كتاب
أرسطوطاليس
فى الشعر

نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى
من السريانى إلى العربى

حققه مع ترجمة جديدة
ودراسة لنظائره فى البلاغة العربية

الدكتور شكرى محمد عياد

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كتاب
ارسطوطاليس
في الشعر

كتاب
أرسطوطاليس
في الشعر

نقل أبي بشر متّى بن يونس القنّائي
من السّرياني إلى العربي

حققه مع ترجمة حديثة
ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية

الدكتور شكري محمد عياد

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٣

تقـــديم

بقلم الدكتور زكى نجيب محمود

كتاب الشعر لأرسطو هو من أشد المؤلفات الأرسطية صلة بحياتنا الفكرية اليوم ، فليس هو الكتاب الذى يدرس كما تدرس التحفة الأثرية ، تنحصر قيمتها فى موقعها من التاريخ ، بل هو كتاب يدرس لأن المسائل التى يثيرها فى موضوع التراجيديا والكوميديا وشعر الملاحم ما تزال بالنسبة إلينا مسائل قائمة تدب فيها الحياة ، وذات صلة وثيقة بما يعرض لنا من مشكلات فى هذا المجال ، فلا غرابة — إذن — إن رأينا طائفة كبيرة من أبرع النقاد تتناوله وتختلف فى تأويله وشرحه .

يفهم : أرسطو «الفن» على عدة معان ، فهو أولا ينقسم قسمين كبيرين ، فى أحدهما تقع الفنون الجميلة ، وفى الآخر تقع الصناعات النافعة كما تقع العلوم ، وأما فروع القسم الأول — الفنون الجميلة — فتشترك كلها فى صفة « المحاكاة » ولكنها لا تستغرق وحدها هذه الصفة ، بمعنى أن كل فن جميل فيه محاكاة ، لكن ليست كل محاكاة فناً جميلا ، على أن الفنون التى هى صنوف من المحاكاة تعود فتختلف فى وسائلها ، فبعضها يحاكى باللون والشكل ، وبعضها الآخر يحاكى بالصوت — ومن الصوت ما هو صوت كائن حى ومنه ما هو صوت آلة جامدة — والمحاكاة بالصوت هى قوام الشعر ، فى مقابل الفنون التشكيلية التى تحاكى باللون ، والشكل . على أن المحاكاة بالصوت إذا ما وسعنا من نطاقها دخلت الموسيقى ، ثم دخل الرقص ، وهنا قد نسأل : ما هو الجانب المشترك بين هذه الفروع الثلاثة — الموسيقى والرقص وما نسميه نحن اليوم شعراً — نسأل ما هو الجانب المشترك بين هذه الفروع الثلاثة ، الذى سوغ لأرسطو أن يدرجها جميعاً فيما أسماه « شعراً » ؟

نستطيع أن نلمح الإجابة عن هذا السؤال من الأسس التى أقام عليها قسمة الشعر إلى هذه الفروع الثلاثة ، وتلك الأسس هى :

(أ) وسيلة المحاكاة .

(ب) الموضوعات الخارجية التى تحاكى «بفتح الكاف » .

(جـ) طريقة المحاكاة .

وأما وسيلة المحاكاة الملائمة هنا فهى الوزن أو الإيقاع واللفظ والنغم ، وكلها وسائل تشترك فى صفة التعاقب على لحظات الزمن فى فترة معينة (فى مقابل صفة الامتداد المكانى الذى تتميز به الفنون التشكيلية من تصوير ونحت) — وهكذا نجد جوهر الشعر (بالمعنى الأرسطى) فى الامتداد الزمنى . نعم إن الفن المسرحى يستعين بمادة مرئية هى «المناظر» التى يراها النظارة على المسرح ، لكن هذا الجانب المرئى — فى رأى أرسطو — من الفن المسرحى جانب ثانوى ، كأنه يريد أن يقول إن الفن المسرحى لا يفقد جوهره إذا اختفى الممثلون وراء ستار وأسمعوا الناس حوارهم .

ونعود إلى العناصر الثلاثة التى هى وسائل المحاكاة فى الشعر : الوزن (أو الإيقاع) واللفظ والنغم ، فنقول إن ثمة خمس حالات :

١ — فإذا إنفرد الإيقاع وحده كان الرقص .

٢ — وإذا انفرد اللفظ وحده كان النثر — ويلاحظ أن النغم لا ينفرد وحده دون إيقاع .

٣ — وإذا اجتمع الوزن واللفظ معاً كان شعر المديح وشعر الملاحم .

٤ — وإذا اجتمع الإيقاع والنغم معاً كانت موسيقى الآلات .

٥ — وإذا اجتمع الوزن واللفظ والنغم كان الشعر الغنائى وكانت التراجيديا والكوميديا.

لكن ما «المحاكاة» التى تلك هى وسائلها الثلاثة متفرقة ومجتمعة ؟ إن أرسطو يأخذ الكلمة عن أفلاطون كأنما هى عملة متداولة فى ميدان النقد الأدبى ، ولا تحتاج إلى تحديد ، والمعلوم عن أفلاطون أنه يعد الفن محاكاة للأشياء المحسة ، فيرسم لها نسخة تجىء من مراتب الوجود فى منزلة أدنى من الشىء المحس نفسه الذى عمد الفن إلى تصويره ، فإذا عرفنا أن الأشياء المحسة بدورها لا تزيد على كونها نسخات لأصول عقلية ثابتة ، أدركنا كم يبعد الفنان بفنه عن الحقيقة — تلك هى المحاكاة عند أفلاطون ، وأما أرسطو فقد أخذ مبدأ المحاكاة ، لكنه جعل المحاكاة محاكاة — لا للأشياء المحسة — بل للشخصيات والانفعالات والأفعال ، أعنى أن محاكاة الفن للحقيقة عنده لا تكون محاكاة للعالم المحسوس ، بل تكون محاكاة لدنيا الحياة العقلية داخل الإنسان .

ولئن كانت فنون الشعر جميعاً « تحاكى» الفعل ، إلا أن الأدب التمثيلى من تلك الفنون يجعل المحاكاة صورة طبق أصلها ، ولو حاولت بقية فنون الشعر أن تحذو حذو الأدب التمثيلى فى تقديم صور مرآوية لما يقع من فعل فى دنيا الواقع ، لكانت

بذلك تبدد جهودها عبثاً ، لأنها عندئذ تكون بمثابة من يستغنى بما هو أدنى عما هو أعلى ، ولأرسطو قول مشهور عن الشعر والتاريخ ، يقرر به «أن الشعر أسمى من التاريخ منزلة فلسفية وأخطر منه مضموناً ؛ وذلك لأن أقوال الشعر أقرب فى طبيعتها إلى طبيعة الأحكام الكلية ، على حين أن أقوال التاريخ تجىء عن أحداث جزئية فردية» ، ذلك أن الشعر لا يستهدف أن يصور كائناً مفرداً ، بل يستهدف أن يقدم صورة جديدة تتجسد فيها حقيقة كلية ، شريطة ألا يفهم من هذا أن الشعر يصوغ نماذج عامة للشخصية الإنسانية مجردة عن الملامح التفصيلية الجزئية التى تجعل الناس — سواء فى عالم الحقيقة أو فى دنيا الخلق الأدبى — أقرب إلى نفوسنا وأحب إلى قلوبنا ، ولطالما حدث للنقاد أن فسروا عبارة أرسطو التى يقارن بها الشعر بالتاريخ على الوجه الذى يجعل مهمة الشعر أن يعمم الأحكام وأن يقرر الحقائق الكلية ، ظناً منهم أن الحقيقة الكلية — التى قال أرسطو إن الشعر ينشدها — لا تكون كذلك إلا من حيث هى حقيقة تصدق على أشياء مفردة كثيرة فى آن واحد ، وفاتهم أن للحقيقة الكلية جانباً آخر هو المقصود هنا ، ألا وهو «ضرورة الحدوث» ، ومن هذا الجانب نستطيع أن ننظر إلى التاريخ على أنه وصف للحوادث التى تنبهم الروابط السببية بينها بحيث لا نرى رؤية واضحة كيف تجىء الحادثة الفلانية علة أو معلولا للحادثة الفلانية ، بسبب كثرة التفصيلات التى تكتنف المواقف وتلفها فى ضباب الغموض ، وأما الشعر — والتراجيديا بصفة خاصة — فيصور الرابطة الضرورية المحتومة التى تجعل مصير الإنسان نتيجة لازمة عن شخصيته وطرائق سلوكه .

لقد أسلفنا لك القول بأن أرسطو حين جعل المحاكاة قوام الشعر — الشعر بالمعنى الأرسطى الذى يشمل الموسيقى والرقص بالإضافة إلى الكلام المنظوم — قسم حديثه عن المحاكاة ثلاثة أقسام : قسم يتحدث فيه عن وسيلة المحاكاة ، وقسم ثان يتحدث فيه عن الأشياء التى يجىء الشعر ليحاكيها ، وقسم ثالث يتحدث فيه عن الطريقة أو الأسلوب الذى يحاكى به — ولقد فرغنا من إيجاز القول عن الوسيلة من أنها تعتمد على ثلاثة عناصر هى الوزن (أو الإيقاع) واللفظ والنغم تفترق فتكون هذا الضرب من ضروب الشعر ، وتجتمع فتكون ذاك .

وأما ماذا يحاكى الشعر ؟ فهو يحاكى الناس فى فعلهم ، وهؤلاء إذ يفعلون فإنما يكونون أحد ثلاثة ، فاما أن يكون الفاعل سوياً مع الطبيعة البشرية أو فوقها أو دونها ، وهذا التقسيم الثلاثى يصدق على كل ضرب من ضروب الشعر ، فشعر الملحمة والشعر الغنائى والتراجيديا والكوميديا كلها تخضع لهذا التفاوت فى محاكاة

الناس فى فعلهم ، وها هنا تجىء التفرقة بين الكوميديا والتراجيديا عند أرسطو ، إذ التراجيديا عنده تصوير للجوانب السامية من الإنسان والكوميديا تصوير للجوانب الدنية ، فالكوميديا تصور الناس الذين هم دون المستوى المتوسط ، لا من حيث تتعقب نواحى النقص كلها فى الطبيعة البشرية ، بل إنها تختص بناحية واحدة ، هى ناحية ما يثير السخرية من تصرف الإنسان، هذا الذى يثير السخرية إنما هو ضرب من القبح ، إذ هو فى طبيعة الإنسان التشويه الذى لا ينتج للآخرين ألماً أو أذى ، وأما التراجيديا فتصور الناس الأخيار ، شريطة ألا يكون ارتفاعهم عن المستوى المتوسط من البعد بحيث يفقدنا التعاطف معهم .

وواضح من هذا التقسيم للموضوعات التى يحاكيها الشعر ، أنه تقسيم يقوم على أساس خلقى ، لأنه يصنف الناس إلى أخيار وأشرار وأوساط ، ولعل أرسطو قد تأثر بأفلاطون فى ربطه بين الجمال والخير .

ويأتى بعد ذلك حديث أرسطو عن طريقة المحاكاة ، فقد عرفنا وسائلها وعرفنا موضوعها وبقى أن نسأل : ما صورتها ؟ وعنده أنها تتخذ إحدى صورتين ، فهى إما محاكاة بالرواية السردية ، أو محاكاة بالتمثيل المسرحى ، وعلى أساس هذا التقسيم نميز بين الملحمة والمسرحية ، إذ المسرحية — دون الملحمة — تحاكى الفعل بالفعل نفسه ، وأما الملحمة فتحاكى الفعل بالرواية عنه .

بعد تحليل المحاكاة التى هى قوام الشعر ، ينتقل أرسطو إلى تعقب الشعر إلى ينابيعه وأصوله الأولى ، فيقول إن الشعر يرتد فى أصوله إلى غريزتين فطريتين : غريزة أن يحاكى الإنسان سواه ، وغريزة أن يسر للمحاكاة التى يؤديها الآخرون ، وإن الإنسان ليسره أن يشهد المحاكاة حتى وإن كانت الأشياء التى تحاكى (بفتح الكاف) هى مما يبعث الألم ، وهذه الغريزة الثانية عند الإنسان هى الأصل الذى يتفرع منه الميل إلى تحصيل المعرفة ، لأن مرجع المتعة فى مشاهدة المحاكاة هو أننا نعرف طبائع الأشياء .

ومن هذه الأصول الأولى ينبثق نوعان من الشعر يختلفان باختلاف استعداد الشاعر ، فمن الشعراء من يصور الأفعال السامية الشريفة ، ومنهم من يصور الأفعال الدنيه الخسيسة ، وإن هذين النوعين ليبلغان حديهما فى التراجيديا والكوميديا .

فالتراجيديا تتفق مع شعر الملاحم فى أنهما معاً يحاكيان الأفعال الشريفة السامية بشعر فيه الفخامة والجزالة ، لكنهما يختلفان فى أن :

١ — الملحمة تنساق فى لون واحد من النظم وعلى صورة السرد الروائى

وأنها ٢ – لا تتقيد بفترة من الزمن محدودة ، على حين أن التراجيديا تحاول أن تقيد نفسها بفترة مقدارها دورة واحدة للشمس (أى فترة يوم واحد) ، ومن ثم تختلف الملحمة عن التراجيديا فى الطول ، وبالتالى فهما يختلفان فى الفعل الذى تختاره كل منهما لتصوره ، فلا بأس فى الملحمة أن يكون الفعل المختار تاريخاً مديداً ، ومن هنا تنشأ الضرورة لقيد آخر يقيد التراجيديا ولا يقيد الملحمة ، فبالإضافة إلى «وحدة الزمن» (التى هى يوم واحد فى التراجيديا) تلزم أيضاً «وحدة الحدث» أو وحدة الفعل ، ووحدة الزمن ووحدة الفعل معاً تلزم عنهما وحدة ثالثة فى التراجيديا وهى « وحدة المكان» إذ مادام الفعل واحداً ، فلا بد أن يكون مكانه واحداً كذلك ، لأنه لايعقل أن يقع فعل معين فى مكانين مختلفين فى آن واحد . ويضاف إلى هذين الفارقين بين الملحمة والتراجيديا (وهما أن الأولى روائية وأما الثانية فتحاكى الفعل بالفعل ، والأولى غير متقيدة فى زمانها وفى طولها وفى مكان حوادثها كما تتقيد التراجيديا) يضاف إلى هذين الفارقين فارق ثالث ، أسلفنا الإشارة إليه ، وهو أن مكونات الملحمة هى الوزن (أو الإيقاع) واللفظ ، وأما التراجيديا فتضيف إلى هذين عنصراً ثالثاً هو النغم .

يأخذ أرسطو بعد ذلك فى تحديد التراجيديا وتمييز خصائصها ، ففضلا عما ذكرناه لها من خصائص ، يشترط لها أن يكون الفعل الذى جاءت لتمثله فعلا كاملا ، ومعنى كمال الفعل أن يكون له بداية ووسط ونهاية ، فلا يجوز أن يأتى الفعل بحيث لا نرى ضرورة عقلية . لماذا تكون هذه بدايته وتلك نهايته ، فبدايته لابد أن تجىء مطمئنة لنفس الرائى حتى لا يجد فى نفسه دافعاً يدفعه إلى التساؤل : وماذا كان قبل ذاك ؟ وكذلك نهايته لابد أن تجىء بحيث لا يجد الرائى فى نفسه ما يدعو إلى التساؤل : ترى ماذا سيحدث بعد ذلك ؟ ثم لابد أن يكون بين البداية والنهاية وسط يلزم عن البداية ويحتم النهاية .

وهدف التراجيديا هو أن تثير الإشفاق والخوف : الإشفاق على البطل مما قد عاناه وما يعانيه ، والخوف عليه مما ينتظر له أن يعانيه ، وإنه لمما يقال فى هذا الصدد أن الإشفاق إنما يكون إشفاقاً من المتفرج على البطل ، وأما الخوف فيكون خوفاً من المتفرج على نفسه خشية أن يصيبه مثل ما أصاب البطل ، أو قل إن الخوف الذى يحسه الرائى هو خوف من المجهول بصفة عامة ... وإنه لمما يذكر بمناسبة القول عما تثيره التراجيديا فى نفوس الرائين من إشفاق وخوف ، أن أفلاطون كان قد هاجمها على هذا الأساس نفسه، إذ ما دامت التراجيديا تثير فينا الإشفاق والخوف، إذن فهى تزيد من جانبنا الانفعالى ، وبالتالى تزيدنا ضعفاً ، أما أرسطو فكأنما أراد الرد على أفلاطون

فى ذلك ، حين قال إن استثارة الخوف والإشفاق فينا من شأنها أن تطهرنا من هذين الانفعالين ، وإذن فالتراجيديا بهذا التطهير لنفوسنا من جوانب ضعفنا تزيدنا قوة .

ثم ينتقل أرسطو إلى تحليل التراجيديا إلى (حبكة وشخصية وفكرة) ، هذا من حيث موضوعها ومضمونها ، وأما من حيث وسيلتها إلى تمثيل ما تريد تمثيله فعناصرها هى اللفظ والإيقاع والنغم ، وأما من حيث طريقتها فى التصوير فهى المشهد الذى يشهده النظارة أمامهم على المسرح — وهنا نلاحظ أن المشهد يعتمد على الرؤية البصرية ، والرؤية بدورها تنصب على مكان ، على حين أن أرسطو كان قد جعل الشعر كله — بما فيه التراجيديا — مندرجاً فى التتابع الزمنى ، لا فى الرؤية المكانية ، ويفيض أرسطو القول بعد ذلك فى مقارنات بين هذه العناصر والمقومات .

ذلك موجز مقتضب للمادة التى وردت فى كتاب «الشعر» لأرسطو ، وهو الكتاب الذى أراد الدكتور شكرى عياد — فى رسالته هذه التى تقدم لها ، والتى نال بها درجة الدكتوراه — أن يتعقب أثره فى الثقافة العربية ، وإن الدارس لتأخذه الدهشة للوهلة الأولى كيف يكون لكتاب الشعر أثر فى الثقافة العربية ، مع أن مدار اهتمامه هو شعر الملاحم والتراجيديا ، وقد خلت الثقافة العربية منهما ، نعم إن كتاب الشعر قد ترجم إلى العربية — ترجمه أبو بشر متى بن يونس — ولخصه تلخيصاً وافياً ابن سينا وابن رشد وغيرهما من فلاسفة المسلمين ، لكن هؤلاء كانوا يعدونه جزءاً من المنطق ، إذ عدوه صناعة ترمى إلى تسليم السامع بما يقوله القائل ، ومن ثم فهو لاحق بالجدل والخطابة ، مما يدل على بعد ما بين كتاب الشعر فيما قصد إليه أرسطو من جهة ، وما فهمه منه العرب من جهة أخرى .

لكن ما أبعد الفرق بين حكم نلقيه اعتماداً على الترجيح والظن ، وحكم ننتهى إليه بعد بحث وتمحيص ، فقد أراد الأستاذ الباحث برسالته هذه أن يستوثق من الصورة التى فهم بها الكتاب بين فلاسفة العرب ورجال البلاغة فيهم ، ليرى بعد ذلك أى الآثار ترتبت عندهم على هذا الفهم ، وقد اقتضاه ذلك عناء شديداً ، فاقتضاه أول ما اقتضاه أن يحلل النص العربى لترجمة أبى بشر متى بن يونس ، ليستدل من هذا التحليل على ضعف المترجم فى العربية ضعفاً ألجأه إلى ترجمة حرفية كانت تنتهى به فى كثير من الأحيان إلى عبارات لا تفهم ، فضلا عن عدم إلمامه بالأدب اليونانى الذى عنه كتب الكتاب ، بل عدم إلمامه بالثقافة العربية نفسها ، وإن ترجمته لمليئة بالمفردات العامية والمحرفة واليونانية والسريانية والفارسية — يتعقبها صاحب الرسالة ويحصرها — مما يجعل فهم النص متعذراً إذا لم يكن عند قارئه من عدة إلا لغته العربية

وحدها ، ولذلك اضطلع الباحث صاحب هذه الرسالة بترجمة حديثة نقلها عن النص اليونانى ، ليقارنها بترجمة متى بن يونس جملة جملة .

وبعد فراغه من الترجمة ، تناول الملخصات التى وردت لكتاب الشعر عند الفلاسفة العرب ، وها هنا نجد محاولة جادة للفهم ، فليس الأمر عندهم — كما كان عند أبى بشر متى — مجرد نقل سواء أجاء مفهوماً أم مغلقاً على الفهم ، بل حاولوا الفهم الجيد ، حتى لقد حاول الفارابى أن يجرى مقارنة بين الشعر العربى والشعر اليونانى فيما له علاقة بمادة الكتاب ، وحاول ابن سينا أن يشرح فكرة «التخييل» (المحاكاة) شرحاً مستفيضاً ، ولم يكتف ابن رشد فى عرضه لمادة الكتاب بأن يقدم صورة خاصة بالأدب اليونانى وحده ، بل جاوز ذلك إلى التعميم الذى يصدق على أى أدب آخر .

ولكن الحديث عن الترجمة الكاملة لكتاب الشعر ، ثم الحديث عن تلخيصه والتعليق عليه عند الفلاسفة ، لا ينهيان البحث ، لأن ثمة فريقاً آخر هو فريق البلاغيين والبلغاء ، فماذا عرفوا من الكتاب وكيف عرفوه ؟ ولعل هذا الجانب هو لب الرسالة وصميمها ، كان الرأى على إجماع بين من بحثوا الموضوع من قبل : تكاتش ، وجبريلى ، وكراتشكوفسكى ، وطه حسين أن الثقافة العربية لم تتأثر بهذا الكتاب لبعد ما بين الشعر اليونانى والشعر العربى ، أما الأستاذ صاحب هذه الرسالة فقد انتهج منهجاً قويماً ، حين طفق يتتبع أقوال البلاغيين العرب قبل ترجمة كتاب الشعر إلى العربية وبعد ترجمته ، فإذا وجد فروقاً مما يجوز نسبته إلى مادة هذا الكتاب ، كانت تلك الفروق راجعة إليه .

وقد وجد أن النقد العربى إلى أوائل القرن الثالث كان نقداً جزئياً ذوقياً على طريقة النقاد العرب الخلص ، ثم أخذ النقد بعد ذلك يتجه نحو التعميم والتأصيل والتعقيد وكان ذلك بغير شك نتيجة للثقافة الفلسفية اليونانية التى شاعت بالترجمة والتلخيص ، وقد تكون نتيجة لكتاب الشعر بالذات ، فالجاحظ يتأثر بالمنطق فى نظره إلى البيان على أنه نوع من الدلالة ، وابن المعتز فى كتابه « البديع » يحاول أول محاولة نحو التعميم ، وقدامة فى كتابه « نقد الشعر » يتأثر بالفكر اليونانى تأثراً قوياً ظاهراً ، فلم يعد يعنى بما كان يعنى به الآمدى والجرجانى من السرقات الأدبية ، وإن يكن الآمدى يجمع فى نقده بين التيار العربى الخالص والآثار اليونانية ، وجاء أبو هلال العسكرى فى « الصناعتين » فأولع بالتقسيم والتصنيف ، واهتم عبد القاهر الجرجانى فى كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الأعجاز بفكرة « النظم » الذى يربط بين

مفردات الجملة وهى فكرة شبيهة بفكرة « الوحدة » التى وردت عند أرسطو فى كلامه عن التراجيديا .

وأخيراً تناول الباحث موضوعه من زاوية المسائل النقدية ، لا من ناحية رجال النقد ، فرأى أن المسائل التى ظفرت باهتمام النقد لابد أن تكون ذات صلة قوية بكتاب الشعر لأرسطو بصفة خاصة ، وبالمنطق اليونانى والفلسفة اليونانية بصفة عامة ، فمشكلة اللفظ والمعنى التى هى صورة أخرى لمشكلة الهيولى والصورة عند أرسطو ، ومشكلة التخييل التى هى نفسها مسألة المحاكاة ، وفكرة النظم عند عبد القاهر الجرجانى ، كلها تنم عن منحى جديد لا نجد له تفسيراً إلا إذا أرجعناه إلى أصوله .

أما بعد فإننا إذ نقدم إلى قراء العربية هذا البحث الدقيق العميق ، فإنما نقدم إليهم ثمرة طيبة لجهد شاق ، وليس يتحتم بعد هذا التقويم والتقدير ، أن نتفق مع الباحث فى استخلاصه نتائجه من مقدماته ، إذ قد يكون من رأينا أنه من المستبعد أن تكون الآثار التى أبرزها فى حركة النقد العربى ناشئة عن كتاب الشعر لأرسطو لما بين مادة هذا الكتاب الرئيسية وتلك الآثار من تباين شديد ، لكن ذلك لا يمنعنا من تقدير الرسالة ومنزلتها فى المكتبة العربية .

يونيو ١٩٦٥ زكى نجيب محمود

كلمة المحقق

كان من أول ما درست فى تاريخ البلاغة العربية بحثان قيمان لأستاذين جليلين :

١ — « البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها » للأستاذ أمين الخولى (١)

٢ — « تمهيد فى البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر » للدكتور طه حسين (٢).

ولا أذكر كم مرة رجعت إلى هذين البحثين أستلهم وأستهدى ، بل لا أظننى — إن أنسأ الأجل — إلا راجعاً إليهما مرات لا تحصى. لقد مضى على نشر هذين البحثين قرابة عقدين من الزمان ، وأصبحنا نستطيع أن ننظر إلى الفترة الخصيبة التى أنشئا فيها نظرتنا إلى قطعة من التاريخ . كان أمام أساتذتنا إذ ذاك أن ينقلوا درس الأدب العربى من حال هزيلة صيره إليها تعصب الجامدين ، وتهجم المسرفين ، إلى حال من البحث العلمى المتئد الذى يفتش وينقب ، ويرصد ويسجل ، ويحكم ويقوم ، ثم يصنى ويغربل . لا جرم كان بحثهم يتوخى غرضين اثنين : تتبع تاريخنا الأدبى ، ثم الحكم على هذا التاريخ . وكانت الحياة تطالبهم فى وقت واحد بأن يفتشوا فى زوايا الكتب القديمة ، المطبوع منها والمخطوط ، وبأن يفهموا هذا القديم حتى يقتلوه فهما كما قال أستاذنا الجليل ، وبأن ينظروا فيه نظرة فاحصة ناقدة فما كان منه صالحاً للحياة استبقوه ونموه ، وما كان متخلفاً عن الزمن أقصوه ونفوه .

ولقد كان الجهد الذى بذله أساتذتنا فى هذه الحقبة من حياتنا العلمية جهداً خليقاً بالإعجاب والإكبار ، فمن العسير أن نقرأ رسالة من تلك الرسائل القصيرة أو كتاباً من تلك الكتب الجامعة فنخرج بفكرة فيها تهجم على التاريخ ، أو دعوى لا تعتمد على سند من استقراء صحيح . ومن العسير أن نقرأ صفحة واحدة فلا نخرج بفكرة أو أفكار تستحق إطالة النظر ، وإدمان البحث ولقد كان آية القوة فى تلك البحوث أنها تفتح أبواباً كثيرة للدرس دون أن تتصف هى نفسها بالسطحية أو الغموض .

هل آن لنا أن نتناول فكرة واحدة من تلك الأفكار التى كانت تلمح ، أو نلج باباً واحداً من تلك الأبواب التى كانت تفتح ، لنفحص فى جد عما وراءه ، ونستقصى جهد العلم فى الكشف عن خباياه ؟ وهل أصبحت الحياة الأدبية من حولنا تسمح بأن نقبل على هذا الماضى ندرسه متفهمين متعمقين ، دون أن تلزمنا آخر الأمر بالحكم له أو عليه ؟ أحسب أن استقرار الحياة الجامعية بما تقوم عليه من التخصص الدقيق ، قد أصبح داعياً إلى العكوف على مثل هذه البحوث ، وأحسب أن تقدم الحياة الأدبية قد جعلها بحيث لا تقتضينا كلما لمسنا موضوعا من موضوعات تاريخ الأدب : لم ، وفيم .

---

(١) بحث ألقى فى الجمعية الجغرافية الملكية يوم ١١ مايو سنة ١٩٣١ وطبع فى كراسة مستقلة .

(٢) مقدمة كتاب نقد النثر لقدامة بن جعفر من مطبوعات كلية الآداب بالجامعة المصرية ١٩٣٣ .

وقد كان مما يستوقفنى فى ذينك البحثين القيمين موضوع يرد فى الكتاب الواحد مرات ، فيثير فى الذهن أسئلة يحتاج الجواب عنها إلى درس طويل واستقصاء دقيق . وأعنى بذلك موضوع تأثر العرب بكتاب الشعر الأرسطى ؛ فقد عد هذا الكتاب عندهم جزءاً من المنطق ، وقد تأثرت العربية بالمنطق منذ بدأ المتكلمون يبحثون مسائلها بحثا منظماً (البلاغة العربية .. ص١٠ —١٨ ، تمهيد ص ١٦ — ١٩) . وقد ترجم كتاب الشعر إلى العربية ترجمة لاتزال تحتاج إلى درس دقيق (البلاغة العربية .. ص ١١ ، تمهيد .. ص ١١ ، تمهيد .. ص ٢٦) . ولكن تلخيص ابن سينا وابن رشد لهذا الكتاب يشعرنا بأن العرب لم يحسنوا فهمه (تمهيد .. ص ٢٣ — ٢٤) وإن كان ابن سينا قد فهم منه نظرية المحاكاة (تمهيد .. ص ٢٦ — ٢٧) حتى إذا انتهينا إلى الكتاب المدرسيين فى البلاغة وجدناهم يعدون الشعر ضرباً من الاستدلال (البلاغة العربية .. ص ٢٥ — ٢٦) .

كيف اتفق للعرب أن سلكوا كتاب الشعر — وهو كتاب فى فلسفة الفن — مع كتب المنطق فى سلك واحد ؟ وإذا كان ابن سينا قد فهم نظرية المحاكاة فكيف التأمت هذه النظرية مع المنطق ، أم كيف أخلت مكانها للاستدلال ؟ ثم إذا كان البحترى قد جأر بالشكوى من المنطق الذى يراد فرضه على الشعراء فأى منطق هذا الذى شكا منه ، وما نصيب كتاب الشعر فيه ؟ أسئلة تلتقى كلها عند معرفة الصورة العربية لكتاب الشعر : كيف نشأت ، وكيف تطورت ، وأى تأثير كان لها عند نقاد الشعر وقائليه ؟ ومادام هذا هو محور البحث فيجب أن ننقل الموضوع من نقد ينظر إلى الماضى ليهتدى بهديه ، ويسير فى ضوئه ، إلى تاريخ صرف لا هم له إلا تسجيل الظواهر الأدبية على أنها موجودات طبيعية ، نشأت فى ظروف معينة ، وتأثرت بعوامل خاصة ، فنمت وتفرعت ، أو كبحت واندثرت ، وكان لها على كلا الحالين أشكال يرشدنا إليها ذلك التاريخ .

هذا هو البحث الذى أفنيت فيه ثلاثة أعوام من العمل المتصل ، والجهد الصابر ، أقدمه آخر الأمر لا إعجابا بما أوضحت من مسائله ، أوحللت من عقده ، بل يقينا بأنى لم ألق عن نفسى جهداً ، ولم أدخر فى نشدان الكمال وسعاً .

وبقيت كلمة اعتراف بالجميل لمن تفضلوا على بمعاونتهم القيمة . وأخص بالذكر منهم الدكتور محمد صقر خفاجة مدرس اللغة اليونانية بهذه الكلية ، فقد تفضل بمراجعة كل ما بنيته على المقوبلة بالنص اليونانى من نتائج فى توضيح النص العربى وتقريبه ، والأستاذ محمد فتحى الشنيطى عضو بعثة جامعة محمد على فى السربون ، فقد تجشم مراجعة المخطوط الأصلى كلما اضطرنى البحث إلى هذه المراجعة . أما دينى لأستاذى أمين الخولى الذى أشرف على هذه الرسالة ، فدين لا تفى به يد الشكر .

القاهرة — يوليه ١٩٥٢

تمهيد

الموضوع – الدراسات السابقة – المنهج

قيمة كتاب الشعر الأرسطى :

تأثير كتاب الشعر لأرسطو فى الأدب العربى موضوع يشوق الباحث من نواح عدة ؛ فأولى هذه النواحى قيمة كتاب الشعر نفسه . فهذا الكتاب الذى ألف منذ نيف وعشرين قرناً لا يزال منجماً مليئاً بالأفكار القيمة فى النقد الأدبى ، بل لا يزال المرجع الأول فيه . وقد كان تأثيره فى الأفكار النقدية عند الأوروبيين ضخماً قوياً على مدى العصور . والأفكار التى فهمت منه أو حملت عليه كانت أساساً لما سمى بالعصر الكلاسيكى فى الأدب الفرنسى ، وفى الآداب الأوروبية بعامة . وكثير من الأفكار التى عرضها أرسطو فى هذا الكتاب بقوة ووضوح وتركيز يندر أن نجد لها مثيلا ، وكثير من هذه الأفكار لا تزال تحمل طابع الجدة وتتردد فى كلام الأدباء الكبار حين يتحدثون عن فنهم ، والنقاد حين يقررون أصول النظرية الأدبية . كفكرة « المحاكاة » مثلا – تلك الفكرة التى نعبر عنها تعبيراً مبهماً حين نقول عن الشاعر أو الأديب : إنه مرآة عصره ، أو حين نقول عن الأدب والفن عامة : إنه يعكس واقع الحياة ممتزجاً برغبات الإنسان وآماله ومعتقداته . فهذا فى الواقع تعبير أدبى موجز عن معنى « المحاكاة » عند أرسطو ، إذ ليست المحاكاة عنده مجرد تقليد للواقع الخارجى ، بل إنه يقرر صراحة أنه ليس شرط الشاعر أن يحاكى ما كان أو يكون فحسب ، بل هو يحاكى أيضاً ما يقدر كونه ، وما يعتقد أنه كان وإن لم يكن فى الحقيقة . فهذه فكرة من الأفكار الضخمة الخالدة فى التراث النقدى ، لا تزال تتناول بالدرس وتؤلف فيها الكتب ، وتطبق دائماً – فى صورة من الصور – على المشكلات الفنية المتجددة .

وفكرة « الوحدة » كذلك من الأفكار التى كان لها شأن كبير فى حياة النقد الأدبى ، ولا يزال لها خطرها وقيمتها ؛ ذلك لأن الوحدة الفنية عند أرسطو وحدة عميقة تسرى فى أجزاء العمل الفنى مسرى الحياة نفسها ، فالعمل الفنى عنده أشبه بالكائن الحى الذى يعمل فى توافق وانسجام وتكامل بين أعضائه ، بحيث لو نقص منه جزء لفسد واختل . وأرسطو يتناول تحت هذه الفكرة نمو العمل الفنى من الفكرة الكلية إلى التفصيلات ، ويميز فى ذلك بين التمثيلية وبين الملحمة تمييزاً لا يزال هو الفارق الأول بين المسرحية وبين الرواية الطويلة عندنا (فليست الرواية الطويلة إلا وريثة الملحمة) ذلك أن الرواية الطويلة تحتمل من التفصيلات أكثر مما تحتمل المسرحية ، التى يجب أن تكون شديدة الحبك ، نافذة إلى الغرض .

وفكرة ثالثة جليلة الشأن ، وهى فكرة « الفرق بين الفن والتاريخ » . فأرسطو يرى أن عمل المؤرخ هو تسجيل الجزئيات ، أما عمل الشاعر فهو تمثيل الكليات . أو بعبارة أخرى أن المؤرخ

يدون الحوادث التى وقعت فعلا ، أما الشاعر فهو يمثل الحوادث التى يحتمل وقوعها. والمؤرخ يسجل الحوادث التى وقعت بترتيب وقوعها ، أما الشاعر فلا يكفيه ترتيب الوقوع فحسب ، بل إن أهم ما يعنيه هو ترتب كل فعل على سابقه ، وكون الفعل اللاحق نتيجة حتمية أو محتملة للفعل السابق . وهذه فكرة نستطيع أن نفهمها حق الفهم إذا طبقناها على عمل المخبر الصحفى فى أيامنا هذه بالنسبة إلى عمل القاص : فالمخبر لايطلب منه إلا رصد الحوادث ، أما القاصّ فينظم الحوادث نظماً يجعل القصة صالحة لأن تقع لكل الناس ، أو لأكثر الناس . إنه يسبغ عليها صفة إنسانية ، بدلا من الصفة الفردية . وقس على ذلك عمل القاص فى رسم الشخصيات ، فهو لا يرسم أشخاصاً معينين ، لا نقابلهم إلا مرة أومرات فى العمر ، بل يرسم نماذج بشرية ، مستخلصة من آلاف الناس الذين نمر بهم كل يوم .

ولست أريد بهذه الإشارات الموجزة أن أقف الآن موقف الشارح أوالمحلل لأفكار أرسطو فى كتاب الشعر ، وإنما أسوقها لبيان ما لهذا الكتاب من قيمة ممتازة تحفز الباحث إلى متابعته فى رحلاته بين الأجواء الأدبية المختلفة ، وبخاصة إذا كان من هذه الأجواء أدبنا العربى القديم .

وهذه ناحية ثانية من النواحى التى تشوق الباحث فى هذا الموضوع . فالشعر العربى لم توجد فيه ملاحم ولا تمثيليات كالتى تحدث عنها أرسطو ، ومع ذلك فقد ترجم الكتاب إلى العربية فى أوائل القرن الرابع ، وبدئت محاولة تلخيصه قبل ترجمته كاملا بقرن أويزيد . فكيف ياترى فهم العرب هذا الكتاب ؟ أتراهم فهموا معنى الملحمة ومعنى الدرامة ولكنهم أبوا أن يقلدوا ذلك فى أدبهم ، أم تراهم حرفوا أفكار الكتاب لتلتئم مع أفكارهم ، أم تراهم فهموا بعض أفكاره العامة ، أم تراهم لم يفهموه على الإطلاق ؟ هذه أسئلة تستثير الذهن ، ولعلها إنما تستثير الذهن لارتباطها بناحية ثالثة من النواحى التى تحفزنا إلى مثل هذا البحث . وأعنى بهذه الناحية الثالثة والأخيرة صلة الأدب العربى الحديث بالآداب الأوربية . فأدبنا المعاصر مثل من أوضح الأمثلة على التأثيرات العالمية فى الأدب ، أدباؤنا المعاصرون لم يكد يفلت واحد منهم من تأثير أدب أوآداب أجنبية ، والأشكال الأدبية الكبرى التى نعرفها اليوم ناظرة إلى نماذج أجنبية ، فعقليتنا إذن متشبعة بالتفكير فى موضوع التأثير والتأثر ، فلا عجب إذا رجعنا إلى المحاولات القديمة التى حاولها أسلافنا ليتصلوا بالآداب الأجنبية ، بل بذلك الأدب الأجنبى بالذات الذى نبعت منه كل الآداب الأوروبية المعاصرة . ولا عجب إذا سألنا بعد ذلك : هل فهموا هذه الكتب ؟

على أنه سواء أكان قدماؤنا قد فهموا كتاب الشعر أم لم يفهموه فمن الواجب أن ندرس صورته عندهم ، ماداموا قد عرفوا له صورة ما . وأعنى بالدرس هنا ألا نقف عند حدود الحكم بالفهم أو عدم الفهم للكتاب الأصلى ، بل نعنى بالأفكار الخاطئة والمنحرفة مثلما نعنى بالأفكار الصحيحة ، ماد امت تصور تأثير الكتاب فى الذهن العربى ، واستجابة الذهن العربى للكتاب . أى أننا بدلا من أن نسأل : أفهموا أم لم يفهموا ؟ نسأل : كيف فهموا ؟ وإذا أعدنا صياغة السؤال على هذا النحو فإنه لا يمكن أن يبقى شاملا مجملا ، بل سيتجزأ بالضرورة إلى أسئلة كثيرة ترتسم من مجموع أجوبتها قصة حياة هذا الكتاب فى البيئات العربية : كيف كانت صورة هذا الكتاب حين نقل إلى العرب ؟ ما وجوه الشبه والاختلاف بين هذه الصورة وبين كتاب الشعر كما نعرفه فى ضوء الدراسات الحديثة ؟

كيف فسر الشراح العرب أفكار أرسطو ؟ وما دور هذه الأفكار والشروح فى تاريخ البلاغة العربية ؟

وكل بحث عن حياة كتاب الشعر الأرسطى فى البيئات العربية يجب أن يبدأ بتحقيق الترجمة العربية القديمة لهذا الكتاب ؛ فقد كانت هذه الترجمة بمثابة البذرة التى ألقيت فى تربة الثقافة العربية فتفرعت وأورقت وأثمرت . ولن نعرف طبائع الفروع والأوراق والثمار حتى نعرف كنه البذرة .

ولسنا أول من ينشر هذه الترجمة العربية القديمة . فقد عنى بها المستشرقون قبلنا لأسباب نبينها فيما بعد ، وكان بحث هذه الترجمة وما أنشىء حولها من شروح موضوع درس عندهم وعندنا. فإذا كنا نعيد اليوم نشر النص ، ونجدد البحث حوله ، فينبغى أن يكون ذلك لنقص لاحظناه فى تلك الأعمال السابقة ، أو خلاف بيننا وبينها فى الغرض أو المنهج .

نشرة مرجوليوث للترجمة العربية :

لم تكن ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر ، وهى جزء من مخطوطة « الأرجانون » المحفوظة الآن فى المكتبة الأهلية بباريس تحت رقم ٢٣٤٦ (عربى) مجهولة من النقاد الغربيين المعنيين بتحقيق النص اليونانى حين عنى المستشرق الإنجليزى مرجوليوث بنشر هذه الترجمة نشراً علمياً محققاً فى كتابه :

Analecta Oerientalia ad Poeticam Aristolteleam

(آثار شرقية من كتاب الشعر الأرسطى) الذى طبع فى لندن سنة ١٨٨٧ . ويظهر أن مرجوليوث قد توخى بهذا النشر غرضين اثنين :

تعريف الغرب بالصورة التى اتخذها كتاب الشعر عند الشرقيين ، وما كان لها من أثر فى نظرتهم إلى الشعر .

وتقريب الترجمة العربية إلى المشتغلين بالدراسات الأرسطية ، بحيث يتيسر لهم الانتفاع بهذه الترجمة فى تحقيق النص اليونانى .

يظهر الغرضان معا فى ذلك البحث الذى قدم مرجوليوث كتابه به وعنوانه :

Historiae Analectorum Adumbratio (لمحة فى تاريخ هذه الآثار)

فهو يورد ما ذكرته المراجع العربية كابن أبى أصيبعة والقفطى وغيره عن ترجمة متى ابن يونس وتلخيص ابن سينا ، ويتجاوز ذلك إلى البحث عن مظهر الصلة بين الشعر والمنطق عند العرب ، بحيث يستحق منا هذا الفصل وقفة خاصة عندما نعرض للبحوث السابقة حول كتاب الشعر . ولكننا نراه يقف فى أثناء هذا البحث التاريخى (ص – ٩ – و١٩ – و٢٠) ، ليقارن الترجمة العربية بالنص اليونانى ، وينبه على ما بينهما من خلاف فى كثير من المواضع ، ويرد بعض هذا الخلاف إلى خطأ المترجم العربى أو السريانى وبعضه الآخر إلى فساد فى الأصل اليونانى الذى نقلت عنه الترجمة السريانية .

ويظهر ذانك الغرضان معاً فى تحقيق النص أيضاً . فمرجوليوث لا يكتفى بإصلاح أخطاء المخطوطة العربية ، بل يقف أمام كل كلمة يلاحظ فيها انحرافاً عما يقابلها فى النص اليونانى ، ويعلل هذا الانحراف . وهو لا يعمد إلى ذلك دائماً بغية تمحيص النص العربى وإزالة الشك عن كتابة

المخطوطة ، فقد تكون الكتابة واضحة فى ذاتها ، وشبهة الخطأ فى النسخ مستبعدة ، بل قد يكون شرح ابن سينا أو ابن رشد أو كليهما مؤيداً لكتابة المخطوطة ، فى كل حال لابد له من التنبيه على الخلاف بين النص العربى والنص اليونانى وتفسير هذا الخلاف مادام قد لا حظه ، فإن عجز عن تفسيره بخطأ من المترجم العربى أو السريانى ، ولم يقبله على أنه دليل على قراءة جديدة للنص اليونانى ، لم يتردد فى أن يفرض على المخطوطة العربية قراءة موافقة للنص اليونانى .

فمن أمثلة ذلك — وهى كثيرة — ما نقرؤه فى الصفحة ١٣٣ أ (١٠ — ١١) :

« وعند ما كانت تنشأ مقولة وكلام فالطبيعة كانت تجد وزنها ، ولاسيما من قبل أن الوزن كان يعمل الأجزاء أنفسها . »

فالمعنى الذى يريد متى أن يؤديه هنا واضح على الرغم من ركاكة العبارة ، وهو أن أوزان الشعر تتأثر بموضوعه ، وبخاصة أنه قد تقع فى الكلام أجزاء موزونة ، والعبارة المقابلة فى شرح ابن سينا تؤيد كتابة المخطوطة ، فهو يقول : « وكأن الطباع تسوق إلى هذا النوع من القول ذلك النوع من الوزن ، وخصوصاً حينما كانت الأجزاء تشغل بوزن . » ولكن مرجوليوث يقترح أن تصلح كتابة المخطوطة هكذا :

« وعند ما كانت تنشأ مقولة وكلام فالطبيعة كانت تجد وزنها ، ولاسيما من قبل أن الوزن كان يعمل الجزاء لنفسها » . ولا يخفى ما فى هذه القراءة من تحريف للنص العربى .

وفى الصفحة ١٣٦ أ (٧ — ٩) تحدثنا الترجمة العربية عن تمسك الشعراء فى مدائحهم بالأسماء الحقيقية . فيقول متى :

« والسبب فى هذا هو أن الحال الممكنة هى مقنعة ، والتى لم تكن بعد فلسنا نصدق أنها يمكن أن تكون ، وأما التى قد كانت توجد ، إن كان قد كانت موجودة فلا يمكن ألا تكون . »

والمعنى ظاهر وإن كان فى العبارة بعض التعقيد ، ولكن مرجوليوث يقترح أن نقرأ الشطر الأخير من الجملة هكذا :

« ... وأما التى قد كانت فوجب إن كان قد كانت موجودة فلا يمكن ألا تكون » .

ومع أن هذه القراءة لا تغير شيئاً من معنى النص ، فهى تضفى عليه غموضاً بما تؤدى إليه من من اضطراب الأسلوب .

وفى الصفحة ١٣٩ أ (٢٢ — ٢٤) تحدثنا الترجمة العربية عن استعمال « الحيلة » فى أواخر الخرافات . فيقول متى :

« ولكن إنما ينبغى أن تستعمل نحو خارج القينة وآخرها الحيلة : إما مقدار ما احتملوا هؤلاء المذكورين ، وإما بمبلغ ما لا يمكن الإنسان أن يقف ويعرف ، أو بمبلغ ما يحتاجون أن تحيراً فى المقولة أو القول . »

وحديث متى هنا يشوبه الغموض ، ولكنه غموض الفكرة كلها ، وليس غموضاً ناشئاً عن تحريف كلمة من الكلمات . فإذا وضعنا بجانبه شرح ابن سينا وجدناه يقول فى هذا الموضع :

« ويجب أن تكون خاتمة الشعر تدل على مقتضاه ... وأن يخالطه من الحيل الخارجة بقدر ماينبغى أن يخاطب به المخاطبين ويحتملونه (كذا) . »

ولكن مرجوليوث يغير فى نص متى هذه الكلمة التى وردت فى شرح ابن سينا بالذات ، وهى قول متى : « احتملوا » ، إلى « احتالوا » فيزيد النص غموضاً على غموضه .

وفى الصفحة ١٣٩ ب (١٤ — ١٦) تقول الترجمة العربية فى معرض الحديث عن العلامات التى بها يقع التعرف أو الاستدلال :

« وقد يمكن أن تستعمل هذه إما بالفاضلة منها وإما بالرذلة ، بمنزلة ماعرف أودوسوس بالبثرة التى كانت فى رجله من مربيته على جهة (أخرى) ومما حرره على جهة أخرى . »

كلمة « حرره » إما أن تقرأ هكذا براءين مهملتين ، وإما أن تقرأ « حزره » لتكون على كلا الحالين مناسبة لسياق النص ، ولكنها تبعدنا عن النص اليونانى الذى يعطينا فى مقابل هذا الفعل اسما مجموعاً فى حالة الإضافة ، وهو συβοτῶν (رعاة الخنازير) ولهذا يفتش مرجوليوث فلا يجد إلا كلمة (حزرا) السريانية ومعناها أيضاً « راعى الخنازير » ، ويذهب إلى أن حزره هى تعريب « حزرا » ولا يبالى أن سياق النص العربى لا يحتمل هذا التفسير .

وفى الصفحة ١٤٢ (٢٠ — ٢١) تقرأ فى الترجمة العربية :

« جزء من القول الدال على ماهو الشىء بمنزلة أن يكون له ، بمنزلة قولنا (قالناس) فى (قالناس يمشى) . »

وبين هنا أن المترجم لا يريد شيئاً غير المعنى المعروف عند المناطقة من تقسيم القضية إلى موضوع ومحمول ، أوعند البلاغيين والنحاة من تقسيم الجملة إلى مسند ومسند إليه . ولكن مرجوليوث يرى أن كلمة « بمنزلة » لا تطابق النص اليونانى مطابقة كافية ، فيستبدل بها « ينبغى » فإذا ما ترجم النص العربى بعد ذلك(١) وجدناه يقرأ الجملة هكذا : « جزء من القول ، الدال على ماهو الشىء ينبغى أن يكون له . » وهى جملة لا تفيد معنى ما .

وفى الصفحة ١٤٢ ب (١٢) تورد الترجمة العربية مثلا لإطلاق اسم الجنس على النوع :

« أما الجنس على النوع بمنزلة القول بأن القوة التى لى فهى هذه . »

وعلى شدة اضطراب الترجمة العربية فيما تستشهد به من نصوص أدبية فإن هذا الشاهد واضح مستقيم ولكن مرجوليوث يجد كلمة (القوة) بعيدة المعنى عن نظيرتها فى النص اليونانى ، وهى νηῦς (سفينة) ، ويعمد إلى السريانية مرة أخرى ليجد عندها تفسير هذا الخلاف ، فيفترض أن المترجم السريانى ترجم الكلمة اليونانية صحيحة (ألفا = سفينة) ولكنها صحفت فى النسخة السريانية التى نقل عنها متى إلى (أنفا = وجه أو أنف) فنقلها « الفوه » وإذن فيجب أن نقرأ :

« وأما الجنس على النوع بمنزلة القول بأن الفوه التى لى فهى هذه »

---

(١) "The Poetics of Aristotle" (London 1911) p. 289

وسنرجع إلى هذه الترجمة أحياناً لاستخلاص ما تدل عليه من قراءات مستدركة لمرجوليوث .

مثل هذه الملاحظات تخرجنا من دائرة « نقد النص » — فى تعبير الأوروبيين — إلى دائرة نقد الترجمة ، ولا تعنى إلا المشتغلين بتحقيق النص اليونانى ، فقد يمكن إذا أن نغفلها ونتركها لأصحابها ، لولا أنها تتصل من قريب باستعمال النص اليونانى فى تحقيق النص العربى ، وتؤثر — من ثمة — فى منهج هذا التحقيق .

لا جدال فى أن الرجوع إلى النص اليونانى ذو فائدة مؤكدة فى إصلاح أخطاء المخطوطة الوحيدة التى بين أيدينا ، والتنبيه على ما فيها من أسقاط قد تكون راجعة إلى سهو من الناسخ ، أو اضطراب قد يكون منشؤه تكرار بعض الكلمات . وإذا نرجع إلى النص اليونانى بعد أن نكون قد أحسنا قراءة النص العربى جهد مانستطيع وحصرنا المواضع المشتبهة فيه . فإذا أعاننا النص اليونانى على نقط كلمة أهمل نقطها ، أو أرشدنا إلى نقص يشهد به السياق ، أوساعدنا على إصلاح خطأ من أخطاء الناسخ ، أو أعاننا على فهم تركيب غريب فى الاستعمال ، فقد انتفعنا بهذا النص انتفاعاً كاملا فى تقويم النص العربى . ولكن الناشر الذى يبدأ فيقارن بين النصين ليحصى نقط الخلاف بينهما ، ويجعل هذه النقط مدار تحقيقه ، يقفز إلى تحقيق النص اليونانى نفسه . فالخلاف إن كان فى نظره قيما فهو يثبته ليبنى عليه قراءة جديدة ، وإلا فهو يلتمس له أحد وجهين :

إما أن يفسر قراءة المخطوطة العربية بخطأ المترجم السريانى تارة أو المترجم العربى تارة أخرى ، فيطمئن بذلك إلى قراءة المخطوطة ، وإما أن يفرض على النص العربى قراءة مقاربة للنص اليونانى ، فيحمل الخطأ على الناسخ ، ولو كان النص العربى نفسه مستقيما ، ولو كان الخطأ الذى يحمله على الناسخ لايتفق مع عاداته .

فهو يقف — فى كل حال — بعيداً عن النص العربى ، وغالباً ما يظل جاهلا بسياقه ، حتى ليرتد ذلك إلى استعماله للنص اليونانى نفسه ، فينقص من انتفاعه بهذا النص ، إذ يرى بين النصين خلافاً ولاخلاف هناك ، ويظن من الناسخ خطأ وإنما الخطأ من القارئ .

ثم هو لا يجد وسيلة ناجحة تعينه على الفصل بين اختلاف يرجع إلى خطأ من الناسخ العربى ، وبين اختلاف يرجع إلى خطأ من المترجم أوتحريف فى الأصل الذى نقل عنه . ومجال الظن فسيح إذا كانت الترجمة قد نقلت من اليونانية إلى السريانية قبل أن تنقل من هذه الأخيرة إلى العربية .

إن طريقة الانتفاع بالنص اليونانى هى لب الخلاف بيننا وبين مرجوليوث فى منهج تقويم النص . ويتبع هذا الخلاف خلاف آخر ليس بأقل شأناً ، وهو أننا نريد أن ننتفع انتفاعاً كاملا بالشروح التى أحاطت بالترجمة العربية لكتاب الشعر ، لأننا نرى هذه الشروح أصدق شهادة على النص العربى الأصلى ونعدها — إلى حد ما — بديلا من نسخة أونسخ أخرى منه . أما مرجوليوث فلا ينتفع بهذه الشروح إلا انتفاعاً ناقصاً ، لأن عينه دائماً على النص اليونانى .

على أن أخطاء مرجوليوث فى تحقيقه لا تنحصر فى هذا النوع من القراءات التى تفرض على النص العربى فرضاً ، بل هناك نوع آخر أجل خطراً ، وهو تخبطه فى قراءة نص المخطوطة حتى ليحار أحياناً فى قراءة الكلمة وهى واضحة مناسبة للسياق ، مطابقة للنص اليونانى أيضاً . وإليك أمثلة :

فى الصفحة ١٣٣ أ تعرض الترجمة العربية لبيان موضوع المحاكاة فى الهجاء وتحليل معنى « الاستهزاء » الذى يبنى عليه هذا الفن ، فتقول (س ١٦ — ١٨) :

« وذلك أن الاستهزاء هو زلل ما وبشاعة غير ذات ضغينة ولافاسدة . مثال ذلك وجه المستهزئ : هو من ساعته بشع قبيح ، وهو منكر بلا ضغينة . »

غير أن الناسخ تردد فى كتابة « ضغينة » ، فى المرة الأولى ، فقد كتبها أولا « صعوبة » ثم أصلح الواو إلى ياء . ووردت الكلمة فى المرة الثانية صحيحة ولكن بدون نقط ، فلم يتنبه مرجوليوث إلى وجه الصواب ، وكتبها فى المرتين « صعوبة » ، ثم حار فى تفسيرها وهو يتحدث عن أخطاء النص (ص ١٦) . ولا خطأ هناك لا من الناسخ ولا من المترجم . ولو رجع مرجوليوث إلى شرح ابن سينا لوجده يقول فى هذا الموضع :

« والهزء هو حكاية صغار واستعداد سماجة ، من غير غضب يقترن به ... »

فكلمة « غضب » فى شرح ابن سينا تقابل كلمة « ضغينة » فى ترجمة متى .

وفى الصفحة ١٣٣ ب تعرض الترجمة العربية لبيان « آلات صناعة المديح » فتقول (ص١٩) :

« ويعمل أما لهذا فقول النافع له لحن وإيقاع وصوت ، (نغمة) . »

فكلمة إيقاع ظاهرة فى كتابة المخطوط ، وهى تقابل نظيرتها فى النص اليونانى (ῥυθμοὶ) مقابلة حسنة . ولكن مرجوليوث يقرؤها : « وأنواع » والغريب أنه يمر بها هذه المرة دون أن يبدى ملاحظة ما .

وفى الصفحة ١٣٦ب (٨ — ٩) تحدثنا الترجمة العربية عن الأشياء التى « تقع بالاتفاق » ، والتى تحدث الخوف والحزن ، فتقول :

« ... وذلك أنه يشتبه فى هذه الأشياء التى تجرى هذا المجرى أنها ليس تكون باطلا ولا جزافاً » .

والكلمة الأخيرة لا لبس فيها ، إلا أن الجيم تركت بلا نقط ، ككثير من الحروف فى هذه المخطوطة . فيثبتها م . « خرافاً » مع غرابة هذه الكلمة ونفورها من السياق ، وبعدها عن النص اليونانى . وهنا أيضاً يترك الكلمة بلاتعليق .

وفى الصفحة ١٣٨ (١٤ — ١٥) تقول الترجمة العربية فى وصف الخرافة الجيدة :

« وقد ينبغى أن تقوم الخرافة على هذا النحو من غير إبصار ، حتى يكون السامع للأمور يفزع وينبهر وينالـه حزن عندما يسمع خرافة أو ريفيدس... »

فيخطئ مرجوليوث فى قراءة هذه الكلمة : « وينبهر » إذ يقرؤها : « وينتهى » وتضطره هذه القراءة الخاطئة إلى إصلاح الكلمة السابقة لها « يفزع » إلى « يفرغ » (ص ١٧) وإذا هو يقف حائراً أمام هذه القراءة إذ يراها مخالفة للنص اليونانى .

هذه أمثلة من أخطاء مرجوليوث فى قراءة المخطوط ، وهى كثيرة يمكن تتبعها فى هوامش النص عندنا ، إذ يكفى أن تقرأ القراءة الصحيحة لتعرف مافى قراءة مرجوليوث من خطأ .

على أن ثمة عيباً ثالثاً فى نشرة مرجوليوث ، وهو أنه يمر على كثير من الكلمات الخاطئة

فى المخطوط دون أن ينبه على خطأ الناسخ ، أو يتنبه إلى هذا الخطأ ولكنه يصلحه إصلاحاً عاجزاً . فمما يسكت عن إصلاحه هذه الكلمة : « الصوت الحلوا » (١٣١ ب – ٧) – « المكايلة » (١٣٣ أ – ١١) – « يردوا ويعدوا » – (١٣٦ ب – ١٩) – « تلهين المعقول » (١٤٠ أ – ٢٤) السمرا (١٤٥ أ – ٣) . أما إصلاحاته الضعيفة فنى ذكرها فى هوامش النص غنى عن بسطها هنا .

نشرة تكاتش :

فى سنة ١٩٢٨ ظهر الجزء الأول من كتاب :

Die Arabische Ubersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des Griechischen Textes.

(الترجمة العربية لكتاب الشعر لأرسطو وقواعد نقد النص اليونانى) للباحث الألمانى J. Tkatsch وتلاه الجزء الثانى فى سنة ١٩٣٢ . والكتاب يرمى – كما يظهر من عنوانه – إلى الإفادة من الترجمة العربية لكتاب الشعر فى تحقيق النص اليونانى لهذا الكتاب ، ويبدأ بنقد عنيف لعمل مرجوليوث ثم رسم لمنهج البحث كما تصوره المؤلف . ويعنينا من هذا المنهج أنه يقوم على تحقيق جديد لترجمة متى بن يونس ، ودراسة تاريخية حول هذه الترجمة ، والعوامل التى أوجدتها ، والآثار التى خلفتها – فأما البحث التاريخى فلابد أن نقف عنده حين نعرض لهذا القسم من الدرس ، وأما التحقيق فهو ما نتناوله الآن :

لقد أخذ تكاتش على سلفه – كما أخذنا عليه – أخطاءه الكثيرة فى قراءة المخطوط ، وأحصاها (ج ١ ص ٣٦) إلى نيف و خمسين ومائة موضع (١) . ولكننا نلاحظ أن هذه الأخطاء وإن دلت على انعدام الدقة فى النقل عن المخطوط فأكثرها سطحى لا يمس المعنى بأذى كبير ، أما الأخطاء العميقة التى تشوه النص العربى حقاً فقد تلقاها تكاتش عن سلفه فى غير ماتردد أو احتراس . فكل الأمثلة التى ذكرناها لخطأ مرجوليوث فى قراءة النص العربى ، وحمله عليه مالا يطيق ، واحتفاظه بأخطاء الناسخ – كل تلك وغيرها كثير ، نجدها عند تكاتش أيضاً : حتى ماكان منها خطأ ظاهراً فى فهم اللغة ، يمكن حمله فى نشرة مرجوليوث على الخطأ المطبعى ، يجىء فى نشرة تكاتش دليلا على أنه كان يحتذى مرجوليوث احتذاء ، غير مجترئ على تصحيح شىء من قراءاته الهامة . وكأنه يعلم أن معرفته باللغة العربية شىء ضئيل بجانب علم ذلك المستشرق الكبير . (انظر مثلا – ١٣ ب – ٧ ، ١٤٥ ا – ٣) .

ثم إن تكاتش يمضى فى تحكيم النص اليونانى فى كتابة المخطوطة إلى أبعد مما ذهب إليه مرجوليوث . فيغير بعض الكلمات التى استطاع هذا أن يجد لها تفسيراً من خطأ المترجم السريانى ليجعلها مطابقة للنص اليونانى (انظر مثلا ١٣١ أ – ٦ ، ١٣٨ ب – ١٨ ، ١٣٩ ب – ٧) . هذا مع أنه هو نفسه يقول فى معرض استخدام النص اليونانى فى توضيح غوامض المخطوطة العربية :

« ... فى مثل هذه المواضع المشتبهة ييسر علينا نص ابن سينا وابن رشد ، فى بعض المواضع ، والنص اليونانى فى كثير منها ، قراءة المخطوطة العربية ، وإن كنا ملزمين دائماً فى هذه الحالة الثانية

---

(١) أورد (تكاتش) هذه القراءات الخاطئة فى هامش نصه ؛ وبين خطأها وأصلحه ؛ بحيث لم نحتج إلى أن نشير إلى أكثرها فى هامشنا .

أن نقرر أولا صحة الفرض القائل بأن النسخة التى نقلت عنها الترجمة العربية ونصنا اليونانى كليهما ينتسبان إلى أصل واحد . » (ج ١ ص ١٤٣ ب) .

وليس هذا الذى ذكره تكاتش إلا جانباً واحداً من جوانب الخطر فى استخدام النص اليونانى ، على أن الفرض الذى يشير إليه لم يبحث قط بحثاً علميا ، ولا نظنه مما يمكن الفصل فيه بسهولة .

ثم هو لا يكتفى بذلك الخضوع المعيب للنص اليونانى بل يتخذ من هذا النص هامشاً تفسيريا للنص العربى . ويقول فى تعليل هذا المسلك بعد إذ تحدث عن صعوبات اللغة والأسلوب فى ترجمة متى

« وغالباً ما يكفى لتوضيح هذه الألغاز أوهذه الحرافيش فى التعبير أن نورد النص اليونانى فى الهامش ، فهو أفضل شرح للنص العربى . »

ويمضى إلى أبعد من كل ما سبق ، فيقول :

« وترينا كثير من المواضع كيف كان المترجم العربى يخضع الترجمة السريانية الحرفية ، حين يعجز عن فهمها ، لتركيب الجملة العربية ، حتى يصبح لأجزاء الجملة السريانية فى الاستعمال العربى معنى مخالف كل المخالفة لذلك الذى نقدر أنه كان لها فى تركيبها الأصلى ، والذى نجزم بأنه كان لها حين نقابلها بالأصل اليونانى . » (ج ١ ص ١٤٩ أ) .

وهكذا يفقد النص العربى كل قيمة ذاتية عند تكاتش ، ويصبح شيئاً ممسوخاً لا هم لنا إلا أن نرده إلى أصله . ولكن انتظر قليلا لترى كيف فهم تكاتش ألغاز متى وحرافيشه :

إن من أكبر العيوب فى نشرتى مرجوليوث وتكاتش خلوهما من الترقيم ، وهذا عيب شائع فى كثير مما يطبعه المستشرقون ، ولا يمكن تفسيره بمبدأ علمى فى النشر ، لأننا نرى ما يطبعه الغربيون من كتب الأدب اليونانى القديم مثلا لا يخلو من هذه العلامات ، بل نراهم يعدون الترقيم فى هذه الكتب جزءاً من نقد النص . ويخيل إلى أن المستشرقين إنما يتركون ترقيم طبعاتهم فراراً من هذا الجهد ، واجتناباً للخطأ فى فهم المعنى ، فإن من يرقم كتاباً عربياً فهو يوشك أن يكون قد ترجمه . على أن ترك الترقيم فى نص كترجمة كتاب الشعر خاصة عمل مضاعف الضرر ، كما أن العناية به عمل مضاعف الجهد : فإن أسلوب متى ليس من الأساليب العربية المألوفة ، وأعقد العقد فيه هى فهم ارتباط الكلام لا فهم أجزائه . والمقابلة بالنص اليونانى تفيد ولاشك فى تفسير بعض تراكيبه الغريبة لا فى تفسير جميعها . وقد يبدو من الغريب أن ظاهرة كابتداء الجملة بالرابط ، ترجع فى أصلها إلى التأثر بالنصوص اليونانية ، لا تكتشف دائماً عند المقابلة بين جملة عربية مترجمة وبين أصلها اليونانى . على أننا نترك الإفاضة فى هذا ومثله للفصل الذى سنعقده للكلام على أسلوب الترجمة العربية للشعر .

وحسبنا أن نقدم الآن شواهد على سوء ترقيم النص العربى — أى سوء فهمه — من ترجمة تكاتش اللاتينية لهذا النص :

فى الصفحة ١٣٥ أ تحدثنا الترجمة العربية عن شرطى الجودة : العظم والترتيب ، فيقول متى (س ١٢ — ١٤) :

« لذلك ليس حيوان ما صغير هو جيد ، وذلك أن النظر هو مركب لقرب الزمان الغير محسوس ، من حيث يكون ليس فى الكل عظيم ، وذلك أن النظر ليس يكون معاً . »

فالمعنى فى هذه العبارة لا يخرج عن الأساليب المستعملة لذلك العهد بين المترجمين والحكماء ، وهو : أن الشيء البالغ الصغر ليس بجميل ، لأن العين تبصره دفعة واحدة فلا تكاد تحسه ؛ وكذلك الشيء البالغ العظم ليس بجميل لأن العين لا تستطيع الربط بين أجزائه . وقد ربط المترجم بين هاتين الحقيقتين اللتين عبرنا عن الصلة بينهما بالفصلة المنقوطة وكلمة « وكذلك » — ربط هو بينهما بهاتين الكلمتين « من حيث » ، وهما فى الحقيقة رابط يسرف متى فى استعماله ولا يفسر إلا بترتيب حقيقة تالية على حقيقة سابقة ، ترتيب النظير على النظير . ثم ركب كلمة « كل » مع « عظيم » كما ركب قبلها كلمة « غير » مع « محسوس » فانظر كيف ترجم تكاتش العبارة كلها :

« ولذلك ليس حيوان ما صغير هو جيد ، ، ذلك أن النظر هو مركب لقرب الزمان غير المحسوس ، من حيث يكون ، (و) ليس فى الكل عظيم » . وابحث — إن شئت — عن معنى يمكن أن تحمل عليه هذه العبارة .

وفى الصفحة ١٣٩ أ (٥ — ٩) تحدثنا الترجمة العربية عن « العادة الجيدة » فتقول :

« ويكون كل واحد منها إن كان قول الأمر الذى هو أعرف قد يؤثر بالفعل الإرادى فى الاعتقاد — شيئاً ما — أن يكون حال كل واحد من العادات هذه الحال . والخير والجيد إن كان موجوداً فهو موجود خيراً فى كل جنس : وذلك أنه قد توجد امرأة جيدة وفعل جيد ، هذا على أنه لعله يكون هذا منهم رذل وهذا مزيف . »

فى العبارة شيء كثير من التعقيد . ولكن النص اليونانى لم ينقل هنا لفظاً بلفظ كما نجد فى مواضع أخرى ، وإذن فقد أراد متى أن يؤدى معنى محدداً فى ذهنه ، ولعله هو أن الإجادة عند ذكر العادات فى المديح تكون بوصف العادات التى اشتهر أمرها واقترنت بأفعال ، حتى يظن أن كل ما ذكر غير ذلك من عادات هو بهذه المنزلة من التحقيق . ثم ينتقل إلى فكرة أخرى فيقول : إن الجودة قد توجد فى كل جنس ، وهذه فكرة أحسب أن سيكون لها شيء من الخطر فى تاريخ البلاغة العربية . ولكن تكاتش — كما نفهم من ترجمته اللاتينية — يقرأ هذه العبارة هكذا (وهو هنا أيضاً يقلد مرجوليوث فى حذف كلمة وتغيير أخرى من النص العربى ليقربه من اليونانى) :

« ويكون كل واحد منها إن كان قول الأمر الذى هو أعرف قد يؤثر بالفعل الإرادى فى الاعتقاد ، شيئاً ما ، أن يكون حال كل واحد من العادات هذه الحال ، والخير والجيد إن كان خيراً . فهو موجود فى كل جنس . » وهذه قراءة لا يخفى فسادها .

وفى الصفحة ١٤٦ أ تحدثنا الترجمة العربية عن الكلمات التى « تدل على تضاد ما » ، أو — بعبارة أحدث — تلك التى يخيل إلى سامعها أنها مضادة لما يتطلبه السياق . فتقول بعد أن تذكر أحد الوجوه التى يرد بها على هذه التهمة :

« هذا ، وأيضاً لأن الأفراد منهم يريدون ويأخذون بغير نطق ، من حيث يحكمون لهم أيضاً ويعملون قياساً ، وذلك أنهم قالوا إنه يظن الذين يبكتون أن ذلك الذى يعمله هو ضد . »

فهو يذكر سبباً آخر لا تهام الشاعر بالتناقض ، وهو أن بعض السامعين (الأفراد منهم) يخطئون الاستنتاج ، فلذلك قيل إن الناقدين (الذين يبكتون) يتوهمون فى الكلام تضاداً

ولكن تكاتش يقرأ الجملة الأخيرة هكذا :

« وهو أنهم قالوا إنه يظن التى يبكتون بها ، أن ذلك الذى يعمله هو ضد » .فيضيع ارتباط هذه الجملة بسابقتها ، ويسقط المعنى من البين .

ومما يتصل بالخطأ فى الترقيم ، الخطأ فى ضبط النص . وقد مرت بنا كلمات من هذا القبيل ، ولكننا نزيد على ما سبق مثالا واحداً له قيمة خاصة :

فى الصفحة ١٣٥ أ (٣ ــ ٥) تقول الترجمة العربية عن صناعة المديح :

«وقد وصفنا صناعة المديح أنها استتمام وغاية جميع العمل والتشبيه والمحاكاة ،وأن لها عظم (قرأ : عظما) ما وهى كلها ، وأن ليس لها شىء شيئاً (اقرأ : شىء شىء) من العظم .»

فالمعنى الذى تؤديه هذه العبارة واضح كل الوضوح ، ولعله مما نفذ بسهولة إلى البلاغة العربية ، فانظر كيف يترجمها تكاتش :

« وقد وصفنا صناعة المديح أنها استتمام وغاية جميع العمل والتشبيه والمحاكاة ، وأن لها عظماً ما وهى كلها ، وأن ليس شىء من العظم .»

وصف المخطوط الأصلى :

أحسبنى قد أوضحت أن عمل مرجوليوث وتكاتش فى تحقيق النص لا يساعدان على تصور هذا النص كما أراده صاحبه ، وكما كان حرياً أن يفهمه معاصروه ؛ بل لقد ثبت أنهما يصرفان أحياناً عن هذا الفهم الواضح المستقيم ، مهما تكن قيمتهما من حيث الانتفاع بالترجمة العربية فى تحقيق النص اليونانى . فقد تبين السبب فى إقدامنا على هذا التحقيق مرة ثالثة ، وتهيأ لنا أن نبسط القول فى أصول منهجنا ؛ على أنه لابد ــ قبل أن نأخذ فى ذلك ــ من وصف الأصل الذى اعتمدنا عليه فى التحقيق .

كان مصدرنا فى ذلك هو المصور المحفوظ فى مكتبة جامعة القاهرة تحت رقم ٢٤٠١١ (الجزء الثالث) والمأخوذ من مخطوطة الأرجانون فى المكتبة الأهلية بباريس (رقم ٢٣٤٦) ، وهى المخطوطة التى اعتمد عليها مرجوليوث وتكاتش قبلنا (١). وقد وصف هذه المخطوطة غير واحد من الباحثين وصفاً مفصلا ، وآخرهم ممن نعلم :الدكتور عبد الرحمن بدوى(٢) ، والباحث اللبنانى خليل الجر(٣) .

---

(١) راجعنا ملحق بروكلمان Brockelmann : Geschichte der arabischen Litteratur Erter Supplementband, Leiden 1937

لعلنا نجد فيه إشارة إلى أصل آخر غير هذا ، واتصلنا ببعض القائمين على فهارس المخطوطات فى الجامعة العربية عسى أن نوفق إلى هذا الأصل المنشود ، فلم نجد . .

(٢) عبد الرحمن بدوى « منطق أرسطو » ــ القاهرة ١٩٤٨ ص ٢٠ ــ ٣٢ من التصدير

(٣) K. Georr : Les Catégories d'Aristote dans Leurs Versions Syro-Arabes (Beyrouth 1948) pp. 183—200.

يضم هذا المخطوط كتب المنطق التسعة كما عرفها العرب ، وهى بترتيبها فيه : الخطابة — أنالوطيقا الأولى — الشعر — إيساغوجى فرفوريوس — المقولات — العبارة — أنا لوطيقا الثانية — طوبيقا — سوفسطيقا .

وفى آخر كتاب الخطابة تقييدات يؤخذ منها أن هذا الكتاب قد تم نسخه قبل سنة ٤١٨ هـ . فهناك تقييد بالمراجعة فى هذه السنة(١) . وقد أخطأ فهرس مخطوطات المكتبة الأهلية إذ ذكر « أن هذه المخطوطة — أى مخطوطة الأرجانون كلها — قد روجعت وصححت سنة ٤١٨ هجرية . » فهذا التاريخ كما ذكرنا خاص بكتاب الخطابة .

وليس فى كتاب الشعر نفسه إشارة إلى ناسخه ولا إلى تاريخ نسخه ، وإن كانت مثل هذه الإشارة قد وجدت فلابد أنها كانت فى الورقة الأخيرة من الكتاب ، والراجح أن هذه الورقة فقدت وفقد معها جزء صغير من النص . وإذا أردنا أن نستنتج تاريخ نسخ كتاب الشعر ، على التقريب ، من التاريخ المذكور فى آخر كتاب الخطابة فينبغى ألانخدع باجتماع الكتابين فى مجلد واحد ، فإن الرأى الذى اتفق عليه معظم الباحثين فى هذه المخطوطة أنها ليست فى الحقيقة مخطوطة واحدة بل جملة مخطوطات كتبت فى أزمنة متفرقة ، وجلدت فى زمن لعله كان متأخراً عن تلك الأزمنة بكثير (٢) .

على أنه مما يمكن القطع به أنه لاشىء من أجزاء هذه المخطوطة تأخر تاريخ نسخه عن أوائل القرن الخامس ، تدلنا على ذلك طريقة الكتابة وحالة الورق . والأوراق التى يتألف منها كتاب الشعر خاصة قد أصيب كثير منها بتمزق وتخرق ضاعت معهما معالم كثير من الكلمات . فمن هذه الأوراق : ١٣٤ ، ١٣٧ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ . أما طريقة الناسخ فمجهدة لقارىء هذا الكتاب ، فإنه يهمل النقط فى كثير من الأحيان ، أو لا يتحرى مواضعه ، فيستعجم كثير من الكلمات . هذا إلى تشابه كثير من الحروف : فهناك عدا ذلك التشابه الذى يرجع إلى ترك النقط أو إلى اضطرابه ، كالتشابه بين التاء والياء ، وبين الجيم والحاء مثلا — هناك أنواع أخرى من التشابه يندر أن تقع عليها فى غير هذا المخطوط : فالنون المتطرفة قد تشتبه بالراء المتطرفة أو الياء المتطرفة . واللام الأولى قد تشتبه بالألف ، والمتطرفة بالكاف . والياء الأولى قد تشتبه بالجيم ، والدال كثيراً ما تشتبه بالراء . زد على ذلك اضطراب قواعد الناسخ فى الكتابة : فهو يكتب الألف المقصورة ياء حيث تعودنا أن نكتبها ألفاً ؛ ويكتبها ألفاً حيث تعودنا أن تكتب

---

(١) يصعد خليل الجر بتاريخ نسخ الخطابة إلى أوائل القرن الثالث . وليس تحقيق هذا الرأى داخلا فى نطاق بحثنا ولا الحكم فيه مما تتيسر لنا أسبابه الآن .

(٢) ممن قالوا بهذا الرأى مرجوليوث (Op. Cit., p. 14) وتكاتش (ج ١ ص ١٤١ ب Op. Cit,.) ويقربه من العقل أن المخطوطة لا تضم كتب المنطق بالترتيب الذى عرفه العرب وأنها نسخت بأقلام كتاب متعددين وأن ورقها يختلف جدة وبلى . وخليل الجر نظرية مفصلة فى أقسام هذه المخطوطة يمكن الرجوع إليها فى كتابه ص ١٧٤ — ٦)

ياء . فيكتب مثلا : «هكذا» : «هكذى» ويكتب «يتغنى» : «يتغنا» فإذا أضفت إلى ذلك أنه لا يهمز قط ، رأيت مقدار الصعوبة فى قراءة ألفاته وياءاته .

ثم هو كثير الخطأ ، ويظهر أنه كان ينقل عن مخطوطة لا تزيد وضوحاً عن مخطوطته . فهو يخطىء فى نقل الحروف المتشابهة ، أو يعكس ترتيب بعض الحروف ، أو يزيد مقطعاً أو ينقص مقطعاً . وقد يكرر كلمة أو كلمات ، وقد يسقط كلمة أو كلمات . وربما ضرب بقلمه على الكلمة إذا تنبه إلى خطئه فى النقل وأعاد كتابتها صحيحة . وربما فاته أن يضرب على الكلمة الخاطئة . ونستطيع أن نتتبع أمثلة هذه الأخطاء جميعها فى هوامش النص .

على أن الناسخ وإن كثرت أغلاطه ففيه هذه الفضيلة : أنه « لايعمد إلى إفساد نص الكتاب إفساداً تحكمياً عميقاً حين تواجهه كلمات يعجز عن قراءتها أو فهمها . فأخطاؤه لا تدل على تحريف مقصود ولاعلى رغبة فى التنقيح بل على عجز كاتب ضئيل الحظ من التعليم . » وهذا ما يلاحظه تكاتش نفسه (جـ ١ ص ١٤٤ ب) وإن كانت ملاحظته إياه لا تمنعه من التحكم فى تغيير النص العربى ليوافق اليونانى (راجع الفقرة السابقة) .

ومن أجل ذلك ، ولما سنعرفه عند درس أسلوب متى من قلة عنايته بالإعراب ، لم نصحح شيئاً من الأخطاء الإعرابية الكثيرة فى هذه المخطوطة ، فقد رأيناها ظاهرة دالة على أسلوب متى ، فأثبتناها أمانة واحتفاظاً بالصورة التاريخية مع الإشارة إلى خطئها ، وصححناها فى هامش النص لنيسر فهمه للقارىء .

وهناك خرمان كبيران نوعاً فى ص ١٤٥ ب — ٨ وفى آخر الكتاب (كما أشرنا من قبل) . ووجود ما يقابل القطعتين المخرومتين فى شرح ابن سينا يؤيد أنهما كانتا فى الترجمة الأصلية ، وإن لم يقطع بذلك .

ونلاحظ فى المخطوط نوعين من الإضافات وإن كانا جميعاً بخط الناسخ نفسه :

إضافات وضعها قارىء لا يعرف السريانية ، بل يعتمد على الحدس غالباً ، وقد لا يوفق إلى فهم المعنى . ونرى الناسخ حريصاً على أن يثبت هذه الشروح فهو يمد الخط أحياناً ليترك بين السطرين فراغاً يكتب فيه الكلمات ، ولكن كثيراً منها قد تسلل إلى النص نفسه . (راجع ١٣١ ب —١ ، ١٣٣ أ — ١٨ ، ١٣٣ ب — ١٩ ، ١٤١ ب — ١٨ ، ٢١ ، ١٤٢ أ — ٦,٢ ...) وقد يشتبه فى بعض هذه الكلمات أنها من وضع المترجم نفسه ، لأنها تجىء مرة منفصلة عن السياق ومرة أخرى فى درج الكلام (كما فى ١٣٣ ب — ٢٢,١٩ ، ١٤٢ أ — ٩,٦) . ولكننا نرجح أن صاحب هذه الإضافات كان يعتمد كثيراً على الاستنتاج من النص .

وثمة نوع آخر من الإضافات نقطع بأن صاحبه راجع النص على أصله السريانى أو اليونانى واهتدى إلى جملة اقتراحات لتحسين الأسلوب أو توضيح المعنى (كما فى ١٣٩ أ — ٢٢ ، ١٤٠ أ — ١٩ ، ١٤٤ أ — ٢٢ ، ١٤٤ ب — ١٢ ، ١٣ ، ١٤٦ ب — ٦) وإن كنا هنا أيضاً لا نستطيع الجزم بأن المترجم نفسه لم يضع شيئاً من هذه الإضافات .

منهج هذا التحقيق :

لم تكن وجهتنا فى تحقيق هذا النص العسير إلا أن نخلصه من أخطاء الناسخين ، ونعالجه من فعل الزمن ، بحيث نرده أقرب شىء إليه يوم خرج من يد صاحبه .

وقد اتجهنا أول شىء إلى المصور المحفوظ فى مكتبة جامعة القاهرة لنسخة الأرجانون بالمكتبة الأهلية بباريس ، فجعلنا المجلد الخاص بكتاب الشعر هو الأصل الذى نسخنا منه نصنا ، ورأينا البدء بهذه الخطوة — على ما فيه من مضاعفة الجهد والوقت — أحرى بأن يهدينا إلى قراءات جديدة للأصل المخطوط مما لو نسخنا نص مرجوليوث أو نص تكاتش ثم راجعناه على المخطوط المصور وأحسب أن ما تنبهنا إليه من أخطاء الناشرين السابقين فى قراءة المخطوط قد دل على صدق هذا الظن وعوضنا عما بذلناه من جهد .

ثم أحصينا قراءات مرجوليوث وتكاتش ، وأثبتنا منها ما رأيناه صحيحاً ونبهنا فى الهامش إلى سبقهما به ، وصححنا ما أخطآ فيه وأثبتنا قراءتهما الخاطئة فى الهامش ، غير تاركين من هذه القراءات الخاطئة إلا ما يرجع إلى السهو أو سرعة النقل فى طبعة مرجوليوث . وأعاننا النص اليونانى على ذلك عوناً ما كنا لنجده فى أى ترجمة أوروبية حديثة . فإن فكرة الأوروبيين اليوم عن الترجمة تختلف أصلا عن فكرة الشرقيين فى عصر متى : فهؤلاء كانوا يحاولون — حيثما استطاعوا — أن يترجموا اللفظ والمعنى ، وأولئك لا يحرصون إلا على المعنى وحده ، بل يعدون التقيد بلفظ النص الأصلى ضعفاً من المترجم . فلهذا كانت ترجمة متى بن يونس — على أنها ترجمة غير مباشرة — أقرب إلى ألفاظ النص اليونانى من جميع الترجمات الأوروبية التى رجعنا إليها (ولهذا عنى بها الباحثون فى تحقيق هذا النص) . على أن تفصيل القول فى منهج الترجمة عند متى وأضرابه موضوع نعرض له فى فصل خاص .

أما ترقيم النص العربى الذى يبين عن ارتباط جمله ومرمى قائله فقد كان أكبر اعتمادنا فيه على الدراسة الداخلية لأسلوب متى نفسه . واستعنا فى هذه الدراسة بترجمة متى لكتاب «أنا لوطيقا الثانية» ، وقد نشرها الدكتور عبد الرحمن بدوى فى كتابه «منطق أرسطو» (ج٣ص٣٠٧ — ٤٦٥) ، كما استعنا بكثير من نصوص المترجمين والحكماء مما يرجع إلى العصر نفسه أو إلى قريب منه ، وكان انتفاعنا بذلك كله مثل انتفاعنا بالنص اليونانى أو أعظم .

واجتهدنا — فى جميع مراحل التحقيق — أن ننتفع أكبر انتفاع ممكن بشرحى ابن سينا وابن رشد لكتاب الشعر ، فاستخلصنا منهما الجمل التى تقابل جملا من ترجمة متى ، وأثبتناها فى حاشية خاصة ، وتجنبنا تكرار العبارات المتشابهة فى الشرحين ، مكتفين فى هذه الحالة بعبارة ابن سينا أو بأوضح العبارتين . وقد لاحظنا عند تتبعنا لهذه الجمل أن شرحى الفيلسوفين يسايران الترجمة مسايرة تامة ، فالمصطلحات أكثرها متفق فى النصوص الثلاثة (١) ، والشرحان يسايران الترجمة وضوحاً وغموضاً ، حتى أن بعض الأخطاء التى وقع فيها متى نجدها هى نفسها عند ابن سينا

---

(١) مثلا . الخرافة μῦθος — العادة (ἦθος الأخذ بالوجوه (ὑπόκρισις المراءون والمنافقون ὑποκριτοι — الجهاد (ἀγών .. الخ .

أو ابن رشد (١) . ومن ذلك رجحنا أنه لم يكن بيد أحدهما ترجمة غير ترجمة متى (٢) ، على أن النسخة التى رجع إليها كل منهما كانت — فيما يظهر — أكمل وأدق من نسختنا ، وكانت مزودة بتعليقات خلت منها هذه الأخيرة ، ولذلك نجد بعض الاصطلاحات عند ابن سينا أو ابن رشد أو كليهما مخالفة لاصطلاحات متى (٣) . ولهذين الاعتبارين مجتمعين — اتفاق شرحى ابن سينا وابن رشد مع ترجمة متى من أكثر الجهات ، وامتيازهما عليها من بعض النواحى — رأينا أن الفقر التى أوردناها من الشرحين تساعد — من ناحية — على تثبيت بعض قراءات المخطوط أو إصلاحها ، وتقدم — من ناحية أخرى — شروحاً طيبة لنص متى ، إذ كانت عبارة الفيلسوفين تفضل عبارة المترجم بشىء من السلامة والوضوح . على أن إثبات هذه الفقر كان يقتضى — أولا — التمييز بين ما يحكى كلام أرسطو وبين ما يتخلل ذلك من شرح الفيلسوفين العربيين — وهذا أمر غير عسير — وثانياً : التمييز بين عبارات أوضح فيها الشارحان معانى ترجمة متى بأسلوب أقرب إلى الأفهام وبين أخرى تعسفا فى فهمها أو إصلاحها ليتغلبا على حرفية الترجمة ، وهذا هو الأمر الأعسر . وقد استبقينا فى حواشينا النوع الأول وحده وإن تسمحنا فى أحوال قليلة ولفائدة خاصة بإيراد بعض النصوص التى تنم عن تصرف كبير ، واضعين ما دسه الشارحان فى ثنايا النص بين أقواس للتمييز بينه وبين الأصل ، ومنبهين إلى ما هنالك من تصرف فى المعنى (٤) .

---

(١) مثلا كلمة «عهود» فى ترجمة متى — وهى ترجمة خاطئة لكلمة ἀπαγγελία قرئت ἐπαγγελία ويقابلها فى تلخيص ابن سينا «موفية» (١٣٣ ب—٧) وعبارة «كالإضرار على الصناعة» وهى نتيجة ترتيب خاطىء لكلمات الأصل اليونانى — يقابلها عند ابن سينا «المحاكاة بالصناعة» . (١٤٦ أ—٢٠)

(٢) ذكر ابن النديم فى ثبت كتب أرسطاليس «الكلام على أبو طيقا ، ومعناه ، الشعر ، نقله أبو بشر متى من السريانى إلى العربى ، ونقله يحيى بن عدى» (الفهرست ، ط. التجارية ١٣٤٨ ، ص ٣٤٩—٣٥٠) وروى فى موضع آخر هذا الخبر «وقال أبو زكريا» — وهى كنية يحيى بن عدى — «إنه التمس من إبراهيم بن عبد الله» — وهو مترجم مثل يحيى ويلقب بالناقل — «نص سوفسطيقا ونص الخطابة ونص الشعر بنقل إسحق بخمسين ديناراً فلم يبعها وأحرقها وقت وفاته» (الفهرست ص ٣٥٤) . فهل وجدت لكتاب الشعر ترجمتان عربيتان غير ترجمة متى ؟ إن الصلة التى لاحظناها بين ترجمة متى وبين شرحى ابن سينا وابن رشد تجعلنا نرجع أن ترجمة إسحق كانت من اليونانية إلى السريانية فلم تكن ترجمة عربية ، وأن ترجمة يحى بن عدى لم تكن ترجمة فى الحقيقة بل مراجعة أو إصلاحاً لترجمة أستاذه متى ، على نحو ما فعل فى كتاب الكون والفساد (الفهرست ص ٣٥١) فمن العسير أن نقدر أنه قد وجدت ترجمة عربية لاسحق ابن حنين أو ترجمة كاملة ليحيى بن عدى دون أن يحاول ابن سينا أو ابن رشد الاطلاع عليها ، كما أنه من العسير أن نقدر أيضاً أنه قد وجدت مثل هذه الترجمة واعتمد عليها ابن سينا أو ابن رشد ثم كان الاتفاق بينها وبين ترجمة متى شديداً إلى الحد الذى يظهر لنا فى التلخيص.

(٣) مثلا : يستعملان كلمة «الأخلاق» كثيرا مقترنة بكلمة «العادات» التى يقتصر عليها متى فى ترجمته ἦθεα ويترجمان (συλλαβή «المقطع» بدلا من ترجمة متى «الاقتضاب» . والاسم المستعار μεταφορά «المنقول» بدلا من «المتأدى» .

(٤) اعتمدنا فى تلخيص ابن رشد على النشرة المحققة التى أصدرها المستشرق الإيطالى «فاوستولازينيو» (فلورنسة ١٨٧٢) أما تلخيص ابن سينا وهو الفن التاسع من المقالة الأولى (فى المنطق) من كتاب الشفاء فلا يزال تحرير نصه يستلزم دراسة منهجية لنسخ هذا الكتاب وهى كثيرة مفرقة فى مكتبات

وقد رأينا أن درس أسلوب متى جدير بأن يعالج فى فصل خاص ، يعد القارىء لفهم ترجمته فى شىء من اليسر ، وأغنانا ذلك عن تضخيم النص بالشروح المطولة . على أننا لم نجد بداً فى كثير من الأحيان من التنبيه فى هامش النص على موقع كلمة أو الإشارة إلى معنى أخرى ، إذا اطمأننا إلى ذلك الشرح ، ولم نجد فيه تعسفاً فى الفهم أو ذهاباً فى التأويل .

على أننا — بعد ذلك كله — لم نر القارىء مستغنياً عن ترجمة عربية حديثة لكتاب الشعر تصاحب ترجمة متى ، لتحقق غرضين اثنين :

الأول : متابعة الترجمة القديمة ، فإن جانباً من صعوبة هذه الترجمة راجع إلى الخصائص الأسلوبية التى أشرنا إليها ، ولعل بعض هذه الخصائص لم تكن مستغربة فى عصر المترجم .

والثانى : تصور كتاب الشعر الأصلى فى صورة واضحة يعيننا عليها تقدم الدراسات اليونانية الحديثة ، ما يدور منها حول نقد النص وما يدور حول الأدب اليونانى بعامة ، وبذلك يستطيع القارىء أن يتبين ما طرأ على أفكار هذا الكتاب من تحوير فى صورها العربية .

وقد قمنا بهذه الترجمة معتمدين على نص «بتشر» (١) وعلى ترجمته وترجمة «بايووتر» (٢) فى الإنجليزية وترجمة فوالكان وكابل (٣) فى الفرنسية . وهذا النص وهذه الترجمات هى نفسها التى رجعنا إليها فى تحقيق النص العربى .

بحث مرجوليوث فى تاريخ كتاب الشعر عند العرب :

أما البحوث التاريخية فى «كتاب الشعر عند العرب» فأولها ذلك البحث الذى أشرنا إليه فيما سبق ، والذى صدر به مرجوليوث كتابه **Analecta Orientalia**

وهو — وإن كان داخلا فى موضوعنا — فليس فيه كثير مما ينتفع به ، لا من المادة ولا من المنهج . فقد نقل عن المراجع العربية بعض ما ذكرته عن متى وترجمته ، والفلاسفة — الكندى والفارابى وابن سينا — وتلخيصاتهم ، ولم يطل الوقوف نوعاً إلا عند فكرة «التخييل» التى عنى بها ابن سينا ، فأورد تعريفها عند الجرجانى ، وأوضح ارتباطها بالمنطق كما فهمه العرب . وفكرة «التخييل» من أوضح الأفكار فى تلخيص ابن سينا ، ويكاد يكون كل من كتب عن هذا التلخيص قد تكلم فيها ، وإن لم يبين أحد — حتى الآن — ارتباطها القوى بالحياة الأدبية عند العرب .

العالم ، وقد اعتمدنا فيه على نسختين : نسخة الشيخ بخيت المحفوظة فى مكتبة الأزهر ونسخة «داماد» التى صورتها الإدارة الثقافية بالجامعة العربية ، وأضفنا إليهما أحياناً طبعة مرجوليوث فى كتابه An,Or, ومصورة الجامعة المصرية من نسخة باريس رقم ٦٥٢٧ — وإن كانت هذه النسخة الأخيرة مليئة بالأخطاء . وقد كانت إشاراتنا غالباً إلى نسخة داماد لانها كانت أقرب النسخ إلى أيدينا . على أن أقدم هذه النسخ وأقومها — فيما يبدو — هى نسخة الشيخ بخيت .

(١) S. H. Butcher : Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of the Poetics, 4th ed., London 1920.

(٢) J . Bywater . فى مجموعة The Basic Works of Aristotle نشر Richard Mc Keon . نيويورك سنة ١٩٤١ .

(٣) J. Voilquin et J. Capelle : Art Rhétorique et Art Poetique, Paris (Garnier) 1944.

على أن مرجوليوث فى بحثه هذا القصير قد أخطأ خطأ ليس بالهين إذ ذكر – نقلا عن ليكلرك – أن حنين بن اسحق ترجم كتاب الشعر إلى العربية (p. 2) وهى غلطة وقع فيها كثير من المستشرقين ومنهم «ديفال» فى كتابه عن تاريخ الأدب السريانى ، والظاهر أنهم جميعاً نقلوا عن ليكلرك دون أن يرجعوا إلى الرواية الأصلية فى ابن أبى أصيبعة والفهرست ، التى قد يفهم منها أن إسحق بن حنين هو الذى نقل هذا الكتاب إلى السريانية لا حنين أبوه .

بحث تكاتش :

وقد خصص تكاتش قرابة مائة وخمسين صفحة فى الجزء الأول من كتابه للبحث فى العوامل التاريخية الأدبية التى أثرت فى ترجمة متى ، وأفاض فى الحديث عن التاريخ الأدبى للسريان خاصة ، حتى يمكننا أن نعد صفحات هذا البحث – وهى تقرب من الخمسين من قطع كبير غير مألوف فى الكتب – مقدمة طيبة لتاريخ الأدب السريانى . فهو يتحدث عن خصائص اللغة السريانية ، ونشأة الأدب السريانى ، ومراحل تطوره ، حديثاً لا يكاد يغفل اسما من الأسماء التى وردت فى المراجع الخاصة بتاريخ هذا الأدب . ثم هو يتتبع انتقال الثقافة اليونانية من السريان إلى العرب : وهنا أيضاً حديث طويل عن اتصال السريان بالعرب قبل الإسلام ، ثم تطور الثقافة العربية فى العصر العباسى على أيدى الموالى ، ويلى ذلك حديث أكثر تخصصاً فى تاريخ العناية بكتاب الشعر عند العرب ، يبدأ بإيراد الأخبار التى نقلت عن ترجمة هذا الكتاب أو تلخيصه ، مرتبة ترتيباً زمنياً ، ومحللة ومستنبطة منها النتائج ، ثم يأتى على ذكر الصور المختلفة التى مر بها الكتاب عند العرب ما بين ترجمة وتلخيص ، وبيان قيمة كل منها .

ولسنا نخالف المؤلف فى ضرورة العناية ببحث المؤثرات الثقافية التى أنتجت لنا هذه الترجمة العربية لكتاب الشعر . ولكننا نخالفه من حيث تحديد الدائرة التى يوضع فيها مثل هذا البحث ، ثم من حيث عمق البحث الذى نجريه فى داخل تلك الدائرة . وعندنا أن بحث تكاتش يتصف بالسعة – فى هذه الناحية – أكثر مما يتصف بالعمق . فهو يلم بمسائل كثيرة مكانها الطبيعى فى تاريخ للأدب السريانى أو تاريخ للأدب العربى . ومن ذلك فى القسم السريانى : مناقشته لنشأة هذا الأدب أترجع إلى انتشار المسيحية بين السريان أم كان للأدب السريانى المسيحى سلف علمانى . وموازنته بين فضل النساطرة وفضل اليعاقبة على الأدب السريانى عامة وعلى الأدب المترجم خاصة . وفى القسم العربى : دعواه – مستنداً إلى آراء سابقة لبعض المستشرقين – أن الشعر العربى استعار أوزانه الأولى من الشعر اليونانى ، وأن الفرس كانوا أصحاب الفضل فى تطور الشعر العربى والثقافة العربية . فهذه المناقشات كلها – فضلا عن كونها محل خلاف كبير – لا تمدنا بنتائج واضحة تعيننا على فهم الترجمة العربية لكتاب الشعر . وعندى أن الدراسة التاريخية لهذه الترجمة يجب أن تجرى فى دائرة أضيق وأعمق ، فتتناول طريقة المترجمين السريان فى النقل ، وفهمهم للشعر وعمل الشاعر ، وأفكارهم عن ألوان الشعر اليونانى التى يتحدث عنها أرسطو ، ومكان البحث فى الشعر من دراساتهم النظرية . ولكن هذه المسائل لا تجد فى بحث تكاتش إلا مكاناً مغموراً بجانب مناقشاته الطويلة فى موضوعات تاريخ الأدب العام . ولو قد اتجه إلى تلك المسائل لوجد مادة قيمة توضح بعض ما بقى غامضاً عليه من أمر ترجمة الشعر ، وتزيد بعض ما وصل إليه من النتائج فى شأن هذه الترجمة ثباتاً ووضوحاً .

لم يعرض تكاتش لبحث الصور العربية التى اتخذها كتاب الشعر بعد ترجمة متى إلا عرضاً سريعاً يرمى إلى تبين إمكان الانتفاع بهذه الصور فى تحقيق النص اليونانى . فهو يقول عن ابن سينا : « إنه صنع من ترجمة متى .... موجزاً يصور « كتاب الشعر » العربى ، وقد نال هذا الموجز حظوة عند المعنيين بهذا الفرع من الدراسات اللغوية بين العرب ، ولكننا لا نكاد نتبين فيه مضمون الكتاب الأرسطى ، ولا نرى آثاره فيه إلا حيث تجتلب قطع من ترجمة أبى بشر تتناول وجوهاً من التناول فيها من تجسيم أخطاء الترجمة وتعميقها ما يؤدى إلى تشويه الأفكار الأرسطية تشويهاً مضحكاً .

« وإذ كان كل ما فى تلخيص ابن سينا من عناصر أرسطية ، أصابها قليل أو كثير من التحريف ، راجعاً إلى أبى بشر ، فإن هذا التلخيص لا يضيف شيئاً جديداً يعين على تصور مخطوطة S » (١) .

بحث جبريلى :

ولكن الجزء الأول من كتاب تكاتش لم يكد يظهر حتى نشر المستشرق الإيطالى جبريلى بحثاً عن « نظرية الفن والشعر عند العرب كما تظهر فى شرح ابن سينا وابن رشد لكتاب الشعر الأرسطى » (٢) . وقد بدأه بتقرير أن العرب لم يقيموا مبحثاً مستقلا فى فلسفة الفن ، وأنهم عدوا كتاب الشعر الأرسطى جزءاً من المنطق . وبعد أن يشير إلى عمل تكاتش فى دراسة الترجمة العربية لهذا الكتاب ، وما أوضحه من تأثرها بأسلوب الترجمة الذى غلب على بعض المترجمات السريانية ، بحيث لم يكن غريباً أن تفهم هذه الترجمة فهماً بعيداً عن الأصل ، وأن توضع من إطار الفلسفة الأرسطية فى موضع مخالف جداً لموضعها الصحيح — يقول : « إن تتبع شرحى ابن سينا وابن رشد ومقارنتهما بالترجمة العربية صفحة صفحة لتحليل جميع ما وقع فيهما من مضاعفة اللبس والوهم والتشويه ، حتى ضاعت منهما معالم المقالة الأرسطية — هو فى نظرنا جهد عقيم . » (ص٢٩٢) ويستشهد على ذلك بأمثلة للأفكار الأرسطية التى أصيبت فى ذينك الشرحين بتحوير أخرجها عن الأصل . ثم يقرر أن دراسة شرحى ابن سينا وابن رشد إنما تجب العناية بها من وجهة تاريخ الأدب العربى وتاريخ الثقافة العربية — وذلك ما يزمع أن يتناوله فى بحثه .

وهو يتناول شرح ابن سينا بتحليل موجز وشرح ابن رشد بتحليل مفصل . وطريقته فى الحالين أقرب إلى الترجمة والتلخيص ، وإن اتفقت له بين ذلك لمحات فنية فى الموازنة بين تصور العرب للشعر كما يظهر فى شرحى الفيلسوفين العربيين وبين تصور اليونان له كما يظهر فى النص الأصلى لكتاب الشعر . ومن ذلك وقفته عند فكرة « التخييل » التى ترد عند ابن سينا مقابلة لفكرة المحاكاة ، ورؤيته فيها دليلا على التردد بين الحاجة إلى إثبات الطبيعة الخيالية غير المنطقية للعمل الشعرى ، وهى حاجة شعرت بها نظرية الفن قديماً وحديثاً ، وبين الرغبة فى إلحاق النظرية الشعرية

---

(١) Tkatsch : AUPA,. B,I, S. 129—130 — ومخطوطة "S" هى الرمز الذى اصطلح عليه نقاد نص « الشعر » للدلاله على الأصل اليونانى الذى تشعبت عنه ترجمة متى .

(٢) F. Gabrieli : Estetica e Poesia Araba Nell' Interpretazione della Poetica Aristotelica Presso Avecenna e Averroè (Rivista Degli Studi Orintali, T. XIII. p. 291—331)

بالمنطق (ص ٢٩٩) وقوله إن فى ملاحظة ابن سينا أن الشعر العربى اتجه إلى محاكاة الذوات أكثر من محاكاة الأفعال شعوراً مبهماً بالفارق الأساسى بين الشعر العربى والشعر اليونانى : فالأول اتجه إلى الأسطورة والقصة والدرامة على حين أن الثانى جهل الملحمة وجهل الدرامة ، واقتصر على التعبير المباشر عن العواطف والأخيلة (ص ٣٠٢) ورأيه حين يورد قول ابن رشد :

« وإجادة القصص الشعرى والبلوغ به إلى غاية التمام إنما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشىء أو القضية الواقعة التى يصفها مبلغاً يرى السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه » (التلخيص ص ٢٧–٦–٩) أن الوصف الواقعى الجزئى الدقيق سمة مميزة من سمات الشعر العربى (ص٢١٥) .

ولكن جبريلى وإن ربط – شيئا ما – بين الأفكار التى وردت فى تلخيص ابن سينا وابن رشد لكتاب الشعر وبين البيئة الأدبية التى استمدا منها نماذجهما ، فإنه لم يربط قط بين تلك الأفكار وبين ما ورد فى كتب البلاغة العربية من أفكار مشابهة ، أو بينها وبين جهاد الشعر العربى نفسه كى يتطور مع الحياة ، واكتفى بإشارة عابرة إلى أن الصعوبة التى واجهت الفيلسوفين العربيين فى تلخيصهما لكتاب الشعر ترجع إلى أن هذا الكتاب يعالج جانباً من جوانب «العلوم النقلية» التى عرف لها عند العرب منهج مستقل عن العلوم العقلية (٢٩٤–٥) بل إنه يصرح فى ختام بحثه بأن تلخيصى الفيلسوفين العربيين يبدآن وينهيان المحاولة الأولى والأخيرة – فى حدود ما تشهد به الوثائق التى بين أيدينا – لوصل العالم الثقافى الإسلامى بقواعد الشعر كما يرسمها أرسطو (ص٣٣٠) وبأن ترجمة أبى بشر متى بن يونس وشرح ابن سينا وشرح ابن رشد كل تلك ظلت بالنسبة إلى المفكرين التالين وإلى الثقافة الإسلامية حروفاً ميتة مكفنة فى المكتبات (ص٣٣١) وأغلب الظن أن هذه الأحكام العريضة لم تعرض على شىء من البحث التاريخى الجاد .

بحث خلف الله :

وآخر محاولة نعرفها لدرس الصور العربية من كتاب الشعر الأرسطى هى ذلك البحث الذى نشره الأستاذ محمد خلف الله فى مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية سنة ١٩٤٦ وعنوانه «نقد لبعض التراجم والشروح العربية لكتاب أرسطو فى صنعة الشعر (بويطيقا)» . وبين أيدينا منه نسخة مستخرجة تقع فى تسع وأربعين صفحة . وقد قصد الأستاذ فيما يظهر أن يجعل هذا البحث مقدمة لترجمة له حديثة اعتمد فيها على التراجم الأوروبية (ص ٢) . ومن أجل ذلك كان الشطر الأكبر من عنايته موجهاً إلى ذلك العمل الذى سبق أن وصفه جبريلى «بالعقم» ، أعنى إلى مقارنة ترجمة متى وتلخيص ابن سينا وابن رشد بأفكار أرسطو الأصيلة . وربما وضع الباحث فقرة من الترجمة أو التلخيص بإزاء الفقرة المقابلة لها من الترجمة الحديثة ، ليدل على مبلغ ما هنالك من بعد بين هذه الصور العربية القديمة وبين النص الأصلى . على أن البحث فى قيمة هذه النصوص قد أداه إلى التعرض لدرس أسلوب المترجم وطريقته ، ومبلغ علمه بالثقافة اليونانية ، منتفعاً ببعض الأحكام القديمة والحديثة فى موضوع المترجمات السريانية (ص٦–١١) وهو هنا يوافق – إجمالا – رأى الباحثين الغربيين فى ترجمة متى بن يونس ، وإن لم يطلع على كتاب مرجوليوث ولا على كتاب تكاتش (ص٣ و ٤٨–٤٩) . وله بعد ذلك ملاحظات قليلة فى موضوعات تتصل بتاريخ الأدب المقارن (ص١٤–١٥ و ٢٦) ولكنه فى ذلك كله لا يتجاوز الإشارة السريعة ، منبهاً – فى بعض الأحايين – إلى أن الموضوعات التى يمسها تحتاج إلى مزيد من البحث . (ص١١و٣٩و٤١) .

منهج البحث التاريخى :

لقد اجتهدنا أن نخلص بحثنا التاريخى من اتجاهين نراهما دخيلين على كل بحث فى تاريخ الأدب أو البلاغة ، الأول الاتجاه النقدى ، والآخر الاتجاه الفنى . وأعنى بالاتجاه النقدى فى مثل بحثنا هذا أن نقصد إلى الحكم على ترجمة متى مثلا بمخالفتها للأصل اليونانى أو موافقتها له ، أو على شرحى ابن سينا وابن رشد بمحافظتهما على ترجمة متى أو تصرفهما فيها — كما رأينا فى بحث الأستاذ محمد خلف الله ؛ وأعنى بالاتجاه الفنى أن نقرأ ترجمة الشعر أو شروحها أو الآراء البلاغية التى بنيت عليها فى ضوء نظرية فنية — أو جمالية — خاصة إلى الشعر ، ننسب إليها أحكام الأقدمين ، ونخضع لها تلك الأحكام — كما رأينا من عمل جبريلى (١). فعندنا أن التاريخ الأدبى يجب — ليكون علماً — أن يخلص لفهم الماضى لا للحكم عليه . وقد يبدو أن الفرق بين الأمرين هين ، وأن الإلحاح فى تأكيده ضرب من الادعاء ، ولكن هذا الفرق يزداد وضوحاً حين نقرن التاريخ الأدبى إلى غيره من ألوان التاريخ . ولندع مثل التاريخ الطبيعى حتى لانتهم بالغلو — وإن لم يكن فى الأمر مغالاة — لنتخذ مثلنا من التاريخ السياسى : فلست أظن أصحاب هذا العلم يرضون بأن ينحرف عن تفسير الأحداث التاريخية ووصف حضارات الأمم فى نموها واندثارها إلى الحكم على حضارة ما أو إنسان ما باستحسان أو استهجان . وكما نعد الكاتب إذا خرج إلى شىء من ذلك كاتباً فى الأخلاق لا كاتباً فى التاريخ — كذلك الأمر فى التاريخ الأدبى ، فإذا خرجنا إلى الحكم على أثر أدبى بالصحة أو الخطأ فقد خرجنا إلى النقد الأدبى ، وإذا خرجنا إلى الحكم على نظرة بلاغية بموافقتها أو مخالفتها لمقياس من مقاييس الفن فقد خرجنا إلى شعبة خاصة من النقد الأدبى وهى النظرية الفنية ، وقد ينبغى أن يكون لكل من التاريخ الأدبى والنقد الأدبى مناهجه الخاصة ووجوده المتميز ، إذا أريد لكل منهما حياة ونماء .

ولست أنكر بهذا الذى ذهبت إليه أن للتاريخ السياسى والحضارى أحكاماً ، وأن للتاريخ الأدبى أحكاماً كذلك . غير أننا نستعمل كلمة «الحكم» هنا بمعنى غير المعنى الأول . فالحكم هنالك له معنى معيارى ، أما هنا فليس له إلا المعنى العقلى المنطقى ، أو بعبارة أخرى : إن الحكم الذى نفيناه من التاريخ حكم يعتمد على مقررات سابقة خلقية أو دينية أو أدبية أو فنية ... الخ . ، أما الحكم الذى نثبته للتاريخ فهو حكم لايستند إلى معيار غير التاريخ نفسه ، غير التطور الذى يرقب التاريخ مجراه . وإلى مثل هذا الحكم نريد أن ننتهى فى دراستنا التاريخية الأدبية .

وحين نرقب تطور الصورة التى عرفها العرب للشعر الأرسطى فليس الزمن هو العامل الوحيد فى هذا التطور . بل إننا نتبين عاملين : عامل الزمن وعامل البيئة الثقافية . فشرح ابن رشد الذى عاش فى القرن السادس أقرب إلى ترجمة متى من «نقد الشعر» الذى كان صاحبه معاصراً لمتى بين القرنين الثالث والرابع . ومن أجل ذلك راعينا عامل البيئة الثقافية وقدمناه على عامل الزمن فى دراستنا لتاريخ كتاب الشعر عند العرب . فكتاب الشعر كان يتطور فى المكان كما كان يتطور

---

(١) من الإنصاف أن نقول : إن الأستاذ محمد خلف الله قد جعل «النقد» غرض بحثه فجاء منهجه مطابقاً لهذا الغرض ، أما جبريلى فقد وعدنا ببحث تاريخى ثم انحرف عن المنهج التاريخى القويم .

فى الزمان . وسواء أكان تطوره إلى قوة أم إلى ضعف فإن عامل التطور المكانى كان هو المؤثر الأول فى تاريخ البلاغة العربية : فمن ترجمة إلى تلخيص إلى تأثر واحتذاء ، وهذه هى الخطوات التى نفذ بها كتاب الشعر إلى الثقافة العربية .

وثمة شىء آخر يجب أن نشير إليه . وهو أننا حين نؤرخ لا نجد أمامنا إلا آثاراً تمثل مراحل معينة من التطور الذى اتخذته ظاهرة فى تاريخ يصعب تحديد مبدئه ومنتهاه . ولكن هذا أحرى أن يجعلنا أشد تحرزاً فى الحكم بانتهاء شىء أو ابتدائه (لا كما زعم جبريل) منه بأن يغرينا بالتقحم على إثبات شىء ليس فى أيدينا دليل تاريخى على وجوده ، فنخرج من دائرة البحث العلمى إلى خيالات وأوهام .

القسم الأول

كتاب

أرسطوطاليس

في الشعر

ترجمة أبي بشر متّى بن يونس

مقابلاً بترجمةٍ حديثة بقلم المحقق

الرُّمُوز

أولا ـ فى النص الأصلى وهوامشه :

ت : تكاتش

س : الأصل المخطوط فى المكتبة الأهلية بباريس والمصور بمكتبة جامعةالقاهرة .

ف : إضافة بقلم الناسخ فوق السطر .

ل : نسخة داماد (سليمانية) من كتاب الشفاء (المنطق) .

م : مرجوليوث فى Analecta Orientalia

مر : مرجوليوث فى The Poetics of Aristotle (نقلا عن تكاتش).

( ) : شرح أدمجه الناسخ فى النص .

[ ] : زيادة ترجع إلى خطأ من الناسخ

< > : نقص أو تلف فى المخطوطة الأصلية أكمل بالاستعانة بالنصاليونانى غالباً .

• حرف تالف فى الأصل .

أثبتت أرقام الصفحات والسطور بين أقواس داخل النص .

الجمل التى لها مقابل فى شرح ابن سينا أو ابن رشد جعل فوقها خط .

ثانيا ـ فى الحواشى المستخرجة من شرح ابن سينا او ابن رشد :

ب : نسخة الشيخ بخيت من كتاب الشفاء .

س : نسخة المكتبة الأهلية بباريس من كتاب الشفاء المصورة بمكتبة جامعة القاهرة .

ل : نسخة المكتبة السليمانية بداماد .

( ) : تعليق لنا على النص .

< > : زيادة من الشارح ـ ابن سينا او ابن رشد ـ تجرى مجرى التفسير لمايحكيانهمن كلام أرسطو .

إرشاد

لما تحرينا إثبات أرقام الصفحات والأسطر فى المخطوط الأصلى فى صلب النص رأينا أن نتخذ هذه الأرقام نفسها لهوامشنا حتى لا نزحم النص بالرموز . فبعد أن نثبت فى الهامش رقم الصفحة

والسطر نورد ما لدينا من تعليقات على كلماته . ونبدأ بكتابة الكلمة على الصورة التى أثبتناها فى صلب النص واضعين بعدها أحد هذين الرمزين : م أو ت . بين قوسين صغيرين إذا كان مارجوليوث أو تكاتش قد سبقنا إلى ضبطها أو تقويمها . ثم نثبت كتابة الاصل إن كنا قد أصلحناها أو قبلنا إصلاحها ، ونورد القراءات المخالفة لما أثبتناه فى صلب النص ، وقد ميزنا بين ما أخطأ الناشران السابقان فى قراءته من كلمات صحيحة فى الأصل وبين ما اقترحاه من إصلاحات لم نقبلها ، فعن خطئهما فى قراءة الأصل نقول بعد إثبات الكتابة الصحيحة : كذا فى ص . وإذا كان خطؤهما فى الإصلاح لم نكتب هذه العبارة . وربما زدنا على تحقيق النص شيئاً من الشرح ، وإذا كانت القراءة التى قبلناها تستند إلى النص اليونانى أو إلى شرح ابن سينا أو ابن رشد أثبتنا ما يقابلها فى هذه النصوص .

كتاب « صنعة الشعر » لأرسطو

(ترجمة حديثة)

١ – إنا متكلمون فى صنعة الشعر فى ذاتها وأى قوة لكل نوع من أنواعها ، وكيف ينبغى أن تقوم القصة إذا طمح بالشعر إلى حال الجودة ، وقائلون أيضاً من كم جزء يتكون الشعر ، وما هى أجزاؤه ، وكذلك نتكلم فى كل ما يتصل بهذا المبحث ، مبتدئين فى ذلك كله – وفقاً للطبيعة – من المبادىء الأولى .

فشعر الملاحم وشعر التراجيديا ، وكذلك الكوميديا والشعر الدثورمبى ، وأكثر ما يكون من الصفر فى الناى واللعب بالقيثار – كل تلك ، بوجه عام ، أنواع من المحاكاة ، ويفترق بعضها عن بعض على ثلاثة أنحاء : إما باختلاف ما يحاكى به ، أو باختلاف ما يحاكى ، أو باختلاف طريقة المحاكاة . فكما أن من الناس من إنهم ليحاكون الأشياء ويمثلونها بحسب ما لهم من الصناعة أو العادة بألوان وأشكال ، ومنهم من يفعل ذلك بوساطة الصوت ، فكذلك الأمر فى الفنون التى ذكرناها ، فجميعها تحدث المحاكاة بالوزن والقول والإيقاع ، إما بواحد منها على الانفراد أو بها مجتمعة .

س ١ – ٣ ابن سينا : « أما الكلام فى الشعر وأنواع (الشعر – ب . وس .) وخاصة كل واحد منها ووجه إجادة فرض (قرض ؟) الأمثال والخرافات الشعرية< وهى الأقاويل المخيلة> وإبانة أجزاء كل نوع بكميته وكيفيته فسنقول فيه . » (ل . ٤١١ب – ٤١٢ أ)

(١٣١ أ) « ١ » الشعر (م) : ص . الشعرا ، قارن ابن سينا (ل ٤١٢أ آخر الصفحة) وابن رشد (١ / ٤ – ٥) « ٢ » الفواسس : تعريب ποίησις الشعر . ابن رشد : القوانين (١ / ٥) « ٣ » فى أخر (ت) : ص . من أجل . موجودة : ت مثودوس . التى هى : تكرار (ت) « ٤ » ونتكلم : مرادف أقحم فى النص (انظر ص ١٧) « ٦ » فأصنافها : ص . وأصنافها . والحكاية : م . و < تعمل > الحكاية « ٧ » أشياء أخر تشبه وتحاكى : ت . (كما يظهر من ترجمته) أشياءُ أخر تشبه وتحاكى . « ٨ » ويحاكون ذلك : مرادف لقوله : يشبهون بألوان وأشكال ، ويظهر أن المترجم وضع هذه العبارة الثانية ليزيل اللبس الحاصل من استعمال الباء بعد الفعل « يشبهون » وليدل على أن المقصود هنا هو موضوع التشبيه لا أدواته كما سيأتى بعد (س ١٠).

بسم الله الرحمن الرحيم

كتاب أرسطو طاليس فى الشعر

نَقْلُ أَبى بِشْرٍ مَتَّى بنِ يونس القُنَّائِىِّ من السُّريانِىِّ إلى العَرَبىِّ.

قال أَرسطو طاليس : (١) إنَّا متكلمونَ الآن فى صناعةِ الشعرِ وأَنواعِها ، ومخبرون أَىَّ قوة لكل واحد منها ، وعلى أَىِّ (٢) سبيل ينبغى أَن تَتَقَوَّمَ الأَسمارُ والأَشعارُ إن كانتِ الفواسُس مزمعةً بأَن يجرى أَمرُها مجرى (٤) الجودةِ . وأَيضًا من كم جزءٍ هى ، وأَيّما هى أَجزاؤها . وكذلك نتكلم فى أُخَرَ ، كم التى هى موجودةٌ [التى هى] لها بعينِها . (٣) [ونتكلم] ونحنُ متكلمون فى هذا كُلِّهِ من حيثُ نبتدئُ أَولاً من الأَشياءِ الأَوائل .

فكلُّ شعرٍ وكلُّ نشيدٍ شِعْرِىٍّ ننحى به (٥) إما مديحًا وإما هجاءً <و> إما ديثرمبو الشعرىَّ ، ونحو أَكثر أَوليطيقس ، وكل ما كان داخلاً فى التشبُّه ومُحَاكاةِ (٦) صناعةِ الملاهى من الزَّمْرِ والعُودِ وغيره ـ فأَصنافُها ثلاثةٌ : وذلك إمَّا أَن تكونَ تُشَبِّهُ بأَشياءَ أُخَرَ والحكاية (٧) بها ، وإما أَن تكونَ على عكسِ هذا ، وهو أَنْ تكونَ أَشياءَ أُخَرَ تُشَبِّهُ وتحاكِى ، وإما أَن تجرىَ على أَحوالٍ مختلفةٍ لاعلى (٨) جهةٍ واحدةٍ بعينِها .

وكما أَنَّ الناسَ قد يشبِّهُونَ بأَلوانٍ وأَشكالٍ كثيرًا ويحاكُونَ ذلك ، من حيثُ إن بعضَهم (٩) يشبِّه بالصناعات ويحاكيها ، وبعضُهم بالعاداتِ ، وقومٌ أُخَرُ منهم بالأَصواتِ ، كذلك الصناعاتُ (١٠) التى وصَفْنا . وجميعُها يأَتِى بالتَّشْبِيهِ والحكايةِ

فالإيقاع والوزن ـ مثلا ـ يستعملان وحدهما فى الصفر فى الناى وصنعة الضرب على القيثار ، وما قد يكون من صنائع لها مثل قوتهما ، كصفارة الراعى . والوزن وحده ـ بغير إيقاع ـ يستخدم فى الرقص، فإن الرقص أيضاً يحاكى الخلق والانفعال والفعل بوساطة الأوزان الحركية . أما الصنعة التى تحاكى باللغة وحدها منثورة أو منظومة ـ ومن النظم ما يكون فى جملة أعاريض مجتمعة، ومنه ما يكون فى جنس واحد من الأعاريض ـ أما هذه الصنعة فلم يعرف لها اسم حتى الآن ، فليس لدينا تسمية عامة لمشاهد سوفرون وكسنارخوس ومحاورات سقراط ، ولا لما قد يعمل من المحاكاة فى العروض الثلاثى أو الإليجى أو غيرهما من الأعاريض . إلا أن الناس يلحقون كلمة الشعر ـ أو العمل (بوياين) ـ بالعروض المقول فيه ، فيطلقون اسم « الشعراء الإليجيين » على فريق ، واسم شعراء الإبى على فريق آخر ، لا يرجعون فى تسمية هؤلاء وأولئك شعراء إلى المحاكاة بل إلى العروض دون تمييز بين محاك منهم وغير محاك ، حتى لقد جرت عادتهم أنه إذا وضعت مقالة طبية أو طبيعية فى كلام منظوم سموا واضعها شاعراً . على أنك لا تجد شيئاً مشتركاً بين هوميروس وأمبدوكليس ما خلا الوزن ، بحيث يحق لك أن تسمى الأول منهما شاعراً ، أما الثانى فيصدق عليه اسم « الطبيعى » أكثر من اسم « الشاعر » . وعلى هذا القياس ينبغى أيضاً أن نسمى شاعراً من يأتى بالمحاكاة فى مزيج من الأعاريض . كما فعل خايريمون

«١١» والتأليف (ت) : ص . وتأليف . «١٥» وبالأوزان : (ت) جنساً واحداً من الأوزان «١٦» < هذه > الأزمنة (ت) : ص. الازمه، م. الآن . «١٧» سوفرن (م) : ص. شاعر وقرى، (ت) شاعر سوفرن . «١٨» هو : م . وت : هى . إلغايا (م) : ἐλεγεῖα ص . الغاز . «١٩» بها (ت) . ص. لها . فيو إلغايا (م) ἐλεγειο — ποιοὺς ص . ممن الغايا . (١٣١ب) . «١» فيو إلإفى (م) : ἐποποιοὺς ص. فى الآخر . «٢» شىء : ص . شى اقرأ «شيئا» . «٣» بالتلقيب (م) : ص بالتقليب ؛ καλεῖν «٥» — فإنه — كان (م) : ص. كى أوكن

باللَّحْنِ والقَوْلِ والنَّظْم ، وذلك يكونُ إمَّا على الانفرادِ وإما (١١) على جهةِ الاختلاطِ مثالُ ذلك أوليطيقى وصناعةُ العيدانِ فإنهما تَسْتَعْمِلانِ اللَّحْنَ والتأليفَ فقط ، وإن كان (١٢) يوجد صناعاتٌ أُخرى هى فى قوتِها مثلُ هاتَيْن: مثال ذلك صناعة الصَّفْر ، تَسْتَعْمِلُ (١٣) اللَّحْنَ الواحَد بعَيْنِهِ من غَيْرِ تأليفٍ ، وصناعةُ أداةِ الرَّقْصِ أيضًا ، وذلك أن هاتين باللحون المتشكِّلة تشبُّه (١٤) بالعادات وبالانفعالات أيضًا وبالأعمالِ أيضًا وتُحاكِيها. أمَّا بعضُها فبالكلام المنثُور الساذَج (١٥) أكثرُ ، أو الأوْزَان ، وتُحاكِى هى هذه إمَّا وهى مخلِّطة وإما بأنْ تَسْتَعْمِلَ جِنْسًا وَاحدًا ، وبالأوْزانِ (١٦) التى هى بلا تسميةٍ إلى هذه الأزمنةِ : وذلك أنَّهُ ليسَ لَنا أنْ نسمِّىَ بماذَا تُشَارِكُ حكاياتُ وتشبيهاتُ (١٧) سوفرن وكسانرخس والأقاويلُ المنسوبةُ إلى سُقْرَاطَ ، ولا أيضًا إنْ جعلَ الإنسانُ تَشبِيهَهُ (١٨) وَحِكَايتَهُ بالأوزانِ الثُلاثِيّةِ ، أو [هو] هَذِه التى يقالُ لها إلغَايَا ، أو شىء من هذه الأُخرَ التى يَجْعَلُ تشبيهَهُ وحكايَتَهُ (١٩) بها على هذا النَّحوِ . غير أنَّ الناسَ عندما يُوصلونَ وَزنَ صناعةِ الشعرِ (يَعْمَلُونَ الأوزانَ و) يُسَمُّونَ بَعْضَها «فُيو إلغايَا» (١٣١ب) وَبَعْضَهَا «فيوالإفى» (والتى لها أوَّلٌ وآخِرٌ). ولَيس كالتى يعملون الشعراءُ ، التى هى بالحكايةِ والتَشْبيهِ ، لَكِن التى يُلَقِّبُونَهَا (٢) المشتركة فى أوزانِها ، وذَلِكَ إنْ عَمِلُوا شىء من أُمورِ الطِبِّ أوْ أُمُور الطبيعةِ بالأوْزَانِ ، فَهَكَذَا (٣) قَدْ جَرَتْ عادتُهُمْ بِالتَلْقِيب . وذلك أنَّه لا شىءَ يَشْتَرِكَانِ فِيهِ أوميروس وأنفادقلس ما خلا الوَزْنَ : ولذلك (٤) أمَّا ذاك فينبغى أنْ نلقِّبه شاعرًا ، وأمَّا هذا فالمتكلمَ فى الطبيعياتِ أكثرَ من الشاعر . وكذلكَ إنْ كانَ الإنسانُ (٥)

فى « كنتورس » وهى قصيدة تجمع بين الأعاريض كلها . فلتوضع الحدود بين هذه الأمور على النحو الذى وصفناه .

ثم إن من الصنائع ما يستعمل جميع الوسائط التى ذكرنا : أعنى الوزن والغناء والعروض ، كالشعر الديثرمبى والنومى ، وكالتراجيديا والكوميديا . غير أن الفرق بين هذه الصنائع أن الأوليين تستخدمان الوسائط الثلاثة مجتمعة ، على حين أن الأخريين تستخدمانها مفرقة فى جزء جزء . هذا قولى فى الفروق بين الصنائع التى بها يحدثون المحاكاة

٢ — وإذا كان من يحدثون المحاكاة إنما يحاكون أناساً يعملون ، وكان هؤلاء المحاكون — بالضرورة — إما أخياراً وإما أشراراً (فإن الأخلاق تخضع غالباً لهذين القسمين ، لأن الرذيلة والفضيلة هما اللذان يميزان الأخلاق كلها) فينتج من ذلك أن المحاكين إما أن يكونوا خيراً من الناس الذين نعهدهم أو شراً منهم أو مثلهم ، كما هى الحال فى التصوير : فقد كان بولوجنوتس يصور الناس خيراً مما هم وباوزون يصورهم أسوأ مما هم وديونوسيس يصورهم كما هم . فبين إذن أن كل واحد من المحاكيات التى ذكرت له هذه الفصول ، وأنه يكون مختلفاً بأن يحاكى أشياء مختلفة على هذا النحو الذى وصفنا . فإن هذه الفروق قد توجد أيضاً فى الرقص والصفر بالناى واللعب بالقيثار ، كما توجد فى الكلام المنثور والشعر الذى لا تصاحبه الموسيقى ، فهوميروس مثلا يصور الناس خيراً مما هم ، وكليوفون يصورهم كما هم ، وهيجيمون الثاسى الذى كان أول من نظم المساخر ونيقوخاريس الذى كتب « الديليادا » يصورانهم شراً مما هم ، وقد تقع المحاكاة فى

« ٧ » الحلو والأوزان : ص . الحلوا والأوزان ، م. ت . الحلوا والأوزان (كذا يثبتانها فى صلب النص ولا يعلقان عليها بشئ) . بثورمبى . لعلها « لثورمى » أو « لدثورمبى » (قارن ١٣١ أ — ٥) . « ٨ » للناموس (م) : νόμος ، ص . للناصوص . « ١١ » عاداتهم : ص ، عادتهم . (فى حذف ألف المد قارن ١٢٣ أ — ٣ ، ١٣٤ أ — ١٦ ، ١٣٨ ب — ١٤ ..) « ١٢ » وإما الأراذل : ص . والايما الارذل . « ١٣ » حالة (م) : ص . حال « ١٨ » فالأفاضل (م) : ص . فالعامل . « ٢٠ » إلادا : من : Δηλιάδα ؟ ص . الأدى ، م . الأرى ، وفى هامشه : هى « الإراء » ، ت. الأرى (؟) » . « ٢١ » التى (م) : ص . إلى . لثورامى : قارن ١٣١ أ — ٥ ، ١٢١ ب — ٧ . نوامس : قارن ١٤١ ب — ٨

يعْمَلُ الحكايةَ والتَشْبِيهَ عندما يَخْلِطُ جَمِيعَ الأَوزان ، كما كان يَعْمَلُ خاريمن – فإنَّه كانَ يُشَبِّه قانطورس (٦) برقص الدستبند من جميع الأَوزانِ – فَقَدْ يَجبُ أَن نلقِّبَهُ شاعرًا . فَمِنْ قَبِل هذهِ كانَ حُدِّد هذا الضَرْبُ .

وَقَدْ يُوجَدُ (٧) قَوْمٌ يَسْتَعْمِلُون جَمِيعَ التى وُصِفَتْ : مثالُ ذلك فى اللَّحْنِ والصوتِ الحُلْوِ والأَوزانِ كصناعةِ الشعرِ التى بثورمبى (٨) والتى للنامُوسِ ، والمَدِيْح أَيضًا والهِجَاء ؛ وَتَخْتَلِفُ بِأَنَّ بَعْضَهَا مَعَ الكُلِّ معًا وبعْضَهَا بالجُزْءِ . فَهَذِهِ أَقُولُ (٩) إِنَّهَا أَصْنَافُ الصَنَائِع التى بها يَعْمَلُونَ الحِكَايَةَ والتَشْبِيهَ .

وَلَمَّا كَانَ الذين يُحَاكُونَ وَيُشَبِّهُونَ قَدْ يَأْتُونَ بِذَلِكَ (١٠) بِأَنْ يَعْمَلُوا العَمَلَ الإِرَادِىَّ فَقَدْ يَجِبُ ضَرُورةً أَنْ يَكُونَ هؤلاءِ إِمَّا أَفَاضِل وَإِمَّا أَرَاذِل . وَذَلِكَ أَنَّ العَادَاتِ (١١) والأَخلاقَ مَثَلاً هِىَ تَابِعَةٌ لِهَذَيْنِ فَقَط ، وَذَلِكَ أَنَّ عَادَاتِهم وأَخْلاَقَهُمْ بِأَجْمَعِهم إِنَّما الخلافُ بَيْنَها بالرَذِيلةِ (١٢) وَالفَضِيلَةِ . وَيَأْتِى بالحِكَايَةِ وَالتَشْبِيهِ إِمَّا الأَفَاضِلُ مِنَّا وَإِمَّا الأَرَاذِلُ وإِمَّا مَنْ كَانَتْ (١٣) حَالُه فى ذَلِكَ كما يُشَبِّه المُصَوِّرُونَ فِى صَنَائِعهم : أَمَّا الأَخيارُ مِنْهُم للأَخْيَارِ والأَشْرَارُ للأَشْرَار . (١٤) كَمَا [أَمَّا] أَنَّ فَاوسن حَاكَى الأَشرَارَ وشبه وَأَمَّا ديونوسيوس كان يُشَبِّه وَيُحَاكِى (١٥) الشَبِيهَ . فَظَاهِرٌ بَيِّنٌ أَنْ يَكُونَ كُلُّ تَشْبِيه وَحِكَايَة من التى وُصِفَتْ ، وَكُلُّ واحد واحد (١٦) مِن الأَفْعَال الإِرَادِيَّةِ لَهَا هذه الأَصْنَافُ والْفُصُولُ ، وأَنْ تَكونَ الواحدةُ تشبَّه بالأُخْرَى (١٧) وَتُحَاكِيهَا بهذا الضَرْب . وَذَلِك أَنَّهُ فى الرَقْصِ والزَّمْرِ وَصِنَاعَةِ العِيدَان قَدْ يُوجِدُ لهذه (١٨) أَنْ تَكُونَ غَيْرَ مُتَشَابِهَةٍ ونحوَ الكَلاَم والوَزْنِ المُرْسَلِ مِثَالُ ذلك أَما أَوميروس

يعْمَلُ الحكايةَ والتَشْبِيهَ عندما يَخْلِطُ جَمِيعَ الأَوزان ، كما كان يَعْمَلُ خاريمن – فإنَّه كانَ يُشَبِّه قانطورس (٦) برقص الدستبند من جميع الأَوزانِ – فَقَدْ يَجبُ أَن نلقِّبَهُ شاعرًا . فَمِنْ قَبِل هذهِ كانَ حُدِّد هذا الضَرْبُ .

وَقَدْ يُوجَدُ (٧) قَوْمٌ يَسْتَعْمِلُون جَمِيعَ التى وُصِفَتْ : مثالُ ذلك فى اللَّحْنِ والصوتِ الحُلْوِ والأَوزانِ كصناعةِ الشعرِ التى بثورمبى (٨) والتى للنامُوسِ ، والمَدِيْح أَيضًا والهِجَاء ؛ وَتَخْتَلِفُ بِأَنَّ بَعْضَهَا مَعَ الكُلِّ معًا وبعْضَهَا بالجُزْءِ . فَهَذِهِ أَقُولُ (٩) إِنَّهَا أَصْنَافُ الصَنَائِع التى بها يَعْمَلُونَ الحِكَايَةَ والتَشْبِيهَ .

وَلَمَّا كَانَ الذين يُحَاكُونَ وَيُشَبِّهُونَ قَدْ يَأْتُونَ بِذَلِكَ (١٠) بِأَنْ يَعْمَلُوا العَمَلَ الإِرَادِىَّ فَقَدْ يَجِبُ ضَرُورةً أَنْ يَكُونَ هؤلاءِ إِمَّا أَفَاضِل وَإِمَّا أَرَاذِل . وَذَلِكَ أَنَّ العَادَاتِ (١١) والأَخلاقَ مَثَلاً هِىَ تَابِعَةٌ لِهَذَيْنِ فَقَط ، وَذَلِكَ أَنَّ عَادَاتِهم وأَخْلاَقَهُمْ بِأَجْمَعِهم إِنَّما الخلافُ بَيْنَها بالرَذِيلةِ (١٢) وَالفَضِيلَةِ . وَيَأْتِى بالحِكَايَةِ وَالتَشْبِيهِ إِمَّا الأَفَاضِلُ مِنَّا وَإِمَّا الأَرَاذِلُ وإِمَّا مَنْ كَانَتْ (١٣) حَالُه فى ذَلِكَ كَما يُشَبِّه المُصَوِّرُونَ فِى صَنَائِعهم : أَمَّا الأَخيارُ مِنْهُم للأَخْيَارِ والأَشْرَارُ للأَشْرَار . (١٤) كَمَا [أَمَّا] أَنَّ فَاوسن حَاكَى الأَشْرَارَ وشبه وَأَمَّا ديونوسيوس كان يُشَبِّه وَيُحَاكِى (١٥) الشَبِيهَ . فَظَاهِرٌ بَيِّنٌ أَنْ يَكُونَ كُلُّ تَشْبِيهِ وَحِكَايَة من التى وُصِفَتْ ، وَكُلُّ واحد واحد (١٦) مِن الأَفْعَال الإِرَادِيَّةِ لَهَا هذه الأَصْنَافُ والْفُصُولُ ، وأَنْ تَكونَ الواحدةُ تشبَّه بالأُخْرَى (١٧) وَتُحَاكِيهَا بهذا الضَرْب . وَذَلِكَ أَنَّهُ فى الرَقْصِ والزَّمْرِ وَصِنَاعَةِ العِيدَان قَدْ يُوجِدُ لهذه (١٨) أَنْ تَكُونَ غَيْرَ مُتَشَابِهَةٍ ونحوَ الكَلاَم والوَزْنِ المُرْسَلِ مِثَالُ ذلك أَما أُومِيروس

القصائد الدثورمبية والنومية على هذا النحو نفسه ، كما كان من محاكاة تيموثيوس وفيلوكسينوس للقوقلوب .

وبهذا الفرق أيضاً تختلف التراجيديا عن الكوميديا : فهذه تمثل أناساً أخس ممن نعهدهم وتلك تمثل أناساً أفضل ممن نعهدهم .

٣ ـ ثم إن الثالث لهذه الفروق هو الطريقة التى يمكن أن يحاكى بها كل . فقد تقع المحاكاة فى الوسائط نفسها والأشخاص أنفسهم تارة بطريق القصص ـ إما بأن يتقمص الشاعر شخصاً آخر كما يفعل هوميروس ، وإما بأن يظل هو هو لا يتغير ـ وتارة بأن يعرض أشخاصه جميعاً وهم يعملون وينشطون .

فالمحاكاة ـ إذن ـ لها هذه الفصول الثلاثة كما قلنا منذ البدء : ما يحاكى به ، وما يحاكى ، وطريقة المحاكاة . فيكون سوفوكليس ـ من جهة ـ محاكياً مثل هوميروس لأن كليهما يحاكى أشخاصاً فضلاء ، ومن جهة أخرى مثل أرسطوفانيس ، لأن كليهما يحاكى أشخاصاً يعملون ويفعلون ، ومن هنا قال قوم إن هذه الأشعار سميت « دراماتا » لأنها تمثل أشخاصاً فى حال الفعل (درونتاس) .

ولذلك أيضاً ادعى الدوريون أنهم أصحاب التراجيديا والكوميديا معتمدين دلالة الأسماء (أما الكوميديا فادعاها ميغاريو هذه البلاد قائلين إنها نشأت من نظامهم الديموقراطى ، كما ادعاها ميغاريو صقلية إذ كان منهم إپيخارمس الشاعر وهو أقدم كثيراً من خيونيدس وماجنس ، وكذلك ادعى بعض دوريى البلوپونيز أنهم أصحاب التراجيديا)

« ٢٣ » واما : كذا فى ص . ، م . وت . اما (وإن كان ت . قد أصلحها فى هامشه) .
(١٣٢أ) « ١ » التشبيهات : ص . السهات ، فلعلها التشبهات . « ٢ » يوعدون : ترجمة لفظية ἐπαγγέλλον τα بدلا من (ἀπαγγέλλοντα) ، ابن سينا : يعدون (ل ٤١٢ ب : « فكأنها محاكاة معدة ») « ٤ » حتى يكون : يجعل تكاتش هذا ابتداء جملة جديدة وليس بشىء . ومحاكى : اقرأ : « ومحاك » . « ٦ » كاثنيهما : ص . كاسمهما م . وت . كلاهما . « ٨ » فهذه التى : المراد : فهؤلاء الذين οἵ τε ، ومثلها « والتى من سيقليا » فى السطر التالى . « ٩ » سيقليا : ص سقليا (قارن ١٢٣ ب ـ ٤) موجودة : ص موجود .

فَالأَفْاضلَ (١٩) وأَمَّا قالْأَوفون فالأَشياءَ الشَبيهَة . وأَمّا إيجيمن المَنْسُوبُ إلى ثاسيا ، وهو الذى (٢٠) كَانَ أَوَّلاً يَعْمَلُ المَدِيحَ ، ونيقوخارس المنسوبُ إلى إلادا ، الذى كان يُحَاكِى الأَرْذَلَ . وكذلك ـ (٢١) (ونحو هذه) التى لثورامى ونُوامِس ، كَمَا يُشَبِّهُ الإنسان ويحاكى هكذا لقوقلوفاس (٢٢) طيموثاوس وفيلوكسانس . وَبهَذَا الفَصْل بعَيْنِهِ الخلافُ الذى للمَدِيح عِنْدَ الهجَاءِ ، وَهُوَ أَنَّه أَما تِلك فَبالأَرَاذِل (٢٣) وأَمَّا هَذِهِ فَكَانَتْ تُشَبِّه بالأَخْيَار وَإِيَاهُم كَانَتْ تُحَاكِى .

وأَيضًا الثَالِثُ لِهذه الفُصُول ـ وَمِنْهَا ـ هُوَ أَنْ يُشَبَّه بكل (١١٣٢) واحد واحد من هذه ، وذلك أَنَّ فى هذه أَيضًا التَشْبِيهَاتِ والحكَايَاتِ هى هى بِأَعْيَانِها ، أَمَّا أَحيانًا (٢) فَمِنْ حَيْثُ يُوعِدُونَ التشبُّه ، إما بشيءٍ آخَرَ يَكُونُ ، كَمَا كَانَ يَفْعَلُ أُوميروس ، أَو إِنْ كانَ مِثلُه الذى لا خلاف (٣) فيه أَيضًا .

وَجَمِيعُ الذين يَعْمَلُون وَيَفْعَلُون ـ الذين يُشَبِّهُون وَيُحَاكُونَ ـ يَأْتُونَ بِتَشْبيهِهم وَحِكَايَتِم ، كَمَا قُلْنَا (٤) مُنْذُ الابتداءِ ، بِهذِهِ الفُصُول وَالأَصْنَافِ الثَلاَثَةِ . وَبِهَذِهِ فَمِنَ الضَرُورَةِ حَتَّى يَكُونَ : أَمَّا ذَلِكَ ـ فهو مشبِّهٌ وَمُحَاكِى (٥) واحدٌ بِعَيْنِه أَمّا بأَوميروس سوفقلس ، وذلك أَنَّ كِلَيْهِمَا يُشَبِّهَان وَيُحَاكِيَان الأَفاضِلَ ، وَأَمَا هَذَا ـ (٦) فَيُشَبِّهُونَهُ وَيُحَاكُونَه شِيعَةُ أَرِسْطُوفانس ، مِنْ قِبَل أَنَّهُم كَأَنَّهمُ [و] يَعْمَلُونَ وَيَفْعَلُونَ كَاثْنَيْهِمَا . (٧) وَمِنْ هَهُنَا قَالَ قَوْمٌ إِنَّ هَذِهِ تُلَقَّبُ أَيْضًا « دِرَامَاطَا » مِنْ قِبَلَ أَنَّهُمْ يَتَشَبَّهُونَ بالذِينَ يَعْمَلُونَ . وَلِذَلِكَ (٨) صَارَ أَهل أَدْرِيَاس هُمْ مُتَمَسِكُونَ بِالمَدِيح والهِجَاءِ أَمَّا بالهِجَاءِ بِحَسَبِ مَا ظُنَّ فهذِهِ

فهم يقولون إن القرى المطيفة كانت تسمى عندهم «كوماس» ، على حين كان الأثينيون يسمونها « ديموس » ؛ فعلى رأيهم لا يكون الكوميديون قد سموا بهذا الاسم أخذاً من الفعل ، « كومازدين » (التفريح) بل لطوافهم فى القرى(كوماس) إذ كانوا محقرين من أهل المدينة . ثم هم يقولون إن الاسم الذى يطلقونه على معنى العمل هو « دران » ، على حين أن الأثينيين يسمونه « پراتين » . هذا قولنا فى تعداد فصول المحاكاة وبيان أى هى هذه الفصول .

٤ ـ ويبدو أن الشعر ـ على العموم ـ قد ولده سببان ، وأن ذينك السببين راجعان إلى الطبيعة الإنسانية . فإن المحاكاة أمر فطرى موجود للناس منذ الصغر ، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة ، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة . ثم إن الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع . ودليل ذلك ما يقع فعلا : فإننا نلتذ بالنظر إلى الصور الدقيقة البالغة للأشياء التى نتألم لرؤيتها ، كأشكال الحيوانات الدنيئة والجثث الميتة . وسبب ذلك ـ مرة أخرى ـ أن التعلم ليس لذيذاً للفلاسفة وحدهم بل لسائر الناس أيضاً ، ولكن هؤلاء لا يأخذون منه إلا بنصيب محدود . فيكون التذاذ هؤلاء برؤية الصور راجعاً إلى أنهم حين ينظرون إلى الأشياء يتفق لهم أن يتعلموا ويجروا قياساً فى كل منها ، كأن يقولوا : هذا هو ذاك . فإنه إذا اتفق أن لم تكن قد رأيت الشىء قبلا فإن اللذة لا تكون حينئذ ناشئة عن المحاكاة بل عن الإتمام أوعن اللون أو عن سبب آخر

س ١٨ ـ ٢٠ ابن رشد : « والدليل على أن الإنسان يسر بالتشبيه بالطبع ويفرح هو أنا نلتذ ونسر بمحاكاة الأشياء التى لا نلتذ بإحساسها ، وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء » (٥: ١٩ـ٢١) .

«١٣» مستخف : اقرأ « مستخفاً » . «١٥» علتان : اقرأ « علتين » . ينشأ : ص . ينسوا «١٨» يسر (م) : ص . يشر . «١٩» رؤياها (م) : ص. روساها . نسر (م) : ص . تشر . «٢١» للفليسوف(م) ص . الفيلسوف . «٢٢» يشاركونه (م) : ص. يشاركنه .

التى هَهنَا كَما أَنَّه (٩) مَا كَانَ قِبَلَهم ولايةُ الجماعَةِ والتدْبِيرِ ، والتى [كَانَ الذين] مِنْ سيقليا يَقُولُون إِنَّهَا مَوْجُودَةٌ كَمَا كَانَ (١٠) يَفْعَلُ إِفيخارمس الشَاعِرُ ، وهو الذى كَانَ أَقْدَم كَثِيرًا مِنْ كيونيدس وماغنس ، مِنْ حيْثُ كانَا أَعْطَيَا (١١) الرسُومَ (عِنْدَما كَانَا يَسْتَعْمِلاَنِ الإِقْرَارَ) مِنْ أَسْماءِ المدِيح التى فى فالوفونيهوس . وَذَلِكَ [أَنَّ] أَنَّهُ (١٢) أَمَّا ذَانِكَ لقَّبا القرى « قوماس » ، وأَما « ديموسوس » فلقَّب أَهلُ أَثينية المهجوّين ، مِنْ قِبَل أَنَّهم كَانُوا (١٣) مُمْتَهَنِينَ مُسْتَخَفٌّ بِهم من أَهلِ القُرَى.

أَمَا أَصنَافُ التَشْبِيهِ وَالحِكَايَةِ وَفُصُولهَا وَكمِّيتها (١٤) وَأَيُّمَا هِىَ فَهِىَ هَذِهِ التى قِيلَتْ . وَيُشْبِهُ أَنْ تَكُونَ العِلَلُ المُوَلِّدَةُ لِصَنَاعَةِ الشِعْرِ التى هى بالطبع (١٥) عِلَّتَانِ : وَالتَشْبِيهُ والمُحَاكَاةُ مِمَّا يَنْشَأُ مَعَ النَاسِ مُنْذُ أَوَّل الأَمْرِ وَهُمْ أَطْفَالٌ ، وَهَذا مِمَّا يُخَالِفُ (١٦) بِهِ النَاسُ الحيواناتِ الأُخَرَ ، مِنْ قِبَل أَنَّ الإِنسان يُشَبِّه وَيُسْتَعْمِلُ المَحَاكَاةَ أَكْثَرَ ، وَيَتَتَلْمَذُ (١٧) (وَيَجْعَلُ التَلْمَذَاتِ) بِالتَشْبِيهِ وَالمُحَاكَاةِ لِلأَشْيَاءِ المُتَقَدِّمَةِ وَالأَوَائِلِ . وذَلِكَ أَنَّ جَمِيعَهُمْ (١٨) يُسَرُّ وَيَفْرَحُ بِالتَشْبِيهِ وَالمُحَاكَاةِ . وَالدَلِيلِ عَلَىَ ذَلِكَ هَذَا ، وَهُوَ الذى يَعْرِضُ فِى الأَفْعَالِ أَيْضًا : (١٩) وَذَلِكَ أَنَّ التى نَرَاهَا وَتَكُونُ رُؤْيَاهَا عَلى جِهَةِ الاغْتِمَام فَإِنَّا نُسَر بصُورَتِهَا وَتَمَاثِيلِهَا (٢٠) أَمَا إِذَا نَحْنُ رَأَيْنَاها كالتى هَى أَشَدُّاسْتِقْصَاءً.مِثَالُ ذَلِكَ صُوَرُ وخِلَقُ الحَيَوانَاتِ المِهِينَةِ (٢١) المائِتَةِ . وَالعِلَّةُ فى ذَلِكَ هِىَ هَذِهِ : وَهِىَ أَنَّ [أَنَّ] بَابَ التَعْلِيمِ لَيْسَ إِنَّمَا هُوَ لَذِيذٌ للفَيْلَسُوفِ (٢٢) فَقَطْ لَكِنْ لِهَؤُلاَءِ الأُخَرِ

كهذين . وإذا كان وجود المحاكاة لنا أمراً راجعاً إلى الطبيعة ، وكذا وجود الإيقاع والوزن (وبيّنٌ أن الأعاريض أجزاء للأوزان) فإنمن كانوا مجبولين عليها منذ البدء قد أخذوا يرقون بها قليلا قليلا حتى ولدوا الشعر من الأقاويل المرتجلة ، ثم انقسم الشعر تبعاً لأخلاق الأفراد من قائليه ، فمن كانوا منهم أميل إلى الدناءة حاكوا أفعال الأدنياء ، ناظمين أولا قصائد الهجاء ، كما نظم الآخرون أغانى التمجيد والمديح ولا نعرف أحداً ممن قبل هوميروس قال مثل هذه الأشعار ، وإن كان من الراجح أنه قد وجد كثير من هؤلاء ؛ ولكننا نعرف أمثلة من ذلك عندهوميروس ومن بعده كقصيدته « المارجيتيس » والقصائد التى تجرى مجراها ، التى صادفت العروض الأيامبى مناسباً لها ، ومن هنا يسمى هذا العروض الآن بالأيامبى لأن الناس كانوا يتهاجون به(أيامبدسون) .

س ٢٣ — ٢ ابن سينا : « ولهذا ما يكثر سرور الناس بالصور المنقوشة بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التى هذه أمثالها ، فإن لم يحسوها قبل لم تتم لذتهم ، بل إنما يلتذون حينئذ قريباً مما يلتذون من نفس كيفيةالنقش فى كيفيته ووضعه وما يجرى مجراه . » (ل ٤١٣ ب أعلى الصفحة) . س٣—٥ ابن سينا : « فمن هاتين العلتين تولدت الشاعرية وجعلت تنمو يسيراً يسيراً تابعة للطباع ، وأكثر تولدها على المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً . وانبعثت الشاعرية فيهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته فى خاصته وبحسب خلقه وعادته . » (ل ٤١٣ أ وسط الصفحة) .س ٦—٧ ابن سينا : « وحين هجوا الأشرار كانوا إذا هجوا الأشرار بانفرادهم يصيرون إلى ذكر المحاسن والمادح ليصيروا الرذائل بإزائها أقبح . » (ل ٤١٣ ب وسط الصفحة) — ابن رشد : « وإن كان قد يضطر الذى مقصده الهجاء للشرار والشرور أن يمدح الأخيار والأفعال الفاضلة ليكون ظهور قبح الشرور أكثر . » (٦/١٨—٢٠) .

س ٩—١٠ ابن سينا : « ومثال أشعار المتقدمين من الهجاء قول بعضهم ما ترجمته : إن لها ذاك شبقا وفسقاً وانتشار حال — وما يجرى مجرى ذلك مما يقال فى الأشعار المعروفة بيامبو . » (ل ٤١٣ أوسط الصفحة) .

(١٣٢ ب) اللذة من شبه : ص للدين سبه . م. للذى شبه أو : للذة شبه . ت . اللذة من تشبيه

« ٦ » ممن : ت . ومن . «٧» لقوم : ت . كقوم ، ولكن شرح ابن سينا وابن رشد ، مع تصرفهما فى المعنى ، ينقض هذا الإصلاح . «٨» الشعر (م) : ص . الشعراء τοιοῦτον ποίημα « ٩ — ١٠ » « لهذاك الشبق والفسق » ، والجارية مجراها ، وهذه .... هذا الموضع من المخطوطة ناله فساد كثير — ص. ا ا ا // س .. والسق والجارية ما .. هذه . م. لهذا الشبق والفسق والجارى مجراهما ، قارن نص ابن سينا ، أتى : هنا بمعنى جاء ، ἦλθε

عَلَى مِثالٍ وَاحِدٍ ، إلا أَنَّهُ مِنْ أَنَّهُمْ يُشَارِكُونَه مُشَارَكَةً يَسِيرَةً (٢٣) فَلِهَذَا السَبَبِ يُسَرُّونَ - إِذَا مَا هُم رأَوْا الصُوَرَ والتَمَاثِيلَ - مِنْ قِبَل أَنَّه يَعْرِضُ أَنَّهُمْ يَرَوْنَ (٢٤) فَيَتَعَلَّمُونَ ، وَهُوَ قِيَاسُ ما لِكُلِّ إِنْسَانٍ إِنْسَان . مِثَالُ ذَلِكَ أَنَّ هذا ذاك. مِنْ قِبَل أَنَّهُ إِنْ لَمْ يَتَقَدَّمْ (١٣٢ب) فَيُرَى لَيْسَ يَعْمَلُ اللَّذَةَ من شبَهٍ لَكِنْ مِن أَجْلِ الفِعْلِ والتَفَعُّلِ أَوْ لِلْمَواضِعِ أَوْ مِنْ أَجْلِ عِلَّة مَا (٢) مِثْل هَذِهِ .

وَأَمَّا بِالطَبْعِ فَلَنَا أَنْ نَتَشَبَّهَ بِالتَأَلِيفِ وَاللُّحُون : وَذَلِكَ أَنَّه أَمَّا أَنَّ الأَوْزَانُ مُشَابِهَاتٌ (٣) للألحان فَهُوَ بَيِّنٌ لِلَّذين هُمْ مَفْطُورُون عَلى ذلك مُنْذُ الابتداءِ ، وَخَاصَةً أَنَّهُم وَلَّدُوا صِنَاعَةَ الشِعْرِ (٤) مِنْ حَيْثُ يَأْتُونَ بِذَلِكَ وَيُمتَعُون قليلاً قليلاً وَوَلَّدُوهَا من الذين أَلَّفُوهَا دَفْعَةً وَمِنْ سَاعَتِه . (٥) وانْجَذَبَتْ بحَسَبِ عَادَتِهَا الخَاصِيَّة ، أَعْنى صِنَاعَةَ الشِعْرِ : وَذَلِكَ أَنَّ بَعْضَ الشُعَرَاءِ وَمَنْ كَانَ مِنْهُم (٦) أَكْثَرَ عَفَافًا يَتَشَبَّهُونَ بالأَعْمَال الحسَنَةِ الجَمِيلَةِ وَفِيمَا أَشْبَهَ ذَلِكَ ، وَبَعْضُهُم مِمَنْ قَدْ كَانَ مِنْهُمْ أَرْذَلَ (٧) عِنْدَمَا كَانُوا يَهْجُونَ أَوَّلاً الأَشْرَارَ كَانُوا يَعْمَلُونَ بَعْدَ ذَلِك المَدِيحَ والثَنَاءَ لِقَوم آخَرِينَ أَشْرَارٍ . غَيْرَ (٨) أَنَّهُ لَيْسَ لَنَا أَنْ نَقُولَ فِى إِنْسَانٍ قَبْلَ أَوميروس إِنَّهُ عَمِلَ مِثْلَ هَذِهِ الصِنَاعَةِ مِنْ صِنَاعَةِ الشِعْرِ ، (٩) وَإِلاَّ قَدْ كَانَ شُعَرَاءُ أُخَر كثيرين ، غَيْرَ أَنَّ مِنْ أَوميروس هُوَ المَبْدَأُ . مِثَالُ ذَلِك « لهذاك (١٠) الشبق والفسق » والجارية مجراها ، وَهذه التى هى هَكَذا التى أَتى بِهَا الوَزْنُ كَمَا أَتَى بيامبو ، (١١) وَلِذَلِكَ مَا لُقِّب مثْل

فأصبح فريق من الشعراء القدامى صناعاً لأناشيد البطولة ، وفريق آخر صناع أهاج . وكما كان هوميروس خير صانع للشعر الجدى الرصين (لأنه هو وحده كان يقرن سمو الشعر بتمثيلية المحاكاة) ، كذلك كان هو أول من خطط قواعد الكوميديا ، فلم ينظم أهاجى بل مثل المضحك بشعره ، فإن نسبة قصيدته « المارجيتيس » إلى الكوميديات كنسبة الإلياذة والأودسية إلى التراجيديات . ولما ظهرت التراجيديا والكوميديا جنح الشعراء إلى كل من هذين النوعين مسوقين بطبائعهم الخاصة ، فأصبح بعضهم صناع كوميديات عوضاً عن كونهم صناع أهاج ، وأصبح بعضهم الآخر أساتذة للتراجيديا بعد أن كان أسلافهم شعراء ملاحم ، فإن التراجيديا والكوميديا كانتا شكلين أعظم وأرفع من الشكلين السابقين . ولكن البحث فى أن التراجيديا قد استكملت كل أنواعها أو لم تستكملها ، وهل ينظر إلى هذا الموضوع فى ذاته أو بالقياس إلى النظارة — هذه مسألة

س ١٢—١٧ ابن سينا : « ثم إن أومبروس وإن كان أول من قال طراغوذيا قولا يعتد به وبسط الكلام فى الفضائل فقد نهج أيضاً سبيل قول ديا مطرات هى فى معنى أيامبو . »

س ١٧—١٨ ابن سينا : « ونسبة هذا النوع إلى قوموذيا نسبة أودوسيا إلى طراغوذيا . » (ل ٤١٣ أ أسفل الصفحة).

« ١٢ » أيامبو : كتابة الأصل قد تقرأ « اجامبو » ، قارن الكلمة نفسها فى السطرين السابقين وفى س ٢٠ من هذه الصفحة . بإرويقا : ص ماوريقا ἡρωϊκὸν « ١٣ » الحريصة : ف. الفاضلة « ١٥ » بدراما طيقياتا : ص . بدماطقياتا (δραματικὰς) « ١٧ » عند : ف غير. وهى قراءة خاطئة بدون شك « ١٨ » التركيب (م) : ص : الركب أو النكب . عندالمديحات (م) : ص . غير المديحات . عند : ف .عبر وهى قراءة خاطئة كما فى السطر السابق . « ٢١ » إفيه : كذا فى ص. ولكن الياء مدت كثيراً والهاء لم تعقد بل رسمت خطا صغيراً إلى أسفل ، وفوق الكلمة كلها خط أفقى ، م .وت . افيس.فصاروا : يجوز أن تقرأ : وصاروا كما قرأها م.وت.« ٢١ » فى شكل هذه : م. فى شكل من هذه ولعلها : فى الشكل من هذه ταῦ τα ἐκείνων ...ἐντιμότερα τὰ σχήματα... لصناعة (م) : ص. الصناعة « ٢٣ » تخيير : ص يحسر أو يحس م. بخير ، ت. تدين — κρίνεται . اقرأ : تخيرا .

هَذَا الوزن أيامبوس. وَبهَذَا الوَزْنِ كَانُوا يَتَهاوَنُون بَعْضُهم ببَعْض.
[فَصَارَ القُدَمَاءُ] فَصَارَ مِنَ القُدَمَاءِ بَعْضُهُم شُعَرَاءَ فِي الفَنِّ أيامبو والفَنِّ المسمى بإرويقا . كما أَن الشَاعِرَ (١٣) فِي الأَشياءِ الحريصةِ المُجْتَهِدَةِ خَاصَةً إِنَّمَا كَانَ أَوميروس وَحْدَه فَقَط ـ وَذَلِكَ (١٤) أَنَّه هُوَ وَحْدَه فَقَطْ لَيْسَ إِنَّمَا عَمِلَ أَشْيَاءَ أَحْسَنَ فيها لَكِنْ قَدْ عَمِلَ التَشْبيهَاتِ وَالحِكَايَاتِ (١٥) المَعْـــرُوفَةَ بدراماطيقياتا ـ وَهَكَذَا هُوَ أَوَّلُ مَنْ أَظْهَر شَكْلَ صِنَاعَةِ هِجَاءٍ لَيْسَ فِيه (١٦) الهجَاءُ فَقَط لَكِنْ فِي بَابِ الاسْتِهْزَاءِ والمَطَانَزَةِ ، فَإِنَّهُ عَمِلَ فِيهَا النَشِيدَ المُسَمَّى باليُونَانِيَّةِ (١٧) درَامَاطا . وذَلِكَ أَنَّ « مَارغُوطِيَا » حَالُهَا حَالٌ يَجْرِى مَجْرَى التَسْقِيمِ . فَكَمَا أَنَّ « إِلِيَادَا » عند (١٨) التَرْكِيبِ ، وَالمُسَمَّاة « أُودُوسيا » عِنْد المَدِيحَاتِ ، وَكَذَلِكَ هَذَا عِنْدَ أَبْوَاب الهجَاءِ .

وَلَمَا ظَهَرَا [من] (١٩) مَذْهَبِ [الهِجَاءِو] المَدِيح وَمَذْهَبِ الهجاءِ فالذين نَحَوْا وَقَصَدُوا به ، بصناعةِ الشعرِ ، كلتا هاتين بحسب (٢٠) خصوصيَّة الطبع ، بعضُهم كانوا يعملَونَ مكان المذهب من الشعر المسمَّى أَيامبو أَبوابَ الهجاءِ (٢١) وبعضُهم كانوا يعملون مكانَ هذه التى للمسمّاة إفيه أَبوابَ المديح ، فصاروا معلِّمين لذلك (٢٢) من قِبَلِ أَنه قد كانت هذه أَعظمَ كثيرًا وأَشرفَ فى شكل هذه . فإنه أَن يُعمل هو ، هو مبدأ لِصناعةِ (٢٣) المديح ، وبالأَنواع على الكفايةِ . وذلك أَنه إِما أَن تكونَ تانكَ تَخييرٌ بهذه أَو يكون عند كلتيهما بنسبة (٢٤) أُخرَى . فَلَمَّا حدثت منذ الابتداءِ ونشأَتْ دَفْعَةً هى وصناعةُ

أخرى . ومهما يكن من شيء فإن التراجيديا بعد أن نشأت مرتجلة أول الأمر – شأنها فى ذلك شأن الكوميديا – على أيدى ناظمى الدثورمبوس ، كما نشأت الكوميديا على أيدى ناظمى الأغانى الفالّية التى لاتزال شائعة إلى الآن فى كثير من المدن – بعد أن نشأت التراجيديا هذه النشأة أخذت تنمو قليلا قليلا بقدر ما كان يظهر منها للقائمين بها ، وبعد أن مرت بكثير من التغيرات توقفت إذ وصلت إلى طبيعتها الذاتية.

وكان أيسخولوس أول من زاد عدد الممثلين من واحد إلى اثنين ، وقلل نصيب الجوقة ، وجعل للحوار المقام الأول فى التمثيل ، أما سوفوكليس فزاد عدد الممثلين إلى ثلاثة ، وأدخل رسم المناظر . ثم إن التراجيديا لم تزل حتى اكتسبت الفخامة والرونق تاركة شكل التمثيلية الساتورية ، ومستبدلة الطول والعظم من صغر القصة وسماجة العبارة . أما العروض فقد تغير من الرباعى (التروخائى) إلى الأيامبى ؛ فقد استعمل العروض الرباعى أول ما استعمل لأن الشعر كان ساتيريا وكان أقرب إلى الرقص فلما أدخل الحوار فى التمثيل اهتدت الطبيعة نفسها إلى العروض المناسب . فإن العروض الأيامبى هو

س ٢ – ٣ ابن سينا : « ثم لما نشأت الطراغوذية لم تترك حتى أكملت بتغييرات وزيادات كانت تليق بطباعها » . (ل ٤١٣ أسفل الصفحة) . س ٣ – ٧ ابن سينا : « ثم جاء إسخيلوس القديم فخلط ذلك بالألحان ، فوقع للطواغوذيات ألحاناً بقيت عند المغنين والرقاصين ، وهو الذى رسم المجاهدة بالشعر ، يعنى المجاوبة والمناقضة كما قيل فى الخطابة . وسوفوقليس وضع الألحان التى يلعب بها فى المحافل على سبيل الهزل والتطانز . »

(ل ١٤٣ ب أ على الصفحة) .

«٢٥» المزورة : خبر « هذه » . الثابتة : مضطربة النقط فى ص، وتشبه « الثانية » ، ابن سينا : الباقية (١٣٣أ) «٣» فلإكثار : ص . فلاكثر .وأول : يظهر أن عبارة سقطت من الناسخ قبل هذه الكلمة ، قارن شرح ابن سينا «٦» والضجيج : ص وصحيح، م . وت . وضجيج . المقولات : معطوفة على الرهج . وقرأها ت خطأ معطوفة على « الكلام » .«٧» شيء: ص. شى ، اقرأ : شيئاً . سطاوردور :م. ساطوريقون ، ابن سينا : ساطورى– σατυρικὸν (قارن س ٩ من هذه الصفحة) « ٨ » منذ لدن العمل : ص . مد لدن العامل ، م. منذ كون العمل ، ت منذ أول العمل . «٩» بساطور انتى :ت بساطوريقى ،ابن سينا . ساطوريقا σατυρικὴ (قارن ص ٨) .

الهجاءِ أيضًا ـ أما تلك فعندمَا كانت تبتدئُ (٢٥) فى العِلَل الأُوَلِ التى للمذهبِ المُسَمَّى إيثورمبو ، وأما هذه المزوَّرة ، وهذه هى الثابتةُ فى كثيرٍ من المدائنِ (١١٣٣) إلى الآن ـ أُحْدِثَ النُّمُو والتربيةُ قليلاً قليلاً من حيثُ قد كانت قديمةً ، كما أنه ظهرت أيضًا هذه (٢) التى هى الآن . وعندما غُيرت من تغاييرَ كثيرة وتناهت عند ذلك صناعةُ المديح ، من قِبَل أنه قد (٣) كانت الطبيعةُ التى تخصها . وأما تلك فلإكثارِ المنافِقِين والمُرَائِين فَمن واحدٍ للاثنين . وأَوَّلُ مَن كان (٤) أَدْخَلَ هَذِهِ المذَاهبَ التى للصفوفِ وللدستبند ، وهو أيضًا أولُ مَن أَعدَّ مَذَاهِبَ ـ الجِهَادَاتِ (٥) وأَوَّلُ من أَظْهَرَ هذه الأَصنافَ من اللهوِ واللعبِ ، كَانَ سوفوقلس . وأيضًا هو أَوَّلُ من أَظْهَرَ (٦) من النشايد الصغار عِظَمَ الكلام والضَجيج والرَهَج فى الكلام والمقولاتِ الداخلة فى بابِ الاستهزاءِ (٧) والهَزل . وَعَمِل ذلك بأَن غيّر شىء من شكلِ الفَنِّ المُسَمَّى سطاوردور . وأَمَّا بالآخرَةِ وبالإبطاءِ (٨) فاستَعْمَلُوا العِفَّةَ وَهَذَا الوزنَ من الرُبَاعِيَّةِ التى لیامبو ، وأما منذ لدن العملِ فَكَانُوا يَسْتَعْمِلُونَ (٩) رُبَاعِيةَ الوزنِ بِسَبَبِ الرَّقْصِ المَعْرُوفِ بساطور انتى لكيما يتشبه به الشعرُ أكثرُ . و (١٠) عندما كانت تنشأُ مَقُولَةٌ وَكَلَامٌ فالطبيعةُ كانت تَجِدُ وَزْنَهَا ، ولا سيما مِن قِبَل أَنَّ الوَزْنَ (١١) كان

أليق الأعاريض بالحوار ؛ ودليل ذلك أنه كثيراً ما يتفق لنا فى أحاديثنا كلام موزون على العروض الأيامبى ، فى حين أن الوزن السداسى لايتفق إلا فى الندرة ، وعندما نعدل عن نبرة الكلام العادى . أما عن زيادة عدد الفصول وما يذكر من ضروب التحسين الأخرى فينبغى أن يعتبر ما تقدم لنا قوله . فإن إشباع الحديث فى كل منها قد يكون عملا كبيراً .

٥ ــ أما الكوميديا فهى ــ كما قلنا ــ محاكاة الأدنياء ؛ ولكن لا بمعنى وضاعة الخلق على الإطلاق ، فإن « المضحك » ليس إلا قسماً من القبيح ، والأمر المضحك هو منقصة ما وقبح لا ألم فيه ولا إيذاء . اعتبر ذلك بحال القناع الذى يستخدم فى الإضحاك ، فإن فيه قبحاً

س ٨ــ١١ ابن سينا : « قال وإنما سمى هذا النوع « ساطورى » لأن الطباع صادفته ملائم (كذا) للرقص المسمى ساطوريقا ؛ وكأن الطباع تسوق إلى هذا النوع من القول ذلك النوع من الوزن ، وخصوصاً حينما كانت الأجزاء تشغل بوزن . » (ل ٤١٣ ب وسط الصفحة .)

س ١١ــ١٩ ابن سينا : « والدليل على أن ذلك طبيعى أن الناس عند المجادلات والمنازعات ربما ارتجلوا شيئاً منها طبعاً لمبلغ مصراع منه ، وهى ستة أرجل ، وأما تمام الوزن فعلى ما تنبعث إليه القريحة بتمامه . وإنما يقع المتنازعون فى ذلك إذا انحرفوا فى المنازعات عن الطريق الملائم للمفاوضة ، أو مالوا عنها إليه محبة للتفخيم والزينة ؛ فإن العدول من المبتذل إلى الكلام العالى الطبقة والتى (كذا) تقع فيه أجزاء هى نكت نادرة هو فى الأكثر بسبب التزيين لا بسبب التبيين . ولا نشك فى أن الناس تعبوا تعباً شديداً حتى بلغوا غايات التزيين فى واحد واحد من أنواع الكلام . »

(ل ٤١٣ ب وسط الصفحة)

س ١٦ ابن سينا : « وكأن قرموذيا نوع من الاستهزاء » . (ل ٤١٤ أ أسفل الصفحة)

س ١٧ــ١٨ ابن سينا : « وجه المسخرة . » (ل ٤١٣ ب أسفل الصفحة) .

يعْمَلُ الأَجْزَاءَ أَنْفُسَهَا . وقد يُجَارى بعضُنَا بَعْضًا بالمخاطَبَةِ والمكالَمَةِ ، دَلِيلُ هذه السبيلُ المسماةُ (١٢) أَيامبو منذ قط — وأَما الوزنُ فَأَقَلُّ ذاك ، وَعِنْدَمَا نَنْحَرِفُ عن التأَليفِ الجَدلىِّ . (١٣) وأَيضًا أَكثرُ الكَلاَم والمُخَاطَبَةِ الرَافِع وهذه الوحيدات الأُخر إنما (١٤) تُقَالُ نحو التَبْجيلِ والحسن فى الاقتصاص لكل واحدةٍ واحدة .

ومذهبُ الهجاءِ هو كمَا قُلْنَا (١٥) [هى] تَشْبِيهٌ وَمُحَاكَاةٌ أَكْثَرُ تَزْويرًا وتزيُّفًا ،وليس فى كل شَرٍّ وَرذِيلَة ، لكنْ إنما (١٦) هى شىءٌ مستهزأٌ فى بَابِ مَا هُوَ قَبِيحٌ ، وَهِىَ جزءٌ ومستهزئةٌ . وذلك أَن الاستهزاءَ هُوَ زلَلٌ مّا (١٧) وبَشَاعةٌ غيرُ ذاتِ ضَغِينَةٍ ولا فاسِدَة . مثالُ ذلك وجه (١٨) المستهزىءُ : هو من ساعته بَشِعٌ قَبيحٌ ، وهو مُنكرٌ بِلا ضَغِينةٍ .

« ٩ — ١٠ » أكثر . وعندما (م) : ص. اكثروا عندما .« ١١ » الأجزاء : ص الأحزا أو الأخرا ،م . وت . الجراء (مصدر جارى يجارى أى ناظر أو جادل — قارن منطق أرسطو ج ٢ ص ٣٤٥ س ١٠) ولكن كلمة الأجزاء وردت فى شرح ابن سينا . انفسها (ص) : م .وت. لنفسها . والمكالمة: ص. والمكايلة . « ١٢ » الوزن : زد : السدسى ، أو السداسى (قارن نص ابن سينا) « ١٣ » الرافع : ف . الدافع ، النافع . الوحيدات (م) : ص الوحيادات ἐπεισόδια

« ١٤ » فى الاقتصاص : نظن قبلها سقطاً من الناسخ ، قارن نص ابن سينا .

« ١٥ » تزويراً (ت) : ص . بوونوا . م تزورا .

« ١٧ » وبشاعة : كذافى ص.م. وت. وشناعة ف. من باب الاستقذار أظنه يريد قلة الحياء. ضغينة : ص . صعسه ، والياء مصلحة فوق واو ، م. وت. صعوبة ؛ ابن سينا : من غير غضب يقترن به . وجه : كذا فى ص. ولكن الناسخ بعد أن هم برسم الهاء عاد فمد خط الجيم إلى آخر السطر . م. وجه وأصلحها « وجوه » ؛ ت. وجيه وأصلحها وجه .

وتشويهاً ، ولكنه لا يسبب ألماً . ولسنا نجهل التغيرات التى مرت بها التراجيديا ولا من تمت على أيديهم هذه التغيرات ، أما الكوميديا فقد غمض أمرها لأنها لم توضع موضع العناية منذ نشأتها ؛ ولم يخصص السلطان جوقة من الكوميديين إلا فى وقت متأخر ، وكانوا قبل ذلك من المتطوعين . ولا يتذاكر الناس من يدعون بالشعراء الكوميديين إلا وقد اكتسبت الكوميديا أشكالا ما . فليس يعرف من الذى أمدها بالأقنعة أو جعل لها المقدمات أو زاد عدد الممثلين وما إلى ذلك . أما عمل القصص فقد كان مصدره الأول صقلية ، وكان كراتيس أول شاعر أثينى هجر الشعر الأيامبى وابتدأ صناعة قصص وحكايات ذات معنى عام .

والملحمة تتفق مع التراجيديا فى كونها محاكاة للأخيار فى كلام موزون ، وتختلف عنها فى أن الملحمة ذات عروض واحد وأنها تجرى على طريقة القصص . وهى مخالفة لها فى الطول ، فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة ، أو لا تتجاوز

س ٧–٨ ابن سينا : « ولتكن الأوزان بسيطة موفية توفيات مختلفة لكل شىء بحسبه . » (ل ٤١٤ أوسط الصفحة) .

«١٨» بشع : كذا فى ص. ، م. وت . شنيع ، وإن كان ت. يعلق عليها فى الهامش : فى المخطوطة « شبيع » . ضغينة : كذا فى ص. ، م. وت . صعوبة ، ف. أظنه بلا حياء . « ١٩ » لصناعة (ت) : ص . لصناعته . يغبى : كذا فى ص. ، م. وت يعما . « ٢٠ » وينسى (م) : ص وينسا . « ٢١ » وغبا ، كذا فى ص. ولكن النقط من عندنا ، م. وت . وعما . « ٢٢ » أرخون (م) : ناقصة فى ص. — ἀρχων (١٣٣ ب) « ١ » يعدون : اقرأ : « يعدوا » . من شعرائها (ت) : ص. من سراسها ، م. منشداتها . « ٢ » المنافقين (م) : ص. المنفقين . يعرفون : اقرأ « يعرفوا » . « ٢ » جميع : بعدها « من كان مثل » ، مضروباً عليها بقلم الناسخ نفسه « ٦ » والتشبيه : غير واضحة فى المصور . وقرأها م. والتشبيه . وت ، والتشبه (قارن ١٣٧ أ : ٨) . لازمة : المعنى : ملازمه ، من الفعل ηκολούθησεν « ٧ » إلى مقدار ما من الوزن مع القول (ت) : ص. إلى معدن ما من الوزن مزمع القول أو من مع القول ، م. إلى مقدار ما من الوزن مرمغ القول . وإصلاح ت . يتفق مع نص ألدس : μέχρι μέν... μετὰ λόγου بسيط : اقرأ : « بسيطاً » .

فأَما العامِلُونَ (١٩) لِصناعةِ المَدِيح ومن أَين نشئوا وحدَثُوا فلست أَظُنُّ أَنَّهُ يُغْنِىَ أَمْرهم فى ذلك ولا يُهْمَلُ (٢٠) ويُنْسى . فأَما صناعةُ الهجاءِ فإِنها لما كانت غير مُعْتَنىً بها فإِنها أُنْسِيت (٢١) وَغَبَا أَمرُها منذ الابتداءِ : وذلك أَن صفوفَ الرقاصينَ والدستبند من أَهل الهجاءِ ـ (٢٢) من حيث إِنما أُطلقَ ذَلك (أَرخون) أَو الوالى على أُثينية بالآخِرَةِ ـ غير أَن العملَ بذلك (٢٣) إِنما كان مردوداً إِلى اختيارِهم وإِرادتِهم ، من حيث كان لهم من جهةِ شكلٍ ما (١٣٣ب) أَنْ يُعَدُّون ممن كانوا من شعرائِها ، وكانوا يُذْكَرون . وبعض الوجوه الذين أَعطوا ـ إِما (٢) تسليمُ تقدمةِ الكلام أَو من كثرةِ المرائين والمنافقين ـ فإِن جميعَ من كان مثلَ هؤلاءِ لم يُعْرَفون . (٣) والعملُ للقِصَص والخُرَافَاتِ هو أَن يُترك جميعُ الكلام الذى يكون بالاختصار . (٤) ومنذ قديم الزمانِ أَيضًا عندما أُتِىَ بها من سيقليا ، وكان أَوَّلُ من أَنشأَها وأَحدثها (٥) بأَثنية قراطس ، فإِن هذا ترك النوعَ المعروفَ بالأَمباقيا وبدأَ أَن يعملَ الكلامَ والقِصَص . (٦) والتشبيهُ والمحاكاةُ للأَفَاضلِ صارت لازمةً لصناعةِ الشعرِ المسماةِ إِفى فى صناعةِ (٧) المديح ، إِلى مقدار ما من الوزن مع القولِ . وكون الوزن بسيط وأَن تكونَ عهودٌ فإِن هذه (٨) مختلفة . وأَيضًا فى الطول : أَما تلك فهى تريدُ خَاصَّةً أَنْ تَكونَ تحتَ دائِرة ، واحدة شَمْسِيَّة[٩] ، أَوْ أَنْ تَتَغَيَّرَ قط قليلاً ، وأَمَّا عَمَلُ إِلافى فهو غيرُ محدودٍ فى الزمانِ ، وبِهَذَا هو مخالفٌ . على أَنهم[١٠] كانُوا أَولاً يَفْعَلُون هذا فى المديحاتِ على مثالِ

ذلك إلا قليلا ، أما الملحمة فهى غير محدودة فى الزمان ، على أنهم كانوا يتسمحون قديما فى التراجيديات بمثل ما يتسمحون به فى الملاحم . أما الأجزاء الداخلية فى التراجيديا فمنها ما يوجد هو بعينه فى الملحمة ، ومنها ما هو خاص بالتراجيديات ؛ فمن عرف الجيد والردىء فى التراجيديات عرف مثل ذلك فى الملاحم ، لأن ما يوجد فى الملحمة يوجد فى التراجيديا ، أما ما يوجد فى التراجيديا فليس كله موجودا فى الملحمة .

٦ ــ سنتكلم فيما بعد عن الشعر المحاكى ذى العروض السداسى وعن الكوميديا ، أما الآن فلنتحدث عن التراجيديا مستخلصين مما تقدم ذكره تعريفها الدال على حقيقتها . فالتراجيديا هى محاكاة فعل جليل ، كامل ، له عظم ما ، فى كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات . وأعنى « بالكلام الممتع » ذلك الكلام الذى يتضمن وزنا وإيقاعا وغناء ، وأعنى بقولى تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها الآخر يتم بالغناء .

س ١٠ ــ ١١ ابن سينا : « وأما أجزاء إفى وطراغوذيا فقد كان بعضها المشتركة بينها ، وبعضها مايخص الطراغوذيات ، حتى تكون أجزاؤها إما هذه المشتركة وإما الخاصة بالطراغوذيات » (ل ٤١٤ أ وسط الصفحة). س ١٤ ــ ١٥ ابن سينا : « وأما السداسيات والقوموذيات فيؤخر القول فيها » (ل ٤١٤ أو وسط الصفحة) . س ١٥–١٦ ابن سينا « ولنحد الطراغوذية ونقول : إن الطراغوذية هى محاكاة فعل كامل الفضيلة عالى المرتبة ، بقول ملائم جداً لا يختص بفضيلة فضيلة جزئية ، يؤثر فى الجزئيات لا من جهة الملكة بل من جهة الفعل ــ محاكاة تنفعل لها الأنفس برحمة وتقوى ». (ل ٤١٤ أسفل الصفحة)

« ١٢ » مزيفة : ص . مربعة . « ١٣ » الصغار : ت . الأشعار . لعمل (م) : ص . العمل . فى صناعة : م فلصناعة . « ١٥ » ... نعصب : يظهر أن قبل هذه الكلمة عبارة سقطت من الناسخ ، فنحن نجدها فى شرح ابن سينا كما نجدها فى النص اليونانى περὶ δὲ τραγωδίας λέγωμεν ولعل الأصل : ولنحد صناعة المديح من حيث نعصب . « ١٩ » ينفعلون (م) : ص . يفعلون (قارن « الانفعالات » ، فى السطر السابق). وإيقاع : كذا فى ص . ، م . وت . وأنواع « ٢٠ » فيجعله : الحرف الأخير غير واضح فى ص . م . فجعلى ، وهى بعيدة عن كتابة المخطوطة . « ٢٢ » عمل : المراد بهذه الكلمة هنا « صنع » ، لا تأثير ــ κελοποιῖα .

واحد وفى جميع الإفى وأما الأجزاءُ(١١) أما بعضُها فهذه ، ومنها هى خاصِيَّةٌ بالمديحاتِ . ولذلك كل من كان عَارِفًا من(١٢) صِنَاعَةِ المديح تلك التى هى حريصةٌ وتلك التى هى مزيفةٌ فإنه يكون عارفًا بجميع هذه(١٣) الصغار : أيما منها يصلُح لعمل الإفى فى صناعةِ المديح ، وأما التى تَصلُحُ لهذه فليس(١٤) جميعُها يصلُح لعملِ الإفى . وأما التشبيهُ والمحاكاةُ الكائنةُ بالأوزان السُدْسِيةِ (١٥) فنحن قائلون بالآخرةِ ، وكذلك فى صناعةِ الهجاء .

.... نَعْصِب لذلك مما قيل الحدَّ الدال على الجوهرِ : (١٦) فصناعةُ المديح هى تشبيهٌ ومحاكاةٌ للعمل الإرَادِىِّ الحريصِ والكَامِل ، التى لها (١٧) عِظَمٌ ومِدَادٌ ، فى القول النافع ، ماخلا كل واحد واحد من الأنواع التى هى فاعلةٌ فى الأجزاء (١٨) لا بالمواعيدِ ، وتعدُّل الانفعالاتِ والتأثيراتِ بالرحمةِ والخوفِ ، وتنقِّى وتنظُّفُ (١٩) الذين ينفعلونَ . ويعملُ أما لهذا فقولُ النافعُ له لحنٌ وإيقاعٌ وصوتٌ (ونغمةٌ) ، وأما لهذا (٢٠) فيجعله أن تُسْتَتَمَّ الأجزاءُ من غير الأنواع التى بسبب الأوزانِ ؛ وأيضًا عندما يُعِدُّون (٢١) أُخَرَ التى تكون بالصوتِ والنغمةِ يَأْتُونَ بتشبيهِ ومحاكاةِ الأمورِ .

فليَكُنْ أولاً من الاضطرارِ (٢٢) جزءٌ مّا من صناعةِ المديح فى صفةِ جَمَال وحُسْنِ الوجهِ . وأيضًا فى هذه عَمَلُ الصوتِ (١٣٤أ) والنغمة ، ولمقولةُ ، وبهذين يفعلون التشبيهَ والمحاكاةَ . ــ

وإذ كانت المحاكاة يقوم بها أناس يعملون فيلزم أولا أن تكون تهيئة المنظر جزءاً من أجزاء التراجيديا ، ويلى ذلك الغناء والعبارة وبهذه الثلاثة تتم المحاكاة . وأعنى « بالعبارة » نظم الأوزان نفسه . أما الغناء فلا يخفى معناه على أحد . ثم إذ كانت التراجيديا محاكاة لفعل ، وكان يقوم بها أناس يعملون ، وهؤلاء يلزم أن تكون لهم خصائص ما فى الخلق والفكر (فإننا ننسب إلى الخلق والفكر حينما نصف الأعمال بصفات ما ، وينتج من ذلك أن للأفعال سببين هما الفكر والأخلاق ، وعنهما يحدث كل نجاح وكل إخفاق) فبناء على ذلك تكون « القصة » هى محاكاة الفعل . وأعنى بالقصة نظم الأعمال ، وبالأخلاق ما ننسب إليه وصفنا للفاعلين بصفات ما ، وبالفكر ما به يدُل القائل على شىء أو يثبت رأياً . فيلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هى التى تعين صفتها المميزة : وهى القصة ، والأخلاق ، والعبارة ، والفكر ، والمنظر ، والغناء . فالوسائط التى بها تقع المحاكاة جزآن من هذه الأجزاء الستة ، وطريقة المحاكاة جزء

س ٢ ابن سينا : « وأما معنى اللحن فالقوة التى تظهر بها كيفية ماللشعر كله من المعنى . » (ل ٤١٥ أعلى الصفحة) س ٣ — ٤ ابن سينا : « وتكون من الألحان فى أمور متحدث بها عند أناس ينشدون ويغنون على الهيئة التى يضطر أن يكون عليها صاحب هذا الخلق وذلك الاعتقاد الذى يصدر عنه ذلك الفعل ولذلك يقال إنه أنشد كأنه واحد ممن له ذلك المعنى فى نفسه ، أو واحد شأنه أن يصير بتلك الحال . » (ل ٤١٤ ب أعلى الصفحة) س ٨ ابن سينا : « ويكون كل منشد هو كواحد من المظهرين عن اعتقادهم الجد . » (ل ٤١٤ ب وسط الصفحة).

(١٣٤أ) « ٣ » ويعرضها : لعلها : وتعرض . تدعو : ص. تدعوا . « ٩ » غاياتهم : ص. عالتهم ، م. وت . عاداتهم (ἤθος) ، ابن رشد : غاياتهم (٩/٤) « ٥ » اثنتان : ص. اثنتا . هاتين (م) : ناقصة فى ص— κατὰ ταύτας « ٦ » وخرافة (م) : ص. وخرفه . « ٨ » ويقال : ت . يقال . المحدثين : اقرأ : المحدثون . يرون ἀποδεικνύσιν .آرائهم (م) : ص. ارائهم « ٩ » ويرون : ἀποφαίνονται

وأعنى بالمقولة تركيبَ الأَوزَان نَفْسَهُ ، (٢) وأما عَمَلُ الصوتِ والنغمةِ للقوَّةِ الظاهِرَةِ التى هى مَقْنِيَّة بجميعِهِ ، مِنْ قِبَلِ أَنَّهُ تشبيهٌ (٣) ومحاكاةٌ للعملِ . ويعرِضها مِن قومٍ يعرضون التى تدعو الضرورةُ إليها ، مثلَ أَى أُناسٍ يكونوا (٤) فى غاياتِهم واعتقاداتِهم . وذلك أَن بهذه نقولُ إنّ الأَحاديثَ تكونُ ، وكَمْ هِى ، وكيفَ حَالُهَا . (٥) وعِلَل الأَحاديثِ والقصصِ اثنتان ، وهما العاداتُ والآراءُ. وإن بحسب < هاتين > تُوجَدُ الأَحاديثُ (٦) والقصصُ ، من حيث تستقيمُ كلُّها بهذين وتَزِلّ بهما . وخُرَافةُ الحديثِ والقَصَصِ هى (٧) تشبيهٌ ومحاكاةٌ ،وأَعنى بالخرافةِ وحكايةِ الحديثِ تركيبَ الأُمور ؛ وأَمَّا العاداتُ (٨) فبِحَسَبِ ما عَلَيْهِ ـ ويقال ـ المحدِّثين والقُصَّاص ، الذين يُرُون كيف هم [أَو كيف هى] فى آرائهم ، (٩) ويُرَوْن كيف هم فى أَدِلّتِهم .

وقد يجبُ ضرورةً أَن يكونَ جميعُ أَجزاءِ صناعةِ المديح ستة أَجزاءٍ ، (١٠) بحسب أَى شىءٍ كانت هذه الصناعةُ . وهذه الأَجزاءُ هى هذه : الخرافاتُ ، والعاداتُ ، (١١) والمقولةَ ، والاعتقادُ ، والنظرُ ، والنغمةُ (الصوتُ) . والأَجزاءُ هى :

واحد ، وما يحاكى ثلاثة أجزاء ، وليس بعد ذلك شئ . ويمكن القول بأن الشعراء جميعا قد استعملوا هذه الأجزاء الستة . فكل تمثيلية تتضمن منظراً أو مناظر ، كما تتضمن خلقا وقصة وعبارة وغناء وفكراً .

وأعظم هذه الأجزاء نظم الأعمال ؛ فإن التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة ، وللسعادة والشقاء ، والسعاده والشقاء هما فى العمل . و « الغاية » هى فعل ما ، وليست كيفية ما ؛ على أن الكيفيات تتبع الاخلاق ، أما السعادة أو ضدها فتتبع الأعمال . فالتمثيل إذن لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق ولكنه يتناول الاخلاق من طريق محاكاة الأفعال ، ومن ثم فالأفعال والقصة هى غاية التراجيديات ، والغاية هى أعظم كل شىء . ثم إنك لا تجد تراجيديا قد خلت من محاكاة فعل ، ولكنك قد تجد تراجيديا خالية من محاكاة الأخلاق ، فإن تراجيديات أكثر المحدثين لا تتناول الأخلاق ، وهذه حال كثير

س ١١–١٢ ابن سينا : « فيكون الجزءان الأولان له أحدهما ما يحاكى والثانى ما يحاكى به ، ثم كل واحد منهما ثلاثة أقسام . ويكون المحاكَى أحد هذه الثلاثة ، والمحاكى به أحد تلك الثلاثة . » (ل ٤١٤ ب أسفل الصفحة) س ١٤–١٩ ابن سينا : « وأعظم الأمور التى بها تتقوم طراغوذيا هذه ، فإن طراغوذيا ليس هو محاكاة للناس أنفسهم بل لعاداتهم وأفعالهم ، وجهة حياتهم وسعادتهم . والكلام فيه فى الأفعال أكثر من الكلام فيه فى الأخلاق ، وإذا ذكروا الأخلاق ذكروها للأفعال . » (ل ٤١٤ب أسفل الصفحة)

(س ٢٠ – ٢١ ابن سينا : « وذكر الأفعال ضرورية فى طراغوذياتهم وذكر الأخلاق غير ضرورية ، فكثير من طراغوذيات كانت لهم يتداولها الصبيان فيما بينهم تذكر فيها الأفعال ولا يفطن معها لأمر الأخلاق » . (ل ٤١٤ب أسفل الصفحة) .

« ١١ » للذين : ص . الذين Οἷς μὲν γαρ μιμοῦνται « ١٢ » أحد – وفيما : ص . وفى آخر ما ، م. أحد فما ، ت . أحد وما — δὲ — α — ἓν — فيما يشبهون به ويحاكونه... وفيما يشبهون به : راجع ١٣١أ — ٨ . ومن هذا : يظهر أن بعدها سقطاً من الناسخ ، كما لا حظ ت ، ولعل الكتابة الصحيحة : ومن هذا فلا شىء ، καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν « ١٣ » الأحوال : ت. الأقوال εἰπεῖν ὡς . أنه ينظر فى : حروف مطموسة فى المصور لتمزق فى صفحة الأصل ، ولم نتبين منها إلا الحرف الأخير ، م. أنه قد يحوى ، ت . أنه نظر فى — καὶ γάρ ἔπεις ἔχει « ١٤ » وقينة : تعريب « فينتا » (أغنية) . هذه (م) ناقصة فى ص Μέγιστον δὲ τούτων ἐστιν « ١٥ » تشبه : لعلها : تشبيه (قارن ١٣١أ — ٥ ، ١٣٢ أ — ١) بأعمال : م . لأعمال ، ت. للأعمال ، وكلاهما جعل كلمة « الحياة » معطوفة عليها . والسعادة (ت) : مطموسة فى ص. ، م . والحياة (وعلى حدسه الخاطىء اعتمد بتشر فى تصحيح النص اليونانى) قارن نص ابن سينا « ١٦ » العادات :

للذين يشبهون أيضًا ويحاكون (١٢) اثنان ـ فيما يشبِّهون ويحاكُونه أحد ـ وفيما يشبهون به ثلاثة . ومن هذا ... وهذه التى (١٣) يستعملها فإنه يستعملُ أنواع هذه كيف جرتِ الأحوال . وذلك< أنَّه ينظرُ فى> (١٤) كلِّ عادةٍ وخرافةٍ ومقولةٍ وقينةٍ والرأىِ هذه حالها .

وأعظمُ من <هذه> قوامُ الأمورِ ، من (١٥) قِبَل أن صناعةَ المديح هى تَشَبُّهٌ وحكايةٌ لا للناسِ لكنْ بأعمالٍ ، والحياةُ والسعادةُ (١٦) هى فى العملِ ، وهى أمرٌ هو كمالٌ مّا وعملٌ مّا . وهم أما بحسَبِ العاداتِ (١٧) فيشبهون كيف كانوا ، وأما بحسب الأعمالِ فالفائزين أو بالعكس . وإنما يعرضُون (١٨) ويتحدثون لكيما يشبهون بعاداتِهم ويُحَاكُونَها ، غير أنَّ العاداتِ يعرضُونها بسببِ (١٩) أعمالِهم . حتى يكون الأُمورُ [والأُمور] والخرافاتُ آخرَ صناعةِ المديح ، والكمالُ نفسُه (٢٠) هو أعظمُها جميعًا . وأيضًا من غيرِ العملِ لا يكونُ صناعةُ المديح ، وأما بلا عادة (٢١) فقد يكونُ ، من قِبَل أن مد يحاتِ الصبيانِ أكثرُها بلا عادةٍ . وبالجملةِ الشعراءُ (٢٢) الأُخَرُ هم بهذه الحالِ ، كالحالِ فيما كان عن زوكسيدس المُكَتَّب عندما دَوَّنَه (١٣٤ب) فراغنوطس ، من قِبل أنَّ ذاك رجلٌ قد كان

ص.العدات« ٢١ »عادة (م) : ص إعادة « ٢٢ » الاخر هم : م. أكثرهم . المكتب : لعلها بمعنى « الكاتب الرسمى أو الديوانى — γραφεὺς .عند = بالنسبة إلى πρὸς

من الشعراء على العموم ، كالشأن فى التصوير حين توازن بين زويكسيس وبولوجنوتس. فأما بولوجنوتس فمصور للأخلاق مجيد، وأما زويكسيس فليس فى تصويره شيء من الأخلاق . هذا ولو أن كاتبا سرد خطباً فى الأخلاق ذات صنعة جيدة فى العبارة والفكر لما كان لذلك فعل التراجيديا ، ولكان أدنى منه كثيراً إلى ذلك الفعل : التراجيديا التى يقل حظها من هذين العنصرين ولكنها تحتوى على قصة ونظم للأعمال . زد على ذلك أن أعظم عنصرين تعتمد عليهما التراجيديا فى اجتذاب النفوس إن هما إلا جزءان للقصة ، وهما الانقلاب والتعرف . ودليل آخر : وهو أن المبتدئين فى صناعة الشعر يصلون إلى الإتقان فى صوغ العبارة ورسم الأخلاق قبل نظم الأفعال ، وكذلك كان شأن أكثر المتقدمين .

فالقصة إذن هى نواة التراجيديا ، والتى تتنزل منها منزلة الروح ، وتليها الأخلاق . وشبيه بذلك أمر التصوير : فإن أجمل الأصباغ إذا وضعت فى غير نظام لم يكن لها من البهجة ما لصورة مخططة بمادة بيضاء . فالتراجيديا إذن هى محاكاة لفعل ، وهى إنما تحاكى الفاعلين من طريق محاكاة الأفعال .

والعنصر الثالث هو الفكر ، وهو القدرة على قول الأشياء

س ٢ — ٥ ابن سينا : « وإن كان التعرض للخرافات والعادات والمعاملات وغيرها وجمعها فى الطراغوذيات مما قد سبق إليه أولوهم وقصر عنه من تخلف . ووقع فى زمان المعلم الأول . وكأن المتأخرين لم يكونوا يعملون بالحقيقة طراغوذيا بل تركيباً ما من هذه الأشياء لا يؤدى إلى الهيئة الكاملة لطراغوذيا . » (ل ٤١٥أ أعلى الصفحة) .

س ١١ — ١٣ ابن سينا : « والدليل على ذلك أنك لا تفرح بإنسان ولا عابد صنم يفرح بالصنم المعتاد وإن بلغ الغاية فى تصنيعه وترتيبه ما يفرح بصورة منقوشة محاكية ، ولأجل ذلك أنشئت الأمثال والقصص . » (ل ٤١٥ أ وسط الصفحة) .

(١٣٤ ب) «١» جياد : اقرأ : جيادا . «٢» زوكسيدس (ت) : ص . وكسيدس (قارن ١٣٤ أ — ٢٢) كلام : اقرأ : كلاما «٣» تركيباً حسناً : اقرأ : تركيب حسن . «٤» فعل (م) : ص. فعلى (قارن نص ابن سينا فهو يؤيد اصلاح م .) «٨» يقتدون : كتابة : المخطوطة غير واضحة ، م . وت . يفعلون . «١١» إن (ت) : ناقصة فى ص. م. وذلك أن<ه> < διὰ ταύτην بدهن مكلف : م . بدهن < غير > مكلف ، إصلاح ينقضه السياق ولا يؤيده النص اليونانى οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειν «١٢» فإنه لا (م) : كتابة الأصل مطموسة تماما ἐναλείφειν χύδην (قارن شرح ابن سينا) «١٣» يسببه (م) : ص — ببه يروون (م) : ص. يرون .

يكتبُ عاداتٍ جيادٍ خَيِّرة ، وأما (٢) ما دوّنه زوكسيدس فليس فيه عادةٌ ما . وأيضًا إنْ وَضَعَ إنْسَانٌ كلام ما فى الاعتقاد (٣) والمقولةِ والذهنِ ومما تركيبُه تركيبًا حسنًا فإنه ليس يَلْحَقَ أَلْبَتَّةَ أن يَفْعلَ ما كانَ (٤) فيما تَقَدَّمَ فِعْلَ صِناعَةِ المديح ، لكنْ يكونُ التركيبُ الذى يؤتَى فى هذا الوقتِ (٥) أقلَّ من التركيبِ الذى كان يكونُ إذ ذاك بكثيرٍ .

فهكذا كانَ استعمالُ صناعةِ المديح ، (٦) أعنى أنه قد كان لها الخرافةُ وقِوَامُ الأَمرِ ، وقد كان مع هذين لِمَا كان منها عظيمَ الشأن (٧) تعزيةٌ مّا وتقويةٌ للنفسِ . غير أنَّ أجزاءَ الخرافةِ الدَّورانُ والاستدلالُ . وأيضًا الدليلُ على <ذلك> (٨) أنَّ الذين يقتدُون بالعملِ هم أولاً يَقْدِرُون على الاستقصاءِ فى العملِ أكثرَ من تقويم (٩) الأُمور ، كما أنَّ الشعراءَ المتقدمينَ مثلاً المبدأُ والدليلُ لهم على ما فى النفسِ هما الخرافةُ (١٠) التى فى صناعةِ المديح ، والثانيةُ العاداتُ . وذلك أنَّ بالقربِ هكذا هى التى فى الرسوم (١١) والصورةِ ، وذلك أنه < إن > دَهَن إنسانٌ الأَصباغَ الجِيادَ التى تُعَدّ للتصويرِ بدهنٍ مكلَّفٍ (١٢) (فإنه لا) يسرُّ ببهاءِ الأَصنام والصورِ التى يَعملُها كما تَنفعُ وَتَلَذُّ حكايةُ (١٣) . عملٍ ، الذى بسببه يَرْوُونَ الذين يُحدِّثُون ويَقُصُّون جميعَ الأَخبارِ والأُمورِ .

والثالثةُ الاعتقادُ . (١٤) وهذا هو القدرةُ على الأَخبارِ أيُّما

الممكنة والمناسبة ، وذلك ـ فى الكلام ـ شأن صناعة السياسة وصناعة الخطابة ، فكان القدامى من الشعراء يجعلون أشخاصهم يتكلمون على منحى السياسة ، على حين أن الشعراء المحدثين يجعلونهم يتكلمون على منحى الخطابة . فالخلق هو ذلك الذى يوضح الفعل الإرادى فيبين ما يختاره المرء وما ينفر منه ، ومن ثم لا يظهر الخلق فى الكلام الذى لايوضح ما يختاره القائل أو ينفر منه ، أو الذى لايختار فيه القائل شيئاً ما ولا ينفر من شىء . أما الفكر فما به إثبات أن شيئاً ما موجود أو غير موجود ، أو تقرير أمر على وجه العموم .

والرابع من الأجزاء التى ذكرناها هو العبارة . وأعنى بالعبارة ـ كما قيل من قبل ـ التعبير بوساطة الكلمات ، وقوته واحدة فى الكلام المنظوم والمنثور على السواء . أما عن الجزأين الباقيين فالغناء هو أعظم المحسنات الممتعة فى صنعة التراجيديا ، والمنظر ـ وإن كان مما يستهوى النفس ـ فهو أقل الأجزاء صنعة وأضعفها بالشعر

س١٤ ابن رشد : « وهذا هوالقدرة على محاكاة ماهو موجود كذا أوليس بموجود كذا . » (١٠ ـ ١٢) .

س ١٤ ـ ١٦ ابن سينا . « وهو القول المطابق للموجود على أحسن مايكون . وبالجملة فإن الأولين إنما كانوا يقررون الاعتقادات فى النفوس بالتخييل الشعرى ، ثم نبغت الخطابة بعد ذلك فزاولوا تقرير الاعتقادات فى النفوس بالإقناع ، وكلاهما متعلق بالقول . » (ل ٤١٥ أ وسط الصفحة) .

س١٦ـ١٩ابن رشد : « والفرق بين القول الشعرى الذى يحث على الاعتقاد والذى يحث على العادة أن الذى يحث على العادة يحث على عمل شىء أو على الهرب من شىء ، والقول الذى يحث على الاعتقاد إنما يحث على أن شيئاً موجود أو غير موجود لاعلى شىء يطلب أو يهرب عنه . » (١٠ / ١٧ ـ ٢١) .

هى الموجودةُ والمُوَافِقَةُ كما هو فِعْلُ السِيَاسَةِ والخَطَابَةِ (١٥) ﴿على القولِ﴾ . والأَوائِلُ كانوا يَعملونَ ، عندما يقولون ، على مَجْرَى السيَاسَةِ ، والذين فى هذا الوقتِ (١٦) فعلى مَجرى الخطابةِ . والعادةُ التى هذه حالها هى التى تدلُّ على الإرادةِ مثلَ أىِّ شىءٍ هى ، وذلك (١٧) أنه ليس من عادتِهم ذلك فى الكلام الذى يخبر به الإنسان شىءٍ ما ويختارهُ أيضًا أو يهربُ (١٨) الذى يتَكَلمُ . والاعتقادُ التى بها يُرُون إما أن يكونَ كما هو موجودٌ أو كما ليس هو موجودًا ، (١٩) وكما يُرُون .

والرابعةُ هى أنَّ الكلامَ هو مقولٌ ، وأعنى بذلك ما قيل أولاً . والمقولةُ التى بالتسميَةِ (٢٠) هى تفسيرُ الكَلام المَوْزونِ وغير الموزونِ الذى قوتُه قوةٌ واحدةٌ .

﴿١٥﴾ على القول : مطموستان فى الأصل ، م ، على ذلك ἐπὶ τῶν λόγων ابن سينا : وكلاهما متعلق بالقول . والأوائل (م) ص الأوايل . عندما (م) : ص. غيرما. ﴿١٧﴾ يخبر : م. ما يخبر ، ت . لا يخبر ἐν οἷς οὐκ ἔστι θῆλον شىء : ص . شى ، اقرأ شيئاً .﴿١٨﴾ والاعتقاد التى بها يرون : هذه الكلمات غير واضحة فى المصور الذى بأيدينا ، وقرأها كل من م. وت . الاعتقاد والتى بها يرون ، وأصلحها ت . كما أثبتنا فى النص ، وهو موافق لشرح ابن رشد . ﴿١٩﴾ والرابعة هى أن الكلام هو مقول : هذه الكلمات لا ترى فى المصور الذى بأيدينا إلا آثار منها ، وقد أثبتناها عن قراءة (ت) الذى قرأ : « والرامعة هى أن الكلام هى مقول ، وأصلحها كما أثبتناها .﴿٢٠﴾ الكلام : هكذا قرأناها فى المصور ، م. الكلام ت للكلام .

نسباً ، فإن قوة التراجيديا لا تتوقف على التمثيل أو على الممثلين . كما أن صناعة المسرح هى أدخل فى تهيئة المناظر من صناعة الشعر .

٧ ـ وإذ قد فرغنا من هذه الحدود فلنبحث كيف ينبغى أن يكون نظم الأعمال ، إذ كان ذلك أول شىء وأعظم شىء فى التراجيديا . وقد سبق لنا القول إن التراجيديا هى محاكاة فعل كامل تام له عظم ما ، فقد يكون شىء تام ليس بعظيم . والتام ـ أو الكل ـ هو ما له مبدأ ووسط ونهاية ، والمبدأ هو ما لا يكون بعد شىء آخر بالضرورة ، ولكن شيئاً آخر يكون أو يحدث بعده على مقتضى الطبيعة . أما النهاية فهى ـ على العكس ـ ما يكون هو نفسه بعد شىء آخر على مقتضى الطبيعة إما بالضرورة ، أو بحكم الأغلب ، ولكن لا يتبعه شىء آخر . والوسط هو ما يتبع آخر ويتبعه آخر أيضاً . فينبغى إذن فى القصص المحكمة ألا تبدأ من أى موضع اتفق ولا تنتهى إلى أى موضع اتفق ، بل تصطنع الأشكال التى ذكرناها .

ثم إنه لما كان الشىء الجميل ـ سواء فى ذلك الكائن الحى أو كل

س ٨ ـ ٩ ابن سينا : « ولذلك فإن الشجعان المقدمين إنما يفضلون إذا لم يجبنوا فيكونوا فى أخريات الناس ولم يتهوروا فيكونوا فى أول الرعيل . » (ل ٤١٥ب وسط الصفحة).

س ١٠ ابن سينا : « وكذلك الجيد فى الحيوان إنما هو المتوسط . وكل أمر جيد مما فيه تركيب فهو الذى لا يتركب منه شىء .... » (ل ٤١٥ ب وسط الصفحة) .

« ٢١ » معزى : اقرأ : معز . مناسب : اقرأ : مناسباً . الشعر (م) : ص . الشعرا . (١٣٥أ) « ١ » وهى من المنافقين ـ هى أولى بالتحقيق : الضمير فى الموضعين يعود على « المنظر » ولكن المترجم أنثه لكون المنظر مؤنثاً فى اليونانية (ἡ ὄψις) . الأدوات (م) : ص . الأونات ، ابن سينا : الآلات σκευοποιὸυ τέχνη « ٣ » وصفنا : م. وضعنا ، وهى أكثر مطابقة للنص اليونانى κεῖται δ' ἡμῖν « ٤ » عظم : اقرأ : عظماً « ٥ » شىء شيئاً : اقرأ : شىء شىء . هوما (م) : ص. هواما « ٦ » وأما مع الآخر : م. وت . وأما الآخر . « ٧ » انما هو : م: أما هو . « ٨ » ويتبعها : ت . ويتبعهما . « ٨ ـ ٩ » ومن الآن الذين هم مقومون هم جياد من حيث < لا > نبتدىء به يوجد ، ولا أين يجعل آخر الأمر نجد ، موضع مضطرب ، ص . ومن الآن الذين هم مقومون هم ايجاد من حيث سدى ـ ه وحد ولا اين يجعل آخر الأمر نجد ، م. ومن الآن الذين يقومون قواماً جيدا < إلا > من حيث يوجد يبتدأ بهم ولا أين يوجد يجعل آخر الأمر ، ت. وحق الآن للذين هم مقومون جياد ألا يبدأ به من حيث يوجد ، ولا يجعل آخر أين يوجد . (قارن شرح ابن سينا) .

وأما الذى لهذه البَاقيةِ :(٢١)فصنعةُ الصوتِ هى أعظمُ من جميع المنافع ، وأما المنظرُ فهو معزٍّى للنفسِ ، غيرَ أنه (٢٢) بِلا صناعةٍ ، وليس أَلْبَتَّةَ مناسِبٌ لصناعةِ الشعرِ من قِبَل أنه قوةُ صناعةِ المديحِ وبغيرِ الجهادِ ؛ وهى من المنافِقينَ ، (١١٣٥) وأيضاً تمامُ عَملِ صناعةِ الأَدواتِ هى أَولى بالتحقيقِ(٢)عندَ البصرِ من صناعةِ الشعراءِ .

فإذْ قد حُدِّدَت هذه الأَشياءُ فلنتكلم بعدَها مثل أَى شىءٍ هو(٣)قَوامُ الأُمورِ ، من قِبَل أَن هذا مُقَدَّم وهو أَعظمُ من صناعةِ المديح . وقد وصَفنَا صِناعةَ المديح أَنَّها(٤)استتمامُ وغايةُ جميعِ العملِ والتشبيهِ والمحاكاةِ ، وأَن لها عظم ما وهى كلها ، وأَنْ ليس لها(٥) شىءٌ شيئًا من العِظَم . والكلُّ هو ما له ابتداءٌ ووسَطٌ وآخرٌ . والمبدأُ هو ما كان أَما هو(٦)فليس بالضرورةِ مع الآخَر ، وأَما مع الآخَر فمن شأَنِه أَن يكونَ ليكونَ مع هذا . وأَما الآخِر(٧)فبالعكس : أَعنى أَنما هو فمن شأَنِه أَن يكونَ مع آخَر من الاضطرارِ أَو على أَكثرِ الأَمرِ ، وأَما(٨) بعدَه فليس شىءٌ آخَر . وأَما الوَسَطُ فهو مع آخَر ويتبعها آخر أَيضًا . ومن الآن الذين هم مُقَوِّمون(٩)هم جيادٌ من حيثُ <لا> نبتدىءُ به يوجدُ ، ولا أَين يُجْعَل آخِرُ الأَمرِ نجد ، بل إنهم يَستعملون(١٠)الصورَ والخِلَقَ التى قيلت . وأَيضًا على الحيوان الخيِّر وكلِّ أَمرٍ لايَتَركَّبُ شىءٌ .

مركب من أجزاء ــ لما كان الشيء الجميل لاينبغى أن تقع فيه الأجزاء مرتبة فحسب ، بل ينبغى كذلك أن يكون له عظم لا أى عظم اتفق ، لأن الجمال هو فى العظم والترتيب ، ومن هنا لايرى الحيوان الشديد الصغر جميلا (لأن منظره يختلط لوقوعه فى زمان يكاد لا يحس) كما أن الحيوان الشديد الكبر لا يرى جميلا أيضاً (لأن منظره لا يقع مجتمعاً بل يذهب عن الناظرين ما فيه من الوحدة والتمام) ، وذلك كما لو كان حيوان طوله عشرة آلاف ميدان ــ فلذلك ، وكما أنه ينبغى فى الأجسام والأحياء أن يكون لها عظم وأن يكون هذا العظم مما يسهل النظر إليه مجتمعا ، كذلك ينبغى أن يكون فى القصة طول ، وأن يكون هذا الطول مما يسهل حفظه فى الذكر . وليس حد الطول بالنسبة إلى المسابقات أو إلى استعمال الحواس مما يدخل فى الصناعة . فلو قد أريد ان تجرى مسابقة بين مائة تراجيديا لوجب أن تنظم المسابقة بساعة الماء كما كان الشأن فى بعض الأزمان على ما يقال . أما الحد الموافق لطبيعة الأمر نفسها فهو أنه على قدر العظم ــ مع وضوح المجموع ــ يكون الجمال تبعاً للعظم . ولكى نعرّف على سبيل الإجمال نقول إن كل عظم يتفق فيه التغير من الشقاء إلى السعادة

س ١٢ ابن رشد : « وذلك أن الجودة فى المركب تكون من قبل شيئين أحدهما الترتيب والثانى المقدار . » (١٢ : ٢ــ٣) س ١٥ ــ ٢٠ ابن سينا : « كذلك يجب أن يكون الطول فى الخرافات محصلا ومما يمكن أن يحفظ فى الذكر . وأما طول الأقاويل التى يتنازع فيها والتصديقات التى فى الصناعة الخطابية فإن ذلك غير محصل ولا محدود ، بل بحسب مبدأ المحاورة فيه . وأما طراغوذيا فإنه شيء محصل الطول والوزن ، ولو كان مما يكون بالمجاهدة ، والمفاوضة لا تحدد بنفسها إلا أن يقتصر بها على وقت محدود يحدد بفنجان الساعات . » (ل ٤١٥ب وسط الصفحة) .

---

(١٢) الجودة (م) : ص. لا وجود (قارن شرح ابن رشد) . « ١٤ » واحد وكل : اقرأ : واحدا وكلا ، على أن الجملة مبهمة المعنى ، ولعل الكتابة الصحيحة : بين واحد وكل . « ١٧ » محفوظ : اقرأ : محفوظاً . « ١٨ » إن كان كل واحد : ت. إن كان لكل واحد . « ١٩ » آلات (م) : ص. ــلات ، والنص اليونانى وشرح ابن سينا وابن رشد كلها تؤيد إصلاح م . « ٢٠ » قلافسودرا : تعريب κλεψύδρα ، وهى بعينها ساعة الماء ، واستعمالها فى هذا السياق غريب ، وقد رجح م. أن النص السريانى وقع فيه شيء من التكرار لإرادة الشرح ، ثم لم يفطن المترجم العربى لهذا التكرار . « ٢١ » حد (م) : ص . قد ــ ὅρος .

وليس إنما ينبغى(١١)أن تكونَ هذه فقط منتظمة مرتبة ، لكنْ قد ينبغى أن يكونَ العِظَمُ لا أىَّ عِظم اتفقَ ،(١٢)من قِبَل أن معنى الجودةِ إنما هو بالعظَمِ والترتيبِ . ولذلك ليس حيوانٌ ما صغيرٌ هو جيدٌ(١٣)وذلك أن النَظَرَ هو مَرَكَّبٌ لقربِ الزمانِ الغيرِ محسوسٍ ، من حيثُ يكونُ ليس فى الكلِّ(١٤) عظيمٍ ، وذلك أن النظرَ ليس يكون معًا ، لَكِنْ حالُها حالٌ يجعل الناظرين واحد كلّ . وذلك (١٥) من النظر [مثلاً] مثلُ أَنَ يكونَ الحيوانُ على بعد عشرةِ آلافِ ميدان . حتى يكونَ كما يجبُ(١٦)على الأَجسامِ وعلى الحيوانِ أن يكونَ عِظَمٌ ما ، وهذا نفسُه يكونُ سهلَ البـانِ ـ وبهذا نفسِه (١٧) يكونُ فى الخُرافَةِ طولٌ ، ويكون محفوظ فى الذكر .

وأما الطولُ نفسُه فَحَدُّه(١٨)نحوَ الجهادِ والإحساسِ الذى للصناعةِ . وذلك أنه إن كانَ كلُّ واحد من الناس قد(١٩) كان يجبُ أن يعملَ بالمديحِ الجهادَ نحوَ آلاتِ ساعاتِ الماءِ ، لقد كانَ يستعملُ الجهادَ(٢٠)قلا فسودرا ، كما من عادتِنا أن نقولَ : فى زمانٍ مّا ، ومتى . ولَمَّا كانَ لطبيعةِ الأُمورِ(٢١) حدٌّ يُظنُ أنه يُوجَدُ إلى أن تَظْهَرَ ، كان هذا مِن الأَفضلِ فى العِظمِ . وكما حدُّوا على الإطلاقِ(٢٢)وقالوا فى كم من العِظَم على الحقيقةِ أو تلك تدعو الضرورة : عندما تكونُ فى هذه(٢٣) التى تكونُ على الاضطرار وَاحِدٌ فى أَثرِ الآخرِ تنوبُ عندَ النجاحِ الكائنِ بَعد رداوة البختِ (١٣٥ب) أو تغيِّر رداوةِ البختِ إلى الفَلاح ، يكون للعِظَمِ حدٌّ كافى .

أو من السعادة إلى الشقاء فى حوادث متسلسلة على مقتضى الإمكان أوالضرورة ، فهو حد صالح للعظم .

٨ / ـ والقصة لاتكون واحدة ـ كما يظن قوم ـ إذا كانت تدور حول شخص واحد . فإن الواحد تقع له أمور كثيرة بلا نهاية ، لا يعد شيء منها « واحداً » ، وكذلك قد تكون لشخص واحد أفعال كثيرة لا تكون فعلا واحداً بحال . ومن هنا ـ فيما يبدو ـ أخطأ جميع الشعراء الذين نظموا « قصةهرقليس » أو « قصة ثيسيوس» أو ما شابههما من المنظومات ، ظناً منهم أنه مادام هرقليس واحداً فيلزم من ذلك أن قصة هرقليس واحدة . ولكن هوميروس يبدو هنا ـ كما امتاز فى سائر الأمور ـ صائب النظر إما صناعة أو فطرة . فهو حين نظم الأوديسية لم ينظم كل ما اتفق لأوديسيوس ، كإصابته بجرح فى البارناسوس أو ادعائه الجنون عند احتشاد الجمع ، فإن إحدى هاتين الحادثتين لاتتبع الأخرى بالضرورة أو بمقتضى الرجحان ؛ ولكنه نظم الأوديسية حول فعل واحد على ما ذكرنا ، وكذلك صنع بالألياذة. فكما أنهفىسائر الفنون المحاكية تكون المحاكاة الواحدة لموضوع واحد ، كذلك يجب فى القصة ـ من حيث هى محاكاة عمل ـ أن تحاكى عملا واحداً وأن يكون هذا العمل الواحد تاماً ، وأن تنظم أجزاء الأفعال بحيث أنه لو غير جزء ما أو نزع لانفرط الكل واضطرب ، فإن الشيء الذى لا يظهر لوجوده أو عدمه أثر

(١٣٥ ب) « ١ » حدكافى : اقرأ : حدكاف . « ٢ » واحدة (م) : ناقصة فى ص ...ἐστιν εἷς οὐκ ، قارنس ١٣ ـ ١٤ فى الصفحة نفسها . « ٤ » عمل واحد . اقرأ : عملا واحداً. زل (م) : ص. ان ἁμαρτάνειν « ٥ » إن كان (م) : ص. . أنه كان « ٧ » وهذا : رجع إلى« كما أنه » ، فالواو هنا لمطلق الربط ، والمترجم متأثر بالتعبير اليونانى ὥσπερ... καὶ « ١١ » . ما كانت : م. مما كانت ، على أنه من الجائز أن يكون متى قد أدخل « من » على الجملة الفعلية المنفية بما (قارن ١٣٥أ ـ ١٥ ، ١٤٣ب ـ ١٧) .لكنما (م) : ص. لكنما . « ١٣ » كما فى التشبهات : ص . إن التشبهات . « ١٥ » جزءاً : ص . جزو. دفع : لعلها : رفع .

والخُرافةُ وحكايةُ الحديثِ(٢)فليست كما ظَنَّ قومٌ أنها < واحدةٌ > إن كانت إلى الواحدِ ؛ وذلك أن أشياءَ كثيرةً بلا نهايةٍ تَعرضُ لواحدٍ ،(٣)وهذه للبعضِ والأفرادِ وليس شيء واحد ؛ وكذلك قد تكون أعمال كثيرة هى لواحد ، وهذه لا يكون(٤)ولا واحد منها عملٌ واحدٌ . ولذلك قد يُشْبِهُ أنيكونَ زَلَّ جميعُ الشعراء إلايرقليدا ، والمعرُوفِينَ بشسيدا ،(٥) والذين عَمِلُوا مثلَ هذه الأشعار . وذلك أنهم يَظنُّونَ إنْ كانَ إيرقلس قد كان واحدًا أن تكونَ(٦)الخرافةُ وحكايةُ الحديثِ قد كانت واحدةً . وأما أوميروس فإنه كما أنه بينه وبينهم فرق فى(٧)أشياءَ أُخَرَ ، وهذا يشبه أن يكونَ فى نَظَره نظرًا جيدًا ، إما بسبب الصناعةِ وإما(٨)من أجل الطبيعةِ . وذلك أنه لَمَّا دَوَّن أمرَ أودوسيا لمْ يثبت كل ما عَرَضَ لأودوسوس ،(٩) بمنزلة الضربةِ وهذه [و] الشرورُ والغِيَر التى كانت فى فارناوسوس ، والسخط الذى سخطوا(١٠)عليه فى الحرب الذى كان عِندَ أغارومس ، ولا أيضًا كلَّ واحدٍ واحدٍ من الاشياءِ عَرَضَتْ(١١)مما كانت الضرورةُ تدعو إلى أن يُثْبَتَ فى المثال ، لكنما دَوَّنَه بأنْ قصدَ به نحوَ عَملٍ واحدٍ وهو(١٢) المُسَمَّى أودوسيا المنسوبُ إلى أودوسوس ، وكذلك فَعَلَ فيما دوَّنهُ من أمر إيلياداً . فقد(١٣)يجب إذًا كما فى التشبيهاتِ والمحاكاتِ الأُخَرِ ، أن يكونَ التشبيهُ والمحاكاةُ الواحدةُ (١٤) لواحد . وكذلك الخرافةُ فى العَمَل هى تشبيهٌ ومحاكاةٌ واحدةٌ لواحدٍ ، وهذا كلُّه . الأجزاءُ (١٥) أيضًا تُقَوِّم الأمورَ هكذا : حتى إذا نَقَلَ الإنسانُ جزءًا مّا أو دفع يَفْسُدُ وَيَتَشوّش ويضطَربُ

ما ليس بجزء للكل .

١٤٥١ ٩ ـ وظاهر مما قيل أيضاً أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة ؛ فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور (فقد تصاغ أقوال هيرودوتس فى أوزان فتظل تاريخاً سواء وزنت أم لم توزن) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروى ما وقع على حين أن الآخر يروى ما يجوز وقوعه . ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ ؛ لأن الشعر أميل إلى قول الكليات ، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات . والكل هو ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله فى حال ما على مقتضى الرجحان أو الضرورة ، وذلك ما يقصده الشعر حين يضع الأسماء للأشخاص ؛ أما الجزئى فهو ـ مثلا ـ ما فعله ألكبياديس أو ما حل به . وَبيِّنٌ أن ذلك هو ما حدث فى الكوميديات : فإن الشاعر بعد أن ينظم القصة على ما يقتضيه الرجحان يضع لها الأسماء المناسبة ، لا كما كان الشعراء الأيامبيون يقولون الشعر فى أفراد الناس . أما فى التراجيديات فإن الشعراء يتمسكون بالأسماء الواقعة . وسبب ذلك أن الممكن هو مقنع ، وما لم يقع فلسنا نصدق بعد أنه ممكن ، أما ما وقع فبين أنه

س ١٦ ـ١٧ ابن سينا : فإن الشىء الذى حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله ، وذلك لأنه إنما يفعل لأنه كل ، ويكون الكل شيئاً محفوظاً بالأجزاء ، ولا يكون كلا عندما لا يكون الجزء الذى للكل . » (ل ١٦٤أ أعلى الصفحة) .

« ١٦ » قريب ... يقرب : لعلهما : مرتب .. يرتب (، قارن شرح ابن سينا) ، وأظن أن المترجم أخذهما عن كلمة مشتقة من παρούσα (أرتب) لا عن πρόσω (قريب) التى تجدها فى النصوص اليونانية المعروفة . إن لم يقرب : م . أم لم يقرب ، ت. أو لم يقرب πρόσω ἢ μὴ ἢ ، ولكن شرح ابن سينا لا يؤيد هذا الإصلاح « ١٧ » الشاعر (م) : ص. لشاعر « ٢٢ » التى تقال (م) : ص . إلى تقال « ٢٣ » انسطوريا : كذا فى ص. ت. : ايسطوريا ἱστορία قارن س ١٩ حيث ترجمت ἱστορικὸς « الذى يثبت الأحاديث والقصص » . (١٣٦ أ) « ١ ـ ٢ » وهى بالكلية والتى فى الكيفية الجملة مبدوءة بالرابط على نسق الجملة اليونانية ، م : والتى بالكلية فهى فى الكيفية ، ت . وهى بالكلية التى فى الكيفية . « ٤ » قبلها « فى » مضروباً عليها بقلم الناسخ نفسه . أو ما : ص . أما . « ٦ » التى كانوا وضعوا : م التى كانت وضعوا . التى فى أيامبو : ص. الذى فى أيامبو ، ت. الذين ... (؟) .

(١٦) كُلُّه بَأسره وذلك أنَّ ما هو قَريبٌ إن لم يقرَّب لم يفعلْ شيئًا ويبلغ أن يكونَ كُلُّه نحوَ لا شيءَ ، (١٧) هو جزءٌ للكل نفسِه .

وظَاهرٌ مما قِيل أنَّ التى قد كانت مثلاً ليست من فِعْل الشاعر ،(١٨) لكن ذلك إنما فى مِثْل أى شىء يكونُ إما ما هو المِكنُ من ذلك على الحقيقةِ وإما التى تدعو (١٩) الضرورةُ إليه . وذلك أن الذى يثبتُ الأَحاديث والقصص والشاعر أيضًا وإنْ كانا (٢٠) يتكلَّمان هكذا بالوزنِ ومن غير وزنٍ هما مُختَلفان : وذلك أنَّ لإيرودوطس أن يكونَ بالوزن (٢١) وليس لما يدوِّنُ ويكتب أنْ يكونَ مع الوزن أو بغير وزنٍ بِأَقَلَّ ، لكن هذا يخالفُ بأن هذا (٢٢) يقولُ التى تُقالُ ، وأما هذا فأىَّ الأَشياءِ كانت . ولذلك صارت صناعةُ الشعرِ هى أكثرُ (٢٣) فلسفيّةً وأكثرُ فى بابِ ما هى حريصةٌ من أنسطوريا الأُمورِ ، من قِبَل أن صناعةَ الشعرِ (١٣٦ ا) هى كليةٌ أكثر ،وأما أنسطوريا فإنما تقول وتُخبِر بالجزئياتِ . وهى بالكليَّةِ والتى فى (٢) الكيْفِيَّةِ والمكيَّفاتُ : كلُّ التى كأنها تعرض أن تُقالَ أو تُعملُ ، إما التى بالحقيقةِ وإما تلك التى هى (٣) ضروريةٌ ، كالتوهم الذى يكونُ فى صناعةِ الشعرِ عند ما تكونُ صناعةُ الشعرِ نفسُها تَضَعُ (٤) الأَسماءَ . فالوحيداتُ والجزئياتُ مثلاً هى أنْ يُقالَ : ماذا فَعَلَ ألقيبيادس أو ما الذى انفعلَ ؟ (٥) فى التى تقالُ بصناعةِ الهجاءِ فَهذَا قد ظَهَرَ [هذا] ، وذلك أنه عِندَما رَكَّبُوا الخرافةَ بالتى كانت (٦) تجبُ ليس أىَّ الأَسماءِ التى كانوا وضَعُوا ولا كما يعملُونَ عند الوحيداتِ والجزئياتِ التى فى أيامبو ؛ (٧) من قِبَل أن فى صناعةِ المديح كانوا يَتَمَسَّكونَ بالأَسماءِ التى كانت ؛ والسببُ فى

ممكن ، إذ لو لم يكن ممكناً لما وقع . على أن من التراجيديات ما يكون فيه من الأسماء المعروفة واحد أو اثنان ، وتكون سائر الأسماء مصنوعة . ومنها مالا يقع فيه اسم من الأسماء المعروفة أصلا ، كما فى تراجيدية «أنثيوس» لأجاثون . فالأفعال فيها مخترعة والأسماء كذلك ، ولكن هذا لا ينقص من بهجتها . فلا يجب إذاً أن يتعلق دائماً بتلك القصص المأثورة التى تدور حولها التراجيديات ، فإن محاولة ذلك أمر مضحك ، لأن الأشياء المعروفة إنما هى معروفة للقليل ، ولكنها مع ذلك تدخل البهجة على الجميع . فظاهر مما سبق أن الشاعر – أو الصانع (پويتيس) ينبغى أن يكون أولا صانع القصص قبل أن يكون صانع الأوزان ، لأنه يكون شاعراً بسبب ما يحدثه من المحاكاة ، وهو إنما يحاكى الأفعال . وإذا اتفق أن صنع شعراً فى أمر من الأمور التى وقعت فإن ذلك لا يؤثر فى كونه شاعراً ، إذ لا شىء يمنع أن بعض الأمور التى وقعت قد جاء متفقاً مع قانون الرجحان وقانون الإمكان ، فعلى هذا الاعتبار يكون هو صانعها .

س ١٢ – ١٣ ابن سينا : « وذلك لأن أحوال الأمور قد كانت مطابقة لأحوال ما كانوا يخترعون لها (الاسم – زيادة فى ب) ، وليس نفع ذلك فى التخييل بنفع قليل » . (ل ١٤١٦ أسفل الصفحة) . س ١٧ – ١٩ ابن رشد : « وليس من شرطه أن يحاكى الأمور التى هى موجودة فقط ، بل وقد يحاكى الأمور التى يظن بها أنها ممكنة الوجود ، وهو بذلك شاعر ليس بدون ما هو فى محاكاة الأمور الموجودة ، من قبل أنه ليس مانع يمنع أن توجد تلك الأشياء على مثال حال الأشياء التى هى الآن موجودة . » (١٤ ٪ ٢٤ – ١٥ ٪ ٣)

« ٩ » توجد : م . فوجب . إن كان قد : ت. إمكان أن قد . « ١٠ » أثنتين : اقرأ : اثنتان ، ت. أو اثنتين . « ١١ » فعلت (م) : ص. فعل τὰ... πεποιημένα « ١٢ » انفعلا (ت) . ص . انفعالا (قارن نص ابن سينا فهو يؤيد هذا الإصلاح) . واحد وليس : ص. واح . ... س . « ١٣ » يطلب : ص. –طلب ، م . وت . نطلب . المفيد =المعطى. « ١٤ » يؤخذ بها : ص .–وحد –ها ، م. وت . يوجد بها ، ت. يوجد – Diligantur (أى : يشغف) ، و « يؤخذ » أقرب إلى اليونانى ἀντέχεσθαι « ١٦ » والأوزان : م اوالأوزان . « ١٧ » :شىء ص .شى ، اقرأ : شيئاً . « ٢٠ » معلولة :ف. مدخولة .تلك التى المعلولين : ت . تلك التى فيها المعلولين . على الاضطرار : لعلها زيادة شارحة ترادف « من الضرورة » (ت) ، والنص اليونانى وسياق الجملة يؤيدان هذا الفرض « ٢١ » تكون: ص. يكون .

هذا هو (٨) أن الحالَ المُمكِنةَ هى مقنعةٌ ، والتى لم تَكُنْ بعدُ فلسنا نصَدِّقُ أنَّها يمكنُ أن تكونَ ، وأما (٩) التى قد كانت تُوجدُ ، إن كان قد كانت موجودةً فلا يمكنُ ألاَّ تكونَ .

وليس ذلك إلا فى المدائحِ (١٠) الأفرادِ والبعضِ ، وهى التى منها فى الواحدة اثنتين من التى هى من الذين هم معروفون . هو (١١) لهذه ، التى فُعِلت لأشياءَ أُخَر ، اسمٌ واحدٌ ، وأما فى الأفرادِ والبعض فَوَلا شيءَ ، بمنزلةِ من يَضَعُ (١٢) أنَّ الخيرَ هو واحدٌ . وإنَّ فى ذلك الأمرَ والاسمَ انفعلا أو فُعِلا على مثال واحدٍ ؛ وليس الانتفاعُ (١٣) بِهما بالأقلِ . حتى لاينبغى أن يُطلَب لا محالةَ المفيدُ للخرافاتِ التى يكون نحوَها (١٤) المدائحُ أنْ يؤخذَ بها . وذلك أنَّ الطلبَ لِهَذا هو مما يُضحَك منه ، من قِبَلِ أنَّ الدلائل (١٥) موجودةٌ ، غير أن تسرّ الكل .

فظاهرٌ من هذه أنَّ الشاعرَ خاصةً يكون شاعرَ الخرافاتِ (١٦) والأوزان بمبلغ ما يكونُ شاعرًا بالتشبيهِ والمحاكاة ، وهو يشبه ويحاكى الأعمال (١٧) والأفعالَ الإرداية . وإن عرضَ أنْ يعملَ شيء فى التى قد كانت فليس هو فى ذلك شاعرًا بالدون ، (١٨) من قِبَلَ أن التى كانت منها ما لا مانعَ يمنعُ يكونُ حالُها فى ذلك مثلاً كالتى هى موضوعةٌ (١٩) بأن توجد كحالِ ذلك الذى هو شاعرُها .

وأردأ القصص والأفعال جميعاًهو ما كان مقطَّعاً . وأعنى بالقصة المقطعة تلك التى تتتابع قطعها على غير مقتضى الرجحان أو الضرورة . والشعراء الضعفاء يصنعون هذه الأشعار منقادين لطبعهم ، أما الشعراء الحذاق فيصنعونها متبعين للمثلين ، فإنهم كثيراً ما يضطرون إلى أن يجوروا على التسلسل الطبيعى حين يدخلون فى المسابقات ويمدون القصة أكثر مما تطيق .على أنه لما كانت المحاكاة ليست لعمل كامل فحسب بل لأمور تحدث الخوف والشفقة ، وأحسن ما يكون ذلك حين تأتى هذه الأمور على غير توقع ، وتكون مع ذلك مسبَّبة بعضها عن بعض ، فإنها تحدث – على هذا الوجه – روعة أعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها أو بمحض الاتفاق . فإن الأمور التى تقع بمحض الاتفاق تبدو أشد إثارة للروعة أيضاً على قدر مايبدو أنها وقعت عن قصد . وذلك كما سقط تمثال ميتوس فى أرجوس على من كان سبباً لموت ميتوس فقتله ،بينما كان يشهد حفلا ، فمثل هذه الأمور يبدو أنها غير راجعة إلى المصادفة . فيلزم إذن أن تكون القصص التى تجرى على هذا النحو أجود وأبرع .

س ١ ٢ – ٢ابن سينا : «وإنما يضطر إلى ذلك من الشعراء أما الرُّذَّال منهم فلضعفهم وأما المفلقون فلمقابلة الأخذة بالوجوه بأخذ الوجوه ، وأما إذا قابلهم الشعراء المفلقون دون هؤلاء لم يبسطوا الخرافات خالطين إياها بأمثال هذه وإنما أوردوها موجزين منقحين . »
(ل ٤١٦ ب أعلى الصفحة) .

«٢١» هذه (م) : ناقصة فى ص. الشعراء (م) : ص. الشعر .«٢٢» بسببها : أى بسبب أنفسهم ، ترجمة حرفية للتعبير اليونانى δι' αὐτοὺς (١٣٦ب) «١» وأما[و] عندما : م. وأما فعندما ، ت. وعند ما ، وقد أثبتنا كلمة « وعندما » معتمدين على قراءة (ت) ، أما الذى قرأناه فى المصور فهو : ١٠٠٠٠ ، وقرأ : م . ٠ عندما . فليس يمتدون :م . فيستمدون، ت. [فليس] يمتدون – أداة النفى غير موجودة فى النص اليونانى ، ولكن قارن نص ابن سينا . « ٢ » يردئوا ويغلطوا :ص. يردـــوا ويعلـ ، أو يردـــوا ويعد ١٠ م .وت. يردوا ويعدوا – διαστρέφειν (يلوى ، يفسد) قارن شرح ابن سينا .ليس(م) : ناقصة فى ص. «٣» الحريقة : صيغة غريبة ،ت . الحزينة ،الحزنة .« ٤ » البناء : ص–البنا ،ت. الثنا . « ٦ » أكثر : بعدها « فيما » مضروباً عليها بقلم الناسخ نفسه . دفعة : م . وفقة « ٧ » ميتة (م) : ص. موسه «٨» فى هذه (م) : ص .هى هذه . « ٩ » جزافاً : ص . حرافاً ، م . وت . خرافاً

وأما للخرافاتِ المعلولةِ فالأفعالُ(٢٠) الإراديَّةُ أيضًا معلولةٌ .

وأعنى بالخرافةِ (المدحولةِ) المعلولةِ تلك التى المعلولين على الاضطرارِ(٢١) واحدٌ بعدَ آخرَ ليس تكونُ من الضرورة ولا على طريقِ الحقِّ . ومثلَ <هذه> يعملُ أما من الشعراءِ فمن المزوَّرينَ(٢٢) المزّيفين منهم بِسببِها ، وأما الشعراءُ الأخيارُ فبسبب المُنافقينَ والمُرائينَ . وأما (١٣٦ب) [و] عندما يَعْمَلون الجهاداتِ فليس يَمْتدون بالخرافةِ فوقَ الطاقةِ . وأحيانًا وكثيرًا ما قد يضطرُّونَ (٢) إلى أن يُرَدِّئوا ويغلِّطوا الخرافةَ التى تَبْقَى .

من قِبَلِ أن التشبيهَ والمحاكاةَ <ليس> إنما هى لِعَملٍ مستكملٍ فقط (٣) لكنها للأشياءِ المخوفة المهولةِ وللأشياءِ الحريقةِ التوْجيدِ ، وهذه تكونُ خاصيّةً (٤) أكثرَ مما تكونُ من البناءِ وبعضٌ بالبعض - وذلك أن التى هى عجيبةٌ فهكذا فَلْتَكُنْ حالُها خاصةً ، (٥) أكثرَ من تلك التى هى من تلقاءِ نفسِها ومما يَتفقُ ؛ من قِبَل أن التى هى من الاتفاقِ قد يُظَن بها (٦) هى أيضًا أنها عجيبةٌ أكثرُ بمبلغِ ما ترى أنها تكون دفعة ، بمنزلةِ حالِ التى لأندراس (٧) ابن ميطياوس ، وهى أنه كان قَتَل فى أرغوس لذلك الذى كان سببَ مِيتةِ مياطياس (٨) عندما رآه وقد سَقطَ . وذلك أنهُ يُشتبه فى هذه الأشياءِ التى تجرى هذا المَجْرى أنَّها (٩) ليس تكونُ باطلاً ولا جُزَافًا - حتى يَلزمَ ضرورةً أن تكونَ هذه التى على هذا النحوِ خرافات(١٠) جيدة .

١٠ ـ ومن القصص ما يكون بسيطاً ومنها ما يكون معقداً . فإن الأفعال ـ والقصص محاكيات لها ـ توجد بمثل هذين الحالين . وأعنى بالفعل البسيط ذلك الذى يكون حدوثه ـ كما سبق أن حددنا ـ متصلا وواحداً، ويقع فيه التغير دون انقلاب أو تعرف . أما الفعل المعقد فهو ما يكون فيه التغيير بانقلاب أو بتعرف أو بهما معاً . وينبغى أن ينتج الانقلاب والتعرف من نظم القصة نفسه ، بحيث يقعان مترتبين على الأمور السابقة فى القصة ، إما على طريق الضرورة أو على طريق الرجحان . وفرق كبير بين أن تكون هذه بسبب تلك ، وأن تكون بعد تلك .

١١ ـ والانقلاب هو التغير إلى ضد الأعمال السابقة ، ويكون على سبيل الرجحان أو بطريق الضرورة ، مثال ذلك أن الرسول الذى يجىء إلى أوديبوس فى تراجيدية «أوديبوس» ليبشره ويخلصه من خوفه على أمه لا يكاد يُظهر من هو حتى يأتى بضد ما أراد . وكذلك فى تراجيدية لنقيوس إذ يقاد لنقيوس إلى الموت ويتبعه داناوس

س ١٠ ـ ١١ ابن سينا : « وكثير من الخرافات يكون خالياً عن النفع < فى التخييل وربما كان بعضها مشتبكاً متداخلا به بنجح ، كما أن الأفعال من الناس نفسها > بعضها ينال به الغرض ببساطته ويكونه واحداً متصلا وبعضها إنما ينال به الغرض بتركيب وتخليط . » (ل ٤١٦ ب وسط الصفحة).

« ١٠ » وقد توجد مركبة : يظهر أن قبلها عبارة سقطت من الناسخ ، ولعل الكلمات الناقصة هى « والخرافات قد توجد بسيطة » ، قارن نص ابن سينا . تشبيها : ص. تشبيها ، م. تشبيهات ، ت . تشبيه ، وعلى قراءتنا يجب أن يفهم الضمير « هى » عائداً على « الخرافات » التى سقطت فى أول الجملة ، والضمير فى تشبيها عائداً على الأعمال ، وقد كرر المعنى نفسه فى العبارة التالية : « ومحاكاة الأعمال بتوسط الخرافات » . « ١١ » وأعنى : ص . كما قرأنا فى المصور : ٠٠ ى ، وقرأت : ٠ أعنى . حدد (م) : ص . حدث ـ ὁριστα « ١٢ » التدوير أو الاستدلال (ت) : ص . البرويرا والاستدلال ، م. البرويرا ـ تعريب περιφέρεια ـ والاستدلال . بعد : ص. ـــعد ، ت. . تعد . « ١٣ » الإدارة (م) ص. الإراده (قارن ١٣٧أ : ١ و٤ ، ١٤١ أ :١٣...) . « ١٤ » من الأشياء : يظهر أن المترجم استعمل « من » هنا لمعنى ابتداء الغاية أوالسببية لاالتبعيض ،م . تعرض من الأشياء . « ١٥ » والإدارة (م) : ص. والإدراه . « ١٦ » قلنا : بعدها « فيما » مضروباً عليها بقلم الناسخ نفسه . وبطريق : م . أوبطريق . « ١٧ » أديفوس : الدال تشتبه بالراء فى ص .،ت. اريفوس Οἰδίπους . بأديفوس : ت .باريفوس . « ١٨ » عندما(م) : ص . غير ما

... وقد تُوجدَ مُرَكَّبَةً ، وذلك أَن الأَعمالَ هى تشبيهُها ،

ومحاكاةُ الأَعمال بتوسُّط (١١) الخرافاتِ . وأَعنى بالعمل البسيطِ لذلك الذى عند ما تكونُ هى كما حُدِّد هى واحدة متصلة(١٢) يكون الانتقالُ بلا التدويرِ أَو الاستدلالِ . والمرَّكبات بعدُ تلك التى يكون الانتقالُ (١٣) فيها معَ الاستدلالِ أَو الإدارةِ أَو معَ كليهما . ونقول إن هذه تكونُ من قِوام الخُرَافَةِ (١٤)نفسِها ، حتى أَنها من الأَشياءِ التى تقدَّم كونُها ، وذلك إما من الضرورةِ وإما على طريق (١٥) الحقيقةِ ؛ وبَيْن أَن تكونَ هذه من أَجل هذه وَبَيْنَ أَن تكونَ بعدَ هذه فرقٌ كبيرٌ .

والإدارةُ (١٦) هى التَغَيُّرُ إلى مضادةِ الأَعمالِ التى يعملونَ كما قُلنا ، وعلى طريق الحق وبطريق الضرورةِ ؛(١٧)مَثلُ ما أَنه لمَّا جاءَ إلى أُديفوس على أَنهُ يَفرِّح بأُديفوس ويُنْقِذُه من خوفِ وفزعِ (١٨) أَمِّه ، فإنه أَتى بالشعرِ على ضِدِّ ما عَمِلَ ، وهو أَنه عند ما كانَ يُجاء به فى محنة ،(١٩) من قِبَل أَنه كان مُزْمَعًا أَن يموتَ ، فإن دناوس لما جاءَ خلْفَه ليقتلَه أَما هذا ــ على ما (٢٠) ذُكِرَ فيما كتِبَ به من ذلك ــ عَرَض له أَن يموتَ ،

ليقتله فينتج عن هذه الأعمال أن يقتل هذا وينجو ذاك .

أما التعرف فهو – كما يدل عليه اسمه – التغير من جهل إلى معرفة ، تغيراً يفضى إلى حب أو كره بين الأشخاص الذين أعدهم الشاعر للسعادة أو للشقاء . وأحسن التعرف ما اقترن بالانقلاب ، كما هو الشأن فى قصة «أوديبوس» . وثمة أنواع أخرى من التعرف . فقد يقع ذلك فى الجمادات حتى أهونها شأناً . ومن التعرف أيضاً أن يعلم أن شخصاً قد فعل أمراً أولم يفعله . ولكن التعرف الأليق بالقصة والفعل هو ذلك الذى ذكرناه . فإن ذلك التعرف والانقلاب يحدث شفقة أو خوفاً ، والأفعال التى تحدث الشفقة أو الخوف هى ما تعتمد التراجيديا محاكاته . ثم إن الشقاء والسعادة يحصلان من مثل هذه الأفعال . وإذا كان التعرف بين أشخاص فقد يحدث من واحد للآخر فقط ، إذا كان أحدهما يعرف صاحبه ، وربما وجب أن يتعرف كلاهما الآخر ، كما أن أورستيس عرف إيفيجانيا من إرسال الكتاب ، غير أنه كان يلزم تعرف آخر من إيفيجانيا لأورستيس .

س ٢٢–١ ابن سينا : « وأحسن الاستدلال ما يتركب بالاشتمال . »(ل٤١٦ب وسط الصفحة) س ١٠ – ١٢ ابن سينا : « فأجزاء الخرافة بالقسم الأولى جزءان : الاستدلال والاشتمال ؛ وههنا جزء آخر يتبعهما فى طراغوذيا وهو التهويل وتعظيم الأمر وتشديد الانفعال ». (ل ٤١٦ب وسط الصفحة) .

« ٢١ » وينبىء كذا فى ص. مع ترك الهمز ، وهى مرادفة لكلمة يدل ، فى معنى الكلمة اليونانية σημαίνει ، م . وت . يكنى . « ٢٢ » برداءة : ص. برداه ، م. برداوة (١٣٧أ) « ١ » الإدارة (م) : ص. الإرادة (قارن ٣٦ ب– ١٣) . « ٢ » شيئا (م) : ص ٠٠ –ا « ٣ » يكن : ابتدا الناسخ بعدها كلمة « الإنسان » ثم ضرب على ماكتبه « ٤ » والإدارة (م) : ص . والإراده . « ٦ » وألا فلاح ونجح : م. واللافلاح واللانجاح ، ت. ولافلاح ونجح . مثل هذه (م) : ناقصتان فى ص . ἐπὶ τῶν τοιούτων . أن (م) : ناقصة فى ص. « ٧ » رفيقه : ف . قرينه . « ٨ » كليهما اقرأ : كلاهما . « ٩ » المرأة المسماة : ص المرا ٠ ال ٠ سماه . إنفاذ (م) : ص . راماد « ١١ » جزءاً الخرافة (م) : ص . حزو الحر ٠ ٠ الموت (م) : ص . الصوت ، ابن سينا : الموتان – θάνατοι .

وأما ذاك يَعْرِضُ له أنه سَلِمَ ونَجَا . وأما(٢١) الاستِدْلال [كما] على ما يدل وينبيءُ الاسمُ نفسُه ، فهو العبورُ من لا معرفةٍ إلى معرفةٍ ، (٢٢) التى هى نحو الأشياءِ التى تُحَدَّدُ بالفَلاَحِ والنُجْحِ أو بِرَداءَةِ البختِ والعداوةِ لها .والاستدلالُ(١٣٧)الحَسنُ يكونُ متى كانت الإدارةُ دفعةً . بمنزلة ما يوجدُ فى سيرةِ أوديفس وتدبيره . وقد يُوجدُ(٢) للاستدلال أَصنافٌ أُخَرُ : وذلك أنها قد تُوجَدُ عند غير المتنفسةِ ، وإن كان الإنسانُ يعملُ شيئًا (٣)وإن لم يَكنْ يعملُ شيئًا فإنه يَعْرِضُ له الاستدلالُ على الحالينِ . لكن هذه منها خرافةٌ (٤) خاصة ، وهذه هى خاصةً عملٌ ، أَعنى ما قِيلَ . ومثل هذا الاستدلالِ والإدارةِ إما تكون معه(٥) رحمةٌ وإما خوفٌ ، مثلُ ما أنه وُضِع أَن العملَ المَديحىَّ هو التشبيهُ والمحاكاةُ . وأيضًا(٦) الفلاحُ والنُجْحُ وألَّافلاح ونُجْح فى < مثل هذه > يَعْرِضَانِ .

من قِبَل< أن > الاستدلالَ ، لقومٍ مّا ، هو استدلالٌ(٧)من إنسانٍ ما إلى رفيقِه ، وهو يكونُ عندما يَعْرفُ ذاك الأَمرَ هو فقط . وأما (٨) متى كانَ يجبُ أَن يكونَ كليهما يَسْتَدِلاَّنِ ويتعرَّفَانِ ـ مثلُ ما استدلَّتْ وَوَقَفَتْ(٩) المرأَةُ المسماةُ أَفاغانيا على أَورسطس من إنفاذِ رسَالتِه ، أَما ذاك فكان يَحْتَاجُ(١٠) إلى الاستدلالِ وتعرفٍ آخرَ ، أَعنِى فى أَمرِ أَفاغانيا .

فهاتان اللتان خَبَّرْنَا بهما هما (١١) جزءا الخرافةِ وحكايةِ

فللقصة جزءان يدوران حول مثل هذه الأشياء ، وهما الانقلاب والتعرف ، والتأثير جزء ثالث . وقد تكلمنا فى الانقلاب والتعرف ، أما التأثير فهو فعل يتضمن الموت والعذاب ، كأفعال الموت على المسرح وكالآلام الشديدة والجراح وما إلى ذلك .

١٢ – قد تقدم لنا القول فى أجزاء التراجيديا التى ينبغى أن تستعمل على أنها أشكال ، أما الأجزاء المتميزة التى تنقسم إليها التراجيديا بحسب الكمية فهى هذه : المقدمة ، القطعة ، الخروج ، غناء الجوقة : وهذا الجزء الأخير قسمان : العبور والوقفة . وهذه الأجزاء عامة لجميع التراجيديات ، ويختص بعضها بغناء المسرح والانتحاب . فالمقدمة جزء تام من التراجيديا ، يسبق عبور الجوقة ، والقطعة جزء تام من التراجيديا يتوسط أغنيتين تامتين للجوقة والخروج جزء تام من التراجيديا لا يكون بعده غناء للجوقة ، والعبور – فى غناء الجوقة – هو أول كلام تام للجوقة ، والوقفة هى غناء الجوقة الذى يخلو من الأوزان الأنابستية والأوزان التروخائية ، والانتحاب غناء حزين تشترك فيه الجوقة ومن على المسرح .

س ١٧ ابن سينا : «ثم كان يختلف أحوال ذلك فى مساكنهم وبلادهم» . (ل ٤١٦ب أسفل الصفحة) . س ١٧ – ١٨ ابن سينا : «فالمدخل هو جزء كلى يشتمل على أجزاء ، وفى وسطه يبتدىء الملحنون بجماعتهم» . (ل ٤١٧ أ على الصفحة) .

س ٢٢ – ١ ابن سينا : «... فهذا نوع قسمة الطراغوذيا . ونحو (أو : «نوع» – ب) آخر أن بعض أجزاء الطراغوذيا يعطى ظناً مخيلا بشىء يميل الطبع إليه ، وبعضه يعطى النفس ما يحذره ويحفظه على سكونه ، بل يقتضيه عن شىء .» (٤١٧ أ أعلى الصفحة) .

«١٤» فكما : لعل الكتابة الصحيحة : كما . «١٥» فأى الأشياء : م . فإلى أى الأشياء . ت وأى الأشياء ، وإلى أى الأشياء . «١٦» هو : رابط «٢٠» بجميع : م . لجميع . الصف (م) . : ص . النصف .

الحديثِ ، أعنى الاستدلال والإدارة ، والجزءُ الثالث هو انفعال (١٢) الألَم والتأثيرِ . والألَمُ والتأثيرُ هو عملٌ مُفسدٌ موجعٌ ، بمنزلةِ الذين تصيبهم مصائبُ (١٣) من الموتِ والعذابِ والشقاءِ وأشباهِ هذه .

وأما أجزاءُ صِناعَةِ المديحِ فَينبغى (١٤) أنْ يُسْتَعملَ بعضُها فكما تُستعملُ الأنواعُ ، وأما كيف ذلك فقد خبّرنا فيما تقدم . وأما (١٥) بِحَسَب الكميةِ فأىّ الأشياءِ تَنْقَسِمُ فنحن مخبرون الآن وهذه الأجزاءُ هى : تَقْدِمةُ الخُطَبِ ، والمَدْخَل ، (١٦) وَمَخْرَج الرَقصِ الذى للصفوف ، ولهذا نفسِه هو مجازٌ وعبورٌ ، وأيضًا المُقَامُ (١٧) وهذه كلُّها هى عامّيّةُ المديحِ . فالتى من المسكنِ وأصناف ومجاز الصفوفِ والمدخل أيضًا (١٨) هو جزءٌ كُلىٌّ من أجزاءِ صناعةِ المديحِ . وهو وسط نغمةِ (صوتِ) جميعِ الصفِّ ، والمَخْرج أيضًا (١٩) هو جزءٌ كُلىٌّ من أجزاءِ صناعةِ المديح ، وهو الذى لا يكونُ للصفِّ بعدَه صوتًا . وأما (٢٠) مجازُ الصفِّ فهو المقولةُ الأُولى الذى بجميعِ الصفِّ . وأما الوقْفة فهى الجزءُ من الصفِّ (٢١) الذى هو بلا وزنٍ الذى لأنافاسطس وطروخاس ، وأما القينةُ فهى الانتحابُ العامُ للصفِّ (٢٢) الذى من المسكنِ .

فأما أجزاءُ صناعةِ المديح التى ينبغى أنْ تستعملَ فقد

قد تقدم لنا القول فى الأجزاء التى ينبغى أن تستعمل فى التراجيديا ، وهذه هى الأجزاء المتميزة التى تنقسم إليها بحسب الكمية .

١٣ ـ أما ما ينبغى توخيه وما ينبغى توقيه عند نظم القصص ، وكيف يكون للتراجيديا فعلها الخاص ، فهذا ينبغى أن يتكلم فيه تبعاً لما قلناه الآن . فما أن أجمل التراجيديات هى ما كان نظمها معقداً لابسيطاً ، وما كانت محاكية لأمور تحدث الخوف والشفقة (لأن ذلك هو خاصة هذا الضرب من المحاكاة) ، فظاهر أولا أنه لا ينبغى إظهار أناس طيبين تتغير حالهم من سعادة إلى شقاء ، لأن هذا لايحدث خوفاً ولا شفقة بل يحدث غيظاً وحزناً ؛ ولا إظهار أناس خبيثين يستبدلون من بؤس نعمى ، فإن هذا أبعد شىء من التراجيديا ، لأنه لاينطوى على عاطفة إنسانية من خوف أو شفقة ، فهذه تنصرف إلى من لايستحق الشقاء عندما يشقى ، وذاك ينصرف إلى الشبيه : الشفقة تنصرف إلى من لا يستحق الشقاء ، والخوف ينصرف إلى من يشبهنا ، فهذا الذى وقع ـ إذن ـ لا يحدث شفقة ولا خوفاً . فيبقى

« ٢٣ » التلخيص : م . وت . بالتلخيص ، ولا مقابل لها فى اليونانى (١٣٧ب) يظن (ت) : م . نظن . « ٣ » م ترکب : م . تركيب « ٤ » حرقة : ت . حزينة ، حزنة .

(٥) تروى : تسبقها « ترى » مضروباً عليها فيما يظهر ، ولعلها هى الكتابة الصحيحة φαίνεσθαι

(٦) مخوف ولا صعب : اقرأ : مخوفاً ولا صعباً . (٧) إلى د ـ لها : لم أستطع ، مع ما بذلت من جهد ، أن أطمئن إلى رأى فى كتابة هاتين الكلمتين ، م . التى دقلها (وفى القاموس : دقله منعه وحرمه) ، ت . التى دبل بها (والدبل فى القاموس معناه السرجين أى ما تسمد به الأرض من روث الحيوان) ـ μιαρὸν (دموى ، ملطخ بالدم ، مروع) . للتعيين : ف . النفس ، وكأنها زيادة من المترجم ، أو من قارىء يعرف اليونانية أو السريانية ، لاحتمال أن تكون الكلمة اليونانية μοχθηρὸς مستعملة بالمعنى المجازى . « ٨ » وذلك : كذا فى ص . ، ت . وذللا (وهى غلطة مطبعية كما تدل الترجمة اللاتينية) . « ٩ » أن يسقطون : اقرأ : أن يسقطوا . « ١٠ » والخوف (م) : ص . ٠٠٠٠ ـ وف . « ١١ » وذلك (م) : ص . و٠٠ ـ ك . فإلى (م) : ص . فإلى

خَبَّرنا بها فيما تقدَّمَ(٢٣) وأما التى بحسبِ المقدار وأنه إلى كم جزءٍ يجب أن ينقسمَ التلخيصُ فهى هذه ، وهى التى (١٣٧ ب) يُظُن فى بعضها ظنًا ، وبعضُها التى يُحترسُ بها عند تركيبِ الخرافاتِ . فأما مِن(٢) أى موضعٍ يوجدُ عملُ صناعةِ المديحِ فنحن مخبِرون فيما بعدُ ، ونضيفُ ذلك إلى ما تقدَّمَ(٣) فقيل :

ومن قِبَل أن تَرَكُّب المديحِ ينبغى أن يكونَ غيرَ بسيطٍ بل مزوَّج ، وأن يكونَ هذا(٤) من أشياءِ مخوفةٍ محزنةٍ (حرقة ، مملوءةٍ حزنًا) ، وأن يكونَ محاكى لهذه – إذ كانَ هذا هوَ (٥) خاصة المحاكاة لمثلِ هذهِ فهو ظاهرٌ أولاً أنه ليس يسهلُ ولا على الرجالِ الأنجادِ أن تُروى(٦) دائمًا فى التغيِّر من الفَلاَح إلى لا فلاح ، وذلك أن هذا ليس هو مخوفٌ ولا صعبٌ ، لكن لهذه(٧) إلى د – لها ، ولا أيضًا يُرْوَى للتَّعِبين من لا فلاحٍ إلى فلاحٍ ونجحٍ ، وذلك أن هذه بأجمعِها (٨) هى غيرُ مديحيَّةٍ ، وذلك أنْ ليس فيها شىءٌ مما يجب : لا التى لمحبةِ الإنسانيةِ ، ولا التى للحزنِ ، ولا أيضًا (٩) هى مخوفةٌ . ولا أيضًا هى للذين هم أردياءُ جِدًا من فَلاح إلى لا فلاحٍ ، أنْ يسقطُون ،(١٠)وذلك أن التى لمحبةِ الإنسانيةِ فلها قوامٌ مثلُ هذا ، ولا أيضًا الحزنُ والخوفُ(١١) أيضًا : وذلك أنه أما ذاك هو إلى من لايستحق عندما لايصلحُ ، وأما هذا فإلى من(١٢)يشتبهه آخرُ : أما هذا إلى من لايستحقُّ وأما الخوفُ فإلى [من] الشبيه ، فإذًا ما يُعْرض(١٣) ليس هو للخوفِ ولا للحزن . فبَقىَ إذًا المتوسطُ بين هذين – هو هذا : أعنى

المتوسط بين هذين : وهو ذلك الذى لا يتميز بالنبالة ولا بالعدالة ، ولكنه لا ينتقل إلى حال الشقاء لخبثه ولا لشره بل لزلة أو ضعف ما ، ويكون من أولئك الذين يعيشون فى عزة ونعمى ، مثل أوديبوس وثواستيس ومن ينتمون إلى مثل هذه الأسر من ذوى الشهرة .

فيلزم إذاً لتكون القصة جميلة أن تكون مفردة الغرض ، لا مزدوجته كما يزعم قوم ، وأن تتغير لا من شقاء إلى سعادة بل — على العكس — من سعادة إلى شقاء ، لا بسبب الخبث والشر بل بسبب زلة عظيمة ، لمثل من ذكرناهم من الأشخاص أو لأفضل منهم ، لا لشر منهم . والواقع يدل على ذلك . فقد كان الشعراء أولا يتناولون ما يتفق لهم من القصص بمحض المصادفة ، أما الآن فإن أجمل التراجيديات تنظم حول أسر قليلة ، فتنظم مثلا حول ألكمايون وأوديبوس وأورستيس وملياجرس وثواستيس وتيلفوس وما وقع لمثل هؤلاء من أمور رهيبة احتملوها أو فعلوها . فأجمل التراجيديات من حيث الصناعة هى ما روعيت فى نظمها هذه القواعد . ومن هنا يخطىء من يعيبون أوريپيديس بأنه يفعل ذلك فى التراجيديات وأن كثيراً من تراجيدياته ينتهى إلى شقاء ، فهذا — كما قلنا — صائب مستقيم. وأعظم دليل على ذلك أن مثل هذه التراجيديات حين تمثل على المسرح وحين تعرض فى المسابقات تظهر أقرب إلى معدن التراجيديا

«١٦» الذين : م . للذين . «١٦» قبل : . مثل ἐκ τῶν τοιούτων . الأحساب : م . الأجناس . «١٧» ومشهورين : اقرأ : ومشهورون . «١٨» وأن : كتبها الناسخ أولا « واما » ، ثم أعاد عليها الكتابة الصحيحة . إلى فلاح (م) : ص . من فلاح . «١٩» وزلل : كذا فى ص . ، م . وت . ذلك . الأفضل : لعلها « للأفاضل » .

(١٣٨ ا) من هذه الصفحة يدق قلم الناسخ حتى أن م . شك فى كونه غير الناسخ الأول . «١» هو هذا التركيب : م . هو على هذا التركيب ، هو من هذا التركيب .

«٣» كثيراً منها . ص. كثيراً مما . πολλαὶ αὐτοῦ

«٤» وذلك كما قلنا . وأعظم الدلائل على ذلك مما هو مستقيم ... ترتيب هذه الجملة مخالف لما فى النص اليونانى ، م . « وذلك كما قلنا مما هو مستقيم . وأعظم الدلائل على ذلك» . «٥» يصلحون = يعملون ، يعدون κακ' ὀρθωθῶσιν بدلا من κατορθωθῶσιν (قارن س ١٦) . <ما> دبر (م) : حرف النفى ناقص فى ص . ، وقد عادم . فاحتفظ بكتابة الأصل (مر ٢٦٥) .

الذى لا (١٤) فرقَ فيه لا فى الفضيلةِ والعدلِ ، ولا أيضًا يميل إلى لافلاحٍ ولا نُجْحٍ بسببِ(١٥) الجورِ والتعبِ بل بسببِ خطإٍ مّا . وذلك الذين هم فى جلالةٍ عظيمة وفى نجاحٍ (١٦) وفلاحٍ بمنزلةِ أوديفس وثواسطس ، وهؤُلاءِ الذين هم من قِبَل هذه الأحساب(١٧) ومشهورين .

والخرافةُ التى تَجْرى على الأَجوَدِ فلا تخلو من أن تكونَ كما قال قومٌ <إمَّا> بسيطةً (١٨) وإمَّا مركبةً . وأن تغير لا من لا فلاحٍ إلى فلاح لكنْ بالعكسِ : أعنى من الفلاح إلى(١٩) لا فلاحٍ ، لابسبب التعب لكن بسببِ خطأ وزلل عظيم أو مثل التى قيلت : الأَفاضلُ(٢٠) خاصةً أكثرُ من الأَرذالِ . والدليلُ على ذلك مايكونُ . وأولاً كانوا يُحصُونُ الخرافاتِ (٢١) الذين يُوجدون لكيما يظنُّوا ، وأما الآنَ فقد تُركَّب المديحاتُ قليلاً عند البيوتِ ، (٢٢) مثلُ ما كانَ بسبب ألقامان وأوديبس وأورسطس ومالا غرس وثواسطس (١٣٨ ا) وطيلافس وسائر القوم الأُخَر ، كم كان مَبلغُهم ممن مرت به المصائب ونابته النوائبُ أن ينفعلُوا (٢) ويَفْعَلُوا أشياءَ صعبةً . وأما المديحُ الحسنُ الذى يكون بصناعةٍ هو هذا التركيبُ . ولذلك قد يُخطِئُ الذين يُلزمُونَ أوريفيدس (٣) اللومَ من قِبَل أنه جَعلَ مدائحه على هذا الضربِ ، وذلك أن كثيرًا منها يَؤُولُ بالأمر إلى لا فلاحٍ ولا نَجَاحٍ (٤) وإلى شقاء البخوتِ ، وذلك كما قلنا . وأعظمُ الدلائلِ على ذلك مما هو مستقيمٌ أن هذه الأشياءَ التى تَكونُ (٥) من الجهاداتِ ومن المسكنِ تُرَى بهذه الحالِ . غيرَ أن هؤُلاءِ

من كل نوع آخر ، إذا هى أتقنت . ولئن كان أوريپيديس لا يحسن التدبير فى غير هذه الناحية من نواحى التراجيديا إنه ليبدو أشد الشعراء تراجيدية .

والطريقة الثانية فى النظم – وبعض القوم يفضلها – هى ما كان نظمها مزدوجاً ، كما فى الأوديسية ، وانتهاؤها ، بالقياس إلى الأخيار والأشرار ، على خلاف ماسبق . وإنما يبدو أن هذه الطريقة أفضل لضعف المشاهدين ، فإن الشعراء يتبعون فيما يصنعونه أذواق النظارة . وليست هذه هى اللذة التى تلتمس من صناعة التراجيديا ، بل هى ألصق بالكوميديا ، فهنا يفترق الأشخاص الذين كانوا فى القصة أعداء ألداء ، مثل أورستيس وإيجيستوس ، يفترقون وقد أصبحوا أصدقاء ، ولا يقتل أحد أحداً .

١٤ – والخوف والشفقة قد يحدثان عن المنظر المسرحى ، وقد ينتجان من نظم الأفعال ، وهو أفضل الأمرين وأدلهما على حذق الشاعر . فإنه يجب أن تنظم القصة غير معتمدة على النظر ، حتى إذا سمع المرء الأمور التى تجرى أخذته الرعدة أو هزته الشفقة ، كما يحدث لمن يسمع قصة أوديپوس . أما التوصل إلى ذلك بوساطة المنظر فليس فيه شىء من الصنعة ، ثم هو يحتاج إلى نفقة كثيرة . فأولئك الذين إنما يتوصلون بالنظر إلى إحداث الاستبشاع – لا

س ٦ – ١٠ ابن سينا : «وقد كان نوع من الطراغوذيات الجهادية القديمة قد يتعدى فيها إلى ذكر النقائص ، وكان السبب فيه ضعف تحيزة الشعراء الذين كانوا يقولون لأشعار التعبد ، وكانوا يقعون فى مخالفتهم ، فلم يكن ذلك طراغوذيا صرفة بل مخلوطة بقوموذيا» . (ل ٤١٧ أ وسط الصفحة) .

«٧» فيها : الضمير يعود على «القوام» ، أنثه المترجم لتأنيث الاسم المقابل فى اليونانى ἡ σύστασις القوم (م) : ص . القوام . «٩» ثيطرا : ا(θέατρα = النظارة ، ولكن المترجم قدمها بقوله «المعروف ب ...» على عادته فى تقديم الأعلام (أنظر مثلا ١٣٨ ب – ٦ و ٢٤ ، ١٣٩ ب – ١٩ .. وقارن ١٠ . ١٤ أ – ٨) .

«١١» أ ورسطس (م) : ص . اوسطس – Ὀρέστης وايغسطس (ت) : ص . واليسطس ، م . وايغسثس Αἴγισθος «١٢» وينال (م) : ص . ويقال. «١٥» وينبهر : ص . وسهر ، أو : وسهى ، م . وت . وينتهى . «١٦» أصلح = صنع ، أعد ، استعمال شائع فى كتابة الأطباء فى عصر متى (ابن أبى اصيبعة ط . مصر ١٨٨٢ ج ١ ص ١٨٣ ، ١٩٦ ، ٢٠١)

يُصْلِحون الخطأَ ، وإن كان أَوريفيدس < ما > دبّر(٦)هذه الأَشياءَ تدبيرًا حسنًا إلا أَنه قد يُرى أَنه أَدخَلُ فى باب المدائحِ من الشعراءِ الأُخر .

وأَما (٧)القِوام الثانِى فقد يَقُولُ فيها بعضُ القومُ إنها أَولَى . وهى مضاعفةٌ فى قِوامِها ، بمنزلةِ التدوين الذى للجوهرِ . (٨) وإذا حصلت على جهة الروايةِ من التضادِ فقد يظَن بها أَنها للأَفاضلِ جدًا والأَراذِلِ . فأَما الأُولى فسببِ (٩) ضعفِ المعروفِ بثيطرا ، وأَما الشعراءُ فعندما يجعلونها للناظرين موضع الدعاءِ . وليس هذه هى اللَّذةُ(١٠)من صناعةِ المديح لكنها أَكثرُ مناسبةً لصناعةِ الهجاءِ . وذلك أَن هنالك فالأَعداءُ والمبغضون(١١)هم الذين يوجدون فى الخرافة ، بمنزلة أَورسطس وإيغسطس اللذين عندما صارا أَصدقاءَ فى آخر(١٢) الأَمر قد تبدّيا وينال فيهما فى القينة أَمرَ الميتة لا واحدٌ من رفيقه وقرينه .

فأَما كونُ الذى(١٣) للخوف والحزن فإنما يحصلُ من البَصَرِ . وقد يوجد شىءٌ ما من قِوَام الأُمور ما هو من قديم الدهر ، وهو(١٤)لشاعرٍ حاذق . وقد ينبغى أَن تُقَوَّم الخرافةُ على هذا النحوِ من غير إبصار ، حتى يكون السامعُ للأَمور(١٥) يفزعُ وينبهرُ وينالُه حزنٌ عندما يسمع خرافةَ أَوريفيدس من النوائب التى ينفعلُ بها(١٦)الإنسانُ ، وإن كان ذلك الشاعر إنما أَصلح هذا بالبصر وعلى أَنه بلا صناعةٍ وما هو محتاج(١٧)

الخوف ـ أولئك لاحظ لهم من صناعة التراجيديا ، فليس ينبغى أن تطلب من التراجيديا أى لذة كانت بل تلك التى تخصها ، وإذ كان واجب الشاعر أن يحدث لذة الشعور بالشفقة أو الخوف متخذاً سبيل المحاكاة ، فبيّن أن ذلك ينبغى أن يصنع فى الأفعال . فلنبحث أى الحوادث ياترى يكون رهيباً أو محزناً : لا يخلو أن تكون هذه الأفعال بين الأحباب بعضهم وبعض أو بين الأعداء أو بين أناس ليسوا بأعداء ولا أحباب . فإذا كان العدو يقتل عدوه فليس فى ذلك ما يبعث الشفقة ، سواء أفعله أم كان يستعد لفعله ، إلا ما يثيره العذاب نفسه . وكذلك الحال بالنسبة إلى من ليسوا بأحباب ولا أعداء . أما أن تجرى الحوادث الأليمة بين الأحباب ، كأن يقتل الأخ أخاه أو الابن أباه أو الأم ابنها أو يهم بذلك أو بفعل آخر مثله ، فذلك ما ينبغى أن يطلب. على أن الشاعر لا ينبغى أن ينقض القصص المأثورة ،

س ١٧ ابن سينا : «وقد كان بعضهم يقدمون مقدمات شعرية للتعجيب بالتشبيه والمحاكاة فقط ، دون القول الموجه نحو الانفعال .» (ل ٤١٧ أ أسفل الصفحة) .

« ١٧ » مادة : م . ماونه (مؤونة ، مؤنة) . « ١٩ » التناسب : م . المناسبة . « ٢ » فإذن : ص . قادر ، أو : قارب ، م . ت . قادر ولعل الكتابة الصحيحة : فهو معلوم أن هذه الخلة ... يأخذ : ص . ـاحد ، م وت . نأخذ . « ٢١ » غير الصعبة : ابن رشد : الصعبة . (١٣٨ ب) « ٢ » المحبات والمحبين : م . و ت . المحبات » (مصدر مجموع) « ٢ـ٣ » للأب أو أم : كتابة المخطوطة هنا رديئة جداً إذ ألصق الناسخ ألف « أو » بالكلمة السابقة وابتدأ بواوها سطراً جديداً ، على أنه لاشك فى أن ما اثبتناه هو القراءة الصحيحة .

إلى مادة . ومنهم من يُعِدّ بالبصر لا التى للخوف لكنِ التى هى للتعجب فقط ، من حيث (١٨) لا يشاركون صناعة المديح بشيءٍ من الأَشياءِ. وذلك أَنه ليس ينبغى أَن يُطلب من صناعة (١٩) المديح كلُّ لذة لكن التناسبُ ، فأَما فى تلك التى يُعِدّها الشاعرُ بالمحاكاةِ التى تكونُ بسبب (٢٠) اللذةِ من غير حزنٍ وخوفٍ فهو معلوم . فإذن هذه الخَلَّة ينبغى أَن يفعلَها فى الأَمر : وهى أَن يأَخذ (٢١) أَيَّما هى الأَشياءُ غيرُ الصعبةِ من النوائب التى تنوبُ وأَيَّما هى التى تُرى أَنها يسيرةٌ . وذلك أَنه (٢٢) قد يجبُ ضرورةً أَن تكونَ مثلُ هذه الأَفعالِ الإِراديةِ إِما للأَصدقاءِ بعضهم إِلى بعضٍ ، وإِما (٢٣) للأَعداءِ ، وإِما لا لهؤُلاءِ ولا لهؤُلاءِ . فإِن كان إِنما يكون العدوُّ يعادى عدوَّه فليس شيءٌ فى هذه (٢٤) الحالِ مما يُحزن لا عندما يَفعلُ ولا عندما يكون مُزمِعًا على أَن يَفعلَ ، غير أَن فى التأَثير نفسه (١٣٨ب) والأَلم لا يكون حالهم أَيضًا ، ولا على إِن كانت حالُهم أَيضًا حالَ الاختلاف . وأَما متى اجتاز (٢) التأَثيراتُ والآلام فى المحبات والمحبين ، بمنزلة إِما أَن يكون أَخٌ يقتلُ الأَخَ ، أَو ابنٌ للأَب أَو أُمٌ (٣) لابنها ، أَو ابن لأُمه ، أَو إِن كان مُزمِعًا أَن يفعلَ شيئًا آخر من مثل هذه ، فقد يحتاجُ فى مثل ذلك (٤) إِلى هذه الخَلَّة : وهو أَن تكون الخرافات التى قد أُخذت على هذه لا تُحَلُّ

وأعنى بذلك أن أورستيس مثلا هو الذى قتل كليتمنسترا ، وأن ألكمايون قتل أريفيليس ؛ وإن كان له أن يخترع ، وأن يتناول هذه القصص المأثورة تناولا حسناً . وإنا موضحون الآن ما نعنيه بالتناول الحسن . فقد يقع الفعل لأناس يعون ويعرفون مثلما كان الشعراء القدماء يفعلون ، وكما جعل أوريبيديس ميديا تقتل بنيها . وقد يقع الفعل بأن يرتكب الأمر الرهيب من يرتكبه وهو لا يعرف ، ثم يعرف صلة المحبة بعد ذلك ، كأوديبوس عند سوفوكليس . وهذا الفعل قد يقع خارج التمثيل وقد يقع فى التراجيدية نفسها ، كما فى « ألكمايون » لأستوداماس وتليجونوس فى « أوديسيوس جريحاً » . وأمر ثالث غير هذين وهو أمر ذلك الذى يهم – وهو غير عارف – بفعل شىء لا سبيل إلى إصلاحه ثم يتعرف قبل أن يفعل . وليس بعد هذه الأحوال حالة أخرى . فالفعل لا يخلو أن يُفعل أو لا يفعل ، وأن يكون ذلك

« ٦ » بأريفيلى : ص . با أريفيلى ، م . و ت . با اريفيلى ، واعلها « بأريفيلين καὶ τὴν Ἐριφύλην يجد : ص . يجده ، م . يجد هو . « ١٠ » المحبة والصادقة : م . المحبة والصداقة . أخيراً (م) : ص . خيرا « ١٢ » . حيث يقول ، ص . حـ ـقول ، م . ون طيلغون « ١٧ » يعد (م) ص يعى . بشع : كذا فى ص . ، م . و ت شنع .

وتُبْطَل ـ أَعنى بذلك مثلَ أَنه (٥) ليس لأَحدٍ يبطلُ أَمر المرأَة المعروفةِ بأَقلوطيمستر ، أَنه لَمْ تنلْها الميتة من أَورسطس ، ولا(٦) للمعروفة بأَريفيلى من أَلقيماون . وأَما هو فقد يجدُ أَيضًا الاشياءَ التى أُفيدت ، أَنها (٧) قد استُعْمِلَت على جهةٍ جيدةٍ . ولْنخبرْ معنى قولنا إنا نقول قولاً على جهةِ الجَوْدَةِ إخبارًا أَوضح وأَشرح :

(٨) فالفعل الإرادى يكونُ حالهُ هذه الحالَ كما كانوا القدماءُ يفعلون ويَعْلَمون المعروفين ، كما فعل أوريفيدس (٩) عند قتل المرأَة المسماة ميديا بنيها . وأَما معنى أَلاَّ يُفعلَ بالإرادة عندما يعرفون ، وأَن يفعلوا (١٠) من حيثُ لايعرفون ثم يعرفون المحبةَ والصادقةَ أَخيرًا ، فهو حالٌ رديَّةٌ ، وهذا كحال سوفوقلس (١١) وأَوديفس ، فهذه هى خارجة عن القيْنَةِ نَفْسِها ، وأَما ما هو فى المديح فبمنزلة أَلقاماون (١٢) وأَسطودامنطس ، أَو حيث يقول على نحو الضربة لأَوديسيس . وأَيضًا التى هى ثالثة نحو (١٣) هذه فهى أَمر ذلك الذى كان مُزمِعًا أَن يفعل شيئًا من هذه التى لابرءَ لها ، فإنه يُدَلّ قبل أَن (١٤) يفعل بسبب فقد الدِّرْية والمعرفة . ولا شيئًا خارجًا عن هذه يجرى على جهة أُخرى . (١٥) وذلك أَنه قد يجب ضرورةً إما أَن يَفعل وإما أَلا يَفعل ؛ وإذا فعل إما أَن يفعل وهو عارف(١٦) وإما أَنْ يفعلَ وهو غيرُ عارفٍ بل مزمعٌ بأَن يعرف ،وأَيضًا

عن معرفة أو عن غير معرفة . وأقبح هذه الأحوال هى حال ذلك الذى يهم بأن يفعل وهو عارف ثم لا يفعل . فإن ذلك بشع ولكنه غير تراجيدى ، إذ أنه لا يتضمن أمراً مؤلماً . ولهذا لا تتناول الأفعال هذا التناول إلا نادراً ، كما يهم هايمون بأن يقتل كريون فى تراجيدية «أنتيجونى» . والحال الثانية هى حال وقوع الفعل . والأفضل أن يكون من يفعله غير عارف ، ثم يعرف بعد أن يفعل ، لأن الفعل يخلص من البشاعة ، والتعرف يحدث الفزع والذهول . والحال الأخيرة هى أجود الثلاثة ، وأعنى بذلك ما كان مثل حال ميروبى فى «كرسفونتيس» ، إذ تهم بقتل ولدها ولكنها لا تقتله بل تعرفه ، وكما تهم الأخت بقتل أخيها فى تراجيدية «إيفيجينيا» ، وكما يهم الابن بأن يسلم أمه ثم يعرفها فى تراجيدية «هلى» . ومن أجل ذلك لا توجد الموضوعات المناسبة للتراجيديات فى أسر كثيرة ، كما ذكرنا من قبل ؛ فإن الشعراء فى بحثهم عما يصلح أن يوضع فى القصص قد اهتدوا إلى هذه الموضوعات مصادفة واتفاقاً لا من طريق الصناعة . فهم مضطرون أن يلجئوا إلى هذه الأسر التى وقعت لها مثل هذه الآلام .

وحسبنا ما قلناه فى نظم الأعمال وما ينبغى أن تكون عليه القصة .

«١٨» المدح م . وت . المديح (؟) . اعتبر : ت. أفئيس ، أفئس ، تعريب ἀπαθές (خال من العذاب أو المعاناة) . «١٩» بأنطيغونى (م) : ص . باب طبعونى . «٢١» والبشاعة : كذا فى ص . ، م . و ت . والشناعة . «٢١–٢٢» فهو أعجب وأجود : م . و ت . فهو أعجب [وأجود] «٢٣» المسماة (ت) : ص . المسمى . ميرفا : ص. ميزوا ، م . ميروفى ، ت. ميروفا . «٢٤» بإيبغانيا : ص . باابيغانيا (لا « بالبيغانيا » كما نقل م .) ت. بإيفيغانيا Ἰφιγένεια لأخيها : ص . لاحتها . (١٣٩ أ) ليست : جواب « عندما » . وبياحث (ت) : ص . وتباحث . «٢» يتلقوا (ت) : ص . يتقلوا ، م . يلقوا . ت . يلتقوا أو يتلقوا πάντων فى : قبلها «هى» مضروباً عليها بقلم الناسخ نفسه .

إما للذين يعرفون وإما للذين لايعرفون ؛ فمن كان من (١٧) هؤلاء يَعْرف وهو يُعِدُّ ولا يَفْعَل فهو أَرذلُ ، وذلك أَن نشيدَه حينئذٍ هو بشعٌ (١٨) كريهٌ ، وليس هو داخلاً فى باب المدح ، من قِبَل أَنه قد كان اعتبر . ولذلك ليس إنسانٌ [أَنْ] يفعل (١٩) على جهةِ التشابه إلا أَقلَّ ذاك ، بمنزلةِ ما بأَنطيغونى لقريو يمنُ . وأَما معنى أَن يفعلَ (٢٠) بالإرادة هو الثانى . والخير لمن هو غيرُ عارف بأَن يفعلَ أَن يكونَ إذا فعل أَن يتعرَّف ، وذلك أَن (٢١) الكراهةَ حينئذٍ والبشاعةَ لايدانيانه . وأَما الاستدلالُ والتعرفُ فهوأَعجبُ (٢٢) وأَجودُ . وَمَا أَصلحَ وأَجودَ ما يروى ، أَعنى ما كان فى الموضعِ المسمَّى اسقيلوفنطس من المرأَة (٢٣) المسماة ميرُفا فيما كانت مستعدةً لقتل أَحد بنيها ، إلا أَنَّها لم تقتلْه لكن تعرفت فى (٢٤) الموضع المعروف بإِبيغانيا أُختٌ لأَخيها ، وتعرَّف فى الموضع المسمَّى إيلى الابن أُمه ، (٢٥) وتعرفها عندما كان يريدُ إسنادًا وروايةً . فلهذا السبب عندما تُفُــوِّهِت وتُكُلِّم (١١٣٩) بها ـ أَعنى بالمدائح ـ منذُ قديم الدهر ليست عند أَجناسٍ كثيرةٍ ، وَيُبَاحَثُ عنها لا من الصناعة (٢) لكنْ من أَى حالٍ كانت مما وجدوا . وأَعدوها بالخرافات ، فقد يُضطرون أَن يتلقَّوْا هذه فى (٣) مثل هذه التأَثيرات والآلام التى تَعرِض لها بحسب الخواصّ .

وأَما فى قِوَامِ الأُمور وكيف ينبغى أَن يكونَ (٤) الذين

١٥ ـ أما فى الأخلاق فينبغى أن تعتمد أمور أربعة : فأحدها ـ وأولها ـ أن تكون حسنة . والمرء يكون ذاخلق إذا كانت أقواله أو أفعاله تدل على اختياره ، ويكون ذا خلق حسن إذا كان اختياره حسناً . وهذا هو الشأن فى كل جنس : فقد يكون للمرأة والعبد خلق حسن ، على أن المرأة ليست شريفة جداً ، والعبد ليس بشريف على الإطلاق . والأمر الثانى هو أن تكون مناسبة . فالرجولة خلق يوجد للرجال ، ولكن المرأة لا يناسبها أن تكون ذات رجولة . والأمر الثالث هو أن تكون الأخلاق شبيهة بالواقع ، وهذا غير كونها حسنة أو مناسبة كما قيل . والأمر الرابع هو أن يكون الخلق سوياً . فإذا كان المرء الذى يقصد بالمحاكاة غير سوى وكان متصفاً بهذا الخلق فينبغى أيضاً أن يكون سوياً فى عدم استوائه . فمثال الخلق الوضيع فى غير ضرورة خلق منلاوس فى «أورستيس» ؛ ومثال الخلق غير المناسب توجُّع اوديسيوس

س ٧ ـ ابن سينا : « والخير موجود فى كل صنف ونوع على تفاوته» . (ل ٤١٧ ب أعلى الصفحة) .

«٦» منها : خبر « يكون » «٧» موجوداً : م . وت . خيراً . «٨» خيراً فى كل جنس : م . وت . فى كل جنس «٩» رذل ... مزيف : اقرأ : رذلا .. مزيفاً . «١٠» البتة (م) : ص . الشيه . وذلك : ص . بذلك τοῦτο γαρ ἕτερον «١٣» <غير> مساو (م) : ص . مساو ـ ἀνώμαλος «١٥» ما كان يصلح (م) : ص . لما كان يصلح ، ولكن انظر ١٣٥ ب ـ ١١

يُرَكِّبون الخرافات فقد قيل قولاً كافيًا ، وأما فى العادات فلْنتكلم الآن . فنقول : إن العاداتِ (٥) التى منها يُتعرفُ الحقُّ ويُستدَلُّ عليه أربعٌ : الأولُ منها هو أن تكونَ العاداتُ جيادًا ، ويكون (٦) كل واحد منها إن كان قول الأمر الذى هو أعرف قد يؤثِّر بالفعل الإرادى فى الاعتقاد ـ (٧) شيئًا ما ـ أن يكون حالُ كلِّ واحدٍ من العاداتِ هذه الحال . والخيرُ والجيِّدُ إن كان موجودًا فهو موجودٌ (٨) خيرًا فى كلِّ جنس : وذاك أنه قد توجد امرأة جيدة وفعل جيد ، هذا على أنه لعله يكون هذا (٩) منهم رذل وهذا مزيف . والثانى ذاك الذى يصلح : وذلك أن العادة التى هى للرجال قد توجد ، (١٠) إلا أنها لا تصلح للمرأة ، ولا أيضاً أن تُرى فيها ألبتة . والثالثة الشبيه : وذلك أن الذى له هذه (١١) العادة غيرُ ذلك الذى له عادة جيدة ، إذ كان قد يصلح أن يُفعل كما تقدم فقيل . (١٢) وأما الرابعة فذاك المتساوى : وذلك أنه إن كان إنسانٌ مما يأتى بالتشبيه والمحاكاة (١٣) <غير> مساو ، ووضع مثل هذا الخلق كذلك على جهة التساوى ، فقد يجب أن يكون غير مساو .

(١٤) وأيضًا أمّا مثالُ رذيلةِ العادةِ فليس هو ضرورىٌّ ، وذلك كما كانت الرحمةُ لأورسطس (١٥) والحزنُ عليه . وَمَا كان غيرَ لائقٍ هو أنه ما كان يصلُحُ ويطابِقُ ، مثلَ نَوْح أوديسوس

فى « إسكيلا » ، وحديث ملانيبي . أما مثال الخلق غير السوى فإيفيجانيا فى « أوليس » . فإنها متضرعة غيرها بعد ذلك .

وينبغى فى الأخلاق ما ينبغى فى نظم الأعمال من التزام الضرورى والراجح دائماً ، بحيث يكون المرء الذى له خلق ما جارياً فى أقواله وأفعاله على مقتضى الضرورة أو الرجحان ، كما يكون حدوث أمر بعد آخر جارياً على مقتضى الضرورة أو الرجحان . وبين من ذلك أن نهاية القصص ينبغى أن تصدر عن القصة نفسها لا عن حيلة مسرحية كما فى تراجيدية « ميديا » ، أوكرجوع السفن فى « الإلياذة » ، فينبغى ألا تستعمل الحيلة المسرحية إلا فى الأمور الخارجية عن حدود التمثيلية والواقعة قبلها ، والتى لا يكون للمرء سبيل إلى معرفتها ، أو فى الأمور التالية التى يُحتاج إلى التنبؤ بها وإعلانها ، فإننا ننسب إلى الآلهة أنهم

س ٢٠ — ٢٤ ابن سينا : « ويجب أن تكون خاتمة الشعر تدل على مقتضاه ... وأن يخالطه من الحيل . الخارجة بقدر ما ينبغى أن يخاطب به المخاطبون ويحتملونه (كذا) ، وأن يكون بقدر لايكون معه الإنسان غاليا ، وبقدر مطابق للقول لو صرح به » . (ل ٤١٧ ب وسط الصفحة) .

ص ١ — ٢ ابن سينا « وماكان بعيداً عن الوجود أصلا فينبغى ألا يستعمل ، وكذلك محاكاة الخسائس ، وذكر أمثلة » . (فى ٤١٧ ب وسط الصفحة) .

« ١٦ » المعروفة (م) : ص . المعرفة . النضنضة : تحريك اللسان ، كما فى التاج : ص . النصنصه ، م . وت . النميمة . وتلخيش (م) : مشتقة من الفعل السريانى « لخش » (= تمتم ، دمدم) : ص . وتاحبس ، ت . « لكسس » تعريب λέξις (كلام) — وهذه الكلمة وسابقتها ترجمة مزدوجة لكلمة ρῆσις فى النص اليونانى .

« ١٧ » للامتساو : اقرأ : للامتساوى . « ٢٠ » ضرورية أو شبيه : اقرأ : ضرورية أو شبيهاً . الخرافات : ف . حكاية الحديث . « ٢٢ » وكما كان مما كان إلى ايليس : م . فى إيليس ، ت . وكما كان فى إيليس καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι إيليس (م) : ص . إيلس . انقلاب = رجوع ، كما شرحت فى النص نفسه . « ٢٣ » احتملوا : م . احتالوا ، ت . استقبلوا . المذكورين : اقرأ : المذكورون .

على (١٦) المعروفة بإسْقِلَى البَحْرانِيّة ، ولا أيضًا النَّضْنَضَةُ وتلْخِيشُ المعروفةِ (١٧) بميلانا فى . فأما الذى للأمتساوِ فكحال إيفيغانيا فى دير المعروف ببناتِ آوى ، وذلك (١٨) أنه ما تشبَّهَت تلك التى كانت تتضرعُ بتلك الأخيرة .

وقد يجب أن نَطْلُبَ دائمًا مَجْرَى التشابهِ (١٩) كما نَطْلُبُ ذلك فى قِوَامِ الأُمور أيضًا : إما ما هو على الحقيقةِ ، وإما ما هو ضرورىٌ ، وإما الشبيه . (٢٠) وعندَ هذه تكون العادةُ ضروريةً أو شبيه . ومن البَيِّن أن أواخر الخرافات إنما (٢١) ينبغى أن تعرِضَ لها وتنوبَها من العادةِ نفسِها ، وليس كالحالِ فيما كان من الحيلةِ عند ميديا ، (٢٢) وكما كان مما كان إلى إيليسَ من انقلابِ المراكب (لا للغرق). لكنْ إنما ينبغى أن تُستعمل نحو خارج (٢٣) القينة وآخرها الحيلة : إما بمقدار ما احتملوا هؤلاءِ المذكورين ، وإما بمبلغِ ما لا يمكنُ الإنسان (٢٤) أن يقفَ ويعرف ، أو بمبلغ ما يحتاجون أخيرًا

مطلعون على كل شيء . أما ما يخالف العقل فلا ينبغى أن يقع فى الأعمال إلا أن يكون ذلك خارج التراجيديا ، كالذى يقع من ذلك فى « أوديبوس » لسوفوكليس .

وبما أن التراجيديا هى محاكاة لأناس أفضل ممن نعرف فينبغى أن يصنع بها مثل صنيع المصورين الحذاق فى صورهم ، فهؤلاء — مع اعتمادهم أداء هيئة من يحاكون — يصورونهم شبيهين بالواقع وإن كانوا أجمل منه . وكذلك يجب على الشاعر حين يحاكى أناساً سريعى الغضب أو بليدى الحس أو بأخلاقهم عيب كهذين — يجب عليه أن يصورهم كذلك وإن جعلهم أحسن مما هم ، كما صور أجاثون أو هوميروس خلق أخيل . هذا ما ينبغى أن يلاحظ ، وينبغى أن يراعى معه عمل الحواس الذى يرتبط ضرورة بصنعة الشعر . فكثيراً ما يقع الخطأ فيه . وقد تكلمنا فى ذلك كلاماً كافياً فى مقالاتنا التى أذعناها .

١٦ — قد بينا فيما سبق أى شيء هو التعرف . وأول أنواع التعرف وأقلها براعة وأكثرها أن يستعمل لضعف الفكر ، هو التعرف بالعلامات . ومن العلامات ما يكون طبيعياً مثل « الحربة التى تظهر فى أجسام بنى الأرض » أو النجوم التى فى « ثواستيس » ، تراجيدية

س ٦ — ٧ ابن سينا : « وكذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أوميروس فى بيان خيرية أخيلوس . » (ل ٤١٧ ب وسط الصفحة) .

« ٢٤ » فى المقولة : م وت . إلى المقولة . (١٣٩ ب) « ١ » ترى وتبصر : ص . يرى ويبصر ، ت يرى ويبصر . « ٢ » بمنزلة ما كان ما أتى به أوديفس من محاكاة سوفوقلس حريصاً : م . وت : بمنزلة ما كان أتى به أوديفس من محاكاة سوفوقلس . فأيضاً » ... ، ابن سينا : خسيسا ؟

« ٧ » ابان : كذا فى ص ، م . « أجاز » وأصلحها « أبان » ، ت . « اجان » (وأصلحها « أجاثن » منحازاً فى غير نقد إلى النص اليونانى .

خير : ص . خبر ، م . وت . خبر ، وت . يقرأ العبارة كلها : بمنزلة ما اجاثن < و > أوميروس من خبر أخيلوس ، قارن شرح ابن سينا « ١٢ » متهيئة = من هيئة الجسم — σύμφυτα

فى المقولة أَو القول ،وذلك أَن كل شيءٍ تُسَلِّم إلى الآلهة (١٣٩ب) تَرَى وتُبصر . فأَما ما هو خارج عن النطق فلا ينبغى أَن يكون فى الأُمور وإلا كان هذا المعنى (٢) خارجًا عن المدائح ، بمنزلة ما كان ما أَتى به أَوديفس من محاكاة سوفوقلس حريصًا .

(٣) والتشبيهُ والمحاكاةُ هى مدائحُ الأَشياءِ التى هى فى غايةِ الفضيلةِ ، أَو كما يجبُ أَن يشبهوا المصورون (٤) الحذاقُ الجياد وذلك أَن هؤلاءِ بأَجمعهم عندما يأَتون بصورهم وخِلقَهم ، من حيث يشبهون ، (٥) يأَتون بالرسوم جيادًا ، كذلك الشاعر أَيضًا عندما يشبه الغَضَابى والكسالى يأَتى (٦) هذه الأَشياء الأُخر التى توجد لهم فى عاداتهم ؛ فعلى هذا ينبغى للحذاق أَن يأَتوا بمثال الصعوبة ، (٧) بمنزلة ما أَبان أَوميروس من خير أَخيلوس . وهذه ينبغى أَن تُحفظ ، ومع هذه أَيضًا (٨) الإِحساسات التى تلزمهم فى صناعة الشعر من الاضطرار . وذلك أَنه كثيرًا ما قد (٩) يكون فى هذه زللٌ وخطأٌ ، وقد تُكُلِّم فيها كلامًا كافيًا فى الأَقاويل التى أُتِىَ بها .

وقد (١٠) تُكُلِّم أَيضًا فى الاستدلال . وأَما أَنواع الاستدلالات فمنها : أَولاً ، ذلك الذى هو بلا (١١) صناعة ، وهو الذى يستعمله كثيرون ، بسبب الشك ، بتَوَسُّط العلامَات : ما كان منها (١٢) مُتَهَيِّئَةً فبمنزلة الحربة التى كان يتمسك بها

كاركينوس ؛ ومنهاما يكون مكتسباً فيكون ملازماً للجسم مثل الندوب أويكون منفصلا عنه مثل العقود ومثل القوس فى تراجيدية « تيرو » . وقد تستعمل هذه العلامات استعمالا أجود أو أردأ كما عرف أوديسيوس بالندبة ، عرفته مربيته على وجه وعرفه رعاته على وجه آخر . فإن استعمال العلامات قصد الإقناع ، وكلّ ما كان من ذلك بسبب ، أمر خال عن الصنعة ، وخير منه ذلك التعرف الذى يكون عن انقلاب ، كما فى « منظر الحمام » .

والنوع الثانى هو ما يفتعله الشاعر ، ومن أجل ذلك يكون خالياً من الصنعة ، كما يعرف أورستيس فى « إيفيجانيا » حين يعلن أنه أورستيس وتُعرف إيفيجانيا بكتابها ، ولكن أورستيس إنما يعلن ما يريده الشاعر ، لا ما تريده القصة . وهذا الضرب من التعرف قريب من ذلك الذى وصفته بالخطأ ، لأن أورستيس كان يستطيع أن يظهر بعض العلامات فى جسمه . ومن ذلك صوت عصا الحائك فى تمثيلية « تيرى » لسوفوكليس

والنوع الثالث ما يكون بالتذكر ، كأن يرى الإنسان شيئاً فيحصل له إحساس ، كما فى « القبر صيون » لديكايوجينوس ، فإن شخصاً يدمع لرؤية صورة ، وكذلك فى حكاية ألكينوس ، فإن أوديسيوس يتذكر ويدمع حين يسمع الضارب على القيثار . والنوع الرابع هو التعرف

س ١٣ — ١٤ ابن سينا : « ... وإما مقتناة من الأجسام < حاصلة لها بالحقيقة ، فيشبه به حاصل فى الظاهر من المعانى ، > كالطوق فى العنق < تشبه به المنة > والصمصام فى اليد <يشبه به البيان> . (ل ٤١٧ وسط الصفحة) .

س ١٦ — ١٧ ابن سينا : « ... فهذا ضرب يستعمله الصناع من الشعراء الذين يحسنون التصديق » . (ل ٤١٧ ب وسط الصفحة) .

«١٣» الطوق : ف . أو المخنقة . بالليد : ت . بطير ، بطيرو . ἐν τῇ Τυροῖ «١٦» على جهة [أخرى] : لعلها ترجمةحرفية للتعبير اليونانى καὶ ἄλλως ...ἄλλως ولعه ول الكتابة الصحيحة : على جهة . حرره : م . وت . حزرا — سريانى (راعى الخنازير) «١٧» أكثر : م . أقل . «١٨» عملها (م) : ص . علمها . «١٩» جانب : ف . ظهر .

«٢٣» ساعد : ص ساعد ، أو ساعر — κερκίδος (عا يصتعملها الحائك) [١٤٠أ] « اتى : قبلها « انه » مضروباً عليها بقلم الناسخ نفسه . بالمكفنين (م) : ص . بالمكمس

المعروفون بقاغانس ، أَو الكواكبِ بمنزلة (١٣) التى بثواسطس الشبيهة بالسرطان ، ومنها ما هى مقتناة بمنزلة الطوق فى العنق والسيف باليد . وقد يمكنُ أَن تُسْتَعْمَلَ هذه إما بالفاضلةِ (١٥) منها وإما بالرذلة ، بمنزلة ما عُرِف أَودوسوس بالبَثْرةِ التى كانت فى رجله من مربيتهِ (١٦) على جِهة [أُخرى] ومما حرره على جهة أُخرى . وذلك أَن منها : ما هو فى أَمر التصديقِ (١٧) أَكثرُ فى باب الصناعةِ ، وجميعُ هذه التى هى أَمثالُها . ومنها ما توجد فيها الإِدارة (١٨) والتقليبُ أَكثر ، مثل أَن هذه التى تكون بالتغسُّلِ أَجود .

والثوانى : التى عملها (١٩) الشاعرُ لهذا السببِ بلا صناعة ؛ مثلُ جانبِ المعروفَةِ بباغانيا ، وهو (٢٠) الذى به استدلَّتْ أَباغانيا أَنه أُرسْطُس ، وذلك أَنه أَمّا تلك فبالرسالة إِلى ذلك ، (٢١) وأَما هذا فيخبر بما يريدُه الشاعرُ لا الخرافةُ وحكايةُ الحديثِ . ولهذا السببِ (٢٢) صار هذا بالقربِ من الزلَل الذى خُبِّر به . وقد يوجد آخَرُ يُقتضب بحَسَب هذا الرأَى ، (٢٣) وهذه فيما قاله سوفقلس من أَنه سمع صوت ساعِدِ مُمْتَهنٍ .

والثالث هو أَن يكون (٢٤) ينال الإِنسانَ أَن يحسَّ عندما يرى : كالحال فيما كان بأَهل ديقوغانس فى قبرس ، فإِنه (٢٥) قال إِنه لما رأَى الكتابات بكى ، وكذلك أَمر أَهل أَلقينس من القول ، فإِنه لما سمع العَوّاد (١١٤٠) وتذكر دمع ، ومن هناك عرف بعضهم بعضًا .

بطريق البرهان العقلى ، كما فى تراجيدية « المتقربون » : « إن أحداً يشبهنى قد جاء ، ولا أحد يشبهنى إلا أورستيس ، إذاً أورستيس هو الذى جاء . » ومن ذلك تعرف إيفيجانيا فى تراجيدية بولويدوس السوفسطائى ، فمن المعقول أن يجرى أورستيس قياساً فيقول : إنه سيضحى لأن أخته ضحيت . ومن ذلك ما فى « تيديوس » لثيودكتوس ، إذ يقول الأب إنه جاء يبحث عن ابنه ، ففقد حياته هو نفسه. ومثله ما فى « النسور » ، فإن النسوة حين رأين المكان استنتجن مصيرهن : أنه قضى عليهن أن يمتن بهذا المكان لأنهن عذبن فيه . وقد يحدث تعرف ناتج عن قياس خاطئ من النظارة ، كما فى تراجيدية « أوديسيوس الرسول المزعوم » ، فقد قال إنه يمكنه أن يعرف القوس ، ولم يكن رآها ، فمن قوله إنه يمكنه أن يعرف القوس كان القياس الخاطىء .

وأفضل هذه الأنواع جميعاً هو التعرف الذى ينشأ من الأعمال نفسها ، فإن الدهشة تحدث عندئذ من طريق المعقول ، كما فى « أوديبوس » و « إيفيجانيا » لسوفوكليس ؛ فإنه من المعقول أن تريد إيفيجانيا أن تبعث بكتاب . فمثل هذا التعرف ؛ دون غيره — يستغنى

س ١١ — ١٢ ابن سينا : « والاستدلال الفاضل هو الذى يحاكى الفعل » . (ل ٤١٨ أ أسفل الصفحة) .

« ٥ » ثاأودقطس : ص . باأودقطس — Θεοδέκτος . أنه عندما : يظهر أن بعد هاتين الكلمتين عبارة سقطت من الناسخ ، ولعل الكتابة الصحيحة : « ... إنه عندما < اتى ليجد ابنه ، هو الذى يموت . وأيضاً فى التى > لسفينيدس . « ٨ » لثاأطرن : τὸν Θέατρον قارن ١٣٨ أ — ١٠ . « ١١ » كانت تعرف : م . كائن يعرف ، الضمير يعود على « الاستدلال » ، وهى مؤنثة فى اليونانى ἡ ἀναγνώρισις (قارن ١٣٥ أ : ١) . « ١٢ — ١٣ » ولذلك مثل هذا : ت . وكذلك [مثل هذا] . أرى : الألف لا تتميز كثيراً من اللام ، فيسح أن تقرأ « لدى » . « ١٤ » كلام : اقرأ : كلاماً .

وأما الرابع فما يخطر بالفكر ؛ بمنزلة : « أَتى (٢) من هو شبيه بالمكفِّنين لإنسان ـ ولم يأْت أَحد يشبه إلا أَرسطس ـ فهذا إذًا هو الذى (٣) أَتى . » وأَما السوفسطائى فعندما نظر فى الأُمور نظرًا كثيرًا قِبلَ إيباغانيا على (٤) الحقيقة ظن بأُرسطس أَنه هو نفسه فكَّر أَن أُخته ذُبِحت ، وأَنه عَرَض أَنها إنما كانت (٥) تُضَحَّى له . وقال أَيضًا ثاأُودقطس إنه عندما... لسفينيدس من أَنها عندما جاءَت (٦) ونظرت إلى الموضع فكَّرت فى باب القضاء وأُخْطِرَ بِهِ ببالها أَنه جميعُهن بهذا (٧) قُضِىَ عليهم أَن يمتن ، وذلك أَنهم يُخْرَجون بالأَمر . وقد يوجد ضرب آخر أَيضًا مركَّب : (٨) المأْخوذ من مغالطة القياس التى لثاأَطرن ، بمنزلة ما فيما دُوِّن من أَمر أُودوسيا (٩) ذلك المبشِّر الطاهر . وذلك أَن من القوس زَعَم أَنه ليس يمكن إنسانٌ آخر ؛ فقد قال (١٠) ذلك الشاعرُ ، والخبرُ أَيضًا الذى أَتَى فى ذلك قد خُبِّر فيه أَمر القوس ، ليَعْرِف مالم يَرَ . وأَ (١١) ما القولُ إنه بِتَوَسُّط ذاك كانت تعرف ، ففى هذا كانت المغالطة فى القياس .

غير (١٢) أَن الاستدلال الفاضل على كل شىءٍ فهى المأْخوذة من أُمور الفعل الإرادى . ولذلك (١٣) مثلَ هذا أَرى سوفوقلس فى أُوديفس وفى إيباغانيا أَيضًا ، وذلك أَنه قد كان يريد (١٤) على الحقيقة أَن يُدَوِّن فى ذلك كلام . وذلك أَن هذه الأُمور هى

عن اصطناع العلامات والعقود . ويليه التعرف الذى يكون من طريق البرهان .

١٧ – وينبغى للشاعر حين ينظم قصصه ويتممها بالعبارة أن يتمثلها بعينيه على قدر ما يستطيع . فإنه حين يرى الأشياء أوضح ما تكون ، وكأنه كان شاهداً الأعمال نفسها ، يجد ما يليق بها ولا يغيب عنه شىء من ضد ذلك . ودليل ذلك ما نُقد به كاركينوس فإن « أمفياراوس » يصعد من الهيكل ، ومن لا يشهد المنظر لا يتنبه لذلك ، ولكن القصة سقطت على المسرح إذ لم يحتمل النظارة ذلك .

وكذلك ينبغى أن يتم الشاعر – جهد طاقته – عمله بالإشارات ، فإن أقدر الناس على التأثير – إذا تماثلت الطبائع – هم من يكونون فى حال الانفعال ، والهائج والغاضب يهيجان ويغضبان بأعظم ما يكون من الصدق . ومن أجل ذلك كان الشعر نابعاً عن موهبة أو عن ضرب من الجنون ، فالموهوبون يحسنون أن يلبسوا لبوساً مختلفة ، والآخرون لا يصعب عليهم أن يخرجوا عن طورهم .

وينبغى للشاعر سواء أكان الموضوع الذى يتناوله قديماً أم مبتدعاً ، أن يبدأ بتخطيط عام له ثم يفصل قطعه ويمد أطرافه . وأعنى بالتصور

س ١٥ – ١٦ ابن سينا : « وساق الكلام إلى الواجب ، وحد أن يبلغ التخييل مبلغاً يكون كأن الشىء يحس نفسه . » (ل ٤١٧ ب أسفل الصفحة) .

« ١٨ » لقارفينس (م) : ص . لقادقينس – Καρκίνω « ١٩ » إيارن : ص . ا–ان ، م . ليرن – تعريب ἱερόν (هيكل) . « ٢٠ » وعندما : ت . عندما . « ٢٣ » للماهر (م) : ص . للماهو « ٢٤ » تأهين العقول : اقرأ : تأهو العقول ، ص . – –لهين المعقول . م . وت . تلهين العقول (؟) . محسن : ص . عحس ، م فحسن ، عجبين (= مهرجون ، راجع بتشر فى مقدمة الطبعة الرابعة ص ٢٤) (١٤٠ ب) « ٢ » يدخل : الضمة على اللام فى ص . شىء : ص . شى ، اقرأ : شيئاً .

وحدها فقط بلا أشياءَ معمولة (١٥) وبلا أشياءَ فى العُنق . والثانى من القياس .

وقد ينبغى أن تُقَوَّم الخرافات وتُتَمَّمَ بالمقولة ، (١٦) من قبل أن الأُمور توضع أمام العينين جدًا : وذلك أنه على هذه الجهة عندما يرى الشاعر (١٧) على ما عند الأُمور المعمولة أنفسها ، وعندما يصير هناك ، يجد الشىءَ الأولى والأَحْرى (١٨) والأجمل ، ولا يذهب عليه ألبتة المضاد لهذه . ودليل هذا هو ما تُبُكِّتَ به لقارقينس : (١٩) وذلك أن ذاك صعد فيما يقال إلى ذاك كأنه صاعد من إيارُن (أى من الهيكل) من حيث (٢٠) لم يكن يَرَى ، وكان يَذْهَب على الناظر ، ووقع فى الخيمة وعندما تصعَّب السامعين فى هذا ، (٢١) بمقدارِ ما كأنه يمكنُ كان يفعل مع الأشكال على مَجْرَى الإذعانِ والانقيادِ . فالذين هم فى (٢٢) الآلام هم فى طبيعة واحدةٍ بعينِها ، وإن كان الذى فى الهزايز يتعذَّبُ ويتقلَّب ، (٢٣) وكان الذى يتسخَّطُ بالحقِّ يتصعّب . ولذلك فإن صناعة الشعرِ هى للماهرِ أكثرُ منها (٢٤) للذين هم تائهين العقول ، وذلك أن هؤلاءِ منهم من هو بسيطٌ محسنٌ ، أعنى فى الأقاويل (١٤٠ب) والخرافات التى عُملَت . وقد يجبُ عليه هو أيضًا أن يكونَ عندما يعمل أن يضعها على طريق (٢) الكلية ، ومن بعدِ ذلك أن يتخذ يُدْخِلُ شىءٌ وأن يُرَكِّب . وأعنى بقولى أن يكونَ معنى «الكل» (٣)

العام مثل مافى أمر إيفيجانيا . أن فتاة كانت توشك أن تُذبح قرباناً ، فأخذ ت على غفلة من المقربين وحملت إلى بلد آخر جرى العرف فيه بأن يضحى الغرباء للآلهة ، ونالت هذه السدانة ، ثم اتفق أن قدم أخوها لأن العراف أوصاه أن يذهب لعلة خارجة عن هذا الكل ، وغرض خارج عن القصة . فلما جاء وسجن وكاد يقتل أظهر أمره إما على ما صنعه أوريپيديس أو على ما صنعه پولويدوس ، قائلا ـ كما يمكن أن يتوقع ـ إنه لم تكن أخته وحدها التى يجب أن تضحى بل هو أيضاً كان يجب فيه ذلك . ومن هنا يكون خلاصه .

ثم إذا فُرغ من وضع الأسماء من بعد فينبغى أن تُتناول القطع فينظر فى كونها مما ينتمى إلى الموضوع ؛ فثمة فى أمر أورستيس مثلا : جنونه الذى أدى إلى أخذه ، والتطهير الذى أفضى إلى خلاصه . والقطع فى التمثيليات قصار أما الملاحم فتكتسب بفضلها طولا . فإن الموضوع فى الأوديسية غير طويل : فهو أن رجلا غاب عن وطنه سنين طوالا وظل پوسيدون يترصده حتى وجد نفسه وحيداً ، واتفق من حال بيته أن الخطاب كانوا يأكلون ماله ويأتمرون بابنه . فيعود بعد أن تقاذفته

«٤» القادم (م) : ص . القا ـ م ـ τοὺς ξένους . «٥» قرب : فى كتابة المخطوطة بعض الشك ، ت . قدم . «٦» الوالى اخطأ : م . الأول أحظى . أن العلة : م . أى علة «٧» فعل الآن : م . فلان . جاءت : ص . حيت ، م . جاء . ولما (م) : ص . ولها .

«٨» لينحر (ت) : ص . ولينحد ، م . و <أزمع أن> ينتحر . أعواج = أشكال ؟ م . أعراج (ج . عرج وهو القطيع من الإبل) ، ت . أفراج (ج . فرج، وهو «المنظر الجميل» فيما زعم دوزى ، راجع معجمه حيث تراه استخلص هذا المعنى من نص لرحالة فرنسى فى القرن السابع عشر يقول : « وفى حلب باب يسمى (باب الفرج) أى باب المنظر الجميل ، لأنه عند مطلع هذا الباب تقع العين على كثير من الحدائق» اقرأ : « أعواجاً » . «٩» تنحر (م) : ص. تنحد «١٠» وضعت... وضعها (م) : ص . وصفت ... وصفها . «١١» بالتطهير (م) : ص . بالطهر καθάρσεως «١٢» وأما (م) : ص . وما . الأنواع : ت . الإفى. «١٣» ينعاق : ص . ينعاق ، أو ينعاف ، م . ينقاف (؟) ت . يتقى ، يتوقى . فوسيدين : كذا فى الأصل ، ولكن بدون نقط ، م . و ت . فوسيدس . «١٤» وحيد : اقرأ : وحيداً . حال من كانت حال : م . (فى النص) حال من كابن خال ، ت. حال من كانت حاله . وأن يمكرون به ويخونونه : اقرأ : وأن يمكروا به ويخونوه . يخونونه : ص . يحوسونه ،م . يحربونه . ،ت . يحوبونه «١٥» تيها : ص . تيه .

بهذا النحو كالحال فى أمر إيباغانيا : عندما نُحرت صبيّة ما وأُخْفِيتْ لكيما لا تظهر قامت (٤) بين المنحورين ، ووُضِعَت فى بلد آخر فوق القادم ، قد كانت السُّنَّةُ جرت فى ذلك (٥) البلد أَن تُضحَّى لله ضحايا ، واقتنت هذا الفوز . وفى زمانٍ مّا بالآخرة عَرَض أَن قَرُبَ أَخوها (٦) وجاءَ ـ من قِبَل أَن الوالىَ أَخطأَ ، من قِبَل أَن العِلَّةَ هنالك خارجٌ عن مَعْنى الكلِّ ـ وفى البلد [و] أَيضًا (٧) الذى عُمِلَت فيه هذه . فماذا غيرَ الخرافة ممَا يُخْبَر به زَعَم فَعَل الآن ؟ إذ قد جاءَت ولما (٨) أُخِذَ وقُدِّمَ ليُنحَرَ يعرفُ أَختَه . فإن على ما يعمل أُوريفدس القينة على مذهب الحقِّ أُعواجٌ (٩) كثيرة . فلأَنه قال إنه ليس أُختَه إذًا كان يجب أَن تُنْحَر لكنْ هو أَيضًا قد كان يجبُ أَن يُمْتَثَلَ فيه (١٠) ذلك ، ومن ههنا يكون الخَلاَصُ . ومن ذلك تدخل أَسماءٌ قد وضعت وفُرِغ من وضعها ، وتكون الأَسماءُ (١١) المداخلة مناسبة ، بمنزلة ما لأُورسطس وهو الذى تدبيرُه كان الخلاص بالتطهير . إلا فى القينات : (١٢) الدخيلةُ هى معتدلة ، وأَما صنعة الأَنواع فى هذه فتطول . وذلك أن لأُودوسيا فالقول (١٣) ليس هو بالطويل : فإنه عندما شَخَص إنسانٌ وغاب سنين كثيرة قد يَنْعَاقُ عن فوسيدين ، (١٤) وقد كان وحيد ، وأَيضًا فإن حال من كانت حالُ أَنه الأَمر معها أَن بادجميعُ أَملاكه (١٥) فى الخُطَّاب والأَملات ، وأَن يمكرون به ويخونونه ؛ وأَما هو

العواصف ، ويُظهر بعض الناس على جلية أمره ، ويهجم على أعدائه ويفتك بهم ، ظافراً هو نفسه بالنجاة . هذا هو لب القصة وما عداه قطع ولواحق .

١٨ – وفى كل تراجيديا عقدة وحل . فالأمور التى تقع خارج التراجيديا وبعض الأمور التى تقع داخلها هى العقدة ، وسائرها فهو الحل . وأعنى بالعقدة ما يكون من البدء إلى ذلك الجزء الذى يحدث منه التحول إلى سعادة أو إلى شقاء . وبالحل ما يكون من بدء التحول إلى النهاية . فالعقدة فى « لنقيوس » لثيودكتس مثلا هى كل الأفعال المتقدمة على التمثيلية ، وأخذ الطفل ، ثم ... والحل ما كان من بدء الاتهام بالقتل حتى النهاية .

وللتراجيديا أربعة أنواع ، وهى التى قلنا إنها أجزاؤها : فمنها المعقدة التى تقوم كلها على الانقلاب والتعرف ، ومنها الانفعالية كتراجيديات « أياس » و « إكسيون » ، ومنها الأخلاقية كتراجيديات « نساء فثيا » و « پيليوس » . والنوع الرابع ... مثل تراجيديات « بنات فوركيس » و « بروميثيوس » وسائر التراجيديات التى تجرى مناظرها فى هادس (الجحيم) . والخير أن يجمع الشاعر بين ذلك كله ،

س ١٧ – ٢١ ابن سينا : « وقد يقع فى الطراغوذية حل وربط . والربط قد يقع بفعل من خارج وقد يقع بقول وآلة ، والربط هو إشارة يبتدىء بها تدل على الغاية وإلى النقلة المذكورة . والحل هو تخييل الجملة المسبب بها من ابتداء النقلة إلى آخرها . » ل٤١٧ ب–٤١٨أ) .

« ١٦ » تعرف (م) –ص . تعرق . « ١٩ » الغاية (م) : ص . اقلبه . (بدون إعجام) قارن نص ابن سينا . بالنجاح : ص النجاح . « ٢١ » أوغى : ص . اوعى ، م . لوق ἐν τῶι Λυγκεῖ · عليها : ص . عل– ها ، م . وت . علنها . « ٢٢ » أوغى : ص . اوعى . م . لوق . « ٢٣ » أجزاء (ت) ص . احر ، م . اجزاؤها τὰ μέρη (١١٤١) « ١ » فرقيداس (ت) : ص. فوقيداس Φορκίδες « ٢ » وكثيرة (ت) : ص . وكـــيره ، م . وكبيرة « ٣ » ويغشمون (م) : ص . ويقسمون συκοφαντοῦσιν

فبلغ بعد أن تاه تيهًا كثيرًا ، (١٦) ولما تعرّف أُناسٌ مّا أما هو فشقا شَقْيًا عظيمًا ونجا وتخلص ، وأما أعداؤه فأبادهم . فهذه (١٧) هى خاصيّةُ هذا ، وأما الأشياءُ الأُخر فهى دخيلة .

وكل مديحٍ فشيءٌ منها حلٌّ وشيءٌ ما رباطٌ . (١٨) أما أشياءُ التى من خارج والأفراد من داخلٍ فى بعض الأوقات فالرباطاتُ ، التى من الابتداء (١٩) إلى هذا الجزء ، وهى تلك التى هى الغايةُ ، ومنها يكون العبورُ إما بالنجاحِ والفلاحِ وإما بألّا (٢٠) نجاحَ ولا فلاحَ . وأما الانحلالُ فهو كان من أول العبورِ إلى آخرِه . كحالِ رباطِ ثاوداقطس (٢١) فى أوغى : أما الارتباطُ فالتى تقدمتْ فكُتبتْ ، وأخْذُ الطفل ، وأيضًا فالتى عليها ؛ وأما (٢٢) الانحلالُ فذاك الذى هو من أُوغى إلى الموت وإلى الانقضاء .

وأنواعُ المدائحِ أربعةُ أنواعٍ — (٢٣) وهذا كلُّه قيلَ إنه أجزاءٌ أيضًا : فأحدُها مقرَّنٌ مؤلَّفٌ ، والأجزاءُ الإدارةُ والتقليبُ الذى فى (٢٤) الكل ، والاستدلالُ والأُخر هى انفعالية ، بمنزلة أفثوطيدس وفيلوس أيضًا . (١١٤١) والرابع فأُمور فُرْقيداس وأفروميثوس وما قيل لهما ، وهو أن التى فى الجحيم (٢) هى ممتحَنة مجرَّبة فى كل شيءٍ ، وإن لم يكن هكذا فهى لا محالة فى أشياءُ عظام وكثيرة .

وإنهم (٣) يتهمون ويَغْشِمُون الشعراء على جهةٍ أُخرى كما الآن ؛ وذلك أنه لما كان فى كلِّ جزءٍ وحيد (٤) شعراءُ جياد حذاق ، هم يؤهلون كلَّ إنسان لخيره الخاص ، وقد ينبغى

وإلا فبين أعظمه وأكثره ، لا سيما والناس فى هذه الأيام يطلقون ألسنتهم بالعيب فى الشعراء ؛ فإنه لما كان فى كل جزء شعراء محسنون ، أراد الناس من الشاعر الواحد أن يبذ كل محسن فى الوجه الذى تفرد به من وجوه الإحسان .

وليس من الصواب فى شىء أن يقال إن هذه التراجيدية غير تلك أو إنها هى هى اعتماداً على أن القصة واحدة أو مختلفة ، بل يصح ذلك إذا كانت العقدة واحدة والحل واحداً . وكثير من الشعراء يحسنون العقدة ولا يحسنون الحل ، ولكن كليهما ينبغى أن يكون جديراً بالاستحسان . كذلك يجب أن يتذكر ما قلناه مرات كثيرة من أن نظم التراجيديا لا ينبغى أن يصنع على مثال الملحمة ، وأعنى بمثال الملحمة ما كان متعدد القصص ، كما لو صنع إنسان من إلالياذة كلها قصة تراجيدية . فإن طول الملحمة يتيح لكل جزء أن يستوفى حظه من العظم ، أما فى التمثيليات فإن هذه الأجزاء تقع مبهمة بعيدة عن الإدراك . ودليل ذلك أن من صنعوا تراجيديات شاملة لأمر خراب إيليون كله ، بدل أن يصنعوها فى جزء منه كما صنع أوريبيديس فى « نياوبى » ، أو كما صنع أيسخيلوس ، هؤلاء إما أن يسقطوا أو يتأخروا فى المسابقات ؛ فإن أجاثون إنما سقط لهذا السبب وحده ، أما أمثلة الانقلاب وأما الأفعال البسيطة فقد أصاب فيها مواقع الاستحسان وجاء فى ذلك بما يروع . وذلك أنها تجمع بين الشعور التراجيدى وبين العاطفة الإنسانية ، كما يحدث حين ينخدع الرجل الخصيف اللئيم — مثل سيسيفوس — أو يغلب الشجاع الظالم . فهذا — على قول

س ٦ — ٧ ابن سينا : « ومن الناس من يجيد عند الحل بالاشتباك مع الإيجاز وضبط اللسان عند الإسهاب » . (ل ٤١٨ أعلى الصفحة).

« ٥ » للخرافة : اللام فيما يظهر لبيان السبب ، أى تبعاً للخرافة . « ٦ » تأليفه (م) : ص . فبالنقبه ، πλοκή . وكثيرين : اقرأ : وكثيرون . « ٧ » أمسكا : الفتحة فوق السين فى كتابة المخطوط ، ولعلها محرفة عن علامة الإهمال وهى هلال صغير فوق الحرف ، ولعل الكتابة الصحيحة : أمسكا كلاهما . بالتبديل (مر) : هذه أقرب إلى كتابة الأصل ، م . بالتبديد ، أصلحها ت . بالتأبيد (تأبيداً) ἀεί . يتذكر ... ولا يفعل : م . وت . نتذكر ... ولا نفعل . « ١٠ » القينات (ت) : ص . العتاب ، م . القيان ، راجع ١٣٤أ — ١٤ . النظر (ت) : ص . النطر ، ، م . التظنى ، واقترح ت . ترتيب الجملة هكذا : فيكون الشىء خارج عن النظر . خارج : اقرأ : خارجاً .

ألا يكون هم يؤهلون كل إنسان (٥) للخير الخاص به . وقد كان يجب ألا يكون لا مديح « آخر » ولا « هذا » أن يقال للخرافة ، و « هذا » إذا كان موجودًا (٦) تأليفهُ وحلُّه هما بأعيانهما . وكثيرين عندما ألَّفوا وأقرنوا يحلون حلاً حسنًا ، وأما (٧) على جهة ردية إن أمسكا كليهما بالتبديل .

وقد يجب أن يُتذكرَ مما قد قيلَ مراتٍ كثيرةً ، ولا يُفعل(٨) تركيب المديح المسمى إفوفيوإيقون ، وأعنى بإيفوفيايقون الوزن الكثير الخرافات . (٩) مثل أن يعمل إنسانٌ الخرافة التى من إيلياداً كلها ، وذلك أن الأجزاء هنالك تأخذ (١٠) بسبب الطول العظم اللائق والأوْلى ، وأما فى القينات فيكون النظر خارج عن الشىء (١١) كثيرًا . والدليل هو هذا : وهو أن بمبلغ الإبادة التى لإيليون عملوها بجملتها - لا بالأجزاء كما (١٢) عمل أوريفيدس « نياوبى » وليس كما عمل إسكيونوس - من أنهم إما أن يقعون وإما أن يجاهدون (١٣) جهادًا رديئًا ، من قِبَل أن هذا من الخيرات وقع فى الإدارات . وفى الأمور البسيطة يستدلون (١٤) ويتعرفون حقيقة هذه التى يريدوا ويحبون على طريق الرمز ، من قبل أن هذا هو مديحٌ ومن (١٥) شأن محبة الإنسان . وهذا موجود متى انخدع حكيم بمنزلة سيوسيفوس مع الرذيلة ، (١٦) وغُلب الشجاع من الجائر . وهذه

« ١١ » الإبادة (م) ص . الزيادة πέρσης « ١٢ » نياوبى (ت) : ص . نيارى Niόβη . إما أن يقعون وإما أن يجاهدون : اقرأ : إما أن يقعوا وإما أن يجاهدوا . إسكيونوس : ت . إسكيولوس. « ١٤ » يريدوا : اقرأ : يريدون . الرمز (م) : ص . الزمز ، ت . الدمر : (معربة عن السريانية ، بمعنى الإدهاش وإثارة العجب) .

أجاثون ـ أمر معقول ، إذ من المعقول أن تقع أمور كثيرة خارجة عن المعقول .

أما الجوقة فيجب أن تعتبر كواحد من الممثلين ، فتكون جزءاً داخلا فى الكل ، وتشترك فى التمثيل لا كما عند أوريپيديس بل على طريقة سوفوكليس . ولكن أغانى الجوقة عند أكثر الشعراء ليست أكثر تعلقاً بالقصة منها بتراجيدية أخرى ، فهى إنما تغنى لتفصل التمثيل ، وكان أجاثون أول من ابتدأ هذه الطريقة ، ولكن أى فرق بين أن يجعل الغناء فواصل وبين أن ينقل حديث أو قطعة كاملة من تمثيلية إلى أخرى ؟

١٩ ـ وقد بقى أن نتكلم فى العبارة والفكر بعد أن فرغنا من الكلام على الأجزاء الأخرى . أما الحديث عن الفكر فمحله المقالات الخاصة بالخطابة ، فإنه أخص بذلك البحث. وكل ماعُبر عنه باللغة فهو من قبيل الفكر . وأجزاؤه : الإثبات ، والمناقضة ، وإثارة الانفعالات والخوف والغضب وغيرها ، والتعظيم والتحقير . وظاهر أن هذه الأشكال نفسها ينبغى أن تتخذ فى الأعمال أيضاً ، حين يراد أن تهيأ هيئة تدعو إلى الإشفاق أو الفزع أو التعظيم أو القبول . ومبلغ الفرق أن التأثيرات التى يتوصل إليها بالأعمال ينبغى أن تظهر بدون دلالة لفظية ، أما التأثيرات التى تكون بالكلام فينبغى أن يعدها المتكلم ، وأن تنتج عن الكلام . فماذا عسى أن يكون عمل المتكلم إذا ظهرت الأفكار

«١٨» معا (م) : ص . مع . يحارب : ص . محار ب أو محادن ت . يجاهد ، أو يجاهدون . «٢٤» وتعد : ص . وبعد . يستعد (م) : ص . بستقر παρασκευάζειν (١٤١ ب) «١» الصعاب (م) : ص . الصفات (δεινά) «٢» غير أن : ص . غير الان . «٣» تعليم (م) : ص . تعطم — διδασκαλία

هى بالحقيقة أَيضًا ، كما يقول فى الخير أَيضًا بالحقيقة . (١٧) وقد تكون كثيرةٌ خارجةٌ عن الحق ، وللصف الذى فى الجحيم من هؤلاءِ المنافقين . ويكون (١٨) جزءٌ للقول ، وأَن يجاهده معًا ، لا على أَنه مع أَوريفيدس ، لكنْ كما يحارب مع سوفوقلس(١٩) وكثيرٌ من التى تُتَغنَّى ليس فيها شىءٌ آخرُ أَكثرُ من الخرافة أَو من المدح . ولذلك إِنما تغنى (٢٠) الدخيلة ، وأَول من بدأَ بذلك أَغاثن الشاعر ، على <أَنه> لا فرق بين أَن يُتَغَنَّى بالدخيلات وبين أَن (٢١) يؤلَّف قول من أُخرى إِلى أُخرى .

أَما فى الأَنواع الأُخر فقد قلنا ، فينبغى الآن أَن نتكلم (٢٢) فى المقولةِ وفى الضمير والذهن . وقد وُضِعت الأَشياءُ التى هى نحوَ الذهن والضمير فى (٢٣) كتاب البلاغة . وذلك أَن هذا هو من مثال تلك الصناعة ومما يخصها . والأَشياءُ التى فى (٢٤) الذهن قد يجب أَن تُرتَّب وتُعَدَّ تحت القول . وأَجزاء هذه هى : أَن يُبَيَّن ، وأَن يُسْتَعَدَّ للأَلم ، بمنزلة (٢٥) الحزن أَو الخوف أَو الحرد أَو أَشباه هذه ، وأَيضًا الكبر والصغر . وظاهرٌ أَن فى (١٤١ب) الأُمور أَيضًا من هذه الصور والخِلَق ينبغى أَن يُستعمل ، متى كان إِما الأَحزان وإِما الصعاب (٢) وإِما العظائم ؛ وتُسْتَعَدَّ التى هى حقائق . غير أَن مقدار الفرق فى هذا هو أَن منها (٣) يُرَى دائمًا بلا تعليم ، ومنها مايُعِدّها الذى يتكلم ، والقائل ، وهى خارجٌ عن القول . وإِلا (٤) فما فِعْلُ ذلك الذى

عن غير طريق الكلام ؟ .

ومن بين المسائل التى تتصل بالعبارة مسألة أشكال العبارة ، ولكن هذا الباب يخص صنعة الإلقاء وأربابها .فمما يتناوله معرفة ما الأمر وما الدعاء وما الخبر وما الوعيد وما الاستفهام إلى نحو ذلك . ولا عبرة بالنقد الذى يوجه إلى الشاعر بناء على علمه أو جهله بهذه الأمور .

فمنذا الذى يسلم بأن الشاعر أخطأ فى ذلك الموضوع الذى نقده عليه بروتاجوراس ، وهو أنه جعل الكلام فى صورة أمر وهو يحسب أنه دعاء حين قال : « غنى أيتها الآلهة غضب أخيل » ؟ فإن الطلب لفعل شىء أو تركه هو ــ على قول ذلك الناقد ــ أمر . فلندع هذا البحث الذى ينتمى إلى صناعة غير الشعر .

٢٠ ــ هذه هى الأجزاء الداخلة فى العبارة بوجه عام : الحرف ، والمقطع ، والرباط ، والاسم ، والفعل ، والتصريف ، والكلام .

فالحرف صوت لا ينقسم ، ولكن ليس كل صوت لا ينقسم بل ذلك الذى يمكن أن ينشأ منه صوت مركب . فإن للبهائم أصواتاً غير

« ٤ » بسبب (م) : ص.سبب διὰ τὸν λόγον « ٦ » للأخذ (م) : ص. للاخر . مثل<هذا> : أعنى البناء ... (ت) : ص . مثل هذا البناء . « ١٠ » عندما (م) : ص . عبرما . كان يظن أن يصلى : م . يظن أنه كان يصلى . « ١١ » أيها الإلهة : ص . أنه الاله ، م . أيها الإله . « ١٢ » ليخلى : اقرأ : ليخل ، ص . ليخلا . أخرى (م) : ناقصة فى ص . (قارن ابن رشد ٦/٣١) . « ١٣ » الشعر (ت) : ص . الشعرا ــ قارن ابن رشد ٣١ / ٦ . عماد : ص . غماد ، أو غماب ، وت. غمار . وأجزاء (م) : ص . واخر . « ١٤ » الأسطقس تعريب στοιχεῖον (عنصر أو حرف). الاقتضاب : يقابلها عند ابن سينا وابن رشد : المقطع .

إما أن يقول وإما أن تَبِينَ فيه اللذاتُ وليس بسبب القول ؟ (٥) ونوع النظر للتى هى نحوَ المقولة هو ـ نوعًا واحدًا مثلاً ـ أَشكالُ المقولة : وهذه تُرى (٦) للأَخْذ بالوجوه والذى له مثل <هذا> : أَعنى البناء وصناعة القيام عليه ، بمنزلة ما الأَمر وما (٧) الصلاة أَو حديثٌ أَو حَرْضٌ أَو سؤال أَو جواب ، وإن كان شيءٌ آخرُ مما هو نظير لهذه . (٨) وذلك أَنه لاشيء آخر خارجٌ عن علمِ هذه ولا علمٍ ،مما هو تهجين يؤتى به فى صناعة(٩) الشعر ، يستحق الحرص والعناية . وإلا فماذا للإنسان أَن يتوهم أَنه وقع الزلل فى التى كان فروطاغورس يُهَجِّنُ بها ، من أَنه كان يأَمر [يظن] عندما كان يظن أَن يصلِّى ، (١١) ويقول : « خَبِّرى أَيها الإلهة على السَّخطة والحَرَد » ؟ وذلك أَنه زعم أَن معنى أَنه أَمَر بأَن يُفعل (١٢) شيءٌ أَو لا يُفعل هو أَمر . ولذلك لِيُخَلَّى ذلك لصناعة <أُخرى > لا على أَنه من شأن صناعة (١٣) الشعر

ونقول فى عماد المقولة بأَسرها . وأَجزاءُ الأَسطقسات هى هذه : الاقتضاب ـ (١٤) الرباط ـ الفاصلة ـ الاسم ـ الكلمة ـ التصريف ـ القول :

فأَما الأَسطقس فهو غير (١٥) مقسوم ، وليس كلُّه

لكن ما كان منه من شأن الصوت المركب أَن يتركب ويُكَوَّن(١٦)

منقسمة ولكننا لا نسمى شيئاً منها حرفاً . وأجزاء الحروف هى الصائتة ونصف الصائتة والصامتة ، فالحرف الصائت هو ما يحدث صوتاً مسموعاً بدون قرع الشفتين أو الأسنان، كالألف (Α) والواو (Ω) . ونصف الصائت ما يحدث صوتاً مسموعاً مع القرع ، كالسين (Σ) والراء (Ρ) . والصامت ما لا يحدث بنفسه صوتاً مع القرع ، ولكنه يحدث صوتاً مسموعاً إذا اقترن بحروف صائتة ، كالجيم (Γ) والدال (Δ) . وهذه الحروف تختلف باختلاف هيئات الفم، ومواضع النطق، والتفخيم والترقيق ، والطول والقصر ، والحدة والغلظ ، والتوسط بين ذلك ؛ والبحث فى كل نوع من هذه الأنواع هو من شأن أصحاب صناعة الأوزان .

والمقطع صوت غير دال ، مركب من حرف صامت وحرف صائت ، فإن الجيم والراء بدون ألف هما مقطع ، ومع الألف هما مقطع كذلك — ΓΡΑ . ولكن البحث فى هذه الفروق أيضاً هو مما يخص صناعة الأوزان .

س ١٤ — ١٧ ابن رشد « واسطقسات المقاطع هى أشياء غير منقسمة ، أعنى الحروف . لكن ليس كلها لكن ما كان منها من شأنه أن تتركب منه المقاطع التى هى أبسط ما ينطق بها وذلك أن أصوات البهائم هى غير منقسمة إلى حروف ولذلك ما نقول إنه لاصوت واحد منها هو مركب من حروف ولا جزء واحد من أصواتها أيضاً هو حرف. » (٣١ : ٨ — ١٣) .

« ١٧ » الأسطقسات : ص . للأسطقسات « ١٨ » المصوت : ف . المتحرك . لامصوت : ف . الساكن . « ١٩ » المصوت (ت) : ص . الصوت ، القرع : ص . القرع . « ٢١ » ال « س » و ال « ر » كتابة الأصل هكذا : الس والر .

« ٢٣ » الـ« ج » والـ« د » (م) : ص . إلى والد . وبالاتصال : ص. وبالا . صال .

« ٢٤ » والمرسل: ت . والترسل (١٤٢أ) « ١ » تدانيها : م . وت . نرائيها θεωρεῖν <غير> : اقترح م . زيادتها ثم عاد فعدل عن ذلك (مر ٢٨٧) ، وقال ت . إنها موجودة فى بعض الترجمات اللاتينية لابن رشد أما نص ابن رشد نفسه — كما نشره لازينيو — فهو فى هذا الموضع : « وأما المقطع فهو صوت دال مركب من حرف مصوت ومن غير مصوت » « ٣٢/٦—٧ « ٢ » مصوت : ف . متحرك . لا مصوت: ف . ساكن . اقتضاب : اقرأ . اقتضابا « ٣ » اذا : لعلها « إذ » .

منه : وذلك أَن أَصوات البهائم هى غير مفصَّلة ، وليس ولا واحد منها صوت مركب ، (١٧) وليس ولا واحد من أَجزاء الأَصوات ما أَقول إنه الأَسطقسات . وأَما هذا الصوتُ (١٨) المركب فأَجزاؤه جزآن : أَعنى المصوت ولا مصوِّت ونصف المصوِّت (١٩) غير أَن المصوِّت الذى يكون من غير القرع الكائن عند الشفتين أَو الأَسنان هو صوت (٢٠) غير مفصل ، وأَما نصف المصوِّت الذى يكون مع القرع فليس له على انفراده صوت (٢١) مسموع إذا ما حُرِّك : الـ « س » والـ « ر » . وأَما لا مصوت فهو الذى مع القرع ؛ أَما على (٢٢) انفراده فليس له ولا صوت واحد مركب مسموع ، وأَما مع التى لها صوت مركب (٢٣) قد يكون مسموعًا : بمنزلة الـ «ج» والـ «د» ، وهـو بعينه مختلف بشكل الأَفواه والمواضع ، وبالاتصال (٢٤) والمرسل ، وبالطول والانقباض ، وأَيضًا بالحدة والصلابة ، وبالتى هى موضوعة فى وسط (١٤٢ ا) كل واحد واحد فى جميع الأَوزان وينبغى أَن تدانيها .

وأَما الاقتضاب صوت مركب <غير> مدلول ، مركب (٢) من أَسطقس مصوت ولا مصوت . وذلك أَن الـ «ج» والـ «ر» بلا « ا » ليسا اقتضاب ، (٣) إذا كان إنما يكون اقتضاب مع «ا» ، لكن الـ «ج» والـ «ر» و «ا» هى اقتضاب ؛ إلا أَنه ينبغى أَن ننظر فى اختلاف (٤) هذه ، أَعنى هذه الوزنيّة .

والرباط لفظ غير دال ، لا يمنع ولا يسبب الصوت الواحد المركب من أصوات كثيرة ، ويوضع فى الطرفين أو فى الوسط ، أو صوت غير دال يمكن أن يركّب من أصوات كثيرة ـ كل منها دال ـ صوتاً واحداً دالا . مثل ἀμφί و περί ونحوهما . أو صوت غير دال يشير إلى ابتداء جملة أو انتهائها أو تفصيلها ، ولا يصلح أن يستقل بنفسه فى أول الجملة ، مثل μέν و ἤτοι و δέ

والاسم صوت مركب ، دال ، لا يتضمن الزمان ، وليس لجزء من أجزائه دلالة بمفرده . فإن الاسم المركب لا يستعمل جزء من أجزائه على أنه دال بمفرده ، فالهبة مثلا غير معنية بكلمة δῶρος من Θεόδωρος (هبة الله) .

والفعل صوت مركب ، دال ، يتضمن الزمان ، ولا يدل جزء من أجزائه على انفراده كما فى الأسماء . فـ « رجل » و « أبيض » لا يدلان على الزمان ، أما « يمشى » و « مشى » فيتضمنان الدلالة على الزمان ، فالأول يدل على الزمن الحاضر والآخر يدل على الزمن الماضى .

« ٤ » و « أليس » : ص . ووالیس ، م . والیس ، ت . وليس — ἤτοι

« ٥ » يسمع : ص . تسمع « ٦ » الفاصلة (م) : ص . الواصلة (قارن ١٤١ ب : ١٤) « ٧ » صوت : ف . لفظة . « ٨ » الذى : ف . التى . « ١٠ » دال : ص . ذال ، ولعل الناسخ فكر أنها « ذاك » تستعمل : ت . يستعمل . جزء : اقرأ جزءا . « ١١ » ثاودورس (ت) : ص . ساودوس .

وأما الرباط فهو صوت مركب غير مدلول ، بمنزلة «أما» و « أليس » ، (٥) وذلك أن مايسمع منها هو غير مدلول مركب [آ] من أصوات كثيرة ، وهى دالة على صوت (٦) (لفظة) واحد مركب غير مدلول .

وأما الفاصلةُ فهى صوتٌ مركَّبٌ غيرُ مدلولٍ ، (٧) إما لابتداءِ القول وإما لآخره ، أو حدٍّ دال ، بمنزلة « فإما » أو « من أجل » أو « إلا » . ويقال : صوت (٨) مركب غير مدلول ، الذى لا يمنع ولا يفعل الصوت الواحد المدلول ، الذى من شأنه أن يركب (٩) من أصوات كثيرة ، وعلى الرءوس وعلى الوسط .

وأما الاسمُ فهو لفظةٌ أو صوتٌ مركَّبٌ ، (١٠) دالةٌ أو دالٌ ، خِلْوٌ من الزمان ، جزءٌ من أجزائه لايدلُّ على انفراده . وليس تُستعمَل الأسماءُ المركبةُ على أن جزءًا (١١) من أجزائها يدل على انفراده ، وذلك أن « دورس » من « ثاودورس » ليس يدل على شىءٍ .

وأمَّا الكلمةُ فهى صوتٌ (١٢) دالٌ أو لفظةٌ دالةٌ ، تدلُّ مع ما تدل عليه على الزمان ، جزءٌ من أجزائه لايدل على انفراده كما لايدل (١٣) جزءٌ من أجزاءِ الأسماءِ على انفرادِه ، ذلك أن قولنا « إنسانٌ » و « أبيض » ليس يدلان على الزمان ، وأما (١٤) قولنا « يمشى » أو « مشى » فقد يدلان على الزمانِ : أما ذاك فعلى الزمان الحاضر ، وأما هذا فعلى الزمان الماضى .

والتصريف للاسم والفعل يدل على علاقة « له » أو « إليه » ونحوهما ، أو على المفرد والجمع ، كالأناسى والإنسان ، أو على السؤال أو الطلب ، فقولك « هل مشى ؟ »أو« ليمش » هو تصريف الفعل وهذه هى أحواله .

والكلام هوصوت مركب دال ، بعض أجزائه يدل على انفراده ، إذ ليس كل كلام مركباً من أفعال وأسماء ـ كحد الإنسان مثلا ، فقد يكون كلام بدون أفعال . على أنه لايخلو أبداً عن جزء دال ، مثل «كليون »فى قولك «كليون يمشى » . والكلام يكون واحداً على ضربين : إمابأن يدل على أمر واحد ، وإما بأن يؤلف من أقوال كثيرة ، فالإلياذة مثلا واحدة بالتأليف ، وحد الإنسان واحد بدلالته على أمر واحد .

٢١ ـ وأنواع الاسم هى : الاسم البسيط ، وأعنى بالبسيط ما لم يكن مركباً من أجزاء دالة ، مثل γῆ (أرض) . والاسم المضاعف ، ومنه ما يتركب من جزء دال وجزء غير دال ، كما أن

«١٦» فى الأقاويل (م) : ص . والأقاويل . «١٩» مركب : اقرأ : مركباً . «٢٠» غير (م) : ناقصة فى ص ، ἄνευ ρημάτων . بمنزلة : م . وت . ينبغى. «٢٣» قولنا إن : كذا فى ص . م . وت . قولنا (بترك «إن») . . (١٤٢ب) «٢» مركب ، اقرأ : مركباً . «٣»الدالة : لعلها « دالة » . غير أنه (م) : ص . غير له .

(١٥) وأما التصريفُ فهو للاسم أو للقول : أما ذاك على أن« لهذا » «وهذا » وما أشبه ذلك ، بعضُه يدُلُّ (١٦) علىواحد أو على كثير ، بمنزلة « الناس » أو « الإنسان » . وأما ذاك فعلى هذه التى هى فى الأقاويل ، (١٧) بمنزلةِ ما فى السؤال وفى الأمر ، وذلك أن قولَنا « مشى » أو « يمشى » – إذا دلَلْنا به على الزمانِ (١٨) المستقبل – هما تصاريف الكلمة ، وهذه هى أنواعها أيضًا .

والقولُ هو لفظٌ دالٌ أو صوتٌ (١٩) دالٌّ ، مركبٌ ، الواحدُ من أجزائه يدلُ على انفرادِه . وليس كلُّ قولٍ مركبٌ من الكلمةِ ، بمنزلة « حد (٢٠) الإنسان » ، لكنْ قد يمكن أن يكون القول من <غير> كَلِم . جزءٌ من القول الدالُّ على ماهو الشىءُ بمنزلة أن يكونَ له ، (٢١) بمنزلة قولنا « قاللناس » فى قولنا « قاللناس يمشى » . والقولُ يكون واحدًا على ضربَيْن : وذلك (٢٢) أنه إما أن يكون القول واحدًا بأن يدل على واحد ، وإما أن يكونَ واحدًا برباطاتٍ كثيرةٍ ، بمنزلةٍ (٢٣) قولِنا إن سِفْر [أو] أوميروس – هو المعروف بإيلياس – هو واحد ، وذلك أن هذا هو واحدٌ برباط ؛(١٤٢ ب) وأما قولنا « إنسان يمشى » فهو واحدٌ من قِبَلِ أنه يدلُّ على واحدٍ .

وأنواعُ الاسم هما نوعان : (٢) أحدهما الاسمُ البسيطُ ، وأعنى بالبسيط ماليس هو مركب من أجزاءٍ تدلّ ، بمنزلة قولنا « الأرض » ، والآخر (٣) المضاعف ، وهذا منه ما هو مركبٌ من الدالَّة وغير دالٍّ ، [عند] غير أنه ليس من

منه ما يتركب من جزءين دالين ، وقد يكون الاسم ثلاثى الأجزاء أو رباعى الأجزاء أو كثير الأجزاء ، مثل كثير من كلام أهل مرسيليا : هرموكايكوكسانثوس .

وكل اسم فإما أصيل أو لغة أو استعارة أو زينة أو موضوع أو ممدود أو مقصور أو مغير . وأعنى بالأصيل ما نستعمله كلنا ، وباللغة ما يستعمله أهل بلد آخر ، وبيّن من ذلك أن فى قوة الاسم أن يكون أصيلا وأن يكون لغة ، ولكن لا للأشخاص أنفسهم ، فكلمة σίγυνον (رمح) أصيلة عند أهل قبرص ولغة عندنا .

والاستعارة هى نقل اسم شىء إلى شىء آخر ، فإما أن ينقل من الجنس إلى النوع ، أو من النوع إلى الجنس ، أو من نوع إلى نوع ، أو ينقل بطريق المناسبة . وأعنى بنقل اسم الجنس إلى النوع مثل قوله : « هذه سفينتى قد وقفت » فإن الرسو ضرب من الوقوف . وبنقل اسم الجنس إلى النوع مثل : « أما لقد فعل أوديسيوس عشرة آلاف مكرمة » فإن « عشرة آلاف » كثيرة ، وهى مستعملة هنا بدلا من

س ١٠ – ١٢ ابن سينا : « وأما النقل < فأن يكون أول الوضع والتواطؤ على معنى وقد نقل عنه إلى معنى آخر من غير أن يكون صار كأنه اسمه صيرورة لا يميز معها بين الأول والثانى >. فتارة ينقل من الجنس إلى النوع ، وتارة إلى النوع من الجنس (لعلها : من النوع إلى الجنس ؟) وتارة من نوع إلى نوع ، وتارة إلى منسوب إلى شىء من مشابهه فى النسبة إلى رابع . » (ل٤١٨ أ – ٤١٨ ب) .

« ٤ » بالاسم = فى الاسم ἐν τῷ ὀνόματι ، أى : ليس هذا الجزء الدال داخلا فى الاسم من حيث كونه دالا . من الدالة (ت) : غير واضحتين فى المصور . ذو ثلاثة : اقرأ : « ذا ثلاثة » . « ٥ » الأضعاف (م) : ص . الاصفار . « ٧ » ممدود (ت) : ص . مفعول (قارن ١٤٣ أ : ٧) « ٨ » معلوم : اقرأ : « معلوماً » . « ٩ » سيغونن (ت) : ص : سو ٠ ونن قبرس (م) : ص . قبوس ، ت . قفرس . قوفرس — Κύπρος)

« ١٠ » قبرس (م) : ناقصة فى ص . « ١١ » الجنس (م) : ص . الحس . إما من الجنس < على النوع ، وإما من النوع > على جنس ما : ما بين القوسين ناقص . ونرجح أنه سقط من الناسخ (قارن شرح ابن سينا ، وأيضاً س ١٤–١٧ من الصفحة نفسها) تشكل : لعلها « تشاكل » « ١٢ » القوة : م . وت . الفوه (بمعنى الفم) ، مر . القوة . على . . . نبه م . إلى أن هنا نقصاً ، ت . على . « ١٣ » ربوات (م) : ص . ديوان (والربوة ؛ كما فى القاموس عشرة آلاف درهم « ١٤ » ربوة (م) ص . ديوة . على < النوع > فبمنزلة (م) : كلمة « النوع » ناقصة فى ص .

حيثُ (٤) هو دالٌّ بالاسمِ ؛ ومنه ما هو مركَّبٌ من الدالَّةِ ، من قِبَل أن الاسمَ قد يكونُ ذو ثلاثة الأضعاف (٥) وكثير الأضعاف ، بمنزلةِ كثيرٍ من ماساليوطا : « إرماقايقون كسانثوس » : المتضرِّع إلى (٦) رب السموات .

وكل اسم هو إما حقيقيٌّ ، وإما لسانٌ ، وإما متأدى ، وإما زينة ، وإما (٧) معمولٌ ، أو ممدودٌ ، أو مفارق ، أو متغير : وأعنى بالحقيقى الذى يستعملُه كلُّ إنسان . وأعنى (٨) باللسان على أنه لقوم أُخَر ـ حتى يكون معلوم : اللسانُ والحقيقيُّ هما فى قوتهما شيءٍ واحد (٩) بعينه ، إلا أنَّ ذلك لقوم بأعيانها . وذلك أن « سغونن » أمالأهل قبرس فحقيقيٌّ ، وأمَّا (١٠) لنا نحن فلسانٌ ، وأما « دورو » فهو لنا حقيقيٌّ وأما لأهل < قبرس > فلسان .

وتأدِّى الاسم هو تأدية (١١) اسم غريب إما من الْجنس < على النوع ، وإما من النوع > على جنس مَّا بزيادة ، وإما من النوع بالزيادة التى بحسب تشكل الذى (١٢) نقوله [من الجنس] . أما < من > الجنس على النوع بمنزلة القول « بأن القوة التى لى فهى هذه » ؛ على . . . وأما (١٣) من النوع على الجنس مثلُ القول « إن أُودسوس كان اصطنع ربْوات خيرات » ، وذلك (١٤) أن قوله « ربْوَة » إستعمله بدل

« كثيرة » . وبنقل اسم النوع إلى النوع مثل قوله : « امتص حياته بسيف من برنز »وقوله : « قطع البحر بسفين من برنز صلب » فهنا استعملت « امتص » (ἀρύσαι) بدلا من « قطع » (τομεῖν) و « قطع » بدلا من « امتص » ، وكلاهما نوع من الأخذ .

وأقول إن هناك مناسبة إذا كانت نسبة الاسم الثانى إلى الأول كنسبة الرابع إلى الثالث ، فيصح عندئذ أن يستعمل الرابع بدلا من الثانى والثانى بدلا من الرابع ، وربما زادوا على ذلك فذكروا بدلا من الشيء الذى هو موضوع القول ما ينسب إليه هذا الشيء . أعنى ـ مثلا ـ أن نسبة الكأس إلى ديونيسوس كنسبة الدرع إلى آرس ، فيسمى الكأس « درع ديونيسوس » وتسمى الدرع « كأس آرس » ، ونسبة الشيخوخة إلى العمر كنسبة المساء إلى النهار ، فيسمى المساء شيخوخة النهار » وتسمى الشيخوخة « مساء العمر» ، أو« مغرب العمر» كمايقول أمبدوكليس . وربما كان بعض المتناسبات غير موضوع له اسم ، فهنا أيضاً نعبر بالمناسب . فإلقاء الحب فى الأرض يسمى بذراً ، أما إلقاء الشمس بنورها علينا فليس له اسم يدل عليه ، ولكن نسبة هذا الفعل إلى الضوء هى كنسبة البذر إلى الحب ، فلذلك قيل : « تبذر نورها

س ١٦ ـ ١٧ ابن رشد : « وإما أن ينقل شيء منسوب إلى ثان إلى شيء ثالث منسوب إلى رابع مثل نسبة الأول إلى الثانى . » (٣٤ : ٦ ـ ٧) .

س ٢٠ ابن رشد: « وذلك أن نسبة الشيخوخة الى العمر نسبة العشية الى النهار . »(٩/٣)

« ١٥ » مرته ص . مر ـ ه ؛ م . مريه ؛مر مرته (امرأته) ؛ ت . مرية (؟) ψυχή ـ (نفس ؛ روح ؛ حياة) . « ١٦ » بدل : اقرأ : بدلا . قتل : (م) : ص . قبل . موضوعين اقرأ : « موضوعان » ؛ والأفضل « موضوع » ... وحال: قبلها نقص نرجح أنه راجع الى الناسخ (قارن نص ابن رشد) . « ١٧ » يقول بدل للثالث الرابع ؛ أكثر من بدل الثانى . موضع مضطرب وقد زادته أخطاء الناسخ استغلاقاً ؛ قارن شرح ابن رشد .

« ١٩ » جام (م) ص . حادم . ديونوسس(م) : ص . ـوـوسس ، ت . وذلك أنه يسمى الجام ترس ديونوسس . « ٢٠ » كحسب (م) : ص . كحسس . بعشية : م . عند، ولكن الجملة كلها مضطربة ـ قارن نص ابن رشد . العمر (م) : ص . الغم ، أو الغمر . « ٢١ » العمر (م) : ص . القمر . « ٢٢ » بالتسقيم : ت . بالتقسيم . « ٢٢ـ٢٣ » مثل ذاك أن الثمرات تخلى : ص مثل أن داال الصراب تحلى ، م . مثال ذاك أن الثمرات تخلى . النار (م) : ص . الدال ـ φλόξ . الشمس (م) : ص. و مر . التسمية .

الكثيرة . وأما من النوع على< النوع> فبمنزلة قوله أن «انتزع نفسه (١٥) بالنحاس عندما قطع مَرّته بنحاسٍ حادٍّ ، وذلك أن قولَنا « قطع » ههنا استَعْملَهُ ووضعه (١٦) بدل من قولنا « قتل » ، وذلك أن كلا القولين موضوعين على الموت ....

وحال الثانى عند الأول (١٧) حال مستقيمة ، وكذلك الرابع عند الثالث . وذلك أنه يقولُ بدل للثالث الرابعَ . أكثر من بدل الثانى (١٨) . وبعضُ الناس زادوا بَدَل القول بأن يقولَ قولهم بحدٍّ ثبت وجوده. وأعنى بذلك أن حالَ الجامِ (١٩) عنديونوسس تُشَبَّه بحال التُّرْسِ عندآرس ؛ وذلك أنه يسمَّى جام ديونوسس ترس ديونوسس (٢٠) ويسمِّى التُّرْسُ جام آرس . كحَسَب الشيخوخة بعشيَّةِ العمرِ والحياةِ ، فتسمَّى العشيةُ شيخوخةَ النهار ، كما (٢١) يسمِّى أنفادقلس الشيخوخة أيضًا عشية الحياة أو غروب العمر . وفى هذه ليس اسمٌ موضوعٌ (٢٢) لهذهِ الَّتِى بالتسقيم . إلا أنه لاشىء يقالُ بالأقل على مثالٍ واحدٍ . مثل ذلك أن الثمراتِ (٢٣) تُخَلَّى ، وأما النارُ فَغَرْها من الشمس بلا تسميةٍ ، إلا أن حالَ هذه عندَ الشمسِ شبيهٌ بحالِ الزَّرْعَةِ (١٤٣ أ) عند [غير] الثمرةِ ،ولذلك قيل أيضًا «إن الصامـــا ـ بعثت (حَلَّت) من الإله . ولنا أن نستعمل جهة (٢) هذه التأدية على

(١٤٣ أ) ان الصام ـــا ـ بعثت (حلت) من الإله: موضع غامض ، م . أن اصمالت (اصمال النبت : التف) لقير (؟) حدث من الإله ، ت. إن الصمحا (سريانى = ضوء ، لألاء ، نبت) خلق من الإله .

القدسى » . وقد يستعمل هذا النحو من الاستعارة على سبيل أخرى ، فيسمى الشىء باسم شىء آخر ويسلب عنه بعض خصائص هذا الأخير ؛ كأن لا يسمى الدرع « كأس آرس » بل « كأساً بلا خمر » .

والاسم الموضوع هو الذى لم يسبق لأحد استعماله فى هذا المعنى ، بل جاء به الشاعر من عنده ، ويبدو أن ثمة كلمات من هذا القبيل ، مثل ἐρνυγας (النابتة) للقرون و ἀρητήρ (المتضرع) للكاهن ... والاسم الممدود أو المقصور هو ما بولغ فى مد حرف صائت فيه ، أو زيد فيه مقطع ، أو ما اقتطع منه شىء . فمن الممدود مثلا : πόληος بدلا من πόλεως و (Πηληιάδεω) بدلا من (Πηλείδου) . ومن المقصور κρῖ ، و δῶ, و ὄψι كما فى μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ ، ويكون الاسم مغيَّراً إذا احتفظ بجزء منه وغير جزء آخر ، كما فى δεξιὸν بدلا من δεξιτερὸν κατὰ μαζὸν

والأسماء أنفسها منها المذكر والمؤنث والمتحايد ، فما كان منتهياً بالنون أو الراء أو السين N ، P ، Σ أو ما يتركب من السين (وهما الحرفان Ψ و Ξ) فهو مذكر ، وما كان منتهياً بحرف من الحروف الصائتة التى تمد دائماً كالألى والألو أو التى تقبل المد كالآ فهو مؤنث . فينتج أن المذكر والمؤنث متساويان فى عدد الحروف التى ينتهيان بها ، لأن المركبين من السين لا يخرجان عن كونهما سينا . ولا ينتهى اسم من الأسماء بحرف صامت ولا بصائت قصير ، وإنما

« ٢ » جهة أخرى وهى أنه ، ص . ح .. .. انه ، م . جهة ، أخرى هى أنه ت . جهة أخرى وهو أنه . أفوفاسالا : معرب ἀποφῆσαι = إعلان ؛ نفى انكار — ولعل المترجم عربها ليتخلص من اختيار أحد هذه المعانى الثلاثة . « ٣ » لآرس (ت) ص . ..ر س ، م . لمارس (قارن ١٤٢ ب — ٢٠ و ٢١) . الشاعر (م) : ص . الساعه . والكتابة الصحيحة عند ابن رشد (١٠/٣٤) . « ٤ » بالكلية (ت : ص . با ... ـه ، م بأسره . . « ٥ » للكاهن : ص . لكاهن . الممدود (م) : ص . الممدوح (قارن سى ٧ و ١٢ من الصفحة نفسها). ممدود : الدال الأخيرة تشتبه بالحاء ، وكأن الناسخ تردد بينهما (قارن س ١٢,٥) .

« ٧ » المختلف = المتغير (١٤٢ ب — ٧) . « ٨ » بمنزلة ما قوله : م . بمنزلة ما قاله ، ت . بمنزلة قوله . « ٩ » اليمنى : كذا فى ص . ، م . وت . اليمين . بعضها (ت) : ص . نصفها . [و] مذكرة (ت) : م . فمذكرة . « ١٠ » منها (م) : ص . ـــنها . بالا « نو » والا « رو » (ت) : ص . بالـــوم الرو « ١١ » كسى : ص . كشى « ١٣ » بكثرة : خط الباء ممدود إلى أعلى يشتبه باللام ؛ م . وت . لكثرة . وينقضى : غير منقوطة فى ص . ، ت . يتقضى .

جهة أُخرى ، وهى أَنه إذا ما لُقِّب الغريبُ أَن يجعل أَفوفاسالا عَمًّا لَهُ ، مثل أَن يقول إنسان : «التُّرْسُ لا أَنها لآرس لكن لِلخمر .»

والاسمُ المعمولُ هو الاسمُ يَضَعُهُ الشاعِرُ من غيرِ (٤) أَن يسمِّيَهُ صنفٌ من الناسِ <بالكلية> . وقد يُظَنُّ أَنَّ بَعْضَ الأَسماءِ هذه حالُها فى كونِها بمنزلةِ (٥) تلقيبه للقرونِ النابتَة ، وتلقيبِه للكاهِنِ «الذابح» .

والاسمُ الممدودُ والمفارقُ : أَما ذاك فهو الذى (٦) يستعملَ الأُسْطُقُسَّاتِ المصوِّتَة ، وهو الذى هو طويلٌ ، أَو بالمقتضب الدخيلِ . وأَما (٧) ذاك فمعتدلٌ منفصلٌ ممدودٌ ، بمنزلةِ ما نأخذُ بدل حرفٍ طويلٍ حرفًا قصيرًا . وأَما المختلفُ (٨) فهو متى كان الذى يُسَمَّى يُترك بعضُه ويُصنَعُ ، بمنزلةِ ما قوله : «إنه ضَرَبه عَلَى ثَدْيِه المَيْمنىِّ» بدل (٩) قوله : «ثديه اليُمْنَى».

والأَسماءُ نفسُها بعضُها [و] مذكرةٌ وبعضُها مؤَنثةٌ وبعضُها متوسطةٌ (١٠) بين المذكرِ والمؤَنثِ . والمذكرُ منها يَتِمُّ بال «نو» وال «رو» وبالوضْعِ بِحَسَبِ اليونانىِّ ، ومبلغ (١١) مايركَّبُ من هذهِ وهى «كسى» و «فسى» . والمؤَنثةُ هى بمقدارِ ما يَتِمُّ من أَحرفٍ مصوِّتةٍ (١٢) بالأَحرفِ الطوالِ ، أَعنى بـ «إيطا» و «أُو» ، <و> الأُخر الممدودة وهى «الفاء» و «يوطا» (و «ى») حتى تعرضُ المذكرة (١٣) والمؤَنثة بكثرة متساوية ، من قِبَل أَن «كسى» و «فسى» هما مركَّبان . وليس اسم يَفْنَى وينقضى (١٤) بحرفٍ ساكنٍ ولا بالمصوِّتِ

تنتهى بالياء ثلاثة أسماء : μέλι ، و κόμμι ، و πιπέρι ، وتنتهى بالواو خمسة δέδυ ، و γόνυ ، و νᾶπυ ، و πῶϋ ، و ἄστυ . والأسماء المتحايدة تنتهى بهذين الحرفين وبالنون (N) والسين (Σ) .

٢٢ – وجودة العبارة فى أن تكون واضحة غير مبتذلة . فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هى أوضح العبارات ، ولكنها مبتذلة ، ومن أمثلتها شعر كليوفون وستانلس . أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهى التى تستخدم ألفاظاً غير مألوفة . وأعنى بالألفاظ غير المألوفة : الغريب والمستعار والممدود وكل ما بعد عن الاستعمال. ولكن العبارة التى تؤلف كلها من هذه الكلمات تصبح لغزاً أو رطانة ، فملوءها بالاستعارات يجعل منها لغزاً ، وملوءها بالغريب يجعل منها رطانة ، فإن حقيقة اللغز هى قول أمور واقعة مع التأليف بينها على وجه يجعلها مستحيلة . وليس يمكن ذلك بالتركيب العادى للألفاظ

س ١٦–١٧ ابن سينا : « وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح ، < والتصريح–ب > هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية . » (ل ١٤٨ب وسط الصفحة) .

س ١٦ – ٢٠ ابن رشد : « قال ، وأفضل القول فى التفهيم إنما هو القول المشهور المبتذل الذى لا يخفى على أحد ، وهذه الأقاويل إنما تؤلف من الأسماء المشهورة المبتذلة ، وهى التى سماها فيما قبل الحقيقية ، وتسمى المستولية والأهلية .

... والأقاويل العفيفة المديحية فهى الأقاويل التى تؤلف من الأسماء المبتذلة ومن الأسماء الأخر أعنى المنقولة الغريبة والمغيرة واللغوية (٣٥ : ٣– ١٠)

« ١٥ » بواو (م) : ص . –ذال . دورو (م) : ص . رود و (تبعاً لغلطة الناسخ السابقة) – δέρυ . فوو (م) : ص . فرفو – πῶνι اسطو (م) : ص . براــو ἄστυ . التى فى الوسط = المتوسطة بين المذكر والمؤنث (س ٩–١٠ من الصفحة نفسها) . « ١٦ » ما أن « دندرن » : ص . ما ا ب ديدون ، م . أما دندرن ، ت . أما أرثرون δένδρον . بالنو (ت) : ص . بالننو ، م . بالنون . فضيلة (م) : ص . فصله (قارن شرح ابن رشد ٣/٣٥) . « ١٧ » ناقصة : م . < غير > ناقصة – إلا أننا لا نجد فى شرح ابن سينا أو ابن رشد دليلا يؤيد هذه الزيادة . « ١٨ » حقيقية (م) : ص . حقيقة (قارن نص ابن سينا وابن رشد) . يخبر : م . يهجن ، ت . ينقص . « ٢٠ » من خير إلى خير : م . وت . من غير إلى غير . الصغاير : نقطنا الياء فى الأصل .

« ٢١ » من الحقيق : م . غير الحقيق . « ٢٢ » مثيل – غير منقوطة فى ص . ، م . سبيل بربريا (م) : ص . – بوــا [١٤٣ب] « ١ » وإن كان : ص . ومن كان . فمثيل : ص . فمـ ٠ ل ، م . فسبيل . بربريا : ص . –راوــا

المقصور . وأما باليُوطَا فثلاثةٌ فقط : بمنزلةِ «مالى» و« قومى » و «فافارى »(١٥) وأما بواو فخمسة ، وهى «دورو» — «فوو» — «نافو» — «غونو» — «أسطو» . وأما الأسماء التى فى الوسط (١٦)فتتم «بنو» والوضع ، بمنزلة ما أن «دندرُن» بال «نو» ، وأما «فاثوس» بـ «سيغما» .

وأما فضيلة (١٧) المقولة فهى أن تكون مشهورة ناقصة إلا أن [أن] المشهورة فهى التى تُستَعدّ وتُهَيّأ من(١٨)أسماءحقيقية ويُخْبَر بها من هذه . والمثال على ذلك بمنزلة شعر قلاوفون وشعر استانلُس .(١٩)وأما العفيفة والمختلفة : فمن قِبل أن يقال المسكين هى مختلفة ، وتستعملُ أشياء غريبةً (٢٠) وعظيمة . وأعنى بالغربة : اللسان ، والنقلة ، والتأدّى من خير إلى خير ، والامتداد من الصغاير (٢١) إلي العظايم ، وكل ما هو من الحقيق . إلا أن يكون الإنسانُ يجعلُ جميعَ هذه التى حالُها هذه (٢٢)الحالُ ، أن يكون تركيبه بهذه الحال إما ألغاز وأمثال وإما مثيل بربريا . وإن كان من الانتقال والتأدية (١٤٣ ب) فالرموز والألغاز والأمثال ،وإن كان من اللسان فمثيل بربريّا . وصورة (٢) الرمز فهو أن يقال إن التى هى موجودةٌ لايمكنُ أن يُوصِلَها ؛ وأما بحَسَب الأسماءَ الأُخر(٣)

ولكنه يمكن بالاستعارة . مثل : « رأيت رجلا يلصق البرنز بالنار فى رجل آخر » ، ونحو ذلك . وتأليف العبارة كلها من الكلمات الغريبة يجعلها رطانة أعجمية . فينبغى الجمع بين هذه الأنواع على نحو ما : فالغريب والاستعارة والزينة وسائر الأنواع التى ذكرناها تنأى بالعبارة عن السوقية والابتذال ، والاستعمال الأصلى يكسبها وضوحاً. وليس أعون على اكتساب الوضوح مع اجتناب السوقية من المدو الترخيم وتغيير الكلمات ، فبتحوير هيئة الكلمات عن أوضاعها الأصلية والخروج عن الاستعمال العادى تجتنب السوقية ، وباشتراك هذه الأنواع مع الكلام العادى يكتسب الوضوح . فليس بصواب إذاً ماعاب النقاد على الشعراء هذه الأساليب واستهزءوا بهم . كما كان أوقليديس الكبير يزعم أن نظم الشعر يهون أمره إذا أجيز للشاعر أن يمد المقاطع كلما أراد ، وكان يصوغ الشعر على هذه الطريقة متهكما ،مثل قوله :

« رأيت إبيخارمس يمشى إلى ماراثون » Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθωνάδε βαδίζοντα

وقوله :

« ما كان محباً لخَرْبَقه » . οὐκ ἂν γ' ἐράμενος τὸν ἐκεῖνον ολλέβορον

وإنه لمضحك أن يبدو الشاعر مستخدماً لهذه الطريقة فى قريب من هذا ، ولكن الاعتدال أمر واجب فى جميع الأجزاء ، فإنك قد تحدث هذا الأثر بعينه باستخدام الاستعارات والألفاظ الغريبة والأنواع الشبيهة بهذين استخداماً غير لائق لقصد الإضحاك . وما أبعد هذا عن

« ٣ » يفعل ص : يعفل. فقد يمكن : هاتان الكلمتان غير واضحتين فى المصور ἐνδέχεται « ٤ » اللسان : ف. اللغة « ٥ » مسكين (م) : ص . مسكن (قارن ١٤٣أ — ١٩). « ٩ » حقيقى خارج : اقرأ : حقيقياً خارجاً . فيلزمه (م) : ص : ... رمه . ناقص : اقرأ : ناقصاً . « ١٠ » فمن : ت. من . مشارك للمعتاد : ص . مشاركا بعاد ، م . مشارك للمعاد : ت . مشارك المعاد (قارن ص٢٢ من الصفحة نفسها « ماقد إعتيد ») . « ١٢ » <ان> أعطى (م) : ص . أعطى .

« ١٥ » ولا أيضاً ... ... : موضع شديد الإبهام ، م . كاكبت اغتردت ذاك (؟) ونظن الكتابة الصحيحة : « ماكنت ارتدت ذاك » ، أى أردته ، مع تحوير فى الكلمة يتفق مع ما ضرب له المثال .

فلا يمكن أن يَفعل هذا ، وأما بحَسَب التأدية والانتقال فقد يمكن ، مثل : «إنه ألصق (٤) إلصاقًا ظاهرا النحاس بالنار والنحاس نفسه بالرجل» . وأمثال هذه هى من اللسان .(٥) وأما مثيل بربريا إن كانت هذه تمتزج . وأما ألا يعمل اسم ناقص ولا أيضًا مسكين(٦) فذلك بمنزلة اللسان والتأدية والانتقال والزينة وهذه الأشياء الأُخَر التى وُضعت . (٧) وليس إنما يَنظم فى اتضاح المقولة جزءًا يسيرًا هذه الأشياءُ : وهى هل اسمٌ مّا يكون (٨) بالنقصانات والتقطيعات وتبديلات الأسماء . وأما من حيثُ هى حالُه حالٌ (٩) مختلفة أو بأن يكون حقيقى خارج عما جرت به العادة فيلزمه ألا يعمل ناقص ؛ وأما(١٠)فمن حيث أنه مشارك للمعتاد فيكون مشهورًا . حتى يلزم أن ما يجرى من الهجاء والثلب (١١) [من الجرى] على هذا الضرب من الجدل ليس يجرى على الاستقامة ، وعند < ما > يهزءُون بالشاعر (١٢) بمنزلة أوقليدس ذلك الأول على أنه قد كان يسهلُ عليه أن يفعل < إن> أعْطى إنسانٌ(١٣) هكذا : كان يمد ما كان [يجد] يحب ويريد مده وكان يقصر حيث يريد ، (١٤) وأن يعمل الشعر المسمَّى أيا نبوا بهذا اللفظ . وهو قوله الذى زعم فيه : «إننى رأيت (١٥)ماراثون من حيث يمشى بالنعمة » ، ولا أيضًا : « ... ... » . أما أن يُرَى كيف كان (١٦) يستعمل هذا الضرب ، فهو مما يُضحَك منه ، وأما المقدار والوزن فهما أمر عام لجميع الأجزاء (١٧) وذلك أنه عند ما كان يستعمل التأديات والانتقال والألسن

حسن التصرف فى الألفاظ ! اعتبر ذلك فى الملاحم بأن تدخل فى الوزن كلمات نثرية ، فإنك إذا أحللت كلمات عادية محل هذه الكلمات الغريبة وهذه الاستعارات وهذه الأنواع الأخرى ، تبين لك صدق ما قلناه ففى بيت أيامبى واحد نظمه أيسخولوس وأوريبيديس كلاهما لم يزد أوريبيديس على أن غير كلمة واحدة بأن وضع كلمة غريبة فى مكان الكلمة العادية ، فإذا بأحد البيتين يبدو جميلا وإذا بالبيت الآخر يبدو سقيما . فقد قال أيسخولوس فى « فيلوكتيتس » :

« قرحة تأكل لحم قدمه » .

فوضع أويبيديس « تنهش » (θοινᾶται) فى مكان « تأكل » (ἐσθίει) وكذلك البيت :

« والآن قد أمسى ضئيلا عاجزا منخوباً » .

لو قلته مغيراً بكلمات مستعملة لأصبح : « والآن قد أمسى صغيراً ضعيفاً مهدماً » . وكذلك :

« بعد أن جاء بكرسى زرى وتلاه بخوان ساذج » : لو غيرته لقلت : « بعد أن جاء بكرسى حقير وخوان صغير » .

وكذلك لو أبدلت « والشطآن تزأر » لقلت : « والشطآن تصيح »

« ١٧ » وأنواع : اقرأ : وأنواعاً . < أخر > م : ناقصة فى ص . على مايليق : م . على ما < لا > يليق ἁπρεπῶς ، ولكن انظر ١٣٥ب — ١١ . « ١٨ » التعزم (م) = القصد ، التعمد : ص . التعرف ἐπίτηδες هى ضحكة : وصف لكلمة « الأشياء » — قارن ١٣٥ب — ١٠ . « ٢٢ » فعلا (ت) : ص . فعلى (١٤٤أ) أما ذاك : فى جواب إذا . فيرى جيد شريف : اقرأ : فيرى جيداً شريفاً ، والكلمة الأولى لا يظهر منها فى الأصل إلا الألف الأخيرة وبقية من الراء قبلها . مهين : اقرأ : مهيناً . عمل شعر : اقرأ : « عمل شعرا . فيلوقطيطس (ت) : ص . فليوقطيطس ، قارن ١٤٢ب — ٢٠ Φιλοκτήτης . « ٢ » السباع أكلت (م) : ص . السبـ ٠٠ ٠٠لب . « ٣ » (..) : نرجح أن هنا كلمة سقطت من الناسخ لعلها « أكلت » أو « نهشت » . « ٤ » يغير (م) : ص . ٠٠٠ر ، ت . غير . بذلك : كذا قرأناها فى المصور ، م . فذلك ، وأصلحها « فى ذلك » ، ووافقه ت . كنت (م) : ص . ٠ نت . ونسمى : الحرف الأول غير منقوط فى ص . ، مر . وسَمىّ ، ت ، ويُسَمَّى « ٥ » < و > هذا (ت) : ص . هذا . ووضع (م) : ص . ووصف . « ٦ » صغرة : ص . ٠٠ ره . صغيرة (ت) : ص . الصغيرة . « ٧ » بدل : اقرأ « بدلا » . يسمون : ص . يسـ ٠٠ ن .

وأنواع < أُخَر > على ما يليق ،(١٨)وفى باب التَعَزُّم فى الأَشياءِ هى ضُحْكة ، قد كان يفعل هذا الفعل بعينه . وأَما (١٩)ما هو موافق لمقدار كل ما كانت تكون مختلفة فهذه ترى < فى > إفى ، من حيث توضع الأَسماءُ(٢٠)بالوزن والمقدار والتأَديات وبأَنواع أُخر ، فإنه إن غيَّر الأَسماءُ الحقيقية وقف على أَن ما(٢١)قلناه من ذلك حق ؛ مثل أَن أَوريفيدس وإسخولس عند ما عملا الشعر المسمى أَيانبوس(٢٢)فعلا هذا الفعل نفسه ، إلا أَنه ، إذا ما نُقِل بَدَلَ الحقيقى من قِبل أَنه قد اعتيد(١١٤ ا) فى اللسان ، أَما ذاك فيُرى جيد شريف وأَما هذا فيرى مَهين . وإسخولس عمل شعر فى فيلوقطيطس(٢)قال فيه : « إن السباع أَكلت لحومى ومششت رجلى » ، فإن فى هذا الكلام استعمل ووضع(٣)قوله «مشَّشت » بدلاً من قوله < ... > . «فأَما الآن أَنا من حيث على جهة الصِّغَر والصغيرة بلاأَن يصح » ــ (٤) يقول إنسان من حيث يُغَيِّر بذلك الحقيقة : «وأَما الآن فلى أَنا من حيث كنت صغيرًا ونَسْمى (٥)الضعيف والذى بلا منظر» . < و > هذا الكلام : « ووضع المجلس دائمًا قاليون » . وقوله : «إنه وضع(٦)بيدى أَنا الشئ مائدة صغيرة » ؛ من حيث استعمل قوله أَن « أَنبأَ اليونانيين مائدة صغيرة » (٧) [صغير] بدل من : «اليونانيين يسمون مائدة صغيرة » . وأَيضًا

وكان أريفراديس يهزأ بالشعراء التراجيديين لأنهم يستعملون عبارات لا ترد فى الحديث قط ، مثل قولهم : « عن المنازل بعيداً » بدلا من « بعيداً عن المنازل » ، ومثل : σέθειν و ἐγέ δὲ νιν وقولهم : « أخيل مافى شأنه » لا « ما فى شأن أخيل »، وما يجرى هذا المجرى . على أن مجىء هذه الأساليب على خلاف العادة فى الاستعمال هو الذى يجعلها تنأى بالعبارة عن الابتذال ، ولكن أريفراديس ما كان يشعر بذلك .

ومن المهم أن تراعى المناسبة فى استعمال كل من هذه الأنواع التى ذكرناها ، وفى استعمال الكلمات المضاعفة والغريبة ؛ ولكن أعظم هذه الأساليب حقاً هو أسلوب الاستعارة ؛ فإن هذا الأسلوب وحده هو الذى لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره ، وهو آية الموهبة ، فإن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه .

والمضاعفة من الأسماء أليق بالشعر الدثورمبى وشعر الملاحم ، والاستعارات أليق بالشعر الأيامبى . وكل الأنواع التى ذكرناها

« ٧ » الحقيقين : كذا فى ص . ، م . وت . الحقيقين . « ٨ » يسبهم (م) : ص . ٠ بهم— ἐκωμωδεῖ . <لا> لم يقولها : اقرأ : لم يقلها . ت ، ت . لا يقولها . « ٩ » قط <أحد> : زدنا كلمة « أحد » ، وإن كنا لانستبعد أن يستعمل متى كلمة « قط » اسماً مبهماً بمعنى « أحد » ، فاستعماله لهذه الكلمة غريب (قارن ١٣٣ أ — ٢ ، ١٣٣ب—٩). فى المحلات (م) : ص . فى المجلس . الذى : م . التى . من المحلات (ت) : ص . من التحلات . « ١٠ » إن منك أنت أنا أيضاقد كنت شىء ما : ت. « إن منك أنت. وأيضاً : قدكنت شىء ما ». شىء : اقرأ : شيئاً . « ١٢ » الأشياء (م) : ص. الا ٠٠ . عمل تركيب : اقرأ : عمل تركيباً ، م . عمل تركيب ، ت. عمل مسكيناً τὸ μὴ ἰδιωτικὸν « ١٥ » وأن يكون ... : المصدر المؤول فى موضع مبتدأ ، خبره « عظيم كبير » ، وأخطأ ت. فى فهم الجملة إذ وصلها بماقبلها وترجمها بمعنى « وأن يكون مايتأدى وينتقل منه عظيماً كبيراً . » « ١٦ » يؤخذ : ص. — وحد ، م . وت. يوجد (وإن كان ت. يترجمها بمعنى « يؤخذ » معتمداً فيما يظهر على النص اليونانى — λαβεῖν . وذلك (م) : تسبقها « او او » مضروباً عليها ، ثم « واو ذلك » . « ١٩ » للأوزان (م) : ص. الأوزان . بإيروإيقو : ص . —ايروانفاق ، م . بإيروانيق ῥωικοῖς . النشيد (م) : ص . ا ٠٠ يد. لأوزان (م) : ص . الأوزان . « ٢٠ » إيروإيقو (ت) : ص . اثروا —٠٠ .

كان يسمى « المفسِّرين الحقيقين »(٨) ذوى المديح من حيث كان يسبهم . وزعم أنهم كذلك لأنهم يستعملون أشياء[لا] لم يقولها (٩) قط <أحد> من الجدليين فى الجدل ، بمنزلة : « ما فى المحلات الذى من النحو » لا « من المحلات ». وبمنزلة(١٠) القول القائل : « إن منك أنت أنا أيضًا قد كنت شيء ما » ، وبمنزلة القول القائل إن(١١) « أخيلوس هو من أجل » لا : « هو من أجل أخيلوس » ؛ وأشياء كثيرة من أمثال هذه كم كانت . (١٢) وذلك أنه من قِبَل أن هذه الأشياء فهى من الحقيق ـ لذلك ما عَمِل تركيب ليس حاله فى (١٣) اللفظ بدون ما هذه حاله ؛ وأما ذاك فما كان يعرف عن هذه شيئًا .

فأما(١٤) الكبير فهو أن يُستعمل كل واحد واحدٍ من هذه التى وُصِفَت على مجرى الأليق والأشبه ، وأن(١٥) تستعمل أسماءٌ مضعّفة والألسن . وأن يكون مما يتأدّى هو عظيم كبير ،(١٦) غير أن هذا ليس يُؤْخذ من آخر ، من قِبل أنه دليل على الحذق والمهارة ، وذلك (١٧) أنه أنْ يكون التأدى تأديًا حسنًا إلى ما هو شبيه هو أن يَعلم علمًا حسنًا .

والأسماء(١٨)أنفسها منها مركبة وهذه تصلح لوزن الشعر المسمى دياثورانبو ـ وأما الألسن فتصلح(١٩) للأوزان المعروفة بايروإيقو (هو النشيد) ـ وأما التى تتأدّى فتصلح لأوزان الشعر المعروف(٢٠) بأيانبو ، وهى أليق وأصلح فى إيروايقو (هو النشيد) من جميع ما وُصِف . وأما فى أيانبو(٢١)فمن قِبلَ أنها تتشبه باللفظ [و] هذه الأسماءُ تصلح وتليق

تصلح لشعر الملاحم ، أما الأشعار الأيامبية التى تحاكى أسلوب الكلام جهد الطاقة فيناسبها من الألفاظ ما كان جارياً فى لغة الحديث ، وأعنى بها الأصيل والمستعار والزينة .

وحسبنا الآن ما قلناه فى التراجيديا والمحاكاة التمثيلية .

٢٣ — أما عن صنعة المحاكاة التى تقوم على السرد الروائى وتصاغ فى كلام منظوم فبينٌ أن القصة يجب أن تنظم نظماً يعتمد على الحركة والعمل كما فى التراجيديات ، وأن تدور حول فعل واحد تام مكتمل له أول ووسط وآخر ، حتى تكون كالحيوان الواحد التام فتحدث اللذة الخاصة بها . وينبغى ألا يكون نظم الحوادث كما فى التاريخ ، حيث يلزم ألا يمثل فعل واحد بل زمن واحد ، فتستقصى الحوادث التى وقعت فى هذا الزمن لفرد أو لجماعة ، والتى لا ترتبط بعضها ببعض إلا ارتباطاً عارضاً . فكما أن معركة سالاميس البحرية وحرب القرطاجنيين فى صقلية قد وقعا فى زمان واحد ، دون أن يتجها إلى غاية واحدة ، فكذلك الحال فى الأزمنة المتتابعة ، فقد يقع

س ٢ — ٧ ابن سينا : « وأما الأشعار القصصية التى كانت فهم ، والأوزان التى كانت تلائم القصص ، فسبيلها سبيل طراغوذيا فى تقسيم أجزائه إلى المبدأ والوسط والخاتمة . ولا تقع استدلالات فيها على نفس الأفعال بل على محاكاة الأزمنة . » (ل ٤١٨ ب وسط الصفحه)

« ٢٢ » <...> : كلمة ناقصة لسهو من الناسخ فيما يبدو ، م . الجدل ، ت . الأقاويل — λόγοις . صفتانيا سريانى معرب ، وهى الوصف المؤنث من « صبتا » (= زينة ، حلية) . والفعل « صبت » يدل على معنى الإتمام والعناية كما أشار المترجم (على ما يبدو فى إضافته الشارحة ١٤ ب) « ١ » أما (ت) : ص. إلى ما . وحكاية (م) : ص. و ... ايه . « ٢ » ينبغى : لا يظهر من هذه الكلمة إلا بقية من الحرف الأخير ، م . بين (والفراغ الذى عندنا يتسع لأكثر من هذه الأحرف الثلاثة) . « ٤ » العامل (م) : ص . ا ... ـــل — ἵνα... ποῖ ἦ . « ٥ » يضطر إليها : ص . سطر ... ا ، م . يجب عليها (وهى بعيدة عن كتابة الأصل) ، ت . يضطر فيها . « ٦ » نحو عمل واحد : ص . وعمل واحد ، م . حول عمل واحد ، ت . قبل < عمل > واحد . أو كثير : ص. . وكثير . « ٧ » للأزمنة (ت) : ص . ا .. منه ، م . الأزمنة . « ٨ » القركدونيا (م) : ص . العركروا Καρχηδονίων . كلا : ص . كلى . أحد : ص . احر οὐδέν ، واقرأ : « ليسا شيئاً أحدا » . « ٩ » كانت (ت) : ص . .. ت ، م . جرت « ١٠ » احد (م) : ص . اخر — οὐδέν . وكثير : (م) : ص. كبر . « ١١ » قبل (ت) : ص . ف.ل ، م . فى ذلك — ἤδη فليرى : اقرأ « فلير » ، ص . فليرا .

بمقدار مايستعمل بها (٢٢) الإنسان على طريق < ... > : وهذه هى : الحقيقى ـ المتأدى ـ والمسمى بالسريانية صفتانيا مأخوذ من (٢٢٤ب) الإتمام والعناية .

أما فى صناعة المديح والتشبيه وحكاية الحديث ففيما(٢) قلناه من ذلك كفاية . وأما الاقتصاصىّ والوزن المحاكى فقد ينبغى أن يخبر عنها بالخرافات(٣) وحكاية الحديث على ما فى المديحات ، وأنَّ تَقَوُّم المتقينين والقينات نحو العمل الواحد متكامل(٤) بأسره ، وهو الذى له أول ووسط وآخر ، وهو الذى كما الحيوانُ العامل للذة خاصية ؛ ومن حيث لا(٥) تدخل فى هذه التركيبات اقتصاصات تُشْبه ، وهى التى قد يَضطر إليها أن الاستدلال ليس إنما(٦) هو لعمل واحد لكنْ لزمان واحد ، بمبلغ ما يعرض فى هذا نحو عمل واحد أو كثير ، وكيف كل واحد(٧) واحدٍ منها على ما لها انضافت إلى قرينها ؛ كما كانت للأزمنة أنفسها أما فى سالامانا (٨) فحروب المراكب وفى سيقيليا حرب القركدونيا ، فإن كلا هذين ليسا شيءٌ أحد غير أنها (٩) تنتهى إلى انقضاءِ واحد واحد . وكذلك فى الأزمنة التى كانت [بعد]فى وقت بعد وقت(١٠) يكون واحد منها الذى لايكون له شيء أحدٌ هو آخر وانقضاءٌ ، وكثير من الشعراء قد يفعلون(١١) هذا قريبًا . ولذلك كما قلنا وفرغنا من القول قبلُ : فَلْيُرَى أوميروس فى هذا

حادث بعد حادث آخر دون أن يتفقا فى الغاية . وهذا مايفعله أكثر الشعراء . ولهذا السبب يبدو هوميروس – كما قلنا من قبل – معجزاً من هذه الناحية إذا قورن بغيره . فهو لم يحاول أن يروى قصة الحرب بأكملها ، وإن كانت ذات بدء ونهاية ، لأنها مفرطة فى العظم بحيث يصعب النظر إليها مجتمعة ، ولو رد أبعادها إلى شىء من الاعتدال لاشتد تعقدها بفضل تشعب حوادثها . فاقتطع منها جزءاً واحداً واستعان بكثير من لواحقها كإحصاء السفن وغيره من اللواحق التى يتناولها فى قصيدته بين الحين والحين . أما الشعراء الآخرون فيجعلون لقصائدهم بطلا واحداً وزماناً واحداً ، وفعلا واحداً متعدد الأجزاء ، كما صنع صاحب (القبرصيات) وصاحب « الإلياذة الصغيرة » . ولهذا السبب لا يصنع من كلتا القصيدتين الهوميريتين : الإلياذة والأوديسية إلا تراجيدية واحدة أو تراجيديتان على الأكثر ، أما « القبرصيات » فتصنع منها تراجيديات كثيرة ، وأما « الإلياذة الصغيرة » فثمان على الأقل ، وهى : « حكم السلاح » ، و « فيلوكتيتيس » ، و « نيوبتليموس » ، و « يوريبيلوس » ، و « الشحاذ » و « نساء لاكيدايمون » و « خراب إيليون » و « رحيل الأسطول » .

« ١٢ » سنة (م) : ص . سبه ، واقرأ « ذا سنة » . ومن (ت) : ص . هدو من ، م . هدوى (؟) « ١٣ » فهو : ص . ٠ هو ، م . هو ، ت. وهو . الحرب (م) : ص . الحدر ، أو الحرر τὸν πόλεμον . « ١٤ » وآخر (م) : ص . واحد – καὶ τέλος <لم> ير (م) : ص . يرى – μηοε... ἐπιχειρησαι . كان عظيم جداً : ص . كان عظيم جداً . اقرأ : « كان عظيماً جداً . « ١٥ » كان مزمع : اقرأ . كان مزمعاً . « ١٧ » تقتضب (م) : ص . تقبضت ἀπολαβών يفصل (م) : ص . يفعل – διαλαμβάνει الإنشاد (م) : ص . الإنسان – τὴν ποίησιν فيقتصوا (م) : ص . فيقتضبوا ποιοῦσιν اقرأ : فيقتصون . « ١٩ » بقوفرانيا (ت) ص . بقوفوانيا . عمل : ت عمل . « ٢٠ » كلتيهما : اقرأ : كلتاهما . كد (م) : ص . كر . من هذه : موضع هاتين الكلمتين مطموس فى الأصل ؛ م . من ؛ ولكن المساحة تتسع لأكثر من هذين الحرفين ἐκ δὲ Κυπρίων وإلى : م . وت . وأما . « ٢١ » السلاح (ت) : ص . ٠٠لاح ؛ م . بالسلاح . « ٢٢ » بأفطوخيلا : لعلها بأفطوخيا – πτωχεία واسين : لعلها « وسينون » – καὶ Σίνων الالهة : كذا : الإلهة أوالآلهة ، ولعل الكتابة الصحيحة « التى » .

(١٢)ذو سُنَّة وناموس (ومن هذا الوجه أيضا يرى أُوميروس أنه متبع للناموس(١٣)وأنه لازم للصواب والاستقامة) أكثر من هؤُلاء الأُخر . فهو الذى عمل الحرب ، وقد كان له أول(١٤) وآخر ، من حيث <لم> ير أن يأتى به بأسره ، هذا على أنه قد كان عظيم جدًا ولم يكن يسهل(١٥)رؤيته ، ولا أيضًا كان مزمع أن يبيِّن فى خرافته بهذه الحال ، من قبل أنها [قد كانت] عندما كانت تتركب وتقترن قد كانت تصغُر فى عِظَمها ، والآن فى هذه المداخل التى (١٧) تَقْتَضِب جزءا ما ، وهو ما [الذى] يفصِّل الإنشاد . وأما هؤُلاء الأُخر فيقتصوابحسب(١٨) واحدٍ واحدٍ فى واحدٍ واحدٍ من الزمان خرافات كثيرة الأجزاء ، بمنزلة ذلك الذى عمل (١٩) هذه التى هى معروفة بقوفرانيا وجعل الإليادا صغيرة . ولذلك عُمِل إليادا وأودوسيا (٢٠) كلتيهما مديحًا واحدًا أو بعد كدٍّ اثنتين ، وأما <من هذه > المعروفة بقوفرانيا فكثيرة ، وإلى(٢١)الإليادا الصغيرة فثمانيه وأكثر : التى تقال « السلاح » منها ، < و > المعروفة بنا أوفطلامس ، (٢٢)وفيلوقطيطس ، <و> المعروف بأفطوخيلا ، وكَبْس إيلياس ، ورجوع المراكب ، وأسين ،(٢٣)وطرواس

وأيضًا هذه الآلهة صنعت إلا فى المديح دائمًا . وإما

٢٤ – ثم ينبغى أن يكون للشعر الملحمى من الأنواع مثل ما للتراجيديا ، فيكون بسيطاً أو معقداً أو أخلاقياً أو انفعالياً . والأجزاء هى بعينها أجزاء التراجيديا ما خلا الغناء والمنظر ، فإن الملحمة تحتاج إلى انقلاب وتعرف وأمور مشجية . ثم ينبغى أن يكون الفكر والعبارة فيها جميلين . وقد كان هوميروس أول من استعمل ذلك كله ووفاه ، فإن كلتا قصيدتيه مركبة : أما الإلياذة فبسيطة وانفعالية ، وأما الأوديسية فمعقدة (لأنها مملوءة بمناظر التعرف) وأخلاقية . وعدا ذلك فالفكر والعبارة لا يباريان .

ولكن الملحمة تخالف التراجيديا من حيث عظم بنائها ومن حيث وزنها . فأما العظم فقد بينا من قبل حده المناسب وهو أن يستطيع النظر إدراك أوله وآخره معاً ، ويتحقق ذلك إذا كانت الملاحم أقصر من ملاحم القدماء ، وكانت مناسبة فى طولها لمجموع التراجيديات التى تعرض فى جلسة واحدة .

س ٩ – ١٤ ابن سينا : « لكن طراغوذيا لا تتفنن فى المحاكيات إلا فى الجزء الذى فى المسكن ، ويذكر فيه الثناء على الناجية ، والذى بإزاء المنافقين الآخذين بالوجوه : فأما إن فعند اتجاهه إلى الخاتمة قد يقع فيه حديث كثير وتفنن فى المحاكيات مختلف ، وبذلك يزداد بهاؤه . وربما أدخلوا فيه الدخيلات التى علمتها وإن لم تكن مناسبة ؛ وذلك لأن المناسب يقضى بسرعة التمام ، وإنما يطول الكلام بالدخيل . » (ل ٤١٩ أ أعلى الصفحة)

(١٤٥ أ) «٢» الفراس (م) : سريانى فروس (حيلة) ص. الفراس ، أو العرانيق ، مر . القياس (analogiam) . ت. يظن أنها تعريب ما لكلمة περιπέτειας ، وهى التى ترجمت قبل ذلك « الإدارة » أو « التدوير » (مثلا ١٣٦ أ–١٢و١٣و١٥ و ٢١ ، ١٣٩ب–١٠) «٣» هذه التى كان (م) : ص. هذه الد .. ن ، أول السمر أو على الكفاية : م . وت. أول السمرا وعلى الكفاية (!) «٤» مركب (م) : ص. مركه– συνέστηκεν . إيلياذا : كذا فى ص . ، م . وت . ايليدا . القصيدة فمركبة : ت. القصيدة <أودوسيا> فمركبة ، وبين الكلمتين فى ص . هذه الأحرف « المضروباً عليها . «٥» دالة : م . فاضلة «٦» الأسمار (م) : ص. الأسطر – ἐποποιίας «٧» جميع تراكيب : ت . فيه جميع تراكيب ، وبين الكلمتين فى ص. هذه الأحرف « التراكيب » مضروباً عليها بقلم الناسخ نفسه. «٩» كثير– اقرأ : كثيراً . «١٠» عندما (م) : ص . غرضا ἅμα

بسيطة وإما(١٤٥) مركبة وإماانفعالية ،بالأجزاء . وهذه هى خارجة عن نغمة الصوت والبصر . وذلك(٢) أنه قد تدعو الحاجة إلى الفراس والعناية والانفعالات ، من حيث يكون [لا] للآراء والمقولات(٣) قِوام : وبالجملة هذه التى كان يستعملها أوميروس أول السمر أو على الكفاية ـ وذلك(٤) أن شعر كلتيهما هو مركَّب : وأما إيلياداً فبسيطة وانفعالية ، وأما القصيدة فمركبة ، (٥) وهى التى تدل بالكلية على العادات ، ومع هذه هى دالة باللفظ والذهن على كل فعل .

(٦) وصنعة الأسمار والوزن مختلفة فى طول قوامها ؛ والحد الكافى للطول هو ذلك الحد الذى قيل : (٧) وهو الذى فيه الإمكان فى الابتداء والآخر ، وهذا هو الذى جميع تراكيب القدماء (٨) تَقْتَصِر وتنقص . وأما نحوَ المديحات التى لها مؤانسة واحدة يؤتى بها أكثر . ولها (٩) أيضًا ـ أعنى صنعة إفى المنسوبة إلى إيلْيُن ـ [و] أن تمتد فى طولها كثير ؛ مِن

قِبَل أنه فى المديح(١٠)لايمكن أن يكون ، عندما كانت تُقتص

ويتحدث بها ، أن تتشبه بأجزاء كثيرة ، لكنْ(١١) بذلك

على أن الملحمة تمتاز خاصة بقبولها لأن تمتد أبعادها ، وسبب ذلك أنه لا يستطاع فى التراجيديا محاكاة أجزاء كثيرة فعلت فى وقت واحد ، بل يجب أن يوقف عند الجزء الذى يجرى على المسرح وبين الممثلين ؛ أما الملحمة فيمكن - بفضل أسلوبها الروائى الـ ردى - أن يؤتى فيها بأجزاء كثيرة تفعل فى وقت واحد ، وهذه الأجزاء إذا أحكم ربطها بالموضوع زادت القصيدة بهاء . وامتياز الملحمة من هذه الناحية يفضى إلى امتيازها بروعة التأثير والتنقل بالسامع وتخفيف القصة بلواحق مختلفة ، فإن التشابه سرعان ما يحدث السأم ويؤدى بالتراجيديات إلى السقوط .

أما عن العروض فقد أثبت الوزن السداسى - أو الملحمى - صلاحه بحكم التجربة . فلو أن قصيدة روائية نظمت فى وزن آخر أو فى جملة أوزان لبدت نافرة قلقة ؛ ذلك بأن الوزن السداسى هو أرزن الأوزان وأبهاها ، وأنه أكثر قبولا للغريب والاستعارة ، وهما بعض ما تتميز به المحاكاة الروائية . أما الوزن الأيامبى والوزن التروخائى فوزنان تشيع فيهما الحركة ، فأحدهما مناسب للرقص والثانى مناسب للعمل . وأبعد من هذا عن التوفيق أن تمزج هذه الأوزان كما كان يفعل خيريمون . ولذلك لم تنظم قط قصيدة على شىء من الطول فى وزن غير الوزن السداسى ، فإن الطبيعة نفسها - كما قلنا - تعلمنا اختيار الشىء المناسب .

«١١» والجزء : م . وت . وبالجزء . «١٢» اقتصاص : ص . — قتصاص، البهاء (م) : ص . التها εἰς μεγαλοπρέπεια «١٣» تغير (م) : غير منقوطة فى الأصل ولعلها تعبر أى تنقل من حال إلى حال μεταβάλλειν اللاشبيه (م) : ص. « الاسه » ἀνομοίοις «١٤» وقعت : م . وت . وقفت ، ولعلها وفقت ἥρμοκεν . «١٥» بغيره : ص . وعيه ، م . بغير <هذا الوزن> ت. بغير <وزن> — ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ . اقتصاص : اقرأ : اقتصاصاً . «١٦» النشيد : ص. ... يد . قرارا (م) : ص. عرارا . «١٨» الشبيه : ت . التشبيه μιμησις ولا سيما (ت) : ص . ولا سبا ، ولكن العبارة كلها (هو آخر ولا سيما) ترجمة لفظية مفككة . «١٩» (وهى) ت. مطموسة فى الأصل . الراقصة (ت) : ص . الناحسه ، م . الرافسه — ἐργιστικὸν . والعميلة : صيغة غريبة . ت : والعملية πρακτικὸν . «٢٠» ليس : ت . <أن> ليس . قوام طويل — اقرأ : قواماً طويلا «٢١» كما قلنا ... : هنا مساحة مطموسة تتسع لثلاثة أحرف تقريباً ، ت. قبل .

الجزء الذى من المسكن والجزء المأخوذ من المرائين ؛ وأما فى صناعة إلى فيمكن ذلك ،(١٢)من قبل أن المعنى للشعر فيهما هو اقتصاص عظيم ، حتى أنه يوجد لها فى عِظَم البهاء والأخلق(١٣) هذا الخير : وهو أنها تُغَيِّر السامع وتدخل علل اللأشبيه ، من قبل أن الشبيه يُستتم سريعًا(١٤)ويصير بالمديحات إلى أن تقع .

أما وزن النشيدات فإنما وقعت من التجربة ، (١٥) وذلك أن الانسان إن هو أتى بغيره اقتصاص ما والتشبيه الذى بالكثير فإنه يُرَى(١٦)غير لائق ولا خليق ، من قِبَل أن وزن النشيد هو اكثر ارتكازًا وأكثر له قرارًا من جميع(١٧)الأوزان ، ولذلك قد يقبل أيضًا الألسن والتأديات والانتقالات وجميع الزيادات(١٨)جدًا جدًا ، من قبل أن الشبيه الداخل فى باب الحديث والقصص هو آخر ولا سيما . وأما الشعر(١٩)المعروف بأيانبو فهو ذو أربعة أوزان : <وهى> من الحركات اثنتان : الراقصة والعميلة . وأيضًا(٢٠)من القبيح إن لم يعرف ، بمنزلة خاريمون ، من قِبَل ليس يوجد إنسانٌ صنع قوام طويل فى وزن آخر(٢١)غير الوزن الذى فى النشيد ، لكنْ كما قلنا ... إن الطبيعة تفيدنا ما هو موافق له فى هذه(٢٢)التى هى بالاختيار.

وإن هوميروس – مع استحقاقه للثناء من نواح كثيرة أخرى – لأعظم به جدارة إذ هو الوحيد من بين الشعراء الذى يعرف ماذا ينبغى أن يكون دوره . فالشاعر يجب أن يتكلم بلسان نفسه أقل كلام ممكن ، لأنه ليس محاكياً بفضل هذا النوع من الكلام ، ومن الشعراء من يشغلون المسرح هم أنفسهم طول القصيدة ، فلا يحاكون إلا قليلا ونادراً ، أما هوميروس فلا يكاد يمهد بكلمات قليلة حتى يأتى برجل أو امرأة أو بشخص آخر لا نجد أحداً منهم مفتقراً إلى خلق ، بل هم جميعاً ذوو أخلاق .

ومع أن عنصر الروعة ينبغى إدخاله فى التراجيديا فإن الشعر الملحمى أشد قبولا لغير المعقول ، لأن الشخص لا يُرى وهو يعمل ، ومخالفة العقل هى أكبر ما يعتمد عليه عنصر الروعة . فمطاردة هكتور مثلا لو وضعت على المسرح لأضحكت ، فاليونانيون واقفون لا يشتركون فى المطاردة ، وأخيل يمنعهم أن يفعلوا . أما فى الملاحم فلا يلحظ ذلك . والأمر العجيب يلذ ، ويكفى لإثبات ذلك أن كل

س ٢٤ – ٤ ابن رشد : «قال : وينبغى أن يكون ما يأتى به الشاعر من الكلام يسيراً بالإضافة إلى الكلام المحاكى ، كما كان يفعل أوميروس ، فإنه إنما كان يعمل صدراً يسيراً ثم يتخلص إلى ما يريد محاكاته من غير أن يأتى فى ذلك بشىء لم يعتد لكن ما قد اعتيد . » (٤١ – ١٤ – ١٧) .

«٢٢» فهو مستحق : ص. فهو.. سحق . للمديح : م . وت. للمدح . والتقريظ : الظاء مصلحة فوق ضاد . «٢٤» مشبه : اقرأ «مشبها» . (١٤٥ب) محاكى اقرأ : محاكياً . يجاهده : م . وت . يجاهد . «٢» يسيرة (م) : ص . يسمه . فهو ... : مساحة مطموسة تتسع لنحو ثلاثة أحرف ، م . وت. فهو يؤتى ، ولعلها فهو يمر . على إدخال : كذا فى ص. ، م . وت . على الحال . «٣» (فى ذلك) م . : ص . .. .. ك ، قارن نص ابن رشد . لم يعتاد : اقرأ «لم يعتد» كما عند ابن رشد .

«٤» يمكن (م) : ص . ...ن – ἐνδέχεται . «٥» التى (م) : ص . إلى . الأمر (م) ص : الا (قارن ص ٨ من الصفحة نفسها .) تسقيمها : م . وت. تقسيمها . العامل (م) ص . العالم εἰς τὸν πράττοντα . «٧» الموتى : م . وت . المرئى «٨» يخطر (ت) : م . يحظر . فهو .... ههنا خرم كبير نجد عند ابن سينا تلخيص أصله . وقد ذيلنا به النص .

وأما أُوميروس فهو مستحقٌ للمديح والتقريظ فى أشياءَ أُخَرَ تقريظًا (٢٣) كثيرًا ، إذ كان هو وحده فقط من بين جميع الشعراء ليس يذهب عليه ما ينبغى أن يفعل. :(٢٤) وقد ينبغى للشاعر أن يكون ما يتكلم به يسيرًا قليلاً ، وذلك أنه ليس هو فى هذه مشبِّه (٢٤٥ب) محاكى ـ وأما الشعراء الأخر فمنهم من يجاهده جدًا ويكون به تشبيه وحكاية (٢) فى أشياءَ يسيرة ؛ وأما ذاك فمن حيث إنما عمل صدرًا يسيرًا ، فهو ... على إدخال رجل (٣) أو امرأة أو عادة فى حكايته من ساعته ، من حيث لا يأتى <فى ذلك> بشىء لم يعتاد ، لكن (٤) ما قد اعتيد .

وقد يجب أن يُعمل فى المديحات ما هو عجيب ، وهذا يمكن خاصةً فى صنعة (٥) إفى ، وهى التى الأمر العجيبُ فيها يعرِض فى تسقيمها ، من قبل أنه لا يُنْظَر نحو العامل . ومن بعد (٦) هذه يؤتَى بها نحو هزيمة قطُور ، كما يؤْتى فى المسكن الاستهزاءات والمضحكات ، (٧) من حيث يُرَى أما بعضُها وهو قائم وقف ولا يطلب ويتبع الموتى ، وأما ذاك فمن حيث (٨) يخطر . وأما فى إفى فقد يخفى ولا يشعَر به . وأما الأمر العجيب فهو ... ...

من يروى قصة يضيف إليها بعض العجائب ليسر السامعين . وقد كان هوميروس خاصة هو الذى علم الشعراء الآخرين كيف يتقنون الكذب . وما ذلك إلا القياس الكاذب ، فإذا كان وجود شىء ما يتبعه وجود آخر ، أو حدوث شىء ما يتبعه حدوث آخر ، فإن الناس يظنون أنه إذا وجد الآخر وجد الأول أو حدث . ولكن هذا خطأ ، فإذا كان الأمر الأول كاذباً فليس من الضرورى إذا وجد الثانى أن يقال إن الأول موجود ، لأن علمنا بصدق التالى يخدع عقولنا إلى القول بصدق الأول ، وذلك كما فى «منظر الحمام» فى الأوديسية .

وينبغى أن يُؤْثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول . فلا يصح أن تؤلف القصة من أجزاء غير معقولة بل يجب أن تخلو من كل ما هو غير معقول ، إلا أن يكون ذلك خارج القصة ، كما جهل أوديبوس كيف مات لأيس ، لا داخلها كما فى «إلكترا» من حديث الرسول عن الألعاب البيثية ، أوكما فى «الميسيون» من مجىء شخص من تيجيا إلى ميسيا دون أن ينطق بحرف . ومن المضحك أن يقال إنه لولا ذلك لتداعت القصة ، فمثل هذه القصة ما كان ينبغى أن تؤلف أصلا. أما إذا جىء بها وبدت معقولة فينبغى أن تقبل على الرغم من سخافتها . فإن القطع غير المعقولة فى الأوديسية – تلك التى تدور حول طرح أوديسيوس على شاطئ إيثاكا – ما كانت لتحتمل لو تناولها شاعر آخر ، أما الآن فإن الشاعر يحجب سخافتها بما يضفيه عليها من ضروب الإجادة .

وينبغى أن يعتنى ببراعة العبارة فى الأجزاء الراكدة التى تخلو من عنصرى الأخلاق والفكر . فإن الإسراف فى تنسيق الأسلوب – على العكس – يطمس عنصرى الأخلاق والأفكار .

٢٥ ـ أما عن وجوه النقد وحلولها ، وعددها وأنواعها ، فلعل ذلك يتضح مما يلى :

لما كان الشاعر محاكياً ـ شأنه فى ذلك شأن الرسام وكل صانع صورة ـ فيجب ضرورة أن يسلك فى محاكاة الأشياء أحد طرق ثلاثة : إما أن يحاكيها كما كانت أو تكون ، وإما أن يحاكيها كما تقال أو تظن ، وإما أن يحاكيها كما ينبغى أن تكون . وهو يعبر عنها باللغة ، إما بالأصلى الشائع منها وإما بالغريب وإما بالمستعار . وثمة وجوه كثيرة أخرى للتصرف فى اللغة يسمح بها للشاعر . أضف إلى ما تقدم أن المعايير التى تطبق على الشعر غير تلك التى تطبق على السياسة ، وغير التى تطبق على الصنائع الأخرى . والخطأ الشعرى نوعان : خطأ يتبع الشعر نفسه ، وخطأ يتبع أعراضه . فإذا أراد الشاعر محاكاة المستحيل لعجزه وضعف شاعريته ، فالخطأ راجع إلى الشعر ؛ أما إذا أخطأ لسوء اختياره فرسم جواداً يمد أماميتيه معا ، أو أخطأ فى أمر من أمور صناعة بعينها كالطب أو غيره ، فليس هذا الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها . هذه هى الأوجه التى ينبغى أن نبحث عليها اعتراضات النقاد وأن نحلها .

فلنتكلم أولا فى الأمور التى ترجع إلى صنعة الشاعر . إذا كان الشاعر يصور المستحيل فهو مخطئ ، ولكن الخطأ يمكن أن يعتذر عنه إذا بلغت به الغاية (وقد بينا فيما سبق معنى الغاية) ، أعنى : إذا زاد روعة هذا الجزء أو أى جزء آخر من القصيدة . ومثال ذلك مطاردة هكتور . أما إذا أمكن أن تبلغ الغاية بمثل هذه القوة أو بأعظم منها مع المحافظة على أصول الصناعة فلا وجه للاعتذار ، إذ يجب أن يجتنب كل خطأ يمكن اجتنابه . ثم نسأل : هل يرجع الخطأ إلى

. . . . . .

فلعل الشاعر لا يستعمل ουρῆας بمعنى «البغال» بل بمعنى «الحراس»، وكذلك ما قيل فى دولون : ὃς δι'ἦτοι εἰδὲς μὲν ἔην κα κὸς (حقاً لقد كان قبيح المنظر) فليس المعنى أن جسمه كان متنافراً بل أن وجهه كان قبيحاً . فإن أهل كريت يعبرون بكلمة εὐειδὲς (حسن المنظر) عن جمال الوجه . وفى هذه العبارة ζωπρότερον δὲ κέραιε (امزج الشراب أقوى) لم يعن الشاعر الإكثار من الخمر والإقلال من الماء دأب السكيرين، بل عنى الإسراع . ولعل الشاعر أراد أن يستعير ،كما فى قوله : «ونامت الآلهة والناس كلهم الليل بطوله» ، مع أنه يقول فى الوقت نفسه : «ولقديدير بصره إلى سهل طروادة فيروعه صوت النايات والصفارات» فكلمة «كل» مستعملة هنا بمعنى «كثير» لأن الكل نوع للكثير . وكذلك قوله «هى وحدها المحرومة» فكلمة «وحدها» استعارة ، لأن الأشهر يعد أوحد . وقد يعتمد الحل على النبر أو على النطق ، فكذلك حل هيبياس الثاسى ما أشكل فى هذين البيتين :

τὸ μέν ἑῦ (σὺ) καταπύθεται δίδομεν (διδόμεν) δὲ οἱ ἔμβρω

وقد يحل المشكل بتقسيم الكلام،كقول أنباد قليس: «فجأة أصبح فانياً ما كان قبل خالداً ، وما كان صريحاً قبل اختلط» . وقد يرجع

«١٠» يرون (م) : ص. يريدون ῥῶντα . اللسان (م) . ص . الكناف . أما بالأورباس أولا : ص . مابلاوراس أولا . «١٥» والآفة : ص . والا ٠٠ ـه ، ت . واللهة — Θεοὶ رقادين : لعلها صيغة غريبة ، م . وت . راقدين (١٧) وسرنيات (م) : ص . وسوساب .

«١٨» بدل : اقرأ «بدلا» . إن ثاسيوس : ص ا ٠٠ ا اسيوس Θάσιος ὁ ونعمل(ت) : م. ويعمل (والحرف الأول غير منقوط فى الأصل) . الحيلة : م التحلة ، ولعل الكتابة الصحيحة «الحلة» على أن تقرأ العبارة هكذا : «إن ثاسيوس كان يحل الخيل» ونعمل الحلة : أن يفوز هو بالفخر. «١٩» بالفخر (ت) : م بالفجر (بالتحريك، وهى كلمة غريبة بمعنى العطاء). تنضب : غير منقوطة فى الأصل ، م . وت تنصر . أنفاد قلس : خط النون غير ظاهر ،م . وت . أفاد قلس (وقد ورد هذا العلم صحيحاً فى ١٣١ ب ٣ ، ١٤٣ أ — ٢١) . مائتين (م) : ص. ماسـ.

وأما(١٠) الذى يرون نحوَ المقولة فقد ينبغى أَن يُحَلَّ .بمنزلة اللسان : « أَما بالأُورياس أَولاً » ، ولعله (١١) أَن يكون ليس يعنى بذلك «البغال » لكن يعنى « الحَفَظة » ، من قِبَل أَن « أُورياس » فى لغة اليونانى يدل(١٢)على البغال وعلى الحفظة . وأَيضاً إذا ما قال : « إنه قبيح المنظر » ليس إنما يعنى بذلك « قبيح الوجه »(١٣) لكن عنى لا اعتدال البدن . غير أَن أَهل قريطس يسمون « الحسن المنظر » لحسن الوجه (١٤)ويسمون السكران «المتقبَّل الوجه » . وأَما الأَسماءُ التى ضُرِبت من التأَدية - وهى من التأَدية -(١٥)هى أَيضاً كما يقول أَوميروس : « الرجال الأُخَر وآلآلهة متسلِّحةً على الخيل كانوا رقَّادين(١٦) الليل كله . وقال مع ذلك : « أَمن حيث كانوا اليونانيون مجتمعين فى صحراة طرواس واجتمع (١٧) بينهم نَيَات [وشر] وسُرْنيات وصفرات الزمر » . وذلك أَن هذه بأَجمعها بحسب التأَدية (١٨)إنما قيلت بدل من الكثير . وأَيضاً يقول : « إن ثاسيوس كان يحل الخيل ونعمل الحيلة (١٩) أَن يفوز هو بالفخر » ، وإنه « أَما تلك فلا تنضب وأَما اسم الحياةفيُقَسَّم ». وانقاد قلس أَيضاً (٢٠) يقول : « إنه كانوا الذين لم يزالوا غير مائتين منذُ قط يُنْشَئون من ساعتهم(٢١) مائتين ، وأَما الحياة

الأمر إلى الاشتراك فى المعنى ، مثل «مضى وهن من الليل» فإن «الوهن» مشترك المعنى . أو إلى العرف اللغوى ، فقد يطاق اسم οἶνος (الخمر) على كل شراب ممزوج ، ومن هنا يقال إن جانيميديس «يصب الخمر لزوس» وإن كان الآلهة لا يشربون الخمر ، ويقال للحدادين «النحاسين» ، وإن كانت هذه قد تعد استعارة .

وإذا كانت كلمة تؤدى إلى شىء من التناقض فيجب أن ننظر كم معنى يمكن أن تحمل عليه فى سياقها . ففى قوله : «هناك وقفت الحربة البرنزية» ينبغى أن نسأل كم معنى يمكن أن يحمل عليه «الوقوف». وهذه خير طريقة للفهم . وهى ضدما ذكره جلاوكون من أن بعض النقاد يتعجلون الحكم بدون علة ، وبعد أن يثبتوا التهمة يأخذون فى البرهان ، ويدينون ذلك المعنى الذى توهموه — كأنما هو ماقاله الشاعر — إذا وجدوه مناقضاً لما يؤمنون به . وهذا ما كان منهم فى قضية إيكاريوس ، فقد توهم النقاد أنه كان من أهل لاكيدايمون ، واستنكروا أن تيليما خوس لم يلقه عندما ذهب إلى هناك ، ولعل ما رواه أهل كفالينيا هو الحق فى ذلك . فهم يقولون إن أوديسيوس قد تزوج

«٢١» < للشك > ت : ناقصة فى الأصل ، قارن السطر التالى — ἀμφιβολία «٢٣» ما للساق — الدرع التى تلبس فى الساق — κνημίς (١١٤٦) أ < نه يكون > م : مساحة مطموسة فى الأصل ، ت ، أن ذلك . دال : اقرأ : دالا ، م. وت. ذاك . «٢» يد < ل فى > ت : ص. — د ٠٠٠ ، م . يرى ἐν ... αν σημαίνοι دورط : سريانى (رمح) «٣» تعوق : ص. «تعرف» أو «تعرف أو» تفرق » م. وت . تفرق «٤» لأن (ت) : ص. لا ، م. الآ ... ὅτι «٥» و < ذلك > : ص. و ٠٠ ، م . فهى ، ت . وهو — καὶ ὡς εἰρηκέτος يعمله : ت يعلمه . «٦» هذا شأن (م) : ص . ساب هذا . اهرقارس : ص. اه ٠٠ ارس ، ت اهرقارس Ἰκάριος لاقونائى : ص. لاقونای .

«٧» ذلك (م) : ص. هنالك . «٨» قافلينس (ت). ص : قادلينس Κεφαλλῆνες وإيقاديس (ت) : ص . وإيفاريس . «٩» أن تكون : ص . ا٠ تكون . إلى الشعر غير ممكنة : ص . إلى الشعرا عر ممكنة ، م . وت . إلى الشعر أعنى ممكنة .

فالتى خلقت لهم قديماً » . أما التى قال إنها موضع < للشك> قوله أن « آن الليل (٢٢) أكثر ، وذلك أنه موضع للشك كثيراً . وأما التى قالها بحسب عادة المقولة فكما (٢٣) يقول فى الشراب إنه « ممتزج » ، ومن ههنا : « يعمل ما للساق المصوغة من الرصاص » ،(٢٤) و « الحدادين » ، وأيضاً من ههنا يقال : « الغانوميدس شَرّب الشراب » ، لا أنه يَشْرَب (١٤٦ ا) للشراب ، من قِبَل أنه <يكون> بحسب التأدية أيضاً .

وينبغى أن يُتَفَقَّد من أمر الاسم متى كان دال (٢) على تضادٍّ ما ، أنه يد <ل فى> هذه التى قيلت على طريق الكمية . بمنزلة ما قيل : « إن دورط النحاس (٣) تَعَوَّق » ـ ويدل ههنا إلى كثير ما امتنعت يده من أن تَحِلَّ . حتى يظن الإنسان خاصة بغلوقس (٤) أنه ضد . هذا ، وأيضًا لأن الأفراد منهم يريدون ويأخذون بغير نطق من حيث يحكمون لهم (٥) أيضاً ويعملون قياساً . و< ذلك> أنهم قالوا إنه يظن الذين يبكّتون أن ذلك الذى يعمله هو ضد. و (٦) إنما كان هذا شأن إهيقارس ، وذلك أنهم كانوا يظنون به أنه لاقونائى ، فمن القبيح (٧) ألا يكون يلقاه طيلاماخس فى لاقادامونيا عندما صار إلى هناك ، ولعل ذلك (٨) كما قال أهل قافلينس ، وهو أنهم قالوا إن عندهم عمل أودوساوس وإيقاديس الأساسات (٩) من قِبَل أن ذلك حق . وينبغى أن تكون ترقية هذه إلى الشعر

امرأة منهم ، وإن أباها كان اسمه إيكاديوس لا إيكاريوس فالاشكال إذاً إنما جاء من غلطة . وينبغى – على العموم – أن يسوَّغ المستحيل اعتماداً على الصنعة الشعرية ، أو على تحسين الواقع ، أو على الرأى الشائع . فأما عن الصنعة الشعرية فينبغى أن يفضل المستحيل المقنع على الممكن غير المقنع . فقد يكون من المستحيل وجود أشخاص كالذين يصورهم زويكسيس . وأما عن تحسين الواقع فينبغى أن يكون المثال أفضل وأسمى من الحقيقة . وأما القول الشائع فننسب إليه ما خالف العقل ، ونحتج أيضاً بأن الأمور المخالفة للعقل قد يقبلها العقل ، فإنه من المعقول أن يقع شيء خارج عن المعقول .

والأمور التى تبدو متناقضة يجب أن تبحث بالقواعد نفسها التى تتبع فى المناقضات الجدلية : فينظر آلشيء المعنىُّ واحد ؟ أمنسوب هو إلى شيء واحد ؟ أكيفية النسبة واحدة ؟ فينبغى إذاً أن نحل المشكل بالرجوع إلى مايقوله الشاعر نفسه ، أو إلى ما تواضع عليه العقلاء .

والأمور غير المعقولة والخلق الخسيس معيبان إذا لم تكن ثمة ضرورة إلى مخالفة العقل كما صنع أوريبيديس بـ «إيجى» أو إلى سوء الخلق كحال منلاوس فى «أورستيس» .

«١٠» الفخر : ص . العحر ، م . وت . المجد . عند (م) : ص . غير . <الشعر> ت : ناقصة فى الأصل . «١١» المثلة : ص . المسلة ، ت . المسألة . <ولا إم—> —كان (م) : ص . ولا ٠٠ كان . «١٢» <ل—> —كن (م) : ص . ٠٠ ن . «١٢ – ١٣» نحو [أن ينجو ويتخلص من] (ت) : م . يحق أن ينجو ويتخلص من . على < هذا النحو > (ت) : ص . على ٠٠٠ ٠٠٠٠و – تقابل – οὕτω وقد بقيت ترجمتها سليمة فى ١٣٨ أ – ١٤ . «١٤» يكو<ن صدقا > (ت) : ص . يكو ٠ ٠٠٠ ...εἰκὸς γαρ καὶ «١٥» و» تعرف (: ص . و ٠٠٠٠ ، م . وترى كما تبصر ، ت . وتبصر σκοπεῖν <كال>— ـه —ال (ت) : ص . ٠٠٠ حال م . تقال – (ὥσπερ (وقد وردت ترجمتها سليمة فى مواضع كثيرة منها ١٣٩ أ – ٢١ ، ١٣٩ ب – ٢٤ .... الخ ، «١٦» <هذا أوما > : مساحة مطموسة فى الأصل – λέγει ἢ ὃ . الذى : لعلها « للذى » . لا نطق : ت . لا ناطق . «١٧» ض<رورة > (م) : ص . ضه ٠٠٠٠ – ἀνάγκης . الناوسة : ص . الناوسة ونظنها تعريب οὔσης التى قرئت محرفة (νύσης ولم يفهم معناها فأثبتت كماهى ، م . التيسة (ج تيس) ، ت . مبأسة . «١٨» الرد < اوة لإيفوس > (ت) تلف فى صفحة الأصل – τῶ Αἰγει... πανη ρια كأورسطس (ت) : ص كا —وسطس "Ορεστος .

غير ممكنة أكثر من لاإمكان (١٠) ترقيتها إلى الأفضل وأكثر من لا إمكانها إلى الفخر . وذلك أنها عند صناعة < الشعر > هى أكثر فى (١١) باب المثلة والإقناع ولا <إم> كان وذلك أنه لعله أن لا يمكن أن تكون مثل هذه (١٢) التى هى كما فعل زاوكسيس ، < لكن > الذى هو جيد يتزيد ويفضُل المثال . وأن يكون نحو [أن ينجو (١٣) ويتخلص من] لا ناطقين فإنه على < هذا النحو ي>كون ذاك الذى هو شيء ماليس هو لا ناطق ذلك (١٤) الذى هو لاناطق . وذلك أنه يكو<ن صدقاً > وأقل من الصدق .فهذه التى قيلت على طريق (١٥) التضاد هكذا ينبغى أن تُنظرو<تعرف كال>حال فى التبكيتات التى تكون فى الكلام (١٦) . ففى هذا بعينه - ونحوه - يقولون <هذا أوما> وضع أىُّ داهية كان . والانتهار الذى هو لانطق (١٧) هو أيضاً مستقيم ، متى تكون ض<رورة > إما إلى استعمال الناوسة أو إلى استعمال (١٨) القول ، كما استعمل أوريفيدس الرد< اوة لإيغوس > ، أو كأورسطس فى تلك التى لمانالاوس .

فالمآخذ التى تؤخذ على الشعراء ترجع إذاً إلى خمسة أنواع : الاستحالة أو مخالفة العقل ، أو إيذاء الشعور ، أو التناقض ، أو الخروج على أصول الصناعة . والحلول ينبغى أن يبحث عنها فى الأحوال التى أحصيناها ، وهى اثنتا عشرة .

٢٧ـ وقد يسأل سائل : أى النوعين أفضل : المحاكاة الملحمية أو المحاكاة التراجيدية ؟ فإذا كان أفضلهما هو أبعدهما عن الابتذال ، وأبعدهما عن الابتذال دائماً هو ما يتجه إلى نظارة أفاضل ، فظاهر إذاً أن النوع الذى يحاكى كل شىء هو الأخس . فالممثلون يسرفون فى الحركات كأن النظارة لا قدرة لهم على الشعور إلا إذا أضاف الممثل شيئاً من عنده . شأن سوقة النافخين فى الناى الذين يلتوون ويدورون إذا أرادوا أن يصوروا قذف القرص ، ويجذبون رءوسهم إذا أرادوا أن يمثلوا السعلاة . فالتراجيديا يصدق عليها الحكم الذى كان الممثلون القدامى يحكمونه على الناشئين بعدهم : فقد كان مينيسكوس يسمى كاليبيديس « القرد » لإسرافه فى الحركة ، وكذلك كان الرأى فى

س ٢١ ــ ٢٢ ابن سينا : « ثم يقايس بين طراغوذيا وإلى وخاصة فوريطيقى منه . » (ل ٤١٩ب أعلى الصفحة) س ٣ ــ ٥ ابن سينا : « وكان القدماء يذمون ذلك ويشبهون الشاعر المفتقر إلى ذلك العامل به بأبى زنة بل يحلونه أسوأ حالا منه » . (ل ٤١٩ ب أعلى الصفحة) .

« ١٩ » خ ⟨ــ مسة أنواع : إما ⟩ م : حروف تالفة . « ٢٠ » كالمضادة (ت) ص . كالضاده ، أو كالضارة ، ابن سينا : أو بما يجب ضده ــ ὑπεναντία . كالإضرار على (ت : حروف تالفة ... ὡς ἐλαθερᾶ κατὰ « ٢١ » ليت شعرى : كذا فى ص ، م وت . بين شعرى . التشبيه : ص . الشيبهم . وت . الشبيه « ٢٣ » التى فى فورطيقى : ص . الى فى فروصعى ، م . وت . التى هى فروطيقى ، قارن السطر التالى . « ٢٤ » فى فوريطيقى : م . وت . هى فوريطيقى إلا يزيدهم « إلا » هنا تدل على الشرط المنفى (سريانى) ص . لا يزيدهم ، م . وت إلا تزيدهم الحركة (١٤٦ب) الكثيرة : ت الكبيرة . الذين ⟨ يزمرون فى ⟩ النيات والسرنيات : ما بين الزاويتين غير ظاهر فى المصور ، وقد اعتمدنا على قراءة (ت) ἀὐλητραὶ ... & « ٢٦ » عندما (م) : ص . عند غرما . يجذبون (م) : ص . محربون ــ ἑλκοντες . ومثل هذا : لم تبق من هاتين الكلمتين إلا آثار « ٥ » غالاس : سريانى (قرد) قارن نص ابن سينا . منسقوس (ت) : ص . مسقوس ــ Μυννίσκος . قلفيدس ت : غير واضحة فى المصور ــ Καλλίππιδης . واعتمد (م . وت .) : غير واضحة فى المصور ــ δέξα καὶ... ἦν

والأنواع (١٩) التى يأتون بها للتوبيخ والانتهار خمسة أنواع : إما > أن يأتوا بها كالغير ممكنة ، وإما كالتى هى دون (٢٠) الاستقامة ، أو كالمضادة ، أو كالإضرار على > الصناعة ، أو كالتى هى غير ناطقة . والحَلّات (٢١) فمن الأعداد التى قيلت ينبغى أن تُتَفقد ، وهى اثنا عشر .

وأى اثنتيهما ترى أفضل ليت شعرى : التشبيه (٢٢) وحكاية صنعة إفى ، أو تلك الأطراغيقانيا ؟ وقد يتشكك الإنسان هل كان شىءٌ من هذه (٢٣) التى فى فورطيقى هى أخير أم لا . ومثلُ هذا الذى هو عند الناظرين الأفاضل : وتلك هى التى (٢٤) تُخبِر فى الشبه والحكاية فى فوريطيقى فى الكل وذلك أنه من قِبَل أنهم لايحسون إلّا يزيدهم (١٤٦ب) الحركةَ الكثيرة وذلك أن الذين يتحركون فمثل الذين > يزمرون فى > النيات والسرنيات (٢) المزَّيفة المزَّورة عندما يستدارون ويحاكون ابن يسقو .. ، ويشبهون به (٣) عندما يجذبون الراس إن كان الزمر الذى يزمرونه لإسقولا . ومثل هذا المديح هو كما (٤) احتسَب القدماءُ [و] الذين أتوا بالآخرة من بعدهم مرائين منافقين من قبل أنهم أفضل (٥) كثيراً من غالاس ، كما كان يلقّب منسقوسُ قلّفيدسَ واعتُمِد الاعتقاد من (٦) فيندارس (وأما أن يكون لهذه

بنداروس. وإذاً فنسبة صنعة التراجيديا كلها إلى صنعة الملاحم كنسبة الممثلين المحدثين إلى القدامى . فالشعر الملحمى – يقولون موجه إلى جمهور راق لا يحتاج إلى هذه الإشارات ، أما التراجيديا فموجهة إلى السوقة ، وبما أنها مبتذلة فهى أدنى الاثنين .

ونقول أولا : إن هذا الحكم لا يقال على صنعة الشعر بل على صنعة التمثيل والإلقاء . فإن الشاعر المنشد قد يبالغ فى الإشارات أيضاً كما كان يفعل سوسيستراتس ، وربما فعل الشاعر المغنى مثل ذلك ، كدأب مناسيتيوس الأوبونطى . ثم إننا لا ينبغى أن نسىء الظن بكل نوع من الحركة كما لا ينبغى أن نسىء الظن بكل نوع من الرقص ، بل بذلك النوع الذى يقوم به السوقة . وذلك ما عيب على كاليبيديس وغيره من أهل زماننا ، الذين انتقدوا لأنهم يحاكون النسوة السافلات . زد على ذلك أن التراجيديا تفعل فعلها الخاص بدون حركة كالملحمة ، فإن قوتها تظهر بالقراءة لاغير . فإذا كانت تفضل الملحمة من سائر الوجوه فليس بضرورى أن تفضلها من

« ٦ » عند هؤلاء : ص ... لردا ، م . وت – من هذا πρὸς αὐτοὺς [و] فى : ت . ففى . « ٨ » < > صناعة (ت) : ص. ٠صناعة . المزيفين : ص. المولعين φαύλους « ١٠ » [إلى] ، أن يبطل (م . وت) : لعلها « أيضاً أن يبطل » περιεργάζεσθαι... καὶ « ١١ » و(هو) ما(ت) : ص. وما – ὅπερ . سوسطراطس : قبلها مساحة غير ظاهرة الأحرف ، ولكن الآثار الباقية تدل على أن المكتوب هو هذا العلم نفسه وقد ضرب عليه الناسخ وأعاد كتابته . « ١٢ » منسيثاس أوفونطيا (ت) : ص. منس١٠٠٠٠٠طيا Μναισθεὺς ὁ Ὀποΰντιος « ١٣ » < رقص > (م) : موضعها تالف فى الأصل – ἄρχησις . إلا ..... انظر ١٤٦ أ – ٢٤ « ١٤ » < ومايبكت (ن) : : ص. ٠٠٠ ٠٠٠٠كت م . وما أيضاً يتبكت « ١٥ » عندما (م) : ص . من عرما– μιμουμένων < الحرة . وأيض>ا (م) : ص. ٠٠٠٠ ٠نصا – οὐκ ἐλευθέρας γυναῖκας... ἔτι < المديح > (م) : ناقصة فى الأصل – τραγῳδία ἡ « ١٦ » < إلى فإ > ها (ت) : ص . ٠ ٠ ٠ ٠ ها ؛ م . افى لأنها . ترى (م) : ص . ر – ἀναγιγνώσκειν التثبت : ص. السب ، م . يبين (؟) مر. البيت ، ت . التبين – φανερὰ

إليه) ومن حيث هو عند هؤلاء [و] فى جميع الصناعة (٧) يكون حاله عند صنعه إفى . وذلك أن حال صنعة إفى عند الناظرين : يقولون الذين (٨) ليس بالمحتاجين إلى شيء من الأشكال إنهم طِيّاب جدًا ، <و> صناعة المديح عند المزيَّفين . (٩) [و] فأما فروطيقى فظاهر أنها أخس .

ولنا أن نقول نحو هذه إنه : أما أولًا - إن الاختصام (١٠) ليس هو صناعة الشعر لكن تلك التى هى للمراءاة والنفاق ،من قبل أنه قد يوجد [إلى] أن يبطل (١١) بالرسوم عندما يغنى ، و<هو> ما كان يفعله سوسطراطس ، وعندما (١٢) يزعق ويزمر ، وهو ما كان يفعله .منسيثاس أوفونطيا بعد ذلك . (١٣) وأيضاً ولا كل حركة مرذولة ، كما أنه ولا كل <رقص> إلا يكون رقص هؤلاء المزيفين ، (١٤) وهو ماقد كان قاليفيدس يبكت عليه < وما يب> كت عليه فى هذا الوقت (١٥) قومٌ آخرون عندما لايشبهون بالنساء <الحرة> . وأيضاًصناعة <المديح> - والتى بلا حركة -(١٦) تفعل فعلها الذى يخصها كالأخرى التى لصناعة <إفى فان>ها تُرَى فى التثبت كم كانت.

هذا الوجه . وهى تفضلها لأن فيها كل عناصر الملحمة (حتى ليصح أن تستعمل وزن الملحمة) وتزيد عليها بجزءين غير هينين وهما الموسيقى والمناظر ، اللذان يحدثان لذة عظيمة . ثم إن لها من البهاء حين تقرأ مثل ما لها حين تمثل . ثم إنها تصل إلى الغاية من المحاكاة فى حيز أصغر ، وما كان أشد تركيزاً فهو ألذ مما ينتشر فى زمان كبير فتضعف قوته . وأعنى بذلك أن يتناول متناول تراجيدية «أوديبوس» لسوفوكليس مثلا فيضعها فى مثل حجم الإلياذة . ثم إن المحاكاة فى الملحمة أقل حظاً من الوحدة . ودليل ذلك : أن كل ملحمة يمكن أن تؤخذ منها عدة تراجيديات ؛ فإذا كانت القصة التى يصنعها الشاعر واحدة حقاً فإما أن تعرض عرضاً موجزاً فتبدو هزيلة ، وإما أن تتبع قانون الملحمة فى سعة حيزها فتبدو مائعة .... أعنى إذا تألفت من أجزاء كثيرة ، كالإلياذة والأوديسية اللتين تحتويان على كثير من مثل هذه الأجزاء ، ولكل من هذه الأجزاء عظم فى نفسها . على أن هاتين القصيدتين متماسكتان بقدر ما يستطاع ، وكلتاهما محاكاة واحدة إلى أبعد حد ممكن .

فإذا كانت التراجيديا تفضل الملحمة من جميع هذه الوجوه وتزيد أنها تحدث الفعل الخاص بصناعتها (فإنه لا ينبغى أن تحدث أى لذة كانت بل تلك التى أشرنا إليها) فبين أنها أفضل لأنها أقدر على بلوغ الغاية من الملحمة .

وحسبنا ما قلناه عن التراجيديا والملحمة بذاتهما ، وعن أنواعهما وأجزائهما : كم هى وبم تفترق ؛ وعن أسباب الجودة والرداءة فيهما ، ومآخذ النقاد وحلول هذه المآخذ ....

س ٢٣ — ... ابن سينا : « وأما إنى فهو مختلف ، وكأنه طراغوذيات كثيرة مجموعة فى خرافة واحدة ؛ ويكون ذلك منتشراً ، وإن ظهر المعنى فيه بسرعة فإنه منتشر خفى غير مستقيم ، لأن الوزن الواحد إنما يلائم من تلك الجملة غرضاً واحداً ، فإذا تعداه — وإن كانت المحاكاة والصنعة لذيذة — فلا تكون مناسبة إلا لغرض واحد . » (ل ٤١٩ب آخر الصفحة) .

وإن كانت هذه الأُخر أفضل من الكل < فذلك لا > يجب ضرورة أن يكون ثم من بعدُ(١٨)فمن قبل أن كل شىء لها بمبلغ صنعة إفى ، فقد< يمكن أن > يستعمل الوزن ، وأيضاً ما كان جزوٌه(١٩)الصغير – الموسيقارية والنظر ، وهما اللذة ... – أكبر فعلًا ، فلها أيضاً فعل فى الاستدلال(٢٠)أيضاً والأفعال. وأيضاً التى هى مختلفة فى الطول ليكون آخر التشبيه والحكاية : وذلك(٢١)أن كون هذه خاصةً بغتةً أكبرُ من كونها كذلك وهى ممتزجة فى زمان كبير . وأعنى(٢٢)بذلك مثل أن يضع الإنسان أوديفس – ذلك الذى وضعه سوفاقلس فى الإفى(٢٣)التى له فى هذه التى إيليدا هى فيها – فى التشبيه والمحاكاة التى للذين يصنعون الإفى . والعلامة(٢٤)هى هذه : وهى أن الواحدة من صنعة إفى أنها كانت قد تُحدث مديحات كثيرة ...

«١٧» <فذلك لا > (ت) : ص. ٠٠٠٠٠ (كذلك الحرفان الأولان من الكلمة التالية غير اضحين) م:فذلك ليس ...τοῦτο γε οὐκ «١٨» < يمكن أن>(ت):ص بـ٠٠٠٠٠ن،م. ينبغى أن – ἔξεστι χρῆσθαι .ماكان : ما هنا نافيه كما يظهر من المقابلةبالنص اليونانى. جزوٌه لعلها « جزؤها » «١٩» الموسيقارية : كذا فى ص ، م . وت الموسيقانية : اللذة ... : مساحة تالفة تتسع لسبعة أحرف تقريبا ، ت : تقوم بهما، ولعل الكتابة الصحيحة تقوَّم فيها «٢١» δι' ἃς αἱ ἡδοναὶ συνιστᾶνται أكبر م . وت. أكثر. «٢٢» يصع :تسبقها« صع » وقد طمست بقلم الناسخ فيما يظهر .أوديفس (ت) : ص. اوفدس – Οἰδίπους . ذلك : صلذلك τὸν Οἰδίπουν... τὸν Σοφοκλέ ους

قطعة من شرح ابن سينا

تلحق بأول صفحة ١٤٥ ب من مخطوطة الشعر [١]

ويجب أن تحشى [٢] الطراغوذيا [٣] بالأمور العجيبة ، وأما إلى فيدخل فيها من المعانى العجيبة مالا يتعلق بكيفية الأفعال ثم يُتخلص [٤] منها إلى المضاحك بحسب المساكن . وضَرَب أمثالًا . وقد بين فضل أُوميروس بتقصير غيره ، ودلَّ على ذلك بأحوال أشعار لقوم بعضهم حكوا غير الحق وبعضهم بتدئوا [٥] بغير الواجب .

قال . وما كان من أجزاء الشعر بطّالا [٦] ليس فيه صنعة [٧] ومحاكاة بل هو شيءٌ ساذج فحقه أن يعنى فيه بفصاحة اللفظ وقوته ليُتدارك به تقصير المعنى وتُتجنب فيه البذْلة [٨] ، اللهم إلا أن يكون شديد الاشتهار كمثل مضروب .

---

(١) انظر ١٤٥ ب – ٧ .
(٢) م : يحشى .
(٣) ب : اطراغوذيا .
(٤) م : لا يتخلص ، ب : لا تخلص .
(٥) ل : أتوا .
(٦) ل : مطالا .
(٧) ل : صنعة شعر .
(٨) م : البذالة .

فصـــل [1]

فى وجوه تقصير الشاعر وفى تفضيل طراغوذيا على مايشبهه

. إن الشاعر يجرى مجرى المصور ، فكل [2] منهما محاك. والمصور ينبغى أن يحاكى الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة : إما بأمور موجودة فى الحقيقة ، وإما بأمور يقال إنها موجودة وكانت ، وإما بأمور يُظَن أنها ستوجد وتظهر . فكذلك [3] ينبغى أن تكون المحاكاة من الشاعر بمقالة تشتمل على اللغات والمنقولات [4] ، من غير التفات إلى مطابقة من الشعر للأقاويل السياسية التعقلية ، فإن ذلك من شأن صناعة أخرى. والشاعر يغلط من وجهين : فتارة بالذات وبالحقيقة إذا حاكى بما [5] ليس له وجود ولا إمكانية [6] ؛ وتارة بالعَرَض إذا كان الذى يحاكى به موجوداً لكنه قد حُرِّف عن هيئة وجوده ، كالمصوِّر إذا صوَّر فرسا فجعل الرجلين [7] ـ وحقهما أن يكونا [8] مؤخرين ـ إما يمينين وإما مقدَّمين . وقد علمتَ أن كل غلط إما فى الصناعة ومناسبٌ لها وإما خارجٌ [9] عنها

---

(١) ل : الفصل الثامن .
(٢) ل . : وكل
(٣) ب . وس . وكذلك ؛ م . فلذلك
(٤) ب . : والمنقولة .
(٥) هكذا فى م . وس . ، ب : ما . ل : مما .
(٦) م . وس : إمكانه .
(٧) زاد بعدها فى ل : مقدمين .
(٨) كذا فى م ، ل . وب . وس . يكون .
(٩) كذا فى م ، ل . وب . وس . خارجا .

وغير مناسب لها ؛ وكذلك فى الشعر . وكل صناعة يخصها نوع من الغلط ويقابله نوع من الحل يلزم صاحب تلك الصناعة. وأما الغلط الغير المناسب فليس حله على صاحب الصناعة . فمن غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن ، [1] ومحاكاته على التحريف ، وكذبه فى المحاكاة ، كمن يحاكى بأُبَّل أُنثى ويجعل لها قرناً عظيماً . أو بأنه يقصِّر فى محاكاة الفاضل[2] والرذل وفاعله[3] أو فعله ، وفى زمانه بإضافته ، وفى[4] غايته . ومن جهة اللفظ أن [5] يكون أورد لفظاً متفقاً لايفهم منه[6] ما عنى به من بين [7] أمرين متقاربين تحتمل العبارةُ كلَّ واحد منهما .

---

(١) ب : يمكن .
(٢) م : بمحاكاته للفاضل .
(٣) ب . : وم . فى فاعله .
(٤) ب : أوفى .
(٥) م : إن .
(٦) ناقصة فى م .
(٧) ناقصة فى ل . و م .

القسم الثانى

كتاب
أرسطوطاليس
فى الشعر
تاريخه فى الثقافة العربية

الباب الاول

كتاب
ارسطوطاليس
فى الشعر
كيف نقل إلى العربية

تمهيد

إذا أردنا أن نفهم ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر كما كانت تفهم فى عصرها فليس يكفينا أن نجمع ما عرف عن حياة المترجم وتاريخ ترجمة الكتاب . فترجمة كتاب الشعر لم تكن إلا جزءاً من حركة واسعة شملت كثيراً من الكتب الفلسفية والعلمية التى نقل بعضها عن أصوله اليونانية ونقل بعضها الآخر عن ترجمات سريانية ، وإذاً فلا بد من بحث البيئة الثقافية التى أحاطت بنقلة السريان قبل أن نبحث حياة متى وثقافته بوجه خاص ، ثم علينا أن ننتفع بهذين البحثين معاً فى دراسة نصية للترجمة العربية ، توضح لنا أسلوبها ، ويستعان بها على فهم معانيها . وقد أشرنا من قبل إلى تلك الدراسة الموسعة التى قام بها «تكاتش» فى تاريخ الأدبين السريانى والعربى توطئة للبحث فى ترجمة متى ، ولاحظنا ما فيها من انعدام التركيز وفقدان الغرض ، بحيث لم يكد القارئ يصل بعد تلك البحوث الطويلة المفصلة إلى شىء ذى قيمة لفهم الكتاب نفسه . ومن ثم يتضح أن فهم المؤثرات التى عملت فى تكوين الترجمة العربية لكتاب الشعر لا يكون بدرس شامل لتاريخ الأدبين السريانى والعربى ، تغنى فيه الإحالة إلى بعض المراجع العامة ، بل بتحديد العوامل المباشرة التى يمكن أن تشترك فى بناء هذه الترجمة ، وبحثها بحثاً مستقصياً فاحصاً ، وهذا ما حاولنا أن نقوم به هنا ، معتمدين ، حيثما استطعنا ، على المراجع الأصلية ، ومفتشين عن تلك الحقائق الصغيرة التى قد يغفلها المؤرخ العام لتاريخ الأدب ، ولكنها تكتسب قيمة ممتازة فى بحثنا الخاص وإن موضوع كتاب الشعر نفسه ليحدد لنا نوعين من المؤثرات الثقافية عملا فى تكوينه :

النوع الأول : مؤثرات عامة تتصل بلغة المترجمين وطريقتهم فى الترجمة ؛

والنوع الثانى : مؤثرات خاصة تتصل بثقافتهم الأدبية وبمنزلة الشعر من دراستهم الفلسفية

وإنا متناولون هذه المؤثرات واحداً واحداً قبل أن ننتقل إلى متى وترجمته .

أولا ـ مؤثرات البيئة الثقافية

١ ـ ولنبدأ بأقدم هذه المؤثرات وأعمقها أصولا ، أعنى المؤثرات اللغوية . وحين نتحدث عن المؤثرات اللغوية يجب أن نلاحظ الارتباط القوى بين اللغة والثقافة ، والآثار العميقة التى تتركها الثقافة فى اللغة . وقد بدأت اللغة العربية منذ أوائل القرن الثانى تتطور تطوراً ملحوظاً متأثرة بتلك الحركة العلمية التى أقبل عليها المسلمون فى حماسة رائعة . وكان لهذا التطور طريقان متميزان :

أما الطريق الأول فهو طريق العلوم العربية التى أخذ المسلمون يعنون بها غيرة على الدين أو غيرة على اللغة . وقد أمدت تلك العلوم الثقافة العربية بثروة من المعانى تقابلها ثروة من الألفاظ ، وكان التطور اللغوى هنا تطوراً ذاتياً لم يخرج عن أصول اللغة فى مادتها أو تراكيبها بل فرّع منها وخصص واشتق ، وكان النمو اللغوى يسير بخطاً منتظمة مع النمو العلمى فلا يحتاج أن يطفر أو ينسلخ من ماضيه . وأما الطريق الثانى فكان طريق العلوم الدخيلة ، وهنا كان الأمر جد مختلف ، فقد وجدت اللغة نفسها أمام سيل من المعانى التى فرغ أصحابها من تحديدها ووضع أسمائها ، كما وجدت نفسها أمام أساليب فى التفكير والتعبير تختلف إن قليلاً وإن كثيراً عن أساليبها ، فكان على النقلة أن يحتالوا جهد طاقتهم لأداء هذه المعانى واقتباس هذه الأساليب فى العربية . على أن هؤلاء النقلة ـ ومعظمهم من السريان ـ كان وراءهم تاريخ للغة السريانية والثقافة السريانية يختلف اختلافاً بيناً عن تاريخ اللغة العربية والثقافة العربية . فالأدب السريانى عنى فى جميع عصوره بالترجمة عن اللغة اليونانية وتأثر بها منذ نشأته ، ومع أنه قد أصبح من المقرر أن هذا الأدب تمتد أصوله إلى العصر الوثنى للسريان (١) ، فلا شك أن استعمال اللغة السريانية لغة أدبية إنما قوى وظهر أمره حين وجدت فى بلاد ما بين النهرين جماعة مسيحية نشيطة تعمل جاهدة لنشر دينها ، فاحتاجت ـ أول شىء ـ إلى ترجمة الأناجيل الأربعة بلغة أهل البلاد ، وقد تمت هذه الترجمة فى النصف الأخير من القرن الثانى الميلادى (٢) ، وظل السريان حتى القرن السابع يستكملون ترجمة الكتاب المقدس ويراجعونها طلباً للمزيد من الدقة ، وأضافوا إليها ترجمة كثير من شروح آباء الكنيسة اليونانية ، وشيئاً غير قليل من خطبهم ومواعظهم . وكانت الفرق المسيحية قد أخذت تستعين بالفلسفة اليونانية ـ وبخاصة منطق أرسطو ـ فى مجادلاتهم وخصوماتهم ، فعنى السريان بنقل هذه الكتب إلى لغتهم ، وألفوا حولها الشروح والمسائل (٣) . وكان لتلك المترجمات كلها ، وبخاصة

---

(١) A. Baumstark : Geschichte der Christlichen Literatur (Bonn 1921) S. 10-12

(٢) C. Brockelmann : Geschichte der Christhichen Literaturen des Orients—Die Syrische und Christlich—arabische Literatur (Leipzig 1909) S. 7—8.

ويرجح الدكتوران مراد كامل وحمدى البكرى (تاريخ الأدب السريانى ط . المقتطف سنة ١٩٤٩ ، ص ٥٢) أن أول ترجمة سريانية للعهد الجديد قد تمت فى أواخر القرن الأول .

(٣) Tkatsch : AUPA, B. I, S. 53

الدينى منها ، تأثير شديد فى اللغة السريانية ، يقول نولدكه : «إن اللغة – السريانية – وكتابتها تظهران بصورة مستقرة فى المخطوطات الجيدة التى ترجع إلى القرن الخامس ، بحيث لا نشك أن نظام التعليم الدينى كان هو العامل الأول فى الارتقاء بلغة الشعب إلى لغة أدبية . وكان لاحتذاء النماذج اليونانية فضل فى ذلك ، فتأثير اللغة اليونانية ظاهر مباشر لا يقف عند دخول كثير من الكلمات اليونانية ، بل يتعدى ذلك إلى محاكاة طريقة اليونانية فى استعمال الكلمات ، وأساليبها فى التعبير ، ونظامها فى بناء الجمل ، حتى ليصل هذا التأثير إلى أدق وشائج اللغة . وقد ساعد على ذلك كثير من التراجم والكتب المقلدة كمقالة «فى القدر» التى ألفها أحد تلاميذ «برديصان» حوالى أوائل القرن الثالث ، محتذياً نماذج يونانية . على أننا يجب أن نميز جيداً بين عناصر يونانية رسخت قدمها فى اللغة وبين تعبيرات يونانية فرضها عليها مستطرفو التراجمة والمقلدين.» (١)

وما بى أن أطيل فى عرض أمثلة لتأثير اللغة اليونانية فى السريانية ، ولكنى أتناول هذه الكلمات ذات الأصل اليونانى – كيفما اتفق – من معجم سريانى : مسا (الوسط) – طكنا (مهارة أو حيلة) ، ومنها الفعل طكن (احتال أو افتن) – قفلاون (فصل) – قفا (سىء) – سلجس (رتب ، نظم) استلجس (انتظم) . فاللغة السريانية تستعير من اليونانية أسماء وأفعالا ، وليست هذه الاستعارة مقصورة على لغة العلم (التى أصبح كثير من ألفاظها معروفاً فى العربية ، كالأسطقس والسلوجسموس والأرثما طيقا والأنالوطيقا إلخ) ، بل إنها لتمتد إلى لغة الحياة العادية . ويظهر لك هذا التأثير ظهوراً واضحاً حين تلاحظ استعمال كثير من الظروف والحروف التى تتخلل لغة الكتابة وتمازج تفكير الكاتب ، مثل : طك (τάχα – لعل) أيطا (εἶτα إذن) من ... دين (κεν... δὲ) أما ... وأما) آرا (ἄρα – ثم) .... الخ .

وأبلغ من ذلك مظهراً للتأثير اتباع الجملة السريانية للجملة اليونانية فى خاصتين من أظهر خصائصها ، وأعنى : مرونة الترتيب ، وكثرة الحذف . فالجملة اليونانية لا تكاد تلترم ترتيبا معينا فيما عدا استعمال بعض الظروف ، ثم هى تحذف ما استطاعت أن تحذف اعتمادا على السياق . وقد تأثر كتاب السريان بهاتين الخصلتين جميعاً ، وإن أدتا – وبخاصة حين تطول الجمل – إلى شىء من الغموض والالتواء(٢) .

بهذه اللغة التى تأثرت باليونانية تأثراً عميقاً فى مفرداتها وبناء جملها كان النقلة السريان يقتدون فى أدائهم لمعانى الفلسفة باللغة العربية . على أن السريان لم يندمجوا قط فى محيط الثقافة الإسلامية كالفرس مثلا ، بل ظلوا محتفظين بنظمهم التعليمية التى كانت لهم قبل الإسلام ، فكان ناشئتهم يتعلمون فى الأديرة فى مؤسسات عرفت باسم « الإسكول » σχολή (٣) ، وقل منهم من اتصل بالثقافة العربية اتصالا وثيقاً كحنين بن اسحق الذى تلقى علوم العربية على الخليل بن أحمد(٤) .

---

(١) Nöldeke : Compendious Syriac Grammar (Translated by James A. Crichton, London 1904) p. XXXII.

(٢) نولدكه : المرجع السابق ص ٣١٤ – ٣١٦ .

(٣) رسالة حنين بن إسحق إلى على بن يحيى فى ذكر ما ترجم من كتب جالينوس بعلمه وبعض مالم يترجم ، طبعها برجشتراسر مع ترجمة ألمانية بعنوان Hunain Ibn Ishaq über die Syrischen und Arabischen Galenübersetzungen (Leipzig 1925) ص ١٨ س ١٩ – ٢٣

(٤) ابن ابى اصيبعة ط. مصر ١٨٨٢ ج ١ ص ١٨٩ .

بل كان أكثرهم لايرجعون إلى علم متين بالعربية وأصولها، ومنهم من كان يلجأ إلى بعض الكتاب ليقوم له عبارته(١) ، فغير غريب إذاً أن ينكر الذوق العربى كثيراً من هذه المترجمات ، وأن يقف أديب كالجاحظ موقف الشك من مقدرة أولئك المترجمين(٢) ، أونحوى كالسيرافى موقف الزراية عليهم والهزء بهم(٣) .

٢ – والترجمات العربية والسريانية قد فقد منها الكثير وبقى غيره مخطوطاً فى بطون المكتبات ، ولم يطبع إلا أقلها ، فإذا تحدثنا عن طريقة المترجمين السريان فى النقل فينبغى أن يكون حديثنا مجملا كل الإجمال ، متحرزاً أشد التحرز ، وسبيلنا هو الاعتماد على آراء بعض الباحثين المحدثين الذين عنوا ببحث هذه المترجمات ودرسها ، ثم مراجعة آراء المتقدمين فيها ، أما ملاحظاتنا عن ترجمة كتاب الشعر نفسه فنرجئها إلى الفصل الذى نخصصه لهذه الترجمة .

فمن المستشرقين الذين عنوا ببحث أساليب المترجمات السريانية والعربية بونيون ، ورسل ، وبرجشتراسر – يقول بونيون فى مقدمة الترجمة السريانية لجوامع أبقراط :

« إن الترجمة السريانية للجوامع ، وهى التى تحتوى عليها مخطوطتى ، ترجمة جد أمينة ، أو على الأصح مفرطة فى الأمانة ، للنص اليونانى ، وربما عمدت إلى الحرفية التى تجعلها خلواً من المعنى . ولا يمكننا مع الأسف أن نستنتج من هذه الحقيقة العصر الذى عملت فيه ، لأن الترجمة الحرفية كانت عيباً فى كثير من المترجمين السريان .

« ولست أزعم أن السريان لم تكن عندهم قط ترجمات واضحة مكتوبة بلغة سليمة . ولكن أكثر الترجمات التى وصلت إلينا يشوب أسلوبها كثير من الغموض ، وتراكيبها كثير من الخطأ ونجد فيها كلمات استعملت فى غير معانيها ، لأن المترجم أراد أن يؤدى النص السريانى أداء حرفيا مسرفاً . وكان المترجمون السريان إذا صادفوا فقرة صعبة اكتفوا بترجمة كل كلمة يونانية بكلمة سريانية دون أن يحاولوا بحال ماكتابة عبارة تفهم ، وإننا لنجد فى هذه الترجمات أيضاً كثيراً من العبارات الخاطئة ، بل عبارات لاتفيد معنى ما . وأخيراً فإنى أعتقد أن المترجمين كانوا إذا جهلوا معنى كلمة يونانية لا يتحرجون ألبتة أن ينقلوها بحروف سريانية ، تاركين لقرائهم جهد البحث عما تفيده تلكم الرطانة التى ابتدعوا(٤) » .

ويقول رسل عن ترجمة سرجس (مترجم سريانى عاش فى القرنين الخامس والسادس) لكتاب « فى العالم » περὶ κόσμου المنسوب إلى أرسطو « إنها تنتمى إلى تلك الطائفة القليلة من التراجم السريانية التى تتصف بالحرفية وتعبر مع ذلك تعبيراً صادقاً عن أفكار المؤلف . وإنها لحقيقة بأن تعد آية فى فن الترجمة ، لأن سرجيس استطاع أن يؤدى معنى الأصل اليونانى ومضمونه

---

(١) الفهرست ط. مصر ١٣٤٨ هـ. ص ٣٤١ .

(٢) الحيوان ط. عبد السلام هارون ج ١ ص ٧٦ – ٧٩ .

(٣) إرشاد الأريب لياقوت الحموى ط. مرجوليوث ج ٣ ص ١١٧ و ١١٨ و ١٢٢ .

(٤) H. Pognon : Une Version Syriaque des Aphorismes d' Hippocrate; texte et traduction (Leipzig 1903) p. IV.

فى ترجمة تجمع بين الوضوح والدقة ، وتكاد تبلغ منزلة الأصل (١) » .

ويقول برجشتراسر عن طريقة حنين بن اسحق فى الترجمة : إن حنينا و. تجشما عناء كبيراً فى التعبير عن معنى الأصول اليونانية بقدر ما يستطاع من الوفا ترجمة حرفية حتى ولو ضحيا فى ذلك بجمال اللغة وحسن تنسيقها (٢) .

وهذه الأحكام وإن توزعها الرفق والقسوة ، والإعجاب والإنكار ، تلتقى أساسية فى عمل المترجمين السريان . فهؤلاء المترجمون — فى الأعم الأغلب — كانوا يتحرون الحرفية ، ويقدمون التعبير عن ألفاظ المؤلف على التعبير عن معانيه ، فقد تتفق لهم إصابة المعنى مع الحرص على اللفظ ، وقد يؤدى بهم الحرص على اللفظ إلى استغلاق المعنى .

والواقع أن هذا الرأى يتفق مع آراء المتقدمين فى كثير منهم . فابن أبى أصيبعة بعد أن يمتدح نقل حنين وتلاميذه إسحق وحبيش وعيسى بن يحيى بن ابراهيم ، وبعض من يقاربون هذه الطبقة كقسطا بن لوقا وأيوب الأبرش ، يذكر مترجمين آخرين لايشبهونهم فى جودة النقل فيقول عن « هلال بن أبى هلال الحمصى » : « كان صحيح النقل ولم يكن عنده فصاحة ولا بلاغة فى اللفظ . » ويقول عن « فثيون الترجمان » : « وجدت نقله كثير اللحن ولم يكن يعرف علم العربية أصلا . » ويقول عن « اسطفن بن بسيل » « وكان يقارب حنين بن إسحق فى النقل إلا أن عبارة حنين أفصح وأحلى . » ويقول عن « يوسف الناقل » : « كانت فى عبارته لكنة وليس نقله بكثير الجودة . » (٣) فنحن نفهم من أحكام ابن أبى أصيبعة على هؤلاء المترجمين أنه تتبع نقولهم ونقدها من حيث دقة الترجمة وفصاحة اللغة ، وأنه لم ينكر على بعض هؤلاء المترجمين سلامة النقل ولكنه أخذ عليهم غموض العبارة . على أن لدينا نصاً لحنين بن إسحق عظيم القيمة فى الحكم على المترجمات السريانية والعربية ، وهو « رسالته إلى على بن يحيى فى ذكر ماترجم من كتب جالينوس بعلمه وبعض ما لم يترجم » (٤) فهو ينقد كثيراً من التراجم التى عملت قبله لكتب جالينوس ، ومنها ترجمات كثيرة لسرجيس الرسعنى أشهر تراجمة السريان قبل الإسلام . فيقول عن أحد الكتب التى ترجمها سرجيس : « وقد كان ترجمه إلى السريانية سرجيس ترجمة رديئة (٨ : ٨) ويقول فى موضع ثان : « وقد كان سبقنى إلى ترجمته سرجيس إلا أنه لم يفهمه فأفسده » (١٠ : ٣ — ٤) ومرة ثالثة : « وقد ترجم هذا الكتاب إلى السريانية سرجيس ترجمة سوء » (١١ : ٢) ومرة رابعة : وقد كان ترجم هذا الكتاب إلى السريانية سرجيس فكانت ترجمة الست المقالات الأول وهو بعد ضعيف لم يقو فى الترجمة ، ثم إنه ترجم الثمانى المقالات الباقية من بعد أن تدرب فكانت ترجمته لها أصلح من ترجمة المقالات الأول . وقد كان سلمويه أذ أرنى على أن أصلح له هذا الجزء الثانى ، وطمع أن يكون ذلك أسهل من الترجمة وأجود ، فقابلنى ببعض المقالة السابعة ومعه السريانى

---

(١) نقل عنه هذا الرأى فى كتابه La Litterature Seréaque R. Duval الطبعة الثانية فى باريس ١٩٠٠ ، ص ٢٥٦ .

(٢) نقل عنه هذا الرأى ماكس مايرهوف فى مقدمة كتاب « عشر مقالات فى العين » ط . مصر ١٩٢٨ — ص ٣٠ .

(٣) ابن أبى أصيبعة ج ١ ص ٢٠٣ — ٢٠٥ .

(٤) ط. برجشتراسر ، وقد أشرنا إليها فيما سبق .

ومعى اليونانى وهو يقرأ على السريانية ، وكنت كلما مر بى شىء مخالف لليونانى خبرته به ، فجعل يصلح حتى كبر عليه الأمر وتبين له أن الترجمة من الرأس أرخى وأبلغ وأن الأمر يكون فيها أشد انتظاما . » (١٧ : ١٥ — ١٨ : ٢) .

أما أحكامه على غير سرجيس من المترجمين فهى أشد قسوة. فهو يقول عن أيوب الرهاوى فى موضع : « وكان ترجم هذا الكتاب أيوب الرهاوى فأعيانى إصلاحه » (٢١ : ٥ — ٦) وفى موضع آخر : « وكان أيوب ترجمه ترجمة لاتفهم » (٣٤ : ٧ — ٨) . ويقول عن ثيوفيل الرهاوى . « وقد كان ترجم هذا الكتاب إلى السريانية ثيوفيل الرهاوى ترجمة خبيثة رديئة . » (٣٩ : ٣ — ٨) .

فحنين يحكم على كثير من الترجمات السريانية برداءة النقل ، كما يحكم على بعضها باستغلاق المعنى . وقد أصلح كثيراً من تلك الترجمات الفاسدة وأعاد ترجمة كثير ، فلابد أن إصلاحه وترجمته قد عاونا على نقاء النقول العربية عن اليونانية ، وقد رأيت حكم النقد القديم والحديث على ترجمة حنين وتلاميذه . ولعل الترجمة من اليونانية إلى العربية كانت أوضح وأفصح وأقوم من الترجمة إلى السريانية ، وهو رأى يميل إليه المستشرق الإنجليزى براون (١) ، ولعلنا حين نقرأ هذه النقود العنيفة التى وجهها حنين إلى أسلافه نميل إلى القول بأن الترجمة السريانية دخلت فى عصر جديد بفضل هذه المدرسة التى نشأت فى العصر الإسلامى ، وعنى أصحابها بالنقل إلى العربية كما عنوا بالنقل إلى السريانية ، فكان طبيعيا أن يتأثروا بما فى سليقة العربية من فصاحة وتصرف وحسن بيان (٢) ، على أن هذه الفروض لا يمكن أن تبحث بحثاً علمياً إلا بدرس مستقص للترجمات السريانية والعربية ؛ ولئن كان هذا التطور قد وجد ، إننا لانستطيع أن ننتظر منه تغيراً قاطعاً للطرائق المرسومة عند مترجمى السريان .

فى حديث حنين عن منهجه فى الترجمة وحكم برجشتراسر على أسلوب حنين ما يطمئننا إلى القول بأن طريقة المترجمين السريان — فى جميع العصور — كانت تقوم على الحرفية التى قد تبلغ حد الإسراف بحيث تؤدى إلى الجناية على المعنى ، فما كانوا يبالون بغموض الأسلوب إذا نقلوا عبارة النص الأصلى لفظاً لفظاً ، بل كثيراً ما كان اتباع ألفاظ النص الأصلى دون معانيه يستدرجهم إلى معان لم يقصد إليها الكاتب .

---

(١) E. G. Brown : Arabian Medicine (Combridge 1921) p. 28—30

(٢) يورد بونيون (مقدمة الجوامع ص ١٦ — ٢٠) كتابا من البطريق طيموثاوس (ولعله «البطريق» الذى ذكره ابن أبى أصيبعة بين الأطباء النقلة وقال إن المنصور أمره بنقل أشياء من الكتب القديمة — عيون الأنباء ط . مصر ١٨٨٢ ص ٢٠٥) إلى القس فثيون (وهو فثيون الترجمان الذى أشرنا إليه فيما سبق) يقول فيه إنه فرغ من ترجمة كتاب الجدل للخليفة المهدى عن ترجمة سريانية قديمة ، بعد إذ رفض المهدى ترجمات أخرى عملت من اليونانية إلى العربية لعجمة أسلوبها وغموض معانيها . ونحن نترك ما بناه بونيون على هذا النص من القول بأن المترجمين السريان فى عهود الخلفاء كانوا ضعافاً فى اللغة اليونانية لنقول إن فيه دليلا قاطعاً على أن الذوق العربى أصبح موجهاً لأعمال المترجمين السريان منذ اشتغل هؤلاء بالنقل للخلفاء ومن إليهم من عظماء العرب .

ولكن من الثابت أيضاً عند دارسى الآداب السريانية أن السريان قد عرفوا نوعا آخر من النقل فيه شيء كثير من الحرية والتصرف ، وذلك فى كتب الفلسفة الشعبية التى كان أكثرها منحولا على فلاسفة مشهورين ، كما كانت ترجماتها منحولة على تراجمة مشهورين كذلك . وقد أشار ديفال إلى هذه الترجمات (La Litterature Syriaque ص ٢٧٠ — ٢٧١) وبين أن المترجم كان كثيراً ما يتصرف فى الأصل بالزيادة والحذف والتبديل مؤثراً وضوح العبارة على سلامة الفكرة، ويبدو لنا أن شيئا من هذه التراجم الشارحة قد عرف فى بعض الكتب العلمية أيضاً ، فنحن نجد فى رسالة حنين التى سبق ذكرها إشارة إلى اتباعه للطريقتين جميعا — فى اعتدال وتمكن — عند ترجمته لأحد كتب جالينوس. يقول :

« ... وقد ترجمته منذ قريب لبختيشوع على نحو ما من عادتى أن أستعمله فى الترجمة من الكلام ، وهو أبلغ الكلام عندى وأفحله وأقربه من اليونانية من غير تعد لحقوق السريانية ، ثم سألنى بختيشوع أن أغير ترجمته بكلام أسهل وأملس وأوسع من الكلام الأول ففعلت . »(٣٠ : ٢٢ — ٣١ : ٢) .

وإذا فالقول بحرفية التراجم السريانية يجب ألا يؤخذ بغير تحفظ ، فقد نجد مظاهر جديدة لهذه الحرية التى تحدث عنها ديفال ، وأشار إليها حنين.

٣ — أما مصادر الثقافة الأدبية التى لابد أن يستصحبها مترجم لكتاب مثل كتاب الشعر فيجب أن تلتمس من طرق ثلاثة ، الأدب السريانى والأدب اليونانى والأدب العربى .

وليس بنا أن نتحدث فى شيء من التفصيل عن أى من هذه الآداب الثلاثة ، ولكننا نرى من الضرورى أن نأتى على ذكر أنواعها التى عرفت فى بيئة المترجمين السريان قبل أن ننظر فى ترجمة متى لكتاب الشعر .

فأما الأدب السريانى فيقول عنه ديفال :

« ليس الأدب السريانى بالنتاج الأصيل لأمة تدرجت فى مراحل التقدم ومشت فى طريق مأثور ... ولكنه تفرع عن أدب فلسطين الدينى ، وطعم بأغصان الثقافة اليونانية ، والتراث الذى الذى خلفه لنا ليست له تلك الأصالة التى نجدها فى كتب الأدباء الكبار ، أولئك الذين يعبرون تعبيراً صادقاً عن العبقرية الخاصة لشعبهم . »(١)

« والشعر السريانى ، وهو كنسى خالص ، قد ولد ودرج بين رجال الدين الذين وجدوا فيه خير أداة لنشر التعاليم الدينية بين الناس وإضفاء الوقار على الصلوات التى تؤدى فى الكنائس.»(٢)

وليس معنى هذا القول تجريد الشعر السريانى من كل قيمة فنية ، فمن المحقق أنه قد تجاوب مع عواطف الأمة التى كان يلقى إليها ، وخلف لنا نماذج قيمة فى الحدود التى رسمتها له البيئة ، ومن المؤكد كذلك أنه لم يخل من تنوع محمود، فكان منه ما يكتب ليقرأ ومنه ما يتغنى به فى الكنائس على

---

(١) Duval : La Litterature Syriaque (1900) p. 13.

(٢) المرجع السابق ص ١٦ .

أنغام الموسيقى ، وكان منه الشعر القصصى الذى يروى أعمال القديسين والشعر الغنائى الصرف الذى يعبر تعبيراً مباشراً عن العواطف الدينية (١) .

ولابد أن نماذج كثيرة من هذا الشعر السريانى كانت معروفة لمتى بن يونس . أما الشعر اليونانى فمن العسير أن نحدد مبلغ معرفته أومعرفة أضرابه من مترجمى السريان به ، وإن كان من الراجح أنه عرف نماذج من الشعر البيزنطى الدينى تشبه تلك النماذج السريانية التى وصفناها ، إذ كان بعضها يترجم إلى السريانية ، كما كان بعض الأشعار السريانية يترجم إلى اليونانية ، بل إننا لا نبالغ إذا قلنا إن هذا الشعر البيزنطى الدينى لم يقم بينه وبين نظيره السريانى حاجز ما .

فرنسيمان يقول : إن الشعر الدينى فى الأدب البيزنطى يرجع بشكله الفنى كما يرجع الدين الذى يمجده إلى الشرق السريانى (٢) . وقد كان هذا الشعر الدينى هوأقوى ما خلفه لنا الأدب البيزنطى من نتاج أدبى (٣) . أما النماذج اليونانية الكلاسيكية من ملاحم وتمثيليات فلانجد لها آثاراً ذات قيمة فى تاريخ الأدب البيزنطى كله . وقد خلف لنا هذا الأدب ملحمة واحدة يرى لها النقاد قيمة فنية عالية ، وهى ملحمة Digénis Acritas التى ترجع إلى القرن العاشر أو الحادى عشر ، ولكن هذه الملحمة كانت شعبية خالصة لا تدين بشىء للنماذج القديمة (٤). وقد يبدو لنا الآن — ونحن لم ندرس الأدب البيزنطى دراسة مباشرة وإنما نأخذ فيه بآراء المتخصصين — أن تاريخ الأدب المقارن أحوج إلى دراسة تأثير النماذج الأدبية العربية — أو الشرقية بعامة — فى الأدب البيزنطى منه إلى دراسة تأثير النماذج الأدبية البيزنطية فى الأدب العربى . فلسنا نستبعد أن تكون الملحمة البيزنطية الكبيرة Digénis Acitas قد تأثرت بنظائرها فى الأدب العربى الشعبى .

أما القصص فى الأدب البيزنطى فيقول عنه رنسيمان : إن القصة البيزنطية لم توجد ، وقد نستطيع أن نذكر قصة أوقصتين نثريتين فى اللغة الشعبية : « سندباد الفيلسوف » التى ترجمها عن السريانية حوالى القرن الثانى عشر ميخائيل أندريوبولس ، و« اسطفانيت وإكنيليت » التى ترجمها عن العربية قبل ذلك بقليل « سيميون سيث » . وكلتا القصتين تقوم على أقاصيص هندية . والقصة البيزنطية الوحيدة هى « بارلام ويوسافاط » ، وهى قصة ذات أصل هندى ولكن الأفكار الدينية تبدو فيها فى ثوب مسيحى . وهى قصة طويلة ولكنها جيدة . ولايبعد أن تكون

---

(١) C. Brokelmann : Die Syrische und die Christlich—Arabische Litteratur— وهو قسم من كتاب Geschichte der christlichen Litteratur des Oriénts ص ١٠–٢٧ .
وانظر أيضا :
مراد كامل ومحمد حمدى البكرى : تاريخ الأدب السريانى ص ٦٤ – ٩٦ ، ٧٠–٨٦ ، ١٤٨–١٥٦ .
وفى هذين الكتابين نماذج كثيرة من الشعر السريانى .

(٢) Steven Runciman : La Civilisation Byzantine, traduit de l'Anglais par E. J. Lévy. (Paris 1934) p. 264.

(٣) Cambridge Medieval History. V. IV. Byzantine Civlisation by Charles Diehl. p. 765.

(٤) Ibid, p. 767

كما تزعم الرواية من إنشاء يحيى الدمشقى(١)، وكانت من أهم الكتب التى قرئت فى الشرق فى العصر الوسيط (٢) .

أما التمثيل فيظهر أنه انحط فى العصر البيزنطى إلى ضرب من التهريج المفحش جعل رجال الكنيسة يقفون منه موقف العداء الصريح ، تدلنا على ذلك موعظة لسفروس الأنطاكى ترجمها إلى السريانية يعقوب الرهاوى فى أواخر القرن السابع « فيمن يذهبون إلى اللهو بعد الصلاة » . يقول فيها :

« ولكن تعالوا ننظر إلى المسارح — إلى أماكن المناظر هذه — أليست ضارة مؤذية ، لا كما يظن ويقال من أنها مفرحة ممتعة ؟ ولا أتحدث عن الأوركسترا — أعنى الرقص الجمعى الصاخب الذى يطرى الأجسام القوية ، ولاعن هذه الأغانى الغزلية التى تبعث الرخاوة وتحل عرى الروح ، إذ تطلق فيها عرام كل شهوة خسيسة فتقيدها وتحجبها تحت إصر الشهوات الثملة . فماذا نقول فيمن يشاهدون المساخر (ميمسا) ؟ ألسنا نستجلب حنق الله وغضبه إذ نضحك حين نرى وجه إنسان يصفع ؟ الوجه الذى خلقه الله ونفث فيه روح الحياة ليوقره الملائكة أنفسهم ، والذى كرمه الله الذى أصبح إنسانا من أجلنا حين بعث من بين الأموات ونفخ فى وجوه الرسل قائلا : تلقوا الروح القدس — وجه شُرف هذا التشريف ، بل وجه كرم مرتين ، ألاترى من الفظاعة والشناعة التى تفزع منها كتائب السماء أن يضرب ضربا مهيناً وأن يجعل غرضاً للسخرية ؟ ثم قل لى : أتضحك من أمور ينبغى أن تبكى لها وتحزن ؟

« وماذا أقول فى ذلك الفراش النتى ، ذلك القران الشريف الذى يصبح موضوعاً للمزاح ؟ وذلك الامتزاج الطاهر الذى يجعل هدفاً للسخرية كأنما هو فجور ؟ وأعضاء الجسم التى تكشف عارية وهى التى ينجب بها الأبناء ، ويحفظ بها النسل ؟ وذلك الجزء الطبيعى الذى لاينبغى الحديث عنه ، والذى يهزأ به هزءاً مشيناً شنيعاً ؟ ولا سيما ذلك السر الملىء بالحياء والطهر (٣) . »

على أن دراسة الأدب اليونانى القديم لم تنقطع قط فى أثناء العصر البيزنطى . ويقول رنسيمان إن نظام التعليم كان واحداً فى جميع عصور الثقافة البيزنطية ، وإن التلميذ كان يؤخذ فى صدر حياته بتعلم النحو ، و« تهذيب لغته » ، وذلك يقتضى — مع تعلم القراءة والكتابة والنحو وتركيب الجمل — معرفة الأدب المأثور وبخاصة هوميروس الذى كانت أعماله تحفظ عن ظهر قلب . »(٤)

وقد يظهر لنا من هذا القول — كما يظهر من تاريخ الأدب البيزنطى بعامة — أن النماذج القديمة لم تكن تحتذى إلا فى اللغة والصياغة ، وأن القدرة على فهم الأدب القديم — حتى من هذه الناحية —

---

(١) John Damascene سريانى كتب باليونانية وعاش فى الشام فى أثناء حكم بنى أمية . راجع
A. Vasiliev : History of the Byzantine Empire V. I (1928), p. 356

(٢) Steven Runciman, Op. Cit., p. 263 ونجد ملخصاً للصورة السريانية من هذه القصة فى كتاب « تاريخ الأدب السريانى » ص ١٣١–١٣٣ .

(٣) Patrologia Orientalis, Tomus IV, Homélie LIV de Sévère d'Antioche, tradution syriaque de Jaque d'Edesse, publiée et traduite par R. Duval, p. 54—5.

(٤) Runciman, op. cit., p 240

كانت تستلزم دراسة طويلة شاقة من أبناء اللغة أنفسهم . فكيف كان اتصال تراجمة السريان بهذا الأدب اليونانى القديم ؟ لا نتوقع أن يكون هذا الاتصال قوياً ولا وثيقاً ، فقد عنوا بالفلسفة اليونانية — كما سنرى — لامتزاجها بالدين ، وعنوا بالطب لنفعه فى الدنيا ، أما الأدب اليونانى الذى كان عند ورثته وسيلة لتقويم اللسان قبل كل شىء ، فقد كانوا هم فى غنى عن أن ينظروا إليه هذه النظرة ، ولم يكن فى بيئتهم الأدبية ما يحفزهم إلى دراسته أو يعينهم على تذوقه. على أننا لا نطمئن إلى رأى فى ذلك قبل أن نستقرئ النصوص :

فابن أبى أصيبعة ينقل هذه الرواية عن يوسف بن إبراهيم : « واعتل إسحق بن الخصى علة فأتيته عائداً ، فإنى لفى منزله إذ بصرت بإنسان له شعرة قد جللته ، وقد ستر وجهه عنى ببعضها ، وهو يتردد وينشد شعراً بالرومية لأوميروس رئيس شعراء الروم ، فشبهت نغمته بنغمة حنين ، وكان العهد بحنين قبل ذلك الوقت بأكثر من سنتين ، فقلت لإسحق بن الخصى : هذا حنين ! فأنكر ذلك إنكاراً يشبه الإقرار ، فهتفت بحنين فاستجاب لى... »(١).

فقد كان حنين إذاً يحفظ شعر هوميروس وينشده ، وكان بعض معاصريه يسمعون هذا الشعر ويعرفونه ، ولكن هل يستنتج من ذلك أن حنيناً أو أحداً من معاصريه قرأ إحدى ملحمتى هوميروس؟ لا يمكن القطع بذلك ، فإن عادة الاستشهاد بالشعر كانت شائعة عند كثير من الكتاب فى العصر البيزنطى، ومن الجائز أن حنيناً وأضرابه عرفوا شعر هوميروس فى قطع متفرقة ، ولم يعرفوه فى ملحمة كاملة .

وأهم من رواية ابن أبى أصيبعة هذه الإشارة التى نجدها عند ابن العبرى(٢) : «وخربت مدينة إليون الخراب الذى هو من أعظم الرزايا عند قدماء اليونانيين ، وقد رثاها أوميروس الشاعر فى كتابين نقلهما من اليونانى إلى السريانى ثاوفيل المنجم الرهاوى »(٣) وثيوفيل هذا كان كبير منجمى المهدى ، وقدمر بنا رأى حنين فى ترجمته ، وقد يظن أن الكتابين اللذين أشار إليهما ابن العبرى هما الإلياذة والأوديسية ، ولكن بعض الباحثين يشك فى ذلك ، ويرى أن ثيوفيل إنما ترجم النشيدين الأولين من الإلياذة(٤). والحق أن ترجمة الإلياذة والأوديسية ليست بالعمل اليسير الذى يستطيع أن يستقل به مترجم واحد .

ومهما يكن من أمر فإن مرور الإلياذة والأدويسية بسورية لم يترك أثراً(٥)،وما تذكره المراجع العربية والسريانية المتأخرة عن هوميروس يدلنا على أنهم لم يتصوروه إلا كشاعر من شعراء العرب يمدح ويهجو ويرثى ، فالقفطى يقول عنه : « وكان هذا الرجل من رجال يونان الذين

---

(١) عيون الأنباء ط. مصر ١٨٨٢ ج ١ ص ١٨٥ .

(٢) ابن العبرى كاتب سريانى عاش فى القرن السابع الهجرى وله بالعربية كتاب « مختصر تاريخ الدول » .

(٣) مختصر تاريخ الدول ط. بيروت سنة ١٨٩٠ ص ٤١

(٤) R. Duval : La Litterature Syrique, p. 325; Anton Baumstark : Geschichte der Syrischen Litterétur, S 341,

(٥) Duval op. cit., p. 321

عانوا الصناعة الشعرية من أنواع المنطق وأجادها . وجاءه أنابو الماجن فقال : اهجنى لأفتخر بهجائك إذ لم أكن أهلا لمديحك . فقال له : لست فاعلا ذلك أبداً . قال فإنى أمضى إلى رؤساء اليونانيين فأشعرهم بنكولك ؟ قال أوميروس مرتجلا : بلغنا أن كلباً حاول قتال أسد بجزيرة قبرص فامتنع عليه أنفة منه ، فقال له الكلب : إننى أمضى فأشعر السباع بضعفك . قال له الأسد : لأن تعيرنى السباع بالنكول عن مبارزتك أحب إلى من أن ألوث شاربى بدمك . »(١)

بل إن إشارة ابن العبرى نفسه إلى « كتابى هوميروس » لا تدل على فهم واضح لموضوع الإلياذة ، وكذلك نراه ، موضع آخر (ص ٦١) ينقل عن القفطى حكاية الماجن الذى سأل هوميروس أن يهجوه .

وإذاً نستطيع أن نطمئن إلى أن نقلة السريان وإن عرفوا نماذج من شعر هوميروس وتصوروا موضوع قصيدتيه — أو إحداهما — نوع تصور فقد ظلوا بعيدين عن الفهم الواضح لطراز الملحمة اليونانية ، كما كانوا بعيدين عن الفهم الواضح لخصائص المسرح اليونانى .

أما الأدب العربى كما كان يمكن أن يعرفه متى بن يونس وأضرابه ، فلعله لم يخرج عن معرفة أولية تلقاها عن معاصريه ، ولم يكتسبها عن معرفة مباشرة بنماذج الأدب العربى . فقد أسلفنا أن اتصال النقلة السريان بالثقافة العربية لم يكن عميقاً ولاوثيقاً . ونظنه قد عرف شيئاً عن منهج القصيدة العربية ولا سيما قصائد المديح ، إذ كان شعر المديح هو أبرز ألوان الشعر آنذاك . على الأدب العربى — النثرى — كان قد أخذ يتسع للون من القصص بدأه كتاب مثل ابن المقفع وسهل بن هارون والجاحظ ، متخذين مادته من التاريخ القصصى للفرس أو من مشاهد الحياة العامة حولهم ، ثم ضربت به العامة فكثر وتشعب وتنوع ، وهو فن « الأسمار والخرافات » الذى يفرد له ابن النديم باباً خاصاً ، ويقول عنه : « كانت الأسمار والخرافات مرغوباً فيها مشتهاة فى أيام خلفاء بنى العباس ، ولاسيما فى أيام المقتدر (٢) . » وقد أكثر منه الوراقون ، ويظهر من عناوين الكتب التى يذكرها ابن النديم أنه كان أقرب إلى لغة العامة وتفكيرهم ، على أن ذلك حرى أن يقربه من كاتب سريانى لا يحسن العربية .

٤ — أشرنا غير مرة إلى الصبغة الدينية التى اصطبغ بها الأدب السريانى وإلى تأثير ذلك فى الثقافة السريانية عامة . ولقد أقبل السريان على تعلم الفلسفة حين عدها آباء الكنيسة وسيلة للإقناع ، وسبيلا إلى نشر الدين (٣) . فكان طبيعياً أن يتجهوا إلى المنطق الأرسطى خاصة ، يترجمونه ويدرسونه ويشرحونه ، واشتدت عنايتهم به منذ شجرت الخلافات الدينية الحامية بين النساطرة واليعاقبة ، واتخذ كل فريق من المنطق الأرسطى أداة لمجادلة خصمه . كذلك كانت عناية السريان بالفلسفة حتى كادوا يقتصرون على أرسطو وشراحه ، وكان اشتغالهم بالمنطق أضعاف اشتغالهم بغيره من كتب أرسطو . أما عنايتهم بالأدب والشعر فقد رأينا أنها تأثرت بالدين أيضاً . وكانت تبعاً له ، كما رأينا

---

(١) القفطى : إخبار العلماء بأخبار الحكماء ، ط مصر ١٣٢٦ هـ. ص ٤٩ .

(٢) الفهرست ، ط — التجارية سنة ١٣٤٨ ، ص ٤٢٨ .

(٣) قال كليمنتيتس الإسكندرانى « إن الفلسفة دليل يأخذ بأيدى أولئك الذين دعاهم المسيح إلى الكمال » ويورد فاسيلف هذا النص فى كتابه History of the Byzantine Empire ص ١٤٥ .

أن اتجاه آباء الكنيسة فى العصر البيزنطى عامة إلى الأدب اليونانى القديم إنما كان لاكتساب عدة البلاغة التى تزين كلامهم فيما يلقون من خطب أو يحررون من رسائل ، وإذاً فقد كانت الرابطة بين المنطق — كما اصطلح عليه المحدثون — وبين «صنعة الشعر» قوية كل القوة إذ كان كلاهما جزءاً لشىء واحد ووسيلة إلى غرض مشترك . فاعتبار الشعر جزءاً من المنطق عند السريان لم يكن وهما ولاخطأ فى الترتيب ، بل كان أثراً لواقعهم الأدبى ، وعلينا ألا نغفل عن مظاهر هذا الارتباط حين ينقل إلينا مترجم سريانى حديث أرسطو عن الشعر .

ثانيا ــ متى بن يونس

١ ــ لا تذكر المراجع العربية شيئاً كثيراً عن حياة متى . فكل ما نعرفه مما ذكره صاحب الفهرست(١) وابن أبى أصيبعة(٢) أن اسمه أبو بشر متى بن يونس ، أو يونان ، وأنه من أهل « ديرقُنّا » ممن نشأ فى « إسكول مرمارى » وأنه مات ببغداد سنة ثمان وعشرين وثلثمائة .

وديرقُنّا ــ كما يقول ياقوت ــ على ستة عشر فرسخاً من بغداد، معدود فى أعمال النهروان ، وبينه وبين دجلة ميل ، وعلى دجلة مقابله مدينة صغيرة يقال لها الصافية . قال ياقوت : « وقد خربت » .

وليس فيماذكرته المراجع العربية مايدل على أن متى كان راهباً ، كمايستنتج مرجوليوث مصححاً كنيته إلى أبى بَشَر أو أبى البشر(٣) ، بل إن فى استيطانه بغداد وموته بها ما ينقض هذه الفكرة . أما نسبته إلى دير قنا فيغلب على الظن أن المراد بها البلدة لا الدير نفسه ، إذ نفهم من وصف ياقوت أنه كان بلداً لا ديراً فحسب ، فهو يقول « معدود فى أعمال النهروان » ، كما يقول بعد ذلك فى مادة « نهروان » : « وهى كورة واسعة بين بغداد وواسط من الجانب الشرقى .. وفيها عدة بلاد متوسطة منها إسكاف وجرجرايا والصافية ودير قنا وغير ذلك » .

٢ ــ أما عن منزلة متى العلمية فيقول صاحب الفهرست : « وإليه انتهت رياسة المنطقيين فى عصره . » ويقول : « وفسر متى الكتب الأربعة فى المنطق بأسرها وعليها يعول الناس فى القراءة. »(٤) ويذكر له هذه الكتب : كتاب تفسير الثلاث مقالات (كذا) الأواخر من تفسير ثامسطيوس ، كتاب نقل كتاب البرهان (الفص) ، كتاب نقل كتاب الكون والفساد بتفسير الإسكندر . كتاب نقل كتاب الشعر (الفص) ، كتاب نقل اعتبار الحكم وتعقب المواضع لثامسطيوس ، كتاب نقل كتاب تفسير الإسكندر لكتاب السماء ــ وأصلحه أبوزكريا يحيى عدى ، كتاب مقالة فى مقدمات صدر بها كتاب أنا لوطيقا ، كتاب المقاييس الشرطية.

أما أساتذته فنذكر منهم صاحب الفهرست أبايحيى المروزى وقويرى ، ودوفيل (أو روفيل؟) وبنيامين ، وأبا أحمد بن كرنيب .

وفى ترجمة أبى يحيى المروزى يقول : « وكان فاضلا ولكنه كان سريانيا ، وجميع ماله فى المنطق وغيره بالسريانية » (ص ٣٦٨). ويقول عن قويرى: « ممن أخذ عنه علم المنطق ، وكان

---

(١) الفهرست ، ص ٣٦٨–٩ .

(٢) عيون الأنباء ، ج ١ ، ص ٢٣٥ .

(٣) « بما أن متى كان راهبا فلا يمكن أن يكنى بأبوة ولد ، وبما كان مسيحياً فمن المستبعد أن يسمى ابنه بشراً » . انظر (تكاتش) ج ١ ص ١٢٧ أ نقلا عن : The Poetics of Aristotle

(٤) يظهر أن المراد بالكتب الأربعة فى المنطق عندهم هو الكتب الأربعة الأولى – إلى كتاب البرهان .

مفسراً ... وكتبه مطرحة مجفوة لأن عبارته كانت عفطية غلقة » (ص ٣٦٧) . ويقول عن أبي أحمد بن كرنيب : « وكان من جلة المتكلمين ويذهب مذهب الفلاسفة الطبيعيين ... فكان في نهاية الفضل والمعرفة والاضطلاع بالعلوم الطبيعية القديمة » . (ص ٣٦٧) .

أما روفيل وبنيامين فلم نعثر لهما على ترجمة، ولكن يظهر من اسميهما أنهما كانا سريانيين ، ولعل صاحب الفهرست لم يترك ذكرهما إلا لأنهما اقتصرا على التعليم ولم يشتغلا بشيء من ترجمة الكتب . وأياً ما كانت الحال فإننا نستطيع أن نقول باطمئنان : إن أساتذة متى لم يكن منهم رجل واحد متمكن من ثقافته العربية ، وهذه حقيقة لابد أن يظهر أثرها في أسلوبه ، على أن لدينا نصاً عظيم القيمة يدل دلالة مباشرة على مبلغ علم متى بالعربية ، ويفيدنا معرفة نواح أخرى من ثقافته ، وهو المناظرة التي جرت بينه وبين أبي سعيد السيرافي النحوي في مجلس الوزير الفضل بن الفرات ، وسجلها أبوحيان التوحيدي ونقلها عنه ياقوت في « الإرشاد » . (ج ٣ ص ١٠٥ — ١٢٣ ط . مرجوليوث) وموضوع المناظرة : أن المنطق هو المعيار الذي يقاس به الكلام وتوزن به المعاني فهذا ما يدعيه متى وينقضه عليه السيرافي . ونحن نرى من العنوان كيف كان صوت المنطق إذ ذاك جهيراً ودعواه عريضة ، إذ كان يريد أن يشرع لكل ما اتصل بالفكر بسبب :

« قال أبو سعيد : ... إذا كانت الأغراض المعقولة والمعاني المدركة لا يوصل إليها إلا باللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف أفليس قد لزمت الحاجة إلى معرفة اللغة ؟ قال (متى) : نعم . قال أخطأت ، قل في هذا الموضع بلى ، قال متى : بلى ، أنا أقلدك في مثل هذا .

قال أبو سعيد : فأنت إذاً لست تدعونا إلى علم المنطق ، بل إلى تعلم اللغة اليونانية وأنت لا تعرف لغة يونان ، فكيف صرت تدعونا إلى لغة لا تتى بها ؟ » (١٠٨ : ١٣ — ١٨) .

« وأنت فلو فرغت بالك وصرفت عنايتك إلى معرفة هذه اللغة التي تحاورنا بها وتجاوبنا فيها وتدرس أصحابك بمفهوم أهلها وتشرح كتب يونان بعادة أصحابها لعلمت أنك غنى عن معاني اليونان كما أنك غنى عن لغة يونان . » (١١٠ : ١٤ — ١٧) .

« قال أبوسعيد ، أسألك عن حرف واحد هو دائر في كلام العرب ومعانيه متميزة عند أهل العقل ، فاستخرج أنت معانيه من ناحية منطق أرسطاطاليس الذي تدل به وتباهي بتفخيمه ، وهو الواو ، وما أحكامه ، وكيف مواقعه ، وهل هو على وجه واحد أووجوه . فبهت متى وقال : هذا نحو ، والنحو لم أنظر فيه ، لأن لاحاجة بالمنطقي إلى النحو وبالنحوي حاجة إلى المنطق . » (١١١ : ٣ — ٨) .

« وإن لم يكن لك بد من قليل هذه اللغة من أجل الترجمة فلابد لك من كثيرها من أجل تحقيق الترجمة واجتلاب الثقة والتوقي من الخلة اللاحقة لك » . (١١٢ : ٥ — ٧) .

« ... وكذلك أنت محتاج بعد هذا إلى حركات هذه الأسماء والأفعال والحروف ، فإن الخطأ والتحريف في الحركات كالخطأ والتحريف في المتحركات ، وهذا باب أنت وأصحابك ورهطك عنه في غفلة . »

ولا تحتاج هذه الأقوال إلى مزيد بيان في دلالتها على ثقافة متى . ولكن يجب أن نلاحظ على

الخصوص ما هنالك من نص على جهله باللغة اليونانية وجهله بالنحو والإعراب . وقد حدد أبوحيان زمان هذه المناظرة بسنة ٣٢٠ هـ، فتكون قد وقعت قبل وفاة متى بثمانى سنين ، أى فى تمام نضجه وقوته .

٣ – وليس بمقدورنا أن نحدد فى شىء من الدقة تاريخ ترجمة متى لكتاب الشعر ، وإن كان أبو سعيد السيرافى فى مناظرته مع متى ، التى أوردنا خلاصتها فيما سبق ، يهزأ بما يدعيه متى وأصحابه من علم بالشعر(١) ، وهذا يرجح أن متى كان قد ترجم كتاب الشعر قبل تاريخ هذه المناظرة (٣٢٠ هـ) وعرف بذلك فيما عرف به . وهذا ما يستظهره مرجوليوث من النص(٢) ، أما تكاتش فينبه إلى احتمال أن تكون الإشارة إلى دروس كان متى يلقيها على تلاميذه(٣) . وكذلك لا يمكننا أن نعين الترجمة السريانية التى رجع إليها متى : أهى ترجمة إسحق بن حنين التى أشرنا إليها فيما سبق (ص ١٥ هامش ٢) أم ترجمة سريانية أقدم منها ؟(٤) وإن كان الفرض الأول ، فى ظاهر النظر ، أقرب . وأيا ما كانت الحال فقد فقدت الترجمتان السريانيتان جميعاً عدا قطعة صغيرة – هى التى ورد فيها تعريف التراجيديا – نقلها مؤلف سريانى متأخر عن متى بنحو ثلاثة قرون(٥) ، وأورد مرجوليوث نصها فى كتابه Analecta Orientalia ، وترجمها تكاتش إلى اللاتينية مع تحليل لطريقة المترجم(٦). وليس لهذه القطعة من قيمة عندنا إلا من حيث دلالتها على ميل المترجمين السريان – بوجه عام – إلى الحرفية المسرفة ، مما تشهد به ترجمات سريانية أخرى ، أما من حيث الاعتماد عليها فى مراجعة القطعة المقابلة من ترجمة متى فهى غير مجدية ، إذ أنها ، وإن شابهت الترجمة العربية فى الطريقة ، فهى لا تطابقها كل المطابقة ، مما يدل على أن الترجمة التى هى قطعة منها مخالفة للترجمة التى نقل عنها متى (٧) .

---

(١) إرشاد الأريب ط. مرجوليوث جـ ٣ ص ١١٨ س ١٥ .

(٢) Analecta Orientalia ص ١٢ من المقدمة .

(٣) AUPA جـ ١ ص١٢٨ .

(٤) انظر بعد ص ١٩٧ .

(٥) يعقوب برشكو ، من كتاب القرن الثالث عشر . راجع AUPA جـ ١ ص ٨٦ .

(٦) AUPA جـ ١ ص ١٥٥–١٥٦ .

(٧) كلمة « لحن » (١٣٣ ب ١٩ فى ترجمة متى) تقابل النص اليونانى مقابلة صحيحة ، أما فى القطعة السريانية فنجد فى مكانها كلمة (عظيم) . وقد نبه تكاتش على هذه المخالفة فى تحقيقه للنص العربى ، ولكنه – فى بحثه التاريخى – أشار إلى الترجمة التى بقيت منها هذه القطعة على أنها « الأصل السريانى لترجمة متى » (AUPA جـ ١ ص ١٢٥) .

ثالثا ــ ترجمة الشعر

١ ــ وعلينا الآن أن نبحث فى ترجمة متى لكتاب الشعر من حيث تكوينها الداخلى، أى من حيث أسلوبها ومعانيها ، وأحسب أن ما درسناه من عوامل البيئة الثقافية عامة ثم من ثقافة المترجم خاصة سوف يعيننا على كثير من ذلك .

فقد آذننا كثير من الأحكام السابقة على الترجمات السريانية والعربية ، كما آذننا ما عرفناه عن ثقافة متى ، أننا لن نجد أسلوباً عربياً سليما يمكننا أن نفهمه معتمدين على قواعد اللغة العربية وحدها ، أو على أساليب الكتابة السليمة فى عصور العربية المختلفة . والحق أن القارئ لترجمة متى لا يزال يقف أمام معنى مستغلق ، أو لفظ قلق ، أو عبارة ملتوية ، أو تفكير متناقض . على أن الرجل الذى قال عنه صاحب الفهرست : « وإليه انتهت رياسة المنطقيين فى عصره » ، والذى قال عنه إنه : « فسر الكتب الأربعة فى المنطق بأسرها ، وعليها يعول الناس فى القراءة » ، رجل هذه منزلته من ثقافة عصره لابد أن يكون معاصروه قد بذلوا شيئاً من الجهد لفهم أسلوبه ، ولعلهم قد ألفوا منه بعض ما نعده اليوم غموضاً والتواء ، لبعدنا عن مصادر الثقافة التى كان يرجع إليها ويتأثر بها . وما أشبه أسلوب متى بأساليب بعض المترجمين فى عصرنا ممن يكتب لغة عربية داخلتها عناصر أجنبية فى مادة الألفاظ وبناء الجمل ، ولكننا نفهم عنهم ما يكتبون أو أكثر ما يكتبون ، لأن مصادر التأثير التى عملت فى تكوين أساليبهم ماثلة لنا ، متغلغلة فى أدبنا ، حتى ليشعر بها أشد الناس بعداً عن الثقافة الأجنبية . فكذلك ــ فيما نظن ــ كان أسلوب متى ، لولا أن المصادر التى عملت فى تكوين لغته تختلف عن تلك التى تعمل فى أساليب مترجمينا ، ولولا أنها نأت عنا بحيث أصبح تمثلها عسيراً ، والبحث عن تأثيرها مجهداً . فلنحاول إذاً درس لغة متى فى ضوء من هذه العوامل الثقافية التى أثرت فى تكوينها ، والتى عالجنا بعض نواحيها فيما سبق . ومادامت دراستنا هنا لغوية محضة فسنقسمها قسمين : دراسة المفردات ، ودراسة التراكيب ، وفق ما يجرى عليه النحويون المحدثون حين يدرسون قواعد لغة من اللغات ، وإن كانت دراستنا للمفردات لابد أن تتناول مادة اللغة كما تتناول صورة الألفاظ .

٢ ــ فمفردات اللغة التى يستمد منها متى تشتمل على كلمات عامية أو عربية محرفة ، وأخرى يونانية وسريانية وفارسية حديثة .

وكلماته العامية والمحرفة يمكن فهم كثير منها إذا رددناه إلى أصوله العربية واستعنا بسياق النص ، وإن كان الرجوع إلى النص اليونانى كثيراً ما يساعدنا على تحديد مدلولات هذه الألفاظ . فمن ذلك استعماله « ننحا » بدلا من « ننحو » (١٣١ ا ــ ٤) ، و« الرسوم » بمعنى العلامات والدلائل (١٣٢ ا ــ ١٠ ، ١٤٦ ب ــ ١١) و« النشائد » جمعاً لنشيد ، و« الهزائز » بمعنى المتاعب والآلام (١٤٠ ا ــ ٢٢) ، و« شقيا » بمعنى شقاء (١٤٠ ب ــ ١٦) ، و« صحراة » بدلا من

« صحراء » (١٤٥ ا ب — ١٦) و « يستدارون » بدلا من « يستديرون » (١٤٦ ب — ٢) ومما يدخل فى استعمال المفردات العامية وضع كلمات فصيحة فى عبارات تدل على معان خاصة فى العامية . كاستعمال « من ساعته » بمعنى « ارتجالا » أو « على البديهة » (١٣٢ ب — ٤) ،أو بمعنى « على الفور » (١٤٥ ب — ٣) . واستعمال « بالأمر » بمعنى « قهراً » (١٤٠ ا — ٧) ، و« تأبين العقول » بمعنى « ذاهلين » (١٤٠ أ — ٢٤) .

أما الكلمات اليونانية التى يدخلها متى فى أسلوبه فليس سبب استعماله إياها واحداً فى جميع الأحوال . فمنها الأعلام (أوعلى الأقل : تلك الأسماء التى فهم متى أنها أعلام) وهى كثيرة فى كتاب الشعر ، ونعد من بينها تلك الأسماء التى تطلق على أنواع الشعر اليونانى وأوزانه . ومنها الكلمات التى تدل على معان معروفة لاشك أن متى فهمها ، ولكنه رأى التعريب أرحب صدراً أو أقرب إلى عادة المترجمين فى زمنه ، ومن ذلك استعماله كلمة « القواسس » (ποίησις — الشعر — ١٣١ ا — ٢) وكلمة « قلا فسودرا » (κλεψύδρα = ساعة الماء — ١٣٥ أ — ٢٠) ، وكلمة « أنسطوريا » أو « إيسطوريا » (ἱστορία — ١٣٥ ب — ٢٣ ، ١٣٦ أ — ١) وهى — وفق ترجمته لأحد مشتقاتها فى موضع آخر — « إثبات الأحاديث والقصص » — ١٣٥ ب — ١٩) وكلمة « إيارن ἱερόν التى شرحت فى النص نفسه « الهيكل » (١٤٠ أ — ١٩) وثمة ألفاظ أخرى نشك فى أنه عربها حين التبس عليه معناها مثل كلمة « ثياطرا » Θέατρα (١٣٨ أ — ١٠) ومفردها « ثاأطرن » Θέατρον (١٤٠ أ — ٨) ، ومعناه : مسرح ، منظر ، مجتمع ، نظارة ؛ وكلمة « أفوفاسالا » ἀποφῆσαι ، ومعناها : إعلان أو نفى ، أو إنكار (١٤٣ أ — ٢) .

ثم هو يجارى اليونانية فى استعمال أسماء مركبة ، مثل « اللافلاح واللانجاح » (١٣٧ب — ٦ ، ٧ ، ٩ ...) ، « اللامتساوى » (١٣٩ أ — ١٧) ، « لا اعتدال » (١٤٥ ب — ١٣) ، « لاناطق » (١٤٦ أ — ١٣ و ١٤) ، « لا نطق » (١٤٦ أ — ١٦) — وقد يركب مع غير « لا » : « الغير محسوس » (١٣٥ أ — ١٣ ، « الكل عظيم » (١٣٥ أ — ١٣ — ١٤) .

وللألفاظ السريانية كذلك حظ من لغة متى . فكلمة « قينة » التى يستعملها فى مواضع كثيرة (١٣٤ أ — ١٤ ، ١٤٧ أ — ٢١ ، ١٣٨ أ — ١٢ ...) هى — كما يدل السياق — تعريب للكلمة السريانية « قينتا » = أغنية . وكذلك كلمة « صنتانيا » التى يشرحها فى النص نفسه (١٤٤ أ — ٢٢) هى تعريب « صبتنيا » وكلمة « الفراس » (١٤٥ أ — ٢) تعريب « فروس » = حيلة ، وكلمة « دورط » (١٤٦ أ — ٢) تعريب « دورطا » = رمح . بل إن تأثره بالسريانية يمتد إلى إخضاع الكلمة لصيغتها فى تلك اللغة ، وإن لم تكن سريانية الأصل ، كما فى استعماله كلمة « بربرى » إذ يلحقها الألف التى تنتهى بها أكثر الأسماء السريانية (١٤٣ أ — ٢٢ ، ١٤٣ب — ٢١) ، وكما فى كلمة « أطراغيقانيا » (١٤٦ أ — ٢٢) فهى معربة عن الكلمة اليونانية τραγική الوصف من تراجيدى) إلا أن المعرب احتفظ بالنهاية الخاصة بوصف المؤنث فى السريانية ، ومثلها كلمة « قوفرانيا » (١٤٤ ب — ١٩) ، وشبيه بهما كلمة « أوفونطيا » فهى معربة عن ὁ Ὀπούντιος (الأوفونطى) إلا أن المترجم جعلها على صيغة النسب فى السريانية .

ونجد من الفارسية الحديثة هذه الكلمات : « الدستبند » (١٣١ ب– ٦) ، و« البخث » (١٣٥ أ – ٢٣) ، « والنيات والسرنيات » (١٤٥ب– ١٧ ، ١٤٦ ب– ١) . و« بالآخرة » (= أخيراً ١٣٣أ – ٧ ، ١٣٧ ب– ١٥) .

على أن تأثر متى بمفردات هذه اللغات الثلاث لا يقف عند التعريب الصريح ، فقد يستعمل حرفاً أو ظرفاً أو يصوغ تعبيراً يحاكى به شيئاً يقابله فى لغة منها . فمن ذلك استعماله حرف الجر (ب) بمعنى المصاحبة كما فى الفارسية (١٣٢أ – ٥) والحرف « أما » لمعنى التعجب كاستعماله فى الفارسية أيضاً (١٣٢ أ – ٢٠) ، واستعماله الظرف العربى « عند » بمعنى « بالنسبة إلى » مقابلا للحرف πρός فى اليونانية (١٣١ ب– ٢٢ ، ١٣٤ أ – ٢٢ ، ١٤٢ ب– ٢٣ ..) وهذه العبارة « يجعل التلمذات » بمعنى يتلمذ أو يتعلم τὰς παθήσεις ποιεῖται (١٣٢أ – ١٧) ، ثم هذه العبارة « من أخرى إلى أخرى » أى من واحدة إلى أخرى ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο (١٤١ أ – ٢١) .

٣ – ونجد هذه المؤثرات نفسها تعمل فى تركيب الجملة عند متى ، إلا أنها تمتزج بطرائقه الخاصة فى التعبير ؛ فمن أمثلة ذلك تأثره بالعامية فى ترك الإعراب – حتى يمكن القول بأن هذه الترجمة كتبت بلغة غير معربة – وفى خصائص نحوية أخرى هامة ، كموافقة الفعل لفاعله فى العدد (١٣١ ب– ١ و٣ ، ١٣٢ ب – ١٨ – ١٩ ، ١٣٤ب – ١٣ ، ١٣٩ أ – ٢٣ ، ١٣٩ ب – ٣) واستعمال جمع المذكر السالم لغير العاقل (١٣٦أ – ٢٠) ، واستعمال المضارع بمعنى المصدر (١٣٦ أ – ١٨ ، ١٣٩ ب– ١) وربما لاحظنا ظواهر أخرى لاترجع إلى التأثر المباشر بالعامية ، بل إلى الخطأ فى استعمال اللغة الفصيحة ، كموافقة اسم الموصول للاسم الذى يليه (١٣٥ ب– ١٢) ، والخلط فى وضع الضمائر (١٤٠أ – ٥ – ٧) .

ومن مظاهر تأثره بالسريانية استعمال اللام قبل المفعول به ولو كان الفعل متعديا بنفسه(١)– (١٣١ب– ٢١ ، ١٣٦ ب– ٧و١١ ، ١٣٨ ب– ٢ – ٣و١٦ و١٩) ، والإسراف فى استعمال اسم الموصول – وهو هنا متأثر أيضاً بحاجته إلى تحويل كثير من الأسماء والجمل وأشباه الجمل إلى صفات (١٣٢أ – ٢٠ ، ١٣٤ ب– ١٠ – ١١ ، ١٣٧ أ – ٢١ ، ١٣٧ ب– ٨ ...) .

أما تأثره بالجملة اليونانية فيظهر فى جملة نواح : منها تأنيث الضمير الذى يجب تذكيره فى العربية إذا كان ما يعود عليه مؤنثاً فى النص اليونانى – أو العكس (١٣٥أ – ١ و٨ ، ١٣٨ أ – ٧ و٨ ، ١٤٠ أ – ١٢ ، ١٤٠ ب– ١٧ ...) ، ومنها الإكثار من استعمال حرفى التفصيل فى العربية (أما ... وأما) مقابلين للحرفين اليونانين μέν... δέ (وقد نقلا بلفظهما إلى السريانية كما ذكرنا من قبل) ، ومنها الإكثار من استعمال الرابط « هو » ، وتأثر متى بالسريانية هنا لايقل عن تأثره باليونانية (١٣٢ أ – ٤ ، ١٣٢ب – ٩ ، ١٦ أ – ١ و١٠ – ١١ ، ١٣٧ أ – ١٦ ، ١٣٧ ب– ٥ ...) ، وربما قدم الرابط على ركنى الجملة كما فى (١٣٢ أ – ٤ ، ١٣٦ أ – ١ و١٠ – ١١) على أن متى مدين لليونانية – قبل كل شىء – بظاهرتين شائعتين فى أسلوبه بحيث

---

(١) انظر «تكاتش» ج ١ ص ١٥٠ أ

لا تكاد تخلو منهما صفحة من صفحات « الشعر » . فأولاهما : الحرية فى ترتيب الجملة ، وهى حرية تبلغ عند متى حد الفوضى ، إذ ليس كل ما يصلح للجملة اليونانية يصلح للجملة العربية ، ومن المحقق أن إسراف متى فى التقديم والتأخير يصرف القارئ — فى كثير من الأحيان — عن فهم كلامه ، وبخاصة حين ترتبط هذه الظاهرة بمؤثرات أخرى أجنبية عن العربية .ولابد هنا من أمثلة :

فى ١٣٢ أ — ٤ — ٦ يقول متى بعد أن يورد أصناف التشبيه والحكاية :

« وبهذه فمن الضرورة حتى يكون : أما ذاك — فهو مشبه ومحاكى (اقرأ : ومحاك) واحد بعينه ، أما بأوميروس سوفوقلس ، وذلك أن كليهما يشبهان ويحاكيان الأفاضل ، وأما هذا — فيشبهونه ويحاكونه شيعة أرسطوفانيس ، من قبل أنهم كأنهم يعملون ويفعلون كائنيهما . »

فكلمة « فهو » فى السطر الرابع رابط (ضمير شأن) للجملة التى تليها ، فالمعنى : فى صنف من التشبيه (« أما ذاك ») يكون سوفوكليس إذا قارناه بأوميروس مشبها ومحاكياً واحداً بعينه (أى أن سوفوكليس يشبه ويحاكى على نمط أوميروس) ، أما الصنف الثانى من التشبيه فهو ما يشبههه ويحاكيه شيعة أرسطوفانيس ، لأنهم يتشبهون بالذين يعملون ويفعلون ، كأرسطوفانيس وسوفوكليس (« كائنيهما ») .

ومثال ثان فى ١٣٢ب — ١٢ — ١٦ :

« كما أن الشاعر فى الأشياء الحريصة المجتهدة خاصة إنما كان أوميروس وحده فقط — وذلك أنه هو وحده فقط ليس إنما عمل أشياء أحسن فيها لكن قد عمل التشبيهات والحكايات المعروفة بدراما طيقياتا — وهكذا هوأول من أظهر شكل صناعة هجاء ليس فيه الهجاء فقط لكن فى باب الاستهزاء والمطانزة . »

فمتى يريد بهذه العبارة أن أوميروس هو أول من بدأ صناعة الهجاء ؛ كما أنه هو الشاعر فى « الأشياء الحريصة المجتهدة » . ولكنه قدم الجزء الثانى من هذه الجملة ، وأردفه بجملة معترضة طويلة تفسره ، ثم أتى بالجزء الأول من الجملة متوصلا إلى ربطه بسابقه بقوله : « وهكذا » .

وفى ١٣٣ أ — ٢١ — ١٣٣ب — ١ يقول متى فى الحديث عن غموض نشأة الهجاء :

« وذلك أن صفوف الرقاصين والدستبند من أهل الهجاء — من حيث إنما أطلق ذلك (أرخون) أو الوالى على أثينية بالآخرة — غير أن العمل بذلك إنما كان مردوداً إلى اختيارهم وإرادتهم ، من حيث كان لهم من جهة شكل ما أن يعدون (اقرأ : يعدوا) ممن كانوا من شعرائها ، وكانوا يذكرون »

فمعنى الجملة فى ترتيب آخر : أنه عندما أذن الوالى على أثينية لصفوف الرقاصين والدستبند من أهل الهجاء بممارسة هذه الصناعة كان الأمر فى ذلك متروكاً لاختيارهم وإرادتهم ، وكان لهم — بوجه ما — أن يعدوا من الشعراء فى هذه الصناعة ، وكانوا يذكرون بذلك . غير أن المترجم قدم « صفوف الرقاصين والدستبند » ، واحتاج إلى جملة معترضة ، ثم لما طالت هذه الجملة وأراد أن يعود إلى جملته الأصلية أقحم هذا الرباط « غير أن » .

ومثال أخير من الصفحة نفسها (١٣٣ ب) فعلى أثر الكلام السابق :

« وبعض الوجوه الذين أعطوا — إما تسليم تقدمة الكلام أو من كثرة المرائين والمنافقين — فإن جميع من كانوا مثل هؤلاء لم يعرفون . »

إذا جرى الكلام على النسق المألوف فإنه يصبح هكذا :

«والذين أعطوا بعض الوجوه — إما تسليم تقدمة الكلام أو من كثرة المرائين والمنافقين — جميع من كان مثل هؤلاء لم يعرفوا . «ولكن المترجم قدم معمول صلة المبتدأ على المبتدأ ، واعترض بمثال ، ثم أرد المجيء بالخبر فتوصل إليه بهذا الرباط «فإن» .

وتستطيع أن تجد أمثلة كثيرة لهذه الحرية المسرفة فى مثل هذه المواضع : ١٣٢ ب — ٩ ١٣٥ أ — ٢١ — ٢٣ ، ١٣٥ ب — ١١و١٦ — ١٧ ، ١٣٦ أ — ١٠,١ — ١١و١٨ — ١٩ ١٣٦ ب — ١٧ — ٢٠ ، ١٣٧ أ — ١٦ ، ١٣٧ ب — ٥ ، ١٣٩ أ — ١٥ ، ١٤٠ ب — ٥ — ٧ ١٤١ أ — ١١ — ١٣ ، ١٤١ ب — ١ — ٢ ، ١٤٢ ب — ٣—٤ .....

ولكن لابد أن نشير إلى أن هذه الحرية تلجيء المترجم إلى الإكثار من الأربطة حتى يصل الكلام بعضه ببعض أو يميزه بعضه من بعض . ومن أكثر الأربطة استعمالا عنده «من حيث» (١٣١ أ — ٧ ، ١٣٢ أ — ٤ ، ١٣٢ ب — ٢٤ ، ١٣٣ أ — ٢٢و٢٣ ، ١٣٥ أ — ١٣ ...) وقد أوضحنا معناها فيما سبق (ص١٤) . ومنها «غير أن» و «إلا أن» وهو لا يستعملها دائماً للاستثناء أو الاستدراك ، بل ربما استعملهما لمطلق الربط (١٤١ ب — ١٩ ، ١٤٣ آ — ١٧ ، ١٤٥ ب — ١٣) . وله — بعد ذلك — رباط آخر يستخف زيادته فى أثناء الكلام ، وهو الواو (١٣٢ ب — ١٥ و ١٨ ، ١٣٣ أ — ٢ ، ١٣٥ أ — ١٧ ، ١٣٥ ب — ٦—٧ ، ١٣٧ أ — ٧ ، ١٤٠ ب — ١٠ ، ١٤١ أ — ١٧) .

والظاهرة الثانية التى نتجت عن تأثير الجملة اليونانية فى أسلوب متى هى كثرة الحذف . وقد أسلفنا أن عادة «حذف ما يدل الكلام عليه» قد تسللت من اليونانية إلى السريانية (ص ١٥٨) ، فلا عجب أن تصبح عادة لغوية عند المترجمين السريان (١) . وفى بعض الأمثلة التى مرت بنا عند الكلام على مرونة ترتيب الجملة عند متى صور من ذلك الحذف تناولناها ثمة عابرين ، إذ كان غرضنا أن نمثل لظاهرة واحدة حتى لا نوزع انتباه القارىء . على أن للحذف أمثلة أخرى كثيرة منها :

فى ١٣١ ب — ٨ — بعد أن ذكر استخدام اللحن والصوت الحلو والأوزان فى بعض الصناعات الشعرية يقول : « وتختلف بأن بعضها مع الكل معاً وبعضها بالجزء » . فالمعنى : «وتختلف (هذه الصناعات) بأن بعضها (يستخدم العناصر الثلاثة التى وصفت) مع الكل معاً ، وبعضها (يستخدمها) بالجزء . »

وفى ص ١٣٥ ب — ١٤ : « وكذلك الخرافة فى العمل ، هى تشبيه ومحاكاة واحدة لواحد ، وهذا كله . » المعنى : « وكذلك الخرافة فى العمل ، هى تشبيه ومحاكاة واحدة (لعمل) واحد ، وهذا (العمل) ينبغى أن يكون كله (أى كاملا) . »

وفى ١٣٥ ب — ١٩—٢١ فى التفرقة بين الشاعر وبين «من يثبت الأحاديث والقصص» :

---

(١) لا أجهل أن « إيجاز الحذف » كثير فى العربية ، ولكنه يستعمل عادة لأغراض بلاغية وقل منه ما كان راجعا إلى مطلق الاختصار ، وهذا إنما كثر فى لغة الحديث وقلما تسلل إلى لغة الكتابة .

«وذلك أن الذى يثبت الأحاديث والقصص والشاعر أيضاً وإن كانا يتكلمان هكذا بالوزن ومن غير وزن هما مختلفان : وذلك أن لإيرودوطس أن يكون بالوزن وليس لما يدون ويكتب أن يكون مع الوزن أو بغير وزن بأقل . » فمعنى الجملة الأخيرة : وذلك أن لإيرودوطس أن تكون (كتابته) بالوزن وليس لما يدون ويكتب أن يكون مع الوزن أو بغير وزن أقل (فى حال من الحالين مما هو فى الأخرى) . »

وأنت واجد أمثلة أخرى لهذا الحذف فى ١٣٦ أ — ١٧ ، ١٤٠ أ — ١٥ ، ١٤٠ ب — ١٤ ، ١٤١ ب — ١٥ ... ثم إنك تراه جلياً واضحاً فى الاستغناء بالضمير عن الاسم الظاهر — وإن لم يرد له ذكر فى السياق — اعتماداً على كونه مفهوماً من القرائن . والترجمة هنا تتبع النص اليونانى دائماً (١٣٦ ب — ١٧ — ١٨ ، ١٣٨ ب — ٦ ، ١٤٠ أ — ٩ و ١٠ ، ١٤١ أ — ١٦ ، ١٤١ ب — ١٠ ، ١٤٣ ب — ١٧ ، ١٤٣ أ — ٥ ، ١٤٣ ب — ٢ — ٣ و ٩ ، ١٤٤ أ — ١٧ ...)

٤ — تلك بعض «الأصول العامة» فى أسلوب متى . على أننا إذا أردنا أن نقترب من جو الترجمة العربية لكتاب الشعر فيجب أن نفتش عن العوامل التى تأثر بها المترجم فى اختيار الألفاظ للتعبير عن معانى أرسطو ، وقد لاحظت منها أربعة عوامل :

١ — الميل إلى الحرفية .
٢ — الميل إلى الشرح والتقريب .
٣ — التأثر بالأفكار الدينية .
٤ — التأثر بالمنطق والعلوم الحكمية .

وأقصد بالحرفية هنا ترجمة اللفظ بمعناه الأصلى أو بأغلب المعانى على استعماله فى اليونانية ، دون النص على معناه الاصطلاحى فى الشعر والأدب . فالمترجم يلجأ دائماً — إن حرصاً وإن جهلا — إلى المعانى العامة ، وشواهد ذلك كثيرة مبثوثة فى ثنايا الكتاب ، نذكر منها هذه الكلمات : الحريصة σπουδαία ، المزيفة φαύλη ، المنافقون والمراءون ὑπόκριτοι ، الجهاد — ἀγών ἀγωνίζομαι ، المسكن — الخيمة σκηνή العادات والأخلاق ἤθεα العفيفة σεμνή ، المسكين ἰδιωτικὸν .

فهذه كلها كلمات أخذت على ظاهر معناها اللغوى القريب ، مع أن لكل منها معنى اصطلاحياً فى الفنون الأدبية التى يتحدث عنها أرسطو . وكما تُشيع الترجمة الحرفية نوعاً من الغموض فى المصطلحات الأدبية ، تدمغ الجمل فى كثير من الأحيان بطابع الإبهام الشديد ، وربما شفت عن خطأ صريح ، أو أحالت الكلام إلى لغو لامعنى له . (١) (قارن رأى بونيون ص ١٧٢)

---

(١) من أمثلة ذلك : ١٣١ ب /٢٣ — ١٣٢ أ /٣ ، ١٣٢ أ /٧—١٣ و ١٧ ، ١٣٢ ب /٢٢—٢٤ ، ١٣٥ أ /١٨—٢٠ ، ١٣٦ أ /١٤—١٥ ، ١٣٧ ب /٢٠ ، ١٣٨ أ /٢ ، ١٣٨ أ /٧—١٠ ، ١٣٩ أ /١—٣ ، ١٣٩ ب /١٧—١٨ ، ١٤١ أ /٣—٦,٥—١٣,٧—١٧,١٥—١٨ ، ١٤١ ب /٣—١٤,٤١ ب ٢٤ ، ١٤٢ أ /١ ، ١٤٢ أ /٣ — ٤ ، ١٤٢ ب /٢١ — ٢٢ ، ١٤٣ أ /١٠ ، ١٤٣ ب /١٤ — ٢٠ ، ١٤٤ أ /٥—٨,١٢ — ١٣ ، ١٤٤ ب /٢٣ ، ١٤٥ ب /٤ و ٨—٩ ، ١٤٦ أ /٩ — ١٠ و ١٢—١٤ و ١٦—١٨ .

أما عامل «الشرح والتقريب» فقد يبدو مناقصاً للعامل السابق . ولكن يقربه إلى أذهاننا ما أشرنا إليه فيما سبق من أن المترجمين السريان كانوا يأخذون بالطريقتين، وربما جمعوا بينهما فى الكتاب الواحد (ص ١٧١) . وفى كتاب الشعر مظاهر لمحاولة المترجم تقريب بعض المصطلحات الأدبية اليونانية إلى المفاهيم الشائعة فى الأدب العربى فى زمنه (راجع ص ١٧٥) . وأوضح مثل لذلك هو ترجمة كلمتى τραγωδία ، κωμωδία بالمديح والهجاء ، ولا شك أن بعض معاصرى متى قد شعروا بما فى هذه الترجمة من بعد ، فابن سينا — وهو الفيلسوف الذى جاء فى عصر التمثل للثقافات الأجنبية ، وحاول أن يطعم كتاب الشعر بأغصان البلاغة العربية — يعدل عن هذه الترجمة إلى تعريب اللفظتين (طراغوذيا وقوموذيا) . ومن أمثلة ذلك الشرح والتقريب أيضاً ترجمة ἱστορικὸς «الذى يثبت الأحاديث والقصص» . (١٣٥ ب — ١٩) . وكما يترجم متى المصطلح الواحد بعبارة شارحة نراه يعطينا ترجمات مختلفة للمصطلح الواحد فى المواطن المختلفة . فمثلا μίμησις هى مرة «التشبه والمحاكاة» (١٣١ أ — ٤) ، وأحياناً «التشبيه والمحاكاة» (١٣٥ أ — ٤ ، ١٣٥ ب — ١٣ ، ١٣٦ أ — ١٦ ...) ، وأحياناً أخرى «التشبيه والحكاية» (١٣١ أ — ١٨ ، ١٣٢ أ — ٢٣ ..) وكلمة μῦθος (الجمع μῦθοι) نجدها مرة «الأسمار والأشعار» (١٣١ أ — ٢) . ومرة «القصص» (١٣٣ ب — ٥) ، ومرة ثالثة «الخرافة وحكاية الحديث» (١٣٥ ب — ٦) ، وأحياناً كثيرة «الخرافة» ج «الخرافات» (١٣٥ ب — ١٤ ، ١٣٦ أ — ٥ و ١٣ و ١٥ — ٢٠) .

أما تأثير الأدب الدينى والثقافة الدينية بعامة ، فيظهر فى مثل هذه العبارات : «وأما الذى للامتساوى فكحال إيفيغانيا فى دير المعروف ببنات آوى ، وذلك أنه ما تشبهت تلك التى كانت تتضرع بتلك الأخيرة» (١٣٩ أ : ١٧ — ١٨) — «بمنزلة ما فيما دون من أمر أودوسيا ذلك المبشر الطاهر .» (١٤٠ أ — ٨ — ٩) — «بمنزلة ما لأورسطس وهو الذى كان تدبيره الخلاص بالتطهير .» (١٤٠ ب — ١١) — «والرابع فأمور فرقيداس وأفروميثوس وما قيل لهما ، وهو أن التى فى الجحيم هى ممتحنة مجربة فى كل شىء ، وإن لم يكن هكذا فهى لا محالة فى أشياء عظام وكثيرة .» (١٤١ أ : ١ — ٢) .

ونرى تأثير المنطق فى استعمال مثل هذه الألفاظ : المقولة (١٣٤ أ — ١ ، ١٤١ أ — ٢٢ . ١٤١ ب — ٥ ... — الاستدلال (١٣٧ أ — ٣ و ٧ ... ، ١٣٩ ب — ١٠ و ٢٠ ...) — كلية (١٣٦ أ — ١ ...) — خاصية (١٣٦ ب — ٣ ...) — التصديق (١٣٩ ب — ١٦) — الوحيدات والجزئيات (١٣٦ أ — ٤ و ٦ . قارن منطق أرسطو ج ٢ ص ٣١٤ و ٣٢٥ — ٦) — انفعل (١٣٦ أ — ٤ ، ١٣٨ أ — ١ و ١٥ . قارن منطق أرسطو ج ١ ص ٣٨) — من الاتفاق (١٣٦ ب — ٥ . قارن «منطق أرسطو» ج ٢ ص ٣٩٧) .

بل إنا لنلاحظ تأثير لغة الأطباء فى أسلوب متى فى مثل هاتين الكلمتين : «أصلح» — بمعنى عمل أو أعد (١٣٨ أ — ٥ و ١٦ — قارن ابن أبى أصيبعة ج ١ ص ١٨٣ و ١٩٦ و ٢٠١ مثلا) ، و «دبر» — بمعنى نظم ، كما استعملوها فى «تدبير اليدن» و «تدبير الصحة» (١٣٨ أ — ٥ — قارن ابن أبى أصيبعة ج ١ ص ٩٧ و ٩٨ مثلا) .

٥ — والآن فإننا نخلص من هذه الملاحظات الجزئية إلى دراسة ترجمة متى من حيث دلالتها على أفكار «كتاب الشعر» .

ولابد لنا أن نبدأ بتخطيط لموضوع الكتاب الأصلى قبل أن ننظر ماذا أدت الترجمة من هذه الخطوط الكبرى وماذا طمست وماذا حرفت ، وما الصورة المجملة التى كان يمكن أن يخرج بها القارىء لترجمة متى .

يحدد أرسطو الغرض من كتابة هذا بأنه بيان الحقيقةالعامة لصناعة الشعر ، والحقيقة الخاصة لكل نوع من أنواعه ، والأجزاء التى يركب منها كل نوع ، وصفات القصة الجيدة . ويمكننا أن نقسم الكتاب قسمين :

قسما يتناول فيه صناعة الشعر بوجه عام ، موضحاً الصفة المشتركة بينها وبين الصنائع المشابهة لها (أو «الفنون» بتعبيرنا الحديث) وهى صفة المحاكاة ، ومبينا اختلاف أنواع المحاكاة من حيث الموضوع ، ومن حيث الوسائط ، ومن حيث الطريقة ، ثم محللا الدوافع النفسية التى دعت إلى نشوء الشعر ، ومتتبعاً تطوره فى إيجاز ، ومقرراً أن التراجيديا والكوميديا هما الصورة العليا من صور الشعر ، وهذا القسم يشمل الفصول الخمسة الأولى من الكتاب فى تقسيم المحدثين .

والقسم الثانى — وهو القسم الأكبر — يدرس فيه التراجيديا خاصة معرفا إياها ومبينا أجزاءها ثم محللا كل جزء . وهو يعنى عناية خاصة بالقصة (μῦθος) أى ارتباط الحوادث فى التراجيديا على نحو خاص . ويعد هذا الجزء أهم أجزاء التراجيديا . ثم يدرس بعده عنصر «الأخلاق» — أو «الشخصيات» بالتعبير الحديث (ἤθεα) — ثم عنصرى «الفكر» و «العبارة» . وبعد أن يستوفى الكلام فى التراجيديا يوازن بينها وبين الملحمة مبيناً نواحى الاتفاق ونواحى الاختلاف بينهما ، ثم يعرض أنواع النقد الذى يوجه للشاعر ، وطريقة الرد على هذه النقود ، وينتهى الكتاب — أو على الأصح القطعة المحفوظة منه — بمفاضلة بين التراجيديا والملحمة ، ويظن أن بقيته الضائعة كان موضوعها الكوميديا .

والقسم الأول — بوجه عام — أوضح فى ترجمة متى من القسم الثانى . فيستطيع القارىء لهذه الترجمة أن يخرج بأن الشعر يشترك مع الموسيقى والرقص والرسم فى أن كلا منها «محاكاة» لأفعال وانفعالات . ويستطيع القارىء أن يفهم نوعين من القسمة التى تنقسم إليها المحاكاة ، وهما (١) قسمة المحاكاة من حيث الموضوع إلى محاكاة للأخيار ومحاكاة للأشرار ، و (٢) قسمتها من حيث وسائط المحاكاة إلى محاكاة بالأصوات ومحاكاة بالألوان ومحاكاة بالأوزان ومحاكاة بالقول ..الخ . أما القسم الثالث من أقسام المحاكاة — وهو «طريقة» المحاكاة التى تميز الشعر القصصى من الشعر التمثيلى ، فيعتمد الأول على الرواية على حين يعتمد الثانى على تمثيل الأشخاص وهم يفعلون — فإن هذا القسم يعسر فهمه جداً من ترجمة متى ، وأغلب الظن أنه لن يفهم على الإطلاق .

كذلك تعرض الترجمة فى وضوح كاف أسباب نشأة الشعر فى الطبيعة الإنسانية ، أعنى الميل إلى التقليد والميل إلى الأوزان المتفقة . ولكن قارىء هذه الترجمة لا يمكنه أن يفهم الفرق بين التراجيديا وبين الملحمة ، وكيف تطورت الأولى من الثانية ، ولا معنى قول أرسطو إن الشعر

الذى تقصد به محاكاة الأخيار قد انتهى إلى صورته الكاملة فى التراجيديا ، وإن الشعر الذى تقصد به محاكاة الأشرار قد انتهى إلى مثل هذه الصورة فى الكوميديا ، لأن القارىء العربى لم تكن لديه فكرة واضحة عن التراجيديا والكوميديا ، وسيزيده اضطراباً فى الفهم أن متى يترجم الأولى «بالمديح» والأخرى «بالهجاء» .

أما القسم الثانى الخاص بالتراجيديا فهو شديد الاضطراب ، وإن فهمت بعض أفكاره بشىء من الوضوح النسبى . وتعريف التراجيديا نفسه (أو «صناعة المديح» كما يسميها متى) تعريف مشبع بسوء الفهم ، لا تظهر فيه الناحية الخاصة بالتراجيديا وهى تمثيل الفعل . أما أجزاء التراجيديا فى تحليل أرسطو فبعضها يفهم فهماً نسبياً وبعضها لا يفهم على الإطلاق . فالجزء الأول — وهو أهم الأجزاء — قصة الحوادث أو ترتيب الأفعال . μῦθος ، وهذا يسميه متى «الخرافة» أو «خرافة الحديث والقصص» ، ولكنه يعبر عن ترتيب الأفعال σύστασις τῶν πραγμάτων بعبارة « تركيب الأمور » أو «تقويم الأمور» فيسبغ على شرح أرسطو لعنصر «القصة» شيئاً غير قليل من الغموض . ويسمى متى العنصر الثانى فى التراجيديا — عنصر «الخلق» أو «الشخصية» فى تعبير المحدثين ἦθος — «العادة» والعنصر الثالث — عنصر «الفكر» الذى يعتمد عليه فى الحوار διάνοια — «الاعتقاد» . وهذه العناصر الثلاثة ، التى تؤلف عند أرسطو موضوع المحاكاة فى التراجيديا ، تفهم فهماً مقارباً فى ترجمة متى ، وكذلك يمكن أن يفهم العنصر الرابع وهو عنصر العبارة أو «المقولة» (λέξις) ، وإن كان متى قد أساء ما استطاع فى ترجمة تعريف أرسطو لها . والعنصر الخامس κελοποιΐα (الغناء) يسميه متى «صنعة الصوت» ، وهى ترجمة مفهومة فى زمنه . أما العنصر السادس والأخير فهو مالا يفهمه متى على الإطلاق ولا يمكن أن يفهمه القارىء لترجمته الحرفية : وهو عنصر «المنظر» التمثيلى ὄψις . ومتى يضطرب فى ترجمة هذه الكلمة اضطراباً شديداً فهى عنده مرة «النظر» ومرة «المنظر» ومرة «الوجه» وما ذلك إلا لأن معناها الاصطلاحى مجهول عنده تماماً .

وبعد تعريف هذه الأجزاء أو العناصر يتناول أرسطو الأربعة الأولى منها — وهى الخاصة بصناعة الشعر — واحداً بعد واحد فى الفصول الباقية من الكتاب . وأكثر هذه الفصول (من السابع إلى الحادى عشر ، ثم الثالث عشر والرابع عشر والسادس عشر فى تقسيم المحدثين) خاص بعنصر «القصة» أو ترتيب الحوادث . وهو يتناول فى هذه الفصول موضوع وحدة القصة فى التراجيديا والملحمة والطول المناسب وغير المناسب (الفصلان السابع والثامن) ويقارن بين عمل القاص وعمل المؤرخ فى سرد الحوادث ، فالمؤرخ يروى ما وقع فعلا ، والقاص أو الشاعر يروى ما يمكن أن يقع (الفصل التاسع) . ثم يتناول أرسطو نوع الحوادث الصالحة لأن تصاغ منها قصة التراجيديا وهى الحوادث التى تثير خوفاً ورحمة ، ويقرر أن أشد هذه الحوادث إثارة هى ما تجىء على غير توقع منا ، وبخاصة إذا كانت — مع ذلك — مسبباً بعضها عن بعض ، أو يبدو أنها كذلك . ثم يقسم القصص إلى بسيطة — وهى ما كانت خالية من عنصرى « الانقلاب » و «التعرف» ، ومعقدة وهى ما تضمنت هذين العنصرين ، ويعرف كلا من «الانقلاب» و «التعرف» (الفصلان العاشر والحادى عشر) . وهو يخصص بعد ذلك فصلا لبيان الحوادث التى تثير شفقة أو خوفاً ،

ويحلل أسباب الرحمة والخوف ، موضحاً ارتباط هذا الجانب الانفعالى بعنصرى « الانقلاب والتعرف » . ويبين هنا نوع الأشخاص الذين يصلحون ليكونوا أبطالا للتراجيديات ، وهم الذين لا يبلغون مبلغ الفضيلة الكاملة ، ولكنهم لا يصابون بالشقاء بعد السعادة لرذيلة فيهم ، بل لزلة منهم أو ضعف ما ἁμαρτία (الفصل الثالث عشر) ويقرر أن إثارة الشفقة والخوف يجب أن تعتمد على ترتيب الحوادث نفسها ، لا على المناظر التمثيلية ، ويفصل أنواع الحوادث الفاجعة التى يمكن أن يستخدمها الشاعر لإثارة الخوف والشفقة ويبين أحسنها (الفصل الخامس عشر) وبعد ذلك يعقد فصلا خاصاً للتعرف فيحصى أنواعه ويفاضل بينها (الفصل السادس عشر) ثم يأتى بجملة نصائح عملية ينبغى أن يتبعها الشاعر التراجيدى حين ينشىء (الفصلان السابع عشر والثامن عشر) وينتقل إلى عنصر « الفكر » فيحيل فيه على كتاب الخطابة ، مقرراً أن الحوادث نفسها قد تغنى فى التراجيديات عن الخطب التى يلقيها الممثلون ، إذ هى تؤدى الأغراض التى يقصد الكلام لأجلها من إقناع أو دحض أو إثبات رأى أو تعظيم أمر أو تهوين آخر الخ . (الفصل التاسع عشر) ثم يتناول عنصر « العبارة » فى فصول ثلاثة (من العشرين إلى الثانى والعشرين) فيبين أقسام الكلام ، ويصف بلاغة الأسلوب الشعرى ، ويتحدث عن مناسبة أنواع بعينها من الكلمات لأنواع بعينها من الأوزان . ويخصص بعد ذلك فصلا للملحمة فيبين الصفات التى تشترك فيها مع التراجيديا والصفات التى تفترق بها عنها ، وبخاصة اتساع مدى الملحمة وقبولها للحوادث العجيبة التى يتعذر عرضها فى التراجيديا . وهنا يتناول أرسطو فكرة « الكذب الفنى » وضرورة موافقة الحوادث للعقل ، ولو فى الظاهر على الأقل.

وبهذا الفصل تنتهى القطعة المحفوظة لنا من كتاب الشعر .

هذا القسم كله — كما أسلفنا — شديد الاضطراب فى ترجمة متى . وقد تعاونت حرفية الترجمة ، وكثرة استشهاد أرسطو بنماذج من الشعر اليونانى ، وجهل المترجم التام بخصائص التراجيديا والمسرح بوجه عام ، على إلباسه ثوب الغموض والالتواء . والمترجم — فيما يظهر — يحس أنه يتحدث عن نوع من الشعر قريب من « الشعر القصصى » الذى عرفه السريان ، أو من « الأسمار والخرافات » التى عرفها العرب فى العصر العباسى ، فهو يستعمل هاتين الكلمتين بعينهما ترجمة لكلمة μῦθος (القصة) . وهو ينقل فى وضوح نسبى كلام أرسطو عن الحوادث الفاجعة فى التراجيديات (أو « المدائح » كما يسميها متى من أول الكتاب إلى آخره) . ولكنه يعجز عجزاً تاماً عن فهم المصطلحات الخاصة بالمسرح : مثل σκηνή (المسرح) فهى عنده « خيمة » أو « مسكن » ومثل ὑποκριτοι (الممثلين) فهى عنده « المراءون والمنافقون » و ὑπόκρισις فهى عنده « المراءاة والنفاق » و « الأخذ بالوجوه » — وهذا التعبير الأخير ترجمة حرفية لتعبير سريانى معناه « النفاق » أيضاً (نسب بافا) . ثم هو يتخيل أن أسماء التراجيديات التى يستشهد بها أرسطو هى أسماء أماكن وقعت فيها الحوادث ، وما ذلك إلا لأنها تذكر عادة مسبوقة بالحرف ἐν (فى) . ولا يمكن أن يفهم بوضوح من هذه الترجمة معنى « الملحمة » (أو « الإفى » ἔπη — وتترجم أيضاً « السمر ») ، على أنه قد يفهم أن « الأسمار » كانت أطول من « المدائح » وأبهى وزناً . (١٤٥ أ — ٦ — ٢٢) .

ولكن ثمة فكرة هامة يمكننا أن نقول إن ترجمة متى قد نجحت فى أدائها إلى حد كبير . وأعنى بذلك فكرة «الوحدة» . فأرسطو هنا لا يزال قريباً إلى الجو الفلسفى المجرد ، ومن ثم لا يجد المترجم السريانى صعوبة فى فهم معانيه ، والفكرة تتغلب — بقوتها ووضوحها — على ركاكة أسلوب المترجم ، بحيث يمكن أن تفهم من مجمل كلامه ، وإن انطمست معانى بعض الجمل (١٣٥ أ — ب) .

هذه هى الخطوط الكبرى فى الأصل والترجمة . ومنها يظهر أن ترجمة متى كانت واضحة نوعاً فى أداء النقط التى تتصل بنظرية الشعر عامة ، ولكنها كانت عاجزة عن إضاءة النقط التى تتصل بالتراجيديا خاصة ، ومع أنه من الجائز أن هذا القسم من الترجمة كان يمكن أن يفهم فى بعض الأوساط على أنه يتناول نوعاً من القصص ، فمن المحقق أنه ما كان ليفهم حق الفهم بعيداً عن نماذجه الأدبية . والصفة العامة التى تغلب على ترجمة متى — فيما عدا الأجزاء التى فصلناها فيما سبق — هى أنها تلوذ بالحرفية من الدلالة على معنى محدد ، وبذلك تظل مفتوحة لشتى التأويلات التى يمكن أن يحملها عليها القارىء ، وربما انضم إلى هذه الحرفية خطأ فى قراءة النص الأصلى أو فهمه ، فتكون مظنة البعد عن الأفكار الأرسطية وانقطاع الصلة بها أظهر وأغلب .

كيف تناول الشراح العرب هذه الترجمة ؟ وهل أتيح للجانب القليل السليم منها أن يستوفى حظه من البناء بحيث يصبح فكرة موجهة ؟ هذا موضوع الباب التالى .

الباب الثانى

كتاب

أرسطوطاليس

فى الشعر

بين أيدى الفلاسفة

تمهيد

١ ــ لئن كان المترجم السريانى قد قدم من كتاب الشعر صورة انطمس كثير من معالمها، وتداخل كثير من أجزائها ، لقد حاول فلاسفة الإسلام أن يوضحوا هذه المعالم ، ويزيلوا هذا التداخل ، وأن يعرضوا الكتاب فى معرض يسهل قبوله على الأذهان العربية . فتناوله بالتلخيص فلاسفة الإسلام الأربعة : الكندى والفارابى وابن سينا وابن رشد ، وقد بقى لنا من هذه الملخصات الأخيران وشذرات من الثانى ، ولم يبق من الأول شىء فيما نعلم . وهى حال توشك أن تكون طبيعية ، فليس بغريب أن يضيع جهد المبتدىء ويبقى جهد من قفى على أثره ونسج على منواله .

٢ ــ يذكر صاحب الفهرست (ص ٣٥٠) أن الكندى اختصر كتاب الشعر . فيغلب على الظن أنه أخذ عن ترجمة سريانية قديمة ، إذ من العسير أن نقدر أنه انتفع بترجمة اسحق بن حنين (١) . ويذكر ابن النديم نفسه فى ثبت كتبه الموسيقيات (٣٥٩) «كتاب رسالته فى صناعة الشعر» كما يذكر ابن أبى أصيبعة مع كتبه الموسيقية أيضاً «رسالة فى خبر صناعة الشعراء» (١ــ٢١٠) ، وبعد ذلك : «رسالة فى صفة البلاغة» (١ــ٢١٤) . فهل تدل هذه العناوين على كتب متفرقة أو على كتاب واحد ؟ وهل تلخيصه لكتاب الشعر هو هذا الكتاب أو أحد تلك الكتب ؟ مشكلتان ليس فى أيدينا وسائل حلهما ، وكذلك لا علم لنا بالأصول التى اعتمد عليها الكندى ولا بطريقة استخدامه لهذه الأصول . فلعله كان يعرف السريانية (٢) ، ولعله كان إذا أهمه الوقوف على كتاب من الكتب بالسريانية لم ينتظر أن يترجم هذا الكتاب بل كان يلجأ إلى بعض مترجمى السريان لينقل له معانيه (٣) . ومما يسترعى النظر ــ على كل حال ــ أن ما جمعناه من النصوص التالية حول كتاب الشعر لم ترد فيه إشارة ما إلى تلخيص الكندى أو إلى رسالة من تلك الرسائل التى ذكر ابن النديم وابن أبى أصيبعة عناوينها . ولعل ذلك لما قدمناه من أن تلخيص الفارابى ثم تلخيص ابن سينا قد نسخا عمل الكندى .

غير أننا نجد فى تاريخ اليعقوبى إشارة مختصرة تدل على أن العرب ــ قريباً من زمن الكندى ــ قد عرفوا شيئاً عن موضوع كتاب الشعر . فهو يذكر كتاب الشعر فى كتب أرسطو المنطقية بهذه

---

(١) تاريخ ميلاد الكندى وتاريخ وفاته غير معروفين بالدقة ، ولكن فترة نشاطه العلمى تقع فيما يظهر فى أواخر أيام المأمون (١٩٨ــ٢١٨) وطوال حكم المعتصم (٢١٨ــ٢٢٧) . أما إسحق بن حنين فقد توفى سنة ٢٩٨ هـ . (الفهرست ص ٣٩٧) .

(٢) ينقل ابن أبى أصيبعة عن ابى معشر عن «كتاب المذاكرات لشاذان» : «وحذاق التراجمة فى الاسلام أربعة : حنين بن إسحق ويعقوب بن اسحق الكندى وثابت بن قرة الحرانى وعمر بن الفرخان الطبرى . » فهل يراد بالترجمة هنا نقل النصوص أم نقل الأفكار ؟ (ابن أبى أصيبعة جـ ١ | ٢١٧) .

(٣) فى الفهرست فى الكلام على كتاب الحروف (الإلهيات) لارسطاليس : «وهذه الحروف نقلها اسطاث الكندى ، وله خبر فى ذلك» . (الفهرست ص ٣٥٢) .

العبارة : « وأما كتابه الثامن وهو المسمى فوايطيقا فغرضه فيه القول على صناعة الشعر وما يجوز (١) فيه الشعر وما يستعمل من الأوزان وكل نوع (٢) . » (اليعقوبي ط . هوتسما ج ١ ص ١٤٨)

٣ ــ أما شرح الفارابي (ت. ٣٣٩ هـ) فإننا نعرف عنه ــ مع ما تخبرنا به كتب التراجم ــ شذرات قليلة نقلها عنه من جاءوا بعده (٣) . فابن أبي أصيبعة يذكر أن للفارابي «مختصراً في جميع الكتب المنطقية » ، ويذكر من أسماء كتبه الأخرى : «كلاما له في الشعر والقوافي» . (ج١ ص ١٣٩) وهو ينقل عنه تلخيصه لموضوعات كتب أرسطو المنطقية وفيه عن كتاب الشعر ما يلي :

«والثامن فيه القوانين التي يشير (٤) بها الأشعار ، وأصناف الأقاويل الشعرية المعمولة والتي تعمل من فن فن من الأمور ، ويحصي أيضاً جميع الأمور التي تلتئم بها صناعة الشعر وكم أصنافها ، وكم أصناف الأشعار والأقاويل الشعرية ، وكيف صنعة كل صنف منها ، ومن أي الأشياء تعمل وبأي الأشياء تلتئم وتصير أجود وأفهم وأبهى آلة ، وبأي الأحوال ينبغي أن تكون حتى تصير أبلغ وأبعد (٥) .

وللفارابي أرجوزة في المنطق نشرها Schmölders في كتاب Documentis Philosophiae Arabum وفيها هذا البيت عن «التخييل الشعري» :

« وذلك الموقع للتخييل يصلح في الشعر سوى الدليل (٦) »

وأوضح من هذه الكلمات في المعنى نفسه ، أسطر ينقلها عن الفارابي حازم القرطاجني في كتابه « منهاج البلغاء » ، وهذا نصها :

« وقال أبو نصر في كتاب الشعر : الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر مما يلتمس طلب له أو مهرب عنه . ثم قال : سواء أصدق فيما خيل إليه من ذلك أم لا ، كان الأمر في الحقيقة على ما خيل له أو لم يكن (٧) . »

---

(١) لعلها « يجود » .

(٢) لعلها « في كل نوع » .

(٣) اطلعت بعد اتمام هذا البحث على « رسالة في قوانين صناعة الشعراء » للفارابي ، وهي تلخيص لكتاب الشعر الأرسطي ، نشرها الدكتور عبد الرحمن بدوي في كتابه «فن الشعر » (مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ، سنة ١٩٥٣) نقلا عن نشرة جابريلي الإيطالي . ولم أجد فيها النص الذي نقله حازم القرطاجني (وسيرد هنا) ، فيظهر أن الفارابي كان له أكثر من شرح واحد لكتاب الشعر . وشرح الفارابي الذي نشره جابريل ــ مع اختصاره ــ يحتوي على محاولة للتعريف بفنون الشعر اليوناني ــ كما سنجد عند ابن سينا ــ مع محاولة لتطبيق ما فهمه من ترجمة متى على الشعر العربي ، كما سنجد عند ابن رشد .

(٤) لعلها «تسير » .

(٥) ابن أبي أصيبعة ، ج ١ ، ص ٥٩ .

(٦) أورده مرجوليوث في مقدمة كتاب Analecta Orientalia ص ٢٢ .

(٧) منهاج البلغاء لحازم القرطاجني : مخطوط مصور بالإدارة الثقافية للجامعة العربية ورقة ٣١ و .

وفى هذه الأسطر القليلة نرى لب فكرة التخييل كما سيعرضها ابن سينا من بعد فى كثير من التفصيل . وهناك إشارة أخرى نسبها إليه حازم أيضاً : « إن الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفى فإنما يرومون فيه أن يحتذوا حذو العرب ، وليس ذلك موجوداً فى أشعارهم القديمة (١) »

ونجد فى تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر نقلين عن الفارابى ، الأول : « ... كانت أكثر أشعار العرب إنما هى كما يقول أبو نصر فى النهم والكدية (٢) . » والثانى : « ... إن ما شعر به أهل لساننا من القوانين الشعرية بالإضافة إلى ما جاء فى كتاب أرسطو هذا وفى كتاب الخطابة نزر يسير كما يقوله أبو نصر (٣) . » فهذه النصوص الثلاثة الأخيرة تدلنا على أن الفارابى قد حاول شيئاً من المقارنة بين الشعر العربى والشعر اليونانى أيضاً ، وهى لون من التأثر بكتاب الشعر الأرسطى يظهر جليا عند ابن سينا وابن رشد . ونخلص مما سبق بأن تلخيص الفارابى لكتاب الشعر كان ممهداً خير تمهيد لتلخيص الفيلسوفين التاليين ، وأنه قد رسم الخطوط الأساسية فى صورة كتاب الشعر عند العرب .

ويغلب على الظن أن الفارابى قد اعتمد على ترجمة معاصره متى واجتهد فى تفسيرها على نحو ما رأينا من استعماله كلمة «التخييل» بدلا من كلمة «المحاكاة» . ولن نطيل الآن فى تحليل هذه الفكرة لأننا سنجدها — كما لوحظ عن فلسفة الفارابى بوجه عام (٤) — معروضة عند ابن سينا بطريقة أوضح وأبلغ .

---

(١) منهاج البلغاء ٤٦ ظ .

(٢) تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر ط . لازينيو ص ٤—٥ وفى نص لازينيو بدل «الكدية» «الكريه» ، وهو يلاحظ فى تعليقاته ان الراء تشبه الدال ولكنه لايوفق إلى القراءة الصحيحة .

(٣) المرجع السابق ص ٤٤ .

(٤) Ibrahim Madkour : La Place d'Alfarabi, p. 3—4

أولا ـ ابن سينا

١ ـ وقد أتيح لابن سينا (٣٧٠ـ٤٢٨) أن يحيط بما أنتجته عدة أجيال من المترجمين والشراح والفلاسفة قبله ، وأن يترك فى تراث الثقافة العربية أو فى مجموعة فلسفية عرفت فى تاريخها . وقد اتهمه بعض معاصريه بأنه تعمد إتلاف مصادره ، وبخاصة كتب الفارابى التى أفاد منها كثيراً فى تصانيفه (١) . ومهما يكن حظ هذه الرواية من الصدق التاريخى فإنها ترمز لما لقيته كتب ابن سينا من ذيوع دفع بأعمال سابقيه إلى زوايا النسيان . وتلخيص ابن سينا لكتاب الشعر يقع فى آخر قسم المنطق من كتاب الشفاء (٢) . وهو يتبع فى ترتيب فصوله ترتيب كتاب الشعر كما نجده فى ترجمة متى . والمقارنة النصية بين التلخيص والترجمة تدل على أن الفيلسوف قد حاول جهده أن يتغلب على حرفية الترجمة ، وأنه جمع فى كثير من الأحيان بين الشرح والتلخيص . فهو يلاحظ فى بعض المواضع عوجاً فى أسلوب المترجم لا يحجب المعنى ، فيقوم العبارة ليزيدها وضوحاً وبياناً ، ويستعصى عليه الفهم فى مواضع أخرى فيجتهد أن يربط بين الألفاظ ربطاً جديداً يرجو أن يوافق به أفكار أرسطو ، وقد يغلو فى ذلك إلى درجة تشبه «التداعى الحر» الذى يتحدث عنه علماء النفس ، فتصبح الفكرة فى الحقيقة فكرة ابن سينا لا فكرة أرسطو أو متى . على أنه ربما اضطر إلى ترك جملة أو فقرة كاملة إذا تعذر عليه فهم معناها أو تأويلها بوجه من الوجوه ، وفى مقابل هذه الفقرة المحذوفة نجد فقرات أخرى يزيدها على الترجمة ليشرح بعض الأفكار التى فهمها من الكتاب ، أو يوازن بين بعض خصائص الشعر اليونانى وبعض خصائص الشعر العربى . وسنرى أمثلة لهذا كله فى شرحه لمعنى «التخييل» ومعنى «الخرافة» ومعنى «الاستدلال» و «الاشتمال» ، وموافقة اللحن لغرض المتكلم ومحاكاة الأفعال ومحاكاة الذوات إلى غير ذلك مما سنتناوله بالعرض والتحليل .

هذا المنهج الذى انتهجه ابن سينا فى تلخيصه يجعلنا لا نعتمد فى دراسة هذا التلخيص على المقابلة النصية بينه وبين ترجمة متى ، أو بينه وبين الأصل اليونانى . وقد تنبه جبريلى قبلنا إلى هذه النكتة ، ولكنه إن كان قد أسرف فى شىء ففى النظر إلى شرح ابن سينا على أنه عمل قائم بذاته

---

(١) يروى البيهقى فى «تتمة صوان الحكمة» أن ابن سينا عند اتصاله بالأمير نوح بن منصور سئل «الإذن له فى دخول دار له فيها بيوت الكتب فنال الإيجاب ، فطالع من جملتها فهرست كتب الأوائل وطلب ما احتاج إليه ، فرأى من الكتب ما لم يقرع أسماع الناس اسمه لأبى نصر الفارابى وغيره ، فقرأ تلك الكتب وظفر بفوائدها وعرف مرتبة كل رجل فى علمه من المتقدمين . فاتفق احتراق تلك الدار واحترقت الكتب بأسرها ، وقال بعض خصماء أبى على إنه أحرق تلك الكتب ليضيف تلك العلوم والنفائس إلى نفسه ويقطع أنساب تلك الفوائد عن أربابها ، والله أعلم .» (تاريخ حكماء الاسلام ، ط. محمد كرد على ص ٥٦) .

(٢) «الفن التاسع من الجملة الأولى فى المنطق» .

والحكم عليه بهذا الاعتبار (١) . أما نحن فسنحاول أولا أن نعرض شرح ابن سينا كما هو بما فيه من بعد عن الأفكار الأرسطية الأصلية أو قرب منها ، ثم ندرس مصادر هذا الشرح ونحلل الأفكار الرئيسية فيه محاولين أن نتبين صلتها بالأفكار الأصلية فى كتاب الشعر ، ومتخذين ترجمة متى علامة على هذه الصلة . وبذلك نستطيع أن نتبين بأكثر ما يمكن من الوضوح خطوط الصورة التى تطور إليها كتاب الشعر عند الفيلسوف العربى ، وأن نميز — فى شكلها الذى انتهت إليه — أصولها الأولى ، والعناصر المساعدة التى اشتركت فى تكوينها .

٢ — يقع شرح ابن سينا لكتاب الشعر فى ثمانية فصول :

الفصل الأول : فى الشعر مطلقاً ، وأصناف الصنعات الشعرية ، وأصناف الأشعار اليونانية .

والفصل الثانى : فى أصناف الأغراض الكلية والمحاكيات الكلية التى للشعراء .

والفصل الثالث : فى الإخبار عن كيفية ابتداء نشء الشعر وأصنافه .

والفصل الرابع : فى مناسبة مقادير الأبيات مع الأغراض وخصوصاً فى أطراغوذيا وبيان أجزاء أطراغوذيا .

والفصل الخامس : فى حسن ترتيب الشعر وخصوصاً أطراغوذيا وبيان أجزاء الكلام المخيل الخرافى فى أطراغوذيا .

والفصل السادس : فى أجزاء طراغوذيا بحسب الترتيب والإنشاد لا بحسب المعانى ، ووجوه من القسمة أخرى ، وما يحسن من التدبير فى كل جزء وخصوصاً ما يتعلق بالمعنى .

والفصل السابع : فى قسمة الألفاظ ، وموافقتها لأنواع الشعر ، وفصل الكلام فى طراغوذيا ، وتشبيه أشعار أخرى به .

والفصل الثامن : فى وجوه تقصير الشاعر ، وفى تفضيل طراغوذيا على ما يشبهه .

فالفصل الأول عرض تمهيدى يقدمه الشارح بين يدى الكتاب الأصلى . فهو يعرف الشعر بأنه « كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة ». ويمضى إلى شرح معنى الوزن ، ومعنى التساوى ، مستخدماً مصطلحات موسيقية : فمعنى « كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى ، ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية وأن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر » . وبعد ذلك يشرح معنى القافية ثم يقول : « ولا نظر للمنطقى فى شىء من ذلك إلا فى كونه كلاماً مخيلا . »

والكلام المخيل ، كما يصفه موازناً بينه وبين التصديقات ، « هو الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانياً غير فكرى ، سواء كان القول مصدقاً به أو غير مصدق به ، فإن كونه مصدقاً به غير كونه مخيلا أو غير مخيل ، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه ، فإن قيل مرة أخرى

---

(١) « التمهيد » (ص ٢٠ — ٢١) .

وعلى هيئة أخرى فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً . وربما كان المتيقن كذبه مخيلا .» (نسخة داماد ٤١٠ ب)

هنا نلتقى مرة أخرى بفكرة التخييل كما رأيناها عند الفارابى . ولكن ابن سينا يشبعها بيانا ، فيقرر أن التخييل يمكن أن يجتمع مع التصديق ، إذ ليس بينهما تناقض على الحقيقة ، وإن كانت بينهما مغايرة :

«وإذا كانت محاكاة الشىء بغيره تحرك النفس وهو كاذب فلا عجب أن تكون صفة الشىء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق ، بل ذلك أوجب ، لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق ، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استنكرها وهرب منها ، وللمحاكاة شىء من التعجيب ليس للصدق ، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له ، والصدق المجهول غير ملتفت إليه . والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شىء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق والتخييل معا ، وربما شغل التخييلُ عن الالتفات إلى التصديق والشعور به . والتخييل إذعان والتصديق إذعان ، ولكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول ، والتصديق إذعان لقبول أن الشىء على ما قيل فيه . فالتخييل يفعله القول بما هو عليه ، والتصديق يفعله القول بما القول فيه عليه ، أى يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه .» (داماد ٤١٠ ب)

والشعر قد يقال للتعجيب وحده ، وقد يقال للأغراض المدنية وهى المشورية والمشاجرية والمنافرية ، شأنه فى ذلك شأن الخطابة . ولكن الخطابة تستعمل التصديق والشعر يستعمل التخييل . وقد حصر أرسطو أنواع التصديقات التى تستعمل فى الخطابة ، ولكن التخييلات التى تقع فى الشعر لا يمكن أن تحصر أو تحد . «وكيف والمحصور هو المشهور أو القريب ، والمشهور غير ذلك المستحسن فى الشعر ، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع .» وأعمدة التخييل الشعرى هى الوزن ، واللفظ ، والمعنى . والمعجب من اللفظ والمعنى قد يكون معجباً بدون حيلة فيه ، بأن يكون اللفظ نفسه فصيحاً من غير صنعة ، أو يكون المعنى نفسه غريباً من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخييل ؛ وقد يكون التعجب صادراً عن حيلة فى اللفظ أو المعنى . وابن سينا يرد الحيل الشعرية جميعها إلى «نسب بين الأجزاء» . وهذه النسب إما أن تكون بمشاكلة أو بمخالفة . وكل من المشاكلة والمخالفة إما أن يكون تاماً أو ناقصاً . وجميع هذه النسب إما أن تقع فى مقاطع الألفاظ أو فى الألفاظ المفردة أو فى الألفاظ المركبة أو فى المعانى البسيطة أو فى المعانى المركبة . فيكون عندنا خمسة أقسام من الحيل الشعرية ثلاثة منها فى الألفاظ واثنان فى المعانى . فمن الحيل الشعرية فى مقاطع الألفاظ — مما يكون بالمشاكلة التامة — النظم المسمى المرصع ، كقوله :

فلا حسمت من بعد فقدانه الظبى ولا كلمت من بعد هجرانه السمر

ومن الحيل الشعرية فى الألفاظ المفردة — مما يكون بالمشاكلة التامة أيضاً — أن تتكرر فى البيت ألفاظ متفقة ، أو متفقة الجوهر متخالفة التصريف ، كالعين والعين ، والشمل والشمال . ومن الصنعات فى الألفاظ المركبة — مما يكون بالمخالفة — أن يخالف فى ترتيب الأجزاء بين جملتى قولين ، إما فى أجزاء مشتركة فيهما أو أجزاء غير مشتركة فيهما ... وبعد أن يفرغ ابن سينا من التمثيل لأنواع «الحيل الشعرية» ينتقل إلى الكلام على «أصناف الأشعار اليونانية» . فاليونانيون

كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر ، وكان لكل غرض وزن يختص به ، ويأخذ ابن سينا فى سرد هذه الأنواع ، فمنها «نوع من الشعر يسمى طراغوذيا له وزن لذيذ يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانية ، ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس يراد مدحه ، وكانت الملوك يغنى بين أيديهم بهذا الوزن ، وربما زادوا فيه نغمات عند موت الملوك للنياحة والمرثية» . ومنها «نوع يسمى دثيرمبى ، وهو كطراغوذيا ما خلا أنه لا يخص به مدحة إنسان واحد أو أمة معينة بل الأخيار على الإطلاق . ومنها «نوع يسمى قوموذيا ، وهو نوع تذكر فيه الشرور والرذائل والأهاجى ، وربما زادوا فيه نغمات ليذكروا القبائح التى يشترك فيها الناس وسائر الحيوانات» ... ويورد ابن سينا أنواعاً أخرى مثل «دراماطا» ، و «ديقرا» (؟) ، و «أينى» ويورد تعريفاً مختصراً لكل نوع . وبهذه التعريفات ينتهى الفصل الأول (داماد ٤١١ ب) .

ويبدأ ابن سينا الفصل الثانى بهذه الفقرة التى تدل على مبلغ عنائه فى فهم نص «الشعر»: «والآن فإننا نعبّر عن القدر الذى أمكننا فهمه من التعليم الأول إذ أكثر ما فيه اقتصاص أشعار ورسوم كانت خاصة بهم ومتعارفة بينهم ... وكانت لهم عادات فى كل نوع خاصة بهم كما للعرب من عادة ذكر الديار والغزل وذكر الفيافى وغير ذلك ، فيجب أن يكون هذا معلوماً مفروضاً» . وبعد أن يحدد الغرض من الكتاب — ملخصاً ما فى ترجمة متى (١) ، وواضعاً «الأمثال والخرافات الشعرية ، وهى الأقاويل المخيلة» بدلا من «الأسمار والأشعار» — يصطنع شيئاً من الجرأة فى تفسير ألفاظ متى فيقسم هذه «الأمثال والخرافات الشعرية» ثلاثة أقسام : فإما أن تكون على سبيل تشبيه شىء بآخر ؛ وإما على سبيل أخذ الشىء نفسه لا على ماهو عليه ، بل على سبيل التبديل وهو الاستعارة والمجاز ؛ وإما على التركيب منهما . ويعلل ذلك بأن المحاكاة «كشىء طبيعى للإنسان ، والمحاكاة هى إيراد مثل الشىء وليس هوهو» . فمن المحاكاة ما يكون عادياً ، ومنهما مايكون صناعيا (فنيا) ، ومنها ما يكون بفعل ومنها ما يكون بقول ، «والشعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة : باللحن ... وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكياً ... وبالوزن ... وربما اجتمعت هذه كلها وربما انفرد الوزن والكلام المخيل .» ويوازن بين الشعر وبين «الأقاويل الموزونة التى عملها عدة من الفلاسفة ومنهم سقراط ... والكلام الذى وزنه أنبدقليس وجعله فى الطبيعيات» ، فيخرج هذا النوع من الشعر ، لأنه غير مخيل . وهو هنا مطابق لترجمة متى ، ولكن فى عبارة أفصح وأوضح. على أنه يخالفها حين يخرج من الشعر كل كلام غير موزون ، وكل كلام متعدد الأوزان ، فالوزن الواحد عنده شرط لازم للشعر . ثم يعود إلى الحديث عن أنواع الشعر اليونانى حديثاً مفصلا ، ملاحظاً اجتماع اللحن والوزن فى بعض هذه الأشعار مع القول المخيل ، ومحدداً عدد «الأرجل» أو المقاطع فى بعض تلك الأوزان . ثم ينتقل إلى الكلام على أغراض المحاكاة . وأغراض المحاكاة — كما فهمها من ترجمة(٢) متى — ثلاثة : تحسين وتقبيح ومطابقة . وهو يدخل هنا شيئا من المقارنة بين الشعر العربى والشعر اليونانى ، وإليك نص كلامه :

---

(١) «إنا متكلمون الآن فى صناعة الشعر وأنواعها ونخبرون أى قوة لكل واحد واحد منها وعلى أى سبيل ينبغى أن تتقوم الأسمار والأشعار إن كانت الفواسى (الأشعار) مزمعة بأن يجرى أمرها مجرى الجودة .» (ترجمة متى ١٣١ ا /١-٣) .

(٢) ١٣١ ب /٩-١٥ .

« والشعر اليونانى إنما كان يقصد فيه فى أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير ، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بها أصلا كاشتغال العرب . فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر فى النفس أمراً من الأمور تعدّ به نحو فعل أو انفعال ، والثانى لنعجب فقط ، كانت تشبه كل شىء لتعجب بحسب التشبيه ، وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل ، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة وتارة على سبيل الشعر ، فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال وعلى الذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال . وكل فعل إما قبيح وإما جميل . ولما اعتادوا محاكاة الأفعال انتقل بعضهم إلى محاكاتها للتشبيه الصرف لا للتحسين وتقبيح . فكل تشبيه ومحاكاة كان معداً عندهم نحو التقبيح أو التحسين ، وبالجملة المدح أو الذم . وكانوا يفعلون فعل المصورين ، فإن المصورين يصورون الملك بصورة حسنة ويصورون الشيطان بصورة قبيحة ، وكذلك من حاول من المصورين أن يصور الأحوال أيضاً كما يصور أصحاب مانى حال الغضب والرحمة فإنهم يصورون الغضب بصورة قبيحة ويصورون الرحمة بصورة حسنة . وقد كان من الشعراء اليونانيين من يقصد التشبيه للفعل ، وإن لم يخيل منه قبحاً وحسناً ، بل المطابقة فقط . فظاهر أن فصول التشبيه هذه الثلاثة : التحسين والتقبيح والمطابقة ... والمطابقة فصل ثالث يمكن أن يمال بها إلى قبح وأن يمال بها إلى حسن ، فكأنها محاكاة معدة ، مثل من شبه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد ، فإن هذه مطابقة يمكن أن يمال بها إلى الجانبين فيقال « بوثب الأسد الظالم » أو « بوثب الأسد المقدام » ، فالأول يكون مهيأ نحو الذم والثانى يكون مهيأ نحو المدح . فالمطابقة تستحيل إلى تحسين وتقبيح بتضمين شىء زائد ، وهذا نمط أومبروس ، فأما إذا تركت على حالها ومثالها كانت مطابقة فقط . وكل هذه المحاكيات الثلاث إنما هى على الوجوه الثلاثة المذكورة سالفا » . (١) (داماد ٤١٢ ب) .

وبهذا التقسيم ينتهى الفصل الثانى . وهو يقابل الفقرات من ١٣١ ا — ١ إلى ١٣٢ ا — ١٤ فى ترجمة متى .

والفصل الثالث « فى الإخبار عن كيفية ابتداء نشء الشعر وأصنافه » لا يخرج فى أصله عما نجده فى ترجمة متى من ذلك : فابن سينا يرد نشأة الشعر إلى سببين فى طبائع الناس : أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة ، والثانى حب الألحان والأنغام (داماد ٤١٢ ب — ٤١٣ أ) . وهو ينقل الحديث إلى نشأة الطراغوذيا و« والقوموذيا » من الأشعار الدثيرمبية والأيامبية القديمة ، فى عبارة أوجز وأوضح من عبارة متى . وينتهى هذا الفصل بالحديث عن غموض الهجاء ، وهو يقابل فى ترجمة متى الفقرات من ١٣٢ أ — ١٤ إلى ١٣٣ ب — ٢ .

ويبدأ الفصل الرابع بتقرير أن إجادة الخرافات إنما تكون بالبسط دون الإيجاز ، وأن ذلك يتم أكثره فى الأعاريض الطويلة (٢) . ثم يحاول ابن سينا أن يشرح عبارات متى المبهمة على طريقته من الحذف والزيادة والإجمال والتفصيل : « فإن قوماً من الآخرين لما تسلطوا على بلد من بلادهم وأرادوا أن يتداركوا الأشعار القصار القديمة ردوها إلى الطول ، وتبسطوا فى إيراد الأمثال والخرافات ... » ولكننا لا نخرج من هذا الشرح بمعنى يطمأن إليه .

(١) أى « التشبيه والاستعارة والتركيب منهما » .

(٢) متى ١٣٣ ب / ٣ .

ويعرف ابن سينا الطراغوذيا بأنها « محاكاة فعل كامل الفضيلة عالى المرتبة بقول ملائم جداً لا يختص بفضيلة فضيلة جزئية ، يؤثر فى الجزئيات لا من جهة الملكة ، بل من جهة الفعل ، محاكاة تنفعل لها الأنفس برحمة وتقوى » . ثم يأخذ فى بيان أجزاء الطراغوذيا . وحديثه هنا مضطرب أيضاً ، فهو يسمى أولا ثلاثة أجزاء : « المعانى المتخيلة والوجيهة ذات الرونق » ، و« اللحن » ، و« القول » . والقول عنده هو اللفظ الموزون ، أما اللحن فشىء غير الوزن ، ويعرفه بأنه « القوة التى تظهر بها كيفية ما للشعر كله من المعنى » ، والوزن راجع إلى كمية النغم ، أما اللحن فراجع إلى كيفيتها من حدة وثقل إلخ ، يضاف إلى ذلك هيئة المنشد فى دلالتها على خلقه ورأيه . ثم يعود فيفصل أجزاء الطراغوذيا ستة أجزاء : الأقوال الشعرية الخرافية ، والمعانى التى جرت العادة بالحث عليها ، والوزن ، والحكم ، والرأى بالدعاء إليه والبحث والنظر ، ثم اللحن. » فأما الوزن والخرافة واللحن فهى ثلاثة بها تقع المحاكاة ، وأما العادة (فى الأصول : العبارة) والاعتقاد والنظر فهو الذى تقصد محاكاته . » فهو لا يحافظ على أسماء الأجزاء التى وضعها ، ثم إذا أخذ فى الحديث عنها جزءاً جزءاً غيرها مرة أخرى . فتصبح : العادات ، والخرافة ، والرأى ، والمقالة (أو « المقابلة ») ، والتلحين ، والنظر والاحتجاج . وهو يقول عن« العادات » إنها شاملة للأخلاق والأفعال ، ومحاكاة طراغوذيا للأفعال أكثر من محاكاتها للأخلاق ، إذ « ليس كل انسان يشعر بأن الفضيلة هى الخلق ، بل يظن أن الفضيلة هى الأفعال » . ويتكلم فى « الخرافة » فيقول إنها جزأين : « الاشتمال » (عند متى : « الإدارة » أو « الدوران ») و« الدلالة » (عند متى : « الاستدلال ») ويعرف « الاشتمال » بأنه « الانتقال من ضد إلى ضد ، وهو قريب من الذى يسمى فى زماننا مطابقة ، ولكنه كان يستعمل فى طراغوذياتهم فى أن ينتقلوا من حالة غير جميلة إلى حالة جميلة بالتدريج بأن تقبح الحالة غير الجميلة وتحسن بعدها الجميلة ، وهذا مثل الخلف والتوبيخ والتعزير » . ويعرف « الدلالة » بأنها « أن تقصد الحالة الجميلة بالتحسين لا من جهة تقبيح مقابلها » . ويقول إن الأصل فى صناعة المديح هو الخرافة ، ثم يلى ذلك استعمالها فى العادات ، على أن تكون محاكاة العادات بالخرافات ممثلة لحال المحاكى (« على أن يقع مقاربا من الأمر ») ، لأن الالتذاذ بالشعر إنما يكون لما فيه من المحاكاة ، « والدليل على ذلك أنك لا تفرح بإنسان ولا عابد صنم يفرح بالصنم المعتاد وإن بلغ الغاية فى تصنيعه وترتيبه (وتزيينه ؟) ما يفرح بصورة منقوشة محاكية ، ولأجل ذلك أنشئت الأمثال والقصص » . ويقول عن« الرأى » إنه « أبعد من العادات فى التخييل » ، أى أن استعماله فى التخييل أقل مناسبة من استعمال العادات ، « لأن التخييل معد نحو قبض النفس وبسطها ، وذلك نحو ما يشتاق أن يفعل فى أكثر الأمر » ، على أنه يعود فيقرر أن « الكلام المحمود » عندهم هو ما اقتدر فيه على محاكاة الرأى ، وهو القول المطابق للموجود على أحسن مايكون . « وبالجملة فإن الأولين إنما كانوا يقررون الاعتقادات فى النفوس بالتخييل الشعرى ، ثم نبغت الخطابة بعد ذلك فزاولوا تقرير الاعتقادات فى النفوس بالإقناع ، وكلاهما متعلق بالقول » . ويقول عن « المقالة » (وفى نسخة : « المقابلة ») ، وهى أقرب إلى الصحة ، إذ يبدو أنه يضع هذه الكلمة هنا بديلا من« الوزن ») : « وهو أن يجعل للغرض المفسر وزناً يقول به ، ويكون ذلك الوزن مناسباً إياه ، وأن تكون التغيرات الجزئية بذلك الوزن تليق به ، فرب شىء يليق به الطى فى غرض وفى غرض آخر يليق به التلصيق — وهما فعلان يتعلقان بالإيقاع

يستعملهما (١) » أما الجزآن الأخيران فيقول عنهما : « وبعد الرابعة التلحين ،وهو أعظم كل شيء وأشده تأثيراً فى النفس ، وأما النظر والاحتجاج فهو الذى يقرر فى النفس حال القول (فى نسخة : المعقول) ووجوب قبوله حتى يتسلى عن الغم وينفعل الانفعال المقصود بطراغوذيا ، ولايكون فيه صناعة ، أى التصديق المذكور فى كتاب الخطابة ، فإن ذلك غير مناسب للشعر » . (داماد ٤١٥ أ) .

ثم يجمل القول فى طراغوذيا موازناً بينها وبين الخطابة كما وازن من قبل (الفصل الأول) بين التخييل والتصديق ، فيقول : « وليس طراغوذيا مبنياعلى المحاورة والمناظرة ولا على الأخذبالوجوه. والصناعة (أى الصناعة التصديقية) أعلى درجة من درجة الشعر ، فإن الصناعة هى تفيد الآلات التى فيها يقع التحسين والنافعات معها (فى نسخة : منها) :والشعر يتصرف على تلك تصرفا ثانيا ، والصانع الأقدم أرأس من الصانع الذى يخدمه ويتبعه . واعلم أن أصول التخييلات مأخوذة من الخطابة — على أنها خدم للتصديق وتوابع — ثم التصرف الثانى فيها بحسب أنه(« انها » ؟) أصل هو للشعر ، وخصوصا للطراغوذيا . »

وهذا الفصل يقابل الفقرات من ١٣٣ب — ٣ إلى ١٣٥أ — ٢ فى ترجمة متى .

أما الفصل الخامس فيتناول الكلام فى حسن ترتيب الشعر ، وتفصيل أجزاء « الكلام المخيل الخرافى » ، وهو الذى ذكر فى الفصل السابق أنه « الأصل فى صناعة المديح ». وابن سينا يقدم أن القول فى حسن ترتيب الشعر « أحكم وأعم وأعلى مرتبة » من القول فى طراغوذيا خاصة ، ويعرض فكرة تقسيم الكل إلى أول ووسط وآخر فى عبارة شديدة القرب من عبارة متى ، ولكنها أوضح منها وأوجز . فيقول : « وكل تمام وكل فله مبدأ وسط وآخر : والوسط مع وقبل ، والمبدأ قبل وليس يجب أن يكون مع ، والآخر مع وليس يجب أن يكون قبل شيء(٢) » ولكنه يزيد على ترجمة متى فكرة جديدة ، وهى أن « الجزء الفاضل هوالوسط ، وإن كان من جهة المرتبة قد يكون بعد » ، ويصلها بتلك الجملة المشتبهة فى ترجمة متى (« ومن الآن الذين هم مقومون جياد ... » ١٣٥أ ٨ — ٩) وبفكرة الوسط فى الأخلاق ، فتصبح الجملة هكذا : « ولذلك فإن الشجعان المقدمين إنما يفضلون إذا لم يجبنوا فيكونوا فى أخريات الناس ولم يتهوروا فيكونوا فى أول الرعيل » (داماد ٤١٥ ب) ، ويعود فيدمج فكرة « الوسط » كما تصورها مع فكرة « العظم » ، ويضم إليهما تلك الموازنة التى يميل إليها دائما ، أعنى الموازنة بين الشعر والخطابة ، ولكننا مع ذلك لانزال نلمح أصل فكرة العظم — كما نجدها عند متى (٣) — سليماً فى التلخيص .

---

(١) لم نقع على هاتين الكلمتين فى ترجمة متى .

(٢) عند متى (١٣٥ أ ٥—٨) : « والكل هوماله ابتداء ووسط وآخر . والمبدأ هو ما كان أما هو فليس بالضرورة مع الآخر ، وأما مع الآخر فمن شأنه أن يكون ليكون مع هذا . وأما الآخر فبالعكس : « أعنى أما هو فمن شأنه أن يكون مع آخر من الاضطرار أو على أكثر الأمر ، وأما بعده فليس شيء آخر . وأما الوسط فهو مع آخر ويتبعه آخر أيضا . »

(٣) « ... من قبل أن معنى الجودة إنما يكون بالعظم والترتيب . ولذلك ليس حيوان ما صغير هو جيد ، وذلك أن النظر هو مركب لقرب الزمان الغير محسوس ، من حيث يكون ليس فى الكل عظيم (أى : كما أنه لايكون فى الحيوان الشديد العظم) وذلك أن النظر ليس يكون معا » . (١٣٥ أ /١٢—١٤)

فابن سينا يقول : « وليس يكفى أن يكون المتوسط فاضلا لأنه وسط فى المرتبة فقط ، بل يجب أن يكون وسطاً فى العظم : فإن المقدار الفاضل هو الوسط فى العظم . فيجب أن تكون أجزاء طراغوذيا هى المتوسطة فى العظم ... كذلك يجب أن يكون الطول فى الخرافات محصلا ومما يمكن أن يحفظ فى الذكر . وأما طول الأقاويل التى يتنازع فيها والتصديقات التى فى الصناعة الخطابية فإن ذلك غير محصل ولا محدود بل بحسب مبدأ المحاورة فيه . وأما طراغوذيا فإنه شىء محصل الطول والوزن، ولوكان مما يكون بالمجاهدة والمفاوضة لكانت تلك المفاوضة لاتحدد بنفسها إلا أن يقتصر بها على وقت محدود يحدد بفنجان الساعات . فلذلك لا يجب أن يوكل أمر تقدير طول القصائد إلى مدة المفاوضات ، بل يجب أن يكون لها طول وتقدير معتدل كالطبيعى ، وأن تكون الاشتمالات التى ذكرنا أنها توجب الانتقالات محدودة الأزمنة ، لا كما ظن ناس أنه إنما كان القصد فى الطراغوذية الكلام فى معنى بسيط . » (داماد ٤١٥ ب) .

ثم يتناول فكرة « وحدة العمل » فى الطراغوذيا ، وهى فكرة نجدها واضحة عندمتى (١) ، ولكن ابن سينا يوسعها ويزيدها ارتباطاً بالمنطق .فيقول : « ولايلتفت إلى جميع ما يعرض للشىء فيطول فيه ، فإن الواحد تعرض له أمور كثيرة ، ولذلك لا يوجد أمرواحد له عرض واحد . وكذلك للواحد الجزئى أفعال جزئية بلا نهاية . ولهذا مايكون الشىء واحد الفعل بالنوع غير واحد بانقسامه بأعراضه وأحوال تقترن بشخصه ، ومن هنا وقع الشك لكثير فى كون الواحد كثيراً . بل يجب أن يراعى نمطاً واحداً من الفعل ويتكلم فيه ولا يخلط أفعالا بأفعال وأحوالا بأحوال . فإنه كما يجب أن يكون الكلام محدوداً من جهة اللفظ كذلك يجب أن يكون محدوداً من جهة المعنى ، ويكون فيه من المعانى قدر يوافق الغرض ولا يتعداه إلى أحوال وأعراض للمقول فيه خارجة ، كبعض من ذكر . »

وبعد أن يورد مثل أوميروس فى الإلياذة مجملا (متى ١٣٥ ب ٦ – ١٢) يلخص الأفكار الثلاث الأساسية فى هذا الفصل – فكرة الكل وفكرة العظم وفكرة الوحدة – بهذه العبارة :

« فيجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة :أن يكون مرتباً فيه أول ووسط وآخر، وأن يكون الجزء الأفضل فى الوسط ، وأن تكون المقادير معتدلة ، وأن يكون المقصود محدوداً لا يتعدى ولا يخلط بغيره مما لا يليق بذلك الوزن ، ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقض . فإن الشىء الذى حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله ،وذلك لأنه إنما يفعله لأنه كل ، ويكون الكل شيئاً محفوظا بالأجزاء ، ولا يكون كلا عندما لا يكون الجزء الذى للكل . » (داماد ٤١٦ أ) .

ثم تأتى الموازنة بين « الأمثال والقصص » وبين الشعر (١٣٥ ب– ١٧ إلى١٣٦ب– ١٠ فى ترجمة متى) . وابن سينا هنا أيضاً يعدل الترجمة ويزيد فيها وينقص منها ليعطينا فكرة واضحة محددة . فهو ينص على أن « المحاكاة التى تكون بالأمثال والقصص ليس هو من الشعر بشىء . بل الشعر إنما يتعرض لما يكون ممكنا فى الأمور وجوده ، أو لما وجد ودخل فى الضرورة ». وإنما كانت تعد « الأمثال والقصص » من الشعر لوكان الفرق بين «الخرافات » (والمراد بالخرافات هنا الأمثال والقصص) وبين المحاكيات هو الوزن فقط ،وليس كذلك : بل الفرق بينهما أن

(١) ١٣٥ ب ١ – ١٢ .

الكلام فى المحاكيات مسدد نحو أمر وجد ، وفى الخرافات نحو أمر لم يوجد : «وليس الفرق بين كتابين مورونين لهم ، أحدهما فيه شعر والآخر فيه مثل ما فى كليلة ودمنة وليس بشعر إلا بسبب الوزن فقط (١) حتى لو لم يكن لما يشاكل كليلة ودمنة وزن صار ناقصا لا يفعل فعله — بل هو يفعل فعله من إفادة الآراء التى هى نتائج وتجارب أحوال تنسب إلى أمور ليس لها وجود ، وإن لم توزن . وذلك لأن الشعر إنما المراد فيه التخييل لا إفادة الآراء ، فإن فات الوزن نقص التخييل ، وأما الآخر فالغرض فيه إفادة نتيجة التجربة ، وذلك قليل الحاجة إلى الوزن . فأحد هذين يتكلم فيما وجد ويوجد ، والآخر يتكلم فيما وجوده فى القول فقط . ولهذا صار الشعر أكثر مشابهة للفلسفة من الكلام الآخر لأنه أشد تناولا للموجود وأحكم بالحكم الكلى . وأما ذلك النوع من الكلام فإنما يقول فى واحد على أنه عارض له وحده ، ويكون ذلك الواحد قد اخترع له اسم فقط ولا وجود له ، ونوع منه يقول فى اقتصاص أحوال جزئية لكنها غير مقولة على نحو التخييل . » (داماد ٤١٦ أ) أما الشعر — وخصوصا طراغوذيا — فإنما ينسب الأفعال والأحوال إلى أسماء موجودة — « والموجود والممكن أشد إقناعاً للنفس » — وربما استعملت فى طراغوذيا جزئيات مخترعة على قياس المسميات الموجودة ، أو اخترع اسم شىء لا نظير له فى الوجود ووضع بدل معنى كلى ، مثل جعلهم الخير اسما لشخص وإطنابهم فى مدحه ، ولكن ذلك نادر قليل . فالشاعر لا يجود شعره بمثل هذه الاختراعات ، « بل انما يجود فرضه وخرافته إذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات وخصوصاً للأفعال » . وللشاعر أن يخيل لما كان ولما يكون ، ولما يقدر كونه وإن لم يكن فى الحقيقة ، ولكنه يجب ألا يحتاج إلى هذه الخرافات الساذجة الممتنعة ، كما أنه يجب ألا يحتاج إلى « الأخذ بالوجوه » ، « وهى أفعال يؤثر بعض الشعراء والرواة إيرادها مع الرواية حتى يخيل بها القول » ، فإن ذلك يدل على نقصه فى الصناعة.

ثم يعرض ابن سينا لتقسيم « الخرافات » إلى بسيطة ومركبة ، وهنا نحار فى مدلول كلمة « الخرافة » ونشعر أن هذه الكلمة يتنازعها معنيان : معنى عام وهو الذى أشار اليه فى الفصول السابقة حين عرف « الخرافات الشعرية » بأنها « الأقاويل المخيلة » (الفصل الأول) وحين عد من أجزاء صناعة طراغوذيا « الخرافة » أو « المعانى الشعرية الخرافية » (الفصل الرابع) ، ومعنى خاص هو الذى استعمله فى الفقرة السابقة حين قابل بين الخرافات والمحاكيات ، فهو يقول : « وكثير من الخرافات يكون خالياً عن النفع فى التخييل ، وربما كان بعضها مشتبكا متداخلا به بنجح ، كما أن الأفعال من الناس أنفسها بعضها ينال به الغرض ببساطته وبكونه واحداً متصلا ، وبعضها إنما ينال به الغرض بتركيب وتخليط . » ثم يعرف « المشتبك » من الخرافات (« الخرافات المركبة » عند متى) بأنه « ما كان متفنناً فى وجود الاستدلال والاشتمال وبذلك ينقل النفس من حال إلى حال . وإن كل اشتمال واستدلال يراد به نقل النفس إلى انفعال عن انفعال بأن يخيل سعادة فتنبسط ، أو شقاوة فتنقبض ، فإن الغايات الدنياوية هاتان . « والأليق بالاستدلال والاشتمال أن يكونا على فعل ، لأن التحسين وإظهار السعادة ، والتقبيح وإظهار الشقاوة مرجعها — فى المشهور — إلى الأفعال .

---

(١) فى العبارة شىء من التعقيد ، جاء من الخطأ فى استعمال الاستثناء المفرغ ، والمراد ليس الفرق بسبب الوزن وحده .

ويخلص ابن سينا من ذلك بأن أجزاء الخرافة ثلاثة : جزءان أساسيان وهما الاستدلال والاشتمال وجزء يتبع هذين فى طراغوذيا وهو التهويل وتعظيم الأمر وتشديد الانفعال .

وهذا الفصل يقابل الفقرات من ١٣٥ أ — ٢ إلى ١٣٧ أ — ١٣ فى ترجمة متى .

والفصل السادس — « فى أجزاء طراغوذيا بحسب الترتيب والإنشاد لابحسب المعانى ، ووجوه من القسمة أخرى ، وما يحسن من التدبير فى كل جزء وخصوصاً ما يتعلق بالمعنى » — يشيع فيه التفكك والاضطراب ومرجع ذلك — بلا شك — أن ابن سينا لم يتبين وجه الارتباط فى المواضع المقابلة من ترجمة متى . وفى كل قسم من هذه الأقسام التى عنون بها الفصل نراه يعمد إلى الإيجاز ويحذف أكثر الأمثلة التى جاءت فى ترجمة متى ، وإن ظل حريصاً على أن يصوغ مافهمه من المعانى العامة فى أسلوب عربى سليم .

فهو يبدأ الفصل ببيان أن اليونان « كان عندهم لكل قصيدة من طراغوذيا إجراء تترتب عليه فى ابتدائها ووسطها ، وكان ينشد بالغناء الرقصى ويتولاه عدة : فكان جزؤه الذى يقوم مقام أول التشبيب فى شعر العرب يسمى مدخلا ، ثم يليه جزء هناك يبتدئ معه الرقاص يسمى مخرج الرقاص ، ثم جزء آخر يسمى مجاز هؤلاء — وهذا كله كالصدر فى الخطبة . ثم يشرعون فيما يجرى مجرى الاقتصاص والتصديق فى الخطابة فيسمى التقويم » . (داماد ٤١٦ ب) .

وينتقل بعد ذلك إلى نوع آخر من التقسيم ، وهو أن بعض أجزاء طراغوذيا يخيل شيئا تميل النفس إليه ، وبعضها يعطى النفس ما يحذرها ويحفظها على سكونها بل يردها عن شىء . ثم يعود إلى الحديث عن « تركيب طراغوذيا » فيقول إنه يجب أن يكون مشتبكاً وأن يخيل خوفاً مخلوطاً بحزن ، ويحاول أن يوضح صورة المحاكاة التى تخيل خوفاً وحزنا . وهو هنا أيضاً يشذب عبارات متى ويحذف منها ويزيد فيها ليعطينا فكرة واضحة . فالنفس لا تركن إلى دوام السعادة كما أنها لا تقنع بدوام الشقاء ، وإذاً فمحاكاة هذين الحالين لا تحدث انفعالا يعتد به من رقة أو حزن أوخوف . « وإنما يحدث التفجع من محاكاة الشقاوة بمن لا يستحق ، والخوف يحدث عند تخييل المضر . وإنما يراد محاكاة الشقاوة لهذه الأمور ، ولإظهار ذلة من حاد عن الفضائل . فينبغى فى الطراغوذيا أن تبدأ بمحاكاة السعادة ثم تنتقل إلى الشقاوة وتحاكى لترتد عن طريقها وتميل النفس إلى ضدها . ولاتذكر الشقاوة التى تتعلق بجور من الجائر على الشقى أو التى تتعلق ببغيه ، بل الذى يتعلق بغلطه وضلاله سبيل الواجب وذهابه عن الذى فضله أكثر . ويكون الاستدلال مطابقاً لذلك . » (داماد ٤١٧ أ) .

ومع أن ترجمة متى تشعر هنا بأنه يتحدث عن ضرب من القصص فإن ابن سينا لايلتفت إلى ذلك ، بل يرد الشعر مرة أخرى إلى فكرة المدح والذم والتشبيه الصرف دون أن يعقد صلة واضحة بين هذه الفكرة وبين الفكرة السابقة .

ثم ينتقل إلى محاكاة الأخلاق فيذكر أن شرط الإجادة فيها أن تحاكى من الممدوح خيريته — وكل صنف من الموجودات ففيه صنف من الخير — وأن يذكر أن خيريته نافعة موافقة ، وأنها على أشبه ما ينبغى أن يكون به ، وأنها معتدلة متناسبة الأحوال ... « والأخلاق المحمودة : إما حقيقية فلسفية ، وإما التى يضطر إلى مدحها بين يدى الجمهور وإن لم تكن حقيقية ، وإما التى تشبه إحدى هاتين وليس به ؛ وجميعها تدخل فى المدح الشعرى . » (داماد ٤١٧ ب) .

ويجب على الشاعر أن يحسّن كل ما يحاكيه ، شأنه فى ذلك شأن المصور ، على ألا يخرج عن الطبيعة الشعرية ، ولا عن المحسوس المعروف من حال الشعر .

ثم يورد أنواع الاستدلال . وإذ قد حذف الأمثلة التى أتى بها متى فإن أنواع الاستدلال تصبح عنده خليطاً لاضابط له : فالنوع الأول هو أن يخيل الشاعر أموراً ممكنة أن توجد لكنها لم توجد ، أو يشبه أمراً معنوياً بأمر حسى ، كتشبيه المنة بالطوق ، والبيان بالسيف . والنوع الثانى : « استدلالات ساذجة لاصنعة شعرية فيها ، وهى شبيهة بالخطابية أو القصص ، ويخلو ذلك عن الخرافة » . والثالث التذكير وهو أن يورد شيئاً يتخيل معه شىء آخر كما يرى خط صديق له مات فيذكره فيأسف . والرابع إخطار الشبيه بالبال بإيراد الشبيه من النوع والصنف لا غير : مثل من يراه الإنسان شبيهاً بصديقه الغائب فيتحسر لذلك ... والخامس من المبالغات الكاذبة ، كقولهم : « قد نزع فلان القوس لايقدر البشر على نزعه » .

ويجمل ابن سينا القول فى شروط « الاستدلال الفاضل » . وهى أن يحاكى الفعل ، وأن يبلغ التخييل مبلغاً يجعل الشىء المحاكى كأنه يحس نفسه ، وأن يطابق بذكر المتضادات . ويقول أخيراً : « وذكر (يعنى صاحب المنطق) أن تفصيل الأنواع مما يطول ، والسبب فيه أن مآخذ التشبيهات ليست حقيقية ولا مظنونة . »

ثم يتكلم عن الحل والربط فى الطراغوذيا (الحل والرباط عند متى) . فيقول : « وقد يقع فى الطراغوذيا حل وربط .. والربط قد يقع بفعل من خارج وقد يقع بقول وآلة . والربط هو إشارة يبتدئ بها تدل على الغاية وإلى النقلة المذكورة ، والحل هو تخييل الجملة المسبب بها من ابتداء النقلة إلى آخرها . »

ويعود إلى تلك الفكرة التى ألم بها مرات فيما سبق ، وهى العلاقة بين « القول الرائى » والشعر ، أو بعبارة أخرى : بين التصديقات والتخييلات . فيقول : « وما كان أنواعاً للقول الرائى صادقاً وكان بيّن الصدق أخذ بحاله ، وما كان غير بين بيّن بطريق شعرى ، لا خطابى يكون بحيث يقال يلوح صدقه ، بل بأمور خارجة ، أو أقوال تحاكى أمراً ، ذلك الأمر يوجب المعنى إيجاباً خارجيا . » (داماد ٤١٨ أ) .

وهذا الفصل يقابل الصفحات من ١٣٧ أ – ١٣ إلى ١٤١ب – ١٣ فى ترجمة متى :

والفصل السابع « فى قسمة الألفاظ وموافقتها لأنواع الشعر وفصل الكلام فى طراغوذيا وتشبيه أشعار أخرى به » يعرض فيه ابن سينا أقسام اللفظ عرضاً موجزاً ولكنه واضح . وهو يستبدل كلمة « الحرف » بالأسطقس عند متى ، وكلمة « المقطع » بالاقتضاب ، ويعرف أنواع الحروف ، والمقطع ، والرباط ، والفاصلة ، ويترك تعريف الاسم والكلمة والتصريف والقول . ويذكر أنواع الأسماء كما يجدها عند متى ، ولكنه يسمى الاسم « الحقيقى » « مستولياً » (مع احتفاظه بالتسمية الأولى) . ويسمى « اللسان » « لغة » و « المتأدى » « منقولا » و « المعمول » « موضوعا » ، ويجمع بين « الممدود » و « المفارق » ويسميهما « المنفصل » أو « المنفصل والمختلط » .

ويزيد فى تعريف الاسم المنقول على ما جاء به متى . فيقول : « وأما النقل فأن يكون أول الوضع والتواطؤ على معنى وقد نقل منه إلى آخر من غير أن يكون صار كأنه اسمه صيرورة لايميز

معها بين الأول والثانى . فتارة ينقل من الجنس إلى النوع ، وتارة من النوع إلى الجنس ، وتارة من نوع إلى نوع ، وتارة إلى منسوب إلى شىء من مشابهه فى النسبة إلى رابع .. »

وهو يقول إن أوضح الكلام ما يكون بالألفاظ الحقيقية والمستولية » .

« وسائر ذلك يدخل لا للتفهيم بل للتعجيب ، مثل المستعارة ، فتجعل القول لطيفاً كريما ، واللغة تستعمل للإعراب والتحبير والرمز . والنقل أيضاً كالاستعارة ، وهو ممكن . وكذلك الاسم المضعف . وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة أند (أو : آبد) وأغرب وبها تفخيم الكلام » .

ويتناول فى إيجاز ما تعرض له ترجمة متى من مناسبة أنواع بعينها من الأسماء لفنون بعينها من الأشعار . ثم يقول فى « الأشعار القصصية » : « وأما الأشعار القصصية التى كانت لهم والأوزان التى كانت تلائم القصص فسبيلها سبيل طراغوذيا فى تقسيم أجزائه إلى المبدأ والوسط والخاتمة . ولا تقع استدلالات فيها على نفس الأفعال بل على محاكاة الأزمنة لأن الغرض ليس الأفعال ، بل تخييل الأزمنة وماذا يعرض فيها ومايكون حال السالف منها بالقياس إلى الغابر وكيف تنتقل فيها الدول وتدرس أمور وتحيا أمور (١) . » وهو يشبه (نوع إلى » بـ « طراغوذيا » فى كونه إما بسيطا وإما مشتبكا أو انفعاليا ، وفى أحكام التلحين والغناء ، واشتماله على « خلقيات واعتقاديات » ، ويقول إن إلى أكثر تفنناً واتساعاً فى المحاكيات من طراغوذيا . « ذلك لأن المناسب يقضى بسرعة التمام وإنما يطول الكلام بالدخيل » .

ويختم ابن سينا هذا الفصل ببيان أن الشعر الساذج الذى يخلو من الصنعة والمحاكاة يجب أن يعتنى فيه بفصاحة اللفظ وقوته ليتدارك بذلك تقصير المعنى .

وهو يقابل الفقرات من ١٤١ب — ١٣ إلى ١٤٥ ب — ٨ فى ترجمة متى .

والفصل الثامن « فى وجوه تقصير الشاعر وفى تفضيل طراغوذيا على مايشبهه » يمهد له ابن سينا بتشبيه الشاعر بالمصور فى أن كلا منهما محاك . والمصور يحاكى الشىء الواحد بأحد أمور ثلاثة : إما بأمور موجودة فى الحقيقة ، وإما بأمور يقال إنها كانت موجودة ، وإما بأمور يظن أنها ستوجد . « فكذلك ينبغى أن تكون المحاكاة من الشاعر بمقالة تشتمل على اللغات والمنقولات من غير التفات إلى مطابقة من الشعر للأقاويل السياسية التعقلية فإن ذلك من شأن صناعة أخرى » . وبعد أن يمثل للأغلاط التى تخص الصناعة الشعرية بغلط الشاعر فى محاكاته بما ليس بممكن ، أو تحريفه فى المحاكاة ، أو كذبه ، أو تقصيره ، أو إتيانه بلفظ مشترك ، أو محاكاة الناطق بأشياء لا نطق لها ، أو المحاكاة بما هو أنسب لضد الشىء المحاكى ، أو ترك المحاكاة ومحاولة التصديق — يضع الأغلاط الشعرية كلها فى خمسة أنواع : غير الإمكان ، والمحاكاة بالضار (٢) أو بما يجب ضده ، والتحريف ، والصناعة التصديقية ، وكونه « غير نطق » .

---

(١) ١٤٤ ب/١ — ١٠ فى ترجمة متى . ويلاحظ ان ابن سينا حول المعنى إلى ضده .

(٢) تعبير غير مفهوم فى هذا السياق ، ناشىء عن خطأ فى ترجمة متى (أو كالإضرار على الصناعة ἢ ὡς βλαβερὰ κατὰ τέχνην ، وهو ترتيب خاطىء لكلمات النص اليونانى) .

ويوازن بين « طراغوذيا » و« إفى » و« فوريطيقى » (كذا) موازنة مضطربة غير مستقيمة ، فهى صورة من ترجمة متى (١) . ثم يختم الكتاب بهذه العبارة :

« هذا هو تلخيص القدر الذى يوجد فى هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول ، وقد بقى منه شطر صالح ، ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع فى علم الشعر المطلق وفى علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاماً شديد التفصيل والتحصيل . وأما همنا فلنقتصر على هذا المبلغ ، فإن وكد غرضنا الاستقصاء فيما ينتفع به من العلوم . »

٣ — أول مايلاحظ فى تلخيص ابن سينا أنه يحاول أن يحتفظ بالصورة العامة لكتاب أرسطو. لا بحذف منه فقراً طويلة إلا ما كان من أمثلة لا يعرف القارئ العربى مأخذها . بل إن الفيلسوف العربى ليحمل نفسه على فهم ترجمة متى كلها ، وهو يحرص فوق ذلك على أن يعطينا صورة من هذا الكتاب فى جوه اليونانى ، فيحتفظ بالأسماء اليونانية لفنون الشعر ، ولا يسرف فى المقارنة بينها وبين الفنون الشعرية عند العرب ، ولا يستشهد بشىء من الشعر العربى إلا فى الفصل التمهيدى . وحين نسأل أنفسنا : على أى المراجع اعتمد ابن سينا فى هذا التلخيص ، فلابد أن نسلم بأن مرجعه الأول كان ترجمة متى . فتلخيصه يساير هذه الترجمة وضوحاً وإبهاما ، وهو يحتفظ بكثير من المصطلحات التى استخدمها متى ، مثل : « الإدارة » ، « الاستدلال » ، « الخرافة » ، « الأخذ بالوجوه » ، الخ . بل إن موافقته لترجمة متى فى مواضع بعينها أخطأ فيها متى فهم النص اليونانى أو خالفه بوجه من الوجوه لتكاد تقطع بأن ابن سينا لم يرجع إلى ترجمة كاملة غير ترجمة متى (٢) . ولكن استخدامه للكلمتين اليونانيتين « طراغوذيا وقوموذيا » بدلا من الكلمتين اللتين يستخدمهما متى (المديح والهجاء) يجعلنا نرجح أن النسخة التى رجع إليها من ترجمة متى كانت مزودة بشروح وتعليقات مخالفة لتلك التى نجدها فى نسختنا (٣) . وكذلك نقطع من استعماله لاصطلاح « التخييل » بأنه قد انتفع كثيراً بتلخيص الفارابى لكتاب الشعر ، (راجع « التمهيد » لهذا الباب) .

وهناك ظاهرة أخرى تسترعى نظرنا حين نوازن — من هذه الناحية — بين تلخيص ابن سينا وترجمة متى . فابن سينا لا يكاد يترك اسم فن أو وزن شعرى يونانى دون أن يعرفه ويصفه بشىء من التفصيل . وهذه الشروح لا تجعلنا بحاجة إلى تعديل فرضنا السابق أن ترجمة متى كانت هى الصورة الوحيدة التى اعتمد عليها ابن سينا فى قراءة كتاب الشعر ، فهى شروح خارجة عن النص الأصلى (اليونانى) للكتاب ؛ ولكننا — من ناحية أخرى — نستبعد أن يكون ابن سينا قد أخذها من شروح على هامش النسخة التى استخدمها ، كما أخذ كلمتى « طراغوذيا وقوموذيا » مثلا . والفرض الذى نرجحه أنه استمد هذه الشروح من كتاب (أو « تعليم ») مجهول لدينا كان يتضمن تعريفات لفنون الشعر عند اليونان . ولعله استعان فى ذلك بقارئ يعرف السريانية . وأيا ما كان أمر هذه الشروح فإنها يسيرة الخطر حقاً فى حياة كتاب الشعر فى العربية ، فهى ليست من الوضوح ولا من الاستقامة بحيث تزيد القارئ فهما لفنون الشعر اليونانى ، وعلى كل حال فنحن لا نعرف

(١) ١٤٦ أ : ٢١–١٤٦ ب : ١٩ .
(٢) راجع قبل : ص ١٧ هامش ٢
(٣) راجع قبل : ص ١٥ و ١٨٦ .

أحداً ممن جاءوا بعد ابن سينا قد تابعها أو انتفع بها وإنما نسجلها هنا لما لها من دلالة على أن العرب حاولوا جهد طاقتهم أن يقتربوا من « الجو » اليونانى لكتاب الشعر ، وأن يعرفوا عن الشعر اليونانى نفسه كل ما كان فى مقدورهم أن يعرفوه.

ومصدر ثالث نعتقد أن ابن سينا قد انتفع به فى تلخيصه ، وهو بحث البلاغيين العرب فى « العبارة » . وحين نضيف بحث العبارة إلى البلاغيين العرب فلسنا نعنى ضرورة أن هذه الشعبة من البحث كانت من إنشائهم وابتكارهم ، وإنما الذى يعنينا تقريره الآن أنه قد وجد فى أواخر القرن الثالث بحثان بلاغيان تناولا «العبارة» بالدرس العميق ، وتحدثا عن التشبيه والاستعارة والتجنيس والمقابلة ، وهما : « كتاب البديع » لابن المعتز ،و« نقد الشعر » لقدامة بن جعفر. وجاء أبو هلال العسكرى قريباً من عصر ابن سينا (توفى أبو هلال سنة ٣٩٥ هـ) فبلغ بأنواع البديع خمسة وثلاثين نوعا(١).ولاشك أن ابن سينا فى حديثه عن« الحيل الشعرية »(الفصل الأول) ومحاولته إخضاع أكثر ألوان البديع لفكرة (النسب) كان متأثراً بعناية أهل زمانه بالبديع ،وإن يكن قد ميز فى قوة ووضوح بين هذه « الحيل » وبين جوهر العمل الشعرى وهو « التخييل ». ثم إنه يستخدم بعض مصطلحات البلاغيين فى معانيها التى عرفت عندهم كالتشبيه والاستعارة والمجاز (الفصل الثانى) والمطابقة (الفصل الرابع) ، وإن لم يلتزم ذلك أيضاً ، فقد يسمى المجاز « النقل » ، والاستعارة « المتغير » — ولعله متأثر فى ذلك بترجمة متى — كما نراه يستعمل اصطلاح « المطابقة » (فى الفصل الثانى) على غير ما استعمله البلاغيون .

على أن هناك مصدراً آخر أهم من هذه المصادر كلها ، وأعنى به ثقافة ابن سينا الفلسفية المستمدة من بحوث أرسطو فى غير الشعر ، وبخاصة كتبه المنطقية والنفسية .فالعرب قد وضعوا الشعر فى إطار منطقى حين عدوه صناعة ترمى إلى اكتساب تسليم الغير بما نقول ،وألحقوه بالجدل والخطابة ، فكان طبيعياً أن تهيأ أفكار كتاب الشعر لتتفق مع هذا الإطار العام . ثم إن أرسطو قد بحث قوى النفس فى كتاب « النفس » ومنها قوة متخيلة تتلقى صور الموجودات من خارج وتحتفظ بها ، فلم يكن غريباً أن يبحث ابن سينا عن صلة بين هذه القوة التى تصور الوجود الخارجى ، وبين المحاكاة الشعرية التى تصور الوجود الخارجى أيضاً . وأخيراً هناك « الفلسفة الأولى » التى تسمى أحيانا بالإلهيات ، والتى تعد فى الفلسفة الأرسطية علم « المبادئ الأولى » الداخلة فى سائر العلوم الجزئية (٢) ، فلا عجب أيضاً إذا استخدم ابن سينا مبادئ هذا العلم فى فهم نظريات كتاب الشعر.

هل استطاع ابن سينا أن يكون من هذه العناصر « نظرية فنية » ؟ وما درجة انتساب هذه النظرية إلى كتاب الشعر؟ لقد كان موقفه من أول الأمر مباينا لموقف متى : فمتى مترجم يؤدى عبارة النص الأصلى بما استطاع من حرفية ، ويدع لقرائه جهد التنقيب عما تحتمله ألفاظه من معان ، أما ابن سينا فشارح مطالب بأن يعبر عما فهم فى عبارة قويمة تشف عن معناها . ولكن صعوبة أخرى تقوم فى وجهه : صعوبة معنوية خالصة مرجعها إلى رغبته فى تقريب المعانى التى تناولتها ترجمة متى إلى ذهن القارئ العربى . فلديه حديث عن أنواع التشبيه والمحاكاة وحديث عن أقسام

---

(١) الصناعتين ط . الآستانة ، ص ٢٠٤–٣٤٣

(٢) النجاة ، ط . القاهرة ١٣٣١ ص ٣٢٢ .

الطرغوذيا أو المديح ، وحديث عن الكل والوحدة الخ . ولديه ألفاظ اصطلاحية مثل « تقويم الأمور » و« الخرافة » و« الإدارة » و« الاستدلال » و« الحل » و« الرباط » الخ . وهو مطالب ببيان هذه الألفاظ ، وإيضاح هاتيك المفاهيم ، وتفصيل تلك الأقسام . وإذا اتخذنا ثبات المصطلح الفنى ووضوحه معياراً لاستقرار الفكر فى تلخيص ابن سينا ، فلابد أن نلاحظ أن شيئاً كثيراً من غموض المترجم قد سيطر على عمل الفيلسوف. فتعريف ابن سينا للطراغوذيا (الفصل الرابع) تعريف يشوبه كثير من الإبهام . وشرحه لمعنى الحل والرباط (الفصل السادس) لا يعطى القارئ معنى واضحاً لهذين المصطلحين. وكلمة « الاستدلال » لا تناسب المعانى التى يخلعها عليها بوجه ما (الفصل الرابع) . فإذا جاء إلى بيان « أنواع الاستدلال » لم نكد نتبين صلة بين هذه الأنواع وبين التعريف الذى قدمه ، ومن باب أولى لم نجد صلة ما بين هذه الأنواع وبين أنواع الاستدلال عند أرسطو .

هذا فى باب الغموض والإبهام . اما فى باب المداولة بين مصطلحات مختلفة للمعنى الواحد فيكفينا أن نعود إلى ماأورده عن « أجزاء الطراغوذيا » (الفصل الرابع)... على أننا سنجد استعماله لكلمة « الخرافة » (فى الفصل الخامس) شاهداً على أنه لم يحدد معنى هذه الكلمة على الإطلاق .

وبجانب هذا الغموض والاضطراب نجد محاولة صادقة لوضع أصول للصناعة الشعرية مستقاة من كتاب أرسطو. ولا شك أن لتصرف ابن سينا ومرونة ذهنه فضلا كبيراً فى رسم خطوط هذه المحاولة ، فنحن نراه كلما أخذ فى شىء من البسط والتوضيح لما فهمه من أفكار أرسطو يميل إلى تقرير قواعد معينة ، قد لانستطيع أن نعدها فلسفة فنية كاملة ولكننا نجد فيها بلاشك فهماً خاصاً للشعر ينتمى إلى الأفكار الأرسطية بنسب قريب . والفصل الأول الذى جعله ابن سينا مقدمة لكتاب أرسطو يفيدنا فائدة كبيرة فى تبين هذه الأصول ، وأولها فكرة التخييل التى يشرحها ابن سينا شرحاً مفصلا . وكلمة التخييل لم ترد فى ترجمة متى ، أما ابن سينا فيستعملها مقترنة بكلمة « المحاكاة » ومفسرة لها . ففكرة التخييل إذاً هى الفكرة التى اطمأن إليها ابن سينا واتخذها قاعدة لتفسير العمل الفنى . وإذا رجعنا إلى شرح ابن سينا للكلمة رأينا لها هذه الدلالات :

١ ــ أن الكلام المخيل موجه إلى مخاطبة الغير . وهنا نرى أثر ارتباط الشعر بالمنطق عند العرب . فكما أن « الجدل » يراد به إقناع الغير ويعتمد على المقدمات المقبولة عند العلماء ، والخطابة يراد بها إقناع الغير وتعتمد على المقدمات المقبولة عند الجمهور ، فكذلك الشعر يراد به إيقاع المعانى فى نفوس السامعين ، فالتخييل الشعرى ، إذاً ، نظير « التصديق » الجدلى والخطابى .

٢ ــ وإذا كانت صناعة الجدل وصناعة الخطابة تخاطبان الفكر ، فإن صناعة الشعر تخاطب الجانب الانفعالى للإنسان . فالنفس تذعن للكلام المخيل إذعاناً انفعالياً غير فكرى ، فتنقبض عن أمور وتنبسط عن أمور ، من غير روية وفكر واختيار .

وهنا نجد أثر الاستعانة ببحث أرسطو فى النفس لتفسير بحثه فى الشعر . فابن سينا لا يفهم المحاكاة على أنها « تقليد » وحسب ، بل يفهمها على أنها تصوير معنى من المعانى للمخيلة ، وذلك ظاهر فى اشتقاق كلمة « التخييل » نفسها .. والمخيلة ــ كما يشرحها ابن سينا فى تلخيص كتاب النفس ــ هى مستودع الصور الحسية ، فهى تخزن الصور التى يؤديها إليها الحس ، والفكر قد يعمل

فى هذه الصور بالتركيب والتحليل(١) . وهى متصلة بالقوة النزوعية ،فإذا ارتسمت فى المخيلة صورة محبوبة أومكروهة نشطت القوة النزوعية إلى طلبها أو الهروب عنها(٢). وليس فى رد ابن سينا فكرة المحاكاة إلى انطباع صور الموجودات فى المخيلة شيء من الغرابة أو البعد عن التفكير الأرسطى. فالمحاكاة عند أرسطو ليست تقليداً أو نقلا حرفياً عن الوجود الخارجى ، ويدلنا على ذلك قوله إن الشاعر والرسام وكل صانع صورة قد يحاكى الأشياء الموجودة وقد يحاكى الأشياء التى يقال إنها موجودة أو الأشياء التى ينبغى أن توجد(٣) . فالمحاكاة إذاً ليست نقلا حرفياعن الوجود الخارجى وإنما هى تعبير عن وقعه على المخيلة ، وهذا مجمل رأى الناقد الانجليزى بتشر فى المحاكاة الأرسطية(٤). وهو شبيه بتفسير ابن سينا إلى حد كبير ، لولا أن بتشر ينظر إلى عمل المخيلة عند الشاعر أو المتفنن وبذلك يتحقق فى تفسيره اتحاد موضوع المحاكاة بصورة المحاكاة أكثر مما يتحقق عند ابن سينا الذى ينظر إلى عمل المخيلة عند السامع أو المتلقى ، فتنحصر المحاكاة أو « التخييل » عنده فى عملية التعبير، أى فى ذلك الجسر الذى يصل المتفنن بالمتأثر . فالمحاكاة عنده « تخييل » على حين أنها عند بتشر « تخيل » .

٣ – والتخييل أمر خارج عن التصديق . فالتصديق راجع إلى مطابقة الكلام للواقع ، أما التخييل فراجع إلى ما للكلام نفسه من هيئة تحدث الانفعال . ومن هنا جاز أن تكون مواد التخييلات صادقة أوكاذبة إذا أحدثت فى النفس الانفعال المقصود بالشعر . ومن هنا جاز أن يكون القول الصادق مخيلا « إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس » . ومن هنا أيضاً أمكن أن تحصر التصديقات التى تستخدم فى صناعة الخطابة ، ولم يمكن أن تحصر التخييلات التى تستخدم فى صناعة الشعر . فالخطيب ملزم بأن يستخدم التصديقات المظنونة أو المقبولة عند الجمهور ، أما الشاعر فله أن يبتدع ماشاء ليحدث فى النفس الانفعال المطلوب ، بل إن الابتداع هوما يطلب منه ليحدث هذا الانفعال .

وابن سينا حين يؤلف بين التصديق والتخييل على هذا النحو يبتعد ابتعاداً واضحاً عن أفكار أرسطو فى كتاب الشعر. فعنصر « الفكر » عند أرسطو – ويمكننا أن نعده مقابلا للتصديق –

---

(١) الشفاء ، نسخة نخيت ٢٧٠ ب .

(٢) النجاة ص ٢٥٩ .

(٣) الشعر ، ف ٢٥ . ويقابلها فى شرح ابن سينا : « إن الشاعر يجرى مجرى المصور وكل واحد منهما محاك ، والمصور ينبغى أن يحاكى الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة : إما بأمور موجودة فى الحقيقة ، وإما بأمور يقال إنها موجودة وكانت ، وإما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر . » (الفصل الثامن من تلخيص ابن سينا ، داماد ٤١٩ أ) .

(٤) يقول بتشر : « إن العمل الفنى يصور نموذجه الأصلى لا كما هو فى نفسه بل كما يظهر للحواس فالفن لا يخاطب الفكر المجرد ، بل يخاطب قوة الإحساس وقوة التخيل ، فهو يعنى بالمظاهر الخارجية ويستخدم الأوهام ، وعالمه ليس بذلك العالم الذى يكشفه التفكير المحض . إنه يرى الحق ولكنه يراه فى معرض محسوس ، ولا يراه فكرة مجردة . »

Butcher : Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, London 1920, p. 127

راجع الفصل كله : (Imitatin as an Aesthetic Term)

ص ١٢١ – ١٦٢ .

إنما يدخل فى بناء التراجيديا على أنه عنصر ثانوى بعد «القصة» و «الخلق» ، ووظيفته تفسير «الأفعال» وهى المقصودة بالمحاكاة (كتاب الشعر ف٦) . أما ابن سينا فقد كان بعيداً عن الجو الحقيقى للتراجيديا ، ولم يفهم معنى «محاكاة الأفعال» بشىء من الدقة ، فأصبحت التصديقات والتخييلات عنده بمنزلة المادة والصورة . وفكرة التخييل متصلة من هذه الناحية بالفلسفة الأولى . فالتصديقات هى العنصر الأول الذى يقبل أن يوضع فى صورة الشعر ، مثله مثل الخشب للسرير ، والتخييلات هى الصورة التى توضع فيها هذه العناصر الأولى فتصبح شعراً(١) . ويتتج من هذا أن حقيقة الشعر الذاتية ليست فى مادة المعانى ، بل فى صورتها .

٤ ــ وقد توجه التخييلات الشعرية نحو «الأغراض المدنية» من سياسية وغيرها كما كان الشعراء اليونانيون يفعلون ، إذ كانت محاكاتهم إنما هى للأفعال ، فكانوا يقصدون بالقول الشعرى المخيل أن يحثوا على فعل أو يردعوا عن فعل ، أما العرب فأكثر محاكاتهم إنما هى للذوات ، فهم يشبهون الشىء ليوقعوا فى النفس نوعا من العجب لصورة الشىء المحاكى ، لا ليحثوا على فعل أو يردعوا عن فعل .

هذه الدلالات الأربع لكلمة «التخييل» تظل ثابتة فى فصول التلخيص السبعة وإن تناول ابن سينا بعض نواحيها بمزيد من التفصيل . وصلة التخييلات بالتصديقات ، أو بعبارة أقرب إلى لغتنا ، صلة الشعر بالفلسفة ، هى أكثر هذه الأفكار ترددا فى تلخيصه ، فهو وإن أخرج من الشعر ما كان مجرد نظم «لأقاويل طبيعية» (الفصل الثانى) يقسم أجزاء الطراغوذيا إلى ما تقع فيه المحاكاة وما تكون به المحاكاة ، والقسم الأول يشمل العادات والاعتقادات والآراء ، والقسم الثانى يشمل الأقاويل الخرافية المحاكية والوزن واللحن . فالتصديقات إذاً هى مادة الصناعة الشعرية ، وإنما تكون الصناعة فى صور هذه التصديقات بجعلها مخيلة موزونة . وهو يصف «الجزء الرائى» (أو الرأى) فى طراغوذيا بأنه «ما اقتدر فيه على محاكاة الرأى وهو القول المطابق للموجود على أحسن ما يكون» ، ويقرر أن هذا الضرب من التخييل للآراء كان هو «الكلام المحمود عندها» ، ويلاحظ أن التخييل الشعرى كان متقدماً على الإقناع الخطابى فى الزمن ، وكلاهما يقصد به تقرير الاعتقادات فى النفوس (الفصل الرابع) . ويقول إن القول الرائى إذا كان صادقاً بين الصدق أخذ بحاله وإذا كان غير بين بُيِّن بطريق شعرى (الفصل السادس) . ويقرر أن أصول التخييلات مأخوذة من الخطابة ــ أى من التصديقات المشهورة (٢) ــ والشعر يتصرف فيها تصرفاً ثانيا (الفصل الرابع) . ثم هو يحذر الشاعر من استخدام الأقيسة الخطابية (الفصلان الرابع والسادس) ويعد محاولة «الصناعة التصديقية» غلطاً منه (الفصل الثامن) . ونخرج من هذه المواضع كلها بأن التصديقات الخطابية مادة للتخييلات الشعرية ، وأنها غير «المعانى المخيلة» التى هى خاصة الشعر . وقد تشعرنا عبارة ابن سينا بأن أصول التخييلات كلها مأخوذة من الخطابة (٣) ، وقد يسمح باستخدام «القول

---

(١) راجع «أقسام العلل وأحوالها» فى كتاب النجاة ص ٣٤٣-٣٤٧ .

(٢) من المعلوم أن أرسطو قد تناول فى كتاب الخطابة كثيراً من التصديقات التى أوردها فى كتاب الأخلاق وكتاب السياسة .

(٣) «واعلم أن أصول التخييلات مأخوذة من الخطابة» . (الفصل الرابع) .

الرائى » فى الشعر وإن انعدم منه عنصر التخييل (الفصل السادس) ، وقد يبيح للشاعر استخدام «التصديق الصناعى إذا وقع موقعاً فبلغت به الغاية» (الفصل الثامن) . ولكنه فى ذلك كله لا يخرج عن أصل فكرته وهو أن «التخييل» قوام المعانى الشعرية ، وأنه شىء فى صورة المعنى لافى أصل المعنى ، وهو من جهة أخرى يربط الشعر ربطاً قوياً بالفلسفة ، ويبيح له أن يغترف من معينها ما شاء ، على ألا يتجاوز فى ذلك المشهور من معانيها ، وعلى أن يبدع فى هذه المعانى ما هو خاص به من ضروب التخييل .

وتزداد هذه الفكرة وضوحاً حين نقرنها إلى فكرة ابن سينا عن الفرق بين «الأمثال والقصص» وبين الشعر (الفصل الخامس) . فهو يخرج الأمثال والخرافات «مثل مافى كليلة ودمنة» من الشعر وإن نظمت ، لأن الغرض من هذه الأمثال والخرافات ليس التخييل بل إفادة الآراء ، ولأن سبيلها اقتناص أحوال تنسب إلى أمور ليس لها وجود ، فهى إذاً تأخذ مادتها من أمور مخترعة غير ممكنة ، ولاتصور هذه المادة فى صورة مخيلة على عكس الشعر الذى يأخذ مادته من أمور موجودة أو ممكنة ، ويحدث فيها تخييلا وابتداعاً. ومن أجل ذلك فهم ابن سينا «القصص الشعرى» على أنه « تخييل الأزمنة وماذا يعرض فيها ومايكون حال السالف منها بالقياس إلى الغابر وكيف تنتقل فيها الدول وتدرس أمور وتحيا أمور . » (الفصل السابع) .

وينبغى أن نلاحظ هنا ما صارت إليه الفكرة الأرسطية من تبديل وتحويل . فأرسطو إنما يقارن بين الشاعر والمؤرخ ، ولا يقارن بين الشاعر وصاحب كليلة ودمنة . وهو ينكر أن يكون التاريخ شعراً ولو وضع فى لغة موزونة ، لأن التاريخ يثبت الحوادث الجزئية التى وقعت لأشخاص معينين ، على حين أن الشعر يثبت الحوادث التى يمكن أن تقع للناس عامة . فالشعر ينشد موافقة القوانين العامة للحياة ، على حين أن التاريخ ينشد موافقة الحقائق الجزئية . هذا مجمل فكرة أرسطو (كتاب الشعر ف٩) . أما ابن سينا فينقل الموضوع إلى المقارنة بين الشعر والخرافة ، وينكر أن يكون من الخرافة شعر ، معبراً بذلك عن التصاق الشعر العربى بالواقع ، وترفعه عن شطحات الخيال ، وخلوه خلواً تاماً من جانب « الأسطورة » .

ولكن كيف يتم التخييل ؟ أو بعبارة أخرى ، ماذا يكون عمل الشاعر حين يخيل ؟ إن ابن سينا يشير إلى اعتماد التخييل على الحس ، وأن التخييل البالغ هو ما يجعل الشىء يحس نفسه (الفصل السادس) . والتخييل شىء فى طبيعة البشر وعادتهم ، غير أن بعض الصنائع تقصد إلى المحاكاة وتتكلف إتقانها (الفصلان الثانى والثالث) ، فمنها مايكون بنقش ومنها ما يكون بلحن ومنها ما يكون بوزن ، والشعر يحاكى باجتماع القول والوزن . على أن ابن سينا حين يحاول أن يبين أنواع المعانى المحاكية المخيلة ينحدر عن ذلك الأفق الواسع ، فأنواعها عنده «تشبيه واستعارة وتركيب منهما » (الفصل الثانى) ، ثم هو حين يعرض لبيان الفرق بين الشعر والخطابة فى إيقاع المعانى لايستطيع أن يوضح صورة المعانى الشعرية ، ولا يقدم لنا فى ذلك إلا عبارة مجملة غامضة(١)

ويتناول ابن سينا فكرة ائتلاف القول المخيل والوزن واللحن فى الشعر ، ويوضح أن الوزن

---

(١) « وما كان غير بين بين بطريق شعرى لا خطابى يكون بحيث يقال يلوح صدقه ، بل بأمور خارجة أو أقوال تحاكى أمراً ، ذلك الأمر يوجب المعنى إيجاباً خارجياً . » (الفصل السادس) .

واللحن يتبعان الغرض من التخييل ، ويناسبان المعانى المخيلة . (الفصول الثانى والثالث والرابع) . ثم هو يتكلم عن تناسب المعانى ولزومها للغرض الذى بنى عليه الشعر ، وما يجب أن يراعى فيها من الترتيب ، وأن المقصود يجب أن يكون محدوداً لا تخلط بغيره مما لايليق به ، ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقض (الفصل الخامس) . ويمكننا أن نفهم من بعض عباراته فى هذا الموضوع نفسه أن الوحدة التى يعنيها ليست وحدة بسيطة بل مركبة ، فهو يتحدث عن «الاشتمالات والانتقالات» فى الطراغوذية ، وينفى أن يكون القصد فى الطراغوذية الكلام فى معنى بسيط . وكذلك نراه حين ينتقل إلى تقسيم «الخرافات الشعرية» إلى «بسيطة ومشتبكة» يبين ما «للخرافات المشتبكة» من ميزة التفنن فى وجوه المحاكاة ، ونقل النفس عن انفعال إلى انفعال ، «بأن تخيل سعادة فتنبسط ، أو شقاوة فتنقبض». ونراه حين يعرض لبيان ما تمتاز به «إفى» عن «طراغوذيا» يشير إلى مالتلك من «تفنن فى المحاكيات مختلف» حتى أنهم «ربما أدخلوا فيها الدخيلات وإن لم تكن مناسبة ، ذلك لأن المناسب يقضى بسرعة التمام ، وإنما يطول الكلام بالدخيل». (الفصل السابع) .

ففكرة «الوحدة» متصلة بفكرة «الطول» . وهو يفصل القول فى أن الإطالة كانت شرطاً للإجادة فى الشعر عند اليونان (الفصل الرابع) . ويعود فى موضع آخر فينبه إلى أن الطول المناسب للقصيدة ينبغى أن يكون «معتدلا كالطبيعى» ، بحيث لا يغيب عن الذهن أولها وآخرها وتكون مع ذلك واضحة الانتقالات ، مفصلة الأجزاء .

وإذا جاز لنا أن نجمل الأفكار السابقة فى قول كلى جامع يدل على تصور ابن سينا للعمل الشعرى ، مقدرين ما لابد أن يكون فى هذه الأقوال الجامعة من تجوز وتسمح وخصوصاً إذا أخرجناها من لغة أصحابها لنصوغها فى عبارات قريبة إلى عرف العصر ، فإن لنا أن نقول : إن ابن سينا قد تصور العمل الشعرى على أنه شىء يكون فى صورة المعانى لا فى مادتها ، وتصور غرضه على أنه إثارة انفعال ، وتصور القطعة منه على أنها كل متكامل ولكنه مركب متشابك الأجزاء .

ثانيا ـ ابن رشد

١ ـ أما ابن رشد (٥٢٠ ـ ٥٩٥ هـ) فمنزلته فى تاريخ الفلسفة الإسلامية أنه كان ختاماً طيباً لحلقة الفلاسفة الكبار فى الإسلام ، وصلة بين التراث الفلسفى الإسلامى وبين النهضة الأوروبية الحديثة . وقد عكف ابن رشد على كتب أرسطو شارحاً وملخصاً ، وحاول أن يقترب من فلسفة المعلم الأول أكثر من أى فيلسوف عربى قبله . ولقبه الأوروبيون «بالشارح (١)» ، وعنوا بفلسفته منذ أوائل عصر النهضة ، وعرفوا كتبه بوساطة ترجماتها العبرية واللاتينية . وتلخيص ابن رشد لكتاب الشعر ـ وهو جزء من تلخيصه للمنطق ـ ترجم إلى اللاتينية مرتين ، ترجمه مانتينوس Mantinus عن ترجمة تدرس تدرسى العبرية ، ثم ترجمه هرمانوس ألمانوس Hermannus Alemannus عن الأصل العربى (٢) . ولذلك لا نعجب إذا نال هذا التلخيص من عنف النقاد الأوروبيين ـ على اختلاف ميادين بحثهم ـ أكثر مما نال ترجمة متى التى لم يعرفها إلا عدد قليل من الدارسين . فرينان (٣) ، ودى بور (١) ، وبايووتر (٤) ، كل أولئك نسبوا إلى ابن رشد الخلط فى أداء معانى أرسطو ، والعجز عن فهمها . أما نحن فندرس تلخيص ابن رشد فى ضوء ترجمة متى وتلخيص ابن سينا ، محاولين أن نتبين خصائص هذه الحلقة الجديدة ، ودلالتها على تطور الكتاب فى العربية .

وابن رشد يحدد الغرض من كتابه بأنه «تلخيص ما فى كتاب أرسطوطاليس فى الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر ، إذ كثير مما فيه هى قوانين كلية خاصة بأشعارهم وعادتهم فيها (٥) . «وإذا فهو يتخلى عن المحاولة التى بدأها ابن سينا لإعطاء صورة كاملة من هذا الكتاب فى جوه اليونانى . والمقارنة النصية بين هذا التلخيص وبين تلخيص ابن سينا وترجمة متى تدل على أنه اعتمد عليهما وجمع بينهما (٦) ، كما أن ورود نقلين عن الفارابى فى تلخيص ابن رشد يدل على أنه قد رجع إلى تلخيص الأول وانتفع به . وإنه ليبدو غريباً ألا يشير ابن رشد بشىء إلى تلخيص ابن سينا مع موافقته له فى كثير من أفكاره وتقسيماته ، وأن يشير إلى تلخيص الفارابى . فما تعليل ذلك ؟ هل تعمد ابن رشد ، لسبب من الأسباب ، ألا يشير إلى تلخيص ابن سينا ، أم تراه لم يطلع فى الحقيقة على هذا التلخيص ، بل رجع إلى تلخيص الفارابى

---

(١) دى بور : تاريخ الفلسفة فى الإسلام ، ترجمة محمد عبد الهادى أبو ريدة ، القاهرة ١٩٣٨ ص٢٥٦

(٢) J. Tkatsch : AUPA, B I S. 134 a—b.

(٣) Averroes et L'Averroisme, p. 36 وينقل الرأى Tkatsch فى المرجع السابق ص ١٣٢ ب .

(٤) Bywater : Arisrotle on the Art of Poetry, p. XXXII وينقل الرأى محمد خلف الله فى « لقد بعض التراجم والشروح العربية ... » ص ٢٤ .

(٥) تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر لابن رشد ، نشر فاوستو لازينيو (فلورنسه ١٨٧٢ ص ١.

(٦) راجع الحواشى التى أضفناها إلى ترجمة متى .

وحده ، وإنما منشأ ما بين تلخيص ابن سينا وابن رشد من اتفاق أن كليهما اعتمد على تلخيص الفارابى ؟ إن صح هذا الفرض الأخير فإنه دليل جديد يؤيد ما قلناه من أن تلخيص الفارابى قد حوى أهم الأفكار التى تناولها ابن سينا ، بل إن هذا الفرض — إن صح — يذهب إلى أبعد مما قلناه عن مقدار ذلك التطابق ، أو مدى ذلك التأثير .

٢ — وابن رشد لا يضع لكتابه مقدمة كتلك التى وضعها ابن سينا ، بل يسير من أول الأمر محاذياً للكتاب الأصلى ؛ وهو يستعمل كلمة «التخييل» ويمس بعض جوانبها فى الفصول المختلفة من تلخيصه ، ولكنه لا يحاول تفسيرها بقول مفصل . ثم هو يعنى بالفصول الأخيرة من «الشعر» أكثر من عناية ابن سينا ، ويحذف كل ما جاء فى الكتاب خاصاً بالأشعار اليونانية ، مشيراً إلى ذلك فى إجمال . ويظهر فى تلخيصه بوجه عام — إذا ما قورن بتلخيص ابن سينا — اتجاهان متباينان : الأول : اصطناع مزيد من الدقة فى فهم أفكار أرسطو وأدائها بالعربية ، والثانى : محاولة «تعريب» الأفكار الأرسطية ، ولو أدى ذلك إلى أن تكون الصورة المعربة أشد تحريفاً . ولا يجمع بين هذين الاتجاهين المتباينين إلا الرغبة الشديدة فى إخضاع كتاب الشعر للفهم العربى ، واستخلاص كل ما يمكن أن يستخلص من هذا الكتاب .

تظهر فكرة التعريب بجلاء فى اختيار المصطلحات . فابن رشد يعدل عن الكلمتين اليونانيتين « طراغوذيا وقوموذيا » إلى الكلمتين اللتين وضعهما متى : «مديح وهجاء» . ويقسم الشعر كله إلى مديح وهجاء ، مستغنياً عن الأقسام الكثيرة التى جاء بها ابن سينا . وكل مصطلح يعجز عن فهمه فهو يرده إلى عادة معروفة فى الشعر العربى ، منبها فى بعض الأحيان إلى أن المعنى الذى يضعه « يشبه أن يكون » مناظراً لمعنى المصطلح عند اليونان . فهو يعرف الإدارة بأنها «أن توطئ لمحاكاة الشىء بمحاكاة ضده ثم ينتقل منه إلى محاكاته » ، والاستدلال بأنه «أن يحاكى الشىء نفسه دون أن يعرض لمحاكاة ضده » (ص ١٠) . والرباط بأنه «ربط جزء النسيب وبالجملة صدر القصيدة بالجزء المديحى » ، والحل بأنه «تفصيل الجزءين أحدهما من الآخر» (ص ٢٨) .

ويظهر الميل إلى التعريب بوجه خاص فى الإكثار من إيراد أمثلة من الشعر العربى . فحين يتحدث ابن رشد عن اعتماد بعض الشعراء نسبة افعال وانفعالات إلى أشياء مخترعة (ترجمة متى : ١٣٦ أ — ١٠ — ١٢ ، تلخيص ابن سينا : الفصل الخامس) يقول :

« ومن جيد ما فى هذا الباب للعرب وإن لم يكن على طريق الحث على الفضيلة قول الأعشى :

لعمرى لقد لاحت عيون نواظر إلى ضوء نار باليفاع تحرق
تشب لمقرورين يصطليانهـــا وبات على النار الندى والمحلق
رضيعى لبان ثدى أم تحالفـــاً بأسحم داج عوض لا نتفرق (١) .

وقد تصاحب المثال نظرة مقارنة ، كما يقول فى الاستشهاد للقصص الشعرى الجيد الذى يصور الشىء الموصوف كأنه محسوس مشاهد (متى ١٤٠ أ — ١٥ — ١٦ ، ابن سينا : الفصل السادس) :

(١) تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، ص ١٢

« وهذا يوجد كثيراً فى شعر الفحول والمفلقين من الشعراء ، لكن إنما يوجد هذا النحو من التخييل للعرب إما فى أفعال غير عفيفة وإما فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط — فمثال ما ورد من ذلك فى الفجور قول امرئ القيس :

سموت إليها بعد ما نام أهلها سمو حباب الماء حالا على حال
فقالت سباك الله إنك فاضحى ألست ترى السمار والناس أحوالى
فقلت يمين الله أبرح قاعداً ولو قطعوا رأسى لديك وأوصالى

« ومثال ما ورد من ذلك مما القصد به مطابقة التشبيه فقط قول ذى الرمة يصف النار :

وسقط كعين الديك عاورت صحبتى أباها وهيأنا لموقعها وكـــــرا
فقلت له ارفعها إليك وأحيها بروحك واقتته لها قتة قدرا
وظاهر لها من يابس الشخت واستعن عليها الصبا واجعل يديك لها سترا

« وقد يوجد ذلك فى أشعارهم فى وصف الأحوال الواقعة مثل الحروب وغير ذلك مما يتمدحون به . والمتنبى أفضل من يوجد له هذا الصنف من التخييل وذلك كثير فى أشعاره ، ولذلك يحكى عنه أنه كان لايريد أن يصف الوقائع التى لم يشهدها مع سيف الدولة (١) . »

وابن رشد يتوسع فى مقارناته ، فيستعين مثلا ببعض الظواهر المعروفة فى الشعر الأندلسى حين يتحدث عن اجتماع القول المخيل والوزن واللحن فى الشعر « مثل ما يوجد عندنا فى النوع الذى يسمى الموشحات وهى الأشعار التى استنبطها فى هذا اللسان أهل هذه الجزيرة . إذ كانت الأشعار الطبيعية هى ما جمعت الأمرين جميعاً ، والأمور الطبيعية إنما توجد للأمم الطبيعيين ، فإن أشعار العرب ليس فيها لحن وإنما هى إما الوزن فقط وإما الوزن والمحاكاة معاً فيها (٢) » .

وهو يتوسع فى استشهاده كذلك فيستشهد بالقرآن مجملا ومفصلا ويشير إلى أن فيه أنحاء من القول لاتوجد فى الشعر العربى . فحين يتحدث عن أجزاء صناعة المديح (الأقاويل الخرافية والعادات والوزن والاعتقادات والنظر واللحن) يقول : « وهذا كله ليس يوجد فى أشعار العرب وإنما يوجد فى الأقاويل الشرعية المديحية . » وحين يتناول عبارة متى « أن الاستدلال الفاضل هو المأخوذ من أمور الفعل الإرادى »(١٤٠ أ : ١١—١٢) يقول : « وأكثر ما يوجد هذا النوع من الاستدلال فى الكتاب العزيز ، أعنى فى مدح الأفعال الفاضلة وذم الأفعال الغير فاضلة (كذا) ، وهو قليل فى أشعار العرب . ومثال الإدارة فى المدح قوله تعالى : ضرب الله مثلا كلمة طيبة ، إلى قوله : مالها من قرار . ومثل الاستدلال قوله تعالى : كمثل حبة أنبتت سبع سنابل ، الآية . ولكون أشعار العرب خلية من مدائح الأفعال الفاضلة وذم النقائص أنحى الكتاب العزيز عليهم ، واستثنى منهم من ضرب قوله إلى هذا الجنس (٣) . »

---

(١) تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ص ٢٧ — ٢٨
(٢) المصدر السابق ص ٣
(٣) المصدر السابق ص ٩

ومن الطريف أن نلاحظ تمثيل ابن رشد «للأشعار القصصية» التي يتحدث عنها في آخر تلخيصه، غير ملاحظ ما بينها وبين «شعر المديح» اليوناني من نسب قريب:

«ومحاكاة هذا النوع من الوجود قليل في لسان العرب، وهو كثير في الكتب الشرعية... ومن جيد ما في هذا المعنى للعرب قول الأسود بن يعفر:

ماذا أؤمل بعد آل محـــــرق ... تركوا منازلهم وبعد إيـــــاد
أرض الخورنق والسدير وبارق ... والقصر ذي الشرفات من سنداد
نزلوا بأنقرة يسيل عليهـــــم ... ماء الفرات يجيء من أطواد
جرت الرياح على محل ديارهم ... فكأنهم كانوا على ميعـــــاد
فأرى النعيم وكل ما يلهى به ... يوماً يصير إلى بلى (١) ونفاد (٢)

أما محاولة ابن رشد أن يتعمق فهم أفكار أرسطو أكثر مما فعل ابن سينا، فتظهر في فكرتين أساسيتين: الأولى: فكرة الموضوعات المناسبة لصناعة المديح، أو بعبارة منّى: المواضع التي يوجد منها عمل صناعة المديح (١٣٧ ب: ١ — ٢). فابن رشد يقول:

«وينبغي كما قيل ألا يكون تركيب المدائح من محاكاة بسيطة بل مخلوطة من أنواع الاستدلالات وأنواع الإدارة ومن المحاكاة التي توجب الانفعالات المخيفة المحزنة المرققة للنفوس، ذلك أنه يجب أن تكون المدائح التي يقصد بها الحث على الفضائل مركبة من محاكاة الفضائل ومن محاكاة أشياء مخوفة محزنة يتفجع لها، وهي الشقاوة التي تلحق من عدم الفضائل لا باستيهال، وذلك أن بهذه الأشياء يشتد تحرك النفس لقبول الفضائل. فإن انتقال الشاعر من محاكاة فضيلة إلى محاكاة لا فضيلة، أو من محاكاة فاضل إلى محاكاة لا فاضل، ليس فيه شيء مما يحث الإنسان ويزعجه (٣) إلى فعل الفضائل، إذ كان ليس يوجد محبة لها زائدة ولا خوفاً. والأقاويل المديحية يجب أن يوجد فيها هذان الأمران. وذلك يكون إذا انتقل من محاكاة الفضائل إلى محاكاة الشقاوة ورداءة البخت النازلة بالأفاضل، أو انتقل من هذه إلى محاكاة أهل الفضائل، فإن هذه المحاكاة ترق النفوس وتزعجها (٤) إلى قبول الفضائل (٥).»

وابن رشد لا يجد نظائر لهذه الموضوعات في المدائح العربية، ولكنه يجد لها نظائر في القصص القرآني، «إذ كانت تلك هي أقاويل مديحية تدل على العمل مثل ما ورد من حديث يوسف صلى الله عليه وإخوته، وغير ذلك من الأقاصيص التي تسمى مواعظ».. بل إنه ليبذل جهداً صادقاً ليتمثل فكرة «الحزن والخوف» وما لهما من عائدة على صناعة المديح، وهي فكرة ترد في ترجمة منّى غامضة مضطربة (١٣٧ ب — ١٣٨ ا)، كما ترد في تلخيص ابن سينا متباعدة الأطراف خفية

(١) في طبعة لازينيو: على
(٢) تلخيص كتاب أرسطوطاليس ص ٤٠-٤١
(٣) في طبعة لازينيو «يدعجه»
(٤) في طبعة لازينيو «تذعجها».
(٥) تلخيص كتاب أرسطو طاليس ص ١٧-١٨

المأخذ (الفصل السادس) فيقول : «إن ذكر الرزايا والمصائب النازلة بأهل الفضل يوجب حباً زائداً لهم وخوفاً من فوات الفضائل».

وهو يفصل القول فى الأفعال المحدثة للخوف والحزن من جهة من تقع منهم هذه الأفعال ومن تقع عليهم ، فيقول : « وأما الأشياء التى تلحق مع الالتذاذ بمحاكاتها الرحمة والخوف فإنما يقدر الإنسان على ذلك إذا التمس أى الأشياء هى الصعبة من النوائب التى تنوب وأى الأشياء هى الأشياء اليسيرة الهينة التى ليس يلحق عنها كبر حزن ولا خوف . وأمثال هذه الأشياء هى ما يترل بالأصدقاء بعضهم من بعض من قبل الإرادة من الرزايا والمصائب ، لاما يترل بالأعداء بعضهم من بعض ، فإن الإنسان ليس يحزن ولا يشفق لما يترل من السوء بالعدو من عدوه كما يحزن ويخاف من السوء النازل بالصديق من صديقه ، وإن كان قد يلحق عن ذلك ألم فليس يلحق مثل الألم الذى يلحق من السوء الذى يترل من المحبين بعضهم ببعض ، مثل قتل الإخوة بعضهم بعضاً أو قتل الآباء الأبناء أو الأبناء الآباء . ولهذا الذى ذكره كان قصص إبراهيم عليه السلام فيما أمر فى ابنه فى غاية الأقاويل الموجبة للحزن والخوف (١) .»

والفكرة الثانية التى يظهر فيها ابن رشد أشد اقتراباً من أرسطو وأقدر على حل رموز متى هى فكرة «التغيير» فى الأسلوب الشعرى . فقد مس ابن سينا هذه الفكرة مساً سريعاً (الفصل السابع من تلخيصه) . أما ابن رشد فى تناوله لاستعمال الألفاظ الحقيقية والألفاظ المنقولة فى الشعر ميز تان : ميزة الاستيعاب لرأى أرسطو ، وميزة الاستشهاد بالشعر العربى الذى يقع موقعه هنا . فهو يتحدث عن استعمال الألفاظ الحقيقية والألفاظ المنقولة فى الشعر ، وأن من الشعراء من غلب على شعره النوع الأول ، وأن الشعر إذا تعرى كله من الألفاظ الحقيقية (المستولية) كان رمزاً ولغزاً ، ويمثل لذلك بشعر ذى الرمة من شعراء العرب «وفضيلة القول الشعرى العفيف أن يكون مؤلفاً من الأسماء المستولية ومن تلك الأنواع الأخر ، ويكون الشاعر حيث يريد الإيضاح يأتى بالأسماء المستولية ، وحيث يريد التعجب والإلذاذ يأتى بالصنف الآخر من الأسماء . (٢) .»

ثم يبين أن إخراج الألفاظ والعبارات غير مخرجها المألوف يوجد للكلام صفة الشعر ، ويمثل لذلك بقول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

وإنما صار شعراً لأنه استعمل قوله أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح بدل قوله تحدثنا ومشينا ... وكذلك قول الآخر :

يا دار أين ظباؤك اللعـــــس قد كان لى فى إنسها أنس (٣)

إنما صار شعرا لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها وأبدل لفظ النساء بالظباء وأتى بموافقة

---

(١) تلخيص كتاب أرسطو طاليس ص ١٩-٢٠
(٢) المصدر السابق ص ٣٥
(٣) فى طبعة لازينيو « انسها انسى »

الإنس والأنس فى اللفظ . وأنت إذا تأملت الأقوال المحركة وجدتها بهذه الحال ، وما عرى (١) من هذه التغيرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط (٢) .

ويسترسل ابن رشد فى عرض هذه الفكرة فيعد من «التغيرات» القلب والحذف ، والزيادة والنقصان ، والتقديم والتأخير ، وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ، ومن السلب إلى الإيجاب ، وجمع الاضداد فى شىء واحد كقوله : «فيك الخصام وأنت الخصم والحكم» وكون الضد سبباً للضد كقوله تعالى : «ولكم فى القصاص حياة» . «وليس يخفى عليك أنواعها البسيطة والمركبة المحصورة فى هذه الكلمات ، ويشبه أن يكون إحصاء أنواعها الأخيرة عسيراً جدا ، ولذلك اقتصر هنا على الكليات فقط . والفاضل من هذه الأشياء هو أن يستعمل فى كل واحد منها ما هو أبين وأظهر وأشبه ، وهذا لا يوجد إلا فى النادر من الشعراء ... وهذا الصنف هو الذى يجمع إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية ، أعنى تحريك النفس . مثال ذلك أن الإبدال إذا كان شديد الشبه أفاد جودة التخييل والإفهام معاً (٣) .»

٣ — وخلاصة القول : إن تلخيص ابن رشد لا يقدم أصولا جديدة لما يمكن أن نسميه « نظرية الفن» . فالأصول التى نجدها مفصلة مشروحة عند ابن سينا نجدها عنده مجملة أو مجزأة . وما فى تلخيص ابن رشد من جديد فهو محاولته أن يطبق بعض الأفكار التى فهمها من كتاب أرسطو على نماذج من الأدب العربى ، وتعمقه بعض الأفكار التى اضطرب فى فهمها ابن سينا أو مسها مساً خاطفاً ، وبخاصة الكلام على العنصر الانفعالى فى المدائح وما يعين على تحقيقه من موضوعات ، والكلام على الأسلوب الشعرى وجمعه بين صفتى السمو الوضوح . على أننا حين نقابل بين تلخيص ابن سينا أو تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر وبين النص الأصلى فلابد أن نطلع على مفارقات بعيدة ، فخصائص التراجيديا (أو «الطراغوذيا» كما سماها ابن سينا) لا تزال مجهولة كل الجهل ، والعقدة (μῦθος) التى تدور عليها الحوادث ، وهى قوام هذه الصناعة عند أرسطو ، قد فقدت هذا المعنى تماماً وأصبحت هى و «المعانى الشعرية المخيلة» شىء واحد ، وقد ضاعت — تبعاً لذلك — معانى «التعرف» و«والإدارة» و«الربط» و«الحل» واستبدلت بها أفكار مؤتشبة من ههنا وههنا . وأما «المنظر» المسرحى فقد أصبح «نظراً» فكرياً أو فكرياً تخييلياً ليلتئم مع الفهم العام للشعر ، وأما المقارنة بين الشعر والتاريخ فقد أصبحت مقارنة بين الشعر وبين الأمثال أو «الخرافات المخترعة» . ولكن هذه القواعد الخاصة بالتراجيديا اليونانية ليست كل ما فى كتاب الشعر . وكما وجدنا فى ترجمة متى شيئاً من الوضوح النسبى فى أدائه لبعض الأصول العامة التى يضعها أرسطو للصناعة الشعرية وللفنون المحاكية بوجه عام ، نجد فى تلخيص ابن سينا وابن رشد محاولة صادقة لفهم هذه الأصول ، تمتد إلى الاستعانة بنواح أخرى من فلسفة أرسطو لتفسير آرائه فى الشعر ، وتتناول جملة من المسائل الخطيرة فى النقد والبلاغة ، كمسألة الوحدة الفنية ، والطول المستحسن فى القصائد ، وصلة الشعر بالفلسفة ، والصدق والكذب فى المعانى الشعرية ، وطريقة الشعر فى إيقاع المعانى

---

(١) فى طبعة لازينيو « عدى »

(٢) تلخيص كتاب أرسطو طاليس ص ٣٨-٣٩

(٣) المصدر السابق ص ٣٩-٤٠

فى النفوس ... وهى أفكار عالجها الفلاسفة العرب بكثير من الجد ، وحاولوا — ما استطاعوا — أن يقرّبوا من صورها الأصلية ، وأن يقربوا هذه الصور إلى الناس . وبذلك التوضيح والتعديل ، والتفسير والتحليل ، استطاعوا أن يزيدوا دائرة تأثير «الشعر» اتساعاً ، وأن يضعوا خطوط الصورة العربية لهذا الكتاب فى شىء كثير من التحديد والوضوح .

أما كيف اتسعت دائرة هذا التأثير ، ومن الذين تناولتهم من البلاغيين والبلغاء ، وما الأشكال التى اتسعت لها حين اتصلت بالممارسة العملية للبلاغة إنشاء ونقداً ، فهذا ما نحاول بيانه فى الباب التالى .

الباب الثالث

كتاب
أرسطوطاليس
فى الشعر
بين البلاغيين والبلغاء

تمهيد

هل أثر كتاب الشعر فى البلاغة (١) العربية ؟ وما مظاهر هذا التأثير إن كان ؟

هذا هو السؤال الذى ينبغى أن نضعه الآن بعد إذ رأينا ثلاث محاولات لتهيئة هذا الكتاب للأذهان العربية .

وقد أشرنا فى تمهيد الكتاب إلى البحوث السابقة فى تاريخ كتاب الشعر عند العرب . ولاحظنا أنها متفقة فى إنكار قيام تأثير لكتاب الشعر فى الثقافة العربية على الإطلاق . فتكاتش يقرر أن ابن سينا وابن رشد لم يفهما ترجمة متى ، بل يذهب إلى أنه لو كانت الترجمة التى بين يدى ابن سينا أدق وأدل على الأصل من ترجمة متى لما استطاع ابن سينا فهمها أيضاً ؛ لأن الشعر العربى والشعر الفارسى جميعاً كانا يجولان فى أجواء غير الأجواء التى كان يجول فيها الشعر اليونانى . ثم هو يقرر أن الموضوعات التى تناولها نقد الشعر عند العرب كانت بعيدة كل البعد عن الموضوعات التى تناولها أرسطو . وحكمه هنا سريع مجمل ، لا يعتمد على بحث عميق فى المصادر العربية ، ولا يتناول هذه المصادر — فى أغلب الظن — تناولا مباشراً . ويجىء جبريلى بعده فيتناول تلخيصى ابن سينا وابن رشد بشىء من التفصيل لما لهما من قيمة فى تاريخ الأدب العربى نفسه ، ولكنه يعرض أفكارهما — كلما تناولها بشىء من العمق — عرضا «فنياً» أو «جماليا» ، موازناً بينها وبين الأفكار الأرسطية من وجهة نظر «فلسفة الفن» . حتى إذا فرغ من هذا العرض قرر أن تلخيصى الفيلسوفين العربيين يبدءان وينهيان المحاولة الأولى والأخيرة لوصل العالم الثقافى الإسلامى بقواعد الشعر كما يرسمها أرسطو (٢) .

ثم يجىء المستشرق الروسى كراتشكوفسكى فيتناول الموضوع تناولا عابراً فى مقدمة «كتاب البديع» ، ويعتمد على بحوث تكاتش التى أثبتت مبلغ التشويه الذى أصاب كتاب الشعر فى صورته العربية ، وعلى بحوثه الخاصة عن نشأة نقد الشعر عند العرب فى القرن الثالث ، ليقرر أن كتاب الشعر الأرسطى لم يؤثر فى علم الشعر عند العرب . ولا يعرض لقضية أخرى ذات خطر فى كتاب البديع نفسه ، وهى تأثر الكتاب بخطابة أرسطو (٣) .

أما أستاذنا الدكتور طه حسين فيقرر أن كتاب الشعر «لم يفهمه أحد على الإطلاق» ممن عنوا بدراسته من العرب ، ثم يعود فيقرر أن ابن سينا قد فهم منه نظرية المحاكاة ، كما فهم أصولا عامة قد تنطبق على الأدب العربى من بعض الوجوه (٤) . ولكن أستاذنا لا يوضح هذه الأصول ،

---

(١) نستعمل كلمة البلاغة والنقد هنا مترادفين كما كان يستعملهما القدماء .

(٢) راجع ص ١٨ — ٢١ من هذا البحث .

(٣) مقدمة كتاب البديع لابن المعتز (لندن ١٩٣٥) ص ٢

(٤) مقدمة كتاب « نقد النثر » لقدامة بن جعفر ص ١٧ و ٢٦-٢٧

ولا يتتبع انسيابها إلى البلاغة العربية ، بل يستأثر بانتباهه مصدر آخر من مصادر التأثير ، وهو القسم الثالث من كتاب الخطابة الخاص بالعبارة .

وقد أوضحنا فى ذلك التمهيد أننا نعد العمل التاريخى الخالص الذى أجرى حول ترجمة كتاب الشعر إلى العربية وتأثير هذه الترجمة عملا ناقصاً من وجوه كثيرة ، ورددنا هذا النقص إلى أن البحث التاريخى كان يخضع لسلطان النظرة النقدية أو الفلسفة الفنية ولا يخلص لوجه التاريخ . ثم حاولنا أن نحلل ترجمة متى بن يونس فى ضوء الظروف التاريخية التى أحاطت بها تحليلا دقيقاً مستقصياً جهد الطاقة ، وعرضنا هذه الترجمة بما فيها من نواحى الوضوح ونواحى الغموض ، ونواحى الدقة ونواحى الانحراف ، عرضاً وصفياً أميناً ، جهدنا أن يسلم من مغبة الأحكام النقدية التى يغلب عليها الإجمال ، والتى ينزلق منها الباحث بسهولة إلى القول بأنه ما دام أسلوب المترجم العربى غامضاً وطريقته حرفية فقد كانت إذاً غير مفهومة ، وما أسرع ما ينقلب مفهوم «ال» فى كلمة الترجمة من العهد إلى الاستغراق .

وتناولنا بعد ذلك تلخيص ابن سينا وتلخيص ابن رشد بمثل هذه الدقة التاريخية ، مبينين العناصر التى استعان بها الفيلسوفان لفهم ترجمة متى ، وتفسيرهما لأفكار أرسطو فى ضوء الوسائل التى تيسرت لهما ، وبذلك استطعنا أن نوضح فى وقت واحد عناصر ما يمكن أن يسمى «بنظرية الفن» عند الفيلسوفين العربيين ، وصلة هذه العناصر بكتاب الشعر . وقد بقى أن نتبع هذا المنهج التاريخى نفسه لنرى مبلغ تأثر البلاغة العربية بكتاب الشعر . ويقتضينا هذا المنهج أن نتتبع أفكار العرب عن نقد الشعر قبل أن يعرفوا الصور المترجمة والملخصة من كتاب الشعر ، لأن معرفة المشكلات النقدية التى أثيرت قبل دراسة كتاب الشعر هى التى ستحدد مدخل هذا الكتاب إلى البلاغة العربية ، إذ لابد أن يستعان بأفكاره — إذا استعين بها — على حل هذه المشكلات ، ولابد أن تمر هذه الاستعانة بعملية هضم وتمثيل ، تمتزج فيها بغيره من المؤثرات . ثم إن لدراسة هذه الأصول التاريخية فائدة أخرى : وهى تمييز خصائص التيارات الأولى فى البلاغة تمييزاً يوضح لنا — بقدر الإمكان — مبلغ ما بينها وبين تيار الشعر من اختلاف ، وما بين التيارات التى وجدت بعده وبين تلك القديمة من نسب . فنكون بذلك إذا رددنا شيئاً من الاتجاهات البلاغية التى ظهرت بعد ترجمة كتاب الشعر وتلخيصه إلى هذا الكتاب إنما نفعل ذلك على هدى واستبصار .

ويبقى بعد ذلك أن ندرس المسائل التى ظهر فيها تأثير كتاب الشعر — إن وجدنا مثل هذه المسائل — دراسة موضوعية ، كدراستنا لترجمة الشعر وتلخيصاته . فنتبين مم اشتقت هذه المسائل : أمن الترجمة أم من التلخيص ؟ كما نبين مبلغ ما فيها من تصرف ، ودرجة مناسبتها للأصل ؛ وبهذه الدراسة الموضوعية ، وتلك الدراسة التاريخية ، نمهد للنقد إذا قال فى تأثير الشعر فى البلاغة العربية أن يقول عن بينة ، ونعطيه مادة غزيرة يستطيع أن يصوغ منها ملاحظاته عن فهم العرب للشعر ، ومقارناته لهذا الفهم بفهم الأوروبيين مثلا .

على أننا نرى أن تقدير درجة انتفاع العرب بكتاب الشعر ، ومقدار تغلغل أفكاره — على أى صورة من صورها — فى حياتهم الأدبية ، يستلزم أن نتمم هذين الجانبين من الدراسة بنظرة فيما كان لتلك الصور جميعها — ترجمة وتلخيصاً وبلاغة — من ارتباط بالأدب نفسه ، وأعنى الأدب الإنشائى الخالص من شعر ونثر . وهذا فصل ثالث يضاف إلى الفصلين السابقين .

أولا ـ البلاغة وكتاب الشعر

عرض تاريخى

١ ـ الآثار القليلة التى نستطيع تتبعها فى نشأة «نقد الشعر» عند العرب تدل على أن تيارين بارزين قد عملا فى تكوين هذا النقد :

(ا) تيار عربى خالص نشأ من رواية الشعر والتنافس بين الشعراء .

(ب) وتيار فلسفى يونانى ، تأثر بكتابى الشعر والخطابة ، كما تأثر بمصادر فلسفية أخرى .

وسنتناول هذين التيارين على الترتيب لنبين الخصائص العامة المميزة لكل منهما ، قبل أن نلاحظ نتائج التقائهما فى البلاغة العربية .

فأما التيار العربى فالمرويات التى لدينا منه تمتد إلى العصر الجاهلى نفسه ، ولكنه لا يتخذ صورة صناعة عقلية متميزة إلا منذ النصف الأخير من القرن الثانى ، إذ تقرن بنقد الشعر طائفة بعينها من الدارسين ، وترتبط رواية الشعر القديم وما يتصل به من الأخبار بنوع من النقد لهذا الشعر يدور غالباً حول استحسان شعر واحد من الشعراء أو تفضيله على آخر أو الموازنة بينهما فى لغتهما أو معانيهما أو موضوعات شعرهما . يصور لنا ذلك كله كتاب «طبقات الشعراء» لابن سلام . فهو يحدثنا فى أول كتابه بأن للشعر صناعة كغيره من الصناعات ، تعين عليها كثرة الدراسة ويختص بها فريق من الناس كاختصاص غيرهم بالجهبذة بالدينار والدرهم أو البصر بغريب النخل أو بأنواع المتاع . وهو يروى فى معرض ذلك أن خلاد بن يزيد الباهلى ـ وكان حسن العلم بالشعر يرويه ويقوله ـ سأل خلفاً الأحمر : بأى شىء ترد هذه الأشعار التى تروى ؟ فقال له خلف : هل تعلم أنت منها ما إنه مصنوع لا خير فيه ؟ قال نعم . قال : أفتعلم فى الناس من هو أعلم منك بالشعر ؟ قال نعم . قال : فلا تنكر أن يعرفوا من ذلك مالا تعرفه أنت (١) . فنقد الشعر إذا كان وثيق الاتصال بروايته ، وكان له غرض عملى وهو تمييز الشعر الصحيح من المنتحل . فكان طبيعياً أن يتتبع مذاهب الشعراء فى أشعارهم وأن يميز خصائص كل واحد منهم فى ألفاظه أو معانيه . ومن أجل ذلك كان هذا النقد جزئياً محضاً ينقد شعر الشاعر أو يصور مذهبه فى إجمال ، ولكنه لا يعنى بوضع أصول عامة للصناعة الشعرية . فابن سلام يقول عن عدى بن زيد مثلا : «وعدى بن زيد كان يسكن الحيرة ومراكز الريف فلان لسانه وسهل منطقه فحمل عليه شىء كثير (٢) . «ويقول عن أمية بن أبى الصلت : «وكان أمية كثير العجائب يذكر فى شعره خلق السماوات والأرض ويذكر الملائكة ويذكر من ذلك ما لم يذكره أحد من الشعراء»(٣) .

---

(١) طبقات الشعراء لابن سلام ، ط . يوسف هل . ليدن ١٩١٣ ص ١–٢

(٢) المرجع السابق ص ٣١

(٣) المرجع السابق ص ٦٦

ويقول عن كثير عزة وجميل بن معمر : « وكان لكثير فى التشبيب نصيب وافر وجميل مقدم عليه فى النسيب ، وله فى فنون الشعر ما ليس لجميل . وكان جميل صادق الصبابة وكان كثير يقول ولم يكن عاشقاً (١) . »

والنقد إذا لم يعن بتأصيل الأصول غلبت عليه الذاتية ، وكان مرجعه فى الاستحسان أو ضده إلى الذوق وحده . وأنت ترى ذلك فى قصة خلف الأحمر التى تقدم ذكرها . فخلف لا يحتج على صاحبه فى رد ما يرده إلا بأنه أعلم منه بالشعر ، ولا يبين له قانوناً معيناً فى النقد يعتمد عليه بل يحيله على تجربته ومعاناته هو . وإذا ذكرنا «الذاتية» و «الذوق» فى هذا المقام فأرجو ألا يفهم منهما معنى الهوى المطلق . فالذوق قدرة على الحكم تتكون من الخبرة الطويلة . وليس الفرق بين الذاتية والموضوعية فى خلو الأولى من كل مقياس مشترك ، بل فى أن الناقد الذى يحكم بذوقه وحده لا يرجع إلى صورة عامة للجودة أو الرداءة . فالكلى عنده مقترن بالجزئى دائماً ، وهو لا يفصل أحدهما عن الآخر حين يستجيد ما يستجيد ، أو يسقط ما يسقط .

ونحن نجد هذه النظرة الذاتية واضحة عند ابن سلام . فهو لا يعلل استجادته لما يختار من الأبيات أو القصائد ، وإذا عرض للموازنة بين الشعراء — وخصوصاً شعراء الطبقة الأولى — حرص على أن يذكر ما احتج به أصحاب كل شاعر ، فأثبت لهؤلاء المحتجين من الذاتية مثل ما أثبته لنفسه وتجنب أن يرد خلافهم إلى مقياس موضوعى عام . وعباراته فى وصف مذاهب الشعراء عبارات أدبية كثيراً ما تصور لك وقع الشعر فى نفسه ولا تعطيك حكماً مبنياً على مقدمات . فهو يقول عن الحطيئة مثلا : «وكان الحطيئة متين الشعر شرود القافية (٢) .» ويقول عن عبد بنى الحسحاس : «وهو حلو الشعر رقيق حواشى الكلام (٣) » . ويقول عن البعيث : « وكان البعيث شاعراً فحلا رقيق الكلام حر اللفظ (٤) .» ويقول عن القطامى : «وكان القطامى شاعراً فحلا رقيق الحواشى حلو الشعر (٥) .» وهكذا .

والاتجاه النقدى الذى يصوره لنا ابن سلام شديد الاتصال بعلوم العربية التى كانت ناشئة إذ ذاك . فهو يروى كثيراً عن أبى عمرو بن العلاء ويونس بن حبيب وأبى عبيدة وغيرهم من متقدمى اللغويين والنحاة . ومقدمة كتابه مرجع قيم لنشأة النحو كما أن الكتاب كله مرجع قيم لنشأة النقد . هذه الصلة بعلوم العربية هى التى تكون الجانب الموضوعى من نقد الطبقات . وهى تظهر فى ملاحظات فى النحو واللغة والعروض يعنى ابن سلام بروايتها وتسجيلها (٦) . ولم يكن غريباً أن يقصر هؤلاء النقاد الرواة اللغويون عنايتهم على الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، وألا ينظروا فى شىء من شعر المحدثين الذين نشئوا فى عصر اضطربت فيه اللغة وشاع اللحن حتى على ألسن

(١) المرجع السابق ص ١٣٤
(٢) المرجع السابق ص ٢١
(٣) المرجع السابق ص ٤٣
(٤) المرجع السابق ص ١٢١
(٥) المرجع السابق ص ١٢١
(٦) المرجع السابق ص ٧ و ٨ و ٩ و ١٩ و ٥٠

السراة (١) . وقد عاد حاملو لواء هذا النقد العربى القديم فتسامحوا فى رواية شعر المحدثين (٢) ، ولكنهم—من جهة أخرى — أفلحوا فى أن يلزموا الشعر العربى كله أخص خصائص الشعر الجاهلى ، أعنى منهج القصيدة ، وفعلوا ذلك فى شىء كثير من ضيق الأفق وحرج الصدر ، إذا قورنت به محاولة أبى نواس تجديد هذا المنهج بدت لنا لوناً من العبث لا يراد به إلا الهزء بأولئك الجامدين (٣) .

٢ — سارت العلوم العربية فى طريق التخصص الطبيعى ، فغلبت رواية الشعر على بعض علمائها وغلب النحو أو اللغة على آخرين ، وأصبح النقد من نصيب الأدباء الذين غلبت عليهم الثقافة اللغوية كالآمدى والجرجانى ، وظهر فى هذا النقد نوع من التنظيم والاستقصاء ، وتفرعت منه مسائل جديدة ، أو برزت بروزاً ملموساً ، كمسألة اللفظ والمعنى ، ومسألة السرقات الشعرية . ولكن هذه المسائل الجديدة لم تكن إلا نمواً طبيعياً للنبات القديم ، فلا يزال «النقد العربى» محافظاً على تراثه ، سائراً على منهجه من الاعتماد على الرواية أولا ، وعلى الدراسة اللغوية ثانياً ، وعلى الذوق ثالثاً ، ولا نزال نراه نقداً تطبيقياً — جزئياً — فى أكثر الأحيان ، لا يعنى بتقرير القواعد العامة إلا عناية يسيرة ربما يمضى على سنته من النظر فى البيت أو الأبيات نظرة لغوية ذوقية . فالآمدى حين يبدأ «موازنته» بين أبى تمام والبحترى يؤثر أن يقف موقف «المحايد» من أصل المشكلة كما تصورها معاصروه ، وهو أن أحد الشاعرين يعنى بصحة السبك ورونق العبارة بينما يعنى الآخر بالصنعة فى المعانى والغوص على الأفكار . فيكتفى ناقدنا بأن يحيل القارىء على ذوقه فى اختيار أحد المذهبين ، ثم يمضى إلى خطة رسمها لبيان أخطاء كل من الشاعرين وسرقاته ، ثم الموازنة بين ما جاءا به فى أغراض الشعر المعروفة من الوقوف على الديار وذكر تعفية الزمان لها والبكاء عليها إلخ (٤) . وهو فى بيان الأخطاء شديد العناية بالناحية اللغوية ، كثير الاحتكام إلى الشعر القديم ؛ يكاد يجعل المعانى — كالألفاظ — حفظاً ورواية عن العرب ، فإذا كان الشعراء الأقدمون قد تعودوا أن يصفوا مرورهم على ديار الأحبة فيجعلوا ذلك وقوفاً عندها أو تعريجاً عليها فى أثناء سفرهم ، فلا يسوغ للشاعر المحدث أن يقصد إلى دار محبوبته قصداً . وإذا كان الشعراء الجاهليون قد وصفوا ناقتهم عند الوقوف بشدة النشاط فلا ينبغى أن يصورها الشاعر المحدث وقد أتعبها السير وقصر خطواتها الأين والكلال . والآمدى هنا يسلك مسلك العلوم اللغوية فيجعل معانى الأقدمين «أصولا» تعتمد ويقاس عليها (٥) .

وإذا وجدنا الآمدى ناقداً يغلب عليه الميل إلى الناحية اللغوية ، والتشدد فى اتباع الأقدمين

---

(١) المرجع السابق ص ٥ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ط . مصر ١٣٣٢ هـ . ص ٢

(٣) يقول ابن قتيبة : « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام فيقف على منزل عامر ويبكى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى ، أو يرحل على حمار أو بغل فيصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذبة الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والورد والآس ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار . » — المرجع السابق ص ٧

(٤) الموازنة . ط . صبيح ، بغير تاريخ . ص ٢—٣ و ٢٣

(٥) المرجع السابق ١٨٥—١٨٨

فإننا نجد الجرجانى أميل إلى الناحية الأدبية الخالصة ، وأجرأ على نقد المتقدمين . فهو يكثر من إيراد الشعر المختار ، وربما روى منه قطعاً طويلة أوقصائدكاملة ، وهو يعطينا الكثير من الأحكام الذوقية الخالصة ، فى أسلوب تغلب عليه مسحة التعبير الوجدانى الرقيق ؛ ثم يقرر أن المتقدمين قد يخطئون فى اللغة أو المعانى كما يخطىء المحدثون ، ويورد لذلك أمثلة كثيرة من أشعارهم التى عابها متقدمو اللغويين والنحاة ، وتكلف الاحتجاج لها متأخروهم . ولكن خصائص « النقد العربى » « ليست أقل وضوحاً عند الجرجانى منها عند الآمدى . فالنقد عنده لا يزال ذاتياً تطبيقياً ، ولايزال للجانب اللغوى فيه نصيب موفور ، وإكثاره من إيراد المختارات الشعرية ليس إلا صورة مما نجده عند ابن سلام وابن قتيبة من إيراد ما يستجاد من شعر الشاعر على سبيل الرواية لا على سبيل النقد والتحليل . والمثل الأعلى للشعر عند الآمدى والجرجانى واحد ، وإن جهد كلاهما فى إخفائه ليحتفظ بصفة القاضى العادل : وهو المعنى الواضح فى اللفظ الرشيق . والجرجانى يعنى بتقرير مذهب فى الأسلوب أشار إليه الجاحظ والآمدى قبله(٢) ، أما هو فتناوله بشىء من التفصيل والتعليل يوضح ما لهذا المذهب من اتصال وثيق بتطور اللغة وتجارب الشعراء .فبعدأن يقرر أثر الحضارة فى تهذيب اللغة فى بيان ليس هنا مجال تفصيله ، يستحسن النمط الأوسط من الأساليب ، وهو « ما ارتفع عن الساقط السوقى ، وانحط عن البدوى الوحشى (٣) » . وهذا مذهب فى العبارة الشعرية يخالف مذهب أرسطو الذى رأيناه عند متى ثم عند ابن سينا وابن رشد . فقدكان مذهب الجرجانى — كما نبهنا — مستمداً من التجارب الخاصة للغة العربية ، التى عانت فترة من الزمان اختلاف لغة البدو عن لغة الحضر ، ثم عانت فترة أخرى اختلاف لغة العامة عن لغة الأدب ، فكان مدار الاهتمام فى العبارة الشعرية عنده هو مادة الألفاظ ، وكان مثلها الأعلى يقوم على التوسط . أما أرسطو فلم تواجهه مشكلة الغريب ولا مشكلة العامية بهذه القوة ، فكان موضع اهتمامه طريقة استعمال الألفاظ ، وكان مثله الأعلى يحث على « التغيير الواضح » فى لغة الشعر لتسمو عن الكلام المألوف . ولهذا الارتباط القوى بين « مثل التوسط » وبين الحياة الخاصة للغة العربية ثبت هذا المثل حتى عند أشد النقاد العرب تأثراً بكتاب الشعر ، وأعنى «حازماً القرطاجنى » الذى سيأتى ذكره بعد قليل .

أما السرقات الشعرية التى تشغل من كتاب الجرجانى زهاء النصف ، كما تشغل من كتاب الآمدى — أعنى المطبوع منه — قرابة الثلث ، فلا تقوم على بحث نظرى أو « قانون عام » ، إلا ما كان من التفرقة بين المشترك والمبتدع من المعانى ، وتقرير أن ادعاء السرق لا يكون إلا فى المعانى المبتدعة . والناقد يعنى بتسجيل الأبيات التى لوحظ فيها السرق ، وقد يقف وقفة ليفاضل بين صور الصياغة عند الشعراء الذين تعاقبوا على المعنى الواحد . ونحن نرى فى بحث « السرقات » الذى شغل ما شغل من عناية الآمدى والجرجانى ومعاصريهما تفرعاً واضحا للتيار العربى النقدى القائم على الرواية ، المعنى بالجزئيات ، المعجب بالقديم . وهذا لا ينفى افتراض تأثره بالمعركة بين

---

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ط . الحلبى ص ٤–١٤ .

(٢) البيان والتبيين ط . التجارية جـ ١ ص ١٥٧ : « وكما لا ينبغى أن يكون اللفظ عامياً ساقطاً سوقياً فكذلك لا ينبغى أن يكون غريباً وحشياً . » والموازنة ط . صبيح ص ١٨١–١٨٢ : « والبلاغة إنما هى إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف . »

(٣) الوساطة . ص ٢٣ .

القدماء والمحدثين ، إذ نشط الآمدى والجرجانى وأمثالهما من أنصار القديم إلى إحصاء سرقات أبى تمام على الخصوص حين ادعى هذا الشاعر لنفسه وادعى له أنصاره فضل السبق إلى اختراع المعانى وابتداع الأفكار(١) .

ليست هذه إلا لمحة عن الأجواء التى كان يجول فيها النقد العربى التقليدى . ونحن لم نتناول منه إلا السمات المميزة ، ولم نحاول أن نحصى الأشخاص والآثار . ومن المحقق أن هذا النقد لم يكن — مع ما رسمناه من الحدود — ذا شكل واحد ، بل كان متعدد الأشكال بتعدد من خاضوا فيه ، ومن المحقق أن تيار النقد العربى كان يتبادل التأثير مع غيره من التيارات ، فهذه سنة الحياة الفكرية أبدا ، ومن العسير — فى غير أدوار النشأة الأولى ، وهذه كثيراً ما تتسرب آثارها من أيدى التاريخ — من العسير فى غير هذه الأدوار أن يدل الباحث على كتاب خلص خلوصا تاما لاتجاه ما ونجا من تأثير سائر الاتجاهات ، حتى تلك التى يريد أن يحاربها ويهدمها . وسنرى مصداق ذلك بعد قليل.

٣ — لقد رأينا أن النقد العربى كان إلى أواخر القرن الثانى وأوائل الثالث نقداً جزئياً ذاتياً محضاً ، وأنه إن تضمن جانباً موضوعياً فقد كان هذا الجانب مستعاراً من البحوث اللغوية ، وإن قرر قانوناً عاماً فقد كان هذا القانون هو اتباع الأقدمين . ولم يكن غريباً بعد ذلك أن يهتم العرب بمعرفة آراء الفلاسفة اليونانيين فى نقد الشعر كما اهتموا بسائر نواحى فلسفتهم . ونحن نعرف من رواية الفهرست وابن أبى أصيبعة أن الكندى قد لخص كتاب الشعر وكتب مقالة أو مقالتين فى صناعة الشعر والبلاغة . وقد كان الكندى معاصراً للجاحظ ، وهو من نعرف شغفه بجمع شتى ألوان المعارف والثقافات . فهل نجد عند الجاحظ مظهراً للتأثر بكتاب الشعر ؟ إن الحكم فى هذه القضية غير هين لما يتطلبه من جمع ما كتبه الجاحظ فى البلاغة والنقد ، ثم تنظيمه وتبويبه ، ثم تحليله ودرسه واستخلاص النتائج منه ، وهذا بحث مستقل(٢). ولكننا نستطيع أن نقرر أننا لم نعثر فى كتاب البيان والتبيين كله على إشارة يمكن أن يوصل نسبها بكتاب الشعر ، وإن كنا نجد فى هذا الكتاب ، وفى كتاب الحيوان ، محاولة مقتضبة غير منظمة للنظر إلى « البيان » على أساس أنه نوع من الدلالة ، وهى فكرة مأخوذة من المنطق . ففى كتاب الحيوان يقسم الجاحظ أنواع الحيوان إلى فصيح وأعجم ، والفصيح هو الإنسان وإن اختلفت اللغات بين أمة وأمة ، والأعجم « كل ذى صوت لا يفهم

---

(١) محمد مندور ، النقد المنهجى عند العرب ، ط . النهضة بدون تاريخ . ص ٣٠٧ — ٣٠٨ .

(٢) يورد الجاحظ فى كتاب الحيوان فى الاحتجاج لمن ينصر الكتاب على الشعر : « وأما الشعر فحديث الميلاد ، صغير السن ، أول من نهج سبيله وسهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر ، ومهلهل بن ربيعة . وكتب أرسطوطاليس ومعلمه أفلاطون ، ثم بطليموس ، وديمقراطس ، وفلان وفلان ، قبل بدء الشعر بالدهور قبل الدهور ، والأحقاب قبل الأحقاب ... وفضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب » . (الحيوان ط . الحلبى جـ١ ص ٧٤—٧٥) فهل يدل هذا على جهل بأن للأمم الأخرى شعراً كما للعرب ؟ وهل يقبل عقل كعقل الجاحظ مثل هذا الظن ؟ هناك فروض كثيرة لتفسير هذا النص ، منها أن الجاحظ روى كلام المحتج للكتاب — كعادته — دون أن يتكفل بصحة ما فيه ، ومنها أنه لم يلتفت إلى شعر غير عربى ، إذ لم يكن ذلك قد ترجم إلى العربية كما ترجمت كتب الحكمة مثلا ، ومنها أنه جارى المتعصبين للعرب فى ادعاء أن الشعر فضيلة خصهم الله بها من دون الخلق أجمعين . ولكننا مع ذلك نستبعد أن يقول هذا القول وفى ذهنه أن لأرسطو كتاباً فى نقد الشعر .

إرادته إلا ما كان من جنسه » ، ويتكلم الجاحظ عن دلالة أصوات الحيوان على ما تشعر به من حاجات ، فحمحمة الفرس عند رؤية المخلاة خلاف حمحمته عند رؤية الحجر ، ودعاء الهرة الهر خلاف دعائها لولدها »(١). وفى «البيان والتبيين» يعقد فصلا بعنوان « باب البيان » يتناول فيه المسألة نفسها من وجه آخر ، فيقول : « قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعانى : المعانى القائمة فى صدور العباد المتصورة فى أذهانهم ، والمتخلجة فى نفوسهم ، والمتصلة بخواطرهم ، والحادثة عن فكرهم ، مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ، ومحجوبة مكنونة ، وموجودة فى معنى معدومة ، لايعرف الإنسان ضمير صاحبه ، ولاحاجة أخيه وخليطه ، ولامعنى شريكه والمعاون له على أموره ، وعلى مالايبلغه من حاجات نفسه إلابغيره ، وإنما تحيا تلك المعانى فى ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها ... وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح ، وكانت الإشارة أبين وأنور ، كان أنفع وأنجع (٢) ».

ونحن نجد فى هاتين الفقرتين آثاراً واضحة لطريقة المتكلمين (٣) ، ولكننا لانكاد نشك فى أن الجاحظ أخذ أصل الفكرة من قول أرسطو فى أول كتاب العبارة : « إن مايخرج بالصوت دال على الآ ثار التى فى النفس ، وما يكتب دال على ما يخرج بالصوت . وكما أن الكتاب ليس هو واحداً بعينه للجميع ، كذلك ليس ما يخرج بالصوت واحداً بعينه لهم ، إلا أن الأشياء التى ما يخرج بالصوت دال عليها أولا — وهى آثار النفس — واحدة بعينها للجميع ، والأشياء التى آثار النفس أمثلة لها ، وهى المعانى ، توجد أيضاً واحدة للجميع (٤) » .

ومع أننا نشعر بأن الجاحظ قد نزع فى هذا البحث إلى شىء من التركيز ، وبخاصة فى « البيان والتبيين » ، حيث يضع له عنواناً خاصاً منبهاً إلى أن هذا الباب كان حقه أن يوضع فى أول الكتاب — مع ذلك فإن الجاحظ لا يمضى إلى آخر الشوط ، ولا يقدم لنا نظرية أو شبهها فى الشعر أو البيان .

٤ — ولا يمكننا أن نقطع الآن بمدى تأثير كتاب الشعر — أو البلاغة اليونانية عامة — فى كتاب « البديع » لابن المعتز ، فالبحث التفصيلى فى ذلك يجب أن يترك لدراسة تاريخ « كتاب الخطابة » عند العرب ، لأن أرسطو تناول فى القسم الثالث من هذا الكتاب بعض الخصائص الأسلوبية التى تحدث عنها ابن المعتز ، أما فى كتاب الشعر فهو لا يذكر من هذه الأساليب إلا الاستعارة ، وتعريفه لها أشد تفصيلا من تعريف ابن المعتز (٥) . وإنما نظن الآن أن كتاب « البديع » قد تأثر

---

(١) الحيوان ط . الحلبى . ج ١ ص ٣١–٣٢ .

(٢) البيان والتبيين ، ط التجارية ١٩٤٧ ج ١ ص ٩٠ .

(٣) يصف «عمرو بن عبيد » البلاغة بأنها « تحبير اللفظ فى حسن الإفهام . » (البيان والتبيين الطبعة السابقة ج ١ ص ١٢٦–١٢٧) والجاحظ فى تناوله للبيان فى الفقرتين اللتين نقلنا منهما ينظر إلى الموضوع نظرة فلسفية ، فيعد أقسام البيان خمسة : لفظ ، وإشارة ، وعقد ، وخط ، وحال أو نصبه .

(٤) منطق أرسطو ، نشر الدكتور عبد الرحمن بدوى . ج ١ ص ٥٩

(٥) نص « متى » كما حققناه فى هذا الموضع : « وتأدى الاسم هو تأدية اسم غريب إما من الجنس على النوع ، وإما من النوع على جنس ما بزيادة ، وإما من النوع بزيادة بحسب تشكل (أو « تشاكل ») الذى نقوله . » (١٤٢ ب : ١٠ — ١٢) وهى عبارة مبهمة ، وكلمة « بزيادة » مقحمة على كلام أرسطو — أما تعريف ابن المعتز فهو : « ... استعارة الكلمة لشىء لم يعرف بها من شىء قد عرف بها . » (البديع نشر كراتشكوفسكى — لندن ١٩٣٥ ص ٢) ولكن يجب أن يلاحظ أن ترجمة متى بن يونس متأخرة عن=

بشيء من خطابة أرسطو لأنه كان أول محاولة منتظمة للخروج من أفق النقد الجزئى إلى أفق التقنين والتعميم ، ولكن منهجه — فيما عدا ذلك — منهج أدبى محض ، فهو لايعنى بالتعريفات بوجه عام، بل يكثر من إيراد الأمثلة من القرآن والحديث والخطب والشعر القديم ، ليثبت أن هذه الأساليب الأدبية التى يسميها « البديع » لم يخترعها المحدثون ، وما زادوا على أن عنوا بها أكثر من عناية القدماء ، حتى بلغ بعضهم حد الإسراف.

أما قدامة بن جعفر — وقد عاش حوالى الزمن الذى ألف فيه ابن المعتز كتابه أوبعده بقليل — فلا نزاع فى أن كتابه « نقد الشعر » يحمل آثاراً قوية من الفكر اليونانى . وقد كان قدامة نفسه شارحاً لكتب الفلاسفة ، فهو متشبع بالتأثير اليونانى ، وكتابه « نقد الشعر » مؤلف على طريقة الفلاسفة ، يبدأ بحد الشعر وبيان أقسامه (الفصل الأول) ثم يصف نعوت كل قسم (الفصل الثانى) ثم عيوب كل قسم (الفصل الثالث) وهذه محاولة واسعة المدى لتنظيم علم الشعر تنظيماً أشبه بالعلوم العقلية ، وتحويله عن الدراسة الجزئية والموازنات الجزئية إلى أن يكون علماً معيارياً يوقف به على تمييز جيد الشعر من رديئه بوجه عام . ولكن ما حظ « كتاب الشعر » من هذه النقلة ؟ إن الشعر فى تعريف قدامة : « قول موزون مقفى يدل على معنى (١) » . وأول ما نلاحظه فى هذا التعريف أنه قد خلا من صفة الشعر الذاتية التى ذكرها أرسطو ، وهى « المحاكاة » ، وهذا الفرق لابد أن يبعد قدامة عن روح « كتاب الشعر » . وهو يلحق هذا التعريف بتحليل فلسفى للشعر إلى مادة وصورة ، والمادة كما نفهم من تحليل قدامة هى المعانى والأغراض ، والصورة هى نظم الشاعر لتلك المعانى والأغراض ويبنى قدامة على ذلك رأياً فى صلة الشعر بالأخلاق : فالرفعة والضعة والشرف والخسة صفات للأغراض والمعانى أى للمادة التى ينظم منها الشعر ، ولا شأن لها بصورة الشعر أى صفته الذاتية التى تقاس بها جودته . وإذاً فالشعر لا يحسن أو يقبح بسبب أخلاق من شرف المعنى أوخسته ، بل بجودة صناعته . وأثر « الفلسفة الأولى » فى هذه الفكرة ظاهر ، ولكننا لا نلمح فيها أثراً مباشراً لكتاب الشعر . وإذا كان مثل هذا الأثر قد وجد فيغلب أن يكون ذلك فى ناحيتين من بلاغة قدامة : فنون الشعر ، والغلو فى المعانى . فأما فى الفنون فقد ترك قدامة ذكر « الفخر » ونظر إلى الرثاء على أنه لون من المديح (٢) ، ولعل ذلك صدى لتقسيم أرسطو الشعر كله إلى محاكاة للأفاضل ومحاكاة

= زمان ابن المعتز ، فإن كان ابن المعتز قد انتفع بشيء من كتاب الشعر فبتلخيص الكندى. فهل قدم الكندى فى هذا التلخيص تعريفاً واضحاً مختصراً للاستعارة ؟ هذا فرض لا نستطيع إثباته أو نفيه . ومن جهة أخرى يلاحظ أن أرسطو إنما عرف الاستعارة فى الشعر ، أما فى كتاب الخطابة — الذى يفهم من رواية ابن النديم أنه كان مترجماً قبل زمن ابن المعتز (الفهرست ، ط التجارية ص ٣٤٩) — فقد ذكرها أرسطو فى جملة مواضع دون أن يشرحها ، إلا حيث يوازن بينها وبين التشبيه ، فيقول إن التشبيه هو استعارة ولكنك فى الاستعارة تعطى اسم أحد الشيئين للآخر للاشتراك فى الصفة (الخطابة ، ك ٣ ف ٤) ، وابن المعتز لم يتعرض فى « بديعه » لإقامة هذه الصلة بين التشبيه والاستعارة . وإذاً فنحن — من ناحية — لا نستطيع أن نجزم بتأثر ابن المعتز بتعريف الاستعارة فى كتاب الشعر ، كما أننا من ناحية أخرى — نجده لا يتعرض لجانب مهم من جوانب الاستعارة عرض له أرسطو فى كتاب الخطابة .

(١) نقد الشعر ، ط . الجوائب ١٣٠٢ ، ص ٣

(٢) نقد الشعر ، ط . الجوائب ١٣٠٢ ص ١٣ و ٣١

للأشرار ، وهو ما عبر عنه متى بالمديح والهجاء . وأما فى موضوع الغلو الذى يقول قدامة إنه وجد الناس مختلفين فيه مضطربين فى فهم معناه — فإن بعد أن يصرح بنصرته لمذهب الغلو يقول : «هو ما ذهب إليه أهل العلم بالشعر والشعراء قديما ، وقد بلغنى عن بعضهم أنه قال أحسن الشعر أكذبه ، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين فى الشعر على مذهب لغتهم(١) » . فماذا يعنى بإشارته إلى « فلاسفة اليونانيين فى الشعر » ؟ إنه لم ينص على « كتاب الشعر » صراحة ، ولكننا لا نعرف الوصف الذى وصفه يصدق على كتاب آخر مما ترجم إلى العربية غير هذا الكتاب(٢) — ثم إن قدامة كان معاصراً لمتى بن يونس ، وقد شهد مناظرته مع السيرافى التى أوردناها فيما سبق (ص ١٧٨—١٧٩) فليس بغريب إذاً أن يكون قد قرأ ترجمته لكتاب الشعر ، وبخاصة أن فكرة الغلو والتوسط يمكن أن ترد بسهولة إلى كتاب الشعر ، كما سنرى فيما بعد.

وإذا كنا لم نجد عند قدامة إلا هذه الأصداء الضعيفة لكتاب الشعر ، فيجب ألا ننسى أنه كتب « نقد الشعر » قبل أن يكتب الفارابى تلخيصه ، فكان عليه أن يتمثل أفكار « الشعر » ويحاول تلخيصها فى آن(٣) .

٥ — ومهما يكن من شىء فقد شعرت الحياة الأدبية للعرب شعوراً قوياً بهذه المحاولة من الفكر اليونانى أن يقنن للشعر العربى . ولا غرابة فى ذلك فقد كانت هذه المحاولة مسايرة لاتجاه الحياة العلمية كلها نحو تأصيل الأصول وتقعيد القواعد . ومع أن طبيعة الشعر تنافى هذا الاتجاه التقنينى فقد كانت له فى العصر الذى نتحدث عنه هذه الميزة : وهى أنه كان مبشراً بتخليص البلاغة المعاصرة من سلطان الأقدمين ، إذ كان — على الأقل — يقيس القدماء والمحدثين بمقياس واحد ، فلا يجعل أحد الفريقين تابعاً والآخر متبوعاً ، ولا يجعل فضيلة المتأخرين هى الجرى فى مضمار المتقدمين فى معانيهم وأساليبهم ، فالمعانى قد تعرف بالفلسفة خيراً مما تعرف بالشعر القديم ، والأساليب — وإن التمست نماذجها المختارة من الشعر المأثور — قد يهتدى إلى معرفة مواطن الحسن فيها بالنظر العقلى ، فيصبح الشاعر وفى يده عدة الإتقان ، ويصبح الناقد وفى يده معيار الجودة . والحق أن النقد العربى الخالص قد وضع الشعراء والنقاد جميعاً فى مأزق : فالشاعر المحدث ملزم بأن يجارى القدماء فى أوصافهم وتشبيهاتهم ، لا يستحسن إلا ما استحسنوه ولا يذم إلا ماذموه ، ولا يشبه إلا على طريقتهم ، ولا يستعير إلا على أساليبهم ، فإذا وافق الشاعر المحدث بعد ذلك شاعراً مقدماً فى معنى أو أسلوب فهو آخذ وهو مسبوق ، وربما رمى بهذه اللفظة البشعة : لفظة « السرقة ». وقد شعر بعض النقاد الممتازين بما فى المسلكين من تناقض ، فحاولوا أن يحدوا من ضراوة المولعين

---

(١) المرجع السابق ص ١٩

(٢) يعزو قدامة هذه الفكرة إلى أرسطو عزواً صريحاً فى كتاب « نقد النثر » حيث يقول : وقد ذكر أرسطوطاليس الشعر فوصفه بأن الكذب فيه أكثر من الصدق ، وذكر أن ذلك جائز فى الصناعة الشعرية . » (نقد النثر — الطبعة الأولى ص ٧٩) . على أنه — من جهة — لم ينص صراحة على أن ذلك القول وارد فى « كتاب الشعر » ، ومن جهة أخرى لا يزال يعتور نسبة كتاب « نقد النثر » إلى قدامة بعض الشك . (راجع مقدمة نقد النثر : تحقيق فى حياة قدامة ص ٣٨ — ٤٤)

(٣) هنا أيضاً نشعر بأن فقد تلخيص الكندى يدخل على بحثنا كثيراً من النقص ، وإن يكن غير مستبعد أن يكون قدامة قد استغنى بترجمة متى عن الرجوع إلى هذا التلخيص .

بتتبع السرقات ، وأن يضعوا للسرقة ضوابط وقيوداً ، بل ميزوا بين سرقات مقبولة وأخرى معيبة ، وجاء المتأخرون فزادوا هذه الأقسام تفصيلا وسموها بأسماء اصطلاحية كثيرة (١). على أن من المتقدمين من شكوا فى قيمة هذا البحث أصلا — على إسرافهم فى استقصائه — فوقفوا من السرقات موقف إغضاء وتسامح ، أو ندت منهم ثورة عليها فأنكروها من الأساس . فهذا الآمدى — وقد رأينا مبلغ عنايته بالسرقات — يقول : « إن من أدركته من أهل العلم لم يكونوا يرون سرقات المعانى من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين ، إذ كان هذا باباً ماتعرى منه متقدم ولامتأخر (٢) ». والجرجانى — وقد شأى صاحبه عناية بالسرقات — يقول فى معرض الحديث عن روعة الألفاظ :

« وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب ، وعظم غنائه فى تحسين الشعر ، فتصفح شعر جرير وذى الرمة فى القدماء ، والبحترى فى المتأخرين ، وتتبع نسيب متيمى العرب ، ومتغزلى أهل الحجاز ، كعمر ، وكثير ، وجميل ، ونصيب ، وأضرابهم ، وقسهم بمن هو أجود منهم شعراً ، وأفصح لفظاً وسبكاً ، ثم انظر واحكم وأنصف ، ودعنى من قولك : هل زاد على كذا . وهل قال إلا ما قاله فلان ؛ فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم ، وإنما تفضى إلى المعنى عند التفتيش والكشف (٣) . »

كانت الحياة الأدبية إذاً قابلة لأن تتلقى هذا التيار اليونانى بكثير من الاهتمام . فاحتل مكانه منذ البدء فى وضوح وتميز . وليس بمستغرب أن تلتقى حركة إخضاع النقد للتأثير اليونانى بمحاولة التجديد فى الشعر العربى ، فيؤلف قدامة كتاباً فى « الرد على ابن المعتز فيما عاب به أبا تمام (٤) » ، كما ألف الآمدى من بعد كتاب « الموازنة » منتصراً للبحترى ، وممثلا ذوق « المدرسة العربية » فى نقد الشعر . ولعله مما يستحق الالتفات أيضاً أن تلك المسألة التى شغلت ما شغلت من جهد الآمدى والجرجانى — مسألة السرقات — لم تحظ بصفحة واحدة من كتاب قدامة ، فكتابه إذاً نهج جديد فى علم الشعر ، وإنه هو نفسه ليشعر بذلك فيقول فى مقدمته : « ولم أجد أحداً وضع فى نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً ، وكان الكلام عندى فى هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام (٥) ». ويبدو أن الفكر اليونانى فى تشريعه للشعر العربى لم يكن يقتصد فى ادعائه ولا ينهنه من غلوائه ، فقد مر بنا حكم الفارابى على أشعار العرب أنها تدور كلها حول « النهم والكدية » ، وعلى النقد العربى أنه لم يشعر إلا بقليل من القوانين الشعرية بالنسبة إلى ماشعر به أرسطو (٦). ولاشك أن النقد العربى لم يقف جامداً إزاء هذا التحدى ، فهذا الآمدى يؤلف كتاباً فى « تبيين غلط قدامة (٧) ».

---

(١) راجع مثلا : « الصناعتين » لأبى هلال العسكرى ، الباب السادس فى حسن الأخذ وحل المنظوم ، و« المثل السائر » لابن الأثير ، باب السرقات الشعرية فى آخر الكتاب .

(٢) الموازنة ص ١٣١ .

(٣) الوساطة ، ص ٢٣ — ٢٤ .

(٤) الفهرست (ط . التجارية) ص ١٨٨ ، وفى نص الفهرست هنا شىء من الاضطراب ، وقد جاء مقوماً فى بحث الأستاذ عبد الحميد العبادى « تحقيق فى حياة قدامة » (مقدمة « نقد النثر » ص ٣٧) .

(٥) نقد الشعر ، ص ٢ .

(٦) راجع ص ١٨١ .

(٧) إرشاد الأريب ، نشر مرجوليوث ج ٣ ص ٥٨ .

وهذا الجرجانى – القاضى الهادئ الطبع الرقيق الحس – يقول فى صدر كتابه « الوساطة » : « أنا أقول – أيدك الله – إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء » . (١) ولاشك أن الصراع الجنسى بين العرب وغيرهم من شعوب الإمبراطورية الإسلامية قد اتصل بهذا الصراع وغذاه ، كما نلاحظ فى النصين المنقولين عن الفارابى ، وكما نرى فى قول « أبى سعيد السيرافى » فى مناظرته مع متى بن يونس : « ... وهذا كله تخليط وزرق وتهويل ورعد وبرق ، وإنما بودكم أن تشغلوا جاهلا ، وتستذلوا عزيزاً (٢) » .

٦ – ومن شأن الخصومات الأدبية دائماً أن يحاول كل من الخصمين معرفة حجج خصمه ، فيفضى به ذلك إلى اقتباس شىء من آرائه ، أو إلف لبعض مناهجه ، وربما ولد أفكاراً هجينة تحمل – فى الظاهر – طابع أحد المنهجين ، وتحتفظ فى الحقيقة بروح الآخر . فنحن نرى الآمدى الذى ألف كتاباً فى تبيين غلط قدامة ، والذى كان منهجه فى نقد الشعر مخالفاً أشد المخالفة لمنهج هذا ، نراه يكتب فى الموازنة :

« وأنا أجمع لك معانى هذا الباب (باب الموازنة بين معانى الطائيين) فى كلمات سمعتها من شيوخ أهل العلم بالشعر : زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لاتجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء : جودة الآلة ، وإصابة الغرض المقصود ، وصحة التأليف ، والانتهاء إلى نهاية الصنعة من غير نقص منها ولا زيادة عليها . وهذه الخلال الأربع ليست فى الصناعات وحدها ، بل هى موجودة فى جميع الحيوان والنبات . ذكرت الأوائل أن كل محدث مصنوع محتاج إلى أربعة أشياء : علة هيولانية وهى الأصل ، وعلة صورية ، وعلة فاعلة ، وعلة تمامية . فأما الهيولى فإنهم يعنون الطينة التى يبتدعها البارى تبارك وتعالى ويخترعها ليصور ما شاء تصويره من رجل أو فرس أو جمل أو غيرها من الحيوان ، أو برة أو كرمة أو نخلة أو سدرة أو غيرها من سائر أنواع النبات . والعلة الفاعلة هى تأليف البارى جل جلاله لتلك الصورة . والعلة التمامية هو أن يتمها تعالى ذكره ويفرغ من تصويرها من غير انتقاص منها . وكذلك الصانع المخلوق فى مصنوعاته التى علمه الله عز وجل إياها ، لا تستقيم له وتجود إلا بهذه الأربعة ، وهى : آلة يستجيدها ويتخيرها مثل خشب النجار وفضة الصائغ وآجر البناء وألفاظ الشاعر والخطيب ، وهذه هى العلة الهيولانية التى قدموا ذكرها وجعلوها الأصل . ثم إصابة الغرض فيها بقصد الصانع صنعته وهى العلة الصورية التى ذكرتها . ثم صحة التأليف حتى لا يقع فيه خلل ولا اضطراب وهى العلة الفاعلة . ثم أن ينتهى الصانع إلى تمام صنعته من غير نقص منها ولا زيادة عليها وهى العلة التمامية . فهذا قول جامع لكل الصناعات المخلوقات ، فإن اتفق الآن لكل صانع بعد هذه الدعائم الأربع أن يحدث فى صنعته معنى لطيفاً مستغرباً كما قلنا فى الشعر ، من حيث لا يخرج عن الغرض ، فذلك زائد فى حسن صنعته وجودتها ، وإلا فالصنعة قائمة بنفسها مستغنية عما سواها . » (٣)

ولهذه الفقرة أكثر من دلالة واحدة على خصائص التيارين النقديين – اليونانى والعربى –

---

(١) الوساطة ، ص ١٤ .

(٢) الإرشاد ، نشر مرجوليوث ، ج ٣ ص ١١٩ .

(٣) الموازنة ، ص ١٨٢ – ١٨٣ .

وعلى نوع الاتصال بينهما . فالنقد العربى الخالص لم يكن قد ألف التعميم ، والقضايا العامة التى قررها كانت جد قليلة ، ثم هى لم تكد تمس أصول الصناعة الشعرية . لقد ألزم المحدثين منهج القصيدة العربية ، ولقد جعل جودة اللفظ وحسن السبك وكثرة الماء مثلا أعلى للشعر ، ولكنه لم يحدد المقصود من هذه الصفات ، وذهب أكثر جهده فى تلك المحاولة الشاقة المضنية لجمع « السرقات الشعرية » وتصنيفها والحكم على كل صنف منها . لهذا نرى الآمدى — حين يطمح إلى شىء من التعميم يمس أصول الصناعة الشعرية — نراه يلتفت إلى حكمة الأوائل ، والأوائل عندهم هم فلاسفة اليونان . هذه دلالة . ودلالة ثانية على خصائص التيار اليونانى نفسه ، وهى أن هذا التيار لم يكن يعتمد على كتاب الشعر وحده ، بل كان يحاول أن يستمد من فروع الفلسفة الأخرى ، وقد رأينا كيف تأثرت فكرة « التخييل » بمباحث المنطق من ناحية ، ومباحث النفس من ناحية ، وبفكرة « المادة والصورة » من ناحية ثالثة . ثم دلالة ثالثة على نوع الاتصال بين التيارين . فالقارئ لكلام الآمدى قد يخيل إليه أن حكيماً أو فيلسوفاً يتكلم فى الشعر لن يبلغ من تطبيق الفلسفة على الصنعة الشعرية أكثر من هذا المبلغ (١) ، ولكنه إذا أنعم النظر وقاس الكلام بمعايير الفلسفة الأرسطية وجده لم يأخذ من هذه الفلسفة إلا الشكل الخارجى : فهو لم يعرف منزلة « العلة الصورية » من هذه العلل الأربع ، وأنها هى التى تقوم بها الصفة الذاتية للشىء ، وكأنه توهم من قولهم إن العلة الهيولانية هى « الأصل » أن العلل الباقيات فروع لها . وهو قد رأى هذه العلة الهيولانية فى الألفاظ دون أن يلاحظ أن الألفاظ دوال على معان ، ومن ثم كان بعيداً كل البعد عن أن يبين — بطريقة فلسفية — صفات الشعر الجيد ، وانتهى إلى حيث بدأ من تقرير أن المعانى اللطيفة فى الشعر نافلة ليست بأصل . هذه الحقيقة نفسها تدلنا — دلالة رابعة — على أن الثقافة الفلسفية قد بلغ من تمكنها فى ذلك العهد — حتى فى مسائل الأدب — أن رجلا كالآمدى عنى بأن يصب فكرته فى وعائها لترداد قبولا عند الناس .

وإذا شئنا أن نقارن بين التيار اليونانى الأصيل وبين انعكاساته وأصدائه الأولى فلنثبت نص ما يقوله قدامة فى هذا المعنى نفسه — وقد أشرنا إليه فيما سبق ، ولا أدرى أعنه أخذ الآمدى أم عن غيره :

« ومما يجب تقديمه وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعانى كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد فى كل صناعة من أنه لابد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة ؛ وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، وغير ذلك من المعانى الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك الغاية المطلوبة (٢) » .

فأنت ترى أن قدامة لم يضطرب فى معرفة العلة المادية والعلة الصورية والعلة التمامية للشعر ،

---

(١) توهم ذلك — ومثله — الدكتور محمد مندور عندما وقف أمام هذا النص فى كتابه « النقد المنهجى عند العرب » ص ١٠٤—١٠٥ .

(٢) نقد الشعر ، ص ٤

لأنه اعتمد فى ذلك على تعريفه للشعر بأنه « قول موزون مقفى يدل على معنى (١) » . فأصبحت العلة المادية أو الهيولانية عنده هى المعانى المدلول عليها بالألفاظ ، والعلة الصورية هى الشعر نفسه ، والعلة التمامية هى التجويد والإتقان . واستطاع أن يخرج من ذلك بأن الشعر لا يستجاد أو يستقبح لأنه يصور فضيلة أو رذيلة ، إذ كانت معانى الشعر الفاضلة والرذلة هى مادته فحسب ؛ وإنما حقيقة الشعر هى صورته ، هى فضائله الخاصة التى يبلغ بها قائله درجة التجويد والإحسان.

وقد بينا فيما سبق أن هذه النظرة ليست هى نظرة أرسطو إلى الشعر بذاتها ، ولكنها على كل حال نظرة قائمة على منهج فلسفى واضح . أما محاولة الآمدى الانتفاع بالفلسفة اليونانية فى نقده فليست إلا محاولة فجة للجمع بين التيارين : التيار العربى الذوقى الجزئى ، والتيار اليونانى الفلسفى التقنينى .

٧ — وكتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى مثل آخر من هذا الجمع غير الموفق بين التيارين. فأبو هلال يأخذ عن قدامة كثيراً ، وربما صرح بذكر اسمه كما فعل فى حديثه عن المطابقة (٢) ، وصحة التقسيم (٣) ، وصحة التفسير (٤) ، لكنه فى أكثر الأحيان ينقل عنه دون أن يشير إليه . فهو يأخذ عنه رأيه فى أن المديح الجيد إنما يكون بإثبات الفضائل النفسية للممدوح ، وأن الهجاء الجيد إنما يكون بسلبها عنه (٥) ، وأن الفخر والرثاء ليسا إلا نوعين من المديح (٦) ، كما يأخذ عنه أكثر « النعوت » التى جاء بها للمعانى أو الألفاظ أو لائتلافهما ليدخلها فى جنس البديع ، فمن ذلك : الإشارة ، والإرداف ، والمبالغة ، والالتفات ، والتوشيح ، والإيغال .

على أننا لانستطيع القول بأن كتاب الصناعتين يحمل شيئاً من طابع التفكير اليونانى فيما عدا الولع بالتعريف والتقسيم ، وليس كتاب الصناعتين فى ذلك إلا كأكثر الكتب التى نزعت إلى الروح العلمية فى ذلك العصر ، فى البلاغة وغيرها . ولسنا نجد فى كتاب الصناعتين محاولة مستوعبة منتظمة لفهم الصناعة الشعرية وتقرير قوانينها كتلك التى نجدها عند قدامة . وكذلك نحن لا نجد عند أبى هلال رأياً ذوقياً واضحاً فى البلاغة ، كذلك الذى نجده عند الآمدى أو الجرجانى ، وإن كنا نراه يجرى فى تيار النقد العربى التقليدى إلى أبعد مما ذهب إليه الآمدى من « تأصيل » المعانى التى وردت فى الشعر القديم ، فنراه فى باب التشبيه يحصى معانى التشبيه إحصاء ، وكأنه يرى ألا يخرج التشبيه عن هذا النطاق (٧).

والحق أن أبا هلال من أقل النقاد العرب أصالة . فهو إلى كثرة نقله — ينقل عن ابن المعتز

---

(١) نقد الشعر ص ٣ .
(٢) الصناعتين ص ٢٣٨ .
(٣) الصناعتين ص ٢٦٩ .
(٤) الصناعتين ص ٢٧٢ .
(٥) الصناعتين ص ٧٣ ، ٧٨ .
(٦) الصناعتين ص ٩٦ .
(٧) « وأما الطريقة المسلوكة فى التشبيه والنهج القاصد فى التمثيل عند القدماء والمحدثين فتشبيه الجواد بالبحر والمطر ، والشجاع بالأسد ، والحسن بالشمس والقمر ... الخ » (الصناعتين ، ط . الآستانة ١٣٢٠ ص ١٨٢)

وقدامة وربما نقل فقرا طويلة عن الجاحظ – يقف موقفاً متناقضاً من تلك الفكرة التى شغلت النقاد فى عصره ، والتى تركزت حولها الخصومة بين أنصار أبى تمام وأنصار البحترى ، وهى مشكلة اللفظ والمعنى .فيقول مرة – متأثراً بالجاحظ – : (١) « وليس الشأن فى إيراد المعانى ، لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى ، وإنما هو فى جودة اللفظ ومائه ، مع صحة اللفظ والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التى تقدمت(٢) » . ثم يقول فى موضع آخر : « إن الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها وتعبر عنها ، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ . لأن المدار بعد على إصابة المعنى ، لأن المعانى تحل من الكلام محل الأبدان ، والألفاظ تجرى معها مجرى الكسوة ، ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة. ومن عرف ترتيب المعانى واستعمال الألفاظ على وجوهها بلغة من اللغات ثم انتقل إلى لغة أخرى تهيأ له فيها من صنعة الكلام مثل ما تهيأ له فى الأولى . ألا ترى أن عبد الحميد الكاتب استخرج أمثلة الكتابة التى رسمها لمن بعده من اللسان الفارسى فحولها إلى اللسان العربى .فلا يكمل لصناعة الكلام إلا من يكمل لإصابة المعنى وتصحيح اللفظ والمعرفة بوجوه الاستعمال . »(٣)

فهو يقرر مرة أنه « ليس الشأن فى إيراد المعانى » ، ويقرر مرة أخرى « أن المدار على إصابة المعنى » . وفى هذين الأصلين نجد المشكلة بين أصحاب المعانى وأصحاب الألفاظ قائمة لم تحل ، وأكثر من ذلك أن أبا هلال يطالعنا هو نفسه بالرأيين المتناقضين ولا يحكى قول الخصمين كما فعل الآمدى . ومع ذلك فإننا نرى عند أبى هلال بذور الفكرة التى يبدو أن البلاغة المدرسية قد اعتمدت عليها فيما بعد أكثر من اعتمادها على نظرة عبد القاهر نفسه إلى هذه المشكلة . وأعنى : أن المطلوب فى المعانى هو الإصابة والتحرز عن الخطأ ، وهذا هو ماجعلته البلاغة المدرسية موضوع علم المعانى، وأن المطلوب فى اللفظ هو الإيضاح ، والتزيين ، وهذا هو موضوع علمى البيان والبديع (٤) .

وإلى جانب هذه الفكرة المبهمة عن قيمة الألفاظ والمعانى ، كان أكبر هم أبى هلال منصرفاً إلى مضاعفة أقسام البديع الذى فتن به معاصروه . ومن أجل ذلك كان كتابه – من وجهة نظر التيار العربى فى نقد الشعر – لا يمثل تقدماً أساسيا بعد بديع ابن المعتز وموازنة الآمدى ووساطة الجرجانى ومن وجهة نظر التيار اليونانى لا يمثل محاولة مطردة لبناء نظرية منتظمة فى الشعر بعد كتاب قدامة . وإنما يلتقى التياران جميعاً ، وإنما يطردان ويمتزجان عند عبد القاهر الجرجانى .

٨ – وقد أصبح عبد القاهر فى نظر الأجيال المتأخرة واضع علمى المعانى والبيان . والواقع أن نسبة هذين العلمين المجففين الخاليين من كل سمات البحث الأدبى إلى عبد القاهر لا تساعد مطلقاً

---

(١) الحيوان ج ٣ ص ١٣١ : « وذهب الشيخ إلى استحسان المعانى ، والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والقروى والبدوى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك . »

(٢) الصناعتين ، ص ٤٢ .

(٣) الصناعتين ، ص ٥١

(٤) « الإيضاح » للخطيب القزوينى ط . صبيح ، ص ١٠

على تمثل أفكار عبد القاهر. فكتاباه — «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» — بحثان يحاولان جاهدين توضيح نظرة معينة إلى الكلام البليغ، وليسا كتابين مدرسيين يحصران الأقسام والأبواب والفصول. فكل تلك الأبواب التي رتبها المتأخرون تحت اسم أحوال الإسناد والفصل والوصل والإيجاز والإطناب إلخ. ، كل تلك الأبواب قد تناولها عبد القاهر متفرقة في «دلائل الإعجاز» ليوضح فكرة أساسية: فكرة النظم التي اختفت أو كادت من البلاغة المدرسية. ثم هو يشير مرات متعددة إلى أن فكرة النظم أوسع من أن تصنف أبواباً وفصولا، وأن مايذكره من مظاهرها إنما هو على سبيل التمثيل(١). وكذلك نراه يتناول موضوعات الاستعارة والتشبيه والتمثيل في كتاب «أسرار البلاغة» على أنها أدوات لقصد أعم وأبعد وهو «بيان أمر المعاني، كيف تتفق وتختلف، ومن أين تجتمع وتفترق ... وأن من الكلام ماهو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور، وتتعاقب عليه الصناعات، وجل المعول في شرفه على ذاته، وإن كان التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع في قدره، ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة، فلها — مادامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقض، وأثر الصنعة باقياً معها لم يبطل — قيمة تغلو، ومنزلة تعلو، وللرغبة بها انصباب، وللنفوس بها إعجاب(٢)».

ولو تأملت هذه الفكرة التي جعلها عبد القاهر أصلا في «أسرار البلاغة» لوجدتها قريبة من فكرة قدامة في هيولى الشعر وصورته، بل لوجدتها هي بعينها فكرة ابن سينا في أن العمل الشعري شيء يكون في صورة المعاني لا في مادتها، ولن تراها بعد ذلك بعيدة عن فكرة أرسطو في أن الشعر محاكاة لأفعال أو محاكاة لمعان، أي صورة ما تتشكل بها الأفكار والمعاني. وكذلك لو تأملت فكرة النظم التي يفسر بها عبد القاهر لا بلاغة القرآن فحسب، بل كل كلام بليغ من شعر أو نثر — لو تأملت هذه الفكرة لما وجدتها بعيدة عن فكرة «الوحدة» التي رأينا متى ينقلها نقلا مفهوماً، وابن سينا يشرحها شرحاً جليا(٣). وكل ما هنالك من فرق أن عبد القاهر حصر «الوحدة» في الجملة ولم يمد نطاقها إلى القطعة الكاملة، ولذلك أسباب سنعرض لها في بحثنا الموضوعي.

وقد يقال: أليس من الجائز أن يكون تركز هاتين الفكرتين عند عبد القاهر ثمرة لجهده

---

(١) «دلائل الإعجاز» ط. المنار ١٣٣١ هـ. ص ١٢٥، ٢٢٠ — ٢٢١، ٢٤١، ٢٧١.

(٢) أسرار البلاغة، ط. المنار ١٩٤٧ ص ١٩ — ٢٠

(٣) يقول متى: «الأجزاء أيضاً تقوم الأمور هكذا: حتى إذا نقل الإنسان جزءاً ما أو دفع يفسد ويتشوش ويضطرب كله بأسره.» (١٣٥ ب: ١٤—١٦). ويقول ابن سينا: «فيجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة ... ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقض. فإن الشيء الذي حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله، وذلك لأنه إنما يفعل لأنه كل، ويكون الكل شيئاً محفوظاً بالأجزاء، ولا يكون كلا عندما لا يكون الجزء الذي للكل.» (داماد ٤١٦ أ أعلى الصفحة). وعبد القاهر يقول: واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء اللام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك، نعم وفي حال مايبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين ...» (الدلائل ص ٧٣—٧٤)

الخاص من ناحية ، واستمراراً للبحوث السابقة حول اللفظ والمعنى ، وتحديداً لما كان يقال بطريقة مجملة عن جودة السبك وحسن الرصف من ناحية أخرى ؟ وأقول : إنني لا أنكر أثر عقل عبد القاهر فى النظر إلى التشبيه والاستعارة والمجاز على أنها محسنات معنوية ، ولا فى القول بأن البلاغة كلها أمر راجع إلى النظم(١) . ولا أنكر كذلك أن عبد القاهر قد انتفع انتفاعا كاملا بمجهود رجال كالجاحظ والآمدى والجرجانى ، ممن يشير إليهم فى غير موضع من كتابيه(٢) ، ولكنى ألاحظ أيضاً أن فى كتابيه أدلة ترجح ، بل تقطع بأنه تأثر بعمل الفلاسفة فى كتابى الشعر والخطابة . فعدا إشارته إلى « أهل الخطابة ونقد الشعر » فى موضعين نبه إليهما أستاذنا أمين الخولى(٣) ، نراه فى موضع آخر يتحدث عن « التخييل » حديث من اطلع على أقوال الفلاسفة فيه ، ويردف ذلك بقوله : « وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة »(٤) وكذلك نرى من تشبيهه عمل الشاعر أو البليغ بالمصور غير مرة(٥) ، ما يجعلنا أميل إلى القول بأنه وقف عل ما جاء فى ترجمة كتاب الشعر أو تلخيصه من مقارنة ثابتة للشعر بالتصوير .

ويكفينا هذا القدر الآن فى إثبات أثر كتاب الشعر فى فلسفة عبد القاهر البلاغية ، على أن نعود إلى هاتين المسألتين بتفصيل أكبر حين نتناول موضوعات البلاغة العربية التى ظهر فيها تأثير ذلك الكتاب .

٩ — ونترك البلاغة المدرسية التى أرسى دعائمها السكاكى ونعبر قارتين ونطوى قرنين لنلاقى « حازماً القرطاجنى » فى كتابه « منهاج البلغاء » . ولايزال هذا الكتاب مخطوطاً ، كما أن مؤلفه لا يزال مجهولا أوشبه مجهول فى تاريخ الأدب العربى(٦) . ولعل مجرى التاريخ نفسه هوالذى

---

(١) أسرار البلاغة ص ٢-٤و١٤ — ١٥ ودلائل الإعجاز ص ٥٥-٥٨و٦٣ .... وهنا فكرة أحب أن أنبه إليها لعل باحثاً ممن يعنون ببلاغة عبد القاهر خاصة يحاول استقصاءها إذ ليس هنا مجال تقليب الرأى فيها . وهى فكرة تطور مذهب عبد القاهر البلاغى بين كتابى أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز . إذ يبدو أن عبد القاهر بعد أن استوعب فكرة « التصوير » فى أسرار البلاغة حاول أن يرتقى إلى فكرة أوسع وهى فكرة النظم . وأن يدمج الأولى فى الثانية ، ففى « الدلائل » إشارة إلى أن المؤلف قد سبق له أن تناول بحث المجاز فى موضع آخر (الدلائل ص ٥٣) وفيه كذلك محاولة لإثبات أن للنظم عملا فى جمال الاستعارة (ص ٧٨-٨٣) ونعتقد نحن أن عبد القاهر فى محاولته إخضاع فكرة التصوير لفكرة النظم دون تركيب فكرة جديدة منهما لم يوفق إلى خلق « فلسفة فنية » كاملة ، فبقيت فكرة النظم بمعزل عن فكرة التصوير .

(٢) أسرار البلاغة ص ٢٧٩ ، ٣٢٩ ، ٣٤٦ ، ٣٥٠ — ودلائل الإعجاز ص ١٩٧ ، ٣٣٣ ، ٣٦١ ، ٣٧٠ ، ٣٨٩ .

(٣) « البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها » ص ١٤ .

(٤) أسرار البلاغة ص ٢٣١-٢٣٥ .

(٥) أسرار البلاغة ص ٢٩٧ — ودلائل الإعجاز ص ٧٠ ، ٢٨٣ .

(٦) هذه هى ترجمة حياة حازم وثبت أعماله المعروفة والدراسات الخاصة به كما يوردها بروكلمان فى تاريخه ، الأصل والملحق :

فى الأصل :

« أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن بن حازم الأنصارى القرطاجنى ، ولد سنة ٦٠٨ (١٢١١) وتوفى سنة ٦٨٤ (١٢٨٥) فى تونس .

حكم عليه بذلك على الرغم من قيمة كتابه . فقد جاء حازم فى أخريات ازدهار الثقافة العربية فى المغرب والأندلس ، وكان من خصائص هذه الثقافة أنها لم تتأثر بضعف أمر المسلمين وانحلال سلطانهم السياسى فى هذه البلاد ، بل كانت فى عصر الانحلال أرفع منها فى عصر العز والغلبة ، فسجل حازم فى كتابه ناحية من نواحى النضج التى بلغتها هذه الحضارة ، يمكن أن تقارن بالناحية التى سجلها ابن رشد فى فلسفته ، وابن خلدون فى بحثه الاجتماعى ؛ وكما أن الفلسفة وعلم الاجتماع لم يتقدما خطوة بعد ابن رشد وابن خلدون ، كذلك لم يتقدم النقد خطوة بعد « منهاج البلغاء(١) » . على أن حظ حازم كان أسوأ من حظ صاحبيه ، إذ أن الاهتمام بالتاريخ والعلوم العقلية لم ينقطع فى عصر الانهيار الثقافى الذى تلا ، فكان ذلك العصر لا يزال يستطيع أن يقدم إلينا رجلا كابن تيمية أو رجلا كالمقريزى ، أما الأدب فقد أصبح التأليف فيه حشداً بغير ذوق ، كما أصبح التأليف فى البلاغة تلخيصاً وتقريراً وتحشية . وإن حازما نفسه ليسجل لنا فى مرارة بدء انهيار الأدب وهوان

=«١» القصيدة الألفية المقصورة فى مدح أبى عبد الله محمد المستنصر بالله من بنى حفص، أمير تونس من ٦٤٧ إلى ٦٧٥ (١٢٤٩ – ١٢٢٧) : الاسكوريال (٢) : ٣٨٢ ، ٤٥٤ (١) الجزائر ١٨٤–٣ – مع شرح غنى بالروايات التاريخية لأبى عبد الله محمد بن أحمد الشريف الغرناطى المتوفى سنة ٧٦٠ (١٣٥٨) : مهرن ٢٨٦ المتحف البريطانى ٣٦٦ (٢١) ، باريس ٣٠٧٥ ، الجزائر ١٨٤٠ (١١) .

«٢» قصائد أخرى فى مدح بعض الأمراء : الإسكوريال (٢(: ٣٨٢ (٢) .

«٣» مجموعة أخرى (مجموع) : الفهرس السابق ٤٥٤ (٣) . »

وفى الملحق :

« أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن بن حازم الأنصارى القرطاجنى ، ولد فى ٦٠٨ (١٢١١) فى قرطاجنة على ما يظن ، وأمضى شبابه هناك ، وهاجر إلى إفريقيه قبل فتح المسيحيين لأسبانيا ومات فى ١٤ (أو ٢٤) رمضان سنة ٦٨٤ (١٣ أو ٢٣ – ١١ – ١٢٨٥) فى تونس .

السيوطى : البغية ٢١٤ (وأورد لقبه خطأ القرطبى ») المقرى ١| ٨٦٢ – ٩ ابن القاضى : درة الحجال ١ – ١٣٧ و ٣٨١ . «١» القصيدة الألفية المقصورة : انظر المقرى ١ ٨٦٢–٦ ، أ . جارسيا جوميز : ملاحظات عن القصيدة المقصورة لأبى الحسن حازم القرطاجنى : الأندلس ١–٨١–١٠٤ ومن شراح القصيدة المقصورة الشريف الحسينى الغرناطى السبتى (المتوفى سنة ٧٦١–١٣٥٨) ولشرحه قيمة عظيمة من حيث هو مصدر تاريخى مع غناه بالمعلومات عن حياة الشاعر (الأندلس ١ ٨٦) : يضاف إلى ما سبق : باريس ٣١٧٥ والمتحف البريطانى ٣٦٧ الجزائر ١٨٤١–١ رباط ٣٣٢ فاس ١٣٢٨ رامبور ١–٦٠٣– ٢٣١ وطبعت فى القاهرة سنة ١٣٤٤ . «٤» قصيدة فى مدح أمراء تونس يتلاعب فيها بالمصطلحات النحوية : السبكى : الطبقات ٤–٣٩ «٥» منهاج البلغاء ينقل عنه السيوطى فى المزهر ١–٩٣–١٧ . ا هـ

وكتاب منهاج البلغاء الذى أشار بروكلمان إلى نقل السيوطى عنه – وهو نقل صغير موضوعه الضرورات الشعرية – قد بقيت منه نسخة فى الخزانة الصادقية بتونس تحت رقم ٢٨٠٤ ذكرها المرحوم أحمد تيمور فى فهرسه « منتخبات أسماء كتب من عدة خزائن » (رقم ١٩ فهارس المكتبة التيمورية ص ٦٨) وسمى هذا الكتاب المناهج الأدبية . وقد رجعنا إلى النسخة المصورة التى أخذتها دار الكتب المصرية من المنهاج وهى تبدأ من ص ١٠ ظهر إلى ١٤٤ ظهر . وقد علمت أن الصفحات الأولى موجودة فى الأصل ، ولكن تصويرها تلف وبآخر الكتاب نقص كذلك ، ولكن يبدو أنه غير خطير لأن موضوع الكتاب مستوفى قبله ، وهناك ما يشعر بأن المؤلف يختم كتابه .

(١) لا نتكلم عن عصر النهضة الحديثة .

منزلة الشعر فى المجتمع (١). على أننا وإن لم نر لمنهاج البلغاء خلفاً يتممه ويقفو أثره، أوحتى يحسن الأخذ عنه ، فإننا نلاحظ أن منزلة حازم فى الدراسة الأدبية لم تكن مجهولة عند معاصريه ومن جاءوا بعـــده .

فالسيوطى يترجم له فى بغية الوعاة ترجمة طويلة (٢) هذا نصها :

« حازم بن محمد بن حسن بن خلف بن حازم الأنصارى القرطاجنى (٣) النحوى أبو الحسن ضياء الدين (؟) شيخ البلاغة والأدب. قال أبو حيان : هوأوحد زمانه فى النظم والنثر والنحو واللغة والعروض وعلم البيان ، روى عن جماعة يقاربون ألفاً ، وعنه أبوحيان وابن رشيد وذكره فى رحلته فقال ؛ « حبر البلغاء وبحر الأدباء ، ذو اختيارات فائقة واختراعات رائقة .لا نعلم أحداً ممن لقيناه جمع من علم اللسان ماجمع ، ولا أحكم من معاقد علم البيان ما أحكم من منقول ومبتدع . وأما البلاغة فهو بحرها العذب ، والمنفرد بحمل رايتها أميراً فى الشرق والغرب . وأما حفظ لغات العرب وأشعارها وأخبارها فهو حماد رواتها وحمال أوقارها ، يجمع إلى ذلك جودة التصنيف وبراعة الخط ، ويضرب بسهم فى العقليات ، والدراية أغلب عليه من الرواية . صنف منهاج البلغاء (٤) فى البلاغة .كتابا فى القوافى .قصيدة فى النحوعلى حرف الميم ذكر منها ابن هشام فى المغنى أبياتاً فى المسألة الزنبورية وقد ذكرناها فى الطبقات الكبرى مع أبيات أخر. مولده سنة ثمان وستمائة ، ومات ليلة السبت رابع عشر من رمضان سنة أربع وثمانين وستمائة . ومن شعره :

من قال حسبى من الورى بشر فحسبى الله حسبى الله

كم آيـة للإلـه شـــاهـدة بأنه لا إلـه إلا هـــــو ».

ومنهاج البلغاء يمثل قمة من قمم النقد الأدبى فى اللغة العربية . فصاحبه قد اطلع على خير ثمار النقد العربى إلى عهده : فهو يشير إلى آراء الجاحظ وابن المعتز وقدامة والآمدى والخفاجى وغيرهم (٥) ، وإذا أورد شيئاً من كلامهم فهو ينصه فى دقة وعناية ، ثم يناقشه أو يوازن بينه وبين غيره ، أو يشرحه ويبسطه فى قوة واقتدار . وربما ولد من الفكرة القديمة أفكاراً جديدة قيمة . ثم هو — وإن غلبت على كتابه صفة البحث النظرى — واسع الأفق فى استشهاده بالشعر ، يختار نماذجه من جميع عصور الشعر العربى ، وإن كان ميله إلى المحدثين أظهر ، ونصيب المتنبى — خاصة — من نماذجه أوفر . وكتابه يسير على منهج منظم ، فهو يقسمه أربعة أقسام : القسم الأول فى الألفاظ (٦) ، والثانى فى المعانى ، والثالث فى النظم ، والرابع فى الطرق الشعرية . ودون أن يزج بنفسه فى تلك المشكلة التى اضطرب فيها كثير من البلاغيين قبله — مشكلة اللفظ والمعنى — نراه

---

(١) منهاج البلغاء ، ٤٧ و .

(٢) البغية ط . السعادة ص ٣١٤ .

(٣) خطأ : القرطبى .

(٤) فى النسخة التى ننقل عنها : سراج البلغاء ، ولعله خطأ من أحد النساخ .

(٥) مثلا ١٧ ظ — ١٨ و ، ٣٢ و ، ٦٢ ظ — ٦٣ و ...

(٦) استنتجنا موضوع هذا القسم من بعض الإشارات الواردة فى الأقسام التالية ، فإن الصفحات التى يقع فيها القسم الأول فاسدة كلها فى المصور الذى رجعنا إليه .

نص كلامه هنا لأن فيه – مع دلالته على طريقة المؤلف فى الانتفاع بكتاب الشعر – دلالة واضحة على أنه لم يتصل اتصالا مباشراً بالأدب اليونانى ، وأنه ما كان يعتمد إلا على ما ترجمه المشارقة. يقول :

« وإنما اتسع فى المحاكيات الشعرية على هذه الأنحاء التى أشرت إليها وعلى ما نذكره بعد فى أصناف المحاكيات وكيفيات التصرف فيها فى لسان العرب خاصة ، فلذلك وجب أن يوضع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل ، فإن الحكيم أرسطاطاليس وإن كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه ونبه على عظم منفعته وتكلم فى قوانين منه ، فإن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضاً محدودة فى أوزان مخصوصة ، ومدار جل أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع فى الوجود ويجعلون أحاديثها أمثالا وأمثلة لما فى الوجود . وكانت لهم أيضاً أمثال فى أشياء موجودة نحواً من أمثال كليلة ودمنة ، ونحواً مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها . وكانت لهم طريقة أيضاً – وهى كثيرة فى أشعارهم – يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه وتنقل الدول وما تجرى عليه أحوال الناس وتؤول إليه . فأما غير هذه الطرق فلم يكن لهم فيها كبير تصرف ، كتشبيه الأشياء بالأشياء فإن شعر اليونانيين ليس فيه شىء منه ، وإنما وقع فى كلامهم التشبيه فى الأفعال لا فى ذوات الأفعال ، ولو وجد هذا الحكيم أرسطو فى شعر اليونانيين ما يوجد فى شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات ، واختلاف ضروب الإبداع فى فنون الكلام لفظاً ومعنى ، وتبحرهم فى أصناف المعانى ، وحسن تصرفهم فى وضعها ووضع الألفاظ بإزائها ، وفى إحكام مبانيها واقتراناتها ، ولطف التفاتاتهم وتشبيهاتهم واستطراداتهم ، وحسن مآخذهم ومنازعهم ، وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا – لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية . فإن أبا على بن سينا قد قال عند فراغه من تلخيص كتابه فى الشعر : فهذا هو تلخيص القدر الذى وجد فى هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول ، وقد بقى منه شطر صالح ، ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع فى علم الشعر المطلق وفى علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاماً شديد التحصيل والتفصيل ، وأما ههنا فلنقتصر على هذا المبلغ . انتهى كلام ابن سينا . وفى كلامه إشارة إلى تفخيم علم الشعر وما أبدت فيه العرب من العجائب ، وإلى كثرة تفاصيل الكلام فى ألفاظه ومعانيه ونظمه وأساليبه ، واتساع مجال القول فى ذلك . وقد ذكرت فى هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو على بن سينا . »(١)

وليست فكرة التخييل هى كل ما يأخذه حازم من كتاب الشعر . فعنايته الكبيرة « بالنظم » ونظرته إلى العمل الفنى على انه كل مترابط الأجزاء ليست إلا صدى لفكرة « الوحدة » . وبين فكرة النظم عند حازم وبينها عند عبد القاهر فرق كبير ، فقد حصر عبد القاهر النظم فى الجملة ، وربطه ربطاً قوياً بالنحو(٢) ، أما حازم فالنظم عنده معناه نظم الكلمات والمعانى فى الأبيات ونظم

(١) منهاج البلغاء ٢٤ ظ – ٢٥ و .

(٢) راجع المدخل فى « دلائل الإعجاز » ص ٢ – ٧ وهو مطبوع فى مقدمة « دلائل الإعجاز » (المنار ١٣٣١ هـ .) والصفحات ٦٤ – ٥ ، ١٣٤ – ٦ ، ١٤٧ – ٨ ، ١٥٤ – ١٥٦ فى الدلائل .

الأبيات والمعانى فى القصيدة ، وهولا يشير إلى القواعد النحوية من حيث تأثيرها فى النظم إلا إشارات خفيفة (١). وسنجد تفصيل هذه الفروق فى الفصل التالى .

كذلك يقتبس حازم من تقسيم الشعر إلى المديح والهجاء (أو الطراغوذيا والقوموذيا) ومن تعريف كل منهما تقسيماً جديداً للشعر. فإلى جانب تقسيم الشعر إلى أغراض ــ والأغراض عنده لا حصر لها ، وإن جعل أقسامها الأولى بحسب البواعث عليها أربعة وهى التهانى والتعازى والمدائح والأهاجى ــ نراه يقسم الشعر كله إلى طريقتين : طريقة الجد وطريقة الهزل ، محاولا أن يضع القوانين الشعرية لكل منهما .

لقد كان كتاب حازم كما أشرنا خاتمة للجهود المبتكرة فى النقد العربى ، وفيه التقى التياران العربى واليونانى التقاء مثمراً ، وإن غلب عليه التيار اليونانى كما غلب على عبد القاهر التيار العربى . ولسنا نعرف بعد حازم جهداً جديداً فى علم الشعر ، وإنما هى البلاغة المدرسية التى استمرت فى الحياة بعد أن وضعت على أساس نظرة أبى هلال العسكرى إلى مشكلة المعنى واللفظ ، وبنيت من أعواد مجففة من تطبيقات عبد القاهر لفكرة النظم وبحثه فى أساليب البيان ، ثم من أنواع البديع التى عنى بإحصائها أبو هلال العسكرى وبعض من تبعوه . هذه البلاغة المدرسية ــ ولا نطيل فى وصف مكوناتها أكثر مما سبق ــ لا تحمل من كتاب الشعر إلا أصداء ضعيفة ، وأكثرها كاذبة ، فلن نقف عند هذه الأصداء لنتتبعها على حدة ، إذ كانت فى صدقها وكذبها لا تضيف محصولا جديداً ، بل تعيد عرض بضاعة قديمة ، فيكفى إذاً أن نشير إلى هذه الأصداء عندما نعرض لأصولها عند البلاغيين المتقدمين .

---

(١) منهاج البلغاء القسم الثالث فى النظم ٧٣ ظ ــ ١٢٣ و .

ثانيا ـ آثار لكتاب الشعر

فى البلاغة العربية

١ ـ سنتناول الآن بالتحليل الموضوعى تلك المسائل التى اتصلت دراستها عند البلاغين العرب اتصالا وثيقاً بترجمة « كتاب الشعر » وتلخيصاته . وعند تحديد المسائل فى موضوع كهذا قد يتزع الباحث إلى التعميم المطلق أو إلى التخصيص المطلق . فالتعميم المطلق كأن يبحث مثلا عن « تصور العرب للشعر » وصلته بكتاب أرسطو ؛ والتخصيص المطلق بأن يتناول موضوعات جزئية فى البلاغة كالتشبيه أو الاستعارة أو الوصف فيحاول بيان وجه اتصالها بذلك الكتاب . والمنهج التاريخى الصحيح فى نظرنا ألا يتزع الباحث أحد المتزعين أو يتوسط بينهما إلا إذا دله التتبع على نوع التأثير وكونه جزئياً متفرقاً أو كلياً شاملا أو متوسطاً بين ذلك . وأحسب أن العرض التاريخى الذى قدمناه قد أثبت لنا أن تأثير كتاب الشعر لم يكن إلى أحد الطرفين : فلا هو كلى صرف ولا هو جزئى صرف . وإنما تأثرت البلاغة العربية بهذا الكتاب فى مسائل عامة لا ترتفع إلى درجة التصور الكامل للصناعة الشعرية ولا تنحط إلى الجزئيات . وهذه المسائل هى كما حددناها : مسألة اللفظ والمعنى ـ التخييل والمحاكاة(١) ـ الصدق والكذب ـ النظم ـ الطرق الشعرية .

وسنتناولها مسألة مسألة لنبين صورها المختلفة عند البلاغيين :

٢ ـ اللفظ والمعنى :

رأينا كيف شغلت هذه المشكلة البلاغيين العرب من الجاحظ إلى عبد القاهر . ويظهر أنها قد بلغت فى زمن عبد القاهر خاصة حداً من العنف والتطرف أدى بالقائلين باللفظ إلى مزاعم مضحكة كقولهم إن منشد الشعر مثل قائله فى أن كليهما « ناظم(٢) » ، وإن الكلام المفسر لا يفضل تفسيره إلا بالألفاظ (٣) ، إلى غير ذلك من المزاعم التى يتناولها عبد القاهر فى جد ويرد عليها بأدلة متتابعة ، ولا يكتفى بذلك بل يعززها بقضايا جدلية يقيمها فى ذهنه ويأخذ فى بيان فسادها لينقض رأى الخصم . ومن المحقق أن الخصومة حول اللفظ والمعنى ما كانت لتشتد هذه الشدة لو لم تغذها

---

(١) قد يبدو أن فكرة «التخييل والمحاكاة» جديرة بأن تعد تصوراً عاماً « للصناعة الشعرية » ، ولكننا نلاحظ أنها وإن كانت من أظهر أفكار « كتاب الشعر » فإنها ـ عند أرسطو نفسه ـ لا تنتظم الكتاب كله ، فالصلة بينها وبين فكرة الوحدة مثلا صلة غير ظاهرة . والحق أنه من العسير ـ كما يقول « بتشر » ـ أن ننسب إلى أرسطو فلسفة فنية كاملة دون أن نضيف إلى أفكاره زيادات من عندنا تخرجها عن حقيقتها . هذا عند أرسطو نفسه . أما عند البلاغيين العرب فمن الجلى أن ظلال هذه الفكرة لم تكن بحيث تنبسط على التصور العام للشعر ، وإن كنا لا ننكر أنها شغلت مكاناً ممتازاً وبخاصة عند حازم فى كتاب منهاج البلغاء .

(٢) دلائل الإعجاز ٢٧٤ ـ ٦

(٣) المصدر السابق ٣٤١ ـ ٨ .

دوافع اعتقادية وأخرى سياسية اجتماعية (١) . ودون أن نخوض فى شىء من هذه الدوافع نرى أن المشكلة – فى صميمها – مشكلة أدبية عريقة لها نظائرها فى كثير من الآداب وفى كثير من العصور ، وإن كانت قد وضعت فى الأدب العربى وضعاً ساذجاً : هى مشكلة الطريقة والمادة أو الصورة والمضمون . فمن المحقق أن القائلين بأن البلاغة فى الألفاظ – الجاحظ والآمدى والجرجانى مثلا – لم يعنوا بالألفاظ أصواتاً مجردة عن معانيها وإنما عنوا بها العبارة عن المعنى . وعبد القاهر نفسه ينبه على ذلك . وليس لنا أن ننتظر من مثل الجاحظ – وهو الذى كتب «البيان والتبيين» ونظر إلى البلاغة كلها على أنها ضرب من «الإبانة» – ليس لنا أن ننتظر من مثل الجاحظ أن يجعل البلاغة فى حروف الألفاظ . على أن عناية الأدباء باللفظ والمعنى قد اشتدت فى القرنين الثالث والرابع – كما رأينا – متأثرة بعاملين ، لونا هذه المشكلة بلونها الخاص فى الأدب العربى إذ جعلا مذهبى اللفظ والمعنى جسيماً مذهبين فى الصياغة ، وجعلا مدار الخلاف بين أصحاب المعنى هو مدى الحرية التى ينبغى أن يصطنعها الشاعر فى التعبير عن أغراضه لا هذه الأغراض نفسها . وهذان العاملان هما :

سلطان الشعر القديم ، ذلك السلطان الذى فرضه النقاد أنفسهم شيئاً فشيئاً : فمن منهج القصيدة إلى المعانى إلى التشبيهات نفسها ، وبذلك لم يبق أمام الشاعر المحدث إلا حسن الصياغة ، بأدق معانى الصياغة وأشدها تحديداً وإنك لتجد مصداق ذلك فى قول الآمدى : «وليس الشعر عند أهل العلم إلا حسن التأنى وقرب المأخذ واختيار الكلام (٢) . » كما تجده واضحا فى تفضيل القاضى الجرجانى للشعر العذب اللفظ ، الحلو الصياغة ، ولو كان معناه عادياً مألوفاً . (٣)

والعامل الثانى الذى ساعد على إبراز مشكلة اللفظ والمعنى هو ظهور أبى تمام بمذهب جديد فى الشعر ، يقوم على الصنعة والتدقيق فى المعانى (٤) . فأدى به ذلك فى كثير من الأحيان إلى الخروج على مألوف الشعر فى تشبيهاته واستعاراته ، كما أدى به فى أحيان أخرى إلى تعقيد الأسلوب . واتخذ أنصار القديم من سقطاته هذه ذريعة إلى الطعن فى مذهبه ، والإلحاح فى تأكيد قيمة اللفظ والسبك . وقد وجدوا شاعراً آخر تتلمذ لأبى تمام ولكنه لم يحاول أن يحكم خواطره الشعرية فى لغته كما فعل أستاذه ، فجعلوه قدوة ونموذجاً ، وهو البحترى ، وكان مذهب أبى تمام فى الشعر والخصومة بين أنصاره وأنصار البحترى موضوعاً لكتب كثيرة فى النقد ، شغلت فيها مشكلة

---

(١) نبهنى أستاذى أمين الخولى إلى أن مشكلة اللفظ والمعنى قد نشأت فى جو دينى ، فبدأت حول القرآن وأنه اللفظ والمعنى أو المعنى فقط ، وكان لهذه النشأة الدينية أثرها فى تلوين المشكلة عند البلاغيين حتى رأينا عبد القاهر يرد على هذه المزاعم التى تفصل فصلا جازماً بين اللفظ والمعنى – ونحن مع حرصنا على تسجيل هذا العامل والتنبيه إلى تأثيره نفضل ألا نتناوله بشىء من التفصيل ، بل نقتصر على دراسة الجانب الأدبى الخالص من المشكلة ، لأنها لم تتصل بالمسألة الدينية عند أحد من البلاغيين الذين تناولناهم بالدرس إلا عبد القاهر الجرجانى . على أن عبد القاهر قد حل المشكلة حلا « نقدياً » لا حلا « دينياً » .

(٢) الموازنة ١٨١ .

(٣) الوساطة ص ٢٠ – ٣٥ .

(٤) الموازنة ص ٢ و ١٨٠ .

اللفظ والمعنى – فيما يظهر – جانباً كبيراً من عناية النقاد . وقد بقى لنا من هذه الكتب : « رسالة الصولى إلى مزاحم بن فاتك » ، « والموازنة بين الطائيين ».

ويلاحظ أن مشكلة « اللفظ والمعنى » لم تشغل شيئاً من عناية أرسطو فى كتاب الشعر . كيف وهو يقرر فى أول « المنطق » أن الألفاظ إنما هى رموز للدلالة على معان ؟ وإذا كان يعد العبارة – أو الكلام الموزون – قسما من أقسام التراجيديا (١) ، فنحن ندرك فى وضوح أن ذلك ليس إلا نوعاً من القسمة الفلسفية لبيان الخصائص المستحسنة التى تكون للتراجيديا فى كل جهة من جهاتها ، لا أن للألفاظ – من حيث هى ألفاظ – وجوداً ذاتياً مستقلا . وهذا المعنى واضح فى ترجمة متى وتلخيص ابن سينا ، على الرغم مما أحاط بهما من صعوبات النقل . كذلك لا نجد لمشكلة اللفظ والمعنى أثراً عند قدامة – فهو بعد أن يعرف الشعر ويذكر أقسامه : اللفظ والمعنى والوزن والقافية ، وما يتركب منها ، يعرض لنعوت كل قسم من هذه الأقسام ، ولا يجعل البلاغة أو الجودة فى شىء واحد منها بل فى مجموعها : فإذا اجتمعت كلها للشعر كان فى نهاية الجودة ، وإذا لم يكن فيه شىء منها كان فى نهاية الرداءة ، « ولما لم يكن كل شعر جامعاً جميع النعوت أو العيوب وجب أن تكون الوسائط التى بين المدح والذم تشتمل على صفات محمودة وصفات مذمومة ، فما كان فيه من النعوت أكثر كان إلى الجودة أميل ، وما كان فيه من العيوب أكثر كان إلى الرداءة أقرب ، وما تكافأت فيه النعوت والعيوب كان وسطاً بين المدح والذم . (٢) »

هذه هى النظرة المنطقية الصرف إلى الموضوع ، تقابلها نظرة البلاغة العربية التى كانت وثيقة الاتصال بالواقع الشعرى بما فيه من تقليد وتجديد . وإنما يلتقى التياران ويتحد الضدان عند عبد القاهر الجرجانى .

فكتابا عبد القاهر – « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » – يتناولان جميعاً مشكلة اللفظ والمعنى ، بل يجعلانها أساساً للبحث البلاغى كله . وقد أشرنا إلى ما بينهما من تلاق وافتراق فى ذلك . فهو يتطرق من فاتحة كتابه « أسرار البلاغة » إلى الكلام على عظم منزلة البيان فى شبيه بمعانى الجاحظ وألفاظه ، ثم يقول :

« ثم إن الوصف الخاص به ، والمعنى المثبت لنفسه – أى للبيان – أنه يريك المعلومات بأوصافها التى وجدها العلم عليها ، ويقرر كيفياتها التى تناولها المعرفة إذا سعت إليها . وإذا كان

---

(١) يسمى متى العبارة « المقولة » وهى ترجمة حرفية للكلمة اليونانية λέξις ، كما أن الجملة التى ترد فى تعريفها ترجمة حرفية أيضاً للأصل اليونانى ، فهى عند متى : « وأعنى بالمقولة تركيب الأوزان نفسه .» وفى الأصل اليونانى λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν ولهذا جعل ابن سينا هذا القسم « المقابلة » ويعرفها بأنها : « أن يجعل للغرض المفسر وزناً يقول به » (راجع الفصل الرابع من تلخيصه) . وبذلك تختفى المقولة أو العبارة اختفاء تاماً من أجزاء الطراغوذيا كما يعرضها ابن سينا ، وتحل محلها مناسبة الوزن للغرض . على أن ابن سينا يعود فيتناول فى الفصل السابع قسمة الألفاظ وموافقتها لأنواع الشعر ، ويتحدث فى هذا الفصل عن تقسيم الكلام إلى حروف ومقاطع وأربطة وأسماء إلخ ، وعن تقسيم الاسم إلى حقيقى ولغة ومنقول ، وهو ما يتناوله أرسطو فى الحديث عن العبارة ، وما تضمه ترجمة متى تحت الحديث عن المقولة .

(٢) نقد الشعر ص ٨ .

هذا الوصف مقوم ذاته ، وأخص صفاته ، كان أشرف أنواعه ما كان فيه أجلى وأظهر ، وبه أولى وأجدر ، ومن هنا يبين للمحصل ، ويتقرر فى نفس المتأمل ، كيف ينبغى أن يحكم فى تفاضل الأقوال إذا أراد أن يقسم بينها حظوظها من الاستحسان ، ويعدل القسمة بصائب القسطاس والميزان ، ومن البين الجلى أن التباين فى هذه الفضيلة ، والتباعد عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة ، ليس بمجرد اللفظ . كيف والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب ... وهذا الحكم — أعنى الاختصاص فى الترتيب — يقع فى الألفاظ مرتباً على المعانى المرتبة فى النفس المنتظمة فيها على قضية العقل (١) . »

ويمضى فى تأييد هذه القضية ببيان الدلالات المعنوية للأوضاع النحوية ، منكراً أن تكون للفظ مزية فى ذاته إلا ما كان راجعاً إلى خلوصه من الوحشية والعامية ، ويتناول بعد ذلك نوعين من الكلام يبدو عند أول الفكرة أن مرجع الحسن والقبح فيهما إلى اللفظ فيرد ذلك إلى المعنى ، وهما التجنيس والحشو . أما رد التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع فأمره سهل ميسور ، وعبد القاهر يدلل على ذلك ثم يضرب المثل لما قبل من الكلام إن حسنه راجع إلى اللفظ بهذه الأبيات المشهورة :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

ويحللها مبيناً ما فيها من المعانى المتوافقة التى تصور حال الآيبين من الحج .

وهنا نخرج من أفق الحديث عن « الدلالة » بما فيه من منطقية واضحة — نخرج من هذا الأفق خروجاً قاطعاً إلى أفق فنى خالص . وعبد القاهر يقرر هنا ذلك الأصل الفنى الذى أشرنا إليه فيما سبق ، وهو أن الكلام منه ما يشرف بجوهره مهما تتعاقب عليه الصور ، وإن كان جمال التصوير قد يزيد فى قيمته ويرفع من قدره ، ومنها ما يرجع جماله إلى الصورة وحدها ، فإذا انتقضت زال منه ذلك الجمال الذى يعجب النفوس (٢) . وعبد القاهر هنا موافق كل الموافقة لتلك الفكرة التى أوضحها ابن سينا فى حديثه عن التخييل ، أعنى أن التخييل — وهو الأصل فى العمل الشعرى — أمر راجع إلى « الالتذاذ بنفس القول » وإن كان القول الصادق قد يحدث فى النفس تخييلا إذا عدل به عن الطريقة العادية فى الكلام ، وصيغ صياغة تهش لها النفوس .

وعلى هدى من هذه الفكرة يبحث عبد القاهر موضوعات التشبيه والتمثيل والاستعارة ، إذ كانت هذه هى الأدوات التى يكون بها جمال التصوير (فى تعبيره) أو أنواع التخييل والمحاكاة ، فى تعبير ابن سينا (٣) .

ويعود إلى المعنى نفسه فى « دلائل الإعجاز » فيتكلم فى غلط من قدم الشعر بمعناه وأقل

---

(١) أسرار البلاغة ص ٢–٣

(٢) أسرار البلاغة ص ١٩ — ٢٠

(٣) أسرار البلاغة ص ٢٠ وما بعدها .

الاحتفال باللفظ . ويظهر أنه يعنى هنا بعض العلماء الذين نظروا إلى الشعر نظرة أخلاقية خالصة . فهو ينقل عن الجاحظ أن أبا عمرو الشيبانى سمع هذين البيتين وهو فى المسجد الجامع فبلغ من استجادته لهما أن كلف رجلا حتى أحضر له دواة وقرطاساً فكتبهما وهما :

لا تحسبن الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكـــــــن ذا أشد من ذاك على كل جال

قال الجاحظ : « وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً، ولولا أن أدخل فى الحكومة بعض الغيب لزعمت أن ابنه لا يقول الشعر أيضاً . »

ثم يقول عبد القاهر :

« واعلم أنهم لم يعيبوا تقديم الكلام بمعناه من حيث جهلوا أن المعنى إذا كان أدباً وحكمة وكان غريباً نادراً فهو أشرف مما ليس كذلك ، بل عابوه من حيث كان من حكم من قضى فى جنس من الأجناس بفضل أو نقص ألا يعتبر فى قضيته تلك إلا الأوصاف التى تخص ذلك الجنس وترجع إلى حقيقته ، وألا ينظر فيها إلى جنس آخر وإن كان من الأول بسبيل أو متصلا به اتصال مالا ينفك منه . ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار . فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة — كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أننا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فصّه أنفس لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام . وهذا قاطع فاعرفه (١) . »

فأنت ترى كيف وضعت مشكلة اللفظ والمعنى وضعاً جديداً ، وكيف حدد المراد باللفظ والمراد بالمعنى بحيث فهم منهما «الشكل والمادة» أو «الصورة والمحتوى» . وموقف عبد القاهر فى اللفظ والمعنى — على هذا الوضع — مطابق تماماً لموقف ابن سينا بلا زيادة أو نقصان . فالمعانى هى مادة الشعر ، وقد تكون هذه المادة شريفة فى ذاتها وقد لا تكون ، فذلك لا يؤثر فى قيمة الكلام من حيث هو شعر ، وإن كان قد يؤثر فى نظرتنا إليه ؛ وعبد القاهر أقرب إلى رأى ابن سينا — أو نقول «أميل» — منه إلى رأى قدامة الذى يأبى كل الإباء أن يكون لشرف المعنى أو خسته اعتبار ما فى جودة الشعر . أما الألفاظ فهى صورة الشعر ، وإذن فهى حقيقته ومقوم ذاته ، وعليها مدار الحكم بجودته أو رداءته . على أننا يجب أن نبقى على ذكر دائم من أن مدلول كلمة «المعنى» ومدلول كلمة «اللفظ» قد تغيرا تماماً عما كانا عليه عند البلاغيين السابقين ، أو قل تحددا بحيث يجب أن ينظر إلى الخلاف فى ضوء جديد . فاللفظ «صياغة» ، والمعنى هو «أصل المعنى» ، الذى يمكن أن يقع فى صور مختلفة ، ولكنه لا يقوم بنفسه بحال . والفكرة هنا — كما ألمعنا من قبل —

(١) دلائل الإعجاز ص ١٩٦ — ١٩٧

شديدة الارتباط بفكرة «المادة والصورة» فى الفلسفة الأولى . فكما أن الهيولى لا تنفرد عن الصورة فكذلك المعنى لا ينفرد عن صورة ما يوضع فيها . وكما أننا لا نستطيع أن نتخيل « مادة الذهب » دون صورة متلبسة بها من سبيكة أو خاتم أو قرط إنخ ، فكذلك لا نتصور المعنى دون صورة لفظية يتلبس بها . فإذا كانت هذه الصورة هى «الصياغة الجميلة» كان الكلام شعراً ، وكلما كانت الصياغة أجمل كان الكلام أدخل فى باب الشعر . وعبد القاهر حريص على إيضاح هذا المعنى الفلسفى ، فهو يقول : «إن الخطأ الذى ارتكبه من قدموا الكلام بمعناه هو أنهم اعتبروا الفضيلة والنقص فى جنس الشعر بشىء لا يرجع إلى حقيقة هذا الجنس وإن كان متصلا به «اتصال مالا ينفك منه» . ويلاحظ أن عبد القاهر يمضى هنا إلى أبعد مما ذهب إليه فى «أسرار البلاغة»(١) . فهو هناك يرد جمال الشعر إلى عنصرين : المادة والصورة ، أما هنا فيقرر أن حقيقة الشعر راجعة إلى صورته ، وأن المفاضلة بين شعر وشعر إنما تكون فى صورتهما ، لأننا حين نفضل خاتماً على خاتم لجودة فصه أو نقاء معدنه لا يكون ذلك تفضيلا له« من حيث هو خاتم» ، أى لأمر يرجع إلى حقيقته وماهيته .

فعبد القاهر إذاً – بعد أن قرر أن الألفاظ لا تنفك عن المعانى ، وأنه من الخطأ تصور بلاغة أو فصاحة فى اللفظ من حيث هو صوت مسموع – قد ربط اللفظ والمعنى فى الشعر ربطاً أحكم حين جعلهما بمنزلة المادة والصورة ، بمنزلة الجسد والروح ، ولكنه محتاج بعد ذلك إلى شىء آخر ؛ هو محتاج إلى أن يميز بين «المعنى الشعرى» المتلبس بهذه الألفاظ وبين المعنى الذى نستخلصه من الألفاظ ونقول إن الشاعر أراده وذهب إليه . وعبد القاهر يسمى هذا المعنى الثانى «غرضاً» ، ويسميه « معنى المعنى » ، ويقول إننا نتوصل إليه بعملية من عمليات الاستنتاج . فهو يقسم الكلام قسمين : قسما نصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده كقولك : خرج زيد ، وعمرو منطلق وقسما « أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل » . وهو يمثل لهذا المعنى الثانى بقولهم : «كثير رماد القدر » أو «طويل النجاد» أو «نؤوم الضحى» . «فإنك فى جميع ذلك لا تفيد غرضك الذى تعنى من مجرد اللفظ ولكن يدل اللفظ على معناه الذى يوجبه ظاهره ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانياً هو غرضك ، كمعرفتك من كثير رماد القدر أنه مضياف ، ومن طويل النجاد أنه طويل القامة ، ومن نؤوم الضحى فى المرأة أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها (٢) . »

فإذا قيل إن البلاغة فى جودة اللفظ فيجب أن يفهم أنها فى هذه المعانى الأول المفهومة من ظاهر اللفظ ، المرتبطة به ؛ وإذا شبهت المعانى بالجوارى والألفاظ بالوشى المحبر والكسوة الرائقة –

---

(١) « وإن من الكلام ما هو كما هو شريف فى جوهره كالذهب الإبريز الذى يختلف عليه الصور ، وتتعاقب عليه الصناعات ، وجل المعول فى شرفه على ذاته ، وإن كان التصوير قد يزيد فى قيمته ويرفع فى قدره ، ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة ، فلها – ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقض ، وأثر الصنعة باقياً معها لم يبطل – قيمة تغلو ، ومنزلة تعلو .. » (أسرار البلاغة ص ١٩)

(٢) دلائل الإعجاز ٢ ص ٢٠٢ – ٢٠٣ .

تفخيما لأمر اللفظ وتشريفاً للمعنى – فيجب أن يفهم من ذلك أن القائل أحسن الغرض وأحسن الدلالة على هذا الغرض بالكناية والاستعارة والتمثيل .

وعبد القاهر يعود إلى فكرة «الصورة» ببيان أوضح وأجلى وأدل على تأثير الفلسفة الأرسطية فى هذه القاعدة البلاغية – وإن كنا نشعر أنه متأثر أيضاً بمقارنة الشعر بالتصوير الذى هو فن – حين يتناول اختلاف المعنى الواحد يتعاوره الشاعران بصياغتين مختلفتين فيقول :

«واعلم أن قولنا «الصورة» إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذى نراه بأبصارنا ، فكما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بينُ إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون فى صورة هذا لا تكون فى صورة ذاك ، وكذلك كان الأمر فى المصنوعات فكان بينُ خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى فى أحد البيتين وبينه فى الآخر بينونة فى عقولنا وفرقاً ، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : للمعنى فى هذا صورة غير صورته فى ذلك ، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور فى كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ : وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير (١) . »

وعبد القاهر يقرر أنه لم يبتدع هذا الرأى فى اللفظ والمعنى ابتداعاً ، وأن ذلك متضمن فى كلام السابقين من أهل العلم بالبلاغة ، ولكنه فى كلامهم أشبه باللمح والإشارة (٢) . ونحن نجد فى دعواه هذه حرص العلماء على أن يصلوا أفكارهم بأفكار سابقيهم ، وأن يقربوا آراءهم إلى الناس بتفسير الآراء السابقة على مقتضاها . والتقدم الفكرى – كما يقول فيلسوف غربى – ليس إلا تركيباً من متضادات . وقد رأينا أن نظرية عبد القاهر تؤلف بين مذهب القائلين بأن «البلاغة فى المعنى» ومذهب القائلين بأن «البلاغة فى اللفظ» فى كل متماسك ، فهى فى الحق نظريته هو وليست مجرد تفسير أو شرح لغوى لآراء من سبقوه .

على أننا نلمح فى هذه النظرية جانباً لا يتصل بفلسفة أرسطو العامة أو بفلسفته الفنية – بل بالمنطق الذى عد «كتاب الشعر» جزءاً منه . وقد رأينا أن فكرة التخييل عند ابن سينا قد نتجت من تفسير «المحاكاة» تفسيراً يعتمد على نواح أخرى من الفلسفة الأرسطية ، المنطق منها . وابن سينا فى تلخيصه لكتاب الشعر يعد التخييل شيئاً خارجاً عن التصديق ، فقد يجتمعان وقد يفترقان ، وليس أحدهما فرعاً للآخر ولا مضاداً له ولا قسيما . ولا يذهب ابن سينا إلى أبعد من ذلك فى الموازنة بينهما . ولكننا نراه فى ملخصات المنطق – فى «الإشارات» مثلا – يعد «المخيلات» من أصناف القضايا المستعملة بين القائسين . ويقول عن « القياسات الشعرية » إنها «مؤلفة من المقدمات المخيلة ، من حيث يعتبر تخييلها ، كانت صادقة أو كاذبة ؛ وبالجملة : مؤلفة من المقدمات من حيث لها هيئة وتأليف تستقبلها النفس بما فيها من المحاكاة ، بل من الصدق ، فلا مانع من ذلك.(٣) »

فهو هنا ، وإن كان قد حافظ على معنى «المحاكاة» فى التخييل ، فقد جعل الشعر نوعاً

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٨٩ .

(٢) دلائل الإعجاز ص ٣٤٩ – ٣٥٠ .

(٣) « الإشارات والتنبيهات » ، ط . عيسى الحلبى ١٩٤٧ قسم المنطق ص ٢٧٣ .

من البرهان . وسنرى عند بحث «التخييل» عند عبد القاهر كيف أن هذه الكلمة قد تنازعها معنيان : معنى فنى وآخر منطقى . أما هنا فنلاحظ أن فكرة «القياس» قد دخلت إلى البلاغة من خلال مشكلة اللفظ والمعنى أيضا . فقد مر بنا قول عبد القاهر إن السامع ينتقل من المعانى الأولى إلى المعانى الثانية بطريق الاستدلال ، فإذا سمع «نؤوم الضحى» سمع من ذلك الوصف المباشر بنؤوم الضحى ، ثم انتقل منه إلى معرفة أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها . وهكذا . ويعود عبد القاهر إلى الفكرة نفسها فى موضع آخر من «الدلائل» ، فبعد أن يوجب لأقسام الصناعة البيانية — الكناية والتمثيل والاستعارة — نصيباً من أريحية النفس لا يكون فى الساذج الغفل من الكلام ، يقول :

«وإذ قد عرفت هذه الجملة فينبغى أن تنظر إلى هذه المعانى واحداً واحداً وتعرف محصولها وحقائقها ، وأن تنظر أولا إلى الكناية ، وإذا نظرت إليها وجدت حقيقتها ومحصول أمرها أنها إثبات لمعنى أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ . ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم : هو كثير رماد القدر ، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة ، لم تعرف ذلك من اللفظ ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلت : إنه كلام قد جاء عنهم فى المدح ولا معنى للمدح بكثرة الرماد ، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة ويطبخ فيها للقرى والضيافة . وذلك أنه إذا كثر الطبخ فى القدور كثر إحراق الحطب تحتها ، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة . وهكذا السبيل فى كل ما كان كناية . فليس من لفظ الشعر عرفت أن ابن هرمه أراد بقوله : «ولا أبتاع إلا قريبة الأجل» التمدح بأنه مضياف ، ولكنك عرفته بالنظر اللطيف ، وبأن علمت أنه لا معنى للتمدح بظاهر ما يدل عليه اللفظ من قرب أجل ما يشتريه ، فطلبت له تأويلا ، فعلمت أنه أراد أنه يشترى ما يشتريه للأضياف فإذا اشترى شاة أو بعيراً كان قد دنا أجله لأنه يذبح وينحر عن قريب (١) .»

ثم يتناول «الاستعارة» بمثل هذا التحليل ، وهو هنا معنى بإثبات أن الاستعارة والكناية وما إليهما ليست أموراً يجريها الشاعر أو البليغ فى ظاهر اللفظ بل فى المعنى . وقد أدى ذلك به إلى أن تصور الحركة الذهنية التى تصاحب هذه الصور البيانية حركة فكرية منطقية إلى حد كبير على أن هذه الفكرة لا تظهر فى بلاغة عبد القاهر ظهوراً يلفت النظر ، وإنما يبرزها بعد ذلك إمام البلاغيين المدرسيين — السكاكى — إبرازاً طاغياً حين يجعل بحث الاستدلال تكملة لعلمى المعانى والبيان . وإنك لتتمثله مدلا بهذه الرابطة التى يعقدها بين العلمين حين يقول فى أول قسم «الاستدلال» فى مفتاحه :

«ولولا إكمال الحاجة إلى هذا الجزء من علم المعانى وعظم الانتفاع به لما اقتضانا الرأى أن نرخى عنان القلم فيه ، علماً منا بأن من أتقن أصلا واحداً من علم البيان كأصل التشبيه أو الكناية أو الاستعارة ووقف على كيفية مساقه لتحصيل المطلوب به أطلعه ذلك على كيفية نظم الدليل . وكأنى بكلامى هذا — أو أين أنت عن تحققه ! — أعالج من تصديقك به ويقينك لديه باباً مقفلا ، لا يهجس فى نفسك سوى هاجس دبيبه ، فعل النفس اليقظى إذا أحست بنبأ من وراء حجاب .

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٣٠ — ١

لكنا إذا أطلعناك على مقصود الأصحاب من هذا الجزء على التدريج مقررين لما عندنا من الآراء فى مظان الخلاف بين المتقدمين منهم والمتأخرين رجعنا إلى هذه المقالة بإذن الله تعالى محققين ، ورفعنا إذ ذاك الحجاب الذى يوارى عنك اليقين . (١) »

وبعد أن يسوق ملخصاً لعلم المنطق يقول :

« وهذا أوان أن نثنى عنان القلم إلى ماعساك تنتظر منذ افتتحنا الكلام فى هذه التكملة أن نحققه ، أو لعل صبرك قد عيل له ، وهو أن صاحب التشبيه أو الكناية أو الاستعارة كيف يسلك فى شأن متوخاه مسلك صاحب الاستدلال ، وأنى يعشو أحدهما إلى نار الآخر والجد وتحقيق المرام مئنة هذا ، والهزل وتلفيق الكلام مظنة هذا . فنقول وبالله الحول والقوة : أليس قد تلى عليك أن صور الاستدلال أربع لا مزيد عليهن ، وأن الأولى هى التى تستبد بالنفس وأن ما عداها تستمد منها بالارتداد إليها ؟ فقل لى — إن كانت التلاوة أفادت شيئاً — هل هو غير المصير إلى ضروب أربعة ، بل إلى اثنين محصولهما — إذا أنت وفيت النظر إلى المطلوب حقه — إلزام شىء يستلزم شيئاً فيتوصل بذلك إلى الإثبات ، أو يعاند شيئاً فيتوصل بذلك إلى النفى ؟ ما أظنك — إن صدق الظن — يجول فى ضميرك جائل سواه ! ثم إذا كان حاصل الاستدلال عند رفع الحجب هو ما أنت تشاهد بنور البصيرة ، فوحقك إذا شبهت قائلا : خدها وردة ، تصنع شيئاً سوى أن تلزم الخد ما تعرفه يستلزم الحمرة الصافية فيتوصل بذلك إلى وصف الخد بها ؟ أو هل إذا كنت قائلا : فلأن جم الرماد ، تثبت شيئاً غير أن تثبت لفلان كثرة الرماد المستتبعة للقرى توصلا بذلك إلى اتصاف فلان بالمضيافية عند سامعك ؟ أو هل إذا استعرت قائلا : فى الحمام أسد ، تريد أن تبرز من هو فى الحمام فى معرض من سداه ولحمته البطش وجراءة المقدم مع كمال الهيبة ، فاعلا ذلك ليتسم فلان بهاتيك السمات ؟ أو هل تسلك إذا رمت سلب ما تقدم فقلت : خدها باذنجانة سوداء ، أو قلت : فى الحمام فراشة — مسلكاً غير إلزام المعاند بدل المستلزم ليتخذ ذريعة إلى السلب هنالك ؟ أرأيت والحال هذه إن ألقى إليك زمام الحكم أتجدك لا تستحى أن تحكم بغير ما حكمنا نحن ، أو تهجس فى ضميرك : أنى يعشو صاحب التشبيه أو الكناية أو الاستعارة إلى نار المستدل ! ما أبعد التمييز بمجرده ان يسوغ ذلك فضلا أن يسوغه العقل الكامل ! » (٢) .

فأنت ترى كيف جعل السكاكى كل تشبيه أو استعارة أو كناية قياساً منطقياً قد حذف منه الحد الأوسط والنتيجة ، فإذا قلت : خدها وردة ، فأنت تؤلف قياساً نطقت بمقدمته وتركت لسامعك أن يبنى عليها الحد الأوسط « الوردة حمراء » ثم النتيجة «خدها أحمر» . هكذا — يقول السكاكى — يصنع صاحب التشبيه والكناية والاستعارة . وهو يؤيد رأيه بأن المستدل ربما ترك التصريح ببعض أجزاء القياس : «مثل ما تقول للخصم : إن صدق ما قلت استلزم كذا ، واللازم منتف ؛ ولا تزيد فتقول : وانتفاء اللازم يدل على انتفاء الملزوم فلزم منه كذب قولك» .

وهكذا تبلغ فكرة «الاستدلال» التى جاءت عرضاً فى بلاغة عبد القاهر لتوضح مشكلة

---

(١) « مفتاح العلوم » ط . الأدبية ١٣١٧ ص ٢٢٩ .

(٢) مفتاح العلوم ص ٢٦٨ .

فرعية – مشكلة الصلة بين المعانى والأغراض ، أو بين المعانى الأولى والثانية – تبلغ هذه الفكرة عند إمام البلاغيين المدرسيين ذلك الحد الذى يزين له أن يلحق بمبحثى المعانى والبيان مبحثاً فى المنطق ، وأن يعد الأسلوب الشعرى – فى جميع صوره – نوعاً من الاستدلال المنطقى ؛ ولعله متأثر هنا بما مر بمثاله من اعتبار «المقدمات المخيلة» من مواد القياس فى كتب المنطق ، أكثر من تأثره بتحليل المنطقيين أنفسهم للعمل الشعرى كما فهموه من «كتاب الشعر».

فإذا جئنا إلى حازم القرطاجنى فسنرى أن مشكلة اللفظ والمعنى لم تشغل عنده شيئاً من هذه المكانة التى وجدناها فى بلاغة عبد القاهر . فهو يتناولها متصلة بفكرة المحاكاة دون أن يقوم فى ذهنه إمكان النظر إلى الألفاظ على أنها أصوات وأصداء ، وهو يضع المسألة من أول الأمر على أنها مسألة «المعنى والعبارة» أو باصطلاح عبد القاهر ، «الغرض والمعانى الأولى التى يدل عليها بالألفاظ». فيخصص فقرة من بحثه فى التخييل للنظر فى «حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية» . ويرجع ذلك الحسن إلى أن العبارة الشعرية لا تعطى المعنى عارياً مجرداً ، بل تعطى معه لواحقه وأغراضه التى تتصل بميول النفس وأهوائها ، فيكون لذلك من التمكن فى النفس مالا يكون للعبارة العلمية الجافة . وحازم يشبه المعنى فى عبارته الشعرية بالشراب فى آنيته الزجاجية أو البلورية تتلألأ أضواؤه وتشع ألوانه فتبتهج النفس ما لا تبتهج إذا عرض عليها هذا الشراب نفسه فى آنية من الصلصال (١) . وهو يعرض للموازنة بين الأقاويل الشعرية وغير الشعرية ، أو بتعبيرنا نحن : بين لغة الشعر ولغة العلم ، فيبين أن الأقاويل العلمية ليس لها من حسن الموقع فى النفس ما للأقاويل الشعرية ، لأن هذه تصور الشىء بصفاته المطيفة به مما له علقة بالأغراض الإنسانية ، أما تلك فغايتها الوصول إلى تعريف أو إلى تصديق : فإذا عرفت فهى تثبت الشىء بماهيته المشتركة والخاصة لتدل بذلك على حقيقته ، ولا تتناول أعراضه وصفاته التى تتعلق بها أهواء النفوس ، وإذا صدقت فهى تتوصل إلى إثبات ما تثبته للشىء بأمور خارجة عنه ترتبها ترتيباً مخصوصاً ليتوصل بها إلى إثبات المطلوب . ويمثل حازم لفعل الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية بأن الأولى تحصل لك علماً بامتلاء إناء أو خلوه إذا أبصر يرشح أو وجد ثقيلا أو أبصر مكفأ أو وجد خفيفاً ، أما الثانية فتريك إناء من الزجاج يشف عما يحتويه .

هذا هو تفسير حازم للعلاقة بين اللفظ والمعنى ، أو بعبارة أدق ، بين المادة والصورة . وهو كما ترى وثيق الاتصال بفكرة التخييل والمحاكاة . والواقع أن مشكلة اللفظ والمعنى لا يمكن

---

(١) «تنوير : فأما السبب فى حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية فهو أنه لما كان للنفس فى اجتلاء المعانى فى العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذى يرتاح له ما لايكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع ولا عندما يوحى إليها بالمعنى بإشارة ولا عندما تجتليه فى عبارة مستقيمة ، ولهذا تجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر وقد يشار إليه وقد يلقى إليه بعبارة مستقبحة فلا يرتاح له فى واحد من هذه الأحوال ، فإذا تلقاه فى عبارة بديعة اهتز له وتحرك لمقتضاه ، كما أن العين والنفس تبتهج لاجتلاء ماله شعاع ولون من الأشربة فى الآنية التى تشف عنها كالزجاج والبلور مالا تبتهج لذلك إذا عرض عليها فى آنية الخزف – وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس ، لأنها أشد إفصاحاً عما به علقة الأغراض الإنسانية ، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشىء ولواحقه التى للآراب بها علقة . »

(منهاج البلغاء ، ورقة ٤٤)

أن تكون فى الترتيب الموضوعى إلا مقدمة لفكرة التخييل . فقد حُدد العمل الشعرى بأنه عمل لا فى الألفاظ من حيث هى أصوات مجردة ، ولا فى المعانى التى هى أغراض تؤم بالقول ، بل فى المعانى المتوسطة بين ذلك : فى الدلالات المباشرة للألفاظ ، فى الصورة التى يعبر بها الشاعر عن أغراضه ، وهى عند أرسطو صورة المحاكاة التى سماها الفلاسفة العرب تخييلا ، وجعلوها أوسع من أن تحصر أنواعها ، أو تستقصى جهاتها ، فأكدوا بذلك أن الشعر اختراع وابتداع .

فقد ردت مسألة اللفظ والمعنى إذاً إلى النقطة التى بدأت منها : إلى قضية «البديع» . أليس «البديع» ابتداعاً ؟ ولكن البديع لا يلتقى مع التخييل إلا فى هذا المعنى فقط ، وهو معنى فرعى أوجده الفلاسفة العرب حين قارنوا بين التخييل والتصديق ؛ وليس كل البديع تخييلا ومحاكاة ، وهو بعد محصور فى دائرة العبارة . أترى ضاع معنى «المحاكاة» التى من أجلها شبه أرسطو عمل الشاعر بعمل المصور ؟ أم حاول البلاغيون العرب أن يرتفعوا من البحث فى «العبارة البديعة» إلى البحث فى «الصورة المخيلة» ؟ هذا ما سنراه فى الفصل التالى .

٣ ــ التخييل والمحاكاة :

أوضحنا فيما سبق أن التخييل كلمة وضعها الفارابى ــ فى أغلب الظن ــ واستعملها ابن سينا تفسيراً لكلمة «المحاكاة» التى وردت فى ترجمة متى . وقد تأثر الفيلسوفان فى وضع هذا الاصطلاح وتحديد معناه بنواح ثلاث من فلسفة أرسطو : الأولى : «المنطق» ، فأرسطو قد تحدث عن أنواع المقدمات وأن منها مقدمات يقينية (البرهانية) ، ومقدمات ذائعة (الجدلية) ومقدمات ممكنة (الخطابية) . فلم ير المنطقيون العرب صعوبة فى عد الشعر مؤلفاً من مقدمات مخيلة . والناحية الثانية : علم النفس ، فقد لاحظ الشراح العرب أن الشعر لا يخاطب الفكر ، بل يخاطب المخيلة فينبه صور المحسوسات المختزنة فيها ؛ فلأن المخيلة عند أرسطو تواجه قوة الإحساس ، كان التخييل يعتمد على المحسوسات ؛ ولأنها وثيقة الاتصال بالانفعالات تتأثر بها وتؤثر فيها ، كان الشعر شديد التحريك للانفعال . والناحية الثالثة : فلسفته الأولى ، فقد استطاع الشراح العرب أن يردوا فلسفة أرسطو فى الشعر إلى فلسفته العامة ، وأن ينظروا إلى التخييل على أنه «العلة الصورية» للشعر ، وإلى المعانى والأفكار على أنها علته المادية ، ومن هنا أصبح التخييل هو الحقيقة الذاتية التى تميزه عن غيره من الكلام مما ليس بشعر ، وجاز للشاعر أن يستخدم التصديقات الخطابية إذا صاغها فى عبارة مخيلة .

على أن هذه المعانى الواسعة للتخييل أو المحاكاة تضيق جداً حين يقسم ابن سينا أنواع المحاكاة ــ متأثراً بغموض ترجمة متى ــ إلى تشبيه واستعارة وتركيب منهما .

هذا هو مجمل آراء الفلاسفة فى «التخييل» ، وقد بينا إلى أى حد يلتقى بتفسير النقد الحديث لكلمة المحاكاة . وبقى أن نبحث عن صور هذه المعانى عند البلاغيين .

وقد أشرنا فى عرضنا التاريخى إلى أن قدامة ، ولعله أول ناقد عربى حاول أن ينتفع بكتاب الشعر ، لم يدخل كلمة المحاكاة فى تعريف الشعر ، وإن كان قد طبق الأصل الفلسفى العام فى المادة والصورة على مسألة يظهر أنها كانت ذات أهمية خاصة بين الباحثين فى البلاغة فى عصره ؛ وهى صلة الشعر بالأخلاق : فهل يرفع المعنى الشريف أو يخفض المعنى الخسيس قيمة الشعر ؟ لقد

استخدم قدامة قانون المادة والصورة ليبين أن للشعر حقيقة ذاتية صورية هى التى تقاس بها جودته ، ولكنه لم يثبت هذه الحقيقة فى تعريفه ، بل تركها تستقى من «النعوت» الكثيرة التى عددها لأركانه . وإنه لما يسترعى النظر أن التعريف الذى عنى قدامة بوضعه أول شىء تعريف لايدل على حقيقة الشعر فى نظر أرسطو ، لخلوه من كلمة «المحاكاة» أو ما يؤدى معناها ؛ فهو تعريف ينطبق على كل كلام موزون مقفى له معنى ، وقد يدخل فيه الكلام المنظوم الذى يعمل فى العلوم ، وهو ضرب من القول عنى أرسطو بإخراجه من مفهوم الشعر .

ولكن يبدو أن قدامة عند كلامه على «نعت الوصف» قد تأثر بكلمة «المحاكاة» من حيث دلالتها على تصوير الشىء المحاكى وتمثيله للحس . فهو يقول : «والوصف هو ذكر الشىء كما فيه من الأحوال والهيئات . ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعانى كان أحسنهم من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى الموصوف مركب منها ، ثم بأظهرها فيه وأولاها ، حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته (١) .» ويلاحظ أن قدامة يستعمل هنا فعل «الحكاية» ، وينبغى أن يلاحظ أيضاً أن كلمة التخييل لم ترد فى كتابه كله ، وهذا يؤيد أن استعمال هذه الكلمة إنما يرجع إلى الفارابى .

وعبد القاهر يتحدث عن التخييل فى غير موضع من «أسرار البلاغة» ، ولكن هذه الكلمة تتنازعها عنده ثلاثة معان : معنى منطقى كلامى ، ومعنى فنى شبيه بمعنى «المحاكاة» ، ومعنى «بيانى» متأثر بتقسيم ابن سينا لأنواع التخييل إلى «تشبيه واستعارة وتركيب منهما» . فأما المعنى المنطقى الكلامى فإنه يضع التخييل مقابلا للحقيقة . ومن البين أنه أخذ هذه المقابلة من موازنة ابن سينا بين التخييل والتصديق ؛ ولكننا قد رأينا أن ابن سينا لم يجعل التخييل ضد الحقيقة ، بل جعله طريقة خاصة فى إيقاع المعانى ، لا تعتمد على صدق هذه المعانى ، بل على تمثيلها للمخيلة . فالكلام الحقيقى قد يكون مخيلا إذا سلك به الشاعر مسلكاً يجعل له قبولا فى النفس وتصورا فى الحس . وهذا المعنى ، معنى التصوير والتمثيل ، يختفى هنا ويحل محله النظر إلى التخييل على أنه نوع من القياس الخادع ، وهو يمثل لذلك بقول أبى تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى

فقوام التخييل هنا كما يرى عبد القاهر — وسوف نرد كلامه إلى اصطلاحات المنطق الذى يفكر به — أن الشاعر أجرى قياس تمثيل بين فعل السيل بالمكان العالى وفعل الغنى بالرجل الكريم ، وأثبت للأمر الثانى حكم الأول دون أن يكون بين الطرفين اشتراك فى علة الحكم ، وهى السيولة والانصباب التى لأجلها ينحدر الماء عن المكان العالى . وكذلك قول البحترى :

وبياض البازى أصدق حسنـــاً إن تأملت من سواد الغراب

فهو يريد أن يحسن المشيب بقياسه على البازى ، زاعماً أن حسن البازى فى بياض لونه ، وإذا كان المشيب أبيض فهو أحسن كذلك ، والشباب بالعكس . وعلة الحكم هنا كاذبة فى المقيس والمقيس عليه ، إذ ليست نفرة النفس من الشيب ولا إقبالها على الشباب للون فيهما ، وكذلك لا تعجب النفس بالبازى لبياضه ولا تنفر من الغراب لسواده ، فهذا أيضا قياس خادع .

---

(١) نقد الشعر ص ٤١

وهذا الضرب من القياس الخادع هو – فى نظر عبد القاهر – موضوع الشعر والخطابة • «أن يجعلوا اجتماع الشيئين فى وصف علة لحكم يريدونه وإن لم يكن فى المعقول ومقتضيات العقول . ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية ، وأن يأتى على ما صيره قاعدة وأساساً ببينة عقلية (١) » .

وعبد القاهر فى موازنته بين التخييل والحقيقة أبعد ما يكون عن صفة البليغ وأقرب ما يكون إلى صفة المتكلم . فهو – مع النظرة المنطقية إلى العمل الشعرى – حريص كل الحرص على أن ينظر إلى المعانى من جهة «الصدق والكذب» لا من جهة حسن الصورة . ولعله يشعر بأن هذه النظرة مناقضة لما سبق له أن قرره فى مسألة اللفظ والمعنى من أن الشعر لا ينبغى أن ينظر إلى معناه من حيث هو شعر ، فهو ينبه إلى أن المقصود بالصدق والكذب هنا هو موافقة الحقيقة العامة للجنس ، لا الحقيقة الشخصية للفرد المقول فيه . فليست العبرة بكون الفرد الممدوح مثلا مستحقاً للمدح أو الذم ، فالشعر قد يرفع الوضيع ، ويخفض الشريف ، ويحسن القبيح ، ويقبح الجميل ، وإنما العبرة بما يركبه الشاعر إلى غرضه من موافقة للعقل فى مقاييسه ، أو احتيال على خداعه وتضليله . فإذا كان موافقاً للعقل كان المعنى «حقيقياً» ، وإذا كان غير موافق للعقل كان المعنى «مخيلا» (٢) . وعبد القاهر يتخذ فكرة الصدق والكذب بهذا المعنى معياراً للتمييز بين الاستعارة والتخييل ، فيقول إنك حين تستعير لا تقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة للمستعار له ، وإنما تقصد إلى إثبات الشبه ، فلا مخالفة هناك بين الخبر والمخبر عنه . وكيف يعرض لك الشك فى أن لا مدخل للاستعارة فى هذا الفن وهى كثيرة فى التنزيل على ما لا يخفى ؟ ثم يتناول هذا الفرق من طريق آخر يذكرنا بقوله إن العقل ينتقل من المعانى الأولى إلى المعانى الثانية بنوع من الاستدلال ، فيقول إن الاستعارة «سبيلها سبيل الكلام المحذوف فى أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ، ويدعى دعوى لها شبح من العقل» وكأنه يعنى بقوله إن الاستعارة «سبيلها سبيل الكلام المحذوف» ما أفصح عنه السكاكى بعد ذلك من أنها قياس حذف منه الحد الأكبر والنتيجة ، ويرى أن لدعوى المستعير «شبحاً من العقل» لأنه وإن كان الحد الأصغر دعوى بلا بينة فالحد الأكبر قضية ثابتة فى العقل .

---

(١) أسرار البلاغة ص ٢٣٥ .

(٢) يورد عبد القاهر هنا بيت البحترى :

كلفتمونا حدود منطقكم فى الشعر يغنى عن صدقه كذبه

ثم يعقب عليه بقوله « أراد كلفتمونا أن نجرى مقاييس الشعر على حدود المنطق ، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق ، حتى لا ندعى إلا ما يقوم عليه فى العقل برهان يقطع به ، ويلجىء إلى موجبه . » وفى إشارة عبد القاهر إلى «موضوع الشعر والخطابة» (راجع ص ٢٤١) ما ينفى أن يكون بيت البحترى موجهاً إلى الفلاسفة الذين لم ينظروا فى التخييل الشعرى إلى صدق أو كذب ، والراجح أنه موجه إلى بعض المتكلمين الذين عابوا الشعر ووصفوه بأنه كذب ، فعند عبد القاهر فى « الدلائل » إشارة إلى ذلك ص ٩–١٣ وفى منهاج البلغاء إشارة أوضح لتصريحه بذكر المتكلمين (« وإنما غلط فى هذا الفن فظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كذباً قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر ... » ورقة ٣١ ظهر) وليس بين ذم الشعر لكذبه وبين دعوة الشعراء إلى الصدق وإلزامهم حدود المنطق كبير فرق .

وعبد القاهر – بعد إذ حصر معنى التخييل فى هذا «القياس الشعرى الخادع» – لا يعطينا رأياً واضحاً فى قيمته البلاغية . فهو يورد أولا قول من احتج للتخييل بأن «الصنعة إنما يمتد باعها ، وينتشر شعاعها ، ويتسع ميدانها ، وتتفرع أفنانها ، حيث يعتمد الاتساع والتخييل ، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل ، وحيث يقصد التلطف فى التأويل ، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق فى المدح والذم والوصف والبث والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض ، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ، ويبدىء فى اختراع الصور ويعيد» ؛ وقول هذا المحتج إن الذى يلزم جانب الحقيقة «كالمقصور المدانى قيده ، والذى لا تتسع كيف شاء يده وأيده ، ثم هو فى الأكثر يورد على السامعين معانى معروفة ، وصوراً مشهورة ، ويتصرف فى أصول هى – وإن كانت شريفة – فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها ، ولا يرجى ازديادها . «ونحن نشعر بأن هذا الكلام ليس إلا حلا لجملة ابن سينا فى الموازنة بين التخييلات والتصديقات من حيث ضيق مجال هذه واتساع مجال تلك (١) . وبعد ذلك يقف عبد القاهر موقف الحكم فيقول : «هذا ونحوه يمكن أن يتعلق به فى نصرة التخييل وتفضيله ، والعقل بعد على تفضيل القبيل الأول وتقديمه ، وتفخيم قدره وتعظيمه ، وما كان العقل ناصره ، والتحقيق شاهده ، فهو العزيز جانبه ، المنيع مناكبه ، وقد قيل الباطل مخصوم وإن قضى له ، والحق مفلج وإن قضى عليه . هذا ومن سلم بأن المعانى المعرقة فى الصدق ، المستخرجة من معدن الحق ، فى حكم الجامد الذى لا ينمى ، والمحصور الذى لا يزيد (٢) ؟»

على أنه يعود فيقول بعد أن يورد شواهد للقياس الشعرى الخادع الذى يسميه تخييلا : «وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين فى هذا الفن نكت ولطائف ، وبدع وظرائف ، لا يستكثر لها الكثير من الثناء ، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء (٣) .»

وهنا نشعر بأن المعنى الفنى لكلمة التخييل قد أخذ يجتذب عبد القاهر ويبعده عن النظرة المنطقية الكلامية الأولى . ولكنه لا يخلص منها خلوصاً تاما ، لأن التخييل عنده لا يزال نوعاً من الكذب البارع ، ولا يزال جانب التعليل الشعرى أظهر عنده من جانب التصوير . هو معجب مثلا بأبيات ابن نباتة فى وصف الفرس :

وأدهم يستمد الليـــــل منـــــه ... وتطلع بين عينيه الثريـــــا
سرى خلف الصباح يطير مشياً ... ويطوى خلفه الأفلاك طيـــــا
فلما خاف وشك الفوت منه ... تشبث بالقوائم والمحيـــــا

ولكنه على كل حال قد مال ميلا تاماً إلى جانب «الابتداع» ، ولا نلبث حتى نرى التخييل يأخذ معنى المحاكاة كاملا حين يتحدث عبد القاهر عن المعانى المبتدعة فيقول :

---

(١) «والتصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن أن توضع أنواعاً ومواضع ، وأما التخييلات والمحاكيات فلا تحصر ولا تعد ، وكيف والمحصور هو المشهور أو القريب ، والمشهور غير ذلك المستحسن فى الشعر ، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع» (نسخة داماد ٤١٠ ظ – آخر الصفحة – مع إصلاح من نسخة ب و س) .

(٢) أسرار البلاغة ٢٣٧ – ٢٣٨ .

(٣) أسرار البلاغة ص ٢٤٨ – ٢٤٩ .

« فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخييلات التى تهز الممدوحين وتحركهم ، وتفعل فعلا شبيهاً بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر ؛ فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتونق ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ، ولا يخفى شأنه ، فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها ، والإعظام لها — كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه فى النفوس من المعانى التى يتوهم بها الجامد الصامت فى صورة الحى الناطق ، والموات الأخرس فى قضية الفصيح المعرب والمبين المميز ، والمعدم المفقود فى حكم الموجود المشاهد ، كما قدمت القول عليه فى باب التمثيل ؛ حتى يكسب الدنىء رفعة ، والغامض القدر نباهة ، وعلى العكس يغض من شرف الشريف ، ويطأ قدر ذى العزة المنيف ، ويظلم الفضل ويتهضّمه ، ويخدش وجه الجمال ويتخونه ، ويعطى الشبهة سلطان الحجة ، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة ، ويصنع من المادة الخسيسة بدعاً يغلو فى القيمة ويعلو ، ويفعل فى قلب الجواهر ، وتبديل الطبائع ، ما نرى به الكيمياء وقد صحت ، ودعوى الإكسير وقد وضحت ، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام ، دون الأجسام والأجرام(١) . »

ولا شك أنك تجد فى هذه الفقرة أصداء قوية لتلخيص ابن سينا(٢) ؛ حتى ليستعمل بعض ألفاظه « كالنقش » و « الأصنام » . فهو إذاً قد نقل فكرة « المحاكاة » إلى النقد العربى إذ رد روعة الشعر إلى براعة التصوير ؛ والفرق الهام بين محاكاة عبد القاهر وبين محاكاة أرسطو ، أن عبد القاهر يقرن التصوير بالقدرة على تحسين القبيح ، وتقبيح الحسن ، وهذه فكرة غريبة عن المحاكاة الأرسطية ، فالمحاكاة عند أرسطو تمثل أشخاصاً أفضل من الفضلاء العاديين ، أو أرذل من الأرذال العاديين ، فهى تجسم الفضيلة أو الرذيلة ، والحسن أو القبح ، ولا تقلب أحدهما إلى الآخر . وما نظن هذا الفرق راجعاً إلى شىء غير وظيفة الشعر الاجتماعية فى عصر عبد القاهر .

ولأجل هذا المعنى بعينه — معنى اقتران التصوير أو التخييل فى الشعر بشىء من التلاعب بذهن السامع — حرص عبد القاهر على ألا يستعمل كلمة التخييل حين يتحدث عن التشبيه والتمثيل والاستعارة ، لأن هذه الأساليب قد وردت فى القرآن . وقد رأيناه ينص على هذا المعنى صراحة حين يقارن الاستعارة والتخييل ، وسنرى بعد كيف عيب على الزمخشرى استعماله كلمة التخييل فى حديثه عن بلاغة القرآن . ولكن عبد القاهر يأخذ من كلمة « التخييل » دلالتها على تحسين صورة المعنى وتجسيمه للحس فيجعل ذلك معنى جامعاً للتشبيه والتمثيل والاستعارة — ولو راجعت النص السابق لرأيته يشير إلى حديثه عن التمثيل وهو يتحدث عن التخييل — ويسهل له ذلك أن ابن سينا

---

(١) أسرار البلاغة ص ٢٩٧ — ٢٩٨ .

(٢) « وكانوا يفعلون فعل المصورين ، فإن المصورين يصورون الملك بصورة حسنة ويصورون الشيطان بصورة قبيحة ، وكذلك من حاول من المصورين أن يصور الأحوال أيضاً كما يصور أصحاب مانى حال الغضب والرحمة فإنهم يصورون الغضب بصورة قبيحة ويصورون الرحمة بصورة حسنة . » (داماد ٤١٢ ظ) « والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزز عنها ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها . » (داماد ٤١٣ و) « فإن المحاكاة هى المفرحة ، والدليل على ذلك أنك لا تفرح بإنسان ولا عابد صنم يفرح بالصنم المعتاد وإن بلغ الغاية فى تصنيعه وترتيبه ما يفرح بصورة منقوشة محاكية (داماد ٤١٥ و) . وراجع عرضنا لتلخيص ابن سينا .

قسم أنواع التخييل إلى « تشبيه واستعارة وتركيب منهما » . فيقول عبد القاهر بعد أن يرد جمال الشعر إلى صورته (فى صدر كتاب أسرار البلاغة) :

« وأول ذلك وأولاه ، وأحقه بأن يستوفيه النظر ويتقصاه : القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة . فإن هذه أصول كثيرة كان جل محاسن الكلام — إن لم نقل كلها — متفرعة عنها ، وراجعة إليها ، وكأنها أقطاب تدور عليها المعانى فى متصرفاتها ، وأقطار تحيط بها من جهاتها(١) » .

ثم يشرح قيمة التمثيل البلاغية ، فينتهى إلى أن الأصل فى ذلك هو تصوير المعنى للحس ، أو — كما يقول — أنه « يفتح إلى المعقول من قلبك بابا من العين(٢) » .

فكأن عبد القاهر قد استعاض — فى معظم بحثه البيانى — عن كلمة التخييل بهذه الكلمات الثلاث : التشبيه والاستعارة والتمثيل . وقد يبدو أنه حين جمع التشبيه والتمثيل والاستعارة فى صعيد واحد وميز بينها وبين فنون البديع الأخرى — ولم يكن أحد من البلاغيين الذين سبقوه قد فعل ذلك — كان متأثراً بأن هذه الأصناف الثلاثة تمتاز عن غيرها من ألوان البديع بأن فيها محاكاة وتخييلا .

والزمخشرى فى لجوئه إلى فكرة التخييل ، واستعماله لهذه الكلمة ، كان متأثراً بعوامل دينية كما كان عبد القاهر فى تشتيته لمعانيها واضطرابه فى استعمالها متأثراً بعوامل دينية . فقد وجد الزمخشرى آيات ظاهرها يوهم التشبيه ، كقوله تعالى : « وسع كرسيه السموات والأرض » . وقوله : « وما قدروا الله حق قدره والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه » . وآيات أخرى لا يمكن فهم التصوير فيها على أنه تشبيه تمثيل كقوله تعالى : « وإذ أخذ ربك من بنى آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى شهدنا » . وقوله : « إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوماً جهولا » . وقوله : « ولو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله » . فقال فى هذه الآيات جميعها إنها « تمثيل وتخييل » ، وإن الألفاظ فيها يجب ألا تحمل على جهة حقيقة ولا على جهة مجاز ، وإنما هى تمثيل وتصوير حسى . فمن ذلك تفسيره لقوله تعالى : « وإذ أخذ ربك من بنى آدم من ظهورهم ذريتهم » الآية — أنه « من باب التمثيل والتخييل ، ومعنى ذلك أنه نصب لهم الأدلة على ربوبيته ووحدانيته وشهدت بها عقولهم وبصائرهم التى ركبها فيهم وجعلها مخيرة بين الضلالة والهدى . فكأنه أشهدهم على أنفسهم وقررهم وقال لهم ألست بربكم وكأنهم قالوا بلى أنت ربنا شهدنا على أنفسنا وأقررنا بوحدانيتك . وباب التمثيل واسع فى كلام الله تعالى ورسوله عليه السلام وفى كلام العرب . ونظيره قوله تعالى : « إنما قولنا لشىء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون » . « فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أوكرهاً قالتا أتينا طائعين » . وقوله : إذ قالت الانساع للبطن الحق — قالت له ريح الصبا قرقار . ومعلوم أنه لا قول ثمة وإنما هو تمثيل وتصوير للمعنى . »

والزمخشرى ينبه على عظم شأن هذا الباب ولطف مأخذه فى تفسيره لقوله تعالى : « والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه » ، فيقول : « ولا ترى باباً فى علم البيان

---

(١) أسرار البلاغة ص ٢٠ .

(٢) أسرار البلاغة ص ١٠٨ .

أدق ولا أرق ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطى تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى فى القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الأنبياء، فإن أكثره وعليته تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديماً، وما أتى الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتقير.»

فالتخييل عند الزمخشرى هو تصوير المعنى للحس، وهو أعم من التشبيه التمثيلى ومن الاستعارة والزمخشرى يدقق فى إظهار الفرق بين «أصل المعنى» و«صورة المعنى» حتى ليقرر أن الألفاظ لا تستعمل فى التخييلات على جهة الحقيقة ولاعلى جهة المجاز، أى أنها، وإن لم يتعلق غرض القائل بمعناها القريب، فهى لم تنقل عن هذا المعنى إلى معنى سواه، هى «تمثيل» للمعنى فحسب، وهذا مايجعل التخييل عند الزمخشرى أعم من التشبيه وأعم من الاستعارة.

ولكن ابن المنير السنى ينبرى للرد على الزمخشرى وتنبيهه إلى أن التخييل «إنما يستعمل فى الأباطيل وما ليست له حقيقة صدق». وإذا فيحسن اجتناب هذه اللفظة التى لا تليق بجلال الله، والأفضل أن يقال فى مثل هذه الآيات إنها «تمثيل» وحسب؛ ولايلحظ ابن المنير أن لعل الزمخشرى قد تحرى إرداف كلمة التمثيل بالتخييل لأنه لم يرد أن تفهم الآيات على أنها «تشبيهات تمثيل» من ذلك النوع الذى تحدث عنه عبد القاهر الجرجانى.

وإنما نجد فكرة «التخييل والمحاكاة» مطبقة أوسع تطبيق عند حازم القرطاجنى. ولانغلو إذا قلنا إن حازماً قد توسع فى تطبيق هذه الفكرة على الشعر أكثر مما توسع أرسطو. فأرسطو لم يبحث إلاصورة واحدة للمحاكاة الشعرية وهى المأساة اليونانية، أما حازم فقد طبقها على ألوان كثيرة من الفن القولى: طبقها على محاكاة المحسوسات مما لم يوجد مثاله فى الشعر اليونانى، وطبقها على الحكم الشعرية، وطبقها على القصص أيضاً: وانتفع فى كل ذلك بتفسير ابن سينا لكلمة المحاكاة ورده لها إلى عمل المخيلة، كما استهدى بتلك المقارنة التى نجدها كثيراً عند أرسطو. مقارنة الشعر بالتصوير.

فهو يعقد فصلا «للتعريف بماهية الشعر وحقيقته(١)» فيقول إن الشعر «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ماقصد تحبيبه إليها ويكره إليها ماقصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة، مستقلة بنفسها أومتصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أوقوة صدقه، أوقوة شهرته أوبمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها». وأنت ترى كيف ينص حازم فى صراحة على أن التخييل والمحاكاة هى الحقيقة المميزة للشعر، وأن المحاكاة قد تقوم بنفسها وقد تستند إلى عوامل أخرى مساعدة، يذكر منها حسن تأليف الكلام، وقوة صدقه وقوة شهرته. وهو يلفتنا بعد ذلك إلى اقتران المحاكاة بالتعجيب، وما للتعجيب من أثر فى تحريك النفس وتقوية الانفعال. وقد ألم ابن سينا بفكرة التعجيب غير مرة، ولاحظ أن أكثر شعراء العرب يعتمدونه. وتأكيد حازم لهذه الفكرة مظهر آخر لكون فكرة المحاكاة قد تفاعلت مع الشعر العربى واتجهت إلى أن تتكيف على مقتضاه.

---

(١) منهاج البلغاء ٢٥ ظ

ثم يتناول حازم « طرق التخييل » فى فصل يعقده لذلك(١) . فيقول إن التخييل يقع من أربع جهات : المعنى ، والأسلوب ، واللفظ ، والنظم والوزن . والضرورى من هذه التخييلات هو « تخييل المعنى من جهة اللفظ » ، أما تخييلات الأسلوب واللفظ والوزن فتخييلات مكملة . ثم يعرف التخييل بأنه « أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم فى خياله صورة ، أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شىء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض » . ولعلك تلاحظ قوله : « ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شىء آخر بها » . فهو يقسم المحاكاة قسمين ؛ محاكاة الشىء فى نفسه ، وهى الوصف ومحاكاة الشىء فى غيره ، وهى التشبيه أو « المحاكاة التشبيهية » كما يسميها . وحديثه عن المحاكاة التشبيهية أشد تأثراً بكتاب الخطابة ، فهو يتحدث عن محاكاة الشىء بما هو من جنسه الأقرب أو من جنسه الأبعد ، وظهور الصفة الجامعة فى كل من المشبه والمشبه به ، مع كونها فى المشبه به آكد وأظهر ، وتوخى مثال الحسن فى المشبه به إذا أريد تحريك النفس إلى طلب الشىء ، وتوخى مثال القبح إذا أريد تنفيرها عنه . وهذه كلها مسائل يتناولها أرسطو فى كتاب الخطابة (٢) ، فلا نطيل الوقوف عندها ، بل نمضى إلى كلام حازم عن « محاكاة الشىء » نفسه أى عن الوصف ، وهو موضوع ألصق بالمحاكاة الأرسطية ، هو بالضبط « محاكاة الذوات » التى تحدث عنها ابن سينا . ويبدأ حازم بملاحظة أن الأمور التى يتعرض الشاعر لوصفها منها مايدرك بالحس ومنها مالايدرك بالحس ، ولكن طريقة الشاعر فى وصفها يجب أن تكون حسية دائماً ، بأن يخيل الشىء الموصوف بما يطيف به من هيئات وأحوال محسوسة ، فيكون « تخيل الشىء من جهة ما يستبينه الحس من أحواله والآثار اللازمة له حال وجوده ، والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده . وكل ما لم يحدد بين الأمور غير المحسوسة بشىء من هذه الأشياء ولا خصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال ، بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه ، فليس يجب أن تعتقد فى ذلك الإفهام أنه تخييل شعرى أصلا ، لأن الكلام كله كان يكون تخييلا بهذا الاعتبار (٣) » .

ثم ينتقل إلى بيان أحكام هذه المحاكاة الحسية : فالشىء المحاكى له أحوال وأعراض كثيرة ، والشاعر إما أن يقصد إلى محاكاة الشىء بأشهر أحواله وأقربها ، وإما أن يصوره فى كل حال من أحواله وكل جزء من أجزائه تصويراً متناسقاً متسلسلا ، أو تصويراً مفصلا مقسما . وسواء أحاكى الشىء جملة أم تفصيلا فالواجب أن يبدأ بأشهر صفاته وأحسنها إن قصد التحسين ، وبأشهرها وأقبحها إن قصد التقبيح ، « ويكون بمنزلة المصور الذى يصور أولا ما جل من رسم تخطيط الشىء ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق » . وإذا كانت الأوصاف المخيل بها متفاوتة لم يحسن الجمع بينها على أى ترتيب كان ، بل يجب أن يستأنف كل وصف منها فى حيز من الكلام منفصل ليتجنب التفاوت . ويجب فى محاكاة أجزاء الشىء أن تحاكى حسب وجودها فيه ، « لأن المحاكاة بالمسموعات تجرى فى السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر ، وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشياء المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها ، فلا يوضع النحر فى صدر الحيوان إلا تالياً للعنق ،

(١) « معلم دال على طرق العلم بما تنقسم إليه المحاكاة » : منهاج البلغاء ٣٣ ظ .

(٢) الكتاب الثالث ، الفصلان الثانى والرابع .

(٣) منهاج البلغاء ٣٦ ظ .

وكذلك سائر الأعضاء . فالنفس تنكر لذلك المحاكاة القولية إذا لم يوال بين أجزاء الصور على مثل ما وقع فيها ، كما تنكر المحاكاة المصنوعة باليد إذا كانت كذلك »(١) .

ثم يورد حازم أحكام «المحاكاة التامة» : فهي في الوصف « استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف ، وفي الحكمة استقصاء أركان العبارة عن جملة المعنى الذي جعل مثالا لكيفيات مجاري الأمور والأحوال ، وما تستمر عليه أمور الأزمنة والدهور ، وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكي وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها ، كقول الأعشى :

كن كالسموأل إذ طاف الحمام به ... في جحفل كسواد الليل جرار
إذ سامه خطتي خسف فقال له ... قل ما تشاء فإني سامع حار
فقال غدر وثكل أنت بينهما ... فاختر وما فيهما حظ لمختار
فشك غير طويل ثم قال له ... اقتل أسيرك إني مانع جاري

فهذه محاكاة تامة ، ولو أخل بذكر أجزاء هذه الحكاية لكانت ناقصة : ولو لم يورد ذكرها إلا إجمالا لم تكن محاكاة ولكن إحالة محضة(٢) » .

هذه هي أهم القواعد التي يرسمها حازم للمحاكاة الشعرية ، وهي قواعد مستقاة من الشعر العربي ، ولاسيما الشعر الأندلسي الذي عني بالوصف عناية كبيرة ؛ ولم يكن أمام حازم شيء من النماذج الأدبية التي رسم أرسطو قواعده على صورتها ، فلم يتعسف في تطبيق هذه القواعد على الشعر العربي ، بل حاول أن يطبق الأصل الأرسطي في « المحاكاة » على الشعر العربي ، مؤمناً بقيمة هذا الشعر ، وبأن أرسطو نفسه لو وجد في شعر اليونانيين مثل ما في أشعار العرب لزاد على ما وضعه من القوانين الشعرية . وأظهر ما يلاحظ في تحليل حازم للمحاكاة الشعرية جانبان : دقة المحاكاة ؛ وحسيتها ؛ مع ما تستتبعه الدقة والحسية من تفصيل وترتيب .

٤ ــ الصدق والكذب :

شغلت قضية « الصدق والكذب » جانباً غير قليل من اهتمام النقاد العرب ، ويظهر أن مسألة الصدق والكذب نظر إليها أول الأمر من جانب القائل نفسه ، فلوحظ أن الشاعر قد يرسل القول على سجيته فيجيء سمحاً منقاداً ، وقد يتكلف ويتصنع فيحس سامعه ذلك منه ، والجاحظ يتناول هذه المسألة في تأويله لحديث الرسول عليه السلام : « إنا معشر الأنبياء بكاء »(٣) فيفسر البكاء بأنه القلة ، وأن المراد بقلة الكلام هنا ترك التكلف والبعد عن الصنعة ، وإيراد الألفاظ بقدر يدل على ما في الضمير ، ثم يستدل على ذلك بقوله : « وقد علمنا أمر(٤) من يقرض الشعر ، ويتكلف الأسجاع ، ويؤلف المزدوج ، ويتقدم في تحبير المنثور ، وقد تعمق في المعاني ، وتكلف إقامة الوزن ، والذي تجود به الطبيعة وتعطيه النفس سهواً رهواً ، مع قلة لفظه وعدد هجائه ،

(١) منهاج البلغاء ، الورقتان ٣٧ و ٣٨ .
(٢) منهاج البلغاء ٣٩ و .
(٣) البيان والتبيين ، ط التجارية ، ١٩٤٧ ، الجزء الثالث ص ٣٢٦ .
(٤) في النسخة التي تنقل عنها « أن » ولعل ما أثبتناه هو الصحيح .

أحمد أمراً وأحسن موقعاً من القلوب ، وأنفع للمستمعين من كثير خرج بالكد والعلاج ... وقال عامر بن عبد قيس : الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلب ، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان . وتكلم رجل عند الحسن بمواعظ جمة ومعان تدعو إلى الرقة فلم يُرَ الحسن رق . فقال الحسن : إما أن يكون بنا شر أوبك ! يذهب إلى أن المستمع يرق على قدر رقة القائل . »

على أن النقاد ما لبثوا أن أجبروا على تناول المسألة من وجه آخر . فالشعراء الذين كانوا يصنعون الشعر لم يكن لهم بد من أن يصطنعوا المشاعر أيضاً ، وكانوا ينجحون فى ذلك كثيراً أو قليلا ، ولكن أحداً لم يكن ليطالبهم بالصدق فى جميع ما يقولون على كل حال(١) . وكانوا فى التماسهم لفنون القول ، ومحاولتهم التأثير فى السامعين ، يعمدون إلى شىء من المبالغة ، فبحث النقاد فى هذه المبالغة ، وأصبحت مسألة الصدق والكذب تدور حول مطابقة الواقع الخارجى أو الانحراف عنه . وبهذا المعنى يتحدث ابن المعتز عن « الإفراط فى الصفة » جاعلا إياه نوعا من أنواع البديع ، وممثلا له بأمثلة كثيرة من شعر المحدثين . ثم يجىء قدامة فيعنى بهذا الباب عناية كبيرة ويجعله مقدمة للقول فى المعانى . وينبه إلى أن الناس اختلفوا فى حكمه ، فمنهم من نصر مذهب الغلو ومنهم من نصر مذهب الاقتصاد . ويقول قدامة إن كلا الفريقين لا يعرف أصلا يرجع إليه فى ذلك ، فقد ترى من ينصر التوسط يستحسن ما روى من طعن النابغة على حسان بن ثابت فى قوله :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحا وأسيافنا يقطرن من نجدة دمـــا

أنه قال « الجفنات » وهى جمع قلة ، فلم يجعل لقومه حظاً كبيراً من صفة الكرم ، ووصفها « بالغر » ، والغرة بياض قليل فى لون آخر ، فلو قال « البيض » لكان أبلغ ، وقال « يلمعن بالضحى » ولو قال « بالدجى » لكان أدل على صفة اللمعان إلى آخر القصة .

فمن استحسن هذا النقد فقد كان ينبغى ألا يعيب ما عابه من مثل قول المهلهل .

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تقرع بالذكور

أو قول أبى نواس :

وأخفت أهل الشرك حتى أنـــه لتخافك النطف التى لم تخلق

وقدامة ينصر مذهب الغلو ، ويقول : « هو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً ، وبلغنى عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه ، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين فى الشعر على مذهب لغتهم »(٢) .

والغلو عند قدامة إخراج الأمر من حيز الموجود إلى حيز المعدوم ، وهو يسمى ذلك « مثلا »

---

(١) ابن رشيق فى العمدة (القاهرة ١٩٠٧ ، ج ١ ص ٦) : « ومن فضائله (أى الشعر) أن الكذب الذى اجتمع الناس على قبحه حسن ، وحسبك ما حسن الكذب واغتفر له قبحه .. » ثم يستشهد على ذلك بقول كعب بن زهير فى لاميته المشهورة (بانت سعاد) :

لا تأخذنى بأقـــوال الوشـــاة ولم أذنب وإن كثرت فى الأقاويـــل

واغتفار الرسول له هذا التنصل الكاذب مع علمه بكذبه .

(٢) نقد الشعر ص ١٩ .

ويقول إن علامة المبالغة الجيدة أنك تستطيع أن تزيد فيها « يكاد » فتدل على أنك وإن أخرجت الشيء من حيز الموجود إلى حيز المعدوم فإن الأمر الذى أثبته ليس بخارج عن طبائعه . أما مثل قول أبي نواس :

يا أمين الله عش أبـــداً دم على الأيام والزمن

فهو عنده معيب ، لأنه ليس فى طبيعة الإنسان أن يعيش أبداً ، ولو أردت أن تزيد « يكاد » فى بيت أبي نواس لما وجدت لها موضعاً تصلح فيه .

وينبغى أن نقف عند قول قدامة إن الغلو هو مذهب الفلاسفة اليونانيين فى الشعر لنرى هل أخذه من كتاب الشعر ، وإن كان فكيف أخذه ؟ لقد تناول أرسطو مسألة الصدق والكذب بشيء من التفصيل فى الفصل الرابع والعشرين من « الشعر » ، وكلامه فى هذه المسألة يقع فى الجزء المخروم من ترجمة متى ، فليس بمقدورنا أن نتصور على أى وجه نقلت إلى العرب إلا من طريق تلخيص ابن سينا . وتلخيص ابن سينا هنا مجمل كل الإجمال ، لا يكاد يعطينا عن هذه المسألة فكرة ما(١) . أما قدامة فإن كنا نرى فى حديثه عن « الغلو » ظلا للفكرة الأرسطية التى تقوم على أن مخالفة الواقع الخارجى مباحة للشاعر إذا كان سياق « المستحيل » فى قصصه يبدو وكأنه معقول أو كان الحوادث نفسها تتطلبه — أقول إن كنا نرى فى حديث قدامة ظلا لهذه الفكرة فهو ظل باهت يرجح أن ترجمة متى للفقرة التى نتحدث عنها كانت غامضة ملتوية ككثير من الفقر الأخرى ، وأن قدامة إذا كان قد تأثر بكتاب الشعر فهو لم يتأثر بهذه الفكرة ، بل بما نراه منبثاً فى ثنايا الكتاب من فهم للعمل الفنى على أنه تصوير لأمور بالغة سواء أكانت فضائل أم رذائل ، تصويراً يتزع هو نفسه إلى الإتقان ويحاول أن يعطينا مثالا للشيء الذى يحاكيه(٢) .

وقد رأينا كيف أن وصل الشعر بالمنطق قد دعا ابن سينا إلى التمييز بين التخييل والتصديق من حيث دلالة كل منهما على حال الموجود ؛ أو بعبارة أدق : إلى المخالفة بين التخييل والتصديق من هذه الناحية ، وبيان أن الاعتبار الذى سمى به التخييل تخييلا غير الاعتبار الذى سمى به التصديق تصديقاً ، فالتصديق يراد به دلالة الكلام على حقيقة الموجود ، و« ينظر فيه إلى حال المقول فيه » أما التخييل فيعتبر فيه القول نفسه ، دون نظر إلى مطابقته لحال المقول فيه . فالعبرة فى الشعر إذاً ليست بصدقه أو كذبه ، ليست بمطابقته للحقيقة ، بل باستعداد النفس لقبوله ، ولاشك أن ابن سينا يقترب بهذا التحليل الذى يسوقه فى عباراته هو ، بين يدى تلخيصه لكتاب الشعر ، أقول

---

(١) « ويجب أن تحشى الطراغوذيا بالأمور العجيبة ، وأما إن فيدخل فيها من المعانى العجيبة ما لا يتعلق بكيفية الأفعال ، ثم يتخلص منها إلى المضاحك بحسب المساكن . »
(د ٤١٩ أ وسط الصفحة) .

(٢) فى ترجمة متى .... فبقى إذا المتوسط بين هذين — هو هذا : أعنى الذى لا فرق فيه لا فى الفضيلة والعدل ، ولا أيضاً يميل إلى لافلاح ولا نجح بسبب الجور والتعب ، بل بسبب خطأ ما . وذلك الذين هم فى جلالة عظيمة وفى نجاح وفلاح . » (٣٧ ١ ب/١٢-١٦) . « والتشبيه والمحاكاة هى مدائح الأشياء التى هى فى غاية الفضيلة ، أو كما يجب أن يشبهوا المصورون الحذاق الجياد ... فعلى هذا ينبغى للحذاق أن يأتوا بمثال الصعوبة » . (١٣٩ ب/٣-٦) « وقد يجب أن يعمل فى المديحات ما هو عجيب . » (١٤٥ ب-٤) .

يقترب بهذا التحليل من فكرة أرسطو التى أشرنا إليها فيما سبق ، وإن لم نجد فى التلخيص نفسه ، ولا فى ترجمة متى بسطاً واضحاً لهذه الفكرة ، فى الموضع الذى ترد فيه فى الأصول اليونانية .

ولن نقف طويلا عند رأى عبد القاهر فى المعانى الحقيقية والمعانى الكاذبة التى يسميها تخييلية ، فهذا الرأى لا يمت إلى كتاب الشعر بسبب ، بل هو ، كما رأينا ، مخالف له فى الأساس ، وقد تناولناه فى الفصل السابق ببيان شاف .

وبقى أن نعود إلى حازم مرة ثانية لنرى كيف نظر إلى قضية « الصدق والكذب » فى الشعر ، وسنرى فى هذه المسألة — أكثر من أى مسألة أخرى — كيف فهم ابن سينا وتأثر به وبنى عليه ، وسوف يغنينا حازم عن إيراد النصوص التى انتفع بها من شرح ابن سينا لأنه هو نفسه ينص منها فقرات طويلة . يتناول حازم مسألة الصدق والكذب ببيان مسهب فى الفصل الذى يعقده « للتعريف بماهية الشعر وحقيقته » . فبعد أن يعرف الشعر ذلك التعريف الذى أوردناه فى الفصل السابق ، يقول :

« فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته ، وقويت شهرته أو صدقه أو خفى كذبه ، وقامت غرابته . وإن كان قد يعد حذقاً للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس ، وإعجالها إلى التأثر له قبل إعمالها الروية فيما هو عليه ، فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تخييله فى إيقاع الدلسة للنفس فى الكلام ، فأما أن يكون ذلك بشىء يرجع إلى ذات الكلام فلا (١) » .

فأنت ترى من هذا كيف جعل قوة المحاكاة شرط قدرة الشاعر على استخدام الأقاويل الكاذبة فى صناعته ، بل إنك لترى كيف منع الكذب الشعرى أن يكون راجعاً إلى ذات الكلام ، أى إلى الشعر نفسه ، فسوى بذلك بين استعمال الصدق واستعمال الكذب فى الشعر ، إذا كان الكلام مخيلا فى الحالين .

على أن حازماً يظهر ميلا خاصاً إلى استخدام المعانى الصادقة حين يعود إلى تفصيل الجملة السابقة فيقول :

« وإنما احتجت إلى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة فى الشعر لأرفع الشبهة الداخلة فى ذلك على قوم حيث ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة . وهذا قول فاسد قد رده أبو على ابن سينا فى غير موضع من كتبه ، لأن الاعتبار فى الشعر إنما هو التخييل فى أى مادة اتفق ، لا يشترط فى ذلك صدق ولا كذب ، بل أيهما ائتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض ، لأن صنعة الشاعر هى جودة التأليف وحسن المحاكاة وموضوعهما الألفاظ وما تدل عليه . فالصدق والكذب والشهرة والظن أشياء راجعة إلى المفهومات التى هى شطر الموضوع ، فنسبتها إلى المدلولات التى هى المعانى كنسبة العمومية والحوشية والحال الوسطى بينهما إلى الأدلة التى هى الألفاظ . وكل هذه الأصناف من الألفاظ تقع فى الشعر ، وصناعة الشاعر فيها حسن المحاكاة والنسب والاقترانات الواقعة بين المعانى . وكما أن الألفاظ المستعذبة المتوسطة فى الاستعمال أحسن ما يستعمل فى الشعر لمناهبتها الأسماع والنفوس وحسن موقعها منها ثم إن الشاعر مع ذلك يستعمل الحوشى والساقط

---

(١) منهاج البلغاء ص ٢٥ ظ .

تسامحاً واتساعاً حيث تضطره الأوزان والقوافى ، فكذلك المعانى التى تكون الأقاويل فيها صادقة أومشتهرة أفضل ما يستعمل فى الشعر لكونها تحرك النفوس إلى ما يراد منها تحريكاً شديداً ، وليست تحرك الأقاويل الكاذبة إلاحيث يكون فى الكذب بعض خفاء أو حيث يحمل النفس فرط ولعها بالكلام لفرط ما أبدع فيه على الانقياد لمقتضاه »(١) .

ونلاحظ أن حازماً وإن جعل للمعانى الصادقة المرتبة الأولى فى الشعر فإنه لم ينظر إليها من حيث صدقها كما نظر إليها عبد القاهر ، بل إنما قدمها لأنها أقوى فى التخييل ، فهى لا تثير فى الفكر معارضة تضعف أثر المحاكاة .

ولذلك أنزلها منزلة الكلام المستعذب المتوسط فى الاستعمال لأنها أسرع نفاذاً إلى النفس وأسنى مدخلا وأقل تعرضاً لتوقف الفكر أو نفور الذوق . على أنه لا يكتفى بهذا العموم ، بل يتناول فى كثير من التفصيل جهات الصدق والكذب فى الأغراض والأساليب ويبين درجة كل منها فى البلاغة ، فجهات الشعر — أو أغراضه — قد تكون حاصلة (متحققة فى الوجود) ،وقد تكون مختلقة (ليس لها وجود خارجى) . وأساليبه كذلك : قد تكون أميل إلى الاقتصاد أوإلى التقصير أوإلى الإفراط . والإفراط عنده درجات : فمنه مبالغة يتصورها العقل ولا تمتنع فى الوجود ، وهذاهو الإفراط الممكن ، ومنه مبالغة يتصورها العقل ولكنها ممتنعة فى الوجود ، وهذا هو الإفراط الممتنع ؛ ومنه مبالغة لا يتصورها العقل ولا تقع فى الوجود ، وهذا هو الإفراط المستحيل . وهو يعد التقصير فى الأسلوب عيباً على كل حال ، ويعد الإفراط المستحيل عيباً كذلك ، ويرى أن الأساليب المستساغة هى الأساليب الوسطى : أما الإفراط الممتنع فهو مستساغ ولكنه غير مستحسن ؛ وأما أفضل الطرق فى التعبير فهما طريق الاقتصاد وطريق الإفراط الممكن .

ونحن قد لا نستريح أحياناً إلى هذا الميل المسرف من حازم إلى التقسيم والتفريع ، ولكن يجب ألا ننسى أن هذه الطريقة فى التأليف كانت هى الطريقة الشائعة فى عصره ، وأنه بهذا التقسيم قد زاد فكرته وضوحاً ودقة ، واستطاع أن يعطينا من مجموع ذلك التحليل وهذا التقسيم رأياً فى « الكذب الشعرى » أعمق من رأى قدامة . على أننا يجب أن ننظر فى تقسيمه لأغراض الشعر من حيث الصدق والكذب لنعرف مبلغ ابتكاره وسعة أفقه فى النظر إلى الموضوع :

لقد رأينا فى شرح ابن سينا انعكاساً لميل خاص من الشعر العربى إلى واقعية الموضوع ، ولعل هذا الميل قد ظهر ظهوراً مسرفاً فى موازنة بين الشعر و« الخرافة » . أما حازم فيستعين بالتقسيم مرة أخرى ليزيد الفكرة وضوحاً :

فالاختلاق فى أغراض الشعر منه اختلاق إمكانى واختلاق امتناعى . أما الاختلاق الإمكانى فهو أن يأخذ الشاعر فى موضوع لا تعرف بدليل من الكلام ذاته ولابدليل خارجى أنه كاذب (ليس له وجود واقعى) . وهذا مثل « أن يدعى الشاعر أنه محب ويذكر محبوباً تيمه ومتزلا شجاه من غير أن يكون كذلك » . وهذا كثير فى شعر العرب . وأما الاختلاق الامتناعى فهو أن يخترع الشاعر موضوعاً للقول يمكن تصوره فى العقل ، ولكننا نعلم أنه ممتنع فى الوجود ، وهذا لايقع

(١) منهاج البلغاء ، الورقة ٢٩ .

للعرب فى جهة من جهات الشعر أصلا. « وكان شعراء اليونانيين يختلقون أشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية ويجعلونها جهات لأقاويلهم ويجعلون تلك الأشياء التى لم تقع فى الوجود كالأمثلة لما وقع فيه. ويبنون على ذلك قصصاً مخترعة على نحو ماتحدث به العجائز الصبيان فى أسمارهم من الأمور التى يمتنع وقوع مثلها . وقد قال أبو على بن سينا : وقد كان يستعمل فى طراغوذيا جزئيات فى بعض المواضع مخترعة على قياس المسميات الموجودة ولكن ذلك من النادر القليل ، وفى النوادر قد كان يخترع اسم شىء لا نظير له من الوجود ويوضع بدل معنى كلى . وقد ذم ابن سينا هذا النوع من الشعر فقال : ولا يجب أن يحتاج فى القيل الشعرى إلى هذه الخرافات التى هى قصص مخترعة .»

ولندع هذا التصور الخاطئ لطبيعة القصص اليونانى فإن اليونان كانوا من أبعد الشعوب عن الميل إلى « هذه الخرافات المخترعة » حتى أن الميثولوجيا اليونانية نفسها تصور الآلهة أكثر ماتصورهم فى صورة البشر العاديين . أقول لندع هذا التصور الخاطئ ولنلتفت إلى ما لاحظه حازم من وجود « الاختلاق الإمكانى » فى شعر العرب وكونه من الوسائل التى يتوسل بها الشاعر إلى استمالة قلوب سامعيه بذكر هذه الأمور التى تتعلق بها آراب البشر ، من الحب والشوق وبكاء الديار الخ . فقد لاحظ حازم ما لهذه الموضوعات المختلقة من قيمة انفعالية فى الشعر ، ولعله لو وسع حدود بحثه أكثر مما فعل فنظر إلى النثر كما نظر إلى الشعر وأدخل فى دائرة ملاحظته مثل « رسالة الغفران » أو « التوابع والزوابع » أو المقامات لوجد فى القصص الفنى أفسح مجال للاختلاق الإمكانى ، والامتناعى أيضاً ، ولعله كان قميناً حينئذ أن يضع لهذا الفن من الأدب أصولا وقوانين تزيد بحثه غزارة وعمقاً .

وينبغى أن نشير أيضاً إلى تفرقته الدقيقة بين موضوعات الشعر من حيث قبولها للكذب والمبالغة والإفراط . فالشعر إذا قصد به النصح كان توخى الصدق أليق به ، وإن جاز فيه أيضاً شىء من الكذب النافع كأن يحذر الشاعر قومه من عدو يتوقع إناخته عليهم ، فيقرب البعيد ويكثر القليل ليأخذوا لأنفسهم بالحزم والاحتياط . وإذا قصد به التهكم بالشىء والزراية عليه والإضحاك منه استسيغت فيه الإحالة ، كقول الطرماح :

ولو أن برغوثاً على ظهر قملة يكر على صفى تميم لولت

أما مدائح الخلفاء والأمراء فيجب أن ينحى فيها دائما منحى الإفراط ، ويجب أن تكون المبالغة فى المدح على قدر منازل الممدوحين ، فلا يمدح كاتب الأمير بمثل ما يمدح به كاتب الخليفة ولا قاضى الإقليم بمثل ما يمدح به قاضى الخليفة(١) . وحازم يفصل درجات الممدوحين تفصيلا يشهد بمبلغ ما وصل إليه النظام السياسى فى عهده من التفكك والتعقد فى آن ، وقد يخيل إلينا هنا أنه خالف ميله السابق إلى المعانى الصادقة فى الشعر ، ولكن يجب ألا ننسى أن الأصل الذى يعتمده هو هو لم يتغير ، أعنى وقوع الكذب بحيث يقبله الخيال ويذعن له فى عصور الحكم الفردى التى عاش فيها حازم وأمثال حازم كانت النفوس ترى فى الملوك أنصاف آلهة ، وكان ما يقع فى أوهام الناس من مخافتهم وتوقع بطشهم ، أو رجائهم وانتظار سيبهم ، أعظم بكثير من حقيقتهم وما يقع فى العادة من أمثالهم ، فكان توخى القصد فى مدحهم ، فى حقيقة الأمر ، مخالفة للأصل الأول فى العمل الشعرى وهو التخييل .

---

(١) منهاج البلغاء ، ص ١١٩ و .

هذه هى الأصول التى رسمها حازم لمسألة الصدق والكذب فى الشعر ، وهى كما ترى أبعد غوراً وأوسع مدى مما رأيناه عند البلاغيين السابقين ، ولا شك أنه قد أخذ عن هؤلاء كثيراً من ملاحظهم فى هذا الموضوع ، فأخذ عن قدامة مثلا تفرقته بين الغلو الممكن والممتنع وبين الغلو المستحيل ، وأخذ عن الجرجانى ملاحظته أن الإحالة تحسن حيث يراد شىء من السخرية والتهكم ، ولكنه ربط هذه الأفكار السابقة بفكرة التخييل والمحاكاة فخرج لنا بنظرة جديدة .

وقد تعودنا فى هذا البحث أن نقف عند الصورة التى انتهت إليها الفكرة لنربط بين الحلقة الأخيرة من التطور والحلقة الأولى منه ، ونرى كيف قاربت الصورة الأخيرة أصلها الأول أو باعدته ، وما السمات المميزة التى احتفظت بها منه وما السمات المميزة التى أضافتها إليه . وإذا وقفنا مثل هذه الوقفة عند مسألة الصدق والكذب فسنرى أن العرب وإن فقدوا ترجمة دقيقة للفقرة التى عالج فيها أرسطو مسألة الكذب الشعرى فقد استطاعوا بجمع أطراف الفكرة من ثنايا الكتاب وتطبيقها على واقعهم الأدبى أن يصلوا إلى شىء قريب جداً من فكرة أرسطو : أعنى أن العبرة فى المعانى الشعرية ليست بصدقها أوكذبها بل بقبول النفس لها ، وقد كان قدامة أقرب إلى أفكار أرسطو حين قرر أن جانب المبالغة فى الشعر أرجح من جانب القصد ، لأن الشعر لا يصور الموجود كما هو وإنما يصور « مثاله » ؛ ومن جهة أخرى نرى حازماً قد أبرز فكرة جديدة ، وهى فكرة الاختلاق الإمكانى ، أى محاكاة موضوع مخترع ، ولكنه لم يتجاوز بها حدود الشعر الغنائى .

٥ — النظم :

ترددت كلمة « النظم » على أقلام البلاغيين قبل أن يتناولها عبدالقاهر الجرجانى — على عادته فى أخذ الألفاظ المتداولة — فيحلل معناها ويحدد دلالتها ويبنى عليها نظرية فى الأسلوب حجرها البلاغيون المدرسيون فجعلوها علماً . فالقاضى عبد العزيز الجرجانى يذكر اضطراب النظم فى الحديث عن عيوب الشعر . ولكنه يكتفى بالدلالة المفهومة من ظاهر اللفظ ولايحاول أن يحدد معناه ، ولا أن يبين أسباب اضطراب النظم أو استقامته . والعسكرى يفرد بابا برأسه من « الصناعتين للكلام على «حسن النظم وجودة الرصف والسبك وخلاف ذلك » ، وهو يستعمل هذه الألفاظ الثلاثة مترادفة ولكنه يحدد دلالتها بعض التحديد فيقول : « وحسن الرصف أن توضع الألفاظ فى مواضعها وتمكن فى أماكنها ، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير والحذف والزيادة إلا حذفاً لا يفسد الكلام ولا يعمى المعنى ، وتضم كل لفظة منها إلى شكلها وتضاف إلى لفقها . وسوء الرصف تقديم ما ينبغى تأخيره منها وصرفها عن وجوهها وتغيير صيغتها ومخالفة الاستعمال فى نظمها » .

وقد نجد فى هذا الكلام شبحاً من بحث عبد القاهر — بعد — عن النظم ، ولكنه شبح ضئيل ، ففكرة النظم قد تحددت عند عبد القاهر تحدداً واضحاً ، واستقت من منابع كثيرة : استقت من المنطق فكرة ارتباط الألفاظ بالمعانى ، فارتقت إلى البحث عن سر الجودة فى الكلام المنظوم لامن حيث جرس ألفاظه وائتلافها فى السمع وخفتها على اللسان ، بل من حيث ائتلاف معانيها على وجه خاص يكون للكلام به فضل مزية . ثم استقت من النحو نظرة خاصة إلى « العمل » على أنه ارتباط معنوى بين العامل والمعمول ، فالفعل يتطلب فاعلا ويتطلب مفعولا أومفعولات والاسم

المقدم يتطلب خبراً ، وحرف التشبيه يتطلب مشبهاً ومشبهاً به ، وهكذا . وهذه العلاقات بين الكلم هى ما يسميه عبد القاهر « معانى النحو » ، وقد ارتقت نظرية النظم من هذا الأصل إلى البحث فى وجوه التصرف فى هذه العلاقات ، للتوصل إلى معرفة أنحاء الحسن فى الكلام . على أن نظرية النظم — فيما يبدو — ماكانت لتتم لولم تسترفد أصلا آخر فنياً هو اعتبار الحسن القولى فى « وحدة الكلام » ، أى فى مجموع أجزائه المترابطة التى لا يقوم جزء منها بمعزل عن الأجزاء الباقية ، والتى لايسقط جزء منها من مكانه أويزال عن موضعه إلا انتقض الكل . هذه الدعامة الفنية لفكرة النظم هى ما نحاول أن نتبينه ، وأن ندل على ارتباطه بفكرة « الوحدة » فى كتاب الشعر .

فعبد القاهر يعقد فصلا خاصاً من « دلائل الإعجاز » فى « النظم يتحد فى الوضع ، ويدق فيه الصنع »(١) يقول فى أوله :

« واعلم أن مما هو أصل أن يدق النظر ويغمض المسلك فى توخى المعانى التى عرفت ، أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها فى بعض ، ويشتد ارتباط ثان منها بأول ، وأن يحتاج فى الجملة إلى أن تضعها فى النفس وضعاً واحداً ، وأن يكون حالك فيها حال البانى يضع بيمينه ههنا فى حال ما يضع بيساره هناك ، نعم وفى حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين . وليس لما شأنه أن يجىء على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به ، فإنه يجىء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة . »

ويستشهد لذلك بنماذج من الشعر كقول كثير :

وإنى وتهيامى بعزة بعـــد ما تخليت مما بيننا وتخلـــت
لكالمرتجى ظل الغمامة كلمـــا تبوأ منها للمقيل اضمحلت

وقول البحترى :

لعمرك إنا والزمان كما جنت على الأضعف الموهون عادية الأقوى

ثم يقول :

« وإذ قد عرفت هذا النمط من الكلام وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعاً واحداً فاعلم أنه النمط العالى والباب الأعظم والذى لا ترى سلطان المزية يعظم فى شىء كعظمه فيه » .

ولعلك ترى من هذا النص أن فكرة « الوحدة » لا تستند إلى أساس نحوى أومنطقى ، بل إلى أساس فنى أولا . ونحن نرجح أن هذا الأساس راجع إلى كتاب الشعر . فقد قدمنا أن متى — على غموض ترجمته — استطاع أن ينقل فكرة « وحدة الموضوع » عند أرسطو بشىء من الوضوح(٢) ونحن نجد فى ترجمته هذه العبارة التى لا يمكن أن يضطرب أحد فى فهم معناها :

« الأجزاء أيضاً تقوم الأمور هكذا : حتى إذا نقل الإنسان جزءاً ماأو دفع يفسد ويتشوش ويضطرب كله بأسره . » (١٣٥ ب / ١٤ — ١٦) .

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٧٣ .

(٢) راجع ص ١٧٥ — ١٧٦ .

ويقابلها فى تلخيص ابن سينا :

« فيجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة ... ويكون بحيث لونزع منه جزء واحد فسد وانتقض، فإن الشيء الذى حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله ،وذلك لأنه إنما يفعل لأنه كل ، ويكون الكل شيئاً محفوظاً بالأجزاء ، ولايكون كلا عندما لا يكون الجزء الذى للكل . » (داماد ٤١٦ أ ، أعلى الصفحة) .

ويزيدنا اقتناعا بهذا التأثر أن عبد القاهر يمكن لفكرة النظم – فى غير موضع من الدلائل – بتشبيه الصناعة الشعرية بعمل الصور والنقوش . فيقول مثلا :

« وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى ضرب من التخير والتدبر فى نفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وتركيبه إياها إلى ما لم يتهد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توخيهما معانى النحو ، ووجوهها التى علمت أنها محصول النظم(١) » .

ويقول فى موضع آخر :

« وإنا لنرى أن فى الناس من إذا رأى أنه يجرى فى القياس وضرب المثل أن تشبه الكلم فى ضم بعضها إلى بعض بضم غزل الإبريسم بعضه إلى بعض ورأى الذى ينسج الديباج ويعمل النقش والوشى لا يصنع بالإبريسم الذى ينسج منه شيئاً غير أن يضم بعضه إلى بعض ويتخير للأصباغ المختلفة المواقع التى يعلم أنه إذا أوقعها فيها حدث له فى نسجه ما يريد من النقش والصورة – جرى فى ظنه أن حال الكلم فى ضم بعضها إلى بعض وفى تخير المواقع لها حال خيوط الإبريسم سواء..»(٢).

ونحن نعلم أن تمثيل عمل الشاعر بعمل المصور ورد فى كتاب الشعر فى غير موضع ، وإن يكن هذا التمثيل هناك مرتبطا بفكرة المحاكاة ، لا بفكرة الوحدة ، فمن ذلك فى ترجمة متى :

« وذلك أن بالقرب هكذا هى التى فى الرسوم والصورة : وذلك أنه إن دهن إنسان الأصباغ الجياد التى تعد للتصوير بدهن مكلف فإنه لا يسر ببهاء الأصنام والصور التى يعملها كما تنفع وتلذ حكاية عمل . » (١٢٤ب – ١٠ – ١٣) .

ويقابل ذلك فى شرح ابن سينا – وهو أوضح وقداحتفظ بأصل الفكرة على الرغم من سوء عبارة متى :

« فإن المحاكاة هى المفرحة ، والدليل على ذلك أنك لا تفرح بإنسان ولا عابد صنم يفرح بالصنم المعتاد وإن بلغ الغاية فى تصنيعه وترتيبه مايفرح بصورة منقوشة محاكية »(٣).

ولكن لماذا انحصرت فكرة الوحدة عند عبد القاهر فى حدود الجملة ؟

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٧٠ .

(٢) دلائل الإعجاز ص ٢٨٣ .

(٣) تجد نصوصاً أخرى من ابن سينا فى هذا المعنى فى هامش ص ٢٨١ .

يبدو لنا أن هناك سببين : الأول : أن الوحدة التى وصفت فى كتاب الشعر ، الوحدة التى تنتقض إذا نقص جزء واحد أو غير — هذه الوحدة لم توجد قط فى القصيدة العربية ، فلم يكن أمام عبد القاهر نماذج تعينه على فهم « الوحدة » فى نطاق أوسع من الجملة . هذا سبب ، والسبب الثانى هو أن النحو — الذى أسهم فى فكرة النظم بنصيب كبير — لم ينظر فى القصيدة أو المقطوعة وإنما نظر فى الجملة . فلهذين السببين كانت الوحدة الفنية التى لاحظها عبد القاهر هى وحدة الجملة .

ثم يجىء حازم بعد عبدالقاهر ، فيخصص باباً كاملا للكلام على « النظم »(١) . والنظم عند حازم شامل للصناعة الشعرية كلها . فهو يبدأ من تصور الغرض الذى ينحو الشاعر نحوه واستحضار معانيه إلى اختيار الأوزان والعبارات ورصف الألفاظ . وهو يعرفه بقوله : « النظم صناعة آلتها الطبع ، والطبع هو استكمال للنفس فى فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب والأغراض التى من شأن الكلام الشعرى أن ينحى به نحوها ، فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا ، وكان النفوذ فى مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف فى مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء . »

وكثير من فصول الباب يدور حول هذه القوة النظمية ومراتب الشعراء فيها ، وطرقهم فى ملاءمة التأليف وصقل الألفاظ وإرساء القوافى ، وقسم كبير منه خاص بأوزان الشعر . وأنت تحس فى هذه الفصول كلها أن حازماً شاعر يتكلم عن معاناة للعمل الشعرى وتجارب فيه ، أكثر منه ناقداً أوفيلسوفاً يدرس العمل الفنى من خارج . على أن ما يعنينا الوقوف عنده هو تلك الفصول التى تنم عن تأثره بنظرة أرسطو إلى العمل الفنى على أنه وحدة متكاملة . وقد رجحنا أن عبد القاهر حين لزم أخص معانى هذه الوحدة اضطر أن يحصر حدود بحثه فى دائرة الجملة أو البيت أو الأبيات ولا يمده حتى يشمل القطعة أو القصيدة . أما حازم فلم يلتزم هذه الوحدة الدقيقة التى ترجع فى تحليل أرسطو إلى وحدة العمل المحاكى(٢) ، أو بعبارة أخرى إلى وحدة القصة أو الخرافة ، « العقدة » كما يؤثر المحدثون أن يسموها . وقد رأينا أن ظواهر المسرح اليونانى قد حرفت كلها تحريفاً شديداً فى الصور العربية من كتاب الشعر ، وبخاصة هذه الخرافة أو العقدة . وإذاً فقد بقيت فكرة الوحدة الأرسطية فكرة مجردة لا يفهم مدلولها بالدقة . فكان على مثل حازم أن يلتمس تطبيق هذه الوحدة على نماذج من الشعر العربى نفسه ؛ وكان عليه أن يلاحظ تنقل الشاعر من موضوع إلى موضوع فى القصيدة الواحدة : ولابد أن نشير هنا إلى أن القصيدة العربية كانت قد تطورت عند الشعراء المحدثين إلى نوع من ترابط الأجزاء — ولعل هذا التطور نفسه كان مظهراً من مظاهر التفاعل بين أفكار كتاب الشعر وبين تجارب الشعراء كما سنشير فيما بعد — فوجد حازم مجالا لتطبيق فكرة الوحدة

---

(١) القسم الثالث فى النظم ص ٧٤ و .

(٢) الفصلان السابع والثامن من كتاب الشعر (فى تقسيم المحدثين) . وقد دخل اللبس على فكرة « وحدة العمل » من أول الأمر لأن متى ترجم σύστασις τῶν πραγμάτων (نظم الأفعال — ترتيب الحوادث) بهذه الترجمة المبهمة « تقويم الأمور » .
(راجع ترجمة متى ١٣٤ ب — ١٣٥ أ)

على قصائد هؤلاء الشعراء ، ولاسيما المتنبي . ولكن الوحدة التي رسمها لم تكن « وحدة تكامل » كتلك التي رسمها أرسطو ، بل كانت وحدة تسلسل ، فهو يخصص فصلا من باب النظم « للإبانة عما يجب في تقدير الفصول وترتيبها ووصل بعضها ببعض وتحسين هيئاتها وما تعتبر به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها (١) » . وهو يبدأ الفصل بتقرير أن نسبة الأبيات إلى الفصول والفصول إلى القصائد نسبة الألفاظ إلى الكلمات والكلمات إلى الجمل ، فينبغي أن يراعى في الأجزاء جودتها في نفسها وحسن ترتيبها مع غيرها . ثم يتكلم في استجادة مواد الفصول وتحسين هيئاتها وترتيب بعضها مع بعض فيرد ذلك إلى قوانين أربعة : القانون الأول : استجادة مواد الفصول وانتقاء جواهرها ، بحيث تكون متناسبة الألفاظ والمعاني ، حسنة الاطراد ، غير متميزة بعضها عن بعض التميز الذي يجعل كل بيت وكأنه منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية . يتنزل بها منه منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر . وينبغي أن ينحى بنظم الفصل منحى مناسباً للغرض فيكون جزلا فخماً في الفخر عذباً رقيقاً في النسيب ، وأن تكون الفصول قصيرة في المقطعات الخفيفة طويلة في القصائد التي يذهب بها مذهب التهويل والتفخيم .

والقانون الثاني : ترتيب بعض الفصول إلى بعض . فيجب أن يقدم من الفصول ما تكون النفس به أعنى ، وأن يراعى فيه حسن العبارة اللائقة بالمبدأ ، ثم يتلوه الأهم فالأهم ، ويلاحظ حازم — تحت هذا القانون — أن تقديم الفصول القصار على الطوال خير من تقديم الفصول الطوال على القصار ، وهو لا يعلل هذا الحكم ولكننا لا نبعد عن تفكيره إذا لاحظنا أن السامع لا يستدرج إلى جو الشاعر في سهولة ويسر ، فهو محتاج إلى أن تتتابع الفصول الأولى تتابعاً يثير انتباهه ، حتى إذا وصل الشاعر إلى فصوله الأخيرة كان له أن يطمئن — إذا كان قد أحسن الصنعة في الفصول السابقة — إلى أن السامع يسبح معه في أجوائه ، فهو يستطيع أن يحلق به كما يشاء .

والقانون الثالث : في تأليف بعض بيوت الفصل إلى بعض . فيجب أن يبدأ الشاعر بالبيت المناسب لنهاية الفصل السابق ، والشعراء يختلفون في مذاهبهم في ابتداء الفصول ، فمنهم من يجعل أشرف معاني الفصل في البيت الأول ، ومنهم من يجعله في البيت الأخير ، ومنهم من يبدأ الفصل بأشرف معاني المحاكاة ، ويختمه بأشرف المعاني الخطابية ، كما كان يفعل أبو الطيب المتنبي . ويضيف حازم إلى ذلك أن يصاغ البيت الأول صياغة تدل على أنه مبدأ الفصل ، ويستحسن أن يقع فيه معنى شديد التحريك للنفس ، كالتعجب أو التمني أو الدعاء . ثم تتتابع أبيات الفصل مرتبطاً كل منها بما يليه على جهة من جهات التقابل أو التفسير أو التمثيل أو غير ذلك من الوجوه التي تقتضي ذكر شيء بعد شيء آخر .

والقانون الرابع : في وصل بعض الفصول ببعض . وحازم يقسم التأليف من هذه الناحية أربعة أقسام : اتصال الغرض والعبارة ، واتصال الغرض دون العبارة ، واتصال العبارة دون الغرض ، وانفصال الغرض والعبارة ؛ وذلك بحسب تعلق معاني البيت اللاحق بالبيت السابق ، أو تطلب بعض ألفاظ البيت السابق لبعض ألفاظ البيت اللاحق . وأفضل هذه الأضرب عنده هو اتصال الغرض دون العبارة ، وأدناه مرتبة هو انفصال الغرض والعبارة . على أن ذلك لا يمنعه من

---

(١) منهاج البلغاء ص ١٠٩ و .

تسجيل عادة الشعراء فى هذا القسم الأخير فيقول : « وإنما تسامح بعض المجيدين فى مثل هذا عند الخروج من نسيب إلى مديح ، وربما فعلوا ذلك عند الخروج منه إلى ذم » .

وهو يحاول أن يوفق بين « الوحدة التسلسلية » التى يريد أن يجسها قانوناً شعرياً ويبين الميل المأثور عند الشعراء والنقاد العرب إلى جعل البيت الواحد ، لا القصيدة مجتمعة ، وحدة الشعر (١) - أقول إنه يحاول التوفيق بين هذين الميلين حين يجعل « اتصال الغرض دون العبارة » أجود أنواع الاتصال بين فصول القصيدة . ثم هو يستحسن مذهب المتنبي فى المناسبة بين الفصول والإبداع فى الأبيات الأولى إبداعاً ينبه إلى أنها تبدأ فصولا جديدة ، ويمثل لذلك بالأبيات الأولى من قصيدته البائية :

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب

وحسن انتقاله فيها من وصف الرحيل عن الأحباب ، إلى وصف الليل الذى يستره عن أعدائه كما كان يستره مع أحبابه ، إلى وصف جواده الكريم الذى يعتمد عليه فى رحلته ، حتى إذا انتهى إلى قوله :

وما الخيل إلا كالصديق قليلة وإن كثرت فى عين من لا يجرب

كان ذلك مناسباً لابتداء الفصل الثانى بالدعاء على الدنيا :

لحا الله ذى الدنيا مناخاً لراكب فكل بعيد الهم فيها معذب

ثم يقول حازم :

« وهذا الفن من الصناعة ركن عظيم من أركان الصناعة النظمية لا يسمو إليه إلا من قويت مادته وفاق طبعه »(٢) .

٦ — الطرق الشعرية :

إن تقسيم أرسطو للشعر التمثيلى إلى محاكاة للفضلاء ومحاكاة للأشرار لم يكن سهل التطبيق على الشعر العربى الغنائى ، بل لم يكن سهل الفهم بالنسبة إلى العرب الذين لم يألفوا نوعاً آخر من الشعر . فقد سمى متى النوع الأول مديحاً والنوع الثانى هجاء ، ولكن هذه التسمية فيما يظهر لم تصادف قبولا عند بعض من جاءوا بعده ، كما أنها أحدثت شيئاً من الاضطراب عند آخرين . فابن سينا يستبدل بهما « الطراغوذيا والقوموذيا » ، وابن رشد يستبقيهما ولكنه يحتاج إلى أن يقارن فى مواطن كثيرة بين المدائح العربية والمدائح اليونانية ، وينتهى إلى أن هذه أكثر انطباقاً على القصص القرآنى منها على الشعر العربى . ويبدو أن كلمتى « المديح والهجاء » قد أوقعتا قدامة أيضاً فى شىء من الاضطراب ، إذ ترك ذكر الفخر فى فنون الشعر ، وعد الرثاء لونا من المديح .

وأخيراً نجد حازماً فى حرصه على أن يستفيد من كل شىء يونانى ، يحاول أن يطبق تقسيم الشعر إلى تراجيديا وكوميديا على الشعر العربى ، فيعتمد على ما لاحظه أرسطو من أن الشعراء

---

(١) ابن رشيق فى العمدة جـ ١ ص ١٤٤ : « وسألت الشيخ أبا عبد الله محمد بن إبراهيم السمين ... فقال المقاطع أواخر الأبيات والمطالع أوائلها . قال ومعنى قولهم حسن المقاطع جيد المطالع أن يكون مقطع البيت وهو القافية متمكناً غير قلق ولا متعلق بغيره ... » .

(٢) منهاج البلغاء ص ١١٤ و .

الأخيار مالوا إلى محاكاة الفضائل ، والشعراء الأرذال ماالوا إلى محاكاة الرذائل ، ومافهمه من تلخيص ابن سينا من أن التراجيديا محاكاة ينحى بها منحى الجد والكوميديا محاكاة ينحى بها منحى الهزؤ والاستخفاف ، فيجعل ذلك أساساً لتقسيم الشعر العربى الغنائى إلى « طريقتين » : طريقة الجد وطريقة الهزل ، « فأما طريقة الجد فهى مذهب فى الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك ، وأما طريقة الهزل فهى مذهب فى الكلام تصدر الأقوال فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك » . وهو يعتمد على حسه الأدبى الدقيق فيهمل من شرح ابن سينا مثلا الفقرة التى نشأت عن خطأ واضح فى ترجمة متى : « وحين هجوا الأشرار كانوا إذا هجوا الأشرار بانفرادهم يصيرون إلى ذكر المحاسن والممادح ليصيروا الرذائل بإزائها أقبح . فإن من قال إن الفجور رذالة ووقف عليه لم يكن تأثير ذلك فى النفس تأثيره لو قال : كما أن العفة جلالة وحسن حال . » — يترك حازم هذه الفقرة المضللة ويمضى لبيان ماتشترك فيه الطريقتان وما تستقل به كل منهما . فطريقة الجد لا تأخذ من طريقة الهزل إلا أخف ذلك وأنسبه للمقام ، وطريقة الهزل قد تقبل شيئاً من طريقة الجد توطئة لما تعتمده من الهزل . ولكن الطريقتين متمايزتان : فطريقة الجد يجب أن تكون النفس فيها طامحة إلى ذكر مالا يشين ذكره من مروءة المتكلم ، وأن تتحرى فى عباراتها المتانة والرصانة ، وقد يتسامح فيها بإيراد الوحشى والغريب . أما طريقة الهزل فمما يجب اعتماده فيها أن تكون النفس مسفة إلى ذكر ما يقبح أن يؤثر ، وألا تكبر عن صغير ولا ترتفع عن نازل ، ويسوغ فيها استعمال العبارات الساقطة والألفاظ الخسيسة ككثير من ألفاظ المجان ، والعوام والصبيان والنساء . « وهذا موجود فى مجون أبى نواس كثير وغير منقود عليه ذلك لأنه لائق بالموضع الذى أورده فيه من أشعاره » .(١)

هذا مجمل ماأورده حازم فى طريقتى الجد والهزل ، وهو كما ترى تطبيق مخلص لتقسيم أرسطو للشعر إلى تراجيديا وكوميديا على فنون الشعر الغنائى.

---

(١) منهاج البلغاء ١٢٥ و .

ثالثا ــ الشعر العربى وكتاب الشعر

١ ــ قلنا : إن تقدير درجة انتفاع العرب بكتاب الشعر ، ومقدار تغلغل أفكاره فى حياتهم الأدبية ، يستلزم أن نتمم الجانبين التاريخى والموضوعى ببحث عما عساه قد كان لكتاب الشعر كما عرفه العرب من أصداء فى الأدب الإنشائى الخالص .

وينبغى أن نلاحظ قبل البدء فى هذا البحث أن أزهى عصور الشعر العربى كانت قد انطوت قبل أن يسير « النقد العربى » فى طريق النضج والاكتمال . فأول ما نعرفه من الكتب المنظمة فى نقد الشعر ، كتاب طبقات الشعراء لابن سلام ، قد ألف بعد أن مضى العصران الجاهلى والأموى ، وانقضت حقبة غير يسيرة الخطر من العصر العباسى . زد على ذلك أن هذا النقد الذى نشأ من « الرواية » ظل موليا وجهه شطر الشعر القديم ، ولم يلتفت إلى الشعراء المحدثين إلا ليقول لهم : عليكم باتباع القدماء . فكان لهذين العاملين مجتمعين أثر ظاهر فى توهين الصلة بين جانبى البلاغة : التحقيق والنظرى ، أو الإنشائى والوصفى . وإذا كان الشعر العربى قد تطور فى القرنين الثانى والثالث فقد كان ذلك بفضل جهود الشعراء وحدهم ، ولم يكن للنقد نصيب فى ذلك التطور . حتى إذا بده أبو تمام معاصريه بمذهب جديد فى الشعر ، لعله كان يصور أقصى ما يمكن أن يصل إليه الشعر من تطور فى حدود « عمود الشعر » القديم ، وجدنا النقد ــ ومرة أخرى أقول إننى أعنى الكتب المنظمة فى النقد ، تلك التى تتناول طريقة الشاعر فى شعره كله وتميز الجيد والردىء فى جميع ما قال ، ولا أعنى الملاحظات النقدية التى تقال عفو الساعة ولا تتصل إلا بمثال واحد ــ وجدنا النقد يقف أمام هذا المذهب زمناً غير قليل . ثم يخرج لنا ثلاثة كتب تفسره وتنقده : بديع ابن المعتز ، ثم موازنة الآمدى ، ثم وساطة الجرجانى .

كانت هذه الكتب الثلاثة صادرة عن « التيار العربى » الذى أوضحنا بعض مميزاته فى حديثنا عن « البلاغة العربية وكتاب الشعر » . فلم يكن غريبا أن تتجه هذه الكتب الثلاثة إلى رد مذهب أبى تمام إلى مسلم بن الوليد ، فبشار بن برد ، ثم تصعد به إلى الشعر القديم ، بل إلى القرآن نفسه . كان تيار النقد العربى فى دراسته للمذهب الشعرى لا يختلف عنه فى دراسة المعانى : كان يقوم على فكرة « السرقات » ، وإظهار أن المحدث لم يأت بجديد ، فإن كان قد فعل شيئاً فهو إفساد القديم . وابن المعتز يدلنا بوضوح على الغرض من كتابه فيقول فى أول صفحة منه :

« قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذى سماه المحدثون البديع ، ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه . ثم إن حبيب بن أوس الطائى من

بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرغ فيه وأكثر منه فأحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض ، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف(١) » .

ويأتى الآمدى فينقل هذا القول صريحاً عن ابن المعتز (٢) ، ويردد معناه فى غير موضع (٣) ، ولكنه يزيد عليه أن « من فضل أبا تمام ونسبه إلى غموض المعانى ودقتها وكثرة ما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج » هم « أهل المعانى والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميلون إلى التدقيق وفلسفى الكلام(٤) » . وهذا الوصف لمذهب أبى تمام وإن اتفق مع تفسير هذا المذهب بالبديع من بعض الجهات فإنه لا يساويه تماما . فلو نظرت فى شعر أبى هلال العسكرى مثلا — ذلك الذى يورده لنفسه فى الصناعتين — لرأيته مثقلا بالزينة البديعية أكثر من شعر أبى تمام ، والفرق بين الطريقتين — مع ذلك — واضح .

أما الجرجانى فإنه لا يتناول هذا المذهب الجديد إلا عرضاً فى مقدمة كتابه ، ولا يزيد فى تتبعه على ما قاله سابقاه : فأبو تمام عنده « قبلة أصحاب المعانى ، وقدوة أهل البديع » وهو يستحسن ما جاء من شعره سائغاً عذباً قريباً إلى القلب ، ويذم منه ما تكلف فيه إغراب المعنى ، أو توعر اللفظ ، أو تتبع البديع ، ويخلص من ذلك بأن « يختار للمحدث التطبع ، ويبعثه على التسهيل(٥) » .

أما « التيار اليونانى » فى النقد ممثلا فى قدامة فقد رأيناه يحاول أن يجعل « علم الشعر » صناعة معيارية ، فهولا يلتفت إلى المشكلات الخاصة التى عرضت للشعر العربى ، ولا يبحث فى مذاهب الشعراء . حتى إذا وصل هذا التيار إلى عبد القاهر الجرجانى رأينا مشكلة اللفظ والمعنى تستأثر بأكبر نصيب من عنايته ، ورأيناه يعالج هذه المشكلة علاجاً أقرب إلى البحث النظرى المسرف ، فيذكر أقوال المخالفين مهما يكن فيها من مغالاة وسخف ، ويستقصى كل ما يمكن أن يظن بهم ادعاؤه ، وإن لم يقولوه ، ولعله بذلك لا يستجيب للواقع الأدبى بقدرما يستجيب لمشكلة اعتقادية ، فالواقع الأدبى الذى اشتجرت حوله مشكلة اللفظ والمعنى كان الخلاف على شعر أبى تمام — « قبلة أصحاب المعانى » كما يقول القاضى الجرجانى — ولكن عبد القاهر لا يصل بحثه النظرى فى اللفظ والمعنى بنظرة محللة إلى « معانى » أبى تمام . ولعله أقرب إلى أن يعد فى خصوم أبى تمام منه إلى أن يعد من أنصاره ومع ذلك فأنت تراه متأثراً بذوق معاصريه لذلك اللون من المعانى المصنوعة التى سماها تخييلا ، وفسرها بأنها قياس شعرى خادع . وإذاً فالنقد التطبيقى — مع قلته فى كتابى عبد القاهر — أضعف بكثير من فلسفته النظرية ، وهو على كل حال يجرى فى أعقاب التجربة الشعرية ولا يسايرها أو يفتح لها الطريق .

وإذا كان لفلسفة عبد القاهر البلاغية بعض الأثر فى الشعراء الذين تلوه ، فلعل ذلك أن يكون راجعاً إلى تأكيده فضل « الابتداع » فى الوصف .

---

(١) البديع ط . كراتشكوفسكى ص ١

(٢) الموازنة ، ص ٧

(٣) الموازنة ص ٢ و ٦

(٤) الموازنة ص ٢

(٥) الوساطة ، ص ٢٣ .

ومنزلة فن الوصف فى تفكير حازم البلاغى أكبر منها عند عبد القاهر ، فقد بناه حازم على فكرة المحاكاة ، واقتبس من تلخيص ابن سينا لكتاب الشعر كل ما كان يمكنه أن يقتبسه من قوانين ، فحاول أن يضع للوصف أصولا أجملناها فى الحسية والتفصيل والترتيب ، وكذلك أبرز قيمة « المحاكاة الحكمية » فى الشعر ، وهى اقتباس وتضخيم — فى الوقت نفسه — لعنصر « الفكر » فى التراجيديا . وحاول أن يجعل « تأكيد المعانى الشعرية بالمعانى الحكمية » قانوناً شعرياً ، وكان متأثراً فى ذلك بالمتنبى ، كما كان متأثراً فى قوانينه الوصفية برصافى الأندلس .

ولكن هل كان لهذه القوانين شىء من الأثر فى شعراء العصور التالية ؟ لقد كان البديع يبسط سلطانه على الشعر المضمحل ، ومع قوة كتاب حازم فإننا لانتنظر من أى كتاب نقدى أن ينقذ أدباً من الانهيار .

٢ — ولكن إذا كان النقد العربى — بوجه عام — قد سار فى أعقاب الشعر ، وإذا كان النقد العربى المتأثر بكتاب الشعر لم يخرج عن هذا القانون العام ، فإن ذلك لا يمنعنا أن نبحث عن تأثير مباشر للصور التى عرفت لكتاب أرسطو نفسه فى الشعر العربى . والبحث عن تأثير ترجمة متى فى عمل الشعراء العرب أمر يكاد يكون غير معقول ، فما نظن أن هذه الترجمة كان يستطيع أن يصبر على التوائها إلا متفلسف يأخذ نفسه بقراءتها أخذاً . فينبغى إذا أن نتجه إلى تلخيصات الفلاسفة : الكندى والفارابى وابن سينا وابن رشد . ولعل أهم هذه الملخصات — من ناحية البحث فى تأثير كتاب الشعر فى الصنعة الشعرية عند العرب — كان يكون تلخيص الكندى لولا أنه مفقود ؛ فقد كان الكندى معاصراً لأبى تمام ، وكان بدء نشاطه الفلسفى موافقاً لبدء تكون شاعرية أبى تمام ، فالمقارنة الزمنية تحتمل فرض قيام صلة تأثير وتأثر بين الفيلسوف والشاعر(١) ؛ ويقرب هذا الاحتمال أن الكندى كان معنياً بالشعر ونقده كما كان أبو تمام معنياً بالفلسفة(٢) ، وقد عاش الرجلان معاً فى كنف المعتصم . فهناك نوع من « الصلة الشخصية » قد يدعو أبا تمام إلى أن يستدرك فيقرأ تلخيص الكندى لكتاب الشعر أو « رسالته فى خير صناعة الشعراء » إن كان قد فاته أن يقرأها فى صباه ، ولاسيما أن الكندى قد انتقد بعض شعره فى مدح أحمد بن المعتصم فى مجلس الممدوح(٣) .

(١) ولد أبو تمام سنة ١٨٨ (أخبار أبى تمام للصولى ، ط . لجنة التأليف ١٩٣٧ ص ٢٧٣) أما الكندى فنبدأ فترة نشاطه الفلسفى فى عصر المأمون (١٩٨ — ٢١٨) .

(٢) يروى ابن أبى أصيبعة مقطوعة للكندى لا تخلو من موهبة شعرية (ج ١ ص ٢٠٩) أما أبو تمام فلا يستغرب منه مع نهمه للقراءة وشغله بالتحصيل ، أن يقبل على تعلم الفلسفة التى كانت بدعة عصره . ومن شعره الذى يدل على تأثره بالفلسفة قوله فى وصف الخمر :

جهمية الأوصاف إلا أنهم قد لقبوها جوهر الأشياء

(الديوان ط . محيى الدين الخياط ص ٣)

وقديمة قبل الزمان حديثة جاءت وما نسبت إلى آناء

(الديوان ص ٥)

وقوله مادحاً :

مازال يمتحن العلا ويروضها حتى انتقاه بكيمياء السؤدد

(الديوان ص ١١٢)

(٣) اقرأ هذه القصة فى « أخبار أبى تمام » ص ٢٣١-٢٣٢

وقد كان الكندى صديقاً حميماً لعلى بن الجهم الشاعر ، أهدى إليه إحدى رسائله الفلسفية(١) ، وعلى بن الجهم هو الذى يقول فيه أبو تمام :

إن يُكْدِ مُطَّرف الإخاء فإننا نغدو ونسرى فى إخاء تالد
أو يختلف ماء الوصال فماؤنا عذب تحدر من غمام واحد
أو يفترق نسب يؤلفْ بيننا أدب أقمناه مقام الوالد(٢)

ولست أتكلف البحث عن الصلات لأفرض رأياً لا تحتمله طبيعة الموضوع . فقد رأينا ان رد مذهب أبى تمام كله إلى البديع وقول الآمدى إن من أعجبوا بشعر أبى تمام هم « أهل المعانى والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفى الكلام » مذهبان فى تفسير طريقة أبى تمام يحتاجان إلى تفسير ؛ فكل أنواع البديع التى ذكرها ابن المعتز قد يتناولها الشاعر تناولا فلسفياً أو غير فلسفى . والعبرة إذاً بتلمس أصول « الصنعة » التى يشير اليها الآمدى . إن فى نصه على كل حال دليلا تاريخياً على أن المعجبين بشعر أبى تمام كانوا من المتفلسفين أو من يميلون إلى الفلسفة . فهل كان ذلك لأنه يدخل معانى الفلاسفة فى شعره ؟ ليست هذه طريقة أبى تمام ، بل طريقة المتنبى . أم كان ذلك لانه يصنع نوعاً من القياس الشعرى كالذى كان يصنعه ابن الرومى ؟ ليس هذا أيضاً مذهب أبى تمام . ومن الأمور التى تقصر يدى الباحث أن تلخيص الكندى لكتاب الشعر ومقالته فى خير صناعة الشعراء ، مفقودان الآن ، ولكن تتبع الاتجاه الذى سار فيه كتاب الشعر عند الفلاسفة العرب يبيح لنا أن نفترض أن تلخيص الكندى كان من نوع تلخيص الفارابى وابن سينا . وقد رأينا أن كلمة المحاكاة قد اتخذت عند الفارابى معنى « التخييل » ، ومعنى ذلك أنها ربطت بعمل المخيلة . وقد تناول ابن سينا هذا الارتباط فى كتاب الشعر من حيث تأثير الشعر فى مخيلة السامع (٣) ، ولكنه أشار فى قسم النفس من كتاب الشفاء إلى هذه الرابطة أيضاً من حيث اعتماد الشاعر فى صناعته على عمل المخيلة(٤) . فهل يستبعد أن تكون هذه الفكرة قد وجدت عند

---

(١) رسالة يعقوب بن إسحق الكندى إلى على بن الجهم فى وحدانية الله وتناهى جرم العالم (رسائل الكندى الفلسفية ص ٢٠١-٢٠٧) .

(٢) الديوان ص ٨٦ .

(٣) راجع عرضنا لتلخيص ابن سينا فى الباب الثانى .

(٤) « فصل فى أفعال المصورة والمفكرة من هذه الحواس الباطنية وفيه القول على النوم واليقظة والرؤيا الكاذبة والصادقة وضرب من خواص النبوة : فلنحصل القول فى القوة المصورة أولا فنقول : إن القوة المصورة التى هى الخيال هى آخر ما تستقر فيه صور المحسوسات ، وإن وجهها إلى المحسوسات هو الحس المشترك ، وإن الحس المشترك يؤدى إلى القوة المصورة على سبيل استخزان ما تؤديه إليها الحواس فتخزنه . وقد تخزن القوة المصورة أيضاً أشياء ليست من المأخوذات عن الحس ، فإن القوة المفكرة قد تتصرف على الصور التى فى القوة المصورة بالتركيب والتحليل لأنها موضوعات لها ، فإذا ركبتْ صورة منها أو فصلتها أمكن أن تستحفظها فيها لأنها ليست خزانة لهذه الصورة من جهة ما هذه الصورة منسوبة إلى شىء وواردة من داخل أو خارج ، بل إنما هى خزانة لها لأنها هذه الصورة بهذا النحو من التجريد ، ولو كانت هذه الصورة على نحو ما فيها من التركيب والتفصيل ترد من خارج لكان هذه القوة تستثبتها . فكذلك إذا لاحت لهذه القوة من سبب آخر وإذا عرض لسبب من الأسباب إما من التخيل والفكر وإما لشىء من التشكلات السماوية أن تمثلت صورة فى المصورة وكان

الكندى أيضاً ؟ لقد بحثنا فيما طبع من رسائله الفلسفية عن إشارة ولوعارضة إلى ذلك فلم نجد ، ولكننا وجدنا تحليل الكندى للأحلام يمكن أن يطبق بسهولة على الشعر . فهو يقول إن الرؤيا هى « استعمال النفس الفكر ، ورفع استعمال الحواس من جهتها ، فأما من حيث الأثر نفسه فهى انطباع صور كل ما وقع عليه الفكر من أى صورة فى النفس بالقوة المصورة لترك النفس استعمال الحواس ولزومها استعمال الفكر »(١). فالمخيلة متصلة من ناحية بالفكر ، ومن ناحية أخرى بالحواس ، فإذا تعطل استخدام الحواس بسبب النوم فإن الفكر يستخدم المخيلة — وهى القوة المصورة — ليطبع فى النفس الصورة التى وصلت اليه من قبل عن طريق الحواس . فالمخيلة مرة متلقية للصور التى ترد إليها من طريق الحواس ، ومرة ثانية متقبلة لعمل الفكر فى هذه الصور ، وذلك حين لا تشغل بتلقى إحساسات من خارج . للخيال إذاً جانب فكرى وجانب حسى . ولست ترى تفسيراً أوضح من هذا لطريقة أبى تمام . فصنعة أبى تمام الشعرية عمل دائب من الفكر فى صور المخيلة ؛ للفكر التأليفُ والتركيب ، وللمخيلة الصور التى يعبر بها عن المعانى . وأبو تمام نفسه يدل على طريقته حين يقول :

كشفت قناع الشعر عن حر وجهه ... وطيرته من وكره وهو واقع
بغر يراها من يراها بسمعه ... ويدنو اليها ذو الحجا وهو شاسع

وحين يقول :

فجعلت قَيِّمَهَا الضمير ومكنت ... منه فصارت قيماً للقسم

وحين يقول أيضاً :

أما المعانى فهى أبكار إذا ... نُصت ولكن القوافى عُون
أحذاكها صَنَعُ الضمير يمده ... جفر إذا نضب الكلام معين

واقرأ أبيات أبى تمام المشهورة فى وصف انطواء الشتاء وقدوم الربيع(٢) .

رقت حواشى الدهر فهى تمرمر ... وغدا الثرى فى حليه يتكسر
بذلت مقدمة المصيف حميدة ... ويد الشتاء جديدة لا تكفر
لولا الذى غرس الشتاء بكفه ... قاسى المصيف هشائما لا تثمر
كم ليلة آسى البلاد بنفسه ... فيها ويوم وبله مثعنجر

الذهن غائباً أو ساكناً عن اعتبارها أمكن أن يرتسم ذلك فى الحس المشترك نفسه على هيئته ، فيسمع ويرى ألوانا وأصواتاً ليس لها وجود من خارج ولا أسبابها من خارج ...وليس أحد من الناس لا نصيب له من أمر الرؤيا ومن حال الإدراكات التى تكون فى اليقظة ، فإن الخواطر التى تقع دفعة فى النفس إنما يكون سببها اتصالات مالا نشعر بها ولا بما يتصل بها لاقبلها ولا بعدها فتنتقل النفس منها إلى شىء آخر غير ماكان عليها مجراها . وقد يكون ذلك فى كل جنس فيكون من المعقولات ويكون من الإنذارات ويكون شعراً ويكون غير ذلك بحسب الاستعداد والعادة والخلق . » (الشفاء نسخة بخيت ٢٧٠ ب) .

(١) رسائل الكندى الفلسفية ص ٣٠٠ .

(٢) ديوان أبى تمام ط . محيى الدين الخياط ص ١٥٦–١٥٨

مطر يذوب الصحو منه وبعده ... صحو يكاد من الغضارة يقطـــر
غيثان فالأنواء غيث ظاهـــــر ... لك وجهه والصحو غيث مضمر
وندى إذا ادهنت به لمم الثرى ... خلت السحاب أتاه وهو معذر
أربيعنا فى تسع عشرة حجـة ... حقاً لمنك للربيع الأزهـــر
ماكانت الأيام تسلب بهجـةً ... لو أن حسن الروض كان يعمر
أولا ترى الأشياء إن هى غُيِّرت ... سمجت وحسن الأرض حين تغير
يا صاحبى تقصيا نظريكمـــا ... تريا وجوه الأرض كيف تصور
تريا نهـاراً مشمساً قد شـــابه ... زهر الربى فكأنمـا هو مقمر
دنيا معاش للورى حتى إذا ... حل الربيع فإنما هى منظـــر
أضحت تصوغ بطونها لظهورها ... نوراً تكاد له القلوب تنـور
من كل زاهرة ترقرق بالندى ... فكأنها عين إليـك تحـــدِّر
تبدو ويحجبها الجميم كأنهـــا ... عذراء تبدو تارة وتخفَّـــر
حتى غدت وهداتها ونجادهـــا ... فتنين فى حلل الربيع تبخـتر
مصفرة محمـرة فكأنهـــــا ... عُصب تيمنُ فى الوغى وتمضر
من فاقع خضل النبات كأنه ... درر تشقق قبل ثم تزعفـــر
أو ساطع فى حمرة فكان ما(١) ... يدنو إليه من الهواء معصـفر
صبغ الذى لولا بدائع لطفـه ... ما عاد أصفر بعد إذ هو أخضر

فرقة حواشى الدهر ، وتكسر الثرى بما يحمل من النبات الغض ، والصحو الندى الذى يكاد يقطر ، والنهار المشمس الذى ما زجت أشعته اللطيفة ألوان الزهر حتى عاد ناعماً كالليلة المقمرة ، والزهر الأحمر الذى يكاد يلون ما يحيط به من الهواء — كل تلك صور حسية عمل فيها الفكر فألف بينها فى يقظة حالمة ، وهى نموذج لأروع ماتصل إليه طريقة أبى تمام ، وهى — وما فى طبقتها من شعره — ما ينبغى أن يؤخذ مثالا لطريقته ، لا تلك الأبيات التى تلقفها خصومه وعابوا إسرافها فى الصنعة . على أنك لو نظرت فى هذه الأبيات المعيبة نفسها لوجدت كثيراً منها يستقيم على مذهبه الشعرى ، وإن لم يبلغ من الجودة درجة الأبيات التى أوردناها.

وإنى لأرجو أن تنظر فى ديوان أبى تمام على هدى من هذا الأساس الفلسفى ، وأن تقارن الأبيات التى أوردناها بأبيات البحترى فى وصف الربيع أيضاً (أتاك الربيع الطلق..(٢)) ويخيل إلى أنك ستطمئن إلى هذا التحليل ، الذى لم نزد على أن فسرنا به قول الآمدى إن طريقة أبى تمام هى طريقة «أهل المعانى والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفى الكلام».

(١) فى النسخة التى رجعنا إليها « فكأنما » .
(٢) ديوان البحترى ط . هندية ١٩١١ جـ ٢ ص ٢٣٤

٣ – وكانت أقوى محاولة للتجديد فى الشعر العربى بعد أبى تمام هى محاولة المتنبى . والأثر الذى خلفه المتنبى فى الشعر العربى وجعله كالتقليد الثابت هو مزج الحكمة بالخيال ، فقد كان ذلك أظهر وأقوى وأدوم من « تفصيل القصيدة » الذى لاحظه حازم فعلى الرغم من أن « الوحدة التسلسلية » أظهر عند المتنبى منها عند الشعراء الذين سبقوه ، بحيث يمكن أن تُعد خصيصة من خصائصه الفنية ، فإن الحكمة التى لا تخلو من نفحة الشعر هى الإرث الكبير الذى خلفه المتنبى لمن بعده ، من المعرى إلى شوقى . وهنا أيضاً نجد أنفسنا ميالين إلى أن نفترض تأثيراً لشروح الفلاسفة العرب فى كتاب الشعر . فقد عاصر المتنبى الفارابى ، ولعله عاش معه فى بلاط سيف الدولة ، وشغف المتنبى بحكمة الفلاسفة أظهر من أن يبرهن عليه ، فقد تنبه له القدماء أنفسهم فألف الحاتمى رسالة فى المعانى التى وافق فيها أرسطو (١) ، وروى عن المتنبى نفسه أنه قال : « أنا وأبو تمام حكيمان والشاعر البحترى . » (٢)

وقد رأينا كيف فتح ابن سينا باب الفلسفة للشعر حين قرر « أن القول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شىء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق والتخييل معا » ، وحين جعل « الرأى » مادة من مواد التخييل كالعادات والأفعال . وإذاً فقد وجد المتنبى أمامه ثروة طائلة من المعانى التى طالما تعب فى البحث عنها سابقوه : ثروة الفلسفة اليونانية نفسها ، ولكنه كان حريصاً على أن يصب هذه المعانى فى قوالب شعرية مخيلة فلا يصدم أحداً من أنصار القديم ولا يشعر أحداً أنه فارق « عمود الشعر » .

أيهما كان أسبق إلى فتح باب هذا الكنز : الفيلسوف أم الشاعر ؟ أو بعبارة أخرى : هل كان ابن سينا فى تقريره لهذا القانون مسجلا لتجربة المتنبى الشعرية ، أم كان المتنبى سائراً فى طريق أشار إليه سلف ابن سينا الفارابى أو سلفهما جميعاً الكندى ؟ أنا أميل إلى الرأى الثانى ، فقد رأينا مبلغ موافقة ابن سينا للفارابى ، ورأينا أن فكرة اجتماع التصديق والتخييل قد وردت فى شرح الفارابى قبل أن ترد فى شرح ابن سينا .

وبعد . فهذان فرضان لا أبالغ فى قيمتهما ، ولكننى أرجو أن يوضعا موضع النظر منذ اليوم حين يدرس تطور المذاهب الشعرية عند العرب . وقد يبدو أن الشعر العربى كان قد استنفد جل قوته الغنائية مع انتهاء مدرسة أبى نواس ، فلم يكن له بد من أن يتجه إلى الفلسفة ، وقد أمدته الفلسفة بنظرية شعرية مبنية على نظرية أرسطو ، أمدته أولا باعتماد الشعر على عمل المخيلة فى الصورة المحسوسة ، وأمدته ثانياً بمحاكاة « الرأى » فى الشعر . وكان لهذين المبدأين المنتزعين من الشعر التمثيلى أثر فى اتجاه الشعر إلى الخارج ، ليلتمس فى الوصف الحسى ، أو فى الحكمة الفلسفية ، المنفذين الأخيرين من منافذ التعبير (٣) .

---

(١) « الرسالة الحاتمية فى موافقة شعر المتنبى لكلام أرسطوطاليس » ضمن مجموعة « التحفة البهية والطرفة الشهية » ، ط القسطنطينية (١٣٠٢) .

(٢) المثل السائر ، ص ٣١٣

(٣) أقول مرة أخرى إننى لا أبالغ فى قيمة هذا الرأى ، ومع هذا فإنى أحب أن أردفه بملاحظتين :

الأولى : أن هذا الرأى المجمل يجب أن يتسع للفروق النسبية الراجعة إلى البيئات وإلى أفراد الشعراء .

والثانية : أن حديثى عن الشعر العربى هنا إنما هو عن ذلك الشعر الذى ظل محافظاً على روح الشعر القديم أو بتعبير القدماء : على عمود الشعر ، وهذا الشعر القديم لم يكن غنائياً إلا إلى حد محدود ، وليست ثورة شعرائنا المعاصرين عليه – فى الأعم الأغلب – إلا لأنهم يريدون شعراً أقرب إلى « الغنائية » .

خاتمة

نتائج البحث

قيمة كتاب الشعر نفسه ، والبعد الظاهر بين الفن الشعرى عند العرب وبينه عند اليونان ، واهتمامنا الحاضر بموضوع التأثير والتأثر بين الآداب المختلفة — هذه كلها حوافز تحفز الباحث إلى دراسة أثر كتاب الشعر فى الأدب العربى متى علم أن هذا الكتاب كان مترجماً إلى العربية فى أوائل القرن الرابع الهجرى . ولكنها لاتكفى للبحث العلمى . بل لابد من وجهة نظر علمية إلى الموضوع تحدد أمام الباحث المسائل التى سيحاول حلها ، والمنهج الذى سيتبعه فى معالجة هذه المسائل . ولقد كانت وجهة النظر العلمية التى سيطرت على هذا البحث هى وجهة نظر البحث المقارن فى الآداب ، أى وجهة نظر البحث التاريخى فى العلاقة بين آداب الأمم المختلفة . فمعلوم أن البحث المقارن فى الآداب لم ينشط إلا بعد أن وصل تاريخ الآداب القومية إلى درجة من النماء أغرت باستكمال هذا التاريخ بدراسة القنوات والجسور التى ربطت بين آداب الأمم المختلفة . فالبحث المقارن فى الآداب هو بحث فى التاريخ الأدبى ولكنه بحث يتناول مسائل خاصة من هذا التاريخ .

وجهة النظر العلمية هذه هى التى حددت الأسئلة التى وضعتها أمامى حيث شرعت فى هذا البحث . وهى : كيف كانت صورة كتاب الشعر حين نقل إلى العرب ؟ ما وجوه الشبه والاختلاف بين هذه الصورة وبين كتاب الشعر كما نعرفه فى ضوء الدراسات الحديثة ؟ كيف فسر الشراح العرب أفكار أرسطو ؟ ما دور هذه الأفكار والشروح فى تاريخ البلاغة العربية ؟ ووجهة النظر العلمية هذه هى التى حددت منهج هذه الرسالة . فهو منهج تاريخى ، أعنى أنه ليس منهجاً نقدياً ولا جمالياً . وأستطيع أن أوجز الفرق بين المنهج التاريخى والمنهج النقدى فى هذه العبارة : أن المنهج النقدى يبين الخطأ من الصواب ، وأما المنهج التاريخى فيدرس الخطأ كما يدرس الصواب ، وأما المنهج الجمالى فمتميز تماماً عن هذين المنهجين ، فمعناه فى بحثنا هذا أن نتخذ من مواضع الاختلاف بين الصورة العربية والصورة الأوروبية لكتاب الشعر أساساً للمقارنة بين فنية الشعر العربى وفنية الشعر اليونانى ، أو بعبارة أخرى : أن اتباع المنهج الجمالى هنا معناه فقط تفسير الاختلاف بين الصورتين بمفسرات فنيـــة .

ولايمتاز المنهج التاريخى بأنه هو المنهج المتبع عند أصحاب الدراسات المقارنة فحسب ، بل إن له فى هذا البحث بالذات ميزتين ظاهرتين : الأولى أنه يتضمن بالضرورة جانبا من النقد ، ولكنه لا يقف عند النقد . والثانية أنه يهيىء الأساس التاريخى الذى لابد منه إذا أريد تناول الموضوع من وجهة نظر جمالية محضة ، وهو ماقد أعرض له فى يوم من الأيام .

وقد تناولت البحوث السابقة حول هذا الموضوع ، ونقدتها من وجهة النظر التاريخية هذه . على أن البحث التاريخى يستلزم إعداد النصوص وتوثيقها ودرسها أولا . ولا شك أن أهم هذه

النصوص هو ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر. وقد نشرت هذه الترجمة مرتين ، ولكننى لاحظت أن ناشريها السابقين : مرجوليوت وتكاتش -- قد نظرا إليها دائماً فى ظل النص اليونانى. فتعسفاً فى تصحيحها فى بعض المواضع ، وأخطآ القراءة أو الفهم فى بعضها الآخر . ولذلك رأيت أن أعيد تحقيق هذه الترجمة ، معتمداً على نسخة مصورة عن المخطوط الأصلى . وجعلت هدفى من هذا التحقيق محاولة إظهار النص فى صورته يوم خرج من تحت يد صاحبه . فلم أتناوله بشىء من التعديل أو الترقيع ، حتى الخطأ النحوى لم أبح لنفسى إصلاحه فى النص . وكان رائدى فى ذلك هو المنهج التاريخى دائما . فقد رأيت من الجناية على النص — بوصفه نصا تاريخيا — أن أجعله أوضح أوأصح مما خرج من يد صاحبه ، لأننى لو فعلت ذلك لأخللت بالغرض الأولى من البحث ، وهو معرفة صورة كتاب الشعر كما عرفها العرب ، ولترتب على ذلك ، الإخلال بالأغراض الأخرى أيضاً . ولكننى بذلت جهدى فى دراسة لغة المترجم ، مفرداتها وتراكيبها ، وأظننى وصلت فى دراسة التراكيب خاصة إلى نتائج تبين مدى تأثر لغة المترجمين فى ذلك العصر بالنقل عن السريانية واليونانية . ومن أجل تسهيل متابعة ترجمة متى وإعطاء القارئ صورة من كتاب الشعر تتفق مع ما وصل اليه البحث الحديث فى تحقيق هذا الكتاب ، كانت هذه الترجمة الحديثة التى قمت بها عن الأصل اليونانى مستعينا بعدة ترجمات أوربية ، والتى وضعتها فى الطبع مقابلة لترجمة متى .

وقد كان أمامى — غير ترجمة متى بن يونس — نصوص أخرى هامة . أولها تلخيص ابن سينا لكتاب الشعر ، الذى يكون قسما من كتاب الشفاء . وقد رجعت فيه إلى جملة مخطوطات لتكون فى يدى نسخة أستطيع الاعتماد عليها ؛ ثم تلخيص ابن رشد وقد اعتمدت فيه على الطبعة الأوربية أما كتب البلاغة والنقد التى رجعت إليها عند دراسة أثر كتاب الشعر فى الفكر العربى فقد سرت فيها على هدى دراستى للنصوص الأولى ، وهديت إلى كتاب مخطوط كانت له قيمة كبيرة فى بحثى هذا ، وهو كتاب منهاج البلغاء لحازم القرطاجنى ، وهو من خير ما ألف فى النقد العربى . وأهم من هذا أنه أوثق هذه المؤلفات اتصالا بالصور التى عرفها العرب من كتاب الشعر . ونسخته التى رجعت إليها — وهى نسخة وحيدة — تمتاز باستقامتها وخلوها من الخطأ تقريبا .

هذه هى النصوص التى احتجت إلى بذل جهد كبير أوقليل فى ضبطها وإعدادها للدرس ، أما النصوص المطبوعة التى تتعلق بالبحث فقد حاولت استكمالها ما استطعت ، وإن كان القسم الثانى من البحث ، وهو الخاص بأثر كتاب الشعر فى أدب العربية ، يمكن أن تعد جميع كتب البلاغة والنقد مراجع له ، ولكن فى مثل هذه الحالة لابد أن يعتمد الباحث على حاسته ، وأن يضرب المجس فى النقط التى يبدو له أن باطنها مملوء بالركاز .

على هذه النصوص بنيت بحثى التاريخى . وقد كان من أولى الملاحظات التى لاحظتها أن تمثل كتاب الشعر فى البيئة العربية سار على درجات ثلاث : أولاها الترجمة ، ويليها التلخيص والتفسير ، ثم يليهما التأثر واقتباس بعض الآراء . تم العمل الأول فى بيئة المترجمين السريان ، وتم العمل الثانى فى بيئة الفلاسفة ، وتم العمل الثالث فى بيئة البلاغيين والبلغاء . وقد حاولت أن أدرس مصاير الكتاب فى هذه البيئات الثلاث ، وانتهيت إلى جملة نتائج :

النتيجة الأولى : أن ترجمة متى بن يونس مع غموضها فى جملتها ، وكثرة مافيها من أخطاء تتصف بشيء من الوضوح النسبي حيث تتناول أفكاراً عامة عن الشعر ، كفكرة المحاكاة وفكرة الوحدة . أما عند الكلام على فنون الشعر اليونانى فهى غامضة كل الغموض ، قاطعة فى دلالتها على ضعف اتصال متى بن يونس وأضرابه من المترجمين بنماذج الأدب اليونانى .

النتيجة الثانية : أن فلاسفة العربية — الفارابى وابن سينا وابن رشد — حاولوا فى تلخيصاتهم لكتاب الشعر أن يستخلصوا تلك الأفكار العامة ويفسروها فى ضوء فلسفة أرسطو العامة ، وفلسفته النفسية ، والإطار المنطقى الذى وضعوا فيه كتاب الشعر . وأهم هذه الأفكار فكرة التخييل . فالتخييل هو المصطلح الذى مال إليه فلاسفة العربية بدلا من « المحاكاة » ، لأنه يحمل بالإضافة إلى فكرة المحاكاة مدلولا يتفق مع إدراجهم كتاب الشعر بين كتب المنطق؛ فالتخييل الشعرى نظير التصديق الجدلى ، كلاهما تقرير لمعنى عند السامع ، ولكن التصديق يخاطب القوة المفكرة فى حين أن التخييل يخاطب القوة المتخيلة . وهنا نجد تأثير علم النفس الأرسطى يتحد مع تأثير المنطق فى فهم العرب لمعنى المحاكاة .

ويقرر ابن سينا أن إحداث الكلام للتصديق أو للتخييل أمر يرجع إلى هيئة الكلام . « فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه ، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى فكثيراً مايؤثر الانفعال ولايحدث تصديقاً » . وأصول التخييلات مأخوذة من الخطابة — أى من التصديقات المشهورة — والشعر يتصرف فيها تصرفاً ثانيا .

فالتخييل إذن — وهو لب العمل الشعرى — أمر راجع إلى هيئة الكلام ، إذ أنه يكسب القضايا الشائعة ، بل القضايا الفلسفية نفسها ، صورة مؤثرة فى المخيلة والوجدان . فالصورة المخيلة هى حقيقة الشعر الذاتية التى تميزه عن سائر أنواع الكلام . ويمكننا أن نضع هذه الفكرة نفسها فى عبارة أقرب إلى لغة الأدب فنقول إن المعانى — فى رأى ابن سينا — هى المادة التى يغترف منها الشاعر ، وإن عمل الشاعر فى هذه المادة هو وضعها فى صورة تؤثر فى الخيال والوجدان . والمعانى يمكن أن تحد وتحصر ، أما الصور البلاغية التى يمكن للشاعر أن يبتكرها فهى غير محدودة .

هذه هى فكرة التخييل عند ابن سينا بقريب جداً من عباراته . وقد كان لها أثر كبير فى البلاغة بل إنها هى لب نظرية عبد القاهر الجرجانى البلاغية ، كما يتضح فيما بعد .

النتيجة الثالثة : أن كتاب الشعر قد أثر فى النقد العربى تأثيراً واضحاً عن طريق ترجمته وتلخيصاته :

(أ) فى القرنين الثالث والرابع لايظهر تأثير كتاب الشعر فى البلاغة العربية منفصلا عن تأثير الفلسفة اليونانية بوجه عام . وكتاب « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر يمثل هذه المرحلة بوضوح . لقد كانت القيمة الكبرى للتيار اليونانى الذى مثله قدامة هى أنه وجه النقد العربى إلى البحث عن القوانين العامة بدلا من الأحكام الذوقية الجزئية ، وأطلقه من إسار التشبع بالقديم ليعالجه بروح فلسفية صرف . كان النقد العربى قبل قدامة مرتبطاً برواية الشعر القديم ، وكان متعصباً لهذا الشعر القديم ، فرض على الشعراء منهج القصيدة العربية ، ثم فرض عليهم معانى الشعراء الأقدمين ، وحاول أن يفرض عليهم تشبيهاتهم نفسها . وعنى مع ذلك بإحصاء المعانى التى أخذها الشعراء المحدثون

عن الشعراء المتقدمين ، بحيث أصبحت محاولات التجديد فى داخل الإطار الذى وضعه هؤلاء النقاد أمراً جد عسير . وجاء كتاب قدامة فلم يطرق شيئاً من هذه الموضوعات ، بل عنى بتحليل الشعر إلى « عناصره » ، وبيان صفات الجودة وصفات الرداءة فى كل عنصر ، معتمداً ، فى كثير من الأحيان ، على أسس فلسفية بدلا من الاعتماد على التقاليد الشعرية (كما فى كلامه على صفات المديح الجيد وصفات الهجاء الجيد) . ولم يكن مستغرباً بعد ذلك أن يقف هذا التيار اليونانى فى النقد مؤيداً للشعراء المحدثين ، كما يدلنا عنوان رسالة مفقودة لقدامة « فى الرد على ابن المعتز فيما عاب به أبا تمام » .

(ب) على أن أثر كتاب الشعر الأرسطى — أو على الأصح أثر تلخيص ابن سينا لهذا الكتاب — يظهر ظهوراً واضحاً عند اثنين من بلاغيّى العرب : عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس ، وحازم القرطاجنى فى القرن السابع . وعبد القاهر لا يصرح بانتفاعه بتلخيص ابن سينا — ولعل ذلك راجع إلى ما تعرضت له الفلسفة آنذاك من هجوم أهل السنة — ولكن مقارنة النصوص تثبت هذا الانتفاع . أما حازم فينقل فى كتابه « منهاج البلغاء » نصوصاً طويلة من ابن سينا ويعلق عليها ، ويتكلم فى صراحة عن « قوانين الصناعة الشعرية » التى بحثها أرسطو فى كتاب الشعر ، ويقول إنه سيحاول أن يتممها بقوانين مناسبة للشعر العربى . وحازم يرى أن الشعر العربى أرحب ميداناً وأعظم تصرفاً فى فنون القول من الشعر اليونانى .

وقد تنوولت بلاغة عبد القاهر بالبحث من جوانب مختلفة ، أما كتاب منهاج البلغاء ، فلم يسبق أن تعرض لدرسه أحد من الباحثين فيما أعلم .

(جـ) وفى مقدمة الموضوعات التى بحثها البلاغيون العرب متأثرين بكتاب الشعر ، موضوع « اللفظ والمعنى » . لقد شغل النقد العربى فى القرنين الثالث والرابع بهذا السؤال : هل البلاغة فى المعانى أم فى الألفاظ ؟ ولم يحدد — بطريقة واضحة — ما المراد باللفظ وما المراد بالمعنى . وإن كانت المشكلة — فى الواقع الأدبى — قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالخصومة بين أنصار أبى تمام وأنصار البحترى . وكان مذهب أبى تمام يقوم على الابتكار فى الأخيلة والاستعارات ، بينما كان مذهب البحترى قائماً على العناية بالموسيقى الشعرية ، واستعمال الألفاظ المألوفة ، والاستعارات الظاهرة القريبة . فكأن مشكلة اللفظ والمعنى كانت تدور فى الواقع حول درجة الحرية المسموح بها للشاعر أو للأديب فى التعبير عن معان هى فى أصولها واحدة . فكان أنصار المعنى هم أنصار الحرية فى التعبير ، وأنصار اللفظ هم أنصار التقيد فى التعبير . وقد جاء عبد القاهر الجرجانى فحاول أن يوضح المشكلة من أساسها ، معتمداً على المنطق أولا فى تقرير أن الألفاظ لا ينظر إليها إلا من حيث هى دوال على معان ، ومعتمداً بعد ذلك على ما قرره ابن سينا من أن التخييل شىء يكون فى صورة القول لا فى القول نفسه ، ليقرر أن العبرة فى البلاغة إنما هى بطريقة التعبير عن أصول المعانى . وهكذا وضح عبد القاهر الصلة بين اللفظ والمعنى ، وإن لم يقف موقفاً واضحاً من الجانب العملى للمشكلة وهو — كما قلنا — مدى الحرية التى تتاح للشاعر أو الأديب فى التعبير عن أغراضه .

(د) وموضوع ثان ، يظهر فيه تأثر البلاغيين العرب بكتاب الشعر . لقد أخذ عبد القاهر الجرجانى اصطلاح « التخييل » عن الفلاسفة ، ولكن هذا الاصطلاح تذبذب عنده بين معنى

منطق ومعنى فنى . فمن الناحية المنطقية نظر عبد القاهر إلى التخييل على أنه نوع من القياس المخادع . إذا أراد الشاعر أن يحسن الشيب فشبهه ببياض البازى فهو يجرى قياساً كاذباً — لأن العلة التى لأجلها يستحسن البازى ليست هى البياض ، والعلة التى لأجلها يكره الشيب ليست هى البياض أيضاً ، فهو يجمع فى الحكم بين شيئين ، مع اختلاف علة الحكم ؛ وإذاً فما جاء به الشاعر هو قياس تمثيل مغالط . ومن الناحية الفنية نظر عبد القاهر إلى « التخييل » على أنه « محاكاة » تميل اليها النفوس ميلا طبيعيا ، وشبه عمل الشاعر بعمل المثال والمصور كما شبهه أرسطو .

(هـ) أما حازم القرطاجنى فيستعمل كلمتى « التخييل والمحاكاة » كما استعلهما الفلاسفة المسلمون تماما ، ويعرف التخييل تعريفاً يدل على أنه هو والمحاكاة شىء واحد ، وإن اختلفت جهة التسمية . فالتخييل — كما يعرفه حازم — هو « أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أومعانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم فى خياله صورةأو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شىء آخربها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض » .

وحازم يقسم التخييل والمحاكاة إلى : وصف ، وتشبيه . وقد عنى بالوصف على الخصوص عناية تدل على ماكان لهذا الفن عند الأندلسيين من منزلة رفيعة . والوصف الجيد عنده يجب أن يجمع بين صفات : الدقة ، والحسية ، والتفصيل ، والترتيب .

(و) والمخطوطة التى حققتها لترجمة متى بن يونس قد فقد منها ذلك الفصل الذى يتناول « الكذب الفنى » (وهو الفصل الرابع والعشرون) ولكننا نجد عند البلاغيين العرب أفكاراً حول هذا الموضوع تجعلنا نرجح أنهم درسوا آراء أرسطو فيه . فقدامة يقول إن الغلو أو مخالفة الواقع أحسن فى الشعر من التزام جانب الصدق ، ويعزو هذا الرأى صراحة إلى أرسطو . ثم يأتى حازم فلا يجعل الغلو قاعدة دائمة ولكنه يبيح للشاعر أن يستخدم المعانى الكاذبة إذا خفى كذبها .

(ز) وثمة فكرة رابعة يظهر أن البلاغيين العرب استقوها من كتاب الشعر ، وهى فكرة النظم .. فالنظم عند عبد القاهر هو ارتباط الكلمات فى الجملة أوفى البيت من الشعر على نحو خاص ، وهذا فى نظره هو عماد البلاغة . وهو يتكلم بوضوح عن وحدة الكلام التى لا تتم إلا بجميع أجزائه . ويظهر من ذلك أنه متأثر بفكرة الوحدة عند أرسطو ،وإن كان قد حصرها فى حدود الجملة أو البيت أو الأبيات القليلة .

ويتحدث حازم عن « النظم » أيضاً . ولكن النظم عنده اصطلاح شامل يدل على التعبير فى كلام موزون . وهو يتضمن الكلام على تفصيل أجزاء القصيدة والانتقال من فصل إلى فصل والربط بين أجزاء الفصول وبين الفصول بعضها وبعض ، بحيث نلاحظ أنه كان من أكثر النقاد العرب شعوراً بوحدة القصيدة . وعنايته بهذه الناحية يفسرها اطلاعه على حديث أرسطو عن الوحـــدة .

(ح) وتبقى نقطة أخيرة ، وهى أن حازما القرطاجنى حاول إخضاع الشعر العربى الغنائى لتقسيم أرسطو للشعر إلى شعر يحاكى الفضلاء وشعر يحاكى الأرذال ، ولكنه نظر إلى حالة القائل ومزاجه بدلا من أن ينظر إلى المقول فيه . فقسم الشعر — على أساس الفضيلة والرذيلة — إلى طريقتين : طريقة الجد وطريقة الهزل ، وأعطى قوانين لها بعض القيمة من حيث استمرار الشاعر فى منظومته

على طريقة واحدة من الجد أو الهزل أو المزج المعتدل بينهما ، واستعمال ما يناسب ذلك من الألفاظ والمعانى .

النتيجة الرابعة ـ وأفضل أن أعرض هذه النتيجة على أنها فرض يتعذر الآن تقدير درجته من الرجحان ـ هذه النتيجة هى أن الشعر العربى نفسه قد تأثر بالصور التى عرفها العرب من كتاب الشعر .

فقد رأينا أن قدامة بن جعفر دافع عن شعر أبى تمام ، ورأينا أن الملخصات أو التفسيرات التى عرضها الفلاسفة لكتاب الشعر قد عنيت عناية ظاهرة بفكرة التخييل الذى اعتبرته أساساً لنعمل الشعرى . وأبو تمام . الشاعر الذى يمكننا أن نقول باطمئنان إن مذهبه الشعرى قد اعتمد على التخييل ـ كان معاصراً للفيلسوف الكندى أول من لخص كتاب الشعر ، ولهذا لا نستبعد أن يكون أبو تمام قد حاول أن يجدد فى الصناعة الشعرية بالاعتماد على « التخييل » الذى تحدث عنه الفلاسفة .

وكذلك نلاحظ أن ابن سينا قد تحدث عن الأفكار والمعانى على أنها مادة للشعر ، يصوغها فى قول مخيل . وقد نبه إلى أن هذه الأفكار والمعانى تؤخذ من « الخطابة » أى من القضايا المشهورة فى السياسة والأخلاق ، وبذلك فتح باب المعانى الفلسفية للشعراء . وقد كان تلخيص ابن سينا متمما لتلخيص الفارابى ، فهل أخذ عنه هذا الفكرة ، ثم هل كان معاصر الفارابى ـ المتنبى ـ فى إقباله على المعانى الفلسفية وتضمينه لها فى شعره محاولا أن يجدد فى الصناعة الشعرية بالاعتماد على هذه القاعدة أيضاً ؟ نحن لا نستبعد ذلك .

وعلى كل حال فإن الشعر العربى فى اتجاهه إلى هاتين الناحيتين ـ التخييل والتفلسف ـ كان يتطور مستجيباً لضرورات حياته . فقد فترت قوته الغنائية بانقضاء مدرسة أبى نواس ، فلم يجد بداً من أن يتجه إلى الخارج : إلى إعمال الخيال فى المحسوسات الخارجية ، أو إلى التعبير عن أفكار موضوعية .

هذا هو مجمل النتائج التى وصلت إليها . وأظنها تقدم أجوبة صالحة عن الأسئلة التى وضعتها نصب عينى فى أول البحث ، كما تدل على فائدة الطريقة التاريخية المقارنة فى دراسة أدبنا العربى .

المحتوى

الموضوع	الصفحة
تقديم : بقلم الدكتور زكى نجيب محمود	هـ
كلمة المحقق	١

تمهيـــد

الموضوع ــ الدراسات السابقة ــ المنهج

١ – نشرة مرجوليوث	٥
٢ – نشرة تكاتش	١٠
٣ – وصف المخطوط الأصلى	١٣
٤ – منهج هذا التحقيق	١٦
٥ – بحث مرجوليوث فى تاريخ كتاب الشعر عندالعرب	١٨
٦ – بحث تكاتش	١٩
٧ – بحث جبريل	٢٠
٨ – بحث خلف الله	٢١
٩ – منهج البحث التاريخى	٢٢

القسم الأول

كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ترجمة أبى بشر متى بن يونس مقابلا بترجمة حديثة بقلم المحقق	٢٥
قطعة من شرح ابن سينا	١٥٨

القسم الثانى

كتاب أرسطوطاليس فى الشعر : تاريخه فى الثقافة العربية

الباب الأول : كيف نقل كتاب الشعر إلى العربية	١٦٣
تمهيد	١٦٥

أولا – مؤثرات البيئة الثقافية

١ – المؤثرات اللغوية	١٦٦

الموضوع	الصفحة
٢ – طريقة المترجمين السريان	١٦٨
٣ – ثقافة المترجم الأدبية	١٧١
٤ – التأثير الدينى	١٧٥
ثانياً – متى بن يونس :	
١ – حياته	١٧٧
٢ – ثقافته	١٧٧
تاريخها – الأصل الذى اعتمد عليه	١٧٩
ثالثاً – ترجمته لكتاب « الشعر » :	
١ – قواعد بحثها	١٨٠
٢ – مفردات متى	١٨٠
٣ – تركيب الجملة عند متى	١٨٢
٤ – طريقة الأداء	١٨٥
٥ – عرض تحليلى	١٨٧

الباب الثانى

كتاب أرسطوطاليس فى الشعر بين أيدى الفلاسفة

تمهيـــد	١٩٣
أولاً – ابن سينا	
١ – طريقته فى تلخيص الشعر	١٩٦
٢ – عرض التلخيص	١٩٧
٣ – التحليل	٢١١
ثانياً – ابن رشد :	
١ – طريقته فى التلخيص	٢١٥
٢ – عرض تلخيصه	٢١٦
٣ – تحليله	٢٢٠

الباب الثالث

كتاب أرسطوطاليس فى الشعر بين البلاغيين والبلغاء

تمهيـــد ٢٢٥

أولا – البلاغة العربية وكتاب الشعر : عرض تاريخى

١ – نشأة النقد العربى ٢٢٧
٢ – تطوره وتشعب مسائله ٢٢٩
٣ – التأثير اليونانى عند الجاحظ ٢٣١
٤ – التأثير اليونانى عند ابن المعتز وقدامة ٢٣٢
٥ – قيمة هذا التيار ٢٣٤
٦ – تفاعله مع التيار العربى بين قدامة والآمدى ٢٣٦
٧ – أبو هلال العسكرى ٢٣٨
٨ – عبد القادر الجرجانى ٢٣٩
٩ – حازم القرطاجنى ٢٤١

ثانياً – آثار لكتاب الشعر فى البلاغة العربية :

١ – تحديد المسائل ٢٤٧
٢ – اللفظ والمعنى ٢٤٧
٣ – التخييل والمحاكاة ٢٥٧
٤ – الصدق والكذب ٢٦٥
٥ – النظم ٢٧١
٦ – الطرق الشعرية ٢٧٦

ثالثاً – الشعر العربى وكتاب الشعر :

١ – الشعر العربى والنقد ٢٧٨
٢ – أبو تمام ٢٨٠
٣ – المتنبى ٢٨٤

خاتمـــــة

نتائج البحث ٢٨٥

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٠٣١١ / ١٩٩٢

ISBN 977 - 01 - 3218 - 7

لقد أراد الدكتور شكرى عياد أن يتعقب أثر كتاب « الشعر » لأرسطو فى الثقافة العربية ، وإن الدارس لتأخذه الدهشة للوهلة الأولى كيف يكون لكتاب « الشعر » أثر فى الثقافة العربية ، مع أن مدار اهتمامه هو شعر الملاحم والتراجيديا ، وقد خلت الثقافة العربية منهما ، نعم إن كتاب الشعر قد ترجم إلى العربية — ترجمه أبو بشر متى بن يونس — ولخصه تلخيصاً وافياً ابن سينا وابن رشد وغيرهما من فلاسفة المسلمين لكن هؤلاء كانوا يعدونه جزءاً من المنطق ، إذ عدوه صناعة ترمى إلى تسليم السامع بما يقوله القائل ، ومن ثم فهو لاحق بالجدل والخطابة ، مما يدل على بعد ما بين كتاب الشعر فيما قصد إليه أرسطو من جهة ، وما فهمه منه العرب من جهة أخرى .

لكن ما أبعد الفرق بين حكم نلقيه اعتماداً على الترجيح والظن ، وحكم ننتهى إليه بعد بحث وتمحيص ، فقد أراد الدكتور شكرى عياد أن يستوثق من الصورة التى فهم بها الكتاب بين فلاسفة العرب ورجال البلاغة فيهم ، ليرى بعد ذلك أى الآثار ترتبت عندهم على هذا الفهم .

٥١٠ قروش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب