

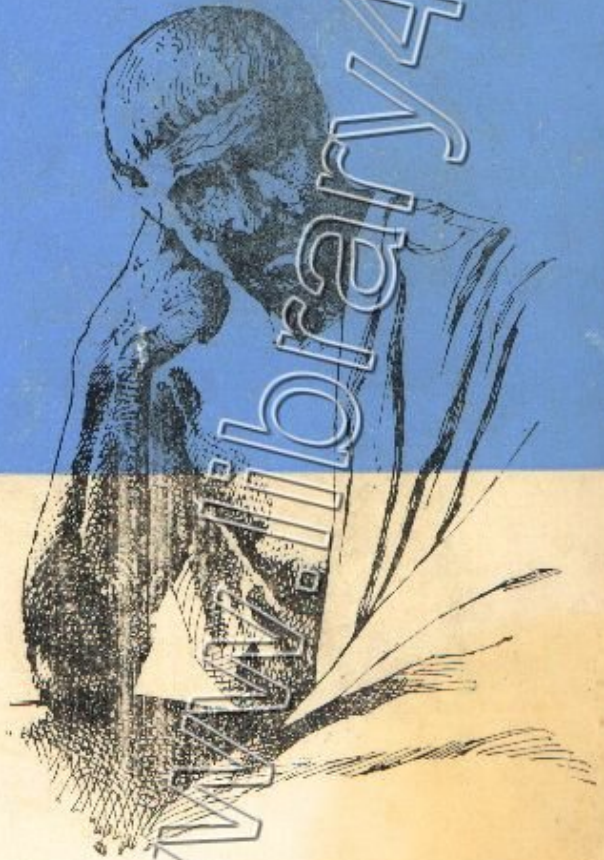
کتاب

رُسْطُوْمُ

الشَّعْرُ

مکتبہ

مکتبہ



ترجمة وتعليق

دكتور ابراهيم حماره

ج ١

www

www.library4arab.com

مكتبات كلية العرب

www.library-arab.com

كتاب
السطو
فن الشعر

ترجمة وتقديم وتعليق

دكتور إبراهيم حمارة

الناشر

مكتبة الأنجلو المصرية

منتديات مكتبة العرب

www.libraij-tarab.com

ترجمة وشرح نص كتاب أرسطو

« فن الشعر »

ملحوظة :

لاشك أن جميع العناوين ، وعلامات الترقيم ، - فى الترجمة العربية هنا - مضافة الى النص اليونانى • وكذلك كل الكلمات ، والعبارات ، والأرقام التى بين قوسين • وقد استعين بذلك على الأصل ، حتى تكون الترجمة العربية ، أكثر وضوحا ، وأكثر تمشيا مع الشكل العصرى فى الكتابة •

مكتبة العرب

www.libran-tarab.com

منتديات مكتبة العرب

www.libraji-arab.com

المدخل الى كتاب « فن الشعر » لأرسطو

تبلغ جملة كلمات كتاب « فن الشعر » للفيلسوف اليونانى أرسطو ، حوالى عشرة آلاف كلمة ، لم تشغل غير خمس عشرة صفحة فى طبعة برلين الكبرى ، التى صدرت - بأعماله اليونانية كلها - عام ١٨٣١ . وقد تشغل ترجمة هذا البحث - الوجيه المركز - ما لا يزيد على خمسين صفحة فى أية لغة أبجدية الرسم . وهو بهذا - لا يمثل الا جزءا واحدا فى المائة من أعمال أرسطو التى اكتشفت حتى الآن ، والتى قيل بأنها كانت تبلغ فى الأصل ، حوالى مائة وستا وأربعين مؤلفا ، أو أزيد من ذلك بكثير .

ورغم عتاقه هذا البحث ، فانه بقى - منذ اكتشافه فى العصور الحديثة ، وحتى الآن - يشغل - بمعلوماته وأسراره - أذهان الباحثين فى مجال الفكر الأدبى ، والدرامى والمحمى بصفة عامة ، والتراجيدى بصفة خاصة . فقد استحث الناقد الايطالى لودفيكو كاستلفترو L. Castelvetro (١٥٧٠) على أن يترجمه ، ويناقشه - تحليلا وتفسيرا ، فيما زاد على سبعمائة وخمسين صفحة ؛ وأن يترجمه العلامة الانجليزى انجرام باى ووتر I. Bywater (١٩٠٩) ويديرسه ويشرحه فيما قارب الأربعمائة صفحة ؛ وأن يترجمه الى الانجليزية العالم بوتشر S. Butcher (١٩٢٠) ، ويكتب حول بعض موضوعاته احدى عشرة مقالة مطولة ، مما استغرق أكثر من أربعمائة صفحة . وأن يعالجه الباحثة الأمريكى جيرالد السى G. Else (١٩٥٨) بالترجمة والتعليق ، فيما زاد على سبعمائة وخمسين صفحة ، مع أنه استبعد منه بعض فصوله . وهناك غير هؤلاء - كثيرون جدا ممن أفاضوا فى دراسة قضايا هذا الكتاب ، الذى استطاع - رغم ايجازه ، وجفافه ، وغموض بعض فقراته - أن يتحكم فى مفاهيم النقد الأدبى فى أوروبا ، حقبة لا تقل عن ثلاثة قرون . ومن ثم ، لا يعد من أخطر الأعمال الأدبية الكلاسية الباقية تأثيرا

فحسب ، وانما من أعظم انجازات الذهن الأدبى فى تاريخ البشرية .

فبالرغم من أن صاحبه وضعه فى وقت غير معلوم قبل عام ٣٢٣ ق م٠ ، وبالرغم من ترامى أشواط النقد الدرامى خلال العصور التى تلت ، فانه لا يزال مدخلا مفروضا على الباحث المحدث الذى يعالج مسائل التراجيديا ، أو يتفحص أصول الشعر الملحمى . ولقد حاول الكاتب المسرحى المعاصر برتولت بريخت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) ، أن يتحدى أصول هذا الكتاب - التى اعتقد بأنها تحكمت فى أبنية الدراما الأوربية ومضامينها خلال القرون الماضية - وأن يتحرر منها ، ويناقضها بتقديم تعاليم جديدة أسماها بأصول المسرح الملحمى ، الا أنه عجز عن أن يفلت كلية فى تطبيقاته ، من تأثير بعض الخطوات ، التى رسمها المعلم الأول عن الدراما منذ ما يقرب من ثلاثة وعشرين قرنا ، بل وأصبح بريخت رغم أنه - أرسطيا ، فى جوانب كثيرة مما كتبه من مسرحيات . ومع أن هذه الأصول البريختية تتعمد الاختلاف مع مثيلاتها الأرسطية ، أصلا بأصل ، الا أن هذا الاقتران فى ذاته ، يدل على قيامها فى دائرة « فن الشعر » .

وهكذا ، كان رفض تعاليم الكتاب - أو معارضتها - يكاد يتساوى - فى قيمته مع التسليم بما جاء فيه ؛ لأن الموقفين - وان تعاكسا - يخصبان حقل التنظير الدرامى ، بالجدل ، والمحاورة ، والتعليل ، والتأويل ، ومحاولة الوصول الى نتائج مثمرة ، حتى ولو كانت ثانوية . ومن ثم ، لا مغالاة فى القول بأنه كلما ازدادت معارضة سلطة الكتاب ، ازدادت مكانته النقدية ، بل ان هذه السطور العبقرية - التى أدلى بها أرسطو - كلما زدناها تأملا وتمحيصا ، زادتنا علما بأسرار الدراما ، حتى لكأنها قد استوعبت وحدها ، أغلب ما كان يمكن أن يقال فى أصول الدراما خلال قرون طويلة لو لم توجد أصلا . وبهذا ، لا يكاد أرسطو يترك لغيره من بعده الا القليل ، كى يسوقه فى هذا الموضوع .

ومن المعتقد ، أن أصل هذا البحث كان يقع فى جزئين ،
بقي لنا أولهما - الذى يعالج المسائل المتعلقة بشعر التراجيديا
والملمحة ، وبعض القواعد النقدية العامة - بينما ضاع
ثانيهما ، الذى كان يتناول المسائل المتعلقة بشعر الكوميديا .
وهذه المعلومة مستقاة من عدة مصادر ، يأتى فى مقدمتها ،
وعد أرسطو - فى استهلال الفصل السادس من الكتاب الذى
بين أيدينا - بأنه سيرجىء الحديث عن الكوميديا الى حين .
كما أنه وعد فى احدى فقرات كتابه « السياسة » - وفى معرض
تطبيقه لنظرية التطهير على الموسيقى بأنه سيقوم بتوضيح
هذه النظرية فى كتاب « فن الشعر » ، ولكنه لم يف بذلك فى
الصفحات التى بقيت منه بين أيدينا . وعلى هذا ، اعتقد
انجرام باى ووتر أن أرسطو - بناء على هذين الوعدين -
قد تناول بالشرح المفصل نظرية التطهير فى الفصل - المفقود -
الذى عقده للكوميديا . بالاضافة الى هذا ، فان مؤرخ
الفلسفة اليونانيين - الذى يعد المرجع الرئيسى لحيياة
أرسطو - ديوجينيس لارتيوس D. Laertius (القرن الثالث
الميلادى) - قد أشار - أثناء تقييده قائمة مؤلفات أرسطو -
الى أن كتاب « فن الشعر » يتألف من جزئين . كما لاحظ
بيترو فيتورى P. Vettori - فى تحقيقه وترجمته للكتاب
الى اللاتينية (١٥٦٠ م) - أن الكتاب على صورته الحالية ،
ليس الا جزءا باقيا من عمل أرسطى كبير . ومما تجدر الاشارة
اليه فى هذا السبيل ، أن فيلسوفنا العربى ابن رشد - فى
تلخيصه لهذا الكتاب - قد تنبه الى أنه ناقص ، وذلك فى
قوله :

« فهذا هو جملة ما تأدى الى فهمنا مما ذكره أرسطو فى
كتابه هذا من الأقاويل المشتركة لجميع أصناف الشعر
والخاصة بالمديح ، أعنى المشتركة منها أيضا للأكثر أو للجميع
وسائر ما ذكره فى كتابه هذا من الفصول التى بين سائر
أصناف الشعر عندهم وبين صنف المديح فهو
خاص بهم . ومع ذلك فلسنا نجد ذكر من ذلك

فى هذا الكتاب الواصل الينا الا بعض ذلك .
وذلك يدل على أن هذا الكتاب لم يترجم على التمام . وأنه
بقى منه التكلم فى سائر فصول أصناف كثير من الأشعار
التي عندهم . وكان هو قد وعد بالتكلم فى هذه كلها فى صدر
كتابه والذى نقص مما هو مشترك هو المتكلم فى صناعة
الهجاء ★ « (١) » .

ولا شك أن المقصود بشعر « المديح » - عند ابن رشد -
هو « الشعر التراجيدى » ، والمقصود بـ « الهجاء » هو
« الشعر الكوميدي » .

ولقد حاول البعض تكملة الكتاب الحالى ، بوضع تعريف
للكوميديا وأصولها فى عكس اتجاه تعريف أرسطو
للتراجيديا ، ولكن لم يبق من ذلك الا أقل من ثلاث صفحات
باليونانية ، تعرف بـ « تراكتاتوس كواسيلينيانوس »

Tractatus Coislinianus ، ترجمنا سطورا منها الى
اللغة العربية ، فى هوامش الفصل الخامس (أنظر) . وهذه
الوثيقة - وان تمحكت بتعريف أرسطو المعروف للتراجيديا -
لا تشير الى اسمه من قريب أو بعيد ، ولا يحتمل أن تكون له .

والى جانب الاعتقاد فى ضياع الجزء الثانى الذى كان
يكمل الكتاب الحالى ، فان الباحثين يكادون يجمعون على أن
أرسطو ، لم يضعه على الصورة اللغوية التى هو عليها الآن ،
كى يكون - ككثير من كتبه الأخرى - فى متناول القارئین .
فأسلوبه التلغرافى الجاف - الذى لا يتفق مع خصائص
أسلوب أرسطو الأدبى المتواتر ، الذى امتدحه شبيشرون
وكوينتلان - غير متساوق فى ذاته ، ومحفوف فى كثير من
مواضعه بالتفكك ، أو اللبس ، أو الاستطراد ، أو البتر ، أو
التناقض ، أو التكرار ، أو استغلاق بعض المصطلحات ، مما
يدل على عجلة فى وضعه وافتقار الى التشذيب والمعاودة .

(*) ملحوظة هامة : هوامش هذه المقدمة فى نهايتها ، وكذلك هوامش كل فصل

ومن ثمة ، توعد الأمر على الباحثين فى اسناد لغة المخطوط الى أرسطو نفسه • فراح فريق منهم ، يزعم بأن الكتاب على حالته الراهنة ليس الا مذكرات تحضير ، مركزة المادة من عجل ، أعدھا أرسطو على هذا النحو ، كى تساعده على تذكر نقاط موضوعاته أثناء محاضرة تلاميذه • وكان المعلم الكبير ، يتوسع فيها - حينذاك - بالتحليل والشرح ، وخاصة شرح أبرز مصطلحاته التى تبدو لنا مبهمه ، وتتفرق فى تأويلها السبل • كما ادعى فريق ثان ، بأن الكتاب الحالى ، ربما كان مذكرات (شخصية) لأحد التلاميذ الذين كانوا يختلفون الى دروس أستاذهم • وكان هذا التلميذ عجولا فى تدوين معلوماته التى كان يتلقاها • بينما رأى فريق ثالث ، بأن تلك المذكرات ليست الا ملخصا خاصا ، استخلصه أحد تلاميذ العصر الاسكندرى - أو بعده - من أصول فصول مختلفة ، كان أرسطو قد دمجها فى شىء من التوسع • وعلى هذا فأى نقص أو سوء فى كتاب « فن الشعر » - على صورته القائمة - انما يرجع - فى رأى هؤلاء الفرقاء - لا الى أرسطو نفسه - وانما الى شخص آخر مجهول •

ولكن مهما كان جفاف أسلوب الكتاب ، والظن فى سوء ترتيب مادته ، والتباس بعض مسائله ، وتمنع بعضها الآخر على الفهم ، فانه ليس الا عملا أصيلا يدل على ملاحظة عميقة ، وأفق موضوعى عريض ، ونظرة علمية شاملة • فهو كما يقول جلبرت مورى G. Murray « أول محاولة يقوم بها انسان ذو عبقرية فذة ، لبناء نظام معقول ، فى منطقة الفن الخلاق ، كهذا النظام الذى سبق أن أرسى قواعده ، فى منطقة العلوم الطبيعية » (٢) • وذلك ، لأن أرسطو كان ينطلق - بروح العالم - من حقائق ملموسة فى تاريخ الشعر اليونانى • ومن خلال تحليل هذه الحقائق تحليلا موضوعيا متجردا من الأفكار المسبقة ، يصل الى أصول عامة ، لا يدعى أنه حقق بها نتائج نهائية ، كنتائج العلوم النظرية • ولذا ، جاء

عمله زاخرا بالأفكار التي يمكن أن تصدق اليوم ، كما صدقت
بالأمس . ان اعجازه في الحقيقة - يتبدى في أنه يتضمن
كثيرا مما يمكن أن يكون دائما ، وله أهمية شمولية عالمية .
وعلى هذا ، اذا كان الكتاب معينا صادقا على دراسة
المسرحيات اليونانية التي بقيت من مئات المسرحيات التي
تناولها أرسطو بالمتابعة النقدية ، وعلى معرفة بعض المشكلات
التي واجهها النقاد الأقدمون ، فهو أيضا - كما قررنا من
قبل - الملاذ الأكاديمي الأول لتثقيف الذوق النقدي على مر
العصور . ويشهد بذلك نقاد عصر النهضة في أوروبا ، وأنصار
الكلاسية الجديدة ، بل والنقاد المحدثون في مقدمة هؤلاء
جميعا .

والأصل الخطى لكتاب « في الشعر » يرجع الى عمل أحد
النساخ البيزنطيين في القرن الحادي عشر الميلادي ، عن
مصدر لا يزال مجهولا . وبطريقة ما ، تعددت نسخ الكتاب
بسرعة ، وأصبح معروفا للإنسانيين في ايطاليا في القرن
الخامس عشر . وممن انجذب اليه جورجيو فالّا G. Valla
الذي قام بتقديم ترجمة لاتينية له ، وطبعها - لأول مرة - في
فينسيا (البندقية) عام ١٤٩٨ . ومع أن هذه الترجمة لم
تكن على الوجه الأكمل ، ولم تكن عن أحسن الأصول الخطية
التي كانت متاحة عصر ذاك ، إلا أنها فتحت أمام المهتمين
بالفكر الأدبي ، ميدانا فسيحا لدراسته ، واستكناه خفاياه .

وفي سنة ١٥٠٨ ظهر النص اليوناني للكتاب - مطبوعا
لأول مرة في فينسيا - في مجلد واحد مع كتاب « الخطابة » ،
تحت عنوان : Rhetores Graeci . وهذه الطبعة - التي
تعرف بطبعة ألدن Aldine كانت مهداة الى ك . لاسكاريس
J. Lascaris الذي أعان المحقق ديمتريوس دوكاش
D. Ducas على تحقيق نصه عن أصل خطي ، ادعى أنه كان
موجودا في باريس . ولقد بقي نص هذه الطبعة أكثر
النصوص المتداولة قبولا لدى الدارسين حتى القرن التاسع

عشر ، رغم ما كان يعتوره من أخطاء ، ربما كان يرجع سببها الى الناشر الأول ، أو الناشرين الذين تتابعوا على طبع النص بعد ذلك فى بلدان أوربية مختلفة . والواقع ، أنه لم تكن هناك تحقيقات أخرى تزامم هذا التحقيق فى الأهمية ، غير تحقيق موريل Morel (باريس ١٥٥٥) وتحقيق توماس تايروت T. Tyrwhitt (أو كسفورد عام ١٧٩٤) (٣) .

ولقد ضم كتاب « فن الشعر » - لأول مرة - الى كل أعمال أرسطو الأخرى فى طبعة بازل عام ١٥٣١ ، تحت اشراف اراسموس Erasmus . كما أن طبعة ألدين الثانية التى صدرت عام ١٥٥١/٣ بكل أعمال أرسطو الباقية تضمنته أيضا ، وكذلك طبعة سلبورج Silburg التى ظهرت فى فرانكفورت سنة ١٥٨٤/٧ . وظل الكتاب - ردحا طويلا - يطبع بمفرده ، أو مع كتاب أرسطو « الخطابة » أو كتاب هوراس « فن الشعر » ، أو كتاب لانجينوس « عما هو رفيع » .

أما أول ترجمة لكتاب « فن الشعر » الى لغة أوربية حديثة ، فهى التى قام بها برناردو سجنى B. Segni . إذ ترجمه الى الايطالية عام ١٥٤٩ ، كى يتيح للذين لا يعرفون لغة الدراسات القديمة - أو يعرفونها معرفة بسيطة - فرصة الاطلاع على ما فى الكتاب من أفكار . ثم توالى الترجمات بعد ترجمة سجنى بغزارة ، يصعب معها التمثل ببعضها دون البعض .

ولعل أول تعليق على الكتاب المذكور فى عصر النهضة الايطالية ذاك الذى نشره فرانشسكو روبرتلى F. Robortelli فى فينيسيا سنة ١٥٤٨ . فقد أصدر مجلدا يتضمن النص اليونانى مع ترجمة لاتينية له ، وشروح لبعض القضايا التى يثيرها الكتاب . وهذه المحاولة التفسيرية طرحت ضوءا على بعض الأفكار الأرسطية ، وفتحت الطريق الى حومة الجدل والتأويل ، مما أثمر - على توالى السنين - دراسات جادة ، وشروحا خصبة فى مجال النقد الأدبى .

ومن الملاحظ ، أن كتاب « فى الشعر » ، استطاع - دون
أى أثر يونانى آخر - أن يزاحم - فى عصره الذهبى - الكتاب
المقدس نفسه من حيث الاهتمام بتحقيقه ، وطبعه ، ودراسته
وتفسيره . لذا ، فإن حصر نصوصه المحققة فى بلدان أوروبا
المختلفة ، وترجماته العديدة فى اللغة الواحدة ، والشروح
الفياضة التى تناولته ، والمقالات ، والمقطوعات التى دارت
حوله ، لا يمكن أن يشغل - ذلك كله - أقل من مجلد . ولقد
قام العلامة لين كوبر L. Cooper ، مع زميله ألفريد جودمان
A. Gudeman بحصر التعليقات والاشارات المتعلقة بهذا
الكتاب وحده فى آداب أهم البلدان الأوربية الحديثة ، فبلغ
عددها ما بين عامى ١٤٨٣ و ١٨٩٩ حوالى ٨٢٦ تعليقا .
أما المقالات والتعليقات التى تعرضت له بين سنتى ١٩٠٠
و ١٩٢٧ فقد تجاوزت ٣٥٣ عملا . هذا ، بالاضافة الى
ما يمكن أن يكون قد فاتهما من تعليقات ومقالات ، لم تقع تحت
أيديهما (٤) . ولا شك أن التحقيقات ، والترجمات ،
والتفسيرات ، لم تتوقف بعد هذا ، ولكنها ترادفت ، وستظل
تتربى ما بقيت الدراسات النقدية القديمة محل معاودة .

أرسطو : الرجل

ولد أرسطو - أرسطوطاليس - مؤلف كتاب « فن الشعر » سنة ٣٨٤ ق م . وفى هذا العام ، كان قد انقضى على موت سقراط خمس عشرة سنة ، بينما كان أفلاطون فى الثالثة والأربعين من عمره ، ومضى على تأسيس أكاديميته عامان ، أو أقل . وكان ميلاد أرسطو فى مدينة صغيرة فى تراقيا ، كانت تسمى استاجيرا Stageira ، أما اسمها الحالى فهو استافرو Stavro . وكانت استاجيرا تقع شمالى شبه الجزيرة اليونانية ، بالقرب من مدينة سالونيك ، وعلى بعد مائتى ميل من مدينة أثينا . وعلى هذا ، لم يكن أرسطو - كسقراط وأفلاطون - أثينيا ، ولكنه ولد ونشأ فى ظروف ثقافية أخرى ، قد تختلف قليلا أو كثيرا ، عن الظروف الحضارية الخاصة ، التى كانت تتميز بها أثينا على ما عداها من دويلات يونانية أخرى .

كان أبوه نيقوماخوس Nicomachus صديقا وطيبيا خاصا ، لملك مقدونيا أمينتاس الثانى Amyntas جد الاسكندر الأكبر ؛ ومن ثم ، قضى أرسطو السنوات الأولى من طفولته فى بلاط العاصمة بيللا . ولأن مهنة الطب كان يتوارثها أبناء أسرته منذ أجيال بعيدة ، فقد هبىء الصبى للتدريب على مهنة والده وأجداده ، بمعاونة مواهبه على تشرب الروح العلمية ، والميل نحو التحليل ، وتفضيل البحث التجريبي ، على التأمل النظرى . ولما مات أبواه وهو صبى ، عهد باليتيم الى وصاية أحد أقاربه الذى كان يدعى بروكسينوس Proxenus من أتارنيوس ، كى يتم تلقينه المبادئ الطبية والعلمية .

ولما بلغت سن أرسطو حوالى الثامنة عشرة ، رحل الى أثينا ، والتحق بأكاديميتها ، وأخذ يتلقى دروسه على يد معلمها الأول أفلاطون ، الذى كان يبادل تلميذه النجيب مشاعر الاحترام والتقدير ، حتى لقبه بـ « القارئة » و « عقل

المدرسة « . وبقى أرسطو بالأكاديمية تلميذا متلقيا ، ثم تلميذا باحثا نابها طوال عشرين عاما تقريبا ، الى أن مات أفلاطون سنة ٣٤٩/٧ ق م ؛ فاضطر الى مغادرتها - مع زميله اكسينوقراطيس Xenocrates - الى مدينة ساحلية فى طروادة اسمها أسوس Assos . ولقد بقى أرسطو زمنا طويلا - بعد وفاة أستاذه - متأثرا بفلسفته ، الى أن هيات له عوامل الخبرة والممارسة ، الاستقلال الفكرى والاتجاه نحو التجريب والواقع المحسوس ، وأن ينقد أستاذه ، ويناقضه . ولذا ، زعم البعض بأن سبب معارضة المريد لشيخه معارضة تبلغ - أحيانا - حد القسوة ، انما يرجع - الى حد ما - الى أن أفلاطون ، كان قد أوصى برياسة الأكاديمية لابن أخته سبيوسبوس Speusippus ، بدلا من أرسطو الذى كان يجد نفسه ، أكثر كفاءة ، وأبعد أصالة فى العلم منه . ولكن ، بغض النظر عن ارجاع سبب هذه المناقدة الى مسائل شخصية ، فان الفلسفة الأرسطية ليست معارضة حاسمة ضد الفلسفة الأفلاطونية . فهى وان لم تكن استمرارا عضويا ناميا لها ، فهى على الأقل - امتداد متطور للمسيرة الفلسفية التى بدأها سقراط ، ولكنها - هذه المرة - تمر خلال التمهيص ، والنقد القائم على الشواهد العملية والمنطقة والحقائق المادية .

وفى مدينة أسوس ، نجح أرسطو فى تأسيس فرع للأكاديمية الأثينية ، بمساعدة أميرها هرمياس Hermias زميل دراسته السابق ، وحاكم اتارنيوس ، وأسوس فى آسيا الصغرى . وسرعان ما نشأت بين الاثنين صداقة وطيدة ، دعم أو أصرها زواج أرسطو من بثياس Pythias - ابنة أخت الحاكم وربيبته - فأولدها ابنة ، أطلق عليها اسمها . وبعد ثلاث سنوات ، اغتيل هرمياس بيد الفرس ، فرحل أرسطو سنة ٣٤٥ ق م . الى مدينة ميتلين ، فى جزيرة مجاورة فى بحر الأرخبيل تدعى ليسبوس . وهناك تقابل مع ثيوفراسطس Theophrastus ، الذى أصبح فيما بعد من أشهر مريديه ، وأشدهم حماسا لعلمه .

فى ذلك الوقت ، كانت شهرة أرسطو العلمية قد أخذت تغزو أنحاء اليونان • فاستدعاه فيليب - ملك مقدونيا ، الى بيللا ، عاصمة ملكه - سنة ٣٤٣/٢ ق م • ، وعهد اليه بتربية ابنه الاسكندر ، الذى كان عمره وقتذاك - يناهز الثلاث عشرة سنة • وقد جاء فى تاريخ بلوتارك : « ان الاسكندر سرعان ما أحب أرسطو وتعلق به ، كما أنه والده ، معتقدا بأن أولهما منحه الحياة ، بينما علمه ثانيهما فن الحياة » • ، « وهناك قول يونانى مأثور ، يرى الحياة هبة الطبيعة ، أما الحياة ، الحياة الجميلة فهى هبة الحكمة » (٥) • الا أن توقيير الاسكندر للعلم وفلاسفته ، كان عاجزا عن أن يخفى مزاجا حادا ، أو يطمس مظاهر طبيعة نارية ، وورثها عن أب محارب عنيف ، فى شعب عسكري الروح •

وبعد مصرع فيليب ، تولى ابنه الطموح الاسكندر زمام الملك سنة ٣٣٦/٥ ق م • وبعد عام تقريبا غادر أرسطو مقدونيا ، متوجها الى أثينا بعد غيبة عنها امتدت ثلاثة عشر عاما ، وفى طريقه اليها ، زار استاجيرا موطن رأسه • ولما كان اكسنوقراطس Xenocrates - زميل أرسطو فى الدراسة - قد أصبح رئيسا للأكاديمية الأثينية ، فقد خرج أرسطو الى ظاهر المدينة ليؤسس مدرسته اللوقيون Lykeion عند أجمة مقدسة للاله أبوللو وربات الفنون ، وكانت من قديم ، مكانا أثيرا لدى الفيلسوف سقراط • كما استأجر بعض البنايات هناك ، لأنه كان محرما على غير الأثينى أن يمتلك مثل ذلك • ولقد سميت فلسفة تلك المدرسة بالمشائية Peripatéticos - وطلبتها بالمشائين - لأن أرسطو كان كثيرا ما يحاضر ، وهو يتمشى كل صباح بين الأشجار أو الأروقة ، وحوله تلاميذه يناقشهم فى أعوص قضايا الفلسفة • فقد كان يؤمن بأن الحركة ، والتعرض لأشعة الشمس والهواء المتجدد ، عوامل مساعدة على تنشيط القريحة • وكما استطاع أرسطو أن يجذب اليه الدارسين المجدين ، استطاع أيضا أن يجمع حوله عددا من المدرسين الأكفاء ، والمهتمين بالعلوم الطبيعية

والبيولوجية ، وأن ينشئ مكتبة مزودة بكثير من المخطوطات
فى مختلف فروع المعرفة ، وأن يلحق بها متحفا يحتوى على
بعض وسائل الايضاح التى كان يستعين بها فى محاضراته ،
وخاصة فى التاريخ الطبيعى . لذا ، قيل بأن الاسكندر كان
قد أمده بمجموعة من الرجال الموهوبين ، الذين كانوا يقومون
بتجميع هذه الوسائل ، أو تكليف صيادى الطيور والأسماك
والحيوانات فى الامبراطورية المقدونية ، كى يوافوا أرسطو
بتقاريرهم عن أية ملاحظات علمية تلفت نظرهم (٦) .

ولقد بقى أرسطو فى أثينا اثنتى عشرة سنة ، ماتت فى
أثنائها زوجته بثناس ، فاتخذ لنفسه عشيقه اسمها هريليس
من نساء موطنه استاجيرا . وقد أولدها ابنه الذى أسماه
باسم والده ، والذى يوصف به كتاب أرسطو : « الأخلاق
النيقوماخية » . وتعتبر هذه الفترة ، أخصب مراحل حياته
انتاجا وأعمقها قيمة ، وأبقاها أثرا .

وعقب موت الاسكندر الأكبر فى بابل عام ٣٢٢ ق م . ؛
استولى الحزب المعارض - لسيطرة مقدونيا - على السلطة
فى أثينا ، بزعامة ديموستين . فاضطر أرسطو الى أن يتخلى
عن رياسته للمدرسة لخليفته ثيوفراسطس
Theophrastus
وأن يسارع بالهرب الى مدينة خالقيس
المقدونية التى كانت محل ميلاد والدته . أما سبب هذا
الرحيل الاضطرارى ، فهو خوفه من مؤاخذه المسئولين
الأثينيين ، بسبب علاقته القديمة بالاسكندر وأسرته ، ولأن
مدرسته كانت تحت الرعاية المقدونية ، بينما كانت أثينا
تتحول الى مركز عدائى لمقدونيا . وفى خالقيس ، أقام أرسطو
مع أمه مدة عام ، ثم مات مريضا بالمعدة ، سنة ٣٢٢/١ ق م .

أرسطو : المؤلف

هذه الحياة التي امتدت - بأول فيلسوف يفصل بين فروع الفلسفة فصلا متمایزا - حفلت بدأبه العلمى الذى لم يكن يباريه فيه أحد من أقرانه ، وأثمرت كثيرا من النتائج الهامة التى لعب ما بقى منها دورا كبيرا فى تاريخ الفكر الأوروبى وغير الأوروبى . لقد ظلت آراؤه فى المنطق ، والطبيعة ، والجيولوجيا ، والميتافيزيقا ، والأخلاق ، والسياسة ، والشعر - وغير ذلك من ميادين المعرفة - ردها طويلا من المسلمات . وإذا كان قد احتل بها موقع المؤثر الكبير فى الفكر المسيحى ، فإن فلاسفة المسلمين احتفوا به ، وأسموه - بحق - المعلم الأول .

أما فيما يتعلق بمؤلفاته التى اختلف العلماء حول عددها ، ونوعيتها ، فإن الباحثين يكادون يتفقون على أن طبيعتها الفكرية كانت تنحو منحيين :

(أ) مؤلفات قامت عليها سمعته العلمية ، لأنها كانت تستهدف التداول بين المهتمين بالعلوم فى العالم القديم . وكان يتميز أسلوبها بالطابع الأدبى ، حيث السلاسة ، والاستطراد والصياغة الفنية .

(ب) أما مؤلفاته التى بقيت لنا - فى المنحى الآخر - فهى ذات صيغة تعليمية . وكانت أصولا لأساسيات فكرية ، كان يسهب فى شرحها واستجلاء غوامضها ، أثناء قيامه بالتدريس والمحاضرة . ولهذا ، اتسم أسلوبها بالتعقيد ، والجفاف ، والتقريرية حتى استشكلت على الدارسين المتخصصين .

وهناك مراحل تطويرية أساسية لهذه المؤلفات ، حددتها ثلاث فترات انتقالية فى حياته ، وهى - بلا شك - تشتجر بخصائصها مع خصائص المنحيين السابقين :

(أ) مؤلفات مرحلة الشباب (٣٦٧ - ٣٤٧ ق م٠) ، التي كان أرسطو واقعا أثناءها تحت تأثير أستاذه أفلاطون . وكانت معدة للتداول بين جمهرة القارئة . وكانت مصاغة في شكل حواريات ، ولكن لم يبق منها شيء .

(ب) مؤلفات مرحلة الانتقال (٣٤٧ - ٣٣٥ ق م٠) من دائرة تأثير النظريات الأفلاطونية ، والتفلسف الشعاعى ، الى نقد أفلاطون ، والاقتراب من البحث التجريبي ، ومحاولة اكتشاف الذات . ومؤلفات هذه المرحلة مفقودة هي الأخرى .

(ج) مؤلفات مرحلة اقامته الأخيرة فى اللقيون بأثينا على (٣٣٥ - ٣٢٣ ق م٠) ، وفيها يهتم بتنظيم بحوثه مع التركيز على الملاحظة العلمية الكاملة ، كأساس ضرورى للبناء الميتافيزيقى الذى أسسه . وفى هذه المرحلة - التى تجلت فيها عبقريته - وضع أرسطو مذكراته المتميزة بالمعانى المكثفة ، دون العناية بسلاسة الصياغة اللغوية . وبغض النظر عما حفظ لنا من مؤلفات أرسطو فى هذه المرحلة الأخيرة ، وما ضاع منها ، فإن قدامى الباحثين ومحدثيهم يختلفون فى تصنيفها فى مجموعات طبقا للموضوع المعالج . وقد قام أندرونيكوس الروديسى *Andronicus of Rhodes* - الذى تولى رئاسة مدرسة المشائين الأرسطية فى أثينا عام ٧٠ ق م٠ - بتحقيق كتابات أرسطو فى تلك المرحلة ، وتصنيفها على هذا النحو : (٧)

١ - مؤلفات فى المنطق (الأرجانون *Organon*) :

- (أ) المقولات .
- (ب) العبارة .
- (ج) التحليلات الأولى .
- (د) التحليلات الثانية .
- (هـ) الجدل .
- (و) الأغاليط .

٢ - المؤلفات الميتافيزيقية :
وهي عبارة عن مجموعة من المحاضرات التي كتبت في
أزمنة مختلفة .

٣ - مؤلفات في الفلسفة الطبيعية :
(أ) كتاب الطبيعة (ويتكون من ثمانية أجزاء) .
(ب) السماء .
(ج) الكون والفساد .
(د) الظواهر الجوية (الميكانيكا) .
(هـ) المعادن .
(و) النفس .
(ز) الحس والمحسوس :
(النوم واليقظة - الذاكرة والتذكر - الأحلام - الرؤيا
في الأحلام) - طول العمر وقصره - الأسباب
والشيخوخة - الحياة والموت - التنفس) .
(ح) تاريخ الحيوانات - أجزاء الحيوانات - هجرة
الحيوانات - توالد الحيوانات .
(ط) مشكلات عامة .

٤ - مؤلفات في الأخلاق :
(أ) الأخلاق النيقوماخية .
(ب) السياسة .
(ج) دستور الدولة الأثينية .
(د) الأخلاق الكبرى .

٥ - مؤلفات فنية :
(أ) في الشعر .
(ب) الخطابة .
(ج) مدونات تسجيلية عن العروض الدرامية - الفائزون
في المسابقات الدرامية - ملاحظات حول المشكلة
الهوميرية - ملاحظات حول الشعر بصفة
عامة الخ .

ولقد دارت حول تداول المخطوطات الأرسطية الأولى حكاية ذكرها المؤرخ ، والجغرافى اليونانى اسـترابو Strapo (٦٣ ق ٠م - ١٢ ميلادية ؟؟) : مفاد ذلك أن أرسطو - قبل أن يهجر أثينا مجبرا عام ٣٢٢ ق ٠م - طلب من صديقه وزميله ثيوفراسطس - الذى خلفه فى رئاسة المدرسة ، وتوفى عام ٢٨٧ ق ٠م - أن يحتفظ بمؤلفاته عنده ، وألا يسلمها للمدرسة . وقد قام ثيوفراسطس بتنفيذ وصية خدينه ، الا أنه اضطر - فيما بعد - الى أن يودعها لدى تلميذه نيليوس Neleus ، الذى حملها معه الى مدينة اسكبسس فى طروادة بآسيا الصغرى . ولما خاف ورثة نيليوس - بعد ذلك - من ابتزاز بعض الملوك الشغوفين بجمع الكتب ، باعوا قسما منها لبطليموس الذى أودعها مكتبة الاسكندرية . ثم أخفوا القسم الآخر فى مخبأ خاص ، حيث بقيت المخطوطات فيه أكثر من قرن ونصف ، وبعدها - أى حوالى سنة ١٠٠ ق ٠م - بيعت الى أحد أثرياء أثينا (٨) . ثم أخذت هذه المخطوطات رحلتها الطويلة فى المكتبات العامة والخاصة ، مما هو ليس محل اعتبار الدراسة الحالية . ولكن ، سواء صحت رواية استرابو - على هذه الصورة - أم لم تصح ، فان جزءا من المؤلفات الأرسطية قد فقد ، وجزءا آخر أصيب بالافساد فى بعض مواضعه ، بسبب سوء الحفظ ، أو تصحيف الناسخين ، أو تخمين الدارسين .

أما الدراسات الأرسطية ، فقد ظلت مستمرة فى اللوقيون ، الذى بقى يؤدى رسالته أكثر من ثمانمائة وستين عاما . كما دامت مؤلفاته متداولة فى أيدي الشراح والفلاسفة والمثقفين فى العالم القديم دهرا طويلا . ففى بواكير العصور الوسطى ، كانت حية فى أعمال الفيلسوف اليونانى بورفيرى Porphyry (٢٣٢ - ٣٠٥ م) وبوثيوس Boethius الرومانى (٤٨٠ - ٥٢٤ م) ، وغيرهما كثيرين . الا أن الضربة القاصمة للحركة الثقافية اليونانية القديمة ، فقد وجهها الامبراطور جوستينيان . فبعد أن اعتنق المسيحية ، جعلها ديناً رسمياً لشعوب الامبراطورية الرومانية ، وأمر - عام

٥٢٩ ميلادية - باغلاق المدارس الاثينية ومصادرة مناهجها التعليمية . وعلى هذا ، أصبحت الديانات القديمة وثقافتها ، مرفوضة من المجتمع المسيحى الجديد ، وتعاليمه التى تحررت وتأيدت سياسيا الآن بعد أن طال زمن محاصرتها واضطهادها على أيدي الحكام الرومانيين ، الذين سبقوا هذا الامبراطور .

وهكذا ، أدت المزاحمة الرسمية الدينية للثقافة القديمة ، الى اضعاف المراكز التعليمية اليونانية ، وانتقال أهميتها الى مواطن جديدة ، ومنها شمال ايران ، حيث اعتنى بها خسرو ، والمترجمون السريانيون ، الذين راحوا يترجمونها الى السريانية ، ثم الى العربية - بعد ذلك - فى عهد العباسيين . أما المثقفون العرب فى اسبانيا ، فقد كانوا حملة مشاعل الدراسات الأرسطية - بصفة خاصة - الى أوروبا فى العصور الوسطى ، حتى لم يكديأتى عام ١٢٢٠ م ، الا وكانت غالبية مؤلفات أرسطو المعروفة مترجمة من اللغة العربية الى اللغة اللاتينية . غير أنها ترجمت - بعد ذلك - من أصولها اليونانية الى اللاتينية ، بفضل تشجيع توماس الأكويني Thomas Aquinas (١٢٢٦ - ١٢٧٤ م) ، الذى صهر بعض أفكارها فى كتاباته ، التى أصبحت - من الناحية العملية - الفلسفة الرسمية للديانة الكاثوليكية الرومانية .

« ولعل هنا المكان المناسب ، كى نوجز فى كلمات قليلة ، مدى المادة الأرسطية التى كانت فى متناول دارسى الفلسفة من العرب . فقد كان الأرجانون المنطقى كله موجودا فى اللغة العربية ، وقد ضم الى ذلك كتابى « الشعر » و « الخطابة » ، و « ايساغوجى » Isagoge لفورفوروريوس . أما فى العلوم الطبيعية ، فقد ترجموا كتب الفيزيكا ، والسماء ، والكون والفساد ، والحس ، وتاريخ الحيوان ، والظواهر الجوية ، والنفس . وأما من جهة العلم العقلى والأخلاقى ، فقد ترجموا كتب الميتافيزيقا ، والأخلاق النيقوماخية ، والأخلاق الكبرى . ومن الغريب أن كتاب « السياسة » لم يدخل عندهم فى القانون

الأرسطى ، وانما حل مكانه كتابا « القوانين » و « الجمهورية »
لأفلاطون « (٩) » .

العالم الناقد

يبدأ تاريخ النقد الأدبي اليونانى - ان لم يكن أدب اليونان ،
أو بالأحرى أدب العالم الغربى - بالسطور الأولى فى ملحمتى
« الالياذة » و « الأوديسة » ، والتى يستلهم فيها هوميروس
ربة الشعر . وكذلك بالابتهاال المماثل ، للشاعر هزيود ، فى
مفتتح ملحمته « أنساب الآلهة » . وبارتقاء الحس التقييمى ،
تزايدت الاشارات النقدية البسيطة ، على نحو متتابع فى
بعض الأعمال الشعرية الغنائية ، كما أخذت فى التوسع
والتوسع فى بعض كتابات الفلاسفة والبلاغيين ، وأعمال
المسرحيين ، حتى وصلت الى مرحلة النضج والتعمق فى
اهتمامات أفلاطون وأرسطو .

وبغض النظر عن مدى أهمية المبادآت النقدية البصرية التى
ترادفت بعد هوميروس ، فان بعض الباحثين فى النقد الأدبى
اليونانى ، يميلون الى تأريخه بأوائل القرن الخامس ق . م (١٠)
حين راح الشاعر والفيلسوف الدينى اكسينوفانىس
Xenophanes يهاجم هوميروس وهزيود لأنهما « يعزوان
الى الآلهة كل الأشياء التى تصم الانسان بالخزى والتقريع :
كاللصوصية ، والزنا ، والخداع » . ونفس هذا المنحى من
المؤاخذة ، نجده عند الفيلسوف هيراكليتوس
Heraclitus ويعتبر ذاك الهجوم ، بداية ما يدعوه أفلاطون فى جمهوريته
بـ « المعركة القديمة بين الشعر والفلسفة » (١١) . ولا شك
أن هذا الاهتمام بتأثير الشعر ، انما هو أمر مشروع - بل
ومحتوم - فى المجتمع الأثينى ، الذى كان يعد فيه الشعر قوة
فعالة ، مؤثرة فى الأخلاق والتربية . ومن ثم ، كان من
الطبعى أن يتجلى هذا المزج بين المعايير الفنية والأخلاقية
فى مفاهيم النقاد القدامى ، وفى رؤى المسرحيين النقدية أيضا

كما فى كوميدىا « الضفادع » (٤٠٥ ق م٠) للشاعر الملهوى أريستوفانىس٠ فى هذه المسرحية ، تدور المفاضلة بين الشعارين التراجيدين اسخيلوس ويوريبيديس - وهى ممتزجة بالنقد الأخلاقى والنقد الفنى٠

ومن الجلى ، أن أفلاطون - الذى جعل فلسفته المثالية ، وآراءه فى السياسة والأخلاق مدخله الى دراسة الأدب ونقده - قد انتقل بالنقد اليونانى الى مسافة بعيدة فى شوط تطوره٠ فقد استطاع أن يدرك التمييز بين نقد المضمون ونقد الشكل ؛ وأن يصوغ بعض أصول النقد الأدبى الأساسية ، كالقول - مثلا - بأن العمل الادبى لا بد وأن يعيش فى بناء عضوى ، كل جزء منه فى مكانه الصحيح ، ومتصل بعلاقة سليمة مع كل جزء آخر ، ومع الكل العام ؛ وأن يفرق بين الفن والتقنية ، ويضع ثلاثة معايير للفن الجيد تتمثل : فى تأثيره الأخلاقى ، والمتعة التى يحدثها ، ومدى الصحة فى محاكاته (١٢)٠

وهذا العصر الذى أنتج أفلاطون كأحد أساتذة النقد العظام أنتج أرسطو كعبقريّة أخرى بارزة فى هذا المضمار٠ وكان ولا بد وأن يرتبط التلميذ بأستاذه بعلاقة فكرية وثيقة ، وأن يتأثر بكل ما كتبه معلمه عن الأدب٠ ومع أن عقل أرسطو ، كان - وهو يكتب - مشبعا بأراء أفلاطون التى كانت مدار المحاوره والمناقضة ، فان آثار الناقد تختلف - فيما بينها - من حيث الغاية ، والمنهج ، والنتائج التى توصل اليها كل منهما٠ فاذا كان أفلاطون يهدف الى اعادة تنظيم الحياة الانسانية ، فان أرسطو كان يرمى الى اعادة تنظيم المعرفة٠ واذا كان الأستاذ مثاليا ، وشاعريا ، ويكتب بأسلوب أدبى وعينه على حاجات الدولة الاجتماعية ، فان التلميذ كان عالما ، تجريبيا ، يصل الى أصوله بالملاحظة والتجريب والتحليل ، ويضع نظرياته فى شكل لغوى مباشر وجازم٠ ولهذا ، كان الأدب فى نظره عبارة عن ظاهرة طبيعية محكومة

بأصول • ومما يفرق بين الرجلين فى هذا السبيل ، هو أن أرسطو قد أولى النقد الأدبى جانبا هاما بين مؤلفاته ، بينما لم يفرده له أفلاطون عملا قائما بذاته • فمن الأعمال النقدية الأرسطية المفقودة الآن ، بعض الحواريات (الديالوجات) التى كتبها فى مرحلة مبكرة ، وكانت تعالج بعض القضايا الأدبية فى أسلوب يهدف الى القراءة العامة • والى هذا الأسلوب ، ينتمى كتاباه « عن الخطابة » و « عن الشعراء » • ويزعم بعض الباحثين ، أن الكتاب الأخير ، كان المصدر الأساسى لبعض المصطلحات المتعلقة بالتراجيديا والكوميديا ، التى قدر لها أن تلعب دورا كبيرا فى تاريخ النقد فيما بعد (١٣) • كما وضع أرسطو مؤلفه « ديداسكاليا » • وكان عبارة عن مدونة تسجيلية لتواريخ مختلف المسرحيات اليونانية • بالاضافة الى هذا ، كتب أرسطو رسالته «مشكلات هوميرية » ، التى كان يناقش فيها - على ما يبدو - بعض المسائل التى كانت تدور حول آثار هوميروس وفنه • وقد بقيت سطور من ذلك •

وبناء عليه ، فان أية محاولة للانمام بمنجزات أرسطو فى مجال النقد الأدبى ، يجب أن تبدأ من أعماله التى بين أيدينا • وهنا ، تبرز حقيقة صريحة ، تقر بأنه كان مهتما - كأفلاطون - بالشعر والخطابة ، وأنه كان يجاهد فى استنباط أسس نظرية متماسكة فيهما • وعلى هذا ، يصبح من المسلم به ، اعتبار كتابيه « فن الشعر » و « الخطابة » ، الممثلين الشرعيين لفكره النقدى الذى بقى حتى الآن • فبفضل هذين الكتابين ، انتقل الأدب الغربى الى مرحلة تطويرية ناضجة ، مدعمة بمناهج جديدة فى التنظيم ، وبأفكار أصيلة وعميقة • ومن المرجح ، أن كتاب « الخطابة » قد وضعه أرسطو بعد كتابه «فن الشعر» على أساس أن أرسطو قد أشار - عدة مرات - فى كتابه الأول الى كتابه الثانى ، والذى يهمنى هنا عرضه ، قبل ترجمته • أما الموقف النقدى لكتاب « الخطابة » فموضوع آخر ، لا يدخل فى نطاق عملنا الحالى •

التنظير للدراما

يتألف كتاب « فن الشعر » - كما وصلنا في أصله اليونانى - من ستة وعشرين فصلا ، تتفاوت فيما بينها من حيث الطول والوضوح . ولربما كان هذا التقسيم ، من عمل البعض فى عصر متأخر عن عصر أرسطو . ويميل بعض مترجمى الكتاب المحدثين ، الى تقسيمه فى أجزاء ، يضم كل جزء بعض فصوله على نفس الترتيب الذى وصلنا به ، على أن يحمل كل فصل عنوانا يدل على مادته . فبينما يقسمه البعض الى أربعة أجزاء : يشمل أولها الفصل الأول وينتهى بالفصل الخامس ، وثانيها يتضمن الفصل السادس وحتى الفصل الثانى والعشرين ، وثالثها يضم الفصلين الثالث والعشرين والرابع والعشرين ، ورابعها ينفرد بالفصلين الأخيرين ؛ يقسمه البعض الآخر الى خمسة أجزاء ، مع اعادة ترتيب الفصول ، وذلك على النحو التالى : الجزء الأول ، ويشمل الفصول الخمسة الأولى التى تعتبر مقدمة عامة ، بينما يتضمن الجزء الثانى الفصل السادس وحتى الفصل الثامن عشر فيما عدا الفصل السابع عشر ، وتعالج هذه الفصول مسائل الشعر التراجيدى . أما الجزء الثالث ، فيضم الفصل السابع عشر مع الفصل التاسع عشر ، وحتى الفصل الثانى والعشرين . ويتعرض هذا الجزء لكيفية تأليف التراجيديا ، ومكوناتها اللغوية . ويحتوى الجزء الرابع على الفصل الثالث والعشرين ، وحتى الفصل السادس والعشرين ، مع استبعاد الفصل الخامس والعشرين . ويتناول هذا الجزء ملامح التراجيديا ، وموازنتها بملامح الملحمة . وفى النهاية ، يقصر الجزء الخامس - والأخير - نفسه على الفصل الخامس والعشرين ، الذى يتعرض لمشكلات نقدية عامة فى الشعر . أما الترجمة العربية الحالية ، فقد رأت تقسيم الفصول التقليدية على نحو مغاير بعض الشيء ، مع اقتراح عناوين فرعية داخل الفصول نفسها ، تدل على الموضوعات المكثفة التى يشير اليها أرسطو ، حتى يمكن التنبيه اليها بشكل مؤكد .

يبدأ أرسطو كتابه بتقسيم الجنس الشعري الى أنواع ،
أساسها : الشعر الملقى ، والتراجيـدى ، والكوميدي ،
والديثرمبى ، ثم يغضى تماما عن الشعر الغنائى ، أو
الانشادى (١٤) . ويرى بأن الحكم على العمل الشعري ،
يعتمد على نوعية تأثيره فى انسان يحظى بعقل سليم وتعليم
جيد ، وليس من الضرورى أن يكون خبيرا أو متخصصا .
وعلى هذا ، يصبح الشكل والوظيفة ، مصطلحين متجانسي
الدلالة ، ويمكن احلال أحدهما محل الآخر . فالشعر المبنى
بناء جيدا ، يحقق المتعة الصحيحة الخاصة بنوعيته .

وأنواع الشعر - مهما اختلفت - ليست الا طرائق محاكاة ،
بل ان المحاكاة عامل مشترك بين الشعر والفنون الجميلة
الأخرى . ففى ذهن الشاعر - أو المصور أو الموسيقى ، أو
النحات - تصور لشيء ما ، يسعى الى استيلاده عملا ملموسا
ليمتع نفسه ، ويمتع الآخرين . وعندما يمارس المصور
- مثلا - تعبيره عن انسان ما ، فان النتيجة لن تكون انسانا
من لحم ودم ، وانما محاكاة لهذا الانسان عن طريق الخط
واللون والمساحة . وكذلك حال المحاكاة بالنسبة للفنانين
الأخرين . واذا كان التصور الذى يحاكيه الفنان يمثل
الموضوع ، فان الألوان بالنسبة للمصور ، أو الحجارة
بالنسبة للنحات ، أو الأنغام بالنسبة للموسيقى تمثل مادة
المحاكاة أو وسيلتها . ولا شك أن الراقص يقوم بمحاكاة
انفعالات الانسان ، وحالات شعوره ، متوسلا الى ذلك
بحركات جسمه الموزونة .

وموضوع الشاعر المسرحى - أو الشاعر الملقى - هو
« أناس يفعلون » . أما مادتهما ، فهى « الكلمات المنطوقة » .
الا أن أولهما ، يحاكي أفعال الناس بطريقة مباشرة ، تضعهم
نصب الأعين وهم فى حالة فعلية ، بينما ثانيهما يحاكي
تلك الأفعال بطريقة غير مباشرة ، أى فى أسلوب سردى . واذا

كان موضوع الدراما الشعرية - كما قيل - أناسا يؤودن أفعالا ، إلا أن هؤلاء الناس فى التراجيديا ، يكونون أنبل وأسمى شأنًا من الناس العاديين ، بينما يكونون فى الكوميديا دون المستوى العادى أو الأقل من المتوسط العام . وعلى هذا ، فإن فنون المحاكاة - بالنسبة لأرسطو - تختلف فيما بينها ، أما من حيث الموضوع ، أو المادة ، أو طريقة المحاكاة وأسلوبها .

ويعترف أرسطو بالقيمة الشعرية ، أو قيمة المحاكاة كما تتجلى فى محاورات الفيلسوف سقراط ، أو فى النثر الذى كان يكتب فيه كل من سوفرون واكسينارخوس مشاهدهما المجونية ، ولكن يصعب عليه أن يطلق لفظة شعر على أى عمل يعتمد على محاكاة الناس ، وتخلو لغته من العروض . فهو يقرر فى حسم ووضوح ، بأن الأعارىض الشعرية لا تعتبر الخصيصة المميزة للشاعر ، لأنه من الممكن وضع احدى مقالات العالم الفيلسوف أميدوكليس فى أوزان شعرية ، ومع هذا ، لن تصبح شعرا . ومن ثم ، فالأوزان الشعرية ليست بذات قيمة فى حد ذاتها ، ولكنها عامل ضرورى وهام فى الشعر الذى هو محاكاة . والمحاكاة هنا مكتسبة معنى أرسطيا جديدا ، يجعل العملية الشعرية ليست مجرد نسخ وتقليد حرفى ، وإنما هى رؤية ابداعية ، يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملا جديدا من مادة الحياة والواقع ، طبقا لما كان ، أو لما هو كائن ، أو لما يمكن أن يكون ، أو كما يعتقد أنه كان كذلك . وبهذا ، تكون دلالة المحاكاة ، ليست الا (إعادة خلق) .

ويناقش أرسطو مصدر كلمة « دراما » من الناحية اللغوية ، كما يطرح مسألة ادعاءات الدوريين - ضد الأثينيين - بأنهم هم الذين ابتكروا التراجيديا والكوميديا . ويبدو أن أحد الباحثين السابقين على أرسطو كان قد زعم بأن الدراما - التى تتمثل فى جنسى التراجيديا والكوميديا ، اللذين

يعتبران محاكيات لأفعال يقوم بها أناس - ترجع الى كلمة دران uran . وهذه الكلمة تعنى فى اللهجة الدورية بصفة خاصة - وليس فى اللهجة الأتيكية - « عملا يودى » . (ثم تحولت - فيما بعد - الى شكلها الحالى drama) . كما يبدو أن نقاشا ما كان يدور حول أصل الكوميديا ، وأنها لم تنشأ فى أثينا ، وانما يدعى أمر نشأتها الدوريون فى ميجارا ، وكذلك الدوريون فى صقلية ، أما دوريو البيلوبينيز فيزعمون بأن التراجيديا نشأت بينهم . الا أن أرسطو ، لا يتدخل برأيه فى هذه المزايم الدائرة حول المواطن الأولى للتراجيديا والكوميديا ، ولا يقدم تفسيراً لأصل مسميها اللغوى ، لأنه مهتم - بصفة خاصة - بالأصول السيكولوجية للفن . فالشعر - فى رأيه - فن ينشأ عن ميول فطرية فى الانسان . ودوافع الانسان الى المحاكاة ، تعتبر من أبرز خصائص عملية ابداعه الفنى ، ومع أنها تكاد تكون قسمة بين سائر المخلوقات الحية ، الا أنها أشد تأصلاً وأقوى تطبعاً فى الانسان . فهو يكتسب معارفه عن طريق المحاكاة ، كما أنه يميل بفطرته الى الايقاع والوزن ، ويستمتع بمشاهدة المحاكيات الفنية التى تشبع رغبته فى التعلم .

ولما كان الانسان محاكياً بطبيعته ، ويسر برؤية المحاكيات ، ويحب المعرفة ، ويميل الى الايقاع ، فقد استطاع بعض الناس - فى عهود غابرة - أن يرتجلوا الشعر فى صور بدائية ، ثم أخذوا يطورون ارتجالياتهم ، ويحسنونها تدريجياً ، الى أن توصلوا الى فن الشعر الصحيح . وكان هؤلاء الشعراء الأوائل اما من ذوى الطبيعة الجادة الذين أخذوا يحاكون الأفعال النبيلة ، مما أدى الى نشأة المدائح والترنيمات ، واما من ذوى الطبيعة الخسيسة ، الذين أخذوا يحاكون الأفعال المتضعة ، مما أدى الى شعر الأهاجى ، الذى ناسبه الوزن الأيامبى . وعندما ظهرت الدراما التراجيدية والكوميديا ، أصبحت شكلاً شعرياً محدثاً ، يحظى بالاهتمام ، والتأثير الأقوى . ومن ثم ، توقف الشعراء ذوو الطبيعة

الجادة عن نظم الملاحم ، واتجهوا الى كتابة التراجيديات ،
بينما انصرف الشعراء ذوو الطبيعة المتضعة ، عن نظم
الأهاجى الى تأليف الكوميديات .

والتراجيديات والكوميديا نشأتا - فى رأى أرسطو - نشأة
ارتجالية . فالتراجيديات ترجع - فى أصلها - الى مرتجلات
قادة جوقات الأناشيد الديثرامبية ، التى كانت تؤدى فى عيد
الاله ديونيسوس ، بينما ترجع نشأة الكوميديا الى مرتجلات
قادة الأغنيات والرقصات الاحليلية ، التى كانت تؤدى فى
الأحفال ، التى كانت تقام لنفس الاله . ولا شك أن المحاولات
التراجيضية الأولى كانت بدائية وبسيطة ، غير أن تتابع
الشعراء وتحسيناتهم المتتالية كانت عوامل فعالة ، أفضت الى
تطوير التراجيديات ، وايصالها الى صيغتها الصحيحة الحالية .
والملاحظ ، أن أرسطو لا يذكر من التغييرات الأساسية - التى
طرأت على التراجيديات فى مراحل تطورها الا شيئا قليلا .
فهو - قبل كل شيء - لا يذكر الشاعر تسبس الذى يعد خالق
التراجيديات اليونانية ، بابتكاره الممثل الأول ، و اضافته الى
أعضاء الجوقة التقليديين . وانما يشير - أرسطو - الى أن
اسخيلوس هو الذى أضاف الممثل الثانى ، مما قلل من كمية
الانشاد الجماعى ، وجعل للحوار المكانة الرئيسية فى
المسرحية . كما يشير الى سوفوكليس ، باعتبار أنه الذى
أدخل المناظر المرسومة الى المسرح ، ورفع عدد الممثلين
الناطقين الى ثلاثة ، على أن يؤدى الواحد منهم أكثر من دور
فى المسرحية . وكلما كانت التراجيديات - فى مراحل تطورها -
تبتعد عن الرقص الساتيرى التقليدى ، كلما أخذت المشاهد
التمثيلية القصيرة - التى عرفت بها الأنماط المسرحية
المبكرة - تفسح الطريق لأفعال ، أكثر طولا وجدية ، وأخذت
اللغة الركيكة المتهاففة تتراجع أمام تقدم اللغة البليغة الرفيعة ،
وأخذ الوزن الطروخى - الذى يلائم الرقص - يستسلم للوزن
الايامبى الذى يتفق مع ايقاعات الأحاديث المنطوقة . وأخيرا ،
يضيف أرسطو الى التحسينات التى أدخلت على التراجيديات -

زيادة عدد الابيسودات فى الفعل المعالج مسرحيا . أما فيما يتعلق بالأصول المبكرة للكوميديا ، وعوامل تطويرها ، فيبدو أن مصادرها التاريخية لم تكن كافية بين يدي أرسطو ، أو ضاعت أخبارها فى الجزء المفقود من الكتاب الحالى . والحقيقة ، أن الكوميديا - كفن مسرحى - لم تحظ باهتمام الدولة الا فى وقت متأخر ، وذلك عندما رضى حاكم أثينا أن يزود شعراء الكوميديا - عام ٤٨٧ ق م . - بجوقة رسمية تشترك فى العرض . والفضل فى معالجة الحبكات الكوميديية ، يرجع الى شساعرين من صقلية ، هما : ابيخارموس ، وفوورميس . أما كريتس ، فهو أول شاعر أثينى يتخلى عن الشتائم الشخصية المقذعة ، كوسيلة للاضحاك ، الى معالجة الحبكات الكوميديية ذات المدلول العام . والكوميديا - عند أرسطو محاكاة لأناس أراذل ، أقل منزلة من المستوى العام . وهذه الرذالة الصادرة عن هؤلاء الناس ، ذات طبيعة خاصة . فهى تبعث على الضحك بسبب النقص أو الخطأ الذى يعتورها ، ولكنها لا تحدث ألما للآخرين . ويتمثل ذلك فى القناع الكوميدي الذى يوصم بالقبح والتشويه ، ولكنه لا يؤذى مشاعر مشاهده .

ويوازى أرسطو بين التراجيديا والملحمة ، ويقرر أنهما تشتركان فى بعض الخصائص المميزة : فكلاهما محاكاة لأفعال جادة ، ومصاغة فى شعر رصين . الا أن الملحمة تختلف عن التراجيديا فى أوجه أخرى : فاذا كانت الأولى تستخدم نوعا واحدا من العروض الشعرى هو الوزن السداسى ، وتعتمد فى حبكةها على السرد والرواية ، وغير محددة بزمان معين ، فان الأخرى تستخدم أعاريض متنوعة ، وتقدم أحداثها بطريق مباشر ، وتتحدد بزمان معين . ثم يستدرك أرسطو مسألة الاختلاف الزمنى بينهما ، ويقر بأن الزمن فى كل من الملحمة والتراجيديا لم يكن محددا ، ولكنه لاحظ أن شعراء التراجيديا فى عصره ، كانوا يهدفون الى تقديم الفعل المسرحى كما يقع خلال أربع وعشرين ساعة فى

الحياة ، أو يجاهدون في ألا يتجاوز هذه الفترة بكثير (١٥) .
ويضاف الى هذه الموازنة ، أنه اذا كانت الملحمة والتراجيديا
تتشاركان في خصائص بنائية أساسية ، وتختلفان في خصائص
أخرى ، فان ثانيتهما تتميز على الأولى بعنصرى « الغناء »
و « المرئيات المسرحية » ، حينما تتجسد على الخشبة أمام
المشاهدين . ومع هذا ، فان الشخص القادر على تمييز
التراجيديا الجيدة من الرديئة ، يستطيع ذلك أيضا بالنسبة
للملحمة .

« ٢ »

ولأن البحث فى أصول التراجيديا هو هم أرسطو فى مبحثه
الحالى ، فقد شرع يللم تعريفها مما سبق أن طرحه من
مقدمات تعميمية . وهذا التعريف الذى افتتح به الفصل
السادس ، واشتهر بين منظرى الدراما خلال قرون طويلة ،
استهدف تمييز التراجيديا عن الأنواع الشعرية الأخرى التى
ألح اليها ، على أساس الموضوع ، والمادة ، والطريقة ،
والوظيفة . فموضوع محاكاتها أناس يقومون بأفعال جادة ،
وهذا يميزها عن الكوميديا ؛ ومادتها لغة مشفوعة بكل أنواع
التزيين الفنى ، وهذا يميزها عن الشعر الديثرامبى والنومى ؛
وطريققتها العرض المباشر للأحداث ، وهذا يميزها عن الملحمة ؛
ووظيفتها أحداث التطهير من انفعالى الخوف والشفقة ، وهذه
الوظيفة بالذات من صميم طبيعة التراجيديا (١٦) .

ثم يتابع أرسطو حديثه عن بناء التراجيديا ، بتعريف
أجزائها الكيفية الستة ، وهى : الحكمة ، والشخصية ، واللغة ،
والفكر ، والمرئيات المسرحية ، والغناء . والشاعر الدرامى ،
مطالب بأن يضع كل جزء منها موضع الاعتبار والتجويد ، لأن
كيفية معالجته لها فى اطار المسرحية العام ، هو مناط الحكم
على عمله . ومع أن هذه الأجزاء الستة ، لا محيص عنها فى
التراجيديا ، فان « الحكمة » - فى رأى أرسطو - تعتبر أهمها

على الاطلاق ، بل هي روح العملية الدرامية . وعلى هذا ،
يجب أن تحظى بالاهتمام الأول للمؤلف التراجيدي . وأهمية
الحبكة تلك، أشبه بأهمية الخطة في البناء المعماري . فقد يشيد
قصر من الرخام، وآخر من الحجارة، طبقا لخطة واحدة، فلا
يختلف البناء ان ، الا اذا اختلفت خطة أحدهما عن خطة
الآخر . وخالصة الأمر في ذلك ، هو أن التراجيديا ليست
محاكاة لأشخاص في حد ذاتهم ، وانما محاكاة لأفعال .
وقد يكون الناس أفضل منا ، أو أسوأ - تبعا لنزعاتهم
الأخلاقية - ولكنهم يصبحون سعداء أو أشقياء بأفعالهم .
ومن ثمة ، فان أحداث الفعل الدرامي ، وأسلوب ترتيبها
البنائي ، انما هو غاية التراجيديا . فمن الممكن بناء تراجيديا
ليست لشخصياتها خصائص مميزة - كما هو الحادث في
عصر أرسطو - ولكن لا يمكن بناؤها بلا أفعال . فمن الممكن
التأليف بين مجموعة من الأحاديث والأقوال تأليفا متسقا ،
ينطوى على شخصيات لها خصائصها ، وعلى أوزان ، وفكر،
ولكنها - رغم توافر هذه العناصر - تعجز عن أحداث التأثير
الخاص بطبيعة التراجيديا . وانما يتحقق هذا التأثير المعين
عن طريق « الحبكة » ، اذا ما أحسن تنظيم أحداثها ، حتى
ولو وهنت عن هذا التأليف لغة وفكرا . (ويعتبر « التحول »
و « التعرف » عنصران هامان في بناء الحبكة) .

ومن الملاحظ ، أن الشعراء الناشئين - كشعراء التراجيديا
الأوائل - ينجحون في الصياغة اللغوية وتصوير الشخصيات ،
قبل أن يتوصلوا الى اجادة بناء الحبكة . وعلى هذا ، كانت
الحبكة هي الأساس الأول في التراجيديا ، بل جوهرها
وروحها . واجادة صياغتها، دليل على تميز الشاعر الدرامي .
ويعتقد أرسطو أن تصميم الفعل المأسوي ، أشبه بالتصميم في
مجال التصوير ، « فاستخدام أعظم الألوان جمالا استخداما
مضطربا بلا ترتيب ، لن يولد في النفس ، نفس المتعة التي
يولدها تخطيط بسيط لصورة ما ، باللونين الأسود والأبيض » .
أما تصوير « الشخصيات » ، فيأتي في المرتبة الثانية ، ويلي

ذلك الفكر • فالشخصيات المأسوية ، يجب أن تتكلم وتجاوز ، بما يلائم المواقف القائمة • ومن ثمة ، كان على الشاعر الدرامي ، أن يعرف علوم السياسة والبالغة • ثم تأتي « اللغة » فى المرتبة الرابعة بين أجزاء التراجيديا الكيفية • وتعتبر اللغة مادة الفن الشعري التى تعبر بها الشخصيات عن أحاسيسها وأفكارها • أما الجزآن الأخيران ، فهما « الغناء » و « المرئيات المسرحية » • وإذا كان أولهما أكثر أهمية من ثانيهما ، فلأنه يزود المسرحية بأكثر أنواع ملحقاتها المكتملة امتاعا • ومع أن المرئيات المسرحية ضرورية لاثارة انفعالات المتفرجين ، إلا أنها أقل الأجزاء احتياجا للمهارة الفنية ، بل انها تخصص المخرج المسرحى ، أكثر مما تخصص المؤلف • فمن الممكن قراءة النص التراجيدى بصوت مسموع على حشد من المستمعين دون عرضه عرضا تمثيلى ، ومع هذا ، يتولد تأثيره المستهدف فى نفوس الحضور •

ثم يعود أرسطو الى تعريفه السابق للتراجيديا - على أنها محاكاة لفعل ، كامل فى ذاته ، له طول معين - ليوضح أن لهذا الطول بداية ووسط ، ونهاية •

والبداية لا تأتي عقب شيء يتحتم تقديمه ، ولكن يتحتم أن يعقبها شيء ؛ والوسط يعقب بالضرورة شيئا سابقا ويعقبه بالضرورة شيء آخر ؛ والنهاية تعقب بالتحتمية شيئا آخر ، ولكن لا يعقبها بالضرورة شيء • وعلى هذا ، فان القصة المبنية بناء صحيحا لا تبدأ أو تنتهى كيفما اتفق ، وانما يجب أن يكون لفعالها طول محدد ، لأن جمال العمل الفنى - كجمال أى كائن حى - يتوقف على حجمه ، وعلى تنظيم أجزائه • لذا ، كان على العمل الفنى ألا يكون متناهيا فى الصغر فيفقد جماله لعدم قدرتنا على ادراك ترتيب أجزائه ، ولا أن يكون متناهيا فى العظم ، لأن طول الحيوان الذى يمتد ألف ميل - مثلا - لن يكون بدوره جميلا ، لأن العين تعجز عن أن تستوعبه كله مرة واحدة • وإذا ما سلمنا بأن الكائن الحى

– أو أى شىء مادى – يتألف من أجزاء ، فيجب أن يكون طوله محددًا ، بما يسمح بإدراكه كله – وبأجزائه فى رؤية واحدة .
ومن هذا المنطلق الجمالى ، يجب أن يكون للحبكة التراجيدية امتداد معين ، يمكن أن تستوعبه الذاكرة فى يسر . ولعل الطول الفنى الأمثل ، هو الذى يسمح للبطل بأن ينتقل من حال السعادة الى حال التعاسة ، أو من حال التعاسة الى حال السعادة ، وذلك فى سلسلة من الأحداث المترابطة ببعضها ، على أساس من التتابع الحتمى أو المحتمل .

ويجب أن تكون الحبكة واحدة . ولا يعنى التوحيد أن تتضمن بطلا واحدا بكل أفعاله . لأن الفرد – أو البطل الواحد – تقع له فى غضون حياته أفعال لا حصر لها ؛ وكما أن بعضها لا علاقة له بالبعض الآخر ، فإنه لا يمكن ضغطها كلها فى فعل واحد . ولهذا ، عندما نظم هوميروس ملحمته « الأوديسة » ، لم يضمنها كل ما حدث لبطله أوديسيوس ، ولكنه اختار من سيرته فعلا واحدا ، واتخذ موضوعا له . وكذلك فعل بالنسبة للمحتمة الأخرى « الألياذة » . وهذه الوحدة المحتومة ، يجب توافرها فى بناء التراجيديا والملحمة . فالحبكة فى كل منهما ، يجب أن تحاكي فعلا واحدا يتصف بالتكامل العضوى ، الذى ينبغى ترتيب أجزائه ، بما يماثل بناء الكائن الحى . يجب أن يكون كل جزء ضروريا ، ولا يمكن حذفه ، أو نقله من مكانه ، والا أصيب الكل العام بالتفكك والاضطراب .

والشاعر التراجيدى يعالج فى أعماله الحقيقة المثالية ، وليس الحقيقة التاريخية . فهو لا يعرض ما حدث ، ولكن سلسلة من الأحداث الممكن وقوعها طبقا لقاعدة الاحتمال أو الحتمية . فالمؤرخ هيرودوت يروى ما حدث ، ولو صيغ ما يرويه نظما ، فإنه سيبقى كما هو تاريخا ، بينما لو تحولت « الألياذة » الى نثر ، فلن تفقد طبيعتها الملحمية ، لأن مراعاة الأوزان الشعرية فى التأليف أو عدم مراعاتها لا يصنع

الشعراء • وعلى هذا ، كان الشعر أكثر فلسفة من التاريخ ، لأنه يميل الى التعبير عن الحقيقة الكلية ، بينما يميل التاريخ الى التعبير عن الحقيقة الخاصة •

يتبين مما تقدم ، أن الشاعر - أو الصانع كما فى اليونانية - يكتسب هذه الصفة بسبب محاكاته لأفعال • وهو - بهذا - صانع حركات ، قبل أن يكون صانع أشعار • ولو حدث أن عالج فى احدى مسرحياته موضوعا تاريخيا ، لبقى مع هذا شاعرا ، اذا ما كانت أحداث موضوعه تتفق فى تتابعها مع قاعدتى الاحتمال والممكن •

والأفعال الدرامية ، اما مركبة أو بسيطة • وأردأ أنواع الحركات هى الحبكة الأبسودية ، التى تتتابع مشاهدها التمثيلية دون ارتباط بقاعدة الاحتمال أو الحتمية • والتراجيديا ليست محاكاة لفعل تام فحسب ، وانما هى أيضا محاكاة لأحداث تثير بطبيعتها انفعالى الخوف والشفقة • وتكون هذه الأحداث أقوى تأثيرا ، عندما تقع فجأة ، ويؤدى أحدهما الى الآخر •

والحبكة البسيطة ، تتمثل فى فعل واحد متواصل ، يتغير فيه حظ البطل ، دون حدوث « تحول » أو « تعرف » • بينما يتم هذا التغير فى الحبكة المركبة بحدوث تحول ، أو تعرف ، أو بهما معا ، على أن يتولدا من الحبكة تولدا طبيعيا ، كنتيجة حتمية - أو محتملة - لما وقع من أحداث سابقة •

« والتحول » هو تغير حظ البطل من حال السعادة الى حال التعاسة ، أو العكس • ففى تراجيديا أوديب - مثلا - ينوى الراعى الكورنثى أن يبهج أوديب بازالة مضاوفه المتعلقة بأمه ، ولكنه يحدث بصراحته عكس ما انتواه • أما « التعرف » فهو الانتقال من حال الجهل الى حال المعرفة • وقد يتعلق بالأشخاص ، أو الأشياء ، أو الاحداث ، مما يؤدى الى المحبة أو الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو

الشقاوة • ويعتبر التحول والتعرف عنصران رئيسيان فى الفعل الدرامى ، أما الجزء الثالث فهو مشهد المعاناة الباعث على الشفقة •

وبعد أن يوجز أرسطو شروحه للأجزاء الكيفية الستة فى التراجيديا - ويخص الحبكة بشرح مطول نسبيا - ينتقل الى تعريف أجزائها الكمية ، الأساسية منها والثانوية : البرولوج ، والأبيسود ، والاكسودوس ، والبارودوس ، والاستاسيمون ، والكوموس • ثم سرعان ما يعود الى مناط اهتمامه ، ويتحدث عن الفعل الذى من شأنه توليد التأثير التراجيدى الصحيح • ويروى أن التراجيديا الكاملة هى التى تتضمن حبكة معقدة بسبب « التحول » و « التعرف » ، وقادرة - بطبيعة أحداثها - على تحقيق التطهير • ويشترط فى هذا التحول ، ألا ينتقل بانسان فاضل من حال السعادة الى حال الشقاوة حتى لا يؤلم مشاعرنا ؛ ولا أن ينتقل بانسان سىء من حال الشقاوة الى حال السعادة حتى لا يرضى أحاسيسنا الانسانية ، ولا يحقق تأثير التراجيديا الصحيح ؛ ولا أن ينتقل بانسان فى غاية السوء من حال السعادة الى حال الشقاوة ، حتى لا يثير شعور التعاطف ، ولا يحقق التطهير •

ومن الواجب ، ألا تتضمن التراجيديا نهاية مزدوجة ، كما يفضل البعض : احدهما سعيدة للانسان الصالح ، وأخرهما مفجعة للانسان السىء ، وانما ينبغى أن تتضمن تحولا واحدا فى حظ البطل من حال السعادة الى حال الشقاوة ، لا بسبب رذيلة أو شر ، وانما بسبب خطأ أو سوء تقدير • وبهذا ، لن يكون البطل مثاليا الى حد الكمال ، وانما ينتمى الى المستوى الأخلاقى العام ، أو الأحسن منه • ويخطئ النقاد حين يلومون الشاعر المسرحى يوربيديس ، بسبب النهايات غير السعيدة فى تراجيدياته ، الا أنه - فى رأى أرسطو - لا يستحق اللوم على هذا الأمر بالذات ، وانما على أمور أخرى • واذا كان بعض النقاد ينتصرون للنهاية المزدوجة -

كما هو الحال فى « الأوديسة » - فان ذلك يدرج التراجيديا فى المحل الثانى من الاعتبار ، لأن تأثيرها عندئذ يكون هو تأثير الكوميديا ، ولا يلجأ الى تلك النهاية الا المؤلفون الذين يستجيبون لنزعات الجماهير ورغباتهم .

ومن الممكن أن يثير عنصر « المرئيات المسرحية » انفعالى الخوف والشفقة فى نفوس المشاهدين فى المسرح ، الا أن المصدر الحقيقى لهذين الانفعالين يجب أن ينبع من الفعل الذى يعالجه الشاعر الدرامى بفنه . فالتراجيديا الصحيحة ، هى التى تثير هذين الانفعالين بصفة خاصة ، من بنائها اللغوى ذاته ، حتى ولو سردت على مسامع الحضور ، دون تجسيد على خشبة المسرح .

ان الطابع المأسوى يجب أن يتفرق فى أحداث التراجيديا نفسها . وعندما يلحق عدو ضررا بعدوه ، أو ينوى ذلك ، فلا شيء من هذا يثير العطف المأسوى ، مع أننا نتعاطف مع الضحية منهما . وكذلك الحال ، حين يتعلق نفس الأمر مع أشخاص لا هم بأصدقاء ولا بأعداء . ولكن عندما يقع الحدث - أو ينتوى وقوعه - بين أقرباء بصلة الدم ، كأن يقتل أخ أخاه ، أو أب ابنه ، أو أم ابنها ، أو ابن أمه ، فان ذلك يثير العطف الذى يجب أن يستهدفه الشاعر التراجيدى . وقد يرتكب الفاعل فعلته المثيرة للفرح ، وهو يعرف حقيقة الأشخاص الذين يقع عليهم الفعل . أو يرتكب فعلته وهو يجهلهم ، ثم يكتشف حقيقتهم . وقد يهم الفاعل بارتكاب فعلته المرعبة ، دون معرفة بحقيقة الأشخاص الذين سيضيرهم الفعل ، ثم يتراجع عن ذلك بعد أن يكتشف حقيقة صلته بهم . ولعل هذا النوع الأخير ، هو أفضل مواقف ارتكاب الفعل المفرح ، أو الاقلاع عنه . أما أسوأها ، فهو الموقف الذى يهم فيه الفاعل بارتكاب فعله المريع ضد أشخاص يعرفهم ، ثم يئننى عن اقتراف ذلك ، ولكن الأمر يصبح أقل سوءا ، عندما ينفذ هذا الفاعل فعلته . والأفضل من هذا ، هو أن يقترب الفاعل فعلته ، وهو يجهل شخصية الضحية ، ثم يكتشف

حقيقة علاقته بها ، فيما بعد • أما آخر الطرق وأفضلها جميعا ، فهو أن يهم الفاعل بارتكاب فعلته ، ثم يكف عنها فى اللحظة الأخيرة بعد أن يكتشف صلته بالشخص الذى كان سيقع عليه الفعل • ففى مسرحية « كريسفوننتس » تهم ميروب بقتل ابنها دون أن تعرفه ، ولكنها ترد عن تنفيذ ما همت به ، بعد أن تكتشف من هو •

وفى تصويره للشخصيات المأسوية ، يجب على المؤلف أن يراعى أربعة أمور : (أ) أن تكون متلائمة مع صلاحياتها ، (ب) صادقة النمط ، (ج) مشابهة للحياة ، و (د) متساوقة مع ذاتها • « وكما هو المتبع فى بناء الحكمة ، ينبغى على الشاعر - فى تصويره للشخصية - أن يهدف دائما الى تحقيق الحتمية أو الاحتمال • بمعنى أن أى شخص يقول أو يفعل كذا أو كيت ، ينبغى أن يكون ما يقوله أو يفعله ، هو النتيجة المحتملة أو الحتمية لشخصيته • وكذلك فان أية حادثة تتلو الأخرى ، ينبغى أن يكون التابع جاريا على مقتضى الحتمية أو الاحتمال » • بل ان نهاية المسرحية ، يجب أن تنبع من طبيعة الأحداث نفسها ، وألا تستخدم « الآلة الالهية » الا فى الأحداث التى تقع خارج نطاق النص المسرحى ، كأحداث الماضى ، أو التى يمكن أن يتنبأ بها الآلهة • واذا كان على الشاعر أن يصور شخصياته مشابهة للحياة ، ولكن فى صيغة أحسن مما هى عليه ، فيجب ألا يتوانى عن الاهتمام بالمؤثرات المسرحية • فمع أنها ليست من الأمور الجوهرية الا أنها من متطلبات الشعر الدرامى ، حتى ولو كانت - فى بعض الأحيان - مركبا للزلل •

ويشرح أرسطو أنواع التعرف الستة • ويرى أن أقلها فنية هو التعرف بالعلامات والتذكارات ، وان كان بعض شعراء التراجيديا يستخدمونها استخداما ماهرا • ويلى ذلك النوع ، التعرف الذى يفرضه الشاعر ، ولا ينشأ تلقائيا من مجرى الفعل • والنوع الثالث ، هو التعرف عن طريق التذكر • ثم يأتى التعرف الاستنتاجى الذى يتم عن طريق الاستدلال

العقلى ، ثم يليه التعرف الناتج عن خطأ فى هذا الاستدلال .
أما النوع السادس والأخير من أنواع التعرف ، فأقيمها
جميعا من الناحية الفنية ، وهو الذى ينبع من صميم الأحداث ،
ويتمثل فى مسرحيتى « أوديب ملكا » و « افيجينيا » .

وعند صياغة الحكمة فى قالبها اللغوى المناسب، يجب على
الشاعر الدرامى أن يتخيل الأحداث بكل تفصيلاتها - كأنها
مائلة أمام ناظرية - حتى يتمكن من كشف مايحتمل وقوعه من
تناقضات ؛ وأن يدخل فى آهَاب شخصياته المتعددة والمختلفة ،
كى يستطيع التعبير عن انفعالاتها المتباينة تعبيرا صحيحا .
كما ينبغى عليه - قبل كل شيء - أن يضع تخطيطه للقصة
التي ينوى مسرحتها . وبعد أن يتيقن من أبعاد هيكلها ،
وملامح شخصياتها ، يقوم بتوسيعها وكتابة مشاهدتها
التمثيلية الملائمة . وهناك أمر آخر يجب أن يضعه فى الاعتبار ،
وهو أن لكل تراجيديا مرحلة تتعقد فيها الأحداث حتى تؤدى
الى تغيير فى حظ البطل ، ومرحلة أخرى تتمثل فى الحل
الذى يمتد من نقطة التغيير هذه وحتى نهاية المسرحية . وإذا
كان الشاعر مطالب بالحذق فى معالجة هاتين المرحلتين ، فإن
الناقد الكفاء مطالب أيضا بأن يجعل الحكمة الدرامية أساس
تقييمه ، وأن يوازن تعقيد مسرحية بتعقيد مسرحية أخرى ،
وحل الأولى بحل الثانية .

وللتراجيديا - عند أرسطو - أربعة أنواع متمايزة ، وان
تداخلت فى أصولها : التراجيديا المركبة التى تعتمد على
عنصرى « التحول » و « التعرف » ، وتراجيديا المعاناة ،
وتراجيديا الشخصية أو الأخلاق ، ثم التراجيديا التى تستمد
قوتها المؤثرة من مناظرها ، ومناخها التصويرى العام . وعلى
الشاعر التراجيدى ، أن يرمى الى استخدام كل وسيلة مؤثرة
هامة ، أو الى استخدام أكبر عدد منها ، كلما أمكنه ذلك .
وعليه أيضا ، ألا ينتقى لمعالجته التراجيدية ، قصة متعددة
التفريعات كما فى الملحمة . فلو أن شاعرا دراميا ، عالج

أصول ملحمة « الألياذة » وفروعها كلها فى مسرحية واحدة ،
لكانت النتيجة سيئة ومخيبة للأمل .

ويجب أن تعامل الجوقة - فى بناء التراجيديا - معاملة
الشخصية التى تشارك فى الفعل ، وكأنها جزء عضوى فى
كيان المسرحية العام . وهذا الاستخدام المثلث للجوقة - فى
رأى أرسطو - قائم فى أعمال سوفوكليس المسرحية ، ولكنه
مفتقد عند يوربيديس . أما شعراء التراجيديا الذين جاءوا
بعد أجاثون (ولد سنة ٤٤ ق م .) ، فقد كانوا - مثله -
يسيئون استخدام الجوقة ، وذلك بجعل أناشيدها مجرد
فواصل غنائية بين المشاهد التمثيلية ، ولا ترتبط بالحبكة التى
تعتبر عصب العملية الدرامية . وعلى هذا ، يجب أن يكون كل
جزء فى المسرحية عضويا ، ولا يمكن حذفه ، أو استبداله .
وبعد مناقشة جزئى « الحبكة » و « الشخصية » ، يتناول
أرسطو جزئى « الفكر » و « اللغة » . ويندرج تحت الفكر ،
كل تأثير ينشأ عن استخدام اللغة : كالبرهنة ، والتفنيد ،
و تضخيم الأمور أو التهوين من شأنها ، واثارة الانفعالات ،
كالشفقة أو الخوف أو الغضب . ولهذا ، يحيلنا أرسطو الى
كتابه الخاص بالخطابة ، لدراسة فن الاقناع وبناء الكلام ،
على ألا ننسى الأحداث التراجيدية التى يجب أن تعالج هى
الأخرى بنفس الوسائل التى يعالج بها الكلام ، اذا ما أريد
لها اثاره الانفعالات المختلفة . ثم يعرج فيلسوفنا الى الحديث
عن اللغة ، بادئا بأقل جزيئاتها وهى الحروف .

« ٣ »

وفى الجزء الثالث من كتابه ، يتنحى - منظرنا الدرامى -
عن مباحثة التراجيديا ، ولكنه يحتفظ بها فى خلفية ذهنه ،
وهو يستعرض أهم مؤسسات الملحمة . فهو يستوجب بناء
حبكتها على أصول درامية ، كأن تدور قصتها حول فعل واحد ،
تام فى ذاته ككائن حى ، حتى يمكنها اثاره متعتها الخاصة

بها . كما يحتم ألا تكون كالتاريخ ، فى أن تسوق أحداث حقبة معينة فى شكل تتابعى ، لأنه من الممكن أن يتعاقب حدثان دون أن يرتبطا بهدف مشترك . وعلى هذا الأساس ، تفوق هوميروس على أقرانه من شعراء الملاحم . فعندما هم بمعالجة قصة حرب طروادة علاجا ملحميا ، ألفاها مفرطة الطول ، ومتنوعة الأحداث ، ويصعب استيعابها كلها فى نظرة ادراك واحدة . ولهذا ، اختار لمعالجته جزءا محدودا من وقائع هذه الحرب ، بالاضافة الى بعض الأحداث الفرعية . ولو كان أصر على علاجها برمتها ، لاشتجرت الفروع بالأصول ، وأصيب العمل بالتعقيد والاضطراب . كما أن عناصر بناء الملحمة ، هى نفسها عناصر بناء التراجيديا ، وهى : الحكمة ، والشخصيات ، والفكر ، واللغة ، الا أن التراجيديا تنفرد بعنصرى « الغناء » و « المرثيات المسرحية » . أما أنواع الملحمة ، فهى نفسها الأنواع التى للتراجيديا : البسيطة ، والمركبة ، والخلقية ، والمتعلقة بالمعاناة . فاذا كانت « الالياذة » بسيطة التركيب ، وتتعلق بالمعاناة ، فان « الأوديسة » مركبة وخلقية .

الا أن الملحمة تختلف عن التراجيديا من حيث الطول ، والوزن الشعري . فالطول فى الملحمة ، ينبغى أن يمتد امتدادا معقولا ، يسمح بادراكه من بدايته الى نهايته - فى رؤية واحدة . ويتميز الشاعر الملحمى - بفضيلة الامتداد هذه - على الشاعر التراجيدى الذى يتقيد بما يمكن أن يجريه على خشبة المسرح فى وقت محدد . غير أن الشاعر الملحمى فيستطيع أن يقدم عددا من الأحداث فى زمن واحد ، ومن ثم ، يكون فعله أعرض مساحة ، وأكبر حجما ، وأكثر تنوعا . أما الوزن الملحمى ، فان التجربة قد برهنت على أن الوزن السداسى هو الأنسب ، لأنه أهدأ الاوزان وأرزنها ، وأقدرها على استيعاب الكلمات النادرة والمجازات . غير أن الوزنين الآخرين - الأيامبى . والرباعى - فيتميزان بالحركة . ولهذا ، كان أولهما أصلح للتعبير عن الحياة وأفعالها ، وثانيهما أنسب للرقص .

ويعتبر هوميروس - من بين شعراء الملحمة - فنان
المحاكاة المبرز . فبينما يزوج الشعراء الآخرون بأنفسهم في
ملاحمهم مما ينفى عنهم خاصية المحاكاة الأساسية ، فانه
لا يكاد يفتتح ملحمة بكلمة قصيرة ، حتى يستحضر على الفور
رجلا - أو امرأة - كى يتكلم ، وسرعان ما تأخذ فى الارتسام
أبعاد شخصيته الجسمية ، والنفسية والاجتماعية . وبهذا ،
يعد هوميروس موضوعى الموقف .

وإذا كان ولا بد وأن يتوافر فى فن التراجيـديا عنصر
الادهاش ، فانما ينبغى أن يكون له فى الملحمة مجال أوسع ،
لأنه يعتمد على العوامل غير المعقولة ، أو غير الممكنة . ومما
يدل على أن هذا العنصر يسبب المتعة لمتلقيه ، هو أن الشخص
عندما يسرد قصة ما ، يحاول أن يضيف عليها شيئا من
عندياته ، لأنه يعتقد أن السامع اليه يغتبط من ذلك .

وعلى الشاعر ، أن يفضل أحداثه المتتابعة وهى معقولة
- مع أنها فعليا مستحيلة - على أن يقدمها وهى غير محتملة
التصديق . كما يجب عليه ، ألا يركب قصته من أحداث غير
ممكنة ، بل يجب أن يستبعد منها كل ما هو غير ممكن . ولكن ،
إذا كان من الصعب عليه أن يتحاشى استعمال ما هو غير
ممکن ، فيجب أن يبقيه خارج نطاق الأحداث المقدمة على خشبة
المسرح . وانه لمن الباطل ، الادعاء بأن الحكمة تصاب
بالتلف ان لم تصب شيئا من مثل هذه الأشياء . ولكن ، إذا
ما اضطر الشاعر الى تناول مثل تلك الحكمة فى مسرحيته ،
فان عليه أن يخفى لا معقولياتها بالمهارة الفنية ، والمميزات
الأخرى الممكنة . وإذا كان من الضرورى العناية باللغة ، فانه
من الضرورى أيضا ، عدم الاسراف فى تنميقها اسرافا فى
ذاته ، والا أدى ذلك الى امكانية طمس معالم مقومات أخرى
هامة ، يأتى فى مقدمتها : الشخصية ، والفكر .

« ٤ »

ويتعرض أوسطو لبعض المشكلات النقدية ، وحلولها المقترحة • فيستوجب على الشاعر - بصفته فنان محاكاة - أن يقدم الأشياء كما كانت ، أو كما تكون ، أو كما يحكى عنها ، أو كما يجب أن تكون • ومادة الشاعر - لأداء ذلك - هي اللغة ، التي قد يرصعها - أو لا يرصعها - بكلمات نادرة ومجازات ، أو يجرى عليها التغييرات المختلفة التي يحق له إجراؤها كشاعر • ومن المقرر ، أن للشعر مقياسه الخاص بصحته أو عدم صحته ، ومن ثم ، يجب ألا نحكم على سلوك أخيل بأقيستنا الأخلاقية الخاصة • ومن المحتمل ، وقوع نوعين من العيوب في مجال الشعر : أحدهما مباشر ويمس الجوهر وآخرهما عرضي ويتعلق بالصنعة • فلو أن شاعرا أراد أن يصور شيئا ما تصويرا صحيحا ، ولكنه فشل في تحقيق ذلك بسبب محدودية قدرته على التعبير ، فإن العيب - حينئذ - يكون أصيلا في الشعر نفسه • أما إذا كان فشله راجعا إلى أن تصويره قد وقع بطريق - غير صحيحة ، فإن العيب - عندئذ - لا يكون من جوهريات عيوب الفن الشعري • ويخطئ الشاعر إذا ما وصف أمرا مستحيلا ، ولكن يمس مسامحته في هذا الخطأ ، إذا كان يهدف إلى أحداث تأثير أكثر ادهاشا ، على ألا يضحى بالقواعد الصحيحة الخاصة بصناعة الشعر • ولو اتهم الشاعر في تصويره بأنه غير مطابق للحقيقة ، لوجب أن يرد على ذلك بأنه يصور ما ينبغي أن يكون ، على النحو المثالي الذي كان يسلكه سوفوكليس في مسرحياته ، وليس على النحو الواقعي الذي كان ينتهجه يوربيديس • أو يرد على هذا الاتهام بطريقة أخرى ، وذلك بما كان يزعمه الشاعر الناقد اكسنوفانيس من أنه لا يصور ما يشبه الواقع أو يرقى إلى درجة المثال ، وإنما ما يعتقد الناس بأنه كان كذلك ، كقصص الآلهة والخوارق • فما لا نصدقه الآن ، ربما كان حقيقة مصدوقة في عصرها •

وبالنسبة لما يجرى فى القصة من أفعال وأقوال ، يجب ألا نعتبره نبيلاً فى ذاته أو وضيعاً ، وإنما يجب أن نضع فى الاعتبار الشخص الذى أتى بهذا الفعل أو القول ، والى من توجه به ، وأيان ، وبأية وسيلة ، وما هى دوافعه .

وهناك مشكلات نقدية أخرى ، يمكن دراستها فى ضوء أصول اللغة الشعرية . فمن الممكن أن يستغل معنى الكلمة بسبب دلالاتها المختلفة ، أو يتشابه معنى كلمة نادرة الاستخدام مع معنى كلمة أخرى شائعة التداول ، أو نفسر مجازاً شعرياً تفسيراً حرفياً ، أو نشك فى صحة فقرة ما بسبب خطأ فى النطق أو سوء فى الترقيم . فإذا ما كان للكلمة الواحدة أكثر من معنى ، وجب على الناقد أن يتأكد من معناها الذى استهدفه الشاعر ، قبل أن يدينه .

ومن الواجب ، ألا نصدر أحكاماً مسبقة ، ثم نجد فى تبريرها والبرهنة عليها ، وإنما علينا - قبل كل شيء - أن نمحص افتراضاتنا . زد على هذا ، أن النقد يوجه الى الأمر المستحيل غير المقنع ، واللامعقول ، والضرار بالخلق ، والمتناقض ، والخارج على أصول الفن .

« ٥ »

وفى نهاية المطاف ، يثير أرسطو سؤالا المفاضلة بين الملحمة والتراجيديا مرة أخرى ، بعد أن تعرض لذلك - من قبل - فى الفصل الخامس . فإذا كانت الملحمة تخاطب جمهوراً أرقى لأنها أقل شعبية ، بينما تتجه التراجيديا الى قاعدة عريضة من الشعب ، فقد يدل هذا على أن الملحمة هى الأفضل . ولعل السبب فى ذلك ، هو أن التراجيديا - كفن إيمائى يجتذب الجماهير - يتولى تجسيدها ممثلون يسرفون فى تنويع الحركات ، ويبالغون فى أدائها ، حتى ليوصف بعضهم فى رأى بعضهم الآخر بالقرذية . إلا أن الرد - على هذا العيب فى التأدية - ذو شقين : أولهما ، هو أن هذا الأداء

ليس من صميم الفن الشعري ، بل ويمكن أن تحدث المبالغة الحركية عند انشاد الملحمة أيضا • وأخرهما ، هو أنه لا يمكن استنكار كل حركة جسمية ، والا استنكر الرقص الجماعي كله ، وانما يجب استهجان الحركات الرخيصة ، والايماء الوضيعة • وبالإضافة الى تلك الموازنة ، يمكن القول بأن التراجيديا تتضمن كل عناصر الملحمة ، بما فى ذلك استخدام بحرهما الشعري • كما أن التراجيديا تتميز على الملحمة ، بجزئى « الغناء » و « المزيئات المسرحية » ، ويمكنها أن تحدث تأثيرها فى متلقيها دونما حاجة الى تجسيم حركى على خشبة المسرح • زد على هذا ، أن التراجيديا تحقق غايتها فى حيز أقل من الامتداد ، ومن ثم يصبح تأثيرها المركز أكثر امتاعا • كما أن وحدة الفعل فيها أمتن توحد ما هى فى الملحمة ، مع أن ملحمتى « الإلياذة » و « الأوديسة » على أكمل ما يمكن أن يكون عليه الشعر البطولى •

وخلاصة هذه الموازنة ، هى أن التراجيديا أسمى من الملحمة ، لأنها تحقق هدفها على نحو أفضل منها • غير أن هذين الشكلين الشعريين الكبيرين ، يحققان نفس متعتهما الخاصة بطبيعتهما ، وذلك باحداث « التطهير » من انفعالى الخوف والشفقة •

حول الترجمات العربية

عاش كتاب « فن الشعر » لأرسطو حقبة طويلة فى عمر الحضارة الاسلامية ، لا تقل عن ثلاثة قرون • ثم انزوى فى ظل النسيان ، مع ما انزوى من عطايا هذه الحضارة العتيقة ، الى أن شاء له تيار الحضارة الغربية - المتغلغل فى ثقافتنا العربية المعاصرة - أن يعاود استنشاق أنسام الحياة عندنا مرة أخرى ، ولكن بعد الحرب العالمية الثانية ، وبعد أن مهد لذلك بعض المستشرقين المتحمسين •

فمن المعلوم ، أن الكتاب قد ترجم الى اللغة العربية فى

العصر القديم أكثر من مرة ، ومن المؤكد أن عددا غير قليل من المفكرين المسلمين ، قد تناولوه بالتلخيص والتفسير . ومع هذا ، لن ننشط هنا الى حصر الأعمال العربية القديمة التي تناولته ، لدارستها ، وموازنتها ، وانما سنشير اليها فقط ، باعتبارها معالم تاريخية ، على حافة الموضوع الرئيسي .

لعل أقدم مصدر عربي يشير الى كتاب أرسطو الحالى ، هو كتاب « الفهرست » لابن النديم . فقد جاء فى معرض تصنيفه لأعمال أرسطو ، وأسماء مترجميها الى اللغة العربية ، ما نصه :

« الكلام على « أبو طيقا » - معناه الشعر - نقله أبو بشر متى من السريانى الى العربى . ونقله يحيى بن عدى . وقيل أن فيه كلاما لثامسطيوس ، ويقال أنه منحول اليه . وللكندى مختصر فى هذا الكتاب » (١٧) .

ويستقى من هذا النص القديم ، أنه فى سنة ٩٨٧ ميلادية - وهى السنة التى يحتمل فيها تصنيف كتاب « الفهرست » - كانت توجد ترجمتان لكتاب « فن الشعر » فى اللغة العربية : أولاها ، قام بها أبو بشر متى بن يونس القنائى (المتوفى سنة ٩٣٩ تقريبا) ، وأخراهما جاءت بعده ، وقام بها تلميذه يحيى بن عدى (الذى مات سنة ٩٧٤ م) . هذا بالاضافة الى موجز للكتاب ، وضعه الفيلسوف العربى أبو يعقوب بن اسحق الكندى المتوفى حوالى سنة ٨٧٣ م . ويدل هذا التلخيص - من ناحية أخرى - على أن كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، كان معروفا فى محيط الثقافة العربية لافى القرن العاشر الميلادى بهاتين الترجمتين اللتين أشار اليهما ابن النديم ، وانما كان معروفا - قبل ذلك - فى بدايات النصف الثانى من القرن التاسع ، سواء عن طريق الكندى - كما هو مذكور - أو عن طريق غيره ، اذا ما افترضنا أن الكندى وضع تلخيصه عن ترجمة مجهولة قام بها شخص ما . الا أنه لم يبق من ذلك كله ، غير نسخة خطية عن ترجمة متى بن يونس محفوظة

فى مكتبة بارييس (١٨) • ومن ثم ، لا يهمنى الخوض فى طرح من الافتراضات والتخمينات حول ترجمة يحيى المفقودة ، أو موجز الكندى الضائع ، وفيما اذا كان ذلك قد تم عن اليونانية مباشرة ، أو عن السريانية ، لأن الجدل فى هذا الأمر جد عقيم • وترجمة متى تلك مجهولة التاريخ • ونسختها الخطية الحالية تؤلف جزءاً فى مجلد يضم أعمال أرسطو فى المنطق كما عرفها العرب ، ولكنها - كما لاحظ مرجليوث - ليست مرتبة على النحو الذى ألفوه • وهى كما جاءت فى المجلد : الخطابية - أنا لو طيقا الأولى - الشعر - ايساغوجى فرفوروريوس - المقولات - العبارة - أنا لو طيقا الثانية - طوبيقا - سوفسطيقا • وفى نهاية كتاب « الخطابية » ، عبارة تفيد بأن مراجعة نسخه وتصحيحه تمت سنة ٤١٨ هـ (١٠١٦ م) • ولا يوجد فى المجلد تاريخ آخر ، وان كان من البين أن الكتب التى يضمها ، قد نسخت فى أزمنة متباعدة ، وتعددت - بهذا - أقلام ناسخها • ولكن اذا ما أردنا تاريخاً تقريبياً لترجمة متى لكتاب « فن الشعر » الى العربية ، توسلنا الى ذلك بمناظرة حول المنطق ، جرت عام ٩٣٢ ميلادية بين متى وأبى سعيد السيرافى النحوى فى مجلس الوزير الفضل بن القرات (١٩) • وفى هذه المناظرة ، يحتد السيرافى فى اتهام متى بجهله وجهل رفاقه ، لا بأصول الشعر ومعرفة اللغة اليونانية التى يدعيها فحسب ، وانما بنحو اللغة العربية وصرفها أيضاً • وقد استشف مرجليوث من تلك المناظرة ، أن ترجمة متى قد تمت قبيل هذا العام المذكور (٢٠) ، الا أنه لا يمكن القطع بأى تاريخ •

والحقيقة أن قراءة هذه الترجمة الحرفية السيئة ، تدل على أن مترجمها متى بن يونس ، لم يكن على أدنى معرفة بمضمون كتاب « فن الشعر » • كما لم يكن يحسن استخدام اللغة العربية ، وانما كان ينقل اليها - بلا علم صحيح - عن ترجمة سريانية للكتاب ، كانت هى الأخرى ترجمة حرفية سيئة لأصل يونانى مجهول لنا الآن (٢١) • واذا كان متى قد اتخذ اللغة العربية الفصحى أساساً لترجمته ، الا أن

عباراته جاءت هزيلة بنائياً ، وسقيمة نحويًا ، ومحشوة بكلمات محرفة ، وأخرى مستعجمة ، أو عامية ، أو يونانية ، أو سريانية ، أو فارسية . وكان في بعض الأحيان ، يقابل الكلمة الأجنبية الواحدة التي تتكرر في أكثر من موضع ، بكلمات عربية مختلفة ، أو يسيء فهم الكلمة الأجنبية لجهله بمدلولها ، فيضع مثلا - كلمة « لايرودوطس » على أنها نوع من الشعر ، بينما هي اسم « هيرودت » ، أو يضع كلمة « الخير » بدلا من اسم العلم « أجاثون » . ولا شك أن المترجم السرياني - الذي كان ينقل عنه مترجمنا العربي - مسئول الى حد كبير عن هذا الضلال . كما كان متى يضع أصوات كلمات يونانية في حروف عربية ، مع أن لهذه الكلمات مقابلا في اللغة العربية . فهو يضع « الفواسس » بدلا من « الشعر » و « ايسطوريا » بدلا من « التاريخ » ، و « أوليطيقس » بدلا من « الصفر في الناي » ، و « الغايا » بدلا من « المراثي » ، و « افروطيقى » بدلا من « شائع » . . . وهكذا . أما أسلوب الترجمة نفسه ، فهو ركيك المبني ، سيء الرصف ، مشوش المعنى . من ذلك قوله ، الذي لا يدرك مغزاه الأوائل ، ولا الأواخر :

« وأما القوام الثانى فقد يقول فيها بعض القوم أنها أولى . وهى مضاعفة فى قوامها بمنزلة التدوين الذى للجواهر . واذا حصلت على جهة الرواية من التضاد فقد يظن بها أنها للأفاضل جدا والأراذل . فأما الأولى فبسبب ضعف المعروف بثيطرا . وأما الشعراء فعندما يجعلونها للناظرين موضع الدعاء . وليس هذه هى اللذة من صناعة المديح ، لكنها أكثر مناسبة لصناعة الهجاء . وذلك أن هناك فالأعداء والمبغضون هم الذين يوجدون فى الخرافة بمنزلة أورسطس وايغيسطس اللذين عندما صارا أصدقاء فى آخر الأمر قد تبديا ويقال فيهما فى القينة أمر الميتة لا واحد من رفيقه وقرينه » (٢٢) . والى جانب سوء الامام بأصول اللغتين اليونانية والعربية ، هناك سبب أساسى آخر ، أدى الى اضطراب فكر النص

الأرسطى وفساده ، وهو جهل المترجم السريانى ، وكذلك جهل المترجم العربى ، ببعض أوجه الثقافة اليونانية الضرورية والظروف التاريخية التى حملت أرسطو على وضع كتابه هذا . فمن الخطل ، عزل ظاهرة أدبية أجنبية ، ودراساتها بمنأى عن وعائها الحضارى . فلا يكفى لترجمة كتاب « فن الشعر » معرفة ضليعة باللغة اليونانية ، وأخرى باللغة المنقول اليها ، وانما يكتمل هذا الأمر بمعرفة أخرى واجبة ، وهى الخلفية الثقافية لمادة الكتاب ، التى تعتبر الشجرة التى تتفتق عنها الثمرة . لأن لكل مصطلح فيه ، ولكل اسم علم ، بعدا تاريخيا عريضا ، يجب الالمام بمسافة ما فيه . فكلمات مثل : أثينا ، المحاكاة ، الملحمة ، الديثرامب ، التراجيديا ، الكوميديا ، الاليانزة ، الأوديسة ، هوميروس ، اسخيلوس ، سوفوكليس ، يوربيديس ، اريستوفان ، أوديب ، أورست ، ديونيسوس ، الدوريون ، الحبكة ، التطهير ، الدراما ، المسرح ، المناظر المسرحية ، الجوقة ، التحول ، التعقيد ، الايامبى ٠٠٠ الخ ، لا يستقر سياقها فى الترجمة ، ما لم يتوافر لها بعد ما شخصى وتاريخى فى ثقافة المترجم . واذا كان من المحتمل نقل العلوم الرياضية ، أو الطبيعية - مثلا - الى لغة أخرى ، دونما حاجة مفروضة الى معرفة وعائها الحضارى ، فان العلوم الانسانية يختلف أمرها فى هذا السبيل ، وخاصة النقد ومواضعاته .

ولهذا كله ، عندما يتناول الباحث ترجمة متى العربية ، يصاب بخيبة أمل شديدة ، بسبب فساد الترجمة ، وسوء دلالاتها ، وضياح مغزى الأصل الأرسطى . ويعزى هذا - كما قلنا - الى قلة درايته بأصول اللغة اليونانية والعربية ، وافتقاره الى أدنى معرفة بمناخ الحضارة اليونانية القديمة . الا أن شطرا من هذا السبب الأخير تستعذر اليه الثقافة العربية المعاصرة ، بل والى كل الذين تعرضوا لكتاب « فن الشعر » ، سواء ممن سبقوا متى بن يونس ، أو التحقوا به ، أو جاءوا بعده . فالحضارة الاسلامية - وكذلك السريانية - لم تكن

تعرف الأدب المسرحى ، ولم تكن تهتم بطبيعته وتاريخه عند اليونانيين ، اما لغياب النصوص المسرحية عن مجرى التناول عصر ذاك ، واما لاستغلاق معانيها بالنسبة للمترجمين ، واما لعجزهم عن فهمها وهى مجردة عن سياقها التاريخى ، واما لأسباب أخرى • ولما كان الشعر العربى - دهر ذاك - ليس الا جنسا واحدا ، هو الشعر الغنائى - أى الانشادى - فقد جهل متى وأهله من السريان - وكذلك الشراح المهتمون بالكتاب - الأجناس العليا للشعر اليونانى، والشعر الدرامى، بصفة خاصة • لقد كانت الحصيلة الشعرية العربية الضخمة تصنف - داخل نوعيتها الغنائية الواحدة - طبقا للأغراض التى قيلت فيها • وهناك فرق - لا شك - بين غرض الشعر ، ونوعيته البنائية ، أو جنسه •

ولعل أقدم هذه التصنيفات محاولة شاعرنا الكبير أبو تمام فى النصف الأول من القرن التاسع الميلادى • فقد قسم الأغراض الشعرية الى عشرة ، ولكن ، أمكن حذف ثلاثة فرعية منها ، والابقاء على أشهرها ، وبذا أصبحت سبعة أغراض : الحماسة - الهجاء - المديح - الرثاء - الغزل - الوصف - الأدب (الحكم) • وفى ضوء مثل هذا التصنيف التقليدى - الذى لم يكن يعرف الا بالأغراض - ترجم متى بن يونس - وكذلك فعل المترجمون السريان قبله وبعده - كلمة « التراجيديا » عند أرسطو بكلمة « المديح » وكلمة « كوميديا » بكلمة « الهجاء » • وبهذا التفسير الخاطىء فقد الكتاب دلالاته الفكرية الأساسية ، ودخل بالمترجم - والمجتهدين الذين اعتمدوا عليه فى شروحه - الى غابة مظلمة من المعانى المستغلقة ، والتأويلات الشائثة ، والكلمات الأعجمية ، والتعبيرات التى لا تحمل فى ذاتها أى مفهوم بالمرّة • ولم يكن السبب فى هذا هو سوء ترجمة هذين المصطلحين الهامين فحسب ، وانما يضاف الى ذلك سوء ترجمة مصطلحات وكلمات أخرى عديدة ، واضرار شديد باللغة العربية كأسلوب للتعبير • فالملحمة عنده تدعى « الأفى » ، والمرئيات المسرحية « جمال وحسن الوجه » ، والمنائح « محاز الصوت » ،

والمشاهدون « ثيطرا » والتراجيديا « الاطراغيقانيا » أو « الاطراغوديا » ، والممثلون « المراءون المنافقون » ، والاستعارات « الألسن » ، وافتتاح الفصل الثالث والعشرين (ترجع ترجمته) نجده عنده هكذا : « وأما الاقتصاض والوزن المحاكى فقد ينبغي أن نخبر عنها بالخرافات وحكاية الحديث على ما فى المديحات وأن تقوم المتقينين والقينات نحو العمل الواحد متكامل بأسره ٠٠٠ الخ » وبهذا الاضطراب والتشويش الشديد ، ضاع التأثير الثورى الحقيقى ، الذى كان يمكن أن يحدثه كتاب « فن الشعر » فى الأدب العربى وفكره ، لو أنه ترجم الترجمة الصحيحة ، أو حتى الترجمة التقريبية غير الكاملة ، التى كان يمكن أن تفضى بعض أسراره .

ولقد تنبه المستشرق الانجليزى ديفيد صمويل مارجليوث D. S. Margoliouth ، الى امكانية استثمار هذه الترجمة العربية لاجراء بعض التصويبات فى النسخة اليونانية ، فقام بترجمتها الى اللغة اللاتينية (١٩١١) . وكذلك فعل ياروسلاوس تكاتش Tkatsch (١٩٢٧) ، بتكليف من « أكاديمية العلوم فى فينا » (٢٣) . كما قام كاتب هذه المقدمة بترجمة نسخة متى العربية الى اللغة الانجليزية كجزء من رسالة الماجستير فى جامعة انديانا الأمريكية (١٩٦٦) . ولقد ثبت أن الاستفادة منها ، لتصحيح النص اليونانى الحالى - باعتبارها مأخوذة عن نص أقدم - ليست بذات أهمية .

أما العمل العربى التالى الذى عرف لنا ، ويتعلق بكتاب « فن الشعر » ، فهو المقالة التى دجها أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابى الذى توفى عام ٩٥٠ م ، وجعل عنوانها « رسالة فى قوانين صناعة الشعر » (٢٤) ويشير الفارابى الى أنه اعتمد فى تصنيف رسالته على أرسطو ، وعلى بعض تفسيرات الشراح القدامى وخاصة ثيمستوس . ومن الملاحظ ، أن الفارابى - فى رسالته تلك - قد خرج من اطلاعاته المجهولة بخلطة غريبة على ترجمة متى ، وتقسيمات أرسطو لأنواع الشعر . فهو يقول - مثلا - :

« ونحن نعدد أصناف أشعار اليونانيين على ما عدده الحكيم فى أقاويله فى صناعة الشعر : ونومىء الى كل نوع منها ايماء فنقول : ان أشعار اليونانيين كانت مقصورة على هذه الأنواع التى أعدها ، وهى : طراغونيا ، وديثرمبى ، وقوموديا ، وايامبو ، ودراماطا ، واينى ، وديقرامى ، وساطورى ، وفيوموتا ، وافيقى ، وريطورى ، وايفيجاناساوس ، واقوستقى » (٢٥) .

وفى عام ١٨٨٧ ، نشر مرجليوث - لأول مرة - كتاب « فن الشعر » الذى وضعه أبو على الحسين بن عبد الله بن سينا (٩٨٠ - ١٠٣٧) ، معتمدا فى تحقيقه على أربع مخطوطات مختلفة . ويعتبر كتاب ابن سينا تلخيصا لقراءاته المتنوعة فى المترجمات ، أو المعالجات العربية الخاصة بالشعر اليونانى ، ويأتى فى مقدمتها ترجمة مجهولة - تختلف عن ترجمة متى - مع تأثير واضح برسالة الفارابى . وهذا التلخيص ، لا يزال مخلوطا بالاجتهادات الشخصية ، والعبارات الغامضة ، والمعانى المضطربة ، وبذا لا يمكنه أن يؤدى أهم أفكار الكتاب الأساسية .

ولقد ورد فى كتاب « طبقات الأطباء » لابن أبى أصيبعة ، أن العالم الرياضى ، والطبيب المشهور أبو على محمد بن الحسن ابن الهيثم المتوفى عام ١٠٢١ م ، وضع بحثا عنوانه « رسالة فى صناعة الشعر ، ممتزجة من اليونانى والعربى » . إلا أن هذه الرسالة - التى يبدو أنه تأثر فيها بعمليات الخلط التى سبقته بين أصول الشعر اليونانى كما فهمت خطأ ، وأصول الشعر العربى كما هى معروفة - لا تزال مفقودة حتى الآن .

وفى النهاية ، يأتى « تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر » (٢٦) ، للعلامة أبى الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد (١١٢٦ - ١١٩٨) . وهذا التلخيص - كما هو بين - متأثر هو الآخر - بسوء فهم ما سبقه من أعمال عربية تعرضت لكتاب « فن الشعر » ، بل ويزيد عليها سوءا . فهو فهم مسبق

عربي مفروض فرضا على تعاليم أرسطو المخطوطة ، والمطبقة
تطبيقا حرفيا فاسدا ، الا فيما ندر . من ذلك قوله :

« والنوع الثالث من المحاكاة : هي المحاكاة التي تقع
بالتذكر ، وذلك أن يورد الشاعر شيئا يتذكر به شيء آخر ،
مثل أن يرى انسان خط انسان فيتذكره ، فيحزن عليه ان كان
ميثا ، أو يتشوق اليه ان كان حيا . وهذا موجود في أشعار

العرب كثيرا ، مثل قول متمم بن نويرة :

وقالوا : أتبكي كل قبر رأيتَه

لقبر ثوى بين اللوى والدكادك

فقلت لهم : ان الأسى يبعث الأسى

دعوني ! فهذا كله قبر مالك » (٢٧)

ولا شك أن مفهوم ابن رشد للتذكر في الشعر الغنائى
العربى ، يختلف عن مفهوم أرسطو للتعرف بالتذكر فى الشعر
الدرامى اليونانى . ومع هذا الاختلاف الكلى بين فكرى
الرجلين ، فان كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، دخل الى الثقافة
الأوربية من خلال تلخيص ابن رشد . فقد ترجمه الى اللاتينية
هرمانوس اليمانوس الألمانى H. Alemannus فى توليدو
عام ١٢٥٦ ، تحت عنوان : Aristotelis Poetria ، كما ترجمه
مرة أخرى الى نفس اللغة فى القرن الرابع عشر مانتينوس
Mantinus ، من Tortosa فى اسبانيا (٢٨) .

وحول هذا يقول اسبنجارن أن ابن رشد « ربما كان أول من
خلط وظيفة الشعر بوظيفة المنطق ، وجعل من الشعر جزءا
- أو شكلا - من المنطق . وهذا التقسيم - على ما يبدو - قد
لقى استحسانا من فلاسفة القرون الوسطى المدرسيين » (٢٩)

تلك هى رحلة كتاب « فن الشعر » فى الثقافة العربية
القديمة ، وقفنا وقفات سريعة عند أهم معالمها التى اكتشفت
حتى الآن ، دون متابعتها بالتحليل والتأويل ، لأن ذلك لم يكن
أمرا مستقصدا . أما رحلة الكتاب فى الثقافة العربية الحديثة

فقد بدأت فى أربعينات هذا القرن ، بعد أن أخذت اهتمامات المستشرقين بالآثار العربية القديمة المتعلقة بالكتاب ، تلفت إليها أنظار الباحثين والمهتمين فى الوطن العربى • ويأتى فى مقدمتهم الدكتور احسان عباس ، والدكتور عبد الرحمن بدوى الذى ترجم الكتاب الى اللغة العربية ، وقدم لترجمته بدراسة تاريخية وتحليلية مستفيضة ، ثم شفع ذلك بتحقيق لترجمة متى بن يونس ، مع تحقيقات أخرى لشروح كل من الفارابى وابن سينا ، وابن رشد • كما ترجمه الدكتور شكرى عياد ، وأرفق بترجمته تحقيقا لترجمة متى بن يونس ، ثم ذيل ذلك كله بدراسة دقيقة شاملة لا تدع زيادة لمستزيد ، عن مدى تأثير الكتاب فى البلاغة العربية •

ثم تأتى هذه الترجمة ، وهى تستهدف تحقيق غرضين ، على صورة لم يسبق إليها ، أولهما : تبسيط العبارة الأرسطية فى لغة عربية مفهومة ، دون التقييد الحرفى بتركيبات النص الأصلى المعقدة ، والتى قد تدفع بمت ترجمها الى صياغة توحى بالمعنى ، ولكن لا تحدده بوضوح • ثانيهما : الاهتمام بتفسير الأصول الدرامية التى تعرض لها أرسطو ، مع التوسع فى شرح أهم الكلمات الخاصة التى تعلق بها •

والحقيقة ، هى أن أية اضافة صادقة الى هذا الصرح الخالد ، انما هى اسهام فعال فى رؤية حركة الفكر اليونانى الخلاق ، داخل تيار الثقافة العربية الجديدة •

والله ولى التوفيق ؟

القاهرة فى أغسطس ١٩٨٢

أ • دكتور ابراهيم حمادة

ماجستير ودكتوراه الفلسفة فى أدب المسرح والنقد

جامعة انديانا - الولايات المتحدة الأمريكية

الجزء الأول
(بعض الحقائق والأسس الأولية)

(١) (المحاكاة وفنونها)

(تقدمة الكتاب)

وليكن حديثنا هذا عن :

(١) الشعر بوجه عام (١) ،

(٢) وعن أنواعه ،

(٣) وخصائص كل نوع ،

(٤) وكيفية بناء الحكايات ، طبقا لما ينبغي أن تكون عليه
صنعة الشعر الجيد (٢) ،

(٥) وكذلك ، عن عدد أجزاء (٣) كل نوع ، وطبيعته ،

(٦) ثم عن أى موضوع آخر يمكن أن يتصل بمبحثنا هذا .

ولنبداً بداية طبيعية ، وذلك بتناول الأمور الأولية (٤) :

(أنواع المحاكاة)

ان الشعر الملحمى (٥) ، والتراجيدى (٦) ، وكذلك
الكوميدي (٧) ، وفن تأليف الديثرامبيات (٨) ، وغالبية
ما يؤلف للصفر فى الناي ، واللعب على القيثارة (٩) ، كل
ذلك - بوجه عام - أشكال من المحاكاة (١٠) . ولكن - مع
هذا - فان كل نوع يختلف عن الآخر فى ثلاثة أنحاء :

(١) اما باختلاف المادة ،

(٢) أو الموضوع ،

(٣) أو الطريقة .

(الاختلاف فى مواد المحاكاة)

وكما أن (١) هناك من الناس - سواء عن وعى بالحرفة الفنية ، أو عن طريق العادة والدرية - من يحاكون أشياء كثيرة ، بوساطة عمل صور لها ، باستخدام الألوان والأشكال ، (٢) فان هناك آخرين ممن يحاكون باستخدام الصوت . وهكذا الأمر ، بالنسبة لكل الفنون التى سبق ذكرها ؛ فان المحاكاة فيها تتحقق باستخدام مواد : الوزن ، واللغة ، والايقاع . ويتم ذلك اما باستخدام كل مادة منها على حدة ، أو بوساطة المزج بينها :

(أ) فالايقاع والوزن - مثلا - يستعملان وحدهما فى الصفر فى الناي ، أو الضرب على القيثارة ؛ وكذلك الأمر فى أى فن من الفنون الأخرى المشابهة ، مثل الصفر فى شبابة الراعى .

(ب) أما فنون الراقصين ، فتستخدم فى محاكاتها الوزن وحده دون الايقاع . كما أن الراقصين - أيضا - يصورون - عن طريق الحركة الموزونة - شخصيات ، وانفعالات ، وأفعالا (١١) .

(ج) وهناك فن آخر يحاكي عن طريق استخدام اللغوة وحدها - سواء كانت تلك اللغوة نثرا ، أو شعرا فاذا كانت شعرا ، فانها قد تستخدم جملة من الأعاريض المتنوعة ، أو نوعا واحدا منها . ولكن هذا الفن اللغوى لا يزال بلا اسم حتى يومنا هذا (١٢) . فليس هناك مصطلح عام يمكن أن يطلق سواء على ميميات (١٣) كل من سوفرون (١٤) واكسينارخوس (١٥) ؛ أو على محاورات سقراط (١٦) ، أو حتى على المحاكيات الشعرية التى تستخدم العروض الثلاثى

(الايامبى) ، أو الاليجى ، أو غيرهما من الأعاريض
المشابهة .

(الفرق بين الشاعر والناظم)

الا أن الناس - فى الحقيقة - يضيفون كلمة « صانع »
- أو « شاعر » - الى اسم العروض الذى يصوغ فيه الشاعر
شعره : ومن ثم يسمون البعض « شعراء اليجيين » ، والبعض
الآخر « شعراء ملاحم » . كما لو أن المحاكاة هى التى
لا تصنع الشاعر ، وإنما استخدام الوزن الشعرى هو الذى
يسمح لهم بالاسم ، دون تمييز بين من يحاكي ومن لا يحاكي ؛
حتى لقد جرت العادة على أنه اذا ما وضعت مقالة منظومة
فى الطب ، أو العلوم الطبيعية ، أن يسمى ناظمها شاعرا .
مع أنه لا يوجد وجه شبه مشترك بين هوميروس (١٧)
وأمبدوكليس (١٨) ، غير استعمال الوزن العروضى . ومن
ثم ، يكون من الأصوب أن نسمى أولهما « شاعرا » ، أما الآخر
فيصدق عليه اسم « العالم الطبيعى » ، أكثر من اسم
« الشاعر » . وقياسا على تلك القاعدة ، ينبغى أن يطلق لقب
« الشاعر » على من ينشئ عملا من أعمال المحاكاة باستخدام
خليط من كل الأعاريض ، مثلما فعل خارتمون (١٩) فى
منظومته « كنتورس » (٢٠) وهى قصيدة ربسودية (٢١) ،
استعمل فى صياغتها كل أنواع الأعاريض .

وهكذا ، ينبغى أن توضع الحدود الفاصلة بين هذه الأمور
على النحو الذى بيناه (٢٢) .

(د) وهناك بعض الفنون التى تستخدم كل ما ذكرناه
آنفا ، ونعنى به : الوزن ، والايقاع ، والعروض ومن بين ذلك :
الشعر الديثرامبى ، والنومى (٢٣) ، وكذلك التراجيديا ،
والكوميديا . بيد أن الاختلاف بين تلك الفنون يتمثل فى أن
الفنين الأولين يستخدمان كل تلك الوسائل الثلاثة فى نفس

الوقت ، بينما الفنان الأخير لا يستخدماتها الا في أجزاء
مختلفة فقط .

هذه - اذن - الفروق بين الفنون - التي ذكرناها - على
أساس استخدام المادة في محاكاتها (٢٤) .

هوامش الفصل الأول

(١) العنوان الأصيل للكتاب الذى بين أيدينا هو : (DE POETICA)

وربما كانت أقرب ترجمة حرفية له : هي : « فيما يتعلق بما هو انتاجى » أو « ما يختص بعلم الانتاج » .

فالعلوم - بالنسبة لأرسطو - كانت تنقسم الى ثلاثة أنواع : علوم نظرية ، وعلوم عملية ، وعلوم انتاجية . والهدف المباشر لكل هذه العلوم هو « أن نعرف » ، ولكنها تختلف فيما بينها - بعد ذلك - فى الأهداف البعيدة ، أو الخاصة .

١ - فالعلوم النظرية - كالرياضة البحتة ، والطبيعة ، وما وراء الطبيعة - تهدف الى مجرد المعرفة ، أى المعرفة لذاتها والتي يحتمل أن تصل الى المطلق . وهى لا تهتم بأى نشاط فى العالم يتعلق بالمنافع المادية ، سواء كان فعلا انسانيا يتعرض لسلوك أخلاقى ، أو نشاط انتاجى لعمل بشرى .

٢ - والعلوم العملية - كالسياسة والأخلاق - تهدف - كالعلوم الانتاجية - الى تطبيق المعرفة لتصحيح غاية محددة . وإذا كانت العلوم النظرية ، تعالج أمورا مستقلة عن ارادة الانسان واختياره ، مستهدفة حقيقة النوع العالمى ، فان العلوم العملية - وكذلك العلوم الانتاجية - تتناول مسائل يداخلها العامل البشرى . وعلى هذا لا تستطيع الا أن تقدم قواعد عامة ، تحقق الخير - فى أغلب الأحيان - الا أنها تفتقر الى الحقائق النهائية التى تميز العلوم النظرية . غير أن الاختلاف بين العلوم العملية ، والعلوم الانتاجية ، هو أن العلوم العملية تهدف الى المعرفة بقصد استخدام أشياء مادية ، وتحقيق سلوك مؤثر ؛ بينما العلوم الانتاجية ، تهدف الى المعرفة بقصد صنع أشياء جميلة ، أو أشياء نافعة . وعلى هذا ، فان العلوم العملية تختص « بما يمكن أن يكون غير ذاته » . وهدفها - آخر الأمر - هو الفعل ، بعكس العلوم النظرية التى تدرس « ما لا يمكن أن يكون غير ذاته ، ولا يهدف الا الى الحقيقة » .

٣ - أما العلوم الانتاجية - كالشعر ، والخطابة - فهى - كما يدل عليها اسمها - تعنى بصنع الأشياء ، بما فى ذلك بناء البيوت والحصون ، وصناعة الملابس والزجاج ، بل كان ما يمكن أن ينتجه الانسان كوضع القصائد والخطب . وعلى هذا ، فكتاب « البوطيقا » ، يمثل - ككتاب « الخطابة » - العلوم الانتاجية فى نظام الفلسفة الأرسطية . فهو لا يهتم أساسا بمعرفة الفن لمجرد معرفته لذاته ، ولا أن يهدف الى تقديم حقائق عالمية عن الأشياء - كالعلوم النظرية - تكون ثابتة ، وليست عرضة للتغيير ، وإنما يهدف الى مجرد المساعدة فى صنع شاعر جيد ، عن طريق صياغة قواعد لنوع شعرى معين ، أى قواعد لا يمكن أن تدعى لنفسها صفة الجزم النهائى كالحقائق الرياضية . وهذه الحقيقة ، يجب أن توضع فى الذهن ، عند محاولة فهم مادة هذا الكتاب ، وكتاب أرسطو الآخر « الخطابة » .

(٢) لا شك أن أرسطو كان يحتفظ فى ذهنه بشكل التراجيديا وأصولها عندما

ذكر ذلك ، لان هناك شعرا بلا حبكة . ولكنه - مع هذا - قد تعرض لبعض الاحكام التي يمكن تطبيقها على بعض أجناس الشعر ؛ وعلى التراجيديا بصفة خاصة .

(٣) ناقش أرسطو الأجزاء الكيفية فى التراجيديا فى الفصل السادس ؛ أما الأجزاء الكمية ، فقد عرض لها فى الفصل الثانى عشر (انظر شروح الفصلين لتتبيين الفرق) .

(٤) المنهج استدلالى ، كما هو واضح . يبدأ بالحديث عن الكليات ، ثم يتطرق الى الجزئيات . ومن هنا يتكلم أرسطو عن الشعر عامة ، ثم يفضى به الأمر الى التخصيص .

(٥) تدل الكلمة اليونانية epos على : حديث ، أغنية ، قصة ... الخ . والملمحة - قديما - عبارة عن منظومة ، قصصية ، طويلة ، تعالج بطولات قومية ، وتتضمن أحداثا يمتزج فيها الخيال بالحقيقة .
وتتميز شخصيات الملمحة بقوتها الفائقة سواء من الناحية الفزيائية ، أو المعنوية ، الى الحد الذى يجعل منهم أبطالاً اعجازيين قادرين على منازلة الالهة نفسها .
وتنعكس فى الملمحة حضارة أمتها فى فترة تاريخية قديمة ، بما فى ذلك جروبها ، وتقاليدها ، وأخلاقياتها ، ومشاكلها ، ومعتقداتها الخاصة بالقوى الطبيعية ، وغير الطبيعية ، والمعجزات والخوارق التى لم يالفها المنطق .
ومساحة الملمحة بهذا عريضة ، معقدة ، ذات مناخ تراجيدى . كما تتميز بأسلوب شعري فخم ، وخيال خصب ، وقدرة على خلق عالم آخر متكامل .
(راجع الفصل الثالث والعشرين ، والرابع والعشرين ، والسادس والعشرين) .

(٦) تتركب كلمة تراجيديا tragôdia من لفظتين : tragos بمعنى « جدى - أو - ماعز » ، ومن oidé بمعنى « نشيد - أو - أغنية » .
أما عن خصائص التراجيديا ، فانها - بلا شك - الموضوع الرئيسى لهذا البحث الأرسطى .

(٧) تتركب كلمة كوميديا komoidia من komos بمعنى الحفل والصخب ، ومن aeiden بمعنى يغنى ، أو ينشد . (انظر هوامش الفصل الخامس فيما يتعلق بالكوميديا) .

(٨) الديثيرامب dithyrambos عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة ، كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلا ، مقنعين فى جلود الماعز ، حول مذبح الاله ديونيسوس ، رب الكرم والخمر ، والخصب بوجه عام .

(٩) استعمل أرسطو مسميات كثيرة لأنواع مختلفة من الشعر اليونانى قديمه وحديثه ، مثل : الديثرامبوس ، الملحمة ، التراجيديا ، الكوميديا ، النوموس . الخ . ولقد اعتقد كثير من الشراح المحدثين أن أرسطو لم يتعرض للشعر الغنائى لأنه أدخل فى الموسيقى ، إلا أن هذا الزعم ليس هو التفسير النهائى فى هذا السبيل .

✓ (١٠) المحاكاة *mimêsis* مصطلح نقدى ، استعمله أفلاطون قبل أرسطو - ولربما كان معروفا وقتذاك - للتفريق بين « الفنون الجميلة » و « الفنون التطبيقية » . والمصطلح فى دلالته القديمة يتضمن معنى « العرض » ، أو « إعادة العرض » ، أو « الخلق من جديد » ؛ وعلى هذا يمكن ترجمته بـ « المحاكاة » أسوة باللغات الأوربية الرئيسية .

وترجع نظرية المحاكاة عند أفلاطون (٤٢٧ ؟ - ٣٤٧ ؟ ق م .) الى نظريته المعروفة بـ « نظرية المثل » . فالإله قد خلق المثل الأول لكل شئ فى الحياة . وهذا المثل كامل ومتكامل ، ولكننا لا نستطيع أن نلمسه فى عالم الواقع . وعلى هذا فالواقع الذى نعيشه خال من المثل الأعلى ، وإنما كل ما فيه ما هو الا تقليد ومحاكاة لما هو كامن فى عالم المثل .

ولكى يوضح أفلاطون نظريته يضرب أمثلة على ذلك فى الكتاب العاشر من « الجمهورية » ، منها : أن الإله خلق المثل الأول لسرير كامل الصفات ، وهو بهذا يعتبر الفكرة الأولى للسريرة ، ثم يأتى النجار ويصنع سريرا ، هذا السرير المصنوع الواقعى ما هو الا تقليد أو محاكاة لسرير الإله المثالى . ثم يأتى المصور ويرسم السرير الذى صنعه النجار ، دوو أن يفهم مم يتركب ، أو كيف يتركب . وبهذا التقليد أو المحاكاة يكون عمله بعيدا عن الحقيقة بدرجتين .

والشاعر كالمصور ، يحاكي ظواهر الأشياء دون أن يفهم طبيعتها . وشعره بهذا تقليد ، وبعيد عن الحقيقة بدرجتين . وهذا يبرهن على أن الشاعر أقل منزلة من الفيلسوف الذى يتصل بالحقيقة وعالم المثل ، بينما الشاعر لا يتصل الا بظواهر الأشياء الخادعة للحواس . وعلى هذا يجب طرد الشعراء من الجمهورية الفاضلة ، إلا من كان منهم يمجذ الآلهة ، ويعدد مفاخر الأبطال ، ويشيد بأعظم الرجال .

أما أرسطو ، فإنه يعيد جوهر معنى المحاكاة الأفلاطونى ، ولكن على درجة مختلفة . فهو يثريه بملاحظاته الدقيقة ، ودراسته لمئات الأعمال الفنية فى المجال الأدبى ، والمجال التشكيلى . فكل أنواع الشعر التى عددها - بالإضافة الى الموسيقى ، والرقص ، والفنون التشكيلية - أشكال للمحاكاة . والمحاكاة هنا ليست لعالم المثل - الذى لا وجود له - وإنما للطبيعة مباشرة . ومن ثم فالمحاكاة عند أرسطو بعيدة عن الحقيقة بدرجة واحدة . وهنا يمكننا القول بأن المواقف ، والأفعال ، والشخصيات ، والانفعالات ينبغى أن تكون مشابهة للحياة وليست صورة فوتوغرافية منها . فوظيفة الشاعر - أو الفنان بوجه عام - هى ألا يحاكي أحداثا تاريخية معينة ، أو شخصيات بنفسها ، ولكن

أن يحاكي أوجه الحياة فى عالميتها الشاملة من حيث الشكل ، والجوهر ، والمثال كما تنعكس على صفحة روحه عن طريق ملاحظتها ومدارستها . فالشعر خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية ، ومن ثم ، فهو ليس نسخا مباشرا للحياة ، وانما تمثل لها . وسنجد أرسطو - فيما بعد - يبرر احتمالية اتهام الشاعر بأن محاكياته غير حقيقية ، وذلك فى اجابته التى تبين بأن الشاعر يحاكي الأشياء كما هى ، أو كما كانت ، أو كما ينبغى أن تكون ، أو كما اعتقد الناس بأنها كانت كذلك : أى أن هذا الشاعر المتهم بالبعد عن الحقيقة المعروفة للناس ، يمكن أن يدافع عن موقفه بأنه يعرض الأشياء الحاضرة ، والماضية ، والمثالية ، أو ما يعتقدده الناس فيها .

وفى هذا - كما هو واضح - نفى للحرفية ، ونسخ العالم الواقعى . أى أن الفنان المحاكى يستوحى الواقع ، كما يبدو من خلال حواسه ، أو يحاكي النموذج الذى يتمثل فى عقله .

(راجع هامش ٨ بالفصل الخامس والعشرين) .

(١١) يرى أرسطو أن الفنون المختلفة - كالشعر والموسيقى مثلا - تختلف عن بعضها من حيث المادة المستخدمة ، والموضوع الذى يحاكي ، ثم الطريقة المختارة لعملية المحاكاة .

ولقد تناول أرسطو المادة أولا لأنها هى التى تحدد نوع الفن . فمن الممكن أن يتناول فنانون مختلفون نفس الموضوع ، ولكنهم يختلفون أساسا من حيث المادة الموظفة (وهى الوسيلة) . ولهذه المادة نوعان :

أولهما مرئى ، ويتمثل فى اللون ، كما فى التصوير ، أو فى الشكل كما فى النحت والعمارة . وثانيهما سمعى ، وله ثلاثة أبعاد : الوزن ، والإيقاع ، واللغة . وهى تجتمع أو تتفرق لتكون مادة على النحو التالى :

فمادة الشعر ، هى : اللغة ، والوزن ، والإيقاع .

ومادة الرقص ، هى : الوزن وحده .

ومادة العزف على الآلات الموسيقية ، هى الوزن ، والإيقاع .

ومادة الشعر الملحمى والرثائى ، هى : اللغة والوزن .

ومادة الشعر الغنائى ، هى : اللغة والوزن والإيقاع .

ومادة الشعر التراجيدى والكوميدي ، هى : اللغة ، والوزن ، والإيقاع الموسيقى ، وذلك كالشعر الغنائى . وفى حوار الممثلين تستخدم اللغة والوزن فقط ، أما فى الأناشيد

الجماعية فستخدم اللغة والوزن والإيقاع الموسيقى .

ومادة النثر ، هى : اللغة فقط .

ويمكننا أن نخلص من هذا - فى بساطة - الى أن المادة أو الوسيلة الفنية تتمثل

فى « كلمات » الشاعر ، و « ألوان » المصور ، و « صوتيات » الموسيقى .

وسيناقش أرسطو « الموضوع » فى الفصل الثانى ، و « الطريقة » فى الفصل

(١٢) لم يكن في اللغة اليونانية وقتذاك ما يقابل مصطلح « الأدب » بالمعنى الذى يدلل عليه الآن .

(١٣) المشاهد المجونية - أو mimos - ضرب من الأداء التمثيلى كان يحاكي صوراً من الحياة العامة فى شكل هزلى دون أن يستعمل العروض الشعرى .

(١٤) سوفرون Sophron كاتب من سيراكوزة (٤٧٠ - ٤٠٠ ق م) كتب مشاهد مجونية ، لم يبق منها غير ١٧٠ شذرة ، ذكر معظمها النحويون للاستشهاد بها على اللهجة الدورية . ولقد كتب مشاهدته تلك فى نوع من النثر الموزون ، وكانت موضوعاتها مستمرة من أحداث الحياة اليومية .
وقد قيل بأنه أول من أعطى المشاهد المجونية شكلاً أدبياً .

(١٥) اكسينارخوس Xenarchus هو ابن سوفرون . كتب مشاهد مجونية هو الآخر . وعاش فى أواخر القرن الخامس قبل الميلاد .

(١٦) سقراط Socrates (٤٦٩ - ٣٩٩ ق م) فيلسوف أثينى مثالى . لم يترك آثاراً قلمية ، ولكنه . عاش بأرائه فى محاورات أفلاطون ، مع أن الدارسين قد ألفوا نسبة هذه الآراء الى أفلاطون نفسه . وقد برع فى الجدل ، والناقشة ، والمحاورة ، عن طريق السؤال والجواب . ومن المعروف أنه اتهم بانكار الآلهة اليونانية المعروفة ، والتبشير بألهة أخرى ، وبأنه يفسد عقول الشباب الذين كانوا قد اتقوا حوله ، وافتتنوا بمواهبه الفكرية والأخلاقية العالية . فحكم عليه بالموت ، ومات بعد أن تجرع كأس السم .

(١٧) من المتفق عليه أن الأدب الأوروبى يبدأ بهوميروس Homéros (القرن التاسع ، أو الثامن ق م) ؛ لأنه لم يبق من الآداب التى كتبت قبله شيء ؛ مع أنه كانت توجد كثرة من الأعمال الأدبية ، وخاصة الأشعار الملحمية ، التى كان يتوارثها المنشدون شفاهة .

وكان معظم اليونانيين القدامى ، يؤمنون بأن هوميروس هو مؤلف ملحمتى « الإلياذة » و « الأوديسة » ، دونما اعتماد على حقائق مؤكدة تتعلق بتاريخ ومكان ميلاده ، أو بتفصيلات حياته . ومن ثم ثار الشك حول شخصيته ، حتى لقد اعتقد البعض أن هاتين الملحمتين اللتين تنسبان اليه ، عبارة عن تجميعات لقصص شعرية منتقاة من مصادر مختلفة ، أو كانتا فى الأصل مقطوعات روائية انشادية ، تعرضت للتطوير ، والتحوير ، والأشباع .

والذين ينكرون وجوده يزعمون بأن كلمة هوميروس - وتعنى الأعمى - ليست الا لقباً كان يعرف به منشد ضرير ؛ وقد أبقي التاريخ على اللقب ، وأضاع الاسم

الحقيقي . بل يذهب غلاة المتشككين أبعد من ذلك ، حين ينكرون وجود شخص كان يتسمى ، أو يتلقب بذلك ، وإنما هو شخصية وهمية نسبت إليها الملحمتان ، وأصبحت تسيطر على الباحثين ومؤرخى الأدب .

وهناك من تأرجحوا بين الإنكار والوجود ، وخاصة النقاد اليونانيين فى العصر السكندرى . فقد زعموا أن هوميروس كتب « الإلياذة » فقط ، أما « الأوديسة » فهى من تأليف شاعر آخر . ثم تتابعت نظريات المتشككين منذ القرن السادس عشر الميلادى ، عندما أعلن الباحث الأيطالى يوليوس اسكاليجر أن الإلياذة ليست من وضع شاعر واحد . ثم تبعه على ذلك الدرب بعض مفكرى القرنين التالين على رأسهم أوبييناك وفولتير .

وفى سنة ١٧٩٥ ، أنكى قضية التشكك الهوميرية على مستوى موضوعى دقيق الباحث الألمانى فولف ، الذى نشر نتيجة آرائه فى مؤلفه « مقدمة الـ هومير Prolegomena ad Homerum » .

وقد لاحظ فولف - وأتباعه من بعده - أن هوميروس لم ينظم غير عدد محدود من أناشيد « الإلياذة » ، أما أناشيد الباقيّة ، فقد نظمها شعراء آخرون . ولقد دعم رأيه هذا ببعض الأسانيد التى تقول بأن الكتابة باللغة اليونانية لم تكن قد استقرت معرفتها الكاملة . ومن ثم يستحيل على أية عبقرية بشرية أن تنتج - شفاهة عملا - ضخما كالإلياذة .

كما اكتشف فى الملحمتين بعض التناقضات فى القصص ، والاختلافات فى العادات والأسلوب والعقيدة واللغة . ومن كل ذلك ، تبلور الرأى الذى يقول بأن « الإلياذة » و « الأوديسة » كانتا فى الأصل أناشيد مستقلة نظمها شعراء كثيرون ، ثم جاء شاعر واحد فجمعها ونسق بينها .

ولقد لقيت هذه النظرية كثيرا من القبول والتأييد ، إلا أنها سرعان ما قوبلت بمعارضة شديدة فى منتصف القرن التاسع عشر . فقد رأى بعض الباحث الفرنسيين - من أمثال هافت E. Havette ، وجيرار J. Girard - أن « الإلياذة » من عمل ذهن فذ واحد ، استطاع أن يستخدم أسلوبا ولغة ، وأوزانا ، وموادا تقليدية قديمة .

وقد أيدت هذا الرأى الحفريات الحديثة ، والدراسات اللغوية ، والنقد الأدبى ، والأدلة التاريخية . أما التناقضات ، والاختلافات ، فهى من تعديلات ومقحمات شعراء متأخرين جاءوا بعد هوميروس .

« كل شيء يتفق مع النظرية التي تقول بأن هوميروس واحد : الحضارة ، اللغة ، الآلهة ، التخطيطات العامة ، اثار العبقريّة ، وكل ذلك مدعم بأراء أحسن الشعراء المحايدين ، وبأحكام أعظم نقاد خمس وعشرين قرنا . والدليل على وحدة « الالياذة » و « الأوديسة » واضح وقوى ، ويجبرنا على التسليم بهوميروس واحد ، حتى ولو اعتقدت اليونان القديمة في أكثر من هوميروس . »

J.A. Scott. *The Unity of Homer.* (Berkeley, 1921), p. 269.

(١٨) امبدوكليس Empedocles (٤٩٣ - ٤٣٣ ق م) . كان فيلسوفا ، وعالما ، وشاعرا ، وخطيبا ، ورجل دولة ودين ، ومطببا . . . الخ .
ولقد أكسبته مواهبه المتعددة تلك شهرة أسطورية . ترك منظومتين سداسيتي الوزن تبلغان خمسة الاف سطر من الشعر ، كما ترك بحثا « عن الطبيعة » ، و « تطهرات » . ولم يبق من البحث الأول غير مئة وخمسين سطرا من الشعر ، ومن الاخر مائة فقط .

(١٩) خيريموس Chaeremon شاعر تراجيدى عاش في منتصف القرن الرابع ق م . تقريبا . وفى رسالته « الخطابة » ، اتهم أرسطو مسرحيات خيريمور بأنها تحوى استعارات مصنّعة . كأنها تقليد مفضوح لأسلوب اسخيلوس ، الا أنه لم يعدم استعمال استعارات أخرى معبرة . ولقد وصفت مسرحياته ، بأنها أصلح للقراءة منها للعرض المسرحى .

(٢٠) كنتورس Kentauros قبيلة متوحشة ، يزعمون أنها كانت تسكن غابات وجبال اليس وأركاديا ، وتساليا . وتصور - خرافيا - على أن لأقرادها رأس البشر وجسم الحصان .
وأقراد الكنتورس فى نظر اليونانيين القدامى ، يمثلون الحياة الوحشية ، والرغبة الحيوانية ، والهمجية ، والسكر ، والعريضة .

(٢١) ريسودية rhapsodia . الشاعر الريسودى rhapsodos
هو منشد الشعر الملحمى ؛ وكان ينتقل فى اليونان القديمة من قرية الى أخرى . وكانت مهمته الأساسية ، تتمثل فى اختياره مقطوعات شعرية معاصرة من شعر غيره - أو من شعره هو - ثم يؤلف بينها مع اجراء التعديلات التى يراها . ولم تسلم أعمال هوميروس من التعرض لإضافات الريسوديين .

(راجع ما كتب عن هوميروس فى هوامش نفس الفصل) .

(٢٢) يعتقد أرسطو ، أن التمييز بين أنواع الشعر ، ينبغى ألا يتم عن طريق

النظر فى نوعية العروض المستعملة ، ولكن فى طبيعة المحاكاة نفسها من حيث : المادة ،
والموضوع ، والطريقة . . .

فالمحاكاة - لا مجرد استخدام العروض - هى التى تعطى الناظم الصفة الحقيقية
التي تميزه كشاعر . فالشخص الذى ينظم موضوعا علميا فى قصيدة ، لا ينبغي
تسميته بالشاعر ، لأنه لا يحاكي ، وانما يقرر حقائق .

(٢٣) النومى nomos - أو الأغنية النومية - ضرب من الشعر القديم
المرتبط بالديثرامب (أنظر) . وكان يؤدي أداء فرديا بمصاحبة انغام القيثارة أو
الناي ، تمجيذا لبعض الآلهة ، ولأبوللو بصفة خاصة .

(٢٤) الدراما - كغيرها من أعضاء مجموعة الفنون الجميلة - شيء مصنوع ،
أى شيء لا يتواجد بذاته فى عالم الطبيعة كما تتواجد الزهور ، والأشجار ، والانهار ،
والسحب . . . الخ . وانما هى نتاج معمول ، قام بصناعته صانع .
ولقد افترض أرسطو وجود أربعة مسببات - أو علل - تتضافر فى تكوين أى
نتاج مصنوع على النحو التالى :

١ - علة مادية : وهى المادة الخام التى يستخدمها الفنان فى تحسين عمله .
وتتمثل عند الشاعر المسرحى فى الكلمات ، والوزن ، والايقاع .

٢ - علة صورية : وهى الهيئة ، أو الشكل الذى يعيش فى ذهن الفنان عن
العملية الفنية . وتمثل مسرحيا ، فى عملية ترتيب الاجزاء والتنسيق بينها ، وفى
الفكرة المتغلغلة فى الأثر الفنى .

٣ - علة فاعلة : هى القوة المحركة أو المسببة لوجود العمل الفنى : وتمثل
هنا فى الكاتب المسرحى نفسه ، وكيفية خلقه للنص الدرامى .

٤ - العلة الغائية : وهى النهاية المستهدفة من عملية تشكيل الفنان لمادته . فكل
كاتب مسرحى - مهما كان عمله مجردا ، أو ملموسا - فى حاجة الى ادراك لطبيعة
عمله الاساسية ، والتعرف على من يتجه اليه به ، وأى رد فعل يستهدف احداثه .

(٢)

(اختلاف الفن باختلاف الموضوع المحاكى)

(الموضوع فى الدراما)

ولما كان الذين يقومون بالمحاكاة يحاكون أناسا يفعلون (١) ، وهؤلاء الأناس يكونون بالضرورة اما أفاضل ، أو أردياء (لأن اختلاف الأشخاص ، يكاد ينحصر فى هذا التمييز وحده ؛ وأن الناس يختلفون فى شخصياتهم تبعا للفضيلة ، أو الرداءة) فان الذين يقومون بالمحاكاة يعرضون : اما أناسا أسمى مما نعهدهم ، أو أسوأ ، أو كما هم فى المستوى العام . وهكذا الحال بالنسبة للتصوير : فالمصور بوليجنوطس (٢) كان يصور الناس أحسن مما هم عليه فى المتوسط العام ، وكان باوزون (٣) يصورهم أسوأ مما هم عليه ، بينما كان ديونيسيوس (٤) يصورهم كما هم عليه فى المستوى العام .

من هذا يتضح ، أن لكل نوع من أنواع المحاكيات - أى الفنون - التى سبق ذكرها ، نفس هذه الفروق وأن تلك المحاكيات تختلف فيما بينها - بنفس الطريقة - باختلاف الموضوعات .

ومثل هذه الفروق ، قد يوجد حتى فى الرقص ، وموسيقى الصفر فى الناي ، واللعب على القيثارة ؛ كما توجد فى اللغة - أى فى الكلام - سواء كانت نثرا ، أو شعرا غير مصحوب بالموسيقى . فهوميروس - على سبيل المثال - يصور أشخاصه أسمى مما هم عليه فى المستوى العام ، بينما يصورهم كليوفون (٥) كما هم فى هذا المستوى ؛ أما

هيجمون (٦) الثاسى - الذى كان أول من ألف المسائخ
« الباروديات » (٧) - ونيقوخاريس (٨) الذى كتب
« الديلياد » (٩) ، فان كليهما يصور أشخاصه أسوأ مما هم
عليه فى المستوى العادى . كما قد يقع نفس الشيء ، فى
المنظومات الديثراتبية والنومية (١٠) ، فيمكن محاكاة (.)
تيموثيوس (١٢) ، وفيلوكسينوس (١٣) فى « الكيكلوبس » (١٤)
وبهذا الفرق - أيضا - تختلف التراجيديا عن الكوميديا .
فالكوميديا (١٥) تصور أناسا أسوأ مما نعهدهم عليه ، بينما
تصور التراجيديا أناسا أحسن مما نعهدهم عليه فى
الواقع (١٦) .

هوامش الفصل الثاني

(١) يتناول موضوع المحاكاة فى الدراما « الانسان » وهو فى حالة فعل • وكما ان للفعل طبيعته ، فان للقائم به ، خصائصه الجسمية ، والانفعالية •

و « الانسان وهو فى حالة فعل » كموضوع للمحاكاة الدرامية - اما ان يكون فى صفاته ومميزاته أعلى مما عليه المعدل العام من أفراد الجنس البشرى ، فيكون فى منطقة المثال ، ويصبح موضوعا للتراجيديا ؛ واما يكون فى صفاته ومميزاته على نفس مستوى المعدل العام ، فيكون المنطقة الواقعية ، واما يكون دون المستوى العام ويصبح موضوعا للكوميديا •

(٢) كان بوليجنوطس Polygnotus مصورا عظيما من ثاسوس Thasos ؛ ثم أصبح مواطنا أثينيا • ولقد أنجز أشهر أعماله التصويرية بين سنتي ٤٧٥ - ٤٤٧ ق.م • وكان يميل فى اتجاهه نحو تصوير الرجال العظماء الذين هم فوق مستوى المعدل العام ، اما وهم يسممون على فعل أمر ما ، واما وهم فى وضع انعكست عليهم ردود فعل الأحداث الجسم •

(٣) باوزون Pauson مصور يونانى كان معروفا فى القرن الرابع ق.م • وقد ذكر بليني Pliny أنه أول من رسم على أفاريز السقوف • كما كان يميل الى عمل رسومات صغيرة للصبيان والزهور •

(٤) كان ديونيسوس Dionysius مصورا شهيرا ، وكان معاصرا للفنان بوليجنوطس (انظر) •

(٥) كليوفون Cleophon شاعرا أثينى ، نظم بعض التراجيديات ، ولكن لم يبق منها غير عناوين •

(٦) هيجمون Hegemon من ثاسوس Thasos • قيل بأنه كان من شعراء الكوميديا القديمة • وقد نجح فى تطوير المسائخ (الباروديات) ، حتى أمكنه أن يجعل منها جنسا مستقلا له مبارياته الخاصة •

(٧) البارودية اليونانية (Paroidia - بمعنى « نشيد مضاد ») عبارة عن عمل أدبى ، يحاول به مؤلفه أن يقلد عملا أدبيا آخر ، ولكن فى صيغة مضادة بقصد التهكم واثارة الضحك ، عن طريق استخدام وسائل مختلفة ، منها المغالاة فى التصوير الى درجة السخرية • ولقد يتناول التقليد المتكلم عملا كوميديا أو تراجيديا ، أو أى جزء منهما ، مثل : منظر تعرف ، أو خطبة رسول ، أو مشهدا سياسيا ، أو أسلوبا لغويا خاصا ••• الخ •

(٨) نيقوخاريس Nichochares شاعر أثيني ، كان والده شاعرا كوميديا . ويعتبر نيقوخاريس أحد كتاب الكوميديا فى القرن الرابع ق.م . وقيل بأنه كتب باروديات تتهكم من الاساطير .

(٩) معنى كلمة الديلياد deiliad الحرفى هو ، « ملحمة الجبناء » .
ومن الواضح أنها كانت معارضة متهكمة من « الالياذة » التى تعتبر « ملحمة الأبطال » .

(١٠) انظر معنى كلمتى « الديثرامبية - و - النومية » فى شروح الفصل الأول .

(١١) النص متاكل فى هذا الموضع ، وعلى هذا ضاع سطر على الأقل . ولقد حاول بعض علماء اليونانيات المحدثين الحدس بضمونه . ومن المظنون أن كلا من ثيموثيوس ، وفيلوكسينيوس تناول موضوع الكيكلوبس . أولهما عالجه فى شكل نومى ، ومن ثم صورت شخصياته خيرا مما هى عليه فى الحياة ، بينما تناوله الاخر فى صيغة ديثرامبية ، ومن ثم جاءت شخصياته أسوأ مما هى عليه فى الواقع .

(١٢) تيموثيوس Timotheus (٤٥٠ - ٣٦٠ ق م . ؟) شاعر ديثرامبى من ميلتوس Miletus . بعد أن قدم محاولات فاشلة فى أثينا ، نجح - أخيرا - فى تقديم « الفرس » ، وهى نومية غنائية كتب يوربيديس مدخلها .

(١٣) فيلوكسينيوس Philoxenus (٤٣٦ / ٥ - ٣٧٩ / ٣٨٠ ق م) شاعر ديثرمبى . أشهر أعماله « الكيكلوبس » .

(١٤) كانت كلمة كيكلوبس Kyklops - وتعنى حرفيا « صاحب العين المستديرة » وللشاعر المسرحى يوربيديس مسرحية ساتيرية بنفس الاسم ، وتعتبر الواحدة . وللشاعر المسرحى يوربيديس مسرحية ساتيرية بنفس الاسم ، وتعتبر النموذج الوحيد المتبقى من هذا النوع التمثيلى القديم .

(١٥) راجع شروح الفصل الخامس .

(١٦) الحقيقة أن موضوعات المحاكاة الدرامية فى كل حالاتها - كما سبق أن أشرنا - اما أناس فوق المستوى العام ، واما وهم عليه فى هذا المستوى ، واما وهم دون المستوى . معنى هذا ، أن ما يحاكى اما يكون أجل وأنبل ، واما أخط وأدنى ، واما شيئا يقف فى المنتصف بين النبالة والدونية .
وعلى هذا ، اذا كانت التراجيديا تحاكى ما هو نبيل وجليل ، فان الكوميديا تحاكى ما هو ردىء ومنتضع ، أو - كما ينص على ذلك فى الفصل الخامس - ما لا يمكن أن يسبب للنفس ألما بسبب اتضاعه وقبحه .

ويزعم أرسطو أن كل فن يولد متعة خاصة به ، تمثل غايته أو وظيفته . أما ما يحدد طبيعة هذه المتعة فهو المعنى الانفعالي ، أو التأثير الذي يسببه العمل الفني . وهذا المعنى الانفعالي يتعين بالمعنى الاخلاقي للموضوع المحاكى ، والذي قد يكون النبالة أو الرداءة ، وهما - بهذا - محركان للانفعالات .

ولكن اذا كانت متعة الفن - كما يقول تلفورد - تنشأ من القيم الاخلاقية لما يحاكي، فيكون الانسان بهذا ، هو ما يحاكيه الفن أولا ، لأنه لا يوجد شيء له معنى مؤثر الا بعلاقته بالانسان .

كما أن شكل أى عمل فنى يكتسب خصوصيته طبقا لمعناه ودلالته . فالمسألة - فى بساطة - ليست فعلا ما فى ذاته ، أو شخصية ما فى ذاتها ، أو فكرة ما فى ذاتها هى التى تمنح العمل الفنى شكله ، ولكنه نوع معين من الفعل ، أو نوع معين من الشخصية ، أو نوع معين من الفكرة ، والطريقة المثلى للتمييز بين هذه الأنواع تقوم أساسا على المعنى المؤثر .

(طريقة المحاكاة الشعرية)

لا يزال هناك فرق ثالث يميز بين تلك الفنون وهو «الطريقة»،
التي يمكن أن يحاكي بها أى موضوع من الموضوعات ،
فباستعمال نفس المادة ، ومعالجة نفس الموضوعات ، يمكن
أن يحقق الشاعر محاكياته :

(١) اما بأن يستخدم السرد فى جزء ، وفى جزء آخر
يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته ، ثم يروى القول على
لسانها كما كان يفعل هوميروس (١) ،

(٢) واما يتكلم بلسانه هو ، دون احداث مثل هذا
التغيير ،

(٣) واما يعرض الشخصيات ، وهى تؤدى كل أفعالها
أداء دراميا .

هذه - اذن - الفروق الثلاثة (٢) التى تميز المحاكيات
الفنية ، كما ذكرنا فى البداية ، وهى :

(١) المادة ،

(٢) والموضوع المحاكى ،

(٣) ثم طريقة المحاكاة (٣) .

(ما هية الدراما)

وعلى هذا ، فان سوفوكليس (٤) - من جهة - يحاكي -
مثل هوميروس - أشخاصا أفاضل ، ومن جهة أخرى يحاكي

مثل أريستوفانيس ؛ فكلاهما يحاكي أشخاصا يقومون بأداء أفعال . ولهذا ، يطلق البعض لفظة « دراما » على مثل تلك المنظومات « المسرحيات » التي تقدم أشخاصا وهم يؤدون أفعالا .

(موطن التراجيديا والكوميديا)

ولهذا السبب أيضا ، يزعم الدوريون (٥) أنهم هم الذين ابتدعوا التراجيديا والكوميديا . فقد ادعى الميجاريون (٦) ابتداء الكوميديا : ليس فقط هؤلاء الميجاريون المقيمون في الأرض اليونانية الأم - من الذين يزعمون أن الكوميديا نشأت في الفترة التي كانوا يحكمون فيها حكما (٧) ديمقراطيا - ولكن كذلك الميجاريون المقيمون في صقلية ؛ وذلك بحجة أن الشاعر اببخارموس (٨) - الذي سبق ظهوره بزمان طويل كلا من خيونيديس (٩) وماجنس (١٠) - ينتمي الى صقلية .

أما التراجيديا ، فقد ادعى ابتداعها أيضا بعض الدوريين في البيلوبينيز (١١) . وتستند حجتهم في ذلك على مصدر كلمتي « كوميديا » و « دراما » . فهم يطلقون كلمتهم الدورية « كومي Komai » على القرى الصغيرة التي بضواحي المدن ، بينما يطلق عليها الأثينيون كلمة «ديموى demoi » . ومن هنا يزعمون أن الاسم الذي يطلق على الكوميديين ، لم يشتق من كلمة « كومازين Komazein - «أى «يمرح فى صخب» ، ولكنه اشتق من لفظة « كومي Komai - «أى القرى الصغيرة الضاحوية ، التي كانوا ينتقلون بينها ، لأن أهل المدن كانوا يحرقونهم ويطاردونهم . بالاضافة الى هذا البرهان ، فان الدوريين يقررون بأن كلمة « يفعل » فى اللغة الدورية هي « دران - dran » (١٢) ، بينما كلمة « يفعل » عند أهل أثينا هي « براتين - pratein » .

وحسبنا (١٣) هذا فى تعداد وتبيان طبيعة فروق المحاكاة

بين تلك الفنون (١٥) .

هوامش الفصل الثالث

(١) فى « الالياذة » - كما فى « الأوديسة » - كلام مباشر يؤديه الشخص ذاته .
فى التشيد التاسع من « الأوديسة » - مثلا - يسترسل أوديسوس فى الكلام ، كأنه
شخصية درامية تتحدث . وقد قيل بأن ثلاثة أخماس شعر « الالياذة » كلام مباشر
على لسان الشخصيات ذاتها .

(٢) يرى أرسطو أن « الطريقة » هى التى تفرق بين أنواع الشعر : الملحمى ،
والغنائى ، والدرامى ؛ أى بين السرد والدراما . وتجىء هذه الطريقة (أو الأسلوب) :

(أ) اما فى صيغة محاكاة غير مباشرة كما فى الرواية الخالصة .

(ب) واما فى صورة محاكاة ، جزء منها كلام مباشر ، وجزء آخر غير مباشر ، كما
هو الحال فى الملحم التى تحوى مقاطع روائية ، وأخرى تنطق بها الشخصيات .

(ح) واما فى هيئة محاكاة مباشرة كلها ، كما فى الدراما ، حيث تقوم الشخصيات
بتمثيل الأفعال تمثيلا مباشرا .

ومما يلاحظ هنا أن أرسطو يطبق عنصر « الطريقة » - هذه المرة - على الفنون
الأدبية وحدها . بعد أن كان ألمح فى البداية الى الموسيقى والتصوير .

(٣) يمكن أن نستنتج من ذلك أن مؤسسات المسرحية التراجيدية تتمثل فى :
القول كمادة (أو وسيلة) ، والفعل كموضوع ، والصيغة الدرامية كطريقة (أو أسلوب) .

(٤) يعد سوفوكليس Sophocles بن سوفيلوس من أعظم شعراء
التراجيديا الاغريقية فى القرن الخامس قبل الميلاد . واذا كانت التراجيديا قد خلقت
بفضل عبقرية اسخيلوس ، فانها وصلت الى قمة نضجها بفضل لودعية سوفوكليس ،
الذى جود ببناء حيكتها ، وأحسن تصوير شخصياتها ، وأكسب لغتها الروح الدرامية ،
الى جانب الوضوح ، والقوة ، والطلاوة .

ولقد ولد شاعرنا فى يوم ما بين سنتى ٤٩٧ و ٤٩٤ قبل الميلاد ، فى قرية
كلونوس هيبوس التى كانت تقع بالقرب من مدينة أثينا . وكان والده يملك مصنعا
للسلحة ، وبعض المنتجات المعدنية الأخرى ، ومن ثم كان يعد من الأثرياء ، فى زمن
ازدهم بالمعارك الحربية . والى جانب جمال الشكل ، ونبل الخلق ، وسلامة الصحة
البدنية والنفسية والعقلية ، تمتع سوفوكليس بلذائذ الثروة والجاه ، خلال عمر مديد .
ولقد بدأ - منذ نعومة أظافره - يتثقف كما يتثقف أبناء الاسر الموسرة ؛ فتعلم الموسيقى

والرياضيات ، وقرض الشعر ، حتى لقد قاد وهو صبي فرقة المنشدين أثناء الاحتفال بيوم النصر فى موقعة سلاميس .

وفى فترة شبابه ورجولته ، أسهم بجهوده فى الشئون العسكرية والسياسية والدينية فى أثينا . فقد انتخب قائدا عسكريا مرتين على الأقل عام ٤٤٠ ق.م . وانتخب عام ٤١٣ ق.م . عضوا فى اللجنة التى شكلت لتدير شئون الدولة ، بعد فشل حملة صقلية . كما عمل كاهنا لبعض المقدسات القديمة ، وجعل من منزله مكانا لعبادة اله الشفاء اسكليبيوس ، حتى تم تشييد معبد له .

والى جانب تفوقه فى تلك المجالات المختلفة ، كان سوفوكليس يتميز بعبقريته درامية فذة مكنته من الاشتراك فى المسابقات المسرحية طوال ما يزيد على ستين عاما ، أنتج خلالها العديد من المسرحيات التراجيدية والساتيرية ، حتى ليقال بأنه كتب عددا يتراوح بين ١٢٠ و ١٣٠ مسرحية . ولقد فاز فى تلك المسابقات بالمرتبة الأولى أكثر من عشرين مرة ، ولم يتخل قط عن المركز الثانى ؛ وتشير المصادر القديمة ، الى أنه فاز بالجائزة الأولى فى المسابقة الدرامية التى عقدت عام ٤٦٨ ق.م . وكان الشاعر العظيم اسخيلوس أحد المتنافسين . ولقد ذكر بلوتارك أن تلك المسابقة كانت الأولى بالنسبة له كشاعر تراجيدى ، ولكن لا يزال ذلك محل تخمين .

وللاسف الشديد ، لم يبق من هذا التراث السوفوكلى الضخم غير سبع مسرحيات كاملة ، وجزء من مسرحية ساتيرية ، وشذرات متفرقة ، مع مئة وعشرة عنوانا لمسرحيات مفقودة .

ولقد مات سوفوكليس عام ٤٠٦ ق.م . فحزن عليه مواطنوه حزنا شديدا ، وأقاموا له - كالأبطال الكبار - المهرجانات ، وأحفال الذكرى السنوية . أما مسرحياته الباقية فهى :

- ١ - أجاكس ٤٤٧ ق.م . (؟)
 - ٢ - أنتيجونا ٤٤١ ق.م . (؟)
 - ٣ - أوديب ملكا ٢٩ / ٤٣٠ ق.م . (؟)
 - ٤ - اليكترا ٤١٨ - ٤١٤ ق.م . (؟)
 - ٥ - نساء تراخيس ٤١٣ ق.م . (؟)
 - ٦ - فيلوكتيس ٤٠٩ ق.م .
 - ٧ - أوديب فى كولونوس (كتبت قبل وفاته ، ولم تنتج الا سنة ٤٠١ ق.م .)
- أهم تجديده :

- لعل أهم تجديدهات سوفوكليس فى الشكل التراجيدى تتمثل فى جعله كل مسرحية فى الثلاثية التراجيدية تعالج موضوعا مختلفا عن الموضوعين الاخرين ، وذلك بعد أن كانت الثلاثية تعالج موضوعا واحدا .

- جعل عدد أفراد الجوقة خمسة عشر منشدا ، بعد أن كان اثنى عشر .

- أدخل الممثل الثالث - كما أشار أرسطو فى الفصل الرابع هنا - وبذلك جعل

الممثل الثالث المكونة الأصلية لمقاتلة هذا أهمية الحقبة لحساب حوار الشخصيات .

ولقد استعمل اسخيلوس هذا التجديد فى مسرحياته ، بعد أن مارسه سوفوكليس .
- لقد ذكر ارسطو - فى الفصل الرابع من هذا الكتاب - بأنه ابتكر المناظر
المرسومة . ولا ندرى - بالضبط - على أى صورة كانت .
أفكاره :

- أفكاره الديتية رشيدة ، وتقليدية . وعندما تصطم شخصياته البشرية
بشخصياته الالهية ، فانه ينتصر للقوى العليا .
- صور سوفوكليس الانسان فى عظمته ، ومهما كان به من نقائص تؤدى الى
سقوطه . ويعتقد بأن العجرفة ، والتكبر ، والخطيئة مسالك تقود صاحبها الى الدمار ،
أما الاعتدال ، وتوفير الالهة ، فهى متطلبات لازمة .
- ان عذاب الانسان شئ محتوم ، لانه غير كامل ، ولا يرقى الى درجة الالهية .
وحتى الأبرياء يتعذبون بلا ذنب أو جريرة ، ولكن على الانسان أن يقاوم عذاباته فى
قوة وعظمة . ومهما يكن من أمر ، فان الحكمة تتولد من المعاناة ، وتذكر الانسان
بمحدوديته ، وتواضعه .
حرفيته :

- حيكاته الدرامية جيدة البناء ، وأكثر تعقيدا من حيكات اسخيلوس ، ويعتبر
أستاذ المقارعة الدرامية .

- يعد هوميروس التراجيديا ، من حيث تصويره للشخصيات ، فهى عنده منوعة ،
ومعقدة التركيب ، ومتقنة التصوير ، ومثالية - بمعنى « كما يجب أن تكون » . الا أنه
قد يضطر الى تجسيد بعضها - من حيث السلوك - كشخصية كاملة أو شريرة . كما
يميل الى استخدام الشخصية الستارية ، أى شخصية تناقض شخصية أخرى من
حيث الطبيعة النفسية . فانتجوننا - مثلا قوية الشخصية ، بينما أختها اسمين ضعيفة ،
مسألة ، وبهذا التناقض تتأكد سمات كل منهما .

كما تعاني معظم شخصياته من تحولات مفاجئة تطرأ على مجرى حياتها .
- أما لغته ، فتمتاز بالسلاسة ، والعذوبة ، والجاذبية ، الى جانب الرصانة ،
وقوة التعبير الدرامية .

(٥) يعتبر أريستوفانيس - حتى الآن - أبرز كتاب الكوميديا اليونانية القديمة .
ولقد ولد فى احدى ضواحي أثينا فى يوم من أيام سنتى ٤٤٦ - ٤٤٥ ق.م. وقيل
بأنه كان مصريا ، ووفد الى اليونان من احدى مدن شمال الدلتا .
وبعد أن كتب أريستوفانيس حوالى أربعين مسرحية ملهاوية مات سنة ٣٨٥
ق.م. (؟) . غير أنه لم يبق منها الا احدى عشرة مسرحية ، أحسن اختيارها كنماذج
تمثل مراحل تطوره كشاعر كوميدي . وهذه المسرحيات هى :

١ - أهل أخارنيا ٤٢٥ ق.م.

٢ - الفرسان ٤٢٤ ق.م.

٣ - السحب ٤٢٣ ق.م.

- ٤ - الترنابير ٤٢٢ ق م^٠
 - ٥ - السلام ٤٢١ ق م^٠
 - ٦ - الطيور ٤١٤ ق م^٠
 - ٧ - ليسستراتا ٤١١ ق م^٠
 - ٨ - الاحتفالات بعيد التسوفوريا ٤٢١ ق م^٠
 - ٩ - الضفادع ٤٠٥ ق م^٠
 - ١٠ - برلمان الستات ٣٩١ ق م^٠
 - ١١ - بلوتوس ٣٨٨ ق م^٠
- بعض خصائص مسرحه :

- هجاؤه لاذع ، مع أنه يتصف بالمجدية . ويتم هذا الهجاء عن طريق المبالغة في التصوير الكاريكاتيرى .
خياله منطلق ، ونكاته قبيحة ، وهزله بدائى قاس ويجمع بين الجدية ، والبذاءة والشعر الجميل ، وعناصر الكوميديا المنمحة ، والغرض السامى .
- حيكاته المسرحية مفككة ، وشخصياته عامة ، توحى بالواقعية ، الا أنها خاضعة لمنطق الحدث والفكاهة .
- كان محافظا تقليديا ، ولهذا وقف ضدما الابتكار والحركات الجديدة فى عصره .
كما كان ناقدا لنقاط الضعف فى الديمقراطية الاثينية ، وللنظريات الاقتصادية والاجتماعية الحرة .

(٦) الدوريون نسبة الى Doris . وكانوا يشكلون أحد الاجناس الأربعة الرئيسية التى تكون منها الشعب اليونانى . ولقد كان سكان ميجارا وغالبية سكان البيلوبونيز وصقلية من الدوريين .

(٧) نسبة الى ميجارا Megaris عاصمة احدى مقاطعات اليونان القديمة .

(٨) أى حوالى سنة ٦٠٠ ق م^٠

(٩) ابيخارموس Epicarmus شاعر كوميدى من صقلية ؛ عاش فى القرن الخامس ق م^٠ . ولقد ألف ما بين خمس وثلاثين ، واثنين وخمسين مسرحية كوميدية ، لم يبق منها غير خمسة وثلاثين عنوانا .
والملصود من عبارة أرسطو هنا ، أن ابيخارموس كان معاصرا لكل من خيونيدس وماجنس الا أنه كان أكبر منهما سنا ، وأقدم منهما حرفة مسرحية .

(١٠) يعتبر خيونيدس Chionides - فى نظر سويداس - « رائد

الكوميديا القديمة « . ومن المحتمل أنه نال جائزة فى أول مسابقة رسمية عقدت لشعراء الكوميديا عام ٤٨٦ ق.م .

(١١) ولد ماجنس Magnes فى أثينا ، حوالى سنة ٥٠٠ ق.م . ويعتبر من أقدم شعراء الكوميديا القديمة وقد قيل بأنه كسب جائزة الكوميديا احدى عشرة مرة ، وكانت احداها سنة ٤٧٢ ق.م .

(١٢) أرض البيلوپينيز Pelopannesus ، وهى شبه الجزيرة التى تقع جنوب اليونان .

(١٣) dran ومنها جاءت كلمة « دراما » drama ، ومعناها الحرفى ، « يفعل - أو عمل يؤدى » .

(١٤) من الملاحظ أن أرسطو قد عرض لموطن فنى الكوميديا والتراجيديا ، كما زعمه الدوريون فى ضوء الاشتقاق اللغوى ؛ ولكنه لم يدل برأيه الخاص فى تلك القضية التى شغلت خيال الكثيرين من الدارسين المحدثين .

(١٥) من الملاحظ أن مدخل أرسطو لتعريف التراجيديا ، يقوم على مرحلتين . أولاها ، تحديد عوامل التصور الذى يسبق ظهور العملية الفنية ، وقد أفرد لذلك الفصول الثلاثة الأولى . أما المرحلة الثانية ، فهى المسألة التاريخية ، وما يكتنفها من تفرعات ، ومن ثم خصها بمعلوماته فى الفصلين الرابع والخامس .

والعامل الأول من العوامل الثلاثة - السابقة على وجود العملية الفنية - هى المادة التى يعمل فيها الفنان . لذا ، ميز أرسطو - فى الفصل الأول - مواد المحاكاة وأنواعها المختلفة ، حتى يصل من ذلك الى ما هو ملائم للتراجيديا . وفى الفصل الثانى عالج موضوعات المحاكاة المختلفة ، وهى تمثل العامل المسبق الثانى ، أى الشكل الذى يحاكيه الفنان فى تنظيمه لمادته . أما الفصل الثالث فيتعرض للعامل الثالث ، وهو الفنان نفسه ، كما هو مرتبط باجراءات الخلق . فطريقة المحاكاة - أو أسلوبها - هى النهج الذى يصوغ فيه الفنان - كصانع - موادها طبقا للشكل الذى اختاره .

(٤)

(منشأ الشعر والتراجيديا)

(أصل الشعر)

ويبدو أن الشعر - بوجه عام - قد نشأ عن سببين ، كليهما أصيل في الطبيعة الانسانية :

(١) فالمحاكاة فطرية ، ويرثها الانسان منذ طفولته ويفترق الانسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة ؛ وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى .

(٢) كما أن الانسان - على العموم - يشعر بمتعة ازاء أعمال المحاكاة . والشاهد على ذلك هو التجربة : فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء ، الا أننا نستمتع برؤيتها هي نفسها ، وهي محكية في عمل فنى محاكاة دقيقة التشابه ، وذلك مثل أشكال أخط أنواع الحيوانات ، وجثث الموتى . بل ان ذلك يتضح في حقيقة أخرى ، وهي أن التعلم يعطى أعظم المتع ؛ لا للفلاسفة وحدهم ، ولكن لسائر البشر مهما قل نصيبهم منه . وسبب استمتاع الانسان برؤية صورة هو أنه يتعلم منها ، فحين يتأملها يكتسب معلومة ، أو يستنبط ما تدل عليه ، ولربما قال : « هذه الصورة لفلان » . وحتى لو حدث أنه لم ير - من قبل - أصل هذا الشيء المحكى ، فان الاستمتاع في تلك الحالة لن يعزى الى الصورة كمحاكاة ، وانما يعزى الى جودة التنفيذ ، أو التلوين ، أو الى سبب آخر مشابه (١) .

ولما كانت المحاكاة فطرية في طبيعتنا - شأنها في ذلك شأن الاحساس بالايقاع والوزن « علما بأن الأعاريض هي من أجزاء الوزن » - فان من كانوا مجبولين عليها ، أخذوا - منذ البداية - يطورون محاولاتهم البسيطة تدريجيا ، حتى تولد الشعر من ارتجالاتهم (٢) .

ولقد اتجه الشعر اتجاهين وفقا لطباع كل شاعر من الشعراء : فذوو الطباع الجدية الرزينة ، حاكوا الأفعال النبيلة ، وأعمال الأشخاص الأفاضل ؛ بينما حاكى أصحاب الطباع المتضعة أو العادية ، أفعال الأردياء ؛ فأنشأوا الأهاجى فى البداية ، فى حين أنشأ ذوو الطباع الجدية الترانيم للآلهة ، والمدائح لمشهورى الرجال . والواقع أننا لا نعرف أية قصيدة من ذلك يمكن أن تنسب الى أى شاعر ظهر قبل هوميروس ؛ مع أنه يظن أن كثيرا من الشعراء قد صاغوا مثل هذه القصائد . ومع هذا ، فلدينا أمثلة من هوميروس فصاعدا . ويمكننا أن تتمثل بقصيدته « المارجيتس » (٣) ، وما شاكلها من قصائد ظهر فيها العروض الملائم ، والذي لا يزال يسمى بالايامبى - أو الوزن الهجائى - الذى يستخدمه الناس للتنايز ، ولهجو بعضهم بعضا . وهكذا ، كان الشعراء القدامى ، يتمايزون اما بالشعر البطولى ، واما بالشعر الايامبى الهجائى /

(نشأة التراجيديا)

كان هوميروس (٤) يحتل المركز الأعلى ، لأنه كان شاعر الشعراء ، لا بسبب أسلوبه الجدى ، وتفردته بالتميز الأدبى فحسب ، واما أيضا بسبب الطابع الدرامى (٥) فى محاكياته . بل كان كذلك أول من أوجز لنا الخصائص الأساسية للكوميديا عن طريقة معالجة المادة المضحكة علاجا دراميا ، بدلا من كتابة الهجاء الشخصى . وعلى هذا ، فان علاقة منظومته « المارجيتس » بالكوميديا ، كعلاقة « الالياندة » (٦) و « الأوديسة » (٧) بالتراجيديا . ولكن عندما ظهرت التراجيديا والكوميديا فى الساحة . فان كلا الفريقين من الشعراء التزم بطبعه الخاص ، أى أن بعض شعراء الهجاء أصبحوا شعراء للكوميديا ، بينما أصبح بعض شعراء الملاحم معلمين (٨) للتراجيديا . لأن تلك الصيغ الدرامية الأخيرة - أو المستجدة - كانت تعتبر أجل منزلة من الأشكال القديمة التى سبقتها .

أما البحث فيما إذا كانت التراجيديا قد استكملت الآن -
أو لم تستكمل - كل عناصر هيئتها الصحيحة ، أو البحث فيما
إذا كان يحكم عليها بذاتها ، أو بعلاقتها بوضعها فوق خشبة
المسرح أمام المتفرجين ، فذلك مبحث آخر .

ولقد نشأت التراجيديا فى الأصل - شأنها فى ذلك شأن
الكوميديا - نشأة ارتجالية . فالتراجيديا نشأت على أيدي
قادة الديثرامب (٩) ، بينما ترجع نشأة الكوميديا الى
قادة الأناشيد الاحليلية «الغالية» التى لا تزال تنشد الى اليوم
فى مدننا . ثم أخذت التراجيديا تتطور شيئاً فشيئاً الى أن
نمت وصارت الى ما تبدو عليه الآن . وبعد أن مرت خلال
عدة مراحل من التغيير ، واستكملت شكلها الطبيعى ، توقفت
واستقرت .

(مراحل تطور التراجيديا)

(١) ولقد كان اسخيلوس (١٠) أول من رفع عدد الممثلين
من واحد (١١) الى اثنين (١٢) ؛ كما قلل من أهمية الجوقة
عن طريق اختزال أناشيدها ؛ وجعل للحوار الأهمية الأولى
فى المسرحية .

(٢) أما سوفوكليس فقد رفع عدد الممثلين الى ثلاثة ؛
وأدخل المناظر المرسومة .

(٣) ثم جاء الوقت الذى طالت فيه التراجيديا . فقد بطل
استعمال الحكاية القصيرة ، وأصبحت الحكاية المعالجة
أكثر طولاً .

(٤) كما أن اللغة الهازلة التى كانت من خصائص الشكل
الساتيرى (١٣) المبكر ، حل محلها أسلوب التراجيديا الفخم .
(٥) هذا ، وقد تغير العروض الرباعى « الطروخاسى » .
الى الثلاثى « الايامبى » ، لأن الرباعى كان يسـتعمل فى
البداية عندما كان الشعر من النوع الساتيرى الذى له علاقة

وطيدة بالرقص • ولما أدخل الحوار الدرامى ، اهتدت الطبيعة
نفسها الى العروض المناسب • لذا فان العروض الايامبى -
دون سائر الأعاريض - أليق بلغة التخاطب العادية • ودليل
ذلك أن فى محادثتنا اليومية كلاما كثيرا موزونا على العروض
الايامبى ، بينما لا نجد ذلك فى العروض السداسى الا نادرا ،
كما نجده فقط عندما نتجرد من التنغيمات الصوتية التى
تصاحب لهجة تخاطبنا اليومية •

(٦) أما فيما يتعلق بالاكثار من عدد الايسودات (١٤)
أو الفصول التمثيلية ، وبالتحسينات التى أدخلت على أجزاء
التراجيديا الأخرى ، فينبغى أن نضع فى الاعتبار ما سبق لنا
قوله ، لأن مناقشة كل منها فى تفصيل أمر - لاشك - يطول
• شرحه •

هوامش الفصل الرابع

(١) ان المتعة - التى هى مهمة أية محاكاة - لا تتولد من عملية تنظيم المحاكاة كما يفرضها الشيء المحاكى أى العلة الصورية فحسب ، وانما تتولد أيضا من طريقة المحاكاة التى تمثل العلة الفاعلة ، وكذلك من الوسيلة التى تمثل العلة المادية . (انظر هامش ٢٢ من هوامش الفصل الأول) .

(٢) قرر أرسطو فى بداية هذا الفصل أن نشأة الشعر ترجع الى عاملين فطريين فى الانسان ، ولكن بعد الانتهاء من مراجعة هذين العاملين اللذين ساقهما ، نلاحظ أن هناك أربعة مسببات لا اثنين :

- ١ - الانسان مخلوق مقلد ،
- ٢ - يشعر بالمتعة عندما يشاهد محاكيات فنية ،
- ٣ - يحب المعرفة ،
- ٤ - يميل بفطرته الى الايقاع والوزن .

(٣) المارجيتس Margites ملحمة كوميدية قديمة ، لم يبق منها غير كلمات قليلة . ويعتقد بعض الثقات من دارسى الآثار الأدبية اليونانية ، أن أرسطو ينسب المارجيتس - خطأ - الى هوميروس ، بينما هى من نظم شاعر آخر . ولقد ترتب على زعم أرسطو هذا - كما هو ظاهر - أن هوميروس هو الذى أرسى قواعد الكوميديا القديمة ، وهذا استنتاج مغلوط لأنه قائم على فرض غير صحيح .

(٤) هوميروس (انظر هوامش الفصل الأول) .

(٥) المقصود بالطابع الدرامى هنا - كما يمكن أن يستنتج من آراء أرسطو فى بحثه الحالى - هو حيك الأحداث ، وبناء مشاهد التعرف ، والانكشاف ، والمفاجأة ، والمفارقة ، ومثل هذه العناصر التى تدخل فى تركيب الدراما . أى ترتيب الأحداث من خلال مشابقتها للأفعال ، أكثر من مشابقتها للشخصيات أو المعاناة ، أو المنظورات المسرحية . وعلى هذا فالمعنى يشير هنا الى الشيء المحاكى ، لا الى طريقة المحاكاة .

(٦) تعنى كلمة « الياذة » « قصة اليوس Ilios » ، أى مدينة « طروادة » التى كانت تقع فى الشمال الغربى من آسيا الصغرى . و « الياذة » منظومة ملحمية طويلة تقع فى أربعة وعشرين نشيدا ، تتألف من خمسة عشر ألفا وخمسمائة وسبعة وثلاثين بيتا من الشعر . وتعالج الملحمة أحداثا وقعت فى سبعة وأربعين يوما فى السنة العاشرة من الحرب التى جرت بين اليونانيين والطرواديين .

وحصار مدينة طروادة حدث تاريخى . وقد جرى العرف اليونانى على تحديد

سقوط المدينة بعام ١١٨٤ ق.م. ومع أن بعض الشخصيات تاريخية فعلا ، إلا أن القصص التي وردت بالآلياذة ليست إلا مجموعة من الأساطير والخرافات التي تلعب فيها الآلهة والإبطال دورا رئيسيا .

ويتلخص موضوع الملحمة في أن أجاممنون أهان البطل أخيل إبان حصار مدينة طروادة . فغضب أخيل لتلك الإهانة ، وصمم على عدم المشاركة في الحرب ، مما أدى إلى هزيمة بنى وطنه هزيمة منكرة . وعندما أهدق الخطر باليونانيين ، وافق أخيل على أن يعير صديقه باتروكلوس سلاحه . فنزل الأخير إلى المعركة واستطاع أن يهزم أعداءه . إلا أن البطل الطروادى هيكتور كره عليه وصرعه . فاستبد الغضب بأخيل لموت صديقه ، واندفع إلى المعركة يحارب بكل عنف حتى أنزل بالطرواديين الهزيمة ، وقتل هيكتور انتقاما لصديقه .

(٧) و « الأوديسة » - نسبة إلى الملك أوديسيوس Odysseus - منظومة ملحمة طويلة ، تقع في الأخرى في أربعة وعشرين نشيدا ، تتألف مما يزيد على اثني عشر ألف بيت من الشعر .

وتصف « الأوديسة » الأحداث والمغامرات والاهوال الأسطورية العجيبة التي وقعت للبطل بودسيوس ، أثناء عودته إلى وطنه أثاكا ، بعد انتصاره في حرب طروادة . (انظر هوميروس وعلاقته بملحمتي « الآلياذة » و « الأوديسة » في شروح الفصل الأول) .

(٨) كان الشاعر التراجيدى يدعى « معلما » لفنه ، لأنه هو نفسه كان يقوم بتدريب الممثلين على أدوارهم في عروضه ، وكذلك أفراد الجوقة .

(٩) الديثرامب (انظر هومس الفصل الأول) .

(١٠) يعتبر الشاعر التراجيدى اسخيلوس Aeschylus بن ايفوريون خالق المسرحية التراجيدية اليونانية . فتجديداته وابتكاراته الثورية أعطت التباشير الدرامية البدائية - التي ظهرت قبله الروح والهيكل الرئيسى ، وبهذا تحولت الأناشيد الجماعية ذات الممثل الواحد إلى جنس أدبى متمام ، أسهم الشعراء الآخرون في تطويره ، واكسابه أهم خصائصه المعروفة لنا .

ولقد ولد اسخيلوس لأسرة عريقة في نبالتها عام ٤ / ٥٢٥ ق.م. في قرية اليوسيس التي كانت تقع بالقرب من شمال غرب أثينا . وكانت هذه القرية تشتهر - منذ عصور سحيقة - بطقوسها الدينية المتعلقة بعبادة الآلهة ديميتري ربة الخصب والزراعة ، وابنتها الآلهة بيرسفونى . ومن ثم اجتذبت الأسرار المقدسة لتلك العبادة الحجاج من شتى البقاع اليونانية .

ولا شك ان لتلك القرية للدينية ، ولامرته المحافظة المتصنكة بالشعائر العقائدية اثرا عميقا فى تكوين نظرة اسخيلوس الفكرية التى انعكست بوضوح فى أعماله المسرحية التى حفظت لنا .

ولقد عاصر اسخيلوس فى مقتبل عمره ، فترة تدهور حكم السلطات غير القانونية فى أثينا ، ثم ميلاد الديمقراطية ونموها ، خلال حياته الطويلة . وعندما نشبت الحرب بين الفرس واليونان شارك فى معركة الماراتون سنة ٤٩٠ ق.م . ، أما مشاركته فى معارك أخرى مثل سلاميس ، وأرتمسيوم ، وبلاطايا فلا تزال محاطة بالشك .

وكما اختلف المفسرون حول سبب زيارته لصقلية مرتين ، اختلفت الشائعات حول سبب موته فى مدينة جيبلا عام ٦ / ٤٥٥ ق.م .

ولقد بدأ اسخيلوس مشاركته فى المسابقات التراجيدية عام ٥٠٠ / ٤٩٩ ق.م . ولكنه لم يفز بالجائزة الأولى الا فى سن الأربعين تقريبا ، أى بعد حوالى خمس عشرة سنة من التأليف والتجريب . ولقد فاز فى تلك المسابقات حوالى ثلاث عشرة مرة ، كان آخرها عام ٤٥٨ ق.م . كما قيل بأن بعض مسرحياته عرضت بعد موته .

ولقد نظم اسخيلوس ما بين سبعين وتسعين مسرحية ، غير أنه لم يصلنا من ذلك كله غير سبع مسرحيات ، من المعتقد أنها اختيرت من بين أعماله ، فى فترة مسيحية مبكرة . هذا بالاضافة الى اكتشاف فقرات من مسرحيات مفقودة ، ومعرفة عناوين تسع وسبعين مسرحية . أما أعماله الباقية فهى :

١ - الضارعات (٤٩٠ ق.م . وقيل ٤٧٠ ق.م . ؟ ؟)

٢ - الفرس (٤٧٢ ق.م .)

٣ - السبعة ضد طيبة (٤٦٧ ق.م .)

٤ - برومئثوس مغلولا (؟ ؟)

ثلاثية الأورستيا (٤٥٨ ق.م .) وتتألف من :

٥ - اجاممنون

٦ - حاملات القرايين

٧ - ربات العذاب (الهات الرحمة) .

أهم تجديدهاته :

أضاف الممثل الثانى الى الممثل الأول الذى ابتكره تيسبس ، وهذه الاضافة تجعل من اسخيلوس خالق التراجيديا ، لأن الحوار - بلا شك - يشكل جوهر وجودها كجنس درامى متميز .

- كما أن اضافة الممثل الثانى ، ازادت كمية الحوار ، ومن ثم قل حجم وأهمية الأناشيد الجماعية التى كانت الجوقة تؤديها .

- يعتبر خالق الأسلوب المأسوى ، وأول من ربط الموضوعات التراجيدى بمشكلات أخلاقية ودينية .

- له تجديدات وابتكارات فى الاخراج المسرحى ومتطلباته من الأزياء ، واللوازم الأخرى .

افكاره :

- شاعر متدين ، يتعرض لمشكلات عميقة تتعلق بالدين والأخلاق والسياسة .
ويحاول جاهدا أن يطور العقيدة والتقاليد الاجتماعية من بدائيتها ، التى تؤثر الثأر والعنف ، الى مرحلة أكثر تحضرا عن طريق التعقل والتوحيد الأخلاقى . ولهذا كان يؤمن بوجود المصالحة بين القوى المتصارعة من أجل تحقيق تطور الانسان نحو الحضارة .

- ان تركيبة الحياة مأسوية فى الدرجة الأولى ، والانسان محدود القدرات أمام الالهة ، لذا ينبغى عليه أن يلزم حدود الاعتدال فى كل أموره ، والا يتطرف فى تكبره وثقته بنفسه ، والا نزل به الدمار . كما ينبغى عليه - مادام محدودا - أن يربط نفسه بسلطة أعلى وأحكم ، يمكن أن تتمثل فى الدولة والالهة .

حرفته :

- كان يكتب ثلاثيات تراجيدية ، تعالج كل ثلاثية منها موضوعا واحدا . ويعتقد فى توحد الجوقة والممثلين .

- كانت حباته المسرحية بسيطة ، وأفعاله راکدة بعض الشيء ، وتميل الى المحمية .
- تتصف شخصياته بالعظمة ، وترجع معاناتها الى قوى أبعد من سيطرتها ، كما ترجع الى نواقصها كبشر محدودين .

- قد يكتنف أسلوبه الشعرى بعض الغموض والشقشقة اللفظية ، الا أنه ينطبع بالمناخ المأسوى الذى لا يجاربه فيه أحد ، كما يتميز بالفخامة ، والجزالة ، والقوة .

(١) من المصطلح عليه تاريخيا أن الشاعر تسييس Thespis هو أبو

التراجيديا اليونانية . فقد أدخل الممثل الأول الى الجوقة ، بعد أن كانت هى التى تقوم وحدها بأداء الأناشيد الديثرامية . ولقد نتج عن هذا الابتكار الثورى وجود لاعب يحاور الجوقة وقائدها ، ويمثل أهم الشخصيات المذكورة فى المقطوعة الديثرامية على التوالى . ومن ثم ولدت الدراما لأن جوهرها هو التشخيص والحوار . وقيل بأن تسييس ولد فى بداية القرن السادس ق.م . فى قرية أكاريا التى اشتهرت بأنها مركز عبادة الاله ديونيسوس ، واشترك فى أول مسابقة للتراجيديا أقيمت فى أثينا عام ٥٣٥ ق.م . ولم يحفظ أى شيء من أشعاره .

(١٢) يجب أن نفرق هنا بين عدد الممثلين ، وعدد الشخصيات التى يمكن أن يلعبها هؤلاء الممثلون . فكان كل واحد من الممثلين الاثنين ، يقوم بتشخيص أكثر من

شخصية فى المسرحية المقدمة ، عن طريق الاستعانة بالأقنعة والملابس المختلفة التى تحاكى تلك الشخصيات . وقد ترتب على حصر عدد الممثلين فى اثنين فقط ، عدم وجود أكثر من شخصيتين متكلمتين على خشبة المسرح ، فى وقت واحد . هذا مع التغاضى عن عدد الشخصيات الصامتة التى كانت تشترك فى المواقف بحضورها كالجنود ، والخدم ، والأتباع .

ولكن بعد أن أضاف سوفوكليس الممثل الثالث ، ازدادت كمية الحوار ، وأصبح من الممكن وجود ثلاث شخصيات متحاوررة فى آن واحد . هذا وقد ظلت التراجيديات اليونانية بقية حياتها تؤدى بثلاثة ممثلين فقط ، مهما تعددت شخصيات كل تراجيديا .

(١٣) كان الشاعر التراجيذى المتسابق يقدم ثلاثية تراجيذية متبوعة بمسرحية قصيرة رابعة ساتيرية Satyrus . وكانت هذه المسرحية من النوع التراجيكوميدى ، وجوقتها من الساتير أتباع الاله ديونيسوس . وكانوا يعتبرون فى الأساطير القديمة آلهة الغابات والمراعى المغرمة بالشهوة ، والعريضة ، والمرح الصاحب . وكانوا يصورون فى صورة بشرية ، ولكن كانت لهم أرجل وأقدام الماعز مع وجود قرون قصيرة فى رؤوسهم ، وشعر يغطى كل أجسامهم . والمسرحية الساتيرية الوحيدة التى حفظت لنا هى « الكيكلوبس » للشاعر التراجيذى يوربيديس .

(١٤) أنظر شروح « الأجزاء الكمية » بالفصل الثانى عشر للتعرف على معنى

الابيسود .

(٥)

(فى الكوميديا ، والتراجيديا ، والملحمة)

(الكوميديا - تعريفا وتاريخا)

والكوميديا - كما ذكرنا من قبل (١) - محاكاة لأشخاص أرياء ، أى أقل منزلة من المستوى العام . ولا تعنى «الرداءة» هنا كل نوع من السوء والردالة ، وإنما تعنى نوعا خاصا فقط ، هو الشيء المثير للضحك ، والذي يعد نوعا من أنواع القبح . ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ ، أو الناقص ، الذى لا يسبب للآخرين ألما أو أذى . ولتأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك مثلا يوضح ذلك . ففيه قبح وتشويه ، ولكنه لا يسبب ألما عندما نراه (٢) .

وبينما نعرف التغيرات المتتالية التى طرأت على مراحل تطور التراجيديا ، وكذلك نعرف أسماء من تمت على أيديهم تلك التغيرات ، فإننا لا نعرف ذلك بالنسبة للكوميديا ، لأنها لم تؤخذ فى البداية مأخذا جديا . فالأرخون (٣) لم يسمح رسميا بمنح شاعر كوميدي جوقة من اللاعبين الكوميديين ، الا فى وقت متأخر (٤) . ولقد كان الممثلون حتى ذلك الحين يعملون كمجرد متطوعين . هذا ولا يذكر الناس الشعراء المسمين بالكوميديين ، الا بعد أن اكتسبت الكوميديا شكلها النهائى . ومع هذا لا نعرف اسم أول من أمدها بالأقنعة ، أو استحدث لها المقدمات « البرولوجات » ؛ أو زاد فى عدد ممثلها ، ولا ما شابه ذلك . أما فيما يتعلق بابتكار الحكبات ، فقد قيل بأنه ابتداء فى صقلية مع أبيخارموس (٥) ، وفورميس (٦) . وكان كريتس (٧) أول شاعر - من بين شعراء أثينا - هجر الشكل الايامبى أو الهجائى المقذع ، الى معالجة الحكبات الأكثر عمومية فى طبيعتها .

(بين الملحمة والتراجيديا)

والمحمة - مثلها كمثل التراجيديا - محاكاة لموضوعات جادة ، فى نوع من الشعر الرصين ؛ ولكنهما تختلفان فى :

(١٠) لا تستخدم الملحمة غير وزن واحد ،

(٢) وتصاغ فى شكل سردى .

(٣) وكذلك تختلفان من ناحية الطول : فالتراجيديا تحاول أن تقصر مداها - كلما أمكن ذلك - على زمن مقداره دورة شمسية واحدة ، أو ربما تجاوزت ذلك بقليل (٨) ، بينما لا يتحدد فعل الملحمة بزمن . وهذه نقطة اختلاف أخرى بينهما ، مع أن التراجيديا فى البداية - كانت كالمحمة - لا تتقيد بزمن محدد .

(٤) أما عن الأجزاء الأساسية فى بناء كل منهما ، فإن بعضها مشترك « فى كل منهما » ، وبعضها الآخر خاص بالتراجيديا . ومن ثم ، فإن الشخص الذى يستطيع أن يميز التراجيديا الجيدة من الرديئة ، يستطيع ذلك أيضا بالنسبة للمحمة . وذلك لأن كل أجزاء الملحمة يمكن أن توجد فى التراجيديا ، بينما أجزاء التراجيديا لا توجد فى الملحمة (٩) .

هوامش الفصل الخامس

(١) أى الفصل الثانى من كتابنا هذا .

(٢) لاشك أن تعريف أرسطو للكوميديا على هذه الصورة ، ليس فى كمال تعريفه للتراجيديا فى الفصل التالى ، أو فى المواضع الأخرى المتفرقة . ولربما كان يرجع ذلك الى الظن بأنه خص الكوميديا بمقالة مطولة ، كانت تشكل الجزء الثانى المفقود من هذا الكتاب الذى بين أيدينا . وقد راح الكثيرون من شراح أرسطو ، يفسرون هذه الكلمات الأرسطية القليلة عن الكوميديا فى ضوء ما قاله أفلاطون ، فى مواضع متفرقة من كتاباته ، أو فى ضوء مقطوعة يونانية مجهولة المؤلف ، انحدرت من القرن الأول ق.م . على اعتبار أنها منقولة عن الجزء المفقود الخاص بالكوميديا .

وتعد هذه المقطوعة - التى تعرف بـ « تراكتاتوس كواسيلينيانوس » - انعكاسا لما جاء فى تعريف التراجيديا فى الفصل السادس :

« والكوميديا - اذن - محاكاة لفعل مشوه ، ومثير للضحك ، وله طول معين وتام فى ذاته ، فى لغة مشفوعة بكل أنواع التزيين ، ويمكن أن ترد تلك الأنواع على أفراد فى أجزاء مختلفة من المسرحية . وتتم هذه المحاكاة عن طريق أناس فى شكل درامى ، لا فى شكل سردي . ومن خلال المتعة والضحك يحدث التطهير من مثل هذه الانفعالات وضحكها من أصلها » وكما ينشأ الضحك عن اللغة ، ينشأ أيضا عن الأشياء المعبر عنها . الخ .

Tractatus Coislinianus (عن لين كوبر ص ٦٩)

الواقع أن هذه الموازنات والتخمينات ، قد تثرى الجدل النقدي فى مجال التعريف بالكوميديا ، ولكنها لا تؤدى الى الحقيقة الضائعة ، والتى يحتمل أن تكون شيئا مختلفا تماما عن تلك المظنونات . وعلى هذا ، فإن من الأفضل الاعتماد على نفس الكلمات التى ساقها أرسطو هنا ، دون تعليق أمل كبير على الحدس والاجتهاد التخمينى . فالكوميديا - اذن - محاكاة لفعل صادر عن أشخاص دون المستوى العام . وتتضمن هذه الدونية معنى القبح والنقص ، الذى يتمثل فى الناحية الجسمية أو الناحية السلوكية ، أوهما معا . غير أن تلك النقائص الحسية أو الأخلاقية ، ينبغى ألا تصل الى الدرجة التى تسبب فيها ألما أو ضيقا لمشاهدها . والمثال على ذلك - كما يورده أرسطو - هو القناع الكوميدي ، الذى يتسم بتشوهات أو مبالغات فى ملامح الوجه الانسانى ، وهو بهذا يسبب الضحك ، ولا يثير تعاطف الراى أو شجنه .

(٣) الأرخون archon هو الحاكم الاثينى الذى كان يرفع اليه شعراء

الدراما أعمالهم ، كى يختار من بينها الأفضل ليقدم فى المسابقة المسرحية . وكان الأرخون - الى جانب ذلك - يرشح - للمسرحيات التى وقع عليها الاختيار - أفراد الجوقة التى ستتشد فيها ، كما يرشح « الممول » الثرى الذى يقوم بالانفاق عليها متطوعا ، كخدمة دينية للشعب اليونانى .

(٤) يقال بأن اهتمام الدولة الرسمى بالكوميديا عن طريق منحها جوقه بدأ لأول مرة عام ٦ / ٤٨٧ ق.م.

(٥) ابيخارموس (راجع هوامش الفصل السابق)

(٦) كان فورميس Phormis أحد كتاب الكوميديا الدوريين والمعاصرين لأبيخارموس . ولقد ذكر له سويداس عناوين سبع مسرحيات مفقودة الآن ، تدل كلها على أن مادة معالجاته كانت كلها أسطورية .
(٧) كرييس Crates شاعر كوميدي أثينى . ويقال بأن أعماله ازدهرت حوالى سنة ٤٥٠ ق.م . وبأنه كان أول شاعر نبذ الهجاء الشخصى كمادة مثيرة للضحك . وتعزى إليه عناوين ست أو سبع مسرحيات مفقودة .

(٨) هذا هو الموضع الوحيد فى كتاب « فن الشعر » الذى يشير فيه أرسطو الى « وحدة الزمان » . ومن الملاحظ أن أرسطو لا يناقش تعريفها فى مجال حديثه عن العناصر الجوهرية التى تؤلف التراجيديات ، ولا ينص عليها نصا قانونيا واجب الاتباع ، ولكنه هنا يقرر ملاحظة عامة لمسها فى معظم تراجيديات شعراء قومه ، وهوفى مجال مقارنة التراجيديات باللمحة التى لا تتقيد بزمن محدد .

أما الذى أحال هذه (الاشارة) الى قانون ملزم فرض على كتاب التراجيديات للمتمسك به ، فهم شراح أرسطو الايطاليون فى عصر النهضة ، والذين استنبطوا أيضا وحدة المكان : أى (يجب) أن تقع أحداث المسرحية فى مكان واحد ، أو أماكن مختلفة ، ولكن فى مدينة واحدة . ومن المعروف أن أرسطو لم يشر الى تلك الوحدة قط ؛ وإنما شراحه هؤلاء الذين نادوا بوحدة الزمان ، افترضوا بالتالى وجوب توافر الوحدة المكانية ، لأن التقيد بالزمن المحدد ، انما هو تقيد فى نفس الوقت - بمكان محدد أيضا . وعلى هذا ، فان الوحدة المكانية معزوة ظلما الى أرسطو .

أما الوحدة الثالثة - المعروفة لدارسى الدراما وكتابها - فهى وحدة الحدث ، وسيأتى الكلام عليها تفصيلا فيما بعد ، لأن أرسطو دعا اليها واشترط مراعاتها ، وألزم بها .

(٩) لمزيد من نقاط المقارنة بين التراجيديات واللمحة ، راجع الفصلين الرابع والعشرين ، والسادس والعشرين ، وشروح هوامشها .

(الجزء الثانى)

(التراجيديا)



(التراجيديا : تعريفا ، وأجزاء كيفية)

وأما الحديث عن الملحمة (١) ، وعن الكوميديا ، فسنرجئه الى حين (٢) . أما الآن ، فدعنا ندرس التراجيديا . ولكن قبل أن نفعل ذلك ، يجب أن نستخلص تعريفها - الدال على طبيعتها الخاصة - مما توصلنا اليه من نتائج فى كلامنا السابق .

(تعريف التراجيديا)

والتراجيديا (٣) - اذن - هى محاكاة لفعل (٤) جاد (٥) ، تام (٦) فى ذاته ، له طول (٧) معين ، فى لغة (٨) ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفنى . كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد فى أجزاء المسرحية ؛ وتتم هذه المحاكاة فى شكل (٩) درامى ، لا فى شكل سردى ، وبأحداث تثير الشفقة (١٠) والخوف (١١) ، وبذلك يحدث التطهير (١٢) من مثل هذين الانفعالين . وأعنى هنا بـ « اللغة الممتعة » اللغة التى بها وزن ، وإيقاع ، وغناء . وأقصد بقولى « يمكن أن يرد على انفراد فى أجزاء المسرحية » : أن بعض الأجزاء يعالج باستخدام الشعر وحده ، وبعضها الآخر باستخدام الغناء .

ولما كانت المحاكاة التراجيدية يقوم بها أناس يفعلون ؛ فانه يجب أن يأتى عنصر « المرئيات المسرحية » فى المقام الأول كجزء من جسم التراجيديا الكلى ، ثم يتلوه فى المقام الثانى عنصرا « الغناء » و « اللغة » ؛ وهما وسيلتا المحاكاة . وأعنى هنا بـ « اللغة » . التنظيم العروضى للكلام ؛ أما « الغناء » فشىء مفهوم تماما ولا يحتاج الى توضيح . وإذا قلنا بأن

التراجيديا محاكاة لفعل ، وأن الفعل يقضى بوجود بعض الأشخاص كى يؤدوه ، وأن لهؤلاء الأشخاص بالضرورة - بعض الخصائص المميزة فى الشخصية والفكر « وهذان العنصران يحددان نوعية الفعل » فان الأمر يستتبع القول بأن المسبيين الطبيعيين لهذه الأفعال هما : الفكر والشخصية . وهذان المسبيان يحددان نجاح أو اخفاق كل انسان . فالحبكة - انن - هى محاكاة الفعل . وأنا أعنى بـ « الحبكة » هنا ترتيب الأحداث أو الأشياء التى تقع فى القصة ؛ وأقصد بـ « الشخصية » ما نعزوه من خصائص وصفات تحدد نوعية القائمين بالفعل . وأعنى بـ « الفكر » كل ما يدلى به القائل سواء ليبين حقيقة عامة ، أو يقرر رأيا .

(أجزاء التراجيديا الكيفية)

وعلى هذا ، فان فى كل تراجيديا - كوحدة كلية - ستة أجزاء ، هى التى تحدد صبغتها الخاصة ، وقيمتها النوعية . والأجزاء هى :

- (١) الحبكة (١٣) ،
- (٢) الشخصية (١٤) ،
- (٣) اللغة (١٥) ،
- (٤) الفكر (١٦) ،
- (٥) المرئيات المسرحية (١٧) ،
- (٦) الغناء (١٨) .

ويشكل جزآن من تلك الأجزاء « مادة » المحاكاة ، وجزء منها يمثل « طريقة » المحاكاة ، أما الأجزاء الثلاثة الأخرى فتشكل « موضوع » المحاكاة الدرامية . ولاشئ يضاف الى تلك الأجزاء الستة (١٩) .

ولقد، استخدم معظم الشعراء الدراميين هذه الأجزاء

البنائية ؛ لأنه من الطبيعي أن كل مسرحية تحتوى على : عناصر للمشاهدة ؛ كما تتضمن شخصية ، وحبكة ، ولغة ، وغناء ، وفكرا .

(الحبكة والشخصية)

الا أن أكثر تلك العناصر أهمية هو بناء الأحداث « الحبكة » ، لأن التراجيديا - بالضرورة - لا تحاكي الأشخاص ، ولكنها تحاكي الأفعال ، والحياة بما فيها من سعادة وشقاء . وسعادة الانسان وشقاؤه ، يتخذان صورة الفعل . وغاية مانسعى اليه فى الحياة هو ضرب معين من الفعل ، لا خاصة من الخصائص . فالشخصية تكسبنا خصائص ، ولكننا نكون سعداء أو أشقياء بأفعالنا . وعلى هذا ، فالحدث الدرامى يستخدم فعلا كى يصور به شخصية ، ولكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل . ومن ثم ، فان مجرى الأحداث - أى الحبكة - يشكل غاية التراجيديا ؛ والغاية فى كل شىء ، أهم ما فيه .

بالاضافة الى هذا ، فانه بدون الفعل لن تكون هناك تراجيديا ، ولكن يمكن وجود تراجيديا بدون شخصية . وفى الحقيقة ، أن معظم تراجيديات شعرائنا المحدثين بلا شخصية . واذا كان هذا العيب شائعا - بوجه عام - بين شعراء كثيرين ، فان الأمر - نفس الأمر - يصدق على التصوير أيضا ؛ والدليل على هذا يكمن فى الموازنة بين زيوكسيس (٢٠) وبوليجنوطس (٢١) . فبوليجنوطس يصور الشخصية تصويرا جيدا ، بينما تصوير زيوكسيس خال من التعبير عن الشخصية .

ونعود فنقول بأنه لو ذهب المرء الى تركيب مجموعة من الخطب المعبرة عن شخصية ، وكانت تلك الخطب تمتاز باللغة الصحيحة ، والفكر السليم ، فانها يمكن ألا تحقق التأثير التراجيدى الصحيح ، مثلما تحققه تراجيديا أقل من ذلك لغة

وفكرا ، ولكنها تتمتع بحبكة وحوادث مبنية بناء فنيا . زد على ذلك ، أن أعظم العناصر قوة فى التراجيديا من ناحية احداث التأثير النفسى ، هما : « التحول » و « التعرف » (٢٢) . و « التحول » و « التعرف » جزآن من أجزاء « الحبكة » . وثمة برهان آخر ، وهو أن شعراء التراجيديا الناشئين ينجحون فى بداية حياتهم فى تجويد « اللغة » وتصوير « الشخصية » ، أكثر مما ينجحون فى بناء « الحبكة » ؛ ويمكن أن يقال نفس الشيء عن كل شعراء التراجيديا الأوائل . ف « الحبكة » - انن - هى الجوهر الأول فى التراجيديا ، بل لها فى منزلة الروح بالنسبة للجسم الحى . ثم تأتى « الشخصية » فى المقام الثانى . وشبيهه بذلك يقع فى التصوير : فاستخدام أعظم الألوان جمالا استخداما مضطربا بلا ترتيب ، لن يولد فى النفس نفس المتعة التى يولدها تخطيط بسيط بصورة ما باللونين الأسود والأبيض (٢٣) .

- وهكذا نؤكد بأن التراجيديا هى أساسا محاكاة لفعل
- واذا كانت تحاكي الأشخاص ، فلأنها تحاكي الفعل أساسا

(الفكر والشخصية)

ثم يأتى جزء « الفكر » فى المقام الثالث وأعنى به القدرة على قول ما يمكن قوله ، أو القول المناسب فى الظروف المتاح . وهذا الجزء من مقولات التراجيديا يقع ضمن فنى السياسة والخطابة . ولقد كان الشعراء القدامى يجعلون شخصياتهم تنطق بلغة السياسيين ، بينما يجعل الشعراء المعاصرون شخصياتهم تنطق بلغة الخطباء . وشخصية المرء هى التى توضح الشيء الذى يختاره أو ينبذه ، بينما يكون ذلك الشيء غير واضح . وعلى هذا ، فإن الأقوال التى لا تجعل هذا الاختيار واضحا ، أو تلك التى لا يختار فيها المتكلم ، أو لا ينبذ أى شيء على الاطلاق ، فانها لا تعبر عن الشخصية . والفكر - من ناحية أخرى - يتحلى فى كل ما يقال عند البرهنة

على وجود شيء معين ، أو على عدم وجوده ، أو حيث التعبير
عن قضية ما عالية .

(اللغة)

والجزء الرابع من الأجزاء التي عدناها هو « اللغة » ،
وأعنى بها - كما قلت آنفا - التعبير عن أفكار الشخصيات
بوساطة الكلمات ، وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر
والنثر .

(الغناء)

أما عن الجزئين الباقيين فان « الغناء » في التراجيديا ،
يعد أكثر أنواع التزيينات امتاعا .

(المرئيات المسرحية)

ومع أن لعنصر المرئيات المسرحية - في الحقيقة - جاذبية
انفعالية خاصة به ، إلا أنه أقل الأجزاء كلها من الناحية
الفنية ، وأوهاها اتصالا بفن الشعر . فمن الممكن الشعور
بتأثير التراجيديا حتى ولو لم يتم بتقديمها ممثلون في عرض
عام . بالإضافة إلى هذا ، فان خلق التأثيرات المسرحية
المرئية ، يعتمد على أصحاب الفنون المتعلقة بالخراج
المسرحي ، أكثر مما يعتمد على الشاعر التراجيدي .

هوامش الفصل السادس

(١) وردت هذه العبارة فى النص الأصيل هكذا : « أما الحديث عن الشعر الذى يحاكى فى الوزن السداسى » وقد اثرتنا - بدلا من ذلك - وضع المصطلح الذى يدل على المعنى المقصود وهو الملحمة .

(٢) تحدث أرسطو عن الملحمة فى الفصل الثالث والعشرين ، وحتى الفصل السادس والعشرين . أما الفصول - التى يفترض أنه أقردها لناقشة الكوميديا فقد فقدت . ولربما كانت تمثل الجزء الثانى من الكتاب الحالى « فن الشعر » ، كما سبق أن أشرنا .

(٣) من البين أن التعريف التالى للتراجيديا - الذى ظل طوال القرون السالفة ، وحتى العصر الحديث مدخلا شرعيا لكل دارس هذا الجنس الدرامى - قد ميزها عن الأشكال الشعرية الأخرى . ويتمثل هذا التمييز فى أربعة عناصر جوهرية ، مؤسسة للشكل التراجيدي ، وأشار إليها فى الفصول السابقة ، وهى :

(أ) موضوع المحاكاة : ويتمثل فى أفعال يؤديها أناس .

(ب) مادة المحاكاة : وتتمثل فى لغة ذات خصائص معينة .

(ج) طريقة المحاكاة : وتتمثل فى عرض مباشر ، أى درامى .

(د) هدف المحاكاة : ويتمثل فى تحقيق التطهير من انفعالى الشفقة والخوف .

(٤) يعتقد العلامة بوتشر ، بأن الحكمة فى الدراما هى « المعادل الفنى للفعل فى الحياة الواقعية » (ص ٣٣٤) . وينبثق هذا الفعل praxis - فى رأى أرسطو - من علتين هما : الشخصية والفكر . فشخصية الانسان تملئ عليه أن يسلك سلوكا معينتا ، ولكنه يأتى من الأفعال فقط ما يتمشى مع الظروف المتغيرة فى حياته . أما فكره ، أو ادراكه الحسى وقدرته على الفهم ، فتدله على ما ينبغى أن يبحث عنه أو يتجنبه فى كل موقف يصادفه . ومن ثم ، فإن الفكر والشخصية معا ، هما اللذان يصنعان أفعال الانسان .

ولكن كيف يحاكى الفن الفعل ؟ ؟ ان الفعل - فى الحقيقة - لا يعنى الأعمال والأحداث والنشاط الحسى للانسان فحسب ، وانما يعنى أيضا الدوافع الكامنة خلف تلك الأفعال . وما أصدق بوتشر حين يقرر بأن « الفعل » الذى يسعى الفن الى خلقه ، انما هو نشاط نفسى يعمل نحو الخارج . « ان لفعل الدراما دلالة أولية لهذا النوع من الفعل الذى يعبر عن نفسه فى حدث خارجى ، بينما هو ينبثق من قوة الإرادة الداخلية ، (ص ٣٣٥) .

ان تعرفنا على شخصيات المسرحية لا يتم من خلال التوصيف والرواية فحسب ، وانما يتم أيضا - فى المحل الأول - من خلال الأحداث التى يقومون بأدائها ، التى تحدد خصائصهم وطبائعهم . وعلى هذا ، فبدون الفعل فى العملية الشعرية الدرامية ، لن تكون هناك دراما بالمعنى الصحيح لهذا المصطلح ، وانما يمكن أن يكون هناك - تجاوزا - شعر ملحمى ، أو غنائى ، أو أى شئ شعري آخر ، وليس شعرا دراميا .
والمسرحية المأسوية ، هى محاكاة لفعل له مواصفاته التى ستلى بعد ذلك . وهذا الفعل هو فى حقيقته تصور لحياة بشرية ، سواء كانت فى أسمى درجات السعادة ، أو أحط دركات التعاسة . وهذه الحياة البشرية نفسها ، تتركب من حالة فعل ، وليست مجرد حالة عقل ، أو وضع مجرد . ويتم هذا التصور الحياتى فى شكل نشاط له جوانب داخلية ، وأخرى خارجية . والحبكة الدرامية هى التى تعكس هذه الحالة من الفعل .

واستخلاصا مما تقدم ، ننتبين أن مصطلح « الفعل » فى الدراما ، لا يدل على الأفعال والأحداث التى تشكلها المواقف فحسب ، ولكن يتضمن أيضا العمليات العقلية ، والدوافع النفسية التى تكمن خلف السلوك الظاهر ، أو التى تنشأ بسببه .

(٥) معنى الجدية هنا مناقض لما هو هزلى . ومن ثم يمكن وصفها بـ « الأهمية » أو « الخطورة وعظم الشأن » . الا أن هذه الصفة اليونانية نفسها *spoudaias* عندما ترتبط بفعل ، أو شخص ، أو خلق ، فهى تتضمن معنى أخلاقيا أى نبيلاً ، أو طيباً ، أو مرضياً . وهو - بالطبع - عكس ما تدل عليه الكوميديا . ولهذا لجأ بعض علماء اليونانيات المحدثين - مثل *G.M.A. Grube* - الى القول بأن التراجيديا « محاكاة لفعل نبيل » أى صالح ، أو مرض .

(٦) يدل التمام هنا ، على وجوب تحقيق كمية معينة من الأحداث الدرامية مكتفية بذاتها ، وتشكل فيما بينها « كلا » كاملا ، له بداية ووسط ونهاية ، وتتوافر فى داخله عوامل التأثير التراجيدي .

(٧) يشير الطول هنا الى مساحة ، أو حجم ، أو امتداد التراجيديا بما يسمح بتطوير حدث جاد تطويرا دراميا منتظما من البداية الى النهاية ، فى وحدة عضوية - وسيعود أرسطو بعد ذلك ، لمناقشة الطول مناقشة جمالية فى الفصل التالى مباشرة .

(٨) ان لغة التراجيديا ممتعة لانها مشفوعة بتزيينات فنية تتمثل فى شعر موزون ، قريب من النثر فى سيولته ، وصدق تعبيره للحوار والحديث الفردى ، ثم فى شعر غنائى تصاحبه الموسيقى وتؤديه الجوقة ، أو بعض شخصيات المسرحية .

(٩) الشكل السردى ليس من خصائص الدراما الأرسطية بصفة عامة ، وانما هو

من خصائص أجناس أدبية أخرى كالرواية ، أو الملحمة ، أو الشعر الديرامى ، لأن طبيعة تلك الأجناس - وغيرها - تقتضى الاخبار والوصف المباشر . أما الدراما ، فهى فى صميم جوهرها محاكاة لفعل ، يتجسد على خشبة المسرح بواسطة أشخاص .

(١٠) الحقيقة أن هذين الانفعالين - الشفقة والخوف - يتولدان من جدية الفعل أو أخلاقيته .

والشفقة هى ما نحس به تجاه شخص مثلنا يقاسى من محنة أو بلية ، لا يستحق التورط فيها . وهو فى معاناته يكافح ضد تهديد تلك المحنة لسعادته .

(١١) الخوف هنا ، يعنى ما نحس به تجاه شخص مثلنا يتهدد الخطر سعادته أو حياته . ومن ثم ، فهو لا يشعر باستقرار نفسى أو طمأنينة ، وإنما يظلل - مع المتفرجين يترقب وقوع كارثة . والخوف هو مادة الشفقة ، ولا شفقة بلا خوف .

(١٢) التطهير من أعقد المصطلحات الأرسطية التى دار حولها جدل طويل . ولأن أرسطو لم يقدم لمصطلحه المهم هذا أى تفسير ، فقد نشط الشراح منذ القرن السادس عشر وحتى الآن ، فى تقديم تأويلات متباينة ومتضادة . ومما أعان على تقديم تلك الاحتمالات التفسيرية ، النظر فى أماكن متفرقة معينة فى بعض رسائل أرسطو الأخرى ، مثل : « الخطابة » ، و « السياسة » و « الأخلاق » .

ولأن المجال هنا لن يتيح لنا فرصة الاسهاب والجولان الطويل وراء التفسيرات الجمالية والنفسية التى قيلت ، فسنكتفى بتلخيص بعض النظريات العامة المتعلقة بالتطهير :

١ - النظرية المقارنة : هاجم أفلاطون المسرحية المأسوية بدعوى أنها تثير فى نفس مشاهدها عاطفتى الخوف والشفقة . وهذه الاثارة - فى رأيه - تجعل صاحب هذه العواطف المستثارة ضعيفا من الناحية الانفعالية . ولقد رد أرسطو على أستاذه هنا بما معناه : أن اثاره هاتين العاطفتين فى نفسية المشاهد تخلصه منهما ، ومن ثم يحدث التطهير الذى يجعل الشخص أكثر صحية ، وأقوى انفعالية .

٢ - النظرية السادية : يحدث التطهير فى نفس مشاهد المسرحية المأسوية عندما يتمتع برؤية الآخرين يتعذبون أمامه . وتتضاعف هذه المتعة ، حين يتحقق من أن ما يراه فوق خشبة المسرح ما هو الا تمثيل فى تمثيل ، وليس الحياة الواقعية نفسها .

٣ - النظرية الاحلالية : عادة ما يتمثل المتفرج نفسه فى احدى الشخصيات المأسوية التى تعانى الأزمة المعذبة . وبعدما تنتهى المسرحية ، يداخل المتفرج نوع من السرور الناتج عن شعورين :

(أ) بأن الأحداث المفجعة لم تحدث له حقيقة ،

(ب) ثم بان متاعبه الشخصية ليست كارثية كتلك التى رآها ، ويمكن أن تحدث

٤ - النظرية التعليمية : عندما يشاهد المتفرج معاناة البطل المأسوي يتعلم - عن طريق أحاسيس الخوف والشفقة المستثارة - أن انفعالات البطل الشريرة مهلكة ، ومن ثم يتجنبها فى حياته .

٥ - النظرية الطبية : قد تزيد عاطفتنا الخوف والشفقة فى نفوس بعض الناس الى درجة مرضية ، وعن طريق تقديم نفس كمية هاتين العاطفتين أو بكمية أزيد : تحدث اراحة بأثولوجية « وداونى بالتي كانت هى الداء » . ومن ثم يشعر الشخص (المستشفى) بامتاع يعيد اليه توازنه الانفعالى الصحيح .

٦ - النظرية التجريبية : ان المتفرج يستمتع بخوض تجربة الانفعالات المقدمة له اصطناعيا فى مشاهد الخوف والشفقة ، دون أن يضار هو نفسه ضررا شخصيا .

٧ - النظرية الدرامية : تقع فى الحياة اليومية كثير من الأحداث الحزينة ، التى تثير فى نفوس الناس خوفا وشفقة . ولأن هذه الأحداث لا توحد بينها ولا منطق ، فانها تسبب للأخربن احباطا ذهنيا ، يتركهم فى حالة من الاضطراب والاختلال النفسى . أما الأحداث الدرامية ، فانها تختار وترتب ، فى تتابع ، خاضع للمنطق والحتمية وانسببية ، مما يبعث فى المتفرجين اكتفاء ذهنيا ، وراحة نفسية .

٨ - النظرية التماثلية : ومؤداها أن التطهير يجب أن يقع - بطريقة مماثلة - لشخصيات المسرحية ذاتها قبل أن يؤثر فى الجمهور المشاهد . فهناك خوف وشفقة ، يسيطران على مسرحية هاملت ، وكذلك على متفرجها .

✓ (١٢) اعتبر أرسطو الحكبة mythos - أو العقدة كما تترجم أحيانا - أعظم الأجزاء الكيفية أهمية فى بناء التراجيديا ، بل هى على حد قوله - « روح المأساة » . والحكمة مصنوعة - بالضرورة - مما تفعله الشخصيات ، وما تفكر فيه ، وما تشعر به ، وعلى هذا ، يمكن القول بأن مادة « الحكبة » هى « الشخصية » ، ومادة « الشخصية » هو « الفكر » فى عامة وجوهه . ولكن ينبغى أن نتذكر أن نوعيات الشخصيات التى يستخدمها الكاتب المسرحى ، تتحدد ملامحها ، طبقا للأفعال التى تقوم بها خلال مراحل العمل الدرامى . ومن ثم ، فان تشكيل الشخصيات ورسمها محكوم بالحكمة (Heffner p. 81) .

والحقيقة أن مصطلح « الحكبة » ، من بين المصطلحات الدرامية الهامة التى يسىء تفسيرها غالبية دارسى الدراما فى مصر - والعالم العربى أيضا - لأنهم ينقلون تفسيراتهم عن مصادر أجنبية ثانوية ، واقعة فى نفس الفهم غير الصحيح . ولعل أشهر خطأ تطبيقى لمفهوم الحكبة ، هو الادعاء الشائع بأن مسرحيات الكاتب الروسى انطون تشيخوف بلا حبكة Plottess أى أنها خالية من (حدوة) ، يمكن سردها كما تسرد القصص التقليدية . كما يزعم البعض ، بأن الحكبة - أو العقدة - تعنى مهارة الكاتب فى استخدام الحيل الدرامية ، بقصد أحداث تأثير التشويق فى الجمهور .

ان كل مسرحية - حتى ولو كانت عبثية ، أو تجريدية - ذات حكمة . هذا اذا ما اطرحنا مفهوم الحكبة كقصة ذات أحداث سببية مسلسلة ، الى المفهوم الصحيح الذى يعنى

إنها « التنظيم العام لأجزاء المسرحية » ، أى ترتيبها ، الى بعضها فى أسلوب ما • وبناء على هذا المفهوم ، فإن الحكبة تستوعب بداخلها قصة أولا قصة ، كما أنها تتضمن هندسة الأجزاء الكيفية البنائية الأخرى • أى « اذا ما اعتبرت الحكبة التنظيم الكلى أو الكامل الذى يحاول الكاتب تحقيقه ، فإن العناصر الخمسة الأخرى يمكن اعتبارها كأجزاء هذا الكل • ومن جهة أخرى ، اذا كانت الحكبة تعتبر هدفا يجاهد الكاتب فى الوصول اليه فى بنائه المسرحى ، فإن الأجزاء الخمسة الأخرى ، يمكن اعتبارها كوسائل لتحقيق هذا الهدف » • (Heffner p. 82)

وعلى هذا ، يصبح من العسير فصل الحكبة عن الأجزاء الأخرى الا بهدف التحليل • واذا ما سلمنا بأن الدراما الحقيقية ليست فيما يحدث حدثا حسيا فقط ، ولكن - فى المل الأول - فيما يقع داخل الشخصيات ، فإن هذه العوالم الداخلية هى العنصر المادى الأول فى الحكبة ، وهى ما يسعى الى فهمه وتجسيده المؤلف ، ومن بعده المخرج والممثل وغيرهما من الفنانين المسرحيين •

١٤) يتضح من تفسير معنى الحكبة - على النحو السابق - أن الشخصية فى المسرحية تتحدد خصائصها من خلال بناء الحكبة ، وأن الحكبة نفسها تتطور ماديا من خلال الشخصية • ولكن ما هو المقصود بـ « الشخصية » ؟ ؟
تترجم الكلمة اليونانية ethos بـ « الشخصية » أو « الأخلاق » كما استخدمها الدكتور عبد الرحمن بدوى ، وهى الترجمة الحرفية الأقرب للأصل • وتدل - فى رأى أرسطو - على الجانب الأخلاقى الذى يصدر عنه الشخصية ، ويحدد نوعية ارادتها وقراراتها الفعلية •

ان التراجيديا - فى جوهرها - ليست تصويرا للشخصيات ، وانما هى محاكاة لأفعال هذه الشخصيات • وعلى هذا ، اذا كانت الشخصية تتبع الفعل أو الحدث ، فإنه يتحتم على الشاعر التراجيدى أن يهتدى الى أفعاله الدرامية أولا ، ثم حركته، وشخصياته التى تقوم بتنفيذ ذلك • ومعنى هذا ، هو أن الفعل أهم من الشخصية لأنه هو الذى يصنعها • ان الشخصية تتخلق من الأفعال المتكررة تكرر العادة ، ومن تأثيرات الظروف المحيطة بها ، وكلها عوامل محركة لها • وعندما يأخذ الشخص فى اكتساب تلك الدوافع المحركة ، يبدأ فى تفهمها تفهما عقليا ، ويصبح مسئولا عنها من الناحية الأخلاقية ، ومحكوما عليه بها من قبل الآخرين ، من حيث أنه شخصية صالحة ، أم شخصية طالحة •

ويقدم أرسطو مزيدا من التفصيلات فى رسم الشخصية التراجيدية ، فى الفصلين الثالث عشر والخامس عشر من هذا الكتاب •

(راجع Heffner, p. 13)

أساسية يبنى بها عمليته الفنية . وهذه الكلمات مبعثرة فى القواميس اللغوية ، وكما أُنْهَى فى متناول أيدي جميع القراء ، فهي أيضا فى متناول يد الكاتب المبدع السذى يتخيرها ، ويمزج بينها ، ويرتبها فى شكل خاص مرتبط بذاتيته ؛ مما يجعلها صالحة لحمل المعنى المستهدف فى الأداء الدرامى . وهناك ثلاثة مؤسسات رئيسية تسهم فى صياغة ذلك ، وهى :

- (أ) الفكر المراد التعبير عنه . فكما أن المعنى هو العامل المكون للغة ، فإن اللغة هى المادة التى ينبثق عنها المعنى الموظف فى القطعة الدرامية .
- (ب) وطبيعة الشخصية التى تستخدم اللغة هى المؤسس الثانى ،
- (ح) أما المؤسس الثالث ، فهو التأثير المتوقع أن تحدثه الكلمات .
- وأهم الخصائص التى يجب أن تتوافر فى اللغة الدرامية : الوضوح - إلا إذا قصد بها غير ذلك - وإثارة الاهتمام ، والإيهام بأنها لغة عادية وان كانت غير ذلك . ويتأتى الوضوح عن طريق استخدام الكلمات المألوفة والمفهومة . ومن المعروف ، أن اللغة الدرامية الحديثة - سواء كانت شعرا أم نثرا - نستعين فى بيانها بالمصطلح الشائع ، والتعبيرات الدارجة ، والأمثال الشعبية .
- ولا شك أن اللغة الشعرية فى الدراما ، تتطلب مستويات تعبيرية خاصة ، أسمى من اللغة النثرية ، وإذا كانت تستخدم - أحيانا - كلمات غير مستأنسة ، فهى فى أحسن حالاتها التأثيرية تستخدم المجاز ، وتمزج بين ما هو عادى واضح ، بما هو غير عادى وغريب .
- واللغة الشعرية الأميز ، هى التى تبنى فى ذهن المتفرج المسرحى صورا فنية موحية . رؤية دراسة للغة الدرامية ، يجب أن تبدأ بكلام الشخصية والدوافع الكامنة خلفه . أى الأفكار التى تحمل الكلمات عبء توصيلها .
- (راجع نفس المصدر السابق ص ٩٦)

(١٦) ان الفكر *dianoia* - كما سبق أن أشرنا - هو العنصر الذهنى الذى يتدخل فى كل التصرفات التى نصفها - تبعا لمواضعنا - بأنها معقولة - أو غير ذلك - والذى من خلاله تستطيع الشخصية أن تجد لها تعبيرا ظاهريا محسوسا . بمعنى أن الفكر فى مسرحية ما ، يتمثل فى كل ما تقوله الشخصيات ، وما تفعله . ومن ثمة ، فهو يتجلى فى مشاعر الشخصيات ، وفى تأملها الفكرى ، وقراراتها الفعلية . وبهذا ، يعد الفكر هو المادة الأساسية التى تصاغ منها الشخصية الدرامية .

ان تأملات الشخصيات المسرحية التى نتعاطف معها وقراراتها الفعلية ، يمكن اعتبارها فكر المسرحية الإيجابى . وتتأثر هذه المحصلة - بلا شك - بأقوال وأفعال الشخصيات الأخرى الخصيمة التى لا نتعاطف معها . وعلى هذا ، فإن الفكر السلبي ، أو المناقض ، يعد هو الآخر عاملا مساعدا فى تصميم وبناء الفكر العام فى المسرحية . وهكذا يمكن اعتبار كل مسرحية - من حيث الفكر - نوعا من التناقش والمناظرة التى تعد فيها المواقف ، والانفعالات ، والتأملات ، والأقوال ، والأفعال ، وغيرها موادا

للبرهنة والاثبات . أى أن أية مسرحية ما هى الا عملية تدليل ، عن طريق التصوير الدرامى ، وليس عن طريق سرد الحقائق المجردة ، أو المنطقية .
ان مخرج المسرحية ، وممثليها ، والعاملين فيها ، - بل وقراءها - يجاهدون فى الوصول الى معنى المسرحية العام لتمثيله وتجسيده . وكلما تعمق كل منهم فى أغوار معانيها ، كلما كان التفسير أعمق ، والتجسيد أصدق . (نفس المرجع ص ٨٨) .

(١٧) تعتبر المرئيات المسرحية فى نظر أرسطو - أقل الأجزاء الكيفية أهمية فى العملية الدرامية ، بينما تصبح تلك المرئيات من أهم عناصر العرض المسرحى .
ولقد أثرنا ترجمة الكلمة اليونانية *opsis* الى « المرئيات المسرحيات » كى تدل على كل عنصر مرئى فوق خشبة المسرح ، بما فى ذلك : المنظر ، والأثاث ، والملابس ، والاضاءة ، والمكيجة ، وتحركات الممثلين وإيماءاتهم . وبهذا ، فكل فعل حسى يصدر عن الشخصية يعتبر جزءا من المرئيات المسرحية ، والذى يخص فن الممثل فى المحل الأول ، ولا يخص الكاتب المسرحى الذى يهتم بالكلمات المنطوقة ، والأفعال والعواطف ، أثناء تصويره لكل شخصية . ومن ثم ، فان « الممثل يجعل مما هو مرئى أداة ، أو وسيلة ، لمعالجة الفكر ، والانفعال ، والشخصية » كما أن المخرج المسرحى ، يستخدم المرئيات المسرحية فى تنظيم الأفعال المحسوسة التى تؤديها الشخصسيات ، كالدخول والخروج ، والتجمع والتفرق ، والتحرك والتوقف ، كما يوافق على الأزياء والمناظر والمكيجة وكل العناصر الأخرى المشوفة ، والمسهمة فى تكوين الطقس العام .
ومن ذلك كله يمكن القول بأن المرئيات المسرحية ، عنصر يتعلق بالحيز المكانى فى الغالب الأعم ، الا أنه يمكن - فى القليل - أن يتعلق بالحيز الصوتى ، كما يتمثل ذلك فى المؤثرات الصوتية التى تستخدم فى العرض المسرحى .

ان عنصر « المرئيات المسرحية » - كغيره من الأجزاء الكيفية الأرسطية - يمكن استخدامه لتبرير الفعل الدرامى - فالديكور ، أو الاضضاءة ، أو تحركات الممثلين وإيماءاتهم ، أو نبرات أصواتهم منظورات مسرحية تساعد فى زيادة تأثير الكلام ، وتجعله قابلا للتصديق ، بل يمكن أن تكون بديلا للاقوال فى بعض الأحيان . وقد لا نتعدى الحقيقة اذا ما قررنا أن هذا الجزء فى بعض المسرحيات الواقعية الحديثة ، يكون ذا أهمية خاصة فى التعبير والافصاح .

(المرجع السابق)

(١٨) لاشك أن الكاتب المسرحى يصوغ حوارياته ، وأحاديثه الفردية الدرامية ، كى يؤديها الممثلون بصوت مسموع . ومن ثم ، لابد وأن تتوافر لتلك الحواريات والفرديات اللغوية ، قيم صوتية ونغمية خاصة . وحتى ولو كتب مؤلف مسرحى عمله نثرا ، فان هذا العمل لابد وأن يحتوى على قيم نغمية عالية مؤثرة كما هو واضح فى بعض مسرحيات توفيق الحكيم - مثلا - أو تينيسى وليمىز .
ان تأثير كل سطر فى المسرحية المعروضة ، يعتمد على ارتفاع الصوت وانخفاضه ،

وعلى تلوينه ، وتأكيده ، وسرعته وإيقاعه ... الخ . وهذه - بلا ريب - عناصر موسيقية ، تؤكد التأثير والمعنى ، اذا ما استخدمت الاستخدام الصحيح .
ان الكلمات - كما هو معروف - رموز لأصوات دالة . والمسرحية الجيدة البناء ، جيدة من ناحية تنظيم الأجزاء ، كما هي جيدة من ناحية الموسيقى اللغوية . ولهذا كان على الممثلين ، أن يعتنوا بذلك ، حتى يتم التجسيد والتفسير على أحسن وجه .
ان عنصرى « الغناء » melos ، و « المرثيات المسرحية » يشكلان الرابط الأساسى الذى يربط النص المسرحى كعمل لغوى ، بفن المسرح كعرض مرئى مسموع .

١٩٤١) بعد أن قدم أرسطو تعريفه لطبيعة التراجيديا ووظيفتها ، اتجه الى معالجة أجزائها الكيفية الست . ومن المشاهد أن هذه الأجزاء يمكن أن تتوزع على عناصر المحاكاة الثلاثة على الوجه التالى :

- (أ) موضوع المحاكاة : وتتمثل فى الحكمة ، والشخصية ، والفكر .
- (ب) مادة المحاكاة : وتتمثل فى اللغة ، والغناء .
- (ح) طريقة المحاكاة : وتتمثل فى المرثيات المسرحية .

(٢٠) زيوكسس Zeuxis مصور يونانى من هيراقليا فى جنوب ايطاليا . ولقد ذكر بليني له تاريخا عام ٣٩٧ ق.م . وقبل عام ٤٠٦ ق.م . صور الكمينيا ابنة ملك أراجوس (كما تروى الأساطير) . كما قام بعمل صور قصر أرخيلوس بين سنتى ٤١٢ و ٣٩٩ ق.م . ، وكانت أشهر صوره فى العالم القديم صورة هيلين . وقيل بأنه كان يستخدم الضوء الساطع ليعارض به الظل ، وكان دقيقا وصادقا فى تصويده ومحاكياته حتى قيل بأن الطيور كان يمكن أن تنخدع وتلتقط عناقيد العنب التى كان يصورها . لم يبق من أعماله شيء .

(٢١) بوليجنوطس (ورد ذكره فى شروح الفصل الثانى) .

(٢٢) « التحول » و « التعرف » راجع شرحهما فى الفصلين العاشر ، والحادى عشر () .

(٢٣) من الواضح المؤكد ، أن الحكمة فى رأى أرسطو أكثر أهمية من الشخصية . ويذهب فى أفضليته تلك الى الحد الذى يزعم فيه بأن التراجيديا ، يمكن أن توجد بلا ملامح شخصية أساسية ، ولكنها لا يمكن أن تعيش بدون حبكة . ولتوضيح ذلك يشبه الحكمة بالخطوط الرئيسية فى الصورة . ومع أن الألوان جميلة فى حد ذاتها ، الا أنها تخلو من الدلالة اذا لم تداخلها تلك الخطوط . وكذلك لا معنى للمسرحية التراجيدية دون الحكمة ، كما أن الشخصية لا معنى لها من غير التخطيط .

(٧)

(قواعد الحبكة الدرامية - (١))

(الحبكة ومداها)

بعد أن فرغنا من تمييز تلك الأجزاء (١) فلنبحث الآن في البناء الصحيح للحبكة ، طالما كانت هي أول ، وأعظم شيء له أهمية في التراجيديا (٢) .

لقد عرفنا التراجيديا بأنها محاكاة لفعل تام في ذاته ، وكامل ، وذى عظم معين ؛ لأنه يمكن للشئ أن يكون كاملا ، ولكنه يفتقر الى المدى المحدود . و « الكامل » هو ماله بداية ، ووسط ، ونهاية . و « البداية » هي التي لا تعقب بذاتها أى شيء بالضرورة ، ولكن يعقبها بالضرورة شيء آخر ، أو ينتج عنها . و « النهاية » على النقيض من ذلك : فهي التي تعقب بذاتها - وبالضرورة - شيئا آخر ، اما بالحتمية ، واما بالاحتمال (٣) ، ولكن لا شيء آخر يعقبها . أما « الوسط » فهو ما بذاته يعقب شيئا آخر بالضرورة ، كما يعقبه شيء آخر . وعلى هذا ، فان الحبكة الجيدة البناء ، يجب ألا تبدأ أو تنتهى كيفما اتفق ، بل يجب أن تخضع فى ذلك لتلك الأصول التي ذكرناها .

(الطول الملائم)

زد على هذا ، أن الشئ الجميل - سواء كان كائنا حيا ، أو أى مؤلف من أجزاء مختلفة - يجب ألا تترتب أجزاءه فى انتظام فحسب ، بل يجب أيضا أن يكون ذا عظم ملائم ، لأن الجمال يتوقف على محدودية الحجم ، وعلى التنظيم . ومن ثم ، فان الكائن العضوى المتناهى فى الصغر ، لا يمكن أن يكون جميلا ، لأن رؤيتنا له لا تستبينه فى وضوح ، كما أنه

يرى فى لحظة من الوقت لا تكاد تدرك أو تحس • وكذلك لا يمكن أن يكون الحيوان الفائق فى ضخامته - هذا الذى طوله ألف ميل مثلاً - جميلاً ، لأن العين لا يمكن أن تستوعبه كله مرة واحدة ، لأن الوحدة والشعور بالكلية مفقودان بالنسبة للرأى •

وهكذا ، فكما أنه لا بد من ضرورة توافر عظم معين فى الكائن الحى ، وفى « الكل » الذى يتألف من أجزاء كثيرة بما يجعل العين تستوعبه فى نظرة واحدة ، فذلك ينبغى أن تكون للحبكة - بالضرورة - طول معين ؛ وهذا الطول ، ينبغى أن تدركه الذاكرة بسهولة (٤) •

(حد الوقت)

وتعيين طول الحبكة - الذى يرتبط نسبياً بمتطلبات العرض المسرحى ، وطاقت جمهوره من المتفرجين - لا يدخل فى نطاق النظرية الشعرية • ولو كان على الممثلين أن يؤدوا مائة تراجيديا فى المسابقات المسرحية ، لوجب أن يقاس الوقت بوساطة الساعة المائية ، وكان هذا يحدث فى الأيام السالفة كما يزعمون (٥) • ولكن - على أية حال - فان الحد الثابت الذى تفرضه طبيعة الدراما نفسها ، هو أنه : كلما عظم الطول - وكان فى كليته مفهوماً ، وادراكه ممكناً - كلما ازداد جمال المسرحية بسبب عظمها هذا • ولكى نضع قاعدة تعريفية تقريبية ، يمكن القول بأن الحد الصحيح والكافى للحبكة ، هو الطول الذى يسمح للبطل بأن ينتقل - خلال سلسلة من الأحداث الممكنة أو الحتمية - من حال الشقاوة الى حال السعادة ، أو من حال السعادة الى حال الشقاوة •

هوامش الفصل السابع

(١) أى الأجزاء الكيفية التى سبق أن تعرض لها فى الفصل السابق .

(٢) ان اهتمام أرسطو الشديد بـ « الحكبة » يكاد يجعلها لا جوهر العملية المسرحية فحسب ، وانما يجعلها أيضا لب مقالته التى بين أيدينا . فمن الملاحظ ، فى الفصل السابق (السادس) أنه خص الحكبة - كجزء بنائى - بحوالى ثمانية وعشرين سطرا من التعريف والتوصيف ، بينما كان نصيب الأجزاء الخمسة الأخرى من ذلك حوالى ثمانية عشر سطرا .

ولو استعرضنا كتابه الحالى كله ، لوجدنا أن حديثه عن الحكبة ، يكاد يشغل سبعة فصول ، بالإضافة الى أجزاء فى فصلين آخرين ، وتكملة فى فصل ثالث . هذا بينما يشغل حديثه عن الأجزاء البنائية الأخرى خمسة فصول من بين كل تلك الفصول . ولقد لاحظ العلامة تلفورد K. A. Telford فى تعليقاته على ترجمته لكتاب « فن الشعر » ، أن الفصول التى تبدأ من فصلنا الحالى ، وتنتهى بالفصل الثامن عشر ، يمكن أن تقسم الى أربعة أقسام تعالج المشكلات المتعلقة بمسببات الحكبة الأربعة :

١ - الفصول التى تبدأ من الفصل السابع ، وحتى الفصل الحادى عشر ، تعالج الوحدة البنائية للحكبة ، أى علتها الصورية ، ثم تصل فى ذلك الى قاعدة هذا البناء التى تتمثل فى احتمالية الاحداث وضرورتها .
كما أن تلك الفصول المتعلقة بالبناء الشكلى ، أو وحدة الاحداث ، تقع بدورها فى أربعة أجزاء ، يعالج كل منها أحد المسببات الأربعة لهذه الوحدة ، وذلك على النحو التالى :

(١) الفصل السابع ، يهتم بالعلة الشكلية للبناء ، أى بتنظيمه وطوله .

(ب) الفصل الثامن يتعرض للعلة المادية ، أى للأجزاء التى تسبب هذا التنظيم

أو الطول - أى أحداث الحكبة .

(ج) الفصل التاسع يتعلق بعلاقة الشاعر بالبناء كعلة فاعلة ، ويحدد النطاق

الذى من خلاله يؤثر فى وحدة هذا البناء .

(د) أما الفصلان العاشر والحادى عشر ، فيعالجان بناء الحكبة على أساس

هدفيتها ، أى علتها الغائية .

٢ - ويتناول الفصل الثانى عشر ، الحكبة كتتنظيم كمى ، أى كعلة مادية . ثم

يصل فى ذلك الى قاعدة هذا التنظيم التى تتمثل فى وحدة الصراع .

٣ - فى الفصل الثالث عشر ، وحتى السادس عشر ، تعالج الحكبة كتتنظيم له

وظيفة تتمثل فى الامتاع الصحيح الناتج عن التراجيديا ، وهذه هى العلة الغائية .

أما قاعدة هذا التنظيم ، فهى التطهير من انفعالى الشفقة والخوف .

٤ - أما الفصلان السابع عشر ، والثامن عشر ، فيتعلقان بتنظيم التراجيديا كما تصممها الخصائص المميزة لطبيعة الشاعر ، وهذه هي العلة الفاعلة للحبكة . وتتجلى قاعدة هذا التنظيم فى رؤية الشاعر ، أو الفكرة الشعرية التى يحاول التعبير عنها .

(٣) ان توحيد الحبكة توحدا عضويا مقرون هنا بالحمية أو الاحتمال . فهى تحاكى فعلا يتألف من أحداث ومواقف يجب أن تخضع لقانون الامكان والضرورة . وهى لا تقصر محاكاتها تلك على ما حدث فعلا ، وانما يمكن أن تحاكى الفعل المحتمل الحدوث ، أو المحتوم حدوثه ، تحت ظروف معينة .

ان الحتمية والاحتمال ، يشيران ضمنا الى المنطق الفنى الذى يربط الأحداث برباط داخلى ، حتى لا يترك أى شئ للمصادفة ، وفرقة الادهاش . ولا مانع من أن استخدام الادهاش فى أحداث وقعت فى الماضى السحيق ، خارج حيز الفعل المعالج دراميا أمام النظارة ، أو يمكن أن يقع فى المستقبل ، ولكن خارج هذا الحيز . ومفهوم الحتمية والاحتمال ، ليس مقصورا على الفعل المحاكى فحسب ، وانما ينسحب أيضا على كلمات الشخصية الدرامية وتصرفاتها . ويعنى هذا ، وجوب توافر التماسك والترتيب كعنصرين خالقين للوحدة الفنية .

كما أن الاحتمال فى حقيقته ، يفرض على الفعل التراجيدى أن يكون مقنعا ، أو قابلا للتصديق . واذا ما اضطر الشاعر الى معالجة مادة غير محتملة الوقوع ، فان مهارته أو أودرته هى التى تجعل غير المحتمل هذا فنا مقنعا وقابلا للتصديق . وهكذا ، فان الفعل غير المحتمل ولكنه مقنع ، أفضل بكثير من الفعل الممكن ولكنه غير مقنع .

(راجع الفصل الرابع والعشرين)

(٤) أشار أرسطو الى مسألة الطول اثناء تعريفه للتراجيديا فى الفصل السابق . وهو هنا يعاود الحديث عنه . فالحبكة - فى نظره - لا بد وأن يتوافر لها حجم معين ، أى امتداد طولى محدود . فينبغى ألا تكون طويلة جدا ولا قصيرة جدا . فهى اذا ما كانت على الحالة الاولى ، فان الذاكرة لن تستوعب كليتها ، وستنسى البداية قبل الوصول الى النهاية ، وسيكون من الصعب اخراجها فوق خشبة المسرح . أما اذا كانت على الحالة الثانية ، فسيكون من الصعب معالجة الأحداث الضرورية لتحويل حظ البطل كما سيصعب تمييز كل جزء من أجزائها المختلفة فى وضوح تام ، كما هو الحال بالنسبة لدويبة صغيرة جدا .

أما الطول الأمثل ، فهو الذى يتفق مع وحدة الحدث ، ويكفى لاجراء عملية التغيير فى حظ البطل ، ويتطور تطورا صحيحا تاما ، ويتوافر فيه تنظيم الأجزاء تنظيما يراعى نسبتها الى بعضها ، ويسوده المنطق ، والتوازن ، ووحدة الوضوح .

(٥) الفرض هنا غامض ، وتأويلاته العديدة متضاربة ولا تزيل لبسه .

(قواعد الحكبة الدرامية - (٢))

(وحدة الحكبة)

ان وحدة الحكبة الدرامية لا تتمثل - كما يعتقد البعض -
فى كون موضوعها يدور حول شخص واحد . فهناك أشياء
لا تحصى تقع لهذا الشخص الواحد ، ومن المستحيل أن تختزل
فى وحدة . ومن نفس المنطلق ، هناك عديد من الأفعال التى
يؤديها شخص واحد ، ولا يمكن صوغها فى شكل فعل
واحد (١) . ومن ثم ، يتضح خطأ كل الشعراء الذين نظموا
ملاحم فى هرقليس (٢) ، أو فى أودسيوس (٣) ، أو كتبوا
منظومات من هذا القبيل . فقد تصوروا أنه مادام هرقليس
رجلا واحدا ، فان قصته يجب أن تكون واحدة أيضا . ومن
المعلوم ، أن هوميروس - وله فى كل شيء المنزلة الأسمى - قد
فهم هذا الأمر فهما صحيحا ، وذلك اما بفضل تمكنه من
حرفته الفنية ، أو بفضل عبقريته الفطرية . فعندما ألف
« الأوديسة » (٤) لم يضمنا كل ما حدث لبطله أودسيوس :
مثل اصابته بجروح فوق جبل البرناس (٥) ، أو مثل تظاهرة
بالجنون عندما احتشدت جموع الجيش (٦) ؛ لأن هاتين
الحادثتين لا تتصلان فيما بينهما على أساس من الحتمية أو
الاحتمال . ولكنه بدلا من أن يفعل ذلك ، اختار حدثا واحدا
- له وحدة كالتى نصفها - وجعله موضوعا لـ « الأوديسة » ،
وكذلك فعل فى « الاليادة » . والحقيقة أنه لما كان كل فن من
فنون المحاكاة هو دائما محاكاة لشيء واحد ، فكذلك الحال
فى الشعر . فالقصة - كمحاكاة لفعل - يجب أن تعرض فعلا
واحدا ، تاما فى كليته ، وأن تكون أجزاءه العديدة مترابطة
ترابطا وثيقا ، حتى أنه لو وضع جزء فى غير مكانه ، أو حذف ،
فان « الكل التام » يصاب بالتفكك والاضطراب ؛ وذلك لأن
الشيء الذى لا يحدث وجوده أو عدمه أثرا أو فرقا ملموسا ،
لا يعتبر جزءا عضويا فى « الكل التام » .

هوامش الفصل الثامن

(١) لا تعنى الوحدة فى نظر أرسطو معالجة كل ما يحدث لفرد واحد فى حياته ، وكأن الأمر أمر تقديم سيرة ذاتية . أما الملحمة ، فإنها يمكن أن تتضمن الكثير من الأحداث التى تقع للشخص ، ومع هذا ، فهى لا تحتوى على شىء يقع . والمثال على ذلك يسوقه أرسطو من « الأوديسة » .

(٢) هرقليس Heraklees - أو هرقل - فى الأساطير اليونانية والرومانية هو ابن كبير الآلهة زيوس ، من الأم البشرية الكمينيا زوجة أمفتريون . ويعتبر هرقليس ، أقوى وأشهر الأبطال اليونانيين القدامى . ويقال بأن الآلهة هيرا - زوجة زيوس - غارت من الكمينيا لما ولدت هرقليس ، فأرسلت إليه فى مهده حيتين كبيرتين لقتله ، إلا أنه أمسك بهما ، وضغط عليهما حتى الموت . وتدور حول هذا البطل الأسطوري الكثير من القصص والحكايات .

ولقد نظم بعض الشعراء الأقدمين ، ملاحم فى بطولاته ، منهم : سناثون من لاقدامون (ت ؟) ، وبانى أسيوس من هاليكارناسوس (القرن الخامس ؟) ، وغيرهما .

(٣) أودسيوس Odysseus - أو أوليس Ulysses - بطل مشهور فى الملحمتين المعروفتين « الإلياذة » و « الأوديسة » . بل انه البطل الرئيسى فى الأخيرة منهما .

وكان أودسيوس ملكا على أثاكا ، وأحد القواد اليونانيين الكبار فى حرب طروادة . وقد ألف فيه الشاعر الغنائى باخيليدس (القرن الخامس ق.م . ؟ ؟) بعض المداخل .

(٤) الأوديسة (أنظر شروح الفصل الرابع) .

(٥) البرناس Parnasos جبل يقع فى جنوب اليونان ، ويرتفع الى ٨٠٧٠ قدما . وقد اشتهر قديما بأنه موطن أبوللو رب الشعر ، والفنون ؛ ومقام بعض الآلهة الأخرى ، مثل ديونسيوس .

وبينما كان أودسيوس يتجول فى أنحاء الجبل ، بحثا عما يصطاده ، عضه خنزير برى فى إحدى ركبتيه . وقد خلفت هذه العضة ندبة ، كانت السبب فى التعرف على أودسيوس أربع مرات فى ملحمة « الأوديسة » .

(٦) ورد أن اليونانيين عندما بدأوا فى إخلاء أوليس تظاهر أودسيوس بالجنون ، حتى لا يشترك فى الحرب .

(٧) الإلياذة (انظر شروح الفصل الرابع) .

(٩)

(الحبكة : بين الواقع ، والممكن ، والمحتمل - (٣))

(بين الحقيقة الشعرية ، والحقيقة التاريخية)

ويتضح كذلك مما ذكرناه ، أن مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلا ، بل ما يمكن أن يقع ؛ على أن يخضع هذا الممكن اما لقاعدة الاحتمال ، أو قاعدة الحتمية (١) . ان ليس بالتأليف نظما أو نثرا يفترق الشاعر عن المؤرخ (٢) . فأعمال هيرودوت (٣) كان يمكن أن تصاغ نظما ، ولكنها - مع ذلك - كانت ستظل ضربا من التاريخ سواء كانت منظومة ، أو منثورة بيد أن الفرق الحقيقي يكمن فى أن أحدهما يروى ما وقع ، والآخر ما يمكن أن يقع . وعلى هذا ، فان الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه ؛ لأن الشعر عندئذ يميل الى التعبير عن الحقيقة الكلية ، أو العامة ؛ بينما يميل التاريخ الى التعبير عن الحقيقة الخاصة ، أو الفردية . وأعنى بالحقيقة الكلية ، أو العامة ، ما يقوله أو يفعله نمط معين من الناس ، فى موقف معين ، على مقتضى الاحتمال أو الحتمية (٤) . وهذه الحقيقة الكلية ، أو العامة ، هى التى يهدف اليها الشعر ، حتى عندما يضيف الأسماء المعينة للشخصيات . أما الحقيقة الخاصة أو الفردية ، فيمكن أن نستشهد عليها - مثلا - بما فعله الكبيادس (٥) أو ما جرى له وفى عصرنا هذا ، يتضح ذلك فى مسائل الكوميديا . فالشاعر الكوميدي يبنى أولا أحداث الحبكة طبقا لقاعدة الاحتمال ، ثم يضيف من عندياته أسماء الشخصيات . وهذا عكس ما كان يفعله الشعراء الهجاؤون (٦) « الايامبيون » القدامى ، الذين كانوا ينظمون عن أفراد حقيقيين معروفين بالاسم . أما شعراء التراجيديا ، فانهم لا يزالون يحافظون على الأسماء التاريخية (٧) ؛ ويرجع السبب فى ذلك الى أن الشيء المحتمل الوقوع ممكن تصديقه ، ولكن الشيء الذى لم

يقع ، فاننا لا نشعر شعورا مؤكدا أنه محتمل ؛ أما ما وقع ،
فانه - من البين - محتمل ، والا لما حدث . ومع هذا ،
فلا تزال هناك بعض التراجيديات التي تتضمن اسما واحدا ،
أو اسمين من الشخصيات المعروفة ، بينما تكون بقية الأسماء
لشخصيات مبتكرة ، أو مخترعة . وفي بعض التراجيديات
الأخرى ، لا نجد شخصية واحدة معروفة كما في تراجيديا
« أنثيوس » للشاعر أجاثون (٨) . فكل أحداث هذه التراجيديا ،
وأسمائها ، مخترعة وموضوعية ؛ ومع هذا ، فالمسرحية
لا تخلو من عوامل الامتاع . لذا ، ينبغي علينا الا نحرص
حرصا شديدا على معالجة القصص التقليدية الموروثة - تلك
التي تستمد منها التراجيديات موضوعاتها . لأن هذا الحرص
- في الحقيقة - هو ضرب من العبث ، لأنه حتى هذه القصص
المعروفة ليست مألوفة الا لقلّة من الناس ، ومع هذا ، فانها
تمتع الجميع (٩) .

وبناء على ما سبق ، يتضح أن الشاعر «أو الصانع» (١٠) ،
ينبغي أن يكون صانع قصص أو حيكات أولا ، وقبل أن يكون
صانع أشعار ، لأنه شاعر بسبب محاكاته ؛ وهو انما يحاكي
أفعالا . ولو حدث أن عالج موضوعا من واقع التاريخ
الفعلى ، لظل مع هذا شاعرا ، فليس هناك سبب يمنع من أن
تكون بعض الأحداث التي وقعت تاريخيا ، تتفق تماما في
ترتيبها مع قاعدتي الاحتمال والممكن ، ومن ثم ، فانه يكون
شاعرا بالكتابة عنها .

(الحبكة الرديئة والجيدة)

وأردأ أنواع الحيكات البسيطة (١١) ، والأفعال ، ما
يتصف بالابسودية (١٢) . وأعنى بالحبكة الابسودية ، تلك
التي تتتابع مشاهدها التمثيلية ، دون مراعاة قاعدتي
الاحتمال ، أو الحتمية . والشعراء الأردباء ، هم الذين
يؤلفون - من أنفسهم - مثل هذه الحيكات . أما الشعراء

المجيدون ، فانهم يقصدون الى ذلك كى يرضوا الممثلين ؛ فهم حين يكتبون أعمالهم لتعرض على الجمهور ، فانهم - غالبا - ما يمتطون الحبكة أكثر مما تحتمل طاقتها الطبيعية ، ومن ثم ، يضطرون الى احداث خلخلة فى تسلسل الأحداث (١٣) .

ان التراجيديا ليست محاكاة لفعل تام فحسب ، وانما هى أيضا محاكاة لأحداث تثير الخوف والشفقة . ويتحقق لمثل تلك الأحداث تأثير أقوى - من حيث اثاره الخوف والشفقة (١٤) - عندما :

(أ) تقع فجأة وبلا توقع ،

(ب) وعندما تتتابع ، ويتوقف أحدها على الآخر فى نفس الوقت .

وعلى هذا ، فان الادهاش (١٥) المتولد ، يكون أعظم مما لو وقعت هذه الأحداث من تلقاء ذاتها ، أو بالمصادفة (١٦) . وحتى الأحداث التى تقع اتفاقا ، أو بالمصادفة ، تبدو أكثر ادهاشا عندما تتم ، وكأنها وقعت عن سابق تخطيط . ويمكننا أن نستشهد على ذلك بتمثال ميتيس فى أرجوس (١٧) ، والذى وقع فوق قاتل ميتيس فقضى عليه ، وذلك عندما كان « هذا القاتل » حاضرا أحد الأحفال العامة . فمثل تلك الأحداث ، تبدو معقولة ، ولا تعزى الى مجرد الاتفـساق ، والمصادفة . وعلى هذا ، فإن الحبكة اذا تم بناؤها طبقا لذلك ، تكون - بالضرورة - أحسن الحكبات .

هوامش الفصل التاسع

(١) انظر : شروح الفصل السابع .

(٢) سبق أن صرح أرسطو فى الفصل الأول بأن الناظم لا يكون شاعرا لمجرد استخدامه للاعاريض .

(٣) **هيرودوت** Herodotas - الملقب بأبى التاريخ - ولد فى هاليكارياشوس بآسيا الصغرى حوالى سنة ٤٨٤ ق.م. وقد انتقل منها الى ساموس ، ثم الى أثينا .

ولقد قام هيرودوت برحلات الى مصر ، وأوروبا الشرقية ، وآسيا . وكتب عن تاريخ الحرب اليونانية الفارسية ، كما سجل ملاحظات معروفة عن مصر . وتوفى فى ثورنى فى جنوب ايطاليا سنة ٤٢٠ ق.م. تقريبا .

(٤) لاشك أن العبارات التى قرن فيها أرسطو التاريخ بالشعر ، مؤسسة على مفهومه للمحاكاة . فالتاريخ - فى رأيه - يهتم بحقائق الواقع الخاصة ، أى الفردية والجزئية المحدودة ، أما الشعر فيهتم بالحقائق الكلية الشاملة ، أى العالمية ، ذات القسّمات الثابتة فى ممارسات الحياة الانسانية .

وإذا كان المؤرخ ، يتعرض للحقائق التى حدثت فى وقت معين ، فإن الشاعر يحول هذه الوقائع الى حقائق ، ويكسيها معان جديدة من خلال قاعدتى الاحتمال والحتمية . فهو يهتم بالربط المحكم بين كل حدث وآخر ، على أساس سببى ، أى أن علاقات الممكن والضرورى ، خاضعة لتحكمات العقل الذى يعالج المسائل علاجاً مفهوماً واضحاً . أما المؤرخ ، فليس مطالباً - فى رأى أرسطو - بتلك العلاقات والتحكمات ، وإنما كل همه هو تسجيل الحقائق الخاصة بنفس الترتيب الذى وقعت فيه .

إن الشاعر يراعى - عند تطوير الحكمة أو الشخصية - تحقيق التتابع السببى المنطقى للوقائع ، على خلاف ما هى موجودة عليه فى الحياة . وعلى هذا ، فإن الحقيقة الشعرية تختلف عن الواقعية أو العملية . وهى فى نفس الوقت ، أسمى وأبعد فلسفة من الحقيقة التاريخية . ويجب ألا يدعى هذا الوصف الى الظن بأن الشعر فلسفة ، انه ليس فلسفة لانه مرتبط بالتطور الحسى ، وان كان يميل الى التعبير عما هو كلى وشامل .

(٥) **الكبيادس** Alcibiades (٤٥٠ - ٤٠٤ ق.م.؟؟) كان من رجال الدولة الكبار فى أثينا . تمكن بمواهبه السياسية من أن يتولى قيادة الديمقراطيين المتطرفين عام ٤٢٠ ق.م. ولقد كان طموحه التوسعى سبباً فى تحالف أثينا مع أرجوس ، وبعض أعداء اسبرطة الآخرين . كما كان هذا السياسى الداهية أنانياً ، ومغامراً ،

حتى لقد تسبب فى الكثير من الولايات التى عانت منها اثينا فى ذلك الوقت ، مما أدى الى اغتياله فى فرجيا . ولقد حاول بعض المؤرخين اليونانيين - مثل ثوكوديديس - الانتصاف لعبقريته من أهل وطنه الذين لم يساندوه .

س(٦) كان الشعراء الايامبيون القدامى - وفى مقدمتهم أرخيلوكس (القرن السابع ق.م) - ينظمون أهاجيهم فى أناس معروفين للجميع - كشعراء الهجاء العربى - وكذلك كان يفعل شعراء الكوميديا القديمة ، وعلى رأسهم أريستوفان . أما فى الكوميديا الجديدة -والتي يمثلها ميناندر - فان أسماء الشخصيات كانت عامة ، ولربما كان بعضها يدل على صفات فى الشخصية . كما كانت الشخصيات نمطية ، وذات دلالة شمولية : الطفلى ، العبد الخبيث ، البخيل ، المومس ، الجندى النفاق ... الخ .

(٧) المعنى المقصود هو أسماء شخصيات أسطورة معروفة ، مثل : أوديب ، ميديا ، أجاممنون ، أوديسيوس ، أخيل ، أنتيجونا ... الخ . ومع أن أسماءها تدل على وجودها الفعلى ، الا أنها تتحول بالمعالجة التراجيدية الى أنماط عالمية - كالكوميديا الحديثة - وتدل على قيم ، مثل : الشجاعة ، الوفاء ، القوة ، التكبر ... الخ .

(٨) أجاثون Agathon شاعر تراجيدى أثينى ، فاز لأول مرة فى مسابقة عيد اللينايا المسرحية سنة ٤١٦ ق.م. تقريبا . ومن تجديدهات :

أ- نظم تراجيديته « أنثيوس » من أحداث مخترعة ، لم تكن معروفة فى الأساطير والخرافات المتداولة وقتذاك . بمعنى أنه استمد حبكة وملامح شخصياته من خياله ، ولا شك أن هذا الاتجاه لم يكن مألوفا بين شعراء التراجيديا .

ب- جعل الأناشيد الغنائية الجماعية - لأول مرة - مجرد فواصل لا علاقة صميمية لها بأحداث الحبكة من الناحية الموضوعية .

ج- كما أدخل تعديلات فى استخدام السلم الموسيقى . وتقع تراجيديات أجاثون فى موقع وسط بين الجودة والرداءة . وقد بقى من أعماله حوالى أربعين سطرًا . ومن عناوين مسرحياته : « الزهرة » و « سقوط طروادة » .

(٩) كان المتفرج اليونانى - عادة يعرف مقدا القصة التراجيدية المسرحية . ولكن يبدو أن تلك المعرفة قلت فى القرن الرابع ق.م .

(١٠) ينبغى أن نتذكر أن كلمة « شاعر » - كما وردت فى كتاب « فن الشعر » الحالى - تعنى حرفيا « صانع » .

(١٢) كثيرا ما يؤكد أرسطو على أن حبكة التراجيديا يجب أن تكون « كلا عضويا » . ومع أنها تتألف من عدد معين من الأحداث ، إلا أنها يجب أن تؤلف فيما بينها فعلا واحدا تماما على المستوى الداخلى والخارجى لها . وتنشأ هذه الوحدة من أن كل حدث مرتبط مع غيره ، ومع الفعل العام برباط منطقى ، ولا يمكن استبعاده دون أن يختل الكل العام للحبكة . وعلى هذا ، فكل ايسود أى مشهد تمثيلى (أنظر الفصل الثانى عشر) ، وكل حدث فرعى ، يجب أن ينمو من الفعل العام ، كما ينمو العضو من الجسم ، على أن يكون الرابط هو الاحتمال أو الحتمية . أما اذا كانت المسرحية أسودية - أى حلقية المشاهد - فمعنى ذلك أن كل ايسود أو حدث شبه منفصل عن غيره ، لأن رابط الاحتمال أو الحتمية ضعيف .

(١٣) يبدو أن أرسطو حين كان يكتب هذه العبارة كان فى ذهنه قصدان :
أ - الشاعر الذى يوسع فى أحداث حبكته كى يملأ مسرحية كاملة الطول .
ب - الشاعر المجيد الذى يكتب عن قصد مشاهد معينة ، لها صفات خاصة ، كى تلائم امكانات ممثل شهير ، دونما اعتبار حقيقى لمتطلبات الحبكة .

(١٤) (أنظر شروح الفصل السادس)

(١٥) يتولد الادهاش أو الاستغراب عن وقوع حدث غير متوقع ، وغير مرتبط بخطة سابقة ، أو بغاية لشخصية معينة . ومن ثم فهو متعلق بـ « الخط » ، أى بالمصادفة التى هى نتيجة حدوث شىء غير ممكن ، وغير متعلق بهدف . (أنظر : المصادفة فى هامش (١٦) من نفس الفصل ، وراجع هوامش الفصل الرابع والعشرين) .

(١٦) ان الشعر ينكر عنصر المصادفة ، لأنها لا تنكر فعالية الطبيعة كقوة منظمة فحسب ، وانما تنكر أيضا عملية العقل الانسانى فى التعليل والمنطقة . والمصادفة - بهذا ضرب من الفوضى التى تأبى الترتيب والتخطيط .

ومع هذا لا ننكر أن المصادفة تلعب دورا فى حياة الانسان ، وبالتالي فى حياة بعض شخصيات المسرحية العالمية ، وفى مقدمتها اليونانية . غير أن المصادفات الغربية التى تعد من شواذ التجربة الانسانية ، يمكن درجها ضمن « الممكنات غير المحتملة » . ولا مانع من أن تقع .

(١٧) كانت تقع مدينة أرجوس Argus فى شرق شبه جزيرة البليونيز باليونان . وكانت عاصمة لولاية أرجوليس القديمة .

(١٠)

(تعريف الحبكة البسيطة والحبكة المعقدة - (٤))

والحبكة الدرامية اما أن تكون بسيطة ، واما معقدة •
وأفعال الحياة الواقعية - التي تحاكيها الحبكات - تؤكد
مثل هذا التمييز •

(الحبكة البسيطة)

وأعنى بالحبكة البسيطة (١) ، ذلك الفعل الواحد
المتواصل - على النحو الذى سقناه من قبل - والذى يتغير
فيه خط البطل دون حدوث « تحول » (٢) أو « تعرف » (٣) •

(الحبكة المعقدة)

أما الحبكة المعقدة (٤) ، فهي التى يتغير فيها حظ البطل ،
اما عن طريق « التحول » ، واما عن طريق « التعرف » ، واما
بهما معا • ويجب أن يتولد « التحول » أو « التعرف » من
صميم بناء الحبكة نفسها ، وأن يكون كلاهما نتيجة حتمية
أو محتملة لما وقع من أحداث سابقة • وثمة فرق شاسع بين
أحداث يتولد الواحد منها من الآخر - أى كل واحد منها
نتيجة طبيعية لسابقه - وأحداث يتلو بعضها بعضا •

هوامش الفصل العاشر

- (١) تتألف الحكبة البسيطة من أحداث قائمة فيما بينها على الاحتمال أو الحتمية . وتمتد الحكبة - من هذا النوع - فى اطراد ، دونما حدوث تغير مفاجىء ، لأنها خالية من عنصرى « التحول » و « التعرف » ، ومن ثم لا تحقق تطهيرا كاملا .
- ويفضل أرسطو الحكبة المعقدة على الحكبة البسيطة .
 - (٢) التحول (أنظر متن الفصل الحادى عشر وشروحه)
 - (٣) التعرف (أنظر متن الفصل الحادى عشر وشروحه)
 - (٤) تخضع أحداث الحكبة المعقدة - بدورها - لشرطى الاحتمال والحتمية ، الا أنها تتميز بتوافر عنصر « التحول فى القصد » ، أو عنصر « التعرف على حقيقة » ، أوهما معا ، وهى بهذا تحقق التطهير فى أكمل شكل له .

(التحول والتعرف - (٥))

(التحول)

« التحول » (١) هو تغير مجرى الفعل الى عكس اتجاهه ، على النحو السابق ذكره (٢) ؛ على أن يتفق ذلك مع قاعدة الاحتمال أو الحتمية كما قلنا أنفاً • ففي تراجيديا « أوديب » - مثلاً - يأتى الرسول ، وفى تقديره أنه سيبهج أوديب ويخلصه من مخاوفه المتعلقة بأمه ؛ ولكنه يحدث عكس التأثير الذى انتواه ، عندما يطلعه على سر مولده (٣) • وكذلك الأمر فى مسرحية « لونكيوس » (٤) ففيها يساق لونكيوس الى الموت ، بينما يتبعه دناؤوس ليقتله ، ولكن - نتيجة للأحداث السابقة - يحدث أن دناؤوس هو الذى يموت مقتولاً ، بينما ينجو لونكيوس •

(التعرف)

و « التعرف » (٥) - كما يدل عليه اسمه - هو التغير ، أو الانتقال من الجهل الى المعرفة ، مما يؤدى الى المحبة (٦) ، أو الى الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشقاوة (٧) • وأجود أنواع « التعرف » ، هو « التعرف » المقرون بـ « التحول » ، كما هو الحال فى تراجيديا « أوديب » (٨) • ولا شك أن هناك أنواعاً أخرى من « التعرف » • وما ذكرناه ، يمكن أن يقع بالنسبة للأشياء غير الحية « الجمادية » ، أو لأى شىء آخر يمكن أن يكون فى الحياة اليومية • وانه لمن الممكن أن نكتشف أن شخصاً ما قد فعل هذا الأمر ، أم لم يفعله • ولكن أهم أنواع « التعرف » اتصالاً مباشراً بالحبكة ، وبفعل المسرحية ، هو ماسبق أن تعرضنا له • فهذا النوع من التعرف - المقرون بالتحول - يثرأما

شفقة ، واما خوفا • والأفعال التي تؤدي الى مثل تلك التأثيرات - أي الشفقة أو الخوف - انما تلك التي تسببها التراجيديا ، طبقا لتعريفنا لها • أضف الى هذا ، أن «التعرف» «المقرون بالتحول» يمكن أن يؤدي الى نهاية سعيدة ، أو نهاية غير سعيدة (٩) • ولما كان «التعرف» - بناء على ما تقدم - يتم بين أشخاص ، فيمكن أن يتعرف شخص واحد على شخص آخر ، ويكون أحدهما معروفا • أو يمكن أن يتعرف الشخصان على بعضهما ، مثل : تعرف أورست على افيجينيا عن طريق ارسال الخطاب ؛ ولكن كان ولا بد وأن يقع تعرف آخر ، يجعل افيجينيا تتعرف على أورست (١٠) •

(الباثوس « المعاناة المستشفقة »)

وهذه الأجزاء - السابقة - عامة في كل التراجيديات • «التحول» و «التعرف» • وهناك جزء ثالث الباثوس « وهو مشهد المعاناة المستشفقة أي الباعثة على الشفقة » (١١) • ويمكن تعريفه بأنه فعل مؤلم ، أو مهلك ، كالموت ، والمقاساة الجسدية ، والجراح ، وما شابه ذلك من مشاهد تقع في مجال الرؤية البصرية •

هوامش الفصل الحادى عشر

١/ (١) كلمة « التحول » peripeteia - التى اختزلها العلامة Bywater فى لغته الانجليزية الى peripety - تعنى « الانقلاب المضاد للاتجاه أو الهدف » .

فقد يسير موقف درامى ما فى خطه الطبيعى نحو هدف معين ، وفجأة يطرأ عامل خارجى على هذا المسار ، ويجبره على اتخاذ وجهة أخرى غير متوقعة ، وقد يكون المسار الجديد معاكسا للاول . وعلى هذا فـ « التحول » - بنائيا - يشكل « أزمة درامية » ، أو « نقطة تحول فى الحدث » . انه مانطلق عليه « سخرية القدر » . ويفسر أرسطو معنى التحول بمثل يسوقه من مسرحية « أوديب الملك » للشاعر التراجيدى سوفوكليس .

فقد تربى أوديب الشاب - منذ الرضاعة - فى بيت ملك كورنثة الذى تبناه ورعاه . ولهذا نشأ أوديب وهو يعتقد أن الملك بوليبيوس ، وزوجته الملكة ميروب ، والداه . وذات يوم حذرته العرافة بأنه مقدر عليه أن يقتل أباه ، ويتزوج من أمه . ولكى يتحاشى وقوع هذه النبوءة ، اتخذ مهربه الى مدينة طيبة . وفى الطريق اليها ، قتل ملكها لايوس دون أن يعرف أنه والده الحقيقى . وعند أسوار المدينة ، استطاع أن يعرف اجابة الأحجية التى كان يطرحها أبو الهول ، ويقتل من لا يعرفها . ولهذا كوفئ على ذلك بتزويجه من جوكاستا ملكة طيبة دون أن يعرف أنها أمه . وبقي أوديب يحكم طيبة حكما عادلا فترة طويلة ، حتى دهم الطاعون المدينة . . . الخ . ويشير أرسطو هنا ، الى موقف متأزم فى المسرحية المشار اليها .

فقد وفد الى طيبة الراعى الكورنثى الذى كان قد تسلم أوديب رضيعا من راعى طيبة ، وسلمه بدوره الى ملك كورنثة العاقر بوليبيوس . لقد جاء الراعى الكورنثى كى يخطر أوديب بأن الملك بوليبيوس قد مات ، وعلى أوديب أن يتولى عرش كورنثة ، الا أنه يرفض خوفا من أن يقع الجزء الثانى من النبوءة ، وهو الزواج من أمه ميروب . وهنا يحاول الراعى أن يبدد مخاوف أوديب ، ويصارحه - وهو سعيد - بأنه ليس ابن بوليبيوس وميروب وانما هو ابن بالتبنى . . . الخ .

هذه المعلومة التى أدلى بها الراعى ، تعتبر تعرفا أدى الى اكتشاف الحقيقة المرعبة ، فهى بدلا من أن تهدئ من روع أوديب ، وتسره وتسير بالحدث فى مجراه الطبيعى - كما كان الراعى يعتقد - تحدث تطورا مفاجئا فى الحدث . ان التحول على تلك الصورة ، يتضمن تعرفا ، وهو معرفة أوديب بأنه ليس ابنا للملكى كورنثة .

(٢) السطور الأخيرة فى الفصل السابع .

(٣) أنظر هامش رقم (١) من شروح الفصل الحالى .

(٤) لونكيوس Lynceus تراجيديا مفقودة وضلعها ثيودكتيس
Theodectes (٣٧٥ - ٣٣٤ ق م) ، الذى عاش فى أثينا ، ودرس
على أفلاطون ، وايسوقراطيس ، وأرسطو ؛ واشتهر كخطيب ، وكاتب بلاغى له أسلوبه
الراقى المتميز .

كما كان شاعرا تراجيديا ؛ نظم حوالى خمسين مسرحية ، دخل ببعضها ثلاث
عشرة مسابقة ، فاز فيها ثمانى مرات . ولم يبق من ذلك غير شذرات يمكن أن يضعه
تحليلها فى طريق يوربيديس .

(٥) يدل المصطلح اليونانى Anagnôrisis على معنى كلمة « اكتشاف » .
الا أن أرسطو - بالرغم من اشارته الى اتساع مدلول المصطلح - قد قصره على معنى
اكتشاف شخصية لحقيقة شخصية أخرى كانت مجهولة لها . ومن ثمة ، ترجمنا
المصطلح الى لفظة « التعرف » .
و « الاكتشاف » - فى معناه العام - يدل على لحظة التنوير ، أى اللحظة التى
تتحرك فيها الشخصية من الجهل بالشئ الى معرفته . أى اكتشاف حقيقة مجهولة ،
أو مغلوطة .

أما المعنى هنا فهو مقصور على « التعرف » ، أى تعرف شخصية على شخصية
أخرى بعد طول فراق . وهذا جزء من المعنى العام الأشمل .
وهناك وسائل يتم بها التعرف شرحها أرسطو فى الفصل السادس عشر من رسالته
التي بين أيدينا . ويمكننا أن نوجز أنواعها الستة التى تحدث عنها فى الفصل المشار
اليه ، على النحو التالى :

(أ) تتعرف شخصية على شخصية أخرى كانت مجهولة لها عن طريق علامة
بدنية كجرح قديم مثلا أو قد يتم هذا النوع من التعرف بوسيلة مادية شخصية مثل
عقد ، أو أيقونة ، أو سلسلة ... الخ .

وهذا النوع - فى رأى أرسطو - أقل الأنواع قيمة من الناحية الحرفية .
(ب) تعرف يتعمده الشاعر الدرامى على لسان الشخص الذى يريد أن يكشف
عن نفسه مباشرة .

وهذا النوع - فى رأى أرسطو - ردىء لأن التعرف لا ينبع من طبيعة الأحداث ،
وانما يسوقه الشاعر صراحة على لسان الشخصية .

(ج) والنوع الثالث من التعرف ، قائم على التذكر . ففى مسرحية « القبرصيون »
المفقودة الآن . يعود طويقر من منفاه متخفيا . وعندما يشاهد لوحة تصور أباه
قالامون الذى كان السبب فى نفيه ينفجر باكيا .

(د) ويتم النوع الرابع من التعرف عن طريق القياس المنطقى . ويضرب لذلك
أرسطو أمثلة من مسرحيات لم يصلنا منها شئ ، الا من تراجيديا « حاملات القرابين » :
هذا الرجل يشبهنى ، ولا أحد يشبهنى غير أورست ، إذن فهو أورست .

(ه) أما التعرف المركب ، فينتج عن استنتاج خاطيء بين شخصيتين كما حدث فى المسرحية الضائعة « أودسيوس الرسول المزيف » . فحين يدعى أودسيوس بأنه سيعرف القوس التى لم يرها ، يعتقد الشخص الآخر بأنه سيتعرف عليه .
(ز) ولعل أحسن نوع من أنواع التعرف - فى رأى أرسطو - هو الذى يتولد من الأحداث ذاتها ، كما فى مسرحية « أوديب الملك » لسوفوكليس :
(أنظر متن الفصل السادس عشر وشروحه) .

(٦) لا يدل المعنى هنا على الوقوع فى الحب بمعنى الغرام أو العشق ، وإنما يدل على اكتشاف الشخص لانسان عزيز عليه (يحبه) . كأن يكتشف الأب هوية ابنه المفقود ، أو هوية أخته الغائبة عنه منذ مدة طويلة ، أو يكتشف الصديق حقيقة صديقه الغائب . الخ . وهنا تعنى الكلمة « معزة » أو « مودة » أو مثل ذلك .

(٧) أنظر السطور الأخيرة فى الفصل السابع ، وكذلك بدايات الفصل الثالث عشر .

(٨) راجع هامش رقم (١) من شروح الفصل الحالى

(٩) أنظر متن الفصل الثالث عشر وشروحه .

(١٠) فى مسرحية « افيجينيا فى تاوريس » - احدى تراجىديات يوربيديس الباقية - تكتب افيجينيا رسالة وتعطيها الى بليادس كى يقوم بتسليمها الى أخيها فى اليونان ، ليأتى وينزعها من بلاد التاوريس . هذا ، بينما أورست واقف فى صحبة صديقه دون أن تعرفه هى . وهنا يعطى بليادس الرسالة لأورست فى الحال ، ولكن افيجينيا لا تصدق أنه هو ، فيضطر أورست الى أن يتبادل معها الذكريات القديمة حتى تتعرف عليه ، وترتمى بين ذراعيه . وهنا يقع التعرف الثانى ، الذى يشير اليه أرسطو .

(١١) يرى أرسطو أن أجزاء الحكمة ثلاثة : التحول ، والتعرف ، والمعاناة المستشفقة pathos . وكان يمكن الاكتفاء بكلمة المعاناة فى مقابل كلمة باثوس ، الا أننى أثرت اضافة صفة المستشفقة - أى التى تثير الاشفاق ، أو التعاطف ، أو الأسف - تمييزا عن المعاناة التى يمكن أن يكابدها من يستحقها . فالمعاناة المستشفقة تتمثل فى أوديب - مثلا - وقد خرج من قصره الى الجمهور ، ووجهه ملطخ بالدماء بعد أن سمل عينيه .

(١٢)

(الأجزاء الكمية للتراجيديا)

(تعديد الأجزاء)

لقد انتهينا (١) - فيما سبق - من الحديث عن العناصر الكيفية (٢) التي تتركب منها التراجيديا ككل متكامل . ولنتحدث الآن عن الأجزاء الكمية ، أى الأقسام المنفصلة ، التي تنقسم إليها التراجيديا ، وهى :

(١) المقدمة « البرولوج »

(٢) المشهد التمثيلى « الابيسود »

(٣) المخرج « الألكسودوس »

(٤) غناء الجوقة . وهو ينقسم بدورته الى نوعين :

(أ) المدخل « البارودوس »

(ب) المنشد « الاستاسيمون »

وهذه الأجزاء - السابقة - عامة فى كل التراجيديات . أما بعض التراجيديات ، ففيها بصفة خاصة :

(أ) أناشيد للممثلين ،

(ب) ومنائح « كوموس »

(تعريف الأجزاء)

المقدمة « البرولوج » (٣) : هى كل الجزء الذى يسبق مدخل الجوقة « البارودوس » .

المشهد التمثيلى « الابيسود » (٤) : هو كل الجزء الذى يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة .

المخرج « الاكسودوس » (٥) : هو كل الجزء الذى

لا يعقبه نشيد من أناشيد الجوقة •

المدخل « البارودوس » (٦) : هو كل النشيد الابتدائى

للجوقة •

المنشد « الاستاسيمون » (٧) : هو أغنية جماعية تؤدىها

الجوقة ، وخاليقة من الأوزان الأنابستية ،

والطروخاسية (٨) •

المناحة « الكوموس » : عبارة عن مرثية تنشدها الجوقة

بالاشتراك مع الممثل •

وهكذا (٩) ،

(١) تحدثنا من قبل عن أجزاء التراجيديا الكيفية التى

تتألف منها ككل ،

(٢) ثم عددنا هنا الأجزاء الكمية ، أى الأقسام المنفصلة

التى تنقسم إليها التراجيديا •

هوامش الفصل الثانى عشر

(١) أنكر بعض الباحثين فى كتاب « فن الشعر » - مثل : رتر ، ويرنياس ، وسوزميل وغيرهم - هذا الفصل الثانى عشر ، وعدوه مدخولا ، بدعوى أنه - أى الفصل - يقاطع تسلسل حديث أرسطو عن الحكمة . الا أن بعض الباحثين الآخرين - مثل فالن - عدوه أصيلا .

(٢) راجع متن الفصل السادس وشروحه ، حيث تكلم أرسطو عن الأجزاء الكيفية .

(٣) قد تفتتح التراجيديا اليونانية بمقدمة *prologos* وهى عبارة عن مشهد تمثيلى قد يتم فى صيغة ديالوج ، أو مونولوج تؤديه شخصية واحدة . وتؤدى هذه المقدمة ، قبل ظهور الجوقة أمام المشاهدين . وفيها يحاول الشاعر التراجيدى ، أن يهيىء الأذهان للموضوع المعالج ، وأن يقدم بعض الخطوط الضرورية فى تصوير الأحداث والشخصيات .
وبعض التراجيديات - كالفرس لاسخيلوس - خالية من المقدمة ، وانما تبدأ مباشرة بالمدخل (البارودوس) .

(٤) المصدر اليونانى للكلمة هو *epeisodion* ، والمقصود عمليا هو المشهد التمثيلى فى التراجيديا ، والذى يصور أحداثا يؤديها الممثلون . وهو يقع بين نشيدين من أناشيد الجوقة .
ويختلف عدد المشاهد التمثيلية (الابيسودات) من تراجيديا لأخرى .
(٥) المخرج *exodos* هو الجزء الأخير فى التراجيديا اليونانية ، والذى يبرح فيه الممثلون وأفراد الجوقة أماكنهم . انه مشهد النهاية .

(٦) المدخل *parados* هو الجزء الذى يلى المقدمة *prologos* فى التراجيديا . واذا لم توجد المقدمة فيعتبر بالتالى الجزء الأول فى التراجيديا . والمدخل عبارة عن أنشودة تؤديها الجوقة وهى تدخل الى مكانها فى الأوركسترا لأول مرة . وتظل باقية فيه الى أن تنتهى المسرحية .
ويضمن الشاعر هذا الجزء بعض الخيوط الأولية لأحداث المسرحية . كما يهيىء من خلاله الجو النفسى الذى سيسود الوقائع .

(٧) المنشد *stasimon* هو الجزء الذى تؤديه الجوقة بعد كل مشهد تمثيلى (ايسود) . وفيه تعلق الجوقة على ما يجرى من أحداث .

(٨) يعتبر الوزن الأناپستى *anapaistos* ، والوزن الطروخاسى *trochaios* من استعمالات المداخل *parodos* ، أى الأناشيد التى تؤديها الجوقة ، وهى تدخل الى مكانها بالأوركسترا للمرة الأولى ؛ وليس من استعمالات المناشد *Stasimon* أى الأناشيد الجوقية التى تعقب المشاهد التمثيلية .
الا أن هناك بعض الاستثناءات التى نجدها مثلا فى تراجيدا « ميديا » ليوريبيديس .
فالنشد (سطور من ١٠٨١ - ١١١٥) موزون وزنا أناپستيا ، وهذا على غير العادة .
ومن المعتقد أن أرسطو . كان - من هذه الناحية - يفكر فى تراجيديات القرن الرابع ق.م .

(٩) هذه الأجزاء الكمية تدلل على أن المسرحية التراجيدية القديمة ، كانت عبارة عن مشاهد تمثيلية ، تفصل بينها أناشيد غنائية جماعية .

(١٣)

(خصائص الفعل التراجيدي - (٦))

وتتمة لما ذكرناه من قبل ، نتابع القول (١) :

(١) فيما ينبغي على الشاعر أن يهدف اليه عند بناء
بكات مسرحياته ،

(٢) وما ينبغي عليه أن يتجنبه في ذلك ،

(٣) وما هي الوسائل التي تجعل التراجيديا تنتج تأثيرها
خاص .

(صفات التراجيديا الجيدة ، وأنواع التحول)

ان التراجيديا الكاملة - كما رأينا - هي التي :

(١) تكون حبكتها من النوع المعقد ، لا البسيط (٢) ،

(٢) والتي ينبغي أن تحاكي أفعالا من شأنها اثاره
شفقة والخوف (٣) - وتلك هي الخاصية المميزة للمحاكاة
أسوية .

(٣) ويتبع ذلك - وفي المقام الأول - أنه ينبغي على
التحول « الذي يطرأ على حظ البطل :

(١)

ألا يكون في منظر رجل فاضل ، ينتقل من حال النجاح
لسعادة ، الى حال الشدة والشقاوة ؛ لأن ذلك لن يحرك فينا
نفقة ولا خوفا ، وانما يصدم مشاعرنا ويؤذيها .

(ب)

كما ينبغي ألا يكون التحول فى منظر رجل سىء ، ينتقل من حال الشدة والشقاوة ، الى حال النجاح والسعادة ؛ فلاشئ أبعد عن روح التراجيديا من مثل تلك الحكبة بالذات ، لأنها (١) تخلو من أهم متطلبات التراجيديا ، (٢) ولا ترضى شعورنا الانسانى العام تجاه الآخرين (٣) . كما أنها لا تثير فينا الشفقة أو الخوف .

(ج)

كما ينبغي ألا يكون التحول فى عرض منظر رجل فى غاية السوء ، وهو ينتقل من حال السعادة الى حال الشقاوة ؛ لأن الحكبة من هذا النوع تثير فينا شعور التعاطف الانسانى العام الذى نحسه تجاه الآخرين ؛ ولكنها لا تثير شفقة أو خوفاً ، لأن الذى يثير الاحساس بالاشفاق هو ما يقع من سوء لشخص لا يستحق أن يشقى ؛ والذى يثير الخوف هو ما يقع من أخطار لشخص يشبهنا . وعلى هذا ، فان مثل هذا التحول لن يولد من الموقف ما يثير الشفقة أو الخوف (٤) .

(د)

ويبقى بعد هذا البطل الذى يقف بين هذين الطرفين ، أى الشخص الذى ليس فى الدرجة القصوى من الفضيلة والعدل والذى يتردى فى الشقاوة والتعاسة لا بسبب رذيلة أو شر ، ولكن بسبب خطأ ما ، أو سوء تقدير « هامارتيا » (٥) . انه يجب أن يكون أحد المشهورين جدا والناجحين ، مثل أوديب (٦) أو ثيستس (٧) أو تدل أى شخص آخر ممن ينتمون الى أسرة مثل أسرتيهما (٨) .

(صفات الحكبة الجيدة)

وعلى هذا ، ينبغي أن تكون الحكبة الجيدة البناء على النحو التالى :

(١) فردية (٩) فى موضوعها - لا مزدوجة ، كما يقول البعض .

(٢) وأن يكون التحول فى حظ بطلها من حال السعادة الى حال التعاسة ، وليس من حال التعاسة الى حال السعادة .

(٣) كما ينبغى ألا يكون هذا التحول نتيجة شر أو رذيلة ، ولكن بسبب خطأ ما ، أو سوء تقدير . على أن يصدر ذلك من شخصية كالتى وصفناها ، أو خير منها لا أسوأ . والتجارب العملية التى يقدمها المسرح ، تؤيد صدق ما نقول . فلقد كان الشعراء فى بادىء الأمر يعالجون أية قضية تراجيدية تتيسر لهم . أما الآن ، فإن أحسن التراجيديات - غالبا - ما تدور قصتها حول فرد من احدى تلك الأسر القليلة ، مثل : ألكيميون (١٠) ، وأوديب (١) ، وأورست (١٢) ، ومليجر (١٣) ، وثيستس (١٤) ، وتليفوس (١٥) ، وغيرهم من هؤلاء الذين فعلوا أمورا رهيبة ، أو عانوا منها .

(النهاية الصحيحة للتراجيديا)

لذا ، لكى تكون التراجيديا مستوفية لشروط الفن أو الصنعة ، ينبغى أن تكون على هذا النحو من البناء . ومن ثم ، يخطئ هؤلاء النقاد الذين يلومون يوربيديس (١٦) على أنه يسلك هذا النهج فى مسرحياته ، وعلى أنه ينهى أكثرها بنهايات غير سعيدة . بينما ذلك - كما ذكرنا - هو النهاية الصحيحة للتراجيديا . وخير برهان على قولنا ، هو ما يقع فى المسرح ، وفى أثناء المسابقات الدرامية ، فان مثل تلك المسرحيات اذا ما أحسن بناء حيكاتها ، تكون أعظم تأثيرا مأسويا . لذا ، فان يوربيديس - وان فاته حسن السيطرة على بناء حيكاته - يعد أبرز شعراء الدراما من الناحية المأسوية (١٧) .

(النهاية المزدوجة)

وفى المرتبة التالية ، يأتى هذا النوع من الحكبات الذى يجعله بعض النقاد فى المقام الأول ، وهو الذى تزدوج فيه الحكبة مثل « الأوديصة » (١٨) . فان لهذا النوع نهايتين متضادتين : احدهما للشخصيات الخيرة ، وأخراهما للشخصيات الشريرة (١٩) . واذا كان هذا النوع من الحكبات مفضلا، فانما يرجع ذلك الى ضعف تقدير المشاهدين؛ لأن الشاعر التراجيدى حينئذ يسترشد فيما يكتبه ، بما تمليه رغبات متفرجيه . غير أن الامتاع الذى يتولد من ذلك النوع من الحكبات ، ليس هو الامتاع الحقيقى ؛ انما هو يناسب الكوميديا كجنس درامى ؛ فلو أن الأشخاص فى المسرحية الكوميديا كانوا أعداء ألداء كما فى القصة الأصلية - كأورست وايجستوس مثلا - لتركوا المشهد المسرحى ، وهم فى النهاية أصدقاء ، لا قاتل بينهم ولا مقتول .

هوامش الفصل الثالث عشر

(١) وصل ما انقطع بالفصل الثامن عشر ، الذى يعتقد بعض الباحثين بأنه مدخول على استرسال أرسطو فى حديثه عن الحبكة ، والذى يمتد حتى الفصل السادس عشر ، ولا يقاطع الا بالفصل الذى يسبقه .

(٢) راجع متن الفصل العاشر وشروحه المتعلقة بتعريف الحبكة البسيطة ، والحبكة المعقدة .

(٣) راجع متن الفصل السادس وشروحه الخاصة بالخوف والشفقة .

(٤) نود أن نؤكد - كما يؤكد أرسطو - أن القياس الأساسى لتقدير التأثير الصحيح للتراجيديا الحقة هو ما تثيره من الخوف والشفقة . وتحول حظ البطل الشرير أو السبىء من السعادة الى الشقاء - كما سنرى فيما بعد من شروح ، لا يثير هذين الانفعالين ، وانما يثير مشاعر الارتياح والرضا فى نفوس المشاهدين ، وهى مشاعر لاتولدها التراجيديا الجديرة بهذا المسمى .

(٥) المصطلح هامارتيا Hamartia من أعقد المصطلحات الأرسطية التى دار حول مدلولها جدل طويل . فقد تعنى الكلمة لدى مفسريها : « خطأ » ، أو « زلة » ، أو « عيبا » ، أو « ذنبا » ، أو « نقصا خلقيا » ، أو « سوء تقدير » أو « خطوة خاطئة » ، أو « نقطة ضعف » ... الخ .

وقد مال بوتشر ، وبأى ووتر ، وروستانى الى ترجمتها بـ « خطأ فى الحكم » ، أما الس ، ومارتن ، فقد فسر كلاهما المصطلح على أساس أن البطل معرض لارتكاب خطأ بسبب افتقاره لمعرفة ما . وعلى هذا قد يقع فى اقتتراف سلسلة من الأخطاء . بل ويذهبان أبعد من ذلك الى القول بأن البطل التراجيدى يظهر منذ البداية وبه ميل الى فعل خطأ ، حتى ليصبح خصيصة من خصائص شخصيته .

ولا شك أن الاهتداء الى تأويل معين لهذا المصطلح ، يقود بالضرورة الى تحديد مفهوم أحد مقومات الشخصية التراجيدية .

والبطل التراجيدى - كما نميل الى تعريفه - لا يكون انسانا مكتمل الصفات الخلقية كالملائكة ، وليس بالسبىء كالأشرار ، وانما هو انسان فاضل ، جاد ، يدفع الى الشقاء دفعا بسبب عدم ادراكه الكامل لأبعاد مشكلة تواجهه ، مما يجعله يخطئ فى الحكم ، أو يسئ التقدير .

وهذا الخطأ ، أو سوء التقدير ، ينتج عن أحد المسببات الأرسطية التالية :

أ - جهل البطل بحقيقة مادية ، أو وضع ما .

ب - التسرع بإبداء رأيه فى موقف معين ، أو التهاون فى تمحيص هذا الرأى .

ح - عدم تعمد ارتكاب الخطأ أو سوء التقدير ، وانما يحدث منه ذلك مصادفة .
كالفعل الذى يقع فى ساعة غضب أو انفعال .
ويرجع النقاد خطأ الملك أوديب - أو سوء تقديره - الى مزاجه الاندفاعى ، والى ثقته الزائدة بنفسه . بل ويعتقد بوتشر ، أن المسببات الثلاثة المذكورة هنا ، تتمثل فيه ، « والتى لا يمكن أن يوجد لها مصطلح واحد فى الانجليزية يشملها جميعا » .

(٦) كانت قصة أوديب ، وقصة عائلته معروفة لدى اليونانيين بكثرة حوادثها المفجعة .

وأوديب هو ابن لايوس ملك طيبة ، وملكتها جوكاستا . ولقد حاول والداه أن يتحاشيا تحقيق نبوءة مشنومة بقتله فى المهد ، الا أنه عاش فى كورنثة دون أن يدريا . وعمل القدر على تحقيق النبوءة بقتله لأبيه وزواجه من أمه دون أن يعرف . ولقد خلص أوديب طيبة من الوحش ، ونصب عليها ملكا عادلا رحيمًا . الا أن الآلهة رزأت المدينة بطاعون مدمر ، لأنها ملوثة بقاتل لايوس . وبعد محاولات من البحث والتقصى ، اكتشفت الحقيقة ، فقتلت الأم نفسها ، وفقاً لأوديب عينيه ، ونفى نفسه من المدينة ، وفى صحبته ابنته أنتيجونا . وبقي يسبح فى البلاد حتى عاد الى كولونوس - بالقرب من أثينا - ومات ميتة القديسين .

(أنظر طرفا من قصة أوديب فى شروح الفصل الحادى عشر) .
ولقد أثمر زواج أوديب من أمه ولدين (اينوكليس - وبولينيكس) وبنيتين - (أنتيجونا - وايسمين) . ومات كل منهم - ما عدا ايسمين - ميتة فاجعة ، بعد تعرضه لأحداث تعسة .

(٧) ثيستس Thyestes - مثل أوديب - ينتمى الى عائلة خرافية

معروفة لليونانيين القدامى - بكثرة الجرائم والأحداث الدامية .
وتقول قصته بأنه ضاجع ايروب زوجة أخيه أترىوس . ولكى ينتقم الأخير من شقيقه ، دعاه الى وليمة بدعوى المصالحة والتراضى . وفى هذه الوليمة كان ثيستس يأكل لحم أبنائه الصغار ، دون أن يعرف أن أخاه ذبحهم .
كما أن ثيستس هذا ، اغتصب فى الفراش ابنته بيلوبيا - دون سابق علم - وأولدها ايجستوس . ولما مات أترىوس ، خلفه ثيستس على عرش ميسينا ، الا أن مينلاوس وأجاممنون - ابنا اترىوس اغتصب منه العرش وأصبح أجاممنون ملكا على ميسينا .
وقد قتله ايجستوس ، وتزوج قرينته كليتمسترا . وما حل بذرية أجاممنون وزوجته الغادرة من كوارث ، ترويه قصص أخرى (أنظر - مثلاً - أورست بهوامش نفس الفصل ، وكذلك كليتمسترا بهوامش الفصل التالى) .

(٨) ان مواصفات البطل التراجيدى هنا مستمدة أساسا من وظيفة التراجيديا ، التى تتمثل فى التطهير من عاطفتى الخوف والشفقة ، والتى سبق أن تحدث عنها

أرسطو فى الفصل السادس .

أما أنماط الشخصية التراجيدية الأربعة التى يطرأ على حظها التجول ، فهى :

أ - شخص فاضل ، يتحول من حال السعادة الى الشقاء . وهذا التحول لا يثير عطفاً أو شفقة ، وإنما يصدم شعورنا الأخلاقى ، لأنه انسان لا يستحق أن يشقى .

ب - شخص سئ يتحول من الشقاء الى السعادة . وهذا التحول مجرد تماماً من الغاية التراجيدية المستهدفة . كما أنه لا يرضى قيمنا الأخلاقية التى توجب تحقيق العدالة عن طريق مكافأة الفاضل ، ومعاقبة المسمى .

ج - شخص فى غاية السوء ، يتحول من حال السعادة الى الشقاء . وهذا التحول قد يرضى الجانب الأخلاقى فينا ، ولكنه يفتقر الى القيم المميزة للتراجيديا .

د - شخص يقف بين طرفى الفضيلة والسوء ، وان كان أقرب لطرف الفضيلة . ويتحول هذا الشخص من السعادة الى الشقاء - لا بسبب تمام كماله ، أو بسبب رذيلة فيه - ولكن بسبب خطأ ما ، أو بسبب سوء تقدير الأمر ما ساقته اليه الأقدار . وهو فوق ذلك كله ، من طبقة اجتماعية عليا .

وهناك قول اخر - ممكن الحدوث - لم يشر اليه أرسطو ، وهو امكانية تحول رجل فاضل من حال الشقاء الى السعادة ، الا أن هذا النوع من التحول - طبقاً لوجهة نظر أرسطو - لن يحدث التأثير التراجيدى الصحيح ، لان النهاية ستكون سعيدة ، وهذا مالا يميل اليه أرسطو .

من ذلك يتضح ، أن أرسطو - كأفلاطون - يقيم تقديره للشخصية على أساس أخلاقى . الا أنهما يتناقضان بعد هذا تناقضا حاداً . فاذا كان أفلاطون يرى أن الشخصية هى غاية المحاكاة الشعرية ، التى يجب أن تصنف أشخاصا نحب أن نحاكيهم ، فان أرسطو يرى أن الشعر طالما يحاكي فعلاً ، فانه لا يمكن محاكاة هذا الفعل بلا وصف لشخصية . ووصف هذه الشخصية ، يجب أن يعتمد على وجوب تحقيق التأثير المستهدف من معالجة هذا الفعل . وعلى هذا ، فان تحليل أرسطو للشخصية محكوم بمبدأ جمالى أولاً ، وبمبدأ أخلاقى ثانياً .

(٩) يقرر أرسطو أن الحكمة تتضمن جملة من الأحداث المتنوعة ، الا أنه يجب أن تكون منظومة فى فعل واحد . وعلى هذا يستبعد امكانية وجود فعل آخر مواز للفعل الأول ، أو متفرع منه . ويعنى ذلك - فى بساطة - أن أرسطو يعارض وجود حبكة ثانوية أو فرعية sub-plot ، حتى لا يتشتت انتباه المتفرج ، ولا يضيع تأثير النهاية التراجيديا .

(١٠) ألكيميون Alcmaeon هو ابن امفياروس من أرفيل ، وأحد أبناء السبعة الذين هاجموا طيبة بقيادة بولينيكس بن أوديب .

ولقد أمره أبوه بقتل أمه ، ولذا تسلطت عليه الهات الانتقام ، وطاردته فى كل مكان ، مثلما تسلطت على أورست الذى قتل أمه كليتمسترا . وله مغامرات طويلة فى الأساطير القديمة ، التى كانت مصدرا من المصادر الخصبه التى كان شعراء التراجيديا يستمدون منها موضوعات لأعمالهم .

(١١) أوديب (أنظر هامش رقم ٦ من هوامش الفصل الحالى) .

(١٢) أورست Orestes هو ابن أجاممنون من كليتمسترا ، وشقيق البنات : اليكترا ، وافيجينيا وخريسوثيميس . ولقد قتل أورست أمه وعشيقها ايجستوس انتقاما منهما ، لأنهما قتلا أباه وهو صغير . وبعد أن طاردته ربات الانتقام ، صفحت عنه الالهة ، وأصبح ملكا على أرجوس . وبعد قتل نيوبتوليموس تزوج من هرميون ابنة مينلاوس وهيلين ، وعاش حتى بلغ التسعين من عمره . ولكل شخص ذكر هنا قصة صالحة للمعالجة التراجيدية .

(أنظر هامش رقم ٧ من هوامش الفصل الحالى) .

(١٣) البطل مليجر Meleager أمه أثلثيا ، وأبوه أونئوس ملك كاليدونيا . وتقول الأسطورة أن الأب عندما أهمل فى تقديم القرابين للالهة أرتيميس ، سلطت على الملكة خنزيرا برياً متوحشا . فاجتمع الأمراء والمحاربون الشجعان كى يتفقا على الوسيلة التى يتخلصون بها من الخنزير . واستطاع مليجر أن يقتل الحيوان بيديه ؛ ولأنه كان يحب أثلثنتا ، فقد أهدها رأس الحيوان . غير أن هذا التصرف أثار السخط ، حتى اضطر مليجر الى قتل خاليه بلكيبوس ، وتوكسيوس . ويذكر أحد المصادر ، أن الأم غضبت لقتل شقيقها فتسببت فى موت ابنها مليجر ، ثم لاحقها الندم والحزن فانتحرت .

(١٤) ثيستس (أنظر هامش رقم ٧ من هوامش الفصل الحالى) .

(١٥) تليفوس ، هو ابن البطل هرقل ، وكانت أمه تدعى أوج . ويقال بأنه ألقى على جبل عندما كان طفلا ، فقامت بارضاعه عنزة بريه - وقيل ظبية - حتى التقطه الرعاة ، وأشفقوا عليه ، وتولوا تربيته حتى صار يافعا .

وأثناء حرب طروادة صدرت نبوءة مؤداها أن طروادة لن تسقط ما لم يتدخل بالمساعدة أحد أبناء هرقل . ومع أن تليفوس كان متزوجا من ابنة بريام ، ملك طروادة ، إلا أنه حارب مع اليونانيين ضد حميه ، اعترافا بفضلهم فى اشفائه من جرح عميق ، كان قد أصيب به .

تراجيديين عظام ، ظهوروا فى القرن الخامس ق.م. ولقد ولد فى سلاميس التى كانت تبعد حوالى ستين ميلا شمالى شرق أثينا - ذات يوم بين عامى ٤٨٥ و ٤٨٠ ق.م. وبينما يعتقد معظم الدارسين ، أنه ولد فى أسرة طيبة ثرية ، يرى بعضهم الآخر - أستنادا على غمزات أريستوفانيس فى مسرحيته « الضفادع » - أنه ولد فى أسرة فقيرة ، وكانت أمه تبيع الخضروات . ومهما كان أمر أسرته ، فان يوربيديس بدأ يهتم منذ صغره ، بدراسة الشعر والفلسفة ، وممارسة التصوير والألعاب الرياضية . وفى فترة حياته المتأخرة ، كان صديقا حميما لبعض فلاسفة عصره ، من أمثال : سقراط الذى كان يحرص على مشاهدة مسرحياته ، وأرخيلوس ، وبروتاجوراس الذى أعاد يوربيديس بعض أفكاره .

ومع أن يوربيديس بدأ ينظم مسرحياته فى سن الثامنة عشرة من عمره ، الا أنه لم يسمح له بدخول المسابقات المسرحية الا وهو فى حوالى الثلاثين . ولقد كتب يوربيديس ما يقرب من اثنتين وتسعين مسرحية ، غير أنه لم يفز بالجائزة الأولى غير مرات قليلة ، مما أشعره بمرارة الاضطهاد ، فاضطر الى الرحيل من أثينا الى تساليا ، ثم الى مقدونيا . ومات فى بلاط الملك أرخيلوس ربما سنة ٤٠٦ ق.م.

لم يبق من أعمال يوربيديس غير تسع عشرة مسرحية نذكر منها :

السست ٤٢٨ ق.م.

ميديا ٤٣١ ق.م.

هيبولوتوس ٤٢٨ ق.م.

أندروماخى ٤٢٦ ق.م.

أطفال هرقل ٤٢٢ ق.م.

افيجينيا فى تاوريس ٤١٩ ق.م.

هيلين ٤١٢ ق.م.

اليكترا ٤١٣ ق.م. . . الخ .

أفكاره :

- كان يوربيديس مهتما بالأفكار الدائرة حول مشكلات عصره الاجتماعية ، والسياسية ، والدينية ؛ والفلسفية كما كان عقلانيا ، وحر التفكير ، ومتشككا فى قضايا مجتمعه . ولهذا جاءت ثيمات مسرحياته - الباقية - وهى تدور حول موضوعات رئيسية ثلاثة : الحرب ، والنساء ، والدين .

- حاول فى مسرحياته أن يرفع من شأن البعامة من الشعب ، ومن المرأة بصفة خاصة ، وأن يغمز بأفراد الطبقة الارستقراطية .

- كان يوربيديس يواجه العاطفة بالعقل ، ومعايير السلوك المطلقة بالمحدودة . ولم يكن ملحدا - كما ظنوه - وانما كان يعارض فكرة تجسيد الآلهة فى صور بشرية ، وينقد مساوئ الأخلاق التقليدية ، والعقيدة ، والعرافة ، والتنبؤ . كما كان - فى مسرحياته - يتعاطف مع آلام البشر ، وطموحاتهم ، ومحدوديتهم .

حرفيته :

- تتميز حيكات يوربيديس المسرحية بالتعقيد ، وان كانت فى كثير من الأحيان
مخلخة البناء .
- يميل الى الواقعية ، وتصوير شخصياته « كما هى فى الحياة » . ولا يتأبى
عن التعرض لشخصيات بسيطة من الواقع : كالخادم ، والفلاح ، والعبد . الخ . كما
اهتم بتحليل العواطف الانسانية ، ومعالجة فكرة الحب .
- يميل الى استخدام التشويق ، والادهاش ، والبرولوجات غير الدرامية ،
واللمسات الفكاهية السريعة . وقد بشرت أعماله بالميلودراما كجنس مسرحى .
قلل من أهمية الجوقة ، وجعل العلاقة بين أناشيدها ، والموضوع المعالج
بالابيسودات ، ليست عضوية ، حتى أصبحت - تلك الأناشيد - أشبه بالفواصل الغنائية .
- تتميز لغته الشعرية بالبساطة ، والاتجاه نحو لغة الحياة اليومية . وان كانت
تميل فى كثير من مواضعها نحو البلاغة والجدل .

(١٧) لم ترد « النهاية غير السعيدة » كجزء ضمن تعريف أرسطو للتراجيديا
فى الفصل السادس ، كما أنها لم تكن بالضرورة خاتمة كل التراجيديا اليونانية .
ولكن يبدو أن التراجيديا التى كانت تظهر فى عصر أرسطو كانت تنتهى بنهايات
سعيدة ، أو مزدوجة . وكان النقاد يناصرون هذا الاتجاه ، ضد نهايات معظم تراجيديا
يوربيديس غير السعيدة . أما أرسطو فيرى - بعد أن ينتصر ليوربيديس - أن المتعة
التى تتولد من هذه النهاية السعيدة ، تتلاءم مع الكوميديا .

(١٨) الأوديسة (أنظر هوماش الفصل الرابع) .

(١٩) يعارض أرسطو فى وجود نهايتين للتراجيديا ، احدهما مأسوية بالنسبة
لاحدى الشخصيات ، وأخرهما سعيدة بالنسبة لشخصية أخرى . فمن شأن هذا
التأثير المزوج أن يضعف التأثير المأسوى الذى تهدف اليه التراجيديا الحقة ، والذى
يتمثل فى احداث التطهير من عاطفتى الخوف والشفقة .
ومن ذلك نتبين أن أرسطو يضع حدودا حول التراجيديا ، حتى لا تتداخل مع
خصائص جنس آخر درامى يسمه وهو التراجيكوميدي . كما أنه ضد الترويج الملهوى
- الذى يعقب الأحداث الجادة - ومن ثم ، فهو يفصل بين خصائص التراجيديا ،
وخصائص الكوميديا فصلا حاسما .

(مسببات التأثير التراجيدى (١))

مثيران للخوف والشفقة (

وكما قد يستثار الخوف والشفقة عن طريق •
١ - مشاهدة « المرئيات المسرحية » (١) ، فانهما يمكن أن يتولدا •

٢ - من صميم بناء أحداث المسرحية التراجيدية • وهذه هي الطريقة الأفضل ، والتي تدل على تفوق الشاعر الدرامى • لأن الحبكة ينبغي أن تبنى على نحو متقن ، يجعل من يسمعها تروى - دون أن يراها معروضة - يمتلئ بالرعب ، وتأخذه الشفقة ، وذلك هو الأثر الذى يشعر به كل من يصغى الى قصة أوديب تتلى على مسامعه • ولكن أحداث نفس هذا التأثير عن طريق « المرئيات المسرحية » وحدها ، انما هو أمر بعيد عن مطلب الفن الصحيح ، وذلك لأن التأثير يعتمد فى توليده - عندئذ - على مساعدات خارجية (٢) • أما أولئك الذين يستغلون الوسائل المرئية ، كى لا يثيروا احساسا بالخوف ، وانما ليبعثوا مجرد احساس بالاستبشاع والرعب ، وانما هم بهذا بعيدون تماما عن هدف التراجيديا ، وطبيعتها • لأنه ينبغي ألا نطالب التراجيديا بكل نوع من مسببات المتعة ، ولكن نطالبها فقط بمتعته الخاصة بها (٣) • وطالما كانت المتعة التراجيدية تتمثل فى الشفقة والخوف ، وأن الشاعر ملزم بتوليد ذلك من خلال محاكاته ، فيتضح - عندئذ - أن مسببات ذلك التأثير ، ينبغي أن يضمناها الشاعر أحداث قصته •

(أنواع الأحداث التراجيدية)

ولننظر الآن فى أنواع تلك الأحداث التى تهزنا وجدانيا ،

والتي من شأنها أن تكون اما مثيرة للـخوف ، أو مثيرة للشفقة .

ان الحدث الذى من طبيعته احداث هذا التأثير ، يجب أن يقع اما (١) لأشخاص هم أصدقاء ، (٢) واما أعداء ، (٣) واما لاهم بأصدقاء ولا بأعداء . فاذا ما قتل عدو عدوه ، أو اعتزم ارتكاب ذلك ، فليس فى هذا ما يثير الشفقة - اللهم الا اذا كان العذاب ، أو المعاناة فى حد ذاتها مثيرة للشفقة . ويصدق نفس الأمر أيضا ، حين يتعلق بأشخاص ليسوا بأصدقاء ولا بأعداء . ولكن ، اذا وقع الحدث المأسوى لأشخاص هم أقرباء بصلة الدم - كأن يقتل أخ أخاه (مثلا) أو ينوى قتله ، أو يقتل ابن أباه ، أو أم ابنها ، أو ابن أمه ، أو أى فعل آخر من هذا النوع - فهذا هو الحدث الجدير بأن يبحث عنه الشاعر التراجيدى . ومن ثم لا يحق لهذا الشاعر أن يغير فى الخطوط الرئيسية فى القصص الموروثة ، كتغييره - مثلا - من الحقيقة القائلة بأن كليتمسترا (٤) قد قتلت على يد أورست ، وأن أرفيل (٥) قتلها ابنا الكيميون (٦) . ولكن بالرغم من هذا التحفظ ، فقد ترك للشاعر شئ من حرية التصرف ، كأن يبتدع الطريقة الفنية الصحيحة فى معالجة هذه القصص الموروثة . ولنشرح فى وضوح أكثر ما نعنيه بـ « الطريقة الفنية الصحيحة » .

(ظروف اقتراف الفعل التراجيدى)

١ - قد يقترف الفاعل فعله المفزع عن وعى ، وعن معرفة بالأشخاص الذين يقع عليهم الفعل ، وذلك على غرار ما حدث فى أعمال شعراء التراجيديا القدامى . وقد فعل هذا يوربيديس مع « ميديا » (٧) وهى تقتل طفلها .

٢ - أو ، قد يقترف الفاعل فعله المفزع ، وهو يجهل حقيقة علاقته بالأشخاص الذين يقع عليهم الفعل ، ثم يكتشف بعد

ذلك حقيقة هذه العلاقة ، مثلما حدث لأوديب عند سوفوكليس .
الا أن الحادث المفزع فى « أوديب » ، يقع خارج نطاق نص
المسرحية ؛ ولكن هناك أمثلة أخرى يقع فيها الحادث داخل
المسرحية نفسها ، كما حدث لـ « الكيميون » (٨) فى
التراجيديا التى كتبها أستيداماس (٩) ، أو كما حدث لـ
« تلجونوس » (١٠) فى مسرحية « أودسيوس جريحا » (١١) .

٣ - كما أن هناك نوعا ثالثا ، وهو أن يكون الفاعل على
وشك أن يقترف الفعل المهلك عن جهل وعدم معرفة بالأشخاص
الذين سيقع عليهم الفعل ، ثم يتراجع عن ذلك بعد أن يكتشف
حقيقة الصلة بهم .

هذه هى كل الاحتمالات الممكنة ؛ إذ أن الفعل اما أن يقع
أو لا يقع ؛ وأن يكون ذلك اما عن معرفة بالأشخاص ، أو
دون معرفة .

ولعل أسوأ تلك الاحتمالات جميعا ، تلك التى يهم فيها
الفاعل أن يرتكب فعله ضد أشخاص يعرفهم ، ثم ينتنى عن
تنفيذ ما هم به . فهذا الأمر منكور ، كما أنه غير تراجيدى ،
بسبب خلوه من المعاناة . ومن ثم ، لا أحد من الشعراء يأتى
بمثل ذلك ، الا فى حالات نادرة ، مثل تهديد هيمون بقتل
كريون فى مسرحية « أنتيجونى » (١٢) .

ويلى ذلك ، تنفيذ الفعل الذى انتواه فاعله ومن الأفضل
أن يقع الفعل دون أن يعرف مقترفه على من وقع ، ولكن على
أن يكتشف حقيقة العلاقة به فيما بعد . إذ أن اقتراف الفعل
على هذه الصورة ، لن يكون منكورا أو مستقبحا ، كما أن
التعرف يحدث ادهاشا . الا أن أفضل الطرق جميعا هو
آخرها ، ويتمثل فى مسرحية « كريسفوننتس » (١٣) ؛ ففيها
تهم ميروب بقتل ابنها ، ولكن عندما تكتشف من هو ، تتوقف
عن تنفيذ ما همت به . وكذلك الحال فى مسرحية « ايفجينيا

في تاوريس » (١٤- ، ان نجد الأخت تتعرف على أخيها في مثل تلك اللحظة الحرجة • ويقع مثل ذلك أيضا ، في مسرحية « هلى » ، حيث يتعرف الابن على أمه فى اللحظة التى يهم فيها بتسليمها الى أعدائها (١٦) •

وهذا يوضح - كما سبق أن قلنا - أن مثل هذه الأسر القليلة ، هى التى انحصرت فيها موضوعات التراجيديا • ومن ثم ، فإن الصدفة وحدها - وليست المعرفة بالصنعة - هى التى قادت الشعراء - وهم يبحثون عن موضوعات - الى أن يجسدوا مثل تلك الأحداث فى حيكاتهم • وعلى هذا ، فالشعراء لا يزالون مضطرين الى أن يلجأوا الى تلك الأسر التى وقعت فى تاريخها مثل تلك الكوارث المثيرة •

وحسبنا الآن ، ما قلناه عن بناء الحكمة ، ونوع الحكمة المطلوبة للتراجيديا •

هوامش الفصل الرابع عشر

(١) « المرثيات المسرحية » هى الجزء الخامس من الأجزاء الكيفية التى عددها أرسطو فى الفصل السادس (أنظر) .

(٣) أى على وسائل العرض المسرحى وعناصره ، من ديكور ، الأزياء ، وأقنعة ، والقاء ، وحركات ... الخ .

(٣) لا شك أن غاية الفنون التطبيقية ، تختلف عن غاية الفنون الجميلة . فإذا كان بناء سفينة يجلب نفعا ماديا ، أو صناعة مدفع تسبب دمارا ، أو خبز فطيرة يولد لذة ، أو اكتشاف آلة يحقق شهرة ، فإن هدف القطعة الفنية - فى رأى أرسطو - يولد متعة معقلة . وهذه المتعة ليست تجربة ذهنية خالصة ، وإنما هى متعة جمالية ترتبط بالعواطف أكثر مما ترتبط بالعقل . غير أن تلك العواطف ، تختلف عن مثيلتها فى الحياة الواقعية بكونها جمالية .

ويشير أرسطو الى أن غاية العمليات الفنية المختلفة ليست واحدة ، وإنما لكل عملية فنية طبيعتها الخاصة ، ومتعتها الخاصة أيضا . وهذه المتعة ، لا ترتبط بفرد مستقل ، وإنما بانسان هو جزء عضوى فى جسم المجتمع الذى ينتسب اليه . أى أنها متعة الانسان المنتسب للمبادئ الخلقية ، والعقلية ، والعاطفية التى تتخلل المجتمع كوحدة كلية .

وإذا كان الشعر - كفن فى مجموعة الفنون الجميلة - يولد متعة جمالية ، فإن التراجيديا - كجنس شعري - لها متعتها الخاصة . فهى الى جانب مشاركتها فى المتعة العامة التى يولدها الشعر ، فإن لها متعتها النابعة من طبيعتها . فالمتعة الجمالية التى تتسبب عن الشعر عامة ، تنشأ - الى حد ما - من ميلنا الفطرى الى المحاكاة ، والى حيننا الى المعرفة والتعلم ، والى التناغم والايقاع - مع أنهمما ليسا ضرورين للشعر ، الا أنهما يزيدان من المتعة التى يولدها . التراجيديا الشعرية ، عملية فنية تستمد من الأساطير والخرافات أو التاريخ - مثلا - سلسلة من الأحداث الجادة التى تثير بطبيعتها التعاطف أو الخوف . وتتنظم تلك الأحداث فى فعل واحد مكتمل بذاته ، ومتحدد الطول ، وخاضع لحكم الاحتمال أو الضرورة ، وتقوم به شخصية تراجيدية ، وينتهى نهاية مؤسفة . ومن ثم يحدث التطهير من الخوف والشفقة (أنظر شروح الفصل السادس) .

ولأن أرسطو لم يوضح عملية التطهير التى تهدف اليها التراجيديا ، فقد ثارت تفسيرات عديدة حول المصطلح ، كما دارت تأويلات مختلفة حول سبب المتعة التى تولدها التراجيديا بصورها المؤلة ، ومواقفها المفزعة ، ونهايتها المأسوية . فقد رأى اسكالميرج « أن المتعة لا تكمن فى الشيء المفرح فقط ، وإنما فى كل شيء جدير بأن يعلم

ويرشد « . وهكذا طالما كانت التراجيديات تعالج مسائل أخلاقية نبيلة ، فهي مصدر متعة مماثلة .

كما اعتقد ناقد انجليزى مجهول فى القرن الثامن عشر ، بأن المشاهد يجد قيمة ممتعة فى رؤيته فضيلة ما ، وهى تناضل وتنتصر ، على الشر ، حتى ولو أصيبت بكارثة فزيائية .

وقد رأى بعض النقاد ، أن أى مثير ، متناغم الأجزاء ، لأشواق الانسان الروحية ، يدعو الى الامتاع : ومن بين هذه المثيرات الخوف والشفقة ، الا أن درجة تأثيرهما تنخفض الى متعة عن طريق كون العملية الدرامية غير قائمة فعلا ، أى ليست واقعا . هذا ، وقد ذكر د . د . رفائيل أن التراجيديات تتضمن صراعا بين قوتين متساميتين ، احدهما تتمثل فى بطولة بشرية محمودة ، وأخرهما فى قوة معارضة مرفوضة . والاحساس الذى يتولد من تعاطفنا مع البطل المأسوى ، تجعلنا نقدر موقفه المتسامى تقديرا أكثر صدقا وحرارة من تقديرنا للقوة التى تجابهه . وتتولد متعتنا عندئذ من شعورنا بأن انسانا مثلنا ، قد وصل الى مرحلة أعلى من الاصرار والتحدى . وهناك تفسيرات اجتماعية ونفسية أخرى ، للمتعة التى تنشأ من تناقضها مع طبيعة التراجيديات .

(٤) كليتمنسترا Clytemnestra ابنة تنداريوس ملك اسبرطة ، وشقيقة هيلين . تزوجت من أجامنون ، وأنجبت منه أورست ، واليكترا ، وافيجينيا ، وخريسو ثيميس . وأثناء غياب زوجها فى حرب طروادة ، اتخذها ايجستوس عشيقا له . ويعد أن عاد أجامنون من الحرب ، اشتركت مع عيشقها فى قتله . ولما صار أورست شابا ، طولب بالانتقام لأبيه ، فقتل أمه وعشيقها .
(أنظر : ثيستس - و - أورست بهوامش الفصل الثالث عشر) .

(٥) أرفيل Ariphele زوجة امفياروس أحد السبعة الذين حاربوا ضد طيبة . قتلها ابنها ألكيميون بأمر والده (أنظر : ألكيميون بهوامش الفصل الثالث عشر) .

(٦) ألكيميون (أنظر الهامش السابق) .

(٧) ميديا Medea ابنة ايتيس ملك الكولخيس . كانت ساحرة شريرة ماهرة . وقعت فى غرام البطل اليونانى جاسون ، عندما غامر بالذهاب الى وطنها للحصول على الفروة الذهبية . وفى سبيل حبها ، سهلت لجاسون مهمته ، بعد أن خانت وطنها ، وغدرت بوالدها ، وضحت بشقيقها . ومكافأة لها على ذلك ، عاد بها جاسون الى بلاده ، وتزوجها ، وأنجب منها ولدين . الا أن زوجها هجرها للزواج من كروسا ابنة كريون ملك كورنثة . وحينئذ ، أعمتها الغيرة ، فقتلت العروس ووالدها

بالسم ، وذبحت ولديها انتقاما من أبيهما ، ثم فرت الى أثينا حيث تزوجت من ملكها
ايجسيوس . ولحياتها بعد ذلك تكملة .
ولقد عالج قصتها دراميا ، كل من اسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوربيديس ،
ولكن لم تبق لنا حتى الآن ، غير معالجة الأخير منهم .

(٨) الكيميون (أنظر هامش رقم ٥) .

(٩) استيداماس Astydamas اسم لشاعرين - أب وابن - عاشا في
القرن الرابع ق.م . ولتشابه اسميهما ، اختلفت حولهما نسبة المعلومات القليلة الموجودة .
ويبدو أن أرسطو في هذا الموضع يشير الى استيداماس الابن . ولم يبق لنا - لسوء
الحظ - غير أقل من عشرين سطرا من كل أعمال هذين الشعارين .

(١٠) تلجونوس Telegonus هو ابن أودسيوس من سرس . أرسلته
أمه الى أثاكا للبحث عن أبيه . وعلى شاطئها تورط مع بعض الأهلين في نزاع مسلح
فانحاز الأب الى جانب الأهلين ضد ابنه دون أن يعرفه . فقتل تلجونوس أباه عن جهل
بحقيقة شخصيته .

(١١) راجع التعريف بـ « أودسيوس » في هامش الفصل الثامن .
أما « أودسيوس جريحا » فهي إحدى تراجيديات سوفوكليس المفقودة ؛ ويبدو
أنه عالج فيها قصة تلجونوس مع أبيه أودسيوس .

(١٢) لسوفوكليس مسرحية باقية عنوانها « أنتيجوني » Antigone
ويحكى موضوعها قصة الملك كريون حين أصدر أمرا بعدم دفن جثة بولينيكس بن أوديب،
بسبب تأمره على طيبة . غير أن أخته - أنتيجوني - تحدثت لقرار الملك وقامت بأداء
مراسم الدفن . ولما أصر كريون على عقابها ، تصدى له بالمعارضة ابنه هيمون ،
لأنه كان خطيبها .

ولما انتحرت أنتيجوني ، احتضن جثتها هيمون في لوعة وحسرة ، وما كاد يرى
والده قادما نحوه حتى حاول قتله ، لكنه أخطأه ، فاضطر الى الانتحار ، تاركا أباه
يعض بنان الندم .

(١٣) « كريسفوننتس » Cresphantes إحدى مسرحيات يوربيديس التي لم
يصلنا منها غير ثلاثة وثلاثين سطرا . أما كريسفوننتس ، فهو اسم أحد ملوك مسينيا .

(١٤) « ايفجينا في تاوريس » Tauris إحدى تراجيديات يوربيديس التي
وصلتنا كاملة . (راجع موقف التعرف في شروح الفصل الحادي عشر) .

(١٥) « هلى » Helle اسم مسرحية تراجيدية مفقودة .

(١٦) من الواضح أن أرسطو بتقديم هذين المثليين ، يناقض ما سبق أن ذكره فى هذا الشأن . فاذا كان التعرف - على هذه الصورة - يمنع من وقوع الجريمة ، أو الكارثة ، التى هى من خصائص المأساة فى نظره ، فان النهاية - بلا شك تصبح سعيدة . وهو ما استنكره أرسطو من قبل .

وقد حاول بعض مترجمى الكتاب الثقات - من أمثال باى ووتر - و - جودمان - تبرير ذلك ، غير أن تبريراتهم ضعيفة ، ولا مقنعة .

(١٥)

(خصائص الشخصية التراجيدية)

أما فيما يتعلق بالشخصيات (١) التراجيدية ، فعلى الشاعر أن يهدف بشأنها الى أربعة أمور (٢) :

١ - (الصلاحية الدرامية)

أولها ، وأعظمها أهمية ، أن تكون (صالحة دراميا بطبيعتها أو) مؤثرة (٣) . وتتضح الشخصية - كما سبق أن بينا (٤) - إذا ما أفصح الكلام أو الفعل عن قيام الشخص بالاختيار ؛ وتكون الشخصية مؤثرة ، إذا كان الاختيار مؤثرا . وكل نوع من الشخصيات يمكن أن يكون مؤثرا ، حتى ليشمل ذلك المرأة والعبد الرقيق ؛ مع أن المرأة يمكن أن تكون أدنى مرتبة ، ويكون العبد ممن لا قيمة لهم على الاطلاق (٥) .

٢ - (الملاءمة ، أو صدق النمط)

والأمر الثانى ، الذى ينبغى أن يهدف اليه الشاعر فى تصوير الشخصية ، هو الملاءمة . فهناك - مثلا - نوع من الشجاعة الرجولية (٦) - أو المهارة فى الكلام - لا يليق اسناده الى المرأة (٧) .

٣ - (مشابهة الواقع)

والأمر الثالث ، هو أن تكون الشخصية مشابهة للواقع (٨) . وهذا الأمر مختلف عما قلناه هنا ، بشأن مسألتى الصلاحية والملاءمة .

٤ - (ثبات الشخصية)

أما الأمر الرابع ، فهو ثبات الشخصية ، أو تساوقها مع ذاتها طوال المسرحية (٩) . وحتى لو كانت الشخصية - موضوع المحاكاة - غير متساوقة مع نفسها - وكان ذلك صفة من صفاتها في المسرحية - فينبغي أن تبقى هكذا ، غير متساوقة مع نفسها حتى النهاية .

(أمثلة مسرحية على ما تقدم)

والمثال على الخسة غير الضرورية « لتأثير الشخصية » ، نجده في مينالوس (١٠) في مسرحية « أورست » (١١) .

والشاهد على الشخصية اللامتلائمة ، والمتناقضة ، نجده في مناخة أودسيوس في مسرحية « اسكيلا » (١٢) ، وكذلك في خطبة ميلانبي (١٣) .

أما المثال على ثبات الشخصية ، أو تساوقها مع نفسها ، فنجده في مسرحية « افيجينيا في أوليس » فشخصية افيجينيا التي بدت ضارعة مبتئسة ، أول الأمر ، لا تشبه بأى حال افيجينيا كما ظهرت بعد ذلك (١٤) .

(خصائص اضافية في الشخصية التراجيدية)

(الحتمية والاحتمال)

وكما هو المتبع في بناء الحكمة ، ينبغى على الشاعر - في تصويره للشخصية - أن يهدف دائما الى تحقيق الحتمية ، أو الاحتمال (١٥) . بمعنى أن أى شخص يقول أو يفعل كذا أو كيت ، ينبغى أن يكون ما يقوله ، أو يفعله ، هو النتيجة المحتملة ، أو الحتمية لشخصيته ؛ وكذلك فان أية حادثة تتلو

الأخرى ، ينبغي أن يكون التابع جاريا على مقتضى الحتمية ، أو الاحتمال . من ذلك يتضح ، أن حل المسرحية - هو الآخر- يجب أن يصدر عن الحكمة نفسها ، وألا يعتمد على القوى الفوقطبيعية (كاستعمال « الآلة الالهية ») ، كما حدث فى مسرحية « ميديا » (١٦) ، أو فى مشهد عودة اليونانيين فى « الالياذة » (١٧) .

ف « الآلة الالهية » (١٨) يفضّل استعمالها فقط فى الأحداث التى تقع خارج نطاق النص المسرحى :

(أ) كالأحداث السابقة التى ليست معرفتها فى طوق الانسان ،

(ب) أو الأحداث التى ستأتى فيما بعد ، والتى تتطلب التنبؤ بها ، أو الاعلان عنها ، طالما نعزو الى الآلهة قدرة الاطلاع على كل شىء .

كما ينبغي الا يقع بين الأحداث شىء منها غير معقول ، أو غير ممكن ؛ ولكن اذا لم يكن من المستطاع تجنب استعمال غير المعقول ، أو غير الممكن ، فعلينا أن نقصره على ما هو خارج نطاق النص التراجيىدى ، كما فى مسرحية « أوديب » (١٩) لسوفوكليس .

(تحسين الواقع)

ومع هذا ، فلنعد الى الحديث عن رسم الشخصيات . كما كانت التراجيديا محاكاة لأشخاص فوق المستوى العام ، فينبغى أن نسلك - بطريقتنا - نهج مصورى الوجوه المهرة ، الذين عندما يصورون الملامح المميزة لانسان ما ، فانهم يجعلونه مشابها للحياة الواقعية ، ولكنه يبدو فى ذات الوقت ، أحسن مما هو عليه . وكذلك حال الشاعر المسرحى : يجب عنده عرضة للأشخاص - السريعى الخضب ، أو الباردى

الطبع ، أو الذين بهم نقيصه كهاتين النقيصتين - أن يعرف كيف يعرضهم كما هم ، ولكن كأشخاص لهم اعتبارهم فى نفس الوقت . ولقد سار على هذا الدرب ، كل من أجاتون (٢٠) ، وهوميروس (٢١) ، فى تصوير كل منهما لشخصية أخيل (٢٢) .

(المؤثرات المسرحية)

تلك هى القواعد التى ينبغى على الشاعر مراعاتها ؛ كما ينبغى عليه ألا يهمل ما يجذب الحواس - أى المؤثرات المسرحية . فمع أنها ليست من الأمور الجوهرية الهامة ، إلا أنها من لوازم الشعر الدرامى ومتطلباته ، ولكنها أيضا مكمّن الوقوع فى الزلل . ولقد قلت فى ذلك ما يكفى فى أبحاثى (٢٣) المنشورة .

هوامش الفصل الخامس عشر

(١) تعرض أرسطو - فى الفصل الثالث عشر - لأهم خصائص البطل التراجيدى ، فى ضوء وظيفة التراجيديا الصحيحة . واشترط فى هذه الخصائص ، أن تتميز بالقدرة على تحقيق التطهير ، بإثارة انفعالى الخوف والشفقة . (أنظر متن هذا الفصل وشروحه) .

وفى الفصل الحالى ، يسوق خصائص أخرى للشخصية . الا أن بعض الشراح قد مالوا الى ضمها الى خصائص البطل التراجيدى السابقة ، بينما مال الآخر ، الى تعميمها على جميع الشخصيات التراجيدية ، بوجه عام . وقد آثرنا هذا الرأى الأخير .

(٢) من الملاحظ أن الفصل الحالى ، يكاد يكون مقسما الى أربعة أقسام ، يعالج كل منها وجها من أوجه تصوير الشخصيات . والفقرة الاستهلالية ، تقدم أربعة مقاييس - أو متطلبات - كى تتطابق مع الشخصيات فى حد ذاتها . ومن المؤسف ، أن هذه المتطلبات الأربعة ، غير واضحة بما يجب أن تكون عليه ، ومن ثم اختلف الشراح اختلافا شديدا حول تفسير بعضها .

(٣) اضطربت الترجمات الانجليزية والفرنسية فى هذا الموضع . ولقد آثرنا ترجمة تلفورد Telford وتعليه ، لأنه يبدو أكثر معقولة .

(٤) راجع فى ذلك بعض سطور الفصل السادس .

(٥) يرى أرسطو - طبقا لمفهوم تلفورد - أن أهم المقومات فى بناء الشخصية التراجيدية ، هو جعل ما تفعله مطابقا تماما لطبيعتها . فالعامل الجوهرى الذى يبنى الشخصية هو - أولا وقبل كل شئ - القيم الانسانية التى تفصح عنها الأفعال وهذا يعلل سبب تكرار أرسطو لتقريره بأنه لمن تكون هناك شخصية ، الا اذا كان هناك اختيار ، لأن ما تختاره الشخصية - سواء تجلى فى الفعل ، أو القول - انما يحدد نوعيتها .

وعلى هذا فان أية شخصية تكون مؤثرة - أو ناجحة دراميا - عندما تكون هى بذاتها مصدر تلك الاختيارات التى تؤلف طبيعتها . وطبقا لهذا ، يمكن جعل أية شخصية مؤثرة حتى ولو كانت أدنى مرتبة ، أو وضعية تأفة . أى ، حتى ولو كانت قيمتها المعروضة فى اختياراتها ، محدودة الشأن فى حد ذاتها . قل انها الشخصية المزودة بالكفاءة والصلاحية وليست الشخصية العقيمة ، العاجزة .

(٦) يفرق أرسطو فى كتابه « السياسة » بين شجاعة الرجل ، وشجاعة المرأة .

غير أن بعض المعلقين - مثل جروب Grube يفاجأون بتجريد أرسطو للمرأة من الشجاعة ، وعلى هذا يقرءون النص الأرسطي هكذا : « نوع من المهارة فى الكلام ، لا يجوز اسناده الى المرأة » . وحجتهم فى ذلك ، أن أرسطو - بعد بضعة سطور - يعيب على يوربيديس جعله ميلانبي تلقى برولوجا فلسفيا قويا ، دفاعا عن ولديها اللذين أمر والدهما بحرقهما .

(٧) والأمر الثانى الذى يجب أن يحققه الشاعر التراجيدى فى بناء شخصياته ، هو المواءمة . والملاءمة تعنى أن الشخصيات يجب أن تكون متفقة مع طبيعة نمطيتها ، أى تحمل الخصائص العامة لوضعها الوظيفى ، والطبقى ، الذى تنتمى اليه . فإذا كانت المهارة ملائمة لشخصية الأثنى ، الا أنه يجب أن تكون المهارة المتفقة مع طبيعتها .

(٨) يميل بعض شراح أرسطو - مثل ابس Epps الى أن المقصود بالمشابهة هنا ، هو تشابه الشخصية المصورة مع الشخصية التقليدية . فتصوير أوديب مسرحيا - على سبيل المثال - ينبغى ألا يكون كشخص غاضب بوجه عام ، وانما كشخص له نمط معين من الغضب ، يتفق مع صفة هذا البطل ، كما وردت فى الأساطير . ولكن هناك رأيا آخر يقول ، بأن المشابهة هنا تعنى المشابهة مع الحياة ، أى تكون الشخصيات تمثيلا حقيقيا لطبيعة الانسان الواقعية .

(٩) هذه الخصيصة الرابعة - المتعلقة بتساوق الشخصية مع نفسها فى أثناء تطورها ، وعدم تعرضها للتغييرات المفاجئة - تعد أوضح الخصائص السابقة التى اشتراطها أرسطو فى الشخصية التراجيدية . وجملته التى تلت ذلك من أبرع الاستنتاجات النقدية ، التى وردت فى كتاب « فن الشعر » .

(١٠) ساق أرسطو شخصية مينلاوس كمثال على أن الخسة التى تبدو فى كلامه الموجه الى أورست ، ليست ضرورية لكى تجعل الشخصية مصدرا مقنعا لأفعاله . (أنظر الهامش التالى) .

(١) مسرحية « أورست » احدى تراجيديات يوربيديس التى وصلتنا . ومما جاء فيها ، أن ربات الانتقام ، تسلطت على أورست بسبب قتله لأمه كليتمنسترا حتى جن . كما أن أهل المدينة غضبوا عليه ، وعلى أخته اليكترا ، بسبب تحريضها له على القتل . لذا قرروا التخلص منهما .

وكان أمل أورست وشقيقته فى النجاة والخلص من هذه العذابات ، هو وصول عمهما مينلاوس . غير أن مينلاوس الحريص على استرداد عرشه ، لم يحقق هذا الأمل ، رغم ضراعات أورست ودفاعاته المقتعة عما فعله . وتخاذل مينلاوس يرجع الى خوفه من القوى المعادية ، وحرصه على مصالحة الشخصية .

(١٢) « اسكيللا » Scylla مسرحية يونانية مجهولة . أما اللفظة نفسها ، فكانت تعرف بها ربة بحر متوحشة ، وكان لها اثنتا عشرة قدما ، وستة رؤوس ، بكل منها ثلاثة صفوف من الأسنان الحادة . ومع أنها كانت تعيش على أكل أنواع الأسماك . الا أنها كانت قادرة على اختطاف ست رجال مرة واحدة من أية سفينة تقترب منها ، وتلتهمهم دفعة واحدة . وقد فعلت ذلك فى سفينة أوديسيوس . ولها أكثر من قصة حب ترويها الأساطير . (راجع بشأنها أيضا هوامش الفصل السادس والعشرين) .
ويبدو أن ضعف شخصية أوديسيوس فى هذه المسرحية - المفقودة - لا يتفق مع وضعها البطولى ، مما دفع أرسطو الى الاستشهاد بها هنا .

(١٣) كانت ميلانبي Mellanippe ابنة رائعة الجمال للملك ايلوس ، والملكة هبى . وفى اثناء غياب أبيها حملت من بوزيدون اله البحار ، ووضعت ولدين توأمين . وأمرت خادمتها بأن تخفيهما فى حظيرة للماشية ، حيث كانت ترضعهما بقرة ، ويحرسهما ثور . ولما عثر عليهما أحد الرعاة سلمهما الى الملك العائد الذى أمر بحرقهما حيين ، بدعوى أنهما وحشان مولودان من بقرة .
ولقد نظم يوربيديس مسرحيتين عن ميلانبي ، الا أنهما مفقودتان . وكان عنوان أولهما : « ميلانبي الحكيمة » ، وعنوان أخراهما « ميلانبي السجنة » .
واشارة أرسطو هنا ، تتعلق بالمسرحية الأولى التى بقى منها مالا يزيد على أربعين سطرا ، يتعلق بعضها بالبرولوج . ولقد دافعت فيه ميلانبي عن حياة الولدين ، دفاعا بلاغيا رائعا ، ثم اضطرت الى الاعتراف بينوتهما . وبقية القصة معروفة ، الا أنه أمكن تخمين خاتمة الحكمة ، بأن فقئت عينا ميلانبي ، ثم أودعت السجن ، بينما طرح ولداها فى العراء لتفترسهما الوحوش الضارية .
ويبدو أن الاستشهاد بخطبة ميلانبي ، يشير الى أنها كانت بلاغية ، وفلسفية الطابع ، مما لا يليق بمواهب امرأة .

(١٤) « افيجينيا فى أوليس » احدى مسرحيات يوربيديس الباقية وفى الابيسود الرابع تضرع افيجينيا باكية لأبيها أجاممنون ، ألا يضحى بها ارضاء للالهة أرتميس ، كي تغفو ، وتسمح بهبوب الريح ، وجريان السفن الحربية الى طروادة . الا أنها - قرب نهاية الابيسود - تتحول فجأة من فتاة هلعة جزعة ، الى فتاة هادئة شجاعة ، وراغبة فى مصير تضحوى . ويرى أرسطو أن فى تحولها هذا ، تناقضا فى شخصيتها .
(١٥) الحتمية والاحتمال (أنظر الفصل السابع) .

(١٦) مسرحية « ميديا » احدى أعمال يوربيديس التى حفظت لنا . (راجع قصتها فى هوامش الفصل السابق) .
وأرسطو هنا يعيب على الشاعر استخدامه « القوى العلوية » - كما هى الترجمة

الحرفية ، و « الآلة الالهية » كما هو المعنى الاصطلاحى - وذلك فى انهاء المسرحية ؛ حيث ظهرت ميديا ومعها جثتا ولديها اللذين ذبحتهما •
وأرسطو - فى نقده هذا - يعتقد أن نهايات المسرحيات يجب أن تنبثق من طبيعة الأحداث الجارية ، ولا يفتعلها المؤلف ، عندما يصل الى طريق مسدود (أنظر الهامش بعد التالى) •

(١٧) الاشارة هنا الى الالهة أثينا ، عندما نزلت كى تنصح الاثينيين بعدم الرحيل •

(١٨) « الآلة الالهية » تعريب للمصطلح اللاتينى *deus ex machina* ومعناه الحرفى « الاله من الآلة » • وكان يدل فى المسرح الاغريقى - واللاتينى أيضا - على حيلة مسرحية آلية ، كانت تظهر الاله ، أو الانسان فى شبه عربية ، فوق قصر ، أو معبد ، أو ما شابه ذلك • وكانت هذه الآلة ترتفع ، أو تهبط ، باستخدام حبال ، وبكر ، ويتم تشغيلها يدويا • وعن طريقها ، كان الاله يأتى الى المنظر ، أو يهرب البطل ، وذلك فى اللحظة الدرامية الحرجة •
ولقد استخدم يوربيديس « الآلة الالهية » اثنتا عشرة مرة فى تراجيدياته التى بقيت لنا •

(١٩) يشير أرسطو - فى هذا الموضع - الى لامعقولية أن يبقى أوديب طوال هذه السنين جاهلا للظروف التى أحاطت بمقتل لايوس ، ملك طيبة السابق ، وأن يظل صامتا حيال علاقته بجوكاستا ، دون مساءلة أو تشكك •

(٢٠) راجع التعريف به فى شروح الفصل التاسع •

(٢١) راجع التعريف به فى شروح الفصل الأول •

(٢٢) هذا الموضع - ككثير مثله فى النص - غامض • والمقصود - عموما - هو تأكيد العيب فى شخصية البطل أخيل • وتصوير هوميروس له - لا شك - شئ معروف وأساسى فى « الاللياذة » ، غير أن العمل الذى نظمه عنه أجاثون مفقود •
وأخيل هو ابن بيلليوس من الهة البحر ثيتس ، ويعتبر أعظم محاربي اليونانيين فى حرب طروادة • وقد استطاع أن يقتل البطل الطروادى الكبير هيكتور ، غير أن عدوه باريس تمكن من الاجهاز عليه •

(٢٣) ربما كان يقصد كتابه المفقود « عن الشعراء » •

(١٦)

(أنواع التعرف - ٨)

سبق أن تحدثنا عن ماهية التعرف ؛ أما الآن فسنعدد أنواعه (٢) :

١ - (التعرف بالعلامات)

وأول أنواع التعرف - وأقلها شأنًا من ناحية الشكل الفنى ، ولكنه أكثرها استخدامًا بين الشعراء ، ورغم افتقاره الى روح الابتكار - هو التعرف بالعلامات الملموسة ، أو المرئية . وبعض هذه العلامات طبيعى - مثل « رأس الحربة بأجسام العمالقة بنى الأرض » (٣) ، أو مثل « النجوم » (٤) التى استخدمها كاركينوس (٥) فى مسرحيته « ثيستس » (٦) - وبعضها الآخر يكتسبه الشخص بعد مولده . وهذه العلامات الأخيرة . اما تكون بالجسم مثل الندوب ؛ واما منفصلة عنه مثل التذكارات ، والعقود ؛ أو أشياء أخرى ، مثل القارب الذى تم به التعرف فى مسرحية « تيرو » (٧) .

ولقد تستخدم هذه العلامات استخدامات متفاوتة ، من حيث المهارة أو الرداءة . والمثال على ذلك هو الندبة التى فى أوديسيوس ؛ فالتعرف عليه بها ، يتم مرة عن طريق المربية ، ومرة أخرى عن طريق رعاة الخنازير (٨) . واستخدام التعرف - عن عمد - كوسيلة للكشف عن حقيقة الشخص - مثله كمثل استخدام العلامات المرئية بوجه عام - يعتبر أقل وسائل التعرف شأنًا من الناحية الفنية . أما التعرف الأحسن من ذلك ، فهو الذى ينشأ من المفارقة أو التحول فى الحديث ؛ والمثال على ذلك مشهد الاغتسال (٩) فى « الأوديسة » .

٢ - (التعرف المباشر)

ويلى ذلك التعرف الذى يقدمه الشاعر تقديمًا مباشرًا ؛ وهذا النوع متهافت من الناحية الفنية لنفس السبب • والمثال على ذلك تعرف أورست نفسه فى مسرحية « افيجينيا فى تاوريس » • فبينما تجعل أخته افيجينيا نفسها معروفة عن طريق الرسالة ، فان أورست يجعل نفسه معروفًا بالكلام الذى حمله الشاعر على أن يقوله ، لا حسب ما تتطلبه حبكة المسرحية (١٠) • وعلى هذا ، فان ذلك الضرب من التعرف يكاد يكون قريبًا من التعرف الخاطيء الذى سبق ذكره ؛ ولقد كان بإمكان أورست أن يجيء بتذكارات معه • ومثال آخر على ذلك « صوت وشيعة المغزل » فى مسرحية « تيريوس » (١١) لسوفوكليس •

٣ - (التعرف بالتذكر)

والنوع الثالث من التعرف ، يعتمد على الذاكرة ، أى أن رؤية شيء ما ، أو سماعه ، يوقظ فى النفس ذكرى معينة ، كما فى مسرحية « القبرصيون » للشاعر ديكأوجينيس (١٢)؛ ففيها ينفجر البطل باكيا عندما يرى الصورة • ومثال آخر لهذا النوع من التعرف ، نجده فى قصة ألقينوس (١٣) ؛ حيث نجد أودسيوس يتذكر الماضى ويبكى ، حينما يسمع المغنى وهو يعزف على القيثارة ؛ وبهذا يتم التعرف •

٤ - (التعرف بالاستنتاج)

أما النوع الرابع ، فيتم عن طريق الاستنتاج ، والبرهنة العقلية ، كما فى تراجيديا « حاملات القرابين » (١٤) : « ان أحدا يشبهنى قد جاء ، ولا أحد يشبهنى غير أورست ، إذن فالذى جاء هو أورست » • ومثل هذا التعرف حدث فى مسرحية « افيجينيا » التى وضعها بولييدوس (١٥)

السوفسطائى . فقد كان من الطبيعى أن يفكر أورست فى قدره على هذا النحو : « مثلما ضحى بأختى عند المذبح ، سيضحى بى أنا الآخر » . ونضيف الى ذلك ما حدث فى مسرحية « تيديوس » (١٦) للشاعر ثيوديكيتيس (١٧) ، حيث نجد الأب يقول : « لقد جنّت لأجد ابنى ، وهكذا سألقى حتفى » . ومثل هذا أيضا حدث فى مسرحية « فينايدا » (١٨) ؛ فعندما رأَت النسوة المكان ، استنتجن مصيرهن المقدور : « لقد قضى علينا أن نموت فى هذا المكان ، لأنه ألقى بنا فيه » .

٥ - (التعرف بالخطأ)

ونضيف الى ذلك نوعا من التعرف المركب ، الناتج عن خطأ فى استنتاج طرف اخر ، كما فى مسرحية « أودسيوس الرسول المزيف » (١٩) ، والذي قال بأنه سيعرف القوس التى لم يكن قد رآها من قبل ، وعلى هذا تصور الطرف الآخر بأنه سيتعرف على شخصية أودسيوس من هذه العبارة ، الا أن فى ذلك استنتاجا خاطئا (٢٠) .

٦ - (التعرف الدرامى)

ولكن أحسن أنواع التعرف ، هو الذى ينبع من الأحداث ذاتها ، عندما يقع الادهاش العظيم عن طريق حدث محتمل ، كما فى مسرحية « أوديب الملك » (٢١) لسوفوكليس ، وفى مسرحية « افيجينيا » (٢٢) ، حيث كان من المحتمل أن ترغب افيجينيا فى ارسال رسالة .

هذه التعرفات الأخيرة - دون غيرها - تستغنى عن الحيل المصطنعة التى تستخدم التذكارات ، أو العقود . وتلى ذلك - فى الأفضلية - التعرفات التى تتم عن طريق الاستدلال والاستنتاج .

هوامش الفصل السادس عشر

(١) (راجع فى ذلك شروح الفصل الحادى عشر)
ويعتقد بعض المترجمين - مثل جيرالد الس G. Else - أن هذا الفصل السادس عشر مضاف الى المعالجة الأصلية للتعريف فى الفصل الحادى عشر ، ولا علاقة له إلا بما سبقه ، ولا بما لحقه . وعلى هذا ، اتهمه بأنه مدسوس على أرسطو ، وأسقطه من ترجمته الانجليزية مع الجزء الأخير من الفصل التاسع عشر ، ومع الفصول رقم عشرين ، واثنين وعشرين ، وخمس وعشرين (ص ٤٨٤) .

(٢) أنواع التعرف الستة التى ساقها أرسطو هنا واضحة ، ومدعمة بالأمثلة ، أرغم ما فى النص الأصلى من فجوات ، كاد المترجمون يتفقون على ملئها على النحو الصالى .

(٣) هزم الملك كادموس تيننا ضخما بمساعدة الالهة أثينا ولما تناثرت أسنان التنين على الأرض ، خرج منها الاسبرطيون كرجال مسلحين ، ومستعدين للهجوم . فألقى عليهم كادموس حجرا كبيرا ، أوقع بينهم اضطرابا شديدا ولم يبق الا على سبعة منهم فقط ، أخذوا يذبون بعضهم . أما ما تبقى منهم ، فقد أصبحوا من حلفاء كادموس ، وساعدوه على بناء طيبة .
ويقال بأن الذين خرجوا من أسنان التنين كانت أجسامهم تحمل هذه العلامات التى ذكرها أرسطو فى سياق عبارة مجهولة المؤلف .

(٤) علامات بالجسم ، كانت تولد بها بعض الأسر الأسطورية .

(٥) كاركينوس ، شاعر تراجيدى قديم ، كتب حوالى مائة وستين مسرحية ، وفاز بجوائز عن احدى عشرة مسرحية منها .
ولقد أشار اليه أرسطو مرة أخرى فى الفصل التالى ، بسبب خطأ مسرحى وقع فيه .

(٦) ثيستس ، راجع بشأنه شروح الفصل الثالث عشر ، والمسرحية التى يشير اليها أرسطو هنا ضائعة .

(٧) كتب سوفوكليس مسرحيتين عن تيرو ، لم يبق منهما غير سطور قليلة ، لا تفصح عن أيهما كان يعنى أرسطو . ومن المحتمل القول بأن أرسطو كان يقصد مسرحية ثالثة عن تيرو كتبها شاعر لم يذكر اسمه .

أما الأسطورة نفسها فتقول بأن تيريو الجميلة ، ابنة ملك اليس وضعت ولدين توأمين من الاله بوزيدون . فاضطرت الى التخلص منهما ، بوضعهما فى قارب . ومضت سنوات تعرضت فيها تيريو لتعذيب زوجة أبيها سيدرو . وفى النهاية ، تعرفت على ولديها اللذين كبرا ، عن طريق القارب الذى ألقتهما فيه ، وهما رضيعان . واستطاع الشابان أن ينتقما لأمهما من زوجة الأب القاسية .

(٨) ورد فى النشيد التاسع عشر من « الأوديسة » ، أنه بينما كانت المربية العجوز - التى لا تعرف أودسيوس - تقوم بغسل رجله ، قبل أن يأوى الى فراشه ، أن لمحت فى احدى ركبتيه أثر جرح كان قد أحدثه خنزير برى منذ زمن طويل . وعندما تتعرف عليه - وهى مذعورة - يأمرها بالصمت والكتمان . وفى النشيد الحادى والعشرين ، ينفرد أودسيوس براعيين لا يعرفانه . وتضطره الظروف الى أن يكشف لهما عن شخصيته ، ولما يدهشان لذلك ، يؤكد لهما حقيقة ذاته ، بأن يكشف لهما عن الندبة التى فى ساقه . وهنا يتعرفان عليه ، ويتبادلان الثقة معه . ومن البين - فى استشهد أرسطو - أنه يفضل صيغة التعرف الأول على الثانى . لأن الثانى ، تم عن طريق المكاشفة المباشرة ، والتدليل على ذلك بالندبة ، أما التعرف الأول فقد تم بالمصادفة التى ضيغت فى شكل أكثر حرفة درامية .

(٩) مازال أرسطو يشير الى مشهد التعرف السابق ذكره فى النشيد التاسع عشر (راجع الهامش السابق) .

(١٠) راجع « افيجينيا فى تاوريس » فى شروح الفصل الحادى عشر . ومازال أرسطو يؤكد تفضيله للتعرف عن طريق وسائل أخرى على التعرف المباشر . وافيجينيا برسالتها ، تمثل النوع الأول ، أما أورست فيمثل النوع الثانى ، الذى يتحقق من خلال كلام مباشر (راجع أبيات المسرحية من السطر رقم ٨٠٠ الى ٨٣٠) .

(١١) مسرحية « تيريوس » احدى تراجيديات سفوكليس التى لم يبق منها غير شذرات قليلة .

وتقل الأسطورة التى كانت مادة المسرحية - أن تيريوس ملك تراقيا ، تزوج من بروكنيه ابنة ملك أثينا . وتوجه تيريوس وحده الى أثينا ، كى يعود بأخت زوجته فيلوميلا لزيارة أختها ، الا أنه اغتصبها فى الفراش ، ثم قطع لسانها ، وأخفاها بعيدا ، حتى لا تشى بفعلته النكراء . واستطاعت الأخت المجنى عليها ، أن ترسل الى أختها فى تراقيا بقطعة قماش غزلتها ، ونقشت عليها ما وقع لها . واتفقت الأختان على الانتقام من تيريوس ، فقامتا بذبح ولده آتيس ، وطبخا لحمه ، وقدماه لوالده .

وبعد أن أكل الأب من لحم ابنه - دون أن يدرى - أخطرتاه بالحقيقة ، ثم هربتا منه ، فتبعهما . الا أن ثلاثتهم تحولوا الى طيور صداحة مختلفة .
ويبدو أن صوت وشيعة المغزل ، كان سببا فى وقوع التعرف ، فى مسرحية سوفوكليس ، المستمدة من هذه الأسطورة .

(١٢) ديكاؤوجينيس شاعر تراجيدى قديم ، يبدو أنه عاش فى النصف الثانى من القرن الخامس ق.م .
و « القبرصيون » - نسبة الى جزيرة قبرص - احدى مسرحياته التى لم تصلنا أية واحدة منها .

(١٣) أقام الملك ألقينوس حفلا ، دعا اليه المغنى الجوال ديمودوكوس . وأخذ المغنى يغنى مقطوعة شعرية ، تتضمن مناقشة حادة بين البطلين أخيل وأوديسيوس ، على مسمع من أجاممنون . ولما سمع أوديسيوس - الذى كان حاضرا ، ومجهولة شخصيته للملك ألقينوس - هذه الأنشودة ، أخذ يبكى من شدة الانفعال والتأثر . فأوقف الملك الانشاد .

وفى حفل المساء ، طلب أوديسيوس من المغنى أن يغنى أنشودة حسان طروادة ، وسقوط المدينة ، بفضل حيلة أوديسيوس . وما كاد المغنى يغنى تلك الأنشودة ، حتى أجهد أوديسيوس بالبكاء مرة أخرى ، مما حمل الملك على وقف الانشاد . كما دفعه الفضول الى أن يطلب من أوديسيوس ، أن يفصح لهم عن حقيقة شخصيته .
(يراجع فى ذلك النشيد الثامن من « الأوديسة » ، البيت ٥٢١ وما يليه) .

(١٤) تقول ذلك اليكترا فى مسرحية « حاملات القرايين » . وهى المسرحية الثانية فى ثلاثية اسخيلوس المعروفة بالأورستيا . (راجع الأبيات من ١٦٨ الى ٢١١ فى المسرحية المذكورة . كما يمكن مراجعة مادة اسخيلوس فى هوامش الفصل الرابع) .

(١٥) بوليدوس مؤلف يونانى قديم ، مجهول الحياة والأعمال . وقد تكون كلمة « افيجينيا » الواردة هنا ، دالة على شخصية فى مسرحية تحمل نفس الاسم ، أو اسما آخر .

(١٦) « تيديوس » مسرحية مفقودة . ولقد ورد فى الأساطير ، أن تيديوس كان رجلا ضيئل الجسم ، الا أنه كان شجاعا جسورا . (الايلاذة : النشيد الخامس ، ابتداء من البيت ٨٠١) .

ولقد أرسله السبعة ضد طيبة الى مدينة طيبة فى احدى المهام ، وهناك اشترك فى المسابقات الرياضية ، واستطاع أن ينتصر على كل منافسيه . ولما أرادوا الايقاع به . قتل كل المتأمرين الخمسين الا واحدا .

(١٧) ثيوديكليس خطيب ، وشاعر مسرحى • ولد فى فاسيلس من أعمال لوقيا ، حوالى سنة ٢٧٥ ق.م • ، ومات سنة ٣٢٤ ق.م • ودفن فى الطريق الى قرية اليوسيس • ولقد قضى ثيوديكليس فترة طويلة من حياته فى أثينا ، ودرس على يد كل من أفلاطون ، وايسوقراطيس ، وأرسطو ، وأصبح خطيبا شهيرا ، حتى لقد امتدح شيشرون أسلوبه الرفيع • وكشاعر تراجيدى ، نظم حوالى خمسين مسرحية ، اشترك ببعضها فى ثلاث عشرة مسابقة ، فاز فى ثمان منها بجوائز • وقد أقيم له أثر تذكارى فى موطن رأسه ، تحت رعاية الاسكندر الأكبر ، الذى كان يرافقه فى التلمذ على يد أرسطو •

(أنظر : هامش لونيكيوس فى هامش الفصل الحادى عشر) •

(١٨) مسرحية « فينايدا » احدى التراجيديات اليونانية المجهولة •

(١٩) مسرحية « أودسيوس الرسول المزيف » احدى التراجيديات اليونانية

المجهولة •

(٢٠) هنا فجوة فى النص تحل محل عدة كلمات ، اجتهد الشراح والمترجمون فى تقديرها • والمعنى المقصود - على التقريب - هو أن الشاعر مؤلف المسرحية ، قد ذكر فى سياق النص ما يفيد بأن أودسيوس هو الشخص الوحيد القادر على شد القوس • ولكن حدث أن أتى رسول غريب ، واستطاع شد القوس ، ومن ثم ، قد يتعرف الطرف الآخر ، أو حتى الجمهور على شخصية أودسيوس ، مادامت القوس قد شدت • الا أنه من الممكن أن يستطيع شخص آخر شدها • وهنا يقع سوء التقدير ، أو التعرف الناتج عن خطأ فى الاستنتاج •

(٢١) راجع - فى ذلك هامش « أوديب » فى الفصل الحادى عشر •

(٢٢) ربما كانت الاشارة هنا الى مسرحية سوفوكليس الضائعة « افيجينيا » •

أو على الأرجح ، الى مسرحية يوربيديس الباقية « افيجينيا فى تاوريس » ، ومن ثم يمكن مراجعة مادتها فى هامش الفصل الحادى عشر ، وأبيات المسرحية من ٥٧٧ الى ٥٨٣ •

(١٧)

(بعض الارشادات الموجهة الى الشاعر التراجيدي - ١)

وينبغي (١) على الشاعر الدرامي - عند بناء حيكته
الدرامية ، ووضعها فى لغتها المناسبة - مراعاة :

١ - (تخيل الوقائع)

أن يتصور المشاهد تصورا فعليا - ما أمكنه ذلك - وكأنها
ما ثلثة أمام عينيه • وبهذا ، فان رؤيته لكل شىء فى وضوح
تام - كما لو أنه شهود العيان - ستجعله يكتشف ما هو
ملائم ، ولن يفوته - على الأقل - ادراك التناقضات • والشاهد
على ذلك ، ما يؤاخذ عليه كاركينوس (٢) : فلقد كان على
امفياروس (٣) أن يخرج من المعبد ، وقد تفوت على المرء
ملاحظة هذا الأمر ، اذا لم يشاهد ذلك مشاهدة فعلية • ولكن
عندما قدمت المسرحية فوق خشبة المسرح ، فشلت ، وتضايق
النظارة من هذا المشهد المتناقض (٤) •

٢ - (عواطف الشاعر)

وكذلك ينبغي على الشاعر الدرامي ، أن يتمثل أحداثه
- جهد طاقته - بكل حركات شخصياته • فلو تساوى شاعران
فى امتلاك نفس المواهب الطبيعية ، فان أقدرها على
الاقناع ، هذا الذى يشعر بالانفعالات التى يحاكيها • فالأسى
والغضب - مثلا - يمكن أن يصورهما الشاعر تصويرا
حقيقيا اذا كان يحسّ بهما لحظتئذ • ومن ثم ، فان الشعر
يصدر ، اما عن شخص ذى موهبة فطرية خاصة ، واما عن
آخر به مس من جنون • وفى الحالة الأولى ، يستطيع الشاعر
أن يتلبس كل انفعال مطلوب فى يسر ؛ بينما شاعر الحالة
الأخرى ، يكون عرضة للخروج بنفسه عن الانفعال (٥) •

٣ - (رسم الهيكل العام)

أما فيما يتعلق بالقصة - سواء وجدها الشاعر جاهزة ، أو ابتدعها بنفسه - فانه ينبغي عليه - قبل كل شيء - أن يبسطها ، ويختصرها فى تخطيطة عامة • ثم عليه - بعد ذلك - أن يوسعها ، عن طريق ادخال المشاهد (٦) • والتخطيطة العامة التالية ، يمكن أن تتمثل بها • وهى لمسرحية « افيجينيا » (٧) :

فتاة فى مقتبل العمر ، تقتاد الى المذبح كى يضحى بها ، الا أنها تختفى سرا ، دون أن يحس الذين سيضحون بها • لقد حملت الى بلدة أخرى ، من عاادة أهلها أن ينحروا الغرباء ، ويقدموهم قرابين الى احدى الهاتهم (٨) • وهناك عينت الفتاة كاهنة لتنفيذ هذا الطقس الدينى • وحدث بعد حين ، أن قدم أخوها « دون أن يعرف » الى تلك البلدة (٩) • « وفى الحقيقة ، أن السر الالهى ، قد ساقه الى ذلك المكان لسبب ما ، فالغرض من مجيئه شىء خارج عن نطاق حبكة المسرحية » وعلى أية حال ، فانه ما كاد يدخل البلدة حتى قبض عليه أهلها ، وساقوه الى المذبح كى يضحى به • وعندما هموا بنحره ، كشف عن شخصيته • وطريقة التعرف هنا ، قد تكون كما ساقها يوربيديس ، أو كما قدمها بوليديوس (١٠) ، حيث جعل الأخ يصيح الصيحة الطبيعية : « اذن لم تكن أختى وحدها هى التى قدر عليها أن تذبح ، بل وأنا أيضا مقدر على نفس المصير » ، وبهذا ، نجا بحياته •

بعد أن يفرغ الشاعر من هذه التخطيطة ، ومن وضع أسماء الشخصيات كأساس للقصة ، يبقى عليه بعد ذلك أن يحشوها بالابيسودات ، والأحداث الاضافية ، التى يجب أن تكون ملائمة • فمثلا ، فى حالة أورست ، نجد أن نوبة الجنون ، هى التى أدت به الى الأسر (١١) وأن التطهر هو الذى أفضى الى خلاصه •

وابيسودات التراجيديا قصيرة ، ولكنها فى الشعر
الملحمى تستخدم للتطويل • وخلاصة قصة « الأوديسة »
- مثلاً - ليست طويلة : رجل معين غاب عن موطنه سنين
طويلة ، وترصده الاله بوزيدون ترصد الغيور ، فأصبح
وحيدا • وفى نفس الوقت ، كانت أمور بيته فى حالة سيئة ، لأن
الذين يطمعون فى الزواج من زوجته يبدون أملاكه ،
ويتآمرون على حياة ابنه • ثم يعود الى موطنه ، بعد أن
تقافته العواصف ، وقاسى أهوالا كثيرة ، ويعرف بعض
الناس بنفسه ، ثم يهجم على أعدائه ، ويقضى عليهم ، وينجو
بنفسه • ذلك هو لب حبكة « الأوديسة » ، وما عداها فأحداث
مضافة •

هوامش الفصل السابع عشر

(١) رأى بعض الشراح ، أن كتاب « فن الشعر » يتضمن فقرات لا ترتبط ارتباطا وثيقا بالأفكار الأساسية التي يعالجها . من ذلك - فى رأيهم - الفصلان السابع عشر ، والثامن عشر ، حيث تقدم بعض النصائح العملية ، لشعراء التراجيديا . الا أن هذه النصائح - فى رأى البعض الآخر - مازالت مرتبطة بخطوات بناء الحكمة ، ومن ثم ، فهى غير زائدة .

(٢) كاركينوس (أنظر هامشه فى شروح الفصل السابق) .

(٣) النص فى هذا الموضوع غير واضح . والمسرحية المشار اليها بالتمثيل غير معروفة .

أما كلمة « أمفياروس » فهو اسم أسطورى لأحدالسبعة الذين هاجموا طيبة . وعند هجوم أمفياروس على المدينة طرد عنها ، واستطاع أن يهرب ، لولا أن ابتلعه شق فى الأرض ، أحدثته صاعقة أنزلها كبير الآلهة زيوس . لذا أقيم حوله مزار مقدس .

وقد اختلفت الآراء حول ألوهيته أو بشريته وخاصة أن اسمه يعنى « المقدس جدا » .

(٤) لأن النص هنا غامض ، فقد تعددت التأويلات ، واحتمالات المعنى . ويبدو أن أمفياروس غادر المعبد ، بينما كان عليه ألا يدخله من قبل . والخطأ هنا يكمن فى أن الشاعر كاركينوس عجز عن تصور المشهد تصورا مجسدا فى أثناء كتابة نصه المفقود . وكان من الممكن أن يفوت الخطأ على قارئ النص الا أن المسرحية - عندما عرضت على خشبة المسرح - كشفت عن الخطأ . ولهذا تأذى الجمهور ، بسبب التناقض الذى وقع فيه الشاعر .

وأرسطو فى هذه النصيحة الأولى يطالب الشاعر المسرحى بأن يجسد أحداثه وشخصياته فى ذهنه تجسيدا كأنه مسموع ومرأى . وأن يتفحص هذا الجسم المتخيل ، كما لو أنه حاضر لوقوع الأحداث ، ومخالطة لشخصياتها . وهذا التخيل والتفحص يجنبانه الوقوع فى التناقضات .

(٥) يرى أرسطو ، أن سر التصوير الصحيح فى العمل الفنى ، يرجع الى صدق الشاعر فى التعبير عن تجربته الشعورية . وعلى هذا ، يجب على الشاعر المسرحى أن يحس احساسا عميقا بالانفعالات ، التى يحاول أن يثيرها فى نفس غيره . وقد

عرضت على خشبة المسرح - كشفت عن الخطأ - ولهذا تأذى الجمهور ، بسبب كتاب هوراس « فن الشعر » .
والملاحظ أن تلك العبارة التي يسوقها أرسطو بشأن شخصية الشاعر وأحاسيسه ، تعد الوحيدة من نوعها فى كتابه كله . وهو بها ، يفضل الشاعر الذى يفقد ذاته فى كل شخصية من شخصياته التى يصورها ، على الشاعر الذى يعجز عن تقمص شخصياته فى كل الأحوال .

(٦) يلجأ الشاعر المسرحى القديم للحصول على مادة تراجيدياته ، اما الى المصادر الأسطورية والتاريخية ، واما الى ابتكار المادة الملائمة . وفى كلتا الحالتين ، يجب عليه أن يصل فى ذهنه الى تخطيط أساسية لعمله ، أى الى سيناريو بالمعنى الحديث . ثم يقوم بكسوة هيكله هذا ، وحشوه بالأحداث والتفصيلات ، مستعينا - بالطبع - فى ذلك ، باللغة وتضنيته .
ولا شك أن تصور تخطيط المسرحية ، انما هو تصور لجسم المسرحية ككل ، بما فيها من تسلسل لأحداثها ، ورسم لشخصياتها ، وتجربة لثيمتها .
ويضرب أرسطو مثالين للتخطيط الدرامية المركزة . أحدهما مسرحى ، والآخر ملحمى .

(٧) يقصد بالطبع تخطيطا مركزا مسرحية « افيجينيا فى تاوريس » للشاعر التراجيدى يوربيديس . (أنظر هامشها فى شروح الفصل الحادى عشر) .

(٨) الالهة المقصودة هنا ، هى « أرتميس » ، والمعروفة لدى الرومانيين بـ « ديانا » . وهى الهة القمر ، والصيد ، والولادة ، والعانسات ... الخ .

(٩) كان الغرض من رحلة أورست فى تراجيديا « افيجينيا فى تاوريس » ، هو الاستيلاء على تمثال الالهة أرتميس ، والعودة به الى أثينا ، استجابة لمطلب الاله أبوللو .

ولقد سرد ذلك كل من أورست فى الأبيات من ٨٥ الى ٩٠ ، ومن ٩٧٦ الى ٩٧٩ ، وأثينا فى الأبيات من ١٤٣٨ الى ١٤٤١ من المسرحية المذكورة .

(١٠) بولييدوس ، سبق ذكره فى هامش الفصل السابق .

(١١) سرد الراعى ذلك فى الأبيات من ٢٣٨ الى ٣٣٩ من المسرحية .

(١٢) تتبأت بذلك الالهة أثينا فى الأبيات من ١٤٣٨ الى ١٤٥٥ من المسرحية .

(١٨)

(بعض الارشادات الموجهة الى الشاعر التراجيدي - ٢)

٤ - (التعقيد ، والحل) •

وهناك أمر آخر ، يجب أن نضعه في الاعتبار ، وهو أن كل مسرحية تراجيدية تتكون من جزئين : أحدهما خاص بالتعقيد ، والآخر بالحل (١) • ويتشكل جزء التعقيد ، من الأحداث التي تقع خارج المشهد الافتتاحي ، بالاضافة الى أغلب الأحداث الداخلة في المسرحية ؛ أما ما يتبقى من ذلك فهو الحل •

وأنا أعني بالتعقيد كل ما يمتد من بداية المسرحية الى النقطة التي تسبق التحول في خط البطل مباشرة ، سواء كان التحول الى السعادة أو الى الشقاوة • أما الحل ، فيمتد من نقطة التحول هذه ، حتى النهاية (٢) • والمثال على ذلك ، هو أن مرحلة التعقيد في مسرحية « لونكيوس » (٣) للشاعر ثيودكتيس (٤) تتكون من الأحداث السابقة على بدء المسرحية ، ومن أمر اختطاف الولد ، « ثم من أمر اختطاف والديه أيضا » ؛ « أما مرحلة الحل » فتبدأ من الاتهام بالقتل ، حتى النهاية (٥) •

٥ - (أنواع التراجيديا) •

وللتراجيديا أربعة أنواع متميزة ؛ وهذا - كما سبق القول - هو نفس عدد الأجزاء المكونة للتراجيديا •

(أ) « التراجيديا المركبة » (٧) : وتعتمد كلية على « التحول » ، •

- (ب) « تراجيديا المعاناة » (٨) : كالمسرحيات التي تعالج قصتى - « أجاكسى » (٩) و « اكسيون » (١٠) .
- (ج) « التراجيديا الخلقية » (١١) : كمسرحيتى - « نساء فثيا » (١٢) و « بليوس » (١٣) .
- (د) « التراجيديا المناظرية » (١٤) : كمسرحيتى - « بنات فورسيس » (١٥) ، و « برومثيروس » (١٦) ، ومسرحيات المناظر التي تقع فى العالم السفلى .

وينبغى على الشاعر ، أن يهدف - ما استطاع - الى أن يجمع كل عنصر مهم ؛ أما اذا عجز عن هذا ، فلا أقل من أن يجمع - كلما أمكنه ذلك - بين أكبر عدد منها ، وبين أكثرها أهمية . وترجع ضرورة هذا الأمر - بصفة خاصة - الى النقد الجائر ، الذى يتعرض له الشعراء فى هذه الأيام . وذلك لأن الشاعر يواجه شعراء آخرين ، كل منهم يجيد استخدام أحد هذه العناصر الضرورية ، ومن ثمة ، فان النقاد يتوقعون اليوم من الشاعر الواحد ، أن يتفوق فى كل منحى تفوق فيه كل واحد من أسلافه . ومن الأصوب ، أنه لكى نتكلم عن المسرحيات التراجيدية من حيث التشابه والاختلاف فى الحكمة كأول كل شئ ، ينبغى أن تكون هذه التراجيديات متفقة فيما بينها من حيث التعقيد والحل . فكثير من الشعراء ، يحسنون تعقيد تراجيدياتهم ، ولكنهم يضعون لها حلولا سيئة . بينما يجب على الشاعر أن يتقن كلا من التعقيد والحل .

٦ - (بين الملحمة والمسرحية التراجيدية) .

كما ينبغى على الشاعر أن يتذكر ما سبق أن قلناه مرارا ، وهو ألا ينظم كتلة ملحمية ، كمسرحية تراجيدية . وأقصد بالكتلة الملحمية ، ملحمة ذات حيكات وقصص متعددة ، كأن ينظم - مثلا - تراجيديا واحدة ، تتضمن كل ما فى قصة « الياذة » .

ان كل جزء فى الملحمة يعالج معالجة طويلة مناسبة ،

بالنسبة للطول العام للملحمة • أما فى الدراما ، فان النتيجة لمثل تلك المعالجة تكون مخيبة للامل ، والتجربة تبرهن على صدق ذلك • فالشعراء الذين صاغوا القصة الكاملة لسقوط طروادة ، صياغة درامية - مثل يوربيديس - بدلا من اختيار أجزاء منها ، أو هؤلاء الذين تناولوا قصة « نيوبى » (١٧) تناولوا مسرحيا - مثل اسخيلوس - بدلا من معالجة جزء من قصتها ، هؤلاء الشعراء ، اما قد فشلوا فشلا ذريعا ، واما صادفت أعمالها نجاحا محدودا ، وهى معروضة فوق خشبة المسرح ؛ حتى لقد عرف بأن أجاثون (١٨) ، قد فشل فقط بسبب هذا العيب الوحيد •

والشعراء الذين أقصدهم ، نجد فى تحولاتهم الدرامية وكذلك فى حركاتهم البسيطة ، مهارة رائعة فيما يهدفون اليه من نوع التأثير الذى يرغبون : وهو الموقف التراجيدى الذى يخاطب انسانيتنا ، مثل شخص شرير ينخدع كـ «سيزيف» (١٩) ، أو مجرم شجاع ينهزم - وعلى أية حال ، فان هذا الموقف محتمل فقط ، اذا ما اتفق مع رأى أجاثون ، عندما يتحدث عن احتمالية حدوث ما لا يحتمل •

٧ - (الجوقة)

وينبغى أن نعتبر الجوقة كواحد من الممثلين ؛ أى يجب أن تكون جزءا عضويا فى الكل العام ، ولها مشاركة حقيقية فى الفعل - أى ، أن يكون ذلك على نهج سوفوكليس فى الاستخدام ، وليس على نهج يوربيديس • فمن الملاحظ ، أن أناشيد الجوقة فى مسرحيات الشعراء المتأخرين ، ترتبط بموضوع المسرحية الأساسى ارتباطا ضعيفا ، وكأنما يمكن نقلها « أى الأناشيد » الى أية مسرحية تراجيدية أخرى • ومن ثم ، فان تلك الأناشيد الجماعية تؤدى كمجرد فواصل غنائية ، كذلك التى كان أجاثون أول من ابتدعها • ما الفرق - اذن - بين حشر مثل هذه الفواصل الغنائية الجماعية ، وحشر - أو نقل - حديث ، أو مقطوعة ، - أو حتى فصل تمثيلى كامل - من مسرحية الى مسرحية أخرى ؟ ؟

هوامش الفصل الثامن عشر

- (١) المعنى الحرفى هنا « الربط » ، أو « العقد » و « الفك » ، أو « الحل » .
- (٢) مع أن النص الأصيل مبهم فى نهاية هذه الفقرة ، الا أنه يمكن استنتاج المعنى . ومع هذا ، يمكن أن نضيف بأن مرحلة التعقيد عبارة عن سلسلة المشاهد المتعاقبة المترابطة التى تسبب التوتر الدرامى ، أما مرحلة الحل فهى الجزء الأخير من تلك السلسلة الذى يسبب الاراحة من هذا التوتر ، أى تحقيق التطهير .
- (٣) « لونكيوس » احدى المسرحيات المفقودة . وقد ورد ذكرها فى الفصل الحادى عشر (أنظر) .
- (٤) ثيودكتيس شاعر مسرحى . راجع ما ورد بشأنه فى الفصلين الحادى عشر ، والسادس عشر .
- (٥) ينقل باى ووتر فى هذا الموضوع من ترجمته سطورا من نهاية الفقرة التالية . ولم يحذ حذوه أى مترجم من مترجمى الكتاب ، لأن النقل مخالف للنص الأصيل . ومع أنه استند فى ذلك على أن تلك السطور التى نقلها ، وأولها « ومن الأصوب ، أنه لكى نتكلم عن المسرحيات التراجيدية ٠٠٠ الخ » تتعلق بالتعقيد والحل - وهو على حق فى ذلك - الا أننا لو أخذنا بوجهة نظره هذه - كمبدأ عام - فان كتاب « فن الشعر » الحالى ، سيخضع لرأى كل مترجم من حيث امكانية اعادة ترتيب مواده ، ان لم يكن اعادة ترتيب فقراته . ومن ثم ، لن يكون هناك كتاب ينسب الى أرسطو بقدر ما ينسب الى مترجميه . كل مترجم ستكون له نسخة خاصة به عن هذا الكتاب (؟ ؟ !) .
- (٦) هل يقصد أرسطو بهذا الرقم الأجزاء الأساسية فى التراجيديا من الناحية الكمية ، والتى عددها فى الفصل الثانى عشر ؟ أم الأجزاء الكيفية التى ناقشها فى الفصل السادس - ولما تلاه من فصول ، ولكن عددها ستة ؟ ؟ ولكن لماذا هذه العلاقة العددية بين تلك الأجزاء (المجهولة) ، وأنواع التراجيديا الأربعة ؟ ؟
- هناك أسئلة ، وتخمينات كثيرة حول هذا الربط . ولهذا نميل الى تأييد تخمين فالن - القائل بأن أرسطو لا يؤسس أنواعه الأربعة ، على أية أربعة أجزاء سبق الحديث عنها - ولهذا مال بعض المترجمين الى اعتبار هذه الجملة مدخولة على أرسطو . وعلى أية حال ، فان الأنواع الأربعة التى ساقها أرسطو للتراجيديا هنا ، تحقق التطهير .

(٧) تعتمد التراجيديا المركبة على عنصرى « التحول » و « والتعرف » .
 (أنظر شروح الفصول : الحادى عشر ، والثالث عشر ، والسادس عشر)
 ولقد اتفق كل المترجمين - تقريبا - على تسمية هذا النوع بهذا المسمى ، أو بـ
 « التراجيديا المعقدة » ، بينما اختلفوا حول تسمية الأنواع الأخرى التالية .

(٨) اختلف المترجمون حول انتقاء مصطلح لهذا النوع . فمنهم من دعاه بـ
 « التراجيديا القدرية » - مثل ألس - ، ومنهم من دعاه بـ « التراجيديا الشجوية -
 أو - الاستعافية حيث يكون المحرك الأساسى هو الانفعال الجامح - كما ذكر بوتشر - ،

ومنهم من دعاه بـ « التراجيديا الانفعالية » مثل بوتس ... الخ . الا أننا أثرنا
 ترجمة باى ووتر ، كما أثرها الكثيرون من أمثال : تلفورد ، وجروب ، وابس ، وغيرهم
 من المترجمين المحدثين .

ولم يميز أرسطو « تراجيديا المعاناة » ، بأية خصائص ، كما فعل مع التراجيديا
 المركبة ، وانما ساق عنوانى تراجيديتين . وكذلك فعل مع النوعين الأخيرين التاليين .

(٩) أجاكس - أو اياس - هو أحد أبطال حرب طروادة اليونانيين . وقد تنافس
 مع أوديسيوس على امتلاك درع أخيل . وعندما منحت الدرع الى أوديسيوس بسبب
 تحيز القواد تحت تأثير أجاممنون وأخيه مينلاوس جن جنون أجاكس غيرة وحسدا .
 وقد أدى به كبريائه ، واعتزازه بكرامته ونفسه ، الى الانتحار . (راجع النشيد الثانى
 من الالياذة) .

وقد نظم سوفوكليس عن قصة مسرحيته التى مازالت موجودة تحت عنوان
 « أجاكس » ٤٤٧ ق م .

(١٠) يعتبر اكسيون ملك تساليا - فى الأساطير اليونانية القديمة - قابيل الديانات
 السامية . ولقد أشار اليه الشاعر اسخيلوس بأنه أول قاتل .
 ولقد قضت عليه الآلهة بأن يؤخذ الى العالم السفلى ليعذب عذابا نكرا ، مثل :
 سيزيف ، وتنتالوس ، وتيتيوس ، وغيرهم . (راجع النشيد الحادى عشر بالأوديسة ،
 والكتاب السادس بأنياذة فرجيل) .

ولكل من شعراء التراجيديا الثلاثة الكبار - اسخيلوس ، وسوفوكليس ،
 ويوريديس - مسرحية مفقودة عنوانها « اكسيون » .

(١١) كاد معظم المترجمين يتفقون مع باى ووتر على تسمية النوع التراجيدى
 الثالث بـ « تراجيديا الشخصية » . الا أننا أثرنا - مع بوتس - ترجمة بوتشر ، حيث
 أن الدافع فى تحريك أحداث هذا النوع التراجيدى دافع أخلاقى .

وعلى العموم ، لا يمكن تثبيت فواصل خصائصية حادة تميز بين هذه الأنواع الأربعة . لان مقوماتها كلها متداخلة ، أى ليس هناك ما يمنع من أن تكون التراجيديا مركبة ، وشجوية ، وأخلاقية ، ومناظرية فى نفس الوقت .

(١٢) « نساء فثيا » ، احدى مسرحيات سوفوكليس الضائعة ، والتي لم يبق منها غير بضعة سطور . أما فثيا فهو اسم مدينة فى تساليا ، حيث ولد أخيل .
ومن المحتمل أن اشارة أرسطو هنا تقصد مسرحية سوفوكليس ، أو مسرحية أخرى مفقودة ، كانت تحمل نفس الاسم .

(١٣) « بليوس » عنوان مسرحية ، لكل من سوفوكليس ، ويوربيديس . لم يبق من أولاهما غير شذرات بسيطة جدا ، ومن أخراهما غير خمسة عشر سطرا .
وبليوس كان ملكا على احدى مدن تساليا . ويعتبر - فى الأساطير - البشرى الوحيد الذى تزوج من الة ، وهى ثيتس .
ولما كان عاجزا عن الاشتراك فى حرب طروادة - لكبر سنه - أعطى درعه الذهبية لابنه البطل المعروف أخيل .
ولا ندرى ، الى أى المسرحيتين يشير أرسطو .

(١٤) النص تالف عند تحديد اسم النوع التراجيدى الرابع لذا ذهب المترجمون فى تخمينه كل مذهب . ولقد أثرنا الكلمة التى اختارها باى ووتر ، لأنها تتفق تماما مع السياق .
والنوع التراجيدى المناظرى يعتمد - أساسا - فى تأثيره على الرؤية والسمع على نحو ناشئ من تأثير الديكور ، والأدوات المسرحية ، والأزياء ، والتمثيل الذى قد يتسم بالمباغنة أو العنف ، والمناظر الغريبة ... الخ .

(١٥) بنات فورسيس « احدى التراجيديات المفقودة ، المجهولة المؤلف . ويبدو أن هذه المسرحية كانت تحفل بالمشاهد الغريبة التى تعتمد فى تأثيرها على المناظر والتمثيل بصفة أساسية .

(١٦) « برومثيوس » ، احدى مسرحيات اسخيلوس التى وصلتنا واسمها الكامل برومثيوس مغلولا .

وتقع أحداثها عند صخرة مرتفعة تطل على أمواج البحر ، وتفتح بخادمى زيوس - العنف والقوة - وهما يقودان برومثيوس ، ومتبوعون بالاله هيفاستوس رب النار والحدادة . لقد أمرهم كبير الالهة زيوس بأن يربط برومثيوس الى الصخرة لتعذيبه ، عقابا له على اعطاء النار للبشرية .

ولا شك أن هذا المشهد - كمشاهد المسرحيات التي تقع فى العالم السفلى - ذات رؤية غريبة ومثيرة .

(١٧) « نيوبى » - فى الأساطير القديمة - هى ابنة تنتالوس - ابن الاله زيوس - من ديونى أخت بيلوبس .
ويذكر هسيود ، أنها تزوجت من أمفيون ، ونسلت منه عشرة من الذكور والاناث ، وقيل سبعة بنين وسبع بنات ، أو ستة من كل . وقيل بأنها عايرت ليتو - أم أبوللو وأرتميس من زيوس - التى لم تلد غير اثنين . فانتقمت منها الالهة ، بأن قتلت أولادها وبناتها جميعا غير واحدة . وقد ظلت نيوبى تبكى فجيعتها ، حتى استحالت الى حجر .
ويبدو أن اسخيلوس - فى تراجيدته الضائعة - قد عالج القصة كلها ، ولم ينتق منها ما يصلح للمسرحة .

(١٨) « أجاثون » ، شاعر تراجيدى (راجع هامشه بالفصل التاسع) .

(١٩) سيزيف فى الأساطير اليونانية القديمة ، كان أحد ملوك كورنثة . وقد عرف بالشره واغتصاب نساء الآخرين ؛ لذا قضت عليه الالهة فى العالم السفلى ، بأن يحمل صخرة ويصعد بها سفح جبل عال كى يضعها على قمته ، الا أن الصخرة لا تلبث أن تتدحرج الى القاع ، كى يصعد بها مرة أخرى . وهكذا قضى عليه أن يتعذب الى الأبد بهذا التكرار الذى لا يحقق أى هدف .

(٢٠) أنظر شروح الفصل الثانى عشر ، الخاصة بالأجزاء الكمية .

(١٩)

(الفكر ، واللغة) (١)

(الفكر) (٢)

ويبقى الآن أن نتكلم عن « اللغة » ، وعن « الفكر » ، بعد أن فرغنا من الكلام عن الأجزاء الأخرى للتراجيديا .

أما فيما يتعلق بـ « الفكر » ، فلنرجع الى ماقلناه عنه في مبحثنا « فن الخطابة » ، لأن طبيعته تدخل في هذا الفرع من (ب) والتفنيد ،

ويندرج تحت « الفكر » ، كل تأثير ينشأ عن استعمال اللغة . ويدخل في ذلك :

(أ) البرهنة ،

(ب) والتفنيد ،

(ج) واثارة الانفعالات (كالشفقة ، والخوف ، والغضب ، وما شابه ذلك) .

(د) وكذلك جعل الأمور تبدو مضخمة هامة ، أو تافهة منتقصة .

ومن البين ، أن الأحداث التراجيدية يجب أن تعالج هي الأخرى ، بنفس الوسائل التي يعالج بها الكلام ، اذا كان من الضروري حمل تلك الأحداث على أن تثير الشفقة ، أو الخوف ، أو الأهمية أو الاحتمالية . والفرق الوحيد ، هو أن

الحدث ينبغي أن يؤثر من تلقاء ذاته دون شرح ؛ بينما التأثيرات الناتجة عن الكلام ، ينبغي أن تتولد من كلام الناطق كنتيجة للغة . والافما هي مهمة الناطق ، اذا كانت الأمور واضحة دون استعمال الكلام ؟ ؟

(اللغة)

ويلي ذلك ، حديثنا عن اللغة (٧) . وفرع من هذا الموضوع يعالج « ضروب النطق » . الا أن هذا الأمر من المعروف ، يخص فن « الالقاء » ومحترفيه . انه يميز - مثلا - بين الأمر والابتهاال ، والخبر والتحذير ، والاستفهام والجواب ، وكل ما يدخل في هذا الباب . وسواء يعرف الشاعر - أو لا يعرف - تلك الأمور ، فليس للنقد - في هذا الشأن - ما يمس كثيرا حقيقة فن الشاعر . وعلى هذا ، فأى خطأ في قول هوميروس : « أيتها الربة ، أنشدى ترنيمة الغضب » (٨) ، حتى ينتقده بروتاجوراس (٩) في تلك العبارة ؟ ؟ ان نقده يقوم على أساس أن هوميروس (١٠) حين قصد الى الرجاء ، خرج به الكلام الى صيغة الأمر ، ان يعتقد بروتاجوراس أن سؤالك لشخص بأن يفعل كذا ، أو لا يفعله ، انما هو أمر . وعلى أية حال ، فانه يمكننا أن نطرح هذا الموضوع جانبا ، لأنه لا يخص فن الشعر ، وانما يخص فنا آخر .

هوامش الفصل التاسع عشر

(١) من الملاحظ ، أن الفصول التي تبدأ من الفصل السابع ، وحتى الفصل الثامن عشر ، تتعلق بصميم تنظيم التراجيديا كجسم متوحد قائم بذاته . أما الفصول التي تبدأ من الفصل التاسع عشر ، وتنتهي بالفصل الثامن والعشرين ، فانها تتعلق بصميم مادة التراجيديا ، أى اللغة .

وهذه الفصول الأربعة الأخيرة المتعلقة باللغة ، تختص بالعلل الأربع التي تشكل طبيعة اللغة التي تصاغ من أجل تحقيق أهداف شعرية . أى أن تلك الفصول تعالج العلة الفاعلة ، والعلة المادية ، والعلة الصورية ، والعلة الغائية ، على هذا النحو من الترتيب .

(٢) فى الفصل السادس ، عرف أرسطو الفكر كجزء من أجزاء التراجيديا الكيفية والفكر - الذى يتوسط الشخصية واللغة - لا يعنى فى المجال الدرامى الفلسفة والاستنتاجات المنطقية ، وإنما هو جملة المشاعر والأحاسيس والآراء ، كما أنه الانطباعات ووجهات النظر التي تتخلف على صفحة نفس المنفرد (راجع شروح الفصل السادس) .

(٣) يعتبر كتاب أرسطو « فن الخطابة » - الذى كان معروفا لدى العرب القدامى باسم ريطوريقا - الصنو الفنى لكتاب « فن الشعر » الذى بين أيدينا . ويتكون الكتاب من ثلاثة أجزاء :

١ - يتألف الجزء الأول من خمسة عشر فصلا تشرح طبيعة الخطابة ، ومدى تشابهها واختلافها مع المنطق ، وماهى أهدافها ، ووسائلها ، وأنواعها ، ومصادرها .
٢ - ويتألف الجزء الثانى من ستة وعشرين فصلا ، تعالج أسس الاقنواع ، والموضوعات التي تتناولها أنواع الخطابة الثلاثة .
٣ - ويتألف الجزء الثالث من تسع عشرة فصلا ، تناقش عناصر الأسلوب ، ومضامين أجزاء القول وتنظيمها .

(٤) يقدم أرسطو هنا ، الأشكال الأربعة ، التي يمكن أن تتضمنها التراجيديا من ناحية الفكر . فعندما تتكلم شخصية ما فى المسرحية ، فهى إما :
(أ) تقوم بعملية اثبات ، أى تبين ما فى الموقف الدرامى من أشياء معينة ، تتبع من افتراض أشياء أخرى .

(ب) وإما تقوم بايجاد أسباب تعارض بها العوامل التي تشكل مشكلة فى الموقف الدرامى ؛ والعمل على تذليلها ، حتى يتمكن الفعل من المضى قدما .
(ج) وإما تعالج انفعالات ، كالتأثير فى انفعال شخصية أخرى ، من خلال الكلام والجدل .

(د) واما تقوم بتضخيم الأشياء ، أو التهوين من أمرها .
وهذه الأشكال الأربعة ، يمكن أن تنشأ مما تقوله الشخصيات ، أو مما تفعله .

(٥) يؤكد أرسطو أن مهمة الكلام ليست توضيح معنى الأحداث ، كما أن مهمة الأحداث ليست توضيح معنى الكلام . فإذا لم يكن للحدث أو الكلام معنى خاص لكل منهما ، فلا مكان لهما فى الحكمة . فلكل من الحدث والكلام مهمة صحيحة . ولا تنجح المسرحية إذا ما حل أحدهما محل الآخر ، كى يعالج مساوىء زميله .

(٦) المعنى فى هذا الموضوع من النص الأسمى مبهم ، ومن ثم ، اختلف المترجمون والشراح فى معالجته وتوضيحه . وقد رأى بعضهم أن أرسطو يعقد موازنة خاطفة بين الخطيب الذى يخطب بالنثر ، والشاعر التراجيدى الذى يكتب بالشعر .

(٧) يستهل أرسطو حديثه عن اللغة بتمييز وجه من اللغة غير مرتبط بالفن الشعرى كعمل مكتوب . وهذا الوجه يلقي القاء . فبعض الكلمات تتغير معانيها بسبب الطريقة التى تتطور بها . من ذلك . أن الابتهالة ، يمكن أن تنطق فى صيغة أمر ، والسؤال البرىء فى صيغة استنتاج حاسم . الخ . وفن تنعيم الكلمات ؛ واضفاء المعنى الصحيح عليها ، يخص الممثل ، ولا يخص الشاعر . وما يكتبه الشاعر ، يمكن أن تغيره التفسيرات الشفوية .

(٨) هذا البيت من الشعر ، هو مفتتح « الياذة » .

(٩) بروتاجوراس من أوائل وأقدر الفلاسفة السوفسطائيين . ولد فى أبيديرا قبل سنة ٤٨٥ ق.م . وعاش حوالى سبعين عاما .
ولقد اشتهر بتعليم الفلسفة ، والخطابة ، وعلوم اللغة . وكانت له فى ذلك مؤلفات ناجحة ، تدل على تفوقه ، وتحرره الفكرى . واشتهرت عنه عبارته المعروفة :
« الانسان مقياس كل شيء » .

(١٠) هوميروس (راجع هوماش الفصل الأول) .

(٢٠)

(بعض التعريفات اللغوية)

تتألف اللغة (١) - بوجه عام - من الأجزاء التالية :
الحرف الهجائي « أو العنصر الأساسي » ، والمقطع ، وأداة الربط ، وأداة الوصل ، والاسم ، والفعل ، والتصريف ،
والعبارة « أو الجملة » .

١ - والحرف الهجائي ، هو صوت غير قابل للتجزئ ،
وليس كل صوت حرفا هجائيا ، ولكنه فقط هذا الذي يمكن
أن يشكل جزءا من مجموعة أصوات مفهومة . فحتى
الحيوانات تصدر منها أصوات غير قابلة للتجزئ ، ولكن
لا شيء منها يمكن اعتباره حرفا لغويا . والحرف (أ) اما
صائت ، (ب) أو نصف صائت ، (ج) أو صامت .

والصائت : هو الحرف الذي يحدث صوتا مسموعا دون
أن يضاف إليه حرف آخر « أو هو الذي ينطق دون قرع
اللسان أو الشفة » .

ونصف الصائت : هو الذي يحدث صوتا مسموعا ، اذا
ما أضيف إليه حرف آخر (أو هو الذي ينطق مع قرع اللسان
أو الشفة ، مثل السين S والرأ R) .

أما الحرف الصامت : فهو الذي لا يصدر بنفسه صوتا
بالمرة ، ولكن باضافته الى حرف صائت يصبح مسموعا ،
مثل : الدال D ، والجيم G .

وتتميز هذه الحروف :

(أ) طبقا لاختلاف الأوضاع التي يتخذها الفم ، وطبقا
لموضعها فيه أثناء النطق ،

(ب) ومن كونها مرققة أو مغلظة ،

(ج) وطويلة أو قصيرة ،

(د) وكذلك طبقا لكونها حادة ، أو عميقة ، أو شبيهاً
وسطاً . والبحث التفصيلي في هذا الأمر ، من شأن المختصين
بصناعة الأوزان .

٢ - والمقطع ، صوت خال من الدلالة والمعنى ، ويتركب
من حرف صامت ، وآخر صائت أو نصف صائت . فمثلاً ،
المقطع ج ر - - GR دون اضافة أ - - A ، يظل أيضاً
مقطعاً ، حتى ولو أضفنا اليه أ - - A ، وأصبح على هذا
النحو : ج ر ا GRA . ولكن تقصى مثل هذه الفروق
المتعلقة بالمقطع ، انما هو أيضاً من شأن علم الأوزان .

٣ - وأداة الربط عبارة عن :

(أ) صوت بلا دلالة أو معنى ، ولا يسبب ولا يمنع من
تأليف صوت واحد من جملة أصوات ، ويكون له معنى . وهذه
الأداة لا يمكن أن تقوم صحيحة بذاتها في بداية عبارة أو
جملة . والمثال على هذا :

men ' toi ' de ونحو ذلك .

(ب) أو هي صوت بلا دلالة ، وقادر على تأليف صوت
واحد ، له دلالة من أصوات عديدة ذات دلالة (. . . .)

٤ - وأداة الوصل ، صوت بلا دلالة ، يحدد بداية العبارة
أو نهايتها ، أو جزءاً منها . وهي - بحكم طبيعتها - توضع
في نهايات الجمل ، أو في أواسطها .

٥ - والاسم ، صوت دال ، مركب من أصوات ولا يدل

على الزمن والجزء منه اذا انفصل لا يفيد معنى بذاته •
ولنتذكر أنه حتى مع الكلمات المركبة لا تستخدم الأجزاء على
حدة ، كما لو أن كل واحد منها له معنى فى ذاته • ففى الاسم
ثينودورس « عطية - الله » نجد كلمة « دورون doron
أو « عطية » بلا دلالة فى حد ذاتها •

٦ - والفعل ، صوت مركب ، له دلالة ، ويدل على الزمن •
وكما هو الحال فى الاسم ، فان أى جزء منه لا معنى له فى
ذاته • فكلمة « رجل » ، أو « أبيض » لا تتضمن دلالة « متى »
الزمنية • أما كلمة « يمشى » أو « مشى » فتدل على معنى ،
بالإضافة الى زمن ، سواء كان مضارعاً ، أو ماضياً •

٧ - والتصريف ، يتعلق بالاسم كما يتعلق بالفعل • ويدل
على :

(أ) العلاقة ، كما فى « لـ » of ، أو « الى » to
ونحوهما •

(ب) أو على العدد ، سواء كان جمعاً ، مثل « رجال » ،
أو مفرداً مثل « رجل » ؛

(ج) أو على طريقة ، أو نغمة النطق فى الالقاء ، كالسؤال ،
فى مثل قولنا : « هل ذهب ؟ ؟ » ، أو كالأمر ، فى مثل قولنا :
« اذهب ! ! » • وهاتان حالتان من تصريف الفعل فى هذا
الشكل الأخير ، أى بالنطق •

٨ - والعبارة « أو الجملة » ، صوت مركب ، دال على
معنى ، وبعض أجزائه له معنى ، أو دلالة فى حد ذاته •
وعلينا أن نلاحظ ، أن العبارة ليست دائماً تتألف من اسم
وفعل ، لأنه يمكن أن تجيء دون فعل ، مثل : « تعريف
الانسان » ، ولكنها تحوى دائماً جزءاً معيناً له دلالة فى حد
ذاته • وهذا الجزء ذو الدلالة ، نتمثله فى كلمة « كليون »

من قولنا «كليون يمشى» • وتأتى العبارة واحدة على ضربين:
(أ) فاما تدل على شىء واحد ،

(ب) واما تتألف من أقوال عديدة ، تكون كلا عن طريق
الربط • فـ « الاليانة » (٣) - مثلا - وحدة كلامية ، تتألف
من أجزاء مرتبطة ببعضها • وكذلك « تعريف الانسان » وحدة
لأنه يدل على شىء واحد •

هوامش الفصل العشرين

- (١) هذا الفصل - والفصل الذى يليه - يتعلقان بطبيعة اللغة اليونانية بصفة خاصة . وفيه مواضع كثيرة غامضة ، وأخرى تحتمل أكثر من معنى ، مما دعا بعض الباحثين الى التشكيك فى نسبة الفصلين الى الأصل الأول من كتاب « فن الشعر » ، ولكن هذا الرأى لا يقدم الأسباب المقنعة .
- أما جيرالد الس ، فى ترجمته المدرسة للكتاب فقد حذف النصف الثانى من الفصل التاسع عشر ، مع الفصل العشرين والفصل الحادى والعشرين والفصل الثانى والعشرين . ولقد بنى حذفه هذا على ثلاثة أسباب :
- ١ - أنها فى غاية الاصطلاحية والخصوصية ، وبصفة خاصة الفصلان : العشرون ، والحادى والعشرون . كما أن تلك الفصول المحذوفة ، تعالج - فى رأيه - مشكلات خاصة ، تؤدى مناقشتها الى التطويل والتعقيد .
 - ٢ - أنها تتعلق بطبيعة قواعد اللغة اليونانية .
 - ٣ - أنها لا ترتبط بنظرية أرسطو فى الشعر ، الا بخيط واه جدا .
- ولكننا نلاحظ - مع كينيث تيلفورد - أن أرسطو فى هذا الفصل ، يناقش العلة المادية التى تبنى منها اللغة الشعرية . أى أن هناك علاقة حميمة بين عناصر اللغة وفن القول .
- ويبدأ أرسطو هذه العلة المادية من الحرف الأبجدي الذى يعتبر أصغر وحدة صوتية ، مارا بتركيبات لغوية أكبر ، ثم أكبر ، حتى ينتهى الى الكلام الذى يعد أعلى تركيب للصوت .

(٢) « الالباذة » (راجع شروح الفصل الرابع) .

(٢١)

(اللغة الشعرية)

والأسماء نوعان (١) : اما بسيطة ، واما مزدوجة •
وأعنى بالاسم البسيط ، ذلك الذى يتركب من أجزاء ، لا دلالة
لكل منها على حدة ، مثل كلمة « جى » (أى أرض) • أما
الاسم المزدوج ، فهو يتألف ، اما من :

(أ) جزء له دلالة ، مع جزء آخر ، بلا دلالة « مع أنه
لا يوجد داخل الاسم المزدوج جزء له دلالة منفصلة » ،

(ب) واما من جزئين ، لكل منهما دلالة • ومع هذا ، فقد
يكون الاسم ثلاثى الأجزاء ، أو رباعى الأجزاء ، أو متعدد
الأجزاء ، وذلك كمعظم كلماتنا المطولة أو المركبة ، ومثال
ذلك قولنا : « هرمو - كايكو - كسانثوس » (٢) •
Hermocaiçoxanthus ، وما شابه ذلك •

ومهما يكن شكل الكلمة من ناحية البناء ، فانها تكون :
شائعة ، أو أجنبية معارة ، أو مجازية ، أو زخرفية ، أو
مبتدعة المعنى ، أو مطولة « مزيدة » ، أو منقوصة أو معدلة •

١ - وأنا أعنى بالكلمة الشائعة « أو العادية » ، تلك التى
يستعملها كل الناس فى بلد معين •

٢ - وبالكلمة الأجنبية ، تلك التى يستعملها أهل بلد آخر •
ويتضح من هذا ، أن الكلمة نفسها ، يمكن أن تكون أجنبية
مرة ، ومرة أخرى شائعة أو عادية ولكن بالنسبة لنفس
الناس • فكلمة « سجنون » - مثلا - « ومعناها رمح » مألوفة
وشائعة بين أهل قبرص ، ولكنها غريبة بالنسبة لنا •

٣ - أما الاسم المجازي ، فهو اعطاء اسم يدل على شيء الى شيء آخر ؛ وذلك عن طريق التحويل : اما من جنس الى نوع ، أو من نوع الى جنس ، أو من نوع الى نوع ، أو عن طريق القياس :

(أ) من الجنس الى النوع : مثل قولنا : « هنا تقف سفينتي » (٣) ؛ فالارساء فى الميناء ، هو ضرب معين من شيء ، وهو الوقوف .

(ب) من النوع الى الجنس : كأن يقال : « لا ريب أن أودسيوس (٤) قد قام بفعل عشرة آلاف عمل نبيل » ، فان « عشرة آلاف » جنس من عدد ضخم ، وقد استعمل هنا ليدل على عدد ضخم ، بوجه عام .

(ج) من النوع الى النوع : مثل قولنا : « فليستل حياته بسيف من البرنز » و « ليقطعه بالسيف البرنزي الصارم » .
فهنا استعملت الكلمتان « يستل » و « يقطع » متبادلتين ، وكلتاها نوع لمعنى الانتزاع .

(د) تحويل المعنى عن طريق القياس : وذلك عندما تكون هناك أربعة حدود ، بينها ترابط : علاقة الحد الثانى (ب) بالأول (أ) كعلاقة الرابع (د) بالثالث (ج) ، فانه يمكننا أن نستعمل الرابع (د) بدلا من الثانى (ب) ، أو الثانى (ب) بدلا من الرابع (د) . وفى بعض الأحيان ، يضيفون الى المجاز صفة ذات ارتباط بالكلمة المحذوفة التى نقل عنها هذا المجاز . وعلى هذا ، فان الكأس (ب) لها علاقة ديونيسوس (٥) (أ) كعلاقة الدرع (د) بأريس (٦) (ج) . ومن ثمة ، فان الدرع يمكن أن يطلق عليها مجازيا « كأس أريس » (ب+ج) ، وتسمى الكأس « درع ديونيسوس » (د+أ) .

ولنضرب مثلا آخر : العشية (ب) بالنسبة للنهار (أ) ،

هي كالشيخوخة (د) بالنسبة للحياة أو العمر (ج) ، وعلى هذا يمكن أن تسمى العشية (ب) بشيخوخة النهار (د + أ) ، وتسمى الشيخوخة (د) عشية الحياة (ب + ج) ، أو كما قال امبدوكليس (٧) : « مغرب الحياة » . وقد يحدث في بعض الحالات ، ألا يوجد اسم لبعض اصطلاحات القياس ، وعندئذ يمكن استعمال المجاز كما هو . فمثلا نثر الحب يسمى اصطلاحيا « البذرة » ، ولكن عملية الشمس في بعثرة أشعتها ليس لها اصطلاح خاص ، وهذه العملية غير المسماة (ب) ، لها علاقة بالنسبة لضوء الشمس (أ) ، تماما كنفس علاقة البذر (د) بالحب (ج) ، ومن ثم ، جاء تعبير الشاعر عن الشمس « تبذر نورا ربانيا » (د + أ) .

وهناك - أيضا - طريقة أخرى يمكن أن يستخدم فيها مثل هذا النوع من المجاز ، وهي : عندما نسمى شيئا باسم شيء آخر نسقط عن هذا الشيء الآخر ، صفة من صفاته التي تميزه . ومثال ذلك : بدلا من أن نقول عن الدرع « كأس أريس » - كما هو الحال في المثال السابق - نقول : « كأس بلا خمر » .

٤ - « والكلمة الزخرفية . . . » « البديعية » . . .

٥ - والكلمة المبتدعة المعنى هي التي لم تكن مستعملة بين الناس من قبل ، وانما يقدمها الشاعر نفسه . وهناك كلمات ترجع أصولها الى هذا المصدر ، مثل : « النابتات » لكلمة « القرون » (٨) ، و « المتضرع » لكلمة « الكاهن » .

٦ - والكلمة المطولة أو الزائدة ، هي التي تستخدم - على غير العادة - حرفا صائتا أطول ، أو يقحم عليها مقطع ، والمثال على ذلك : بوليوس Poléos لكلمة Poleos ، وبيلئيدو Peléiadéo لكلمة بولئيدو Peleidou .

هوامش الفصل الحادى والعشرين

(١) يتعلق هذا الفصل بالعلة الشكلية أو الصورية للغة الشعرية ، أى البناء الصحيح الخاص بها • وشكل الكلام بوجه عام - كما اتضح فى الفصل السابق - هو شكل الموضوع ، الذى يعرضه أو يمثله • وما تؤديه اللغة الشعرية ، انما هو البناء الذى بمقتضاه يدل الكلام على موضوعه •

(٢) الموضوع هنا غامض • ويبدو أن هذا التركيب يتألف من أسماء ثلاثة أنهار كانت تجرى فى آسيا الصغرى ، وهى : هرموس Hermus ، وكائيكوس Caicus ، واكسانثوس Xanthus ، كما يظن باى ووتر • أن كلمة - أو عبارة - قد امحت من النص الأسمى ، بعد ذكر هذا التركيب الثلاثى ، من أسماء هذه الأنهار •

(٣) النشيد الأول من الأوديسة •

(٤) أوديسيوس (راجع هوامش الفصل الثامن) •
والعبارة من النشيد الثانى باللاياذة •

(٥) ديونيسوس ، فى الميثولوجيا اليونانية ، ابن كبير الآلهة زيوس من سسلى ابنة كادموس ملك طيبة • وهو اله الخمر ، والكروم ، والاثمار والاختصاب ، والمرح ، والقوى الانتاجية بوجه عام •

(٦) أريس - المعروف فى الميثولوجيا الرومانية بـ مارس - ابن زيوس من هيرا • وهو اله الحرب •

(٧) امبدوكليس (راجع هوامش الفصل الأول) •

(٨) مفرد القرون قرن ، ولا يعنى هنا الزمن وانما يعنى المادة الصلبة الناتئة بجوار آذن الغنم أو البقر ونحوها • ولهذا استخدمت كلمة النايتات أو الناتئات •

(٢٢)

(اللغة ، والأسلوب)

(فى اللغة الشعرية)

وجودة اللغة تكون فى وضوحها ، وعدم تبذلها • فالحقيقة أن أوضح الأساليب اللغوية ، هو ما تألف من الكلمات الدارجة العادية ، إلا أنها تكون فى نفس الوقت مبتذلة • والشاهد على ذلك ، شعر كليوفون (١) ، وشعر استنيلوس (٢) • ومن جهة أخرى ، فإن اللغة تصبح متميزة وبعيدة عن الركافة ، إذا ما استخدمت فيها الكلمات غير المشاعة ، مثل : (أ) الكلمات الغريبة « أو النادرة » ، (ب) والمجازية ، (ج) والمطولة ، (د) وكل ما ابتعد عن وسائل التعبير الشائعة • إلا أن اللغة التى تتألف كلية من مثل هذه الكلمات ، تكون (أ) اما ملغزة ، (ب) واما رطانة مبهمة (٣) •

وأقصد باللغة الملغزة تلك التى تتألف من مجازات واستعارات ، وبالرطانة تلك اللغة التى تتألف من كلمات غريبة « أو نادرة » • والواقع ، أن طبيعة اللغة الالغازية ، تتمثل أساسا فى التعبير عن حقيقة ما بكلمات موضوعة ، فى تركيبات لغوية مستحيلة • وهذا لا يحدث باستعمال المسميات العادية للأشياء ، ولكن باستعمال بدائلها المجازية • ومثل هذا الالغاز ، نجده فى العبارة التالية : « رأيت رجلا يلحم بالنار نحاسا برجل آخر (٤) ، وما أشبه ذلك من الالغاز • وبالمثل ، فإن اللغة التى تتألف من كلمات غريبة « نادرة » ، لا بد وأن تنتج رطانة • ومع هذا ، فإن اللجوء الى توليفة معينة من بعض تلك العناصر غير المألوفة ، أمر ضرورى « للأسلوب » • لأن استعمال الكلمة الغريبة « النادرة » ، والمجازية ، والزخرفية « البديعية » ، وسائر الأنواع الأخرى ،

ينقذ اللغة من الابتذال والركاكة ، كما أن استعمال الكلمات العادية أو الدارجة فيها ، يكسبها الوضوح المستهدف . ولكن أكثر ما يعين على وضوح اللغة وتجنيبها الابتذال والركاكة ، هو تطويل الكلمات ، وانقاصها ، وتحوير شكلها . وبناء الكلمات على هذا النحو - يجعل اللغة مخالفة لما هو شائع مألوف - يكسبها مظهرا بعيدا عن لغة المحادثة اليومية ؛ كما أن تماثلها الشديد مع الكلمات الجارية ، يكسبها صفة الوضوح . وعلى هذا ، كان من الخطأ استنكار البعض لا استخدام هذه المسموحات أو الرخص اللغوية ، والسخرية من الشعراء الذين يستخدمونها . ومثال ذلك اقليدس (٥) الشيخ ، الذى صرح بأنه ما أسهل على المرء أن يقول شعرا ، اذا ما سمح له بأن يطول الكلمات كما يشاء ويهوى (٦) . ولقد هزأ من ذلك الاجراء فى قوله الشعري (٧) : « رأيت ابيخاريس يتجول فى طريقه نحو ماراثون » . وفى قوله : « لم يستطع (؟ ؟) أن يفتن كما كان ، عن هذا الرجل صاحب العشب الجميل الزهر » .

ولا شك أن الافراط فى استعمال هذه الرخص اللغوية يحدث تأثيرا مضحكا . ولكن ينبغى استعمال مؤسسات اللغة الشعرية ، فى شئ من الاعتدال . بل ان اساءة استخدام المجاز ، والكلمات الغريبة « النادرة » - وما شابه ذلك من ضروب القول - تؤدى الى خلق تأثير مشابه لذلك التأثير المضحك الذى يستهدف البعض تحقيقه . ولكن الاستعمال الصحيح لهذه الرخص اللغوية ، انما هو شئ مختلف تماما . ولكى يتحقق المرء من هذه الفروق ، عليه أن يتناول شعرا ملحميا ، ويلاحظ كيف تكون مطالعته ، بعدما يدخل عليه كلمات عادية أو شائعة . ونفس الشئ ، يمكنه تطبيقه أيضا ، على الكلمات الغريبة « النادرة » ، والمجازية ، وبقيّة ذلك . فما علينا الا أن نضع الكلمات العادية ، محل الكلمات الغريبة « النادرة » ، والمجازية ، . . . الخ ، حتى نتبين صدق ما قلناه . ولنضرب على ذلك مثلا : ان كلا من اسخيلوس (٨)

ويوربيديس (٩) قد نظم نفس الصورة الشعرية فى بيت من الشعر الأيامى ، ولكن تغيير كلمة واحدة فى بيت يوربيديس - الذى استخدم كلمة نادرة الاستخدام ، بدلا من كلمة عادية شائعة - جعل البيت الشعرى يبدو جميلا ، بينما البيت الآخر ضعيفا (١٠) . يقول اسخيلوس ، فى مسرحيته « فيلوكتيتس (١١) » « ان الجرح المتقرح يأكل لحم قدمى هذه » . أما يوربيديس فقد وضع « أولم وليمة » بدلا من « يأكل » . وكذلك عندما يقال : « والآن أصبحت أنا هذا المنخوب ، الواهن ، الخسيس » (١٢) . يتضح الفرق اذا ما استعملنا كلمات شائعة بدلا منها فنقول : « والآن ، أصبحت أنا هذا الهزيل ، الضعيف ، التافه » . ونسوق مثلا ثالثا فى هذا المجال بعبارة : « وأعد له كرسيًا زريا ، ومنضدة وضيعة » (١٣) ولو غيرنا ذلك الى كلمات جارية مألوفة ، لقلنا : « وأعد له كرسيًا حقيرا ، ومنضدة تافهة » . وعلى هذا النحو ، يمكن أن نغير عبارة « شواطئ البحر تزمجر » ، الى « شواطئ البحر تصيح » (١٤) .

بالإضافة الى هذا ، درج أرفراديس (١٥) على السخرية من الشعراء التراجيديين ، لاستخدامهم كلمات وعبارات (١٦) لا ترد فى أحاديث الحياة اليومية ، مثل قولهم : « عن البيت بعيدا » . بدلا من « بعيدا عن البيت » ، ومثل تلك التعبيرات اليونانية « المهجورة » Sethen بدلا من (sous) و egodenin أو « كما يقولون » « أخيل يخص » بدلا من « يخص أخيل » ، وما شابه ذلك من تعبيرات . والحقيقة ، أن مثل هذه التعبيرات التى ليست جزءا من الأقوال الجارية ، قد أكسبت الأسلوب نكهة مميزة ، أبعدهته عن المألوف . وهذا ما فشل أرفراديس فى ادراكه .

وانه لمن المهم أن نراعى الاستخدام الصحيح لكل ضرب من ضروب التعبير الشعرى التى تحدثنا عنها ، وكذلك استخدام الكلمات المركبة « المزدوجة » ، والغريب « النادرة » ،

ونحو ذلك • ولكن الشيء الأعظم أهمية من هذا كله ، فهو التجويد فى صياغة « المجاز » • وهو الشيء الوحيد الذى لا يمكن أن يتعلمه المرء عن غيره ، انه آية العبقريّة • لأن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصيرية قادرة على ادراك وجوه الشبه فى أشياء غير متشابهة •

ومن بين الكلمات المختلفة التى عدنا أنواعها ، يمكن أن نلاحظ أن الكلمات المركبة « المزدوجة » هى أحسن ملاءمة للشعر الديثرامبى (١٧) ، والكلمات الغريبة « النادرة » أليق بالشعر البطولى ، والمجازات للشعر الايامبى (١٨) • وفى الحقيقة ، أن كل هذه الأنواع المختلفة ، يمكن أن تستخدم فى الشعر البطولى (١٩) • ولكن أحسن الكلمات صلاحية للشعر الايامبى - الذى يمكن أن يقال بأنه يحاول مجازاة الكلام الشائع المألوف - فتلك التى تجرى فى لغة التخاطب ؛ وهى الكلمات الشائعة ، والمجازية ، والزخرفية « البديعية » •

وحسبنا الآن ما قلناه عن التراجيديا ، وعن المحاكاة بوساطة الفعل فوق خشبة المسرح •

هوامش الفصل الثانى والعشرين

- (١) كليوفون (راجع هوامش الفصل الثانى) .
- (٢) استثنيلوس شاعر تراجيدى عاش فى القرن الخامس ق.م. ولقد هاجمه أريستوفانيس فى كوميدته « الزنابير » . ويبدو - كما فى عبارة أرسطو أنه كان يستخدم الكلمات العادية الشائعة ، مما جعل أسلوبه الشعرى مبتذلاً .
- (٣) عاود أرسطو حديثه فى مشكلة اختيار ألفاظ اللغة الشعرية فى كتابه الخطابية .
- (٤) لغز يونانى قديم كان مشهوراً ، ويعتمد على الألفاظ (الخطابية ج ٣ فصل ٢) .
- (٥) اقليدس فيلسوف يونانى ، ولد عام ٤٥٠ ق.م. ويعد مؤسس المدرسة الميجارية، وأحد تلاميذ سقراط وواحد من معارف أفلاطون . واتجاهات مدرسته الجدلية ، مهدت الطريق لشكوكية الاكاديمية الحديثة .
- (٦) يعتمد الوزن فى الشعر اليونانى ، على التباين فى طول الحروف اللينة ، لا على التباين فى تأكيد المقاطع ، كما هو الحال فى الشعر الانجليزى .
- (٧) من المستحيل ترجمة السطرين التاليين على النحو الذى يهدف أرسطو الى توضيحه . ولقد لاحظ باى ووتر أنهما عينة من النثر الذى يمكن معالجته بالاستخدام الحر للمسدوحات الملحمية حتى يقرأ على أساس شعرى . والترجمة الحالية تخمينية بحته ، لهذا اضطر بعض المترجمين - مثل بوتشر - الى حذفهما .
- (٨) اسخيلوس (راجع هوامش الفصل الرابع) .
- (٩) يوربيديس (راجع هوامش الفصل الثالث عشر) .
- (١٠) المسرحيتان اللتان ورد فى كل منهما هذا البيت الشعرى أو ذاك ، ضاعتان .
- (١١) فيلوكتيس ، فى الميثولوجيا اليونانية ، كان من أشهر رماة السهام وأمههم . أورثه هرقل سهامه المسمومة . وفى رحلته الى طروادة ، حط فى احدى

الجزر للراحة ، الا أن حية عضته فى قدمه (وقيل بأن سهما من سهامه المسمومة أصابه بجرح فى قدمه) . ولقد تسبب عن ذلك فساد الجرح ، حتى انبعثت منه رائحة كريهة لا تحتمل ، مما دفع أهله الى التخلّى عنه ، وتركه وحيدا على الساحل . وظل فيلوكتيتس هناك حتى السنة العاشرة من الحرب الطروادية . ولقد اضطر الى احضاره أودسيوس مع ديوميديس ، بعد أن أعلنت العرافة أن طروادة لن تسقط الا باستخدام سهام هرقل . ولقد شفى فيلوكتيتس عند وصوله الى طروادة ، على يدى اسكليبيوس اله الشفاء والطب .

ولقد فقدت معالجة اسخيلوس المسرحية لهذه القصة ، بينما حفظت لنا تراجيديا سوفوكليس باسم « فيلوكتيتس » .

(١٢) الأوديسة : النشيد التاسع ، سطر ٥١٥ .

(١٣) الأوديسة : النشيد الثانى ، سطر ٢٥٩ .

(١٤) الايلاذة : النشيد السابع عشر ، سطر ٢٦٥ .

(١٥) أرفراديس ، غير معروف .

(١٦) الأمثلة التى يقدمها أرسطو فى هذا الفصل تقوم - أساسا - على طبيعة اللغة اليونانية وبلاغتها . ومن ثم ، يصعب - بل يستحيل - نقلها الى اللغة العربية ، أو حتى الى أية لغة أوربية . وكل المحاولات التى بذلت فى هذا السبيل ، هى ضرب من محاولة الاقتراب من المعنى الأصيل الذى يستعصى تماما على النقل .

(١٧) الديثرامبوس (راجع هوامش الفصل الأول) .

(١٨) المقصود بالشعر البطولى ، الشعر الملحمى الذى سيتعرض له أرسطو فيما بعد .

(الجزء الثالث)

(الشعر الملحمى)

(الملحمة)

(حبكة الملحمة)

أما (١) عن المحاكاة التي تقوم على السرد ، وتستخدم الوزن الشعري ، فمن الواضح أن حكتها ينبغي أن تبني - كما هو الحال في التراجيديا - على أصول درامية (٢) ،
 • أى

١ - يجب أن تدور قصتها حول فعل واحد ؛ تام فى ذاته ؛
 وكامن ؛ وله بداية ووسط ونهاية ، - وكأنها كائن حى واحد ،
 متكامل فى ذاته • وبهذا ، يمكنها أن تحدث المتعة الصحيحة
 الخاصة بها •

كما ينبغي أن تختلف عن التاريخ المعروف لنا • فالتاريخ لا يعالج بالضرورة فعلا واحدا ، ولكنه يعالج فترة زمنية واحدة ، بكل ما يقع خلالها من أحداث لفرد واحد ، أو جملة أفراد • وهذه الأحداث المتعددة ، قد تكون بينها روابط عارضة (٣) • فمع أن معركة سلاميس (٤) البحرية ، ومعركة القرطاجيين (٥) فى صقلية ، وقعتا فى نفس الوقت (٦) ، إلا أنهما لم يرتبطا بهدف مشترك • وكذلك الحال بالنسبة لتعاقب حدثين ؛ فمن الممكن أن يعقب أحدهما الآخر ، دون أن يرتبطا بهدف مشترك • ومن ثم ، يمكن القول بأن معظم شعرائنا الملحميين ، يجهلون هذا التمييز •

وعلى هذا الأساس ، يتفوق هوميروس (٧) الملهم - كما سبق أن قررنا (٨) - على غيره من الشعراء • فهو لم يحاول فى منظومته ، أن يعالج حرب طروادة بأكملها • فمع أن هذه الحرب ذات بداية ونهاية ، إلا أن قصتها مفرطة فى العظم ، ومن العسير استيعابها فى نظرة واحدة • ولو أنه حاول

حصر طولها هذا داخل حدود الاعتدال ، لجاءت شديدة التعقيد والتشابك ، نظرا لتنوع الأحداث فيها • وانما الذي حدث ، هو أنه اختار جزءا محدودا من تلك الحرب ، ثم استفاد في حوادثه الفرعية من الأحداث العديدة ، التي تتكون منها القصة الكاملة ؛ مثل : حادثة احصائية السفن (٩) ، وغيرها من أحداث • وبهذا ، استطاع هوميروس ، أن يحدث تنويعات في منظومته •

أما الشعراء الآخرون ، فقد تناولوا في منظوماتهم امّا بطلا واحدا ، أو فترة زمنية محددة ، أو فعلا واحدا ، ولكنه برغم هذه الوحدة متعدد الأجزاء في داخله • والمثال على ذلك ، ما فعله مؤلف « القبرصيات » (١٠) ، ومؤلف « الالياذة الصغرى » (١١) • فمن هنا ، نلاحظ أن « الالياذة (١٢) » و « الأوديسة » يمكن أن تمدنا كل منهما بمادة تصلح لكتابة تراجيديا واحدة ، أو - على الأكثر - تراجيديتين ، بينما نلاحظ أن « القبرصيات » يمكن أن تمدنا بمواد تصلح لعديد من التراجيديات ؛ بل ان « الالياذة الصغرى » يمكن أن تمدنا بمواد لثمانى تراجيديات على الأقل ، وهى :

- ١ - حكم الأسلحة (١٣) ،
- ٢ - فيلوكتيتس (١٤) ،
- ٣ - نيوبتوليموس (١٥) •
- ٤ - ايوريبيلوس (١٦) ،
- ٥ - أودسيوس المتسول (١٧) ،
- ٦ - نساء لاكونيا (١٨) ،
- ٧ - سقوط اليوم (١٩)
- ٨ - رحيل الأسطول (٢٠) •

وعلاوة على ذلك ، يمكن استخلاص مواد لتراجيديتين أخريين ، هما :

- ١ - سينون (٢١) ،
- ٢ - نساء طروادة (٢٢) •

هوامش الفصل الثالث والعشرين

- (١) لقد انتهى أرسطو من الحديث عن التراجيديا ، وبدأ فى تناول الملحمة ، كما وعد فى افتتاحية الفصل السادس . أما فى الفصل الخامس ، فقد أشار الى ثلاثة فروق بين التراجيديا والملحمة ، وهى : الوزن ، والطريقة من حيث المعارضة بين السرد والدرامية ، والطول . وهو فى الفصل الحالى ، وما يليه ، يزيد فى تجلية تعريف الملحمة (راجع هوامش الفصل الأول لمعرفة طبيعة الملحمة كجنس أدبى) .
- (٢) الدرامية هنا ، تعنى الأحداث التى تبنى منها الحكمة ، يجب أن تحاكى فعلا . وبهذا ، يكون موضوع المحاكاة هو الأساس ، وليس الوسيلة .
- (٣) مع أن التراجيديا تشبه الملحمة ، من حيث محاكاة فعل واحد ، ومتكامل فى حد ذاته ، الا أن الملحمة تختلف عن التراجيديا فى هذا الشأن ، بأن أحداث فعلها متنوعة ، ومع أنها مرتبطة بالفعل الا أنها خارجة عنه .
- واختلاف الملحمة عن التاريخ ، يتمثل هنا ، فى أن التاريخ يجد توحده فى تناول فترة واحدة محددة ، وليس فى وحدة فعل واحد .
- (راجع هوامش الفصل التالى فيما يتعلق بالموازنة بين التراجيديا والملحمة) .
- (٤) سلاميس ، جزيرة كانت تقع بالقرب من الساحل الشرقى لمقاطعة أتيكا . وفى عام ٤٨٠ ق.م . كانت مياهاها مسرحا لمعركة بحرية ، انتصر فيها الجيش اليونانى على الجيش الفارسى الذى كان يقوده اكسركسس .
- (٥) قرطاجة ، مدينة قديمة كانت تقع على الساحل الشمالى لقارة افريقيا . (كانت تبعد بحوالى ١٢ ميلا عن مدينة تونس الحالية) .
- ولقد هزم الجيش القرطاجى عام ٤٨٠ ق.م . أثناء حملته على جزيرة صقلية .
- (٦) طبقا لرواية المؤرخ هيرودوت ، أن المعركتين - المشار اليهما هنا - ابتدأتا فى يوم واحد من عام ٤٨٠ ق.م .
- (٧) هوميروس (راجع هوامش الفصل الأول) .
- (٨) أى فى الفصل الثامن .
- (٩) راجع « الالياذة » ، الأبيات ٤٨٤ - ٧٦٠ من النشيد الثانى .

(١٠) « القبرصيات » Cypria أناشيد ملحمية ، انحدرت من القرن الثامن ق.م . وكانت هذه الأناشيد ضمن حلقة ملحمية ينسبها هيرودوت - خطأ - الى هوميروس ، كما تنسب - أحيانا - الى استاسينوس القبرصى . وكانت تدور حول هيلين .

(١١) تنسب « الالياذة الصغرى » Ilias Parva الى الشاعر الملحى لسبس Lesches (القرن السابع ؟ ق.م .) ويدور موضوع الملحمة حول استقبال حصان طروادة الخشبى .

(١٢) « الالياذة » و « الأوديسة » ، (أنظر شروح الفصل الرابع) .

(١٣) يشير أرسطو الى التنافس بين أودسيوس وأخيل حول الاستيلاء على درع أخيل . ولقد سبق القول بأن لسوفوكليس مسرحية - باقية - فى هذا الموضوع ، عنوانها « أجاكس » . (راجع هوامش الفصل الثامن عشر) .

(١٤) كان فيلوكتيتس أحد أصدقاء هرقل المخلصين ، كما كان أحد أبطال حرب طروادة . ولسوفوكليس مسرحية باقية تحمل اسمه - أما مسرحية كل من اسخيلوس ويوربيديس - حول نفس البطل - فضائعة .

(١٥) نيوبتوليموس Neoptolemus هو ابن البطل أخيل . ولقد اشترك فى حرب طروادة بعد موت والده وكان قاسيا مثله . فهو الذى قتل الملك بريام ، وأسر أندروماك ، واتخذها محظية له ، وتزوج من هرميون التى كانت خطيبة أورست . (راجع النشيد التاسع عشر من الالياذة) .

(١٦) ايوريبيلوس Eurypylus عشيق كاستندرا الطروادى ، وقد قتله نيوبتوليموس .

(١٧) يراجع ما ورد بشأن ذلك فى النشيد الرابع « الأوديسة » .

(١٨) لاكونيا Laconia - أو لاكونيكا - ولاية كانت تقع فى جنوب اليونان .

(١٩) اليوم Ilium ، أو Ilion ، أو Ilios ، أسماء

(٢٠) دلالة هذا العنوان غير مؤكدة .

(٢١) سينون Sinon هو الذى قاد حصان طروادة الخشبى حتى سهل لمواطنيه الاستيلاء على أبواب المدينة . وقد عذبه الطرواديون بجذع أنفه ، وسلم أذنيه ، الا أن انتصار اليونانيين - بعد ذلك - عوضه شرفا ومجدا .
وقد كتب سوفوكليس مسرحية حول هذا الموضوع ، غير أنها مفقودة .

(٢٢) « نساء طروادة » - أو « الطرواديات » - إحدى مسرحيات يوربيديس التى وصلتنا .

(٢٤)

(أنواع الملاحم ، وخصائصها - ٢ -)

(أنواع الملاحم)

٢ - ونزيد على ما قلناه ، بأنه ينبغي أن يكون للملحمة نفس الأنواع للتراجيديا (١) ، فهي إما أن تكون :

- (أ) بسيطة ، أو
- (ب) مركبة ، أو
- (ج) خلقية ، أو
- (د) متعلقة بمعاناة .

كما أن أجزاء الملحمة ، هي نفسها أجزاء التراجيديا ، فيما عدا جزئى « الغناء » ، و « المرثيات المسرحية » (٢) .

والملحمة - كالتراجيديا - تستخدم عناصر « التحول » و « التعرف » (٣) ، ومشاهد « المعاناة » ؛ كما ينبغي تجويد « الفكر » و « اللغة » فيها . ويعتبر هوميروس (٤) الشاعر الأول ، والقُدوة المثلى ، فى استعمال هذه العناصر . وفى الحقيقة ، أن لكل من قصيدتيه اللحميتين بناء معينا ؛ ف « الايأادة » تتصف بكونها «بسيطة» ، و«متعلقة بـ» «المعاناة» ؛ و « الأوديسة » بكونها «مركبة» ، (حيث تتخللها مشاهد التعريف) ، وفى نفس الوقت «خلقية» . زد على ذلك أن هاتين الملحمتين ، قد فاقتا الملاحم الأخرى من حيث « اللغة » و « الفكر » .

(الطول)

وتختلف الملحمة عن التراجيديا (٥) ، من حيث :

(أ) الطول ،

(ب) والوزن .

(أ) اما من حيث الطول ، فقد سبق أن قررنا الامتداد المناسب (٦) ؛ وهو ما ينبغى ادراكه من البداية الى النهاية ، فى رؤية واحدة . ويتحقق هذا الشرط ، اذا كانت القصائد أقصر من الملاحم القديمة (٧) ، أى يتساوى طولها - تقريبا - مع طول مجموعة التراجيديات التى تقدم على المسرح (٨) .

ومهما يكن من شىء ، فان لطبيعة الملحمة ميزة خاصة ، تسمح لطولها بالامتداد . أما التراجيديا ، فانها لا تستطيع أن تعالج فعلا واحدا متعدد الأجزاء ، وتقع كلها فى وقت واحد ؛ ولكننا نحصر أنفسنا فقط فى الفعل الجارى فوق خشبة المسرح ، ويقوم بأدائه الممثلون . أما فى الملحمة ، فانه يمكن - لأنها تصاغ فى شكل سردى - معالجة عدد من الأحداث التى تقع فى وقت واحد . واذا كانت هذه الأحداث المتعددة ، ملائمة ووثيقة الصلة بالموضوع ، فانها تزيد من حجم القصيدة . وهذه الميزة - الخاصة بالملحمة - تكسبها جلالا ، وتجذب سامعها بتنويعاتها ، كما تعين الشاعر على تقديم مشاهد متعددة الأنواع ، لأن تشابه الأحداث سرعان ما يورث السامع السأم ، ويؤدى الى فشل التراجيديات فى المسابقات المسرحية .

(الوزن)

« ب » أما من حيث الوزن ، فان التجربة تدل على أن الوزن البطولى « السداسى » ، هو أنسب الأوزان للملاحم . فلو أن شاعرا استخدم فى نظم ملحمية وزنا آخر ، أو عدة أوزان ، فستكون النتيجة تنافرا ونشازا . فالواقع ، أن الوزن البطولى (السداسى) ، هو أهدأ الأوزان وأرزنها كلها ، بل وأعظمها شأنًا ؛ مما يجعله أقدرها على استيعاب الكلمات النادرة ،

والمجازات ؛ وبهذه الميزة - أيضا يتفرد الشكل السردى للمحاكاة ، دون غيره من الأشكال الأخرى .

أما الوزنان : الايامى ، والرباعى (الطروخى) فيتميزان بالحركة . ومن هنا ، كان أولهما أصلح للتعبير عن الحياة ، وعن الفعل ، وآخرهما أنسب للرقص . ولا يزال من الخطل ، أن نمزج - فى الملحمة - بين الأوزان المختلفة ، كما فعل خاريمون (٩) . وعلى هذا ، لم ينظم شاعر قط قصيدة ملحمية على شئ من الطول ، فى بحر آخر ، غير البحر البطولى « السداسى » . فالطبيعة نفسها - كما سبق أن قلنا (١٠) - هى التى تهدينا الى اختيار الوزن المناسب (١١) .

(ذات الشاعر)

وبالإضافة الى الميزات العديدة ، التى ينفرد بها هوميروس ، وتستحق الاعجاب والتقدير ، ميزة أخرى خاصة ، وهى أنه الوحيد بين الشعراء الذى يستطيع أن يقرر - بحق - الدور الذى يجب أن يلعبه الشاعر بنفسه فى الملحمة . فالحقيقة ، أنه ينبغى على الشاعر ، ألا يتكلم بلسان نفسه (١٢) ، الا فى أضيق الحدود ، لأنه لو فعل غير هذا ، لما عد محاكيا . أما سائر الشعراء ، فيزجون بأنفسهم زجا خلال الملحمة ، وبهذا لا يبدون محاكين الا فى القليل ، أو النادر . ان هوميروس ، لا يكاد يفتح قصيدته بكلمة قصيرة ، حتى يتعرض على الفور لرجل ، أو امرأة ، أو أى شخص آخر ؛ ولا يكون واحد من هؤلاء الا وله أبعاده الشخصية ، بل وخصائصه المميزة .

(الادهاش)

ويجب أن يتوافر فى التراجيديا ، عنصر « الادهاش » . ولهذا العنصر ، الذى يعتمد أساسا على العوامل غير المعقولة

أو غير الممكنة - مجال أوسع فى الملحمة ، حيث لا نرى بعيوننا الأشخاص الذين يقومون بأداء الفعل • ومن ثم ، فإن مشهد مطاردة هيكتور (١٤) يبدو مضحكا ، لو وضع على خشبة المسرح : فالليونانيون ثابتون فى مواقفهم ، بدلا من ملاحقته ، بينما أخيل (١٥) يهز رأسه ليووقفهم • الا أن مثل هذه الأمور فى الملحمة ، يمكن أن تمر دون أن تلاحظ •

والحقيقة أن « الادهاش » يسبب المتعة ؛ ويمكن أن يستدل على ذلك من الحقيقة التى تقول بأن الشخص عندما يروى قصة ، يضيف عليها شيئا من عندياته ، لأنه يعتقد أن سامعيه يسرون من ذلك •

(المغالطة)

كما أن هوميروس - دون غيره - هو الذى علم الشعراء الآخرين ، فن صياغة الأكاذيب (١٦) ، فى اطارها الصحيح • أعنى استخدام المغالطة ، أو القياس الفاسد • فلو أن شيئا ما يتواجد أو يحدث ، لأن شيئا آخر سيتواجد أو يحدث ، فالناس يسلمون بأنه اذا تواجد ، أو حدث اللاحق « ب » ، فان الشيء السابق « أ » يتواجد أيضا أو يحدث الا أن هذا استنتاج خاطئ • وعلى هذا اذا كان السابق « أ » لا يتواجد ، بينما اللاحق « ب » نفسه يستطيع أن يتواجد أو يحدث فقط اذا كان السابق « أ » لا يتواجد ، فان على الشاعر أن يركز على عرض اللاحق « ب » نفسه • لأن تأكدنا من حقيقة أن اللاحق « ب » نفسه صادق ، يحمل عقولنا على أن تستنتج خطأ بأن السابق « أ » هو أيضا صادق • والمثال على ذلك فى مشهد الحمام (١٧) فى « الأوديسة » •

(المستحيل المحتمل ، والممكن غير المحتمل)

وينبغى على الشاعر أن يؤثر دائما المستحيل المحتمل ، على الممكن غير المحتمل (١٨) • ويجب ألا تؤلف القصة من

أحداث غير ممكنة ، بل ينبغى أن يستبعد منها كل ما هو غير ممكن . ولكن ، اذا كان من الصعب تجنب استعمال غير الممكن ، فيجب أن يبقى خارج نطاق الأحداث المعالجة فوق خشبة المسرح . والمثال على ذلك ، فى مسرحية «أوديب» (١٩) ، حيث نجد البطل يجهل الظروف التى أحاطت بموت لايوس . الا أن هذا الأمر ، غير مقبول فى داخل المسرحية ذاتها ، كما فى مسرحية « اليكترا » (٢٠) ، حيث نجد الرسول يسرد أبناء الألعاب البيئية (٢١) ؛ أو كما فى مسرحية « الميسيون » (٢٢) ، حيث يجىء شخص من تيجيا (٢٣) الى ميسيا ، ويبقى صامتا لا ينبس بكلمة . وانه لن المضحك ، الادعاء بأن الحكمة بغير هذا تتلف أو تتداعى ؛ فمثل هذه الحكمة ، يجب ألا يتعرض لها الشاعر بالمعالجة منذ البداية . ولكن ، اذا ما عالج الشاعر فى مسرحيته مثل هذه الحكمة ، واستطاع أن يكسبها شيئا من الاحتمالية أكثر ، فانه لن يكون غير معقول فحسب ، بل ومخطئا أيضا فى حق الفن . بل ان الأحداث غير الممكنة فى « الأوديسة » (٢٤) - مثل ترك أوديسيوس على الشاطئ - تصبح متهافئة تماما ، اذا تناولها شاعر ضعيف بالمعالجة . الا أن الشاعر قد أخفى هذه الأحداث ، واستطاع أن يحجب لا معقوليتها بميزات أخرى جيدة .

أما فيما يتعلق بـ « اللغة » ، فينبغى العناية بها ، فى المواضع التى تخلو من الفعل ، حيث لا يوجد تعبير عن « شخصية » ، أو « فكر » . لان الاسراف فى تنميق اللغة ، يمكن أن يطمس « الشخصية » و « الفكر » .

هوامش الفصل الرابع والعشرين

(١) يراجع فى ذلك الفصل الثامن عشر . واذا كان تقسيم التراجيديات الى هذه الأنواع الأربعة ، قد أثار جدلا وحيرة بين الشراح ، فان تقسيم الملاحم الى نفس الأنواع ، قد أثار - هو الآخر - ارباكا والغازا . ومن المحتمل ، أن أرسطو لا يهدف هنا ، الى وضع تصنيفات شاملة وحادة ، وانما يقدم خلاصة سريعة ، للمشابهات الممكنة بين التراجيديا والملحمة .

(٢) يعنى الأجزاء الكيفية الستة ، التى تحدث عنها فى الفصل السادس . وعلى هذا ، تكون الأجزاء الكيفية للملحمة أربعة ، هى : الحبكة ، الشخصية ، الفكر ، اللغة . وللتعريف بها راجع شروح الفصل المذكور .

(٣) للتعريف بمصطلحى « التعرف » و « التحول » ، راجع شروح الفصل الحادى عشر ، والسادس عشر .

(٤) هوميروس (أنظر شروح الفصل الأول) .

(٥) يميل بعض مترجمى كتاب « فن الشعر » الى الحاق بداية هذا الفصل ، وحتى هذا الموضوع ، بنهاية الفصل السابق ، على أن يبدأ الفصل الحالى بحديث أرسطو عن طول كل من الملحمة والتراجيديا .

(٦) يقصد ما ورد فى الفصل السابع بشأن طول التراجيديا .

(٧) المعنى مريبك ، حتى ولو بدا واضحا للوهلة الاولى . فهل يا ترى يعنى أرسطو الملاحم القديمة على الاطلاق ، بما فى ذلك « الالياذة » و « الأوديسة » ؟ أم أنه يقصد الملاحم القديمة باستثناء ملحمتى « الالياذة » و « الأوديسة » ؟؟ اللتين تحظيان دائما باهتمامه وثنائه ؟؟

الملاحظ أن كل الملاحم التى بقيت عن قدامى ، أقصر من هاتين الملحمتين . وقد ورد فى قاموس اكسفورد أن نص « الالياذة » يتألف من ١٥٦٨٠ بيتا من الشعر ، بينما يبلغ طول الأوديسة ١٢١٠٩ بيتا .

(٨) من المعروف أن الشاعر التراجيدى اليونانى ، كان يتقدم للمسابقة برباعية درامية ، تتألف من ثلاثية تراجيدية ، ومسرحية ساتيرية . فهل يا ترى يقترح أرسطو أن يكون طول الملحمة معادلا لطول الثلاثية ، أم لطول الرباعية ، التى يمكن تقديرها بحوالى الثلث من طول الالياذة ؟ ؟

ان فايف Fyfe يقترح أن يكون طول الملحمة معادلا لطول كل المسرحيات التي تعرض فى أيام المسابقة . أى ما يعادل طول اثنتى عشرة مسرحية ، أو طول تسع مسرحيات تراجيدية ، اذا ما استبعدت المسرحيات الساتيرية .

(٩) ورد ذكره فى الفصل الأول - أيضا - بسبب خلطه فى الأوزان .

(١٠) يراجع الفصل الرابع .

(١١) يقرر أرسطو فى موازنته بين التراجيديا والملحمة ، أصولا مشتركة بينهما ، وأخرى مختلفة .

أما ما يتفقان فيه ، فهو أن كليهما عبارة عن محاكاة لفعل جاد ، من طبيعته أن يؤدى الى تطهير من انفعالى الخوف والشفقة . على أن تتم هذه المحاكاة ، فى أسلوب شعرى رسين .

كما أن هناك صلة بين التراجيديا والملحمة ، تتمثل فى كون الأخيرة نصف درامية، وأن كليهما يتضمن حبكة وشخصيات ، وفكرا ، ولغة . بالإضافة الى هذا ، فإن الحبكة فى كليهما ، يمكن أن تكون بسيطة ، أو مركبة ، وهى فى الحالتين ، يجب أن تشملها وحدة تسمح بمعالجة المسائل معالجة مؤثرة .

أما من حيث الاختلاف ، فإن التراجيديا يمكن أن تستخدم أنواعا مختلفة من الأوزان ، بينما تقصر الملحمة استخدامها للأوزان ، على وزن واحد هو الوزن البطولى (السداسى) . وهو يتميز بالجلال والفخامة ، والقدرة على استيعاب الكلمات الغريبة والمجازات .

كما أن الملحمة ، أطول من التراجيديا ، لانها لا تحصر امتدادها الزمنى فى حيز محدود ، فبينما تكون الفصول - أو المشاهد - فى التراجيديا قصيرة ، تكون فى الملحمة طويلة ، حتى يسمح امتدادها باستيعاب أكثر .

وإذا كان أرسطو ، يعتبر التراجيديا فنا أسمى من الملحمة ، فإنه يعتبرها أيضا متميزة بالموسيقى ، والمنظومات المسرحية التى تفتقدهما الملحمة . كما فى مكنة التراجيديا أن تمتع ، وتحديث تأثيرها حتى ولو قرئت .

والمحمة تروى فعلا يتعلق بأقدار مجموعة من الناس ، أو أمة ، ومن ثم ، فهى تقدم حياة متكاملة لعصر معين . وإذا كانت الأهمية تتحول من الفرد الى المجتمع ، فإن الملحمة لا تجد مناصا من التعرض لقضايا تجعل طبيعتها غير مقصورة على قيم أدبية فقط .

ان الملحمة تتم فى شكل سردي ، بينما الفعل القابل للتجسيم هو الذى يشكل التراجيديا . وهذا الاختلاف فى التشكيل ، لاشك جوهرى فى التفرقة بينهما .

كما أن للمحمة مدى استيعابى أبعد من امكان التراجيديا . فهى تتألف من مشاهد متعددة ، يمكنها أن تملأ الفراغات التى تقع بين الأحداث ، كما يمكنها أن تسلى

القارئ أو المستمع . بالإضافة الى هذا ، فان تلك المشاهد ، تفيد فى تنويع السرد ، وتحلية العمل ، والقدرة على وصف أحداث تقع فى وقت واحد ، فى أماكن متعددة - وهذا ما تعجز عنه التراجيديا . ومن هنا ، كانت القصة المتعددة الجوانب ، أصلح للملحمة من التراجيديا ، ومن ثم كان فعل التراجيديا أكثر تركيزا ، وأكثر توحدًا من فعل الملحمة .

وإذا كانت الملحمة ، تروى أحداث قصة وقعت فى الزمن الماضى ، فان التراجيديا تعرض أحداث قصة تجرى فى الزمن القائم . وإذا كان عنصر الادهاش يجد مكانه الأصح فى التراجيديا ، فان عنصر اللامعقول ، يجد مكانه الأصح فى الملحمة .

تلك هى أهم الاتفاقات ، والاختلافات بين التراجيديا والملحمة كما يراها أرسطو .
(راجع أيضا الفصل السادس والعشرين)

(١٢) تشير العبارة هنا الى وجوب موضوعية العمل الملحمى ، طالما كان الشاعر يحاكي أفعالا وأشياء تقع لأناس غيره ، أو يقوم هؤلاء الناس . ويستنكر أرسطو - ضمنا - تدخل الشعراء بذواتهم فى الموضوع ، ومن ثم ، يبتعدون عن لب العملية الفنية ، وهو المحاكاة الموضوعية .

(١٣) يعتبر الادهاش - أو الاستغراب ، أو الاستعجاب - عنصرا هاما من عناصر الدراما التى تساعد على استمرارية اهتمام المتفرج بالعرض . ويتولد الادهاش من حدوث شيء غير متوقع . ومن ثم ، فهو يبدو متعارضًا مع عنصر الاحتمال ، وبصفة خاصة ، مع الاحتمال القائم على توقعات تؤدى الى نتائج . ولا يتولد الادهاش من أحداث المسرحية فحسب ، وانما يمكن أن يتولد من المنظورات المسرحية ، التى قد تبدو غريبة ، أو من تحول يطرأ على فكرة ، أو من تعبير عن شعور فى شخصية ، أو عن عبارة ، أو حوار ، أو قرار ، أو رد غير متوقع .
ولا شك أن الكوميديا مرتع خصب لاستيلاد مثيرات الادهاش .
(راجع هوامش الفصل التاسع)

(١٤) هيكتور - زوج أندروماك - هو ابن الملك بريام من هيكوبا . والمعروف أن هيكتور ، هو بطل الجيش الطروادى وقائده فى حرب طروادة . ولقد استطاع أن يقتل من اليونانيين ليس أقل من واحد ودلائين محاربا ، غير أنه قتل على يد أخيل .

(١٥) أخيل ، هو أعظم الأبطال اليونانيين فى حرب طروادة (راجع بشأنه هوامش الفصل الخامس عشر ، أما بشأن قتله لخصمه هيكتور ، فيراجع النشيد الثانى والعشرين من « الالياذة » ، (السطور من ١٣٦ الى ٢٣٠) .

(١٦) وردت اشارة ضمنية خاطفة عن المغالطة فى الفصل السادس عشر .

(١٧) يراجع فى ذلك النشيد التاسع عشر من « الأوديسة » (الأبيات من ١٦٥ الى ٢٤٨) .

(١٨) ان تفضيل أرسطو الأمر المستحيل المحتمل ، على الأمر الممكن غير المحتمل ، يدعو الشاعر على ألا يحصر نفسه فى نطاق الحقائق الواقعية ، وانما عليه أن يتعداها الى منطقة الأكانيب ، ولكن على شريطة أن يتناول علاجها فى مهارة كما قال أفلاطون قبله .

ومن الممكن أن ينشئ الشاعر المسرحى عالما وهميا بكل أناسه ، ومواقفه ، ومغامراته الخارقة ، ولكنه يستطيع - بالمعية معالجته ، ودقة تفصيلاته ، وبتتابع أحداثه تتابعا سببيا - أن تنتهى الأمور للحدوث ، كما لو أنها حدثت فعلا فى الواقع . ومن هنا يكون تأثير هذه المعالجة الفنية مشابهة للحياة . وخلق مثل هذا الايهام بالواقع ، ينسينا - بمرور الوقت - حقيقة أن هذه الأمور لم تقع فعلا . وعلى هذا ، يبدو غير المحتمل محتملا ، وغير المصدق مصدقا .

ويعتقد أرسطو ، أن هوميروس هو أستاذ هذا الضرب من تحويل اللامحتمل الى محتمل قابل للتصديق .

(انظر : الحتمية والاحتمال فى هومش الفصل السابع) .

(١٩) راجع هومش الفصل الحادى عشر ، والفصل الثالث عشر لمعرفة قصة أوديب) أما العبارة هنا ، فتدل على أن جهل أوديب بالظروف التى أحاطت بمصرع الملك السابق لايبوس ، تبدأ منذ وصوله الى مدينة طيبة . وهذا الأمر يقع خارج نطاق الأحداث المعالجة فى المسرحية - أى قبل أن تبدأ مشاهد المسرحية الفعلية .

(٢٠) مسرحية « اليكترا » احدى تراجيديات سوفوكليس التى بقيت . والموضع المشار اليه هنا ، يتمثل فى الأبيات من ٦٨٠ الى ٧٦٠ . واستشهاد أرسطو ما زال غامضا ، ويحتمل تأويلات كثيرة .

(٢١) أحد الاحتفالات الأربعة اليونانية الكبيرة . وقد بدىء فى اقامته عام ٥٨٦ ، أو ٥٨٢ ق م . بالقرب من معبد دلفى ، تخليدا لذكرى انتصار أبوللو على الحية بيثون Python

ومن المحتمل ، أن اشارة أرسطو الى الألعاب التى كانت تقدم فى هذا الاحتفال ، تعنى أن قصة أورست وقعت قبل أن يعرف اليونانيون هذا الاحتفال ، ومن ثم ، وقع الرسول - أو بالأحرى سوفوكليس - فى خطأ تاريخى (٩٤) .

(٢٢) « الميسيون » احدى مسرحيات اسخيلوس الضائعة . والنسبة - هنا - الى ولاية ميسيا ، التي كانت تقع فى شمال غربى آسيا الصغرى .

(٢٣) مدينة تيجيا Tegea كانت تقع فى الجنوب الشرقى من سهل أركاديا .

(٢٤) تراجع فى ذلك الأبيات من ٧٠ الى ١٢٤ ، فى النشيد الثالث عشر . وفيها يبعث الملك أنتينوس بأودسيوس الى موطنه فى احدى السفن الفينيقية السحرية . ولقد انتهت الرحلة فى وقت قصير ، بل لقد بقى أودسيوس طوالها نائما ، وظل كذلك ، حتى بعد أن نقله الفينيقيون الى الشاطئ ، ووقفوا راجعين الى ديارهم .

(الجزء الرابع)
(مشكلات نقدية وحلولها)

(٢٥)

(مشكلات نقدية ، وحلولها)

(حدود الشاعر)

أما فيما يتعلق بالمشكلات النقدية وحلولها ، فمن الممكن أن نتبين عددها ، وطبيعة مصادرها التي انبثقت منها ، عن طريق استعراض أمرها ، على النحو التالي :

(١) لما كان الشاعر محاكيا - شأنه في ذلك شأن المصور ، أو أى محاك آخر - فإنه يجب عليه - بالضرورة - أن يسلك في محاكاة الأشياء ، إحدى هذه الطرق الممكنة الثلاث :

- (أ) أن يحاكي الأشياء كما كانت ، أو تكون ؛
- (ب) أو كما يحكى عنها ، أو يظن أن تكون ؛
- (ج) أو كما يجب أن تكون (٢) .

(٢) ومادة الشاعر في أداء ذلك ، هي « اللغة » التي قد تكون ذات كلمات نادرة ومجازات . كما يحق للشاعر - أيضا - أن يجرى على الكلمات التحويلات اللغوية المتنوعة (٣) .

(٣) بالاضافة الى هذا ، فإن ما يصح اتيانه في الشعر ، لا يصح في السياسة ، ولا هو نفسه ما يصح في أى فن آخر .

(عيوب الشعر)

ويحتمل في مجال الشعر ذاته ، وقوع نوعين من العيوب :

- (أ) أحدهما مباشر ويمس الجوهر ،
- (ب) وآخرهما عرضي ، ويتعلق بالصنعة .

فلو أن شاعرا اختار أن يصور شيئا ما تصويرا صحيحا ، ولكنه يفشل فى تحقيق ذلك بسبب ضعف القدرة فى التعبير ، فان العيب - عندئذ - يكون متأصلا فى الشعر ذاته . أما اذا كان فشله راجعا الى أن تصويره لهذا الشيء قد وقع بطريقة غير صحيحة (كأن يصور جوادا وهو يمد رجليه اليمينيين معا الى الأمام ؛ أو يخطىء فى أمر ما من أمور الطب مثلا ؛ أو فى أية صنعة تخصصية أخرى ؛ أو يصور شيئا من أى نوع تصويرا لا محتملا فان العيب - أو الخطأ - الذى يقع فى تصويره ليس من جوهريات عيوب الفن الشعرى (٤) .

هذه هى الفروض التى ينبغى مراعاتها عند البحث عن حلول للاعتراضات التى تثار حول المشكلات الشعرية .

(حلول المشكلات)

ولنبداً بالمسائل النقدية المتعلقة بفن الشعر ذاته :

(أ) اذا كان الشاعر قد وصف أمرا مستحيلا ، فانه يكون بذلك قد وقع فى خطأ ، الا أنه يمكن تبرير هذا الخطأ ، اذا كان يخدم الغاية المستهدفة من الشعر نفسه (وهى الغاية التى سبق ذكرها) (٥) أى ، اذا استطاع ذلك الوصف أن يجعل هذا الجزء أو ذاك من القصيدة ، أن يحدث تأثيرا أكثر ادهاشا ؛ والمثال على ذلك نجده فى مطاردة هيكتور (٦) . ومع هذا ، اذا كانت الغاية الشعرية ، قد تحققت تحققا سليما ، أو تحققت أحسن - دون التوضيح بالقواعد الصحيحة الخاصة بالفن الشعرى - فان الخطأ فى تصوير المستحيل لا يبرر ؛ لأنه ينبغى تجنب وقوع أى نوع من الخطأ ، كلما أمكن ذلك . كما يمكننا أن نتساءل عما اذا كان الخطأ مباشرا يمس ضرورات الفن الشعرى ومؤسساته ، أم عرضيا يمس بعض جانبياته . فمثلا ، اذا جهل الفنان بأن الأيلة (الظبية) لا قرون لها ، فان هذا الخطأ - أو الجهل - أمر أقل شأنًا من تصويرها تصويرا لا فنيا أو رديئا (٧) .

(الشعر والحقيقة)

(٢) بالاضافة الى هذا ، فقد ينكر معترض على الشاعر وصفه غير المطابق للحقيقة ، الا أنه يمكنه الرد على ذلك بقوله بأن الأشياء المصورة ، صورت كما يجب أن تكون (٨) . وهذا الرد يشبه قول سوفوكليس بأنه يصور الناس كما يجب أن يكونوا ؛ بينما كان يوربيديس يصورهم كما هم في الواقع . ولكن اذا كان تصوير الأشياء ، لا يخضع لا منهج هذا ، ولا منهج ذاك ، فيمكن للشاعر أن يرد بقوله : بأنه يصور الأشياء ، كما يحكى الناس عنها . وهذا الرد ، يمكن تطبيقه على الروايات والقصص التي تتعرض للآلهة ؛ فهي لا يمكن أن ترقى الى مستوى المثال ، ولا أن تشبه الواقع ؛ ولكنها كما يقول اكسنوفانيس (٩) عنها ، بأنها مجرد ما يظنه الناس .

وفى بعض حالات الشعر الأخرى ، قد يقال بأن التصوير ليس أحسن من الحقيقة ، ولكنه الحقيقة كما اعتيد أن تكون آنذاك ؛ كما فى تلك العبارة التى تصف الأسلحة : « كانت رماحهم واقفة عموديا ، وأعقابها فى الأرض (١٠) » . لقد كانت العادة هكذا وقتذاك ، ولا تزال جارية كذلك عند أهل اليريا (١١) حتى الآن .

(تصوير الشخصية)

ثم لكى نحكم على شىء قىل أو وقع بمدى أهميته ، أو بغيرها ، يجب ألا ننظر الى الفعل فى ذاته فحسب ، أو القول فى ذاته فحسب ، وانما يجب أن نضع فى الاعتبار - أيضا - الشخص الذى قام بالفعل ، أو فاه بالقول ، والى من يتوجه به ، وفى أى زمان ، وبأية وسيلة ، ولأية غاية ؛ وهى هو - مثلا - صادر لكى يحقق نفعا أكثر ، أو يجنب شرا أخطر .

(نقد اللغة)

(٣) وهناك مشكلات نقدية أخرى ، يمكن حلها بالنظر في استعمال الشاعر للغة :

(أ) فقد يمكن ملاحظة كلمة نادرة الاستخدام في تعبير مثل : « سقطت أولا فوق البغال » ، ومن الجائز أن هوميروس قد استخدم الكلمة ليس بمعنى « البغال » (١٣) ، ولكن بمعنى « الحراس » . وكذلك في قوله عن دلون (١٤) : « لقد كان شكله قبيحا » ، ولربما كان معنى هذا ، أن جسمه ليس سيء التكوين أو مشوها ، وانما معناه أن وجهه كان دميما ؛ لأن أهل كريت يطلقون على « جميل الوجه » ، « صاحب الشكل الجميل » . وكذلك في قولنا : « امزج الشراب منشطا » (١٥) ، وليس معنى هذا « امزجه كي يكون أقوى مفعولية » كما يفعل مدمنو الشراب ، ولكن معناه « امزجه بسرعة » .

(ب) وفي بعض الأحيان ، يكون التعبير مجازيا ، كما في عبارة هوميروس : « وكان كل الآلهة ، وكل الرجال نائمين طوال الليل » ، بينما يقول الشاعر ، في نفس الوقت : « وعندما التفت يقلب بصره في سهل طروادة ، دهش عند سماعه صوت النيات والمزامير » (١٧) أن كلمة « كل » هنا ، قد استعملت مجازيا بمعنى « كثير » ، وكلمة « كل » هي جنس من الكثرة . وكذلك القول الشعري : « وحدها ، لم يكن لها نصيب في ... » ، فكلمة « وحدها ، مجازية ؛ لأن الشيء الأشهر - أو المعروف جدا - يمكن أن يطلق عليه « الوحيد » أو « الفريد » (١٨) .

(ج) هذا ، ويمكن حل المشكل اللغوي بالنظر في تغيير نبرة النطق ، أو ملاحظة التنفس عند القراءة ، وبهذا استطاع هيباس (١٩) الثاسوسى أن يحل صعوبة هذين السطرين ، بتغيير النبرة في : « ولقد أعطيناها » ، الى صيغة الأمر :

« أعطوا اياه » ؛ وبنفس الطريقة غير أيضا : « والتي لم تتعفن بالمطر » ، الى « وجزء منها تعفن بالمطر » (٢٠) .

(د) وهناك صعوبات أخرى ، يمكن التغلب عليها ، عن طريق استخدام الترقيم - من فواصل ، ونقط ٠٠٠ الخ - كما فى عبارة امبيدوكليس (٢١) : « وفجأة ، أصبحت الأشياء فانية ، تلك التى كانت معروفة من قبل بأنها أبدية ؛ كما أصبحت الأشياء الصراح مختلطة » (٢٢) .

(هـ) كما يمكن أن تقع الصعوبة بسبب غموض المعنى ، واحتمال الكلمة لمعنيين ، مثل : « ومضى الليل متقدما أكثر » ، بينما كلمة « أكثر » مهمة .

(و) وقد تفسر الصعوبة بسبب بعض الاستعمالات اللغوية الشائعة . فلفظة « خمر » تطلق على أى شراب ممزوج من ماء وخمر ، ومن ثم يقال بأن جانيميد (٢٣) « يصب الخمر لزيوس » ، مع أن الآلهة لا تشرب الخمر . وبالقياس ، يذكرنا هذا بمثل ذلك التعبير الشعري : « دروع السيقان المصنوعة حديثا من القصدير » . وكذلك يطلق على العمال الذين يشتغلون فى الحديد : « حدادو البرنز » (٢٤) . ويمكن أن يؤخذ هذا ، مأخذ المجاز .

وعندما ترد كلمة فى عبارة ، وتحمل شيئا من التناقض فى المعنى ، فعلينا أن نتدبر عدد المعانى التى يمكن أن نفهمها من سياق تلك العبارة . والمثال على ذلك ، قول هوميروس : « وهناك توقفت الحربة البرنزية » (٢٥) ، يجب أن يحملنا ذلك على أن نتفهم عدد المعانى التى يدل عليها قوله : « توقفت » . ينبغى علينا أن نتفحص الكلمة ، فى أكثر من وجه ، وأن نتفهمها بطريقة مناقضة تماما ، لما يقوله جلوكون (٢٦) . فهو يقول بأن بعض النقاد ، يضعون مقدا - وبلا سبب معقول - افتراضات معينة . ومن هذه

الافتراضات الموضوعية سلفا ، يصلون بالناقشة الى نتائج هم أنفسهم يستهجنونها ، ولا يرضون عنها . ثم يقدحون فيما يظنون أن الشاعر قد عبر عنه ، اذا كان ذلك مناقضا لافتراضاتهم هم . والمثال على ذلك قضية أكارىوس (٢٧) التى أخذت هذا المأخذ . فقد تصور النقاد أنه كان لاكونيا - أى من أهل لاكونيا (٢٨) . وعلى هذا كان أمرا غريبا ألا يتقابل تلماخوس (٢٩) معه - كما ينبغى - عندما ذهب الى لاكونيا للبحث عنه . ولربما كانت الحقيقة فيما يزعمه الكيفاليون (٣٠) . أن أودسيوس (٣١) قد اتخذ له زوجة من بين إحدى أسرهم ، وأن والدها كان يدعى أكاديوس ، وليس أكارىوس . وعلى هذا ، فمن المحتمل أن يكون خطأ النقاد ، هو الذى أوجد هذه المشكلة .

(المستحيل)

وعلى العموم ، فإن الأمر المستحيل يجب تبريره على أساس :

(١) المتطلبات الفنية للشعر ، أو على ما يتجاوز الواقع أى المثال ، أو على أساس الرأى الشائع . أما فيما يتعلق بالمتطلبات الفنية للشعر ، فإن المستحيل المقنع ، أفضل من الأمر الممكن غير المقنع . وقد يكون من المستحيل وجود أشخاص كهؤلاء الذين يصورهم المصور زيوكسيس (٣٢) . ولكن الرد على ذلك ، هو أنهم مصورون على أساس أن يكونوا أحسن مما هم عليه ؛ ومن ثم ، ينبغى على الشاعر أن يتجاوز الواقع .

(غير الممكن)

(٢) ولتبرير الأمر غير الممكن ، علينا أن نتبينه ، اما فى ضوء الرأى السائد أى المعتقد العام ، واما بالقول بأنه يكون

غير الممكن فى وقت دون آخر ؛ لأنه من المحتمل أن تقع أمور على نقيض ما يسمح به ما هو ممكن .

(التناقض)

(٣) أما الأمور التى تبدو متناقضة فى لغة الشاعر ، فيجب أن تناقش على أساس نفس القواعد التى تستخدم فى المحاجات الجدلية : هل يتكلم الشاعر عن نفس الشيء ، وهل ما يقال مرتبط بنفس الشيء ، وبنفس الكيفية ؟ ؟ وذلك حتى نستطيع التأكد من أنه يناقض شيئاً قاله هو نفسه ، أو ما يمكن أن يستنتجه شخص أريب .

أما فيما يتعلق بالعنصر غير المعقول ، وبعبء الشخصية ، فهى أمور معيبة عندما لا تكون هناك حاجة داخلية تقتضى وجودها . والمثال على استخدام العنصر اللامعقول ، يبدو فى دخول ايجيوس (٣٣) فى مسرحية « ميديا » ليوربيديس ؛ أما المثال على الأمر الثانى فيتضح فى سلوك مينلاوس فى مسرحية « أورست » .

وهكذا ، فان المصادر التى تنشأ عنها الاعتراضات النقدية خمسة ؛ والأمور تنقد اما لأنها :

- (أ) مسـتحيلة ،
- (ب) أو غير معقولة ،
- (ج) أو مضرّة بالأخلاق ،
- (د) أو متناقضة ،
- (هـ) أو خارجه على أصول الفن .

أما الاجابات على هذا كله ، فيمكن البحث عنها فى الاثنتا عشرة (٣٥) مسألة التى سبق ذكرها .

هوامش الفصل الخامس والعشرين

(١) فى ترجمته لكتاب « فن الشعر » حذف جيرالد الس هذا الفصل ، ضمن الفصول الأخرى التى استبعدها . غير أنه خص الفصل الحالى وحده ، بترجمة حرفية مشفوعة بدراسة منفصلة - تقع فى حوالى خمسين صفحة .

وكانت حجته فى استبعاد هذا الفصل عن جسم الكتاب الاصلى ، هى أنه شبه مستقل ، ولربما كان واهى التأثير على شرح بقية فصول أرسطو الأخرى . ولا شك أن الاسراف فى هذا الحذف - على ما اعتقد - قد يحيل الكتاب نفسه ، الى فصول متفرقة ، ودراسات قد ترتبط بموضوعات بعضها ، وقد لا يرتبط بعضها الآخر .

(٢) معنى هذا ، أن موضوع المحاكاة - الذى سبق الكلام عنه - عبارة عن شكل ما ، قابل للدراك الحسى أو العقلى . وعلى هذا ، يكون له وجود سابق على البناء أو التركيب الذى يقيمه الشاعر .

(٣) تكلم أرسطو عن ذلك فى الفصل الحادى والعشرين .

(٤) اذا ما اعتقد الشاعر بأن الحصان يسير برجليه اليمينيين معا ، واستطاع أن يرسم لذلك صورة متقنة ، فان العيب هنا عارض أو غير مقصود . أما اذا كان يعرف موضوعه جيدا ، ورسم له صورة رديئة ، فان فنه يكون مخطئا .

(٥) ان غاية كل عمل فنى هى - فى رأى أرسطو - وظيفته التى يمكن ادراكها على أساس أنها أصل داخلى من أصول بنائه . ولا شك أن الغاية المشار اليها هنا ، هى تحقيق عملية التطهير من الخوف والشفقة ، وإلتى يجب أن تتوافر فى كل من التراجيـديا والملحمة .

(٦) هيكتور : راجع هوامش الفصل السابق .

(٧) المحاكاة تعنى تقديم وحدة - ذات شكل متكامل - مصنوعة من مواد أولية ، طبقا لأصل وظيفى داخلى . وعلى هذا ، فان التصوير المومأ اليه هنا ، لايمكن أن يحقق المحاكاة الكاملة المبتغاة .

(٨) الشعر - كغيره من الفنون الأخرى - عبارة عن محاكاة . ولا يعنى هذا ، أنه مجرد تقليد حرفى لسطوح الواقع ، وانما هو محاكاة يلعب الخيال فيها دوره . ومن ثم ، يقدم حقيقة أسمى ، أى واقعا جديدا تعلق منزلته على الواقع الفعلى . ان الشاعر يحور فى مادته الخام ، ويعيد ترتيب أجزائها ، ويحذف زوائدها ، ويؤكد ضرورتها ، فى سبيل تحقيق ما هو عالمى وشامل . بعبارة أخرى ، ان المحاكاة الشعرية،

انما هي توصل الى خلق المثال الذى يتحقق فيه الواقع الذى يتجاوز الطبيعة .
وهكذا ، يحول الشعر الحقائق والوقائع الى أشياء لم تحدث ، ولا يمكنها أن تحدث
فى عالم التجربة العملية . ومن ثم - مرة أخرى - لا يقدم الواقع ، وانما فكرة الواقع
كما طرأت فى ذهن الشاعر المبدع . فشخصيات مسرحيات سوفوكليس - أو شكسبير
على سبيل المثال - ليست واقعية طبقا لمواصفات الطبيعة ، وانما تتعدى ذلك الى حالة
تكون فيها ممكنة طبقا لقانونى الاحتمال والضرورة . وبهذا ، تعد تعبيراً عن الاتجاهات
المثالية للطبيعة .

(٩) اكسنوفانيس شاعر وفيلسوف يونانى قديم . ولد فى مدينة كولوفون
Colophon ، ومن المظنون أنه هجرها فى سن الخامسة والعشرين ، حوالى سنة
٥٤٥ ق.م . وعاش حياة متنقلة ، ثم استقر فى جنوب ايطاليا ، حيث نظم أشعارا
هجائية ، وقصيدة تعليمية طويلة عنوانها « عن الطبيعة » وقد بقيت منها شذرات .
والى جانب ذلك ، كتب فصولا فى النقد ، ووضع نظريات فى الفزياء . ويقال بأنه هاجم
هوميروس بسبب قصصه الشريرة التى نسبها للالهة (حوالى سنة ٥٠٠ ق.م) .

(١٠) راجع البيت رقم ١٥٢ فى النشيد العاشر ، من « الياذة » .

(١١) اليريا Illyria قطر كان يقع غربى اليونان ، ويمتد بطول شرق
ساحل بحر الادرياتيك . وقد هرب اليه كادموس Cadmus ملك طيبة ، والذى أصبح
بعد ذلك ملكا على اليريا .

(١٢) الأمثلة اليونانية التى يسوقها أرسطو فى الفقرات التالية لا يمكن ترجمتها
الى اللغة العربية ، الترجمة الحرفية التى تؤدى للدلالة كاملة ، وانما يمكن ررحها فى
كثير من التطويل الذى لا يخدم غير اللغة اليونانية نفسها .

(١٣) يراجع البيت الخمسون من النشيد الأول فى « الياذة » وفيه يوجه الاله
أبوللو - وهو حائق غنسان - سهامه نحو البغال . ولربما تساءل معترض عن سبب
توجيه هذه السهام ، نحو البغال البريئة ، فيكون الرد بانها كانت موجهة الى راكبيها
من الحراس .

(١٤) دولون Dolon شخص طروادى ، كان معروفا بسرعة عدوه . ولقد
أرسله هيكتور للتجسس على اليونانيين .
(يراجع البيت رقم ٣١٦ فى النشيد العاشر من « الياذة ») .

(١٥) يراجع البيت رقم ٢٠٢ فى النشيد التاسع من « الياذة » .

(١٦) اعتاد اليونانيون القدامى على أن يمزجوا خمورهم بنسب مختلفة من الماء .

(١٧) يراجع مطلع النشيد العاشر من «اللياذة» .

(١٨) يراجع البيت رقم ٤٨٩ فى النشيد الثامن عشر من «اللياذة» والبيت رقم ٢٧٥ فى النشيد الخامس من «الأوديسة» .

(١٩) هيباس Hippias من ثاسوس Thasos ، أحد مفكرى القرن الخامس ق.م .

(٢٠) الاقتباس هنا من النشيد الثانى ، والنشيد الثالث والعشرين من «اللياذة» .

(٢١) امبدوكليس (راجع هوامش الفصل الأول) .

(٢٢) لا تزال الأمثلة من صميم طبيعة اللغة اليونانية ، ومن الصعب نقلها الى لغة أخرى .

(٢٣) جانيميد Ganymede - أو جانيميديس Ganymedes

- كان صبيا طرواديا جميل الخلقة ، وقد اختطفه نسر كبير الآلهة زيوس ، وحمله الى الأولب يعمل ساقيا للآلهة . وقد وصفه هوميروس بأنه « أجمل البشر » (النشيد العشرون من «اللياذة») .

(٢٤) يراجع النشيد الحادى والعشرين من «اللياذة» .

(٢٥) يراجع النشيد العشرون من «اللياذة» .

(٢٦) جلوكون Glaukon ، ناقد ، لا يعرف شىء عن أعماله . ويظن أنه

كان شقيقا لأفلاتون الذى أورد اسمه فى محاوره «أيون» كما يحتمل أنه جلوكون الذى ولد فى تيوس Teos ، وعناه أرسطو فى كتابه «الخطابة» كأحد الكاتبيين فى فن الإلقاء .

(٢٧) المقصود بـ إكارىوس Icarus هنا ، والد بينلوبى (راجع النشيد

السادس عشر من «اللياذة») .

(٢٨) لأكديمون Lacedaemon هو ابن الإله زيوس من تيجيتا Taygeta
ولقد منح اسمه لبلد في جنوب اليونان فأصبحت تدعى لاكونيا أو لاكونيكا . أما زوجة
لأكديمون فقد تسمت بأسمها مدينة أسبرطة .

(٢٩) تلماخوس Telemachus هو ابن أوديسيوس من بينلوبى . ويمكن
مطالعة قصته في « الأوديسة » ، بالرجوع الى هذه الأناشيد بصفة خاصة : ١ ، ٤ ،
١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٤ .

(٣٠) الكيفاليون نسبة الى كيفالينيا Cephalenia ، وكانت أكبر الجزر التي
تقع غربى الأرض اليونانية الأم . وقد ذكر هوميروس أن تلك الجزيرة كانت مركز
أثاكا حيث كان يحكم أوديسيوس .

(٣١) أوديسيوس : راجع هوامش الفصل الثامن .

(٣٢) زيوكسيس Zeuxis : راجع هوامش الفصل السادس .

(٣٣) ايجيوس Aegeus إحدى شخصيات مسرحية « ميديا » (راجع
قصتها بهوامش الفصل الرابع عشر) .
ولقد سبق لأرسطو أن نقد نهاية هذه المسرحية فى الفصل الخامس عشر ، وهو
هنا يشير الى البيت رقم ٦٦٣ - وما يليه - من نفس النص . وأرسطو - عن غير حق -
يرى أن وجود تلك الشخصية شئ غير معقول .

(٣٤) مسرحية « أورست » ، إحدى تراجديات يوربيديس التى بقيت لنا . (راجع
هوامش الفصل الثالث عشر) كما سبق لأرسطو أن انتقد شخصية مينلاوس . (راجع
هوامش الفصل الخامس عشر) وهو هنا يشير الى الأبيات ٦٨٢ - ٧١٦ من المسرحية .

(٣٥) هذه الاثنتا عشرة مسألة ، أجهدت المعلقين والباحثين ، للوصول اليها
الا أن تلفورد يرى فى ترجمته للكتاب أنها مضمنة نفس الفصل الحالى ، وليست فى أى
مكان آخر . ويمكن استخلاصها على النحو التالى :

- ١ - الخطأ فى سبيل الغاية ،
- ٢ - الخطأ المباشر والخطأ العارض ،
- ٣ - محاكاة ما ينبغى أن يكون ،
- ٤ - محاكاة ما يعتقد الناس فيه ،
- ٥ - محاكاة ما هو واقع ،

- ٦ - لا اعتبار لما قيل فحسب ، أو وقع فحسب ،
- ٧ - استخدام كلمة أجنبية ،
- ٨ - استخدام المجاز ،
- ٩ - تغير نبرة النطق ،
- ١٠ - استخدام الترقيم ،
- ١١ - غموض المعنى واحتمال الكلمة لأكثر من معنى ،
- ١٢ - الاستعمالات اللغوية الشائعة .

(الجزء الخامس)

(الموازنة بين الملحمة والتراجيديا)

(٢٦)

(الموازنة بين الملحمة والتراجيديا)

(عامل الجمهور)

ورب سائل ، يقول : أى وسيلتى المحاكاة أجدر بالتفصيل - الملحمة ، أم التراجيديا (١) ؟ ؟ فإذا كان الفن الأقل سوقية وشعبية هو الأفضل ، وأن هذا الأقل سوقية وشعبية هو الذى يجتذب دائما مشاهدين من نوع أرقى ، فقد اتضح أن الفن الذى يتوجه الى كل ، والى أى انسان ، هو الأقل شأنًا .

(عيوب التمثيل)

ومن المعتقد ، أن المتفرجين لا يدركون المعنى المستهدف ، مالم يضيف الممثلون من عندهم شيئاً . ومن ثم ، فهم يسرفون فى أداء حركات متعددة ، شأنهم فى ذلك شأن الأرياء من نافضى النيات ، الذين يتلون ويدورون حول أنفسهم ، كلما أرادوا أن يحاكوا « قذف القرص » ، أو وهم يدفعون قائد الجوقة بخشونة عندما يعزفون « الاسكيلا » (٢) . لذا ، يؤخذ على التراجيديا نفس العيب ؛ وهو نفسه ما يأخذه الممثلون القدامى على زملائهم المحدثين . ولقد اعتاد مينيسكوس (٣) أن يطلق على كاليبيديس (٤) لقب « القرد » ، وذلك بسبب مبالغته فى الحركة عند تمثيل أدواره . ونفس الشيء ، ينطبق على بنداروس (٥) أيضا . وعلى أية حال ، يقال بأن التراجيديا - بوجه عام - تقف من الملحمة نفس موقف أسلوب الممثلين المحدثين من أسلوب الممثلين القدامى . معنى هذا - كما يقال - هو أن الملحمة تخاطب جمهورا راقيا ، ليس فى حاجة الى تفسير من الايماء والحركة ؛ بينما تخاطب التراجيديا جمهورا شعبيا عاما . وبناء عليه ، اذا كانت التراجيديا فنا مبتذلا ، فلا بد وأن يتضح أنها أقل شأنًا من الملحمة .

(الحكم على النص وحده)

ولكن ، ينبغي أن نلاحظ - فى المحل الأول - أن الاجابة على ذلك ذات شقين (٦) :

(١) - (أ) أن توجيه المؤاخذة فى هذا الشأن ، لا يمس فن الشاعر الدرامى ، ولكنه الفن التمثيلى فقط ؛ لأنه من الممكن أن تحدث نفس المبالغة فى الأداء ، فى انشاد شاعر الملاحم الجوال - كما هو الحال بالنسبة لـ سوسيستراتوس (٧) - أو فى مباريات الشعر الغنائى كما كان يفعل مناسثيوس (٨) الأوبوسى (٩) .

(ب) بالاضافة الى هذا ، فأن كل حركة ليست موضع المؤاخذة ، والا تعرض الرقص للذم . وانما المقصود ، هو الحركة التى يؤديها الممثلون الأرياء فحسب . ولهذا ، كان كاليبيديس يؤاخذ على ذلك ، ولا يزال هناك آخرون - مثله - فى أيامنا هذه ؛ وخاصة بين من يمثلون الأدوار النسوية ، وتأتى محاكياتهم كالنساء غير المهذبات (١٠) .

(ج) ومع هذا أيضا ، فان التراجيديا - مثلها فى ذلك مثل الملحمة - يمكن أن تحدث تأثيرها بدون الحركة والفعل . فى الامكان ، ادراك قيمة المسرحية ، بمجرد قراءتها (١١) فقط . وعلى هذا فان التراجيديا - من كافة الوجوه الأخرى - هى الأسمى والأفضل ، لان هذا العيب - الذى ذكرناه - ليس جزءا أصيلا فيها .

(أسباب تفوق التراجيديا على الملحمة)

(٢) ومن جهة أخرى ، فان التراجيديا تتفوق على الملحمة فيما يلى :

(أ) تتضمن التراجيديا كل ما فى الملحمة من عناصر ، بل ويمكنها أن تستخدم نفس بحر الملحمة (١٢) .

(ب) بالاضافة الى هذا ، فانها تتميز بالغناء ، وتأثيرات المرئيات المسرحية ، وهى اضافات هامة تحدث أعظم المتع .

(ج) كما أن للتراجيديا من قوة التأثير - حين تقرأ - مثل ما لها عندما تمثل على خشبة المسرح .

(د) زد على هذا ، أن التراجيديا تحقق غايتها من المحاكاة خلال أضييق الحدود من الامتداد ؛ وهذه ميزة عظيمة لأن التأثير المركز أكثر احداثا للذة والامتع من ذلك التأثير الذى يمتد فى حيز زمنى طويل ، يجعله مخففا وضعيفا . فمثلا ، كيف يكون تأثير مسرحية « أوديب » (١٣) للشاعر سوفوكليس ، لو أنها امتدت ووضعت فى شكل طويل طول « الالياذة » ؟ ؟

(هـ) كما أن الوحدة فى الملحمة ، أقل توحدًا . ومما يدل على ذلك ، أن أية قصيدة ملحمية ، يمكن أن تهىء موضوعات لتراجيديات عديدة . وهكذا ، اذا اختار شاعر ملحمة حكاية واحدة لا غير للمعالجة ، فنتيجة ذلك : اما أن تأتى قصيدته مبتورة حين يرويها ، واما تكون متهافتة ، اذا ما جعل طولها مطابقا لقاعدة الطول فى الملحمة . وبقولنا أن الوحدة فى القصيدة الملحمية أقل توحدًا ، فنحن نعى أن هذه القصيدة ، تتألف من مجموعة من الأفعال ، على نفس الطريقة الجارية فى « الالياذة » و « الأوديسة » فكل منهما يحتوى على عديد من الأجزاء ، التى لكل منها طول معين ، خاص بذاته . لذا ، فان هاتين القصيدتين الهومييريتين ، متقنتان من الناحية البنائية الى أقصى حد مستطاع ، حتى ليكاد الفعل فى كل منهما ، أن يصل الى المحاكاة الخاصة بفعل واحد .

(الاستنتاج)

وعلى هذا ، اذا كانت التراجيديا تتفوق على الملحمة من كل هذه الوجوه - بالاضافة الى أنها تحقق وظيفتها الشعرية .
(لأن كل فن من هذين الفنين الشعريين ، ينبغي ألا يمنحنا كل فرصة لأى امتاع فحسب ، وانما ينبغي أن يمنحنا الامتاع الصحيح الخاص به كما سبق أن ذكرنا) - فانه يصبح من البين ، أن التراجيديا تعد أسمى شكل فنى ، لأنها تبلغ غايتها على نحو أفضل من الملحمة (١٤) .

(الخاتمة)

وحسبنا الآن ما قلناه عن التراجيديا والملحمة بوجه عام ، وعن أنواعهما ، وعدد كل جزء أساسى فى كل منهما وطبيعته ، والأسباب التى تجعل العمل منهما جيدا أو رديئا ، والاعتراضات التى يثيرها النقاد والردود عليها (١٥) .

هوامش الفصل السادس والعشرين

(١) فى هذا الفصل الأخير المتعلق بالحاكاة الشعرية الجادة ، يجيب أرسطو على سؤال أثاره فى الفصل الخامس عن أى الجنسين أسمى من الآخر : التراجيديا ، أم الملحمة ؟ ؟
ويبدو أن أرسطو يرد على ما ذكره أفلاطون فى كتابه « النواميس » ، فيما يتعلق بتفوق الملحمة على التراجيديا .

(٢) اسكيلا Scylla - أسطوريا - احدى ربات البحر . وقع فى غرامها جلاوكوس Glaucus الرب البحرى ، الا أنها هزأت من عواطفه . فاضطر الى توسيط الالهة سيرس Circe ، التى سرعان ما وقعت هى فى غرامه . ولكى تنسيه اسكيلا ، احوالها الى وحش مخيف : ظل نصفه الأعلى كما هو لفتاة حسناء ، بينما أحيط النصف الأسفل بست رقاب طويلة ينتهى كل منها برأس كلب مفترس ، فيه ثلاثة صفوف من الأسنان الحادة . وكانت هذه الكلاب النابحة تهجم على كل سفينة عابرة ، وتستطيع أن تخطف ستة من بحارتها مرة واحدة وتلتهمهم ، كما فعلت مع بعض رفاق أوديسيوس .

ثم تحولت اسكيلا - بعد هذا - الى صخور تعوق الملاحة . (وهناك رواية أخرى تدور حول اسكيلا ، وردت فى هوامش الفصل الخامس عشر)
ولقد كتب تيموثيوس نشيدا ديثرامبيا عن تلك الأسطورة (راجع هامشه بالفصل الثانى)
.....

ويبدو أن العازفين - الذين يقصدهم أرسطو - كانوا يدفعون رئيسهم بخشونة ، وهم يحاكون اسكيلا فى خطفها .

(٣) مينيسكوس Mynniscus من خالكيس Chalcis ممثل ، كان يلعب الأدوار الأولى فى مسرحيات اسخيلوس ، وبخاصة الأخيرة منها .

(٤) كاليبيديس Callipides ممثل مجهول الحياة ، يبدو أنه كان يشترك فى تمثيل مسرحيات سوفوكليس .

(٥) بنداروس Pindarus ممثل غير معروف الشخصية .

(٦) ان دفاع أرسطو عن التراجيديا ، ليس دفاعا عن فن درامى عظيم الشأن كان يعاصره . فشعراء التراجيديا فى قرنه الرابع ق م . لم يكونوا على مستوى عظيمة شعراء القرن الخامس ق م . كما كانوا أقل أهمية من الممثلين الذين عظم قدرهم ، وزاد نفوذهم الفنى . لذا اضطر هؤلاء الشعراء الى أن يذعنوا لمتطلبات المسرح ، ويلجأوا الى

الخطابيات الطنانة ، والمثيرات المتعلقة بالعرض المسرحى ، بينما تخلوا عن الأصول
الدرامية الخاصة بالفن الشعري التراجيدى ، التى يناصرها أرسطو ، ويقوم عليها
كتابه الحالى .

(٧) سوسيستراتوس Sosistratus منشد ملحمى ، غير معروف الشخصية .

(٨) مناسيثيروس Mnasiteus ، كان منشدا للشعر الغنائى ، وهو مجهول
الشخصية .

(٩) النسبة الى مدينة أوبوس Opus التى كانت تقع فى لوكريس وسط الارض
اليونانية الأم . وهى محل ميلاد البطل الطروادى الأسطورى باتروكلوس ؛

(١٠) يرى أن سوء الالقاء أمر يتعلق بالتراجيديا والملحمة ، والشعر الغنائى .
ومن ثم ، لا يجوز مهاجمة التراجيديا فى ذاتها لمجرد أن أداءها سئ ، وإنما يجب توجيه
اللوم الى فن الممثل ، لا الى فن الشاعر التراجيدى . فالتنفيذ ، يمكنه أن يفسد أحسن
تراجيديا ، كما يفسد أحسن ملحمة ، أو مقطوعة شعرية غنائية .

(١١) يرجع فى ذلك متن الفصل السادس .

(١٢) من الملاحظ أن بعض التراجيديات - مثل «نساء تراخيس» و «نساء طروادة»
وغرهما تحتوى على أشعار من الوزن السداسى الخاص بالملاحم .

(١٣) راجع هوامش الفصل الحادى عشر ، والفصل الثالث عشر .

(١٤) لمزيد من المعلومات عن التراجيديا والملحمة ، راجع هوامش الفصل الرابع
والعشرين .

(١٥) هنا - للاسف - ينتهى ما وصلنا من كتاب « فن الشعر » - ويبدو أن بقية
الكتاب كانت تتعلق بدراسة الكوميديا ، كما سبق أن ألمح أرسطو الى ذلك فى الفصل
السادس ، وشرحنا أمره فى المدخل الى الترجمة .

أهم المراجع العربية

ابراهيم سلامة ، دكتور

بلاغة أرسطو ، بين العرب واليونان : دراسة تحليلية -
نقدية تقارنية •

القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية • الطبعة الثانية ،
• ١٩٥٢

احسان عباس ، دكتور

كتاب الشعر • لأرسططاليس •

القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٤٢ •

الشحات السيد زغلول ، دكتور

السريان والحضارة الاسلامية •

الاسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥

شكرى محمد عياد ، دكتور

كتاب أرسطوطاليس • فى الشعر • نقل أبى بشر متى بن
يونس القنائى من السريانى الى العربى •

حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره فى البلاغة
العربية (القاهرة : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧ •

عبد الرحمن بدوى ، دكتور

ارسططاليس • فن الشعر • مع الترجمة العربية القديمة
وشروح الفارابى ، وابن سينا ، وابن رشد •

(ترجمة عن اليونانية ، وشرحه ، وحقق نصوصه)
القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٣ .

محمد سليم سالم ، دكتور

تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر • تأليف أبي
الوليد بن رشد • ومعها جوامع الشعر للفارابي •
(تحقيق وتعليق) القاهرة : المجلس الاعلى للشئون
الاسلامية ، ١٩٧١ .

محمد على ريان ، دكتور

تاريخ الفكر الفلسفي • أرسطو •

الجزء الثاني • القاهرة : دار الكاتب العربي •
طبعة ثانية ، ١٩٦٧ .

المراجع الأجنبية

- Atkins, J.W.H. **Literary Criticism Antiquity**. Vol. I, Greek, Gloucester, Mass. : Peter Smith, 1961.
- Brereton, Geoffrey. **Principles of Tragedy**. University of Miami Press, 1968.
- Butcher, S.H. **Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of the Poetics, with a prefatory essay "Aristotelian Literary Criticism" By John Gassner**. Dover Pub., Inc., 4th ed., 1951.
- Bywater, Ingram. **Aristotle on the Art of Poetry, a revised text with critical introduction, translation, and commentary**. Oxford : at the Clarendon Press, 1909.
- Cooper, Lane. **The Poetics of Aristotle, Its Meaning and Influence**. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1956.
- Cooper, Lane, and Gudeman Alfred. **A Bibliography of the Poetics of Aristotle**. Cornell Studies in English XI. New Haven : Yale University Press, MDCCCXXVIII.
- Cornford, F. M. **The Origin of Attic Comedy**. London, 1974.
- Dorsch, T. S. **Classical Literary Criticism. Aristotle : On the Art of Poetry**. Penguin Books, 1967.
- DeDoer, T.J. **The History of Philosophy in Islam**. Trans, by Edward R. Jones, London : Luzac and Co., 1933.
- Else, Gerald F. **Aristotle's Poetics: The Argument**. Cambridge, Mass. : 1967.
- Epps, Preston H. Trans. **The Poetics of Aristotle**. Chapel Hill : The University of N. Carolina Press, 1942.

- **The Encyclopaedia of Islam** : New ed., prepared by a number of leading Orientalists in four volumes, Leiden : E. J. Brill, and London : Lusac and Co., 1960.
- Fergusson, Francis. **Aristotle's Poetics**, Trans. Butcher, with an introductory essay. New York : Hill and Wang, 1961.
- Flickinger, R. C. **The Greek Theatre and its Drama**, 4th ed. Chicago: 1936.
- Fyfe, W. H. **Aristotle's Art of Poetry**. Oxford, 1940.
- Graves, R. **The Greek Myths**, 2 vols. Harmonds worth, 1955.
- Grube, G. M. A. **Aristotle on Poetry and Style**, New York : The Liberal Arts Press, 1958.
- Grube, G. M. A. **The Greek and Roman Critics**, London: University Paperbacks, 1968.
- Haigh, A.E. **The Tragic Drama of the Greeks**, New York : Dover Pub. 1968.
- Hamelin, O. **Le système d'Aristote**, Paris, 1920.
- Hamilton, E. **Mythology**. Boston : 1942.
- Hardy, J. **Aristote, Poétique**, Texte établi ed. traduit. Paris : Société d'édition "les Belles Lettres", 1932.
- Harsh, Philip W. **At Handbook of Classical Drama**, Stanford University Press, 1963.
- Heffner, H. and others. **Modern Theatre Practice**, 4th ed. New York: Appleton-century-Crofts, 1959.
- Hell, Joseph. **The Arabic Civilization** Trans. from German S. Khuda Bukhash. Cambridge : W. Heffner and Sons, Ltd., 1925.
- House, H. **Aristotle's Poetics**, London, 1956.

- Jaeger, Werner. **Aristotle, Fundamentals of the History of his Development.** Trans. by R. Robinson, 2nd ed. Oxford, University Press, 1967.
- Jones, John. **On Aristotle and Greek Tragedy,** New York : Oxford, University Press, 1962.
- Kiernan, Thomas P. ed. **Aristotle Dictionary,** New York, 1962.
- Kitto, H.D.F. **The Greeks.** Baltimore : Penguin Books, 1962.
- Landan, Rom. **Arab Contribution to Civilization.** Pref. by A. J. Araberry. Brook Lynn : Pierre Dib., 1958.
- Lanson, Gustave. **Esquisse d'une histoire de la tragédie française,** Champion, Paris, 1926.
- Lesky, Albin, **Greek Tragedy,** trans, H.A. Frankfort, London, 1967.
- Lever, K. **The Art of Greek Comedy,** London, 1956.
- Lucas, F. L. **Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics,** London, 1927.
- Margoliouth, D.S. **Analecta Orientalia and Poeticam Aristoteleam,** London : D. Nutt, 270 Strand, 1887.
- Margoliouth, D. S. **The Poetics of Aristotle,** trans, from Greek into English and from Arabic into Latin, with a revised text, introduction, commentary, glossary, and onomasticon, London : Hodder and Stroughton, 1911.
- De Montmullin. **La Poétique d'Aristotle : Texte Primitive et Ulérieures.** Neuchatel, 1951.
- Muller, H. J. **The Spirit of Tragedy,** New York, 1956.
- O'Leary, De Lacy, **Arabic Thought and its Place in History,** London: Routledge Kegan Paul Ltd., the 3rd revised edition, 1954.
- O'Leary, De Lacy. **How Greek Science Passed to the Arabs.** London, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1948-1949.

- Olson, Elder. ed. **Aristotle's Poetics and English Literature.** The University of Chicago Press, 1965.
- Owen, A.S. **Aristotle on the Art of Poetry.** Oxford, 1931.
- **The Oxford Classical Dictionary.** Oxford, at the Clarendon Press, 1957.
- Potts, L. J. **Aristotle on the Art of Fiction** (an English trans. of Aristotle's Poetics) Cambridge, at the University Press, 1968.
- Robin, Léon, **Aristote,** Paris : Presse Universitaire de France, 1944.
- Ross, W. D. **Aristotle,** New York, 1962.
- Snell, Bruno, **Poetry and Society, the Role of Poetry in Ancient Greece.** Bloomington, 1961.
- Spingarn, Joel E. **Literary Criticism in the Renaissance.** Introduction by Bernard Weinberg, New York : A Harbinger Book, 1963.
- Telford, Kenneth A. **Aristotle's Poetics, Translation and Analysis.** Chicago : A gateway Ed., 1961.
- Tkatsch, Jaroslaus. **Die Arabische Uebersetzung der Poetik des Aristoteles, unde die Grundlage der Kritik des Griechischen Textes.** Band I Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Kommission für die Herausgabe der arabischen Aristoteles-Uebersetzungen. Holder-Pichler-Tempsky A.G. Wien und Leipzig, 1928.
- Walzer, Richard. **Greek into Arabic : Essays on Islamic Philosophy.** Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1962.

الفهارس

١ - الاعلام

٢ - شعوب وأمم وقبائل

٣ - أماكن

٤ - الموضوعات

١ - الإعلام

(١)

- ابن أبي أصيبعة : ٥٠
ابن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد) : ٥ ، ٦ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢
ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله) : ٥٠ ، ٥٢
ابن النديم : ٤٤
ابن الهيثم (أبو علي محمد بن الحسن) : ٥٠
أبو بشر متى بن يونس : ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٢
أبو تمام : ٤٨
أبو سعيد السيرافي : ٤٥
أبوللو (الله) : ١٣
أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي : ٤٩
أبيخارموس : ٢٨ ، ٧٣ ، ٨٨ ، ١٩٠
أجاثون : ٣٨ ، ٤٦ ، ١١٥ ، ١٥٢ ، ١٧١
أجاكس (مسرحية) : ١٧٠
احسان عباس (دكتور) : ٥٢
أخيل : ١٥٢
أراسموس : ٩
أفرانديس : ١٩١
أرفييل : ١٤٢
أريس : ١٨٦ ، ١٨٧
أريستوفان : ٤٧
أريستوفانيس : ٢١ ، ٧٣
اسبنجان : ٥١
استرابو (مؤرخ) : ١٨
استيداماس : ١٤٣
استينلوس : ١٨٩
اسخيلوس : ٢١ ، ٢٧ ، ٤٧ ، ٨١ ، ١٧١ ، ١٩٠ ، ١٩١

- الاسكندر الأكبر : ١١ ، ١٣ ، ١٤
اسكيللا (مسرحية) : ١٥٠
أفلاطون : ١١ ، ١٢ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢
أفيجينيا (مسرحية) : ٣٧ ، ١٢٣ ، ١٥٠ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٥
أفيجينيا فى أوليس (مسرحية) : ١٥٠
أفيجينيا فى تاوريس (مسرحية) : ١٤٣ ، ١٥٨
أقيلدس : ١٩٠
أركاديوس : ٢٢٠
أكسينارخوس : ٢٥ ، ٥٦
أكسينوفانيس : ٢٠ ، ٤١ ، ٢١٧
أكسينوقراطيس : ١٢ ، ١٣
أكسيون (مسرحية) : ١٧٠
ألفريد جودمان : ١٠
ألقينوس (قصة) : ١٥٨
الايانذة : ٢٠ ، ٣٢ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٨٠ ، ١١٢ ، ١٥١ ، ١٧٠ ،
١٨٣ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٣١
الايانذة الصغرى : ١٩٨
أليكترا (مسرحية) : ٢٠٦
أمبيدوكليس : ٢٥ ، ٥٧ ، ١٨٧ ، ٢١٩
أمفياروس : ١٦٤
أمينتاس الثانى : ١١
أنتيجونى (مسرحية) : ١٤٣
أنثيوس (تراجيديا) : ١١٥
انجرام باى ووتر : ٣ ، ٥
أندرونيكوس الروديسى : ١٦
أنساب الآلهة (ملحمة) : ٢٠
أودسيوس : ٣٢ ، ١١٢ ، ١٤٣ ، ١٥٠ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٨٦ ، ٢٠٦ ،
٢٢٠
أودسيوس المتسول (تراجيديا) : ١٩٨
أوديب : ٣٣ ، ٣٧ ، ٤٧ ، ١٢٢ ، ١٣٢ ، ١٤١ ، ١٤٣ ، ١٥١ ، ١٥٩ ،
٢٣١ ، ٢٠٦

الأوديسة : ٢٠ ، ٣٢ ، ٣٥ ، ٣٩ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٨٠ ، ١١٢ ، ١٣٤ ، ١٥٧ ،
٢٣١ ، ٢٠٦ ، ٢٠٥ ، ٢٠٢ ، ١٩٨ ، ١٦٦
أورست : ٤٧ ، ١٢٣ ، ١٣٤ ، ١٤٢ ، ١٥٠ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٥ ، ٢٢١
ايجستوس : ١٣٤
ايجيوس : ٢٢١
أوريبييلوس (تراجيديا) : ١٩٨

(ب)

بازون : ٦٧
بثياس : ١٤
برتولت بريخت : ٤
برناردوسجنى : ٩
بروتاجوراس : ١٧٧
بروكسينوس : ١١
برومثيوس (مسرحية) : ١٧٠
بطليموس : ١٨
بليوس (مسرحية) : ١٧٠
بنات فورسيس (مسرحية) : ١٧٠
بنداروس : ٢٢٩
بوتشر : ٣
بوثيوس : ١٨
بورفيرى (فيلسوف) : ١٨
بوزيدون (اله) : ١٦٦
بوليجنوطس : ٦٧ ، ٩٧
بوليدوس السوفسطائى : ١٥٨ ، ١٦٥
بيتروفيتورى : ٥

(ت)

تسيس (شاعر) : ٢٧

- ايجيسوس : ٢٢١
تلجونوس : ١٤٣
تليفوس : ١٣٣
توماس الأكويني : ١٩
توماس تايروت : ٩
تيديوس (مسرحية) : ١٥٩
تيرو (مسرحية) : ١٥٧
تيريوس (مسرحية) : ١٥٨

(ث)

- ثامسطيوس : ٤٤
ثيوفراسطس : ١٢ ، ١٤ ، ١٨
ثيستس : ١٣٢ ، ١٥٧
ثيمستوس : ٤٩
ثيموثيوس : ٦٨
ثيوديكسيس (شاعر) : ١٥٩ ، ١٦٩

(ج)

- جلبرت مورى : ٧
جلوكون : ٢١٩
جورجيو فاللا : ٨
جوستنيان (امبراطور) : ١٨
جيرالد الس (باحث أمريكى) : ٣

(ح)

- حاملات القرابين (تراجيديا) : ١٥٨
حكم الأسلحة (تراجيديا) : ١٩٨

(خ)

خارتمون : ٥٧

خسرو : ١٩

خيونيدس : ٧٣

(د)

دلون : ٢١٨

دناؤوس : ١٢٢

ديداسكاليا (مدونة) : ٢٢

ديكاؤوجينيس : ١٥٨

ديمترىوس دوکاش : ٨

ديموستين : ١٤

ديوجينيس لارتيوس : ٥

ديونيسيوس (اله) : ٢٧ ، ٤٧ ، ٦٧ ، ١٨٦

(ر)

رحيل الأسطول (تراجيديا) : ١٩٨

(ز)

زيوس (اله) : ٢١٩

زيوكسيس (مصور) : ٩٧ ، ٢٢٠

(س)

سبيوسسيوس : ١٢

سقراط : ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ٢٥ ، ٥٦

سقوط اليوم (تراجيديا) : ١٩٨

سوسيستراتوس : ٢٣٠

سوفرون : ٥٦ ، ٢٥

سوفوكليس : ٢٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٧ ، ٧٢ ، ٨١ ، ١٤٣ ، ١٥١ ، ١٥٨ ،
٢٣١ ، ١٧١ ، ١٥٩

سيزيف : ١٧١

سينون (تراجيديا) : ١٩٨

(ش)

شكري عياد (دكتور) : ٥٢

شيشرون : ٦

(ض)

الضفادع (كوميديا) : ٢١

(ط)

طبقات الأطباء (كتاب) : ٥٠

(ع)

عبد الرحمن بدوي (دكتور) : ٥٢

(ف)

الفارابي : ٥٠ ، ٥٢

فرانشسكو روبرتلي : ٩

الفضل بن الفرات (وزير) : ٤٥

الفهرست (كتاب) : ٤٤

فورفوروس : ١٩

فوروميس : ٢٨ ، ٨٨

فيلوكتيتس (مسرحية) : ١٩١ ، ١٩٨

فيلوكسينوس : ٦٨

فيليب (ملك) : ١٣

فينايدا (مسرحية) : ١٥٩

(ق)

القبرصيات (أناشيد ملحمية) : ١٩٨

القبرصيون (مسرحية) : ١٥٨

(ك)

كاركينوس : ١٥٧ ، ١٦٤

كاليبيديس : ٢٢٩ ، ٢٣٠

الكييادس : ١١٤

كريتس : ٢٨ ، ٨٨

كريسفوننتس (مسرحية) : ٣٦ ، ١٤٣

كريون : ١٤٣

كليتمسترا : ١٤٢

كليوفون : ٦٧ ، ١٨٩

كنتورس (منظومة) : ٥٧

الكندى (أبو يعقوب بن اسحاق) : ٤٤ ، ٤٥

كونيتلان : ٦

الكيميون : ١٣٣ ، ١٤٢ ، ١٤٣

(ل)

لاسكاريس : ٨

لايوس : ٢٠٦

لودفيكو كاستلفترو (ناقد ايطالى) : ٣

لونكيوس (مسرحية) : ١٢٢ ، ١٦٩
لين كوير : ١٠

(م)

ماجنس : ٧٣
مارجليوث (ديفيد صمويل) : ٤٥ ، ٤٩ ، ٥٠
المارجيتس (قصيدة) : ٨٠
مانتينوس : ٥١
متمم بن نويرة : ٥١
مناسثيوس الأوبوسى : ٢٣٠
موديل : ٩
ميتيس (تمثال) : ١١٦
ميديا : ١٤٢ ، ١٥١ ، ٢٢١
ميروب : ٣٦ ، ١٤٣
الميسيون (مسرحية) : ٢٠٦
ميلانبي : ١٥٠
مينلاوس : ١٥٠ ، ٢٢١
مينيسكوس : ٢٢٩

(ن)

نساء طروادة (تراجيديا) : ١٩٨
نساء فثيا (مسرحية) : ١٧٠
نساء لاكونيا (تراجيديا) : ١٩٨
نيقوخاريس : ٦٨
نيقوماخوس : ١١
نيلوس : ١٨
نيوبى (قصة) : ١٧١
نيوبتوليموس (تراجيديا) : ١٩٨

(ه)

هيباس الثاسوسى : ٢١٨

هربليس : ١٤

هرقليس : ١١٢

هرمانوس اليمانوسى الالمانى : ٥١

هرمياس (أمير) : ١٢

هزيود (شاعر) : ٢٠

هلى (مسرحية) : ١٤٤

هوميروس : ٢٠ ، ٢٢ ، ٣٢ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٧ ، ٥٧ ، ٦٧ ، ٧٢ ، ٨٠ ،

١١٢ ، ١٥٢ ، ١٧٧ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ،

٢١٨ ، ٢١٩

هيجمون : ٦٨

هيراليتوس : ٢٠

هيرودوت : ٣٢ ، ٤٦ ، ١١٤

هيكتر : ٢٠٥ ، ٢١٦

هيمون : ١٤٣

(ي)

ياروسلاوس تكاتش : ٤٩

يحيى بن عدى : ٤٤ ، ٤٥

يوربيديس : ٢١ ، ٣٤ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٧ ، ١٣٣ ، ١٤٢ ، ١٦٥ ، ١٧١ ،

١٩١ ، ٢١٧ ، ٢٢١

٢ - شعوب وأمم وقبائل

- لأثينيون : ٢٥ ، ٧٣
لدوريون : ٢٥ ، ٢٦ ، ٤٧ ، ٧٣
لسريانيون : ١٩ ، ٤٨
لعباسيون ! ١٩
لعرب : ١٩ ، ٤٥ ، ٥١
لفرس : ١٢
القرطاجيون : ١٩٧
الكيفاليون : ٢٢٠
الميجاريون : ٧٣
المسلمون : ١٥ ، ٤٤
المشائية : ١٣ ، ١٦
اليونانيون : ٤٨ ، ٥٠ ، ١٥١ ، ٢٠٥

٣ - الاماكن

(أ)

- أتارنيوس : ١١ ، ١٢
أثينا : ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٤٧ ، ٧٣ ، ٨٨
أرجوس : ١١٦
أسبانيا : ١٩ ، ٥١
استاجيرا : ١١ ، ١٣ ، ١٤
اسكيسس (مدينة) : ١٨
أسوس : ١٢
آسياسا الصغرى : ١٢ ، ١٨
الأكاديمية الأثينية : ١٢ ، ١٣
أكاديمية العلوم فى فينا : ٤٩
أوروبا : ٣ ، ٨ ، ١٠ ، ١٩
أوكسفورد : ٩
اليزيا : ٢١٧
ايران : ١٩
ايطاليا : ٨

(ب)

- بابل : ١٤
باريس : ٨ ، ٩
بازل : ٩
بحر الأرخيبيل : ١٢
برلين : ٣
البرناس (جبل) : ١١٢
بيلا (عاصمة) : ١١ ، ١٣

(ت)

تراقيا : ١١
توليدو : ٥١
تيجيا : ٢٠٦

(ج)

جامعة انديانا الامريكية : ٤٩

(خ)

خالقيس المقدونية : ١٤

(س)

سلونيكيا : ١١
سلاميس : ١٩٧
سلسبورج : ٩

(ص)

صقلية : ٢٦ ، ٢٨ ، ٧٣ ، ٨٨ ، ١٩٧

(ط)

طروادة : ١٢ ، ١٨ ، ٣٩ ، ١٧١ ، ١٩٧

(ف)

فرانكفورت : ٩

فينيسيا (البندقية) : ٨ ، ٩

(ل)

لاكونيا : ٢٢٠

ليسبوس (جزيرة) : ١٢

(م)

ماراثون : ١٩٠

الامبراطورية الرومانية : ١٨

مدرسة اللوقيون : ١٢

مدرسة المشائين الأرسطية : ١٦

مقدونيا : ١١ ، ١٣ ، ١٤

مكتبة الاسكندرية : ١٨

مكتبة باريس : ٤٥

ميتلين : ١٢

ميجارا : ٢٦

ميسيا : ٢٠٦

(ي)

اليونان : ١٣

مكتبة العرب

www.librairie-arab.com

٤ - الموضوعات

صفحة	
٣	المدخل الى كتاب « فن الشعر » لأرسطو
١١	أرسطو الرجل
١٥	أرسطو المؤلف
٢٠	العالم الناقد
٢٣	التنظير للدراما
٤٢	حول الترجمات العبرية
٥٣	الجزء الأول (بعض الحقائق والأسس الأولية)
٥٥	المحاكاة وفنونها
٥٦	الاختلاف فى مواد المحاكاة
٥٧	الفرق بين الشاعر والناظم
٦٧	اختلاف الفن باختلاف الموضوع المحاكى
٧٢	طريقة المحاكاة الشعرية
٧٣	موطن التراجيديا والكوميديا
٧٩	منشأ الشعر والتراجيديا
٨٨	فى الكوميديا والتراجيديا والملحمة
٩٣	الجزء الثانى (التراجيديا)
٩٥	التراجيديا : تعريفا وأجزاء كيفية
٩٦	أجزاء التراجيديا الكيفية
٩٧	الحبكة والشخصية
٩٨	الفكر والشخصية
٩٩	اللغة
٩٩	الغناء
٩٩	المرئيات المسرحية
١٠٨	قواعد الحبكة الدرامية
١١٤	الحبكة بين الواقف والممكن والمحتمل
١٢٠	تعريف الحبكة البسيطة والحبكة المعقدة
١٢٢	التحول والتعرف

صفحة	
١٢٧	الأجزاء الكمية للتراجيديا
١٣١	خصائص الفعل التراجيدي
١٣٢	صفات الحكمة الجيدة
١٣٣	النهاية الصحيحة للتراجيديا
١٣٤	النهاية المزدوجة
١٤١	مسببات التأثير التراجيدي
١٤٩	خصائص الشخصية التراجيدية
١٥٧	أنواع التعرف
١٦٤	بعض الارشادات الموجهة الى الشاعر التراجيدي (١)
١٦٩	بعض الارشادات الموجهة الى الشاعر التراجيدي (٢)
١٧٦	الفكر واللغة
١٨٠	بعض التعريفات اللغوية
١٨٥	اللغة الشعرية
١٨٩	اللغة والأسلوب
١٩٥	الجزء الثالث (الشعر الملحمي)
١٩٨	الملحمة
٢٠٢	أنواع الملاحم وخصائصها
٢١٣	الجزء الرابع (مشكلات نقدية وحلولها)
٢١٥	مشكلات نقدية وحلولها
٢٢٧	الجزء الخامس (الموازنة بين الملحمة والتراجيديا)
٢٢٩	الموازنة بين الملحمة والتراجيديا
٢٣٥	المراجع
٢٣٥	المراجع العربية
٢٣٧	المراجع الأجنبية
٢٤١	الفهارس

مكتبات مكتبة العرب

www.library-arab.com

رقم الايداع ٨٣/٢٠٢٠
الرقم الدولي ٨ - ٠٠٨٢ - ٠٥ - ٩٧٧

مكتبة العرب

www.librair-arab.com