الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم –

كلية الأدب والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها.

# (فن الشعر) عند ابن رشد

# بين

# الترجمة والتأصيل

## - مقاربة سياقية –

**مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد المغاربي - تراث وحداثة-**

لجنة المناقشة:

| | | |
|---|---|---|
| الأستاذ الدكتور محمد بن جدية | جامعة مستغانم | رئيساً |
| الدكتور قادة محمد | جامعة مستغانم | مشرفاً |
| الدكتور حمودي محمد | جامعة مستغانم | عضواً مناقشاً |
| الدكتور صياد سيد أحمد | جامعة وهران | عضواً مناقشاً |

**إعداد الطالبة:** **إشراف الدكتور:**

هاتي نورية **قادة محمد**

**السنة الجامعية**: 2014- 2015

**بسم الله الرّحمن الرّحيم**

**{ إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحاً مُّبِيناً** (1) **لِيَغْفِرَ لَكَ اللهُ مَا تَقَدَّمَ مِن ذَنْبِكَ وَمَا تَأخّرَ ويُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِراطاً مُسْتَقيماً** (2) **وَيَنْصُرَكَ اللهُ نَصْراً عَزِيزاً** (3)**}** **سورة الفتح.**

**صدق الله العظيم**

# إهداء:

إلى الذي علّمني كيف أحبّ كتابي ورحل والدي العزيز.

إلى التي نطقت معي أوّل الحروف والجمل والدتي الغالية.

إلى من تعلمت منه أنّ أقدس الأوقات يصنعها العلم والعمل الدكتور قادة محمد.

إلى من زرعوا في نفسي الأمل حين ضاع مني الأمل إخوتي.

إلى من نفضتا عن أوقاتي غبار الملل نصِيرة، نَصيرة.

أهدي عملي المتواضع.

# مقدّمـــــــة

## مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على سيّد المرسلين محمد الصادق الأمين، وعلى آله وصحابته المخلصين.

وبعد:

يعتبر الشعر أحد أقدم الفنون وأشهرها، فقد كان ولازال الطريقة التعبيرية المثلى التي يتخذها الإنسان للتعبير عمّا يخْتلِجُه من أحاسيس، ويمتلكه من عواطف، ويساوره من أفكار ودوافع، وهو بذلك ليس مجرّد إشباعٍ لحالة عاطفية عابرة، أو بوْح بالمكبوت الداخلي؛ بل يتعداه ليصير وسيلة من وسائل التنفيس عن النفس والتخفيف من معاناتها، بالإضافة إلى دوره التوجيهي والتربوي.

وعلى الرغم من شهرة الشعر وسعة انتشاره بين الأوساط البشرية على تعدّد أجناسها، إلاّ أنّه لم يكن من السهل الإحاطة بماهيته وسبل نظمه على الطريقة التي يريدها المتلقي على اختلاف أذواقه وتبايُن أفكاره، وصعوبة إرضائه.

ونتيجة لذلك، فقد اجتهد الباحثون والعلماء والفلاسفة على تعدّد منابتهم وعصورهم للبحث في ماهية الشعر وطرق نظمه، فكانت البحوث تتوالى وتتباين؛ فإمّا أن يتبنى الواحد منهم أفكار سابقه فيكمل مسيرته، ويجهد نفسه للحلول دون طمسها أو معارضتها، وإما أن يبحث عن التجديد فيخلق لفكرته حيّزاً ضمن الأفكار السابقة داعياً بذلك إلى التغيير.

وقد أسهمت جهود الفلاسفة المسلمين من أمثال: الفارابي وابن سينا وابن رشد في تحديد المفاهيم والتصوّرات النظرية للشعر وغايته وأشكاله. وذلك من خلال آرائهم التي وردت في شرحهم للكتاب الأرسطي **"فن الشعر"**، والتي تضمنّت تعليقات حول قضيّة الشعر وطبيعته ووظيفته، لتظهر بعض الجوانب التطبيقية محاولة قراءة القوانين الشعرية الواردة في "فن الشعر" ضمن الشعر العربي، ولعلّ هذا ما قصد إليه **ابن رشد** حين عمد إلى شرح **"فن الشعر"** انطلاقاً مما عرفه عن الشعر العربي.

وعليه، فقد وقع اختيارنا على موضوع: **(فن الشعر) عند ابن رشد بين الترجمة والتأصيل - مقاربة سياقية-**.

ولعلّ السبب وراء هذا التركيز على ابن رشد عائد إلى كونه فيلسوفاً أندلسياً، شرح **فن الشعر** الذي ألفه أرسطو "الناقد المنهجي الأوّل في تاريخ النقد الأدبي"، وهذا بالتأكيد سيصنع له حيّزاً ضمن النقد عموماً، ومشروع **"النقد المغاربي"** خصوصاً، بالإضافة إلى أنّ هذا البحث سيكون محاولة لإحياء بعض قضايا الشعر العربي من منطلقات فلسفية، وإثراءً لحيثياته بالقياس إلى ما تعرفه نظرية الشعر الحديث، كما أنّ الولوج إلى الشعر من مرجعية فلسفية تتناول النقد والبلاغة كعناصر تدخل في صياغة المنظومة الفلسفية، سيضفي على البحث نوعاً من الخصوصية، ويبتعد به عمّا عهدناه من مواضيع.

إنّ وصول ابن رشد إلى تلك الآراء الشعرية لم ينطلق من فراغ أو عدم، بل مهّدت له أرضية فلسفية خصبة، تمثّلت في مؤلَّف أرسطو **"فن الشعر"**، هذا المؤلَّف الذي يعدّ أوّل كتاب منهجي عمد فيه إلى التقنين للشعر اليوناني، والتنظير له بمختلف أجناسه وأنواعه.

ولا يخفى على من اطّلع على مسيرة هذا الكتاب، أنّه ترجم من لغته اليونانية الأصلية إلى اللغة السريانية ومن ثم إلى العربية، كما تناوله الكثير من الفلاسفة المسلمين بالشرح والتلخيص.

ولعلّ أقدم ترجمة وصلت إلينا كانت **لأبي بشر متّى بن يونس** (328ه - 939 م)، تلتها مقالة **الفارابي** (339ه - 950 م) بعنوان **"مقالة في قوانين صناعة الشعراء"**، كما لخصه **ابن سينا** (428 ه – 1037م)، ليليه عمل **ابن رشد** (595 ه - 1198م). محاولاً الاستفادة من جهود السابقين وتطبيق ما فهمه من **"فن الشعر"** على الشعر العربي.

وهنا تتبادر إلى الأذهان الكثير من الأسئلة حول مدى أصالة آراء ابن رشد مقارنة بما ورد في "فن الشعر" الأرسطي من قوانين؟ هل اطّلع على الكتاب في لغته

الأصلية أم وصله عن طريق الشروح السابقة؟ فإن كان قد استفاد من الجهود التي سبقته، فأين يكمن ذلك؟ وهل استطاع استيعاب الكتاب وفهم مصطلحاته؟ أم حاد عنها؟ إلى أيّ حدٍّ استطاع أن يطبّق القوانين الأرسطية على الشعر العربي؟ وما مدى ملاءمتها وصلاحيتها له؟ وما الجدوى من هذا الشرح؟ وما أهميته؟ وهل تمكّن فعلاً من تحقيق الغاية التي كان يصبو إليها؟ أم أنّ خطوته كانت محض محاولة فاشلة؟ هذه الأسئلة وأخرى سنحاول الإجابة عنها في هذا البحث.

وقد ارتأينا دراسة هذه الإشكالية وفق مقاربة سياقية، فاستعنا بإجراءات المنهج التاريخي في عرضنا لمسيرة "فن الشعر" من خلال ترجمة ابن يونس وشروح الفلاسفة: الفارابي، ابن سينا، ابن رشد على التوالي، كما اعتمدناه أيضاً في قراءة ابن رشد للأجناس الشعرية، وذلك بعرضها وفق تسلسلها التاريخي: انطلاقاً من الجنس الملحمي ومروراً بالجنس الغنائي، وختاماً عند الجنس الدرامي بصنفيه التراجيدي ثمّ الكوميدي.

كما أفدنا من الإجراء الجمالي في قراءتنا لمضامين الأجناس والأغراض الشعرية الواردة في كتاب أرسطو وتلخيص ابن رشد، وقد فرضت علينا بعض المواقف الاتّكاء بين الحين والآخر على بعضٍ من إجراءات المنهج النفسي، وذلك حين تعلّق الأمر بالأثر الذي تحدثه مشاهدة المأساة والملهاة في نفسية المتلقي، بالإضافة إلى الدور الذي يلعبه الشعر في تربية المستمع وتوجيهه.

ولسنا في بحثنا أوّل من وضع حجر الأساس بالوقوف على تلخيص ابن رشد؛ ولكن ثمّة دراسات عرّجت على هذا الموضوع، كتلك الدراسة التي تقدّم بها **الأخضر جمعي** في رسالة الماجستير والتي عنوانها **"نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين"** سنة 1983م، إذ احتوت خمسةَ فصولٍ خصّها صاحبُها بالبحث في ماهية الشعر ومهمته عند كل من الكندي، الفارابي، ابن سينا وابن رشد، كما ركّز فيها على فكرة الهيولى والصورة والوحدة في القصيدة.

بالإضافة إلى دراسة **ألفت كمال الروبي** الموسومة بِعنوان **"نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رشد"**، والتي تضمّنت هي الأخرى خمسة

فصول، عرضت صاحبته في الثلاثة الأولى منه الشعر بوصفه تخيّلاً، محاكاة، وتخييلاً، بينما تضمّن الفصلان الباقيان طبيعة الاستخدام اللغوي في الشعر ووسائل التخيّل فيه.

غير أنّ تشعّب هاتين الدراستين واشتمالهما على آراء الفلاسفة المسلمين، وأحياناً تعدّيها إلى البلاغيين والنقاد جعلتها تحصر آراء ابن رشد الواردة في تلخيصه لفن الشعر في زاوية ضيّقة لا تفيه حقّه من العناية، ولا تعطيه الحيّز الكافي للبروز.

تضاف إلى الدراستين السابقتين كتاب **عبد الكريم الشرقاوي** المعنون: **شعرية الترجمة – الملحمة اليونانية في الأدب العربي**، تحدّث فيه عن قراءة بعض الفلاسفة المسلمين للملحمة اليونانية، وأدرج حولها آراء قيّمة، لكنها لا تخصّ تلخيص فن الشعر أو الفيلسوف ابن رشد وحدهما، بل تتعداهما إلى تلخيص الكتب الأخرى كالسياسة والخطابة والأخلاق عند فلاسفة آخرين كالفارابي وابن سينا، كما أنّه ركّز على الملحمة فقط، ولم يتجاوزها إلى الصنفين الدراميين: المأساة والملهاة.

وما يميّز بحثنا ويختلف به عن البحوث التي ذكرناها أنّه يخصّص الحيّز الأكبر لتلخيص ابن رشد مقارنة بالترجمة العربية القديمة أو شرحي الفارابي وابن سينا، كما أنّه يركّز على قراءته للجنسين الشعريين: الملحمي، والدرامي بصنفيه التراجيدي والكوميدي، بالقياس إلى تنظير أرسطو، ويظهر ذلك في تخصيصنا لقراءته للأجناس فصلاً كاملاً، بالإضافة إلى فصل آخر خصصناه للتطهير والمغزى الدرامي، ليس فقد عند ابن رشد أو لدى أرسطو بل عند الباحثين الذين جاؤوا بعدهما؛ لا لشيء سوى لأنّ الجزء الخاص بالتطهير قد فُقِد من الكتاب الأرسطي وغاب بالقياس إليه تلخيص ابن رشد لهذه الجزئية.

وقد تجسّد هذا الموضوع في مدخل وثلاثة فصول، تتخلّل الواحد منها أربعة مباحث:

أما المدخل فقد ركّزنا فيه على قراءة العنوان الذي اخترناه للبحث، محاولين تيسير الطريق أمام القارئ وتجنيبه الغموض والالتباس. لتليه الفصول الثلاثة:

**الفصل الأوّل**:

لقد بيّنا في هذا الفصل مسار **فن الشعر** عبر أربع محطات، وقفنا في الأولى عند ترجمة متّى بن يونس؛ فعمدنا من خلالها إلى ذكر بعض الهفوات التي وقع فيها المترجم، وبرّرنا لهذه الهفوات بمجموعة من العوائق. أمّا الثانية فحاولنا من خلالها أن نقدّم صورة تقريبية للمواضيع المتضمّنة في رسالة الفارابي، وأما الثالثة فاحتوت جوانب من شرح ابن سينا لفن الشعر، أردناها أن تكون نافذة نُطِلُّ من خلالها على فهمه لهذا الكتاب من جهة، ومن جهة أخرى نمهّد بها لبقية الفصول. وفي الأخيرة عرّجنا على تلخيص ابن رشد الذي هو أساس بحثنا؛ فجعلنا ما قلناه عن منابعه ومنهجه تمهيداً للفصلين الآخرين.

**الفصل الثاني**:

حاولنا في بدايته أن نقف عند الملحمة من المنظور الأرسطي، لتكون معبراً ممهّداً لقراءة ابن رشد للملحمة، ثمّ غيّرنا وجهتنا إلى الشعر الغنائي عند العرب واليونان على حدٍ سواء، وفي ظلّ ذلك عرضنا الأسباب التي حالت دون ارتقاء التجربة الشعرية العربية وانحصارها ضمن الجنس الغنائي، ومن ثمّ عرّجنا على أعياد ديونيسوس، ومساهمتها في انبثاق التراجيديا والكوميديا عند اليونان، لنقف في المبحثين الأخيرين عند قراءة ابن رشد للتراجيديا والكوميديا بالقياس إلى ما ورد عند أرسطو.

**الفصل الثالث**:

عرضنا في هذا الفصل ما تثيره المأساة من خوف وشفقة، والأسباب التي تساهم في إثارة هاتين العاطفتين من وجهتين اثنتين: وفق التنظير الأرسطي الذي ورد في كتابه "فن الشعر"، ووفق فهم ابن رشد الذي جاء به في تلخيصه لهذا الكتاب، وقد خصّصنا المبحث الذي تلاه للتطهير الذي يحصل بمشاهدة التراجيديا، ومن ثمّ تفسير الباحثين له، لنقف في المبحثين الأخيرين عند أثر الملهاة والتطهير الذي يحصل من جرّاء مشاهدتها.

وتجدر الإشارة إلى أنّنا اعتمدنا أهمّ مصدر وهو كتاب **أرسطو طاليس فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، الذي ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه:عبد الرحمن بدوي**.

بالإضافة إلى بعض المراجع التي لم يكن في مقدورنا الاستغناء عنها لمعرفة بعض التفاصيل التي تخص المأساة والملهاة: حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته لِعبد الواحد ياسر، النقد الأدبي الحديث لِمحمد غنيمي هلال ، شعرية الترجمة الملحمة اليونانية في الأدب العربي لِعبد الكريم الشرقاوي، نظرية الدراما الإغريقية لِمحمد حمدي إبراهيم ، بالإضافة إلى كتب أخرى يضيق المقام عن التذكير بها.

وكأيّ بحثٍ لا يمكن أن يخلو من الصعوبات التي تعرقل مساره، فقد اِعترضتنا الصعوبات التالية:

قلّة المراجع التي تناولت تلخيص ابن رشد بالطريقة التي عالجناه بها؛ ونقصد قراءته للجنسين الشعريين: الملحمة، الدراما: (التراجيديا والكوميديا). بالإضافة إلى كيفية تعامله مع أثر المأساة (الخوف والرحمة).

غياب الجزء الخاص بالملهاة والتطهير التراجيدي والكوميدي عند أرسطو وابن رشد على حدٍ سواء، مما اضطرّنا إلى البحث عن قراءة الباحثين الذين جاؤوا بعد أرسطو لهذه المواضيع. وهذا وحده كان كفيلاً بعرقلة البحث وتمديد مدّته وخلق تباين واضحٍ بين طول المباحث.

وإذا كانت مهمة ابن رشد صعبة لأنّه حاول تطبيق القوانين الشعرية الأرسطية على الشعر العربي؛ مع الاختلاف الشاسع بين طبيعة كل منهما؛ فإنّ مهمتنا كانت أصعب؛ ذلك لأننا حاولنا أن نفهم تلك القوانين الأرسطية ومن ثمّ معرفة تطبيق ابن رشد لها.

ورغم هذه الصعوبات، غير أنّنا استطعنا أن نتجاوزها بعون الله تعالى، وبتوجيه الدكتور **قادة محمد**، الذي تحمّل عبء فضولنا، ومشقة متابعة هذا العمل المتواضع، ولم يبخل علينا بنصائحه ومساندته ودعمه، جزاه الله خيراً وسدّد خطاه وأعانه.

وككل بحث لن يخلو تكوينه من النقائص التي تظهر بالقراءة المتكرّرة، لكنّه مع ذلك يبقى محاولة كان لابدّ منها، وصدق من قال:

إنْ تَجِدْ عيْباً فَسُدَّ الخَلَلا  جَلَّ مَن لا عيْبَ فيه وَعَلا.

وإلى الله رجاء أن يجعل الحق والخير والمعرفة أسمى الأماني وأبلغ الأهداف، وما تيسير الأمور إلاّ بمشيئة الله.

# مدخـــــــــل

يعتبر الفيلسوف اليوناني **أرسطو**(384 – 322 ق.م)[1]من أهمّ الفلاسفة الذين اهتموا بالشعر وحاولوا الدفاع عنه والتنظير له؛ ويظهر اهتمامه في تخصيصه لهذا الفن كتاباً ضمن كتبه الفلسفية "ففي القرن الرابع قبل الميلاد (حوالي 335 – 334 ق م) كتب مؤلّفه المعروف باسم **البويطيقا** Poétique"[2].

يعدّ هذا الكتاب "شهادة أمينة على تطوّر الفن الإغريقي، لمعالجته الإنتاج الفني في ذاك العصر، ولتقديمه أسس وقوانين الخلق الفني؛ ذلك لأنّه ينطلق عبر الحقائق الفنية الثابتة فيكتب مثلاً عن هوميروس والكتاب المسرحيين سوفوكليس ويوربيدس وغيرهم، ويعرف أرسطو جيّداً الدراما الإغريقية والشعر الملحمي والموسيقى والمسرح... ".[3]

وقد عالج فيه من المسائل "ما رسم به بوضوح حدود النظرية الشعرية في عصره، ومن واقع تراث أمّته، كما حدّد معالم النظرية الشعرية، عن طريق تأثيره في تاريخ النقد في جميع مراحله التاريخية، في أوربا كلّها".[4]

ولم يقتصر تأثيره على النقد الأوربي وحده؛ بل تخطّى حدود هذه القارة ليتجاوزها إلى القارات الأخرى، ذلك أنّ هذا الكتاب لم يبق حبيس اللغة التي ألّف فيها؛

---

[1] هو أرسطو طاليس بن نيقوماخس بن ماخازن ، فيلسوف إغريقي، وناقد ومنظّر، ألّف العديد من الكتب المنطقية مثل : المقولات ، العبارة ، تحليل القياس ، المغالطين ... توفي وله ستّ وستّون سنة في آخر أيّام الإسكندر". للمزيد يراجع: أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق النديم، كتاب الفهرست، تحقيق: رضا – تجدّد بن علي بن زيد العابدين، طهران، د.ط، 1350ه/1971م، ص 307.

[2] يراجع: عزّ الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، القاهرة، دار الفكر العربي، ط – 4، 2004، ص 131.

[3] م. أوفسيا نيكوف، ز. سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا، بيروت، دار الفارابي، ط (1/ 2) ( 1975/ 1979)، ص 23. **ملاحظة**: بالنسبة لتعريف الشعراء الإغريق والدراما والملحمة ستجد مكانها في الفصل الثاني من هذا البحث.

[4] محمود الربيعي، في نقد الشعر، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص 25.

بل نُقِل إلى لغات عديدة، والعرب من بين الأمم التي اطلعت على هذا الكتاب عن طريق الترجمة التي قام بها المترجمون السريان.[1]

وقد كان **أبو بشر متّى بن يونس**[2] من بين هؤلاء السريان الذين نقلوا الكتاب من اللغة **السريانية**[3] إلى اللغة العربية. كما تناوله كل من **الفارابي**[4]، **ابن سينا**[5] و**ابن رشد**[6] بالشرح والتلخيص.

---

[1] **ملاحظة**: سنفصّل الحديث عن طرق اطلاع العرب على هذا الكتاب عن طريق الترجمة في الفصل الأوّل من هذا البحث.

[2] "هو **أبو بشر متّى بن يونس** القُنائي ، تلقّى تعليمه الأوّل كمعظم العلماء النّصارى في مدرسة (إسكول) ملحقة بدير قُني في الجنوب الغربي من بغداد ، انحصر عمله في مجالين أساسيين : الترجمة عن السريانية ، والتأليف في بعض مسائل المنطق وشرح مؤلّفات أرسطو المنطقية . ضاعت أغلب هذه الترجمات والمؤلفات، وبقي منها: ترجمة كتاب الشعر وكتاب البرهان، وشروح له على هامش ترجمة إسحاق بن حنين لكتاب الطبيعة. توفي سنة 328ه/ 940م "، عبد الكريم الشرقاوي ، شعرية الترجمة – الملحمة اليونانية في الأدب العربي، المغرب، دار توبقال للنشر، ط -1، 2007 ، ص 180- 181.

[3] **السريانية**: هي لهجة آرامية شرقية، تنتمي إلى مجموعة اللغات السامية، وهي أهمّ اللهجات الآرامية على الإطلاق لأنّها اللغة التي نزل بها الإنجيل من جهة؛ ولوفرة ما كتب فيها من علوم مختلفة من جهة أخرى، بالإضافة إلى دورها الذي لعبته كوسيط بين اليونان بشكل خاص والعرب في القرون الوسطى. أحمد ارحيّم هبّو، المدخل إلى اللغة السريانية، مديرية الكتب والمطبوعات، د.ط ، د.ت، ص37.

[4] **الفارابي**: "هو أبو نصر محمد بن محمد بن صرخان، ولد في مدينة فاراب 254ه/872م، قرأ العلم على يد يوحنّا بن حيلان، وهو أوّل من حمل المنطق تاماً منظّماً إلى العرب، كما شرح كتب أرسطو وعلّق عليها، أتقن العديد من اللغات وقيل أنّها تجاوزت السبعين ". مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، بيروت، دار ومكتبة الهلال ط - 5 ، 1953، ص 16.

[5] هو أبو علي **بن سينا**، فيلسوف وكيميائي وطبيب إسلامي (980م/370ه -1037م/428ه)، مارس الطب والطب النفسي، ألّف الكثير من الكتب، ويقال أنّها بلغت 276 كتاباً، أشهرها: كتاب الشفاء، كتاب النجاة، للتفصيل يراجع: مصطفى الجيوسي، موسوعة علماء العرب والمسلمين وأعلامهم، الأردن، دار أسامة، ص 45 وما بعدها.

[6] هو أبو الوليد محمد بن أحمد **بن رشد** رابع فلاسفة الإسلام، ولد بقرطبة سنة 1126م/ 520ه، وكان وكان ينتمي إلى أسرة من أعرق الأسر الأندلسية، وأبعدها شأواً في الفقه والسياسة والقضاء، درس في قرطبة الفقه والطب وعلم الطبيعة والرياضيات والفلسفة، وتولّى منصب القضاء في مدينة أشبيلية، كما عكف على شرح المؤلفات الأرسطية. توفي في 11 ديسمبر 1198م/ 595ه...للتفصيل في سيرته ومؤلفاته يراجع: عاطف العراقي، الفيلسوف ابن رشد ومستقبل الثقافة العربية. / سليم سالم، تلخيص

وسنحاول في هذا البحث المعنون بِـ **(فن الشعر) عند ابن رشد بين الترجمة والتأصيل**. أن نعرض تلخيص ابن رشد لكتاب أرسطو، ممّهدين له الطريق بترجمة متّى ابن يونس ورسالة الفارابي وتلخيص ابن سينا.

ونحن حين نتحدّث عن ترجمة كتاب أرسطو **البويطيقا** Poétique أو شرحه، لن نباشر البحث من منتصف الطريق، ونترك وراءنا حملاً ثقيلاً على القارئ، بالانسياق وراء المتن والقفز على عنوان البحث؛ لذا سنتابع هذا العنوان لفظةً لفظة.

**1 – فن الشعر:**

كما هو معلوم أنّ عنوان كتاب أرسطو قد أخذ في الثقافة العربية الكثير من المقابلات: البويطيقا، كتاب الشعر، فن الشعر، الشعرية. فلماذا وقع اختيارنا في عنوان هذا البحث على المقابل "فن الشعر" وليس على مقابل آخر؟ البويطيقا مثلاً أو الشعر أو الشعرية.

الواقع أنّنا إذا تأملنا في مقابلات لفظة **Poétique**، وجدناها "تلقى في الساحة النقدية الشعرية العربية عشر ترجمات على الأقل: الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، وعلم الأدب، الفن الإبداعي، وفن النظم، وفن الشعر، ونظرية الشعر، وبويطيقا، وبويتيك".[1]

وهذا كفيلٌ وحده بأن يخلق لدى القارئ خلطاً بين كتاب أرسطو وباقي المصطلحات التي ظهرت بعده؛ ولهذا سنقف عند بعض المقابلات التي انتُقِيت لترجمة Poétique؛ لنعلّل سبب انتقائنا للمقابل "فن الشعر".

---

الخطابة لابن رشد (مقدمة الكتاب). / ماجد فخري، ابن رشد فيلسوف قرطبة. /عباس محمود العقاد، ابن رشد. / محمود قاسم، ابن رشد وفلسفته الدينية. /كامل عويضة،ابن رشد فيلسوف العرب والمسلمين. / زينب محمود الخضيري، أثر ابن رشد في فلسفة العصور الوسطى. /محمد المصباحي، الوحدة والوجود عند ابن رشد...

[1] الطاهر الهمامي، نقد الشعر في البحث عن المصطلح، مجلّة الموقف الأدبي، العدد: 391، كانون الثاني، 2013، دمشق، ص 3، 4.

- **البويطيقا** :أُخِذَ هذا المقابل بظاهر اللفظ، والظاهر أنّه عُرّب عن الأصل أي عن **Poétique** كما هو الشأن مع معظم المصطلحات الأجنبية التي دخلت اللغة العربية، فخضعت لنظامها وقواعدها. وكما جرت العادة مع تعريب أيّ لفظ دخيل صِيغ على هذا النحو، فإنّ "القاف فيه تحلّ محلّ الكاف".[1]

أمّا عن السبب وراء ترك هذا المقابل، فإنّه راجع في الأساس إلى اعتقادنا بأنّ أخذ المصطلح في شكله المُعرَب لا يشكّل فرقاً كبيراً بينه وبين نقله بحروفه الأجنبية.

**- الشعرية:**

لقد أشار بول ريكور Paul Ricœur (1913/2005) في قراءته لأرسطو إلى "أنّ (البويطيقا) تتضمّن كلمة "فن"، مما يجعلها تشمل على المحاكاة (السرد والتمثيل) وعلى الصناعة (فن التأليف والإنتاج) والبناء والدينامية. وهكذا فإنّ أرسطو عندما يتكلّم عن أجزاء المأساة الستّة في الفصل (السادس) من كتاب "الشعرية"، فإنّه لا يقصد أجزاء الشعر فحسب، بل يقصد أجزاء فن التأليف كذلك (الطبائع والتعبير والفكر والمشهد والغناء والحبكة)، ولهذا نترجم (يقول ريكور) **Poétique** حسب السياق بالشعرية".[2]

وعلى الرغم من تفضيل بول ريكور لهذه الترجمة إلاّ أنّنا لم نقم باختيارها؛ ذلك لأنّ مصطلح **الشعرية** تتقاسمه وجهتين: فإن نظرنا إلى الوجهة الأرسطية وجدناه عنواناً لكتاب أرسطو الذي ألّفه عن الشعر، والذي "قصد به اكتشاف التأثير لكل أساليب الشعرية، ودراسة العناصر التي تبرز المعنى وتحدّد أساس أيّ عمل شعري باعتباره

[1] للتفصيل في كيفية تعريب الاسم الدخيل وإخضاعه لنظام اللغة العربية، يراجع: عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص 62، 63.

[2] بول ريكور، البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا (دراسة)، ترجمة: مصطفى النحال. إحالة ص 13. (ألقى الفيلسوف بول ريكور هذه الدراسة في شكل محاضرة 1970، في معهد الدراسات العليا ببلجيكا).(**ملاحظة**: سنفصّل القول في أجزاء المأساة الستة ضمن الفصل الثاني من هذا البحث).

المحاكاة أو البلاغة التعبيرية، أمّا الثاني فقد وضعه جاكوبسون (Jakobson ) ويقصد به كل ما يجعل الرسالة اللغوية عملاً فنياً".[1]

لذلك وتجنباً للخلط بين كتاب أرسطو وشعرية جاكوبسون لم نستخدمه في عنوان البحث، كما لم نعتمد مقابل **"كتاب الشعر"** واستخدمنا عِوَضاً عن ذلك **"فن الشعر"**؛ فما السبب يا ترى؟

- **الشعر/ فن الشعر:**

الواقع أنّ التأمّل في تعريف **الشعر** عند العرب يجعله مقصوراً على الكلام الموزون المقفى الدال على معنى، المنظوم في غرض معيّن كالمديح والهجاء وغيرهما من الأغراض، مما يعني أنّ معناه مجرّد نظم للكلام و ليس وضع القواعد الشعرية.[2] وبما أنّ غرض أرسطو من كتابه قد كان تسطير القواعد والقوانين الخاصة بالشعر الإغريقي، فإنّه لا مجال للأخذ بهذا المقابل أي **"الشعر"** وإلاّ فهم القارئ الذي يجهل محتوى الكتاب الأرسطي أنّه وُضع لجمع القصائد الشعرية؛ لا لوضع القوانين الخاصة بالشعر.

وقد فرّق "فنشنتسو مدجي ( Vincenzo Maggi) بين **الشعر** من ناحية و**فن الشعر** من ناحية أخرى، فهو يرى أن من الواجب عدم الخلط بين كليهما: فالشعر محاكاة، أما فن الشعر فهو مجموع القوانين التي تهيمن على التأليف الشعري".[3] مما يعني أنّ الاسم الأفضل باعتقادنا لابد أن يكون فن الشعر وليس الشعر؛ وذلك توافقاً

---

[1] سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط – 1، 2005، ص 212.

[2] للإطلاع على تعريف الشعر في المعاجم العربية، يراجع: ابن منظور، لسان العرب، حرف الراء فصل الشين/ الزمخشري، أساس البلاغة، مادة "ش ع ر"، وللاطلاع على تعريفات النقاد والبلاغيين وحتى بعض الفلاسفة يراجع: مصطفى الجوزو نظريات الشعر عند العرب، بيروت، دار الطليعة للنشر والتوزيع، ص من 193 إلى ص 209.

[3] أرسطو طاليس ، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، مصر، مكتبة النهضة المصرية، 1953م، (تصدير الكتاب) ص 16.

مع محتوى الكتاب؛ وعلى هذا الأساس قُمْنا باختيار **فن الشعر** ضمن عنوان بحثنا وليس أيّ مقابل آخر.

ولكي لا يلتبس الأمر على القارئ في معرفة أيّ شارح نقصد من بين شُرّاح الكتاب الأرسطي، فإننا أرفقنا عنوان الكتاب بصاحب الشرح ونقصد هاهنا الفيلسوف **ابن رشد**.

وبالإضافة إلى لفظة "فن الشعر"، فقد حوى عنوان البحث على لفظتي **الترجمة** و**التأصيل**، وهنا سنقف أيضاً عند هاتين اللفظتين.

**الترجمة:**

**أ - لغة:**

لقد جاء في لسان العرب أنّ: "ترجم: التُرجُمانُ والتَرجَمان المفسّر للسان. وفي حديث هرقل: قال لتُرجُمانِه؛ الترجمان بالضم والفتح: هو الذي يُتَرْجِمُ الكلام أي ينقله من لغة إلى أخرى".[1]

ولا يختلف الأمر كثيراً في معجم الصحاح للجوهري، فقد ورد فيه أنه "يقال قد ترجم كلامه إذا فسّره بلسان آخر...والترجمة: النقل من لغة إلى أخرى".[2] مما يدل على أنّ الترجمة تطلق على نقل الكلام من لغة إلى لغة ثانية.

**ب - اصطلاحاً:**

تتعدّد التعريفات الاصطلاحية للترجمة، فمنهم من يعرّفها بأنّها: "استبدال نص من لغة ما بنص مثله بلغة أخرى".[3] ومنهم من يعتبرها "عملية تحويل الكلام من لسان

---

[1] جال الدين بن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط – 1، 1990، مجلد 12، ص 66.

[2] إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، بيروت، دار العلم للملايين، ط – 2، 1979، مجلد1، ص 139.

[3] د. لطروش، د. عزيز، مبادئ الترجمة، ليبيا، دار النهضة العربية، د.ط، د.ت، ص 12.

إلى آخر مع المحافظة على المعنى".[1] كما تطلق أيضاً على "عملية نقل الأفكار من لغة إلى أخرى أو هي تفسير الكلام بما يقابله في لسان آخر".[2]

وإذا تأملنا التعريفين اللغوي والاصطلاحي للترجمة لم نجد أي فرق بينهما؛ إذ يتبيّن من كليهما أنّ معناها نقل النصوص من لغتها الأصلية إلى لغة أخرى. وتوظيفُنا للفظة **ترجمة** في عنوان هذا البحث يصبُّ في هذا المعنى بالذات؛ والفارق الوحيد أنّه أكثر تخصيصاً؛ إذ يخص نقل **فن الشعر** الأرسطي إلى اللغة العربية.

وأثناء حديثنا عن ترجمة "فن الشعر"، وما قام به الفلاسفة: الفارابي وابن سينا وابن رشد من شرح له، يقف مصطلح "الشرح"غامضاً أمامنا، فهل يفترق عن الترجمة؟ أم لا؟

لقد ورد في لسان العرب أنّ الشرح يعني الكشف والتوضيح والتبيين؛ إذ "يقال شَرَح فلان أمره أي أوضحه، وشرح المسألة مشكلة: بيّنها، وشرح الشيء يَشْرحه شرْحاً، وشَرَّحَه: فتحه وبيَّنه وكَشَفَه. وكل ما فتح من الجواهر فقد شُرِح أيضاً. تقول شرحتُ الغامضَ إذا فسّرته".[3]

ونلمس من قراءة التعريفات السابقة أنّ هناك بعض الفروق فيما يخصّ الترجمة والشرح وإن كان لا ينفي وجود نقاط تشابه أيضاً؛ ففي حين يكون المترجم مجبراً على نقل النص من لغة إلى أخرى حتّى يسمى عمله ترجمة، ومقيّداً بما ورد فيه حفاظاً الأمانة العلمية؛ يكتفي الشارح بتوضيح النص وتفسير الغامض منه حتّى من دون أن ينقله إلى لغة ثانية، لكنّ هذا لا يمنع أن يتعدى الشارح هذه المهمة، فينقل ما فهمه من النصوص من لغتها الأصلية إلى لغة أخرى محافظاً على المعنى الذي فهمه ومضيفاً إليه. "فالمترجم ليست له فسحة الشارح الذي يسهب في التحليل ويستعين بكل أدوات

[1] محمد الديداوي، الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط – 1، 2002، ص 42.

[2] أنيس مقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة الأدبية الحديثة، دار العلم، ط – 3، 1980، ص 229، 230.

[3] ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار نوبِليس، ط – 1، 2006، مجلد4، ص 80.

التأويل، بل هو مُلزَم بنقل النص بصورة وحجم وأسلوب أقرب قدر المستطاع إلى الأصل، وهذا ما يفترض فهماً شاملاً ودقيقاً لمعاني النص المنقول ومفاهيمه ومصطلحاته".[1] ولا شك أنّ ذلك ما يخلق الفرق بين عمل ابن يونس وباقي الشرّاح.

**التأصيل:**

أردنا من وراء ذلك أن نؤصّل للأفكار التي وردت في شرح ابن رشد لفن الشعر؛ سواء من خلال الأفكار التي أفلح فيها واقترب فيها من الأصل الأرسطي، أو من خلال ما ورثه عن الترجمة العربية القديمة التي قام بها متّى، أو حتّى من خلال رسالة الفارابي أو شرح ابن سينا.

بهذا القدر نكون قد وضّحنا قصدنا بالعنوان الذي قمنا باختياره؛ والآن سنباشر الحديث عن ترجمة فن الشعر وشرحه.

[1] عبد الكريم الشرقاوي، شعرية الترجمة الملحمة اليونانية في الأدب العربي، ص 170.

# الفصل الأوّل:

## "فن الشعر" بين الترجمة والشرح

**أولاً:** ترجمة متّى ابن يونس.

**ثانياً:** فن الشعر من خلال مقالة الفارابي.

**ثالثاً:** ابن سينا وفن الشعر.

**رابعاً:** ابن رشد وفن الشعر.

تعتبر الترجمة نشاطاً فكرياً وضرورة حضارية من ضرورات أيّ عصر، وعملية لغوية فرضها الاحتكاك بين مختلف الشعوب على تعدد ألسنتها، بل قد تتجاوز هذه المهمّة لتكون أداة من أدوات السلام والتفاهم والتعاون بين معظم قاطني المعمورة؛ لهذه الأسباب ولغيرها تعاملت بها الأمم منذ القدم في نقل مآثرها الفكرية. ممّا تطلّب ترقيتها من مجرّد كونها عملية لغوية شكلية إلى عملية حضارية من أجل اكتساب المعرفة وتناقلها.

"عرفت الحضارةُ العربية الإسلامية الترجمةَ كغيرها من الحضارات، وانتشرت انتشاراً حقيقياً في العصر العباسي؛ فالمنصور مثلا- وهو من أنشأ مدينة بغداد- كان أوّل خليفة ترجمت له الكتب من اللغة العجمية إلى العربية ومنها: كتاب كليلة ودمنة، كتب أرسطو وبطليموس وإقليدس. كما لا يمكن أن نهمل دور المأمون في العناية ببيت الحكمة، والذّي احتوى كتباً وضعت بلغات شتّى: يونانية، فارسية وهندية. وقد اختار لهذا البيت رؤساء ومترجمين ممّن يجيدون هذه اللغات بحيث يقومون بالنقل إلى العربية".[1]

ونشير هنا إلى قضيّة ذكرها الجابري نظنّها هامة في مسيرة الترجمة ؛ "وهي أنّ هذه العملية التي تمّت على عهد المأمون لم تكن عملاً ثقافياً بريئاً بقدر ما كانت جزءً من إستراتيجية عامة واجهت بها الدولة العباسية القوى الفارسية. والتي قرّرت استعمال الواجهة الإيديولوجية - وهي هنا الدين الإسلامي- للإطاحة بسلطة العرب ودولتهم بعد أن فشلت في مواجهتها سياسياً واجتماعياً. وقد تصدّت لها دولة بني عباس باستقدام كتب العلم والفلسفة من خصوم الفرس التقليديين (اليونان والروم ) وترجمتِها ونشرِ محتوياتها".[2]

إنّ رعاية المأمون للترجمة - على أنّها الصفة البارزة في حكمه - كانت إذن جزءً من السياسة العامة التي سبق الحديث عنها. ولن نخوض في هذا الحديث أكثر من ذلك؛

---

[1] كامل محمد عويضة، ابن رشد فيلسوف العرب والمسلمين، لبنان، دار الكتب العلمية، ط -1، 1413 ه / 1993م ، ص 11- 12 (بتصرّف).

[2] محمد عابد الجابري، نحن والتراث، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط – 6، 1993م، ص 36 .

فالمهمّ هنا "أنّ حركة الترجمة قد استمرّت زمنا طويلا لذاك السبب أو لسبب آخر فرضته حاجات المجتمع العباسي، بالإضافة إلى الحماسة العلمية التي تمتّع بها المسيحيون الناطقون بالسريانية؛ والذّين كانوا يجيدون اليونانية بسبب ما نالوه من تعليم؛ وبالتالي فقد قاموا بدور أساسي في هذه الحركة بإضافة الكثير من المهارات التقنية التّي لا غنى عنها؛ سواء بالنقل من اليونانية إلى السريانية أو من السريانية إلى العربية".[1]

إذن، فأمر الاتّصال بين العرب والثقافة اليونانية على حدّ ما قاله صفوت الخطيب: " يكاد يكون من الأمور التّي تتجاوز حدود الجدل العلمي ".[2] بغضّ النّظر عن تاريخ هذا الاتّصال أو الطريقة التي تمّ بها؛ سواء عن طريق الفتوحات أو المعاملات التجارية أو عبر انتقال ميراثهم الفكري عبر الترجمة .

ومن الطبيعي أنّه إذا عرف العرب هذا التراث فإنّهم سيعرفون أبرز ما فيه وهي مؤلفات أرسطو: البرهان، الجدل، المغالطين، الخطابة، الشعر. وما يهمّنا في هذا البحث أن نسلّط الضوء على مؤلّفه الذي خصّه للشعر وهو "فن الشعر"؛ هذا الكتاب الذّي يعدّ - على رأي علاّل الغازي - "أوّل كتاب شرح نظرية الأدب شرحاً فلسفياً".[3] كما يعتبر "أوّل محاولة نحو تحليل الماهية والتعليل للأصول في الشعر الإغريقي".[4]

وبالتالي، فتركيزنا عليه لم يكن مجرّد رغبة ذاتية بقدر ما هو وليد قيمة بالغة اكتساها في تاريخ النقد عموماً، لذا سنحاول في هذا الفصل عرض مسيرته عند العرب بداية بما قاله ابن النديم في كتابه الفهرست: "الكلام على **ابوطيقا** ومعناه الشعر نقله

---

[1] ديمتري غوتاس، الفكر اليوناني والثقافة العربية حركة الترجمة اليونانية – العربية في بغداد والمجتمع العباسي المبكّر، ترجمة وتقديم : نقولا زيادة، لبنان، المنظّمة العربية للترجمة / مركز دراسات الوحدة العربية، ط – 1 ، 2003 م، ص 31، 32 .

[2] صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، القاهرة، مكتبة نهضة الشرق، د.ط ، د.ت ، ص 3 .

[3] علاّل الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب، البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، د.ط ، 1420ه /1999م ، ص 476.

[4] صفوت الخطيب، نظرية حازم القرطاجني ، ص11.

ابو بشر متّى من السرياني إلى العربي، ونقله يحيى بن عدي، وقيل إنّ فيه كلاما لثامسطيوس، ويقال أنّه منحول إليه، وللكندي مختصر في هذا الكتاب".[1]

يشير هذا النّص إلى وجود ترجمتين لكتاب الشعر : الأولى قام بها "أبو بشر متّى بن يونس" والأخرى قام بها يحيى بن عدي ( ت 363ه /974م )، بالإضافة إلى مختصر **الكندي**[2] الذّي فُقد هو الآخر شأنه شأن ترجمة بن عدي. ولن نكثر الحديث حولهما؛ لأنّ هذا الموضوع من كثرة ما تمّ النقاش حوله أضحى من الكلام المعاد؛ لهذا سنكتفي بهذه الإشارة لننتقل إلى ما هو أهمّ من ذلك وهي ترجمة متّى بن يونس لفن الشعر الأرسطي.[3]

**أوّلاً: ترجمة متّى بن يونس لفن الشعر الأرسطي:**

تعتبر ترجمة متّى لكتاب فن الشعر ذات قيمة بالغة لكونها "تعتمد على أقدم مخطوط يوناني عرف لنا حتّى الآن، بتوسّط الترجمة السريانية"[4]، وليس هذا فقط بل لأنّها "النسخة الخطّية المتبقية، والتي تمّ الاحتفاظ بها في مكتبة باريس".[5] غير أنّ هذه الأهمية لم تشفع لها الشفاعة الكافية لتسلم من حكم بعض المراجع التي "أجمعت على رداءتها، وانغلاق الكثير من فقراتها على الفهم".[6]

---

[1] ابن النديم، كتاب الفهرست، ص310 . **ابوطيقا**: يعني الشعر، ولعلّه ترجمة حرفية لعنوان كتاب أرسطو الذي عُرِف باسم البويطيقا أو poétique .

[2] **الكندي**: "هو أبو يوسف يعقوب بن إسحاق، سمي فيلسوف العرب لأنّه من أصل عربي، ولأنّه مؤسّس فرقة الفلاسفة، عاش في القرن التاسع للميلاد وتوفي سنة 872 م بعدما ترك العديد من الكتب في: المنطق، الجدل، الفلسفة، الهندسة والحساب، جمعها "flugel فلوجل" ورتّبها، وبيّن أنّ عددها 265 كتابا؛ إلاّ أنّ أكثر هذه الكتب قد فقد" وقد فقد معها – على ما يبدو – مختصر كتاب فن الشعر. جميل صليبا، من أفلاطون إلى ابن سينا، بيروت، دار الأندلس، ط – 1، د.ت، ص 42.

[3] **ملاحظة**: ينبغي الإشارة هنا إلى أمر هام؛ وهو أنّنا سنقوم بنقل النص المترجم كما ورد بأخطائه: الإملائية والنحوية... ولن نتدخّل بأي تصحيح حتّى ولو خالف القواعد المتعارف عليها؛ لا لشيء إلاّ للحفاظ على الأمانة العلمية.

[4] أرسطو طاليس، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، (تصدير الكتاب) ص 39.

[5] أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتعليق: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، ط- 1، 1999م، ص49.

[6] حمادي صمّود، التفكير البلاغي عند العرب، تونس، الجامعة التونسية، 1981م، ص 64.

وعلى الرغم من ذلك، فقد وجدنا فيها ما يصلح لأن يُقرَأ ويُفهَم؛ بل ربّما قد بلغ فيه متّى ما لم يبلغه الشّرّاح الذين جاءوا بعده. وقد يبدو للوهلة الأولى أنّنا استبقنا الأحداث بعض الشيء فقمنا بالحكم على شروح الفلاسفة قبل أن نعرض آراءهم. لنضع هذا الحكم بين قوسين؛ ولنترك أمر إثباته للمباحث القادمة، ولنمض في ذكر بعض ما فهمه متّى أو اقترب من فهمه.

**بعض المواقع التي أفلح فيها بن يونس في ترجمته:**

يقول متّى : "وذلك إن عملوا شيئا من أمور الطب أو أمور الطبيعة بالأوزان فهكذا قد جرت عادتهم بالتلقيب: وذلك أنّه لا شيء يشتركان فيه: أوميروس و أنفادقلس ما خلا الوزن. و لذلك أمّا ذاك فينبغي أن نلقبه شاعرا، وأمّا هذا فالمتكلّم في الطبيعيات أكثر من الشاعر".[1] يشير هذا القول إلى أنّ الوزن الذي جرت العادة باستخدامه عند اليونان في أثناء كتاباتهم؛ لا يعدّ فيصلا للتفريق بين الشاعر وغيره من الناظمين بالأوزان؛ ولهذا فاعتماده من قبل أنفادقلس لا يصنع منه شاعراً بل يبقى رغم ذلك كلّه عالماً طبيعياً. كما أنّه لا يجعل من المؤرّخ (الذي يثبت الأحاديث والقصص عند متّى) شاعراً أيضاً: "وذلك أنّ الذي يثبت الأحاديث والقصص والشاعر أيضا، وإن كانا يتكلمان هكذا- بالوزن وبغير وزن هما مختلفان".[2]

وغير بعيد عن المسألة السابقة، يضيف متّى أنّ"صناعة الشعر هي أكثر فلسفية وأكثر في باب ما هي حريصة من إيسطوريا الأمور من قبل أنّ صناعة الشعر هي كلية أكثر، وأما إيسطوريا فإنما تقول وتخبر بالجزئيات".[3] إذ يتّضح من قوله هذا؛ فهمه أنّ الشعر أسمى منزلة من إيسطوريا أي التاريخ؛ لقول الأوّل بالكلّيات ويقصد: رواية ما يمكن أن يقع، وقول الثاني بالجزئيات أي: ما وقع فعلا، مقترباً من قول أرسطو: "وإنّما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي

[1] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب عبد الرحمن بدوي، نقل أبي بشر متّى بن يونس القنّائي من السرياني إلى العربي ، ص 87.
[2] المصدر نفسه، ص 103.
[3] م ن، ص ن.

الأحداث التي يمكن أن تقع ... لأنّ الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي".[1] ويكمن الفرق بينهما في أنّ ابن يونس قد استعمل كلمة التاريخ مُعرّبة أي أنّه وَظّف لفظة **إيسطوريا** بدلاً من لفظة التاريخ.

ويبدو أنّ سبب فهم ابن يونس لهذه الفكرة بالذات، يعود إلى أنّه كان يعرف معنى التأريخ؛ ذلك لأنّ "السريان قد باشروا كتابة التاريخ منذ نهاية القرن الخامس الميلادي، كما عرفوا الكثير من المؤرخين أمثال: يشوع العمودي، ديونيسيوس التلمحري، يوحنا الأفسي".[2]

لنبتعد قليلا عن التاريخ، ولنمرّ إلى قضية لطالما تعلّقت بالمأساة وهي: "التطهير" يقول متّى بعبارة واضحة: "فصناعة المديح هي تشبيه و محاكاة للعمل الإرادى الحريص والكامل التى لها عِظم و مدار فى القول النافع ... وتعدّل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف ؛ وتنقى وتنظف الذين ينفعلون".[3]

وبغضّ النظر عن تعويضه المأساة بصناعة المديح؛ وإلحاقه المحاكاة بالتشبيه - وهذا ما لاحظناه عليه في كلّ ترجمته- فهو قد أجاد كثيراً في تعريف المأساة على أنّها محاكاة العمل الإرادي الكامل، ووصف ما تثيره من انفعالات كالخوف والرحمة، بالإضافة إلى أنّه استطاع فهم التطهير الذي يحصل للمتلقين "الذين ينفعلون" بفعل المأساة؛ وذلك بتعديل انفعالهم، غير أنّه لم يستخدم **التطهير** بل عمد إلى استخدام **التنقية والتنظيف**. وبالتالي فترجمته هذه لا تقلّ أهمية - في رأينا- عن قول أرسطو :"وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات".[4]

ولقد أجاد أيضاً حين أشار إلى ضرورة وجود الفعل في المأساة وإمكانية الاستغناء عن العادة، كما نعت الفعل بالعمل. و يمكن ملاحظة ذلك بمقارنة بسيطة بين قوله:

---

[1] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 26.
[2] أحمد أرحيّم هبو، مدخل إلى اللغة السريانية، ص 58.
[3] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، نقل متّى، ص96.
[4] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 18.

"من غير العمل لا تكون صناعة المديح، أما بلا عادة فقد تكون".[1] وقول أرسطو: "فلا توجد مأساة بغير فعل، ولكن توجد مآس بغير أخلاق".[2]

يضيف أبو بشر:"وأمّا الاستدلال كما يدل وينبئ الاسم نفسه، فهو العبور من لا معرفة إلى معرفة ... والاستدلال الحسن يكون متى كانت الإدارة دفعة، بمنزلة ما يوجد في سيرة أوديفس وتدبيره".[3] نستطيع القول أنّ أبا بشر قد اقترب كثيراً ممّا قاله أرسطو: "والتعرف، كما يدل عليه اسمه، انتقال من الجهل إلى المعرفة... وأجمل أنواع التعرفِ التعرفُ المصحوب بالتحول من نوع ما نجد في مسرحية أوديفوس".[4] لكنّ انتقاءه **الاستدلال** كمقابل تُرجُمي **للتعرُّف**، جعل شرّاح فن الشعر بعده، يعطونه تعريفاً مخالفاً تماماً لما أراده أرسطو. وتجنّباً لاستباق الأحداث سنؤجّل حديثنا عن هذه القضية إلى ما بعد، لنحاول الاستفسار عن سبب استخدامه لهذا المصطلح بالذات.

لقد قلنا سالفاً إنّ ابن يونس عارفٌ بالمنطق؛ لدرجة جعلت الناس يعتمدون كتبه الأربعة ويعوّلون عليها في قراءاتهم، وبالتالي فاستخدامه للاستدلال لا يعدّ أمراً مستغرباً من منطقي مثله، إذ لاشكّ أنّه فهم التعرّف على أنّه الاستدلال المستخدم في المنطق.

وإذا كان متّى أفلح نوعاً ما في حديثه عن التعرف؛ فإنّ الحال لا يختلف كثيراً في قوله: "والثالث هو أن يكون ينال الإنسان أن يحس عندما يرى، كالحال فيما كان بأهل ديقوغانس في قبرس، فانه قال إنّه لما رأى الكتابات بكى، وكذلك أمر أهل ألقينس من القول، فانه لما سمع العوّاد وتذكر، دمع؛ ومن هنا عرف بعضهم بعضا".[5] إذ يظهر واضحاً - رغم ركاكة التعبير - شرحه للنوع الثالث من أنواع التعرف - الاستدلال حسب متّى - والذي يتمّ عن طريق المحفّزات الخارجية. وقد أعطى مثالين عن ذلك: بكاء

---

[1] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، نقل متّى، ص 98.

[2] المصدر السابق، ص 20.

[3] المصدر السابق، ص 107، وَرَد الاستدلال مرفقاً بالتعرف مرتين متتاليتين في الفقرة التي تلتها: "يستدلان ويتعرفان"، "الاستدلال وتعرف آخر"، وأيضا في ص115 و124.

[4] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 32.

[5] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، نقل متّى، ص 118.

ديقوغانس عند رؤيته للكتابات، و تذكّر ألقينس وذرفه الدموع لسماعه عازف العود. وهو هنا يكاد يقارب - لولا تعبيره الركيك- قول أرسطو: "والنوع (الثالث) من التعرف يتم بالذاكرة، وذلك حينما نتعرف شيئا عندما نراه فنتذكره، كما في القبرسيين لذيقايوغينوس. فحينما رأى البطل اللوحة بكى، وكذلك فى القصة التى رواها ألقينوس: لم يكد أودوسوس يسمع عازف القيثارة حتى تذكر وذرف العبرات، وبهذا تم تعرفهما".[1]

نعود قليلاً إلى الوراء وبالضبط إلى الفصل الخامس من الكتاب، حيث يقول ابن يونس:" ومذهب الهجاء هو كما قلنا: تشبيه ومحاكاة الذين دنوا وتزيفوا وليس فى كل شر ورذيلة، لكن هى شيء مستهزأ فى باب ما هو قبيح،... مثال ذلك وجه المستهزئ هو من ساعته بشع قبيح، وهو منكر بلا ضغينة".[2] يظهر في هذه الفقرة أنّ متّى قد أفلح - إذا استثنينا طبعا نعته للملهاة بمذهب الهجاء والممثل بالمستهزئ - بالمقارنة مع قول أرسطو: "والملهاة، كما قلنا: هي محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح، ... فالقناع الهزلي قبيح مشوه، ولكن بغير إيلام".[3] خاصة حين قال:"مثال ذلك... بلا ضغينة"؛ فغرض الكوميدي(المستهزئ) أن يحاكي الأفعال القبيحة من دون أن يحدث أيّ ألم في نفسية المشاهد.

كما أشار في الفقرة التي تلتها إلى الإهمال الذي تعرّضت له الملهاة، على خلاف المأساة التي حظيت بالاهتمام: "فأما العاملون لصناعة المديح، ومن أين نشأوا وحدثوا، فلست أظنّ أنه يغبا أمرهم فى ذلك ولا يهمل ولا ينسى. فأما صناعة الهجاء فانه لما كانت غير معتنى بها، فانها أنسيت وغبا أمرها منذ الابتداء".[4]

نبتعد كلية عن الفصل الخامس وعن الملهاة، لنمرّ إلى الفصل العشرين وبالضبط إلى أجزاء المقولة؛ لنلاحظ ما حظي به هذا الفصل من جودة الترجمة خاصة في قوله: "وأما الاسم فهو لفظة أو صوت مركب دالة أو دال، خلو من الزمان، جزء من أجزائه لا

[1] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 46.
[2] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي ، نقل متى، ص 95.
[3] أرسطو، المصدر السابق، ص 16.
[4] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي ، نقل متى، ص 95.

يدل على انفراده، وليس تستعمل الأسماء المركبة على أن جزءا من أجزائها يدل على انفراده، وذلك أن 'دورس' من 'تاودورس' ليس يدل على شيء".[1] وهو يعادل قول أرسطو: "والاسم لفظ أو صوت مركب من أصوات، له معنى، خلو من الزمان ولا جزء منه يفيد معنى بنفسه، والأسماء المزدوجة لا تستعمل على أن جزءا من أجزائها يد على انفراده، وذلك أن'دورس' من 'تاودورس' لا يدل على شيء".[2] و كذلك الشأن بالنسبة إلى "وأما الكلمة فهي صوت دال أو لفظة دالة- مع ما تدل عليه - على الزمان، جزء من أجزائه لا يدل على انفراده ".[3]

وبالرغم من أنّه قام بإيصال المعنى بعبارات مرتبة؛ إلاّ أنّ الملاحظ عليه في هذا الفصل؛ أنّه قام بتعويض الحرف الهجائي، المقطع، الأداة، الفعل، بالاستقس، الاقتضاب، الفاصلة، الكلمة على التوالي. وإذا كان هذا الفصل قد أخذ حظّه الكافي من عناية متّى؛ فإنّه من الواجب معرفة العامل الذي ساهم في ذلك.

نعود إلى مراجعة كتاب، لا يتّصل مباشرة بالترجمة لكنّه يضيء -على ما نعتقد- الفكرة التي نحن بصدد البرهان عليها، هذا الكتاب هو **الإمتاع والمؤانسة**، الذي يَرِد فيه حوار السيرافي (ت 368ه) مع متّى؛ حيث ينبّه الأوّل إلى أهمية تعلّم اللغة العربية المنقولِ إليها، وذلك من أجل تحقيق الترجمة الجيّدة وتجنّب الخلل الذي يلحق العبارات. ليَرُدّ الأخير:" يكفيني من لغتكم هذه، الاسم والفعل والحرف، فإنّي أتبلّغ بهذا القدر إلى أغراض قد هذّبتها لي يونان".[4]

---

[1] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي ، نقل متى، ص 126، 127.

[2] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 56.

[3] للاطّلاع على باقي الفصل يراجع المصدر نفسه، من ص126 إلى ص 128 بالمقارنة مع ترجمة بدوي من ص55 إلى ص57.

[4] للإطلاع على الحوار كاملا يراجع: أبو حيّان التوحيدي، كتاب الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: محمد حسن إسماعيل، بيروت، دار الكتب العلمية، ط - 1، 1428ه/ 2007م، ص105.

وبالتالي فمعرفته لهذه الأمور جعلته - على ما نظنّ- يعطي أجزاء المقولة تعريفاتها القريبة. لكن، هل يُعدّ تعلّم الاسم والفعل والحرف كافياً حتّى يعطي ابنُ يونس النصَ المنقول إليه حقّه من العناية؟

نعود ونتساءل مرّة أخرى: إذا كان متّى قد أجاد في بعض المواقع التي قُمْنا بذكرها، والتي غلب عليها – في معظم الأحيان – أسلوبه الركيك، فما الذي يمكن أن يُقال عن المواضع الباقية؟ ما هي الأسباب التي دفعت بعض المراجع للحكم عليها بالركاكة؟ وإذا كانت فعلاً بهذا السوء؛ فما هي الأسباب التي أدّت إلى ذلك؟ كلّ هذه الأسئلة ستجد صداها في ما يلي:

**بعض الهفوات التي تعرّض لها متّى:**

إنّ أوّل الملاحظات التي يمكن لأيّ قارئ عادي أن يسجّلها لدى قراءته نصاً كهذا: "وهي كلها وأن ليس لها شيء من العظم... و المبدأ هو ما كان إما هو فليس من الضرورة مع الآخر. وأما مع الآخر فمن شانه أن يكون ليكون مع هذا. وأما الآخر فبالعكس".[1] أو مثل "ومن الآن الذين هم يقومون هم إيجاد من حيث يبتدئ به توجد، ولا يجعل آخر الأمر يجد".[2] أو مثل "و ذلك أنّه أما تلك فبالرسالة إلى ذاك"[3]: أنّها نصوص سيّئة، اتّسمت عباراتها بالاضطراب، وأسلوبها بالرداءة، وأنّها باهتة منغلقة على ذاتها؛ بل تفتقر إلى أدنى شروط الوضوح؛ فحتّى ولو استجمع هذا القارئ كلّ قواه و صبره ما كان ليجني منها شيئاً؛ وإلاّ فما المفهوم من أقوال كهذه؟

والحقيقة أنّ هذه الفقرات المبهمة التي حالت دون تحقيق الوضوح والإفهام؛ لا ترجع بالدرجة الأولى إلى مسؤولية المترجم وحده، بل تعود أيضاً إلى ما تطرحه الترجمة الحرفية من مشاكل؛ فعلى الرغم من وجود بعض الآراء التي تعرّفها بأنّها "أصدق وجوه التعبير إلاّ أنّ اقتصارها على نقل النص من شكل إلى شكل من أجل المران على النقل

[1] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، نقل متى، ص 100.
[2] المصدر نفسه، ص 101.
[3] المصدر نفسه ، ص 118.

الخارجي، يجعلها غير مقبولة في مجالات الأدب بشكل مقنع أو عملي، لأنّها تضعف النص وتكون أبعد ما يمكن أن يكون عن مجال الإبداع".[1] خاصة إذا تعلّق الأمر بمصدر هام من المصادر الأدبية كفن الشعر؛ والذي يختلف جملة وتفصيلاً عن كتب العلوم الصرفية: فيزيائية، رياضية...

لكنّ الجدير بالملاحظة أنّ من شروط الترجمة الحرفية الالتزام بقواعد الصرف والنحو، غير أنّنا نجد ابن يونس يغفل هذا الشرط المهم بمخالفته للقاعدة النحوية؛ فهو يحذف في موضع لا حذف فيه نحو"أناس يكونوا في غاياتهم"، ويبقي على المحذوف في موضع الحذف"أن يقعون، أن يجاهدون، أن يمكرون به ويخونونه". كما يدرج فاعلين لفعل واحد في مثل: "يشبهوا المصورون، احتملوا هؤلاء"، واسمين لفعل ناقص نحو: "كانوا الذين، كانوا اليونانيون، كانوا القدماء" بإبقائه للواو التي كان يجدر به حذفها. وقضية الواو هذه لها قصّتها في حواره مع السيرافي؛ فحين سأله عن حرف الواو وأحكامه بُهِتَ أبو بشر وقال: "هذا نحو، والنحو لم أنظر فيه، لأنّه لا حاجة بالمنطقي إليه وبالنحوي حاجة شديدة إلى المنطق".[2] ويستفاد من هذا القول أنّ اهتمام متّى قد انصبّ على المنطق لا على النحو؛ وهذا ما أدّى- في رأيينا- إلى تلك المخالفات النحوية.

نُلمّح في هذا المقام إلى خاصيتين مهمّتين من خواص السريانية؛ تتعلّق الأولى بالإضافة؛ حيث أنّه "عند إضافة الأسماء إلى بعضها تترك السريانية الاسم المضاف معرّفاً".[3] وهذا ما يفسّر ظهور الاسم المضاف معرّفاً في: "النغمة الصوت، المدائح الأفراد،..."؛ وبالتالي فإبقاؤه للألف واللام ما هو - في الواقع- إلاّ تأثّر بالسريانية.

أمّا الأخرى فهي أنّ هذه اللغة "لا تعرف التنقيط للتمييز بين الحروف المتشابهة شكلا ما عدا الدال والراء".[4] على عكس العربية التي يعتبر التنقيط فيها عاملاً أساسياً في عملية الكتابة ممّا عكس ورود الكثير من الكلمات الخالية من التنقيط خاصة في الصفحات

[1] عبد الكريم الجبوري، سبيلك إلى فن الترجمة، لبنان، دار ومكتبة الهلال، ط - 1، د.ت، ص70.
[2] التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص 104.
[3] أحمد ارحيّم هبو، المدخل إلى اللغة السريانية، ص 43.
[4] المرجع نفسه، ص 73.

التالية: 123، 130، 131، 132 من ترجمة متى بن يونس، كما ظهرت بعض الكلمات السريانية نحو: دورط، صفتانية، بالإضافة إلى كلمات غريبة: القانطورس، الدستبند.

وإلى جانب ذلك، تبرز كلمات معربة نحو: أوليطيقس، الفواسيس، فروطيقي، الغايا، دراماطا، أوريقا، ثيطرا، إيسطوريا عِوَضاً عن: فن العزف، الشعر، مبتذل، مرثية شعرية، الفعل، الفن البطولي، الجمهور، التاريخ. ولم يتوقّف الأمر عند الكلمات بل تجاوزها إلى الحروف: ألفا، يوطا، وي، الرو، النو... بالإضافة إلى بعض الأسماء الغريبة: مالي، قومي، فافاري، زود، فوفو، نافو، غونو، برايو، أوردييرون، سيغما،...

يتّضح ممّا سبق، أنّ متّى لم يبذل أدنى جهد في تعويض المسميات التي قُمْنا بذكرها سابقاً، بل اكتفى بكتابتها كما نطقها، والأمر لا يختلف كثيراً عن الملحمة التي أوردها باسم "الأفى" تارة و"عمل الأفى"، "فن الأفى" تارة أخرى. إلاّ أنّ هذه الملاحظة لا تنسحب على باقي المصطلحات؛ حيث نرى بوضوح كيف قام بتعويض المأساة بالمديح والملهاة بالهجاء. وكحرص منه على تقوية المصطلحين الترجميين اللذين انتقاهما ؛ فقد عزّزهما بلفظتي الصناعة والمذهب.

وقد حاول جابر عصفور من خلال كتابه "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" التبريرَ لهذا الانتقاء في ظل تبريره لإرفاق ابن يونس المحاكاة بالتشبيه؛ إذ يفترض "أنّ المترجم كان يحاول فهم المصطلح النقدي عند أرسطو من خلال ما يعرفه عن المصطلح النقدي العربي، هذا الأخير الذي يتّصل اتّصالا وطيدا بالشعر الغنائي الذي لم يعرف العرب سواه من أنواع الشعر وأجناسه. ولمّا كان متّى لا يعرف شيئاً واضحاً عن الفن المسرحي( الذي تمثّل المأساة والملهاة جزءً لا يتجزّأ منه) فقد توجّه إلى افتراض مفاده أنّ هذين (الجنسين) الأدبيين ليسا إلاّ شيئا قريباً من الشعر العربي الذي يعرفه. من ثمّ يَسُرَ عليه أن يفهم التراجيديا على أنّها صناعة المديح. ولما كان الهجاء مقابلا واضحاً للمديح في الشعر العربي، فضلا عن أنّ عنصر الاستهزاء والسخرية الواضح في الكوميديا له ما يماثله في شعر الهجاء المعروف من قبل المترجم، فلا بدّ أن تكون الكوميديا هي الهجاء. و ما دام أنّ الفن المسرحي قد صار شيئا قريبا من الشعر

الغنائي، فمن البديهة أن يكون جوهر هذا الشعر وهو المحاكاة شيئا قريب الصلة بالتشبيه".[1]

وسواء كان لهذا الافتراض ما يدعمه من آراء أم لم يكن؛ فإنّه قد علّل - فيما يبدو لنا - سبب اختيار متّى بن يونس المديحَ والهجاءَ كمقابلين للمأساة والملهاة.

واضح ممّا ذكرناه سابقا، أنّ المترجم قد استقرّ على مقابل ترجمي واحد؛ لكنّه لا يتحرّج أبداً هاهنا من أن يقابل لفظا واحدا بكلمات عديدة، فهو يسمي الممثل تارة بالمنافق وأخرى بالمرائي وأخرى بالمتقيّن، والتحوّل بالدوران، الإدارة، العبور، التقليب. كما ينعت المسرحية بالخيمة، المسكن، القينة مع أنّ لهذه الأخيرة معنى مخالفاً تماماً لمعنى المسرحية إذ تعني "الأمة المغنية"[2]؛ ولعلّه ربط الشخصيات المسرحية بما تفعله القينة أثناء تأديتها للأغنية. والأمر نفسه ينطبق على المنظر المسرحي الذي قابله بالنظر مرّة والبصر مرّة أخرى، عدا في موضع واحد فهو يذكره بشكل صحيح: "أمّا المنظر فهو مغرٍ للنفس".[3]

ولم يتوقّف الحال عند تعويض اللفظ الواحد بمقابلات كثيرة؛ بل تجاوزه إلى جعل لفظ أو مصطلح واحد كمقابل للفظين أو مصطلحين: فالاستدلال الذي عوّض التعرّف لمرّات عديدة قد عوّض القصص التاريخية، والقينة التي عوّضت المسرحية قبل قليل نراها تحلّ محلّ النشيد الحزين.

تلك كانت أهمّ الهفوات التي استخلصناها من هذه الترجمة؛ والتي تراوحت بين المخالفات النحوية وتغييب التنقيط ، الاضطراب وعدم الثبات على مقابل واحد للمصطلح الواحد، بالإضافة إلى هفوات أخرى ارتبطت بالمأساة والملهاة.

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط -3، 1992، ص 148. (بتصرّف).

[2] جوزيف إلياس، المجاني المصوّر، بيروت، دار المجاني، ط - 3، 2001، ص 684.

[3] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، نقل متّى، ص 100.

لا نريد أن ننهي كلامنا عند ذكر هذه الهفوات، ونمرّ عليها مرّ الكرام محمّلين أبا بشر كلّ المسؤولية، دون الوقوف على الأسباب التي أدّت إلى ذلك، أو بالأحرى العوائق التي حالت دون حصول الترجمة المقبولة.

لقد تكافلت عدّة أسباب - زيادة على الأسباب التي ذكرناها سابقا- لتصنع ترجمة مُنِيَت بالكثير من الانتقادات، لا لأنّها لم تكن وفيّة للنص الأصلي في إيصال معانيه وأفكار مؤلّفه فحسب؛ بل لأنّها شوّهته وفكّكته وجعلت منه نصاً عسيراً على الفهم، مغلقاً حتّى على القارئ الذي اطّلع على الترجمات الحديثة، باستثناء بعض الفقرات. قد تمثّلت هذه العوائق فيما يلي:

**عوائق تعود للكتاب في حدّ ذاته:**

إنّه من الأهمية بمكان الإشارة إلى أنّ إحدى الأسباب التي وقفت عائقاً أمام ترجمة متّى تعود إلى الظروف التي أحاطت بكتاب أرسطو "فن الشعر"؛ فمن المتفق عليه "أنّ أرسطو لم يجمع دروسه بنفسه في كتاب، فكلّ ما ترك منها كان مجرّد مذكّرات معظمها في صورة رؤوس أقلام ؛ وأحيانا كان يتكلّم بدون أوراق".[1] يضاف إلى ذلك انتساب هذا الكتاب إلى "المؤلفات المستورة أي تلك التي لم ينشرها على الناس، ولم يقصد تأليفها، بل اكتفى بشرحها لطلابه شفاهة، إذ من خصائصها الإيجاز والغموض وعدم الإحكام".[2]

وما زاد الأمر سوءاً؛ أنّه بعد وفاة أرسطو "آلت كل مؤلفاته إلى تلميذه ثيوفراست، غير أنّ هذا الأخير لم يقم بنشرها، وبعد موته أخفيت في قبو ولم تستخرج إلاّ في مطلع القرن الأوّل قبل الميلاد".[3] كما أنّ "تداول تلك النصوص بين الدارسين وعدم القيام

[1] محمد عابد الجابري، ابن رشد سيرة وفكر، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط -(1/ 2)، 1998/ 2001، ص 157.

[2] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي (تصدير الكتاب)، ص 38.

[3] عبد الكريم الشرقاوي، شعرية الترجمة، ص 168.

بجمعها إلاّ بعد مرور قرن ونصف قد ساهم في خلق ذلك الاضطراب والخلط في عرض مصطلحات الكتاب وموضوعاته".[1]

**عراقيل صنعها توسّط السريان:**

لقد سبقت الإشارة منّا إلى أنّ للسريان فضل كبير في نقل التراث اليوناني إلى السريانية ومن ثمّ إلى العربية، ومساهمتهم في حفظه من الضياع. غير أنّ "نقلهم لهذا التراث عبر بيئات مختلفة في العقائد وطرق التفكير والانتماءات الثقافية، جعل من عملية النقل والترجمة عملا غير بريء ولا نزيه؛ لأنّه من الصعب أن نَمْحُوَ أثر هذه الوسائط العديدة في الإضافة والتعديل والحذف".[2] فرجال الدين الذين يمثّلون غالبية الكتّاب السريان، "كانوا يحاربون الكتابات التي لا تنسجم مع تعاليمهم الدينية ويحولون دون بقائها. لذا لم يصل إلينا من تلك الكتابات إلاّ ما هو نادر وبصورة مشوهة".[3]

إنّ المعلومات الواردة سالفاً، والتي تمحورت حول الترجمات التي قام بها السريان؛ تجعلنا نفترض أنّ سبب نقص كتاب "فن الشعر"، وغياب بعض العبارات أو ربّما حتّى حذف بعض الفقرات؛ كالتي لاحظناها من خلال نهاية الفصل الرابع والعشرين وبداية الفصل الموالي له، يعود إلى ما فعله هؤلاء من حذف وتحريف.

وسواء كان ما افترضناه صحيحاً أم غير صحيح؛ فإنّهم إن سلموا من ذلك فإنّ نقلهم لن يكون بريئاً من أن يمثّل أحد الحواجز التي عرقلت فهم ابن يونس لفن الشعر؛ ففي كل الأحوال لم يكن متّى قادراً على معرفة ما قام به السريان أثناء ترجمتهم للكتاب، كما لا يمكنه أن يتكهّن بما أضافوه أو حذفوه أو عدّلوه، ممّا أجبره على التقيّد بكل ما ورد في الترجمة السابقة.

---

[1] صفوت الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، ص 10.
[2] المرجع نفسه، ص 6.
[3] أحمد ارحيّم هبو، المدخل إلى اللغة السريانية، ص 52.

إنّ افتراضاً كهذا، يجعل السريان - بغضّ النظر عن ما قدّموه من خدمات للتراث اليوناني - أحد المساهمين في الإضرار بالكتاب، لكنّه لن يجعلنا نغضّ الطرف عن تقصير المترجم وما تطرحه الترجمة من مشاكل.

**عراقيل تعلّقت بالمترجم:**

إنّ التصدي لترجمة كتاب كفن الشعر، انتقل عبر بيئات عديدة ولغات مختلفة: يونانية وسريانية وعربية، وعايش قرونا مختلفة: قبل الميلاد وبعده[1]، يتطلّب من المترجم معرفة شاملة بالشعر اليوناني وما يتصل به من مصطلحات، وتغيّر مفاهيم هذه الأخيرة عبر تغيّر البيئات واللغات، بالإضافة إلى إتقان اللغتين اليونانية والعربية.

غير أنّ تقصير ابن يونس في تعلّم اليونانية من جهة، وعدم إلمامه بالعربية من جهة أخرى؛ (أو على الأرجح هذا ما يتبيّن من خلال حواره مع السيرافي أو حتّى من خلال ترجمته للكتاب)، و"جهله بطبيعة الشعر اليوناني وفنونه القصصية والغنائية والتمثيلية "[2]، بالإضافة إلى عدم تخلّصه من تأثير السريانية، جعله يخلق ذاك النص الباهت والمفكك.

تضاف إلى العقبات السابقة عقبتان: "اختلاف نقد الشعر عند العرب عن النقد الأدبي اليوناني، وقد كان كتاب الشعر مرحلة أساسية في تكوّنه، واختلاف تصنيف الأنواع الشعرية عند العرب عن تصنيفات الشعر اليوناني القديم، وانعدام بعض الأنواع مثل التراجيديا والمسرح بصورة عامة؛ وكان المترجم نفسه رجل علم وفلسفة ومنطق، ولم يكن فيما يبدو مطّلعا على الشعر ونقده، أو على الأقل هذا ما توحي به مؤلّفاته، والأخبار التي تحدثت عنه في المصادر القديمة".[3]

---

[1] **ملاحظة**: وصل الكتاب إلى متّى بعد أكثر من عشرة قرون من جمعه؛ لأنّه جمع قبل المسيحية بقرن ونصف، يضاف إليها القرن التاسع الذي ولد فيه ابن يونس.

[2] أمين أبو ليل، العصر العباسي الثاني، الأردن، مؤسسة الورّاق، د.ط، 2009، ص 216.

[3] عبد الكريم الشرقاوي، شعرية الترجمة – الملحمة اليونانية في الأدب العربي، ص 187.

بعد ذكر كلّ هذه العراقيل، هل يمكن أن نَعُدَّ أنفسنا قد وصلنا إلى أقصى حدٍ في الحديث عن العوائق التي صادفت ابن يونس؟ أكيد لا، ولكنّنا بذلنا جهدنا في التبرير لهفواته، ويبقى عملنا هذا محض بداية لآراء قد تجمع من قبل غيرنا.

أخيرا واستناداً لما سبق، يمكن أن نخلص إلى النتائج التالية:

إنّ ترجمة متّى بن يونس التي حكم عليها بالرداءة فيها ما يصلح للفهم والقراءة، غير أنّ اضطرابه بين عجزه الواضح في اللغة العربية وما يتصّل بها من نقد الشعر عند العرب، وبين جهله بطبيعة الشعر اليوناني وما يرتبط به من مصطلحات؛ قد أدّى إلى إنتاج نص مضطرب، زاده رداءة توسّط السريان الذين عملوا على تحريفه وفق ما تقتضيه تعاليمهم الدينية.

وعلى حدّ ما قاله بول ريكور Paul Ricœur ، "فإنّ الترجمة لا يمكن أن تتحوّل لأصل مكرّر ولن تكون إلاّ ترجمة رديئة؛ لأنّ هناك أصعدة غير قابلة للترجمة مزروعة في النص، والتي تجعل من الترجمة مأساة حقيقية، لذا ينبغي التراجع عن فكرة الترجمة المثالية ، وحده هذا التراجع سيسمح لها بالعيش باعتبارها عجزا مقبولا".[1] ذلك أنّها لا تقتصر على نقل مصطلحات النصوص من لغة إلى لغة؛ إنّما عليها أيضا أن تدرك معانيها وما يحيط بها من سياقات، بل قد تتجاوز مهمّتها لترصد تحركاتها عبر الثقافات وتعاقب الحضارات. خاصة وأنّ الكتاب الذي نتحدّث عنه، قد مرّ بأشياء مشابهة للتي تمّ ذكرها.

إنّ ما يمكن أن يقف عقبة حقيقية في طريق الترجمة الصحيحة؛ هو"أن يمتلك المترجم معرفة باللغة المنقول إليها أقلّ بكثير من تلك التي يتمتّع بها المتلقي".[2] وهذا نفسه ما لاحظناه في ترجمة متّى؛ فعدم إلمامه بالعربية التي كان المتلقي العربي على دراية كبيرة بها، جعله يدخل في نقاشات حادّة هو في غنى عنها؛ كالتي جمعته مع السيرافي،

[1] بول ريكور، عن الترجمة، ترجمة: حسين خمري، منشورات الاختلاف، ط -1، 1429ه/2008م، ص 18،21.(بتصرّف).

[2] ماريان لودورير- دانيكا سيليسكوفيتش، التأويل سبيلا إلى الترجمة، ترجمة: فايزة القاسم، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، ط - 1، 2009م، ص 45.

والتي ردّ عليها رداً عفوياً: "ولو نثرت أنا أيضا عليك من مسائل المنطق أشياء لكان حالك كحالي ".[1]

وعلى كلّ حال، فإنّ ترجمة ابن يونس ما كانت قادرة وحدها على إيصال كلّ الأفكار الواردة في فن الشعر الأرسطي؛ لما اعتراها من غموض وانغلاق في الفهم، وما اعترضها من صعوبات كان بعضها ما ذكرناه سابقاً. وتبقى الأسباب الأخرى مبعثرة في كتب لم تصل إلى أيدينا.

وقد كان من الضروري أن تظهر بعض الشروح لتعمد إلى فكّ رموز هذه الترجمة المبهمة، أو أن تسلك طريقاً آخر تجمع فيه الآراء حول هذا الكتاب؛ سواء بالاعتماد على هذه الترجمة أو بالاستعانة بشروح أخرى.

وهنا نتساءل: إذا كان هذا حال ترجمة متّى بن يونس، فما حالُ الشروح التي جاءت بعده؟ هل سلمت من الانتقادات؟ أم أنّ الأمر لا يختلف عن سابقتها؟ ما مدى استيعاب الشرّاح لما جاء في فن الشعر؟ وما مدى وفائهم للنص الأصلي؟ إذا كانوا قد أضافوا إليه شيئاً، فما مصدرُ هذه الإضافات ؟ وإذا كانوا قد أنقصوا منه، فلماذا؟ كل هذه الأسئلة سنحاول الإجابة عنها في المباحث الموالية:

[1] التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص 110.

**ثانياً: فن الشعر من خلال مقالة الفارابي:**

إنّ العناية بفن الشعر لم تقتصر على ترجمة متّى بن يونس وحدها؛ أو على مختصر الكندي المفقود، أو حتّى على باقي الترجمات والشروح التي لم تصل إلينا، بل تجاوزتها إلى اهتمام فلاسفة آخرين عُرفوا بشرحهم لهذا الكتاب.

ويُعدُّ الفارابي أحد الذين اعتنوا بهذا المؤلَّف عناية كبيرة؛ وتظهر عنايته في أنّه لم يكتفِ بشرحٍ واحد للكتاب "بل خصّص له أكثر من شرح"[1] ، فُقِدت معظمها وبقي منها مع ما بقي من مؤلّفاته، مقالةٌ ضمّنها بدوي في كتابه عن فن الشعر بعنوان: **"مقالة في قوانين صناعة الشعراء"**.

إنّ الحديث عن هذه المقالة بكلّ ما تحمله من قضايا شعرية، يستوجب بالضرورة البحث عن المصادر المعرفية التي اعتمدها صاحبها في أثناء جمعه لها. لكنّ بحثاً كهذا سيكون شاقاً جدّاً علينا؛ ليس لأنّنا لا نعرف بعض الطرق التي وصلت بها مؤلّفات أرسطو إليه؛ بل لأنّنا نجهل ما اعتمده من ترجمات وشروح في هذه الرسالة بالذات، هذا إذا استثنينا تصريحه الذي يقول فيه: "...على ما تناهى إلينا من العارفين بأشعارهم وعلى ما وجدناه فى الأقاويل المنسوبة إلى الحكيم أرسطو في صناعة الشعر وإلى ثامسطيوس وغيرهما من القدماء والمفسرين لكتبهم".[2] وحتّى هذا القول مخصّص للأصناف الشعرية ومعانيها.

على كلٍ، لا يُحيِّرُنا اسم ثامسطيوس؛ فابن النديم قد أشار سابقاً بأنّ الكتاب منحول إليه، واعتماد الفارابي عليه لا يعدّ شيئاً جديداً بالنسبة إلينا. إنّما الغامض عندنا ذكره للقدماء والمفسّرين؛ فمن يقصد يا ترى؟ هل هم معلّموه؟ أم الشرّاح الذين سبقوه؟. أم المترجمون السريان؟

---

[1] يبدو أنّ شكري عياد قد استقى هذه الفكرة، بناءً على غياب النص الذي أورده حازم القرطاجني عن الفارابي في كتابه المنهاج؛ ممّا يدلّ على أنّ حازماً قد اعتمد شرحاً آخر غير المقالة التي وصلت بدوي عن طريق جابريل، يراجع تفصيل القضيّة في تعليق: شكري عياد، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د.ط، 1386ه/1967م، ص 194.

[2] الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن كتاب بدوي، ص 155.

تفرض علينا تساؤلات كهذه أو كالتي سبقتها، أن نذكر طرق اتّصاله بمؤلّفات أرسطو بصفّة عامة وأن نجعلها هي الأخرى تنسحب على المصادر المعتمدة في الرسالة:

إنّ أوّل الاحتمالات التي يمكن أن نضعها كإجابة على الأسئلة السابقة، أنّ هذه المعلومات قد وصلته بنفس الطريقة التي وصلته بها الآثار الأرسطية، "عن طريق معلّمه يوحنّا بن حيلان، الذي أخذها هو الآخر عن طريق معلّمِيه الأوائل"[1] ، وهؤلاء المعلّمون هم - على الأرجح- القدماء الذين تحدّث عنهم.

قد يجد احتمالٌ آخر مكانه كإجابة على السؤال الأوّل، وهو أنّ الفارابي قد اِطّلع على هذه الآراء باللغة اليونانية؛ فهو قد أتقن أكثر من سبعين لغة ولن يعسر عليه - في رأيينا- تعلّم اليونانية، وإن كان هذا الرأي مُعارَضاً من قِبَلِ بعض الباحثين ومُؤيَّداً من أطراف أخرى.[2]

إنّ تسطير إجابة مقنعة لمثل هذه الأسئلة، يحتاج إلى مصادر موثوقة؛ وما دامت المراجع التي بين أيدينا غير كافية، فلن تتحوّل هذه الاحتمالات إلى حقائق ما لم تستند إلى دليل قاطع، وتبقى المسألة مفتوحة لمن يريد البحث فيها.

قد يبدو غريباً للقارئ ذِكرُنا لهذه الطرق والاستفسار حولها، مع أنّها تكاد تكون الطرق نفسها التي اعتمدها الفارابي في الإطّلاع على الميراث اليوناني عامة ومؤلفات أرسطو خاصة؛ لكنّنا ننبّهه إلى أمر هام، وهو أنّ إثارتنا لتساؤل كهذا قد يفيدنا بعض الشيء في تفسير القضايا المطروحة من خلال المقالة.

[1] للتفصيل يراجع: جميل صليبا، من أفلاطون إلى ابن سينا، ص 49 وما بعدها.

[2] يشير صفوت الخطيب في كتابه "نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية": أنّ جميل صليبا وعبد الرحمن بدوي يستبعدان أن يكون الفارابي قد اطّلع على آراء أرسطو في لغتها اليونانية، بينما يؤيّدها الباحث محسن مهدي، للتفصيل تراجع إحالة: ص 14 . كما يؤيدها مصطفى الجوزو. يراجع: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص 204.

**مضمون رسالة الفارابي:**

يستهلُّ الفارابي هذه المقالة بذكر مقصده من تأليفها فيقول: "قصدنا في هذا القول إثبات أقاويل وذكر معانٍ تفضي بمن عرفها إلى الوقوف على ما أثبته الحكيم في صناعة الشعر، من غير أن نقصد إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في هذه الصناعة وترتيبها".[1] وبالتالي فهو لم يقصد أن يُلِمَّ بما ورد في صناعة الشعر إلماماً تاماً؛ إنّما أراد من وراء ذلك، إثبات بعض الأقاويل التي من شأنها أن تقرِّب إلى القارئ ما أثبته أرسطو.

ويبرِّرُ أبو نصر فعله هذا فيقول: "ولو رُمْناَ إتمام الصناعة التي لم يَرُمْ الحكيم إتمامها - مع فضله وبراعته- لكان ذلك ممّا لا يليق بنا".[2]

إنّ عذراً كهذا، جعله- على حدّ قوله- يُعرّج على ما يحضره من قوانين وأمثلة وأقاويل ينتفع بها، وما دام القول قد أثبت فيما يخصّ الشعر فقد باشر حديثه بتعريف الأقاويل الشعرية وتفصيل القول فيها، يقول: "إنّ الألفاظ لا تخلو من أن تكون: إما دالة، وإما غير دالة. والألفاظ الدالة: منها ما هي مفردة، ومنها ما هي مركبة. والمركبة: منها ما هي أقاويل، ومنها ما هي غير أقاويل. والأقاويل: منها ما هي جازمة، ومنها ما هي غير جازمة. والجازمة منها ما هي صادقة، ومنها ما هي كاذبة. والكاذبة: منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء- وهذه هي الأقاويل الشعرية".[3] ومفاد قوله أنّه قد أدرج الأقاويل الشعرية ضمن الأقاويل الكاذبة، التي من شأنها أن توقع في ذهن المستمع لها ما يحاكي الشيء محاكاة ناقصة.

ودون أن يذكر أيّ تعريف لما يقصده **بالمحاكاة**[4]، يُباشِر بذكر الفرق الجوهري بينها وبين **المغالطة** إذ يقول: "ولا يظنّنّ ظانٌّ أنّ المغلّط والمحاكي قول واحد، وذلك أنّهما

---

[1] الفارابي، المقالة السابقة، ص 149.

[2] المقالة نفسها، ص 149، 150.

[3] المقالة نفسها ، ص 150.

[4] **ملاحظة**: ذُكِر مصطلح **المحاكاة** عند متّى بن يونس (كفعل و كمصدر)في أكثر من أربعين موضعاً من ترجمته؛ لذا نعتقد أنّ الفارابي لم يكن السبّاق إلى استخدامه بل سبقه إليه متى ابن يونس.

مختلفان بوجوه: منها أنّ غرض المغلّط غير غرض المحاكي، إذ المغلط هو الذي يغلّط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود وأن غير الموجود موجود. فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه. ويوجد نظير ذلك في الحس، وذلك أن الحال التي توجب إيهام الساكن أنه متحرك، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التي على الشطوط، أو لمن على الأرض في وقت الربيع عند نظره إلى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة لسير- هي الحال المغلطة للحسّ، فأما الحال التي تعرض للناظر في المرائي والأجسام الصقيلة فهي الحال الموهمة شبيهَ الشيء".[1]

يذكر أبو نصر من خلال هذا القول أحد وجوه الاختلاف بين المغلط والمحاكي، والتي تخصّ الجانب المتعلّق بغرض كلّ واحدٍ منهما؛ فبالرغم من أنّهما يشتركان في إيهام السامع؛ إلاّ أنّ الأوّل يوهمه بالنقيض والثاني بالشبيه. ولكي يوضّح ما يعنيه بكلٍ من المغالطة والمحاكاة، عمد إلى مثال من الطبيعة: فالأولى لها نظيرها في الحسّ؛ وهي أشبه بما يصيب راكب السفينة من توهّم حين يرى بأنّ الأشخاص الواقفين على الشطوط في حالة حركة باتّجاهٍ معاكسٍ لحركته، بينما الحقيقة أنّه من يتحرّك. أو توهّم المبصر للسماء بأنّ القمر يتحرّك وسط الغيوم، في حين أنّها من تتحرّك. أمّا الثانية فهي مُشابِهة لما يتوهّمه الناظر إلى المرآة التي تعكس صور الأشياء.

**مقولة الشعر وباقي الأقاويل المنطقية:**

تجدر الإشارة قبل الدخول في معالجة قضيّة كهذه، إلى مسألة هامة تخصّ "فن الشعر" بصفّة خاصة؛ وهي "أنّ الذي جعل الفلاسفة المسلمين (والفارابي أحد هؤلاء) يقومون بشرح هذا الكتاب، أنّه قد ضُمَّ إلى منطق أرسطو، بل صار من جملة الأورغانون شأنه في ذلك شأن كتاب الخطابة؛ ممّا استوجب شرحه كباقي الكتب المؤلّفة لجملة المنطق".[2]

[1] المقالة السابقة، ص 150، 151.

[2] الأخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط – 1، 1999، ص 18- 19.(بتصرّف).

إنّ إلحاقاً كهذا قد سهّل - فيما يبدو لنا- على الفارابي أن يصنّف المقولة الشعرية ضمن الأقاويل المنطقية، فهو يذكر أنّ: "الأقاويل إما أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإما أن تكون كاذبة لا محالة بالكل، وإما أن تكون صادقة بالأكثر كاذبة بالأقل، وإما عكس ذلك، وإما أن تكون متساوية الصدق والكذب. فالصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية، والصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدلية، والصادقة بالمساواة فهي الخطبية، والصادقة في البعض على الأقل فهي السوفسطائية والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية. - وقد تبين من هذه القسمة أن القول الشعري هو الذي ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية، وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس أو ما يتبع السولوجسموس-".[1]

يظهر من هذا القول أنّ الفارابي قد جعل المقولة الشعرية أدنى الأقاويل المنطقية؛ وهذا قياساً على مكانة كتاب الشعر ضمن الأورغانون. ولم يكتف بهذه المكانة المتدنيّة؛ بل زاد إصراراً على قوله السابق في أن اعتبر القول الشعري كاذباً بالكل لا محالة، لكنّه مع ذلك يعود ويقول بأنّه نوع من أنواع القياس أو ما يتبعه.

وعلى رأي جابر عصفور، "فإنّ اعتبار الشعر قسماً من أقسام المنطق، وجعل القول الشعري نوعاً من الأقيسة المنطقية يعدُّ تفسيراً متطرّفاً لأرسطو".[2] بل "إنّ ربطاً كهذا قد أساء إلى مفهوم الشعر إساءة كبيرة".[3] فجابر حتّى وإن خطّأ الفارابي في موضع كهذا؛ فإنّه لا يلصق التهمة به، بل يعمد إلى التبرير لذلك؛ فيقول "بأنّ فهمه هذا قد كان متوافقاً مع العرف الذي استقرّ عليه التراث الفلسفي قبله، والذي عَدّ الشعر أحد أقسام صناعة المنطق؛ فالكندي مثلاً قد سبقه إليه، وكلاهما تابع للمشائين، وبخاصة في مدرسة الإسكندرية من مفسّري أرسطو في القرن الخامس الميلادي".[4]

---

[1] الفارابي، المقالة السابقة، ص 151.

[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ط ، 1982، ص180. (بتصرّف).

[3] للتفصيل يراجع: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص151.

[4] جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص 181. (بتصرّف).

ويساند الشرقاوي هذا الرأي؛ حيث ينفي عن المترجمين والشرّاح والفلاسفة العرب تهمة إلحاق كتاب الشعر بالأورغانون، إذ أنّ ذلك "لم يكن منهم بسبب ضعف الترجمة وعدم فهمهم لها، بل كان سابقاً على الترجمة ومستقلاً عنها، لأنّهم قد تلقوه سلفاً عن شرّاح أرسطو الإسكندريين".[1]

ويبدو أنّ هذا التقسيم لا يعود فقط إلى القرن الخامس الميلادي، بل يرجع تاريخه إلى أبعد من ذلك بتسعة قرون، وبالضبط "إلى التقسيم شبه التقليدي الذي سار عليه المشاءون اليونان ابتداءً من القرن الرابع قبل الميلاد؛ أي منذ عهد أرسطو نفسه".[2]

واختصاراً لما قيل يمكن الخلوص إلى نتيجة مؤداها: أنّ الفارابي لم يأتِ بشيء مخالف للسائد حتّى يُلام على إدراج المقولة الشعرية في سياق المقولات المنطقية، فهو على أيّة حال، تابع للسابقين، وإنّما علينا أن نفنّد مجهوده في الوفاء لما أخذه عنهم.

**الأغراض والأوزان:**

إنّ أوّل قضية أثارت انتباهنا لدى قراءتنا مقالة الفارابي، أثناء حديثه عن الأوزان، تصريحُه الواضح بأنّ: "جلّ الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزناً معلوماً- إلا اليونانيون فقط: فإنّهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعاً من أنواع الوزن".[3] أي أنّ اليونان- على خلاف الأمم الأخرى- قد جعلوا لكل نوع وزناً خاصاً به، وهذا ما دفعنا إلى التساؤل: هل صرّح أرسطو في كتابه بشيء من هذا؟ أم لا؟

الحقيقة أنّ طرح سؤال من هذا النوع، والبحث عن إجابة له، يتطلّب العودة بالضرورة إلى الأصل الأوّل. وبالرجوع إلى قول أرسطو:" والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم...أما الوزن الايامبى والوزن الرباعي الجاري (التروكي) فمليئان بالحركة: فأحدهما أنسب للرقص، والآخر أنسب للفعل، وشر من ذلك

[1] عبد الكريم الشرقاوي، شعرية الترجمة- الملحمة اليونانية في الأدب العربي، ص 206.
[2] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي( تصدير الكتاب )، ص 14.
[3] الفارابي، المقالة السابقة، ص 152.

كله أن نمزج بين هذه الأوزان كما فعل خاريمون"[1] الذي يعني به أنّ الوزن البطولي مناسب للملاحم، وأنّ وزني الأيامبي والتروكي يناسبان الرقص والفعل على التوالي. كما أنّه يعيب على خاريمون مزجه بين الأوزان، لكنّه لا يخرجه من زمرة الشعراء؛ والدليل قوله التالي: "لو أن امرأ أنشأ عملاً من أعمال المحاكاة وخلط فيه بين الأوزان كما فعل خريمون في منظومته وهي رابسودية مؤلفة من أوزان شتى، فيجب أيضاً أن يسمى شاعراً".[2] أي أنّه يظل شاعراً حتّى ولو خالف المعتاد بمزج الأوزان بعضها ببعض. نقول: وبالعودة إلى القول السابق، نتأكّد تماماً أنّ صاحب المقالة قد استقى هذه الفكرة من عند أرسطو و أفلح في فهمها.

وغير بعيد عن المسألة السابقة، يعدّد الفارابي الأصناف الشعرية اليونانية ويقصرها على ثلاثة عشر نوعاً؛ وهي كالتالي: "طراغوذيا، ديثرمبى، قوموذيا، إيامبو، دراماطا، اينى، ديقرامى، ساطورى،فيوموتا، افيقى، ريطورى، ايفيجاناساوس، أقوستقى".[3] راداً مصدره في ذلك إلى ما قاله الحكيم، حتّى إذا جاء إلى معاني هذه الأصناف ذكر ثامسطيوس والقدماء والمفسرين.

إنّنا لا نستغرب الصورة المشوّهة التي بدت بها هذه الأصناف، إنّما نعجب له كيف يذكر أصنافاً لم ترد في فن الشعر(مع أنّه أكّد اعتماده على أرسطو)، كما أنّها لم تظهر في ترجمة متّى بن يونس[4]، فهل يعدّ تصريحه بالاعتماد على ثامسطيوس والقدماء والمفسرين إجابة مقنعة؟ حتّى إنّه لم يذكر ابن يونس ولا حتّى كلمة مترجم، فهل يعني أنّه

---

[1] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 68.

[2] المصدر نفسه، ص 6-7. نضيف إلى ما قاله الفارابي ملاحظةً أخرى، وهي أنّ اليونان لم يتوقّفوا عند مجرد الربط بين النوع والوزن، بل تعدّوه إلى أبعد من ذلك؛ فالناس كانوا ينعتون الشعراء باسم الوزن الذي يستخدمونه، وهم شعراء لأنهم يستخدمون الوزن نفسه ، لا لأنهم يحاكون، يراجع قول أرسطو:" على أنّ... نفس الوزن"، ص 6 من فن الشعر ضمن كتاب بدوي.

[3] شرحها بدوي على النحو التالي: تراجيديا، ديثرمبوس، كوميديا، أيامبو، دراما (الفعل)، ؟ ، ؟ ، ساطورى، قصائد صغار، ملحمة ، خطابي، متعلّق بالكون والطبيعة، خاص بالموسيقى.

[4] **ملاحظة**: لم تُذكر: اينى، فيوموتا، ايفيجاناساوس، أقوستقى، لا في ترجمة متّى ولا في ترجمة بدوي لفن الشعر الأرسطي.

لم يعتمد عليه؟ أم جعله مع جملة المفسّرين الذين ذكرهم؟ يبقى السؤال مطروحاً ما لم تقع بين أيدينا مصادر تثبت ذلك.

**طوائف الشعراء وأحوالهم:**

بعد أن عدّد الفارابي الأصناف الشعرية وأسرف في شرح معانيها[1]، يلتفت للشعراء فيقسمّهم إلى ثلاث طوائف وهي كالآتي:

أمّا **الطائفة الأولى** فهم " ذوى جبلّة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأتّ جيد للتشبيه والتمثيل: إما لأكثر أنواع الشعر، وإما لنوع واحد من أنواعه، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي، بل هم مقتصرون على جودة طباعهم وتأتّيهم لما هم ميسّرون نحوه، وهؤلاء غير مسلجسين بالحقيقة لما عدموا من كمال الروّية والتثبت في الصناعة".[2] ويقصد بهم: المهيّئون فطرياً لقول الشعر؛ على أنّ هذه الفطرة لا تؤهّلهم لأن يكونوا شعراء مسلجسين، سواء نظموا في غرض واحد أو في عدّة أغراض؛ وهذا لأنّهم لا يمتلكون المعرفة الكافية بهذه الصناعة.

وأمّا **الثانية** فتضمّ العارفين "بصناعة الشعراء حق المعرفة حتى لا يندّ عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه، ويجوّدون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين".[3] ومفاد هذا القول: أنّ الشاعر لا يستحقّ اسم المسلجس ما لم يكن عارفاً بهذه الصناعة وخواصها وقوانينها، يضاف إلى ذلك شرط آخر وهو القدرة على إجادة التشبيهات و التمثيلات.

أما **الطائفة الأخيرة** فهي التي تجمع المقلدّين للطبقتين السابقتين؛ أي الذين "يحفظون عنهما أفاعيلهما ويحتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون

---

[1] للتفصيل في هذه المعاني، تراجع الصفحات التالية: 153، 154، 155 من مقالة الفارابي ضمن كتاب بدوي.

[2] الفارابي، المقالة نفسها، ص 155.

[3] م ن، ص 156.

لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة".[1] وهؤلاء أكثرُ عرضةً للأخطاء من أصحاب الطبقتين السابقتين.

وكالعادة لا يقنع الفارابي بتقسيم واحد للشعراء؛ بل يعمد إلى تقسيم آخر، فيقول: "إنّ ما يصنعه كل واحد من هؤلاء الطوائف الثلاث لا يخلو من أن يكون عن طبع، أو عن قهر، وأعني بذلك أن الذي جبل على المدح وقول الخير فربما اضطره بعض الأحوال إلى قول بعض الأهاجي وكذلك سائرها؛ والذي تعلّم الصناعة وعوّد نفسه نوعا من أنواع الشعر واختاره من بين الأنواع ربما ألجأه أمر يعرض له إلى تعاطي ما لم يستخره لنفسه فيكون ذلك عن قهر: إما من نفسه أو من خارج. وأحمدها ما كان عن طبع".[2] ويقصد من ذلك أنّ الطوائف التي سبق له ذكرها لا يمكن أن تخرج عن حالتي **الطبع** و**القهر**:

1) **الطبع**: وهو أن يُجبَل الشاعر على النظم في نوع من الأنواع التي تعوّد عليها من دون أيّ ضغط خارجي.

2) **القهر**: وهو أن يضطرّ هذا الشاعر إلى قول نوع آخر من الشعر لم يعوّد نفسه عليه، بل دفعته أسباب من نفسه أو من خارجها. وأفضلها ما صدر عن طبعه.

**أحوال الشعراء:**

يحاول الفارابي أن لا يترك قضيّة تخصّ الشعراء إلاّ ويتحدّث فيها؛ وهذه المرّة قد التفت إلى أحوال الشعراء ووصفها؛ ففي رأيه أنّ "أحوال الشعراء في تقوالهم الشعر تختلف في التكميل والتقصير. ويعرض ذلك إما من جهة الخاطر، وإما من جهة الأمر نفسه".[3] ويعني أنّ هذه الأحوال تكون من جهتين: قد تكون من جهة الخاطر؛ فتتعلّق بنفسية الشاعر ومساعدة خاطره له في وقت دون آخر، ويردّ السبب إلى "بعض الكيفيات

[1] الفارابي، المقالة السابقة، ص 156.
[2] المقالة نفسها، الصفحة نفسها.
[3] م ن، ص ن.

النفسانية: إما لغلبة بعضها أو فتور بعض منها".[1] وقد تكون من جهة الأمر نفسه؛ فترتبط "بالمشابهة بين الأمرين اللذين يشبه أحدهما الآخر، وربما كانت قريبة ظاهرة لأكثر الناس، فيكون القول في كماله ونقصانه بحسب مشابهة الأمور من قربها وبعدها".[2] ومعنى هذا أنّ مردّ الكمال والنقصان في هذه الجهة بالذات يرتبط ارتباطاً وثيقاً بقرب المتشابهيْن أو بعدهما، غير أنّه يحسم الأمر فيما يخص الشاعر المتخلّف؛ ليؤكّد أنّ مساعدة الحظّ له لا تجعله مسلجساً حتّى وإن أتى بالجيّد الفائق.

**جودة التشبيه:**

يربط أبو نصر هذه القضيّة بجهتين هما: فإمّا أن تكون من جهة الأمر نفسه؛ فتخصّ التشبيهات القريبة، وهذا قد فصّل فيه القول في التقسيم السابق. وإمّا أن تكون من جهة "الحذق بالصنعة حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل".[3] ويعني بذلك أنّ براعة الشاعر قد تصل إلى الحدّ الذي يجعل فيه المختلفين في صورة المتشابهين، ويذكر مثالا: "فمن ذلك أن يشبّهوا أب و ب ج لأجل أنه يوجد بين أ و ب مشابهة قريبة ملائمة معروفة، ويوجد بين ب وج مشابهة قريبة ملائمة معروفة، فيدرجوا الكلام في ذلك حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين مشابهة ما بين أب، ب ج وإن كانت في الأصل بعيدة".[4]

والمستفاد من هذا القول، أنّ الشاعر يستطيع جعل أب مساوية لِ ب ج انطلاقاً من مشابهة ب لكل من أ و ج في صفّة معيّنة، وإن كانت في الحقيقة بعيدة كل البعد؛ بدليل أنّ مشابهة أ لِ ب في صفّة معيّنة ص، ومشابهة ب لِ ج في صفّة أخرى صَ، لا تعني بالضرورة وجود شبه بين ص و صَ، وإنّ مقدرة الشاعر على إيهام السامع بأنّ الصفّتين ص و صَ متشابهتان انطلاقاً من التشبيهات السابقة؛ هي التي تخلق ذاك النوع من البراعة لديه وتصنع جودة شعره.

---

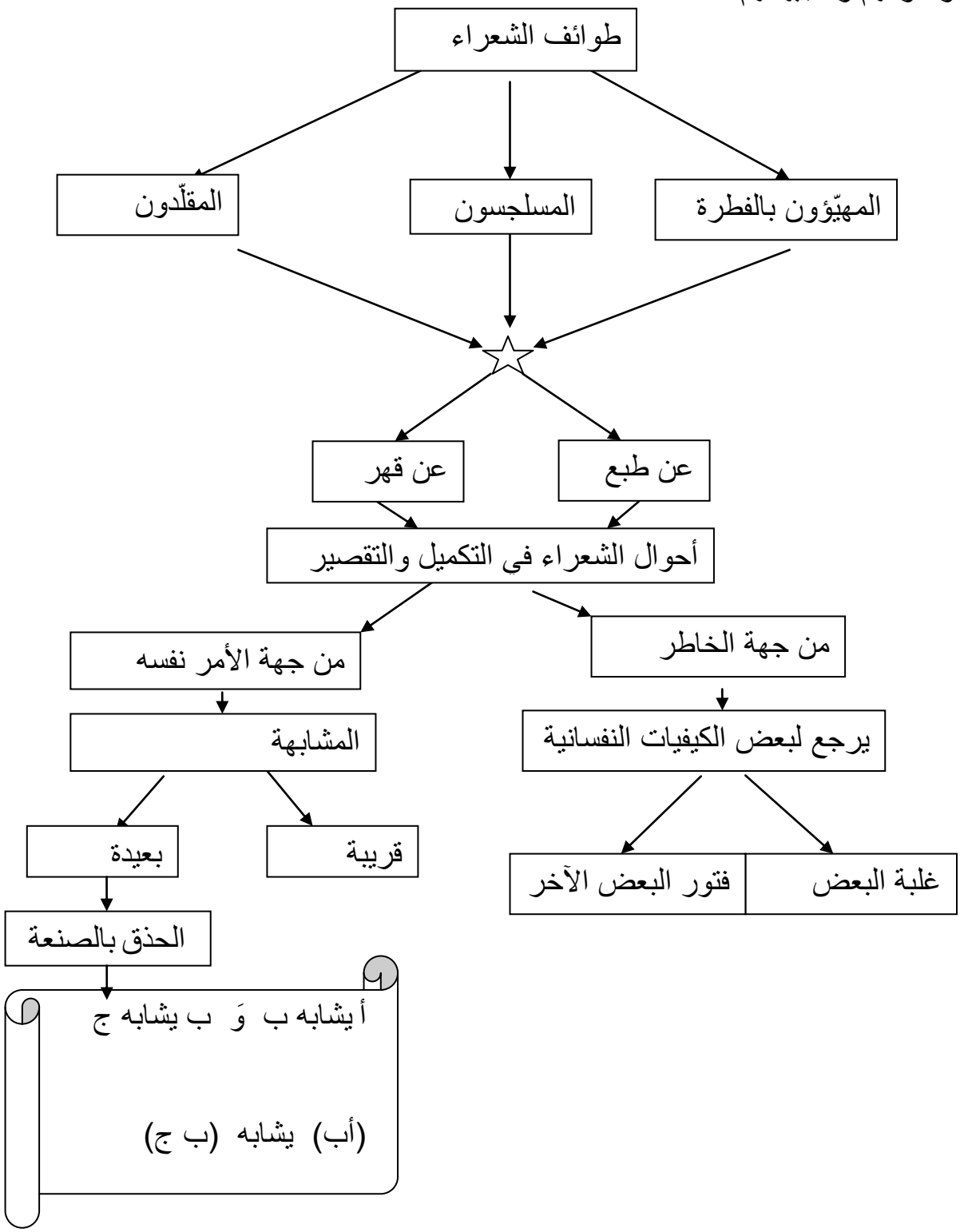
[1] الفارابي، المقالة السابقة، ص 156.

[2] المقالة نفسها، ص 156.

[3] نفسها، ص 157.

[4] م ن، ص ن.

والآن إليك المخطّط الذي نختصر فيه الأقوال السابقة، والتي تخص طوائف الشعراء وأحوالهم وتشبيهاتهم:




مخطّط حول طوائف الشعراء وأحوالهم وتشبيهاتهم

**صناعة الشعر والتزويق:**

يواصل الفارابي حديثه عن التشبيه وهذه المرّة لا يحصر ذاته في نفس الصناعة، بل يعمد إلى استقاء القول فيما يربطها مع صناعة أخرى؛ وهي التزويق أو ما يعرف الآن بالرسم فيقول:" إن بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناع التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها... وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كليهما فرقاً، إلا أن فعليهما التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم".[1] ومفاد القول: أنّ الشعر والرسم وإن كانا مختلفين في المادة التي يعتمدانها؛ حيث أنّ مادة الأوّل هي الأقاويل ومادة الأخير هي الأصباغ، إلاّ أنّ بينهما مناسبة تكمن في أنّهما يعتمدان الفعل نفسه وهو التشبيه، كما يسعيان إلى هدف مشترك وهو إيقاع المحاكيات في حواس الناس وأوهامهم.

بهذا القدر نكون قد رسمنا صورة توضيحية عن معظم المواضيع المطروحة في الرسالة. و الآن لنترك المجال لملاحظاتنا حولها:

**ملاحظات عامة حول المقالة:**

أخيراً، واستناداً لما سبق يمكن تسجيل بعض النقاط فيما يخصّ هذه المقالة، وهي كالتالي:

أ) الافتقار للشواهد الشعرية اليونانية والعربية على حدٍ سواء: وقد يعود السبب في ذلك إلى أنّ الفارابي قد جعلها رسالة عامة، تجمع ما أثبته أرسطو من قوانين بصورة مختصرة لا بطريقة تفصيلية؛ على أنّ هذه الملاحظة لا يمكن أن تشمل الأمثلة التوضيحية؛ بدليل أنّه كان يستخدم أمثلة من الطبيعة كالتي وظّفها لشرح الفرق بين المغالطة والمشابهة، بالإضافة إلى الأمثلة المذكورة سالفاً.

[1] الفارابي، المقالة السابقة، ص 157، 158.

**ب)** التفصيل الشديد و الدقة في عرض التقسيمات: ففي معالجته لمقولة الشعر أو حتّى طوائف الشعراء وأحوالهم؛ نراه يعتمد تفريعات كثيرة ويفصّل القول من زوايا متعدّدة، ولا يهمل أدقّ التفاصيل، لدرجة تجعل القارئ يحسّ بأنّه يعيد الكلام؛ لاسيّما حين تعلّق الأمر بمقولة الشعر وموقعها ضمن الأقاويل المنطقية؛ مع أنّ ذاك التكرار ما هو في الحقيقة إلاّ حرص على الدقة التي تعوّد عليها في معالجة القضايا المنطقية.

**ج)** إقحام المنطق بصورة واضحة؛ ويظهر ذلك في استخدامه للقياس من خلال المثال المرتبط بجودة التشبيه؛ مطبّقاً القاعدة التي تقول: "أنّ الشيئين المساويين لشيء ثالث متساويان فيما بينهما"[1] ولنوضّح ذلك انطلاقاً من مثاله:

أ = ب

ب= ج

⟸ أ = ج ⟸ (أ+ب) = (ب +ج)

**د)** اعتماد الطريقة المنطقية في عرض التقسيمات: فهو يبدأ بالكل لينحدر إلى الجزء؛ أي من الأصول إلى الفروع.

إنّ ما يمكن أن نقترحه كتفسير للملاحظات الثلاث الأخيرة أمران:

**الأمر الأوّل**: أنّ الفارابي لم يستطع التجرّد من خلفياته المنطقية حتّى وهو يعالج قضايا شعرية.

**والأمر الآخر**: أنّ ذلك ما هو إلاّ صدى لاعتبار المقولة الشعرية ضمن الأقاويل المنطقية؛ فهو يتعامل معها كما يتعامل مع البرهان أو الجدل أو السفسطة...

[1] محمد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، الجزائر/ بيروت، ديوان المطبوعات الجامعية/ منشورات عويدات، ص 167. ( = تعني: يشابه).

ه) العناية الشديدة بالأصناف والأوزان: إذ أخذت حوالي الثلث من الحيّز المخصّص للمقالة.[1] غير أنّها مثلما تعكس جانباً إيجابياً من معرفة أبي نصر وإلمامه بالآراء؛ تعكس زاوية سلبية في وجود التناقض في أقواله؛ فهو من جهة يدلي بأنّ هذه المقالة مخصّصة لإثبات أقوال الحكيم، ومن جهة أخرى يقحم ثامسطيوس والقدماء والمفسّرين.

هذه جملة الملاحظات التي استطعنا أن نخرج بها من قراءتنا للمقالة، فهل يمكن أن نعدّها كافية لإصدار حكم بشأنها بالإيجاب أو بالسلب؟

صحيح أنّ الفارابي قد حاول إعطاء لمحة عامة عن صناعة الشعر، كما فَهم بعض الأفكار الأرسطية؛ وهذا ظاهر من خلال ما قاله في قضيّة ارتباط الوزن بالغرض، وحتّى في ذكره لبعض الأصناف الشعرية؛ إلاّ أنّنا نعتقد أنّه يجب أن نتجافى عن إصدار أيّ حكم فيما يخصّ كفاءته في فهم ما ورد في "فن الشعر".

قد يتساءل البعض: لماذا هذا التجافي؟ وبوسعنا المقارنة بالاستناد إلى الترجمات الحديثة.

الواقع أنّ إزاحة أو إقصاء أيّ إجابة من الإجابتين السابقتين، يتطلّب إثبات واحدة منهما إثباتا قاطعاً ونفي الأخرى نفياً صريحاً؛ وما دُمْنا غير قادرين على فعل ذلك(لأنّه أرادها رسالة عامة)، فإنّ تجنُّب الحكم سيكون أفضل الحلول في رأيينا، على أنّنا لا ننفي جهده في توصيل القوانين الشعرية، وتفانيه في شرحها. فهل كانت هذه الجهود كافية لكبح فضول من جاؤوا بعده؟ أم هي مجرّد بداية لأعمال ستَتفَنّن هي الأخرى في رسم بصمتها للإحاطة بفن الشعر؟

[1] تراجع، المقالة السابقة، من ص 152 إلى 155.

**ثالثاً: ابن سينا وفن الشعر:**

لقد سبق أن رأينا كيف تعامل الفارابي مع "فن الشعر"، وكيف حاول جهده ليجعل من رسالته صورة مختصرة عنه؛ من غير أن يقصد إلى الاستقصاء أو الإلمام بصناعة الشعر، ولهذا كان من الضروري أن يظهر بعده من يحاول تقديم هذا الكتاب في صورة أوضح من ترجمة متّى وأكثر تفصيلاً من رسالة أبي نصر، مستفيداً من الجهود التي سبقته؛ مادام الانطلاقُ من العدم شيئاً غير معتاد في كل خطوة نحو البحث.

ويصرّح عبد الرحمن بدوي بأنّ: "ابن سينا قد قدّم أوّل تلخيص كامل لنص كتاب أرسطو في الشعر"[1] ضمن "الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء"[2]، وما دام هدفنا في هذا الفصل أن نقف عند الشروح التي قامت حول هذا الكتاب؛ فإنّنا سنواصل ما بدأناه بإعطاء صورة تقريبية عن هذا التلخيص مباشرين ذلك بالحديث عن منهجيته فيه.

**منهجية ابن سينا في تلخيصه:**

يفصّل أبو علي هذا التلخيص إلى ثمانية فصول؛ حيث يجعل الفصل الأوّل بوابة للبقية وذلك بتخصيصه للحديث عن قوانين الشعر التي تشترك فيها كلّ الأمم؛ لذا نراه يُعنوِنه بعنوان مُخالِف تماماً عن الفصل الأوّل لكتاب أرسطو أو حتّى لترجمة ابن يونس.[3] وهو فيه يكاد يكون عبءً ثقيلاً على الفارابي؛ إذ يظهر بوضوح نقله للأغراض الشعرية ومعانيها، ويمكن ملاحظة التشابه الكبير بين قوليهما بمقارنة بسيطة لا جهد فيها.[4]

إنّ الذي دفعنا إلى تسمية هذا الفصل بالبوابة لا يعود فقط لما قلناه سابقاً؛ بل يرجع إلى ما فهمناه من قوله في بداية الفصل الثاني: "والآن، فإنّا نعبّر عن القدر الذي أمكننا

---

[1] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي (تصدير الكتاب)، ص 53.

[2] ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب بدوي، ص 161.

[3] خصِّص الفصل الأوّل عند كل من أرسطو ومتّى بن يونس للمحاكاة وأنواعها، بينما جعله ابن سينا في الشعر مطلقاً.

[4] قارن بين ص 153، 154، 155 من مقالة الفارابي وبين 165، 166، 167 من شرح ابن سينا.

فهمه من التعليم الأول".[1] في أنّ الفصول السبعة الباقية، والتي تخصّ الشعر اليوناني ونشأته وأصنافه، والتي حظيت فيها التراجيديا بالخمسة الأخيرة، قد خصّصت لشرح ما أسماه **التعليم الأوّل**. على أنّنا لا نعرف ماذا يعني به؛ فهل قصد ترجمة متّى؟ أم كتاباً آخر يتضمّن شرحاً لفن الشعر الأرسطي؟ أم قصد به المعلّم الأوّل؟.[2]

هذا ما استطعنا الوصول إليه من قراءتنا في منهجية ابن سينا، والآن سنسلّط الضوء على بعضٍ من مواضيع هذا الشرح.

**جوانب من تلخيص ابن سينا لفن الشعر:**

سنباشر دراستنا في هذا الشأن بِمصطلح **التخييل**؛ لا لأنّه بدأ عمله به؛ وإنّما للأهمية التي اكتساها في تلخيصه، أمّا بقية المواضيع فستأخذ ترتيبها وفق ما تقتضيه طبيعة ارتباطها ببعضها؛ لا بحسب موقعها في الشرح. وفي هذا الصدد نتساءل عن أصول المصطلح، وكيفية وصوله إلى أبي علي؛ وطريقة توظيفه في مجال الشعر.

يصرّح عثمان موافي: "أنّ أوّل من استخدم لفظة التخييل هو الفارابي، وقد استعملها تفسيراً لكلمة المحاكاة الأرسطية"[3] ، على أنّنا لم نلمح- رغم ذلك- ذكراً صريحاً لها في رسالة الفارابي السابقة؛ باستثناء إشارته إلى نوعٍ من الإيهام إمّا بالمشابهة أو المغالطة، أو إيقاع المحاكيات في أوهام الناس[4]، كما أنّها لم تظهر في ترجمة متّى بن يونس.[5]

---

[1] ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب بدوي، ص167.

[2] إنّ ورود قول ابن سينا:" وقد شحن هذا الفصل من التعليم الأول بأمثلة"، ص 197، يعزّز الاحتمالين الأوّل والثاني بينما يسقط الثالث تلقائياً.

[3] عثمان موافي، في نظرية الأدب، ج 1، الإسكندرية، دار المعرفة، د.ط ، د.ت، ص 135.

[4] تراجع مقالة الفارابي السابقة، من ص 150 إلى 158.

[5] **ملاحظة**: اللفظة الواردة في ص 94 من ترجمة متّى بن يونس مُختلَف في أمر صحّتها، وقد قُرِأت التجميل؛ وهذه القراءة هي الصواب في رأيينا؛ لأنّها أقرب إلى ما عُطِف عليها "التجميل والحسن" منها إلى التخييل، كما أنّه لو قصد بها التخييل فعلاً لَذَكَرها في مواضع أخرى، ولما اقتصرت على هذا الموضع فحسب.

وعلى حدّ ما أدلى به سعد مصلوح، "فإنّ أرسطو لم يتعرّض لهذا المصطلح في كلامه على فن الشعر، باستثناء إشارته لنوع من الخيال الشعري؛ وهو حريّة الشاعر في ترتيب الأحداث على أساس من الضرورة أو الاحتمال ؛ وهو بهذا يعدّ خالياً خلواً تاماً من الكلام عن الخيال ودوره في الفن الشعري؛ وإنّما جاء علاجه للتخييل في كتابه النفس".[1]

ويؤكّد علاّل الغازي: "أنّ أرسطو لم يعالج التخييل حيث كان ينبغي علاجه؛ وإنّما اهتمّ به وبعمق في المباحث التي عالج فيها بعض الظواهر النفسية، بل إنّ تجاهله لذكره في فن الشعر يعدّ خطأً تحاسبه عليه طبيعة المحاكاة، وتحديده لمفهوم الشعر الذي قطع به أشواطاً بعيدة في نظرية الأدب والشعر خاصة".[2]

يتضح ممّا سبق، أنّ الفارابي مسؤول عن إخراج لفظة التخييل من كتاب النفس الأرسطي والجنوح بها إلى الشعر، حيث "استخدمها ليدلّل بها على الأبعاد النفسية للمحاكاة الشعرية ".[3] وهو بعمله هذا " قد نجح في تحقيق ما فشل أرسطو في تحقيقه".[4] غير أنّه - رغم جمعه بين المحاكاة والتخييل- "لم يتوصّل إلى نتيجة محدّدة بهذا الخصوص".[5]

"إنّ غياب المؤلفات التي توسّطت عمل الفارابي وابن سينا، تجعل لهذا الأخير فضل السبق في الكلام عن التخييل بعد سابقه"[6] ، وبالإضافة إلى ذلك فهي تمنحه الأولوية

---

[1] سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، القاهرة، دار التأليف، ط -1، 1980، ص 100،101.

[2] علاّل الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص 571،575.(بتصرّف).

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص156.

[4] علاّل الغازي، المرجع السابق، ص576.

[5] جريجور شولر، نظرية الأدب الأرسطية العربية، الأردن، دار جرير للنشر والتوزيع، ط -1، 2008، ص 97.

[6] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص206.

الأولوية بعد الفارابي في تعريف الشعر ووصفه بأنّه : "كلام مخيل مؤلف من أوزان وعند العرب مقفاة".[1]

ينبّه أبو علي من خلال هذا التعريف إلى مسألتين هامتين: أمّا الأولى فخاصة بالشعر العربي؛ وهي هنا **القافية**، وهذه المسألة لها جانبها الإيجابي من حيث أبرزت أهمّ خاصية ينفرد بها الشعر العربي عن سواه، كما ردّت الاعتبار للقافية التي لم يجعلها الفارابي من ضروريات الشعر؛ ولا شكّ أنّ فعله هذا مبرّر له من حيث كونه نتيجة حتمية لجعل الرسالة حديثاً عن القوانين الكليّة.

أمّا الأخرى فخاصة بالشعر عامة؛ وهي أنّه **كلام مخيّل**؛ إذ المخيّل في نظر أبي علي: "الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانياً غير فكري".[2]

إنّ ورود المصطلحات الثلاث: **الانقباض** و**الانبساط** و**الانفعال** في هذا التعريف، تبيّن أنّ ابن سينا قد حاول معالجة الشعر ضمن مجالين هامين هما: المنطق وعلم النفس. كيف ذلك؟ نحاول الإجابة:

**المنطق:**

إنّ اعتبار الشعر فرعاً من فروع المنطق؛ بعد "البرهان الذي يقدّم معرفة يقينية، والجدل الذي يقدم معرفة ظنية، والسفسطة التي تمنح معرفة زائفة، والخطابة التي يلتمس بها الإقناع"[3] ؛ يؤهّله لأن يمثّل أحد الوسائل التي تهب الإنسان قوّة التمييز بين الخطأ والصواب من أجل نُشْدان الصواب الذي يسعى إليه المنطق.

وما دام المنطقيّ -على حدّ قول ابن سينا- لا ينظر في الشعر إلاّ في كونه كلاماً مخيّلاً؛ فإنّ التخييل - وإن كان لا يكتسي الأهمية ذاتها مادام يحتلّ آخر رتبة- سيعتبر هو

[1] ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب بدوي، ص 161.

[2] ابن سينا، المصدر السابق، ص 161.

[3] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رشد، بيروت، التنوير للطباعة والنشر، 2007، ص 107.

الآخر معرفة مقابلة لباقي المعارف التي تقدّمها فروع المنطق الأخرى؛ أي: مقابلة لليقين والظن والتمويه والإقناع؛ على أنّه لا يُراد منه إلاّ أن يحدث نوعاً من الانبساط للشيء أو الانقباض عنه.

وبالتالي، فإنّ كون الشعر كلاماً مخيّلاً، سيعطيه تلك البصمة المنطقية في توجيه المتلقي نحو الصواب بترغيبه في الشيء أو تنفيره منه، في حين تلجأ بقية الفروع إلى مقدّمات أخرى من أجل البرهان على صحة القضايا أو خطئها أو مجادلة الخصم أو مغالطته أو حتّى إقناعه. هذا ما جعلنا نقول: أنّ أبا علي قد حاول معالجة الشعر ضمن المنطق؛ ولا شكّ أنّ فعله هذا هو نتيجة لاعتبار كتاب "فن الشعر" مدرجاً في سياق الأورغانون.

**علم النفس:**

تعدّ معالجة ابن سينا للتخييل في الشعر ثمرة تلاقح ما بين كتاب الشعر من جهة وكتاب النفس من جهة أخرى؛ فالتخييل الذي اعتبر شرطاً أساسياً ينظر المنطقي من خلاله إلى الشعر، هاهو يجنح به إلى مجال آخر هو علم النفس، وهنا نطرح سؤالاً: كيف يمكن للتخييل الشعري أن يجد مكاناً ضمن علم النفس؟ أو بالأحرى: كيف يمكنه أن يحدث انفعالاً نفسياً؟

نحن نعلم أنّ لمصطلح **الانفعال** مكاناً في علم النفس لا ينكره أحد؛ وهذه الأهمية قد جعلت الباحثين يبذلون كل مجهوداتهم من أجل إيجاد تعريف مناسب له؛ وما دامت طبيعة البحث لا تسمح بالاستطراد؛ فإنّنا سنعمد إلى ذكر أقربها إلى موضوعنا؛ وهو أنّ **الانفعال**: "حالة من اللاتوازن بين الكائن الحي( إنسان أو حيوان) من جهة، والمثيرات الخارجية من جهة أخرى، مما يؤدي إلى ظهور الانفعالات بصورة مفاجئة، ولحظية زائلة تدفعنا للاقتراب من شيء أو الابتعاد عنه".[1]

[1] للاطلاع على باقي التعريفات، يراجع: محمد محمود بني يونس، سيكولوجيا الدافعية والانفعالات، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط -1 ، 2007، ص227 وما بعدها.

هذا بالنسبة للتعريف، أمّا بالنسبة للسؤالين فإنّ البحث عن إجابة لهما يحتاج إلى دراسة معمّقة وخاصة؛ وبما أنّ المقام لا يسمح بالتشعّب؛ لما له من عواقب على البحث، فإنّنا سنختصر الأمر في الفقرات التالية:

كما هو معلوم عند ابن سينا أنّه يقسّم قوى النفس إلى قوّتين: قوّة مدركة وأخرى محرّكة؛ أمّا "المدركة فتنقسم إلى قوّتين: قوّة تدرك إدراكاً خارجياً، وتكون بالحواس الخمس، وأخرى تدرك إدراكاً باطنياً؛ إمّا لصور المحسوسات أو لمعانيها، والفرق بين إدراك الصورة وإدراك المعنى أنّ الصورة هي الشيء الذي تدركه النفس الباطنة والحسّ الظاهر معاً، مثال ذلك: أنّ العين تدرك صورة الحصان أي شكله، وهيئته ولونه، ثمّ تؤدي ذلك إلى الحس الباطن، وأمّا المعنى فإنّ النفس تدركه من غير أن يدركه الحسّ الظاهر أوّلاً، ومثال ذلك: إدراكنا لمعنى الحصان وحدوثه في النفس".[1]

وأمّا المحرّكة فهي على قسمين: "الأولى باعثة وهي القوّة النزوعية الشوقية التي إذا ارتسمت في التخيّل بعد صورة مطلوبة أو مهروب عنها حملت القوة التي تدركها على التحريك؛ ولها شعبتان: شهوانية تبعث على تحريكٍ يُقرِّب من الأشياء المتخيّلة ضرورة أو نافعة طلباً للذة، وشعبة غضبية تبعث على تحريكٍ تدفع به الشيء المتخيّل ضاراً أو مفسداً طلباً للغلبة".[2]

إنّ براعة الشاعر في إعادة تصوير الواقع عن طريق الشعر، ستخلق لدى متلقيه صوراً جديدة وغير معهودة؛ فحتّى ولو شاهدها عن طريق الحسّ قبل ذلك؛ إلاّ أنّها ستبدو غريبة لديه ما دام يدركها إدراكاً مختلفاً عن السابق، و هذه الغرابة ستدفع قواه المحركة إلى الانفعال؛ فإذا ارتسمت في مخيّلته صورة مرغوبة فإنّها ستستثير الشعبة الشهوانية من أجل طلب اللذة، أمّا إذا كانت هذه الصورة منفّرة فإنّها ستؤثّر في الشعبة الغضبية لتحملها على صدّها أو تجنّبها. هكذا يستطيع التخييل الشعري أن يحدث انفعالاً في نفس المتلقي، وهو نفسه الذي يمنح الشعر مكاناً في علم النفس.

---

[1] جميل صليبا، من أفلاطون إلى ابن سينا، ص 110.

[2] عبد الكريم الشهرستاني، الملل والنحل، بيروت، دار ابن حزم، ط -1، 2005، ص344.

لقد رأينا الدور الذي لعبه التخييل بإثارة الانفعال لدى المتلقي، فعرفنا الأهمية التي اكتساها ليستدعي بذلك التفاتة من المنطقي الذي لا ينظر إلى الشعر إلاّ من خلاله؛ فهل يعدّ وجوده كافياً لكي يصير الإبداع الأدبي شعراً؟ أم يحتاج إلى شرط آخر يدعمه؟

يقول ابن سينا أنّ: "الشعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيراً لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك. وبالكلام نفسه، إذا كان مخيلا محاكياً. وبالوزن، فإن من الأوزان ما يُطيش ومنها ما يوقر. وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل".[1]

والمستفاد من قوله: أنّ قيام الشعر مُعتمِد على عناصر ثلاثة: على اللحن والوزن الملائمين للغرض الشعري، والكلام المخيّل؛ إلاّ أنّ غياب اللحن لن يؤثّر في هذه العملية مادام العنصران الآخران مُتوَفِّريْن، غير أنّ وجود الكلام المخيّل منفرداً لا يعدّ كافياً حتّى ولو رافقه اللحن ما لم يستند إلى وزن. ولا شكّ أنّ استقلال هذا الأخير عن الأوّل سيسحب منه هذه الأهمية؛ لأنّ" الأقاويل الموزونة التي عملها عدة من الفلاسفة، ومنهم سقراط،... ليست بالحقيقة أشعاراً، ولكن أقوالا تشبه الأشعار، وكالكلام الذي وزنه أنبدقليس وجعله في الطبيعيات، فإن ذلك ليس فيه من الشعر إلا الوزن".[2]

كما أنّ "المحاكاة التي تكون بالأمثال والقصص ليس هو من الشعر بشيء، بل الشعر إنما يتعرض لما يكون ممكناً في الأمور وجوده أو لما وجد ودخل في الضرورة. وإنما كان يكون ذلك لو كان الفرق بين الخرافات والمحاكيات الوزن فقط... وليس الفرق بين كتابين موزونين لهم: أحدهما فيه شعر والآخر فيه مثل ما في كليلة ودمنة وليس بشعر بسبب الوزن فقط حتى ولو لم يشاكل كليلة ودمنة وزن".[3]

---

[1] ابن سينا، المصدر السابق، ص 168.

[2] المصدر نفسه، ص 169.

[3] المصدر نفسه، ص 83.

يجعلنا قول كهذا نستحضر ما قاله متّى بن يونس في أثناء حديثه عن الفرق بين الشعر والتاريخ، لقد قلنا حينها أنّه فهم فكرة أرسطو فهماً قريباً، إلاّ أنّه عوّض المؤرّخ بصانع الأمثال والقصص، وهذا- في رأيينا- كان كافياً لجعل ابن سينا يربط التاريخ بقصص كليلة ودمنة، بل الأسوأ من ذلك؛ لقد اعتبر التاريخ الذي يعرض الحقائق كما هي، خرافة لا تستند إلى حقيقة. ويا حبّذا لو أنّه احتفظ باسمه معرباً، لكان أفضل من جعله خرافة؛ لأنّه بهذا الفهم يشوّه فكرة أرسطو.

**المحاكاة:**

يحاول ابن سينا أن يقدّم تعريفاً للمحاكاة فيقول: "هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكى الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي. ولذلك يتشبّه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضاً ويحاكون غيرهم. فمن ذلك ما يصدر عن صناعة، ومن ذلك ما يتبع العادة، وأيضاً من ذلك ما يكون بفعل، ومن ذلك ما يكون بقول".[1]

والمستفاد من قوله أنّ المحاكاة تقدّم شبيه الشيء لا ذاته؛ والعلّة استخدامه لأداتي التشبيه الكاف ومثل. ولعلّه لم يقنع بهذا التعريف فعمد إلى المثالين السابقين الذين ساعداه – فيما يبدو لنا- على تجاوز مجال الشعر إلى التصوير أو الرسم(المثال الأوّل)، بل تعدّي هاتين الصناعتين إلى محاكاة الناس لبعضهم (العادة).

إنّ تعريف أبي علي للمحاكاة واجتهاده في تفصيل القول فيها، يعدّ خطوة إيجابية في فهم هذا المصطلح؛ "مادام أرسطو لم يقدّم أيّ تعريف له في كتابه السابق".[2] غير أنّ هذا الجهد في حدّ ذاته يخلق اختلافاً شاسعاً بين المحاكاة الأرسطية (**Mimesis**[3]) التي

---

[1] ابن سينا، المصدر السابق، ص 168.

[2] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 77.

[3] يذكر بول ريكور في دراسته المعنونة بـِ "البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا" أنّ: "الترجمة الدقيقة لـِ **Mimesis** هي "العملية المحاكاتية"، وذلك من جهة لإعطائه طابعاً دينامياً، شأن جميع المصطلحات ذات اللاحقة sis، ومن جهة أخرى لتفادي سوء الفهم الناتج عن ترجمته بـِ "المحاكاة" التي تعني التقليد أو النسخة"، يراجع: بول ريكور، البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا، ص 13.

تخصّ الأفعال وبين فهم ابن سينا الذي يعطيها هذه التفريعات، ولعلّه انتبه إلى ذلك فتدارك الأمر بقوله:" والشعر اليوناني إنما كان يُقصَد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب، فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تُعَدُّ به نحو فعل أو انفعال؛ والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كلَّ شيءٍ لتعجب بحسن التشبيه. وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعلٍ أو يردعوا بالقول عن فعل".[1] ومعنى هذا أنّ العرب كانت تقتصر على محاكاة الذوات من أجل هدفين: الأوّل التأثير في النفس والثاني إثارة العجب، بينما كان اليونان يحاكون الأفعال من أجل الحثّ على فعل أو ترك آخر.

إنّ تفريقاً كهذا- وإن حاز نصيباً من الصحّة في التمييز بين المحاكاة اليونانية ونظيرتها العربية- لم يخل - في رأيينا- من تناقض؛ لأنّ ابن سينا يقرّ من جهة أنّ اليونان لم تكن تشتغل بالذوات لكنّه يعود ويقول:" فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال والذوات".[2] وهذا كافٍ بالنسبة إلينا لإصدار حكم بالتناقض.

يردّ ابن سينا نشأة الشعر - في إطار كلامه عن المحاكاة- إلى سببين: "أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا".[3] والآخر" حب الناس للتأليف المتفق والألحان"[4] ، غير أنّه في أثناء كلامه عن السبب الأوّل يعرّج على قضيّة هامة في علم الجمال وهي مسألة **القبح في الفن**[5]، وهنا نتساءل: كيف يمكن للمحاكاة أن تحوّل القبح الباعث على التقزّز في الواقع إلى جمال يبعث على اللذّة؟ أو بالأحرى كيف يمكنها أن تساهم في تغيير ردّة الفعل لدى المشاهد من التقزّز نحو اللذة؟

---

[1] ابن سينا، المصدر السابق، ص 170.

[2] ابن سينا، المصدر نفسه، ص 170.

[3] المصدر نفسه، ص 171.

[4] م ن، ص 172.

[5] **ملاحظة**: يبدو أنّ ابن سينا قد كان أسبق في القول بمسألة **القبح في الفن**، من بندتو كروتشيه (B،Croce) الذي ذهب إلى أنّه "لا ضرورة لأن يكون الشيء القبيح في الواقع قبيحاً في الفن" شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد الجمالي نظرية الخلق اللغوي، الجزائر، د.ط ، 2006، ص 29.

يجيب أبو علي: "والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يُسرُّون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة والمتقذَّر منها، ولو شاهدوها أنفسهم لتنكبوا عنها، فيكون المفرح ليس تلك الصور ولا المنقوش، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أتقنت".[1]

ومعنى هذا: أنّ الباعث على اللذّة في الحيوانات الكريهة ليس تلك الحيوانات في حدّ ذاتها؛ فهي قذرة على كلّ حال، ولا حتّى صورها المرسومة، إنّما المسبّب في ذلك هو محاكاتها للواقع؛ إذ تزداد درجة اللذّة بزيادة إتقانها والتفاني في عكسها لما تحاكيه، وبهذا تتحوّل ردّة الفعل لدى المشاهد من التقزّز إلى الإحساس بالمتعة، ونجد الفكرة ذاتها عند متّى بن يونس إلاّ أنّها تبدو ضبابية إذا قورنت بما قاله ابن سينا، وكلاهما يتابع قول أرسطو في التنبيه إلى أنّ:" الكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصوّرة إذا أحكم تصويرها، مثل الحيوانات الخسيسة والجيف".[2]

وعليه يمكن القول: أنّ مصدر اللذة الجمالية في الفن على اختلاف أنواعه، لا ترجع بالضرورة إلى حسن الأشياء أو قبحها، بقدر ما تعود إلى شدّة إتقانها ومقاربتها للواقع، وحدها المحاكاة الجيّدة لها القدرة على إحداث ذاك الفرق بين ردّة الفعل تُجاه القبح قبل محاكاته وبعدها، ووحدها تملك الاستطاعة على تحسين القبيح وبعث اللذّة في نفس المشاهد لها.

**التخييل/ المحاكاة/ التشبيه:**

إنّ ما يمكن أن يستقى من قراءة ومقارنة الأقوال التالية:" وأما الأغراض (ويقصد أغراض المحاكاة) فثلاثة: تحسين، وتقبيح، ومطابقة"[3]، و" أن فصول التشبيه هذه الثلاثة: التحسين، والتقبيح، والمطابقة... والمطابقة فصل ثالث يمكن أن يمال بها إلى قبح وأن يمال بها إلى حسن، فكأنها محاكاة معدّة، مثل من شبّه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد، فإن هذه مطابقة يمكن أن تمال إلى جانبين: فيقال توثب الأسد الظالم، أو توثب الأسد

[1] ابن سينا، المصدر السابق، ص 172.
[2] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 12.
[3] ابن سينا، المصدر السابق، ص 171.

المقدام، فالأول يكون مهيئاً نحو الذم، والثاني يكون مهيئاً نحو المدح، فالمطابقة تستحيل إلى تحسين وتقبيح بتضمُّن شيء زائد... وكل هذه المحاكيات الثلاث إنما هي على الوجوه الثلاثة المذكورة سالفاً"[1]، بالإضافة إلى " وكل تشبيه ومحاكاة كان معداً عندهم نحو التحسين أو التقبيح"[2]، هاتان النقطتان:

- أنّ المطابقة هي مادة أوليّة يستطيع الشاعر من خلالها أن يجنح بها إلى تحسين أو تقبيح بإجراء القليل من التعديلات كالتي ذكرت في القول الثاني.

- أنّ ابن سينا قد فهم المحاكاة على أنّها تشبيه؛ إذ لا فارق عنده بين أغراضها وأصنافه.

إنّ إضافة الأقوال التالية: "وأما التخييلات والمحاكيات فلا تحصر"[3]، "والشعر من جملة ما يخيل ويحاكى"[4]، "إلاّ غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه"[5]. إلى الأقوال الثلاثة السابقة؛ ستؤدي إلى فكرة مهمة، وهي أنّ أبا علي لا يفرّق بين المحاكاة التي أرادها أرسطو والتشبيه البلاغي ولا حتّى التخييل الشعري. ولأجل ذلك صارت هذه المصطلحات شيئاً واحداً لا فرق بينها إلاّ في ظاهر اللفظ؛ مع أنّ هناك فرقاً شاسعاً بين المصطلحات الثلاث؛ فالتشبيه: هو "وصف الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة لا من جميع الجهات"[6]، بينما المحاكاة:هي "علاقة العمل الفني بالواقع، في حين أنّ التخييل هو تأثير ذاك العمل على القوى النفسية للمتلقي".[7]

---

[1] المصدر نفسه، ص 171، 172.

[2] م ن، ص 170.

[3] ابن سينا، المصدر السابق، ص 162.

[4] المصدر نفسه، ص 168.

[5] م ن، ص 163.

[6] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ج2، لبنان، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، 1996 ، ص 294.

[7] جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 239.

وعلى هذا الأساس، يبتعد ابن سينا في فهمه للمحاكاة، فيضيع بين مؤلّفات الفارابي وبين ترجمة متّى؛ وبهذا يصل إلى فهم خاص لها؛ يميل بها تارة إلى التخييل لتؤثّر في النفس، وتارة أخرى إلى التشبيه لتدخل البلاغة.

**أسباب تقصير الشاعر:**

لقد ذهب ابن سينا إلى القول بأنّ: " الشاعر يغلط من وجهين: فتارة بالذات وبالحقيقة، إذا حاكى بما ليس له وجود وإلاّ إمكانه"[1]، أي إذا قام بمحاكاة شيء غير موجود ولا سبيل إلى وجوده، و"تارة بالعَرض إذا كان الذي يحاكي به موجوداً لكنه قد حُرِّف عن هيئة وجوده"[2]، بمعنى أنّ حصول الغلط الثاني هو نتيجة التحريف عن المعتاد، وكل واحدة من هذين الغلطين إمّا أن يكون داخلاً "في الصناعة ومناسب لها، وإما خارج عنها وغير مناسب لها. وكذلك في الشعر. وكل صناعة يخصها نوع من الغلط، ويقابله نوع من الحل يلزم صاحب تلك الصناعة، وأما الغلط غير المناسب فليس حلّه على صاحب الصناعة".[3]

ومعنى هذا أنّ كل الصناعات بما فيها صناعة الشعر معرّضة للأخطاء؛ وهذه الأخيرة تأخذ وجهين: فإمّا أن تكون داخلة في الصناعة فيلتزم صاحبُها بحلّها، وإمّا أن تكون خارج مسؤوليته فلا يحاسب عليها.

الحقيقة أنّ هذا القول يشابه إلى حدٍ كبير قول أرسطو، الذي صرّح فيه بوجود نوعين من الأخطاء: "الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه، والخطأ العرضي. فالواقع أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور ولم يفلح لعجزه، كان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها؛ أما إذا كان ذلك لأنه تصور تصوراً فاسداً، بأن صور الجواد يقذف بكلتا قدميه اليمينين إلى الأمام في وقت واحد، أو إذا كان خطأه راجعاً إلى علم خاص، كالطب مثلاً أو أي علم آخر، أو إذا أدخل في الشعر أموراً مستحيلة على أي وجه من الوجوه فإن

[1] ابن سينا، المصدر السابق، ص 196.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] م ن، ص ن.

الخطأ لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها".[1] غير أنّ الفرق بينهما كامنٌ في أنّ أرسطو قد ذكر هذه الأخطاء في إطار محدّد وهو "فن الشعر"، بينما عمد الآخر إلى التعميم فأسقطها على كل الصناعات.

ينبّه ابن سينا إلى الأخطاء التي يمكن أن يقع فيها الشاعر، والداخلة في صناعة الشعر فيقول: "فمن غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن، ومحاكاته على التحريف... ومن جهة اللفظ: أن يكون أورد لفظاً متفقاً لا يفهم ما عنى به من أمرين متقاربين تحتمل العبارة كلّ واحدٍ منهما... ومن ذلك لا يحسن محاكاة الناطق بأشياء لا نطق لها... وكذلك إذا حاكى بما ضدّه أحسنُ أن يحاكى به. وكذلك إذا ترك المحاكاة وحاول البيان التصديقي الصناعي".[2] وبهذا يكون قد جمع هذه الأخطاء فيما يلي: التحريف، اختيار لفظ يحمل معنيين، محاكاة الناطق بغير الناطق محاكاة الشيء بضدّه، الجنوح إلى التصديق أي: جعل الشعر كالخطابة.

هذه بعضٌ من المواضيع التي وردت في شرح ابن سينا لفن الشعر، ذكرنا ما رأيينا أنّه يخدم بحثنا. فهل استطعنا بعملنا هذا أن نحيط بكلّ ما عرّجنا عليه من مواضيع؟ أم أنّ هناك بعض الأسئلة التي تَنتظِر أن يُجاب عليها؟

الواقع أنّ الافتراضات السابقة عن **التعليم الأوّل**، مازالت في حاجة إلى مزيد من التفصيل، وإنّ قفزنا على أمورٍ كهذه، سيخلق نوعاً من الفراغات في هذا البحث؛ لذلك ارتأينا أن تكون المحطّة التالية حديثاً عنه.

**"التعليم الأوّل": بين ترجمة متّى وشروح الفارابي:**

لقد سبق أن نبّهنا أنّ الفصل الأوّل من تلخيص ابن سينا كان مجرّد بوابة، وبرّرنا لذلك بقوله: "والآن... الأول"، وقلنا حينها أنّنا لا نعرف ماذا قصد بالتعليم الأوّل، وقد رجّحنا وقتها الاحتمالين الأوّلين بينما أقصينا الثالث، غير أنّ ترجيح هاذين الاحتمالين قد

[1] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 72.
[2] ابن سينا، المصدر السابق، ص 196، 197.

أثار عندنا نوعاً من الفضول فيما يخصّ قصده؛ فهل وجّهه إلى ترجمة متّى؟ أم إلى أحد شروح الفارابي؟ أم إلى تعليم لم يصل إلينا؟

**1) الترجمة:**

الواقع أنّ مقارنتنا بين الفصول السبعة من تلخيص ابن سينا، وفصول ترجمة متّى الستّة والعشرين، بالإضافة إلى طريقة ترتيبها وعرض مواضيعها، قد أسفرت عنها نتيجة مؤداها أنّ ابن سينا - وإن قلّص من عدد الفصول وحجمها- فهو يقتفي أثر المترجم في ترتيب فصوله، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال ما يلي:

| **الشرح:** | ⟸ | **الترجمة:** |
|---|---|---|
| ف2 | ⟸ | ف(1،2،3) |
| ف3 | ⟸ | ف(4،5) |
| ف7 | ⟸ | ف(20،21،22،23،24) |
| ف8 | ⟸ | ف(25،26) |

وعلى حدّ ما قاله شكري عياد: "فإنّ المقارنة النصيّة بين التلخيص والترجمة تدل على أنّ الفيلسوف قد حاول جهده أنّ يتغلّب على حرفية الترجمة، وأنّه جمع في كثير من الأحيان بين التلخيص والشرح؛ حتّى إذا لاحظ في بعض المواضع عوجاً في أسلوب المترجم، قوّم العبارة ليزيدها وضوحاً ، فإذا استعصى عليه الفهم في مواقع أخرى، اجتهد من عنده وأعاد ربطها ربطاً يناسب فهمه".[1]

إنّ ضمّ الفكرتين السابقتين إلى قول سليم سالم، الذي يُدلي من خلاله أنّ "ابن سينا لم يعرف غير الترجمة العربية"[2]؛ وجعلهما بمحاذاة الهفوات التي ورثها عن متّى بن

[1] للاطلاع على آراء شكري في قضية شرح ابن سينا لفن الشعر، يراجع، شكري عياد، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، من ص 196 إلى ص207.

[2] أبو الوليد بن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق وشرح: محمد سليم سالم، القاهرة، 1997م/1387ه، ص 10.

يونس[1]، بالإضافة إلى تكراره لبعض الكلمات التي وردت فيها: كالمنافق، الأفى، الربط، الاستدلال، المستهزئ، الطنز، لا يمنحنا الدليل الكافي لأن نصدر حكماً بأنّ ترجمة متّى هي المقصودة بالتعليم الأوّل؛ لكنّه يساعد - على ما نعتقد - في جعلها أحد المصادر المعتمدة، وإن كان لهذا الرأي أيضاً من يعارضه.[2]

**2) مؤلّفات الفارابي:**

إنّ الشيء الذي لا يمكن إنكاره في عمل ابن سينا أنّه تأثّر بالفارابي واعتمد عليه، ليس فقط في هذا الشرح؛ بل في معظم مؤلّفات أرسطو؛ وهو بنفسه يعترف بفضله عليه، "خاصة في فهم كتاب ما بعد الطبيعة الذي قرأه حوالي أربعين مرّة، ولم يدرك الهدف المقصود منه إلاّ بعد اطّلاعه على شرح الفارابي".[3] فكان من الطبيعي إذن أن يلجأ إلى بعضٍ من كتبه فيستند إليها في فهم ما عَسُر عليه فهمُه، غير أنّ القول بأنّ التعليم الأوّل ما هو إلاّ إعادة نسخ لأحد شروحه عن فن الشعر ( فقط لأنّه قام بنسخ الأصناف الشعرية ومعانيها)، سيعدّ إجحافاً في حقّه؛ لكنّه لا يمنع أن يكون إعادة شرح له.[4]

إنّ الشيء الذي يمكن ملاحظته، بالإضافة إلى الملاحظات الأخرى التي خصّت الترجمة؛ أنّ ابن سينا لا يتابع المترجم في جعل المأساة مديحاً، والملهاة هجاءً؛ بل يعمد

---

[1] راجع مثلاً قول ابن سينا السابق في قضيّة الفرق بين الشعر والتاريخ، وكيف جنح بالتاريخ الذي يعيد عرض الوقائع على حقيقتها إلى القصص الخرافية التي تسرد على لسان الحيوانات، كما الشأن في قصص كليلة ودمنة.

[2] يصرّح بدوي في تصديره لفن الشعر، أنّ ابن سينا لم يعتمد على ترجمة متّى: أوّلاً لغموضها وثانياً لأنّ النصوص المنقولة عن أرسطو لم ترد بحروفها في الترجمة، يراجع: أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، (تصدير الكتاب) ص 53.

[3] يراجع: عطاء الله زرارقة، المدخل إلى فلسفة ابن سينا، الجزائر/ بيروت، ابن النديم للنشر والتوزيع/ دار الروافد الثقافية - ناشرون، ص 58. / الجابري، نحن والتراث، ص97. / جميل صليبا، من أفلاطون إلى ابن سينا، ص 44.

[4] **ملاحظة**: لقد تعدّت مسألة تأثّر ابن سينا بالفارابي إلى حدّ اتهامه بحرق كتبه، التي كانت في مكتبة السامانيين، من أجل ضمّها إلى مؤلّفاته، ومنهم من يذهب إلى القول بأنّ ابن سينا قد قام بسرقة التعليم الثاني وحوّله إلى كتاب الشفاء، يراجع: شكري عياد، كتاب الشعر، إحالة ص 196. / الجابري، نحن والتراث، 97.

إلى نعتهما بالطراغوذيا والقوموذيا؛ كما أنّه يذكر قصّة غريبة عن تحريم الكوميديا من قبل ملك **أسوس**[1]؛ مع أنّ المترجم لا يذكره إلاّ باسم الوالي، بالإضافة إلى ثلاثة أوصاف لها، تغيب تماماً في الترجمة العربية بما فيها ترجمة بدوي.[2] ولا يتوقّف الأمر عند الكوميديا فحسب؛ بل يتجاوزها إلى ذكر بعض المقاطع التي ينعتها في كلّ مرّة **بالأرجل**[3]. فمن أين له هذه المعلومات؟

المرجّح أنّ الشارح قد استمدّ هذه المعلومات من مصدر آخر غير ترجمة متّى، أو أنّه- كما يقول شكري عياد- "قد استعان بقارئ يعرف السريانية".[4] على كلٍّ ما كانت معلومات إضافية كهذه لتغيّر ما قلناه سابقاً؛ لأنّ ابن سينا لا يمكنه الاستغناء عن ترجمة متّى؛ وإلاّ فما سرّ التشابه الكبير بين عمليْهما؟

**ملاحظات عامة حول الشرح:**

بعد قراءتنا لهذا العمل سنحاول الخروج بجملة من الملاحظات التي من ضمنها:

- قلّة الشواهد الشعرية العربية؛ فهو يقتصر على ذكر بيت واحدٍ وشطر بيت.[5] كما أنّه لا يذكرها إلاّ في الفصل الأوّل؛ وهذا راجع- في رأيينا- إلى أنّ هذا الفصل بالذات لم يخصّص لشرح فن الشعر؛ بل هو- كما قلنا- مجرّد فصل ممهّد، قد جعله أبو علي في الشعر مطلقاً. وما دام هذا الشرح مقدّماً لمتلقٍ عربي وفي صورة عربية؛ فإنّ من واجبه كشارح ألاّ يتجاهل هذا المتلقي؛ في أن يجعل له حظاً من العناية ولو ببيت واحد من الشعر العربي.

---

[1] **أسوس: Assos** مدينة ساحلية في طروادة وبالضبط في آسيا الصغرى.

[2] قارن بين: شرح ابن سينا، ص174، 175 مع ترجمة متّى ص 95 وترجمة بدوي ص 16.

[3] **ملاحظة**: ترد كلمة **الأرجل** في عدّة صفحات من تلخيص ابن سينا، انظر مثلاً: الصفحات: 168، 169،172،176 من هذا التلخيص ضمن كتاب بدوي. لا ندري قصده من ورائها؛ ولو أنّ قراءتنا لها ضمن كل المواقع التي وردت فيها، توحي بأنّها مقاطع تخصّ الأوزان الشعرية، وقد أكّد ابن سينا ذلك بقوله: "... وكان يؤلف من أربعة وعشرين رِجْلاً وهي المقاطع". ص 169.

[4] شكري عياد، كتاب الشعر، ص 208.

[5] البيت الشعري: فلا حسمتْ مِنْ بعدِ فقْدانه الظبي ولا كَلمتْ من بعد هجرانه السُّمْر، ص163.
الشطر: يرجّى الحَيا منه وتخشى الصّواعق ، ص 165.

- الاعتماد على ترجمة متّى أو على أحد شروح الفارابي.

- الخلط بين المصطلحات الثلاث: المحاكاة، التخييل، التشبيه، وجعلها شيئاً واحداً.

- ارتباكه في بعض المواضع؛ فهو من جهة يجعل التشبيه مساوياً للمحاكاة، ومن جهة أخرى يجعله ضمن المحاكيات.

- الاهتمام بالأثر النفسي للتخييل، يعكس جانباً مهّماً من حياة ابن سينا كطبيب.

- إنّ آخر ملاحظة نختم بها فيما خُتِم به الشرح هذا القول: "واتفق الفراغ منها في أواخر شعبان من سنة ثمان وعشرين وستّمائة".[1] وهذا التاريخ سواء كان ميلادياً أو هجرياً ( مع ترجيح الهجري لذكر شهر شعبان)، لا يمكن أن يكون صحيحاً البتّة؛ لأنّ حياة ابن سينا قد امتدّت ما بين(370ه/980م و 428ه/1037م) ممّا يعني أنّه من إضافة آخرين؛ أو أنّه نقل نقلاً خاطئاً. هذه بعض النتائج التي وصلنا إليها من قراءتنا في هذا الشرح.

كان عمل ابن سينا - إذن- ثالث محطّة استوقفتنا في هذا الفصل؛ عرّجنا من خلاله على أهمّ النقاط التي رأينا أنّها تخدم بحثنا، والتي أردناها أن تكون معبراً ممهّداً للمباحث القادمة.

[1] ابن سينا، المصدر السابق، ص 198.

**رابعاً: ابن رشد وفن الشعر:**

يملي علينا سياق البحث- قبل الشروع في مبحث آخر- ألاّ نتجاهل ما ذكره ابن أبي أصيبعة؛ ففي كتابه "طبقات الأطباء" يشير أنّ العالم الرياضي والطبيب المشهور ابن الهيثم( ت 1021م/ 430ه أو 432ه) قد وضع رسالة بعنوان "**رسالة في صناعة الشعر**" ممتزجة من اليوناني والعربي، صنع فيها صنيع ابن سينا في تلخيصه لكتاب أرسطو، ويبدو أنّه مزج فيه بين كلام أرسطو عن الشعر اليوناني وبين الكلام عن الشعر العربي.[1] وما دامت هذه الرسالة غير موجودة؛ فلا سبيل أمامنا غير التنبيه إليها.

يمكن القول بناءً على ما ذكرناه سابقاً، أنّ كل من متّى بن يونس والفارابي وابن سينا قد حاولوا تقديم "فن الشعر" في صورة معيّنة استدعتها قدراتهم المعرفية وقناعاتهم الشخصية؛ ففي حين أراد الأوّل نقله من اللغة السريانية إلى العربية؛ عمد الثاني إلى تقليصه في رسالة عامة، بينما قدّمه الأخير كتلخيص جمع فيه جهودهما وجهود آخرين لم يصرّح بهم.

وإذا كانت هذه الأعمال الثلاثة نماذج عكس بها المشارقة "فن الشعر"، حين عمدوا إلى تقديمه في صورة عربية؛ فما هي الطريقة التي انتقاها الأندلسيون له؟

**"فن الشعر" في الأندلس:**

إنّ التكلّم عن كتاب أرسطو "فن الشعر" في الأوساط الأندلسية، يتطلّب التوّجه بالحديث إلى المؤلفات الأرسطية خاصة والتراث اليوناني عامة. وإنّ تفصيل القول في الأمر الأوّل يلزم ضرورة الحديث عن الأخير وعن طرق انتقاله إلى الأندلس.

يذكر صفوت الخطيب أنّ هذا التراث قد أخذ طريقين إليها: هما صقلية والمشرق:

[1] يراجع: جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 195. / أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي (تصدير الكتاب)، ص 55. / أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة ( تصدير الكتاب)، ص 55.

**أ- صقلية:**

"تعتبر صقلية أحد الطرق التي سلكتها الثقافة اليونانية إلى الأندلس قبل الإسلام وبعده؛ فالصلة بين البلدين أشهر من أن يُدلَّلَ عليها، للموقع الجغرافي من جهة ولسيطرة العرب عليها من جهة أخرى".[1]

**ب- المشرق:**

"لقد كانت خبرة المشرق بتراث اليونان قديمة؛ إذ نُقِلت من الشرق كتب العلوم الفلسفية المترجمة في الرياضيات والطب والطبيعة، ثمّ رسائل إخوان الصفاء التي كانت أكبر ناشر للثقافة الفلسفية المبسّطة، سواء في الشرق أو في الغرب، كما وردت كتب الفارابي وابن سينا، لتصبح قرطبة منافسة لبغداد كمركز عالمي للثقافة، ولا جدال- كما يقول صفوت- في أن يكون المشرق مصدراً طبيعياً للأندلس في مثل هذه الحال، وإن كان هذا يلقي على عاتق فلاسفة الأندلس مهمّة خطيرة: وذلك أنّهم تلقّوا هذا التراث من خلال الشروح العربية في المشرق وبفهم العرب".[2]

هذا بالنسبة للطرق التي سلكها التراث اليوناني إلى الأندلس، أمّا بالنسبة للأيادي التي التقفته فإنّها تراوحت ما بين مقاومة ومتقبِّلة؛ ففي حين "حاول رجال الدين (وهذا شأنهم دائماً) مقاومة نفوذه إلى تراثهم"[3]، لما يحمله - في رأيهم- من أفكار خطيرة على الدين وعقليات الناس؛ حاول المفكّرون من جهتهم النفوذ إليه لفهمه ومحاولة الاستفادة منه، مادام التعامل مع الشيء وفهمه لمعرفة ضرره من نفعه أفضل من صدّه لمجرّد الخوف منه.

ونجد من بين الطائفة الثانية الفيلسوف ابن رشد قد خصّ هذا التراث بعناية فائقة عكستها الشروح التي قدّمها حول مؤلّفات أرسطو:

---

[1] صفوت الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، ص 23. (بتصرّف).

[2] المرجع نفسه، ص 22. (بتصرّف).

[3] م ن، ص 21.

**شروحات ابن رشد لكتب أرسطو:**

لقد قدّم ابن رشد ثلاث شروح حول كتب أرسطو، وهي كالتالي:

**الشرح الأكبر:**

وفيه "يتناول كل فقرة من فقرات أرسطو ويوردها بنصّها، ثمّ يأخذ في توضيحها جزءً بعد جزء، ويسرد المناقشات النظرية على هيئة استطرادات، ويقسم كل كتاب إلى مباحث والمباحث إلى فصول والفصول إلى فقرات أو عبارات؛ فهو لا يكتب الشرح أو التفسير إلاّ بعد إيراد نص أرسطو، وبذلك يتميّز النص تميّزاً تاماً عن الشرح أو التفسير، وقد يكون ابن رشد- كما يرجح- قد اقتبس هذه الطريقة من مفسّري القرآن، الذين يفرّقون بدقّة بين النص الأصلي وبين ما هو خاص بالشارح الذي يأخذ في تفسير النص وتوضيحه ثمّ التعليق عليه".[1] ويعدّ هذا الشرح "خاصاً بابن رشد دون غيره من الفلاسفة الذين سبقوه في المشرق العربي وفي المغرب العربي أيضاً، إذ كانت شروح هؤلاء أقرب إلى التلخيص، أمّا شروح ابن رشد الكبرى فتتميّز بمنهج يعدّ فريداً من نوعه".[2]

**الشرح الأوسط أو الوسيط:**

يورد في هذا الشرح "كل فقرة بكلماتها الأولى فقط، ثمّ يشرح الباقي دون أن يميّز بين ما هو خاص به وما هو خاص بأرسطو، فهو يذكر النص مميّزاً بكلمة قال **dixit** وهو يعني بذلك أرسطو. وإذا كان يأتي بكثير من الأمثلة من عنده إلاّ أنّه يتّبع النص الأصلي".[3]

---

[1] يراجع: عاطف العراقي، الفيلسوف ابن رشد ومستقبل الثقافة العربية، السودان، دار الرشاد، ط -1، 2000، ص 78. / كامل عويضة، ابن رشد فيلسوف العرب والمسلمين، ص 43.

[2] عاطف العراقي، المرجع السابق، ص 197.

[3] كامل عويضة، ابن رشد فيلسوف العرب، ص 43.

**الشرح الموجز أو التلخيص:**

يتكلّم في هذا الشرح "باسمه الخاص دائماً، دون أن يعرض مذهب أرسطو بنصّه، بل حاذفاً تارة ومضيفاً تارة أخرى، وباحثاً عمّا يكمّل فكرته من خلال كتبه الأخرى".[1]

هذه مُجمَل الشروح التي خصّ بها فيلسوفنا كتب أرسطو؛ "وهي ذاتها التي دعت الأوروبيين إلى تسميته بالشارح الأكبر، ويبدو أنّه لم يضع لكلّ كتابٍ شرحاً خاصاً به لوحده؛ بل عمد في أحيان كثيرة إلى تطبيق تلك الشروح على أثرٍ أو كتاب واحد".[2]

وإذا كانت هذه الشروح قد طبِّقت على كتب أرسطو؛ فأيُّ منها قد خصّ به فن الشعر؟

يؤكّد ابن رشد في مستهلّ كتابه أنّ: "الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطو طاليس في الشعر من القوانين الكليّة المشتركة لجميع الأمم، أو للأكثر".[3] ممّا يعني أنّه قد قصد به تلخيصاً لا شرحاً وسيطاً.

ويذهب عاطف العراقي إلى القول بأنّ "ابن رشد لم يكن غرضه التلخيص؛ إنّما أراده شرحاً وسيطاً، ويستدلّ على ذلك من عقد مقارنة بين عمل أبي الوليد وبين الشروح الثلاث"[4]؛ والظاهر أنّه توصّل إلى هذا الرأي استناداً إلى شرح ابن رشد لفن الشعر؛ ففيه يطبّق ما قيل عن الشرح الوسيط سواء بإيراد الفقرات بكلماتها الأولى، أو بتمييزه للنص الأصلي بكلمة **"قال"**، أو حتّى بتقيُّده وتتبّعه للنص وذكره للكثير من الأمثلة.[5] وإذا كان هذا حال شرحه للكتاب، فما هي مصادره فيه؟

---

[1] عاطف العراقي، الفيلسوف ابن رشد ومستقبل الثقافة العربية ، ص 78.

[2] مصطفى الجيوسي، موسوعة علماء العرب والمسلمين، ص 30.

[3] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 201.

[4] عاطف العراقي، الفيلسوف ابن رشد ومستقبل الثقافة العربية، ص 81.(بتصرّف).

[5] يراجع ما ذكرناه سابقاً عن الشرح الوسيط.

**مصادره في الكتاب:**

تشهد معظم المراجع على أنّ "ابن رشد لم يكن يتقن اليونانية"[1]، وهذا يعني أنّه لم يقرأ الكتاب في لغته الأصلية، "وما دام قد ولّى – في عهده- زمان المحاورات الشفوية مع حملة التراث اليوناني"[2]، فإنّ الطرق التي ذكرناها سابقاً ستتقلّص "لتقتصرعلى الشروح العربية لكتب أرسطو، سواء في المشرق أو الأندلس".[3]

وإذا كانت هذه القاعدة قد شملت كل المؤلفات الأرسطية؛ فإنّنا نعتقد أنّ "فن الشعر" سيكون هو الآخر خاضعاً لها، ولن تكون مصادره- في ذلك- خارجة عن كونها إمّا ترجمة أو شرحاً للسابقين.

وعلى هذا الأساس، سنحاول أن نقدّم جملة من الافتراضات حول منابعه التي اعتمدها.

إنّ أوّل الملاحظات التي يمكن أن نُقدّمها حول هذا التلخيص أنّه مقسّم إلى سبعة فصول، تخلو- على عكس عمل ابن سينا- من الفصل الممهّد؛ غير أنّ ذلك لا يمنع من القول أنّه يقتفي أثره في تقديم هيكل مشابه له. قد يتساءل البعض: كيف ذلك؟ وقد تمّ التصريح سابقاً أنّ ابن سينا قد جعل تلخيصه في ثمانية فصول.

لنعد قليلاً إلى الوراء ولنتذكّر ما قلناه في أنّ ابن سينا قد جعل لشرحه بوابة وسبعة فصول، خصّصها لشرح "التعليم الأوّل"، وهذه الفصول- حسب اعتقادنا- هي التي اقتفى أثرها ابن رشد، غير أنّ تجاهله لذكر اسم سابقه يجعل مجموعة من الأسئلة تصطفُّ لانتظار أجوبة لها: إذا كان ابن رشد قد اعتمد على شرح ابن سينا فعلاً؛ فهل حذف الفصل

---

[1] يراجع: ارنست رينان، ابن رشد، ص 63. / عاطف العراقي، الفيلسوف ابن رشد ومستقبل الثقافة العربية ، ص 196. / سليم سالم، تلخيص كتاب الخطابة، ص 10، عباس محمود العقّاد، ابن رشد، القاهرة، دار المعارف بمصر، د.ط، د.ت،ص 27. صفوت الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، ص 24. محمد لطفي جمعة، تاريخ فلاسفة الإسلام، عالم الكتب، د.ط، 1999، ص 152.

[2] صفوت الخطيب، المرجع السابق، ص 24 .

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأوّل عمداً لكي ينفي بطريقةٍ ما تبعيته له؟ لم هذا التحفّظ في ذكر اسمه؟ هل يعود ذلك إلى خلافاتهما الفلسفية؟ وإذا كانت الإجابة: نعم؛ فهل حاول مخالفته في أفكاره؟ وإن كان الأمر صحيحاً؛ ما مصداقية شرحه للكتاب؟ وما مدى وفائه للنص الأصلي؟

إنّ تجاهل ابن رشد لذكر ابن سينا من جهة، وتصريحه باسم الفارابي من جهة أخرى[1]؛ يفتح المجال أمامنا لوضع افتراض آخر، وهو أنّ أبا الوليد قد اعتمد أحد شروح الفارابي المفقودة، إذ نعلم أنّ له أكثر من شرح لفن الشعر. فهل كان اعتماده عليه في كلّ التلخيص؟ أم أنّه اقتصر على هذين الموضعين فحسب؟ أم أنّه قد ذكره لمجرّد الاستشهاد به؟ إذ أنّه يقول في كلّ مرّة: كما يقول أبو نصر.

يبقى أمامنا اقتراح ثالث، وهو أنّه اعتمد ترجمة متّى بن يونس؛ إذ تظهر الفقرة الثانية من الفصل الأوّل: "قصدنا الآن التكلّم في صناعة الشعر، وفي أنواع الأشعار. وقد يجب، على من يريد أن تكون القوانين التي تعطى فيها تجري مجرى الجودة، أن يقول أولاً: ما فعل كل واحد من الأنواع الشعرية؟ ومماذا تتقوم الأقاويل الشعرية؟ ومن كم من شيء تتقوم؟ وأيما هي أجزاؤها التي تتقوم بها؟ وكم أصناف الأغراض التي تقصد بالأقاويل الشعرية؟".[2] أنّه يعيد صياغة العبارة التي وردت لدى متّى، بل يكرّر الأسئلة ذاتها[3]، كما أنّه يتابعه في أمرٍ هام لا يتابع فيه ابن سينا وهو أنّه جعل النوعين الدراميين( التراجيديا والكوميديا) في بوتقة الشعر الغنائي على أنّهما المديح والهجاء.[4]

إنّ قول ابن رشد في ختام تلخيصه: "...وذلك يدل على أن هذا الكتاب لم يترجم على التمام...".[5] يدلّ دلالة واضحة على اعتماده على هذه الترجمة، لكنه لا يقصي ما قلناه سابقاً في شأن سابقيه ابن سينا والفارابي.

---

[1] يراجع: ابن رشد، تلخيص فن الشعر ضمن كتاب بدوي، 208، 250.

[2] المصدر نفسه، ص 201.

[3] قارن بين ترجمة متّى ص 85 وتلخيص ابن رشد ص 201.(ضمن كتاب بدوي).

[4] **ملاحظة**: لا يذكر ابن رشد في كل تلخيصه لفن الشعر التراجيديا والكوميديا إلاّ على أساس أنّهما المديح والهجاء، وهو بذلك لا يختلف عن متى بن يونس.

[5] ابن رشد، المصدر السابق، ص 250.

**منهجيته في التلخيص:**

يقع هذا التلخيص في سبعة فصول، ويخلو- كما قلنا- من الفصل الممهّد، لا يُكلِّف صاحبُه نفسَه ذكر عناوين لها؛ بل يكتفي بالفصل بينها بكلمة "**فصل**"، ويمكن ملاحظة التباين الكبير بين المساحة المخصّصة لكل فصل؛ إذ تزداد هذه الأخيرة كلّما اقتربنا من الفصول الأخيرة، ولا شك أنّ لهذا التباين ما يبرّره.

لنترك أمر التباين بين الفصول جانباً، أو لنضعها على الأقل بين قوسين إلى أن يحين موعد التفصيل في محتواها، ولنباشر بتوضيح ذلك من خلال الصفحات المخصّصة لكل فصل:

| فصول التلخيص: | الصفحات المخصّصة: |
|---|---|
| ف1 | من 201 إلى 204. |
| ف2 | من 204 إلى 206. |
| ف3 | من 206 إلى 208. |
| ف4 | من 208 إلى 211. |
| ف5 | من 211 إلى 217. |
| ف6 | من 217 إلى 234. |
| ف7 | من 234 إلى 250. |

وبهذا نكون قد أعطينا لمحة عامة حول هذا التلخيص، فيما يخصّ منابعه المعتمدة، وطرق وصوله إلى الأندلس، بالإضافة إلى منهجيته فيه.

لقد بيّنا في هذا الفصل مسار فن الشعر عبر أربع محطات، وقفنا في الأولى عند ترجمة متّى بن يونس؛ فعمدنا من خلالها إلى ذكر بعض الهفوات التي وقع فيها المترجم، وبرّرنا لهذه الهفوات بمجموعة من العوائق؛ تراوحت مابين مسيرة الكتاب وظروف انتقاله عبر مختلف الأمكنة وطول الأزمنة، وبين ما تخلّفه الترجمة الحرفية من أضرار

على النص. أمّا الثانية فحاولنا من خلالها أن نقدّم صورة تقريبية للمواضيع المتضمّنة في رسالة الفارابي، وأما الثالثة فاحتوت جوانب من شرح ابن سينا، أردناها أن تكون نافذة نُطِلُّ من خلالها على فهمه لفن الشعر من جهة، ومن جهة أخرى نمهّد بها لبقية الفصول. وفي الأخيرة عرّجنا على تلخيص ابن رشد الذي هو أساس بحثنا؛ فجعلنا ما قلناه عن منابعه ومنهجه معبراً لا يمكن الاستغناء عنه للدخول إلى الفصلين التطبيقيين. ويتوقّع القارئ منّا أن نغوص به في هذا المضمار، أو أن نتشعّب في نفس الأفكار؛ غير أنّ التشعّب فيها بقدر ما له من محاسن بقدر ماله من مساوئ تضلّل بحثنا، وبالتالي سنقودك أيّها القارئ إلى أمرٍ أمتع من السير على طريق واحد بوتيرة واحدة، وهو البحث في قراءة ابن رشد للأجناس والأنواع والأغراض الأدبية.

# الفصل الثاني:

## الأجناس والأنواع والأغراض

**أوّلاً**: الجنس الملحمي.

**ثانياً**: الجنس الغنائي.

**ثالثاً**: الطقس الديني اليوناني وميلاد الجنس الدرامي:

**رابعاً 1- المأساة** بين تنظير أرسطو وفهم ابن رشد.

1-**الملهاة** بين أرسطو وابن رشد.

لقد اعترفت الإنسانية بفضل أرسطو، واعتبرته "أوّل ناقدٍ منهجي في تاريخ النقد الأدبي، ذلك لأنّه استطاع تحديد معالم النظرية الشعرية من خلال كتابه فن الشعر"[1]، الذي خصّصه لتحليل مجموعة من الأنواع الشعرية اليونانية،، يقول في ذلك: "حديثنا هذا في الشعر: حقيقته وأنواعه، والطابع الخاص بكل منها، وطريقة تأليف الحكاية حتّى يكون الأثر الشعري جميلا، ثم في الأجزاء التي يتركب منها كل نوع: عددها وطبيعتها، وكذلك في سائر الأمور التي تتصل بهذا البحث. وفي هذا نسلك الترتيب الطبيعي فنبدأ بالمبادئ الأولى: الملحمة والمأساة، بل والملهاة و**الديثرمبوس**".[2] وعلى هذا الأساس، ستأخذ قراءتنا للملحمة، المأساة، الملهاة عند ابن رشد الترتيبَ نفسَه في البحث.

ومادامت المهمّة التي تقع على عاتقنا في هذا الفصل أن نقف عند قراءة ابن رشد للأجناس الشعرية وفق تسلسلها التاريخي؛ فإنّه سيتوجّب علينا ألاّ نهمل الشعر الغنائي، فهو- وإن لم يحظَ باهتمام أرسطو- إلاّ أنّه يظلُّ حلقة مُهمّة في مسار تطوّر هذه الأجناس[3] مباشرين عملنا بالملحمة.

**أوّلاً: الجنس الملحمي:**

تُعرَّف الملحمة – عادة - بأنّها "قصة بطولية تحكى شعراً، تحتوي على أفعال عجيبة؛ أي: حوادث خارقة للعادة، لم تزدهر إلاّ في عهود الشعوب الفطرية التي كانت

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص 25.

[2] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 3. **الديثرمبوس**: dithyrambos : هي مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة، كانت تنشدها الجوقة الإغريقية المكوّنة من خمسين رجلاً، المقنّعة في جلود الماعز، لتمجيد الإله ديونيسيوس. محمد نصّار، قاسم كوفحي، تذوّق الفنون الأدبية، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2007، ص 7.

[3] **ملاحظة**: لم يكن غرضنا من إضافته حشواً أو استطراداً أو مخالفة لما ورد لدى أرسطو؛ إنّما غايتنا من ذلك أن نتتبّع المسار التاريخي لتطوّر الأجناس( الملحمي، الغنائي، الدرامي) من جهة، ومن جهة أخرى نعمل على مناقشة تلخيص ابن رشد الذي أفرغ الصنفين الدراميين: التراجيديا، الكوميديا في بوتقة الشعر الغنائي على أنّهما غرضي: المديح والهجاء.

تتغنّى بعجائب ماضيها؛ حين كان الناس يخلطون بين الخيال والحقيقة، بل يهتمّون بمغامرات الخيال أكثر ممّا يهتمّون بالواقع؛ وهذا لأنّه يجسّد - في نظرهم- الصورة المثلى التي يحلّون فيها آمالهم ومثلهم العليا، إرضاءً لعقائدهم و نزعاتهم".[1]

**الملحمة عند اليونان:**

تعدّ الملحمة في اليونان "أوّل أنواع الشعر من حيث التأريخ، ويعتبر هذا النوع الذي يتخّذ المعركة موضوعاً له؛ التعبير الصحيح لجماعة إقطاعية تتنازع مع جيرانها لكي توسّع رقعتها تحت الشمس، ووسيلتها الطبيعية لذلك إنّما هي الحروب، والفرد في هذه الجماعة لا وجود له؛ ولكن هناك بعض الرؤساء الأقوياء وهؤلاء هم الذين يقودون الأفراد بفضل ما يبسطونه عليهم من حماية".[2]

ويصرّح هيغل Hegel (1770-1831): "أنّ شعر الإغريق والرومان هو الذي يدخلنا إلى عالم الفن الملحمي الحقيقي. وأوّل الملاحم التي تندرج في عداد هذا الشعر الملاحم التي بوّأناها ذروته: الملاحم الهوميرية "[3]. ممّا يعني أنّ الشعر الإغريقي قد جسّد في رأيه المعنى الحقيقي للفن الملحمي، وأنّ **الملاحم الهوميرية**[4] ونقصد **الإلياذة والأوديسة**[5] قد مثّلت قمّته.

---

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص 122،123.

[2] أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (د.ت)، ص 20،21.

[3] هيغل، فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط -1، 1981، ص 212.

[4] "تعتبر **الملاحم الهوميرية** أقدم أدب إغريقي مدوّن، ويعود تاريخ أقدم نص مكتوب إلى القرن السادس قبل الميلاد؛ أي بعد قرنين على الأقل من التاريخ الذي يظنّ أنّها كتبت فيه، وقد دوّنت لتسهيل إنشادها في المهرجانات التي أنشأها بيزاستراتوس"، جورج مايكل والتون، المفهوم الإغريقي للمسرح، ترجمة: محسن مصيلحي، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص 79.

[5] **الإلياذة**: يرجع اسمها إلى إليون عاصمة طروادة، سرد فيها هوميروس أحداث السنة الأخيرة من الحرب التي جرت بينها وبين اليونان والتي دامت عشر سنوات، حيث ركّز فيها على غضب أخيل وما ترتّب عليه من أحداث.

إنّ المكانة التي حظي بها **هوميروس**[1] كشاعر ملحمي، قد جعلت أرسطو يذكره في مواضع عديدة من كتابه " فن الشعر"، ويشيد ببراعته ويثني عليه، وبالرغم من أنّه لم يكن شاعراً تراجيدياً ولا كوميدياً؛ إلاّ أنّ هذه المواضع على تَعدُّدِها لم تخصّ الملحمة لوحدها بل خصّت المأساة والملهاة أيضاً[2]. وإذا كان ما ذكرناه سابقاً قد أوحى بالمكانة الرفيعة لهذا الشاعر عند أرسطو؛ فما هي مكانة الملحمة عنده؟ وكيف حاول أن يعالجها في كتابه؟

**الملحمة عند أرسطو:**

يمكن القول مبدئياً، أنّ الملحمة لم تحظ بالاهتمام نفسه الذي حظيت به المأساة في "فن الشعر"؛ وذلك أنّ الحيّز الممنوح لها من الكتاب أقلّ بكثير من ذاك الذي منح للمأساة، وهذه المساحة على قلّتها قد خصّصت لعقد موازنة بينهما؛ فأرسطو لا يذكرها إلاّ وهي مرفقة بها[3]. ولعلّ السبب وراء ذلك أنّ "العناصر التي تتضمّنها الملحمة موجودة في المأساة"[4] ، بالإضافة إلى أنّه "يجب فيها كما يجب في المآسي: أن تؤلف الخرافة بحيث تكون درامية وتدور حول فعل واحد تام كله، له بداية ووسط ونهاية"[5]. لكنّ هذا السبب وإن بدا مقنعاً نوعاً ما؛ إلاّ أنّه لا يعني البتة أنّ عناصر المأساة موجودة هي الأخرى في الملحمة؛ صحيح أنّها "قد سايرت المأساة بوصفها محاكاة للأفاضل من الناس، ولكنها تختلف عنها في كونها تستخدم وزناً واحداً وفي كونها حكاية. ويفترقان كذلك في الطول:

---

**الأوديسة**: تتناول أحداثها أربعين يوماً من رحلة أوديسيوس إلى وطنه بعد انتهاء حرب طروادة، كما تعالج معاناة زوجته وولده مع الذين حاولوا الاستيلاء على مملكته أثناء غيابه.

[1] **هوميروس**: هو ميليسجينيس أي ابن النهر ميليس؛ دعته أمّه بهذا الاسم لأنّه ولد في ضفّته، اشتهر بلقب: هوميروس، واختلفت الآراء حول هذا اللقب بين التابع، الرهينة، المتكلّم، والأرجح أنّ معناه: كفيف البصر، ذاع صيته بين اليونان والرومان بملحمتيه: الأوديسة والإلياذة. للمزيد يراجع: سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، طبعة جديدة، 1994، الجزء الأول، من ص9 إلى 31.

[2] يذكر أرسطو هوميروس في 14 موضعاً من كتابه "فن الشعر"، خصّ الملهاة باثنين منها: حديثه عن أوّل ملهاة ألّفها وهي مرغيتس، واعتباره أوّل من رسم معالم الملهاة بمحاكاته الهزلَ بصورة درامية.

[3] نستثني من هذه الملاحظة الفصل 23 من "فن الشعر"، أمّا الفصل24 فينطبق عليه ما قلناه تماماً.

[4] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 17

[5] المصدر نفسه، ص 64.

فإحداهما(المأساة) تنحو إلى حصر نفسها، قدر المستطاع، في زمان مقداره دورة واحدة للشمس، أو لا تتجاوزه إلا قليلا بينما الملحمة لا تحدُّ بزمان"[1].

إنّ مراجعتنا للقولين السابقين قد حملت في ظاهرها أوجهاً للشبه والاختلاف بين الملحمة والمأساة؛ لكنّها تضمّنت في طيّاتها تعريفاً للملحمة، ومن هذا المنظور يصير موضوعها محاكاة لأفعال الأفاضل من الناس؛ "أي لمن هم أفضل منّا"[2]، وهذه الطريقة قد اعتمدت من طرف هوميروس في ملاحمه، فبتعبير أرسطو أنّه كان "يصوّر أشخاصه أعلى ممّا هم عليه في الواقع"[3]؛ وِفق فعل تام ذي بداية ووسط ونهاية، معتمداً في ذلك على الطريقة القصصية، ناظماً إيّاها على وزن واحد، إذ يقول: "والتجربة تدلّنا على أنّ الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم. ولو أن امرأ استخدم في المحاكاة القصصية وزناً آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة، لأن الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبات والمجازات كل التلاؤم، إذ في هذه المسألة أيضاً تفوق المحاكاةُ القصصية غيرها".[4]

ممّا يعني أنّ الشاعر الملحمي مجبر على التقيّد بالوزن البطولي(السداسي) ما استطاع إلى ذلك سبيلاً؛ إذ لا يجدر به أن يتخذ لملحمته وزناً آخر غيره أو يخلط بين الأوزان؛ لا لأنّه الوزن الوحيد الذي يتلاءم معها فحسب؛ بل لأنّ الخلط بين الأوزان فيها من شأنه أن يولّد نوعاً من التنافر بينها، كما أنّ سعته ورزانته تُلائِم المجازات والكلمات الغريبة التي تعتمدها المحاكاة القصصية، وهذا بالذات ما يميّزها ويمنحها صفة التفوّق.

إنّ كون الملحمة حكاية، يجعل السردَ الطريقةَ المثلى التي يتخذها الشاعر الملحمي لعرض حكايته، غير أنّ أرسطو لا يحبِّذ أن يقوم هذا الشاعر في كل مرّة بالتكلّم بنفسه؛ بل يفضّل أن يترك المجال لشخصية أخرى كي تعبّر عن خلقها، لأنّه لو لم يفعل ذلك وتدخّل في كل الأوقات لما كان محاكياً، وكالعادة يضرب لنا مثالاً عن شاعره المفضّل فيقول:

---

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 8.

[3] نفسه، ص 9.

[4] نفسه، ص 68.

"ومن بين المناقب التي تجعل هوميروس خليقاً بالثناء أنّه كان الوحيد، من بين الشعراء، الذي لا يجهل متى يتدخل بنفسه في القصيدة. فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً. أما سائر الشعراء فيزجون بأنفسهم في كل موضع، ولا يحاكون إلا قليلا ونادراً، بينما هوميروس يبدأ باستهلال موجز ثم يعرض على الفور رجلا أو امرأة أو أي شخص آخر يصور خلقه".[1] وبهذه الطريقة يكون "السرد الملحمي عند هوميروس مزيجاً من السرد الخالص والسرد المحاكي؛ حيث يسرد الأحداث ثمّ ينقل أقوال الشخصيات عن طريق الخطاب المباشر".[2]

**الملحمة والتاريخ:**

إنّ اعتماد الملحمة على سرد الأحداث، يجعلها قريبة نوعاً ما من القصص التاريخية، وهذا التقارب إن لم توضع له حدود فاصلة؛ فمن شأنه أن يوقع الشاعر الملحمي في الخطأ، وللحدِّ من ذلك، يضيف أرسطو شرطاً آخر للملحمة فيقول: "ينبغي في التأليفات ألا تكون مشابهة للقصص التاريخية التي لا يراعى فيها فعل واحد، بل زمان واحد، أعني جميع الأحداث التي وقعت طوال ذلك الزمان لرجل واحد أو لعدة رجال، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عَرَضاً. فكما أن معركة سلامين البحرية والمعركة التي خاضها القرطاجنيون في صقلية قد وقعتا في نفس الوقت، دون أن تهدفا إلى نفس الغرض، كذلك في تعاقب الأزمان غالباً ما يحدث أن يأتي حادث عقب آخر دون أن تكون بينهما رابطة. بيد أن معظم الشعراء يرتكبون هذه الغلطة".[3] فالملحمة - في رأيه- لابدّ وأن تخالف القصص التاريخية في مسألة جوهرية قلّما ينتبه لها الشعراء؛ وهي ضرورة وجود الروابط بين الأحداث، فحتى ولو كانت هذه الأخيرة متسلسلة تاريخياً أو واقعة في زمن واحد؛ إلاّ أنّ هذا لا يكفيها ما لم يربط بينها رابط معيّن، ولتوضيح

---

[1] المصدر السابق، ص 69.

[2] يكمن الفرق بين السرد الخالص والسرد المحاكي في صيغة التلفظ؛ ففي حين يتكلّم الشاعر وحده في الأوّل، يعمد في الثاني إلى إيهامنا بأنّ الشخصية هي التي تتكلّم، الشرقاوي، شعرية الترجمة الملحمة اليونانية في الأدب العربي، ص 272.

[3] المصدر السابق، ص 65.

فكرته يعطينا مثالاً عن معركة السلامين والقرطاجينيين الّتين وقعتا في وقت واحد؛ غير أنّه لا رابط يجمعهما.

وقد وجد هوميروس منفذاً لتجنّب هذا الغلط حين عمد إلى معالجة جزء قليل من **"حرب طروادة"**[1] وعالج الأحداث الأخرى ضمن ما يعرف بالدخائل؛ ليتجنّب التعقيد والطول الزائد من جهة، وليحافظ على الرابط بين الأحداث من جهة أخرى، وبهذا الحل الذكي استطاع أن ينتزع من البقية لقب "سيّد الشعراء".

**زمن الملحمة:**

تعتبر المدّة الزمنية المستغرقة في كل من المأساة والملحمة إحدى الفروق الجوهرية التي تميّز إحداهما عن الأخرى، وقد بيّن أرسطو في قوله المذكور سابقاً؛ أنّ زمن المأساة لا يتجاوز دورة شمسية واحدة، بعكس الملحمة التي لا تحدّ بزمن.[2]

إنّ تحديد الزمن المستغرق في المأساة، وترك تحديده في الملحمة؛ يخلق نوعاً من الفضول للبحث عنه، فهل أبقاه أرسطو في حدود المجهول؟ أم صرّح في كتابه بشيء يحيل إليه؟

يجيب أرسطو: "أما عن الطول، فإن الحد الذي بيناه عادل: وهو أن يكون من الميسور أن يستغرق النظر البدايةَ والنهاية؛ ولبلوغ هذا الحد ينبغي في الملاحم أن يكون مقدارها أقل من الملاحم القديمة، وأن تكون مساوية تقريباً لمجموع المآسي التي تقدم في حفلة واحدة".[3]

---

[1] **حرب طروادة**: "عالج هوميروس سنة واحدة من أصل عشر سنوات، وبنى أحداثها على موضوع واحد هو غيظ أخيل من جرّاء الإهانة التي تعرّض لها من قبل أغاممنون، ونهج بها نهجاً متناسقاً قصّ في أثنائه حوادث متسلسلة لا تتشعّبُ وقائعها بتعدّد الأشخاص؛ فهي بهذا المعنى سلسلة واحدة من أوّلها إلى آخرها". سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، ص 32.

[2] يراجع قول أرسطو، ص 17 من "فن الشعر" ضمن كتاب بدوي.

[3] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 67، 68.

إنّ الإجابة التي قدّمها أرسطو في هذا القول لم تفد بشيء في تعريفنا بطول الملحمة؛ بل زادت المسألة تعقيداً من حيث ربطها بمجهولين؛ فلا نحن نعرف طول الملاحم القديمة، ولا ندري قصده بالحفلة الواحدة، فإلى ماذا يرمي يا ترى؟

**أ- الملاحم القديمة:**

إنّ تتبع أقوال أرسطو عن الملحمة، وإشادته بصنيع هوميروس وذكره لملحمتيه بلفظهما الصريح، يجعلنا نستبعد أن تكون الأوديسة أو الإلياذة المقصودتين بالملاحم القديمة. وإلاّ فما الداعي لنعتهما بهذا الاسم بدل ذكرهما باسمهما المعتاد؟ ولعلّه قصد بذلك الملاحم التي سبقتهما زمنياً؛ إذ من المعلوم "أنّ هوميروس لم يكن السبّاق إلى نظم الملاحم أو منظومات الشعر القصصي، ولا مبتدعاً لطرق إنشادها، فتلك عادة ألفتها أمّته بتسجيلها لحوالي سبعين منظومة كملحمتيه منها: الإلياذة الكبرى والصغرى وأوديسة واحدة، وقد بادت جميع تلك المنظومات، ولم تقوَ على مكافحة الزمان سوى ملحمتي هوميروس".[1] ونعتقد أنّ السبب وراء عدم التصريح بطولها الحقيقي راجع إلى هذه النقطة بالذات؛ أي أنّ ضياع تلك الملاحم في حدّ ذاته سبب كافٍ لجهل طولها، وبالتالي عدم القدرة على تحديده، تضاف إلى ذلك أنّ المدّة الزمنية التي تفصل تأليف أرسطو لفن الشعر(335- 334ق.م) عن هذه الملاحم، أكبر من المدّة التي تفصله عن أعمال هوميروس(ق10ق.م)، أي أنّها تقارب أو تفوق الستة قرون.[2] وحسب رأيينا فإنّ هذه المدة ستكون كافية لتمحو أيّ أثرٍ للملاحم القديمة، فما بالك بمعرفة طولها؟

**ب- الحفلة الواحدة:**

إنّ قول أرسطو بأنّ طول الملحمة يعادل مجموع المآسي التي تعرض في حفلة واحدة؛ يضعنا أمام إشكالية أخرى: فهل يقصد بذلك كلّ احتفال ديونيسوس؟ أم أنّ هذا

[1] سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، ص 61.

[2] يمكن الحصول على هذه النتيجة (أي ستة قرون) بحساب المدّة الزمنية التي تفصل نبوغ هوميروس وتأليف فن الشعر، وقد تفوقها لأنّ الملاحم القديمة قد سبقت ملاحمه تاريخياً.

الاحتفال مقسّم بدوره إلى حفلات؟ إنّ الأخذ بالرأي الأوّل؛ يجعل الملحمة معادلة لتسع تراجيديات، كيف ذلك؟

من المعلوم أنّه كان يتقدم للجائزة التي تمنح في هذا الاحتفال ثلاثةُ كتاب تراجيديا، كل منهم برباعية مكوّنة من ثلاث تراجيديات و**مسرحية ساتيرية**[1]، فإذا تمّ إقصاء المسرحيات الساتيرية؛ حصلنا على العدد تسعة من أصل اثني عشرة تراجيديا؛ وهذا العدد كبير جداً إذا ما قارناه بما اشترطه أرسطو؛ بأنّه على الشاعر الملحمي أن يتجنّب الإطالة ما استطاع، وأن يعالج هذه المشكلة بجعل بقية الأحداث العرضية ضمن الدخائل.

إنّ القول بالرأي الثاني، يجعل الملحمة معادلة لما يقدمه كاتب تراجيدي واحد؛ أي: مساوية لثلاث تراجيديات، ونعتقد أنّ هذا الرأي أقرب إلى الصواب من الأوّل، ونستدّل على ذلك بقول أرسطو: "ولهذا السبب نشاهد أنه بينما لا تصلح مادة الإلياذة والأوديسيا إلا لتأليف مأساة واحدة أو اثنتين، فإن من الممكن أن نستخلص من الأناشيد القبرسية مادة لكثير من المآسي، وأن نستخلص من الإلياذة الصغرى مادة لثماني مآسٍ على الأقل".[2]

ومادامت أعمال هوميروس قد حازت على الأفضلية لدى أرسطو؛ فإنّ الطول المقترح سيكون الأقرب إلى طولها؛ وبهذا نقترح أنّ الطول المقصود هو الطول المساوي لثلاث تراجيديات.[3]

بهذا القدر نكون قد أعطينا صورة واضحة للملحمة من المنظور الأرسطي، وسنباشر الآن في قراءة ابن رشد للجنس الملحمي انطلاقاً من تلخيصه لفن الشعر.

---

[1] **المسرحية الساتيرية**: تشبه إلى حدّ بعيد التراجيديا في نمطها؛ ولكن موضوعَها يدور بوجه عام حول الأساطير، أخذت تسميتها من أفراد الجوقة الديثرامبية الذين ظلّوا محافظين على ارتداء ملابس "الساتيروي" أتباع الإله ديونيسيوس. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، لبنان/ مصر، مكتبة لبنان ناشرون/ الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط – 1، 1994، ص 19، 20.

[2] أرسطو، المصدر السابق، ص 66.

[3] **ملاحظة**: افترضنا هذا الرأي بناءً على أقوال أرسطو التي أدرجها حول الملحمة، ومسألة صحّته من عدمها تبقى معروفة لدى أرسطو أكثر من أي باحث آخر.

**مفهوم الجنس الملحمي عند ابن رشد:**

حدّدنا في ما تقدّم من هذا المبحث، مفهوم الملحمة عند أرسطو وما تنفرد به من خصائص كاعتمادها على السرد ونظمها على الوزن السداسي، ومحاكاتها للأفاضل من الناس، بالإضافة إلى تعريجنا على بعض النقاط التي تخصّ طولها وتميّزها عن التاريخ.

وقبل الشروع في قراءة ابن رشد لهذا الجنس الشعري، يجدر بنا أن نتساءل: هل أشار أبو الوليد في تلخيصه لفن الشعر إلى الملحمة؟ أم أنّه أغفلها؟ إذا كانت هناك إشارة فأين يمكن أن تتجلّى؟ وإذا كان قد بلغ حداً معيّنا من الفهم فإلى أيّ حدٍ بلغ في ذلك؟ وما هي المصادر التي اعتمدها؟ أسئلة كهذه تبدو جديرة بالطرح نظراً للأهمية التي تكتسيها في هذا المبحث.

إنّ بحثنا عن الجنس الملحمي ضمن تلخيص ابن رشد ليس بالأمر الهيّن؛ ولو كان الحال مقتصراً على مجرّد اقتفاء اسم الملحمة في ظاهر لفظها، أو كما وردت لدى ابن سينا معربة باسم **الأفى** لكان الأمر أسهل وأيسر، ولكن اختلفت المسألة هنا؛ فابن رشد لا يذكر هاذين الاسمين في كل تلخيصه، وهنا تكمن صعوبة الموقف.

غير أنّ مقارنتنا بين ما قاله أرسطو: "أما المحاكاة قصصاً وشعراً فيجب فيها كما يجب في المآسي أن تؤلف الخرافة بحيث تكون درامية وتدور حول فعل واحد تام كله، له بداية ووسط ونهاية"[1]، وبين ما قاله أبو الوليد: "والأشعار القصصية سبيلها، في الأجزاء التي هي المبدأ والوسط والنهاية، سبيل أجزاء صناعة المديح. وكذلك في المحاكاة. إلا أن المحاكاة ليس تكون للأفعال فيها، وإنما تكون للأزمنة الواقعة فيها تلك الأفعال، وذلك أنه إنما يحاكَى في هذه كيف كانت أحوال المتقدم مع أحوال المتأخر، وكيف تنقُّل الدول

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 64.

والممالك والأيام".[1] يجعلنا نمسك طرفاً من الخيط، وذلك بناءً على الشبه الكبير بين القولين؛ باستثناء صنيع ابن رشد في نعته المأساة بصناعة المديح.

وعلى هذا الأساس، تصير "الأشعار القصصية" نظيرةَ "للمحاكاة قصصاَ وشعراً" لدى أرسطو، ومن ثمّ نظيرة للملحمة؛ فعلى حدّ قول أبي الوليد فإنّها تماثل صناعة المديح في خاصيتين هامتين: الأجزاء والمحاكاة.

**أ- الأجزاء**: ويقصد أنّهما متشابهتان من حيث كونهما تعتمدان فعلاً تاماً يقوم على مبدأ ووسط ونهاية. وبما أنّ القضية قد أخذت نصيبَها من الشرح في حديثه عن صناعة المديح؛ فإنّه لا يتوسّع هنا في شرحها بل يكتفي بالتلميح إليها.

**ب- المحاكاة**: يضيف ابن رشد إلى الشبه الأوّل شبها ثانياً يتعلّق بالمحاكاة، ويُخصِّص أيّ نوعٍ يقصد، فهو لا يرمي إلى محاكاة الأفعال التي تختصّ بها صناعة المديح وإنّما إلى الأزمنة التي وقعت فيها تلك الأفعال؛ وهذه الأزمنة ستكون بالضرورة متعلّقة بالماضي لأنّها تحاكي أحوال المتقدّم وأخبار الممالك والأيام.

إنّ فهم ابن رشد للملحمة( الأشعار القصصية) بهذا الشكل، وعرضه للفرق بينها وبين المأساة(صناعة المديح)، يفتح المجال لسؤالٍ لابد منه وهو: من أين استقى أبو الوليد هذا الفهم؟ أ تُراهُ اعتمد ترجمة متّى؟ أم رسالة الفارابي؟ أم تلخيص ابن سينا؟

**أ- رسالة الفارابي:**

الواقع أنّ تتبُّعنا لهذه الرسالة من أوّلها إلى آخرها، لم يسفر عن أيّة نتيجة فيما يخصّ علاقتها بقول ابن رشد، وإذا كانت هناك إشارة من أبي نصر فلن تتعدّى قوله: "وأما أفيقي وريطوري فهو نوع توصف به المقدّمات السياسية والنواميسية ويذكر بهذا النوع سِيَرٌ الملوك وأخبارُهم وأيامهم ووقائعهم".[2] وحتّى هذا القول لا يخصّها وحدها؛ بل يجمع بينها وبين نوع آخر وهو "ريطوري" أي خطابي، ولعلّه نوع توصف به المقدّمات

[1] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 245.
[2] الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 154.

السياسية والنواميسية؛ إذ إنّ مواصلته للشرح تجعل الجزء الأخير "ويذكر... وقائعهم" خاصاً بالملحمة التي نعتها بأفيقي، ونظنّ أنّه اسم محرّف للملحمة التي ورد ذكرها لدى متّى باسم " الأفى".

**ب- ترجمة متّى ابن يونس:**

إنّ النص الوارد عند متّى: "وأما الاقتصاصي والوزن المحاكي فقد ينبغي أن نخبر عنها بالخرافات وحكاية الحديث على ما في المديحات وأن يقوم المتقينين والقينات نحو العمل الواحد متكامل بأسره، وهو الذي له أول ووسط وآخر،...، وهي التي قد ينظر فيها أن الاستدلال ليس إنما هو لعمل واحد، لكن لزمان واحد".[1] والذي يترجم من خلاله قول أرسطو عن الملحمة، بوصفها محاكاة عن طريق القصص والشعر- وإن بدا قريباً من قول ابن رشد- سيظلّ بعيداً من أن يكون مصدره الوحيد؛ فحتى ولو حاول الملخّص إصلاح جمل متّى المضطربة، وصياغتها صياغة دقيقة، ما كان ليجني عبارات بهذا الترتيب، وفكرة بهذه الدقّة، ممّا يعني أنّ ابن رشد قد اعتمد مصدراً آخر في هذا القول.

**ج- تلخيص ابن سينا:**

إنّ إجراء مقارنة بسيطة بين قول ابن رشد السابق ونظيره عند ابن سينا: "وأما الأشعار القصصية التي كانت لهم والأوزان التي كانت تلائم القصص فسبيلها سبيل الطراغوذيا في تقسيم أجزائه إلى المبدأ والوسط والخاتمة. ولا تقع الاستدلالات فيها على نفس الأفعال، بل على محاكاة الأزمنة، لأن الغرض ليس الأفعال بل تخييل الأزمنة، وماذا يعرض فيها، وما يكون حال السالف منها بالقياس إلى الغابر، وكيف تنتقل فيها الدول، وتدرس أمور وتحيا أمور"[2]؛ من شأنه أن يوحي بالتشابه الكبير بين القولين، لنقف من خلالها على حقيقة مفادها أنّ ابن رشد لم يثقل كاهله بتتبّع متاهات الترجمة العربية - على الرغم ممّا قد نشعر به من تقارب في أثناء قراءتنا لنصّه السابق- بل عمد إلى نص

[1] كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس، ص 136.
[2] ابن سينا، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، 194.

ابن سينا وتابعه متابعة تكاد تكون حرفية، ولم يكن عليه إلاّ أن يغيّر اسم الطراغوذيا الذي عهدناه عند سلفه إلى صناعة المديح.

يواصل ابن رشد حديثه عن الأشعار القصصية فيقول: "ومحاكاة هذا النوع من الوجود قليل في لسان العرب، وهو كثير في الكتب الشرعية. وذكر مجيدين في هذا الصنف من شعرائهم، وأثنى ثناءً عاماً على أوميرش. ومن جيّد ما في هذا المعنى للعرب قول الأسود بن يعفُر:

ماذا أُؤمِّل بَعْدَ آلمُحَرِّقٍ؟ تركوا منازلهم، وبَعْدَ إياد

أرْضِ الخوَرْنَق والسّدير وبارقٍ والقَصْر ذي الشُّرُفات من سِنْداد

نزلوا بأنقُرةٍ يسيل عليهم ماءُ الفُراتِ يجيء من أطواد

جرَتْ الرياحُ على مَحَلِّ ديارهم فكأنهم كانوا على ميعاد

فأرى النعيمَ وكلَّ ما يُلْهى به يوماً يصير إلى بِلىً ونفاد".[1]

يكشف هذا القول بوضوح قلّة النوع الملحمي عند العرب؛ ولعلّه لم يجد ما يقابله في الاصطلاح العربي لذا لم يحدّد أيّ نوع يقصد، واكتفى بالقول: "النوع من الوجود"، وعدم تحديد القصد لم يمنعه من أن يشير إلى ما جادت به القريحة العربية في هذا الشأن، ومن هنا يبدو إصراره على جعل أبيات الأسود بن يعفر، المنظومة في رثاء آل محرّق التي عفت ديارها وزال نعيمها، نموذجاً لهذا النوع من المعنى.

تصبح الملحمة من هذا المنظور نظيرةً للقصائد المنظومة في رثاء الممالك والدول، وهي- وإن قلّت في الشعر العربي- تظلُّ كثيرة في الكتب الشرعية، وإن كانت العبارة الأخيرة توحي بالكثير من الغموض، وتحمل على التساؤل: فما الذي يقصده

[1] ابن رشد، المصدر السابق، ص 245، 246. للإطّلاع على شرح الأبيات، تراجع، إحالة الصفحة 246.

بكثرتها في الكتب الشرعية؟ أتُراه يرمي إلى القصص الواردة في الكتب السماوية بما فيها التوراة والإنجيل والقرآن؟

تحتاج الإجابة عن هذا السؤال إلى وقفة متأنيّة مع مقاطع من إلياذة هوميروس، والتي ترجمها سليمان البستاني على هذا النحو:

بها كان سيْسِيْفُ أدهى الأنامِ سَليلُ أَيُولا عزيز المقامِ

وكان غُلوكُس له ابناً كما لِهَذا بَليرُوْفُن قد نما

ففاقَ بليروفن بالجمالِ ومُمتدَحِ البَأْسِ كُللّ الرجالِ

ولكنّ إفْرِيْطّ أضْمَرَ شَرًّا له إذ رآه ترفَّعَ قدراً

فبَادَرَ يطرُدُهُ مُسْتَبِدًّا وزوجَةُ إفريطَ رامته وجداً

وعن نفسهِ راودتْهُ فأعرضْ عفافاً وللعِرْضِ لم يتعرّضْ

له أضمرتْ أنتِيا كلَّ شرٍّ وقالت لإفريط تُهْمي العبرْ

فمُوتَنَّ أو فليمُتْ من أراد بأهلك سَوْأ سحيقَ الفؤادْ".[1]

"إنّ هذه المقاطع،- وإن حملت أسماء يونانية- فإنّ أحداثَها تعكس قصّة سيّدنا يوسف -عليه السلام-، فبليروفن مثل يوسف بديع الجمال، كريم الخِلال، وإفريط يكاد يماثل فوديفار اسماً وجسماً، وزوجته تضارع زليخا التي تقول فيها الآية الكريمة:{وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي المَدِينَةِ اِمْرَأَتُ العَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاها عَن نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَها حُبًّا اِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلاَلٍ مُّبِينٍ} (الآية 30، سورة يوسف)، وأعرض عنها عفافاً كما في {...قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّيَ أَحْسَنَ مَثْوَايَ...}(الآية 23، يوسف)، هناك قالت زوجة إفريط فليمت من أراد بأهلك سوْأ

[1] سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، 448، 449، 450.

سحيق الفؤاد، كما قالت زوجة العزيز: {...قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرادَ بأَهْلِكَ سُوءًا اِلاَّ أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذابٌ أَليمٌ"}(الآية 25، يوسف)".[1]

ولم تكن هذه القصّة الوحيدةَ التي عرضها هوميروس في ملحمته؛ بل تعدّتها إلى قصص أخرى يضيق المقام عن التنبيه إليها. وهي نفسها التي جعلت "المسيحيين يتهمونه بابتداع البدع وتحريف التوراة، من أجل صياغة أحداث الإلياذة".[2] ممّا يعني أنّ قول ابن رشد بكثرة هذا النوع في الكتب الشرعية لم يكن عفوياً أو مصادفةً؛ فهل يعني ذلك أنّه عرف ما تحويه الملاحم الهوميرية من قصص؟ ولو من خلال وسيط ساعده على معرفة محتواها مادام لم يتقن اليونانية، سؤال كهذا يبقى محفوظاً لديه ولا سبيل أمامنا للإجابة عنه.

يتواصل كلام ابن رشد عن مشابهة الملحمة( الأشعار القصصية) للمأساة(صناعة المديح)، في الإدارة، الاستدلال، التلحين والغناء ويكتفي بالإشارة الخاطفة إليها، والتعليق على عمل أرسطو في ذكره للفروق بين المأساة وباقي الصناعات الشعرية، فيقول أنّ "أجزاء هذا النوع هي أجزاء صناعة المديح العفيّة من: الإدارة، والاستدلال، والتركيب منهما. وربما كان بعض أجزائها انفعالياً كالحال في صناعة المديح وصنائع الشعر. وأحكامها في التلحين والغناء أحكام صناعة المديح. وذكر فروقاً بين صناعة المديح وبين صنائع الشعر الأُخَر عنهم، وخواصَّ تختصّ بها تلك الأشعار الأخر في الأوزان والأجزاء والمحاكاة والقدر؛ وأن هاهنا أوزاناً هي أليق ببعض الأشعار من بعض".[3]

والجدير بالملاحظة هنا، أنّ أبا الوليد عالة على ابن سينا، في ترديده لقوله ترديداً حرفياً، إلاّ ما تعلّق بالمسميات فهو يستقرُّ على ما اعتاده منها، ويمكن اكتشاف ذلك بعقد مقارنة بين قوله وقول سلفه: "ونوع أفى أيضاً مناسب لطراغوذيا، وذلك أنها: إما بسيطة، وإما مشتبكة. وربما كان بعض أجزائها انفعالياً كما قلنا في طراغوذيا. وأحكامها

[1] للتفصيل في القصّة، يراجع: سليمان البستاني، إلياذة هوميروس،ص 453، 454.
[2] المرجع نفسه، ص 64.
[3] ابن رشد، المصدر السابق، ص 246.

في التلحين والغناء أحكام طراغوذيا...".[1] وكلاهما يشرح قول أرسطو: "وينبغي أيضاً في الملحمة أن يكون لها من الأنواع مثلما للمأساة: فينبغي أن تكون بسيطة، أو مركبة، أو أخلاقية أو انفعالية. وينبغي كذلك أن تكون الأجزاء واحدة...".[2]

لقد قلنا سابقاً: أنّ هوميروس قد حظي بمكانة مميّزة عند أرسطو، عكستها تلك المواضع التي أثنى فيها على صنيعه، ولم تكن تلك الأعمال التي اشتهر بها نموذجاً يُحتَذى به فحسب؛ بل مثالاً في "فن الشعر" لو طبّقه الشعراء لأنتجوا أجْوَد الملاحم، وحازوا على أفضل الجوائز.

ويحاول ابن رشد بالقياس إلى ذلك، أن يجمل طرقاً من شأنها أن تبلغ بالقصص الشعري قمّة الجودة، ويصيغها في فكرة واحدة، وهي قدرة الشاعر على وصف الأشياء أو القضايا كأنّها ماثلة أمام السامع في صُوَرِها الحسيّة. ويبدو أنّ بلوغ هذا الهدف لن يكون بالأمر الهيِّن؛ إذ يقتصِر على الشعراء المفلقين والفحول؛ يقول موضّحاً: "وإجادة القصص الشعري والبلوغ به إلى غاية التمام إنّما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها مبلغاً يُرِي السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه، ويكون مع هذا ضدّه غير ذاهب عليهم من ذلك الوصف. وهذا يوجد كثيراً في شعر الفحول والمفلقين من الشعراء".[3]

ويصّر ابن رشد على وجود هذا النوع في تخييلات العرب "إما في أفعال غير عفيفة، وإما فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط. فمثال ما ورد من ذلك في الفجور قول امرئ القيس:

سَمَوْتُ إليها بعدَ ما نامَ أهلُها  سُمُوَّ حَبابِ الماء حالاً على حالِ

---

[1] ابن سينا، المصدر السابق، ص 194.

[2] أرسطو، المصدر السابق، ص 67.

[3] ابن رشد، المصدر السابق، ص 229. يطلق لقب **الفحولة** على الشعراء الذين يغلبون بالهجاء من هجاهم، أو يعارضون شعراء آخرين،مثل علقمة بن عبدة سمي فحلاً لأنّه عارض امرأ القيس، أما المفلِق فهو الشاعر الذي يلي الشاعر الحنذيذ التام، للتفصيل يراجع: رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، الإسكندرية، جلال حزى وشركاه، 2000، ص 31، 60.

فقالتْ: سَباك اللّه إنّك فاضِحي ألسْتَ ترى السُّمارَ والناسَ أحوالي؟

فقُلْتُ: يمين اللّه أبرحُ قاعداً ولو قطعوا رأسي لدَيْكِ وأوصالي

ومثال ما ورد من ذلك مما القصد به مطابقة التشبيه فقط قول ذي الرمّة يصف النار:

وسِقْطٍ كعَيْنِ الدِّيك عاوَرْتُ صُحْبتي أباها وهيَّأْنا لموقعها وَكْرا

فقلتُ له: ارفعها إليكَ وأحْيِها بِرَوْحِك، واقْتَتْهُ لها قِيْتَةً قَدْرا

وظاهِرْ لها من يابس الشَّخْت واستعن عليها الصَّبا، واجعل يديك لها سِترا

وقد يوجد ذلك في أشعارهم في وصف الأحوال الواقعة مثل الحروب وغير ذلك مما يمتدحون به. والمتنبي أفضل من يوجد له هذا الصنف من التخييل، وذلك كثير في أشعاره؛ ولذلك يحكى عنه أنه كان لا يريد أن يصف الوقائع التي لم يشهدها مع سيف الدولة. وإجادة هذا النوع من التشبيه يتأتى بأن يحصل للإنسان أولاً جميع المعاني التي في الشيء الذي يقصد وصفه، ثم يركب على تلك المعاني الأجزاء الثلاثة من أجزاء الشعر، أعني التخييل والوزن واللحن".[1]

إنّ أوّل ملاحظة يمكن الخروج بها من هذا القول، أنّ ابن رشد لا يفرّق بين التشبيه والتخييل، والدليل على ذلك استخدامه "مطابقة التشبيه" و"مطابقة التخييل" على أنّهما شيء واحد، وقد سبق أن نبّهنا إلى تعرّض ابن سينا للهفوة نفسها؛ في جعل التشبيه مساوياً للتخييل مع أنّ الفرق بينهما شاسع[2]. ولعلّه قد ورث الهفوة عن سلفه؛ إذ لا يظهر في ترجمة متّى شيء من هذا الصنيع، هذا بالنسبة للتشبيه؛ أمّا في ما يخصّ إجادة الوصف في القصص الشعري، فقد عالجها من ثلاثة أوجه هي: الأفعال غير العفيفة، مطابقة التشبيه، وصف الأحوال الواقعة مثل الحروب.

---

[1] ابن رشد، المصدر السابق، ص 229، 230. **ملاحظة**: رأينا أنّه من المفيد إدراج القول كاملاً- رغم طوله- لا لشيء سوى للحفاظ على الرابط بين الأفكار؛ ولكي يتسنّى لنا شرح المسألة من الزوايا التي أرادها ابن رشد، دون أن نحدث أيّ قطْعٍ لأقواله.

[2] راجع ما قلناه في المبحث الثالث من الفصل الأول.

ليس المحيّر عندنا، أن يتخّذ ابن رشد من أشعار امرئ القيس نموذجاً لشرح فكرته عن إجادة الوصف، فهذا الشاعر قد بلغ فيه ما لم يبلغه غيره، خاصة إذا تعلّق الأمر بالغزل فهو "أشعر الشعراء وقائدهم بلا منازع"[1]، إنّما نستغرب توظيفه للأشعار الغزلية في مقام حديثه عن الأشعار القصصية؛ فما العلاقة التي تربطهما ؟ وما الداعي لهذا الانتقاء؟

إنّ مراجعتنا لما قاله أبو الوليد عن إجادة القصص الشعري، يجعلنا نفهم سبب انتقائه لها، فهو- على ما نعتقد- لم يخترها لأنّها تمثل هذا النوع من الشعر؛ بل لأنّ امرأ القيس قد بلغ في هذه الأبيات الحدّ الذي يُرِي السامعَ فيه الشيءَ وكأنّه محسوس ومنظور إليه. هذا بالنسبة للوجه الأوّل، أما بالنسبة للثاني فالأمر لا يختلف- في رأيينا- عن الأوّل إلاّ في اختلاف الموصوف الذي تمثّل في طريقة إشعال النار.

يقرُّ ابن رشد في بقية القول، أنّ هذا الصنف من التخييل موجود أيضاً في وصف الحروب، وأنّ أشعار المتنبي قد حازت على الأفضلية؛ والعِلّة في ذلك أنّ هذا الشاعر لم يكن يصف إلاّ الحروب التي شَهِدَها، ونعتقد أنّه ذكر هذه القضية لأجل دعم فكرته الأولى عن إجادة الوصف؛ فالشاعر إذا حضر حرباً والتزم بالصدق في عرض مشاهدها؛ حاز على ثقة المستمِع، خاصة إذا كان هذا الأخير قد عايش الأحداث نفسَها ونقصِد بذلك سيف الدولة والموجودون في البلاط من الذين حضروا أحداث الحروب، كما أنّ مشاهدة الحادثة ستمنحه القدرة على إعادة تصويرها بشكل يجعل سامعه يعيشها وكأنّها وقعت أمامه، لاسيّما إذا كان هذا الشاعر يمتلك قدرات عالية كالتي يمتلكها المتنبي في نظم القصائد.

يظهر من خلال ما قيل حتى الآن، أنّ إجادة القصص الشعري مرتبطة -على رأي ابن رشد- بقدرة الشاعر على إظهار موصوفاته للسامع في شكلها الحسِّي، وأنّ ذلك لن يتأتّى له ما لم يمتلك كلّ المعاني التي تحيط بالشيء الموصوف، وأن يكسوها هي الأخرى

[1] للتفصيل في مسألة تقدّم امرئ القيس على باقي الشعراء وأسبابها، يراجع: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ص 51، 52.

أجزاء لا يمكن الاستغناء عنها البتّة؛ وهي التخييل والوزن واللحن. عندها فقط يمكن لناظمها أن يكون ضمن الشعراء الفحول والمفلقين.

أخيراً واستناداً لما تقدّم ذكره، يمكن إبراز بعض الملاحظات فيما يخصّ قراءة ابن رشد للملحمة، والتي نُجْمِلها في النقاط التالية:

إنّ الحديث عن تبعية ابن رشد لابن سينا في قراءته للملحمة، يكاد يكون من الأمور المسلّم بها؛ ويمكن الاستناد في ذلك إلى النصوص التي أدْرَجْناها سالفاً والتي نقلها نقلاً حرفياً عنه؛ باستثناء بعض التعديلات التي أجراها على المسمّيات؛ فالملحمة عنده لا تأخذ اسمها الذي استقرّت عليه في أقوال سلفه باسم "الأفى" بل ينعتها بالأشعار القصصية، وحتّى هذا الاسم مستخدم من قِبَل سابقه، ممّا يعني أنّ جنوحه إليه لم يكن إلاّ تكملة لمسار تلخيصه الذي صبغه بصبغة عربية، ولو أنّ ذلك لا يمنع بتاتاً من أن يكونا قد اعتمدا المصدرَ ذاته، ونرجّح أن يكون أحد الشروح التي قدّمها الفارابي حول فن الشعر، كما لا نستبعد أن تكون ترجمة يحيى بن عدي المفقودة؛ مادامت ترجمة متّى غير قادرة على المساعدة؛ إذ إنّ إصلاح عباراتها- مهما بلغت المحاولة معها- لن يجنى منه فهم بتلك الدقّة التي ظهرت في أقوال أبي الوليد.

وإن صحّت تبعيته لأبي علي ونقله الحرفي عنه؛ فأين يكمن اجتهاده؟ وما الجدوى من تلخيصه؟ وما الجديد الذي قدّمه في قراءته للملحمة؟ أسئلةٌ كهذه من شأنها أن تميط اللثام عن بعض الحقائق التي تحيط بتلخيصه.

إنّ حرص ابن رشد على تقديم الملحمة في صورة عربية؛ لم يعكسها الاسم الذي اتّخذه كبديل عن الملحمة أو الأفى فحسب؛ بل عكستها الأشعار العربية التي حاول من خلالها تقريب مفهومها إلى القارئ العربي.

والإضافة التي يُحقّقها ابن رشد ويتميّز بها عن سلفه، أنّه لم يكتفِ فقط بالأقوال التي لخّصها عن أرسطو؛ بل عمد إلى توضيحها عن طريق ثلاثة نماذج مسّت الغزل ومطابقة التشبيه ووصف الحروب. غير أنّ جنوحه إلى الوصف بدلاً من الاستقرار

على السرد الذي تعتمده الملحمة؛ يبعده عن الفكرة التي أرادها أرسطو، ولعلّه أدرك غياب هذا الجنس عند العرب فعمد إلى إيجاد تفسير لذلك، ليستقرَّ على فكرة مفادها أنّ أرسطو لم يثبت ما يخصُّ أشعار العرب لأنّها ليست من الأمم الطبيعية، وإن كانت هذه العبارة مُحاطة بالكثير من الغموض، يقول: "وكل ذلك خاصٌّ بهم وغير موجود مثاله عندنا: إما لأنّ ذلك الذي ذكر غير مشترك للأكثر من الأمم، وإما أنّه عرض للعرب في هذه الأشياء أمر خارج عن الطبع- وهو أبين، فإنه ما كان ليثبت في كتابه هذا ما هو خاص بهم، بل ما هو مشترك للأمم الطبيعية".[1]

ومجمل القول، أنّ قراءة ابن رشد للملحمة لها وعليها؛ لها من حيث أجهد نفسه لتقريبها إلى الفهم العربي من خلال الأمثلة العربية المستقاة من الشعر العربي، والذي يعطيها لمسة خاصة، وعليها من حيث أخرجته عمّا أراده أرسطو؛ باستثناء بعض الأفكار التي اقترب فيها من مفهومها، كوصفها للأحداث الواقعة في الحروب، وكثرتها في الكتب الشرعية. ولعلّ السبب وراء ذلك، "أنّ مفهوم الملحمة قد بقي شبه محجوبٍ عن الفهم العربي لثلاثة أسبابٍ هي الدين، إغلاق فهم اليونانية على العرب، وعجز النَقَلَة عن نظم الشعر العربي".[2] بهذا القدر نكون قد أعطينا الجنس الملحمي حقّه من العناية في هذا الفصل، والآن لنمض إلى وجهة أخرى وهي الجنس الغنائي.

[1] ابن رشد، المصدر السابق، ص 246.

[2] سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، ص 63.

**ثانياً: الجنس الغنائي:**

إنّ حياة الفرد في مرحلته البدائية تحتّم عليه أن ينصهر ضمن المحيط الجماعي، وأن يسوق أهدافه وفق ما تتطلّبه الجماعة، وأن يذيب فرديته فيها، فلا يتحرّك إلاّ بحركتها؛ فالحروب والنزاعات تتطلّب جهداً جماعياً وهدفاً مشتركاً، سيظلُّ قائماً ما لم تتحدّد للفرد رغبةٌ في الانفصال عن الكلّ، وهذا ما حاولت الملحمة أن تعكسه في مواضيعها.

غير أنّ محاولة الفرد للانفصال بذاته عن الجماعة- مادامت لا تلبي حاجياته الذاتية- من شأنه أن يحدث نوعاً من الرغبة في البحث عن الفردية، التي لن تكون له إلاّ إذا غادر عالمه الخارجي وانكبّ على عالمه الداخلي.

من هنا تبدو الحاجة ملّحة إلى ظهور شكل تعبيري آخر، يختلف جملة وتفصيلاً عن معايشة العالم الأسطوري الخارجي الذي تعالجه الملحمة؛ "ومتى ما انفصل الروح عن الموضوعية، هبط إلى داخل ذاته ورصد وعْيَه وسعى إلى إشباع الحاجة التي تساوره إلى التعبير، لا عن واقع الشيء، بل عن الكيفية التي يؤثّر بها عن النفس الذاتية ويغني التجربة الشخصية ومضمون الحياة ونشاطها. وبما أن هذا البوحَ يغدو- كيلا يبقى مجرّد تعبير عارض عن العواطف والتمثلات المباشرة للذات بما هي كذلك- لغةَ الداخلية الشعرية، فإن الحدوس والعواطف التي يفصِح عنها من خلال هذه اللغة لابّد أن يكون لها - وإن انتمت إلى خصوصية الشاعر من حيث هو فرد- جانبٌ عام، أي عواطف وتمثّلات حقيقية، قابلة لأن تستحضر لدى الآخرين عواطف وتمثلات مناظرة، على يد تعبير شعري حيّ وحافز، قِوامُ رسالته أن يحرّر الروح لا من العاطفة والشعور، بل في العاطفة والشعور".[1]

[1] هيغل، فن الشعر، ص 230.

يصبح في مستطاع الفرد- قياساً على ذلك- أن يعبّر عن ذاته، وأن يعطي مشاعره الداخلية فرصةً للظهور والإدراك عبر بوح النفس بمكنوناتها، وهذا ما يتكلّف به الشعر الغنائي من حيث تعبيره عن التجربة الشخصية.

**تعريف الشعر الغنائي**:

يعدّ هذا الشعر "تعبيراً عن الإحساس الشخصي، وهو نَظْم واقعي مركّز، ذو نغمة عامة، وإحساس شامل، يتميّز بالهدوء والرقّة تارة وبالخطر والعظمة تارة أخرى، خالٍ من القص الملحمي متميّز بالانبساط، عاكس للحقيقة والواقع مع التقلّب والاضطراب في التصوير، نتيجة لتأثير هزّة نفسية داخلية وهو تعبير يصدر عن إحساس الشاعر نفسه".[1]

**التجربة الشعرية العربية:**

لقد كانت العرب تعجب بالشعر، وترفع من قدره أكثر من النثر؛ فهو ديوانها ومبلغ علمها، وحامي أحسابها وأنسابها، وظلّت تُعلي من قيمته؛ لأنه بانطلاقه من الإحساس ومخاطبته للعواطف والوجدان، يؤثّر على النفوس ويسحر القلوب؛ فيجعل البخيل كريماً سخياً، والجبان شجاعاً مقداماً؛ فإن كان الجندي حامياً لحدودها، كان الشاعر حامياً لأحسابها، هكذا تجتمع في الشعر أشياء لا تجتمع في غيره من الفنون: علم يعتدّ به، وسحر يقود الطباع إلى الفضيلة، وفوق ذلك كلّه حصن منيع يشرّف النسب ويذود عنه.

وقد اتّخذ الشعراء العرب من وصف الطبيعة والمرأة مواضيع لشعرهم؛ فعملوا على ربط نظرتهم الحسيّة بهما، "ولا غرابة في أن يكون تعبيرهم نابعاً من إحساسهم في تحقيق التكامل بين معطى النفس وملامح الطبيعة، وفقاً لما تفرضه الصورة الحسيّة من نقل للظاهرة، ولعلّ إدراكهم للعالم الخارجي الملموس في نتاجهم الشعري؛ سيؤكّد تأثير الصورة الخارجية في عالمهم الداخلي، ذلك أنّ المظهر الخارجي ووجوده الملموس في العمل الشعري بارز حتّى في تناولهم لبعض الأغراض، وهذا شائع في أعمالهم

[1] أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص 35.

الشعرية العاكسة لتجاربهم الداخلية؛ على نحو ما يوجد في صورة السِلم المرتبطة بزهير الذي حقّق غايته بها في كثير من المواقف، حتّى غدت الصورة بمثولها المميّز من التجارب التي ينبغي الاقتداء بها في أثناء الحثّ على القيم الفاضلة، والحقيقة أنّ هذه التجربة الشعرية لا تختلف عن تجربة الكرم عند حاتم الطائي، وفضائل الجود على وجه العموم، وأخبار العرب مليئة بالحث على الصفات الحميدة، على اعتبار أنّها تحفظ لهم جميل ثنائهم وتصون عرضهم وتستر عيوبهم، وشواهدهم في ذلك لا تحصى، متّخذين من الكرم والجود خيرة الأعمال التي تزيّن قلوبهم بالمودّة، وتحبّب إلى مشاعرهم التنافس إلى الرغبة في البذل والتضحية بدافع الفضيلة لا غير".[1]

"وليس الشجاعة أقلّ اهتماماً من صفة الكرم في حياة العربي؛ بل يمكن اعتبارها من المواضيع الجريئة التي ارتبطت بنظامهم السياسي، لاقترانها بمضاء العزيمة والتوجيه الأخلاقي الذي تمثّله صورة الحكمة حتّى لا تنقلب إلى تهوّر في فعلها أو الإقدام عليها".[2]

**التجنيس عند العرب:**

إنّ الحديث عن التجنيس عند العرب، لم يكن محلاً للاهتمام إلاّ قليلاً، إذ من المعروف أنّ الشعر قد غلب على الأدب العربي، "ولم يُلتَفت إلى النثر إلاّ في زمن متأخّر، فقد كان من الكلام الذي لا يستحقّ التدوين أوّل الأمر. ولذلك شُغِل اللغويون والبلاغيون والنقاد والفلاسفة المتكلّمون بالشعر، فصنّفوه على وِفق الأغراض والمقاصد التي يتضمّنها النص الشعري، فتحدّثوا عن نوع الهجاء والمديح، وهما ضدّان، والفخر والرثاء والغزل والوصف، فجعلوا الشعر جنساً ، وما تلاه من مدح وهجاء ووصف ورثاء وغزل أنواعاً".[3]

---

[1] عبد القادر فيدوح، الجمالية في الفكر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 26، 27.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

[3] "صنّف ابن وهب الكاتب الشعر أنواعاً تنبثق من جنس، وهي: المديح، الهجاء، الحكمة واللهو، يتفرّع كل نوع من هذه الأنواع الأربعة أنواعاً أخرى؛ فيكون من المديح أنواع المراثي، والافتخار، والشكر، واللطف في المسألة، وغير ذلك ممّا أشبهه، وقاربه في معناه، ويكون من الهجاء الذم،

غير أنّ الذوق العربي العام كان يفضّل من بين الأغراض أربعة يؤثرها على غيرها وهي: النسيب، والفخر والمديح والهجاء، وهذا لصلتها الوثيقة بحياة الشعور والاجتماع؛ فتفضيلهم للنسيب قد كان نتيجة لشيوع الغناء وكثرة المغنيين، وانتقائهم أحسن الشعر تصويراً للعواطف، وإبانةً عن نوازع الفؤاد، ووصفاً لما يكابده المحبون من شوق وحرقة، أما الأغراض الثلاثة الباقية، فلأنّها صورة الحياة الاجتماعية عندهم، بما فيها من عصبية، ونضال، واكتساب معايش.[1]

والواقع أنّ معالجة الشعر العربي لهذه المجموعة من الأغراض، والتي تحمل في طياتها مواضيع لا تكاد تخرج عن ذاتية الشاعر، وبيئته وانعكاسها عليه؛ تجعله "محصوراً أو يكاد ينحصر في الشعر الغنائي".[2]، وإذا كان الأمر كذلك، فما هي الأسباب التي ساهمت في هذا الانحصار؟ وما هي العوامل التي حالت دون خروج التجربة الشعرية العربية عن هذا الجنس؟

**أسباب وعوامل الانحصار:**

لقد اجتمعت جملة من الأسباب، لتقف حائلاً دون رقيّ التجربة الشعرية العربية، ولعلّ ذلك قد كان نتيجة عوامل كثيرة أفرزتها أوضاع المجتمع العربي، كما خلّفها الفهم المتجدّد للشرع ومخاوف الفقهاء، ويمكن حصر هذه المعوّقات فيما يلي:

"لقد كان الشعر الجاهلي أعمق وأقوى ما يفصح عن الهويّة العربية ويمثّلها؛ لذا رأتِ العرب فيه القدوة الحسنة والمثل الأعلى، بوصفه نموذجاً كاملاً، وعدّت كلّ خروجٍ

---

العتب، الاستبطاء، التأنيب وما أشبه ذلك وجانسه، ويكون من الحكمة: الأمثال والتزهيد والمواعظ، ومن اللهو: الغزل، المجون ووصف الخمر"، إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، الجزائر/ لبنان، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط -1 ، 2010، ص 19، 21.

[1] أحمد أحمَد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ص 136، 137.( بتصرّف).

[2] يراجع: أحمد صقر، تاريخ النقد الأدبي ونظرياته، مركز الإسكندرية للكتاب، د.ط، 2001، ص 48، سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص 80، أحمد أحمَد بدوي، المرجع السابق، ص 134، محمد أبو الفتوح العفيفي، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية عنترة بن شداد نموذجاً، القاهرة، إيتراك للنشر والتوزيع، ط -1، 2001، ص 4.

عنه خروجاً عن هذه الهويّة وانحرافاً عن المثل الشعري، بل إفساداً للشعر العربي؛ من هنا انحصر همُّ شعرائها على تقليده وإتباع أشكاله، والعمل على تعميم خصائصه، وإعطائه طابعاً مطلقاً كأنّه مسلّمة، وكأنّه على الشعر العربي أنّ يكون انعكاساً متواصلاً في هذه المرآة النموذجية".[1]

وعلى هذا الأساس يمكن أن نعتبر التشبّث والخضوع للشعر الجاهلي، وتتبّع معايير القصيدة الجاهلية أحد الأسباب التي حرمت العرب نقلةً لها قيمتها في المجال الشعري، وساهمت في انحصار التجربة الشعرية العربية.

"لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم العربيين وحسب، وإنما كان أيضاً كتابةً جديدة، وكما أنّه يمثّل قطيعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة؛ لما تحمله من وثنية، فإنّه يمثّل أيضاً قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيري بما فيه من أغراض ومواضيع لا تتلاءم ونظرة القرآن"[2]، "فطريقه غير طريق الشعر، ومذهبه غير مذاهب الشعراء، فهؤلاء إنّما كان أكثر قولهم عصبيةً جاهلية وفخراً وحماسة، لما بين قبائلهم من تنازع ومطاولة بالأنساب والأحساب وهجاء ومدحاً باطلاً، وهي مذاهب حاربها الإسلام"[3]. ولا يعني ذلك أنّ القرآن قد حارب الشعر لذاته، "إنما حارب المنهج الذي سار عليه الشعر والشعراء، لقد حارب منهج الأهواء والانفعالات التي لا ضابط لها، ومنهج الأحلام التي تشغل أصحابها عن تحقيقها".[4]

"لقد شغل المسلمون بالقرآن، وسكت شعراءهم ليستمعوا إلى كلمة الله، ذلك الصدى القوي الذي رنّ في أسماعهم بكنه الرسالة الجديدة، كان جديراً بأن يوقف أساليب القول والتفكير إلاّ في هذه الرسالة، كما أنّ النبي – صلى الله عليه وسلّم- لم يهيئ لعامة الشعراء

[1] أدونيس، الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، ط (1- 2)، 1985- 1989، ص 33. عبد القادر فيدوح، الجمالية في الفكر العربي، ص 43.(بتصرّف).
[2] أدونيس، المرجع نفسه، ص 39.
[3] سامي المكي العاني، الإسلام والشعر، الكويت، عالم المعرفة، د.ط، 1996، ص 16.
[4] المرجع نفسه، ص 35.

مكاناً رحيباً في كنفه، لما كانوا عليه في شعرهم من مذاهب لا يقرّها الدين، فكفّ بعضهم عن قول الشعر".[1]

وينقل سيّد حامد النساج رأي محمد مندور الذي يبرّر استقرار الشعر العربي ضمن الجنس الغنائي ليؤكد أنّ "العرب لم يعرفوا فن المسرح ولا أدبه لا في العصر الجاهلي ولا في العصر الإسلامي، وربما كان لطبيعة الحياة في البادية وعدم استقرارها، وللبيئة البشرية والبيئة الطبيعية أثر في تفسير هذه الظاهرة، فالتمثيل يحتاج إلى استقرار وإلى بناء دور المسرح وما إلى ذلك. وحياة البادية لا تعرف مثل هذا الاستقرار، وعندما ظهر الإسلام وابتدأت حركة الترجمة عن اليونان القدماء، لم يترجم شيء من المسرح اليوناني إلى العربية لأنه قائم على تعدد الآلهة مما يتنافى مع دين التوحيد الإسلامي"[2].

وصفوة القول: أنّ التقيّد بالشعر الجاهلي وتعارض بعض أغراضه مع تعاليم الدين الإسلامي، بالإضافة إلى تنقل العرب الدائم وعدم ترجمهم للمسرحيات اليونانية قد مثّلت حاجزاً أمام التجربة الشعرية العربية، لتقف حائلاً دون تطوّرها إلى جنس أرقى من الجنس الغنائي، حيث يتقوقع الشاعر حول نفسه ليعيش عالمه الداخلي بكل تفاصيله.

وإن كان هذا حال الشعر عند العرب، فهل هو نفسه عند اليونان؟ هل بقي حبيسَ الجنس الغنائي؟ أم أنّ الأمر مختلف تماماً؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه فيما يلي:

**الجنس الغنائي في الأوساط اليونانية:**

"لقد وجد الشعر الغنائي عند الإغريق تحديداً شكلَه الأتمّ والأكمل في التسابيح التي تخاطب النفس وتقدّم لها صوَراً عن الآلهة في معالم موضوعية؛ غير أنّ القول بذلك لا يعني البتّة أن يضيع الوعي الفردي في الموضوعي والخارجي، أو أن يرقى إلى ما فوق

[1] سامي المكي العاني، الإسلام والشعر، ص 16.

[2] سيّد حامد النساج، البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو، القاهرة، دار غريب للطباعة، د.ط، د.ت، ص 6

ذاته، وهذه الميزة تمنح -على رأي هيغل- الشعرَ الغنائي الإغريقي صفةَ الفردية الكلاسيكية".[1]

**الشاعر الغنائي:**

يتوجّب على الشاعر الغنائي- طبقاً للمواضيع التي يعالجها- "أن يكون مَحْبُواً بطبيعة شعرية وبحساسية مرهفة، وأن يكون قادراً على تصوّر أفكار عظيمة وعميقة؛ فطبيعة الميول النفسي، والحالة النفسية الفردية، وشدّة الهوى، والعنف والاضطراب الجائشان، ثمّ سكينة النفس وهدوء التأمّل، كل ذلك يجعل الشاعر حاملاً لعالم داخلي مقفل، وهذا ما يمنح التطوّر والتلاحم الداخليين للإبداع الشعري".[2]

بهذا تختفي حاجته إلى "تظهير نفسه بأفعال أو خوض غمار منازعات مأساوية، على اعتبار أنّ نشاطه مقتصِر كلِّيةً على إطلاق العنان لداخليته كي تتكلّم وتفصح عن نفسها، وهذا بصدد أيّ موضوع كان، شريطة أن تكون الألفاظ المنبثقة معبّرة عن نفس الشاعر وعن حياته الروحية، وأن يكون هدفها أن توقظ لدى السامع أو القارئ مشاعر مشابهة لمشاعر الشاعر وأفكاره. هذا التعبير الذي غايته التأثير على الآخرين، يمكن أن يكون إمّا تعبيراً عن غبطة طافحة، وإمّا تعبيراً عن ألم يجد في الإنشاد ما يسكِنُه، لكن قد تمليه أيضاً رغبة أعمق وأبعد غوراً، رغبة الإنسان في ألاّ يحتفظ لذاته بانفعالات نفسه الحميمة وبإلهامات روحه العميقة، لأنّ من يقدر على الإنشاد والغناء، سيقدر على الخلق والإبداع، غير أنّ هذا لا ينفي دور الظروف الخارجية المحفّزة على الخلق الشعري الغنائي، على أنّ الشاعر الغنائي الكبير لا يتوانى في مثل هذه الأحوال، عن الابتعاد عن الموضوع الذي اقترِح أو فرِض عليه، لينتقل منه إلى التعبير عن ذاته".[3]

---

[1] هيغل، فن الشعر، ص 278، 279. (بتصرف).

[2] المرجع نفسه، ص 235. (بتصرف).

[3] هيغل، المرجع السابق، ص 253.

**أهم الشعراء الغنائيين:**

لقد عرف الشعر الغنائي اليوناني أسماء بارزة من الشعراء، صنعت لنفسها مكاناً ضمن الساحة الشعرية: "سافوSapho(ق7ق.م) في بوحها الرقيق الذي ينبض بهوى جامح ويتّشِح بلغة مشجية، وألكوس في **أوداته** العبقة بشجاعة أكثر استرجالا"[1]، بالإضافة إلى "سيمونيدسSemonides وبينداروس Pindaros (ولد حوالي 522 أو 518ق.م)، ألسيAlcée، أناكريونAnacréon".[2]

**أنواع الشعر الغنائي:**

"ينقسم الشعر الغنائي إلى نوعين:

**أ- شعر غنائي جماعي** (الأشعار الكورالية): وهو شعر مصحوب بالرقص وبالموسيقى، وهو في نفس الوقت وطني، حيث يصبح الشاعر فيه لسان الجماعة والمعبّر عنها في أعيادها الدينية والوطنية.

**ب- شعر غنائي شخصي** (المونوديا): وهو الشعر الذي يتغنّى فيه الشاعر بأحاسيسه التي تنتابه لحظة الغضب أو السعادة ".[3] لقد رأينا الجهد الذي يبذله الشعراء الغنائيون من أجل تصوير عالمهم الداخلي، وإعطائه صورة خارجية من شأنها أن تخلّد أسماءهم عبر الزمن، وأن توقظ لدى الآخرين مشاعر مشابهة وكأنّها تحكي زاوية من زوايا مكبوتاتهم، فهل أغنى عنهم ذلك ليحظى شعرُهم باهتمام أرسطو؟ أم أنّ الأمر مختلف عنده ؟

**أرسطو والجنس الغنائي:**

---

[1] نفسه، ص 280. الأودات مفردها الأود أو **Ode**: ابتكرها الشاعر الغنائي بينداروس، وأشار إلى أنّها بمثابة مقاطع من الشعر الغنائي تصطحب بالموسيقى والغناء، وأحياناً تمثّل بأشعار غنائية.

[2] للإطلاع على بقية الأسماء يراجع، جيرار جونيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة/ دار توبقال للنشر، العراق، د.ت، ص 36، غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997، ص 51.

[3] أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص 21.

يُجمِع معظم الباحثين[1] على فكرة مؤداها أنّ أرسطو لم يعر الشعر الغنائي طرفاً من عنايته؛ وأغلب الظن أنهم استندوا إلى أوّل فقرة بدأ بها "فن الشعر"، والتي احتوت حديثاً عن الأنواع الشعرية المعنية بالدراسة، وهي كما أشرنا سابقاً: الملحمة والمأساة والملهاة والديثرمبوس، غير أنهم- في أثناء ذلك- يستثنون قولاً واحداً كان قد عبّر فيه عن مرحلة مبكّرة ساهمت في ظهور الصنفين الدراميين وهما المأساة والملهاة، يقول: "فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعة فينا، شأنها شأن اللحن والإيقاع، كان أكبر الناس حظاً من هذه المواهب، في البدء، هم الذين تقدّموا شيئاً فشيئاً وارتجلوا الشعر، ومن ارتجالهم ولد الشعر. ولقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء: فذووا النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذووا النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا الأهاجي، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح".[2]

ممّا يعني أنّ غريزة المحاكاة مثلما تولد في الإنسان منذ صغره؛ تخضع بدورها لطبعه وفطرته التي جُبِل عليها، وسيكون نتاجه الشعري - بالقياس إلى ذلك- عاكساً لهذا الطبع، فإن كان ذا نفسٍ نبيلة، حاكى الأفعال الفاضلة، وأنتج الأناشيد والمدائح، وإن كان ذا نفسٍ خسيسة حاكى الأفعال الدنيئة وأنتج الأهاجي، وهذان الغرضان ونقصد المدح والهجاء يصبّان في ما يعرف بالجنس الغنائي، والذي يعبّر بدوره عن التجربة الشخصية بجانبيها الفاضل والدنيء .

وبالرغم من الأهمية التي اكتساها هذا الجنس في التمهيد لظهور التراجيديا والكوميديا؛ إلاّ أنّه لم يحظ إلاّ بهذا النص القصير، فما السبب الذي دفعه إلى هذا التجاهل؟ حتّى أنّ أسماء الشعراء الغنائيين تختفي تماماً من هذا الكتاب، فهل تعمّد ذلك قياساً على ما فعله مع الشعر الغنائي؟ أم أنّ غياب هذا الأخير مبرّر كافٍ لغياب الشعراء الناظمين له؟

[1] أمثال: جيرار جونيت، غنيمي هلال، مشري بن خليفة، عبد الرحمن بدوي، إحسان عباس، سعد مصلوح، محمد الولي، أحمد صقر،سيّد قطب...

[2] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 13. تُقال الأناشيد في التسبيح بحمد الآلهة؛ بينما تُنظم المدائح لتمجيد الشعراء والحُكّام والأبطال.

**بعض الأسباب التي دفعت أرسطو ليغيّب الشعر الغنائي:**

1- يردُّ الباحثان عبد الرحمن بدوي وأحمد صقر، غياب الشعر الغنائي في فن الشعر إلى سبب واحدٍ، وهو أنّ أرسطو قد أدرجه ضمن الموسيقى.[1]

غير أنّ هذا الافتراض يبقى مجرّد تخمين لا يستند إلى دليل يدعمه، كما أنّنا نستبعد أن يكون هذا السبب كافياً، ليخطوَ أرسطو خطوة جريئة على جنس شعري حظي بمكانة هامة لدى اليونان، وساهم مساهمة كبيرة في ظهور المأساة والملهاة، التين تمثّلان الأساس الذي يقوم عليه "فن الشعر"، ولا شك أنّه يوجد داعٍ أقوى من ذلك دفعه لمثل هذا الفعل، فما هو يا ترى؟

2- "من المعلوم أنّ أرسطو قد قسّم الأجناس الشعرية إلى ملحمي وغنائي ودرامي، وفرّع هذا الأخير إلى صنفين: المأساة والملهاة، إلاّ أنّ الصنف الذي ركّز عليه دراسته وحظي باهتمامه قد تمثّل في المأساة، ويعود الدافع إلى ذلك؛ أنّ هذا الصنف بالذات مرتبط بالحاضرة الأثينية؛ أي الدولة الديمقراطية المناهضة للاستبداد البائد، والتي تحكم نفسها بنفسها. والواقع أنّ العصور السابقة لها قد اعتمدت على الشعر الغنائي الذي كان يستقي مواضيعه من تمجيد الآلهة، والفائزين في الألعاب التي كان الإغريق المنقسمون - في الغالب من الأحيان- سياسياً، يجدون فيها تحقيقاً موضوعياً لوحدتهم القومية، كما كان يختصّ بمدح الملوك والرجال المشاهير لتخليد مآثرهم من جهة، وتبرير طغيانهم من جهة أخرى".[2]، وهذا السبب السياسي- في رأي محمد الولي- قد كان أحد الأسباب التي دفعت أرسطو إلى تجاهل الشعر الغنائي.

3- يردُّ بعض الباحثين تجاهل أرسطو للشعر الغنائي إلى أسباب تختلف اختلافاً جوهرياً عن الأسباب المذكورة سالفاً، فهي لا تتعلّق بإدراجه ضمن الموسيقى ولا لتبريره للطغيان

[1] بدوي، فن الشعر، ص 3، أحمد صقر، تاريخ النقد ونظرياته، ص 49.
[2] محمّد الولي، ثلاث لحظات في تاريخ الشعرية(مقال). ص 1.(بتصرّف).

والتشجيع عليه؛ إنّما يتعلّق الأمر أساساً "بطبيعة المحاكاة؛ التي ترتبط عنده أوثق ارتباط بالشعر الموضوعي، الذي يقوم على محاكاة الأفعال، ويتجسّد في الملحمة والمأساة والملهاة، بالإضافة إلى كونه أثراً للوعي الفردي، وبالتالي خلوّه من مقوّمات الفن ذي الأغراض الاجتماعية، من هنا يكون اعتداده بالشعر الموضوعي ذي الأغراض العامة سبباً مقنعاً لإغفاله للشعر الغنائي".[1]

4- وإذا كان أرسطو قد أهمل الشعر الغنائي واهتمّ بغيره من الشعر الموضوعي، فإنّ الأمر يختلف تماماً عند أفلاطون، "فالمعلوم أنّه قد شنّ هجوماً عنيفاً على الشعر عامةً، لأنّه يصف النقائض التي تبدو فيها محاكاة الشعراء السيّئة، ومن ثمّ هجومه على الشعراء عامة وطردهم من جمهوريته الفاضلة، وهوميروس خاصة في ملحمتيه؛ لأنّه عرض فيها نقائض الأبطال، ولأنّه كان مصدراً لشعراء المآسي فيما بعد، وهم الذين صوّروا الخيريين ينتقلون من السعادة إلى الشقاوة. وهذا عيب خلقي خطير عند أفلاطون، لأنّه يرى أنّ العدالة المتوافرة للخيريين هي وحدها التي تجعل المرء سعيداً، فشعراء المآسي يسيئون في محاكاة الحقيقة حين يظهر في محاكاتهم أن من الممكن أن يصير الشرير سعيداً والخيّر شقيّاً. وتبعاً لهذه النظرة، يعود ويرتّب أجناس الشعر على حسب دلالتها الأخلاقية المباشرة، فيفضّل - نسبياً- الشعر الغنائي، لأنّه يشيد بأمجاد الأبطال، يلي ذلك شعر الملاحم، لأنّ النقائض المصوّرة فيه لا تؤثّر في مصير البطل، ولا تقلّل كثيراً من إعجابنا به بوصفه بطلاً، ويأتي بعد ذلك المأساة ثم الملهاة، وهما بنظره أسوأ نماذج الشعر لمساسهما المباشر بالخلق، ليجد بذلك حجة لإدخال الشعراء الغنائيين ضمن جمهوريته باسم "التغني بالفضائل وأصحابها".[2]

[1] لمزيد من التفصيل يراجع: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 51، 52/ أحمد صقر، تاريخ النقد ونظرياته، ص 48/ سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص78.

[2] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 33، 34.

ولأنّ الخصومة بين أرسطو وأفلاطون[1]، قد أدّت إلى ظهور خلافات فلسفية بينهما؛ فإنّ مؤلّفات اللاحق ستعكس أفكاره وفلسفته، وبالتالي ستكون هي الأخرى عاكسة لهذه الخصومة، وعلى رأي جورج مايكل والتون J،M Walton ، فإنّ "فن الشعر على وجه الخصوص قد كان تحدياً مباشراً لأفلاطون، ومن هنا سيكتب صاحبه كفيلسوف يردّ على فيلسوف، من أجل هدف واحد وهو العمل على دحض الأفكار التي جاء بها في فلسفته".[2]

ولأنّ أفلاطون قد اعترف بالشعر الغنائي وجعله أعلى الأجناس الشعرية، وحطّ في المقابل من قيمة المأساة والملهاة، فإنّ أرسطو سيقوم هو الآخر بعكس القاعدة في جعل محاكاة الأفعال أساساً لإعادة الترتيب: المأساة والملهاة أوّلاً ثمّ الملحمة، وآخرها الشعر الغنائي.

أخيراً واستناداً لما سبق، يمكن القول أنّ هذه الأسباب - وإن مثّلت جانباً من الصحة - تبقى محض تخمينات وضعها الباحثون، وجمعناها لتبرير غياب هذا الجنس الشعري، ولا مجال للأخذ بواحدٍ منها دون الآخر، مادام أرسطو لم يبرّر ذلك في كتابه.[3]

بهذا القدر نكون قد رسمنا – فيما نعتقد – صورة واضحة عن الجنس الشعري الغنائي في الوسطين العربي واليوناني، لتكون وجهتنا القادمة نحو ميلاد جنس شعري آخر وهو الجنس الدرامي.

---

[1] "يزعم البعض أنّ سبب معارضة أرسطو لأستاذه أفلاطون، إنّما يرجع إلى أنّ هذا الأخير قد أوصى برئاسة الأكاديمية لابن أخته بدلاً من أرسطو، الذي كان يجد نفسه أكثر كفاءة، وأبعد أصالة في العلم منه". أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، ط - 1، 1999، ص 14.

[2] جورج مايكل والتون، المفهوم الإغريقي للمسرح، ص 23.

[3] **ملاحظة**: لم يذكر أرسطو أيّ تبرير لعدم اهتمامه بالجنس الغنائي في كتابه "فن الشعر"؛ ولعلّه لم يجد ضرورةً لإدراجه مادامت دراسته قد ارتكزت على المأساة التي خصّص لها القسط الأكبر من الكتاب؛ مع أن ذلك لا يمنع البتة من أن يكون هذا الجنس الشعري مُدرَجاً في القسم المفقود من الكتاب أو أنّه لم يجمع مع باقي المحاضرات التي جمعها طلبة أرسطو بعده.

**ثالثاً: الطقس الديني اليوناني وميلاد الجنس الدرامي:**

"احتلّت عبادة ديونيسوس مركز الكون الروحي للمدينة اليونانية، المسكون بالآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال والكائنات الخارقة، والتمثّل الإغريقي للآلهة ينزع إلى أنسنتهم؛ فيتصوّرهم يخضعون للزمن، وينقادون لشهواتهم، ويتناسلون ويتصلون بالبشر، ولا يختلفون عنهم إلاّ بالبقاء والخلود. لذلك عهد إليهم بالإشراف على شؤون الكون؛ فاختصّ كلٌ منهم بمظهر أو بطائفة من مظاهره. وقد كان لهذا التصور أثرٌ في تحرير عقولهم، كما أنّه كان تعبيراً عن تمجيدهم للإنسان رغم قصور طاقاته، فالإنسان في اعتقادهم يختلف عن الآلهة في الدرجة لا في النوع. كانوا يرون لآلهتهم –كالإنسان- طبيعة وشكلاً، لكنّها تختلف عنه في كونها جميلة خالدة وقوية، جمالا وخلوداً وقوة يخشع لها الإنسان، فجاءت أكثر ارتباطاً بالواقع من غيرها. ومن بين كل آلهة اليونان يتوفّر ديونيسوس، إله الكروم والخمر والنشوة والخصب والإفراط والشهوة الجامحة، على حكاية منسجمة تروي سيرة حياته من مولده حتّى تألّق مجده ونهايته".[1]

وقد تعوّد اليونان على إقامة حفلين له: "أحدهما في أوائل الشتاء، بعد جني العنب وعصر الخمور، يغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية، وتعقد فيه حلقات الرقص، وتنطلق الأغاني، ومن هذا النوع المرح نشأت الملهاة (الكوميديا)، والحفل الثاني في أوائل الربيع؛ حيث تكون الكروم قد جفّت وتجهّمت الطبيعة، وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا)، وكان التمثيل أوّل الأمر لا يعدو بعض الرقص والأناشيد الجمعية، والأغاني التي تعبّر عن حزنهم لغياب الإله والابتهال إليه أن يعود ثانية، ثمّ مثّل شخص ديونيسوس فكانت الجوقة تشير إليه وهو على مسرح مرتفع، ثمّ أدخل الحوار بينه وبين الجوقة".[2]

---

[1] عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، الرباط، منشورات الاختلاف، ط -1 ، 2011، ص 19، 20. "تقول إحدى الأساطير أنّ هذا الإله يموت موسمياً، ثمّ يبعث شاباً يافعاً وذلك رمزاً للحياة والبذرة التي تدفن في الأرض في فصل الشتاء، وتنبت وتنمو في فصل الربيع"، محمد نصّار/ قاسم كوفحي، تذوّق الفنون الدرامية، ص 7.

[2] عمر الدّسوقي، المسرحية نشأتها- تاريخها- أصولها، القاهرة، دار الفكر العربي، 2003، ص 5.

يتجلى لنا في ضوء ما تقدّم، أنّ الإغريق قد بسطوا عنايتهم على ديونيسوس، فأقاموا على شرفه حفلتين كان لهما كبير الفضل في ميلاد **الدراما**[1] بصنفيها: المأساة والملهاة، ففي حين ولد الصنف الأول في جوّ حزين تزامن مع حزن الطبيعة، ولد الثاني في جوّ بهيج مِلؤه الفرح والسرور بجني محاصيل الكروم.

هذا من ناحية الاحتفال، "أما من ناحية التطوّر، فقد نشأت المسرحية عن الشعر الغنائي، فالهجاء أو التراشق بالشتائم كان فردياً، يقصد فيه الشاعر إلى النيل من شخص بعيد، ثم ارتقى فأصبح جمعاً، يعالج فيه الشاعر مواطن النقص أو مثار الضحك في النقائص العامة، حينذاك نشأت الملهاة فكانت أعلى مقاماً من الهجاء، لأنّها ذات طابع اجتماعي عام... وكذلك المأساة كانت تطوّراً عن أشعار المديح، كما كان لها طابع ديني، فهي ترجع في الأصل إلى أناشيد دينية غنائية، كانت تنشدها جوقةٌ في أعياد ديونيسوس لتشيد بصفات ذلك الإله، ثمّ بعد ذلك كانت تضيف إلى مدحه مدح أبطال آخرين، ثمّ اكتسبت هذه الأناشيد طابعاً مسرحياً بالتدرّج".[2]

ويؤكّد أرسطو من جهته على تطوّر المديح والهجاء إلى مأساة وملهاة، التين نشأتا ارتجالاً عن مؤلّفي الديثرمبوس والأناشيد الاحليلية على التوالي فيقول: "لقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء: فذووا النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء؛ وذووا النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا الأهاجي، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح... ولما ظهرت المأساة والملهاة أصبح الشعراء الذين اتّخذوا أحد هذين النوعين وفقا لطباعهم الخاص- شعراء ملاهٍ بدلاً من أن يكونوا شعراء أيامبيين، والبعض الآخر شعراء مآسٍ بدلاً من شعراء ملاحم، لأنّ هذه الفروع الأدبية الأخيرة كانت أجلّ وأعلى

---

[1] **الدراما** Drama : "كلمة إغريقية قديمة، يرجع اشتقاقها اللغوي إلى الفعل Dran ، الذي يعني الفعل أو التصرّف أو السلوك الإنساني بوجه خاص"، محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 9 ، "ويعتبر **الشعر الدرامي** أرقى أطوار الشعر، لأنّه نتاج حياة قومية عرفت تطوّرا مرموقاً، ولأنّه يتفق مع زوال الطورين: الشعري الملحمي، والذاتية المستقلة المميّزة للشعر الغنائي ويجمع بينهما"، وهذا ما يفسّر الترتيب الذي اعتمدناه لتطوّر الأجناس الثلاثة: الملحمي، الغنائي، الدرامي،/ هيغل، فن الشعر، ص 288، 290.

[2] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ، ص 134، 135.

مقاماً من الأولى... ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالاً هي والملهاة: فالمأساة ترجع إلى مؤلّفي الديثرمبوس، والملهاة ترجع إلى مؤلفي الأناشيد الاحليلية التي لا تزال يُتغنى بها في كثير من المدن حتى اليوم".[1]

يظهر من هذا القول أنّ المأساة ذات أصول ديثرامبية، والديثرامب- كما أسلفنا- نشيد تتغنى به، في أعياد ديونيسوس، جوقة تعزف وترقص في شكل دائري، يرتدي أفرادها جلود الماعز ليرمزوا للساتير، "ولكونه طقساً دينياً فلا يكتمل إلاّ بتقديم القربان، بما يشتمل عليه من تمزيق الأضحية إرباً، وأكل لحمها نيّئاً".[2]

ولسنا هنا بصدد الحديث عن تفاصيل الاحتفال، أو الكشف عن طريقة تقديم القرابين؛ فالمقام لا يسمح بالاستطراد، إنّما غايتنا من ذلك أن نعرض اللحظة التي تحوّلت فيها هذه الأناشيد إلى تراجيديا، وكيف ظهر الممثّلون بعد أن كانوا مجرّد أعضاء ضمن فرقة موسيقية.

**الجوقة وظهور الممثلين:**

"يبدأ احتفال الديثرامب بإشارة من قائد الجوقة، تفتتح العزف الذي يعتمد على النفخ في المزامير وقرع الطبول، ثمّ يرتجل القائد قصة الإله ديونيسوس غناءً، مضيفاً إلى إنشاده من الحركات والتعابير الجسدية ونبرات الصوت، ما يتطلّبه المعنى وتنبعث به الانفعالات، وما يحسن به تمثيل الإله، ويزيد به التأثير في نفس الجمهور، وبذلك ظهرت بذور عنصر من عناصر التمثيل، وهو محاكاة أبطال القصة، أما الجوقة فقد كانت تتدخّل حين يتوقّف قائدها عن الغناء، لتردّد مقطوعات في الشكوى والحزن، تشفعها بالعويل والنحيب وصرخات الألم وآهات التوجّع، وقد تحوّلت أناشيد الجوقة فيما بعد، إلى نوع من الشرح والتفسير والتعليق على ما يقوله قائدها".[3]

---

[1] أرسطو، فن الشعر، ترجمة: بدوي، ص 13، 14، 15.

[2] للتفصيل في الديثرامب الطقوسي يراجع: عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص 30، 31، 32 وما بعدها.

[3] المرجع نفسه، ص 32.

لقد كان لثيسبيس **Thespis**[1] دور كبير في ظهور الممثّل الأوّل؛ ذلك أنّه "حينما بدأ مهرجان سنة 535ق.م، وبدأ الكورس إنشاده قفز المؤلّف المخرج إلى المنضدة التي تذبح فيها الضحية والموجودة وسط الدائرة تقريباً واستقلّ بجزء من الإنشاد، بل أنّه بدأ يتبادل جملاً من الدثيرامب مع بقية أعضاء الكورس. وبهذا استطاع، من غير قصد، أن يقدّم العنصرين الناقصين اللازمين لتطوّر الشكل الدرامي واكتماله. ففي انفصاله عن بقية الكورس واعتلائه مكاناً مرتفعاً نسبياً، أصبح بذلك أوّل شخصية مسرحية أو أوّل ممثّل في تاريخ الحركة المسرحية. ثمّ بِتَبادُلِه بعض المقاطع مع قادة مجموعات الكورس بين أخذ وعطاء، أصبح أوّل من أدخل عنصر الحوار إلى الشكل الدرامي".[2]

هذا بالنسبة لظهور الممثّل الأوّل، أمّا بالنسبة للممثل الثاني "فقد ظهر عند **أسخيلوس**[3]( 525- 456 ق.م) في أوّل مسرحية له، وهي الضارعات سنة490 ق.م، واستمرّ نتاجه الشعري إلى أن ظهر **سوفوكليس**[4] الشاعر اليوناني الكبير(495- 416 ق.م)، وأضاف ممثّلاً ثالثاً إلى ممثليْ أسخيلوس، وقوى جانب التمثيل على جانب الغناء،

---

[1] **ثيسبيس**: "مغني ومخرج ديثرامب شهير، كلّفه دكتاتور أثينا "بيزستراتوس" عام 535 ق.م بالإشراف على مهرجان إله الخصب والاشتراك فيه انطلاقا من دافع سياسي"، للتفصيل في هذا الدافع السياسي، يراجع: عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998، ص 25.

[2] عبد العزيز حمودة، المرجع نفسه، ص 62.

[3] يعتبر **أسخيلوس** Aischylos أهم كتاب التراجيديا الإغريق، لتعديلاته وتغييراته التي أجراها على الفن الدرامي، فهو الذي أضاف الممثّل الثاني وطوّر الأقنعة والملابس، وعدّل في دور الجوقة، كتب ما يقارب تسعين مسرحية أهمّها: الضارعات، الفرس، سبعة يحاصرون طيبة، بروميثيوس مغلولاً، أغاممنون، حاملات القرابين، ربات الغضب. للمزيد يراجع: محمد نصار، قاسم كوفحي، تذوّق الفنون الدرامية، ص 18،19.

[4] **سوفوكليس** Sophokles : أعطى التراجيديا دفعة قوية بإدخاله الممثّل الثالث، وبحسن توظيفه للجوقة داخل الإطار الدرامي، وبتطويره لمواضيع التراجيديا، ألّف أكثر من مائة وعشرين مسرحية، ولم يصلنا منها غير: أنتيغون، أوديبوس ملكا، إليكترا، أياس، التراخينيات، فيلوكتيتيس، أوديبوس في كولونوس. للمزيد يراجع: محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 14.

وقد أدّى هذا إلى تقدّم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة، وأتاح فرصاً أكبر للتباين بين الأشخاص، وسمح بألوان متنوّعة من الحوادث".[1]

وقد أشار أرسطو إلى ذلك في قوله: "وكان أسخيلوس أوّل من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين، وقلّل من أهمية الكورس(الجوقة) وجعل المكانة الأولى للحوار؛ ثم جاء سوفوقليس فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين وأمر برسم المناظر".[2]

بهذا القدر نكون قد رسمنا صورة واضحة عن ميلاد الدراما، وتحولّها من مجرّد طقس ديني إلى مسرحية تحاكي الأفعال البشرية، وسنحاول من خلال ما يلي أن نعرض لقراءة صنفيها (المأساة والملهاة)، عند كل من أرسطو وابن رشد.

[1] عمر الدسوقي، المسرحية تاريخها- نشأتها- أصولها، ص 6.
[2] أرسطو، فن الشعر، ترجمة: بدوي، ص 15.

**رابعًا: 1- المأساة بين تنظير أرسطو وفهم ابن رشد:**

إنّ انزواء الفرد عن الجماعة وغوصه في أعماق ذاته؛ من شأنه أن يتيح له فرصةَ التعبير عن هذه الذات وانشغالاتها، ومحاورتها حول أهدافه التي استقلّت عن الكل، وصنعت لنفسها موقعاً داخلياً. غير أنّ الاستمرار في البحث عن الحريّة بعيداً عن الأهداف التي حدّدتها الجماعة؛ سيوقظ لدى هذا الفرد رغبة في تسطير هدف خاصٍ به، وهذا لن يتأتى له ما لم يخرج عن تقوقعه الذاتي، ويسعى إلى تحويل رغباته الداخلية إلى أهداف ملموسة في أرض الواقع عن طريق الأفعال. ولأنّ الأفراد غالباً ما يسعون إلى الأهداف نفسها، أو يرون في أهداف غيرهم تهديداً لمصالحهم، فإنّ سعي الواحد فيهم إلى هدفه المنشود سيكون محفوفاً بالصراعات مع الآخرين، هذا ما تحاول الدراما أن تشرحه في صنفيها التراجيدي والكوميدي، وهذا ما يحاول الشعراء الدراميون أن يعكسوه في مواضيعهم، التي يحاكون فيها أفعال الأفراد وصراعاتهم من أجل نيل أهدافهم.

وإذا كان الشعر عامةً، قد استمدّ أصوله من الطريقة الارتجالية التي أقدم عليها الشعراء؛ "فإنّ الشعر الدرامي هو الآخر قد تكوّنت أصوله تدريجياً وبطريقة تلقائية"[1]، حتّى وصلت إلى الصورة التي استقرّت عليها عند أسخيلوس ثم سوفوكليس **ويوربيدس**[2](480- 406ق.م) بالنسبة للمأساة، و**أرسطوفانيس**[3](448-380ق.م) بالنسبة

[1] للإطلاع على نشأة الدراما من العصور البدائية إلى العصر الإغريقي، يراجع: عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط – 1، 1987، من ص 9 إلى 16.

[2] **يوربيدس** Euripides: جدّد وابتكر في الموضوعات التراجيدية، وتعمّق في تحليل النفس البشرية، لدرجة وصل فيها بالفن الدرامي إلى ذروته، كتب ما يقارب التسعين مسرحية بقي منها ثماني عشرة تراجيديا ومسرحية ساتيرية واحدة، للمزيد يراجع: حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 14، 15/ عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا، ص 58.

[3] **أرسطوفانيس** Aristophanes: اهتمّ بمعالجة مشاكل المجتمع الأثيني في عصره، وهاجم بعنف كلّ ما اعتقده سبباً في تدهوره، إذ ركّز في مسرحياته على الموضوع أكثر من تركيزه على الشخصية الكوميدية، ولم يبق من مسرحياته سوى إحدى عشرة مسرحية، منها الزنابير، الضفادع...، للمزيد يراجع: المرجع السابق، ص 58.

للملهاة. وقد نجح فن المسرح نجاحاً عظيماً في أثينا قبل أن يظهر أرسطو[1]، ويأخذ في البحث عن القواعد والأصول التي ضمِنت لهذا الفن النجاح عند عمالقة الشعراء؛ فهو "عندما كتب "فن الشعر" لم يخترع هذه القواعد؛ إنّما استقاها من تحليله لروائع المسرحيات التي مُثِّلت أمام جمهور أثينا، وقد اهتدى عن طريقها إلى ما قرّره من أصول".[2]

ولأنّ **التراجيديا**[3] قد مثّلت الأساس الذي قام عليه عمل أرسطو في فن الشعر؛ مادام قد منحها القسط الأوفر منه مقارنة بالملحمة والملهاة، فقد شرع في تقديم صورة واضحة عنها، مسّت معظم جوانبها، فالمأساة عنده هي" 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 فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات. وأقصد باللغة المزوّدة بألوان من التزيين تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد، وأقصد بقولي تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرّد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النشيد".[4] ومن هذا المنظور تقوم المأساة على محاكاة الأشخاص للأفعال الفاضلة عن طريق الفعل، وهذا ما يميّزها عن الملحمة، ذلك لأن المحاكاة فيها لا تقوم على السرد عن طريق الشاعر أو من ينوب عنه؛ إنّما عن طريق الشخصيات الفاعلة، وفق لغة تمتزج باللحن والإيقاع والنشيد، وباجتماع هذه الخصائص

---

[1] كتب أرسطو بعد سبعين عاماً من موت يوربيدس، مما يعني أنّه استفاد من مسرحياته ومسرحيات سابقيْه في كتابته لفن الشعر، مايكل والتون، المفهوم الإغريقي للمسرح، ص 17.

[2] يرى محمد مندور أنّ أرسطو قد استمدّ قوانين فن الشعر من مسرحية واحدة وهي "أوديب ملكًا" لسوفوكليس، محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003، ص 3، 4.

[3] "يطلق لفظ **التراجيديا** على الدراما التي تصوّر الإنسان السامي وكأنّه ألعوبة في يد القدر، والكلمة اليونانية تعني أغنية الماعز، وسميت هكذا لأنّ الساتيروي أو أفراد جوقة الديثرامب كانوا يُسمُوْنَ الماعز لتنكّرهم في جلودها"، مع أننا لا نستثني أن يكون اسمها مأخوذاً من نوع القربان المقدّم لديونيسوس الذي غالباً ما يكون تيساً، للمزيد يراجع: محمد نصار، تذوّق الفنون الدرامية، ص 16/ عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا، ص 33.

[4] أرسطو، فن الشعر، ترجمة: بدوي، ص 18، 19.

تحقق الغرض المطلوب منها وهو إثارة الخوف والشفقة من أجل هدف واحد هو تطهير المشاهدين من الانفعالات الزائدة أو المؤذية.

ويحاول ابن رشد من جهته أن يصيغ تعريفاً لها فيعمد إلى القول بأنّ: " الحد المفهم جوهر صناعة المديح هو أنها تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الفاضل الكامل الذي له قوة كلية في الأمور الفاضلة، لا قوة جزئية في واحد واحدٍ من الأمور الفاضلة- محاكاة تنفعل لها النفوس انفعالاً معتدلاً بما يولّد فيها من الرحمة والخوف، وذلك بما يخيّل في الفاضلين من النقاء والنظافة، فإن المحاكاة إنما هي للهيئات التي تلزم الفضائل، لا للملكات إذ ليس يمكن فيها أن يتخيّل. وهذه المحاكاة بالقول تكمل إذا قرن بها اللحن والوزن".[1]

وابن رشد هنا كمتّى بن يونس يرى في المأساة مديحاً، يقوم على مشابهة العمل الإرادي الكامل الذي يعتمد على الوزن واللحن، بل لا يتحرّج من ترديد قوله فيها ترديداً يكاد يكون حرْفياً، إلاّ ما تعلّق بإصلاح العبارة أو إضافة بعض التعديلات، يقول متّى في هذا الشأن: "فصناعة المديح هي تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الحريص والكامل التي لها عظم ومدار في القول النافع ما خلا كل واحدٍ واحد من الأنواع التي هي فاعلة في الأجزاء لا بالمواعيد. وتعدّل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف؛ وتنقي وتنظف الذين ينفعلون".[2]

ولعلّ اختياره للمديح كمقابل للمأساة لم يكن متابعة لمتّى فحسب؛ إنّما كان نتيجة حتمية لجعل فن الشعر في صورة عربية، ومادام قد تعذّر عليه أن يجد في الشعر العربي ما يقابلها كصنف درامي؛ فقد اختار غرض المديح كمقابل لها؛ وإلاّ فما الذي منعه من إتباع ابن سينا في نعتها بالطراغوذيا؟ ألم يكن ذلك أقرب إليها من المديح؟

**أجزاء المأساة:**

[1] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 208.
[2] متّى بن يونس، كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 96.

يُصِرّ أرسطو على وجود ستّة أجزاء في المأساة، وهي: "الخرافة، والأخلاق، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد"[1]، لكنّه في المقابل يعطي الفعل و**الخرافة**[2] أهمية تفوق قيمة بقية الأجزاء؛ فالفعل- عنده- جوهرها والخرافة أهمّ ما فيها؛ ذلك لأنّ "المأساة لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة، والسعادة والشقاوة؛ والسعادة والشقاوة هما من نتائج الفعل، وغاية الحياة هي كيفيةُ عملٍ لا كيفيةُ وجودٍ؛ والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم. وإذن فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم؛ ولهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة؛ والغاية في كل شيء أهمُّ ما فيه. وفضلاً عن هذا، فلا توجد مأساة بغير فعل، ولكن توجد مآسٍ بغير أخلاق".[3]

ويشير ابن رشد إلى الأجزاء نفسها ويجملها في "الأقاويل الخرافية، والعادات، والوزن، والاعتقادات، والنظر، واللحن".[4] متابعاً قول متّى الذي جعلها كالتالي:" الخرافات، العادات، المقولة، الاعتقاد، النظر، ونغمة الصوت".[5]

## 1- الخرافة:

إنّ عقد مقارنة بين التعريف الذي قدّمه أرسطو للخرافة على أنها "تركيب الأفعال المنجزة"[6] ، وبين ابن رشد الذي يعني بها "تركيب الأمور التي يقصد محاكاتها إما بحسب ما هي عليه في أنفسها، أعني في الوجود؛ وإما بحسب ما أعتيد في الشعر من ذلك وإن كان كاذباً"[7]، يوحي بفهمه الخاص لها، فتركيب الأفعال يمكن أن يمتدّ ليغطيَ تركيب

---

[1] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 20.

[2] الخرافة = الحكاية، تعني عند أرسطو: ( fables (fibula، وهي الحكاية الخرافية القديمة التي مصدرها الأساطير المتداولة في الأوساط الشعبية، تتميز عن القصّة بحكم الواقعية؛ فبينما تجنح الخرافة إلى الخيال، تميل القصة إلى الواقع.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ابن رشد، المصدر السابق، ص 209.

[5] متّى ابن يونس، المصدر السابق، ص97.

[6] أرسطو، المصدر السابق، ص 20.

[7] ابن رشد، المصدر السابق، ص 209.

كل الأمور، فالصفات والأفعال أو حتّى الأشياء قد تجد لنفسها مكاناً ضمن هذا التركيب، والمهم هنا أن تُقصَد محاكاتُها، وهو بهذا الفهم يعطيها مفهوماً أوسع ممّا أراده أرسطو الذي قصرها على الأفعال فقط، وهذه المحاكاة إما أن تلزم الصدق في نقل الأمور كما هي في الواقع، وإما أن تجنح إلى الكذب، وهذا معتاد في الشعر حسب رأيه، ولعله انساق مع ظاهر اللفظ ومعناه لدى العرب، إذ إنّ مراجعة الأقوال الأرسطية السابقة، أو ترجمة متّى أو حتى تلخيص ابن سينا، لا توحي بأيّ تفصيل فيما يخصّ النوع الثاني من المحاكاة، ونقصد المحاكاة الكاذبة، أما النوع الأوّل فقد ذكره أرسطو حين جعل محاكاة الشعراء لثلاثة أصناف من الناس:" إما من هم أفضل منا، أو أسوء، أو مساوون لنا".[1] وبهذا تصير نظرة ابن رشد للخرافة أكثر شمولاً حتّى من أرسطو نفسه.

تعتبر الخرافة أهمّ جزء في التراجيديا؛ وذلك لارتباطها المباشر بالفعل الذي يعدّ أساس العمل الدرامي، فالمأساة لا تأخذ قيمتها من مجرّد سرد الأحداث المرتبطة بالشخصيات؛ بل تأخذها من محاكاة أفعالهم التي تقوم في الأساس على الحركة، كما أنّها تمثّل هيكل المأساة وخطّتها التي تسير عليها، وتضمن لها بنية محكمة، إذ شأنها شأن التخطيط الذي يسبق وضع الألوان في الرسم، يقول أرسطو: "فالخرافة إذن مبدأ المأساة وروحها... وشبيه بهذا ما يقع في الرسم: فلو أن رساماً أفاض في التلوين بأجمل الألوان ولكن بغير خُطة مرسومة لجاء عمله أدنى منزلة وجمالاً من رسام يرسم صورة تخطيطية ألا إنّ المأساة محاكاةُ فعلٍ، وبفضل الفعل تحاكي أناس يفعلون".[2]

ويوافقه ابن رشد في نظرته للخرافة، فيعتبرها المبدأ والأساس الذي في صناعة المديح؛ ذلك لأنّ اللذة لا تكون بذكر الشيء بل بمحاكاته، ولهذا السبب يصير النظر إلى الأشياء قاصراً عن إحداث تلك اللذة التي تحصل بمحاكاتها وتصويرها، يقول: "والذي ينزل من هذه الأجزاء منزلة المبدأ والأسّ هو القول الخرافي المحاكي...، وهو الذي تستعمل أولاً فيه المحاكاة، أعني أنّه الذي يحاكى. وإنّما كانت الحكاية هي العمود والأسّ

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 8.
[2] المصدر نفسه، ص 21.

في هذه الصناعة لأنّ الالتذاذ ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكى، بل إنما يكون الالتذاذ به والقبول له إذا حوكي. ولذلك لا يلتذّ إنسان بالنظر إلى صور الأشياء الموجودة أنفسها، ويلتذّ بمحاكاتها وتصويرها بالأصباغ والألوان. ولذلك استعمل الناس صناعة الزواقة والتصوير".[1]

**وحدة الفعل والخرافة:**

يواصل أرسطو حديثه عن الخرافة، فيؤكّد أنّ سبب الأخطاء التي يقع فيها معظم الشعراء، ناتجٌ عن اعتقادهم بأنّ وحدة الخرافة تنشأ بالضرورة من كون موضوعها شخصاً واحداً، بينما الأمر مختلف تماماً عمّا فهموه؛ إذ تتأتى وحدتها من وحدة الموضوع المحاكى، المرتبط أساساً بفعل واحدٍ تامٍ، يقول أرسطو: "إنّ وحدة الخرافة لا تنشأ، كما يزعم البعض، من كون موضوعها شخصاً واحداً، لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حدّ له من الأحداث التي لا تكوّن وحدة، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالاً لا تكون فعلاً واحداً. ولهذا يبدو أن جميع الشعراء الذين ألّفوا هرقليات ثيسيوسيات وما شاكل هذه من قصائد قد أخطأوا وضلوا، لأنّهم حسبوا أنّ كون البطل شخصاً واحداً، هرقل مثلاً، يقتضي بالضرورة أن تكون الخرافة واحدة... وكما في سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع كذلك في الخرافة، لأنّها محاكاة فعل، يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً".[2]

والفعل التام -عنده- ما كان له "بداية ووسط ونهاية. والبداية هي ما لا يعقُبُ بذاته وبالضرورة شيئاً آخر، ولكن بعده شيء آخر يوجد أو يحدث بالطبيعة نفسها؛ والنهاية على العكس من هذا، هي ما بذاته وبالطبيعة يعقُبُ شيئاً آخر، ضرورة أو في معظم الأحيان، ولكن ليس بعده شيء؛ والوسط هو ما بذاته يعقب شيئاً آخر ويعقبه شيء آخر.

[1] ابن رشد، المصدر السابق، ص 210.
[2] أرسطو، المصدر السابق، ص 24، 25، 26.

والخرافات إذن إن أجيد تأليفها يجب ألاّ تبدأ وألاّ تنتهي عند نقطة أياً كانت تتخذ اتفاقاً، بل يجب أن تتفق والمبادئ التي أتينا على ذكرها".[1]

والمستفاد من قوله، أنّ الفعل لن يكون تاماً ما لم يحوِ بداية ووسطاً ونهاية، ويراعَ فيه ترتيب هذه الأجزاء؛ إذ لا يمكن أن تسبق النهاية البدايةَ، أو يكون الوسط في الختام، ذلك لأنّ الخرافة تأخذ جودتها من مراعاتها لنقاط البداية والنهاية، بالإضافة إلى أنّها تستقي جمالها من امتداد تقوى الذاكرة على استيعابه، ومن النظام القائم بين الأجزاء، شأنها في ذلك شأن الكائن العضوي، ينطوي على نظام وحجم معيّن يضمنان له الجمال.

فالجميل "سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً مكوّناً من أجزاء، بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه وله عِظَمٌ يخضع لشروط معلومة، فالجمال يقوم على العظم والنظام، ولهذا فالكائن العضوي الحيّ إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً، لأنّ إدراكنا يصبح غامضاً وكأنّه يقع في برهة لا يمكن إدراكها؛ كذلك إن كان عظيماً جداً، بأن كان طوله عشرة آلاف ميدان مثلاً، إذ في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر، بل تندّ الوحدة والمجموع عن نظر الناظر. فإذا ما تقرّر هذا، فإنّه كما الأجسام و الأحياء يجب أن يكون لها عِظَم يمكن تناوله بالإدراك، فكذلك الأمر في الخرافات: يجب أن يكون لها من الامتداد ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة".[2]

هكذا حاول أرسطو أن يشرح قصده بتمام الفعل ووحدته التي تعكسها وحدة الموضوع في الخرافة، فهل توصّل ابن رشد إلى فهم القضية على الطريقة التي أرادها أرسطو؟ أم أنّه انزاح بها إلى فهمٍ خاصٍ؟

يدلي ابن رشد من جهته، بأنّه " يجب أن تكون صناعة المديح مستوفية لغايات فعلها، أعني أن تبلغ من التشبيه والمحاكاة الغاية التي في طباعها أن تبلغه. وذلك أن يكون بأشياء: أحدها أن يكون للقصيدة عِظَمٌ ما محدود تكون به كلاًّ وكاملة، والكل والكامل هو ما كان له مبدأ ووسط وآخر. والمبدأ قبل، وليس يجب أن يكون مع الأشياء التي هو لها

[1] المصدر نفسه، ص 23.

[2] أرسطو، المصدر السابق، ص 23، 24.

مبدأ. والآخر هو مع الأشياء التي هو لها آخر وليس هو قبل. والوسط هو قبل ومع، فهو أفضل من الطرفين إذ كان الوسط في المكان قبل وبعد، فإن الشجعان هم الذين مكانهم في الحرب ما بين مكان الجبناء ومكان المتهوّرين... فقد يجب أن يكون للقصيدة أوّل ووسط وآخر، وأن يكون كل واحد من هذه الأجزاء وسطاً في المقدار".[1]

والملاحظ عليه هاهنا، أنّه قد ربط وحدة الفعل في المأساة، بالوحدة العضوية في قصيدة المدح العربية؛ والتي غالبا ما تحتوي على مقدمة طللية أو غزلية، يليها الوسط الذي يتضمّن وصفا مركّزاً لخصال الممدوح، ثم يخرج الشاعر في النهاية بحكمة يهدف من خلالها إلى الحث على تلك الخصال. غير أنّه في أثناء ذلك يجعل الجزء الوسط أهمّ من البقية؛ وهو- في رأيه- أشبه بالشجعان الذين ينزلون في الحرب منزلةً وسطاً، بين المتهوّرين الذين يقتحمون الطليعة وبين الجبناء الذين يختفون في المؤخّرة.

إنّ تفضيل ابن رشد للوسط على حساب البداية والنهاية، لا يعكس بأيّ وجه من الوجوه ما أراده أرسطو؛ إذ لا يظهر في قوله السابق أنّه يفضّل الوسط على البداية والنهاية، بل تأخذ هذه الأجزاء الأهمية نفسها؛ مادامت تسعى مجتمعة إلى تكوين فعلٍ تامٍ.

ولعلّ مردّ هذا الفهم راجعٌ بالضرورة إلى الاختلاف الجوهري بين طبيعة التراجيديا، التي تقوم بالأساس على محاكاة الفعل؛ إذ لا مجال للمفاضلة فيها بين أجزائه، وبين طبيعة الشعر العربي الذي يعتمد الوصف، ومن ثمّ يبدو تفضيل الوسط نابعاً من طبيعة القصيدة العربية، التي يكون الوسط فيها أهمّ الأجزاء وأوسعها، غير أنّنا لا نستبعد أن يكون فهمه نابعاً أيضاً من تبعيته لابن سينا، الذي أدلى بتفضيله للوسط ومشابهته للشجعان، يقول:" والجزء الفاضل هو الوسط... وكذلك فإنّ الشجعان المقدّمين إنّما يفضلون إذا لم يجبنوا فيكونوا في أخريات الناس، ولم يتهوّروا فيكونوا في أوّل الرعيل".[2]

[1] ابن رشد المصدر السابق، ص 212.
[2] ابن سينا، المصدر السابق، ص 181.

يضيف ابن رشد قائلاً: " أنّ الجودة في المركّب تكون من قِبَلِ شيئين: أحدهما الترتيب، والثاني المقدار؛ ولهذا لا يقال في الحيوان الصغير الجثة بالإضافة إلى أشخاص نوعه أنّه جيّد. والحال في المخاطبة الشعرية في ذلك كالحال في التعليم البرهاني، أعني أنّ التعليم إن كان قصير المدّة لم يكن الفهم جيّداً، ولا كان أطول ممّا ينبغي لأنّه يلحق المتعلّم في ذلك النسيانُ. والحال في ذلك كالحال في النظر إلى المحسوس، أعني أنّ النظر إلى المحسوس إنّما يكون جيّداً إذا كان بين الناظر وبينه بُعدٌ متوسّط، لا إذا كان بعيداً منه جداً ولا إذا كان قريباً منه جداً، والذي يعرض في التعليم بعينه يعرض في الأقاويل الشعرية، أعني أنّه إن كانت القصيدة قصيرة لم تستوفَ أجزاء المديح؛ وإن كانت طويلة لم يمكن أن تحفظ في ذكر السامعين أجزاؤها، فيعرض لهم إذا سمعوا الأجزاء الأخيرة أن يكونوا قد نسوا الأولى".[1] ويظهر للوهلة الأولى أنّه فهم ما أراده أرسطو؛ حين جعل المقدار والترتيب في المركّب كمقابلين للعظم والنظام الذين يقوم عليهما الجمال في أيّ شيء؛ سواء كان كائناً حياً أو شيئاً عادياً.

والإضافة التي يحقّقها هنا وتخصّ مقدار المركّب؛ أنّه توسّع كثيراً في الأمثلة؛ ففي حين اعتمد أرسطو على الكائن العضوي ليشرح فكرته عن امتداد الخرافة إلى ما تقوى الذاكرة على استيعابه، استطرد بها ابن رشد إلى التعليم البرهاني، الذي لن يكون مُجدِياً لدى المتعلّم إن قَصُرَت مدّتُه أو تجاوزت الحدّ المطلوب؛ لما يمكن أن ينجرّ عنه من قلّة الاستيعاب أو فرط النسيان، والشيء نفسه ينطبق على المسافة بين الناظر والمنظور إليه، فالتوسّط أمر ضروري في هذه الأمور.

**أنواع الخرافة:**

إنّ ارتباط الخرافة بالفعل سيجعلها بطريقة ما خاضعةً له، وستأخذ أنواعها بالقياس إلى أنواعه؛ فإن كان بسيطاً كانت بسيطة وإن كان مركّباً كانت مركّبة، وإذا كان الأمر كذلك، فما الشيء الذي يجعله على هذا النحو؟ ونقصد البساطة والتركيب.

[1] ابن رشد، المصدر السابق، ص 212.

يجيب أرسطو: "والحكايات(الخرافات) بعضها بسيط والآخر مركّب، لأنّ الأفعال التي تحاكيها الخرافات هي على هذا النحو أيضاً. وأقول عن الفعل أنّه بسيط إذا كان محكماً وواحداً بالمعنى الذي حدّدناه سابقاً، وكان تغيّر المصير قد حدث دون تحوّل ولا تعرُّف؛ ويكون مركّباً إذا كان تغيّر المصير قد تمّ بفضل التعرّف أو التحوّل أو كليهما معاً".[1] ممّا يعني أنّ وجود التحوّل أو التعرّف من شأنه أن يمنح الفعل والخرافة على حدٍ سواء صفة التركيب- ماداما مرتبطين ببعضهما- وأنّ غيابهما سيقصي هذه الصفة تلقائياً، ممّا سيضفي عليهما نوعاً من البساطة.

ويؤكّد ابن رشد أنّه مثلما قد تُنال الأعمال بفعل بسيط أو مركّب؛ ينطبق الأمر على المحاكاة، فقد تكون بسيطة لاعتمادها أحدَ نوعي التخييل، ويقصد الإدارة والاستدلال، وقد تكون مركّبة إن هي جمعت الصنفين معاً، يقول: "فكما أن من الأعمال ما ينال بفعل واحدٍ بسيط، ومنها ما ينال بفعل مركّب، كذلك الأمر في المحاكاة. والمحاكاة البسيطة هي التي يستعمل فيها أحد نوعي التخييل، أعني النوع الذي يسمى الإدارة، أو النوع الذي يسمى الاستدلال. وأما المحاكاة المركّبة فهي التي يستعمل فيها الصنفان جميعاً".[2]

والذي يؤخذ عليه هاهنا، أنّه فهم الخرافة على أنّها محاكاة؛ فجعل البسيطة منها ما اعتمدت أحد نوعي التخييل، والمركبة ما جمعت بينهما وهذا ما لم يقله أرسطو، فهل أثّر فهمه هذا على فهمه للتحوّل والتعرّف؟ أم أنّه استطاع أن يؤسّس لهما فهماً قريباً من فكرة أرسطو؟

**أ- التحوّل/ الإدارة:**

يعني ابن رشد بـ**التحوّل** "محاكاة ضد المقصود مدحه، أوّلاً: بما ينفّر النفس عنه، ثم ينتقل منه إلى محاكاة الممدوح نفسه. مثل أنه إذا أراد أن يحاكي السعادة وأهلها ابتدأ أولاً بمحاكاة الشقاوة وأهلها، ثم انتقل إلى محاكاة أهل السعادة، وذلك بضدّ ما حاكى به

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 29، 30.
[2] ابن رشد، المصدر السابق، ص 215، 216.

أهل الشقاوة".[1] ولعلّه انساق مع فهمه لقصيدة المدح العربية، لذا جعل التحوّل(الإدارة) انتقالاً من الذمّ إلى المدح؛ فالشعراء إذا أرادوا الإشادة بالممدوح وصفاته مهّدوا لها بذم المهجو وخصاله، ذلك لأن الانتقال من الضد إلى الضد من شأنه أن يجعل المدح أكثر شدة.

وابن رشد في فهمه هذا بعيد كلّ البعد عمّا أراده أرسطو بالتحوّل؛ الذي يحصل في المأساة على مستوى الفعل، ويغيّر مجرى الأحداث إلى عكس ما كانت عليه؛ "ففي مسرحية أوديفوس قدم الرسول وفي تقديره أنه سيسر أوديفوس ويطمئنه من ناحية أمّه، فلما أظهر حقيقة نفسه أحدث عكس الأثر".[2] وهذا الابتعاد لا يرجع – في رأيينا- إلى تقصير ابن رشد في حق الأفكار الأرسطية، فهو في كل الأحوال قد بذل جهده لإيجاد ما يقابلها عند العرب؛ إنّما يعود بالأساس- كما قلنا- إلى الاختلاف الجوهري بين المأساة التي تقوم على محاكاة الفعل، وبين المديح الذي لا يتجاوز حدّ الوصف، ومن ثمّ سيبدو فهمه للمسألة أمراً معقولاً مادام قد أفرغ صنفاً درامياً في بوتقة جنس غنائي.

**ب- التعرّف/ الاستدلال:**

والتعرّف عند أرسطو: "انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدي إلى الانتقال: إما من الكراهية إلى المحبّة، أو من المحبّة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدّر لهم السعادة أو الشقاوة"[3]، لكنّه عند ابن رشد استدلال يقوم على "محاكاة الشيء فقط"[4]، مقتفياً - بذلك- صنيع متّى بن يونس وابن سينا، ولعلّ السبب وراء اعتمادهم الاستدلال كمقابل للتعرّف،

[1] المصدر نفسه، ص 215، 216.
[2] أرسطو، المصدر السابق، ص 31.
[3] المصدر نفسه، ص 32.
[4] ابن رشد، المصدر السابق، ص 216.

راجع بالضرورة إلى مفهومه المتداول لدى الفلاسفة؛ فهو عندهم "قول معبِّر عن لزوم شيء من شيء آخر".[1]

وعلى هذا الأساس سيكون فعله مبرّراً من ناحيتين: الأولى في كونه تابعاً، والأخرى انسياقه مع ظاهر اللفظ ومدلوله لدى الفلاسفة. وإذا كان فعله هذا مبرراً، فما الذي يبرّر انتقاءه لهذين البيتين:

كمْ زورةٍ لكَ في الأعراب خافيةٍ أدهى -وقد رقدوا- مِنْ زَوْرةِ الذّيبِ.

أزورُهمْ، وسوادُ الليلِ يشفعُ لي، وأنثني، وبياضُ الصبح يُغْريِ بي.[2]

على أنّ أحدهما يمثل تعرّفاً والآخر تحوّلاً؟ وهل أحسن بانتقائهما؟ أم أخرجاه عما أراده أرسطو؟

الواقع أنّ انتقاء ابن رشد لهذين البيتين لشرح فكرته عن التعرّف والتحوّل يخرج به خروجاً كلّياً عن الفكرة الأرسطية؛ إذ يجنح بالتحوّل من انقلاب الفعل إلى ضدّه نحو محسّن بديعي له مكانه في الشعر العربي وهو **المقابلة**[3]، كما أنّه يقصِر التعرّف على محاكاة الشيء فقط.

**أنواع التعرف/ أنواع الاستدلال:**

يجمل أرسطو التعرّف في ستّة أنواع، "يبدأها بالأقل أهمية وأبعدها عن الفن وينهيها بالأفضل؛ فالتعرّف إن وقع بالعلامات الخارجية كالندوب أو العقود، أو نتيجة لترتيب الشاعر كأن تردّد الشخصية ما يريد الشاعر قوله؛ كان أبعد الأنواع عن الفن،

---

[1] يعنى **الاستدلال** في اللغة طلب الدليل، وعند الأصوليين والمنطقيين إقامة الدليل، للمزيد يراجع: مراد وهبة، المعجم الفلسفي، القاهرة، دار قباء الحديثة، 2007، ص 50، وعبد المنعم الحفنى، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط – 3، 2000، ص 54.

[2] ابن رشد، المصدر السابق، ص 216.

[3] **المقابلة**: مصطلح بلاغي يعني إيراد الكلام ثمّ مقابلته بمثله في المعنى واللفظ، على وجه الموافقة أو المخالفة، للتفصيل يراجع: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، ص من 338 إلى 341.

ولكنّه سيظلّ شائعاً في الاستعمال مادام الافتقار إلى ما هو أفضل منه قائماً، غير أنّ الشاعر قد يرتقي قليلاً فيعمد إلى استخدام تعرّفات أخرى: كالذي يتمّ عن طريق الذاكرة؛ كأن تتذكّر الشخصية شخصاً برؤية شيءٍ من أشيائه فتنفعل لذلك، أو عن طريق القياس نحو المثال التالي: "أتى رجل يشبهني؛ ولا يشبهني غير أورسطس؛ إذن أورسطس هو القادم"، أو عن طريق خطأ في استدلال الجمهور، غير أنّ أفضلها جميعاً ذاك الذي يستنتج من الوقائع نفسها؛ لاستغنائه عن الحيل الصناعية والعلامات والعقود".[1]

ويحاول ابن رشد - بالقياس إلى ذلك- أن يعرض هذه الأنواع ويعطيها لمسته الخاصة فيقول: "وأنواع الاستدلالات التي تجري هذا المجرى، أعني المحاكاة الجارية مجرى الجودة على الطريق الصناعي، أنواع كثيرة: فمنها أن تكون المحاكاة لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة من شأنها أن توقع الشك لمن ينظر إليها وتوهم أنّها هي لاشتراكها في أحوال محسوسة(...) وجل تشبيهات العرب راجعة إلى هذا الموضع،ولذلك كانت حروف التشبيه عندهم تقتضي الشك. وكلما كانت هذه المتوهمات أقرب إلى وقوع الشك كانت أتمّ تشبيهاً. وكلما كانت أبعد من وقوع الشك، كانت أنقص تشبيهاً- وهذه هي المحاكاة البعيدة، وينبغي أن تطرح، وذلك مثل قول امرئ القيس في الفرس:

..... ..... كأنها هِراوةُ مِنوالِ.(...)

ومنها أن تكون المحاكاة لأمور معنوية بأمور محسوسة إذا كان لتلك الأمور أفعال مناسبة لتلك المعاني حتى توهم أنها هي، كما قال أبو الطيّب:

..... ومنْ وجدَ الإحسانَ قيداً تَقَيّداَ.

وهناك نوع آخر من الشعر، وهي الأشعار التي هي في باب التصديق والإقناع أدخَلُ منها في باب التخييل، وهي أقرب إلى المثالات الخطبية منها إلى المحاكاة الشعرية(...) ومن أحسن ما في هذا المعنى قول أبي فراس:

ونحنُ أناسٌ لا توسُّطَ عندنا لنا الصَّدْرُ دون العالمينَ أو القبْرُ.

[1] يراجع الفصل 16 من كتاب أرسطو "فن الشعر".

تهونُ علينا في المَعالي نُفوسُنا ومَنْ خَطَبَ الحسْناءَ لم يُغْلِهِ المَهْرُ.

قال: والنوع الثالث من المحاكاة التي تقع بالتذكر. وذلك أن يورد الشاعر شيئاً يُتذَكرُ به شيء آخر، مثل أن يرى إنسان خطّ إنسان فيتذكّره فيحزن عليه إن كان ميّتاً، أو يتشوّق إليه إن كان حياً.

وهذا موجود في أشعار العرب كثيراً مثل قول متمم بن نويرة:

وقالوا: أتبكي كلَّ قبْرٍ رأيتَهُ لقبرٍ ثَوَى بين اللَّوَى والدَّكادِكِ.

فقُلْتُ لهم: إنّ الأسَى يبعثُ الأسى دعوني فهذا كلُّهُ قبرُ مالك.

وأما النوع الرابع من المحاكاة فهو أن يذكر شخصاً ما شبيه بشخص من ذاك النوع بعينه. وهذا التشبيه لا يكون إلا في الخَلْقِ أو الخُلُق، مثل قول القائل: جاء شبيه يوسف، ولم يأتِ إلاّ فلان(...).

قال: والاستدلال الفاضل والإدارة إنما تكون للأفعال الإرادية، وأكثر ما يوجد هذا النوع من الاستدلال في الكتاب العزيز، أعني في مدح الأفعال الفاضلة وذم الأفعال الغير فاضلة. وهو قليل في أشعار العرب".[1]

لقد حدّد ابن رشد في قوله السابق قصده بالتعرّف، فقصره كما قلنا على محاكاة الأشياء، وقد ترتّب عن هذا الفهم أن تابع هفوته الأولى، فجنح بأنواع التعرف إلى أنواع ضمّها إلى أنواع المحاكاة؛ فمحاكاة المحسوس بالمحسوس، أو المعنوي بالمحسوس أو حتّى إقامة الجمادات مقام الناطقين، لا تعكس بأيّ وجهٍ ما ذكره أرسطو من أنواع، والأرجح أنّه لا يفرّق بين محاكاة الأفعال التي تقوم عليها المأساة وبين التشبيه الذي يمثل عماد الشعر العربي؛ لذا نراه في كلّ مرةٍ يقحم التشبيه ويذكر نماذج من الشعر قد زادته بعداً عن أصل الفكرة، غير أنّ القول بذلك لا يعني أنّه لا جدوى ممّا قاله في هذا الشأن،

[1] ابن رشد، المصدر السابق، ص من222 إلى 229. أوردنا القول بهذا الطول، حتّى يتسنّى لنا شرح الأنواع دون إحداث أيّ قطيعة بينها. كما أنّنا اضطررنا إلى حذف بعض الأمثلة تجنّباً للحشو وعوّضناها بـِ (...).

فالنوع الرابع من المحاكاة يبدو أكثر قرباً من التعرف عن طريق القياس الذي قال به أرسطو، ويمكن ملاحظة ذلك بالمقارنة بين أمثلتهما، كما أنّ المحاكاة بالتذكّر تظهر اقترابه مما قاله أرسطو بشأن التعرّف عن طريق التذكّر، ولعلّه انتبه إلى قلّة الاستدلال في الأشعار العربية، لذا نراه قد وجد لها مكاناً في الكتاب العزيز.

**2- الأخلاق( الشخصيات)/ العادات:**

إنّ كون المأساة محاكاة لفعل، يفترض وجود أشخاصٍ يقومون به، لهم بالضرورة أخلاق معيّنة تميّزهم عن غيرهم، والأخلاق كما عرّفها أرسطو: "ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم إنّهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات"[1]، وهي نفسها "ما يرسم طريق السلوك فيما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنّبه".[2]

ونتيجة للأهمية التي تكتسيها الأخلاق، فقد جعلها أرسطو في المرتبة الثانية بعد الخرافة، ووضع لها أربعة شروط لابدّ للشاعر أن يتقيّد بها، يقول أرسطو: "أما الأخلاق فأمرها يتناول أربع مسائل: الأولى أن تكون فاضلة. والخلق إنّما يوجد، كما قلنا سالفاً، إذا كانت الأقوال أو الأفعال تدلّ على سلوك محدود، إن كان حميداً كان الخلق حميداً. وكرم الأخلاق يوجد في كل طبقة من طبقات الأشخاص: فالمرأة يمكن أن تكون خيّرة، وكذلك العبد، وإن كانت المرأة لعلها أن تكون مخلوقاً أدنى مرتبة من الرجل، والعبد مخلوق خسيس. والمسألة الثانية هي التوافق: فيمكن للشخص أن يتسّم بسمة الرجولة، ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك. وثالثها المشابهة، وهذه تختلف عن جعل الخلق كريماً وموافقاً كما قلنا. ورابعها الثبات؛ وحتّى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ(منطقي) مع نفسه، وكان هذا هو خُلقُه، فيجب أن يظلّ دائماً غير متكافئ".[3]

وعلى الرغم من أنّ أرسطو يتعامل هنا بنوع من المفاضلة بين الطبقات، إلاّ أنّه لا يجعل الفضيلة في هذه الشروط حكراً على الرجال فحسب، لكنّ ذلك لا يعني أن تحمل

---

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

[3] نفسه، ص 42.

المرأة صفات الرجل أو يحمل صفاتها، فذاك لا يتفّق وطبيعتهما، والمهمّ هنا أن تبذل الشخصية جهدها لتَبْدُوَ مُشابِهةً للدور الذي تتقمّصه، وأن تظلّ ثابتةً على خلقها ما لم يحدث ما يغيّر ثباتها. هكذا أراد أرسطو للأخلاق في المأساة أن تكون، وهكذا حاول رسمها، فكيف تصوّرها ابن رشد بالقياس إليه؟ وما مدى استيعابه للمقصود منها؟

يقول ابن رشد: "إنّ العادات التي ينبغي أن تُحاكَى عند المدح الجيّد، أعني الذي يحسن موقعها من السامعين، أربعة: إحداها العادات التي هي خيّرة وفاضلة في ذلك الممدوح. فإنّ الذي يؤثّر في النفس هو محاكاة الأشياء الحق الموجودة في ذلك الممدوح. وكل جنس ففيه خيرٌ ما، وإن كان فيه أشياء ليست خيراً. والثانية أن تكون العادات من التي تليق بالممدوح وتصلح له. وذلك أن العادات التي تليق بالمرأة ليست تليق بالرجل؛ والثالثة أن تكون من العادات الموجودة فيه على أتمّ ما يمكن أن توجد فيه من الشّبَه والموافقة؛ والرابعة أن تكون معتدلة متوسّطة بين الأطراف".[1]

والملاحظ عليه هاهنا أنّه استطاع استيعاب الفكرة، ولو أنّه لم يحصر فهمه للشخصية في المأساة ضِمْن نِطاق الممدوح؛ لكان بحق قد توصّل إلى لبّ الفكرة الأرسطية، لكنّه جنح كعادته إلى قصيدة المدح العربية؛ فحَوَّلَ الأخلاق التي تظهر عن طريق الشخصيات بواسطة الفعل، إلى عادات يتكلّف الشاعر بوصفها دون أيّ تدخّل من الممدوح، ودون أيّ جهدٍ يذكر منه، بل يصير الممدوح فيها جزءً من الجمهور لا طرفاً في إنجاز الفعل؛ وهذا الفهم راجع - كما قلنا- إلى الفرق بين الشعر الإغريقي الذي استطاع أن يرتقي إلى مستوى الفعل، أي إلى مستوى تُوكَلُ فيه المهمّة للشخصيات كي تعبّر عن ذواتها، وبين الشعر العربي الذي بقي حبيس الذات وأنا الشاعر.

**3- الفكرة/ الاعتقاد:**

[1] ابن رشد، المصدر السابق، ص 221.

يقصد أرسطو بالفكرة "القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم وإياه"[1]؛ ممّا يعني أنّ جدارة الشاعر في هذا الجزء، يمكن أن تُعرَف بمدى مقدرته على إيجاد اللغة الملائمة لمختلف المواقف التي تتعرّض لها الشخصية أثناء قيامها بالفعل، ومادامت شاملة لكل "ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو التصريح بما يقرِّرون"[2]، فهي "في البلاغة من شأن السياسة والخطابة".[3] ويشير أرسطو إلى فرق جوهري بين القدماء والمحدثين في استخدامهم اللغة، فيؤكّد أنّ: "الشعراء القدماء كانوا يعيرون الأشخاص لغة الحياة المدنية، والمحدثون يجعلونهم يتكلّمون لغة الخطباء".[4]

ويؤكّد ابن رشد من ناحيته أنّ الاعتقاد "هو القدرة على محاكاة ما هو موجود كذا، أو ليس بموجود كذا"[5]، وهو-في رأيه- أشبه بما يحصل في الخطابة؛ حين يسعى الخطيب لإثبات وجود شيء أو عدمه، إلاّ أنّه يفعل ذلك عن طريق الإقناع بينما يلجأ الشاعر إلى طريقةِ المحاكاة، يقول: "وذلك مثل ما تتكلّفه الخطابة من تبيين أن شيئاً موجود أو غير موجود. إلاّ أنّ الخطابة تتكلّف ذلك بقول مُقْنِعٍ، والشعر بقولٍ محاكٍ".[6]

**4- المقولة/ الوزن:**

تحتلُّ المقولة الرتبة الرابعة من بين الأجزاء، وهي كما قال أرسطو: "الترجمة عن الفكرة بالألفاظ، ولها نفس الخصائص فيما يُكتب شعراً وما يُكتب نثراً"[7]؛ أي أنّ خصائص هذا الجزء لا تختلف باختلاف الكتابة سواء كانت نثرية أم شعرية، إنّما يحمل الخصائص نفسها في كلا الكتابتين. ونعتقد أنّ السبب وراء تسمية ابن رشد لها بالوزن عائدٌ بالأساس إلى ارتباطها به؛ ذلك لأنّ معناها عند أرسطو لا يخرج عن كونها "تركيباً

---

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 21.
[2] أرسطو، المصدر السابق، ص 19.
[3] المصدر نفسه، ص 21.
[4] م ن، ص ن.
[5] ابن رشد، المصدر السابق، ص 211.
[6] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[7] أرسطو، المصدر السابق، ص 22.

للأوزان".[1] لكنّ ذلك لا يمنعنا من إضافة سبب آخر دفعه لمثل هذا الاختيار، وهو المكانة المميّزة التي يحتلّها الوزن بالنسبة للشعر العربي. وإلاّ فما الذي منعه من إتباع متّى بن يونس وتسميتها بالمقولة؟

والملاحظ على ابن رشد أيضاً أنّه يضيف شرطاً آخر لتمام الوزن، وهو أن يكون مناسباً للغرض الشعري "فرُبَّ وزن يناسب غرضاً ولا يناسب غرضاً آخر".[2] فهل استقى فكرته من الشعر العربي؟ أم تابع قول الفارابي حين أدلى بأنّ اليونان قد "جعلوا لكلّ نوعٍ من أنواع الشعر نوعاً من أنواع الوزن، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرها"[3]؟

**5- النشيد/ اللحن:**

يحتل النشيد المقام الأوّل من بين التزيينات، ويكتسي أهمية تفوق أهمية المنظر[4]، ويسميه ابن رشد اللحن وهو -عنده- "أعظم الأجزاء تأثيراً وأفعلها في النفوس".[5]

**6- المنظر/ النظر، الاحتجاج:**

يقول أرسطو: "أما المنظر المسرحي فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور، فهو أبعد الأشياء عن الفن وأقلّها اختصاصاً بصناعة الشعر"[6]، والملاحظ عليه أنّه لا يمنح يمنح المنظر الأهمية ذاتها التي منحها لبقية الأجزاء؛ فحتّى ولو تمّت مقارنته بالنشيد فهو أدنى منزلة منه، ذلك لأنّ "قوّة المأساة تظلّ حتى من غير مشاهدين ومن غير ممثّلين، فضلاً عن أن المخرِج أقدر من الشاعر في فن إخراج المناظر المسرحية".[7]

---

[1] يراجع، المصدر نفسه، ص 19.
[2] ابن رشد، المصدر السابق، ص 211.
[3] الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 152.
[4] يراجع أرسطو، المصدر السابق، ص 22.
[5] ابن رشد، المصدر السابق، ص 211.
[6] أرسطو، المصدر السابق، ص 22.
[7] نفسه، ص 22.

ويمكن أن نضيف سبباً آخر إلى جانب هذين السببين، وهو أنّ أرسطو قد ركّز اهتمامه على الأجزاء التي تدخل في صلب المأساة، وتبرز براعة الشاعر وحنكته في التعامل مع ما يعرضه للجمهور، لا على ما يجده جاهزاً أو خارِجاً عن مهمّته كشاعر؛ كأن يكون من اختصاص المخرج مثلاً؛ فإجادة الخرافة، وتكييف الشخصيات مع الأدوار المنوطة بها، وصياغة أفكارها وفق مقولات تلائم طباعها، تعدّ مسؤولية الشاعر وحده، أمّا فيما يتعلّق بالمنظر فهو جاهز على أيّة حال، ذلك لأنّ "المناظر كانت هي نفسها بالنسبة لكل التراجيديات المعروضة، ولا تتغيّر إلاّ نادراً".[1] من هنا تَفْقِد المناظر أهميتها بالنسبة للمأساة، لخروجها عن مسؤولية الشاعر، ولارتباطها بما عُرِفَ **بالمسرح الدائم**.[2]

ويقول ابن رشد أنّ "الجزء السادس هو النظر، أعني الاحتجاج لصواب الاعتقاد أو صواب العمل، لا بقول إقناعي، فإن ذلك غير ملائم لهذه الصناعة، بل بقول محاكٍ. فإن صناعة الشعر ليست مبنية على الاحتجاج والمناظرة، وبخاصة صناعة المديح، ولذلك ليس يَستعمِل المديحُ صناعةَ النفاق والأخذ بالوجوه كما تستعملها الخطابة".[3]

وابن رشد في هذا الفهم كابن سينا؛ يرى في المنظر نظراً، ولعلّه منساق كسَلَفِه مع ظاهر اللفظ، ومدلوله المرادف للمناظرة والاحتجاج الخطابيين، متابعان - بذلك- هفوة متى بن يونس، الذي اختار النظر كمقابل للمنظر المسرحي، على أنّهما يدركان تماماً أنّ الشعر يلتمس ذلك بقول محاكٍ لا بقول إقناعي، وبهذا ينزاح ابن رشد عن حقيقة المنظر،

---

[1] عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص 56.

[2] يبدو أنّ ارتباط المسرح بالطقوس الدينية؛ ومن ثمّ ارتباطه بالمذابح والمعابد قد لعب دوره في ظهور **المسارح الدائمة**، ويكمن الفرق بينها وبين المسارح غير الدائمة؛ أنّ المنظر وخشبة المسرح كانا ثابتين في الأوّلى، ولأنّهما بُنِياَ من القرميد أو الحجر فقد ظلاّ راسخين في مكانهما على الأقل في أثينا حتّى دخول الرومان، أما في المسرح غير الدائم فلم يكن الأمر كذلك، مايكل والتون، المفهوم الإغريقي للمسرح، ص 57. وللتفصيل في أوصاف المسرح اليوناني وكيفية ارتباطه بالطقوس الدينية، يراجع: عزّت حامد زكي قدوس، تاريخ عام الفنون، الإسكندرية، مطبعة الحضري، د- ط، 2009، ص من 141 إلى 156، رلا عصام نجيب، تاريخ الفن، عمان، دار المستقبل للنشر والتوزيع، 1997، ص 46.

[3] ابن رشد، المصدر السابق، ص 211.

فيحوّله من مجرّد واجهةٍ مسرحيةٍ إلى ما يشبه الاحتجاج الخطابي، وبهذا يخرج خروجاً كلّياً عن مراد أرسطو.

هكذا حاول ابن رشد أن يقرأ أجزاء المأساة الستّة، فيعطيها لمسة لها وعليها؛ لها من حيث قرأها من منظور عربي خالص جسّدته الأشعار المنتقاة، وعليها من حيث أخرجته عن أصل الفكرة الأرسطية.

**بناء المأساة:**

تنبني التراجيديا على أربعة أقسام هي: المدخل، الدخيلة، المخرج، نشيد الجوقة، أما الجزء الخامس ونقصد المناحة والنشيد المسرحي فهو خاص بالبعض دون البعض الآخر، ويعرض أرسطو لهذه الأقسام بالشرح فيقول: "والمدخل قسم تام من أقسام المأساة يسبق دخول الجوقة؛ والدخيلة قسم تام في المأساة يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة؛ والمخرج قسم تام في المأساة لا تعقبه أناشيد الجوقة؛ ومن بين أناشيد الجوقة يكون المجاز أول نشيد تنشده الجوقة، والمقام هو نشيد للجوقة لا يتضمّن أوزاناً أنافاسطية ولا طروخاسية؛ والمناحة مرثية أو شكوى تصدر عن الجوقة والمسرح معاً".[1]

وعلى هذا الأساس يصير العمل الدرامي مكوّناً من:

1 - المدخل: "وهو استهلال يحكي أحداثاً سابقة تمهّد لدخول الجوقة.

2 - دخول الجوقة التي تردّد أناشيد مكتوبة حسب إيقاع المشي

3 - حلقات أو أقسام يفصلها غناء أو أناشيد.

4 - الأغاني التي تنشدها الجوقة على المسرح بعد كل حلقة أو قسم، ويردّد نصف الجوقة فيها مقطوعات قرار(strophes أو الستروفا)، والنصف الآخر مقطوعات جواب(Antistrophes أو الستروفا المضادة)، كما هو الشأن في الديثرامب.

5 - خروج الجوقة.

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 33.

إنّ كلاً من الجوقة والشخصيات تنغرسان في الآلام والأحاسيس التراجيدية نفسها، وهذه الوحدة والتلاحم هي ما يسميه أرسطو بالمناحة(kommos)".[1]

ويؤكّد ابن رشد أنّ هذه الأقسام موجودة في أشعار العرب؛ لكنّها مقصورة على ثلاثة أجزاء فقط، وهي مماثلة تماماً لما يوجد في القصيدة والخطابة، ويذكرها على النحو التالي: الصدر، المدح، الخاتمة، يقول: "والذي يوجد منها في أشعار العرب فهي ثلاثة: الجزء الذي يجري عندهم مجرى الصدر في الخطبة، وهو الذي فيه يذكرون الديار والآثار ويتغزّلون فيه. والجزء الثاني: المدح. والجزء الثالث: الذي يجري مجرى الخاتمة في الخطبة. وهذا الجزء، أكثر ما هو عندهم، إما دعاء للممدوح، وإما في تقريض الشعر الذي قاله. والجزء الأول أشهر من هذا الآخر، ولذلك يسمون الانتقال من الجزء الأوّل إلى الثاني استطراداً. وربما أتوا بالمدائح دون صدور، مثل قول أبي تمام:

... ... ... ... ... .. لهان علينا أن نقول وتفعلا.

ومثل قول أبي الطيّب:

لكلِّ امرئٍ من دهرِه ما تَعَوَّدا ... ... ... ... ... ... ".[2]

والظاهر أنّه يحاول جهده ليعكس بناء المأساة ويقرأها قراءة عربية، فلا يجد مفراً من أن يدمج بين هيكلين مختلفين؛ فالمدخل عنده لا يختلف كثيراً عن صدر الخطبة، أو عن المقدّمة الغزلية أو الطللية في قصيدة المدح، وهذا الجزء –وإن غاب أحياناً- يظلُّ أفضل بكثير من الخاتمة التي تتضمّن دعاءً يخصّ الممدوح.

إنّ المفاضلة التي أقامها ابن رشد بين الصدر والخاتمة لا ترد أبداً لدى أرسطو، ويبدو أنّها مستمدّة أساساً من معرفته بالقصيدة العربية التي لا غنى لها عن المقدّمة الطللية أو الغزلية، أما غياب الصدور فنعتقد أنّه استقاه ممّا عرفه عن الموشحات التي سادت

[1] عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص 64.
[2] ابن رشد، المصدر السابق، ص 217.

في الأندلس[1] وبالضبط من **الموشّح الأقرع**.[2] وهنا يبقى إصرارنا على هذا السؤال قائماً: لماذا استشهد في هذا الموضع بأشعار المتنبي وأبي تمام؟ في حين كان الاستشهاد بالموشحات الأندلسية أفضل بكثير ممّا انتقاه.[3]

بهذا القدر نكون قد أعطينا صورتين عن المأساة؛ مثّلت الأولى الوِجهة الأرسطية الأصيلة المستقاة من المآسي اليونانية، وبالضبط من الشعر الموضوعي القائم على مبدأ الفعل، والمجسّد على المسرح. بينما مثّلت الأخرى نظرة ابن رشد الذي حاول قراءتها ضمن إطار لا يخرج عن ذاتية الشاعر، وعن مفهوم القصيدة المدحية العربية، ومادامت الانطلاقة من أصول مختلفة، فستكون النتائج بالقياس إلى ذلك مختلفة، وقد لاحظنا قبل قليل كيف جنح بالمأساة من صنف درامي أرقى، إلى غرض شعري لا يكاد يغادر الجنس الغنائي.

---

[1] **الموشحات الأندلسية**: أخذت تسميتها من شكل الوشاح المزيّن والمرصّع بالجواهر واللؤلؤ، وهي فن أندلسي مستحدث، ظهر في القرن الثالث الهجري، على يد مقدّم بن معافي القبري الفريري، كان السبب الحقيقي وراء ظهوره الغناء واللحن والموسيقى.

[2] الموشح نوعان: **التام**: الذي يتكوّن من مطلع وخمسة أقفال وخمسة أبيات وخرجة، و**الأقرع**: الذي يغيب فيه المطلع، ونعتقد أنّ فكرة "غياب الصدور" التي قال بها ابن رشد مستوحاة من الموشّح الأقرع لغياب مطلعه.

[3] **ملاحظة**: لم نفضّل بأن يكون المثال من الموشحات لمجرّد التشابه بين هيكلها وهيكل المأساة فحسب؛ إنّما فضلّناها لاعتمادها اللحن والموسيقى والغناء والوزن، وحتّى ابن رشد يذكر باجتماع هذه الأمور فيها: "وقد تجتمع هذه الثلاثة (ويقصد الوزن، النغم، المحاكاة) بأسرها، مثلما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات..." ابن رشد المصدر السابق، ص 203.

**رابعاً: 2- الملهاة بين أرسطو وابن رشد:**

لقد قلنا سابقاً أنّ **الكوميديا**[1] قد نشأت من الأصول نفسها التي نشأت منها التراجيديا، وبالضبط من احتفالات ديونيسوس التي غلب عليها الجوّ المرح، كما نبّهنا أنّها أرقى مقاماً من الهجاء، الذي يحصر عمل الشاعر في نطاق ضيّق، لا يكاد يتجاوز فيه اصطياد العيوب؛ بهدف النيل من شخصٍ بعيد، ثمّ تطوّر ليعالج مواطن النقص أو مثار الضحك في النقائص العامة.

وقد نبّه أرسطو في كتابه أنّه لا يعرف أحداً سبق هوميروس إلى نظم القصائد بالوزن **الأيامبي**[2] المستخدم في الهجاء؛ إذ تعدّ قصيدته **مرغيتس**[3] نموذجاً أوّلياً للملاهي، شأنها في ذلك شأن الإلياذة والأوديسة بالنسبة للمآسي، كما يعتبر أوّل من رسم معالم الملهاة لمحاكاته الهزل بصورة درامية، يقول: "ولسنا نعرف لأسلاف هوميروس قصيدة من هذا النوع، وإن كان من المظنون أن كثيرين أنشأوا القصائد؛ أما هوميروس فنستطيع أن نذكر له مثلاً قصيدته "مرغيتس" وما شاكلها من قصائد فيها ظهر الوزن المعروف باسم الأيامبو، في اتفاق مع الموضوع (ولا يزال هذا الاسم مستعملاً لها حتّى اليوم) لأنّه استخدم في التراشق بالشتائم. فالشعراء القدماء إذن بعضهم ألّف بأوزان بطولية، والآخرون ألفوا بأوزان أيامبية. وكما كان هوميروس شاعراً فحلاً في النوع العالي من الشعر- لأنّه لم يبرع فقط في الديباجة الشعرية، بل وأيضاً في جعل محاكياته ذات طابع درامي-، كذلك كان أوّل من رسم معالم الملهاة: فبدلاً من تأليف المخازي حاكى الهزل

---

[1] **الكوميديا**: "يرد غالبية الباحثين هذه التسمية إلى النشيد الماجن المرتبط بعبادة ديونيسوس، أما أرسطو فيرى أنّ تسميتها مأخوذة من أغنية القرية"، حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 16.

[2] **الأيامبو**: هو الوزن الثلاثي المستخدم في الهجاء، ويردّ أرسطو اشتقاقها إلى "أيامبيزو"أي: يتراشق بالشتائم، يراجع: أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، إحالة ص 13.

[3] **مرغيتس**: يدور موضوعها حول الأحمق "مرغيتس"، الذي كان يعرف الكثير من الأشياء ولكن حظّه كان عاثراً، يراجع: أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي: إحالة 13.

بصورة درامية، إذ قصيدته مرغيتس بالنسبة إلى الملاهي(الكوميديات) هي بمثابة الإلياذة والأوذيسيا بالنسبة إلى المآسي(التراجيديات)".[1]

لكنّ الفضل في هذه النقلة لا يرجع إلى هوميروس وحده؛ إنّما يعود أيضاً إلى الشاعر الكوميدي أقراطيس، الذي كان أوّل من نبذ النوع الأيامبي أو ما يعرف بالهجاء الشخصي، وفكّر في تأليف الخرافات ومعالجة الموضوعات العامة.[2]

وإذا كانت المأساة قد حظيت ـ كما قلنا ـ بالقسط الأوفر من فن الشعر؛ فإنّ الملهاة ـ خلافاً لذلك ـ قد حوصرت في بضع نقاط، لا تكفي للإحاطة بمفهومها، فلماذا هذه المساحة الضئيلة يا ترى؟ هل تجاهل أرسطو ذكرها؟ أم أنّ المعلومات التي كانت بحوزته غير كافية؟ أم أنّه نتيجة لإهمال النقلة والمترجمين؟

**أسباب ضيق مساحة الملهاة:**

إنّ الوعد الذي قدّمه أرسطو في الفصل السادس، والذي أدلى من خلاله أنّه سيتحدّث عن الملهاة فور تطرّقه إلى الملحمة من جهة، وعدم وفائه به من جهة أخرى، قد فتح المجال للقول بأنّ القِسْم المخصّص لها قد ضاع مع ما ضاع من الكتاب، غير أنّ هذا الافتراض يبقى محض تخمين وضعه بدوي، بناه أساساً على نص أرسطو الذي يقول فيه: "أما المحاكاة بالوزن السداسي فسنتحدّث عنها هي والملهاة فيما بعد".[3]

وقد انتبه ابن رشد إلى وعد أرسطو، وغياب الجزء المخصّص لصناعة الهجاء، غير أنّه لا يردّه إلى ضياع هذا الجزء؛ إنّما يتّهم المترجمين بالتقصير في حق الكتاب، لكنّه يجد منفذاً ليعلّل هذا التقصير، ليُقِرَّ من خلاله أنّ معرفة المديح من شأنها أن تحيلنا إلى معرفة الهجاء؛ ذلك لأنّ الأضداد تعرف من بعضها البعض، يقول: "وسائر ما ذكره في كتابه هذا من الفصول التي بين سائر أصناف الشعر عندهم وبين صنف المديح فهو خاص بهم. ومع ذلك فلسنا نجده ذَكَر من ذلك في هذا الكتاب الواصل إلينا إلاّ بعض ذلك.

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 13، 14.
[2] يراجع المصدر السابق، ص 17.
[3] المصدر نفسه، ص 18.

وذلك يدلّ على أنّ هذا الكتاب لم يترجم على التمام، وأنّه بقي منه التكلّم في سائر فصول أصناف كثير من الأشعار التي عندهم. وقد كان هو قد وعد بالتكلّم في صناعة الهجاء. لكن يشبه أن يكون الوقوف على ذلك بقرب من الأشياء التي قيلت في باب المديح، إذ كانت الأضداد يعرف بعضها من بعض".[1]

ويدلي الدسوقي من جهته: "أنّ السبب وراء إلمام أرسطو بالمعلومات الخاصة بالمأساة والملحمة؛ عائدٌ بالأساس إلى أنّهما قد بلغتا غاية الكمال لدى اليونان في عهده، أما الملهاة التي كانت في بداية نشأتها، عندما ألّف أرسطو كتابه، فلم يكن حكمه عليها نهائياً، ولو أنّه عرف ملاهي أرسطوفان و**مناندر**[2]، لوجد المادة الكافية لإصدار حكمٍ كافٍ بشأنها. وفضلاً عن ذلك؛ لم يتمّ الاعتراف بالملهاة في أثينا رسمياً، ولم يمنح كتابها أيّة جائزة إلاّ بعد أربعين سنة من الاعتراف بالمأساة سنة 458 أو 460 ق م، ولعلّ الدولة كانت تخشاها لأنّها في بِدْءِ نشأتها كانت هجاءً مقذعاً لرجال الحكم والمشهورين في الدولة".[3]

ويردُّ أرسطو جهله بنشأتها إلى هذا السبب بالذات، فيقول: "وما طرأ على المأساة من تطورات متوالية ومن ألّف فيها كل هذا معروف لنا، أما الملهاة فنجهل نشأتها لأنها قليلة الشأن غير معتنى بها. والوالي لم يسمح بتقديم جوقة من الممثّلين الهزليين إلاّ متأخّراً، وقبل هذا كانوا من المتطوّعين ولا يذكر الناس الشعراء المسمين هزليين (كوميديين) إلا منذ أن تكوّنت للملهاة صورتها".[4]

بهذا تجتمع ثلاثة أسباب لتبرير ضيق المساحة المخصّصة للملهاة: فإما أن يكون أرسطو قد أعطاها حظّها من العناية، وأنّ الجزء الذي منحه لها قد فُقِدَ فعلاً أو لم يترجم، وإما أن تكون له يدٌ فيها؛ لجهله بنشأتها أو لتزامن ظهورها مع تأليفه لفن الشعر.

---

[1] ابن رشد، المصدر السابق، ص 250.

[2] **مناندر** Ménandre: (342 – 292 ق م) شاعر كوميدي، عاش في أسوإ عصور أثينا تدهوراً ألّف العديد من المسرحيات: البطل، الشبح،الممقوت،المخادع...، للمزيد يراجع: حمدي إبراهيم، المرجع السابق، ص 18.

[3] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها- تاريخها- أصولها، ص195، 196.(بتصرّف).

[4] أرسطو، المصدر السابق، ص 16، 17.

هكذا وضعت تخمينات الباحثين حول هذه القضية، وهكذا حاول كل واحدٍ أن يعطي وجهة نظره، وما يمكن أن نقوله في هذه المسألة: أنّ أرسطو لم يمنح الملهاة غير ذاك القسط الضئيل، وأنّ وعده الذي قدّمه قد قام بالوفاء به في تلك المساحة بالذات، وليس لقائلٍ أن يقول: أنّ وعد أرسطو قد كان في الفصل السادس، وأنّ تلك النقاط التي عُرِضت سابقةٌ لهذا الفصل، نقول: لا أحد يعلم الترتيب الحقيقي لهذا الكتاب، فكما أسلفنا في الفصل الأوّل: أنّ فن الشعر لم يجمع من قبل أرسطو، وإنّما تكفّل بذلك طلاّبه، فما المانع من أن يكون ذاك الوعد قد سبق حديثه عن الكوميديا؟ ألم يذكر في كلّ مرّة جهله بنشأتها والظروف التي أحاطت بها؟ ألم يكن ذلك مقنعاً، لنستند عليه كدليل يدّعم تفسيرنا؟ لكن مع ذلك نعود ونقول: أنّ قولنا يبقى محض تخمين مثله مثل أيّ تخمين آخر، وستبقى الإجابة الحقيقية عند أرسطو، وليس عند أيّ أحدٍ من الباحثين ما لم يُعثَر على دليل ملموس.

وإذا كانت هذه الأسباب قد ساهمت في حصر الملهاة في تلك المساحة الضيقة، فما الذي عالجه أرسطو في هذه المساحة الضئيلة؟ هل كانت كافية لإعطاء ولو صورة تقريبية عنها؟ كيف انعكس ذلك على تلخيص ابن رشد؟ أسئلة كهذه يظلُّ لها مكانها قائماً في هذا المبحث، مادامت قراءتنا لهذا الصنف الدرامي متواصلة.

**الملهاة/ صناعة الهجاء:**

يقدّم أرسطو تعريفاً للملهاة فيقول بأنّها: "محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح، إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر: فالقناع الهزلي قبيح مشوّه، ولكن بغير إيلام".[1]

يتّضح من هذا القول؛ أنّ الملهاة مثلها مثل المأساة تعتمد على محاكاة الناس، لكنّها تختلف عنها في كونها محاكاة للأراذل منهم لا للنبلاء، والملاحظ عليه هاهنا أنّه لا يذكر أيّ شيء عن طولها أو لغتها، ويبدو أنها ستكون أبسط من لغة المأساة؛ ذلك لأنّ

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 16.

شخصياتها من عامة المجتمع، بل وأقلّ من الشخصيات العادية، ويمكن أنّ يكونوا أسوأ منهم مادام قد وصفهم بالأراذل.

ويظهر من قوله أيضاً؛ أنّ هذه المحاكاة لن تكون تتبّعاً لنقائص الأراذِل بقدر ما ستكون محاكاة للجانب الهزلي فيهم، "فالرذائل البشرية لا تنطوي على جانب هزلي، وما ضروب البلاهة والحماقة والخرق بهزلية بالضرورة، حتّى وإن أثارت ضحكنا، وليس ثمّة أصلاً ما هو أشدُّ تبايُناً بل تضاداً من الأشياء التي تضحك الناس، فقد تحملهم على الضحك أكثر الأشياء تسطيحاً وخرقاً، وفي أكثر الأحيان أهمّها وأعمقها إذا ما تبيّنوا فيها جانباً يصدم عاداتهم وآرائهم المألوفة، وعندئذٍ يغدو الضحك تعبيراً عن رغبة الإنسان في أن يظهر أنّه ليس أكثر غباءً من الآخرين، وأنّه ذكي بما فيه الكفاية ليدرك ذاك التبايُن أو ذاك التناقض وليردّ عليه، وبالمقابل لا يصدق نعت الهزلي إلاّ على البشاشة والثقة اللامتناهيتين اللتين تتيحان للإنسان بأن يرقى بنفسه فوق التناقض الذي قيّض له أن يتورّط فيه، بدل أن ينوبه منه ألم وعذاب وبدل أن يساوره شعور بالشقاء والتعاسة".[1]

ولعلّ ذاك ما قصد إليه أرسطو حين قال بأنّ الهزلي نقيصة وقبح، لكنّه لا يُحدِث أيّ ضررٍ ولا ألم، وهذا فارق آخر يظهر بينها وبين المأساة التي تثير الخوف والشفقة. والأرجح أنّ الشخصيات الكوميدية قد اعتادت ارتداء الأقنعة المشوّهة؛ لكنّها مع ذلك لا تحدِث في نفس المشاهد لها ألماً مشابهاً لما تحدثه المأساة.

ويذكر أرسطو أنّه يجهل الكثير من التفصيلات عن الملهاة؛ فالأقنعة والمداخل وحتّى عدد الممثّلين، كل هذه التفاصيل مجهولٌ من أوجدها، غير أنّه يُرجِع إلى الشاعرين الكوميديين أفيخارموس وفورميس فكرةَ تأليف الخرافات، يقول: "ولسنا ندري من أوجد الأقنعة والمداخل وعدد الممثلين وما أشبه هذا من تفصيلات؛ بيد أنّ فكرة تأليف الخرافات ترجع إلى أفيخارموس وفورميس".[2]

[1] هيغل، فن الشعر، 339.
[2] أرسطو، المصدر السابق، ص 17.

ويحاول ابن رشد بالقياس إلى هذا التعريف، أن يصيغ تعريفاً للملهاة التي نعتها بصناعة الهجاء فيقول: "وصناعة الهجاء ليس إنّما يقصد بها المحاكاة بكلّ ما هو شرٌّ وقبيح فقط؛ بل وبكلّ ما هو شرٌّ مُستَهزَأ به، أي مرذولٌ قبيح غير مهتمّ به".[1]

والمستفاد من قوله، أنّ صناعة الهجاء ليست مقصورة على محاكاة القبح والشرّ فحسب؛ إنّما تتعدّاها إلى محاكاة كلّ الشرور المستهزَأ بها، ويبدو أنّه مصِّرٌ على مواصلة صنيعه الأوّل؛ فإن كان رَبْطُ المأساة بالمديح ممكناً، فلن يستحيل لديه أن يربط الملهاة بالهجاء، ولعلّه لم يثقل كاهله بالبحث عن تعريف يلائم هذه الصناعة، لذا نجده يكتفي بتعديل عبارات متّى بن يونس التي وردت على هذا النحو: "ومذهب الهجاء هو كما قلنا: هي تشبيه ومحاكاة الذين دنوا وتزيّفوا وليس في كلّ شرٍّ ورذيلة، لكن إنّما هي شيء مستهزأ في باب ما هو قبيح، وهي جزء مستهزئة. وذلك أنّ الاستهزاء هو زلل ما وبشاعة غير ذات صعوبة ولا فاسدة، مثال ذلك وجه المستهزئ هو من ساعته بشع قبيح وهو منكر بلا ضغينة".[2]

ويوضّح ابن رشد قصده بالاستهزاء؛ فيربطه بالرذيلة والقبح وعدم الاكتراث، ولعلّه لم يقنع بهذا التعريف؛ لذا نراه يستدّل على وجود هذه الصفات بذكر أحوال المستهزئ، التي لا تخرج هي الأخرى عن القبح والاستصغار وقلّة الاكتراث، يقول: "والدليل على أنّ الاستهزاء يجب أن يجمع الثلاثة الأوصاف أنّه يوجد في وجه المستهزئ هذه الأحوال الثلاثة: أعني قباحة الوجه، وهيئة الاستصغار، وقلّة الاكتراث بالمستهزأ به، وذلك بخلاف وجه الغاضب، أعني أنّ فيه قبحاً واهتماماً. وتلك هي حالة نفس الغاضب على الشيء الذي يغضب عليه".[3]

[1] ابن رشد، المصدر السابق، ص 208.
[2] أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعراء ضمن كتاب بدوي، نقل متّى بن يونس، ص 95.
[3] ابن رشد، المصدر السابق، ص 208.

بهذا القدر نكون قد حاولنا جهدنا في فتح نافذة نطلّ من خلالها على تلك المساحة التي حظيت بها الملهاة، وعلى قراءة ابن رشد لها من خلال تلخيصه. فهل كانت هذه المساحة الضيّقة مقياساً لاستمرارية الملهاة؟ أم أنّ الأمر كان بعكس ذلك؟

الواقع أنّ حيّز الملهاة - وإن كان ضئيلاً في فن الشعر-، إلاّ أنّه لا يعكس بأيّ وجه من الوجوه استمراريتها مقارنة بالمأساة التي حظيت بالقسط الأوفر منه؛ فالمعلوم "أنّ فترات رواج التراجيديا كانت قصيرة نسبياً(490 - 404ق.م) بالنسبة للمسرح الأثيني...(إذ) ظهر بعد مؤلفي التراجيديا الثلاثة(أسخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس) والذين لم يحفظ إلاّ عدد قليل من مسرحياتهم، عدة مؤلفين ليقدموا إلى المسابقة، إلا أن العروض المسهبة ذات الطابع الفلسفي والبلاغي التي بدأت تظهر في مسرح يوربيدس سرعان ما احتلّت الخشبة التي بدأت تفقد شيئاً من قدسيتها".[1] مما يعني أنّ رواج التراجيديا اليونانية لم يستمّر طويلاً بعد يوربيدس؛ ذلك لأنّ المبالغة في عرض المواضيع ذات الطابع الفلسفي والبلاغي قد لعبت دورها في سلبها صفة القدسية التي كانت تتمتّع بها.

وبخلاف "المأساة اليونانية التي ماتت حوالي 300ق.م"[2]، فقد كتبت الاستمرارية للملهاة؛ فبعد أن كانت مجرّد "خليط من التهريج والهجاء الذي يستعمل كذريعة لكل النزوات ولكل الموضوعات الضاحكة دون أي اهتمام بالمعقولية، تبعتها بعد ذلك كوميديا أكثر اعتدالا أي الكوميديا المتوسّطة (من نهاية القرن 5 ق.م حتّى 330 ق.م)، التي تحوّلت إلى وصف للأخلاق والظروف المعيشية بعد أن أخذت موضوعاتها من قصص الأساطير وبذلك ابتعدت عن النقد المقذع والتهريج المبالغ. إنّ هذه الكوميديا هي نقطة انطلاق للكوميديا الجديدة التي اشتهرت عند مينانذر. (واتخذت) موضوعاتها

[1] نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة: طاهر حجار، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط - 1، 1985، ص 285.

[2] صحيح أنّ التراجيديا اليونانية قد ماتت في القرن الثالث قبل الميلاد، "لكن هذا النوع استمرّ مع بعض الأعمال الهيلينيستية والمسيحية واليهودية. أما بالنسبة إلى اللاتين فقد بقوا تابعين للآثار اليونانية التي ترجموها واقتبسوها"، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المفضلة من قصص الحب المعوق بحواجز تقلل أثناء العرض، فكل مسرحية تظهر وكأنها تسلسل من مشاهد منتظمة بإحكام والتي تهدف في الوقت نفسه إلى وصف العواطف ودراسة الأخلاق والعادات".[1]

هكذا استطاعت الملهاة أن تقطع شوطاً كبيراً بعد تأليف أرسطو لفن الشعر، وحتّى بعد موت المأساة اليونانية[2]، لنقف من خلال ما عرضناه حتّى الآن على حقيقة مفادها: أنّ مساحتها الضئيلة في "فن الشعر" لم تكن حاجزاً أمام تطوّرها واستمراريتها.

وعلى حدّ ما قاله نبيل راغب فإنّ الملهاة "ستستمّر طالما استمرّت الطبيعة البشرية، فهي جزء عضوي منها ولا يمكن تصور الإنسان بدون كوميديا وفكاهة ودعابة، لدرجة أنّ الكوميديا أصبحت من أهم المجالات التي يخوض فيها المفكرون والنقاد والفلاسفة بأبحاثهم ودراساتهم، مثل جورج ميرديث، وهنري برغسون، وشارل لالو، وفولتير، وغيرهم. وهي لم تقتصر على المسرح، بل استوعبت فنون الرواية والسينما والإذاعة، ويمكنها أيضاً أن تستوعب الأشكال الفنية التي يمكن أن يأتي بها المستقبل، لكن مهما تعدّدت أشكال الكوميديا وقوالبها، فإنّ روحها ستظلّ في جوهرها واحدة، فهي السلاح الوحيد الذي يُشهره الإنسان في وجه الفناء المحدق به في كل زمان ومكان".[3] مما يدلّ على أنّها ذات أهمية بالغة في حياة الفرد والمجتمع، وإلاّ فما السرّ وراء استمرارها واهتمام الباحثين بها؟ ذاك ما سنتطرّق إليه في المبحث الأخير من الفصل الموالي.

سنعيد إلى الأذهان، ونحن نلخّص ما قمنا به حتّى الآن، أنّنا حاولنا بادئ ذي بدء أن نقف عند الملحمة من المنظور الأرسطي، وكيف نظّر لها حين قارنها مع المأساة، وقد قلنا حينها: أنّها تشترك معها في تفاصيل كثيرة أهمّها: محاكاتها للأفعال النبيلة، واعتمادها على فعل تام، ومشابهتها لها في الأنواع؛ وهذا ما جعل ملاحم هوميروس مصدراً ثرياً

---

[1] المرجع نفسه، ص 296، 297.

[2] للتفصيل في مسيرة الكوميديا من المرحلة الجديدة إلى الفارص وكوميديا ديلارتي يراجع: نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، القاهرة،الشركة العصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط- 1، 1996، من ص 127 إلى 147.

[3] المرجع نفسه، ص 131.

لمجموعة كبيرة من المآسي، لكنّها تفترق عنها في الطول، وفي اعتمادها السرد عن طريق الشاعر أو من ينوب عنه، بدل الأفعال التي يؤديها الممثّلون.

وعلى الرغم من أنّ العرب لم تعرف الملاحم - مادام شعرها لم يخرج عن إطار الشعر الغنائي- إلاّ أنّ ابن رشد قد وجد منفذاً لربطها بالشعر القصصي وقصائد الوصف؛ فعمد إلى الأشعار العربية، واتخذ لنفسه منها أمثلة لبلوغ هدفه من التلخيص، ونقصد قراءة القوانين الأرسطية ومحاولة تطبيقها على الشعر العربي، ولعلّ ذلك ما يفسّر انتقاءه للأبيات الوصفية والغزلية.

وبرغم البون الكبير بين الملحمة وبين الشعر العربي الغنائي؛ إلاّ أنّ جهده ذاك لم يذهب هباءً؛ إذ نجد في بعض أقواله عنها ما يصلح لأن يقارن مع الأقوال الأرسطية؛ كوجود ما يشابهها في الكتب الشرعية، والقصائد المنظومة لوصف الحروب، مع الاحتفاظ طبعاً بالملاحظة السابقة، والتي تظهر الفرق بين الشعر الذاتي الغنائي وبين الشعر الملحمي الموضوعي.

ثمّ غيّرنا وجهتنا إلى الشعر الغنائي عند العرب واليونان على حدٍ سواء، وفي ظلّ ذلك عرضنا الأسباب التي حالت دون ارتقاء التجربة الشعرية العربية وانحصارها ضمن الجنس الغنائي، ومن ثمّ عرّجنا على أعياد ديونيسوس، ومساهمتها في انبثاق التراجيديا والكوميديا، ويعدّ هذان الصنفان الدراميان أرقى ما تصل إليه التجربة الشعرية؛ ذلك لأنهما ارتقيا من مجرّد كونهما غرضين ضمن الجنس الغنائي (مدائح وأناشيد، هجاء شخصي)، لا يتعدّيان التغني بعواطف الذات ومكنوناتها تُجاه من تحب وتعظّم (الأبطال أو الملوك أو الآلهة)، أو تجاه من تكره وتحتقر(عدو بعيد؛ أو شخص خسيس من الطبقة الدنيا)، إلى صنفين دراميين يحوّلان العواطف الذاتية إلى أفعال تمثّل على خشبة المسرح.

ولقد حاول ابن رشد أن يجمع بين القوانين الأرسطية الواردة عنهما وبين ما عرفه عن القصيدة العربية؛ فأفرغ التراجيديا والكوميديا في الجنس الغنائي على أنّهما المديح والهجاء.

وقد انجرّ عن هذا الجمع الكثيرُ من الهفوات التي مسّت جوهر التراجيديا؛ سواء من خلال الفهم المنحرف للمحاكاة وحصرها في التشبيه والوصف، أو من خلال هيكلها الذي جعله مشابهاً لهيكل القصيدة المدحية.

ومادام ابن رشد لم يدرك كنه الشعر الدرامي، ولم يجد ما يقابله في الشعر العربي، فستبدو قراءته لهذه الأصناف أقرب إلى الجنس الغنائي منها إلى الجنس الدرامي؛ لذا لن يبدوَ غريباً أو محيّراً إن هو شابه بين بناء المأساة وهيكل القصيدة أو الخطبة، وحوّل المنظر المسرحي إلى نظر واحتجاج، أو جنح بفكرة التحوّل التي تحصل على مستوى الفعل، وتغيّر مجرى الأحداث إلى النقيض، نحو المقابلة التي تجمع أضداد المعاني.

أمّا الملهاة فلم يقل ابن رشد عنها الكثير، ذلك لأنّ قِسْمَها - برأيه- لم يترجم على التمام، لكن هذا لم يمنعه من القول أنّ الأضداد تُعرَف من بعضها البعض، ليشير بطريقة مباشرة أنّ معرفة الأمور التي تخصّ صناعة المديح من شأنها أن تحيلنا إلى صناعة الهجاء وما يخصّها.

والخلاصة التي يمكن الخروج بها؛ أنّ ابن رشد قد حاول جهده ليقرأ هذه الأنواع الشعرية، ويعطيها لمسةً عربية، لكنّ تبعيته للترجمة العربية القديمة قد أضلّته عن هدفه المنشود مادام لم يتقن اليونانية ولم يعرف - كما قلنا- غيرها من الترجمات، لكنّنا مع هذا لا نستبعد أن يكون فهمه تابعاً لرسالة الفارابي المفقودة، أو تلخيص ابن سينا؛ أو مزيجاً ممّا استخلصه من قراءاتهم لفن الشعر.

# الفصل الثالث:

## مهمّة الشعر والمغزى الدرامي

**أوّلاً**: أثر المأساة (الخوف والرحمة).

**ثانياً**: التطهير التراجيدي بعد أرسطو.

**ثالثاً**: أثر الملهاة (الضحك).

**رابعاً**: التطهير الكوميدي.

يتعرّض الإنسان في حياته اليومية إلى جملة من المثيرات الخارجية؛ قد تنعكس نتائجها عليه إيجابياً أو سلبياً، فيحاول أن يعكسها أو يعبّر عنها بشتى الطرق المتاحة له، فالهجوم أو الدفاع أو حتّى الهرب وسائل من شأنها أن تحدّد درجة الخوف لدى الشخص، كما يمكن أن تعزّز ثقته بنفسه وحتّى ثقة الآخرين به، لكنّه غالباً ما يجد نفسه مطوّقاً؛ فيعجز عن مساعدة الآخرين لخوفه من أن يلقى مصيراً سيّئاً، لكنّه رغم ذلك يحرص على إظهار شفقته وتعاطفه تجاه ما يحصل أمامه.

وإذا سلّمنا - كما قال أرسطو- بأنّ **الشفقة** "حزن ما لازم عن رؤية شرٍّ مهلك أو محزن يصيب من لا يستحقه، ويمكن أن نتوقع عنه الغم والهم في شخصنا أو من يتصل بنا؛ وهذا بكون الشر قريباً أو يبدو أنه قريب؛ ولكي نشعر بالشفقة، فمن الواضح أنه ينبغي أن نعتقد أنّه بالإمكان أن نتعرض في شخصنا أو في شخص واحد منا إلى اختبار بعض الشرور"[1]. وأنّ **الخوف** "حزن واختلاط لازمين عن تخيّل شرٍّ يُتوقع في المستقبل ويمكن أن يحدث فساداً مهلكاً أو أذى: لأننا نخشى جميع الشرور، كأن نكون مثلاً غير عادلين أو بطيئي التفكير، وإنما الشرور التي يمكنها أن تجلب لنا الأحزان المهولة أو المهلكة فقط. وأيضاً ليس يخاف من الشرور ما كان متوقعًا حدوثه في الزمان البعيد بل ما كان متوقعاً في الزمان المستقبل القريب، ولأنّنا لا نخاف من الشرّ المتوقع في الزمان المستقبل البعيد؛ إذ جميع الناس يعلمون على وجه اليقين أنهم لا محالة ميتون فيه إلا أنه لما كان الموت ليس يعلم أجله فالناس لا يهتمون به"[2]. فإنّ شعورنا بالشفقة سيكون نابعاً من تعاطفنا مع الآخرين الذين لَقَوا مصيراً لا يستحقونه، ومن ثمّ سيكون الخوف تعبيراً ملائماً عن إحساسنا بأنّنا قد نكون يوماً ما في الموقف نفسه نعاني ونتألّم ونشقى.

وهذا أمر طبيعي مادامت الانفعالات لصيقة بالنفس البشرية، لكنّها لن تبدو عادية إن تجاوزت الحدّ الطبيعي؛ ذلك لأنّ الشفقة المبالغ فيها قد تحوِّلنا إلى أناسٍ يائسين

[1] أرسطو، الخطابة، ترجمة: عبد القادر قنيني، المغرب، أفريقيا الشرق، د.ط ، 2008، ص 116.
[2] المرجع نفسه، ص 104.

من الحياة، أو قد تبعدنا عن الاهتمام بأنفسنا، كما أنّ الخوف الزائد قد يشلنا عن الحركة ويدفعنا إلى الاستسلام أمام أوّل طارئ نتعرّض له.

ولكي لا يغدو الانفعال الفطري الإيجابي مُعَوِّقاً يَحُولُ دون الاستمرارية في الحياة بالشكل المعتاد؛ فمن الواجب البحث عن طريقة مناسبة لإيقاف تراكم هذه الانفعالات المؤذية، أو التقليل من حِدّتها؛ ولعلّ ذلك ما حاول أرسطو أن يعالجه من خلال كتابه "فن الشعر" حين تحدّث عن الوظيفة التطهيرية للتراجيديا.

**التطهير: Catharsis**

لقد اعترفت الإنسانية بفضل أرسطو على الشعر عموماً وعلى التراجيديا خصوصاً ليس لأنه خصّص لها جزءً كبيراً من "فن الشعر"؛ إنّما لقوله بفكرة التطهير التي تحدثها المأساة في نفوس متلقيها عن طريق الخوف والشفقة؛ غير أنّ القول بذلك لا ينفي أن تكون للملهاة وظيفة تطهيرية، تعتمد فيها أساساً على الضحك.

**أصول التطهير:**

إنّ ارتباط المأساة بالطقوس الدينية من جهة؛ واعتماد أرسطو على المآسي المعروضة في المسرح الأثيني من جهة أخرى؛ جعلت الباحثين يختلفون حول أصول التطهير ومنابعه، فممّا استمدّ هذه الفكرة يا ترى؟ وما دافعه إلى ذلك؟

يشير نبيل راغب إلى الأصول المعتمدة من قِبَل أرسطو للخروج بفكرة التطهير فيقول بأنّه استمدّها "مما لاحظه من أثر الموسيقى في شفاء بعض الاضطرابات النفسية خاصة عند الاستماع للترانيم الدينية التي توجِد نوعاً من التناغم بين الإنسان والآلهة. فهو يرى أن هناك نوعاً خاصاً من الموسيقى يهدّئ من قلق الإنسان واضطرابه النفسي، وذلك من خلال إيجاد مَخْرج للحماس الديني الذي يدفعه دفعاً للارتباط بالقوى الخفية والميتافيزيقية. وعندما يعود المستمع أو المشاهد أو المريض إلى حالته العادية والطبيعية

فإنّه يكون قد مرّ بكل المراحل التي يمرّ بها من يتعاطى دواءً مطهّراً".[1] وهذا يعني أنّ أرسطو قد أخذ فكرة التطهير من تأثير الموسيقى الدينية المهدّئة للقلق والاضطراب النفسيين.

ونرجّح أنّ نبيل راغب قد وصل إلى هذه النتيجة من قراءته لنص أرسطو الذي أدرجه في كتابه السياسة؛ وذلك حين أشار إلى الدور الذي تلعبه الموسيقى في عملية التطهير وإعتاق الناس من المشاعر المؤذية، يقول أرسطو: "نحن نقبل تصنيف الألحان كما وضعها بعض رجال التعليم –أخلاقي، وعملي، وعاطفي، وننظر إلى التساوق النغمي باعتباره يناسب شيئاً هنا أو شيئاً هنا في ذلك النسق. لكنّنا نقول أنّ الموسيقى يجب أن تستخدم ليس كمانحة فائدة واحدة، بل فوائد عديدة مثل استخدامها في التعليم وأغراض التطهير (وأنا استخدم مصطلح تطهير هنا دون مؤهلات كافية، وسوف أفصّل معالجته في كتابي فن الشعر) وكتسلية سامية، وكدافع للارتياح وكترويج لما بعد التوتر... إنّ أيَّ شعور يشعر به البعض بقوّة يوجد عند الآخرين بدرجة أقوى أو أضعف كالشفقة والخوف على سبيل المثال، وأيضاً ذلك الحماس. إنّ ذلك نوع من الاستثارة التي توثّر على بعض الناس بقوّة. وربّما يحدث ذلك بسبب الموسيقى الدينية، فمن الملاحظ أنهم حين كانوا يستمعون إلى الأنغام ذات التأثيرات القاصفة كانوا يقفون على أقدامهم كما لو كانوا قد حصلوا على معالجة كافية ومطهّرة. وهؤلاء الذين يشعرون بالشفقة أو الخوف أو أيّ مشاعر أخرى لابد وأنهم تأثروا بنفس الطريقة لدرجة أن العاطفة تأخذ بألباب كل منهم. إنهم جميعاً يصلون إلى شعور مفرح بالتطهّر والإعتاق. على نفس المنوال تُحدِث الموسيقى التطهيرية نوعاً من الابتهاج غير الضار للإنسان".[2]

ويردّ فوزي فهمي من جهته فكرة التطهير إلى العروض التراجيدية التي كانت تقدم على المسرح الأثيني؛ يقول: "ولما جاء أرسطو- وهو العارض الأمين للفكرة اليونانية-

[1] نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص 102، 103.

[2] مايكل والتون، المفهوم الإغريقي للمسرح، ص 33، 34. وقد ذهب والتون إلى القول بأنّ أوّل إشارة للتطهير من أرسطو كانت في كتاب السياسة، ومنها قدّم وعداً بالحديث عنه في "فن الشعر"، تراجع ص 33 من المرجع نفسه.

وجد أمامه العناصر التراجيدية ولكن على نحو مبهم مبعثر فجمعها وألف بينها وصنف أقسامها ووضع لها المصطلحات وصاغ لها القوانين وأخيراً خرج بنظريته المشهورة التطهير التي أودعها كتابه فن الشعر والتي سيطرت على كل تفكير تراجيدي لعدّة قرون".[1]

ولا يهمّنا في هذا المقام، أن تكون أصول التطهير مستمدّة من الموسيقى التطهيرية، أو من العروض التراجيدية المقدّمة على المسرح الأثيني؛ إنّما المهم عندنا أن نعرض لأسباب هذه العملية ومثيراتها عند أرسطو، ومن ثم نقف عند قراءة ابن رشد لها.

**أوّلاً: أثر المأساة: (الخوف والرحمة):**

إنّ مراجعتنا لتعريف أرسطو للمأساة بأنها "محاكاة فعل نبيل تام... وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات".[2] ستوحي بالمهمة المنوطة بالتراجيديا، فهو قد جعل وظيفتها إثارةً لعاطفتي الرحمة (Eleos) والخوف (Phobosbi) في نفوس المشاهدين ومن ثمّ تطهيرهم منهما.

وإذا كانت هذه الوظيفة ضرورية في المأساة، مادام تعريفها لا يكتمل من دونها، فإنّ مهمة الشاعر التراجيدي ستزداد صعوبة ومشقة؛ إذ لن يقتصر عمله على كتابة المآسي أو انتقاء لغة شخصياتها، بل ستتعداها إلى البحث عن الطرق التي من شأنها أن تثير هاتين العاطفتين. هذا ما حاول أرسطو أن يعرضه في حديثه عن مثيرات الخوف والرحمة، ليجعل منها سنداً لهذا الشاعر كي تسهل مهمته.

وإذا كان الأمر كذلك، فما هي مسببات الخوف والرحمة في المأساة؟ وهل تستطيع أي مأساة كانت أن تثير هاتين العاطفتين؟ أم لا؟ كيف عالج أرسطو هذه القضية؟ وكيف انعكس ذلك على فهم ابن رشد؟ ذاك ما سنحاول معرفته فيما يلي:

**أ- البطولة والتحوّلات:**

[1] فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ص 10.
[2] يراجع القول كاملا: أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 18.

يشغل التحوّل مكانة مميّزة في المأساة؛ ليس لكونه جزء لا يتجزّأ من الخرافة المركّبة، أو لمساهمته الكبيرة في تغيير مسار الأحداث إلى ضدّها وحسب؛ إنّما للدور الذي يلعبه في إثارة الخوف والرحمة.

غير أنّ ذلك لا يعني أن تكون كل التحوّلات الحاصلة في التراجيديا مثيرة لهذين الانفعالين؛ ذلك لأنّ انتقال الأخيار من السعادة إلى الشقاء أمر مثير للاشمئزاز، كما أنّ نَيْل الأشرار للسعادة بعد الشقاء يعدّ أمراً بعيداً عن طبيعة المأساة؛ لا لشيء سوى لأنّ موضوع الرحمة إنسان لم يكن ليستحقّ ما آل إليه، وأنّ موضوع الخوف إنسان مشابه لنا، يقول أرسطو: "ولما كان تأليف الحكاية في أجمل المآسي يجب أن يكون مركّباً لا بسيطاً وكانت المأساة يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة (لأن هذا هو الغرض من المحاكاة التي من هذا النوع) – فمن البيِّن أولاً أنّه يجب ألا يظهر فيها الأخيار منتقلين من السعادة إلى الشقاوة (فهذا أمر لا يثير الخوف ولا الرحمة، بل يثير الاشمئزاز) ولا الأشرار منتقلين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة لأنّه لا يحقق أي شرط من الشروط المطلوبة: فلا يوقظ الشعور الإنساني ولا الرحمة ولا الخوف) ولا اللئيم العنصر يهوي من السعادة إلى الشقاوة (فمثل هذا قد يثير عاطفة إنسانية، ولكنّه لا يثير الرحمة ولا الخوف أبدا، لأن أحدهما موضوعه البائس غير المستحق للبؤس، والآخر موضوعه الرجل الشبيه بنا. فإن الرحمة موضوعها الإنسان الذي لا يستحق شقاءه، والخوف موضوعه الإنسان الشبيه بنا؛ ففي هذه الحالة لن يكون من شأن الحادث أن يستثير الرحمة ولا الخوف)."[1]

وعلى الرغم من إقصاء أرسطو لهذين التحوّلين، ورفضه إيّاهما بحجّة إثارة الأوّل للاشمئزاز وبُعدِ الآخر عن طبيعة المأساة؛ إلاّ أنّه قد وجد حالة بين هاتين الحالتين تصلح لأن تثير العاطفتين المطلوبتين في التراجيديا.

ويبدو أنّ المطلوب هاهنا ليس شخصاً فاضلاً ولا شريراً؛ إنّما في منزلة بينهما، وقد ارتكب خطأ فهوى إلى التعاسة "وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 35.

ولكنّه يتردّى في هوّة الشقاء، لا للؤمٍ فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه، وكان ممن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم، مثل أوديفوس ثوئستيس والمشهورين من أبناء هذه الأسر".[1]

يتضح مما قاله أرسطو في قوليه السابقين أنّه قد حدّد مواصفات **البطل**[2] فأجملها في النقاط التالية:

- **ألاّ يكون فاضلاً جداً ولا شريراً:** ونعتقد أنّ السبب وراء هذا الشرط راجعٌ إلى أمرين اثنين: يتعلق الأول بنوع التحوّل المطلوب في المأساة؛ إذ لا ينبغي أن يتحوّل الفاضل إلى الشقاء أو الشرير إلى السعادة، لأنّ كليهما لا يثير خوفاً ولا شفقة. أما الآخر فمرتبط أساساً بالخطأ؛ ذلك لأنّ كون البطل فاضلاً جداً يجعلنا نستبعد وقوعَه في خطأ مشابه للخطأ الذي يقع فيه الإنسان العادي، كما أنّ كون البطل شريراً يجعل خطأه أمراً عادياً؛ لأنّ الشرير غالباً ما يغرق في الأخطاء ولا يأبه لها؛ فالأوّل ملغىً لانعدام الخطأ الضروري في المأساة والذي يُحدِث وقوعُه خوفاً وشفقة، والثاني مستبعد لأنّ خطأ الشرير لن يشكّل أي تأثير على نفسية المشاهد.

- **أن يكون في منزلة بين هاتين المنزلتين:** فلا يبلغ ذروة الفضل ولا ينزل إلى حضيض الخساسة، وبهذا يكون خطؤه ممكناً من حيث هو إنسان مثلنا؛ لكنّه غير متعمّد لما فيه من توسّط في الفضيلة.

- **أن يكون مشهوراً:** كأن ينتمي إلى أسرة عريقة أو مشهورة بين الناس، ويذهب فوزي فهمي إلى القول بأنّ المقصود من هذا الشرط ليس "مجرّد تصوير لطبقة موجودة في المجتمع اليوناني وهي الطبقة الأرستقراطية التي كانت هي مصدر السلطات فحسب، بل لأن هذا الوضع للبطل ذي الدم الملكي، والذي يبدو قوياً إنما بهذه القوة وذلك

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 35.

[2] **البطل**: إنسان يحاكي الآلهة في سيادتها وقدراتها الفائقة وفعلها للخير، وأصبح محاطاً بالتبجيل والتقديس، للمزيد يراجع: فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، د.ط، 1986، ص 69، وللاطلاع على معنى البطولة في القواميس الغربية يراجع: محمد أبو الفتوح العفيفي، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية، ص 2، 3.

النبل(ويقصد) نبل السلالة والدم، يستطيع أن يقيم صراعاً بين القدر صاحب القوة الهائلة، فإذا كان البطل اليوناني فرداً عادياً أي ليس نبيلاً وليس عظيماً، لما أمكن أن يقيم صراعاً قوياً متكافئاً بحيث يظهر القوى البشرية وعظمتها وما يمكن أن تتمخض عنه الروح الإنسانية تحت ظروف البلاء والكوارث. والبطل يدخل في هذا الصراع مع القدر بروح إيجابية وإرادة كاملة ويقبل التحدي الذي وجّه إليه، ومع أنّه لا ينتصر إلا أنه يخرج من هذا الصراع وقد أبان عن قيمته أو بمعنى آخر خرج من هزيمته المحتومة بما هو خير من النصر. خرج الإنسان محتفظاً بشرفه وبطولته".[1]

مما يدلُّ على أنّ الهدف من هذا الشرط - حسب فوزي فهمي- ليس لغرض تصوير الطبقة الحاكمة وحسب، إنما لتحقيق الصراع التراجيدي، الذي لاشك في أنّ الإنسان العادي ذا القدرات المتوسّطة، لن يقدر على الدخول فيه، مادام الطرف الآخر آلهة ذات قوى خارقة، وبالتالي فاختيار البطل بهذه المواصفات سيساهم بطريقة ما في تحقيق الصراع، حتى وإن كان لا يضمن للبطل انتصاراً غير الاحتفاظ بشرفه وبطولته.

ومع أنّ في قول هذا الباحث جانبٌ من الصحّة إلا أنّنا لا نتفِّق معه، صحيح أنّ كون البطل من الطبقة النبيلة سيساعده بطريقة ما، في أن يرتقي إلى مصارعة الآلهة، وأن ينتزع لقب البطولة حتّى من دون الانتصار عليها، لكن علينا أيضاً أن ندرك أنّ طبقة النبلاء هذه، تخضع ككل الناس للمقاييس البشرية، التي لا تنفي ضعف بعضهم واستسلامهم؛ إذ لا يعقل أن يقدر كل النبلاء على مصارعة الآلهة لمجرّد انحدارهم من سلالة ملكية؛ وإلاّ سنسلّم بأنّ كل نبيل ذي دمٍ ملكي لا يخضع للمقاييس البشرية.

لا ريب إذن، في أن يكون لأرسطو دافع آخر وراء هذا الشرط؛ ونعتقد أن للأمر علاقة بالمشاهد أكثر منها بالصراع، كيف ذلك؟

الواقع أنّ الشهرة التي تتمتّع بها الشخصية التراجيدية أو أسرتها في المجتمع ستضفي على الحكاية نوعاً من الحقيقة، وبالتالي التصديق من قِبل المتلقي؛ إذ كلّما صدّق

[1] فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ص 36، 37.

المشاهد ما يجري أمامه انفعل بشدّة وتحرّكت عواطفه، فالمقام هنا مقام خوف وشفقة لا مقام صراع بين الإنسان والآلهة، وحتّى أرسطو لا يذكر شيئاً عن هذا الصراع، ويكتفي بذكر شرط النبل مرفقاً بالشهرة، يقول: "وكان ممن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم... فقد كان الشعراء في البدء يعالجون من الحكايات ما تيسر لهم دون تمييز، أما اليوم فإن أجمل المآسي تؤلّف في عدد قليل من الأسر وتتناول أمثال ألقميون وأوديفوس... وأشباههم ممن حلت بهم النوائب أو كانوا سبباً فيها"[1].

ولاشك أن تصريحَ أرسطو الأخير فيه دعمٌ كبير لرأيينا؛ فلو كان شرط النبل لغرض الصراع؛ كما قال فوزي فهمي، لما قامت للمآسي الأولى أيّ قائمة؛ ذلك لأنّ انتفاء الصراع منها سينفي بدوره وجودها، أما شرط الشهرة فله دوره في مضاعفة الشعور بالخوف والشفقة، وهذا هو المطلوب من المأساة أن تثيره، أما إذا كان هناك صراع من دون هاتين العاطفتين فلا جدوى من المأساة التي لا تنتج الأثر الخاص بها، وحتّى هذا الشرط يعدّ جزءً من الإجابة على السؤال الذي طرحه أرسطو في بداية الفصل الثالث عشر من فن الشعر، لقد قال حينها: "أين نجد الوسيلة لنجعل المأساة تنتج الأثر الخاص بها؟". [2] وفي هذا دعم آخر لرأيينا.

**- أن يقع في الخطأ ويهوي إلى الشقاء:**

يضيف أرسطو إلى الشروط السابقة شرطاً آخر لابد أن يتوفّر في البطل؛ فبالرغم من كونه صاحب شهرة ومكانة، ويملك من الفضل ما يسمو به عن الخساسة، ولا يدنيه إلى الفضيلة الكاملة؛ غير أنّه لا يمكن "أن يخلو تكوينه من نقطة ضعف،أو نقيصة، أو ثغرة في بناء شخصيته، هذه النقيصة تعرف بـِ **الهوبريس**Hubris".[3]

---

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 35، 36، 37.

[2] أرسطو، المصدر السابق، ص 34.

[3] **الهوبريس**: يرى هوميروس أنّ هذه الكلمة ترادف معنى الداعر، أو الذي يستسلم لنزواته، كما أنّه استخدمها للتعبير عن عفن النباتات أو العنف الجائر والغطرسة أو الشهوة أو الانتهاك والاغتصاب، للإطلاع على معناها لدى كل من ه. ج. روز، وسيدريك ه. وايتمان، وسوفوكليس، يراجع: شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، د.ط، 2007، ص 21.

وتطلق الهوبريس عادة على "الاعتداء والجريمة والإهانة والغرور الذي يسيطر على الإنسان نتيجة إحساسه بالفوقية أو التفوّق أو القوّة، أو المعرفة أو الجاه. هذا الغرور يعمي أبصار البطل عن إدراك الحقيقة الملموسة، ويؤدي به إلى الوقوع في الخطأ".[1]

"وتتوفّر اللغة اليونانية على عدد من الكلمات والمرادفات للتعبير عن مفهوم الخطأ، تأتي في مقدّمتها (Até) و(Hamartia)، وتعني الأولى ظاهرة ما ورائية وفوق- طبيعية، بينما تدل الثانية على الخطأ أو الزلل عندما يكون أصله ومصدره إنسانيين، ويظهر الخطأ ذو المصدر الإلهي كدنس ديني وكسقوط وخسران، أما الخطأ الإنساني فهو مرض عقلي يصيب المذنب فيصير فريسة للهذيان والجنون"[2]. فأي الخطأين يقصد أرسطو؟ هل يقصد الدنس الديني المرتبط بالآلهة؟ أم الذنب الإنساني؟

يجيب عبد العزيز حمودة فيقول: "إنّ الكلمة التي يستخدمها أرسطو هي لفظة Hamartia بالإغريقية، واللفظة في الواقع ترد في الفكر الإغريقي، سواء عند سقراط أو أرسطو، لتغطي عدداً من الأخطاء التي يمكن اعتبارها أخطاء مأساوية بطرق مختلفة، أي أنّ تفسيراتها تتعدّد وإن كانت كلها تلتقي عند المعنى اللغوي للّفظة وهو عدم النجاح في إصابة الهدف. وعلى هذا الأساس هناك من يرون أنّ كلمة Hamartia تعني الفعل الذي يستوجب العقاب من الناحية الأخلاقية"[3]. مما يعني أنّ أرسطو قد قصد - حسب رأي حمودة- "الذنب الإنساني" وليس "الدنس الديني"، وإن كان لهذا الرأي من يخالفه[4].

وسواء أكان مقصود أرسطو ذنباً إنسانياً أو خطيئة دينية، فإنّه يبقى عنصراً أساسياً في التراجيديا، ولا سبيل أمام الشاعر للتخلي عنه، لأهميته الكبيرة في حصول التحوّل وتغيير مصير البطل من السعادة إلى الشقاء، ولمساهمته في ضمان الاستمرارية

---

[1] شكري عبد الوهاب، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص 75.

[3] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص 62.

[4] "هناك من يرون أنّ اللفظة في الواقع تندرج تحت لفظة أوسع مدلولا، وهي لفظة القدرية التي تعتبر مسئولة عن معاناة الإنسان وآلامه. ثم إنها تكتسب معنى آخر إذا انتقلنا إلى ميدان الدين، فهي تعني بالإغريقية خطيئة". المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

للأحداث. وإذا كان هذا رأي أرسطو في التحوّل ، فما قول ابن رشد في هذه المسألة ؟ وما درجة استيعابه لها؟

**أنواع الإدارة (التحولات) عند ابن رشد:**

يصر ابن رشد على "ألا يكون تركيب المدائح من محاكاة بسيطة، بل مخلوطة بأنواع الاستدلالات وأنواع الإدارة ومن المحاكاة التي توجب الانفعالات المخيفة المحركة المرققة للنفوس. وذلك أنه يجب أن تكون المدائح التي يقصد الحث بها على الفضائل مركبة من محاكاة الفضائل ومن محاكاة أشياء مخوّفة محزنة يُتَفَجَّعُ لها، وهي الشقاوة التي تلحق من عدم الفضائل لا باستأهال. وذلك أن بهذه الأشياء يشتد تحرّك النفس لقبول الفضائل. فإن انتقال الشاعر من محاكاة فضيلة إلى محاكاة لا فضيلة، أو من محاكاة فاضل إلى محاكاة لا فاضل، ليس فيه شيء مما يحثُّ الإنسان ويزعجه إلى فعل الفضائل، إذ كان ليس يوجب محبّة لها زائدة ولا خوفاً".[1]

إنّ أوّل ملاحظة يمكن أن نسجلها فيما يخص هذا القول، أنّ ابن رشد مصِرٌ على متابعة هفوته الأولى؛ حيث يفهم الخرافة على أنّها محاكاة، ولقد انجرّ عن هذا الفهم أن جعل أنواعها كالتالي: محاكاة بسيطة، محاكاة مركبة (ما احتوت على أنواع الاستدلالات والإدارة)، محاكاة موجبة للانفعالات. والظاهر أنّه لم يدرك الفرق بين أنواع الخرافة (البسيطة، المركبة)، وبين أحد أجزائها (داعية الألم)؛ لذا نراه يدرج الثلاثة (البسيطة، المركبة، داعية الألم) ضمن أنواع المحاكاة التي تعوّض عنده أنواع الخرافة.

ولاشك أنّ ابن رشد قد تفطّن إلى الدور الذي يلعبه الاستدلال والإدارة في تركيب المدائح، لذا نجده مُلِحاً على أن تكون المحاكاة المطلوبة هاهنا مركبة، ومادام المقصود من هذا التركيب تحريك النفس نحو قبول الفضائل والحث عليها؛ فإنّه لا مناص من إضافة المحاكاة الموجبة للانفعالات المخيفة والمرققة للنفوس؛ ذلك لأنّ الانتقال من محاكاة

[1] ابن رشد، كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 218.

فضيلة إلى لا فضيلة، لن يكون له أيّ أثرٍ في حث الإنسان أو حتى إزعاجه، ما لم يقترن بمحبة زائدة لهذه الفضائل، وخوفاً من فواتها.

ملاحظةٌ أخرى يمكن الخروج بها من هذا القول، وهي أنّ ابن رشد لا يذكر نوعي التحوّل الذين رفضهما أرسطو، ونعني انتقال الأفاضل من السعادة إلى الشقاء، وانتقال الأشرار من الشقاء إلى السعادة، بل يقتصر على رفض تحوّلٍ واحد وهو انتقال الشاعر من محاكاة فضيلة إلى محاكاة لا فضيلة، ويعرض عن ذكر التحوّل الآخر، ولعلّه قد فعل هذا عمداً، لأنّ القصد هاهنا الحث على الفضيلة بإثارة محبّتِها بالانفعالات المرققة، والتخويف من فقدانها عن طريق الانفعالات المخيفة، وليس الحث على الرذيلة، لهذا يبدو سكوته عن التحّول الثاني نتيجة حتمية للدعوة إلى الفضائل.

ولأنّ المحبّة الزائدة والخوف ضروريان في الأقاويل المديحية؛ فلا مفرّ للشاعر من أن يسلك أحد التحوّلين الآتيين: فإما أن ينتقل من محاكاة الفضائل إلى محاكاة الشقاوة أو يغيّر الوجهة من محاكاة الشقاوة إلى محاكاة أهل الفضائل، ذلك لأنّ هذه المحاكاة ترقق النفس وتزعجها، يقول ابن رشد: "والأقاويل المديحية يجب أن يوجد فيها هذان الأمران، وذلك يكون إذا انتقل من محاكاة الفضائل إلى محاكاة الشقاوة ورداءة البخت النازلة بالأفاضل أو انتقل من هذه إلى محاكاة أهل الفضائل؛ فإنّ هذه المحاكاة ترقق النفس وتزعجها إلى قبول الفضائل. وأنت تجد أكثر المحاكاة الواقعة في الأقاويل الشرعية على هذا النحو الذي ذكر، إذ كانت تلك هي أقاويل مديحية تدل على العمل، مثل ما ورد من حديث يوسف-صلى الله عليه- وإخوته، وغير ذلك من الأقاصيص التي تسمى مواعظ".[1]

الحقيقة أنّ ما يؤخذ على ابن رشد في هذا القول، ويحيد به عن الفكرة الأرسطية أنّه يَقبَل تحوّلين اثنين، وهذا ما لم يرد لدى أرسطو ولم يصرّح به في فن الشعر؛ في حين كان واجباً عليه - استناداً على أقوال أرسطو- أن يقبل تحوّلاً واحداً، فهل تعمّد ذلك؟ أم لم

[1] ابن رشد، المصدر السابق، ص 218.

يفهم القضية على وجهها الصحيح؟ سؤال كهذا لا سبيل أمامنا للإجابة عنه، لذا نفضّل الاكتفاء بطرحه.

لنعد قليلا إلى الوراء، ولنراجع ما قلناه في الفصل الثاني، لقد قلنا حينها أنّ ابن رشد قد فهم التحوّل على أساس أنّه **"مقابلة"**، وإذا كان الأمر كذلك؛ فهل يمكن أن تحدث "المقابلة" خوفاً أو محبّة، حتّى ولو قُرِنَت بمحاكاة مولّدة للانفعالات؟ هل يمكن أن يحدثها بيت المتنبي:

أزورهم، وسواد الليل يشفعُ لي، وأنثني، وبياض الصبح يُغْري بي؟ لا بالطبع. ألم يدرك ابن رشد حين أدرج هذا البيت الشعري على أنه إدارة (تحوّل)، مدى الفرق الشاسع بين أن تُجْمَع أضداد المعاني وبين أن تُحَوَّل الأحداث في المأساة إلى ضدها؟ أم أنّه لم يقصد في قوله الأخير أن يطبّق على الشعر العربي، لاشك إذن، في أنّه انتبه إلى أنّ المقابلة لا يمكنها أبدًا أن تؤدي دور التحوّل، في تغيير مسار الأحداث إلى ضدها، أو أن تثير محبّة أو خوفاً، لذا نراه يعدل هاهنا عن نماذجه الشعرية المعتادة.

ولعله تفطّن متأخراً إلى أنّ هذه الأمور غير موجودة في الشعر العربي، أو راجَعَ ما قاله عن الفرق بين الأشعار العربية ونظيرتها اليونانية؛ إذ أنّ "أكثر أشعار العرب - كما يقول أبو نصر- في النهم والكريه. وذلك أن النوع الذي يسمونه النسيب إنما هو حث على الفسوق. ولذلك ينبغي أن يتجنبه الولدان؛ ويؤدبون من أشعارهم بما يُحَثُّ فيه على الشجاعة والكرم، فإنه ليس تحث العرب في أشعارها من الفضائل على سوى هاتين الفضيلتين - وإن كانت ليس تتكلّم فيهما على طريق الحث عليهما، وإنما تتكلم فيهما على طريق الفخر... وأما اليونانيون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعراً إلا وهو موجَّهٌ نحو الفضيلة، أو الكف عن الرذيلة، أو ما يفيد أدباً أو معرفة من المعارف".[1]

وإذا كان ابن رشد قد عدل عن النماذج الشعرية العربية؛ لحث معظمها على الفسوق، واقتصار بعضها على الفخر بالشجاعة والكرم، فإنّه لم يعدم الوسيلة

[1] ابن رشد، المصدر السابق، ص 205، 206.

في أن يجد لها بديلاً في الأقاويل الشرعية والمواعظ، ومثال ذلك ما ورد - على حدّ قوله - في حديث يوسف - عليه السلام - وإخوته. فهل يمكن أن نجد في قصة سيّدنا يوسف - ع- مواصفات البطل أو تحوّلاً كالذي ذكره أرسطو؟ سؤال كهذا يتطلّب البحث في القصة، ومقارنتها بما اشترطه أرسطو في البطولة.

**البطولة عند ابن رشد:**

لقد عرفنا قبل قليل صفات البطل المطلوبة في المأساة، فكانت على النحو التالي: أن يكون ذائع الصِيت لا فاضلاً ولا رذيلاً، وفوق ذلك كلّه يَهْوي من السعادة إلى الشقاء بسبب خطأ يرتكبه، وهذا الخطأ ناتج بدوره عن ثغرة في شخصيته، وقد اتضح لنا من خلال ما قاله ابن رشد أنّه لم يجد في أشعار العرب ما يحثّ على الفضيلة، لكنّه وجدها - على ما يبدو- في قصة يوسف - عليه السلام- وإخوته.

وإذا افترضنا أنّ ابن رشد قد جعل البطولة مشتركة بين سيّدنا يوسف وإخوته، وذلك بناءً على المثال الذي اختاره؛ فإنّنا سنكون مضطرين إلى توضيح ذلك قياساً على مواصفات البطل المأساوي.

إنّ كون يوسف -ع- نبياً يُلْغي تلقائياً صفة الخطأ والتوسُّط بين الفضيلة والشرّ؛ فالنبوّة تقتضي أن يكون صاحبها فاضلاً جداً، إذ لا يمكن أن يُقْدِمَ على ارتكاب أخطاء كالتي نرتكبها في العادة، لكنّ ذلك لا ينفي أن تحقق شخصيته شرط الشهرة وكثرة النعم، فالنبي يوسف -ع- ذائع الصِيت من سلالة نبوية أباً عن جد، وفوق ذلك اصطفاه الله بالنبوّة والتأويل والحكمة، يقول تعالى في كتابه العزيز: {وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَاوِيلِ الأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وعَلَى ءَالِ يَعْقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَى أَبَوَيْكَ مِنْ قَبْلُ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ}(الآية 6، سورة يوسف).

وإذا تمعّنا قليلاً في مواصفات إخوة يوسف –ع - ، وجدنا فيهم من الخصال ما ينطبق على البطولة؛ فباعتبارهم أبناء يعقوب النبي سيملكون من الفضيلة متوسّطها، لكنّهم

غير معصومين من الخطأ؛ فهم في كل الأحوال لَيْسُوا أنبياء حتى يُسْتَبْعَد خطؤهم، وإلاّ فما الذي يفسّر الفعلة الشنيعة التي أقدموا عليها؟[1]

ولعلّ السبب وراء خطإ الإخوة عائدٌ بالأساس إلى الغيرة التي انتابتهم نتيجة تفضيل الأب يعقوب – ع - للابن يوسف – ع - ، وهذه الغيرة أشبه بالهوبريس أو الثغرة التي تظهر في شخصية البطل، فتؤدي به إلى ارتكاب الخطأ، وهذا واضح من الآيات الكريمة التي تشرح تحوّل الغيرة والحسد من مجرّد إحساس إلى فعل مجسّد، ولا شك أنّ هذين الإحساسيْن قد كانا متفاوتين لدى الإخوة، ليظهر تفكيرهم في التخلّص من يوسف بدرجات متفاوتة الخطورة، يقول عزّ وجلّ: { إِذْ قَالُوا لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ اِنَّ أَبانَا لَفِي ضَلاَلٍ مُبِينٍ، اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوِ اِطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا مِنْ بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ، قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لاَ تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَاتِ الجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ} (الآيات 8، 9، 10، سورة يوسف).

بقي شرط واحد لم يتحقق في الإخوة ويتحقق في يوسف – ع - ، وهذا الشرط متمثّل في التحوّل الذي يصيب البطل فيحوّل حياته إلى شقاء، وبما أنّ ابن رشد قد جعل - كما افترضنا - البطولة مشتركة بين يوسف وإخوته؛ فإنّه بالقياس إلى ذلك سيجعل شروطها مشتركة؛ فالخطأ أقدمَ عليه الإخوة لكنّ التحوّل يحصل في مصير يوسف، ليتحوّل من حياة الهدوء والطمأنينة التي حظي بها في كنف والده إلى حياة ملؤها الخوف والألم والشقاء.

وبالرغم من أنّ يوسف - عليه السلام - لم يرتكب أيّ خطأ إلاّ أنّه يلقى شقاءً لم تكن له يدٌ فيه، ولعلّ ذاك ما قصد إليه ابن رشد حين قال: "وإنما تحدث الرحمة والرقة بذكر حدوث الشقاوة بمن لا يستحق وعلى غير الواجب. والخوف إنما يحدث عند ذكر هذه من قِبَلِ تخيل وقوع الضار بمن هو دونهم، أعني بنفس السامع، إذ كان أحرى بذلك.

[1] **ملاحظة**: "ذهبت طائفة من العلماء إلى أنّه لم يكن من بين إخوة يوسف نبياً غيره"، للتفصيل في قصة يوسف -ع-، ومسألة عدم نبوّة الإخوة، يراجع: أبو الفداء الحافظ بن كثير، قصص الأنبياء من القرآن والأثر، تحقيق: صدقي جميل العطّار، لبنان، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص من 187 إلى 212.

والحزن والرحمة إنما تحدث عند هذه من قِبَل وقوعها بمن لا يستحق. وإذا كان ذكر الفضائل مفردة لا يُوقِع في النفس خوفًا من فواتها ولا رحمة ولا محبة، فواجب على من يريد أن يحث على الفضائل أن يجعل جزءاً من محاكاته - للأشياء التي تبعث الحزن والخوف والرحمة". [1]

وابن رشد في هذا القول مُدْرِكٌ تماماً لأسباب الرحمة والخوف، وحتى على من تقع؛ لذا نراه يربط الأولى بمن يقع عليه الفعل، ويربط الثاني بالسامع، وبما أنّ النموذج هنا متعلّق بيوسف -ع- وإخوته فلا مفرّ من التسليم بأنّ المستمع سيكون دونهم مادام من أمثالنا وشبيهاً بنا، ولا ريب في أنّه سيتّعظ وستأخذه الرحمة مما آلَ إليه يوسف وهو لا يستحق ما حصل له، لكنّه لن يكتفي بالشفقة عليه فحسب، بل سيخاف من أن يحصل له ما حصل ليوسف -ع- أو يقدم على فعلٍ شنيع كالذي أقدم عليه الإخوة، وهذا الشعور بالخوف والرحمة سيحثّه على الفضيلة ويصدّه عن الرذيلة، ولا شك أنّ ذلك ما رمى إليه ابن رشد حين جعل سماع المواعظ والقصص وسائل للتربية الأخلاقية والتمسّك بالفضائل.

ملاحظة إضافية نستطيع الخروج بها من هذا القول؛ وهي أنّ ابن رشد قد ربط الخوف والرحمة بالمستمع وليس بالمشاهد، ونظنّ أنّ الأمر راجع إلى أنّ المتلقي العربي في زمن ابن رشد غالباً ما كان يعتمد على سماع المواعظ التي كانت تُسْرَدُ من قِبَل الواعظ، سواء أكان إماماً أو مرشداً أو معلّماً.

وبما أنّ العرب - كما قلنا- لم تعرف المسرح ولم ترتقِ تجربتها الشعرية إلى ما يعرَف بالدراما؛ فإنّه لا حيلة أمام هذا المُرَبي إلاّ أن يسرد الأحداث على مسمع المتلقي، وأن يدعمها بالأشياء التي تبعث الخوف والرحمة.

**ب- صراع الأحبة بين أرسطو وابن رشد:**

[1] ابن رشد، المصدر السابق، ص 218، 219.

تعتبر الصراعات التي تظهر بين الشخصيات في المأساة أهم العناصر التراجيدية[1]؛ لمساهمتها الفعالة في ضمان الاستمرارية للأحداث، وإثارة عواطف الجمهور وحماسه، لكن ذلك لا يعني أن تكون كل الصراعات قادرة على إحداث هذا الأثر، لاسيّما إذا تعلّق الأمر بعاطفتي الخوف والشفقة؛ فالخلافات والصراعات غالباً ما تقع بين الأعداء أو الغرباء، وقد تصل بهم الأمور إلى مواقف دامية أو حتّى قاتلة؛ غير أنّها لا تثير فينا أيّ شعور من هذا النوع، فيما خلا وقوع المصيبة، لذا فعلى الشاعر ألاّ يجهد نفسه في البحث عن هذه الحالات؛ إنّما عليه البحث عن صراعات من شأنها أن تحدث هذين الانفعالين، وإذا كان الحال كذلك، فأيّ الصراعات يجب البحث عنها؟

يجيب أرسطو: "إن هذه الحوادث تقع بالضرورة بين أشخاص أصدقاء أو أعداء، أو لا هؤلاء ولا هؤلاء. فإن كان الأمر بين عدو وعدو، سواء التحما في النزاع فعلا أو وقفاً عند النوايا، فإنه لا يثير الرحمة، اللهمّ إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب. والأمر كذلك إذا تعلّق بأشخاص ليسوا أصدقاء ولا أعداء. أما في جميع الأحوال التي تنشأ فيها الأحداث الدامية بين الأصدقاء، كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله، أو يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع، وكمثل ولد يرتكب الإثم في حق أبيه أو الأم في حق ابنها، أو الابن في حق أمه - نقول: إن هذه هي الأحوال التي يجب البحث عنها".[2] مما يدل على أنّ الصراعات المطلوبة في المأساة، والتي تثير خوفاً ورحمة، هي تلك التي تقع ما بين الأحبة، الذين تجمعهم صلة القرابة أو الصداقة.

ويُوجِّهُنا ابن رشد إلى أحسن الأشياء التي تثير اللذة بمحاكاتها، وترافقها الحزن والخوف والشفقة فيقول: "إنما يقدر الإنسان على ذلك إذا التمس أيّ الأشياء هي الصعبة من النوائب التي تنوب، وأي الأشياء هي اليسيرة الهيئة التي ليس يلحق عنها كبير حزن ولا خوف. وأمثال هذه الأشياء ما ينزل بالأصدقاء بعضهم من بعض من قبل الإرادة من

[1] يشير عز الدين إسماعيل إلى أهمية كل من الصراع والحوار في فن المسرحية، فيقول بأنّهما الخاصيتان اللتان تميّزان هذا الفن؛ ففي حين يشكّل الحوار مظهرها الحسي، يمثل الصراع مظهرها المعنوي، عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص 131، 132.(بتصرف).

[2] أرسطو، المصدر السابق، ص 39.

الرزايا والمصائب، لا ما ينزل بالأعداء بعضهم من بعض. فإن الإنسان ليس يحزن ولا يشفق لما ينزل من السوء بالعدو من عدوه، كما يحزن ويخاف من السوء النازل بالصديق من صديقه. وإن كان قد يلحق عن ذلك ألم، فليس يلحق مثل الألم الذي يلحق من السوء الذي ينزل من المحبين بعضهم ببعض، مثل قتل الإخوة بعضهم بعضاً أو قتل الآباء الأبناء أو الأبناء الآباء. ولهذا الذي ذكره كان قصص إبراهيم - عليه السلام- فيما أمر به في ابنه في غاية الأقاويل الموجبة للحزن والخوف".[1]

والملاحظ عليه هاهنا أنّه استوعب الفكرة الأرسطية على وجهها الصحيح؛ إذ عرف بالقياس إلى أرسطو أيَّ الأمور تستدعي الإحساس بالخوف والحزن والشفقة. لكنّ اختياره لقصة سيّدنا إبراهيم -ع- مع ابنه إسماعيل وليس مع والده آزر، لتمثّل صراع الأحبة يبعث على التساؤل: فهل انتقاها لمجرّد إثارتها الخوف والحزن؟ أم ليعكس بها صراع الأحبة؟ وهل يمكن أن نعدّ ما حصل بين إبراهيم وإسماعيل -عليهما السلام- صراعاً، هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال تتبعنا لقصة سيدنا إبراهيم -ع- وابنه[2].

إنّ قراءتنا للآية الكريمة: { فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيِّ إِنِّيَ أَرَى فِي المَنَامِ أَنِّيَ أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذاَ تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ اِفْعَلْ مَا تُومَرُ سَتَجِدُنِيَ إِنْ شَاءَ اللهُ مِنَ الصَابِرِينَ} ( الآية 102، سورة الصافات). نقول إنّ قراءتنا لهذه الآية لا توحي بأيّ صراعٍ بين الأب وابنه؛ فكلاهما امتثل لتنفيذ الأمر الإلهي ولم يبدِ أيّ اعتراض أو حتّى جدال بسيط حيال ما أُمِر به، في ما عدا الحوار الذي كان لابدّ منه، حين عرض الوالد على ولده أمر الذبح، "ليكون ذلك أطيب لقلبه وأهون عليه من أن يأخذه قسراً ويذبحه قهراً"[3] .

فإن كان هناك أيّ صراع فلا ريب أنّه صراع سيّدنا إبراهيم مع ذاته، بين صعوبة الإقدام على الفعل وضرورة الطاعة الإلهية، وبحكم كونه نبياً يسمو عن الطبيعة البشرية،

---

[1] ابن رشد، المصدر السابق، ص 220.

[2] للإطلاع على تفاصيل قصة سيّدنا إبراهيم وابنه إسماعيل، يراجع: ابن كثير، قصص الأنبياء من القرآن والأثر، ص من 117 إلى 170.

[3] ابن كثير، المصدر السابق، ص 138.

وعن سيطرة الذات التي غالباً ما تنتصر على البشر العاديين فلا شك أنّ صراعه مع ذاته لم يدم طويلاً؛ إذ سارع إلى تنفيذ الحكم الإلهي دون أيّ اعتراض منه ولا من ابنه.

وإذا كان مستبعداً أن تمثّل هذه الجزئية من القصة صراعَ الأحبة، فما الجدوى من اختيارها؟ وما مدى نجاح ابن رشد في هذا الاختيار؟

الواقع أنّنا إذا جئنا لنقوّم عمل ابن رشد في شرح فكرة أرسطو عن صراع الأحبة، لوجدناه بحق قد أفلح فيها وشرحها الشرح الأوفى، لكنّ اختياره لقصة الذبح هذه قد أبعدته عن أصل الفكرة الأرسطية؛ إذ لا وجود في هذه الجزئية لأيّ صراع من هذا النوع، وقد أثبتنا ذلك من خلال عرضنا للآية، ويا حبّذا لو أنّه اختار الجزئية التي تخصّ صراع إبراهيم -ع- مع أبيه آزر؛ حين دعاه إلى عبادة الله، وترْك عبادة الأصنام، لما فيها من شرك وضلال، يقول عزّ وجل: { إِذ قَالَ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ لِمَ تَعْبُدُ مَالاَ يَسْمَعُ وَلاَ يُبْصِرُ وَلاَ يُغْنِي عَنْكَ شَيْئاً، يَا أَبَتِ إنّي قَدْ جَاءَنِي مِنَ العِلْمِ مَا لَمْ يَأْتِكَ فَاتَّبِعْنِي أَهْدِكَ صِرَاطاً سَوِّياً } (آية 42، 43، مريم)، فأبى والده هذا النصح وهدّده بالرجم، يقول تعالى: { قَالَ أَرَاغِبٌ أَنْتَ عنْ آلِهَتِي يَا إبْراهيمُ لَئِنْ لَّمْ تَنْتَهِ لَأَرْجُمَنَّكَ واهْجُرْنَي مَلِيّاً } (آية 46، مريم). لكان أفضل وأنسب لتمثيل هذا الصراع.

ولقد فضّلنا هذا الجزء من القصة لمناسبته لصراع الأحبة؛ فالابن يدخل في صراع مع أبيه، وكلاهما يدافع عن قضيّة يعتقد فيها أنّه على حق؛ إبراهيم الذي يرى الحقيقة في أن تكون العبادة للّه الأوحد، وله أدلتّه وحججه على وحدانية الله وأحقّيته بالعبادة، وهذا بناءً على ما جاءه من الحق، وآزر الذي يرى في دعوة ابنه تطاولاً على آلهة الأجداد، وكُفراً يستحق الرجم.

هذا ما جعلنا نفضّل أن يكون خصام إبراهيم مع أبيه نموذجاً عن صراع الأحبة، لنبيّن إلى أيّ حدٍ كان من الممكن لابن رشد أن يفلح لو أنّه اختار ما اقترحناه، أما إذا كان اختياره لها لمجرّد إثارتها الخوف والحزن فذاك عين الصواب في رأينا؛ ذلك لأنّ ذبح الابن ليس بالأمر الهيّن حتى بالنسبة للأنبياء، فما بالكَ بمستمع لازال يبحث عن النصح والإرشاد والموعظة ليقوّم سلوكه؟

وإذا كانت الغاية من عرض هذه القصص تربية المستمع وتوجيهه وتقويم سلوكه؛ فإنّه من واجب المربي أو الواعظ - إن سلك سبيل الخرافة- أن يخرجها "مخرج ما يقع تحت البصر- يريد: من وقوع التصديق بها، لأنه إذا كانت الخرافة مشكوكاً فيها أو أخرجت مخرَج مشكوكٍ فيها، لم تفعل الفعل المقصود بها. وذلك أن ما لا يصدقه المرء فهو لا يفزع منه ولا يشفق له. وهذا الذي ذكر هو السبب في أن كثيراً من الذين لا يصدقون بالقصص الشرعي يصيرون أراذل".[1] ذلك لأنّه إن وقع الشك في نفس المستمع انتفى التصديق، وإن انتفى التصديق بَطلت الغاية المنشودة من الدرس، وفشل المربي في توصيل رسالته إلى السامع.

**ج- الفعل والتعرف بين تنظير أرسطو وفهم ابن رشد:**

لقد ذكرنا في ما تقدم، أن أصعب الصراعات التراجيدية تلك التي تنشب بين الأحبة، فتقودهم إلى ارتكاب أفعال فضيعة في حق بعضهم، فهل يمكن أن يكون تنفيذ هذه الأفعال بشكل متعمّد وعن سابق إصرار؟ أم أنّ الأمر راجعٌ إلى جهلهم بحقيقة من أقدموا على إيذائه؟

يقول أرسطو: "والفعل يمكن أن يجري على غرار ما فعل القدماء من الشعراء فيكون الأشخاص على علم ووعي، كما فعل يوريفيدس حينما مثّل ميديا وهي تقتل بنيها. ويمكن أيضاً أن يرتكب الأشخاص المنكر، لكنهم يرتكبونه وهم لا يعلمون، ثم يعرفون وجه القرابة فيما بعد، مثل الذي وقع في أوديفوس لسوفوقليس: وفيها يرتكب الشخص فعلته خارج المسرحية، لكن يقع أيضاً أن تتم الفعلة في المأساة نفسها، كما فعل ألقميون في المسرحية التي ألفها أستودمنطوس، أو طاليغونوس في أودوسوس الجريح. وثمة حالة ثالثة: وذلك أن الشخص في اللحظة التي يتهيأ فيها أن يرتكب - جهلا- فعلا لا مردَّ له،

[1] ابن رشد، المصدر السابق، ص 219.

يعرف جهله قبل أن يرتكبه. وعدا هذه الأحوال الثلاثة لا توجد حالة أخرى: لأننا إما أن نفعل أو لا نفعل، عن علم أو بغير علم".[1]

يتضح من قول أرسطو أنّ الإقدام على الفعل الشنيع في المأساة يأخذ ثلاث مسارات: فإما أن ينفّذ الفاعلُ فعلتَه عن علم ووعي، وهذا شأن **ميديا**[2] التي قتلت أولادها انتقاماً من زوجها الخائن، وإما أن ينفذ فعله وهو يجهل العلاقة بينه وبين من أقدم على إيذائه؛ مثلما حصل مع أوديفوس الذي قتل والده وتزوّج أمّه من دون أن يعرف وجه القرابة التي تجمعه بهما، وإما أن يتراجع عن هذا الفعل لأنّه اكتشف صلته بالضحية قبل أن يُلحِق الضرر بها.

ويأتي أرسطو إلى هذه الحالات فيرتِّبها من أقلّها جودة إلى أجودها؛ فيجعل أقلّها حظاً حالةٌ رابعةٌ لم يذكرها في قوله السابق، وفيها يهمّ الشخص بتنفيذ فعلته عن علم لكنه يتراجع، وهذا حال **هيمون**[3] حين حاول قتل والده أقريون، ومثل هذه الحالة نادرة الاستعمال عند الشعراء؛ لإثارتها الاشمئزاز وخلوّها من الفواجع، تفضلها جودة الحالة التي ينفّذ فيها الفعل عن علم مثلما حصل مع ميديا، تفوقها الحالة الشبيهة بفعل أوديفوس، غير أنّ أفضل هذه الحالات، تلك التي يوشك فيها الشخص على ارتكاب الخطأ ثم يتراجع لمعرفته المفاجئة بصلة القرابة التي تربطه بالضحية، يقول أرسطو موضّحاً ذلك: "وأقل هذه الأحوال حظاً من الجودة حال الشخص الذي يعلم ويهم بالتنفيذ ثم يمتنع: فإنها تثير

---

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 39، 40.

[2] **ميديا** Medea : ابنة ايتيس ملك الكولخيس، كانت ساحرة شريرة ماهرة، وقعت في غرام البطل اليوناني جاسون، عندما غامر بالذهاب إلى وطنها للحصول على الفروة الذهبية. وفي سبيل حبها له غدرت والدها، وضحّت بأخيها، وخانت وطنها، وسهّلت مهمة جاسون، ومكافأة لها على ذلك، عاد بها جاسون إلى بلاده وتزوّجها، وأنجب منها ولدين، إلا أنّ زوجها هجرها للزواج من كروسا ابنة كريون ملك كورنثة. حينها أعمتها الغيرة فقتلت العروس ووالدها بالسمّ، وذبحت ولديها انتقاماً من أبيهما، ثمّ فرّت إلى أثينا وتزوّجت من ملكها ايجسيوس. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص 176.

[3] **هيمون**: ابن أقريون، أحبّ أنتيجونه ابنة أوديب، لكنّها تنتحر بسبب والده الذي منعها من دفن جثّة أخيها، لتَآمُره على طيبة مع الأعداء، وفي الوقت الذي يحضن جثّتها في لوعة وحسرة، يحسّ بدنو والده منه فيحاول قتله، لكنّه يخطئه وينتحر، ليبقى والده بعده يعظّ أصابعه ندماً على فقدان ولده. يراجع: المرجع نفسه، ص 177.

الاشمئزاز ويعوزها طابع المأساة لأنها خالية من الفواجع. ولهذا لا نرى شاعراً يقدم لنا موقفاً كهذا، أو لا نجده إلا نادراً: مثل موقف هيمون بإزاء أقريون في رواية أنتيجونه. وفي المرتبة الثانية تأتي الحالة التي فيها ينفذ الفعل؛ والأفضل في هذه الحالة أن ينفذ الشخص بغير أن يعلم ثم يتعرّف بعد التنفيذ، إذ الفعل حينئذ لن يكون داعياً للاشمئزاز، والتعرّف يسبّب المفاجأة. وخير الأحوال كلّها الحالة الأخيرة، ومثالها في كرسفونطس حينما تهمّ ميروفا بقتل ابنها ولكنها لا تقتله إذ تتعرّفه من هو؛ وفي ايفيجينيا في بلاد الاشقوزيين(الطوري) حينما تهم الأخت بقتل أخيها، وفي رهيليه حينما همّ الولد بتسليم أمه لكنّه يتعرّفها".[1]

ويردّ رشاد رشدي سبب تفضيل أرسطو لهذه الحالة إلى "أنّ الاكتشاف فيها يؤدي إلى الانقلاب، وأنّ الصراع بين الطرفين يظلُّ في حالة من التوازن حتّى النهاية، فليس المطلوب أن يتغلّب أحد الطرفين على الآخر، بل أن يتصارعا دون أن يتحتّم انتصار أحدهما على الآخر".[2]

ومع احترامنا لرأي هذا الباحث، إلاّ أنّنا لا نتفق معه؛ صحيح أنّ التحوّل في الحالة الثالثة ينتج عن التعرّف، وهذا ما يضمن التوازن في الصراع حتّى النهاية، لكنّه لا يناسب مقام الخوف والشفقة، لذا نعتقد أنّ تفضيل أرسطو لهذه الحالة بالذات عائدٌ بالأساس إلى شدّة وقعتها على نفسية المشاهد؛ ذلك لأنّ اقتراب الشخصية التراجيدية من تنفيذ فعلها الشنيع، اتّجاه أقرب الناس إليها، وهي تجهل صلتها به، سيثير عواطف الجمهور وأحاسيسه، حتّى إذا اشتدّ حماس المشاهدين ووصل قمّته، وسلّموا بوقوع الكارثة، تراجعت الشخصية عن فعلها لمعرفتها بصلة القرابة، وهذا التراجع سيقلب الأوضاع إلى عكس ما كانت عليه، ليس فقط في أحداث المأساة، حين يتحوّل مصير الضحية من التعاسة إلى السعادة لنجاتها من الموت المحتّم، أو لتغيّر عواطف المُقدِم على الفعل من الكراهية والرغبة في التخلّص من الضحية إلى المحبّة والحرص على بقائها على قيد

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 40، 41.

[2] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط – 1، 2000/ 1420، ص 40، 41. (بتصرّف).

الحياة؛ لكن في نفسية المشاهد أيضاً، فبعد أن اشتعلت عواطفه شفقةً وخوفاً على الجاني والضحية، ووصلت قمّتها، انقلب الوضع إلى الهدوء والطمأنينة، وهذا الانقلاب سيكون بمثابة الدواء المهدئ الذي يأتي في الوقت المطلوب، فيحوّل الألم النفسي إلى راحة وهدوء، ولا شكّ أنّ للهدوء المفاجئ بعد الاضطراب الشديد مذاقَه الخاص، وهذا ما يتكفّل به عنصر المفاجأة في المأساة.

وإذا تأملنا بقية الحالات لم نجد فيها شيئاً كهذا؛ فإما أن يرتعب الجمهور من فعلٍ شنيعٍ كقتل أمٍّ لِفلذَة كبدِها عن سابق إصرار ومعرفة، وإمّا أن يَخرُج المشاهدُ مكسورَ الخاطر لمصير أوديب الذي لم يقصد أن يقتل والده ويتزوّج أمّه، وإنما فعل ذلك عن جهل، وإما أن يشمئزّ مما فعله هيمون، أما بالنسبة لميروفا فستثير عواطف المشاهدين إلى قمّتها ثمّ تهدئها، وهذا هو المطلوب من المأساة الحقيقية.

ولأنّ إرضاء الجمهور غايةٌ منشودة؛ فإنّ الشاعر غالباً ما يلجأ إلى الحلول الوسط لإرضائه، متناسياً أنّ ذلك سيجعل مأساته أقلَّ جودة من تلك التي تنقل الأحداث كما وقعت مع الشخصيات المشهورة، "لهذا يخطئ الذين ينقدون يوريفيدس حينما يأخذون عليه أنّه يسير على هذا النمط في مآسيه فيختم كثيراً منها بخاتمة أليمة. والحق أنّ هذه الطريقة لا غبار عليها كما قلنا. وهاك أبلغ شاهد على ما نقول: في المسرح وفي المباريات تبدو المآسي التي من هذا النوع أبرعها وأتقنها إن أحكم صنعها، ولهذا أضحى يوريفيدس - وإن فاتته أحياناً بلاغة الإيجاز وإحكام البناء الفني- أبرز الشعراء في تأليف المآسي. وفي المرتبة الثانية تأتي المأساة التي يضعها البعض في المقام الأعلى، وهي تلك التي يزدوج فيها مجرى الأحداث، كما في أوذيسا، وتنتهي بحلول متعارضة للأخيار والأشرار. ووضعها في المرتبة العليا إنما هو بسبب ضعف الجمهور، لأن الشعراء يلائمون بين أعمالهم و(أذواق) الجمهور فيؤلفون له ما يروقه. ولكن اللذة التي يجلبها هذا النمط غريبة عن المأساة وأقرب إلى الملهاة لأن الأشخاص في الملهاة وإن كانوا في

مجرى الحكاية أعداء ألداء، مثل أورسطس وإيجيستوس، ينتهي أمرهم بأن يصبحوا أصدقاء، لا قاتل بينهم ولا مقتول".[1]

ونظنّ أنّ هذه المفاضلة لا تعود إلى غرابة هذا النمط من المآسي، الذي يحدث لذّة مشابهة للذة الملاهي فحسب، إنما تعود إلى رغبة أرسطو في أن يضع حدوداً فاصلة بين المأساة والملهاة، ولاشك أنّ ذلك ما حاول الباحثون بعده أن يدرجوه فيما أسموه مبدأ **نقاء النوع**[2].

ويحاول ابن رشد أن يحدّد وضعيات الأفعال الداخلة في باب المديح، فيجملها في ثلاث نقاط: فالفعل الفاضل إما أن يكون صادراً عن علم وإرادة، أو عن علم لا عن إرادة أو العكس، أما إذا صدر بدون علم ولا إرادة، أو عن أحدٍ غير معروف، فلا شأن له بالمديح ولا بالشعر، والأفضل ألاّ يجهد الشاعر نفسه في محاكاته، يقول ابن رشد: "والمدح إنما ينبغي أن يكون بالأفعال الفاضلة التي تصدر عن إرادة وعلم. ومنها ما يفعل عن علم لا عن إرادة، أو عن إرادة ولا علم. وكذلك الأفعال منها ما يكون لمن يعرف ولمن لا يعرف. فالفعل إذا صدر من غير معرفة ولا إرادة، فليس يدخل في باب المديح. وكذلك إذا كان صادراً من غير معروف لأنّه يكون حينئذٍ في الأكذوبات أدخَلَ منه في الشعر ولا يجب أن يحاكى. وأما الأفعال التي يُشك أنها صدرت عن إرادة ومعرفة وعن معروفين، فما أحسن الاستدلال الذي يكون في هذه الأفعال".[3]

والملاحظ من هذا القول أنّ ابن رشد لم يفهم قصد أرسطو؛ فخلط بين الإقدام على الخطأ في المأساة وبين محاكاة العمل الفاضل في المديح، وقد انجرّ عن هذا الخلط أن

---

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 37، 38.

[2] مبدأ **"نقاء النوع"** أو **"صفاء النوع"**: "عدم اختلاط نوع بنوع آخر، فكلّ نوع قائم بذاته، أي الحفاظ على الصفاء الأسلوبي والبساطة في التعبير، والتركيز على انفعال واحد الضحك أو الخوف..، ومعالجة موضوع واحد وحل عقدة واحدة، وهو مبدأ جسّده أرسطو في كتابه فن الشعر، ونادت به الكلاسيكية القديمة/ الجديدة"، حطاب طانيا، إشكالية التجنيس في الرواية العربية المعاصرة دراسة في نماذج عربية (رسالة دكتوراه)، إشراف: عزّ الدين باي، جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم-، قسم اللغة العربية وآدابها، 2010/ 2011، إحالة الصفحة 35.

[3] ابن رشد، المصدر السابق، ص 220، 221.

أبعد الحالة التي فضّلها أرسطو، ونقصد محاولة الإقدام على الفعل ثم التراجع عنه بعد حصول التعرّف، والتي تقابلها عند ابن رشد الحالة المرفوضة أي: "من غير معرفة ولا إرادة "، كما ربط أحد شروط البطولة ونقصد "الشهرة" بالراوي بدل ربطه بالشخصيات، ويا حبّذا لو أنّه ربطه بالممدوح أو أحد الأنبياء لكان أفضل حالاً وأنسب من جهتين: يتابع خطته التي بدأها حين جعل قصيدة المديح مقابلة للمأساة، أو يواصل تطبيقه على نماذج القصص الشرعية، التي تحثُّ -في رأيه- على الأفعال الفاضلة.

**د- الخوف والرحمة عن طريق المنظر:**

لقد علمنا فيما تقدّم مسببات الخوف والشفقة في المأساة؛ فالتحوّل الذي يغيّر مصير البطل إلى الشقاء، وصراع الأحبة فيما بينهم، والأخطاء التي تصدر عن جهل وتتلوها معرفة الحقيقة، أسبابُ من شأنها أن تثير شفقة المشاهد وخوفه، وإذا كان تقيّد الشاعر بهذه الأمور سيمكّنه - حسب أرسطو- من الوصول إلى الغرض المطلوب من المأساة؛ فهل يمكن أن تتوفّر له أساليب أخرى غير التي ذُكِرَت قبْلاً؟ وإذا كان ذلك ممكناً، فما جدوى هذه الأساليب؟ وما رأي أرسطو فيها؟ كيف نظر ابن رشد لهذه القضية؟ وكيف تعامل معها؟ هذا ما سنحاول معرفته فيما يلي:

يقول أرسطو: "والخوف والرحمة يمكن أن ينشآ عن المنظر ويمكن أن ينشآ عن ترتيب الحوادث، والأخير أفضل ومن عمل فحول الشعراء. ذلك أنّ الحكاية يجب أن تؤلّف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بصرعاها وإن لم يشهدها: كما يقع لمن تروى له قصة أوديفوس. أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحده فأمر بعيد عن الفن ولا يقتضي غير وسائل مادية".[1]

والظاهر من هذا القول، أنّ استهانة أرسطو بالمنظر لازالت متواصلة؛ فبعد أن جعله آخر أجزاء المأساة، نراه يقلّل من قيمة الخوف والرحمة الناتجين عنه؛ ذلك لأنّ إثارتهما عن طريق المنظر وحده - وإن كانت ممكنة- إلاّ أنّها تظلّ بعيدة عن الفن،

[1] أرسطو، المصدر السابق، ص 38.

فالأفضل للشاعر ألاّ يلجأ إلى هذه الطريقة، وأن يعمد إلى إثارتهما عن طريق ترتيب الأحداث؛ ذلك لأنّ الحكاية لابدّ وأن تحدث الأثر المطلوب منها حتّى ولو لم تشاهد واكتفى المتلقي بسماعها، وأبلغ شاهدٍ على ذلك قصة أوديفوس، التي تثير الفزع والرحمة حتّى من دون أن يتكلّف الشاعر بعرضها واكتفى بسرد أحداثها على السامع. فإن تمكّن الشاعر من ذلك صار في مصفّ الفحول، وحازت مأساته على الأفضلية.

أما إذا قصد الشاعر من وراء استعانته بالمنظر، أن يثير الرعب في نفوس المشاهدين فلا علاقة له بالمأساة، ذلك لأنّ الغرض هنا جلبُ **اللذة**[1] التي تهيّؤها الرحمة والخوف عن طريق المحاكاة، وليس أيّ لذّة أخرى[2]، يقول أرسطو: "أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف، فلا شأن لهم بالمأساة، لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها. فلما كان الشاعر يجب عليه أن يجتلب اللذة التي تهيؤها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة، فمن البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن ترتيب الأحداث".[3]

أما ابن رشد فلا يقول شيئاً في قضية إثارة الخوف والرحمة عن طريق المنظر، ولا يبدي أيَّ مفاضلة بينها وبين ما ينتج عن ترتيب الأحداث، ونعتقد أنّ سكوته هنا بالذات عائدٌ إلى فهمه الخاطئ للمنظر؛ فكما قلنا في الفصل الثاني أنّه جعل المنظر "إبانة لصواب الاعتقاد"، وحوّله من مجرّد واجهة مسرحية إلى نظر واستدلال، كالذي يستخدم للبرهان على القضايا، لمعرفة صحّتها من خطئها[4] ، وحتّى ولو تراجع عن فهمه هذا، وبحث عن مقابل آخر ليسدّ النقص أو يعدّل قوله، ما كان ليصل - في رأينا- إلى حقيقة الفكرة؛

[1] "رفض أفلاطون مبدأ اللذة؛ لكونها من الصفات المحسوسة المتدانية، أما أرسطو فهي عنده غاية في ذاتها، بل نسبية باتّجاه الخير والشر"، أحمد محمّد المعاد الغامدي، دور النقد والتذوّق الفني في إنماء الثقافة الفنية (رسالة ماجستير)، إشراف: أحمد عبد الرحمن الغامدي، جامعة أم القرى، السعودية، قسم التربية الفنية، 1999، ص 43.

[2] يستخدم أرسطو مفهوم اللذّة هنا بالمعنى الروحي وليس بالمعنى الحسي، فهو يقصد تلك اللذة السامية التي يترتّب عنها متعة جمالية مصدرها الشعور وليس الجسد، للإطلاع على مفهوم اللذة وأنواعها، يراجع: أرسطو، كتاب الخطابة، الفصل الحادي عشر: في اللذة، من ص 62 إلى ص 67.

[3] أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 38.

[4] راجع ما قلناه في المبحث الرابع من الفصل الثاني.

ذلك لأنّ العرب لم تعرف المسرح، ولم تعرف المقصود بالمناظر المسرحية، وبالتالي سيكون إعراضه عن هذه الفكرة نتيجة حتمية لهذا الفهم من جهة، ولغياب المقابل في الساحة الشعرية العربية من جهة أخرى.

وأما بالنسبة لقضية اللذة التي يحدثها الشعر، فيرى ابن رشد "أنه ليس يقصد من صناعة الشعر أيّ لذّة اتفقت، لكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخيّل الفضائل، وهي اللذة المناسبة لصناعة المديح".[1] ولاشك أنّ ابن رشد لازال مطوّقاً بقضية التربية والتوجيه الأخلاقي، إذ مازال يتحدّث عن تخييل الفضائل والتلذّذ بوجودها في المديح.

وصفوة القول: أنّ أرسطو قد بيّن الكثير من الطرق لإثارة الخوف والشفقة، وما على الشاعر التراجيدي سوى أن يتقيّد بها للوصول بمأساته إلى تحصيل الأثر الخاص بها؛ فالخطأ الذي يرتكبه البطل نتيجة النقيصة التي تُعشِّشُ في شخصيته، وتغيّر مصيره إلى التعاسة بصورة مفاجئة، ثم صراعه مع أقرب الناس إليه، وإلحاق الضرر بهم، كلّها أمور تستحق شفقة المشاهد على من لَقوا عذاباً لا يستحقونه، كما تستحق خوفه من مصير مشابه لذاك الذي شاهده ممثّلاً أمامه، وإذا كان الأمر كذلك؛ فأيُّ خوفٍ وأيُّ شفقةٍ هما المطلوبتان في المأساة؟ وهل تشبهان عاطفتي الخوف والشفقة العاديتين؟ أم أنهما من نوع خاص ومختلف؟

الحقيقة أنّ تتبعنا لأقوال أرسطو السابقة، لم توحِ بأيّ إجابة من هذا النوع، والأرجح أنّه لم يُعِرْ هذه المسألة طرفاً من عنايته، أو فاته التنبيه إليها، هذا إذا لم يكن قد أدرجها ضمن الجزء المفقود من فن الشعر.

وبِخِلاف أرسطو، يقدّم هيغل دلالة مزدوجة لكل من الخوف والشفقة فيقول أنّ: "الإنسان قد يخاف، من جهة أولى، من قوة ما هو خارجي ومتناه، ومن الجهة الثانية، من ما هو موجود في ذاته ولذاته، والحال أن ما على الإنسان أن يخشاه حقاً ليس القوة العليا والاضطهاد الذي تمارسه، بل القوة الأخلاقية التي هي تعيين لعقله الحر ذاته؛

[1] ابن رشد، المصدر السابق، ص 220.

ويمكن له في الوقت نفسه أن يهاب الأبدي واللامتناهي الذي يؤلبه عليه أدنى تحدٍ. وللشفقة، نظير الخوف، دلالة مزدوجة. الأولى دلالة محض انفعال يساورنا عند مرأى آلام الآخرين ومصائبهم التي تبدو لنا شيئاً متناهياً وسلبياً، وهذه شفقة مبتذلة، شفقة النساء الطيبات القلب السريعات التأثّر. وليس على هذا النحو ينبغي الإنسان النبيل والكبير أن يرثي له الآخرون. فحينما لا نأخذ في اعتبارنا إلا الجانب السلبي من التعاسة، نذلّ التعيس. أما الشفقة الحقّة فهي تلك التي تسعى، على العكس من ذلك، إلى التعاطف مع ما هو نبيل وإيجابي وجوهري في شقاء من يكابد العذاب".[1]

يوحي هذا القول بوجود نوعين من الخوف: الأوّل خوفٌ ممّا هو خارجٌ عن ذات الإنسان وعن سيطرته؛ كتلاعب القدر بمصير البطل، وإرغامه على السير في الطريق التي سُطِّرَت له، والانصياع لما هو مقدّر ومحتوم، كما تلاعبت الأقدار بمصير أوديب وأرغمته على قتل والده والزواج بأمّه؛ فهو في كلّ الأحوال خاضعٌ للنبوءة التي قال بها الكاهن. والآخر خوفٌ ممّا هو ذاتي داخلي، ويؤكّد هيغل أنّ الخوف الحقيقي ليس ذاك الذي يسيطر على الإنسان من الخارج إنما عليه أن يخاف ممّا هو نابعٌ من ذاته ومن اختياراته الحرّة، فلو سيطر أوديب على نفسه وتخلّى عن بعضٍ من غروره، واختار مسامحة العجوز بدلاً من العراك معه؛ لما أقدم على قتل والده، والزواج من أمّه، ولو أنّه كبح فضوله عن معرفة سبب اللعنة، لما عرف الحقيقة ولما فقأ عينيه وعاش بقيّة حياته متألّماً.

وللشفقة أيضاً معنيان: فالشفقة المطلوبة في المأساة ليست تلك التي تبديها النساء الطيبات اتّجاه أدنى موقف محزن؛ فهذه تذلّ البطل أكثر مما تظهر رِفعته، الشفقة الحقيقية إذن، إنما هي تلك التي تظهر تعاطف المشاهد مع ما هو إيجابي في معاناة البطل؛ فنحن لا نتعاطف مع أونتيجون لمصيرها المأساوي، حين أقدمت على الانتحار، إنما نتعاطف مع الفكرة التي سعت جاهدة للدفاع عنها؛ فمواراة الجثمان حقٌ فطري لكل الناس سواء أذنبوا أم لا؛ والبطل ليس بطلاً لمجرّد دخوله في صراع مع من هم أعلى منه قوّة وسلطة،

[1] هيغل، فن الشعر، ص 336، 337.

إنما هو بطلٌ لأنّه سعى بكلّ قوته ليثبت مبدأه رغم مشروعية الفكرة المُعارِضة. البطل إذن، ذاك الذي يتحقّق فيه الفكر وينمو.

بهذا القدر نكون قد أعطينا صورة واضحة عن الخوف والشفقة من الوجهتين: وجهة أرسطو في كتابه فن الشعر، ووجهة ابن رشد من خلال تلخيصه له.

**ثانياً: التطهير التراجيدي بعد أرسطو:**

تطرقّنا قبل قليل إلى مسببات الخوف والشفقة عند أرسطو، وعرفنا - بالقياس إلى ذلك – كيفية شرح ابن رشد للقضية، والآن سنباشر حديثنا عن التطهير الذي يحصل من جرّاء مشاهدة التراجيديا، ومن ثمّ تفسير الباحثين له.

يجمع أغلب الباحثين على أنّ قضيّة التطهير(Catharsis) هذه، قد أثارت الكثير من الجدل منذ أن نبّه إليها أرسطو في كتابه فن الشعر[1] ، بل "كانت كغيرها من اصطلاحات هذا الكتاب، موضوعَ بحثٍ كثيرٍ في العصور، وتفاوت الناس في فهمها"[2]؛ ذلك أنّه - وعلى الرغم من تلميح أرسطو إليها في تعريفه للتراجيديا- إلاّ أنّه لسوء الحظّ "لم يحلّل ما يقصده بالتطهير وطريقة حدوثه في النفس البشرية".[3]

ويردّ فوزي فهمي، في قولٍ نقلَهُ عن لاسل آبركرومبى، سبب عدم اهتمام أرسطو بتعريف التطهير، وتوضيح قصده منه، فيقول بأنّها "كانت واضحة لأرسطو، وبلا شكّ لتلاميذه وضوحاً شديداً بحيث لم يهتمّ بتعريفها وإيضاحها".[4]

ومع احترامنا لهذا الرأي؛ إلا أنّه لا مجال للأخذ به؛ فلو كان التطهير معروفاً لتلاميذ أرسطو فعلاً، لما قدّم لهم وعداً بالحديث عنه في كتاب آخر غير فن الشعر؛ ونقصد كتاب السياسة، إذ ما الداعي لتفسير شيء واضح أصلاً؟ لا غرابة إذن، أن نعتدّ بالرأي الذي يقول بأنّ حديثه عن التطهير قد ورد في "القسم الثاني (الكتاب الثاني) من الكتاب،

---

[1] يراجع: سيّد حامد النساج، البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو، القاهرة، دار غريب للطباعة، د.ط، د.ت، ص 27 / مجدي الكيلاني، أرسطو، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، د.ط، 2009، ص 347 / نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص 101 / غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 80.

[2] إحسان عباس، فن الشعر، بيروت/ عمان، دار صادر/ دار الشروق، ط – 1، 1996، ص 139، 140.

[3] سيّد حامد النساج، البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو، ص 27.

[4] فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ص 39.

وقد ضاع ولم يصلنا منه شيء".[1] ومع تعدّد أسباب ضياع هذا الجزء؛ إلاّ أنّنا نعتقد أنّه أُتْلِفَ عمداً لتعارض مفهوم التطهير مع تعاليم الديانة المسيحية؛ فالطقوس التطهيرية التي صاحبتها تقديم القرابين لمجموعة من الآلهة، قد فقدت مصداقيتها مع مجيء المسيح بن مريم، فبعد أن كانت الآلهة مؤنسنة وتخضع للزمن وتتناسل وتتصل بالبشر، حلّت محلّها عقيدة التوحيد؛ ليتغيّر مفهوم التطهير من مجرّد علاج للخوف والشفقة عن طريق العروض التراجيدية والطقوس الديونوزوسية، إلى تطهير من الخطايا والذنوب، والتكفير عنها بالتوبة وعبادة الله الواحد، والتقيّد بتعاليم الدين الجديد .

وكيفما كان السبب الذي أدّى إلى غياب الجزء الخاص بالتطهير، فإنّه لم يمنع الباحثين والمفسّرين والمفكّرين اللاحقين من الإدلاء بآرائهم وتفسيراتهم حوله، "فمنذ اليوم الذي عثر فيه الدارسون على التراجيديا التي تثير عاطفتي الرعب والشفقة وتؤدي إلى التطهير، حتى بدأوا في الحديث عن مفهوم التطهير ونظريته. ومما لاشك فيه أن كل عصر قد أضاف جديداً خاصاً به، محاولا بذلك أن يعكس بطريق طبيعي الأشياءَ التي تميّز عصره وتميّز نوع الدراما فيه. ففي عصر النهضة كان المقصود من التطهير أنّنا بمشاهدتنا التراجيديات نتعوّد على الأمور المرعبة. وهذا يساعدنا على السير في طريق الحياة المليء بالشوك".[2]

وسنحاول في ما يلي أن نعرض بعضاً من الآراء التي حاولت أن تعطي المسألة وجهات نظر متعدّدة:

يشير إبراهيم فتحي إلى المعنى الأوّلي لمصطلح التطهير، فيقول: "إنّ الجمهور بما لديه من انفعالات مختلطة غير صحية (مثل الخوف والشفقة)، حينما يشاهد تمثيلية بها أفعال إيهامية قد تكون مضرة جداً إن حدثت في الحياة العادية، ويندمج انفعالياً في الفعل

[1] عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص 81. تُجمِعُ معظم المراجع على وجود جزأين لفن الشعر، وقد ضاع القسم الخاص بالتطهير والكوميديا أو لم يجمع، وبقي الآخر الذي يخصّ المأساة والملحمة.

[2] سيد حامد النساج، البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو، ص 57، 58.

الدرامي، فإنه يبرح المسرح مطهّراً من الناحية النفسية، مطهّراً من المشاعر والإحساسات المضرة".[1]

يتضح من هذا القول أنّ مشاهدة الجمهور للأعمال الدرامية، ومعايشته لأفعال غير حقيقية عن طريق العرض المسرحي، سيطهّره من المشاعر المؤذية التي غالباً ما تنتابه، ذلك لأن معايشة التجربة الانفعالية على المسرح ستكون أقلّ ضرراً من تلك التي تحصل في الواقع.

**أ - التطهير مصطلح طبي وديني:**

يرى بعض المحدثين وعلى رأسهم لاسل آبركرومبى أنّ كلمة (Catharsis) "مستخدمة ولاشك على سبيل المجاز. فقد تكون الإشارة هنا إلى ضربٍ من الطقوس **الدينية،** وفي هذه الحالة يكون معناها التطهير (Putification) أو تكون الإشارة إلى نظرية من نظريات **الطب،** وفي هذه الحالة يكون معناها الطرد أو الإبعاد (Purgation)، ويرجح الأخذ بالمعنى الذي يشير إلى الطرد والإبعاد، وذلك اعتماداً على النظرية الطبية التي كانت سائدة في عصر اليونان، وهي أن كل جسم يجوز استخراج ما به من مادة غريبة بأن يُعطى مادة تشابهها بمقادير خاصة".[2]

وقد توصلت العلوم الحديثة إلى نتيجة مفادها أنّ "بعض الأمراض تعالج طبياً بتناول مقادير من شأنها أن تثير نفس الأمراض. وهو ما يسمى: مداواة الشيء بمثله (Homépoathé)" كما في التطعيم، والعلاج بالهزات الكهربائية للأمراض العصبية".[3]

---

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 92.

[2] فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ص 40.

[3] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 81. ويذكر غنيمي هلال في حديثه عن التطهير أن أرسطو كثيرا ما يستعمل كلمة التطهير في كتبه الأخرى بمعناها العضوي، في حديثه عن الأخلاط والأمزجة الضارة التي يرمي الفن أو تعمل الطبيعة على التطهير منها، يراجع المرجع نفسه، ص 80.

وكذلك الشأن بالنسبة لبعض العلاجات الأخرى؛ "كاستخدام السحنة السوداوية في علاج العلّة السوداوية، أو الحامض ضد الحامض أو الملح لإزالة الأمزجة المالحة".[1]

ولعلّ ذاك ما قصد إليه أرسطو حين تحدّث عن الوظيفة التطهيرية للمأساة بقوله: "... وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[2]، فالمأساة بهذا المنظور تعالج المشاهد من الانفعالات الضارة (الخوف والشفقة) بإثارة الانفعالات نفسها، تماماً كما يعالج الطبيب بعض الأمراض بحقن المريض بأدوية مشابهة لمرضه. ولا نستغرب إن صدر هذا الرأي من أرسطو؛ فقد كان عالماً بيولوجياً وابن طبيب مشهور، ولا ريب أن يعرف القانون الطبي السائد في الأوساط اليونانية، ويعمل على توظيفه في فن الشعر.

ويثير مايكل والتون القضيّة ذاتها، فيؤكّد استناداً على قول أرسطو الذي أدرجه في كتاب السياسة[3]، أنّ "كلمة Catharsis تعني حرفياً تطهير أو تنقية، وهو مصطلح طبي كما هو مصطلح ديني، ويستند في ذلك على إحدى المآسي اليونانية وهي قصة **أورست**[4]، فبعد أن يقوم هذا الأخير بقتل أمه، يُطلب منه القيام بطقوس تطهيرية معينة، وبرغم أنّ تلك الطقوس لا تبعد عنه إلهات العذاب، إلا أنها تعتبر تأدية لفروضه الدينية العاجلة. ومن هنا بدا له أنّ أرسطو قد استخدم التطهير بطريقتين: يرى في الأولى أنّ قيمة المهرجانات الدينية/ الدرامية، وقيمة التراجيديا خاصة تكمن في إثارة عاطفتي الخوف والشفقة ثم طردهما، فالمشاهدون للأحداث المأساوية يشعرون بالتعاطف مع الشخصيات

---

[1] كليفرد ليج وآخرون، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المجلّد الأوّل، بيروت، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط - 2، 1983، ص 94.

[2] أرسطو، المصدر السابق، ص 18.

[3] يراجع القول المذكور سابقاً: "نحن...المسرحية"، مايكل والتون، المفهوم الإغريقي للمسرح، ص 33، 34.

[4] **أورست**: Orestes هو ابن أجاممنون من كليتمنسترا، وشقيق البنات: إليكترا وافيجينيا وخريسوثيميس. ولقد قتل أورست أمّه وعشيقها ايجيستوس انتقاماً منهما، لأنهما قتلا أباه وهو صغير. وبعد أن طاردته ربات الانتقام صفحت عنه الآلهة وأصبح ملكاً على أرجوس...، للمزيد يراجع: أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، ص 165.

التي تعاني على خشبة المسرح، وبهذا التعاطف يحققون تنفيساً عن توترهم العاطفي بالبكاء والنحيب بدلاً منهم. وبهذا يصير المسرح نوعاً من المقيّئات الروحية، التي تساهم بفعالية في تحقيق سلامة وتوازن الفرد والمجتمع. أما في الطريقة الأخرى: فيعتقد أنّ أرسطو قد فكّر في عواطف الإنسان وأحاسيسه تماماً كما يفكّر في عضلات جسده؛ فكما يمكن أن تضمر أعضاء الجسم إن هي لم تستعمل لمدّة طويلة، يمكن أن ينطبق ذلك على العواطف، لذا فعلى المرء أن يثير عواطفه بين الحين والآخر ولو بالتأثّر بما يُعرض أمامه. لكنّ والتون يتراجع عن الطريقة الثانية ليرجّح الطريقة الأولى".[1]

وإذا كانت كل هذه الآراء قد جنحت بالتطهير نحو المجال الديني والطبي، وفسّرته على أساس أنّه نوع من المقيئات الروحية، أو الأدوية المضادة التي تعالج المرض بما يماثله، فإن هناك من الآراء من ترفض الأخذ بهذه الفكرة. وتحصر التطهير ضمن النطاق الجمالي الخالص الذي يختلف جذرياً عن المفهوم الديني.[2]

**ب ـ التطهير استنارة:**

تذهب بعض الآراء الحديثة، وفي مقدّمتها رأي جون جاسنر، إلى القول بأنّ "الوظيفة التراجيدية ليست فقط إثارة الخوف والشفقة، بل إنّ هناك وظيفة أخرى هي الاستنارة التراجيدية بمعنى أننا عندما نعيش التجربة التراجيدية التي تمثل على المسرح، فإنّ الناتج هو اهتزاز عواطفنا لتلك العواطف التي تعرض أمامنا عن طريق الشخصيات، وهذه العواطف والانفعالات موجودة في نفوسنا، وهي موجودة أيضاً في الإنسانية عامة، ولقد استطاع الكاتب التراجيدي أن يخرج إلى حيّز الوجود هذه العواطف الداخلية عن طريق العرض التراجيدي، وقد بعدت عنا بمقدار يتيح لنا الرؤية والحكم والفهم، فوجود الانفعالات والعواطف ممثلة أمامنا يجعلنا أكثر موضوعية في الحكم والفهم، وكون

[1] مايكل والتون، المفهوم الإغريقي للمسرح، ص 35. (بتصرّف).

[2] يرفض عبد الواحد ياسر أن يكون المقصود بالتطهير تطهيراً طبياً، ويقول بأنّ تشبيه أرسطو للأثر التطهيري الموسيقي بالعلاج الطبي، لم يكن إلا على سبيل المقارنة، وأنّ اعتماد الباحثين عليها قد أدى إلى الكثير من الاستنتاجات الخاطئة والتعميمات بشأن العلاقة بين التطهير الطبي ونظيره الجمالي، تراجع إحالة ص 83 من كتابه حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته.

أنّ المشاهد قد استطاع أن يفهم ويعرف ويدرك الدوافع الانفعالية والمثيرات، فإن الناتج عن ذلك سيكون نوعاً من الاستنارة التراجيدية".[1]

يتضّح من هذا الرأي أن مهمة المأساة لا تقتصر فقط على إثارة الخوف والشفقة التي قال بهما أرسطو؛ إنما تتعداها إلى تحقيق نوع من الاستنارة التراجيدية؛ ويقصد بها أنّ معايشة الأحداث المأساوية عن طريق العرض ستجعل عواطف المشاهد تطفو إلى الوجود الخارجي بعدما كانت مطوّقة في داخله، ولاشك أنّ ذلك ما يفسّر تفاعل الجمهور وتغيّر حاله من الهدوء إلى الاضطراب، وكأنه حرّر آلامه التي كانت بداخله، لذا نراه يعبّر عن ذلك بالبكاء أو بالخوف والشفقة أو حتّى بالصراخ والنحيب. فإن استطاع المتلقي أن يتحرّر من عواطفه وأدركها في غيره، تمكّن من أن يحكم على المواقف بعيداً عن سيطرة ذاته، وذاك ما سيخلق عنده رؤية واضحة وبالتالي حكماً موضوعياً. فالمأساة بهذا المنظور، لا تثير الخوف والشفقة فحسب؛ إنما تعطينا القدرة على رؤية الأمور من زاوية أكثر موضوعية من تلك التي كانت في حوزتنا قبل مشاهدتها.

ويتفق همفري هاوس مع الرأي السابق، فيقول بأنّ "المأساة تقوم بتوجيه الاستجابات العاطفية، فهي تحرّك العواطف من حالة الكمون إلى حالة النشاط بدوافع قيّمة كافية، وتسيطر عليها بتوجيهها نحو الأهداف الصحيحة بالطريق الصحيح، وتدربها في حدود المسرحية قدر ما يمكن تدريب عواطف الإنسان الطيّب. وعندما تنكفئ إلى حالة الكمون ثانية بعد انتهاء المسرحية يصبح الكمون أكثر(تدريباً) من ذي قبل. وهذا ما يدعوه أرسطو باسم (التطهر). وهكذا تغدو استجاباتنا أكثر قرباً إلى ما لدى الإنسان الحكيم".[2] بهذا الشكل تصير مشاهدة المأساة مشابهة للخضوع إلى دورة تدريبية في توجيه السلوك البشري وتقويمه. ويتحول المشاهد من إنسان ذي حكمة سطحية إلى إنسان يعرف كيف يتعامل مع المواقف ويحكم عليها بشكل أكثر حكمة من ذي قبل.

---

[1] فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ص 41، 42.

[2] همفري هاوس، أرسطو وكتاب الشعر، 1956، ص 109، 110، نقلاً عن كليفرد ليج وآخرون، موسوعة المصطلح النقدي، مج 2، ص 95.

لقد قلنا سابقاً أنّ أرسطو لم يحلّل قصده بالتطهير، لذا عمد الباحثون إلى وضع بعض التخمينات حوله، فمنهم من فسّره تفسيراً دينياً؛ بناءً على السياق الذي ولد فيه ونقصد الاحتفالات الدينية، ومنهم من فسّره تفسيراً طبياً؛ تماشياً مع النظرية الطبية اليونانية، ومنهم من دمج التفسيرين معاً فكان التطهير مصطلحاً دينياً وطبياً، وقد عارض البعض الآخر فقال بأنّه من الخطأ أن ننساق وراء هذه الاستنتاجات الخاطئة، إذ لم يكن مقصود أرسطو سوى تطهيراً جمالياً. وثمّة آراء أخرى يضيق المقام عن ذكرها، لذلك وتجنباً للإطالة والحشو نفضّل المرور إلى رأي علماء النفس في هذه القضية.

**ج – التطهير عند علماء النفس:**

يطلق أصحاب التحليل النفسي مصطلح تطهير (Catharsis) على "استعادة الشعور بفكرة أو بإحدى الذكريات المكبوتة"[1]، ذلك "لأنّ بقاءها في اللاشعور يحدث اضطرابات جسمية ونفسية".[2] وقد أخذ هذا المصطلح مسميات كثيرة أهمها: "تصريف، تفريغ، تنفيس"[3]، بالإضافة إلى مسميات أخرى نحو "إجلاء وإخلاء، أو كما يقال غالباً تزكية وتصفية".[4]

ورغم تعدّد هذه التسميات إلاّ أنّها تصب كلها في معنى واحد، وهو استرجاع الإحساس بالأمور التي مُورِسَ عليها نوع من **الكبت** [5] من قِبَل الشخص المريض نفسياً

---

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، مصر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، د.ط، 1983، ص 47.

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، لبنان، دار الكتاب اللبناني، د.ط، 1982، ص 293.

[3] محمود عواد، معجم الطب النفسي والعقلي، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط - 1، 2006، ص 225.

[4] أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، بيروت/ باريس، منشورات عويدات، تعريب: خليل أحمد خليل، مج1، ط - 2، 2001، ص 153.

[5] **الكبت** Refoulement : اصطلاح نفسي حديث، يطلق على العملية النفسية اللاشعورية التي يقصي بها المرء بعض تصوراته وعواطفه المؤلمة، ورغباته المحرّمة، عن ساحة الشعور الواضح ليخفيها في العقل الباطن أي اللاشعور، للمزيد يراجع: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، ص 223.

فاختبأت في منطقة **اللاشعور**[1]، من أجل التخلّص منها، مادام بقاؤها في باطن النفس يشكّل خطورة على النفس والجسد؛ فمن المعروف لدى علماء النفس "أنّ العواطف التي لم تفلح في شقّ طريقها نحو التفريغ تظلّ حبيسة، مما يجعلها تمارس عندها آثاراً مولّدة للمرض".[2]

ولقد قام كل من سيغموند فرويد Sigmund Freud (1856، 1939)[3] وبرويرBreuer بتوظيف التطهير الذي استخدمه أرسطو في معالجة المرضى، ذلك لأنّ أسلوب العلاج النفسي الذي وظّفاه يعتمد على فكرة مماثلة لما ذكره أرسطو.

ويفترض في هذا العلاج أنّه "من الممكن إنامة المريض وتوسيع مجال الشعور لديه أثناء التنويم، وهدف هذه الطريقة إزالة الأعراض المرضية؛ ويتمّ ذلك بأن تجعل المريض يستعيد الحالة النفسية التي ظهرت فيها الأعراض لأوّل مرة".[4]

وللتطهير كطريقة من طرق العلاج النفسي ناحيتان: " الأولى فكرية باستدعاء المادة المكبوتة من ذكريات وخبرات مؤلمة، والأخرى وجدانية بمعايشة الانفعالات التي رافقتها والتي لم تجد التصريف وقتها، فيتعرّف عليها المريض ويدرك أبعادها وعلاقتها بمرضه وتأثيرها على جسمه. وتقوم نظرية التنفيس على دعوى أنّ هذه الانفعالات أو الطاقة التي تمثّلها، عندما لم تجد التصريف العادي قد أخذت طريقها إلى أضعف مواقع الجسم التي لها علاقة بها، وظهرت عليها أو عبّرت عن نفسها من خلالها في شكل

---

[1] **اللاشعور** Inconscient: مجموع الأحوال النفسية الباطنية التي تؤثّر في سلوك المرء، وإن كانت غير مشعور بها، للمزيد يراجع: المعجم نفسه، ص 264. 265 وما بعدها.

[2] جان لابلانش، ج. ب. بونتاليس، التحليل النفسي، ترجمة: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط – 2، 1987، ص 185.

[3] عرف فرويد من برويرطريقته في علاج الاضطرابات الهستيرية بالكلام الحر، بأن يحكي المريض عن حياته وذكرياته وظروف مرضه، كما اشترك معه في كتاب "دراسات في الهستيريا" ، للتفصيل في حياة فرويد وأعماله، يراجع: عبد المنعم حفنى، موسوعة عالم علم النفس، مج2، بيروت، ط -1، 2005، من ص 32 إلى 53.

[4] فرح عبد القادر طه وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، بيروت، دار النهضة العربية، ط -1، د.ت، ص 124.

الأعراض المرضية، فإذا استطاع المعالج أن يحيي في المريض من جديد هذه الانفعالات، فإن هذا الإحياء سيكون بمثابة التصريف لها فتزول الأعراض المترتبة على كبتها".[1]

ويبدو أنّه لم يكن لفرويد ولا حتّى لبرويير الفضل في اكتشاف هذه الطريقة العلاجية ولو حتّى من خلال الاعتماد على التطهير الأرسطي، بل كان فضل السبق لابن سينا[2]، فقد كانت له طريقة خاصة في العلاج النفسي حيث "يحمل المريض على الرجوع بذاكرته إلى الوراء، يتذكر حادثة طال عليها الزمان فاستقرّت في العقل الباطن ونتج عنها مرض جسماني في طبيعته، وإن كان في الأصل نفساني".[3]

وإذا جئنا لنقارن بين التطهير عند أرسطو ونظيره عند علماء النفس، وجدنا أنّ التطهير الأرسطي قد انحصر ضمن نطاق ضيّق لا يتعدى إثارة الخوف والشفقة عن طريق مشاهدة المأساة للتخفيف من حدّتهما أو التطهير منهما، أما في علم النفس فهو يتخّذ شكلاً أوسع من التطهير الأرسطي؛ إذ يتجاوز إثارة شعوري الخوف والشفقة إلى إيقاظ كل الذكريات والأمور المكبوتة ثم طردها من اللاشعور.

أما إذا أردنا أن نفاضل بين جدوى العلاجين التراجيدي أم النفسي، فإنّه لا مجال أمامنا للمفاضلة؛ ذلك لأنّ التطهير الأرسطي - وإن كان منحصراً في الخوف والشفقة- إلاّ أنّه تطهير جماعي لا يركّز على فرد معيّن، بل على كل الجمهور الذي شاهد التراجيديات المعروضة، كما أنّ ارتباطه بعبادة ديونيسوس، وتقديم القرابين من أجل التكفير عن الخطايا والذنوب، يعطيه بعداً روحيا أوسع وحيّزاً علاجياً أشمل لكل الطبقات على تعدّدها، أما العلاج النفسي - فعلى الرغم من تحفيزه لكل العواطف والمكبوتات من أجل تصريفها من اللاشعور- إلاّ أنّه يظلّ علاجاً فردياً يخصّ كل شخص على حدة؛

---

[1] محمود عواد، معجم الطب النفسي والعقلي، ص 226.

[2] "يعدُّ ابن سينا بحق أوّل طبيب نفسي؛ فهو أوّل من شخّص الحالات النفسية وعالجها علاجاً نفسياً، كما ربط علاجه الطبي والنفسي بالعوامل الاجتماعية، بالإضافة إلى علاجه للكثير من المسائل والمواضيع النفسية كالأنا والشعور والحس...، ووصف الأمراض النفسية وصفاً علمياً قائماً على الملاحظة والتجربة كالهوَس والفوبيا والأرق والأحلام"، نزار عيون السود، مسيرة العلوم النفسية في الوطن العربي، عالم الفكر(المجلد 29، العدد الأوّل، 2000)، ص 157.

[3] مصطفى الجيوسي، موسوعة علماء العرب والمسلمين وأعلامهم، ص 47.

ذلك لأنّ مكبوتات الأشخاص تختلف من واحد لآخر، وتختلف بالقياس إلى ذلك طريقة إيقاظها وتصريفها من اللاشعور. هذا ما جعلنا نتنازل عن تلك المفاضلة التي غالباً ما نقدر على إبدائها اتجاه الطرق العلاجية وجدوى الواحدة مقارنة بالأخريات.

**د – التطهير عند النقاد:**

لقد اختلف النقاد طويلا حول حدوث التطهير، وقد أدى هذا الاختلاف إلى ظهور الكثير من التفسيرات:

**- التفسير المقارن:**

"هاجم أفلاطون المأساوية بدعوى أنها تثير في النفس عاطفتي الخوف والشفقة. وهذه الإثارة - في رأيه – تجعل صاحب العواطف المستثارة ضعيفاً من الناحية الانفعالية. ولقد ردّ أرسطو على أستاذه بما معناه: أنّ إثارة هاتين العاطفتين في نفسية المشاهد تخلصه منهما، ومن ثم يحدث التطهير الذي يجعل الشخص أكثر صحة، وأقوى من الناحية الانفعالية".[1]

**- النظرية السادية:**

"يحدث التطهير في نفس مشاهد المسرحية المأساوية عندما يتمتع برؤية الآخرين يتعذّبون، وتتضاعف هذه المتعة، حين يتحقق المشاهد من أنّ ما يراه فوق المسرح ما هو إلا تمثيل في تمثيل، وليس الحياة الواقعية نفسها".[2]

**- النظرية الإحلالية:**

"عادة ما يتمثل المتفرج نفسه في إحدى المسرحيات المأساوية التي تعاني الأزمة المعذبة، وبعدما تنتهي المسرحية، يداخل المتفرّج نوع من السرور الناتج عن شعورين:

[1] قاسم محمد كوفحي/ محمد يوسف نصار، نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية نظرة جديدة، عمان/ إربد، جدارا للكتاب العالمي/ عالم الكتب الحديث، ط – 1، 2008، ص 54.
[2] أحمد صقر، تاريخ النقد ونظرياته، ص 55.

- أنّ الأحداث المفجعة لم تحدث له حقيقة.

- أنّ متاعبه الشخصية ليست كارثية كتلك التي رآها ويمكن أن تحدث للآخرين".[1]

**- النظرية التعليمية:**

عندما يشاهد المتفرج معاناة البطل المأساوي يتعلّم عن طريق أحاسيس الخوف والشفقة المستثارة – أنّ انفعالات البطل الشريرة مهلكة ومن ثم يتجنّبها في حياته".[2]

يتضح مما سبق أنّ مصطلح التطهير الذي تُرِك غامضاً عند أرسطو قد فسّر تفسيرات متعددة: فبسبب ارتباطه بالطقوس الدينية جُعِل أشبه بالتطهّر من الذنوب والخطايا التي يرتكبها الفرد في حق الآلهة وفي حق من حوله، كما اكتسى مدلولا طبياً انطلاقاً من العلاج الذي تقدمه الموسيقى التطهيرية لمستمعيها، وبهذا يصير التطهير أشبه بحقن المريض بدواء مشابه لمرضه؛ أي أن تعالج عاطفتي الشفقة والخوف بإثارة عاطفتين مشابهتين لهما، وهذا تماشياً مع النظرية الطبية السائدة في اليونان، وثمة آراء نادت بالاستنارة وأخرى بالاستثارة، ليستقرّ المصطلح في الأخير عند علماء النفس، الذين حاولوا الاستفادة من جهود السابقين للوصول إلى طرق علاجية تتضمّن إيقاظ المكبوتات من أجل تنقيتها من اللاشعور، والتي - على ما يبدو- قد أخذوها من ابن سينا، وبالإضافة إلى هذه الجهود فقد اجتهد النقاد أيضاً فجاءت تفسيراتهم متعدّدة وفق ثلاث نظريات: السادية، الإحلالية ،التعليمية، أضف إلى ذلك، التفسير المقارن.

هذا ما لدينا لنقوله في التطهير الذي يصاحب المأساة، فما الذي يمكن قوله عن التطهير الذي يرافق الملهاة؟ هل يمكن أن يكون بالأهمية نفسها كي يحظى بتفسيرات كالتي حظي بها التطهير التراجيدي؟ وهل يمكن أن تعكس ضآلة المساحة الباقية للملهاة قيمة التطهير الكوميدي؟ ذاك ما سنحاول معرفته في المبحث الموالي.

---

[1] قاسم كوفحي/ محمد نصار، المرجع السابق، ص 55.

[2] أحمد صقر، تاريخ النقد ونظرياته، ص 56.

**ثالثاً: أثر الملهاة (الضحك):**

لقد تقرّر في ما تقدّم، أنّ الشاعر التراجيدي لابدّ وأن يفعل ما بوسعه لتنتج مأساته الأثر الخاص بها؛ فإثارة الشفقة في نفسية المتلقي على البطل، من جرّاء قراءته للتراجيديا أو مشاهدتها على المسرح، ومن ثمّ خوفه من ملاقاة مصير مشابه لما شاهده، من شأنها أن تحقق المغزى التراجيدي المتمثل في التطهير من هذه المشاعر المؤذية، أو التخفيف من حدّتها أو الحدّ من تراكمها.

وقد ذكرنا في المبحث الأخير من الفصل السابق، الأسباب التي ساهمت في ضيق المساحة المخصصة للملهاة ضمن "فن الشعر"، ولخّصناها في ثلاث نقاط: فإما أنّ السبب عائد إلى إهمال أرسطو للملهاة، وإما أنّ فن الشعر لم يترجم على التمام - كما قال ابن رشد-، أو أنّ الجزء الذي خصصه لها أرسطو قد فُقِد مع ما فقد من الجزء الثاني من "فن الشعر".

إنّ ترجيح الرأي الأول سيجعل أرسطو مسئولاً إلى حدٍّ كبير في تقليص مساحة الملهاة بما فيها التطهير الناجم عنها؛ سواء لقلّة المعلومات التي كانت بحوزته عنها، أو بسبب الوالي الذي لم يسمح بتقديم جوقة من الممثلين الهزليين إلا متأخراً.[1]

كما لا نستثني أن يكون إهماله لها ناجم عن نظرته للضحك الناتج عن مشاهدة الملهاة؛ فكما هو معلوم أنّه يتفق مع أفلاطون(428- 348 ق.م) في اعتبار الضحك من الانفعالات الخطيرة[2]، لذا يقررّ" في كتابه السياسة: أنّه لا ينبغي للمشرع أن يسمح

[1] يراجع قول أرسطو: "أما الملهاة... صورتها"، أرسطو، المصدر السابق، ص 16، 17.

[2] ينصح أفلاطون من يريد الرقي بمهمته إلى عالم الصفو أن يكثر من تجرّع الكدر قبل الصفو، وهذه الغاية لا تفسح المجال أمام أنماط الضحك والهزل، و يعتبر الكوميديا على وجه الخصوص فناً رديئاً، لأنها تجعل المشاهد يضحك ويسخر من إخوانه في الإنسانية، كما أنّ الضحك الناجم عنها مُقترِنٌ باللذة العابرة والرعونة والمجون، وهذه الأمور تنأى بطبيعتها عن الرزانة والحكمة والفضيلة، لمزيد من التفصيل يراجع: عبد الحميد خطاب، الضحك بين الدلالة السيكولوجية والدلالة الإستيطيقية (دراسة تحليلية في ماهية الضحك الهزلي فنياً)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، د.ت، ص 30، 31، 32.( مع الاحتفاظ طبعاً بما ذكرناه عن الفرق الجوهري بين نظرة أفلاطون ونظرة أرسطو إلى اللذة).

للشبان بشهود الملهاة قبل أن يصلوا إلى سن يجلسون فيها مع الكبار على الموائد العامة".[1] فهل يمكن أن تكون هذه النظرة كافية ليُعرِض أرسطو عن ذكر التطهير الكوميدي؟ أكيد لا، وإلاّ فما الداعي ليَعِدَ بالحديث عن الملهاة وما يخصها من تفاصيل؟

إنّ الأخذ برأي ابن رشد سيجعل للنقلة والمترجمين يدٌ في تقليص حيّز الملهاة، وما قلناه في المبحث الأوّل من الفصل الأول عن الظروف التي جمع فيها كتاب أرسطو "فن الشعر"، والبيئات المختلفة التي انتقل عبرها، بالإضافة إلى الطريقة التي ترجم بها من اللغة اليونانية إلى السريانية ومن ثم إلى العربية، لخير سندٍ لدعم الرأي الذي قال به ابن رشد من جهة، ودعم الرأي الذي يقول بفقدان الجزء الذي يخصّ الملهاة من جهة أخرى. وعلى الرغم من أنّ هذا الرأي يخص الملهاة وحسب، إلاّ أنّه يساعد - بطريقة ما - على إثبات أنّ أرسطو قد خصص جزءً من كتابه للحديث عن الوظيفة التطهيرية للملهاة، وقد فقد هو الآخر نتيجة إهمال المترجمين.

وقد تحدّث **ايمبرتو إيكو** Umberto Eco[2] في روايته "اسم الزهرة The Name of the Rose "[3] عن جريمة القتل التي حصلت من جراء تسميم المخطوطة الخاصة بالكوميديا. ولعلّ هذه الرواية ستكون أحد الأدلة التي نضيفها لدعم الرأي الذي

---

[1] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 87. ولا تختلف نظرة ابن رشد إلى الضحك كثيراً عن نظرة أفلاطون وأرسطو؛ فقد أوصى هو الآخر بعدم الإكثار منه؛ ذلك أنّه " كلّما عوّد المرء نفسه على هذا الخلق صعب عليه أن يتخلّص منه، ولم يمكنه ذلك إلا بجهد شديد، كما لا ينبغي أن يتصف الرجال الصالحون ولا الرؤساء بالإفراط في الضحك". مثنى علوان الجشعي، التربية والتعليم عند الجاحظ وابن رشد، مجلة الفتح، العدد21، 2007، جامعة ديالي، ص 20.

[2] **ايمبرتو إيكو**: فيلسوف إيطالي، روائي وباحث في القرون الوسطى، ولد في الخامس يناير 1932، عرف بروايته المشهورة "اسم الزهرة".

[3] **اسم الزهرة**: تحكي هذه الرواية تفاصيل الحياة في دير"بندكيتي" في القرن 14م، وكيف قام "يورج" الأعمى بتسميم مخطوطة فن الشعر لأرسطو، كيلا يقرأها أحد بعده، وهو من حرّم الضحك لأنّه يظن أنّ المسيح لم يضحك في حياته، ولأنّ الضحك يبعد عن الخوف، ويمنح الإنسان العادي وسيلة للسخرية من الحقائق. ولقد انجرّ عن تسميم هذه المخطوطة مقتل عدد كبير من الرهبان لمحاولتهم قراءتها، وبعد أن يكتشف المحقق "غوليالمو" سرّ موت الرهبان، يقوم "يورج" بمضغ المخطوطة المسمومة، ليسقط السراج من يده وتحترق الدير بما فيها من كتب، حينها يقول غوليالمو قولته المشهورة: "يمكن أن يولد الدجال حتّى من التقوى...احترس يا "أدسو" من أولئك المستعدين للموت من أجل الحقيقة لأنهم يجرون معهم عادة إلى الموت كثيرين آخرين عوضاً عنهم".

يقول: أن أرسطو لم يهمل الملهاة، بل إنّ القسم الخاص بها قد فقد سواء أتلف عمداً أو أخفي لهدف خاص أو لم ينقل على التمام؛ وبناء على هذا سنكون مضطرين إلى ذكر الأثر الخاص بالملهاة، وهو إثارتها للضحك في نفسية المشاهد من أجل تحقيق التطهير الكوميدي.

وقد يبدو للقارئ أنّ في عملنا نوعاً من التجاوز، مادام لا يوجد في فن الشعر الذي في حوزتنا ولا في تلخيص ابن رشد ما يحيل لهذا النوع من التطهير، لكننا مع ذلك نطمئنه بأن الغرض من ذلك لم يكن تجاوزاً؛ بقدر ما هو تطبيق لرأي ابن رشد الذي قال فيه "أنّنا نستطيع معرفة الأضداد بعضها من بعض"[1]؛ ذلك لأنّ معرفة التطهير التراجيدي وأسبابه سيحيلنا بطريقة ما إلى معرفة التطهير الكوميدي وأسبابه.

وإذا كنّا قد عرفنا أيَّ الأمور تستدعي الخوف والحزن والشفقة في المأساة، فأيُّ المواقف تستدعي الضحك والسخرية؟ وأيّها يصلح لأن يكون هزلياً؟ ذاك ما سنُحاوِلُ معرفتَه بعد قليل.

**الضحك: أسبابه وأنواعه**

تختلف المواقف المضحكة التي يتعرّض لها الناس في حياتهم، وتختلف بإزائها ردود أفعالهم؛ فقد يضحك الواحد منّا من فرط سعادته؛ لفوزه أو لتحقّق إحدى أمانيه، كما يمكن أن يضحك من فرط تعاسته؛ ساخراً من الوضع الذي آل إليه، وقد يضحك في موضع يستدعي البكاء والنحيب، كما يمكن أن يبكي لرؤية أمر يضحك الآخرين ويسّرهم.

فالضحك أمر لصيق بالنفس البشرية على تعدّد صفاتها ومواقفها، وهو كأيّ ردّ فعل من الردود الانفعالية يحتاج إلى ظروف ملائمة تساعد عليه؛ "فكما أنّ للغريزة أحوال مواتية لها فكذلك للضحك أحواله المواتية التي تيسّره وتحفزه وتحثّ عليه؛ كالصحة

[1] راجع القول المذكور سابقاً: "وذلك يدلّ ... بعضها من بعض"، ابن رشد، كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 250.

الجيّدة، والخلو من المعكّرات والمنغّصات، والطعام السائغ، والهواء الطلق...، وهي كلّها أمور تيسّر طلاقة الفكر وتمهّد لعبثه وارتخائه، بدلاً من أن يأسره آسر أو يشغله شاغل، أو تستبدّ به حاجة ملحّة، أو يعكّر صفوه جوّ كريه بغيض، أو يستثيره ألمٌ دفين أو جوّ حزين. ومن المعلوم أيضاً أنّ الجوّ الاجتماعي - هو الآخر- يقوي الميل إلى الضحك لأنّه يحفّز انطلاقته ويزيد من شدّته عن طريق الإيحاء والمحاكاة والتقليد والعدوى النفسية".[1]

يتبيّن لنا مما سبق أنّ الضحك كأيّ انفعال لصيق بالإنسان يحتاج إلى محفزات خارجية وأخرى داخلية تساعد على حصوله، كما يحتاج إلى جوّ اجتماعي يقوي الميل إليه ويضاعف شدته.

**أنواع الضحك:**

يصنف الفيلسوف **باروخ سبينوزا**( Baruch Spinoza (1632-1677 الضحك إلى ثلاثة أصناف:

أ - "الضحك الفيزيولوجي، كالضحك الناجم عن الدغدغة.

ب- الضحك الدال على الفرح والشعور بالخير، كالابتسامة الوديّة والتقديرية، وكضحك الملاطفة والمجاملة.

ج – ضحك التهكم والسخرية والهزأ. ويرى سبينوزا أنّ هذا الضحك يأتي من الخطأ في حساباتنا حين نظنّ أنّ الشخص الذي نضحك منه حرٌّ مختار، مع أنّه في الواقع مضطر مجبور مقسور، لأنّ كل شيء صادر عن الله، وإما أن يأتي من نقص في الساخر، أو المسخور منه، فالذي يسخر منه ويُستهزأ به، إن كان يستحق ذلك فهو للرحمة أشد استحقاقاً منه للسخرية، وإن كان لا يستحق ذلك فالنقص قائم في الشخص الضاحك الساخر المستهزئ"[2]. من هنا يتضح لنا أنّ الضحك إما أن يكون فيزيولوجيا، يرتبط أساساً بالمنبّهات الخارجية كالدغدغة مثلا، وإما أن يكون تعبيراً عن الفرح بشتى أنواعه، وإما

[1] عبد الحميد خطاب، الضحك بين الدلالة السيكولوجية والدلالة الإستيطيقية ، ص 20، 21.
[2] المرجع نفسه، ص 37، 38.

أن يكون بدافع السخرية والتهكم؛ وهذا الأخير يتفرّع بدوره إلى فرعين: يتعلّق الأول بنقص في شخصية المسخور منه، بينما يرتبط الآخر بنقيصة في الساخر.

وإذا مثّلت هذه الأصناف الثلاثة أنواع الضحك، فأيّها يصلح لأن يكون كوميدياً ؟

يذهب هيغل إلى القول بأنّ الناس كثيراً ما يخلطون بين المضحك والهزلي؛ ذلك أنّ بعض المواقف - وإن أثارت ضحكنا – تظل غير صالحة لأن تكون هزلية، "إذ لا يصلح نعت الهزلي إلا على البشاشة والثقة اللامتناهيتين اللتين تتيحان للإنسان أن يرقى بنفسه فوق التناقض الذي قيّض له أن يتورّط فيه، بدل أن ينوبه منه ألم وعذاب وبدل أن يساوره شعور بالشقاء والتعاسة؛ كما لا يصدق إلا على الصفو الذي تتحمل به الذات، قانعة وراضية عن نفسها، اضمحلال أهدافها ومنجزاتها، وهو شيء لا تقدر عليه ملكة الفهم المتصلبة، وبخاصة في المناسبات التي يبدو فيها مسلكها للآخرين مضحكاً إلى أقصى حد مستطاع"[1]. الضحك الهزلي إذن، ذاك الصادر من الجمهور الذي يشاهد الملهاة، وهو واثق تمام الثقة، في أنّه لن ينزل إلى ذاك المستوى الخسيس الذي نزل إليه الممثل الكوميدي، لذا نراه يعبّر عن رقيّه وسموّه بالضحك من تلك التصرفات التي أقدمت عليها الشخصية الكوميدية، الذي يخلو خلوا تاما من الألم أو الشقاء، كما لا يصدق إلا على الصفو النابع من تقبّل الفشل واضمحلال الأهداف بكل قناعة ورضا، وذاك ما لا يستطيع العقل الواعي تقبّله.

وإذا كنا قد عرفنا أيّ ضحكٍ يصلح للملهاة، فما هي الأسباب التي تصنع الموقف الكوميدي؟

**الموقف الكوميدي وأسبابه:**

يجمع شكري عبد الوهاب مجموعة من المواقف التي تخلق الموقف الكوميدي ويذكرها على النحو التالي:

[1] هيغل، فن الشعر، 339، 340.

أ - **"السخرية**: وسيلة من وسائل الحط من قدر بعض البشر، بتجسيد نقائصهم، والتركيز على نقاط ضعفهم، بهدف إعادة التوازن النفسي لهذا المشاهد.

ب - **التناقض**: ما هو إلا تضاد في الصفات والملامح، يُثير الضحك، ويعتمد على المقارنة بين ما هو مألوف وما هو غير مألوف، ويأخذ التناقض أشكالا عديدة، منها التناقض غير العادي، كذلك التناقض في الشخصية، فنرى سلوك هذه الشخصية يختلف عن أقوالها، وأيضاً التناقض في الحوار، فيَتْلو الممثل عبارات مضحكة في موقف مأساوي جاد لا يحتمل مثل هذه الفكاهة.

ج - **الآلية**: وهي أساس وجوهر نظرية برجسون، الذي يرى أنّ الإنسان الدمية، الذي يفقد مرونته، ويتصرّف بآلية، تثير تصرفاته الضحك"[1]. هكذا تكون السخرية من نقائص الناس، وتناقض أقوالهم مع أفعالهم، بالإضافة إلى تصرفاتهم الآلية، منبعاً خصباً لإثارة الضحك الخاص بالملهاة.

ويضيف هيغل أسباب أخرى من شأنها أن تثير الضحك في الكوميديا فيقول: "يكون الموقف أكثر هزلية حينما ينشد المرء أهدافاً حقيرة وتافهة بقدر عظيم من الجد الظاهر وبسبل معقدة، بينما لا يشعر هذا المرء بتاتاً، إذا ما أخفق مشروعه، بأن أمره آل إلى الهلاك، وهذا على وجه التحديد لأن موضوع رغائبه لم يكن له من دلالة على الإطلاق، مما يتيح له أن يتغلّب على الخيبة التي يمكن أن تكون قد ساورته".[2]

مما يعني أن المواقف الأكثر هزلية - حسب هيغل- ستنتجها تلك الأهداف التافهة، التي يجهد فيها المرءُ نفسَه فيُسطّرَ لها خططاً أعظم منها، لكنّه - رغم ذاك المجهود الجبار- لن يحسّ بأيّ نوع من الخيبة التي غالباً ما تظهر بعد الإخفاق؛ ذلك لأنّ معرفته لحقارة الهدف الذي سطّره ستكون عزاءه، وهذا ما سيخلق عنده نوعاً من الرضا حيال ما حصل له.

[1] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ص 134.
[2] هيغل، فن الشعر، 340.

**رابعًا: التطهير الكوميدي:**

يذكر غنيمي هلال في كتابه "النقد الأدبي الحديث" تعريفاً آخر للملهاة، وذلك استناداً على ما ورد في مخطوطة يونانية تم العثور عليها حديثاً[1]، حيث يعرض فيه تعريف أرسطو للكوميديا بالإضافة إلى جزئية أخرى تخصّ وظيفتها التطهيرية، يقول فيها: "والملهاة محاكاة فعل هزلي ناقص... يحصل به تطهير المرء بالسرور والضحك من أمثال هذه الانفعالات". [2]

وبناءً على ذلك، فقد حاول جملة من الباحثين أن يضعوا تفسيراتهم حول الوظيفة التطهيرية للكوميديا، والتي تحصل بفعل الضحك، لذا اجتهد كل واحد منهم في وضع تفسير خاص لها:

يذكر غنيمي هلال - استناداً على قول أرسطو- أنّ "للملهاة وظيفة تطهيرية، شأنها شأن المأساة، لكنّه تطهير من نوع مداواة الشر بمثله (Homeopathie)، على أن الملهاة قد تقوم بنوع آخر من التطهير، لتجعلنا أدعى إلى الهدوء والاستسلام".[3] وهو في هذا التفسير لا يختلف كثيراً عن تفسيره للتطهير التراجيدي؛ إذ كلاهما - في رأيه - يقومان بمعالجة المرض بإعطاء المريض دواءً مماثلاً لمرضه، والفرق الوحيد الذي يمكن أن يظهر بينهما أنّ التراجيديا تعمل على إثارة المشاهد ببعث عاطفتي الخوف والشفقة، ومن ثم تطهيره منهما، بينما تعمل الكوميديا على تهدئته ببعث السرور في نفسه. فالطريقة العلاجية واحدة، لكن الدواء المضاد مختلف، والنتائج مختلفة: الألم أو السرور، لكن الهدف المنشود واحد وهو تطهير المتلقي من الانفعالات الزائدة: سواء كان خوفاً أو شفقة أو ضحكاً.

---

[1] تسمى **الرسالة الكولينية** Tractatus Coislinianus نسبة إلى مجموعة De Coislin في المكتبة الأهلية بباريس، يرجع تاريخ المخطوطة إلى القرن العاشر الميلادي، ولكن تأليفها يرجع إلى القرن الأول قبل الميلاد، من عهد المشائين من تلاميذ أرسطو، لمزيد من المعلومات حول هذه المخطوطة، يراجع غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 86 بما فيها الإحالة.

[2] غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 86، 87. للإطلاع على القول كاملاً مع الشرح، يراجع المبحث الرابع من الفصل الثاني.

[3] غنيمي هلال، المرجع نفسه، ص 87.

يذكر الباحث أ. نلسن (T . G. A. Nelson) في كتابه "نظرية الكوميديا..." ثلاث نظريات عملت كل واحدة منها على وضع تفسير للضحك وهي مذكورة على النحو التالي:

**1- نظرية السمو:**

يقول نلسن في كتابه المذكور أعلاه بأنّ أرسطو لم يكتب قصائد يمدح فيها الضحك؛ غير أنّ ذلك لم يمنع غيره من الفلاسفة من توجيه النقد اللاذع للضحك، ويذكر قولا لأحد فلاسفة القرن السابع عشر وهو توماس هوبز Thomas Hobbes يقول هوبز: " إنّنا نضحك إما بسبب شعور مفاجئ بالسعادة لما أحرزناه من انتصار، أو بسبب تعرّض الآخرين للخزي والإهانة. ومن هنا فنحن نضحك لشعورنا بالسمو على الآخرين، لما في ذلك من إشباع لغرورنا ومجال للتحرر اللحظي من إحساسنا بالعجز. إنّنا نضحك على هؤلاء الذين هم أعلى منا ولكنّهم يشبعون رغبتنا في السمو عن طريق نزولهم من مواضعهم العالية. كما نضحك أيضاً على أخطاء كنا قد ارتكبناها في الماضي ولكنّنا لم نعد نرتكبها".[1]

يصبح الضحك من هذا المنظور، مجالاً رحباً لإشباع الغرور الذي ينتاب النفس البشرية، من جرّاء إحساسها بالسمو والتفوّق نتيجة لتغير الأوضاع الطبقية؛ فالمثير للضحك ليس انحدار الناس إلى الحضيض بعد أن عاشوا الحياة الراقية فحسب، إنما لإحساس الضاحك بأنّه ارتقى فوق منزلتهم بعد أن كان دونهم مرتبة. كما يصير الضحك حيّزاً تحرّر فيه الذاتُ عجزَها الذي طوّقته بداخلها نتيجة للأخطاء التي ارتكبتها، وقد ترفّعت عنها بالكف عن فعلها لذا صارت مرتبطة بالماضي ولا مجال لتكرّرها في المستقبل.

ونعتقد أنّ الضحك الناجم عن الشعور بالتحرّر من الأخطاء سيكون أنسب للضحك الهزلي من ذاك الناتج عن تغيّر الوضع الطبقي؛ ذلك لأنّ الشخصيات الكوميدية رذيلة

[1] نلسن ت. ج. أ، نظرية الكوميديا في الأدب والمسرح والسينما، ترجمة: ماري إدوارد نصيف، أكاديمية الفنون، د.ط، د.ت، ص 10، 11.

بطبعها ولا سبيل لنزولها من مكان راقٍ؛ كما أنّ الأخطاء المرتكبة في الكوميديا أكثر انحطاطاً من أن يقدم عليها المشاهد، فإن كان قد أقدم عليها فعلاً فستكون مشاهدته للملهاة بمثابة الحد النهائي لها، ذلك لأنّ مشاهدة الأخطاء عن بعد والضحك منها، سيمنح الجمهور فرصة للتحرّر من أخطائه الماضية والكف عن فعلها، ومن هنا يظهر دور الكوميديا في معالجة مشاكل المجتمع والأفراد على حد سواء.

**2 – نظرية التحرّر النفسي:**

"شرح جيمز فيبلمان James feibleman هذه النظرية فقال إن مواقف الضحك التي تعتمد على هذه النظرية تبدأ بإثارة الخوف الشديد، ثم التحرر من هذا الخوف، والضحك في النهاية لعدم وجود داع للخوف. يساعدنا هذا الشرح ليس فقط في مفهومنا عن الضحك، ولكن أيضاً في مفهومنا عن الملهاة. فهو يدعّم الصيغة التي سادت في العصور الوسطى والتي تجعل الملهاة تبدأ بصعوبات أو مخاطر تعترض طريق السعادة، ولكنها تنتهي وقد أزيلت جميع الصعاب... فعند مشاهدة أي ملهاة نجلس كمتفرّجين على أطراف مقاعدنا متأهبين خشية حدوث مكروه لإحدى الشخصيات، ولكننا سرعان ما نضحك بارتياح عندما يعبر خطر وقوع الكارثة".[1]

فالضحك من هذه الوجهة، يباشَر أولاً بإثارة الخوف في نفسية المشاهد، بأن تُعرَض أمامه شتى العراقيل التي تقف في سبيل سعادة الممثل، ثم سرعان ما تقلُّ تلك الصعوبات كلما توجهنا إلى نهاية المسرحية، لتنتهي في الختام بنهاية سعيدة، وهذه الطريقة - في رأي جيمز- ستمنح المشاهد راحة نفسية يكون الضحك فيها تعبيراً ملائماً عن عبور الكارثة التي شاهدها في الكوميديا. وبالإضافة إلى هاتين النظريتين، "يضيف

[1] نلسن، المرجع السابق، ص 13، 14. وقد أثبتت العلوم الحديثة "أنّ الضحك يؤدي إلى انخفاض ضغط الدم، كما أنّه يرفع مناعة الجسم ويقلّل الشعور بالألم، بالإضافة إلى أنّه يصفي الذهن من سيطرة بعض الأفكار السيّئة كالقلق والخوف"، يراجع: جيمس جاردنر، آرثر بل، إدارة الخوف، ترجمة: خالد العامري، القاهرة، دار فاروق للنشر والتوزيع، ط – 1، 2006، ص 204.

نلسن نظرية أخرى تحدّث عنها شوبنهاور في القرن التاسع عشر، وهي **نظرية التنافر والتعارض**، وهذه النظرية - في رأيه- لا تتعارض مع نظرية السمو بل تعد مكملّة لها"[1].

ويشير الباحث عبد الحميد خطاب - في أثناء عرضه لمسببات الضحك- بأنّ "ضحك الإنسان قد يعلّل في بعض الحالات العصبية بصرف نصيب من الطاقة، العصبية في أسهل طرق المقاومة، وهو تقلّص بعض العضلات اللطيفة في الوجه وعند ذلك يكون تفريغاً للشحنة العصبية، فهو بذلك تنفيس وتفريج، ولعل هذا هو السرّ الذي يربط بين الضحك والبكاء، لأنّ في كليهما تخفيفاً، ولعله السرّ - أيضاً- الذي قد يؤدي بالسرور المفاجئ الهاجم إلى البكاء، وبالألم والحزن المباغت إلى الضحك، فينقلب الضحك بكاءً والبكاء ضحكاً".[2]

ومعنى هذا أنّ للضحك الذي يظهره الإنسان بين الحين والآخر دورٌ في تفريغ الشحنات العصبية التي تراكمت لديه، شأنه في ذلك شأن البكاء، ولعل ذلك ما يفسّر ارتباطهما ببعضهما؛ إذ ينتج الضحك في بعض الأحيان من كثرة البكاء أو العكس.

يتضح لنا ممّا تقدم أنّ الباحثين - على تعدد وجهاتهم – قد بذلوا مجهودات مُضنية في وضع تفسير للتطهير الذي يحصل بفعل الضحك؛ فقد يكون علاجاً يُمنَح المريضُ فيه دواءً مشابهاً لضحكه الزائد بهدف التقليل منه، أو يكون تعبيراً عن السمو عن الأخطاء التي ارتُكِبت في الماضي، كما يمكن أن يكون تعبيراً عن تحرّر الذات من خوفها نتيجة إحساسها بعبور الكوارث، أو صرفاً للشحنات الانفعالية الزائدة. بالإضافة إلى تفسيرات أخرى يضيق المقام عن التذكير بها أو عرض محتوياتها.

على كل حالٍ، ما كانت نظريات كهذه أو كغيرها من النظريات لتضع تفسيراً نهائياً للضحك، ولكنّها اجتهادات كان لابدّ منها لكي لا يبقى الضحك الكوميدي في حدود

---

[1] نلسن، المرجع السابق، ص 13. (بتصرّف).

[2] عبد الحميد خطاب، الضحك بين الدلالة السيكولوجية والدلالة الإستيطيقية، ص 19، 20. "من المعلوم أنّ فن المعالجة والمداواة يعمد- في بعض الأحيان- إلى الإضحاك القصدي، إذ يستعمل الضحك منظفاً للصدر وإدخال بعض الأدوية - عن طريقه – إلى أقصى الرئة". يراجع: المرجع نفسه، ص 20.

الاستفهام، وإذا كانت هذه الآراء قد حاولت جهدها لتفسّر الضحك عموماً أو الضحك الناجم عن مشاهد الملهاة، فما الذي يمكن قوله عن المغزى الكوميدي؟

**المغزى الكوميدي:**

لقد اتفق الكثير من النقاد على أنّ المغزى من العمل الكوميدي أن يسعى جاهداً إلى تغيير تصرفات الناس ونقائصهم عن طريق عرض تلك التصرفات والسخرية منها، ذلك أنّ "تصوير نقائض الناس في أسلوب يغلف العمل بجو كوميدي يتحقق به للمشاهد الضحك مما يراه مجسّداً على خشبة المسرح من أحداث متناقضة متعارضة تحقق للمشاهد من بعض الضحك، الرغبة في أن يرى أحد هذه العيوب، ومن هنا يتحرك من أجل تغييرها دون أن تدفعه العاطفة لرد الانفعال إلى ذلك بل تدفعه غيرته في أن تستقيم الحياة".[1]

ويتفق الباحث حمدي إبراهيم مع هذا الرأي، فيؤكد أنّ الكوميديا باعتبارها محاكاة لنقائص الأفراد في مجتمعهم، تجعل المشاهدين يسخرون مما يعرض أمامهم، وبمرور الوقت تتحول سخريتهم إلى استهجان تلك النقائص ومن ثم نبذها، يقول: "تحقق (الكوميديا) عنصر الفكاهة بقصد طرح تلك النقائص أمام أعين النظارة كي يسخروا منها ويضحكوا ملء أشداقهم على المتردين فيها، وغاية هذه المحاكاة معالجة مشاكل المجموع التي أصبحت كداء استشرى أو كوباء استفحل أمره، وصار لزاماً التصدي له. والسخرية غايتها التغيير(وهو مرادف للتطهير في التراجيديا) من خلال المجموع؛ لأنّ السخرية هي أولى مراتب الشعور بالغثيان نحو تصرّف ملائم، تماما كما يعتبر السخط أولى مراتب الثورة؛ ومثلما يؤدي السخط بمرور الوقت إلى الثورة على الظلم والاستعباد، كذلك السخرية تؤدي على المدى البعيد إلى استهجان النقائص ثم نبذها".[2] وليس معنى ذلك أنّ الهدف منها أن تبتر النقائص أو تتخلّص منها نهائياً إنما "تهدف - في رأيه- إلى استنهاض الهمم المتقاعسة عن طريق الضحكة والبسمة الهادئة. وقد تبدو الكوميديا أحياناً في هيئة

[1] محمد نصار، قاسم كوحي، تذوق الفنون الدرامية، ص 31.
[2] حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 92.

طبيب متجهِّم عابس الوجه، يحمل المِبْضع في يده كي يستأصل الأورام الخبيثة من جسد المجتمع إذا بلغ به التدهور مداه، ولكنها في الغالب مثل طبيب يحمل في يده قارورة الدواء يعالج برفق، ويدعو بهدوء، ويضع البسمة على الشفاه قبل العبوس".[1]

ولا شك أنّ ذلك ما أراده هيغل حين صرّح بأن الملهاة شأنها شأن كل فن حقيقي مطالَبة بأن "تقدم العقلاني، لا تحت التهديد بانهيار كارثي، بل على العكس باعتباره يقاوم بنجاح وظفر جميع ضروب الغباء والحماقة، وكل ما هو بعيد عن المعقولية في الواقع، فما يهزأ منه أرسطوفان، على سبيل المثال، ليس الأخلاقية الحقة للحياة الأثينية، ولا الفلسفة الإغريقية الحقة، ولا الاعتقاد الحق بالآلهة، ولا الفن الإغريقي الحقيقي، وإنما المنتجات الضارة للديمقراطية، والديمقراطية المنحطة التي اختفت منها المعتقدات القديمة والأعراف القديمة، وكذلك السفسطة، والعاطفية الكاذبة، وحالة المأساة التي يرثى لها، والثرثرة التي لا أساس لها غير التملق والتزلف، والولع بالمناقشات، وبالاختصار، كل ما يتعارض مع الواقع الحقيقي للدولة وللدين وللفن، مسلطاً الضوء على بلاهته التي تدمّر نفسها بنفسها".[2]

فللكوميديا - بهذا المنظور- غاية محددة تسعى إليها، وهي مقاومة الأمور غير المعقولة في الواقع، وهي بهذا لا تنتظر وقوع الكوارث ومن ثم تحاول علاجها أو البحث عن حلول عاجلة متسرعة؛ إنما تقاوم الكارثة قبل استفحالها في المجتمع، ولاشك أنّ ذلك ما حاول أرسطوفان أن يعالجه في ملاهيه؛ حين "هاجم المؤسسات والقوانين والأفراد الذين لم يقنع بهم لأنه شعر بعدائهم للمثل العليا في المجتمع الإنساني الحقيقي، لذلك سخر من الحروب المحلية، وحياة المدن العارية من كل قِيَم ومُثل، وتضييع الوقت في رفع القضايا في المحاكم، وادّعاء العمل من أجل الصالح العام، كذلك هاجم كليون الفوغاني

[1] حمدي إبراهيم، المرجع السابق، ص 91.
[2] هيغل، فن الشعر، ص 241، 242.

وسقراط السفسطائي... وكانت الموضوعات التي تثير غضب أرسطوفان واحتقارَه، هدفاً للسخرية والاستهزاء، من أجل إبراز العناصر الإيجابية في الإنسان والمجتمع".[1]

ويذكر الباحث عبده دياب قول **هنري برغسون** Henri Bergson (1859، 1941)[2]، الذي يدلي من خلاله بأن الهدف من الضحك "هو عقاب صاحب الآلية، وانتشاله من حلمه وذهوله ومحاولة إصلاحه والقيام بدور هام ومفيد في حياة الإنسان، وهذا الدور هو المقوّم الاجتماعي الذي يتطلّب من كل فرد منا حظا غير قليل من المرونة والتكيّف مع الحياة والانصراف عن الآليات الضارة على نحو ما تتمثّل في العادات الرتيبة، والواقع أنّ الجماعة عندما تسخر من الشخص الذي يبدو بمظهر الآلة الميكانيكية، أو الجهاز الصناعي أو الشيء الجامد، فإنها إنما تتخذ من الضحك سلاحاً هدفه المحافظة على المرتبة التي وصلت إليها الإنسانية فوق الجماد والحيوان والقضاء على جمود البدن وتصلب العقل وتحجر الخلق، لأنها تريد لها أعظم قسط ممكن من المرونة وأعلى درجة ممكنة من الروح الاجتماعية".[3]

فالضحك - في رأي برغسون- وسيلة لعقاب الأفراد الذين تخلوا عن المرونة والتجديد في تصرفاتهم وأقوالهم، من أجل غاية مهمة وهي انتشالهم من الرتابة والآلية، ومن ثم إعادتهم إلى السلوكات الإنسانية المتجددة، حفاظاً على ما حققه الإنسان من رقيّ يسمو به عن الحيوانات والجمادات.

هكذا يكون الضحك وسيلة للإصلاح؛ سواء اتّخذ شكلاً وقائياً بمقاومة الأمور غير المعقولة في المجتمع، أو سعى إلى تقويم التصرفات الآلية وإعادتها إلى وضعها الطبيعي، أو حاول السخرية من أفعال الناس السيئة من أجل تغييرها ونبذها.

---

[1] نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص 127.

[2] **برغسون**: فيلسوف فرنسي معاصر، من مؤلفاته: الزمن والإرادة الحرة، المادة والذاكرة، التطور المبدع، للتفصيل في حياته وأعماله يراجع: كامل محمد عويضة، هنري برغسون فيلسوف المذهب المادي، لبنان، دار الكتب العلمية، ط – 1، 1993، ص من 44 إلى 79.

[3] برغسون، الضحك، ترجمة: سامي الدروبى، عبد الله عبد الدايم، دار الكتاب المصري، 1948، ص 70، 71. نقلاً عن: عبده دياب، الدراما الضاحكة، القاهرة، مطابع ماهر الحديثة، 1999، ص 28.

**المغزى الدرامي بين التراجيديا والكوميديا:**

من خلال ما عرضناه حتّى الآن يمكننا أن نسجل بعض الفوارق فيما يخص المغزيين التراجيدي والكوميدي:

إنّ إثارة المأساة لعاطفتي الخوف والشفقة عن طريق عرض الأخطاء التي يقدم عليها الشخص النبيل، ستتيح للجمهور فرصة معايشة الألم الافتراضي من جهة، والتحرّر من هاتين العاطفتين من جهة أخرى؛ ذلك أنّ مشاهدة المتلقي للأحداث المأساوية وإدراكه بأنّها لم تحصل له بعد، وأنّه لن يكون بمنأى عنها في المستقبل، من شأنها أن تمنحه نظرة أعمق للحياة، بل حصناً منيعاً يجابه به سيطرة ذاته ونقائصه الباطنية، فالتهور، الكبراء، الغرور والغطرسة... كلّها نقائصٌ يجدر بالفرد أن يتجنبها وأن يكبحها قبل أن تغرقه في الخطأ، كما تهبه الحكمة والمعرفة وحسن التصرّف اتّجاه ما يعترضه من مصاعب وصراعات خارجية.

إنّ إثارة الملهاة للضحك عن طريق عرض النقائص والنقائض التي يقدم عليها الممثل الكوميدي، ستفتح للمشاهد مجالاً رحباً لرؤية أخطائه الماضية، وإدراك مدى تفاهتها، وبالتالي وضع حدٍ لها كي لا تتكرّر في المستقبل، ذلك أنّ مشاهدة الجمهور لتلك النقائض عن بُعد ستمنحه فرصة أخرى للسخرية من أخطائه، وهذه السخرية ستحد من التصرفات المنحطة في المجتمع ككل.

ترى المأساة في الألم والمعاناة وسيلتين للتطهير والتوجيه؛ فالفرد بالنسبة إليها لن يتطهّر من الخوف والشفقة وباقي الانفعالات المضرّة ما لم يعش تجارب مثيرة للانفعالات ذاتها. أما الملهاة فتفضل أن تغيّر الأوضاع المنحطة للمجتمع وتعالجها بأسلوب خالٍ من الإضرار بالمتلقي، إنّها تفضّل أن تعرض أخطاء الناس لتريهم مدى تفاهتها، بدل أن تثير ألمهم أو خوفهم مما سيحصل في المستقبل، وهي بهذا تتخذ السبيل السهل واليسير للتربية.

تقدّم المأساة رسالتها محملةً في البطل وفي الفكرة التي يدافع عنها، أي أنها تحاول توعية المشاهد بخطورة الإقدام على فعل مشابه لفعل البطل الذي انصاع لرغباته وتهوّر في اتّخاذ قراراته اتّجاه المواقف والصراعات التي واجهها، فهي تريه الكوارث قبل وقوعها لكي يتجنّب الوقوع فيها.

تقدّم الملهاة رسالتها بعرض الكثير من النقائص المنبوذة، وذلك بهدف الحد منها، والسخرية التي يبديها المشاهدون اتّجاه ما يعرض أمامهم ما هي في الحقيقة إلاّ استنكار لأخطائهم الماضية.

هدف التراجيديا التطهير من الانفعالات الضارة التي تأتي في مقدمتها الشفقة والخوف، وغايتها عقاب صاحب الأخطاء بطريقة غير مباشرة، عن طريق إقحامه في الأحداث المأساوية، وإشراكه في الألم والمعاناة. وهدف الملهاة الحد من النقائص ونبذها من المجتمع عن طريق الضحك والسخرية من فاعلها، وغايتها عقاب صاحب النقيصة وتغيير عاداته السيئة.

ومهما تعددت الفوارق بين الهدف المنشود من المأساة ونظيره في الملهاة إلاّ أنّهما تسعيان إلى غاية واحدة وهي توجيه المجتمع وتغيير عيوبه والتقليل من انفعالاته الزائدة، فالمأساة تضغط عليه من الجانب العلوي لتريه عواقب نقائصه حتّى ولو انحدر من سلالة ملكية، والملهاة تكبحه من الجانب السفلي حتّى لا ينزل إلى تلك النقائص المخزية، ويصرف طاقته من أجل أهداف تافهة حتّى ولو اختبأ وسط الأراذل من الناس، الأولى تخاطب عواطفه وتطهره منها، والثانية توعّي عقله وتوجهه.

وإذا كانت طريقة المأساة في تقديم النصح لمشاهديها مختلفة عن تلك التي تعتمدها الملهاة؛ فأيهما استطاعت أن تصمد طويلاً؟

الواقع أنّ المأساة اليونانية لم تستمّر طويلاً، "ذلك أنّها نشأت واندثرت في أقلّ من قرن من الزمن، وهي نفس فترة ازدهار المدينة – الدولة اليونانية في عصرها الذهبي، وبظهور المسيحية تراجعت التراجيديا، حتّى في شكلها الروماني وهو أقلّ

نسجاً... وإذا كان الشكل التراجيدي لم يبلغ أبداً اكتماله، ولم يتوفّر في صورته التامة دائماً، فإنّ العصر الحديث سيكون عصر موت التراجيديا بامتياز، موت رافقته موت الآلهة واختفاء الطقوس. وقد كان عدوا التراجيديا الرئيسيين منذ فجر الأزمنة الحديثة، يتمثلان في العقيدة المسيحية والعقلانية الحديثة، لكنّها مع ذلك استطاعت أن تنتصر في حربها ضدّها، انتصاراً تجلّى في انبعاث التراجيديا مرتين في القرن السادس عشر في إنجلترا، وفي القرن السابع عشر في فرنسا. أما موت التراجيديا الثاني، فقد جاء نتيجة هيمنة اقتصاد السوق الرأسمالية، والثورة التكنولوجية، وظهور أنساق التأويل الفكرية الجديدة".[1]

وفي الوقت الذي تلفظ التراجيديا أنفاسها الأخيرة، "تبلغ الملهاة أوج تطوّها، وقد شهد المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر على ذلك، أما في القرن التاسع عشر، فقد شهدت بنية المسرح الكوميدي تطوراً، كما توجّه كثير من كتاب هذه الفترة إلى كتابة المسرحية الكوميدية الاجتماعية الاقتصادية والتي سعت أساساً إلى ضرورة كشف زيف وخداع الطبقات الاجتماعية".[2]

وبعد الذي ذكرناه عن استمرارية كل من الملهاة والمأساة، يمكننا أن نردّد بكل ارتياح قول الباحث نبيل راغب بأنّ الملهاة "ستستمرّ طالما استمرّت الطبيعة البشرية، فهي جزء عضوي منها ولا يمكن تصوّر الإنسان بدون كوميديا وفكاهة ودعابة... ومهما تعددت أشكالها وقوالبها، فإنّ روحها ستظلّ في جوهرها واحدة".[3]

يمكننا الآن أن نقول بكلّ ثقة: أنّ الملهاة ستواصل شقّ طريقها نحو الأمام ونحو تقديم الأفضل مادامت نقائص الإنسان متواصلة، ومادام المشاهد في حاجة إلى من يوعّيه بأسهل السبل في زمن كثرت فيه المشاكل وتعقدّت فيه الظروف، الكوميديا ستستمرّ مادامت تحقّق رغبات الإنسان الذي ملّ النصائح المتشدّدة التي أَلِفها مع المأساة، وفضّل الحصول على العلاج بلا معاناة؛ فما حاجته إلى من يذكّره بخوفه وألمه وهو يعيش ذلك

[1] عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص 194، 176.
[2] محمد نصار، قاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، ص 29.
[3] نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص 131.

في كل يوم وفي كل مكان، الملهاة ستدوم ما بقي المجتمع في حاجة إلى الهروب من خوفه ليعوّض فيها حاجته إلى السرور والضحك.

من خلال ما عرضناه حتّى الآن، أمكننا أن نتعرّف على ما تثيره المأساة من خوف وشفقة، والأسباب التي تساهم في إثارة هاتين العاطفتين من وجهتين اثنتين: وفق التنظير الأرسطي الذي ورد في كتابه "فن الشعر"، ووفق فهم ابن رشد الذي جاء به في تلخيصه لهذا الكتاب، كما تعرضنا في المبحث الذي تلاه إلى التطهير الذي يحصل بمشاهدة التراجيديا، ومن ثمّ تفسير الباحثين له، لنقف في الأخير عند التطهير الكوميدي ووظيفة الضحك، هذه الوظيفة الهامة التي دفعت عجلة الملهاة لتستمرّ حتّى الآن.

# خاتـــــــمـة

سنعيد إلى الأذهان ونحن نلخّص ما قمنا به في هذا البحث أننا وصلنا إلى مجموعة النتائج التالية:

إنّ الأهمية التي اكتساها "فن الشعر" الأرسطي في الأوساط العربية، قد جعلت الباحثين على اختلاف توجهاتهم يُولونَه العناية البالغة؛ ففي حين حمل متى بن يونس على عاتقه نقله من اللغة السريانية إلى العربية، فضّل الفارابي وابن سينا وابن رشد شرحه ضمن باقي الكتب الأرسطية؛ فكانت النتائج مختلفة ومتباينة:

فاضطراب متّى بن يونس بين عجزه الواضح في اللغة العربية وما يتصّل بها من نقد الشعر عند العرب، وبين جهله بطبيعة الشعر اليوناني وما يرتبط به من مصطلحات؛ قد أدّى إلى إنتاج نص مضطرب، زاده رداءة توسّط السريان الذين عملوا على تحريفه وفق ما تقتضيه تعاليمهم الدينية.

ومما يثير الانتباه أنّ كلاً من الفارابي وابن سينا قد لخص "فن الشعر" الأرسطي كلاً حسب نظرته الخاصة، غير أنّهما لم يدركا مقصود أرسطو بحقيقة الأجناس الشعرية التي تحدّث عنها أرسطو، ولا قصده بالمحاكاة التي توجّها بها نحو التشبيه.

ولقد حاول ابن رشد أن يعطي تلخيصه لفن الشعر لمسةً مختلفةً عن سابقيه فبادر إلى تطبيق القوانين الأرسطية الواردة في هذا الكتاب على الشعر العربي.

وعلى الرغم من أنّ العرب لم تعرف الملاحم - مادام شعرها لم يخرج عن إطار الشعر الغنائي- إلاّ أنّ ابن رشد قد وجد منفذاً لربطها بالشعر القصصي وقصائد الوصف والغزل؛ فعمد إلى الأشعار العربية واتخذ لنفسه منها أمثلة لبلوغ هدفه من التلخيص، ونقصد قراءة القوانين الأرسطية ومحاولة تطبيقها على الشعر العربي.

ورغم البون الكبير بين الملحمة وبين الشعر العربي الغنائي؛ إلاّ أنّ جهده ذاك لم يذهب هباءً؛ إذ نجد في بعض أقواله عنها ما يصلح لأن يقارن مع الأقوال الأرسطية؛ كوجود ما يشابهها في الكتب الشرعية، والقصائد المنظومة لوصف الحروب، مع الاحتفاظ طبعاً بالملاحظة التي تظهر الفرق بين الشعر العربي الغنائي وبين الشعر

الملحمي الموضوعي. غير أنّ جنوحه إلى الوصف بدلاً من الاستقرار على السرد الذي تعتمده الملحمة؛ يبعده عن الفكرة التي أرادها أرسطو.

والواقع أنّ معالجة الشعر العربي لبعض الأغراض التي لا تخرج عن ذاتية الشاعر: كالمديح، الهجاء، الغزل، الرثاء...، يجعله محصوراً في نطاق الجنس الغنائي، الذي لم يبلغ بعدُ مرحلة الجنس الدرامي التي بلغها الشعر اليوناني.

وقد حاول ابن رشد أن يعوّض التراجيديا باعتبارها صنفاً درامياً راقياً بالمديح الذي لم يخرج عن كونه غرضاً غنائياً، فانجرّ عن ذلك التعويض الكثيرُ من الهفوات التي مسّت جوهر التراجيديا:

فالخرافة التي تعتبر أهمّ جزء في التراجيديا؛ وذلك لارتباطها المباشر بالفعل الذي يعدّ أساس العمل الدرامي، قد فهمها على أنّها محاكاة؛ فجعل البسيطة منها ما اعتمدت أحد نوعي التخييل، والمركبة ما جمعت بينهما، وهذا ما لم يقله أرسطو.

والظاهر أنّه لم يدرك الفرق بين أنواع الخرافة (البسيطة، المركبة)، وبين أحد أجزائها (داعية الألم)؛ لذا أدرج الثلاثة (البسيطة، المركبة، داعية الألم) ضمن أنواع المحاكاة التي تعوّض عنده أنواع الخرافة، كما ربط وحدة الفعل في المأساة، بالوحدة العضوية في قصيدة المدح العربية.

وابن رشد في فهمه للتحوّل الذي يحصل في المأساة على مستوى الفعل ويغيّر مجرى الأحداث إلى عكس ما كانت عليه، بعيدٌ كلّ البعد عمّا أراده أرسطو؛ فهو لا يعرف الفرق بين أن تُجمَع أضداد المعاني وبين أن تُحَوَّل الأحداث في المأساة إلى ضدها لذا عمد إلى تعويض التحول بالمقابلة مع أنّ الفرق واضح بينهما؛ وهذا الابتعاد لا يرجع - في رأيينا- إلى تقصير ابن رشد في حق الأفكار الأرسطية، فهو في كل الأحوال قد بذل جهده لإيجاد ما يقابلها عند العرب؛ إنّما يعود بالأساس إلى الاختلاف الجوهري بين المأساة التي تقوم على محاكاة الفعل، وبين المديح الذي لا يتجاوز حدّ الوصف، ومن ثمّ سيبدو فهمه للمسألة أمراً معقولاً مادام قد أفرغ صنفاً درامياً في بوتقة جنس غنائي.

وقد حدّد ابن رشد قصده بالتعرّف، فقصره كما قلنا على محاكاة الأشياء، وقد ترتّب عن هذا الفهم أن تابع هفوته الأولى، فجنح بأنواع التعرف إلى أنواع ضمّها إلى أنواع المحاكاة؛ فمحاكاة المحسوس بالمحسوس، أو المعنوي بالمحسوس أو حتّى إقامة الجمادات مقام الناطقين، لا تعكس بأيّ وجهٍ ما ذكره أرسطو من أنواع، والأرجح أنّه لا يفرّق بين محاكاة الأفعال التي تقوم عليها المأساة وبين التشبيه الذي يمثل عماد الشعر العربي؛ لذا نراه في كلّ مرةٍ يقحم التشبيه ويذكر نماذج من الشعر قد زادته بعداً عن أصل الفكرة، غير أنّ القول بذلك لا يعني أنّه لا جدوى ممّا قاله في هذا الشأن، فالنوع الرابع من المحاكاة يبدو أكثر قرباً من التعرف عن طريق القياس الذي قال به أرسطو ، كما أنّ المحاكاة بالتذكّر تظهر اقترابه مما قاله أرسطو بشأن التعرّف عن طريق التذكّر.

وابن رشد في قراءته للشخصيات التراجيدية يحصر فهمه لها ضِمْن نِطاق الممدوح؛ ليجنح كعادته إلى قصيدة المدح العربية؛ فيحوِّلَ الأخلاقَ التي تظهر عن طريق الشخصيات بواسطة الفعل، إلى عادات يتكلّف الشاعر بوصفها دون أيّ تدخّل من الممدوح، ودون أيّ جهدٍ يذكر منه، بل يصير الممدوح فيها جزءً من الجمهور لا طرفاً في إنجاز الفعل؛ وهذا الفهم راجع - كما قلنا- إلى الفرق بين الشعر الإغريقي الذي استطاع أن يرتقي إلى مستوى الفعل، أي إلى مستوى تُوكَلُ فيه المهمّة للشخصيات كي تعبّر عن ذواتها، وبين الشعر العربي الذي بقي حبيس الذات وأنا الشاعر.

وابن رشد في فهمه للمنظر كابن سينا؛ يرى في المنظر نظراً، ولعلّه منساق كسَلَفِه مع ظاهر اللفظ، ومدلوله المرادف للمناظرة والاحتجاج الخطابيين، متابعان - بذلك- هفوة متى بن يونس، الذي اختار النظر كمقابل للمنظر المسرحي، وبهذا ينزاح عن حقيقة المنظر، فيحوّله من مجرّد واجهةٍ مسرحيةٍ إلى ما يشبه الاحتجاج الخطابي، وبهذا يخرج خروجاً كلّياً عن مراد أرسطو.

ومادام ابن رشد لم يدرك كنه التراجيديا، ولم يجد ما يقابلها في الشعر العربي غير المديح، فستبدو قراءته لها أقرب إلى الغرض الشعري الغنائي منها إلى الصنف الدرامي؛ لذا لن يبدوَ غريباً أو محيّراً إن هو شابه بين بناء المأساة وهيكل القصيدة أو الخطبة،

وحوّل المنظر المسرحي إلى نظر واحتجاج، أو جنح بفكرة التحوّل التي تحصل على مستوى الفعل، وتغيّر مجرى الأحداث إلى النقيض، نحو المقابلة التي تجمع أضداد المعاني.

وإن كان رَبْطُ المأساة بالمديح ممكناً، فلن يستحيل لديه أن يربط الملهاة بالهجاء، ولعلّه لم يثقل كاهله بالبحث عن تعريف يلائم هذه الصناعة، لذا نجده يكتفي بتعديل عبارات متّى بن يونس.

وإذا جئنا لقراءته للملهاة فهو لم يقل عنها الكثير، ذلك لأنّ قِسْمَها - برأيه- لم يترجم على التمام، لكن هذا لم يمنعه من القول أنّ الأضداد تُعرَف من بعضها البعض، ليشير بطريقة مباشرة أنّ معرفة الأمور التي تخصّ صناعة المديح من شأنها أن تحيلنا إلى صناعة الهجاء وما يخصّها.

والخلاصة التي يمكن الخروج بها في قراءة ابن رشد للملحمة أو المأساة والملهاة؛ أنّه حاول جهده ليعطيها لمسةً عربية، لكنّ تبعيته للترجمة العربية القديمة قد أضلّته عن هدفه المنشود مادام لم يتقن اليونانية ولم يعرف غيرها من الترجمات.

وإذا كان ابن رشد قد عدل عن النماذج الشعرية العربية؛ لحث معظمها على الفسوق، واقتصار بعضها على الفخر بالشجاعة والكرم، فإنّه لم يعدم الوسيلة في أن يجد لها بديلاً في الأقاويل الشرعية والمواعظ؛ فالبطولة والتحوّلات قد جسّدتها قصة سيّنا يوسف –ع - ، كما جسّدت قصة سيّدنا إبراهيم – ع – الخوف والشفقة.

وابن رشد في قراءته لفكرة أرسطو عن الرحمة والخوف مُدْرِكٌ تماماً لأسبابهما، وحتى على من تقعا؛ لذا نراه يربط الأولى بمن يقع عليه الفعل، ويربط الآخر بالمستمع، غير أنّ ربطه لهذين الانفعالين بالمستمع وليس بالمشاهد يجعلنا نلتمس له عذراً؛ وهو أنّ المتلقي العربي - حينذاك - غالباً ما كان يعتمد على سماع المواعظ التي كانت تُسْرَدُ أمامه، ومادام لم يعرف ماهية المسرح أو كنه الدراما فإنّه لا حيلة له إلاّ أن يعوّض ما فهمه بالسائد في زمانه.

وإذا جئنا لنقوّم عمل ابن رشد من خلال ما عرضناه من آرائه وجدنا أنّ قوة شرحه قد برزت في كيفية التعامل مع بعض المواضيع المطروحة؛ لكنّها أظهرت اضطراباً إن لم نقل إخفاقاً في تعويض الصنفين الدراميين: الكوميديا والتراجيديا، هذا بالإضافة إلى جهده القاصر في مواجهة المصطلحات الأرسطية: كالمحاكاة والخرافة والتحوّل والمنظر المسرحي. وهنا نتساءل: إلى أيّ حدٍ كان من الممكن لابن رشد أن يوظّف فكرته بتطبيق القوانين الأرسطية على الشعر العربي لو أنّه عرف الجنسين الشعريين: الملحمي والدرامي على حقيقتهما؟ ألم يكن هذا كافياً لتوفير قاعدة أكثر صلابة، تنطلق منها عبقريته للتراجع عن فكرته، وحتّى في حالة التطبيق التي قام بها استناداً إلى اختيار غرضين غنائيين كمقابل لصنفين دراميين، فسيكون هذا التلخيص ذا فائدة محدودة، بل خطوة لم تزده إلاّ خروجاً عما أراده أرسطو، لكنّه لا يقلّل من قيمة المحاولة.

وفي الأخير يمكن القول أنّ تلخيص ابن رشد لفن الشعر يبيّن قصدية المحاولة لفهم هذا الكتاب، بيد أنّه لم يصل إلى النتيجة المرغوبة، بل حاول الاقتراب منها وحسب، وهذا الاقتراب له محاسنه أيضاً وإن كان لا ينفي مساوئ ترتّبت عليه.

وما يمكن الخلوص إليه: أنّ عدم الاحتفاظ بالصورة الحقيقية للنص الأصلي، لا يعني بالضرورة طمسه، أو تغييب أفكار صاحبه، إنما هي حركية النص عبر الزمن والمكان تفعل فعلها، تضمن من جهة الحياة والاستمرارية للنص، ومن جهة أخرى تفتحه على زوايا عديدة لإعادة الفهم: فقد تقترب منه أو تبتعد عنه قليلاً أو تعطيه وجهةً أخرى لم يقصدها صاحبها.

# فهرس المصادر والمراجع

**القرآن الكريم:**

**قائمة المصادر والمراجع:**

**أوّلا: المصادر:**

1 - **ابن رشد** (أبو الوليد):

- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، د.ط، 1953.

- تلخيص الخطابة، تحقيق: محمد سليم سالم، القاهرة، د.ط، 1967.

2- **أرسطو طاليس**:

- فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، د.ط، 1953.

- فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، ط- 1، 1999.

- في الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس القُنائي من السرياني إلى العربي، تحقيق وترجمة: شكري محمد عياد، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ط، 1967.

**ثانيا: المصادر العربية:**

-- **التوحيدي** (أبو حيان)، كتاب الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: محمد حسن إسماعيل، بيروت، دار الكتب العلمية، ط- 1، 2007.

- **الجوهري** (إسماعيل بن حماد)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، بيروت، دار العلم للملايين، ط – 2، 1979، مجلد1.

- **القزويني** (الخطيب) ، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، بيروت، المكتبة العصرية، د.ط، 2009.

- **القيرواني** (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لبنان، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، د.ط، 1996، ج2.

- **ابن كثير** (أبي الفداء الحافظ)، قصص الأنبياء من القرآن والأثر، تحقيق: صدقي جميل العطّار، لبنان، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

- **ابن منظور** (جمال الدين)، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط – 1، 1990، مجلد12.

- **ابن منظور** (جمال الدين)، لسان العرب، بيروت، دار نوبِليس، ط – 1، 2006، مجلد4.

- **النديم** (أبو الفرج إسحاق)، كتاب الفهرست، تحقيق: رضا - تجدّد بن زين العابدين، د.ط، 1971.

**ثالثاً : المراجع العربية:**

- **إبراهيم** (محمد حمدي)، نظرية الدراما الإغريقية، لبنان/ مصر، مكتبة لبنان ناشرون/ الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط – 1، 1994.

-- **أدونيس**، الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، ط(2/1)، 1985/ 1989.

- **إسماعيل** (عز الدين)، الأدب وفنونه، القاهرة، دار الفكر العربي، ط- 9، 2004.

- **الجابري** (محمد عابد)، ابن رشد سيرة وفكر، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط (1 ، 2)، 1998/ 2001.

- **الجابري** (محمد عابد)، نحن والتراث، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط- 6، 1993.

- **الجبوري** (عبد الكريم)، سبيلك إلى فن الترجمة، لبنان، دار ومكتبة الهلال، ط. 1، د.ت.

- **جمعة** (محمد لطفي)، تاريخ فلاسفة الإسلام، عالم الكتب، د.ط، 1999.

- **جمعي** (الأخضر)، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط – 1، 1999.

- **الجوزو** (مصطفى)، نظريات الشعر عند العرب، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط- 1، 1981.

- **حامد قدوس** (عزت زكي)، تاريخ عام الفنون، الإسكندرية، مطبعة الحضري، د.ط، 2009.

- **حمودة** (عبد العزيز)، البناء الدرامي، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998.

- **خطاب** (عبد الحميد)، الضحك بين الدلالة السيكولوجية والدلالة الإستيطيقية (دراسة تحليلية في ماهية الضحك الهزلي فنياً)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، د.ت.

- **خليل** (إبراهيم)، في نظرية الأدب وعلم النص، الجزائر/ لبنان، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط – 1، 2010م/ 1431ه.

- **الدسوقي** (عمر)، المسرحية نشأتها- تاريخها- أصولها، القاهرة، دار الفكر، د.ط، 2003.

- **دياب** (عبده)، الدراما الضاحكة، القاهرة، مطابع ماهر الحديثة، د.ط، 1999.

- **الديداوي** (محمد)، الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط – 1، 2002.

- **راغب** (نبيل)، فنون الأدب العالمي، القاهرة، الشركة العصرية العالمية للنشر لونجمان، ط – 1، 1996.

- **الربيعي** (محمود)، في نقد الشعر، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

- **رشدي** (رشاد)، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط – 1، 2000/ 1420.

- **الروبي** (ألفت كمال)، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رشد، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2007.

- **زرارقة** (عطاء الله)، المدخل إلى فلسفة ابن سينا، الجزائر/ بيروت، ابن النديم للنشر والتوزيع/ دار الروافد الثقافية- ناشرون، د.ط، د.ت.

- **سلام** (أبو الحسن)، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د.ط، د.ت.

- **الشرقاوي** (عبد الكريم)، شعرية الترجمة- الملحمة اليونانية في الأدب العربي، المغرب، دار توبقال للنشر، ط – 1، 2007.

- **الشهرستاني** (عبد الكريم)، الملل والنحل، لبنان، دار ابن حزم، ط – 1، 2005.

- **صقر** (أحمد)، تاريخ النقد ونظرياته، مصر، مركز إسكندرية للكتاب، د.ط، 2001.

- **صليبا** (جميل)، من أفلاطون إلى ابن سينا، بيروت، دار الأندلس، ط- 4، د.ت.

- **صمود** (حمادي)، التفكير البلاغي عند العرب، تونس، الجامعة التونسية، د.ط، 1981.

- **عباس** (إحسان)، فن الشعر، بيروت/ عمان، دار صادر/ دار الشروق، ط - 1، 1996.

- **عبد الله الخطيب** (صفوت)، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، القاهرة، مكتبة نهضة الشرق، د.ط، د.ت.

- **العراقي** (عاطف)، الفيلسوف ابن رشد ومستقبل الثقافة العربية، السودان، دار الرشاد، ط- 1، 2000.

- **لطروش** (د)، **عزيز** (د)، مبادئ الترجمة، ليبيا، دار النهضة العربية، د.ط، د.ت.

- **عصام نجيب** (رلا)، تاريخ الفن، عمان، دار المستقبل للنشر والتوزيع، د.ط، 1997.

- **عصفور** (جابر أحمد)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المغرب/ لبنان، المركز الثقافي العربي، ط- 3، 1992.

- **عصفور** (جابر أحمد)، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ط، 1982.- **شكري** (عبد الوهاب)، النص المسرحي، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، د.ط، 2007.

- **العفيفي** (محمد أبو الفتوح)، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية عنترة بن شدّاد نموذجاً، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط- 1، 2001.

- **العقاد** (عباس محمود)، ابن رشد، القاهرة، دار المعارف بمصر، د.ط، د.ت.

- **عكاشة** (شايف)، نظرية الأدب في النقد الجمالي نظرية الخلق اللغوي، الجزائر، د.ط، 2006.

- **عويضة** (كامل محمد)، ابن رشد فيلسوف العرب والمسلمين، لبنان، دار الكتب العلمية، ط- 1، 1993.

- **عويضة** (كامل محمد)، هنري برغسون فيلسوف المذهب المادي، لبنان، دار الكتب العلمية، ط- 1، 1993.

- **عيد** (رجاء)، المصطلح في التراث النقدي، الإسكندرية، منشأة المعارف جلال حزى وشركاه، د.ط، د.ت.

- **الغازي** (علّال)، مناهج النقد الأدبي بالمغرب، الرباط، النجاح الجديدة، د.ط، 1999.

- **غنيمي هلال** (محمد)، الأدب المقارن، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر

والتوزيع، د.ط، 1998.

- **غنيمي هلال** (محمد)، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2001.

- **فهمي** (محمد فوزي)، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، هلا للنشر والتوزيع، ط – 1، 2000/ 1421.

- **فيدوح** (عبد القادر)، الجمالية في الفكر العربي، اِتّحاد الكتاب العرب، د.ط، 1999.

- **الكيلاني** (مجدي) ، أرسطو، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث،د.ط، 2009.

- **أبو ليل** (أمين)، العصر العباسي الثاني، الأردن، مؤسسة الورّاق، د.ط، 2009.

- **مرحبا** (محمد عبد الرحمن)، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، الجزائر/ بيروت، ديوان المطبوعات الجامعية/ منشورات عويدات، د.ط، د.ت.

- **المسدي** (عبد السلام)، المصطلح النقدي، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

- **مصلوح** (سعد)، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، القاهرة، دار التأليف، ط – 1، 1980.

- **مقدسي** (أنيس)، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة الأدبية الحديثة، دار العلم، ط – 3، 1980.

- **مكي العاني** (سامي)، الإسلام والشعر، الكويت، عالم المعرفة، د.ط، 1996.

- **مندور** (محمد)، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

- **النادي** (عادل)، مدخل إلى فن كتابة الدراما، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط- 1، 1987.

- **النساج** (سيّد حامد)، البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو، مكتبة غريب، د.ط، د،ت.

- **نصّار** (محمد)/ **كوفحي** (قاسم)، تذوّق الفنون الدرامية، الأردن، عالم الكتب الحديث، د.ط، 2007.

- **نصار** (محمد) / **كوفحي** (قاسم)، نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية نظرة جديدة، عمان/ إربد، جدارا للكتاب العالمي/ عالم الكتب الحديث، ط – 1، 2008.

- **هبو** (أحمد ارحيّم)، المدخل إلى اللغة السريانية وآدابها، مديرية الكتب والمطبوعات، د.ط، د.ت.

- **ياسر** (عبد الواحد)، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط – 1، 2011.

**رابعاً: المراجع المترجمة:**

- **أوفسيا نيكوف** (م) / **نوفا** (ز. سمير)، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا، بيروت، دار الفارابي، ط(1/ 2)، 1975/ 1979.

- **جاردنر** (جيمس)، **بل** (آرثر)، إدارة الخوف، ترجمة: خالد العامري، القاهرة، دار فاروق للنشر والتوزيع، ط – 1، 2006.

- **جريجور** (شولر)، نظرية الأدب الأرسطية العربية، ترجمة: محمود درابسة، الأردن، دار جرير للنشر والتوزيع، ط- 1، 2008.

- **جينيت** (جيرار)، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، د.ت.

- **ديمتري** (غوتاس)، الفكر اليوناني والثقافة العربية، ترجمة: نقولا زيادة، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2003.

- **ريكور** (بول)، عن الترجمة، ترجمة: حسين خمري، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط- 1، 2005.

- **ريكور** (بول)، البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا، ترجمة: مصطفى النحال، بلجيكا، 1970.

- **لابلانش** (جان) ، **بونتاليس** (ج. ب)، التحليل النفسي، ترجمة: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط – 2، 1987.

- **لودورير** (ماريان)/ **سيليسكوفيتش** (دانيكا)، التأويل سبيلاً إلى الترجمة، ترجمة: فايزة القاسم، لبنان، المنظمّة العربية للترجمة، ط- 1، 2009.

- نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة: طاهر حجّار، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط – 1، 1985.

- **نلسن** (ت. ج. أ)، نظرية الكوميديا في الأدب والمسرح والسينما، ترجمة: ماري إدوارد نصيف، أكاديمية الفنون، د.ط، د.ت.

- **هيغل**، فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، دار طليعة للطباعة والنشر، ط – 1، 1981.

- **والتون** (مايكل)، المفهوم الإغريقي للمسرح، ترجمة: محسن مصيلحي، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 1998.

**خامساً: المعاجم والموسوعات العربية:**

**1- الموسوعات:**

- **الجيوسي** (مصطفى)، موسوعة علماء العرب والمسلمين وأعلامهم، الأردن، دار أسامة للنشر والتوزيع، د.ط، 2005.

- **الحفنى** (عبد المنعم)، موسوعة عالم علم النفس، بيروت، مج2، ط - 1، 2005.

- **غالب** (مصطفى)، في سبيل موسوعة فلسفية، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ط- 5، 1983.

**2- المعاجم:**

- **جوزيف** (إلياس)، المجاني المصوّر، لبنان، دار المجاني، ط- 3، 2001.

- **حجازي** (سمير سعيد)، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط – 1، 2005.

- **الحفنى** (عبد المنعم)، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط- 3، 2000.

- **صليبا** (جميل)، المعجم الفلسفي، ج1، لبنان، دار الكتاب اللبناني، د.ط، 1982.

- **عواد (**محمود)، معجم الطب النفسي والعقلي، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط - 1، 2006.

- **فرح** (عبد القادر طه) وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، بيروت، دار النهضة العربية، ط – 1، د.ت.

- مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، مصر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، د.ط، 1983.

**سادساً: الموسوعات المترجمة:**

- **لالاند** (أندري)، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، بيروت/ باريس، منشورات عويدات، مج1، ط - 2، 2001.

- **ليج** (كليفرد) وآخرون، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، مج1، ط - 2، 1983.

**سابعاً: المخطوطات والرسائل:**

- **حطاب** (طانيا)، إشكالية التجنيس في الرواية العربية المعاصرة دراسة في نماذج عربية(رسالة دكتوراه)، إشراف: عز الدين باي، جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم- ، قسم اللغة العربية وآدابها، 2010/ 2011.

- **الغامدي** (أحمد محمد المعاد)، دور النقد والتذوّق الفني في إنماء الثقافة الفنية (رسالة ماجستير)، إشراف: أحمد عبد الرحمن الغامدي، جامعة أم القرى، السعودية، قسم التربية الفنية، 1999.

**سابعاً: الدوريات:**

- مجلّة عالم الفكر، مجلد 29، العدد الأوّل، 2000.

- مجلة الفتح، العدد 21، 2007، جامعة ديالي.

- مجلة الموقف الأدبي، العدد 381، 2003، دمشق.

# فهرس
# الموضوعات

**مقدمة** .....أ

**المدخل:**.....ص 8

**الفصل الأوّل: فن الشعر بين الترجمة والشروح**

**أوّلاً:** ترجمة متّى ابن يونس.....ص 20

**ثانياً:** فن الشعر من خلال مقالة الفارابي.....ص 35

**ثالثاً:** ابن سينا وفن الشعر.....ص 49

**رابعاً:** ابن رشد وفن الشعر.....ص 66

**الفصل الثاني: الأجناس والأنواع والأغراض**

**أوّلاً:** الجنس الملحمي.....ص **75**

**ثانياً:** الجنس الغنائي.....ص 94

**ثالثاً:** الطقس الديني اليوناني وميلاد الجنس الدرامي.....ص 106

**رابعاً**: - المأساة بين تنظير أرسطو وفهم ابن رشد.....ص 111

- الملهاة بين أرسطو وابن رشد.....ص 133

**الفصل الثالث: مهمة الشعر والمغزى الدرامي.**

**أوّلاً:** أثر المأساة (الخوف والرحمة).....ص 147

**ثانياً:** التطهير التراجيدي بعد أرسطو.....ص 172

**ثالثاً:** أثر الملهاة (الضحك).....ص 183

**رابعاً:** التطهير الكوميدي.....ص189

**خاتمة**.....

**فهرس المصادر والمراجع**.....

**فهرس الموضوعات**.....