الفصل السادس

أهمية كتاب أرسطو ((فن الشعر)) في دراسة فن التراجيديا

إن أهم مؤلف جمالي لأرسطو هو كتابه ((فن الشعر)) حيث يعمم نتائج الممارسة الفنية في عصره ويقدم لائحة بقواعد الإبداع، إذا صح التعبير، ويعرّف الدراما الإغريقية والملاحم وفن العمارة والموسيقى والمسرح والرسم. ويفضل أرسطو الانطلاق من الوقائع الملموسة في معالجة المسائل الجمالية، وذلك على العكس من أفلاطون الذي كان يعتمد غالباً على التأمل العقلي في حلها. وكتاب ((فن الشعر)) لأرسطو ليس فقط وثيقة نظرية فائقة الأهمية وإنما أيضاً شهادة أمينة على تطور الفن الإغريقي.

يعد كتاب أرسطو أقدم دراسة في علم الجمال وأهمها. ولهذا السبب لم تستغنِ أية دراسة نظرية في علم جمال الفن والأدب عن هذا الأثر الفكري القيم حتى في عصرنا هذا. لقد كان أرسطو من بين الآثار الفكرية اليونانية التي أولاها أسلافنا الأماجد – منذ العصر العباسي – اهتماماً خاصاً حيث تم نقله إلى العربية أكثر من مرة، ومن خلال اهتمام الفلاسفة الكبار بتلخيصه، وشرحه، والتعليق عليه، كابن سينا، وابن رشد، والفارابي.

ينبغي لنا قبل أن نتحدث عن تشخيص أرسطو لقواعد وأصول المأساة في كتابه ((فن الشعر)) أن نتذكر،، أن أرسطو يدرس المأساة ضمن دائرة الدراما، ويدرس الدراما ضمن دائرة الأدب، ويدرس الأدب ضمن دائرة الفن الكبرى.

لقد برهن الزمن على صواب نظرة أرسطو إلى الفن على اعتباره نشاطاً متجانساً رغم تعدد أشكاله حسب تعدد وسائطه التي يعتمدها كما سنبين بعد قليل. فالفن في نظرة أرسطو، محاكاة للطبيعة وللناس قبل أي شيء آخر، أي إعادة خلق للطبيعة، وإبداع لها حسب قوانين الضرورة والاحتمال.

يستهل أرسطو الفصل الأول من كتابه بديباجة موجزة جداً يلخص فيها منهج كتابه وهدفه. ومن هذه الديباجة نفهم أن أرسطو ينوي التحدث عن صنعة الشعر (الأدب بصورة عامة) وقوانينها، ومتى يكون هذا الشعر جيداً، وكذلك عن أقسام هذا الشعر (أي ما نصطلح عليه اليوم بـ((الأنواع الأدبية))).

ثم ينتقل بعد ذلك مباشرة إلى تأكيد أن الفن ينطوي على محاكاة (أي خلق وإبداع) وأن دائرة الفن تشمل تصور أرسطو: الأدب (متمثلاً في ((شعر الملاحم – (الأدب القصصي) – وشعر التراجيديا وكذلك الكوميديا – (الأدب الدرامي) –، والشعر الديثرامبي – (الشعر الوجداني أو الغنائي) –، وأكثر ما يكون من الصفر في الناي واللعب بالقيثار – (الموسيقى) –، وكذلك التمثيل بالألوان – (الرسم) –، والأشكال – (النحت) –، والصوت – (الغناء) –...الخ) كل ذلك في رأيه أنواع من المحاكاة اختلفت عن بعضها على ثلاثة أوجه:

أولاً: باختلاف ما يحاكى به – أي حسب اختلاف مادة وواسطة المحاكاة. فالأدب يتخذ اللغة واسطة للمحاكاة، وبها اختلف عن الرسم الذي يتخذ اللون والخط واسطة له أو عن النحت الذي اعتمد تشكيل الحجارة واسطة للمحاكاة، وعن الموسيقى التي اعتمدت الأصوات الموقعة وعن الرقص الذي استخدم الحركة الإيقاعية. الخ..

ثانياً: أو باختلاف ما يحاكى – أي باختلاف طبيعة الموضوع الذي يشكل جوهر المحاكاة ومادته. فهوميروس يحاكي ناساً فضلاء، ويظهرهم في ملاحمه خيراً مما هم عليه. وكذلك يفعل سوفوكليس في مآسيه. أما آرستوفانيس فيحاكي في ملاهيه الناس الأدنياء – أي الاعتياديين، من عامة الناس.

ثالثاً: أو باختلاف طريقة المحاكاة – أي باختلاف الأسلوب الذي يتبعه الأديب في محاكاته في كل نوع من أنواع الأدب. فالقاص مثل هوميروس، يحاكي بطريقة القصص بأن ينيب شخصاً آخر يقوم بسرد الحادثة، أما الشاعر الغنائي ((فيبقى هو هو)) أي يبوح بمكنونات وجدانه وصدره، هذا بينما يقوم الأديب الدرامي بتصوير الشخصيات خلال ممارستها للفعل دونما تدخل منه.

واستناداً إلى نظرية أرسطو حول المحاكاة، تكون التراجيديا، أولاً: أدباً، لأنها تحاكي بواسطة اللغة، وثانياً عملاً جليلاً – لأنها تحاكي أناساً وتُظهرهم خيراً مما هم

عليه، وثالثاً: دراما لأنها تقوم بتصوير الشخصيات وهي تفعل وتنشط دونما تدخل من قبل الأديب.

و إذا كانت الملهاة تلتقي في المأساة في الخاصيتين: الأولى والثالثة، فإنها تختلف عنها بالخاصية الثانية. يقول أرسطو: "وبهذا الفرق أيضاً تختلف التراجيديا عن الكوميديا، فالأخيرة تمثل أناساً أخس ممن نعهدهم، والأولى تمثل أناساً أفضل ممن نعهدهم".

يحدثنا أرسطو عن علاقة الدراما بتصوير الفعل، معتمداً دلالة الاسم ((دراما)) نفسه. فلفظة دراما مشتقة من المصدر (دران – Dran) الدال على العمل، أو الفعل، وكذلك قل عن التراجيديا والكوميديا.

يوظف أرسطو الفصل الرابع من كتابه ((فن الشعر)) للكشف عن منابع فرعي الدراما الأساسيين: المأساة والملهاة داخل الطبيعة البشرية.

يعتقد أرسطو أن الشعر – وهو هنا يعني الأدب الفني عامة – قد ولَّده سببان وأن هذين السببين راجعان إلى الطبيعة البشرية. وأول هذين السببين أن المحاكاة أمر فطري عند الإنسان، يلازمه منذ الصغر، وبهذا افترق الإنسان عن سائر المخلوقات في أنه يتعلم عن طريق المحاكاة. أما ثاني هذين السببين فهو متعتنا بالأشياء المحكية، أي التذاذنا بالتعلم. وإذا كان ميلنا للمحاكاة أمراً فطرياً، أخذ المجبولون عليها – على المحاكاة – يرتقون بها قليلاً قليلاً حتى ولَّدوا الشعر من الأقاويل المرتجلة، ثم انقسم الشعر تبعاً لأخلاق قائليه – أي تبعاً لأذواقهم واستعداداتهم وأمزجتهم – فنظم فريق منهم قصائد الهجاء، بينما نظم فريق آخر التمجيد والمديح وبهذه الطريقة يختزل أرسطو الشعر الغنائي إلى صنفين أساسيين: إلى هجاء ومديح، وإن اختلفت نغمة الهجاء أو نغمة المديح من قصيدة إلى أخرى.

وعندما نضجت الظروف الاجتماعية التي تحتم ظهور الدراما نتيجة توفر الصيغ الفنية المناسبة للتعبير عن العلاقات الدرامية – العلاقات القائمة على التعارض والتصادم داخل الحياة الاجتماعية – ظهرت الدراما فعلاً، ومنذ ظهورها الأول انقسمت إلى: مأساة وملهاة.

في العصر الدرامي يصبح شعراء الأهاجي صناع كوميديات بعد ان كان أسلافهم في فترة ما قبل العصر الدرامي صناع أهاجٍ، بينما يصبح فريق آخر منهم أساتذة للتراجيديات بعد أن كان أسلافهم في عصر سابق شعراء ملاحم. في العصر

الدرامي تكون التراجيديا والكوميديا شكلين أعظم وأرفع من الشكلين السابقين: الأهاجي والمديح[1].

بعد ذلك يعرِّف أرسطو التراجيديا بأنها: (محاكاة فعل جليل وكامل، له حجم محدد، في لغة متعددة الألوان حسب اختلاف أجزاء التراجيديا، محاكاة تتم بواسطة الفاعلين، لا عن طريق القصص، وتثير في نفس المشاهد مشاعر الخوف والشفقة التي تؤدي إلى التطهير من مثل هذه المشاعر). ويوضح أرسطو ما يعنيه بقوله: "لغة متعددة الألوان حسب اختلاف أجزاء التراجيديا" بأن بعض الأجزاء يتم بالكلام الموزون عروضياً – أي بالحوار، على حين أن بعضها الآخر يتم بواسطة الغناء – أغاني الجوقة.

تتكون كل تراجيديا – في نظر أرسطو من الأجزاء التالية التي تحدد صنفها:

1- الحبكة (Fabula)

2- الأخلاق (أو الشخصيات ذات الطباع المتميزة Characters)

3-العبارة (أو الحوار)

4- الفكرة

5- المنظر المسرحي

6- الغناء.

و يستطرد أرسطو موضحاً ما تعنيه هذه المصطلحات فيقول: أما الحبكة (الفابولا- وهناك من يترجمها بـ ((القصة)) أو ((الحكاية))) فنعني بها نظم الأعمال، وبالأخلاق ما نستطيع بواسطته تحديد طباع الشخصيات المشاركة بالفعل، وبالفكر ما يثبت به المتكلمون رأياً أو به يعبِّرون عن وجهات نظرهم.

يرى أرسطو أن نظم الأعمال (أي الحبكة) هي أعظم أجزاء التراجيديا. انها تفوق في أهميتها حتى الشخصيات. لقد أولت المسرحية الإغريقية الفعل من الأهمية ما يفوق أي عنصر آخر فيها. ولما كانت غاية الدراما الإغريقية معالجة تحول البطل من السعادة إلى الشقاء، أو بالعكس من الشقاء إلى السعادة. ولما كانت سعادة أو شقاء الإنسان أمراً ناجماً عن الفعل لا عن الخُلق، كانت محاكاة (نظم الأعمال) في رأي أرسطو أهم من محاكاة الشخصية (تصوير الطباع المتفردة)، فضلاً عن أن تصوير

[1] – د .جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 99 – 102

الشخصيات يأتي من خلال تصوير فعلها . والخلق (الطبع المتفرد للشخصية) هو ذلك الشيء الذي يوضح الفعل الإرادي فيبين ما يختاره المرء أو ينفر منه. والفكر، يراد به القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة أو ما يراد به إثبات أن شيئاً ما موجود أو غير موجود، أو تأكيد رأي ما عام. وهناك رأي هام يثبته أرسطو بشأن ((العبارة أو الحوار)) هو أن قوتها واحدة في حالتي النظم أو النثر. وهكذا ساوى أرسطو بين أسلوبي الشعر والنثر شريطة أن ينطوي الكلام – منظوماً أو منثوراً – على المحاكاة.

لقد أولى أرسطو مسألة بناء الحبكة (نظم الأعمال) قدراً متميزاً من الاهتمام ويعدّ كلامه هذا أقدم دراسة تصلنا حول شكل العمل الأدبي.

ينطلق أرسطو في حديثه عن بناء الحبكة من العبارة التي وردت في تعريفه للمأساة التي تقول: ((التراجيديا هي محاكاة فعل تام له حجم ما محدد)). فقد يكون الشيء تاماً ومع ذلك فهو يفتقر إلى حجمية معلومة. والتام في رأيه هو ما له بداية ووسط ونهاية. ويعرّف كل قسم من هذه الأقسام تعريفاً منطقياً يقول: البداية هي ما لا يكون بعد شيء آخر بالضرورة، ولكن شيئاً آخر يكون أو يحدث بعدها على مقتضى الطبيعة. أما النهاية فهي – على عكس البداية- ما يكون هو نفسه بعد شيء آخر على مقتضى الطبيعة، بمقتضى الضرورة أو الرجحان، ولكن لا يتبعه شيء آخر. بقي الجزء الوسط فيحدده أرسطو بأنه ما يتبع شيئاً آخر بالضرورة أو الرجحان وما يترتب عليه شيء آخر بالضرورة أو الرجحان.

ولتوضح رأي أرسطو هذا نأتي بمثل من المسرح الإغريقي، ولنقل على سبيل المثال، مأساة ((أنتيجونا)). تتمثل بداية هذه المأساة بقرار كريون القاضي بمعاقبة بولينيكس بعدم دفن جثته، ترتب على ذلك القرار أنتيجونا شقيقة بولينيكس وبطلة المأساة بدفن جثة أخيها وتنفيذها لهذا القرار، ترتب عليه الحكم عليها بالموت، ترتب عليه اعتراض هيمون خطيب أنتيجونا وابن الملك كريون، ثم اعتراض العراف تريسياس الممثل للرأي العام في مدينة طيبة، تموت انتيجونا منتحرة في الكهف الذي سجنت فيه فيترتب على موتها انتحار هيمون، ويترتب على انتحاره انتحار والدته، وهكذا يبقى كريون محطماً بعد أن فقد أهله وفقد ثقة الشعب بحكمته ملكاً وجدارته بتولي هذه المهمة[1].

[1] – المرجع السابق، ص 103 – 104

أولى أرسطو البداية أهمية خاصة، وكذلك قل عن أهمية النهاية. فالعلاقة بين البداية والنهاية علاقة جدلية وفي ضوئها تتحدد الصفة النوعية للدراما (مأساة أم ملهاة)، ولذلك أكد أرسطو أن الحبكة المحكمة يجب ألا تبدأ من أي موضوع اتفق، وألا تنتهي إلى أي موضع اتفق. إن قانون الضرورة أو الرجحان هو الذي يجب أن يحكم هذه العلاقة. صحيح أن ترتيب أجزاء الشيء شرط أساس في توفر عنصر الجمال فيه، إلا ان أرسطو يقيد ذلك بشرط آخر هو وقوع هذا الترتيب ضمن حجم محدد للشيء، بدونه لا يكون الشيء جميلاً. وبعد أن يوضح أرسطو فكرنه هذه بافتراضه وجود حيوان متناه في الصغر بحيث لا تدرك العين جمال تنسيق أجزائه، أو وجود حيوان آخر كبير جداً يبلغ طوله عدة فراسخ... حتى تعجز العين عن الإلمام بكامل أجزائه مرة واحدة لإدراك جمال تناسق هذه الأجزاء، أقول بعد ذلك يخلص إلى القول إن الحبكة يجب أن يكون لها طول يسهل حفظه على الذاكرة لتتمكن من إدراك جمال تنسيق أجزاء هذه الحبكة. ويوضح أرسطو وجهة نظره بخصوص الدراما فيقول: إن كل حجم للحبكة يتفق فيه التغير من الشقاء إلى السعادة أو من السعادة إلى الشقاء في حوادث متسلسلة على مقتضى الضرورة أو الرجحان، وهو حد صالح للحجم.

علاقة الحبكة بوحدة الموضوع في التراجيديا:

في بداية الحديث عن وحدة الموضوع يوضح أرسطو فكرة ما أحرانا جميعاً أن نتذكرها، وأن نعمل على هديها. يقول أرسطو: " والحبكة لا تكون واحدة – كما يظن – إذا كانت تدور حول شخص واحد. وأن الواحد له أمور كثيرة بلا نهاية، لا تكوّن حتى في جزء منها فعلاً واحداً... وكما أن في سائر الفنون المحكية تكون المحاكاة الواحدة لموضوع واحد، كذلك يجب في الحبكة – من حيث هي محاكاة لعمل – أن تحاكي عملاً واحداً، وان يكون هذا العمل الواحد تاماً، وأن تنظم أجزاء الأفعال تنظيماً لو غير جزء ما أو نزع لانفرط الكل واضطرب. ولا يكون الشيء جزءاً من الكل إلا إذا ظهر لوجوده – أي لوجود هذا الشيء – أو عدم وجوده أثر ملموس. بمعنى أنه يجب أن يؤدي وجوده إلى نمو في الحبكة، وأما غيابه فيجب أن يترك فراغاً فيها.

هكذا يؤكد أرسطو أهمية وحدة الموضوع لا بالنسبة للتراجيديا فحسب، بل وبالنسبة ((لسائر الفنون المحكية)). أما ما يزعمه الكلاسيكيون بشأن قانون وحداتهم الثلاث المزعوم، فمجرد فرية يجب أن يبرأ منها أرسطو تماماً.

صحيح أن أرسطو قال في مكان آخر من كتابه أن ((التراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة، أو لا تتجاوز ذلك إلا قليلاً))، إلا أنه لم يجعل ذلك شرطاً من شروطها، والمحاولة غير الوجوب، هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى إن هناك عدداً من المسرحيات التي وصلتنا عن الإغريق القدامى – مع قلتها – لم تلتزم بهذه الحدود الزمنية. ويكفي أن نشير إلى مأساة ((آغاممنون)) الايسخولوسعلى سبيل المثال. أما وحدة المكان، ثالثة وحدات الذهنية الكلاسيكية الجديدة فلم يتطرق إليها أرسطو أبداً، فضلاً عن أن عدد المآسي الإغريقية التي وصلتنا تقتضي تغييراً في الديكور نظراً لتعدد أمكنة الحدث فيها، منها مأساة ((أنتيجونا)) على سبيل المثال.

إن الحديث عن العلاقة السببية والمنطقية الصارمة بين أجزاء العمل الأدبي قاد أرسطو إلى عقد مقارنة بين الأديب والمؤرخ، وبين الأدب والتاريخ والأساطير، ومن هنا الوهم الذي وقع فيه بعضهم أيام أرسطو فاعتقد أن كل الذي فعله الأديب هو أنه صاغ هذا الموضوع التأريخي بأوزان شعرية. بكلمة أن الشاعر في رأي هؤلاء صانع أوزان بالمقارنة مع المؤرخ الذي يستخدم لغة النثر. يعترض أرسطو على هؤلاء ويقول إن الأديب الشاعر لا ينحصر دوره في صناعة الأوزان، بل يتعداه إلى عمل المحاكاة – أي الخلق والإبداع، ذلك أن بإمكان المؤرخ أن يكتب موضوعه نثراً ليبقى مؤرخاً، كما أن بإمكان الأديب أن يكتب عمله نثراً ليبقى أديباً. ومن هنا قولة أرسطو الشهيرة: إن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن بمقتضى الضرورة أو الرجحان.

لقد ترتب على حقيقة أن الشاعر يروي ما يجوز وقوعه وما هو ممكن، بينما يروي المؤرخ ما وقع فعلاً، إن الأديب عبَّر من خلال عمله عما هو كلي وجوهري في الحياة – وهذا هو سر خلود عمله – بينما تعامل المؤرخ مع جزئيات الحياة وتفاصيلها اليومية فبقي ضمن حدود اليومي والعابر.

وبعد أن أكد أرسطو على الشعراء ضرورة عدم التعلق دائماً بتلك القصص المأثورة التي تدور حولها التراجيديات لأن ذلك في رأيه أمر مضحك، علل دعواه هذه بأن الشاعر يجب أن يكون صانع – قصص – أي مبدعاً – قبل أن يكون صانع أوزان، وأنه يكون شاعراً بسبب ما يحدثه من محاكاة[1].

---

[1] – المرجع السابق، ص 12

لا يكفي ان يحاكي موضوع التراجيديا حدثاً تاماً وحسب، بل يجب أن تكون هذه المحاكاة ذات هدف أي تؤدي إلى إثارة الخوف والشفقة وهذه غاية التراجيديا، التي بواسطتها تُحدث فينا – معشر المشاهدين – تطهيراً من هاتين العاطفتين.

من الممكن إثارة عاطفتي الخوف والشفقة بواسطة المنظر المسرحي، إلا ان ارسطو لا يغفل هذه الطريقة، بل يدعو إلفى التوصل إلى هذه الالغاية عن طريق تركيب الحوادث، حتى إذا ما سمع بها المشاهد أخذته الرحمة بضحاياها كما يحدث في أوديب، ومن اجل إثارة عاطفتي الخوف والشفقة لا ينبغي إظهار أناس طيبين تتغير حالهم من سعادة إلى شقاء، لأن هذا لا يثير فينا خوفاً وشفقة، بل يحدث في نفوسنا حزناً. كما لا ينبغي إظهار اناس طيبيين تتغير حالهم من شقاء إلى سعادة، لأن هذا يتعارض مع روح التراجيديا. يبقى إذن المتوسط بين هذين: وهو ذلك الإنسان الذي لا يتميز بالنبالة ولا بالعدالة، ولكنه لا ينتقل إلى الشقاء لخبثه، ولا لشره بل لزلة أو ضعف ما، ويكون من أولئك الذين يعيشون في سعادة مثل أوديب. بعض الحبكات التراجيدية يكون بسيطاً وبعضها الآخر يكون مركباً، والمقصود بالبسيط منها ما يكون متصلاً وواحداً ويقع فيه التغير دون انقلاب أو تعرَّف.

أما الحبكات المعقدة فهي تلك التي يحدث فيها التغير بانقلاب أو تعرّف أو بهما معاً. كما ينصح أرسطو أن يأتي الانقلاب والتعرف نابعين بصورة طبيعية ومنطقية من الأحداث نفسها وبمقتضى الضرورة أو الرجحان.

يعرّف أرسطو الانقلاب بأنه التغير إلى ضد الأعمال السابقة بالضرورة أو الرجحان. ويضرب لذلك مثلاً على الرسول في مسرحية (أوديب) الذي جاء ليبشر أوديب ويحلصه من خوفه على أمه، بينما فعل العكس، ذلك أنه ما كاد يكشف عن حقيقة شخصية أوديب حتى جاء بضد ما أراد.

أما التعرّف فهو التغير من جهل إلى معرفة، تغيراً يفضي إلى حب أو كره بين الأشخاص الذين أعدَّهم الشاعر للسعادة أو للشقاء. وأحسن تعرّف – من وجهة نظر أرسطو – هو ما اقترن بانقلاب، كما هو الشأن في قصة ((أوديب)) وهذا النوع من التعرّف أحسن لأنه يثير في نفوسنا خوفاً وشفقة، والخوف والشفقة هما غاية التراجيديا.

يميز أرسطو نوعين من القصص التراجيدية: الأول منها، وهي الأجمل، تكون مفردة الغرض. ويعني أرسطو بذلك أن يتم التغير فيها لا من الشقاء إلى السعادة، بل

– على العكس – من السعادة إلى الشقاء، لا بسبب الخبث والشر بل بسبب زلة عظيمة، لمثل الأشخاص الذين مر ذكرهم. هذه هي موصفات التراجيديا الجيدة والجميلة، وهذه هي مواصفات التراجيديا عند يوربيدس، ولذلك عندما عاب النقاد يوربيدس بسبب انتهاء تراجيدياته إلى الشقاء دافع عنه أرسطو وفضله بسبب ذلك على غيره من كتاب التراجيديا . يقول ارسطو: " ولئن كان يوربيدس لا يحسن التدبير في غير هذه الناحية من نواحي التراجيديا فإنه ليبدو أشد الشعراء تراجيدية " .

أما النوع الآخر من القصص فهو ما كان نظم القصيص فيه مزدوجاً، وان هذه الطريقة مفضلة لدى المشاهدين غير الحاذقين، وشعراء مثل هذه القصص يتبعون فيما يصنعونه أذواق المشاهدين. وهذا النوع من النظم يتعارض مع جوهر التراجيديا وهو ألصق بالكوميديا حيث يفترق الأشخاص الذين كانوا في القصة أعداء – مثل اورستيس وايجيستوس – وقد أصبحوا أصدقاء فلا يقتل أحد أحداً[1].

أما في الأخلاق (الشخصيات ذات الطباع المتفردة Characters) فيجب أن تتوفر أربعة أمور: أولهما أن تكون نبيلة. والمرء يكون ذا خلق (ذا شخصية) إذا كانت أقواله أو أفعاله تدل على اختيار ما إرادي، ويكون ذا خلق نبيل إذا كان اختياره يكشف عن دافع إرادي نبيل. وثاني هذه الأمور أن تكون الأخلاق مناسبة، فإذا كانت الرجولة تناسب الرجال فهي غير مناسبة للمرأة. وثالثها أن تكون الأخلاق شبيهة بالواقع، ولا علاقة لمشابهتها للواقع بكونها نبيلة أو مناسبة. ورابع هذه الأمور أن يكون الخلق ثابتاً ومنطقياً، وحتى في حالة كون المرء الذي يجري تصويره لا يتصف بالثبات، وأن هذه السمة أساسية في خلقه، يجب على الأديب أن يكون منطقياً ومراعياً لقوانين الضرورة والرجحان حتى وهو يصور اللامنطقي والمتقلب وغير الثابت في الحياة، وذلك لأنه جزء من الواقع والحياة.

أما الأقسام المنفصلة التي تتألف منها التراجيديا فيحصرها أرسطو فيما يلي:

1- البرولوج (المقدمة أو الافتتاح Prologos): وهو جزء تام من التراجيديا يسبق ظهور الجوقة أول مرة على المسرح. ومع أن أرسطو لم يفصّل في حديثه عن البرولوج، إلا أن الأخير ورد في التراجيديا الإغريقية إما في صورة مونولوج يلقيه ممثل واحد، أو في صورة حوار متبادل بين شخصيتين على الأقل.

---

[1] – المرجع السابق، ص 108 – 109

2- القطعة (Episodion): وهو مشهد تمثلي عدّه أرسطو جزءاً تاماً من التراجيديا، ويتوسط أغنيتين تامتين من أغاني الجوقة، يتبادل فيه الممثلون الحوار بينهم أو مع أفراد الجوقة أو مع رئيسهم.

3- الخروج (Exodos): وهو جزء تام من التراجيديا وغالباً ما يترافق مقطع الحوار الأخير مع خروج الجوقة.

4- أغنية الجوقة وتنقسم إلى ثلاثة انواع:

أ- الدخول (Parodos): وهو الأنشودة التي ترافق دخول الجوقة، لأول مرة على المسرح

ب- الوقفة (أو الفاصل الكورالي) Stasimon: وهي غناء للجوقة يخلو من الأوزان الانسيابية والترخائية، ويتوسط قطعتين أو مشهدين تمثيليتين.

ج- الانتخاب Konumos أو (المرثية): وهو غناء عام وحزين بشترك فيه أفراد الجوقة ومَنْ على المسرح من الممثلين[1].

تُعدّ المحاكاة Mimesis أهم فرضية فلسفية يرثها أرسطو عن أفلاطون، وبرغم أنها أساس فن الممثل فإن أرسطو يستخدمها بالمعنى الأفلاطوني فكلمة محاكاة تستخدم في كتاب الجمهورية لأفلاطون ليس فقط للدلالة على التقليد Imitation أو التجسيد الدراما ولكن أيضاً بمعنى نسخة ((Copy)) من الحقيقة. وهكذا يعرّف الفن مكن خلال مصطلحات التقليدالذي تفسره ميول الإنسان الطبيعية نحو الإيقاع والألحان والرغبة الغريزية في المحاكاة. وفي ضوء هذا المفهوم الموروث عن الفن كـ ((محاكاة)) بمعنى ((النسخ))، يجب على الإنسان أن ينظر إلى القواعد الأرسطية، قواعد البناء الدرامي التي تعلّق بها كتّاب عصر النهضة، والتي حكمت كُتّاب الكلاسيكية الفرنسية. وأهم تلك القواعد حتى الآن كانت الوحدات الثلاث: وحدة الزمان والمكان والفعل.

1- وحدة الزمان: حيث يفرق أرسطو لأول مرة بين الملحمي والدرامي فهو يأخذ البناء العروضي في الاعتبار أولاً، ثم ينظر إلى سمة القص الملحمي، ثم يضيف: إنهما يفترقان بالإضافة إلى ذلكفي الطول فالتراجيديا تحاول بقدر الإمكان أن تحصر نفسها في دورة شمسية واحدة، أو تزيد عنها

[1] - المرجع السابق، ص 109 – 110

قليلاً. بينما الفعل الملحمي لا يحده أي زمن. هذه هي المرة الوحيدة التي يشار فيها إلى وحدة الزمن في فن الشعر.

2- وحدة المكان: في جزء آخر عن الفروق بين الشعر الملحمي والتراجيديا يوسع أرسطو من تعليقاته المبكرة حول موضوع كل منهما بقوله: " لا نستطيع في التراجيديا أن نقدم أحداثاً عديدة في نفس الوقت، بل يجب أن نحصر أنفسنا في الحدث المقدم على خشبة المسرح وعلى الدور الذي يتقمصه الممثلون ". تلك هي الإشارة الوحيدة إلى وحدة المكان في ((فن الشعر)).

معظم لمسرحيات الإغريقية تراعي وحدة المكان، لكن مسرحية أيسخيلوس (الصافحات) ومسرحية سوفوكليس (أجاكس) لا تخضعان لها ففي مسرح يستخدم وسائل رائعة مثل الرلفعة Machane والمنصة المتحركة Ekkukema لم يكن تغيير المكان ضرورياً إلا في النادر. وقد استخدم كُتَّاب المسرح مثل تلك الوسائل حين احتاجوا إليها. ومن غير المقبول بأن المتفرجين قد وجدوا كسر وحدة المكان مربكاً وسط تقاليد التراجيديا التي كانت مترادفة مع التقاليد الكوميدية للكوميديا القديمة. فأريستوفلنيس ينقل شخصياته من الأرض إلى السماء، ويهبط بهم إلى العالم السفلي Hades عبر نهر ستيكس Styx، وإلى مدينة معلقة في الهواء، دون أن يكون ذلك عبئاً على فهم المتفرجين لأعراف خشبة المسرح.

3- وحدة الحدث: تتطلب وحدة الحدث أن يكون الحدث مكتملاً في ذاته، وأن يكون مرتباً بحيث يصعب نقل أو حذف أي جزء منه دون الإخلال بكليته[1].

[1] – المفهوم الإغريقي للمسرح: ج. مايكل والتون، ترجمة محسن مصيلحي، المجلس الأعلى للثقافة 1998، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ص 30–32