الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الأدب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

القسم: اللغة والأدب العربي

التخصص: بلاغة ونقد أدبي

كتاب "فن الشعر" لأرسطو" في نقد الفلاسفة بين التّلقى والتّأويل

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير

إعداد الطالبة: **إشراف الدكتور:**

شريفة أكساس **سالم سعدون**

لجنة المناقشة: الرتبة: الجامعة: الصفة:

- **د/ أحمد حيدوش .....الرتبة: أستاذ التعليم العالي.....جامعة البويرة .....رئيسا**
- **د/ سالم سعدون.....الرتبة: أستاذ محاضر –أ– .....جامعة البويرة.....مشرفا ومقررا**
- **د/آمنة بلعلى .....الرتبة: أستاذة التعليم العالي..... ..جامعة تيزي وزو...عضوا ممتحنا**
- **د/نعيمة بن علية.....الرتبة: أستاذة محاضرة–أ– .....جامعة البويرة .....عضوا ممتحنا**
- **د/مصطفى ولد يوسف.....الرتبة: أستاذ محاضر –أ– .....جامعة البويرة.....عضوا ممتحنا**

السنة الجامعية: 2016/2015

إهداء

إلـــى الوالدين الكريمين.....جناحـــيّ إلـــى الله

إلـــى إخوتـــي .....زادي فـــي الطريـــق

إلـــى أصدقائـــي .....جنّـــتـــي الأخـــرى

إلـــى قلبـــي .....ومازال في العمـــر وقت لنشرد

إلـــى عشاق أرسطو

إلـــى كلّ هؤلاء

أهـــدي ثمرة جهدي

شريفة

شكر وعرفان

أتقدّم بخالص شكري إلى الأستاذ الدكتور الفاضل "سالم سعدون" المشرف على إنجاز هذه المذكرة، عرفانا بجهده، وإخلاصه في توجيهي ووقوفه إلى جانبي، وتكرّمه عليّ بالإفادة والتّوجيه للبحث، مذ كان فكرة إلى أن صار موضوعا . ومدّه يد العون بنصائحه القيّمة.

ثمّ الشّكر موصول إلى كلّ الأساتذة والزملاء،الذين لم يبخلوا عليّ من عتبات البحث الأولى إلى أن أصبحت ثماره يانعة.

ونصيب آخر من الشكر موصول بالدّعم والسند، إلى كلّ من كانت له يد العون من قريب أو بعيد في استواء البحث على سوقه.

مقدمة

مقدمة

لمّا كان لِكلِّ حضارة طابعها الخاص، فهي تولد حاملة معها صورة وجودها، فقد كان من الصّعب على الحضارة الإسلاميّة أن تفهم صُوَرَ الحضارات الأخرى على نحو حقيقيّ، أي أنّه من الصعب على من ينتمي إلى حضارة ما أن يفهم حضارة أخرى فهمًا صادقًا. وهذا بالتّحديد ينطبق على محاولة النّقاد العرب فهم طبيعة كتاب **أرسطو طاليس** "**فن الشعر**". فلا ريب أنّ هذا الفهم كان ناقصا طورا، ومُحَرَّفًا طَوْرًا آخر، وخاضِعًا غالبا لطابع الشعر العربي. ذلك أنّ "**متّى بن يونس**" حاول منذ البداية تطبيق ظواهر الشعر اليونانيّ على الشعر العربيّ، فترجم المأساة بالمديح والملهاة بالهجاء، ويبدو أنّه لم يكن ثمّة مناص من هذا، لأنّ الشعر العربي مظهر من مظاهر الحضارة العربية، و"متّى" كان يقرأ "هوميروس" من خلال "امرئ القيس"، ولعلّه لم يكن يتصوّر نمطا من الشعر يختلف عن النّمط العربي.

ومن هنا ومهما حاولت الحضارة العربيّة الصّمود في وجه الأفكار الوافدة، فإنّها ما تلبث أن تُسَلِّم قِيَادَهَا، ومهما حاولت الأفكار الوافدة على العربية أن تحلّ كبنية متماسكة محلّ البنية القائمة، فإنَّها سرعان ما تتفكّك وتلتحق كمادّة أولية بالبنية الجديدة. وما الحوار الذي تمّ بين "**متّى بن يونس**" و"**السيرافي**"، إلاّ مجرّد سوء فهم، لكون الحوار زائفا، سرعان ما تجاوزه بالتّفاعل بين المنطق والنحو، وتغذّى كلّ منهما من الآخر ، كلّ من موقعه. ولهذا فإنّ وهم إحلال بنية مكان بنية أخرى في بيئة يتواجد فيها طرفان قويان، مثلما وقع بين الثّقافة العربيّة المطعّمة بالقرآن والثقافة اليونانيّة، إذ سرعان ما يتبدّد هذا الصراع أمام واقع التّفاعل وتبادل التَّأْثِير والتَأثُّر.

وعليه وباختلاف المرجعيتين(العربية واليونانية)، تَكَوَّن لدى القارئ العربي معرفة جيّدة بمرجعية المنقول عنه والمنقول له، فيجتهد في الملاءمة أو يسلك مجرى جديدا للمنقول من خلال نصوصه نفسها. غير أنّ هذه المعرفة تبدو ضئيلة عند القارئ العربي مُتَرْجِمًا وَمُلَخِّصًا. وليس ذلك لكونه ينقل عن واسطة سريانية نصوصا تنظيريّة مفصولة عن النصوص الإبداعية، بل يُرجِع جانبا من الأمر إلى عدم استيعاب القارئ العربي(الفيلسوف) في أوّل الأمر الثقافة العربية لغة وبلاغة. الشيء تبلور فيما بعد مع "**الفارابي وابن سينا وابن رشد**" على الخصوص.

من هنا جاءت قناعتنا في دراسة كتاب فن الشعر لأرسطو وفق منهج التلقي والتّأويل، وذلك عند أهمّ من تناوله، وهم الفلاسفة المسلمون(الفارابي، ابن سينا، وابن رشد)،الذين لم يكونوا مترجمين للكتاب، بل قُرَّاءً. قاموا بتلخيصات أبرزوا فيها ما هو عام وإنساني من أفكار أرسطو، واستبدلوا ما هو بيئي بما يناسبه من البيئة العربية، باذلين

قصارى الجهد في التَّعريف والتّمثيل، سالكين طريق تحويل المحاكاة من خشبة المسرح وما يجري فوقها من تفاعل بين الشخوص إلى بنية اللّغة وما يجري فيها من تغييرات دلالية.

هكذا كان التساؤل عن المنزلة التي تحتلّها نظرية الفلاسفة في الشعر في سياق التّفكير في الأدب في تراثنا النّقدي والبلاغي، وهل ما سيتولّد من اجتهادات الفلاسفة سيكون امتدادا لمقولات النّقاد والبلاغيين من خارج الدائرة الفلسفية وإن تميّز بخصوصيات مردّها إلى اندراجه الطبيعي في سياق بنائهم الفلسفي العام؟ ،أم أنّه سيكون نسخا لمقولات أرسطو في الشّعر ولِمَا وصل الفلاسفة إليه من أفكار لأفلاطون في الموضوع نفسه؟.

ولإزالة اللبس عن الموضوع، كان من الضروريّ تعقّب ما تناثر للفلاسفة المسلمين من آراء في الشعر في نصوصهم الفلسفية المتنوعة، عِلْمًا أنّ بناءهم الفلسفي شكّل قواعد كليّة كان لها فعل التّأصيل لإنجازهم النظري في الشّعر. فكانت العودة إلى البناء العام الذي اعتمده الفلاسفة في توزيع المادة الفلسفية، بدءًا من المنطق إلى غاية آرائهم في الأخلاق والسياسة مقتضى رئيسيا في بناء نظرية الفلاسفة في الشعر.

كما بذل هؤلاء الفلاسفة، في إطار إعادة قراءة شعرية "**أرسطو**" في الشعر، جهدا محمودا لبيان خصوصية الخطاب الشعري(التّخييل). غير أنّ طغيان النزعة الفلسفيّة على تنظيرات هؤلاء النّقاد وهيمنة الخلفيات الدينية حالا دون استثمار هذه التصوّرات النّقدية في مجال النقد والبلاغة تنظيرا وممارسة. وتبقى المحاولة الجادّة التي تعاملت مع تراث الفلاسفة النّقاد دون إهمال المنجز النقديّ العربيّ الخالص هي التي قام بها "**حازم القرطاجني**" في كتابه" **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**" إلى درجة يمكن القول إنّ شعرية حازم هي في الواقع إعادة قراءة التراث الفلسفيّ الأرسطيّ والعربيّ في ضوء معطيات المنجز الشعريّ العربيّ.

وقد أولى الفلاسفة المسلمون مجال التلقي عناية فائقة، لأنّهم نَظَرُوا للشعر على أنّه فرع من فروع المنطق، ويُعَدُّ نُقْطَةَ البدء في تحديد هذا النسق، حيث تحدّد بداية مهمّة الشعر المعرفية التي تؤهّله لها طبيعته الخاصّة التي ترتدّ إلى القوة النفسانية المسؤولة عن إبداعه.

و إذن فالذي كان يُوجِّه الفلاسفة المسلمين في شروحهم لكتاب فن الشعر إنّما هو منطلقهم الثقافيّ العربيّ البيانيّ، وتصوّرهم المُمَيِّز للشعر العربي الغنائي تحديدا؛ ذلك التصوّر الذي نحسبه وراء مصطلحهم عموما، وانتقائهم لمفهوم المطابقة و التّشبيه في المحاكاة مع وجود الإشارة إلى أصنافها الأخرى و تنوّعها .وحتىّ انزياحهم بمدلول المحاكاة عمّا كان يريده لها أرسطو لم يكن إلّا استجابة لمقتضى ثقافتهم الشعريّة العربية فكانت ترد بمعنى التّخييل مرّة، و مرّة ثانية بمعنى الصورة. وأخيرا بمعنى الخرافة أو التّمثيل والتّمويه، و في كلّ ذلك عكفوا على المقابلة بين الشعر و بعض الفنون الأخرى كالموسيقى والرسم، وهم

يدركون في ذلك مكانة الشعر في دائرة الفنون فهو في الثقافة العربية البيانية ديوان العرب ومجمع علومهم.

و مع ذلك كلّه فإنّ سؤالا مُلِحًّا يظلّ مطروحا و هو ما مدى إفادة الأدب و النّقد العربيين القديمين من شروح أولئك الفلاسفة على فن الشعر لأرسطو؟.

أمّا عن أهميّة الموضوع، فإنّ البحث جاء لمعرفة كيفية تلقّى وتأويل الفلاسفة المسلمين(الفارابي–ابن سينا –ابن رشد) لكتاب فن الشعر لأرسطو في ضوء جماليات التلقي كما تبلورت عند أهم أقطابها" **ياوس**" **و**" **إيزر**" من شأنها أن تضع تأويلات الفلاسفة للمفاهيم الشعريّة الأرسطيّة موضعها الصحيح، وتعيد النّظر في مسألة الأثر الأرسطيّ في البلاغة العربيّة بصفة عامّة. ثمّ البحث في المغالطات التي وقع فيها الفلاسفة أثناء ترجمتهم للكتاب.

أمّا عن أسباب اختيار الموضوع، فقد كانت رغبة مكتنزة ملحّة على معرفة خبايا كتاب فن الشعر، الذي أضحى حديث العامّة والخاصّة. ثمّ إنّه متى ذُكِر أرسطو نرى وجوها تتجهّم، وأفكار تتلخبط. من هنا جاء بحثنا لسبر أغوار هذا الكتاب، ثمّ البحث عن "متلقيه و مترجميه ومؤوّليه وشرّاحه". لكن أيّ الشراح نقصد؟ وأيّ المترجمين نَخصُّ بالذكر؟. ثمّ على من يقع الخطأ في خلط مفاهيم كتاب فن الشعر لأرسطو؟ هل على "متّى بن يونس" باعتباره أوّل من ترجمه من السريانية إلى العربية، أم على الفلاسفة المسلمين؟. وعلى أيّ أساس تلقى الفلاسفة المسلمون كتاب فن الشعر؟ وهل احتفظوا بنفس المضمون، أي بإيراد نفس القضايا النقدية الواردة في الكتاب الأصلي؟ أم أنّها جاءت بلمسة مغايرة؟ وهل نجد أصداءً لكتاب فن الشعر في العصر الحديث؟. وهل تتلاءم نظرية التلقي والتأويل مع طبيعة النصوص النقدية، التي نقاربها هنا، وهي: شروح الفلاسفة المسلمين لكتاب فن الشعر، على اعتبار أن هذه النظرية قد ركّزت على النصوص الإبداعية(الشعرية والنثرية) في تحديد الأبعاد التّأويلية لوقع النصوص على القرّاء. أسئلة وأخرى كلّها مجتمعة، نختصرها في عنوان بحثنا" **كتاب فن الشعر لأرسطو في نقد الفلاسفة بين التلقي والتأويل**".

أمّا عن صعوبة الموضوع فهي في حقيقة الأمر صعوبة مركّبة، لأنّ هذا الموضوع يمتدّ في الزمن البعيد بين حقلين شاسعين من حقول الإبداع الإنسانيّ وهو وإن كان يجمع جوانب شتّى مما يعكسانه من فرادة وعبقرية وهما الفلسفة والأدب. وبين ثقافتين متباينتين العربية واليونانية.

فعلى ضوء هذه الرّؤية توزّعت خطّة البحث التي تشكّلت على أربعة فصول، وطِّئت بمدخل، تناولنا فيه التعريف بنظرية التلقي عند أهّم روّادها "إيزر" و" ياوس" لنقف بعد ذلك عند أهم الأصول المعرفية لهذه النظرية: كالبنيوية، والظاهراتية، وسوسيولوجيا الأدب وغيرها من الأصول . لنتوقف قليلا عند أهم المفاهيم المركزية التي قامت عليها هذه

النظرية، كمفهوم أفق التوقع، وكسر أفق التوقع، وكمفهوم المسافة الجمالية، وأخيرا مفهوم القارئ الضمنى...وغيرها من المفاهيم والتي سنستثمرها في الفصول اللاحقة إنشاء الله.

هذا بالنسبة للشقّ الأوّل من المدخل، أمّا الشق الثاني فقد خصصناه لنظرية التأويل، والتي حاولنا قدر الإمكان الإلمام بها ومحاولة لمّ كل ما فيها، لكن بطبيعة الحال ما يخدم بحثنا فقط، وإلا خرجنا عن المقصود الذي سطرنا له في البداية. فقد عدنا قليلا إلى الجذور اللغوية لمصطلح التأويل خاصة وأنه غربي النشأة، لننتقل مباشرة إلى التعريف به في ثقافتنا العربية بحكم أنه كثير الالتباس مع مصطلح التفسير، لذلك حاولنا وضع قطيعة بين المصطلحين. وبعد ذلك مباشرة انتقلنا إلى مفهوم مصطلح التأويل عند الفلاسفة المسلمين، وهذا ما يعنينا في حقيقة الأمر.

أمّا الفصل الأوّل، فقد سطّرنا له العنوان التالي" **كتاب فن الشعر لأرسطو**". تناولنا فيه كيفية حصول التلاقح بين الثقافة العربيّة واليونانيّة، وكيفية كون فعل الترجمة جسر تواصل وتبادل بينهما خاصّة في العصر العباسي الذي بلغ أوجّه أنذاك، من خلال أهمّ مترجميه(الحجاج بن يوسف بن مطر، ثابت بن قرة الحراني، وقسطا بن لوقا البعلبكي، ومتّى بن يونس ....وغيرهم كثير).

ثم حاولنا قدر المستطاع الإلمام بأرسطو الرجل، النّاقد، والفيلسوف. ثمّ الحديث عن أهمّ أعماله،لنقف أخيرا عند كتابه **فن الشعر**، الذي احتلّ مكانة خاصّة في تاريخ المسرح، وفي تاريخ الأدب عامّة، وفي نظرية الأدب، كما اعتُبر صاحبه المؤسِّس الحقيقي للنّقد الأدبيّ. وهو كتاب، بسَّطَ فيه أرسطو نظرية التراجيديا. وهو كتاب تتسم فصوله بشيء من الغموض والسرابية، والطريقة التي نقل بها، جعلت منه كتابا إشكاليّا، من حيث تباعد فصوله، وغموض مصطلحاته، وأسلوبه المختصر، وامتلاءه بالمضمرات، والاستطرادات، والفصل بين العبارات، هذا فضلا عن النقص الذي يعاني منه، ذلك أنّ أرسطو وَعَدَنَا في بداية الفصل السادس، من كتابه فن الشعر، بأنّه سيتحدّث عن الملهاة، الأمر الذي لم يتحقّق في ما وصلنا من الكتاب.

إذن، إذا كان الكتاب في أصله اليونانيّ يبدو كتابا إشكاليّا، فكيف نطالب من الفلاسفة المسلمين الذين حرصوا على نقل هذا الكتاب إلى البيئة العربيّة بتحرّي الأمانة في استنطاق آراء أرسطو، مع العلم أنّهم لم يتّصلوا بهذا الكتاب اتّصالا مباشرا، وإنّما من خلال ترجمات سريانية، مع العلم أنّ ثمّة مفاهيم جوهريّة في الكتاب لم يتم الحسم في مدلولاتها إلى اليوم،مثل مفهوم التّطهير، والمحاكاة.

ثم، تركّز الجهد في الفصل الثاني، على التّعريف بعلمٍ من أعلام الفلسفة الإسلامية، والتي إن ذُكِرَت ذُكِرَ، إنّه الفيلسوف الشاعر الموسيقي الكبير "**الفارابي**". وذلك

بالوقوف على حيثيات سيرة حياته، وأهمّ لمسات أعماله التي تركها لنا. وبما أنّه كان شديد الإعجاب بأرسطو، فقد عمل على ترجمة كتب أرسطو في علم المنطق ومنها، كتاب "فن الشعر" الذي يعد جزء منها،فشُرِحَ الكتاب وفسِّر ضمن الأفق المُشَبَّعِ بمفاهيم المنطق والفلسفة. فتحدث "**الفارابي**" عن الكتاب بصورة مختصرة جدّا، وذلك من خلال عمله الموسوم بـ" **رسالة في قوانين صناعة الشعراء**". إذ لم يحتفظ بكلّ ما ورد في الكتاب الأصلي، ولم يسرد لنا القضايا النقديّة الواردة فيه. الأمر الذي دفعنا إلى طرح أكثر من تساؤل: كيف تلقّى الفارابي كتاب فن الشعر لأرسطو؟ وكيف أوّله؟.

في حين توجّه العمل في الفصل الثالث، إلى الوقوف عند رمز آخر من رموز الفلسفة الإسلامية، والذي لُقِّب برئيس الأطباء، إنّه "**الشيخ الرئيس ابن سينا**"، الذي كانت محاولته في كتاب فن الشعر أقرب إلى صورة الكتاب الحقيقي. والذي يندرج تحت عنوان " **فن الشعر**" **من كتاب الشفاء**، إذ حاولنا معالجة محاولته تلك في جملة من المباحث، منها: ابن سينا وطبيعة شرحه لكتاب فن الشعر الأرسطي، فهو يقرأه ويحدد المفارقات فيه، كذلك مفهومه للشعر والمحاكاة التي تارة ما تُفْهَمُ بالتَخْيِيل أو التشبيه. لنقف في الأخير عند مجموعة من القضايا التي حاولنا من خلالها تقريب الصورة بين الكتاب الأصلي أكثر من الكتاب المترجم، مثل: من المأساة إلى الخرافة، والتحوّل والتعرف، العقدة والحل، الأخلاق والعادات،الفكر والمنظر المسرحي، والملحمة.

أمّا الفصل الرابع، كان رحلة من المشرق إلى المغرب(الأندلس). وذلك من أجل الوقوف عند فيلسوف بلغت شهرته الآفاق، خاصّة في العصر الوسيط. إذ كانت أفكاره نارًا ونورا في نفس الوقت، إنّه صاحب لقب "الشارح الأعظم"، إنّه الفيلسوف "**ابن رشد**"، الذي تناول كتاب فن الشعر، الذي سماه" **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**" والذي كان مدعاةً إلى طرح أكثر من تساؤل، فَكَثُرَ القيلِ والقَال بخصوص تلخيصه هذا. فقد وقع ضحيّة لنماذج أدبيّة لا يعرفها، فحدث سوء فهمٍ للمصطلحات الواردة في الكتاب الأصلي، كمفهومي المأساة والملهاة اللذين تَرْجَمَهُمَا بالمدح والهجاء. وبالتالي حاول التخلّص من الأمثلة التي أوردها أرسطو للنصوص اليونانيّة، واستبدالها بنصوص عربيّة من شعر وآيات قرآنية.

هذا، وقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع، إلى جانب مدوّنة البحث"فن الشعر" لأرسطو، مع مختلف من تناوله بالتّحقيق، كعبد الرحمان بدوي، وطه ابراهيم، ومحمد شكري عياد، ومختلف الدراسات التي تمتّ بصلة بالبحث، ككتاب القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، لعبد الرحيم الوهابي، وكتاب الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، لعباس أرحيلة، وكتاب مفهوم الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، لجابر عصفور... لتأتي الخاتمة كنتائج لكلّ ما تطرّقنا إليه في

البحث.

ومن أجل تحقيق كلّ هذا اعتمدنا توليفة من المناهج، التاريخي، التحليلي، والوصفي، مع الاستعانة بالمنهج المقارن كُلِّيَة منهجيةً تساعدنا على تَتَبُّع انتقال الآثار الفكرية من مكان إلى آخر والتحوّلات التي تصاحبها.

وأخيرا لا ندعي أنّ هذه القراءة المقارنة بين ثقافتي أمّتين، قد قالت رأيا فاصلا، بل هي رؤية حاولت الاقتراب من جوهر الإشكال، ومن تراث يقبل القراءات المتجدّدة، ومختلف التّأويلات، مع طموح أكبر في فهم كتاب فن الشعر لأرسطو، عند العرب، وبخاصّة عند الفلاسفة المسلمين.

مدخل: ضبط المفاهيم

1- نظرية التلقي: مفهومها، أصولها وتطورها

1-1- مفهوم نظرية التلقي وأصولها المعرفية

1-2-المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي:

2 . أ . أطروحات ياوس:

- أفق الانتظار

- المسافة الجمالية

2 ـ ب ـ أطروحات إيزر:

- الفجوات النصية

- القارئ الضمني

2- نظرية التأويل: مفهومها، أصولها وتطورها:

2-1- إشكالية مصطلح التأويل (الهيرمينيوطيقا)

أ- في الثقافة العربية

ب- في الثقافة الغربية

2-2 ـ تقاطع نظرية التّلقي والتّأويل

1- نظرية التلقّي: مفهومها، أصولها وتطوّرها.

كثيًرا ما وجّه الدارسون المحدثون انتقاداتهم إلى التّرجمات العربية القديمة لكتاب"فن الشعر" لأرسطو، على اعتبار أنّها لم تنقل بالأمانة اللازمة مقاصد المعلِّم الأوّل[1]. وقد كان كلّ هؤلاء مسلّحين بنزعة موضوعيّة تتنافى مع طبيعة الأعمال الأدبيّة التي تقوم على أساس تعدّد القراءات والتّأويل، حيث يرى "**جورج غادامير**" (George Gadamer)« إنّ العمل الأدبي لا تستنفذه مقاصد مُؤَلِّفه، فبمجرد انتقال العمل الأدبي من سياق ثقافيّ أو تاريخيّ إلى آخر، تُستخلَص منه معانٍ جديدة ربَّما لم تخطر ببال مُؤلِّفِه أو جُمهورِه المُعاصِر له»[2]،ومن هنا لا يغدو أمامنا،من أجل وضع القراءات العربية لكتاب أرسطو(فن الشعر)،في ضوء نظرية جمالية التّلقي. والتي من شأنها أن تضع تأويلات الفلاسفة للمفاهيم الشعرية الأرسطية موضعها الصحيح. لكن قبل ذلك سنقوم بالتّعريف بهذه النظرية- التلقي- ثم إبراز أهمّ ممثّليها، ليس ذلك من أجل التّأريخ لها إذ هناك من سبقنا إلى ذلك بل من أجل الوقوف عند أهمّ المفاهيم و الاجراءات المنهجيّة لهذه النظريّة لسنستثمرها في بحثنا هذا إن شاء الله.

تحديد المنهج:

لقد شغل تحليل النص الأدبيّ حيِّزا كبيرًا من النّقد الأدبي المعاصر، وتعدّدت المقاربات وزوايا النظر والمداخل إليه. وقد بدت المناهجُ النّقدية المعاصرة وكأنّ أحدها يُحاوِل استكمال ما ذهب إليه الآخر، أو يحاول تطويره سواء أكان الأمر بدافع الاتّفاق معه - أو مع بعض جزئياته- أم الاختلاف عنه. في ذلك يغدو المنهج النّقدي حلقة في سلسلة معرفيّة متّصلة تُعنَى بالجانب الإبداعي من الفكر الإنساني. ونظرية التلقي(أو جمالية التلقي)Réception Theory هي أحد المداخل النقديّة التي تندرج في هذا الإطار، وتتّخذ من الاهتمام بالقراءة والقارئ منحى أساسيًا لها.إذ أنّ الاهتمام بالقارئ * كان محوراً رئيساً

---

(1) إدريس مقبول، يحيى رمضان، النص بين القراءة والتأويل(بحوث الندوة المنعقدة في المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، مكناس2011-2012)، عالم الكتب الحديث، إربد -لبنان، 2013، ص79. (نذكر ممن طالبوا بالتطابق بين كتاب أرسطو وترجماته العربية، طه حسين، في كتابه البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر ، ضمن كتاب نقد النثر المنسوب خطأ لقدامة، ص15. وعبد الرحمان بدوي، في كتابه، أرسطو، فن الشعر، ص56.)

(2) تيري إيجلتون، الظاهراتية والهرمنيوطيقا ونظرية التلقي، تر: محمد خطابي، ضمن مجلة علامات المغربية، العدد3، 1995، ص21.

* نلفت الانتباه إلى أنّ الاهتمام بالقارئ كان منذ زمن بعيد إذ لا يعدّ مسألة جديدة في النقد الأدبي ، وهو لم يبدأ مع نظرية التلقي فقط، بل يُرجِعه بعض الدارسين إلى أعمال أفلاطون وأرسطو. وهذا=

في عدد آخر من الاتّجاهات النظرية والإجرائية لاسيما نقد استجابة القارئ -Reader Response Criticism ، ولعلّ هذا ما يشكّل محور التداخل بين هذا النّقد من جهة وجمالية التلقي من جهة أخرى. ولعلّ إطلاق وصف" نظرية" على نقد استجابة القارئ يُعدّ مُضلِّلاً إلى حدّ ما« إذ إنّ النّقاد الذين ينتمون إلى هذا الاتجاه لا يشتركون في المبادئ النقدية ذاتها- كالنّقاد الماركسيين، ولا في الاهتمام بموضوعات معينة- كنقّاد عصر النهضة، لكن ما يشترك فيه هؤلاء النّقاد هو اعتبار القارئ المكوّن الأهم في عملية التّحليل الأدبي»[1] .

ونظرا لما يُشكِّلُه النص من بؤرة اختلاف بين النّقاد والذين يرى فريق منهم أنّ « النص لا يُدرَس إلاّ من خلال حياة الأديب، وأنّه صورة طبق الأصل لتلك المُؤثِّرات الاجتماعية والنفسية والتاريخية والسياسية التي عاشها الكاتب وتفاعل معها، فإنّ الفريق الآخر يرى ضرورة الفصل بينهما، مُلغِيًا بذلك العلاقة بين العمل وصاحبه، على أساس أنّ النص بنية مُستقلَّة عن ذاتية الأديب»[2]. وعلى إثر هذا الخلاف بين الفريقين جاءت نظرية التلقي التي أسّستها مدرسة" كونستانس" الألمانية لتملأ هذا الفراغ، مُعتبِرَة أنّ إدراج المتلقي ضمن العملية الإبداعية طرف أساسيّ وضروريّ في تقويم الإنتاج الأدبي.

1-1- الأصول المعرفية لنظرية التلقي:

لقد عرف تاريخ الأدب وتاريخ الفن بصفة عامّة رُكاماً من المناهج النقديّة والاجتهادات التنظيرية التي حاولت بسط طروحات مُتعدِّدَة اعتبرتها متكاملة ومُتميِّزة. ومن بين هذه المناهج نذكر منهج التّأريخ الأدبيّ والمنهج الماركسي، والمنهج البنيوي(...) وأهمّ ما يُميِّز طروحات هذه المناهج ومفاهيمها الإجرائية ارْتكازُها الأساسي على ثلاثة أقطاب: المُؤَلِّف والسّياق والنّص.

=الأخير يعتبر في تاريخ الحركة النقدية من أبرز روّاد الفكر اليوناني اهتمامًا بفلسفة التلقي أو مفهوم الجمال في استقبال النص، ففي رصيده الفكري والنقدي يتمثّل لنا اهتمامه بهذه المسألة، وكأنّها محور هام يستقطب تفكيره، ويستجمع فلسفته في الحديث عن أجناس الأدب. كما نجده قد اهتم بالعناصر الثلاثة:النص، الكاتب، والقارئ، إذ أعطى كل عنصر من هذه العناصر دوره الذي يتفاعل به في إطار هذه الثلاثية تفاعلاً يؤدي في النهاية إلى إدراك جمالية النص وتحقيق رسالة الكاتب.أمّا أفلاطون نفسه في محاورته المسمّاة" إيون" Ion يحاول إقناعنا بأن الإلهام ينتقل من ربة الشعر إلى المتلقي عبر وسيط هو الشاعر(ميساء زهدي الخواجا، تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السيّاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –بيروت، ، 2009، ص13).

[1] المرجع نفسه ، ص11.

[2] حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي ، دار جرير، عمان الأردن، 2012، ص21.

لذلك، فإنّ ما يُميِّز هذه المناهج بِرُمَّتِها « هو إخضاع دراساتها لرؤية أحادية الجانب، من خلال ارتكازها على أحد العوامل المُشكِّلَة للظاهرة الأدبيّة ، كما أنّها– المناهج– تتناول العمل الأدبيّ ضمن حلقة جمالية الإنتاج أو التّصوير المُغلَقَة، وهي إذ تفعل ذلك،فإنها تحرم الأدب من بُعْدٍ يعتبر، مع ذلك، ملازما لطبيعته كظاهرة جمالية وكوظيفة اجتماعية، ألا وهو الأثر لذي يُنْتِجُه في الجمهور، والمعنى الذي يمنحه له هذا الجمهور أي بُعد التلقيّ»[1].لهذا يقول" ياوس"« إنّ المنهجين[الماركسية والشكلانية] يُهْمِلان القارئ ودوره الخاصّ الذي ينبغي على الجمالية والمعرفة التاريخية أن تعتبره، لأنّه هو الذي يُوجَّه إليه العمل الأدبي بالأساس. لأنّ الناقد الذي يحكم على مؤلّف جديد، والكاتب الذي يُبدِع عمله تبعاً لنموذج عمل سابق، سلبياً كان أم إيجابياً ومُؤرِّخ الأدب الذي يقوم بتأويل العمل تاريخياً،من خلال ربط العمل بالحقبة الزمنية والتّقليد المنبثق منهما: فكلّ هؤلاء هم أيضاً وأوّلا قرّاء قبل أن يعقدوا مع الأدب علاقة تَأمُّل تُصبِح بدورها مُنتجَة. فضمن الثالوث المُكوَّن من(المُؤَلِّف والعمل والجمهور)، فإنّ هذا الأخير ليس مجرّد عنصر سلبي بل يتجاوز ذلك إلى تنمية طاقة تُساهِم في صنع التاريخ– لذلك لا يُعقَل أن يَحْيَى العمل الأدبي في التاريخ دون المشاركة الفعلية لأولئك الذين يُتَوَجَّه إليهم »[2] .

ولهذا تجدر الإشارة إلى أنّ المنحى الذي حاولت جمالية التلقي أن تُدَشِّنَه،بارتكازها على إشكالية التلقي وفعل القراءة، ليس حديث العهد بهذه النظرية، وإنّما هو تطوير للمجهودات الفردية، وإغناء للتّنظيرات المنضوية تحت إطار منهجي معيّن(سيكولوجية القراءة، سوسيولوجية القراءة، أسلوبية القراءة، سيميولوجية القراءة...).*

فأمام هذا الرّكام من الاتجاهات النقدية التي اعتنت بعنصر المتلقي، يبقى الجديد الذي جاءت به جمالية التلقي لا يَتمثَّل أساساً في « الرؤية في ذاتها بقدر ما هو تركيز الاهتمام على ظاهرة التلقي، وخاصّة وصفها بدقة والتّنظير لها كبديل منهجي»[3] .وبهذا يُمكِنُنا اختزال هذا البديل المنهجي الذي طرحته جمالية التلقي من خلال فرضيتين

---

(1) المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي(روايات غسان كنفاني نموذجا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ص73.

(2) H.R.Jauss:pour une esthétique de la reception, op.cit, p44.45. ، ضمن المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، ص74.

* لقد تحدث مصطفى العمراني في كتابه مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، عن الجهود التي تناولت المتلقي، ينظر: ص12-29.

(3) رشيد بن حدو، مدخل إلى جمالية التلقي، مجلة آفاق، عدد6، دار النشر المغربية، 1987، ص12.

أساسيتين:« الأولى طرحها "ياوس" على شكل تساؤل: ما الذي يقوله النصّ لي، وما الذي يمكن أن أقوله للنص، والثّانية وضعها زميله "إيزر" بقوله بأنّ العمل الأدبي ليس هو النص وليس هو القارئ. ولكن نقطة الالتقاء الموجودة بينهما في تفاعل دينامي منتج»[1]. وبهذا تكون جمالية التلقي قد أرست قواعدها في إعادة النظر في البداهة الخاطئة التي تجعل الأثر الأدبيّ كياناً قائماً بذاته وتجعله مقروناً بذات مدركة، هي ذات القارئ في إطار علاقة تفاعليّة.

إلاّ أنّ التميّز الذي نادت به جمالية التلقي في طرحها لقضايا التلقّي وطرق اشتغال القراءة، لا يعني بتاتاً القطيعة المطلقة مع المناهج النقديّة السّابقة، بل على العكس من ذلك،تُمثِّل نتاجاً لتراكم نظريّ، وعلميّ ومنهجيّ، وتركيباً لاتجاهات وتيارات مختلفة بل ومتعارضة، وهو الشيء الذي يعكسه غِنى الخلفية المعرفية التي تستند إليها جمالية التلقي.

وما دام الأمر كذلك، فإنّ السؤال الذي يَفرِض نفسه هو: ما هي الأسس الفلسفية والخلفيات الفكريّة التي أَطَّرَت جمالية التلقي بصفة عامّة؟

إنّ البحث في اتّجاه تحديد الجذور الفلسفية لنظرية التلقي من شأنه أن يقود عملنا إلى تحديد الأرضية المعرفية التي انبنت عليها مفاهيم هذه النظرية، وتحددت بواسطتها آلياتها المنهجية والإجرائية. وذلك بالنظر إلى أنّ كل النظريات النقديّة الحديثة أو القديمة، لا تنهض من فراغ معرفي بل هي وليدة حقل من المقولات الفلسفية الأوليّة، التي تمدّها بالأسس والمنطلقات وتبلور لديها الرؤى والمفاهيم« ولعلّ الفلسفة هي أقرب الحقول قدرة على إمداد كلّ النظريات النقديّة بأدوات المنهج والحِجَاجِ، نظراً لطابعها النظري والمنهجي القائم على التأمّل والبحث استناداً إلى أسس عقلانية، وهو ما يُفسِّر آلياتها في كافة النظريات التي رامت تحليل أنساق التّعبير الإنساني بما في ذلك الآداب»[2].

فنظرية التلقي إذن لا يمكن مقاربة مفاهيمها الشائعة والمتداولة، إلاّ بالنظر إلى منطلقاتها الأولى التي أسّستها مجموعة من المدارس الفكرية المُتعدِّدَة عبر تاريخ الفكر الإنساني، وهذا ما يدفعنا إلى حصر أبرز هذه المدارس وأكثرها تأثيراً على جذور نظرية التلقي المعرفيّة، خصوصاً إذا وجدنا أن أبرز مفاهيم هذه النظرية قد عرفت تحوّلا جذريًّا بالقياس إلى ما كانت عليه في مهاداتها الأولى، فمفهوم خبرة المتلقي مثلا واستقلالية

---

(1) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظريّة جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحمداني والجلالي الكديّة، منشورات مكتبة المناهل، فاس، دت، ص12.

(2) مصطفى شميعة، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم بين أفق التعارض وأفق الاندماج، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2013، ص7.

الوعي، وجلّ المفاهيم الأساسية تعود في معظمها إلى مدارس فكرية ذات صيت كبير في نظرية المعرفة المعاصرة. لذا فإنّ « الباحث يعتقد أنّ الأفكار التي تُحرِّك النظريّة النقديّة دوما، هي أصول في نظرية المعرفة، أي أنّ التحوّلات المعرفيّة، هي تحوّلات مُؤثِّرة دوماً في نظرية الأدب عامّة، ذلك لأنّ الأساس النظري التّجريدي الذي تُوفِّره نظرية المعرفة يُغرِي مُنظِّري الأدب في البحث عن الأساس الملموس والماديّ لتلك الأفكار»[1].

وبهذا يمكننا حصر أهمّ المصادر الفلسفيّة المُؤثِّرة في الصياغة النظرية لجمالية التلقي– انسجاماً مع التّصنيف الذي طرحه" روربرت سي هولب– فيما يلي:

- **الشكلانية الروسية:**

لقد اعتنى الشكلانيون الروس بالملامح اللّغوية للنّصوص، كما اعتنت بها البنيوية الفرنسية وأنّهم توسّعوا في مفهوم الشّكل الذي جعلوه يقوم على الإدراك الجمالي، وأسهموا في تأسيس طريقة حديثه في التّفسير لمختلف الأعمال الأدبية وكان لامتداد البنيوية من" موسكو" إلى باريس أثره الفعّال على أصحاب نظرية التلقي الألمان المحدثين[2].

إنّ أهمّ ما اغترفته جمالية التلقي من الشكلانية الروسية "مفهوم الشكل وعلاقته بالإدراك الجمالي، ومفهوم الأداة الفنيّة .وما تُحدِثُه من تغريب للتصوّرات في العمل الأدبي(شكلوفسكي)* Shklovski Viktor وفيما يتّصل بالتاريخ الأدبي، فقد كان لمفهوم التطوّر الأدبي باعتباره "إحلال نظام مكان آخر – كما ورد عند تينيانوف– أثره الكبير في جمالية التلقي، لاسيما تصوّر" ياوس" عن التاريخ الأدبي[3].

إنّ الإدراك يكون عاديا في أوّل الأمر، ثم يصبح بعد ذلك مألوفاً آلياً، إذا كان الارتباط بلغة النص عملية مستمرّة. ومن هذا المنطلق يصبح دور المتلقي له بالغ الأهمية،أي أنّ هذا الأخير، هو الذي يُحدِّد الميزة الفنيّة للعمل، فإنّ الأشياء التي تمّ إدراكها

---

(1) مصطفى شميعة، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم، ص7.

(2) ينظر:روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1992، ص29 .

* لقد ظهرت في أعمال "فكتور شكلوفسكي" التي هاجم فيها" الكسندر بوتبنيا فكرة الانتقال من علاقة المؤلف بالنص إلى علاقة النص بالقارئ. حيث قال عبارته المشهورة " الفن هو التفكير بالصور"، حيث أن شلوفسكي لا يعتبر الصورة عنصرا مكونا للأدب، بل هي أداة من أدوات الشعرية الكثيرة التي تُستعمَل لترفع من قيمة التأثير، وممارسة البحث أو الدراسة، لأيّ عمل فني، لا تستلزم البدء بالرموز أو الاستعمالات كوسائل لإحداث التأثير، وإنما ينبغي البدء بالقوانين العامة للإدراك. ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي–مقدمة نقدية–، تر: عز الدين اسماعيل، النادي الثقافي، جدة، 1994، ص73.

(3) المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية، ص78.

في النص، على أنّها ظرفية بل هي انحرافات عن المدركات العادية، هي ما يمكن وصفه "بالفنيّة".مما ينتج عن ذلك أنّ الإدراك والتلقي عاملان مكونّان للفن. ومن هنا يصبح الإدراك وليس الإبداع، ويصبح التلقي وليس الإنتاج، هما العنصران المُكوّنان للفنّ. وبمعنى آخر نستطيع القول أنّ هناك انتقالا من سلطة النّص إلى سلطة القارئ ، فليس العمل الأدبي هو الذي يُملي عناصره وأدواته على القارئ، بل هذا الأخير باستطاعته أن يكشف هذه الأدوات بواسطة عملية الإدراك التي تمكنه من استنطاق المعنى[1].

وبناء على هذه القاعدة الأساسية فقد أسهم الشكلانيون الأوائل ، في إيجاد الأداة التي تعتبر عنصراً أساسياً في التّحليل الأدبي« لأنّ الأداة هي الوسيلة التي تجعلنا على وعي بالأشياء، فهي التقنية التي تجعل الشيء قابلا للإدراك كما تجعله فنيّاً»[2] .

وعلى هذا استعمل " رومان ياكبسون" (Jacobson) هذا المفهوم ضمن عملية التّفسير الأدبي في محاضرة ألقاها سنة 1919 عن الشعر الروسي، حيث يرى فيها أنّ موضوع البحث الأدبي،ليس هو الأدب بل الأدبية Littérarité" أي الميزة التي يَتميّز بها العمل الأدبي عن غيره، وهذه الأدبية لا يمكن إدراكها إلاّ بواسطة الأداة، لذا أصبح من الضروري العناية بها في العملية النقدية.[3]

وقد اختلف الشكلانيون في مفهوم الأداة وتطبيقه، فهو يعني عند "ياكبسون" التوازن والمقارنة والاستعارة وغيرها من السمات اللّغوية، بينما عند "إيخنباوم" (Eikhenbaum) في تحليله لقصة "المعطف "لغوغول" يعني به شكل الكتابة الذي يتحقّق في الأسلوب اتجاهاً نحو الحديث الشفاهي قصد معرفة طابع الربط بين الأدوات المفردة.[4]

في حين "يوري تنياتوف" (Juri Tynianov) يرى أنّ« الأداة ينعدم دورها إذا جردت من وظيفتها الأساسية المُتمثِّلَة في عملية التطوّر الأدبي»[5]. وبهذا نصل إلى أنّ الأداة ما هي إلاّ همزة وصل بين النص والقارئ لملء الفجوة بينهما، ومحققة لقيمة العمل الأدبي ولموضوعه الجمالي الأصيل.

إلى جانب الإدراك والأداة نجد أنّ نظرية التلقي قد تأثّرت بمصطلح التغريب (Défamiliarization) الذي يكون من القارئ والنص، « عن طريق إبعاد الشيء عن

---

(1) ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999، ص84.

(2) روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، ص30.

(3) ينظر:المرجع نفسه ، ص31.

(4) المرجع نفسه ، ص31-32.

(5) ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عزالدين اسماعيل، ص72.

حقله الإدراكي العادي، ويُعَدُّ ذلك عنصراً تأسيسياً في الفنّ، لأنّ أداة هذا الأخير هي" أداة تغريب الأشياء"، وأداة الشكل الذي أصبح صعبًا، أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته، لأنّ عملية الإدراك في الفن هي غاية في ذاتها، ولا بدّ من إطالتها»[1].

وعليه فإنّ "التغريب" عند الشكلانيين يقوم بوظيفتين رئيسيتين في العمل الأدبي:

1- أنه يُلقِي الضوء على باقي الأدوات الأخرى، وعلى الأعراف اللغوية والاجتماعية،ليضطر القارئ على رؤيتها في ضوء جديد ونقدي.

2- يُلفِت نظر القارئ ويُرغِمُه على تجاهل التّصنيفات الإجتماعية، لينظر إلى التغريب،باعتباره عنصراً من عناصر الفن.

وما يُمكننا أن نستنتجه في مجال نظرية التلقي أيضاً، هو أنّ "شلوفسكي" يعمل على إعداد مكوّن أوّلي من مكوّنات العمل التّراثي، ويظلّ التّغريب يُشكِّل عاملاً تنسيقياً بين القارئ والنص، وإن كان المؤلف يرمي من ورائه إلى تحقيق أهداف عملية وإدراكية، فهو عندئذ يظلّ حريصا على البحث عن عملية تنشئ علاقة بين القارئ والنص، وهذه الفاعلية نفسها هي التي تُحدِّد الأدب بوصفه فنّاً.

إذا كان للأداة عند الشكلانيين وخصوصاً عند "شلوفسكي" قُدرتها على تغريب التصورات، وإذا كانت الممارسة الأدبية الآنية تقرّر ما هو مألوف، فإنّ ما يطرأ على الفن من تغيرات إنّما « يأتي عن طريق رفض الطرز الفنية المعاصرة ممّا يؤدِّي إلى ثورة فنيّة دائمة تتعاقب فيها الأجيال التي تحاول كلّ منها في دورها أن تستبدل بالتقنيات البالية مبتدعات شكلية ومحرضة»[2] .

وفي إطار مفهوم التطوّر الأدبي يطرح "تنياتوف" فكرتين على جانب كبير من الأهمية الأولى ترتبط بخاصية الأدب النوعية والوظيفية. حيث يرى « التطوّر الأدبي إحلال نظام مكان آخر وهو يُميِّز بين الوظائف الذاتية وهي تكون بين بعضها وبعض علاقات متبادلة في نوع أدبي ما والوظائف المتزامنة في عمل مفرد وهو بواسطة التّمييز استطاع أن يشرح ألوان الصراع المختلفة والإحالات وغيرها مما يصبُّ من تغييرات على التقنية الفنية»[3].

أمّا الثّانية، التي تنشأ عن هذا المنحى الوظيفيّ فتتعلّق بمصطلح "السائد" وهي«تعين العنصر أو جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال

---

(1) روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عزالدين اسماعيل ، ص77.

(2) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص76.

(3) روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عزالدين اسماعيل، مرجع سابق، ص83.

حقبة بعينها. ومن ثم يمكن النّظر إلى عملية التّعاقب في التاريخ الأدبي على أنّها إحلال مُستمِّر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى. على أنّ هذه الأخيرة لا تستبعد نهائياً من النوع،ولكنّها بالأحرى تتراجع إلى الخلفية، لكي تعود فتظهر فيما بعد في ثوب قشيب»[1].

هذا القول يدلّ على أنّ عملية التواصل الأدبي ترفض فكرة الإقصاء والصراع بين القديم والجديد، وأنّها ستظلّ موجودة طالما تمسّك النص بعناصره الفنية التي تحفظ بقاءه وتُؤكِّد على حياته واستمراره، فالجميل سيظلّ جميلا مهما تعدّد النص وتنوّع عبر الزمان والمكان.

- **الظاهراتية:**

لقد تأثّرت نظرية التلقي بالفلسفة الظاهرتية إذ نجد المُتمعِّن لمفاهيم نظرية التلقي،يلاحظ أنّ «منابعها الأولى تنحدر من"الفينومينولوجيا" أو الفلسفة الظاهرتية المعاصرة،التي نادى بها الكثير من الفلاسفة ومن أبرزهم: "هورسل Husserl" و"انغاردن Roman Ingarden) »[2]. إذ تقوم فلسفتهم على عنصر الذات كمنطلق لها في التّحديد الموضوعي، ولا يمكن أن يتحقّق الإدراك لأيّ ظاهرة ما أو تصوّر لأيّ موضوع ما خارج هذا العنصر(الذات) وعلى هذا الأساس بنت نظرية التلقي منهجها.

ومن أبرز المفاهيم المُؤثِّرة في جمالية التلقي مفهوم "**التعالي**" فهو النقطة المركزية التي تُسيطِر على الفكر الظاهراتي، ويعني به "**هوسرل**" « أنّ المعنى الخاص بأيّ موضوع لا يكون إلاّ إذا كانت الظاهرة معنى يختلج في الشعور، وبعبارة أخرى ، أنّ المعنى ينطلق بداية من المادة المحسوسة إلى مجال الشعور والأحاسيس الداخلية»[3] .

لكن بمجيء "إنغاردن" *، فإنّه قد أجرى تعديلاً على دلالة "التعالي" وأعطاه بعداً إجرائياً حينما طبّقه على العمل الأدبي ، ويعني لديه أنّ الظاهرة تنحصر في بنيتين:« الأولى ثابتة ويطلق عليها النمطية وهي قاعدة الفهم، والثانية مُتغيِّرة يسمّيها مادية وهي تُعتبَر أساس

---

(1) روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عزالدين اسماعيل، ص83.

(2) حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، ص36.

(3) ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، 2001، ص34.

* للعلم إنّ "انغاردن" أحد تلامذة "ادموند هوسرل" فيلسوف الظاهراتية الكبير،الذي جاءت فلسفته كرد فعل على النزعتين التجريبية والمثالية، فالتجريبي يرى أن للوعي دورا سلبياً في إدراك الظواهر، والمثالي يستهجن العالم الخارجي. أمّا "هوسرل" فيولي أهمية متكافئة لكل من الوعي والموضوع الخارجي. ينظر: المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية، ص78.

العمل الأدبي، والمعنى هو نتيجة للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم »[1] .

والمفهوم الآخر الذي تأثّرت به هذه النظرية هو"**القصدية**"، وبما أنّ العمل الأدبي هو موضوع قصدي، فيعتقد "**انغاردن**" من جهته، بأنّ هذه القصدية لا يمكن أن تتجلّى إلاّ عبر القراءة، لأنّ تشكيلة العمل الأدبي، باعتباره هيكلاً أو بنية مُؤطِّرة من طبقات أربعة ومن بعدين مُتميِّزين– يسمح للقارئ بإكمالها، من خلال ملئ الفراغات، أي عبر ما يسمّيه " انغاردن" بالتّحقيق العياني، حيث يُشير هذا المفهوم (التحقيق العياني) في معناه الأضيق إلى أي إكمال لعملية التّعيين، أي إلى مبادرة يقوم بها القارئ لملئ أيّ موضع من مواضع الإبهام[2] .

وبهذا غدا مفهوم القصدية فيما بَعْدُ المفهوم المركزي لما يُعرَف بمقاربة (التّفاعل الأدبيّ) في اتجاه جمالية التلقي.

إلى جانب هذا، قد أفاد أصحاب نظرية التلقي من الفيلسوف "**هانس جورج غادامير**" (Hans George Gadamer) في نظرته إلى التّأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى (التاريخ) في إعادة إنتاج المعنى وبنائه، وقد كان (**دلثاي**) (Dilthey Wilhelm) وهو أحد مصادر فلسفة "**غادامير**" يهتمّ بدراسة الفهم دراسة عملية، ويعني« الفهم لديه النظر في عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف الأنا. فالعملية الأساسية التي بناء عليها تتوقف معرفتنا كلها للذوات هي إسقاط حياتنا الباطنية الخاصّة بنا على موضوعات حولنا كي نشعر بانعكاس التجربة فينا»[3] .

فالصلة بين "**دلتاي**" و"**غادامير**" وأصحاب نظرية التلقي هي أن نُشخِّص ونُعيِّن فهم الآخر(المؤلف)من خلال فهمنا، أي فهم الآخر لموضوعاته يتمّ باعتقاد "**دلتاي**" من خلال جملة من التعبيرات التي تنقل إلينا عن طريق تأثير إشارتهم(المؤلفين) وأصواتهم وأفعالهم على حواسنا.

إلى جانب هذا، طرح "غادامير" مفهوماً إجرائياً يتمّ به تفسير التاريخ وهو مفهوم "**الأفق التاريخي**"، حيث لا يكون« ثمّة تحقق خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي فتعطي للحاضر بُعداً يتجاوز المباشرة الآنية ويصلها بالماضي وتمنح الماضي قيمة حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم»[4] .

---

(1) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول...وتطبيقات ، ص37.

(2) ينظر: المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية، ص78.

(3) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول...وتطبيقات ، مرجع سابق، ص38.

(4) المرجع نفسه، ص39.

كما نجد أنّ "غادامير" قد أعاد للتّاريخ دوره بوصفه مدوّنة تضمّ الإدراكات السابقة وأصوات الخبرات فلا يمتلك الفهم إمكاناته الحقيقية الشاملة إذا ما استبعد هذه الخبرات. وقد تطوّر هذا الأفق عند "ياوس" الذي ضاهى هذا المفهوم بما أطلق عليه بـ(أفق التوقّع أو الانتظار) وهو لديه مدوّنة تضمّ معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ، هذه المعايير التي تمتلك قيمة مُتغيِّرة في كلّ عملية فهم، فالعمل الأدبي يسعى باستمرار إلى مخالفة المعايير التي نحملها عن موضوعه والزمن يفعل الفعل ذاته في معاييرنا، وتغير هذه العوامل مجتمعة معايير العمل الأدبي نفسه.

- **بنيوية براغ:**

لقد كان "موكاروفسكي*" واحداً من الشكلانيين الذين يؤمنون بأنّ التحليل الأدبي لا ينبغي له أبداً أن يُجاوِز الحدود التي عَيَّنَها العمل الأدبي ذاته ، إلاّ أنّ رؤيته « قد تحوّلت بشكل ملحوظ مع منتصف الثلاثينيات، فقد بدا يدرك أنّ التّحليل الداخلي للنص أو حتى أخذ التاريخ التطوّري للأدب في الحسبان، لم يكن كافياً للتّعامل المركب للعمل الأدبيّ،خصوصاً ما يفصل بالعلاقة بين الأدب والمجتمع»[1] .

لقد شكّل تفسير الواقع الاجتماعي والنّص الأدبي الجزء الأكبر من نظرية موكاروفسكي، وذلك حين اعتقد أنّ الشكلانية لا تنظر إلاّ للتطور الداخلي والذاتي للأدب بوصفها نقيضاً للنّقد التقليدي الذي كان يركِّز على الجانب الحيوي الخارجي وحده لذلك رأى « أنّ البنيوية تُمثِّل عملية مجاوزة للتعارض بين الشكلانية والنزعة التقليدية»[2] .

إذا كانت أهم مبادئ مدرسة براغ كما وضعها" موكاروفسكي" تَتَمثَّل في أنّ للفنّ طبيعة سيميولوجية وإنّ ثمة دوراً للفاعل الدلالي في الفكر الوظيفي بالإضافة إلى الكشف عن خواص الوظيفة الجمالية وعلاقتها بالوظائف الأخرى ، فإنّنا نتوقّف عند مفهوم (الفاعل الدلالي) حيث قد يتوسّع معناه حتى يشمل جميع المشتركين في الحديث ويرى موكاروفسكي « أنّ الأنا أو الفاعل الذي يبدو على شكل ما في جميع الأعمال الأدبيّة والفنيّة لا يتسجم في هذا الشخص أو ذاك من الأفراد الواقعيين المكونين من لحم ودم، كما لا يتسجم في

---

* لقد كانت أعمال "موكاروفسكي" أحد منظري مدرسة براغ البنيوية من أكثر المصادر النظرية سيادة في ألمانيا وخصوصاً خلال السنوات الأخيرة من الستينيات والسنوات الأولى من العقد السبعين، حيث ظهرت ترجمات لعدد كثير من كتاباته. وحيثما كانت تذكر نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا كانت إشارة إلى "موكاروفسكي". ينظر: حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، ص26.

[1] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص77.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

شخصية المُؤلِّف، وهذه هي النقطة التي تتمركز عندها البنية الفنية للعمل التي يمكن أن ينطرح فوقها ظلّ أيّ شخصية سواء كانت شخصية المُؤَلِّف أو القارئ »[1].

ومن هنا يمكن القول أنّ "موكاروفسكي" استطاع أن يتخلّص من وهم" الفاعل" المستقل ذي السلطة المطلقة والأثر الشامل على جميع الأحداث. وبالتّالي فإنّه رفض كل النظريات التي تُحيلُ إلى علم النفس فتوحد بين الفن والحالة العقلية للفنان أو الشخص المدرك.

وفي الوقت نفسه رفض – موكاروفسكي– النّظريات التي تتعامل مع الفنّ بوصفه مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي، وذلك لأنّ الفنّ ليس تابعاً مباشراً للتطوّر الاجتماعي، حتى مع الاعتراف بالقوى الخارجية التي تُمارِس تأثيراً ما على الأبنية الفنية، إذ أنّ طريقة الاستجابة لهذا التّأثير وتوجيهه تخضع لعوامل جمالية منبثقة من الفن نفسه، هذه العوامل الجمالية لا تسمح بقيام علاقة سببية آلية بين الفن والمجتمع.[2]

برفض مدرسة براغ وموكاروفسكي– على وجه الخصوص– النظريات التي تُحيل على علم النفس والأخرى التي تَعُدُّ الفن انعكاساً للواقع الاجتماعي، أصبح العمل الفني يَحتلُّ مكاناً في السياق الملائم لفحص الاستجابة الجمالية. وقد باشر "موكاروفسكي" هذا الفحص «عن طريق تدقيق النظر في الطابع العالمي للعمل الفني الذي يُؤدِّي وظيفته بطريقتين،بوصفه علاقة موصلة، وبنية مستقلة في وقت معاً»[3].الأمر الذي دعاه إلى اعتبار العمل الفنِّي ذا علاقة مركبة تتوسط بين الفئات والمخاطَب (الجمهور– المستمع– القارئ) .

رغم رفض " موكاروفسكي" نظريات الانعكاس للواقع الاجتماعي، فإنّ ذلك لم يُقلِّل أبداً في نظره من أهمية الجانب الاجتماعي الذي اعتبره مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمفهوم المعايير الفنية، ممّا يَجعلُه قريباً من جمالية التلقي.

و ليس غريباً في تأثير نظرية كهذه أعني بنيوية براغ، تحتفي بالتّحقيق الجمالي بواسطة تلقيات النص المتعاقبة، سواء عند "إيزر" الذي يرى أنّ العمل الأدبي يمتلك قطبين: أحدهما فنّي، وهو النص كما أبدعه المُؤَلِّف، والآخر جمالي، وهو التّحقيق الذي يُنجزه القارئ، أو عند " ياوس" الذي يدين لنظرية "براغ" بمفهوم التحقيق(Concrétisation):« أعني بهذه الكلمة [التحقيق] المعنى المُتجدِّد باستمرار الذي تكتسيه بنية العمل كلها، بما هي موضوع

---

(1) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص77.

(2) ينظر: حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، ص27–28.

(3) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، مرجع سابق، ص78.

جمالي، حين تتغيّر الشروط التاريخية والاجتماعية لتلقيه» [1].

كما أنّ إسهام بنيوية براغ الكبير في اعتقاد "ياوس" نفسه، يتمثّل أساساً في الملاءمة بين التّحليل البنيوي والتاريخي في الدراسة الأدبية « إنّ بنيوية براغ، دون شك، هي التي تجاوزت بشكل حاسم وثوقية القول باللاّتعايش بين التّحليل البنيوي والتّحليل التاريخي.لقد انطلقت من مُقدِّمات النظرية الشكلانية لإنشاء وتطوير جمالية بنيوية تفترض إمكانية التمكّن من المؤلف الأدبي باستعمال مقولات الإدراك الجمالي، ثم بعد ذلك تصف الموضوع المدرك بهذه الطريقة وصفًا زمنياً من جهة تحققاته الملموسة أو تحققاته المحددة بالتلقي»[2].

- **التأويلية أو (الهرمينوطيقا):**

لا يمكن الحديث عن نظرية التلقي دون الرجوع إلى فلسفة التّأويل، وهذا على اعتبار أنّ التلقي والتّأويل وجهان لعملة واحدة هي " الفهم"، ذلك أنّ « مفهوم التلقي لا يعني ما يشير إليه فحسب، بل يتجاوز إلى الفهم بوصفه عملية تُسهِم في بناء المعنى الأدبي»[3].

من هذا المنطلق يمكن القول إنّ معنى النص يتأسّس على قدرة القارئ على تأويل مغاليقه وفهمه، وبالتالي فمُهِمَّة المُؤَوِّل هي:«بالضبط ترجمة(أو نقل وإيضاح) العبارات الغريبة والمبهمة، إلى لغة مفهومة ومستعابة من طرف الجميع»[4].

غير أنّ آلية التّأويل ليست آلية عشوائية تتحكّم فيها ذات المُؤوِّل وانطباعاته، بل تضبطها قواعد وأنظمة معرفية، تندرج كلها في ما يعرف " بالهيرمينوطيقا" أي نظرية التّأويل،فقد« أصبح التّأويل مجموعة من القواعد التي تحكم عملية تفسير النص الأدبي وتشير إلى جهود خصبة من أجل تأسيس (نظرية التفسير) في الأدب.ذلك أنّ فهم الأدب يجب أن ينهض على أساس من أنظمة أولية شاملة ، ليست تأمّلا مجرّدًا ولا سعيًا إلى عمليات خيالية بعيدة عن وجودنا...»[5] .

هكذا تبدو الهيرمينوطيقا بمثابة نظرية القواعد التي تضبط آليات تفسير النص،وتسعى في خضمّ ذلك إلى الكشف عن قواعد نموذجية جديدة، تُوَلِّدُ لدى متلقي النص حاسة ابتكار المعنى المستتر.

---

(1) H.R.Jauss:pour une esthétique de la reception, op.cit, p213

(2) المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية، ص79.

(3) مصطفى شميعة، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم، ص19.

(4) المرجع نفسه ، ص20.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وجدير بالذكر هنا أنّ جلّ التّعاريف التي أنيطت بمفهوم الهيرمينوطيقا تصبُّ في اتّجاه كونها تعني مجموع المعارف والتقنيات التي تسمح بإنطاق الأدلّة وإجلاء معانيها على أن تكون لهذه الأدلة قدرتها على إقناع القارئ بمحتوى ما تتضمنه من مضامين خفية، إذ حسب "غادامير" ينبغي لهذه النصوص والإبداعات الثقافية أن تكشف عن قدرتها الإقناعية لتستوعب وتُفهم بشكل غير ملتبس[1].

من هنا تطرح مجموعة تساؤلات تدفعنا إلى البحث عن العلاقة بين التلقي والتأويل؟ وأين يكمن الحضور الفلسفي للتّأويل في المنظومة المعرفية للتلقي؟ وما أهمّ المرتكزات التي أسهمت في بناء مفاهيم التلقي؟ .

للإجابة عن هذه الأسئلة لا بدّ من الإشارة أوّلا إلى أنّ نظرية التّأويل عرفت تطوّراً ملحوظاً منذ بدايتها كنظرية، تُلامِس تفسير النّصوص الدينية المقدّسة خلال القرون الوسطى بأوروبا، إذ تطوّرت بعد ذلك وأُكسِبت طابعاً نظرّياً من خلال جهود مفكرين لاحقين أمثال: "شلايشر ماخر، دلثاي، غادامير..." الشيء الذي يحتم علينا الوقوف على آراء هؤلاء لتبيان اجتهاداتهم ومساهماتهم في تشييد الأرضية المعرفية التي انطلقت منها نظرية التلقي. وهذا ما سنتحدث عنه في المبحث الخاص بنظرية التّأويل.

لكن على وجه العموم يمكننا القول أنّ "جورج غادامير"،بتوجّهه الهرمينوطيقي الجدلي، يظهر واضحًا في أعمال " ياوس" على وجه الخصوص، لاسيما مقولته المركزيّة" منطق السؤال والجواب" (La logique de la question et de la réponse)، التي وظّفها " ياوس" في أطروحته الرابعة من مشروعه الجديد. وعليه فإنّ " ياوس" – احتفاء بتوجّه غادامير– ينظر إلى التّأويل باعتباره سيرورة جدليّة بين سؤال وجواب، أو معضلة وحلاّ.

فلا يمكن في رأي "ياوس"، فهم أيّ عمل أدبي دون استنكاه السؤال الذي يجيب عنه ذلك النص، طالما أنّ كلّ نص هو جواب عن سؤال. بيد أنّ جواب النص عن سؤال القارئ لا يكون دائماً كافيًا، فالنصّ نفسه يطرح أسئلته التي تتطلّب بدورها جواب القارئ عنها. فينتج عن ذلك أنّ منطق السؤال والجواب يتمظهر في شكل حواري.

يستعير أيضاً" ياوس" من "غادامير" مفهوم الأفق(Horizon)، حيث يمنحه حياة جديدة(أفق الانتظار) بوصفه ركناً جوهريًا في نظريته.

---

[1] هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل(الأصول.المبادئ. الأهداف)، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2006، ص59.

- **سوسيولوجيا الأدب:**

بالنسبة لدراسة الوضع الاجتماعي للنصوص الأدبية فقد أهملته النظريات السابقة،ولاسيما في التّفسير الوجودي عند"غادامير"، لكن الاهتمام بهذه الناحية، ظلّ حبيس علم الاجتماع الأدبي ولم يكن هذا العلم قد نال قسطاً وافراً من البحث والدراسة في ألمانيا قبل الحرب العالمية الثانية، وكان "ليوفينتال" (Leo venthal) في 1932 قد لاحظ نُقْصًا في هذه الناحية من العمل النقدي وعدم انتشار البحث في هذه المرحلة.

لذا يقول" بيير زيما" يمكن اعتبار سوسيولوجيا الكتاب (pour une sociologie du texte litterair) التي طوّرها " روبير اسكاربيت" كرباط بين جمالية التلقي وعلم اجتماع القراءة التي نادى بها كُتَّاب مثل جورت ولينهارت[1].

انطلاقا من هذا التّصريح – رغم ما يوحي من انتقاد للجديد الذي أتت به جمالية التلقي– يتبيّن أنّ هناك علاقة بين جمالية التلقي وسوسيولوجيا الأدب كما وردت خاصّة مع روبير اسكاربيت في إطار تجريبية القراءة ومع إسهامات ليوفينتال في مجال النظرية النفسيّة، الاجتماعيّة لتلقّي الأدب* ،إذ يرى– ليوفينتال– أنّ علم النفس هو الوحيد الذي ساهم في قيام علم الجمال باعتباره حقلا معرفياً « فبدون سيكولوجيا الفن، وبدون دراسة المثيرات اللاشعورية المُتضمَّنَة في المثلث السيكولوجي، الذي يُكوِّن المؤلف،والأدب،والمتلقي أضلاعه الثلاثة، لن تكون هناك جمالية شعورية »[2] وبذلك يعتبر تأثر "ليوفينتال" بعلم النفس الفرويدي عاملاً مساعداً لدراسة سيكولوجيا التلقي، وهمزة وصل بين النص والمتلقي.أمّا من الناحية الاجتماعية، فإنّ التجربة الإنسانية قائمة على شروط مسبقة، لأنّ لتحليل تلقي عمل أدبي ما لأحد المؤلفين، لابد من فهم مسيرة الحياة في المجتمع، وحتى الأدب يتداخل في المجتمع بكيفية مركّبة من ناحية. فهو يُلبِّي الحاجات النفسية لدى الطبقات الاجتماعية لذاتها وهذه الحاجات قد تُهدِّد النظام الاجتماعي في حالة الاستجابة إليها.وعليه فإنّ عملية التلقي عند" ليوفينتال" «يستلزم قوة مُكيِّفَة اجتماعية، ومُكيِّفَة نفسيّاً

---

[1] ينظر: بيير زيما، النقد الاجتماعي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشروالتوزيع، القاهرة، 1991، ص312.

* إن جهود "لوفينتال" الخاصة التي بذلها في النظرية النفسية والاجتماعية، قد تخللت بحثه المسهب في كيفية تلقي ألمانيا "لدستويفسكي" في المدة السابقة للحرب العالمية الأولى، حيث استطاع أن يشرح السبب في تأثيره على طبقات بعينها. ينظر: روبرت هولب، جمالية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، ص131.

[2] حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، ص30.

على السواء، فهو يستلزم الاديولوجيا كما يستلزم مقاومة الاديولوجيا، ويستلزم الحاجات،وتنحية هذا الإشباع على السواء»[1] .هذا ما تعكسه لنا سوسيولوجيا الأدب في بعدها الفني الاجتماعي.

إلى جانب إسهامات "ليوفينتال" نجد تنظيرات جوليان هيرش (Julian Hirsch) الذي استطاع أن يُحدِث نقلة نوعية بسبب الكتاب الذي ألّفه والموسوم "بأصل الشهرة"، يحمل مغزاه وهو"إسهام في علم مناهج التاريخ".إذ نجد فيه أنّ "هيرش" طرح مجموعة من الأسئلة تتعلّق بكيفية بروز الأفراد المُتميِّزين، وعلى الآثار التي يُبدعُها هؤلاء الكتاب في الفترات الزمنية التي عاشوا فيها، وفي المستقبل، وإنّ مضمون هذه الأسئلة يدلّ على وجود إجابات موضوعية، توحي بأنّ الفرد في ذاته يُشكِّل حقيقة موضوعية في منظور" هيرش" هو الذي حدّد تلك الآثار، وليس الظروف هي التي تحدد ظهورها.[2]

والجدير بالذكر أنّ ما يريده" هيرش" بالتحديد، هو نقل التّركيز المُنصبّ على الفرد المُتميِّز، إلى التّركيز على الذات المتلقية، والمُحدِّدة للقيمة، وهذا هو المقصود من السؤال" نقل التركيز على الموضوع... إلى التركيز على الذات المُقرِّرة للقيمة أو المدركة(الشخص أو الجماعات التي تنسب الشهرة إلى الفرد).[3] وبعبارة أخرى فإنّه بدل الوقوع في حبائل الموضوع، يطرح السؤال من منطلق نظري في التلقي.

إذا كان "هيرش" قد اهتم بشهرة الأفراد فإن "شوكنج" افترض أنّ مفتاح فهم تاريخ الأدب يقوم أساساً على دراسة الذوق، والذوق عند "شوكنج" « يُشير إلى قدرة عامّة على تلقِّي الفن إلى علاقة بالفن تنعكس فيها الفلسفة الكاملة للحياة لدى إنسان ما أو هي على أيّ حال علاقة تنطوي على الوجود الإنساني نفسه في أعمق أعماقه»[4] .

كما أنّ الذوق هذا لا يُعَدُّ خاصيّة ثابتة على مرّ الزّمن، أو قاعدة تكوينية، بل الأحرى أنّه شيء يتبدّل مع تَغيُّر الزمن داخل المجتمعات، وبِتعلُّق الذوق بروح العصر فإنّه لا يُعَدُّ مسؤولا عن تقديم الأعمال والمؤلفين أو التقنيين لهم بل مسؤولا عن الأدب الذي كتب في ذلك الزمن. ومن ثمّ كانت دراسة تاريخ الذوق من الأعمال الأساسية عند مُؤرِّخ الأدب.

ومهما كان الأمر، فإنّ أهم ما أسهم به "كوشنج" يَتعلَّق بالسؤال عن الكيفية التي نحدد بها الذوق السائد في حقبة ما. وهو يرجع ذلك إلى الطبقة الحاملة للثقافة في المجتمع

---

(1) حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي ، ص31.

(2) ينظر: روبرت سي هولب، جمالية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، ص134.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) روبرت سي هولب، جمالية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، مرجع سابق، ص138.

المكوّنة من أولئك الأنماط من الناس الذين يُروِّجون الذوق حيث يعتمد عليهم الفن اعتماداً كبيراً ، ولكن المهم عند" كوشنج" أنّ « قدرة هذه الجماعات على تأكيد ذاتها تعتمد كذلك على مدى السلطة التي يستطيعون ممارستها في البنية الاجتماعية ويتمثّل ذلك في مدى سيطرتهم على آلية الحياة الفنيّة، وهذه السيطرة تحمل على الوجهين المادي والمعنوي » [1] .

وبناءً على أفكار "كوشنج" نستطيع أن نخلص إلى أنّ الجيّد من الأعمال ليس هو ما يفرض نفسه في الموروث وبالأحرى أنّ ما يظلّ بالبقاء هو الذي سيسعد فيما بعد جيّداً.

إلاّ أنّ ما يمكن تسجيله حول علاقة جمالية التلقي بسوسيولوجيا الأدب« أنّها لم تكن علاقة تأثير مباشر، أو مجرد علاقة علّة ومعلول، ولكن يبدو مُؤكَّداً إلى حد بعيد أن تزايد الاهتمام بالدراسات الاجتماعية قد أسهم في تهيئة المناخ الذي مكّن لنظرية التلقي وعمل على نجاحها»[2] .

ومن خلال ما قدّمنا نستطيع القول بأنّ الفارق المُمَيِّز بين نظرية التلقي وسوسيولوجيا الأدب على اختلاف الاجتهادات، إذ اكتفت هذه الأخيرة دائماً بالقارئ الكائن خارج الآثار الأدبية موضوعاً لها أي أنّها اهتمّت بالقارئ الفعلي الذي يَتأثّر بالمؤلفات الأدبية ويُؤثِّر فيها مثلما تُؤثِّر فيه.

هذه إذن، أهمّ المصادر الفلسفيّة والثقافية التي غرفت منها جمالية التلقي في تأسيس نظريتها داخل سياق مركّب، ولعلّ كشف بعض مرجعياتها الأساسية، يمكننا من جهة، من استيعاب وإدراك التنوّع القائم في المفاهيم والأدوات الإجرائية المعتمدة من طرف روّاد جمالية التلقي، باعتبارها ميكانيزمات تخترق أنماط متعددة من الخطاب المعرفي ، ومن الإقرار من جهة، بأنّ هذه المصادر والمرجعيات تُشكِّل بحقٍّ الإرهاصات الأساسية التي أسهمت بشكل أو بآخر، في تشييد صرح هذه النظرية(جمالية التلقي).

- **نظرية التلقي:**

بعد الاطّلاع على مختلف الاتجاهات والإرهاصات التي أسهمت في إحداث العلاقة بين النص والمتلقي وليستطيع هذا الأخير تأويل النص وفق تلك التوجّهات. وقبل التطرّق إلى شرح النظرية، والتّعريف بمؤسسيها، وبمنهجها العلمي، رأينا من الضروري توضيح المصطلح، وسبب تسميتها بهذا الاسم.

لم ينكر أحد أنّ التلقي هو العملية المقابلة للإبداع وهو يتطلّب قارئاً مُتميِّزاً ذا ثقافة عميقة وخبرة طويلة تُتيح له سبر أغوار النص والوقوف على أسراره وجمالياته. لكن ما

---

[1] ينظر: روبرت سي هولب، جمالية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل ، 140-141.

[2] المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية، ص80.

يسترعي الانتباه ويستدعي وقفة متفحصة، هو ذلك المصطلح المستخدم عنواناً لهذه النظرية "Réception Theory" أي نظرية الاستقبال *، وهو مصطلح لم يَعتد عليه نقّاد العرب شرقاً وغرباً، حيث أنّ المادة اللّغوية بمشتقاتها في العربية، وتصريفاتها في الإنجليزية، تشترك في معنى الاستقبال والتلقي معاً.

ففي العربية نجد الفعل « لقى: لَقِيَ، يَلْقَى لقاءً ولِقايَةً(...) ولقى فلانًا: استقبله صادفه ورآه (...) تَلَقَّى الشيء بمعنى لقيه استقبله»[1]. و« لقا ولقاه ولقيه، أي استقبله والتلقي هو الاستقبال(...) وتلقّاه أي استقبله، وفُلانٌ يتلقّى فُلانًا أي يستقبله، والرّجُل يُلَقَّى الكلام أي يلقّنه» [2] فدلالة "التلقي" المعجمية كما هو جليّ، تُرادِف بينه وبين "الاستقبال" وفي الإنجليزية يقال: Reception أي: تلقٍّ أو استقبال.

وفي الإنجليزية يُقَالُ " Réception" أي استقبال أو تَلقٍّ،ويقال "Réceptionist" أي مُتَلَقِّيَة تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق "Réceptive" أي متلقٍ أو مستقبل.[3]

---

* ولعل أشهر ما عرفت به نظرية الاستقبال في النقد العربي المعاصر من تسميات هي:
- نظرية التأثير والاتصال، وهي تسمية لنبيلة ابراهيم، نشرته في مجلة فصول سنة 1984.
- جمالية التلقي والتواصل الأدبي: مدرسة كونستانس الألمانية، وهي ترجمة سعيد علوش في مجلة الفكر العربي المعاصر سنة 1986. حيث اكتفى بنقل بعض أفكار ياوس في مقاله.
- نظرية الوقع الجمالي، وهي ترجمة أحمد المديني لبعض أفكار "إيزر" الواردة في كتابه " فعل القراءة" حيث كان ذلك سنة 1987.
- نظرية الاستقبال، وهي ترجمة رعد عبد الجليل جواد لكتاب الناقد الإنجليزي "روبرت سي هولب" Réception Theory وكان ذلك سنة 1992.
- جمالية الألفة وأحياناً نظرية "التقبل" وهي تسمية شكري المبخوت في كتابه" جمالية الألفة(النص ومتقبله في التراث النقدي) الذي صدر سنة 1993.
- نظرية التلقي مقدمة نقدية ، وهي ترجمة عز الدين اسماعيل للكتاب الناقد الإنجليزي" روبرت سي هولب" Récéption Theory وكان ذلك سنة 1994.
- نظرية جمالية التجاوب في الأدب، وهو العنوان الفرعي الذي ذيل به حميد لحمداني والجلالي الكدية ترجمتهما لكتاب "فولفانغ إيزر" فعل القراءة وذلك سنة 1995.
- قراءة النص وجماليات التلقي، وهو عنوان كتاب محمود عباس الواحد، للتعريف بهذه النظرية حيث يشير بـ " قراءة النص" إلى جهود" إيزر، و" بجماليات التلقي، إلى جهود ياوس . وكان ذلك سنة1996.

(1) لويس علف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثولكية، ط19، بيروت، دت، ص731.

(2) ابن منظور ، لسان العرب، ، مج13، ص227.

(3) Paul Robert, Le petit Robert , Nouvelle édition millésime,Paris-France, =

لكن يبقى "التلقي" في أبسط تعريفاته يدلّ على« تفاعل الناقد والشاعر والجمهور والرّواة مع النص من دون الالتفات إلى صاحبه»[1].

والفرق بين الاستقبال و بين التلقي، يتعلّق بطبيعة الاستعمال عند العرب، وبالإلف والعادة بالنسبة للأذن الأجنبية، فالعرب كثيراً ما يستخدمون مادة "التلقي" بمشتقاتها مضافة إلى النص، وخير دَلِيلٍ نستشهد به على ذلك القرآن الكريم، الذي تُذكَر فيه كلمة "الاستقبال" قَالَ تَعَالَى: ﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلْقُرْءَانَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ ۝٦﴾ [النمل:06] .

وفي قوله تعالى: ﴿فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ۝٣٧﴾ [البقرة: 37].

وفي قوله تعالى أيضا: ﴿إِذْ يَتَلَقَّى ٱلْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلْيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٌ ۝١٧﴾ [ق: 17].

وقوله تعالى: ﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُۥ بِأَلْسِنَتِكُمْ وَتَقُولُونَ بِأَفْوَٰهِكُم مَّا لَيْسَ لَكُم بِهِۦ عِلْمٌ وَتَحْسَبُونَهُۥ هَيِّنًا وَهُوَ عِندَ ٱللَّهِ عَظِيمٌ ۝١٥﴾ [النور: 15].

فمصطلح التلقي في النص القرآني، يدلّ على إيحاءات وإشارات للتّفاعل النّفسي،والذهني مع النص، إذ ترد هذه المادة، مرادفة أحياناً لمعنى الفهم والفطنة، وهي مسألة ما فتئ بعض المفسرين يلمحون إليها [2] .

أمّا مصطلح "الاستقبال"* فأصبح في هذه النظرية غير مألوف لدى العرب، في دراستهم الأدبية، إلا أنّهم كانوا معتادين عليه كثيراً في" إدارة الفنادق"، بالنسبة للأذن الأجنبية فإنّ موضع الاستقبال قد يبدو أكثر ملاءمة لإدارة فندق منه إلى الأدب ، وهذا ما جعل أكثر المشتغلين بالنظرية يشعرون بقلق كبير في مختلف المدارس الغربية، نظراً للحوار الطويل الذي أشغلهم كثيراً حول مشكلة التّمييز بين دلالة الاستقبال والاستجابة ، وأساس المشكلة

=2012 ,p2138.

(1) مريم محمد جاسم المجمعي، نظرية الشعر عند الجاحظ، دار مجدلاوي، عمان ، 2009، ص235.

(2) ينظر: القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، م1، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط3، 1967، ص221.

* من جملة الدراسات الجامعية التي اهتمت بمصطلح "الاستقبال" نذكر الدراسة الموسومة بـ: "المشكلات التاريخية والاجتماعية لاستقبال الأدب"، وهي تهدف عند نقاد الغرب إلى توضيح طبيعة الأزمة وإصلاحها، وبعد هذه الدراسة، كثرت البحوث والدراسات حول هذا المصطلح، أو ما يرادفه في الجامعات، وامتلأت دور النشر، بشتى الكتب والعناوين في هذا المجال.

عندهم في أنّ هذا المصطلح الجديد، قد يُجرِّد القارئ في علاقته بالنص من معنى الاستجابة، أو يُجرِّد النص من معنى التّأثير في القارئ.[1]

ولكن ما نفهمه من خلال مضمون هذه النظرية من ناحية، ومن خلال الفضاءات العقلية والسياسية، التي رافقت نشأتها في الأدب الألماني من ناحية أخرى، يجعلنا نُدرِك أنّ لُبّ المشكل بين المتحاورين لا يَتمثّل في انعدام التّأثير المتبادل، بل أساسه الصراعات المذهبية الشديدة التي كانت ناشبة بين المذاهب الرمزية، والبنيوية، والجمالية والماركسية،والشكلية الروسية، وعليه فإنّ النظرية كانت رافضة لمناهج تلك المذاهب في ألمانيا بصفة عامّة، وللإتّجاه الماركسي بصفة خاصّة، ولعلّ اختيار مصطلح الاستقبال بالذات، كان يُمثِّل لدى أصحابه معنًى من معاني التمرّد على النقد الماركسي بشكل خاص.

- **مفهوم نظرية التلقي:**

إنّ التأريخ لنظرية نقدية ما، يصطدم دائماً بجملة من الصعوبات، ذلك أنّ النظرية لا تولد متكاملة، كما أنّ هناك فروقاً زمنية، تفرض نفسها بدءًا بالإرهاصات وليس انتهاء ببيان ميلادها. فبعد شرح المصطلح وإدراك الفرق بين التلقي والاستقبال ومعرفة دلالة كلّ منهما فإنّه يتعيّن علينا التطرّق إلى شرح نظرية التلقي التي« ارتبطت بتحوّل مهمّ في الدراسات الأدبية والمناهج النقديّة فعمّقت العلاقة بين النص والقارئ ودعت إلى إعادة النظر في القواعد القديمة»[2]. كما أنّها كانت « صدى للتطوّرات الاجتماعيّة والفكريّة والأدبيّة في ألمانيا الغربيّة خلال الستينيات المتأخرة»[3] .

وعليه فإنّ المُطَّلِع على الفكر النقدي الحديث في أوروبا، لا يَجِدُه فكراً خالصاً من كلّ الاتجاهات الغربية التي كانت سائدة آنذاك وإنّما تتداخل فيه مفاهيم مختلفة تحمل جوانب أدبيّة، ومذهبيّة وسياسيّة مُعقَّدَة، يصعب على الفكر التعامل معها، لرؤية أو نظرية نقدية مجرّدة من البواعث والنزاعات الفكرية المعاصرة. ونتيجة لهذه الظروف السائدة، نشأت نظرية "الاستقبال" في ظلّ هذا الصراع الذي عانت منه ألمانيا الغربية بسبب النظام الماركسي السائد عند شقيقتها ألمانيا الشرقية، لأنّ هذا المفهوم ارتبط بالصراع الذي واجهته ألمانيا

---

(1) ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي(دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1996، ص15.

(2) فوزي سعد عيسى، جماليات التلقي(قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2014، ص05.

(3) سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004، ص380.

الغربية مع ذلك النظام، ولهذا كانت المعسكرات الماركسية، وخاصّة في ألمانيا الشرقية من أشدّ المعارضين لهذه النظرية [1].

ونَتَجَ عن ذلك، اتّهام كل فريق للآخر، وحمله تبعة الأزمة التي آل إليها الأدب بصفة عامّة وانحراف القارئ فكريًّا في تعامله مع النص بصفة خاصّة. فتعتبر هذه النظرية من حيث النشأة ثورة على النظام الذي أحكم على المتلقي فجعله منقاداً بهذه الآداب الجبرية فترة طويلة في ألمانيا، وإنّها بهذه النظرة أصبحت مُهيَّأة للتّعايش السلمي مع نماذج الأدب الغربي بمختلف أجناسه، ولغاته وأصبح منهجهم النقدي يرتكز على استقبال النص بطرق شبه التّفسير والتّحليل المبني أساساً على لغة العمل الأدبي، وما تتميّز به من رموز ودلالات موحية .[2]

والنظرية تعتبر «حركة مناقضة لمسيرة الحركات النقديّة التي رفضت الاشتغال على لغة النص وطرقه التعبيرية، واتخذت من الأسطورة شعاراً لها، في أيّ مقاربة نصيّة،فأصبحت بذلك تسبح في اللاوعي الإنساني البعيد تاريخه عن كل فائدة، أو قيمة مرجوة »[3]. ويعني ذلك أنّ نظرية التلقي أو الاستقبال هي حركة تقويم انحراف الفكر النقدي،لترجعه إلى قيمة النص، وإلى أهميّة القارئ لتكسر الحواجز المفتعلة التي أثارها المذهبان الرمزي والماركسي. وعليه فإنّ نظرية التلقي قد « ظهرت في مناخ من التّغيير والإصلاح كما كانت هي نفسها نذيراً بتحوّل حاسم في مناهج النقد الألماني في حقبة ما بعد الحرب»[4].

إذن يتضح لنا من خلال ما سبق، أنّ نظرية التلقي أو الاستقبال تعتمد على عنصرين أساسيين هما القارئ والنص. فالقارئ في منظورها يحتلّ المرتبة الأولى في عمليّة التلقي الذي « بتجربته في قراءة القصيدة ومدى استجابته لها وما تُحدِثُه من تأثير في نفسه وكيفية إدراك الفضاء الذي تحلّق فيه والعالم الذي يصوغه الشاعر ويدور في فلكه وكيفية ملء الفجوات التي توجد في النص»[5] فالعلاقة بين القارئ وبين النّص كما هو معمول به في التلقي الماركسي، ليست سلبية كما هي سائدة في المذهب الرمزي، بل هي علاقة تنبذ

---

(1) ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص16.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص17.

(3) حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، ص42.

(4) رامان سلدن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي – من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية–، مراجعة، ماري تيريز عبد المسيح، العدد 1040، المجلس الأعلى للثقافة، 2006، ص480.

(5) فوزي سعد عيسى، جماليات التلقي، ص05.

التقيّد والانصياع، وتعتنق الحرية سبيلاً لها، كما أنّها أهملت دور صاحب النص،فَغَضَّت الطرف عنه، وعن حياته. لأنّ العمل الأدبي في مجال دراستهم، حينما يرتبط بصاحبه، لا يخضع لعملية الإدراك « والإدراك، وليس الخلق(...)الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنتج للفن»[1].

على العموم، يُؤرِّخُ دارسو الأدب لميلاد نظرية التلقي في ألمانيا أواسط الستينيات في إطار جامعة "كونستانس" ، التي دعت إلى التّركيز على عمليات قراءة النصوص الأدبية وتلقيها، بدلاً من المناهج التقليدية التي تركِّز على عملية إنتاج النصوص، أو فحصها فحصاً دقيقاً، فقد منحت للقارئ سلطة غير مسبقة كان محروماً منها مع المناهج التقليدية السابقة وحتى الحديثة منها. إلاّ أن هذه النظرية« لم تُعرَف في الإنجليزية بشكل كافٍ حتى الثمانينيات، إذ كانت لبعض الوقت كما يرى هولب أكثر تجانساً في فرضياتها النظرية ونظرتها العامة من نظيرتها الأمريكية»[2] . حيث يعتبر "هانز روبرت ياوس" المؤسس لجمالية التلقي* ، فهو من الذين« يضربون على وتر واحد طبقاً لبول ديمان»[1]، إلى جانب

---

(1) ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص30 – 32.

(2) حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر / قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008، ص26.

* تقوم جمالية التلقي على مايلي:

- القارئ هو المستهدف في أي عمل أدبي ولا قيمة لذلك العمل إلا في أثناء قراءته. لأن القراءة بتحقيق التفاعل بين القارئ ومادة النص المكتوب تبعث الحياة في حروفه وكلماته الميتة.
- إنّ النص الأدبي، بطبيعته المجازية، نص مفتوح يسمح بتعدد القراءات. وهذا التعدد هو الذي يخصب النص ويُغنيه وفي هذه المسألة تلتقي نظرية التلقي مع التفكيك.
- القراء لا يتساوون في نظرتهم إلى النص، فقد تم تقسيمهم على ثلاثة:

أ- القارئ العادي وهو الذي لا يقدم أي إضافة للنص، وهذا قارئ سلبي.

ب- القارئ العارف أو المهتم وهو الذي يستطيع بما أوتي من خبرة إعادة إنتاج النص الأدبي نفسه.

ت- القارئ الناقد وهو الذي لا يستطيع إنتاج النص في نفسه فقط بل على الورق أيضاً. أي أنه قادر على صياغة النص من جديد في قراءة تؤثر بدورها في قارئ آخر من النوع الأول أو الثاني. وهذه القراءة يسميها أقطاب مدرسة" كونستانس" القراءة المنتجة، إذ هي ضرب من المراوغة والتجسس على الكلمات ، وهي بحث عن المضمر واقتحامٍ للمجهول.

ث- لا وجود لقراءة محايدة، ولابد من توفر الحد الأدنى من الموضوعية لدى القارئ الجيد ليتمكن من إعادة بناء السياق المناسب للنص، وموضوعية الناقد لا تُقاس إلاّ بدقته في تطبيق=

آخرين أمثال: إيزر، ستانلي فيش، وهولاند....وغيرهم. إذ يُصرِّح بذلك ياوس مُوضِّحاً أنّه منذ 1966 استعارت جمالية التلقي من" **هانس جورج جادامير**" فرضيات فلسفته التّأويلية خاصية الموضوعية في مناهج التّأويل المتداولة في تدريس الأدب[2] .

ثم توالت الطروحات النظرية والممارسات الإنجازية، حتى اتّضحت معالم هذه النظرية متكاملة في كتابين، كتاب لـ"إيزر" الموسوم بـ" فعل القراءة" الذي صدر سنة 1976،وكتاب "ياوس" "جمالية التلقي" الذي صدر سنة 1978. حيث اهتمّ الناقد الأوّل بالبعد النصي والفردي لقراءة النصوص ، بينما انشغل الثاني بالبعد التاريخي للقراءة [3] .

حتى وإن ظهر تباينٌ في الطّرح بين الناقدين (ياوس وإيزر)، فإنّ أبحاثهما المشتركة في إطار جامعة "كونستانس" كانت موحّدة للنهوض بنظرية نقديّة تُعيدُ الاعتبار للقارئ، فهذه النظرية على العكس من ذلك، يجب أن تُفهَمُ أنّها مُعبِّرة عن تماسك،ووعي،والتزام جماعي، وبالمعنى الأكبر فإنّها ردّ فعل للتطورات الاجتماعية،و العقلية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال فترة نهاية الستينات...انبثقت كمجموعة تحاول على كلا المستويين التّنظيمي والنّقدي التدخّل في إنتاجية تبادل الأفكار بين المدافعين عنها. بالإضافة لذلك فإنّ العديد من المؤمنين بهذه الحركة النقدية مرتبطون بجامعة "كونساتنس" إمّا كأساتذة أو خريجين أو من المشاركين في المؤتمرات نصف السنوية [4] .

1-2- المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي:

شاع بين الباحثين والدارسين أنّ المصطلحات هي مفاتيح العلوم، فلا يمكن الولوج إلى أيّ نظرية دون الإلمام بجهازها الاصطلاحي الذي يحمل في ثناياه مفاهيمها « ولابدّ من

=النموذج التأويلي الذي اختاره.

ج- يرفض أصحاب نظرية التلقي أيّ معيار إيديولوجي سابق لأنّ الإيمان ببعض المعايير الإيديولوجية يؤثر في تفاعل النص والقارئ وربما يُعيق هذا التفاعل عندما تتحول هذه المعايير إلى موضوع يُنشِده القارئ في النص، بينما القراءة الجيدة هي التي تقوم على التوفيق بين ما لدى القارئ من معارف أو خبرة وبين نسيج النص الداخلي.(ينظر: ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص120-121).

(1) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص99.

(2) حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، ص43.

(3) ينظر: لحمداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 2003، ص114.

(4) ينظر: روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، ص70.

تأكيد العلاقة الجدلية بين المفهوم (حزمة المعارف والخبرات) والمصطلح، فالمفهوم يسبق المصطلح، والمصطلح يبلور المفهوم ويكثفه ويبرزه ويُؤَطِّر وجوده»[1] .

وبِتَتَبُّعِ مسارات البحث عن المفاهيم الجديدة التي أرستها جمالية التلقي، يلزم الأخذ بعين الاعتبار ازدواجية المسار لهذه النظرية، ذلك أنّ " إيزر" اهتمّ بإشكاليات القراءة، بينما ركزّ "ياوس" اهتمامه على التلقي التاريخي للنصوص، وهذه الازدواجية لا تُمثِّل تناقضاً في الطرح، بقدر ما هي تَنَوُّع في آليات البحث، ذلك أنّ الباحثين ينطلقان من مدرسة نقديّة واحدة، كما أنّ مرجعياتهما واحدة مع التّفاوت في التّأثر بأعلام المرجعيات...لكنّا سنقتصر على الحديث عن أهمّها : أفق التوّقع(الانتظار)، القارئ الضمني، .... وهي التي لها صلة وطيدة مع بحثنا ولأنّ مقام البحث لا يسمح بذكرها جميعاً.

2-أ- ياوس ومفهومه لأفق التوقع لدى القارئ(أفق الانتظار):

لقد صاغ النّاقد الألماني "هانز روبرت ياوس" مجموعة من المقترحات في نهاية الستينات عُدَّت الحجر الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره والوقوف عند إشكالياته، وقد صيغت « هذه المقترحات في محاضرة عام 1967 في جامعة كونستانس تحت عنوان: لماذا ولأيّ هدف تتمّ دراسة تاريخ الأدب؟ »[2] .وبهذا يمكن القول إنّ " ياوس" هو المُنظِّر الذي طوّر التلقي بوصفه ظاهرة تاريخية.

وضمن هذا الإطار حاول "ياوس" الإجابة عن عدد من التّساؤلات مثل: ما وظيفة الأدب اليوم؟ وما هو المَعنى الذي يمكن أن يأخذه البحث الحالي الذي يتناول العصور الماضية؟ لماذا يُصبِح عمل بعينه أو مؤلّف بعينه مشهوراً؟ وكيف استمرّت هذه الشهرة حقباً من الزمن؟ وما هي العوامل التي تزيد من هذه الشهرة أو تقلّل منها؟ أو بصيغة أدق: كيف يمكن التّمييز بين تلقي الأعمال في زمن ظهورها وتلقيها في الزمن المعاصر؟ . أسئلة وأخرى جاءت ضمن رغبة " ياوس" في الانطلاق من النقطة التي توقّفت عندها الشكلانية والماركسية، والتي مارس فيهما القارئ دوراً محدوداً حيث « عاملت الماركسية القارئ – كما عاملت المؤلّف- في إطار موقعه الاجتماعي، وسعت للتعرّف عليه في تركيبة المجتمع الذي يمثّله. بينما اعتبرت الشكلانية القارئ مستقبلاً يتبع إرشادات النص ليُميِّز الشكل الأدبي، ويكتشف الإجراء الأدبي»[3]. وبهذا كانت محاولة "ياوس" اقتراح نموذج جديد في دراسة

---

(1) شكري عزيز الماضي ،في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2005، ص205.

(2) روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، ص71.

(3) ميساء زهدي الخواجا، تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السيّاب، ص15.

تاريخ الأدب يقف بين الماركسية والشكلانية لتصبح العلاقة بين العمل الأدبي والقارئ جمالية وتاريخية في الوقت نفسه.

يعتبر مفهوم أفق الانتظار (Horizon D'attente) أو أفق التوقع، كما يحلو للبعض أن يترجمه، أطروحة مركزيّة ومبدءًا تنظيميّاً في صلب مشروع "ياوس" النظري، «فهو يُمثّل الأفق الواسع الذي عن طريقه تكتمل عملية بناء المعنى، وتحديد المراحل الأساسيّة للتّحليل، وجعل القارئ عنصراً أساسيّاً في إنتاج المعنى بواسطة العمل التّأويلي الأدبي الذي يُعَّدُ عنصراً من عناصر تحقيق اللّذة » [1] . أو بتعبير آخر هو« نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أيّ نص»[2].

وتجدر الإشارة إلى أنّ مقولة " أفق الانتظار" ليست من اكتشاف "ياوس" وإنّما تعود أصولها الفلسفية إلى "غادامير" الذي يقول بوجود علاقة تَلازُمِيَة بين الأفق التاريخي والفردي،وفي علاقة الأفق الحاضر بآفاق الماضي،« يفق أفق الحاضر في حالة من التكوّن المستمر لأنّ القارئ يختبر دائما ميولاته، وأهمّ شيء في عملية الاختبار هو التقاء القارئ مع الماضي، بغرض فهم المنطلقات التي انحدر منها. وعليه لا يمكن أن يوجد أفق الحاضر دون الماضي، ولا يقف أفق الحاضر بعزلة عن الآفاق التاريخية المكتسبة. إنّ الفهم باستمرار هو عملية التقاء هذه الآفاق التي يفترض وجودها في عزلة»[3].

إنّ حديث "غادامير" هذا يُحدِّد أهميّة الأفق في عملية التلقي،أو استقبال النص أو إنتاج المعنى. حيث أنّ معنى النص يتحدّد بصورة مسبقة بواسطة الأفق. وبحكم أنّ الأفق يتميّز بالتغيّر والاستمرارية، يعني ذلك لا وجود لقراءة صحيحة أو نهائية. من هذا المنطلق فإنّ دور السياق هو تحديد خصوصية معيّنة لخلفية القارئ، التي تحدّد من طلقاته المعرفية في تلقّي النص أو إنتاج المعنى،« فالتّاريخ والثّقافة والسيّاق والأفق كلهّا في حالة حركة،وفي نفس الوقت فإنّ معنى النص، وهو لا نهائي مفتوح يرتبط بالزمن والتاريخ ولا يمكن وصفه بالّثبات Temeless، لأنّ تفسير النص وتحديد المعنى يقررّهما أفق المتلقي القارئ للنص،الأفق الذي يحدّده سياق تاريخي زماني Timely»[4].

---

(1) ينظر: ميساء زهدي الخواجا، تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السيّاب ص45.

(2) فوزي سعد عيسى، جماليات التلقي، ص05.

(3) فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة،عالم الكتب الحديث،الأردن، 2010،ص36.

(4) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة "من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،1990، ص284.

إنّ المهم هو أنّ " غادامير" يُؤكّد على أهميّة العلاقة العضوية بين أفق الحاضر وآفاق الماضي. وهي العلاقة ذات الأهمية القصوى في نظريات القراءة واستراتيجية التفكيك.

أمّا "هيدجر" و" هوسرل" (فلاسفة التأويل الجماليين)، فهم يرون أنّ العودة إلى المعرفة التاريخية تتمّ قبل كل شيء بالتّفكير المنهجيّ حول تاريخية الفهم. فهذا الفهم يَتَطَلَّبُ أن نضطلع بمهمّة تحقيق التّوافق بين أفق الماضي وأفق الحاضر، لكي نُحقِّق بذلك من جديد ثلاثية التّأويل: "الفهم والتّفسير والتّطبيق"، ويصبح بذلك مفهوم الأفق أساسيّاً في عملية التّأويل الفلسفي والأدبي والتاريخي، ولا يمكن تحديد أفق الفهم بما كان يقصده المُؤلِّف، ولا بأفق المرسل إليه الذي كتب النص أساساً من أجله، وهو القارئ الأصلي، و إنّ عملية الفهم عند التأويليين لا تقوم على تحويل الذات للغير،ولا على مشاركة مباشرة من الواحد للآخر نفهم نفهم ما يقوله أحدهم هو أن نتفاهم على الشيء بذاته، لا أن نتحوّل إلى الغير،ونُعيدُ من جديد ما قد عاشه [1] .

وعلى ضوء هذا التصوّر تُصبِح العلاقة بين النص والقارئ خاضعة لمنطق السؤال والجواب، حيث يكون النص جواباً عن سؤال و بتعبير آخر فالقارئ لا يُدرِك من النص سوى ما يعنيه، بيد أنّ جواب النصّ عن سؤال القارئ لا يكون دائماً كافياً. فالنصّ نفسه يطرح أسئلته التي تتطلّب بدورها جواب القارئ عنها.فينتج عن ذلك أنّ منطق السؤال والجواب يتمظهر في شكل حواري، مادام الأمر يتعلّق بسيرورة تأويلية. لذلك « فإنّ فهم النصّ الأدبي يعني بشكل أعمّ أفق الأسئلة والأجوبة التي تُشكِّل في نهاية الأمر نصًّا جديداً بالنسبة للقارئ» [2] .

من هنا، نستطيع القول إنّ أيّ عمل أدبي مهما كان- إبداعيًّا أو نقديًّا- يتحرّك وفق جدلية السّؤال والجواب: السّؤال الذي يطرحه النص، والجواب الذي يقترحه القارئ. حيث يرى "ياوس" أنّ الأعمال الأدبية العظيمة تُظهِر لبّ المشكلة الكامنة في العلاقة بين السؤال الذي يطرحه النص، والجواب الذي يُعطَى له« فحينما لا يكتفي المفسِّر أو المؤوِّل الجديد بالجواب أو المعنى السابق. يحاول إعطاء جواب جديد عن السؤال المُتَضَمَّن في النص. وهذا أمر ممكن مادامت بنية النص تبقى مفتوحة، وغير محددة، وتُمكِّن من إعطاء تفسيرات تتجدّد باستمرار»[3] .على غرار من ذلك نجد"رولان بارث" الذي يرى« أنّه على كلّ عصر أن يحاول إعطاء جوابه الخاص، ليس الجواب الذي أُعطيَ للنص من قبل، لكن الجواب

---

(1) ينظر: المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، ص85.

(2) حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، ص44.

(3) H.R.Jauss:pour une esthétique de la réception, op.cit, p123-124.

الذي يتداخل فيه الحاضر والماضي»[1] .كما نجد أنّ أفق الانتظار هو« استنطاق لمصطلح الأفق التاريخي لدى غادامير»[2] ، إلى جانب مفاهيم أخرى وظّفتها نظرية التلقي، وهي مأخوذة من الحقل التاريخيّ أو الفلسفيّ، أو الدراسات الأدبيّة.

وقد خالف" ياوس" البنائيين في مفهوم التاريخ فهم يرون تاريخ الأدب أنّه تطوّر داخلي للبنية ، بينما " ياوس" وضع « التطوّر خارج البنية في الحلقات التاريخيّة للتلقي في فكر جديد يجعل مفهوم التلقي يكون عبر "أفق الانتظار"»[3].

- **إعادة بناء أفق الانتظار:**

لقد لفت "ياوس" الانتباه إلى مصطلح إعادة بناء أفق الانتظار أوما يسمّى بـ " تغيير الأفق" أو" بناء الأفق الجديد" أو" تعديل الأفق" عن طريق وعي جديد يُطلَق عليه" المسافة الجمالية Ecart Esthétique ، التي تفصل بين أفق الانتظار التاريخيّ السابق والعمل الجديد .

وتغيير الأفق لدى المتلقي لن يتمّ إلاّ بواسطة التّعارض، وخيبة الأمل بالنسبة للقارئ في عدم تحقيق المطابقة بين معاييره السّابقة مع معايير العمل الجديدة، ومن خلال عدم المطابقة بين الأفقين المتعارضين تتحرّك في ضوئه الانحرافات عمّا هو معتاد، وهذه الخيبة وذلك التّعارض يُدعَى" بالمسافة الجمالية" أي« المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفاً والعمل الجديد حيث يُمْكِن للتلقي أن يُؤدِّي إلى تغيير الأفق بالتّعارض الموجود مع التجارب المعهودة»[4] .

وبناءً على ما سبق، فإنّ محاولة إعادة بناء أفق الانتظار خاصّة بالقارئ الفيلسوف، يضع أمامنا اعتراضاً أساسياً: إذ كيف يمكننا إعادة بناء أفق انتظار تفصلنا عنه عِدَّةُ قرون؟ ثم إنّ إعادة تركيب القارئ الحقيقي تعتمد على « بقاء وثائق تلك الحقب، إلا أنّنا كلمّا رجعنا إلى الوراء في الزمن، أصبح التّوثيق نادراً، وهل يمكن القول إنّ: إعادة التركيب تتطابق مع القارئ الحقيقي لذلك الزمن»[5].

بالرغم من هذه الاعتراضات، فإنّ "ياوس" يُؤكِّد بأنّ أفق الانتظار يمكن أن يُعادَ بناؤه انطلاقاً من ثلاثة عناصر:

---

(1) H.R.Jauss:pour une esthétique de la réception, op.cit, p123-124.

(2) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي ، أصول... وتطبيقات، ص45.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه ، ص46.

(5) عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2011، ص17.

- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عند الجنس الذي ينتمي إليه النص.
- شكل الأعمال السابقة وموضوعاته التي يفترض معرفتها.
- التّعارض بين اللّغة الشعريّة واللّغة العمليّة أي التّعارض بين العالم التّخيلي والواقع اليومي. تعارض يسمح دائماً للقارئ بأن يُفكِّر في السير بقراءته إلى الأمام. وهذا العنصر الأخير يعطي للقارئِ إمكانية إدراك المؤلّفات الجديدة.[1]

وبالتأمّل في هذه العناصر، يظهر لنا كيف أنّ بعضها ينتمي إلى المتلقي،وبعضها الآخر يُؤَوَّل إلى النص، مما يدلّ، في المحصلة على أنّ تلقي العمل الأدبي يُمثِّل تفاعلاً حيوياً بين خصائص النص من جهة، وأفق انتظار القارئ من جهة أخرى.

وعليه، فإنّه يمكننا الاستفادة من هذه التصورات التي طرحها "ياوس" في محاولة إعادة بناء أفق انتظار الفلاسفة، وذلك انطلاقاً من النقط التالية:

- تحديد ثقافة الناقد الفيلسوف، وتوجّهاته الفكرية.
- رصد الحركة الأدبيّة والثّقافية التي عاصرها الفلاسفة.
- تحديد الأنماط الأدبيّة والنقديّة السائدة في عصرهم.
- إبراز المسافة الفاصلة بين الشعر اليونانيّ، والقارئ العربيّ.
- تحديد طبيعة المقروء له الذي وجّهت إليه شروح الفلاسفة وقراءتهم لفن الشعر.

وقد أوجز "ياوس" الحديث عن العناصر السابقة، حين قال:« إنّ الطريقة المثلى للإجابة عن السؤال الفيلولوجي، والمُتعلِّقة بكيفية معرفة الطريقة التي يمكن أن يفهم بها النص. هي وضعه في سياق المؤلّفات الصريحة والضمنية التي يفترضها الكاتب، والمعروفة لدى جمهوره المعاصر»[2] .

وفضلاً عمّا سبق، يمكن أن نضيف حضور الحياة الاجتماعية في قراءات الفلاسفة، خاصّة عند حديثهم عن وظيفة الأدب، وعن المفهوم الأخلاقي للشعر، « الوظيفة الاجتماعية للأدب لا تتجلّى إلاّ إذا ما تقاطعت التجّربة الأدبيّة للقارئ مع أفق انتظار حياته اليومية، وإلاّ إذا ما وجّهت وغيّرت نظرته إلى الكون، وبالتّالي إذا ما أثّرت في سلوكه الاجتماعي»[3].

---

(1) ينظر: أحمد بوحسن ، نظرية التلقي، ص29.

(2) Jauss Hans Robert, Pour une ésthétique de la réception,p64

(3) عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص18.

وحتى لا يقع القارئ في إشكالية المصطلحات المبتكرة على الساحة الأدبيّة، نجد أنّ هناك مفهومين قد يبدوان له أنّهما متشابهان وهما مصطلحا "خيبة الانتظار" و"كسر التوقّع" الذي استعمله الشكلانيون الروس، وهو يعني« المقصدية الفنيّة للانزياحات الأسلوبيّة التي يختصّ بها الملفوظ اللساني وبنية الأدب»[1] .

أمّا مفهوم " خيبة الانتظار" فهو« مفهوم يُشيِّدُه المتلقي لقياس التغيّرات أو التبدّلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التّاريخ »[2] . وبالتالي فمرجعية " ياوس" التّاريخية مرجعية للفهم تمتاز عن التاريخية التقليدية قبل كل شيء بالتفكير المنهجي حول تاريخانية الفهم،وهذا الفهم يتطلب أن تصطلح مهمّة تحقيق التّوافق بين أفق الماضي والحاضر، لكي نُحقِّق بذلك ومن جديد الثلاثية التّأويلية: الفهم والتّفسير والتّطبيق .

وخلاصة قولنا حول مفهوم " أفق الانتظار" – وما تفرّع عنه– أنّ " ياوس" حاول من خلاله وضع العمل الأدبي في تاريخيته مع الاحتفاظ له– في نفس الوقت – بسماته الجمالية، حيث يحمل العمل الجديد إجابات لأسئلة ومشاكل تركها العمل القديم دون حلّ،ويُقدِّم في الوقت نفسه مشكلات جديدة، ليأتي القارئ الذي يحمل تجربته الخاصّة،فيحاول فهم العمل الجديد في إطار معرفته بأعمال قديمة. وفي الوقت نفسه لم يسلم مفهوم أفق الانتظار من الانتقاد إذ أنّ المسافة بين الأفق والعمل تُعَدُّ معياراً غير كافٍ لتحديد القيمة الأدبيّة، بين تلقّي الروائع وتلقّي الأعمال الأدبيّة العادية.

2–ب– وولفجانج إيزر (Wolfgang Iser) ومفهومه للقارئ الضمني:

يعدّ "إيزر" أحد أقطاب جامعة "كونستانس" الذي أسهم في تطوير نظريّة التلقي ووضع أسسها، فقد كان يُشارك ياوس" في تدعيم ركائز نظرية جماليات التلقي بحيث« عُدّت أفكارهم ومقترحاتهم على مشارف السبعينات تأسيساً لنظريّة جديدة في فهم الأدب»[3].

ولم يكن منحى "إيزر" فلسفيّاً أو تاريخيّاً كما هو واضح عند "ياوس"، وقد اعتمد على مرجعيات متنوعة غَذَّت فرضياته« فاعتمد على مفاهيم الظاهراتية وعلى علم النفس واللّسانيات والأنثروبولوجيا وأفاد من أعمال إنغاردن الفيلسوف البولندي»[4] . وقد خطا (إيزر) خطوات أكثر إيغالاً في إشراك الذات المتلقية في بناء المعنى بواسطة فعل الإدراك.

---

(1) حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، ص46.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،ص121.

(4) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي ، أصول... وتطبيقات، ص48.

إذا كان "ياوس" قد انطلق في البحث في التلقي من زاوية " تاريخ الأدب" ، فإنّ "إيزر" انطلق من مسألة التّفسير والقراءة بصفتهما إبداعاً للمدلول، وبعبارة أخرى من العلاقة بين النص والمتلقي وطبيعة تفاعلهما. فكان« السّؤال الأساس الذي انطلق منه في كتابه " فعل القراءة" هو كيف وتحت أيّ ظروف يكون للنص معنى عند القارئ؟ مع التنبيه إلى أنّ المعنى الذي يتساءل عنه هو ذلك المعنى الناشئ عن التّفاعل بين النص والقارئ وليس ذلك الكامن في النص»[1].

وإذا ما اشترك "إيزر" مع" ياوس" في الاعتراض على المقاربة البنيوية للمعنى التي تُشدّد في جعل بنية النص حاملة المعنى وخازنة له، فإنّه « يفترق عنه في المحرّك النظري أو الإجرائي لمفاهيمه ونظراته ولاسيما في كيفية مقاربة المعنى وبنائه فضلاً عن عنايته في ابتداع مفهوم إجرائي جديد لنظراته هو مفهوم (القارئ الضمني) عوضاً عن(أفق الانتظار) أو القارئ الحقيقي التاريخي لدى ياوس»[2] .

في حين أنّ إسناد القدرة للقارئ من شأنها أن تمنح النص التوافق أو التلاؤم، وأنّ هذا الأخير ليس معطى نصيّا بل هو بنية تتعلّق بالفهم عند القارئ الذي يقوم ببنائها وحده،وبه تحدث الاستجابة والّتفاعل النصي الجمالي. والمقاربة النصيّة تحتاج إلى افتراض فراغات في العمل الأدبي، تشترط هي الأخرى من المتلقي ملءها بواسطة عمله الإجرائي،مرتكزاً في ذلك على مقاربة التّفاعل بين بنية النص، وبنية الفهم لدى القارئ. وبناء على ذلك، فقد صبغ "إيزر" عمله بالصبغة الإجرائية المستفيدة من المقاربة الموضوعية للإنتاج الأدبيّ، لأنّ عمل توليد المعنى ليس معناه إصدار القارئ للمفاهيم الذاتية وإسقاطها على بنية العمل الإبداعي، كما هو الشّأن في التّأويل الانطباعي[3].

والجدير بالذكر أنّ بناء المعنى عند "إيزر" بُنِي على ثلاثة أبعاد: « البعد الأوّل يتمثّل في المظاهر التخطيطية ، أمّا الثّاني هو الإجراءات التي يحدثها العمل الأدبي في عملية التلقي. والبعد الثّالث هو البناء الخاص بالأدب طبقاً لقيود تعمل على تحقيق وظيفته التواصلية، وتحكم تفاعل القارئ وهذا الارتباط التّفاعلي، منبثق من كون النص ينطوي على مرجعيات خاصّة به، ويعمل المتلقي على بناء هذه المرجعية عبر تَمثّله للمعنى»[4].

---

(1) ميساء زهدي الخواجا، تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السيّاب، ص22.

(2) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي ، أصول... وتطبيقات، مرجع سابق، ص49.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، ص48.

إلى جانب هذا، نجد أنّ" إيزر" وظفّ مصطلح" الفراغ" أو" الفجوة" إذ يعني عنده «عدم التّوافق بين النص والقارئ ، وهذه العدمية هي مكمن الاتّصال في بنية العمل القرائي»[1] وبمعنى أوضح أنّ هناك مساحات بيضاء لم يملأها النص ولم يُعطِ فيها رأيه أو يُعبِّر من خلالها عن وجهة نظره، فهي تُشكِّل بذلك جسراً يجب أن يعبر فيه القارئ، وليتمكّن عبر هذه المسافات من الوصول لتلقيح النص وإخصابه.

ولإخصاب النص وتلقيحه وإنشاء مرجعيات العمل الأدبي، وإعادة إنتاجها وتكوينها ينتج " إيزر" جملة من المفاهيم الإجرائية مثل السجّل، والاستراتجية، ومستويات المعنى،ومواقع اللاّتحديد ليوضّح بها التّفاعل بين المتلقي والنص، لملء الفجوات، وسدّ الفراغات، لإنجاز توافق النص وانسجامه الجديد، متأثّراً بمصطلحي "الردّ والتّعليق" عند "هوسرل" والمظاهر التخطيطية لدى انغاردن.

ولعلّ المصطلح الأهم الذي شَدَّ انتباه "إيزر" هو مفهوم "**القارئ الضمني**"، حيث فرّق بينه وبين القرّاء الآخرين الذين استخدمتهم القراءات البنيوية، والأسلوبية، كالقارئ المثالي المعاصر والقارئ الجامع، والقارئ المخبر ، والقارئ المستهدف...وما إلى ذلك*.

فالقارئ الضمني عند إيزر" هو قارئ مُختَفٍ، فهو يعمل على تشخيص كلّ ماهو داخلي في النص، بواسطة عمل التخيّل، لإيجاد فرصة التلقي، هو تصوّر يموقع القارئ في عملية المواجهة مع النص، لإيجاد العلاقة بين العمل الإبداعي والمتلقي، وأنّ هذه العلاقة لا تتحقق إلاّ بعنصر الفهم. فقارئ "إيزر" ليس له وجود حقيقي (...) فهو يجد التوجيهات

---

(1) حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، ص48.

* بيّن "إيزر" بشكل دقيق الفروق التي ينطوي عليها مفهومه– القارئ الضمني– والمصطلحات السابقة على النحو التالي:– القارئ المثالي: هو عنده– إيزر– محض تخيّل، لأنه القارئ القادر على استنفاد معنى التخيل، فهو يفتقد إلى مرتكز واقعي، وهذا نفسه سر جدواه بوصفه تخيلاً .فهو قادر بفضل لانهائية التخيل أن ينسب إلى النص مضامين مُتغايرة بحسب نوع الشكل المطلوب حله.أمّا القارئ المعاصر فيأتي دوره في إطار الأحكام النقدية الصادرة تجاه الآثار الأدبية في حقبة ما، لتعكس وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافي المرتبط بهذه الأحكام يمارس تأمله داخل الأدب، حيث يعمد تاريخ الأدب من حين لآخر إلى شهادات القراء الذين يُطلقون أحكامهم على أثر معين في فترة بعينها، وفي هذه الحالة يكشف تاريخ التلقي عن الضوابط التي تُوجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة الانطلاق لتاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء.أمّا القارئ الخبير هو مفهوم طرحه الناقد" ستانلي فش" من خلال منظور نقدي يتوجه للقارئ سماه" أسلوبيات العاطفة" .وقد حدد "فيش" للقارئ الخبير مجموعة من الشروط. (ولمعرفة هذه الشروط ، ينظر كتاب : عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،ص133–134).

الداخلية لنص التخيّل، ليتيح لهذا الأخير أن يتلقى(...) إنّ القارئ الضمني هو تصوّر يضع القارئ في مواجهة النص، في صيغ موقع نصّي، يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلاً. وبعبارة أخرى فهو يدلّنا على تلك الاستجابات النصيّة الموجودة داخل النص التي يصل إليها القارئ بالممارسة الكشفية التي تدلّ على تحقيق فعل التلقي في العمل الأدبيّ. لذا فالقارئ الضمني « هو ما يدلّ على تحقيق فعل التلقي في النص من خلال استجابات فنيّة»[1] .

ومن خلال ذلك نستنتج أنّ المعنى في مجال التلقي، ولاسيما عند" إيزر" بنية تَتَشَيَّدُ بفعل التلقي، بفضل العوامل الخارجية، ولا يشبه ذلك أيضاً المنهج اللساني الذي يعتمد على بنية بذاتها، إلى جانب ذلك أنّ فعل التلقي تجاوز أسطورة المعنى الجاهز، التي يرمي إليها صاحب النص. وباختصار شديد « المتلقي هو الذي يُولِّد المعنى، وعملية التوليد لا تتمّ إلاّ بالكشف والتّأويل الذي تُمليه معطيات النص الداخلية والخارجية » [2].

إذن فالقارئ الضمني هو نقلة فريدة من نوعها، نظراً للصبغة الإجرائية التي يصبح التلقي بسببها بنية نصيّة أخرى، تستدعي أن يكون هناك حوار بين النص والقارئ، مراعاة للاستجابات الفنية التي يفترضها فعل التلقي في عمل الكاتب، وإذا تحقّق بينهما هذا الحوار ،فإنّ المعنى سيصبح مكتملاً عن طريق علم التّأويل، المرتكز على الفهم والإدراك، في اختبار المعاني المناسبة والقريبة من فضاء النص سدًّا لفراغاته. والتلقي ليس عملية إجرائية سهلة يُرادُ منها القراءة السطحية التي تُقَيِّد النص وتُسيِّجُه بمعانٍ محددة، بل هو عملية تستند إلى جملة من المبادئ الأساسية التي لا يمكن للقارئ الاستغناء عنها.

وفضلا عن ذلك، نجد أنّ "إيزر" قد شرع في بسط تصوّره حول القارئ الضمني،بعد أن لاحظ أنّ الأنماط التي اقترحها باقي النّقاد لمفهوم القارئ تواجهها مشكلة استحالة تطبيقها. فقال :« يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدّد مسبقاً بأيّ حال من الأحوال طبيعته أو وضعيته التاريخية، ويمكن أن نسمّيه نظراً لعدم وجود مصطلح أحسن: القارئ الضمني، إنّه مُجسِّد كلّ الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي تجريبي،بل من طرف النص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور مُتأصِّلة في بنية النص،إنّه تركيب لا يمكن مطابقته مع أيّ قارئ حقيقي»[3].

---

(1) ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي ، أصول... وتطبيقات، ص51.

(2) حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، ص49.

(3) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظريّة جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحمداني والجلالي الكديّة، ص29-30.

إنّ هذا المفهوم الذي يعطيه "إيزر" للقارئ يضع منهجية بحثنا في مأزق، فكيف يمكن التّوفيق بين الأخذ بمفهوم القارئ عند "ياوس"، باعتباره ذا وجود تاريخي محدد وذا وجهة نظر محددّة وملموسة تكمن في أفق انتظاره الذي يتقاطع مع حياته اليومية، وبين مفهوم "إيزر" للقارئ باعتباره كامناً في بنية النص؟ .

إذا يمكننا تجاوز هذه الهوّة من خلال الدراسة المفصّلة التي عقدها "إيزر" لشرح مفهومه حول ما أسماه بـ(وجهة النظر الجوالة). فيا ترى ما المقصود بهذا المفهوم؟ وكيف نظر إليه "إيزر"؟

- **وجهة النظر الجوالة:**

تقوم" وجهة النظر الجوالة"* على أسس منطقيّة وتجريبيّة وذلك أنّ النص الأدبي مثله مثل القطعة الموسيقية لا يمكن إدراكه بكامله دفعةً واحدةً، نظراً إلى طبيعته الخطيّة الزمنية المباينة للطبيعة الثانية للموضوعات المعطاة في الواقع مثل(النحت). ومن ثمّ« لا يمكن إدراك معاني النص إلاّ عبر قراءة متتابعة ومراحل متساوقة، فالعلاقة الموجودة بين النص والقارئ هي غير تلك العلاقة المُتحكِّمة في الموضوع. والملاحظ أنّها تفترض قارئاً له وجهة نظر متحركة، تتجوّل عبر موضوعها(الذي هو النص)، وهذه الوجهة المتحركة هي ما يضمن الطبيعة الخاصة للموضوع الجمالي في التّحليل التّخيلي»[1].

لذا فإنّ إدراك دلالة النص في منظور وجهة النظر الجوالة لا يَتِمُّ إلاّ عبر مراحل،باعتبار أنّ مرحلة معينة لا تمنح كل شيء، وإنَّمَا تُقَدِّمُ مظاهر معيّنة من الموضوع الذي ينبغي تشكيله على ضوء كلية النص، ومن ثمّ لا تستطيع أيّ مرحلة أن تدّعي أنّها تُطابِق معنى النص أو تُمَثِّلُه.

فالنص تركيب خاص لمفردات اللّغة والعناصر الخارجية، ويفرض تركيبه هذا على

---

* إن مفهوم وجهة النظر الجوالة قد تأثر بالنظرة الجشطالتية التي تؤمن بالتصور الكلي للعمل وتطالب بالنظر في علاقة الأجزاء ببعضها، إيماناً بأن إدراك الجزء متوقف على إدراك بقية العناصر، كما أنها تدعو القارئ إلى أن يصبح مساوياً للبنى والأنماط، بما أنه يعيد دائماً ترتيب أوراقه، ويصحح بؤرة اهتمامه وفق ما تمليه التكوينات الجشطالتية، فإن هو أغلق بنية ما، عاد كل ما سواها كخيارات أخرى عليه أن يأخذها في الاعتبار، ويعيد ترتيب أولوياته وخياراته وبؤرة اهتماماته. ينظر: محمد إقبال عروى، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر(مقاربات نقدية)، العدد3، المجلد37، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009، ص62.

(1) ينظر: محمد إقبال عروى، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، ص63.

القارئ أن يتحرّك في مختلف أركان فضاء النص، بمعنى « أَنَّ القراءة نشاط مكثّف يختلف باختلاف دور القارئ في لَمْلَمَةِ المعنى من النص، إنَّ قارئ إيزر لا يتوقف، يمشي باستمرار »[1].

وقد اهتدت الناقدة إليزابيت فروند (Elizabeth Freund) إلى إدراك هذه الخاصية الجوهرية لدى قارئ "إيزر" إذ « أطلقت عليه وصف القارئ المشاء»[2].

وللتّمثيل، يمكن القول إنّ تركيب القارئ لعناصر ما داخل النص، إنّما هو مجرد إمكانية ضمن إمكانات عديدة ومغايرة، ومن ثمّ، وجب عليه، قبل أن يحسم في أمر المعنى،أن يستحضر تلك الإمكانات المغايرة، فلعلّها تكون أقوى ممّا ذهب إليه، ولا يتمّ ذلك إلاّ بعد السفر المتواصل من أوّل النص إلى آخره نزولاً، ومن آخره إلى أوّله صعوداً، عبر قراءة مقطعية يُؤدِّي فيها المقطع إلى الآخر، وعبر جدلية بين أفق مستقبلي يُدشَّن، وأفقٍ ماضٍ يَضْمَحِلُّ. وقد عبّر "إيزر" عن هذا الجدل بقوله:« وهكذا، فكلّ لحظة من لحظات القراءة هي جدلية تَرَقُّب وتَذَكُّر، تُعبِّر عن أفق مستقبلي، وهو في حالة انتظار لأن يحتلّ مجاله، وكذلك تُعبِّر عن أفقٍ ماضٍ(يضمحلّ باستمرار) وقد، مُلِئَ سابقاً، ولا مفرّ من هذه العملية، لأنَّ النص لا يمكن فَهمُه بكامله في لحظة واحدة من اللحظات»[3] .ويعترف "إيزر" بأنّ نجاح هذه العملية مرهون بالنّشاط الإبداعي للقارئ. كإدراكنا لصورة البطل في رواية ما.لأنّ اللحظات الأولى من الرواية قد تمنحنا صورة معيّنة عن البطل، لكن سرعان ما نُفاجَأ بصفات غيرِ مُتوقَّعَة، إذ يحصل اصطدام بين الصفات السابقة والصفات اللاحقة، ممّا يفرض علينا إعادة النّظر في تصوّراتنا وتوجيهها بناءً على حالة التّصادم ورفعه. ولذلك على القارئ أن يُوجِّه تصوّره نحو إدراك مختلف واجهات البطل، فهي المشكلة لصورته النهائية.

ويمكن اختزال هذا الحديث المسترسل عن وجهة النظر الجوالة: بِأَنَّ القراءة تَتِمُّ داخل النص على مراحل، وكلّ مرحلة تُجسِّد مظهراً من مظاهر النص المقروء، لكن الفهم النهائي لا يتمّ إلاّ إذا تمّ الربط بين مختلف مراحل القراءة *.

---

(1) ينظر: محمد إقبال عروى، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، ص63.

(2) المرجع نفسه، ص64.

(3) فولفغانغ إيزر،فعل القراءة نظريّة جمالية التجاوب في الأدب،تر:حميد لحمداني والجلالي الكديّة: ص61.

* إن الربط بين مختلف مراحل القراءة يكون حسب إيزر الذي يرى أن القارئ عند كل قراءته لكل جملة من جمل النص يتوقع ما سيأتي بعدها، فيعدل هذه التوقعات باستمرار مع تقدم القراءة، بيد أنّه يعمل أيضاً لتجاوز العراقيل التي يطرحها النص، على تذكر المراحل السابقة للقراءة، وبذلك يكون موقع=

وانطلاقاً ممّا قلناه، فإنّه إذا كان مفهوم القارئ عند "ياوس" يقوم على افتراض قُرَّاء حقيقيين خضعوا للتلقي في تاريخ أدبي معيّن، ويحاول إعادة بناء أفق انتظارهم عبر التطوّرات المختلفة التي عرفها الأدب، فإنّ "إيزر" يذهب إلى القول بمفهوم القارئ الضمني،الذي يعتبر بنية ملازمة للنص المقروء، إلى جانب هذا أضفنا أنماطا أخرى من القُرَّاء قال بها نقّاد آخرون: كالقارئ المثالي، والقارئ الأعلى (لريفاتير)، والقارئ المخبر (لفيش)، والقارئ المقصود(لوولف)....وغيرهم.

فممّا سبق يتكشَّف لنا لبّ إشكالية البحث: من هو القارئ المعني بالدراسة؟ هل هو ضمن قائمة القُرَّاء السابقين، أم قارئ يكمن داخل بنية النص؟ وبعبارة أوضح: من هو القارئ الذي يمكن الأخذ به لتناول القراءات العربية لكتاب "فن الشعر" لأرسطو؟.

طبعاً سيتبادر إلى الأذهان أنّ مفهوم "ياوس"، هو الأصلح لبحثنا، مادام الأمر يتعلّق بقارئ معروف لدينا(الفلاسفة المسلمين)، ومادام "ياوس" اهتمّ أكثر من غيره بالقراءات التاريخية للأدب، فإنّ ذلك سيفيدنا في محاولة إعادة بناء أفق الفلاسفة القُرَّاء، وفي المقابل نجد أنَّ مفهوم "إيزر" للقارئ سيكتسي بالنسبة لبحثنا أهميّة خاصّة، لأنّه وبكلّ بساطة سيكشف لنا عن الآلية التي كانت تُحرِّك القارئ الفيلسوف، وهو يجوب بنظره بين صفحات كتاب أرسطو، ويتحرّك ليس داخل كتاب فن الشعر وحده، لكن داخل التّراث الأرسطيّ بِرُمَّتِهِ، وداخل التّراث الفكريّ العربيّ بصفة عامّة.

- **التوفيق بين القارئ التاريخي والقارئ الضمني:**

إنّ وجهة النظر الجوالة التي حاولنا قدر الإمكان توضيحها، تُشكِّل بالنّسبة إلينا نقطة التقاء يمكن أن نُوفِّق بفضلها بين تصوّر "ياوس" وتصوّر "إيزر" لمفهوم القارئ.

يمكن أن نتعامل بمرونة أكثر مع وجهة النظر الجوالة، فنجعلها تخرج عن نطاق النص إلى نصوص أخرى سابقة عليه، أو معاصرة له، سواء أكانت لنفس المؤلّف أو لمؤلّفين آخرين، وهو خروج يمكن أن يبرّره ما قد تواجهه وجهة النظر الجوالة من عراقيل في فهم بعض مقاطع النص، وحين يكون استمرار مراحل القراءة لا يجيب عن التوقعات المطروحة، وهذا الإجراء الذي نقوم به ليس إجراءً تعسفيّاً ما دامت القراءة تعضده، وسوف نعمل على البرهنة على تداخل النصوص وتقاطعها في قراءة الفلاسفة لمختلف أجزاء كتاب أرسطو" فن الشعر"، وبهذا يمكننا أن نستخلص من هذا التّوفيق مايلي:

=القارئ في النص عند نقطة تقاطع بين التذكر والترقب.وبهذا تكون وظيفة القارئ الأساسية عند إيزر هي عقد ترابطات بين مختلف أجزاء النص. ينظر: محمد إقبال عروى، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، ص63.

أ- نسلم أولاً بأنّ للقارئ الفيلسوف كياناً واقعيّاً لدينا مادمنا نحاول مقاربة أفق انتظار الفلاسفة من خلال ما أَلَّفُوهُ من كتب فلسفية وغيرها، ومن خلال تقاطع آفاق انتظارهم مع الثّقافة السائدة في المرحلة التي تمّت فيها ترجمة كتاب أرسطو" فن الشعر"، وبذلك نكون، على حّد تعبير ياوس قد أعدنا بناء أفق الانتظار، بوضعه في سياق المؤلّفات الصريحة والضمنية التي يفترضها الكاتب، والمعروفة لدى جمهوره المعاصر.

ب- هذا القارئ الذي تحدّد لدينا فيما سبق، هو نفسه الذي يُشكِّل وجهة النظر الجوالة،وبذلك نستفيد من هذه النظرة الجوالة في تحديد الكيفية التي قرأ بها القارئ كتاب أرسطو، إذ نعتقد أنّ القارئ الفيلسوف كان يعمل على حَلِّ الشفرات المستعصية في كتاب أرسطو" فن الشعر" من خلال محاولة الربط بين مختلف أجزاء الكتاب، ومن خلال تعديله، بفعل الاستمرار في القراءة، لما يصدره من توقّعات، وحين لا يسعف نص أرسطو نفسه الفيلسوف في سَدِّ الثغرات التي يواجهها، فإنَّ القارئ الفيلسوف كان يلجأ إلى مرجعيات مختلفة نوردها كالتالي:

- كتب أخرى لأرسطو خاصّة كتاب الخطابة، وبذلك تكون فلسفة أرسطو بِرُمَّتِها حاضرة في عملية قراءة الفلاسفة لكتاب "فن الشعر".
- تصوّرات الفلاسفة أنفسهم حول بعض الإشكالات التي يطرحها الكتاب، وذلك بالاعتماد على مؤلّفاتهم في المنطق والإلاهيات والطبيعيات.
- اللجوء إلى مقارنة الشعر اليوناني بالشعر العربي ومحاولة تقليص المسافة بينهما،لتُعطَى بذلك مفاهيم جديدة للشعر اليوناني انطلاقاً من الاعتماد على التّراكم النقديّ والأدبيّ الذي أنجزه النّقاد العرب السابقون للفلاسفة أو المعاصرون لهم.

2- نظرية التأويل:

قبل الخوض في الحديث عن التّأويل عند الفلاسفة، بحكم أنّه مفهوم مُتجذِّر عندهم،نسوق الحديث عن التّعريف بهذه النظرية ثمّ الوقوف عند أهمّ ممثِّليها وأهم الآراء التي تَبَنَوْها.

2-1- إشكالية المصطلح:

لا يختلف اثنان في أنّ مصطلح "التّأويل" قد غدا من أشدّ المصطلحات إثارة لما اتّسم به من تنوّع في الدلالات وغزارة في الاستعمال في مختلف ضروب المعرفة الإنسانية،حتى أنّ كلّ اختلاف أصبح يعتبر ضرباً من التّأويل، بل لقد أضحى التّأويل حلبة ثالثة للقراءة بعد أن كان الممارسة المعبّرة عن الفهم، وليس« اختلاف الفرق المتناحرة في

عمقه سوى اعتراك في التّأويل، إدّعاء من كلّ حزب أنّ تأويله هو الراجح وما سواه فمرجوح أو باطل» [1].

- **جنيالوجيا التأويل:**

إنّ مصطلح التّأويل من أكثر المصطلحات النقدية تردّداً في الممارسات النقدية الحديثة بشتّى ضروبها، لذلك سنسعى إلى الكشف عن الأهميّة التاريخيّة والمعرفيّة للمصطلح في سياق الفكر الإنساني كما تجلّى في الثّقافات القديمة والحديثة في شقّيها(العربي/الغربي)،وما ذلك إلاّ لنكشف مقدار الانزياح الذي لحق به بفعل الأثر الذي ألحقته الثقافة الغربية فيه، وكشف طبيعة التّأثر والتّأثير والحوار والامتصاص والتفاعل الذي تمارسه الثقافة الغربية بالمظاهر الثقافية ولاسيما النقد الأدبي.

أ- جنيالوجيا التأويل في الأصول العربية:

لقد ارتبط التأويل في العديد من الأحيان بظاهرة التفسير والبحث عن المعنى، في ثنايا الأنظمة اللّغوية القديمة والحديثة، وكذا الأنظمة التّراثية المكتسبة منذ أقدم العهود البشرية. وقد أَدَّتْ الكتب السماوية دورها في تثبيت أركان ظاهرة التّأويل وفق ما تقتضيه خصوصية الإيمان وطبيعة النفس البشرية ذات الاهتمام الزائد بما هو غامض ومجهول،والفضول المتواصل لمعرفة ما تخفيه تلك الكتب من معارف وأسرار.

فمن الناحية اللّغوية، التّأويل « ظاهرة لها أهميّة بالغة في تاريخ الفكر الإنساني بصفة عامّة، وفي تاريخ الفكر الدينيّ بصفة خاصّة منذ المحاولات الأولى لفهم نصوص القرآن الكريم، وما سبقه من الكتب السماوية»[2]. ومن باب أنّ التّأويل ذو صلة وثيقة بالدلالة الأسلوبية، بغرض التوصّل إلى الغاية المقصودة، فقد تركت ظاهرة التّأويل أثرها البالغ في كلّ المجتمع الإسلامي، على اختلاف بيئاته ومقوماته الفكريّة والثقافيّة.

لذا يحسن بنا أن نعرض أوّلا دلالة لفظة التّأويل في معناها اللّغوي، ثمّ دلالتها الاصطلاحيّة،فالكلمة وردت في معاجم اللّغة تحمل معاني عدّة، سنورد منها الدلالات الغالبة في الاستعمال.

أوّلاً: الرجوع والمصير- مأخوذ من آل يؤُول إلى كذا أي صار إليه ورجع، ومنه قول الأعشى:

---

(1) صابر الحباشة، دائرة التأويل ورهانات القراءة، الدار المتوسطية للنشر، تونس، 2008، ص05.

(2) دليل محمد بوزيان، قسول ثابت، وآخرون، اللغة والمعنى" مقاربات في فلسفة اللغة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص113.

أُوَوِّلُ الحُكْمَ عَلَى وَجْهِهِ لَيْسَ قَضَائِي بِالهَوَى الجَائِرِ[1]

بمعنى أَرجَعَه وأَرَدَّه[2].

- أَوَلَ:الأَوْلُ: الرجوع: آل الشيءُ يَؤُول أَوْلاً ومَآلاً: رجع. وأَوَّلَ إليه الشيء: رجعه وأُلْت عن الشيء : ارتددت.وفي حديث ابن عباس: اللهمّ فَقِّهه في الدين وعلِّمه التّأويل،قال ابن الأثير: هو من آلَ الشيءُ يَؤُول إلى كذا أي رجع وصار إليه. والتَأَوُّلُ والتَأْوِيلُ: تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ولا يَصِحُّ إلاّ ببيان غير لفظه»[3].

ثانيا: الوضوح والظهور– الآل: الشخص – وهو ما تراه في أول النهار وآخره يرفع الشخوص.[4]

ثالثاً: التفسير والتدبر– أوَّل الكلام تَأْوِيلاً، وتأوّله: دبّره وقدّره وفسّره [5] .

هذه هي كينونة المصطلح بوصفه وحدة لغوية من حيث الاشتقاق اللفظي لمنطقة عمله في المعجم العربي، وهي التي لا يمكن حصرها في الإشارة اللغوية فقط إلاّ أنّ حياة وصيرورة كلمة التّأويل استعملت في الدراسات الإسلامية خدمة للنص القرآني.

فالتّأويل وإن كان ظاهرة لغوية ترتبط باللّفظ والدلالة أساساً، إلاّ أنّه لم يستعمل كمصطلح في البيئة اللّغوية بقدر ما استعمل في الدراسات الدينيّة، ولا غرو في هذا فالعلوم اللّغوية لم تقم إلاّ لخدمة النص الديني. فقد تناول المشتغلون بالنصّ الديني من مفسرين ومحدثين وفقهاء وأصوليين وفلاسفة مصطلح التّأويل كُلٌّ حسب مجاله، لذا فلا بأس من إيراد بعض منها:

---

[1] الأعشى الكبير ميمون بن قيس، الديوان، شرحه وقدّم له، مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت–لبنان، 2003، ص93. (أوَوِّل الحكم: ابحثه من كل جانب).

[2] ينظر: أبو الحسن أحمد بن فارس زكريا، مقاييس اللغة، ج:1، تح: عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، 2002، ص159.

[3] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج13، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص194.

[4] ينظر: الجوهري، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، ط4، بيروت–لبنان، 1990، ص1628. (باب اللام) .

[5] مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: أبو الوفا نصر الهوريني المصري الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، 2004، ص977.

- الغزالي" (ت505هـ) وهو أصوليّ يُمثِّل قمّة من قمم الفكر التشريعيّ، يقول:« التّأويل عبارة عن احتمال يعضده دليل، يصير به، أغلب على الظنّ من المعنى الذي يدلّ عليه الظاهر ويشبه أن يكون كلّ تأويل صرفاً للفظ عن الحقيقة إلى المجاز»[1] .

هذا التّعريف لم يسلم من النّقد، فقد عدّد الآمدي تلك الانتقادات التي أشار من بينها إلى أنّ الغزالي أراد أن يُعَرِّف نوعاً من أنواع التّأويل وهو التّأويل الصحيح.

- أمّا "السيوطي" (ت911هـ) فهو فقيه وإمام في اللّغة والحديث، يقول في الإتقان«التّأويل صرف الآية إلى معنى موافق لما قبلها وما بعدها تحتمله الآية غير مخالف للكتاب والسنة من طريق الاستنباط»[2].

الواضح من هذا التّعريف تَعلُّق التأويل بالنص القرآني، واشتراط موافقة المعنى المؤوّل إليه اللفظ لسياق الأسلوب وقصد الخطاب في وفاق مع الكتاب والسنّة.

ووفق تطوّرات الفلسفة الحديثة، كان لزاماً أن تنتقل العديد من التخصصّات العلميّة والنظريّات الفلسفية من دائرة اختصاصها، إلى آفاق التخصصّات الأخرى لتشترك معها في حدود ما يمكن أن تشترك فيه، ولعلّ هذا ما يُفسِّر انتقال العديد من النّظريات والمناهج العلمية والفلسفية من دائرة تخصّصاتها الأصلية إلى مجال النقد الأدبيّ. وإن اعتبار التّأويل بصفته نظرية فلسفية قديمة وحديثة على النصوص الدينية المقدّسة الأولى وصولاً إلى القرآن الكريم، هي ذاتها الطريقة التي يمكن أن تُؤَسِّس لعمل فعّال على النص الأدبي القديم والحديث معاً.

ومن باب أنّ التّأويل آلية فكرية تقتضي إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية، يقول"ابن رشد"« التّأويل إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يُخِلَّ ذلك بعادة لسان العرب في التجوّز من تسمية الشيء بشبيهه أو بسببه أو لاحقه أو مقاربه أو غير ذلك من الأشياء التي عددت في تعريف أصناف الكلام»[3].

---

(1) أحمد عبد الغفار، ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 2012، ص19.

(2) جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج:2، تح: مركز الدراسات القرآنية، المملكة العربية السعودية، ص173.

(3) أبو الوليد بن رشد، فصل المقال بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تح: محمد عمارة، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1983، ص32.

هذا التّعريف يشبه إلى حد كبير تعريف الغزالي في إلحاق التأويل بالمجاز، كما يشير أيضاً إلى المعرفة الواسعة بالأسلوب العربي، وهذا ما يُؤكِّد توجّهات الفلسفة الحديثة إلى موضوع التّأويل، التي استدعت الإحاطة بجميع الجزئيات.

لكن، يُعْرَف التّأويل في أدقّ معانيه بأنّه« تحديد المعاني اللّغوية في العمل الأدبي من خلال التّحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التّعليق على النص»[1] . أمّا في أوسع معانيه فهو« توضيح مرمى العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة»[2].

وعليه، ومن ملاحظة التّعاريف السابقة لمفهوم التّأويل، يمكننا استخلاص ما يلي:

- عرف مصطلح التّأويل، تطوّرات مرحلية مرتّبة ترتيباً تاريخيّاً، أدىّ إلى تطوّر التّعريف ومروره بمراحل النّضج والتّحديد.
- اختلف ظاهر التّأويل باختلاف البيئات الفكرية والثقافية.
- ارتبطت ظاهرة التّأويل بالنصوص الدينية المقدّسة، لما اشتملت عليه من حقائق،استرعت نظر أهل المجال، والناس بشكل عام.[3]
- وُظِّفَ التّأويل بآليات مختلفة باختلاف التوجّهات الفلسفيّة والمذهبية فأهل الشرع يستخدمونه لاستنباط الأحكام، والمتكلّمون يستخدمونه في محاوراتهم الجدليّة،والفلاسفة يعتمدون عليه في صرف الشرعيات إلى ما يوافق العقل إذا تعارضت معه وذلك في مجال التّوفيق بين الفلسفة والدّين[4] .

أمّا عن الاستعمال القرآني لكلمة التّأويل، فقد وردت في ستّة عشر موضعاً [5]. وذلك على معانٍ مختلفة تكاد تجمع عليها جلّ المدارس الإسلامية في التّفسير على الرّغم من اختلافاتها المنهجية ومقاصدها في التّفسير.

---

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص88.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) ينظر: فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص21.

(4) ينظر: أحمد عبد الغفار، ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، ص22.

(5) سورة يوسف الآيات،21،4، 36، 37، 44، 45، 100، 101، سورة الكهف الآيات، 78، 82، سورة النساء الآية، 59، سورة الإسراء الآية،35، سورة آل عمران، الآية 7، سورة الأعراف، الآية 53، سورة يونس، الآية 39.

على العموم، فإنّ المهمّ من وراء كلّ هذه المسائل والمعطيات هو أنّ نظرية التّأويل في الدراسات الأدبيّة والفكريّة والفلسفية الحديثة. تأخذ أبعاداً ومناحي مُتشعِّبة، تصل إلى حدود التّعقيد والتعسّر على الفهم. مع أنّ النظرية تبدو مُحفِّزة في العديد من جوانبها.

- **بين التفسير والتأويل:**

قبل أن نغادر حقل مصطلح التّأويل في الثقافة العربية، هناك إشكال طرحه القدامى يتعلّق بتداخل مصطلح التّأويل بمصطلح التّفسير. فلمدّة طويلة جرى الخلط بين المفهومين، لأنّ معنى التّأويل في الثقافة العربية يَتَّصِلُ بعلاقة جدلية بمصطلح التّفسير الذي يُمثِّل بالنسبة للأوّل الحضور أو الغياب، و« ذلك في دائرة علائقية تستدعي إحداهما الأخرى في حدودية الارتباط بحقل الأصول الدينية في تفسير وتأويل نص القرآن الكريم»[1]. وفي ضوء ذلك فإنّ دلالتيهما مقيّدتان بإجراءات هذا الحقل –الديني– بصورة مباشرة، إذ شاع في تراثنا القديم أنّ مصطلح التّفسير نشأ مع تفسير القرآن الكريم، فكان لدينا نوعان من التّفسير:

- الأوّل: التّفسير بالمأثور ، وكان يُقصَد من ورائه الوصول إلى معنى النصّ عن طريق جمع الأدلّة التاريخيّة واللّغوية التي تساعد على فهم النص فهماً موضوعياً أي كما فهمه المعاصرون لنزول القرآن من خلال المعطيات اللّغوية التي يتضمّنها النص وتفهمها الجماعة[2] .
- والثّاني: التّفسير بالرأي أو(التّأويل)، وقد نُظِرَ إليه على أساس أنّه تفسير" غير موضوعي" ، لأنّ المُفسِّر لا يبدأ من الحقائق التاريخية والمعطيات اللّغوية، وإنّما يتجاوزها بموقفه الراهن، محاولا أن يجد في النص المدروس سنداً لذلك الموقف [3] .

لقد فرّق العلماء بين التّأويل والتّفسير على النحو التالي:

- يقول "ابن تيمية" « إنّ التّأويل في لفظ السلف له معنيان : أحدهما تفسير الكلام وبيان معناه سواء وافق ظاهره أو خالفه فيكون التّأويل عند هؤلاء متقارباً أو مترادفاً مع التّفسير، والمعنى الثاني في لفظ السلف هو الثالث من مسمّى التّأويل مطلقاً هو المراد بالكلام نفسه، فإنّ الكلام إذا كان طلباً كان تأويله نفس الفعل المطلوب، وإذا كان خبراً كان تأويله نفس الشيء المخبر به»[4] . ويكشف "ابن تيمية" أنّ بين

---

(1) محمود خليف خضير الحيّاني، التأويلية مقاربة وتطبيق مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، دار غيداء للنشر، الأردن، ، 2013، ص15.

(2) المرجع نفسه ، ص20.

(3) ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، 1992، ص15.

(4) محمود خليف خضير الحيّاني، التأويلية مقاربة وتطبيق، مرجع سابق، ص21.

المعنى الأوّل والثّاني عند السلف بَوْنًا، وذلك لأنّ التّأويل في المعنى الأوّل هو من باب العلم والكلام كالتّفسير والإيضاح ويكون وجوده في القلب واللّسان فهو له الوجود الذهني واللفظي والرسمي، أمّا التّأويل في المعنى الثّاني فهو الأمور الموجودة في الخارج نفسها، سواء كانت ماضية أم مستقبلية.

ولعلّ هذه النواة الدلالية الواحدة التي جمعت بين التّفسير والتّأويل بوصفهما مرادفين فرضتهما التداخلات والتجاوزات في المنبع والأصل اللّغوي الذي تلتقي فيه بعض مرادفات المعاني المعجمية معاً ممّا أفضى إلى ظاهرة الاضطراب الاصطلاحي في العودة إلى المنبع وحصرها في فعل دلالي واحد، ممّا أدّى بـ"أبي فارس" إلى القول بأنّ« التّأويل والمعنى والتّفسير واحد»[1]. ذلك أنّ التّفسير والتّأويل مختلفان. ولاسيما في عُرْفِ المتأخرين من المتفقّهة والمتكلّمة والمحدثة والمتصوّفة وغيرهم.

- أمّا "الراغب الأصفهاني"، فإنّه يرى أنّ التفسير أعمّ من التّأويل وأكثر استعماله في الألفاظ وأكثر استعمال التّأويل في المعاني كتأويل الرؤيا، وأكثر ما يستعمل في الكتب الإلهية، والتّفسير يستعمل في غيرها والتّفسير أكثر ما يستعمل في معاني مفردات الألفاظ[2] .
- وهناك من الدارسين من يشير إلى أنّ« التّفسير مقصور على الإتباع والسماع،والاستنباط مما يتعلّق بالتّأويل»[3]. ويزيد بعضهم قدرة التّأويل ارتباطه بسياقات تتجاوز المعنى إلى الفهم إذ أنّ« التّفسير يتعلّق بالرواية، والتّأويل يتعلّق بالدراية»[4].

على العموم، إنَّ من مواطن الاتّفاق بين المفهومين، هو أنّ كليهما يسعى إلى الكشف عن معنى النص وقصدية المؤلّف، فإذا كان « المُفسِّر يقع على عاتقه عبء تَفَهُّم النص وإفهامه من خلال البحث عمّا تعنيه الكلمات أو ظاهر اللفظ، فإنَّ المُؤَوِّل لا يكتفي بذلك بل يسعى إلى تجاوز قصدية المؤلّف إلى البحث عمّا وراء ظاهر الكلمات»[5]. ومن هنا فإنَّ من المعاني اللّصيقة بالتّأويل الكشف عن الخبيء والغامض، وهذا هو المفهوم من

---

(1) محمود خليف خضير الحيّاني، التأويلية مقاربة وتطبيق ، ص22.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص24.

(3) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج2، ص347.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دت، ص201.

اقتران التّأويل بالأحلام ، ولَعَلَّه بسبب ذلك شاع في تراثنا أنّ التفسير للعامّة، بينما التّأويل للخاصّة، وأنَّ التفسير للظّاهر ولكن التّأويل للباطن.

لكن، رغم الاتّفاق بين العنصرين، إلاّ أنَّ الفصل بينهما فصلاً حادًا صعب، كون العلاقة بينهما جدلية، إذ من غير المعقول أن تخلو كتب التّفسير بالمأثور من بعض الاجتهادات بالرأي التي ترقى إلى مستوى التّأويل، كما أنَّه من غير الممكن أن يتجاهل المُفسِّر بالرأي أو المؤّول الحقائق التاريخية واللّغوية المتّصلة بالنص الذي يقوم بتأويله. ومن هنا فقد ينطوي التّفسير على قدر من التّأويل والعكس صحيح.

واليوم أصبح التّمييز بينهما بطريقة مختلفة، فمهمّة التّفسير هي عرض وإبراز التّأويل الموجود فقط في النص، في حين أنَّ التّأويل مهمّته تكمن في عرض وإبراز التّأويل الحالي لتأويل النص، إذن « فالتّأويل هو تأويل التّأويل أو تأويل مضاعف»[1].

ومما يمكننا أن نسجّله فيما يخصّ هذا العنصر – علاقة التّفسير بالتّأويل– هو أنّ رسم حدود استعمال التّفسير والتّأويل في علاقة مترابطة لا تتخلّى إحداهما عن الأخرى في تركيب تأويلي يتجلّى لنا في أنّ المُفَسِّر يقف عند حدود علوم القرآن معتمداً في معرفته الأولى على الرواية مُتَّبِعاً جهود علماء اللّغة لأنّ لها علاقة مع النص القرآني الذي تتناوله من جوانبه المختلفة، المقترنة بالنص الذي يُمثِّل المرحلة الأولى والتّأويل يُمثِّل مرحلة ثانية تلج أبعاداً عميقة وباطنية تحتاج إلى حركة الذهن أو العقل إزاء النص. ومهما كان الأمر،فإنَّ التّفسير يبقى آلية من الآليات في المنظومة التّأويلية التي تتحدّد بالانطلاق من النص ثمّ التّفسير ثمّ التّأويل في مقاربة تفسيرية تساعد التّأويل على ضبط حدوده المنسجمة مع حدود النص.

---

(1) نور الدين علوش، الترجمات حول الهرمنيوطيقا، مجلة دراسات فلسفية، العدد10، الجزائر، جانفي 2014، ص273.

ب- جنيالوجيا التأويل في الأصل الغربي:

لم تختلف المعجمات ولا الموسوعات فيما بينها كثيراً في التّأريخ لمصطلح هيرمنيوطيقا –Hermeneutics–، اللهمَّ إلاّ اختلاف المصنّفين والمترجمين العرب في وضع مقابلات عربية لها مثل: علم الفهم والتّفسير، وفن التأويل(Hermeneutique)* ونظرية التّفسير، وصولا إلى التّأويلية أو علم التّأويل(Hermeneutics) والتّفسيرية(Hermeneuties) ** ، فرغم ذلك يبقى تعريب المصطلح هيرمنيوطيقا بديلاً رئيسيّاً للمصطلح الأجنبي(Herméneutique) *** الذي يعني« فنّ تأويل النصوص وتفسيرها وترجمتها» [1].

تقول بعض المصادر إنّ كلمة" هرمنيوطيقا" قديمة، استخدمها اليونان، فكان أَوَّلُ كتاب وقع فيه المصطلح كان "محاورات أفلاطون"، ثم عند "زينوفون"Xenophon ،ثمّ أرسطو الذي عَنْوَنَ به إحدى رسائله" في باب التّفسير: Peri- Hermeneias"[2].

وعن اشتقاق الكلمة فهناك رأيان، أحدهما يرى أنّ مصطلح هيرمنيوطيقا مشتقّ من الفعل الإغريقي Hermeneuein -الذي يُترجَم عادة بالفعل يفسِّرTo Interpret- أو من

---

* لقد ترجمت Herméneutique بفن التأويل للتفريق بينها وبين التأويل الذي هو بمعنى interprétation والعلة قي ذلك أن Herméneutique أصلها إغريقي Hermeneutike اشتقت لغوياً من كلمة Techne بمعنى الفن أي الاستعمال التقني لآليات ووسائل لغوية ومنطقية وتصويرية ورمزية واستعارية ، وتسخر هذه الوسائل كلها من أجل الكشف عن حقيقة الأشياء. ينظر: غادامير، فلسفة التأويل، تر: محمد شوقي الزين، ص61.

** يعود أصحاب تعريب مصطلح Hermeneuties إلى الأصل اللغوي اليوناني الذي يقابل دلالة التفسير في الأصول الإسلامية، ينظر: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر:اسماعيل عز الدين، ص112. وعزت محمد جاد، في نظرية المصطلح النقدي، ص175.

*** من مجموع الباحثين الذين عربوا المصطلح الأجنبيHerméneutique، ينظر: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، أبوزيد نصر حامد، ص13، وهرمينوطيقا" الأصل في العمل الفني"، لصفاء عبد السلام علي جعفر، ص23. دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، سعد البازعي، ميجان الرويلي، ص47، وهيرمينوطيقا الشعر العربي، نحو نظرية هيرمينوطيقية في الشعرية، ليوسف إسكندر، 11.

(1) حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، ص75.

(2) ينظر: يوسف اسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي (نحو نظرية هيرمنيوطيقية في الشعريّة)، دار الكتب العلمية، بيروت،2008، ص11.

الاسم Hermeneia الذي « يعني التّفسير، التّعبير الإعلام، والترجمة»[1]، وهو بذلك- مصطلح هيرمنيوطيقا- يشير إلى المجال العقلي المُتعلِّق بطبيعة التّأويل للتعبيرات الإنسانية واقتضاءاته هذا من جهة.

وثانيهما يرى أنّ المصطلح ينطوي على دلالة اشتقاقية ميثولوجية مرتبطة بأسطورة هرمس (Hermes) الذي عُرِفَ بوصفه رسولاً للآلهة * ومن جملة الخصائص التي أوردها هوميروس في وصفه له، كونه الوحيد القادر على أن يَعْبُر البون الشاسع بين الآلهة والبشر وينقل في لغة واضحة ومفهومة ما يجول في خاطر الآلهة [2].

وعلى الرّغم من الاستخدام الفريد لمصطلح الهرمنيوطيقا في إحدى رسائل أرسطو- كما أسلفنا الذكر-، إلاّ أنّ الكلمات" Hermeneuein "وهيرمينيا "hermeneia" كانت واسعة الاستعمال في الإغريقية القديمة، والذي يتمحور في ثلاثة معانٍ أو اتجاهات:

1- تعبير :To Say(نطق، كلام، ترجمة) أو التعبير من خلال كلمات.

2- تأويل: To Explain(تفسير، إيضاح) كما في توضيح موقف ما.

3- ترجمة: To Translate(نقل، تعويض الألفاظ) كما في التّرجمة من لغة إلى لغة أجنبية.[3]

---

(1) منى طلبة، الهرمنيوطيقا المصطلح والمفهوم، مجلة أوراق فلسفية، القاهرة، ع10، 2004، ص126.

* هناك رواية أخرى تقول أن كلمة هيرمينوطيقا مشتقة من الترجمة اليونانية لاسم الإله المصري" تحوت" (Thoth) وهو Hermes Trismegistus وهو المؤلف الأسطوري لنصوص الأسرار والسحر. إذ شوهد له بالبراعة في اختراع الكتابة الهيروغليفية والألفاظ الإلهية ساحرا مريعا يستطيع تحويل أي شيء يريد إلى أي صورة يشاؤها. وعلى الرغم من ذلك فيبدو أن اللفظ اليوناني هو الذي ألقى عليه بظلال دلالته وليس العكس. فقد شبه الإغريق تحوت بهرميس كلقب أو اسم شهرة، وتمتع أيضا باسم Trismegistos(أي العظيم ثلاث مرات) بنجاح مدهش في الأدب الهرميسي. ينظر: عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2002، ص172.

(2) ينظر: هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص20 .

(3) ينظر: عامر عبد زيد، قراءات في الخطاب الهرمنيوطيقي، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص11-12. يلاحظ على هذه المعاني الثلاثة (تعبير، تأويل، وترجمة) أنّه يمكن التعبير عنها جميعا بالفعل الإنجليزي To Interpret ومع ذلك فكل منها يمثل معنى مستقلاّ ودالا للتفسير، كما أنّ العملية الهرمسية الأساسية تؤدّي دورها في الحالات الثلاث السابقة بحيث يصبح كلّ ما هو غير مألوف وغير متّصل زمانا ومكانا وخبرة مألوفا حاضرة، ويمكن فهمه وإدراكه، فالشيء الذي يتطلب يصير تعبيرا أو توضيحا أو ترجمة يحتاج إلى الفهم ويكون بذلك قد تمّ تفسيره. ينظر: صفاء عبد السلام جعفر، هيرمينوطيقا" الأصل في العمل الفني" دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، ص22.

هذا هو مدلول الكلمة كإشارة لغويّة، أو كمصطلح عند أفلاطون وأرسطو، فما الذي نقل هذا المدلول من مضجعه وقفز به في ذاكرة الفكر المعاصر؟ ثم هل وجد هذا المدلول في رحلة بحثه عن صوت دال؟ وبمعنى آخر، هل المطروح للجدل والمناقشة هو كلمة Hermeneuein أم كلمة Hermeneutics)؟.

إنّ مصطلح التّأويلية(Hermeneutics) تميّز بتعاريف مختلفة نظراً لارتباطه بالمراحل التاريخية والابستمولوجية التي تُفضِي إلى مزيد من التّداخل والتّنوع في كينونة المصطلح. وهذه التّعاريف ستساعدنا على توضيح أو بلورة تعريف جامع مانع للهرمنيوطيقا على وفق المنظور الغربيّ.

والتّعاريف هي كالآتي: التّأويلية هي نظرية تأويل الكتاب المقدس، وهي علم مناهج الفيلولوجيا العام، وهي علم الفهم اللّغوي، وهي الأساس المنهجي للعلوم الإنسانية،وهي فينومنيولوجيا(ظاهرتية) الوجود والفهم الوجودي كما جاءت عند هيدغر، أوهي فّن امتلاك كلّ الشروط الضرورية للفهم أو كما جاء عند شلاير ماخر تجنّب سوء الفهم، أو هي فنّ أو آلية أو تقنية التّأويل، أو هي فنّ إيضاح وتدّبر ما يُقَال بواسطة أشخاص آخرين نلقاهم في التّراث، أو هي نظرية عمليات الفهم في علاقتها مع تفسير النصوص[1] .

لا نُجانِب الصواب في القول إنّ هذه التّعاريف المتعدّدة والمتنوّعة قد أضفت طابع الإشكالية الذي يُؤَدِّي إلى مخاض عسير لمن يحاول أن يتبنّى تعريفاً جامعاً مانعًا للمصطلح بما يخصّ الرّوافد الغربية والعربية التي استعارت هذا المفهوم أو المصطلح مسبّبة إشكالية الأصالة والتّبعية التي أدّت إلى تعدّد واضطراب المصطلح في المنبع والحاضن الثقافيّ الجديد فكانت الولادة العسيرة في تهجين مصطلح يلامس الواقع العربيّ المعاصر.

إذا كان التّأويل مفهوماً قديما قدم النصوص نفسها دينيّة أو لغويةّ، وقِدَمَ بَدْءِ محاولات تفسيرها وشرحها من خلال مجموعة من القواعد والمعايير التي يتبعها المفسّر، فإنّ الهرمنيوطيقا هي نظرية تأويل النصوص، أو هي العلم الذي يبحث في آليات الفهم، وقد بدأت في الفكر الغربي الحديث مع القرن السابع عشر(1645م)عندما انفصلت عن مجال فهم النصوص الدينية لتصبح علماً مستقلاّ بذاته يناقش عمليات الفهم وآليات التأويل بيد أنّ «الهيرمنيوطيقا، منهجاً ومفهوما وفلسفة، تطوّرت بعد ذلك، حيث امتدّت تطبيقاتها إلى دوائر أكثر اتّساعاً شملت حقول العلوم الإنسانية كالتاريخ، والفلسفة، والأنثروبولوجيا، والنقد الأدبي وغيرها»[2] . ومن هنا فإنّ وظيفة التّأويل تنصبّ على إيضاح مقاطع غامضة وغير

---

[1] ينظر: محمود خليف خضير الحيّاني، التأويلية مقاربة وتطبيق، ص31-32.

[2] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص203.

مستوعبة من النصوص، لأنّ المعنى الجليّ والواضح لا يحتاج إلى تفسير أو تأويل، وقد يحتاج إلى تأويل ليكون معقولا. ولأنّ نظرية التّأويل تدور أساسا حول إيضاح وتفسير الأشياء لتصبح مفهومة ومعقولة. وهدفها– نظرية التأويل– هو تعميم مشكل الهيرمنيوطيقا على جملة الممارسات الفرديّة والاجتماعيّة والتّصورات والأفعال والمقاصد، بمعنى أنّها تهدف إلى فهم صحيح للتجربة الإنسانية برُمَّتِها.

- **محطّات في الطريق إلى الهيرمنيطيقا:**

ثمّة محطّات مهمّة في تطوّر الهيرمنيوطيقا في الفكر الغربي، بدأت مع الألماني" فريديك شلاير ماخر" Frédéric Shleiermacher صاحب ما عرف بـ" الحلقة الهيرمنيوطيقية" والتي ينصّ فيها على أنّنا حتى نفهم النّص في كلّيته لابدّ من فهم العناصر الجزئية(الكلمات، والجمل) المكوّنة له، والعكس صحيح.

- **الفهم عند "شلاير ماخر": الدائرة التأويلية.**

يمكن اعتبار "شلايرماخر"* النقلة الأساسية من مرحلة ما قبل الهيرمنيوطيقا إلى مرحلة الهيرمنيوطيقا وذلك لاعتبارات منها« أنّه نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي إلى دائرة العلم والفن الذي يؤسّس لعملية الفهم ومن ثمّ التّفسير، في كتابه المسمى (الهرمنيوطيقا الألمانية) الصادر1819»[1]. فعلى يديه ولدت الهيرمنيوطيقة الحديثة بوصفها ميداناً جديداً، وإن صحّ القول، فـ"شلاير ماخر" بالنسبة للهرمنيوطيقا أشبه مثال بكانط بالنسبة للفلسفة الحديثة، كلاهما برز بين مرحلتين قبلية وبعدية، الأمر الذي جعل "ديلتاي" يلقّبه بـ "« كانط الهيرمنيوطيقا» [2] .

وعليه، فإنّ شلاير ماخر" تباعد بالتّأويلية بشكل نهائي عن أن تكون في خدمة علم خاص ووصل بها إلى أن تكون علماً بذاتها تؤسّس عملية الفهم وبالتّالي عملية التّفسير، بل إنّه لم يعد يكتفي برؤية الممارسة التّأويلية وهي تخرج من دائرة الاستخدام اللاهوتي لِتَمسَّ النصوص الفلسفية والقانونية والتاريخية والأدبية وغيرها من النصوص الدينية، بل أكّد على ضرورة التّخلي عن الطرائق المعتمدة في تأويل النصوص المقدسة، وأن تَعُمَّ على هذه الأخيرة مناهج التّأويل المطبّقة على النصوص الدنيوية، محدّدا مهّمة التّأويلية وهي أنّ عمليّة

---

* شلاير ماخر(1768– 1834) فيلسوف لاهوتي، وواعظ ألماني، أستاذ جامعي، أهم أعماله: خطاب في الدين، وأحاديث النفس، وخطة موجزة لدراسة اللاهوت، والإيمان المسيحي. ينظر: محمود خليف خضير الحيّاني، التأويلية مقاربة وتطبيق، ص42.

(1) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص20.

(2) ينظر: يوسف اسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي ، ص13.

التّأويل تبدأ عندما يحدث سوء الفهم للنص، أو أنّ النص يبدو أنّه صار غير مفهوم، لأنّنا معرضون تلقائيا لسوء الفهم أكثر من كوننا نفهم بكيفية صحيحة ومناسبة لاسيما إذا تقدّم النص في الزمن وصار أكثر غموضاً والتباسا بالنسبة إلينا.[1]

ومن هذا المنطلق، لم تعد الهيرمنيوطيقا تفسيراً للنصوص الدينية فقط، بل أصبحت علم تأويل العلامات، وبذلك أصبح التّأويل يشمل كلّ النصوص: دينيّة، وغير دينيّة، علميّة وأدبيّة.

ولقد نبّه" شلاير ماخر" إلى أنّ للنص بعدين: بعداً موضوعيًّا يتمثّل في اللّغة،وآخر نفسيًّا ذاتياً يتمثّل في المبدع نفسه. وقد أدرك العلاقة التبادلية بين البعدين، فالأوّل أي: اللّغوي يشير إلى المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، والثّاني أي: النّفسي يشير إلى فكر المؤلّف ويتجلّى في استخدامه الخاص للّغة. ويمكن للقارئ الذي يودّ قراءة هذا النص أن يبدأ من أيّ جانب يراه مادام كلّ منهما يُؤَدِّي إلى فهم الآخر، لأنّ الجانبين صالحان كنقطة بداية لفهم النص. وإن كان "شلاير ماخر" يرى أنّ البدء بالمستوى اللّغوي هو البداية الطبيعية، لكن عليه أن يكون مُتَقَبِّلاً لفكرة تعديل فهمه على وفق ما يسفر عنه بحثه في جزئيات النص وتفاصيله وجوانبه المتعدّدة، وهذه عودة أخرى إلى الدائرة التأويلية * والتي تعني أنّ فهم النص لا بدّ له من المقاربة الكليّة، أي فهمه في شموليته لا في جزئية بنائه،كما أنّ فهمه في كلّيته لا يتمّ إلاّ بالانطلاق من فهم لعناصره الجزئية .[2]

وهكذا نستنتج مع "شلاير ماخر" أنّ الفهم هو عملية دائرية لا تتجاوز الجزء إلى الكلّ ولا تهتمّ بالكلّ على حساب الجزء، ومعناه أنّ« عملية تفسير النص– على المستوى اللّغوي الموضوعي– بجانبيه التاريخي والتنبئي، تدور في دائرة، لا بدّ أن تستند إلى معرفة كاملة باللّغة من جانب، وبخصائص النص من جانب آخر، ويمكن بنفس الدرجة تطبيق مفهوم الدائرة التّأويلية على المستوى الذاتي النفسي بجانبيه التّاريخي والتنبئي»[3] .

وبهذا نستنتج ممّا كلّ سبق أنّ طموح "شلاير" كان تحويل التّأويل إلى فنّ تحكمه قواعد وضوابط تجعله مستقلاّ عن باقي العلوم، وبهذا الطموح يسعى إلى تجنّب "سوء الفهم"

---

(1) ينظر: محمود خليف خضير الحيّاني، التأويلية مقاربة وتطبيق، ص43.

* الدائرة التأويلية، هي انفتاح لا نهائي على لغة التساؤل المعرفي، كما أنّها انفتاح على لا نهائيّة الإنتاج الدلالي والنسقي في النص الأدبي.

(2) ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص204–205.

(3) نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص22.

بالدّعوة إلى الصرامة المنهجية والتي من تجلّياتها أيضا الابتعاد عن الذات وعن الأفق التاريخي الراهن للمتلقي.

- **دلثاي وثنائية الفهم والتفسير:**

لقد اكتسب التّأويل أهميّة خاصّة مع مجيء "دلثاي"« صاحب التّفرقة الشهيرة بين العلوم الطبيعية وعلوم الفكر، وذلك لاختلاف منهج كلّ منهما، وباعتبار أنّ العلوم الطبيعية تعتمد على الشرح والأخرى تعتمد على الفهم» [1]

على العموم، جاء "ولهلم دلثاي * الذي توسّع في حدود التّأويل وموضوعاته متجاوزاً ما جاء به "شلاير ماخر" في إضافة أبعاد جديدة فقد زاد على تعريف" شلاير ماخر"« بأنّ حدود التّفسير تعني الفهم أي شيء انطبعت فيه روح الإنسان والتي قد تكون أعمالا فنيّة أو قوانين سامية، أو قصيدة، أو بناء معماري، أو رقصة، أو كلّ شكل مسّته الروح الإنسانية لكي يفصح عن معنى»[2] .

إنّ محاولة "دلثاي" الذي حَدّ الأساس المعرفي عنده بالتجربة، حيث رأى أنّ كلّ معرفة قائمة على التجربة المعيشة، وأنّ الوحدة الأصلية للتجربة ولنتائجها الصحيحة مشروط بالعوامل التي تُشكّل الوعي وما ينشأ عنه. ويرى أيضا أنّ التجربة الذاتية هي أساس المعرفة، بل هي الشرط الذي لا يمكن تجاوزه لأيّ معرفة، ولا طالما أنّ هناك مشتركاً بين البشر، فإنّ التجربة تغدو هي الأساس الصالح لإدراك الجانب الموضوعي القائم خارج الذات، وذلك بسبب التّشابه بين ملامح التجربة الإنسانية. وهكذا تمثّل عملية التّعبير،سواء أكان مكتوباً أم سلوكاً اجتماعياً، الجانب الموضوعي للتجربة، لأنّه يُحوّلها من حالة الذاتية (التجربة الداخلية المعيشة) إلى حالة خارجية موضوعية يمكن المشاركة فيها كما يمكن تأمّلها. وبهذا يكون "دلثاي" قد منح الهيرمنيوطيقا بعدًا جديداً تجاوز الفهم التاريخي الكلاسيكي إلى تمثّل في توسيع فهم التجربة في العمل الأدبي، منتقلا بهذه التجربة من إطار الذاتية إلى إطار من الموضوعية عبر وسيط مهمّ هو اللّغة، ومن خلال شيء مشترك بين المؤلّف والمتلقي وهو تجربة الحياة، فهي ذاتية عند المتلقي وموضوعية في العمل الأدبي.

---

[1] مليكة دحامنية، فصول في القراءة والتأويل من خلال نماذج غربية معاصرة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر2، 2011، ص53.

* دلتاي (1833-1911)، فيلسوف ألماني ومؤرِّخ للأفكار، جمعت أعماله بعد وفاته في تسعة أجزاء وأهمها: المدخل إلى العلوم الإنسانية، التجربة الحية والشعر، ماهية الفلسفة، أنماط تصورات العالم. ينظر: (محمود خليف خضير الحيّاني، التأويلية مقاربة وتطبيق، ص45).

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومن ثمّ عملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية الكامنة في الأدب من خلال اللّغة. ومن هنا نصل إلى نتيجة مُؤَدَّاها أنّ الفهم يتغيّر في تجدّد اللحظات الزمنية، وهكذا تظلّ تدور في "دائرة التأويلية" كلما اكتسبنا تجارب جديدة وفق تطوّر الفهم وتغيّر الزمان والمكان.[1]

إنّ ما قدّمه "دلثاي" لم يسلم من الانتقادات، ذلك أنّ التوجّه النفساني الذي أدخله على علم التأويل يحول دون بلوغ البعد التاريخي بالضبط لظاهرة التأويل، أمّا الانتقاد الثاني فهو أنّ "دلتاي" اعتقد أنّ النص يُعبِّر عن مقاصد المؤلّف وعن تجربته الحيّة وعملية بناء المقاصد والتجربة كما هي أو كما كانت بالفعل فيما يؤكّد كلّ من "غادامير وإمبرتو إيكو وريكور" بأنّ النص يشكّل معنًى ومقصداً متحرّراً من الكاتب.

لقد تابع هذا الخط من الهيرمنيوطيقا الذي اخْتَطَّهُ "شلاير ماخر" وطوّره "دلثاي"،اثنان من المنظّرين في حقل الهيرمنيوطيقا هما" إيمليو بتي" والمنظر الأمريكي" إرك دونالد هيرش". وهذان الأخيران قد سعيا إلى إقامة نظرية موضوعية في التّفسير، وعلى أيديهم انتقلت الهيرمنيوطيقا من كونها بنيت على أساس فلسفي لتصير ببساطة" علم تفسير النصوص"أو"نظرية التفسير". فحسب إيمليو بتي"–الذي ناهض اتجاه هيرمنيوطيقا غادامير– تكوّن مادة التّأويل عقل الآخر وآليات تفكيره، والمهمّ في التّأويل هو« فهم مادة التّأويل بحسب منطقها الذاتي وليس بحسب ما نفرضه نحن عليها»[2]. أي أنّ التّأويل بحسب "إيمليو بتّي" هو إعادة إنتاج للنص الأصلي.

وقد قام "بتي وهيرش" بالتّمييز بين معنى النص بوصفه "ظاهرة تاريخية" والأهمية أو المغزى. فالمعنى يمكن تحديده، في حين لا يصيب التغيّر المستمرّ إلاّ المغزى، لذا وبحسب "هيرش" فإنّ المعنى والدلالة يرتبطان بمجالين مختلفين« مجال النقد الأدبي وغايته الوصول إلى مغزى النص الأدبي بالنسبة لعصر من العصور، أمّا نظرية التّفسير فهدفها الوصول إلى معنى النص الأدبي»[3].

وبهذا، فإنّ الهيرمنيوطيقا لدى"هيرش" و"بتي" معنية بالمعنى الثابت الذي يعود إلى المقاصد الأصلية للمؤلّف، لذا فهما يعارضان الهيرمنيوطيقا الفلسفية لدى "غادامير" لكونها لم تفرّق بين مجال النقد الأدبي المتّجه للمغزى، ومجال الهيرمنيوطيقا المتّجه للمعنى،والباحث عن تفسير موضوعيّ للنص.

---

(1) ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص205–206.

(2) يوسف اسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي، ص26.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص27.

- **الهرمنيوطيقا بوصفها فعلا فلسفيا:**

يمكن اعتبار خط "هايدجر وغادامير" الخط الثاني من خطوط الهيرمنيوطيقا الذي جعلا منها فعلا فلسفيا في النظر إلى أصل الفهم وإمكانية تحققّه.

- **تأويل الدازاين(*Dasein)(الوجود هناك):**

يعدّ إسهام "مارتن هيدجر" Martin Heidegger في التأسيس الهرمنيوطيقي أكبر إنجاز فلسفي استقام به حال الهيرمنيوطيقا مشروعاً أنطولوجيًا، تجاوز حدود المنحى الهوسرلي القائم على مركزية الذات إذ« أعاد للفلسفة سلطتها المطلقة التي أضاعتها مع الهيغليين الجدد» [1] .

على الرّغم من استفادة "هيدجر" ** من مفهوم "دلثاي" عن التجربة الحيوية للإنسان، رفض أن يجعل من الوعي أو تلكم القوة الحيوية أساساً لفلسفته في التّأويل ، وإنّما اختار الكينونة نقطة انطلاق، بوصفها مكوّناً كليّاً« فالكينونة Being، كما تحدث في الوجود Existence اليومي للكائنات الإنسانية هي فهم Understanding، والفهم هو الطريقة الرئيسية التي توجد فيها الكائنات الإنسانية في العالم»[2]. أو ما أطلق عليه البنية المسبقة to restructure للفهم أي: مجموعة الافتراضات والتوقّعات والمقولات التي نسقطها على

---

* إنّ مصطلح Dasein المكوّن من مقطعين Sein بمعنى الوجود و Da بمعنى هنا أو هناك ، معناه الحرفي "الوجود هناك" ويقصد به هايدجر" الموجود العيني الفرد الذي يكون دائما على علاقة بالوجود" أي أنّها الوجود– هناك المؤسس للوجود الإنساني بوصفها تأسيسا للحقيقة ، وماهيتها أنّها فهم للوجود، وفهم لذاتها، وللموجودات الأخرى داخل العالم . وقد ترجم بـ" الآنية" وهي الترجمة التي اقترحها عبد الرحمان بدوي، وهي من اصطلاحات الفلاسفة الإسلاميين ومعناها كما في تعريفات الجرجاني"تحقق الوجود" العيني من حيث مرتبته الذاتية. ينظر: صفاء عبد السلام جعفر، هيرمينوطيقا" الأصل في العمل الفني" دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000، ص14.

[1] عبد الغني بارة، فلسفة التأويل(الأصول والمقولات)– قراءة في أنظمة المصطلح المعرفية–، منشورات الاختلاف، الجزائر،2008، ص207.

** هيدجر(1889– 1976)أشهر فيلسوف وجودي ألماني، درس في جامعة ماربورج ثم تعلم وعمل مع هوسرل في جامعة فريبورج، ولم يبرحها طيلة حياته مثل أستاذه هوسرل الذي أشرف على كتابه "الوجود والزمان"1927، ولقد تأثر بهوسرل وطور فلسفته من الظاهراتية إلى الأنطولوجيا، قبل الأيديولوجية الاشتراكية الوطنية النازية وأصبح رئيساً لجامعة فريبورج مما آثر كثيراً من التساؤلات حول علاقته بالنازية، صدر له العديد من الكتب التي تدور حول فكرة أن العالم انكشاف. ينظر: محمود خليف خضير الحيّاني، التأويلية مقاربة وتطبيق، 51.

[2] يوسف اسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي، ص27.

التجربة بصورة قبل تأمليّة والتي تشكّل أفقا لأيّ فعل خاص للفهم، لذا فهو يركز التّحليل على وجودنا اليومي.

يصبح الفهم الإنساني إذن، المنفذ الكلي أو الغربال الذي ينبغي أن يمر من خلاله كل نوع من أنواع تفكيرنا، فالعوالم والحقائق بل الوجود الشخصي تظهر أو توجد بوصفها مفهومة لنا الآن ودائما وقبل أيّ محاولة للتّفسير اللّغوي، فالفهم بهذه الطريقة يأتي أولّا ومن ثم ينظر إليه بوصفه شيئا ما، إذ أنّ ما تأويله كذا يشكل العنصر الكلّي الموجود في كلّ فعل من أفعال الفهم المعرفي.[1]

على العموم، نقول إنّ رؤية"هيدجر" للموضوع تختلف عن رؤية "دلثاي"، بحيث إذا كان «"دلثاي" يسعى إلى تحقيق فهم أفضل للآخر(المؤلف) عن طريق الانتقال في ذاتيته وعيش تجربته مرة أخرى، فإنّ "هيدجر" يسعى إلى تأسيس عوالم للفهم عن طريق ربطه بمسألة الوجود وبالتالي إفراغه من طابعه النفسي»[2]، وعليه فإنّ مدار الاختلاف بينهما أنّنا في المسألة الأنطولوجية نبحث عن قضية الفهم من ناحية الكينونة وعلاقتها بالعالم، أمّا في المسألة التاريخية فالقضية تُطرَح من ناحية العلاقة مع الغير.

- **غادامير بين سؤال المنهج وسؤال الحقيقة:**

يعدّ "غادامير" وريث فكر "هيدجر" الذي ما فتئ يحلم في نهاية العشرينيات من القرن العشرين بتأسيس نظريّة تأويليّة جديدة، يتجاوز فيها أخطاء الفنومنولوجيا الهوسرلية،ف"غادامير" هو« صاحب الفضل في تفجير قضايا التّفكير الفلسفي من خلال نظريته التّأويلية التي كانت بمثابة المنعطف الأنطولوجي الحاسم الذي أطلق شرارته هيدجر»[3] .

هذا، وبقدوم غادامير، نجد أنّ أفكار هيدجر التّأويلية قد تطوّرت لتتّخذ شكل عمل نسقي منظّم في الهرمنيوطيقا الفلسفية التي عرضها في كتابه العمدة" **الحقيقة والمنهج**".إذ تصدّى غادامير لفكرة الحقيقة في بعدها المنهجي المنظّم للعلوم الدقيقة، مبيّنا أنّ هناك بعض الحقائق لا تنتج وبالضرورة في مجال البحث المضبوط من طرف المنهج، وبعبارة أخرى« يمكن أن نصادف حقائق أخرى مغايرة لتلك التي نصادفها في العلوم الدقيقة، وهي حقيقة الفن، والمعرفة التاريخية»[4].

---

(1) يوسف اسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي ، ص28.

(2) مليكة دحامنية، فصول في القراءة والتأويل، ص110.

(3) عبد الغني بارة، فلسفة التأويل(الأصول والمقولات)، ص257.

(4) هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، ص26.

وعليه ، فقد طرح الفيلسوف الألماني: "هانس جورج غادامير« [*] مجموعة من المفاهيم والرؤى التي ضمّنها كتابه الهام" الحقيقة والمنهج" Truth And Method سنة 1960، الذي طرح فيه حصيلة اجتهاداته الفلسفية، مُتجَاوِزا صرامة سابقيه المنهجية، حيث كان «التّأويل كما هيّأ له شلاير ماخر قد فقد حيويته وقوته ضمن نظام المنهج» [(1)]. مُقدِمًا مفهوماً جديدا للتّأويل يقوم على اعتباره ليس واقعة ثانوية لاحقة تكمل الفهم، بل إنّ الفهم بالأحرى هو تأويل دائم. ومن هنا فإنّ التّأويل هو الفهم بشكله الصريح.

تدور أفكار "غادامير" ولاسيما في كتابه الحقيقة والمنهج حول مسألتين أساسيتين هما:« نقده القويّ للمنهج وروّاده "ديكارت وكانط ودلتاي"، والبحث عن الحقيقة بعيداً عن المنهج، حيث كان أهمّ رواد الحقيقة بعيداً عن ظلام المنهج أفلاطون وأرسطو وهيدجر وغادامير نفسه»[(2)] ، إذ أنّ المنهج يقوم في الواقع، بتغريب الحقيقة وإبعاد القارئ أو المفسر عن النص.

إنّ الفهم كممارسة تأويليّة مستمرّة لا تنفكّ تقدّم الدّليل على حيويتها بارتباطها المباشر بالوعي المدرك، وبحضورها داخل حلقة الإشكاليات التي تطرحها نظرية الأدب الحديثة، من خلال التّساؤل حول:« ما معنى نص أدبي؟ وما صلة قصد المؤلف بهذا المعنى؟ وهل يمكننا أن نأمل في فهم أعمال غريبة عنّا ثقافيّا وتاريخيّا؟ هل الفهم الموضوعي ممكن أم كلّ فهم هو نسبي بالنسبة إلى وضعنا التاريخيّ؟»[(3)].

على أساس هذه الأسئلة الجوهرية، يشيّد غادامير منظومة فلسفته التّأويلية، فاتحاً الباب على مصراعيه ليناقش مسائل مركزيّة مثل: التاريخ، التّراث، الأدب. وبناء على ذلك يُميِّز غادامير داخل بنية الفهم بين نوعين:

---

[*] هانز جورج غادامير(1900–2002) يُعدُّ من أكبر مؤسسي الهرمنيوطيقا الفلسفية، درس في برسلاو، وماربورغ، وميونخ، حصل على الدكتوراه الأولى بإشراف هيدجر في جامعة ماربورغ سنة1929، بدأ التدريس في ماربورغ، كما درّس في"لايبتزغ" (1938–1947)، وفرانكفورت(1947–1949)، و"هايدلبغ". شغل منصب رئاسة تحرير مجلة الفلسفة، تأثّر بأفلاطون، له كتب كثيرة عن التأويلية منها: الحقيقة والمنهج(1960)، فن الفهم، الهيرمنيوطيقا الفلسفية.و فيما بين 1986–1991 نشر أعماله الكاملة في عشرة أجزاء الصادرة في "توبنغن" بألمانيا. ينظر: هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير ، ص 17).

(1) مصطفى شميعة، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم، ص25.

(2) ينظر: يوسف اسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي، 29.

(3) مصطفى شميعة، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم، مرجع سابق، ص25.

1- الفهم الجوهري وهو فهم المحتوى الذي تتضمّنه النصوص عند قراءتها.

2- الفهم القصدي وهو فهم مقاصد المؤلّف وأهدافه أثناء الكتابة.

إنّ رغبة "غادامير" هنا تتجاوز صرامة المنهج لتشتغل بالحقيقة الكامنة في النصوص، لكن كيف يستطيع المتلقي إدراك محتوى مقروئه دون التقيّد بالضوابط المنهجية المسهلة لبلوغ الهدف؟.

للإجابة عن هذا السّؤال يقيم "غادامير" علاقة تلازميّة بين الفهم الجوهري والقصدي،على اعتبار كونهما بنية واحدة، فما نفهمه « ليس هو حقيقة أو دلالة للتّصريح،وإنّما الحيثيات والملابسات التي سمحت في ظرف خاص وضمن سياق معطى للفرد، أن يُصرِّح عن أمر معيّن فالفهم القصدي هو وسيلة استراتيجية يُستعَان بها في اللحظة التي يخفق فيها الفهم الجوهري في إدراك حقيقة ما»[1] .

وبناء على ما تقدّم، يمكن القول إنّ التّأويل علم يبحث في المعنى من خلال علاقة العلامة بالذات التي تلعب الدور الأعظم في تكوين الفهم رغم الاختلاف في وجهات النظر حول تكوين المعنى.

ومن وجهة نظر متأنّية جاء بها غادامير يمكن القول: إنّ التّأويل ما هو إلا ترابط صميمي وتفاعل قويّ بين النص والمؤوّل، فالثّاني يعبّر عن فهمه للأوّل ولا شأن له بالمبدع،وهذا يتحقّق عبر تصوّر المسافة الزمنية وتوكيد الفهم التاريخي للمعنى. عندها تكتمل العملية وتصبح إنتاجاً جديداً وهكذا دواليك.

لقد كانت هذه أهمّ المحطات في تاريخ نظرية التّأويل والتي عرضناها بصورة مبسطة،وذلك حسب ما يخدم موضوع بحثنا، والتّفاصيل الأخرى وإن لم نتعرّض لها سنستثمرها في بحوث علمية لاحقة إن شاء الله.

فبعد أن عرّفنا بنظرية التأويل، وبعد أن بيّنا الأصول المعرفيّة لهذه النظريّة، نسوق الآن الحديث عن هذا المفهوم في عُرْفِ الفلاسفة المسلمين وكيف كانت نظرتهم إليه. وما هي حدود التّأويل عندهم؟.

- **الفلاسفة والتأويل**

إنّ التأويل مفهوم متأصّل عند الفلاسفة المسلمين أنفسهم، حيث عرّفه"ابن رشد"«التّأويل إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يخلّ ذلك بعادة لسان العرب في التجوّز من تسمية الشيء بشبيهه أو بسببه أو لاحقه أو مقاربه أو

[1] مصطفى شميعة، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم، ص25.

غير ذلك من الأشياء التي عددّت في تعريف أصناف الكلام»[1] . كما نجد "ابن سينا" يؤمن بقوة النّفس على الإدراك الحدسي، إذ أنّ« الأشياء تنتهي لا محالة إلى حدوس استنبطها أرباب تلك الحدوس ثم أدوها إلى المتعلّمين، فجائز أن يقع للإنسان بنفسه الحدس وأن ينعقد في ذهنه القياس بلا معلّم»[2] .على أنّ فعل الإدراك والتّعليم متفاوت عند الناس، يقول "ابن سينا"« إنّ التعلّم سواء حصل من غير المتعلّم، أو حصل من نفس المتعلّم، متفاوت فإنّ من المتعلّمين من يكون أقرب إلى التصوّر، لأنّ استعداده أقوى»[3].

وعليه، فإنّ "ابن سينا" يتناول مراتب النفس وطرائق إدراكها بطريقة يغدو معها فعل الإدراك متبايناً تبعاً لتباين القوى النفسية. وما نؤكّد عليه أنّ "ابن سينا" كان يؤمن بأنّ اختلاف آراء الناس يكون حتىّ في الأمور العلمية فما بالنا بالشعريّة، فهو حين يتحدّث عن (التصّور والتّصديق)، اللذين تتمّ بواسطتهما المعرفة، فيرى بأنّ« الفطرة الإنسانية في الأكثر غير كافية في التّمييز بين هذه الأصناف ولولا ذلك لّما وقع بين العقلاء اختلاف ولا وقع لواحد منهم في رأيه تناقض»[4] .

وعليه، إنّ الفلاسفة عند قراءتهم لكتاب أرسطو(فن الشعر)، جعلوا التّأويل سبيلهم لجعل هذا الكتاب فاعلاً في البيئة العربية، خاصّة حين نعلم بأنّهم جعلوا من التّأويل طريقتهم لتجاوز الهوّة بين الحكمة والشريعة، بين المعقول والمنقول وهذا ما صرّح به"ابن رشد" قائلا:«ونحن نقطع قطعاً أنّ كلّ ما أدّى إليه البرهان، وخالفه ظاهر الشرع أنّ ذلك الظاهر يقبل التّأويل على قانون التّأويل العربيّ وهذه القضية لا يشكّ فيها مسلم ولا يرتاب بها مؤمن،وما أعظم ازدياد اليقين بها عند من زاول هذا المعنى وجربه، وقصد هذا المقصد من الجمع بين المعقول والمنقول»[5] .

وبهذا نقول إنّ التأويل انتقل من محاولة التّقريب بين الحكمة والشريعة إلى محاولة التّقريب بين المفاهيم الأدبية اليونانية والمفاهيم الأدبية العربية. وبذلك يكون الفلاسفة قد نقلوا التّأويل من مجاله الديني والفلسفي إلى المجال الأدبي، وهي حقيقة راسخة في الفكر الغربي نفسه، ذلك أنّ كلمة"هيرمنيوطيقا" قد كانت محصورة في الأصل في تأويل الكتب

---

(1) ابن رشد، فصل المقال، ص32.

(2) ابن سينا، كتاب النجاة ، ص206.

(3) المرجع نفسه، ص205

(4) ابن رشد، فصل المقال ، مرجع سابق، ص43.

(5) المرجع نفسه، ص33.

المقدسة،لكن مجالها اتسّع خلال القرن التاسع عشر ليشمل شكل التّأويل النصّي على نحو أشمل[1].

إنّ التأويل الذي أعطاه الفلاسفة لكتاب(فن الشعر)، كان« نتاجاً للتّفاعل بين القارئ الفيلسوف بكل مدخّراته الفكريّة والإديولوجيّة والأدبيّة، وبين النص اليونانيّ الذي كان يفرض مراقبته على الفيلسوف في الحدود التي تجعل هذا النص ملائماً للبيئة العربية»[2].

ثم إنّ النص اليوناني كان نقطة انطلاق لإنجاز المعنى، وليس من الضروري أن تكون النتيجة النهائيّة متطابقة مع بنية النص التي شكّلت نقطة الانطلاق هذه، هكذا يرى"إيزر"« بأنّ النصوص الأدبيّة تعطي انطلاقة انجاز المعنى، عوض أن تصوغ- بالفعل- المعاني نفسها، وتكمن الصفة الجمالية لتلك النصوص في هذه البنية المنجزة، التي لا يمكن أن تكون بوضوح متطابقة مع النتيجة النهائية، لأنّه بدون مشاركة القارئ الفردي لا يمكن أن يكون هناك أيّ إنجاز»[3] .

أمّا حدود التّأويل التي وضعها الفلاسفة، حتى لا يخرج إلى الاعتباطية أو الذاتية المنفلتة هي كما يلي:

1- لقد اشترط "ابن رشد" في التّأويل أن لا يخلّ بعادة لسان العرب في التجوّز من تسمية الشيء بشبيهه، أو بسببه، أو لاحقه، أو مقارنه أو غير ذلك من الأشياء التي عددّت في تعريف أصناف الكلام المجازي [4]

2- أمّا الفارابي فإنّه يحرص على التروّي والتثبّت أثناء عملية الفهم، أو مراجعة ما نصدره من أحكام، وما نصوغه من قوانين، قال« إنّ الرأي إنّما نصحّحه عند أنفسنا بأن نفكّر ونروي، ونقيم في أنفسنا أموراً ومعقولات شأنها أن تصحّح ذلك الرأي»[5].

كانت هذه نظرة الفلاسفة المسلمين لظاهرة التّأويل، وكما بيّنا الشروط التي من شأنها أن تحدّ أثناء عملية التّأويل.

2-2- التلقي والتأويل(مشروع التقاء).

من خلال دراستنا للنظريتين السابقتين(التلقي والتأويل) خاصّة العمق التاريخي،تبيّن لنا أنّ التّأويل ليس انبثاقا جديدا، بل هو متجذّر في الفلسفات القديمة، ولاسيما عند أرسطو

---

(1) ينظر: عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص23.

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص24.

(3) إيزر، فعل القراءة، ص19.

(4) ابن رشد، فصل المقال، ص32.

(5) الفارابي، إحصاء العلوم، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1996، ص12.

وما جاء به أوريجان وغيرهما، إلاّ أنّه كان يخطو خطواته الأولى حتى وصل إلى مرحلة الذروة في ستينيات القرن الماضي. وعلى هامش ذلك تأسّست نظرية أطلق عليها نظرية التّأويل. هذا التّأسيس للنظرية مرّ بمراحل عدّة عن طريق ما جاء به النّقاد ابتداء من "شلاير ماخر، ودلتاي" وهيدجر، وغادامير، وانتهاء بما قدّمه "هيرش، وبول ريكور" وآخرون حتىّ تكوّنت النظريّة. والحال نفسها تنطبق على نظريّة التلقي التي انبثقت أساساً في ستينيات القرن الماضي، واستندت إلى كلّ ما جاء به التّأويل وانطلقت منه للعمل في الساحة الأدبية. أي أنّ جذورهما التاريخيّة واحدة. كما أنّ نظرية التّأويل من النظريات المابعد حداثية الثائرة على الحداثة برمّتها، وهو الشيء نفسه ينطبق على نظرية التلقي التي جاءت أساساً كردّة فعل على مسلّمات الحداثة وربّما ما قبلهما كذلك.

كما رأينا في المبحث الخاص بالتّأويل أنّه قبل أن يصبح نظرية متكاملة كان موجودا وفاعلاً في السّاحة الأدبيّة، وكما رأينا أنّ جذوره التاريخية تعود إلى الفلسفة اليونانية مرورا بأرسطو وأفلاطون، إلى جانب مساهمة "أوريجان" في الجانب الديني، وصولا إلى إنجزات " "شلاير ماخر، ودلثاي" وهيدجر، وغادامير، وانتهاء بما قدّمه هيرش وآخرون.

من خلال آراء وأفكار هؤلاء انبثقت نظرية متكاملة للتأويل، ونتيجة للانقلاب على الحداثة وما جاءت به من معطيات قوّضت المؤلّف وأماتته مثلما هي الحال بالنسبة للقارئ،أصبحت الحاجة ملحّة إلى تدارك الموقف عن طريق تأسيس نظرية تنتشل القارئ من محنته بعد طرده من فضاء التّعامل مع النص لحقب زمنية طويلة، وقد أبصرت النظرية الأدبية ولادة نظرية التلقي التي تخندقت في ميدان الاهتمام بالقارئ بوصفه المحور الأوّل لإنتاج المعنى، على الرّغم من انشطارهما إلى قسمين عند"آيزر" و"ياوس" . هذه النظريّة استندت إلى العمق الفلسفي الموغل وصولاً إلى حيث "هيدجر وغادامير، وانجاردن وهوسرل وغيرهم. والأساس الفلسفي الذي وُلدَت في رحمه نظرية التّأويل، وهذا يعني أنّ لكلتا النّظريتين جذورا موحّدةً، مع مراعاة قدم التّأويل وقفزاته النوعيّة عبر التاريخ الممتدّ من أفلاطون إلى مرحلة تأسيس نظرية التلقي في أواخر الستينيات. وعليه فإنّ اتكاء نظرية التلقي على المرتكزات التأويليّة هي كفيلة بعد جذور نظرية التأويل مقترنة بنظرية التلقي، لأنّ نظرية التلقي تبني أسسها ومشروعيتها بالمحاكاة لتلك الجذور التي ذكرناها آنفاً.

وكما رأينا سابقًا فإن الصّلة بين نظرية التلقي والتأويل، كانت من خلال تصريح أهمّ منظري نظرية التلقي(روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر)، وذلك باعتمادهما على المبادئ التّأويلية التي جاء بها كلّ من شلاير ماخر، وهيدجر، وغادامير، وهوسرل وغيرهم فهما لا يخفيان الارتباطات الفلسفية لنظريتهما .إذ نجد أنّ نظرية "ياوس" التي أطلق عليها(نظرية التلقي والتقبّل) قد اتكأت في جوهرها على الفلسفة التأويلية.

أمّا نظرية (التّأثير والاتصال) التي اقترنت بـ"إيزر" فلم تخرج هي الأخرى من التبعيّة الفلسفيّة المقترنة بنظرية التّأويل.

وعلى هامش هذا التقاطب والتجاذبات والارتباطات التي زادت اللُّحمَة بين نظريتي التأويل والتلقي من حيث اعتمادهما على القارئ وتعويلهما عليه، على الرّغم من الاختلافات الطفيفة في مسار استخراج المعنى وتبنّيه، تبلورت لدينا انطباعات خاصّة بشأن قيمة القارئ ومدى فاعليته في قراءة نص ما، من حيث أنّ هناك تأويلا يكشف لنا مقاصد المؤلّف بحسب فكرة "دلتاي" وما تبنّاها "هيرش" مع مراعاة بعض التطوّر، وتأويل يتحمّل مقاصد متعددّة جرّاء التّفاعل الحواري بين القارئ والنص. أي نسبة المعنى المستخرج بحسب قدرة القارئ وفهمه للتاريخية والمسافة الزمنية المتحققة. وهذا هو مشروع فكر،هيدجر،وغادامير وإيزر، وياوس.

وعلى إثر ذلك، تتّضح لدينا الصورة بأنّ كلتا النظريتين تلجآن إلى الغور في أعماق التاريخ لمعرفة المزيد عن مصطلحات النص المقروء ودلالته، أي ارتباط وثيق بين الماضي والحاضر. إذ لا يمكن أن يكون هناك تأويل للحاضر إلاّ في ضوء اللّجوء إلى الماضي، فهي عودة إلى إرث التاريخ الأدبي بعد أن أُهمِل بسبب الدراسات النفسيّة،والاجتماعيّة، والفلسفيّة، لهذا يقول روبرت سي هولب « على النّقيض من رواد نظرية التلقي الذين كانت همومهم في الأساس فلسفيّة، أو نفسيّة، أو اجتماعيّة، يرجع اهتمام هانز روبرت ياوس بمسائل التلقي إلى اشتغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ وهو غالباً ما يركّز على الخصوص في عمله النظري المبكر على السمعة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب وعلى وجوه العلاج لهذا الوضع»[1] .

لذلك فإنّ النص وعاء مليء بالمرجعيات المتعددة لا يمكن الوصول إليها جميعها في قراءة واحدة وبقارئ واحد، وإنّما يحتاج إلى استمرارية متواصلة في النظرة الفاحصة لاصطياد الدلالات المموّهة الضاربة في عمق التاريخ والمتداخلة ضمن برنامج التعالق النصي(التناص).

هذه المرجعيات ليست بينها ضوابط تحدّها بقدر ما هي متفرّقة في النص وتحتاج إلى من يتمكّن من تفكيكها وإعادة تركيبها لاستخلاص الجوهر الدلالي، مع بقاء أشياء أخرى مجهولة يكتشفها القارئ الذي يأتي بعده وبعده وهكذا.

---

[1] روبرت سي هولب، جمالية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، ص143.

الفصل الأول: كتاب فن الشعر لأرسطو

1- بين الحضارة اليونانية والحضارة العربية

2- تأثير الثقافة اليونانية في الثقافة العربية

3- الترجمة وتفاعل النصوص

4- مدخل توصيفي عام لكتاب فن الشعر لأرسطو

- أرسطو الرجل: ملامح عصره، وأهم آثاره
- طبيعة كتاب فن الشعر لأرسطو وخصائصه:
- نشأة غامضة
- تاريخ وسبب التأليف
- كتاب مشوه، مبتور وغامض
- مضمون كتاب فن الشعر

5- حول أصول الترجمة العربية القديمة لكتاب فن الشعر

6- القضايا والمفاهيم المركزية في كتاب فن الشعر لأرسطو

6-1- نظرية المحاكاة: المفهوم، النشأة والتطور:

- مفهوم المحاكاة
- المحاكاة عند الفلاسفة الإغريق:

أ- أفلاطون

ب- أرسطو

6-2- التراجيديا

6-3- وظيفة الشعر (التطهير)

6-4- الفكر (الرأي والاعتقاد)

6-5- المنظر المسرحي

6-6- الملحمة والكوميديا.

الفصل الأول: كتاب فن الشعر لأرسطو:

اصطدمت الحضارة العربيّة الإسلاميّة في أطوار نشأتها وعنفوانها بالتّراث اليونانيّ وتَعرَّفَت عليه أثناء مسيرتها الحضارية، معتبرة تَمثُّل ثقافة الآخر ضرورة لاستكمال دورها الحضاريّ. ودخل الفكر العربي الإسلامي في معترك التطوّر الحضاري الإنسانيّ، يَنفعِل ويتفاعل، باعتباره جزءًا من هذا الوجود. وكان من مبادئ هذا الاصطدام الانفتاح فكريًّا ونفسيًّا وماديًّا على حضارات الأمم. انفتاحًا في ضوء مقاييس ثابتة تحِقُّ الحقَّ وتُزهِق الباطل، وتنشر الخير وتَقْمَعُ الشرَّ، انفتاحًا حاول التفاعل دون تشويه المصدر والغاية، لذا ظلّت الحضارة العربية تبحث بشغف عن اكتساب المعارف من المنابع أيّ تدفّقت، وأنّها ظلّت تتقبّل الحقّ من أيّ مصدر ظهر. لكن شغفها هذا لم يسلم من الانتقادات ومن تعدّد الآراء حتى وصل الأمر إلى الشكّ في أصالتها.

1- بين الحضارة اليونانية والحضارة العربية:

صحيح إنّنا لا ننكر أنّ الحضارة العربية قد تأثرت في شتّى مراحل نموّها بكثير من الإنجازات العلمية والفنية والفلسفية التي حقّقها الآخرون- خاصة اليونان-« إن فلاسفة الإسلام المتأخرين سلكوا كلهم طريقة أرسطو في جميع ما ذهب إليه وانفرد به سوى كلمات يسيرة ربّما رأوا فيها رأي أفلاطون والمتقدمين»[1]. غير أنّ الأمر لا يقتصر على ذلك، بل إنّ عطاءات علمية وصفحات فكرية جديدة مثمرة أنتجتها حضارتنا قد خالفت في كثير من الوجوه ما كان سائدًا في الحضارات القديمة من أفكار ونظريات. فلولا "ابن الهيثم" و"الكندي"،"الرازي" ،"الفارابي" وابن سينا وابن الشاطر وابن يونس والبغدادي وابن خلدون... ما ظهر بيكون وغاليليو ونيوتن وهارفي وديكارت. [2]

لكن، يَظَلُّ السؤال قائما عن الكيفيات المختلفة التّي تَمَثَّل بها الفكر الإسلاميّ الثّقافة اليونانيّة، وعن حسن فهمٍ أو سوء فهم ما قاله أفلاطون أو قرّره أرسطو أو غيرهما من فلاسفة اليونان، وكانت الغاية من البحث في الفلسفة الإسلامية في العصر الوسيط هي مقابلة رأي المفكّر الإسلامي بنظرية الحكيم اليوناني، ذلك بأنّ كلّ شيء قد تقرّر عند الأوائل، ولا يعنى الباحث سوى الانتباه إلى الثوب العربيّ أو الإسلاميّ الذي يلبسه القول المتقدّم.[3]

---

(1) كامل حمّود، دراسات في تاريخ الفلسفة العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1990، ص25.

(2) ينظر: محمد عبد الرحمان مرحبا، أصالة الفكر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 1983، ص9.

(3) ينظر:عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثّامن الهجريّ،=

ويبدو لي أنّ أذهان الباحثين الغربيّن كانت مسكونة بهاجس الحضور اليونانيّ في الفكر العربي الإسلاميّ، وأنّ تلك الأذهان مفتونة خاصة بفلسفة اليونان، ولمّا وجدوا أنّ مؤرّخيهم للفلسفة ظلّوا يردّدون أنّ إنجاز المسلمين في الفلسفة اقتصر على شرح اليونان وتفسير أعمالهم، ازداد حماسهم لمقولة التَّأثُّر والتَّأثِير وراح القوم يتقصّون مظاهر التأثير، فلا عجب أن نجد عندهم مظاهر التقليل من شأن الحضارة الإسلامية، « فلا قدرة للمسلمين على الإبداع الفكري المنسق الذي يقود إلى إعطاء صورة متكاملة ونظريات ذات أبعاد متجانسة»[1]، إذ لمّا تواجههم إشكاليات فإنّهم بكلّ بساطة يعرضون آراء المدارس الإغريقية إمّا بالشرح أو بالتوفيق بينها وبين مبادئ الدّين الإسلامي، أمثال " الكندي"و" الفارابي"و" وابن سينا"... وغيرهم ممن يُعرَفون في تاريخ الثقافة العقلية الإسلامية بالفلاسفة والحكماء، في هذا يقول "دي بور"« متابعة البحث مستقلاً كانت فكرة تقع في مخ الشرقي، الذي يصور لنفسه أن الإنسان بدون معلّم تلميذ الشيطان»[2] . ذلك أنّ المسلمين يتغاضون عن حقيقة الحضارة الإسلاميّة: عن ضوابطها المعرفيّة، وشروطها التّاريخيّة، ومشاغلها الفكريّة وقدراتها على قراءة تراث الآخرين وصور التّفاعل معه انطلاقًا من ثوابتها ومقرراتها.ناهيك عن التصورات والمفاهيم التي تبنّاها بعض المستشرقين إلى وضع تصوّر متكامل وواضح لفكرة ما»[3]. لم يتوقف الأمر عند هذا الحدّ بل تجاوزوه إلى اتّهام العرب بالتخلّف بأنّه من طبيعة الجنس العربي الذي لم يُخلَق لعمل عظيم ، فقيل « إنّهم جاؤوا بالدّين ولم يُجيئوا بالعلم، إنّهم لا يُحسِنُون فنون الحضارة،وإلاّ لكان لهم فنّ جميل غير نظم القصيد، إنّ العرب ظلوا شرقيين لا يُجدي فيهم علم ولا ثقافة، فإنّهم رغم اتّصالهم باليونان لم يتأثّروا بالصيغة الثقافية الجديدة التي صنعوها بعقولهم»[4] .

إذا كان الأمر كذلك، فكيف إذا استطاع فلاسفة المسلمين أن يوجدوا الفروق بين "أفلاطون اليوناني" و"أفلوطين الإسكندراني" الذي حدث خلط وتشابه بينهما بفعل حركة الترجمة.

ولمؤرّخ الثقافة العربية"ويلهليم ديلتاي" رأي في ذلك إذ يقول«إنّ الغرب مدين للعرب في توسّع نطاق الجبر اليوناني، وهم بلا شكّ قد هينوا الأمر بنقدهم الخاص إلى نشأة العلم

=منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط– المغرب، 1999، ص42.

(1) محمد عبد العزيز المعايطة،الفلسفة الإسلامية،دار الحامد للنشر والتوزيع،عمان–الأردن،2007، ص13.

(2) المرجع نفسه، ص، 15.

(3) المرجع نفسه، ص14.

(4) محمد عبد الرحمان مرحبا، أصالة الفكر العربي، ص15.

الطبيعي الحديث، فتوسّعوا في الكيمياء عمّا وصلت إليهم من مدرسة الإسكندرية وأوجدوا عدّة مستحضرات كيماوية، كما تقدّموا في الرياضة واستخدموها كآلة في المساحة»[1] . ويؤيّد هذا الرأي"مونتي"(Montet) في كتابه"الإسلام" « ...ورأينا أنّ سِرَّ نفوذ أرسطو العجيب على العقل العربي وعلى المسلمين جميعا هو أنّ طريقة تفكيره، سواء أكان في الناحية العلمية التجريبية أم المنهجية المنطقية، فيما عدا ذلك فإنّ الفلسفة الإسلامية وإن كانت تبدو في مبدئها وجوهرها أرسطية إلاّ أنّها ليست صورة مكررة للأفكار الإغريقية، إذ أنّ العرب وإن احترموا الإغريق كأساتذة لهم إلاّ أنّهم فهموا كيف يحتفظون حقًا بطابع الأصالة والابتكار في فهمهم وتصويرهم لتعاليمهم. ذلك الطابع الذي جعل لكتبهم ورسائلهم جِدّة خالصة»[2].

لكن حركة الانتصاف للحضارة العربية من قبل الغربيين أنفسهم تَمضِي قُدمًا لكن ببطء وحذر، فإنّ عددًا لا يُستهان به من المفكرين والمستشرقين الغربيين أمثال، "ماكس مايرهوف وسارطون وجيكر ووستيفنسون ورودسون وجاكوري وونللينو وماسنيوس وباشلار ومننتغمري وات وبيرك...إلخ" بالإسهام الكبير الذي قدّمه العلماء والمفكرون العرب للحضارة الإنسانية وخدمة الحقيقة العلمية، كما أنّهم شهدوا بفضل التراث العربي الإسلامي وبالمشاركة الفعّالة التي حقّقها هذا التراث طوال قرون عدّة في ميدان التقدّم العلمي والرقي الإنساني.

ويكفي تصفُح كتاب (الفهرست) لابن النديم، و(إخبار العلماء بأخبار الحكماء) للقفطي، و(طبقات الأطباء) لابن أبي أصبيعة، و(وفيات الأعيان)لابن خلكان...ليشعر المرء بالزهو والفخار، إذ يجد نفسه أمام تراث ضخم متشعّب، فيه العلم، وفيه الأدب، وفيه الفلسفة،والرياضة والتاريخ والجغرفيا والاجتماع والفن والعمارة والنحت....

ولذا مهما تعدّدت آراء الباحثين– خاصة المستشرقين– إلاّ أنّهم قدّموا خدمات جليلة لا تُنكَر أسدوها للعرب والفكر العربي، أهمّها أنّهم أعانونا على فهم أنفسنا مضمونًا ومنهجًا،فعن إسهامات المستشرقين في دراسة الحضارة الإسلامية وفهمه أضافت الشيء الكثير إلى الثروة العلمية المتوفرة لدينا الآن، كما أنّها بيّنت لنا موقف الفكر الغربي من العرب وأسلوب دراسته ونظرته إليه.

2– تأثير الثقافة اليونانية في الثقافة العربية

إذا كان التراث اليونانيّ قد تَرَكَ فلسفة في الفنّ والنظرية النقدية، باعتبار ذلك جزءا من فلسفته العامّة، فإنّ النشاط الإبداعي داخل التراث العربي الإسلامي ما كان له أن يتأسّس في غياب تصوّر نظريّ على نحو من الأنحاء. وسنرى كيف تفاعل الفكر النقديّ

---

[1] محمد عبد الرحمان مرحبا، أصالة الفكر العربي، ص15.

[2] عبد العزيز المعايطة، الفلسفة الإسلامية، ص51.

لدى العرب مع خلاصة الفكر اليوناني كما تمثّلت في كتابي أرسطو:« فن الشعر» و «الخطابة».

إنّ ما يطرحه البحث الحضاريّ عمومًا هو الوقوف على ما حقّقه السّابق من منجزات، وما تلقّاه اللاّحق فأفاد منه، لهذا فإنّ عملية التأثير والتأثّر من شروط السيرورة الحضارية، ولا يُنكِر أحد أنّ التراث الإنساني هو حصيلة إنجازات بشرية في التاريخ، وأنّه ميراث مشترك للإنسانية جمعاء، كما لا يُنكِر أحد ظاهرة التشابك بين الحضارات، وتفاعلها فيما بينها، وإن اختلف النّاس في أصول المعارف وطرق تفاعلها بين الأمم والشعوب.

وللفكر اليونانيّ عبقريتُه التي أثبتتْ حضورها في تاريخ الفكر البشري طيلة ما يربو على خمسة وعشرين قرنا، وقد التقى الفكر العربيّ بهذا الفكر، فنقله إلى لغته وعُنيَ بشرحه ودراسته« فبعد توقّف الحروب اليونانية في الشرق بدأ الاتّصال والتّبادل الثقافيّ بين الحضارة اليونانية والحضارات الشرقية، فترجموا عن طريق السريان الكثير من العلوم (...)فعلّقوا عليها وشرحوا بعضها»[1] .وأصبح الفكر اليوناني يشكّلُ جزءً من بنية التفكير العربي، وكان للفلسفة اليونانية خاصة، ضمن اهتمامات الفكر العربي الإسلامي، حضورٌ مُتميِّز.وبهذا اعتبر بعض الباحثين هذا الحضور نسخًا للفلسفة اليونانية وكتابة لها بحروف عربية.ولهذا نقول إنّ مسألة التفاعل بين الحضارات حقيقة ثابتة مقرّرة، لأنّه « ليس هنالك حواجز بين العصور، ولا بين أفكار البشر، فالأفكار تنتقل بين الأمم، وتتسرّب إلى سكّان المعمورة، فتتشكّل وتتأقلم، وتُتخَل وتُصفّى، فيبقى منها ما يَنفع النّاس. وما حصيلة الحضارة الإنسانية إلاّ مجموع تلك الأفكار وهي تتداخل، فتتفاعل وتتصارع، وتتجاذب أخذًا وعطاءً»[2] .

وعليه فإنّ الأمّة العربية دخلت في حوار حضاريّ مع شعوب لها ثقافتها ومِلَلُها ونِحَلُها وحمولتُها الحضارية، ولم يحسّ الكيان الفكري للأمّة العربية الإسلامية بالهوان والتّدنّي وهو يتعايش مع ألوان من الأفكار والثقافات. ومن يزعم أنّ مكانة تلك الأمّة علميّا وفكريّا تتلاشى بإثبات الإفادة من ثقافة أمة ما؟. وبهذا لا تستطيع الأمّة أن تتشكل معالمها الحضارية في غيبة عن التفاعل مع باقي الحضارات الأخرى« لقد قامت الحضارة الإسلامية على أساس التّفاعل الحضاري، فهي بهذه الخاصية ثقافة حوار في المقام الأول، أخذت عن الحضارات السابقة واقتبست من ثقافات الأمم والشعوب التي احتكت بها وصهرت حصيلة هذا كله في بوتقة التفاعل الحضاري فكانت حضارة الإسلام ولا تزال مثالاً نادرا للتفاعل بين

---

[1] محمد حسين محاسنة، أضواء على تاريخ العلوم عند المسلمين، دار الكتاب الجامعي، العين– الإمارات العربية المتحدة، 2001، ص283.

[2] عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النّقد والبلاغة العربيين، ص64.

الحضارات»[1] .وأن الذات لا تتميز خارج علاقة ما.« والمسألة إذا، ليست في انقطاعك عن الآخر، بل في تفاعلك معه، وبقائك أنت أنت. وكما أنّ لا ذات بلا آخر، فلا ذات بلا تأثّر وتأثير»[2] .أمّا "أوليري" في بداية كتابه" مسالك الثقافة الإغريقية إلى العرب" يقول:« هناكَ شبَه قوي بين المدنية والمرض المعدي، فكلاهما ينتقل من مجتمع إلى آخر بالمخالطة، وكلما انتشر أحدهما خطر توّاً على بَالِنا سؤال عن المكان الذي أتى منه، وفي كليهما سؤال لم يُجَبْ عنه: هو أين يبدأ كلّ منهما، وهل لانتشاره دائما مصدر وبداية واحدة، أو مصادر و بدايات يَستقلُّ كل منهما عن الآخر؟»[3] .

وبهذا فإنّ عملية التأثير والتأثّر تحصل بالعدوى المرضية، ذلك بأنّ حقيقة هذه العدوى يصعُب ضبطها. فالسّابق يشكّل مرحلة لها شروطها العامة التي تتجاذب معها، ويأتي اللاّحق ليطلع على تجربة السّابق، ويستفيد منها، ولا يمكن له أن يفهمها ويتجاوزها إلاّ إذا أحسن تمثّلَها وأعاد إنتاجَها في ضوء تصوّرات مختلفة. يقول "الجاحظ":« ولولا ما أودعت لنا الأوائل في كتبها...حتّى شاهدنا بها ما غاب عنّا، وفتحنا بها كُلَّ مستغلق كان علينا فجمعنا إلى قليلنا كثيرَهم، وأدركنا ما لم نكن نُدركه إلاّ بهم، لقد خسّ حَظَّنَا من الحكمة، ولَضَعُفَ سبَبُنا إلى المعرفة.ولو لجأنا إلى قدر قوّتنا ومبلغ خواطرنا ومُنتهَى تجاربنا لِمَا تُدركُه حواسُنا وتشاهِده نفوسُنا، لَقلّت المعرفة، وسقطت الهِمَّة، وارتفعت العزيمة، وعاد الرأي عقيما،والخاطر فاسدًا ولَكَلَّ الحَدُّ وتبلّدَ العقلُ»[4] .

وإذا كان التفاعل بين الحضارات حقيقة مقرّرة في قانون الحضارات، فإنّ كيفيات التفاعل وأساليب التحاور تظلّ في حاجة إلى الضبط والتدقيق، وفي حاجة إلى خبرة بروح الحضارات وما تتمايز به من اختلافات وخصائص.

وعليه فإنّ الباحث في مسألة التأثير اليوناني في الثقافة العربية، لابدّ من أن يصادفه موقف من هذه الثقافة من الفكر اليونانيّ الوافد،« موقف يصطنع الوافد ويَتَّخِذُه وسيلة لا غاية يَقِف عندها، وهو موقف تُمثّله جماعة خاصّة من المثقفين، نشتغل به داخل

---

(1) أحمد الجهيني، محمد مصطفى، الإسلام والآخر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص268.

(2) ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص81، ضمن، عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النّقد والبلاغة العربيين ، ص65.

(3) أوليري، مسالك الثقافة الإغريقية إلى العرب، نقله إلى العربية تمام حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1957، ص107.

(4) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج1، تح: عبد السلام هارون، مطبعة الحلبي، ط2، القاهرة،1965، ص85-86.

مجال محدود، بعيدًا عن الثقافة العّامة. وهذه الجماعة تتشكّل عموما من فئة من الفلاسفة،وأخرى من المعتزلة. على أنّ قبول الفئتين الثقافة اليونانية المنقولة إليهما، لا يُؤدِّي إلى تنازلهما عن أيّ شيء من مقوّمات الثقافة العربية الإسلامية، بل قد يَزيدُها رسوخًا بما يُضيفُه إليها من براهين التّوكيد والتّأييد. فالفريقان يحاولان التوفيق بين الوافد والمقيم، بين ما يُؤدي إليه منطق العقل وما قد هبط به الوحي، بين حكمة الفلسفة وشريعة الدّين. أمّا الموقف الثاني، فهو الرافض للثقافة اليونانية، وللجانب الفلسفي منها خاصّة، إذ هو على أحسن الفروض حكمة مشوبة بكفر أو حقّ مشوب بباطل».[1]

ونجد أنّ مُؤرِّخي الفكر الفلسفي، من الغربيين خاصّة، أشاعوا أنَّ الفكر العربي الإسلاميّ مَدين بحضوره الفكريّ للتراث اليونانيّ، خاصة« الفلسفة الإسلامية التي تُعتبَر صورة مُكمِّلة لأفكار اليونان، أو مُقلِّدة تمامًا»[2] . فهؤلاء أعدموا الفلسفة الإسلامية تماما وسلبوها كل خلق وتجديد. وهذا تصوّر استشراقيّ انتقلت عدواه إلى عدد من الدارسين العرب، فاعْتُبِرَ الفكر العربيّ إناءً فارغا قبل اتّصاله بالثقافة اليونانية التي انصبّت فيه انصبابًا إلى حدّ الامتلاء، وشيئا فشيئا أصبحت أفكار جُلَّ الباحثين مسكونة بهاجس البحث عن تجلّيات فكر الآخرين في الفكر العربي الإسلامي، وأنّ هذا الفكر اتّخذ مجالا تطبيقيّا لآليات التأثر والتأثير، وكأنّ الباحث لا يهمّه إلاّ اكتشاف الأصول التي اعتمدها الفكر العربي في تأسيس جهوده الفكرية ذلك بأنَّ « الرؤية الاستشراقية تقوم من الناحية المنهجية على معارضة الثقافات، على قراءة تراث بتراث. ومن هنا المنهج الفيلولوجي الذي يجتهد في ردّ "كل" شيء إلى " أصله". وعندما يكون المقروء هو التراث العربي الإسلامي، فإنّ مهمّة القراءة تنحصر في ردّه إلى أصوله اليهودية والمسيحية والفارسية واليونانية والهندية...»[3].

وهلمّ جرا إلى أن وصل الأمر عند بعض الباحثين إلى جعل مناهج المستشرقين أربعة: المنهج التاريخي، والمنهج التحليلي، والإسقاطي وأخيرا منهج الأثر والتأثر الذي«يقوم على إفراغ الظاهرة من مضمونها ، وإرجاعها إلى مصادر خارجية في بيئات ثقافية أخرى دون وضع أي منطق سابق لمفهوم الأثر والتأثّر».[4]

وبهذا فإنّ أصحاب هذا المنهج–الأثر والتأثّر–يرون أنّ اليونان مصدر كلّ

---

(1) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النّقد والبلاغة العربيين، ص66.

(2) عصام الدين محمد علي، صحوة العقل مع تاريخ المذاهب الفلسفية، منشأة المعارف، الإسكندرية، دت، ص20.

(3) محمد عابد الجابري، نحن والتراث" قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي"، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء–بيروت، 1996، ص14.

(4) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص78.

حضارة، وأنّ الحضارة اليونانية هي السحر الذي يسري في كل حضارة تتّصل به. لكنهم نسوا أنّ« ما ورثه اليونان من الحضارات أكثر مما أبدعوه»[1] . والعيب في هذا المنهج أنّه يهدف إلى القضاء على أصالة الحضارات وقدرتها على التمثّل والتعبير والخلق، وإلى إرجاع كل شيء إلى مصادر خارجية.

رغم ذلك، ورغم تَقدُّم مناهج البحث العلمي، وظهور علوم جديدة مثل" الأنثروبولوجيا الحضارية" ، ودخول موضوع" التقاء الحضارات" تحت علوم الحضارة وتاريخ الحضارات، إلاّ أنّ تحديد مظاهر الالتقاء الحضاري بين الحضارة الإسلامية والحضارة اليونانية لم يَأْخُذ حظّه من الدراسة لا عند المستشرقين ولا عند الباحثين المسلمين.

والأمر نجده عند أصحاب الأدب المقارن الذي يُعالِج التأثيرات والتفاعلات بين الآداب، فكان لابدّ أن يُدخِل ضمن اهتماماته العناية بمسألة التأثير والتأثر، وعليه فإنّ« الأدب المقارن بمفهومه العام، في العالم العربي، تُهيمِن عليه دراسة التأثير والتأثر»[2] . الأمر الذي جعل حقل ملاحقة التأثيرات حقلا إشكاليا يتطلب معارف موسوعية تُمكِّن من الإلمام بظواهر التأثير والتّأثر بشكل فعّال.

وعلى كلّ حال، فإنّ الفكر الاستشراقيّ قد عالج إشكال التأثُّر بين الفكرين العربي واليوناني، وحاول أن يُثبِت ذلك التأثير بالبحث عن سُبلِ انتقال التراث اليوناني إلى العرب،ودُخولِه إلى المناخ العربي ترجمةً ودراسةً وتمحيصًا« غير أنّ ارتباطه بالمركزية الأوروبية وَجَّه تَصوُّرَه للعلاقة، وأَوْقَعَه في عنصرية ترفض كل ابتكار خارج أوربا»[3] . لهذا ينبغي معالجة مسألة التأثير اليوناني في الفكر العربيّ بعيدًا عن غرور المركزية الأوروبية وإعجابها بالمعجزة اليونانية. والابتعاد عن الانخداع بالمسلمات واعتماد الظنون والتخمين والتعميم.

وممّا يزيد من صعوبة الإشكال لضبط فاعلية التَّأثير والتَأثُّر بين التراث اليوناني والتراث العربي في مجال الدراسات والمقارنات ما يلي:

- أنَّ العصر الذي انتقلت فيه المؤلفات اليونانية إلى العرب مازال يعتريه غموض.
- أنَّ الثقافة اليونانية التي اتّصل بها المسلمون لم تكن واضحة المعالم، متميّزة القسمات، بل كانت متشعِّبَة المناحي مُعقّدَة التركيب، التقت فيها عناصر فكريّة

---

(1) أنور الجندي، الإسلام في مواجهة الفلسفات القديمة، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1987، ص62.

(2) سعيد علوش إشكاليات التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص121.

(3) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص68.

مختلفة، من أفلاطونية وأرسطية وأفلوطينية ورواقية وأبيقورية وهرْمسية وزرادشتية وسامية قديمة.

- أنّ التراث اليوناني لم يكن حضوره مكثفًا إلاّ في المجال الفلسفي، ولم تكن آثاره سارية لدى أغلبية المثقفين.« إن النقل كان محصوراً في فنون العلم والفلسفة دون أن يتعداها إلى عالم الأدب والشعر»[1]. ذلك أنه لم نعثر على كتاب واحد نقل عن الأدب اليوناني، فالعرب لم يطلبوا من اليونان العون في الأدب، فلم يترجموا مثلا هوميروس الشاعر أو سوفوكليس أو يوربيدس...إلخ.
- ثمّ إن الفلسفة اليونانية قد لقيت مقاومة عنيفة في المجتمع الإسلامي، وإنّ ما استعمل منها اتُّخِذَ وسيلة لمقاومة تيارات هدامة كانت تُريد الإطاحة بالإسلام والمسلمين، وتمّ توظيفه في التوفيق بين حقيقة الوحي وحقيقة العقل[2]

وعليه ما علينا إلاّ القول بأنّ الثقافة العربية مهما كان اتّصالها بالثقافة اليونانية من بعيد أو قريب ، ومهما حاول الباحثون تأكيد هذا التأثر أو نفيه، فإنّها تبقى لها شخصيتها ومقوماتها وخصوصياتها، التي تَنشدُ الحقيقة التي تُحقِّق الكمال البشري .

كانت هذه وقفة عابرة عن التأثير اليوناني في الثقافة العربية، إذ لا يسع مقام البحث للتفصيل وإلا خرجنا عن المقصود. ولهذا سنركّز على الجانب الأدبي خاصّة النّقدي منه.

لقد كان للجمالية اليونانية هيمنة على الجماليات المتعاقبة على مرّ العصور، فيا تُرى ما هو موقف العرب والمسلمين من هذه الجمالية؟ وإذا كانت النصوص الإغريقية هي الأصل لكل تقاليد الغرب البلاغية والشعرية، فهل كان لتلك الأصول حضور في تقاليد العرب البلاغية والشعرية؟.

قبل الإجابة عن هذه الأسئلة، يحسن بنا أولا أن نعرض كيف بدأت العلاقة بين الفكر اليوناني وبيئة التفكير العربي.

---

(1) محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، الجزائر، 1983، ص311.

(2) ينظر: خالد كبير علال، مقاومة أهل السنة للفلسفة اليوناني"خلال العصر الإسلامي، ق2-13 الهجري"، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، 2009، ص21.

3- الترجمة وتفاعل النصوص:

لقد عرف العرب النقد اليوناني والأدب وسائر آثار الفكر اليوناني من علم وفلسفة وفن[1]، في عصور الازدهار الفكريّ، ووقفوا على الكثير من آراء علماء اليونان وفلاسفتهم في الدراسات الإنسانية والعلوم الكونية من خلال الكتب التي نقلت إلى العربية، وتمثّلوا فيها واستطاعوا أن يوفّقوا بينها وبين ثقافتهم العربية بما لا ينافي الأصالة فيهم. وكان ذلك« منذ أن اتسعت حركة النقل والترجمة في العصر العباسي الأول وبالتحديد في أواخر القرن الثاني الهجري ثم ازدادت هذه الحركة ازدهاراً وعطاءً في القرنين الثالث والرابع الهجريين»[2].

إذ أنّ الاحتكاك والتواصل الثرّ والمثمر بين الثقافة العربية وثقافات الأمم المستعربة ومعارفها وعلومها كان من أهم الأسباب التي أدت إلى ازدهار الحركتين العلمية والأدبية في العصر العباسي الأول، إذ كان هذا الاتصال منذ عصر الأمويين يسير في طريقين: طريق المشافهة مع المستعربين وطريق النقل والترجمة الذي ظلّ ضيِّقاً زمن بني أميّة« وقد مضت بيئات المستعربين العلمية تمارس نشاطها حينئذ وكانت تمثلها الأديرة وما بها من حلقات علمية من المدارس متناثرة في جنديسابور القريبة من البصرة وفي نصيبين وحرّان والرُّها وأنطاكية والإسكندرية، وكانت تغلب عليها جميعاً الثقافة اليونانية، كما كان يغلب عليها علماء السريان المسيحيون وكانوا قد نشطوا منذ القرن الرابع الميلادي في ترجمة الآثار اليونانية واستمر نشاطهم في هذه الترجمة محتدماً حتى القرن التاسع»[3] .

كان للعباسيين شغف كبير بالعلوم والآداب، وولع كبير بالمعارف والثقافات، إذ تنوّعت حضارتهم، واتّسع عمرانهم، وامتدّ سلطانهم، وانفسحت أطراف مملكتهم، حتى شملت

---

(1) لقد نقل العرب الفكر اليوناني بشتى علومه،إلاّ أنّهم لم يترجموا ضمن ما ترجموه، شعر اليونانيين، حينما ترجموا كتاب"فن الشعر" لأرسطو، الذي يستند على شواهد أدبية، فقد توضح بقوة أنّ التراجمة والمعلقين على هذا الكتاب، من أمثال أبي بشر متّى بن يونس والفارابي وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجني، قد عجزوا عن فهم ما فيه من مصطلح وعن الإفادة الصحيحة من قواعده وأحكامه، لأنه لم يكن لديهم أمثلة مترجمة- أي أمثلة أصلية- تدلهم على مفهوم الملحمة والمأساة. ومن أجل ذلك، قرر الجاحظ مبدأ شديد الخطورة، هو أن « الشعر لا يُستَطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حُوِّلَ تُقطَع نظمه وبَطُلَ وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب» (الجاحظ، الحيوان،ج1، ص75.) ومثل هذا المبدأ من شأنه أن ينفر الناس من ترجمة الشعر إلى العربية، أو يجعل أية محاولة في هذا السبيل قليلة الجدوى.

(2) أشرف محمود نجا،مدخل إلى النقد اليوناني القديم،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية، دت، ص05.

(3) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول)، دار المعارف، ط16، القاهرة، ص109-110.

كثيراً من الأمم العريقة في العلم الأصيلة في الحضارة والمدنية. فأخذ الخلفاء يعنون بحركة الترجمة والنقل عناية كبيرة من مختلف الثقافات المتاحة آنذاك، ويغدقون الأموال في سبيل ذلك، إذ ترجمت الكثير من الآثار اليونانية إلى العربية سواء أكان هذا النقل من اليونانية مباشرة أم من اللغة السريانية– لغة الحضارة قبل العربية–، حيث نهض السريان قبل الإسلام بقرون بترجمة الفلسفة اليونانية أوّلا إلى لغتهم الأصلية لأسباب دينية، فقد عدّ آباء الكنيسة تَعَلُّم هذه الفلسفة ومنطق أرسطو وسيلةً للإقناع من أجل نشر الدين[1] . ولقد تمّ هذا النقل منذ اتساع رقعة الدولة الإسلامية في منتصف القرن الأول للهجرة، ثم تعاقبت أجيال من هؤلاء السريان في عهد الخلفاء العباسيين ينقلون من التراث اليوناني إلى العربية، كما كان للفرس دور في هذا النقل على نحو ما صنع"ابن المقفع" في نقل منطق أرسطو.

وفي عصر الرشيد ثم في عهد وزرائه البرامكة تنشط حركة الترجمة نشاطاً واسعاً،إذ« كانت الثقافة مزدهرة، والعلوم منتشرة، والأذهان مُتَفَتِّحَة لقيمة العلم والترجمة، فأخذ يعمل على تقوية النهضة العلمية، فقرّب إليه العلماء، وكان يصحب معه كلّما سافر مائة عالم، واتّخذ أطباء وتراجمة له من السريان، "كآل بختيشوع، وآل ماسويه"، فترجمت في عهده كتب كثيرة في الطب، والنجوم والكيمياء...»[2] . لكن هذه الحركة تبلغ أبعد مدًى لها في عهد المأمون الذي يتحول بدار الحكمة إلى ما يشبه المعهد العلمي الكبير، فكان« يعطي لكل مترجم زنة الكتاب الذي يترجمه ذهباً»[3]. لذلك كان "حنين بن إسحاق" يكتب الترجمة بحروف غليظة وأسطر متفرقة على ورق غليظ جدا لتعظيم حجم الكتاب وتكبير وزنه. فنقلت إلي المأمون كتب فلاسفة اليونان من طب وفلسفة ومنطق وعلوم ورياضيات...فنقل "يحيى بن البطريق" قصة طيماوس لأفلاطون ومختصراً في النفس لأرسطو، كما ترجم كتاب الترياق لجالينوس وكتبا أخرى.[4]

أما في العصر العباسي الثاني فزاد الاهتمام واشتدّت المنافسة على الترجمة، حيث« أكبَّ المترجمون* على المأثورات الإغريقية في كل فرع من فروع العلم والفلسفة

---

(1) ينظر :أشرف محمود نجا، مدخل إلى النقد اليوناني القديم، ص6.

(2) ينظر: أمين أبو ليل، محمد ربيع، العصر العباسي الأول، مؤسسة الوراق، عمان، 2009، ص60.

(3) صلاح مهدي الزبيدي، دراسات في الشعر العباسي، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص54.

(4) ينظر: شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص112.

* من أشهر المترجمين عن اليونانية نجد: الحجّاج بن يوسف بن مطر، الذي قام بنقل كتاب إقليدس والمجسطي، ثابت بن قرة الحراني، وقسطا بن لوقا البعلبكي، ومنهم آل حنين من نصارى الحيرة،=

يترجمونها،وكادوا لا يبقون كتاباً بدون ترجمة وبدون شرح أو تلخيص، ومن يرجع إلى ابن أبي أصبيعة والقفطي تهوله الكثرة الغامرة مما ترجموه، إذ يبلغ أحياناً عند المترجم الواحد مئات الكتب والرسائل، سوى ما ألفوه وصنّفوه»[1] .

ومن الجدير بالذكر أن العلماء العرب والمسلمين لم يأخذوا هذه العلوم المنقولة والمترجمة على علاّتها، وإنما كانوا يمحصّون تلك العلوم والكتب فما تناسب وأفاد في رفد الثقافة العربية أخذوه ومزجوه وأفادوا منه، وما تعارض منها تركوه خوفاً على قيم الدين الإسلامي والقيم الفكرية العربية التي لا تلائمها بعض الأفكار الوافدة. ولم يكن للعرب كل هذا لولا دور السريان في ذلك، فهم حلقة اتصال بينهم وبين اليونان، وبهم عبرت الثقافة اليونانية إلى العرب، إذ لم يكن في مقدور المسلمين أن يعرفوا الفلسفة اليونانية في أصولها ومُظانِها لجهلهم لغة اليونان. فكان من الطبيعي أن يستعين العرب في ذلك ببعض المحترفين الذين يحذقون هذه اللغة ويتضلعون بها[2] . لكن رغم ذلك لم يسلم بعض النقلة من الاتهامات أبرزها التبشير بأديانهم والكسب بترجماتهم جريا وراء المال لا حبا للعلم، وما يثبت صحة ذلك نسبة بعض الكتب لأفلاطون وهي ليست له، ونفس الأمر ينطبق على أرسطو،ذلك أنّ« اللغة اليونانية كانت لغة ثانوية في ثقافة هؤلاء النقلة، وأن الكتب اليونانية لم تصل إلى العرب على النحو الذي كانت عليه أيام مؤلفيها، وإنما وصل إليهم شروح على تلك الكتب، شروح زاد فيها أصحابها، ونقّصوا منها وبدلوا فيها أيضا»[3].

هكذا إذا كانت حركة الترجمة في القرنين الثاني والثالث، قد قرّبت بين الثقافات المختلفة من هندية وفارسية ويونانية(...)وبها استطاع العرب في فترة مبكرة أن يُلِمُّوا بالكثير من جوانب الفكر اليوناني–خاصة–، إذ بفضل المترجمين نقلت آراء فلاسفتهم، ومن بين جملة ما عرفوا آراء سقراط وقرءوا أفكار أفلاطون واطّلعوا على آثار أرسطو وفلسفته حتى صارت متداولة ذات أثر قويّ في تشكيل المادة الجدلية والفلسفية لدى الفلاسفة والمتكلمين العرب.

ولهذا لا مجال لأن نروي التاريخ المعقّد والمتعرّج لحركة النقل والترجمة، إلاّ أنّه من بين ما اطلع العرب عليه من الثقافة اليونانية إبداع أرسطو خاصة الذي يتعلق منه

=وعلى رأسهم "حنين"، وولده"اسحاق" وأبو بشر بن متى بن يونس.

(1) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)، دار المعارف، ط12، القاهرة، 2001، ص132.

(2) ينظر: محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة العربية، ص294–295.

(3) أنور الجندي، الإسلام في مواجهة الفلسفات القديمة، ص57.

بالنتاج الأدبي، بوصفه مؤسس علم النقد الأدبي وفلسفته عبر مختلف عصور التاريخ الإنساني والعالمي وبخاصّة كتاباه الخالدان" فن الشعر" و"الخطابة"، إذ لم ينقلا إلى العربية على أنهما من كتب النقد والبلاغة، بل بوصفهما من مجموعة كتب أرسطو المنطقية المسماة "الأورغانون" أي الآلة. كما أنهما يعدّان عمدة الدراسات الأدبية والنقدية عند اليونان وفي تاريخ البشرية.

4- مدخل توصيفي لكتاب فن الشعر لأرسطو:

قبل التعريف بكتاب "فن الشعر" وماهي الترجمات التي قدّمت له، وما هي الأجزاء المكونة له، وما مضمونه ومحتواه. نتعرف أولا على صاحبه ألا وهو "أرسطو" فمن هو أرسطو يا ترى؟.

إذا كان الفكر اليوناني يشكّل حلقة أساسية في تاريخ الفكر البشري، فإن أرسطو يُعتبر أهم مكوّنات تلك الحلقة، فقد سيطر بثقله العلميّ على الفكر الإنساني أمداً بعيداً،وامتدّت اهتماماته الفكرية إلى ميادين واسعة ظلّت مدينة له بالشيء الكثير، ولأرسطو مكانةً متميزة في الفكر البشري، وهو أكثر المفكرين شهرة في تاريخ الفكر القديم. وإذا كانت عظمة المفكّر تُقاسُ عادة بمدى أصالته من جهة وبسيادة فكره على اللاحقين عليه من جهة أخرى، فإنّ أرسطو قد جاء بهذا المقياس ليمثّل ذروة الفكر الإغريقي، إذ لا تزال الكثير من نظرياته موضع اعتبار، وخاصّة تلك العلوم التي لا يلغي الجديد فيها القديم كالأخلاق والسياسة.

- **أرسطو الرجل، أعماله، ملامح عصره:**

نشأ أرسطو في عصر مقدوني وليس هيلينيّا كما الأمر بالنسبة لأستاذه أفلاطون.فقد وُلِدَ في "اسطاجيرا" (Stageira) و اسمها الحالي استافرو (Stavro) التي كانت تقع شمالي شبه الجزيرة اليونانية بالقرب من مدينة "سالونيكا"، وعلى بعد مائتي ميل من مدينة أثينا. هو من أسرة عريقة في الطب، فقد كان والده "نيقوماخوس" طبيباً للملك "أمينتاس الثاني"(Amyntas 2)، ملك مقدونيا وجدّ الاسكندر الأكبر[1]. وقد لقن في طفولته المبادئ العلمية والطبيّة منذ حداثة عهده بالعلم والتعليم، ثم إن« عقليته اتجهت منذ الطفولة المبكرة إلى تَلَمُّسِ الأحداث خاصة الواقعية»[2] .

---

[1] ينظر: محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ، ص151.

[2] محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي(أرسطو والمدارس المتأخرة)، دار الوفاء، الإسكندرية، 2007، ص13.

ولما بَلَغَ الثامنة عشرة قدم إلى أثينا ليستكمل تعليمه، فالتحق بأكاديمية أفلاطون، وما لبث أن امتاز بين أقرانه، وظهرت عليه مَخَايِلُ النجابة والذكاء، فأعجب به أستاذه وتبين فيه ملامح العبقرية فسمّاه"القَرّاء"(لسعة اطلاعه)، والعَقلُ(أي عقل الأكاديمية المفكّر) لذكائه الخارق،وكثيراً ما يصف نفسه في كتبه بقوله أنه أحد الأفلاطونيين، أو بنص عبارته" نحن الأفلاطونيين"[1] مما يَدُلُّ على ولائه للأكاديمية. ثم أقامه معلماً للخطابة فيما يُقال، ولزم أستاذه عشرين سنة حتى وافته المنية بعد أن أوصى- أفلاطون- لابن أخيه "أسبوسيبوس" (Speusippus) برئاسة الأكاديمية، وبذلك قرر أرسطو وصديقه "أكسينوقراط" أن يتركاها واستجابا لدعوة زميلهما في الدراسة"هرمياس" حاكم"أتارنيوس"، والتحاقهما بمدرسة "أسوس"،فقضى فيها أرسطو ثلاث سنوات ، أفاد منها إفادة كبرى إذ استطاع خلالها أن يقوم بملاحظات كثيرة في مجال علم الحيوان وأن يضع فلسفته الخاصة[2].

في ذلك الوقت، كانت شهرة أرسطو العلمية قد أخذت تغزو أنحاء اليونان فاستدعاه"فيليب" ملك مقدونيا وعهد إليه تربية ابنه "الإسكندر" الذي كان عمره وقتذاك –يناهز الثلاثة عشرة سنة- ، ويُروى أنه قال –فيليب-« لم أفرح بشيء، كفرحي بولادة الإسكندر في زمانِك»[3]. ومن المحتمل أن يكون"هرمياس" هو الذي زكى أرسطو لدى الملك، فقبل أرسطو العرض الملكي وتثقف الإسكندر على يديه مدة من الزمن. فاضطر إلى المغادرة لكي ينوب عن أبيه في حكم المملكة.[4]

لقد أحسّ أرسطو بالإساءة حين خذلته المدرسة وانتخبت "أكسينوقراط" رئيساً جديداً لها، وبعد ارتقاء الإسكندر العرش مباشرة وأثناء إخماد الثورات الناشبة في البلقان وبلاد الإغريق عاد أرسطو إلى أثينا لتحقيق هدفه الأكبر ألا وهو إنشاء مدرسة جديدة ومركز بحث وهو "اللوقيون"* ، فهي« مدرسة فلسفية تختلف في اتجاهها عن الأكاديمية التي عُنيت

---

(1) أحمد فؤاد الأهواني، المدارس الفلسفية، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965، ص51.

(2) حربي عباس عطيتو محمود، الغائية عند أرسطو وتطبيقها على الإنسان والكون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2014، ص14-15.

(3) محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص153.

(4) ينظر: حربي عباس عطيتو محمود، الغائية عند أرسطو وتطبيقها على الإنسان والكون ، ص15.

* هناك اسم مدرسة يتداخل مع اسم مدرسة اللوقيون، هو"الليسيه"التي اشتهرت في مصر، وهي التي تعلم الطلبة حتى يظفروا بإجازة البكالوريا. والليسيه Lycée هي الاسم الفرنسي الذي أصبح يطلق على الاسم اليوناني Lyceum أو الأصح بالرسم اليوناني Lykeum ، وقد عربها القدماء فقالوا اللوقيون، وهي المدرسة التي أسسها أرسطو في أثينا، فكانت مدرسة فلسفية عليا، وليست ثانوية كالليسيه حديثا، لذلك ينبغي عدم الخلط بينهما والاعتقاد بأن "الليسيه" الحاضرة هي اللوقيون قديماً أو استمرار لها.=

بالعلوم الرياضية، تقع في مكان مقدس ملحق بمعبد الإله أبوللو–لوقيوس، وربات الفنون وكانت من قديم مكاناً أثيراً لدى الفيلسوف سقراط، ولما كان أرسطو أجنبياً، أي ليس مواطناً أثينياً، فلم يكن له الحق في امتلاك الأرض ولذلك استأجر بعض الأبنية وجعلها نواة مدرسته»[1].

وتعرف مدرسة "اللوقيون" باسم آخر، خاصة عند العرب، هي مدرسة "المشائين"،لأنّ المعلم وتلامذته كانوا يتعلمون ويمشون، وذلك لطبيعة الجو الحار الذي يسود أثينا معظم أوقات السنة، فكان الطلبة إما أن يسيروا في المماشي تحت ظلال الأشجار، أو يسيروا جيئة وذهاباً في الرواق داخل المدرسة .[2]

وعليه، كانت مدرسة "اللوقيون" ثمرة غرس ونتاج فلسفة أرسطو، الذي لم يستمر فيها سوى اثنى عشر عاماً لأنه لم يفتتحها إلا وهو في الخمسين من عمره، بينما "أفلاطون" أنفق أربعين عاماً يُشيد صرح الأكاديمية.

- **آثار أرسطو:**

لقد حاز أرسطو إعجاب القدماء والمحدثين الشديد بفضل إنتاجه الضخم الذي يمتاز بغزارة المادة وخطورة الموضوعات وتنوعها، إذ وصفه الخطيب الروماني"شيشرون" بأنه« يندفق كنهر من ذهب»[3] . وبهذا يغدو أرسطو مؤلفاً مكثراً كأستاذه "أفلاطون" لم يترك فنّا إلاّ طرقه، ولا مذهباً من مذاهب الفلسفة والأخلاق إلاّ عالجه، ولا نظاماً اجتماعياً إلاّ تناوله بالدرس والنقد. له مؤلفات في الطبيعة، وما بعد الطبيعة والنفس والأخلاق والسياسة والخطابة والحيوان...، لكن العلماء اختلفوا حول عددها ونوعها، إلاّ أنّهم يكادون يتّفقون على أنّ طبيعتها الفكرية كانت تنحو منحيين:

أ- مؤلفات قامت عليها سمعته العلمية، لأنّها كانت تستهدف التداول بين المهتمين بالعلوم في العالم القديم، وكان يتميز أسلوبها بالطابع الأدبي، حيث السلاسة والاستطراد والصياغة الفنية.

ب- أما المؤلفات التي بقيت لنا في المنحى الآخر، فهي ذات صيغة تعليمية، وكانت أصولاً لأساسيات فكرية، كان يُسهِب في شرحها واستجلاء غوامضها، أثناء قيامه بالتدريس والمحاضرة، وبهذا اتّسم أسلوبها بالتعقيد، والجفاف والتقريرية حتى

=ينظر: أحمد فؤاد الأهواني، المدارس الفلسفية في الإسلام، ص49.

(1) أحمد فؤاد الأهواني، المدارس الفلسفية، ص54.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص50.

(3) علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2003، ص179.

استشكلت على الدارسين المختصين.[1]

لذلك، كانت هناك مراحل تطورية أساسية لهذه المؤلفات، حدّدتها ثلاث فترات انتقالية في حياته وهي:

1- مؤلفات مرحلة الشباب، والتي كان أرسطو واقعاً أثناءها تحت تأثير أستاذه، وكانت معدة للتداول بين جمهرة القراء، وكانت مَصُوغة في شكل حواريات، لكن لم يبق منها شيء.

2- مؤلفات مرحلة الانتقال من دائرة تأثير النظريات الأفلاطونية، والتفلسف الشاعري إلى نقد أفلاطون والاقتراب من البحث التجريبي، ومحاولة اكتشاف الذات، ومؤلفات هذه المرحلة مفقودة هي الأخرى.

3- مؤلفات الدور الأخير، وهي التي ألّفها أثناء إقامته في اللوقيون بأثينا، وفيها يهتم بتنظيم بحوثه مع التركيز على الملاحظة العلمية الكاملة، كأساس ضروري للبناء الميتافيزيقي الذي أسّسه، وفي هذه المرحلة التي تجلّت فيها عبقريته، وضع أرسطو مذكراته المتميزة بالمعاني المكثفة، دون العناية بسلاسة الصياغة اللغوية. [2]

وبغض النظر عما حُفظ لنا من مؤلفات أرسطو في هذه المرحلة الأخيرة، وما ضاع منها، فإنّ قدامى الباحثين ومحدثيهم يختلفون في تصنيفها في مجموعات طبقًا للموضوع المعالج . فقد قام "أندرونيكوس الرودسي" Andronicus Of Rhodes الذي تولى رياسة مدرسة المشائين الأرسطية، بتحقيق كتابات أرسطو في تلك المرحلة وتصنيفها على هذا النحو:

مؤلفات في المنطق(الأورجانون Organon):

- المقولات:وقد سماه العرب باسمه اليوناني"قاطيغورياس".
- العبارة: وسماه العرب" باري أرمينياس".
- التحليلات الأولى أو القياس: وسماه العرب"أنالوطيقا الأولى" أو الأوائل.
- التحليلات الثانية أو البرهان: وسماه العرب"أنالوطيقا الثانية" أو الأواخر.
- الجدل: وقد سماه العرب"طوبيقا".
- الأغاليط: وسمي عند العرب"سوفسطيقا".

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

---

(1) ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دت، ص15.

(2) المرجع نفسه ، ص16.

ب- مؤلفات في الفلسفة الطبيعية: وهي عبارة عن مجموعة من الكتب التي تبحث الظواهر الطبيعية سواء كانت متعلقة بالأرض أو بالهواء أو بالكون والفساد،وتتضمن هذه المجموعة من الكتب مايلي:كتاب الطبيعة أو السماع الطبيعي(مؤلف من ثمانية أجزاء)، وكتاب السماء والكون والفساد و كتاب الظواهر الجوية"الميكانيكا" وكتاب المعادن، والنفس، كتاب الحس والمحسوس، وكتاب عن الحيوانات(تاريخها،أجزاءها، هجرتها).

ت- مؤلفات في الأخلاق:هذه الكتب تبحث في الجانب العلمي من فلسفة أرسطو وهي تتضمن:كتاب الأخلاق النيقوماخية: أي الأخلاق إلى "نيقوماخوس" وتتضمن عشر مقالات، وكتاب الأخلاق الكبرى: وهو في مقالتين، وكتاب الدستور الأثينية، وكتاب السياسة: وهو في ثماني مقالات.

ث-الكتب الفنية: في الشعر، والخطابة ومدونات تسجيلية عن العروض الدرامية- الفائزون في المسابقات الدرامية- ملاحظات حول المشكلة الهوميرية... وغيرها. [1]

بالإضافة إلى الكتب المنتحلة، التي أثبت النقد التاريخي عدم صحة نسبتها لأرسطو، ذاك أن بعضها تتضمن آراء تتعارض مع الموقف الأساسي لأرسطو، منها: كتاب المسائل، السماء والعالم، فيضان النيل، كتاب اللاهوت المعروف باسم (أثولوجيا أرسطو)،كتاب الربوبية، وكتاب التفاحة، وكتاب الإيضاح في الخبر المحض أو "كتاب العلل" كما كان يسمى في القرون الوسطى.[2]

وبهذا سنوجز في كلمات قليلة أنّ المادة الأرسطية كانت متداولة في أيدي الشرّاح والفلاسفة المثقفين في العالم القديم زمنًا طويلاً، خاصة في بواكير العصور الوسطى، فقد كانت حيّة في أعمال الفيلسوف اليوناني"بورفيري"، والروماني" بوثيوس"، لكن من بعد ذلك وُجِّهَت لها ضربة قاضية من طرف الإمبراطورية الرومانية التي اعتنقت المسيحية، فغُلِقَت مدارس أثينا، وصودرت مناهجها التعليمية، التي لم تلبث أن وجدت طرقا مختلفة إلى مواطن جديدة منها، شمال إيران، فضلا عن المترجمين السريانيين الذين راحوا يترجمونها من السريانية ثم العربية، وكان من جملة ما ترجموه كتاب فن الشعر" الذي هو مناط دراستنا .

---

[1] ينظر: محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص 154-155، ومحمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي (أرسطو والمدارس المتأخرة)، ص 20-23، و فن الشعر لأرسطو، تر: ابراهيم حمادة، ص16-17.

[2] ينظر: محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي (أرسطو والمدارس المتأخرة)، ص23.

- **طبيعة كتاب فن الشعر وخصائصه:**

لقد قسّم أرسطو المعارف إلى ثلاثة أصناف، علوم نظرية(تدرس الطبيعة وما بعد الطبيعة) وعلوم عملية(تدرس السياسة والأخلاق) وعلوم إنتاجية(تدرس الشعر والخطابة) التي تريد« أن تعرف الحقيقة لا لشيء إلاّ لتخرج للإنسان أشياء نافعة أو أشياء جميلة ليس غير»[1] . والحقيقة أنّ هذه العلوم لا تصل إلى الحقائق، إنّما تصل إلى قواعد ثابتة في أكثر الأحيان، ولكنها ليست قاطعة.

فأرسطو إذًا أراد في كتابه" **فن الشعر**" أن يضع قواعد« تساعد على إتقان الفنون،وما تحتاجه من وسائل للتفوق في إنتاجها. إنّه يريد للخطيب والشاعر أن يفيدا من كتابه الحقيقة بقصد أن يمرنا على هذا الفن من فنون التعبير»[2].

ولمّا كان الشعر من العلوم الإنتاجية، كانت أقرب ترجمة حرفية لكتابه De Poetica [3] و«عُرِفَ في العربية بِأَبُوطِيقَا، أو بُويطِيقَا ومعناه الشعر*، و"كتاب الشعر" و"الشعر"و"في الشعر" أو الشعرية" إذ كان الكتاب في صناعة الشعر، قصد به صاحبه بسط نظرية التراجيديا، وبتعمقه فيها أصبح عمله مثالاً لنظرية الأدب كلّه، لهذا فهو يعتبر من آخر الأمالي التي أملاها أرسطو على تلاميذه، فهو وليد فترة النضج، فقد وضعه صاحبه في وقت غير معلوم ويفترض أنه أَلّفه أثناء إقامته بأثينا بين سنة 355 و323 ق.م، ومن المحتمل أن يكون ذلك حوالي سنة 334 ق.م، وكان تأليفه قبل "كتاب الخطابة" وبعد كتاب"السياسة".[4] وعليه فإنّ أرسطو يحلل في كتابه "فن الشعر" فن كتابة التراجيديا« فهو إذا يشرح على نطاق واسع النظريات الأفلاطونية أو ينقحها أو ينقدها أو يعدلها»[5] فهو إذا جزء من الردّ الأكبر على أفلاطون، خاصة ميدان الشعر.

وأمّا عن نشأته، فإن الكتاب نشأ نشأة غامضة، ذلك أن أرسطو كان يُلقي نوعين

---

(1) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص169.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) إن كلمة بويطيقا Poetica التي أطلقها أرسطو على كتابه فن الشعر، هي في أصلها اليوناني كلمة مستمدّة من فعل Poein أي ينتج وما دام الشاعر شأنه شأن كلّ فنان يُنتِج خلقًا جديدا، فإن كلمة Poetica تشير بوجه عام إلى الفنون عموما(ينظر: أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال(أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص69.)

* لقد ورد في الفهرست لابن النديم، تحقيق رضا تجدد، أن أبوطيقا (معناه الشعراء) بدل(معناه الشعر).

(4) ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص38.

(5) عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،1999، ص123.

من الدروس، صباحية لخاصة تلاميذه، وتسمى "سماعية" أو "مستورة"(Esotérique)، والتي لم ينشرها على الناس... ومن خصائص هذا النوع، الإيجاز وعدم الإحكام في التأليف والغموض والاضطراب، إذ كانت على نقاط وتعاليق والتي انتهت بعد ممات أرسطو إلى تلميذ له يدعى" Téophraste" إذ لم ينشرها،إلى أن بعث من جديد في بداية القرن الأول أو نهاية القرن الثاني الميلاديين، أمّا النوع الثاني من الدروس فكانت مسائية للجمهور الواسع وهذه أقل صعوبة من الأولى، وتسمى علانية أو منشورة(Exotérique)، بحيث تتسم بطابعها المبسط [1].

ليس معنى ذلك أن أرسطو كان يضفي على دروسه الصباحية صفة السرية، وأنّه كان يحجبها عن الجمهور، كلا بل الأمر أن دروس الصباح كانت تهم فئة قليلة من المشتغلين بالمسائل الفلسفية العويصة، كالمنطق، والميتافيزيقا، والعلم الطبيعي، على حين أنّ الدروس الأخرى كالأخلاق والسياسة كانت تجذب أسماع الجمهور ويعجب بها ويقبل عليها.

وبعد التّفصيل للدروس التي كان يلقيها أرسطو على تلامذته، نجد أنّ كتابه "فن الشعر" ينتمي إلى القسم الأول أي المجموعة المستورة المخصصة لتعليم الطلبة، إذ لم يؤلف على صورته كتاب ومن هنا لا يغدو إلاّ أن يكون حسب تعدد آراء النّقاد« مذكرات تحضير مركزة المادة من عجل، أعدّها أرسطو كي تساعده على تذكر نقاط موضوعاته أثناء محاضرة تلامذته، وكان المعلم الكبير يتوسع فيها –حينذاك– بالتحليل والشرح وخاصة شرح أبرز مصطلحاته التي تبدو مبهمة وتتفرق في تأويلها السبل»[2] .

هذا من جهة، أما من الجهة الأخرى، فنجد من يقول بعكس ذلك أي أنّ الكتاب عبارة عن مذكرات شخصية لأحد التلاميذ الذين كانوا يختلفون إلى دروس أستاذهم، وكان هذا التلميذ عَجُولاً في تدوين معلوماته التي كان يتلقاها. لكن هناك من ذهب أبعد من ذلك،حيث استخلص أن تلك المذكرات ليست إلاّ ملخصاً خاصاً، استخلصه أحد تلاميذ العصر الإسكندري–أو بعده– من أصول مختلفة، كان أرسطو قد دبجها في شيء من التوسّع [3].

وعليه مهما تعددت الآراء حول طبيعة كتاب "فن الشعر" لأرسطو، فإنّه يبقى من النوع الذي يُفَسَّرُ بمساعدة مؤلفات أخرى أوسع منه . ويبقى السوء أو النقص الحاصل في

---

(1) ينظر: أحمد فؤاد الأهواني، المدارس الفلسفية، ص54.

(2) عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو، ص31.

(3) ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص7.

حَقِّهِ، إنّما يرجع لا إلى أرسطو نفسه بل إلى شخص آخر مجهول، خاصة وأن تلك التعاليق أو المذكرات تعرضت فيما بعد إلى كل المخاطر التي عرفتها النصوص القديمة أثناء تدوينها من طرف الناسخين، أو عن تعذر في قراءة مخطوط مشوه فاسد، وبهذا كانت تدخلات الناشرين القدماء في غير محلها، وبذلك أفسدوا النص معتقدين أنهم يصلحونه كيف لا، « والكتب اليونانية الأصلية لم تصل إليهم في نصها وإنّما وصلت إليهم شروحا وحواشي وتعليقات تتفاوت في قدرتها على فهم النص واستيعابه. وما زاد الطين بلة أن كثيرا من النقلة كانوا من غير الفنيين، إذ كان أكثرهم من الأطباء، ولاسيما أوّل عهد العرب بالترجمة. فكان إذا أشكل على الناقل فهم نص من النصوص عمد إلى حذف ما أشكل عليه أو استعاض عنه بقول فيلسوف آخر أو حاك الثغرة بين سابق النص ولاحقه من نسيج خياله الخاص،مُتأثِّراً في ذلك بمزاجه الشخصي وبثقافته العقلية واتجاهه الروحي والمذهبي»[1]،الأمر الذي تداركه الخلفاء العباسيون خاصة هارون الرشيد، الذي كلّف بإعادة ترجمة الكثير من الكتب التي ترجمت في عهد سابق. وأَوْكَلَ المهمة إلى من يُجيدُ الترجمة سواء من العرب أو السريان.

وكل هذا بطبيعة الحال دفع بالنقاد بالشك في نسبة كتاب فن الشعر لأرسطو، إذ يبني هؤلاء النقاد شكّهم اعتماداً على ما يلي:

- إنّ هناك خلافا في صحة نسبة الفصل الثاني عشر من كتاب فن الشعر لأرسطو،لأنه يقطع سياق الحديث ليشرح تقسيم المأساة من حيث الكم، أعني ليذكر تقسيم القصة[2].
- أمّا الفصل السادس عشر فما هو إلا إعادة لما ذكر في الفصل الحادي عشر عن التعرّف[3] .
- ونتيجة للزيادات التي أضيفت إلى النواة القديمة للنص، لوحظت اشتراكات في الفصل السابع عشر، وإضافات غير مرضية في نهاية الفصل الواحد والعشرين.[4]

والأمر الذي يُشكُّ فيه كل الشكّ، أنّ الصورة التي وصل بها إلينا كتاب "فن الشعر" ناقصة، الأمر الذي يطرح تساؤلا: هل ما وصلنا هو النص الكامل؟ أم لا. وقد تقرّر عند الدارسين مايلي:

---

(1) محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص296.

(2) ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص33.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص30، 44.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص48، 57.

- إنّ أرسطو أشار في مستهل الفصل السادس من هذا الكتاب إلى أنّه سيدرس الكوميديا، فقال«أمّا الحديث عن الملحمة والكوميديا، فسنرجئه إلى حين»[1] .كما أنّه أشار أيضا في كتاب "الخطابة" إلى هذه الدراسة مرتين. كما أنّه وعد في كتاب"السياسة" بأنّه سيقدم بحثا منهجياً حول التطهير في كتابه"فن الشعر"« ولكنه لم يف بذلك في الصفحات التي وقعت بين أيدينا، هذا ما دفع "أنجرام باي ووتر"(Ingram by water) إلى أنّ أرسطو تناول بالشرح المفصل نظرية التطهير في الفصل–المفقود– الذي عقده للكوميديا»[2].
- ورد في فهرست مؤلفات أرسطو الذي يرجع فيما يُظَن إلى حوالي سنة 200.ق.م.«أن كتاب "فن الشعر"يقع في مقالتين، ونحن لم تبق لدينا في نصنا الحالي غير مقالة واحدة»[3].
- أمّا الفلاسفة المسلمون(الفارابي،ابن سينا، ابن رشد) فقد أحسّوا بوجود النقص في الكتاب، فقال الفارابي:« ولو رمنا إتمام الصناعة التي لم يرم الحكيم إتمامها– مع فضله وبراعته– لكان ذلك ممّا لا يليق بنا»[4]. أما "ابن رشد" فيقطع بأنّ الترجمة العربية ناقصة، فيقول« إن هذا الكتاب لم يترجم على التمام، وإنه بقي منه التكلم في سائر فصول أصناف كثير من الأشعار عندهم. وقد كان هو قد وعد بالتكلم في هذه كلها في صدر كتابه، والذي نقص مما هو مشترك هو التكلم في صناعة الهجاء»[5].أمّا "ابن سينا" فإنّه يقول:« هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من "كتاب الشعر" للمعلم الأول وقد بقي منه شطر صالح»[6].

وعليه، لقد أصبح من الثابت أن جزءًا كبيراً من كتاب "فن الشعر" لأرسطو قد ضاع قبل أن يترجم إلى السريانية ثم العربية. وقد حاول بعضهم تكملة الكتاب فظهرت رسالة

---

(1) ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي ، ص39.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر:ابراهيم حمادة، ص5.

(3) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص39.

(4) الفارابي، رسالة في صناعة قوانين الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تر: عبد الرحمان بدوي، ص149–150.

(5) أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تر: عبد الرحمان بدوي، ص250.

(6) أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، فن الشعر من كتاب"الشفاء"، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تر: عبد الرحمان بدوي، ص198.

باسمTractatus Coislinianus، إلى جانب أعمال أخرى حاول أصحابها إعادة تركيب الجزء المفقود. ولا نستطيع بأي حال أن نجزم أن البرنامج الذي وضعه أرسطو في بداية الفصل الأول قد انتهى مع الفصل السادس والعشرين[1] .

- **كتاب مشوه مبتور وغامض:**

إذا كانت نشأة الكتاب، في أصلها اليوناني، تبدو غامضة ومثار جدل شكوك واتّهامات، فَلِأَنّ ذلك راجع بالأساس إلى الهيئة التي وصلنا به. فكيف يبدو كتاب فن الشعر؟.

نستعير من روستاني(Rostani) جواباً أوّل على هذا التساؤل: فن الشعر كتاب يتّسم أكثر من باقي مؤلفات أرسطو بأسلوبه المختصر، لا يخضع لنظام صارم، متعدد الانقطاعات (Intérruption)، مليء بالتكرار ،وبالاستطرادات،والمضمرات والحذف، ويسعى إلى الفصل بين العبارات، وإثارة مواضيع غير متوقعة. [2]

تختزل إذا هذه المقولة، جملة من العيوب التي تطبع كتاب الشعر، وتطرح الإشكاليات التي يمكن أن تثيرها قراءة فصوله وفقراته، كالإشكال الذي طرحه مفهوم "التطهير" والذي سنشير إليه في مباحث لاحقة.

أمّا مانيون(Magnien) فقد سعى إلى تأكيد هذه الاختلالات، فوصف كتاب "فن الشعر" بأنّه« كتاب مفكّك، غامض، إشكالي، كما أنّ الأسئلة التي يثيرها لا تُفَسَّر إلا بطريقة جزئية، ثم تظهر من جديد بعض الأسطر أو بعض الفصول المتباعدة، كما أنّ تركيب الجملة يبدو مُحَيِّراً فيبدو وكأنّ أرسطو لم يكن يجد الوقت لمراجعة ما يكتبه، أو أنه كان عازفاً عن ذلك لسبب من الأسباب»[3].

على العموم، فإنّ النص تتخلله مجموعة من التقطّعات والاستدراكات لمواضيع طارئة، ومجموعة من الأقواس، فيها بتر، وأشياء مستترة. وهذا راجع إلى أنّ النص يتكوّن من طبقتين: أجزاء قديمة وزيادات لاحقة، وفي الطبقتين نجد تعليقات لأرسطو نفسه، وأنواعاً من الجذاذات التي كان على المعلم تحريرها ثم إكمالها لتهيئ محاضراته.فالزيادات التي أضيفت إلى النواة القديمة هي التي زرعت الاضطراب في النص وعرّضته للتقطع والإبهام والتناقض.

نظراً للتفكّك والغموض والاستطراد والاضطراب الذي اعترى كتاب "فن

---

(1) ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر:ابراهيم حمادة، ص6.

(2) ينظر: عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو، ص32.

(3) المرجع نفسه، ص33.

الشعر"،أوجد معاناة شديدة للكُتَّابِ الذين تناولوه بالترجمة والدراسة، في إخراج النّص، وكل من حاول أن يجعله في متناول القارئ تراه يغرقه بالتعليقات، وبهذا يجد القارئ نفسه أمام فيض من التعليقات والشروح والتأويلات. فلا غرابة أن يقدّم« الناقد الإيطالي (Castelvetro) سنة 1570 ترجمة وشرحاً للكتاب في نحو سبعمائة وخمسين صفحة، ,أن يقدم "باي ووتر(By water) سنة 1909 الترجمة والشرح فيما يقارب أربعمائة صفحة، وأن يترجمه إلى الإنجليزية "بوتشر" ويشرحه فيما يزيد على أربعمائة صفحة، وأن يعالجه الباحث الأمريكي جير إلس(Else)، سنة 1958 بالترجمة والتعليق فيما زاد على ستمائة صفحة، مع أنه استبعد منه بعض فصوله»[1].

وعليه، فإنّ ما يمكن أن نستنتجه في هذا السياق أنه يُضاف إلى العيوب التي وقع فيها كتاب "فن الشعر" والصورة الناقصة التي وصلت إلينا، دفع النقاد إلى اعتبار أنّ ما وصلنا من كتاب"فن الشعر" مجرد قسم أول للكتاب يتناول التراجيديا والملحمة، أمّا القسم الثاني(الضائع) فقد خُصِصَ للكوميديا وربما لأجناس أخرى ولما لا.

- **مضمون كتاب "فن الشعر":**

إنّ موضوع كتاب"فن الشعر" كما هو مقرر عند الدارسين هو نظرية التراجيديا(المأساة) وأنّ أرسطو من خلال التعمق في معالجتها، جعلها مثالاً لنظرية الأدب كلّه، والكتاب وإن عالج الأنواع الأدبية الثلاثة، الملحمة، والمأساة والملهاة، إلاّ أنّه يكاد يكون مخصصاً لموضوع المأساة.

- **البناء العام للكتاب*:**

يتكون كتاب فن الشعر لأرسطو من ستة وعشرين فصلاً [2] حسب ما قرره

---

[1] أرسطو، فن الشعر، تر:ابراهيم حمادة، ص03.

* إنّ محتوى كتاب فن الشعر لأرسطو والتي سنتناولها في بحثنا هذا هي الواردة في ترجمة عبد الرحمان بدوي وهي على المنوال التالي:

- في الشعر لأرسطو طاليس ترجمة عبد الرحمان بدوي.
- كتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي.
- رسالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني(الفارابي).
- فن الشعر من كتاب الشفاء لأبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا
- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تأليف القاضي الأجل العالم المحصل أبي الوليد بن رشد.(أنظر: فن الشعر لأرسطو طاليس مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر: عبد الرحمان بدوي، ص5-9.)

[2] الفصول التي يتكون منها كتاب فن الشعر لأرسطو، هي كالآتي:=

محقّقوه، وهي فصول تتفاوت فيما بينها من حيث الطول والوضوح. وتكاد التقسيمات التي أعطوها له، تجمع على جعل الفصول الخمسة الأولى قسماً أول للكتاب ، في حين أن هناك بعض النقاد« يستثنون آخر الفصل الخامس لأنه يقارن بين المأساة والملهاة، في حين يشترك أوله مع الفصول الأربعة الأولى في تناول مسائل تتعلق بالمحاكاة، وتصنيف الفنون،

=1 -الشعر محاكاة والمحاكاة على ثلاثة أنواع

2- اختلاف الفن باختلاف الموضوع

3- أسلوب المحاكاة

4- نشأة الشعر وأقسامه

5- في الهزلي والكوميدي والفارق بينهما وبين التراجيديا

6- تعريف المأساة

7- الفعل ومداه في المأساة

8- وحدة الفعل

9- الواقعي والمحتمل-التاريخ والملحمة والشعر

10-الفعل البسيط والفعل المركب

11- التحول والتعرف

12-تقسيم المأساة من حيث الكم

13-الأفعال والأخلاق في المأساة-حل العقدة

14-الرحمة والخوف، معظم الموضوعات مأخوذة من المنقول

15-الأخلاق

16-التعرُّف

17-إرشادات لشعراء المآسي

18-العقدة والحل، المأساة على أربعة أنواع، المأساة والملحمة، الجوقة

19-الفكر والقول

20-أجزاء القول النحوية

21-الأسماء البسيطة والمركبة، المجاز

22-الوضوح والحلية في القول، أهمية المجازات

23-وحدة الفعل في الملحمة وعند هوميروس

24-الملحمة

25-مشاكل وحلول

26-الموازنة بين الملحمة والمأساة. (ينظر: أرسطو، فن الشعر ،تر:ابراهيم حمادة، ص23، ومقدمة فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص40).

والأنواع الشعرية الثلاثة:التراجيديا- والكوميديا- والملحمة» [1] وأصل هذه الأنواع.

كما أنّ ما تبقى من فصول الكتاب من(6 إلى 26)، مثار جدل بين الدارسين،فبينما نجد المترجمين الفرنسيين يجعلون هذه الفصول قسماً واحداً، وفيه يدور الحديث حول المأساة والملحمة، وهو نفس المنحى الذي نحاه عبد الرحمان بدوي* ، نجد آخرين يجرون تقسيمات على هذا القسم الثاني فيجعلونه تارة متكوناً من ثلاثة أجزاء:

- الجزء الأول: من الفصل 6 إلى الفصل 19، يتناول التراجيديا.
- الفصل الثاني: ويضم الفصول من20 إلى25، وفي حديث حول الملحمة، التي ترتبط في الفصول الثلاثة 20-21-22 مع المأساة.
- أمّا الجزء الثالث: فهو عبارة عن خاتمة تتناول المفاضلة بين المأساة والملحمة، ويضمّ الفصل26، الذي هو امتداد لآخر الفصل 5.[2]

وتارة أخرى تقسّم هذه الفصول (من 6إلى26) إلى أربعة أجزاء:

- الأول: من الفصل 6 إلى22، ويتناول التراجيديا.
- والثاني: يضم الفصلين 23و24، ويتحدث عن الملحمة.
- والثالث: يضم الفصل25، ويتناول مشكلات نقدية وحلولها.
- والرابع: ينفرد به الفصل26 الذي تجري فيه الموازنة بين الملحمة والتراجيديا.[3]

رغم هذه التقسيمات التي قدّمها الباحثون، إلا أنّها لا تحلّ إشكالية تصنيف مضامين الكتاب، لأنّ النقاد سجّلوا على هذه التقسيمات مجموعة من الاختلالات، ذلك أنّ الفصلين12و15 واقعان في غير موضعهما، ويخلقان بذلك نشازاً داخل الفصول التي خصصها أرسطو لدراسة الحكاية في المأساة، هكذا يقطع الصرح الضخم المخصص للحكاية التراجيدية في موضعين: مرة بواسطة الفصل12 المخصص لتعداد العناصر الكمية في المأساة، ومرة بواسطة الفصل15 المخصص لدراسة الأخلاق.

---

(1) عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر، ص35.

* إن عبد الرحمان بدوي، حافظ على فصول الكتاب، واضعاً في بدايتها التعريف المناسب لها والموجز لفحواها، وفي دراسته للكتاب يقسمه إلى قسمين: الأول (من الفصل1إلى الفصل5)، إذ يتحدث عن الشعر عامة وعن مسائل تخص الشعر، والثاني(من الفصل 6إلى 26) يتحدث فيها عن خصائص الأنواع الرئيسية من الشعر ولم يبق لنا منه إلا البحث في المأساة والملحمة.(ينظر مقدمة كتاب ، فن الشعر لأرسطو، تر: عبد الرحمان بدوي، ص40-41).

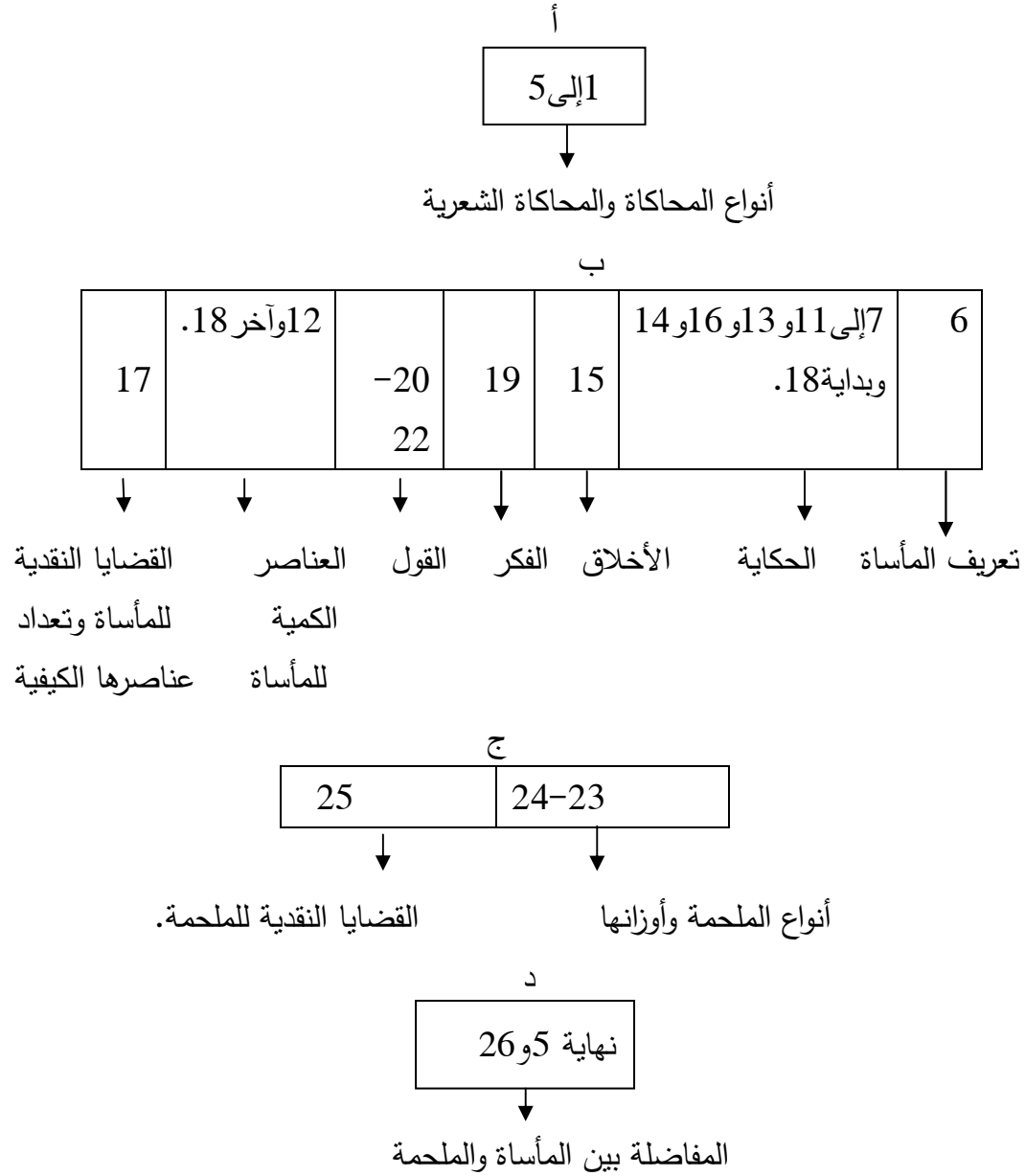
(2) ينظر: عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر ، ص35.

(3) ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص93-224.

نظراً للاختلال الحاصل في كتاب "فن الشعر لأرسطو" والذي يمس بالأساس الفصول التي تقارب المأساة،* حاول الدارسون إعطاء تبريرات ممكنة للافتراضات المقترحة حول الترتيب الذي يمكن أن تسير عليه الفصول إذا أريد لها التماسك والوحدة، إذ لا يعقل أن يبدو أرسطو في كتابه"فن الشعر" مُلِحًا على التسلسل المنطقي والوحدة في العمل الأدبي، في حين يبدو في كتابه الذي وصل إلينا خارقاً لهذا المبدأ حيث النشاز والنفور يطول فقرات الفصل الواحد ناهيك عن التباعد بين الفصول، لهذا يمكن إعطاء أقسام الكتاب وترتيب فصوله حسب الاقتراح على الشكل التالي:

* تجمع الدراسات التي قاربت"فن الشعر" على أن جوهر الكتاب هو الحكاية أو ترتيب الأفعال، فمركز الثقل –كما نعلم–هو دراسة التراجيديا، ومركز هذا المركز هو دراسة الحكاية التي تشغل الفصول من 7 إلى 14 ومن16 إلى18.لكن الخلل الحاصل في ذلك أن عبد الرحمان بدوي خالف النقاد، حين اعتبروا الفصل12 فصلاً دخيلاً، وردّ عليهم أن مكانه طبيعي في الكتاب، مبرراً أن أرسطو لما فرغ من سرد العناصر الكيفية في الخرافة والمأساة، كان عليه أن يعقب على ذلك ببيان الأجزاء الكمية.لكن على ما يبدو أن "بدوي" لم ينتبه إلى أن الحديث عن العناصر الكيفية لا ينتهي عند الفصل11، وإنما لا يزال ممتدا إلى الفصل 22 فأرسطو لم يستوف بعد الحديث عن الأخلاق(ف15)، وعن الفكر(ف19)، وعن القول(الفصول20–22)، بل إنه لم يستوف بعد الحديث عن الحكاية(تركيب الأفعال) التي تشغل الفصول من7إلى 14 باستثناء 12،و16إلى 18 باستثناء15، ولا داعي إلى الإقرار بأن هذه العناصر(الحكاية والأخلاق والفكر والقول) هي أهم العناصر الكيفية للمأساة، فهل يجوز بعد ذلك القول بأن أرسطو قد فرغ من العناصر الكيفية في حدود الفصل11 كما ذهب عبد الرحمان بدوي؟. لمعرفة الاقتراح الجديد لترتيب فصول كتاب فن الشعر، خاصة الفصول من6 إلى26، وذلك انطلاقاً من القول الذي ينهي به أرسطو الفصل السادس، والتي يؤكد فيها على أولوية الحكاية على ما عداها من عناصر.ينظر: عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر، ص36–46.

التقسيم المقترح لفصول كتاب فن الشعر[1]



5- حول أصول الترجمة العربية لكتاب فن الشعر:

لقد تبيّن لنا من خلال ما سبق مدى الاضطراب والغموض والاختلال الذي يطبع كتاب"فن الشعر" في أصله اليوناني، هذه العيوب التي ستنتقل حتماً إلى كل لغة أخرى تحاول ترجمة كتاب فن الشعر مهما بلغت براعة المترجم في تذليل عراقيل الكتاب. وحين نتحدث عن ترجمة فن الشعر إلى البيئة العربية القديمة تُطرح أمامنا عراقيل مضاعفة، إذ يتعلق الأمر بكيفية دخول الكتاب إلى الثقافة العربية؟ وما هي المخطوطات التي اعتمدها الفلاسفة المسلمون في نقلهم للكتاب؟.

[1] ينظر: عبد الرحيم الوهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص47.

إذا كان العرب قد عرفوا كتاب"فن الشعر" المصدر الأول للكلاسيكية الجديدة، قبل أن تعرفه أوربا بخمسة قرون أو يزيد*، وإذا كانت أوربا قد «عرفت هذا الكتاب في ترجمته اللاتينية في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي(1498)، فإن العرب عرفته في أوائل القرن العاشر»[1] والمرجّح أنّه ترجم إلى العربية غير مرّة، إذ يذكر "ابن النديم" مترجميه في خضم حديثه عن مترجمي أعمال أرسطو فيقول« الكلام على أبوطيقا ومعناه الشعراء، نقله أبو بشر متّى من السرياني إلى العربي، ونقله يحيى بن عدي، وقيل إنّ فيه كلاماً لثامسطيوس ويقال أنه منحول إليه، وللكندي مختصر في هذا الكتاب»[2].

ويضاف إلى ذلك ما ذكره"ابن النديم" والقفطي وابن أبي أصبيعة من أن أبا زكرياء(أي يحيى بن عدي)« التمس من ابراهيم بن عبد الله فص[=نص] سوفسطيقا، وفص الخطابة وفص الشعر بنقل إسحاق بن حنين بخمسين ديناراً، فلم يبعها وأحرقها وقت وفاته»[3].

بالإضافة إلى هذا، وُجِدَ مخطوط في المكتبة الوطنية بباريس وهو تحت رقم Arab. 2346 والذي يضم 380 ورقة. يرقى إلى القرن الرابع للهجرة(ق4هـ/10م) وعليه تعليقات كثيرة لابن السمح(أحد رجال بيت الحكمة). يضم الكتب المنطقية لأرسطو. ومن بينها كتابه فن الشعر، والذي يوجد في الورقة: 131 a – 146 b بعنوان: كتاب الشعر(بويطيقا) نقل أبي بشر متى بن يونس القنّائي.[4]

---

* لقد عرفت أوربا كتاب فن الشعر في العصور الوسطى عن طريق تلخيص ابن رشد الذي ترجمه العالم الألماني"هرمان" في القرن الثالث عشر، ثم ظهرت أول ترجمة للكتاب باللغة اللاتينية في البندقية عام 1498 حيث نشرها "جورجيو ڤلا Giorgio vella، وظهرت أول طبعة باللغة الإغريقية في البندقية أيضاً عام 1508 بمعرفة جيوفاني لاسكاريسGiovanni Lascaris، وبعد ذلك توالت الطبعات للكتاب في كل أنحاء أوربا مع شروح وتصحيحات مختلفة منها، طبعة فرنشسكو روبرتلو Francesco Robertello عام 1548. وهكذا دواليك إذ أخذ شرح "روبرتلو" طريقا طويلة سلكها النقاد طوال القرون: السادس عشر والثامن عشر بل والتاسع عشر أيضا حتى قيام الحركة الابتداعية (الرومانتيك). (ينظر: فن الشعر لأرسطو، تر:عبد الرحمان بدوي، ص12-13).

(1) شفيع السيد، نظرية الأدب(دراسة في المدارس النقدية الحديثة)، مكتبة الآداب القاهرة، 2008، ص29.

(2) أبو الفرج محمد بن علي أبي يعقوب إسحاق بن النديم، الفهرست،تح: رضا تجدد، دار الميسرة، ط3، بيروت، 1988، ص310.

(3) المرجع نفسه، ص313.

(4) ينظر: عبد الأمير الأعسم، من تاريخ الفلسفة العربية في الإسلام، دار الفرقد، دمشق، 2011، ص47.

وعليه نستنتج مما تقدم أن كتاب"فن الشعر" قد عُرِفَ في البيئة العربية منذ وقت مبكر من خلال ترجمة الكندي(ت252هـ)، وإسحاق بن حنين(ت298هـ) ومتّى بن يونس(ت328هـ) وتلميذه يحيى بن عدي(364هـ). وأنّ ترجماتهم للكتاب قد ضاعت ولم يبق منها إلاّ ترجمة متّى بن يونس. أمّا في العصر الحديث فإنّ الكتاب قد حظي أكثر من ترجمة، أشهرها ترجمة عبد الرحمان بدوي، وترجمة ابراهيم حمادة، وترجمة شكري عياد*.

لذا فالسؤال المطروح هو: أي الترجمات اعتمد عليها فلاسفتنا المسلمون(الفارابي وابن سينا وابن رشد)في نقلهم لكتاب فن الشعر؟.

وعليه وحسب قول "ابن النديم" أن أوّل مختصر لكتاب فن الشعر وهو مختصر الكندي قد ضاع، وبهذا لا نستطيع أن نجزم فيما إذا كان الفلاسفة قد أخذوا عن مختصر الكندي هذا، كما لا نستطيع أن نجزم فيما إذا كان نقل الكندي للكتاب قد تمّ مباشرة عن اليونانية، أو أنّه اعتمد على الترجمة السريانية لإسحاق بن حنين أو ترجمة عربية أو سريانية أخرى؟[1]

الواقع أن ضياع عمل الكندي يترك ثغرة في سلسلة البحث عن الأصول التي اعتمدها خلفاؤه الفلاسفة.

لكن بمقاربة الاقتراحات التي أدلى بها المحققون في الموضوع وهي اقتراحات متضاربة ومختلفة، "فشكري عياد" يميل إلى ترجيح اعتماد الفلاسفة على ترجمة متّى، حيث يقول بصدد شرحي ابن سينا وابن رشد:« إن شرحي الفيلسوفين يسايران الترجمة(ترجمة متّى) مسايرة تامة فالمصطلحات أكثرها متفق في النصوص الثلاثة، والشرحان يسايران الترجمة وضوحاً وغموضاً، حتى أن بعض الأخطاء التي وقع فيها متّى نجدها عند ابن سينا وابن رشد، ومن ذلك رجحنا أنه لم يكن بيد أحدهما ترجمة غير متّى»[2].

---

* لقد كانت ترجمة عبد الرحمان بدوي لكتاب فن الشعر سنة 1952، تحت عنوان" أرسطو طاليس فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد"، أما ترجمة "ابراهيم حمادة" فكانت عن ترجمة العلامة الإنجليزي "إنجرام باي ووتر" سنة 1909، ونشرت تحت عنوان" كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، ثم كانت ترجمة شكري عياد، إذ قام بتحقيق الكتاب وترجمته ترجمة حديثة نقلها عن النص اليوناني مع دراسة لتأثيره في البلاغة العربية ونشره بعنوان" كتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشر متّى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي"، بالإضافة إلى هذه الترجمات توجد ترجمات أخرى للكتاب منها، ترجمة إحسان عباس، ومحمد خلف الله أحمد، وعاطف سلام.

(1) ينظر: عبد الرحمان بدوي، مقدمة فن الشعر، ص51-52.

(2) أرسطو طاليس، في الشعر، تر: شكري عياد ، ص16-17.

أما "عبد الرحمان بدوي" فإنه يميل إلى الاعتقاد بأن الفلاسفة ربما رجعوا إلى ترجمة(يحي بن عدي)، والتي افترض أنها جاءت أحسن من ترجمة أستاذه متّى بن يونس[1]. ويخالفه شكري عياد في هذا الرأي الذي لا يرى في ترجمة يحيى بن عدي سوى مراجعة أو إصلاح لترجمة "متّى".

وعليه سواء أكان الفلاسفة قد اعتمدوا على ترجمة متّى، كما ذهب شكري عياد، أو على ترجمة تلميذه يحيى، كما ذهب بدوي، أم أنجزوا ترجمتهم لفن الشعر من خلال« قراءاتهم المتنوعة في الترجمات أو المعالجات العربية الخاصة بالشعر اليوناني، وتأتي في مقدمتها ترجمة مجهولة تختلف عن ترجمة متّى»[2] ، فإنّ الشيء الأكيد هو أن هذه الترجمات المعتمدة يشوبها الكثير من التشويه، خاصة إذا علمنا واقع الترجمات السريانية فـ« طريقة المترجمين السريان– في جميع العصور– كانت تقوم على الحرفية التي قد تبلغ حد الإسراف بحيث تؤدي إلى الجناية على المعنى، فما كانوا يبالون بغموض الأسلوب إذا نقلوا عبارة النص الأصلي لفظا لفظا، بل كثيراً ما كان إتباع ألفاظ النص الأصلي دون معانيه يستدرجهم إلى معانٍ لم يقصد إليها الكاتب»[3] .

نحن هنا لسنا بصدد إحصاء عيوب الترجمات السريانية للكتب اليونانية، بل يكفي منّا أن نشير إلى أنّ المترجمين الذين رجّح كل من بدوي وشكري عياد اعتماد الفلاسفة عليهما كثيراً ما وصفا برداءة الترجمة وسوء النقل، فيحيى بن عدي كما يظهر في ترجمته

---

(1) ينظر: عبد الرحمان بدوي، مقدمة فن الشعر، ص50–55.

(2) ابراهيم حمادة، مقدمة فن الشعر، ص50.

(3) ينظر: عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر، ص50، نقلا عن كتاب أرسطو طاليس في الشعر، لشكري عياد، ص170. لم يكن المترجمين السريان على علم متين باللغة العربية، فكان منهم من يلجأ إلى كتب العربية ليقوم عباراته. ومن بين هؤلاء نذكر "متّى بن يونس" ،الذي ضمّن ترجمته لكتاب فن الشعر بعض المفردات العامية والمحرفة، وأخرى مستعجمة،أو يونانية، سريانية أو فارسية ،. لذا جاءت عباراته هزيلة بنائيا ، وسقيمة نحويا. فكان في بعض الأحيان يقابل الكلمة الأجنبية الواحدة التي تتكرر في أكثر من موضع بكلمات عربية مختلفة، أو يسيء فهم الكلمة الأجنبية لجهله بمدلولها، فيضع مثلا كلمة "لايرودوطس" على أنها نوع من الشعر، بينما هي في الحقيقة اسم"هيرودوت"....، كما كان يضع أصوات كلمات يونانية في حروف عربية، مع أن لهذه الكلمات مقابل في اللغة العربية، مثلا" يضع الفواسس" بدلا من الشعر، وإيسطوريا بدلا من التاريخ وأوليطيقس بدلا من الصفر في الناي... وهلمّا جرا من الأمثلة التي تعج بها ترجمته . ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص46.

للسوفسطيقا سيّء الترجمة[1] ، أما "متّى بن يونس" فيكفي أن نرجع إلى تلك المحاورة التي جرت في بغداد سنة(326هـ) بمجلس "الفضل بن جعفر بن الرفات" وزير الخليفة المقتدر ،بينه وبين أبي سعيد السيرافي، حيث نجد أن هذا الأخير يَتَّهِم متّى الذي يُشكِك في أهمية النحو العربي، بجهل اللغة العربية، فضلاً عن اليونانية، قال السيرافي مخاطباً متّى:«وإذا لم يكن لك بُدٌّ من قليل هذه اللغة من أجل الترجمة، فلا بد لك أيضاً من كثيرها من أجل تحقيق الترجمة واجتلاب الثقة والتوقي من الخلة اللاحقة. وكذلك أنت محتاج بعد هذا إلى حركات هذه الأسماء، والأفعال، والحروف، فإنّ الخطأ والتحريف في الحركات، كالخطأ والفساد في المتحركات. وهذا باب أنت وأصحابك ورهطك عنه في غفلة»[2] .

هكذا يتبدّى لنا أنّ الترجمة السريانية لكتاب(فن الشعر) والتي يفترض أن الفلاسفة قد اعتمدوا عليها –سواء أكانت ترجمة متّى أو غيره– هي بدون شك ترجمة فاسدة مشوهة وقد عانى الفلاسفة الكثير في محاولتهم تجاوز نقائص المترجم السرياني. فإذا أضفنا إلى هذا أن الكتاب في أصله وجوهره اليوناني، كما تُقَدِّمُه أرقى الترجمات المعاصرة، كتاب غامض متعدد العيوب، أدركنا مدى الصعوبات التي يطرحها أمام كل محاولة لترجمته.

6- المفاهيم المركزية في كتاب فن الشعر لأرسطو:

بعد التعرّف على مضمون كتاب فن الشعر لأرسطو، وبعد الاطلاع على أهمّ مترجميه، نتساءل ما القضايا التي تناولها أرسطو في كتابه الذي صار المرجع الأوّل والأخير للفكر المسرحي على مرّ الأجيال؟ وما المفاهيم التي استخلصها من الأعمال الدرامية حتى تُمكِّن من وضع نظرية متكاملة للتراجيديا الإغريقية في بنيتها ومبادئها الفنية؟.

ذكر عبد الرحمان بدوي، أن المسائل التي تطرّق إليها أرسطو في كتابه "فن الشعر" تتسم بنوع من الخطورة والغموض، بحيث كانت هدفا لألوان لا حصر لها من التأويل والفهم المتباين. وأخطر تلك المسائل جميعا مسألتان هما: المحاكاة والتطهير[3] .

والآن نسوق الحديث عن أهمّ المفاهيم المركزية في كتاب فن الشعر، وهل نجد لها أصداء عند ترجمة الفلاسفة المسلمين لها؟.

---

(1) ينظر:عبد الرحمان بدوي، مقدمة فن الشعر، ص50-55.

(2) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، للنشر والطباعة، بيروت–لبنان، دت، ص115. (الليلة الثامنة).

(3) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص48.

6-1- المحاكاة:

المحاكاة فكرة رئيسية ارتبطت بالتراث النقدي اليوناني، واختلف الباحثون في مدلولها عند أرسطو، فكتبوا حولها شروحاً وتعليقات، خاصة وأنّ أرسطو لم يقدم تعريفاً للمحاكاة. ثم إنّ المقارنين بين التراثين النقديين(العربي واليوناني)، وجدوا في المحاكاة مجالا واسعاً للقول، فكانت لديهم بحق أحد المصطلحات المركزية.

- **مفهوم المحاكاة:**

جاء في لسان العرب لابن منظور مادة(ح،ك،ي): « حكى الحكاية كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله، أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه. وفي الحديث الشريف" ما سرني أني حكيت إنسانا وأنى لي كذا وكذا" أي فعلت مثل ما فعله»[1].

ووردت لفظ المحاكاة في المصدر نفسه فقال:« والمحاكاة المشابهة، تقول فلان يحكي الشمس حسناً ويحاكيها، وحكيت عنه الكلام حكاية، وحكوت لغة حكاها، وأحكيت العقدة أي شددتها كأحكأتها»[2].

وورد في معجم "القاموس المحيط" أن كلمة المحاكاة مأخوذة من« حكوت الحديث أحكوه، أي: كحكيته وحكيت فلانا وحاكيته: شابهته وفعلت فعله أو قوله سواء، وعنه الكلام حكاية: نقلته والعقدة شددتها كأحكيتها، وامرأة حكيٌّ، واحتكى أمري: استحكم، وأحكى عليهم: أَبَرَّ»[3].

أمّا في معجم "Petit Larousse" فقد وردت كلمة المحاكاة مرادفة لكلمة التقليد«فالمحاكي: نعت من طبيعة المحاكاة والمحاكاة : اسم مؤنث من فعل يحاكي ومادة تحاكي مادة أغنى كالبرونز المقلد والجواهر المقلدة، والتقليد: هو العمل أو المحاولة بصعوبة عمل تماماً ما يفعله شخص ما أو حيوان، كتقليد الأصدقاء، والتقليد هو إعادة شيء تماما كتقليد إمضاء ...»[4] .

فالمحاكاة لغة هي التقليد والإتباع والمشابهة، وهي اسم مصدر للفعل حاكى يحاكي الأمر بمعنى قلده وأتبعه، ونسج على منواله. وحكى الخبر وحاكاه بمعنى واحد أي نقله فشابهه وقاربه في الوصف.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج 14، دار صادر، ط2، بيروت، 1994، ص190.

(2) المرجع نفسه، ص191.

(3) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، ص346.

(4) Petit Larousse Pierre la Rousse- libraire- Larousse. Paris- France- 1978.p :462.

المحاكاة في الاصطلاح:

المحاكاة اصطلاح يوناني ميتافيزيقي الأصل، استعمله الفلاسفة والمفكرون منذ القدم، غير أنّ المعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة لم يستخدم إلاّ في وقت متأخر. والمصطلح في دلالته القديمة « يتضمن" العرض" أو إعادة العرض"أو" الخلق من جديد" ، وترجم المصطلح بالتقليد والمحاكاة»[1].

تشير لفظة المحاكاة أو الاحتذاء في الواقع إلى نظرية أساسية في النقد الأوروبي نادى بها أرسطو منذ عهد بعيد، وإن كان بالطبع لم يقصد بها محاكاة شاعر لآخر. و هي إحدى نظريات الفن الشهيرة، وهي ممارسة لدى الفنانين والأدباء، كما أنّها تشكل إحدى قضايا النقد الفني والأدبي، كما تُمثِّل أيضا نظريات لدى الفلاسفة والمنظرين للأدب والفن[2].

وإذا نحن ذهبنا للبحث عن جذور نشأة فن المحاكاة ألفيناها نظرية فنية ضاربة في القدم، وذلك تأسيسا على أنّ الفن هو أحد أقدم نشاطات الإنسان، واعتماداً على أن كل حقيقة فنية، وكل ممارسة إبداعية هي بالضرورة متضمنة لحقيقة نقدية. وكغيرها من المفاهيم الإنسانية(العقلية، النفسية، والفنية) « أتيح للمحاكاة أن تتبلور في شكل نظرية فنيّة لما أتيح لكثير من التفكير البشري في العصور الإغريقية أن ينظر وتوضع له القواعد بفضل تأمل الفلاسفة الإغريق في قضايا الإنسان والكون»[3].

وعلى العموم ظهرت نظرية المحاكاة- أولّ نظرية في الأدب- في القرن الرابع قبل الميلاد، وقد صاغ مبادئها أفلاطون ومن بعده تلميذه أرسطو. ولكن قبل هذا التاريخ لا نعثر إلاّ على آراء متفرقة وأقوال متناثرة تدور حول طبيعة الأدب ووظيفته. ولذلك لا مندوحة للباحث في المحاكاة وأصولها بصفتها نظرية في الفنون أن يُوجِّه الجهد صوب الحضارة اليونانية، ويُنقِّب في آثار فلاسفة اليونان، لأنّ كل محاولة للبحث فيما قبل اليونانيين تعتبر ضربا من الخبط في عماد التاريخ السحيق. حيث يعز التأليف، وتكاد تنعدم المدونة الفكرية للأمم السابقة، فماذا تقول حضارة اليونانيين من خلال أعلامها وفلاسفتها في نظرية المحاكاة؟.

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: محمد سليم، هامش 57.

(2) ينظر: سليمان محمد سليمان، المحاكاة في الشعر الجاهلي(بين التقليد والإبداع)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005، ص13.

(3) خليل الجر وحنا الفاخوري، تاريخ الفلسفة العربية، ج1، دار الجيل، ط3، بيروت، 1993، ص39-40.

- **المحاكاة عند الفلاسفة الإغريق:**

إنّ الحديث عن الفن عموما، ونظريات المحاكاة بوجه خاص في حضارة اليونان،يقتضي التعريج على الفكر والثقافة اليونانيين ومحاولة تَلمُّس هذه المحاكاة عند أشهر الفلاسفة الإغريق أفلاطون وأرسطو.

أ- المحاكاة عند أفلاطون:

لقد كانت فكرة المحاكاة موجودة قبل أفلاطون، ولكنّه« حاول تحليلها عند دراسته حقيقة الفن، فأصاب حينا وأخطأ حينا آخر، حتى جاء أرسطو وقدّم في دراستها عناصر جديدة »[1] .

حقًّا إنّ أفلاطون قد استعمل مصطلح المحاكاة قبل أرسطو، ولكن هذا الأخير سعى إلى شحن هذا المصطلح بأبعاد ودلالات جديدة أعطت للشعر، وللفن عموما، تلك القيمة والمكانة التي حُرِمَ منها في جمهورية أفلاطون.

تحدث أفلاطون عن فن الشعر في كتاباته التي جاءت على شكل محاورات أهمها: أيون، الجمهورية، والقوانين. ولم يخصص كتابا مستقلا يعالج فيه الظاهرة الأدبية الفنية. اللهم إذا اعتبرنا آراءه حول الأدب التي تُستَقَى من هذه المحاورات. على الرغم من تخصيصه جزءً كاملا من كتاب الجمهورية وهو "الكتاب العاشر" الذي يتحدث عن الأدب والفن، فإنّ كل كتاباته حول حقيقة الأدب وأثره إنّما كانت تأتي عرضا وتهدف أساسا إلى تبيان أثر الشعر في سلوك المواطنين[2].

عاش أفلاطون ما بين(343-429 ق.م) والذي رأى أنّ كل الفنون قائمة على التّقليد(محاكاة المحاكاة)، وينطلق في هذا من إيمانه واستناده إلى الفلسفة المثالية التي« ترى أنّ الوعي أسبق في الوجود من المادة»[3]. وبالتالي فإنّ الكون عنده مُقَسَّم إلى عالم مثالي وعالم محسوس طبيعي مادي. أمّا العالم المثالي فهو يتضمن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة والمفاهيم الصافية النقيّة، وعالم الموجودات فهو(بكل ما يحتويه من أشياء وأشجار وأنهار وأدب ولغة...إلخ) مجرد صورة مشوّهة ومزيّفة عن عالم المثل الأول الذي خلقه الله،وبتعبير آخر إنّ عالم العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة لذلك فهو مُزيَّف وزائل. فمثلا الأشجار المتعدّدة في العالم الطبيعي مجرد محاكاة لفكرة الشجرة

---

(1) سليمان محمد سليمان، المحاكاة في الشعر الجاهلي، ص13.

(2) ينظر: شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص19.

(3) أفلاطون، الجمهورية، "الكتاب العاشر"، تقديم: جيلالي اليابس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1990، ص455.

الموجودة في عالم المثل.

لقد توسّع أفلاطون في المحاكاة، وفسّر بها حقائق الوجود ومظاهره ورأى أنّ الحقيقة وهي موضوع العلم، ليست في الظاهرات الخاصة العابرة، لكن في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود، وهذه المثل لها« وجود مستقل عن المحسوسات، وهو الوجود الحقيقي ولكنّا لا ندرك إلاّ أشكالها الحسية التي هي فن الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل» [1] .

تعود حملة أفلاطون على الشعر إلى ابتعاده عن عالم المثل الذي يُمثِّل جوهر الحقيقة من جهة، وابتعاده عن المعايير الأخلاقية للمدينة الفاضلة من جهة ثانية.

فمن الناحية الأولى يعتبر أفلاطون الواقع المحسوس ظلالا لعالم أسمى هو عالم المثل، إذ قدّم لنا في الكتاب السابع من" الجمهورية" مثالا توضيحيا لشرح علاقة الواقع بعالم المثل، فيشبه ما ندركه من الأشياء، بما يدركه أناس قد سُجِنُوا منذ نعومة أظافرهم داخل كهف وأداروا ظهورهم إلى فتحته التي تتأجج أمامها النار، فهؤلاء لا ينظرون إلا إلى ظلال النار على جدران الكهف فيخالونها حقيقة، حتى إذا ما غادروا الكهف وتجردوا من قيود الظاهر، أبصروا حقائق الأشياء كما هي في عالم المثل الذي يسبق وجوده [2] .

وإذا كان الفنان يحاكي ظاهر العالم الحسي الذي يُعتبَر بدوره محاكاة للمثل، فإنّ من شأن هذا أن يضع الفن في مرتبة دنيا أقل من الواقع، ويطرح أمامه عقبات مضاعفة تمنعه من التطلّع إلى عالم المثل، وقد وضّح أفلاطون نظريته حين مَثَّلَ بالسرير الكامل الصفات الذي خلقه الله، والذي يسعى النجار إلى تقليده، قبل أن يأتي المصور ويرسم السرير الذي صنعه النجار[3].

وهذا يوضح أنّ عمل الشاعر يتّصل بعالم الحس المضلِّل للحواس، ولذلك طرد أفلاطون الشعراء والفنانين من جمهوريته. ولأنّ عملية الخلق عنده إلهام، فهي تُعِدُّ للشاعر ما يحاكي به، أي تمنحه الجزئيات التّي تكوّن له الشيء المتصوَّر بلا مجهود وبلا تعب،وذلك هو الإيحاء المقدَّسُ منبع الشعر الجيّد البعيد عن حياة البشر[4].

أمّا فيما يتعلق بالجانب الخلقي، فقد استنكر أفلاطون على الشعراء إفساد أخلاق

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص30.

(2) ينظر: أفلاطون، الجمهورية. الكتاب السابع، تق: جيلالي اليابس، ص311.

(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص452.

(4) ينظر: أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، الشركة العالمية للنشر– لونجمان، مصر، 1997، ص237.

الناس وإشاعة صور الرذيلة بينهم، كما استنكر تشنيعهم على الآلهة ووصفها بما لا يليق بقُدسيتِها ومن هنا فهو لا يتردد في حذف الكثير من أبيات الإلياذة والأوديسا والتشنيع على ناظمها هوميروس [1].

وصفوة القول إذن، إنّ المحاكاة عند أفلاطون تُصوِّر ظاهر الطبيعة بطريق تجعل الشاعر يُشبِه الرسام الذي يُحاكي الشيء ولا يحاكي المعنى أو المثل مما يؤخره عن الصانع الذي يحاكي مثلا عقليا إلهيا ثابتا. وعلى هذا الأساس فإنّ المحاكاة عند أفلاطون بعيدة عن الحقيقة والعقل ولا تتوجّه نحو غاية سليمة.

ب- المحاكاة عند أرسطو:

استخدم أرسطو مصطلح المحاكاة الذي ورثه عن أفلاطون وأعطاه مفهوما يختلف عن مفهوم أستاذه اختلافا جوهريا. ولا شك أنّ هذا الاختلاف نابع من اختلاف النظرة الفلسفية، فأفلاطون كان ذا نزعة غائية، بينما كان أرسطو ذا نزعة علمية تجريبية. وربما يرجع ذلك إلى أهمية المبادئ النظرية التي أرساها في كتابه فن الشعر.

لا يعطي أرسطو تعريفا خاصا ومُحَدِّدًا لمفهوم المحاكاة في كتابه" **فن الشعر**"،وهذا ما جعل المحاكاة تخضع لتأويلات وتفسيرات متنوعة وأحيانا متباينة، ويمكن توضيح دلالة هذا المصطلح عند أرسطو من خلال المحاور التالية:

- ❖ تعتبر المحاكاة عند أرسطو روح الشعر وجوهره، وهي التي تُميِّزه عن النثر، وليس الوزن. إلاّ أنّ الوزن والإيقاع لا يُصنَع منهما الشعر، إنّما تصنعه المعاني الكلية،ولكن هذا لا يعني بالضرورة أنّ أرسطو أسقط عنصر الوزن، بل جعله ركنا من أركان المحاكاة القائمة في الشعر على الوزن والإيقاع مجتمعة أو متفرقة. فالشاعر الحق عنده هو من يأتي بالمحاكاة في مزيج من الأوزان، غير أنّ الوزن عنده لا يكفي لإضفاء الشعرية على الكلام، فقد يُستعمَل في مقالة طبية، لكن مستعمله يبقى طبيبا لا شاعراً لأنّه أهمل العنصر الجوهري وهو المحاكاة، وفي هذا السياق ورد قول أرسطو:« على أنّ الناس اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن والواقع أنّ من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعراً، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلاّ في الوزن ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعراً، والآخر طبيعيا أولى منه شاعراً»[2] .

إنّ قولنا إنّ الوزن ليس جوهر الشعر بل جوهره المحاكاة. ذلك يعني أن الشعر

---

(1) ينظر: أفلاطون، الجمهورية، الكتاب الثالث، تق: جيلالي اليابس، ص101.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص6.

يقترن بالفنون التي تحاكى بالصوت(الوزن والقول والإيقاع) كالموسيقى والرقص، ولا يقترن بالفنون التي تُحاكَى بالشكل واللون كالنحت والتصوير. وإن كانت الفنون جميعا ترجع إلى أصل فلسفي واحد هو المحاكاة. ولهذا فإنّ الشاعر عند أرسطو ينبغي أن يكون محاكيا قبل أن يكون صانع الأوزان، لأنّه يكون شاعرا بسبب ما يحدثه من المحاكاة. ولعل هذا هو ما جعل أرسطو يحسّ بالحاجة الملحّة إلى توسيع كلمة الشاعر بحيث تشمل دلالاتها كل محاك بالكلمة، حتى لو كان ما يكتبه نثرا لا نظما، بل إنّه كاد يقترب من حافة النظرية التي تلغي دور الوزن في الشعر، وتركز على الخصائص التخييلية وحدها، وهو أمر لم ينقذه منه إلا احترامه للتقاليد اليونانية التي كانت تُوحِّدُ بين الشعر والموسيقى، ولا تفصل بين الشاعر والموسيقار[1].

- ❖ خلافا لأفلاطون لا ينطلق أرسطو من عالم المثل في تحديد مرجعية المحاكاة،فالمحاكاة تتجّه للطبيعة مباشرة، ومن هنا لا تفصلها عن الحقيقة سوى درجة واحدة. ويبقى النظر في طبيعة هذه العلاقة: هل يمكن اعتبار المحاكاة نسخا حرفيا للواقع المحسوس؟ أم أنّها تستطيع تجاوز هذا الواقع للتحليق في عوالم الممكن والمجردات؟.

يجيبنا أرسطو أنّ الشعر لا يحاكي الأشياء ومظاهر الطبيعة فحسب بل يحاكي أيضا الانطباعات الذهنية و أفعال الناس وعواطفهم، وهذا من شأنه أن يبعد عن المحاكاة صفة النسخ الحرفي للواقع، يقول:« المأساة لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة،والسعادة والشقاوة هما من نتائج الفعل، وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم»[2]. والإنسان المحاكي إمّا أن يكون مثاليا عظيما أو أقلّ مستوى. فالتراجيديا تحاكي المثاليين العظام والكوميديا تحاكي الأقل مستوى.« فذوو النفوس النبيلة العالية حاكوا الحركات الجميلة والأفعال النبيلة وأعمال وتصرفات الفضلاء الذين يستحقون التقدير، بينما ذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدنياء وتصرفات الرجال غير النبلاء. فأنتج ذوو النفوس العالية التراجيديا، أمّا الآخرون فأنتجوا الكوميديا»[3]. كما أنّ الشعر عند أرسطو محاكاة لفعل

---

(1) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، القاهرة، 2003، ص143-144.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي ، ص20.

(3) علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979، ص43.

الشخصية لا للشخصية بحد ذاتها، يقول:« إن التراجيديا–بالضرورة– لا تحاكي الأشخاص،ولكنها تحاكي الأفعال، والحياة بما فيها سعادة وشقاء(...)»[1] . فالتراجيديا إذن لا تقلّد الشخصيات وإنّما تُقلِّد التحرك بحثا عن السعادة المطلقة أو الخير المطلق أو هدف ما في الحياة. والتراجيديا كما يقول عنها أرسطو« تحاكي الفاعلين من طريق محاكاة الأفعال»[2]. فالشخصية المسرحية تُمثِّل لنا الصفات ولكننا لا نسعد ولا نشقى إلاّ بالحركة أي بالأعمال والأحداث، وإثر ذلك نريد من المسرحية أن تُمثِّل لنا الصفات، نريد منها أن تتحرك، أن تعمل وفقا لهذه الصفات،والشخصية تُفهَم من خلال الحركة وهي متضمنة فيها. فالشعر لا يصوّر شجاعة البطل المذكور بالذات ولكنه يصوّر الشجاعة ممثّلة في هذا البطل بشكل معيّن من أشكالها[3]. ولهذا اعتبر أرسطو الحدث*، القصة** والحبكة*** أهمّ أجزاء التراجيديا.

❖ لقد عارض أرسطو فكرة الإلهام والوحي في قول الشعر مُعتبِرًا منشأه غريزة المحاكاة،حيث أنّ الإنسان مفطور على المحاكاة وغريزة حب الوزن والإيقاع،

---

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص97.

(2) المرجع نفسه، ص54.

(3) ينظر: شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص31–32.

* يجب أن يكون الحدث بالتراجيديا غير مهمل أو غير مطلق لارتباطه ببداية القصة ووسطها والنهاية. فالبداية ما هي إلا مرحلة من مراحل الحدث ويتركب عنها حدوث شيء آخر. وللحدث مرحلتين أساسيتين وهما التطور والتعقيد للفعل المسرحي، الذي هو موضوع المحاكاة الكاملة للشخصيات في حالة الفعل، لأن الحدث في المسرحية يحاكي بالتمثيل والتصوير ووحدته وحدة عضوية لا يمكن حذف أي جزء منه، وإلا حدث خلل بالفعل المسرحي، فيؤثر ذلك على مجرى الأحداث الأخرى، وحينها لا تسلم القصة من شائبة النقص في تأدية المعنى. ينظر: عبد الكريم جدري، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، ص46.

** تعتبر القصة النواة في التراجيديا وأحداثها مرتبطة بضرورة البناء الدرامي، وإن المحاكاة للأحداث لا تكون إلا لقصة وهي في حد ذاتها محاكاة الفعل للوصول إلى السعادة أو الشقاوة، وواقعها مرتبط بالخيال والرجحان والضرورة سواء كانت أحداثها مستقاة من التاريخ أو هي خيالية بحتة. ينظر: عبد الكريم جدري، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث ، ص45.

*** لم تكن الحبكة أقل شأنا من العناصر الفنية الأخرى المكونة للتراجيديا عند المسرحيين اليونانيين، وذلك حرصا منهم على إرساء قواعد وتقاليد فنية، فكان للحبكة مقام الخط الذي يشد التعقيد المستمر من بداية الفعل المسرحي وفي تسلسله المنطقي. كما لها علاقة أساسية بالأسباب والنتائج الجزئية في المسرحية ونسق تسلسل الأحداث المعبرة عن الفكرة الرئيسية. . ينظر: عبد الكريم جدري، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث ص48.

وبالمحاكاة يَتِمُّ التعلم وتنشأ اللذة. وهذا معناه أن أرسطو يُرجِع أصل الشعر إلى سببين طبيعيين:« فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة،(والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة ، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أنّ الناس يجدون لذّةً في المحاكاة. والسبب الآخر هو أنّ التعلم لذيذ لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضا لسائر الناس»[1]. إذن الشعر وسيلة للمعرفة،كما أنّه مُحقِّق للذّة.

- ❖ لقد تحدّث أرسطو عن المحاكاة في إطار تأسيسه لنظرية التراجيديا، لذا فموضوع المحاكاة يَتَشَخَّصُ في أناس يفعلون، لهم خصائصهم الجسمية وظروفهم الاجتماعية والنفسية و« هؤلاء الأناس يكونون بالضرورة إمّا أفاضل، أو أردياء...فإنّ الذين يقومون بالمحاكاة يعرضون إمّا أناسا أسمى مما نعهدهم أو أسوأ أو كما هم في المستوى العام»[2]. فمن كان من الأفاضل، أي كان مُتميِّزًا عن بقية الناس، يصبح موضوعا للتراجيديا، لأنّ التراجيديا تُحاكِي ما هو نبيل وجليل. فالممثل يحاكي فعلا إنسانيا باللّغة، ويكشف ما يجول داخل ذلك الإنسان من آمال وإحباطات، على ذلك الإنسان من أفاضل الناس، ولا يهمنا كيف تكون حاله في الحياة الواقعية. وكل هذا يقع تحت ما نسميه المسرحية،« فهي تعرض الأفعال والمواقف والانفعالات ، لا باعتبارها نسخا مباشرا للحياة، ولكنّها تُقدِّم تَصَوُّرًا لما يمكن أن يكون عليه الواقع،عن طريق ممثلين يتحركون فوق خشبة المسرح».[3] والشاعر الحق هو الذي يستطيع أن يحاكي الأفعال ويُشخِّصَها داخل مشاهد ثمّ يحبكها بطريقة فنية.
- ❖ إنّ المحاكاة عند أرسطو تتضمّن بعدا مسرحيّا، إذ صرّح بنفسه بأنّه لا يمكن أن تكون هناك محاكاة بدون فعل، وبأنّ أهم أجزاء المأساة هو الحكاية أو تركيب الأفعال[4] ، كما أن كلمة دراما(Drama) في أصلها اليوناني لا تعني شيئا سوى الفعل.

هذه الأهميّة التي ينيطها أرسطو بالحكاية والفعل في تحديد دلالة المحاكاة جعلته يُعَرِّف الشاعر بأنّه:« صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار، لأنّه شاعر بفضل

---

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص12.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص67.

(3) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص204.

(4) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص20.

المحاكاة، وهو إنّما يحاكي أفعالا»[1] . ومن هنا نفهم ضمنيًّا من خلال قراءتنا لفن الشعر بأنّ الشعر في أبرز مظاهره وأرقى لحظات تجلّيه وإعلانه عن نفسه، إنّما يستمد خاصية المحاكاة من الحكاية فإذا تراجعت الحكاية تراجعت المحاكاة.

وانطلاقا مما سبق يمكن أن نفسر لماذا أقصى أرسطو الشعر الغنائي* من نظريته الشعرية. ذلك أنّ الشعر الغنائي يُغَيَّبُ فيه البعد الدرامي القائم على الفعل، كما تغيب فيه الحكاية التي تعتبر جوهر الشعر وروحه، وفضلا عن ذلك فهو لا يسعى إلى تصوير الأخلاق والأفعال في كليتها كما يفعل الشعر الدرامي، لكون الشاعر الغنائي« يَتغنَّى بعواطفه ومشاعره الفردية، من حب ومدح ورثاء وفخر وهجاء. حيث ينطوي على نفسه فَيُعَبِّر عما يبدو له من خواطر، لا يأبه فيها بآراء الآخرين، بل قد لا يعبأ بالحقائق والنظم الاجتماعية، لأنّ ذاته وغاياته الفردية هي شغله الشاغل في نظمه» [2] .

وأمّا عن استبعاد أرسطو للشعر الغنائي من دائرة انشغالاته، لغياب عنصر المحاكاة فيه سيضع عقبة كأداء أمام الفلاسفة المسلمين، خاصّة أنّهم كانوا على وعي تام بالفارق بين الشعر اليوناني والشعر العربي، والسؤال الذي يُطرَح: كيف استطاع الفلاسفة المسلمون إدماج عنصر المحاكاة في الشعر الغنائي؟.

وأمّا الجوقة Le Chœur ، إذا كانت تُمثِّل مظهراً غنائيا في المأساة، فإنّ أرسطو لا يعالجها إلاّ كعنصر هامشي، ولا يشير إليها إلاّ باعتبارها شخصية يجب أن تُشارِك في الفعل.[3]

- ❖ نظر أرسطو إلى الشعر بمختلف فنونه، على أنّه ضرب من ضروب المحاكاة، مثله كمثل سائر الفنون الإنسانية، إلاّ أنّه عارض أستاذه أفلاطون فيما ذهب إليه من أمر الشعر، فهو لم يحمل على الشعراء ولم يطردهم، بل أقرهم وثبتهم ودافع عنهم معتبرا فنّهم، فنًّا جميلا مُزَيِّنًا للطبيعة، لا فنًّا مُشوِّها لها. فَبَيَّنَ أنَّ الشعر– شأنه شأن الفنون الأخرى– لا يحاكي ظواهر الأشياء، ولكنّه يحاكي جوهرها. حتى الرقص« لا يُعبِّر عن ظاهر الحركات بالإيقاعات، لكنّه يحاكي الأخلاق والوجدان والأفعال»[4].

---

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي ، ص28.

* لم يتناول أرسطو الشعر الغنائي، لأنّه عني بنوعين من الشعر هما: الشعر القصصي الملحمي، والشعر التّمثيلي المسرحي.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص50.

(3) عبد الرحيم الوهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص128.

(4) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص5.

وعليه نقول إنّ أرسطو أرجع كافة الفنون ومنها الشعر إلى أصل فلسفي واحد هو محاكاة الطبيعة، والشاعر هو الذي يحاكي ما يمكن أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال لما هو كائن. لذا نجده–أرسطو– في الفصل الخامس والعشرين من كتابه يعتبر الشاعر محاكيا بمثابة المصور، فإنّه« يجب عليه– بالضرورة– أن يسلك في محاكاة الأشياء، إحدى هذه الطرائق الثلاث: أن يحاكي الأشياء كما كانت، أو تكون، أو كما يحكى عنها، أو يُظَنُّ أنّها تكون، أو كما يجب أن تكون»[1] .

ففي الطريقة الأولى يُصَوِّرُ الشاعر الأشياء كما كانت أو كما هي، فهو يلتزم بالواقع الممكن مع رغبة في تصوير هذا الواقع بصورة تعبر عن الكمال. أمّا الطريقة الثانية فهي أن تَتَمَّ المحاكاة كما يتصور الناس ويعتقدون، فالشاعر يُصَوِّرُ ما يحتمل وقوعه، ولو كان في واقع الأمر مستحيلا، لِيُقَرِّبَ الموضوع إلى الجمهور وحتى يقتنع بما ورد في الأسطورة. والطريقة الثالثة أن يُصَوِّرُ الشاعر الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه، وكأنّ الفن لا يريد أن يحاكي الصفات العارضة الموجودة في الأشياء، ولكنّه يريد أن يبحث عما هو دائم وجوهري في حياة البشر وأفكارهم[2].

- ❖ لقد حصر أرسطو– في كتابه فن الشعر– مفهوم المحاكاة في الفنون الجميلة الخمسة من رسم ونحت وموسيقى ورقص وشعر[3]. وكانت هذه الفنون عند الإغريق فنونا تعبيرية، فهي تُعبِّر عمَّا يدور في عقل الفنان من معنى، وعمَّا يجيش في فؤاده من شعور، ولِكُلِّ فن وسيلته الخاصة في تحقيق ذلك، ومن بين هذه الفنون الشعر،الذي استنبط منه أرسطو مفهوم المحاكاة. ومن ثمّ فإنّ ما وصل إليه أرسطو من نظرية المحاكاة كان ملائما أشدّ الملائمة للفنون الجميلة عند الإغريق فمنها استنبطت وإليها اتجهت. وهنا نتساءل: هل كانت معايير أرسطو ملائمة للحياة الفنية عند العرب كما كانت ملائمة للحياة الفنية عند الإغريق؟ .

ما يمكننا أن نقوله بهذا الخصوص، أنّ أربعة من الفنون الجميلة الخمسة لم تكن عند العرب فنونا تعبيرية بالمفهوم الذي كانت عليه عند الإغريق، وهي الرسم والنحت والموسيقى والرقص. ذلك لأنّ العرب لم يَتَّخِذُوا منها وسائل لتوصيل التجارب الفكرية والشعورية، وإنّما كانت فنونا يُستعَان بها على تحقيق الإمتاع والتطريب بالدرجة الأولى كما

---

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص215.

(2) ينظر: عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص205–206.

(3) ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، الهامش، ص4.

في فن الرقص والموسيقى [1].

ومادام الأمر كذلك، فنحن لا نتوقع أن يكون هناك تأثير لنظرية المحاكاة عند أرسطو فيما لدى عند العرب من الفنون الخاصة الأربعة السالفة الذكر. لكن لم يبق لدينا إلاّ فن واحد هو فن الشعر، فن العربية الأوّل، وهو وسيلتهم الأولى في جميع العصور للتعبير الجمالي عما يجدون في نفوسهم من معان ومشاعر. وهنا يُطِلُّ علينا السؤال السابق نفسه في صيغة جديدة هي: أكانت معايير أرسطو ملائمة للتطبيق على الشعر العربي كما كانت ملائمة للتطبيق على الشعر الإغريقي؟.

إنّ جوهر الإجابة عن هذا السؤال يَكْمُنُ في أنَّ الشعر الإغريقي الذي استنبطت منه المعايير كان شعرا موضوعيا(ملحميا ومسرحيا)، وطريقة أرسطو في كتابه فن الشعر هي أنّه يضع نصب عينيه دائما نماذج حيّة من الشعر والمسرحيات، التي يُحَلِّلُ قوانينها،وهذا دليل على أنّ أرسطو كان كثير التردّد على المسارح. أمّا الشعر العربي فقد كان شعرا غنائيا ذاتيا، إذ لم يكن للعرب ملاحم ولا مسرحيات. وبهذا نصل إلى أنّ قمة الإبداع الأدبي عند الإغريق تمثّلت في الشعر الموضوعي. أمّا في التراث الأدبي عند العرب فإنّها تَمثّلت في الشعر الغنائي. وبهذا تصبح المقابلة بين فنين في تراثين مختلفين، إذ لكل منهما تاريخه وبناؤه وتقاليده وطبيعته الخاصة. فكيف إذا كان التّأثير والتأثّر؟ .

وعليه، فإنّ الطريق المؤدية إلى ذلك تَكْمُن في الجهود التي قام بها الفلاسفة المسلمون في ترجمة كتاب فن الشعر لأرسطو أو في شرحه أو تلخيصه.

- ❖ ارتباط المحاكاة عند أرسطو بمعنى الممكن والمحتمل والمستحيل أو بمعنى آخر الفرق بين الواقعي والمحتمل في الشعر. ذلك أنّ الشعر عند أرسطو نوع من المحاكاة، وإنّ الشاعر حين يحاكي فإنّه لا ينقل فقط بل يتصرّف في هذا المنقول. بل ذهب أبعد من ذلك حين قال إنّ الشاعر لا يحاكي ما هو كائن ولكنّه يحاكي ما يمكن أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال. فمثلاً الفنان إذا حاول أن يرسم منظرا طبيعيا، ينبغي عليه ألاّ يَتَقَيَّدَ بما يتضمنه ذلك المنظر بل أن يحاكيه ويرسمه كأجمل ما يكون، أي بأفضل ممّا هو عليه، فالطبيعة ناقصة والفن يتمم ما في الطبيعة من نقص. فالشعر يحاكي الناس وأفعالهم كما هم أو بأسوأ أو أحسن مما هم. ذلك أن أرسطو قسّم الناس إلى قسمين واضحين أشرار وأخيار. وبهذا يصبح الشعر أكثر جودة إذا حاكى ما يمكن أن يقع فعنده أنّ المستحيل الممكن خير من

---

[1] ينظر: إسماعيل الصيفي، المحاكاة(مرآة الطبيعة والفن)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989، ص65.

الممكن المستحيل، يقول:« وينبغي أن يؤثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول»[1]. وهذا يعني أنّ الشاعر يحاكي ما يرى وقد يحاكي ما لا يرى شريطة أن يَقْتَنِعَ أنّه يمكن أن يقع. وهنا يبرز سؤال مُهِمٌّ، إذا كان الشعر محاكاة ما يمكن أن يقع لا لما وقع بالفعل، فلماذا يُصِرُّ أرسطو على استخدام مصطلح محاكاة ويصف الشاعر بأنّه مُقَلِّد؟ فالمُؤَرِّخ والكاتب في العلوم يُقَلِّدَان موضوعات ذات وجود جوهري وينبغي أن يأتي تقليدهم مطابقاً للواقع. أمّا الشاعر فَغَيْرُ مُقَيَّدٍ بمثل هذه المطابقة، إذ أنّ "هوميروس" قَلَّدَ دِرْعَ "أَخِيل" على الرّغم من أنّ مثل هذا الدرع لم يوجد بتاتًا. وإنّ "عطيل" الذي يَتحدَّث عنه شكسبير ليس محاكاة لرجل واقعي قد وُجِدَ فعلا. ومع ذلك فإنّ المحاكاة التي يقوم بها الشاعر ليست منقطعة عن العالم الواقعي على الرغم من أنّها لا تتألف من موضوعات نوعية ذات وجود تاريخي جوهري. وبهذا نصل إلى أنّه ثمّة معنى يكون فيه الشاعر صانعا: إنّه يصنع أشياء لم توجد قبل أبدا. ومع ذلك فهو مُقَلِّد يصنع أشياءه بالمماثلة لأشياء موجودة [2].

وبهذا نصل إلى أنّ الشاعر إذا كان يعمل وِفْقَ قانون الاحتمال والضرورة لا وِفْقَ الخواطر العابرة، فإنّه لا يُصَوِّر الحياة بأحداثها التافهة والمتغيرة أو الخاصّة، بل عليه أن يخبر عمّا يمكن أن يحدث بحسب الاحتمال والضرورة، فيحاكي الأشياء العامة والمحتملة والممكنة بالضرورة، حتى ينسجم مع قوانين الوجود.

❖ لا تقتصر المحاكاة عند أرسطو على العمل الشعري، وإنّما تشمل عنده مختلف الفنون:« الملحمة والمأساة، بل والملهاة والديثرمبوس*، وجل صناعة العزف بالناي والقيتارة، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها»[3]. إذ تناول الاختلاف بين هذه الفنون ثلاثة عناصر، وسيلة المحاكاة، وموضوع المحاكاة، وأسلوب المحاكاة.

فمن جهة الوسائل فإنّ« وسيلة الرسم مثلا هي الألوان، ووسيلة الرقص هي الوزن وحده، ووسيلة الموسيقى هي الوزن والإيقاع، ووسيلة الشعر التراجيدي والكوميدي هي اللغة

---

(1) أرسطو طاليس، في الشعر، تر، شكري عياد، ص140.

(2) ينظر: شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص30-31.

* الديثرامبوس Dithyrambos عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة، كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلا مقنعين في جلود الماعز، حول مذبح الإله ديونيسوس، رب الكرم والخمر، والخصب بوجه عام. ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، هامش، ص60.

(3) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص3-4.

والوزن والإيقاع»[1].

وختم أرسطو هذه الفكرة بقوله:« تلك إذا الفروق التي أضعها بين الفنون وفقا لاختلاف وسائل المحاكاة»[2].

وأمّا من جهة الموضوع فإنّ الشعر إمّا أن يحاكي الناس خيراً ممّا هم في الواقع،كما فعل "هوميروس" صاحب الإلياذة، أو أسوأ مما هم عليه، كما صنع "نيقوماخوس" مؤلف الدايلاذة* .ونفس الأمر يمكن أن يُقَالَ عن الرسم والعزف بالناي والقيثارة، يقول أرسطو:« فمن البَيِّن إذن أنّ كل نوع من المحاكيات التي تحدثنا عنها سيطبع بنفس الفارق ويختلف كما قلنا باختلاف الموضوعات»[3].

وها هو ذا أرسطو يختم حديثه عن الاختلاف الثاني بين بعض الأجناس الشعرية بقوله:« وهذا الفارق بعينه هو الذي يميز المأساة من الملهاة، فهذه تُصَوِّرُ الناس أدنياء وتلك تُصَوِّرُهُم أعلى من الواقع»[4].

وأمّا من جهة الأسلوب، وهو الفارق الذي يُمَيِّزُ بين فنون المحاكاة، حتى ولو اتفقت هذه الفنون في الوسائل وفي الموضوع. فجنس الملحمة غير جنس المسرحية. فمع اتفاقهما في اللغة كوسيلة مشتركة بينهما وفي الموضوع لأنّ كليهما يحاكي أفعال الفضلاء. والذي يجعلهما جنسين مختلفين هو الأسلوب. يقول أرسطو:« كون بعضها يستعمل القص المباشر الذي يسرده الشاعر كما يفعل هوميروس، وبعضها يحاكي الأشخاص وهم يفعلون»[5]. أي أنّ أسلوب الملحمة هو القصص. أمّا أسلوب المسرحية هو محاكاة الأشخاص وهم يفعلون.

- ❖ عَدَّ أرسطو المحاكاة أعظم من الحقيقة والواقع. والفنون عنده تحاكي الطبيعة،فتساعد على فهمها. فالفن يُتَمِّمُ ما تعجز الطبيعة عن إتمامه، لأنّه في محاكاته يكشف عمّا ينقصها.[6]

---

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي ، ص6-7.

(2) المرجع نفسه ، ص7.

* نيقوماخوس مؤلف مجهول، وكلمة "دايلاذة" معارضة ساخرة من الإلياذة، إذ معناها ملحمة الجبناء. فقد أنشأها للسخرية من إلياذة هوميروس. (ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص7).

(3) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص8-9.

(4) المرجع نفسه، ص9.

(5) المرجع نفسه ، ص9-10.

(6) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص48.

والفن يجاري الطبيعة، ويهدف إلى أغراض، وله مناهج وفكرة يقصد من ورائها إلى إكمال ما في الطبيعة بوسائلها.« فالطبيعة فيها الحصان لخدمة الإنسان، والفن يصنع السرير أو البيت»[1] . ولهذا فإنّ المحاكاة ليست قصراً على إنتاج الطبيعة. أو على نقل صورة لها، وليست كذلك وقوفاً من الفنان عند حدود التشابه الخارجي للأشياء، ولكنّها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لا كمالها وجلاء أغراضها.

❖ إنّ للمحاكاة عند أرسطو أبعاداً تتجلّى بنحو خاصّ في المقارنة الشهيرة التي أجراها بين الشعر والتاريخ، وفي هذا المعنى يقول:« إنّ مهمّة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة: إمّا بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. ذلك أنّ المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً، ولكنّه كان سيظلّ مع ذلك تاريخاً سواء كُتِبَ نظما أو نثرا)، وإنّما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ، لأنّ الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي»[2] .

يبدو لنا لأوّل وهلة أنّ النظم هو الذي يُمَيِّزُ الشعر عن النثر، ولكنّنا نلاحظ أنّ واضع نظرية الفنون الأدبية والفصل بينهما "أرسطو"، إذ لم ير في النظم أي في موسيقى الشعر مقياس التمييز بين الشعر والنثر، بدليل أنّ كتابات هيرودوتس التاريخية تصاغ في أوزان ومع ذلك تظلّ تاريخا وليس شعراً، وعندنا مثلا الألفية التي تمتلك الوزن والقافية ومع ذلك تُعَدُّ نظما لا شعراً، يقول:« إنّ ما كتبه المؤرخ اليوناني القديم هيرودوت عن الحرب الفارسية اليونانية قد كان من الممكن أن يكتبه نظما دون أن يدخله ذلك في الشعر، وذلك بينما كان من الممكن أن تكتب مسرحية "الفرس" للشاعر اليوناني القديم أيسكيلوس نثرا دون أن يخرجها ذلك من دائرة الشعر»[3] .

فأرسطو إذا يرى أنّ الشعر لا يَتَمَيَّزُ عن النثر التاريخي بقالبه المنظوم بل يتميز عنه بمضمونه الشعري. ذلك أنّ التاريخ هدفه الكشف عن الحقبة التاريخية وتسجيلها لإعلامنا بها، فهو مُقيَّد بالحقائق الواقعية الدقيقة التي لا هدف لها غير المعرفة. أمّا الشعر فإنّ مجاله هو تصوير ما نعتبره ممكن الحدوث تاريخيا، أو ما كان يجب أن يحدث.

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص48.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص26.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وبناء على كلّ هذا ، فإنّ مهمة الشاعر لا تنحصر في نقل الواقع العياني نقلا حرفيا مثلما تعكس المرآة الصور، بل هي بناء واقع جديد ممكن التحقق، حتى هنا كان الشعر أقرب إلى الروح الفلسفية من التاريخ.[1]

ويمكن القول على وجه العموم، إنّ نظرية المحاكاة هي أساس" كتاب فن الشعر لأرسطو، وأنّها كانت النقطة المركزية في تحديد النظرية الشعرية العامة. ومنذ عصر النهضة في إيطاليا كان الكل يستعمل اصطلاح المحاكاة حين يُرِيدُ أن يُكوِّنَ تعريفا شاملا للفن، وفي القرن الثامن عشر(ق18م) كانت المحاكاة كثيرة الورود في الكتابات النقدية حتى عند الذين بدأوا يؤمنون بقيمة العبقرية وأثرها في الشعر. وقد طرح هؤلاء في هذا المجال سؤالين: على ماذا يقوم أسلوب المحاكاة؟ وما صورة الواقع المحاكَى في الأثر الفني؟ . فقد تَحَوَّلَ السؤال الأوّل إلى موضوع بحث لدى الظواهريين والشكلانيين الروس والبنيويين. أمّا السؤال الثاني فقد اختلفت الإجابات عنه لاختلاف مناهج النّقاد أمثال: جورج لوكاتش G.lokacs ، ورينيه جيرار R. Girard والتي اقتصرت تفسيراتهم على ارتباط مفهوم المحاكاة بالفلسفة التي هي أصل لها[2].

وظلّت نظرية المحاكاة في القرن التاسع عشر(ق19م) قادرة على أن تقف في وجه ما يعترضها من عقبات[3] .

وبعد ذلك عرفت نظرية المحاكاة تَرَاجُعًا كَبِيرًا أمام التّيار الرومانسي الغنائي. ومن ثمّة فضّل الباحثون المحدثون على كلمة محاكاة لفظة تعبير، وإنّ الفعل عبّر يعني إظهار ما كان خافيا من جوانب الطبيعة أو إعادة خلقها، ولهذا كثيرا ما حلّت كلمة خَلَقَ محل عبّرَ[4].

والجدول التالي يبين بعض الفروق الجوهرية بين محاكاة أفلاطون ومحاكاة أرسطو، والتي لا يسع مقام البحث إلى ذكرها جميعا. لذا سنكتفي بعرض الأهمّ منها:

---

(1) ينظر: محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط5، القاهرة، 2006، ص25.

(2) لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، دت، ص144.

(3) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، ط6، بيروت، 1979، صص16-17.

(4) ينظر: علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ص15.

أفلاطون	أرسطو
1- الفن محاكاة للطبيعة. 2- الشعر محاكاة مشوهة للطبيعة (محاكاة المحاكاة). 3- الشعر وحي وإلهام . 4- الشعر يُفسِد الأخلاق. 5- المحاكاة عند أفلاطون نظرية فلسفية. 6- عرف أفلاطون المحاكاة. 7- طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته. 8- جعل أفلاطون الفلسفة أعلى مرتبة من الشعر. 9- لم يعر أفلاطون الفعل أهمية. 10- ذهب أفلاطون إلى أن الشاعر كالمصّور في ملاحظة مظاهر الأشياء.	1- الفن محاكاة لما يمكن أن يكون أو ينبغي أن يكون. 2- الشعر يكمل نقص الطبيعة. 3-المحاكاة غريزة إنسانية وحب الوزن والإيقاع. 4- الشعر يطهر النفس ويجعلها أكثر توازناً 5- المحاكاة عند أرسطو نظرية فنية. 6- لم يعرف أرسطو المحاكاة. 7-دافع أرسطو عن المحاكاة وعن مستخدميها في الفن ولاسيما الشعراء. 8- ينفي أرسطو وجود الخصوصية بين الشعر والفلسفة. 9- جعل أرسطو الفعل جوهر المحاكاة فارتقى بها من مرتبة التقليد الأصم للطبيعة إلى مرتبة الإبداع الحي فجعل الشعر بذلك أفضل تعبير عن مكنونات الطبيعة الإنسانية. 10- ذهب أرسطو إلى أنّ الشاعر كالموسيقي في ملاحظة الأفعال وهما لا يصوران وإنما يعبران.

وصَفْوَةُ القول، أنّ أرسطو جعل الفعل جوهر المحاكاة، فارتقى بها من مرتبة التقليد الأصمّ للطبيعة إلى مرتبة الإبداع الحي، فجعل الشعر بذلك أفضل تعبير عن مكنونات الطبيعة الإنسانية. وما الاختلاف الموجود بين مفهوم المحاكاة عند أرسطو ومفهومها عند أستاذه أفلاطون إلا اختلاف في النظرة الفلسفية.

وأمّا المحاكاة عن الفلاسفة المسلمين، فإنّها مدعاة إلى أكثر من سؤال: هل نقل الفلاسفة مفهوم المحاكاة من كتاب أرسطو فن الشعر إلى فلسفتهم لتوظيفها في بناء أفق انتظار الجمهور؟ أم العكس هو الذي حصل بحيث انتقل تصور الفلاسفة للمحاكاة باعتبارها إدراكًا للجمهور إلى فهمهم لكتاب فن الشعر؟ وهل لهيمنة الشعر العربي القائم على التشبيه والتمثيل، دور في ربط الفلاسفة لثقافة المقروء له بالمحاكاة والتمثيل؟ أسئلة وأخرى، ستجيب

عنها الفصول اللاحقة.

6-2- التراجيديا:

لقد ظهرت التراجيديا باليونان كضرب من ضروب الفنون الأدبية وذلك حين تطوّرت الحياة الاقتصادية والاجتماعية نتيجة ازدهار الحركة الفكرية عامة والأبحاث العلمية والفلسفية خاصة.و الواقع أنّ التراجيديا(المأساة) من أقدم الفنون اليونانية وأرقاها، لأنّها تُمثِّل فنًّا مُتكاملاً في موضوعه وفي تأليفه وأسلوبه، وفي طريقة عرضه على مسرح التمثيل. وقد نشأت عن تلك الاحتفالات التي كانت تُقَام في الأعياد الدينية، وما كان يُمارَس أثناءها من طقوس عقائدية وممارسات شعبية لتمجيد الآلهة، وتقديم القرابين لها، على ما وهبتهم من خيرات الطبيعة، أو لطلب المزيد من هذه النعم. وكان الإله ديونيسوس(باخوس) إله الخمر أكثرهم حظوة بهذه الحفلات، وذلك لما له علاقة بالخصوبة والجنس. وكانت أكبر الاحتفالات تقام في فصل الربيع، الفصل الذي تنتعش فيه الأرض وتظهر خصوبتها[1] . إلاّ أنّ هناك من يقول إنّ هذه الحفلات وما كان يصاحبها من أغانٍ، لم تكن تمجيدا للإله "ديونيسوس" بل تخليدا لذكرى البطل "أدراستوس" الذي قاد أوّل حملة لتدمير طيبة.[2]

وكان أصحاب هذه الاحتفالات يُغَنون ويُمَثِّلُون بعض الأدوار التي يتبادلون فيها الحوار، مُرْتَدِينَ ثِيَابًا غريبةً، يبدون فيها في النصف الأعلى بصورة آدمية، وفي النصف الأسفل بصورة حيوانية(العنز)، وذلك بما يرتدون من جلودها. وكان كلّ هذا يقام في أماكن تُمَكِّن الجمهور من المشاهدة، أي مشاهدة الفرق التي تُرَتِّل، تنشد، ترقص، وتَدُقُّ على الطبول. ومن هنا جاءت« كلمة مسرح التي تعني مكان المشاهدة»[3] . بمعنى أنّ المسرحية تقوم على الحركة وأنّ هناك عملا يجري إنجازه والتي تشمل مسرحية المأساة Tragedy ومسرحية الملهاة Comedy.

إنّ كلمة تراجيديا مشتقة□ن كلمة اليونانية Tragos التي تعني العنزة. التي كان يُضَحَّى بها كقربان للآلهة. وهكذا كان نشاط المسرحية في البداية يَتَمَثَّلُ في مجموعة من التراتيل والأناشيد والرقص وكانت الجوقة تلعب دورا هاما في إنجاز هذه النشاطات. أمّا عن موضوعاتها فكانت تُستوحَى من العقائد والأساطير خاصّة الصراعات القائمة بين قوى الخير وقوى الشر، خاصة سَعْيُ الإنسان لإرضاء الأولى، والنجاة من الأخيرة، وكذا من صراع

---

(1) ينظر: الأزرق بن علو، نفحات من الأدب العالمي، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2008، ص19.

(2) ينظر: قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003، ص266.

(3) الأزرق بن علو، نفحات من الأدب العالمي، مرجع سابق، ص20.

الإنسان ضد الآلهة وطغيان الأقدار، وضعف البشر أمام المصير المحتوم وتَمَرُّدِهِم أحيانا على آلهتهم بسبب ما تُسَلِّطُه عليهم من معاناة ونكبات، على نحو ما نرى في مأساة "أوديب ملكا"، إذ يطارد القدر أوديب بعد أن قضت عليه الآلهة الظالمة أن يقتل أباه ويتزوج من أمّه، ويجاهد بكل ما استطاع من قوى لكي يفلت من هذا القدر، لكنّه لا يستطيع ويقع في المحظور في النهاية [1].

هكذا ظهرت أجمل التراجيديات اليونانية التي تحاكي أفعالا تثير الشفقة والخوف وتعاظمت مكانتها لدى الكتّاب والفلاسفة اليونانيين، لما لها من تركيبة فنية وأدبية ومعالجتها للقضايا المطروحة كأداة تخدم ترقية الإنسان اليوناني اجتماعيا واقتصاديا وفكريّا، حتى كان القرن الخامس قبل الميلاد(ق5 ق.م) عصر المسرحية الذهبي، إذ اشتهر فيه بوجه خاص ثلاثة فرسان من شعراء المسرحية التراجيدية الذين خلّدهم التاريخ في اليونان: أسخيلوس وسوفوكليس، ويوريبيدس.

وقد عالج أرسطو موضوع التراجيديا وكان أوّل من اهتمّ بالجانب النقديّ له في كتابه فن الشعر، واعتبره من آخر تطوّرات الشعر والنوع الكامل لهذا الفنّ، وذلك لأنّها تحمل في طيّاتها كل ما يمكن للشعر أن يقدّمه. وهي بالتالي تقليد لموضوع جدي وكامل . وبرأيه أنّ هذا التقليد يجب أن يتمّ بطريقة مسرحية لا سردية، وأن يولد الخوف والشفقة.

لقد عرّف أرسطو التراجيديا بأنّها« محاكاة لفعل جّاد تّام في ذاته، له طول معين»[2]. والفعل التام هو ما لديه بداية ووسط ونهاية. وطريقة حبك الفعل ونسج خيوطه هي معيار نجاح التراجيديا، وذلك حين« تتمتع بحبكة وحوادث مبنية بناء فنيا»[3] . ذلك أنّ المأساة تقوم على وحدة الفعل في موضوع واحد له مداه وحجمه، وترتبط أجزاؤه ارتباطا عضويا بين البداية والوسط والنهاية. وأمّا التحام أجزاء التراجيديا دليل على عبقرية المبدع وتحقيق الغاية منها، وينتج ذلك الالتحام لذّة خاصّة للمشاهد. وتُصبِح أجزاء الحكاية في التراجيديا، سواء من حيث تفاصيلها أم من حيث مجموعها، بمثابة حلقات متتابعة تقوم فنيّا مقام الإقناع المنطقي عن طريق الإيحاء الفني والخيال المحكم [4] .

تتكوّن التراجيديا حسب أرسطو من ستّة عناصر« الحكاية، والشخصيات، والفكرة

---

(1) ينظر: محمد مندور، الأدب وفنونه، ص16.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص97.

(3) المرجع نفسه، ص98.

(4) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص61.

واللغة، والمنظر والغناء»[1]. وقد جعل الحكاية العنصر الرئيسي والهام فيها، وقال أنّها تقليد الموضوع، أي الموضوع الذي يبتكره الشاعر.

وإجمالاً تناول أرسطو مسألة وحدة الفعل في المأساة حتى يتحقق تسلسل الأحداث بصورة فنيّة مُقْنِعَة. فأصبح كلامه مَطلبًا أساسيا لدى مؤرِّخي الآداب، وأصبحت الوحدة العضوية ترتبط ببناء مختلف الأجناس الأدبية.

6-3- وظيفة الشعر (التطهير):

لقد جعل أرسطو للتراجيديا هدفا أساسيا وأوليّا هو التطهير(Catharsis)، ولكي يتحقّق ذلك يشترط عدم إيراد مشاهد فكاهية. لأنّ ذلك كفيل بأن يُخَلْخِلَ هدف المأساة ويَضْعُف، ولهذا ينبغي الفصل التامّ بين كلٍّ من التراجيديا والكوميديا حتى يتحقق الهدف لكل منهما كاملا. لكن في العصر الحديث ظهر نوع من الأنواع الدرامية يجمع في أحداثه بين التراجيديا والكوميديا وهو ما يصطلح عليه بـ"التراجيكوميديا" Tragi-comédie * والفرق بين هذا النوع وبين التراجيديا هو البطل الذي يسقط عادة في النهاية في التراجيديا، مُخَلِّفًا بقية صراعات شريفة وأحكام أخلاقية. وكلّ هذه العناصر إنّما تكتسب الفخامة وعظمة الحدث وروعته ومأساته في الوقت نفسه بما يَهُزُّ المشاهد ويَمْلَؤُه أَلَمًا على البطل المأساوي الذي ضاع نتيجة صراعاته وأفكاره الشريفة. أمّا البطل في التراجيكوميديا، فرغم سيره مع الأحداث التراجيدية، إلاّ أنّ النهاية تختلف، بحيث تشمل التراجيكوميديا الأسى والصراع والبكاء إلى جانب الضحك والسخرية. فتحتلّ التفاهة والحقارة والخساسة مكان الفخامة والعظمة ومكارم الأخلاق.وهذا هو نقطة الفصل في القضية بين التراجيديا و التراجيكوميديا[2].

وقد جاء في تعريف أرسطو للتراجيديا، أنّها تَتِمُّ« بأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين»[3]. لكن رغم ذلك لم يُحَدِّد هذا المصطلح ولم يُفَسِّرْهُ، ولم تكن الكلمة في ذاتها واضحة المعنى. فظلّ الباحثون يقدّمون تأويلات متباينة

---

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص20.

* تتواجد التراجيكوميديا في الدراما وفن السينما والفن التشكيلي أيضا، لكنها نادرة في فن الموسيقى. وقد وجدت في منتصف سنوات القرن العشرين مرتعا خصبا لها في درامات اللامعقول والتجريديات. ينظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006، ص176.

(2) ينظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ، ص166-176.

(3) أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص97.

حول مدلولها(التطهير).

كان النّقاد طوال القرون الوسطى يرون أنّ التطهير تطهير أخلاقي، ثم رُفِضَ هذا الفهم في عصر إحياء العلوم. وفي سنة 1857 برهن "جاكوب بيرنيس"(Bernays) على أنّ للكلمة معنى طِبِيًّا. عندئذ تنبّه الباحثون إلى أنّ والد أرسطو كان طبيبا، وأنّ أرسطو نفسه شغف بالأبحاث الطبيّة، وكتب في الحيوان والنبات. فالتراجيديا تثير انفعالين يوجدان في جميع أفئدة البشر، فكلّ شفقة تُخْفِي خَوْفًا، ثم تعمل على التخلّص منهما[1]. كما ذهب أرسطو إلى إعطاء المأساة قدرة شفائية، فهي التي تُزَوِّدُنَا بمصرف أمين للعواطف المقلقة التي تطردها بالقوة، والمأساة تُوَسِّع معارفنا، وتُحَقِّقُ لنا الرضا الفني، وتُهَيِّئُ لنا حالة عقلية أحسن. وهذا الثلاثي من القيم يخلصنا من تُهَمِ أفلاطون[2].

إنّ موضوع المحاكاة هو فعل تراجيدي تُؤدِّيه شخصية في موقف انفعالي، أخلاقي مصيري، وهي شخصية يَتَمَيَّزُ« سلوكها بالتَطَرُّفِ والوعي الزائد بالذات أو بالغرور والطموح الأعمى الذي يتجاهل رغبات الآخرين(...) والموقف التراجيدي يُصَوِّرُ ما يصيب الإنسان في صراعه الدائب مع من حوله من البشر أو قيود العقيدة أو حتمية القدر»[3]. فمثلا شخصية أوديب في مسرحية " أوديب ملكا" يقتل أباه ويتزوج أمّه دون أن يعرف، وحينما يعلم بالأمر يفقأ عينه. والسؤال المطروح هنا: يا تُرَى بأيِّ شيء يُحِسُّ المشاهد في هذه الحالة؟ بالطبع إنّه يُحِسُّ **بالشفقة** على البطل، لأنّ الكوارث التي حلّت به لا يستحقها، لأنّ الذنب الذي ارتكبه لم يكن يَسْتَحِقُّ كل ما نزل به من عقاب، وذلك لجهله بما حدث. ثم يُحِسُّ ثانيا **بالخوف** لأنّ ما حدث للبطل قد يحدث له.

فالتراجيديا تثير في نفس المشاهد الشفقة والخوف فَيُتَطهَّر ويُشفَى من هذين الانفعالين ومن بَقيَّة الانفعالات الأخرى. فالتراجيديا تطلق الشفقة والخوف اللّذين يكمنان في قلب المشاهد. وعند زوال الانفعال يَتِمُّ التطهير. فالتراجيديا علاج من جنس الداء[4].

فالبكاء في التراجيديا يَصْرِفُ العواطف المكبوتة ومن ثمّ فالمشاهد يُشفَى مما يعاني من مكبوتات، فَيُحِسُّ بالرّاحة والتفوّق والتوازن من الناحية العاطفية وكأنّ الإنسان يأخذ العبرة حين يَحُلُّ الشقاء ويَنْزِلُ العقاب بسواه. ويشعر بالسّرور في نهاية التراجيديا من خلال ما

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، ص18-19.

(2) ينظر: ستانلي هايمن، النقد الأدبي الحديث ومدارسه، ج1، ص23. و أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص102-103.

(3) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص209.

(4) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، ص19.

يجريه من مقارنة بين مصير البطل وبين وضعه الإنساني الخاص.

وإذا كان ما تُؤَدِّيهِ التراجيديا من خلال التّطهير هو التوازن الانفعاليّ والنفسيّ والوجداني، فإنّ هذا التوازن يُؤَدِّي بدوره إلى التّوازن الأخلاقي . وبهذا المعنى فإنّ أرسطو يَرُدُّ على أفلاطون –الذي يرى أنّ الشعر مُفْسِدٌ للأخلاق–، مُؤَكِّدًا أنَّ الشعر ينهض بوظيفة أخلاقية [1]. أي يشترط أن يكون للتراجيديا بناء خاص، وذلك بتوفّر ميزات معينة خاصة في البطل حتى تتحقّق إثارة عاطفتي الشفقة والخوف. ومن تلك الميزات ما يلي:

- أن ينتمي البطل إلى طبقة النبلاء كأن يكون أميرا أو ملكا، لأنّ سقوط النبيل أَشَدُّ وَقْعًا في النفوس من سقوط العادي.
- ألاّ يكون البطل فاضلا بشكل مطلق، ولا رذيلا بشكل مطلق، لأنّ سقوط الفاضل يثير عاطفة الاشمئزاز لا عاطفة الشفقة، كما أن سقوط الرذيل يثير عاطفة الرضا لا عاطفة الشفقة.
- يجب أن ينتقل البطل من حالة السعادة إلى حالة الشقاء مثل أوديب.

وعليه سنلخص ملاحظات أرسطو حول التراجيديا في النقاط التالية:

- التراجيديا هي محاكاة لشخصيات تفعل ولا تحاكي، وجوهرها هو الفعل الذي يُشَكِّلُ موقفا فنيًّا وأدبيًّا وهذا هو المعنى الحقيقي للدراما.
- التراجيديا هي مجموعة الأفعال المرتبة التي تدور حول موضوع ما، فهي مبدأ الدراما وروحها.
- تحاكي التراجيديا الفعل في الحياة والسعادة والشقاء وكلّها بمثابة نتاج للفعل المسرحي.
- تشمل التراجيديا على فعل تامّ له بداية ووسط ونهاية.
- الانفعال في التراجيديا أساس الرحمة، أمّا الخوف فهو في مقام التعظيم والتحقير.
- التراجيديا هي محاكاة لفعل جدّي كامل معين، لأنّ طول الفعل والوظيفة الوجدانية هما أساسيان في البناء الدرامي للحدث.
- لغة التراجيديا تكون موشاة بكل زخرفة فنية في شكل عمل أدبي، يقوم أساسا على التطهير.
- التراجيديا تثير في نفس المشاهد مشاعر الخوف والشفقة حتى يظهر عواطفه، ويخرج مرتاح النفس مُتَجَدِّدَ النَّشَاطِ بالاختيار الصارم للحظات التوتّر، وبهذا تكون التراجيديا مُبتعِدة قدر الإمكان عمّا هو موجود في طبيعة الرواية أو الملحمة من سرد

---

[1] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص36.

وتشعّب وإفاضة.

- جل مواضيع التراجيديا، ذات الطابع الجدي وهي تتناول بالوصف أعمال طبقة النبلاء والحكام والأمراء من خلال القصة والطباع والأحداث والنظم.[1]

6-4- الفكر(الرأي والاعتقاد):

من السّمات الأساسية المدهشة لكتاب فن الشعر لأرسطو عدم مناقشته(الفكر)، الذي يتوقع المرء أن يكون شيئا جوهريا، في مناقشة فيلسوف للتراجيديا[2]. هكذا يوضح "والتر كاوفمان" الإشكالية التي يطرحها مفهوم الفكر، ثالث أجزاء المأساة عند أرسطو.

لقد تناول أرسطو في الفصل السادس الفكر بقوله:« وفي المقام الثالث تأتي الفكرة وأعني بالفكرة: القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم وإيّاه، وهذا في البلاغة من شأن السياسة والخطابة، فالشعراء القدماء كانوا يعيرون الأشخاص لغة الحياة المدنية، والمحدثون يجعلونهم يتكلّمون لغة الخطباء. والفكرة توجد أينما برهنّا على أنّ هذا الشيء موجود أو غير موجود، أو أفصحنا عن فكرة عامة»[3] .

ويعود مرة أخرى في الفصل التاسع عشر ليشرح مضمون الفكر قائلا:« أمّا ما يَتَّصِل بالفكر فقد يجب أن يجد مكانه الطبيعي في الرسائل المخصصة لعلم الخطابة، لأنّها أَمَسُّ رَحْمًا به، ويُنتسَب إلى الفكر كلّ ما يعتمد على اللغة، وأجزاؤه هي: البرهنة والتفنيد،وإثارة الانفعالات مثل الرّحمة والخوف والغضب وما شابه ذلك، وأيضا التعظيم والتحقير»[4].

وعليه يتّضح لنا من خلال التعريفين السابقين أنّ أرسطو يحيل على كتابه الخطابة، ويجعل ذلك مبررا لهذا التناول المقتضب للفكر في كتاب الشعر، وذلك على اعتبار أنّ أجزاء الفكر المذكورة قد تمّ بسط الحديث عنها في كتاب الخطابة[5].

ويرتبط الفكر أساسا بالسلوكات الذهنية للشخصيات، يقول كاوفمان:« إنّ ما يعنيه أرسطو بالفكر، هو الأفكار المُعَبَّر عنها للشخصيات الدرامية، أي على سبيل المثال، أفكار

---

(1) ينظر: عبد الكريم جدري، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، دار هومه، الجزائر، 2002، ص49-50.

(2) ينظر: والتر كاوفمان، التراجيديا والفلسفة، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص78.

(3) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي ، ص21-22.

(4) المرجع نفسه، ص53-54.

(5) ينظر: أرسطو، الخطابة، ص13،102،99،63.

كريون وأنتيجونا لسوفوكليس، وأفكار أبولو والجوقة في الصافحات»[1].

وباختصار يَختزِل الفكر كلّ العمليات الذهنية التي تعكس تَصَوُّرَات وأفكار المسرحية وقدراتها الحجاجية، هذه العمليات التي تَتَّخِذُ عدّة مظاهر للإفصاح عن نفسها،فتكون في شكل أقوال، كما تكون في شكل مواقف وأفعال.

6-5- المنظر المسرحي(الأخذ بالوجوه):

يَحْتَلُّ المنظر المسرحي مكانا هامشيّا في (فن الشعر)، ولذلك يضعه أرسطو في المرتبة الأخيرة من بين العناصر الستة التي يحصيها للمأساة، ويُوضِّح لنا سبب هذا التهميش قائلا:« أمّا المنظر المسرحي فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور، فهو أبعد الأشياء عن الفنّ وأقلُّها اختصاصا بصناعة الشعر، لأنّ قوة المأساة تظلّ حتى من غير مشاهدين ومن غير ممثلين، فضلا عن أنّ المخرج أَقْدَرُ من الشاعر في فنِّ إخراج المناظر المسرحية»[2] .

هكذا إذا، يَعتبِر أرسطو المنظر المسرحي مُتَعَلِّقًا بالإخراج، ومن هنا فهو لا يُدخِلُه في صميم النَصِّ الشعري، الذي يجب أن نَحكُم عليه انطلاقا من معايير أدبية« تستند على العمل التراجيدي أساسا، وعلى قراءة هذا العمل نفسه»[3]. ولهذا لا نندهش حين نلاحظ أنّ أرسطو لا يثير الحديث عن المنظر المسرحي إلا ليَذْكُرَ بدوره الهامشي في تقويم النَصِّ الشعري، وفي تحقيق الهدف التطهيري من المأساة، يقول في بداية الفصل 14:« والخوف والرحمة يمكن أن ينشآ عن المنظر المسرحي، ويمكن أن ينشآ أيضا عن ترتيب الأحداث،والأخير أفضل ومن عمل فحول الشعراء ذلك أنّ الحكاية يجب أن تُؤَلَّفَ على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بصرعاها وإن لم يشهدها: كما يقع لمن تروى له قصة أوديفوس أمّا إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحده فأمر بعيد عن الفنِّ ولا يقتضي غير وسائل مادية»[4] .

ويقول في الفصل 26:« المأساة، حتى بغير الحركات، تأتي بنفس الأثر الخاص بها، شأنها شأن الملحمة، لأنّه من مجرد القراءة البسيطة يمكن أن ترى قيمتها بوضوح»[5].

وعليه، فإنّ الرأي الذي أبداه أرسطو بصدد المنظر المسرحي، أثار قريحة الكثير

---

(1) والتر كاوفمان،التراجيديا والفلسفة، تر: كامل يوسف حسين، ، ص87.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص22.

(3) والتر كاوفمان، التراجيديا والفلسفة، تر: كامل يوسف حسين، ص76.

(4) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص38.

(5) المرجع نفسه ، ص80.

من أقطاب المسرح الذين أولوا أهميّة خاصّة للعرض المسرحي. فهذا الإسباني "بينسيانو (Lopez Pinciano)، ينتقد أتباع التقليد الأرسطي في عصر النهضة، في تهميشهم للعرض المسرحي، قائلا:« إنّ الحركات والإشارات تصبح لا غنى عنها وذات مغزى إذا ما كشفت في عمق عن الدلالات الداخلية في المسرحية، وعلى هذا فحياة المسرحية في أيادي الممثلين، وكثيرا ما كانت مسرحيات جيِّدة بسبب الممثلين، وسيئة أيضا بسبب الممثلين» [1].

إنّ مثل هذه الانتقادات تتناسى المنظور الأدبي الصرف الذي تبنّاه أرسطو في تقويمه للدراما، فـ:« قد تكون مشاهدة مسرحية على الخشبة شيئا مدهشا، لكنّها ستكون أَقَلَّ إدهاشا إذا ما تمّت مشاهدتها مرات عديدة، وهي تعرض من خلال مخرجين وممثلين مختلفين، وكلُّ عرض له تفسير واحد، فقد يكون باهرا، وقد يكون مما لا يمكن الدفاع عنه، ولكي نحكم عليه ينبغي أن نعود إلى النَصِّ»[2].

وقد عزا "والتر كاوفمان" هذا الاهتمام المبالغ فيه بالتّمثيل على حساب النَصِّ إلى التأثير الذي باتت تمارسه السينما في العصر الحديث، حيث ينصبُّ الاهتمام على النجوم من الممثلين والمخرجين السينمائيين، أكثر مما ينصبُّ على كُتَّابِ السيناريو[3] .

ومن هنا يقترح" مارفن كارلسون" التّمييز بين الدراما والمسرح، جريا على عادة اللّغة الإنجليزية، إذ تعني الدراما النص المكتوب، بينما يعني المسرح عملية العرض.[4]

وعليه، فإنّ الإشكاليات التي يطرحها المنظر المسرحي على صعيد الشعر الدرامي، ستزداد تَعَقُّدًا بالنسبة لمن يحاول مقاربة هذا المفهوم على صعيد الشعر الغنائي،وهو الحال مع فلاسفتنا المسلمين. وعليه نتساءل: كيف تعامل الفلاسفة مع المنظر المسرحي الذي يمكن اعتباره أبعد العناصر عن روح الشعر الغنائي؟ . وهذا ما سنكتشفه في الفصول اللاحقة من هذا البحث.

6-6- الملحمة:

للوقوف على حقيقة الملحمة عند أرسطو لا بدّ من استحضار الكثير مما قاله عن المأساة، وذلك لأنّ الملحمة تشارك المأساة في عدّة أمور ، نوجزها فيما يلي:

- محاكاة الأفاضل من الناس[5].

---

(1) مارفن كارلسون،نظريات المسرح"عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر"، تر: وجدي وهبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1997، ص92.

(2) والتر كاوفمان ،التراجيديا والفلسفة، تر: كامل يوسف حسين، ص76.

(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص76-77.

(4) ينظر :مارفن كارلسون،نظريات المسرح، تر: وجدي وهبة، مرجع سابق، ص7.

(5) ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص17.

- تَمَحْوُر الأحداث حول فعل واحد[1].
- أنواع الملحمة هي نفسها أنواع المأساة، فهي إمّا بسيطة أو مركبّة، أو أخلاقية أو انفعالية[2].
- تشترك الملحمة مع المأساة في العناصر الكيفية، فيما عدا الموسيقى والمنظر المسرحي[3].

والذي يُفرِّق بين الملحمة والمأساة هو:

- اعتماد الملحمة على رواية الأحداث، وليس على تقديمها أمام عيون النظارة على خشبة المسرح كما هو شأن المأساة.
- تتميّز الملحمة باتّساع وحدتها، وتَنَوُّعِ أحداثها، مما يجعلها أكثر قدرة على تحقيق لذّة التغيير عند السامع[4].
- على الرغم من استعانة المآسي بالأمور العجيبة، فإنّ الملحمة تتميّز بقدرتها على الوصول بالتعجيب إلى حد الأمور غير المعقولة، لأنّنا في الملحمة لا نرى الأشخاص أمام عيوننا يتحركون [5].

6-7- الكوميديا:

تُعتبَر الكوميديا أحد أطراف الدراما إلى جانب التراجيديا، وقد اعتبرها أرسطو أقلّ منزلة من شقيقتها التراجيديا التي كوّنت حقا العصر الأثيني والتاريخ الدرامي الإغريقي. يقول أرسطو:« وقد بحثنا في أمر المضحك على حدة في كتاب الشعر»[6] ويقول في موضع آخر« وقد ذكرنا في كتاب الشعر كم هي أنواع الدعابات، وبعضها يليق بالإنسان الكريم وبعضها الآخر لا تليق به»[7].

هكذا يحيلنا أرسطو فيما يخص الملهاة* على ما أنجزه في(فن الشعر)، غير أنّنا

---

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي ، ص64-65.

(2) المرجع نفسه، ص67.

(3) المرجع نفسه، ص80.

(4) المرجع نفسه، 67-68.

(5) المرجع نفسه، ص69.

(6) أرسطو، الخطابة، ص81.

(7) المرجع نفسه ، ص255.

* الملهاة جنس أدبي أسلوبه أقلّ جديّة، وموضوعاته أقل سموا من المأساة، بشرط أن ينتهي نهاية سعيدة. ومع أن إثارة الضحك غالبة في هذا الأثر إلاّ أنها ليست عنصرا ضروريا في تكوينه. معناها اليوناني أغنية العيد، إذ كانت تغنّى في الأعياد الدينية مدحًا في الآلهة وشكرا لهم على عدم إيقاع الضرر =

حين نعود إلى الكتاب المحال عليه لا نظفر بإنجاز لهذا الوعد، الأمر الذي أدى إلى تضليل النّقاد عبر تاريخ القراءات التي خضع لها الكتاب، وهم يحاولون إعادة استحضار الجزء الضائع المتعلق بالملهاة.

وقد انبنى هذا الاستحضار على العناصر التالية:

أ- استنطاق الإشارات القليلة الواردة في الجزء المتبقي من فن الشعر، والتي تحيل على بعض ملامح الملهاة.

ب- استنطاق مؤلفات أرسطو الأخرى: الأخلاق- السياسة- الخطابة...إلخ حيث توجد في بعض جوانبها مناقشة أرسطو للهزلي والمضحك والانفعالات المرتبطة بهما.

ت- تحليل بعض الكوميديات المتبقّية، خاصة تلك التي كتبها(أرستوفانيس)، من أجل استخلاص بعض آليات اشتغال النص الكوميدي، وذلك على افتراض أنّ أرسطو أخذها بعين الاعتبار في حديثه عن الملهاة، مثلما أخذ التراجيديات في تأسيس خطابه عن المأساة[1].

أّما ما يمكن استخلاصه مما تبقى من(فن الشعر) حول الكوميديا فيمكن تلخيصه في النقاط التالية:

- ✓ تحاكي الملهاة من هم أسوأ منًّا، أو أخسَّ ممَّا هم عليهم في الواقع، بخلاف المأساة التي تُصَوِّر الناس أعلى من الواقع[2] .
- ✓ تعتبر الملهاة شكلا مُتطوِّرا للأناشيد الإحليلية [3] .
- ✓ تسعى الملهاة إلى« محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر: فالقناع الهزلي قبيح مشوه، ولكن بغي إيلام»[4].
- ✓ يمكن في الملهاة ما لا يمكن في المأساة من إنهاء الحكاية بحلول متعارضة للأخيار

=بالناس. ثم تحوّل هذا المعنى إلى أيّ قصة أو قصيدة تمثَّل على مسرح عام. وقد بدأت، كما بدأت المأساة في أعياد ديونيسوس، واسمها مشتق من كلمة كوموس Komos في اللغة اليونانية، وهي الأغنية المرحة التي كانت ترددها جماعة المطربين، ولا شك أن حيلتهم الساذجة للإضحاك كانت أساسا لطبيعة الملهاة.(مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984، ص385-386).

(1) ينظر: عصام الدين أبو العلا، نظرية أرسطو طاليس في الكوميديا، مكتبة مدبولي، 1993، ص2.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص8-9.

(3) المرجع نفسه، ص14.

(4) المرجع نفسه ، ص16.

والأشرار، ذلك أنّ« اللذّة التي يَجْلُبُها هذا النمط غريبة عن المأساة وأقرب إلى الملهاة لأنّ الأشخاص في الملهاة، وإن كانوا في مجرى الحكاية أعداء ألدّاء مثل أورسطس وإيجستوس، ينتهي أمرهم بأن يصبحوا أصدقاء، لا قاتل بينهم ولا مقتول»[1].

ولهذا كانت جهود الباحثين متوجهة إلى استثمار الكثير من فصول كتاب"فن الشعر" وذلك في محاولة إعادة كتابة فصول الملهاة الضائعة التي تستخدم نفس أسلوبي المحاكاة: السرد أو الدراما. وعناصر المأساة الكيفية هي نفسها عناصر الكوميديا: الخرافة والأخلاق، واللغة والفكر، والمنظر والنشيد، ونفس الأمر يمكن أن يُقَال عن العناصر الكميّة التي تتشابه فيها الملهاة والمأساة، والإرشادات التي وجّهها أرسطو لشعراء المآسي يمكن أن تُوَجَّه إلى شعراء الملاهي[2] .

ولهذا يمكن القول أنّ هؤلاء الباحثين بنوا عملهم هذا عن الملهاة استنادا إلى مقطوعة يونانية مجهولة المؤلف انحدرت من القرن الأول ق.م على اعتبار أنّها منقولة من الجزء المفقود، والتي تعرف باسم بتراكتاتوس كواسيلينيانوس Tractatus coisilinianus، وفيها نجد تحديداً أكثر دقة للملهاة، حيث يبدو تعريفها مُتَأَثِّراً بتعريف أرسطو للملهاة:« الكوميديا محاكاة لفعل مشوه، ومثير للضحك، وله طول معين، وتام في ذاته، وفي لغة مشفوعة بكل أنواع التزيين، ويمكن أن ترد تلك الأنواع على انفراد في أجزاء مختلفة من المسرحية. وتتم هذه المحاكاة عن طريق أناس في شكل درامي، لا في شكل سردي»[3] .

كما تسعى هذه المقطوعة المحيِّرة إلى تعداد بعض مصادر الضحك التي يأتي بعضها من اللغة كالجناس اللفظي أو الثرثرة ..، وبعضها الآخر من المواقف التي يعكسها العمل الدرامي نفسه مثل: الخداع، وحدوث غير المتوقع والخسة ...إلخ.

إذا كانت هذه جملة من القضايا التّي طرحها أرسطو في كتابه فن الشعر، والتّي سنحاول الوقوف عليها، عند الفلاسفة المسلمين، الذين رأوا أنّ كتاب فن الشعر لن يكون فاعلاً في البيئة العربية دون تحويل مفاهيمه الدرامية إلى مفاهيم غنائية تتلاءم مع طبيعة الشعر العربي. وكانت أوّل خطوة قاموا بها هي ترجمة المأساة والملهاة إلى مديح وهجاء. وبذلك يكون الفلاسفة قد نقلوا مفهوم الجنس إلى الغرض. وقد تناسل عن هذا التحويل عدّة تأويلات لعناصر الشعر الدرامي، في اتجاه القصيدة العربية.

---

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي ، ص37-38.

(2) ينظر: عبد الرحيم الوهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص235.

(3) أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص90.

إذا من خلال كلّ ما تطرقنا إليه من كتاب فن الشعر، وما لم نتطرق إليه. يَطرَح عدّة تساؤلات حول الكتاب ومصيره عندما تُرْجِمَ إلى العربية، وأنّ الذّين تناولوه بالترجمة أو الشرح أو التفسير لم يتّفقوا على تحديد كثير من المصطلحات. ومازال الاختلاف في شأنها قائما حتى الآن. ولهذا طُرِحَ إشكال أكبر يتعلّق بجهل الأمّة العربية بجنس التراجيديا. فكيف يتأتّى لها أن تُدرِكَ هذه المصطلحات لِتَصِلَ إلى مقاصد أرسطو؟ فكيف إذا ستحافظ هذه المصطلحات على إشعاعاتها ومفاهيمها في وعاء حضاري مُغَايِر لا علم له بعالم المسرح؟.

هذا ما سنراه في الفصول اللاحقة التي ستتناول كتاب فن الشعر بالترجمة والشرح والتلخيص لدى الفلاسفة المسلمين.

الفصل الثاني: رسالة في قوانين صناعة الشعراء للفارابي

1- سيرة الفارابي الفكرية

- ولادته
- نشأته
- مؤلفاته

2- إعجاب الفارابي بأرسطو وأفلاطون

3- الفارابي ونظرية الشعر

3-1- الصلة بين أرسطو والفارابي في مجال الشعر

3-2- موقع الظاهرة الشعرية في الرؤية الفارابية

- الشعر والمنطق
- أنواع العلوم التي تتناول الشعر عند الفارابي

4- تحوّلات الشعر من الدرامية إلى الغنائية(نماذج تطبيقية):

- الطبيعة التخييلية للشعر عند الفارابي
- التخييل محاكاة وتشبيه
- أنماط الشعراء عند الفارابي
- مهمة الشعر ووظيفته

5- الملحمة والكوميديا (الأشعار القصصية والهجاء)

الفصل الثاني: رسالة في قوانين صناعة الشعراء للفارابي:

لقد نقل العرب كتاب "**فن الشعر**" لأرسطو إلى البيئة العربية ضمن اهتماماتهم وعنايتهم بالفلسفة عموماً، وبالمنطق خاصّة. فقد عرفوا الكتاب عن طريق ترجمة "متّى بن يونس" والموجودة إلى اليوم(مخطوط باريس رقم: 2346 عربي). وكما رأينا سابقاً أن ترجمة الكتاب كانت غير دقيقة، فَنُقِل الكتاب إلى العربية عن ترجمة سريانية، كانت هي الأخرى ترجمة سيئة لأصل يوناني مجهول حتى الآن. والتي لم تكن قادرة على إحداث أيّ تأثير في الوعي النّقدي عند العرب، وذلك لانغلاقِ المعنى وصعوبةِ الفهم[1] . ولذلك كان لا بدّ من فيلسوف، يعرف قدرا لا بأس به عن الشعر العربي، وأن يكون قادرا بعد ذلك على فهم أفكار أرسطو وحلّ طلاسم مُتَرْجِميهِ من السريان ثمّ تقديم هذه الأفكار بلغة بسيطة مُبينَة. فكان "الكندي" على ما يبدو قد حاول أن يقوم بذلك، ولكن محاولته لم تصلنا وإنّما وصلتنا أجزاء من محاولات فيلسوف آخر هو "**الفارابي**"، الذي تجمّعت فيه خصائص كثيرة ساعدته على أن يكون أفضل مُوصِلٍ- في عصره- لأفكار أرسطو عن طبيعة الفنّ الشعريّ، منها أنّ« الرجل لم يقتنع فيما يبدو بترجمة متَّى، بل حَاوَلَ أن يستعين على فهم أرسطو بترجمات أخرى، لا نعرف عنها شيئا إلاّ ما أشار هو إليه في رسالته عن قوانين صناعة الشعراء »[2].

وإذا ثبت لدينا أنّ الفارابي لم يقنعْ بما ورد في ترجمة متَّى. فكيف إذا كان سبيله إلى قراءة أرسطو؟ خاصّة ما يَعْنِينَا في كتاب فن الشعر في المقام الأوّل. هل قرأه الفارابي في ترجمة "متَّى" المُشار إليها من قبل، وقد كان بين الرجلين من التّعارف والاتّصال ما يتيح له ذلك؟. خاصّة أنّ الرجلين قد تزاملا فترة من الوقت حين كانا يتلقيان أطرافا من علوم

---

(1) ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص45-46. لم يحض كتاب فن الشعر بترجمة دقيقة في الثقافة العربية، فمثلا ترجمة متّى بن يونس، كانت بعيدة عن روح الكتاب، ولم تقترب من هدفه ولا سياقاته. وهذه الترجمة بطبيعة الحال أحدثت سوء فهم وخلط في مفاهيم الشعر التي وضعها أرسطو. ومن ذلك ظهرت الشروح والتلخيصات من أجل تخطي عثرات تلك الترجمة، لكنها لم تفلح في ذلك هي الأخرى. فالفارابي أجرى مقارنة بين الشعر العربي والشعر اليوناني فيما له علاقة بمادة الكتاب(ينظر: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص149) أمّا ابن سينا فقد وقف عند نظرية المحاكاة التي جعلها مقابل التخييل، فشرحها شرحا مستفيضا(ينظر: ابن سينا، فن الشعر، ص161.) أما ابن رشد، فقد كان تلخيصه يكاد يكون محشوا بالشواهد العربية، وذلك في سياق شرح فن شعري سيء فهم مكوناته وهو المأساة، فتعامل معه على أنه المديح(ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص201.)

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص148.

الفلسفة، على يد أستاذ نصراني ببغداد، وهو "يوحنا بن حيلان"، الذي كان على دراية بالفلسفة، وباللاهوت المسيحي، وكان يدرس المنطق في مرو أو بغداد، وهو أستاذ للفارابي، توفي حوالي308هـ.[1]

إنّ هذا الاحتمال ضعيف، بل ينقضه أن ترجمة متَّى ركيكة سقيمة العبارة،مضطربة الأسلوب، يستعصي على قارئها في أغلب المواضع، الإلمامُ بأفكار أرسطو وفَهمِها على الوجه الصحيح، في حين أنّ آراء الفارابي في الشعر، وهي مستمدّة من آراء أرسطو، واضحة قويمة العبارة، تدلّ على استيعاب لما قال أرسطو، وإدراك له على النحو الذي أراد.

ودلالة ذلك أنّ الفارابي إمّا « أنّه كان يعرف اليونانية، وقرأ كتاب الشعر مباشرة،وإمّا أنّه قرأه في ترجمة أخرى أصحّ من ترجمة متىَّ، أجلى بيانا»[2]. وكلا الأمرين احتمال لا دليل عل ثبوته.

إلى جانب سوء الترجمة هناك سبب آخر أدّى إلى اضطراب أفكار النص الأرسطي وفَسادِه، هو جهل المترجم السرياني، وكذلك جهل المترجم العربي بعض أوجه الثّقافة اليونانية الضرورية والظروف التاريخية التي حملت أرسطو على وضع كتابه هذا. فمن الخطر عَزْلُ ظاهرة أدبية ودراستها بمنأى عن وعائها الحضاري، فمثلا لا يكفي لترجمة كتاب "فن الشعر"، معرفة ضليعة باللغة اليونانية، واللغة المنقول إليها، بل معرفة الخلفية الثقافية لمادة الكتاب. لأنّ لكلّ مصطلح بعدًا تاريخيًّا عريضا يجب الإلمام به، فكلمات مثل: المحاكاة، الملحمة، التراجيديا، الكوميديا، الإلياذة، الأوديسا، التطهير، الجوقة،...لا يستقرّ سياقها في الترجمة، ما لم يتوافر لها بعد ما شخصي وتاريخي في ثقافة المترجم. خاصّة العلوم الإنسانية، لكن هذا الأمر غير محتمل في نقل العلوم الرياضية، أو الطبيعية،[3].

وعليه نتساءل: ما مصير نصّ كتاب "**فن الشعر**" لأرسطو" وهو بهذه الحالة داخل الثقافة العربية الإسلامية؟ وهل نجد له أصداءً حتّى عند المنطقيين؟.

لكن، قبل ذلك سنعرِّف بشخصية الفارابي الرجل، ومن ثمّ كفيلسوف، تناول كتاب "فن الشعر"، ضمن منطق أرسطو.

1- سيرة الفارابي الفكرية(ولادته، نشأته، ومؤلفاته):

في العصر الذي كان يعيش فيه متّى بن يونس(أواخر القرن الثالث الهجري وشطر

---

(1) ينظر: عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين،ص352.

(2) شفيع السيّد، فن القول بين البلاغة العربية وأرسطو، ص239.

(3) ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص47.

من القرن الرابع)، كانت هناك شخصية لامعة أخرى، قُدِّرَ لها أن تتألق في مجال التفكير الفلسفي، في الثقافة العربية الإسلامية فيما بَعدُ، حتى ليُعدَّ صاحبها أكبر فلاسفة المسلمين،وأكثرهم فهمًا للروح اليونانية، وأوضحهم أسلوبًا، وأكبرهم أصالةً. فهو الذي وضع القواعد الأولى التي شيّد عليها "ابن سينا" وغيره بناء الفلسفة الإسلامية. تلك الشخصية هي "أبو نصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان" المعروف **بالفارابي**، نسبة إلى مدينة فاراب التي يقول البعض أنّها من بلاد الترك ويقول آخرون أنّها من بلاد فارس، وهكذا يضطرب نسبه بين التركي والفارسي.[1] قيل أنّه فارسي الأصل، غير أنّ العديد من الباحثين رجّحوا أنّ يكون تركي الأصل، أمّا الباحثون المعاصرون من المهتمين بالفلسفة الإسلامية فقد ذهبوا إلى أنّ الفارابي انحدر من إحدى القبائل القوقازية "الكرافية"[2] . قيل إنّ ولادته كانت بتركستان والبعض الآخر بـ"فاراب" أو-"باراب"-عام (257هـ-870م) [3].

القسم الأوّل من حياته(طفولته وشبابه) يشوبه الغموض، فلا هو تَرْجَمَ لنفسه ولا تَرْجَمَ له تلاميذه، وكلّ ما هنالك أقوال مُقتضَبة منشورة هنا وهناك يُؤخَذ منها أنّه كان كثير التنقّل في البلدان وقد نال حظًّا من ثقافة عصره حيث تلقّى العلوم الفلسفية واللغوية والدينية* كما كان يُجيدُ أكثر من لغة كالعربية والتركية والفارسية ولغة قومه وزعم بعضهم أنّها سبعون منها اليونانية [4]. كما كان موسيقيًّا إذ يُعزَى إليه اختراع الآلة المعروفة بـ "القانون". لذلك لم يكن عجباً أن يحتلّ الفارابي المقام الأوّل بين المفكرين والفلاسفة، مما حدا بالمترجمين إلى وصفه بأنّه أكبر فلاسفة الإسلام،و« لم يكن منهم من بلغ رتبته في فنونه، والرئيس أبو علي

---

(1) محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص372.

(2) ينظر: محمد عبد العزيز المعايطة، الفلسفة الإسلامية، ص137.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* لقد عكف"الفارابي" على دراسة الفلسفة في بغداد التي انتقل إليها وهو في نحو الأربعين من عمره، وكان بها أبو "بشر متى بن يونس" فقرأ عليه المنطق، ثم ارتحل إلى مدينة حران وفيها" يوحنا بن حيلان" الذي كان على دراية بالفلسفة وباللاهوت المسيحي والمنطق فأخذ منه طرفاً أيضاً. ثم رجع إلى بغداد وقرأ بها علوم الفلسفة وتناول بالدرس والشرح والتعليق جميع ما وصل إليه من كتب أرسطو وتمهّر في استخراج معانيها. كما درس ببغداد علم النحو على ابن السراج لقاء دروس في المنطق كان يلقيها عليه(ينظر: محمد فتحي عبد الله، مترجمو وشراح أرسطو عبر العصور، مركز الدلتا للطباعة، الإسكندرية، 2003، ص141).

(4) الفارابي، إحصاء العلوم، ص09.

بن سينا المقدم ذكره بكتبه تخرج وبكلامه انتفع في تصانيفه»[1] كما أنّه« فيلسوف المسلمين على الحقيقة» [2] ، وأنّه« أَفهَمُ فلاسفة الإسلام وأذكرهم للعلوم القديمة وهو الفيلسوف فيها لا غير»[3] . وقد قال المؤرخون« الحكماء أربعة اثنان قبل الإسلام وهما أفلاطون وأرسطو، واثنان بعد الإسلام هما أبو نصر الفارابي وأبو علي بن سيناء»[4]. أي أنّ أفلاطون لُقِّب بالحكيم الإلهي، وأرسطو طاليس بالمعلم الأوّل، والفارابي بالمعلم الثاني وابن سينا بالشيخ الرئيس.

كان مولعاً بالأسفار، فقد تنقّل في بلاد الإسلام حتّى دخل العراق، ومنها ارتحل إلى حلب، فاتّصل بالأمير الحمداني سيف الدولة ونال الحظوة عنده، وأجزل له العطاء، لكن امتنع عن أخذ ما يفيض عن حاجته، واكتفى بأربعة دراهم كلَّ يوم ينفقها في وجوه معاشه وضروريات حياته، هذا بينما كان"المتنبي" يتقاضى من سيف الدولة مبلغ ألف دينار على القصيدة الواحدة. وهكذا كان "الفارابي" يعيش حياة الزاهد عن العالم، ميّال إلى العزلة، يسهر الليل في المطالعة والتأليف مستعيناً بمصابيح الحرّاس. وهذه الحياة لا تُشَابِه نمط حياة لاحقة تلميذه "ابن سينا" الذي اشتغل بالسياسة وكان وزيراً. وقد التقى في بلاط سيف الدولة بعلماء الإسلام من كلِّ جنس وثقافة إلى أن توفي في دمشق سنة 339هـ[5].

تلك هي حياة فيلسوف زاهد، وموسيقي شاعر.

هذا عن نشأته وشخصيته، أمّا عن آثاره فإنّه يُذكَر أنّه ألّف معظم كتبه في بغداد وأنّه أكثر من التأليف والكتابة. إذ عالج مسائل مُتعدِّدة في المنطق والطبيعة وما بعد الطبيعة والفلك والتنجيم والهندسة والسياسة...وغير ذلك. ولقد أحصى له"بروكلمان" 187 كتاباً ضاع القسم الأكبر منها. وهي تنقسم إلى قسمين: تصانيف شخصية مبتكرة، وشروح وتعليقات* .

---

(1) مصطفى عبد الرازق، فيلسوف العرب والمعلم الثاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص50.

(2) ينظر: محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، صص373-374.

(3) محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام(المقدمات المعاصرة، الفرق الإسلامية وعلم الكلام، الفلسفة الإسلامية)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص236.

(4) حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفلسفة الاجتماعية والاتجاهات النظرية في علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، ط4، الإسكندرية، 2011، ص66.

(5) ينظر: محمد عبد العزيز المعايطة، الفلسفة الإسلامية، ص137.

* من مؤلفات "الفارابي" نذكر على سبيل المثال لا الحصر: إحصاء العلوم، كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، الجمع بين رأيي الحكيمين، عيون المسائل، المسائل الفلسفية والأجوبة عنها، كتاب السياسة المدنية الملقّب بمبادئ الموجودات، تحصيل السعادة، التنبيه على سبيل السعادة، فصوص الحكم.=

لكن الحدود بينهما ليست واضحة، فالشّرح والتّعليق لابدّ فيهما من فهم النّص أوّلا والغوص في معانيه واستنباط ما غَمَضَ منها بالتّخريج والقياس والمقارنة، وكلّ ذلك يتطلّب من الجهد والتفكير وإعمال العقل ما يصل إلى حدّ الإبداع والأصالة في كثير من الأحيان.[1] وهذا ما نجده عند الشرّاح من تحميل النّص من المعاني ما لم يخطر ببال صاحبه، حتّى إنّ النّص الواحد قد يذهب الشرّاح في فهمه مذاهب شتّى تختلف باختلاف حظّهم من الابتكار والخلق.

ولئن كانت الأجيال تهتف باسم الفارابي منذ ألف عام في الشرق والغرب، فإنّه «استحقّ ذلك بما وهب حياته لخدمة العلم والحكمة وبما ترك من أثر في تاريخ التفكير البشري، وفي تاريخ المثل العليا للحياة الفاضلة» [2] .

وأمّا عن أسلوبه،« فإنّه شديد الغموض كثير الإيجاز ليس في كلامه ترادف أو استطراد ، يُعطِي المعاني الغزيرة في عبارات مُقتضَبة. إنّه يهتمّ بالمعنى أكثر من المبنى، حتى يكاد يصعب فَهْمُ مقاصده وأغراضه أحياناً، فإنّ استفاضته في التحليل وطول جملته وغوصه البعيد في أغوار النفس والمجتمع والوجود كلّ أولئك قد نأى بألفاظه عن ذوق القارئ العادي الذي يسترفد المتعة السهلة»[3]. لهذا لم تُتِحْ لمؤلفاته أن تَنَالَ من الذّيوع والانتشار ما نالته كتب"ابن سينا" التي تمتاز بالوضوح والنّصوع والبيان.

2- إعجاب الفارابي بأرسطو وأفلاطون:

إذا كان حنين بن إسحاق قد استطاع عن طريق مترجماته، وملخصاته، أن يجعل جالينوس سَيِّدَ الطب المطلق في العصور الوسطى، فإنّ الفارابي قد استطاع أن يقيم سيطرة أرسطو النّهائية في ميدان الفلسفة الإسلامية. وقد شرح كتبه، لاسيما المنطقية منها، فعلّق عليها وأظهر غامضها وقرّب متناولها. لكن أرسطو لم يصل إليه خالصاً وإنّما وصل إليه من خلال الأفلاطونية المحدثة التي شوّهت كثيراً من آراء أرسطو ونسبت إليه ما ليس له. وربّما كان المنطق* وحده هو الذي نجا من هذا التشويه فوصل خالصاً مُقْتَحِماً جميع

=أمّا بالنسبة للشروح والتعليقات منها: (البرهان، العبارة، الخطابة، الجدل، المغالطة، القياس، الأخلاق، المقولات، السماء والعالم، السماع الطبيعي) لأرسطو. كذلك شرح كتاب المجسطي لبطليوس، وكذا شرح مقالة في العقل للإسكندر الأفروديسي(عبد الرحمان بدوي، موسوعة الحضارة العربية الإسلامية، ص199-203).

(1) ينظر: محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، صص375-376.

(2) مصطفى عبد الرازق، فيلسوف العرب والمعلم الثاني، ص53.

(3) محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، مرجع سابق، ص376.

* إن أرسطو اعتبر المنطق آلة العلوم، والاسم الذي أطلقه عليه ليدل أنّها آلة العلم وليس العلم ذاته" الأورغانون" أي الآلة .بينما الفارابي أحصاه في جملة العلوم في كتابه"إحصاء العلوم(ينظر:=

العقبات.و« الفارابي من خير المفسرين لكتب أرسطو خصوصاً في المنطق، وأثره في هذا الباب هو الذي جعله يستحقّ التّلقيب بالمعلم الثاني، هذا إلى جانب ما اشتهر به من مواقف فلسفية حاول فيها التوفيق بين أفلاطون وأرسطو»[1] ، كما نجده أيضا افتتن بالجانب السياسي من فلسفة أفلاطون وبما يشيع فيها من روحانية أخّاذة وأدب رفيع[2] .

يبدو أنّ حب الفارابي لأرسطو كان مدعاة للتّساؤل، حتى قيل له ذات مرّة :

من أعلم أنت أم أرسطو؟

قال: لو أَدركتُه لكنتُ أكبرَ تلاميذه [3].

رغم إعجاب "الفارابي" بأرسطو وأفلاطون، إلاّ أنّه لم يتقيّد بهما، بِحُكْمِ وجود عناصر أخرى تقوم عليه أصالة تفكيره أهمّها العنصر الإسلامي الذي تبدو ملامحه في كتاباته وما خلّف من آثار انتفعت بها أجيال من القرائح والعبقريات. وانضمّ إلى ذلك كلّه ثمرات من تجاربه الشخصية واجتهاداته الخاصّة أخرجت لنا فلسفة لاهي باليونانية ولا هي بالعربية، وإنّما هي فلسفة "الفارابي" والفارابي وحده.[4]

ولا ينتهي فضلُ الفارابي عند تفسير كتب أرسطو وتصحيح تراجمها والتّمهيد للنهضة الفلسفية في الإسلام التي تكاملت من بعده، بل« له أنظار مبتدعة وأبحاث في الحكمة العِلميَة والعَمليَة عميقة سامية، لم تتهيّأ بَعْدُ للباحثين كلّ الوسائل لتفصيلها تفصيلاً وافياً»[5].

هذا هو الفارابي، تغذَّى بأفلاطون وأرسطو وغيرهم. فَتَمثَّل منهم ما تَمَثَّلَ ولفظ ما لفظ، فاحتفظ بشخصيته وأبقى عليها. إنّه الفارابي والفارابي فقط .

وعليه نخلص، إلى أنّه إذا كان الفارابي لم يُخلِّف تلامذة مباشرين، لأنّه عاش وحيداً، فإنّ الفلاسفة التاليين وعلى رأسهم "ابن سينا" سيعتمدون عليه ليس فقط في فهم الفلسفة اليونانية، بل وأيضاً في وضع كثير من الآراء والنظريات.

وكما أنه على الرغم من أن الفارابي يُعَدُّ من أكثر فلاسفة الإسلام فَهْماً لفلسفة اليونان، إلاّ أنّه لم يتمكّن من التّحرر من الخلط الشنيع الذي ساقته إلى عصره الترجمات السريانية الملفقة. فكان عليه أن يتناول المواد المتاحة لديه بالصّورة التي وصلت إليه ليقيم

=الفارابي، إحصاء العلوم، ص7).

(1) محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، ص236.

(2) ينظر: محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص374.

(3) ينظر: محمد ابراهيم الفيومي، المدرسة الفلسفية في الإسلام، ص93.

(4) ينظر: محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، مرجع سابق، ص375.

(5) مصطفى عبد الرازق، فيلسوف العرب والمعلم الثاني، ص52.

منها مذهباً فلسفيًّا إسلاميًّا أفلاطوني الجوهر أرسطي المظهر. وتبقى الأصالة هنا موضع المناقشة والنظر!!

تلك كانت وقفة مختصرة مع شخصية وأسلوب ومؤلفات الفارابي. وأهمّ المصادر التي كوّنت ثقافته. والآن سنتعرف عليه وهو يتناول كتاب فن الشعر لأرسطو، لنتوقف عند أهمّ المفاهيم المركزية التي تناولها في رسالته "قوانين في صناعة الشعراء"، إذ الناظر إليها يجد بأنّها ليست ترجمةً ولا شرحًا ولا تلخيصًا لكتاب فن الشعر، وإنّما كانت قراءة ناقدة فاحصة فقط للكتاب، أفاد فيها الفارابي من أفكار أرسطو وصاغها صياغة خاصّة. لأنّ الفارابي حَوْصَلَ ما قاله أرسطو في فن الشعر في خمسة فصول بينما الكتاب في أصله لا يَقِلُّ عن ستة وعشرين فصلا[1].

من هنا تتبدّى لنا رؤية واضحة وجليّة، فيما يخصّ هذا العمل. أي أنّ الفارابي اهتمّ بكتاب فن الشعر، لأنّه جزء من كتب أرسطو المنطقية.

ثم إنّ إلقاء نظرة على رسالة الفارابي "قوانين صناعة الشعراء"، نَجدُ من جملة القضايا التي وردت فيها حديثه عن الشعراء، وعن القوانين التي يجب توفّرها فيهم. لكن أيّ الشعراء يقصد؟ وأيّ القوانين وَضَعَ؟. كانت هذه النقطة المركزية في رسالته تلك. لذا فإنّ معظم حديثنا سيكون عن ذلك. وكأنّ الفارابي هنا أهمل المفاهيم الأخرى الواردة في كتاب فن الشعر. ومن هنا لاحت لنا في الأفق مجموعة من التساؤلات، كيفية تلقّى الفارابي كتاب فن الشعر لأرسطو، وكيفية تأويله؟.

أسئلة وأخرى ستحاول المباحث اللاحقة أن تجيب عنها. من خلال أهمِّ ما ورد في تلك الرسالة، لكي نتمكَّن معًا من الوصول إلى فهم كيفية تلقَّى الفارابي لكتاب فن الشعر لأرسطو وتأويله.

قبل ذلك، سنتناول الكلمة عن الفارابي في مجال الشعر، وما هي الأعمال التي قدّمها في هذا الخصوص.

3- الفارابي و نظرية الشعر:

تحت تأثير التطوّر الحضاري للفكر العربي في القرن الرابع، ساهمت بيئة من الفلاسفة في معالجة قضايا المنطق اليوناني. ولمّا كان كتابا"فن الشعر" و"الخطابة" لأرسطو يُعتبَرَان من متن "الأرغانون" كان لا بدّ من التعرف على ذلك. فبعد التعرّف على كتاب "الخطابة" في نهاية القرن الثالث، يُترجِم "متّى بن يونس" كتاب"فن الشعر" إلى العربية، ويأتي

---

(1) ينظر: فهرس رسالة في صناعة قوانين الشعراء، للفارابي. ضمن ترجمة عبد الرحمان بدوي، لكتاب فن الشعر لأرسطو، ص4.

تلميذه "الفارابي" ليبذل جهوداً خاصة في تذليل المنطق وهضمه، فما حصيلة هذه الجهود في مجال نقد الشعر؟.

3-1- الصلة بين أرسطو والفارابي في مجال الشعر:

لقد تبيّن أنّ للفارابي في مجال الشعر ما يلي:

- رسالة في قوانين صناعة الشعراء: نشرها أوّل مرة آرثر أربيري(Arberry) في مجلد 17، ص266-278، سنة 1938، في مجلة الدراسات الشرقية، وأعاد نشرها بدوي في كتاب" فن الشعر"، صص149-158، سنة 1952. [1]
- "كتاب الشعر" لأبي نصر الفارابي، تحقيق محسن مهدي، نشره بمجلة شعر، عدد12، خريف 1959، صص91-95.[2]
- "جوامع الشعر" للفارابي: تحقيق وتعليق محمد سليم سالم، نشره مع تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، سنة 1971، صص171-175. [3]
- ما جاء عن الشعر في كتاب" إحصاء العلوم" للفارابي: تحقيق عثمان أمين(ط1، سنة 1948، ط2، 1968، ص 83-85).[4]

إلى جانب هذا كلّه، هناك إشارات نقدية أودعها الفارابي، بعض كتبه مثل"الموسيقى الكبير"وكتاب" العبارة". فأين يقع كتاب فن الشعر لأرسطو من هذا كلّه؟.

نشير بداءة إلى أن الفارابي لم يُعْنَ بدراسة **مصطلحات** كتاب فن الشعر و**التفصيل** فيها على الرغم من حسّه النقدي الواضح في تعليقه على إنجاز أرسطو، ثم إنّ عمله "رسالة في قوانين صناعة الشعراء" **يبدو كتلخيص لجزئيات** من كتاب أرسطو"فن الشعر"، الذي جاء في خمسة فصول، -فيما تناوله أرسطو في ستة وعشرين فصلا- على النحو التالي:

- استهلال.
- الأقاويل الشعرية.
- أصناف أشعار اليونانيين.
- أصناف الشعراء.
- طبيعة الشعر وخصائص فنّه[5].

---

[1] ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص52.

[2] ينظر: عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص365.

[3] ينظر: الفارابي، جوامع الشعر، ضمن : ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص167.

[4] عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، مرجع سابق، ص365.

[5] ينظر: فهرس مقالة في قوانين صناعة الشعراء للفارابي، ضمن، ترجمة عبد الرحمان بدوي، لكتاب فن=

أي حوالي عشر صفحات، مقابل واحدة وثمانين صفحة. حسب ما ورد في ترجمة "عبد الرحمان بدوي". وهذا يعني أنّ الفارابي لم يلتزم بما ورد في كتاب فن الشعر، وإنّما أوّل الكتاب حسب ثقافته الشخصية. يقول "الفارابي" في فاتحة رسالته معتذراً عن استيفاء الموضوع، لأنّ الحكيم نفسه لم يكمل القول في صناعة الشعر« ...ولو رمنا إتمام الصناعة التي لم يرم الحكيم إتمامها- مع فضله وبراعته-، لكان ذلك مما لا يليق بنا.فالأولى بنا أن نومئ إلى ما يحضرنا في هذا الوقت من القوانين والأمثلة التي ينتفع بها في هذه الصناعة»[1].

إذا كان الفارابي قد اعتذر عن عدم إكمال ما لم يكمله أرسطو، وكلّنا نعلم أنّ ما لم يكمله أرسطو هو الحديث عن الملهاة ، فكيف إذن يعتذر الفارابي وهو في حقيقة الأمر لم يقم باستيفاء كلّ ما ورد في كتاب فن الشعر؟.

لاشك أنّ الحسّ النقدي الظاهر في هذا النص "ولو رمنا إتمام الصناعة..." يُغْنِينَا عن البحث في موقع الفارابي في إطار عملية الشّرح أو التّفسير لعمل أرسطو، كما يغنينا عن الخوض في قدرات هذا الفيلسوف المسلم، وهل اتّبع أو ابتدع؟.

وقد انتبه إلى هذا البعد عباس أرحيلة، الذي ترفع عن مآزق معضلة التّأثر والتّأثير حيث يرى أنّ « الصّلة بين كتاب الشعر ورسالة الفارابي خفيفة إن لم تكن واهية، فلم يكن الفارابي **شارحًا ولا ملخِّصًا**، بل كان يمارس **قراءة** خاصّة للتّراث النّقدي لدى اليونان...فالفارابي يؤمن بالتفتّح قصد الانتفاع، ولكنّه لا ينسى انتماءه وخصوصيته»[2].

ولهذه الغاية لم نجد عند الفارابي **شرحًا أو تلخيصًا مطابقًا لما هو موجود عند المعلّم الأوّل**، ولا ننسى هنا موقع هؤلاء الفلاسفة وهَاجِسَهُم الأوّل الذي لم يكن مثل النّقاد والأدباء التفرّغ للشعر ونقده والنّظر إليه بعيدا عن الرؤيا الفلسفية المنطقية.

بناءً على ما سلف، فإنّ ترجمة الفلاسفة وفي طليعتهم الفارابي، كانت ترجمة حضارية وليست ترجمة لغوية، إذ أنّ « القراءة المناسبة لعمل هؤلاء الملخِّصين الشراح مطالبة بوضع العمل ضمن التصوّر الفلسفي العام لهؤلاء الشراح، وخاصّة ما يتعلق بالطابع التوفيقي والبعد الإنساني، وبمراعاة هذا البعد، سنكفّ عن الدعوة إلى المطابقة لأنّها كانت مستحيلة، وستبقى الترجمة الحضارية الجيّدة مخالفة داخل الاشتراك»[3].

=الشعر، لأرسطو، ص7.

(1) ينظر: الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص149-150.

(2) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص367.

(3) محمد بنلحسن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص474.

وأمّا الذي لا شكّ فيه هو أنّ "الفارابي" لم يقتصر في آرائه في الشعر بعامّة، على الاستمداد من أرسطو، وإنّما استمدّ من غيره من الفلاسفة والشرّاح اليونانيين، وهذا ما صرّح به في ختام رسالته" مقالة في قوانين صناعة الشعراء" ، إذ يشير إلى أنّ ما ذكره من أصناف أشعار اليونانيين، ومعانيها، إنّما هو ما تناهى إليه من العارفين بأشعارهم، وما وجدوه في الأقاويل المنسوبة إلى الحكيم أرسطو، في صناعة الشعر، وإلى ثامسطيوس، وغيرهما من القدماء والمفسرين لكتبهم [1].

ولهذا نستنتج من النّصين جملة من الحقائق أهمها:

- أنّ كتاب "فن الشعر" لأرسطو كتاب ناقص لم يرم الحكيم إتمامه. لماذا؟

إنّ الفارابي قادر على إتمام كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وكأنّه فهم ما رامه الحكيم، ولكنّه اقتصر «على ما يحضرنا في هذا الوقت»، فلماذا لم يفعل وهو المعلم الثاني؟ ولماذا لا يليق به ذلك الإتمام ؟ فهل منعه إجلاله لأرسطو من إتمام القول في صناعة الشعر؟. يبدو أنّ الفارابي لم يقصد استيفاء ما يحتاج إليه في صناعة الشعر كما يتصورها اليونان، وأنّه عن قصد أراد أن يومئ إلى ما يحضره في وقته من القوانين «التي ينتفع بها في هذه الصناعة». ولعلّ الفارابي اعتذر عن عدم استيفاء موضوع الشعر، لإدراكه مابين الشعر اليوناني والشعر العربي من خلاف في الجوهر؟. أو بمعنى آخر أنّ "الفارابي" حين يخبرنا أنّ الحكيم لم يكمل القول في صناعة الشعر، أتراه يعني النقص الذي لا يزال إلى اليوم شاهداً على ضياع قسم من الكتاب، أم أنّ الفارابي كان يَتوقَّع من الحكيم إشباع القول في جوانب أخرى من الشعر. كالشعر الغنائي وفنونه المختلفة مثلا؟.[2]

- اعتماد الفارابي على كتب حول الشعر اليوناني، فهو يعترف أنّه تناول جزئيات من كتاب"فن الشعر" لأرسطو مع الإفادة من شرح ثامسطيوس(ولعلّه الشرح الذي أشار إليه ابن النديم، وقال إنّه منحول إليه)[3] كما أنّه استفاد من القدماء والمفسرين لكتب اليونان.

---

(1) ينظر: الفارابي، مقالة في صناعة قوانين الشعراء، ص155. لقد اعتمد الفارابي في إحكام نظرته، وقوفه على أشعار كثير الأمم، لا على أشعار العرب واليونان وحسب، فعرف أن العرب يعنون بنهايات الأبيات أكثر من سائر الأمم الأخرى، وأنّهم لا يجعلون التلحين أو النغم المرافق للإنشاد جزء من الشعر نفسه، بينما تفعل ذلك بعض الأمم الأخرى، فإذا قرئت أشعارها دون اللحن بطل وزنها. ينظر: الفارابي، جوامع الشعر، ص172.

(2) ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص204.

(3) ابن النديم، الفهرست، ص310.

وعليه، فإنّ رسالة الفارابي– كما لاحظ بدوي– « لم تتناول كتاب "فن الشعر" لأرسطو إلاّ لمامًا، ولم تمسّه إلاّ مسًّا خفيفًا جدًّا» [1]. وأنّ التقسيمات التي أوردها الفارابي لأنواع الشعر وتعريف كل نوع منها غريبة عن كتاب "فن الشعر" الأرسطي. ولهذا« يغلب على الظنّ أن يكون استقاها من شرح ثامسطيوس، لأنّها تفريعات وتقسيمات تذكر بأبحاث مدرسة الإسكندرية في الشعر والأدب واللغة، فمن الواضح أنّها من وضع المتأخرين»[2] .

وعليه، ومهما كانت الصلة بين كتاب"فن الشعر" و"رسالة في قوانين صناعة الشعراء" للفارابي خفيفة إن لم تكن واهية. فإنّ الفارابي– في مجموع ما وصلنا من حديث له عن الشعر– كان على معرفة بكتاب أرسطو، ولكنّه لم يفد منه الإفادة المستوفاة لأسباب عديدة منها: انغلاق بعض أجزاء الكتاب دونه، ومنه أنّه غير منصرف على الحقيقة للشعر والنقد، أو كما اعتذر في آخر القوانين بقوله:« ويمكن استقصاء القول في كثير منها. إلاّ أنّ الاستقصاء في مثل هذه الصناعة يذهب بالإنسان في نوع واحد من الصناعة وفي جهة واحدة، ويشغله عن الأنواع والجهات الأخرى، ولذلك لم يشرع في شيء من ذلك قولنا هذا»[3].

وبهذا لم يكن الفارابي **شارحًا ولا ملخِّصًا**، بل كان يمارس قراءةً فاحصة للتّراث النّقدي لدى اليونان. فمع اعترافه لأرسطو «بالفضل والبراعة» لم يأخذ عنه إلاّ بعض ما يمكن أن يستفاد منه، وما استقر في ذهنه من قوانين حول صناعة الشعر. فالفارابي يؤمن بالتفتّح قصد الانتفاع، ولكنّه لا ينسى انتماءه وخصوصيته. فأرسطو تناول فنًّا واحدًا هو التراجيديا، وقد أدرك الفارابي ذلك، فلم يرغب في استقصاء ما جاء عند أرسطو، لهذا فإنّ الفارابي كان على وعي بأنّ أرسطو تناول شعراً واحداً هو الشعر التراجيدي، وأنّ هذا النوع الواحد ليس مما تنتفع به أمّته.

فكتاب"فن الشعر" الأرسطي لا تشغله« الأنواع والجهات الأخرى» مما يشغل تراث الفارابي. فالفارابي مشدود إلى مجالات القول وجهاته عند أمّته، ومن ثمّ لا يكون« اعتذار الفارابي عن التوسّع والاستقصاء اعتذاراً مضحكاً»[4] كما يقول عبد الرحمان بدوي. وإذا كان "بدوي" قد خرج بخيبة أمل مما أسماه **تلخيصا**[5] . أمّا "إحسان عباس" احتار بين الاقتباس

---

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص53.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص158.

(4) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص53.

(5) المرجع نفسه، ص56.

والتفسير أو الاجتهاد، واتفق مع بدوي في أنّ الرسالة لم تتناول كتاب"فن الشعر" إلا لمامًا، وأنّ الصلة بينها خفيفة. وانتهيا إلى القول معاً إنّ الفارابي لم يفد من أرسطو الإفادة المستوفاة[1].

لكن، إذا لم يكن الفارابي قد استفاد من أرسطو الإفادة المستوفاة كما يقول- بدوي وإحسان عباس- فكيف إذا نفسِّر تسميته للمأساة والملهاة باسميهما في اليونانية بـ« طراغوذيا وقوموذيا»[2].

هذا عن رسالته الموسومة بـ"قوانين صناعة الشعراء" . أمّا العمل الثاني الذي يُنسَب إلى "الفارابي" في مجال الشعر هو "كتاب الشعر" الذي حقّقه محسن مهدي سنة 1959، فمن المحتمل أن يكون ما قصده "ابن أبي أصبيعة" وهو يتحدث عن مؤلفات الفارابي بقوله كلام له في الشعر والقوافي". وقد تساءل بدوي هل رسالة الفارابي" في قوانين صناعة الشعر" والتي لم يُشِرْ إليها "ابن أبي أصبيعة" هي ذاتها التي قال عنها بأنّها" كلام له في الشعر والقوافي". ورجّح أن تكون الرسالتان مختلفتين، لأنّه لا يتكلم في الرسالة عن القوافي.[3]

وفي سنة 1971، عثر محمد سليم سالم على مخطوط آخر للكتاب الذي حقّقه محسن مهدي، بمكتبة جامعة براتيسلاڤا من أعمال تشيكوسلوڤاكيا، فأعاد تحقيقه بعنوان" جوامع الشعر للفارابي" دون أن يشير إلى المخطوط الذي اعتمده محسن مهدي ولا إلى عمله[4] . أمّا إحسان عباس، فإنّه لاحظ أنّ ما ورد في كتاب الشعر(الرسالة التي نشرها محسن مهدي)، يرد في كتاب"إحصاء العلوم"، ويكاد يكون الشبه بينهما حرفياً [5] . لذا لا علاقة لما ورد في كتاب الشعر بما ورد في كتاب إحصاء العلوم إلاّ من حيث أنّ كلاًّ منهما يتناول فيه الفارابي جانب التخييل في الصناعة الشعرية.

بعد أن بيّنا ما "للفارابي" من أعمال في مجال الشعر، وبعد أن رأينا أن رسالته في قوانين صناعة الشعراء كانت ذات صلة بكتاب فن الشعر، حتّى وإن كانت خفيفة، فهي فَهْمٌ خاصّ له. أمّا الآن نتعرّف على موقع هذا العمل ضمن المنظومة الفلسفية له.

3-2- موقع الظاهرة الشعرية في الرؤية الفارابية:

---

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص 56. وإحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص203.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص52.

(3) المرجع نفسه ، ص53.

(4) ينظر: أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ومعه جوامع الشعر للفارابي، تح: محمد سليم سالم، مطابع الأهرام، القاهرة، 1971، ص171-173.

(5) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص203.

إنّ الفارابي أحد الفلاسفة الكبار الذين أرادوا أن يُفسِّروا كلّ ما في الكون، فهو يحدّد طبيعة العمل الشعري ووظيفته في إطار نسقه الفلسفي العام. لذا من الصعب أن نفصل نظريته في الفنِّ بمعزل عن سياقها الفلسفي الشامل، فهو« لا يُقيِّد نظريته في كتابات متميِّزة عن الشعراء أو الخطابة أو الموسيقى فحسب، بل تَمْتَدُّ خيوط النظرية داخل عناصر نسيجه الفلسفي الشامل يستوي في ذلك ما أسماه" الصناعة المدنية أو الأخلاق أو السياسة أو المنطق أو علم اللسان»[1] . والتي سنفصلها على النحو التالي:

- علم اللسان ويرتكز على ثلاثة مباحث فرعية:« مبحث الأوزان الشعرية، ثمّ مبحث القوافي، وأخيراً مبحث الألفاظ»[2] . وهذا الأخير يُخَصَّصُ لما « يَصْلُحُ أن يُستعمَل في الأشعار من الألفاظ مما ليس يصلح أن يستعمل في القول الذي ليس بشعر»[3].
- علم المنطق(أو صناعة المنطق) وبه تُدرَس القوانين التي تسير بها الأشعار، أي طبيعة الأقيسة الشعرية وماهيتها. وهو يُشكِّل القسم الثامن من أقسام المنطق،وتُدرَس فيه« القوانين التي تسبر بها الأشعار وأصناف الأقاويل الشعرية المعمولة، والتي تعمل في فن من الأمور ويحصي أيضا جميع الأمور التي تلتئم بها صناعة الشعر،وكم أصنافها وكم أصناف الأشعار والأقاويل الشعرية، وكيف صنعة كلّ صنف منها ومن أيّ الأشياء يعمل، وبأيّ الأشياء يلتئم، ويصير أجود وأفخم وأبهى وألذّ، وبأيّ أحوال ينبغي أن يكون حتى يصير أبلغ وأنفذ. وهذا...يسمّى باليونانية{بويطيقا} وهو كتاب الشعر»[4].
- علم الاجتماع البشري(أو الصناعة المدنية) فمدار البحث فيه عن وظيفة الشعر في الأمور الإنسانية. وفي ضوء هذا الربط بين الشعر والصناعة المدنية نستطيع أن نفهم ما يقوله الفارابي من أنّ التخييلات« إنّما تستعمل في تعليم العامّة وجمهور الأمم والمدن»[5].

ومعنى هذا التقسيم أنّ دراسة الشعر عند الفارابي تقوم على ثلاثة موضوعات كبرى: مادته اللفظية، وهذه مرتبطة أساسا بعلوم اللّغة، وماهية الشعر وهي مرتبطة بالمنطق. ووظيفة الشعر وهي مرتبطة بالصناعة المدنية. وهذا التقسيم بعيد عن أرسطو، خاصّة ما

---

(1) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص368.

(2) الفارابي، إحصاء العلوم، ص54-55.

(3) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص148.

(4) الفارابي، إحصاء العلوم، مرجع سابق، ص72.

(5) الفارابي، تحصيل السعادة، ص38.

يتّصل منه بربط الشعر بالمنطق، وافتراض أنّ كتاب فن الشعر يُمثّل المبحث الثامن من مباحث المنطق الأرسطي[1]. وقد أساء هذا الربط بين الشعر والمنطق إلى مفهوم الشعر بشكل عام، ومفهوم الصورة الفنية بشكل عام.

وبذلك يكون الشعر عند الفارابي جزءًا من رؤية فلسفية مُتَشَعِّبَة، لا تُدرَك حقيقته عنده إلاّ في إطار الصناعة المدنية والصناعة المنطقية والأخلاق والسياسة وغيرها من الصناعات.

كما يمكننا القول أيضا إنّه من الصّعب الفصل بين النظر إلى تصّور الفلاسفة للشعر من زاوية إبداعه أو تأثيره أو طبيعته الخاصة وبين ذاك البناء الفلسفي.« مما يُؤَكِّدُ أنّ هؤلاء الفلاسفة لم يكونوا مجرّد نقلة أو تابعين للتراث اليوناني، وإلّا أصبح المترجمون الذين ترجموا ذلك التّراث اليوناني إلى العربية أنفسهم فلاسفة»[2] .

وعليه، وبإغفال الباحثين دراسة الرؤية الشعرية عند الفارابي داخل منظومته الفلسفية في شموليتها وتشعبها، جعلوا منه شارحًا منحازاً إلى اليونان، اطّلع على النظرية الأرسطية فانبهر بها. وكان أفضل مُوصِلٍ لأفكار أرسطو عن طبيعة العمل الشعري. أو أنّه كان مُوَزَّعًا بين أرسطو وأفلاطون، فجاء كلامه عن المحاكاة مزيجاً غامضاً من آراء

---

(1) من مؤلفات أرسطو في المنطق :

- المقولات:وقد سماه العرب باسمه اليوناني"قاطيغورياس".
- العبارة: وسماه العرب" باري أرمينياس".
- التحليلات الأولى أو القياس: وسماه العرب"أنالوطيقا الأولى" أو الأوائل.
- التحليلات الثانية أو البرهان: وسماه العرب"أنالوطيقا الثانية" أو الأواخر.
- الجدل: وقد سماه العرب"طوبيقا".
- الأغاليط: وسمي عند العرب"سوفسطيقا".

تعرف هذه الكتب الستة عند اليونان باسم أورغانون Organon ومعناه الآلة، لأنها الآلات الملازمة في كل مبحث، المستعملة، في كل علم. لأنها تتناول القواعد العقلية التي لا يستقيم دونها عمل الفكر في كل موضوع.

وقد ألحق العرب بهذه الكتب كتابين آخرين هما كتاب ريطوريقا أي الخطابة. قال عنه الفارابي:"فيه القوانين التي تمتحن بها الأقاويل الخطابية وأصناف الخطب وأقاويل الخطباء. وهل هي على مذهب الخطابة أم لا" . ترجمه إلى العربية إسحاق بن حنين ، وللفارابي شرح عليه، ومقولة له.

أمّا الكتاب الثاني بيوطيقا أي صناعة الشعر: قال عنه الفارابي : فيه القوانين التي يشير إليها الأشعار وأصناف الأقاويل الشعرية" ترجمة إسحاق بن حنين . ينظر: محمد عزيز نظمي سالم، تاريخ المنطق عند العرب، ص218.

(2) ينظر: ألفت كمال محمد عبد العزيز الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص13.

الحكيمين. ومن هنا أحسّ "عبد الرحمان بدوي" بخيبة الأمل في أن يكون العرب قد أفادوا من كتاب"فن الشعر" الأرسطي كما أفادت منه أوربا في عصر النهضة [1]. أو أنّ الفارابي كانت له أخطاءً فيما يتصل بِتَفَهُّمِ نظرية أرسطو في الشعر.

وبناء على ما سبق نستنتج أنّ الفارابي لم يكن **شارحًا أو ملخِّصًا** للنّصوص الأرسطية، بل كان قارئاً لمصادر الثّقافة اليونانية ضمن مشروعه الفلسفي العام. وإنّ كل دراسة تبحث عن تجلّيات التّأثير وتسعى في أن تحدد المواضع التي فهمها الفارابي أو أساء فهمها، لهي دراسة مشدودة إلى فكرة التّأثر والتّأثير، تُجرِّد الفارابي عن رؤيته الشمولية وتُشَوِّه وجهة نظره في مجال الإبداع.

أ- مكانة الشعر في كتب المنطق عند الفارابي:

لقد احتلّت المباحث اللغوية مكانة خاصّة في تشكيل الفكر العربي، بمختلف اتجاهاته ومعارفه وذلك انطلاقاً من ارتباط اللغة العربية بمشروع الدعوة إلى الدولة الجديدة،وما يحتويه ذلك من منافع لا يُتَوَصَّلُ إليها إلاّ باللغة العربية. والمُتأمِّل للصراع الذي كان قائماً بين التيارات الفكرية العربية لا يملك إلاّ أن يعترف بسلطة اللغة في تأسيس كل تيّار لرؤيته حول العالم. فقد كان الفقهاء والمتكلمون يعتمدون اعتماداً أساسيّاً على الخطاب اللّغوي انطلاقاً من أنّهم يجعلون النص(القرآن والسنة) مرجعاً أساسياً لهم، حتى أنّ الاجتهاد«سواء كان اجتهاد فرد أو جماعة هو دوماً اجتهاد في نصٍّ أو انطلاقاً منه أو استناداً عليه»[2]، هذا إلى جانب سلطة اللّغة التي تأخذ مشروعيتها انطلاقاً من دخول الفلاسفة في صراع مع الفقهاء والمتكلّمين حول قضايا دينية(العلم الإلهي، قدم العالم وحدوثه...إلخ).

وعليه، فإنّ أبواب الخطاب تشمل مختلف العلوم والمعارف التي شهدتها الساحة العربيّة الإسلاميّة، سواء كانت نشأته داخلية كالفقه والأصول، أو دخيلة كالفلسفة، فإنّ المنطق يُعْتَبَرُ أقرب العلوم إلى اللّغة، حتى وإن كان دخيلاً، فإنّه حتى في أصله اليوناني يجعل من المباحث اللغويّة أحد موضوعاته الأساسية، وما كتابا أرسطو(المقولات والعبارة) خير شاهد على ذلك ومن هنا كان« ترتيب العلاقة بين المنطق والنحو، بين المعقولات والألفاظ على المستوى الإبستيمولوجي...الخطوة الضرورية الأولى لتأسيس المنطق في ثقافة جعلت من النّحو منطقها الخاص، أو على الأقل لا تُعطِي كبير أهميّة للتّمييز بين قوانين

---

(1) ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص56.

(2) محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص53-54.

الألفاظ وقوانين المعقولات»[1] .

أمّا الفارابي فإنّه عرّف المنطق تعريفاً يضع هذا الأخير في عمق الإشكاليّة اللغويّة، وهو عنده يجمع بين المعقولات والألفاظ التي تَدُلُّ عليها. ذلك أنّ المنطق يهتمّ بتصحيح المعقولات في الذهن، ولكن هذه المعقولات الذهنية لا قيمة لها ما لم تُحوَّل إلى لغة، وما لم يتم تبليغها للمتلقّي بواسطة اللّغة. ومن هنا وجدنا الفارابي لا يفصل موضوعات المنطق عن الألفاظ، يقول:« وأمّا موضوعات المنطق، هي المعقولات من حيث تدلّ عليها الألفاظ، والألفاظ من حيث هي دالة على المعقولات»[2]، والمنطق حين يعطي قوانين الألفاظ« إنّما يعطي قوانين تشترك فيها ألفاظ الأمم ويأخذها من حيث هي مشتركة، ولا ينظر في شيء مما يخصّ ألفاظ أمّة ما»[3] .

ثم إنّ التداخل بين المبحث اللّغوي والمبحث المنطقي سَيَتّخِذ هاجساً مُؤَرِّقاً لدى الفارابي، هاجساً يجد تبريره في محاولة تقريب تجريدية المنطق اليوناني إلى أفق القارئ العربيّ، ويكفينا دليلاً أن نشير في هذا أنّ الفارابي وضع كتاباً خاصاً لهذا التداخل سماه" الألفاظ المستعملة في المنطق"[4] .

وبهذا نصل إلى أنّ التقارب بين المنطق واللغة بشكل عام، هو الذي حدا بالفلاسفة إلى دمج مختلف أشكال الخطاب في الدائرة المنطقية فمن جهة إذا كانت كل العلوم والمعارف التي أفرزتها الساحة العربية الإسلامية(الفقه والأصول والتفسير وعلم الكلام والتصوف...إلخ). قد جعلت من البُنَى اللغوية منطلقها لتأسيس رؤيتها للعالم، ومن جهة ثانية إذا كانت الأشكال الإبداعية الأدبية(الشعر والخطابة) لا يمكنها أن تقوم بدون اللّغة، وإذا كان المنطق من جهة ثالثة هو الذي يهتمّ بضبط الاستعمالات اللّغوية على صعيد المعقولات المنطقية، فلا يغدو هناك أيّ مانع يَمْنَعُ من أن تنتظم كلّ أشكال الخطاب اللّغوي في سلك المنطق، الذي يُقيمُه الفلاسفة رقيباً عليها.[5]

وعلى حين، نجد أنّ أرسطو في مباحثه المنطقية لا يعترف إلاّ بثلاثة أشكال خِطابية هي: البرهان والجدل والسفسطة، والتي مهّد لها بدراسته حول المقولات(قاطيغورياس) والعبارة(باري أرمينياس)، والقياس(أنالوطيقا الأولى)، فإنّنا نجد الفلاسفة يضيفون إلى هذه

---

(1) محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي ، ص425.

(2) الفارابي، إحصاء العلوم، ص33.

(3) المرجع نفسه، ص36.

(4) ينظر: عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو، ص58.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص60.

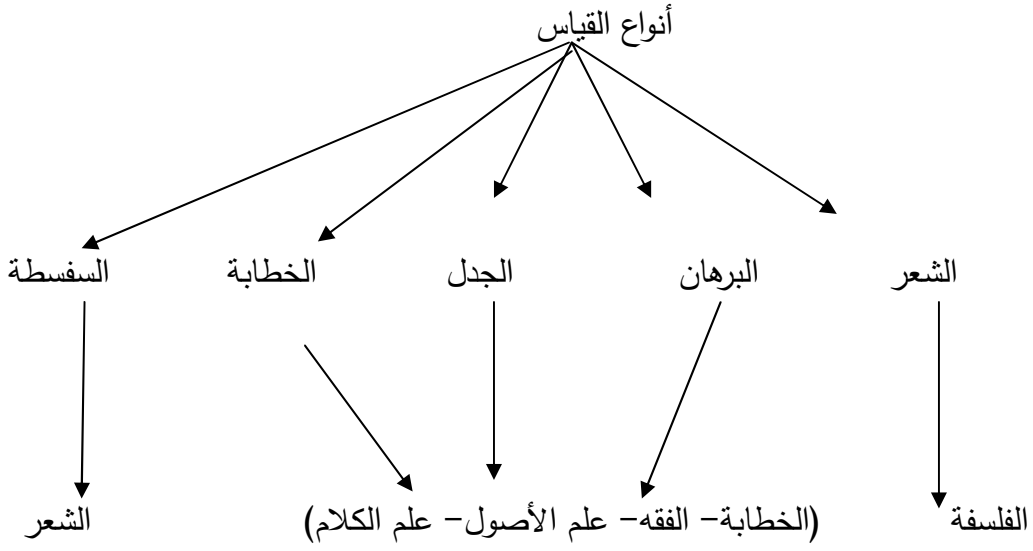
الأشكال الثلاثة شكلين خطابين تناولهما أرسطو بمنأى عن الإشكالية المنطقية وهما: الخطابة والشعر.

هكذا يحصر الفارابي أشكال الخطاب المنطقي في خمسة مراتب هي:

- البرهان: يُقدِّمُ المعرفة اليقينية عن طريق مقدّمات صادقة.
- الجدل: يُقدِّم معرفة ظنيّة، لأنّه يعتمد على مقدمات مشهورة.
- السفسطة: تُقدِّم معرفة زائفة عن طريق مقدمات مموهة من شأنها أن تُضَلِّل وتلبس وتوهم فيما ليس بحق أنّه حق.
- الخطابة: يلتمس بها الإقناع بقصد إمالة المستمع للتصديق.
- الشعر: يُقدِّم معرفة تخييلية باستخدام المثالات والمحاكيات دون تدقيق في صدق المقدمات أو كذبها[1].

إنّ هذا التقسيم يضمن لكل أشكال الخطاب أن تدخل في دائرة المنطق فالجدل والخطابة والسفسطة، هي الأشكال القياسية التي يستعملها غير الفلاسفة في لغتهم(المتكلمون والفقهاء والأصوليون والعرفانيون)، هكذا يقرّ "ابن رشد" مثلا بأنّه« كثير من الأصول التي بنت عليها الأشعرية معارفها هي سوفسطائية»[2] .

لهذا يمكن أن نبرز كيف تنتظم أشكال الخطاب في سلك المنطق انطلاقاً من التقسيم الذي أعطاه الفلاسفة على الشكل التالي:



(1) الفارابي، إحصاء العلوم، ص38–42.

(2) أبو الوليد بن رشد، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تح: محمد عمارة، دار المعارف، ط2، القاهرة، دت ، ص63.

إنّ الفارابي درس الشعر في إطار نسق فلسفي محدد، فألقى زيّ الفيلسوف ولبس زيّ الناقد برهة من الزمن. ثم إنّ الشعر وإن احتل نهاية الترتيب لفروع المنطق عند الفارابي، فإنّ له دوراً معرفياً في حياة الإنسان النفسية والأخلاقية والاجتماعية، فهو يحتلّ مرتبة في سلّم المنطق ، وإن اعتمد طبيعة تخييلية.

إنّ أهمّ القضايا التي تناولها الفارابي في رسالته قوانين صناعة الشعراء"، مفهومه للشعر، وغايته، والطبيعة التخييلية له، فتناول مفهوم المحاكاة بمعنى التشبيه، وتطرّق إلى أنماط الشعراء، والتي احتلّت النّصيب الأوفر من رسالته تلك. غير أنّ بعض القضايا مثل الملحمة والكوميديا، وردت بشكل يسير جدًّا مقارنة مع ما سبق.

ب- أنواع العلوم التي تتناول الشعر عند الفارابي:

تنقسم العلوم التي تتناول الشعر في أقسام، بعضها لإحصاء الأوزان والأسباب والأوتاد، وبعضها يتناول نهايات الأبيات، أمّا بعضها للفحص عمّا يصلح أن يستعمل في الشعر من ألفاظ، وهناك علم اسمه علم الأقاويل الشعرية وهو الذي يحدد طبيعة الأقاويل وغايتها على النحو الذي أورده أرسطو طاليس في كتابه"فن الشعر"[1].

هذا إلى جانب الأقاويل(البرهانية والجدلية والخطابية والسوفسطائية) نجد أنّ الأقاويل الشعرية [2] ما هي إلا ضرب واحد من هذه الأقاويل، والتي تتفاوت في حظوظها من الجزم والقياس. وقد قَسَّمَ الفارابي القول إلى جازم أو غير جازم،« فالجازم منه ما يكون قياساً ، ومنه ما يكون غير قياس. والقياس: منه ما هو بالقوة، ومنه ما هو بالفعل. وما هو بالقوة: إمّا أن يكون استقراء، وإمّا أن يكون تمثيلاً. والتّمثيل أكثر ما يستعمل إنّما يستعمل

---

(1) ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص205.

(2) إنّ بحث أرسطو في المحاكاة ظلّ في إطار فني، إلاّ أنّ الفارابي، غلبت نزعة الفيلسوف عليه، أثناء حديثه عنها، فأخذ يقوّم المحاكاة في الشعر باعتبارها صناعة قولية، تنتظم في خانة الأقاويل التي وضعها، من منظور تقسيمه للأقاويل بعامة. وتُنعَتُ بالوصف الذي يصدق عليها من وجهة نظره. فالأقاويل عنده إما جازمة، وإما غير جازمة، والأقاويل الجازمة إما صادقة أو كاذبة، والأقاويل الكاذبة منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبّر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكى للشيء، وهذه هي الأقاويل الشعرية" ينظر:الفارابي، رسالة في صناعة قوانين الشعراء، ص156. ثمّ إن أكثر ما يسترعي الانتباه في هذا التقسيم، أن الفارابي قد أثار نقطة لم يثرها أرسطو من قبل، وهي قياس المحاكاة، والشعر بمقياس الصدق والكذب. وتزداد هذه الفكرة جلاء عنده- الفارابي-، في تقسيمه للكلام باعتبار هذا المقياس فحسب، وفيه يشير إلى خمسة أقسام تقبلها القسمة العقلية، فالعقل يقضي، لما يصدر عن الإنسان من أقاويل، إمّا بالصدق التام، أو الكذب التام، أو غلبة الصدق على الكذب، أو العكس، بمعنى غلبة الصدق على الكذب، أو تساويهما، وتلك هي الأقسام التي لا تخلو عنها الأقاويل، باعتبار الصدق والكذب. ينظر: شفيع السيّد، فن القول، ص247.

في صناعة الشعر»[1] .

ومن ثم تتفاوت حظوظها من الصدق والكذب« فالأقاويل البرهانية صادقة بالكلّ لا محالة، والجدلية صادقة بالبعض على الأكثر، والخطبية صادقة بالمساواة، والسوفسطائية صادقة في البعض على الأقل، أمّا الأقاويل الشعرية كاذبة بالكلّ لا محالة»[2].

وعليه فإنّ قولنا أنّ الأقاويل الشعرية" كاذبة بالكلّ لا محالة، لأنّها تقوم على التخييل. ومن هنا نفهم من أين استمد "قدامة بن جعفر" القول العربي" أعذب الشعر أكذبه" بسندٍ من الفلسفة اليونانية.[3] على أنّ لفظة الكذب هنا موهمة، فهي ليست غضًّا من قيمة الشعر، وإنّما هي لتمييز الأقاويل الشعرية عما يعتمد إطلاقاً على البرهان ويكون صدقاً كلّه. ومع ذلك فإنّ الأقاويل الشعرية ترجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس(القياس) أو ما يتبعه. وأعني بقولي"ما يتبعه": الاستقراء والمثال والفراسة، وما أشبهها مما قوته قوة قياس[4].

أمّا قولنا "القول الذي يكون تمثيلاً و"التمثيل أكثر ما يستعمل إنّما يستعمل في صناعة الشعر"، ذلك أنّ الشعراء عند الفارابي هم الذين« يجوّدون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين»[5] .

فالشعر عند الفارابي إذا قياس منطقي، وقِسْمٌ من أقسام المنطق كما تعارف عليه المشاؤون. فالشعر قياس يُتَوَسَّلُ بالتخييل، أي أنّ صوره التعبيرية وخيالاته تقوم بدور التصديق. فتكون مقدّمته الأولى محاكاة أو تشكيلاً جمالياً، تترتّب عليه وظيفة التأثير في

---

(1) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص151.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) إنّ الشعر عند قد قدامة بن جعفر، مركّب من عناصر أولى مفردة: اللفظ والمعنى، القافية والوزن، ومن عناصر أخرى مركبة من هذه العناصر .وذكر أن الشعر قد يكون جيّدا أو رديئا، أو بين الأمرين، وأنه صنعة ككلّ الصناعات، كما ذكر أنّ للمعنى الجيّد، صفات كالوفاء بالغرض المقصود، أمّا الغلو، فإنه أجود المذهبين عنده، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء، قديما وحديثا. ومن هنا قيل" أعذب الشعر أكذبه"، وهو كذلك مذهب فلاسفة اليونان في الشعر على لغتهم، ويقصد بهم أرسطو صاحب أول مدرسة نقدية في التراث النقدي الأوروبي ، ثم إن الغلو عنده –قدامة – يعد من باب الخروج عن الموجود والدخول في باب المعدوم. ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح، عبد المنعم خفاجي، ص6.

(4) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص151.

(5) المرجع نفسه، ص156.(السلجسة: استعمال السولوجسموس أي القياس. والمسلجس: المستعمل للقياس).

المتلقِّي. ولمّا كان الشاعر يهدف إلى« إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»[1] . فإنّ الشعر قياس منطقي صادر عن المتخيلة يتناول تلك الموجودات في ارتباطها بالإنسان،ويحاول أن يقرّب الحقائق بوسائل تخييلية إلى كافة الناس. فجوهر الشعر هو تشكيل عالم الشاعر تشكيلا يؤدِّي وظيفة التصديق البرهاني في المنطق. و« التّخييل ها هنا مثل العلم في البرهان، والظنِّ في الجدل والإقناع في الخطابة. فإنّ أفعال الإنسان كثيراً ما تتبع تخيُّلاته»[2] . ولهذا من الخطأ الفادح أن نجعل كلمة " كذب" تهويناً من شأن الشعر.

تبيّن لنا مما سبق أنّ الشعر يقوم على التخييل في تقديم الأفكار المجردة بشكل حِسيٍّ إلى أذهان الجمهور. فالشعر شكل من أشكال الإدراك ووسيلة معرفية تقوم على محاكاة المراد.« فالقول الشعري تشكيل لغوي مُؤلَّف من مُخَيِّلات تسمّى قضايا شعرية»[3] .

4- الطبيعة التخييلية للشعر عند الفارابي:

لقد حاول النّقاد تعريف الشعر قبل الفارابي، فاختلفوا باختلاف طبيعة العمل الشعريّ، فهو« شيء يقع في النفس عند المُمَيِّز ويعرفه النّاقد عند المعاينة»[4]. وهو«صناعة وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير»[5] ، وليس كلّ من عقد وزناً بقافية قال شعراً، وإنّما الشعر« أبعد مراماً، وأعزّ انتظاماً»[6]. وما أكثر ما ذهب الناس في تحديد مفهوم الشعر واختلفت بهم السبل!.

أمّا عند الفارابي، فإنّ الظاهرة الشعرية عنده ترتبط في وجودها باللّغة، وفي ماهيتها بالمنطق، وفي وظيفتها بالمجتمع. يقول في تعريف الشعر إنّه« يصير أكمل وأفضل في ألفاظ: إمّا غريبة وإمّا مشهورة، وبأن تكون المعاني المفهومة عن ألفاظها أموراً تحاكي الأمور التي فيها القول، وأن تكون بإيقاع، وأن تكون مقسومة الأجزاء»[7]. فالشعر إذن يقوم على ألفاظ شعرية ومحاكاة وإيقاع ووزن.

أمّا في كتابه"إحصاء العلوم"، فإنّه جعل الشعر أقساماً ثلاثة:« إحصاء الأوزان المستعملة في أشعاره، (الوزن)، النظر في نهاية الأبيات في وزن ووزن، (القافية)، يفحص

---

(1) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ص158.

(2) الفارابي، جوامع الشعر، ضمن : ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص174.

(3) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص373.

(4) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص5.

(5) الجاحظ، الحيوان، ج3، ص132.

(6) المرزباني، الموشح، ص547.

(7) الفارابي، جوامع الشعر، ضمن : ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، مرجع سابق، ص171.

عما يصلح أن يستعمل في الأشعار من الألفاظ(اللفظ الشعري)»[1].

ولمّا كان الشعر قياساً منطقياً يقوم على التخييل، فإنّه يتميّز عن الأقاويل المنطقية بالمحاكاة. وإذا كان أرسطو يجعل المحاكاة تشكيلاً للواقع يكشف ما ينقص الطبيعة والواقع المادي، فإنّ الفارابي يجعل المحاكاة مرادفة للتّخييل والتّخيل دون أن تتناقض التعريفات، ذلك أنّ المصطلحات الثلاثة مجرّد مسميّات لزوايا متعددة ننظر من خلالها إلى جوهر الشعر. المهمّ أن يتضمّن التّعريف الإشارة إلى الخصائص النوعيّة العامة والخصائص النوعية الذاتية أو الخاصة وبذلك يكون التعريف جامعا مانعا فيما يقال ولذلك لا نجد تناقضا بين تعريف الفارابي الذي ينصّ على أنّ الأقاويل الشعرية عنده أقوال محاكية من شأنها أن« تُؤلَّف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول، فإنّ محاكاة الأمور قد تكون بفعل، وقد تكون بقول»[2]. أو أنّها هي« التي توقع في ذهن السامعين للمحاكي للشيء»[3]. أو هي التي« تُؤلَّف من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة خيالاً ما أو شيء أفضل أو أحسن وذلك إمّا جمالاً أو قبحاً أو جلالة أو هواناً أو غير ذلك مما يشاكل هذه»[4]. وبين تعريفه الآخر الذي يقول فيه« قوام الشعر وجوهره عند القدماء أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطبق بها في أزمنة متساوية...وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التي تكون بها المحاكاة وأصغرها هو الوزن»[5].

فالفارق بين التعاريف السابقة، أنّ الأولى منها تركّز على الأثر الذي يحدثه الشعر في المتلقي باعتباره تخييلا. بينما التعريف الثّاني يركّز على العلّة التي تحدث هذا الأثر وهي المحاكاة، وبالتالي يركز على خصائصها الشكلية وهي الوزن. أي أنّ الأمر مجرد اختلاف في زوايا التعريف فحسب، بلا تناقض في إدراك الشيء نفسه.

وبما أنّ أفعال الإنسان كثيراً ما تتبع تخيلاته، مثلما أنّها كثيراً ما تتبع ظنّه و علمه، صارت الأقاويل الشعرية تستعمل في« مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء باستفزازه إليه واستدراجه نحوه، فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه بالتخييل المستدرج لا روية له ترشده، وإمّا أن يكون إنساناً له رويّة في الذي يلتمس منه، ولا يؤمن إذا روَّى فيه أن يمتنع،فيعاجل بالأقاويل الشعرية لتسبق بالتخييل رويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل...إلخ»[6].

---

(1) ينظر :الفارابي، إحصاء العلوم، ص24-25.

(2) الفارابي، جوامع الشعر، ص173.

(3) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص150.

(4) الفارابي، إحصاء العلوم، مرجع سابق، ص42.

(5) الفارابي، جوامع الشعر، ص172-173.

(6) الفارابي، إحصاء العلوم، مرجع سابق، ص43.

فغاية المحاكاة أو التخييل إذا هي الإثارة والتحفيز والاستفزاز إلى الفعل.

والفارابي في استخدامه لمصطلحي"المحاكاة والتخييل"، فإنّه في ذلك ينحو إلى ربط المحاكاة بمجال التشكيل ويلحّ في سياقات متعدّدة على المقابلة بين الشيء في أصله الوجودي وبين ما يستحيل إليه محاكاة دون تناسي الشقّ الغائي المترتّب على خاصية التّخييل الشعري، وعليه، فإنّ الفارابي أكّد على عنصر التشبيه والاستعارة في المحاكاة التي ربطها بالنحت والتّصوير وأقصى الموسيقى والرقص، فالشعر إذا يقوم على المحاكاة، وهو في ذلك يشبه الرسم(صناعة التزويق) وليس من اختلاف بينهما إلاّ في مادة الصناعة، ولكنّهما متّفقان في صورتها وأفعالها وأغراضها، يقول:« وذلك أنّ موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ...إلاّ أنّ فعليهما جميعاً التشبيه(التمثيل) وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»[1].

وبالقدر الذي تحتلّ فيه "المحاكيات" في هذا المقام معنى التخييل، يتعادل التشبيه مع المحاكاة في جذر معنوي واحد يُزَادُ به الصياغة الفنيّة للموضوعات الشعرية والفنيّة، في حين يشير–الفارابي– في مقام يتعقّب فيه نشأة"صناعة الشعر" إلى ما يسميه:« مثالات

(1) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص157–158. إن النحت محاكاة تتم بالفعل، والشعر محاكاة تتم بالقول. ظاهر هنا أن الفارابي، إنما يقرن الشعر بالنحت، ويلوح أنه كان مولعا بمقارنة الشعر بالفنون ا لأخرى ما دامت المحاكاة هي جوهر الفنون جميعا، بيد أننا نراه مع ذلك يقارن الشعر بالنحت والرسم، وغفل الموسيقى على الرغم من أنه كان بصيرا في الموسيقى، نظرا وعملا ، وعلى الرغم من أرسطو قد ذكرها ضمن فنون المحاكاة، يقول:« الملحمة والمأساة،بل والملهاة والديثرومبوس، وجل صناعة العزف بالناي والقيتارة، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، ولكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكى إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أسلوب متمايز». ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص3–4. والتي أوردها متّى في ترجمته على نحو واضح:" وكما أن النّاس قد يشبهون بألوان وأشكال كثيرة أو يحاكون ذلك من حيث أن بعضهم يشبه بالصناعات ويحاكيها، وبعضهم بالعادات، وبعض أخر منهم بالأصوات : كذلك الصناعات التي وضعنا، جميعها تأتي بالتشبيه والحكاية وباللحن والقول والنظم، وذلك يكون:إمّا على الانفراد، وإما على جهة الاختلاط، مثال ذلك: أوليطيقي وصناعة العيدان، فإنهما يستعملان اللحن، والتأليف فقط، وإن كان توجد صناعات أخر هي في قوتها مثل هاتين: مثال ذلك صناعة الصّفر تستعمل اللحن الواحد بعينه من غير تأليف، وصناعة أداة الرقص أيضا، وذلك أن هاتين باللحون المتشكلة تشبّه بالعادات والانفعالات أيضا وبالأعمال أيضا وتحاكيها". ينظر: أرسطو، فن الشعر، نقل متّى بن يونس، ص86.

المعاني وخيالاتها»[1].

لا يمكن هنا أن نعزو هذا الارتباط بالتّصوير والنحت إلى عدم معرفة الفارابي بما تحاكيه الموسيقى، فهو صاحب كتاب الموسيقى الكبير، لكن استراتيجية القراءة قد اختلفت، وأنّه لم يكن يرى قطيعة بين الحكيمين*، بل حاول التوفيق بينهما [2] . فقد لاحظ أنّ الموسيقى تحاكي المشاعر الإنسانية وهذا لا ينطبق على الشعر العربي الذي يسعى إلى محاكاة الذوات، وقد ذهب" والتر كاوفمان" إلى أنّ الموسيقى هي أبعد الفنون عن تقليد الواقع ومحاكاته، لأنّها تتضمّن قدرا كبيرا من الإيهام والتظاهر أكثر من أيّ فن آخر[3] ولا شك أنّ الفارابي هنا يعكس رؤية أفلاطون إلى المحاكاة، حيث يرى أنّ الشاعر مثل المصوِّر في ملاحظة مظاهر الأشياء، أمّا أرسطو فيذهب إلى أنّه كالموسيقار في ملاحظة معاني النفوس، وكالراقص في ملاحظة الأفعال، ولكن التوفيق الذي قام به الفارابي بين أفلاطون وأرسطو خَوَّلَ له أن يلبس المحاكاة الأرسطية حُلَلاً أفلاطونية حتى تتلاءم مع طبيعة الشعر العربي[4] .

فالشعر إذن عند الفارابي محاكاة وتخييل، وأنّ القول الشعري هو التمثيل أي أنّ المخيلة تعيد تركيب المحسوسات، وتستعيد صورها. إذ هناك ثلاثة مستويات للإدراك الإنساني يقدّمها كلّ من الحسّ والتّخييل والعقل.« فالأشياء تكون معلومة بالحس وبالعقل وبالمتخيّلة التي هي متوسطة بينهما»[5] .

والمتخيّلة تنتج "أقاويل كاذبة" فلا يوثق بها، ولا تقدّم المعرفة الحقّ، وإنّما تحاكي الأشياء بمثالاتها وأضدادها، فهي« تقع في أدنى درجات السلم المنطقي، نظراً لقصورها المعرفي وارتباطها بالغرائز والانفعالات للسلوك الإنساني عامة. فمهمّتها تنحصر في ابتكار تشكيلات جمالية مؤثِّرة لحقائق توصّل إليها العقل بالفعل»[6] . وما دام الشعر يعتمد على المحاكاة، فإنّها جوهر الشعر، مهمّتها تشبيه الأشياء وتمثيلها في أذهان الناس، تحاول أن ترسم صورة للعلاقة بين الفن والواقع عن طريق اللغة الشعرية. وهي –المحاكاة– عند

---

(1) الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص29.

* يقصد بالحكيمين هنا، أفلاطون وأرسطو، وقد ألّف الفارابي عنهما كتابا تحت عنوان "الجمع بين رأيي الحكيمين".

(2) ينظر: محمد العمري، البلاغة العربية. أصولها وامتداداتها، ص253–254.

(3) ينظر: والتر كاوفمان، التراجيديا والفلسفة، تر: كامل يوسف حسين، ص62.

(4) ينظر: عبد الرحيم الوهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص136.

(5) ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص54.

(6) المرجع نفسه، ص70.

الفارابي قسمان: محاكاة بالفعل، ومحاكاة بالقول. وهذه الأخيرة هي الأقاويل الشعرية التي«تؤلّف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول»[1].

والمحاكاة الشعرية هي أن يُؤلِّف الشاعر« القول الذي يصنعه، أو يخاطب به، من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول. وهو أن يجعل القول دالاً على أمورٍ تحاكي ذلك الشيء. ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء: إمّا تخييله في نفسه وإمّا تخييله من شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيّل الشيء نفسه وضرب يخيّل وجود الشيء في آخر[2] .

وحسب ألفت الروبي فإنّ الفارابي:« انفرد دون الفلاسفة بالحديث عن طريقتين للمحاكاة في الشعر، فهناك المحاكاة...بلا واسطة، وهو ما يمكن أن نسمّيه بالمحاكاة المباشرة ...وهناك المحاكاة...بواسطة، وهو ما يمكن أن نسمّيه بالمحاكاة غير المباشرة»[3].

من هنا نجد أنّ المحاكاة تشمل عملية التّأليف الشعري كلّها، وهي تُعنَى بالتّفاعل مع الواقع عن طريق التّمثيل والكناية والرمز والإيحاء والتّخييل. وقد كان للفارابي رؤية خاصة للعملية الشعرية وهو يربط المحاكاة بالتخييل.

وأغلب الظنِّ أنّ الفارابي، هو واضع كلمة التخييل، حسب ما ذهب إليه "شكري عياد". ثمّ إنْ كان المعلّم الثّاني قد اقتبس المحاكاة من أرسطو، فإنّه قد اجتهد في إخراج هذا المفهوم، لأنّ التّخييل في الشعر لم يرد عند المعلّم الأوّل في كتابه فن الشعر، يقول "سعد مصلوح" مؤكِّدا هذه الحقيقة:« أمّا التّخييل في الشعر فأمر لم يتعرّض له أرسطو في كلامه على فن الشعر»[4]. ذلك أنّ كتاب فن الشعر لأرسطو– إذا استثنينا إشارته لنوع من الخيال الشعري وهو حريّة الشاعر في ترتيب الأحداث على أساس من الضرورة والاحتمال– يعدُّ خاليا خلوًّا تامًّا من الكلام عن الخيال ودوره في الفن الشعري. وإنّما جاء علاجه للتخييل في كتابه "النفس".

ثم إنّ المحاكاة وإن كانت أرسطية المصدر فإنّ الفارابي أبدع في تطبيقها وصبغها

---

(1) الفارابي، جوامع الشعر، ص173.

(2) المرجع نفسه، ص174.

(3) ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مرجع سابق، ص99.

(4) سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص100. ينسب ابن رشد في تلخيصه لكتاب فن الشعر، القول بالتخييل إلى أرسطو وهو قول لا يعتد به، لابن رشد. وهو على سبيل المثال يستشهد في عرض آراء أرسطو بأبيات من الشعر العربي دون أن ينص على اقتحامه بآرائه آراء أرسطو.(ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص202–203).

بطابع جهوده الخاصة. ثمّ حتى وإن أخذ « مقولة" الفن محاكاة" التي سادت في التفكير القديم عند اليونان، فإنّه لم يخضع لأفكار أرسطو ولو قيل عنه إنّه كان بصدد شرحها»[1] .

والحقيقة أنّ الفارابي وابن سينا أيضا قد قاما بتعريف المحاكاة وهو ما لا نجده عند أرسطو، تقول ألفت الروبي:« وممّا يستوقف الباحث أنّ كلا من الفارابي وابن سينا حرص على أن يقدّم تعريفا يحدِّد فيه فَهْمَه للمحاكاة في الوقت الذي لا يقدِّم فيه أرسطو في أيّ موضع من كتابه"فن الشعر" تعريفا ما للمحاكاة»[2].

وهكذا، نصل إلى أنّ الفارابي لم يكن مجرّد شارح أو ناقل لكلام أرسطو، بل عمل على توظيف شخصيته لحظة قراءة ذلك التّراث.

ومن هنا ألفينا الفارابي قد أتى بإضافات في مجال التلقّي، والتي تنمّ عن إدراك واسع وبعيد من هذا الفيلسوف لأثر الشعر في النفوس واضطلاعه بوظيفة جليّة لدى المتلقين. وقد قال عنه جابر عصفور:« هو الذي أقام نظرية على أساس سيكولوجي واضح،يضع في تقديره الدور الهام الذي يقوم به التخيل، ولقد مهّد الفارابي بذلك الطريق لمن تلاه من الفلاسفة أمثال مسكويه وابن سينا وابن رشد، وأوضح لهم الصّلة بين الشعر والتخيل»[3].

وعليه، فإنّ الفارابي هو صاحب مصطلح التخييل، وإن كان لاحقوه من الفلاسفة هم من طوّر هذا المفهوم.

أمّا أرسطو فإنّه في المشهد التراجيدي يربط المحاكاة "بالفعل الإنساني"، أي بتشخيص الموقف على خشبة المسرح، على أساس أنّ محاكاة ذلك الموقف هي جوهر العملية الإبداعية. ألم يقل: إنّ« المحاكاة التراجيدية يقوم بها أناس يفعلون... ويجب أن يأتي عنصر المرئيات المسرحية في المقام الأول»[4] ، ويقول في موضع آخر« التراجيديا محاكاة لفعل جاد..» [5] ،و« الذين يقومون بالمحاكاة يحاكون أناساً يفعلون...والذين يقومون بالمحاكاة يعرضون: إمّا أناساً أسمى مما نعهدهم أو أسوأ أو كما هم في المستوى العام» [6] ،وسوفوكليس شأن أرستوفانيس« كلاهما يحاكي أشخاصاً يقومون بأداء

---

(1) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص375.

(2) ألفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص76-77.

(3) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص27.

(4) أرسطو طاليس، فن الشعر، تح: ابراهيم حمادة، ص95.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6) المرجع نفسه ، ص67.

أفعال»[1]،ولمّا كان موضوع كتاب "فن الشعر" هو التراجيديا، فإنّ أرسطو ينتهي إلى القول:«إنّ التراجيديا هي أساساً محاكاة لفعل، وإذا كانت تحاكي الأشخاص ، فلأنّها تحاكي الفعل أساساً»[2].

لم تكن **المحاكاة** عند الفارابي حركة ماديّة تُشخِّص موقفاً محسوساً مؤثِّراً(أي ما تحفل به بيئته الاجتماعية أو خلوته التأمليّة بين الرياض)، بل إنّ المحاكاة عنده تشمل الموجودات التي يمكن أن تقع بها علم إنسان. فالشاعر عنده يتناول الموجودات كلّها في ارتباطها بالإنسان لأنّ غايته« إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»[3]. ثم إنّ المحاكاة لا تُفهَم عند الفارابي إلاّ داخل الإطار العام لفلسفته. والمتخيِّلة عنده تحتلّ المنزلة الوسطى بين القوّة الحاسة والقوّة العاقلة، وهي خادمة ورافدة للأخيرة، ولها قدرة على محاكاة الحقائق الكليّة عن طريق التّخييل، مستعينة بالصور الحسيّة.

لذا يرى أحد المستشرقين أنّ الرابطة التي أقامها الفارابي بين المحاكاة من جهة، والمتخيّلة وعملها من جهة أخرى، لا وجود لها في المأثورات اليونانية القديمة، لكنّها قد تتصل ببعض وشائج الفكر الأفلاطوني المتطوّر عن الأفلاطونية المحدثة [4] .

إنّ القوة المتخيلة جزء من أجزاء النفس الإنسانية وقواها، يقول عنها الفارابي إنّها«تحفظ المحسوسات بعد غيبتها عن الحس. وهي بالطبع حاكمة على المحسوسات ومتحكِّمة عليها، وذلك لأنّ تفرد بعضها عن بعض، وتركب بعضها إلى بعض، تركيبات مختلفة، يتّفق في بعضها أن تكون موافقة لما حس، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس»[5] .

وإنّ المحاكاة عند الفارابي لا تقتصر على الأشياء وإنّما تتجاوزها إلى الأفكار، بل إنّ محاكاة الأفكار أوّلا بالتّصور الحسي من محاكاة الأشياء التي هي محسوسة أصلا، ومن ثمّ جعل الفارابي المحاكاة البعيدة الغامضة أفضل منها المحاكاة القريبة الواضحة. و« كثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتمّ وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحقّ بالمحاكاة وأدخل في الصناعة وأجرى على

---

(1) أرسطو طاليس، فن الشعر، تح: ابراهيم حمادة، ، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص98.

(3) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص158.

(4) ينظر: عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص376.

(5) علي وافي عبد الواحد، المدينة الفاضلة للفارابي، ص89.

مذهبها»[1] .

فالفارابي إذا أدرك عمق الإيحاء في المحاكاة، وجعلها جوهر الشعر، وجعل فضل هذا الأخير يرجع إليها، لا إلى الوزن. فإذا كان الشعر يقوم على عنصرين جوهريين هما المحاكاة والوزن، فإنّ« أعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرهما الوزن»[2] . ولكن هذا لا يعني أنّ الفارابي يمنح الدور الذي يقوم به الوزن الشعري نفس القدر من الأهمية التي يمنحها للمحاكاة أو التخييل. إنّ الوزن عنده يظلّ مجرّد عنصر مساعد، يعاون المحاكاة على تحقيق غايتها بشكل أفضل. بل إنّه يرى أنّ القول المحاكي يمكن أن يتّصف بالشاعرية، حتى لو خلا من إطار الوزن. يقول: « والقول إذا كان مؤلّفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع، فليس يعدّ شعراً، ولكن يُقَال هو قول شعري»[3] .

ويعني الفارابي بذلك، الفصل الحاسم بين محض النظم أو القدرة على رصف كلمات موزونة مقفّاة وبين الشعر نفسه كنشاط تخيّلي من الطّراز الأوّل. فالوزن إذا شرط ضروري للشعر ولكن لا يرقى إلى مستوى المحاكاة. ولقد شاع بين الناس تقديم الوزن، «حتّى لم يعد بعض الشعراء يبالون أن يكون الشعر مؤلّفاً مما يحاكي الشيء».[4] وكأنّ الفارابي هنا يومئ إلى فقدان فكرة "المحاكاة" عند شعراء العرب وجماهير المثقّفين عندهم. ويزيد بأنّ العرب اهتمّوا بنهايات الأبيات أكثر من اهتمام الأمم الأخرى التي عرفت أشعارها،وهم« يرون أنّ الشعر يصير أكمل وأفضل بألفاظ محدّدة تقع في النهايات»[5] . ولكن هذا الشّرط غير موجود عند القدماء.

وعلى أساس الوزن ينقسم الشعر إلى أنواع، مثلما ينقسم على أساس المعاني، وقد اختار العرب القسمة الموضوعية حين ميّزوا الأهاجي والمدائح والمفاخرات والألغاز والمضحكات والغزليات والوصفيات، ولم يجعلوا لكلّ موضوع وزناً خاصًّا به، وكذالك فعلت أكثر الأمم ما عدا اليونانيين « فإنّهم جعلوا لكلّ نوع من أنواع الشعر نوعاً من الوزن، فأوزان المدائح غير أوزان الأهاجي وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكذالك سائرها»[6].

---

(1) الفارابي، جوامع الشعر، ص175.

(2) المرجع نفسه، ص173.

(3) المرجع نفسه، ص172.

(4) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص207.

(5) المرجع نفسه، ص208.

(6) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص152.

ولهذا كان لكلّ من الطراغوذيا والقوموذيا والديثرامبي وسائر الأنواع الشعرية * موضوع خاص ووزن خاص. سنقتصر تعريفنا على بعض منها فقط [1].« أمّا طراغوذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه، يذكر فيه الخبر أو الأمور المحمودة المحروص عليها ويمدح بها مدبرو المدن، وكان الموسيقاريون يُغَنُّون بها بين يدي الملوك، فإذا مات الملك زادوا في أجزائها نغمات أخرى وناحوا بها على أولئك الملوك»[2] ..وأمّا« قوموذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الشرور وأهاجي الناس وأخلاقهم المذمومة وسيرهم الغير المرضية. وربّما زادوا في أجزائه نغمات وذكروا فيها الأخلاق المذمومة التي يشترك فيها الناس والبهائم والصّور المشتركة القبيحة أيضاً»[3]. وأمّا ديثرمبي فهو « نوع من الشعر له وزن ضِعْفُ وزن طراغوذيا ، يذكر فيه الخير والأخلاق الكلية المحمودة والفضائل الإنسانية، ولا يُقصَد به مدح ملك معلوم ولا إنسانٍ معلوم، لكن تُذكَر فيه الخيرات الكليّة»[4] فهذه هي إذا أصناف أشعار اليونانيين ومعانيها كما أوردها الفارابي.

والملاحظ على تعريف الفارابي "لطراغوذيا" و"قوموذيا" أنّ فيه شيئا يسيرا من حديث أرسطو وأكثره يدلّ على اختلاط المفاهيم في ذهن الفارابي، فقوله في الطراغوذيا إنّه نوع من الشعر له وزن معلوم، كلام صحيح، أمّا قوله" يلتذّ به كل من سمعه من الناس أو تلاه" فإنّه ينظر إلى قول أرسطو في المأساة« إذ ليس لنا أن نتطلّب في المأساة كلّ نوع من اللّذة ولكن لنا أن نتطلّب فيها كل لذّة واقعة في نطاق الفن التراجيدي»[5] .وأمّا إشارته إلى اللذة عن طريق التلاوة فقد ذكره أرسطو في قوله:« وبأنّ المأساة قادرة على أن تبلغ غايتها دون حركة أو تمثيل...فنحن نستطيع أن نحكم على الرواية ونتبيّن خصائصها بالقراءة»[6] ، وقوله: "

---

* إنّ الفارابي قد اقتصر على ثلاثة عشر نوعاً من أشعار اليونانيين.والتي عدّها الحكيم في أقاويله في صناعة الشعر. وهي: طراغوذيا، ديثرمبي، وقوموذيا، وإيامبو، ودراماطا، وأيني، وديقرامي، وساطوري، وفيوموتا، وأفيقي، وريطوري، وايفيجاناساوس، وأقوستقي. (الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 153- 154 -155).

(1) لمعرفة تعريف الأنواع الشعرية عند الفارابي، ينظر: الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص154 -155.

(2) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ص153.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص56.

(6) المرجع نفسه، ص109.

يذكر فيه الخير والأمور المحمودة" فإنّه ترجمة لفكرة أرسطوطاليس عن أنّ« الشخصية يجب أن تكون خيِّرة »[1]، وأمّا قوله "يمدح بها مدبِّرو المدن" فهو ينظر إلى نشأة المأساة على شكل مدائح وترانيم إلهية. وأمّا قوله"غناء الموسيقاريين بها بين يدي الملوك" فلعلّ ذلك إشارة إلى الجوق. وبهذا يتّضح لنا أنّ الفارابي لم يخطئ الفهم ولكن قصّر به التصوّر عن الطبيعة الدقيقة للمأساة.[2]

وهكذا نستخلص في ضوء ما ذكر، أنّ الفارابي كان خير ممهِّد للحديث عن أهمية التخييل في الشعر، وقد قدّم أطيب العون لمن جاء بعده ليطوِّر هذا المفهوم، فقد « أوضح لهم الصّلة بين الشعر والتخيّل وكان بفعله ذلك يثري الدراسة النقديّة عند العرب...ثم بدأت كلمة التّخييل ومشتقاتها تدخل في دائرة المصطلح النّقدي والبلاغيّ، تقترب منه على استحياء في النصف الثاني من القرن السادس، حتّى يصل إلى أقصى درجات القوة والوضوح عند حازم القرطاجني في القرن السابع»[3].

من هنا أحسّ حازم أن مهمته ليست باليسيرة فهي ذات بعدين كبيرين، يتصّل الأوّل منها بالإصلاح حيث الأزمنة كشفت تدهورا شاملا لأوضاع الشعر ونقده وتلقيه، أمّا البعد الثّاني فهو إتمام إنجاز أرسطو الذي لم يقدّم على إكماله لا المعلّم الثّاني ولا الشيخ الرّئيس، يقول علال الغازي في هذا الصدد:« واستمرّت أصول الفارابي في فهم التخييل وتوظيفه في الشعر داخل شبكة المؤلفات التي أبدعها ابن سينا وابن رشد، إلى أن عرفت منعطفها النظري الخطير في منهاج حازم»[4].

وبناء على ما سلف، فإلى حازم يعود الفضل في إبراز واستعمال مصطلح التّخييل* داخل نقد الشعر واتّخاذه مقوّما حاسما للشعر.

---

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة ، ص61.

(2) ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص213.

(3) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص27.

(4) علال الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، –المغرب، 1999، ص573.

* لقد انتهت مقولة المحاكاة والتخييل إلى حازم القرطاجني فاستثمرها أحسن استثمار، ثم نتج له من توظيف أصول الفلاسفة وطروحات بعض النقاد المنظرين كقدامة بن جعفر، أشمل محاولة نقدية تراثية، ورغم أنّه وصل بفكرة الفلاسفة إلى مدى بعيد في البناء والتفصيل فإنّ آراءه تظل محكومة بمنطلقاتهم وبالخصوص تجربة ابن رشد في محاولة التوليف بين الأصول النظرية والنصوص الشعرية، ونمثل لرأي حازم في الشعر بهذا التعريف الذي يتماثل تماما مع تعريفات الفلاسفة، يقول:« الشعر كلام مخيّل موزون، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة=

- **التّخييل محاكاة وتشبيه:**

إذا كان عمل المتخيلة هو استعادة صور المحسوسات، فإنّ العملية التّخييلية تُعيد تركيب تلك الصور أي أنّها لا تُبقيها على حسيتها، بل تعيد تشكيلها من« تركيبات مختلفة يتّفق في بعضها أن تكون موافقة لما حس وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس»[1] .

فالشعر نشاط إبداعي يقوم على التّخييل. والشاعر لا يعيد صور المحسوسات كما هي، ولكنّه يشكّلها داخل صور بيانية ومثالات. والتّخييل عند الفارابي ضربان:« ضرب يخيّل الشيء نفسه، وضرب وجود الشيء في شيء آخر»[2] . فهو يقسّم المحاكاة قسمين: محاكاة مباشرة، ومحاكاة غير مباشرة. فالإنسان« ربّما عمل ما يحاكي به نفسه...عمل تمثالاً يحاكي زيداً، وربّما عمل مع ذلك شيئا يحاكي ما يحاكيه...عمل مرآة يرى فيها تمثال زيد»[3] . معناه أن صورة التمثال في المرآة محاكاة لمحاكاة، وهذا فيه بعد عن حقيقة زيد برتبتين.

ويقارن الفارابي بين "أتمّ محاكاة" و"أنقص محاكاة" أو بين المحاكاة التي تنتج الشعر والمحاكاة الزائفة والتي لا تنتج الشعر، ويدعو هذه الأخيرة بالمغلطة. وفي ضوء هذا التّمييز أيضا، يميِّز بين الشاعر المحاكي والشاعر المغلط. ويسوق هذا لتمييز في كلام دقيق ومميز«أنّ غرض المغلط غير غرض المحاكي، إذ المغلّط هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أنّ الموجود غير موجود. فأمّا المحاكي لشيء فليس يوهم النقيض، لكنّ الشبيه»[4].

فالفارابي إذن يرى أن طرق الشعر تكمن في أنّ السامع يتوسط للتّخييل الجيد أو السيئ.كما أنّه يفرّق بين الإيهام الذي تعتمد عليه المغالطة السوفسطائية والإيهام بشبيه الشيء الذي تقوم عليه المحاكاة الشعرية. فالإيهام الذي تقوم عليه المغالطة السوفسطائية يخرج عن دائرة الإيهام في الفنّ عموما وفي فن الشعر بصفة خاصة، ذلك أنّ الخيال الشعري الذي يتجسد في المحاكاة لا يعنيه أن يفيد أن الشيء حقيقي أو غير حقيقي، وإنّما يعنيه أن يحقّق تأثيرا ما "التخييل" عن طريق تقديم الشّبيه أو المثيل. في حين تعني المغالطة

=كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها–بما هي شعر– غير التخييل». ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص67–71.

(1) علي وافي عبد الواحد، المدينة الفاضلة للفارابي، ص89.

(2) الفارابي، جوامع الشعر، ص174.

(3) المرجع نفسه، ص175.

(4) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص150.

السوفسطائية بأن تثبت شيئا ما على أنّه الحقيقة ولو كان مناقضا للحقيقة [1].

وهكذا نجد أنّ الفارابي يُمثِّل للمحاكاة في الفن الشعري بالصورة التي تشاهد في المرآة أو ما يشبه المرآة من الأجسام المصقولة، وتمثيله للمحاكاة على هذه الصورة يدلّ على مفهومه للمحاكاة من حيث أنّها تدلّ على علاقة العمل الأدبي بالواقع. كما يدلّ أيضا على أنّ المحاكاة عنده تعني المشابهة أو المماثلة ولا تعني المطابقة[2].

وهكذا نجد أنّ رؤية الفارابي حول الشاعر المحاكي الذي يشبه الأشياء بعضها ببعض، والمغلّط الذي يذكر الشيء ونقيضه، هي رؤية في ضوء معطيات النقد العربي القديم، وجدناه يميل إلى نظرية عمود الشعر التي يعتدّ أصحابها التّشبيه أو المحاكاة القائمة على الوضوح، ويبتعدون عن استعمال الاستعارات الغامضة أو الإحالات غير المقبولة في بنية الخطاب الشعري[3]. غير أنّ فهم الفارابي للمحاكاة على أنّها تشبيه قد لا يخرج عن طبيعة الخطاب الشعري العربي الذي لم توظّف فيه المحاكاة كما حددّها أرسطو ولم ينظر إليها في إطارها الفلسفي والجمالي في الفلسفة اليونانية.

وعليه نخلص إلى أنّ حديث **الفارابي** عن المحاكاة وأهميّتها طرف قليل من آراء أرسطو، ولكن بعضه خاطئ أو محرّف، فقوله« ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عن التّخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشّيء الذي يشبه ما نعاف فإنّه من ساعتنا يُخَيَّلُ علينا في ذلك الشيء أنّه مما يعاف، فتنفر أنفسنا منه فنتجنبه»[4]. هو تحريف لقول أرسطو:« والناس يجدون لذّة في المحاكاة، وتُؤيّد التجربة صدق هذه المسألة. فقد تقع أعيننا على أشياء يؤلمنا أن نراها كجثث الموتى وأشكال أحط الحيوانات وأشدّها إثارة للتقزّز، ومع ذلك فنحن نسرّ حين نراها محكية حكاية صادقة في الفن

---

(1) ينظر: ألفت كمال محمد عبد العزيز الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص75.

(2) لا ريب أن تمثيل الفارابي لإيهام الحقيقة بما يعرض في المرآة من صورة الشيء ، يذكرنا بما افترضه "أفلاطون" من أن الشاعر يشبه في محاكاته من راح يلهو بمرآة، ويجلو فيها صور الأشياء، وبما أنّ صورة الشيء في المرآة ليست هي حقيقة الشيء، فالشعر أيضا أقوال تخيل الحقيقة ولكنها ليست الحقيقة. ينظر: أفلاطون، الجمهورية، ص 264. كما لاحظ إحسان عباس أنّ هذا لا يعني الغض من قيمة الشعر، وإنّما يعني تمييزه عن القول البرهاني. ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص217-218.

(3) ينظر: محمد عمور، مفهوم الأدبية عند حازم القرطاجني في منظور النقد الأسلوبي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة، جامعة الجزائر:2، 2010-2011، ص26-27.

(4) الفارابي، إحصاء العلوم، ص67.

وتزداد متعتنا بها حين تتوفّر الإصابة في المحاكاة»[1] .

وما يمكن قوله هنا أنّ المحاكاة أو التخييل والتشبيه عند الفارابي هي السّمة الخاصّة التي تميِّز القول الشعري، وتدلّ على الصياغة الشعرية كلِّها التي ترتكز في التّوظيف الخاص والمؤثِّر للّغة الشعريّة.

رغم كلِّ الأخطاء التي وقع فيها الفارابي فيما يتّصل بفهم نظرية أرسطو في الشعر، وهي أخطاء قد يكون الباعث عليها الشروح والترجمات التي اعتمد عليها، فإنّه قد استطاع أن يعي أنّ المحاكاة هي العنصر الأساسي والجوهري في الشعر.

إذا كان الشعر نشاطا تخيّليا، فما هو الدّور الذي تلعبه الاستعارات والتشبيهات وغيرها من الأنواع البلاغية للصّورة الفنيّة في العملية الشعرية؟ هل هي شيء خارج عن جوهر الشعر، يمكن أن يوجد فيه وفي النثر على السواء؟ أم هي شيء خاصّ بالشعر، نابع من طبيعته التّخييلية، لا ينفصل عنها بحال من الأحوال؟ وإذا كان ذلك صحيحا ألا يمكن استخدام الاستعارات والتشبيهات في الخطابة مثلا؟ وإذا كان ذلك ممكنا فهل يمكن أن يكون هناك فرق بين طريقة استخدامها في الشعر وطريقة استخدامها في الخطابة؟.

- **أنماط الشعراء عند الفارابي: الشاعر المطبوع والشاعر المسلجس (القياسي) والشاعر المقلد:**

لمّا كان الشعر عند الفارابي قياساً منطقيّاً، وإن جاء في أدنى درجات القياس كما لا بدّ أن يخضع لرقابة العقل، فلا يحلق الخيال إلا في حدود. فالرؤية الشعرية ينبغي أن يحكمها القياس، ومراتب الشعراء تحدّد في ضوء القياس المنطقي بين الشاعر المسلجس وغير المسلجس. لذا يتفاوت الشعراء في قدرتهم على المحاكاة، وهم بذلك ينقسمون إلى ثلاث طبقات عند الفارابي: **المسلجسون:** وهم العارفون بصناعة الشعراء حق المعرفة:« يجوّدون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم مستحقّون اسم الشعراء المسلجسين»[2]، **وغير المسلجسين،** وهؤلاء ذوو جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر، ولهم تَأَتٍّ جيد للتشبيه والتمثيل، غير أنّهم غير عارفين« بصناعة الشعر على ما ينبغي...مقتصرين على جودة طباعهم وتأتّيهم لما هم ميسّرون نحوه... لما عدموا من كمال الرؤية والتثبّت من الصناعة»[3]، **ومقلّدون**« لهاتين الطبقتين ولأفعالهما ... يحتذون خذويهما من التّمثيلات

---

(1) أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص79.

(2) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص156.

(3) المرجع نفسه، ص155.

والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة»[1] . لذا فإنّ لكلّ شاعر من هذه الفئات الثلاث وجهة يتميّز بها فيها بحيث يصدر فيها عن طبع،فمن جبل على المدح صدر منه ذلك عن طبع ولكن ربّما اضطر في بعض الأحوال إلى قول الهجاء، فيكون قوله له عن قهر، والأحمد أن يكون صدور الشعر عن طبع [2].

فالمطبوع معرّض لقهر ذاته الإبداعية حينما يكره نفسه على القول في النّوع الذي لا يتوافق مع ميله وطبعه أو لا ينسجم مع ما تعوّده من فنون القول الشعري، فكأنّ فعل الإبداع ليس رهن الحريّة مطلقا، على أنّ كل ذلك لا يقلّل من اعتداد الفارابي بقيمة الطبع:«فإذا عرفنا أنّه يعني بالطبع خلق الشاعر الذي جبل عليه أدركنا أنّه يطالب الشاعر بالصدق الفنّي الذي هو أصالة الشاعر في استلهام مشاعره الذّاتية، دون الاعتماد على نماذج تقليدية»[3].

والفارابي لا يربط المحاكاة بموضوعات العالم المادي، بل يراها تعود إلى دواخل المبدع وما يعتريها من انفعالات ومشاعر ومدى تأثير ذلك في المتلقي إلى درجة تخدر قواه الواعية، فيستجيب إلى ما يقدّمه له القول الشعري. ومن هذا المنطلق يصبح القول الشعري عند الفارابي في علاقته بالمحاكاة يخضع لمستويين، أحدهما يرتبط بالشاعر والآخر بالمتلقّي وما يثيره القول الشعري من أحاسيس وانفعالات، والمحاكاة وفق هذا المعنى تتضمّن الشاعر والمتلقّي عبر ما يثيره التّخييل الشعري من أحاسيس، ويشير إلى أنّ القوة التي يستمد منها المبدع قدرته الإبداعية هي القوة المتخيّلة والتي اهتّم بدراستها مبرزا فاعليتها وصلتها بغيرها من قوى الإدراك وتأثيرها في القوة النزوعية للإنسان وبذلك تحدّد للمحاكاة في الفنّ خاصيتها النوعية فتصبح فعلا تخيليّا، لأنّ القوة المتخيّلة هي القوة النفسيّة الوحيدة التي لها القدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي يستمّد منها الفنّان موضوعاته[4] .

ثمّ إنّ ربط الفارابي المحاكاة بعمل المتخيلة، على هذا النحو يُعَدُّ إنجازا أصيلا يميّزه عن سابقه من فلاسفة الفنّ، فأرسطو لم يتعامل مع قوة التخيّل، باعتبارها طاقة خلاقّة تمزج الشعور بالفكر والمعقول والمحسوس وتخلق من هذا المزج عالما جديدا مميّزا[5]، وهذا

---

(1) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ص156.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص59.

(4) ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي ، ص249.

(5) ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته، ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص148.

الإنجاز الذي حققّه الفارابي كان له أثره في من جاء بعده من الفلاسفة أمثال ابن سينا وابن رشد، فقد« بيّن لهم العلاقة بين الشعر والتخييل»[1] .

وهكذا، يرى "جابر عصفور" أنّ الفارابي أثرى الدراسة النقدية عند العرب، وعمقّ الوعي بطبيعة الصورة الفنية وصلتها بالخيال والتخييل، من ثمّ بدأت كلمة التّخييل ومشتقاتها تدخل ساحة المصطلح النقدي والبلاغي، تقترب منه على استحياء بعد وفاة الفارابي، ثم يتدعّم وجودها شيئا فشيئا مع إضافات ابن سينا في القرن الخامس وابن رشد في القرن السادس، حتى تصل إلى أقصى درجات القوة والوضوح عند حازم القرطاجني في القرن السابع[2].

ثم إنّ ما يستوجب الوقوف عنده هنا هو أنّ النظرية العربيّة المتعلقة بالموهبة الشعرية أنّها جاءت مقسّمة إلى قسمين، بينما الفارابي قام بتقسيم الشاعر المطبوع إلى ثلاثة أقسام. ثم إنّ الموهبة الفطرية عند الشاعر التي تناولتها الفلسفة قد جاءت عند منظّري الشعر تحت مسمّى الشاعر المطبوع، كما جاء ذكر الشاعر المقلد(المعروف بشكل جيّد في النظرية العربية)، ثمّ الشاعر المسلجس(القياسي) والذي يحتاج إلى توضيح وشرح.

ولذا فإنّ الشاعر المسلجس(القياسي) هو الشّاعر الذي يمتلك الموهبة الفطرية، ويقوم إبداعه على الخلق والإبداع الشعري مقارنة مع غيره من الشعراء، حيث« يقوم الشاعر المسلجس بصناعة الأعمال المتميّزة، والصّور الفنيّة الجيّدة» [3] .

وعليه، فإنّ إبداع الصور الشعرية لدى الشاعر المسلجس تقوم على قوانين الفن، وانطلاقا كذلك من إبداعه المنطقي.

وأمّا ما جاء عند الشراح الآخرين بخصوص الأنماط المعروفة للشعراء عند حازم لم تكن معروفة لديهم. فكما هو الحال عند الفارابي هو نفسه عند ابن سينا[4].

وجليّ هنا أنّ الفارابي يقرن قدرة الشعراء على التّشبيه والتّمثيل بقدرتهم على المحاكاة، بل يكاد يجعل الأمرين أمرا واحدا. ويردف الفارابي ذلك بقوله إنّ أحوال الشعراء تتباين من حيث قدرتهم على الإجادة في المحاكاة أو التقصير فيها، ويرى أنّ الإجادة والتّقصير في المحاكاة أمران يعتوران الشعراء إمّا من جهة الخاطر، أو الحالة النفسية، وإمّا

---

(1) جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص250.

(2) ينظر: جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص27.

(3) جريجور شولر: نظرية الأدب الأرسطية، تر: محمود درابسة، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، 2008، ص68.

(4) لقد ناقش ابن سينا وكذلك حازم القرطاجني فيما بعد ظاهرة السوجولموس الشعري. ينظر: ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، ص81.و القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص65.

من جهة الموضوع ذاته. أمّا عن السبب الثاني فيوضحه الفارابي على النحو التالي: « وأمّا الذي يكون من جهة الأمر نفسه فلأنّه ربّما كانت المشابهة بين الأمرين اللذين يشبه أحدهما بالآخر. وربّما كانت قريبة ظاهرة لأكثر الناس، فيكون القول في كماله ونقصانه بحسب مشابهة الأمور من قربها وبعدها. وإنّ المتخلف في الصناعة ربما أتى بالجيّد الفائق الذي يعسر على العالم بالصناعة إتيان مثله، ويكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة، وربّما كان من جهة الحدق بالصنعة حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء»[1].

وهكذا نجد أنفسنا في مواجهة مصطلح التشبيه، ونستشعر أن القدرة على تحقيقه والإجادة فيه تصبح قرينة القدرة على المحاكاة، بل يصبح الاثنان– المحاكاة والتشبيه– أمرا واحدا لا أمرين متمايزين.

وهكذا، فإنّ قول الفارابي عن تباين الشعراء وقدرتهم على المحاكاة مأخوذ من قول أرسطو:« ولقد اتّجه الشعر اتّجاهين وفقا لطباع كل شاعر من الشعراء: فذوو الطباع الجديّة الرزينة، حاكوا الأفعال النبيلة، وأعمال الأشخاص الفضائل، بينما حاكى أصحاب الطباع المتضعة أو العادية، أفعال الأرذياء، فأنشأوا الأهاجي في البداية، في حين أنشأ ذوو الطباع الجدية الترانيم للآلهة، والمدائح لمشهوري الرجال»[2] . ولكن ليس في كتاب فن الشعر أيّ قسمة للشعراء كالتي جاء بها الفارابي، وليس فيه حديث عن الموانع التي تعوق عمل الشعر، مما تصدى "ابن قتيبة" لشيء منه في مقدمته على "الشعر والشعراء" ، كما جاءت كلمة "الطبع" مضطربة الدلالة عنده.

وقد تعترض الشاعر عوائق عن قول الشعر، يرجع بعضها إلى الكيفيات النفسية وتردّدها بين القوة والفتور، كما أنّ بعض العوائق تكون في الشيء المحكي أي الأمر نفسه، لأنّ علاقة المحاكاة قد تكون خافية. وكثيراً ما يجيء المتخلف في الصناعة بشيء فائق يعسر على العالم بالصناعة الإتيان بمثله وذلك أمر يحدث اتفاقاً.[3]

وتتفاوت جودة التشبيه، فقد تكون بين أمرين قريبين، وربّما أوجد الحاذق المشابهة بين شيئين متباينين، فإذا كان الشبه قريباً بين أ و ب وقريباً بين ب و ج فإنّ الحاذق يستطيع أن يخطر ببال السامع أن هناك شبهاً بين أ و ج .[4] وللإخطار ببال السامع فائدة

---

(1) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ص157.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص80.

(3) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، مرجع سابق، ص156–157.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص157.

عظيمة في صناعة الشعر(لأنّه من قبيل تهيئة النفس) وذلك« مثل ما يفعله بعض الشعراء في زماننا من أنّهم إذا أرادوا أن يضعوا كلمة في قافية البيت ذكروا لازماً من لوازمها أو وصفاً من أوصافها في أوّل البيت فيكون لذلك رونق عجيب»[1] .

أو نقول بصورة أوضح أنّ التشبيه عند الفارابي قد تمّت مناقشته بشكل متساوٍ مع التّمثيل، وقد تمّت معاينته على أساس القياس وبدون خاتمة ونهاية. فهو يرى أنّ التشبيه هو نفسه عبارة عن ملخّص. ومثاله إلى جانب المثال الأول (أ–ب–ج)هو أنّ الخمرة هي دعامة، وكذلك العصا دعامة أيضا، وبالتّالي فإنّ الخمرة هي العصا[2].

والفارابي وإن كان لا يغفل مسألة الطبع، فهو يرى الشعر صناعة تعتمد على الرويّة أساساً وعلى قوانين محددة. فالخيال الشعري محاصر بضوابط عقلية توجِّهه نحو هدف معين، وتجعله يسهم في تقديم معرف ما. فالشعر يشبه العلم.« والتخييل هاهنا مثل العلم في البرهان، والظنّ في الجدل، والإقناع في الخطابة. فإنّ أفعال الإنسان كثيراً ما تتبع تخيّلاته»[3] .

والحق أنّ الآراء التي جاء بها الفارابي في الطبع والصنعة لم يقدر لها أن تجد صدى عند النّقاد والشعراء، اللّهم إلا ما اتّفق من تأثّر "المتنبي" ببعضها من خلال لقائه بالفارابي عند سيف الدولة. فقد كان ثمّة حجاب يحول بين النّقد الفلسفي وبين النّقد اللّغوي، الذي جعله علماء اللّغة قاصرا على الجزئيات الجمالية، فضلا عن أنّ الشعراء أنفسهم إنّما قصروا همّهم على تجويد الوزن والصنعة، فلم يلقوا بالا إلى ما يمكن أن تمنحه جودة المحاكاة للشعر من آفاق جديدة.

إنّ الذي يمكن استنتاجه من ورود المصطلحات الثلاث: "المحاكاة، والتّمثيل،والتّشبيه"، في وصف الشعر عند الفارابي، ألا يعني ذلك أنّها جميعا –أو تكاد– تُؤَوَّل إلى معنى واحد؟. ثم إنّ الكذب الذي وُسِمَ به الشعر في أقوال الفارابي، لا يكاد يخرج في دلالته عمّا قصده من تلك المصطلحات، فلا تتصادم، ولا تتعارض فيما بينها. وتَعَدُّدِها على هذا النحو إنّما هو لتعدّد زوايا النظر، أو السياقات التي وردت فيها.

وربّما كان البحتري(206–284هـ) أسبق من الفارابي في لمح وصف الشعر بالكذب، إذ يقول في بيته المشهور:

---

(1) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص157.

(2) ينظر: جريجور شولر: نظرية الأدب الأرسطية، تر: محمود درابسة، ص69.

(3) الفارابي، جوامع الشعر، ضمن : ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص174.

كَلَفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ فِي الشِعْرِ يَكْفى عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُه[1]

لكن لا نرى أحدًا من النّقاد العرب، حتّى عصر الفارابي، في النصف الأوّل من القرن الرابع الهجري، قد أثار هذه القضية، بل إنّ قدامة بن جعفر الذي عاصر الفارابي،وكان رائد الاتجاه النّقدي الذي غلب عليه التّأثر بالمنطق والفلسفة اليونانية، لم يعرض لشيء من ذلك، ولم يستخدم الكذب وصفا للشعر، في الفصل الخاص بأنواع نعوت المعاني، ولا في الفصل المضاد، الخاص بـ"عيوب المعاني" مثل الاستحالة والتناقض. وإنّما برزت القضية بشكل ملحوظ بعد ذلك، عند عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني[2].

تُرَى، هل يمكننا من كل ما سبق، الخروج بنتيجة مُؤدَّاها أنّ الفارابي كان ينظر إلى بلاغية الصورة باعتبارها وثيقة الصلة بجوهر الشعر ذاته؟ وهل يمكن القول إنّه تعامل مع التشبيه باعتباره مظهرا لفاعلية الخيال الشعري ووسيلة يتحقّق من خلالها فعل المحاكاة؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هو الدور الذي تقوم به الاستعارة وغيرها من الأنواع البلاغية للصورة؟ تلكم أسئلة يصعب أن نجد لها إجابات حاسمة عند الفارابي.

- **مهمة الشعر ووظيفته:**

الشعر قياس تخييلي هدفه التّأثير في المتلقي، لأنّ مهمّته تخييل الحقائق البرهانية لتفعل فعل التصديق في نفس المتلقي. ذلك أنّ الإنسان – كما يقول الفارابي–« كثيرا ما تتبع أفعاله تخيّلاته أكثر ما تتبع ظنّه أو عمله، لأنّه كثيراً ما يكون ظنّه أو عمله مضاداً لتخيّله. فيكون فعله الشيء بحسب تخيّله لا بحسب ظنّه أو عمله، كما يعرض عند النظر إلى التّماثيل المحاكية للشيء وإلى الأشياء الشبيهة بالأمور»[3] .

ذلك هو التّأثير الذي يحدثه الشعر في المتلقي، وهو تأثير يعتمد على ما تستدعيه الصورة التي يقدمها من خبرات سبق أن خبرها في الماضي. ومع أنّ الشعر"قياس" يتكون من مقدمات" لا يشترط فيها أن تكون صادقة" بمعنى أنّ الصورة التي يرسمها الشاعر،ويخيّل فيها حسنًا أو قبحًا أو جورا أو خسة– كما يقول الفارابي– لا تكون مطابقة للواقع، فلا تكون

---

(1) البيت من قصيدة يهجو فيها البحتري عبيد الله بن طاهر. البحتري، الديوان، ج1، تح: حسن كامل الصيرفي، ، دار المعارف، ط3، مصر، 1963، ص209.

(2) ينظر: شفيع السيّد، فن القول، ص249.

(3) الفارابي، إحصاء العلوم، ص84. ودلالة قول الفارابي هنا أنّ غاية المحاكاة هي الحض على الفعل لا مجرد المحاكاة، وهنا نجده يوافق أرسطو في حقيقة الأمر، لأن التطهير الأرسطي إنّما هو حض على الفعل أيضا، ولكن على نحو غير مباشر. وظاهر أيضا أنّ كلاً من الفارابي وأرسطو إنما يلتمس الغاية الخلقية في الشعر، ويضع الشاعر في مقام الموجه القادر على التأثير في الفعل الإنساني.

انعكاسا مباشرا للشّيء المخيل أو المحاكى، فهو يحدث تأثيرا يتوقّف على أساسه سلوك المتلقّي إزاء هذا الشيء المخيّل بسطا أو قبضا، إقبالا أو نفورا، حتى لو بدا له الأمر مخالفا للواقع الذي يعلمه.

فبعد أن يقوم العقل بضبط قوّة التّخييل عند الشاعر، يسعى هذا الأخير، بإتقانه لقوانين صناعة الشعر، في إثارة"سيكولوجية المتلقي"، وتحريك القوة النزوعية لديه ليقوم بعمل ما، يقول الفارابي:« وإنّما تستعمل الأقاويل الشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ما، باستفزازه إليه واستدراجه نحوه...ولذلك صارت هذه الأقاويل الشعرية، دون غيرها، تجمّل وتزيّن وتفخّم»[1]. فالمتلقي ينفعل ويتأثّر ويندفع إلى فعل شيء تحت سيطرة التّخييل على نفسيته.

إنّ الفارابي أوّل من ذهب إلى أنّ أغراض المحاكاة هو أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيّل له. وهذا ما يُبَيِّن لنا أصالة الفارابي الذي لم يكن مجرّد شارح ناقل عن المعلّم الأوّل، ثم إنّ حازما قد أغرم بهذا القول، فمضى يبدئ فيه ويعيد[2].

وهذا النّص « وإنّما تستعمل الأقاويل الشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ما... » يصبّ في مجال التلقّي، لأنّه يحدِّد وظيفة الشعر. كما يشير إلى عناصر القول الشعري المتمثِّلة في التخيّل خاصّة، ما دام قد وصفه بالقول المخيّل. ولهذا تبدو مهمّة الأقاويل المخيّلة جليّة في آثارها المتوقعّة في المتلقّي، من خلال إنهاض السامع، إمّا نحو الفعل بطلبه أو بالنفور منه.

تذكر "ألفت" أنّ مصطلح تخييل يشير عند الفلاسفة المسلمون إلى الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقّي وما يترتب عليه من سلوك، أي أنّه يشير إلى عملية التلقّي في العملية الشعرية، وهي عملية سيكولوجية لها أساسها الميتافيزيقي والمعرفي والأخلاقي[3].

فالمقدمة المنطقية للشعر تقدّمها المخيلة داخل مثالات وتشكيلات وصور، ويأتي التّأثير الذي يترتب عليه سلوك معين هو النتيجة المنطقية.

وهكذا يمكننا أن نصل إلى نتيجة مفادها أنّ الفارابي لم يتوصّل إلى نتيجة محددّة حول التّخييل، ولذلك بقي الموضوع مفتوحا للنّقاش عند الدارسين اللاحقين.

---

(1) الفارابي، إحصاء العلوم، ص84-85.

(2) ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص86.

(3) ينظر: ألفت كمال محمد عبد العزيز الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،ص113.

وإذا كان أرسطو يقول بمسألة التطهير من الخوف والشفقة[1]، فإنّ الفارابي التمس للشعر وظيفة تسمو بالإنسان إلى مدارج الفضيلة، وهمّ بتأسيس مدينة فاضلة، فقد وجد العلماء الأمم القديمة تهتمّ بقضايا الشعر،« مثلما في أهل زماننا من العلماء بأشعار العرب والفرس الذين صنفوا الكتب في ذلك المعنى وقسّموا الأشعار إلى الأهاجي والمدائح والمفاخرات والألغاز والمضحكات والغزليات والوصفيات وسائر ما دوّنوه في الكتب التي لا يَعسُرُ وجودها»[2] .

ولاحظ الفارابي وهو يذكر أنواع الشعر اليوناني، أنّه- الشعر اليوناني- يحثّ على الخير: فشعر "طراغوذيا" يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص عليها، أمّا شعر" ديثرمبي" يذكر فيه الخير والأخلاق الكليّة المحمودة والفضائل الإنسانية، ولا يُقصَد به مدح ملك معلوم ولا إنسان معلوم، لكن تذكر فيه الخيرات الكلية[3].

إذن هنا الفارابي يدرك أنّ هذا يخصّ الشعر اليوناني، ولكنّه قام بإبعاد الشعر العربي عن "الخيرات الكلية" ذلك أَنَّ ارتباطه كان بالمدح والتكسّب. أمّا الشعراء فإنّه لم يطردهم من مدينته الفاضلة، حتى وإن جعله مع الجمهور والعوام،« فالشعر ينفع في التعليم داخل المدينة ويخدم الأخلاق والسياسة. والشعر والخطابة منطقيتان موجّهتان إلى الجمهور والعامّة»[4].

وتبعا لما سبق هل هذا يعني أنّ التّعارض بين الشعر اليوناني والشعر العربي على صعيد البعد الأخلاقي، يجعل من الشعر العربي لا يسمو إلى عالم الفضيلة مثل الشعر اليوناني؟

وبهذا نصل إلى أنّ للشعر عند الفارابي غاية تعليميّة أخلاقيّة، تحققّ الكمال الإنساني داخل مدينة فاضلة تنشد السعادة. وهو وإن كان لا ينكر ما يحققّه الشعر من لذّة وإمتاع، فإنّه يغلب جانب المنفعة على المتعة. فالشعر الجاد هو الذي يوجّه ويقوّم ويعلّم ويحفّز على فعله. تِلْكُمُ إذا هي ماهية الشعر ووظيفته داخل الرؤية الفلسفية العامة للفارابي.

---

(1) إنّ عاطفتي،الخوف والشفقة، ما هما إلا عنصر من عناصر المأساة التي اشترط أرسطو وجودهما فيها يقول:المأساة، هي محاكاة لفعل نبيل، تكوِّن كلاما تاما، لها طول معلوم، تتضمن أنواعا خاصة من التزيين، وهي اللغة التي فيها إيقاع ولحن ونشيد، وفيها أشخاص يعملون، تنطوي على عاطفتين تتوقف إحداهما على الأخرى ويؤديان التطهير. ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، هامش، ص19.

(2) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص152.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص153.

(4) ألفت كمال محمد عبد العزيز الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،ص110-111.

وإذا ربطنا ما قيل بموضوع التلقي، نصل إلى إقرار النتائج التالية:

- إشارة الفارابي إلى فاعلية عنصر التّخييل في مجال التلقّي.
- للفارابي فضل الريادة في إناطة التّخييل المستعمل في الشعر، أي في الأقاويل المخيلة، بمهمة استفزاز المتلقي، ودفعه نحو سلوك معين إمّا بالهروب أو بالطلب.
- **الملحمة والكوميديا:**

أ- الملحمة(الأشعار القصصية)

يُعتبَر أرسطو أوّل من حدّد خصائص الملحمة تحديدا فنيّا، إذ يجب أن تدور حول حادثة مكتملة بذاتها لها بداية ووسط ونهاية. والتي يُقصَد بها في معناها الأصلي:« القصيدة القصصية الطويلة التي تحكي أعمال البطولة لبطل رئيسي واحد. وكثيرا ما يكون لها مغزى قومي»[1]. أمّا الشعر الملحمي فهو شعر قصصي يتناول موضوع البطولة وسير الأبطال سواء أكانت بطولة حرب أم بطولة سلم، مستخدما في ذلك أسلوب الرواية. وقد اصطلح عليه الفارابي بـ(أفيقي) وعرفه بأنّه:« نوع توصف به المقدمات السياسية والنواميسية ويذكر بهذا سير الملوك وأخبارهم وأيامهم ووقائعهم»[2] .

وهذا التصوّر للملحمة، رجع إليه "ابن سينا" وجعل هو الآخر الملحمة من قبيل القصص الشعرية التاريخية التي تهتمّ بذكر أخبار الملوك وأيّامهم.

ب- الكوميديا(الهجاء):

تقوم الكوميديا (Comedie) على عنصر الضحك، وتقترب في لغتها من اللّغة العادية. وهي تجمع بين كلمتي" كوبوس" بمعنى احتفال أو موكب ريفي صاخب ومعربد، و"أودي" بمعنى أغنية من الأغاني والرّقصات التي كانت تُؤدَّى في أنحاء الريف الإغريقي إبّان الحصاد ولاسيما قُطَّافُ العنب المرتبط بعبادة ديونيسوس إله الخمر. أي أنّها نشأت من الاحتفالات الدينية الشعبية[3] . وهي في أدقّ معانيها، « فعل هزلي يقوم به بطل من عامّة النّاس، يحاكيهم في جوانبهم الهزلية التي تحدث في كل مجتمع وبيت، فيمعن في تحقيرهم مما يثير السخرية منهم والضحك عليهم»[4].

ثم إنّ محاولة رسم ملامح الملهاة الضائعة قد استشعرها الفلاسفة المسلمون، إذ

---

(1) فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1988، ص16.

(2) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص154.

(3) فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، مرجع سابق، ص82.

(4) المرجع نفسه ، ص97.

نظروا إليها باعتبارها مقابلة للهجاء في الشعر العربي، متابعين في ذلك الخط الذي رسمه "متّى بن يونس" في ترجمته، يقول:« ومذهب الهجاء هو كما قلنا:[هي] تشبيه ومحاكاة الذين دنوا، وتزيّفوا وليس في كلّ شرّ ورذيلة، ولكن إنّما هي شيء مستهزأ في باب ما هو قبيح، وهي جزء مستهزئة. وذلك أنّ الاستهزاء هو زلل ما وبشاعة، غير ذات صعوبة ولا فاسدة، مثال ذلك وجه المستهزئ هو من ساعته بشع قبيح، وهو منكر بلا ضعينة»[1]. أمّا الفارابي، فإنّ الكوميديا عنده، هي قوموذيا، وقد عرّفها على النّحو التّالي:

الفارابي	أرسطو
« نوع من الشعر له وزن معلوم تُذكرُ فيه الشرور وأهاجي الناس وأخلاقهم المذمومة وسيرهم الغير المرضية وربّما زادوا في أجزائه نغمات وذكروا فيها الأخلاق المذمومة التي يشترك فيها الناس والبهائم والصور القبيحة المشتركة أيضا»[2].	أمّا الكوميديا عند أرسطو هي« والملهاة كما قلنا، هي محاكاة الأراذل من الناس، لا في كلّ نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح. إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر: فالقناع الهزلي قبيح مشوه، ولكن بغير إيلام»[3].

وقد ميّز الفارابي بين الأشعار الجادّة والأشعار الهازلة، فيجعل من هذه الأخيرة هدفًا للوصول إلى السعادة الإنسانية، إذ كان مقصدها إنّما هو توفير الراحة اللازمة لاستئناف الحياة الجادة النافعة، ومن هنا يتوحّد المديح والهجاء على مستوى الهدف التربوي الذي يطلع به كلّ منهما، فهو يرى أنّ الأقاويل الشعرية نوعان:« منها ما يستعمل في الأمور التي هي جدٍّ، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللّعب، وأمور الجدِّ هي جميع الأشياء النّافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانيّة، وذلك هو السعادة القصوى. وإنّ أصناف اللّعب إنّما يقصد بها تكميل الرّاحة، والرّاحة إنّما يقصد بها استرداد ما ينبعث به الإنسان نحو أفعال الجدِّ، فحسب هذا القول فأصناف اللّعب إنّما يقصد بها أمور الجدِّ، فليس يطلب إذا لذاته، وإنّما يطلب لينال به بعض الأشياء التي توصل إلى السعادة القصوى. فبهذه الجهة يمكن أن نجعل لأصناف اللّعب مدخلا للإنسانية»[4].

وهكذا كان للوظيفة التي حددّها الفلاسفة المسلمين للشعر الهزلي(الهجاء)، تردّدا

---

(1) ينظر:أرسطو، فن الشعر، نقل: متّى بن يونس، ص95.

(2) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص153.

(3) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص16.

(4) الفارابي، الموسيقى الكبير، ص1184- 1185.

في الكثير من النظريات التي قاربت موضوع الهزل والسخرية، حيث تنيط بالفن الساخر وبالكوميديا وظيفة نقدية تسعى إلى استنهاض العزائم الخائرة والإرادة الضائعة، من أجل أن تصبح أكثر قدرة على الانتصار على الضّعف والتّخلص من النّقائص.

وعليه، فإنّ هدف الكوميديا عند الفلاسفة، مثله مثل هدف الهجاء، هو السّعي إلى تعرية عيوب الواقع قصد تغييره، إذ لم يكن في الإمكان تغيير هذا الواقع إلاّ بإظهار تناقضه، وبهذا التّغيير يستطيع الإنسان الوصول إلى السّعادة الإنسانية، التي طالما حلم بها الفارابي وهو يحاول تأسيس مدينته الفاضلة.

لقد أجمع الفلاسفة أنّ الإدراك العقلي التجريدي ليس حكرا عليهم، ومن أجل ذلك جعلوا خطابهم وحده يحظى باسم البرهان، أما سائر طبقات الناس فلا تستطيع إدراك الأمور التجريدية إلاّ إذا تم تجسيدها في طابع حسيّ ظاهري.

إذاً كانت هذه بعض الآراء التي جاء بها الفارابي مقتبساً أو مفسِّراً أو مجتهدًا، وهو لم يحاول، فيما نعرف بذل جهوداً تطبيقيّة في دراسة الشعر، بل اكتفى بهذا الموقف النظري، وقد جاء بنظرات تصلح أسُساً للفهم العميق، كالمفاضلة بين المحاكاة والوزن في الشعر.

وبهذا نخلص إلى أنّ الفارابي اكتفى بالتّنظير دون التّطبيق، لأنّه من الغريب وهو يعيش في عصر النهضة لم يتناول الشعر العربي كثيراً ولا ألّف فيه كما ألّف في صناعة الكتابة. اللهمّ إلاّ إذا كانت رسالته في الشعر والقوافي ذات صلة بالشعر العربي. وإنَّ شخصاً عميقاً حادّ الذّكاء مثل الفارابي لو لم يمنعه إجلاله لأرسطو من إتمام الصناعة الشعرية، إذ كانت المقارنة بين أدبين– أو على الأقل بين التقاليد العامة والمقاييس المعتمدة في كل منهما– كفيلة بأن توفِّر له من المجال ما لم يتوفر لأرسطوطاليس نفسه. إذ كان الحكيم يستمدُّ أحكامه من تصوّر مقصور على الأدب اليوناني دون غيره. فقد كانت هذه المقارنة ذات فائدة جليلة لدى الفارابي في الأمور العامّة، فهي التي جعلته ينتبه إلى ما غفل عنه "قدامة" من أمر القافية. وأنّها شيء يجد اهتماماً خاصّاً من العرب دون أكثر الأمم الأخرى، وهي التي حمته من أن يَتَوَرَّطَ تَوَرُّطَ الجاحظ الذي كان يظنّ أنّ" الوزن" هو السرّ المعجز في الشعر العربي. إنهّا نظرات أصيلة مفيدة إذا أضفناها إلى ما اقتبسه من المعلّم الأوّل، كانت حقيقة بتوسيع آفاق النقد، لو كانت لدى الفارابي شجاعة قدامة في وضع منهج نقديّ متكامل.

وهكذا يبقى الفارابي فيلسوفًا وناقدًا له وزنه ومكانته في النّقد العربيّ لا يمكن جحودها أو التّغاضي عنها. صحيح أنّه في بعض كلامه ونصوصه لا يخرج عن دائرة الإتّباع والنّقل عن المعلّم الأوّل، لكنّه على الرغم من الوعد الذي أخذه على نفسه بأن لا يكمل ما نقص في عمل أرسطو لأنّ ذلك في اعتباره غير لائق به، فقد أسهم في قراءة تراث

اليونان ، بعين فاحصة، وشخصية حاضرة، أضاف وإن أوجز، وعلّق وإن اختصر.

الفصل الثالث: فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا

1- إطلالة على ابن سينا في عصره

- ولادته
- نشأته
- أعماله

2- ابن سينا واهتمامه بالمنطق

3- ابن سينا وكتاب فن الشعر الأرسطي

3-1- طبيعة شرح ابن سينا لكتاب فن الشعر الأرسطي

3-2- ابن سينا يقرأ كتاب فن الشعر، ويعيد إنتاجه: خاتمة كتاب فن الشعر لابن سينا

3-3- ابن سينا يقرأ كتاب فن الشعر لأرسطو وهو يحدد المفارقات:

- مفهوم الشعر عند ابن سينا
- الشعر محاكاة وتخييل
- مفهوم المحاكاة عند ابن سينا
- موضوع المحاكاة أو الشعر عند ابن سينا
- التراجيديا عند ابن سينا
- من المأساة إلى الخرافة
- التحول والتعرف
- العقدة والحل
- الأخلاق والعادات
- الفكر والمنظر المسرحي
- الملحمة والنشيد
- الكوميديا(الهجاء) بين واقع الغياب ووهم التأسيس.

الفصل الثالث: فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا:

إلى جانب الفارابي، هناك عَلَمٌ آخر من أعلام الفلسفة الإسلاميّة، أسهم بفكره في قضايا النّقد العربيّ، فقد كان أشهر البلاغيّين والنّقاد العرب وأعظمهم أهميّة، وهو بهذا كان حلقة اتّصال بين النّقد اليونانيّ والنّقد العربيّ، فقد أخذ عن أرسطو، وتعدّدت المصادر التي وصلته به، فمنها ترجمة "متّى بن يونس" لكتاب فن الشعر، ومنها بعض الشّروح والتّعليقات التي لم تصل إلينا، ثم إنّه قرأ الفارابي ، واستوعب فكره، وامتزجت هذه الروافد بثقافته العربية، ومنها جميعا تشكّلت رؤيته فيما كتبه عن فن الشعر من كتاب الشفاء، أم في غيره من مؤلّفاته الأخرى.

لكن قبل أن معرفة كيفية تناول ابن سينا كتاب فن الشعر لأرسطو، سنلقي إطلالة وجيزة على حالة النّقد في القرن الخامس الهجريّ.

اتّساع المجال الجغرافي في نقد القرن الخامس للهجرة:

لقد تمثّلت الثقافة العربيّة الإسلاميّة ثقافات الأمم الأخرى، ولم تعد هناك ثقافات جديدة تُحفِّز همم المسلمين. فخفّت بريق الأفكار الهيلينيّة، وانتهى عهد التهافت على المترجمات. ولولا اهتمام **ابن سينا** بالفلسفة اليونانيّة في النّصف الأوّل من هذا القرن(القرن الخامس للهجرة)، لمّا بقي من يتخصص فيها وينفعل لمقولاتها. فلم يكن هناك بعد موت **ابن سينا**(428هـ) من يفكّر في فهم كتاب أرسطو، أو إعادة ترجمة كتاب من كتبه. وهكذا عَرَفَ النّصف الثّاني من القرن الخامس للهجرة نهاية المشائين أتباع أرسطو في الشّرق، فخلت نوادي الفلسفة من أهلها، وفشلت الحكمة اليونانية في تشكيل وجدان المثقّف المسلم، فحلّ التصوّف محلّها.

ثمّ إنّ الناظر إلى النّقد الأدبي في القرن الخامس يجد أنّ المجال الجغرافيّ أمامه قد اتّسع. فإلى جانب البيئة المشرقية(منها مصر)، شاركت القيروان وبلاد الأندلس بنصيب. ولا ريب في أنّ بعض جوانب النّقد في هذا القرن تتمتّع بقسط من الحيويّة غير أنّها حيوية نابغة من شخصيات النّاقدين أمثال "المرزوقي" و"عبد الكريم النهشلي" و"ابن رشيق" و"ابن شهيد"، لا من الجدّة في الآراء والنظرات النقديّة [1] .

بدأت العناية في هذا القرن تنصرف إلى البلاغة الخالصة، وبدأ النّقد يتحوّل إلى البلاغة. إذ غلب على هذا القرن شرح دواوين الشعراء. وقد وجد "إحسان عباس"، أن" ديوان "المتنبي" تعاقب على شرحه سبعة من أكابر الشرّاح، ولكن قلّ ما نجد فيها أحكاماً نقديّة

[1] ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص364.

تتعدّى النص على جمال استعارة أو خطأ في تشبيه أو نقد لغويّ أو نحويّ[1] .

ومع هذا، فقد اتّضحت في هذا القرن اتجاهات النّقد، واتّسعت آفاقه، وتحددّت فيه المقاييس النقديّة، وظهرت ثمرات النّقد المختلفة في الدّراسات الأدبيّة والبيانيّة باختلاف المواطن والأمصار التي كانت فيها حياة للأدب العربي. فقد تناول نُقَّادُ هذا القرن النّظم والأسلوب، والشعر ألفاظا ومعاني وأوزانا وقوافي، كما تناولوا بناء القصيدة ووحدتها، واتّضحت فنون البلاغة وازدادت فيه أقسام البديع، وعالج فيه النّقاد قضيّة اللفظ والمعنى ونقدوا فيه المعاني وبحثوا قضيّة القديم والحديث والأصالة والتقليد ومسألة السرقات الأدبية. وقد لاحظ "أمجد الطرابلسي" أنّ هذا القرن لم يأت بجدّة كثيرة في مجال نقد الشعر، وكأنّ ما ينبغي أن يقال فيه قد قيلَ من قَبْل[2].

كما لوحظ أيضاً أنّ بعض مقاييس هذا النّقد كان خلاصة مركّزة لآراء من سبقهم من نقّاد العرب، وبعضها كان مُتأثِّراً بما نُقِل من آثار الفكر الأجنبي، وبعضها الآخر كان ثمرة جهود خاصّة فريدة لهؤلاء النّقاد. لكنه وجد أنّ الاتجاه الغالب في تناولهم للعمل الأدبيّ هو الاتّجاه الفنيّ القائم على الذوق المدرب المصقول، البعيد عن هيمنة المنطق اليونانيّ الذي يعتمد الحصر واستيفاء التقسيم[3].

وعليه، فإنّ النّقد الأدبيّ خلال القرن الخامس ظَلَّ، برغم كل المُؤَثِّرَات العِلْمِيَة والعَمَلِيَة، عربيًّا في جوهره، وعربيًّا في تذوقه.

والآن، لنرى عناية "**ابن سينا**" في الشّرق بكتاب أرسطو "فن الشعر"، وكيف تمّت قراءته له، وهل استطاعت روح أرسطو النقديّة أن تنبعث من خلال تلك القراءة لتستنير القرائح العربية بها في دراسات لأشعار العرب؟.

1- إطلالة على ابن سينا في عصره:

هو أشهر من أن يُذكَر، وفَضائِلُه أَظْهَرُ من أن تُسْطَر، فإنّه ذَكرَ من أحواله، ووَصَفَ من سيرته ما يُغنِي غيره عن وصفه، ولذلك فإنّنا نقتصر من ذلك على ما قد ذكره هو عن نفسه، ثم ما أكمله صاحبه "أبو عبيد الجوزجاني"، فتيسّر لنا بذلك معرفة كثير من دقائق حياته العِلْمِيَّة، وطريقته في التّدريس. إنّه "**أبو الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا**"، من كبار فلاسفة العرب وأطبّائهم، امتدّت شهرته إلى المراكز العلميّة في العصور

---

(1) ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص375.

(2) ينظر: عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص461.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص462.

الوسطى في ميادين الفلسفة والعلوم الطبيعية والطّب، وُلد في قرية (أَفَشْنَة) الفارسية إحدى قُرى بخارى* من أب من مدينة بلخ** وأمّ قروية سنة (370هـ-980م)[1].

قسّم الباحثون حياة "**ابن سينا**" إلى مرحلتين: مرحلة التّحصيل ومرحلة الإنتاج العلمي. أمّا المرحلة الأولى استظهر خلالها"**ابن سينا**" القرآن وتلقّى العلوم الدينيّة والشرعيّة وكذلك درس علم النّجوم على طريقة أهل ذلك العصر وهو لم يتجاوز سن العاشرة من عمره، حيث قال بنفسه في ترجمته:« ...ثم انتقلتُ إلى بخارى، وأحضرتُ معلّم القرآن ومعلّم الأدب، وأكملتُ العشر من العمر وقد أَتيتُ على القرآن وعلى كثير من الأدب حتى كان يَقْضِي مِنّي العجب»[2]. وبعد ذلك يتّجه نحو دراسة المنطق والرياضيات والطبيعيات، وقد قال أحد المشتغلين بحياة **ابن سينا**" أنّه تلقّى فنّ الطب عن"عيسى بن يحيى" فذاعت سمعته وعلا صيته كطبيب وهو لم يبلغ من العمر السادسة عشر، فتوافد عليه الأطبّاء من كلّ صوب يأخذون عنه ويسترشدون بأساليبه في معالجة الأمراض. حيث يقول:« ...ثم رغبتُ في علم الطبِّ، وصِرتُ أقرأ الكتب المصنّفة فيه، وعلم الطبِّ ليس من العلوم الصعبة فلا جرم أنّي برزتُ فيه في أقلّ مدة، حتى بدأ فضلاء الطبِّ يقرؤون عليَّ علم الطبِّ، فتعهّدتُ المرضى فانفتح عليّ من أبواب المعالجات النفسيّة من التجربة ما لا يُوصَفُ، وأنا مع ذلك أختلفُ إلى الفقه وأناظرُ فيه، وأنا في هذا الوقت من أبناء ست عشرة سنة»[3] .

ولمّا بلغ السابعة عشر من عمره استدعاه" نوح بن منصور" سلطان بخارى لمعالجته، ولمّا نجح كانت مكافأته أن فتح له" نوح" أبواب مكتبته فاطّلع على ما فيها من كتب الأوائل ومعارف العصر. قال:«وكان سلطان بخارى في ذلك الوقت نوح بن منصور،

---

* بخارى من أشهر المدن الإسلامية وتقع في جمهورية اوزبكستان، وقد أقيم فيها متحف باسم"ابن سينا"، كما وضع له تمثالاً تقديرياً لما قدّمه من المعارف العلمية(ينظر: محمد عبد العزيز المعايطة، الفلسفة الإسلامية، ص167).

** لقد كانت بلخ القصبة السياسية لخراسان ثم أصبحت المركز الثقافي والديني لمملكة طخارستان وقد دمرها جنكيز خان وهي اليوم قرية صغيرة في أفغانستان(ينظر: نادر أحمد جرادات، الأصوات اللغوية عند ابن سينا، ص10).

(1) نادر أحمد جرادات، الأصوات اللغوية عند ابن سينا، عيوب النطق وعلاجه، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2009، ص10.

(2) عبد الرحمان بدوي، موسوعة الحضارة العربية الإسلامية" الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية"، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس،دت، ص13.

(3) المرجع نفسه، ص15.

واتّفق له مرض الأطباء فيه.وكان اسمي اشتهر بينهم بالتوفر على القراءة فأجروا ذكري بين يديه، وسألوه إحضاري فَحَضَرْتُ وشاركتهم في مداواته. وتَوَسَّمْتُ بخدمته، فسألته يومًا الإذن لي في دخول دار كتبهم ومطالعتها وقراءة ما فيها من كتب الطبِّ، فأذن لي، فدخلت داراً ذات بيوت كثيرة في كلِّ بيت صناديق كتب مُنضّدة بعضها على بعض، في بيت منها كتب العربية والشعر وفي آخر الفقه، وكذلك في كلِّ بيت كتب علم مفرد»[1] .

ولمّا بلغ الثامنة عشر طالع فَهْرسَ كُتب الأوائل وأفاد منها، ووقعت عينه على كتب لم يَرهَا من قَبْلُ، يقول:« ولمّا بلغتُ ثماني عشر سنة من عمري، فَرَغْتُ من هذه العلوم كلِّها، وكنتُ إذ ذاك للعلم أحفظ، ولكنّه معي اليوم أنضجُ، وإلاّ فالعلم واحد لم يتجدّد لي بعده شيء»[2]. ولقد كرّس سنتين من سنوات دراسته الأولى للتعمّق في فهم القضايا الفلسفية والعلوم الطبيعية والمنطقية والرياضية مجتهداً في اللّيل والنّهار، فكان يرى في منامه الحلول للمشاكل المستعصية، يقول« وكنت أرجع باللّيل إلى داري وأضع السراج بين يديّ، وأشتغل بالقراءة والكتابة، فمهما غلبني النوم أو شعرت بضعف، عدلت إلى شرب قدح من الشراب ريثما تعود إلي قوّتي، ثمّ أرجع إلى القراءة، ومهما أخذني أدنى نوم أحلم بتلك المسائل بأعيانها حتى إنّ كثيراً من المسائل اتّضح لي وجوهها في المنام. وكذلك حتى استحكم معي جميع العلوم، ووقفت عليها بحسب الإمكان الإنساني»[3] . وفي هذه المرحلة قرأ–ابن سينا– كتاب ما بعد الطبيعة لأرسطو الذي لم يتوصل لفهم ما فيه برغم إعادة قراءته أكثر من أربعين مرّة حتّى قرأ كتاب الفيلسوف العربي "الفارابي" في أغراض كتاب ما بعد الطبيعة[4].

كانت هذه المرحلة الأولى من حياة "**ابن سينا**" والتي تَميَّزت بإقباله النّهم على الدراسة العلمية والفلسفية. وكانت استقلاليته كمثقّف مدعمة بذكاء راجح وذاكرة فائقة، جعلته يتفوّق على معلّميه، فلم يكن له معلِّم في العلوم الطبيعية والطب بل على العكس فقد كان كبار أطباء عصره يعملون تحت إشرافه وهو في السادسة عشر من عمره .

أمّا المرحلة الثانية وهي مرحلة الإنتاج العلمي وتبدأ بعد سنِّ الحادية والعشرين. إذ سأله أبو الحسين العروضي أن يصنِّف كتاباً جامعاً في هذا العلم، فصنّف له المجموع وسمّاه به، ثم سأله "أبو بكر البرقي" وكان فقيه النّفس متوحِّد في الفقه والتفسير والزهد أن

---

(1) عبد الرحمان بدوي، موسوعة الحضارة العربية الإسلامية ، ص17.

(2) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(3) محمد ابراهيم الفيومي، المدرسة الفلسفية في الإسلام، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة(الجيزة)، دت، ص127.

4 ينظر: نادر أحمد جرادات، الأصوات اللغوية عند ابن سينا، ص11.

يشرح له هذه العلوم فصنّف له كتاب" الحاصل والمحصول" بحوالي عشرين مجلّداً ومصنّفاً في الأخلاق سمّاه كتاب" البر والإثم".[1]

لكن لم يكن من السهل على رجل من غير طراز "**ابن سينا**" أن يعكف على التّأليف في عصر حافل بالأحداث والتّحولات التاريخيّة، وكان يُؤذَن بانحلال الإمبراطورية العباسية في بغداد، إذ بدأت تتنازعها العصبيات القومية(فارسية وتركية وعربية وسلجوقية) وتنخر جسمها المذاهب والفرق الدينية. فكان لهذه الاضطرابات أثرها على العلماء ومن هنا لا نرى عجباً أن ينتقل "**ابن سينا**" من الوزارة إلى السجن،« إذ سرعان ما هبّت رياح الاضطرابات السياسية غادر ابن سينا "جرجان" إلى "همذان" حيث أصبح وزيراً لأميرها شمس الدولة بعد أن شفاه من مرضه، ثم ثار عليه عسكر الأمير فسجنوه الشيء الذي استدعى تدخّل الأمير، وبعد أن أطلق سراحه عيّنه وزيراً للمرة الثانية، لكن بعد وفاة الأمير شمس الدولة رفض "**ابن سينا**" أن يكون وزيرا لابنه تاج الملك، لأنّه انتقل لخدمة أمير أصفهان»[2] . ولكن على الرّغم من كلّ ذلك استطاع "**ابن سينا**" وسط هذا الجوّ المُتأزِّم أن يختزل ساعات طويلة لتحرير ما أنتجه من آثار في شتّى ضروب العلم والمعرفة. وإثر ذلك شهد له مؤرخو الفلسفة والعلوم، وأحرز شهرة واسعة جدّا في الشرق والغرب، واستطاع أن يسود العصور الوسطى إلى جانب أرسطو وجالينوس. فقد كان عبقريا ممتازا فبعد« تفوّقه في سرعة إحراز العلوم، وامتلاك ناصيتها بقليل عناء، صار التّأليف والتّصنيف من أبسط الأمور وأسهلها وأسرعها لديه فلم يكن من الحكماء الذين يطيلون النّظر فيما يكتبون، وإذا دوّنوا شيئا يصرفون وقتاً في تحويره وتبديله بعد نقده وتمحيصه. بل كان فيّاضا بحكمته وفلسفته يثبتها، ولا يمحو ما أثبت، ولا يتردّد في تنقيحٍ أو تصحيحٍ، ولا يُشَكُّ في صحة ما كتب...»[3] . وما يُؤَكِّدُ صحة هذا الكلام كثرة المؤلفات التي ألّفها وهو في نضارة العمر، يترقرق في وجهه ماء الشباب، وما كتاب الشفاء سوى خير دليل على ذلك، والذي كان راضياً عنه بعد أن بلغ أشدّه.

وقد عُرِفَ "**ابن سينا**" باسم الشيخ الرئيس، وسمّاه الغربيون بأمير الأطباء، ولعل هذا اللّقب بسبب« الوزارة التي شغلها أو لعله بسبب رئاسته على الأطباء»[4]، ويبدو أن

---

(1) ينظر: نادر أحمد جرادات، الأصوات اللغوية عند ابن سينا، ص13.

(2) محمد عبد العزيز المعايطة، الفلسفة الإسلامية، ص168.

(3) محمد لطفي جمعة، تاريخ فلاسفة الإسلام(دراسة شاملة عن حياتهم وأعمالهم ونقد تحليلي عن آرائهم الفلسفية)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دت، ص81.

(4) محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص474.

موسوعية الرجل ومؤلفاته هي التي جعلته الماهر في الفلسفة على حدّ قول "ابن خلدون"« عاكفاً على كتاب الشفاء والإشارات والنجاة» [1]، وكأنّ كتبه حلّت محلّ كتب أرسطو. وعلى الرّغم من حملة الغزالي على الفلسفة والفلاسفة إلاّ أنّ فلسفة **ابن سينا** كانت تدرس في المعاهد العربية والإسلامية.

لقد اعْتُبِرَ **ابن سينا** طبيبا أكثر منه فيلسوفاً، فقد ألّف في مواضع مختلفة*. فكان كتابه "القانون" في الطبّ المرجع في أوروبا اللاتينية حتى أوائل القرن الثامن للهجرة، وللأسف أنّ قسماً كبيراً من مؤلّفاته لم تصل إلينا. وقد اختلف الباحثون في عددها، فهناك من يقول أنّها240 مؤلّفًا، على حين يقول الآخرون 450 مؤلّفًا، لكن على ما يبدو أنّ عددها أكبر من كلّ هذا بكثير.[2]

وهكذا قضى **ابن سينا** نحو أربعين سنة مُتنقِّلا بين بعض العواصم الإسلامية إلى أن تُوفِيَّ بهمذان(مدينة في بلاد فارس) سنة 428هـ. وذلك إثر إصابته بمرض القولنج**،إذ أخذ يعالج نفسه بالحقن واضطرّ في إحدى المرّات لحقن نفسه في يوم واحد ثمانِ مرات لاضطراره للمسير مع علاء الدولة، ومن ثمّ عَلِمَ أنّ قوّته قد سقطت وأنّها لا تفي بدفع المرض فأهمل أداة نفسه وأخذ يقول:« المُدبِّر الذي كان يدبِّر بدني قد عجز عن التدبير. والآن لا تنفع الحاجة »[3].وبقي على هذه الحال أيّاما، ثم انتقل إلى جوار ربِّه عن عمر يناهز الثلاث والخمسين سنة.

هكذا ونِتاجًا لما وَصَلَنَا من تراجم عن **ابن سينا** ندرك أنّه لم يكن بالفيلسوف الزّاهد كالفارابي، بل كان يؤثر الاختلاط بغيره. لقد كان مُقبِلا على الحياة بقدر إقباله على

---

(1) ابن خلدون، المقدمة، تح: عبد الواحد وافي، ج3، ص1142.

* "لابن سينا" مؤلفات عدة في الفلسفة والرياضيات والطب والموسيقى والتي سنذكرها على سبيل المثال لا الحصر: كتاب المجموع، الحاصل والمحصول في 20 مجلداً، الإنسان 20 مجلداً، البر والإثم مجلدان الشفاء 18 مجلداً، القانون 14 مجلداً، الأرصاد الكلية، النجاة 3 مجلدات، الهداية، الأدوية القلبية، كتاب الكليات في الطب، كتاب المبدأ والميعاد، وكتاب المباحثات، مقالة في جوامع علم الموسيقى، رسالة تشريح الأعضاء، رسالة في الأغذية والأدوية، حي بن يقظان، رسالة أسباب حدوث الحروف، كتاب الحواشي على القانون، كتاب عيون الحكمة.....إلخ(محمد عبد الله فتحي، مترجمو وشرّاح أرسطو عبر العصور، ص178-180).

(2) ينظر: نادر أحمد جرادات، الأصوات اللغوية عند ابن سينا، ص13.

** القولنج: مرض معوي مؤلم يتعذر معه خروج الشغل والريح.

(3) عبد الرحمان بدوي، الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية، ص20.

العلم،وكان يَهمُّه أن ينال أكبر حظٍّ مستطاع قبل أن يدركه الأجل. كانت له شهرة واسعة في الطبِّ، فعالج تَأدُّبًا وتكسّبا، وكان جيِّد الحفظ سريع التّأليف، فإذا عزم على السفر حمل أوراقه قبل زاده، وإذا دخل السجن طلب الكاغد والمداد قبل الطعام والشراب، فجوع العقل كان ينال منه قبل جوع المعدة، وكان إذا تعب من القراءة والكتابة جلس يُفكِّر ويُقلِّب في خاطره وجوه الرأي فتتثال عليه المعاني وينطق بالحكمة[1].

على العموم لقد مَثَّلَ **ابن سينا** النّزعة الأرسطية الأفلاطونية المحدثة للعرب، مُعدَّلَة عن طريق تأليف عبقري مع الفكر الديني الإسلامي، وأنّ اتجاهه المستقل عن أرسطو يُمثِّل منطلقاً لا نجد له نظيراً في العالم اللاتيني حتى عصر النهضة. وعليه نتساءل ما موقف "**ابن سينا**" من المنطق الأرسطي عامّة، ومن كتابه "فن الشعر" على وجه الخصوص، خاصّة وأنّه كان شاعراً وموسيقياً ومُؤلِّفاً في اللّغة والشعر؟.

2- ابن سينا واهتمامه بالمنطق:

إنّ أثر **ابن سينا** في المنطق لا يُنكر، إذ عالجه في العديد من موسوعاته الفلسفية، بل كثيراً ما افتتح به مؤلفاته. اعتبره وسيلة لسائر العلوم في مستهل كتابه "الإشارات والتنبيهات"، وشبّهه بالميزان في كتابه"البرهان" من كتاب الشفاء. كما اعتبره أيضاً عِلْماً قائماً بذاته في كتاب "القياس" من كتاب "الشفاء". ورغم اعتراف "**ابن سينا**" بمحاذاته للمعلّم الأوّل في تعريفه لأشكال القياس، إلاّ أنّه انتبه إلى مسائل منطقية قيّمة وطوّر البحث فيها، خصوصاً في نظرية التّعريف وفي طبيعة الأحكام وفي اتّصال المنطق باللّغة.[2] وبذلك شهد **لابن سينا** التحرّر من التبعية المطلقة لأرسطو في المنطق، ومن الشروح التقليدية لمنطقه، مُستخدِماً مصطلحات تتناسب مع اللّغة العربية دون أن يلتفت في ذلك إلى ما قاله أرسطو فيها أو ما ساقه شرّاحه عليها، فقد انتبه إلى ارتباط المنطق باللّغة والنّحو، وإلى خاصيّة اللّغة العربية، فلم يُقلِّد أرسطو تقليداً أعمى، بل كان حريصاً على تعبير نظرياته المنطقية في ضوء المادّة اللّغوية التي كان يمارسها « إنّ منطق ابن سينا كان منطقاً جديداً بعيداً كلَّ البعد عن منطق أرسطو وأنّه كان رائد مدرسة منطقية»[3] .

وبهذا نصل إلى أنّ **ابن سينا** تناول المنطق الأرسطي بالعرض والتحليل، وأعاد قراءة الفارابي بطريقة نقديّة، مُستوعِباً النظريات المنطقية خارج" الأورغانون" الأرسطي.

---

(1) ينظر: محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص477.

(2) ينظر: عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص465.

(3) ينظر: محمد عزيز نظمي سالم، تاريخ المنطق عند العرب، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1983، ص113.

وبرفضه أتباع أرسطو، لم يكن أمامه إلاّ العودة إلى المنطق نفسه. وبذلك كَتَبَ وباللّغة العربية أورغانونه الخاص.

والحقّ أن **ابن سينا** بذل جهوداً خاصّة في قراءة المنطق وطوّره تطويراً ملحوظاً، إذ شهد له مؤرخو المنطق بالأصالة، خصوصاً في نظرية التّعريف وفي طبيعة الأحكام وفي اتّصال المنطق باللّغة.

وفي كتابه" عيون الحكمة" أوجز الحكمة النظرية بأقسامها الثلاث التقليديّة في الفلسفة الإسلامية المشائية وهي: «المنطق والطبيعيات والإلهيات، حيث قَدّمَ صورة تعليميّة للمنطق».[1]

لقد قَلَّدَ **ابن سينا** المَشَّائِينَ حيث أدخل القياسات الخِطابِيَة والقياسات الشعرية ضمن القياسات المنطقية. فالشعر عنده فرع من فروع المنطق يُقدِّم معرفة تخييلية تنفع في الصناعة المدنية، أي الأخلاق والسياسة،« ومنافع القياسات الشعرية قريبة من منافع القياسات الخطابية: فإنّها إنّما يُستعَان بها في الجزئيات من الأمور دون الكُلِيَّات والعلوم»[2].

3- ابن سينا وكتاب فن الشعر الأرسطي:

لقد عُدَّ كتاب ابن سينا "الشفاء"-والذي اختصره في كتاب النجاة- موسوعة فلسفية تشمل «المنطق، الطبيعيات، الرياضيات، وأخيراً الإلهيات»[3]. وذلك بحسب ما رتّبه أرسطو ،فهو بذلك يحذو حذو المعلِّم الأوّل وشرّاحه مع التّأليف بين الآراء المختلفة والتّوفيق بينها. أمّا موقع كتاب "**فن الشعر**" فإنّه ضمن قسم المنطق وبالتّحديد في آخره. نشره لأوّل مرة "داڤيد صمويل مرجليوث" إلى الإنجليزية في أكسفورد سنة 1887 ضمن كتابه: Poeticam Aristoteleam Analecta Orientalia ad)، الذي نشر فيه ترجمة "متَّى"، وفصولاً من الترجمة السريانية، وكلاماً لابن العبري. وتقع في ص80 إلى ص 112[4] .

كتاب حقّقه عبد الرحمان بدوي بعنوان" فن الشعر" من كتاب "الشفاء" اعتماداً على نشرة مارجليوث ومجموعة من المخطوطات ، وأخرجه في كتابه " فن الشعر لأرسطو طاليس وشروحه العربية" القاهرة 1952 (ص161-198). وقد أخرجه بدوي في طبعة مُستقِلّة بمناسبة الذكرى الألفية للشيخ الرئيس، القاهرة 1966. وقد حقّقه محمد سليم سالم في كتاب"

---

(1) ابن سينا، عيون الحكمة، تح: عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات، ط2، الكويت، 1980، ص15.

(2) المرجع نفسه ، ص14.

(3) أحمد فؤاد الأهواني، المدارس الفلسفية، ص146.

(4) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص54.

المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر" سنة 1966.[1]

ومن أهمِّ الدراسات التي تناولت كتاب"فن الشعر" لابن سينا، بحث المستشرق الإيطالي فرنشسكو جبرييلي(F.Gabrieli) " نظرية الفن والشعر عند العرب كما تظهر في شرح ابن سينا وابن رشد لكتاب فن الشعر الأرسطي"، حيث تناول شرح ابن سينا بتحليل موجز ومقارنته بما جاء في" كتاب فن الشعر" لأرسطو. وهناك دراسة "لسهيل أفنان" سنة 1947. بعنوان" شرح ابن سينا لكتاب أرسطو في الشعر". ودراسة "إسماعيل داهيات" شرح ابن سينا لكتاب الشعر لأرسطو" سنة 1974[2] .

3-1- طبيعة شرح ابن سينا لكتاب " فن الشعر" لأرسطو:

الحقيقة أنّه لكي نتمكَّن من فهم طبيعة كتاب فن الشعر **لابن سينا**، لا بدّ من فهم رؤيته الفلسفيّة العامّة. فتصّور **ابن سينا** لفن الشعر ينبغي أن يُبحَث عنه داخل نسقه الفلسفي العام، وبالرجوع إلى جميع الإشارات الواردة في كتبه ورسائله. لذا فهو لم يكن مُترجِما لكتاب فن الشعر لأرسطو ولا شارحا له وإنّما كان مجرّد قارئ شأنه في ذلك شأن الفارابي.

إنّ كتابي "فن الشعر والخطابة" ليس تأليفا محضا لابن سينا، وليس ترجمة خالصة لكتابي أرسطو، وإنّما كلاهما أقرب إلى أن يكونا **شرحًا وتلخيصًا** لما قاله أرسطو، وبسبب عدم التزام ابن سينا بنص أرسطو التزاما تاما، اختلف الرأي حول النص الذي اعتمد عليه في كتاب فن الشعر، بمعنى أيّ الترجمات اعتمدها **ابن سينا** بين "متّى بن يونس" أو غيره؟، لذا فإنّ "شكري عياد" يميل إلى أنّ **ابن سينا** قد اعتمد في قراءته على ترجمة "متّى بن يونس"،وهي ترجمة لا يزال القارئ لها« يقف أمام معنى مُستغلَق، أو لفظ قلق، أو عبارة ملتوية، أو تفكير متناقض»[3]. إلاّ أنّ ابن سينا حاول جهده أن يتغلّب على حرفية الترجمة، فجمع في كثير من الأحيان **بين الشرح والتلخيص**، « فهو يُلاحِظ في بعض المواضع عِوَجًا في أسلوب المترجم لها يحجب المعنى، فيقوّم العبارة ليزيدها وضوحا وبيانا، ويُستعصَى عليه الفهم في مواضع أخرى، فيجتهد أن يربط بين الألفاظ ربطا جديدا، يرجو أن يوافق به أفكار أرسطو، وقد يغلو في ذلك إلى درجة تشبه "التداعي الحر" الذي يتحدث عنه علماء النفس،فتصبح الفكرة في الحقيقة فكرة ابن سينا، لا فكرة أرسطو أو متّى، على أنّه ربّما اضطر إلى ترك جملة أو فقرة كاملة، إذا تعذّر عليه فهم معناها أو تأويلها بوجه من الوجوه،وفي مقابل هذه الفقرة المحذوفة نجد فقرات أخرى، يزيدها على الترجمة، ليشرح بعض

---

(1) ينظر: عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، 468.

(2) المرجع نفسه ، ص469.

(3) أرسطو طاليس، في الشعر، تر: شكري عياد، ص180.

الأفكار التي فهمها من الكتاب، أو يوازن بين بعض خصائص الشعر اليوناني، وبعض خصائص الشعر العربي»[1] .

على الجانب الآخر نجد "عبد الرحمان بدوي"، الذي يبدو له أنّ **ابن سينا** لم يعتمد على ترجمة متّى« أولاّ لغموضها بحيث لم تكن تُفِيدُ في التّلخيص على هذا النحو. وثانياً، لآنّ النصوص التي ينقلها عن أرسطو ليست واردة بحروفها في ترجمة متّى، مما يجعلنا نعتقد أنّه اعتمد إمّا على ترجمة يحيى بن عديّ- ولا بدّ أن تكون قد جاءت خيراً من ترجمة متّى- وإمّا أن يكون قد اعتمد على ترجمة أخرى لم نعرفها ولم تُحدِّثنا المصادر عنها»[2].

هذا ليس فقط، أي البحثُ عن الترجمة التي اعتمدها **ابن سينا**، بل الأمر أبعد من ذلك، ذلك أنّ الباحثين قاموا بالمقارنة بين ترجمة **ابن سينا** وترجمة متّى، ومن هؤلاء "خلف الله" الذي استنتج في النهاية بعد المقارنة بين الترجمتين، أنّ "ابن سينا" يُتابِع متّى في كثير من المصطلحات، مما رجّح لديه أنّ **ابن سينا** اطّلع على ترجمة متّى فانتفع بها. إلاّ أنّهما يختلفان في الأسلوب وطريقة الفهم، إذ كان متّى مُترجِما حرفياً، وابن سينا شارحاً مجتهداً وأقرب من متّى إلى فهم أرسطو.[3]

وبهذا نصل إلى أنّ المقارنين بين النّصين اختلفوا في طبيعة العمل الذي قام به ابن سينا، والمصدر الذي اعتمده في قراءته. لذا فالمقارنة النصيّة بين عمل **ابن سينا** وترجمة متّى من جهة، أو بينه وبين الأصل اليوناني من جهة، ضرب من العبث. ومن تنبّه إلى عقم هذه المقابلة النصيّة جبرييلي، يقول:« إنّ تَتَبُّع شرحي ابن سينا وابن رشد ومقارنتهما بالترجمة العربية صفحة بصفحة، لتحليل جميع ما وقع فيهما من مضاعفة اللبس والوهم والتشويه، حتّى ضاعت منهما معالم المقالة الأرسطية، هو في نظرنا جهد عقيم»[4] .

أمّا "طه حسين" فإنّه يقول أنّ **ابن سينا** لم يُجِدْ فهم كتاب "فن الشعر لأرسطو«ولسنا ندري أَيَرْجِعُ ذلك إلى سُقْمِ التجربة العربية لهذا الكتاب، أم إلى أنّ الفيلسوف لم يُوَفَّق إلى فهمه»[5] . كما أنّه- طه حسين- وجد عمل **ابن سينا** بأنّه « مجرد لغو لا معنى له، فالتراجيدي عنده هي المديح، والكوميدي هي الهجاء، والملحمة هي الأدب. أمّا الأمثال والملاحظات الدقيقة التي يلاحظها أرسطو طاليس على ما يتميّز به كل نوع من

---

(1) أرسطو طاليس، في الشعر، تر: شكري عياد ، ص196.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص53.

(3) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص470.

(4) المرجع نفسه، ص471.

(5) طه حسين، مقدمة نقد النثر، ص27.

أنواع الشعر، فابن سينا يخلط بينها خلطاً شنيعاً ...وجملة القول إنّه فهم كلّ ما يمكن أن يفهمه شرقيّ يجهل الآداب اليونانية كلها»[1] . ولهذا نجد" طه حسين" قد نبه إلى ضرورة مقابلة عمل ابن سينا بنسخة المكتبة الأهلية بباريس لكتاب فن الشعر الأرسطي" .

وفي نفس الوقت يرى"طه حسين" أنّ ابن سينا أكثر فهما لكتاب الخطابة من فن الشعر. وحسبه على أيّ حال أنّه عرّب كتاب الخطابة وجعله في متناول الفكر العربي. وبذلك حققّ ابن سينا بعمله هذا أسباب التوفيق بين البيان العربي واليوناني اللذين عاشا متجاورين دون أن يتلاقيا ويتآلفا.

وهكذا يصعب علينا اعتبار كتاب فن الشعر لابن سينا **محض ترجمة أو تلخيص أو شرح لكتاب فن الشعر لأرسطو**. لذا فإنّ أقرب التسميات لما قام به ابن سينا هو العرض الذكي المشتمل على شيء من النقد أحيانا، فهو لا يلتزم التزاما مطلقا بإيراد المسائل تبعا لنظام إيرادها في كتاب أرسطو، ومن ثمّ يقول "خلف الله" إنّ الظاهر من أوّل الأمر أنّ «ابن سينا لا يترجم وإنّما يُؤَلِّف ويُلَخِّص ويَشْرَح»[2].

وهكذا مهما بلغت إجادة أو سوء فهم ابن سينا لكتاب فن الشعر لأرسطو، بمعنى خروجه على نص الترجمة العربية لكلا الكتابين: فن الشعر والخطابة، والذي يتجسد إمّا بالحذف أو الإضافة أو تغيير العبارة وما إلى ذلك، ولابن سينا اجتهاده الخاص في تفسير منشأ هذا الخروج.

والآن، لنرى ما فعله هذا الرجل المشرقيّ، وهو يتناول الشعر في موسوعته "الشفاء" وإن كان لم يشف غليل المقارنين ومن كانوا يعتبرونه ينهج نهج أرسطو.

3-2- ابن سينا يقرأ "كتاب فن الشعر" ويعيد إنتاجه: خاتمة كتاب" فن الشعر لابن سينا:

لقد وصل كتاب أرسطو "فن الشعر" إلى العربِ ناقصا، ولذلك حاول الفارابي إكمال النقص، وبالتّأكيد لم يتم عمله، لأنّه ذكر لنا بعد رصده نقص كتاب فن الشعر أنّ الحكيم لم يكمل القول في صناعة المغالطة فضلا عن القول في صناعة الشعر. كما حاول ابن سينا المضي في المحاولة قدما، وأشار إلى طموحه بقوله في ختام شرحه:« هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من كتاب" الشعر" للمعلّم الأوّل. وقد بقي منه شطر صالح. ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان، كلاماً شديد التحصيل والتفصيل. وأمّا هاهنا فلنقتصر على هذا المبلغ، فإنّ وُكْدَ

---

(1) طه حسين، مقدمة نقد النثر، ص27-28.

(2) سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص45.

غرضنا الاستقصاء فيما ينتفع به من العلوم»[1]. وبالتالي أخذ حازم على عاتقه إكمال المُهِمَّة – معقبا على كلام ابن سينا–« وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنّه من جملة ما أشار إليه أبو علي بن سيناء»[2]. وذلك قول يُؤَكِّدُ رغبة حازم في فتح باب الاجتهاد مرّة أخرى، ومحاولة ابتداع علم الشعر المطلق مفيدا من التّراث اليوناني ومن التّراث العربي لمواجهة الوضع المتأزِّم الذي شعر حازم بآثاره الضارة في عصره.

إنّ المتأمِّل في النص السابق، وهو خاتمة الكتاب الذي وضعه" ابن سينا" فن الشعر يرى ما يلي:

- أنّ اهتمام ابن سينا بالشعر يدخل ضمن رغبته في استقصاء موسوعة العلوم ومِمَّا ينتفع به. فهو يتطلّع إلى استخلاص قوانين كليّة للشعر مطلقاً [3]. فكان شأنه في ذلك شأن الفارابي، الذي يومئ إلى« القوانين والأمثلة والأقاويل التي ينتفع بها في هذه الصناعة»[4] .فغاية ابن سينا الاستفادة من التصورات في نظرية الشعر.
- إنّ توظيف "ابن سينا" لكلمة تلخيص في هذه الخاتمة. ليس بمعنى أنّ ابن سينا لا يُلخِّص ليقرّب مراد أرسطو إلى الذهنية العربية بطريقة موجزة مكثفة، بل يقرأ فيستوعب المقروء ويَتَمثَّله فيحتويه. لذا لم نجده في بداية عمله يقول"قال أرسطو" بل يقول وبكلّ ثقة وإحساس بالذات في أوّل جملة له« ونقول نحن أوّلا»[5] . كما نلاحظ أنّه بدأ عمله بفصل عنوانه «في الشعر مطلقاً وأصناف الصيغ الشعرية وأصناف الأشعار اليونانية»[6]. إذ لا علاقة لهذا الفصل بكتاب فن الشعر لأرسطو مطلقاً، وأنّ ما قاله عن أصناف الأشعار اليونانية كان مصدره فيه ما جاء عند الفارابي في رسالته" رسالة قوانين صناعة الشعراء". لهذا فإنّ موقف ابن سينا من التّلخيص موقف من يريد أن يستقصي موسوعة المعرفة، وذلك ممّا تحتاج إليه الأمة الإسلامية في زمانه.
- أمّا قوله" بقي منه شطر صالح" الضمير في منه ينصرف إلى فن الشعر عامّة ممّا لم يعرفه أرسطو، لا إلى كتاب "فن الشعر" لأرسطو كما ظنّ بدوي. ذلك بأنّ **ابن**

---

(1) أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، لأرسطو، تر: عبد الرحمان بدوي، ص198.

(2) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص70.

(3) ينظر:ابن سينا، فن الشعر، ص161.(أي عنوان الفصل الأول).

(4) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص150.

(5) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص161.

(6) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

سينا تحدّث أولاً عن « القدر الذي وُجِدَ في هذه البلاد» [1] (أي بلاد فارس أو بلاد الإسلام قاطبة) من كتاب الشعر للمعلّم الأوّل، فأحسّ بوجود النقص في الكتاب. ثمّ أنّ في ضوء اطلاعه الواسع وجد ابن سينا أنّ شطراً صالحاً من كتاب فن الشعر عامّة ممّا لم يعرفه أرسطو مبثوثاً ضمن علوم الأوائل . ومن هنا تعدّدت مصادر ابن سينا في مجهوده، فلم يلتصق بأقوال المعلّم الأوّل. واحتار المقارنون في تحديد المصادر التي استقى منها مجهوده بين ترجمة متّى وعمل الفارابي وشروح ثامسطيوس واطّلاعه على ترجمات أخرى غير ترجمة متّى، إذ افترض "إحسان عباس" أنّه اعتمد على ترجمة جيدة قام بها يحيى بن عدي أو غيره[2] . ولهذا يبقى استيعاب ابن سينا لحصيلة فن الشعر في ضوء ما كتبه أرسطو، مضطرباً مشوهاً لأفكار أرسطو تشويها مضحكاً، وبين قائل له بعدم فهمه للكتاب، بل هناك من ذهب أبعد من ذلك إلى اعتبار المقارنة بين ابن سينا وأرسطو جهدًا عقيمًا.

- أمّا قوله« ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان»[3] . ذلك أنّ ابن سينا أراد بمشروعه أن يتجاوز عمل أرسطو، إذ أحسّ بضرورة الاجتهاد في إبداع علم الشعر المطلق، وهو ما لم يقم به أرسطو. ذلك أنّ هناك مازال طموح أبعد ومجال أوسع أمام الباحث اللاحق، لأنّ ما قدّمه أرسطو« أكثر ما فيه اقتصاص أشعار ورسوم كانت خاصة بهم(اليونان) ومتعارفة بينهم يغنيهم تعارفهم إيّاها عن شرحها وبسطها»[4]. هذا ليس فقط، بل إنّ ابن سينا من خلال قوله هذا أراد أن يبتدع في الشعر من حيث هو ظاهرة إنسانية لا ترتبط بزمان ولا مكان. و إنّ إحساسه بأنّ الشعر اليوناني كان يعالج لحظة تاريخية خاصة وقديمة، أراد أن يتناول" علم الشعر" بحسب عادة زمانه، بعد أن اتّسعت اهتمامات الباحثين فيه، وأصبح مجالاً للتّحصيل والتّفصيل.

ومن هنا لا غرابة أن تنطمس معالم" مقالة أرسطو" وأن تخضع لرؤية ابن سينا، فتغيب معالم التراجيديا اليونانية ويصيبها التشويه، إذ دخلت إلى جهاز هضم يعي الشروط التاريخية للظاهرة الشعرية ويدرك الفروق الجوهرية بين الشعر العربي والشعر اليوناني. فيصبح أرسطو أرضية للقراءة توظف لمقاصد القارئ. فلا تشرح ولا تلخص، وإنّما تخضع

---

(1) ابن سينا، فن الشعر، ص198.

(2) ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص419.

(3) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص198.

(4) أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تر: شكري عياد، ص167.

لما يريد أن يقوله القارئ الناقد الواعي المجتهد الذي له انتماؤه وهويته وتطلعاته واهتماماته العلمية.

3-3- ابن سينا يقرأ كتاب فن الشعر الأرسطي وهو يحدد المفارقات:

إنّ **ابن سينا** من حيث الشكل لا يحترم المتن الأرسطي، إذ تناول في ثمانية فصول[1] ما فصّله أرسطو في ستة وعشرين قسماً. ويبدأ عمله بفصل خاص لا علاقة له بكتاب"فن الشعر" سماه" «في الشعر مطلقاً، وأصناف الصيغ الشعرية، وأصناف الأشعار اليونانية»[2]. وذلك ليبين أنّ غايته هي قراءة لِتَصَوّرَات في النظريّة الشعريّة عامّة، ومن الرؤية المنطقية خاصّة، إذ ينظر المنطقيّ في الشعر من حيث هو كلام مخيّل. فابن سينا لا يهمّه أن يُلَخِّص ما قاله أرسطو ويُذَكِّرَ به، ولا ضير ألاّ يجيد فهم كتاب فن الشعر لأرسطو وأن يفهم منه، كما قال طه حسين« ما يمكن أن يفهمه مشرقيّ يجهل الآداب اليونانية كلها»[3] .ومن ثمّ تناول أصناف الأغراض الكلية والمحاكيات الكلية التي للشعر، لينتقل بنا إلى نشأة الشعر، ثم يبدأ الحديث عن الطراغوذيا(التراجيديا) وأجزائها، وبذلك فهو قد سار على منهج أرسطو أي الانتقال من الكلي إلى الجزئي.[4]

إنّ الذين تحاملوا على **ابن سينا** أنّه لم يفهم كتاب فن الشعر لأرسطو أصابوا في

---

(1) لقد جاء شرح ابن سينا لكتاب فن الشعر لأرسطو من كتاب الشفاء في ثمانية فصول، على النحو التالي:

- فصل في الشعر مطلقاً وأصناف الصيغ الشعرية وأصناف الأشعار اليونانية
- فصل: في أصناف الأغراض الكلية والمحاكيات الكلية التي للشعر
- فصل: في الأخبار عن كيفية ابتداء نشأة الشعر وأصنافه
- فصل: في مناسبة مقادير الأبيات مع الأغراض، وخصوصا في طراغوذيا وبيان أجزاء طراغوذيا
- في حسن ترتيب الشعر، وخصوصا الطراغوذيا، وفي أجزاء الكلام المخيل الخرافي في الطراغوذيا
- فصل: في أجزاء طراغوذيا بحسب الترتيب والإنشاد، لا بحسب المعاني، ووجوه من القسمة أخرى، وما يحس من التدبير في كل جزء وخصوصا ما يتعلق بالمعنى
- فصل: في قسمة الألفاظ وموافقتها لأنواع الشعر، وفصل الكلام في طراغوذيا وتشبيه أشعار أخرى به
- فصل: في وجوه تقصير الشاعر، وفي تفضيل طراغوذيا على ما يشبهه

(ينظر: ابن سينا، فن الشعر، ص161-198، ضمن، أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي.

(2) ابن سينا، فن الشعر، ص161.

(3) طه حسين، مقدمة نقد النثر، ص28.

(4) ينظر: فهرس فن الشعر لابن سينا، ضمن، فن الشعر لأرسطو، تر: عبد الرحمان بدوي، ص8.

ذلك لكن بقليل فقط. ذلك أنّ ابن سينا لم يَدَّعِ يوما أنّه فهم الكتاب على أكمل وجه، لأنّ ما ورد فيه لا يُشكِّل همًّا ثقافيّا لديه. إذ نراه يقول في بداية الفصل الثاني بكل وعي ومسؤولية« والآن فإنّا نُعَبِّر عن القدر الذي أمكننا فهمه من التعليم[المعلم] الأوّل، إذ أكثر ما فيه اقتصاص أشعار ورسوم كانت خاصّة بهم ومتعارفة بينهم يغنيهم تعارفهم إياها عن شرحها وبسطها...وكانت لهم عادات في كلّ نوع خاصة بهم كما للعرب من عادة ذكر الديار والغزل وذكر الفيافي وغير ذلك، فيجب أن يكون هذا معلوماً مرفوضاً»[1] . فالرجل لا يَهمُّه من الكتاب إلاّ« ما ينتفع به من العلوم»[2] وليس من همِّه أن يشرح ويُبسِّط ما هو خاص باليونان ومتعارف لديهم، لأنّ لديهم عادات خاصّة بهم. وهذا هو الغرض الأساسي الذي اتّخذه ابن سينا منطلقاً في مشروعه فقال"فيجب".

لقد اشترط ابن سينا وجوب التّمييز بين خصوصية اليونان وخصوصية العرب في الشعر، ذلك أنّ هناك فروقا جوهرية بين الشعر اليوناني والشعر العربي. فبعد أن عَرَّف بأصناف الشعر عند اليونان، وجد« أنّ الشعر اليوناني إنّما كان يُقصَد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير. أمّا الذوات، فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلاً كاشتغال العرب»[3] .فأرسطو يجعل أعمال الناس هي موضوعات المحاكاة، ومُمَثِّلُو الدراما« يحاكون أناسا يفعلون...يعرضون: إمّا أناساً أسمى منا نعهدهم، أو أسوأ، أو كما هم في المستوى العام»[4]. فالإنسان في حالة فعل هو موضوع الدراما الإغريقية، وتعريف التراجيديا« هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته...»[5] . وإذا كان الشعر اليوناني يحاكي الأفعال، أي يصوِّر الشخصيات في المسرحية اليونانية، فإنّ الشعر العربي له طبيعة مغايرة وخاصة. فهو لا يُعنَى إلاّ بوصف الذوات والانفعالات الوجدانية« والعرب تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليُؤثِّر في النّفس أمراً من الأمور تعدّ به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تُشبِّه كل شيء لتُعجَب بجنس التشبيه. وأمّا اليونانيون، فكانوا يقصدون أن يَحثُّوا بالقول على الفعل 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 والذوات من حيث لها

---

(1) ابن سينا، فن الشعر، ص167.

(2) المرجع نفسه، ص198.

(3) المرجع نفسه، ص169-170.

(4) أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص67.

(5) المرجع نفسه، ص95.

تلك الأفاعيل والأحوال»[1].وعليه فإنّ الشعر اليوناني موضوعي غيري، والشعر العربي ذاتي غنائي.

وهكذا يحاول ابن سينا أن يُطبِّق آراء أرسطو على الشعر العربي، فَيُوَفَّقُ أحيانا،ويُخْفَقُ أحيانا أخرى، وكان واضحا في الإشارة إلى أنّ للشعر العربي طبيعة تختلف عن طبيعة الشعر اليوناني الذي دار عليه كتاب أرسطو، كما أنّه« يمكن أن يضاف إلى ما جاء به أرسطو من قواعد وآراء أشياء كثيرة استجدت بعده»[2].

وعليه، ووفقا لما قلناه أكّد ابن سينا بأنّ للشعر العربي شخصية قد جاءت نتيجة مقاربة بينه وبين الشعر اليوناني، وأنّ كلا الفنّين قد جسّدا نقطة أساسية بينهما هي غاية الشعر وهدفه. وأدرك الفرق بين الشعرين (اليوناني والعربي)، ذلك أنّ الشاعر العربي يتغنّى بذاته ويُعبِّر عمّا ينطبع في نفسه من انفعالات، يستجلب اللذة والمتعة. أمّا الشاعر اليوناني،يُمجِّد الفعل ويحثُّ عليه ويدفع إلى القيام به. وهو يقول في مواضع أخرى مُلِحًّا على تحديد طبيعة الشعر اليوناني ومفارقة هذه الطبيعة للشعر العربي، إذ« أنّ الطراغوذيا ليس هو محاكاة للناس أنفسهم، بل لعاداتهم وأفعالهم وجهة حياتهم وسعادتهم. والكلام فيه في الأفعال أكثر من الكلام فيه في الأخلاق، وإذا ذكروا الأخلاق، ذكروها للأفعال»[3].

إنّ ابن سينا بعد إدراكه الفرق بين الشعر اليوناني والعربي، أحسّ إحساسا كاملاً بأنّ آراء أرسطو في كتابه فن الشعر وهو يستقرئ الشعر اليوناني بما له من خصائص لا يمكن أن تنطبق كما هي على غيره من ألوان الشعر للأمم الأخرى.

ثم إنّ المعلومات التي تَشَكَّلَت عند ابن سينا حول هدف الشعر اليوناني القديم، قد جاءت معانيها مُستمدَّة مُقتبسَة من أبيات يوحنا تيزتز(عاش في القرن الثاني عشر) ، حيث يقول:« تَعَلَمْ التراجيديا والكوميديا، فهما نافعان للحياة...وهما يخدمان في الطريق الصحيح للحياة. إنّ التراجيدي يروي للكبار حكايته، فيقول: حوّل الطريق الأبدي إلى التعجرف والاستكبار. والكوميدي فهو ضد ذلك، حيث يرى الكوميدي الحكمة من خلال الضحك على قصص اللص والمجرم والأحمق، فهذا يعلم شيئا جيدا للمستقبل»[4] .

ويظهر أنّ اختلاف الغرض من المحاكاة عند العرب عنه عند اليونان مردّه إلى«

---

(1) ابن سينا، فن الشعر، ص170.

(2) محمد سلام زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة عند العرب، من القرن الخامس إلى القرن العاشر الهجري،(قسم النقد)، الجزء الثاني، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000، ص296.

(3) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص178.

(4) محمود الدرابسة، نظرية الأدب الأرسطية العربية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، 2008، ص33.

أنّ العرب قد ربطت بين هذا، وبين الغرض من قول الشعر وإنشاده، ذلك الذي يرجع إلى التغنّي والإشادة، بمثلهم العليا، وقيمهم الخلقية الاجتماعية، والحثُّ على مكارم الأخلاق»[1].

وبناء على هذا نقول إنّ تعريف أرسطو وابن سينا للشعر بأنّه كلام موزون متخيل، يعدّ تعريفا للشعر بعامة، يستوي في ذلك الشعر العربي وغير العربي من أشعار الأمم كلها.

المهم أنّ ابن سينا يدرك المفارقات، ويقرأ بوعي، وانطلاقاً من الذات، ويمارس سلطة على المقروء فيحدّد هويته ومجاله وخصوصيته.

ومن جملة القضايا التي سنتناولها في بحثنا هذا والتي وردت في كتاب فن الشعر لابن سينا، مفهومه للشعر، ومن خصائصه التخييل، كما سندرس مفهومه للمحاكاة وموضوعها، وكل هذا نختزله في كلمتين" من التطهير إلى التخييل". كما لا ننسى مفهومه للتراجيديا، وبعض القضايا الأخرى التي لا تَقِلُّ أهميّة عمّا ذكرنا، مثل التحوّل والتعرف، العقدة والحل، الأخلاق والعادات، الفكر والمنظر المسرحي، والملحمة. كلّها مجتمعة، نصل من خلالها إلى كيف تناول ابن سينا كتاب فن الشعر الأرسطي.

- **مفهوم الشعر عند ابن سينا:**

بدأ ابن سينا عمله بقوله:« ونقول نحن أوّلا: إنّ الشعر هو كلام مخيِّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة»[2]. فلقد لاحظ منذ البداية أنّ لا أصل لهذا التعريف في كتاب فن الشعر لأرسطو، إذ لم يلتفت أرسطو إلى التخييل كما سبق.

فقوله"كلام" فهو جنس أوّل للشعر، يعمّه وغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها، أمّا قوله "من ألفاظ مخيلة" فهو فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية، التصديقية التصورية، وقوله" أقوال موزونة" ليكون فرقا بينه وبين النثر، وقوله "متساوية" ليكون فرقا بين الشعر وبين نظم يؤخذ جزءاه من جزئين مختلفين. وقوله" عند العرب مقفاة" ليكون فرقا بين المقفّى وغير المقفّى. ولهذا فإنّ الشعر عند العرب لا يسمى شعرا إذا لم يكن مقفّى.

والشعر عند ابن سينا يقوم على ثلاث دعائم:

- الوزن: ويختص به من الوجهة العامة صاحب الموسيقى(إذ هو أقوال إيقاعية)، ومن جهة التجربة والاستعمال ، عند مختلف الأمم، صاحب علم العروض.
- القافية: وهي من اختصاص صاحب علم القوافي.
- القول المخيَّل: وهو« الكلام الذي تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور وتنقبض عن

---

(1) عثمان موافي، في نظرية الأدب(من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2000، ص 31.

(2) ابن سينا، فن الشعر، ص161.

أمور من غير روية وفكر واختيار. وبالجملة، تنفعل له انفعالا نفسانياً غير فكري، سواء كان المقول مُصدِّقاً به أو غير مُصَدِّق»[1].

ومن هنا تمكّن ابن سينا من الإحاطة بما أُنتِج في عصره، وأفاد خاصّة من أعمال الفارابي وخاصّة ما كتبه حول المحاكاة وساهم في بلورتها. إذ نجد أنّ تعريفه هذا للتّخييل، هو ذاته عند الفارابي. وهو ما اقتبسه القرطاجني حرفيًّا. ويقول –ابن سينا– في موضع آخر عن التّخييل بأنّه:« انفعال من تعجب، أو تعظيم، أو تهوين، أو تصغير، أو غم أو نشاط»[2]،ذلك أنّ الشعر عنده يُختزَل في مختلف المشاعر في ما يسميه بالبسط والقبض*،حيث تندرج تحت البسط كلّ المشاعر التي تبعث الرضى وتثير في النفس ميلا إلى الشيء المخيل، في حين تندرج تحت القبض كلّ المشاعر المنفرة عن الشيء المخيل.

إنّ هذا التوسيع لدائرة الانفعالات التي يثيرها الشعر سيمتدُّ إلى مُنظِّرِي العمل الدرامي في العصور الحديثة فـ "هيل" مثلا لا يقتصر على الخوف والرحمة في تحديد الأحاسيس الدرامية ، بل يُوسِّع مجالها ليشمل:« الفرح والحزن، والخوف، والغضب، والشفقة، والاحتقار، والكراهية، والغيرة، والتعجب، والحب»[3]

وعليه فإنّ، هذا الضرب من الكلام يَتميّزُ من ضروب القول الأخرى، بإثارته للعواطف والانفعالات، وانجذاب الإنسان نحوه عند سماعه له، انجذابا لاشعوريا، وقد يكون مبعث هذا، ما فيه من وزن أو لحن، أو تصوير بياني للمعاني والألفاظ. يقول نقلا عن أرسطو« والشعر من جملة ما يُخيَّل ويحاكى، بأشياء ثلاثة، باللحن: الذي يتنغم به، فإنّ اللّحن يُؤثِّر في النفس، تأثيرا لا يرتاب به، ولكلِّ غرض لحن يليق به...وبالكلام نفسه، إذا كان مُخيِّلا محاكيا، وبالوزن: فإنّ من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر، وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل، فإنّ هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض»[4] .

يسلم ابن سينا بأنّ المحاكاة الشعرية ترتبط بثلاثة عناصر: اللحن والكلام، والوزن

---

(1) ابن سينا، فن الشعر، ص161.

(2) عبد الرحيم الوهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، ص144.

* جاء في تعريف القبض والبسط ما يلي:" القبض والبسط هما حالتان بعد ترقي العبد عن حالة الخوف والرجاء، فالقبض للعارف كالخوف للمؤتمن، والفرق بينهما أن الخوف والرجاء يتعلقان بأمر مستقبل مكروه أو محبوب، والقبض والبسط بأمر حاضر في الوقت، يقبل على قلب العارف من وارد غيبي". (كتاب التعريفات، للشريف الجرجاني، ص178).

(3) مارفن كارلسون، نظريات المسرح، تر: مجدي وهبة، ص234.

(4) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص168.

قد تجتمع فيما بينها، كما قد يفترق بعضها عن بعض، غير أنّه يركِّز على القول المخيل والوزن. وهذا ما استدعى منه تحديد أغراض المحاكاة الشعرية بناءً على ثنائية التحسين والتقبيح.

وعلى هذا فإنّ ابن سينا يرى كأرسطو، أنّ الوزن وحده لا يكفي، لكي يصبح العمل الفني شعرا، بل من الضروري اشتراك التّخييل أو المحاكاة مع الوزن في ذلك.

وقد تحظى ضروب النّثر بشيء من التّخييل، ومع ذلك فلا يمكن أن تسمّى بشعر،وقد يتوافر الوزن في بعض ضروب النظم، ولا تسمَّى بشعر كذلك.

كما نجد أنّ ابن سينا شأنه شأن الفارابي حين جعل الكلام العلمي الموزون لا يعدّ من قبيل الشعر، لأنّه يربط الشعر بالوزن والتخييل معا. فهو –ابن سينا– يرى أنّ الشعر« لا يتمّ إلاّ بمقدمات مُخَيِّلَة ووزن ذي إيقاع مناسب، ليكون أسرع تأثيرا في النفوس»[1].

ولمّا كان ابن سينا يستكمل عُدَّتَه المنطقية ويَعُدُّ الشعر جزءا من المنطق، فإنّ الرؤية المنطقية تَستبِدّ بالوزن والقافية وتتركهما لأهل الاختصاص.« ولا نظر للمنطقي في شيء من ذلك إلاّ في كونه– الشعر– كلاما مُخيِّلا...وإنّما ينظر المنطقيّ في الشعر من حيث هو مخيل»[2]. أي ينظر إليه باعتباره شكلا من أشكال الوعي والإدراك للواقع، فالمنطقي هَمُّه أن يرصد جانب التخييل في القول الشعري.

- **الشعر محاكاة وتخييل:**

إذا كان الفارابي يربط التّخييل الشعري بالتّأثير في ذهن المتلقي، فإنّ ابن سينا ينزع أيضا إلى اعتبار التّخييل الشعري يخلق أثرا في المتلقي، بيد أنّه يُوسِّع من مجال مفهوم التخييل الشعري حين يستحضر مفهوم الصدق والكذب، فما يُميِّز الشعر عن البرهان أو التّصديق البرهاني لا يُحرِّك النفسَ كما يفعل التّخييل الشعري، فالشعر حتى وإن كان غير مُصَدَّق به، فهو أشدّ تأثيرا في النّفس على أساس أنّ الصدق في حد ذاته ليس كفيلا بإحداث التّأثير، فإنّه يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه[3] . ثمّ إنّ القول المخيل تذعن له النفس وتنفعل له من غير رويّة واختيار« فإنّه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرّة أخرى وعلى هيأة أخرى، انفعلت النفس عنه طاعة للتّخييل لا للتصديق»[4]. فللتخييل على النفس سلطان، وإن كان لا يرقى إلى اليقين، وإن كان يصدر عن أدنى أشكال الوعي.

---

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب،ص155.

(2) ابن سينا، فن الشعر، ص161.

(3) ينظر: محمد عمور، مفهوم الأدبية عند حازم القرطاجني في منظور النقد الأسلوبي، ص32–33.

(4) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص161–162.

يقول ابن سينا« الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها...لأنّ التصديق المشهور كالمفروغ منه...وربّما شغل التّخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به. والتّخييل إذعان والتصديق إذعان. لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أنّ الشيء على ما قيل فيه. فالتخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما لمقول فيه عليه»[1].

يُفهَم من كلام ابن سينا هذا أنّ:

أ- الشعر محاكاة تُحرِّك النفس.

ب- الناس أطوع للتّخييل منهم إلى التّصديق.

ت- تأثير التّخييل الشعري في الناس أكثر من العمل العقلي.

فالقول الشعري صورة شعرية تركب أجنحة الخيال وتأتي على هيئة خاصة، فتنقاد النفس لها وتذعن، فتعجب وتلتذّ بتلك الصورة ولا تلتفت إلى حقيقة القول فيها. بل إنّ النفس لا تتساءل هل ما قيل ينبني على الصدق أو لا. فالنفس مشدودة إلى الصورة، خاضعة لها" من غير روية وفكر واختيار" غارقة في الغرابة والتعجب والالتذاذ.

ولما كان العقل مصدر التصديق والتخييل، فإنّ بإمكانهما أن يجتمعا، حتى وإن اختلفا في هيأة القول.« وإذا كانت محاكاة الشيء بغيره تُحرِّك النفس، وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة على ما هو عليه تُحرِّك النفس وهو صادق، بل ذلك أَوْجَبُ»[2]. وهذا فيه ردّ على الذين هاجموا الشعر بدعوى أنّه كاذب، وكذبه إنّما راجع إلى صفة التخييل وفاعليته التي تُعدُّ ركنا أساسيا فيه.إلاّ أنّ الشعر يقبل الحقيقة ويقبل الكذب، لأنّ الأهم فيه هو التخييل، أي أنّه مركب من مقدمات مخيلة« تبسط الطبع نحو أمر وتقبضه عنه»[3] .

فالشعر إذا عند ابن سينا قياس يقوم على نوع من الكذب، إذ لا يشترط في مقدماته أن تكون صادقة أو مطابقة للواقع. فالإنسان يستقبل القول الشعري ويستجيب له نفسياً بصورة تلقائية، ويجد نفسه مدفوعاً لاتخاذ سلوك ما.

ثم إنّ الأثر الحاصل بالتّخييل سواء في الأقاويل الصادقة أو الكاذبة، غير أنّ التّخييل في الأمور الكاذبة أبعث على التأثير، لأنّ الناس كما قال الشيخ الرئيس، أطوع للتّخييل منهم للتّصديق...وللمحاكاة شيء من التّعجيب ليس للصدق.

ومن هنا يكون للشاعر الذي استطاع دمج التّصديق في التّخييل، قد بلغ بالهدف

---

(1) ابن سينا، فن الشعر ، ص162.

(2) المرجع نفسه ، ص162.

(3) ابن سينا، عيون الحكمة، ص13.

الإقناعي إلى منتهاه، وضمن إذعان المتلقّي له من زاوية الوجدان وزاوية العقل معا. ثم إنّ الفارابي ذكر أنّ الأقاويل الشعرية كاذبة كلاّ لا محالة [1]، لكن ابن سينا سعى إلى دحض هذا الرأي مُؤكِّدا إمكانية اجتماع التّصديق والتّخييل، قال:« ولا تلتفت إلى ما يُقَالُ من أنّ البرهانيّة واجبة، والجدلية ممكنة أكثرية، والخِطابِيَة ممكنة مساوية، لا ميل فيها ولا ندرة، والشعريّة كاذبة ممتنعة، فليس الاعتبار بذلك، ولا أشار إليه صاحب المنطق»[2]. وفي هذا الكلام دعوى من ابن سينا إلى الحذر من مغبّة الوقوع في خطأ اعتبار الشعر كذبا.

ومن هنا يمكن للشعر أن ينبني على قواعد قياسية تقود فيها المقدمات إلى استخلاص نتائج منطقية، فلو قال الشاعر مثلا: فلان قمر لأنّه حسن، فإنّه يقيس هكذا: فلان وسيم، وكل وسيم قمر، ففلان قمر.[3]

ولقد تَرتَّب ممّا قلنا أنّ مبحث الشعر لدى ابن سينا قد انتظم ضمن جهازه المنطقي عامّة، حيث اعتمد في تبيان خصائصه تنزيله ضمن أصناف الخطابات المنطقية فكانت مقتضيات مقابلة الشعر بالبرهان والجدل والسفسطة والخطابة من أوّليات استكمال مفهوم الشعر حيث يقع التداخل بامتياز بين المفهوم والغاية [4] .

والواقع أنّ المنظور الذي ضبط من خلاله ابن سينا مفهومه للشعر ومهمته، يتماشى مع التقاليد العربية الجمالية للشعر العربي في نحت هذا المفهوم*، فضلا عن منطلقاته الفكرية الفلسفية.

وهكذا نجد أنّ ابن سينا ذهب مذهب أرسطو في المحاكاة لا مذهب أفلاطون، لأنّه توصّل إلى أنّ المحاكاة(الكاذبة) الفنيّة أعظم وأسمى من الواقع الخارجي. ومن هنا يفوق التخييل الشعري التصديق البرهاني في التّأثير على المتلقّي.

والمحاكاة عند ابن سينا ترادف التخييل أو المتخيلات، كقوله« والشعر من جملة ما يُخيّل ويُحاكَى»[5] . كما أورد كلمة "المحاكيات" مقترنة بكلمة" التخييلات"، وذلك في قوله:«

---

(1) ينظر: الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 151.

(2) ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، ج1، ص460.

(3) ينظر: عبد الرحيم الوهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، ص146.

(4) ينظر: الأخضر جمعي، نظرية الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1999، ص32-33.

* فمثلا الجاحظ عرّف الشعر بأنّه صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير.ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج3، ص131. أمّا عند قدامة بن جعفر، فالشعر هو قول موزون مقفًّى يدل على معنى" . ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص64.

(5) ابن سينا، فن الشعر، ص168.

وأمّا التخييلات والمحاكيات، فلا تحصر ولا تحد»[1]، وكقوله أيضا « غرابة المحاكاة والتّخييل»[2] وهنا يبدو أنّ ابن سينا أخذ مصطلح التّخييل من الفارابي ليدل به على الأبعاد النفسية للمحاكاة الشعرية. فالتخييل محاكاة وتشكيل بالصورة تنفعل بها النفس، فيصدر عنها سلوك ما. ومن هنا تعددّت دلالات التّخييل وأصبح له بُعْدٌ منطقي، وبعد سيكولوجي، وبعد بلاغي صرف[3] .

إذا لقد استعمل ابن سينا كلمة التّخييل مقترنة بالمحاكاة ومُفسِّرة لها واعتمدها كقاعدة لتفسير طبيعة العمل الفني، بل التّخييل والأقاويل المّخيِّلة أو المخيلات أعمّ من المحاكاة، لأنّ كلاّ من التّخييل أو القول المخيل أو المخيلات يعتمد على المحاكاة وسواها من الآليات التي تُحقِّق التّأثير النفسي في ذهن المتلقّي. ومن ثمّ يصبح مفهوم التّخييل شاملا لعملية الصياغة الشعرية، كلِّها والمحاكاة جزء من هذه العملية [4].

هذه الأبعاد المُتعدِّدة للمصطلح قد تتباين أحيانا أو تتنافر، وفي أحيان أخرى تتداخل وتتباين، بحيث يَصعُب فصل أحدها عن الآخر. ففي ضوء البعد الأوّل للمصطلح أصبح الشعر نوعا من أنواع الأقيسة المنطقية، وهذا فهم للشعر ساعدت عليه النظرة القديمة إلى كتاب فن الشعر باعتباره أحد أقسام المنطق الأرسطي. وفي ضوء البعد الثاني للمصطلح، أصبح الشعر عملية إثارة تخيلية للمتلقّي، على نحو يُفضِي به إلى فعل أو انفعال. وفي ضوء البعد الثالث للمصطلح، أصبح التّخييل قرين وسائل التّصوير البلاغي بمفهومها الذي ينسحب على الاستعارات والتشبيهات وغيرها. وهذا أمر أدّى إليه فهم ابن سينا للدّور الذي تلعبه التشبيهات والاستعارات في الشعر.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ مصطلح التّخييل الذي ورد عند ابن سينا هو المدخل الرئيسي للتلقي، ذلك أنّ المصطلح عند " ألفت الروبي"« يشير عند الفلاسفة المسلمين إلى الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي...ويمكن القول بعبارة أخرى، إنّه يشير– باختصار– إلى عملية التلقي»[5]. وإذا كان الأمر كذالك، فإنّ ابن سينا هو واضع مصطلح التّخييل بلا شك، يقول سعد مصلوح« إنّ القول بالتخييل...إنّما هو ابتكار إسلامي من ابن سينا أفاده من مبحث أرسطو في النفس، واجتهاده الشخصي في هذا المجال»[6]. غير أنّ

---

(1) ابن سينا، فن الشعر ، ص162.

(2) المرجع نفسه، ص163.

(3) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص154.

(4) ينظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص79.

(5) المرجع نفسه، ص123.

(6) سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص129.

هناك من الدارسين من يقول بغير ذلك كـ"عباس أرحيلة" الذي يشير إلى أنّ ابن سينا أخذ مصطلح التخييل من الفارابي ليدلل به على الأبعاد النفسية للمحاكاة الشعرية [1]. وحجّة هؤلاء في ذلك، استنادهم إلى تلخيص الفارابي نفسه.

وإذا كان الأمر كذلك،أي أنّ الفارابي قد أبدع مصطلح التخييل، فإنّ ابن سينا يرجع إليه الفضل في تطويره وتمثيله له والتوسّع في شرحه. ولكن المسألة لا تتوقف عند هذا الحد، لأنّه إذا سلّمنا بهذا الرأي- أي أسبقية الفارابي- نتساءل مرة أخرى، هل مصدر التّخييل من إنتاج الفارابي أم من صياغة المعلّم الأوّل، يقول سعد مصلوح« أمّا التخييل في الشعر فأمر لم يتعرّض له أرسطو في كلامه على فن الشعر»[2] . لكنّه- سعد مصلوح- يعود مرة أخرى ليقول أنّ ابن سينا أفاد من كتاب أرسطو في النفس. وقد أيَّدَ هذا الرأي شكري عياد، إذ وجد ابن سينا استعان ببحث أرسطو في النفس لتفسير بحثه في الشعر، فهو لا يفهم المحاكاة على أنّها تقليد وحسب، بل يفهمها على أنّها تصوير معنى من المعاني المخيلة وذلك ظاهر في اشتقاق كلمة التّخييل نفسها [3].

وإذا كان مصطلح التّخييل كثيرا ما يقترن بمصطلح المحاكاة والتّخيل مما قد يوحي بأنّ مدلول هذه الكلمات واحد، فإنّه يمكن رفع هذا الغموض بالقول بأنّ هذه المصطلحات إنّما تتضافر لتصف الخاصيّة النوعية للعمل الفني، وإنّما تختلف في الزاوية التي ننظر من خلالها إلى الفن:« فالعمل الفني محاكاة لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالواقع، ويصبح تخيّلا لو نظرنا إليه من زاوية القوة النفسية التي تبدعه، وأخيرا يصبح العمل الفني تخييلا لو نظرنا إليه من زاوية القوى النفسية التي تتلقاه»[4] . وهكذا إذن يكون التّخييل هو الأثر النفسي الذي يخلقه الشعر في نفس المتلقي.

ناهيك عن ذلك، فقد ربط ابن سينا التّخييل بالمتخيلة وذلك واضح في استعمالاته « إنّ الشعر كلام مخيل، وأنّ سبيله إلى التّخييل هي المحاكاة...فمجال الشاعر هو النفس وليس العقل، وعمله فيها هو التأثير، وطريقه إلى هذا التأثير هو التخييل، ومعنى التخييل هنا، هو مخاطبة القوة المتخيلة في النفس»[5] .

لكن القوة المتخيلة لا ينتهي عملها إلا بإثارة القوة النزوعية التي تدفع الإنسان نحو

---

(1) ينظر: عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص479. وهذا الرأي نجده أيضا عند جابر عصفور في كتابه الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص26.

(2) سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص100.

(3) ينظر: أرسطو طاليس، في الشعر، تر: شكري عياد، ص210.

(4) جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص156-157.

(5) سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص121.

الانفعال للشعر إذ « يمكن للشعر أن يُؤثِّر في القوة المتخيلة للمتلقي وتلك بدورها تثير القوة النزوعية عند ذلك المتلقي فتبعثها على التحريك نوعا ما لأنّ القوة النزوعية تخدم المتخيلة...ومن ثم ينتهي الأمر بالمتلقي إلى اتخاذ وقفة سلوكية»[1] .

وعليه وفي ضوء ما سبق، نستخلص أنّ ابن سينا قد طوّر الأفكار التي التقطها عن أرسطو حول المحاكاة، واستطاع أن يُطوِّر مفهوم التخييل كما وصل إليه عن طريق الفارابي، وبذلك توصّل إلى صياغة نظرية في التلقي الشعري يمكن الجزم بأصالته فيها وحيازة قصب السبق مقارنة مع من سبقه.

أمّا طه حسين، فقد اعتبر عمل ابن سينا" مجرد لغو لا معنى له"، إلا أنّه وجد فيما بعد أنّ ابن سينا فهم حقّ الفهم" نظرية المحاكاة" وجاء بصورة صحيحة للصناعة الشعرية وللوسائل التي يُتوسَّل بها في التغلّب على الصعاب التي تعترض الشاعر [2]. ومذ قال طه حسين بهذا الكلام، راح المقارنون يبذلون جهوداً لإثبات الحضور الأرسطي عند ابن سينا. والغريب حقا في الأمر أنّ هؤلاء المقارنين ينطلقون من مسلمة مفادها أنّ عمل ابن سينا يعتبر تلخيصاً لكتاب فن الشعر الأرسطي! لذا فما أهمية المقارنة بين متن وتلخيصه؟ لعلهم أحسوا بالمفارقات، وبوجود فيلسوف لا يلخِّص، ولكنه يقرأ ويدرس ويؤلف!.

- **مفهوم المحاكاة عند ابن سينا:**

لم يعرف العرب فكرة المحاكاة إلاّ بعد اطلاعهم على آثار أرسطو، التي ترجمت إلى العربية، وفي مقدمتها كتاب "فن الشعر" . فتردُّد لفظة المحاكاة عندهم إذن ليست خالصة النسب إلى العربية، وإنّما هي وافدة ضمن ما وفد من فكر أرسطو. وينبغي عندئذ الوقوف أمام النسخة الأولى التي انتقل بها كتاب فن الشعر إلى العربية، سواء أكانت ترجمة إلى العربية عن اليونانية مباشرة أم عن لغة وسيطة بين اليونانية والعربية، أم تلخيصا للكتاب، وليس ترجمة كاملة. وفي هذا الصدد تشير المصادر التاريخية إلى وجود ترجمتين قديمتين، أو أكثر للكتاب[3]. بيد أنّ الثابت حتى الآن أنّ ترجمة واحدة فقط، هي التي قدر

---

(1) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص65.

(2) ينظر: طه حسين، مقدمة نقد النثر، صص27-28.

(3) لقد أشار صاحب الفهرست في ترجمته لأرسطو، إلى ترجمة متى بن يونس، وترجمة أخرى ليحيى بن عدي ، وإلى مختصر للكتاب صنعه الكندي. وعلى ما يبدو أن الترجمتين الأخيرتين لم تصل إلينا، وإذا صح قيام الكندي بهذا المختصر، فذلك معناه أن كتاب فن الشعر لأرسطو إما أن يكون قد تم ترجمته إلى العربية قبل ذلك، واختصره الكندي، وإما أن يكون الكندي كان يعرف اليونانية، وأنه اختصره عنها مباشرة، وكلا الاحتمالين لا دليل يؤيده. (ينظر: أرسطو، فن الشعر، تح: عبد الرحمان بدوي، ص50-52.)

لها أن تصل إلى أيدي الباحثين، هي ترجمة متّى بن يونس القنائي(ت328هـ)، ولم تكن عن اليونانية مباشرة، وإنّما كانت عن السريانية. وبوسعنا أن نضيف إلى ذلك أنّ متّى بن يونس الذي باشر الترجمة لم يكن من ذوي البصر بالشعر ونقده في العربية، فضلا عن أن يكون ضليعا في الثقافة اليونانية، ذا دراية صحيحة بمفاهيم المصطلحات، في كتاب فن الشعر لأرسطو، وإنّما هو مترجم محترف، يترجم عن اللغة الأجنبية التي يعرفها– وفي حالتنا هذه هي السريانية– ما يراه جديرا بالنقل إلى العربية، مجتهدا في ترجمته، في حدود إدراكه للغة التي ينتقل منها، وفي حدود ثقافته ومعرفته التي اكتسبها في لغته الأم، وهي العربية، وهكذا لم يجد غضاضة في ترجمة كلمة "المحاكاة" وما اشتق منها، ممّا جاء في كتاب فن الشعر، بكلمة التشبيه مُتأثِّرا من جهة، بالاستعمال العربي الذي ترد فيه المحاكاة بمعنى التشبيه، ومُجارِيًا من جهة أخرى، لغة نقّاد الشعر وأهل النظر فيه عند العرب، التي كانت تستعمل كلمات مصطلحات التشبيه، والاستعارة، والكناية [1].

ولسنا ندري على وجه اليقين ما إذا كانت ترجمة"متّى بن يونس" لمصطلحي"المأساة" و"الملهاة" الذين وردا في كتاب أرسطو[2] ، بـ"المديح" و"الهجاء" عاملا عزز ترجمته "المحاكاة" بالتشبيه، أم العكس، فالمصطلحات الثلاثة المديح، والهجاء، والتشبيه، كانت عملة رائجة في البيئة العربية، تعبيرا عن أغراض الشعر وأسلوب تصويره. وهكذا جاءت ترجمة متّى لمصطلحات "المأساة" و"الملهاة" و"المحاكاة" على النحو التالي:« فكلّ شعر، وكلّ نشيد شعري ينحى به: إمّا مديحا، وإمّا هجاء، إمّا ديثرمبو الشعري، ونحو أكثر أوليطيقس، وكلّ ما كان داخلا في التشبيه ومحاكاة صناعة الملاهي من الزمر والعود وغيره، وأصنافها ثلاثة: وذلك إمّا أن يكون يشبه بأشياء أخر والحكاية بها، وإمّا أن تكون على عكس هذا: وهو أن تكون أشياء أخر تُشبّه وتُحاكَى، وإمّا أن تجري على أحوال مختلفة لا على جهة واحدة بعينها»[3].

ومن الملاحظ أنّ متّى بن يونس، كثيرًا ما يجمع في السياق الواحد، بين

---

(1) ينظر: شفيع السيّد، فن القول، ص235–236.

(2) إن الشعر عند أرسطو محاكاة، بمعنى أنه تصوير لأناس يفعلون أفعالا جليلة سامية يمتدحون بها، أو يفعلون أفعالا قبيحة ناقصة يُذمون عليها، فالأولى هي التراجيديا، والثانية هي الكوميديا، وينقسم الشعراء طبقا لطباع لهذا الأساس : "فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا"الأهاجي"، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح". ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص13.

(3) أرسطو طاليس، في الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس القُنَّائي، من السرياني إلى العربي، ص45–46.

مصطلحي"المحاكاة" و"التشبيه"، أو ما اشتق منهما، بأسلوب العطف، والعطف حينئذ إنّما هو عطف بين مترادفين أو عطف تفسير، يُقصَد به توضيح مصطلح شائع الاستخدام، في مجال الدلالة على التشبيه.

المهم أنّه بترجمته للمصطلحات الثلاثة السابقة، على النحو الذي بيّناه، نقل الشعر من مفهومه المسرحي عند أرسطو، إلى الشعر الوجداني، ذي الطبيعة الغنائية عند العرب. وكانت هذه بداية لظهور مفاهيم أخرى في النقد العربي، ليست نابعة في الأصل من بنية الشعر العربي وتقاليده.

هذا عن متّى بن يونس، أمّا ابن سينا فإنّ المحاكاة عنده،« هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي»[1]. بمعنى أنّها ليست نقل الشيء كما هو، وإنّما هي إعطاء الشبيه للشيء، وأمّا الكاف في قوله "كالطبيعي" دليل على أنّ المحاكاة لا تطابق الواقع، ولا تُقلِّده تقليداً حرفياً، وإنّما هي صورة تحاكي الأصل. وحين يضرب الأمثلة للمحاكاة في الرسم والتّمثيل يريد أن يقول إنّ هناك فرقا بين ما هو حقيقي وما هو محاكى، وإنّ هذا الفرق يسمح بأن نقول إنّ المحاكاة لا تطابق الواقع وإنّها ليست تقليدا حرفيًّا له، حتى وإن اقتصرت على تصوير مظاهر الشيء. وهكذا يتّضح لنا أنّ "ابن سينا" فهم أنّ المحاكاة ليست بمعنى التّقليد، فهو يستخدم المحاكاة بمعنى التشبيه وعندما يأتي بأمثلة للمحاكيات لا يأتي إلاّ بتشبيهات" كتشبيه العسل بالمرة، والتهور بالشجاعة...والشجاع بالأسد والجميل بالقمر والجواد بالبحر [2].

وأمّا قوله إنّ المحاكاة هي" إيراد مثل الشيء كما هو، وليس هو هو" أليس هذا هو التّشبيه في البلاغة العربية كما عرّفه الجاحظ؟ ومن هنا نجد أنفسنا أمام الجانب الخالص للمحاكاة أو التّخييل وهو الجانب البلاغي الذي يعتمد التشبيه والاستعارة في بناء الصورة الشعريّة. فالأمثال والخرافات الشعرية، وهي الأقاويل المخيلة تنقسم إلى ثلاثة أقسام لأنّ كل مثل أو خرافة« إمّا أن يكون على سبيل تشبيه بآخر، وإمّا على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديل، وهو الاستعارة أو المجاز، وإمّا على سبيل التركيب منهما»[3] . ويقرر في مكان آخر: « وأمّا المحاكيات، فثلاثة: تشبيه واستعارة وتركيب»[4]. وهكذا تصبح المحاكاة لديه تشبيهاً واستعارة. بل هو يجعل القسم الثالث من المحاكاة« تشبيها

---

(1) ابن سينا، فن الشعر، ص168.

(2) ينظر: سليمان محمد سليمان، المحاكاة في الشعر الجاهلي، ص18.

(3) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص168.

(4) المرجع نفسه، ص171.

صرفاً»[1] . فتصير المحاكاة مرادفة للتشبيه. وهكذا تدلّ المحاكاة على الصورة البلاغية التي تقوم على علاقة المقارنة أو الإبدال.

والمحاكاة عند ابن سينا ثلاثة أقسام: محاكاة تشبيه، محاكاة استعارة، والمحاكاة التي نسمّيها من باب الذرائع. ومحاكاة التشبيه نوعان: نوع يُحاكَى به شيء بشيء، ويدل على المحاكاة أنّها محاكاة، وذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه: كـ (مثل)، و (كأنّما) و(ما هو إلاّ). ونوع لا يدلّ به على المحاكاة، بل يوضع مُحاكِي الشيء مكان الشيء. وأمّا الاستعارة، فهي قريبة من التّشبيه. والفرق بين الاستعارة والتشبيه، هو أنّ الاستعارة لا تكون إلاّ في حال أو ذوات مضافة، ولا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة، وهي كقول القائل:

لِسَانُ الحَالِ أَفْصَحُ مِنْ لِسَانِي وَعَيْنُ الطَبْعِ طَامِحَةٌ إِلَيْكَ[2]

وأمّا المحاكيات التي نسميها من باب الذرائع، فهي التي تقوم لكثرة الاستعارة مقام ذات المحاكاة...كقولهم"غزال" للحبيب، و"بحر" للممدوح، أو كقولهم في الهلال وأمامه الزهرة: إنه قوس ذهب رمت بندقة فضة [3].

ولهذا، فإنّ المثال الأخير يتّفق مع التّعريف الذي أعطاه البلاغيون للتّمثيل، والذي يتركب فيه التشبيه من مجموع الجملة أو الجمل بحيث يكون« الشبه منتزعا من مجموعها من غير أن يمكن فصل بعضها عن بعض. حتى إنّك لو حذفت منها جملة واحدة، من أي موضع كان أخل ذلك بالمغزى من التشبيه»[4].

وعليه فإنّ المحاكاة تخييل وتشكيل تعبيري، وتصوير بلاغي يُحدِث أثراً في نفس المتلقّي. وابن سينا ركّز على الاستخدام الخاص والمؤثر للّغة الشعرية.

ومن المؤكد أنّ ربط المحاكاة بالتشبيه، وجعل هذا الأخير قوام العمل الشعري يخالف النظرية الأرسطية التي ركّزت في مضمون المحاكاة على الفعل وتركيب الأحداث وفق مبدأ الضرورة والاحتمال، ولكن الذي يبرر موقف ابن سينا هو أنّه حاول إيجاد نوع من المحاكاة ينطبق على الشعر العربي الغنائي، ويجد هذا الموقف مبرره القوي عند أرسطو نفسه الذي ألحّ في كتابه" الخطابة" على أهمية التّشبيهات والاستعارة في قيام العمل الشعري، مؤكِّدا بأنّ البعد الانزياحي للصورة الشعرية هو الذي يعطي للقول الشعري خصوصيته التي

---

(1) ابن سينا، فن الشعر ، ص188.

2 ينظر: عبد الرحيم الوهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص133.

(3) ينظر: عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص480-481.

(4) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988، ص87.

تُميِّزه عن القول الخطابي القائم على مبدأ التناسب والاعتدال[1].

وبعيداً عن التصوّر الأرسطي قسّم ابن سينا الدال في اللّغة إلى عدّة أقسام،« فصل في قسمة الألفاظ وموافقتها لأنواع الشعر»[2] وبذلك يضعنا أمام أصناف اللغة الشعرية التي يمكن أن تتحقق في الخطابة أيضا، ولكنّها أخصّ بالشعر« التشبيه يجري مجرى الاستعارة. والتشبيه نافع في الكلام الخطابي منفعة الاستعارة، وذلك إذا وقع معتدلا. فأمّا أصله فهو للشعر»[3].

والأهم من كلّ ما سبق أنّ البعد اللغوي والمجازي في الشعر يحتلّ حيِّزا هاما في كتاب فن الشعر نفسه، وخاصة في الفصول الثلاثة التي خصّها أرسطو للقول الشعري. ومن هنا ذهب "محمد العمري" إلى أنّ:« الدارسين الذين يحددون مركز كتاب فن الشعر في المحاكاة الشعرية من خلال الحكاية المأساوية لا يطمئنون، هم أنفسهم كل الاطمئنان إلى عملهم- رغم أنّه صريح- حين يواجهون الفصول التي خصصها أرسطو للبناء اللغوي(20-22) فهذه الفصول إذا ما ألحقت مباشرة بالفصول الأربعة الأولى العامة التي تتناول المحاكاة في الأدب والفن عامّة، وأضيف إليها الفصل 25 الذي يتناول في شطره الأوّل خصوصية الشعر، وما يجوز للشاعر، وفي جزئه الثاني مجال التوسّع اللّغوي في الشعر، صلحت أساسا لاجتهاد فعّال في تفسير جمالية الشعر العربي إلى حد كبير»[4] .

وإذا كانت الألفاظ الحقيقية تدلُّ على معانٍ اصطلاحية تَوَاضَعَ الناس على استخدامها، وتستخدم في البرهان، فإنَّ الأسماء المنقولة والمُغيِّرة والموضوعة تخرج عن المألوف وترتبط بالتجوّز في التعبير والاختراع . فللّغة مستويان: الأوّل تستخدم فيه اللّغة استخداماً حقيقيا غايته" التّفهيم"، ومستوى يركب المجاز وغيره من أشكال القول غير المألوفة، يهدف إلى " التعجيب"،« وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتّصريح، والتّصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية، وسائر ذلك يدخل لا للتفهيم بل للتعجيب مثل المستعارة، فيجعل القول لطيفاً كريماً. واللّغة تستعمل للإغراب والتحيير والرمز»[5].

فاللّغة الشعرية صنعة ومحاكاة،« وينبغي للشاعر أن يُقِلّ من الكلام الذي لا

---

(1) ينظر: عبد الرحيم الوهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص134.

(2) ابن سينا، فن الشعر، ص191.

(3) ابن سينا، الخطابة، ص212، ضمن: عبد الرحيم الوهابي، القراءة العربية لكتاب أرسطو طاليس، ص134.

(4) محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، 252-253.

(5) ابن سينا، فن الشعر، ص193.

محاكاة فيه»[1] ، ولا يقوم على تخييل. وهل نكتفي في اللّغة الشعرية بأشكال الألفاظ ودلالاتها؟ إنّ للمستوى الصوتي أهميّة خاصّة في بنية الجملة الشعرية.« والأمور التي تجعل القول مُخيِّلاً: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن، ومنها أمور تتعلّق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلّق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»[2] . فالتخييل يقوم على مستويين: صوتي ودلالي. واللّغة الشعرية تتوسل بحيل لفظية وتركيبية ومعنوية لتحقيق هذين المستويين، وقد سمّاها« الصياغات الشعرية»[3] . وما جاء به ابن سينا حول اللغة الشعرية كان به رائداً.

انطلق ابن سينا مثل أرسطو من تعميم المحاكاة على سائر الفنون، التي تختلف فيما بينها باختلاف الوسيلة التي يستعملها كلّ فن، إذ حصر هذه الوسائل في اللّحن والوزن والكلام، وتستعمل تارة مجتمعة وتارة متفرّقة:« فاللّحن المركب من نغم متفقة، ومن إيقاع، قد يوجد في المعازف والمزاهر، واللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقع عليها الأصابع إذا سويت مناسبة، والإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص»[4] . و قولنا متفرّقة، أي أنّ المحاكاة قد تكون من قبل شيئين فقط هما: الكلام والوزن، وربّما تقتصر على اللّحن(الموسيقى) أو الإيقاع(الرقص). ذلك أنّ الفنون تختلف باختلاف وسائل المحاكاة، «وإنّما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن»[5]. وابن سينا جعل الشعر تخييلا موسيقيا، إذ أنّ« اللّحن يؤثّر في النفس تأثيراً لا يُرتاب به، ولكلّ غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه»[6] .

وعلى الرغم من إقرار ابن سينا بأهمّية الوزن واللحن في مفهوم التّخييل، فإنّه سعى إلى مقارنة الشعر بالتّصوير، قال:« إنّ الشاعر يجري مجرى المصوِّر: فكل منهما محاك»[7]. ليصرح بأنّ الشاعر:« يجب أن يكون كالمصّور فإنّه يصّور كل شيء بحسنه،

---

(1) ابن سينا، فن الشعر ، ص195.

(2) المرجع نفسه، ص163.

(3) المرجع نفسه، ص163-165.

(4) المرجع نفسه، ص168. إنّ كلام ابن سينا هنا مأخوذ من كلام أرسطو:« ومن المحاكيات ما يستخدم جميع الوسائل التي أسلفنا الإشارة إليها: أعني الإيقاع واللحن والوزن، مثل الديثرومبوس، والنوموس، والمأساة والملهاة، بيد أنها تختلف في كون بعضها يستخدم هذه الوسائل الثلاث مجتمعة، وبعضها الآخر يستخدمها تفاريق». ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص7

(5) ابن سينا، فن الشعر، ص193.

(6) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(7) المرجع نفسه، 196.

وحتى الكسلان والغضبان»[1].

وعليه، فإنّ ابن سينا قرن التشبيه والاستعارة والمجاز بعملية التّخييل، وعدّها بمثابة وسائل يتحقّق من خلالها، وبها، فعل التّخييل ذاته. وذهب إلى أنّ هذه الأنواع البلاغية أَخصُّ بالشعر وأمسّ به رحما، وقرّر ما قررّه من تحديد الفوارق بين استخدامها في الشعر واستخدامها في الخطابة.

ولا يمكن تفسير هذا الموقف لابن سينا إلاّ ما سبق من ملاحظته الفرق بين الشعر اليوناني الذي يسعى إلى محاكاة الأفعال، والشعر العربي الذي يسعى إلى محاكاة الذوات خاصة، وأنّ ترجمة متَّى بن يونس لكتاب الشعر قد نقلت بشكل جيد ارتباط الموسيقى والرقص بالمحاكاة [2].

وعليه، فإنّ الإلحاح على الطابع التصويري يتلاءم مع ما ذهب إليه ابن سينا من تأكيده للذّة المعرفة المرتبطة بالمحاكاة، والتي يتوخى بها- فضلا عن دورها التّخييلي- غرض تعليمي، وعلى غرار أرسطو*، يقارن ابن سينا بين التعلّم والمحاكاة من حيث انبناؤهما على التّعجيب واللّذة قائلا:« كما أن التّعلم لذيذ بسبب ما يتوقع من التعجيب، كذلك المحاكيات كلّها كالتّصوير والنّقش وغير ذلك»[3] .

وأمّا القول الشعري، فإنّه عند ابن سينا يتميّز عن باقي الفنون بقدرته على استغلال كلّ وسائل المحاكاة مجتمعة« والشعر من جملة ما يخيّل ويحاكى بأشياء ثلاثة: باللّحن الذي يتغنم به ...وبالكلام نفسه، إذا كان مُخيِّلا محاكيا. وبالوزن»[4].

واضح هنا أنّ ابن سينا نقل قول أرسطو:« ومن المحاكيات ما يستخدم جميع الوسائل التي أسلفنا الإشارة إليها: الإيقاع واللّحن والوزن، مثل الديثرومبوس،والنوموس،والمأساة، والملهاة»[5] ، وهو القول الذي استوعبه "متّى" حين قال:«قد يوجد قوم يستعملون جميع التي وصفت: مثال ذلك في اللحن والصوت الحلو أو

---

(1) ابن سينا، فن الشعر ، ص189.

(2) ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص86.

* قال أرسطو:" ولمّا كان التعلم والإعجاب لذيذين، فإن كل الأمور المرتبطة بهما لا بد أن تكون لذيذة هي الأخرى، مثل: أعمال المحاكاة، كالتصوير والنحت والشعر، وما هو جيد المحاكاة، حتى لو لم يكن الشيء المحاكى لذيذا، إذ ليس هذا هو الذي يحدث اللذة أو العكس، بل الاستنتاج أن المحاكاة والشيء المحاكى واحد والنتيجة هي أننا نتعلم شيئا" . أرسطو، الخطابة، ص80.

(3) عبد الرحيم الوهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص137.

(4) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص168.

(5) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص07.

الأوزان، كصناعة الشعر الديثرومبيي والتي للناموس، والمديح أيضا والهجاء»[1] .

وقد لاحظ ابن سينا أنّ الغرض من المحاكاة عند العرب يختلف عنه عند اليونان، فالمحاكاة عند اليونان تمثيل للأفعال والأحوال دون الذوات، بينما هي عند العرب تمثيل لكل ذلك هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، أنّ المحاكاة الأرسطية تُجسِّم الحسن أو القبيح، وقد تقبح الحسن، يقول« وكلّ محاكاة فإمّا أن يقصد به التحسين، وإمّا أن يقصد به التقبيح، فإنّ الشيء إنّما يحاكى ليحسن أو يقبح، والشعر اليوناني، إنّما كان يُقصَد فيه في أكثر الأحوال محاكاة الأفعال والذوات ولا غير، وأمّا الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب، فإنّ العرب، كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليُؤثِّر في النفس أمرا من الأمور تُعَدُّ به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب»[2].

ولهذا يظهر أنّ اختلاف الغرض من المحاكاة عند العرب عنه عند اليونان، مردّه إلى أنّ العرب قد ربطت بين هذا، وبين الغرض من قول الشعر وإنشاده، ذلك الذي يرجع إلى التغنّي والإشادة، بمثلهم العليا، وقيمهم الخلقية والاجتماعية، والحثّ على مكارم الأخلاق[3] .

أضف إلى ذلك، أنّ للشعر العربي خصائص وسمات، تميِّزه من الشعر اليوناني، وكثير من أشعار الأمم الأخرى.

وبناء على هذا نقول: أنّ تعريف أرسطو وابن سينا للشعر بأنّه كلام موزون مخيل، يُعَدُّ تعريفا للشعر عامّة، يستوي في ذلك الشعر العربي وغير العربي من أشعار الأمم كلّها، وما دمنا قد عرفنا أنّ الشعر العربي يختصّ بخصائص، ومميِّزات تُميِّزه من غيره من الأشعار، فمن الأنسب أن يتضمّن تعريفه أهمّ خصائصه ومميّزاته.

- **موضوع المحاكاة أو موضوع الشعر عند ابن سينا:**

إنّ المحاكاة عند ابن سينا تتناول الأفعال الإنسانية« المنسوبة إلى الأفاضل وإلى الممدوحين من الأصدقاء بما يليق بهم، وبمقابلها للأعداء»[4]. وبذلك يصبح موضوع المحاكاة تبعاً لذلك إمّا مدحاً وإمّا ذماً.

فإذا كان فعل الإنسان، خيراً أم شراً، هو موضوع المحاكاة، فكيف تتمّ عملية

---

(1) أرسطو، في الشعر، نقل: متى بن يونس القنّائي، ص87-88.

(2) ابن سينا، فن الشعر، ص169-170.

(3) ينظر: القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج2، ص28- 30.

(4) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص188.

المحاكاة في حدود الممكن؟ الشاعر والمصوِّر يحاكيان الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة:« إمّا بأمور موجودة في الحقيقة، وإمّا بأمور يقال إنّها موجودة وكانت، وإمّا بأمور يُظنُّ أنّها ستوجد وتظهر»[1] ، فالشاعر يتناول إمّا أمراً كان موجوداً، وإمّا أمراً متحقّقا بالفعل أو أمراً يحتمل وجوده أو حدوثه.

وهذا الكلام يذكرنا بالحبكة في بناء المسرحية: بين الواقع، والممكن، والمحتمل، حيث قال أرسطو« إنّ عمل الشاعر ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة. فإنّ المؤرخ والشاعر...يختلفان بأنّ أحدهما يروي ما وقع، على حين أنّ الآخر يروي ما يجوز وقوعه. ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ، لأنّ الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أنّ التاريخ أميل إلى قول الجزئيات»[2].

فأرسطو يتناول الحبكة المسرحية التي يقوم عليها العمل التراجيدي. والموضوع فيها لا ينحصر فيما وقع بالفعل، بل يتعدّاه إلى ما يمكن أن يقع وفقاً لقانون الاحتمال والضرورة. ولمّا كان الشعر والتاريخ يأخذ موضوعه من الأفعال الإنسانية، فإنّ المقارنة بينهما واردة. فالتاريخ يقتصر على تسجيل ما وقع فقط من أحداث جزئية. أمّا الشعر، فيمكنه أن يتجاوز ما وقع بالفعل إلى ما يمكن أن يحدث وفقا لقانون الاحتمال والضرورة. ومن ثم يتّسم الشعر بالكلّية، لأنّه تبيان وإبراز لكلّ ما هو عام ودائم وجوهري في حياة البشر وأفكارهم، وبذلك يصبح أقرب إلى الفلسفة من التاريخ [3] .

واعتماداً على ترجمة متّى، يبدو أنّ ابن سينا فهم التاريخ على أنّه الأمثال والقصص، فقال:« واعلم أنّ المحاكاة التي تكون بالأمثال والقصص ليس هو من الشعر بشيء، بل الشعر إنّما يتعرّض لما يكون ممكناً في الأمور وجوده أو لما وجد ودخل في الضرورة»[4]. فابن سينا جعل الأمثال والقصص تاريخا، وأبعدها عن علم الشعر." فكتاب كليلة ودمنة" وإن صيغ موزوناً ظلّ نثراً يفتقد التّخييل ويقوم على« إفادة الآراء التي هي نتائج وتجارب أحوال»[5] . أمّا الشعر، « إنّما المراد فيه التخييل، لا إفادة الآراء...ولهذا صار الشعر أكثر مشابهة للفلسفة من الكلام الآخر، لأنّه أشدّ تناولاً للموجود وأحكم بالحكم

---

(1) ابن سينا، فن الشعر ، ص196.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص114.

(3) ينظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،ص89.

(4) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص183.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الكلّي»[1].

وهنا خالف ابن سينا أرسطو، إذ جعل موضوع الشعر في دائرة الإمكان، ولا يتخطّى به ما يمكن أن يحدث وفقاً لقانون الاحتمال أو الضرورة الذي نادى به أرسطو في بناء الحبكة المسرحية . فابن سينا رأى حقيقة الشعر التخييلية مرتبطة بحياة البشر وأفعالهم، ليست شأن "كليلة ودمنة" التي لا سند لها في الواقع، والتي تقوم على أحوال عارضة وترمي إلى استخلاص حكم وعظات بصورة مباشرة« غير مقولة على نحو التخييل»[2] .

إنّ ابن سينا مشدود إلى وظيفة الشعر في الواقع النّفسي للإنسان. فالشعر لا يراد منه التعقّل، إنّما يفيد التخييل الذي« يفعله القول لما هو عليه»[3] في نفس المتلقي، ولكن في حدود ما هو ممكن،« وما كان بعيداً عن الوجود أصلا فينبغي أن لا يستعمل»[4].

فالشاعر يتحرّك ضمن نشاط تخييلي عقلي لا يتجاوز الممكن ولا يقع في الصديق، ثم لا ننسى أنّ للشعر ارتباطاً بصناعة المنطق وله وظيفة اجتماعية« وقد يقال للأغراض المدنية»[5].

وبهذا نصل إلى أنّ ابن سينا أراد أن يستوعب المادة المنطقية، وجد نفسه يعتبر الشعر جزءًا من المنطق، باعتبار أنّ الشعر جزء من أجزاء الإدراك الإنساني عامّة. وإذا كان موضوع كتاب "فن الشعر" لأرسطو هو التراجيديا. فما هي يا ترى أصداء التراجيديا في عمل ابن سينا؟ وهل قرب المسرح من الذهنية العربيّة؟.

- **التراجيديا عند ابن سينا:**

لقد أدرك ابن سينا الخلافات الجوهرية بين الشعر اليوناني والشعر العربي، فقال:« إنّا نُعبِّر عن القدر الذي أمكننا فهمه من التعليم الأول، إذ أكثر ما فيه اقتصاص أشعار ورسوم كانت خاصة بهم»[6]. ومعالم النظرية التراجيدية قد اختفت في عمل ابن سينا، ولكن كيف ذلك؟ .

- إنّ فكرة الحبكة المسرحية التي جعلها أرسطو جوهر العمل الدرامي، كما جعلها لُبَّ كتابه، تختفي لتحلّ محلّها« الشعر قول مخيّل»، وهو أمر لا وجود له في كتاب

---

(1) ابن سينا، فن الشعر، ص183.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص162.

(4) المرجع نفسه، ص189.

(5) المرجع نفسه، ص162.

(6) المرجع نفسه ، ص167.

أرسطو. فبناء المسرحية وحبكتها وتطوّر الأحداث فيها، كلّ ذلك تحلّ محلّه المصطلحات البيانية من تشبيه واستعارة وتركيب.

- على الرغم من أنّ ابن سينا حافظ على اللّفظ اليوناني في تعريفه للمأساة(طراغوذية)، وعلى المفهوم الكلّي للفعل، فإنّه قد فهم بدوره المأساة على أنّها مديح، وتأوّل عبارة أرسطو" محاكاة الأشخاص وهم يفعلون" على أنّ المقصود فيها بالفعل هو الفعل في معناه الخلقي العام، مستفيدا في ذلك ممّا أورده أرسطو في الخطابة من أنّ« المديح إنّما يتناول الأفعال»[1]. وهكذا عرّف ابن سينا المأساة:« إنّ الطراغوذيا هي محاكاة فعل كامل الفضيلة عالي المرتبة، بقول ملائم جداً لا يختصّ بفضيلة فضيلة جزئية، تؤثر في الجزئيات لا من جهة الملكة، بل من جهة الفعل، محاكاة تنفعل لها الأنفس برحمة وتقوى»[2]. بهذا وإذا استطاع أحد المتفلسفين في زمان ابن سينا أن يدرك مراده بهذا التّعريف، فإنّه لا يفهم مسألة التطهير من الشفقة والخوف من قول ابن سينا" محاكاة تنفعل له الأنفس برحمة وتقوى" وهو بهذا لا يعطي في حده للتراجيديا(المأساة) مصطلحا يمكن أن نقابل به مصطلح التّطهير،وإنّما يكتفي بذكر العاطفتين اللّتين تثيرهما مع تحوير لمفهوم الخوف إلى التقيّة.

والملاحظ عليه أنّ ابن سينا قد فهم من أرسطو بأنّ المحاكاة تثير عاطفتي الخوف والرحمة، إذ أشار إلى ذلك في أكثر من موضع، كقوله:« ومثل هذا لا يخيل في النفس انفعالا يعتد به من رقة أو حزن أو تقيّة»[3].

لقد سعى الفلاسفة إلى تحويل مفهوم التطهير عند أرسطو باتّجاه التّخييل، ومن هنا صحّ ما ذهب إليه "سعد مصلوح" عندما قال:« لا يكون التّخييل عند ابن سينا مقابلا للمحاكاة في ترجمة متّى، ولكنّه مقابل للرحمة والخوف في المأساة وكلّ ما بينهما من الفرق أنّ الرحمة والخوف غاية المحاكاة في جنس بعينه هو المأساة، والتّخييل غاية للفنّ الشعري عامّة أو الشعر المطلق كما يسمّيه ابن سينا»[4] .

- لقد أصبحت عناصر العرض المسرحي(المناظر المسرحية) من أثاث وملابس ومناظر وإضاءة...عند ابن سينا« وأمّا النظر والاحتجاج، فهو الذي يكرر في النفس

---

(1) أرسطو، الخطابة، تر: عبد الرحمان بدوي، ص68.

(2) ابن سينا، فن الشعر، ص176.

(3) المرجع نفسه، ص187.

(4) سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص58.

حال المقول ووجوب قبوله حتّى يتسلّى عن الغم وينفعل انفعال المقصود بطراغوذيا»[1] . وبهذا نقول أنّ هناك غياب مطلق للعرض المسرحي حتى على مستوى ما جاء في كتاب فن الشعر كما فهمه ابن سينا. ولهذا ما كان لكتاب أرسطو فن الشعر أن يكون له حضور وتأثير في البيئة العربية والقوم يجهلون العمل المسرحي.

- **من المأساة إلى الخرافة:**

إنّ أرسطو قصد بالخرافة(الحكاية) مجموع الأفعال التي تدور حول موضوع واحد،قال:« أعني بالخرافة: تركيب الأفعال المنجزة»[2]. لذا يقتضي تعاقب الأحداث، أن يكون الفعل تامّا له بداية ووسط ونهاية، وذلك لأنّ« الخرافات إن أجيد تأليفها، يجب ألا تبتدئ وألا تنتهي عند نقطة أيا كانت تتخذ اتفاقا»[3]. كما تقتضي وحدة الموضوع ألاّ تتجاوز الأحداث الحد المسموح به في الطول، لأنّ ذلك يحجب إدراكها في كليتها.

وتضبط هذا المدى الذي يحدده أرسطو للفعل قاعدة عامة هي قاعدة الضرورة والاحتمال، ولوضع قاعدة عامّة في هذا نقول:« إنّ الطول الكافي هو الذي يسمح لسلسة من الأحداث، التي تتوالى وفق الاحتمال أو الضرورة، أن تنتقل بالبطل من الشقاوة إلى النّعيم أو من النّعيم إلى الشقاوة»[4].

إذا كانت الخرافة ذات طابع درامي واضح يتمثّل في سرد الأحداث والأفعال، فإنّنا نتساءل: كيف تمكّن ابن سينا من تأويلها لتتلاءم مع صناعة المديح؟.

لقد ترجم ابن سينا الخرافة بالأقوال الشعرية والخرافية، حيث يرى أنّ:« أجزاء الطراغوذيا بالتّامة عندهم ستة: الأقوال الشعرية والخرافية والمعاني التي جرت العادة بالحثّ عليها، والوزن والحكم، والرأي بالدعاء عليه، والبحث والنظر، ثمّ اللّحن»[5] .

وعلى الرغم من أنّ ابن سينا حافظ على مصطلح خرافة، ممّا يمكن أن يوحي بأنّه نقل معنى أرسطو عن الحكاية، فإنّ هذا المصطلح عنده، شأنه شأن مصطلح طراغوذيا، قد تمّ إفراغه من محتواه الدرامي ليتلاءم مع الخاصيّة الغنائية للشعر العربي، يدلّ على ذلك أنّ التّعريف الذي اقترحه للمحاكاة، جاء متداخلا مع الحكاية والخرافة:« كلّ مثل وخرافة فإمّا أن

---

(1) ابن سينا، فن الشعر ، ص180.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص19.

(3) المرجع نفسه، ص23.

(4) المرجع نفسه، ص24.

(5) ابن سينا، فن الشعر،مرجع سابق، ص177-178.

يكون على سبيل تشبيه بآخر، وإمّا على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديل، وهو الاستعارة أو المجاز، وإمّا على سبيل التّركيب منهما»[1] .

هكذا تغدو الحكاية أو الخرافة مع ابن سينا نفسها المحاكاة، لتنفتح بدورها على التشبيه والاستعارة، ولتصبح خاصيّة نوعيّة، ليس للشعر الدرامي، بل لصناعة المديح. والواقع أنّ هذا التّأويل نتيجة حتميّة للتّأويل السابق الذي جعل المأساة مديحا.

لابدّ ونحن نتحدّث عن الحكاية أن نقف عند تلك الفقرة التي قارن فيها أرسطو بين الشاعر والمُؤرِّخ، قال أرسطو:« وواضح كذلك ممّا قلناه أنّ مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا بل ما يمكن أن يقع...ذلك أنّ المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدها يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا...وإنّما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع . ولهذا كان الشعر أوفر حظّا من الفلسفة وأسمى مقاما من التّاريخ، لأنّ الشعر بالأحرى يروي الكلّي بينما التاريخ يروي الجزئي.»[2].

نقل ابن سينا هذه المقارنة، ولكن مع تحوير أساسي، وهو وضع الأمثال والقصص مكان التاريخ، ليتم بذلك إبعاد القصص والأمثال عن الشعر، وهو الأمر الذي يتنافى مع ما أثبته أرسطو من أنّ الحكاية والخرافة هي روح الشعر، قال ابن سينا مُترجِمًا قول أرسطو السابق:« واعلم أنّ المحاكاة التي تكون بالأمثال والقصص ليس هو من الشعر بشيء. وليس الفرق بين كتابين موزونين لهم: أحدهما فيه شعر، والآخر فيه مثل ما في كتاب كليلة ودمنة وليس بشعر بسبب الوزن فقط، حتو لو لم يكن لما يشاكل كليلة ودمنة وزن، صار ناقصا لا يفعل فعله من إفادة الآراء التي هي نماذج وتجارب، أحوال تنسب إلى أمور ليس لها وجود وإن لم يوزن، وذلك لأنّ الشعر إنّما المراد فيه التّخييل لا إفادة الآراء»[3].

ومن هنا نصل إلى أنّ ابن سينا نقل حديث أرسطو عن التاريخ على أنّه من قبيل القصص المخترعة وأقصى الخرافة عن الشعر.هذا ما طرح تساؤلا لماذا أوّل التاريخ على أنّه من قبيل القصص المخترعة، ولماذا تمّ إقصاء الخرافة عن الشعر؟.

- **التحول والتعرف:**

لقد وجد أرسطو« أنّ أعظم قوّة في التراجيديا من ناحية إحداث التّأثير النفسي،

---

(1) ابن سينا، فن الشعر ، ص168.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص26.

(3) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص183.

هما" التحول" والتعرف" وهما جزءان من أجزاء الحبكة»[1]. فالتّحول عرّفه أرسطو بأنّه« تَغيُّر مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه»[2] ، حين تظهر نقطة تحوّل في الحدث وتتشكّل الأزمة الدرامية. أمّا التعرّف عنده فهو« التغيير أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة»[3]، وهو لحظة التّنوير أو الاكتشاف عند ابن سينا، ويجعله من قبيل المطابقة في الشعر العربي، قال: « وأجزاء الخرافة جزءان: (الاشتمال) وهو الانتقال من ضدّ إلى ضدّ، وهو قريب من الذي يسمّى في زماننا "مطابقة" ...والجزء الثاني: الدلالة وهو أن يقصد الحالة الجميلة بالتحسّن، لا من جهة تقبيح مقابلها لا من جهة تقبيح مقابلها»[4].

وهكذا نقول أنّ ابن سينا لاحظ أنّ المطابقة لا تتلاءم تمام الملاءمة مع ما يصنعه الشعراء اليونانيون في التراجيديا(الطراغوذيا)، ولذلك استدرك قائلا: « ولكنّه(يقصد الاشتمال) كان يستعمل في طراغوذياتهم في أن ينتقلوا من حالة غير جميلة إلى حالة جميلة بالتدريج، بأن تقبح الحالة الغير الجميلة وتحسن بعدها الجميلة» [5] .

ولعلّ الذي دفع ابن سينا إلى هذا الاستدراك هو الفصل 13 من كتاب فن الشعر الذي شرح فيه أرسطو كيفية تحول الأبطال من السعادة إلى الشقاوة أو العكس، بحيث يمكن أن نقابل الحياة الجميلة بالسعادة، والحياة غير الجميلة بالشقاوة. وهذا ما يدفعنا إلى التّساؤل عن الكيفية التي تأوّل بها ابن سينا تحولات الأبطال داخل المأساة* ، والتي حصرها في

---

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص98.

(2) المرجع نفسه ، ص122.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) ابن سينا، فن الشعر، ص179.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* بالنسبة لأرسطو، فقد حصر تحولات الأبطال داخل التراجيديا في أربعة أنماط:

- تحول الأخيار من السعادة إلى الشقاوة، وهذا مشهد لا يثير الخوف ولا الرحمة، بل يثير الاشمئزاز.
- تحول الأشرار من الشقاوة إلى السعادة، وهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة، لأنه لا يوقظ الشعور الإنساني ولا الرحمة ولا الخوف.
- تحول شخص لئيم العنصر من السعادة إلى الشقاوة، ومثل هذا قد يثير عاطفة الإنسانية، ولكنه لا يثير الرحمة ولا الخوف أبدا.
- تحول شخص يقف بين طرفي الفضيلة والرذيلة من السعادة إلى الشقاوة لا للؤم فيه أو خساسة، بل لخطأ ارتكبه، ويكون هذا الشخص ممن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم مثل أوديفوس وثوئستيس والمشهورين من أبناء هذه الأسر، وهذا النوع من التحول هو المفضل عند أرسطو. (ينظر: أرسطو، فن الشعر،تر: عبد الرحمان بدوي، ص35.)

أنماط ثلاثة:

- تحوّل الشاعر من محاكاة السعادة إلى محاكاة سعادة مثلها، وهذا أمر غير مرغوب فيه لأنّ الشجعان لا يقنعون بمزاولة السعادة والبراءة من الخوف والغمِّ ومزاولة الأفعال التي لا صعوبة فيها.
- التحوّل من محاكاة الشقاوة إلى محاكاة شقاوة مثلها، ومثل هذا لا يخيل في النفس انفعالا يعْتدّ به من رقّة أو حزن أو تقيّة.
- الانتقال من محاكاة السعادة إلى محاكاة الشقاوة، وهذا ما يمتدحه ابن سينا، ويشترط فيه أن يتعلّق بشخص فاضل بعيد عن صفات الجور والبغي، وإنّما تكون شقاوته بسبب غلطة وضلالة يرتكبها.[1]

نلاحظ أنّ النّوع الثالث من التحوّلات يقترب من النّوع الرابع المفضّل عند أرسطو، وهو الذي يهوي فيه البطل من السعادة إلى الشقاوة لا بسبب لؤمه وخساسته، وإنّما بسبب خطأ ارتكبه. ولكن هذا التقارب يجب أن لا يُضلِّلَنا لأنّ ابن سينا لا يتحدّث عن تحوّلات الأبطال، بل يتحدّث عن تحوّلات المعاني والألفاظ داخل القصيدة الغنائية، حيث ينتقل الشاعر من محاكاة السعادة إلى محاكاة الشقاوة وهذا يتلاءم مع التّعريف الذي يقترحه ابن سينا للتحوّل حين يجعله من قبيل المطابقة.

أمّا التعرّف عند أرسطو هو:« انتقال من الجهل إلى المعرفة»[2]، وموضوعه الأشخاص حينما يَتِمُّ التعرّف من أحدهم إلى الآخر. وقد سمّاه ابن سينا بـ" الدلالة" تارة، وبـ"الاستدلال"* تارة أخرى، وهو يجعله نقيضا للتحوّل، والذي عرّفه بأنّه" انتقال الشاعر من محاكاة حالة جميلة إلى محاكاة حالة غير جميلة أو العكس(انتقال من ضدّ إلى ضدّ)، أمّا التعرّف فهو« أن يقصد الحالة الجميلة بالتّحسين لا من جهة تقبيح مقابلها»[3] .

وعليه، ولا شكّ أنّ هذا الفهم لا يستقيم مع تصوّر أرسطو الذي استحسن اجتماع التحوّل والتعرّف، لتغدو العلاقة بينهما علاقة تداخل، وتزامن، وليس علاقة تضاد:« أجمل أنواع التعرّف المصحوب بالتحوّل»[4]. والتي فهمها ابن سينا فصرّح قائلا:« وأحسن

---

(1) ينظر: ابن سينا، فن الشعر، ص187.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص32.

* إن متّى بن يونس هو أوّل من ترجم التعرّف عند أرسطو بـ"الاستدلال".(ينظر: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس، ص108).

(3) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص179.

(4) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص32.

الاستدلال ما يتركب بالاشتمال»[1]. وعليه نقول كيف فهم ابن سينا أنّ أرسطو قد استحسن اجتماع التعرّف والتحوّل، وهو مع ذلك جعلهما كالنّقيضين؟.

إنّ التفسير الذي سنقدِّمه هنا بخصوص التّعارض الذي أقامه الفيلسوف ابن سينا بين الاستدلال(التعرّف) وبين التحوّل(الإدارة)، هو أنّه نظر إلى الاستدلال باعتباره استغراقا في التّصوير، واستقصاء لنعوت شيء واحد بعينه، في حين اعتبر التحوّل انتقالا من الشيء إلى نقيضه دون اكتراث بالتّصوير. ومن هنا صحّ ما ذهب إليه ابن سينا أي استعماله للاستدلال بدل التعرّف، بذلك الالتقاء الذي لاحظه بين مفهومي أرسطو حول تصوير الشخصيات ومفهوم الدلالة اللسانية في الشعر عند العرب، والتي دأب البلاغيون على اعتبارها جنسا من التّصوير، وضربا من الصناعة.[2]

هذه النقلة التي عرفها الاستدلال(التعرّف) من المفهوم الدرامي إلى المفهوم اللّغوي والبلاغي، ستنعكس بالضرورة على مستوى فهم ابن سينا لأنواع التعرّف عند أرسطو:

- النوع الأوّل للتعرّف عند أرسطو هو التعرّف الذي يتمّ بواسطة العلامات الخارجية: مثل:(العقود والندوب)، وهو أبعد أنواع التعرّف عن الفن.[3]

ينقل ابن سينا هذا النوع من التعرّف إلى مجالات الشعر الغنائي ويجعله من قبيل التصوير والتشبيه، ويحصي من بين أشكاله:

- ✓ تخيّل الشاعر لأمور ممكنة الوجود لكنّها لم توجد.
- ✓ تشبيه ما هو معنوي بما هو محسوس:كالطوق في العنق تشبه به المنة، والصمصام في اليد يشبه في البيان.
- ✓ التّشبيه البعيد، والذي ينبغي تجنبّه في الشعر[4].

- النوع الثّاني من أنواع التعرّف (الاستدلال) عند أرسطو هو التعرفات التي يرتّبها الشاعر، وهي بدورها أبعد ما تكون عن الفن، لأنّها مفتعلة، ولا تراعي السير الطبيعي للأحداث.[5]

لا نستطيع إيجاد تقارب بين معنى هذا الاستدلال عند أرسطو، وبين تأويله عند الفلاسفة، ولكننا نفترض أنّ إبعاد أرسطو لهذا النوع عن الفن الشعري جعلهم يفترضون أنّه

---

(1) ابن سينا، فن الشعر، ص185.

(2) ينظر: عبد الرحيم الوهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر، ص 165-166.

(3) أرسطو، فن الشعر، عبد الرحمان بدوي، ص44-45.

(4) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص189.

(5) أرسطو، فن الشعر، عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص45.

من قبيل التصديق الخطابي، الذي يمكن وضعه في مقابل التّخييل الشعري، وهذا ما نستنتجه من قول ابن سينا:« وأمّا الوجه الثاني(يقصد النوع الثاني من التعرف) فاستدلالات ساذجة لا صنعة شعرية فيها، وهي شبيهة بالخطابة أو القصص، ويختلف ذلك عن الخرافة»[1].

- النوع الثّالث من أنواع التعرّف(الاستدلال) عند أرسطو هو الذي يتمّ بالتذكّر: مثل أن يرى إنسان صورة شخص فيتذكّره.

يفهم ابن سينا الدلالة العامة لهذا النوع، فيعرّفه قائلا:« الثالث: التّذكير، وهو أن يورد شيئا يتخيّل معه شيء آخر، كمن يرى خط صديق له مات فيتذكّره فيأسف»[2].

- النّوع الرابع من أنواع الاستدلال(التعرف) عند أرسطو هو الذي يقع عن طريق القياس، ومثاله:« أتى رجل يشبهني، ولا يشبهني غير أورسطس، إذن أورسطس هو القادم»[3].

يبدو أنّ فلاسفتنا لاحظوا ومنهم ابن سينا أنّ هذا النوع من التعرّف الذي يقوم على ما يشبه الخطاب البرهاني لا ينسجم مع ما يهدف إليه الشعر من التّخييل، والذي يتوسل في الغالب بالتّشبيه والتّمثيل في بناء مقدّماته المنطقية، وليس على القياس الجامع كما هو الشأن في المثال السابق الذي أورده أرسطو، ولذلك نقل هذا النوع من التعرّف من القياس إلى التشبيه، يقول ابن سينا:« والرابع(أي النوع الرابع من أنواع التعرّف عند أرسطو) إخطار الشبيه بالبال، بإيراد الشبيه بالنوع والصنف لا غير، مثل من يراه الإنسان مُتشبِّها بصديقه الغائب، فيتحسّر لذلك»[4] .

إذا هنا اكتفى ابن سينا بالإشارة إلى أمثلة القياس التي قدّمها أرسطو بقوله:«وأورد أمثلة»[5]، وكان بإمكانه أن يجاري ترجمة متّى بن يونس في إيراد أمثلة هذا القياس كما هي عند أرسطو*، ولكن يبدو أنّه آثر ألاّ يفعل مثل متّى، لأنّه لو فعل لوقع في مفارقة بين كون

---

(1) ابن سينا، فن الشعر، ص189.

(2) المرجع نفسه، ص189..

(3) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص46.

(4) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص189.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* قال متّى في نقل مثال أرسطو حول النوع الرابع من أنواع التعرف: أتى من هو شبيه بالمكفنين لإنسان– ولم يأت أحد يشبه إلا أرسطس–فهذا إذن هو الذي أتى.(كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تر: شكري عياد97.)

الشعر يعتمد التّشبيه والتّمثيل، وبين القول باعتماده على القياس كما هو الشأن في الخطابة والبرهان.

- النوع الخامس من التعرّف عند أرسطو هو التعرّف الذي يقوم على المغالطة والخطأ في الاستدلال أمام الجمهور، ومثاله:« أودوسوس وحده هو الذي استطاع، دون غيره، أن يشدّ القوس، فهذا أمر تخيّله الشاعر، وافتراض منه، ولذلك أنّه لو تخيّلنا أنّ :أودوسوس سيتمّ تعرفه بهذا، ففي هذا مغالطة»[1].

لم يجد ابن سينا صعوبة في نقل هذا النوع من التعرّف(الاستدلال) إلى الشعر العربي، وجعله من قبيل المبالغات والغلو الكاذب، يقول:« والخامس من المبالغات الكاذبة، كقولهم: قد نزع فلان قوسا لا يقدر البشر على نزعه»[2].

- إنّ أفضل أنواع التعرف عند أرسطو، هو التعرف الدرامي، وهو« الذي يستنتج من الوقائع نفسها، حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة، كما في أوديفوس لسوفوكليس، وذلك أنّ التعرّفات التي من هذا النوع هي وحدها التي تستغني عن الحيل الصناعية والعلامات والعقود»[3].

استغلّ ابن سينا ربط أرسطو لهذا النّوع بالوقائع والأحداث ليجعله من قبيل محاكاة الفعل، قال:" والاستدلال الفاضل هو الذي يحاكي الفعل". واكتفى بالإشارة إلى الأمثلة التي ذكرها أرسطو بقوله:« وذكر أمثلة»[4] . ولا شكّ أنّه هنا تأثّر في فهمه هذا بترجمة متّى الذي عرف هذا الاستدلال بقوله:« غير أنّ الاستدلال الفاضل على كل شيء فهي المأخوذة من أمور الفعل الإرادي»[5].

واضح هنا أنّ ابن سينا عندما ربط هذا النوع الأخير بالفعل، فإنّه لا يقصد به الفعل في معناه الدرامي، وإنّما الفعل الذي يعكس حالة نفسية أو خلقية مجرّدة، وذلك في مقابل الاعتماد على وصف الذوات المحسوسة كما هو الشّأن في الشعر العربي، وهذا ينسجم مع تصوّر ابن سينا للشعر اليوناني الذي« يحاكي الأفعال والأحوال لا غير»[6].

---

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص47.

(2) ابن سينا، فن الشعر، ص190.

(3) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي ، مرجع سابق، ص47-48.

(4) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص190.

(5) أرسطو طاليس، في الشعر، تر: شكري عياد97.

(6) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص170.

- **العقدة والحل:**

من العناصر الأساسية التي تدخل في تكوين الحكاية الدرامية ما يسمّيه أرسطو بـ"العقدة و"الحل". ويعني بالعقدة:« ذلك القسم من المأساة الذي يبدأ ببدايتها وسيتمرّ حتّى الجزء الأخير الذي منه يصدر التحوّل: إمّا إلى السعادة أو إلى الشقاوة. أمّا الحل فهو ذلك القسم من المأساة المبتدئ ببداية هذا التحوّل حتى النهاية»[1]. وقد سعى الفلاسفة المسلمين إلى تحويل هذين المصطلحين في اتّجاه الشعر العربي الغنائي، مقتفين بذلك الخط الذي رسمه متّى بن يونس حين ربط العقدة والحل بالمديح:« وكلّ مديح فشيء منها حل، وشيء ما رباط»[2]. أمّا ابن سينا فقد ربط الحل والربط ببناء القصيدة العربية، جاعلا الربط أو العقدة من قبيل المقدمة الغزلية، والحل من قبيل الانتقال من المقدمة إلى الغرض:« وقد يقع في الطراغوذية حل وربط، والربط قد يقع بفعل من خارج، وقد يقع بقول قاله، والربط هو إشارة يبتدئ بها تدلّ على الغاية وإلى النقلة المذكورة، والحل هو تحليل الجملة المشبب بها من ابتداء النقلة إلى آخرها»[3].

يبدو أنّ ابن سينا قد استفاد من حديث البلاغيين عن(المعقود والمحلول) في تأويله للعقدة والحل عند أرسطو، حيث إنّ مقدمة الكلام والتوطئة له دون التخلّص إلى الغرض تجعل الكلام معقودا، والانتهاء إلى الإفصاح عن الغرض تجعل من هذا الكلام محلولا، جاء في باب المعقود والمحلول من كتاب الصناعتين:« إنّ المعقود والمحلول هاهنا هو أنّك إذا ابتدأت مخاطبة ثم لم تنته إلى موضوع التخلّص ممّا عقدت عليه كلامَك، سُمّي الكلام معقودا. وإذا شرحت المستور، وأبنت عن الغرض المنزوع إليه سمي الكلام محلولا»[4].

- **الأخلاق والعادات:**

لقد كان حضور الأخلاق في كتاب فن الشعر لأرسطو من خلال حديثه عن المأساة وذلك باشتراطه أن تحاكي "فعلا نبيلا"، وقد عرّفه بأنّه« ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنّهم يتّصفون بكذا وكذا من الصفات»[5]. واشترط في الأخلاق أربعة شروط:

---

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي ، ص50.

(2) ابن سينا، فن الشعر، ص122.

(3) المرجع نفسه ، ص190.

(4) أبو هلال العسكري، الصناعتين،الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر العربي، الكويت، 1971، ص462.

(5) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي ،ص19.

- أن تكون فاضلة "فالخلق إنّما يوجد، كما قلنا سالفا، إذا كانت الأقوال أو الأفعال تدلّ على سلوك محمود.
- أن تكون متوافقة، أي أن تكون الأخلاق التي يبديها البطل متوافقة مع خلقه الأصيل"فيمكن للشخص أن يتّسم بسمة الرجولة، ولكن لا يتّفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك".
- المشابهة، ويقصد به أرسطو"التّشابه بين الشخص كما ترسمه المسرحية، وبينه كما ترسمه الروايات والأساطير المنقولة.
- الثبات، ويعني تماسك صفات الشخصية وعدم إبدائها لسلوكات متباينة فيما بينها" و« حتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ(منسجم) مع نفسه، وكان هذا هو خلقه، فيجب أن يظلّ دائما غير متكافئ» [1].

لقد نقل فلاسفتنا المسلمون هذه الشروط عن أرسطو نقلا يَنِمُّ عن حسن تَفَهُّمِهِم لمعناها، ولكنّهم يحوّلونها، كما يفعلون كلّ مرّة، من المأساة إلى المدح لتغدو الأخلاق التي كانت متعلّقة بالشخصية عند أرسطو، متعلقة بالممدوح عند الفلاسفة، وهذا ما يُستفَاد من تلخيص ابن سينا للفصل 15 الخاص بالأخلاق، يقول:« وأمّا الأخلاق فأن تحاكي من الممدوح خيريته، والخير موجود في كلّ صنف ونوع على تفاوته، ويذكر أنّ خيريته نافعة موافقة، وأنّها على أشبه ما ينبغي أن تكون به، وأنّها معتدلة متناسبة الأحوال»[2].

وعليه، ورغم نقل مضمون الأخلاق من المأساة إلى المدح، لم يكن ليحلّ مشكلة الأخلاق عند الفيلسوف ابن سينا، ذلك أنّ المشكلة التي يتجاوز امتدادها الفصل 15 ليغطي كّل الفصول فيما بعد، كيف ذلك؟

إنّ أولى هذه المشاكل ستتبدّى بصورة ضاغطة في ذلك التّعارض الذي لاحظه بين الشعر اليوناني، الذي يهدف إلى محاكاة الأخلاق النبيلة، وبين الشعر العربي الذي يسعى، في معظمه إلى إثارة انفعالات لا أخلاقية، يقول ابن سينا:« والعرب تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليُؤثِّر في النفس أمراً من الأمور تعدّ به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بجنس التشبيه. وأمّا اليونانيون، فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على الفعل أو يردعوا بالقول عن فعل.وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، وتارة على سبيل الشعر. فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على

---

[1] أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي ، ص42.

[2] ابن سينا، فن الشعر، ص188.

الأفاعيل والأحوال والذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال»[1] .

إنّ الملاحظ عليه هنا، أن هدف الشعر عند العرب يختلف عن هدف الشعر عند أمم أخرى. ثم إنّ ابن سينا في كتابه يفيد بأنّ للشعر القديم هدفين، والمقصود شعر الإنشاد القديم، إذ له لذّة ومتعة خاصة، ثم فائدة وغاية محددة.

- **الفكر والمنظر المسرحي:**

لقد سار ابن سينا مع التعريف الذي قدمه متّى بن يونس بخصوص الفكر*، وإن خالفه في المصطلح. وقد فهم من خلال إحالة أرسطو في تعريف الفكر على الخطابة بأنّ المقصود به هو"الرأي"، ولذلك لا يتردّد في ترجمة العنصر الثالث للمأساة (الفكر) بـ(الرأي)أو (القول الرأيي)، يقول:« والثالث من الأجزاء هو الرأي: فإنّ الرأي أبعد من العادات في التّخييل، لأنّ التّخييل معدّ نحو قبض النفس وبسطها، وذلك على نحو ما يشتاق أن يفعل في أكثر الأمر، وكأنّ الكلام الرأيي المحمود عندهم هو ما اقتدر فيه، على محاكاة الرأي، وهو القول المطابق للموجود على أحسن ما يكون»[2].

هكذا إذا يجعل ابن سينا الفكر من قبيل البرهنة الخطابية التي تستعين بالرأي في الإثبات، وبهذا يوضع الفكر في مقابل التّخييل، حيث يسعى هذا الأخير إلى بسط النفس أو قبضها بواسطة التّحسين تارة والتّقبيح تارة أخرى، أمّا الرأي فيسعى إلى إثبات الشيء كما هو كائن في الواقع:(القول المطابق للموجود على أحسن ما يكون).

وقد استفاد ابن سينا من تعريف أرسطو للرّأي تعريفا يفيد ارتباط هذا الأخير بالبرهنة والإثبات، جاء في كتاب الخطابة:« إنّ الرأي قضية، لا تتعلق بالأمور المفردة. بل تتعلق بالأمور العامة الكليّة. ولمّا كان الضمير هو نوع من القياس. فإنّ الآراء قضايا أو نتائج لضمائر بدون قياس»[3] .

ويتأكّد هذا الفهم للفكر، على أنّه من قبيل الرأي الذي يهدف إلى مطابقة القول مع الواقع، وإثبات صحّته، عندما يعود ابن سينا مع أرسطو في الفصل19 إلى تعريف الفكر(الرأي) مشترطا فيه التطابق مع الانفعال الذي يهدف الشعر إلى إثارته، يقول:«

---

(1) ابن سينا، فن الشعر ، ص170.

* لقد ترجم متى بن يونس الفكر تارة بالاعتقاد وتارة بالذهن والضمير، يقول في نقله لتعريف أرسطو للفكر في الفصل السادس: " والثالثة الاعتقاد. وهذا هو القدرة على الأخبار أيما هي الموجودة والموافقة كما هو فعل السياسة والخطابة(على القول) والأوائل كانوا يعملون، عندما يقولون، على مجرى السياسة، والذين في هذا الوقت فعلى مجرى الخطابة" (أرسطو طاليس في الشعر، تر: شكري عياد، ص55).

(2) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص179.

(3) أرسطو، الخطابة، تر: عبد الرحمان بدوي، ص157.

وأمّا القول الرأيي فينبغي أن تستقي أصوله من المذكور في الخطابة، وأن يعدّ القول الرأيي مطابقا للانفعال المرتاد بالتخييل الذي يقوم به ذلك الشعر، وأنت تجد أنواع ذلك وما يطابق انفعالا انفعالا فيما قيل في الخطابة، وكذلك ما يطابق التهويلات والتعظيمات، وما كان أنواعا من القول الرأيي صادقا وكان بَيِّن الصدق وموافيا للغرض أخذ بحاله، وما كان غير بَيِّنٍ بُيِّنَ بطريق شعري لا خطابي»[1].

وبهذا يجعل ابن سينا الرأي(الفكر) من قبيل التصديق الخطابي الذي يسعى إلى إثبات وجود شيء أو عدمه، بوسائل إقناعية لا تستعين بوصف الشيء بما ليس فيه، قصد بسط النفس إليه أو قبضها عنه كما هو الشأن بالنسبة للتّخييل، بل والأخلاق(العادات) أيضا، وهذا ما يبسّطه ابن سينا بوضوح قائلا:« ويفارق القول في الرأي القول في العادة والخلق أنّ أحدهما يحثّ على إرادة، والآخر يحثّ على رأي في أنّ شيئا موجود أو غير موجود، ولا يتعرّض فيه للدّعوة إلى إرادته أو الهرب منه، ثم لا تكون العادة والخلق متعلقين بأنّ شيئا موجود أو غير موجود، بل إذا ذكر الاعتقاد في الأمر العادي ذكر ليطلب أو ليهرب منه وأمّا الرأي فإنّما يُبَيِّن الوجود أو اللاوجود فقط»[2] .

وعليه، فإنّ الأمر يتعلّق عند ابن سينا بحضور عناصر حجاجية في القول الشعري، والتي يمكن أن تتعايش مع عنصر المحاكاة والتّخييل، دون أن يُخِلَّ ذلك بطبيعة النّص الشعري، مادام هذا الأخير سواء استعان بالتّخييل أو بالتصديق، يسعى إلى خدمة البرهان، خاصّة عندما يكون البرهان عاجزا عن إقناع الجمهور فيتولّى الشعر القيام بهذه المهمّة، ومن هنا ذهب "ابن سينا إلى القول بأنّ:« أصول التخييلات مأخوذة من الخطابة على أنّها خدم للتّصديقات ونوابع، تمّ التصرّف فيها بحسب أنّه أصل هو للشعر»[3] .

ومن هنا ألفينا مسألة تداخل الشعر بالخطابة، ذلك أنّ ابن سينا ينطلق من مبدأ عام هو أنّ الخطابة صناعة إقناعية والشعر صناعة تخييلية، بمعنى اختلاف في وسائل الصناعتين، وأنّ حدود استعمال بعض الصور البلاغية في كلّ من الشعر والخطابة، والتي تكون في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة. فالخطابة وإن استعملت التقنيات البلاغية كالتشبيه والاستعارة، فإنّها ملزمة باحترام المناسبة والوضوح في استعمالها، بحيث يكون الاسم المستعار مناسبا للمستعار له قائما على المشابهة الواضحة، ولأنّ

---

(1) ابن سينا، فن الشعر ، ص190-191.

(2) المرجع نفسه ، ص179-180.

(3) المرجع نفسه ، ص180.

الاستعارات البعيدة والغريبة هي من سمات اللغة الشعرية لا النثرية[1].

أمّا المنظر المسرحي، وهو أبعد العناصر عن روح الشعر الغنائي، رغم ذلك، فقد تعامل معه الفلاسفة المسلمون، إذ لو عدنا إلى المواضع التي حاول فيها متّى بن يونس نقل حديث أرسطو عن الممثّلين والمنظر المسرحي، فإنّنا نجده يسمّي الممثّلين بالمنافقين[2]، ويسمّي فعل هؤلاء بالمراآة والنّفاق تارة، ويسمّيه تارة أخرى أخذاً بالوجوه[3]، ويحاول في مواضع أخرى الاقتراب من المعنى الحرفي للمنظر المسرحي فيسمّيه بصراً[4].

وعليه، فإنّ الفلاسفة المسلمين قد استفادوا من الإشارات التي أوردها متّى، وربطوها بالإلقاء أو الإنشاد في الشعر الغنائي، ومن هنا وجدنا ابن سينا يتحدّث عن الأخذ بالوجوه في تأويله للمنظر المسرحي عند أرسطو مُعتبِرا إياه(الأخذ بالوجوه)، من الأشياء الخارجة عن تقويم الصناعة الشعرية، تماما مثلما اعتبر أرسطو المنظر أبعد العناصر عن إثارة المشاعر الدرامية، يقول:« ولا يجب أن يحتاج في التّخييل إلى هذه الخرافات البسيطة التي هي قصص مخترعة، ولا أن يتمّم بأفعال دخيلة مثل: أخذ الوجوه، وهي أفعال يؤثر بعض الشعراء أو الرواة إيرادها مع الرواية حتى يخيل بها القول، فإنّ ذلك يدلّ على نقصه وعلى أنّ قوله ليس يُخَيَّل الانفعال، وإنّما يضطر إلى ذلك من الشعراء: أمّا الرذال منهم فلضعفهم، وأمّا المفلقون فلمقابلة الأخذ بالوجوه بأخذ الوجوه، وأمّا إذا قابلهم المفلقون دون هؤلاء لم يبسطوا الخرافات خالطين إيّاها بأمثال هذه، وإنّما أوردوها موجزين منقحين»[5] .

هكذا إذا يُفهَم أنّ الأخذ بالوجوه ليس إلاّ تلك الحركات والهيآت التي يصطنعها الشاعر عند إنشاد الشعر، والتي يخيّل بها أشياء خارجة عن القول الشعري في ذاته، ولأجل ذلك يرى ابن سينا ضرورة عدم اعتبار شكل المنشد وحركاته في الكشف عن حقيقة التّخييل الشعري، ويرى بأنّ الأمور الخارجة عن القول إنّما يحتاج إليها في: الأخذ بالوجوه مثل شكل الأمر، وشكل التضرّع، وشكل الإخبار، وشكل التهديد، وشكل الاستفهام، وشكل الإعلام، وكأنّ الشاعر لا يحتاج إلى شيء خارج عن القول أو شكله [6] .

والواقع أنّ استكمال البحث في عنصر"الأخذ بالوجوه" لا يمكن أن يتمّ دون الرّجوع

---

(1) ينظر: نبيل حداد، محمود درابسة، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر، المجلد2، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009، ص539.

(2) ينظر: أرسطو، في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القُنّائي، ص100.

(3) المرجع نفسه، ص125.

(4) المرجع نفسه، ص112.

(5) ابن سينا، فن الشعر، ص184.

(6) ينظر: المرجع نفسه، ص191.

إلى تلخيص ابن سينا لكتاب الخطابة، حيث قدّم مباحث قيّمة عن الأخذ بالوجوه ضمن معالجته لمسألة الإلقاء الخطابي، قال ابن سينا:« والترتيبات والتحسينات بعضها مُتعلِّق باللفظ، وبعضها مُتعلِّق بالترتيب، وبعضها مُتعلِّق بهيآت المتكلمين، وهي أمور خارجة عن اللفظ وعن المعنى فمنها ما يتعلق بهيئة اللفظ ونغمه ومنها ما يتعلق بهيئة القائل، فيخيل معاني، أو يخيل أخلاقا واستعدادات نحو أفعال أو نحو انفعال، وهذا هو الشيء الذي يسمّى الأخذ بالوجوه، ويسمّى نفاقا. وهذا كما أنّه يصلح للشعر من جهة ما فيه من التّخييل فقد يصلح أيضا للخطابة»[1].

وقد ربط ابن سينا ربطا مباشرا بين الشعر والأخذ بالوجوه، معتبرا الشعراء أسبق من الخطباء في اصطناعه والتوسل به في إفادة معاني النِّفاق وتحريف الحقيقة، يقول:« وأوّل من اهتدى إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل هم الشعراء. فلذلك أخذوا في تفخيم الألفاظ وجعلوا أيضا نغم الإنشاد مضاهية لجزء من الغرض، ومن هناك اهتدوا إلى استنباط الصنائع الخطابية المدنية والقصصية، ولذا إذا قدر الشاعر على أن يخيل باللفظ وحده من ير حاجة إلى الغناء والتلحين وأخذ الوجوه والنفاق اعتدّ لصنيعه»[2]

ومن هنا يمكن القول بأنّ "ابن سينا" قد استفاد من حديث أرسطو عن الإلقاء في الخطابة لتأويل المنظر المسرحي، وذلك لما لاحظه من تقارب بين حديث أرسطو عن حركات وهيآت الممثلين، وبين طرائق الإلقاء الخطابي.

وأمّا عن اختياره- ابن سينا- تعبير "الأخذ بالوجوه" بدل" الإلقاء"، أو" الإنشاد الشعري"، فإنّ ذلك يعود إلى اعتماده على الترجمات السريانية، حيث:«الأخذ بالوجوه. ترجمة حرفية لتعبير سرياني معناه النِّفاق»[3].

- **النشيد والملحمة:**

يتناول ابن سينا عناصر المأساة الكميّة التي تحدّث عنها أرسطو، بتردّد بين النقل الحرفي لمدلولاتها وبين التّأويل الذي يحوّل هذه المدلولات في اتّجاه الشعر العربي، فهو يُسايِر أرسطو في تعريف المدخل بأنّه جزء كلِّي يشتمل على أجزاء، وفي وسطه يبتدئ الملحنون بجماعتهم، ويوفق في تعريف المخرج بأنّه الجزء الذي لا يلحن بعده الجماعة منهم. ويدرك الطابع الغنائي للمجاز فهو الذي يؤديه المغنون بلا لحن، بل بإيقاع. ويخلط

(1) ابن سينا، الخطابة، ص197.

(2) المرجع نفسه ، ص200-201.

(3) أرسطو طاليس، في الشعر، تر: شكري عياد، ص189.

بين المقام والمناحة، فيسمّي المقام تقويما يُؤدَّى بنشيد نوحي [1] .

ولهذا فإنّ هذه المسايرة الحرفية للنصّ تخفي وراءها أفق الفيلسوف الذي يحاول أن يجد مقابلا لهذه المصطلحات في التّقاليد الأدبية العربية، فكانت وسيلته في ذلك كتاب الخطابة الذي كثيرا ما وجد فيه حلاّ لطلاسم فن الشعر، هكذا وعلى الرغم من ترجمته الحرفية السابقة، لا يتردّد ابن سينا في جعل المدخل« يقوم مقام التّشبيب في شعر العرب»[2].ويسعى إلى عقد قرابة بين المدخل والمخرج والمجاز، ليجعل كلّ هذه العناصر تقوم مقام الصدر في الخطبة[3]. ويعرّفه بأنّه: رسم للغرض الذي ينحى نحوه من الأمر[4].ولا شك أنّ دمج هذه العناصر يتناقض مع تصوّر أرسطو.

وعلى الرّغم من أنّ ابن سينا قد عرّف التقويم تعريفا يقترب من معناه العام كما سبق، فإنّه جعله قائما مقام الاقتصاص والتّصديق في الخطابة:« ثم يشرعون فيما يجري مجرى الاقتصاص والتّصديق في الخطابة، فيسمّى التقويم»[5] .

والذي وجه ابن سينا إلى هذا الفهم، هو استحضاره لكتاب الخطابة، فما دام هناك صدر يشتمل على مدخل ومخرج ومجاز، وجب أن يكون هناك اقتصاص وتصديق يحددان الغرض من الهدف التّمهيدي للصدر حيث« الاقتصاص هو إيجاز لما يراد أن يظهر ويوضح بعد. والتّصديق هو إحكام وتفصيل ما أجمله الاقتصاص»[6].

ولهذا فإنّ هذا الاقتصاص هو نفسه التّقويم الذي جعله ابن سينا في موضع آخر شكلا من أشكال النّشيد، ومرد هذا الخلط والاضطراب محاولة الجمع بين خيارين متناقضين: تقريب المعنى الحرفي الأرسطي، ومحاولة إيجاد مقابل لهذا المعنى في الشعر العربي.

أمّا الملحمة، فإنّ أوّل ما يمكن تسجيله بخصوص تأويل "ابن سينا" لها، هو إدراكه للطّابع القصصي الذي يُؤطِّرُها، لذلك ترجم الملحمة" بالأشعار القصصية"، يقول ناقلا بداية الفصل 23 من فن الشعر:« وأمّا الأشعار القصصية التي كانت لهم والأوزان التي كانت تلائم القصص فسبيلها سبيل الطراغوذيا في تقسيم أجزائه إلى المبدأ والوسط والخاتمة»[7] .

وإذا كان ابن سينا يفهم من خلال هذا النص اشتراك الملحمة مع المأساة في وحدة

---

(1) ينظر: ابن سينا، فن الشعر، ص186.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص186.

(4) ابن سينا، الخطابة، ص236.

(5) ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص186.

(6) ابن سينا، الخطابة، ص241.

(7) ينظر: ابن سينا، فن الشعر، مرجع سابق، ص194.

الفعل، كما يفهم أنّ أنواع الملحمة هي نفسها أنواع المأساة، وذلك أنّ« نوع أفي[أي الملحمة] أيضا مناسب لطراغوذيا، وذلك أنّها: إمّا بسيطة، وإمّا مشتبكة، وربّما كان بعض أجزائها انفعاليا كما قلنا في طراغوذيا، وأحكامها في التّلحين والغناء أحكام طراغوذيا»[1]. لكن السؤال الذي يبقي معلّقا هو: لماذا ربط "ابن سينا" الملحمة بالجانب القصصي الذي سبق أن نفاه عن المأساة أو الطراغوذيا، على الرّغم من أنّ الحكاية تُعتبَر عنصرا مشتركا بين المأساة والملحمة في تصور أرسطو؟.

للإجابة عن هذا السؤال، لا بدّ من العودة إلى تلك المقدمة التي صدر بها "ابن سينا" ترجمته لفن الشعر، والتي عدّد فيها أنواع الشعر اليوناني، حيث اعتبر المأساة صناعة للمديح، وربط الملحمة(أفيقي) بالسياسة والنواميس وأخبار الملوك[2]. هذا التصوّر للملحمة جعل"ابن سينا" يعتبرها من قبيل القصص الشعرية التاريخية المهتمّة بذكر أخبار الملوك وأيّامهم.

يبدو أنّ ابن سينا قد رجع في هذا التصوّر إلى الفارابي الذي عرّف الشعر الملحمي(أفيقي) بأنّه:« نوع توصف به المقدمات السياسية والنواميسية ويذكر بهذا النوع سير الملوك وأخبارهم وأيامهم ووقائعهم»[3] .

ولا نستبعد أن يكون لترجمة متّى دور في هذا التّأويل الذي أُعْطِيَ للملحمة، فهو يُسمِّي الشعر الملحمي بالشعر القصصي[4] .

- **الكوميديا(الهجاء) بين واقع الغياب ووهم التأسيس:**

لقد احتفظ ابن سينا بنفس المصطلح الذي أطلقه الفارابي على الكوميديا وهو"قوموذيا" والتي تعني عنده« ضرب من الشعر يهجى به هجاء مخلوطا بطنز وسخرية»[5].

ومثلما سعى الفلاسفة المسلمون إلى تحويل الجانب الدرامي المتعلّق بالتّمثيل في اتّجاه الإنشاد الشعري، سعوا أيضا إلى تأويل حركات الممثلين باعتبارها الهيآت التي يصطنعها الشاعر لتدعيم الجانب الهزلي لقصيدته عند إنشادها، ولهذا يشترط "ابن سينا" مثل أرسطو في الطابع الهزلي خلّوه من الألم البدني، يقول:« والقوموذيا[الكوميديا] يُرادُ بها

---

(1) ابن سينا، فن الشعر، 194.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص166.

(3) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص154.

(4) ينظر: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص136.

(5) ابن سينا، فن الشعر ، ص169.

المحاكاة التي هي شديدة الترذيل، وليس بكلّ ما هو شر، ولكن بالجنس من الشر الذي يستفحش، ويكون المقصود به الاستهزاء والاستخفاف، وكان قوموذيا نوعا من الاستهزاء، والهزل هو حكاية صغار واستعداد سماجة من غير غضب يقترن به، ومن غير ألم بدني يخلّ بالمحكي. وأنت ترى ذلك في هيئة وجه المسخرة عندما يغير سحنته ليطنز به من اجتماع ثلاثة أوصاف فيها: القبح لأنّه يحتاج إلى تغير عن الهيئة الطبيعية إلى سماجة، والنّكد لأنّه يقصد فيه قصد المجاهرة بما يغم عن اعتقاد قلة مبالاة به وعن إظهار إصرار عليه، ولذلك في وجه النّكد هيئة يحتاج إليها المستهزئ، والثالث: الخلو عن الدلالة على غم، لا كما في الغضب، فإنّ الغضب سحنته مركّبة من سحنة موقع متأذٍ ومغموم جميعًا، وأمّا المستهزئ فسحنته سحنة المنبسط والفرح دون المنقبض والمغتم أو المتأذي»[1] .

تلكم إذا هي الأحوال التي ذكرها ابن سينا والمرتبطة بشكل الإنشاد الشعري في الهجاء، والتي سينقلها ابن رشد مُوضّحا فيها الأوصاف التي يمكن أن يتّخذها وجه المستهزئ.

أمّا الغرض من الهجاء كما حدده "ابن سينا" ليس التقبيح فقط، وإنّما تحسين الأشياء المضادة للرذائل، إذ كانت الأشياء إنّما تتبيّن بأضدادها، وبذلك تكون وظيفة الهجاء وظيفة نقديّة تسعى إلى كشف عيوب الواقع قصد تهديمها وبناء صرح الفضائل بإزائها، يقول ابن سينا:« ثم كانوا إذا هجوا الأشرار بانفرادهم يصيرون إلى ذكر المحاسن والممادح لتصير الرذائل بإزائها أقبح، فإنّ من قال: إنّ الفجور رذالة ووقف عليه، لم يكن تأثير ذلك في النّفس تأثيره لو قال: كما أنّ العفة جلالة وحسن حال»[2].

وهكذا تصرّف ابن سينا في المقروء: وظّف بعض مقاصده في ضوء قراءته للمتن الأرسطي. وبالرغم من إحساسه باختلاف الطبيعتين بين الشعر اليوناني والشعر العربي، حاول تقريب مضمون الكتاب وإن ضاعت أهم معالمه الأساسية. فقد حذف كثيراً من الأمثلة، كما حذف بعض الأعلام.

وعلى أيّ حال، فابن سينا حددّ غايته بالتّعبير عن القدر الذي فهمه من المعلّم الأوّل، وما يمكن أن تفهمه البيئة العربية من ذلك الكتاب. هذا، وقد اشترط من البداية أنّ يكون قارئه على بيّنة من الاختلاف الحاصل في طبيعة كلّ من الشعرين اليوناني والعربي.« فيجب أن يكون هذا معلوماً مفروضاً»[3]. فما كان الفيلسوف ابن سينا يجهل أنّ ما يقدّمه

---

(1) ابن سينا، فن الشعر ، ص174-175.

(2) المرجع نفسه، ص172.

(3) المرجع نفسه ، ص167.

للناس لا عهد لهم به، ثمّ هو لا يعرف اليونانية، ولم يقرأ نصوصها الإبداعية.

وقد تحامل بدوي على ابن سينا وجعله من الجناة على الأدب العربي كلّه، إذ لم يستطع أن يقدم لكتاب فن الشعر الأرسطي صورة صحيحة تدعو العرب إلى الإفادة منها والإقتداء بها. يقول مُتحسِّراً:« فلو كان قُدِّرَ للعالم العربي أن يظفر بمثل فرونشسكو روبيرتلي(F. Robertelli) ومن تلاه، لكان وجه الأدب العربي قد تغيّر جميعه»[1] .

لماذا نريد من ابن سينا أن يتبنّى أفكار أمّة ليذيعها بين أمّة أخرى لها تاريخها وهي معجبة بطرق القول لديها؟ ثم ماذا أفادت ترجمة ذلك الكتاب في تطوير الأدب العربي القديم بعد أن تُرْجِمَ ترجمات عديدة؟.

الحق أنّ ابن سينا قدّم تصوّراً للشعر ضمن نسقه الفلسفي العام، ونظر إليه من زاوية التّخييل. فاتخذ من كتاب فن الشعر لأرسطو أرضية للقراءة، وقدّم وجهة نظر أملتها عليه ظروفه المعرفية والواقعية.

ويكفي للقارئ أن يقابل بين ما كتبه أرسطو في الفصل الخامس والعشرين وما كتبه ابن سينا في الفصل الثامن، مما يُعْتَقَدُ أنّه يقع في صميم النقد إذ يتناول أغاليط الشعراء، ليدرك التباعد بين الغايتين والخلاف بين الرجلين.

أمّا ابن "الأثير" يفاوضه بعض المتفلسفين، فينساق بهما الحديث إلى ذكر ابن سينا في الخطابة والشعر:« وذكر (المتفلسف) ضرباً من ضروب الشعر اليوناني يسمّى" اللاغوذيا" أي(طراغوذيا)، وقام فأحضر كتاب" الشفاء" لأبي علي، ووقفني على ما ذكره، فلمّا وقفت عليه استجهلته، فإنّه طوّل فيه وغرّض، وكأنّه يخاطب بعض اليونانيين، وكلّ الذي ذكره لغو لا يستفيد به صاحب الكلام العربي شيئا»[2] .وكيف يستفاد من حديث عن "طراغوذيا" وهي نكرة في الثقافة العربية؟!.

ومع ذلك، اعتبر عمل ابن سينا أوضح صورة لكتاب فن الشعر لأرسطو في اللّغة العربية قديماً.« ولم يجد قدامة ثانيا ليفيد منه بعد، إذ أصبح الوضوح فيه أشمل وأقرب منالا»[3] .وأمّا عبد الرحمان بدوي، فقد اعتبر عمل ابن سينا من التّلخيصات التي لا يخرج المرء من قراءتها« إلاّ بشعور أليم بخيبة الأمل في أن يكون العرب قد أفادوا منه، كما أفادت

---

(1) عبد الرحمان بدوي، " تصدير" لكتاب أرسطو فن الشعر، ص8.

(2) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القسم الثاني، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، القاهرة، 1973، ص5-6.

(3) إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص419.

أوربا في عصر النهضة»[1].

إنّ الإنجاز الذي قدّمه ابن سينا والذي يظهر فيه، ومن خلاله مبتدعا، صحيح أنّه استفاد من المعلّم الأوّل مبدأ التّأثير المرجو من الشعر، لكنّه اختلف مع هذا الفيلسوف حول أدوات التّأثير، وكيف يحصل لدى المتلقّي انطلاقا من وعيه الحضاري بخصوصية الشعر العربي والأمّة التي قيل فيها، إنّ التلقّي عند ابن سينا يحمل صفات العرب والمسلمين وسماتهم في الأفعال والسلوكات فجاءت نظريته عربية أصيلة لا شك في أصالتها [2].

إنّ أهمّ ما في عمل ابن سينا هو ما أبداه من ملاحظات ومقارنات تنمّ عن وجود ذات قارئة لها قناعاتها، ولها نفاذ بصيرتها. إنّ من يدّعي أنّ هذا الكتاب نقل آراء أرسطو النقديّة إلى التراث العربي يُحتَاجُ منه أن يحددّ مفهوم النقد أولا، وأن يكشف لنا عن الأصداء الأرسطية عند ابن سينا وكيفية انتقالها إلى التراث النقدي العربي ثانياً.

وهكذا، فإنّ عمل ابن سينا في شرح كتاب فن الشعر لأرسطو وما تضمّنه من حقائق وقيم جمالية، قد حاول استلهام روح كتاب الشعر والاقتراب منه إلى حد كبير.

وعمل ابن سينا يبقى في جوهره مقالة في التّخييل، إذ استفاد منها حازم قديماً، ويستطيع قارئ الشعريات الحديثة أن يفيد منها. أمّا آراء أرسطو النقديّة، فلم« تكن إلاّ ثوباً طرّز عليه ابن سينا بعض آرائه في موضوع الشعر»[3]. وأنهى كتابه بالأمل في أن يجتهد فيبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة زمانه. وهو أمل حاول أن يحققّه حازم القرطاجني. وبما أنّ الجهود تتواصل وأنّ الكمال والإتمام لا يتحقّقان على يد شخص واحد مهما علّت كفاءته واستوت ملكته، فالفارابي يكفّ عن الإتمام وبعده ابن سينا لم يكمل ما وعده، لذا حين أتى حازم ووقف على وعد ابن سينا الذي لم يتحققّ قال:« وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي ابن سينا»[4].

هكذا إذا صرّح حازم بالاستراتيجية العامة التي حاول من خلالها تأسيس بلاغة عامة تتقاطع فيها التصوّرات اليونانية للشعر مع التصوّرات العربية، منطلقا من النهاية التي أنهى بها "ابن سينا تلخيصه لكتاب فن الشعر حين قال:« هذا هو تلخيص القدر الذي وجد

---

(1) عبد الرحمان بدوي، مقدمة فن الشعر، لأرسطو، ص56.

(2) ينظر: محمد بن لحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص492-493.

(3) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص488.

(4) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص70.

في هذه البلاد من(كتاب الشعر) للمعلّم الأوّل، وقد بقي منه شطر صالح ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان، كلاما شديد التّحصيل والتّفصيل»[1].

وبهذا يمكن القول: إنّ حازما سعى إلى تحقيق الحلم الذي كان يراود الفلاسفة، والذين كانوا يتطلّعون إلى تأسيس علم كليٍّ تنصهر فيه النظريّة الشعريّة العربيّة مع مثيلتها اليونانيّة.

[1] ينظر: ابن سينا، فن الشعر، ص198.

الفصل الرابع: كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد

1- الحياة الفكرية لفيلسوف عربي كان معبِّرا عن روح غربية:

- ولادته
- نشأته في البلاط
- محنته

2- ابن رشد وعنايته بأرسطو

2-1- ابن رشد الشارح

2-2- ابن رشد والمنطق الأرسطي

3- ابن رشد وكتاب فن الشعر الأرسطي

3-1- تلخيص ابن رشد لكتاب فن الشعر الأرسطي

3-2- موقف الباحثين من تلخيص ابن رشد لكتاب فن الشعر الأرسطي

أ- موقف المستشرقين

ب- موقف الباحثين العرب

3-3- قراءة ابن رشد لكتاب فن الشعر الأرسطي

3-3-1- مقدمة تلخيص ابن رشد لكتاب فن الشعر لأرسطو

3-3-2- خاتمة تلخيص ابن رشد لكتاب فن الشعر لأرسطو

4- تحولات الشعر من الدرامية إلى الغنائية(نماذج تطبيقية):

- المحاكاة بين أرسطو وابن رشد
- الشعر محاكاة وتشبيه وتخيّل
- التحول والتعرف
- العقدة والحل
- الأخلاق والعادات
- الفكر والمنظر المسرحي
- الملحمة
- من التراجيديا والكوميديا إلى المدح والهجاء عند ابن رشد

أ- من المأساة إلى المديح

ب- من الملهاة إلى الهجاء

الفصل الرابع: كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد

اختفت المدرسة المشائية من المشرق وأقفرت نواديها، وتفرّق خلان الوفاء، ورُميَت الفلسفة بالتهافت، وبدأ التصوّف يغزو حنايا النفوس، ووجدت لها مكانا في الغرب الإسلامي.

وبعد تطوّرات حضارية عرفتها الأندلس، وتحت ظروف سياسية معيّنة، التجأت الدولة الموحديّة في المغرب إلى العودة إلى الأصول. فكانت الفلسفة الأرسطية هي الإطار المرجعي لفلاسفة الغرب الإسلاميّ، باعتبارها أصلا معرفيا. "فابن رشد" فيلسوف قرطبة،يشرح أرسطو« معتمدا قراءة أرسطو بواسطة أرسطو نفسه، أي بالرجوع إلى آرائه وفحصها وردّها إلى الأصول التي بُنيَت عليها»[1]. ويجعل "الجابري" المدرسة المغربية مستقلّة عن غيرها في المشرق، ويعتقد أنّ هناك "نظامين فكريين" في تراثنا الثّقافي هما الروح السينوية والروح الرشدية. فالأولى تقوم على التّوفيق بين الفلسفة والدين، بينما الثّانية تقوم أساسا على الفصل بين الفلسفة والدّين[2].

إذا كانت الثورة التجديديّة للدّعوة الموحديّة قد مسّت كافة المجالات« في مجال الفقه ومجال النّحو ومجال الكلام والفلسفة، وأيضا في مجال الأدب والبلاغة»[3]. فكيف كان **ابن رشد** في تعامله مع كتاب أرسطو"فن الشعر" ، وهل كان يقرأ أرسطو بواسطة أرسطو نفسه؟ وهل عرفت البلاغة في الغرب الإسلامي روحا رشدية تخالف الروح السينوية؟ وهل تحقّقت القطيعة بين بلاغة المشرق وبلاغة المغرب؟.

ظهور مدرسة بلاغية مغربية في الأندلس وخصائصها:

يبدو أنّ ازدهار الفلسفة الأرسطية في الأندلس خلال القرن السادس الهجري خاصّة، كان وراء ظهور مدرسة بلاغية احتكت بالتراث اليوناني، وتشرّبت بالمنطق الأرسطي بوجه خاص. وغلب على هذه المدرسة التّجريد وبناء النظريات الكليّة التي تتيح استقصاء الجزئيات في فنون القول.

ففي القرن السابع وما بعده، ظهر اتّجاه جديد يتميّز عن الشرق بالاستمداد من التّراث الأرسطي« والجنوح إلى بلاغة أرسطو»[4]. وإذا كان "الجابري" حاول إبراز خصوصية المدرسة المغربية في المجال الفلسفي، فإنّ هناك من حاول تحقيق هذه الخصوصية في المجالين النّقدي والبلاغيّ. فما أن تعرّف الباحثون على« منهاج البلغاء لحازم(648هـ) حتى

---

(1) الجابري، نحن والتراث، ص240.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص212.

(3) المرجع نفسه، ص259.

(4) أحمد مطلوب، القزويني وشروح التلخيص، ص21.

اعْتُبِرَ أوّل من أدخل نظريات أرسطو وتعرّض لتطبيقها في كتب العربية الخالصة»[1]. كما يعتقد محقّق كتاب المنهاج، أنّ حازما وضع حدّا للشكّ في مسألة التّأثيرات الهيلنيّة في صناعة النّقد عند العرب[2].

ولكن، وبعد ظهور المنزع البديع" للسجلماسي، كان أفراد هذه المدرسة « أحسن اطّلاعا على منطق أرسطو، وأعمق فهما لمضمون كتابيه" الشعر" و"الخطابة" من النّقاد والبلاغيين الذين عرفتهم القرون السابقة في مشرق الوطن العربي ومغربه»[3]. ولما ظهر "الروض المريع" لابن البناء المراكشي، وجد أنّ أفراد هذه المدرسة البلاغية هم« أبناء مدرسة واحدة يستقون من منابع واحدة، ويسيرون في إبداعاتهم لبلوغ غاية واحدة، وقد امتزج في تفكيرهم وكتبهم آثار تراث العربية وآدابها بآثار التّراث اليوناني المُتمثِّل في كتب أرسطو خاصّة، ولاسيما كتبه في المنطق والنقد»[4] .

وهكذا، وبعد ظهور« منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم، و« منزع البديع» للسجلماسي، و« الروض المريع» لابن البناء المراكشي، أثيرت مسألة التّأثير الأرسطي في البلاغة العربية بشكل حاد. وجاء الحديث عن المدرسة المغربية ليُعمِّق التّأثير ويتبنّاها. وهناك من حاول إبراز مميّزات هذه المدرسة، من بينهم" علال الغازي"، يقول:« وظفت النظريات الأرسطية في رحاب الدرس النّقدي والبلاغيّ»[5]. وبظهور المدرسة المغربية« اتخذ النّقد القديم منعطفا آخر، ربّما سيحسم الموقف، ويُفتح الباب على مصراعيه لتقبّل فكرة التّفاعل بين عناصر الفكر البشري»[6].

وإذا ثبت لدينا، أنّ التّأثير الأرسطي قد امتد إلى النّقد والبلاغة العربيين، فيا ترى إلى أي حدّ تمثّلت الأرسطية في المدرسة المغربية؟ وماذا استفادت البلاغة العربية من النزوع الأرسطي لدى روّاد هذه المدرسة؟.

---

(1) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص634.

(2) ينظر: حازم القرطاجني، المقدمة"، ضمن منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص32.

(3) أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980، ص12.

(4) ابن البناء العددي المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، تح: رضوان بن شقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985، ص8.

(5) أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مرجع سابق، ص8.

(6) ابن البناء العددي المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، تح: رضوان بن شقرون، مرجع سابق، ص61.

1- الحياة الفكرية لفيلسوف عربي كان معبرا عن روح غربية:

لقد اهتمت أوروبا "بابن رشد" والتي تقدّمت عن طريق أفكاره. فقد ترك الآلاف من الصفحات التي تعدّ نارا ونورا، فقد أسيء فهمه وما أمسّ الحاجة إليه الآن. فقد أقيمت له التّماثيل واحتفلوا به خير احتفال، ولكن كان فيلسوفا عربيّا. كان إمام عصره في الفقه وعلوم الدّين ومن أعظم الأطباء الذين أنجبهم العالم الإسلامي، وكان ثالث ثلاثة من أئمّة الحكمة الأندلسيّة وعباقرة التّفكير الذين ظهروا خلال القرن السادس للهجرة، ابن باجة وابن طفيل. أثّر في فلاسفة أوربا فلسفته أكثر من أرسطو نفسه، ودون ريب هو مُؤسِّس الفكر الحر، فقد فتح أمام علماء أوربا ألوان البحث والمناقشة، كما أخرجها من ظلمات التّقييد إلى نور العقل والتّفكير الحر. كان أشدّ الناس تواضعا، عُنيَ بالعلم منذ صغره، حتى حُكيَ عنه أنّه « لم يتوقّف عن العمل إلاّ ليلة زفافه، وليلة وفاة أبيه. فهو في النّهار يُكرِّس وقته لوظيفته، أمّا أثناء الليل فإنّه يُكرِّس جهده للفلسفة»[1]. لقِّب "بالشارح الأكبر أو الشارح الأعظم" إنّه الفيلسوف "ابن رشد".

هو "**أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد**" المعروف في أوروبا باسم(Averroès)، ولد سنة 520هـ/1126م بمدينة قرطبة* وهي في عصرها الذهبي(سوق العلم ومركز العلماء في ذلك الحين)، « ينحدر من سلالة من المتبحرّين والقضاة اللامعين»[2]، نشأ في بيئة عقلية، فقد كان أبوه قاضي قرطبة، أمّا جدّه كان أيضا قاضيا لكن في الأندلس كلّها، ومالكي المذهب مرجعا للاستفتاء، ويُقَال أنّه شكّل مرجعا لحفيده حين حاول التّوفيق بين الشريعة والفلسفة. وكان يُضافُ إليه في العادة لقب"الحفيد" [3].

وقد ورث ابن رشد عن عائلته الكثير، فسلك بطبيعة تربيته وتاريخ أسرته مسلكهما في حبِّ العلم والإقبال على التّحصيل، فـ« أتقن علم الكلام على طريق الأشاعرة، ودرس الفقه على مذهب مالك، وروى الحديث عن أبيه أبي القاسم واستظهر عليه الموطأ حفظا،

---

(1) ينظر: محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص729.

* عرفت قرطبة في عصورها الإسلامية حركة علمية متميّزة، فكانت مركز للعلوم والآداب. وصفها الفقيه بن عطية(أبو محمد عبد الحق) في بيتين من الشعر:

بأربع فاقت الأمصار قرطبة وهي قنطرة الوادي وجامعها

هاتان ثنتان والزهراء ثالثة والعلم أكبر شيء وهو رابعها

(ينظر: عبد الرحمان التليلي، ابن رشد الفيلسوف العالم، ص28).

(2) مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، دار أسامة، عمان، الأردن، 2009، ص6.

(3) ينظر: محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، مرجع سابق، ص720.

ودرس الطبّ والرياضيات والفلسفة»[1]. هكذا حتى برع في جميع العلوم، ورغم تأليفه في الطبّ نحو عشرينا كتابا، إلاّ أنّ نشاطه الفلسفي كان طاغيا على شهرته المرموقة وثقافته الفيّاضة في العلوم الأخرى« إنّ شهرة ابن رشد في عالم الفلسفة كادت أن تحجب منجزاته في الطبيعيات»[2].

نشأ في دولة الموحدين وعلا شأنه في زمانهم، وبالرّغم من اشتهارهم بالتزمّت والمحافظة الشديدة على العلوم السلفية، فقد أفسحوا صدورهم للعلماء والفلاسفة[3].

ذهب لأوّل مرة إلى مراكش في سنة 548هـ، تلبية لدعوة "عبد المؤمن بن علي"، الذي اجتمع في بلاطه أعظمُ فلاسفة الأندلس، لكي يدلي برأيه وخبرته في إنشاء عدد من المدارس في مراكش[4].

وفي عهد "ابنه أبي يعقوب يوسف"(558هـ- 580هـ)، أصبح ابن رشد طبيبه الخاصّ، ثم ولاه وظيفة القضاء بقرطبة 567هـ، كما عهد إليه من قبلُ منصب قضاء إشبيليا 565هـ، ويُروَى أنّ ابن طفيل قدّم ابن رشد إلى الأمير أبي يعقوب يوسف سنة 548هـ، الذي كان مولعا باجتذاب العلماء والفلاسفة إليه، وقد روى لنا ابن رشد بنفسه خبر تقديم ابن طفيل له للأمير[5].

كما نجد أيضا أنّ ابن طفيل أَطْلَعَ ابن رشد على أنّ الأمير يشكو غموضا في فلسفة أرسطو ويَتَأَفَّفُ من مترجمي كتبه، فأوعز إليه بتقريب فلسفة أرسطو، فتعيّن بذلك دور ابن رشد، وقام بالمهّمة« على نمط لم يُسبَق إليه»[6]. وبعد موت أبي يعقوب، زادت مكانة ابن رشد في عهد ابنه أبي يوسف الملقّب بالمنصور، فأصبح في ذلك الزّمان« سلطان العقول والأفكار، لا رأي إلاّ رأيه، ولا قول إلاّ قوله»[7] ، الأمر الذي حسد الوشاة، الذين أثاروا حفيظة الخليفة، مدّعين أنّ ابن رشد يجحد القرآن ويُعرِّض بالخلافة وينشِّط الفلسفة

---

(1) محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص720.

(2) مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، ص9.

(3) ينظر:عباس محمود العقاد،ابن رشد،سلسلة نوابغ الفكر العربي،ج1،دار المعارف،القاهرة، دت، ص7.

(4) ينظر: عبد الرحمان التليلي، ابن رشد الفيلسوف العالم، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1998، ص18.

(5) ينظر: محمد عابد الجابري، ابن رشد، سيرة وفكر(دراسة ونصوص)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت- لبنان، 2001، ص45-46. لمعرفة كيف قدم ابن طفيل ابن رشد للأمير أبي يعقوب بن يوسف.

(6) دي بور، تاريخ الفلسفة في الإسلام، ص384.

(7) محمد عبد العزيز المعايطة، الفلسفة الإسلامية، ص110.

وعلوم الأوائل بدلا من الدّين الإسلاميّ، فَعُقِدَ مجلس لمحاكمته، وأجبر على الإقامة بمدينة اليسانة، على مقربة من قرطبة، وتقرّر إحراق كتبه، وحُظِرَ عليه الاشتغال بالفلسفة[1]. ثم إنّ نقمة الخليفة على ابن رشد كانت إرضاء لخصومه، وذلك أنّ هذه النقمة اقتصرت على النفي دون الإعدام.

ولم تدم محنة[2] ابن رشد الفيلسوف، ولم يلبث سنتين بعد محنته حتى تُوفِّيَ في مراكش سنة 595هـ/1198م، ونُقِلَ جثمانه ليُوَارِى في تربة قرطبة. ويقول ابن عربي الذي شهد نقله« ولما جُعِلَ التابوت الذي فيه جسده على الدابة، جُعِلَت تواليفه[مؤلفاته] * تُعادله من الجانب الآخر، وقلنا في ذلك:

هَذَا الإِمَامُ وَهَذِهِ أَعْمَاله يَا لَيْتَ شِعْرِي هَل أَتَتْ آمَالُه؟ [3]

وبرحيل ابن رشد فقدت الفلسفة أكبر نصير لها في الأندلس والعالم الإسلامي عامّة.

نستخلص في ضوء ما سلف، ملاحظات عدّة من حياة ابن رشد:

- إنكار ابن رشد تعاطيه الفلسفة حين فاتحه الخليفة الموحدي في هذا الموضوع، وهذا يدلّ على اختفاء الفلسفة في الغرب الإسلامي، إذ كان أمرها كما يقول "ابن

---

(1) ينظر: ماجد فخري، ابن رشد فيلسوف قرطبة(قادة الفكر) منشورات دار المشرق، ط2، بيروت، لبنان، 1982، ص10.

(2) إنّ النكبة التي أصابت ابن رشد جعلت بعض الشعراء ينظمون حولها الشعر وغايتهم في ذلك محاربة أهل الحكمة في ذلك الظرف من الزمن، وفي ذلك يقول أبو الحسن بن جبير معبرا عن غيظه من ابن رشد:

الآنَ قَدْ أَيْقَنَ ابن رُشْد أَنَّ تَوَالِيفَـه توالِـف
يَا ظَالِمًا نَفْسه تأمّــلْ هل تجِدُ اليومَ من تُوالف
لم تلزم الرشد يا بن رشد لمَّا علاَ في الزمان جدّك
وكنت في الدين ذا رِياءِ ما هكذا كان فيـه جدّك

(ينظر: عبد الرحمان التليلي، ابن رشد الفيلسوف العالم، ص34).

* لقد وضع ابن رشد كتبا ورسائل كثيرة في شتى العلوم التي كانت معروفة في عصره، والتي اختلف المؤرخون في عددها، لكنها لا تقلّ عن سبعين مؤلفا ضاعت أصول الكثير منها. وعلى العموم يمكن تقسيم هذه الآثار إلى قسمين: شروح وملخصات، نذكر منها: تلخيص كتاب الكون، كتاب السماء والعالم، تلخيص كتاب النفس....، والقسم الثاني: مصنفات شخصية أصيلة مبتكرة، منها: تهافت التهافت، مقالة في العقل، الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة....(ينظر: ماجد فخري، ابن رشد فيلسوف قرطبة، ص12-15).

(3) محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص725.

طفيل":«أعدم من الكبريت الأحمر، ولاسيما في هذا الصقع الذي نحن فيه(الأندلس) من الغرابة في حد لا يظفر باليسير منه إلاّ الفرد بعد الفرد. ومن ظفر بشيء منه، لم يكلّم الناس إلاّ رمزا. فإنّ الملّة الحقيقية للشريعة المحمدية قد منعت من الخوض فيه وحذرت منه»[1].

- رغبة ابن رشد في أن يكون للفلسفة وجود في مجتمعه، وتحدّيًا لهذا الوضع، أراد أن يبرّر مشروعية الفلسفة في مجتمعه، وراح يقيم الدليل على أنّ الفلسفة تسعى بالأهداف نفسها والقيم التي يسعى إليها الدّين، فناضل لإشاعة الفلسفة، اقتناعا بجدواها وأهميتها في الغرب الإسلامي، ومن أجل ذلك ولتقريب الحكمة من الشريعة ألّف" فصل المقال في ما بين الحكمة والشريعة من الاتصال" و"الكشف عن مناهج الأدلّة في عقائد الملّة"، كما حمل لواء الفلسفة المشائية، ودفع عنها هجمات المتكلّمين عامّة، والغزالي خاصّة، فألّف" تهافت التهافت"[2]. إذ يقول في آخره« لا شكّ أنّ هذا الرجل أخطأ على الشريعة كما أخطأ على الحكمة، ولولا ضرورة طلب الحقّ مع أهله ما تكلّمت في ذلك»[3].
- انصراف الموحدين إلى الاشتغال بالنزعة العقلية في مذاهب المتكلمين، كدخول مذهب الأشعري، ومذهب الغزالي إلى المغرب، كما أبدوا عناية بالعلوم العقلية، فازدهرت زمنا قليلا في قصورهم بقدر ما كانت تسمح به الظروف السياسية [4].

هذا غيض من فيض ابن رشد الذي كان إمام عصره في العلم والفلسفة. في شخصه، وصلت الفلسفة الإسلامية إلى غايتها القصوى، وهي فهم فلسفة أرسطو والتّوفيق بينه وبين الإسلام. وبه استقرت ووصلت إلى خاتمة المطاف. فقد سارعت البلاد الأوروبية منذ القرن الثالث عشر ميلادي، إلى تعلّم فلسفته. فاندفع الكثيرون إلى ترجمة مؤلّفاته في هذا المجال، وانصرف الآخرون إلى دراستها والتّعليق عليها. وإن كان اسمه كاد أن يُنسَى في البلاد العربية مدّة سبعة قرون، فقد ظلّ صداه يتردّد في أوروبا حتى أواخر القرن السابع عشر الميلادي.

---

(1) ابن طفيل، رسالة حي بن يقظان، ص61.

(2) ينظر: ماجد فخري، ابن رشد فيلسوف قرطبة، ص14.

(3) أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي للمدارس العليا والثانوية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، دت، ص392.

(4) دي بور، تاريخ الفلسفة في الإسلام، ص375-376.

2- ابن رشد وعنايته بأرسطو

2-1- ابن رشد الشّارح:

لو صحّ التّناسخ لقلنا أنّ روح أرسطو تقمّصت جسم ابن رشد لتُجدِّد عهود الحكمة، وتُفسِّر غموض الفلسفة. فإنّ حكيم العرب تَعصّب لحكيم اليونان،فوقف نفسه على شرح فلسفته وتلخيص كتبه. فقد حاول ابن رشد أن ينقي فلسفة أرسطو من كلّ ما أدخله عليها شرّاحه، وكأنّ « السّابقين عليه سواء كانوا من اليونانيين أو العرب لم يُقدِّمُوا ما ينبغي أن يكون عليه الشّرح الصحيح لكتب أرسطو، فشروحهم كانت إمّا قاصرة عن إظهار مقصود المعلِّم الأوّل، أو كانت منطوية على أخطاء في فهم النّصوص الأرسطيّة»[1] .

لقد جمع ابن رشد كلّ ما استطاع جمعه من ترجمات لكتب أرسطو، والترجمة كما نعلم تعجز أحيانا على تأدية المعنى الحقيقي، ولاسيما إذا كان الأسلوب الأصلي اليوناني فيه شيء من الغموض، كما هو الحال في بعض المعاني الواردة في مؤلّفات أرسطو، والتي لا تزال موضع اختلاف بين مؤرِّخي فلسفة أرسطو. إلاّ أنّه لم يكن « مجرّد تابع أو شارح لأرسطو إذ أنّه لم يقتصر على النّقل والسرد فحسب وإنّما أوّل وحوّر وأضاف»[2]. فكانت له طريقة في الشّرح، امتازت عن غيرها، كونه« يتناول النصّ بالإيضاح ، فقرة فقرة، ويُفسِّر كلام أرسطو تفسيرا دقيقا، ويُحلِّل معانيه تحليلا عميقا، فكان يضع لهذه الغاية من الشّروح ما هو صغير ومتوسط وكبير. فهو إمّا أن يلخّص، أو يوضح باختصار، أو يسهب في التّفسير ويستطرد في التّعليق»[3] .

أمّا الشرح الصغير أو الوجيز فإنّ ابن رشد يتناول فيه مواضيع أرسطو ويُؤَلِّف فيها من عند نفسه فصولا في غاية الأهمية. فهو في هذا الكتاب مُؤَلِّف لا شارح. وأمّا الشّرح المتوسِّط فإنّه يذكر في صدر كلّ فصل من فصوله بضع كلمات من كتب أرسطو ثمّ ينطلق في الشّرح والتّأليف فيختلط قوله بقول أرسطو حتّى يصعب فصلهما والتّفريق بينهما. أمّا الشّرح المطوّل فإنّه يذكر فيه كلام أرسطو فقرة فقرة ثم يشرح أجزاءها شرحًا كافيًا.

أمّا كتاب فن الشعر فإنّه يندرج ضمن الطريقة الثانية وهي الشرح المتوسِّط، أو في اصطلاح بعض الباحثين بطريقة التّلخيص، فالكتاب أضحى مزيجا من تصوّرات ابن رشد المستنبطة من النص الأرسطي المترجم ترجمة سيئة إلى العربية، ووثوقه بهذه الترجمة قاده

---

(1) مقداد عرفة منسية، ابن رشد فيلسوف الشرق والغرب في الذكرى المئوية الثامنة لوفاته، مج:2، منشورات المجمع الثقافي، تونس، 1999، ص25.

(2) عبد الرحمان التليلي، ابن رشد الفيلسوف العالم، ص22.

(3) مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، ص18.

إلى تَوَهُّم العلاقة بين الأغراض الشعرية العربية، خاصّة المديح والهجاء، والأنواع الخاصّة بالشعر المسرحي عند اليونان، وهي المأساة والملهاة، وباختلاف الأغراض عن الأنواع باعتبار الأولى موضوعات والثّانية أنساق وأبنية فنيّة، فقد أقام ابن رشد مُشابَهَة مغلوطة بين الاثنين استنادا إلى تفسير ضيِّق خاص بالوظائف وليس بالسِّمات الفنيّة. وبهذا يكون ابن رشد وقع في خطأين:الأوّل انتزاع تَصَوُّر نقدي من سياق أدبي وتطبيقه في سياق مختلف، أمّا الثّاني هو إخضاع نصوص أدبيّة تكوّنت في سياق أدبي خاص بها لسياق لا علاقة لها به، وما إلى ذلك فإنّ كلّ مصطلح يعجز "ابن رشد" في فهمه يردّه إلى عادة معروفة في الشعر العربي. وهذا التّلخيص ترجمه «هرمن أليمانوس الألماني Herman Alemannus L'allemand، في سنة 1256، وبقي لفترة طويلة المدخل الوحيد إلى كتاب فن الشعر»[1].

ولم يكتف ابن رشد بتفسير تآليف أرسطو والتّعليق عليها، بل إنّه عمل على تنقيتها من الشوائب الأفلاطونية المحدثة التي كانت قد علقت بها على يد الشّراح الإسكندرانيين، كما ردّ على سلفه من المشائين العرب، ولاسيما الفارابي وابن سينا، مُقَرِّرا ما صحّ عنده من مذهب الحكيم، ونابذا ما أدخله هؤلاء المُتَأَخِّرة من فلاسفة الإسلام على هذا المذهب من أقوال لا تَمُتُّ إليه بصلة عنده [2].

ثم إنّ "ابن رشد" عندما يتحدث لا يذكر اسم أرسطو إلاّ في أقل الحدود، وكثيرا ما كان يقول:« قال أبو الوليد»، ثم يستشهد بأرسطو:« ليس أرسطو هو الباحث وابن رشد هو الشارح، بل إنّ ابن رشد هو الباحث وأرسطو هو المُؤَيِّد والشّارح بنتائجه والمثبت لها»[3].

ومهما يكن من أمر فقد برز "ابن رشد" في حقل التّفسير أو الشرح هذا تبريزا لم يضارعه فيه أحد، حتّى بات يعرف في العصور الوسطى بإمام شرّاح أرسطو.

ولهذا استحق "ابن رشد" بجدارة لقب "الشّارح الأكبر" لفلسفة أرسطو. وهذا الوصف بالتّعريف لا بالتّنكير، يجعل من ابن رشد وحده الذي يمكن أن يُقَالَ عنه إنّه هو الذي شرح كتب أرسطو شرحا جديرا بهذا الاسم.

هذا، وقد شهد لابن رشد مُؤرِّخو الفلسفة له بإمامة شرّاح أرسطو، وبروز شخصيته في شروحه، وقدرته على التصرف فيها. فقد قال عنه الفيلسوف الفرنسي(إرنست رينان) في كتابه ابن رشد ومذهبه:« إنّه أعظم فلاسفة القرون الوسطى ممن تبع أرسطو، ونهج سبيل

---

(1) سالم سعدون، حدود الترجمة والتأويل في تلخيص فن الشعر لابن رشد، مجلة معارف، العدد16، ديسمبر 2014، ص191.

(2) ينظر: ماجد فخري، ابن رشد فيلسوف قرطبة، ص16-17.

(3) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص645.

الحريّة في القول والعمل»[1].

هكذا، ردّ المستشرقون ومن تبعهم لقب "الشارح" الذي أطلقه "دانتي" على ابن رشد في كتابه الكوميديا الإلهية. يقول دي بور:« حصر ابن رشد جهده في أرسطو، فتناول كل ما استطاع أن يحصل عليه من مؤلّفات هذا الفيلسوف أو من شروحها بدراسة عميقة... وهو ملخص مذهب أرسطو ويشرحه بإيجاز تارة وبإطناب تارة أخرى»[2]. كما اعتبره "ألفريد ڤيوم"« أعظم مُعلِّق على الفلسفة، وأنّ القارة الأوروبية تدعيه أكثر مما تَصِحُّ نسبته إلى الشرق»[3]. وقد قال عنه " لويج رينالدي" في بحث عنوانه" المدينة الإسلامية في الغرب"، أنّه بفضل المسلمين، تعرّف الأوروبيون على الكثير من فلاسفة اليونان، وكان الفيلسوف ابن رشد أكبر شارح لنظريات أرسطو، وأنّ ابن رشد هو مُبتدِع مذهب الفكر الحر، وكان يعشق الفلسفة ويَهِيمُ بالعلم، وكان يُعَلِّمُهُما لتلاميذه بشغف وولع شديدين، وهو الذي قال عند مَوْتِهِ كلمته المأثورة: تموت روحي بموت الفلسفة[4]. أمّا المستشرق الإسباني البروفيسور ميغيل هرناندیز:« إنّ الفيلسوف الأندلسي ابن رشد سبق عصره، بل سبق العصور اللاّحقة كافة، وقدّم للعلم مجموعة من الأفكار التي قامت عليها النّهضة الحديثة»[5].

وهكذا، فإنّ الموقف الاستشراقي يحصر في عمومه مزيّة ابن رشد في اقتداره على شرح أرسطو، وانطلاقا من ذلك، بدأ العرب يُصحِّحون نظرتهم إليه، فقد صاروا لا يعتبرون ابن رشد مجرّد شارح ومُفسِّر لأرسطو، فقد قال العقّاد:« ومهما كان من إعجاب ابن رشد بأرسطو، فآراء الفيلسوف العربي لا تطابق آراء الفيلسوف الإغريقي في كلّ شيء»[6]. كما لاحظ "عمر فروخ" أنّ ابن رشد لم يكتف بتوضيح آراء أرسطو، بل« كثيرا ما كانت شروحه وسيلة إلى إبراز آرائه هو باسم أرسطو، هربا من أن يقولها في كتاب يحمل اسمه هو»[7].

2-2- ابن رشد والمنطق الأرسطي:

كان ابن رشد شديد الإعجاب بأرسطو، وقد كتب في مقدمة كتابه الطبيعيات « إنّ مُؤَلِّف هذا الكتاب إنّه أرسطو بن نيكوماكوس أعقل أهل اليونان وأكثرهم حكمة وواضع علوم المنطق والطبيعيات وما وراء الطبيعة ومتممها. وقد قلت إنّه واضعها لأنّ جميع الكتب التي

---

(1) أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص391.

(2) دي بور، تاريخ الفلسفة في الإسلام، ص385.

(3) المرجع نفسه، ص642.

(4) ينظر: مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، ص18.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6) عباس محمود العقاد، ابن رشد، ص30.

(7) عمر فروخ، تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون،ص545.

وُضعَت قبله في هذه العلوم غير جديرة بالذكر بإزاء كتبه. وقلت إنّه مُتَمِمُّها لأنّ جميع الفلاسفة الذين عاشوا بعده منذ ذلك الزمن إلى اليوم أي مدة 1500 سنة لم يستطيعوا زيادة شيء على وضعه ولا وجدوا خطأ فيه. فلا ريب في أنّ اجتماع هذا العلم في إنسان واحد أمر عجيب يوجب تسميته ملكا إلهيا لا بشرا. ولذلك كان القدماء يسمّونه أرسطو الإلهي»[1].

هذا هو رأي ابن رشد في أرسطو، ولذلك لم يكن يخالفه في شيء من تعاليمه حين شرح كتبه. على أنّه ولئن كان لم يخالفه فإنّه كان يَتَنَصَّلُ من تبعة بعض المبادئ التي ينشرها ويترك عهدتها لأرسطو. ولكن بعض مترجميه يُرَجِّحُون أنّه كان يصنع ذلك ليتمكّن من نشر كلّ ما يريد نشره ويكون بريئا من المسؤولية إذا سئل عنه.

لا ينكر أحد أنّ ابن رشد اتّخذ من فلسفة أرسطو مجالا لأبحاثه، ولكن الأَهَمُّ هو الكيفية التي تمّ بها توظيف المتن الأرسطي في وسط إسلامي مُشبَّع بعقيدة دينية إسلامية. ثمّ إنّ القول بإعجاب ابن رشد بأرسطو يَجِبُ أن يُؤْخَذَ بحذر أشد، كما يقول "الجابري". فابن رشد يعتبر أرسطو صَدِيقًا وخَصْمًا في آن واحد: فقد كان يَعْتَبِرُه صديقا، لأنّه كان يرى فيلسوفا عظيما جعل هدفه البحث عن الحقيقة، كما كان على وعي بأنّ أرسطو كان خصما له، لأنّ المبادئ التي كان يستند إليها أرسطو لم تكن كلها على وفاق تامّ مع المبادئ التي يَرْتَكِزُ إليها الدّين الإسلامي الذي يعتنقه ابن رشد، فقد كان لكلّ منهما منظومته المرجعية الخاصّة[2] .

وباختلاف المرجعيتين، واجهت قراءة فلسفة أرسطو، خاصّة فن الشعر في البيئة العربيّة صعوبات كبيرة كان من أهمِّ أسبابها اختلاف المرجعيتين. ففي حين كان أرسطو ينظر للمحاكاة في التراجيديا بصورة أساسية، كان الشعر العربي شعرا غنائيا على وجه الإجمال. وشتّان ما بين الجماليتين، إذ تعتمد المحاكاة في التراجيديا على حركة الممثِّلين على خشبة المسرح فإنّ الشعر الغنائي يعتمد على التّمثيل باللّغة نفسها.

من هنا إذا قدّم ابن رشد قراءة خاصّة للمتن الأرسطي، قراءة قرّبت المنظور الأرسطي من المنظور الإسلامي، وهيّأت « فلسفة رشدية خاصّة وأصيلة داخل شروحه على أرسطو، فلسفة جديرة حقّا بهذا الاسم، إسلامية جديرة حقا بهذا الاسم»[3]. وابن رشد يراعي المخاطب المسلم، يعينه على فهم آراء الغير، ولا يكتفي بشرح الشيء ذاته، بل يَتَمَثّله

---

(1) فرح أنطون، ابن رشد وفلسفته، المؤسسة الوطنية للنشر والاتصال، ط2، الجزائر، 2001، ص87-88.

(2) ينظر: الجابري، نحن والتراث، ص241.

(3) المرجع نفسه ، ص242.

ويحتويه ويعيد بناءه النظري.

قام ابن رشد بشرح "الأورغانون" الأرسطي بِرُمَّتِهِ، بما في ذلك " إيساغوجي" لفورفوريوس الصوري، وقد شرح ابن رشد أجزاء الأورغانون شرحا واحد، باستثناء كتاب"البرهان" الذي شرحه شرحين أحدهما أوسط والآخر كبير.

وفي كتابه" فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال" دافع عن المنطق، وتساءل في البداية:« هل النَّظَرُ في الفلسفة وعلوم المنطق مُبَاحٌ بالشرع؟ أم محظور؟ أم مأمور به، إمّا على جهة الندب، وإمّا على جهة الوجوب؟»[1] . ولمّا كانت الفلسفة« ليس شيئا أكثر من النّظر في الموجودات واعتبارها من جهة دلالتها على الصانع...وأنّه كلّما كانت المعرفة بصنعتها أتمّ، كانت المعرفة بالصنائع أتمّ. وكان الشرع قد ندب إلى اعتبار الموجودات ...تقرّر أنّ الشرع قد أوجب النّظر بالعقل في الموجودات، وكان الاعتبار ليس شيئا أكثر من استنباط المجهول من المعلوم، واستخراجه منه...فواجب أن نجعل نظرنا في الموجودات بالقياس العقلي»[2].

فالفقيه يستنبط الأحكام بمعرفته بأنواع البراهين وشروطها، فيدرك القياس الفقهي، والفيلسوف يستنبط بالنظر في الموجودات معرفة القياس العقلي.

ولمّا كانت الشريعة حقّا وداعية إلى النّظر المُؤَدِّي إلى معرفة الحق، وكان النظر البرهاني لا يُؤَدِّي قطعا إلى مخالفة ما ورد به الشّرع،« فإنّ الحقّ لا يضاد الحق، بل يوافقه ويشهد له»[3] . وخلاصته « إنّ الحكمة هي صاحبة الشريعة، والأخت الرضيعة»[4]. ولأهمية البرهان في المنطق والشريعة، خصّه ابن رشد بشروح ثلاثة.

وهكذا، فإنّ المنطق يحتلّ مكانة خاصّة في مشروع ابن رشد، إذ به أراد أن يُؤَصِّل الفكر البرهاني ويجعل له هويّة خاصّة مُستقِلّة.

أمّا بعدُ، سنرى كيف عالج ابن رشد كتاب فن الشعر لأرسطو الذي يعتبره جزءا من المنطق.

3- ابن رشد وكتاب فن الشعر الأرسطي:

3-1- تلخيص ابن رشد لكتاب فن الشعر" الأرسطي

إذا كانت الأندلس لم تعرف كتاب "فن الشعر لأرسطو قبل ابن رشد، فإنّ أوربا قد

---

(1) ابن رشد، فصل المقال، ص22.

(2) المرجع نفسه، ص22-23.

(3) المرجع نفسه، ص31-32.

(4) المرجع نفسه، ص67.

عرفته في العصور الوسطى عن طريق تلخيصه، والذي عرفه هو الآخر(ابن رشد) عن طريق متّى بن يونس، الذي ترجم الكتاب من السريانية إلى العربية. فترجم(تلخيص ابن رشد) مرّتين إلى العبرية بعد تَأليفه بقليل، واشتهرت ترجمة هرمانوس الألماني إلى اللاتينية عن الأصل العربي، خلال القرن الثالث عشر، وفي سنة 1872 طبعه في أصله العربي "فوسطو لازينيو(F.Lasinio) في فيرنتسه(إيطاليا) ونشره في جزئين: أحدهما يشمل النصّ العربي والآخر الترجمة العبرية [1].

- ونشره عبد الرحمان بدوي ضمن كتابه:"أرسطو طاليس، فن الشعر" مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد سنة 1953 (ص 201-250).
- وأعاد تحقيقه محمد سليم سالم سنة 1971 بعد عثوره على مخطوط بمكتبة الجامعة في مدينة ليدن. وقابل في الهوامش بينه وبين ترجمة متّى بن يونس، والأصل اليوناني، وشرحي الفارابي وابن سينا، كما لجأ أحيانا إلى الترجمة اللاتينية القديمة[2].
- وظهر تحقيق جديد سنة 1986 بعنوان "تلخيص كتاب الشعر" من عمل كل من تشارلس بتْروث(Butterworth) وأحمد عبد المجيد هريدي، وقد اعتمد بدورهما، على المخطوطتين الإيطالية والهولندية، ولم يشيرا إلى عمل محمد سليم سالم، وقد وضعا فهارس لمقابلة فقرات تلخيص ابن رشد بنصوص "كتاب الشعر" لأرسطو.

وقد حصر ابن رشد تلخيصه لكتاب فن الشعر لأرسطو، في سبعة فصول للأصل الأرسطي الذي يتكوّن من ستة وعشرين فصلا كما جاء في ترجمة عبد الرحمان بدوي، على النّحو التالي:

- فصل: في صناعة الشعر وأصناف التّخييل
- فصل: في أصناف التشبيهات
- فصل: في العلل المولِّدة للشعر بالطبع في الناس
- فصل: في الأوزان والألحان
- فصل: في خصائص الشعر الجيّد
- فصل: في أجزاء صناعة المديح من جهة الكميّة وأنواع الاستدلالات وشواهد من أشعار العرب

فصل: في أنواع اللوم التي تُوجّه إلى الشعراء مع شواهد من الشعر العربي[3].

---

(1) ينظر: عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين ، ص647.

(2) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، ص47.

(3) ينظر: فهرس فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص8-9.

باستثناء الفصل الأوّل المشترك بين أرسطو وابن رشد، فإنّ هذا الأخير اعتبارا من الفصل الثاني يقوم بتلخيص الفصول ودمجها. فالثّاني لديه يقابل الثّاني والثالث في الأصل، والثالث يقابل الرابع والخامس والفصل الرابع يقابل الخامس والسّادس، والفصل الخامس يقابل الفصول من السّابع إلى الحادي عشر، فيما الفصل السادس تلخيص للفصول من الثاني عشر حتى التاسع عشر، وأخيرا الفصل السابع تلخيص للفصول الأخيرة بداية من الفصل العشرين إلى نهاية الكتاب. وفي ضوء ذلك تنتفي فكرة الّشرح المباشر لتَحُلَّ محلّها فكرة التّلخيص، وبلجوء ابن رشد إلى حذف النّصوص اليونانية ، واقتراح نصوص عربية، يكون قد تخطّى هدفه كشارح إلى معرّف بتصوّر أرسطو. وفي هذه المهمّة لم يحالفه النّجاح كما حالفه في الشّروح والتّلخيصات الأخرى.

وهذا التّلخيص لم يسلم من النّقد، إذ أثار مشكلة كبيرة للمهتمّين بنظرية الأدب،تتمثّل في محاولة ابن رشد نقل أنواع أدبية نشأت في سياق ثقافيّ إلى سياق آخر مختلف لم يعرف تلك الأنواع. تلك المحاولة اختلف في تقييمها المؤرّخون والنّقاد، حيث عدّوا ابن رشد لم يكن على بيّنة من طبيعة تلك الأنواع الأدبية التي تعامل معها، وخصائصها الفنيّة. ويظهر ذلك حين حاول إيجاد ممثالة بين أغراض شعرية عربية وأنواع أدبية يونانية*،وذلك يكشف لنا أن ابن رشد لم يأخذ بعين الاعتبار السّياقات المختلفة بين الثقافتين العربية واليونانية. وبطبيعة الحال لقي صنيعه هذا تَعَنُّتًا، إلى درجة اتّهامه بتزييف آراء أرسطو، لأنّ هؤلاء مُسلَّحين بنزعة أنّ ابن رشد تعامل مع كتاب فن الشعر كجزء مُكمِّل للمنطق الأرسطي. وبما أنّ الفلسفة والمنطق اليونانيين اندرجا في الثقافة العربية من قبل،ولما لا يحدث نفس الصنيع مع كتاب فن الشعر؟. لكن هذا ما لم نجده فعلا لأنّ العرب لم ينجحوا في ترجمة كتاب فن الشعر ولا في شرحه ، وتلخيصه، لأنّ كتاب فن الشعر مقيّد

* يلُاحَظ أن أرسطو تحدث في كتابه فن الشعر عن أنواع شعرية مثل المأساة والملهاة والديثرومبوس، لكن عددها ينقص إلى ثلاثة في ترجمة متّى بن يونس ، وهي: المديح والهجاء والديثرومبو، لينتهي إلى اثنين عند ابن رشد: المديح والهجاء. هذا التناقص يكشف عن جهل المترجم بالأنواع الشعرية التي يتحدث عنها أرسطو في كتابه فن الشعر، ثم إن تلخيص ابن رشد يكشف عن مفارقة أخرى وهي أن النصوص اليونانية تكاد تختفي، بينما النصوص الأدبية والدينية والعربية يكاد يخص الكتاب بها، تزيد الشواهد الشعرية العربية عن مائة بيت، فيما تبلغ الشواهد القرآنية خمسة عشر شاهدا، ويتردد مصطلح أشعار العرب وغيره في تضاعيف الكتاب من أوله إلى آخره، وذلك في سياق شرح فن شعري يساء فهم مكوناته وهو المأساة ، فيعامل على أنه المديح.(ينظر: تلخيص ابن رشد لمعرفة الشواهد العربية التي وقف عليها في تلخيصه لكتاب فن الشعر).

بالمُحَصّن الأدبي اليوناني، وهو مختلف عن الفلسفة والمنطق القائمين على جملة من المفاهيم والبراهين المجردة أو شبه المجردة، ولعلّ عدم مراعاة هذا الأمر هو الذي أوقع الالتباس في ذلك. لم تهضم الثقافة العربية مقاصد هذا الكتاب، فظلّ غريبا عنها، كما ظلّت غريبة عنه، ولم تثمر محاولات بعض النّقاد القدماء في ذلك معرفيّا[1].

3-2- موقف الباحثين من تلخيص ابن رشد:

لقد لقي تلخيص ابن رشد لكتاب فن الشعر لأرسطو آراء عدة، منها ما يخصّ المستشرقين ومنها ما يخصّ الباحثين العرب، ولا بأس منّا أن نورد بعضا منها:

أ- **موقف المستشرقين:**

- يرى بايووتر(Bywater) أنّ« احتمال الجهالة الشرقية بارز للعيان في شرح ابن رشد...ومعنى الكتاب كنظرية التراجيديا الإغريقية كان من مبدئه إلى منتهاه لغزا هائلا للعالم الأرسطي القرطبي العظيم»[2].
- أمّا "دي بور" فإنّه يجد شرح ابن رشد، لكتب أرسطو، خاصة الشعر والخطابة، هما جزءان من منطق أرسطو. وفي هذا الموضع نجد من الأخطاء أغربها، فمثلا يَعُدُّ ابن رشد التراجيديا مدحا والكوميديا هجاء، والشعر يجب أن يقنع بأن يدلّ على حقائق يمكن أن يقام عليها البرهان أو على أشياء خادعة، ويَعْتَبِر ابن رشد التّعارف على المسرح معرفة استدلالية وهكذا. ولم يكن لابن رشد بطبيعة الحال، أي معرفة بالعالم اليوناني[3].
- أمّا جبريلي(Gabrielli) في بحثه عن نظرية الفن والشعر عند العرب كما تظهر في شرح ابن سينا وابن رشد لكتاب الشعر الأرسطي، وجد أنّ الشرحين حوّرا الأفكار الأرسطية تحويرا أخرجها عن الأصل، حتى إنّ المقارنة بينهما وبين ما ورد عند أرسطو تظلّ في نظره جهدا عقيما. يقول أنّه- شأن ترجمة متّى وشرح ابن رشد- «حروفاً مَيِّتَة مُكَفَّنَة في المكتبات»[4] .

وعليه، يتّضح لنا من خلال النّماذج أنّ المستشرقين يعتبرون« الشّارح الأكبر» مثالا واضحا لجهل المشارقة بنظرية أرسطو في التراجيديا، وأنّهم اعتبروا شرحه تشويها

---

(1) ينظر: سالم سعدون، النظرية النقدية الأندلسية، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2007، ص86.

(2) ينظر: عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص648.

(3) دي بور، تاريخ الفلسفة في الإسلام، ص387.

(4) أرسطو طاليس، في الشعر، تر: شكري عياد، 21.

لأفكار أرسطو. فقد افتقدوا فيه صفة الشّارح الأكبر فتحاملوا عليه تحاملا شديداً. وبرّر "دي بور" قسوته على ابن رشد بأنّ هذا الأخير بقوله « ينبغي أن لا نسارع إلى معذرة رجل كان قاسيا على الناس في نقده»[1].

رغم أنّ تلخيص ابن رشد أفسد النص الأرسطي–من زاوية الترجمة– خاصّة بعض المفاهيم كالتراجيديا والكوميديا والمحاكاة. إلاّ أنّه أصبح النص الوحيد الذي فرض نفسه لقرون بعد ترجمته إلى اللاتينية حتّى تمّ اكتشاف النسخة اليونانية. وبذلك يكون ابن رشد هو الذي هيّأ لعلماء شعر النهضة الأوروبية القراءة الصّحيحة لكتاب فن الشعر المُستمدّة من النسخة اليونانية وسمحت لهم بالاقتراب من مفاهيمه الصّعبة التَقَيُّد في تلك الفترة.

ب– موقف الباحثين العرب:

هذا عن موقف المستشرقين، أمّا عن الباحثين العرب، فإنّ آراءهم متباينة:

- يعتبر طه حسين أنّ ما كتبه ابن رشد عن كتاب الشعر والخطابة لأرسطو، لا يَتَّفِق بوجه من الوجوه ومعاني أرسطو، لأنّه لم يفهم معانيه فحرّفها جهد استطاعته. ومن يقرأ ابن رشد يتساءل عن سبب هذا التحريف: أهو قصور من الفيلسوف القرطبي أم فساد ترجمة الخطابة والشعر [2].
- أمّا خلف الله، حاول أن يتتبّع بدوره تلخيص ابن رشد لنظرية أرسطو، ويُحَدِّد مظاهر الانحراف فيه، وينبّه إلى ما وقع فيه من خلط. ليصل إلى أنّ ابن رشد« كيف قرب أو بعد من جوهر الفكرة الأصلية، وليحدّد موقفه من الموضوع»[3]. وقد حاول– خلف الله– أن يكون مُنصِفا لابن رشد، لكنّه كان مسكونا بالمقارنة، فكان قاسيا عليه. فوجد من أمر ابن رشد« كان أمره عجبا. فلا هو ترجم(مثل ما فعل متّى) ولا هو لخّص في شيء من محاولة الفهم الموضوعي الصحيح (مثل ما فعل ابن سينا) ولا هو ألّف في النقد العربي... ولكنّه حاول الجمع بين مهمّتين: بين التّلخيص...وبين تطبيق نظرية أرسطو على ظواهر الأدب العربي...، فكانت النّتيجة أن اختفت معالم النّظرية الأصلية في التراجيديا، وفي الفنون اليونانية الأخرى»[4] .

---

(1) دي بور، تاريخ الفلسفة في الإسلام، ص387.

(2) طه حسين، "مقدمة" نقد النثر، ص24.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص646.

- أمّا عبد الرحمان بدوي هو الآخر تحامل على تلخيص ابن رشد بأنّه تلخيص فاسد،لا يفيد مطلقا في إيضاح فكر أرسطو، بل يبتعد كلّ البعد عنه. فقد أقام مشروعه على ترجمة خاطئة، وحاول أن يستمدّ شواهده من الشعر العربي« على ما في هذا أحيانا من تَعَسُّف بل وتزييف لرأي أرسطو. فنتج عن هذا كلّه تلخيص لا هو يساير الأصل، ولا هو مفيد في تيسير الانتفاع بمعاني أرسطو»[1] . كما ينفي أن يكون ما قام به ابن رشد هو ترجمة للكتاب في قوله:« تلخيص ابن رشد هذا لا يفيد في تحقيق الترجمة التي ينقل عنها لأنّه لا ينقل النصوص بحروفها، وهذا مع ضآلة ما ينقله واعتماده على التوسّع في البسط للمعنى فيما يختاره، ممّا تضيع معه حروف النّص»[2]. بمعنى أنّ ابن رشد في تلخيصه لم يتقيّد بأجزاء كتاب فن الشعر الذي هو بصدد شرحه. وبالتالي فإنّ ما قام به ابن رشد ليس بدراسة للكتاب أو تلخيص لقضاياه، بل هو محاولة لفهم الفكر النقدي الأرسطي ومحاولة تطبيقه على التّراث الشعري العربي، يقول عبد الرحمان بدوي:« والصّفة البارزة في تلخيص ابن رشد محاولته تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربي، وقد أضلّته ترجمة متّى للتراجيديا بأنّها المديح، وللكوميديا بأنّها الهجاء فخال له الأمر كما في الشعر العربي، ومن هنا أَكْثَرَ من الشواهد المستمدّة من الشعر العربي، ومعظمها فاسدة، لأنّها تقوم على أساس فاسد هو تلك الترجمة الخطأ»[3] .

على الرّغم ما في حكم عبد الرحمان بدوي من قسوة على تلخيص ابن رشد، حين عدَّ ما قام به تزييف لآراء أرسطو، إلاّ أنّ هذا التّلخيص أو غيره(تلخيص الفارابي وابن سينا) يبقى المدخل الذي عبر من خلاله كتاب فن الشعر لأرسطو إلى الثّقافة العربيّة، وعلى الرّغم من اختلاف المرجعيتين إلاّ أنّ ذلك لم يمنع هؤلاء الفلاسفة من الاستفادة المرجوّة منه.

- أمّا شكري عياد، هو الآخر حاول أن يدرس تلخيص ابن رشد في ضوء ترجمة متّى بن يونس وتلخيص ابن سينا، فانتهى إلى أنّ تلخيص ابن رشد« لا يُقَدِّم أصولا جديدة لما يُمكِن أن نُسمِّيه نظرية الفن. فالفصول التي نجدها مفصّلة مشروحة عند ابن سينا نجدها عنده مجمّلة أو مجزّأة»[4] . وقد وجد- شكري عياد- مفارقات بعيدة

---

(1) عبد الرحمان بدوي، ضمن "مقدمة": أرسطو، فن الشعر، ص56.

(2) المرجع نفسه، ص55.

(3) المرجع نفسه، ص55-56.

(4) أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس، ص220.

بين النّص الأصلي وتلخيص ابن رشد، الذي انهارت فيه بناء التراجيديا.

- سهير القلماوي: ترى بدورها أنّ تلخيص ابن رشد أردأ صورة وصلت إلينا عن كتاب الشعر، وكان لسوء الحظِّ هو« الذي وصل إلى الغرب أوّل ما وصل عن هذا الكتاب»[1]. وذهبت إلى أنّ تلخيص ابن سينا وابن رشد« كان مثلا حيّا لرداءة الترجمة التي يُرَجَّح أنّها نقلا عنها...فلم يفهم ابن سينا ولا ابن رشد من حقيقة الكتاب شيئا»[2].
- وأخيرا وجدنا من ينصف تلخيص ابن رشد، إنّه إحسان عباس، فهو يرى خلاف ما سبق ذكره، ذلك أنّ ابن رشد جرى في كتابه على غير ما وجدناه عند الفارابي وابن سينا، فكان في نظره عمله« واضحا مفهوما ذا فائدة علمية، بحيث لا يبقى غريبا عن النقد العربي»[3]. إلاّ أنّه–إحسان عباس– سرعان ما لبث أن رجع إلى المقارنة، فكشف لنا ما قدمّه ابن رشد من تشويه لنظرية التراجيديا الإغريقية. فابن رشد« لم يكتف بتقديم باختيار المصطلح الخاطئ(كالمدح والهجاء)، وإنّما انحرف بالمعاني والمدلولات، لكي يسوق أمثلة تقربها إلى القارئ. ولعلّ أكبر خطأٍ وقع فيه هو أنّه لم يفهم المحاكاة» [4].

ولم يكتف إحسان عباس بهذا، بل راح يُوضِّح الصورة المزرية التي آل إليها أمر التراجيديا في كتاب ابن رشد، فانتهى إلى القول« إنّ النماذج التي يُمثِّلها كتاب أرسطو لا وجود لها في ذهن ابن رشد...، فكان شديد البعد عن النظرية الشعرية الأرسطاليسية»[5].

ويُستفَاد ممّا تقدّم أنّ المستشرقين والباحثين العرب، اتّهموا على السواء تشويه ابن رشد للنظرية التراجيدية، واختفائها في تلخيصه.

وإذا ثبت لدينا أنّ الذين تحاملوا على ابن رشد وكشفوا عيوبه، تبخّر عندهم اسم الشارح الأكبر وفقد كلّ دلالة في أذهانهم. ولهذا نتساءل: أيغلط الشارح الأكبر ويخلط؟ أيكون هذا هو الشرح والتّلخيص؟. وهكذا نجد عباس أرحيلة يدعو إلى الفهم الجيِّد لمصطلحي الشرح والتّلخيص، يقول: « ينبغي أن نُصحِّح مفهومي الشرح والتّلخيص...إنّ

---

(1) سهير القلماوي، فن الأدب(1) المحاكاة، ص12.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص530.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) أرسطو، فن الشعر، نقل: متّى بن يونس، ص58.

الشرح لا يعني أن نُعبِّر عن عبارة بعبارة أخرى. فلم يكن ابن رشد وسيطا ثقافيّا أو وكيلا أمنيّا بين أرسطو والعرب. ولم يكن يضع مكان لفظ أرسطو لفظا يقابله ويشرحه. إنّ هذا الفهم للشرح هو الذي أوقع كثيرا من الباحثين في اتّهام ابن رشد بسوء الفهم، وهل كان ابن رشد يتلاشى في أرسطو؟ وهل كان ينتمي إلى حضارة من الضحالة والتبعيّة أن تقاس قيمتها بفهمها أو عدم فهمها للآخر؟»[1]. من هنا يجب أن يُقرَأ ابن رشد قراءة جديدة، نعتمد على قراءته هو لكتاب الشعر، بعيدا عن الأحكام المسبقة حول مدى فهم العرب للفكر الأرسطي،ومدى تأثّرهم به.

3-3- قراءة ابن رشد لكتاب فن الشعر لأرسطو:

في بداية الأمر، يُلاحظُ أنّ ابن رشد اعتمد ترجمة لم يُحدِّد المحققون هويتها، إلاّ أنّهم رجّحوا أنّه اطّلع على ترجمة متّى بن يونس، وذلك لاحتفاظه بمصطلحاته، مثل ترجمته للتراجيديا والكوميديا بالمدح والهجاء[2]، لكن لا أحد يعرف الترجمة التي كانت بين يديه وهو يُلخِّص. ثم إنّ آراءه تمتدُّ في الشعر إلى جهود الفارابي وابن سينا، وفي نفس الوقت اجتهد في فهم الشعر وسعى إلي التّنظير له، مستفيدا في ذلك من نتائج نضج البحث البلاغي في القرن الخامس مع عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي، وإن رأى بعض الباحثين المعاصرين في محاولته تطبيق ما في كتاب أرسطو على الشعر العربي منحى يَتميَّزُ به ابن رشد عن الفارابي وابن سينا إلاّ أنّهم في الوقت نفسه لاحظوا أنّ هذه التطبيقات جعلته يبتعد ابتعادا كبيرا عن آراء أرسطو. وأجهد نفسه عندما طبق آراء أرسطو في كتاب فن الشعر على الشعر العربي ممّا أدّى أحيانا إلى وجود مفاهيم وتصوّرات جديدة عند ابن رشد بعيدة عن مفاهيم أرسطو[3].

3-3-1- مقدمة تلخيص ابن رشد لكتاب فن الشعر الأرسطي:

يكشف لنا ابن رشد في مقدمة تلخيصه عن غرضه من هذا التّلخيص، يقول:«الغرض من هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطو طاليس في الشعر من القوانين الكليّة المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر. إذ كثير مما فيه إمّا أن تكون قوانين خاصّة بأشعارهم وعاداتهم فيها، وإمّا أن تكون ليست موجودة في كلام العرب وموجودة في غيره من الألسنة»[4].

---

(1) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص651.

(2) ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص530.

(3) ينظر: محمد عمور، مفهوم الأدبية عند حازم القرطاجني، ص37.

(4) ينظر: ابن رشد" مقدمة" تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر،201.

إذا ابن رشد، يُحدِّد لنا غرضه من هذا التّلخيص، وهو التكلّم عن القوانين الكلية للشعر، التي تكون مشتركة لجميع الأمم أو لأكثرها. ولمّا كان يبحث عن المشترك لجميع الأمم أو لأكثرها، لم يكن في حاجة إلى التكلّم عمّا يخصّ الشعر اليوناني.

وغاية الحديث عن الشعر العربي في ضوء تلك القوانين المشتركة، هي ما يلتقي فيه الشعر العربي بالشعر اليوناني*. والعام المشترك في موضوع الشعر هو تحديد صناعة الشعر وتفسير أنواعها وأهدافها، والبحث في نشأتها وتطورها، وما به تحسّن وتجمّل. وهذا ما فعله ابن رشد، فالشعر عنده قول مخيّل يتّجه إلى تخييل فضيلة أو رذيلة والأنواع العظمى المعروفة عند أرسطو أي التراغوذيا والكوموذيا والشعر الملحمي. فإذا كان أرسطو قد تناول التراجيديا بالفحص فإنّ ابن رشد قد وجّه انتباهه إلى شعر المديح وأخذ أمثلته من الشعر العربي[1]. وعموما ابن رشد أغفل كلّ ما لم يكن مشتركا بين جميع الأمم، ورأى أنّ الكتاب لا يمكن أن يكون له جدوى عند القارئ العربي إذا هو لم يُطبِّق ما يمكن تطبيقه من آراء أرسطو على الشعر العربي[2] .

3-3-2- خاتمة تلخيص ابن رشد لكتاب فن الشعر الأرسطي:

يقول ابن رشد في خاتمة تلخيصه لكتاب فن الشعر الأرسطي« فهذا هو جملة ما تأدّى إلى فهمنا ممّا ذكره أرسطو في كتابه هذا من الأقاويل المشتركة لجميع أصناف الشعر والخاصة بالمديح، أعني المشتركة منها أيضا للأكثر أو للجميع.

وسائر ما ذكره في كتابه هذا من الفصول التي بين سائر أصناف الشعر عندهم وبين صنف المديح، فهو خاصّ بهم. ومع ذلك فلسنا نجده ذكر من ذلك في هذا الكتاب الواصل إلينا إلاّ بعض ذلك. وذلك يدلّ على أنّ هذا الكتاب لم يُترجَم على التّمام، وأنّه بقي التكلّم في سائر فصول أصناف كثير من الأشعار التي عندهم. وقد كان هو قد وعد بالتكلّم في هذه كلها في صدر كتابه. والذي نقص ممّا هو مشترك هو التكلّم في صناعة

---

* لقد تحدث ابن رشد عن العرب كثيرا بصيغة: أشعار العرب، لسان العرب، أهل زماننا، أهل لساننا، قولهم، عندنا: حوالي 80 مرة. أما حديثه عن اليونان –اليونانيون(أشعارهم– عادتهم–عندهم)، فقد ورد ذكرهم حوالي خمس وعشرين مرة. وذكر الأمم الطبيعية والأمم الطبيعيين(ويقصد بهم اليونانيين) سبع مرات. وورد اسم أومرش(هوميروس) إحدى عشرة مرة.

[1] ذكر ابن رشد من الشعراء الجاهليين والإسلاميين والمحدثين ثلاثين شاعرا(امرؤ القيس:10 مرات، زهير: مرتين، النابغة: مرتين، ذو الرمة، 4 مرات، أبو تمام: 7مرات، المتنبي: 16 مرة.

[2] ينظر: عبد الرحمان بدوي، "مقدمة"، ضمن: أرسطو، فن الشعر، ص54.

الهجاء*...وأنت تتبيّن إذا وقفت على ما كتبناه ها هنا، أنّ ما شعر به أهل لساننا من القوانين الشعرية بالإضافة إلى ما في كتاب أرسطو هذا وفي كتاب الخطابة نزر يسير كما قال أبو نصر[1]. وليس يخفى عليك أيضا كيف ترجع تلك القوانين إلى هذه ، ولا ما ذكروا من ذلك على وجه الصواب مما ذكر على غير ذلك »[2].

إذا لقد التمس ابن رشد لأرسطو عدم اكتمال مادة كتاب فن الشعر، حتى نفهم كل أبعاد نظريته، فإنّه يدرك أيضا قصوره في تقريب الكتاب إلى المتلقّي العربي، فيعترف أنّ ما جاء به هو جملة ما تأدّى إلى فهمه مما ذكره أرسطو، ويختم ترجمته مُلتمِسًا العذر من القارئ بهذا البيت من الشعر:

إنْ تَجِدْ عيْبًا فَسُدَّ الخَلَلاَ جَلَّ مَنْ لاَ عَيْبَ فِيهِ وَعَلاَ [3]

وعليه، يستفاد من خاتمة تلخيص ابن رشد جملة من الحقائق منها:

أوّلا: يُؤكِّد ابن رشد في خاتمة تلخيصه، أنّ غايته من عمله هي مدارسة ما هو مشترك لجميع الأمم أو لأكثرها، وكأنّه يهتمُّ بأوجه التشابه بين الشعر اليوناني والشعر العربي. ولعلّ هذه الغاية قد صرفته عن الأمانة في التّلخيص. فبعد أن قال في "المقدمة":« الغرض ...من تلخيص ما في كتاب أرسطو طاليس في الشعر»، يقول في "الخاتمة":« فهذا هو جملة ما تأدّى إلى فهمنا» وكأنّه أحسّ بأنّ ما قدّمه هو شيء آخر غير التّلخيص، فقال:« هذا» أي أنّه أحسّ بأنّ هدفه كان ما توخّاه من الشّرح، فقدّم قراءة انتقائية اتخذت المتن الأرسطي أرضية للبحث عن القوانين الكلية التي تساهم في إغناء الذات العربية.

ثانيا: إدراك ابن رشد أنّ الكتاب« لم يُترجَم على التّمام» وأنّه جاء ناقصا. وهذه إشارة تدلّ على أنّه قد اطّلع على ترجمة للكتاب فحسب، مع شعوره بالبتر الحاصل للكتاب.

ثالثا: يتوجّه ابن رشد إلى القارئ العربي ليُنَبِّهَه إلى أنّ حصيلة العرب في القوانين الشعرية، إذا قيست بحصيلة ما جاء به أرسطو، لا تُشكِّل إلاّ جانبا يسيرا ممّا ينبغي توافره في قوانين النّقد الأدبي، وهذا واضح من خلال قوله:« وأنت تتبيّن إذا وقفت على ما كتبناه ها هنا، أنّ ما شعر به أهل لساننا من القوانين الشعرية بالإضافة إلى ما في كتاب أرسطو

---

* هذا الموضع يدل على أن ابن رشد قد تنبّه إلى أنّ كتاب فن الشعر لأرسطو ناقص، ينقصه الكلام في الكوميديا(الهجاء). وعزا هذا النقص إلى نقص في الترجمة. وهذه الملاحظة تدل على براعة ابن رشد في الفهم ودقة النقد الفيلولوجي(ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص250).

[1] يقصد الفارابي.

[2] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص250.

[3] ينفرد عبد الرحمان بدوي بإيراد هذا البيت في تحقيقه لتلخيص ابن رشد، ص250.

هذا وفي كتاب الخطابة نزر يسير كما قال أبو نصر»[1]. فهو- ابن رشد- يُحِسُّ بأنّ حصيلة الكتابين، أعني الخطابة وفن الشعر، لا تغنيان شيئا عند أهل اللسان العربي.

رابعا: إنّ علاقة النقد اليوناني بالنّقد العربي، أقرب إلى فهم كلام ابن رشد من أي شيء آخر. والدّليل على ذلك قوله:« وليس يخفى عليك أيضا كيف ترجع تلك القوانين إلى هذه، ولا ما ذكروه من ذلك على وجه الصواب ممّا ذكر على غير ذلك»[2] . وكأنّ المخاطب العربي يدرك القوانين الشعرية عند العرب ويُحدِّدُ قيمتها بالمقارنة لما ورد عند أرسطو، ويدرك أيضا ما فيها من صواب وخطأ. وفي ضوء ذلك تَتَّضِحُ القواسم المشتركة من القوانين الشعرية الكليّة المشتركة لجميع الأمم أو لأكثرها. ومن هنا نجد ابن رشد أنّه كان يبحث عن قوانين للشعر العربي، التي تجعل منه شعرا عالميا تتحقّق فيه القوانين الكليّة المشتركة بين الأمم.

- **ثنائية الفيلسوف والجمهور:**

يفصح ابن رشد في أكثر من موضع ومناسبة، عن الفرق الموجود بين أفق الفيلسوف وأفق الجمهور، وكان حريصا على التّمييز بين الآفاق، يحدوه في ذلك خلق الانسجام داخل مشروعه الفلسفي الذي يسعى إلى التّوفيق بين الحكمة والشريعة، يقول:« إنّ الناس في الشريعة على ثلاثة أصناف:

- صنف ليس من أهل التّأويل أصلا، وهم الخطابيون، الذين هم الجمهور الغالب.
- وصنف من أهل التّأويل الجدلي، وهؤلاء هم الجدليون بالطبع فقط، أو بالطبع والعادة.
- وصنف من أهل التّأويل اليقيني، وهؤلاء هم البرهانيون بالطبع والصناعة، أعني صناعة الحكمة[3].

واضح هنا أنّ ابن رشد يُميِّز بين ثلاثة أصناف من الناس، أو بين ثلاثة آفاق حيث، هناك الخطابيون، والجدليون، والبرهانيون، وأنّ هذا التّمييز ينبني على أسس خِطابية تطبع الطرائق الإقناعية واللغوية لكلِّ أفق.

والهدف من كلِّ هذا هو إبراز أنّ الشريعة تبقى واحدة، والذي يختلف هو طريقة فهمها وتأويلها، ولمّا كان أغلب الناس ليس في مقدورهم تأويل الدلالات التجريدية للقرآن، فإنّ هذا الأخير خاطبهم بحسب عقولهم، فضرب لهم الأمثال الحسيّة لتلك الأمور التجريدية

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص250.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) ابن رشد، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، ص58.

التي لا يقدرون على تَصوُّرها، ومن هنا يتدخّل التّخييل والمحاكاة ليضطلعا بذلك الدور التعليمي، يقول ابن رشد عن عامّة الناس:« لا يقع لهم التّصديق إلاّ من قبل التّخيل، أعني أنّهم لا يصدقون بالشيء إلاّ من جهة ما يتخيّلونه»[1].

وقد يضاف إلى الجانب التّعليمي للمحاكاة والتّمثيل، وازع ديني يتمثّل في كون سلوك طريق البرهان في مخاطبة الناس، من شأنه أن يؤدّي إلى كفرهم وعزوفهم عمّا جاء به الشرع، ولذلك وجدنا ابن رشد يُلِحُّ على عدم التّصريح بتأويل القرآن للجمهور، ويذهب إلى تكفير الغزالي الذي صرّح بالتّأويلات لغير أهلها [2] .

نخلص إلى القول بأنّ ربط ابن رشد وغيره(الفارابي وابن سينا) لأفق انتظار الجمهور(المقروء له في تصوّرنا) بالمحاكاة والتّخييل، يفتح أمام بحثنا آفاق رحبة لولوج العالم الشعري من خارج دائرة كتاب (فن الشعر)، خاصّة حين نعلم أنّ قوام الشعر عند أرسطو هو المحاكاة. نعم هناك فروق بين المحاكاة في تصوّر الفلاسفة والمحاكاة عند أرسطو، لكن المسألة تبدو متداخلة وتبعث على أكثر من تساؤل: هل نقل الفلاسفة مفهوم المحاكاة من كتاب أرسطو (فن الشعر) إلى فلسفتهم لتوظيفها في بناء أفق انتظار الجمهور؟ أم العكس هو الذي حصل بحيث انتقل تصور الفلاسفة للمحاكاة باعتبارها إدراكا للجمهور إلى فهمهم لكتاب (فن الشعر) وهل لهيمنة الشعر العربي القائم على التّشبيه والتّمثيل دور في ربط الفلاسفة لثقافة المقروء له بالمحاكاة والتّمثيل؟.

4- المحاكاة بين أرسطو وابن رشد:

إنّ تصوّر ابن رشد للشعر في سياق تلخيصه لكتاب فن الشعر لأرسطو، يستند إلى مجموعة من الرّكائز منها، ما يتعلّق بِتَمَثُّلِه للفكر الأرسطي، ومحاولة الاستفادة منه، وتطبيقه على الشعر العربي، ومنها ما يتعلّق باستيعابه للموروث الشعري العربي. وانطلاقا من هاتين الركيزتين ومحاولة التّوفيق بينهما تتحدّد معالم النظرية الشعرية عنده، فهو ينطلق من الأسس النظرية النّقدية الأرسطية ليطبّقها على الشعر العربي. فعالج مجموعة من عناصر الشعرية العربية، منها:

- **المحاكاة والتّخييل:**

المحاكاة مصطلح قديم انتقل إلى النقاد العرب عبر الثقافة الأرسطية، واهتمّ به بشكل خاص شرّاحه ومُلخِّصو كتبه من الفلاسفة العرب ممن تأثّروا به.

إنّ محاكاة الحدث على خشبة المسرح وتشخيصه، تختفي عند الفلاسفة المسلمين

---

(1) ابن رشد، فصل المقال ، ص48.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص58-59.

عموما لتتحوّل إلى الحديث عن التّخييل الشعري في الخطاب الأدبي. ولمّا كانت مادة البيان في البلاغة العربية تتناول جانب التّصوير في الخطاب الشعري، أصبحت الأنواع البلاغية عند الفلاسفة أقساما للمحاكاة.

إنّ ما ذهب إليه ابن رشد من أمر المحاكاة والتّخييل، أنّه كثير الاستشهاد والتمثّل بالشعر العربي، لأنّه في كل مرّة يحاول تطبيق الأفكار التي قدّمها ابن سينا، ويشرحها من خلال أمثلة متعددّة ومتنوّعة من الشعر العربي. ثم إنّ السبب الأكبر في خطأ ابن رشد هو عدم فهمه لمعنى المحاكاة ، حين ظنّها التّشبيه، [1] وحيثما وقع الحديث عنها رجع إلى التّمثيل عليها بالتّشبيهات المستمدّة من الشعر العربي، وزاده إمعانا في ذلك أنّ النماذج التي يُمثّلها كتاب أرسطو لا وجود لها في ذهن ابن رشد، فاعتمد المصطلح حسب مدلوله الظاهري، فكان بذلك شديد البعد عن النظرية الشعرية عند أرسطو[2] .

ومن هنا يأخذ ابن رشد فكرة ابن سينا التي تجعل الأنواع الأدبية للصّورة أقساما للمحاكاة. وينتهي إلى افتراض مُؤدَّاه أنّ طريقة تقديم الأقاويل الحقيقية إذا تغيّرت طريقة تقديمها، ذات المعنى الحرفي المباشر، وتعبر من خلال الأنواع البلاغية للصّورة أدخلنا هذه الأقاويل في حيّز الشعر، وجعلناها شعرا بالحقيقة، يقول:« إذا غير القول الحقيقي سمّي شعرا أو قولا شعريا، ووجد له فعل الشعر، مثال ذلك قول القائل:

ولَمَا قَضَيْنَا مِنْ مِنَى كُلَّ حَاجةٍ وَمَسَّحَ بِالأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الأَبَاطِحُ

إنّما صار شعرا من قبل أنّه استعمل قوله:«أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا،وسالت بأعماق المطي الأطابح»،بدل قوله «تحدثنا ومشينا»وكذلك قوله:

بَعِيدَةُ مَهْوَى القُرْطِ

إنّما صار شعرا لأنّه استعمل هذا القول بدل قوله«طويلة العنق»...و أنت إذا تأمّلت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال. وما عرى من هذه التّغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلاّ الوزن فقط . والتّغييرات تكون بالموازنة، والموافقة، والإبدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة...وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمّى عندنا

---

[1] إنّ المحاكاة عند ابن رشد تؤدي وظيفة بلاغية أو أدبية، وتتحوّل لديه إلى محاكاة Récit ، أو تشبيه Métaphore، أو تخييلReprésentation Imaginative. ولهذا لا مجال للمقارنة بين التأويل العربي والتأويل الغربي الحديث لكتاب فن الشعر لأرسطو.(ينظر: سالم سعدون، حدود الترجمة والتأويل في تلخيص فن الشعر لابن رشد،، ص190-191.)

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص553.

مجازا»[1].

إنّ الملاحظ عليه هنا، أنّ ابن رشد لم يستق الأمثلة الشعرية في شرحه هذا من دواوين الشعراء مباشرة كما كانت العادة، بل هذه المرّة من كتب البلاغيين. ذلك أنّ الأمثلة الواردة ذكرها في النص السابق، كثيرة التّكرار والتّداول في الكتب البلاغية السابقة عليه. خاصّة المثال الأوّل الذي كان موضع نزاع لافت بين البلاغيين في قضيّة اللّفظ والمعنى[2] .

المُهِمُّ من كل هذا، أنّ التّخييل عند ابن رشد يصبح في جانب من جوانبه قرينُ الأنواع البلاغية للصورة، ويصبح ما يسمّيه "الشعرية" قرين التعبير عن المعنى من خلال أنماط التشبيه والاستعارة والمجاز. وإذا كان الأمر كذلك ينتهي ابن رشد إلى أنّ التّمثيل والتّشبيه خاصّ جدّا بالشعر.

ينطلق ابن رشد مثل أرسطو في تعميم المحاكاة على سائر الفنون، والتي« قد يوجد كلّ منها مفردا عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ»[3].

أمّا القول الشعري، فإنّه يتميّز عن باقي الفنون بقدرته على استغلال كلّ وسائل المحاكاة مجتمعة، يقول ابن رشد:« إنّ المحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المُتّفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التّشبيه نفسه»[4].

واضح هنا أنّ ابن رشد ينقل لنا قول أرسطو:« ومن المحاكيات ما يستخدم جميع الوسائل التي أسلفنا الإشارة إليها: أعني: الإيقاع واللحن والوزن، مثل الديثرومبوس، والنوموس، والمأساة، والملهاة»[5].

ومن أجل ذلك فإنّ البحث عن المحاكاة أو التّشبيه والوزن في الشعر العربي، أمر يسير على الفلاسفة، أمّا عنصر اللحن فإنّه بقي غامضا في أذهان الفلاسفة، هذا ما دفع ابن رشد إلى افتراض تَوَاجُد اللحن في الموشحات دون سائر أشعار العرب، يقول:« وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها:(يقصد اللحن والوزن والتّشبيه) مثلما يوجد عندنا في النّوع الذي

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص242-243.

(2) ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص65. وابن طباطبا : عيار الشعر، ص84. وقدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص12. وعبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص21-24.

(3) ابن رشد، ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، مرجع سابق، ص203.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص7.

يسمّى الموشحات والأزجال*، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان** أهل هذه الجزيرة. فإنّ أشعار العرب ليس فيها لحن، وإنّما هي: إمّا الوزن فقط، وإمّا الوزن والمحاكاة معا فيها»[1].

فابن رشد هنا يتصوّر الجوهر المشترك الذي ينتظم هذه الفنون، وإن تمايزت في الوسائل ، وهو في كل هذا يبني هذا التصوّر بحسب المعهود في بيئته، فيرى إمكان التّوليف بين هذه العناصر التّخييلية المتمثّلة في المحاكاة في اللفظ، والوزن، والإيقاع، واللحن وذلك بحسب المعروف في الموشح الأندلسي.

وعليه، فإنّ ما ذهب إليه "ابن رشد" لقي اعتراضا من قبل بعض النقاد المحدثين،حيث ذهب غنيمي هلال إلى أنّه:« إذا فهمنا أنّ المحاكاة قد توافرت في الموشحات والأزجال، فإننا بذلك نكون قد قوّضنا النظرية اليونانية من أساسها»[2].

ولهذا، يمكننا القول أنّ "ابن رشد" لا يسعى إلى التّطابق مع النظرية اليونانية الشعرية، وإنّما يهدف إلى إيجاد مقابل لها في الشعر العربي، وفضلا عن ذلك فهو لا يجعل اقتران اللحن بالموشحات شرطا لازما، وإنّما يتحدّث عن الموشحات في حالة استعمالها في الغناء، أي مُؤَدَّاة.

إنّ ما ذهب إليه أرسطو حين جعل المحاكاة هي التي تُميِّز القول الشعري، أمر استوعبه الفلاسفة المسلمون، إذ نجد ابن رشد يُلِحُّ على فكرة التّخييل والمحاكاة في الشعر،كما نجده قد استبعد من الدائرة الشعرية المنظومات العلمية التي نظّمها أنبادقليس وأمثاله حيث لا مشاركة بين أنبادقليس وهوميروس إلاّ في الوزن[3].

---

* إنّ ابن رشد يرى في الموشح النموذج الذي يحوي فنون المحاكاة في القول والوزن واللحن، فإنّ ذلك يأتي مصداقا لتصوّره لهذه العناصر، فضلا عن تماثلها التّام مع النوع الشعري الذي ينظِّر له هو والفلاسفة على عكس ما يراه عصام قصبجي من:« أنّ ولع ابن رشد بتطبيق أقوال أرسطو على الشعر العربي، هو الذي أفضى به إلى التخبّط– ولو انّه ظلّ مخلصا لقوله: إنّ كثيرا من قوانين الشعر اليوناني لا يستقيم مع أشعار العرب–نحو قوله في مدائح الفضائل– لما اضطرّ إلى اعتبار الموشحات من قبيل ما اجتمعت فيه عناصر المحاكاة الثلاثة وهي: النغم، والإيقاع، والتشبيه(التخييل)». ينظر:عصام قصبجي، نظرية المحاكاة، ص66.

** أي اللسان العربي. وهذه الجزيرة يقصد بها: اسبانيا(الأندلس).

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص203.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص158.

(3) ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص204.

هذا عن المحاكاة، والتي جعلها–ابن رشد–مرادفة للتّخييل والتّشبيه، يقول: وأصناف التّخييل والّتشبيه ثلاثة، اثنان بسيطان، وثالث مركّب منهما، أمّا الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به، وذلك يكون في لسانٍ لسانٍ بألفاظ خاصّة عندهم، مثل: كأنّ،وإخال، وما أشبه ذلك في لسان العرب، وهي التي تسمّى عندهم حروف التّشبيه، وإمّا أخذ الشّبيه بعينه بدل الشّبيه، وهو الذي يسمّى الإبدال في هذه الصناعة، وذلك مثل قوله تعالى:﴿ٱلنَّبِيُّ أَوۡلَىٰ بِٱلۡمُؤۡمِنِينَ مِنۡ أَنفُسِهِمۡۖ وَأَزۡوَٰجُهُۥٓ أُمَّهَٰتُهُمۡۗ ٦﴾ الأحزاب:6.

وينبغي أن تعلم أنّ في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسمّيها أهل زماننا استعارة وكناية، مثل قول الشاعر:

وعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصِّبا ورَوَاحِلَهُ [1]

وأمّا القسم الثاني فهو أن يبدل التّشبيه مثل أن تقول: الشمس كأنّها فلانة، أو الشمس هو فلانة، لا: فلانة كالشمس. وبالعكس قول ذي الرمة:

وَرَمْلٌ كَأَوْرَاكِ العَذَارَى قَطَعْتُهُ [2]

والصنف الثالث من الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين [3].

هكذا سار ابن رشد في نفس الطريق المعبّد الذي مهّد له ابن سينا، حيث جمع في صعيد واحد بين « المحاكاة والّتشبيه" والمحاكون والمشبّهون" ، وكذا" الصناعة المخيّلة"»[4]. واعتبر جوهر الشعرية في خاصيتي المحاكاة والتّخييل سواء تعلّق الأمر بالشقّ التّشكيلي أم بجانب الوظيفة والتّأثير يقول في سياق وصفه لطبيعة فعل المحاكاة والتّخييل باعتبارهما أسّ الصناعة التّخييلية ارتبطت بالشّعر أو بغيره من الفنون:« وكما أنّ النّاس بالطبع قد يخيّلون ويحاكون بعضهم بعضا بالأفعال، مثل محاكاة بعضهم بعضا بالألوان والأشكال والأصوات،وذلك إمّا بصناعة وملكة توجد للمحاكين، وإمّا من قبل عادة تقدّمت لهم في ذلك،كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطّبع والتّخييل»[5].

---

(1) الشطر لزهير بن أبي سلمى، وتمامه:

صَحَا القَلْبُ عن سَلْمَى وأَقْصَرَ بَاطِلِه وعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلَه(ديوان زهير بن أبي سلمى، ص124.) والمعنى: ترك الصبا وترك الركوب فيه.

(2) وتمام البيت: وَرَمْلٌ كَأَوْرَاكِ العَذَارَى قَطَعْتُه إذا جَلَّلَتْهُ المُظْلِمَاتُ الحَنَادِس(ديوان ذي الرمة، ص318.). والمعنى: هذا الرمل حقف كأوراك العذارى جللته: أي لبسته. الحنادس: الليالي المظلمة.

(3) ينظر: ابن رشد، ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ،ص201–202–203.

(4) المرجع نفسه ، ص203–204، 222.

(5) المرجع نفسه ، ص203.

وهكذا تشترك الأقاويل الشعرية والفنون في الأصل التّشكيلي الواحد الذي يتمثّل في المحاكاة أو التّخييل وإن اختلفت في موادها، وتتعلّق ممارستها بالصناعة والعلم بالعوائد الاجتماعية والثقافية.

والبؤرة في التّصوير الشعري تتمثّل في التّشبيه، فالتّخييلات والمحاكيات تؤوّل إليه، و« يجب على الشاعر أن يلزم في تخييلاته ومحاكياته الأشياء التي جرت العادة باستعمالها في التّشبيه وألاّ يتعدّى في ذلك طريقة الشعر»[1].

أمّا التشبيه، فهو يعني اللّغة الشعرية، يقول:« والتّخييل والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتّفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التّشبيه نفسه»[2] . ومن هنا يقف ابن رشد موقفا مُتَشَدِّدا من الشعر الذي يعتمد فيه صاحبه على المحاجاة المنطقية ليبرهن ويقنع، فيعتبره من « الأشعار التي هي في باب التّصديق،والإقناع أدخل منها في باب التّخييل...وهو كثير في شعر أبي الطيّب»[3].

وعليه، فإنّ المحاكاة عند ابن رشد تقوم على عنصر التّشبيه والاستعارة، هو ما يُفسِّر لنا ربطه للمحاكاة بالنّحت والتّصوير وإقصاءه للموسيقى والرقص، هذا ما دفعه إلى أن يعقد علاقة وطيدة بين الشعر والتصوير، ويجعل الدّقة في الوصف شرطا ضروريا لجودة الشعر، فإنّ إجادة القصص الشعري والبلوغ به غاية التّمام إنّما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها مبلغا يرى السامعين له كأنّه محسوس ومنظور إليه. وهذا يوجد كثيرا في شعر الفحول والمفلقين من الشعراء، والمتنبي أفضل من يوجد له هذا الصنف من التّخييل وذلك كثير في أشعاره، ولذلك يُحْكَى عنه أنهّ كان لا يريد أن يصف الوقائع التي لم يشهدها مع سيف الدولة[4].

وعليه، وبعد الإلحاح على الطابع التّصويري، فإنّ ابن رشد يُلِحُّ على البعد المعرفي للمحاكاة، عندما قارن بين الشعر والمنطق، معتبرا خيال الشيء بمثابة المقدِّمة، والشيء الذي قصد تخييله وتفهيمه بمثابة النتيجة [5].

وهكذا نصل إلى أنّ تأكيد ابن رشد للطابع التّصويري للمحاكاة، والمهمّة المعرفيّة التي تضطلع بها بالنسبة للجمهور، قد يوحي إلى الذهن بأنّ القول الشعري- القائم على

---

(1) ابن رشد، ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص222.

(2) المرجع نفسه، ص203.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص224.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص229-230.

(5) ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص96-97.

المحاكاة– يبقى أسيرا للواقع المحسوس، ومن ثم فهو لا يستطيع التطلّع إلى العوالم المجردة،وتصوير المشاعر والأخلاق الإنسانية كما هو الشأن بالنسبة للتصوّر الأرسطي للمحاكاة، غير أنّ ما ذهب إليه ابن رشد من التّوفيق بين الحِسِّ والتّجريد، انطلاقا من مشروعه العام الذي يهدف إلى التّوفيق بين الفلسفة والشريعة يُؤكِّد بوضوح أنّ الشعر العربي بالرغم من جانبه الحسي يمكن أن يصل إلى تجريدية الشعر اليوناني.

وبذلك فإنّ مفهوم المحاكاة عند ابن رشد يكاد يتقاطع مع مفهوم المحاكاة عند الفارابي ، ومفهوم التّخييل عند ابن سينا، وبذلك فإنّ ابن رشد « يلتقي مع الفيلسوفين في أنّ المحاكاة أو التّخييل هي المُكوِّن الذي يُميِّز الخطاب الشعري عن الخطاب السردي باجتماعه مع الوزن»[1].

والخلاصة أنّ المحاكاة الأرسطية أراد منها ابن رشد أشكال التصوير البلاغي في لغته وثقافته، فأصبحت تشبيها وتخييلا وصياغة جمالية تتميّز بها لغة الشعر عن لغة النثر.

- **التطهير:**

لم يُقدِّم أرسطو تعريفا لمعنى التطهير في كتابه"فن الشعر"، بل اكتفى بالقول بأنّ المأساة:« تثير الرحمة والخوف فتؤدِّي إلى التّطهير من هذه الانفعالات»[2]. أمّا متّى بن يونس فإنّه ترجم المصطلح بأنّه نقاء ونظافة تحدث في نفوس الناس الذين ينفعلون، فيرى أنّ صناعة المديح(المأساة عند أرسطو):« تعدل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف، وتنقي وتنظف الذين ينفعلون»[3].

وابن رشد يستعين بمصطلح متىّ بن يونس، فيرى أنّ صناعة المديح:« محاكاة تنفعل لها النفس انفعالا معتدلا بما يولد فيها من الرّحمة والخوف، وذلك بما يخيل في الفاضلين من النّقاء والنظافة»[4].

نلاحظ هنا أنّ ابن رشد قد فهم من أرسطو بأنّ المحاكاة تثير عاطفتي الخوف والرحمة، فأشار إلى ذلك في أكثر من موضع، يقول:« والمدائح الحسان الموجودة لصناعة الشعر هي المدائح التي يوجد فيها ذكر الفضائل والأشياء المحزنة المخوفة المرققة»[5].

ولكن هل تسمح لنا مثل هذه الإشارات بأن نستنتج أنّ ابن رشد قد فهم أنّ الشعر

---

(1) ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص83.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص18.

(3) أرسطو طاليس ، في الشعر، تر: شكري عياد، ص49.

(4) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص208.

(5) المرجع نفسه ، ص219.

يُؤدِّي إلى تخليص المتلقيّن من عاطفتي الخوف والرحمة، كما تنصّ على ذلك النظرية الطبيّة والأخلاقية؟.

وعليه، لم يتردد ابن رشد في إرجاع كلّ الانفعالات التي عددّها أرسطو إلى القول الشعري، يقول ابن رشد:« والانفعالات التي تثبت بالقول الخطبي أو الشعري هي: الخوف والغضب والرحمة والتّعظيم، وسائر الأشياء التي عددت في كتاب الخطابة»[1] .

هكذا لم يتردد ابن رشد في نقل حديث أرسطو عن التّطهير الذي تُنتِجُه محاكاة الفضائل في المأساة، وإذا كانت أشعار العرب كما يقول –ابن رشد–، نقلا عن الفارابي إنّما هي في النّهم والكريه، ولا علاقة لها بمحاكاة الفضائل، "**فإن ابن رشد**" أراد أن يقترب من المقروء له صورة عن محاكاة الفضائل فوجد أنّها مُتوفِّرة في النصّ الديني، فأحال المقروء له عليه لكي يأخذ تصوّرا واضحا عن محاكاة الفضائل والتطهير.

- **التحوّل والتّعرف:**

يجعل أرسطو التّحول والتّعرف جزأين من أجزاء الخرافة، والتّحول يرتبط ارتباطا وثيقا بتركيب الأفعال وتطورات الأحداث في المسرحية، ومن هنا فإنّ ابن رشد يجعل التحول من قبيل المطابقة، يقول:« وأجزاء القول الخرافي، من جهة ما هو محاك جزءان، وذلك أنّ كلّ محاولة فإمّا أن نوطئ لمحاكاته بمحاكاة ضده، ثم ننتقل منه إلى محاكاته، وهو الذي كان يعرف عندهم بالإدارة *»[2].

هكذا نلاحظ كيف أن استحضار ابن رشد للنمط الشعري الغنائي قد مال به إلى تأّول كلام أرسطو حول التحوّل على أنّه من قبيل المطابقة في الشعر العربي. فهذا "ابن المعتز" يورد لنا أمثلة لا حصر لها عن المطابقة، يقول في الباب الثالث من البديع المطابقة. قال "الخليل" رحمه الله يقال: طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد وكذلك قال "أبو سعيد" فالقائل لصاحبه أتيناك لتسلك بنا سبيل التوسّع فأدخلتنا في ضيق الضمان قد طابق بين السعة والضيق في هذا الخطاب. وقال "أَدَدُ بن مالك بن زيد بن كهلان" وهو طيّء في وصيّته لولده لا تكونوا كالجراد أكل ما وجد وأكله من وجده...إلخ[3].

وفي خضمّ حديث ابن رشد عن التحوّل(الإدارة) يتحدّث صراحة عن السعادة

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص233.

* جاء في تعريف متى بن يونس: والإدارة هي التغير إلى مضادة الأعمال التي يعملون"(أرسطو، فن الشعر، نقله: متّى بن يونس، ص106).

(2) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص210.

(3) ينظر: عبد الله بن المعتز، البديع، دار الميسرة، ط3، بيروت، 1982، ص36–47.

والشقاوة، يقول:« وأعني بالإدارة محاكاة ضدّ المقصود مدحه أوّلا: بما ينفر النّفس عنه، ثم ينتقل منه إلى محاكاة، ثم ينتقل منه إلى محاكاة الممدوح. مثل أنّه إذا أراد أن يحاكي السعادة وأهلها ابتدأ أوّلا بمحاكاة الشقاوة وأهلها، ثم انتقل إلى محاكاة أهل السعادة، وذلك بضدّ ما حاكى به أهل الشقاوة»[1].

هذا ما يدفعنا إلى التّساؤل عن الكيفية التي تأوّل بها ابن رشد تحوّلات الأبطال داخل المأساة. لذلك وبرجوعنا إلى ترجمة الفلاسفة للفصل13 الذي يُصوِّر هذه التّحولات،نجد أنّهم أدخلوا عليها تحويلا جذريا، فالتّحولات لا تمسّ عندهم حياة الأبطال،وإنّما تتمّ داخل ألفاظ النصّ الشعري نفسه ومعانيه، حين ينتقل الشاعر من محاكاة السعادة إلى محاكاة الشقاوة والعكس.

وعندما ننتقل إلى الفهم الذي أعطاه ابن رشد لتحوّلات الأبطال التي ذكرها أرسطو ،فهو يلاحظ أنّ السعادة والشقاوة اللّتين سبق أن ربطهما بالتّحول(الإدارة عنده)، ربّما لا تتلاءمان مع طبيعة الشعر العربي، ولأجل ذلك يحوّل دلالتهما عند إحصائه لأنواع التحول،فيستعمل كلمة الفضيلة بدل السعادة، وكلمة لا فضيلة بدل الشقاوة. ويساعده في ذلك ربط أرسطو للتحولات بالأفاضل تارة، وبالأشرار تارة أخرى ومن هنا فهو يحصي من أنواع التحوّل ما يلي:

- انتقال الشاعر من محاكاة فضيلة إلى محاكاة لا فضيلة، أو من محاكاة فاضل إلى محاكاة لا فاضل وهذا النوع من التحوّل ليس فيه شيء مما يحثّ الإنسان ويزعجه إلى فعل الفضائل.
- الانتقال من محاكاة الفضائل إلى محاكاة الشقاوة التي تلحق الإنسان الفاضل الذي يتردى في الشقاء دون أن يكون مستحقا لذلك [2].

على الرغم من أنّ هذا النوع الأخير يستوعب حديث أرسطو عن انتقال البطل دون استحقاق من السعادة إلى الشقاوة، فإنّ ابن رشد لا يربط التحوّل بالحكاية وأبطالها، وإنّما يجعل مسرح التحوّلات هو القصيدة نفسها التي تنتقل من محاكاة الفضيلة إلى محاكاة ضدّها، أو من محاكاة الأفاضل إلى ذكر شقائهم.

فبعد أن عرّف ابن رشد التحوّل بأنّه انتقال من محاكاة الشيء إلى محاكاة ضدّه،جعله نقيضا للتّعرف الذي يسميّه بـ"الاستدلال"، والذي يعرّفه بأنّه محاكاة:« الشيء دون

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص216.

(2) المرجع نفسه، ص218.

أن نعرض لمحاكاة ضده»[1]. و في موضع آخر يعرّفه(الاستدلال) بأنّه:« محاكاة الشيء فقط»[2].

لقد استحسن أرسطو اجتماع التحوّل والتعرّف، لتغدو العلاقة بينهما علاقة تداخل وتلازم، يقول :« أجمل أنواع التعرف التعرّف المصحوب بالتحوّل»[3]. والتي فهمها ابن رشد،إذ قال:« وأحسن الاستدلال ما خلط بالإدارة»[4]. ومن هنا نتساءل: كيف فهم ابن رشد أنّ أرسطو قد استحسن اجتماع التعرّف والتحوّل، ومع ذلك جعلهما كالنقيضين؟.

إنّ الشيء المتحكم في الانزياح عن كلام أرسطو، راجع إلى استحضار النمط الشعري الغنائي، حيث يمكن أن يقترن الطباق(التحول) مع نقيضه الاستدلال(التعرف) لا على جهة التزامن والتداخل، ولكن على جهة التتابع، حيث يمكن للشاعر أن يأتي ببيت يصف فيه شيئا واحدا بعينه، دون أن يصف نقيضه، ثم يردفه ببيت آخر يحاكي فيه شيئين نقيضين، وهذا الفهم هو الذي عبر عنه ابن رشد بوضوح يقول:

كَمْ زَوْرَة لَك فِي الأَعْرَابِ خَافِيَة أَدْهَى وَقَدْ رَقَدُوا مِنْ زَوْرَة الذِّيب

أَزُورُهُمْ، وَسَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي وَأَنْثَنِي، وَبَيَاضُ الصُّبْحِ يُغْرِي بِي [5]

ويُعلِّق ابن رشد على هذين البيتين قائلا:« البيت الأوّل هو استدلال، والثاني إدارة، ولما جمع هذان البيتان صنفي المحاكاة، كانا في غاية من الحسن»[6].

ولهذا نقول أنّه بمجرد انتقال مفهوم الاستدلال من المفهوم الدرامي إلى المفهوم اللّغوي، هذا ما أثّر على فهم ابن رشد لأنواع التعرف عند أرسطو، إذ نجده يقابل بين أنواع التعرف عند أرسطو وبين صور بلاغية عربيّة من التّمثيل والتّشبيه والاستعارة، وصور لم تدخل في سجلات الصور البلاغية الجزئية مثل تصوير الأحداث مما يدخل في أغراض الشعر: الوصف.

قابل النّوع الأوّل والثّاني بتشبيه أشياء محسوسة بأشياء محسوسة، وتشبيه أمور معنوية بأمور محسوسة، ومثاله على ذلك، قولهم في المنّة إنّها:« طوق العنق»[7]، ومنه قول

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص210.

(2) المرجع نفسه، ص216.

(3) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص32.

(4) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص216.

(5) المرجع نفسه، ص216. وينظر: المتنبي، الديوان، شرحه: عبد الرحمان البرقوقي، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1986،ص290.

(6) ابن رشد ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، مرجع سابق، ص216.

(7) المرجع نفسه ، ص222.

امرئ القيس: قيد الأوابد هيكل"، ويدرج ابن رشد في هذا النّوع ما تباعدت فيه أطراف التشبيه، مثل قول أبي تمام:

لاَ تَسْـقِنِـي مَـاءَ المـلاَمِ

- تشبيه الشريف بالخسيس، ويدرج ابن رشد في هذا النّوع ما تلاءمت فيه أطراف التّشبيه، مثل قول الراجز:

والشَمْسُ مَائِلَة ولمّا تفعل فكأنَّها في الأفق عَيْنُ الأَحْول[1]

أمّا النوع الثاني من التعرف، فإنّ ابن رشد كعادته يُدَعِّمُه بأمثلة من الشعر العربي،يقول:« وهناك نوع آخر من الشعر، وهي الأشعار التي هي في باب التصديق والإقناع، أدخل منها في باب التّخييل، وهي أقرب إلى المثالات الخطبية منها إلى المحاكاة الشعرية.

وهذا الجنس الذي ذكره(يقصد أرسطو) هو كثير في شعر أبي الطيّب، مثل قوله:

لَيْسَ التكحُّل فِي العَيْنَيْن كالكَحَل[2]

والنوع الثالث من التعرف، فإنّ ابن رشد يستغلّ إمكانية نقل التذّكر من الفعل الدرامي إلى تقاليد الشعر العربي الغنائي، ليجعله مُتعلِّقا، لا بتعرفات الأشخاص، ولكن بالعواطف التي يثيرها في نفس الشاعر، فكان شعر الرثاء ووصف الدمن والأطلال مجالا خصبا لابن رشد، حيث أنّ رؤية الأطلال والديار تكون سببا لتذكر أهلها الظاعنين عنها،يقول ابن رشد معرّفا النوع الثالث قائل:« والنوع الثالث من المحاكاة هي المحاكاة التي تقع بالتذكّر، وذلك أن يورد الشاعر شيئا يتذكر به شيء آخر، مثل أن يرى إنسان خط إنسان فيتذكره، فيحزن عليه إن كان ميّتا، أو يتشوّق إليه إن كان حيّا»[3] ويستدل بقول متمم بن نويرة:

وَقَالُوا أَتَبْكِـــي كُلَّ قَبْــرٍ رَأَيْتَــهُ لِقَبْرٍ ثَوَى بَيْنَ اللِّوَى وَالدَكَادِكِ؟
فَقُلْتُ لَهُم: إِنَّ الأَسَى يَبْعَثُ الأَسَى دَعُونِي ! فَهَذَا كُلُّـهُ قَبْرُ مَالِكِ؟ [4]

---

(1) ابن رشد ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص224.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص225. وينظر: المتنبي، الديوان، ص 340. وتمام البيت هو:
حلمُكَ حُلُم لاً تُكَلَّفُه لَيْسَ التكحُّل فِي العَيْنَيْن كالكَحَلِ (الكحل: سواد الجفون خلقة).

(4) ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص225. ولقد ورددت هذه الأبيات في شرح الحماسة، لأبي تمام، شرحه وعلق عليه، أحمد حسن بسج، ص143. بهذه الرواية:
فقالَ أتبكي كلَّ قَبْرٍ رَأَيْتَهُ لقبْر ثَوَى بينَ اللِّوى فَالدَكَادِك
فَقُلْتُ لَهُ إِنَّ الشَّجا يَبْعَثُ فَدَعْنِي فَهَذَا كُلُّهُ قَبْرُ مَالِكِ=

وقول الخنساء:

يُذَكِّرُنِي طُلُوعُ الشمسِ صَخْرًا وَأَذْكرُه لكــلّ غُروبِ شَمْـسِ.[1]

ويدخل ابن رشد ضمن هذا النوع:« تذكّر الأحبة بالخيال، وإقامته مقام المتخيل»[2]، مستدلاّ بقول الشاعر المجنون:

وَإني لأَستغشِي وَمَا بِيَ نَعْسَةٌ لَعَـــلَّ خَيَالاً مِنْكَ يَلْقَــى خَيَالِيَــا

وَأَخْرُجُ مِنْ بَيْنِ البُيُوتِ لَعَلَّنِي أُحَدِّثُ عَنْك النَفْسَ فِي السِرِّ خَالِيَا[3]

وقد نتج عن تأويلات ابن رشد التي أبداها بصدد هذا النّوع من الاستدلال عن حضور نزعة تراجيدية حقيقية في شعر الغزل وبكاء الأطلال، ذلك أنّ هذا النوع من الشعر« يحكي في الغالب مأساة حقيقية انتقلت إلى عالم الحلم الشعري، ومن هنا لا يبعد هذا الشعر عن مجال الشعر التراجيدي»[4] .

أمّا النوع الرابع من التعرّف، فإنّ ابن رشد ينقل إلينا دلالته من القياس البرهاني إلى التّشبيه الشعري، يقول:« وأمّا النوع الرابع من المحاكاة فهو أن يذكر أنّ شخصا ما شبيه بشخص من ذلك النّوع بعينه، وهذا التّشبيه لا يكون إلاّ في الخلق أو الخلق، مثل قول القائل: جاء يوسف ولم يأت إلاّ فلان»[5] .

وبعد هذا التّعريف للنّوع الرابع من الاستدلال، لاحظ ابن رشد أنّ التّشبيه في هذا النوع يقترب من التصديق الخطابي، ولذلك ألحّ على ضرورة التّصريح بالتّشبيه، لأنّ حذف المشبه به من شأنه أن يوقع الشك في محتوى العلاقة بين الشبيهين، وهذا قد لا ينسجم مع ما يشترط في هذا النوع من الاستدلال الذي يهدف إلى تحقيق الشبه بين الطرفين، علّق قائلا:« والتّصريح بالشبيه خلاف التشبيه فإنّ التّشبيه هو إيقاع شك، والتصريح بالشبيه بين

=اللوى والدكادك: موضعان. أمّا الشجا، فهو الحزن والأسى.

(1) ابن رشد. تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 225. وهذه الأبيات قد وردت في ديوان الخنساء، دار صادر، بيروت، ص84. تقول:

يُذَكِّرُني طُلُوعَ الشَمْسِ صَخْرًا وَأَذْكُرُ صَخْرا لِكُلِ غُرُوبِ شَمْسِ

(والمعنى: أي أنها تذكره في ذهابه إلى الغزوات صباحًا، وفي عودته مساء بالغنائم وقراه للضيوف، تصف بالبأس والجود).

(2) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص226.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص226. أو ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق وشرح، عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، 1979، ص206، 228.

(4) محمد العمري، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، 248.

(5) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص226-227.

اثنين هو تحقيق لوجود الشبه، وهو الغاية في مطابقة التّخييل، أعني إذا قيل: شبيه فلان»[1].

لم يجد الفلاسفة المسلمين صعوبة في نقل النوع الخامس من أنواع التعرف عند أرسطو الذي يقوم على المغالطة والخطأ في الاستدلال أمام الجمهور. فابن رشد كعادته يمضي في البحث عن أمثلة تطبيقيّة لهذا النوع من الاستدلال، فعرّفه قائلا:« هو الذي يستعمله السوفسطائيون من الشعراء وهو الغلو الكاذب»[2] . وهذا كثير في أشعار العرب،ومن هذا قول امرئ القيس:

مِنَ القَاصِرَاتِ الطَّرْف لو دَبَّ مُحوَل مِنَ الذَرِّ فَوْقَ الإِتْبِ مِنْها الأَثَّرَا [3]

وهذا كثير في أشعار العرب غير موجود في القرآن الكريم لأنّه يتنزّل من الشعر منزلة الشعر السوفسطائي من البرهان.

إنّ وصف ابن رشد هذا النّوع بالغلو الكاذب كفاية لتبيان موقفه من هذا النوع، ذلك أنّ أهل السفسطة من الشعراء هم الذين يستعملونه قاصدين به تزييف الحقيقة.

إنّ مثل هذا الربط بين الاستدلال والغلو الكاذب والمبالغات الشعرية جاء من صميم النظرية البلاغية التي ما فتئ أصحابها بالتردّد بين معترض على الغلو والمبالغة في الشعر، وبين مادحا لهما، ومن هنا لم يكن غريبا علينا أن نجد الأمثلة التي ضربها ابن رشد للغلوّ هي نفسها الأمثلة التي تداولها البلاغيون قبله في تعريفهم للغلوّ، قال الخفاجي: « وأمّا المبالغة في المعنى والغلوُّ فإنّ الناس مختلفون في حمد الغلو وذمّه، فمنهم من يختاره ويقول أحسن الشعر أكذبه، ويستدل بقول النابغة وقد سئل من أشعر الناس؟ فقال: من استنجد كذبه، وأضحك رديئه، وهذا هو مذهب اليونانيين في شعرهم»[4].

ولهذا نستطيع أن نقول أنّ ابن رشد قرأ كتاب فن الشعر لأرسطو في ضوء المفاهيم البلاغية والنقديّة العربيّة، وقد أسعفه في تحويل هذا النوع من الاستدلال إلى الغلوِّ والمبالغة في الشعر العربي، ما أشار إليه بعض النقاد من ارتباط الغلو والكذب بمذهب

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص227.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص228. هذه الأبيات جاءت في وصف ابنة عفزر، ومعنى قوله: من القاصرات الطرف: يعني: أنّها ممن قصرن أعينهنّ عن النظر إلى من ليس لهن من الرجال، ويظهر أنها كانت زوجه، أو هو جعلها قد اختصته بنفسها دون سواه، لو دب محول من الذر: مشى الذر الصغير جدا على الإتب: القميص غير المخيط الجانبين الذي كانت تلبسه لأثر في جسمها، وهذا نهاية في الرقة واللطف، وهو دليل على أنّها نشأت في نعمة ورفاهية. ينظر: امرؤ القيس، الديوان، ص65.

(4) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982، ص271.

الشعراء اليونانيين[1].

أمّا عن أفضل أنواع التعرّف عند أرسطو، وهو ما يمكننا أن نسمّيه التعرّف الدرامي[2]، إذ صعب على الفلاسفة المسلمين نقل فحواه، لأنّ فهمه يقتضي إلماما جيِّدا ببناء الحكاية الدرامية. فابن رشد لم يجد مقابلا له في الشعر العربي، ولذلك عمد إلى إقصائه كليّة واستبداله بنوع آخر لا علاقة له بما قاله أرسطو، بدليل أنّه كان يبدأ الحديث عن الأنواع الخمسة السابقة بعبارة(قال) قاصدا بها أرسطو، لكنّه أثناء حديثه عن الاستدلال السادس يحذف هذه العبارة، ممّا يدلّ على أنّه يتحدّث بلسانه الخاص، ويضيف إلى النظرية الأرسطية ما يقرّبها إلى الشعر العربي الغنائي. يقول عن النوع السادس:« وها هنا موضع سادس مشهور يستعمله العرب، وهو إقامة الجمادات مقام الناطقين في مخاطبتهم ومراجعتهم، إذا كانت فيها أحوال تدلّ على النطق مثل قول الشاعر المجنون:

وأَجْهشتُ للثوبَانِ لِمـا رَأَيْتــه وَكَبُـــرَ للــرَحْمَانِ حيـنَ رَآنـِي

فقلتُ له: أيــنَ الذِينَ عَهِدْتهُـم حَوالَيْـك فِي أَمْن وَخَفْضِ زَمَـانِ؟ !

فَقَالَ: مَضَوْا واسْتَدْعونِي بِلاَدَهُم وَمَنْ ذَا الذِي يَبْقَـى عَلَى الحَدَثَانِ؟ [3]

وعليه، ومهما كانت إضافة ابن رشد لأنواع الاستدلال غير واضحة في كتاب فن الشعر لأرسطو، فإنّها صريحة في كتابه الخطابة، وهذا ما صرّح به ابن رشد بعد نهايته من إيراد أمثلة هذا النوع من الاستدلال:« وقد ذكر(يقصد أرسطو) هذا الموضع في كتاب الخطابة، وذلك أنّ أوميروش كان يعتمده كثيرا»[4] .

هكذا إذا ينقل لنا ابن رشد دلالات التّشخيص والتّصوير من الفعل الدرامي إلى الشعر الغنائي، الذي يتوسل في تحقيق بعده التّصويري بشتى أنماط الصور البلاغية، هذه الصور التي حاول ابن رشد استثمارها لمقاربة مفهوم التعرف الأرسطي ليتبدّى هذا الأخير،شأنه في ذلك شأن التحوّل، في حلل غنائية، نسيجها اللّغة وفضاؤها القصيدة

---

(1) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ص94.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص159.

(3) ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص228. الأبيات، للشاعر مجنون ليلى، ينظر: ديوان مجنون ليلى، ص213.، الذي يقول:

وأَجْهَشْتُ لِلتَّوْبَادِ حِينَ رَأَيْتُهُ وهَلَّـلَ لِلـرَحْـمَـان حينَ رَآنِـي

فقُلْتُ لَهُ أَيْنَ الَّذِينَ عَهِدْتُهُمْ حَوالَيْـكَ فِي خِصْـبٍ وَطِيـبِ زمَـانِ

فَقَال مَضَـوْا واسْتَوْدَعُونِـي بِلادَهُمْ وَمَنْ ذَا الَّذِي يَبْقَى مَعَ الحَدَثَانِ

(4) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص229.

العربية.

- **العقدة والحل:**

إذا كان البلاغيون القدامى جعلوا الاستطراد خروجا من النسيب إلى المدح، فإنّ ابن رشد هو الآخر سار على خطاهم. إذ ربط العقدة والحل بالمديح، لكن مع زيادة وتوسيع لدائرة التّطبيق على نماذج من الشعر العربي، حيث يجعل العقدة من قبيل الاستطراد أو حسن التخلّص في القصيدة المادحة:« وكلّ مديح فمنه ما فيه رباط بين أجزائه، ومنه ما فيه حل ويشبه أن يكون أقرب الأشياء شبها بالرباط الموجود في أشعارهم(يقصد اليونان) هو الجزء الذي يسمّى عندنا الاستطراد، وهو ربط جزء النسيب، وبالجملة: صدر القصيدة بالجزء المديحي»[1] .

كذلك نقل ابن رشد الحل والربط في المسرحية عن حقيقتهما حين فهم منهما أنّ الربط يشبه البيت الرابط بين الغزل والمدح أي بيت التخلّص، وأنّ الحل هو عدم إيراده والاكتفاء بقول: « دع ذا و عدّ عن ذا»[2].

وأكثر ولوعا باستخدام الرباط(حسن التخلص) هم الشعراء المحدثون، حسب رأي ابن رشد، يقول:« وأكثر ما يوجد الرباط في أشعار المحدثين»[3].

ويحضره قول أبي تمام:

عامِي وعامُ العِيس بين وُدَيْقَةٍ مَسْجُورَةٍ وَتَنُوفَةٍ صَيْخُود
حتى أغادِرَ كلَّ يـومٍ بِالفَـلَى للطير عيدًا مِنْ بنات العِيد
هيهاتَ منها روضةٌ مَحْمودةٌ حَتَّى تُناخُ بِأَحْمَدَ المَحْمُودِ [4]

ولهذا يمكننا القول أنّ هذا التّأويل الذي ذهب إليه ابن رشد، في جعل الشعراء المحدثين أكثر ولوعا بحسن التخلّص، إلى ما تداوله النّقاد قبله مثل العسكري وابن سنان[5].

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص231.

(2) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها. ديوان أبي تمام، ص83، يقول:

عَامِي وعَامُ العَيْسِ بين وَديقَةٍ مَسْجُورةٍ وتَنوفَةٍ صَيْهُودِ
حتَى أغادر كلَّ يوم بالفـلا للطَيْر عيدًا مْن بَنَاتِ العيدِ
هَيْهَاتِ منها روضةُ محمودةٌ حتى تناخَ بأحمدَ المحمودِ. (وديقة: شدة الحر. مسجورة: مملوءة بالسراب. تنوفة: قفر. صيخود: صلبة.) الوديقة: الموضع فيه بقل وعشب. المسجورة: المملوءة. والتنوفة: الفلاة. والصيهود: التي لا ينال ماؤها).

(5) ينظر: العسكري، الصناعتين، ص452.و الخفاجي، سر الفصاحة ، ص 268-269.

وعليه، نستطيع أن نقول أنّه مثلما فهم ابن رشد أنّ الإدارة هي ضدّ الاستدلال، فإنّ الرباط هو ضد الحل، فالرباط هو ربط جزء النسيب في القصيدة بجزء المدح، أمّا الحل فهو تفصيل هذين الجزئين، يقول:« والحل هو تفصيل الجزئين أحدهما من الآخر، وهو موجود كثيرا في أشعار العرب، مثل قول زهير:

دع ذا وعد القول في هرم»[1].

لكن، ما ذهب إليه ابن رشد لا يتماشى مع ما أثبته "أبو هلال العسكري"، حين لاحظ أنّ أشعار العرب المتقدّمين كانت تسير على هذا النمط من الانقطاع بين النسيب والمدح، يقول:« كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها، والوجد بفراق ساكنيها، ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت: دع ذا، وسل الهمّ عنك بكذا، كما قال:

فَدَعْ ذَا وَسَلْ الهَمَّ عَنْك بِجَسْرَة ذَمُول إِذَا صَامَ النَهَارُ هَجَرَا [2]

هكذا ومرة أخرى يتمّ تحويل دلالة المصطلح الأرسطي، وتوظيفه لرصد نمط شعري غنائي، وكيف أنّ ابن رشد يستثمر المصطلح ليثير جملة من القضايا الشعرية تداولها البلاغيون قبله.

- **الأخلاق والعادات:**

لقد اشترط أرسطو في المأساة أن تحاكي فعلا نبيلا، وربط الأخلاق بالشخصيات ربطا وثيقا، لكن ابن رشد ينقل عن أرسطو الشروط التي اشترطها في الأخلاق، لكن مع تحويل من المأساة إلى المدح، ومن الشخصية إلى الممدوح، كما يفعل في كلّ مرّة، ويفصح عن هذا التحويل عن نفسه، في الفصل 15، يقول: ابن رشد:«

فأمّا أي العادات هي العادات التي ينبغي أن تحاكى في المدح؟ فقد يجب أن نقول فيها، فنقول: إنّ العادات التي تُحَاكَى عند المدح الجيّد، أعني الذي يحسن موقعها من السامعين، أربعة: إحداها العادات التي هي خيّرة وفاضلة في ذلك الممدوح، والثّانية أن تكون العادات من التي تليق بالممدوح وتصلح له، وذلك أنّ العادات التي تليق بالمرأة ليست تليق بالرجل. والثالثة أن تكون من العادات الموجودة فيه على أتمّ ما يمكن أن توجد فيه من الشبه والموافقة. والرابعة أن تكون معتدلة متوسطة بين الأطراف، وإنّما كان ذلك كذلك لأنّ العوائد

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص231. البيت لزهير بن أبي سلمى، وتمامه:
دَعْ ذَا وَعْدُ القَوْل فِي هَرِمٍ خَيْرِ البُدَاةِ وَسَيّدِ الحَضْرِ. (المعنى: وعد القول: اصرفه إليه. البداة: هم البدو.الحضر: أهل الحضر. ينظر: زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرحه: حمدو طمّاس، دار المعرفة، ط2، بيروت–لبنان، 2005، ص31.

(2) ينظر: العسكري، الصناعتين، ص452.

الرذلة ليست مما يمدح بها، وكذلك العوائد التي لا تليق بالممدوح وإن كان جيادا»[1]

وعليه، ومع الذي تقدّم، فإنّ نقل مضمون الأخلاق من المأساة إلى المديح، سيطرح مجموعة من المشاكل، أولها ذلك التّعارض بين الشعر العربي والشعر اليوناني، الذي أصبح همّا مُؤَرِّقًا عند ابن رشد، إذ لاحظ أنّ حضور الأخلاق في المدح لا يكسب الشعر العربي صفة الرذيلة، لأنّ المادح كما يقول الفارابي على سبيل النهم والكريه، كما يسعى إلى إضفاء صفة الفخر على الممدوح وهي صفة ليست فاضلة في ذاتها، يقول ابن رشد:

« أكثر أشعار العرب إنّما هي- كما يقول أبو نصر- في النّهم والكريه. وذلك أنّ النوع الذي يسمونه:(النسيب) إنّما هو حث على الفسوق ولذلك ينبغي أن يتجنّبه الولدان،ويؤدّبون من أشعارهم بما يحثّ فيه على الشجاعة والكرم، فإنّه ليس تحثّ العرب في أشعارها من الفضائل على سوى هاتين الفضيلتين- وإن كان ليس تتكلم فيهما على طريق الحثّ عليهما، وإنّما تتكلّم فيهما على طريق الفخر»[2].

وعلى النّقيض من الشعر العربي، يسعى الشعر اليوناني إلى الحثِّ على الفضيلة،ليتميّز بذلك عن الشعر العربي ببعده الأخلاقي، يقول ابن رشد:« وأمّا اليونانيون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعرا إلاّ وهو مُوجَّه نحو الفضيلة، أو الكَفِّ عن الرذيلة، أو ما يفيد

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص221.

(2) المرجع نفسه ، ص205. لا ريب أن عبارة الفارابي هنا تحصر الشعر العربي في مضمار الحواس، وألفاظها تنم على ما يحمله الفارابي من كراهية خفية للطابع المادي الحسي في الشعر العربي، ذلك أن كلمة النهم إنما توحي بسطوة الغرائز الحسية وكذلك كلمة الكريه التي تصور الشعر مطية الرغبات المادية، فكأن الفارابي يريد أن يقول أن الشعر العربي لم يحفل بالمعاني الروحية التي تعلو على نزعات الحس. والحق أن ثمّة دافع آخر وراء حملة الفارابي على الشعر العربي وهو الدافع الأخلاقي ، لأنّ خضوع الشعر للغرائز المادية يبعده عن نشد أنّ الفضائل، والتخلق بها، والحض عليها، مما يقصره على طرفين:الحواس من الناحية الفنية، والشهوات من الناحية الخلقية. ويبدو أن هذه النظرة نابعة من إطلاعه على أشعار بعض الأمم ، ولعله اطّلع على الشعر الإغريقي وما فيه من محاكاة الفعل الفاضل، وحين ترجم أنواع الشعر اليوناني، وجد أنها تحث على الخير، والفضائل الإنسانية في نوعين على الأقل هما المأساة(الطراغوذيا) والشعر الغنائي(الديثرومبي). ويبدو لنا أن الفارابي في نقله هذه العبارات نظر في الشعر العربي فوجده يتغنى بالحواس من جهة، ويتكسب بالمدح من جهة أخرى دون أن يُعنَى في مدحه بالخير الكلي الذي لا يرتبط بإنسان معين.ينظر: عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب-سوريا، 1991، ص65-66.

أدبا من الآداب أو معرفة من المعارف»[1].

أمام هذا التّعارض بين الشعر العربي والشعر اليوناني على صعيد البعد الأخلاقي،ورغم وعي ابن رشد بابتعاد الشعر العربي عن محاكاة الفضيلة، لم يتردّد في أن ينسب إلى هذا الشعر قدرته على محاكاة الأخلاق وأحوال الناس، يقول:« والتّشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي في غاية الفضيلة، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يُصوِّر كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس. وذكر مثال ذلك في شعر لأوميروش قاله في صفة قضية عرضت لرجل.

ومن هذا النّحو من التّخييل- أعني الذي يحاكي حال النفس- قول أبي الطيّب المتنبي يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة:

أَتَاكَ يَكَادُ الرَّأْسُ يَجْحَدُ عُنقَه وَتَنْقَد تَحْتَ الذُّعْرِ مِنْهُ المَفَاصِلُ

يَقُومُ تَقْوِيمَ السَمَاطِين مِشْيَهُ إِلَيْكَ إِذَا مَا عَوَجْتَهُ الأَفَاكِلُ [2]

وعليه، ولا شكّ أنّ النزعة التوفيقية الضمنية لابن رشد بين الأخلاق عند أرسطو والأخلاق عند أفلاطون، هي التي خولت له أن يجمع بين هوميروس والمتنبّي في وصف الأخلاق وتصوير أحوال النفس، ومن هنا يسقط مبدأ انحطاط أخلاقية الشعر العربي، كما يسقط قول أفلاطون بلا أخلاقية الشعر التراجيدي.

- **الفكر والمنظر المسرحي:**

لقد تناول "ابن رشد" عنصر الفكر، وذلك بأخذه من "متّى بن يونس" اللّفظ، مطعما إيّاه بمفهوم "بان سينا" ، فهو يسمّي الفكر على غرار متّى(اعتقادا)، ويجعل هذا الأخير مرادفا للمعنى الذي يعطيه ابن سينا حين يجعله من قبيل الإقناع الخطابي، الذي يسعى إلى إثبات أنّ شيئا موجود أو غير موجود، مُمَيِّزا في هذا الصدد بين الفكر باعتباره برهنة عقلية،وبين التّخييل والمحاكاة باعتبارهما يسعيان إلى التّأثير في المتلقّي بوسائل شعرية تهدف إلى الحثّ على عمل شيء أو الهرب منه، دون اعتبار لمطابقة القول مع الواقع ومع مقتضيات الفكر، يقول:«

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص205-206.

(2) المرجع نفسه ، ص222. وقد وردت الأبيات في ديوان المتنبي، دار الجيل، للنشر والطباعة، بيروت- لبنان، 2005، ص، 375. يقول:

أَتَاكَ يَكَادُ الرَّأسُ يَجْحَدُ عُنقَهُ وَتَنْقَدّ تَحْتَ الدِّرْعِ مِنْهُ المَفَاصِلُ

يُقَوِّمُ تَقْوِيمَ السَّماطَينِ مَشْيَهُ إِلَيْكَ إِذَا ما عَوَّجَتْهُ الأَفَاكِلُ (المعنى: السماطين مثنى السماط: الصف من الناس. الأفاكل جمع أفكل: الرعدة من خوف أو برد. يقول: إن الرسول دخل إليك بين صفين من الجند وكان إذا تعوج مشيه من الخوف قومه تقويم الصفين عن جانبيه).

والجزء الثالث لصناعة المديح، أعني التّالي للثّاني، هو:الاعتقاد، وهذا هو القدرة على محاكاة ما هو موجود كذا، أو ليس موجود كذا. وذلك مثل ما تتكفّله الخطابة من تَبْيِين من أنّ شيئا موجود أو غير موجود. إلاّ أنّ الخطابة تتكلّف بقول مقنع والشعر بقول محاك،وهذه المحاكاة هي أيضا موجودة في الأقاويل الشعرية. والفرق بين القول الشعري الذي يحثّ على الاعتقاد، والذي يحثّ على العادة، أنّ الذي يحثّ على العادة يحثّ على عمل شيء أو على الهرب من شيء. والقول الذي يحثّ على الاعتقاد إنّما يحثّ على أنّ شيئا موجود أو غير موجود، لا على شيء يطلب أو يهرب منه»[1].

إذا، إنّ الأمر يتعلّق عند ابن رشد بحضور عناصر حجاجية في القول الشعري،والتي يمكن أن تتعايش مع عناصر المحاكاة والتّخييل، دون أن يُخِلَّ ذلك بطبيعة النص الشعري. وعليه فإنّ العناصر الحجاجية حاضرة أكثر من مرّة في تلخيص "ابن رشد"،ففي عرضه لأغراض الشعر، فإنّه يحصي التّحسين والتّقبيح، وبين هذين الغرضين اللذين يميلان بالواقع إلى أعلى أو إلى أسفل، يقف غرض ثالث هو المطابقة، والذي يسعى إلى وصف الواقع كما هو وهكذا نرجح أنّ الفلاسفة قد وجّهوا عنصر الفكر عند أرسطو إلى هذا الغرض الثالث"المطابقة"، الذي بقي بدون تحديد، بعد أن استوعب المديح عنصر التحسين، واستوعب الهجاء عنصر التقبيح.[2]

وفقا لما قلناه فإنّ ابن رشد لم يبخل علينا بإعطاء الأمثلة الموضحة من الشعر العربي لوجود هذا العنصر"المطابقة"، الذي يسعى إلى وصف الأشياء كما هي موجودة في الواقع، يقول:« وأمّا فيما القصد منه مطابقة التّخييل فقط، فمثال ما ورد من ذلك في الفجور،قول امرئ القيس:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهـا سُمُوَّ حُبَاب المَاءِ حَالاً عَلَى حَـالِ
فَقَالَتْ: سَبَاكَ الله! إِنَّكَ فَاضِحِي أَلَسْتَ تَرَى السُّمَّارَ وَالنَّاس أَحْوَالِي
فَقُلْتُ: يَمِيـنَ الله أَبْرَحُ قَاعِـدًا وَلَوْ قَطَّعُوا رَأْسِي لَدَيْك وَأَوْصَـالِي [3]

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، مرجع سابق، ص211.

(2) ينظر: عبد الرحيم الوهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص216.

(3) ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص230. وامرؤ القيس، الديوان، شرحه، حسن السندوبي، ضبطه وصحّحه، مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، ط5، بيروت– لبنان، 2004، ص 124–125:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهـا سُمُوَّ حُبَاب المَاءِ حَالاً عَلَى حَالِ
فَقَالَتْ:سَبَاكَ الله! إِنَّكَ فَاضِحِي أَلَسْتَ السُّمَّارَ وَالنَّـاس أَحْوَالِـي
فَقُلْتُ: يَمِينَ الله أَبْرَحُ قَاعِـدًا وَلَوْ قَطَّعُوا رَأْسِي لَدَيْك وَأَوْصَالِي =

ومثال ما ورد من ذلك القصد به مطابقة التّشبيه فقط، قول "ذي الرمة" يصف النار:

وَسِقْطِ كَعَيْنِ الدِيـكِ عَاوَرْتُ صُحْبَتِي أَبَـاهَا وَهَيَّـأْنَـا لِمَـوْقِعِهَـا وَكْـرَا
فَقُـلْتُ لَهُ: ارْفَعْهَـا إِلَيْـكَ وَأَحْيِـهَا بِـرَوْحِـكَ وَاقْتَتْـه لَهَـا قِيتـةً قَدرا
وَظَاهِرْ لَهَا مِنْ يَابِسِ الشَّخْتِ واسْتَعِنْ عَلَيْهَـا الصَّبَا، وَاجْعَلْ يَدِيكَ لَهَا سِتْرَا [1]

وفي موضع آخر يُبَيِّن لنا ابن رشد إمكانية عدول الشاعر عن التّخييل إلى التّصديق، مُدعِّما هذه الإمكانية بأبيات من الشعر العربي، فقد يترك الشاعر:« المحاكاة الشعرية وينتقل إلى الإقناع والأقاويل التصديقية، وبخاصة متى كان القول هجينا قليل الإقناع، وذلك مثل قول امرئ القيس يعتذر عن جبنه:

وَمَا جَنَنْـتُ خَيْلِـي، وَلَكِنْ تَذَكَرْتُ مَرابَطَهَا مِنْ بَرْبَعيـصِ وَمَيْسَـرَا [2]

وقد يَحسُن هذا الصنف من الإقناعِ إذا كان حَسن الإقناع أو صَادقا، مثل قول الآخر يعتذر عن الفرار:

اللهُ يَعْلَمُ مَـا تَرَكْـتُ قِتَالَهُـم حَتَى رَمَـوْا فَرَسِـي بِأَشْقَـرَ مـزْبِـدِ
وَعَلِمْتُ أَنِّي إِنْ أُقَاتِـلْ وَاحِـدًا أُقْـتَلْ، وَلاَ يُنْكَـى عَـدُوِّيَ مَشْهَـدِي
فَصَدَدْتُ عَنْهُمْ وَالأَحِبَّـةُ فِيهِـمُ طَمَعـاً لَـهم بِعِقَـابِ يـوْمَ مُرْصـدِ [3]

=(سموت: نهضت. الحباب: الفقاقيع التي تظهر على سطح الماء. وسباك الله: أبعدك ورماك بالاغتراب، أو سلط عليك من يسبيك. وأحوالي: حواليَّ. وأبرح قاعدا: لا أبرح قاعدا في مكاني. وأوصالي: مفاصلي).

[1] ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص230.السِّقط: ما سقط بين الزَّندين قبل استحكام الوري، وقد شبّه النار بعين الديك. عاورت صاحبي: تداولت، فأنا أقدح مرة وهو مرّة.ارفعها إليك: أي ارفع النار. أحيها بروحك: انفخ فيها من نَفَسِك.اقتته لها: أي اجعل للنار قوتا أي طعاماً الشخت: ما دق من الحطب.الصّبا: الريح الشرقية. والمظاهرة : أن يجعل شيئا فوق شيء. ينظر: ذو الرمة، الديوان، قدّم له وشرحه، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، 1995، ص87–88.

[2] وفي رواية ابن السكيت:

يَذْكُرُهَا أَوْطَانُها تلَ مَاسح مَنَازِلها مِنْ بَرْبَعِيص ومَيْسَرَا (قال: تل ماسح: موضع. وقال ياقوت: هو من أعمال حلب بالشام، وميسر: مكان. وقال أبو عمرو: كانت ببربعيص وميسر وقعة قديمة). ينظر: امرؤ القيس، الديوان، ص66.

[3] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص294. الأبيات للحارث بن هشام بن المغيرة بن عبد الله بن مخزوم المخزومي، ضمن، ديوان الحماسة لأبي تمام، برواية أبي منصور بن الخضر الجواليقي، شرحه وعلق عليه، أحمد حسن بسج، ص33:=

فإنّ هذا القول إنّما حسن أكثر لصدقه، لأنّ التّغيير الذي فيه يسير ولذلك قال القائل: يا معشر العرب ! لقد حَسَّنتم كُلَّ شيءٍ حَتى الفرار[1].

إنّ هذا التّأويل من "**ابن رشد**" للفكرِ باتّجاه الخِطاب الحجاجي، يمكن أن يجد مبررّه في تعريف "**أرسطو**" للفكر، حين يجعل من البرهنة والتفنيد عنصرين من عناصره،ولكن شَتَّانَ بين الفكر الذي يَتَّجِه إلى رسم ذهنيات الشخصيات، وبين الرأي أو الاعتقاد الذي يعكس العناصر الحجاجية في الشعر الغنائي.

ثم إنّ الدائرة الأولى التي نزّل فيها الفلاسفة المسلمين مفهومهم للشعر هي الدائرة المنطقية، وذلك من خلال مقابلة التّخييل بأصناف القياسات المنطقية الأخرى. أمّا الدائرة الثانية فتمثّلت في الفنون حيث عمل الفلاسفة على إدراج الشعر ضمن منظومة فنيّة هيمنَ على عناصرها الرسم والموسيقى والنحت، باعتبار أنّ هذه الفنون فضلا عن الشعر تشترك في خاصيّة المحاكاة والتّخييل وتختلف في الوسائل والمواد التي تتوسّل بها لتحقيق هذه الغاية، يرى "**ابن رشد**" أنّ الأخذ بالوجوه(الإنشاد الشعري)، أمر غير مرغوب فيه في الصناعة الشعرية، مُعتبِرا إيّاه خارجا عن عمود الشعر:«

ولا يحتاج الشاعر المفلق أن تتمّ محاكاته بالأمور التي من خارج، وهو الذي يُدعَى نفاقا وأخذا بالوجوه، فإنّ ذلك إنّما يستعمله المموّهون من الشّعراء، أعنى الذي يراؤون أنّهم شعراء وليسوا شعراء. وأمّا الشعراء بالحقيقة فليس يستعملونه إلاّ عندما يريدون أن يقابلوا به استعمال شعراء الزور له، وأمّا إذا قابلوا الشعراء المجيدين فليس يستعملونه أصلا. وقد يضطرّ المفلقون في مواضع أن يستعينوا باستعمال الأشياء الخارجة عن عمود الشعر، من قبل أنّ المحاكاة ليس تكون في كلّ موضع للأشياء الكاملة التي تُمكِّن محاكاتها على التمام،بل لأشياء ناقصة تعسر محاكاتها بالقول، فيستعان على محاكاتها بالأشياء التي من خارج، وبخاصة إذا قصدوا محاكاة الاعتقادات، لأنّ تخيّلها يعسر، إذ كانت ليس أفعالا ولا جواهر، وقد تمزج هذه الأشياء التي من خارج بالمحاكيات الشعرية أحيانا كأنّها وقعت بالاتّفاق من غير قصد، فيكون لها فعل معجب، إذ كانت الأشياء التي من شأنها أن تقع

=اللهُ يَعْلَمُ مَا تَرَكْتُ قِتَالَهُم حَتَى عَلَوْا فَرَسِي بِأَشْقَرَ مُزْبِدِ
وَعَلِمْتُ أَنِّي إِنْ أُقَاتِلْ وَاحِدًا أُقْتَلْ، وَلاَ يَضُرُرْ عَدُوِّيَ مَشْهَدِي
فَصَدَدْتُ عَنْهُمْ وَالأَحِبَّةُ فِيهِمُ طَمَعاً لَهم بِعِقَابِ يَوْمَ مُرْصِدِ

.(الأشقر المزبد: يعني الدم. والتلقاء من اللقاء. تبدد: تفرّق. ويروى بدل "مرصد": "مُفسد"، أو "سَرمد"، أو: "أَنكد").

[1] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص249- 250.

بالاتفاق معجبة»[1] .

هكذا يُعتبَر الأخذ بالوجوه أو طريقة الإلقاء الشعري أمرا خارجا عن التّخييل، ولا تتمّ الاستعانة به إلاّ حين يكون الشاعر بصدد محاكاة أشياء قد لا يستوعبها القول، فتنوب الحركات والإشارات حينئذ عن القول الشعري.

والواقع أنّ "**ابن رشد**" قد عالج عنصر الأخذ بالوجوه في كتابه الخطابة، حيث قدّم مباحث قيّمة عنه، وذلك ضمن معالجته لمسألة الإلقاء الخطابي، إذ يبرز بشكل كبير علاقة الأخذ بالوجوه، أو الإلقاء بالشعر فضلا عن الخطابة يقول:« أن نقول في الأمور المستعملة مع الألفاظ على جهة المعونة في جودة التقسيم وإيقاع التصديق وبلوغ الغرض المقصود،وهي التي جرت عادة القدماء أن يسمّوها الأخذ بالوجوه. وهذه الأشياء صنفان: إمّا أشكال، وإمّا أصوات ونغم. وأمثال ذلك في الأشعار، الأشعار التي كانت بين جرير والفرزدق، وإنّما صارت هذه الأفعال معينة في الإقناع لأنّ فيها ضربا من تغيير الألفاظ وإبدالها»[2] .

وعليه، فإنّ "**ابن رشد**" استفاد من كتاب الخطابة في تأويل المنظر المسرحي في اتّجاه الإنشاد الشعري، اقتبس منه مبررات إقصائه من دائرة جودة التّخييل الشعري، ذلك أنَّ النفاق والأخذ بالوجوه يسعى إلى الإقناع بوسائل خارجة عن العقل والمنطق في الخطابة،وخارجة عن القول المُخَيَّلِ في الشعر، ومن هنا فإنّ الأخذ بالوجوه، وإن استطاع أن يُقنِع عامة الناس، فإنَّه لا يقدر أن يُوقِع التّصديق أو التّخييل في الخاصّة منهم،يقول:«ويجب إن كان المتكلّم استعمل الأخذ بالوجوه وأتى بالتصديق من التي من خارج أن يوبخ ويقال له: هذا من فعل من لا يفقه الكلام، ومن فعل من هو أبهم بهيمة بالطبع»[3].

ومن هنا، فإنّ ما ذهب إليه "ابن رشد" شبيه بما أثبته في فن الشعر، حين اعتبر الأخذ بالوجوه منافيا للصناعة الشعرية.[4] ومن هنا نستنتج كيف كان كتاب الخطابة نقطة عبور وصل بها ابن رشد بين الشعر الدرامي، والشعر الغنائي. ليصبح المنظر المسرحي وفن التمثيل في الشعر اليوناني من قبيل الإلقاء الخطابي والإنشاد الشعري في الشعر العربي.

أمّا فيما يخص عنصر النشيد، فإنّ ابن رشد يدرك تمام الإدراك الشكل الموسيقي

---

(1) ابن رشد، ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص215.

(2) ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص250-252.

(3) المرجع نفسه ، ص235.

(4) ينظر: ابن رشد، ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 208، 211.

والغنائي للحن، والذي يتميّز عن الوزن في الشعر العربي، لذلك حاول تقريب مفهوم الجوقة والنشيد بإحالته على الموشحات الأندلسية، التي تعتمد اللحن والغناء مثلما يعتمدها الشعر اليوناني[1].

أجزاء المأساة الكمية:

فيما يخص هذا العنصر، فإنّ ابن رشد يجد صعوبة في السير على خطى ابن سينا، في الجمع بين الخيارين(التصديق والاقتصاص)، لذا نجده يُخلِّص نفسه من الخيار الأوّل، ليبقى أمامه المجال مفتوحا لتأويل كلام أرسطو، يقول:« وهو –أرسطو– يذكر في هذا المعنى أجزاء خاصة بأشعارهم والذي يوجد منها في أشعار العرب فهي ثلاثة: الجزء الذي يجري عندهم مجرى الصدر في الخطبة، وهو الذي يذكرون فيه الديار والآثار ويتغزلون فيه. والجزء الثاني: المدح. والجزء الثالث: الذي يجري مجرى الخاتمة في الخطبة، وهذا الجزء أكثر ما هو عندهم ، إمّا: دعاء للممدوح ، وإمّا في تقريض* الشعر الذي قاله»[2] .

إذن كانت هذه العناصر الثلاثة التي يشترك فيها الشعر العربي مع الشعر اليوناني.

وهكذا ينقلنا"ابن رشد" إلى بناء القصيدة العربية القائمة على: النسيب،والمديح،والخاتمة، « حيث النسيب يقابل المدخل عند أرسطو، والمدح يقابل الدخيلة، والخاتمة تقابل المخرج »[3]. وقد كان لكتاب الخطابة دوره البالغ في هذا التّأويل، كما تفصح

---

(1) ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص203.

* لقد وردت هذه الكلمة هكذا في المطبوع، ولعله خطأ إملائي من ناسخ ينطق الضاد و ظاء وصوابه: تقريظ(ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص217).

(2) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص217.

(3) لقد تناول أرسطو، العناصر الكمية للمأساة، في الفصل 12 من كتابه فن الشعر، وهي على التوالي:

أ– المدخل: وهو قسم تام من أقسام المأساة يسبق دخول الجوقة.

ب– الدخيلة: وهي قسم تام في المأساة يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة.

ت– المخرج: وهو قسم تام في المأساة لا تعقبه أناشيد الجوقة.

ث– نشيد الجوقة وينقسم إلى :

- المجاز وهو النشيد الابتدائي للجوقة.
- المقام وهو نشيد للجوقة لا يتضمن أوزانا أنافاسطية ولا طروخاسية.
- المناحة وهي مرثية أو شكوى تصدر عن الجوقة و المسرح. (ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص33).

عن ذلك إحالة ابن رشد على صدر الخطبة، دون أن نغفل أيضا الأقسام التي أحصاها النّقاد للقصيدة الغنائية، والتي يجملها "ابن رشيق" في المبدأ والخروج والنهاية [1].

وهكذا، لقد غاب عن ابن رشد كلّ ما يتعلّق بالنشيد المسرحي، وذلك أمر طبيعي ما دام انطلق من صناعة المديح وجعلها بديلا عن المأساة.

- **الملحمة عند ابن رشد:**

إنّ "**ابن رشد**" هو الآخر يُسمّي الملحمة على غرار"**ابن سينا**" بالأشعار القصصية"« والأشعار القصصية إنّما تكون للأزمنة الواقعة فيها تلك الأفعال، وذلك أنّه إنّما يحاكي في هذه كيف كانت أحوال المتقدّم مع أحوال المتأخّر، وكيف تنقل الدول والممالك والأيام»[2].

إذا يُدرِكُ "**ابن رشد**" ندرة هذا النوع من الشعر عند العرب، كما يُدرِك أن القِصَص المذكورة في القرآن الكريم يمكن أن تعطينا تصوّرا واضحا عن الأشعار القصصية(الملاحم)،ما دامت قصص القرآن تتضمّن بعداً تاريخياً واضحاً لإحالتها على أخبار المتقدمين وتَبَدُّلِ أَحوالِهم، يقول:« ومحاكاة هذا النوع من الوجود قليل في لسان العرب، وهو كثير في الكتب الشرعية»[3].

ولكن هذا لا يمنع "**ابن رشد**" من محاولة إيجاد مقابل للشعر الملحمي في الشعر العربي نفسه، فيذكر في هذا الصدد أبياتا "للأسود بن يعفر"* تتضمن أخبار الأوائل وتاريخهم، وهي:

مَاذَا أُؤَمِّــلُ بَعْدَ آلِ مُحَــرِّقٍ؟ تَرَكُــوا مَنَازِلَــهُمْ وبَعْــدَ إِيــاَدِ
أَرْضَ الخَوَرْنَقِ وَالسَّدِيرِ وبَارِقِ وَالقَصْرِ ذِي الشُّرَفَاتِ مِنْ سِنْدَادِ
نَزَلُــوا بِأَنْــقِرَةٍ يَسِيلُ عَلَيْــهِمُ مَاءُ الفُــرَاتِ يَجِيءُ مِنْ أَطْــوَادِ

---

[1] ينظر: القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص217-241.

[2] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص245.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* هو الأسود بن يعفر: بفتح الياء وضم الفاء، من بني حارثة بن سلمى بن جندل بن نهشل بن ذارم ، ويُكنّى أبا الجرّاح شاعر جاهلي مقدم فصيح فحل، كان ينادم النعمان بن المنذر، ولما أسن كف بصره. ينظر: المفضليات للمفضل بن محمد بن يعلى الضبيّ، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون،دار المعارف، ط8، القاهرة، ص215. وقد قال فيه الجمحي، في الطبقات، ص 54" كان يكثر التنقل في العرب يجاورهم فيحمد ويذم، وله في ذلك أشعار. وله واحدة طويلة رائعة لاحقة بأول الشعر، لو كان شفعها بمثلها قدمناه على أهل مرتبته،- يريد هذه القصيدة- وله شعر كثير جيد ولا كهذه".

جَرَتِ الرِّيَاحُ عَلَى مَحَلِّ دِيَارِهِمُ فَكَأَنَّـهُم كَانُـوا عَلَـى مِـيعَـادِ
فَأَرَى النَّعِيمَ وَكُلَّ مَا يُلْـهَى بِـه يَوْمـاً يَصِـيرُ إِلَى بِـلًـى وَنَـفَـاذِ. [1]

واضح أنّ هذه الأبيات تنتمي إلى غرض رثاء الممالك، ذلك النوع الذي نما وترعرع في بلاد الأندلس، فهل يمكن القول بأنّ لازدهار هذا النوع الشعري ببلاد الأندلس دورا في هذا الفهم الذي أعطاه ابن رشد للملحمة؟ وهل كان "ابن رشد" ينظر إلى رثاء الدول والممالك باعتباره نظيرا لملاحم اليونان، مثلما لاحظنا من قبل اعتباره شعر الموشحات نموذجا لاستكمال عناصر الشعر اليوناني؟.

- **من التراجيديا إلى الكوميديا إلى المديح، والهجاء عند ابن رشد**

أ- من المأساة إلى المديح:

لقد كانت قراءة الفلاسفة لفن الشعر، قد سعت إلى تحويل مساره من الدراما إلى الغنائية، وأوّل خطوة قاموا بها هي ترجمة المأساة* والملهاة** إلى مديح وهجاء، وهي

---

[1] ابن رشد ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 245-246 .ولقد وردت الأبيات في الشعر والشعراء لابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، ج1، ص255، 256. و المفضليات للمفضل بن محمد بن يعلى الضبيّ، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ص217.على النحو التالي:

مَاذَا أُؤَمِّـلُ بَعْدَ آلِ مُحَـرِّقٍ تَرَكُـوا مَنَازِلَـهُمْ وبَعْـدَ إِيـاَدِ
أَهْلِ الخَوَرْنَقِ وَالسَّدِيرِ وبَـارِقِ وَالقَصْرِ ذِي الشُّرَفَاتِ مِنْ سِنْدَادِ
نَزَلُـوا بِأَنْـقِرَةٍ يَسِيلُ عَلَيْـهِمُ مَاءُ الفُـرَاتِ يَجِيءُ مِنْ أَطْـوَادِ
جَرَتِ الرِّيَاحُ عَلَى مَحَلِّ دِيَارِهِمُ فَكَأَنَّـمَا كَانُـوا عَلَـى مِـيعَادِ
فَأَرَى النَّعِيمَ وَكُلَّ مَا يُلْـهَى بِـه يَوْمـاً يَصِـيرُ إِلَى بِـلًـى وَنَفَـاذِ

(مُحَرِّقٍ: لقب لُقِّب به بعض ملوك العرب، إياد: قبيلة. الخورنق: قصر بالحيرة. سنداد: نهر أسفل من الحيرة، بينها وبين البصرة. أنقرة: بكسر القاف وضمها: بلد بالحيرة بالقرب من الشام، وهي غير أنقرة التي في بلاد الروم. الأطواد: الجبال.)

* ترجم متّى بن يونس المأساة بالمدح يقول:" صناعة المديح هي تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الحريص والكامل التي لها عظم ومدار في القول النافع ما خلا كل واحد واحد من الأنواع التي هي فاعلة في الأجزاء لا بالمواعيد. وتعدل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف، وتتقى وتنظف الذين ينفعلون. ويعمل: أما لهذا فقول النافع له لحن وإيقاع وصوت ونغمة، وأمّا لهذا فنجعله أن تتسم الأجزاء من غير الأنواع التي يسبب الأوزان. وأيضا عندما يعدون أجزاء التي تكون بالصوت والنغمة يأتون بتشبيه ومحاكاة أمور" ينظر: أرسطو، فن الشعر، نقل: متّى بن يونس، ص96-97.

** أمّا الملهاة فقد ترجمها على أنها هجاء، يقول في هذا الصدد:" ومذهب الهجاء[...] إنّما هو شيء مستهزأ في باب ما هو قبيح، وهي جزء مستهزئة. وذلك أن الاستهزاء هو زلل ما وبشاعة غير ذات صعوبة ولا فاسدة، مثال ذلك وجه المستهزئ هو من ساعته بشع قبيح، وهو منكر بلا ضغينة" =

الترجمة التي كان متّى بن يونس قد استعملها بدون أدنى تردد في نقله لكتاب فن الشعر،فهو يطالعنا منذ الصفحة الأولى من ترجمته قائلا:«وكلّ نشيد شعري ينحى به: إمّا مديحا، وإمّا هجاء»[1].ولذلك لم يكن غريبا أن يحذف الفلاسفة في نقلهم للتّعريف المشهور للمأساة،العنصر الخاص بالطبيعة الدرامية للشعر، والذي يقتضي أن تتمّ المحاكاة في المأساة" بواسطة أشخاص يفعلون"، ومن هنا نجد غياب عدم الإشارة إلى الفعل الدرامي في تعريف صناعة المديح، يقول ابن رشد:« والحد المفهم جوهر صناعة المديح: هو أنها تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الفاضل الكامل الذي له قوة كليّة في الأمور الفاضلة، لا قوة جزئية في واحدٍ واحدٍ من الأمور الفاضلة»[2].

وبهذا يكون التّأويل الذي أعطاه الفلاسفة للمأساة يطرح عدة إشكاليات أهمها أنّ المديح يَتّجِه إلى الوظيفة أو الغرض من الشعر، في حين كان أرسطو يتحدّث عن البناء السردي الدرامي للتراجيديا[3]. وبذلك يكون الفلاسفة قد نقلوا مفهوم الجنس إلى الغرض.

ولكن، لو عدنا إلى نص أرسطو لوجدنا أنّه جعل الشعر الغنائي إرهاصا لتكون المأساة والملهاة، يقول:« ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالا(هي والملهاة: فالمأساة ترجع إلى مؤلفي الديثرومبوس ، والملهاة ترجع إلى مؤلفي الأناشيد الإحليلية التي لا تزال يتغنّى بها في كثير من المدن حتى اليوم)، ثم نمت شيئا فشيئا بإنماء العناصر الخاصّة بها،وبعد أن مرّت بعدّة أطوار ثبتت واستقرت إلى أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة»[4].

ومن هنا، يمكن أن نقول إذا كان أرسطو يربط المأساة بمحاكاة الفضيلة، والملهاة بمحاكاة الرذيلة في تحديده لموضوع المحاكاة*، فإنّ هذا قد يسر على الفلاسفة ربط المحاكاة بالتحسين والتقبيح، بحيث ينشأ عن التحسين المديح وعن التقبيح الهجاء، يقول ابن رشد:«فظاهر أن كلّ تشبيه وحكاية إنّما يقصد بها التّحسين والتقبيح، وقد يجب مع هذا أن يكون المحاكون للفضائل، أعني المائلين بالطبع إلى محاكاتها أفاضل، والمحاكون للرذائل

=ينظر أرسطو، فن الشعر، نقل: متّى بن يونس، ص95.

(1) أرسطو، فن الشعر، نقله: متّى بن يونس، ص85.

(2) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص208.

(3) محمد العمري، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، ص242.

(4) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص14-15.

* يقول أرسطو في هذا الشأن:« ولما كان المحاكون إنما يحاكون أفعالا، أصحابها هم بالضرورة إما أخيارا أو أشرار». أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص7-8.

أنقص من هؤلاء وأقرب إلى الرذيلة، وعن هذين الصنفين من الناس وجد المديح والهجو»[1].

واضح هنا أنّ "ابن رشد" قد قام بنوع من تكييف المصطلح تكييفا يلائم ما فهمه من فكرة المحاكاة.

كما يمكننا القول بأنّ ابن رشد انطلق من ثنائية منطقية بسيطة: "الإيجاب والسلب"،أو "النفي والإثبات" في إطار تأويل وتحوير لحديث أرسطو عن أنواع المحاكاة،لينتهي إلى المديح باعتباره إثباتًا، والهجاء باعتباره سلبًا، يقول:« فكلّ شعر، وكلّ قول شعري، فهو إمّا هجاء، وإمّا مديح. وذلك بيّن باستقراء الأشعار، وبخاصّة أشعارهم التي كانت في الأمور الإرادية: أعني الحسنة والقبيحة»[2].

والإرادية هنا أقرب إلى "القصدية" منها إلى "الدالة". وهذا التصوّر ليس خاصا بالشعر، بل حاله فيه كـ« الحال في الصنائع المحاكية لصناعة الشعر، التي هي: الضرب بالعيدان، والزمر، والرقص»[3]. وتلافيًا لكلّ لبس يوضح ذلك بقوله:« أعني بصناعة المديح مديح الأفعال الجميلة، وأعني بصناعة الهجاء هجاء الأفعال القبيحة»[4] .

وقد يوجد بين مفهومي الإيجاب والسلب، مفهوم ثالث سمّاه، كما سمّاه "ابن سينا" مطابقة، وجعله كما جعله ابن سينا[5]، بعيدا عن النّص الأرسطي، مُهيّأ للميل نحو التحسين أو التقبيح اعتمادا على إضافات وقرائن. وبذلك يبقى تصوّر الفلاسفة العرب على ثنائية التحسين والتقبيح، المدح والهجاء، صريحة أو عبر قرائن. وهذا ما جعل ابن رشد يعتقد، في الأخير، أنّ ما لم يصل من كتاب أرسطو يمكن أن يفهم من خلال ما وصل، إذ بالضد تتميّز الأشياء، يقول:« والذي نقص مما هو مشترك هو التكلّم في صناعة الهجاء. لكن

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص204.

(2) المرجع نفسه ، ص201.

(3) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص207.

(5) المطابقة فصل ثالث يمكن أن يُمال بها إلى قبح وأن يمال بها إلى حسن، فكأنها محاكاة مُعَدَّة، مثل من شبّه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد، فإن هذه مطابقة يمكن أن يمال إلى الجانبين: يقال توثب الأسد الظالم، أو توثب الأسد المقدام، فالأول يكون مهيئا نحو الذم، والثاني يكون مهيئا نحو المدح . فالمطابقة تستحيل إلى تحسين وتقبيح بتضمُّن شيء زائد، وهذا نمط أوميرس. فأما إذا تركت على حالها ومثالها، كانت مطابقة فقط. وكل هذه المحاكيات الثلاث إنما هي على الوجوه الثلاثة المذكورة سالفا . فكان بعض الشعراء اليونانيين يشبهون فقط، وبعضهم يحاكي كليهما: أعني الفضائل والقبائح.(ينظر: ابن سينا، فن الشعر، ص170-171).

يشبه أن يكون الوقوف على ذلك بقرب من الأشياء التي قيلت في باب المديح، إذ كانت الأضداد يُعرَف بعضها من بعض»[1].

والجدير بالذكر أنّ ثنائية المدح والهجاء كان لها نصيب وافر في التقاليد البلاغية العربية قبل الفلاسفة، فهذا قدامة بن جعفر قد محور الشعر على أغراض محدودة كان المديح والهجاء على رأسها، إذ أعاد الرثاء إلى المديح، وأحال في معرفة الهجاء على نقائض ما قيل في المديح، يقول بخصوص الرثاء:« إنّه ليس بين المرثية والمدحية فصل إلاّ أنّ يذكر في اللفظ ما يدلّ على أنّه لهالك»[2]. ويقول بخصوص الهجاء:« إنّه قد سهّل السبيل إلى معرفة وجه الهجاء وطريقته ما تقدّم من قولنا في باب المديح وأسبابه، إذ الهجاء ضدّ المديح»[3].

ومثلما وجدت ثنائية المدح والهجاء دعامتها في البلاغة العربية، تجد دعامتها أيضا في بلاغة أرسطو، لكن هذه المرّة ليس في كتاب "فن الشعر"، لكن من خلال كتابه الخطابة، الذي قسمه إلى ثلاثة أنواع:« المشورية، المشاجرية، والمنافرية*»، أو التثبيتية،ويجعل من غرض الخطب المنافرية: المدح والذم، يقول: وأمّا البرهاني(المنافري) فمنه مدح،ومنه ذمّ»[4].

ولذلك يمكن القول، إنّ الفلاسفة قد نقلوا أغراض الخطابة المنافرية(الاحتفالية) إلى أغراض الشعر، يحفّزهم في ذلك ما لاحظوه من تقارب بين حديث أرسطو عن موضوع الشعر وحديثه عن موضوع هذا النوع الخطابي.

ولهذا فإنّ أغراض الخطابة سالفة الذكر، ستجد دعما من طرف حديث أرسطو المفصّل عن المديح، ومواضعه، وضروبه، والمستحقين للمدح...إلخ، حديث ترجمه الفلاسفة بدقة ووضوح، يقول ابن رشد:« وأمّا بعد هذا فنحن قائلون في الفضيلة والنقيصة، والجميل والقبيح، لأنّ هذه هي التي يمدح بها، ويذم»[5].

لكن هذا التّحويل للمأساة إلى المديح، وإن كان يجد مبرراته في بلاغة أرسطو وفي

---

(1) ابن رشد، ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص250.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص100.

(3) المرجع نفسه، ص92.

* يترجم "ابن سينا" النوع الأخير بالمنافرية، ويترجمه ابن رشد بالقول الخطبي التثبيتي، ويدلان بهذا النوع على ما يترجم عادة بالخطابة الاحتفالية(ينظر: ابن رشد، تلخيص الخطابة، ضمن ، عبد الرحيم الوهابي، القراءة العربية لكتاب أرسطو طاليس، ص151).

(4) ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص37.

(5) المرجع نفسه، ص71.

البلاغة العربية، إلاّ أنّه سيكون عائقا للفلاسفة وهم يبحثون عن تأويلات جديدة لتجاوز المفارقات بين افتراضهم أنّ المأساة هي المديح، وبين العناصر التي تتعلّق بالمأساة كجنس درامي، منها على سبيل المثال الخرافة أو الحكاية. ومن هنا نتساءل كيف أوّل الفلاسفة مفهوم الخرافة عند أرسطو؟

بالنسبة "لابن رشد"، فإنّه يجعل الخرافة هي المحاكاة، فـ« الذي يتنزل من هذه الأجزاء منزلة المبدأ والأسّ هو القول الخرافي المحاكي»[1] .

يرى أرسطو أنّ الحكايات(الخرافات) بعضها بسيط والآخر مركب. فنجد ابن رشد ينقل عنه هذا التّقسيم، الذي يجعله مُتعلّقا بالمحاكاة وليس بالخرافة، يقول:« فكما أنّ من الأعمال ما ينال بفعل واحد بسيط، ومنها ما ينال بفعل مركب، كذلك الأمر في المحاكاة»[2].

هكذا إذا تغدو الحكاية أو الخرافة عند ابن رشد هي نفسها المحاكاة، لتنفتح بدورها على الّتشبيه والاستعارة، ولتصبح خاصيّة نوعية، ليس للشعر الدرامي، بل لصناعة المديح.

قارن أرسطو بين الشاعر والمؤرِّخ، إذ يجعل الخرافة أو الحكاية روح الشعر، لكن الفلاسفة ينقلون هذه المقارنة لكن مع تحوير أساسي، وهو وضع الأمثال والقصص مكان التاريخ، ليتمّ بذلك إبعاد القصص والأمثال عن الشعر، يقول "ابن رشد" الذي فهم حديث أرسطو عن التاريخ على أنّه من قبيل القصص المخترعة مثل ما يوجد في كتاب كليلة ودمنة:« وظاهر أيضا ممّا قيل من مقصد الأقاويل الشعرية أنّ المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر، وهي التي تسمّى أمثالا وقصصا مثل ما في كتاب كليلة ودمنة»[3].

إنّ هذا التّأويل لم يسلم من النقد، وعزي إلى سوء الفهم، خاصّة أنّه يَعْمَدُ إلى إقصاء الحكاية عن الشعر، ويعبّر عن التصاق الشعر العربي بالواقع، وترفّعه عن شطحات الخيال، وخلّوه خلّوا تامّا من جانب الأسطورة [4] .

لكن، ولكي نفهم لماذا أوّل الفلاسفة التاريخ على أنّه من قبيل القصص والأمثال المخترعة، ولماذا تمّ إبعاد الخرافة عن الشعر، علينا العودة لكتاب الخطابة، لنكتشف تلك العلاقة بين الخرافة والتاريخ، ذلك أنّ أرسطو يحصي من بين الأمثال "الأمثال

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص210.

(2) المرجع نفسه ، ص215-216.

(3) المرجع نفسه، ص213-214.

(4) ينظر: أرسطو طاليس، في الشعر ، تر: شكري عياد، ، ص213.

التاريخية"،ويضع مقابلها اختراع الخرافات، يقول:« المثل على نوعين: نوع يقوم في رواية الأمور التي حدثت من قبل(تاريخ)، والثاني في اختراع الإنسان لها»[1] .

هكذا إذا تغدو الخرافة مشابهة للأمثال التاريخية في كون كليهما يقوم على رواية أحداث، ولا يفترقان إلاّ في كون الأمثال التاريخية تروي ما حدث في الماضي، والخرافات تحكي أحداثا مخترعة.

ولهذا نجد ابن رشد يُوضِّح هذا الالتقاء بين الخرافي والتاريخي بقوله:« والمثال نوعان: فأحدهما أن يتمثّل المتكلّم بأمور قد كانت وَوُجِدَتْ(التاريخ) مثل قول القائل إنّه ينبغي للملك ألاّ يغترّ فَيُميِّز النصحاء من حرسه من غير النصحاء، وإلاّ خيف أن يثبتوا عليه فيقتلوه، كما عرض للمتوكِّل من بني العباس. والنّوع الثاني أن يكون الخطيب يصنع المثال صنعة ويخترعه اختراعا. كالحال في الحكايات الموضوعة في كتاب كليلة ودمنة»[2].

لذا يستأنس في ما سبق ذكره بواقع بعض اللّغات التي تستعمل نفس اللفظ لتدلّ به على التّاريخ وعلى الحكاية، وهذا ما ينطبق على كلمة Histoire في اللّغة الفرنسية مثلا.

أمّا إقصاء الخرافة عن الشعر، هو ارتباط هذه الأخيرة بالجزئيات، وذلك ما يمكن استخلاصه من قول ابن رشد:« وكتاب كليلة ودمنة إنّما هو من هذا النّوع(يقصد المثال المخترع)، وأرسطو يسمي هذا النوع من الأخبار المخترعة كلاما، لأنّ المقدمة فيه فرقت فجعلت أشياء كثيرة، وذلك يكون بأخذ جزيئات الشيء ولوازمه أكثر ممّا يكون بأخذ الشيء جملة دون تفصيل»[3] .

وبهذا تقترب الخرافات من التّاريخ، فكلاهما يروي الجزئي وإذا اقترنت الخرافات والأمثال المخترعة بالجزئيات، فإنّها تفارق بذلك روح الشعر الذي يطمح إلى معانقة الكلّيات،والذي يقترب بفعله هذا من الفلسفة، وذلك بالقدر الذي تبتعد الخرافات المخترعة عنها.

لقد تحدّث أرسطو عن وحدة الخرافة« التي لا تعني في مجموع الأحداث التي تقع لشخص واحد، بل تمحور الأحداث حول فعل واحد»[4].

ومن أجل ذلك نجد ابن رشد يجعل من حديث أرسطو عن مدى الفعل حديثا عن القصيدة المدحية العربية، يقول:« إن كانت القصيدة قصيرة لم تستوف أجزاء المديح، وإن

---

(1) أرسطو، الخطابة، ص154.

(2) ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص212.

(3) المرجع نفسه، ص214.

(4) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص24-25.

كانت طويلة لم يمكن أن تحفظ في ذكر السامعين أجزاؤها، فيعرض لهم إذا سمعوا الأجزاء الأخيرة أن يكونوا قد نسوا الأولى»[1] .

وعليه، نقول أنّ ابن رشد عندما نقل حديث أرسطو عن وحدة الخرافة، إلى أجواء القصيدة العربية الغنائية، ليؤكّد لنا عدم التزام أغلب الشعراء العرب لهذا المبدأ الأرسطي،وانتقالهم من غرض إلى غرض دون مراعاةٍ لوحدة الموضوع، يقول:« وممّا يحسن به قوام الشعر ألاّ يطول فيه بذكر الأشياء الكثيرة التي تعرض للشيء الواحد المقصود بالشعر، فإنّ الشيء الواحد تعرضّ له أشياء كثيرة، وكذلك يوجد للشيء الواحد المشار إليه أفعال كثيرة. ويشبه أن يكون جميع الشعراء لا يتحفّظون بهذا، بل ينتقلون من شيء إلى شيء، ولا يلزمون غرضا واحدا بعينه، ما عدا أوميروش وأنت تجد هذا كثيرا ما يعرض في أشعار العرب، أعني أنّه إذا عنَّ لهم شيء ما من أسباب الممدوح- مثل سيف أو قوس- اشتغلوا بمحاكاته وأضربوا عن ذكر الممدوح»[2].

يتحدّث أرسطو عن كيفية تأليف الشاعر للمأساة، بحيث يجب أن تحدّد الفكرة العامة للموضوع ثم تؤلّف بعدها الأحداث الفرعية :« وسواء أكان الموضوع قديما طرقه آخرون، أم كان من ابتداع الشاعر نفسه، فإنّ عليه أن يحدّد أوّلا الفكرة العامة، وبعد هذا فقط يؤلّف الأحداث الفرعية ويبسطها»[3] . إلاّ أنّ ابن رشد يتّجه بهذا الحديث نحو تأليف الشاعر للقصيدة الغنائية، يقول:« وإجادة مثل هذا النّوع من التّشبيه يتأتّى بأن يحصل للإنسان أوّلا جميع المعاني التي في الشيء الذي يقصد وصفه، ثم يركب على تلك المعاني الأجزاء الثلاثة من أجزاء الشعر، أعني التّخييل والوزن واللحن»[4].

هكذا تَحلُّ المعاني محلَّ الموضوع، ويحلّ التّخييل والوزن واللحن محلّ الوقائع والأحداث الفرعية، أو محلّ ما يسمّيه أرسطو بالدخائل، لتغدو وحدة الفعل الدرامي وحدة للقصيدة العربية.

وهذه الجرأة على تطبيق مفهوم الوحدة العضوية على الشعر العربي، لم تنطلق من فراغ، بل نجد لها مثيلا في التّراث النّقدي العربيّ، وما الحديث المفصّل الذي أوضح فيه ابن طباطبا وحدة القصيدة العربية[5] خير دليل على ذلك. والذي يُرجّح أنّه استفاد من الترجمة

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص212.

(2) المرجع نفسه، ص213.

(3) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص49.

(4) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، مرجع سابق، ص230.

(5) ينظر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982، ص129-130.

العربية القديمة لكتاب فن الشعر.

ب- من الملهاة إلى الهجاء:

لقد سعى الفلاسفة المسلمون إلى تأويل حركات الممثلين باعتبارها الهيآت التي يصطنعها الشاعر لتدعيم الجانب الهزلي لقصيدته عند إنشادها، "فابن رشد" ينقل لنا الأحوال المرتبطة بشكل الإنشاد الشعري في الهجاء، مُوَضِّحا فيها الأوصاف التي يمكن أن يتّخذها وجه المستهزئ قائلا:« وصناعة الهجاء ليس إنّما يقصد به المحاكاة بكل ما هو شر وقبيح فقط، بل وبكلّ ما هو شر مستهزأ به، أي مرذول قبيح غير مهتمّ به. والدّليل على أنّ الاستهزاء يجب أن يجمع هذه الأوصاف الثلاثة أنّه يوجد في وجه المستهزئ هذه الأحوال الثلاثة: أعني قباحة الوجه، وهيئة الاستصغار، وقلّة الاكتراث بالمستهزئ به، وذلك بخلاف وجه الغاضب، أعني أنّ فيه قبحًا واهتمامًا. وتلك هي حالة نفس الغاضب على الشيء الذي يغضب عليه»[1] .

وعليه، وعلى الرغم من أنّ "ابن رشد" ينقل عن أرسطو هذه الإشارات المتعلّقة بتعريف صناعة الهجاء ونشأتها وتطوّرها، فإنّه يدرك تماما أنّ كتاب فن الشعر ينقصه التكلّم في صناعة الهجاء.

ومن أجل ذلك اتّخذ- ابن رشد- استراتيجية خاصّة في محاولة إعطاء تصوّر عام عن الجزء المفقود، وهي اعتبار الهجاء مضادا للمديح، ومن هنا فما علينا إلاّ أن نضع بإزاء الأشياء التي قيلت في المديح أضدادها، لنقف على حقيقة صناعة الهجاء، فيشبه أن يكون الوقوف على هذه الصناعة:« بقرب من الأشياء التي قيلت في باب المديح، إذ كانت الأضداد يعرف بعضها من بعض»[2] .

ويوضّح "ابن رشد" هذه الاستراتيجية بطريقة أوضح في تلخيصه للخطابة قائلا:«وقد ينبغي للمادح والذام أن يعلم بحضرة من يكون المدح أو الذم، كما ينبغي أن يعلم المواضع التي يُؤْخَذُ منها المدح والذم وهي التي سلف ذكرها، وهي الفضائل وفاعلاتها وعلاماتها وأعراضها، وهو بين أنّ ممّا ذكرناه من حدود هذه الأشياء تعرف حدود أعراضها،إذ كان الضدّ يعرف من ضده. وإذا كانت هذه معروفة لنا من أضدادها، وكان الذم إنّما يكون بأضداد تلك فهو بين أنّا قد عرفنا من هذا القول: ليس الأشياء التي يكون بها المدح فقط، بل والأشياء التي يكون بها الذم»[3].

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص208.

(2) المرجع نفسه، ص250.

(3) ابن رشد ،تلخيص الخطابة، ص82.

ولا شكّ أنّ ابن رشد ينظر هنا إلى ما ورد عند قدامة الذي اعتبر الهجاء ضدّ المديح، فقال:« قد سهّل السبيل إلى معرفة وجه الهجاء وطريقه ما تقدّم في قولنا في باب المديح وأسبابه، إذ كان الهجاء ضدّ المديح، فكلّما كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجى له، ثم تنزل الطبقات على مقدار قلّة الأهاجي فيها وكثرتها[1].

وعليه، فإنّ الاستراتيجية التي اتّخذها "ابن رشد" شكّلت عند الكثير ممّن قاربوا الملهاة وسيلة مُثْلَى لرسم معالمها الضائعة، ويلخِّص لنا "محمد قيسامي" خطوط هذه الاستراتيجية التي تحاول استحضار أضداد المأساة لرسم ملامح الملهاة في النقاط التالية:

- تختلف الكوميديا عن المأساة في مسألة (وحدة الفعل)، فإذا كانت المأساة تبحث عن الفعل السلوكي المكتمل، وتعتمد بناء عضويا يحتوي على بداية ووسط ونهاية، فعن بناء الكوميديا يعبّر عن أفعال سلوكية غير مكتملة تحقّق عنصر الفكاهة، وتخطيط يضمّ عدّة مواقف مرتبطة معا بطريقة بسيطة وماهرة.
- إنّ الكوميديا تنطلق من البحث عن الفكرة الكوميدية المبتكرة، وتصميم مواقفها،عكس التراجيديا التي تبحث عن الفعل السلوكي المكتمل، الذي يتطلّب منذ البداية وجود هيكل لموضوع متكامل البناء: معنى هذا أنّ هيكل الموضوع كان الأساس في التراجيديا، بينما كانت الفكرة الكوميدية العامة هي موضوع اهتمام الشاعر الكوميدي في المقام الأول. [2]
- تتميّز الملهاة بقدرتها على الجنوح بالخيال إلى أقصى حدوده، ومن هنا كانت الخرافات المخترعة أنسب للملهاة من المأساة التي تدور أحداثها في الغالب حول أشخاص وجدوا وعاشوا، فقد كانت القصّة في كوميديا أرستوفانيس تعتمد على تخيّل غريب جدّا، وفيها يجد المشاهدون أنفسهم وقد انتقلوا فجأة من بلاد الإغريق إلى الجحيم، ومن أثينة إلى المدينة الخيالية التي أنشأتها الطيور معلّقة بين السماء والأرض، من قاعة محكمة في أثينا إلى(دكان أفكار) سقراط، كما يجد المشاهد نفسه متورّطا منذ اللحظة الأولى في جدل ما مع الجنرالات،والساسة والزنابير ،والطّيور ،وباعة السجق، والضفادع، والآلهة، والشعراء والعبيد[3] .
- تسعى الملهاة إلى إثارة انفعالات مناقضة للمأساة، حيث تثير هذه الأخيرة الخوف والشفقة، في حين تسعى الملهاة إلى إثارة مشاعر النقمة التي يضعها أرسطو

---

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ، ص113.

(2) محمد قيسامي، حوار مع الكوميديا، ص55.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص60.

كنقيض للشفقة:« أمّا النقمة فهي عكس الشفقة»[1] .كما تثير الشعور بالخزي والوقاحة والغضب، وهي انفعالات عالجها أرسطو بدقّة في كتاب الخطابة، ولذلك فإنّ صاحب" حوار مع الكوميديا" يكتفي بكتابة فصول من هذا الكتاب لتوضيح الانفعالات التي تثيرها الكوميديا.

وتجد هذه الاستراتيجية الرشدية مرتكزاتها في الجزء المتبقّي من "فن الشعر"، والذي تتبني بعض إحالاته على الكوميديا على خلق علاقات ضديّة بينها وبين التراجيديا، وذلك ما يمكن توضيحه من خلال التقابلات التالية:

الملهاة		المأساة
↓		↓
محاكاة الأراذل	#	محاكاة الأفاضل.
محاكاة فعل مشوه	#	محاكاة فعل نبيل.
الانتهاء بحلول متعارضة	#	الانتهاء بحل واحد.

على أنّ هذا التناقض في بعض آليات الاشتغال بين المأساة والملهاة سرعان ما يتلاشى عند حدود الوظيفة والهدف، فالملهاة تسعى كالمأساة إلى تحقيق فعل التطهير،حيث:« نطلب في الكوميديا نوعا من التّأثير التّطهيري مشابه للتّطهير العاطفي الذي اقترحناه للتراجيديا. فكما أنّ الكاتب التراجيدي يثير بالمشاعر الملائمة للتراجيديا(الشفقة والفزع) في سبيل تطهيرها من الإفراط، الذي لها – فهكذا حال نظيره الكوميدي الذي يستثير العواطف الملائمة للبهجة والضحك بهدف تطهيرها من الإفراط الضار»[2].

هذا ما يدفعنا إلى التساؤل عن الهدف الذي ينيطه ابن رشد بصناعة الهجاء، فأكّد على أهميته في تدعيم المديح، ودور الشرّ في إضفاء طابع الجلال على الخير، فقال:

« ومن الاصطناعات النافعة، والأفعال التي يعظم قدرها عند المصطنع إليهم فيصير به المصطنع إلى خير عظيم من المصطنع إليهم– أن يختار الإنسان إنسانا عظيم القدر من جنس ما من الناس، له أيضا عدو عظيم القدر في جنس آخر من الناس، فيفعل بعدوّ ذلك الإنسان الشر، وبأصدقائه الخير، مثلما عرض لأوميروش مع اليونانيين وأعدائهم،فإنّه قصد إلى عظيم من عظماء اليونانيين في القديم فخصّه بالمدح وأصدقاءه من اليونانيين، وخصّ عدوّا له عظيما بالهجو هو وقومه المعادين لليونانيين في حروب وقعت

(1) أرسطو، الخطابة، ص132.

(2) محمد قيسامي، حوار مع الكوميديا، ص111.

بينهما، فكان رب النعمة العظيمة بذلك عند اليونانيين»[1] .

إلى جانب هذا، فابن رشد يرى أنّ الهزل والسخرية يمكن أن تفيد في الحجاج بين المتنازعين وتفنيد آراء الخصم فـ:«الأقاويل التي تستعمل الهزء والسخرية لها إغناء في المنازعات، فقد ينبغي أن تدخل في المخاطبات التي فيها النزاع، ولذلك قال فلان: إنّه ينبغي أن يفسد الجِدُّ بِضِدِّهِ، أي بالهزل، ويفسد الهزل بضدّه، أي بالجدّ، وذلك صواب من قوله. وقد قيل في (كتاب الشعر): كم أنواع الهزل؟ ومن أنواع الهزل ما يليق بالكريم، وهو الهزل الذي لا يمكن فيه صاحبه على أمر باطن وتعريض قبيح، بل يكون ما يتكلّم فيه بالهزل هو نفس الشيء الذي قصده، لا لأنّه عرض بذلك عن أمر قبيح، وأمّا المعرض فهو الذي يخادعك ويوهمك أنّه يتكلّم في شيء ، وهو يذهب في الهزل إلى شيء آخر قبيح» [2] .

وعليه، فإنّ نظرية التناقض هذه لها وظيفة نقدية، ذلك أنّ إبراز العمل الكوميدي للقيمة وضدّ القيمة، وفي جمعه بين الإيجاب والسلب، يسعى إلى الكشف عن تناقضات الواقع.

وهكذا ونتاجا لما سبق، نجد أنّ ابن رشد قدّم قراءة لكتاب فن الشعر، ولم نره يقرأ أرسطو بواسطة أرسطو نفسه ولم يرد الآراء الواردة في كتاب فن الشعر إلى الأصول التي بنيت عليها. ولم يكن مجهود ابن رشد محطّ اهتمام البلاغيين بعده. فلم يذكره أحد من أبناء المدرسة البلاغية في المغرب باسمه أو ينقل عنه مرّة، وهو "الشارح الأكبر" . خاصّة السجلماسي وابن البناء وحازم القرطاجني الذي صرّح باستفادته من الفيلسوفين الفارابي وابن سينا، ولم يذكر ابن رشد على الرغم من معاصرته له. ومن أجل ذلك يسوق لنا "سعد مصلوح" تعليلا لتجاهل حازم ابن رشد، والذي يتمثّل في أنّ« ابن رشد أفسد المفاهيم الأرسطية بل زيفها...في مواضع، ونحل المعلّم الأوّل ما ليس له. وذلك حين بذل محاولة لا تخلو من فجاجة لتطبيق ما فهمه من أرسطو على أمثلة من الشعر العربي لا تتّصل من قريب أو بعيد بما ساقها للبرهنة عليه»[3].

ويذكر لنا "إحسان عباس" أن ابن رشد حاول أن يجعل لـ"كتاب فن الشعر" فائدة عمليّة، لدى كلّ من الشاعر والناقد، ولكن أكثر الذين تحدّثوا عن قضايا الشعر من الأندلسيين في القرن السابع لم يلتفتوا إلى ما صنع[4].

---

(1) ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص54.

(2) أرسطو، الخطابة، ص330-331.

(3) سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل، ص52.

(4) ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 538.

وهكذا نستخلص أنّ ابن رشد لم يقم بترجمة كتاب فن الشعر لأرسطو، وإنّما شرحه معتمدا على خلفيته العربية وعلى ملخّصات وشروح من سبقوه، فاستفاد وأضاف.

خاتمة

خاتمة

ما أعسر صياغة خاتمة موضوع يتّخذ أرسطو عَلمًا للدراسة، وينطلق من شرّاح كتابه فن الشعر لبيان رؤيتهم ونظريتهم في مبحث التّلقي والتّأويل. أليست الخاتمة إيذانا بانتهاء الكلام في هذا المبحث؟ ولكن ماذا يفعل باحث أدرك الخاتمة ولا زال يُحِسُّ في نفسه أنه لم يُنْهِ بعدُ الكلام؟

ذلك هو شأن أرسطو الناقد الفذّ ومصير كتابه "فن الشعر"، إنّهما كالبحر تنفذ أمامهما وبهما كلمات الباحثين، ولكنّهما يظلاّن خازنين للحقائق والمعارف المتأبّية على الباحث والمتمنعّة على الانقياد.

ولكن مع الإقرار بهذه الحقيقة، لا مناص لنا من وضع نقطة الختام، وأخيرا نقول،أنّ من أهم النتائج التي توصّلنا إليها في بحثنا هذا سنوردها على النحو التالي:

- إنّ عمل الفارابي(المعلّم الثّاني) الذي لعب دور الموجِّه لمن جاء بعده، وعمل ابن رشد، وقد تجلّى عنده ما كَمُنَ عند غيره، وكذا مقدمة ابن سينا والقسم الأوّل من تلخيصه. نجد أنّ هذه الأعمال صريحة فيما تهدف إليه، وهو:

1- تلخيص عمل أرسطو من الخصوصيات المحليّة العائدة إلى عادات اليونانيين في أدبهم خاصّة الحديث عن الأجناس الأدبية وبنياتها، وتخليصه من الأمثلة اليونانية سواء عُوِّضَت بأمثلة عربية أو لم تعوض. وهذا الصنيع هو ما يجعل هذه الأعمال تسمّى تلخيصات.

2- بسط المفاهيم الكليّة وإمدادها بالأمثلة العربيّة، وهذا مبرر نعت هذه الأعمال أحيانا بالشروح، وقد يسوغ أن ندعوها شروحا مقارنة. لقد وضعت هذه التّلخيصات الشروح رغم صعوبات الإنجاز أو استحالته ضمن السؤال البلاغي القديم، سؤال القواعد أو القوانين الكليّة المشتركة. إنّه سؤال صعب في حد ذاته، ويكاد يكون مستحيلا في إطار التقيّد بنص آخر ومحاذاته. ولم يكن هذا السؤال مجرّد إنتاج نزعة فلسفية مهيمنة على أذهان هؤلاء الفلاسفة الطّامحين لضبط الكون من السماء إلى الأرض، بل كان سؤالا منهجيّا عرفه عصر التّأليف أيضا، يدخل ضمن نسق فكريّ يجعل دقّة النحو والعروض والصرف قدوة.

- لقد تعامل الفلاسفة المسلمون بمرونة مع المنطق الشعري، ذلك أنّهم لم يرهنوا منطقية الشعر بإفادته للصدق أو الكذب، وإنّما جعلوها في قدرته على التّخييل.

- إنّ المغزى الذي دفع الفلاسفة إلى دراسة أشكال الخطاب والقياس وتمييزها ضمن المنظومة المنطقية هو مغزى إيديولوجي في أساسه، يرتبط بالصّراعات الفكريّة التي خاضها الفلاسفة ضد مختلف التيارات التي شهدتها السّاحة العربيّة الإسلاميّة، حيث

يمكن مقابلة كلّ شكل من أشكال الخطاب أو القياس بفئة اجتماعية أو تيّار فكريّ، وإذا كانت سائر التيارات تستعمل في الدفاع عن رؤيتها للعالم طرقا جدلية أو سوفسطائية أو خطابية أو شعرية، فإنّ خِطابَها لا يُمَثِّل الحقيقة التي تظلّ حكراً على صاحب البرهان(الفيلسوف)، ومن هنا وجب تمييز خطاب هذا الأخير وتنقيته من شوائب سائر أشكال الخطاب.

- لقد احتلّ الشعر في المباحث النفسيّة للفلاسفة مكانه هامذة، وذلك من خلال الآراء التي بسطوها حول القوّة النفسيّة المولّدة للشعر والمتلقية له في نفس الوقت وهي(المتخيلة)، والتي تنتظمها مجموعة من العلائق بين سائر القوى النفسية، بدءًا، بالحواس الخمسة وانتهاءً بالقوة الناطقة أعلى قوى النفس في التّجريد.
- إنّ استحضار الفلاسفة المسلمين لأفق المقروء له، قد لعب دوراً حاسماً في توجيه قراءتهم لكتاب فن الشعر لأرسطو. فما كان بإمكانهم في غياب استحضار هذا الأفق تذليل العقبات التي واجهتهم في هذا الكتاب، وتقديمه في صورة مبسّطة للقارئ العربيّ، وهذه المهمّة التي قاموا بها هي التي ينيطها" **إيزر**" بالناقد الأدبيّ. وإنّ هذا المقروء الذي كانوا يستحضرونه في شرحهم وتلخيصهم لكتاب(فن الشعر) هو الذي حتم عليهم تحويل مسار الكتاب من الدراميّة إلى الغنائيّة.
- لقد حاول الفلاسفة المسلمين تقريب الهوّة بين أفقين متعارضين: أفق كتاب الشعر اليونانيّ، وأفق القارئ العربي، حتى وإن كانت نظريات التلقّي تجعل من مخالفة النص لتوقعات القرّاء معيارا لتحديد جماليته.
- أدرك الفلاسفة المسلمون النّقاد المحاكاة انطلاقا من واقعهم الحضاريّ والتاريخيّ والفلسفيّ، وربطوها بالخصائص البنائية للشعر العربي الغنائي لا بالفنّ المسرحيّ.
- إنّ الترجمة قد أدت إلى إساءة فهم نظرية المحاكاة عند أرسطو، لأنّها فُهمَت من خلال طبيعة الشعر العربي التي تفارق طبيعة الشعر اليوناني، وبذلك أصبح مفهوم المحاكاة باللّغة هو التّشبيه والاستعارة والتركيب وأصبح مقطوع الصّلة بمحاكاة الأفعال التي قال بها أرسطو، هذا وإن كانوا قد أفادوا من نظرية أرسطو عن المحاكاة في الفنون، فوسّعوا من مفهوم المحاكاة الشعرية لتشمل اللحن والوزن،وأضافوا لهذين التقفية في التعريفات التي أوردوها.
- لا يقتصر دور المحاكاة الشعرية عند الفلاسفة المسلمين على المهمّة التّعليمية، لأنّ للشعر طبيعته الخاصّة في التبليغ والتي تجعل منه عملا انزياحيا يضطلع بوظائف تخييلية تتجاوز الحدود الحسيّة لتلامس أبعادا جمالية تجريدية. فالشعر هو الوسيلة التي راهن عليها الفلاسفة للجمع بين الحسّي والمجرّد، والارتقاء بالجمهور إلى

ملامسة العوالم الروحانية المجردة.

- إدراك الفلاسفة أنّ أيّة محاولة لتقريب(فن الشعر) إلى القارئ العربي لا يمكن أن يكتب لها التوفيق إلاّ بالدمج بين الشعر اليوناني والشعر العربي، وتحويل مجال الاهتمام من تركيب الأفعال إلى تركيب الألفاظ، وذلك لأنّ الأجناس الأدبية في المقروء له تتّجِه إلى الشعر الغنائي والأنواع النثرية التي تستمد جماليتها من اللغة وأساليب البلاغة، لتبقى الوسيلة الأنجع للإبقاء على بعض ملامح المحاكاة الأرسطية هي شحن الشعر الغنائي بالقيم الروحية والخلقية.
- إنّ مادة كتاب الشعر مستقاة من التراجيديا اليونانية بخلفياتها الأسطورية، بعدما نضجت بنيتها واستقرت تقنياتها.
- أثناء قيام أرسطو بالتنظير للتراجيديا، أثار أفكارا اعتبرها الناس منطلقات للنظر في فن الأدب عامة، وظلّ الفكر البشري يستلهمها في دراسة الفنون أمدا طويلا.
- لقد اتّفق الفلاسفة مع أرسطو على أنّ المحاكاة هي روح الشعر، واتّفقوا معه في تعميمها على سائر الفنون، لكن بذور الخلاف بينه وبينهم ستنشأ من التصور الذي يحملونه عن أفق الجمهور الذي ينقلون إليه مضمون كتاب (فن الشعر)، وهو جمهور لا يستوعب طبيعة المأساة والملحمة والملهاة، ومن هنا وجدنا الفلاسفة يحولون الحديث من المحاكاة الدرامية إلى المحاكاة التي يمكن أن تنطبق على الشعر الغنائي، والذي سبق لأرسطو أن جرّده من خصوصية المحاكاة. وقد بدت دلالة هذا التحويل واضحة من خلال فهم الفلاسفة للمحاكاة على أنّها تشبيه، ولا نستبعد أن يكون لترجمة "متّى" دور في هذا المنحى الذي نحاه مدلول المحاكاة عند الفلاسفة، ذلك أن "متّى" ترجم المحاكاة في غير موضع بالتشبيه.
- إنّ المحاكاة الأرسطية ليست –كما يقول شرّاح أرسطو– تكرارا ساذجا للحقائق، وإنّما هي إعادة تشكيل تَخيُّلي للعالم، بمعنى أنّها ليست من قبيل النسخ أو النقل الحرفي لعناصر العالم الخارجي وإنّما هي تعبير عن وقعه على مخيلة الشاعر.
- لقد مزج الفلاسفة المسلمون في تصورهم الفلسفي والنقدي بين المحاكاة في مفهومها الأرسطي والمحاكاة باعتبارها تشبيها واستعارة في تصورهم العربي الأصيل، ولعلّ هذا الفهم عندهم، يظهر على مستوى تحديدهم لبعض أنواع أساليب المحاكاة وطرقها، إذ أنّهم لا يخرجون عن إطار سبيل التشبيه والاستعارة، وقد ميّزوا الشعر والنثر على أساس "التخييل" الذي هو حجر الزاوية في المحاكاة.
- إنّ اقتران المحاكاة بالتّخييل عند الفلاسفة المسلمين، يدلّ على أن المحاكاة ليست النقل المباشر للعالم ومكوناته، وعلى هذا لا تقوم على المطابقة والمماثلة، باعتبار

أنّ القول الشعري لا يوازي الواقع، وإنّما يقدم صورًا عنه، لذلك فإنّه يقترن باللذة والتعجيب والغرابة.

- لقد جمع الفلاسفة في إطار القول الشعري بين الحس والتجريد، وهو ما يُفنِّد الرأي القائل بأنّ الفلاسفة العرب نَظَرُوا إلى الشعر باعتباره نقلا حسيا للواقع، انطلاقا من تأثرهم بأفلاطون، وعدم إدراكهم كنه آراء أرسطو حول المحاكاة، وعدم استطاعتهم التوفيق بين النقد الأرسطي والنقد العربي.
- لقد استطاع الفلاسفة حقًّا التوفيق بين التصور العربي والتصور الأرسطي، كما استطاعوا أن يوفقوا بين أفلاطون وأرسطو، ليس فقط على مستوى القضايا الفلسفية الشائكة التي عالجها الفارابي في كتابه" **الجمع بين رأيي الحكيمين**". ولكن أيضا على مستوى النظرية الإبداعية والشعرية، وقد تجلى هذا التوفيق في دمجهم للحسي والتجريدي في إطار المحاكاة والقول الشعري.
- لقد سعت قراءة الفلاسفة لكتاب فن الشعر لأرسطو إلى تحويل مسار فن الشعر من الدراما إلى الغنائية، وذلك بترجمة المأساة والملهاة إلى "مديح وهجاء". وهي الترجمة التي كان "متّى بن يونس" قد استعملها بدون تردد في نقله لكتاب "فن الشعر".
- إنّ التأويل الذي أعطاه الفلاسفة للمأساة طرح عدة إشكاليات أهمها أنّ المديح يتجه إلى الوظيفة أو الغرض من الشعر، في حين كان أرسطو يتحدث عن البناء السردي الدرامي للتراجيديا.
- إنّ ربط أرسطو المأساة بمحاكاة الفضيلة، والملهاة بمحاكاة الرذيلة في تحديده لموضوع المحاكاة، فإنّ هذا قد يسّر على الفلاسفة ربط المحاكاة بالتحسين والتقبيح، بحيث ينشأ عن التحسين المديح وعن القبيح الهجاء.
- قدّم الفلاسفة المسلمون، إنجازا مهمّا في مبحث الصورة الفنيّة في النقد العربي، وهو ربط الأنواع البلاغية للصورة الفنية بتصور عام للفن الشعري، باعتباره محاكاة أو تخييلا. صحيح أنّهم كانوا يتحركون داخل حدود أرسطية عامة. ولكن إسهامهم في هذا الجانب وربطهم القويّ بين المحاكاة أو التخييل وبين الأنواع البلاغية للصورة،أمر ينبغي أن يُحمَل على اجتهاداتهم الخاصة، أكثر مما يُحمَل على أرسطو. ذلك أنّ أرسطو لم يُقدِّم في هذا الصدد إلاّ تلميحات وإشارات ضئيلة. ولكن الفارابي، وابن سينا، وابن رشد قد ضخّموا هذه الإشارات، وأضافوا إليها الكثير من معارفهم الخاصة، وأسقطوا على التلميحات الأرسطية القليلة كثيرا من التساؤلات والمشكلات النقدية التي طرحها الشعر العربي وفرضتها طبيعته المتميزة. وكان لا بدّ أن ينتهي الأمر، بهؤلاء الفلاسفة، إلى الحد الذي يصبح معه التشبيه قرين

المحاكاة،ومرادفًا لها، وتصبح الاستعارة والتشبيه، وما يتركب منهما أو يتصل بهما، أقساما للمحاكاة ووسائل للتخييل. وهذا كله لم يخطر لأرسطو على بال. لسبب بسيط مُؤدَّاه أنّ أرسطو كان يفكر في أجناس الشعر من الشعر الملحمي والمسرحي، تتمايز في جوهرها عن الجنس الشعري الذي كان يفكر فيه الفلاسفة المسلمين.

لكن رغم إيجابية ما قدّمه الفلاسفة فيما يخص الصورة الفنيّة، إلا أنّ ذلك قد ساهم في نفس الوقت على انحرافها وتشويه صورتها الخلاّقة. ذلك أنّ الشعر عند الفلاسفة قسم من أقسام المنطق، واعتبروا القول الشعري قياسا من الأقيسة يتألف من المخيلات، وعدّوا المخيلات قضايا تقال فتؤثر في النفس تأثيرا عجيبا. وفي ضوء هذا الفهم أخذ "**الفارابي**" في تقسيم الأقيسة المنطقية إلى أقيسة "صادقة بالكل لا محالة" وأخرى" كاذبة بالكل لا محالة" ، وبينهما وسائط تتراوح بين هذه أو تلك، وكان الشعر عنده من تلك الأقيسة الكاذبة بالكلّ. أمّا "**ابن سينا**" فإنّه رفض أن يكون الشعر قياس من الأقيسة، ولكن وفي حدود الاعتراف بأنّ المخيلات الشعرية هي نوع من أنواع القضايا. من هنا تأتي موازنته بين التخييل والتصديق وإقراره أنّ التخييل قد يجتمع مع التصديق في الشعر، فلا تناقض بينهما في الحقيقة وإن كان ثمّة مغايرة. وعلى هذا الأساس، فإنّ إلحاح الفارابي على كذب المقدمات الشعرية هو الذي مهّد الطريق أمام الفكرة التي شاعت في القرن الرابع، والتي قرنت الدفاع عن الكذب في الشعر بفلاسفة اليونان بوجه عام، أو أرسطو بوجه خاص.

- إنّ التحول عند الفلاسفة قد تحول من ذلك المعنى الدرامي الذي قصد به أرسطو تحولات الأبطال، إلى معنى لغوي يرتبط بتقنية بلاغية هي المطابقة. وذلك لكي يتلاءم مع الشعر العربي الذي لا يعرف غير اللغة وسيلة للتعبير. والفلاسفة في كل هذا يسيرون على نفس التقاليد التي رسختها النظرية النقدية العربية، والتي جعلت المطابقة أو التضاد تَتِمُّ بين الألفاظ والمعاني داخل القصيدة، وليس بين الوقائع والأحداث. وقد يتفقوا مع أرسطو حول الهدف من هذه التحوّلات" إثارة انفعالات المتلقي"، ولكنهم يختلفون معه اختلافا كليًّا حول فضائها، فبينما يحيل أرسطو على فضاء المسرح الذي تجري فيه أحداث الأبطال، يحيل الفلاسفة على فضاء القصيدة الغنائية، والتي لا يعرفون مسرحا آخر غيرها.
- لقد وجد الفلاسفة المسلمون صعوبة في نقل فحوى التعرف(الاستدلال) الدرامي، الذي يقتضي فهمه إلماما جيدا ببناء الحكاية الدرامية، ذلك أنّ الفلاسفة يمتلكون تصورا عن الشعر هو أبعد ما يكون عن عمليات البناء السردي، أو لنقل أبعد ما يكون عن تصوراتهم حول فهم المقروء له للشعر، فإنّهم قد نحوا بهذا النوع من

التعرف منحى خاصا قصد تكييف مضمونه مع روح الشعر العربي الغنائي.

- إنّ نقل الفلاسفة للشروط التي اشترطها أرسطو في المأساة تنمّ عن حسن تفهمهم لمعناها، ولكنّهم يحولونها في كل مرة من المأساة إلى المديح لتغدو الأخلاق التي كانت متعلقة بالشخصية عند أرسطو، متعلقة بالممدوح عند الفلاسفة. وهذا ما يطرح إشكالية يتجاوز امتدادها الفصل15 ليغطي كل الفصول التي قام الفلاسفة بشرحها وتلخيصها. وأولى هذه المشاكل ستتبدى بصورة ضاغطة في ذلك التعارض الذي لاحظه الفلاسفة بين الشعر العربي اليوناني، الذي يهدف إلى محاكاة الأخلاق النبيلة، وبين الشعر العربي الذي يسعى في معظمه إلى إثارة انفعالات لا أخلاقية.
- إنّ الفلاسفة المسلمين قد مَثَّلُوا الحداثة العربية على مستوى التّنظير النّقدي، مثلما مَثَّلَهَا "أبو تمام" على صعيد الإبداع الشعري، ومهدوا بذلك الطريق أمام النّقاد اللاحقين لتطوير النظرية النقدية العربية، وفي مقدّمتهم عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني.
- لقد شكّل كتاب الخطابة نقطة عبور وصل بها الفلاسفة بين الشعر الدرامي، والشعر الغنائي، ليغدو المنظر المسرحي وفن التمثيل في الشعر اليوناني، من قبيل الإلقاء الخطابي والإنشاد الشعري، حيث لا يمكن أن نتصور مُمَثِّلاً غير الشاعر نفسه أو ما ينوب عنه في إلقاء قصيدته.
- مثلما سعى الفلاسفة المسلمون إلى تحويل الجانب الدرامي للمأساة المتعلق بالتمثيل في اتجاه الإنشاد الشعري، فقد سعوا أيضا إلى تأويل حركات الممثلين باعتبارها الهيآت التي يصطنعها الشاعر لتدعيم الجانب الهزلي لقصيدته أثناء إنشادها.
- إنّ هدف الكوميديا، مثل هدف الهجاء عند الفلاسفة، هو السّعي إلى تعرية عيوب الواقع قصد تغييره، وبهذا التغيير يستطيع الإنسان الوصول إلى السعادة الإنسانيّة، التي طالما حلم بها الفارابي وهو يحاول تأسيس مدينته الفاضلة.
- غياب الروح الرشدية في البلاغة المغربية وحضور الروح السينوية، فلم تتحقق القطيعة في المجال البلاغي. إذ وجدنا حازما يسعى في أن يُحقّق حلم **ابن سينا**، والسجلماسي ينقل مفهوم الشعر كما حددّه **ابن سينا** مرتين دون إشارة إليه. أمّا ابن البناء المراكشي، فقد أبان عن ميله إلى **ابن سينا** أكثر من غيره.

إنّ فتح القوس للحديث عن مدى تأثير كتاب فن الشعر لأرسطو في البلاغة العربية بين مؤيّد ومعترض، يدفعنا إلى توضيح بعض الحقائق منها:

أ- إنّ النّقاد العرب لم يتعاملوا تعاملا مباشرا مع كتاب فن الشعر، وإنّما قرأوه من خلال شروح الفلاسفة. خاصّة وإذا علمنا أنّ الفلاسفة أنفسهم لم يقرأوا هذا

الكتاب مباشرة، وإنّما من خلال ترجمة "متّى" أو من خلال ترجمات سريانية مجهولة لدينا، أدركنا بعد المسافة الجمالية التي تفصل بين كتاب فن الشعر الأصلي وبين قراءاته العربية.

ب- لقد خضع كتاب فن الشعر لتعديلات متعدّدة ومتنوعة بتنوع مراحل قراءته. وأمام هذه الحقيقة يغدو البحث عن المعنى الأصلي عند البلاغيين العرب عملية عبثية لا تراعي أدنى شروط القراءة كما حددتها النظريات النقدية الحديثة، والتي ما فتئت تؤكد بأنّ كل ترجمة خيانة للنص المقروء.

وإذا جاز لنا أن نُشخِّصَ كيفية انتقال كتاب(فن الشعر) إلى البلاغيين، فإنّه علينا أن نستحضر الدائرة التي حاول البعض إعطاءها لعملية الترجمة، حيث، نتصور مجموعة من الأفراد يجلسون جنبا إلى جنب في شكل دائرة، بحيث لا يعرف كل واحد منهم إلاّ لغة الذي بجانبه، فإذا صدرت عن أولهم عبارة معينة، فإنّ الثاني سيترجمها إلى الذي بجانبه لينقلها إلى هذا الآخر، وهكذا حتى تكتمل الحلقة.

وعليه، وطبقا لما قلناه فإنّ العبارة الأصلية ستعود إلى نقطة بدايتها بعد الدورة مقلوبة، ممسوخة، وأنّه كلما اتسعت الحلقة وكثرت اللغات وتعدد الأفراد، ازداد مسخ العبارة وبعدها عن معناها الأصلي.

ت-إنّ البحث عن أثر كتاب (فن الشعر) في البلاغة العربية، يجب أن يتم انطلاقا من النزعة الغنائية التي اتخذها الكتاب عند الفلاسفة المسلمين، وإلاّ كيف نطلب من البلاغيين ما عمل الفلاسفة أنفسهم على تجاوزه، حرصا منهم على صياغة أدبٍ كُلِيٍّ يجمع بين النظرية الأدبية واليونانية ونظيرتها العربية.

ث- إنّ التحويل الذي أجراه الفلاسفة على كتاب فن الشعر اليوناني، قد مهد الطريق أمام النّقاد اللاحقين ليطوّروا النظرية النقدية العربية بإدخال العناصر اليونانية للشعر في صلب منظومتهم النقدية، وتطويعها لملاءمة الشعر الغنائي، وهذا ما عكسته المشاريع البلاغية لكل من "قدامة بن جعفر"، "عبد القاهر الجرجاني"، و"حازم القرطاجني".

وآخرا وليس أخيرا لقد حاول هذا البحث وضع شروح وترجمات الفلاسفة لفن الشعر في إطار منظومتهم المعرفية العامة، والتي كشفنا من خلال التحليل عن استحضارها للقول الشعري، كما كشفنا عن قدرتها على حل إشكاليات زرع المفاهيم الدرامية في الشعر العربي الغنائي، وخلق توافق بين آليات اشتغال نمطين شعريين متغايرين، ونظامين أخلاقيين كثيرا ما تمّ وضعهما في إطار علاقة ضدية، على اعتبار أنّ الشعر اليوناني يحاكي الفضيلة،

والشعر العربي يحاكي الرذيلة.

يُضَافُ إلى هذا تَبَنِينَا لأسس المقاربات النقدية الحديثة، التي تَسْتَبْعِدُ كُلَّ المقاربات الموضوعية والتطابقية في عمليات الترجمة والتأويل، فمناهج التلقي الحديثة تجمع كلّها على استحالة التطابق بين النص وقراءاته في نفس البيئة، وبنفس اللغة، فما بالنا عندما نتحدث عن قراءات عربية لكتاب يوناني، تفصله عن البيئة العربية مسافات كبيرة في الزمان والمكان.

والنتيجة لا يجوز أن نقول بأنّ العرب أخطأوا في التأويل، أو أساؤوا ترجمة كتاب فن الشعر، فالخطأ والصواب يجب أن يُنْظَرَ إليهما انطلاقا من الأحوال المطيفة، إن استعرنا لغة الفارابي، الذي آمن بنسبية القراءة والفهم، في حين أنكر هذه النسبية كثير من نقادنا ومفكرينا المعاصرين.

وهكذا يبقى أرسطو بكتابيه– الخطابة وفن الشعر– أهم رافد مُؤَثِّر في الفكر النقديّ العربيّ، ويُعَدُّ أوّل مظهر من مظاهر الاحتكاك بين الثّقافتين العربية واليونانية.

وأخيرا نرجو أن تكون الآفاق التي حاول هذا البحث فتحها سبيلاً لمحو العيوب التي وُصِمَت بها الترجمات والشروح العربية لفن الشعر، وحافزا لإعادة النظر في مسألة التأثير اليوناني في البيئة العربية، وذلك باستبعاد كل الخلفيات الإيديولوجية والمقاربات الموضوعية، التي كثيرا ما أساءت إلى العرب، وإن ادّعت في كثير من الأحيان أنّها تُؤصِّل حضارتهم.

قائمة المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم

❖ قائمة المصادر والمراجع:

❖ 1- المـــصـــادر:

❖ 1- ابن البناء المراكشي العددي، الروض المريع في صناعة البديع، تح: رضوان بن شقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985.

❖ 2- ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج2، حققه ، وفصّله، وعلّق حواشيه، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1985.

❖ 3- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2002.

❖ 4- أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، 1981.

❖ 5- أبو الطيب المتنبي، الديوان، ج1، شرحه: عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1986.

❖ 6- أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار الجيل، للنشر والطباعة، بيروت-لبنان، 2005.

❖ 7- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، دت.

❖ 8- أبو الفرج محمد بن علي أبي يعقوب ابن النديم، الفهرست،تح: رضا تجدد، دار الميسرة، ط3، بيروت، 1988.

❖ 9- أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج2، تح: مركز الدراسات القرآنية، المملكة العربية السعودية، دت.

❖ 10- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، ط4، بيروت، لبنان ، 2005.

❖ 11- أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ومعه جوامع الشعر للفارابي، تح: محمد سليم سالم، مطابع الأهرام، القاهرة، 1971.

❖ 12- أبو الوليد بن رشد،فصل المقال بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تح: محمد عمارة، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1983.

❖ 13- أبو بكر عبد القاهر بن محمد الجرجاني النحويّ، أسرار البلاغة في علم

البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988.

- 14- أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة ، برواية أبي منصور بن الخضر الجواليقي، شرحه وعلق عليه، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، دت.
- 15- أبو حيان التوحيدي ،الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، للنشر والطباعة، بيروت-لبنان، دت.
- 16- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة الحلبي، ط2، القاهرة،1965.
- 17- أبو علي الحسين ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، مع شرح نصر الدين الطوسي، تح: سليمان دنيا، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1983.
- 18- أبو علي الحسين ابن سينا، عيون الحكمة، تح: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، ط2، بيروت-لبنان، 1980.
- 19- أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980.
- 20- أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1982.
- 21- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء،ج1، تح: أحمد محمد شاكر ، دار المعارف، القاهرة، 1982.
- 22- أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، قدّم له، وشرحه، وبوّبه: علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1996.
- 23- أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي جوامع الشعر، ضمن : ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971.
- 24- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين:الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر العربي، ط2، الكويت، 1971.
- 25- أرسطو طاليس فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، 1952.

- 26- أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت، 1979.
- 27- إسماعيل بن حمّاد الجوهري، الصحاح، "تاج اللغة وصحاح العربية"، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، ط4، بيروت-لبنان، 1990.
- 28- الأعشى الكبير ميمون بن قيس، الديوان، شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت-لبنان، 2003.
- 29- أفلاطون، الجمهورية، رسالة، تقديم: جيلالي اليابس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1990.
- 30- امرؤ القيس، الديوان، شرحه، حسن السندوبي، ضبطه وصححه، مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، ط5، .بيروت- لبنان، 2004.
- 31- البحتري، الديوان، ج1، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط3، مصر، 1963.
- 32- الخنساء، الديوان، دار صادر، بيروت، دت.
- 33- ذو الرمة غيلان بن عقبة العدوي، الديوان، قدّم له وشرحه، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1995.
- 34- زهير بن أبي سلمى، الديوان، اعتنى به وشرحه: حمدو طمّاس، دار المعرفة، ط2، بيروت-لبنان، 2005.
- 35- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القسم الثاني، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، القاهرة، دت.
- 36- عبد الله بن المعتز، البديع، دار الميسرة، ط3، بيروت، 1982.
- 37- علي بن محمد الشريف الجرجاني ، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1985.
- 38- لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،مكتبة لبنان ناشرون،بيروت،لبنان، دت.
- 39- لويس علف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم،المطبعة الكاثولكية،ط19،بيروت، دت.
- 40- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: أبو الوفا نصر الهوريني المصري الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2004.

- 41- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984.
- 42- مجنون ليلى، الديوان، جمع وتحقيق وشرح: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، 1979.
- 43- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982.
- 44- المفضل بن محمد بن يعلى الضبيٍّ، المفضليات ، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، ط8، القاهرة، 1993.
- 45- ولي الدين عبد الرحمان بن محمد ابن خلدون، مقدمة، حقق نصوصه، وخرّج أحاديثه، وعلّق عليه: عبد الله محمد درويش، دار يعرب، دمشق، 2004.

2- قائمة المراجع:

- 1- ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان- الأردن، 2003.
- 2- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 1993.
- 3- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، ط6، بيروت، 1979.
- 4- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي للمدارس العليا والثانوية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، دت.
- 5- أحمد عبد الغفار، ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 2012.
- 6- أحمد فؤاد الأهواني، المدارس الفلسفية، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965.
- 7- أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، الشركة العالمية للنشر- لونجمان، مصر، 1997.
- 8- أحمد مطلوب، القزويني وشروح التلخيص، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1967.
- 9- الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1999.
- 10- إدريس مقبول، يحيى رمضان، النص بين القراءة والتأويل(بحوث الندوة المنعقدة

في المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، مكناس2011-2012)، عالم الكتب الحديث، إربد -لبنان، 2013.

- 11- الأزرق بن علو، نفحات من الأدب العالمي، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2008.
- 12- إسماعيل الصيفي، المحاكاة(مرآة الطبيعة والفن)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989.
- 13- أشرف محمود نجا، مدخل إلى النقد اليوناني القديم، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دت.
- 14- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ص1983.
- 15- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال(أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
- 16- أمين أبو ليل، محمد ربيع ، العصر العباسي الأول، مؤسسة الوراق، عمان، الأردن، 2009.
- 17- أنور الجندي، الإسلام في مواجهة الفلسفات القديمة، الشركة العالمية للكتاب، بيروت،1987.
- 18- أوليري، مسالك الثقافة الإغريقية إلى العرب، نقله إلى العربية تمام حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1957.
- 19- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دت،
- 20- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، 2001.
- 21- جابر عصفور الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992.
- 22- جابر عصفور قراءة التراث النقدي،مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، القاهرة، 1991.
- 23- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط5، القاهرة، 1995.
- 24- حربي عباس عطيتو محمود، الغائية عند أرسطو وتطبيقها على الإنسان

والكون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2014.

- 25- حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر / قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008.
- 26 -حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، دار جرير،عمان-الأردن،2012.
- 27- حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفلسفة الاجتماعية والاتجاهات النظرية في علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، ط4، الإسكندرية، 2011.
- 28- خالد كبير علال، مقاومة أهل السنة للفلسفة اليوناني(خلال العصر الإسلامي، ق2-13 الهجري)، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، 2009.
- 29- خليل الجر وحنا الفاخوري، تاريخ الفلسفة العربية، ج1، دار الجيل، ط3، بيروت،1993 .
- 30- دليل محمد بوزيان، قسول ثابت، مغربي زين العابدين، وآخرون، اللغة والمعنى"مقاربات في فلسفة اللغة، منشورات دائرة الاختلاف، الجزائر، 2010.
- 31- رامان سلدن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي – من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية-، مراجعة، ماري تيريز عبد المسيح، العدد 1040، المجلس الأعلى للثقافة، 2006.
- 32- سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004.
- 33- سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، 1980.
- 34- سعيد علوش ،إشكاليات التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1986.
- 35- سليمان محمد سليمان، المحاكاة في الشعر الجاهلي(بين التقليد والإبداع)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005.
- 36- سهير القلماوي، فن الأدب، المحاكاة(1)، مطبعة الحلبي، القاهرة، دت.
- 37- شفيع السيّد نظرية الأدب(دراسة في المدارس النقدية الحديثة)، مكتبة الآداب القاهرة2008.
- 38- شفيع السيّد، فن القول، بين البلاغة العربية وأرسطو، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

- 39- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
- 40- شوقي ضيف تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)، دار المعارف، ط12، القاهرة، 2001.
- 41- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول)، دار المعارف، ط16، القاهرة، دت.
- 42- صابر الحباشة، دائرة التأويل ورهانات القراءة، الدار المتوسطية للنشر، تونس، 2008.
- 43- صفاء عبد السلام جعفر، هيرمينوطيقا" الأصل في العمل الفني" دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000.
- 44- صلاح مهدي الزبيدي، دراسات في الشعر العباسي، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.
- 45- طه حسين، تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر(مقدمة" نقد النثر المنسوب خطأ إلى قدامة بن جعفر)، المطبعة الأميرية ببولاق، القاهرة، 1941.
- 46- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته، ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
- 47- عامر عبد زيد، قراءات في الخطاب الهرمنيوطيقي، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.
- 48- عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثّامن الهجريّ، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط، 1999.
- 49- عباس محمود العقاد، ابن رشد، سلسلة نوابغ الفكر العربي،ج1، دار المعارف، القاهرة، دت.
- 50- عبد الأمير الأعسم، من تاريخ الفلسفة العربية في الإسلام،دار الفرقد، دمشق،2011
- 51- عبد الرحمان التليلي، ابن رشد الفيلسوف العالم، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1998.
- 52- عبد الرحمان بدوي، الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس،دت.
- 53- عبد الرحيم الوهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، عالم

الكتب الحديث، إربد–الأردن، 2011.

- 54- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة"من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.
- 55- عبد الغني بارة، فلسفة التأويل(الأصول والمقولات)- قراءة في أنظمة المصطلح المعرفية-، منشورات الاختلاف، الجزائر،2008.
- 56- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،1999.
- 57- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999.
- 58- عثمان موافي، في نظرية الأدب(من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2000.
- 59- عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة،2002.
- 60- عصام الدين أبو العلا، نظرية أرسطو طاليس في الكوميديا، مكتبة مدبولي،1993.
- 61- عصام الدين محمد علي، صحوة العقل مع تاريخ المذاهب الفلسفية، منشأة المعارف، الإسكندرية، دت.
- 62- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب–سوريا، 1991.
- 63- علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2003.
- 64- علال الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، مطبعة النجاح البيضاء، 1999.
- 65- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.
- 66- علي عبد الواحد وافي، المدينة الفاضلة للفارابي، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دت.
- 67- فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1988.
- 68- فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث،

الأردن، 2010.

- 69- فرح أنطون، ابن رشد وفلسفته، المؤسسة الوطنية للنشر والاتصال، ط2، الجزائر، 2001.
- 70- فوزي سعد عيسى، جماليات التلقي(قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2014.
- 71- القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، م1، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط3، 1967.
- 72- قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003.
- 73-كامل حمّود،دراسات في تاريخ الفلسفة العربية،دار الفكر اللبناني،بيروت، 1990.
- 74- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006.
- 75- لحمداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2003.
- 76- ماجد فخري، ابن رشد فيلسوف قرطبة(قادة الفكر) منشورات دار المشرق، ط2، بيروت، لبنان، 1982.
- 77- ماضي شكري عزيز، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص2005.
- 78- محمد ابراهيم الفيومي، المدرسة الفلسفية في الإسلام، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة(الجيزة)، دت.
- 79- محمد العمري، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، بيروت- لبنان، 1999.
- 80- محمد بن لحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2011.
- 81- محمد حسين محاسنة، أضواء على تاريخ العلوم عند المسلمين، دار الكتاب الجامعي، العين(الإمارات العربية المتحدة)، 2001.
- 82- محمد سلام زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة عند العرب، من القرن الخامس إلى القرن العاشر الهجري،(قسم النقد)، ج:2، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000.
- 83- محمد عابد الجابري بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في

الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط9، بيروت–لبنان، 2009.

- 84- محمد عابد الجابري نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء–بيروت، 1996.
- 85- محمد عابد الجابري، ابن رشد، سيرة وفكر(دراسة ونصوص)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت– لبنان، 2001.
- 86- محمد عبد الرحمان مرحبا من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3 ، الجزائر، 1983.
- 87- محمد عبد الرحمان مرحبا، أصالة الفكر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 1983.
- 88- محمد عبد العزيز المعايطة، الفلسفة الإسلامية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 2007.
- 89- محمد عزيز نظمي سالم، تاريخ المنطق عند العرب، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1983.
- 90- محمد علي أبو ريان تاريخ الفكر الفلسفي(أرسطو والمدارس المتأخرة)، دار الوفاء، الإسكندرية، 2007.
- 91- محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام(المقدمات المعاصرة، الفرق الإسلامية وعلم الكلام، الفلسفة الإسلامية)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دت.
- 92- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
- 93- محمد فتحي عبد الله، مترجمو وشراح أرسطو عبر العصور، مركز الدلتا للطباعة، الإسكندرية، 2003.
- 94- محمد لطفي جمعة، تاريخ فلاسفة الإسلام(دراسة شاملة عن حياتهم وأعمالهم ونقد تحليلي عن آرائهم الفلسفية)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دت.
- 95- محمد مصطفى، الإسلام والآخر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.
- 96- محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط5، القاهرة، 2006.
- 97- محمود الدرابسة، نظرية الأدب الأرسطية العربية، دار جرير للنشر والتوزيع،

الأردن، 2008.

- 98- محمود خليف خضير الحيّاني، التأويلية مقاربة وتطبيق مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، دار غيداء للنشر، الأردن، 2013.
- 99- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي(دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1996.
- 100- مريم محمد جاسم المجمعي، نظرية الشعر عند الجاحظ، دار مجدلاوي، عمان ، 2009.
- 101- المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي(روايات غسان كنفاني نموذجا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011.
- 102- مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، دار أسامة، عمان- الأردن، 2009.
- 103- مصطفى شميعة، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم بين أفق التعارض وأفق الاندماج، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2013.
- 104- مصطفى عبد الرازق، فيلسوف العرب والمعلم الثاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012.
- 105- مقداد عرفة منسية، ابن رشد فيلسوف الشرق والغرب في الذكرى المئوية الثامنة لوفاته، مج: 2، منشورات المجمع الثقافي، تونس، 1999.
- 106- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2002.
- 107- ميساء زهدي الخواجا، تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السيّاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت ، 2009.
- 108- نادر أحمد جرادات، الأصوات اللغوية عند ابن سينا، عيوب النطق وعلاجه، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2009.
- 109- نبيل حداد، محمود درابسة، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر، المجلد2، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009.
- 110- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 1992.
- 111- هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

❖ 112- يوسف اسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي (نحو نظرية هيرمنيوطيقية في الشعريّة)، دار الكتب العلمية، بيروت،2008.

❖ **3- قائمة المراجع المترجمة:**

❖ 1- أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1952.

❖ 2- أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، فن الشعر من كتاب"الشفاء"، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1952.

❖ 3- أبو نصر الفارابي ، رسالة في صناعة قوانين الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1952.

❖ 4- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دت.

❖ 5- أرسطو طاليس، في الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس القُنَّائي، من السرياني إلى العربي، ضمن، أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1952.

❖ 6- بيير زيما، النقد الاجتماعي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشروالتوزيع، القاهرة، 1991.

❖ 7- جريجور شولر، نظرية الأدب الأرسطية، تر: محمود درابسة، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، 2008.

❖ 8- روبرت سي هولب نظرية التلقي-مقدمة نقدية-، تر: عز الدين اسماعيل، النادي الثقافي، جدة، 1994.

❖ 10- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1992.

❖ 11- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظريّة جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحمداني والجلالي الكديّة، منشورات مكتبة المناهل، فاس، دت.

❖ 12- مارفن كارلسون، نظريات المسرح.عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، تر: وجدي وهبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1997.

❖ 13- هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل(الأصول.المبادئ. الأهداف)، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2006.

- 14- والتر كاوفمان، التراجيديا والفلسفة، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.
- **4- قائمة المجلات والدوريات:**
- 1- تيري إيجلتون الظاهراتية والهرمنيوطيقا ونظرية التلقي، تر: محمد خطابي، ضمن مجلة علامات المغربية، العدد3، 1995.
- 2- رشيد بن حدو ،مدخل إلى جمالية التلقي، مجلة آفاق، عدد6، دار النشر المغربية، 1987.
- 3- سالم سعدون، حدود الترجمة والتأويل في تلخيص فن الشعر لابن رشد، مجلة معارف، العدد16، الجزائر، ديسمبر 2014.
- 4- محمد إقبال عروى، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر(مقاربات نقدية)، العدد3، المجلد37، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009.
- 5- منى طلبة، الهرمنيوطيقا المصطلح والمفهوم، مجلة أوراق فلسفية، القاهرة، ع10، 2004.
- 6- نور الدين علوش، نور الدين علوش، الترجمات حول الهرمنيوطيقا، مجلة دراسات فلسفية، العدد10، الجزائر، جانفي 2014.
- 5- الرسائل الجامعية:
- 1- سالم سعدون، النظرية النقدية الأندلسية، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2007.
- 2- محمد عمور، مفهوم الأدبية عند حازم القرطاجني في منظور النقد الأسلوبي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة، جامعة الجزائر:2، 2010-2011.
- 3- مليكة دحامنية، فصول في القراءة والتأويل من خلال نماذج غربية معاصرة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر2، 2011.
- **6- المراجع الأجنبية:**
- 1 -Paul Robert, Le Petit Robert , Nouvelle Edition .Millésime,Paris-France, 2012
- 2-Petit Larousse Pierre La Rousse- Libraire- Larousse. Paris- .France-1978

فهرس

الموضوعات

مقدمة.....2

مدخل: ضبط المفاهيم

1- نظرية التلقي: مفهومها، أصولها وتطورها

1-1- مفهوم نظرية التلقي وأصولها المعرفية..... ...9

1-2-المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي:

2 . أ . أطروحات ياوس:

- أفق الانتظار.....31
- إعادة بناء أفق الانتظار 34

2 ـ ب ـ أطروحات إيزر:

- القارئ الضمني..... 36
- وجهة النظر الجوالة.....40
- التوفيق بين القارئ التاريخي والقارئ الضمني.....42

2- نظرية التأويل: مفهومها، أصولها وتطورها:

2-1- إشكالية مصطلح التأويل (الهيرمينيوطيقا)

أ- في الثقافة العربية.....44

ب- في الثقافة الغربية.....51

2-2- الفلاسفة والتأويل.....61

2-2 ـ تقاطع نظرية التلقي والتأويل.....63

الفصل الأول: كتاب فن الشعر لأرسطو

1- بين الحضارة اليونانية والحضارة العربية.....67

2- تأثير الثقافة اليونانية في الثقافة العربية.....69

3- الترجمة وتفاعل النصوص.....78

4- مدخل توصيفي عام لكتاب فن الشعر لأرسطو

- أرسطو الرجل: ملامح عصره، وأهمّ آثاره.....74
- طبيعة كتاب فن الشعر لأرسطو وخصائصه.....83
- نشأة غامضة.....84
- تاريخ وسبب التأليف..... 84
- كتاب مشوه، مبتور وغامض.....87
- مضمون كتاب فن الشعر.....88

5- حول أصول الترجمة العربية القديمة لكتاب فن الشعر.....92
6- القضايا والمفاهيم المركزية في كتاب فن الشعر لأرسطو
6-1- نظرية المحاكاة: المفهوم، النشأة والتطور:
- مفهوم المحاكاة.....97
- المحاكاة عند الفلاسفة الإغريق:.....99
أ- أفلاطون.....99
ب- أرسطو.....101
6-2- التراجيديا.....113
6-3- وظيفة الشعر (التطهير).....115
6-4- الفكر(الرأي والاعتقاد).....118
6-5- المنظر المسرحي.....119
6-6- الملحمة والكوميديا.....120

الفصل الثاني: رسالة في قوانين صناعة الشعراء للفارابي

1- سيرة الفارابي الفكرية
- ولادته.....127
- نشأته.....128
- مؤلفاته..... 129
2- إعجاب الفارابي بأرسطو وأفلاطون.....130
3- الفارابي ونظرية الشعر
3-1- الصلة بين أرسطو والفارابي في مجال الشعر.....133
3-2- موقع الظاهرة الشعرية في الرؤية الفارابية.....138
أ- الشعر والمنطق.....140
ب- أنواع العلوم التي تتناول الشعر عند الفارابي.....143
4- تحوّلات الشعر من الدرامية إلى الغنائية(نماذج تطبيقية):
- الطبيعة التخييلية للشعر عند الفارابي.....145
- التخييل محاكاة وتشبيه.....155
- أنماط الشعراء عند الفارابي.....157
- مهمة الشعر ووظيفته.....162
5- الملحمة والكوميديا (الأشعار القصصية والهجاء).....165

الفصل الثالث: فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا

1- إطلالة على ابن سينا في عصره:
- ولادته.....171
- نشأته.....172
- أعماله.....175
2- ابن سينا واهتمامه بالمنطق.....176
3- ابن سينا وكتاب فن الشعر الأرسطي.....177
3-1- طبيعة شرح ابن سينا لكتاب فن الشعر الأرسطي.....178
3-2- ابن سينا يقرأ كتاب فن الشعر، ويعيد إنتاجه: خاتمة كتاب فن الشعر لابن سينا.....180
3-3- ابن سينا يقرأ كتاب فن الشعر لأرسطو وهو يحدّد المفارقات:
- مفهوم الشعر عند ابن سينا.....186
- الشعر محاكاة وتخييل.....188
- مفهوم المحاكاة عند ابن سينا.....193
- موضوع المحاكاة أو الشعر عند ابن سينا.....200
- التراجيديا عند ابن سينا.....202
- من المأساة إلى الخرافة.....204
- التحول والتعرف.....205
- العقدة والحل.....211
- الأخلاق والعادات.....211
- الفكر والمنظر المسرحي..... 213
- الملحمة والنشيد.....216
- الكوميديا(الهجاء) بين واقع الغياب ووهم التأسيس.....218

الفصل الرابع: كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد

1- الحياة الفكرية لفيلسوف عربي كان معبرا عن روح غربية:
- ولادته.....226
- نشأته في البلاط.....227
- محنته.....228
2- ابن رشد وعنايته بأرسطو
2-1- ابن رشد الشارح.....230

2-2- ابن رشد والمنطق الأرسطي.....232
3- ابن رشد وكتاب فن الشعر الأرسطي
3-1- تلخيص ابن رشد لكتاب فن الشعر الأرسطي.....234
3-2- موقف الباحثين من تلخيص ابن رشد لكتاب فن الشعر الأرسطي
أ- موقف المستشرقين.....237
ب- موقف الباحثين العرب.....238
3-3- قراءة ابن رشد لكتاب فن الشعر الأرسطي
3-3-1- مقدمة تلخيص ابن رشد لكتاب فن الشعر لأرسطو..... 241
3-3-2- خاتمة تلخيص ابن رشد لكتاب فن الشعر لأرسطو.....242
4- تحولات الشعر من الدرامية إلى الغنائية(نماذج تطبيقية):
- المحاكاة بين أرسطو وابن رشد.....245
- التحول والتعرف..... 252
- العقدة والحل.....259
- الأخلاق والعادات.....260
- الفكر والمنظر المسرحي.....262
- الملحمة.....268
- من التراجيديا والكوميديا إلى المدح والهجاء عند ابن رشد
أ- من المأساة إلى المديح.....269
ب- من الملهاة إلى الهجاء.....276
خاتمة.....282
قائمة المصادر والمراجع.....291
فهرس الموضوعات.....505