

انتشارات
بنگاه ترجمه و نشر کتاب

۵۸

مجموعه آثار فیلسف

۶

کتابخانه هنر و ادبیات رستار

@ArtLibrary



بنگاه ترجمه و نشر کتاب

چاپ اول : ۱۳۳۵

چاپ دوم : ۱۳۴۳

نماینده انحصاری فروش

کنسرسيوم منافزاده - خيابان شاه - ساختمان آلومينيوم

تلفن : ۲ و ۶۰۲۰۱ - ۶۱۱۰۳۴

تلگرافى : ۴۷۴ تهران - تلکس ۲۰۶۰

مجموعه آثار فلسفی

فن شعر

اثر

ارسطو

ترجمه

دکتر عبدالحمید زرین کوب



نگاره ترجمه و نشر کتاب

تهران ، ۱۳۴۳

از این کتاب دو هزار و پانصد نسخه روی کاغذ ۸۰ گرمی
در چاپخانه زیبا بطبع رسید .
حق طبع مخصوص بنگاه ترجمه و نشر کتاب است .

فهرست مطالب *

	۹ تا ۱۶	مقدمه	
[۱۲۹ تا ۱۲۵]	۲۴ تا ۲۱	۱ -	درباب شعر و چگونگی تقلید و محاكاة آن
[۱۳۲ تا ۱۲۹]	۲۶ تا ۲۴	۲ -	انواع شعر
[۱۳۳ تا ۱۳۲]	۲۸ تا ۲۶	۳ -	انواع تقلید و محاكاة
[۱۳۵ تا ۱۳۴]	۳۳ تا ۲۹	۴ -	منشأ و انواع شعر
[۱۳۸ تا ۱۳۵]	۳۶ تا ۳۴	۵ -	کومدی ، تراژدی ، حماسه
[۱۳۹ تا ۱۳۸]	۴۲ تا ۳۶	۶ -	تعریف تراژدی
[۱۴۱ تا ۱۳۹]	۴۵ تا ۴۲	۷ -	حد و اندازه واقعه
[۱۴۲ تا ۱۴۱]	۴۷ تا ۴۵	۸ -	وحدت فعل
[۱۴۴ تا ۱۴۲]	۵۱ تا ۴۷	۹ -	تاریخ و فلسفه
[۱۴۴]	۵۲	۱۰ -	کردار ساده و کردار مرکب
[۱۴۷ تا ۱۴۴]	۵۵ تا ۵۳	۱۱ -	تحول و تعرف
[۱۴۸]	۵۷ تا ۵۵	۱۲ -	اجزاء تراژدی
[۱۵۰ تا ۱۴۸]	۶۱ تا ۵۷	۱۳ -	اوصاف و نعوت افسانه مضمون
[۱۵۲ تا ۱۵۰]	۶۶ تا ۶۱	۱۴ -	ترس و شفقت
[۱۵۴ تا ۱۵۲]	۶۹ تا ۶۶	۱۵ -	درباب سیرت و خلق اشخاص داستان
[۱۵۹ تا ۱۵۴]	۷۳ تا ۷۰	۱۶ -	اقسام تعرف
[۱۶۰ تا ۱۵۹]	۷۷ تا ۷۴	۱۷ -	درباب کیفیات تألیف تراژدی
[۱۶۳ تا ۱۶۰]	۸۲ تا ۷۸	۱۸ -	عقده و گشایش ، تراژدی و حماسه

* درین فهرست ارقام سمت راست راجع است بصفحات متن و ارقام
بین دو قلاب [] مربوط است به تعلیقات .

[۱۶۳ تا ۱۶۴]	۸۲ تا ۸۴	۱۹ - لفظ و معنی
[۱۶۴ تا ۱۶۵]	۸۴ تا ۸۸	۲۰ - اجزاء لفظ
[۱۶۶ تا ۱۶۷]	۸۸ تا ۹۳	۲۱ - انواع اسم
[۱۶۸ تا ۱۶۹]	۹۳ تا ۹۹	۲۲ - اوصاف و نعوت و گفتار شاعرانه
[۱۶۹ تا ۱۷۰]	۹۹ تا ۱۰۲	۲۳ - وحدت کردار در شعر حماسی
[۱۷۰ تا ۱۷۳]	۱۰۲ تا ۱۰۸	۲۴ - شعر حماسی ، وصف هومر
[۱۷۴ تا ۱۷۹]	۱۰۸ تا ۱۱۸	۲۵ - رفع بعض شبهات و اشکالات منتقدان
[۱۷۹ تا ۱۸۲]	۱۱۸ تا ۱۲۲	۲۶ - تفوق تراژدی بر حماسه

بحث و گفتار درباره فن شعر ارسطو

۱۸۵	۱ - اهمیت و مقام فن شعر ارسطو
۱۹۱	۲ - مقاصد و اغراض حکیم درین کتاب
۲۰۳	۳ - نسخه‌ها و ترجمه‌های کتاب
۲۱۰	۴ - مسلمین و فن شعر ارسطو
۲۲۰	۵ - فن شعر ارسطو در اروپا

فهرستها

۲۳۱	۱ - فهرست مأخذ
۲۳۳	۲ - فهرست اسامی

مقدمه

این کتاب کهن سال پر آوازه‌ای که « درباره فن شعر » از ارسطو حکیم یونانی بازمانده است بی‌گراف از پرمایه‌ترین و معتبرترین آثار است که در زمینه نقد ادبی و آئین سخن‌سنجی در ادبیات جهان بوجود آمده است. تعداد کتابهایی که آنها را بتوان از حیث اهمیت و اعتبار در ردیف این کتاب گرانقدر نهاد بسیار نیست و آنچه هست نیز از منظومه هوراس و فن شعر بوالوپیوپ گرفته تا فن شعر هگل و کتاب ماتیو آرنولد همه و البته هر یک بوجهی از تأثیر ارسطو و کتاب او بهره یافته‌اند؛ و عجب اینجاست که هر چند مدتی دراز از دوره تألیف این کتاب می‌گذرد، باز چنانکه بسیاری از سخن‌شناسان گفته‌اند، بسیاری از نکته‌های آن همچنان در کمال قوت و اعتبار خویش باقی است و شاید به حق توان گفت بعد از بیست و چهار قرن که از تألیف کتاب می‌گذرد، هم‌اکنون هنوز اگر در آن نقصی و عیبی هست بسبب قصور یا تقصیر نویسنده در تحقیق مطلب نیست، بلکه سببش آنست که ارسطو نمونه‌هایی که از شعر در پیش نظر

داشته است منحصر بوده است بدانچه شاعران یونانی پیش از او یا معاصر او سروده‌اند، و از شیوه‌هایی که پس از او شاعران یونانی پیش گرفتند، و از آنچه دیگر شاعران جهان پیش از او و بعد از او بقریحه نکته یاب و ذوق معنی آفرین خویش پدید آوردند البته نمی‌توانست واقف باشد، و از این روی، از شعر و شاعری جز بحث و تحقیق در همان فنونی که نزد یونانیان رائج بود، بچیزی نپرداخت و عرصه بحث و نقد در شعر و شاعری را بحدود فنونی مانند حماسه و تراژدی و کومدی محدود کرد و از آن بدیگر فنون که در عهد بعد از ارسطو یا در محیط دوراز یونان، شاعران دیگر پدید آورده بودند التفات نکرد. اما هنر اینجاست که در آنچه بجهت جوهر پرداخت، از غور و تحقیق تام غافل نماند و غایت موشکافی و کنجکاو را در آن بجا آورد. درین صورت البته اگر کسانی توقع داشته باشند که رأی و نظر ارسطو را در باب داستانهای منظوم عاشقانه و یا غزلهای عرفانی و یامدایح و هجویات شاعران ما بدانند البته درین کتاب نقصی خواهند یافت. اما پیداست که چنین امیدی از این کتاب ارسطو داشتن «سررشته خویش گم کردن است». با اینهمه، از مطالعه این کتاب ارسطو، طریقه درست نقد متین منطقی رامی‌توان بدست آورد و آن طریقه را درباره همه فنون دیگر شعر و شاعری نیز می‌توان بکار بست. اما شك نیست که در مطالعه کتاب فهم درست آن شرطست و کتاب ارسطو به قدری از امثله و شواهد غریب و اشارات و تلمیحات نادر مشحونست که در فهم درست آن جز با تعمق و تأمل بسیار در شروح کتاب و جز با تحقیق و مراجعه بکتابها و

تاریخهای مختلف میسر نیست، و آسان و بی دردسر نمی توان از این کتابی که مشحون از سقطها و تحریفها و آکنده از اشارات و تلمیحات است، مقاصد و مطالب حکیم بزرگ سخن شناس یونان را درك کرد. با چنین حالی پیداست، که ترجمه کتابی از اینگونه، تاچه حد جسارت و تهور میخواهد.



در حقیقت، کسی که بخواهد این کتاب را بفارسی در آورد، خاصه که ناچار باشد آن را نه از متن اصلی بلکه از ترجمه‌ای فرنگی نقل کند، اشکالهای بسیار در پیش خواهد داشت که رفع آنها غالباً بسلیقه و اجتهاد او بسته است. این نکته، که از میان ترجمه‌های گونه‌گون و بسیاری که از این کتاب در زبانهای اروپائی هست کدام يك را مأخذ قرار دهد خود اولین اشکالست، علی‌الخصوص که سخن در باب کتابی است که ترجمه‌ها و شرحها و تفسیرهای آن در زبانهای مختلف از هزار کتاب و رساله نیز تجاوز کرده است.

اشکال دوم این است که چگونه میتوان سبک بیان اصل کتاب را که مشحون از ایجاز و اختصارست و در بعضی موارد اجتناب از تکرار، سخن را در آن بابهام و تعقید کشانیده است حفظ کرد و مطلب را نیز بفارسی روشن و روان و مفهوم در آورد.

اشکال سومی هم هست و آن این است که در نقل اسمهای خاص و در نقل آندسته از کلمات و الفاظی که معادل درست مقبولی در فارسی ندارند یا ضبط و تلفظ یونانی قدیم آنها غالباً برای فارسی‌زبانان غریب

و نامأنوس است، چه باید کرد و ضبط و نقل کدام يك از زبانهای رائج فرنگی را درین مورد باید ملاك قرارداد؟ و با اینهمه اشکال دیگر نیز باقی است و آن اینکه کتاب ارسطو مشحونست از تلمیحات و اشارات به کتب و اشعار و وقایع و مطالب تاریخی و ادبی که خوانندهٔ فارسی زبان امروز اگر با تاریخ و فرهنگ و ادب یونانی و فرنگی آشنائی درستی نداشته باشد فهم کتاب برایش آسان نخواهد بود و از مطالعهٔ ترجمهٔ فارسی آن نیز البته چنانکه باید فایده‌ای نخواهد برد.

و البته با این اشکالها، دشواریهای دیگر نیز بود از قبیل انتخاب الفاظ معادل و مناسب، که در زبان فارسی امروز یافتن آنگونه کلمات آسان نیست؛ و در هر حال ترجمهٔ این کتاب مستلزم آن بود که برای رفع این اشکالها چاره‌ی اندیشیده شود.

* * *

باری در حل اشکال اول، ترجمهٔ فرانسوی هاردی Hardy مأخذ واقع شد که از تازه‌ترین و درست‌ترین ترجمه‌های فرنگی است و بوسیلهٔ مؤسسهٔ معروف «گیوم بوده Guillaume Budé» که ناشر آثار کلاسیک است منتشر شده‌است، و حتی بعضی از ترجمه‌های دقیق متأخرتر اروپائی نیز بر آن ترجمه اعتماد کرده‌اند و درپاره‌ای موارد مبهم و مشکوک بدان رجوع کرده‌اند. مع هذا، برای آنکه عبارت متن فارسی مغشوش و مبهم نباشد و در رفع اشکال دوم نیز توفیق بیشتری حاصل آید، هر جا که گمان میرفت انحراف ازین ترجمه ضرورتی دارد بترجمه فرانسوی

J. Voilquin et J. Capelle که با متن یونانی بوسیله مؤسسه گارنیه Garnier انتشار یافته است رجوع شد. در چند مورد نیز باقتضای ضرورت، جهت روشنی عبارت بترجمه نسبتاً قدیمی انگلیسی Thomas Twining که با تنقیح و تهذیبی بوسیله مؤسسه Everyman's Library منتشر شده است رجوع گردید، و یا بترجمه انگلیسی دقیق و معتبری که در جزو مجموعه انتشارات «لوب Lœb» منتشر شده است مراجعه شد. با این همه، در مواردی که باز بدین قدر رفع ابهام نمی شد و یا عبارت فارسی باضافه و نقصانی حاجت داشت، مطالبی از روی ترجمه‌هایی چون بوچر، بایواتر، روئل، بارتلمی سن‌هیلر، و بعضی شروح و تفاسیر التقاط شد و جهت حفظ امانت آن مطالب را که الحاق آنها در فهم مطالب ضرورت داشت در بین علامت خاص [] قرارداد تا با آنچه در متن مأخذ و ملاک بوده است اشتباه نشود و در عین حال فهم مطلب نیز، که غایت و مراد واقعی از هر ترجمه همان است، بر خواننده دشوار نباشد. باری هر چند حق این بود که ترجمه روشن و درست چنین کتابی، از همان زبان یونانی صورت پذیرد لیکن، بامید آنکه روزی بدین مهم بتوان دست یافت امروز البته نمیتوان فارسی زبانان را از فواید این کتاب بی نصیب نهاد. خاصه که در همین چند سال اخیر نیز، ترجمه‌ای از این کتاب بقلم آقای سپیدافنان در لندن انتشار یافت که با متن یونانی و مقدمه و گزارشنامه همراه بود و کسانی که بخواهند ترجمه‌ای از این کتاب را، که از متن یونانی «گردانیده» شده باشد، درست داشته باشند می‌توانند بدان رجوع کنند. اما آن ترجمه

با آنکه فارسی است، در اکثر موارد از ابهام و اغلاق خالی نیست و فهم مقاصد ارسطو، جز بتأمل و تعمق بسیار، از آن حاصل نمی‌شود و بهر حال چون ترجمه‌ای از این کتاب از روی متن اصلی در دست هست با کی نیست که این ترجمه حاضر بجای آنکه در رعایت سبک و اسلوب و انشاء موجز و مبهم ارسطو بکوشد، بیشتر در تبیین و توضیح مقاصد حکیم سعی کند. بدین جهت، نیل بدین مقصود را، در مواردی که انشاء حکیم بسبب استعمال ضمائر واجتناب از تکرار و حذف قرائن مبهم و تاریک شده بود، عدول از شیوه انشاء اصل مفید و لازم مینمود و این البته تا حدی در رفع اشکال دوم کمک کرد. اما بهمه حال، در بعضی موارد که آوردن عبارات و کلمات چند، جهت رفع ابهام متن ضرورت داشت این اضافات و ملحقات غالباً در بین علامت مخصوص قلاب [] گذاشته شد، تا صورت ترجمه بقدر مقدور از اصل کتاب دور نباشد.

در مورد نقل و ضبط اسامی و اعلام هم، که اشکال سوم راپیش آورده بود، بهتر آن بنظر آمد که ضبط و نقل معمول فرانسویها را بسبب مناسبت آهنگ و هم بجهت سابقه آشنائی فارسی زبانان با خط و زبان فرانسوی، مقدم بدارد و در مورد لغاتی مانند تراگودیا و کومودیا که در متن مکرر بکار رفته است و لغات فارسی معادل و مناسبی تا کنون برای آنها پذیرفته نشده است الفاظ تراژدی و کومدی فرانسوی را که از سالها پیش بین فارسی زبانان رواج یافته است استعمال نماید و فقط در آن الفاظ و لغاتی که صورت یونانی یا سریانی آنها از پیش در عربی و فارسی نقل شده بود و

همچنین در آن لغات و کلماتی که ضبط صورت فرانسوی آنها با خط ولغت امروز فارسی چندان مناسب نمی نمود ، از مراعات این ترتیب خودداری شد و این ترتیب هر چند سبب گشت که الفاظ و اعلام کتاب همه از یک دست و یک نمط نباشند لیکن این فایده از آن حاصل آمد که خواننده زیاده با الفاظ و کلمات دشوار و نامأنوس و غریب و ناموزون مواجه نشود و از کثرت لغات و اسمائی که تلفظ آنها بر وی گران و ناهنجار باشد بدرد سر نیفتد و بسبب آن از فهم معانی و مقاصد حکیم در حجاب نماند .

اما برای فهم مقاصد ارسطو ، که بجهت اشتمال کتاب بر رموز و تلمیحات و نکات و اشارات بسیار ، خالی از صعوبت نیست رفع اشکال بدینگونه دست داد که الفاظ مشکل و عبارات مبهم و اشارات لغوی و تاریخی کتاب بشرح و تفسیر باز نموده آید ، و درین کار نیز اجتناب از اطناب را ، سعی شد که بنابر اختصار گذارد و بدان مقدار که جهت تبیین و ایضاح مراد ارسطو بسنده باشد ، اقتصار گردد . اما برای آنکه خوانندگان از داستان کتاب و کیفیت تأثیر و نفوذ آن در ادب و فرهنگ عالم وقوف اجمالی حاصل کنند بحثی نیز درین باب بر کتاب افزوده شد که البته در فهم مطالب و مقاصد کتاب نیز از فوایدی خالی نخواهد بود ، و امیدست که این فایده ازین ترجمه حاصل آید . . .



در این چاپ دوم کتاب ، لازم است از دوستان دانشمند خویش دکتر احسان یارشاطر و محمد سعیدی که این ترجمه و تجدید طبع آن

مرهون تشویق گرانبهای ایشان است و از مصطفی مقربی و دکتر حمید عنایت که بعضی ملاحظات سودمند در باب چاپ اول آن اظهار کرده‌اند و همچنین ازیاران و دوستان عزیز دیگری که درین کاربنده را پشتیبانی و راهنمایی کرده‌اند تشکر کنم.

عبدالحسین زرین کوب
طهران . اردیبهشت ماه ۱۳۴۳

علامات و رموزی که درین کتاب بکاررفته است

ج = جلد .

رك = رجوع کنید به :

ص = صفحه .

[] = آنچه بین این دو علامت آمده است از طرف مترجم،
والبته از روی شروح و تفاسیر قدیم و جدید ، الحاق شده است تا فهم
مطلب دشوار نشود .

* ستاره در متن علامت اینست که شرح مطلب در قسمت
شرح و تفسیر = (تعلیقات) آمده است و خواننده برای فهم آن
بآن قسمت رجوع نماید .

۱

در باره فن شعر

درباب شعر و چگونگی تقلید و محاكاة آن

موضوع
فن شعر

سخن ما درباب شعرست و درباب انواع آن ، و اینکه
خاصیت هر يك از آن انواع چیست و افسانه‌یی را که
مضمون^۱ شعر است چگونه باید ساخت تا شعر خوب باشد.
آنگاه سخن از کم و کیف اجزاء و از سایر اموری که باین بحث مربوط
است خواهیم گفت و رعایت ترتیب طبیعی* را نخست از آن امری شروع
می‌کنیم که بحسب ترتیب مقدم می‌باشد .

تقلید در شعر
و
وسائط تقلید

حماسه و تراژدی ، مثل کومدی و دیتی‌رامب* ، و
همچنین قسمت عمده‌یی از صناعت نی زدن و چنگ
نواختن*^۲ ، بطور کلی همه محاكاة و تقلید^۳ بشمار

۱- افسانه‌یی که مضمون شعرست برای لفظ Mythos یونانی آمده است ، که فرنگی‌ها غالباً
Fable ترجمه کرده‌اند و اصل و اساس شعر بعقیده ارسطو همانست .

۲- بزبان فرانسوی : L'epopée , la tragédie , la Comédie , le dithyrambe ,
le jeu de la Flûte , le jeu de la Cithare .

۳- محاكاة و تقلید را برای تأکید و تصریح بیشتر ، در برابر Imitation فرنگی‌ها آورده‌ایم ،
هرچند هر يك ازین دو لفظ هم جداگانه باین معنی آمده است .

می آیند . اما از سه جهت بایکدیگر تفاوت و اختلاف دارند : زیرا یا وسائل محاكاة در آنها مختلف است ، یا موضوع محاكاة متفاوت است و یا شیوه محاكاة در آنها تفاوت دارد* .

چون همانطور که بعضی مردم ، بسیاری از اموری را که از طریق صنعت و یا برسبیل عادت ، تصویر می کنند بوسیله الوان و نقوش محاكاة می نمایند ، و بعضی دیگر آنگونه امور را بوسیله اصوات تقلید می کنند در هنرهای مذکور هم کار بر همین منوال است . تمام این هنرها امور را بوسیله ایقاع و کلام و آهنگ^۱ تقلید و محاكاة می کنند . نهایت ، این وسائل را گاهی باهم جمع می دارند و گاه جدا از یکدیگر بکار می برند . چنانکه درنی زدن و چنگ نواختن و هنرهای از این قبیل ، همچون هنر نواختن نی هایی که چند لوله دارد^{۲*} تقلید و محاكاة تنها بوسیله آهنگ و ایقاع انجام می گردد ، در صورتیکه رقص فقط بوسیله ایقاع ، و بدون آهنگ انجام می پذیرد و سبب این امر آنست که رقصان بمدد ایقاع هایی که اشکال رقص تعبیر و بیان آنهاست طبایع و انفعالات* و اعمال را تقلید و محاكاة می نمایند .

اما آنگونه هنر که تنها بوسیله لفظ ، تقلید و محاكاة از امور می کند ، خواه آن لفظ بصورت نثر باشد و خواه شعر ، و آن شعر هم خواه مرکب باشد از انواع و خواه نوعی

تسمیه

انواع و فنون

۱ - درینجا لفظ ایقاع جهت Rythme بکار رفته است و لفظ آهنگ برای Harmonie یا Melodie و کلام و لغت هم درینجا جهت Language بکار رفته است .
 ۲ - مراد از نی هایی که چند لوله دارد Syrinx است که آن را نی بان Flûte de Pan هم می توان گفت .

واحد باشد، تا بامروز نام خاصی ندارد* و هیچ لفظ مشترکی نیست که آن را بتوان بطور توطی هم بر اداهای مقلدانه^۱ سوفرون^۲، و اکسناړك^۳ اطلاق کرد و هم بر مکالمات سقراط*. یا اینکه هم برداستانهایی که در وزن ثلاثی^۳ سروده میشود اطلاق نمود و هم بر اشعاری که در مرثیاتی ساخته میشود* و امثال آنها. الا آنکه مردم را عادت برین جاریست که بین شعر و کلام موزون حکم با اتحاد و ارتباط می کنند و بدین ملاحظه بعضی گویندگان را مرثیه پرداز و بعضی را حماسه سرا نام می نهند اما لفظ شاعر را بر همه اطلاق می کنند. لیکن آنها را نه از این بابت که کار همه تقلید و محاکاة است شاعر می خوانند بلکه از این بابت که همه در آثار و سخنان خویش وزن را بکار می برند. چنانکه اگر کسی هم مطلبی از مقوله علم طب یا حکمت طبیعی را بسخن موزون ادا کند بر سبیل عادت او را نیز شاعر می خوانند. در صورتیکه بین سخن هومر و سخن انبازقلس* جز در وزن هیچ شباهت نیست و ازین رو صواب آن است که از این دو یکی را [که هومر باشد] شاعر بخوانیم و آندیگر را اگر حکیم طبیعی بخوانیم اولیتر است. و همچنین اگر کسی اثری بوجود بیاورد که از مقوله تقلید و محاکاة باشد، و در آن تمام اوزان مختلف را بهم درآمیزد - چنانکه کرمون* منظومه ساتور^۴* را ساخته است و اوزان مختلف را در آن

۱ - Sophron - ۲ - Xénarque

۳ - وزن ثلاثی یعنی وزن مشتمل بر ارکان ثلاثه که بفرانسه Trimètre گویند.

۴ - سانتور Centaure جانوریست افسانه‌یی باتن آدمی و پای اسب.

بهم آمیخته است* - باید او را نیز شاعر خواند .

اینهاست تفاوت‌هایی که درین امور باید در نظر گرفت . از فنون و هنرها بعضی هم هستند که جمیع وسائل سابق الذکر را ، چون ایقاع و آواز و وزن بکار می‌برند . مثل دیتی رامب ، نوموس^۱* ، تراژدی و کومدی . الا آنکه بعضی ازین فنون ، وسائل سه‌گانه مذکور را با هم بکار می‌برند و بعضی هر یک را جداگانه .

اینهاست تفاوت‌هایی که من در بین هنرهای مختلف می‌گذارم بر حسب اختلافی که فنون مختلف مذکور از حیث وسائل محاكاة دارند .

۲

انواع شعر

موضوع تقلید
کسانی که تقلید و محاكاة میکنند کارشان توصیف افعال اشخاص است و این اشخاص نیز بحکم ضرورت یا نیکانند یا بدان . و در واقع اختلاف در سیرت^۲ تقریباً همواره بهمین دو گونه منتهی میشود چون ، تفاوت مردم همه در نیکو کاری و بد کاری است . اما کسانی را که شاعران وصف و محاكاة میکنند یا از

۱- نوموس Nomos یونانی، که فرانسویها Le Nome گویند .

۲- سیرت درینجا جهت لفظ Caractère بکار رفته است که درین موضع شاید خصلت و خلق هم بتوان ترجمه کرد .

حیث سیرت آنها را برتر از آنچه هستند توصیف میکنند ، یا فروتر از آنچه هستند و یا آنها را بحد میانه وصف میکنند و درین باب شاعران نظیر نقاشانند .

چنانکه پولی گنوت^{۱*} ، فی المثل مردم را بهتر از آنچه در واقع چنانند تصویر میکرد و پوزون^{۲*} ، آنها را بدتر از آنچه هستند تصویر می نمود . اما دیونیسیوس^{۳*} آنها را بهمانگونه ، که در واقع چنانند ، نمایش میداد . و از اینجاییداست که هر یکی از انواع تقلید و محاكاة که آنها را برش مردم ، از همین جهات بایکدیگر تفاوتها دارند و چنانکه گفته ام بر حسب تفاوت موضوع بایکدیگر اختلاف دارند .

بدینگونه در رقص و درنی زدن و در چنگک نواختن نیز ، همین تفاوتها ممکن است پیش آید و همچنین در نثر و هم در شعری که باموسیقی همراه نباشد . چنانکه هومر فی المثل اشخاص داستان خویش را برتر از آنچه در واقع هستند تصویر میکند و کلووفون^{۴*} آنها را چنانکه در واقع هستند تصویر می نماید . اما هگمون^۵ که از اهل تاسوس^۵ بوده است و اولین سازنده اشعار پارودیا^{۶*} است ، و همچنین نیکو خارس^{۷*} سازنده منظومه دئیلیاد^{۸*} هر دو اشخاص داستان خویش را پست تر و

Cléophon -۴

Dionysios -۳

Pauson -۲

Polygnote -۱

Hegemon de Thasos -۵

۶- پارودیا همانست که بفرانسوی Parodie گویند و آن شعر است که برای استهزاء بشیوه و

Deiliade -۸

Nicocharès -۷

اسلوب شعر دیگری سازند .

فروتر از آنچه در واقع هستند نمایش داده‌اند و این اختلاف و تفاوت در دیتی رامب و نوموس هم هست. چه، درین دوشیوه هم ممکن است مردم و اشخاص داستان را بهمان شیوه‌یی تصویر کرد که تیموئه^{۱*} و فیلوکسن^{۲*} در تصویر سیکلوپها^{۳*} کرده‌اند.

و همین تفاوت است که تراژدی را هم از کومدی جدا میکند، زیرا این یکی مردم را فروتر و پست‌تر از آنچه در واقع هستند تصویر میکند و آندیگر مردم را از آنچه در واقع هستند برتر و بالاتر نشان میدهد.

۳

انواع تقلید و محاكاة

تفاوتی دیگر نیز بین این هنرها هست و آن مربوط است **شیوه تقلید** بشیوه‌یی که هر يك از آنها در تقلید و محاكاة دارند. چون شاعر در عین آنکه موضوع واحدی را با وسائل واحد و مشابه تقلید و محاكاة میکند ممکن است آن را بصورت روایت و نقل و خبر بیاورد، خواه مثل هومر^۴ آن را از زبان دیگری نقل کند و خواه آنکه از زبان

۱- Timothée ۲- Philoxène

۳- Cyclopes که یونانی‌ها کولوپاس می‌گفته‌اند. ۴- Homère

خود گوینده و بی هیچ تغییری آن را نقل نماید، و نیز ممکن هست که تمام اشخاص داستان را در حین حرکت و در حال عمل تصویر و تقلید بنماید. اینهاست تفاوت‌های سه گانه‌ی که در انواع تقلید و محاكاة، چنانکه در آغاز سخن گفتم، وجود دارد. تفاوت‌هایی که مربوط است بوسائط تقلید، بموضوع تقلید، و بطرز یا شیوه تقلید. بدین ترتیب، از يك نظر میتوان گفت سوفوکل^{۱*} و هومر، هر دو يك نوع تقلید و محاكاة میکنند چون موضوع تقلید و محاكاة هر دو اعمال و اطوار اشخاصی است که برتر و بالاتر از ما هستند، و از جهت دیگر میتوان گفت سوفوکل و اریستوفان^۲ هر دو يك نوع تقلید و محاكاة میکنند چون هر دو اعمال و اطوار اشخاصی را تقلید میکنند که در حال عمل و حرکت هستند.

درام و کومدی بقول بعضی بهمین سبب است که آثار آنها را درام خوانده‌اند، زیرا که اینها در آثار خویش اشخاصی را تقلید و محاكاة میکنند که در حال عمل و حرکت هستند. بر همین نکته است که قوم دوریان^{۳*} تکیه میکنند و ادعا می‌نمایند که مبدع و موجد تراژدی و کومدی آنها بوده‌اند. ابداع کومدی را میگاریان^۴ بخویش نسبت میدهند. هم‌آن جماعت از قوم مذکور که دریونان ساکن‌اند این دعوی را دارند و معتقدند که این فن در دوره‌ی که حکومت عامه بدست ☆ آنها بوده است بوجود آمده است، و هم‌آن جماعت از میگاریها

که ساکن جزیره سیسیل^۱ هستند و اپی کارم^{۲*} شاعر مدتی قبل از ظهور کیونیدس^{۳*} و ماگنس^{۴*} در بین آنها ظهور نمود این دعوی را دارند. ابداع تراژدی را هم بعضی از طوایف دوریان که ساکن پلوپونز^{۵*} هستند بخود نسبت میدهند. باری، این جماعت، در اثبات و تأیید دعوی خویش از الفاظ و لغات شاهد میآورند. احتجاج میکنند که قوم دوریان دهکده را بزبان خویش کومه^۶ میگویند در صورتیکه قوم آتیک آن را دموس^۷ اصطلاح میکنند. همچنین، قوم دوریان مدعی هستند، که لفظ کومدیان، از ریشه کومازئین^{۸*} بمعنی بیان کردن و افشاء نمودن مشتق نیست بلکه مأخوذست از کومه [بمعنی دهکده]، و شرح سبب این تسمیه آن است که چون آن جماعت را [که سازندگان نخستین کومدی بوده‌اند] از بلاد و شهرها نفی و طرد کردند آنها در کومه، یعنی دهکده‌ها و قصبات، تردد می‌نموده‌اند [و این نام کومدی از آنجا آمده است]. همچنین حجت می‌آورند که لفظ حاکی از فعل و عمل را آنها [که قوم دوریان باشند] دران^۹ میگویند [و لفظ درام از آنجاست] در صورتیکه مردم آتن برای آن معنی لفظ پراتین^{۱۰*} بکار می‌برند.

و اینقدر، در باب تعداد و کیفیت تفاوت‌هایی که در امر تقلید و محاكاة هست، کفایت دارد.

۱- Sicile این جزیره را قداماء ما صقلیه می‌خوانده‌اند. — ۲ Epicharme

۳- Chionidès — ۴ Magnès — ۵ Peloponèse — ۶ Komai

۷- Demos — ۸ Komazeine — ۹ Dran — ۱۰ Prattein

۴

منشأ و انواع شعر

اسباب پیدایش شعر
 چنین بنظر میآید ، که پیدایش شعر دو سبب داشته است ، هر دو سبب طبیعی . یکی محاكاة و تقلید است که در آدمی غریزی است و هم از عهد کودکی در انسان ظاهر میشود و فرق انسان با سایر جانوران نیز این است که وی برای تقلید و محاكاة بیش از دیگر جانوران استعداد دارد چنانکه انسان معارف اولیه خود را از همین طریق تقلید و محاكاة بدست میآورد . و همچنین همه مردم از تقلید و محاكاة لذت میبرند .

شاهد این دعوی ، اموریست که در عالم واقع جریان دارد . چه ، موجوداتی که چشم انسان از دیدار آنها ناراحت و متنفر میشود ، اگر آنها را خوب تصویر نمایند از مشاهده تصویر آنها لذت حاصل میشود . چنانکه تماشای صورت جانوران پست و [هم تماشای صورت] مردار نیز سبب التذاز میشود .

سبب دیگر این است که تعلم و دانش آموزی نیز خود لذتی دارد . و این لذت هم مخصوص حکما و فلاسفه نیست بلکه سایر مردم نیز در این لذت شریک هستند ، هر چند بهره‌ی که آنها از این لذت دانش آموزی میبرند اندک است . از همین روست ، که مشاهده تصاویری که شبیه اصل باشند موجب خوش آیندی میشود زیرا از مشاهده و تماشای این تصاویر

اطلاع و معرفت باحوال اصل آن صورتها پیدا میکنیم و آنچه را در آن صورتها بدان دلالت هست درمی‌یابیم* ، مثل اینکه گوئیم این تصویر ، صورت فلان است و اگر خود موضوع آن تصویر را پیش از آن هم هرگز ندیده باشیم ، باز آن صورت نه از آن جهت که موضوع خود را تصویر و تقلید میکند بلکه از آن لحاظ که در آن کمال صنعت بکاررفته ، و یا از آن جهت که دارای رنگ دلپذیر هست و یا از جهاتی نظیر و مشابه اینها ، سبب خوشایندی خاطر ما میشود .

پس چون ، غریزه تقلید و محاكاة در نهاد ما طبیعی بود ، چنانکه ذوق آهنگ و ایقاع نیز در سرشت ما وجود داشت ، بعلاوه ، چون این هم معلوم است که اوزان نیز جز اجزاء ایقاعها چیزی نیستند ، باری بسبب این احوال کسانی که هم از آغاز امر درینگونه امور بیشتر استعداد داشتند اندک اندک پیشتر رفتند و بیدیه گوئی پرداختند و هم از بیدیه گوئی آنها بود که شعر پدید آمد .

سرگذشت شعر یونانی
 آنگاه شعر ، بر وفق طبع و نهاد شاعران گونه گون گشت . آنها که طبع بلند داشتند افعال بزرگ و اعمال بزرگان را توصیف و تصویر کردند و آنها که طبعشان پست و فرومایه بود ، به محاكاة و توصیف اعمال و اطواردونان و فرومایگان پرداختند . این دسته اخیر هجویات سرودند و آندسته نخست ، بنظم اناشید^۱ و مدایح^۲ دست زدند .

۱- اناشید ، درینجا برای Hymnes بکار رفته است که سرودهای دینی بوده ، و بوجهی شاید «مناجاتها» و ادعیه هم بتوان ترجمه کرد .
 ۲- Eloges

هومر شاعر یونان

از گویندگانی که پیش از هومر بوده‌اند، شعری از این نوع در دست نداریم، هر چند احتمال دارد که پیش از او، بسیاری دیگر، شعر گفته باشند. اما از عهد هومر به بعد میتوان بعضی نمونه‌ها از این نوع شعر ذکر کرد. چنانکه قطعه شعر موسوم به مرگیتس^۱ اواز این نوع است و همچنین اشعاری از همین نوع را می‌توان یادآوری کرد که در آنها بمناسبت توافق باموضوع وزنی را که معروف به «ایامبو» میباشد بکار برده‌اند. و اینگونه اشعار را تا هم امروز از آن جهت «ایامبیک» میگویند که آنها را برای مهاجرات بکار میبرده‌اند. بنا بر این شاعران قدیم، بعضی باوزان «پهلوانی» شعر سرودند و بعضی باوزان ایامبیک^۲.

هومر در نوع جدی و عالی شعر، گوینده‌یی توانا بود، نه فقط در فخامت و زیبائی شعر سرآمد شاعران بود بلکه از این حیث هم که آثار خویش را قوت و تأثیری از آنگونه که شایستهٔ درام است می‌بخشید، بر سایر شاعران مزیت داشت. و بهمان گونه نیز، اولین کس بود که راه و رسم کومدی را بشاعران بعد آموخت و هزل را که دیگران بصورت هجویات درمیآوردند، او بصورت درام درآورد. زیرا که آن قطعه شعر او، که موسوم است به مرگیتس نسبت به کومدی‌ها همان مقامی را دارد که ایلید^۳ و اودیسه^۴ او نسبت باثر تراژدی دارد.

و چون تراژدی و کومدی پدید آمد، شاعران هر یک بر وفق طبع

ومذاق خویش یکی از این دوشیوه را پیش گرفتند ، بعضی بجای آنکه شعر ایامبیک بسرایند سراینده کومدی شدند و برخی بجای آنکه شعر پهلوانی بگویند گوینده تراژدی گشتند . زیرا این فنون ادبی که تازه پدید آمده بود از انواع سابق برتر و بالاتر بود .

بحث در اینکه، آیا تراژدی از لحاظ اجزاء مؤلفه خویش

تاریخچه

بکمال ممکن رسیده است یا نه و تحقیق درین باب فی

تراژدی یونان

ذاته و یا باعتبار امکان نمایش ، خود مسأله دیگریست .

اما چون تراژدی در اصل از بدیهه گوئی بوجود آمد ، همچنانکه کومدی نیز از همین امر نشأت یافته بود ، بطوریکه اولی از اشعار سراینندگان دیتی رامب پدید آمده بود و دومی مبداء ظهورش ترانه‌های فالیک*^۱ بود که هنوز در بعضی بلاد متداولست باری تراژدی اندک اندک با اجزاء خاص خویش توسعه یافت ، و بعد از تبدلات بسیار ، صورت نهائی را که مقتضی طبیعتش بود ، یافت و دیگر بهمان حال باقی ماند .

اول اشیل^۲ تعداد بازیگران را از یکی بدو تا رسانید ، و در عین حال از اهمیت گروه خنیاگران کاست و برای مکالمه بین ائنین^۳ اهمیت بیشتر قائل شد . سپس سوفوکل شماره بازیگران را بسه نفر بالا برد و بفرمود تا صحنه نمایش را نقاشی بنمایند . از آن پس تراژدی افسانه‌های ساده و کوتاهی را که جهت مضمون آن متداول بود رها کرد و طول و

۱- Phaliques — ۲- Eschyle که یونانی‌ها اسخولیس می‌گفته‌اند .

۳- مکالمه بین ائنین درینجا جهت Dialogue بکار رفته است هر چند گفت شنود هم مناسب است .

تفصیلی یافت همچنین زبان شوخ و لطیفی را که بسبب اشتغال بر مضامین ساتیریک^{۱*} از قدیم در آن بکار میرفت، ترك کرد و سپس وقار و جلالی بدست آورد.

از جهت وزن، بجای وزن رباعی تروکائیک^{۲*} وزن ثلاثی ایامبیک^{۳*} در آن متداول گشت. وزن رباعی که در آغاز در آن بکار میرفت سببش آن بود که در آن زمان شعر تراژدی جنبه ساتیریک داشت و برقص نزدیک بود اما وقتی لحن و طرز مکالمه در آن وارد گشت، طبیعت خود مناسب ترین وزنی را که شایسته آن بود القاء کرد. زیرا از تمام اوزان، وزن ثلاثی ایامبی بیشتر با لحن مکالمه سازگارست، وشاهد صدق این دعوی اینست که در محاورات عادی مکرر وزن ثلاثی ایامبی را بکار میبریم در صورتیکه وزن سداسی^۴ را خیلی بندرت، و آن هم فقط در مواقعی که از سیاق محاوره و مکالمه خارج شده باشیم استعمال میکنیم.

تعداد حوادث فرعی و دخیل^۵، و همچنین تعداد اجزاء دیگر تراژدی نیز که محسنات و پیرایه‌ها^۶ بشمار می‌آمدند، هم اندک اندک افزونی یافت. اما در باب این امور باید بهمین اندازه اکتفا کرد، زیرا بحث و تحقیق در باب هر یک از آنها، مستلزم تطویل و اطناب خواهد بود.

۱- Satyrique — ۲- Tetramètre trochaïque

۳- Trimètre Iambique — ۴- Hexamètre

۵- حوادث فرعی و دخیل لفظی است که ما جهت Episodes بکار برده‌ایم واستطراد هم شاید بتوان گفت.

۶- Embellissements et Ornaments

۵

گومدی، تراژدی، حماسه

اما کومدی، چنانکه گفتیم، تقلید و محاکاتی است از
 اطوار و اخلاق زشت، نه اینکه توصیف و تقلید بدترین
 صفات انسان باشد، بلکه فقط تقلید و توصیف اعمال و

کمدی و تاریخ
آن

اطوار شرم آوری است که موجب ریشخند و استهزاء میشود. آنچه موجب
 ریشخند و استهزاء میشود* امریست که در آن عیب و زشتی هست اما آزار
 و گزند از آن عیب و زشتی بکسی نمیرسد*. چنانکه آن نقابها که
 بازیگران از روی هزل و شوخی بر چهره میگذارند، زشت و ناهنجار
 هست اما بکسی زیان و آزاری نمیرساند.

تبدلات و دگرگونی‌هایی که بر تراژدی روی داده است و همچنین
 نام کسانی که تراژدی نوشته‌اند، بر ما معلوم است. اما کومدی بسبب
 آنکه چندان قدری نداشته است و بدان اعتنائی زیادت نمیشده است،
 مبداء پیدایش آن بر ما پوشیده مانده است [و این بی‌اعتنائی بکومدی
 چندان بود که] آرکونت*^۱ تا این اواخر برای کومدی گروه خاصی از
 بازیگران تعیین نمیکرد، و پیش از اینها تعداد افراد گروه بازیگران
 کومدی بسته بمیل داوطلبان بود. فقط از وقتی که کومدی صورت
 خاص خود را گرفت، نام شاعرانی که کارشان کومدی بود، زبانه‌زده‌

گشت و در بین مردم شهرت یافت .

اما باز این نکته ، که نقابها^{۱*} ، و پیشگفتارها^۲ ، یا تعداد بازیگران کومدی ، و اینگونه امور را اول بار چه کسی ایجاد کرده است بر ما معلوم نیست . جز آنکه فکر تألیف افسانه‌هایی که مضمون کومدی است ، به اپیکارم^{۳*} و فورمیس^{۴*} منتهی میشود . این فکر ، نخست در سیسیل پدید آمد و در آتن ، کراتس^{۵*} اولین کس بود که شیوه ایامبیک را رها کرد و در صدد تألیف افسانه‌ها و مضامین عمومی [بی آنکه نظر به شخص معینی باشد] برآمد .

اما حماسه ، مشابهتی که با تراژدی دارد ، فقط در این **مقایسه تراژدی و حماسه** است که آن نیز یک نوع تقلید و محاكاة است بوسیله وزن ، از احوال و اطوار مردمان بزرگ و جدی . لیکن اختلاف آن با تراژدی ازین بابت است که همواره وزن واحدی دارد ، و شیوه بیان آن نیز برخلاف تراژدی نقل و روایت است [نه فعل و عمل] . همچنین از حیث طول مدت نیز بین این دو تفاوت هست . چون تراژدی سعی دارد که تا ممکن است بمدت یک دوره آفتاب محدود بماند و یا اندکی از آن تجاوز کند* ، در صورتیکه حماسه از لحاظ زمان محدود نیست . پس ازین حیث نیز بین آنها تفاوت هست هر چند در آغاز حال ، شاعران نه در تراژدی مقید بزمان بودند و نه در حماسه بدان تقیدی داشتند .

۳- Epicharme

۲- les Prologues

۱- les Masques

۵- Cratès

۴- Phormis

لیکن اجزاء و عناصری که در تر کیب این هردو فن داخل است ، بعضی بین هردو مشترك است و برخی مخصوص تراژدی است . ازین رو هر کس بتواند در تراژدی بین نیک و بد آن فرق بگذارد ، در حماسه نیز می تواند نیک و بد را بشناسد و فرق بگذارد چون ، عناصر و اجزائی که در حماسه هست در تراژدی هم موجود است در صورتیکه عناصر و اجزاء تراژدی در حماسه وجود ندارد* .

۶

تعریف تراژدی

در باب تقلید و محاكاة بوسیله وزن سداسی ، و نیز در باب کومدی ، ازین پس سخن خواهیم گفت . اکنون سخن در باب تراژدی گوئیم و تعریف جوهر و ماهیت آن را ، از آنچه در سابق گفته شده است بیرون آوریم .

بیان حد
تراژدی

پس تراژدی تقلید و محاكاة است از کار و کرداری شگرف و تمام دارای درازی و اندازه‌ی معلوم و معین ، بوسیله کلامی بانواع زینتها آراسته ، و آن زینتها هر يك بحسب اختلاف اجزاء مختلف ، و این تقلید و محاكاة بوسیله کردار اشخاص تمام می گردد ، نه اینکه بواسطه نقل روایت انجام پذیرد ، و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تطهیر و تزکیه^۱

۱- Catharsis یونانی که فرانسویها به Purgation و کلماتی مشابه آن ترجمه کرده اند .

نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد* ، و قصد من از « کلامی بانواع زینتها آراسته » آن سخن است که در وی ایقاع و آهنگ و آواز باشد ، و مرادم از آنکه گفتم « آن زینتها هر یک بحسب اختلاف اجزاء مختلف باشد » آن است که بعضی اجزاء فقط بوسیله وزن ساخته شود ، و بعضی دیگر بوسیله آواز .

چون تقلید و محاكاة در تراژدی بوسیله کردار اشخاصی
اجزاء ششگانه
 که نمایش می دهند ، تمام می گردد [نه آنکه بوسیله
در تراژدی
 داستان سرائی و نقل و روایت] ، پس بحکم ضرورت

می توان اجزاء تراژدی را عبارت دانست از ترتیب منظره نمایش ، و سپس آواز و گفتار . زیرا این امور وسائلی هستند که تقلید و محاكاة بدانها تمام میشود . مقصود من از « گفتار » همان ترکیب کردن و بهم آمیختن اوزان است اما مراد از « آواز » خود بدرستی آشکار است .

از طرف دیگر ، چون مطلب عبارتست از تقلید و محاكاة کار و کردار ، و البته کار و کردار هم لازمه اش وجود اشخاصی است که کار از آنها سر می زند ، ناچار این اشخاص را بحکم ضرورت سیرتها و یا فکرتهائی مخصوص خویش هست ، و در واقع ، کردارها و افعال مردم را از همین موارد اختلاف می توان شناخت ، و دو علت طبیعی در کار هست که بدانها کردارها و افعال تشخیص و تحدید میشوند : یکی اندیشه یا فکرت است و آن دیگر سیرت یا خلق و همین افعال و کردارهاست که سبب کامیابی یا ناکامی ما میگردد . اما تقلید و محاكاة کردار و فعل همان افسانه

مضمون است زیرا که مراد من از افسانه مضمون همان ترکیب و تألیف افعال و کردارهایی است^۱ که انجام پذیرفته است، و مرادم از خلق و سیرت^۲ آن امور و اوصافی است، که وقتی اشخاص را می بینیم که کاری انجام می دهند، آنها را بدان اوصاف متصف میسازیم. و مقصود از اندیشه یا فکرت تمام آن چیزهاست که اشخاص داستان جهت اثبات امری یا بیان مطلبی می گویند.

پس بحکم ضرورت، در تراژدی شش جزء وجود دارد، که تراژدی از آن شش چیز ترکیب می یابد و ماهیت آن، بدان شش چیز حاصل می گردد. اما آن شش چیز عبارتند از: افسانه مضمون، سیرت، گفتار، فکرت یا اندیشه، منظر نمایش، و آواز - و سبب [حصر این امور در این اجزاء ششگانه] این است که وسائل و وسائط محاكاة و تقلید متضمن دو جزء از این اجزاء ششگانه است، و طریقه و شیوه تقلید و محاكاة متضمن يك جزء است، و موضوع محاكاة متضمن سه جزء از این اجزاء ششگانه است، و جز اینها دیگر چیزی نیست و تمام شاعران این اجزاء را بکار برده اند زیرا تمام تراژدی ها یکسان دارای منظره نمایش، و خلق و سیرت [اشخاص نمایش] و افسانه مضمون، و گفتار، و آواز، و اندیشه می باشند.

افعال و افسانه مهمترین این اجزاء ترکیب کردن و بهم در آمیختن افعال است زیرا تراژدی تقلید و محاكاة مردمان نیست،

۱- les Actions - ۲- ترجمه Caractère فرانسویست که در بعضی مواضع هم بمناسبت،

مصلحت و خلق و خوی نیز میتوان ترجمه کرد.

بلکه تقلید و محاكاة کردار و زندگی ، و سعادت و شقاوت است ، و سعادت و شقاوت نیز ، هر دو از نتایج و آثار کردار می‌باشند و غایت و هدف حیات کیفیت عمل است نه کیفیت وجود ، و مردمان بسبب سیرت و خصلتی که دارند مردمانند اما سعادت یا شقاوتی که بدانها نسبت می‌دهند بسبب کردارها و افعال آنهاست . بنابراین ، اشخاص [که در صحنه بازی می‌کنند] از آنچه نمایش می‌دهند ، قصدشان تقلید و محاكاة سیرت و خصلت اشخاص داستان نیست بلکه خود بسبب افعال و کرداری که انجام می‌دهند و دارند بدان سیرت و خصلت متصف و منسوب میشوند و یا بعبارت دیگر آن سیرت و خصلت که بدانها منسوب می‌گردد نتیجه افعال و کردارهای آنهاست . بطوریکه در تراژدی آنچه غایت شمرده میشود همان افعال و افسانه مضمون است ، و البته در هر امری ، عمده غایت آن امر است .

از اینها گذشته ، تراژدی بدون فعل بوجود نمی‌پیوندد اما بدون اشتغال بر خصلت و سیرت ، تراژدی وجود یافته است . چنانکه تراژدی هائی که بیشتر شاعران متأخر پرداخته‌اند از تجسم دادن خصلت و سیرت خالی است . در هر صورت نزد بسیاری از شاعران حال بهمین منوال است چنانکه در بین نقاشان نیز زیو کسیس^{۱*} نسبت به پولی گنوت^{۲*} همین حال را دارد . چون پولی گنوت نقاشی است که در تصویر و ترسیم خصلتها و سیرتها مهارت دارد در صورتیکه زیو کسیس آثاری که دارد از اثر

هر گونه خصلت و سیرتی بکلی خالی است .
 و اگر کسی در ترکیب و تألیف سخنانی که حکایت از اخلاق
 می کند رنج برد و سخنش هم بفخامت عبارت و جلالت فکر ممتاز باشد
 بدانچه از تراژدی مقصود و مطلوبست البته دسترس نمی یابد بلکه این
 مقصد و مطلوب را می تواند ، خود با يك تراژدی که از حیث عبارت و
 فکر ضعیف تر باشد و لیکن مشتمل بر افسانهٔ مضمون و متضمن تر کیب
 کردن و بهم در آمیختن افعال باشد بدست آورد . گذشته ازین ، منشأ و
 مصدر لذت واقعی تماشاکنندهٔ تراژدی ، فقط در اجزاء افسانه و داستان
 است که عبارت باشد از آنچه تحول و تعرف خواننده میشود .

دلیل دیگر [براینکه افسانه و واقعه بر سیرت و خصلت و هم بر
 عبارت مقدم است] این است که شعراء تازه کار قبل از آنکه در ترکیب
 کردن و بهم در آمیختن افعال ، قدرت و مهارت بدست آورند ، در بیان
 عبارت و وصف سیرت و خصلت مهارت دارند ، چنانکه بیشتر شعراء اوایل
 نیز همین حال را داشته اند .

پس مبدء و روح تراژدی ، افسانه و داستان است و خلق و خصلت
 [از حیث اهمیت ، نسبت بدان] در مرتبهٔ ثانی است . در نقاشی نیز کار
 بهمین منوال است : چنانکه اگر نقاشی زیباترین الوان را در هم بیامیزد
 بی آنکه هیچ طرحی از صورتی ترسیم نماید کار او از حیث منزلت و جمال
 بدرجهٔ کار آنکس که طرحی منظم از صورتی رسم کرده است هرگز
 نمی رسد . بنابراین تراژدی عبارتست از تقلید و محاكاةٔ افعال و کردارها

اما بهمین اعتبار تقلید و محاكاة افعال و کردارهاست که بتقلید و محاكاة کسانی هم که فعل از آنها سر می‌زند، می‌پردازد.

اندیشه و فکرت مرحله سوم، مرحله فکرت و اندیشه‌است، و مراد از

فکرت و اندیشه قدرت به یافتن تعبیر و بیانی است که

مقتضی حال و مناسب مقام باشد، و این همان امری است که در مورد

القاء خطابات از شئون فن سیاست و بلاغت بشماراست.* در واقع شاعران

قدیم باشخاص داستان خویش زبان و لغتی را منسوب می‌داشتند که

لغت و زبان متداول در محاورات عادی بود. اما تازه‌کاران اشخاص داستان

خویش را و امیدارند که بزبان و لغت خطباء و اهل بلاغت سخن بگویند.*

اما سیرت و خصلت، آن امریست که راه سلوک، یعنی

خصالت و سیرت

همان طریقه‌یی را نشان می‌دهد که چون برای انسان

یا خلق و خوی

مشکلی پیش آید آن طریقه را اختیار می‌کند و یا از آن

طریقه دیگر اجتناب مینماید و بهمین سبب در سخنانی که در آن سخنان

گوینده را کمترین امکان اختیار یا اجتناب نیست، هیچ اثر خصلت و

سیرت وجود ندارد اما فکرت و اندیشه در هر سخنی که دلالت بر بودن

یا نبودن چیزی می‌کند، یا به بیان فکری کلی می‌پردازد، وجود دارد.

چهارمین جزء از اجزائی که مرتبط بزبان و لغت است،

لفظ و گفتار

گفتار است، و مراد از گفتار چنانکه پیش ازین گفته شد

عبارتست از تبیین و بیان فکر بوسیله الفاظ، و البته صفات و مختصات آن،

هم در آنچه بنظم نوشته میشود و هم در آنچه به نثر نوشته می‌شود یکی است.

آواز و منظره در بین سایر اجزائی که تراژدی از آنها تألیف و ترکیب میشود آواز بر دیگر محسنات و پیرایه های صنعتی تقدم دارد. اما ترتیب منظره نمایش با وجود آنکه در جلب واغراء عامه قدرت و تأثیر بسیار دارد دورترین امورست از فن [تراژدی] و کمتر از همه چیز دیگر بصناعت شعر اختصاص و تعلق دارد. زیرا که قوت و تأثیر تراژدی، حتی بدون وجود تماشاگران و بازیگران نیز باقی و برقرار است. از آن گذشته، در ترتیب منظره نمایش^۱ آنکس که کارش ترتیب دادن منظره نمایش است مهارت و قدرتش از قدرت و مهارت شاعر بیشتر است.

۷

حد و اندازه واقعه

در باب اندازه اکنون که اجزاء تراژدی معلوم گشت، باید دید ترتیب وقایع و افعال در این اجزاء چگونه باید باشد. زیرا نکته اولی و مطلب مهم تراژدی در حقیقت همین است. معلوم شد که تراژدی عبارتست از تقلید و محاكاة کرداری تام^۲ که

۱ - منظره نمایش را درینجا، برای Spectacle آورده ایم و از ترتیب منظره نمایش مراد همان Mise en scène فرانسویهاست که شاید مجلس آرائی هم بتوان ترجمه کرد.

۲ - Entière, Complete

اندازه‌یی معین و معلوم داشته باشد و [این قید اخیر برای آنست که] ممکن است چیزی تام باشد اما اندازه‌یی^۱ معلوم و معین نداشته باشد. امر تام هم امریست که بدایت^۲ و واسطه^۳ و نهایت^۴ داشته باشد. بدایت امریست که بذات خویش مستلزم آن نباشد که دنبال چیز دیگری آمده باشد اما دردنبال خود او امری هست که بحکم طبیعت وجود دارد و یا بوجود می‌آید*. اما نهایت امریست که برعکس این [یعنی برخلاف بدایت] باشد و آن عبارت است از چیزی که بذات خویش و بحکم طبیعت همیشه و یا در بیشتر اوقات، دردنبال چیز دیگر باشد اما دردنبال آن دیگر چیزی نباشد. واسطه هم عبارتست از امری که بذات خویش دنبال امر دیگر آید و همچنین امر دیگری هم دردنبال آن بیاید. بنابراین افسانه‌ها [ئی که مضمون تراژدی است] برای اینکه بحسن تألیف موصوف باشند نباید تألیف آنها چنان باشد که برحسب اتفاق و تصادف در یک جا شروع گردند و در جایی دیگر ختم شوند بلکه باید در آنها شرایطی را که ذکر شد مراعات کرد.

همچنین امر زیبا، خواه موجود زنده‌یی باشد و خواه
خروج از اندازه عادی
 چیزی باشد مرکب از اجزاء، ناچار باید که بین اجزاء
 آن نظم و ترتیبی وجود داشته باشد و همچنین باید
 حدی و اندازه‌یی معین داشته باشد چون، زیبایی و جمال شرطش داشتن

اندازه معین و همچنین نظم است . بهمین جهت موجود زنده اگر زیاده از حد كوچك باشد ممكن نیست كه آن را بتوان زیبا و جمیل شمرد زیرا چون چشم فرصت بسیار کوتاهی برای رؤیت آن دارد ، بادراكش نائل نمی گردد . همچنین اگر زیاده از حد بزرگ باشد ، بر آن محیط نمی شود بلکه وحدت^۱ و تمامیت^۲ آن نیز از نظر بیننده مخفی و مستور می ماند . و این مورد وقتی پیش می آید كه فی المثل جانوری فرض شود بدرازی چندین هزار استاد^۳ . بنابراین همانگونه كه اجسام و جانوران را اندازه یی وحدی معین از حیث بزرگی لازم است ، تا نظر بر آن محیط تواند شد ، در افسانه یی هم كه مضمون تراژدی است کاربر همین منوال است و باید طول و اندازه آن ، آنقدر باشد كه برای حافظه ، فرا گرفتن آن باسانی دست بدهد .

اندازه معمول با اینهمه ، تعیین آن حدی [از طول] كه برای تراژدی از لحاظ اقتضای طول مسابقات و حوصله و صبر عامه تماشاگران ضرورت دارد ، امریست كه دخلی به صنعت شعر ندارد* زیرا اگر مراد آن بود [كه دريك مسابقه] صد تراژدی را نمایش دهند ممكن بود اندازه [هر تراژدی] را بوسیله ساعت آبی تعیین و تحدید كرد* چنانكه بعضی گفته اند كه در قدیم اینكار را می کرده اند* . اما حد و اندازه یی كه با طبیعت اشیاء [نه با وسائط و مقارنات خارجی آنها] موافق باشد

۱- Unité ۲- Totalité

۳- استاد Staade ، ستادیون تقریباً معادل ۶۰۶ پاست .

این است که : هر قدر طول و امتداد قصه بیشتر باشد ، بشرط آنکه ادراك کل و تمام آن ممکن باشد ، زیبایی و جمال آن که از بزرگی و زیادی ناشی می باشد افزونتر خواهد بود ، و برای آنکه درین باب قاعده‌یی کلی و عمومی بدست داده باشیم گوئیم حد کافی درین مورد آن اندازه از مدت است که در طی آن يك سلسله از حوادث و وقایعی که بر حسب احتمال یا ضرورت در دنباله یکدیگر ممکن است بیایند ، قهرمان داستان را ، از شقاوت به سعادت و یا از سعادت بشقاوت بکشاند .

۸

وحدت فعل

وحدت افسانه و داستان ، آنگونه که بعضی پنداشته‌اند ، بدان نیست که قهرمان آن افسانه شخص واحدی باشد زیرا که بر شخص واحد حوادث و وقایعی بشمار روی دهد که هرگز امر واحدی را تشکیل نمی‌دهند . همچنین ممکن هست که از شخص واحد افعال و کردارهایی بسیار سرزند که آنهمه هرگز فعل واحدی نباشند . ازین رو ، معلوم میشود که تمام آن شاعرانی که هر قل نامها^{*۱} و تزه نامه^{*۲} یا منظومه‌های دیگری از اینگونه

در باب وحدت
کردار

۱- هر قل نامها Heracléides یعنی منظومه‌هایی در باب سرگذشتها و کارهای هراکلس .

۲- تزه نامه‌ها Théséides ، نظیر رستم نامه‌ها ، ومثلاً اسکندر نامه‌های خودمان .

پرداخته‌اند، بخطا رفته‌اند. زیرا که اینها گمان برده‌اند از اینکه قهرمان داستان شخص واحدی، مثلاً هرقل، باشد بحکم ضرورت لازم می‌آید که افسانه و داستان نیز چیزی واحد باشد.

اما هومر، که در هر چیز مقام اعلی از آن اوست، بسبب
هومر سر مشق
 معرفتی که با سرار و رموز فن داشته است و یا بسبب هوش
است

و ده‌های خاص خویش، درین مسأله نیز براه درست رفته است و به نتیجه صواب رسیده است. زیرا که او وقتی «اودیسه» را نظم و تألیف کرده است جمیع حوادث و وقایع زندگی اولیس را ذکر و روایت نکرده است چنانکه این مطلب را که اولیس^۱ در پاراناس^{۲*} مجروح شده است و اینکه در هنگام تجمع سپاه یونان خویشتن را بدیوانگی زده است [روایت نکرده است]. زیرا این دو حادثه ارتباطشان با یکدیگر، از آنگونه نیست که وقتی یکی روی داده باشد آندیکر نیز بحکم ضرورت و یا بحکم احتمال روی دادنش لازم باشد.

باری در حقیقت، هومر در نظم و تألیف اودیسه مدار افعال را بر گرد امری واحد، بهمان مفهومی که منظور ماست، قرارداد است و در ایلیاد نیز همین کار را کرده است.

بنابراین، همانگونه که در فنون دیگری که جنبه تقلید و محاكاة دارند وحدت تقلید و محاكاة از وحدت موضوع ناشی میشود در افسانه و داستان هم حال بر همین گونه است، زیرا که افسانه تقلید و محاكاة است

۱- Ulysse که یونانی‌ها اودوسوس می‌گفته‌اند . ۲- Parnasse .

از فعل و کردار ، و آن فعل و کردار لازم است فعلی و کرداری واحد و تمام باشد و تألیف اجزاء آن نیز طوری باشد که اگر يك جزء از آن اجزاء را جابجا کنند و یا حذف نمایند ترتیب کل بهم بخورد و متزلزل بشود . چون آن امری که ممکن باشد آن را بچیزی بیفزایند و یا نیفزایند و در هیچ [يك از دو] حال در آن چیز تغییری آشکار پدید نیاید آن امر ، جزئی از يك کل بشمارتواند آمد .

۹

تاریخ و فلسفه

بنابراین ، از آنچه گفتیم ، چنین معلوم میشود که کار عمده و عمل خاص شاعر آن نیست که امور را آنچنانکه در واقع روی داده است نقل و بیان کند ، بلکه کار او این است که امور را بآن نهج که ممکن هست اتفاق افتاده باشد نقل و روایت کند* . اما امور بعضی بحسب احتمال^۱ ممکن هستند و بعضی دیگر بحسب ضرورت^۲ . در واقع تفاوت بین مورخ و شاعر در این نیست که یکی روایت خود را در قالب شعر در آورده است و آن دیگر در قالب نثر ، زیرا ممکن هست که تاریخ هرودت* برشته^۳ نظم در آید ولیکن با اینهمه آن کتاب همچنان تاریخ خواهد بود خواه نظم باشد و خواه نثر . لیکن تفاوت

[بین مورخ و شاعر] در این است که یکی سخن از آنگونه حوادث می گوید که در واقع روی داده است، و آندیگر سخنش در باب حوادث و وقایعی است که ممکن هست روی بدهد. ازین روست که شعر، فلسفی تر از تاریخ، و هم مقامش بالاتر از آن است.* زیرا شعر بیشتر حکایت از امر کلی می کند در صورتیکه تاریخ از امر جزئی حکایت دارد.* مقصود از امر کلی درین مقام این است که شخصی چنین و چنان فلان کاریا فلان کار دیگر را بحکم احتمال و یا بحسب ضرورت انجام می دهد و در شعر سخن از همین گونه است هر چند برای اشخاص داستان هم اسمهایی [در شعر] ذکر میشود. اما امر جزئی مثلاً عبارتست از کاری که [شخص معینی، فی المثل] الکبیادس*^۱ کرده است یا ماجرائی که برای او اتفاق افتاده است.

درباب کومدی در مورد کومدی، این امر از همان وهله اول روشن و بارز است زیرا که شاعران کومدی بر اشخاص نمایش خویش، هیچ نامی را بطور اتفاق و تصادف، نمی گذارند الا بعد از آنکه افسانه و داستان را از کارها و کردارهایی تألیف و ترتیب داده باشند که محتمل و نزدیک بحقیقت باشد. و این خود درست بعکس کار شاعرانی است که شعر ایامبیک میسرایند و در باب افراد [و اشخاص جزئی] سخن میسرایند. **در مورد تراژدی**، شعرا بیشتر نام اشخاصی را انتخاب می کنند که وجود واقعی داشته اند و سبب این نکته هم اینست

که آنچه بدان می‌توان اعتقاد بست امری است که وقوعش ممکن باشد. پس اگر امری، هرگز روی نداده باشد، باسانی نمی‌توان معتقد شد که چنان امری وقوعش ممکن هست. اما، امری که بالفعل وقوع یافته و روی داده است دیگر ممکن بودن آن محل تردید نیست زیرا که اگر مستحیل و ممتنع بود البته هرگز وقوع نمی‌یافت.

مع هذا، در بعضی تراژدی‌ها، يك يا دو نام بیشتر نیست که متعلق باشخاص مشهور و معروف است، سایر اسماء دیگر مجعول و مخترع است و در بعضی دیگر از تراژدی‌ها، حتی يك نام هم نیست که [مربوط باشخاص واقعی و] معروف باشد. چنانکه در آنته^۱ اثر آگاثون^{۲*} [حال بدینگونه است] و درین نمایش وقایع و اسماء تمام مجعول و مخترع است و مع ذلك این امر هیچ از دلربائی آن نکاسته است. از این رو، داعی و سببی نیست که همواره شاعر دنبال داستان‌های مأثور^۳ [قدیم مکرر]، که تراژدی‌های ماجملگی بر آنها مبتنی است، برود حتی این امر [که شاعر همواره دنبال داستان‌های مأثور برود] کاری مضحك است زیرا که داستان‌های معروف تاریخ هم، جز برای عده‌ی قلیل و محدود، معروف و معلوم نیست، و مع هذا تمام تماشائیان دیگر نیز از آن داستان‌ها لذت و تمتع می‌برند.

و از اینهمه، معلوم می‌گردد که شاعر باید بیشتر سازندهٔ افسانه و

Anthée - ۱ Agathon - ۲

Fables traditionnelles - ۳

داستان باشد تا سازنده سخنان موزون، زیرا که شاعری وی بسبب آنستکه تقلید و محاكاة می کند و البته تقلید و محاكاة او از افعال و کردارها است. اما البته اگر وی موضوع اثر خود را از حوادث و وقایعی هم که بالفعل وقوع یافته است انتخاب کند، باز همچنان شاعرست [نه مورخ] زیرا هیچ مانعی ندارد که بعضی از حوادث و وقایع [تاریخی]، ذاتاً از جمله امور محتمل الوقوع و ممکن باشند، بهمین سبب آنکس که این امور را موضوع تألیف خویش قرار دهد شاعر محسوبست.

افسانه‌ها و حوادث تبعی

در بین افسانه‌ها یا حوادث ساده و بسیط، آن دسته که حوادث تبعی^۱ دیگری هم در طی آنها داخل و عارض میشود، از همه بدترند و مراد از افسانه‌هایی که «حوادث تبعی دیگری هم در طی آنها داخل و عارض میشود» آنگونه افسانه‌ها است که توالی و عروض حوادث تبعی و ضمنی در طی آنها، از روی قاعده احتمال و یا ضرورت نباشد. اینگونه افسانه‌ها را شاعران کم مایه برای آن میسازند که مایه هنری ندارند اما شاعران پر مایه هم که گاه از اینگونه قصه‌ها می‌پردازند، برای آنست که حساب کاربازیگران نمایش را دارند: زیرا چون نمایشنامه‌هایی را برای مسابقات میسازند و افسانه‌ها را بیش از آنچه اقتضای موضوع است امتداد می‌دهند، غالباً ناچار میشوند توالی سلسله طبیعی حوادث و وقایع را بکلی بهم بزنند.

ترس و شفقت
 تقلید و محاكاة تراژدی ، کافی نیست که فقط از کرداری
 تام باشد بلکه باید آنچه مورد تقلید و محاكاة واقع
 میشود نیز موجب برانگیختن ترس و شفقت هم باشد و این احوال ، از همه
 بیشتر هنگامی دست می دهد که وقایع و حوادث بر خلاف انتظار روی
 دهد ، و درعین حال نیز آن وقایع و حوادث یکی از دیگری ناشی گردد ،
 زیرا درینصورت جنبهٔ اعجاب و شگفتی آن وقایع و حوادث بیشتر خواهد
 بود تا اینکه در اثر بخت و اتفاق روی داده باشد .

**امر شگفت و امر
خلاف انتظار**
 چون حتی وقایع و حوادثی هم که از روی تصادف و اتفاق
 روی داده است ، وقتی بیشتر موجب اعجاب و شگفتی
 میشود که بظاهر از روی عمد و قصد بنظر بیاید ، چنانکه
 مجسمه می تیس^۱* در آرگوس^۲ وقتی که در جشن عمومی از پایهٔ خویش
 افتاد ، همان کس را بقتل آورد که سبب مرگ می تیس شده بود ، و البته
 اینگونه حوادث مجرد بخت و اتفاق بنظر نمی رسد ، و بدین سبب افسانه‌ها
 و داستانهای چنین ، بدون شك زیباتر هستند .

۱۰

گردار ساده و گردار مرکب

**درباب اقسام
کردار**

افسانه‌ها [که موضوع تقلید و محاكاة اند] بعضی بسیط اند^۱ و بعضی مرکب^۲. زیرا افعال و کردارهایی هم که افسانه‌ها تقلید و محاكاة آنها محسوب میشوند خود بیشک بهمین گونه‌اند. از افعال و کردارها من آنچه‌ی را بسیط می‌گویم که متصل و واحد، به همان معنی که گذشت، باشد و تبدل بخت و سرنوشت^{۳*} قهرمان داستان هم در آن بدون تحوّل^۴ و تعرّف^۵ پیش آید. و آن فعلی و کرداری را مرکب می‌خوانم که تبدل و دگرگونی بخت و سرنوشت قهرمان در آن، بوسیلهٔ تعرف یا تحوّل و یا بوسیلهٔ هر دو انجام پذیرد.

**درباب تعرف
و تحوّل**

و این دو امر [یعنی تعرّف و تحوّل] نیز لازم است که از اصل و بنای خود افسانه پدید بیایند بنحوی که یا بحکم ضرورت یا بحکم احتمال نتیجهٔ وقایع و حوادث قبلی باشند. زیرا فرق است میان اینکه بعضی حوادث بسبب حوادث دیگری روی داده باشند، با آنکه فقط در دنبال آن حوادث روی داده باشند*.

۱ - Simple ۲ - Complexe ۳ - Changement de fortune

۴ - Péripétie ۵ - Reconnaissance

۱۱

تحوّل و تعرّف^۱

مراد از تحوّل تحوّل عبارتست از انقلاب و تبدّل فعلی بحدّ آن، بنحوی که در سابق گفته آمد، و این [انقلاب و تبدّل فعل بحدّ آن] نیز، بحکم ضرورت و یا برحسب احتمال پیش می‌آید. چنانکه در [نمایشنامه^۲] « ادیپوس^۳ » فرستاده‌یی فراز می‌آید و گمان دارد که آمدن او سبب خشنودی ادیپوس می‌شود و او را از بابت مادر خویش آسوده خاطر می‌سازد، اما وقتی که آن فرستاده معلوم می‌دارد که وی کیست حالی دیگر پدید می‌آید^۴. و در نمایشنامه «لنسه^۳» چون لنسه را برای کشته شدن آورند، و دانائوس^۴ بقصد کشتن او بدنبالش آید جریان وقایع به آنجا منتهی میشود که دانائوس کشته شود و لنسه جان سلامت برد^{*}.

تعرّف یا شناسائی و تعرّف، چنانکه از نام آن نیز برمی‌آید، انتقال است از جهل بمعرفت که سبب شود میانه کسانی که تقدیرشان سعادت یا شقاوتست کار از دوستی بدشمنی، یا از دشمنی بدوستی بکشد.

۱- تحوّل ترجمه Peripeteia یونانی است که ابوبشرمتی، اداره بمعنی گردانیدن ترجمه کرده است چنانکه برای Anagnorisis یونانی هم که ما تعرّف اختیار کرده‌ایم، استدلال آورده است. مترجمین فرانسوی و انگلیسی تعرّف را بالفاظی نظیر Reconnaissance یا Discovery تعبیر کرده‌اند که کشف و شناخت و شناسائی هم مناسب آنها هست.

۲- ادیپوس oedipus یا oedipe ۳- Lyncée ۴- Danaos

و خوش‌ترین تعرف آن تعرّف است که با تحوّل همراه باشد، از آن‌گونه که در نمایشنامهٔ « ادیپوس » یافت میشود. تعرّف را انواع دیگر نیز هست. چون موجودات بیجان نیز از هر نوعی که باشند، ممکن هست که بهمین ترتیب سبب تعرف واقع شوند. همچنین ازاینکه کاری معین را فلان شخص کرده است یا نکرده است، ممکن هست که تعرف حاصل گردد.

اما از انواع تعرّف، آنکه با افسانهٔ مضمون، و با فعل و کردار [از همهٔ انواع دیگر تعرف] بیشتر مناسبت دارد، همانست که پیش‌ازاین گفته شد. زیرا اینگونه تعرف است که وقتی مقرون با تحول باشد، سبب برانگیختن شفقت یا ترس میشود. و البته تراژدی، تقلید و محاكاة افعال و کردارهایی است که اینگونه عواطف را برانگیزد. گذشته از آن، شقاوت و سعادت نیز بر نظائر اینگونه افعال متوقف می‌باشد.

از آنجا که تعرّف موضوعش اشخاص است، در بعضی موارد بدین گونه حاصل میشود که يك کس، دیگری را تعرف می‌کند [و بجا می‌آورد] و این وقتی است که یکی از دو طرف، می‌داند که طرف دیگر چه کسی است*. مواردی هم هست که تعرف نسبت بهردو طرف واقع میشود. چنانکه ایفی ژنی^۱* در اثر ارسال نامه از جانب اورست^۲ مورد تعرف واقع گشت. اما تعرّف دیگری هم لازم بود تا اورست مورد تعرّف ایفی ژنی واقع تواند شد*.

داعیه الم پس دو جزء عمده افسانه [ئی که مضمون تراژدی است] عبارت است از تحوّل و تعرّف . اما افسانه جزء دیگری هم دارد و آن عبارتست از داعیه الم^۱ [یامصیبت] . تحوّل و تعرّف مذکور گردید ، و داعیه الم [یامصیبت] فعلی یا کرداری است که سبب هلاک یا موجب الم گردد مانند مرگ در صحنه نمایش ، و آلام سخت و جراحات و اینگونه امور .

۱۲

اجزاء تراژدی

درباب عناصر و اجزاء در باب عناصر و اجزائی که تراژدی باید از آنها تألیف و ترکیب گردد پیش ازین* گفتگو رفت اما اگر طول و امتداد تراژدی ، و همچنین اقسام جداگانه‌یی که تراژدی بدان اقسام تقسیم میشود ، مورد نظر باشد ، اجزاء تراژدی بدین قرار خواهد بود: مدخل^۲ ، واقعه عرضی و دخیل^{۳*} ، مخرج^۴ ، آواز گروه

۱- داعیه الم برای Pathos یونانی است که فرانسویها Pathetique ترجمه کرده‌اند و در ترجمه عربی ابوبشراللم والتأثیر برای آن آمده است .

۲- مدخل در اینجا جهت Prologue فرنگی آمده است بمعنی پیشگفتار و شاید پیش درآمد و درآمد و مطلع هم مناسب باشد .

۳- واقعه عرضی و دخیل جهت Episode آمده ، که شاید گریز و تخلص و استطراد هم مناسب باشد .

۴- مخرج جهت لفظ Exode آمده ، و شاید مقطع هم بی‌مناسبت نباشد .

خنيا گران^۱، و اين آواز که گروه خنيا گران می سראيند خود دو قسم است: راه^۲، و مقام^۳. باری تراژدی همه درين اقسام که ذکرشان گذشت مشترک کند اما آوازهائی که از صحنه نمايش خوانند و مویه های نوحه سראيان^۴ اختصاص به بعضی [از تراژدی ها، نه همه آنها] دارند.

مدخل جزئی است تام از تراژدی که قبل از ورود گروه خنيا گران قرار دارد. واقعه عرضی و دخیل، نیز جزئی است تام از تراژدی که بين دو آواز کامل از آوازه های گروه خنيا گران واقع میشود و مخرج جزئی است تام که دیگر آواز گروه خنيا گران در دنبال آن نمی آید. و از بين آوازه های گروه خنيا گران، راه اولين آوازی است که گروه خنيا گران تغنی میکنند، و مقام، [آن نوع از] آواز گروه خنيا گران است که نه متضمن اوزانی باشد که آناپستیک^{۵*} خوانده میشود و نه متضمن اوزانی که تروکائیک^{۶*} نام دارد. و مویه نوحه سראيان مرثیه یی یا شکوائی است که گروه خنيا گران و بازیگران نمايش با هم خوانند.

باری عناصر و اجزائی که تراژدی از آنها تألیف و ترکیب میگردد،

۱- گروه خنيا گران جهت Choeur آمده، که در ترجمه عربی قدیم جوقه آورده اند و شاید پیشخوان هم بتوان گفت.

۲- راه جهت لفظ Parodos یونانی درینجا آمده است که بمعنی طریق و مجاز است، و درینجا مراد از آن، آواز نخستین است که گروه خنيا گران چون بصحنه آیند خوانند، و در ترجمه ابوبشر مجاز بکار رفته است.

۳- مقام درینجا جهت لفظ Stasimon یونانی است که معنی لغوی آن ثابت و سنگین و راسخ است و مراد از آن درینجا، آوازی است که گروه خنيا گران نشسته خوانند.

۴- Commoi - ۵- Anapestique - ۶- Trochaïque

در سابق مذکور گشت . اما اگر طول و امتداد تراژدی و همچنین اقسام جداگانه‌یی که تراژدی بدان اقسام تقسیم می‌گردد مورد نظر باشد، آن نیز عبارت از همین اجزاء است که هم اکنون ذکر آنها گذشت .

۱۳

اوصاف و نعوت افسانه مضمون

در تألیف و ترکیب افسانه‌یی که مضمون تراژدی است، کدام امور را باید وجهه نظر قرارداد، و از کدام امور باید اجتناب کرد؟ و وسیله این امر را، که تراژدی بتواند آن تأثیری را که خاص اوست داشته باشد، از کجا می‌توان بدست آورد؟ این مسأله است که اکنون مناسب است در دنباله آنچه پیش از این گفته شده است، درینجا مورد بحث قرار گیرد .

از آنجا که، بنای تألیف افسانه‌یی که مضمون تراژدی است، در بدیع‌ترین انواع تراژدی، لازم است که نه بسیط بلکه مرکب باشد و گذشته از آن واجب است که تراژدی از حوادث و وقایعی تقلید و محاكاة کند که موجب برانگیختن ترس و شفقت گردد بجهت آنکه غرض و هدف از تقلید و محاکاتی که از این نوع است همین مطلب است بنابراین، اولاً واضح است که نباید

تغییر و تحول
در سر نوشت

هرگز درچنین افسانه وداستانی نیکان ازسعادت بشقاوت بیفتند، چونکه این امر ترس وشفقت را درتماشائی بر نمی‌انگیزد بلکه نفرت و اشمئزاز را دروی سبب میشود، وهمچنین نباید بدکاران از شقاوت بسعادت نائل آیند زیرا که این امر نیز ازطبیعت واقتضای تراژدی بعیدست وهیچ يك ازشروطی را که درتراژدی مطلوب است تحقق نمی‌بخشد، و درواقع نه عواطف انسانیت را بیدار میکند، نه حس شفقت و نه حس ترس را برمیانگیزد. همچنین نباید آنکس نیز که فرومایه و بد نهادست، از سعادت بشقاوت دچار آید چون چنین امری، البته حس انسانیت را برمی‌انگیزد اما دیگر نه شفقت را برمی‌انگیزد و نه ترس را. زیرا موضوع آن يك [که شفقت باشد]، کسی است که دچار بدبختی و شقاوتی شده است اما مستحق و مستوجب آن بدبختی نبوده است، و موضوع این دیگری [که ترس باشد]، کسی است که بخود ما شباهت دارد [وازین جهت ما را از اندیشهٔ گرفتاری بسر نوشتی نظیر آن بترس می‌اندازد]. پس موضوع شفقت، آدمی است که مستوجب و مستحق بدبختی و شقاوتی که دچار آن شده است نیست و موضوع ترس، آدمی است که شبیه و مانند خودمان است. بنابراین، در چنین حالتی [که آدم فرومایه و بدنهادی ازسعادت بشقاوت دچار آید] البته واقعه طوری نیست که بتواند شفقت و ترس را دروجود ما برانگیزد.

باقی می‌ماند، حال آن قهرمانی که وضع حالش در [مرحلهٔ قهرمان داستان وسط و درمنزلتی] بین این دو منزلت است. و این حال

کسی است که در ذرّوهٔ فضیلت و عدالت نیست، اما افتادش هم بحضیض شقاوت بسبب بی‌بهرگی او از فضیلت و عدالت نیست بلکه بجهت خطائی است که مرتکب شده و نیز [این حال، حال کسی است که] از جملهٔ آن اشخاصی باشد که در بین عامه شهرت و نعمت و افری دارند، مثل ادیپوس و تیست^۱، و دیگر نام‌آورانی که از اینگونه دودمانها باشند. پس افسانه و داستان، برای آنکه خوب بنظر آید، باید بسیط و ساده باشد نه اینکه آنگونه که بعضی گفته‌اند دو گانه باشد و همچنین باید که در آن، انتقال از سعادت به شقاوت باشد نه از شقاوت بسعادت. و این تحول و انتقال هم بسبب پستی و فرومایگی طبع و نهاد قهرمان پیش نیامده باشد بلکه موجب خطائی عظیم باشد که قهرمان داستان مرتکب آن شده باشد^{*}، مثل آنچه گفتیم یا بهتر از آن، اما نه از آن بدتر، و گواه صدق این سخن این است که: شاعران در اوائل عهد، از داستانها و افسانهها، بی‌هیچ تفاوت، هر چه دست می‌داد بنظم میکشیدند اما امروز، خوش‌ترین و بدیع‌ترین تراژدی آنها است که در باب سرگذشت عده‌ی قلیل از خانواده‌ها [ی مشهور] باشد و شامل سرگذشت کسانی چون الکمئون^۲، ادیپوس، اورست ملئاگر^۳، تیست، تلف^۴، و امثال آنهاست که بر آنها نوائب و مصائبی روی داده است یا آنها خود آن نوائب و مصائب را سبب بوده‌اند.

بدینگونه، برای آنکه تراژدی‌یی که سازند بهترین تراژدی

۲- الکمئون : Alcmeon

۱- تیست : Thyeste

۴- تلف : Tlephe

۳- ملئاگر : Méléagre

باشد باید آن را چنانکه قواعد فن اقتضا دارد بسازند .

سرمشق اوری پید اینجاست خطای آن جماعت که بر اوری پید^۱ انتقاد کرده‌اند ، و باو ایراد نموده‌اند که چرا در تراژدی های خویش باین شیوه رفته است و بیشتر تراژدی های خویش را با مقطعی^۲ الیم و درد انگیز تمام کرده است . اما حق آنست که این شیوه ، چنانکه ما گفتیم ، خوب و درست است ، و مهمترین شاهد این سخن این است که در هنگام نمایش و مسابقه عمومی ، تراژدی هائی که ازین نوع است ، اگر خوب ساخته و پرداخته شده باشد ، از دیگر تراژدی ها برتر و بهتر شناخته میشود . و بهمین جهت اوری پید ، هر چند در بعضی موارد سخنش فاقد ایجاز بلیغ بنظر می آید* ، لیکن در هر حال در تألیف تراژدی سرآمد شاعران بشمار می رود .

جریان دورویه مقام ثانی [بعد از آنچه مذکور گشت] متعلق است به آن نوع تراژدی ، که بعضی برای آن مقام اول را قائلند و آن عبارتست از آنگونه تراژدی که جریان حوادث در آن دورویه و دو گونه باشد ، چنانکه در اودیسه حال چنین است ، و بعبارت دیگر در آن نیکان و بدان را هر یک فرجامی دیگر گونه باشد . اما اینکه اینگونه تراژدی را بعضی در درجه اعلی قرار داده‌اند ، بسبب ضعف عامه است . چون شاعران جانب ذوق عامه را نگه میدارند ، و باب پسند آنها سخن میگویند . اما لذتی که ازین شیوه حاصل میشود آن لذتی نیست که از

تراژدی حاصل می‌گردد بلکه از نوع آن لذتی است که از کومدی حاصل می‌گردد زیرا در کومدی ، اشخاص داستان هر چند نیز در جریان داستان مانند اورست و اژیست^۱ بایکدیگر دشمن خونی باشند ، سرانجام کارشان بدانجا می‌کشد که با یکدیگر دوستان و یاران شوند و دیگر نه قاتلی در کار باشد و نه مقتولی* .

۱۴

ترس و شفقت

**در باب منشاء
ترس و شفقت**

ترس و شفقت ممکن است که از منظره^۲ نمایش حاصل گردد و همچنین ممکن هست که از ترتیب حوادث پدید آید ، و آنچه ازین طریق اخیر حاصل شود بر ترس و البته کارشاعران بزرگ تواند بود . در واقع ، افسانه و داستان باید چنان تألیف و ترکیب گردد که هر چند کسی نمایش آن را نبیند همین که نقل و روایت آن را بشنود از آن وقایع بلرزد ، و او را بر حال قهرمان داستان رحمت و شفقت آید . چنانکه این حال برای هر کس که قصه^۳ ادیپوس را بروی نقل کنند دست میدهد . اما اینکه [شاعر بخواهد] همین تأثیر و نتیجه را تنها از طریق صحنه آرائی [و منظره^۲ نمایش] بدست آورد ، امریست که از [شیوه^۴] صنعت [شاعری] بدورست و چیزی

جز وسائط واسباب مادی لازم ندارد .

لیکن آنانکه می‌خواهند بوسیلهٔ صحنه آرائی در نمایش ، نه ترس بلکه [وحشت و] خوف شدید برانگیزند ، کار آنها را با تراژدی ارتباطی نیست* . زیرا که تراژدی نمی‌خواهد هر گونه اثری را که ممکن باشد برانگیزد بلکه [باید فقط] اثری را که خاص تراژدی است برانگیزد . و چون شاعر باید آن اثری را برانگیزد که ترس و شفقت [و آنهم] بوسیلهٔ تقلید و محاكاة سبب و باعث آن تواند گشت ، پس آشکارست که این احوال باید از تألیف و ترکیب حوادث حاصل آید .

اکنون به بینیم ، در حوادثی که روی میدهد ، کدام يك **نسبت بین اشخاص داستان** بطبع خویش باعث ترس میشود و کدام يك بطبع خویش سبب شفقت می‌گردد . البته اینگونه حوادث بحکم ضرورت در بین کسانی روی میدهد که با یکدیگر دوست باشند یا دشمن ، و یا خود نه دوست باشند و نه دشمن .

پس اگر کسی دشمن خویش را هلاک کند یا حتی در صدد هلاک او بر آید ، این امر شفقت ما را بر نمی‌انگیزد ، مگر از این جهت که نفس عمل خود بضرورت سبب تحریک شفقت هست . همچنین است حال ، وقتی که کار بین کسانی باشد که نه دوست باشند نه دشمن . اما مواردی هست ، که اینگونه حوادث فجیع بین کسانی که با یکدیگر دوستی دارند روی میدهد ، مثل اینکه برادری برادری را میکشد ، و یا پسری پدر را می‌کشد ، یا مادری فرزند را بقتل می‌آورد ، و یا فرزندی مادر را هلاک

می کند [و یا هر يك نسبت بدیگر کس در صدد ارتکاب جنایتی دیگر ازینگونه برمی آید] والبته اینگونه مواردست که شاعر آنها را برای موضوع تراژدی باید بجوید و بر گزینند .

اما قصه‌ها و حکایات ماثور و منقول را البته نمیتوان تغییر

در باب قصه‌های

داد و در آنها دست برد . مقصود اینست که فی المثل ،

کهن

کلی تمنستر^{*۱} را باید که اورست هلاک کند و اری فیل^{*۲}

را الکمئون بقتل رساند . اما البته بر شاعر واجب است که در افسانه‌ها و داستانهای ماثور و منقول تتبع کافی بجا آورد تا بتواند آنها را بوجه مناسب و شایسته بکار برد و آنچه مراد ما از بکار بردن [افسانه‌ها و داستانهای ماثور] بوجه مناسب و شایسته میباشد ، ذکرش بزودی خواهد آمد .

فعل و کردار ، ممکن است بر حسب آنچه از آثار شاعران

حالات مختلف

قدیم برمی آید و قوعش در حالی باشد که کنندگان آن

در فعل و کردار

فعل و کردار ، از روی علم و معرفت آن را بجای آورند .

چنانکه اوری پیددريك نمایشنامه خود ، مده^{*۳} را در حالی نشان میدهد

که فرزندان خود را [بدست خویش] هلاک میکند . همچنین ممکن

هست که اشخاصی کاری منکر را مرتکب شوند ، لیکن نادانسته آن را

ارتکاب کنند و بعدها پیوند خویشاوندی را دریابند [و منکری کار خویش

را باز شناسند] چنانکه برای ادیپوس [قهرمان] داستان سوفوکل چنین

کاری پیش آمده است ، اما در آن [نمایشنامه] شخص کار منکری را که

بجای آورده است در خارج از نمایش انجام داده است . ولیکن گاه نیز اتفاق می افتد ، که آن کارمنگرا ، بجای آورنده آن ، در همان نمایش بجای آورد . چنانکه الکمئون در نمایشنامه‌یی که آستی داماس^{۱*} تألیف کرده است و نیز تلگونوس^{۲*} در نمایشنامه موسوم به « اولیس مجروح » همین کار را کرده اند .

حالت سومی هم ممکن است که پیش بیاید و آن اینست که شخص در همان لحظه‌یی که نزدیکست نادانسته مرتکب خطائی شود که قابل جبران نباشد ، قبل از ارتکاب ، بر خطای خویش واقف گردد . اما دیگر بجز این حالات سه گانه ، حالت دیگری وجود ندارد ، زیرا که بحکم ضرورت انسان یا کاری را انجام میدهد یا انجام نمی‌دهد و آن نیز یا از روی آگاهی و دانستگی است و یا از روی نادانی و ناآگاهی .

در بین این حالات ، آنجا که شخصی دانسته در صدد ارتکاب فعلی منکر برمی آید اما مرتکب آن نمیشود ، کمتر از سایر حالات خوب و مطلوبست . چون نفرت و اشمئزاز را سبب میشود ، اما طبع و حال تراژدی را ندارد بسبب آنکه فاجعه و مصیبتی واقع نمیشود . ازین رو هیچ شاعری چنین وضعی و چنین حالی را [در نمایشنامه خویش] عرضه نمی‌کند و یا لااقل چنین وضعی و حالی را جز بندرت در [آثار شعرا] نمی‌توان یافت . و چنین است حال همون^۳ نسبت به کرئون^۴ ، در نمایشنامه آنتی گون^{۵*}

Creon - ۴

Hemon - ۳

Telegonos - ۲

Astydamas - ۱

Antigone - ۵

اما حالتی که در آن عمل و کردار بجای آورده میشود و وقوع می یابد [از حیث خوبی] در درجه دوم است. اما از همه بهتر آنست که شخص نادانسته مرتکب عملی شود، و بعد از ارتکابش بر آن خطای خویش واقف گردد. زیرا که درین حال، دیگر آن عمل و کردار سبب نفرت و اشمئزاز نمیشود، و تعرف و شناسائی [هم که بعد از ارتکاب عمل حاصل میشود] سبب می گردد که [تماشائی یا خواننده] بغتة پی بحقیقت حال ببرد. درین تمام این حالات، حالت آخرین [که حالت سوم است از سایر حالات] بهتر است و آن حالتی است که برای مروپ^۱ پیش می آید در نمایشنامه « کرسفونت^۲ » که مروپ در صدد قتل فرزند خویش بر می آید اما چون او را بجا می آورد و می شناسد که کیست از کشتنش درمیگذرد. و در ایفی ژنی [در توری] همین وضع برای خواهر نسبت به برادر خویش پیش می آید، همچنین در هله^۳ هنگامی که فرزند می خواهد مادر خویش را بدشمن تسلیم کند او را بتعرف باز می شناسد.

بهمین سبب است که تراژدی ها، چنانکه سابق گفته شد، جز با سرگذشت عده قلیلی از خاندانهای مشهور سر و کار ندارند. شعرا البته در طلب [موضوعهای دیگر] کوشیده اند، اما این امر دیگر بدست آنها نیست و فقط بر حسب بخت و اتفاق است نه بسبب مهارت و قدرت خویش که آنها در بعضی افسانه ها مواردی را که مناسب موضوع تراژدی بوده است یافته اند.

باری درباب تألیف وقایع و کیفیت افسانه‌هایی که مضمون تراژدی است آنچه درینجا گفته آمد کفایت است .

۱۵

درباب سیرت و خلق^۱ اشخاص داستان

اوصاف خلق و سیرت

درباب سیرت و خلق [اشخاص تراژدی] چهار نکته است که باید مورد توجه شاعر قرار گیرد . یکی که در درجه اول است اینست که سیرتها باید پسندیده باشد . شخص وقتی دارای سیرت خاص محسوب میشود ، که مطابق آنچه در سابق اشارت رفت اقوال و اطوار او حکایت از سلوک و رفتاری سنجیده بنماید ، و البته چنانچه این سلوک و رفتار پسندیده هم باشد ، گویند سیرت او پسندیده است . و سیرت پسندیده در هر طبقه از طبقات اشخاص ممکن هست که یافت شود . بنابراین زن نیز ممکن است [دارای سیرت] خوب باشد ، همچنین بنده [نیز ممکن است دارای سیرت پسندیده باشد] . هر چند شاید زن از حیث مرتبت از مرد پست تر آفریده شده باشد ، و نیز هر چند که بنده موجودی پست و فرومایه آفریده شده است .

نکته دوم عبارتست از مناسبت^۲ . بنابراین ، هر چند ممکن هست که

۱ - سیرت و خلق درینجا برای همان لفظ Caractère آمده است که جای دیگر بمناسبت ، خلق و خصلت نیز ترجمه کرده ایم - مناسبت : Conformité

اشخاص [داستان] بسیرت مردانگی موصوف گردند اما با طبیعت و سرشت زن هیچ مناسب نیست که بدین سیرت موصوف بشود .
نکته سوم مشابهت^۱ است [بین سیرت شخص آنطوریکه در نمایش نشان داده میشود و آنطوریکه در روایات منقوله هست] ، و این امر البته بکلی غیر از خوب بودن سیرت و مناسب بودن اخلاق است که در فوق بدان اشارت رفت .

نکته چهارم ثبات و استمرار^۲ در سیرت است . چنانکه هر چند شخصی که موضوع تقلید و محاكاة شاعرست خود فاقد سیرتی مستمر و ثابت باشد و در واقع سیرتی هم که بدودر طی داستان نسبت داده شده است همین بی ثباتی و ناپایداری خلق و خوی او باشد ، باز لازم است که درین بی ثباتی لااقل ثابت و پایدار باشد .

نمونه سیرت و خلق و خوئی که بیجهت و بدون ضرورت پست و ناپسند آمده است ، منلاس^۳ را میتوان ذکر کرد ، در نمایشنامه اورست* .
نمونه سیرت و خلق و خوئی که فاقد توافق و مناسبت باشد سیرت و خلق و خوئیست که به اولیس نسبت داده شده است ، آنجا که در نمایشنامه سیلا ، ندبه و مویه میکند* و همین حال را دارد ، سخنانی که منه لیب^۴ میگوید* . برای نمونه عدم ثبات میتوان ایفی ژنی را در اولی^۵ ذکر کرد زیرا ایفی ژنی که آنجا در حال تضرع و زاری دیده میشود هیچ شباهتی

۱- مشابهت: Ressemblance ۲- ثبات و استمرار: Constance
۳- Ménelas ۴- Menelippe ۵- [Iphigenie à] Aulis

با سیرت و خلق و خوئی که در باقی نمایشنامه بدو نسبت داده شده است ندارد.

پس، در سیرت و خلق و خوی اشخاص داستان و همچنین در تألیف وقایع و حوادث لازم است همواره توجه شود باین که [آن سیرتها و کردارها] یا ضروری باشند و یا نزدیک بحقیقت، و یا محتمل. بنحویکه، شخصی که موضوع داستانست، گفتار و رفتاری که دارد جملگی باقتضای ضرورت یا بحکم احتمال باشد، و در توالی حوادث داستان نیز باید همین نکته رعایت شود.

بنا برین، واضح است که خواتم داستانها نیز، واجب است که از خود داستانهای مزبور برآید، نه اینکه مثل نمایشنامه «مده»^{۱*}، و مثل ایلید آنجا که کشتیها آهنگ مراجعت میکنند، مداخله خدایان در امور بشری قضایا را خاتمه دهد. بلکه بر عکس، واجب است که هرگز بمداخله دادن خدایان در حوادث و وقایع توسل و تشبث نشود الا در مورد حوادثی که در خارج از [حوادث داستان مذکور در] نمایشنامه جریان پیدا میکند، یا در مورد حوادثی که، قبل از حوادث مذکور در نمایشنامه، واقع شده است و اطلاع و وقوف بر آن حوادث از حوصله وسع و طاقت انسان بیرون است. یا در مورد حوادثی که، بعد از حوادث مذکور در نمایشنامه روی داده است، و پیشگوئی و آگهی از آن نیز ضرورت داشته است و این [توسل بمداخله دادن خدایان در حوادث و

امور هم] بجهت آنست که ما برای خدایان، قدرت اطلاع و امکان رؤیت تمام اشیاء و امور را قائلیم، و واجب است که در وقایع و حوادث نیز هیچ امر غیر معقولی در کار نباشد، و اگر هم چیزی ازین مقوله در کار باشد واجب است که آن چیز هم در خارج از حوادث مذکور در تراژدی روی داده باشد، چنانکه در ادیپوس اثر سوفوکل^۱ کار بر همین گونه است.

و چون تراژدی عبارتست از تقلید و محاكاة کسانی که
لزوم تقلید
از نقاشان
 برتر از ما هستند، پس درین کار باید شیوه نقاشان و صورتگران ماهر را پیش گرفت. زیرا این جماعت چون

خواهند اصل چیزی را تصویر نمایند، تصویری سازند شبیه باصل اما بهتر از آن. همچنین، شاعر نیز باید، وقتی که میخواهد اعمال و اطوار کسانی را تقلید و تصویر کند که تند خویند [یا جبانند و یا نقصی ازین گونه در اخلاقشان هست] آنها را چنانکه هستند تصویر کند اما همچنین، آنها را برجسته و ممتاز نشان دهد. مثال و نمونه این امر، آشیل^۲ است در آثار آگاثون^۳ و هومر.

اینهاست اموری که باید همواره مورد نظر باشد، و گذشته ازین امور، هر امر [دیگری نیز که غیر از نمایش باشد اما] مربوط باشد بآن معانی که با فن شاعری ملازمه دارند، نیز باید مورد نظر قرار گیرد زیرا درین امور نیز اتفاق می افتد که خطا و اشتباه دست دهد. اما درین باب بقدر کفایت، طی رساله‌هایی که انتشار یافته است* سخن گفته شده است.

۱۶

اقسام تعریف

در باب انواع تعریف

این که مراد از تعریف چیست در سابق گفته شد. اما از انواع آن یکی نوع تعریف است که از تمام اقسام دیگر آن کمتر جنبه هنری دارد، و مع هذا اکثر شاعران بسبب فقدان قوه ابتکار بدان متوسل می گردند، و آن عبارتست از تعریف بوسیله علائم مرئی. از این علائم مرئی بعضی موروثی هستند مثل آن صورت نیزه‌یی که فرزندان زمین* بدان ممتاز و شناخته میشوند. یا آن ستارگان که کارسینوس^۱ در تیس^۲ آنها را نشانه و علامت قرار داده است. بعضی دیگر از این علائم مرئی مکتسب هستند و این علائم مکتسب نیز برخی علاماتی هستند که در بدن شخص می باشند مثل آثار زخم، و بعضی دیگر علاماتی هستند خارجی مثل گردن بند یا دستبند و یا مثل آن سبد که در تراژدی «تیرو»^۳ سبب تعریف میشود.

اما در بکار بردن همین علائم نیز ممکن است درجات مهارت و تسلط مختلف و متفاوت باشد. چنانکه اولیس را زنی که پرستار او بوده است يك طور از روی آثار زخمی که داشته است تعریف میکند و بجای می آورد و چوپانان او از روی همان آثار زخم طور دیگری او را بجای می آورند و باز می شناسند*. در واقع جمیع آن تعریف‌ها و شناسائی‌هایی که

در آنها علائم از راه جستجو کردن و آزمایش نمودن [عمدی] معلوم و مشهود میشود، کمتر جنبه هنری دارند. اما تعریف هائی از آنگونه که در مورد اولیس هنگام فرو شستن او صورت میگیرد، که بطور ناگهانی اما بطریقی معقول واقع و حاصل میشود، البته بهترند.

نوع دوم، [از انواع تعریف] آنهاست که بذوق و سلیقه شاعر ابداع و ابتکار شده باشند؛ و بهمین سبب البته بازچندان ارزش فنی و صنعتی ندارند. چنانکه در نمایشنامه ایفی ژنی برادرش اورست، بعد از آنکه خواهر خود را تعریف میکند، خود را باو بازمی شناساند. البته، ایفی ژنی بوسیله نامه‌یی شناخته می‌شود اما اورست بطریق مکالمه و محاوره تعریف میشود* و این [تعریف که بوسیله مکالمه است] البته، مطابق سلیقه و دلخواه شاعر صورت گرفته است نه موافق آنچه در وقایع و حوادث مندرج در طی افسانه و داستان بوده است. این نوع تعریف نیز از حیث نقص و عیب نزدیک است بآنچه در سابق عیب آن گفته شد. زیرا که اورست ممکن بود علائم مرئی و معینی هم داشته باشد. و مثال دیگر درین مورد، آن تعریف است که بوسیله صدای دوك شده است، چنانکه در نمایشنامه تره^۱ اثر سوفوکل چنین است.

نوع سوم، آن تعریف است که بوسیله تذکر و یادآوری حاصل میشود. یعنی رؤیت چیزی سبب دهشت بیننده میشود. نمونه این تعریف صحنه ایست که در نمایشنامه قبرسیان^۲، اثر دیسه ئوژن^۳ هست که وقتی

مرد تصویر را می بیند بگریه می افتد . همچنین [نمونه دیگرش] در سرگذشت السی نوئوس^۱ می باشد که اولیس چون صدای چنگ را می شنود گذشته را بخاطر می آورد و بگریه می افتد ؛ و بدین گونه است که اینها مورد تعریف واقع شده اند .

نوع چهارم ، آن تعریف است که از روی قیاس حاصل آید . چنانکه در نمایشنامه کوئه فور^۲ قیاس بدینگونه ترتیب میشود که کسی شبیه من می آید ، و شبیه من کسی نیست الا اورست ، پس آنکه می آید اوست ، و همین گونه است آن تعریف که پولوئیدس^۳ سوفسطائی در مورد ایفی ژنی گمان کرده است . زیرا بقول او محتمل هست که اورست هم پیش خود اینطور قیاس نموده باشد که چون خواهرش قربانی شده است برای خود او هم ، همین واقعه پیش خواهد آمد ؛ و در نمایشنامه تیده^۴ که تئودکت^۴ تصنیف کرده است نیز تیده^۵ قیاس می کند که بامید یافتن فرزند آمده است اما خودش هم هلاک خواهد شد . نیز ، همین گونه است آن صحنه که در فینه ئید^۶ هست و در آنجا نیز زنان ، بدیدن آن مکان ، سرنوشت و عاقبت خویش را قیاس می کنند ، زیرا گمان می برند که چون آنها را در آن مکان گذاشته بوده اند تا هلاک شوند ، عاقبت نیز در همان مکان است که هلاک خواهند شد .

يك نوع تعریف دیگر هم هست که مبنای آن [اعتماد شاعر] است

برقیاس کاذبی^۱ که [گمان می کند] برای تماشائیان دست خواهد داد. چنانکه در نمایشنامه « اولیس رسول دروغین »، این مطلب که اولیس کمان را می تواند بزه کند، در صورتیکه هیچکس دیگر جز او از عهده اینکار بر نمی آید، [و یا اینکه او کمان را می شناسد و دیگری جز او آن را نمی شناسد]، امریست که با اعتماد آن، شاعر گمان کرده است تماشائیان با اشتباه خواهند افتاد [و گمان خواهند برد که مگر بدین وسیله تعریف حاصل گشته است] اما گمان آنکه بهمین مختصر تعریف اولیس حاصل و تمام شده است، اعتمادیست که شاعر برقیاس کاذب [و اشتباه تماشائیان] کرده است*.

از تمام این انواع، بهترین تعریف آنست که از خود حوادث
بهترین نوع
 و وقایع حاصل آید. زیرا شگفتی و اعجابی که درین
تعریف
 حال حاصل می شود، بوسیله اموری حاصل شده است که
 وقوع آن امور محتمل و [تزدیک بحقیقت] بوده است. مثل صحنه‌یی
 که در ادیپوس سوفکل هست یا در ایفی ژنی هست. زیرا این امر که
 ایفی ژنی خواسته باشد نامه‌یی به اورست بفرستد امریست طبیعی و محتمل.
 باری فقط اینهاست آن تعریف‌هایی که بدون مداخله و وساطت امور
 مصنوعی، از قبیل علائم و گردن بندها، حاصل تواند گشت اما آن
 تعریف‌هایی که بوسیله قیاس حاصل میشود، البته [از حیث ارزش] در
 مرحله پائین تر است.

۱۷

در باب کیفیت تألیف تراژدی

شاعر باید نخست داستان را پیش خود مجسم کند

از طرف دیگر ، شاعر باید در هنگام طرح و نظم افسانه مضمون ، وهم درموقع تألیف و تحریر تراژدی ، تا جائی که ممکن است خود را در جای تماشائی بگذارد . زیرا با رعایت این شیوه ، چون تمام امور را بوضوح و روشنی می بیند و گوئی خود در جریان تمام وقایع حاضر و ناظر می باشد ، خواهد توانست آنچه را لازم و مناسب است بیاورد و از آنچه با غرض و هدف او مغایرت و منافات دارد احتراز کند . گواه صحت این امر ایرادی است که بر کارسینوس گرفته شده است زیرا وی ، آمفیاراتوس^۱ را در حالی نشان می دهد که از دخمه معبد به بیرون می آید . این امر [که ناشی است از اینکه شاعر قبلاً آن را پیش خود مجسم نکرده بود] البته اگر نمایشنامه بنمایش در نمی آمد ممکن بود غرابت آن از انظار مخفی بماند . اما چون بنمایش در آمد تماشائیان [از دیدن آن منظره] ناراحت شدند و نمایشنامه [مورد توجه واقع نشد و] از اعتبار افتاد .*

در تألیف و ترکیب نیز شاعر باید ، تا جائی که ممکن است موافق اشخاص و حرکات آنها را در پیش خود مجسم نماید . چون بحکم اشتراك در حس از بین شعراء کسانی ماهرتر و قادرتر از دیگران محسوب

میشوند که خود تحت تأثیر و نفوذ عواطف و هیجانات واقعی باشند . چنانکه در واقع کسی می تواند حالت بدبختی و نومیدی را خوب و درست مجسم کند که بدبختی و نومیدی او بتواند حقیقی جلوه کند و کسی می تواند حالت خشم و غضب را بهتر تعبیر و تمثیل نماید که قلب خود را از خشم و غضب لبریز تواند کرد .

ازین رو ، فن شعر مناسب کسانی است که یا بطبع خویش ازین موهبت بهره مندند و یا قابلیت شور و هیجان بسیار دارند ، چون در صورت اول می توانند بمیل خویش در قالب هر شخصی که خواهند در آیند ، و در صورت ثانی می توانند که خویشان را بکلی تسلیم جذبیه ها و هیجانها نمایند* .

موضوع و مضمونی که شاعر انتخاب کرده است خواه مسبوق باشد و شاعران دیگر هم آن را بکار برده باشند ، و خواه خود شاعر آن را ابداع و ابتکار کرده باشد ، در

طرح کلی داستان

هر حال بروی واجب است که نخست صورتی و طرحی کلی از آن در نظر بگیرد ، و آنگاه بحوادث فرعی آن بپردازد و آن صورت و طرح کلی را بسط و توسعه بدهد .

اکنون کیفیت تصویر آن صورت و طرح کلی را ، فی المثل در مورد ایفی ژنی تحقیق کنیم . [قضیه این است که] دختری جوان ، در حالی که او را بجهت قربانی برده اند ، بدون وقوف و اطلاع کاهنانی که مأمور قربان کردن او هستند ، از مذبح ربوده میشود و او را بشهری دیگری می برند که در آنجا رسم چنین است که مردان بیگانه را برای یکی از پروردگاران

زن قربانی می کنند ، و در آنجا کار این شغل را [که تقدیم ذبائح بآن پروردگار باشد] باین دختر جوان وامی گذارند . چندی بعد ، چنین اتفاق می افتد که برادر این کاهنه باین شهر می آید و جهت آمدنش هم این است که هاتف الهی بدو توصیه کرده است که بدینجا بیاید . اما سبب واقعی آمدنش امریست که دخیلی بآن صورت و طرح کلی داستان [که اینجا مورد نظر ماست] ندارد و غرضی هم که از این مسافرت دارد باز هیچ باصل داستان مربوط نیست* . وقتی باین شهر می رسد ، او را باسارت می گیرند و موقعی که می خواهند او را قربانی کنند ، خود را می شناساند . خواه این شناسائی و تعریف بآن گونه باشد که اوری پید پنداشته است ، و خواه بآن صورتی حاصل شده باشد که پولوئیدس^۱ نقل کرده است* در هر حال طبعاً می گوید که معلوم میشود فقط خواهرم نبود که مقدرش بود قربانی شود بلکه برای من نیز تقدیر همین بود و این تعریف و شناسائی سبب نجات او می گردد .

آنگاه چون شاعر ازین کار بپرداخت و برای هر يك از اشخاص داستان نامی برگزید باید به تنظیم و ترتیب حوادث فرعی و جزئیات دخیل پردازد و اینها نیز ، البته باید باموضوع مناسب و ملائم باشند، چنانکه در مورد اورست جنونی که باو نسبت داده میشود [و امری فرعی و دخیل محسوبست] سبب

فرو گرفتن او می‌گردد و سپس غسل و تطهیر او موجب رهایی و نجاتش میشود.

در اشعار تمثیلی، حوادث فرعی و جزئیات دخیل، کوتاه و موجز است. اما در اشعار حماسی همین حوادث فرعی و جزئیات دخیل است که سبب وسعت و تفصیل میشود.

حوادث فرعی در اودیسه

چنانکه در « اودیسه » در حقیقت اصل مضمون، مختصر و کوتاه است: مردی است که طی سالیان دراز از وطن دور افتاده است. پوزئیدن او را سخت تحت مراقبت گرفته است و او بکلی تنها مانده است. در خانه‌اش نیز اموال او بدست کسانی افتاده است که چشم طمع بزنش دوخته‌اند و پسرش هم دستخوش آنها واقع گشته است. درین میان، وی پس از گذشتن از طوفانهای سخت آخر الامر به وطن خویش عودت می‌کند. خویشتن را بیعضی از کسان خود می‌شناساند بدشمنان خویش حمله می‌کند و آنها را بهلاکت می‌رساند و خود جان بسلامت می‌برد. اصل مضمون در داستان « اودیسه » همین است باقی هر چه هست حوادث فرعی و جزئیات دخیل است.

۱۸

عقده و گشایش، تراژدی و حماسه

تعریف عقده
و حل

در هر تراژدی جزئی هست که عقده^۱ نام دارد و جزئی دیگر هم هست که عبارت از گشایش و حل^۲ عقده است. وقایع و اموری که از موضوع تراژدی خارجند و نیز بعضی از امور و وقایعی که در جریان تراژدی داخل هستند غالباً عقده تراژدی عبارت از همانهاست و آنچه بعد از آن میآید گشایش و حل عقده است. من آن قسمتی از تراژدی را «عقده» اصطلاح می‌کنم که از اول تراژدی آغاز میشود و بآن قسمتی می‌رسد که منتهی میشود بتحول و نقل [حال قهرمان داستان] بسعادت یا شقاوت. و آن قسمت از تراژدی را هم که از آغاز این نقل و تحول شروع میشود و تا پایان آن دوام دارد، گشایش و حل عقده اصطلاح می‌کنم. چنانکه در نمایشنامه لنسه^۳ که تئودکت^۴ تصنیف کرده است، عقده شامل است بر تمام وقایع سابقه تا جایی که بوده شدن فرزند پیش می‌آید و علاوه بر آن* [و] گشایش و حل عقده از آنجا که حدیث اتهام بقتل پیش می‌آید تا باخر داستان را شامل است.

چهارگونه تراژدی انواع تراژدی چهارست موافق با اجزاء چهارگانه آن که سابقاً ذکر آنها رفته است.

Lyncée - ۳

denouement : حل عقده - ۲

Nœud : عقده - ۱

Théodocte - ۴

[ازین انواع چهار گانه تراژدی] یکی تراژدی مرکب است که یکسره عبارتست از تحوّل و تعرّف . نوع دیگر ، آنگونه تراژدی است که مؤلم و درد انگیز باشد ، مانند نمایشنامه آژاکس^۱ و اکسیون^۲ . [نوع دیگر] ، آنگونه تراژدیست که بیشتر به خلق وسیرت می پردازد ، مانند «زنان فتی»^۳ و «پله»^۴ ، و نوع چهارم مانند فورسیدس^۵ ، و پرومته^۶ است ، و نیز تمام وقایع و اموری که ، در دنیای دیگر^۷ جریان پیدا می کند*

پس شاعر ، باید جهد تمام بکار برد تا در جمیع این اندرز بشاعران انواع و یا لااقل هر قدر ممکن است در تعداد بیشتری ازین انواع ، و علی الخصوص در انواع بهتر و مهمتر آنها مهارت و تسلط پیدا کند . خاصه درین ایام که شاعران عرضه انتقادی سخت هستند . چون عامه ، شاعران مختلف را ملاحظه کرده اند که هر کدام در یکی ازین انواع سرآمد گشته اند از هر شاعری انتظار و توقع دارند که به تنهایی مهارت و تسلط در تمام آن انواع را در خود جمع کند و از آن شاعران [قدیم هم که هر کدام در يك فن مهارت داشته اند] در گذرد .

اما شباهت یا تفاوت يك تراژدی با تراژدی دیگر ، در اهمیت عقده
و حل
حقیقت بحسب شباهت یا تفاوت موضوع ها و داستانهای
آنها نیست . بلکه بر حسب اینست که عقده و حل عقده

۱ - Ajax ۲ - Ixion ۳ - Phthiôtides ۴ - Pelée
۵ - Phorcides ۶ - Promethée ۷ - دنیای دیگر را برای Hades آورده ایم که نشأه عقبی و دوزخ و برزخ هم می توان ترجمه کرد.

در آنها شبیه باشد یا متفاوت باشد . بعضی شعراء هستند که عقده داستان را خوب میسازند اما خوب از عقده حل عقده بر نمی آیند . ولی حق آنست که باید توفیق شاعر ، در هر دو کار یکسان باشد تا شایسته ثنا و تمجید تواند بود .

این نکته را هم که تا کنون چند بار خاطر نشان شده است باید همواره در نظر داشت و توجه کرد باینکه ، نباید از مجموع يك حماسه ، هرگز يك تراژدی درست کرد . مقصود از مجموع يك حماسه عبارتست از مجموع افسانه‌ها و داستانهای مختلف که در يك داستان حماسی هست . چنانکه فی‌المثل اگر از مجموع داستان ایلید ، تراژدی واحدی بسازند [درست نیست] . علت ، این است که حماسه بسبب طول و امتدادی که دارد ، اجزاء آن می‌توانند آنقدر که لازم و مطلوبست توسعه بیابند اما در تراژدی اگر چنین توسعه و توسعی حاصل شود به خروج از حدودی که مطلوب و مورد توقع است ، منتهی می‌گردد . و شاهد بر صحت این دعوی این است که از شاعران ، آنها که خواسته‌اند تمام وقایع داستان انهدام تروا را در يك نمایشنامه جمع کنند و نخواسته‌اند مانند اوریپید هر يك از اجزاء داستان را جداگانه موضوع کار سازند ، همچنین کسانی از شاعران ، که خواسته‌اند تمام سرگذشت «نیوبه»^۱ را در يك جا بیاورند ، و نخواسته‌اند کاری را که اشیل^۲ کرده است بکنند [و هر جزئی از اجزاء داستان را جداگانه موضوع يك اثر قرار دهند] در مسابقه‌های عمومی یا

شکست خورده‌اند و یا بزحمت توانسته‌اند [درمقابل حریفان] مقاومت بنمایند. چنانکه حتی آگائون^۱ نیز، وقتی که یکی از نمایشنامه‌هایش با شکست مواجه گشت، شکست او جز همین امر سببی نداشت*.

اهمیت تحوّل
 اما بوسیلهٔ تحوّل و بوسیلهٔ افعال و کردارهای بسیط و ساده شاعران بطرزی اعجاب‌انگیز بغرض و هدف خویش که برانگیختن تأثرات مخصوص تراژدی* و ایجاد عواطف انسانی هست می‌رسند و این گونه موارد، وقتی اتفاق می‌افتد که فی‌المثل شخصی زیرک اما شریر، مانند سیزیف،^۲ گول می‌خورد، یا وقتی که شخصی دلاور اما ظالم، مقهور و مغلوب میشود. و اینها احوالی است، که وقوع آنها بر حسب تعبیری که آگائون کرده است، محتمل و نزدیک بحقیقت می‌باشد*. چون، این مطلب محتمل هست که بسیاری از وقایع و حوادث بکلی برخلاف هر گونه احتمالی صورت وقوع بیابند.

**لزوم شرکت
 خنیاگران در
 کارنمایش**
 اما گروه خنیاگران را باید بمتابه یکی از اشخاص نمایشنامه تلقی کرد که [بدین لحاظ] جزئی هستند از کل، و در واقع نه آنطوریکه نزد اوریپید معمولست بل چنانکه شیوهٔ سوفوکل می‌باشد، اینها نیز باید در عمل و کردار شریک باشند. زیرا در حقیقت نزد شاعران دیگر [غیر از سوفوکل] آواز گروه خنیاگران ارتباطش با موضوع نمایش خودشان هیچ بیشتر از ارتباطی که با تراژدی دیگری ممکن است داشته باشند

نیست ، و گوئی این آوازه‌ها اجزائی دخیل هستند که آنها را بمناسبت، در طی نمایشنامه داخل می کنند و اول بار آگائون این کار را معمول کرده است . اما باید دید چه فرق است بین اینکه سرود گروه خنیاگران را در طی نمایشنامه‌ی داخل کنند یا اینکه فی المثل يك خطابۀ کامل و حتی يك واقعۀ دخیل فرعی را از يك تراژدی وارد تراژدی دیگر بنمایند ؟ .

۱۹

لفظ و معنی^۱

درباب معنی اکنون که از بیان سایر اجزاء عمده تراژدی فارغ گشته‌ایم ، لازم است که در باب لفظ و معنی نیز سخن بگوئیم . اما آنچه مربوط است بمعنی جای بحث آن در رسالاتی است که اختصاص بفن خطابۀ دارند ، زیرا این مطلب بیشتر با موضوع آن تحقیقات مناسبت دارد . تمام اموری که بیان آنها محتاج به لغت و زبان است تعلق بمعنی دارد و اقسام این امور عبارتند از اثبات امری ، و رد کردن امری ، و برانگیختن بعضی احوال و انفعالات مثل شفقت و ترس و خشم و امثال آن ، و همچنین امری خرد را بزرگ جلوه دادن و امری

۱ - لفظ ، درینجا جهت Elocution فرانسوی و Diction انگلیسی انتخاب شده است و می توان گفتار و کلام هم ترجمه کرد چنانکه الفاظ Pensée فرانسوی و Sentiment انگلیسی را هم که ما درینجا به معنی تعبیر کرده‌ایم ، در مواضع دیگر می توان فکر و اندیشه ترجمه کرد .

بزرگ را خرد جلوه دادن* .

شاعر و خطیب واضح است که خود امور و وقایع را هم ، وقتی مراد شاعر این باشد که آنها را بصورتی شفقت انگیز یا وحشتناک یا مهم و یا محتمل و حقیقت نما ، جلوه دهد ؛ باید بیکی از این صورتهای مذکور ادا کند . تفاوتی که در بیان آنها هست ، فقط درین است که در نمایشنامه ، باید این امور خود بدان صورتهای جلوه کنند بی آنکه حاجت با استدلال و تعبیر در میان باشد ، در صورتیکه در فن خطابه ، باید خطیب با حجت و بیان ثابت و معلوم بنماید که آن امور چنان هستند و [بعبارت دیگر باید این نکته] از کلام گوینده استنباط بشود . در واقع اگر جز این بودی ، و این معانی خود بخود هویدا شدی و حاجت به بیان و حجت خطیب و گوینده نداشتی ، پس دیگر فایده وجود خطیب و سخنور چه بودی ؟ *

بحث راجع بلفظ اما در آنچه مربوط است بلفظ و گفتار ، مسأله‌ی بی هست که می‌تواند موضوع بحث واقع شود و آن مسأله عبارتست از طرز ادا و بیان . الا اینکه شناختن این مطلب هم از اموریست که به بازیگران نمایش و یا کسانی که درینگونه امور تخصص دارند مخصوص است . چنانکه دانستن اینکه امر چیست و دعا چیست و نقل و روایت چیست و تهدید و استفهام و جواب و تمام اموری که از این مقوله هستند چه می‌باشند شأن و کار آنگونه کسان است . و بنابراین ، اگر بعضی از نقادان بر شاعر ایراد کنند که آیا این امور را بدرستی

میشناخته است و یا نه ایراد آنها چندان وارد نخواهد بود. زیرا چگونه میتوان این ایراد پروتاگوراس^{۱*} را بر هومر و ارد دانست که می گوید [هومر] می خواسته است دعا و ترجی کند صیغه امر بکار برده است و گفته: « ای پروردگار سرود خشم بخوان... » گوئی بعقیده پروتاگوراس تشویق کسی بکردن یا نکردن کاری امر محسوب میشود. باری این مسأله چون بفن دیگری غیر از صنعت شعر مربوط است، درینجا از غور و تحقیق در آن خودداری می کنیم.

ایراد
پروتاگوراس
بر هومر

۲۰

اجزاء لفظ*

در باب اجزاء لفظ
اجزاء لفظ عبارتست از: حرف^۲، مقطع^۳، رابطه^۴، فاصله^۵، اسم، فعل، حالت^۶، و قول^۷.

اما حرف عبارتست از صدائی که دیگر قابل انقسام

۱ - پروتاگوراس : Protagoras

۲ - حرف : Lettre و متی بن یونس مانند متن یونانی اسطقس آورده است .

۳ - مقطع : Syllabe که امروز هجا میگویند و متی بن یونس اقتضاب ترجمه نموده .

۴ - رابطه : Conjonction که در ترجمه متی رباط آمده و حرف ربط هم توان گفت .

۵ - فاصله : article که امروز حرف تعریف گویند و شاید حرف فصل هم مناسب باشد .

۶ - حالت : Cas که در ترجمه متی تصریف آمده .

۷ - قول : Locution یا logos که عبارت نیز خوانده اند .

نباشد، و البته نه هر صدائی که قابل انقسام نباشد حرف است. بلکه حرف آن صدائی است که از آن معنی و مفهومی نیز حاصل آید زیرا، جانوران نیز صداهایی دارند که قابل انقسام نیست اما من هیچ يك از آنها را حرف نمیخوانم.

انواع حرف اما حروف، یامصوّت^۱ باشند، یا نیم مصوّت^۲ و یامصمت^۳. مصوّت آن حرف است که بی آنکه چیزی بدان باید افزود، خود شنیده تواند شد [مانند حروف آ^a (آلفا) و او (امگا)]. نیم مصوّت آنست که باید بدان حرف دیگر افزود تا شنیده تواند گشت مانند حرف [سیگما یونانی] و حرف ر [رو یونانی]. حرف مصمت آنست که اگر چیزی هم بدان افزایند باز از خود صدائی ندارد بلکه وقتی ممکن است شنیده گردد که مرکب شود با جزئی که خود صدا دار است.*

نمونه حروف مصمت حرف گ [گاما یونانی] و حرف د [دلتا یونانی] است. تفاوت این حرفها، بر حسب شکل دهان و بر حسب مخرج هائی است که صدای آن حروف از آن مخرج برمیآید، و هم تفاوتشان درین است که بعضی حلقی^۴ هستند و بعضی غیر حلقی. بعضی دراز هستند بعضی کوتاه. بعضی دارای آهنگ^۵ حاد و تند هستند، بعضی دارای آهنگ سنگین و شدید هستند و بعضی دیگر دارای آهنگ متوسط

۱ - مصوت : Voyelle یا Vocal ۲ - نیم مصوت : Demi - Voyelle
 ۳ - مصمت : Muette ۴ - حلقی : Aspirant ۵ - آهنگ : Accent

میباشند. اما تفصیل درباب این مسائل مربوط است برسالاتی که در اوزان شعر بحث میکند.

در باب مقطع
مقطع عبارتست از صدائی که معنی [خاصی] ندارد، و مرکب است از حرف مصمتی با يك حرف دیگر که مصوّت باشد چنانکه [مجموع حروف گ، ر] گر [که حرف گاما^۱ و حرف رو^۲ یونانی باشد] بدون آ [آلفای یونانی] يك مقطع محسوبست، همچنین با حرف آ [که گرا میشود] يك مقطع بشمار میآید. اما بحث درباب تفاوت این موارد، نیز مربوط بمباحث راجع باوزان شعر است.

در باب رابطه
و فاصله
رابطه، صدائی است که بر معنی دلالت ندارد اما نه مانع میشود که صدائی معنی دار از صداهای متعدد پدید آید و نه هم موجب آن می شود [که از صداهای متعدد، صدائی معنی دار درست گردد] و جایش در آخر یا وسط [جمله] است و اگر جمله نیز مستقل باشد، ممکن نیست که رابطه در آغاز آن قرار گیرد مانند رابطه *Ètoi, Men., dé* [در یونانی]، و یا بعبارت دیگر رابطه صدائی است فاقد معنی، که بالطبع میتواند از صداهای متعددی که هر کدام معنایی خاص دارد، صدائی درست کند واحد و معنی دار.

فاصله صدائی است فاقد معنی که دلالت بر شروع و یا ختم کلام و یا تقسیم آن دارد مانند لفظ *amphi* و *péri* و غیره، یا بعبارت دیگر صدائی است فاقد معنی که نه مانع شود ازینکه از صداهای متعدد

صدایی معنی دار درست شود و نه هم موجب شود صدایی معنی دار از صداهای متعدد پدید آید و بالطبع جایش نیز در اطراف یا وسط جمله است*.

اسم صدائی است مرکب که دلالت دارد بر معنایی، بدون آنکه بر زمان دلالت کند، و هیچ جزء از آن نیز به تنهایی دلالت بر معنایی ندارد. چون، در اسماء مرکب هم هر يك از اجزاء را در معنایی خاص استعمال نمیکنیم، چنانکه در تئودور دیگر لفظ «دور» بر معنایی دلالت ندارد.

تعریف اسم و فعل و تفاوت آنها

فعل صدائی است مرکب، که دلالت دارد بر معنایی [معین] وهم بر زمان دلالت کند، و مانند اسم هیچ جزء آن به تنهایی دلالت بر معنایی ندارد. چنانکه «مرد» یا «سفید» دلالت بر زمان ندارد اما «می رود» یا «رفته است» [بترتیب] متضمن دلالت بر زمان حاضر و گذشته نیز هست.

حالت، که مربوط با اسم یا فعل است، دلالت دارد بر نسبت یا تعلق با يك امر و نظیر آن، و بر یکی یا بسیاری دلالت کند، چون مرد، یا مردان؛ و یا مربوط است بطرز بیان که فی المثل بر سبیل استفهام باشد یا بر سبیل امر. چنانکه عبارت «آیا رفت؟» و «برو» هر کدام یکی از حالت‌های فعل است ازین نوع.

اما قول صدائی است مرکب، که دلالت بر معنایی [معین] دارد و بعضی اجزاء آن نیز به تنهایی دلالت بر معنی دارند. البته درست نیست که گفته شود هر قولی درست شده است از

قول چیست؟

اسم‌ها و فعل‌ها مثل آن قول که در تعریف وحدّ انسان آورند* بلکه ممکن هست قول بدون فعل نیز درست بشود. مع هذا همواره یکی از اجزاء آن باید دارای معنایی خاص باشد، چنانکه درین قول « کلتون راه می‌رود » کلمه کلتون^۱ [دلالیت بر معنایی معین دارد]. باری قول از دو حیث ممکن است دارای وحدت باشد. یا از این حیث که دلالیت دارد بر يك امر، یا ازین حیث که حاصل شده باشد از [تلفیق و تألیف] چند قول. چنانکه وحدت در داستان ایلید بهمین تلفیق و تألیف مربوط است اما آن قول که در حدّ و تعریف انسان می‌آورند، وحدتش بسبب آنست که دلالیت دارد بر امری واحد.

۲۱

انواع اسم

از انواع اسم، یکی اسم بسیط^۲ است که مراد از آن اسمی است مرکب از اجزائی که آن اجزاء معنی مستقل ندارند. مثل کلمه Gé [که در یونانی بمعنی زمین است] دیگر اسم مرکب^۳ است و آن هم یا مرکب باشد [از دو جزء، يك

اسم بسیط و
اسم مرکب

Cleon ۱

۲- اصطلاح بسیط برای Simple فرانسوی آمده است که مفرد هم میتوان اصطلاح کرد.
۳- اصطلاح مرکب را برای کلمه Composé فرانسوی یا Compound انگلیسی آورده‌ایم که ممکن است اجزاء آن دو یا سه و یا بیشتر باشد اما در متن برحسب اینکه اسم مرکب باشد از دو جزء یا سه یا چهار جزء آنها را بترتیب چنین نامیده است، Triploun, Diploun
Tetraploun

جزء معنی دار و يك جزء دیگری که فاقد معنی مستقل است [هر چند معنی داشتن یا فاقد معنی بودن در اجزاء اسم مرکب ربطی بمعنی خود اسم مرکب ندارد]. و یا [اسم مرکب مزبور] مرکب باشد از اجزاء [دو گانه‌یی] که هر کدام واجد معنی مستقل هم باشند. همچنین ممکن هست که يك اسم مرکب تألیف شده باشد از سه یا چهار و یا حتی از تعداد زیادی اجزاء، چنانکه بسیاری از اسماء متداول در نزد مردمان مارسیله^۱ همین حال را دارد. مانند کلمه «هرموکایکو کسانتوس»^{۲*} [که مرکب است از سه اسم، در هر حال] اسم، یا شایع^۳ است یا غریب^۴، یا مجاز^۵ است یا پیرایه^۶، یا مخترع است یا مطوّل^۷، یا مخفف^۸ یا معدول^{۹*}.

مراد از اسم شایع آنست که هر يك از ما آن را بکار میبرد، انواع دیگر اسم و مقصودم از غریب آن اسم است که فقط دیگران آن را بکار میبرند. چنانکه يك اسم واحد ممکن است هم اسم شایع باشد و هم اسم غریب، اما نه اینکه نزد مردم واحدی [هم شایع باشد و هم غریب]. پس اسم سیگنون [بمعنی نیزه] بین قبرسیان شایع است اما بین ما غریب است [ولی Doro دورو، نزد ما شایع است و نزد قبرسیان

۱ - مارسیله : Marseille ۲ - هرموکایکو کسانتوس : Hermokaikoxantos

۳ - شایع : Commun یا Courant ۴ - غریب : Insigne

۵ - مجاز : Metaphore ۶ - پیرایه : Ornement

۷ - مطوّل : Allongé که ممدود هم می‌توان ترجمه کرد.

۸ - مخفف : Raccourci که مقصور هم می‌توان ترجمه کرد.

۹ - معدول : Modifié

غریب^۱].

مجاز و انواع آن مجاز عبارت ازینست که اسم چیزی را بر چیزی دیگر

نقل کنند، و نقل هم یا نقل از جنس بنوع است، یا نقل

از نوع بجنس، یا نقل از نوع بنوع است، و یا نقل بحسب تمثیل است.

نقل از جنس بنوع مثالش این عبارت است که: درینجا کشتی

من ایستاد. زیرا که لنگر انداختن هم نوعی ایستادن شمرده میشود.

اما نقل از نوع بجنس مثل این عبارتست: اولیس دهها هزار کار بزرگ

کرده است. زیرا دهها هزار دلالت بر بسیاری میکند و درین موضوع

بجای کلمه بسیار* بکار رفته است. نقل از نوع به نوع مثل این عبارتست:

زند گانش را باروئینه تیغی پایان آورد یا روئینه‌یی تیز، رشته زند گیش

را قطع کرد، درینجا پایان آوردن و قطع کردن هر دو بیک معنی آمده

است و معنی هر دو جان ستاندن و هلاک کردن است*.

مراد از نقل بحسب تمثیل آنست که از چهار تعبیر مفروض، نسبت

تعبیر ثانی با تعبیر اول درست مانند نسبت بین تعبیر چهارم باشد با تعبیر

سوم. درین حال شاعر تعبیر چهارم را بجای تعبیر ثانی بکار می‌برد و تعبیر

ثانی را بجای تعبیر چهارم. در بعضی موارد هم کلمه‌یی که در معنی حقیقی

خویش بکار رفته است بجای آنچه مجازاً بدان تعلق دارد می‌آورند.

۱ - درینجا، عبارت واقع بین دو قلاب [] در هیچ يك از متون قدیم یونانی نیست از ترجمه

عربی متی بن یونس نقل و الحاق شد.

چنانکه ، نسبت بین جام و با کوس^۱ همان نسبتی است که بین سپر با مارس^۲ وجود دارد . بنابراین ممکن هست از سپر به جام مارس و از جام به سپر با کوس تعبیر کرد . همچنین ، چون نسبت شامگاهان باروز همان نسبتی است که پیری با عمر انسان دارد میتوان از شامگاهان به پیری روز تعبیر کرد ، و از پیری به شامگاهان عمر عبارت آورد ، یا چنانکه انبازقلس از آن عبارت کرده است آن را « غروب خورشید زندگی » خواند .^{*} در بعضی از موارد تمثیل ، اتفاق می افتد که برای تعبیر اول اسم مناسبی وجود ندارد ، درین مورد از طریق تمثیل و قیاس به تعبیر می پردازند . چنانکه دانه در خاک افشاندن را بذرافشانی میگویند اما برای تعبیر از نورافشاندن آفتاب کلمه مناسبی وجود ندارد . مع ذلك نسبت بین نورافشانی آفتاب با پرتوی که از آفتاب ساطع میشود بعین همان نسبتی است که بین دانه و بذرافشانی هست . بهمین جهت در تعبیر از نورافشانی آفتاب گفته اند که وی ، نورایزدی خود را بذرافشانی میکند ، طریقه دیگری هم برای استعمال این نوع از مجاز هست و آن طریقه اینست که اسم چیزی را بچیز دیگری اطلاق کنند و یکی از مختصات و خواص ممتاز این چیزا خیر را نیز از او منتزع کنند ، چنانکه سپر را جام مارس نگویند بلکه « جام بی باده »^{*} بخوانند .

۱ - Bacchus که یونانیان دیونوسوس Dionysos می گفته اند .

۲ - مارس (مریخ) Mars که یونانیها آرس Ares می گفته اند .

بازهم انواع اسم

اسم مخترع کلمه ایست که دیگران هرگز آن را در آن معنی [که منظور شاعرست] پیش از آن بکار نبرده باشند و شاعر از پیش خود آن را جهت آن معنی استخدام و استعمال کرده باشد، و بنظر می آید که ازینگونه باشد تعبیراتی از قبیل «شاخه نورسته» که بجای «شاخ» بکاررفته و «نماز گزار» که بجای «کاهن» استعمال شده است.

اسم ممکن است ممدود یا مخفف باشد، ممدود وقتی است که یا حرف مصوتی طویلتر از آن حرف مصوت که در آن اسم هست، بجای آن آورده شود و یا در آن مقطعی [یا آهنگی] افزوده شود، و مخفف وقتی است که چیزی از آن اسم محذوف شود...^{۱*}

اسم معدول یا متغیر، آنست که جزئی از آن اسم بصورت عادی و متداولش باقی بماند و جزئی دیگرش بوسیله شاعر تغییر پیدا کرده باشد..

اسم بخودی خود یا مذکرست یا مؤنث و یا متوسط بین مذکر و مؤنث است.*

مذکر و مؤنث در اسم

تمام اسمهایی که یکی از حروف نو «Nu» و رو «Ro» یا، سیگما «Sigma» و یا بهر حرفی که مرکب از «سیگما» باشد [که دو حرف بیشتر نیست یعنی کسی Ksi و پسی Psi]

۱ - درینجا ارسطو مثالی چند جهت اسم ممدود و اسم مخفف (یونانی) ذکر کرده است، که برای خواننده فارسی زبان فایده بی ندارد و نظیر آنها در فارسی زیادست.

ختم شوند ، در یونانی مذکر محسوبند و جمیع اسم‌هائی که منتهی شوند بحروف مصوته‌یی که همواره طویل هستند مؤنث می‌باشند . مثل اسم‌هایی که منتهی می‌شوند بحرف اتا Eta یا امگا Omega و یا بحرف آلفای ممدود . در هر حال ، تمام خواتم ممکنه نسبت با اسماء مذکر و اسماء مؤنث یکی است چون حروف کسی و پسی با حرف سیگما يك چیز هستند .

از طرف دیگر [در زبان یونانی] هیچ اسمی وجود ندارد که منتهی شود بحرفی بیصدا یا بحرف صداداری کوتاه و بحرف ⁱ (یوتا) هم فقط سه اسم [در زبان یونانی] ختم میشود که عبارتند از :

مهل^۱ ، کومی^۲ ، پهری^۳ ، و پنج اسم هم به حرف ^u اوپسیلون ختم میشود* .

و اما اسم‌هائی که متوسط بین مذکر و مؤنث هستند یکی از این حروف نو Nu یا بحرف سیگما « S » ختم میشوند .

۲۲

اوصاف و نعوت گفتار شاعرانه

نعت عمده گفتار و کلام شاعرانه این است که بوضوح و روشنی موصوف باشد بدون آنکه مبتذل و رکیک^۴ باشد ، و کلام وقتی کاملاً بروشنی و وضوح موصوف تواند شد که از الفاظ دارجه و متداول تألیف یافته باشد . اما درین صورت کلام به

وضوح و
فصاحت بیان

۴ - مبتذل و رکیک : Basse

۳ - Peri

۲ - Commi

۱ - Meli

پستی و ابتذال هم دچار میشود چنانکه در شعر کلتوفون^{۱*} و شعر استه نولوس^{۲*} همین حال پیش آمده است.

**کلام عاری از
ابتذال**

و کلام، وقتی بلند و عاری از ابتذال میگردد که در آن الفاظی که بکار میرود از استعمال عامه و الفاظ دارجه دور و بیگانه باشد و مراد من ازین « الفاظ بیگانه از استعمال عوام »، کلمات غریبه و مجازات و آنگونه اسمائی است که آنها را ممدود و مطوّل کرده باشند و خلاصه، جمیع آن الفاظی که با استعمال متداول عامه مخالف باشد، ازینگونه الفاظ است. اما وقتی کلام ازین نوع الفاظ تألیف بیابد شیوه و اسلوب آن مشحون بتعمیه^۳ و غرابت یا عجمه^{۴*} میشود. بدین شرح که اگر از مجازات تألیف بیابد جنبه معما بر آن غلبه پیدا میکند و اگر از کلمات غریبه و دخیل تر کیب بیابد غرابت و عجمه. در واقع ماهیت معما آنست که الفاظی بهم تر کیب بیابد که بعض آن با بعض دیگر متفق نباشد و مع ذلك تر کیب آنها معنی و مفهوم صحیحی داشته باشد، و این خود البته بتألیف الفاظی که دارای معانی حقیقی باشند حاصل نمیشود بلکه باستعمال مجازات است که اینگونه کلام حاصل میگردد. مثل این معما که گوید « کسیر ایدم که با آتش بر تن دیگری روی میدوخت »^{*} و یا معماهایی دیگر از اینگونه.

۱ - کلتوفون Cleophon - ۲ - استه نولوس Sthenelos

۳ - تعمیه یعنی معما سازی و معما برای لفظ Enigme آمده است.

۴ - غرابت و عجمه بجای Barbarisme آمده است یعنی، اشتمال بر الفاظ غریب و بیگانه.

اما وقتی کلمات و الفاظ دخیل و غریب در کلام افزونی یابد عجمه و غرابت در آن سخن پدید آید .

بیان حد وسط بدین سبب باید کلام مخلوطی باشد از هر دو گونه الفاظ: چون احتراز از رکاکت و ابتذال باین طریق دست میدهد که کلمات غریبه، و انواع مجاز و محسنات و دیگر انواع اسماء را که ذکر آنها گذشت، در کلام استعمال نمایند، در صورتیکه نیل بروشنی و وضوح کلام، راهش استعمال الفاظ و اسماء دارجه و متداوله است .

برای انشاء سخنی که هم بوضوح و روشنی موصوف باشد و هم دچار ابتذال و رکاکت نشود مهمترین وسیله بکار بردن تطویل^۱ و تخفیف^۲ و تغییر^۳ در الفاظ و اسماء است زیرا چون این اسماء از صورت دارج و متداول و استعمال عادی خارج شده است گفتار و کلام را از ابتذال و رکاکت دور نگه میدارد، و [از طرف دیگر] چون همان الفاظ مستعمل و متداول است، با استعمال آنها روشنی و وضوح کلام نیز محفوظ مانده است. ازین رو کسانی که این طرز بیان و این شیوه لغت پردازی را بر شاعران عیب گرفته اند و بر صحنه نمایش آن شیوه را بمسخره و استهزاء

۱- تطویل : Allongement یعنی اینکه کلمه را طولانی تر کنند، مثلا از طریق مد و اشباع .

۲- تخفیف : Raccourcissement یعنی این که کلمه را کوتاه تر کنند، مثلا از طریق قصر و حذف .

۳- تغییر : Modification یعنی اینکه کلمه را تغییر دهند و از صورت معمول و متداول بیرونش آورند .

گرفته‌اند بخطا رفته‌اند .

چنانکه اقلیدس^{۱*} کهن ، [بخطا رفته است آنجا که]
لزوم اجتناب از میگوید شعر گفتن برای کسیکه کلمات را هر طوریکه
افراط و تفریط دلش بخواهد بتواند کش دهد و طولانی کند آسان است،

و این کار طولانی کردن و کش دادن کلمات را اقلیدس کهن با اشعاری که
 بآن شیوه نقل کرده است ، مسخره می نماید مثل :

چون دیدم اپیخارس^۲ بسوی ماراتون^۳ روان است .

[که در اصل یونانی آن يك دو حروف ممدود شده و تطویل یافته

است] و مثل این شعر :

وی که خربق^۴ خویش را دوست نداشت .

[که در اصل یونانی آن نیز يك دو حروف طولانی تر شده است]

در هر حال ، افراط درین شیوه و طریقه تعبیر البته تأثیری مضحك

خواهد داشت و ناچار باید در هر يك از اجزاء کلام حدود و تناسبات مراعات

گردد چون اگر انواع مجاز و اقسام کلمات غریبه و غیره را ، خارج از

حد و اندازه استعمال نمایند از این استعمال همان نتیجه‌ی حاصل می شود

که کسی خواسته باشد اثر مضحکی بوجود آورد . تفاوت بین این [استعمال

۱- اقلیدس کهن ، Euclide l,ancien ،

۲- اپیخارس : Epicharés ،

۳- ماراتون : Marathon ،

۴- خربق یا بقلة الرماة همان Ellebore یونانیان است و آن گیاهی بوده است که در علاج جنون
 بکار می برده‌اند .

افراط آمیز] و بین استعمال معتدل و متناسب را میتوان بدینگونه تقدیر کرد که اسماء و الفاظ دارجه و معمولی را در وزن اشعار حماسی و رزمی وارد نمائیم. بنابراین، کافی است که بجای الفاظ غریبه و مجازات و غیره، اسماء و الفاظ دارجه و معمولی بگذارند تا صدق قول ما معلوم گردد. چنانکه اشیل و اوری پیده هر دو شعر ایامبی واحدی سروده‌اند، الا آنکه اوری پید يك اسم را در آن تغییر داده است بدین معنی، که يك اسم غریب را تبدیل بیک اسم متداول و دارج کرده است از این جهت ازین هر دو شعر یکی خوب بنظر میآید و آندیکر متوسط. در واقع اشیل، در نمایشنامه فیلو کتت میگوید:

جراحی است که گوشت پایم را میخورد.

اوری پید بجای «میخورد» فعلی دیگر بکار برده است که معنیش

این است: «از گوشت پایم خویشتن را میهمانی میکند» همچنین اگر درین بیت که شاعر میگوید:

و کنون او حقیر و زبون وضعیف است.

الفاظ دارجه معمول بگذاریم چنین میشود:

و حالا او ناچیز و ناتوان و بی زورست.

همچنین این بیت که می گوید:

چون خوانی حقیر بنهاد و نُزلی فراز آورد.

اگر الفاظ آن را بالفاظ معمولی تبدیل کنیم، چنین میشود:

چون خوانی کوچک نهاد و خوردنی اندک پیش آورد.

و همچنین اگر درین عبارت که می گوید « ساحل همی غرید »
 الفاظ متداول آورده شود چنین میشود « ساحل غرش میگرد ». آریفرادس^۱
 در کومدی های خویش مصنفان تراژدی را مسخره می کرد که در آثار
 خویش عباراتی بکار می برند که هیچکس از مردم آنگونه عبارات را در
 سخن گفتن خویش بکار نمی برند، چنانکه این جماعت فی المثل میگویند
 « از خانه ها دور » و نمی گویند « دور از خانه ها » و میگویند « ترا
 می بخشد » و نمیگویند « بتو می بخشد » و می گویند « من او را هستم » و
 نمیگویند « من از آن او هستم » و میگویند « برای آشیل را » و نمی گویند
 « برای آشیل » و عبارات دیگر هم دارند از همین قبیل* . سبب این امر
 این است که چون اینگونه تعبیرات از سیاق کلام دارج بدورست ، سخن
 و کلام را برتر از حدّ ابتذال می کشد [و مانع سقوط و انحطاط آن
 میشود] اما این دقیقه ایست که بر آریفرادس مخفی و مستورست .

این نکته که هر يك از این تعبیرات مذکور ، از قبیل
 اسماء مر کب یا کلمات غریبه بطوریکه شایسته است
اهمیت استعمال مجاز

بکار برده شود البته مهم است اما ازینها مهمتر مهارت و
 قدرت در استعمال مجازات میباشد زیرا این دیگر امری نیست که
 بتوان بتعلم از دیگران فرا گرفت بلکه نموداری و نشانه ایست از مواهب
 طبیعت . چون تسلط و قدرت در بکار بردن مجاز در واقع عبارت است از
 قدرت و تسلط در ادراك اشباه و نظائر .

اما اسماء هر کب بیشتر برای دیتی رامب^۱ مناسب دارند ، و اسماء غریبه برای اشعار رزمی مناسب ترند در صورتیکه مجازات بیشتر جهت اوزان ایامبی^۲ مناسب بنظر میرسند . ازینها گذشته ، در اشعار رزمی میتوان جمیع اقسام تعبیر را که از آن سخن گفته ایم بکار برد اما در اشعار ایامبی ، چون باید در آنها حتی الامکان زبان و بیان معمولی و دارج را تقلید و محاكاة کرد فقط اسماء و کلماتی مناسب هستند که آنها را در محاورات عادی میتوان استعمال کرد . یعنی که درینگونه اشعار [که اشعار ایامبی باشد] فقط میتوان اسماء و الفاظ معمولی را با مجازات و با محسنات بدیعی^۳ بکار برد .

اکنون ، آنچه در باب تراژدی و دربارهٔ تقلید و محاكاة از طریق عمل ، گفته شد کفایت دارد .

۲۳

وحدت گردار در شعر حماسی

در آنگونه تقلید و محاكاة که بوسیلهٔ شعر و بشیوهٔ نقل و روایت^۴ انجام می پذیرد واجب است که درست مانند تراژدی ، مضمون افسانه بطوری تألیف شود که دارای

وحدت عمل
در حماسه

۱- دیتی رامب : Dithyrambe

۲- ایامبی : Iambique

۳- محسنات بدیعی : Ornaments

۴- بشیوه نقل و روایت : Narrative

جنبه تمثیلی^{۱*} باشد یعنی که فقط متضمن عمل و کرداری واحد و کامل و تام باشد و همچنین دارای بدایتی و واسطه‌یی و نهایتی هم باشد تا نظیر موجودی زنده و جاندار حالتی و لذتی را که مخصوص آنست بتواند بانسان بدهد و این امر البته واضح است و تألیف و ترتیب اجزاء و عناصر نباید در آن مانند تاریخ باشد که در آن مراعات وحدت فعل نمیشود بلکه فقط بزمان واحد نظر دارد. یعنی نظرش بر تمام حوادثی است که در طول این زمان [واحد] برای يك نفر یا يك عده روی داده است و این حوادث البته بیکدیگر جز بطور تصادف ارتباطی ندارند. همچنانکه جنگ دریائی سالامین^۲ و جنگی که اهالی قرطاجنه^۳ با سیسیل^۴ در آن وارد بودند در زمان واحدی بوده است* اما البته غرض در هر دو یکی نبوده است. همچنین بسا که در توالی از منته حادثه‌یی در دنبال حادثه دیگر روی میدهد بی آنکه هیچ ارتباطی بین آنها وجود داشته باشد. جز آنکه بیشتر شعرا در این باب با اشتباه دچار میشوند.

و از این جهت هم، باز هومر، چنانکه پیش ازین نیز گفته‌ایم، در بین شعراء مقام اعلی دارد: چون او نخواسته است تمام داستان جنگ تروا را در منظومه خویش حکایت کند. هر چند این داستان بدایتی و نهایتی هم دارد؛ در واقع [درین صورت] داستان زیاده از حد طولانی می‌شده است و در آن حال، ادراك و دریافت

وحدت عمل در ایلید

۱ - دارای جنبه تمثیل : Dramatique ۲ - سالامین : Salamine

۳ - قرطاجنه : Carthagenois ۴ - Sicile

آن در نظر واحد دشوار و مشکل می‌شده است. بلکه اگر هم در طول داستان می‌خواسته است حدی را رعایت کند باز بسبب کثرت حوادث، داستان پیچیده و مفصل می‌شده است. ازین جهت وی فقط قسمت محدود معینی از داستان این جنگ تروا را در منظومه خویش موضوع قرار داده است و عده زیادی از وقایع دیگر را فقط بعنوان حوادث دخیل و فرعی در طی داستان نقل کرده است؛ چنانکه فهرست کشتیها و بعضی مطالب دیگر را جای جای در طی منظومه خویش گنجانیده است*.

در باب شاعران دیگر
لیکن سایر شعراء منظومه‌های خویش را در باب قهرمان واحد، یا در باب زمان واحد و یا حتی در باب واقعه و عمل واحد ساخته‌اند اما همه مرکب است از اجزاء مختلف، مانند مصنف «سرودهای قبرس»^۱ و سازنده «ایلیاد کهن». ازین رو، در حالیکه از ماده داستانهای «ایلیاد» و «اودیسه» بیش از یک دو تراژدی از هر یک نمیتوان ساخت میتوان از «سرودهای قبرسی» تراژدی‌های متعدد پرداخت و همچنین از «ایلیاد کهن» ممکن هست لااقل هشت تراژدی درست کرد مثل: داوری سلیح^۲ و فیلوکتت^۳ و نئوپتولمه^۴ و اوری فیل^۵ و گدائی اولیس و دختران لاسه دمونی^۶ و غارت تروا، و عزیمت

۱ - سرودهای قبرسی : Cypriaques

۲ - داوری سلیح : Le jugement des armes

۳ - فیلوکتت : Philoctetes

۴ - نئوپتولمه : Néoptolemé

۵ - اوری فیل : Eurypyle

۶ - دختران لاسه دمونی : Les Lacédémoniennes

کشتی ، وسینون^۱ ، وزنان تروا^۲*

۲۴

شعر حماسی ، وصف هومر

نکته دیگر اینست که انواع شعر حماسی هم همان انواع
 تراژدی است . چون شعر حماسی هم ممکن است بسیط
 باشد یا مرکب همچنین ممکن است مربوط بخلق و
 سیرت باشد و یا در بیان مصائب باشد . اجزاء [شعر حماسی و تراژدی]
 نیز با استثنای آواز و منظره نمایش باید یکی باشد . شعر حماسی نیز مانند
 تراژدی هم بتحوّل حاجت دارد هم بتعریف و هم در آن ذکر مصائب مؤلم
 در کارست ، و گذشته از اینها باید فکر و کلام هم خوب باشد .
 تمام این امور را اولین بار هومر مراعات کرده است و خوب هم از
 عهده بر آمده است . از دو منظومه او ، یکی که عبارت از ایللیاد باشد
 داستانی « بسیط » است که بر مصائب مؤلم مشتمل است و آندیکر که
 « اودیسه » باشد داستانی است مرکب ، مشحون از تعریفها* و مربوط
 است بخلق و سیرت اشخاص . گذشته از اینها [هومر] از حیث کلام و از
 حیث فکر هم از همه شاعران برترست .

طول و وزن
در شعر حماسی
 اما شعر حماسی با تراژدی از حیث طول قصه و از حیث وزن شعر تفاوت دارد. در باب حدّ طول و امتداد، آنچه تا کنون گفته شده است کفایت دارد. چون کافی است

[که اندازه اش آنقدر باشد که] بتوان بدایت و نهایتش را در يك نظر ادراك کرد و این امر ممکن خواهد شد اگر بنای شعر از بنای منظومات حماسی قدیم کوتاه تر باشد و از حیث طول و اندازه هم باندازه تمام تراژدی هایی باشد که در يك مجلس میتوان آنها را نشان داد.

شعر حماسی يك مزیت خاص هم دارد که سبب میشود طول آن افزایش پذیر باشد. چون در تراژدی نمیتوان اجزاء مختلف و متعدّد واقعه‌یی را که مقارن زمان وقوع اصل داستان وقوع یافته‌اند توصیف نمود. بلکه فقط آنهایی را [میتوان توصیف و بیان کرد] که در روی صحنه هستند و بازیگران آن را نمایش میدهند.* اما در شعر حماسی برعکس، بسبب آنکه متضمّن نقل روایت است میتوان اجزاء مختلف را نیز که مقارن زمان [وقوع اصل داستان] واقع شده‌اند توصیف نمود، و این اجزاء مختلف، اگر به موضوع اصل داستان ارتباط داشته باشند طول و تفصیل شعر را می‌افزایند. بطوریکه این مزیت، هم باثر شاعر عظمت و وسعت می‌بخشد و هم شنونده شعر را از لذت تنوّع محظوظ می‌کند و هم تنوّع و تعدّد حوادثی را که بهم شباهت ندارند سبب می‌گردد. زیرا آنچه بزودی موجب سیری و ملال می‌شود و تراژدی را از نظر می‌اندازد

وجود حوادث مکرر و شبیه بهم می باشد . اما وزن رزمی^۱ [در شعر یونانی] چنانکه تجربه نشان می دهد ، از هر وزن دیگری جهت شعر حماسی مناسب ترست . در واقع اگر کسی در نقل داستان وزن دیگری و یا آنکه وزنهای مختلف بکاربرد کار او بطور بارزی زشت و زننده جلوه می کند . چون در بین تمام وزن های دیگر فقط وزن رزمی است که رزانت و وسعت بیشتری دارد و بهمین سبب بیشتر و بهتر از سایر اوزان جهت اشتمال بر کلمات غریبه و مجازات مناسب بنظر می آید و ازین لحاظ بخصوص هم اسلوب نقل و روایت بر سایر اسالیب مزیت و تفوق دارد . اما وزن ایامبی و وزن رباعی^۲ و زنهایی هستند مشحون از حرکات که یکی مناسب رقص است و دیگری مناسب عمل و حرکت . اما مزج و ترکیب این وزن ها با یکدیگر ، که کرمون^۳ شاعر ، کرده است غریب و عبث خواهد بود . از همین روست که هیچ شاعری منظومه یی مفصل و طولانی را در وزن دیگری غیر از وزن رزمی بنظم در نیاورده است ، و چنانکه گفته شد ، در واقع همان طبیعت موضوع است که ما را با انتخاب وزنی مناسب هدایت می نماید .

در بین اوصاف و مناقب متعددی که هومر را مستحق
عدم مداخله
 مدح و ثنا کرده است این مزیت هم مخصوص اوست
هومر در داستانها
 که از همه شعراء تنها کسی که می داند شاعر در طی

۱ - وزن رزمی : Heroïque ۲ - وزن رباعی : Tetramètre

۳ - کرمون : Cheremon (=خریمون)

منظومه خویش تاچه حدودی حق دارد مداخله شخصی بکند هومر است. در حقیقت، شاعر از پیش خود باید خیلی کم سخن بگوید زیرا اگر جزاین باشد شاعر دیگر تقلید و محاکاتی بجا نیاورده است*.

شاعران دیگر اکثر در طی منظومه خویش، همه جا خود بجلوه درمی آیند. بطوریکه غیر از اموری قلیل و جز در مواردی نادر بتقلید و محاكاة نمی پردازند. در صورتیکه هومر بعد از مقدمه‌یی کوتاه، زنی یا مردی و یا هر شخصی دیگر را وارد صحنه می کند و بتوصیف و بیان خلق و سیرت او می پردازد. یعنی که هیچ يك از اشخاص داستان اوفاد خلقی و سیرتی خاص نیستند، خلقی و خصلتی که هر يك دارند مورد ذکر و توجه شاعر واقع شده است.

در تراژدی باید امور عجیب و خارق العاده را البته وارد کرد، اما در شعر حماسی حتی ممکن است تا بامور غیر عجیب و خارق العاده معقول هم که خود از مهمترین مصادر امور خارق العاده است رفت* . زیرا در شعر حماسی، اشخاص داستان در

پیش نظر ما مشغول عمل و حرکت نیستند. چنانکه فی المثل داستان دنبال کردن آشیل^۱ را از هکتور^۲ اگر بر صحنه نمایش آورند موجب خنده و استهزاء خواهد بود؛ چون از يك جانب یونانیان دیده میشوند که بیحرکت ایستاده اند و دست از تعقیب هکتور باز داشته اند و از جانب دیگر آشیل هست که فقط بيك اشاره سراکتفا می کند* . اما این امور

در شعر حماسی دیگر بنظر در نمی آید . امور خارق العاده البته موجب لذت و قبول خاطر است و گواه صدق این دعوی آنست که تمام خلق وقتی که می خواهند واقعه‌یی را نقل و روایت کنند ازپیش خود بدان چیزی درمی افزایند تا سبب لذت و قبول خاطر گردد .

قیاس کاذب همچنین این نکته را نیز هومر بسایر شعرا آموخته است که امور خلاف واقع را چگونه باید تعبیر و بیان نمود و این کار از طریق قیاس کاذب حاصل می گردد . مردم چنین می پندارند که وقتی امری موجود و کائن است و امر دیگری هم نیز وجود دارد ، یا وقتی امری بوقوع می پیوندد و درپی آن امر دیگری هم صورت وقوع می یابد ، درینصورت هر گاه امر ثانی حقیقت داشته باشد امر اول نیز حقیقت دارد و یا صورت حقیقت خواهد یافت . اما این پندار باطل و خطاست . ازین جهت است که وقتی امر اول خلاف واقع است ، اما مع ذلك امری دیگر هم هست که اگر آن امر اول خلاف واقع نمی بود ، وقوع این امر ضرورت می داشت ، درینصورت لازم است بین آن دو امر ارتباط و پیوندی قائل شوند و علتش هم اینست که چون ذهن ما می داند که امر ثانی حقیقت دارد ، از این امر [باشتباه می افتد و] بخطا چنین نتیجه می گیرد که امر اول هم حقیقت دارد ، و نمونه و شاهد این دعوی قصه حمام است* .

معقول و محتمل و باید امر محالی را که وقوع آن محتمل بنظر می رسد ، بر امری ممکن که باور کردنی بنظر نمی آید ترجیح

داد و مضامین و موضوعات هم نباید از اجزائی تألیف بیابد که آن اجزاء غیر معقول باشند برعکس در مضامین و موضوعات داستان نباید هیچ امری غیر معقول باشد مگر اینکه آن امر از آنچه در نمایشنامه هست خارج و جدا باشد. چنانکه همین حال را دارد ادیپوس^۱ که نمی‌داند لایوس^۲ چگونه هلاک شده است. اما امر غیر معقول در اصل وقایع نمایشنامه بهیچوجه نباید وارد شود چنانکه در «الکترا»^۳ کسانی که از بازیهای پی‌تیک^۴ سخن می‌گویند*، و نیز در «می‌زیان‌ها»^۵ شخصی که از تزه^۶ به می‌زی^۷ می‌آید، و یک کلمه هم بر زبان نمی‌آورد* از اینگونه‌اند. ادعای اینکه، بدون این امور غیر معقول داستان، خراب و بی‌رونق میشود نیز بهانه‌ی مضحک است. چون از اول باید از تألیف و انشاء چنین داستان‌هایی خودداری کرد. اما اگر شاعر جزئی غیر معقول^۸ را در داستان داخل بکند، لیکن قدرت این را داشته باشد که به آن امر غیر معقول سایه‌یی از حقیقت بیندازد، درینصورت حق دارد که این کار را با وجود آنکه کاری عبث هست تعهد بنماید*.

بنابراین تفصیلی که در او دیسه راجع به کیفیت پیاده شدن اولیس در ساحل ایثاک^۹ روایت شده است*، چنان وقوعش غیر محتمل است که

۱ - ادیپوس : œdipus ۲ - لایوس : Laius ۳ - الکترا : Electra

۴ - بازی‌های پی‌تیک : Les Jeux Pythiques ۵ - می‌زیان‌ها : Les Mysiens

۶ - تزه : Tegee ۷ - می‌زی : Mysie ۸ - غیر معقول : Irrationnel

۹ - ایثاک : Ithaque

اگر آن مضمون در دست شاعری معمولی افتاده بود این تفصیل هیچ مقبول نمی بود. اما در اینجا، شاعر نامعقول بودن داستان را بوسیله چاشنی‌ها و پیرایه‌هایی که بر داستان افزوده است مکتوم داشته است.

درباب کلام
 اما کلام اگر لازم باشد که در آن آرایشی بکاربرند باید فقط در آن قسمتهایی باشد که از بیان کرداری خالی است و به بیان سیرتی و فکرتی هم اختصاص ندارد، زیرا کلامی که زیاده متصنع و آراسته باشد سیرت‌ها و فکرت‌هایی را [که در داستان توصیف و تصویر شده است] از انظار مستور می‌دارد.

۲۵

رفع بعضی شبهات و اشکالات منتقدان

نقد شعرا
 در باب نکاتی که مورد بحث و مناقشه است و در باب جواب آن مناقشات و همچنین در باب تعداد آن موارد که در آنها مناقشه رفته است و انواع مختلف آنها، از ملاحظات ذیل می‌توان نظر روشنی بدست آورد.

مبانی برای رفع اشکالات
 چون شاعر کارش تقلید و محاكاة است، درست مانند نقاش و هر صنعتگر دیگری که کارش صورتگری است*، بحکم ضرورت باید در تقلید و محاكاة یکی از این سه

طریقه را پیش گیرد: یعنی اشیاء را یا باید چنانکه بوده اند و هستند تقلید و تصویر کند، یا آنها را باید چنانکه مردم میگویند یا بنظروى چنان می آیند تصویر و محاكاة کند و یا اینکه آنها را طوری تقلید و محاكاة کند که باید آنطور باشند. از طرف دیگر امور و اشیائی را که شاعر تقلید و محاكاة میکند بوسیله کلام بتقلید و محاكاة آنها می پردازد و کلام هم بر کلمات غریبه و مجازها و بسیاری از تغییرات و تصرفات که در الفاظ وارد شده است و آن گونه تصرفات را بر شعراء روا داشته ایم مشتمل تواند بود*

این نکته را نیز باید بدین سخن افزود که، محك و معیار ارزش و سنجش در شعرو سیاست و یا در شعرو سایر فنون یکی نیست.* در فن شعر، خطائی که ممکن است روی دهد دو نوع است یکی خطائی که بخود فن شعر متعلقست و دیگر خطائی که در شعر عرضی و تبعی است [ودخلی بصناعت شعر ندارد]. چنانکه اگر شاعر در صد تقلید و محاكاة امری بر آمده باشد اما از عجز نتوانسته باشد از عهدۀ آن بر آید درین صورت خطای او مربوط و راجع است بخود فن شعر، اما اگر خطای او بدین سبب باشد که آن امر را بغلط تصویر و تقلید کرده است مثل اینکه اسبی را چنین توصیف کرده باشد که هر دو پای راستش را در يك لحظه پیش نهاده است*، یا اینکه اگر خطای او مربوط بعلم خاصی مثل علم طب یا علم دیگری باشد، یا اینکه در شعر خویش اموری آورده باشد که بوجهی از وجوه محال و غیر ممکن بنماید، درین صورت دیگر خطا مربوط

بصناعت شعر نیست . بنابراین برای آنکه بتوان بر انواع نقدی که مباحثات و مناقشات متضمن آنهاست جواب داد لازم است که بدین نکات توجه کنیم :

نخست از بحث در مواردی شروع کنیم که مربوط و متعلق بخود صناعت شعر می باشد . اگر اموری که وقوع آنها محالست در شعر بیان شود البته خطاست ، اما اگر شاعر [در حالی که مرتکب این خطا شده است] به غایت و غرض خاص^۳ صناعت ، که این غایت و غرض خود معلوم و معین است ، فائز و نائل شده باشد ، و بدین طریق قسمتی از شعر او جالب تر گردیده باشد ، البته این خطا را بروی می توان بخشود . مثال این امر قضیه تعقیب شدن هکتورست [بوسیله آشیل] . مع هذا ، اگر ممکن شود که غایت و غرض صناعت به نحوی بهتر و یا حتی بدرجه بی مساوی ، تحصیل و تأمین شود و در عین حال از حقیقت هم عدول نیفتد و کار بمحال گوئی نکشد درینصورت اگر این خطا را [که محال گوئی است] شاعر ارتکاب کند خطایش دیگر بخشودنی نیست . زیرا در هر حال اگر دست دهد باید که شاعر هیچگونه خطائی را ارتکاب نکند .

ازین گذشته ، باید دید خطائی که پیش آمده است ، از کدام مقوله است ؟ از مقوله خطاهایی است که بفن و صناعت شعر مربوط و متعلق هستند یا از مقوله خطاهایی که تعلق دارند بامر دیگری که آن

خطاهای مجاز و خطاهای غیر مجاز

امر عرضی و تبعی^۱ است. چون خطائی که ناشی شده باشد ازینکه شاعر نمی‌داند فی المثل مرال ماده^۲ شاخ ندارد البته کمتر است از خطائی که ناشی شده باشد از اینکه مرال ماده را بطور ناپسندی تصویر و تقلید کرده باشد. همچنین اگر انتقادی و اعتراضی که بر سخن شاعر می‌کنند مبتنی باشد بر این دعوی که سخن وی عاری از حقیقت و خلاف واقع است، می‌توان این اعتراض را بدینگونه رد کرد که بگوئیم شاعر امور و اشیاء را بطوریکه باید چنان باشند تصویر و تقلید کرده است. چنانکه سوفوکل می‌گفته است که وی مردم را چنانکه باید باشند تصویر و توصیف می‌کند در حالی که اوری پید آنها را چنانکه در واقع هستند تصویر و توصیف می‌کند*.

غیر از این دو جوابی که [با اعتراض منتقدان] بیان گشت این راهم میتوان گفت که آنچه شاعر گفته است عبارتست از رأی و اعتقادی که بین عامه شایع و رایج است، چنانکه این سخن را در مورد قصه‌ها و افسانه‌ها هائی که دربارهٔ خدایان سروده شده است می‌توان گفت. در واقع قصه‌ها و افسانه‌های راجع بخدایان را شعراء شاید نه بهتر از آنچه هست سروده‌اند و نه موافق آنچه هست. بلکه آن [قصه‌ها و افسانه‌ها] را طوری سروده‌اند که بقول کسنوفان^۳ «موافق است با رأی و اعتقادی که بین عامه شایع و رایج است». بعضی وقایع و امور هم شاید نه بهتر از آنچه هست، بلکه

۲ - مرال ماده : La Biche

۱ - عرضی و تبعی : Accidentel

۳ - کسنوفان : Xenophane

فقط بدانگونه که در قدیم واقع می شده است، [در شعر شاعران] نقل و حکایت شده است. چنانکه در وصف سلاح لشگریانی که خفته بودند گفته اند « نیزه هاشان را راست در زمین استوار کرده بودند، آهن هاشان بیالا. » و این کار در آن روز گاران معمول بوده است، چنانکه هنوز هم بین ایلیریان^{۱*} این رسم برقرار است.

همچنین، درین باب نیز که گفتار یا کردار کسی خوب است یا بد است نباید اکتفا کرد باینکه تحقیق کنیم که آن گفتار یا کردار در حد خویش خوب است یا بد است، عالی است یا پست است. بلکه، باید نظر بآن کسی هم که آن کردار یا گفتار از او سر می زند داشت و دید که گفتار و کردار او متوجه کیست و بخاطر کیست و برای چیست و آیا فی المثل از آن گفتار و کردار قصدش آن است که منفعت بزرگتری را برای خویش جلب کند یا اینکه مضرّتی بزرگ تر را از خویشتن دفع نماید؟

در مورد جواب بیعضی از اعتراضات و انتقادات هم میتوان

به [اسلوب و شیوه استعمال] الفاظ در کلام تمسک جست.

چنانکه در مورد این عبارت « از استران و سگان نخست

آغاز شد » [که بر آن اعتراضی کرده اند] * می توان جواب داد که

شاید شاعر آن لفظی را که [بمعنی] استراست در معنی غریبی که داشته

است بکار برده است و قصدش از آن لفظ نگهبانان و قراولان بوده است نه

رفع بعضی اشکالات

استران ، که از معنی خاص لفظ بر می آید . همچنین در آنجا که شاعر راجع به دولون^۱ سخن می راند و می گوید که او «تر کیبی ناخوش داشت»^{*} معنایش این نیست که تن او نا باندام بود بلکه مقصود این است که صورتش زشت بود چون کریتیان^۲ ، وقتی «تر کیب خوش» می گویند مرادشان صورت کسی است که چهره زیبا دارد . همچنین وقتی شاعر می گوید «باده یی تند در ده» مقصودش آن نیست که باده یی ناب از آنگونه که مستان عربده جوی خواهند بدودر دهند بلکه مقصودش آن است که چابک تر و تندتر بدوباده به پیمایند^{*} .

در مورد بعضی عبارات می توان [اعتراض منتقدان را] چنین پاسخ داد که شاعر بر سبیل مجاز سخن گفته است چنانکه این گفته شاعر: «همه خدایان و همه دلاوران همه شب خفته بودند» با آنچه خود شاعر گفته است که «وی چون نظر بدشت تروا دوخته بود از آواز نای و شیپور بشگفت آمد»^{*} ، [مغایرت دارد و بر آن اعتراض کرده اند] . جوابش این است که در [عبارت نخست] ، لفظ «همه» بر سبیل مجاز بجای لفظ «بسیاری» آمده است ، زیرا که مفهوم جمع لازمه اش کثرت تعداد می باشد . همچنین درین عبارت «تنها وی بود که نمی غنود»^{*} می توان جواب داد که سخن بر وجه مجاز گفته شده است . چون لفظ تنهارا ، فقط برای آن کسی استعمال کرده است که از سایرین شناخته ترست .

همچنین در ردّ [شبهات منتقدان] می توان تمسک به طرزادا و

آهنگ^۱ کلمات نمود. چنانکه هیپاس از اهل تاسوس، اعتراضاتی را که برین قول «سروری را باید بدو دهیم»^{*} و برین قول «قسمتی از آن از باران سوده و فرسوده گشته بود» وارد گردیده است^{*} از همین راه جواب داده است. در بعضی موارد می توان با توجه بموارد فصل و وقف بین کلمات اشکالاتی را که کرده اند حل نمود، چنانکه در باب این سخن انبازقلس که میگوید «از آن پس چیزهایی که پیش از آن فنا ناپذیر بودند فنا پذیر شدند و چیزهایی که صاف و خالص بودند پیش از آن ممزوج و بهم آمیخته شدند»^{*} بهمین طریق اشکال را رفع کرده اند. بعضی اشکالات را هم از این راه حل کرده اند که برای کلمه واحد دو معنی قائل شده اند [و معنی ثانی را در مورد مثال مناسب تر یافته اند] چنانکه در اشکالی که بر این سخن شاعر کرده اند که گوید «چون بیش از دوثلث از شب بگذشت»^{*} جواب داده اند کلمه یی که بمعنی بیش گرفته میشود معنی دیگر هم دارد. برخی اعتراضات را هم می توان با توجه باستعمال لغوی جواب داد: چنانکه لفظ یونانی معادل شراب برهر آشامیدنی که آمیخته باشد اطلاق می گردد. ازین رو جایز هست که گفته شود گانی مد^۲ برای زئوس شراب ریخت هر چند که خدایان شراب نمی نوشند^{*}. همچنین بر کسانی که افزارها از آهن می سازند لفظ رویگر^{*} نیز اطلاق شده است از همین روست که گفته اند «ساق بندی از روی که بتازگی ساخته شده بود» [که البته

۱- ادا و آهنگ : Accent

۲- گانی مد : Ganyméde

مقصود ساق بندی است که از آهن ساخته باشند [اما این اشکال اخیر را از طریق قول باستعمال مجاز نیز می توان حل کرد .

همچنین وقتی در سخن کلمه‌یی هست که مستلزم تناقض و محال بنظر می آید ، باید تحقیق و امتحان کرد که آن کلمه در چه معانی مختلفی ممکن است بکار رفته باشد . چنانکه در [این عبارتِ شاعر که گوید] « نیزهٔ روئین آنجا فرو ماند » باید دید لفظ « فرو ماند » را چند معنی تواند بود . * و این در نظر ما درست ترین راه فهم مقصودست ، و بکلی با آن راه که گلاو کون^۱ *^۱ پیش گرفته است تفاوت دارد ، چون بعقیدهٔ او برخی از نقادان بعضی امور را ، بدون آن که سببی و علتی موّجه داشته باشند ، مسلم و مقبول می‌شمارند و آنگاه بر اساس آن اموری که از پیش مسلم و مقبول شمرده‌اند نظر ورأی خویش را اظهار می‌دارند و چون در باب امری نظری اظهار کردند ، هر چه را با آن رأی و عقیده‌یی که پیش خود آن را مقبول و مسلم دانسته‌اند مغایر به‌بینند باطل و نادرست شمارند . ازین گونه است مناقشاتی که منتقدان در باب ایکاریوس^۲ کرده‌اند چون مسلم دانسته‌اند که وی اهل لاسه دمونی^۳ بوده است ، این امر را که تلماک^۴ او را در آن هنگام که به لاسه دمونی آمده است ندیده باشد ، نامعقول شمرده‌اند . اما درین مورد شاید آن دعوی که کفالینیان^۵ * دارند مقرون

۱- گلاوکون : Glaucion ۲- ایکاریوس : Icaros

۳- لاسه دمونی : Lacedemonie یعنی اسپارت

۴- تلماک : Télémaque

۵- کفالینیان : Cephaleniens

بحقیقت باشد که میگویند زوجه اولیس از زنان آن قوم بوده است و بهمین سبب نام پدر او ایکاریوس نبوده است بلکه ایکادیوس^۱ بوده است. در واقع این اشکال [که موجب مناقشه‌یی شده است]، محتمل است که مبتنی بر خطا و اشتباهی بوده باشد.

باری، امری که محال و ممتنع است توجیه آن بدین وجه تواند بود که آن امر ممتنع و محال با غرض و غایت شعر مناسب است. یا اینکه آن محال و ممتنع بودن بهترین و برترین وجه آن امر است و یا این که آن امر محال و ممتنع موافق است با آنچه عامه اعتقاد دارند. اما توجیه [از طریق بیان رعایت غایت و غرض] شعر بدین وجه است که امر محال و ممتنع اگر باور کردنی باشد، البته بهتر از امر ممکن است که باور کردنی نباشد.

بلی، محال و ممتنع است که اشخاصی وجود داشته باشند نظیر آنچه زیوکسیس^۲ آنها را تصویر کرده است، اما زیوکسیس [آن اشخاصی را که تصویر کرده است] آنها را بهتر و برتر از آنچه در واقع بوده‌اند تصویر نموده است چون آن امری که نمونه و سرمشق قرار می‌گیرد لازم است که برتر و بالاتر از امری که وجود واقعی دارد باشد. اما اعتقاد عامه، اموری را توجیه می‌کند که نامعقول می‌باشند. و البته در بعضی مواقع هم از آن چنین برمی‌آید که آن امور نامعقول نیستند

۱- ایکادیوس . Icadios

۲- زیوکسیس . Zeuxis

چون این امر البته احتمال دارد که اشیاء و امور بعضی اوقات بکلی بر -
خلاف آن صورتی باشند که احتمال می‌رود بدان صورت می‌باشند .

اما در موردی که اقوال متناقض بنظر می‌آید باید در
آن اقوال موافق قاعده و قانون استدلال وجدل نظر کرد
و دید که آیا واقعاً [در این تناقض] وحدت محمول
و ناشایست حاصل است ، و آیا حکم بر موضوع واحدی قرار گرفته

است ، و آیا شاعر جهت واحدی را هم در هر دو قضیه منظور داشته است
یا نه* . چنانکه از این بحث و تحقیق بتوان معلوم کرد و نتیجه گرفت که
شاعر بر خلاف قول خویش سخن گفته است و یا بر خلاف آنچه هر خردمندی
بدان حکم تواند کرد دعوی نموده است .

مع هذا ، ایراد کسانی که می‌گویند امر نامعقول و کار ناشایست
را بی آنکه هیچ ضرورتی آن را ایجاب کرده باشد شاعر نباید در سخن
بیاورد و بجاست و از همین مقوله امر نامعقول است وجود شخص اژه^{۱*}
در نزد اوری پید و نیز از همین مقوله کار ناشایست است کاری که منلاس^۲
در نمایشنامه اورست دارد* .

بنابراین انواع ایرادهائی که ممکن است بر شاعر گرفت
خلاصه گفتار بر می‌گردد به پنج ایراد* بدین وجه [که گفته شود
سخن او] محال است یا نامعقول است یا خلاف اخلاق است و یا متناقض

۱- Egée ، (= اگیای یونانی)

۲- Menelas

است یا اینکه با مقتضیات صنعت سازگار نیست. اما جواب هائی را که باین ایرادات می توان داد باید از روی اصولی که ذکر شد بدست آورد و تعداد این جوابها دوازده تاست.

۲۶

تفوق تراژدی بر حماسه

ادعای تفوق حماسه بر تراژدی

اکنون می توان پرسید که کدام يك ازین دو نوع تقلید بهتر و برتر است؟ تقلید بوسیله حماسه، یا تقلید بوسیله تراژدی* . در واقع اگر آن تقلید و محاکاتی بهتر و برتر شمرده میشود که ابتذال آن کمتر باشد و اگر آن تقلید و محاکاتی ابتذالش کمتر است که تماشاگران آن اشخاص برتر و گزیده تری باشند [درینصورت] ناچار آنگونه تقلید و محاکاتی که همه چیز را شامل می شود [و همه چیز را مورد تقلید و محاکاة می دارد]* البته مبتذل تر خواهد بود. چنانکه گوئی بازیگران چنان می پندارند که اگر بهنگام بازی از خود چیزی به [سخن شاعر] نیفزایند عامه تماشاگران آن را فهم نمی توانند کرد ازین رو در روی صحنه حرکات بسیار بجا می آورند و [در این گمان]، حال این بازیگران شبیه است بحال آن نی زنان کم مایه که چون خواهند انداختن چرخ فلزی^۱ را تقلید کنند [بدشواری

در افتند] و بخود پیچند و یا چون خواهند آواز سیلا^۱ را با عود بنوازند، استاد خویش^۲ را فرو کشند* . بنا برین ، تراژدی همان عیبی را دارد که بازیگران پیشین نیز آنرا براخلاف خویش می گرفتند . چنانکه مونیسکوس^۳ بسبب افراطی که کالیپدس^۴ در تقلید حرکات داشت او را میمون لقب داده بود و همین لقب در حق پیندار نیز بکار رفته است* . بدین ترتیب همان گونه که اخلاف از بازیگران پیشین فروترند تراژدی نیز از فن حماسه فروترست . زیرا حماسه ، مخاطبش جماعتی است ممتاز که برای فهم آن محتاج بتمثیل حرکات و اطوار نیست ، در صورتی که تراژدی طرف خطابش جماعتی میانه حال و فروتر است . پس چون تراژدی [عامیانه تر و] مبتذل تر است روشن است که آن را [از حماسه] پست تر و فروتر می توان شمرد .

برتری تراژدی اما این ایراد اولاً بر شاعر وارد نیست بلکه وارد بر بازیگرست چون راپسود^۵ هم [که اشعار حماسی روایت و انشاد می کند] ممکن است حرکات مصنوع در آورد ، چنان که سوزیسترات^۶ [، که راپسود بود نیز] همین حال را داشت و همچنین آوازه

۱- Scylla : اسکولا

۲- استاد درینجا مراد رئیس جوقه است : Coryphée

۳- مونیسکوس : Mynniscos

۴- کالیپدس : Callipidès

۵- Rhapsode : شاعر دوره گرد که شاید بوجهی آن را راویه هم بتوان گفت .

۶- سوزیسترات : Sosistrate

خوان و مغنی هم ممکن است ازین حرکات مصنوع در بیاورد ، چنانکه مناسی ثئوس^۱ [آوازه خوان] از اهل اوپونته^۲ همین حال را داشت .
دیگر این که، هر گونه ادا و حرکتی البته مذموم نیست، چنانکه هر نوع رقصی هم در خور نکوهش نیست بلکه اداها و حرکات بازیگران کم مایه است که نکوهیدنی است ، و همین ایراد است که در سابق بر کالیپیدس می گرفتند . چنانکه امروز هم بر دیگران این ایراد را می گیرند ، و می گویند که این ها اداها و حرکات زنان پست را تقلید می نمایند .

بعلاوه تراژدی حتی اگر با حرکات هم مقرون نباشد ، اثری را که مخصوص خودش هست خواهد داشت و ازین حیث با حماسه تفاوت ندارد چون تنها قرائت آن هم کافی است که ارزش آن را بوضوح معلوم بدارد .
اما اگر تراژدی از سایر جهات بر حماسه تفوق داشته باشد دیگر ضرورت ندارد که این امر هم برای آن مزیتی دیگر محسوب شود و حقیقت آنست که تراژدی از سایر جهات نیز بر حماسه تفوق دارد . چون تراژدی تمام مزایای حماسه را واجدست حتی جایز دانسته اند که وزن حماسه را هم در آن بکار ببرند .
بعلاوه این مزیت دیگرش هم خالی از اهمیت نیست که ، از موسیقی و مجلس آرائی نیز بهره مند است و اینها نیز خود وسیله مؤثری برای ایجاد لذت می باشند . ازینها گذشته تراژدی صفت خاص دیگری هم دارد که عبارت باشد از وضوح و روشنی بسیار ،

خواه قرائت شود و خواه بنمایش در آید .

تراژدی این مزیت دیگر را هم دارد ؛ که با وسعت و مجال کمتر و محدودتری غرض و غایتی را که خود از تقلید و محاكاة دارد تحقق می دهد . چون مردم ، آن داستانی را که محدودتر و فشرده تر باشد از آنچه طولانی تر و پراکنده تر باشد بیشتر دوست دارند . چنانکه اگر به ادیپوس اثر سوفوکل باندازه ایلیا د طول و تفصیل داده میشد [اینقدر مطلوب نمی بود]* . بعلاوه ، در موضوعاتی که شاعران حماسه سرا بتقلید و توصیف آنها پرداخته اند و حدت از آنچه در داستانهای موضوع تراژدی هست کمتر است* و شاهد این دعوی این است که از هر حماسه یی می توان چندین تراژدی پرداخت . چنانکه شاعر اگر در سراسر حماسه خویش فقط يك قصه واحد را پیرو راند باز بحکم ضرورت ، یا حماسه او بسبب ایجاز زیاد محقر جلوه خواهد کرد و یا آنکه برعایت طول و تفصیل ، که در نوع حماسه معمولست ، زیاده مفصل و پوچ بنظر خواهد آمد .

اما در اینجا سخن ما در باب آنگونه حماسه است که متضمن اعمال و افعال متعدد باشد ، چنانکه ایلیا د متضمن اجزاء عدیده است و همچنین اودیسه اجزاء عدیده دارد ، و آن اجزاء نیز بنوبت خویش هر يك طولی و امتدادی مخصوص بخویش دارند . مع هذا ، این نکته مانع از آن نیست که این دو منظومه ، بکاملترین صورتی تألیف و تلفیق یافته باشند و هر يك نیز تقلید و محاكاة کاملی از فعل و کردار واحدی باشند .

خاتمه و نتیجه پس اگر تراژدی تفوق خود را بر حماسه بسبب تمام این مزایا و هم بسبب تأثیر خاصی که در آن صناعت هست حفظ می کند، باید نه فقط تأثیری، از هر مقوله که باشد، در انسان داشته باشد بلکه باید آن تأثیری را که مخصوص آنست و پیش از این بدان اشارت رفته است داشته باشد. * [باری با این اوصاف، واضح است که چون تراژدی غایت و غرض خاص خود را بهتر تحقق می دهد، البته بر حماسه برتری دارد.

و اکنون در باب تراژدی و حماسه، و در باب ماهیت و انواع آنها، و همچنین در باب اجزاء اصلی آنها و تعداد و اختلاف آن اجزاء، و در باب علل و موجباتی که سبب توفیق یا عدم توفیق درین دو صناعت میشود، و خلاصه در باب ایرادهائی که ممکن است بر شعراء وارد آید و جوابهایی که باین ایرادها می توان داد، آنچه تا اینجا گفته شده است کافی است . . . *

۲

تعلیقات

* ترتیب طبیعی یعنی ترتیب منطقی که از کلی بجزئی و از جنس بنوع روند. برای رعایت همین ترتیب طبیعی است که بحث را از ماهیت فن شعر شروع می کند، که کلی است.

* دیتی رامب که یونانی ها، دیشورمبوس Dithyrambos می گفته اند آوازی بوده است که در اعیاد با کوس، پروردگار شراب، بدان تغنی می کرده اند. بعدها این آواز توسعه و تکامل پیدا کرد و نوعی شعر بهمین نام از آن پدید آمد. شاید بتوان آن را با خمریات شعرای خودمان از بعضی جهات شبیه دانست.

* ذکر صناعت نی زدن و چنگ نواختن در ردیف انواع و فنون شعر، بمناسبت ارتباطی است که این صناعات موسیقی با شعر دارند. افلاطون

هم در کتاب «جمهور» ر «مهمانی» موسیقی را در شمار شعر آورده . نی همراه با دیتی رامب بکار می رفته است و چنگ یعنی سیتار همراه با نوموس .

* انواع و فنون شعر تفاوتشان یا ناشی است از اختلاف وسائل کار، یا ناشی است از اختلاف موضوعات ، و یا ناشی است از اختلاف اسالیب و طرق . نظیر این بیان را افلاطون هم در «جمهور» و هم در «گورگیاس» دارد .

* ازنی هائی که چند لوله دارد ، مراد *Syrinx* [سورنکس] است که همان *Pan-Pipe* باشد و آن را نی پان هم می توان ترجمه کرد .

* انفعالات ، درین موضع اصطلاحی است که متی بن یونس در ترجمه عربی خویش بکار برده است . لغتی را که اصل این کلمه است ، مترجمان اروپائی بالفاظی ترجمه کرده اند که معادل آنها عاطفه یا وجدان ، و یا احوال است .

* نام خاصی ندارند ، یعنی لفظی نظیر آنچه امروز « ادبیات » گفته میشود ، در آن زمان در زبان یونانی نبوده است . در فهم و تصحیح این موضع از متن یونانی که در اصل نسخ موجود ابهام بسیار دارد ، ترجمه

عربی متی بن یونس کمک بسیاری بشارحان و مترجمان فرنگی کرده و درینجا نیز ما از Bernays پیروی کردیم که متن را از روی ترجمهٔ عربی تصحیح کرده است .

* اداهای مقلدانه، مراد همانست که یونانی‌ها Mimos می‌گفته‌اند، و عبارت بوده است از تقلید و محاكاة صداها و حرکات و افعال موجودات دیگر، چه حیوان و چه انسان. و این کار در جزء فنون بوده و سوفرون Sophron و اکسنارک Xenarque آن را پرورانیده‌اند و تکمیل کرده .

* سوفرون و اکسنارک، دوتن از مقلدان قدیم یونان بوده‌اند . اوّلی در حدود چهارصد سال قبل از میلاد مسیح می‌زیسته اما عصر و تاریخ زندگی دومی درست معلوم نیست . محاورات سقراطی هم عبارتست از کتابهای افلاطون که در آنها سقراط بادوستان و شاگردان و یا دیگران سخن می‌گوید . ارسطو، چنانکه از گفتهٔ دیوژن لائرس بر می‌آید این مکالمات را چیزی بین شعر و نثر محسوب می‌داشته است .

* اشعاری که در مرثی ساختن می‌شود تعبیری است که بر سبیل مسامحه برای لغت یونانی Elegeia و الفاظ فرنگی Elegy یا Elegie بکار برده‌ایم. و آن نوعی شعر بوده است مرکب از ابیاتی که بطور متناوب یکی از آنها دارای وزن شش‌رکنی بوده است و دیگری وزن پنج‌رکنی داشته

چون مرثی و مصائب را غالباً در قالب این نوع شعر می ریخته‌اند ، این نام اکنون غالباً جهت مرثی بکار می رود .

* انبازقلس Empedocle حکیم یونانی در قرن پنجم پیش از میلاد می زیسته است و منظومه‌هایی در باب حکمت طبیعی داشته است. ارسطو در جائی دیگر ، برای انبازقلس مقام و اسلوب شاعری قائل شده است . رجوع شود بکتاب Sur les poètes اثر دیگر ارسطو .

* کرمون Cheremon شاعر یونانی که تراژدی سروده و در قرن چهارم قبل از میلاد می زیسته است منظومه‌یی بنام سانتور Centaure داشته ، و ارسطو درباره‌ او گفته است که نمایشنامه‌هایش برای خواندن مناسب ترست تا برای نمایش دادن . (رك : خطابه ارسطو) و ظاهراً بسبب آنکه در تراژدی‌های خویش بعضی صحنه‌های کومدی هم وارد می کرده است او را گاه در ردیف سراینندگان کومدی نیز محسوب داشته‌اند . لفظ کنتورس یونانی را که ما در اینجا به تبعیت از فرانسویها سانتور آورده‌ایم ، قدماء ما بصورت قنطورس در فارسی و عربی نقل کرده‌اند ، فی‌المثل رجوع شود به نفایس الفنون و شرح بیست باب ملا مظهر .

* اوزان مختلف را در رپسودیا Rhapsodia بهم می آمیخته‌اند ، و رپسودیا اشعاری بود که شاعران دوره گرد از قریه‌یی بقریه‌یی می رفتند و

بهمراه چنگ آنها را میسرودند. بدینگونه که اشعاری از خود یا از شاعران پیشین انشاد می کردند، و اگر آن اشعار از گویندگان مختلف بود و بین آنها ارتباط نبود، از خود چیزی بدان می افزودند تا آن اشعار مختلف را بهم پیوندند و ازین رو، این شاعران دوره گرد را Rhapsode خواندند که تقریباً بمعنی رفوگر باشد. و از آن پس رپسودیا، اطلاق شد بر منظوماتی ازینگونه، که در آنها اوزان شتی را بهم درآمیخته باشند و این کلمه را امروز فرانسویها Rhapsodie گویند.

* نوموس Nomos نوعی شعر بوده است دارای اوزان خاصی که آن را بهمراه Cithare می خوانده اند و در ستایش آپولون بوده است و امروز فرانسویها آن را Nome می گویند.

۲

* پولی گنوت، Polygnotos نقاش یونانی در قرن پنجم قبل از میلاد می زیست. در نقاشی بقدرت ترکیب بیشتر اهمیت می داد تا بشباهت به اصل.

* پوزون، Pauson نقاش یونانی ظاهراً در قرن چهارم قبل از میلاد می زیسته است، و بعضی آثار پولی گنوت را هم مرمت کرده است. کار

اصلی او ظاهراً ساختن کاریکاتور یا چیزی از آن نوع بوده است. در رساله سیاست هم ارسطو نام او را برده است و گفته است آثارش را نباید بجوانان نشان داد.

* دیونیزوس Dionysos یا دیونوسوس، نقاش یونانی، معاصر پولی گنوت بوده است.

* کلتوفون Cleophon معلوم نیست کیست. در جای دیگر فن شعر هم ارسطو از او نام می برد. در رساله «خطابه» هم درباره کلتوفون نامی می گوید که سبک بیان او روشن اما رکیک بوده است.

* پارودیا Parodia که فرانسویها Parodie گویند عبارت بوده است از اینکه اثری جدی را بصورتی هزل آمیز درآورند. مثل اشعاری که بسحاق اطعمه خودمان در جواب بعضی غزلهای حافظ یا سعدی سروده و مثل تقلیدهایی که بعضی فکاهه نویسان از گلستان سعدی کرده اند. در یونانی نمونه‌هایی ازین نوع بوزن اشعار حماسی قدیم باقی مانده است که برخلاف حماسه واقعی جنبه جدی ندارد و هزل آمیزست. استاد این فن در قدیم اریستوفان است که در نمایشنامه «خوکان» نمونه خوبی از آن بدست می دهد. (رك: سرود «گلو که» Glyke در آن نمایشنامه) افلاطون هم در طی محاورات سقراطی نمونه‌هایی بطور پراکنده ازین نوع آثار

دارد . در قرن پنجم قبل از میلاد پارودیا هم مانند تراژدی در مسابقه‌های عمومی خوانده می‌شد .

* نیکوخارس Nicocharés معلوم نیست کیست . منظومه «دئیلیاد» Deiliade ظاهراً يك نوع تقلید هزل آمیز [یعنی پارودیا] بی بوده است از منظومه «ایلیاد» Iliade هومر . معنی این عنوان هم «حماسه بددلان» است چون کلمه یونانی Deiloi بمعنی ترسو و بد دل است . ظاهر آنیکوخارس با انشاء این منظومه نظرش این بوده است که هومر را دست بیندازد و کتابش را مسخره کند .

* عبارت متن درینجا پیچیده است و بعضی محققان تصحیح قیاسی کرده‌اند و گفته‌اند که درین موضع ، کلمه «ایرانیان» را باید در دنبال نام تیموئه (تیموثاوس) اضافه کرد . اما بعضی دیگر برای افزودن این کلمه عنوان یکی از آثار تیموثاوس است ضرورتی ندیده‌اند . زیرا که موضوع سیکلوپ‌ها را هم تیموثاوس نظم کرده است و هم فیلوکسن آن را پرداخته است . با این تفاوت که آنچه فیلوکسن ساخته است از نوع دیتی رمب بوده است و آنچه تیموثاوس ساخته از نوع نوموس . بنابراین ظاهراً تیموثاوس اشخاص را بهتر از آنچه در واقع هستند تصویر می‌کرده است و فیلوکسن آنها را بدتر از آنچه بوده‌اند ، تصویر می‌نموده است .

* سیکلوپ‌ها، یعنی کوکلوپوس Cyclopos یونانیها در افسانه‌های آن قوم اطلاق بر نوعی غولهای افسانه‌یی میشود که يك چشم بیش نداشته‌اند و در جزیره‌یی که آن را با صقلیه (: سیسیل) تطبیق میکنند سکونت داشته‌اند . هزیود آنها را فرزندان اورانوس [آسمان] و Gé [زمین] دانسته است . اوری پید هم نمایشنامه‌یی در باب آنها دارد که ظاهراً تنها نمونه‌ایست که ازین نوع مذکور در متن امروز باقی مانده است .

آنچه در بعضی کتب « حیوان » و « لغت » فارسی و عربی راجع به نسناس آمده است تا اندازه‌یی با سیکلوپ منطبق است خاصه اینکه نسناس هم يك چشم بیش ندارد .

۳

* سوفوکل Sophocle، نویسنده تراژدی است . ارسطو درینجا می‌خواهد وجه شباهت او را با هومر و همچنین وجه تفاوت آن دورا بیان نماید .

* در باب قوم دوریان باید درینجا متذکر بود که اهالی اسپارتا یعنی اسپارت و حوالی آن از قوم دوریان بوده‌اند . در شهر مگارا دوریانها در حدود سال ۶۰۰ قبل از میلاد پادشاه خود را عزل و طرد

کرده‌اند و اشاره‌ی که در متن بحکومت عامه (دموکراسی) شده است بهمین واقعه است.

* کیونیدس Chionides از نویسندگان قدیم کومدی بوده است. در اواخر قرن چهارم قبل از میلاد می‌زیسته و در سنه ۴۷۶ ق. م در مسابقه‌ی ادبی جایزه برده است. ماگنس Magnes هم با وی معاصر بوده است و قطعات پراکنده‌ی از آثار او باقی است. اما اپی کارم، ظاهراً پیشتر از اینها می‌زیسته است رجوع شود به تعلیقات فصل ۵

* پلوپونز Peloponnese (یعنی جزیره پلوپها) شبه جزیره‌ی است در جنوب یونان که شامل بلاد مختلف بوده، و امروز آن را شبه جزیره موریه Morée گویند.

* کومازین، یعنی با ساز و آواز، دسته جمعی دورشهر گردیدن و تفریح و خنده کردن، مخصوصاً در اعیاد با کوس.

* اینجا، ارسطو اقوال مختلفی را که در وجه اشتقاق کومدی و تراژدی هست نقل کرده است. اما خود هیچ‌یک را ترجیح نداده است. در باب وجه اشتقاق این الفاظ امروز محققان آراء دیگر دارند و هیچ‌یک ازین وجوه مذکور در متن را صحیح نمی‌دانند.

۴

* مراد این است که لذت از تقلید و محاكاة نوعی است از همان لذتی که از معرفت و دانائی حاصل میشود و در کتاب متافیزیک هم، ارسطو گفته است که میل بدانستن در همهٔ مردم غریزی است هر چند فلاسفه بیشتر بدان تخصیص دارند .

* مرگیتس Margites منظومه یی بوده است دارای جنبهٔ هجو انتقادی که امروز جز کلمه یی چند ، از آن باقی نیست و در انتساب آن هم به هومر محققان تردید دارند و قول ارسطو را نمی پذیرند ، موضوعش ظاهراً بیان سرگذشت آدم احمقی است که اطلاعات زیادی دارد ، اما در عین حال از بخت و دولت هم بی نصیب است . ظاهراً قصه یی منظوم بوده است که آن را در مقابل داستان اودیسه ساخته بوده اند ، وقهرمانش هم که مارگوس Margos بمعنی احمق نام داشته درست نقطهٔ مقابل اولیس است که بزیر کی وهشیاری شهره است .

* فالیک ، سرودهایی هجو آمیز و خنده آور بود که در اعیاد با کوس بافتخار فالیس پروردگار تناسل می خواندند ، و کلمهٔ فالیک منسوب است به فالوس Phallos بمعنی آلت تناسل مرد ، که پرستش آن در یونان انتشار داشته است .

* نمایش های ساتیر يك منسوبست به ساتیرها ، Satyres که خدمتگاران دیونیزوس (با کوس) بوده اند و این نمایشها ، بازی های خنده داری بود ، که بازیگران با رقص و ساز ، درحالیکه لباس ساتیرها پوشیده بودند ، در ستایش دیونیزوس (با کوس) می خواندند و ساتیر موجودی بود افسانه‌یی که پاهای بز داشت . در مسابقات آتن ، معمولاً ارکونت با هر سه تراژدی يك نمایش ساتیريك نیز ترتیب می داد ، هیچ نمونه‌یی ازین نمایشهای ساتیريك اکنون در دست نیست .

* تروکائیك منسوبست به Trokhaios که عبارت بوده است از شعری که وزن آن در تقطیع مرگب باشد ، از يك رکن بلند و يك رکن کوتاه .

* ایامبیک ، منسوب است به ایامبوس Iambos و آن شعری بوده است که وزنش در تقطیع مرگب بوده است از يك رکن کوتاه و يك رکن بلند ، و اشعاری که اوزان ایامبوس داشته است غالباً در هجو بکار می رفته است .



* یعنی کومدی تقلید آن جنبه‌یی از فعل یا صفت ناپسند است که مضحك باشد . بسایر جنبه های افعال و صفات زشت کاری ندارد .

* افلاطون هم در «فیلابوس» گفته است، جهل وقتی سبب خنده میشود که برای دیگران موجب آزار نشده باشد.

* آرکونت Archonte عنوان قاضی و صاحب منصب بزرگ شهر آتن، در یونان قدیم است که بعدها شغل او بین نه تن از کونت تقسیم شد و يك تن ازین آرکونت‌ها که بامور دینی رسیدگی می‌کرد، ترتیب نمایش بعضی نمایشنامه‌ها را هم در اعیاد دیونیزوس فراهم می‌آورد. وی هر ساله، در بین شاعران متعددی که آثار خویش را برای نمایش دادن عرضه می‌کردند، آثار سه شاعر را برمی‌گزید و ترتیب نمایش آن‌ها را بخرج اهل بلد فراهم می‌آورد.

* نقابها، عبارت بوده است از صورت‌هایی که بازیگران بر روی خویش می‌کشیده‌اند: Masques.

* اپی‌کارم Epicharme شاعر یونانی، سراینده کومدی بود که گویند در حدود چهارصد و پنجاه قبل از میلاد وفات یافت.

* فورمیس Phormis در قرن پنجم قبل از میلاد می‌زیست، و بر-خلاف ارسطو که او را از موجدان صنعت کومدی می‌داند، دیگران او را از اساتید تراژدی دانسته‌اند.

* کراتس Crates سراینده کومدی، از اهل آتن بوده و در حدود ۴۲۴ قبل از میلاد وفات یافت در تجسم خصلت‌ها و سیرتها قدرت داشت.

* اینجا تنها موضعی است که ارسطو در باب مقدار و مدت زمان تراژدی سخن گفته است، و از همین جاست که روبرتلی، و تریسینو Trissino و کاستلوترو و Castel Vetro و سایر نقادان و محققان عصر رنسانس مسأله وحدت زمان را استنباط کرده‌اند. و وحدت مکان را هم کاستلوترو بر آن افزوده است. حقیقت این است که از عبارت ارسطو بر نمی‌آید که او خواسته باشد وحدت زمان را در تراژدی قانون و قاعده‌یی اجتناب ناپذیر بشمارد. بلکه فقط همین برمی‌آید که ارسطو می‌خواهد بگوید شعراء زمان او این قاعده را رعایت می‌کنند، و رسم و قاعده آنها اینست که زمان تراژدی را بیک دوره گردش آفتاب محدود نمایند. و ارسطو هم هر چند شاید این مدت را کافی می‌دانسته است، در ضرورت و لزوم مراعات آن اصراری نداشته است. و قواعد وحدتهای سه‌گانه در حقیقت بیشتر، از موضوعات نویسندگان و شاعران فرانسوی در قرن ۱۶ میلادیست و کورنی و راسین بمراعات آن تا حد زیادی مقید بوده‌اند. اما بعدها مانزونی ایتالیائی در نامه‌یی که به M. Chauvet می‌نویسد، و نیز نویسندگان و شاعران مکتب رمانتیک، ضرورت تبعیت ازین وحدتهای سه‌گانه، علی‌الخصوص لزوم مراعات وحدت زمان و مکان را انکار کردند و اهمیت وحدتهای سه‌گانه منسوب به ارسطو اندک اندک از بین رفت.

* بحث در باب حماسه در فصل ۲۳ و ۲۴ آمده است ، عقیده اکثر اهل تحقیق اینست که ارسطو کتاب جداگانه‌یی ، و یا لااقل بحث مفصلی در دنباله همین فن شعر ، در باب فن کومدی داشته است ، که ظاهراً از بین رفته است .

۶

* تطهیر و تزکیه ، برای لفظ Katharsis کتارسیس آمده است که در باب حقیقت و ماهیت آن بین محققان مناقشات بسیار روی داده است و شاید در تمام ادبیات یونان ، هیچ عبارتی مشهورتر ازین چند کلمه‌یی نباشد که ارسطو درینجا راجع بتطهیر و تزکیه عواطف و تعریف تراژدی بیان کرده است .

برای تفصیل درین باب رجوع شود ببحث و گفتار ما در باب فن شعر که در ذیل همین کتاب آمده است ، و همچنین رجوع شود بآنچه ذیل :

Herrick, Aristotle's Pity and Fear' 1930 .

Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and
Fine Art' 1927.

* زیوکسیس Zeuxis نقاش مشهور یونان قدیم . با سقراط معاصر بود و در حدود ۳۹۸ قبل از میلاد وفات یافت . در تصویر چهره زنان و کودکان و تجسم مناظر و احوال مربوط بخانواده علاقه و قدرت داشت .

* پولی گنوت ، رك : تعلیقات فصل دوم

* در بین مسلمین بلاغت را اکثر عبارت می دانسته اند از توانائی و قدرت بر آوردن کلام مطابق مقتضای حال ، والبته ارتباط و مناسبت این تعریف بلاغت با آنچه ارسطو درین موضع آورده است پوشیده نیست .

* لغت و زبان متداول حیات مدنی [و عادی] : یعنی زبان عامه که از پیرایه محسنات بدیعی و بلاغی خالی است و در امور عادی مربوط بحیات مدنی بکار می رود .. و مقصود از تازه کاران ظاهراً درینجا اوری پید است هر چند که او با ارسطو معاصر نبوده است .

۷

* البته امکان دارد که بدایت ، مقدماتی سابق بر خود هم داشته باشد و مع ذلك همچنان بدایت باشد و آن وقتی است که این مقدمات ضروری نباشد ، و بدایت هم خودش بالطبع مقتضی آن نباشد که مسبوق بامری دیگر باشد .

* در باب حد و اندازه‌یی که برای اشیاء لازم است تا اینکه زیبا بنظر آیند ، ارسطو در کتاب اخلاق هم بحث می کند و در آنجا تأکید

میکند که زیبایی با عظمت پیوستگی دارد، و اشخاص خرد امکان دارد که لطیف و دلپذیر جلوه کنند اما هرگز بواقع زیبا نخواهند بود (رك: اخلاق نيقوماخس فصل ۳)

* تعیین طول تراژدی باعتبار امکان نمایش دادن آن و یا باعتبار حوصله و علاقه تماشاگران، ربطی بفن شعر ندارد چون این موضوع بستگی دارد بتعداد نمایشنامه، و نوع مجلس که مثلاً جنبه دینی دارد یا مدنی، و نوع تماشاگران که چگونه مردمی هستند و بمسائل دیگری که باصل فن تراژدی هیچ مربوط نیستند.

* ساعت آبی Clepsydre اسبابی بوده است - نظیر آنچه نزد قدمای ما پنگان خوانده میشده است - و بوسیله آن از طریق محاسبه جریان مقدار معین آب، مدت زمان را تعیین می کرده اند. مدت معمولی برای نمایش دادن سه تراژدی و يك درام ساتیریک [Satyrique] چنانکه از اخبار و اطلاعات آن زمانها برمی آید هشت تا ده ساعت بوده است.

* دراعیاد با کوس [دیونیزوس]، معمولاً سه تراژدی و يك درام هجو آمیز، بنمایش می گذاشتند، حد و اندازه مدت نمایش، خواه به حکم عادت و خواه مطابق قواعد و رسوم مسابقات، بین هشت تا ده ساعت بود. اینکه مدت نمایش را با ساعت آبی اندازه گرفته باشند البته مجال

نیست اما تصور و فرض امکان نمایش دادن صد تراژدی مضحك است و بعضی گفته‌اند، ارسطو درین موضع قصدش استهزاء و شوخی بوده است و این هم نظیر جانوری است که سابقاً گفت ده‌ها هزار استاد طول داشته‌باشد. آیا ارسطو درینجا می‌خواهد بعقاید یا قصه‌هایی که شاید در باب درازی مدت تراژدیها و مسابقات قدیم بوده است، برسبیل استهزاء اشارت کند؟ بعید نیست.

۸

* درباب اینگونه شاعران قدیم که داستان‌های مربوط به هرقل و Herakles و تزه Thésée را، که اولی قهرمان ملی قوم دوریان Doriens و دومی قهرمان ملی مردم آتن است، بنظم آورده‌اند، اطلاعات زیادی در دست نیست و از آثارشان هم جز بعضی قطعات کوچک پراکنده چیزی باقی نمانده است. نام چند تن از آنها را که در قرن هفتم تا پنجم قبل از میلاد می‌زیسته‌اند در بعضی کتب ذکر کرده‌اند از آنجمله است Pisandre اهل رودس Rhodes (قرن هفتم ق. م) و Panyasis اهل ساموس Samos (قرن پنجم قبل از میلاد) و دیگر Bacchylide اهل کئوس Geos (قرن پنجم ق. م)

* اولیس Ulysse یا اودوسوس، يك بار با نیای خویش در پاراناس

بشکار رفت. گرازی بر او جراحی وارد آورد و اثر همین جراحی باقی ماند و بعدها که از سفری باز آمد، پیرزنی که پایش می‌شست او را بدان جراحی تعریف کرد و بجا آورد (اودیسه: سرود ۱۹) داستان شکار در اودیسه هست، اما شاید الحاقی باشد و ظاهراً در نسخه‌یی که در عهد ارسطو رائج بوده است این قصه نبوده است. هر چند بعضی ابیات این داستان قدیمی است و در جمهور افلاطون هم بدانها اشارت شده است. جنون او هم اشاره است باینکه وقتی یونانی‌ها قصد داشتند اولی Aulis را ترک نمایند، اولیس خود را بجنون زد تا از جنگ اجتناب کند اما خدعه‌اش آشکار شد.

۹

* در فصل اول نیز، بیان کرد که شاعر فقط بخاطر اینکه سخن موزون می‌گوید، شاعر نیست.

* هرودوت Herodote مورخ معروف یونانی است که بین سالهای ۴۸۱ تا ۴۰۴ ق. م می‌زیسته است. این رأی ارسطو در باب شعر، که آن را فیلسوفانه تر از تاریخ می‌داند، جالب است. علی‌الخصوص که گوینده آن باتوسیدید مورخ و محقق صاحب نظر معاصر هم بوده است.

* این تاریخ که ارسطو آن را فروتر از شعر شمرده است، مجرد

ثبت و نقل وقایع بوده است ، که امور جزئی هستند نه بحث و نظر در علل و نتایج آن حوادث ، که امور کلی باشند . در آن زمان هنوز تاریخ بمعنی امروز ، بوجود نیامده بود .

* الکبیادس Alcibiade از سرداران قدیم آتن که بزیبائی و هوشمندی و جاه طلبی و کامجوئی شهره است . در حدود سال ۴۰۴ قبل از میلاد بقتل رسید . در جوانی يك چند شاگرد سقراط بوده است و نام او در آثار افلاطون مکرر آمده است .

* آگائون ، این Agathon همان شاعر است که در رساله مهمانی افلاطون هم ذکرش هست . معاصر سقراط و الکبیادس بوده است و تراژدی‌هائی نیز داشته است . تراژدی اوهم که به آنته Anthée موسوم بوده است از بین رفته است .

* پلوتارك هم باین واقعه اشاره دارد . در ترجمه متی بجای نام این شخص اندراس بن میطاوس ذکر شده است و ظاهراً مترجم سریانی اندراس Andras را که در یونانی بمعنی مجسمه است اسم خاص پنداشته است .

۱۰

* تبدل بخت و سرنوشت قهرمان ، یعنی اینکه قهرمان در طی حوادث از بدبختی که گرفتار آنست برهد و براحت و خوشبختی برسد و یا از خوشبختی و سعادت و رفاه بدرآید و گرفتار بدبختی شود .

* ممکن است حادثه‌یی در دنبال حادثهٔ دیگر باشد اما نتیجه و معلول آن نباشد .

۱۱

* تحوّل ترجمهٔ Péripetie است که معنی آن دگرگونی است اما مفهومی نزدیک به امر ناگهانی ، و واقعه‌یی که نابیوسیده است و امری که خلاف انتظار و مانند بازی روزگار است ، نیز در آن هست .

* مقصود صحنه‌یی است که در آن فرستاده‌یی می‌آید ، و به ادیپوس اعلام می‌کند که پولیب PoIybe هلاک شده است و وی پسرش نیست . داستان «ادیپوس شاه» که درینجا بدان اشارت رفته است ، خلاصه‌اش اینست که در شهر تب Thebe که ادیپوس بر آن فرمانروائی دارد طاعونی سخت پدید می‌آید ، و مردم بدو شکایت حال می‌آورند . شاه هم کرئون Creon

برادرزنش را بمعبد دلف Delphes فرستاده است تا از هاتف معبد بپرسد که فرجام کار چه خواهد بود؟ کرئون باز می آید، و پیام هاتف دلف رامی آورد. غیب گوی دلف گفته است، تا وقتی قاتل لایوس پادشاه سابق تب از شهر نفی و اخراج نشود این طاعون همچنان باقی خواهد ماند. ادیپوس سوگند می خورد که قاتل لایوس را بیابد و مجازات کند. ازین رو تیرزیاس Tiresias غیب گوی را احضار می کند و از او درین باب تحقیق می کند اما تیرزیاس جواب درستی نمی دهد و ازین شاخ بآن شاخ می پرد. ادیپوس بر می آشوبد و او را تهدید می کند. ناچار غیب گو بی پرده می گوید که قاتل لایوس، جز خود ادیپوس کسی دیگر نیست. اما ادیپوس که هیچ ازین قضیه خبردار نیست گمان می برد که تیرزیاس با کرئون همدست شده است و می خواهد سبب رسوائی او گردد. ازین رو بتهدید کرئون می پردازد اما زوجه اش ژوکاست Jocaste او را ازین کار منع می کند. درین میان فرستاده بی از کورنت می آید و اعلام می کند که پولیب پادشاه کورنت در گذشته است و ادیپوس که فرزند او شمرده می شود بجای او پادشاه کورنت نیز خواهد بود.

ادیپوس می پذیرد اما می گوید تا زوجه پولیب در قید حیاتست به کورنت نخواهد آمد تا گفته آن غیبگوئی که گفته بود ادیپوس پدر خویش را خواهد کشت و مادر خویش را بزنی خواهد گرفت، بکلی دروغ در آید. فرستاده، برای آنکه وی را ازین بابت آسوده خاطر کند اعلام می نماید که وی، فرزند واقعی پولیب نیست بلکه فرزند خوانده

اوست . آن چوپانی هم که ادیپوس را در طفلی بالای کوه کورنت گذاشته بود تا از بین برود ، درین بین حاضر می آید ، و سخن فرستاده را تأیید می کند . کاشف بعمل می آید ، که ژوکاست مادر ادیپوس است و آن ناشناسی هم که ادیپوس ، وقتی در رهگذری کشته است همان لایوس ، پدر خودش بوده است . درینجا ژوکاست باندرن حرم می رود و خود را هلاک می کند . ادیپوس هم بدست خود چشمهای خویش را از بن بر می کند و با چهره خون آلود و مویه و زاری بر صحنه می آید . بعد با تضرع و فریاد از کرئون التماس می کند که دختران وی را در کنف حمایت خویش بگیرد و سپس ، با نومیدی و اندوه ، شهر تب را برای همیشه ترک می کند ، و از آن بیرون می آید . داستان ادیپوس شاه بعقیده ارسطو مهمترین اثر سوفوکل بشمارست .

* داستان لنسه Lyncée و دانائوس راتئودکت Theodecte سروده است . دانائوس پادشاه افسانه‌یی آرگوس بود ، که پنجاه تن دختر داشت و برادرش ایگوپتوس Aegyptus که پادشاه مصر بود پنجاه پسر داشت . چون بین دو برادر نزاع و مخالفت بود ، دانائوس دختران خود را به برادرزادگان خویش بزنی داد اما بآنها بفرمود تا همگی در شب زفاف شوهران خویش را هلاک کنند . يك تن از این دختران که هی پرمنتسرا Hypermnestra نام داشت شوهر خویش را که لنسه (= لونکئوس Lynceus) نام داشت نکشت . دیگر خواهرانش شوهران خویش را کشتند و بهمین

سبب در دوزخ محکوم بعذاب شدند ، و عقوبتشان این شد که در دوزخ همواره ظرف بزرگی را که ته آن سوراخ بود پر کنند . باری لنسه که از کشتن نجات یافت ، چندی بعد بجای عمّ خویش بسلطنت آرگوس رسید و مردم آرگوس دانائوس را بجای او هلاک کردند .

* مانند Electra در داستان سوفوکل که اورست او را می شناسد
اما او هنوز وی را بجا نیاورده است .

* ایفی ژنی درتورید [Iphigénie en Tauride] اثر اوری پید شاعر قرن پنجم قبل از میلاد ، مرا دست . داستان ایفی ژنی را مکرر شاعران بصورت تراژدی در آورده اند . ایفی ژنی ، در اساطیر و قصص یونانی دختر آگاممنون است ، و پدرش که در جنگ تروا فرمانده بزرگ یونانیان بوده است ، برای آنکه سفائن یونان از طوفان رهایی بیابد وی را در Aulis جهت Diane قربانی کرده . اما چنانکه از افسانه ها و اساطیر دیگر برمی آید ، دیان بجای دخترک ماده آهوئی را فدا کرد و ایفی ژنی را به تورید Tauride برد و در آنجا کاهن معبد خویش کرد . در همین جا بود که اورست را تعرّف کرد و از قربانی کردن او در گذشت . خلاصه این داستان را ارسطو خود ، در اواخر فصل ۱۶ فن شعر نقل نموده است .

۱۲

* رك : فصل ۶ - و در باب انتساب این فصل حاضر بارسطو بعضی محققان تردید کرده‌اند. هر چند، بعضی دیگر در صحت انتساب آن شك ندارند.

* مراد از امور تبعی و دخیل، درینجا ظاهراً آوازه‌ها و سرودهایی است که پیش‌خوانان در نمایش میسرایند.

* وزن تروکائیک (تروخائی)، سابقاً گفته شد (فصل ۴) اما وزن آناپاستیک (آنافاسطیه) مرگب است از دو رکن کوتاه، که رکنی بلند دنبال آنها باشد. و این وزن اخیر شبیه بوزن مارش، و جنگ بوده است. معنی تروکائیک جاری است و معنی آناپاستیک، مقلوب.

۱۳

* تیست Thyeste پسر پلوپس Pelops و برادر آتره Atrée بود که با او کارش بستیزه و منازعه کشید و داستان منازعات آندو از مضامین مهم آثار نویسندگان تراژدی یونان بوده است.

* شك نیست که لازمه تراژدی آنست که ترس و شفقت در انسان

پدید آورد و چون بدکار فرومایه مستحق شقاوت است ، اگر از سعادت بشقاوت افتد شقاوت او کیفرش بشمارمی آید و عدالت است ازین رو کیفر یافتن گنهگار در انسان نه ترس بوجود می آورد نه شفقت بلکه موجب خرسندی میشود و خرسندی از عناصر ولوازم تراژدی نیست .

* الکمئون Alcmeon پسر آمفیارئوس Amphiarus کاهن بود ، و مادرش اری فیل Eriphyle را بدین گناه که پدرش را وادار کرده بود به محاصره تب Thebe برود و در آنجا کشته شود هلاک کرد . چندی بعد ، الکمئون زن خود را ترك کرد ، تا زنی دیگر بگیرد و از این رو ، برادران زن اولش هلاکش کردند .

* ملئاگر Meléagre از جمله یونانیانی بود که در لشکر کشی های افسانه یی ، به سرزمین کلشید Colchide رفت و چون دوتن برادران مادر خویش را هلاک کرد مادرش نیز سبب هلاک او را فراهم آورد . و اوری پید داستان او را ، در نمایشنامه یی آورده است .

* تلف Telephe ، پادشاه میزی Mysie بود که چون شهر تروا بوسیله یونانیان در محاصره افتاد بیماری مردم تروا شتافت ، آشیل (= اخیلس) او را مجروح کرد اما اولیس ، جراحات او را مرهم نهاد و از مرگش نجات داد . تلف بعد باردوی یونانیان پیوست .

* مراد اینست که اوری پید حشو و معترضه در نمایشنامه هایش زیادست مثل اینکه مکرر گروه خنیاگران پیش خوان را بدون ضرورت باوازخواندن و امی دارد، و مکالمات بین اشخاص نمایشنامه هایش غالباً مفصل و مشحون با طناب است.

* شاید اینجا اشاره بنمایشنامه «اورست» اثر الکسیس باشد، که سراینده کومدی بوده است.

۱۴

* تعریضی است در حق بعضی شاعران که صورتهای غریب و وحشت انگیز را در صحنه می آورده اند.

* کلی تمنسترا Clytemnestre، زن آگا ممنون بود که با ایژیست Aegisthe همدست شد و چون شوهرش از جنگ باز آمد او را بکشت. هشت سال بعد، اورست Oreste برای انتقام، مادرش و ایژیست را هلاک کرد.

* اریفیل Eriphyle، مادرالکمئون بود، که الکمئون او را کشت بسبب آنکه شوهر خویش را که پدر الکمئون بود هلاک کرده بود.

* مده Médæe زنی جادو گر بود ، که برای انتقام از شوهرش که باو جفا کرده بود ، بدست خویش دو فرزند خود را هلاک کرد .

* استی داماس یا استودمانتوس Astodomantos با ارسطو معاصر بوده است . نوشته اند که بالغ بر ۲۴۰ تراژدی تصنیف کرد و پانزده بار در مسابقات عمومی شعرا جایزه برد . اما از « الکمئون » تصنیف او چیزی باقی نمانده است .

* تلگونوس Telegonos پسر اولیس بود از Circé یا کالیپسو Calypso وی در جستجوی پدر به ایثاک رفت و آنجا ، نا شناخته پدر را سخت مجروح کرد . شاید در اینجا ارسطو اشارتش بنمایشنامه یی باشد که سوفوکل درین باب دارد .

* آنتی گون Antigone دختر ادیپوس ، چون برخلاف دستور کرئون Creon خال خویش ، جسد برادر خود را بن خاک سپرده بود محکوم بمرگ شد . همون Haimon پسر کرئون در کنار جسد او خود را هلاک کرد . در همین بین کرئون اطلاع یافت که زنش نیز خود کشی کرده است .

* مروپ Merope زوجه کرسفونت Cresphonte بود و از اوسه فرزند

داشت . وقتی شوهر و دو پسرش کشته شدند ، کشنده آنها در صدد برآمد که وی را بزنی اختیار کند و می خواست مروپ را بزور و جبر به قبول این ازدواج وادارد . اما پسر سوم مروپ ، که نهانی نزد نیای خویش پرورش یافته بود ، فرا رسید و کشنده پدر و برادران خویش را بکشت و مادر را از قبول چنین ازدواج شوم و نفرت انگیزی نجات داد .

* Hellé دختر ائاماس Athamas پادشاه ارخومن Orchoméne است که چون زن پدرش قصد جانش کرده بوده ، بگریخت . اما سرانجام در موضع Hellespont در دریا غرق شد . سرگذشت او موضوع چندین نمایشنامه بوده است که هیچ کدام باقی نمانده است .

۱۵

* در نمایشنامه «اورست» Oreste که اوری پید نوشته است مناس بدون ضرورت و زیاده از حد نسبت به برادر زادگان خویش خبث و بد سکالی نشان می دهد و اشارت ارسطو در اینجا بهمین نکته است .

* اینکه از شاعران قدیم یونان ، کسی تراژدی بی بنام سیلا Scylla (= اسکولا) تصنیف کرده باشد ظاهراً در کتب و مآخذ قدیم مذکور نیست جز اینکه قطعات پراکنده بی از یک دیتی رمب ، که شاعری از ملطیه

بنام تیموئه Timothée نظم کرده است باقی مانده است . سیلادختر افسانه‌یی زیبائی بوده است که زنی جادو گراو را بشکل غولی وحشتناک در آورده بود . و چون در صدد انتقام از آن زن جادو بر آمد ، سفائن اولیس را که مورد محبت آن زن بود در دریا غرق کرد .

* خطابه منالپ ، در نمایشنامه یی از آثار اوری پیدزکر شده ، و افلاطون هم در « مهمانی » آن را مسخره کرده است این خطابه زیاده خشک و عالمانه است . خلاصه بعقیده ارسطو نوحه سرائی و مویه گری شأن اولیس که پهلوان جنگ است نیست . چنانکه حکیماننه سخن گفتن و نکته سنجی کردن کارمنه لپ که زن است نیست .

* مده Medee نمایشنامه یی است از اوری پید که سرگذشت زنی است بهمین نام . مده زوجه ژازون Jason است و در لشکر کشی خطرناک سختی که شوهرش در جستجوی « پشم زرین » رفته است با او همراه بوده است . اما پس از بازگشت از آن سفر چون شوهرش او را بادو فرزند که از او دارد ، رها می کند تا زنی دیگر بگیرد سخت خشمگین می شود و برای انتقام نخست زنی را که رقیب او بوده است ، بوسیله جامه آلوده بزهر که برایش ارمغان می فرستد هلاک می کند و سپس برای آنکه شوهر بی وفای خود را بیشتر بعقوبت دچار کند ، دو فرزند خود را نیز که از او دارد بدست خویش هلاک می کند و آنگاه ، برای آنکه از قصاص

شوهر درامان بماند، درون گردونه‌ی که چند اژدهای بالدار آن را می‌کشند می‌نشیند و با تن فرار می‌کند. مداخله‌ی خدایان درین داستان که در متن بدان اشارت رفته‌است، این است که چون نژاد وی به آفریدگار خورشید کشیده می‌شود، این گردونه را همین آفریدگار برای او فراهم می‌آورد تا او را از چنگ قصاص شوهر خویش برهاند.

در تئاترهای یونان قدیم در پشت صحنه‌ی نمایش دستگاه خاصی تعبیه شده بود که از آنجا در هنگام ضرورت یکی از خدایان بروی صحنه می‌آمد و غالباً قهرمان داستان - و در واقع نویسنده را نیز - از گرفتاری بی‌سرانجام می‌رهانید.

* مراد از رساله‌هایی که انتشار یافته است، ظاهراً کتاب یا کتابهایی بوده است که ارسطو، در دوره‌ی جوانی، راجع باحوال شاعران یونانی نوشته بود.

۱۶

* از فرزندان زمین، مراد اهل شهر تب Thebes واقع در اسپارتاست که بموجب اساطیر نژاد آنها منتهی می‌شد به نسل دندانهای اژدها که کادموس Cadmus در زمین کاشته بود. کادموس که از یافتن خواهر خویش نومید شده بود نه‌ی خواست بشهر خویش بازگردد ازین رو با اشارت

غیبگوی دلف بدنبال گاوی رفت و آنجا که گاو فروماند وی ایستاد
 ازدهایی را که آنجا بود کشت و دندانهای او را بزمین افشاند از آن دندانها
 انسان از خاک پدید آمد و آنجا شهری بنا شد که بعدها تب (= تبس)
 خوانده شد. عبارت متن خالی از ابهام و اشکال هم نیست.

* کارسینوس Carcinus نام شاعری بوده است از اهل آتن که در قرن
 چهارم قبل از میلاد می زیسته است و نمایشنامه‌یی در باب تیست Thyeste
 داشته است. سخن ارسطو در اینجا اشاره است بعلائم نورانی و درخشانی
 که می گفتند در روی شانه‌های اعقاب و اخلاف پلوپس Pelops مشاهده
 میشده است.

* تیرو Tyro نمایشنامه‌یی است از سوفوکل که ظاهراً از میان
 رفته است و در اینجا ارسطو اشاره می کند بسبد یا قایق کوچکی که این
 زن، فرزندان خویش را در آن نهاده بود.

* اولیس با جامهٔ مبدل بخانه خویش باز آمده بود او را مهمان
 تازه واردی پنداشتند و چنانکه رسم بود با بزن بردندش و پایش بشستند.
 اورگلیا که دایهٔ او بود چون در حمام آن جای زخم را که برپای وی از
 اثر دندان گراز مانده بود بدید، او را بدان بشناخت. اما در برخورد با
 چوپانان، اولیس برای آنکه مورد تعرّف قرار گیرد، زخم خود را

بدان‌ه‌انمود . این نوع تعریف‌اخیر را ارسطو ، دور از مقتضیات هنر میدانند .

* ایفی‌ژنی ، وقتی دریافت کسی از شهر آرگوس آمده است ، خواست بوسیلهٔ او جهت برادر خویش نامه‌یی فرستد و این امر سبب تعریف او گشت . اما اورست برای آنکه خود را بخواهرش بشناساند از سوزن دوزیهای او یاد کرد .

* تره یا ترئوس Tereus نمایشنامه‌یی است از سوفوکل که در باب سرگذشت ترئوس پادشاه افسانه تراکیه Therace و زنی پروکنه Procne و خواهرزنی فیلوملا Philomela است . این داستان که از زمینه‌های بسیار قدیم ادبی است و قسمتی از آن ، ترانهٔ فارسی معروف «منم‌منم‌بلبل سرگشته» و ترانهٔ مشابه آن را که گوته در فائوست آورده است بخاطر می‌آورد ، و از قدیم‌ترین صورتهای آن حکایت معروف است ، خلاصه‌اش اینست که ترئوس پادشاه تراکیه ، پروکنه دختر پادشاه آتن را بزنی می‌گیرد و با خویش می‌برد . پروکنه ، بدیدار فیلوملا خواهر خویش اظهار اشتیاق بسیار می‌کند از این‌رو ترئوس از سلطان آتن ، رخصت می‌گیرد که او را نیز به‌مراه نزد خواهرش پروکنه ببرد اما در راه بوی عاشق میشود و در حق او قصدی می‌کند اما بعد پشیمان و ترس‌ناک میشود و برای آنکه رازش فاش نشود زبان فیلوملا را می‌برد تا چیزی از آن ماجری حکایت نکند . بعد هم او را در جایی ناپیدا پنهان می‌کند اما

فیلوملا در نهانگاه خویش سرگذشت خود را برپارچه‌یی بوسیله سوزن قلابدوزی نقش می‌کند و آن پارچه را نزد خواهر خویش می‌فرستد و خواهر او را از آن بلیه نجات می‌دهد و با همدستی او درصدد برمی‌آید از ترئوس انتقام بگیرد. پروکنه هم برای آنکه از ترئوس انتقام بگیرد پسری را که از ترئوس دارد هلاک می‌کند و از گوشت او خوردنی می‌سازد و به ترئوس می‌چشانند. چون ترئوس از ماجری آگاه می‌شود شمشیر برمی‌کشد تا زن را هلاک کند اما در همان هنگام تبدیل به‌دهد می‌شود و در همان حال فیلوملا به بلبل، و پروکنه هم به پرستو مبدل می‌شود. برای نظائر این قصه، رك: مقاله بلبل سرگشته بقلم صادق هدایت در مجله سخن، دوره سوم ص ۴۳۲ و همچنین به:

Huet (Gedeon) . Les Contes populaires . Paris 1923 PI2I

* دیسه ئوژن Diceogène شاعر یونانی متعلق بقرن چهارم قبل از میلاد است. از آثار او قطعات کوتاه و پراکنده مختصری بیش نمانده است. درنمایشنامه قبرسیان، پسر بعدازمرگ پدر با جامه مبدل به‌خانه باز می‌آید اما چون نقش صورت پدر را می‌بیند بگریه درمی‌آید و دیگران از همین گریه، او را باز می‌شناسند.

* کوئفور Choephores تراژدی‌یی است از آثار اشیل.

* پولوئیدوس ، بقولی از نقّادان سوفسطائی و بقول دیگر از نویسندگان تراژدی بوده است .

* تیده Tydée پدر دیومد Diomède بوده است و با سلسله حوادث راجع بقهرمانان تب ارتباط داشته است . اما تراژدی بی بدین نام (تیده) امروز باقی نمانده است .

* فی نهئید Phinêide ، ازین نمایشنامه هم اطلاعی در دست نیست شاید دریونان باستان ، بعضی مردم ، دختران را بهنگام زادن در کوهستانها می گذاشتند تا هلاک شوند .

* اولیس رسول دروغین ، نام نمایشنامه یی بوده است که در دست نیست ، کاذب بودن قیاس و بعبارت دیگر اشتباه تماشائیان ، که ارسطو می گوید نویسندهٔ « اولیس رسول دروغین » ظاهراً باعتماد آن ، تعرّف درستی در نمایشنامهٔ خویش نیاورده است ، چنانکه اهل تحقیق گفته اند بنیانش اینست که هرچند گفته شده است کمان اولیس را هیچ کس جز خودش نمی تواند بزه کند ، لیکن در واقع مراد از این سخن فقط اینست که هیچکس از آشنایان و نزدیکان او ، که در همان سرزمین هستند ، از عهدهٔ بزه کردن کمان او بر نمی آیند . اما البته ممکن هست شخص ناشناسی که ازیک نقطهٔ دیگر عالم می آید بتواند کمان اولیس

را هم بزه کند. پس اگر شاعر برای تعرّف اولیس بهمین مطلب اکتفا کرده باشد، در واقع اعتمادش برین بوده است که تماشائیان، توجه نخواهند کرد که لازمه قبول این قول که هیچکس [از آشنایان و نزدیکان اولیس] از عهده بزه کردن کمان او بر نمی آید، این نیست که يك شخص ناشناس هم هرگز از عهده این کار بر نیاید و در واقع مثل اینست که شاعر اعتماد بر کودنی و گولی عوام کرده است، و در تعرّف اولیس بهمین اکتفا کرده است. لحن ارسطو درینجا ظاهراً از ملامت و حتی استهزاء بر نویسندۀ این نمایشنامه «اولیس رسول دروغین» خالی نیست.

۱۷

* آنچه درین نمایشنامه سبب نفرت و وحشت طباع میشد ظاهراً این امر بود که این پهلوانی که مقام خدائی یافته بود از زمین خارج میشد [چون معبد آمفیاراتوس غاری بود] - در صورتیکه خدایان، و کسانی که مقام آنها را دارند، بحکم عادت بایست از آسمان بزمین فرود آیند.

* برخلاف افلاطون، که تقریباً شعر را نوعی جنون و شیدائی و بیخودی می داند، ارسطو معتقد است که گذشته از الهام، اندیشه نیز

در آن بکارست .

* غرض اورست از آمدن بآن شهری که ایفی ژنی در آنجا کاهنهٔ معبد آرتیمیس Artemis شده بود ، این بود که مجسمهٔ آرتیمیس را از آنجا بآتن برد .

* اوری پید و پولوئیدس هر کدام جداگانه این داستان را بصورت نمایشنامه نوشته بودند .

۱۸

* گشایش و حل عقده ، رافرنگی ها Dénouement اصطلاح کرده اند و مقصود از آن ، گشودن رشتهٔ پیچیدهٔ حوادث است ، که وقتی در تراژدی حوادث پیچیده می شود و احوال و سرنوشت آیندهٔ اشخاص داستان مبهم و نامعلوم می گردد عقده بوجود می آید ، و چون اندک اندک حوادث روشن تر می گردد و احوال و سرنوشت اشخاص معلوم میشود ، مرحلهٔ حل عقده یا گشایش پیش می آید .

* در اینجا متن افتادگی دارد و اصلاح هم بقیاس ممکن نیست .

* متن چنین است ، درحالی که سابقاً (فصل ۶) از شش جزء سخن گفت .

شاید هم مراد حکیم اجزاء چهار گانه مذکور در فصل ۱۲ باشد .
بهر حال از موارد مشکل متن است .

* آژاکس Ajax نمایشنامه‌یی است از سوفوکل . واکیسیون Ixion در نزد یونانیان همان حالی را دارد که قابیل نزد مادارد . یعنی اول کسی است که یکی از ابناء نوع خویش را هلاک می کند و چون پدرزن خود را بخدعه هلاک می کند در دوزخ باین عقوبت محکوم میشود که او را بگردونه‌یی می بندند که جاودانه در گردش است .

* زنان فتی Phtie یافتی یوتید ، عنوان یکی از تراژدی‌های سوفوکل است و فتی Phtie نام یکی از بلادیست که تحت حکومت آشیل بوده است . پله Pelée هم نام پدر آشیل است . سوفوکل و اوری پید داستان او را بصورت نمایشنامه در آورده اند . داستان فور کیداس (= فورسید) را هم آشیل در نمایشنامه پرومته آورده است و آشیل داستان پرومته را در طی سه نمایشنامه بیان کرده است . پرومته در بند ، پرومته از بند رسته ، پرومته آتش افروز .

* این فقره مطابق است با ترجمه Voilquin et I . Copelle که با

ترجمه هاردی و با یواثر تفاوت دارد Albegghiani البجیانی ایتالیائی هم چنانکه عبدالرحمن بدوی ازونقل کرده است ، با تصرف و تصحیح قیاسی این عبارت را چنین ترجمه کرده است : « ... تراژدی مختلط یکسره بر تحوّل و تعرّف مبتنی است ، و تراژدی مؤلم و درد انگیز مثل آن تراژدی هاست که در باب [سرگذشت] آژاکس و آکسیون است ، تراژدی بی که وصف سیرت است ، مانند فتی یوتید و فیلوس است ، و نوع چهارم تراژدی ساده است مثل فور کیداس و پرومته و اینست [آن تراژدی] که حوادث آن درهادس روی می دهد ، و پیدا است که این ترجمه ، از حدود متن زیاده دورست ، و با آنکه روشن است ، از تصرف خالی نیست . (رک بدوی : فن الشعر ص ۵۱) .

* نیوبه Niobé در اساطیر یونانی دختر تئتالس است و مادر هفت دختر و هفت پسر ، و چون بسبب همین کثرت اولاد برلیتو که دوفرزند بیش نداشت تفاخر می کرد آپولون و آرتمیس فرزندان او را به تیر هلاک کردند و نیوبه در فراق فرزندان چندان گریه و مویه کرد که مبدل بستونی از سنگ شد که پیوسته از آن اشک فرومی ریخت [در لیدیه ، در کوه سیفولوس] . اما سرگذشت Niobé بعقیده بعضی محققان ، آنقدر مشحون بحوادث و وقایع نیست که آن را نمونه و شاهد بگیرند ، ازین رو رأی این جماعت از محققان این است که درینجا نقص و تحریفی در متن روی داده باشد .

* کدام يك از نمایشنامه‌های آگائون درینجا مراد بوده است که با شکست وعدم قبول مواجه شده است؟ معلوم نیست.

* سیزیف، Sisyphé پادشاه کورنت در اساطیر یونان نمونه قدرت و شرارت و جنایت و بیرحمی است که مطابق اساطیر، بسبب جنایتهای و بیرحمی‌های خویش درعالم عقبی محکوم است باینکه صخره‌ای گران را بیالای کوهی ببرد اما بمحض آنکه صخره بقله نزدیک میشود دیگر بار خود بخود فرو می‌افتد و کارتمام ناشدنی سیزیف دوباره آغاز میشود.

* این معنی را که آگائون در دوییت سروده است، ارسطو درفن خطابه هم از او نقل می‌کند.

۱۹

* متن عبارت وهمچنین مقصود و مراد از آن، درین موضع مشکوک [مترجمان و شارحان ومحل اختلاف] است.

* خلاصه مطلب اینست که شاعر و خطیب هر دو در معانی ومطالبی که دارند مشترکند، چون هر دو شان می‌خواهند امور و اشیاء را خردتر یا بزرگتر از آنچه در واقع هستند جلوه دهند و برای این مقصود نیز

هر دو شیوه تعظیم یا تحقیر را بکار می‌برند. نهایت آنکه شاعر معانی را طوری در قالب نمایشنامه بیان می‌کند که بدون تصریح خود او، امور و اشیاء همانطور که منظور اوست جلوه می‌کنند یعنی فی‌المثل پست‌تر یا برتر، بهتر یا بدتر از آنچه در واقع هستند. اما خطیب برای آنکه امور را آنطور که مرادش هست جلوه دهد باید استدلال بکار برد و قوهٔ بلاغت و منطق را بکار اندازد و در ذهن شنوندگان از طریق استدلال و احتجاج و اقناع تصرّف نماید. در هر حال عبارت متن، از تشویش و اغتشاش هم خالی نیست.

* پروتاگوراس، از سوفسطائیان یونان بود در سدهٔ پنجم قبل از میلاد. و در آثار افلاطون ذکر او مکرر آمده است. وی در باب مباحث مربوط به معانی، و خاصه در باب تفاوت میان امرودعا و استفهام و جواب نکته‌سنجی‌هایی داشته است.

۲۰

* بعضی نقّادان، گفته‌اند که این فصل از اصل کتاب ارسطو نیست. درست است که بحث در مسائل مربوط به صرف و نحو و لغت هم از تفسیر اشعار نشأت یافته است. اما، مطالب و مندرجات فصل، چندان با مندرجات فصول گذشته و تالی مناسب ندارد. البته مترجم، از نقل و

ترجمه آن گزیری نداشته است اما خواننده کتاب می تواند از خواندن آن صرف نظر کند و مطالب کتاب را از دو فصل بعد ، همچنان در باب مباحث مربوط به فن شعر دنبال نماید .

* در ترجمه این موضع ، بعضی دیگر ، چنین آورده اند : « حرف مصوت آن است که بی آنکه دهان یا لبان بهم آیند صدایی مسموع دارد نیم مصوت آنکه ، هر چند دهان و لبان بهم آیند باز صدایی مسموع دارد ، و حرف مصمت آنست که هر چند دهان و لبان بهم آیند باز صدایی مسموع ندارد » . در متن کتاب ترجمه انگلیسی چاپ Loeb بنظر ما مناسب تر آمد و بیشتر از آن پیروی کردیم .

* تمام مطالب مربوط به رابطه ، و فاصله در متن اصلی بکلی مغشوش است و تصحیح قیاسی مقبولی هم ممکن نیست . بهر حال جای جای در عبارات افتادگی هایی هست که در تصحیح و اصلاح آنها بین محققان اختلاف است .

* مراد تعریف انسان است بجانور دویا ، که ارسطو در متافیزیک و طوبیقا Topics هم آورده است ، و اصل آن با دواسم ، بدون فعل آمده است تقریباً نظیر الانسان حیوان ناطق که در عربی گفته شود .

۲۱

* هر موکایکو کسانثوس ، درین موضع متن از تحریف و سقطات خالی نیست ، ترجمه عربی متی بن بونس ، در دنباله این اسم مرکب این عبارت را هم دارد : « المتضرع الی رب السموات » . رک : فن الشعر طبع عبدالرحمن بدوی ص ۱۲۹ و این عبارت ، درمتون نسخ یونانی نیست .

* در اساس الاقتباس ، این اقسام اسم بدینگونه ذکر شده است : مستولی و لغت و زینت و نقل و موضوع و منفصل و متغیر و معنی [رک : ص ، ۵۹۵]

* عبارت : « اولیس دهها هزارکار بزرگ کرده است » نقل است از ایلیاد : سرود دوم .

* مراد از نقل جنس بنوع یا نوع بجنس این است که اسمی را که فی المثل جهت تسمیه جنس یا نوع وضع شده است در مورد معنای مقابل خود که به ترتیب نوع یا جنس است بکار برده باشند مثل اینکه لفظ ایستادن را که نسبت به لنگر انداختن جنس است جهت لنگر انداختن استعمال کنند ، و این در واقع عبارتست از نقل جنس بنوع کما اینکه استعمال دهها هزار جهت معنای لفظ بسیار ، نقل است از نوع بجنس .

* غالب منتقدان که بعد از Vahlen آمده اند مثل او معتقدند که این عبارات اقتباس است از منظومهٔ انبازقلس موسوم به Katharmoi کثارموی.

* جام بی باده، تعبیری است از تیموتئوس در نمایشنامه یی که بنام «ایرانیان» داشته است و از آن امروز جز قطعاتی پراکنده باقی نیست.

* ظاهراً در اینجا شرح اسم مصنوع، یا آنچه از آن تعبیر به پیرایه کردیم، از متن افتاده است.

* تقسیم اسم بحسب جنس، که مذکر یا مؤنث و یا متوسط باشد، چنانکه از رسالهٔ فن خطابه برمی آید راجع میشود به پروتاگوراس، و این تقسیم بندی را اریستوفان نویسندهٔ کومدی در نمایشنامه «ابرها»ی خویش مسخره کرده است.

* در نسخه های یونانی این پنج اسم ذکر نشده است اما از روی ترجمهٔ عربی قدیم می توان متن یونانی را تکمیل کرد.

۲۲

* نام کلتوفون را ارسطو در فصل چهارم نیز ذکر کرده است. استه نولوس، چنانکه از قول اریستوفان در نمایشنامه «زنورها» بر می آید شاعری بی مایه بوده است. بهر حال هر دو از شاعران بسیار متوسط یونان قدیم (قرن پنجم و چهارم قبل از میلاد) بوده اند. ارسطو این عقیده را که در باب «انتخاب الفاظ» اینجا ذکر می کند در «ریطوریکا» یعنی «فن خطابه» هم ذکر کرده است.

* عجمه، در عربی معادل است با همان مفهومی که لفظ Barbarisme در نزد یونانیان داشته است. لفظ حوشی و غریب درین مورد بخصوص چندان مناسب نیست.

* این معما، مطابق قول شارحان فن شعر، درباره حجام گفته شده است که برای حجامت کاسه های روئین مخصوصی جهت باد کش بکار می برده است.

* اقلیدس کهن، بدرستی معلوم نیست چه کسی است.

* اریفرا دس Ariphradés هم درست معلوم نیست که بوده است.

* در باب این شواهد باید توجه کرد که نظر ارسطو راجع بالفاظ و مختصات لغوی کلام است. از همین روی، ترجمه عبارات شواهد، اگر خود ممتنع نباشد دشوار است و ترجمه بی‌هم که ما در متن داده‌ایم فقط برای آنست که تصویری از مقصود و مطلب بدست‌دهد، و بیش از آن نباید از آن توقع داشت.

۲۳

* دارای جنبه تمثیلی یعنی Dramatique وصف و نعت تألیفی است که کرداری تام و کامل را تصویر و توصیف بنماید.

* هرودوت گفته است که جنگ سلامین، و نبرد قرطاجنه با سیسیل (صقلیه) هر دو در یک روز اتفاق افتاد. بعضی مانند ارسطو، این مقارنه زمانی بین دو جنگ را، ظاهراً تصادف صرف دانسته‌اند. اما بعضی مانند دیودور موزخ که خود از اهل صقلیه بوده است معتقدند پادشاه ایران با دولت قرطاجنه قراری نهاده بود، که بهنگام حمله ایران بیونان قرطاجنه نیز بصقلیه حمله برد تا یونانیان را مجال اتحاد نباشد.

* پراکنده کردن و پخش کردن حوادث فرعی و دخیل در جای جای منظومه، سبب آسایش خاطر خواننده و موجب تنوع و التذاذ اوست.

* داوری سلیح ، اشاره است بجنگ بین اولیس و آژاکس درباب سلیح آشیل ، و این موضوع را سوفوکل در نمایشنامهٔ « آژاکس » پرورده است . داستان فیلوکتت را هم اشیل و اوری پید هر دو پرداخته اند .

* نیوپتولمه ، معلوم نیست مراد کدام نمایشنامه است . اوری پیل را سوفوکل ساخته که قطعاتی از آن باقی است . درباب گدائی اولیس رجوع شود به اودیسه سرود ۴ . در باب زنان لاسد مونی هم فقط چند بیتى باین عنوان از اشیل باقی مانده است . غارت تروا ، همان داستان غارت شهر ترواست که ارکتینوس شاعر آن را پرورده . عزیمت کشتی معلوم نیست مراد کدام نمایشنامه است . اما « سینون » مضمون یکی از تراژدی‌های سوفوکل است که از آن تقریباً چیزی باقی نمانده است . و « زنان تروا » هم تراژدی‌یی است که اوری پید ساخته - بهر حال برای تمام این اجزاء هشتگانه که ارسطو ذکر کرده است ، شاعران مختلف تراژدی‌های جداگانه پرداخته بوده اند .

۲۴

* اودیسه ، مشحونست از تعرّف : چنانکه اولیس را سیکلوپ‌ها Cyclopes تعرّف می کنند ، و گذشته از آنها باز السی نوئوس Alcinoos و چوپانان و تلماک و اوروگلیا (دایه اش) و همچنین سگش و خواستگاران

زفش ، پنه لوپ ، وپدرش لائرته Laerte نیز همگی او را تعرّف می کنند .

* این تنها جائی است ، در کتاب « فنّ شعر » که ارسطو بحث از مطلبی می کند که ارتباطی بامسأله « وحدت مکان » دارد .

* چون شعر در حقیقت تقلید و محاكاة است از اشیاء و امور خارج از ذهن و وجود شاعر ، بنابراین بر شاعر واجب است که خود را فراموش کند و در نمایشنامه یا حماسه ، وجود خود را جلوه ندهد و در رعایت این نکته ، نویسندگان قرن شانزدهم و هفدهم اروپا - خاصه شکسپیر - سعی بسیار ورزیده اند .

* امور عجیبه ، آن اموری هستند که مخالف عادت باشند . اما امور نامعقول اموری هستند باطل که عقل آنها را تصدیق نکند ، هر چند ذوق و خیال آنها را مقبول به بیند .

* آشیل با اشاره سر ، لشگریان را وا می دارد که در تعقیب هکتور شرکت نکنند : ایلیاد ، سرود ۲۲

* مراد از قصه حمّام در اینجا ظاهراً تمام سرود نوزدهم اودیسه است ، که قصه حمّام نیز در آن ذکر شده است . اما موضعی که ارسطو

درینجا بدان اشاره می‌کند خصوص قصه حمام نیست بلکه ظاهراً به طوریکه محققان و شارحان گفته‌اند، اشاره او بقیاس کاذب و اشتباهی است که برای پنه لوپ Penelope زوجه اولیس در تعرف او پیش می‌آید و شرح آن اینست که وقتی اولیس به ايثاك باز می‌آید، و بلباس مبدل بطور ناشناس بقصر خویش وارد می‌گردد، دعوی می‌کند که نامش اتون Eton و از اهل کریت Crete است و برای جلب عنایت پنه لوپ ادعا می‌کند که وقتی اولیس بصوب ایلوس Ilios (یعنی شهر تروا) می‌رفته است يك چند، او را با عده‌یی از دوستانش، در کاخ خود مهمانی کرده است. پنه لوپ برای آنکه از صدق این دعوی اطمینان حاصل کند از وی درمی‌خواهد که شکل و هیأت و لباس اولیس و دوستانش را که در آن زمان با وی بوده‌اند باز گوید و او بدرستی آنها را بیان می‌کند و پنه لوپ دعوی او را راست می‌شمارد. درینجا بقول ارسطو، پنه لوپ در قیاس به خطا رفته است، چون از صدق تالی (که عبارت از وصف هیأت و لباس اولیس باشد) صدق مقدم را (که عبارتست از اینکه این شخص بیگانه ایتون کریتی است) نتیجه می‌گیرد و این قیاس کاذبی است که سبب اشتباه او شده است. ارسطو چون بنایش بر ایجاز بوده است و از اطناب و تفصیل اجتناب داشته است، بحث در کیفیت این اشتباه را، درین رساله که موضوعش فن شعر بوده است لازم ندیده است، خاصه که مطالب این کتاب صورت یادداشتهای اجمالی داشته است و شاید نکات مجملش را هم بطور شفاهی توضیح می‌داده است. رک: Hardy' P 78

* بازیهای پی‌تیک Pythique هر چهارسالی يك بار بیاد جنگی که آپولون با اژدهای Python کرده بود، در دلف Delphe منعقد می‌شد. غیر معقول بودن سخن کسانی که در الکترا Electra از بازیهای پی‌تیک سخن می‌گویند بدین سبب است که بازیهای پی‌تیک در زمانی که مطابق روایات و قصص یونانی، الکترا زندگی می‌کرده است هنوز متداول و معمول نشده بوده است.

* اینجا ظاهراً اشاره‌ی است بنمایشنامه‌ی می‌زیان‌ها Mysiens تصنیف اشیل، و سکوت تلف Telephe در آن نمایشنامه.

* درین موضع از ترجمه‌ی هاردی Hardy پیروی شد اگر چه با بعضی ترجمه‌های دیگر قدری تفاوت دارد.

* کیفیت پیاده شدن اولیس در ایتاک از این قرار است که چون اولیس بنخوابی گران فرورفته بود، ملاحان بی‌آنکه او را بیدار کنند از کشتی بیرونش آوردند و در ساحلش انداختند و رفتند، و او هیچ سراز خواب بر نکرد (!) رك : اودیسه، سرود ۱۳

۲۵

* شمس قیس هم در کتاب المعجم کار شاعر را با صنعت نقاش مانند کرده است .

* اینگونه تصرفات جائز را ارسطو خود در فصل ۲۲ بیان کرده است .

* در اینجا ظاهراً کلام افلاطون را رد می کند که در کتاب جمهور، بر هومر خرده می گیرد که از جهت علمی خطاها کرده است ، و می گوید که شاعر ، نه سیاست می فهمد ، نه طب و نه فنون جنگی .

* شارحان گفته اند ، که ظاهراً در اینجا تعریضی است بر پیندار که درین باب اشتباهی لفظی و لغوی کرده است .

* نظیر این موازنه را در حق کرنی و راسین ، دو شاعر مشهور فرانسوی نیز کرده اند اما معلوم نیست که این سخن را سوفوکل در کجا گفته است ؟ .

ایلیریان Illyriens ساکنان ایلیری Illyrie باشند و این نام در قدیم بر جاهای متعدد اطلاق شده است . اما در قرن چهارم قبل از میلاد مورخان

آن را بر تمام سواحل شرقی دریای آدریاتیک اطلاق می کرده‌اند. و عده‌ای از اقوام مختلف این حدود، این نام را داشته‌اند.

* مشکل درین است که برای چه آپولون، وقتی خواست یونانیان را عقوبت کند نخست از « استران » آغاز کرد (رك : ایلید، سرود نخست).

* مشکل درین است که ترکیب ناخوش اگر مراد از آن هیکل ناباندام باشد با چالاکی و سرعت، آسان جمع نتواند شد.

* مشکل این است که اگر آشیل از پتروکل Patrocle باشد باده تند ناب در خواسته باشد؛ باید آشیل شرابخواره معربد باشد که شأن او نیست.

* مشکل درین است که اگر جمیع خفته بودند، این صداراکی شنید؟

* مشکل این است که از کجا معلوم است که از ستارگان فقط « دب اکبر » است که غروب نمی‌کند و در اقیانوس فرو نمی‌رود.

* مورد اول ظاهراً مربوط است به اوایل سرود دوم ایلید ، و تصحیحی که هیپپاس Hippias برای قرائت عبارت پیشنهاد کرده است ، برای رفع این مشکل است که فریب دهنده ، زئوس نباشد بلکه رؤیای شوم باشد . اما مورد دوم ، مربوط است به سرود بیست و سوم [بیت ۳۲۸] در وصف مسندی چوبین ، که بنا بتصحیح پیشنهادی هیپپاس ، معنی عبارت چنین میشود « که از باران پوسیده نشده بود » - و ارسطو این رفع اشکال را که هیپپاس پیشنهاد کرده است در « مغالطات سوفسطائی » هم آورده است .

* عبارت ، منسوب به انبازقلس است . در قسمت دوم عبارت ، بر حسب آنکه علامت وقف [=ویر گول] قبل از کلمهٔ «پیش از آن» قرار داده شود یا بعد از آن گذاشته شود معنی عبارت تفاوت می کند .

* مشکل این است که اگر بیش از دو ثلث شب گذشته بود ، چطور ممکن بود يك ثلث دیگرش باقی مانده باشد . نظیر این اشکال در بیت ذیل:
آمد چو دو نیمه برفت از شب آن مشک بنا گوش سیم غبغب
که مطلع یکی از قصاید ملك الشعراء بهارست نیز هست چون اگر
دو نیمه از شب گذشته باشد دیگر شب نیست روزست .

* گانی مد Ganyméde شاهزادهٔ تروائی بود ، که زئوس بصورت

عقابی در آمد و او را بر بود و بسبب زیبائی که داشت ساقی خدایانش کرد.

* رویگر درینجا بمعنی آنکس است که مس را بقلعی می انداید. و از روی هم مراد قلعی [Etain] است. بحث درین است که قلعی چنان محکم نیست که از آن اسلحه بسازند. ازین رو جواب دهندگان لفظ روی را، در معنی آهن گرفته اند.

* چنانکه از سرود بیستم ایلیاد که این عبارت نیز از آن نقل شده است، برمی آید، سپر آشیل عبارت از پنج تیغه فلزی بود، که یکی را بر روی دیگری نهاده بودند. دو تیغه آن از مفرغ بود، و دوتا از قلعی، و یک تیغه از طلا در بین آن دو فلز دیگر کار گذاشته بودند. اما مسأله این است، که چون رمح دشمن از دو تیغه مفرغی گذشت چطور تیغه طلائی که بالطبع سختی آن از سختی مفرغ کمتر است، رمح را متوقف کرده بود و باز گردانیده بود. جواب دیگری هم باین اشکال می توان داد و آن اینست که در ترجمه عبارت ایلیاد مطابق رأی هاردی Hardy گفته شده که آن تیغه زرین صدمه رمح را فرو شکست، نه رمح را که از ظاهر عبارت برمی آید.

* شاید این گلاو کون همان باشد که افلاطون در رساله « ایون » از او نام می برد.

* سفالونی Cephalonie یا کفالونیا [ی یونانی] جزایری چندست در دریای مدیترانه، که ایثاک جزیرهٔ اولیس نیز جزء آنهاست. اما ایکاریوس Icaros نام پدر پنه لوپ می باشد که پدر زن اولیس و عبارت دیگر نیای تلماک باشد. بنابراین نباید تلماک ازین جزیره بگذرد و او را نشناسد. اما دعوی سفالونیان اینست که نام پدر زن اولیس ایکاریوس نیست که يك اسم لاکادمونی [اسپارتی] باشد بلکه اسمش ایکادیوس است که يك اسم سفالونی باشد (رك: اودیسه سرود نخست).

* وحدت موضوع و وحدت محمول و وحدت جهت در تناقض شرط است، و همچنین در بعضی امور دیگر نیز باید بین دو قضیه « وحدت » باشد، تا آن دو قضیه متناقض باشند. عبارت دیگر تحقق تناقض میان دو قضیه موقوف است بر اینکه دو قضیه در اموری متحد و در امور دیگر مختلف باشند. اهل منطق بنا بر مشهور هشت وحدت را در تناقض شرط دانسته اند که شرح آنها در کتب منطق آمده است. مثلاً رجوع شود بدانشنامهٔ علائی و اساس الاقتباس و رهبر خرد.

* Aegeus اژه پدر تزه، همان کسی است که مطابق نمایشنامهٔ اوری پید وقتی مده برای انتقام جوئی از شوهر خویش دو فرزند خود را بدست خود هلاک کرد، باز دواج او در آمد. اما بعد، از بیم نفوذ او، سعی کرد او را زهر دهد، و سپس فرار کرد. در واقع ارسطو ظهور و ورود اژه

را در نمایشنامهٔ مده نامعقول و بیفایده می‌داند چون خیلی کم محتمل است که اژه به کورنت Corinthه رفته باشد، - بعلاوه با قدرت و مهارتی که مده در جادوگری داشته است چه حاجت بکمک اژه دارد تا با او ازدواج کند؟

* در فصل پانزدهم کتاب نیز، ارسطو باز پایان نمایشنامهٔ مده و خلق وسیرت منلاس را در نمایشنامهٔ اورست، انتقاد کرده است.

* این اشکالات و انتقادات پنج گانه مبتنی است بر مبانی نقد منطقی، اخلاقی، و جمالی.

۲۶

* ارسطو، برخلاف افلاطون تراژدی را از حماسه برتر می‌شمارد. افلاطون در کتاب نوامیس Laws به تفوق حماسه قائل شده است. هوراس در بیان سبب برتری تراژدی می‌گوید آنچه از راه گوش بذهن ما وارد میشود تأثیرش کمتر از چیز است که با چشم خویش ادراک می‌کنیم.

* تراژدی همه چیز را تقلید و محاكاة می‌کند، چون تنها بمحاكاة و تقلید کردارها اکتفا ندارد، بلکه حرکات و آوازه‌ها و دیگر امور را نیز

تقلید و محاكاة می کند .

* در باب سیلا (= اسکولا) رجوع شود ، بحواشی فصل ۱۵ همین کتاب ، و مراد از آواز سیلا هم آوازیست که در همان منظومه تیموثاوس ملطی باید آمده باشد . در موقع خواندن این آواز ظاهراً نوازنده ، استاد پیش خوانان را فرومی کشیده است تا از حرکات سیلا که اولیس را فرو کشانیده است تقلید کرده باشد . داستان گذشتن کشتی اولیس از برابر مغارهٔ سیلا ، در اودیسه [سرود ۱۲] آمده است .

* می نیسکوس Mynniscos ، و کالیپیدس CalliPídés و پیندار Pindare هر سه ، ظاهراً از بازیگران مبرز آن زمانها بوده اند . نام پیندار بسبب شباهت و وحدتی که با نام پیندار شاعر معروف داشته است ، در عقدهٔ افول افتاده است و خبری از او باقی نمانده است . اما نام آندوتن دیگر را کسانی که تذکرهٔ احوال اشیل و سوفوکل را نوشته اند ذکر کرده اند . افراطی را که بازیگران در حرکات خویش دارند شکسپیر هم در نمایشنامهٔ هملت (پردهٔ ۳ صحنهٔ ۲) مذمت کرده است .

* سوزیسترات Sosistrate و مناسی تئوس Mnasi-theos نیز معلوم نیست چه کسانی بوده اند ؟ خلاصهٔ کلام ارسطو درین مورد این است ، که صناعت شاعر چیزیست و صناعت بازیگر امریست دیگر ، چنانکه بازیگر و

خواننده ناشی و بی هنر ، حماسه را هم ممکن است مثل تراژدی از جلوه و رونق بیندازد . اما عیب و نقص کار او ، هرگز موجب نقص و عیب کار شاعر نیست .

* در فصل ششم همین کتاب نیز ، گفت که تراژدی وجودش وابسته بنمایش بازیگران نیست .

* بعضی تراژدی‌ها وزن سداسی داشته‌اند ، که وزن خاص اشعار رزمی بوده است .

* مراد این است که قلت مجال وعدم تفصیل هم از مزایای تراژدی است ، و مقصود از مجال و وسعت هم فقط تفصیل و طول ایات نیست بلکه بمدت زمان جریان اصل واقعه هم نظر دارد ، و از این روست که ادیپوس تصنیف سوفوکل را در اینجا با ایلیاد هومر مقایسه می‌کند .

* یعنی آنقدر که در تراژدی وحدت متحقق است در حماسه نیست . چون ، واقعیهی که مضمون و موضوع تراژدی است از اول که شروع میشود ، بدون وقفه تا آخر بهمان نمط پیش می‌رود و پایان می‌رسد ، اما در حماسه چنین نیست زیرا مکرر حوادث جزئی و دخیل و بعی پیش می‌آید ، و وقایع و اوصاف مختلف و گونه‌گون ظاهر می‌گردد .

مع هذا ، حماسه نیز از وحدت خالی نیست ، و البته مانند هراثر هنری دیگر باید وحدت و تمامیت آن محفوظ بماند . اگرچه که وحدت آن بقدر وحدت تراژدی دقیق و تمام نیست .

* رك فصل ۱۴ ، و حقیقت آنست که تأثیر و غایت تراژدی و حماسه هر دو یکی است .

* در اینجا بحث راجع به تراژدی تمام میشود ، و آن مقداری هم که از کتاب فن شعر ارسطو تا کنون باقی مانده است باینجا خاتمه می‌یابد . مع هذا ، ظاهراً ارسطو در دنبالهٔ این بحث ، تحقیقاتی هم در باب کومدی و ایامبو داشته است که گویا از بین رفته است و یا خود تألیف نشده .

بحث و گفتار درباره
فن شعر ارسطو

اهمیت و مقام فن شعر ارسطو

فلسفه ارسطو و عقاید و آرائی که آن حکیم درباره حکمت
 طبیعی و الهی آورده بود، با زوال دوره‌ی که در تاریخ
 حکمت اروپا بدوره «اسکولاستیک»^۱ معروفست، از
 اهمیت افتاد و کلام استاد اعتبار و حجیت خود را از دست داد. اما
 «فن شعر» او و تعالیم و عقایدی که «دانای یونان» در زمینه مباحث ادبی
 و ذوقی آورده بود، همچنان بیش و کم، هنوز بقوت و اعتبار خویش
 باقی است و گذشت روزگار و بحث و تحقیق اهل نظر، در طی قرنهای
 دراز، هیچ از اهمیت و عظمت آن نکاسته است و این نکته خود، تنها
 بدان سبب نیست که منطق ارسطو هنوز با وجود انتقادات و ایرادات
 کسانی چون بیکن^۲، استوارت میل^۳ و کانت^۴ و یحیی نحوی و غزالی و ابن

فن شعر و
 منطق ارسطو

Kant-۴

John Stuart Mill -۳

Bacon - ۲

Scolastique - ۱

تیمیهِ و امثال آنها همچنان استوارمانده است و با آنکه بیحاصلی آن در کشف مجهولات تا اندازه‌ی محرز شده است، استحکام و متانت آن هیچ خلل ندیده است، بلکه مزید شهرت و اعتبار فن شعر ارسطو بیشتر بدین سبب است که مبانی و قواعد فنون تراژدی و حماسه و کومدی درین کتاب بقدری متین و دقیق تحقیق و بیان شده است که تا در جهان فن درام و ذوق شاعری هست تحقیقات او درین مباحث همواره جالب و درخور مطالعه و توجه خواهد بود. چنانکه بعضی از مباحث و نکاتی که ارسطو درین کتاب آورده است مانند وحدت فعل^۱ و وحدت زمان^۲ مکرر مورد بحث و تحقیق نقّادان و نکته سنجان قدیم و جدید واقع شده است، و در آن از ردّ و قبول سخن‌ها بسیار رفته است.

نویسندگان و شاعران اروپا در عصر کلاسیک در تفسیر و تبیین عقاید او بنهایت درجه اهتمام داشته‌اند و شاعران و نویسندگان عصر رمانتیک بسیاری از آن اصول و قواعد را ردّ و جرح می‌کرده‌اند، و در ردّ و قبول تمام یا بعضی از آن آراء اهل نظر مشاجرات و مناقشات بسیار داشته‌اند و اینهمه بحث و تحقیق در ردّ و قبول، که در باره مندرجات « فن شعر » ارسطو در قدیم و جدید روی داده است، نشان می‌دهد که هنوز این کتاب شعر دانای یونان کهنه و منسوخ نشده است و شاید بتوان گفت که این کتاب از جهت شهرت و قبولی که در بین طبقات مختلف اهل نظر از حکماء و شعراء و نویسندگان و نقّادان قرون و اعصار یافته

است ، در بین کتابهای علمی عالم کم نظیر باشد .

نکته اینجاست ، که عقاید و آراء مهم و جالبی که این
تازگی و اصالت
 پیردو هزار و چهارصد ساله ، در یونان راجع بمسائل نقّادی
آراء ارسطو
 گفته است برای روزگار ما هنوز تا حدی تازه است و

نکاتی را که او در باب ماهیت و جوهر هنر ، و فنون و انواع شعر ، و اغراض
 اخلاقی و ذوقی آن بیان نموده است و جوابهایی که بدینگونه مسائل
 داده است ، در عهد ما باز باطل و مدروس و کهنه و نامقبول جلوه نکرده
 است ، سهلست شاید هنوز جوابهایی بهتر و روشنتر و عمیقتر و دقیقتر
 از پاسخهای او ، برای اینگونه مسائل بدست نیامده است . چنانکه
 تحقیق دقیق و مرتبی که ارسطو در باب تراژدی کرده است و جوابهای روشن و
 معقولی که او بمسائل مربوط بفن درام داده است ، هیچ با آن خیالبافیهای
 شگفت انگیز و تهور آمیزی که فی المثل نیچه در « ولادت تراژدی از
 موسیقی »^۱ خویش بیان کرده است ، طرف نسبت نیست و ارسطو که ذوق
 و دماغ علمی و تجربی داشته است ، حاجت ندیده است که مانند این
 فیلسوف نزدیک بعصر ما در تبیین کیفیت پیدایش تراژدی فرضیههای
 غریب رؤیا آلود عرفان آمیزی از تاروپود خیالات خویش بیافد و پیدایش
 تراژدی را حاصل يك سلسله منازعات و مبارزات مستمر بین آئین آپولون
 و آئین دیونی زوس^۲ بداند و اصالت هنر یونانی را در اتحاد بین این دو آئین
 که اولی مظهر نیروی مردانه دیونی زوس و دومی نمودار زیبایی و صفای

آپولون^۱ است بشمارد، و نتیجه بگیرد که این منازعات مستمر منجر به پیروزی شیوه استهزاء سقراطی شده است و عاقبت اوری پید^۲ شاگرد سقراط این دوره درخشان تأثر آتن را پایان آورده است و مکالمات بین الاثنین را که از آئین آپولون مأخوذست جایگزین آوازه گروه خنیاگران کرده است که بآئین دیونی زوس مربوط بوده است. ارسطو باین فرضیه‌های عجیب و درخشان، که بر رؤیا و خیال بیشتر تکیه دارد تا بر تحقیق و تتبع، هیچ توسل نجسته است، بلکه جهت تحقیق در قواعد و اصول و مسائل مختلف تراژدی فقط باین اکتفا کرده است که نمایشنامه‌های مختلف را از نزدیک بدقت به بیند، در تماشاخانه و کتاب آنها را مطالعه بنماید، رموز و دقایق آنها را چنانکه شیوه اهل تحقیق است بدقت و ارسی کند، و سرانجام اصول و اجزاء آنها را جدا کند و همه را طبقه بندی بنماید، و چنانکه لازمه تحقیق علمی است نتیجه تحقیق و تجربه خود را با رعایت بی طرفی و بی غرضی، اما البته در حدود مقبولات و مبانی فلسفه خویش و بهر حال بدون آنکه بعرفان بافی و نیال پردازی مجال ظهور بدهد بیان نماید.

ازین روست، که بعد از گذشت قرنهای دراز هنوز سخن او برای ما جالب و شنیدنی است و با آنکه البته کامل و بی عیب نیست اما هنوز درخور توجه و اعتنای تام است. علی‌الخصوص که ارسطو درین کتاب بدون نکته مهم و اساسی توجه خاصی کرده است: یکی اینکه مبانی اخلاقی

را نباید ملاك و میزان شناخت آثار هنری کرد، و بعبارت دیگر احکام اخلاقی را از احکام ذوقی باید تفکیک نمود، و نکته دیگر آنکه آثار هنری را نباید تقلید و محاكاة صرف و محض طبیعت تلقی کرد بلکه باید توجه داشت که هنرمند درین محاكاة و تقلیدی که از طبیعت و دنیای خارج می کند، از عقل و ذوق خویش نیز مایه می گذارد، و کار او آنطور که افلاطون و پیروان او پنداشته اند تصویر ساده‌یی از نقش موجودات نیست. هرچند ارسطو خود، این نکته را بدین شرح و بیان آشکارا نمی گوید اما بدون تردید حل این دو نکته ب فکر او، و بر اثر تحقیقات او در رساله فن شعر، شده است.

در هر حال، این رساله با آنکه از نقص و کسر و ابهام و غموض خالی نیست، مدتهای دراز با افکار و عقول اهل نظر بازی کرده است و شرح‌ها و ترجمه‌های متعددی که از این کتاب درالسنه مختلف اروپائی هست، از نفوذ

**کثرت شروع
و ترجمه‌های
فن شعر**

و اعتبار عجیب آن حکایت دارد.

تعداد ترجمه‌ها و شرح‌هایی که از این کتاب تا کنون در زبانهای مختلف اروپائی انجام یافته و منتشر شده است اکنون جمعاً از هزار و پانصد کتاب و رساله تجاوز می کند^۱ و این خود از وسعت دائره انتشار آن حکایت دارد.

۱ - رك : فهرست کوپر، و گودمان Gudeman و Cooper باین عنوان :

A Bibliography of the poetics of Aristotls . Yale. Univ. Press 1928

آراء نقادان در باب کتاب

عبث نیست که محققان و معتقدان در ستایش این کتاب سخن بسیار گفته‌اند و تا حدی نیز درین ستایش بمبالغه گزاشیده‌اند. لسینک^۱ نویسنده و منتقد نامدار آلمانی می‌گوید «رساله فن شعر ارسطو مانند اصول هندسه اقلیدس از خطا خالی است» و آنتونیولولو^۲ منتقد اسپانیائی آنجا که ازین رساله سخن می‌گوید، می‌نویسد «ذوق ارسطو از ذوق تمام شعر محکم‌تر و استوارتر است و وی از همه شاعران این نکته را بهتر دریافته است که دریک اثر شاعرانه کدام امور لازم و درخور است و کدام امور درخور و لازم نیست» و برونه تیر^۳ نقاد فرانسوی می‌گوید که «امروز هم مسائل فن نقادی در نزد ما همانهایی است که نزد ارسطو بوده است و هر چند اصطلاحات و تعبیرات دیگر گونه گشته است اما نه کنه مطالب و مسائل عوض شده است و نه حتی قسمتی از جوابهایی که ارسطو باین مسائل داده است از اعتبار افتاده است» و چرنی شفسکی منتقد مشهور روسیه، در قرن نوزدهم می‌نویسد که این کتاب فن شعر «اولین و اساسی‌ترین تحقیق است در مسائل زیباشناسی، که تا پایان قرن اخیر، مبنای تمام مفاهیم مربوط بشناخت زیبائی بوده است»^۴.

Brunetière - ۳

Antonio Lollo - ۲

Lessing - ۱

Chernishevsky p. 423 - ۴

۲

مقاصد و اغراض حکیم درین کتاب

سبب دشواری
فن شعر

این کتابی که ارسطو، در « باره فن شعر » دارد، جزء آندسته از کتابهای اوست که آنها را برای انتشار در بین عامه نمی نوشته است، بلکه آنها را فقط بجهت این تألیف می کرده است که بر شاگردان خویش در « لو کئون^۱ » تعلیم و املاء بنماید و ایندسته از آثار او موصوف است بایجاز در عبارت و ضعف در انشاء و همچنین بدشواری و پیچیدگی بسیار. علتش هم اینست که چون خودش مطالب اینگونه کتابها را برای شاگردان خویش بزبان، توضیح و بیان می کرده است، در آراستن و پیراستن عبارات و کلمات آنها، برخلاف آندسته کتابهای دیگرش که برای عامه بوده است، ضرورتی نمی دیده است. ازین روست که درین کتاب فن شعر او پیوند عبارات ضعیف و تعقید و استطراد فراوان است و این معانی سبب شده است که کتاب پر از اشکال و ابهام باشد و فهم آن حتی از روی ترجمه های دقیق دشوار باشد، تا حدی که گویند گوته^۲ شاعر معروف، وقتی ترجمه آلمانی آن را در حدود سن بیست سالگی خواند، تقریباً چیزی از آن ملتفت نشد. اما سی سال بعد که با دقت بیشتری آن را مطالعه کرد، تازه آن قسمت از مطالب و اغراض حکیم را که از روی نسخ ناقص غیر

منقح متداول در آن زمان مفهوم بود ، ادراك نمود و در سال ۱۷۹۷ میلادی بشیلر^۱ دوست شاعر خویش نوشت : « انسان هیچ کتابی را چنانکه حق آنست نمی‌شناسد مگر وقتی که آن را خوب فهمیده باشد » حقیقت آنست که در طی کتاب بقدری ایجاز و تعقید و استطراد هست که فهم مطالب آن جز برای کسانی که به تعمق در عبارات عادت دارند آسان نیست و برای کسانی هم که بتعمق و تحقیق عادت دارند ادراك مقاصد و اغراض وی مستلزم آنست که با اشارات و تلمیحات حکیم آشنا شوند و در بحث و فحص مواردی که او بایجاز و اختصار از سر آنها گذشته است سعی بنمایند .

آنچه محقق است ، اینکه فن شعر را ارسطو در دوره نسخه موجود
پختگی و کمال فکری و عقلی خویش نوشته است . از فن شعر ناقص
قرائن پیدا است که آن را قبل از « فن خطابه^۲ » و بعد از است
کتاب « سیاست » و در هر حال بین سالهای ۳۳۰ تا ۳۳۴
قبل از میلاد تألیف کرده است . اما آیا آنچه ازین کتاب امروز در دست
ما هست متن کاملی است که ارسطو نوشته است ؟ حق اینست که در
مطالعه تمام کتابهای ارسطو انسان همواره با این مسأله روبروست که
آیا این کتاب از ارسطو است یا نه و اگر از اوست تمام کتاب تألیف
خود اوست یا قسمتی از آن ملحقات و اضافات دیگران است ؟ اما در
باب کتاب « فن شعر » شك نیست که بصورت حاضر ، البته از نقص و کسر

خالی نیست . چون وعده‌ی بی را که در آغاز فصل اوّل می‌دهد و می‌گوید از تمام امور راجع بشعر برحسب ترتیب سخن خواهد گفت بانجام نمی‌رساند . بحث در باب کومدی را هم که در فصل ششم ، ببعده ، موکول می‌کند ، یکسره فراموش می‌کند. آن تحقیقی هم که در کتاب «خطابه» دوبار اشاره کرده است که راجع به هزلیات در فن شعر خواهد کرد ، در نسخ موجود کتاب « شعر » هیچ دیده نمی‌شود . گذشته ازین ، در پایان کتاب ، مطالب فصل آخر را بطور اجمال و فهرست تکرار می‌کند و این کار را ارسطو در همین کتاب و بعضی کتابهای دیگرش ، در مواردی می‌کند که می‌خواهد وارد بحث تازه‌ی بشود و فصل تازه‌ی بی را آغاز کند. دیوجانس از اهل لائرتوس^۱ هم که فهرست آثار ارسطو را در « تاریخ حکماء » خویش ذکر کرده است می‌گوید کتاب ارسطو در باب شعر مشتمل بر دو مقاله است در حالی که آنچه امروز از آن برای ما باقی مانده است يك مقاله بیش نیست و ازین رو محققان معتقدند کتابی که امروز بنام « فن شعر » ارسطو در دست ما باقی مانده است ، از نقص خالی نیست و در حقیقت فقط عبارتست از جزء اوّل کتابی که جزء دوّم آن از بین رفته است و یا خود اصلاً تألیف نشده است .

اما همین قسمت کتاب هم که اکنون باقی مانده است ، با آنکه از نقص و کسر مصون نمانده است ، تناسب کامل بین اجزایش هست و باسانی می‌توان دریافت که

تحلیل مطالب کتاب

ترتیب و تبویب مطالب آن از روی طرح معینی بوده است. چنانکه هرچند ترتیب فصول کتاب از آشفتگی و پریشانی برکنار نیست و بعضی استطرادات در آن هست باز از مندرجات آن می‌توان درینجا دورنمایی مختصر و کوتاه بخواننده عرضه کرد؛ ازین قرار: نخست، مقدماتی است که درباب ماهیت و انواع شعر، و اصل و مبدء پیدایش آن بحث می‌کند [فصل ۱ تا ۵] پس از آن بحث و تحقیقی است درباب فن تراژدی و اجزاء و ارکان آن، که البته ناقص است و درتمام آن امورحق سخن ادا نشده است [فصل ۶ تا ۲۲] سپس بحثی کوتاه و فهرست مانندست درباب اپوپوئیا یعنی حماسه [فصل ۲۳ و ۲۴] پس از آن بحثی است انتقادی درباب اشکالاتی که منتقدان بر کلام شاعران گرفته‌اند و ارسطو درین فصل در رفع این اشکالات بتأویل و توجیه می‌پردازد [فصل ۲۵] و پس از آن، کتاب با مقایسه اجمالی بین حماسه و تراژدی خاتمه می‌یابد. [فصل ۲۶]

بدین ترتیب « فن شعر » بهمین صورت نسبت آشفته و دشواریهای کتاب از تحریف پریشانی هم که امروز در دست ماست باز کتابی است ناسخان نیست مرتب و مضبوط و مربوط. هرچند در آن سقطات و موارد مبهم زیادست و در بعضی موارد هم ارتباط بین مطالب چندان روشن نیست. از محققان قدیم بعضی این گناه را بگردن ناسخان کهن می‌انداختند که بعقیده آنها کتاب حکیم را تلخیص و ناقص کرده بودند. اما حقیقت آنست که کتاب بیش و کم بهمین صورت

امروز از خود ارسطو بازمانده است و ناسخان ازین حیث گناه و مسؤولیتی ندارند. این کتاب در واقع، بمنزله جزوه درس بوده است که استاد بر شاگردان خویش تقریر و املاء می کرده است و مشکلات آن را نیز خود ایضاح و تبیین می نموده است. ازین روست که در آن گاه ایجاز مخلّ سبب تعقید کلام و اخفاء مراد مصنف شده است و گاه کثرت استطرادات و جمله‌های معترضه موجب اطناب ممل و گم کردن سر رشته مقصود بر خواننده گشته است. بعلاوه چون این درس و سایر دروس را نیز ارسطو مکرر و در طی سالیان دراز، بر شاگردان مختلف املاء و تقریر کرده است، در مطالب آن اضافه و نقصان وارد آورده و استطراد و توضیح و تکمیل و تصحیح و تهذیب نموده است، و اینهمه البته در متن و حواشی نسخ قدیم کتاب باقی مانده و سبب دشواری آن گشته است و با اینهمه شاید ارسطو با اعتماد اینکه خود، بزبان و بیان موارد مبهم و نکات تازیك آن را بر شاگردان روشن می نماید حاجتی ندیده است که در تبویب و ترتیب آن نظر نهائی اعمال کند و موارد مبهم را توضیح نماید و آنچه را ناقص گذاشته است تکمیل کند یا آنچه را مکرر آورده است حذف و رفع و رجوع بنماید.

چنانکه از جمله مواردی که در آن بتکرار مکرر پرداخته است بحث در باب تعریف است که در فصل یازدهم از آن سخن گفته است و در فصل شانزدهم باز بر سر آن سخن رفته است. آیا فصل شانزدهم تهذیب و تکمیل نهائی همان مطالبی نیست که خود در فصل یازدهم گفته است

و آیا قصدش فی‌المثل آن نبوده است که این فصل را بجای مطالب فصل یازدهم بگذارد و آن مطالبی را که در فصل یازدهم بوده است از درج کتاب ساقط نماید؟ در بعضی موارد نیز فصول یا عبارتهائی هست که بنظر می‌آید در جای خود نیستند و مناسب‌تر آن بوده است که در جای دیگر باشند و اینهمه، دلالت دارد بر اینکه ارسطو نخواسته است و یا فرصت و مجال این را نیافته است که درین جزوه تجدید نظر کند و آن را برای انتشار آماده سازد. بنابراین، با احتمال قوی، این کتاب تقریباً بهمین صورتی که هست، بوسیله استاد، بر دانش‌طلبان املاء و القاء میشده است. و مانند سایر دروس او، محتاج شرح و بسط و نقد و بحث مفصل شفاهی بوده است.



ارسطو، در حدود سیصد و هشتاد و چهار سال قبل از میلاد مسیح در استاگیرا^۱ از بلاد مقدونیه بدنیا آمد، پدرش نیکوماخس^۲ نام داشت و در دربار سلطان مقدونیه طبابت می‌کرد، ارسطو در کودکی از پدریتیم ماند و او را با تن بردند تا بکسب دانش پردازد. مدت بیست سال در آتن ماند و در محضر افلاطون به تلمذ پرداخت. بعد از مرگ استاد آتن را ترک کرد و یک چند در بلاد دیگر یونان بسربرد تا او را بمقدونیه خواندند و فیلفوس^۳ سلطان مقدونیه تربیت اسکندر فرزند خویش را بدو سپرد. اما

**اشارتی
بزندگان و
آثار حکیم**

ظاهر آن است که ارسطو در تربیت و تعلیم این کودک وحشی خوی تند مصروع دائم الخمر، که از بوسفال^۱ اسب افسانه‌یی خویش هم سرکش‌تر و تندتر و تیزتر بود، چندان توفیق نیافت. در هر حال، پس از وفات فیلفوس اسکندر بجای او سلطنت یافت، و در صدد تسخیر آسیا برآمد. ارسطو از مقدونیه با تن باز آمد و در آنجا مدرسه‌یی بنام لوکئون تأسیس کرد و بتدریس حکمت پرداخت. در اواخر عمر بسبب جفائی که اسکندر در حق خواهرزاده‌وی کرد از اورنجید. اما بعد از وفات اسکندر، که آتنیان می‌خواستند سر از چنبر طاعت مقدونیه برتابند، او را بسبب علاقه‌یی که با اسکندر و مقدونیه داشت ایذاء کردند و حتی در صدد محاکمه‌اش برآمدند از این رواز آتن بیرون آمد، و چندی بعد در خالکیس^۲ بسال ۳۲۲ قبل از میلاد در گذشت. آثار او که ظاهراً اولین بار در عهد سولا^۳ سردار نامدار رومی منتشر گشت آنقدر گوناگون است که ذکر فهرستی از آنها نیز در حوصله این گفتار نیست. اینقدر هست که در تمام مطالب و مسائل علمی آن عصر از منطق، و حکمت طبیعی و حکمت الهی و اخلاق و سیاست و فن خطابه و فن شعر، تحقیقاتی داشته است و کتابهایی نوشته است. اما، چون برخلاف استاد خویش افلاطون، ذوق شاعری نداشته است، و یا چون فرصت و مجال تنقیح و تهذیب مسوده‌های آثار خود را نیافته است، کلام او از لطف و جمال کلام افلاطون عاری است و در حالی که افلاطون افکار و آراء خود را بصورت محاورات و با عباراتی مشحون از شور و تخیل بیان می‌کند،

وی همواره بدون واسطه با خواننده سخن می گوید و مطالب و مقاصد خود را عاری از هر گونه پیرایه‌یی با وی در میان می گذارد. و مطالب او نیز عقاید و آرائی است که اساس آن ردّ نظریه افلاطون در باب وجود مثل است و برخلاف افلاطون معتقد است که معقولات وجود مستقل و مجزائی ندارند و اعتقاد باینکه صور معقول اعیان ثابت هستند باطلست و تمام نتایجی هم که افلاطون و پیروان او از اصلت صور معقول گرفته‌اند و بر روی آن نتایج فرضیه‌هایی در مسائل اخلاق و سیاست و غیره ساخته‌اند هیچ کدام اساس درستی ندارد و بر تمام آنها اشکال و ایراد واردست که ارسطو در غالب کتب خویش بصراحت و اشارت این اشکالات را بر آراء افلاطون وارد می کند، و این کلام او هم معروف است که در جواب معترضان خویش گفته است « افلاطون نزد من گرامی است، اما حقیقت از او هم گرامی تر است^۱ ».



آیا در این کتاب «فن شعر» هم ارسطو برّد عقاید و آرائی
نزاع ارسطو
 که افلاطون در باب شعر و شاعری بیان کرده بود نظر
با افلاطون
 داشته است؟ ظاهراً درین باب جای شك نباشد. در واقع
 افلاطون، با آنکه خود برخلاف ارسطو ذوق شاعری داشته است و بیک
 معنی شاعری پر شور و حال هم بوده است در باب ارزش و اهمیت شعر

۱ - این عبارت لاتینی را ترجمه کلام ارسطو دانسته اند که گوید :

بیش از حدّ ضرورت بدبینی و سخت‌گیری کرده است. در نظر او شعر مانند نقاشی و تمام هنرهایی که اساسشان تقلید و محاكاة است، چیزی نیست جز تقلید اشکال طبیعی یا احوال نفسانی که خود آنها اصالت ندارند بلکه در حکم سایه‌هائی متغیر و زودگذر از اعیان ثابت‌هاند و فقط این اعیان ثابت‌هاند که از کون و فساد مصونند و حقیقت دارند باقی هر چه هست خطوط و نقوش این اعیان ثابت‌هاند که افلاطون آنها را مثل نامیده است. چون محسوسات و مدرکات انسان خود يك درجه از حقیقت دورست، پس آثارشاعران و هنرمندان که خود جز تقلید و تصویر آن محسوسات و مدرکات چیزی نیست، دودرجه از حقیقت دورست. گذشته ازینها، بعقیده افلاطون کار شعر توصیف و تعریف حالاتی است که از شهوت و غضب ناشی است و بنابراین سبب ضعف عقل و غلبه شهوات میشود و بفساد اخلاق منتهی می‌گردد و ازین روست که افلاطون شاعران را از جمهور خیالی خویش طرد می‌کند و وجود آنها را مایه گمراهی و تباهی مردم می‌شمارد.

اما این سخنان افلاطون که بر اعتقاد باصالت مثل مبتنی است نزد ارسطو البته مقبول نیست. چون، بر خلاف افلاطون که عالم را از ورای ابر و مه تاریک عرفان و خیال می‌بیند، ارسطو در امور عالم بچشم واقع‌بینی می‌نگرد، و بجای سیر در ملکوت بتعمّق در ناسوت می‌پردازد و ازین جهت هیچ حاجت نمی‌بیند که اموری مانند شعر و نقاشی را که جزء ضروریات و حوائج عمده و مهمّ جامعه است، بیاس اخلاق محکوم

و مطرود بنماید . بلکه چون ملاحظه می کند که شعر و شاعری و نمایش و نقاشی و سایر فنون هنر جملگی از لوازم تمدن است بی طرفانه در مبانی و غایات آنها بیحث و تحقیق می پردازد و ازین بحث و تحقیق ملتفت می شود که منشأ ابداع و ایجاد آثار هنر علاقه بتقلید و محاکاتست که در انسان غریزی و فطریست و سبب التذاز از آن هم این است که این تقلید و محاکاة بهر حال چیزی بانسان می آموزد . از اینجاست که در می یابد ماهیت و جوهر شعر و هنر عبارتست از تقلید و محاکاة و آن لذت و حالتی که از تقلید و محاکاة حاصل می گردد نیز خود غایت آن است . اما شاعر و هنرمند ، بعقیده ارسطو کارش تقلید صرف و محض از عالم خارج نیست ، و شاعر فقط بمنزله آینه داری نیست که مطابق آنچه افلاطون پنداشته است ، عالم را چنانکه هست بعین تصویر و تقلید نماید بلکه از خود همواره چیزی بدان می افزاید و امور عالم را بتفاوت اغراض ، گاه بهتر از آنچه هست و گاه بدتر از آنچه هست ، نیز تصویر و توصیف می نماید . تأثیر شعر و درام هم ، آنگونه که افلاطون پنداشته است ، عبارت از ضعف عقل و غلبه شهوت نیست بلکه شعر ، علی الخصوص تراژدی ، در انسان حس ترس و شفقت را برمی انگیزد و از طریق کثارسیس موجب تزکیه و تهذیب نفس انسان را فراهم می آورد . درینصورت شعر و شاعری بدانگونه که افلاطون پنداشته است ، سبب ضعف عقل و فساد اخلاق هم نیست .

اما کتارسیس^۱ چیست؟ این را ارسطو خود بدقت و
 صراحت توضیح نداده است و ازین رو در فهم و ادراک
 مفهوم آن، بین شارحان کتاب او مشاجره و اختلاف
 بسیار رخ داده است. درست است که از کتاب «سیاست»^۲ و «خطابه»^۳ و
 «اخلاق نِقوماخس»^۴ و «مسائل»^۵ ارسطو، و همچنین از بعضی آثار واقوال
 افلاطون و پروکلس^۶ و فلوطین^۷ و یملیخوس^۸ مطالبی می‌توان بدست آورد
 که معنی و مفهوم این لفظ را تا اندازه‌ی می‌رساند اما این فقرات
 هیچ کدام نمی‌رساند که مراد ارسطو از این ترکیه و تصفیه چیست و آن
 را بچه‌وسیله و از چه راه و چگونه عملی می‌داند؟ ازین روست که شارحان
 و منتقدان، خاصه شارحان عهد رنسانس در باب این لفظ بحثهای مفصل
 کرده‌اند. منتقدان قرون بعد هم در آن اقوال و آراء خوض نموده‌اند و
 مطالب دیگری گفته‌اند که بیشتر در فهم مراد حکیم ازین لفظ اختلاف
 حاصل شده است و خلاصه کار بجائی کشیده است که شارل پرو^۹ از نویسندگان
 قرن هفدهم فرانسه، در کتاب خویش موسوم به «موازنه بین متقدمان
 و متأخران»^{۱۰} درباره این لفظ می‌گوید «سخنی است نامفهوم که از بس در
 باره آن اختلاف هست، می‌توان گفت هیچ کس معنی آن را درست در

کتارسیس
 چیست؟

۱ - Catharsis - ۲ - Politique - ۳ - Rhetorique - ۴ - Morale à Nicomaque - ۵ - Les Problemes - ۶ - Proclus - ۷ - Plotin - ۸ - Jamblichus (= يملك عربی؟ رك بورنوف : تاریخ ادبیات یونان، ج ۲ ص ۳۸۵) - ۹ - Charles Perrault - ۱۰ - Parallèles des anciens et des modernes

نیافته است» و خلاصه شاید بتوان گفت که در هر عصری اهل نظر باقتضای ذوق و سلیقه و میل و پسند مردم عصر خویش آن را بنحوی دیگر تعبیر کرده‌اند. بعضی آنرا از جهت طبّی و بعضی از جهت نفسانی تفسیر کرده‌اند، پاره‌یی از لحاظ اخلاقی و برخی هم از نظر ذوقی بتأویل آن پرداخته‌اند، بطوریکه تاریخ عقاید و آرائی که در تأویل و تفسیر این کلمه بیان شده است، تقریباً تاریخ تمام مکاتب و اعصار ادبی و نقّادی است.

در هر حال از جمله این شرح‌ها و تفسیرها، یکی قول شارحان عهد رنسانس است، مانند ربرتلوو کاستل و ترو، که گفته‌اند مراد «دانای یونان» از این تعبیر این است که، در مشاهده تراژدی انسان بقدری با ترس و شفقت خومی گیرد که وجودش از آن ضعف و زبونی که از این دو حالت حاصل می‌گردد بکلی مجرد میشود و معنی تزکیه همین است. قول دیگر درین باب سخن لسینگ آلمانی است، که نظیر آن را با اندک تفاوتی دیگران هم گفته‌اند و آن این است که تماشای تراژدی عواطف و احوالی مانند حس ترس و شفقت را در وجود ما تزکیه و تعدیل میکند و آنها را بعادات و حالات مناسب و مطلوب، تبدیل می‌نماید و کسانی مانند هنری وایل^۱ و یاکوب برنیز^۲، هم از تفسیر و تأویل طبّی خویش بهمین نکته رسیده‌اند و گفته‌اند ترس و شفقت که در تماشای تراژدی، بر انسان عارض و طاری میشود بمثابة دارو و جلاّبی پاک‌کننده است که غلبه همان دو حس را در وجود انسان از بین می‌برد، و کاری که تراژدی درین مورد انجام

می‌دهد نظیر همان امریست که اطباء در دفع بعضی سموم داشته‌اند و دفع فاسد را با فسد می‌کرده‌اند.

در هر حال، با آنکه مراد و مقصود ارسطو از لفظ کثاریسیس درست روشن نشده است، اینقدر هست که بطور یقین نظرش این است که رأی افلاطون را در باب اثر نامطلوبی که بعقیده او بر تراژدی مترتب بوده است جرح ورد نماید.

۳

نسخه‌ها و ترجمه‌های کتاب

درباره کیفیت انتشار آثار ارسطو داستانی نقل کرده‌اند **سرگذشت آثار حکیم** که شاید از مبالغه بی‌هم‌خالی نباشد اما بهر حال نشان می‌دهد که آثار و تألیفات « دانای یونان » مدت‌ها بعد از وفات او انتشار یافته است. باری، مطابق این داستان کتب ارسطو در دوران حیاتش منتشر نشد و چون در پایان عمر نیز کاهنان و رؤسای عوام او را تکفیر کردند، بعد از مرگش نیز انتشار آنها میسر نبود. شاگردش تئوفرستس^۱ که بعد از استاد در لوکئون بتعلیم آراء و تحقیقات او پرداخت نسخ خطی آثار استاد را حفظ کرد و بهنگام مرگ تمام آنها را با کتابخانه او یکی دیگر از تلامذه ارسطو، که نامش نلئوس^۲ بود واگذاشت.

نئوس کتابخانه را به بطليموس فيلادلفوس^۱ که سلطان مصر بود فروخت اما نسخ خطی آثار ارسطو را نگهداشت. اخلاف نئوس اهل سواد و کتاب نبودند اما چون می دانستند که این کتب قیمت و اهمیت تمام دارد برای اینکه آنها را از دستبرد و گزند محفوظ بدارند، همه را در انباری پنهان کردند. این کتابها، مدتی دراز در آن انبار تاریک پوشیده مخفی ماند. سرانجام توانگری از اهل آتن که دوستدار کتاب بود و بر حسب تصادف از وجود این نسخ نفیس اطلاع یافته بود، آنها را بیهای گزاف از اعقاب نئوس بخرید، و بدینگونه نسخ خطی آثار ارسطو، بعد از آنکه قریب صد و پنجاه سال در گوشه انباری تاریک و مرطوب بزندان افتاده بود، از زاویه فراموشی بیرون آمد. این کتابدوست آتنی که آپلیکون^۲ نام داشت این کتب را با تن برد. و چون دید که از آسیب رطوبت و گرد و غبار و موش و موریانه بآنها لطمه بسیار وارد آمده است باستنساخ از آنها پرداخت و ظاهراً از همان وقت، جهت اصلاح و تصحیح عبارات و مواردی که عرضه آسیب شده بود، نسخ آثار استاد دستخوش تصرف کاتبان و تصحیح و اصلاح قیاسی ناسخان گشت. باری، چون سولا سردار روم بر آتن غلبه یافت کتابخانه آپلیکون را نیز جزء دیگر غنایم به رم برد و در آنجا بعضی از اهل فضل که با سولا مراوده داشتند، از نسخ آثار ارسطو که در بین آن کتب بود نسخه ها نویسانند و ازین نسخه ها یکی بدست اندرونیکوس نامی از اهل تئوس^۳ افتاد، که چون با آثار حکیم

علاقه‌ی پیدا کرد ، در صدد برآمد آنها را بطوریکه مناسب می‌دید مرتب و مدون کند و آنها را بترتیب مندرجاتشان مبوب بنماید . کتابهایی که بدینگونه بوسیله اندرونیکوس مرتب شده بود ، انتشار یافت و بدست اهل فضل افتاد . مع هذا ، در بین این نسخ خطی البته بعضی کتابها هم بود که ارسطو آنها را اصلاً برای انتشار در بین عامه ننوشته بود و یا خود ، فرصت نیافته بود که در مسودات آنها نظر نهائی بیفکند و آنها را برای انتشار آماده نماید . اینگونه کتب البته باسانی ممکن نبود مرتب و مدون بشود ، و در واقع بهمان صورت جزوه و یادداشت که بود ، باقی ماند . فن شعر هم ظاهراً یکی ازین کتابها بود ، و عیبها و نقصهای آن ، که نظائر آنها در سایر آثار ارسطو هم هست ، نشان می‌دهد که اینداستان مشهور در باب گم شدن آثار ارسطو بکلی بی اصل نیست ، هر چند احتمال دارد که تفصیل واقع باین صورت وقوع نیافته باشد .

داستان کتاب
فن شعر

باری ، آنچه محقق است اینست که «فن شعر» ارسطو ، تا مدت‌ها بعد از حکیم در بین فضلا و صاحب نظران یونان شهرت و تداولی نداشته است و حکماء و فضلائی قریب بعصر ارسطو ، وهم کسانی که بعد از او آمدند هیچ کدام نه اسمی از آن کتاب برده‌اند و نه شرحی و بحثی در آن باب کرده‌اند . درست است که بعضی مطالب و نکات آن ، در اقوال نحاة و ادباء چند قرن بعد یونان آمده است ، اما اشارتی بکتاب ارسطو در آنها نشده است . از نسخ قدیم آن ، که در دوران معروف به «قرون وسطی» کتابت شده باشد ، در تمام دنیا

بجز يك دونسخه باقی نمانده است ، در هر حال اول بار در دوره تجدید حیات علم و ادب اروپائیه ، که نزد خود آنها به دوره « رنسانس » معروفست ، اهل تحقیق و معرفت بدین کتاب توجه پیدا کردند و بنشر آن اهتمام نمودند .

در حقیقت متن یونانی کتاب اولین بار ظاهراً در ۱۵۰۸ میلادی انتشار یافت و اساس طبع آن هم يك نسخه خطی موجود در پاریس بود ، که ناشر مشخصات آن را بیان نکرده بود . بعد از آن ، متن یونانی و ترجمه لاتینی آن با شروح و تفاسیر ، مکرر در اروپا بطبع رسید و در قرون هفدهم و هجدهم میلادی نیز همان چاپها که پر از اغلاط و مشحون از مواضع غامض و مبهم و مشکوک بود ، تکرار شد و بسبب عدم فحص کافی در جستجوی نسخ قدیم معتبر ، مواضع مشکوک و غامض همچنان لاینحل ماند و رفع اشکالات آن را فقط از طریق استحسانات و تصحیحات قیاسی ممکن می دانستند و در ادراک مراد حکیم ، بشرح و تأویل می پرداختند .

در ۱۸۳۱ میلادی ، اولین بار طبع انتقادی نسبتاً دقیقی از آن بوسیله « بکر » و از جانب آکادمی برلین انتشار یافت که هر چند بکلی خالی از اغلاط نبود ، بسبب دقتی که ناشر در جمع و مقابله نسخ و ضبط اختلاف قرائتها در آن بکار برده بود مزیتی داشت و از جمله نسخه‌هایی که درین طبع اساس قرار گرفته بود ، نسخه خطی پاریس بود که به نسخه « پاری زینوس » موسوم است و با آنکه متعلق بقرن دهم میلادی بود ، قبل از

«بگر» ظاهراً درست مورد توجه ناشران سابق فن شعر واقع نشده بود. بعد از طبع «بگر»، باز فن شعر مکرر در آلمان و انگلستان و سایر بلاد اروپا بوسیله اهل تحقیق طبع شد اما هیچ يك ازین چاپها، از حیث دقت و صحت بیای چاپی که Jean Vahlen منتشر کرد، نرسید. این ژان والن، متن یونانی فن شعر را از روی نسخ قدیم معتبر تصحیح و تهذیب کرد و آن نسخه را سه بار بطبع رسانید: دوبار بسالهای ۱۸۶۱ و ۱۸۷۴ در برلین و يك بار بسال ۱۸۸۵ در لایپزیک. علاوه بر آن، تفسیرها و تحقیقهای ذیقیمتی هم در باب کتاب کرد که آنهمه از بهترین تحقیقات راجع بارسطو و فن شعر او بشمارست و امروز نیز همچنان معتبر و مهم است. والن، در طبع انتقادی خویش نسخه پاریس را اصل گرفت و سایر نسخ موجود دیگر را که بالغ بر هفده نسخه بود، مأخوذ از آن نسخه اصل دانست. بعد از والن، اعتبار نسخه پاریس مورد توجه منتقدان واقع گشت، و بسیاری از کسانی که در صدد نشر طبع تحقیقی و انتقادی کتاب برآمدند از آن پس، آن نسخه را اساس طبع خویش قرار دادند تا اینکه سوزمیل^۱ طبع دیگری ازین کتاب انتشار داد که در آن برخلاف والن، فقط بر نسخه پاریس اعتماد نکرده بود، بلکه از سایر نسخ هم استفاده نموده بود. باری اندک اندک محققان متوجه شدند که نسخه پاریس یگانه نسخه قابل اعتماد موجود از فن شعر نیست و رفته رفته معلوم شد نسخه دیگری هم تحت عنوان ریکاردیانوس هست که آن هم نسخه مستقل معتبری بشمارست

و از نسخه پاریس کتابت نشده است .

درین بین مار گولیوٹ^۱ محقق مشهور انگلیسی بنشر
ترجمه عربی متی بن یونس قنائی (متوفی در ۳۲۸ هجری)
نسخه‌های مهم
فن شعر

که فن شعر را از روی يك ترجمه سریانی عبری نقل
نموده بود پرداخت و محققان باهمیت آن نسخه توجه کردند و معلوم
شد نسخه‌یی که مبنای اصل سریانی این ترجمه بوده است ، قدمت و
اصالتش از نسخه پاریس کمتر نبوده است . در هر حال از آن پس معلوم شد
که هر طبع انتقادی دقیقی از فن شعر ؛ ناچار باید علاوه بر دو نسخه
پاریزینوس ، و ریکاردیانوس از نسخه عربی متی بن یونس هم استفاده
نماید . مشخصات این سه نسخه ، که فعلاً اساس هر گونه طبع انتقادی
از متن یونانی فن شعر باید بر آنها مبتنی باشد چنانکه همه چاپهای
اخیر نیز چنین است ازین قرار است :

اول نسخه پاریس . بعلامت :

A. Parisinus 1741

نسخه خطی است ، متعلق بقرن دهم یا یازدهم میلادی . از حیث
قدمت معتبرست و نشان می‌دهد که باید متکی بر نسخ قدیم معتبرتر باشد
از قرائن برمی‌آید که کاتب عین نسخه‌یی را که در دست داشته است
کتابت می‌کرده و از تصرف در متن اجتناب داشته . بعضی موارد هم که
نسخه از تصرف کاتب خالی نیست بخوبی شناخته میشود و موجب

گمراهی نیست .

دوم ، نسخهٔ ریکاردیانوس ، بعلامت :

B. Riccardianus 48

نسخهٔ خطی است متعلق به قرن چهاردهم میلادی . اول و آخرش ناقص است و افتادگی دارد . سقطاتی که در نسخهٔ پاریس هست ، در این نسخه نیست و ازین رو بنظر می‌آید که نسخه‌ی است مستقل و از روی نسخهٔ پاریس کتابت نشده است در آخر این نسخه عبارت است بدین مضمون : « اکنون ؛ از ایامبو و کومودیا سخن بگوئیم » و این عبارت اگر الحاقی و از تصرف ناسخان نباشد ، شاید دلیلی باشد بر اینکه مقالهٔ دوم فن شعر که راجع بفن کومودیا بوده است هنگام کتابت اصل نسخه وجود داشته است .

سوم نسخهٔ عربی متنی بعلامت :

Ar 882 A

نسخه‌ی است متعلق بکتابخانهٔ ملی پاریس . این نسخه ، از روی يك نسخهٔ سریانی مربوط بقرن ۶ میلادی عربی ترجمه شده ، با آنکه عباراتش مشحون از ابهام است ، بواسطهٔ قدمتی که دارد در تصحیح و مقابلهٔ دو نسخهٔ فوق ، مفیدست و بعضی مشکلات آن دو نسخه را رفع می‌کند .

در ترجمه‌های جدید کم و بیش معتبری که از فن شعر بالسنهٔ امروز در دست است و بعضی از همانها اساس ترجمهٔ حاضر است، در موارد مشکل

و مبهم، هر يك از مترجمان و شارحان، اختلاف قرائتهای یکی از این سه نسخه و یا نسخ جدیدتر دیگر را بر سایر قرائتها ترجیح داده‌اند، و از اینجا، در آن موارد، بین ترجمه‌ها، گاه اندک اختلافی هست. بعضی ترجمه‌ها مبهم ترست، بعضی روشنتر ولی این موارد اختلاف البته همه مبتنی است بر قرائتهای نسخ و هیچ يك از روی قیاس و گمان صرف مجرد نیست.

۴

مسلمین و فن شعر ارسطو

چون ذکرى از ارزش و اهمیت نسخه عربى قدیم فن شعر در میان آمد لازم است اشارتی هم بکیفیت و حدود آشنائی مسلمین با این کتاب بشود.

ارسطو در نزد مسلمین

ارسطو، قبل از عهد اسلام در بین نصاری حُرّان معروف بوده است و از آثار او بعضی بزبان سریانی ترجمه یا تلخیص شده بوده است. در ایران عهد ساسانی هم، چنانکه از بعضی قرائن برمی آید ظاهراً ناشناس نبوده است و اهل نظر با پاره‌یی اقوال و آراء او و سایر حکماء یونان آشنائی داشته‌اند. اما نزد مسلمین غالباً بعنوان واضع منطق و صاحب منطق شهرت داشته است و غالباً گمان می‌رفته است که وی فقط در منطق آراء خاص و تازه‌یی داشته است و در سایر مسائل و مباحث پیرو

عقاید و تعالیم فیثاغورس و سقراط و افلاطون بوده است. مع هذا، از منطق او نیز در اوائل حال، مسلمین جز از طریق شروح و تفاسیر سریانی که خود از رنگ تعالیم افلاطونیان جدید عاری نبوده است، اطلاع نداشته‌اند و هر چند در نحو و بلاغت عرب هم در بعضی موارد آثاری از نفوذ برخی تعالیم او مشهود هست لیکن آنچه مسلمین، در اوائل حال از افکار و اقوال او می‌دانسته‌اند، در حقیقت غالباً فقط عبارت بوده است از عقاید حکماء اسکندریه و افلاطونیان جدید که بوسیله حرّانیان نصاری بسریانی نقل شده است و از شروح و تفاسیر روایان و کتب منسوب به هر مس نیز مطالبی در خلال آنها وجود داشته است. از طرف دیگر، چون بعضی عقاید و افکار ارسطو موافق مذاق متکلمان ما نبوده است، در ردّ و نقد عقاید او کتب و رسالات نوشته‌اند و او را رد و تکفیر نموده‌اند. چنانکه هشام بن حکم از قدماء شیعه و همچنین ابو هاشم بصری معتزلی و ابوالحسن اشعری در ردّ آراء و عقاید اوسعی بسیار ورزیده‌اند و داستان اختلاف بین عقاید او و عقاید استادش افلاطون هم با قدری مبالغه بیش از حدّ ضرورت، عنوان گشته و هر چند کسانی از حکماء اسلام مانند کندی و فارابی بین آراء و تعالیم این شاگرد و استاد چندان اختلاف و تباینی نمی‌دیده‌اند لیکن اکثر فضلا و دانشمندان ما، در بزرگی جلوه دادن این اختلاف، اصرار زیاد کرده‌اند.

اما در باب احوال او، کسانی مانند دینوری و یعقوبی، آنچه نوشته‌اند جز پاره‌یی قصه‌ها و افسانه‌ها نیست و اگر هست خلط و اشتباه

در آنها بسیارست . با اینهمه ابن‌الندیم و ابن‌القفطی و ابن‌ابی‌اصیبه و شهر زوری در باب زندگی او اطلاعاتی جالب نقل کرده‌اند و بعضی بالغ بر صد کتاب باو منسوب داشته‌اند که البته درست نیست و تصنیفات شاگردان و پیروانش نیز در آن شمار آمده است . با اینهمه ، از آثار ارسطو آنچه نزد مسلمین تداول و انتشار داشته است نزدیک بیست کتاب بیش نبوده است که در مسائل منطق و حکمت طبیعی و الهی و اخلاق بحث می‌کرده است . آراء و عقاید ارسطو در مسائل الهی و ما بعدالطبیعه ، با آنکه مورد توجه و بحث و شرح حکمائی مانند فارابی و ابن‌سینا و ابن‌رشد واقع شده است لیکن بسبب مخالفتی که متکلمان و فقهاء بزرگ اسلام مانند غزالی و دیگران نسبت بدان عقاید ورزیدند از قبول اهل نظر چندان بهره نیافت و آن عقاید را «اسطوره ارسطو»^۱ نام نهادند و از آنها بیزاری جستند . لیکن کتب منطقی او نزد اکثر صاحب‌نظران با قبول مواجه گشت و مکرر بترجمه و تلخیص و شرح و تفسیر و نقل و بحث اغراض و مندرجات آن کتابها اهتمام کردند و بدانها توجه و عنایت نمودند .

اما «فن شعر» که جزء ارغنون بوده است و در شمار کتب منطقی ارسطو محسوب میشده است نزد مسلمین غالباً بنام «ابوطیقا» شهرت داشته است .

مسلمین و کتاب فن شعر

۱- خاقانی گوید :

قفل اسطوره ارسطو را بر در احسن الملل منهد

ابن‌النّدیّم می‌نویسد که آن را ابو‌بشر مّتی از سریانی عبری نقل نموده است و یحیی بن عدی هم نقلی از آن کرده است و نیز بقول ابن‌النّدیّم تلخیصی هم‌کندی ازین کتاب داشته است. ترجمه ابو‌بشر مّتی چنانکه پیش ازین نیز اشارت رفت اکنون در دست است اما چون فهم اکثر مطالب کتاب، که بیشتر در باب تراژدی و اپوپوئیاست، از حوصله اعراب خارج بوده است، این ترجمه زیاده مبهم و تاریک و سنگین و نامفهوم است. مع‌هذا، در تصحیح موارد اختلاف و ابهام متن یونانی، چنانکه پیش ازین گذشت محققان ازین ترجمه فوائد بسیار توانند برد و ازین رو این ترجمه اهمیت و ارزش بسیار دارد. این ترجمه را نخست مار گولیوٹ محقق انگلیسی بسال ۱۸۸۷ و سپس در ۱۹۱۱ با ترجمه لاتینی و بعضی ضمائم در لندن منتشر کرد، بعد از آن طبع انتقادی دقیقتری با ترجمه لاتینی و تحت نظر آکادمی وینه، بوسیله یاروسلاوس تکاچ^۱ و چند تن دیگر که بعد از مرگ نابهنگام او دنباله کارش را گرفتند در دو جلد بسال ۱۹۲۸ (وینه) و ۱۹۳۲ (لایپزیک) انتشار یافت و فوائد و تعلیقات بسیار نیز با آن همراه بود. عبدالرحمن بدوی از دانشمندان امروز مصر نیز اخیراً این ترجمه را با تلخیصها و شروح فارابی و ابن سینا و ابن رشد، بضمیمه ترجمه تازه‌ی ازفون شعر انتشار داده است.

از ترجمه یحیی بن عدی تا کنون نسخه‌ی بدست نیامده است و هر چند ترجمه‌های یحیی بن عدی چنانکه اهل تحقیق گفته‌اند، چندان

خوب و روشن نیست ، اما این ترجمه ظاهر اُمورد توجه و رجوع اهل منطق بوده است . چون ، آنچه ابن سینا در کتاب الشفاء راجع بشعر و اغراض کتاب شعر ارسطو گفته است ، احتمال نمی رود از ترجمه ابی بشر متنی گرفته شده باشد . آن تلخیصی هم که کندی از فن شعر کرده است ، تا کنون بدست نیامده است و اصلاً درست معلوم نیست کندی آن را از اصل یونانی تلخیص کرده است یا از یک ترجمه عربی .

تلخیصی هم ، فارابی از روی شرح ثامسطیوس و بعضی شارحان دیگر از فن شعر ارسطو کرده است که در واقع نه ترجمه کتاب ارسطوست نه تلخیص درست آن . مطالبی مختلف است که ظاهراً از روی بعضی شروح متداول بین فضلاء مکتب اسکندریه بهم جمع و تلیف شده است و در فهم مقاصد ارسطو چندان فایده‌یی ندارد . نسخه‌یی ازین کتاب متعلق بقرن هفتم هجری در کتابخانه مرحوم شیخ الاسلام زنجانی بوده است و شاید نسخه‌های دیگری هم از آن هنوز در ایران باشد . این تلخیص فارابی را یکبار آقای ا . ج . آربری از روی نسخه متعلق به کتابخانه دیوان هند تصحیح کرده است و با ترجمه انگلیسی در جزو « مجله تحقیقات شرقی »^۱ بطبع رسانیده است و یک بار هم عبدالرحمن بدوی آن را با بعضی تصحیحات تازه بضمیمه ترجمه « فن الشعر » ارسطو چاپ کرده است .

اما « فن الشعر » کتاب الشفاء ابن سینا ظاهراً مبتنی بوده است بر ترجمه‌یی غیر از ترجمه ابی بشر . چون ترجمه ابوبشر بصورتیکه امروز

دردست است مشحونست از غوامض و تعقیدات ، و مواردی هم که ابن سینا عبارتی از ارسطو نقل می کند با ترجمه ابوبشر مطابقه ندارد بنابراین احتمال می رود که مأخذ او ترجمه‌یی دیگر و شاید همان ترجمه یحیی ابن عدی بوده است که ازین رفته است و همچنین محتمل است که شیخ به تلخیص فارابی هم نظری داشته است و در بعضی موارد از آن تلخیص پیروی کرده است . این قسمت از منطق الشفا را نیز اولین بار مار گولیوٹ به ضمیمه ترجمه ابوبشر از متن فن شعر منتشر کرده است و در کتاب «فن الشعر» عبدالرحمن بدوی هم مجدداً چاپ شده است . آقای محمدتقی دانش پروه نیز بخشی از آن را بامقدمه و بعضی فواید بفارسی خود نقل کرده‌اند که در مجله سخن (دوره سوم شماره ۶ - ۷ - ۸ - ۹) منتشر شده است .

تلخیص یا تحریری هم ، ظاهراً ابن الهیثم ریاضی متوفی در ۴۳۰ یا ۴۳۲ هجری از این کتاب داشته است که نسخه آن بنظر ما نرسیده است ، چنانکه از ترجمه‌یی هم که گویند حنین بن اسحق از فن شعر داشته است و همچنین از تلخیصی که گویند کندی فیلسوف عرب ازین کتاب داشته است ، اطلاع و خبردرستی نداریم .

تلخیصی هم ابن رشد قرطبی فیلسوف و طبیب معروف اندلسی (متوفی در ۵۹۵) از فن شعر کرده است توأم با شرح و تفسیر ، و در آن سعی ورزیده است تا قواعد و اصول ارسطو را با شعر عربی تطبیق کند اما چون خود یونانی نمی دانسته است ، از اشتباهات ابوبشر مٹی که

ظاهراً یگانه مأخذش بوده است، بخطا افتاده و در فهم مقصود حکیم از تر کودیا و کومودیا فرومانده و باشتباه دچار گشته است ازین رو اکثر شواهدی که درین کتاب برای ایضاح مقصود از شعر عربی نقل شده است، بکلی بی مورد و خلاف مقصود افتاده است و خلاصه با آنکه در شرح اغراض و مقاصد حکیم یونانی، رنج بسیار برده است، چون مفهوم درست تر کودیا و کومودیای یونانی را در نمی یافته است، از کلمه مدیح و هجا که ابوبشر برای آن دو لفظ بکار برده بود گرفتار اشتباه شده است و تأویلات عجیب و کلمات غریب در بیان مقصود ارسطو آورده است. این تلخیص ابن رشد، با ترجمه عبری آن اولین بار بسال ۱۸۷۲ در پیزا بوسیله لاسی نیو^۱ انتشار یافته است لوئیس شیخویسوعی نیز بسال ۱۹۲۴ آن را در جلد دوم علم الادب نقل کرده است^۲ و در این اواخر نیز بضمیمه «فن الشعر» عبدالرحمن بدوی متن عربی آن تجدید طبع شده است.

اما در زبان فارسی، ظاهراً هیچ ترجمه یا شرح قدیمی **فن شعر و**
اساس الاقتباس تا کنون از آن بدست نیامده است. جز اینکه فصل مربوط به صناعت شعر در کتاب «اساس الاقتباس» خواجه نصیرالدین طوسی را می توان تلخیص گونه‌ی ازین کتاب شمرد. درست است که خواجه در متن کتاب اشارتی بدین نکته ندارد، اما شك نیست که غالب مطالب آن را از کتب ابن سینا و علی‌الخصوص کتاب شفا برداشته

۱ - F. Lasinio

۲ - این اطلاع را آقای محمدتقی دانش‌پژوه بمن دادند و از ایشان متشکرم.

است. درینصورت عجب نیست که مطالب مربوط به « فن شعر » منطق شفا را هم بفارسی نقل و تلخیص کرده باشد. حقیقت آنست که این فصل اساس الاقتباس، تلخیص گونه‌یی است از همان فصل منطق شفا، و هر چند خواجه ظاهراً خود بطور مستقیم از کتاب ارسطو استفادتی نکرده است، می‌توان این فصل کتاب او را یگانه تلخیص متداولی دانست که اکنون در زبان فارسی ازین کتاب موجودست. مقایسه مطالب این فصل با فن شعر کتاب شفا این نکته را بخوبی روشن می‌کند. مع هذا، درینجا می‌توان عبارتی را که در اساس الاقتباس راجع باغراض اشعار یونانی آمده است با آنچه شیخ در منطق شفا آورده است، مقایسه کرد. خواجه می‌نویسد: «... و یونانیان را اغراضی محدود بوده است در شعر و هر یکی را وزنی خاص مناسب مثلاً نوعی بوده است مشتمل بر ذکر خیر و اختیار و تخلص بمدح یکی از آن طایفه که آن را طراغود یا خوانده‌اند و آن بهترین انواع بوده است و آن را وزنی بغایت لذیذ بوده...» همین مطلب در فن الشعر شفا، قدری مفصلتر آمده است و ترجمه‌اش چنین می‌شود «یونانیان را در شعر اغراضی محدود و معدود بوده است که در آن اغراض شعر میسر و ده‌اند و هر یک را از آن اغراض وزنی خاص مناسب بوده است و بهر وزنی نامی مخصوص می‌نهادند. نوعی از آن، شعری بوده که طراغود یا نام داشت، و آن را وزنی زیبا و دلپذیر بود و در آن از خیر و

اخیار و مناقب مردمی سخن می گفتند و سپس آنهمه را بدان کس که می خواستند او را بستایند منسوب می داشتند ، و با این وزن نزد سلاطین تغنی می کردند . . . » از مقایسه اجمالی کلام خواجه با سخن شیخ برمی آید که فصل شعر اساس الاقتباس تلخیص گونه یی است از فن الشعر شفا ، و خلاصه ، تمام فن شعر شفا درین فصل خلاصه شده است و تمام اشتباهاتی هم که شیخ در فهم اغراض ارسطو مرتکب شده است ، بعین در آن وارد گشته است . مع ذلك این فصل را می توان بهر حال یگانه تلخیص متداول قدیمی دانست که بزبان فارسی از فن شعر ارسطو باقی مانده است .



درینجا می توان پرسید که آیا فن شعر ارسطو هیچ در ذوق و بلاغت عربی و اسلامی تأثیری و نفوذی داشته است؟ حقیقت آنست که تأثیر و نفوذ معارف و فرهنگ یونان ، در ادب عربی و بلاغت مسلمین محسوس نیست و اگر

تأثیر آراء
ارسطو در بلاغت
اسلامی

هست بسیار اندکست . اعراب و مسلمانان ، با فنون شعر یونانی مانند تر گودیا و کومودیا و اپوپوئیا و ایامبو و غیره هیچ آشنا نبوده اند و ازین رو هیچ يك از مترجمان و شارحان عربی و سریانی اغراض و مقاصد فن شعر ارسطو را درست ملتفت نشده اند و از آن کتاب بهره درستی نگرفته اند . گذشته از آن ، بلاغت عربی در دوره اسلامی بیش از هر چیز تحت تأثیر و نفوذ قرآن بوده است ، و چون قرآن مثل اعلاى بلاغت و حداوج سخنندانی بشمار می آمده است ، طبعاً اهل بلاغت قواعد و اصول سخنوری را از کتب

یونانی، که در نظر اهل دیانت منشأ ضلالت بوده است جستجو نمی کرده‌اند و این امور سبب می‌شده است که بلاغت و ذوق یونانی، برای نفوذ و تأثیر در ذوق عربی فرصتی و مجالی نیافته باشد. ازین روست که بلاغت و بدیع و نقد عربی بیش از آنکه تحت تأثیر منطق و علم یونان باشد صبغه تأثیر قرآن را دارد. کتب جاحظ و ابن معتر و عبدالقاهر جرجانی، با آنکه در بعضی موارد اقوالی را متضمن هستند که با بعضی سخنان اهل منطق بی‌مناسبت نیست، رویهم‌رفته از تأثیر افکار و آراء ارسطو خالی بنظر می‌آیند هرچند بعضی عبدالقاهر را از نفوذ فکریونانی بر کنار نمی‌دانند^۱ اما نقدالشعر قدامه بن جعفر کاتب بغدادی و نقدالنثر که در انتساب آن به قدامه جای بحث هست، ظاهراً ازین تأثیر بر کنار نباشند. دراینکه قدامه بن جعفر اهل منطق بوده است و با اقوال و آراء حکماء یونان، خاصه با کتب و مقالات ارسطو آشنائی داشته است جای شک نیست. در اینکه فن شعر ارسطو هم در عهد قدامه بزبان عربی نقل و ترجمه شده بوده است نیز تردید نیست. تأثیر فن خطابه ارسطو هم در مواردی که از اغراض معانی در کتاب نقدالشعر او بحث شده است محسوس است. ارزش و اهمیتی که قدامه برای مبالغه در شعر قائل شده است، کلام ارسطو را بیاد می‌آورد که مانعی نمی‌بیند از اینکه شاعران امور و اشیاء را بر تریا پست‌تر از آنچه در واقع هستند توصیف کند. همچنین کوششی که قدامه کرده

۱ - طه حسین، مقدمه نقدالنثر ص ۲۹. برای تحقیق بیشتر درین باب. ر. ک: محمد خلف‌الله، من وجهة النفسیه ص ۱۱۵-۱۰۷

است تا تمام فنون شعر را از وصف و تشبیه و نسیب و رثاء بدو فن مدیح و هجاء راجع کند ، شاید تا حدی از ترتیب فن شعر ارسطو اخذ شده باشد که از همه اقسام شعر تقریباً به تراژدی و کومدی بیشتر اهمیت داده است. تأثیر ارسطو را در کتاب قدامه بعضی از محققان قابل ملاحظه ندانسته اند^۱ باری اگر چند کتاب قدامه از تأثیر فن شعر ارسطو خالی نیست باز نمی توان گفت که ذوق و بلاغت عربی و اسلامی تأثیر فن شعر ارسطو و بلاغت یونانی را پذیرفته باشد . و کسانی مانند آمدی در رد کتاب قدامه رسالاتی هم نوشته اند^۲ زیرا آن قواعد و اصول که در فن شعر ارسطو ذکر شده است هم از حوصله فهم قوم خارج بوده است و هم با ذوق و طبع آنها سازش و مناسبت نداشته است .

۵

فن شعر ارسطو در اروپا

فن شعر ارسطو ، در اروپا از همان اواخر قرن پانزدهم که اروپا و شروع فن شعر اولین ترجمه لاتین آن منتشر گشت مورد توجه و قبول اهل نظر واقع گشت و صاحب نظرانی که در دوره معروف به « رنسانس » پدید آمدند بی بحث در مسائل و دقائق آن اهتمام کردند ،

۱- رك H. Ritter در مقدمه اسرار البلاغه ، ص ۴ و Bone Bakker مقدمه نقد الشعر ص ۴۴-۳۶

۲- نقاد ادبی ، ص ۳۲۹

و حتی در باب بعضی مطالب آن نیز بمجادله و مناقشه پرداختند و این کتابی را که بقول برناردو تاسو «چندین مدت در زاویه فراموشی و بیخبری مدفون و مطموس مانده بود» دستور مهم و قاعده کلی شعر و شاعری شناختند و در متابعت از اقوال و آراء ارسطو بقدری اصرار ورزیدند که بعضی از آنها مانند فیلفو^۱ دفاع از ارسطو را با دفاع از حقیقت یکی دانستند و برخی مانند اسکلیثه^۲ اصول و قواعد ارسطو را در «فن شعر» قطعی و تغیر ناپذیر شمردند.

باری، اولین کسی که در باب این کتاب، در ایتالیا بتحقیق و بحث پرداخت، ظاهر آفرانچسکو روبرتلو^۳ بود که اولین بار فن شعر را در ۱۵۴۸ شرح کرد و روبرتلو چون در آثار ادباء و حکماء یونان و روم تبحر و تسلط داشت در شرح و نقد متن نکته سنجی های جالب کرد و مخصوصاً بعضی نکات کتاب را بشواهد و قرائن تأیید و ایضاح نمود. چنانکه ادعای ارسطو را در باب تفوق شعر بر تاریخ باستعانت شواهدی که از افلاطون و دیگران آورده بود ثابت کرد، و در باب کتارسیس هم بحکم آئین اصالت لذت^۴ که در آن روز گاران زیاد بین اهل معرفت رائج بود تحقیق کرد و گفت منشأ این تطهیر و تزکیه که ارسطو از آن بلفظ کتارسیس تعبیر کرده است، لذتی است که بسبب خلاص و رهایی انسان از عواطف و احوال دردناک یعنی ترس و شفقت، پدید می آید.

F . Robertello - ۳

Scaliger - ۲

Filelfo - ۱

Hedonisme - ۴

بعد از انتشار شرح روبرتو ، شرح های دیگری هم بر فن شعر تدوین گشت که هر يك در باب غایت و غرض شعر و مسائل و مباحث مربوط بانواع و فنون شعر سخنهاى تازه داشت . اما بحث و تحقیق عمده یی که درین زمانها در ایتالیا راجع بکتاب ارسطو ، انتشار یافت و آن را در بین عامه اهل فضل بلند آوازه ساخت ، شرحی بود که لودویکو کاستل و ترو در ۱۵۷۱ میلادی بر این کتاب نوشت . کاستل و ترو^۱ از کسانی است که بحق او را باید در ردیف پیشقدمان علم جمال محسوب داشت و عقاید و آراء او را در زمینه این مسائل باید بدقت نظر کرد . بعقیده وی ، چون فن شعر ارسطو بصورتی که اکنون در دست است ، کتابی ناقص بیش نیست ، در ترجمه آن بنقل عبارت نباید اقتصار کرد . از این رو ، خود وی در بیان اغراض و در تحقیق مقاصد حکیم یونان ، تا حدی بتفصیل و توسعه گرائیده است که گاه از اصل مطلب ارسطو زیاده دور افتاده است ، اما همین توسعه باو مجال این را داده است که نکته سنجی های بدیع در اصل مطالب بکند و تحقیقات جالبی از خود بر سخنان ارسطو بیفزاید .

وحدتهای سه گانه چنانکه او را می توان اولین کس از شارحان ارسطو دانست که در نمایشنامه ، وحدت مکان^۲ و وحدت زمان را زیاده اهمیت می داد ، وحتى وحدت عمل را که ارسطو بیشتر در باب آن تأکید و اصرار کرده بود فرع و نتیجه وحدت زمان و مکان دانست و آن را ازین دو وحدت که ارسطو زیاده بدانها توجه نکرده بود ،

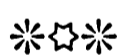
استنباط و استنتاج کرد. و بدین ترتیب، وی اول کسی بود که « وحدت های سه گانه^۱ » را از فن شعر ارسطو استخراج کرد، و بعبارت دیگر لزوم رعایت « وحدت های سه گانه » رانخست وی بارسطو منسوب داشت. درحقیقت بعقیده وی « وحدت عمل » که ارسطو درباب رعایت آن، این همه اصرار و تأکید کرده است، ضرورتش نه از آن جهت است که افسانه مضمون نمایشنامه، نباید بیش از یک واقعه را در برداشته باشد. بلکه بسبب آنست که وسعت و مجال محدود صحنه نمایش که مستلزم وحدت مکان واقعه است، و همچنین مدت محدود جریان واقعه، که حداکثر نباید از یک دوره آفتاب تجاوز نماید، طبعاً الزام میکند که واقعه مندرج در افسانه مضمون بیش از یک عمل نداشته باشد، و ناچار از وحدت مکان و وحدت زمان، بالطبع وحدت عمل هم لازم می آید. باری، این داستان « وحدت های سه گانه » که بعدها دستاویز رد و قبول موافقان و مخالفان واقع گشت و بعضی رعایت آن وحدتها را در نمایشنامه ها لازم شمردند و بعضی لازم نشمردند، در واقع باین صورت، استنباط کاستل و ترو بود و ارسطو باین صورت از وحدت های سه گانه سخن نگفته است و جز رعایت وحدت عمل را توصیه نکرده است. اما بعد از کاستل و ترو، اکثر شارحان دیگر این « وحدت های سه گانه » را اصلی مهم شمردند، و جیرالدی سینتیو^۲ از معاصران کاستل و ترو نیز، در رعایت آنها بسیار تأکید کرده است و از تأثیر تحقیقات شارحان ایتالیا، قضیه « وحدت های

سه گانه « نزد شاعران و ادیبان فرانسه هم مورد توجه گشت ، چنانکه رنسارد شاعر فرانسوی ، مراعات « وحدت زمان » را توصیه کرده است ، و فن شعر « پله تیه ^۱ » و « وکلن ^۲ » نیز هر چند ظاهراً هیچ کدام بلاواسطه از فن شعر ارسطو استفاده نکرده اند لیکن در هر حال از نفوذ و تأثیر شارحان ایتالیائی ارسطو، فارغ و برکنار نمانده اند .

در فرانسه ، شاعران قرن کلاسیک خاصه کسانی مانند کورنی و راسین و بوآلو ، بقواعد و اصولی که ارسطو و شارحان ایتالیائی او ، در باب شعرو علی الخصوص در باب تراژدی بیان کرده بودند ، توجه و عنایتی خاص نشان دادند . چنانکه در باب لزوم رعایت « وحدتهای سه گانه » کورنی تا حدّ مبالغه اصرار کرد و سایر شاعران کلاسیک نیز ، از قواعد ارسطو و از طرق قدماء یونان و روم ، پیروی می کردند مع هذا ، پیروی شاعران قرن کلاسیک از ادب یونانی و از فن شعر ارسطو ، البته تقلید محض و کور کورانه نبود بلکه اساتید و بزرگان ادب ، درین دوره معتقد بودند که سبب بقاء و دوام آثار قدماء مطابقت آثار آنها با اقتضای ذوق کامل انسانی است ازین رو پیروی از آنها را ، در حقیقت بمنزله پیروی از اقتضای ذوق درست و عقل کامل می شمردند و از آن ابائی نداشتند .

مع هذا ، قاعده « وحدتهای سه گانه » و نفوذ مطلق اقوال ارسطو ، نه در فرانسه بهمین قوت باقی ماند و نه سایر ممالک و اقوام اروپا همچنان

بدان قواعد و اقوال پای بند و وفادار ماندند. شکسپیر، قریحه و نبوغ خود را پای بند این قیود نکرده بود، اما بقول الکساندر پوپ^۱، حقیقت آنست که «اگر بخواهند شکسپیر را از روی قواعد ارسطو محاکمه کنند درست مثل اینست که خواسته باشند، از روی قوانین و نظامات یک مملکت، کسی را محاکمه نمایند که او بکلی تحت قوانین و نظامات دیگر تربیت یافته و زندگی کرده باشد» و البته قدرت و عظمت شکسپیر، و توفیق و قبول عظیم بی نظیری که نصیب آثار او گشت تأثیر عمده بی درستی کردن قواعد ارسطو و همچنین در ضعیف کردن مبانی مکتب کلاسی سیسم داشت. چنانکه، مکتب رمانتیسم نیز، قواعد ارسطو را بچیزی نشمرد و شاعران و نویسندگان این مکتب، بر ارسطو و آتن عصیان کردند و بر بسیاری از عقاید و آراء او بگمان خویش خط ترقین کشیدند و البته بحث در این امور، با مقاصدی که درین گفتار مورد نظر ماست مناسب ندارد و جای دیگر می خواهد.



در هر حال، البته اهمیت کتاب فن شعر ارسطو محل شبهه **عیوب فن شعر** نیست. اما درستایش آن هم مبالغه‌یی که بعضی منتقدان کرده‌اند نارواست. عیب عمده این کتاب اینست که ارسطو از روی نمونه‌های محدود و معدود نمایشنامه‌های موجود در عصر خود، خواسته است، چنانکه رسم اوست قواعد و اصول کلی برای صناعت شعر استنباط

کند و این کار البته تهور آمیز و غیر ممکن بوده است. درست است که استنباطهای او در نهایت حد اتقان و دقت است اما چون آن استنباطها یکسره بر نمونه‌هایی از ادب یونانی، و آن هم از آنچه تا عصر ارسطو وجود آمده بوده است، مبتنی است، البته شرط استقرار تام در آن احکام و قواعد بعمل نیامده است و ناچار قواعدی که حکیم یونانی در باب شعر و درام بدست آورده است نمی‌تواند کلی و عمومی و یا به تعبیر لسننگ «مانند قضایای هندسه اقلیدس تغییر ناپذیر» باشد و بدون شك حق با جان درآیدن^۱ شاعر انگلیسی است که گفته است «اگر ارسطو تراژدی عصر ما را می‌دید رأی و عقیدهٔ خود را در باب تراژدی تغییر میداد». عیب دیگر کتاب ارسطو آنست که گوئی حکیم قدرت و تأثیری را که ذوق و قریحه خلاق و آزاد شاعر در صنعت شاعری دارد، چنانکه باید در نیافته است، و آن دقیقه‌یی را که اصل شاعر است خواسته است محصور و محدود بقواعد و اصولی کند که از کلام شاعران گذشته، استنباط نموده است. ازین رو، جوهر و لطیفهٔ واقعی شعر، که عبارت از جوش و شور طبع است از او منخفی مانده است و قواعد و اصول او در بسیاری از موارد بکلی جسمی بی‌روح را می‌ماند و تبعیت محض و کامل از آن قواعد غالباً نه ممکن است و نه هیچ فایده‌یی را متضمن است. چنانکه گویند آبه دو بین یاك^۲ از ادیبان قرن هفدهم فرانسه، وقتی با مراعات تمام قواعد و قوانین ارسطو نمایشنامه‌یی نوشت که در آن هیچ يك از اصول و قواعد مذکور در فن شعر را فرو نگذاشت.

اما با اینهمه ، اثر او فوق العاده خشك و بیروح افتاد و كنده^۱ ، در باره آن این عبارت جالب را نوشت که « از آبه سپاس دارم که در نمایشنامه خود تمام قواعد ارسطو را بدقت تمام بکار بسته است اما ارسطو را نمی توانم معذور بدانم که با قواعد خود سبب ایجاد چنین نمایشنامه بی ارج و ناچیزی گردیده است » .

تبرئه ارسطو از بعضی ایرادات
بعضی بر ارسطو ایراد کرده اند ، که تعریف تراژدی بدان صورت که او آورده است ، بر آثار شاعرانی چون کرنی^۲ و راسین^۳ که دو هزار سال بعد از ارسطو میزیسته اند

بیشتر تطبیق می کند، تا بر آثار کسانی مانند اوری پید و اشیل که قریب بعهد خود او بوده اند . اما این ایراد البته باین حد وارد نیست و گذشته از آن نمی توان بر ارسطو عیب گرفت که چرا دو هزار سال بعد از او شاعران فرانسوی خود را به پیروی از آراء و اقوال او مقید و پای بند کرده اند . همچنین در نقد اقوال ارسطو گفته اند که تأثیر درام آنطوری که وی گمان برده است تنها ایجاد ترس و شفقت نیست عواطف و احوال دیگری نیز ممکن است در تماشائی برانگیزد ، اما این نیز شاید عیب ارسطو نباشد زیرا آنچه ارسطو گفته است در باب آثار اوری پید و سوفوکل صادق است و اگر آثار با عظمت شکسپیر با آن مطابقت تام ندارد ، حکیم یونانی را چه گناه ؟ .

در اینکه ، ارسطو قرن های دراز بر اذهان و عقول اهل نظر تسلط

وتفوق داشته است ، شك نیست . لیکن این تفوق و تسلط او را بعضی خود از اسباب مهم وقفه و رکود ذوق و ادب پنداشته‌اند . بلینسکی ، منتقد معروف روس ، بطعنه می گوید که مسلک کلاسی سیسم يك نوع مذهب کاتولیک است در ادبیات ، که « مرحوم ارسطو » بی آنکه خود وقوف و حتی رضایت داشته باشد، در آن مذهب مقام قدسیت یافته است و محکمه تفتیش عقایدی هم که این مذهب بوجود آورده است عبارت است از آن نوع نقدی که در فرانسه رواج یافته است و اعضاء این محکمه نیز کسانی بوده‌اند مانند بوالو^۱ ، باتو^۲ ، لهارپ^۳ و اصحاب آنها . چیزی هم که مورد پرستش اهل این مذهب واقع شده است وجود کسانی مانند کورنی و راسین و ولتر^۴ بوده است ...^۵ بدین ترتیب بلینسکی تمام گناهانی را که بعقیده او نویسندگان کلاسیک فرانسه مرتکب بوده‌اند بر زمه ارسطو نهاده است . اما این ایرادی که او بر ارسطو گرفته است و البته از اغراق و مبالغه هم خالی نیست ، در واقع عیب ارسطو نیست هنر او است . چون ارسطو بی آنکه خود خواسته باشد ، توانسته است طی قرنهای دراز عقول و اذهان ارباب ذوق و قریحه را تحت سیطره و نفوذ خویش نگهدارد و ذوق و ادب را ، که هیچ چیز آزادتر و عصیان پیشه‌تر از آن نیست ، مدت‌ها در زنجیر قواعد و اصول خویش مقید کند . و این خود ، بگمان ما مهمترین مزیت کتاب ارسطوست و چنین مزیتی برای هر کتابی دست نداده است .

پایان

۱- Boileau ۲- Batteux ۳- La Harpe
 ۴- Voltaire ۵- رك : 60 p, Belinsky

۴

فهرست ها

فهرست ما آخذ

- * ابراهیم سلامه ، الدكتور ، بلاغة ارسطو بين العرب واليونان ،
الطبعة الثانية قاهره ۱۹۵۲ .
- * احمد امين ، النقد الادبی ، در دو جزء ، قاهره ۱۹۵۲ .
- * الجرجانی ، امام عبد القاهر ، كتاب اسرار البلاغة . تحقيق هـ .
ريتر ، طبع استانبول ۱۹۵۴ .
- * زرین کوب ، عبدالحسین ، نقد ادبی ، طهران ، ۱۳۳۸ .
- * سهیل افنان ، نامه ارسطو طاليس درباره هنر شعر . از يونانی
به فارسی گردانیده ، طبع لندن ۱۹۴۸ .
- * شهابی ، محمود ، رهبر خرد ، چاپ دوم ، طهران ۱۳۲۸ شمسی .
- * طوسی ، خواجه نصیرالدين . اساس الاقتباس ، بتصحيح مدرس
-
- ❖ درین فهرست نام کتابهایی ثبت شده است که در تهیه حواشی و مقدمه و بحث و گفتار بنحوی مورد استفاده واقع شده است .

رضوی ، چاپ طهران ، ۱۳۲۶ .

* عبدالرحمن بدوی ، ارسطوطاليس ، فن الشعر مع الترجمة العربية

القديمه وشروح الفارابی وابن سینا وابن رشد ، قاهره ۱۹۵۳ .

* قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، با مقدمه وترجمه وشرح انگلیسی

بقلم S. A. Bonebakker طبع لندن ۱۹۵۶ - نقدالنثر ، (که در انتسابش

بوی تردیدست) با مقدمه دکتور طه حسین ، طبع مصر ۱۹۳۹ .

* محمد خلف الله ، من الوجهة النفسیه فی دراسة الادب و نقده ،

قاهره ۱۹۴۷ .

* * *

- * *Aristote, Poétique et Rhetorique, traduit par Ch. Emile Ruelle . Paris 1883*
- * *Aristote, Poétique. texte traduit par J. Hardy. sèrie Guillaume Budé. Paris 1932*
- * *Aristote, Art Rhetorique et Art Poétique, traduction nouvelle. Sèrie Garnier. Paris 1944*
- * *Aristotle, Poetics and other Classical Writing on Criticism. Everyman's library 901*
- * *Aristotle the Poetics. Longinus on the Sublime, Demetrius on Style. Loeb Classical library. London 1952*
- * *Belinsky (V. G), Selected Philosophical Works. Moskow 1956*
- * *Bernays (J), Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama. Berlin 1880*
- * *Burnouf, Hist. de la litt. Grecque, 2 Vols.*
- * *Butcher (S. H), Aristotle's theory of Poetry and fine Art, With a Critical text and a translation. London 1923*
- * *Bywater, Aristotle on the Art of Poetry. Oxford 1909*
- * *Chernyshevsky, Selected philosophical Essays. Moskow 1953*

-
- * *Croiset, Histoire de la Litterature Grecque. Paris 1929*
 - * *Egger, la Poétique d'Aristote. Paris 1849*
 - * *Lemaire (J), Corneille et la Poétique d'Arisote. Paris 1882*
 - * *Margoliouth, The Poetics of Aristotle 1911*
 - * *Saintsbury, A history of Criticism and literay taste in Europe. 3Vol London 1900*
 - * *Spingarn, History of literary Criticism in the Renaissance. Oxford 1912*
 - * *Tkatch, Die arabische übersetzung der Poetik des Aristoteles. Wien 1928-32*

فهرست اسامی*

اشخاص . اماکن . طوایف . کتابها

آستی داماس ۶۴	آ
آشیل ۶۹ ، ۹۸ ، ۱۰۵ ، ۱۱۰ ، ۱۶۱ ، ۱۷۰ ، ۱۷۱ ، ۱۷۵ ، ۱۷۷ .	آبه‌دوبین ياك ۲۲۶
ر.ك . افيلس	آپليكون ۲۰۴
آكادمی برلين ۲۰۶	آپولون ۱۲۹ ، ۱۶۲ ، ۱۷۳ ، ۱۷۵ ، ۱۸۷ ، ۱۸۸
آكادمی وينه ۲۱۳	آتره ۱۴۸
آگائون ۴۹ ، ۶۹ ، ۸۱ ، ۸۲ ، ۱۴۳ ، ۱۶۳	آتن ۳۵ ، ۱۳۶ ، ۱۳۷ ، ۱۵۴ تا ۱۵۶ ، ۱۶۰ ، ۱۹۶ ، ۱۹۷ ، ۲۰۴ ، ۲۲۵
آگامنون ۱۴۷ ، ۱۵۰	آتيك (قوم) ۲۸
آمفيارائوس ۷۴ ، ۱۴۹ ، ۱۵۹	آدرياتيك ۱۷۵
آناپاستيك ۱۴۸ ، ۱۵۸ ر.ك. آنافاسطيه	آربری [۱ . ج .] ۱۲۴
آناپستيك ۵۶	آرتميس ۱۶۰ ، ۱۶۲
آنافاسطيه (=آناپارستيك) ۱۴۸	آرس ۹۱ ح ر.ك. مارس
آنتونيولولو ۱۹۰	آركونت ۳۴ ، ۱۳۶
آنته ۴۹ ، ۱۴۳	آرگوس ۵۱ ، ۱۴۶ ، ۱۴۷ ، ۱۵۶
آنتی گون ۶۴ ، ۱۵۱	آريفرادس ۹۸
الف	آژاكس ۷۹ ، ۱۶۱ ، ۱۶۲ ، ۱۷۰
ابرها (نمايشنامه) ۱۶۷	

* ارقام واقع در سمت چپ اسامی راجع به صفحات متن است و حرف «ح» اشاره است باینکه کلمه در حواشی آمده است نه در متن .

۱۶۳ تا ۱۶۵ ، ۱۶۸ ، ۱۶۹ تا
 ۱۷۲ ، ۱۷۴ ، ۱۷۶ ، ۱۷۸ تا
 ۱۸۰ ، ۱۸۲ ، ۱۸۳ ، ۱۸۵ تا
 ۱۹۳ ، ۱۹۵ تا ۲۰۱ ، ۲۰۳ تا
 ۲۰۵ ، ۲۰۷ ، ۲۱۰ تا ۲۱۲ ،
 ۲۱۴ تا ۲۲۸

ارلتینوس ۱۷۰
 اریستوفان ۲۷ ، ۱۳۰ ، ۱۶۷ ، ۱۶۸ ،
 اریفرداس ۱۶۸
 اریفیل ۶۳ ، ۱۴۹ ، ۱۵۰
 اثره ۱۷۸ ، ۱۷۹
 اژیست ۶۱
 اساس الاقتباس ۱۶۶ ، ۲۱۶ ، ۲۱۷ ،
 ۲۱۸

اسپارت ۱۱۵ ح ، ۱۳۲
 اسپارتا ۱۳۲ ، ۱۵۴
 استاگیرا ۱۹۶
 استوارت میل ۱۸۵
 استودمانتوس = استی داماس
 استهنولوس ۹۴ ، ۹۴ ح ، ۱۶۸
 استی داماس (= استودمانتوس) ۱۵۱
 اسخولیس (= اشیل) ۳۲ ح
 اسرار البلاغه ۲۲۰ ح
 اسطوره ارسطو ۲۱۲
 اسکالیژره ۲۲۱
 اسکندر ۱۹۷ ، ۱۹۷ ح
 اسکندرنامه ۴۵ ح
 اسکندریه ۲۱۱ ، ۲۱۴
 اسکولا ۱۸۰ ر.ك. سیلا
 اسکولاستیک ۱۸۵
 اشیل ۳۲ ، ۸۰ ، ۹۷ ، ۱۵۷ ، ۱۶۱ ،
 ۱۷۳ ، ۱۸۰ ، ۲۲۷ . ر.ك.
 اسخولیس

ابن ابی اصیبه ۲۱۲
 ابن تمیمه ۱۸۵
 ابن رشد [قرطبی] ۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۱۶ ،
 ابن سینا ۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۲۱۵ ،
 ۲۱۶

ابن القفطی ۲۱۲
 ابن معتر ۲۱۹
 ابن الندیم ۲۱۲ ، ۲۱۳
 ابن الهیثم ۲۱۵
 ابوالحسن اشعری ۲۱۱
 ابوالبشر [متی] ۵۳ ح ، ۵۵ ح ، ۵۶ ح ،
 ۲۱۲ ، ۲۱۴ ، ۲۱۵ ،
 ۲۱۶ . ر.ك . ابی بشر
 ونیز ر.ك. متی بن یونس

ابوطیقا ۲۱۲
 ابوهشام بصری ۲۱۱
 ابی بشر ۲۱۴ . ر.ك. ابوبشر [متی]
 اپیخارس ۹۶ ، ۹۶ ح
 اپی کارم ۲۸ ، ۳۵ ، ۱۳۳ ، ۱۳۶
 اپوپوئیا ۱۹۴ ، ۲۱۳ ، ۲۱۸
 اتون ۱۷۲
 اثاماس ۱۵۲
 اخلاق نیکوماخس ۱۴۰ ، ۲۰۱
 اخیل ۶۹ ح ، ۱۴۹ . ر.ك. آشیل
 ادیپوس ۵۳ ، ۵۴ ، ۵۹ ، ۶۱ ، ۶۳ ،
 ۶۹ ، ۷۳ ، ۱۰۷ ، ۱۲۱ ، ۱۴۴ ،
 ۱۴۵ ، ۱۴۶ ، ۱۵۱ ، ۱۸۱
 ادیپوس شاه ۱۴۴ ، ۱۴۶
 ارخومن ۱۵۲
 ارسطو ۲۱ ح ، ۹۲ ح ، ۱۲۷ ، ۱۳۰ ،
 ۱۳۲ تا ۱۳۴ ، ۱۳۶ تا ۱۳۹ ،
 ۱۴۱ ، ۱۴۲ ، ۱۴۶ تا ۱۴۸ ،
 ۱۵۱ تا ۱۵۶ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹ ،

- افلاطون ۱۲۵ تا ۱۲۷ ، ۱۳۰ ، ۱۳۶ ،
 ، ۱۴۲ ، ۱۴۳ ، ۱۵۳ ، ۱۵۹ ،
 ، ۱۶۴ ، ۱۷۴ ، ۱۷۷ ، ۱۷۹ ،
 ، ۱۸۹ ، ۱۹۶ تا ۲۰۱ ، ۲۰۳ ،
 ۲۱۱ ، ۲۲۱
 افلاطونیان جدید ۲۱۱
 اقلیدس ۱۹۰ ، ۲۲۶
 اقلیدس کھن ۹۶ ، ۹۶ ح ، ۱۶۸
 اکسنارک ۲۳ ، ۱۲۷
 اکیون ۷۹ ، ۱۶۱ ، ۱۶۲
 الجیبانی ۱۶۲
 السی نوٹوس ۷۲ ، ۱۷۰
 الکبیادس ۴۸ ، ۱۴۳
 الکترا ۱۰۷ ، ۱۰۷ ح ، ۱۷۳
 الکیس ۱۵۰
 الکمٹون ۵۹ ، ۶۳ ، ۶۴ ، ۱۴۹ تا
 ۱۵۱
 اناپاسٹیک ۱۴۸
 انباذقلس ۲۳ ، ۹۱ ، ۱۱۴ ، ۱۲۸ ،
 ۱۶۷ ، ۱۷۶
 اندراس بن میطاوس ۱۴۳
 اندرونیکوس ۲۰۴ ، ۲۰۵
 اوپوتتہ ۱۲۰ ، ۱۲۰ ح
 اودوسوس ۱۴۱ ر.ک. اولیس
 اودیسه ۳۱ ، ۴۶ ، ۶۰ ، ۷۷ ، ۱۰۱ ،
 ، ۱۰۲ ، ۱۰۷ ، ۱۲۱ ، ۱۳۴ ،
 ، ۱۴۲ ، ۱۷۰ ، ۱۷۱ ، ۱۷۳ ،
 ۱۷۸ ، ۱۸۰
 اورانوس ۱۳۲
 اورست ۵۴ ، ۶۱ ، ۶۳ ، ۶۷ ، ۷۱ ،
 تا ۷۴ ، ۷۶ ، ۱۱۷ ، ۱۴۷ ،
 ، ۱۵۰ ، ۱۵۲ ، ۱۵۶ ، ۱۶۰ ،
 ۱۷۹
- اورگلیا ۱۵۵
 اوروگلیا ۱۷۰
 اوری پید ۶۰ ، ۶۰ ح ، ۶۳ ، ۷۶ ،
 ، ۸۰ ، ۸۱ ، ۹۷ ، ۱۱۱ ،
 ، ۱۱۷ ، ۱۳۲ ، ۱۳۹ ، ۱۴۷ ،
 ، ۱۴۹ ، ۱۵۰ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ،
 ، ۱۶۰ ، ۱۶۱ ، ۱۷۰ ، ۱۷۸ ،
 ۲۲۷ ، ۱۸۸
 اوری پیل ۱۷۰
 اوری فیل ۱۰۱ ، ۱۰۱ ح
 اولی ۶۷ ، ۱۴۲
 اولیس ۴۶ ، ۶۷ ، ۷۰ ، ۷۲ ، ۷۳ ،
 ، ۹۰ ، ۱۰۷ ، ۱۱۶ ، ۱۳۴ ،
 ، ۱۴۲ ، ۱۴۹ ، ۱۵۱ ، ۱۵۳ ،
 ، ۱۵۵ ، ۱۵۹ ، ۱۶۶ ، ۱۷۰ ،
 ، ۱۷۲ ، ۱۷۳ ، ۱۷۸ ، ۱۸۰ ،
 اولیس رسول دروغین ۷۳ ، ۱۵۸ ،
 ۱۵۹
 اولیس مجروح ۶۴
 ایامبو ۳۱ ، ۱۸۲ ، ۲۰۹ ، ۲۱۸ ،
 ایامبوس ۱۳۵
 ایامبی ۳۳ ، ۹۷ ، ۹۹ ، ۹۹ ح ،
 ۱۰۴ ، ۱۰۴ ح
 ایامبیک ۳۱ تا ۳۳ ، ۳۵ ، ۴۸ ، ۱۳۵ ،
 ایتون کریتی ۱۷۲
 ایٹاک ۱۰۷ ، ۱۰۷ ح ، ۱۵۱ ، ۱۷۲ ،
 ۱۷۳ ، ۱۷۸
 ایرانیان ۱۳۱ ، ۱۶۷
 ایژیست ۱۵۰
 ایفی ژنی ۵۴ ، ۷۱ ، ۷۲ ، ۷۳ ، ۷۵ ،
 ۱۵۶ ، ۱۶۰
 ایفی ژنی [در اولی] ۶۷
 ایفی ژنی [در توری] ۶۵ ، ۱۴۷

پارودیا (= شعر مزور) ۲۵ ، ۱۳۰ ،
 ۱۳۱
 پاری زینوس ۲۰۶ ، ۲۰۸
 پاریس ۲۰۶ تا ۲۰۹
 پتروکل ۱۷۵
 پراتین ۲۸
 پرو [شارل] ۲۰۱
 پروتاگوراس ۸۴ ، ۱۶۴ ، ۱۶۷
 پروکلوس ۲۰۱
 پروکنه ۱۵۶ ، ۱۵۷
 پرومته ۷۹ ، ۱۶۱ ، ۱۶۲
 پرومته آتش افروز ۱۶۱
 پرومته از بند رسته ۱۶۱
 پرومته دربند ۱۶۱
 پلوتارک ۱۴۳
 پلوپس ۱۴۸ ، ۱۵۵
 پلوپوتر ۲۸ ، ۱۳۳
 پله ۷۹ ، ۱۶۱
 پله تیه ۲۲۴
 پنهلوپ ۱۷۱ ، ۱۷۲ ، ۱۷۸
 پوپ [الکساندر] ۹ ، ۲۲۵
 پوزئیدن ۷۷
 پوزون ۲۵ ، ۱۲۹
 پولوئیدس ۷۲ ، ۷۶ ، ۱۵۸ ، ۱۶۰
 پولیب ۱۴۴ ، ۱۴۵
 پولی گنوت ۲۵ ، ۳۹ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ،
 ۱۳۹
 پی تیک (بازیهای) ۱۰۷ ، ۱۷۳
 پیزا ۲۱۶
 پیندار ۱۱۹ ، ۱۷۴ ، ۱۸۰
 ت
 تاریخ ادبیات یونان ۲۰۱ ح . ر.ک
 بورنوف

ایکادیوس ۱۱۶ ، ۱۱۶ ح ، ۱۷۸
 ایکاریوس ۱۱۵ ، ۱۱۶ ، ۱۷۸
 ایگوپتوس ۱۴۶
 ایلیاد ۳۱ ، ۴۶ ، ۶۸ ، ۸۰ ، ۸۸ ،
 ۱۰۱ ، ۱۰۲ ، ۱۲۱ ، ۱۳۱ ،
 ۱۶۶ ، ۱۷۱ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶ ،
 ۱۷۷ ، ۱۸۱
 ایلیاد کهین ۱۰۱
 ایلیری ۱۷۴
 ایلیریان ۱۱۲ ، ۱۱۲ ح ، ۱۷۴
 ایلئوس ۱۷۲
 ایون ۱۷۷

ب

باتو ۲۲۱
 باکوس ۹۱ ، ۱۲۵ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ،
 ۱۴۰
 بدوی ۱۶۲ ، ۱۶۶ ، ۲۱۳ تا ۲۱۶
 ر.ک. عبدالرحمن بدوی
 برناردوتاسو ۲۲۱ ر.ک. تاسو
 برنیز [یاکوب] ۲۰۲
 برونه تیر ۱۹۰
 بسحاق اطعمه ۱۳۰
 بطلمیوس فیلادلفوس ۲۰۴
 بکر ۲۰۴ ، ۲۰۷
 بلینسکی ۲۲۸
 بوالو ۹ ، ۲۲۴ ، ۲۲۸
 بورنوف ۲۰۱ ح ر.ک. تاریخ ادبیات
 یونان
 بوسفال ۱۹۷
 بیکن [فرانسیس] ۱۸۵
 پ
 پاراناس ۴۶ ، ۱۴۱

- تاریخ حکما ۱۹۳
 تاسو ۲۲۱ ر.ك. برنارد تاسو
 تئودور ۸۷
 تئودکت ۷۲ ، ۷۸ ، ۱۴۶
 تئوس ۲۰۴
 تئوفرستس ۲۰۳
 تب (تبس) ۴۴ ، ۱۴۵ ، ۱۴۶ ، ۱۴۹ ،
 ۱۵۴ ، ۱۵۵ ، ۱۵۸
 تبس = تب
 ترانه‌های فالیک ۳۲
 ترئوس ۱۵۶ ، ۱۵۷
 تراکیه ۱۵۶
 ترگودیا ۲۱۶ ، ۲۱۸
 ترو ۲۰۲
 تروا ۸۰ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۱۱۳ ، ۱۴۷ ،
 ۱۴۹ ، ۱۷۰ ، ۱۷۲
 تروکائیک ۳۳ ، ۵۶ ، ۱۳۵ ، ۱۴۸
 تره (نمایشنامه) ۷۱
 تریسینو ۱۳۷
 تره ۱۴۱ ، ۱۷۸
 تره (نامه) ۴۵
 تره ۱۰۷
 تکاچ [یاروسلاوس] ۲۱۳
 تلف ۵۹ ، ۱۴۹ ، ۱۷۳
 تلگونوس ۶۴ ، ۱۵۱
 تلماک ۱۱۵ ، ۱۷۰ ، ۱۷۸
 تنتالس ۱۶۲
 تورید ۱۴۷
 توسیدید ۱۴۲
 تیده ۷۲ ، ۱۵۸
 تیرزیاس ۱۴۵
 تیرو ۷۰ ، ۱۵۵
 تیست ۵۹ ، ۷۰ ، ۱۴۸ ، ۱۵۵
- تیموتئوس ۱۶۷
 تیموثاوس ۱۳۱ ، ۱۸۰
 تیموئه ۲۶ ، ۱۳۱
 ث
 ثاسوس ۲۵ ، ۱۱۴
 ثامسطیوس ۲۱۴
 ج
 جاحظ ۲۱۹
 جان درایدن ۲۲۶ ر.ك. درایدن
 جرجانی [عبدالقاهر] ۲۱۹
 جزیره پلپ ها = پلوپوتر
 جمهور ۱۲۶ ، ۱۴۲ ، ۱۷۴ ، ۱۹۹
 چ
 چرنی شفسکی ۱۹۰
 ح
 حافظ ۱۳۰
 حران ۲۱۰
 حنین بن اسحق ۲۱۵
 خ
 خاقانی ۲۱۲ ح
 خالکیس ۱۹۷
 خریمون (= کریمون) ۱۰۴ ح
 خطابه (فن) ۲۰۱ ر.ك. فن خطابه
 خواجه نصیرالدین طوسی ۲۱۶
 د
 دانائوس ۵۳ ، ۱۴۶ ، ۱۴۷
 دانش پزوه [محمدتقی] ۲۱۵ ، ۲۱۶ ح
 دانشنامه علائی ۱۷۸
 داوری سلیح ۱۰۱ ، ۱۷۰
 دئیلیاد ۲۵ ، ۱۳۱
 دب اکبر ۱۷۵
 دختران لاسه دمونی ۱۰۱ ، ۱۰۱ ح
 دران ۲۸

روبرتلو [فرنچسکو] ۲۲۱ ، ۲۲۲	درایدن = جان درایدن
روبرتلی ۱۳۷	دلف ۱۴۵ ، ۱۷۳
رودس ۱۴۱	دموس ۲۸
رهبر خرد ۱۷۸	دوریان ۲۷ ، ۲۸ ، ۱۳۲ ، ۱۴۱
ریطوریکا ۱۶۸	دولون ۱۱۳ ، ۱۱۳ ح
ریکاردیانوس ۲۰۷ تا ۲۰۹	دیان ۱۴۷
ز	دیتی رامب ۲۱ ، ۲۴ ، ۲۶ ، ۳۲ ، ۹۹
زئوس ۱۱۴ ، ۱۷۶	۱۲۵ ، ۱۲۶ ، ۱۳۱ ، ۱۵۲
زنان تروا ۱۰۲	دیثورمبوس ۱۲۵ ر.ك. دیتی رامب
زنان فتی ۷۹ ، ۱۶۱	دیسه نوژن ۷۱ ، ۱۵۷
زنورها (نمایشنامه) ۱۶۸	دینوری ۲۱۱
زنجانی (شیخ الاسلام) ۲۱۴	دیوجانس ۱۹۳ ر.ك. دیوژن لائرس
زوکسیس ۱۳۸ ر.ك. زیوکسیس	دیودور ۱۶۹
زیوکسیس ۳۹ ، ۱۱۶	دیوژن لائرس ۱۲۷ ر.ك. دیوجانس
ژ	دیومد ۱۵۸
ژازون ۱۵۳	دیونوسوس ۱۳۰ ر.ك. دیونیزوس
ژان والن ۲۰۷ ر.ك. والن	دیونیزوس ۱۳۵ ، ۱۳۶ ، ۱۴۰ ، ۱۸۷
ژوکاست ۱۴۵ ، ۱۴۶	۱۸۸
س	دیونی سیوس ۱۲۵
ساتیر ۱۳۵	ر
ساعت آبی ۴۴ ، ۱۴۰	راپسود ۱۱۹
سالامین ۱۰۰ ر.ك. سالامین	راسین ۱۳۷ ، ۱۷۴ ، ۲۲۴ ، ۲۲۷ ،
ساموس ۱۴۱	۲۲۸
ساتور ۲۳ ، ۱۲۷ ، ۱۲۸	روبرتلو ۲۰۲
سخن (مجله) ۱۵۷ ، ۲۱۵	رپودییا ۱۲۸ ، ۱۲۹
سرودهای قبرسی ۱۰۱ ، ۱۰۱ ح	رساله سیاست ۱۳۰
سعدی ۱۳۰	رساله مهمانی ۱۴۳
سعیدی [محمد] ۱۵	رماتیسیم ۲۲۵
سفالونی ۱۷۸	رماتتیک ۱۳۷ ، ۱۸۶
سفالونیان ۱۷۸	رنسارد ۲۲۴
سقراط ۲۳ ، ۱۳۸ ، ۱۴۳ ، ۱۸۸ ، ۲۱۱	رنسانس ۱۳۷ ، ۲۰۱ ، ۲۰۲ ، ۲۰۶ ،
سالامین ۱۶۹ ، ر.ك. سالامین	۲۲۰
سورنکس ۱۲۶ ر.ك. نی پان	رواقیان ۲۱۱

- ص
صقلیه ۱۳۲ ، ۱۶۹ ر.ك. سیسیل
- ط
طراغودیا ۲۱۷
طویقا ۱۶۵
طه حسین ۲۱۹
- ع
عبدالرحمن بدوی ر.ك. بدوی
عبدالقاهر جرجانی . ر.ك. جرجانی
عزیمت کشتی ۱۰۱ - ۱۰۲
علم الادب (کتاب) ۲۱۶
عنایت [دکتر حمید] ۱۶
- غ
غارت تروا ۱۰۱ ، ۱۷۰
غزالی ۱۸۵ ، ۲۱۲
غوکان (نمایشنامه) ۱۳۰
- ف
فائوست ۱۵۶
فارابی ۲۱۱ تا ۲۱۵
فالوس ۱۳۴
فالیس ۱۳۴
فالیك ۳۲ ، ۱۳۴
فتی ۱۶۱
فتی یوتید ۱۶۲ ر.ك. فتی
فرزندان زمین ۷۰ ، ۱۵۴
فلوطين ۲۰۱
فن شعر ۱۳۸ ، ۱۴۷ ، ۱۶۴ ، ۱۷۱ ،
۱۷۲ ، ۱۸۲ ، ۱۸۳ ، ۱۸۵ ،
۱۸۶ ، ۱۸۹ تا ۱۹۴ ، ۱۹۷ ،
۱۹۸ ، ۲۰۵ ، ۲۰۷ تا ۲۱۰ ،
۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۱۵ ، ۲۱۷ تا
۲۲۶
فن الشعر ۱۶۲ ، ۱۶۶ ، ۲۱۴ تا ۲۱۸
- سوزمیل ۲۰۷
سوزیسترات ۱۱۹ ، ۱۸۰
سوفرون ۲۳ ، ۱۲۷
سوفسطائی ۷۲ ، ۱۵۸
سوفسطائیان ۱۶۴
سوفوکل ۲۷ ، ۳۲ ، ۶۳ ، ۶۹ ، ۷۱ ،
۷۳ ، ۸۱ ، ۱۱۱ ، ۱۲۱ ،
۱۳۲ ، ۱۴۶ ، ۱۴۷ ، ۱۵۱ ،
۱۵۵ ، ۱۶۱ ، ۱۷۰ ،
۱۷۴ ، ۱۸۱ ، ۱۸۰ ، ۲۲۷
سولا ۱۹۷ ، ۲۰۴
سهیل افنان ۱۳
سیاست (کتاب) ۱۹۲ ، ۲۰۱
سینار ۱۲۶
سیریف ۸۱ ، ۱۶۳
سیسیل ۲۸ ، ۳۵ ، ۱۰۰ ، ۱۶۹ ،
ر.ك. صقلیه
سیفولوس ۱۶۲
سیکلوپها ۲۶ ، ۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۷۰ ،
ر.ك. نسناس
سیلا ۶۷ ، ۱۱۹ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۸۰
سین تیو [جیرالدی] ۲۲۳
سینون ۱۰۲ ، ۱۷۰
- ش
شرح بیست باب ۱۲۸ ر.ك. ملامظفر
شعر مزور = پارودیا
شکسپیر ۱۷۱ ، ۱۸۰ ، ۲۲۵ ، ۲۲۷
شمش قیس ۱۷۴
شهرزوری ۲۱۲
شیخویسوعی [لویس] ۲۱۶
شیعه ۲۱۰
شیلر ۱۹۲

- فن‌الشعر شفا ۲۱۸
 فن خطابه ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۹۲،
 ۱۹۷، ۲۱۹
 فورسیدس ۷۹
 فورکیداس ۱۶۱، ۱۶۲
 فورمیس ۳۵، ۱۳۶
 فهرست کوپروگودمان ۱۸۹ ح
 فیثاغورس ۲۱۱
 فیلابوس ۱۳۶
 فیلفوس ۱۹۶، ۱۹۷
 فیلقوس = فیلفوس
 فیلفو ۲۲۱
 فیلوس ۱۶۲
 فیلوکت ۹۷، ۱۰۱، ۱۷۰
 فیلوکسن ۲۶، ۱۳۱
 فیلوملا ۱۵۶، ۱۵۷
 فینه‌ئید ۷۲، ۱۵۸
 ق
 قابیل ۱۶۱
 قبرسیان (نمایشنامه) ۷۱، ۸۹، ۱۵۷
 قدامة [بن‌جعفر] ۲۱۹، ۲۲۰ ر.ك.
 نقد شعر
 قرطاجنه ۱۰۰، ۱۶۹
 قرون وسطی ۲۰۵
 قصه حمام ۱۰۶، ۱۷۱، ۱۷۲
 قنطورس ۱۲۸ ر.ك. ساتتور، و کنتورس
 ك
 کاوموس ۱۵۴
 کارسنیوس ۷۰، ۷۴، ۱۵۵
 کاستلوترو ۱۳۷، ۲۰۲، ۲۲۲، ۲۲۳
 کالیپسو ۱۵۱
 کالیپیدس ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۸۰
 کانت ۱۸۵
 کئوس ۱۴۱
 کتابخانه دیوان هند ۲۱۴
 کتابخانه ملی پاریس ۲۰۹
 کتاب [ال] شفا ۲۱۴، ۲۱۶
 کتاب [ال] معجم ۱۷۴
 کتارسیس ۱۳۸، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۳
 ۲۲۱
 کتارموی ۱۶۷
 کراتس ۳۵، ۱۳۷
 کرئون ۶۴، ۱۴۴ تا ۱۴۶، ۱۵۱
 کرسفونت ۶۵، ۱۵۱
 کرمون ۲۳، ۱۰۴، ۱۲۷، ر.ك.
 خریمون
 کرنی ۱۷۴، ۲۲۷
 کریت ۱۷۲
 کریتیان ۱۱۳، ۱۱۳ ح
 کسنوفان ۱۱۱، ۱۱۱ ح
 کفالونیا ۱۷۸
 کفالینیان ۱۱۵، ۱۱۵ ح
 کلاسیک ۱۲، ۱۸۶
 کلاسی‌سیسم ۲۲۵، ۲۲۸
 کلئوفون ۲۵، ۹۴، ۱۳۰، ۱۶۸
 کلئون ۸۸
 کلشید ۱۴۹
 کلی‌تمنستر ۶۳، ۱۵۰
 کنتورس ۱۲۸ ر.ك. ساتتور، و قنطورس
 کنده ۲۲۷
 کندی ۲۱۱، ۲۱۳ تا ۲۱۵
 کوئه‌فور ۷۲، ۱۵۷
 کورنت ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۶۳، ۱۷۹
 کورنی ۱۳۷، ۲۲۴، ۲۲۸
 کوکلوپاس ۲۶ ح، ۱۳۲ ر.ك. سیکلوپها
 کومازین ۲۸، ۱۳۳

مارس ۹۱
 مارسيله ۸۹ ، ۸۹ ح
 مارگوس ۱۳۴
 مارگوليوت ۲۰۸ ، ۲۱۳ ، ۲۱۵
 ماگنس ۲۸ ، ۱۳۳
 ماترونی ۱۳۷
 متافيزيك ۱۳۴ ، ۱۶۵
 متی [بن یونس] ۹۰ ح ، ۱۲۶ ، ۱۲۷ ،
 ۱۶۶ ، ۲۰۸ ، ۲۰۹
 مثل ۱۹۸ ، ۱۹۹
 مجله تحقیقات شرقی ۲۱۴
 محاورات سقراطی ۱۲۷ ، ۱۳۰
 محمدخلف‌الله ۲۱۹ ح
 مده ۶۳ ، ۶۸ ، ۱۵۱ ، ۱۵۳ ، ۱۷۸ ،
 ۱۷۹
 مدیترانه ۱۷۸
 مرگیتس ۳۱ ، ۱۳۴
 مروپ ۶۵ ، ۱۵۱ ، ۱۵۲
 مریخ ۸۹ ح
 مسائل [ارسطو] ۲۰۱
 مسلمین ۲۱۰ ، ۲۱۱
 معتزلی ۲۱۱
 مقالات سوفسطائی ۱۷۶
 مقربی [مصطفی] ۱۶
 مقدونیه ۱۹۶ ، ۱۹۷
 مکالمات بین‌الاثین ۱۸۸
 مکالمات سقراط ۲۳
 مگارا ۱۳۲
 ملئاگر ۵۹ ، ۱۴۹
 ملامظفر ۱۲۸
 ملطیه ۱۵۲
 ملك الشعراء بهار ۱۷۶
 مناسی تئوس ۱۲۰ ، ۱۸۰

کومودیا ۲۰۹ ، ۲۱۶ ، ۲۱۸
 کومه ۲۸
 کیونیدس ۲۸ ، ۱۳۳
 گ
 گارنیه ۱۳
 گانی‌مد ۱۱۴ ، ۱۷۶
 گدائی اولیس ۱۰۱
 گلاوکون ۱۱۵ ، ۱۷۷
 گلستان [سعدی] ۱۳۰
 گلوکه ۱۳۰
 گوته ۱۵۶ ، ۱۹۱
 گورگیاس ۱۲۶
 گیوم‌بوده ۱۲

ل

لائرتوس ۱۹۳
 لائرته ۱۷۱
 لاسه‌دمونی ۱۱۵ ، ۱۷۰
 لاسی‌نیو ۲۱۶
 لاکادمونی ۱۷۸
 لاهارپ ۲۲۸
 لایزیک ۲۰۷ ، ۲۱۳
 لایوس ۱۰۷ ، ۱۴۵ ، ۱۴۶
 لسینگ ۱۹۰ ، ۲۰۲ ، ۲۲۶
 لنسه ۵۳ ، ۷۸ ، ۱۴۶ ، ۱۴۷
 لوب ۱۳
 لودویکو کاستل و ترو - ر.ك. کاستل
 و ترو
 لوکئون ۱۹۱ ، ۱۹۷ ، ۲۰۳
 لونکئوس ۱۴۶
 لیتو ۱۶۲
 لیدیہ ۱۶۲
 م
 ماراتون ۹۶ ، ۹۶ ح

و

والن ۲۰۷ ر.ك. ژان والن
 وایل [هانری] ۲۰۲
 وحدت زمان ۱۸۶ ، ۲۲۲ ، ۲۲۴
 وحدت عمل ۲۲۲ ، ۲۲۳
 وحدت فعل ۱۸۶
 وحدت مکان ۱۳۷ ، ۱۷۱ ، ۲۲۲
 وزن ثلاثی ۲۳ ، ۳۳
 وزن سداسی ۳۳ ، ۱۸۱
 وکلن ۲۲۴
 ولادت تراژدی از موسیقی ۱۸۷
 ولتر ۲۲۸

ه

هاس ۷۹ ح ، ۱۶۲
 هاردی ۱۲ ، ۱۶۲ ، ۱۷۳ ، ۱۷۷
 هدایت [صادق] ۱۵۲
 هرقل ۴۶ ، ۱۴۱
 هرقل نامه‌ها ۴۵ ، ۴۵ ح
 هرمس ۲۱۱
 هرموکایکو کساتتوس ۸۹ ، ۱۶۶
 هرودوت ۴۷ ، ۱۴۲ ، ۱۶۹
 هزیود ۱۳۲
 هشام بن حکم ۲۱۱
 هکتور ۱۰۵ ، ۱۱۰ ، ۱۷۱
 هگمون ۲۵
 هله ۶۵ ، ۱۵۲
 هملت ۱۸۰
 همون ۶۴ ، ۱۵۱
 هندسه اقلیدس ۲۲۶
 هوراس ۹ ، ۱۷۹
 هومر ۲۳ ، ۲۵ تا ۲۷ ، ۳۱ ، ۴۶ ،
 ۶۹ ، ۸۴ ، ۱۰۰ ، ۱۰۲ ، ۱۰۴ ،

منالپ ۱۵۳

منطق الشفا ۲۱۵ ، ۲۱۷
 منلاس ۶۷ ، ۱۱۷ ، ۱۵۲ ، ۱۷۹
 من وجهة النفسیه ۲۱۹ ح
 منهلیپ ۶۷ ، ۱۵۳
 موازنه بین متقدمان و متأخران ۲۰۱
 موره (شبه جزیره) ۱۳۳
 مونیسکوس ۱۱۹ ، ۱۱۹ ح
 مهمانی ۱۲۶ ، ۱۵۳ ر.ك. رساله مهمانی
 می تیس ۵۱
 می زی ۱۰۷ ، ۱۴۹
 می زیان‌ها ۱۰۷ ، ۱۷۳
 میگاریان ۲۷
 میگاریها ۲۷ ح
 می نیسکوس ۱۸۰

ن

نئوپتولمه ۱۰۱ ، ۱۷۰
 نحوی [یحیی] ۱۸۵
 نسخه پاریس ۲۰۸
 نسناس ۱۳۲
 نفایس الفنون ۱۲۸
 نقد الشعر ۲۱۹ ، ۲۲۰ ح ر.ك. قدامة
 بن جعفر
 نقوماخوس = نیکوماخس
 نلئوس ۲۰۳ ، ۲۰۴
 نوامیس ۱۷۹
 نوموس ۲۴ ، ۲۶ ، ۱۲۶ ، ۱۲۹ ، ۱۳۱
 نیچه ۱۸۷
 نیکوخارس ۲۵ ، ۱۳۱
 نیکوماخس ۱۹۶
 نی پان ۲۲ ح ، ۱۲۶ ر.ك. سورنکس
 نیوبه ۸۰ ، ۱۶۲

یحیی بن عدی ۲۱۳ ، ۲۱۵
 یعقوبی ۲۱۱
 یملك ۲۰۱ ح ر.ك. یملیخوس
 یملیخوس ۲۰۱ ر.ك. یملك
 یونان ۱۳۳ ، ۱۶۹ ، ۲۰۵ ، ۲۱۸ ،
 ۲۱۹ ، ۲۲۱ ، ۲۲۴
 یونانیان ۲۱۷

تا ۱۰۶ ، ۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۳۴ ،

۱۷۴ ، ۱۸۱

هی پرمنتسرا ۱۴۶

هیپپاس ۱۱۴ ، ۱۷۶

ی

یار شاطر [دکتر احسان] ۱۵

Copyright 1964 by B.T.N.K.
Printed at Ziba Press
Tehran , Iran

COLLECTION DES OEUVRES PHILOSOPHIQUES

ARISTOTE

DE LA

P O É T I Q U E

Traduit en Persan

par

A. ZARRIN KOUB



B.T.N.K.

Téhéran - 1964

