

ارسطو

# هنر شاعری

بُوطِيقَا

DE POETICA

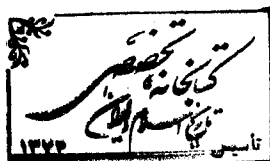
ترجمه و مقدمه و حواشی از

فتح‌الله مجتبائی

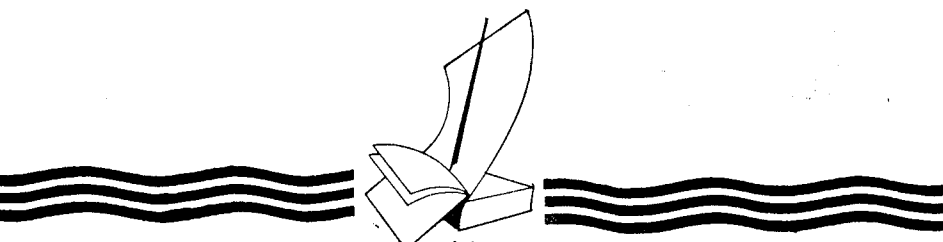
# هنر شاعری

## بُوطِيقَا

DE POETICA



ترجمه و مقدمه و حواشی از  
فتح‌الله مجیبانی

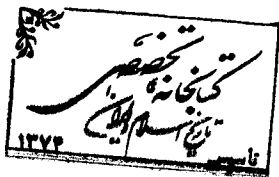


مه ۱۹۵۸

تهران - شاه آباد شماره ۸۱

اردیبهشت ماه ۱۳۳۷

اندیشه  
ناشر بهترین آثار ذوق و اندیشه بشری



---

چاپ این کتاب در ۱۵۰۰ نسخه روی کاغذ تحریر روسی در اردیبهشت ماه ۱۳۲۷ در چاپخانه  
سپهر تهران پایان رسید .

این کتاب مربوط به اینجانب بوده، که به  
کتابخانه دفتر انتشارات اسلامی  
وابسته به جامعه مدرسین حوزه علمیه  
قم واگذار شده، ولی چون در آنجا مورد  
استفاده واقع نشد؛ به کتابخانه تاریخ  
اسلام و ایران اهداء گردید.  
محمد رضا فاکر

۹۰۶۹	سلسل
۱۱۶	تفصی
۴	رویف
۱۱	شماره



### فهرست

۹	مقدمه مترجم
۹	شعر و درام در یونان
۱۵	سخن سنجی از آغاز تا زمان ارسطو
۱۹	کتاب شعر ارسطو در معارف اسلامی
۲۷	تأثیر خطابه و شعر ارسطو در علم بیان
۲۹	درباره این کتاب
۳۳	کتاب شعر ارسطو در اروپا
۳۷	درباره این ترجمه

۴۱

### فصل اول

شعر و نقاشی و رقص و موسیقی از انواع تقلیداند . فرق آنها در وسیله تقلید و موضوع تقلید و طریقه تقلید است . وسیله تقلید در شعر وزن و آهنگ و سخن است ، خواه باهم و خواه جداگانه بکار روند . انواع شعر بر حسب وسیله تقلید .

۴۷

### فصل دوم

انواع شعر بر حسب موضوع تقلید . در شعر موضوع مورد تقلید را یا بهتر از اصل و یا بدتر از آن نمایش می دهند . فرق میان تراژدی و کمدی بر همین پایه است .

۵۰

### فصل سوم

انواع شعر بر حسب طریقه تقلید . شعر یا بصورت داستان و روایت است و یا در صحنه نمایش بعمل درمی آید . بحثی درباره اصل و منشاء درام .

۵۴

### فصل چهارم

اصل و منشاء شعر و مراحل تکامل آن . پیدایش شعر بسته به دو علت است و هر دو علت در طبیعت و نهاد آدمی است : یکی غریزه تقلید و دیگری خاصیت درک وزن و آهنگ . کیفیت پیدایش تراژدی و کمدی - مراحل تکامل تراژدی .

۶۲

### فصل پنجم

تعریف کمدی - مقایسه بین تراژدی و حماسه .

۶۷

### فصل ششم

تعریف تراژدی - اجزاء ششگانه آن

۷۶

### فصل هفتم

داستان باید کامل ، تمام و دارای طول معین باشد

۸۰

### فصل هشتم

وحدت داستان غیر از وحدت قهرمان است و به وحدت عمل بستگی دارد . اجزاء داستان باید همگی بیکدیگر بسته و پیوسته باشند :

۸۳

### فصل نهم

فرق میان شعر و تاریخ - شعر بیان کلیات است و تاریخ شرح جزئیات . وقایع داستان باید بر حسب احتمال و ضرورت بیکدیگر مربوط و پیوسته باشند .

۸۹

## فصل دهم

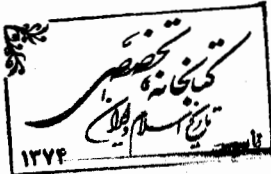
داستانهای ساده و پیچیده .

۹۱

## فصل یازدهم

تغییرات ناکهانی - شناسائی - فاجعه .

۹۵



## فصل دوازدهم

اجزاء تراژدی از حیث کمیت .

۹۸

## فصل سیزدهم

چگونگی ترکیب وقایع و شرایط قهرمان داستان برای ایجاد تأثیر تراژیک .

۱۰۳

## فصل چهاردهم

لذت تراژیک در برانگیختن ترس و رحم است . ترس و رحم را باید از طریق وقایع داستان ایجاد کرد، نه با صحنه‌سازیهای نمایش .

۱۱۰

## فصل پانزدهم

اخلاق - اخلاق مظهر اراده است - اصل احتمال و ضرورت در مورد اخلاق - دخالت خدایان .

۱۱۶

## فصل شانزدهم

شناسائی و انواع آن

۱۲۲

## فصل هفدهم

تراژدی را چگونه باید نوشت .

۱۲۷

## فصل هیجدهم

گره افکنی و گره‌گشائی - انواع تراژدی - داستان حماسی را نمی‌توان از آغاز تا انجام در یک تراژدی آورد . فرودستان را باید بمنزله یکی از بازیگران دانست و در عمل دخالت داد .

۱۳۳

## فصل نوزدهم

فکر و گفتار در تراژدی

۱۳۵

## فصل بیستم

بحث کلی درباره گفتار - تجزیه گفتار - تعریف اجزاء آن .



۱۴۲

## فصل بیست و یکم

اسم ساده و مضاعف - انواع مجاز

۱۵۲

## فصل بیست و دوم

گفتار باید روشن و واضح و در عین حال از ابتدال و رکاکت بدور باشد. اهمیت مجاز و استعاره .

۱۶۱

## فصل بیست و سوم

شعر حماسی از لحاظ وحدت با تراژدی یکی است و از تاریخ جداست

۱۶۴

## فصل بیست و چهارم

حماسه - و انواع آن . وزن متناسب با اشعار حماسی . فرق بین حماسه و تراژدی.

۱۷۳

## فصل بیست و پنجم

خرده گیرهای نقادان و جواب هر یک . معیاری که ارزش و درستی شعر را می سنجد جز معیاری است که در سیاست بکار می رود . حقیقت در شعر از حقیقت واقع جداست .

۱۸۷

## فصل بیست و ششم

تراژدی بر تراست یا حماسه ؟ عیبهایی که بر تراژدی می گیرند به ذات آن مربوط نیست. برتری تراژدی بر حماسه .

۱۹۵

## ضمیمه

۱۹۷

فهرست اعلام و اصطلاحات و شرح بعضی از آنها  
مهمترین چاپها، ترجمه ها و تفاسیر شعر ارسطو ،

۲۳۵

از رنسانس تا آغاز قرن بیستم

۲۳۸

مآخذ و منابع

## مقدمه مترجم

# شعر و درام دریونان

تمدن امروز جهان دریونان آغاز شد، در آنجا پرورش یافت و در همان سرزمین بشمر رسید. یونانیان، اصول و مبانی فرهنگ خود را از مصر و کلد و آشور و بابل و ایران وام گرفتند، لکن در اندک مدتی، بیاری ذوق سرشار و فکر توانای خویش، چنان وسعت و عظمتی بدان بخشیدند که هنوز، پس از دوهزار و چند صد سال، ما از آن بی نیاز نیستیم. تمام جنبه‌های عالی تمدن بشری در این کشور باوج عظمت و کمال خود رسید. هنوز «همر»<sup>۱</sup> بزرگترین شاعر حماسه سرای جهان است. «اسخلوس»<sup>۲</sup> و «سوفکلس»<sup>۳</sup> و «اورپیدس»<sup>۴</sup> در جهان هنر، بیمانندند. هیچ اندیشه‌ای در وسعت و توانائی از افکار سقراط و افلاطون و ارسطو نگذشته است. دانش و هنر یونان، همچون مشعل تابناکی است که هر چه از ماد دورتر شود، بزرگتر و پرشکوه‌تر جلوه می‌کند و روشنی بیشتری بخشد. این ملت هوشیار نخستین بار آزادی و آزاد زیستن را شناخت و به ارزش علم پی برد.

همه شعب علوم و انواع هنرها، از ذوق و اندیشه این مردم سرچشمه می‌گیرد و آنچه را که ما امروز بنام طبیعیات و ریاضیات و نجوم و طب و فلسفه و تاریخ و سیاست و اخلاق و بلاغت و نقد الشعر و جمال شناسی می‌شناسیم،

۱ - Homer

۲ - AEschylus

۳ - Sophocles

۴ - Euripides

نخست در این سرزمین مورد تحقیق قرار گرفت. در حجاری و معماری، در نقاشی و مجسمه‌سازی و در شعر و درام، ذوق سرشار و قریحه توانای این مردم آناری بوجود آورده است که مظهر کمال نبوغ و عظمت انسانی است و شاید جهان هرگز نظایر آن را نبیند.

بحث درباره تمدن و فرهنگ یونان قدیم، و بررسی جنبه‌های مختلف آن، از حوصله این مقدمه خارج است و ما از اوضاع علمی و سیاسی آن ذکر می‌کنیم و تنها شرح مختصری از ادبیات منظوم و چگونگی پیدایش درام در آن سرزمین، اکتفا می‌کنیم.

نخست باید دانست که یونانیان نیز، مانند سایر ملل باستانی، درباره امور طبیعی تصویری داشتند و هر یک از آثار طبیعت را خدای می‌دانستند. ولی رفته رفته، پس از زمانی دراز، برای هر یک از این آثار، جداگانه خدای فرض کردند و آنان را منشاء خیر و شر و عامل همه امور جهان دانستند. این خدایان صفات و حوایج و نفسانیات بشری را بصورتی شدیدتر دارا بودند و معمولاً بشکل انسان، ولی زیبا تر و توانا تر، نمایش داده می‌شدند. یونانیان بنا بر اعتقادات خود آنانرا می‌پرستیدند و برای جلب مهر و لطف، یا رفع خشم و آزار ایشان قربانی می‌دادند و آداب و مراسم مخصوصی را بجا می‌آوردند.

این خدایان، مانند آدمیان، بخوردن و آشامیدن نیاز داشتند و همسر اختیار می‌کردند و فرزند می‌آوردند و چون مارنچ و شادی داشتند ولی با این تفاوت که درقبال زندگی کوتاه و فنا پذیر انسانی، خدایان برای همیشه زنده و جاوید بودند.

این خدایان گاه باهم بجنگ و ستیز برمیخواستند و گاه در کارهای آدمیان دخالت می‌کردند. در این میان نیمه خدایانی نیز بودند، که کار گزاران و فرمان برداران خدایان محسوب می‌شدند.

ذوق خلاق و قدرت تخیل مردم یونان، از رفتار این خدایان نسبت به یکدیگر و از دخالت ایشان در سرنوشت آدمیان، افسانه‌های شگفت و داستانهای پر معنی بسیار ساخت و شعرا و هنرمندان آن سرزمین، از آن الهام گرفتند و مبنای کار خود را بر آن افسانه‌ها قرار دادند. عالیترین معاریها و

حجاریها، در معابد این خدایان یافته میشد، زیباترین مجسمه‌ها به آنان تعلق داشت و هیچ چکامه و شعر و سرودی نبود، که خدائی را نستاید.

در همه داستانهای که از آن دوره باقی مانده است، «اودوسیا»<sup>۱</sup>، «ایلیاد»<sup>۲</sup> و نمایشنامه‌های «اسخلوس»، «سوفکلس» و «اورپیدس»، دخالت خدایان و دست توانای ایشان در میان است. از اینرو شعر و هنر یونان را از میثولوژی<sup>۳</sup> آن نمی‌توان جدا دانست. قدیمترین اثری که از آن دوران برجای مانده است دو اثر منظوم است بنام «ایلیاد» و «اودوسیا»، که از همان ایام تصنیف آنرا به «همر» نسبت میدادند. درباره هویت این مرد، اطلاع صحیح و دقیقی در دست نیست و تاریخ زندگانی او را در حدود قرن دهم پیش از میلاد حدس میزنند و اینکه آیا این دو منظومه را یک شاعر سروده است، یا آنکه چند شاعر در زمانهای مختلف آنرا تصنیف کرده‌اند، نیز تردید بسیار شده است. ولی میدانیم که این اشعار را راویان در مجالس و مجامع میخوانده و سینه بسینه، از دوره‌ای بدوره دیگر، نقل می‌داده‌اند، تا آنکه در قرن ششم «پسیس تراتوس»<sup>۴</sup> زمامدار هنر و دست‌و‌دانش‌پرور آن دستور داد که اشعار هر را ثبت و نوشته آنرا نگاهداری کنند.

از هنرمندی و قدرتی که در «ایلیاد» و «اودوسیا» بکاررفته است معلوم میشود که این دو منظومه بزرگ از سنتهای ادبی کهن و تکامل یافته‌ای سرچشمه گرفته است و بهیچوجه نخستین اثر هنری یک مات نمی‌تواند بود. از این روی شك نیست که پیش از هنر نیز سراینندگان دیگری در این سرزمین میزیسته‌اند که آثارشان برجای نمانده است.

پس از «همر»، نام شعرای بسیاری را ذکر میکنند که از ایشان چیزی باقی نمانده و در این میان شاعری بنام «هسیود»<sup>۵</sup> را میشناسیم که در حدود قرن هشتم می‌زیسته و منظومه‌ای بنام «کارها و روزها» از او در دست است. این منظومه اثری است اخلاقی و مردمان را بکار و کوشش تشویق می‌کند. دو قطعه شعر دیگر نیز به او نسبت می‌دهند که یکی «اصل خدایان» و دیگری «سیرهراکلس» نام دارد.

۱ - *Odysseia*۲ - *Iliada*۳ - *Mithologie*۴ - *Pisistratus*۵ - *Hesiod*

در قرن هفتم و ششم پیش از میلاد نوع دیگری از شعر ابداع شد که «مرثیه‌ای» یا «Elegiac» نام گرفت و امروز قطعات زیادی از اینگونه شعر در دست است، ولی معلوم نیست که چرا آنرا شعر «مرثیه‌ای» خوانده اند. «Elegia» در زبان یونانی بمعنی زاری کردن و مرثیه خواندن است لکن هیچیک از این اشعار (لااقل از آنچه که امروز در دست است) نوحه و مرثیه نیست.

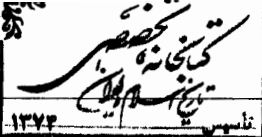
نخستین شاعر این مکتب، «کالینوس»<sup>۱</sup> از اهالی «افه‌سوس»<sup>۲</sup> (که در قرن هفتم می‌زیسته و از اشعار او قطعاتی باقی مانده است)، و معاصر او، تور تائیسوس<sup>۳</sup> از اهالی اسپارت، درباره جنگ و میهن پرستی شعر میسروده‌اند، «ومیم نرموس»<sup>۴</sup> از عشق سخن میگفته، و «تئوگنیس»<sup>۵</sup> از اهالی مگارا، عشق و مردانگی و دلیری و سلحشوری را موضوع قرار میداده است.

شعر «ایمبیک» «Iambique» که بنا بر گفته ارسطو منشاء تراژدی است و بجشنهایی که بافتخار «دیونوسوس»<sup>۶</sup> (خدای شراب و باده گساری) برپا میشده اختصاص داشته است، در این دوره بصورتی مستقل درآمد. وزن این شعر با محاوره روزانه مردم تناسب بسیار داشت و از این روی بتوصیف زندگی روزانه مردم میپرداخت و کارهای عادی و معمولی را موضوع قرار میداد. از شعرای مشهور این مکتب یکی «ارخیلوخوس»<sup>۷</sup> بود که در قرن هفتم می‌زیست و دیگری «هیپوناکس»<sup>۸</sup> نام داشت.

این دو شاعر، از بزرگترین هجوسرایان یونان باستان بشمار میرفتند. از «سمونیدس»<sup>۹</sup> منظومه جالبی برجای مانده است که زنان را مورد هجو قرار داده، شرح میدهد که چگونه از ترکیب چند حیوان ماده، زن خلق شد اشعار غنائی Lyric چنانکه از اسم آن برمیآید (Lyra = چنگ) سرودهایی بوده است که با چنگ و آواز خوانده میشده و بیشتر حالات عاشقانه و احساسات درونی شاعر را بیان میکردند.

از این نوع اشعار قطعات تمام و ناقص بسیار بجای مانده است که غایت

- |                 |              |               |
|-----------------|--------------|---------------|
| ۱ - Callinus    | ۲ - Ephesus  | ۳ - Tyrtaeus  |
| ۴ - Mimnermus   | ۵ - Theognis | ۶ - Dionysus  |
| ۷ - Archilochos | ۸ - Hipponax | ۹ - Semonides |



لطف و زیبایی را در آنها میتوان یافت. «سافو»<sup>۱</sup> بزرگترین شاعره غزلسرای جهان، «آناکرون»<sup>۲</sup>، «آلکائوس»<sup>۳</sup> و «پینداروس»<sup>۴</sup> از شعرای این دوره اند.

در قرن پنجم پیش از میلاد، درام یونان (کمدی و تراژدی) باوج عظمت خود رسید. درباره پیدایش تراژدی و مراحل تکامل آن سخن گفته ایم (ر.ک. تراژدی- ضمیمه آخر کتاب). و اینک به چگونگی وضع آن در قرن پنجم اشاره ای میکنیم.

در جشنهای مخصوص «دیونوسوس» (خدای شراب و باده گساری) که در هر بهار برپا میشد، هر شاعر تراژدی نویس، سه تراژدی و یک درام «ساتیریک»<sup>۵</sup> به هیئت قضاوت تقدیم میکرد، و در پایان جشن به بهترین نمایشنامه جایزه ای داده میشد. مخارج جشن و ترتیب نمایشها برعهده متولین شهر بود و قضاتی که بهترین نمایشنامهها را انتخاب و برنده جایزه را تعیین میکردند، نیز از طرف عموم مردم باید معین شوند. محل نمایش معمولاً دامنه کوهی بود که میان آن فرو رفته باشد و سینه کوه را پله پله میکردند تا تماشاچیان بر آن بنشینند، و در پایین دامنه کوه زمین مسطحی را بیابانگران و گروه خوانندگان Choros اختصاص میدادند.

عده ای که برای تماشای نمایش در این محل گرد میآمدند، معمولاً از بیست هزار تجاوز میکرد و از اینروی بازیگران ناچار بودند که به اقتضای نقشی که برعهده دارند «ماسک»<sup>۶</sup> بچهره بزنند و کفشهای مخصوصی برپای کنند تا ازدور بهتر دیده شوند و برای آنکه صدایشان بهمه تماشاگران برسد لوله های ناقل صوت بکار میبردند.

در برابر تماشاگران، صحنه ای بشکل ایوان ساخته شده بود که سقف داشت و در پشت آن دستگاهی قرار داده بودند که بدانوسیله هر گاه لازم میشد خدائی را از دریاچه فوقانی به صحنه نمایش وارد میکردند. و همچنین در کف صحنه نیز دریاچه ای موجود بود که ارواح مردگان را از آن بروی صحنه میآوردند و گروه خوانندگان نیز از معبری که در دو طرف این صحنه بود، بمحل مخصوص خود وارد میشدند.

۱ - Sappho

۲ - Anacron

۳ - Alcaeus

۴ - Pindaros

۵ - Satyrique

۶ - Masque

در قرن پنجم پیش از میلاد، چنانکه گفتیم درام یونان با وجع عظمت و اعتلای خود رسید و چهارتن از بزرگترین درام نویسان جهان، اسخلوس، سوفکلس اورپیدس و آریستفانس<sup>۱</sup>، در این دوره بوجود آمدند.

اسخلوس هفتاد تراژدی نوشت، سوفکلس یکصد و سیزده، و اورپیدس نیز نود و دو نمایشنامه تراژیک پدید آورد. ولی از اینهمه امروز، فقط هفت تراژدی از اسخلوس، هفت تراژدی از سوفکلس و هیچده تراژدی از اورپیدس باقیمانده است.

از این میان سوفکلس محبوبیت و قدر و منزلت بیشتری داشته است، زیرا که وی در مسابقات عمومی، بیست بار برندهٔ جایزه شد، در صورتیکه اسخلوس سیزده بار و اورپیدس فقط پنج بار باخذ جایزه نائل گردید و از آثاری که از این سه شاعر باقی مانده است، بخوبی می توان یافت که ذوق هنری در مردم یونان باستان تا چه پایه بوده است.

دوران کمال و اعتلای کمدی نیز در همین زمان بود. کیفیت پیدایش و مراحل تکامل این نوع نمایش، چنانکه باید روشن نیست، زیرا از قراریکه ارسطو میگوید بمراحل اولیه آن توجهی نشده است. شاید این نوع شعر نیز از شوخیها و مسخرگیهای جشنهای دیونوسوس سرچشمه گرفته باشد و یا شاید چنانکه ارسطو معتقد است سرودهای فالیک<sup>۲</sup> (رک. ضمیمهٔ آخر کتاب) را بتوان منشاء آن دانست.

بهر حال فقط در قرن ششم و پنجم اشخاصی چون «سوساریون»<sup>۳</sup> مکارائی و «ایپخارموس»<sup>۴</sup> سیسیلی و «کراتینوس»<sup>۵</sup> و «اوپولیس»<sup>۶</sup> بنمایش داستانهایی مضحک پرداختند و از سال ۴۸۶، کمدی نیز جزء مراسم جشن دیونوسوس قرار گرفت.

نخستین شاعر کمدی نویسی که در این جشنها شرکت جست «پلاتون»<sup>۷</sup> نام داشت، که ۲۸ نمایشنامه کمدیک نوشت، اما بزرگترین شاعر کمدی نویسی یونان «آریستوفانس» بود که در سال ۴۲۷ باین عنوان شناخته شد و تا پایان

- |                  |               |              |
|------------------|---------------|--------------|
| ۱ - Aristophanes | ۲ - Phallique | ۳ - Susarion |
| ۴ - Epicharmos   | ۵ - Cratinus  |              |
| ۶ - Eupolis      | ۷ - Platon    |              |

عمر خویش (۳۸۵) این مقام را حفظ کرد. آریستوفانس بیش از چهل نمایشنامه نوشت ولی اکنون بیش از یازده کمدی از او باقی مانده است. این کمدیها تنها داستانهای مضحک و خنده آور نیستند. آریستوفانس میخواسته است که باینوسیله اوضاع اجتماعی و عقاید و افکار زمان خود و پستیها و زشتیهای بشریت را مورد انتقاد قرار دهد و مردمان را نسبت به امور جاری زندگی بتفکر و تأمل وادارد.

باری، باید دانست که شعر و هنر یونان، گرچه در قرون بعد عظمت و برومندی خود را ازدست داد، لکن یکسره نابود نشد و باز شعرا و هنرمندانی چون «مناندر»<sup>۱</sup> کمدی نویس و «تئوکریتوس»<sup>۲</sup> و «کالیماخوس»<sup>۳</sup> شاعر و «آپولونیوس»<sup>۴</sup> حماسه سرا در آن سرزمین پیدا شدند و آثاری از خود به وجود آوردند، ولی رفته رفته، این آتش مقدس در میان آن مردم فرو نشست و از فروغ و تابندگی نخستین بازماند.

مقصود ما از ذکر این مقدمه، تنها آن نبود که اوضاع هنری و ادبی یونان باستان را شرح، و مقام ذوقیات و معنویات را در بین آن مردم نشان دهیم، بلکه بیشتر میخواستیم بگوئیم که چون هنر و ادب در میان ملتی به آن حد عظمت و وسعت رسید، و ذوق و تشخیص مردم تا آن پایه ترقی یافت، انتقاد هنری نیز طبعاً بمیان میآید و آثار ذوقی هنرمندان مورد بحث و سنجش و تجزیه و تحلیل قرار میگیرد.

اینک در پی آنچه که گفتیم، از آغاز سخن سنجی در یونان قدیم، نیز باختصار شرحی بیان می کنیم.

## «سنخن سنجی، از آغاز، تا زمان ارسطو»

پیش از ارسطو، در یونان قدیم، سخن سنجی بمفهوم امروزی آن، وجود نداشت و حتی فیلسوفی چون افلاطون، میان صنایع مفیده و هنرهای زیبا، بسختی فرق میگذاشت.

۱ - Menander

۲ - Theocritus

۳ - Callimachos

۴ - Appolonios



ولی با وجود این، از همان آغاز، شعرای یونان در ضمن اشعار خود بشعر و هنر و امور مربوط به آن اشاراتی کرده‌اند. «همر» در «ایلیاد» (سرود دوم ۴۸۴-۴۹۳) خدایان را سرچشمه الهام میدانند و در همان منظومه (سرود سوم ۲۰۳-۲۲۴) سخن گفتن «منلاوس»<sup>۱</sup> و «اودوسئوس»<sup>۲</sup> را با یکدیگر می‌سنجد. در قرنهای بعد «سیمونیدس»<sup>۳</sup> شعر و نقاشی را باهم مقایسه میکند و میگوید:

«نقاشی، شعر صامت، و شعر، نقاشی گویا است» و بهمینین، در اشعار دیگر شعرای قرن هفتم و ششم یونان از اینگونه اشارات کوتاه و نکات کوچک که صورت ساده و ابتدائی سخن‌سنجی را می‌سازند، بسیار میتوان یافت، ولی بطوریکه از گفته‌های افلاطون و ارسطو برمیآید، در قرن پنجم و چهارم، اشخاصی بوده‌اند. که کارشان انتقاد شعر و عیبگیری بر شعراء بوده است و ارسطو در کتاب شعر، چندین بار از آنان سخن به میان می‌آورد.

از قرن ششم، بین شعراء و فلاسفه اختلاف نظرهایی دیده میشود. «گزنفانس»<sup>۴</sup> فیلسوف قرن ششم، «همر» و «هسیود»<sup>۵</sup> را، از اینکه بخدایان دزدی و زنا نسبت داده‌اند، ملامت میکند. «هراکلیتوس»<sup>۶</sup> (۵۴۰-۴۷۵). شاعری را که گفته است: «ای کاش جنگ از میان آدمیان و خدایان برمی‌خاست.» منع میکند، زیرا بعقیده وی، وجود یعنی شدن، و شدن نتیجه جنگ و برخورد اضداد است. از اینجاست که افلاطون در جمهوری (فصل ۱۰-۶۰۷) میگوید: «دشمنی میان شعر و فلسفه سابقه‌ای کهن دارد.» افلاطون خود نیز یکی از بزرگترین دشمنان شعراست و شاعران را یکسره از مدینه فاضله خود بیرون میراند.

از سوی دیگر فیثاغورس<sup>۷</sup> فیلسوف قرن ششم، درباره موسیقی به تحقیق پرداخت و گفت که نغمه‌های موسیقی تقلید آوازی است که کرات در گردش خود ایجاد میکنند. بعقیده او کرات سماوی بافاصله‌های معین گردیدند و از گردش آنها آوازی پدید می‌آید که روح عالم است و گوش ما

- |               |               |              |
|---------------|---------------|--------------|
| ۱- Menelaus   | ۲- Odysseus   | ۳- Simonides |
| ۴- Xenophanos | ۵- Hesiod     |              |
| ۶- Heraclitus | ۷- Pythagoras |              |



منشاء و کیفیت پیدایش شعر بحث می کند و انواع آنرا از یکدیگر مجزای سازد و خصوصیات و عناصر تشکیل دهنده هر نوع را معلوم می دارد. ارسطو در اینکه وجود شعر برای اجتماع لازم است یا نه، بحث بهبوده نمی کند. در نظر او، همانطور که تشکیل اجتماع خاصیتی است که در طبیعت و نهاد آدمی است، بر همان وجه قوه خلق و ابداع آثار هنری نیز از ذوق و روح آدمی سرچشمه می گیرد و جلو گرفتن از آن کاری است عبث و بدان ماند که انسان را از تشکیل اجتماع منع کنند.

ارسطو، اولین کسی است که در باره شعر و هنر رساله ای جداگانه نوشت و در آن اعتراضات افلاطون را یک بیک پاسخ داد. چون مادر حواشی این کتاب و ضمیمه آخر آن به برخی از این موارد اشاره کرده ایم، لذا در اینجا از ذکر آنها خودداری می شود. (ر.ک. تقلید - تزکیه)

بعضی معتقدند که مقصود ارسطو از نگارش این رساله تنها رد عقاید افلاطون در باره شعر است، لکن باید دانست که فیلسوف بزرگ و ژرف اندیشه ای چون ارسطو، که در هر زمینه ای وارد شده و همه فعالیت های ذهن آدمی را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است، شک نیست که شعر و هنر را نیز، که عالیترین اثر ذوق و روح انسانی است و در زمان وی و پیش از وی به آن پایه عظمت و اهمیت رسیده بود، نادیده نمی توانست گرفت.

در نظر ارسطو، غایت هنر، ایجاد لذت روحی و معنوی است و اینگونه لذت وسیله رسیدن به سعادت است و سعادت نیز خود غایت زندگی است. (ر.ک. ضمیمه آخر کتاب - تزکیه) - پس در نظر ارسطو، شعر و هنر ارزش و مقامی بس بلند دارد و از همین روی بود که چون در سال ۳۴۳ به استادی اسکندر انتخاب شد، نخست اشعار همر و آثار دیگر شاعران بزرگ را بوی تعلیم داد.

ارسطو میخواست که ذوق و قوه تشخیص مردم یونان را پرورش دهد و آنان را در درک زیبایی و شناختن رموز هنر یاری و راهبری کند و در این زمینه آثار و تألیفات بسیاری بوجود آورد ولی امروز از آن جمله، جز همین کتاب شعر چیزی باقی نمانده است، و آن نیز، چنانکه در صفحات آینده خواهیم دید ناقص و ناتمام بدست ما رسیده است.

از دیگر تألیفات ارسطو در زمینه نقد ادبی که سطوری از آنها باقی است، میتوان رساله‌های زیر را یاد کرد: «مشکلات شعرهمر»، «دستورات نمایش»، «برندگان مسابقات پوتیک». «برندگان مسابقات دیونوسوس» و از چند رساله دیگر نیز فقط نامی بمانده است: «شعرای معاصر»، «برندگان مسابقات المپیاد»، «مشکلات شعر هسیود» «مشکلات اشعار آرخیلوخوس و اورپیدس و خویریلوس»، «درباره تراژدی». ولی از این میان، آنچه که بیش از همه قدماش مایه تأسف است، رساله «درباره شعراء» اوست، که چندسطری از آن در دست است.

## کتاب شعر ارسطو در معارف اسلامی

روابط معنوی و فرهنگی و مبادله علوم و صنایع بین شرق و غرب از زمانهای بسیار قدیم برقرار بوده و در هر دوره و حوادثی چون جنگهای ایران و یونان و لشکرکشی اسکندر بختاور زمین این پیوند را استوارتر می ساخته است.

پس از مرگ اسکندر فلسفه و علوم یونانی به اسکندریه انتقال یافت و در آنجا به تشویق بطالسه، علماء و دانشمندان یونانی گرد آمدند و به تحقیق و تتبع پرداختند و دیری نگذشت که چندین مدرسه و کتابخانه و رسدخانه در آن حوزه برپا شد. از بزرگانی که به حوزه علمی اسکندریه تعلق دارند، می توان نام «اقلیدس» و «ارشمیدس» و «بطلمیوس» (صاحب کتاب المجسطی) و «جالینوس» را ذکر کرد. ولی باید دانست که در این دوره فلسفه از حدود عقاید فیثاغورس و افلاطون و ارسطو تجاوز نکرد و فقط در قرن سوم میلادی مسلک نوافلاطونی پیداشد که تاحدی استقلال داشت و بعدها در افکار و عقاید مردم شرق مؤثر واقع شد. حوزه علمی اسکندریه در قرن هفتم میلادی، یعنی پس از تسلط مسلمانان بر مصر از رونق افتاد و آنطاکیه شام مرکز علم و فلسفه گردید و دیری نگذشت که مسلمانان پرچم دار فرهنگ و تمدن جهان شدند.

اعراب در آغاز اسلام، جز قرآن هیچ کتابی را نمی خواندند و تا اواخر

سلطنت بنی امیه از علم و حکمت بی خبر بودند ولی خلفای عباسی همگی از مشوقین علم و فرهنگ بودند و در این دوره یک نهضت بزرگ علمی و فرهنگی در ممالک اسلامی بوجود آمد.

مترجمین بزرگ، که غالباً از ایرانیان و سریانیان مسیحی بودند، روزه بغداد نهادند و در حمایت خلفای دانش پرور عباسی به ترجمه آثار علمی و فلسفی، از زبانهای یونانی و سریانی عبری، مشغول شدند. باید دانست که سریانیها از قرون اولیه مسیحیت بزبان یونانی آشنائی داشتند و در صوامع و دیرهای سوریه و بین النهرین از آثار فلسفی یونان ترجمه هائی تهیه کرده، و چون در مناقشات دینی خود به بحث و استدلال نیاز داشتند بامنطق ارسطو نیز آشنائی یافته بودند.

این گروه در اینموقع واسطه انتقال فرهنگ و علوم یونان بدنای اسلام شدند و با وجود آنکه به اسلام ایمان نیاورده بودند در دربار خلفا چنان قدر و منزلتی یافتند که مثلاً حنین بن اسحق در ازاء هر کتابی که عبری ترجمه می کرد، هموزن آن از مأمون طلسمی گرفت. از بزرگترین مترجمین این دوره می توان ابن البطریق (معاصر مأمون) و حنین بن اسحق (متوفی ۵۲۶ هـ) و پسرش اسحق بن حنین (متوفی ۵۲۹ هـ) و ثابت بن قره (متوفی ۲۸۸) و ابوبشر متی بن یونس (متوفی ۳۲۸) و ابوزکریا یحیی بن عدی (متوفی ۳۶۴) را نام برد.

دراوئل امر مترجمین به نقل کتب مربوط به طب و نجوم پرداخته بودند لکن در دوره های بعد، خصوصاً هنگامی که کار فرقه معتزله بالا گرفت، آثار فلسفی خاصه منطق ارسطو مورد توجه قرار گرفت و دانشمندان سریانی و عرب به ترجمه و شرح آن پرداختند.

ارسطو منطقیات خود را درشش رساله جمع کرد و آنرا «ارگانون» (Organon) نام گذارد. آن شش رساله بترتیب از اینقرار است: مقولات یا غاطیغوریاس (Categories)، تعبیرات یا باری ارمینیاس (Peri hermeneias) تحلیل قیاس یا آنالوطیقا (Analytique)، برهان یا آنالوطیقای ثانی، جدل یا طویقا (Topique) مغالطه یا سوفسطیقا (Sophistique) - در قرن سوم بعد از میلاد، فرفور یوس (Prophyrios) فیلسوف نوافلاطونی برشش رساله

ارسطو مقدمه‌ای نوشت و آنرا *Isagoge* نام نهاد که نزد دانشمندان اسلامی به «ایساغوجی» یا «المدخل» معروف است. سپس شارحین و مفسرین، دو رساله دیگر ارسطو را، که یکی درباره خطابه است (بنام *Rhetorique*) و دیگری درباره شعر، (بنام *Poetique*)، به شش رساله فوق اضافه کردند و برهان و جدل و سفسطه و خطابه و شعر را «صنایع خمس» نامیدند.

ما در اینجا با نام مترجمین و کیفیت ترجمه این رسالات کاری نداریم و از تفاسیری که درباره آنها شده است چیزی نمی‌گوییم، ولی ناگزیر در باره ترجمه کتاب شعر شروخی که دانشمندان اسلامی بر آن نوشته‌اند و همچنین درباره تأثیری که دو کتاب خطابه و شعر ارسطو در علم بدیع و بیان عرب داشته است باید مطالبی را ذکر کنیم.

ابن ندیم در الفهرست وقتی که ابوطیقا را جزو آثار ارسطو ذکر می‌کند، می‌گوید: «این کتاب را ابوبشر متی از سریانی به عربی نقل کرده و یحیی بن عدی نیز آنرا ترجمه کرده است و گویند که ثامسطیوس درباره آن بهشی کرده و بعضی نسبت آنرا به ثامسطیوس، منحول میدانند و کندی نیز آنرا تلخیص کرده است.» (نقل و ترجمه از صفحه ۳۴۹- چاپ مصر)، و باز ابن ندیم از قول یحیی بن عدی گوید که وی خطابه و شعر ارسطو را بترجمه اسحق بن حنین نزد ابراهیم بن عبدالله دیده است. (الفهرست ص ۳۵۴).

ولی ما نمیدانیم که این ترجمه از یونانی سریانی بوده است یا از سریانی عبری. از تلخیص کندی (متوفی بسال ۲۵۲) اطلاعی نداریم و معلوم نیست که مأخذ وی متن یونانی بوده است یا ترجمه‌ای بزبان سریانی. ولی میدانیم که سریانیها در اوائل قرن ششم همه «ارگانون» ارسطو را بزبان خود ترجمه کرده بودند و محتمل است که رساله خطابه و شعر را نیز که جزو منطق ارسطو محسوب میشده است، ترجمه یا تلخیص کرده باشند و کندی آنرا مأخذ قرار داده باشد. از ترجمه ابی بشر متی فعلا نسخه منحصر بفردی در کتابخانه ملی پاریس (بشماره ۲۳۴۶ عربی) موجود است که ابتدا در سال ۱۸۸۷، بوسیله مارگولیوئث *D. Margoliouth* در لندن و سپس در سال ۱۹۲۸-۱۹۳۲ بوسیله تکاتچ *J. Tkatch* در وین بچاپ رسید و این دو باشر

آنرا بزبان لاتین نیز ترجمه کردند، و آخرین بار در سال ۱۹۵۳ عبدالرحمن بدوی در ضمن ترجمه کتاب شعر به ربی، نقل ای بشر و شروح فارابی و ابن سینا و ابن رشد را نیز بچاپ رساند.

عنوان این کتاب چنین است: « کتاب ارسطو طالیس فی الشعر - نقل ای بشر متی بن یونس قنایی من السریانی الی العربی ». - چنانکه از عنوان این کتاب برمیآید، مأخذ آن ترجمه ای بزبان سریانی بوده است ولی هویت مترجم سریانی معلوم نیست و از ترجمه او نیز جز چند سطر باقی نمانده است. مار گولیوت این چند سطر را چاپ کرد و نسبت آنرا به حنین بن اسحق داد ولی تکالیف آنرا از اسحق بن حنین میداند.

مترجمین و مفسرین سریانی و دانشمندان اسلامی کتاب شعر ارسطو را بابتی از منطق او و جزو صناعات خمس میدانستند، در صورتیکه ارسطو خود هرگز چنین نظری نداشته و فقط میخواست است که درباره شعر و هنر، که در یونان باستان چندین قرن سابقه درخشان داشته است بحث کند و آنرا بعنوان یکی از عالیترین فعالیت های ذهن آدمی مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد.

واضح است که مقصود ارسطو از نگارش این رساله، با نظری که مفسرین و شارحین آثار او درباره آن داشته اند فرسنگها فاصله دارد و علت این امر بدون شك عدم اطلاع سریانیان و مسلمانان از درام و هنر یونان بوده است. از اشاراتی که ما در حواشی این کتاب به ترجمه عربی ابو بشر و مأخذ سریانی او کرده ایم بخوبی میتوان دریافت که هر دو مترجم تا چه حد از کیفیت شعر و تئاتر یونان بی خبر بوده اند. مفسرین سریانی و اسلامی با وجود آنکه در شرح منطق ارسطو و شناسائی سایر آثار علمی و فلسفی یونانیان تبحر یافته بودند، باید دانست که از مطالب کتاب شعر ارسطو هیچ نمیفهمیدند و اصطلاحات فنی آنرا بنحوی غریب و مضحک ترجمه و توجیه و تفسیر میکردند. ما برخی از این نکات را از ترجمه ای بشر متی و شروح فارابی و ابن سینا استخراج و در حواشی ترجمه خود ذکر کرده ایم.

ترجمه ای بشر متی اگرچه از لحاظ ارتباط با موضوع شعر و هنر یونان کاملاً بی ارزش است و از مقصود ارسطو فرسنگها جداست، لکن چون لفظ بلفظ از ترجمه سریانی بلغت عربی نقل شده و ترجمه سریانی نیز بمتن یونانی

قدیم تری متکی بوده است، لذا بعضی از مترجمین و مصححین کتاب شعر، نسخ یونانی موجود را از روی آن اصلاح و تصحیح کرده اند. ما در حواشی ترجمه خود باضافاتی که در ترجمه ابوبشر موجود است و نیز بعضی از اختلافاتی که بین ترجمه های اروپائی و این ترجمه دیده میشود اشاراتی کرده ایم. نسخه منحصر بفردی که از ترجمه عربی قدیم موجود است، در دوجا افتادگی دارد: یکی در اواسط (ر.ک. حاشیه ۲۱ - فصل ۲۴) و دیگری در آخر (ر.ک. حاشیه ۱۲ - فصل ۲۶).



از حکمای اسلامی، نخستین کسی که بشرح و تلخیص کتاب شعر ارسطو پرداخت یعقوب بن اسحق الکندی است (متوفی بسال ۲۵۲ یا ۲۵۸)، ولی چنانکه گفتیم از تلخیص او چیزی در دست نداریم. پس از کندی، ابونصر فارابی (متوفی بسال ۳۳۹) ملقب به معلم ثانی، به تلخیص و شرح کتاب شعر پرداخت. تلخیص فارابی را نخست پروفیسور آربری A. J. Arberry در مجله «تحقیقات شرقی - جلد ۱۷» (Reuista d. Studi Orientali) از روی نسخه ای که در کتابخانه دولتی هند بشماره ۳۸۳۲ پیدا کرده بود طبع و بانگلیسی ترجمه کرد و در ۱۹۵۳ نیز عبدالرحمن بدوی، در کتاب «فن الشعر» ارسطو آنرا بچاپ رساند. عنوان تلخیص فارابی چنین است: «رسالة فی قوانین صناعة الشعراء» و از آغاز تا پایان آن از چند صفحه تجاوز نمیکند. هیچ معلوم نیست که فارابی در تلخیص این کتاب ترجمه ای بشر متی را مورد استفاده قرار داده باشد، زیرا کوچکترین نسبت و مشابهتی بین آنها نیست. ولی چنانکه از گفته خود او برمی آید، تفسیر «نامسطیوس» را (که ابن ندیم ذکر کرده است) در دست داشته و به مآخذ دیگری نیز مراجعه کرده است: «فهنده هی اصناف اشعار الیونانیین و معانیها علی ماتناهی الینا من العارفین باشعارهم و علی ما وجدناه فی الاقاویل المنسوبة الی الحکیم ارسطو فی صناعة الشعر و الی نامسطیوس و غیرهما من القدماء و المفسرین لکتبهم و قد وجدنا فی بعض اقاولهم معانی الحقوها باوخر تعدیدهم هذه الاصناف ونحن نذکرها ایضاً علی ما وجدناها ....» ولی ما از چگونگی تفسیر نامسطیوس بی خبریم و



نمیدانیم که فارابی به اصل آن دست یافته، یا آنکه ترجمه ای بزبان سریانی یا عبری از آن موجود بوده است.

آنچه در این تلخیص قابل توجه است شرحی است که فارابی درباره انواع و تقسیمات مختلف شعر یونانی بیان میکند. این تقسیمات عجیب و غریب نه در متن یونانی و نه در ترجمه ابی بشرمتی دیده میشود و محتمل است که فارابی آنرا از شرح تامسطیوس نقل کرده باشد.



پس از فارابی، ابن سینا (متوفی سال ۵۴۲۸ هـ) در کتاب شفا بشرح و تلخیص کتاب شعر ارسطو پرداخت. شرح ابن سینا را نخست مارگولیووث D. Margoliouth در ۱۸۸۷ ضمن کتابی که در آن ترجمه ابوبشرمتی و قسمتهائی از ترجمه سریانی و شرح ابن العبری را بچاپ رسانیده بود منتشر ساخت.

هر چند ظاهراً چنین بنظر میرسد که ابن سینا در شرح خود بترجمه ابی بشر توجه نداشته است، لکن در مقایسه دقیق آنها باهم، به نکاتی بر میخوریم که حاکی از تأثیر نسبتاً شدید ترجمه ابی بشر در تلخیص ابن سینا است و ما در حواشی ترجمه خود، ببعضی از آنها اشاره کرده ایم. (ر.ك. حاشیه ۲۰ و ۲۴ فصل ۶ و حاشیه ۷- فصل ۱۶) محتمل است که ابن سینا ترجمه یحیی بن عدی را (که ابن ندیم ذکر میکند) مأخذ قرار داده باشد، زیرا ترجمه یحیی بن عدی یقیناً از ترجمه ابی بشر بهتر بوده است، چون اگر غیر از این میبود یحیی بعد از معلم بزرگ خود به ترجمه مجدد کتاب شعر نمی پرداخت. بهر حال چنانکه از شرح ابن سینا بر میآید، وی جز ترجمه ابی بشر، ترجمه دیگری را نیز در اختیار داشته و شاید بوسیله یکی از دوستان و نزدیکان خود متن یونانی یا شروح و ترجمه سریانی را مورد مطالعه قرار داده باشد، ولی بدون شك تلخیص فارابی را دیده و تقسیمات و انواع شعر یونانی را از آنجا در شرح خود وارد ساخته است. شرح ابن سینا، از شروح دیگری که حکمای اسلامی بر کتاب شعر نوشته اند کامل تر و بمقصد ارسطو نزدیکتر است.

خاصه آنکه مفهوم لفظ تقلید (Mimesis) را که خود «محاكاة» ترجمه کرده است بخوبی در یافته و درباره آن میگوید: لهذا السبب ماصار-

التعليم لذيذاً، لالالى الفلاسفة فقط، بل الى الجمهور، لما فى التعليم من المحاكاة لان التعليم تصوير ماللامر فى رقعة النفس.» و نیز تراژدی و کمدی را، که ابی بشر «المدیح» و «الهجاء» ترجمه کرده است، او (چون فارابی) «طراغودیا» و «قومودیا» میگوید و ترجمه ابی بشر را در این مورد، هر چند که بذهن شرقیان آشناتر مینموده است، نمی پذیرد. ابن سینا از نواقصی که در ترجمه ها و تفاسیر کتاب شعر موجود بوده است، باخبر بوده و خود معترف است که همه مطالب آنرا چنانکه باید در نیافته: «والان، فانا نعبر عن القدر الذى امکننا فهبه من التعليم الاول...»



پس از ابن سینا، ابن رشد آندلسی (متوفی بسال ۵۹۵/هـ) کتاب شعر ارسطو را شرح و تلخیص کرد.

در قرن ۱۳ میلادی شخصی بنام «هرمانوس آلمانوس» **Hermanus Alemanus** تلخیص ابن رشد را بلاتین ترجمه کرد و قبل از آن نیز در اسپانیا آنرا بزبان عبری نقل کرده بودند. متن عربی آن و همین ترجمه عبری، نخستین بار در سال ۱۸۷۲ در «پیزا» بوسیله «فوستالازینیو» **F. Lasinio** بچاپ رسید. ابن رشد در این تلخیص به نقل ابی بشر متی نظر داشته و اصطلاحاتی را که ابی بشر در ترجمه خود آورده است غالباً پذیرفته و در دو مورد بگفته ابونصر فارابی اشاره میکند (ص ۲۰۵ و ۲۵۰ - چاپ عبدالرحمن بدوی) و بهمچنین در ترجمه و شرح بعضی از اصطلاحات بتلخیص ابن سینا اتکاء داشته و حتی در برخی موارد عین مثالی را که ابن سینا آورده است ذکر میکند. ولی معیناً از بعضی قسمتهای این تلخیص بخوبی میتوان فهمید که ابن رشد جز ترجمه ابی بشر و شروح فارابی و ابن سینا مأخذ دیگری نیز در دست داشته است که شاید ترجمه یحیی بن عدی بوده و از تقسیمات و انواع شعر یونانی، که فارابی و ابن سینا در شروح خود آورده اند در شرح ابن رشد چیزی گفته نشده است.

این تلخیص نیز مانند شروح فارابی و ابن سینا با مقصود اصلی ارسطو هیچ بستگی ندارد، خاصه آنکه ابن رشد سعی دارد که قواعد و اصولی را که ارسطو از شعر و درام یونان استنتاج کرده است با اشعار شعرای عرب تطبیق

دهد و این خود نشان می دهد که وی از طریق مقصود تا چه اندازه بدور افتاده است.

اینک بی مناسبت نیست که تعریف تراژدی را ازهریک از این سه شرح بعنوان نمونه و مثال در اینجا ذکر کنیم تا در ذهن خوانندگان از چگونگی این تلخیصات، تصویری حاصل شود:

« اما طراغوزیا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم یلتذ به کل من سمعه من الناس او تلاه. یدکر فیہ الخیر والامور المحمودة المحروص علیها و یمدح بها مدبر و الممدن. و کان الموسیقاریون یغنون بها بین یدی الملوك فادامات الملك زادوا فی اجزائها نعمات اخرى و ناخواها علی أولئك الملوك. » (از تلخیص ابونصر فارابی)

« و كذلك كان يعمل بطراغوزيا وهو المديح الذي يقصده به الانسان حتى اوميت، و كانوا یغنون به غناء فحلا، و كانوا یبتدون فیذکرون فیہ الفضائل و المحاسن ثم ینسبونہا الی واحد. فان كان میتاً زادوا فی طول البيت اوفی لحنه نعمات تدل علی انها مرثیة و نياحة. » (از مقدمه شرح ابن سینا)

« و لحد الطراغوزیة فنقول: ان الطراغوزیة هی محاكاة فعل كامل الفضیلة عالی المرتبة، بقول ملامم جدا، لا یختص بفضیلة فضیلة جزئیة، تؤثر فی الجزئیات لا من جهة الملكة، بل من جهة الفعل - محاكاة تنفعل لها الانفس برحمة و تقوی » (از شرح ابن سینا)

« لحد المفهم جوهر صناعة المديح هو أنها تشبیه و محاكاة للعمل الا رادی الفاضل الكامل الذي له قوة كلية فی الامور الفاضلة، لا قوة جزئیة فی واحد واحد من الامور الفاضلة - محاكاة تنفعل لها النفوس انفعالا معتدلا بما یولد فیها من الرحمة و الخوف، و ذلك بما یخیل فی الفاضلین من النقا و النظافة، فان المحاكاة انما هی للهیئات التي تلزم الفضائل، لا للملكات اذلیس یمکن فیها أن یتخیل. » (از شرح ابن رشد)



پس از ابن سینا و ابن رشد، بسیاری از حکمای اسلامی که در علم منطق کتبی دارند، فن شعر را جزو صناعات خمس مورد بحث قرار داده اند، ولی باید دانست که همگی بر شرح و تلخیص ابن سینا متکی بوده و از آن حد تجاوز

نکرده اند، و چنانکه گفتیم، چون کیفیت هنر و درام یونان باستان بر مفسرین و شارحین آثار ارسطو مجهول بوده است، لذا این رساله در مشرق زمین بنحو شایسته و صحیح ترجمه و شرح نشد و حقیقت آن پوشیده ماند. هر گاه امروز کسی کتاب شعر ارسطو را با مقالاتی که منطقیون ما درباره فن شعر نوشته اند (مثلاً ابوالبرکات، در المعبر - مقاله نامنه - و خواجه نصیرالدین طوسی، در اساس الاقتباس - مقالات نهم) مقایسه کند خواهد دید که از منظور ارسطو تا چه حد دور افتاده اند.

## تأثیر خطابه و شعر ارسطو در علم بیان

اخیراً بعضی از دانشمندان معتقد شده اند که کتاب خطابه و شعر ارسطو در علم بدیع و بیان اسلامی تأثیراتی داشته است و نخستین کسی که در این زمینه وارد بحث شد طه حسین، دانشمند معاصر مصری است.

بعقیده وی<sup>۱</sup> علم بیان عرب پیش از ترجمه کتاب خطابه (بدست اسحق بن حنین - متوفی سال ۲۹۸) استقلال تمام داشته و دانشمندان چون جاحظ (صاحب کتاب البیان والتبیین - متوفی ۲۵۵)، که با آن آشنائی نداشته اند، از هر گونه تأثیر خارجی بر کنار بوده اند. ولی پس از آنکه در نیمه دوم قرن سوم کتاب «خطابه» بهر بی نقل شد، علماء علم بیان، تحت تأثیر آن واقع شدند و دانشمندان چون قدامة بن جعفر بغدادی (صاحب کتاب نقد الشعر و کتاب نقد النثر - متوفی میان ۳۱۰ و ۳۳۷) و ابی هلال العسكري (صاحب کتاب الصناعتین - متوفی ۳۹۵) و عبدالقاهر جرجانی (صاحب کتاب اسرار البلاغه - متوفی ۴۷۱) در تألیفات خود مخصوصاً قسمت سوم کتاب خطابه را (که به بحث درباره «گفتار» اختصاص دارد) اساس و مبنا قرار دادند.

طه حسین معتقد است که علماء علم بیان، آنچه را که از کتاب خطابه فهمیدند مورد استفاده قرار دادند و بسیاری از صنایع بدیعی، چون تشبیه و استعاره و مبالغه و مطابقه و امثال آنرا از آنجا در تألیفات خود وارد کردند

۱ - Le rapport entre la rhetorique Arabe et larhet. grecque

این مقاله را عبدالحمید عبادی در مقدمه کتاب نقد النثر قدامة بن جعفر (چاپ مصر - ۱۹۴۰) قرار داده است - عنوان آن چنین است : «من الجاحظ الی العبد القاهر»

ولی از ذکر مثالهایی که ارسطو آورده است خودداری کردند، زیرا با آن آشنائی و الفت نداشتند و فقط در یک مورد تقریباً عین مثالی را که در خطابه آمده است در آثار خود آوردند.

ارسطو در کتاب سوم خطابه (فصل ۴- بند ۱) درباره تشبیه و استعاره گفته است:

بین تشبیه و استعاره تفاوت اندک است آنجا که هر میگوید «اخیلوس مانند شیر حمله کرد.»

تشبیه بکار برده و وقتی که میگوید: «آن شیر حمله کرد.» استعاره آورده است، و چون اخیلوس و شیر در دلیری با هم مشابه اند، میتوانیم «اخیلوس» را مجازاً و بر سیل استعاره «شیر» بنامیم.

اگر هر یک از کتبی را که دانشمندان بدیع و بیان اسلامی نوشته اند برداریم، در فصول مربوط به تشبیه و استعاره همین مثال را خواهیم دید، تنها با این تفاوت که بجای «اخیلوس»، «زید» آورده شده است، چون که علمای نحو و بلاغت عرب با این اسم انس و الفت بیشتری داشته اند.

طه حسین عقیده دارد که عبدالقاهر جرجانی در تألیف کتاب اسرار البلاغه بقسمت سوم کتاب خطابه ارسطو نظر داشته و مبنای کار خود را بر آن قرار داده و با بحث و تدقیق بسیار، مشکلات و غوامضی را که در شناسائی انواع مجاز موجود بوده است، از میان برداشته. و بالاخره رأی او بر اینست که بدیع و بیان و بلاغت عرب، با قواعد و اصولی که ارسطو وضع کرده است، بستگی تام دارد و ارسطو تنها در فلسفه برای مسلمانان معلم اول است، بلکه در علم بدیع و بیان نیز باید او را معلم اول دانست.

پس از طه حسین، ایگناتیوس کراچکوفسکی، در مقدمه ای که بر کتاب «البدیع» ابن المعتز (چاپ اوقاف گیپ) نوشته است، باین نکته اشاره میکند و پس از او نیز دکتر ابراهیم سلامه، در کتاب «بلاغه ارسطو بین العرب و الیونان» (چاپ مصر) به بحث در اینباره میپردازد و تأثیر شدید خطابه شعر ارسطو را در کتبی چون نقد الشعر قدامه و نقد النثر منسوب به او، اثبات میکند.

## دربارهٔ این کتاب

این رساله فاقد هر گونه نظم و آراستگی است و از ترتیب فصول و وضع مطالب آن بخوبی می‌توان دریافت که برای انتشار بین مردم تألیف نشده است، زیرا در بعضی موارد شرح و تفصیل، از حد گذشته و در برخی دیگر تنها به ذکر یک اصطلاح مبهم اکتفا شده است، و یایک موضوع ساده در چندین جای کتاب مورد بحث و بررسی قرار گرفته ولی نکات اساسی تر و مهمتری بدون شرح و توضیح و در نهایت ابهام و غموض باقی مانده است، و یا مطلبی در یک فصل ذکر شده و تعریف و شرح آن در چند فصل بعد آمده است، و به همین در انتخاب و استعمال کلمات و اصطلاحات نیز دقت و توجه کافی در کار نبوده، از این روی می‌توان گفت که ارسطو مطالب این کتاب را برای تقریر در مدرسه تهیه می‌کرده است و شاگردان و مستمعین وی نیز بانکات مشکل و اصطلاحات مبهم آن آشنائی قبلی داشته‌اند، ولی بعضی از محققان آنرا از یادداشت‌های شاگردان ارسطو می‌دانند. بهر حال، شیوهٔ بیان و فقدان نظم و ترتیب صحیح و پیچیدگی و ابهامی که در بعضی از قسمت‌های آن موجود است، موجب شد که این رساله از همان آغاز تا به امروز مورد استنباطات و تفسیرهای گوناگون واقع شود.

باری، ارسطو کتاب شعر را در اواخر عمر، یعنی پس از کتاب سیاست

---

۱ - مثلا: آهنگ را در یکجا Harmonia و در جای دیگر Melos، و سخن منظوم را گاهی Metron، و گاهی Logos، و «کره افتادگی» را گاه desis و گاه Ploke می‌گویند، و به همین Pathos که غالباً بمعنی «فاجعه» آمده است گاهی «انفعالات» نیز معنی می‌دهد، یا episodion گاهی بر «داستان عرضی» و گاهی بر بخشی از تراژدی اطلاق می‌شود و یا Metron، گاهی وزن شعر و گاهی بیت شعر است.

وقبل از کتاب خطابه، تألیف کرده است و بنا بر این، تاریخ نگارش آنرا باید در فاصله بین ۳۳۵ تا ۳۲۳ دانست.



این کتاب شامل ۲۶ فصل است. پنج فصل اول آن به بحث درباره شعر و مسائل مربوط به آن اختصاص دارد. در این قسمت، ارسطو می گوید که شعر و سایر هنرها، همه از انواع تقلیداند و تفاوت آنها در وسیله و موضوع و طریقه تقلید است.

در شعر، وسیله تقلید، سخن و وزن و آهنگ است، که در بعضی از انواع شعر هر سه باهم و در بعضی دیگر، جدا گانه بکار می روند و موضوع تقلید نیز اعمال آدمی است. شاعر باید آدمیان را یا بهتر از حقیقت واقع نمایش دهد و یا بدتر از آن، و فرق بین تراژدی و کمدی در همین است. اعمال آدمی نیز یا بطریق نمایش تقلید میشود و یا بصورت داستان.

ارسطو در این قسمت، درباره اصل و منشاء شعر و مراحل تکامل آن بحث می کند و علت پیدایش آنرا دو عامل طبیعی می داند: یکی غریزه تقلید ولدتی که از آن راه حاصل میشود و دیگری خاصیت درک وزن و آهنگ.

در قسمت دوم کتاب، بحث درباره تراژدی آغاز می شود. ارسطو در این فصل اجزاء تراژدی و وظیفه و عمل آنرا معلوم می سازد. مهمترین جزء تراژدی، داستان آنست که باید مانند یک موجود جاندار دارای وحدت و تمامیت باشد و از یک سلسله وقایعی که بر حسب احتمال و ضرورت در پی یکدیگر آمده اند تشکیل گردد. یکی از موارد اختلاف بین شعر و تاریخ نیز در همین جا است. داستان تراژدی نیز دارای این اجزاء است:

«شناسایی»، «تغییرات ناگهانی»، «فجایع»، و باید از این راه حس رحم و ترس را در آدمی برانگیزد و تزکیه (Catharsis) این عواطف را موجب شود. در اینجا چند فصل به شرح انواع «شناسایی» و «تغییرات ناگهانی» و «فجایع» اختصاص یافته است و پس از آن شرایطی که برای قهرمان تراژدی لازم است، ذکر می شود. قهرمان تراژدی باید بغایت نیک سیرت

دادگر نباشد و بر اثر خطائی که مرتکب شده است، از نیکبختی بیدبختی برسد.

پس از این قسمت، بحث درباره «گفتار» اجزاء و کیفیات آن است و در قسمت بعد حماسه مورد تجزیه و تحلیل قرار می گیرد و وجوه تشابه و اختلاف آن با تراژدی معین می گردد. فرق بین تراژدی و حماسه در طریقه تقلید است و موضوع تقلید در هر دو یکی است.

دو فصل آخر کتاب، یکی پاسخ به ایراداتی است که بر شعر وارد می کنند و دیگری برتری تراژدی را بر حماسه اثبات می کند.

درباره مطالب این کتاب اکنون بیش از این چیزی نمی گوئیم. در آغاز هر فصل، رهوس مطالبی را که در آن فصل مورد بحث است ذکر کرده و در حواشی کتاب و ضمیمه آخر آن نیز نکاتی را که محتاج توضیح بوده است شرح داده ایم.



شك نیست که این کتاب بصورتی که امروز در دست ماست کامل نیست و قسمتی از آن مفقود گردیده است. گرچه اروپائیان در قرن ۱۶ به این نکته پی بردند، لکن دانشمندان اسلامی، یعنی ابن سینا و ابن رشد سالها قبل از آن در پایان شروحنی که بر این کتاب نوشتند، به ناتمام بودن آن اشاره کردند.

ابن سینا گوید: « هذا هو تلخیص القدر الذی وجد فی هذه البلاد من کتاب الشعر للمعلم الاول. وقد بقی منه شطر صالح. »

و ابن رشد نیز گوید: « وسائر ما ذکره فی کتابه هذا من الفصول التي بین سائر اصناف الشعر عند هم و بین صنف المدیح فهو خاص بهم. ومع ذلك فلسنا نجد ذكر من ذلك فی هذا الكتاب الواصل الينا الابض ذلك. و ذلك يدل علی ان هذا الكتاب لم یترجم علی التمام و انه بقی منه التکلم فی سائر فصول اصناف کثیر من الاشعار التي عندهم وقد کان هو قد وعد بالتکلم فی هذه كلها فی صدر کتابه. والذی نقص مما هو مشترک هو التکلم فی صناعة الهجاء. »



دلایلی بر ناقص بودن این رساله میتوان یافت ، بسیار است :

۱ - ارسطو خود در آغاز رساله شعر می گوید : « قصد ما آنست که از شعر و از انواع آن گفتگو کنیم . . . . سپس تعداد و کیفیت اجزاء هر نوع را مشخص سازیم » ولی در این کتاب تنها تراژدی و حماسه مورد بحث قرار گرفته و از انواع دیگر شعر یونانی سخنی بمیان نیامده است . و باز در آغاز فصل ششم می گوید : « . . . . . درباره کمدی از این پس سخن خواهیم گفت . »

۲ - در کتاب اول خطابه (فصل ۱۱ بند ۲۹) و کتاب سوم (فصل ۲۸ بند ۷) گفته است که تعریف کمدی را در کتاب شعر آورده ، و باز در کتاب سیاست (کتاب ۵ فصل ۸) قول می دهد که لفظ «کانارسیس» رادر کتاب شعر توضیح و شرح دهد . ولی در این کتاب ، بحثی از کمدی نشده و «کانارسیس» نیز جز در یک جا ، و آنهم بدون هیچگونه شرح و توضیحی ، نیامده است .

۳ - «دیوجنس لائرتیوس» (Diogenes Laertius) ، که در حدود ۲۰۰ بعد از میلاد فهرست تألیفات ارسطورا تدوین کرده است ، کتاب شعر را شامل دو جزء دانسته .

۴ - در آخر نسخه خطی معروف به «ریکاردیانوس» (Ricordianus) این عبارت آمده است : «... و اینک درباره اشعار ایبیک و کمدی ....».

۵ - ابن سینا و ابن رشد ، که هر دو ترجمه ها و شروح قدیمتری در اختیار داشته اند . به نقص ابن کتاب اشاره کرده اند و این خود میرساند که قسمت دوم کتاب شعر در قرون اولیه مسیحیت مفقود شده است ، زیرا ترجمه های سریانی که ناقل علوم یونانی بدنای اسلام بوده اند ، غالباً در قرن ششم میلادی صورت گرفته اند .

از آنچه گفته شد ، دانستیم که کتاب شعر ارسطو اولاً ناقص است و در ثانی از شرح و توضیح کافی درباره مسائل مربوط به شعر خالی است و از اینها گذشته ، تنها در مورد تراژدی و حماسه به بحث پرداخته و همه استنتاجات آن بر دوره معین و محدودی از ادبیات یونان مبتنی است . لکن باید دانست که کتاب شعر ، زاده اندیشه ای بس دقیق و توانا است و با وجود همه این نواقص ، نخستین و مهمترین اثری است که در این زمینه نگارش یافته است و بسیاری از اصول

آن هنوز پس از دوهزار و سیصد سال اعتبار خود را از دست نداده است. چنانکه اگر تراژدیهای شکسپیر و حتی داستانهای فردوسی را نیز با این مقیاس بسنجیم، خواهیم دید که بیشتر عقاید ارسطو در مورد آنها صدق می‌کند و اگر در جزئیات، با همه تراژدیها و حماسه‌های بزرگ جهان قابل تطبیق نباشد، کلیات آن همه اینگونه آثار را شامل می‌گردد.

این کتاب، اساس فلسفه هنر و مبنای سخن‌سنجی در اروپاست و هیچیک از نقادان بزرگ آنسازمین را نمی‌توان یافت، که از تأثیر عقاید ارسطو بر کناره‌مانده باشد.

«کتاب شعر»، از عصر رنسانس، تا آغاز نهضت رمانتیک، بزرگترین و معتبرترین معیار سنجش آثار ادبی بوده است و خاصه در ایتالیا و فرانسه، شعرا و سخن‌سنجان، سرپیچی از اصول و قوانین آنرا خطائی بزرگ می‌شمردند. امروز نیز دانشمندان و صاحب نظران به ارزش و اهمیت این اثر بزرگ اعتراف دارند و هنوز در ممالک مختلف جهان، هر سال ترجمه‌های تازه‌تری از آن انتشار می‌یابد و تصحیح متن و شرح مطالب آن در مجامع علمی ادامه دارد.

## کتاب شعر ارسطو در اروپا

### ۱- قبل از رنسانس

پس از ارسطو، شاگردان وی به این کتاب، چنانکه باید توجهی نداشتند و در حوزه علمی اسکندریه نیز تعدادی از حدود بحثهای لغوی و نحوی کمتر تجاوز می‌کرد.

در بین دانشمندان نوافلاطونی، کسانی چون «پلوتینوس»<sup>۱</sup> و «پروکلو»<sup>۲</sup> را می‌شناسیم که درباره زیبایی و هنر به بحث پرداخته و بدون شك در این زمینه به آثار ارسطو نیز نظر داشته‌اند.

در آثار کسانی چون «هوراس»<sup>۳</sup> «لنگینوس»<sup>۴</sup> «دمتریوس»<sup>۵</sup> «سنکا»<sup>۶</sup> و «کتیلیان»<sup>۷</sup> که بعد از ارسطو، در روم و یونان بسخن‌سنجی و نقد ادبی

۲- Proclus (قرن پنجم)

۴- Longinus (قرن اول یا سوم میلادی)

۶- Seneca (قرن اول میلادی)

۱- Plotinus (قرن سوم میلادی)

۳- Horace (قرن اول قبل از میلاد)

۵- Demetrius (قرن اول میلادی)

۷- Quintilian (قرن اول میلادی)

پرداخته و در این باب رسالاتی نوشته‌اند، تأثیر «کتاب شعر» ارسطو، بسیار کم است، چنانکه می‌توان معتقد شد که «هوراس» و «لنگینوس» از آن بی‌خبر بوده‌اند و «دمتریوس» و «سکا» و «کتیلین» نیز شاید در این زمینه، تنها به کتاب «خطابه» توجه داشته‌اند.

مقصود آنکه کتاب شعر ارسطو پس از مرگ وی، تا پایان قرون وسطی چندان مورد اعتناء واقع نشد و بهمین دلیل، قسمت دوم آن نیز از میان رفت. تنها شرحی که در این دوره بر رساله شعر ارسطو نوشته‌اند و از آن خبر داریم، تفسیر «نامسطیوس»، دانشمند یونانی قرن چهارم است. اصل این تفسیر در دست نیست، لکن ابن ندیم آنرا ذکر می‌کند و ابونصر فارابی نیز در شرح خود بدان نظر داشته است.

قرون وسطی دوره تسلط کلیسا بود و طبیعی است که در چنین محیطی شعر و ادب آزادانه پرورش نمی‌توانست یافت و نقد ادبی نیز بوجود نمی‌آمد، خاصه آنکه استفاده از آثار کلاسیک یونان، با موازین مذهبی منافات داشت و کسی بدان رغبت نمی‌نمود. از این روی رساله شعر ارسطو از یادها رفته بود و طلاب علوم تنها با بعضی از کتب فلسفی او آشنائی داشتند.

ولی در اواخر قرون وسطی، که اروپائیان بتمدن و فرهنگ اسلامی روی آوردند، و به ترجمه کتب عربی پرداختند، بار رساله شعر ارسطو نیز از طریق شرح ابن رشد آشنا شدند.

در قرن سیزدهم، شخصی بنام «هرمانوس آلمانوس» شرح ابن رشد را به زبان لاتین ترجمه کرد و پیش از او نیز شخص دیگری در اسپانیا ترجمه‌ای از آن بزبان عبری تهیه کرده بود، ولی باید دانست که ابن رشد چون دیگر شارحین مسلمان و سریانی این کتاب، بعلمت عدم اطلاع از کیفیت شعر و درام یونان، مطالب آنرا نفهمیده است و شرح او دارای هیچگونه ارزش و اعتباری نیست.

#### ۴- بعد از رنسانس

آشنائی اروپائیان با این کتاب از سال ۱۴۹۸ آغاز شد در این سال جیور-

جیووالا J. Volla، برای اولین بار آنرا از روی متن یونانی بزبان لاتین ترجمه کرد و در شهر ونیس منتشر ساخت و دهسال بعد، یعنی در سال ۱۵۰۸، جیونیا لاسکاریس J. Lascaris متن یونانی را در همان شهر انتشار داد. بدین ترتیب پس از قرن‌ها کتاب شعر ارسطو دوباره زنده شد و در همان هنگام که فلسفه وی از رونق می‌افتاد، کتاب شعرش رفته رفته دنیای ادب و هنر را در زیر نفوذ و سلطه خود می‌کشید.

دیری نگذشت که دومین ترجمه لاتین آن بوسیله بازی (۱۵۳۶) A. Pazzi و متن اصلی نیز بهمت ترینکاولی Trincavelli مجدداً چاپ شد (۱۵۳۶) در سال ۱۵۴۸ روبرتلی L. Robortelli برای اولین بار تفسیری بر آن نوشت و در سال بعد (۱۵۴۹) نخستین ترجمه ایتالیائی آن بقلم سگنی B. Segni منتشر شد.

پیش از آنکه قرن شانزدهم پایان رسد، چندین ترجمه جدید و شروح و تفاسیر متعدد در ونیس و فلورانس از طبع خارج شده و متن اصلی نیز بارها بچاپ رسیده بود. مهم‌ترین شارحین ایتالیائی این کتاب، یکی ماجی V. Maggi و دیگری «کاستل و ترو» Castelvetro بود که هر دو در شناساندن آن بدنیای جدید سهم بزرگی داشته‌اند.

در این هنگام اسپانیا نیز در این جنبش شرکت جست و دانشمندان و سخن شناسانی چون «آلونسو لوپس» (۱۵۹۶) Alonso Lopez و «دوسانتو توماس پوانسات» (۱۶۳۱) P. J. de Santo Tomas Poinat و «فرانسیسکو کاسکالس» (۱۶۱۶) F. Cascales و «ایگناسیو لوزان» (اوائل قرن ۱۸) J. Luzan از خوانین ارسطو پشتیبانی کردند و حتی «سروانتس» Cervantes نویسنده بزرگ آن کشور از طرفداران جدی عقاید ارسطو بود.

در قرن هفدهم کتاب شعر ارسطو ادبیات فرانسه را یکسره مسخر خود ساخت. در این کشور شعرای بزرگی چون «رنسار» (۱۵۲۵ - ۱۵۸۵) Pierre de Ronsard «کرنی» (۱۶۰۶ - ۱۶۸۴) P. Corneille و راسین (۱۶۳۹ - ۱۶۹۹) J. Racine و «بوالو» (۱۶۳۶ - ۱۷۱۱) N. Boileau بشدت تحت تأثیر آن قرار گرفتند و بدین ترتیب ادبیات وسیع نئوکلاسیک Neo-Classique در آن کشور بوجود آمد.

در انگلستان، با وجود آنکه نابغه‌ای چون شکسپیر در آن پیداشده و درام و ادبیات آنسرزمین را تحت الشعاع آثار خود قرار داده بود، معینا کسانی چون فیلیپ سیدنی (۱۵۵۴-۱۵۸۶) Ph. Sidney، جان درایدن (۱۶۳۱-۱۷۰۰) J. Dryden، بن جانسون (۱۵۷۲-۱۶۳۷) Ben Jonson و ادیسون (۱۶۷۲-۱۷۱۹) J. Addison، از اصول کتاب شعر ارسطو طرفداری میکردند و در آلمان نیز از شعرا و نویسندگان قرن هیجدهم، مانند شیلر (۱۷۵۹-۱۸۰۵) J. C. F. Schiller و لسینگ (۱۷۲۹-۱۷۸۱) G. E. Lessing بدان معتقد بودند.

در اواخر قرن هیجدهم و اوائل قرن نوزدهم عده‌ای از دانشمندان که اغلب آلمانی بودند، به تحقیق در متن یونانی کتاب شعر پرداختند و بامقایسه چند نسخه خطی موجود به تصحیح آن اقدام کردند. گرچه در قرن شانزدهم نیز ناشرین، گاه در نسخ خطی تصرفاتی میکردند، لکن مستند ایشان همیشه ذوق شخصی بوده و دلیل علمی در دست نداشتند.

از جمله کسانی که در این دوره دست باصلاح متن اصلی زدند، باید J. Buhle و Reiz، G. Herman، A. Bekker و Uberweg و W. Christ و J. Vahlen و Susemihl را نام برد.

پس از آنکه مارگولیو، دانشمند انگلیسی، در سال ۱۸۸۷ ترجمه عربی قدیم را بطبع رساند، جمعی از دانشمندان کوشیدند که متن یونانی را از روی آن تصحیح کنند و متن‌هایی که توسط بایواتر J. Bywater و کرایست W. Christ و بوچر Butcher بچاپ رسیده با توجه به اینگونه اصلاحات بوده است.

در سال ۱۸۹۹ «آکادمی علوم وین» دکتر یاروسلاوس تکتاج Iaroslous Tkatsch را مأمور کرد که ترجمه عربی قدیم را بچاپ برساند دکتر تکتاج این کار را در سال ۱۹۲۷ پیاپی رساند و در آن سال متن عربی ترجمه ابی‌بشرمتی با ترجمه لاتین آن، همراه با مقدمه‌ای جامع در وین بچاپ رسید.

## درباره این ترجمه

این کتاب مستقیماً از متن یونانی بفارسی نقل نشده است و مترجم چون بدان زبان آشنائی نداشته، تنها بنقل یکی از ترجمه های اروپائی اکتفا نکرده و سه ترجمه معتبر انگلیسی (S. H. Butcher ، I. Bywater و T. Twining)

و (Ch. E. Rouelle) ، دو ترجمه فرانسه (J. Voilquin et J. Cappelle) و یک ترجمه عربی (عبدالرحمن بدوی) را مأخذ قرار داده و از آغاز تا پایان، در هر قسمت به نقل ایی بشر متنی و تلخیصات فارابی و ابن رشد نیز مراجعه داشته است.

هرچند که در این میان اتکاء وی بیشتر به ترجمه انگلیسی I. Bywater بوده است، لکن در نقل هر جمله، بچهار ترجمه دیگر نیز با دقت توجه داشته و هر گاه که اختلافی در بین دیده است، یارای غالب را پذیرفته و یا بترجمه ای اعتماد کرده است که با نقل ایی بشر متنی توافق داشته. در حواشی کتاب به پاره ای از اینگونه موارد اشاره رفته است و گاه عبارات ترجمه های دیگر نیز نقل گردیده.

مترجم این کتاب، برای اصطلاحات فنی، تا آنجا که ممکن مینموده ترجمه مناسبی بفارسی یافته است؛ ولی در برابر بسیاری از اینگونه اصطلاحات واژه مناسبی در زبان خود ندیده و ناچار همان لفظ رایج بین اروپائیان را اختیار کرده است، و چون اصطلاحات هنری اروپا، نخست از طریق زبان فرانسه در ایران رواج یافته و مردمان انس و آشنائی بیشتری بدان دارند مترجم این نکته را در نظر داشته و بجای مثلاً «تراگودیا Tragodia» یا «کومودیا Komodia»، «تراژدی» و «کمدی» آورده و در حاشیه نیز صورت اصلی آنرا بعد از ضبط فرانسوی قید کرده است.

در مورد اعلام یونانی، کوشیده است که تلفظ اصلی را، بر همان نحو که یونانیان بر زبان می رانده اند، ذکر کند، مگر آنکه اسمی قبلاً بنا بر اصول تعریب و از طریق ضبط تازی، در اذهان جای گرفته باشد و یا آنکه اخیراً صورت فرانسوی آنرا پارسی زبانان پذیرفته باشند، چنانکه «سقراط» را «سکراتس» و یا «آتن» را «اثنه» گفتن در نظر مترجم شایسته نبوده است. در ترتیب فصلها و بندها از ترجمه فرانسه «روئل» (که خود در این

مورد بر چاپ بوهل متکی است) پیروی شده، ولی شماره صفحات و سطور چاپ Bekker نیز در حاشیه صفحات کتاب نقل گردیده است تا مراجعه به مطالب آن از هر دو طریق آسان باشد.

در حواشی کتاب، مترجم کوشیده است که نکات مبهم و پیچیده را توضیح دهد و باقتضای مورد، از گفته دانشمندان، سخن شناسان بزرگ اروپائی و اسلامی، تاحدی که مقدور بوده، شواهدی نقل کند، و در ضمیمه آخر کتاب نیز (فهرست اعلام و اصطلاحات و شرح بعضی از آنها: ف. ا. ا. ۱) اصطلاحات فنی کتاب را بیاری مآخذ و مراجعی که در دست داشته است، شرح دهد.

در پایان این مقدمه، نگارنده واجب میدانند که از دوستانی که در این کار مشوق وی بوده اند و بهمچنین از دانشمند محترم، آقای حسین واعظ زاده حکیم الهی، که کتابخانه ذیقیمت خود را بیدریغ در اختیار او گذارده است صمیمانه سپاسگذاری کند. از صاحب نظران نیز خواستار است که هر گاه خطا و لغزشی در این کتاب دیدند، مترجم را باخبر گردانند تا اگر طبع دیگری اتفاق افتاد، بیمن همت ایشان هر عیب و لغزشی که هست؛ برطرف گردد.

فتح الله - مجتبائی

اراک - اسفند ماه ۱۳۳۶

هنر شاعری







تصویر پشت این صفحه :

هومر به هنگام کوری - این مجسمه مرمری در آغاز امپراطوری  
روم از روی مجسمه‌ای برنزی متعلق به سال ۴۵۰ ساخته شده است .

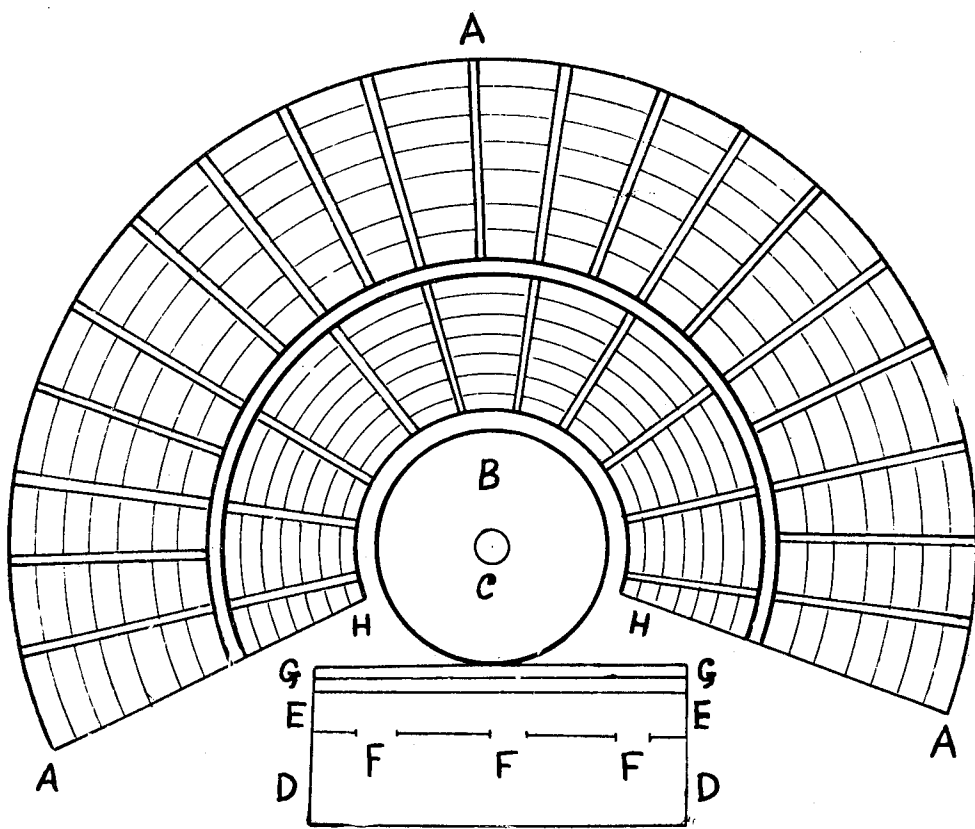




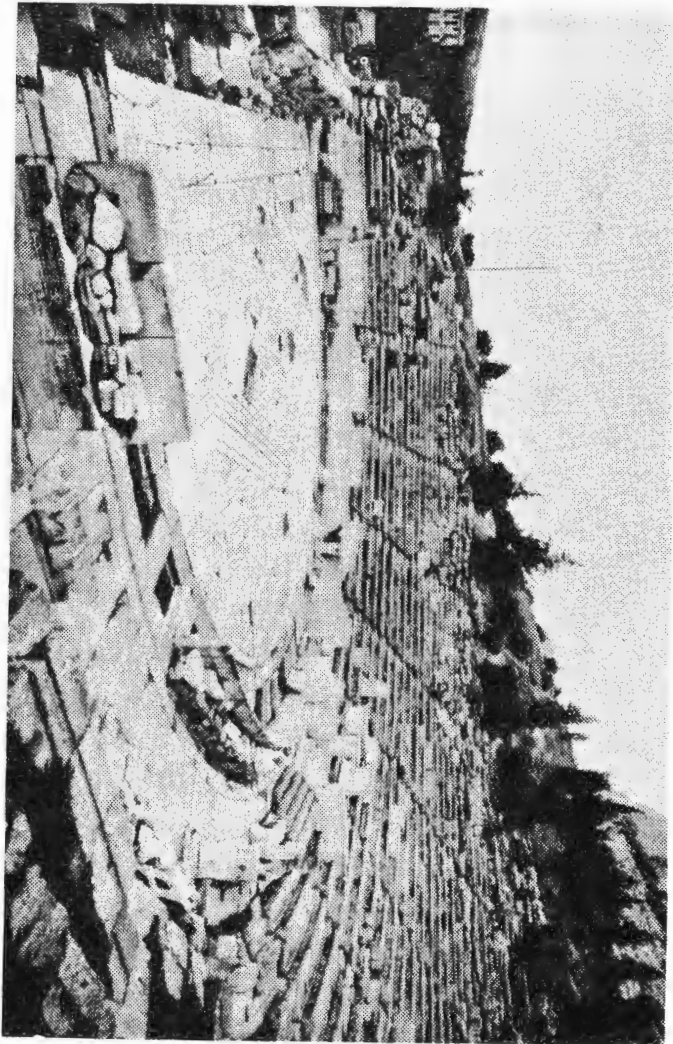
تصویر پشت این صفحه :

معبد « آتنا - نیکه » بر فراز « آکروپول » (در شهر آتن که بر روی

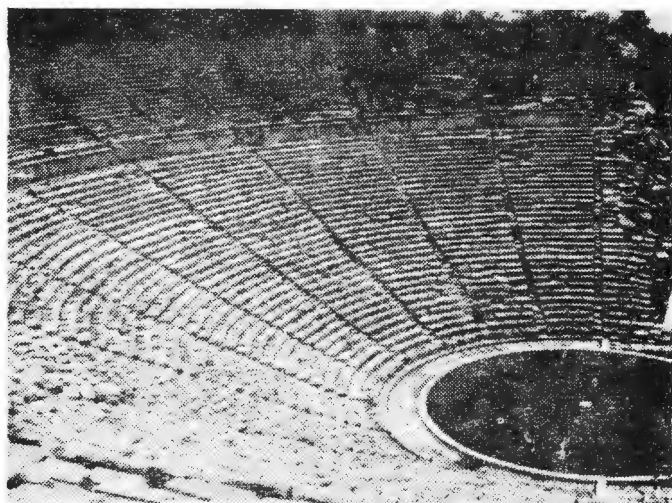
صخره‌ای به بلندی ۱۵۰ پا بنا شده بود . )



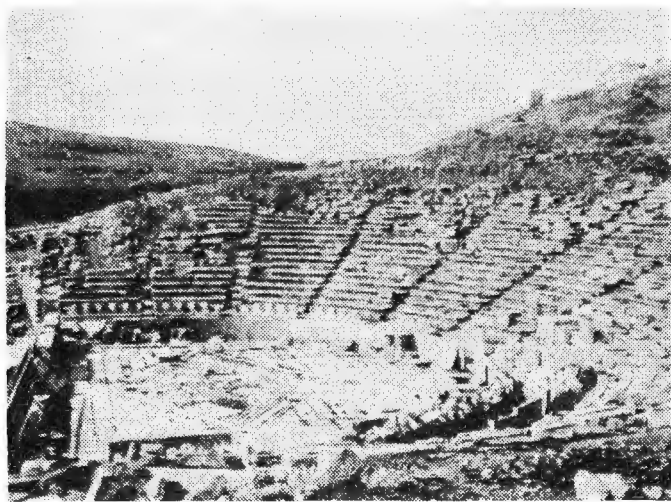
AAA = تئاتر - محل تماشاگران - B = ارکستر - C = محراب  
 DD = محلی که در آن لباس میپوشیدند و خود را برای بازی آماده میساختند  
 EE = صحنه - GG = پله هائی که از صحنه به ارکستر می رود .  
 HH = مدخل .



تاتر « دیونیزوس » در آتن از سمت شرقی



تآتر شهر «اپیدوروس» ساخته «پولیکلتوس» معمار در ۳۵۰ قبل از میلاد.



تآتر شهر آتن ، از سمت شرقی





ویرانه های « الوزیس » ( ستونی که نخست دیده میشود بشکل  
مشعل های باستانی است که در مراسم مذهبی بکار میرفت .)

## فصل اول

شعر و نقاشی و رقص و موسیقی از انواع تقلیداند. فرق آنها در وسیله تقلید، موضوع تقلید و طریقه تقلید است. وسیله تقلید در شعر، وزن و آهنگ سخن است، خواه باهم و خواه جدا ۳۴انه بکار روند. انواع شعر بر حسب وسیله تقلید.

۱

قصدا آنست که از شعر و از انواع آن گفتگو کنیم و وظیفه خاص<sup>۲</sup> هر یک را بشناسیم و معلوم داریم که کدام طرح برای بنای یک شعر خوب شایسته است و سپس تعداد و کیفیت اجزاء هر نوع را مشخص سازیم.

۱ - انواع اصلی شعر، در نظر ارسطو عبارت است از حماسه، تراژدی و کمدی. گویا اشعار غنائی (Lyrique) را جزء موسیقی می دانسته است.

۲ - در نظر ارسطو، وظیفه شعر ایجاد لذت است، و هر یک از انواع شعر باید لذت خاص خود را ایجاد کند. لذت تراژدی در آنست که حس رحم و ترس را برمی انگیزد و در نتیجه، تزکیه (Catharsis) این عواطف را موجب می شود.

ر. ک. فصل ۶

۳ - در ترجمه عربی ابوبشر متی (اوائل قرن چهارم هجری)، به جای کلمه «شعر»، لفظ «فواسیس» آورده شده است. این اشتباه بدون شك از ترجمه سریانی به عربی راه یافته است. زیرا که کلمه Poiesis در زبان یونانی به معنی شعر است و مترجم سریانی به مفهوم آن توجه نیافته و فقط تلفظ آنرا در ترجمه خود آورده است، ابوبشر متی نیز عین آنرا به عربی نقل کرده.

۱۰ بهمین طریق درباره سایر مسائل مربوط به فن شعر بحث خواهیم کرد. اینک از آغاز، به ترتیب طبیعی<sup>۴</sup> پیش می‌رویم.

## ۲

حماسه<sup>۵</sup>، تراژدی<sup>۶</sup>، کمدی<sup>۷</sup>، اشعار<sup>۸</sup> دیتیرمیک<sup>۹</sup> و همچنین بیشتر چنگ نواختن ها و زممار زدن ها، کلیه از انواع تقلید داند<sup>۱۰</sup>. ولی با یکدیگر از سه جهت اختلاف دارند: وسیله تقلید، موضوع تقلید و ۱۵  
طریقه تقلید.

همچنانکه بعضی کسان (از راه هنر و یا بر اثر تمرین و تکرار) بوسیله ۲۰  
رنگها و شکلها، و بعضی دیگر بوسیله اصوات، بسیار چیزها را تقلید میکنند

۴ - ترتیب طبیعی یعنی از کلیات به جزئیات، یا از جنس به نوع.

۵ - *Épopée* (Epopoia) ابوبشرمتی: الافی - فارابی: افیقی - ابن سینا: افیفی افی، اشعار القصصیه - ابن رشد: اشعار القصصیه.

۶ - *Tragédie* (Tragodia) ابوبشرمتی و ابن رشد: مدیح، صناعة المدیح - فارابی و ابن سینا: طراغودیا

۷ - *Comédie* (Komodia) ابوبشرمتی و ابن رشد: هجا، صناعة الهجا - فارابی و ابن سینا: قومودیا.

۸ - *Dithyrambique* - ابوبشرمتی، فارابی، ابن سینا: دیشورمبو، دیشورمبی، دیشرمبی. سرودهای پرشوری که درستایش خدای شراب (Dionysus) خوانده میشد.

۹ - *Imitation* (Mimesis) ابوبشرمتی و ابن رشد: تشبیه و المحاکاة - فارابی: محاكاة، تمثیل، تشبیه - ابن سینا: محاكاة. باید دانست که مقصود ارسطو

در اینجا تقلید سطحی و به اصطلاح «طوطی وار» نیست، بلکه معنی کلی تر و دقیق تری را از این کلمه در نظر دارد، که می‌توان آنرا «بیان» یا «نمایش» ترجمه کرد.

برای شرح و توضیح بیشتر رجوع کنید به «فهرست اعلام و اصطلاحات و شرح بعضی از آنها» در آخر کتاب.

بهمان طریق نیز، در هنر هائی که ذکر شد، وسائل تقلید کلیه وزن<sup>۱۰</sup> و سخن<sup>۱۱</sup> و آهنگ<sup>۱۲</sup> است، که گاه مجزاء و گاه باهم بکار میروند.

## ۳

در نواختن چنگ و مزمار، و در سایر فنون نظیر آن، همچون نی زدن، فقط وزن و آهنگ توأمأ وسیله تقلید است.

## ۴

در هنر رقص<sup>۱۳</sup>، وسیله تقلید تنها وزن است و آهنگ در کار نیست. ۴۵  
زیرا کسی که می رقصد، با حرکات موزون، طبایع، اعمال و انفعالات آدمیان را نمایش می دهد.

## ۵

هنر دیگری نیز هست که فقط سخن را وسیله تقلید قرار می دهد. به نظم یابانه نثر، بدون آهنگ - و اگر به نظم باشد، یا چند نوع وزن را بهم ۳-۱۳۳۷  
می آمیزد و یا تنها از یک نوع معین پیروی می کند. این شکل تقلید تاکنون بدون نام مانده است.<sup>۱۴</sup>

۱۰ - Rhythm (Rhythmos) ابوبشر متی : النظم، الوزن، ایقاع - فارابی و ابن رشد : وزن - ابن سینا: وزن، ایقاع.

۱۱ - Language (Logos) ابوبشر متی: القول - فارابی: لفة - ابن سینا: الكلام - ابن رشد: اللفظ.

۱۲ - Harmonic (Harmonia) ابوبشر متی، ابن سینا و ابن رشد: اللحن.

۱۳ - افلاطون شعر را به نقاشی تشبیه می کند ولی ارسطو آنرا با موسیقی و

رقص نیز مشابه می داند. رجوع کنید به آخر کتاب (ف . ا . ا . مادة تقلید).

۱۴ - گویا در زبان یونانی کلمه ای که با «ادبیات Literature» معادل و همه نوشته های منظوم و منثور ادبی را شامل شود، وجود نداشته است.

## ۶

برای «میم»<sup>۱۵</sup> های «سوفرون»<sup>۱۶</sup> و «کسنارخوس»<sup>۱۷</sup> و برای محاورات سقراطی<sup>۱۸</sup> يك نام مشترك نداریم و حتی اگر این دو نوع تقلید، در بحور سه پایه‌ای<sup>۱۹</sup> و یادراوزان مرثیه‌ای<sup>۲۰</sup> و نظائر آن نیز بنظم درآیند، باز بدون نام خواهند بود. زیرا رسم بر این است که مردمان شعر را به وزن آن می‌شناسند و شاعران را بر حسب وزن اشعارشان نام می‌گذارند<sup>۲۱</sup>. برخی را شاعران مرثیه ساز و بعضی را شاعران حماسه پرداز می‌خوانند، نه بر حسب نوع و ماهیت تقلید، بلکه بر حسب وزنی که برای اشعار خود اختیار کرده‌اند. حتی اگر کسی در قالب شعر، از علم پزشکی و طبیعیات نیز سخن گوید، معمولاً شاعر نامیده می‌شود<sup>۲۲</sup>. میان «همر»<sup>۲۳</sup> و «امپدوکلس»<sup>۲۴</sup>،

۱۵ - Mimos Mime (Mimos) نوعی کمدی عامیانه که در حدود قرن پنجم پیش از میلاد در یونان و جنوب ایتالیا مرسوم بوده است.

۱۶ - Sophron - از اهالی سیراکوز - قرن پنجم پیش از میلاد.

۱۷ - Xenarque پسر سوفرون.

۱۸ - ارسطو برای محاورات سقراطی مقامی بین شعر و نثر قائل است.

۱۹ - Trimetre - در شعر یونانی هر مصراع به چند «پایه» تقسیم

می‌شود.

۲۰ - Élégiaque از مادهٔ Elegion به معنی «زاری کردن» وزنی است که از بحور شش پایه‌ای و پنج پایه‌ای (به تناوب) تشکیل شود.

۲۱ - دمتریوس نیز بحر و وزن را وسیلهٔ تشخیص شعر می‌داند - دربارهٔ

سبک - بند ۱.

۲۲ - در نظر ارسطو هر کلام منظوم، شعر نیست. رجوع کنید به حاشیهٔ ۱۲

فصل ۹

۲۳ - Homer (O'meros) حماسه‌سرای بزرگ یونان قدیم (بین قرن ۱۲

و ۹ پیش از میلاد) که «ایلیاد» و «اودوسیا» را به او نسبت می‌دهند.

جز استخدام کلام موزون وجه اشتراك و تشابه دیگری موجود نیست. پس اگر «هر» را شاعر بشناسیم، شایسته است که «امپدوکلس» را بزك و طبیعت شناس بدانیم، نه شاعر. و همچنین اگر کسی از اختلاط همه وزنهای تقلیدی پدید آورد، همچون «خیرمون»<sup>۲۵</sup> که در «کتوروس»<sup>۲۶</sup> همه اوزان را در هم آمیخت، او را نیز باید شاعر دانست.<sup>۲۷</sup> درباره این هنرها تا همین اندازه سخن بس است.



هنرهای دیگری نیز هستند، که تمام وسائل را که شمر داریم (وزن، آهنگ، و سخن) بکار می گیرند. اشعار «دیتیرمیک» و «نوم»<sup>۲۸</sup> ها، تراژدی و کمدی از این نوعند، با این تفاوت که در بعضی، این هر سه عنصر تماماً بکار میروند و در بعضی دیگر مجزا.

۲۴ - Empédocle - فیلسوف طبیعی یونان قدیم (قرن پنجم پیش از میلاد) که عقاید علمی و فلسفی خود را به نظم می نوشته است.

۲۵ - Chéremon - شاعر تراژدی نویس یونان (قرن چهارم پیش از میلاد)

۲۶ - (Kentauros) Centeure - منظومه ای بقلم خیرمون.

۲۷ - بین ترجمه ابوبشر متی و شروع ابن سینا و ابن رشد در اینجا اختلاف است. در ترجمه ابوبشر متی این جمله به این صورت نقل شده: « فقد یجب ان نلقبه شاعراً » ولی ابن سینا آن را چنین آورده است: « و كذلك ایضاً من نظم کلاماً ایس من وزن واحد، بل کل جزء منه ذو وزن آخر، فلیس ذالك شعراً » و در تلخیص ابن رشد نیز چنین است: « و كذلك الاقاویل المخیلة التي تكون من اوزان مختلطة، لیست اشعاراً. »

۲۸ - Nomos - (Nomos) یکی از انواع شعر یونانی که در مدح آپولون به آواز خوانده میشده است. این کلمه در زبان یونانی هم بر نوع مخصوصی از شعر اطلاق می شود و هم بمعنی قانون و ناموس است: در ترجمه عربی قدیم «الناموس» و «النوامیس» ترجمه شده و این اشتباه نیز از ترجمه سریانی به تعریب ابوبشر متی راه یافته است.



اختلاف هنرها ، برحسب وسائل تقلید ، ازاینقرار بود .

---

۲۹- وزن به تنهایی وسیلهٔ رقص . سخن به تنهایی ، وسیلهٔ تقلیدهای نثری مانند محاورات سقراطی و «میم» های سوفرون . وزن و سخن باهم ، وسیلهٔ تقلیدهای منظوم مانند مرثیه‌ها و اشعار حماسی . وزن و سخن و آهنگ وسیلهٔ تقلید در «نوم» ها و اشعار دیتیرمبیک ، و چون باصحنه آدائی توأم شوند ، وسیلهٔ تقلید در کمدی و تراژدی .

## فصل دوم

انواع شعر بر حسب موضوع تقلید - در شعر و نقاشی موضوع مورد تقلید را یا بهر از اصل و یا بدتر از آن نمایش می‌دهند. فرق میان کمدی و تراژدی در همین پایه است.

### ۱

موضوع تقلید اعمال آدمی است و آدمی نیز بناچار یانیک است ، ۱۳۴۸-۲  
یابد<sup>۱</sup>، (اختلاف طبایع بشری، تقریباً همیشه تابع این دو صفت اصلی است، زیرا آدمیان بر حسب نیکی و بدی خصائل متفاوت اند.) پس آدمیانی که افعالشان موضوع تقلید است باید یا ازها بهتر باشند، یا بدتر و یا چنان باشند که ما هستیم به همان ترتیب که نقاشان کرده‌اند: «پولو گنوتوس»<sup>۲</sup>  
آدمیان را بهتر، «پوسون»<sup>۳</sup> بدتر، و «دیونوسیوس»<sup>۴</sup> مطابق با واقع تصویر کرده است .

---

۱- اعمال کسی که نه خوب باشد و نه بد ، برای تقلید مناسب نیست .

۲- Polignote - نقاش یونانی ، در قرن پنجم پیش از میلاد .

۳- Pauson - نقاش یونانی ، معاصر «آریستوفانس» (قرن چهارم پیش از میلاد) - گویا نقاشی‌های وی نظیر کاریکاتورهای زمان ما بوده است .

۴- Denis -- (Dionusus) نقاش یونانی از اهالی کلوفون (قرن پنجم

پیش از میلاد) .



## ۲

شك نیست که در هر يك از این هنرها این تفاوتها خواهد بود و هر هنر، بر حسب موضوع مورد تقلید، از هنرهای دیگر جدا خواهد شد.

## ۳

در رقصیدن و در چنگ و مزممار نواختن نیز این تفاوتها ممکن است. و در هنر بی نامی که سخن را بدون آهنگ، به نظم یا به نثر، بکار می برد نیز این تفاوتها تواند بود. چنانکه «همر» قهرمانان خود را بهتر از آنچه که ما هستیم نشان داده است، «کلئوفون»<sup>۵</sup> همانند ما «هگمون تاسوسی»<sup>۶</sup>، نخستین کسی که «پارودی»<sup>۷</sup> را ابداع کرد و همچنین «نیکوخارس»<sup>۸</sup> نویسنده «دیلیاد»<sup>۹</sup> بدتر از آنچه که ما هستیم.

## ۴

و چنین است در اشعار «دیتیرمبیک» و در «نوم» ها. زیرا که در آنها نیز می توان قهرمانها را با همان تفاوتهایی که . . . . . و «آرگوس»<sup>۱۰</sup> در

۵- Cleophon - هویت او معلوم نیست. ارسطو در کتاب خطابه ( کتاب

۳- فصل ۷) و در همین کتاب (آغاز فصل ۲۲) درباره او سخن می گوید.

۶- Hégémon - قرن پنجم پیش از میلاد. نویسنده «جنگ غولها».

۷- Parodie - نوعی است از شعر، که به منظور استهزاء و به نحوی مضحک،

اشعار چندی را تقلید می کند.

۸- Nicocharès - هویت او معلوم نیست.

۹- Deliade -- شاید منظومه ای بوده است از نوع پارودی و به تقلید ایلیاد

هم، زیرا که این کلمه در اصل به معنی «رزمنامه ترسوها» است.

..... و «تیموتئوس»<sup>۱۱</sup> و «فیلوگزئوس»<sup>۱۲</sup> در «کیکلویس»<sup>۱۳</sup> نشان داده‌اند،  
نمایش داد<sup>۱۴</sup>.



و همین اختلاف تراژدی را از کمدی جدای سازد. این يك قهرمانان  
رابدتر از مردمان واقعی جلوه می‌دهد و آن يك بهتر.

۱۰ -- Argus - هویت او معلوم نیست.

۱۱ -- Timothée - شاعر و نقاش و موسیقی‌دان یونانی -- از ۶۶ تا ۳۵۷

پیش از میلاد.

۱۲ -- Philoxène -- شاعر یونانی. شاید از معاصرین تیموتئوس باشد.

۱۳ -- Cyclopes -- پهلووانان افسانه‌ای، فرزندان زمین و آسمان، که فقط

يك چشم در میان پیشانی داشتند و بدست آبولون کشته شدند. داستان‌هایی که دربارهٔ  
کیکلویس‌ها بوده است، غالباً موضوع شعر قرار می‌گرفته و تنها يك نمونه از این نوع  
شعر باقی مانده است.

۱۴ -- متن یونانی در این قسمت خوانا نبوده و گویا چند کلمه‌ای افتادگی داشته

است. مترجمین هر يك بسلیقهٔ خود آنرا اصلاح و تصحیح کرده‌اند ولی ما به ترجمه  
بایواتر I. Bywater اتکا کردیم، هر چند که ترجمهٔ ابوبشر متنی چنین است: «...  
و کذالك ونحوه‌الداتوردامبوس والنوامیس کما یشبه الانسان ویحاکی هکذالقو قلو فاس  
طیموتائوس وفیلو کسانس». و در آن از «آرکوس» نامی بی‌مانده.

## فصل سوم

انواع شعر بر حسب طریقه تقلید. شعریا بصورت داستان و روایت است و یا در صحنه نمایش بعمل درمی آید. بعضی درباره اصل و منشاء درام.

۱

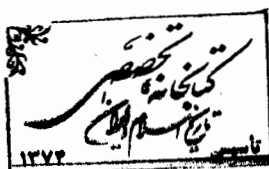
تفاوت سوم میان این هنرها در طریقه تقلید است. هر گونه موضوع رامی توان، با وسیله ای یکسان، به سه طریق تقلید کرد:

۱- بصورت داستان - و آن ممکن است که از زبان اشخاصی ساختگی برداشته آید، چنانکه «همر» کرده است. ۲- و یا گوینده از زبان خود روایت کند. ۳- و یا داستان در صحنه نمایش به عمل آورده شود، بوجهی که گوئی در واقع چنان است که می کنند. پس چنانکه در آغاز گفتیم، تفاوت هنرها از سه جهت می باشد: وسیله تقلید، موضوع تقلید و طریقه تقلید.

---

۱- افلاطون در این باره چنین می گوید: همه اشعار و داستانها دارای یکی از این سه سبک است: نخست سبک سرتاسر تقلید است که نمونه آن چنانکه گفتی در تراژدی و کمدی یافت می شود. نوع دوم آنست که شاعر داستان را از زبان خود می گوید و شاید بهترین نمونه آن سرودهایی است که به افتخار دیونوسوس می سازند. نوع سوم آنست که هم سبک تقلید و هم روایت ساده در آن بکار رود و این نوع را در حماسه ها و چندین قسم از اشعار دیگر می یابیم. جمهوری ۳۹۴.

۳۵ بنابراین «سوفکلس»<sup>۲</sup> از يك جهت با «همر» مشابه است، زیرا که هر دو مردمان نيك را موضوع تقلید قرار می دهند؛ و از جهت دیگر با «آریستفانس»<sup>۳</sup> مشابه است، زیرا که هر دو، داستانهای خود را در صحنه نمایش به عمل درمی آورند.



۲

و چنانکه برخی عقیده دارند، از اینروست که داستانهای نمایشی «درام» نامیده می شوند. زیرا که داستان در صحنه نمایش بعمل آورده میشود.<sup>۴</sup> و از اینروست که «دوریانها»<sup>۵</sup> ابداع کمدی و تراژدی را بخود نسبت می دهند. دوریانهای شهر «مگارا»<sup>۶</sup> کمدی را از اختراعات خود می دانند و می گویند که چون حکومت آن شهر بدست مردم افتاد<sup>۷</sup>، کمدی بوجود آمد. و دوریانهای ناحیه «سیسیل»<sup>۸</sup> نیز مدعی اختراع آنند بدلیل

۲- Sophecle - شاعر تراژدی نویس یونان - از ۴۵۹ تا ۴۰۶ پیش از میلاد.

۳- Aristophane - شاعر کمدی نویس یونان - از ۴۵۰ تا ۳۸۰ ق. م.

۴- Drame - (Drama) از ماده drao که در لغت یونانی به معنی «کردن و بعمل آوردن» است.

۵- Doriens - یونانیان نواحی اسپارت، آرگوس و کورینت.

۶- Megara - یکی از شهرهای جنوبی یونان.

۷- در حدود ۶۰۰ پیش از میلاد.

۸- Sicile (Sikelia) صقلیه - جزیره ای است در جنوب ایتالیا.

آنکه سالها پیش از «خیونیدس»<sup>۹</sup> و «ماگنس»<sup>۱۰</sup>، «ایبخارمس»<sup>۱۱</sup> شاعر از آنجا برخاسته است.

## ۴

برخی از دوریانهای «پلوپونز»<sup>۲</sup> نیز ابداع تراژدی را بخود نسبت می دهند و برای اثبات مدعای خویش واژه های «کمدی» و «درام» را دلیل می آورند. بگفته ایشان در زبان دوریانی، دهکده های اطراف شهر را «کومه»<sup>۱۳</sup> می خوانند، ولی آتنی ها آنرا «دیمیسی»<sup>۱۴</sup> می گویند. پس بازیگران کمدی نام خود را از واژه «کومازین»<sup>۱۵</sup>، که در زبان آتنی ها بمعنی عیش و سرور است نگرفته اند، بلکه چون این جماعت در شهرها مورد تحقیر بوده اند، لذا همواره از دهکده ای به دهکده دیگر می رفته اند و از همین روی باین نام خوانده شده اند.

و همچنین دوریانها لفظ «درام» را از واژه «دران» که در زبان آنها بمعنی «کردن و بعمل آوردن» است مشتق میدانند. در صورتی که آتنی ها

۹- Chiomide - شاعر کمدی نویس یونان - از اهالی آتن - قرن پنجم پیش

از میلاد.

۱۰- Magné -- شاعر کمدی نویس یونان - قرن پنجم ق. م.

۱۱- Epicharme -- شاعر و فیلسوف سیسیلی -- اواخر قرن ششم ق. م.

۱۲- Peloponèse -- ناحیه ای در جنوب یونان.

۱۳- Comai

۱۴- Demous

۱۵- Comazein

ب-۱۴۴۸

برای این معنی، لفظ «پراتین»<sup>۱۶</sup> را بکار میبرند.

در باره تعداد و کیفیت وجوه اختلاف بین تقلیدها، همین اندازه

بس است.

## فصل چهارم

اصل و منشاء شعر و مراحل تکامل آن . پیدایش شریحه به دعوت است و هر دعوت در طبیعت و نهاد آدمی است : یکی غریزه ، تقلید و دیگری خاصیت درک وزن و آهنگ . کیفیت پیدایش تراژدی و کمدی - مراحل تکامل تراژدی .

۱

شك نیست که پیدایش شعر را در اصل دعوت است و هر دو علت در طبیعت و نهاد آدمی است .

۲

تقلید کردن ، غریزه ای است که از کودکی در انسان ظاهر میشود و یکی از امتیازات بشر بر سایر حیوانات پست تر ، در آنست که وی مقلد ترین مخلوقات جهان است و نخستین دانسته های خود را از راه تقلید فرا می گیرد . بهمچنین همه مردم طبیعتاً از کارهای تقلیدی لذت می برند!

---

۱ - پیدایش شعر ناشی از علت اول است و لذتی که مردمان از آن می برند ، ناشی از علت دوم .

## ۳

- و این حقیقت دوم را تجربه آشکار می سازد . زیرا هر چند که دیدن  
 ۱۰ برخی چیزها شاید دردناک و نامطبوع باشد ، لکن تقلید دقیق آنها در  
 هنر ، در نظر مالذت بخش خواهد بود . مانند شکل پست ترین جانوران  
 و مردارها<sup>۲</sup> .

## ۴

توضیح بیشتر آنکه آموختن هر چیز و پی بردن به حقایق ، نه تنها  
 فیلسوفان را لذت می بخشد ، بلکه هر آدمی را ، بفرآورد استعدادی که  
 دارد ، خوش آیند است<sup>۳</sup> .

۲ - ارسطو در کتاب خطابه ( کتاب ۱ فصل ۱۱ بند ۲۳ ) باز به این نکته  
 اشاره می کند . بوالونیز در فن شعر ( سرود سوم ) آنرا تکرار کرده است :

*Il n'est point de serpent ni de monstre odieux ,  
 Qui , par l'artimite , ne puisse plair aux yeux ;  
 D'un pinceau délicat l'artifice agreable  
 Du plus affreux objet fait un objet aimable .*

Boileau - L'art poetique III.

۳ - شرح ابن سینا در این باره چنین است : « و لهذا السبب ماصار التعليم  
 لذیذاً ، لا الى الفلاسفة فقط ، بل الى الجمهور ، لما فى التعليم من المحاكاة ، لان التعليم  
 تصوير ما لا مرفى رقبه النفس . » . بنظر ابن سینا ، تعلیم نیز از تقلید ( یا بقول خودش  
 محاكاة ) خالی نیست ، و این جمله نشان می دهد که وی مفهوم « تقلید » ارسطو را  
 چنانکه باید دریافته است .





نگریستن در تصاویر، از آن جهت لذت بخش است که آدمی در حین  
 ۱۵ تماشای آن، مطالبی می آموزد و در حقیقت چیزها تعقل و تأمل می کند .  
 چنانکه میگوید این فلان مرد است و چنین و چنان است. و اگر کسی چیزی  
 را که از آن تصویر ساخته اند پیش تر ندیده باشد، لذتی که درک میکند  
 ناشی از دیدن آن تقلید نیست، بلکه از چیره دستی نقاش، از رنگ آمیزی  
 و از دیگر اینگونه عوامل است .



پس چون تقلید کردن در خلقت و نهاد ماست - همچنانکه درک  
 ۲۰ آهنگ و وزن (شك نیست که بحور<sup>۴</sup>، انواع و اجزاء وزن اند<sup>۵</sup>) نیز در ما  
 فطری است - بنابراین، آنانی که استعداد طبیعی بیشتری داشتند، نخست  
 بتدریج، از بدیهه گوئیهای خویش شعر ساختند .



و شعر در اندک زمانی، بر حسب طبایع گویندگان، به دو نوع مختلف

#### ۴ - Metre (Metron)

۵ - Rythme - (Rhythmos) - ارسطو در کتاب خطابه (کتاب ۳ -  
 فصل ۸ - بند ۲) نیز میگوید: بحور از انواع وزن بشمار می روند. شمس قیس  
 رازی اوزان را از انواع بحر می داند: «بحر اسم جنسی است از کلام منظوم که  
 تحت آن انواع اوزان است». دکتر پرویز خاندلری در کتاب «تحقیق انتقادی در  
 عروض فارسی»، صفحه ۸۲ و ۸۳، به اشتباه صاحب المعجم اشاره می کند .

تقسیم شد. آنها که طبعی متین تر و رزین تر داشتند، کارهای پر عظمت و رفتار مردمان بزرگ و نیک سیرت را موضوع تقلید قرار دادند، و آنها که طبعی پست تر و عامیانه داشتند، رفتار مردمان فرومایه را. گروه نخستین در آغاز، خدایان را با شعر می ستودند و مدح و ثنای کسان می گفتند، و گروه دوم به هجو گوئی و مذمت مردمان می پرداختند.



پیش از «همر»، هیچ شاعری را نمی شناسیم که از اینگونه اشعار سروده باشد. گرچه شاید بسیار بوده اند. و نمونه هایی از این نوع راتنها می توان در آثار شعرای بعد از «همر» یافت، همچون «مار گیتس»<sup>۶</sup> خود او و اشعار نظیر آن که شعرای دیگر ساخته اند. برای اینگونه اشعار هجو-آمیز، به تناسب موضوع، وزن «ایمییک»<sup>۷</sup> بمیان آمد. و این وزن از آن جهت «ایمییک» نامیده شد که شعرا برای هجو یکدیگر آنرا بکار می بردند.



و چنان شد که شعرای پیشین برخی گویندگان شعر «هر وئیک»<sup>۸</sup> و برخی

۶ - Margitès - (مشتق از کلمه Margos = احمق) - از این منظومه جز چند سطر باقی نمانده است. ارسطو آنرا به هر نسبت میدهد، لکن منتقدان جدید این انتساب را صحیح نمی دانند.

۷ - Iambique - (از ماده Iapto = طعنه زدن) و زنی است که در آن هر جزء یا «پایه» از دو مقطع تشکیل شده: مقطع اول کوتاه، مقطع دوم بلند.

۸ - Heroic (از ماده Heros = پهلوان) بحری که از شش پایه تشکیل میشده است و هر پایه دارای سه مقطع بوده: مقطع اول بلند و دو مقطع دیگر کوتاه.

سرایندگان شعر «ایمیگ» ناهیده شدند. هر چند که «همر» وضعی ویژه خود دارد: همچنانکه اودر سخن رزین وجدی بزرگترین شاعران بود (نه تنها از لحاظ کمالات و فضائل ادبی، بلکه از لحاظ خاصیت نمایشی<sup>۹</sup> تقلیدها نیز همتا نداشت). همچنان نیز، وی نخستین کسی بود که صورت کلی کمدی را طرح ریزی کرد و تقلید امور مضحکه را بجای هجو و ذم آورد. «مارگیتس» اودر حقیقت، با کمدی همان نسبت و تشابه را دارد که «ایلیاد»<sup>۱۰</sup> و «اودوسیا»<sup>۱۱</sup> با تراژدیهای زمان ما دارند. ۲-۱۳۳۹

## ۱۰

هنگام پیدایش کمدی و تراژدی، گویندگان شعر «ایمیگ» به اقتضای طبع ویژه خویش سازندگان کمدی شدند و گویندگان شعر «هر و میگ» نیز شاعران تراژدی گردیدند. زیرا که این انواع جدید شعر، از اقسام سابق عالی تر و پسندیده تر بود. ۵

## ۱۱

بحث در اینکه آیا تراژدی از لحاظ اجزاء تشکیل دهنده به آخرین حد کمال خود رسیده است یا نرسیده، و همچنین بحث در ماهیت تراژدی و رابطه آن با صحنه نمایش، باید در جای دیگر مطرح شود.

۹ - Dramatique - وصف دقیق صحنه ها و وقایع، چنانکه گویی به نمایش و عمل درآمده اند.

۱۰ - Illiade - منظومه حماسی - اثر هر. رجوع کنید به ف. ا. ا. در آخر کتاب.

۱۱ - Odyssée - منظومه حماسی - اثر هر. رجوع کنید به ف. ا. ا. در آخر کتاب.

## ۱۲

شك نیست که تراژدی نیز، چون کمدی، نخست از بدیهه سرایی آغاز شد. تراژدی از اشعار «دیتیرمبیک» منشاء میگیرد و کمدی از سرودهای «فالیك»<sup>۱۳</sup> که هنوز در بسیاری از شهرهای مارسمآ باقی مانده است. از آن پس تراژدی اندك اندك پیش رفتن آغاز کرد و در هر مرحله از مرحله پیشین بهتر شد.<sup>۱۴</sup>

## ۱۳

در حقیقت، تراژدی پس از دگرگونیهای بسیار، عاقبت بصورت طبیعی خود رسید و در آنجا از پیشرفت باز ایستاد.<sup>۱۴</sup>

## ۱۴

۱- تعداد بازیگران<sup>۱۵</sup> را نخست «اسخولوس»<sup>۱۶</sup> از يك تن به دو تن

۱۲- Phalique - منسوب به عضو تناسلی مرد «Phalos». رجوع کنید به ف. ۱.۱.۱. در آخر کتاب.

۱۳- مراحل تکامل تراژدی را در آخر کتاب (ف. ۱.۱.۱.)، شرح داده ایم.

۱۴- مقصود ارسطو آنستکه تراژدی نیز مانند يك موجود زنده، چون به

حد بلوغ و کمال رسید، رشد و نموش متوقف شد.

۱۵- Acteurs - (Hypokrites) - ابوشرمتی: المرابین والمنافقین،

الآخذ بالوجوه، المرآة والنفاق - ابن سینا: الاخذ بالوجوه، المنافقین الآخذین

بالوجوه - ابن رشد: الاخذ بالوجوه، نفاقاً واخذاً بالوجوه. کلمه Hypokrites

در زبان یونانی به معنی منافق و دورو و ظاهر ساز است، ولی علاوه بر این مجازاً به

بازیگر تئاتر نیز اطلاق میشود (زیرا که بازیگران چهره واقعی خود را در زیر ماسک

مخفی می کردند و شخصیتی عاریت بر خود می گرفتند.) مترجمین سریانی و عرب و

شارحین اسلامی که از کیفیت شعر و درام یونان بی خبر بودند، بمفهوم اصطلاحی و مجازی

آن توجهی نیافتند.

۱۶- Eschyle - (Aischylos) شاعر تراژدی نویس یونان (۵۲۵-۴۵۶)

رساند و از سهم فرودستان<sup>۱۷</sup> کاست و گفتگوی در صحنه را قسمت اصلی تراژدی قرار داد.

۲- «سوفوکلس» بازیگران را به سه تن افزایش داد و صحنه‌ها را با پرده‌های نقاشی شده تزئین کرد.

## ۱۵

۳- تراژدی داستانهای کوتاه و سبک را کنار نهاد و زبان مسخره آمیزی را که از بقایای مرحله «ساتیریک»<sup>۱۸</sup> بود، از خود دور ساخت و بدین ترتیب، پس از زمانی دراز، عظمت خود را بدست آورد و آنگاه از وزن «ترو کائیک»<sup>۱۹</sup> به وزن «ایمبیک» تغییر یافت. تراژدی در اصل وزن چهارپایه‌ای «ترو کائیک» را از آن روی بخود گرفته بود، که این و زن با شعر «ساتیریک» و رقص بیشتر سازش داشت، ولی زما نیکه گفتگو بمیان آمد، طبیعت خود وزن شایسته را بدست داد. می دانیم که وزن «ایمبیک» برای محاوره مناسب ترین و زن‌هاست<sup>۲۰</sup>. بدلیل آنکه گفتار

۱۷- کلمه «فرودستان» را در ترجمه Choeur آورده‌ایم. اصل آن هرچه و از هر جا باشد واژه‌ای است که در فرهنگهای فارسی بمعنی سرود و آواز دسته‌جمعی آمده است (برهان قاطع «فرودست») و اگر آنرا در این مورد بکار ببریم بی‌مناسبت نخواهد بود. ابو بشر متی: الصفوف، الدستبند والر قاصین - ابوعلی سینا: جماعة الملحین ر. ک. ف. ۱. ۱.

۱۸- Satirique - اشعار و سرودهای مربوط به «ساتیرها» که با آواز و رقص خوانده میشدند. ر. ک. ف. ۱. ۱.

۱۹- Trochaïque - از ماده Trocho = جاری شدن- وزنی است که در آن هر پایه از دو مقطع تشکیل شده است: مقطع اول بلند، مقطع دوم کوتاه.

۲۰- «وزن ایمبیک به گفتگوی معمولی شباهت دارد..... مردم معمولاً بی آنکه خود بفهمند، به این وزن سخن می‌گویند». دمتریوس - درباره سبک- ۳- ۴

روزانه ما غالباً به این وزن درمی آید، ولی بندرت وزن شش پایه‌ای بخود می‌گیرد. مگر زمانیکه از لحن محاوره دور شویم.

## ۱۶

تعدد « پرده » ها<sup>۲۱</sup> یکی دیگر از تحولات تراژدی بود. و اما شرح نکات دیگر و مقدمات سایر آرایشها را باید گفته شمزد، زیرا اگر بجزئیات پردازیم سخن به درازا خواهد کشید.

۴۰

۲۱ - Episodes - درناتریونان قدیم پرده وجود نداشته است و آغاز و پایان

هر پرده (act) را با سرود فرودستان معین می‌کرده‌اند.

## فصل پنجم

تعریف کمدی - مقایسه بین تراژدی و حماسه .

۱

چنانکه گفتیم<sup>۱</sup> کمدی تقلید کسانی است که از حد متعارف بدتر باشند، ولی نه از حد هر گونه عیب و نقص، بلکه فقط از حد زشتی های خنده آور. و عیب یا خطائی را خنده آور میگوئیم که دیگران را از آن درد و گزند نمی نرسد. چنانکه نقابهایی<sup>۲</sup> که بر چهره میگذارند، زشت و بد شکل است، لکن موجب خنده میگردد و کسی را رنج و زیان نمیرساند.

۳۵

۲

هر چند به تحولات تراژدی آشنائیم و شعرای تراژدی را نیز می شناسیم، لکن درباره کمدی چیزی بر ما معلوم نیست و به مراحل نخستین

---

۱ - فصل ۲ بند ۵

۲ - Masque - ابوشرمی و ابن رشد: وجه المستهزی - ابن سینا: وجه المسخره. باید دانست که در کمدی ماسکهای خنده آور و در تراژدیها ماسکهای وحشت انگیز و هولناک بر سروروی می نهادند.

آن توجهی نشده، زیرا که هنوز هم کسی جداً به آن نپرداخته است. زمان درازی از آغاز پیدایش کمدی گذشته بود که حکمرانان<sup>۳</sup> نمایش آنرا در اجتماعات رسماً تصویب و گروهی از خوانندگان را برای این مقصود انتخاب کردند. بازیگران و خوانندگان کمدی، نخست خود داوطلب این کار میشدند.

## ۳

از آن پس که کمدی شکلی بنخود گرفت، نام شعرای کمدی نیز ثبت شد<sup>۴</sup>.

## ۴

ولی هنوز نمی دانیم که نخست، نقاب بر چهره زدن، مقدمه<sup>۵</sup> خواندن، تعدد بازیگران و سایر اینگونه امور را چه کسی معمول و هر سوم کرد.

۳ - Archon = والی و حاکم شهر - در یونان قدیم جشنها و نمایشها و مسابقات عمومی به دستور فرمانداران شهرها و تحت نظر آنان اجراء می شد. حتی خوانندگان سرودها را نیز فرمانداران انتخاب می کردند.

۴ - نام شعرایی که در مسابقات شرکت می کردند و همچنین نتیجه مسابقات هر سال در دفتر مخصوصی ثبت می شد، از شعرای کمدی نویس، ماکنه اولین کسی بود که نامش رسماً (در سال ۴۵۸ ق. م.) در این دفتر ثبت گردید.

۵ - Prologue - مقدمه - قسمتی از نمایش که قبل از ورود فرودستان واقع می شود. در مقدمه، يك یا چند تن از بازیگران بصورت محاوره و یا به تنهایی موضوع نمایش و سایر نکات لازم را برای تماشاگران توضیح می دهد.



## ۵

داستان پردازی کمدی، درسیسیل، بوسیلهٔ «اپیخارمس»<sup>۶</sup> و «فورمیس»<sup>۷</sup> آغاز شد.

## ۶

از شعرای آتن،<sup>۸</sup> «کراتس»<sup>۹</sup> نخستین کسی بود که اشعار هجو آمیز<sup>۱۰</sup> را از میان برداشت و داستان پردازی را - بی آنکه شخص معینی مورد هجو و استهزاء قرار گیرد - به میان آورد.

## ۷

پسین حماسه و تراژدی مشابهت و موافقت تا آنجاست که هر دو از موضوعات جدی تقلید میکنند و کلام سنگین و رزین بکار میبرند.<sup>۱۱</sup> ولی

۶ - Epicharme - شاعر و فیلسوف سیسیلی (اواخر قرن ششم ق. م.)

۷ - Phormis - اهل سیراکوز (قرن پنجم ق. م.)

۸ - Athène - آتنیه، پایتخت کنونی یونان.

۹ - Cratès - شاعر یونانی (قرن پنجم ق. م.)

۱۰ - اشعارا بیهیک که اشخاص معین و معروف را مورد استهزاء و حمله قرار می داد.

۱۱ - همه سخن شناسان سبک و شیوهٔ گفتار را تابع موضوع و مضمون شعر

می دانند :

«در تراژدی سنگینی و ابهت موضوع، سنگینی و متانت کلام را ایجاد می کند».

لنگینوس - دربارهٔ شیوهٔ عالی - فصل ۳.

«معنی ریکی که به الفاظ رزین و پرشکوه درآید مانند آنست که يك ماسک

بزرگ تراژدی را بر چهرهٔ کودک خردسالی قرار دهند». لنگینوس - دربارهٔ شیوهٔ

عالی - فصل ۳۰.

«اگر برای امور مضحک کلام مزین و آداسته بکار برند، بدان ماند که میمونی

تفاوتشان نخست از آنجهت است که حماسه سراسر در یک وزن است<sup>۱۲</sup> و صورت داستان دارد. و تفاوت دوم از جهت طول مدت است. بدین معنی که برای حماسه زمان محدود نیست. لکن تراژدی سعی دارد که تا حد امکان از یک دور گردش خورشید تجاوز نکند و یا در همان حدود باشد<sup>۱۳</sup>. این خود یکی از وجوه اختلاف میان حماسه و تراژدی است، هر چند که در اصل تراژدی نیز از لحاظ زمان مانند حماسه بود.

۱۵



اختلاف سوم از جهت اجزاء تشکیل دهنده آنهاست. که بعضی در هر دو مشترک و بعضی مخصوص تراژدی است. از این رو، هر کس که نیک و بد تراژدی را تمیز دهد، زشت و زیبای حماسه را نیز میشناسد. زیرا که

را برك و آرایش کنند». دمتریوس - درباره سبك - ۱۶۵.

«موضوع خنده آور را نمی توان در نظمی که برای تراژدی مناسب است نقل کرد». (هوراس - فن شعر)

«اندیشه ای سخیف که با الفاظی مطمئن اداء شود، همچون دلکی است که در کسوت شاهان رود». آلکساندر پوپ - مقاله ای در باب انتقاد.

«فلايكسو المعانی الجده» به الفاظاً هزلیة فیسخرها، و لايكسو المعانی الهزلیة الفاظاً جده» فیستوخها صاحبها. ولكن يعطی كل شیء من ذلك حقه» و یضمه موضعه ... نقد النثر - ص ۹۰ - قدمه امه بن جعفر - متوفی ۳۳۷ هـ.

«فان حق المعنی الشریف، اللفظ الشریف». الصناعین فصل ۱ باب ۳ -

ابوهلال عسکری - متوفی ۳۹۵ هـ.

Heroique hexametre - ۱۲

۱۳ - وحدت زمان - ر. ک. ف. ا. ا.

تراژدی تمام عناصر تشکیل دهنده حماسه را در بر دارد، لکن حماسه تمام اجزاء تراژدی را شامل نیست<sup>۱۴</sup>.

---

۱۴- عناصر تشکیل دهنده تراژدی: سخن، وزن، داستان، آهنگ، منظره  
نمایش. عناصر تشکیل دهنده حماسه: سخن، وزن، داستان. پس در حماسه آهنگ  
(آواز) و منظره نمایش وجود ندارد.

## فصل ششم

تعریف تراژدی - اجراءشما نه آن .

۱

در باره اشعار شش پایه‌ای<sup>۱</sup> و در باره کمندی از این پس سخن خواهیم گفت . اینک به بحث در باره تراژدی میپردازیم . نخست باید از آنچه که تاکنون گفته‌ایم ، تعریف تراژدی را بدست آوریم .

۲

پس تراژدی عبارت است از تقلیدیک عمل جدی و کامل که دارای طول معینی باشد، سخن در هر قسمت آن بوسیله‌ای مطبوع و دلنشین گردد، تقلید به صورت روایت نباشد و در صحنه نمایش بعمل در آید و وقایع باید حس رحم و ترس را برانگیزد<sup>۲</sup> تا تزکیه<sup>۳</sup> این عواطف را موجب

۱ - Hexametre مقصود شعر حماسی است .

۲ - درباره اشعار حماسی در فصل ۲۳ و ۲۴ مطالبی گفته می‌شود، لکن بحث در باره کمندی مربوط به قسمت دوم این کتاب بوده است که مفقود شده .

۳ - بوالونیز برانگیختن رحم و ترس را لازمه تراژدی می‌داند :

Si d' un beau mouvement l' agréable fureur '

Souvent ne nous remplit d' une douce terreur ,

گردد.

## ۳

از اینکه گفتم: «سخن در هر قسمت بوسیله‌ای مطبوع و دانشین گردد»، مقصودم آن بود که با وزن و آهنگ یا آواز همراه باشد. و از اینکه گفتم: «در هر قسمت بوسیله‌ای»، قصدم آن بود که در یک قسمت، سخن با وزن همراه باشد و در قسمت‌های دیگر، بنوبت با آهنگ و آواز<sup>۶</sup>.

## ۴

۱ - چون تراژدی داستانی است که در صحنه نمایش بعمل در

Ou n' excite en notre âme une pitié charmante

En vain vous étalez une scène savante .

Boileau - L' artpoétique III .

۴ - Catharsis - ابوبشر متی: تنقی تنظف - ابن رشد: النقاوالنظافة برای

شرح این کلمه رجوع کنید به ف . ۱ . ۱ . در آخر کتاب .

۵ - «وزن و آهنگ... نفوذی خاص و تأثیری عمیق در روح دارند.» جمهور

افلاطون - کتاب ۳ صفحه ۴۰۱

«فان اللحن یؤثر فی النفس تأثیراً لا یرتاب به .....» از شرح ابن سینا

«وما یفضل به الشعر... ان الالحان التی هی اهنی اللذات.»

ابی هلال المسکری - الصناعین - ص ۱۳۲

۶ - وزن، برای آنچه بازیگران در صحنه می گویند و آواز، برای سرودهای

فرودستان .

می آید، پس ناچار آرایش صحنه<sup>۷</sup> نخستین قسمت آنست و آواز<sup>۸</sup> و گفتار<sup>۹</sup> در مرحله بعد قرار می گیرند. زیرا که در تراژدی، اینها از وسائل تقلید بشمار می روند.

۵

در اینجا مقصودم از «گفتار»، فقط ترکیب کلام منظوم است<sup>۱۰</sup>، و مقصودم از «آواز»، روشن تر از آنست که محتاج بیان باشد.

۶

و اما موضوع تقلید، اعمال آدمی است، و آدمیان نیز بناچار اخلاق و افکاری خاص خود دارند، و از همین لحاظ است که به اعمال آدمیان صفاتی را نسبت می دهیم. پس بنا بر ترتیب طبیعی امور، برای اعمال<sup>۱۱</sup> T-۱۳۵۰ آدمیان این دو علت موجود است: اخلاق و افکار، و سعادت و تیره بختی

۷ - Spectacle - Opsis ( ابو بشرمتی: جمال وحسن الوجه، النظر - ابن سینا: النظر، النظر والاحتجاج - ابن رشد: النظر.

مقصود همه آن چیزهایی است که برای ترتیب يك صحنه نمایش لازم است، مانند برده ها و لباسهای بازیگران و امثال آن.

۸ - Melopoiia) Mélodie ( ابو بشرمتی: النغمة الصوت، صنعة الصوت - ابن سینا: اللحن، التلحين - ابن رشد: اللحن.

۹ - Language parlé) Lexis ( ابو بشرمتی: القول - ابن سینا: اللفظ والقالة، قول - ابن رشد: قول.

۱۰ - «ومعنى القول: اللفظ الموزون.» از شرح ابن سینا.

۱۱ - باید دانست که عمل (Praxis) Action در نظر ارسطو، فقط یک فعالیت ظاهری و خارجی نیست، بلکه نماینده شخصیت عقلانی و اخلاقی انسان است.

آدمیان در زندگی ، نتیجه طبیعی اعمال ایشان است <sup>۱۲</sup>.



پس اعمال آدمیان بصورت داستان نمایش داده می شود . و من در اینجا ترکیب وقایع را «داستان» <sup>۱۳</sup> ، و آنچه را که بحکم آن صفاتی به اشخاص نسبت می دهند «اخلاق» <sup>۱۴</sup> ، و هر چیز را که اشخاص در اثبات نکته ای و یا در بیان حقیقتی بگویند «افکار» <sup>۱۵</sup> ایشان می نامم .



بنابراین ، هر تراژدی باید شامل شش جزء باشد که چگونگی آنرا معین سازند ، از اینقرار : داستان ، اخلاق ، گفتار ، فکر ، صحنه آرایی ، آواز . ۱۰



از این شش جزء ، دو جزء از وسائل تقلید است ، يك جزء از طریقهای

۱۲ - « کار تقلید شاعرانه مجسم ساختن اعمالی است که از اشخاص یا به اجبار یا به اختیار سر می زند و اشخاص آن اعمال رامایه نیکبختی یا بدبختی خود می دانند و از آن بابت متألم یا خوشحال می شوند. » جمهور افلاطون - فصل ۱۰ ص ۶۰۳

۱۳ - La fable یا به انگلیسی The plot ( Mythos ) ابوشرمتی :  
الخرافة - ابن سینا ، المثل ، الخرافة - ابن رشد : القول الخرافی .

۱۴ - ( Ethe ) Caractère ابوشرمتی و ابن رشد : العادات - ابن سینا :  
العاده ، الاخلاق .

۱۵ - Pensée - ( Dianoia ) ابوشرمتی : الرأی ، الاعتقاد - ابن سینا :  
الرأی - ابن رشد : الاعتقادات .

تقلید و سه جزء دیگر از موضوعات مورد تقلید<sup>۱۶</sup>. و جزاین شش جزء، دیگر هیچ نیست.

## ۱۰

اکثر شعرای تراژدی، این عناصر اصلی را چنانکه باید بکار برده‌اند و می‌توان گفت که در هر تراژدی، صحنه آرائی، اخلاق، داستان، گفتار، آواز و فکر موجود است.

## ۱۱

۲- ترکیب وقایع مهمترین جزء، از اجزاء ششگانه‌ای است که شمردیم. تراژدی در اصل تقلید آدمیان نیست، بلکه تقلید اعمال است تقلید زندگی است، تقلید نیکبختی‌ها و بدبختی‌هاست. درحقیقت، تمام نیکبختی‌ها و بدبختی‌های آدمی صورت عمل بخود می‌گیرد، و غایت زندگی نیز خود نوعی عمل و فعالیت است، نه کیفیت<sup>۱۷</sup>.

## ۱۲

صفات آدمیان تابع خصوصیات اخلاقی ایشان است، لکن شادی و ناشادیشان از کردارشان سرچشمه می‌گیرد. بنا بر این تراژدی را برای جلوه‌گر ساختن خصوصیات اخلاقی بصحنه نمی‌آورند، بلکه برای

۱۶- گفتار و آواز، از وسائل تقلید. صحنه آرائی، از طریق‌های تقلید. داستان و اخلاق و فکر، از موضوعات مورد تقلید.

۱۷- «سعادت، خود غایت زندگی است.» اخلاق- کتاب ۱۰ فصل ۶-



جلوه‌گر ساختن اعمال، خصوصیات اخلاقی را به میان می‌آورند<sup>۱۸</sup>.  
 پس مقصود اصلی و غایت تراژدی، اعمال یا «داستان» آنست، و غایت در  
 همه جا مهمترین چیزهاست.

## ۱۳

گذشته از این، بدون عمل، وجود تراژدی ممکن نیست، ولی  
 بدون خلقیات ممکن است<sup>۱۹</sup>. چنانکه در اکثر تراژدی‌هایی که شعرای  
 جدید<sup>۲۰</sup> نوشته‌اند، خلقیات موجود نیست<sup>۲۱</sup> و این نقص در آثار بسیاری  
 از شعرا مشهود است. و در نقاشی نیز، اگر آثار «زنوکسیس»<sup>۲۲</sup> را با  
 نقاشی‌های «پولو گنوتوس» مقایسه کنیم، این تفاوت را خواهیم دید.  
 زیرا که «پولو گنوتوس» در نمایش دادن خلقیات چیره دست است ولی  
 در نقاشی‌های «زنوکسیس» از این مطلب اثری نیست.

۲۵

۱۸- هر اکلیت می‌گوید: سر نوشت هر کس نتیجه اخلاق اوست.

۱۹- این گفته خالی از مبالغه نیست. زیرا چنانکه در همین فصل خواهیم دید،  
 عمل نتیجه اراده است و اراده از اخلاق سرچشمه می‌گیرد و در تراژدی جدا ساختن آنها  
 از یکدیگر ممکن نیست. از یک سلسله اعمال غیر ارادی نمی‌توان تراژدی ساخت.

۲۰- در ترجمه ابوبشر متی «شعراي جديد»، «مدیحات الصبیان» ترجمه شده  
 است. منشاء این اشتباه را نیز باید ترجمه سریانی دانست. زیرا در زبان یونانی کلمه  
 (Neos) هم بمعنی «پسرك و جوانك» است و هم بمعنی «تازه و جدید» مترجم سریانی  
 معنی اول را در نظر گرفته، در صورتیکه معنی دوم مقصود بوده است.

این اشتباه در شرح ابن سینا نیز راه یافته است.

۲۱- شاید بهمین علت بوده است که از تراژدی‌های زمان ارسطو چیزی  
 باقی نمانده.

۲۲- Zeoxis - نقاش یونانی (اواخر قرن پنجم) - در باره استادی وی  
 می‌گویند که خوشه انگوری را چنان ماهرانه تصویر کرده بود که پرندگان فریب  
 می‌خوردند و بر آن می‌نشستند.

## ۱۴

وباز ممکن است که کسی سخنانی بهم پیوندد، که حاوی خلیقات، و از جهت فکر و گفتار نیز در نهایت کمال باشد، لکن تأثیر خاص تراژدی را پدید نیاورد. ولی اگر کسی قسمتهای دیگر را ناقص و ناتمام بکاربرد،<sup>۴۰</sup> لکن در آن میان داستانی را باز گوید، شك نیست که در ایجاد تأثیر خاص تراژدی توفیق بیشتری یافته است.

## ۲۳ ۱۵

همچنانکه در نقاشی نیز اگر زیباترین رنگها را درهم و برهم بر ۱۴۵۰-ب صفحه‌ای بکشند، هرگز لذتی را که تماشای يك تصویر<sup>۴۴</sup> ساده سپید و سیاه دربر دارد، ایجاد نتواند کرد.

## ۱۶

وباز، دلکش ترین و مؤثرترین اجزاء تراژدی «تغییرات ناگهانی»<sup>۴۵</sup> و «شناسائی»<sup>۴۶</sup> هاست، که هر دو از اجزاء داستان شمرده میشوند.

۲۳- در نسخه‌های خطی و در ترجمه عربی قدیم، این قسمت بعد از بند ۱۸ آمده است؛ ولی کاستل و ترو *Castelvetro* به تشخیص خود محل آنرا تغییر داده است. ما نیز در ترتیب بندها از ترجمه فرانسه رومل (که تصرف کاستل و ترو را در این مورد پذیرفته است) پیروی کرده‌ایم. ترجمه انگلیسی تواینینگ *Twinning* نیز چنین است.

۲۴- در ترجمه ابوبشر متی «تصویر»، «الاصنام» ترجمه شده است، زیرا که کلمه *Eikon* در لغت یونانی هم بمعنی «بت» است و هم بمعنی تصویر. این اشتباه نیز از ترجمه سریانی عبری نقل شده و از راه یکی از این دو ترجمه در شرح ابن سینا نیز وارد گردیده است.

۲۵- *péripétie* در فصل ۱۱ آنرا تشریح می‌کند.

۲۶- *Reconnaissance* در فصل ۱۱ آنرا تشریح می‌کند.

## ۱۷

دلیل دیگر اینکه تراژدی نویسان مبتدی، در بیان خلیقات و در شیوه گفتار زودتر توانایی حاصل می کنند تا در ترکیب وقایع و داستان پردازی. نخستین شاعران نیز، بتقریب جملگی چنین بوده اند.

۳۵  
از  
T-۱۴۵۰

## ۱۸

بنابراین، داستان اساس و روح تراژدی است و خلیقات در مقام دوم قرار دارد. تراژدی، نخست تقلید اعمال است و چون عمل از آدمی سر میزند، پس تراژدی برای تقلید اعمال، ناگزیر به تقلید آدمیان میپردازد.

۴  
از  
ب-۱۴۵۰

## ۱۹

«فکر» در مقام سوم می آید، و آن قدرت بیان مطالبی است که گفتن آن شایسته و مناسب وضع باشد. این قسمت از تراژدی، به فنون سیاست و خطابه نیز بستگی دارد. زیرا که در تراژدیهای شعرای پیشین، قهرمانان چون سیاستمداران سخن می گویند و در تراژدیهای شعرای جدید، همچون استادان علم بلاغت.

۵

## ۲۰

«فکر» را نباید بجای «اخلاق» گرفت<sup>۳۷</sup>. اخلاق اراده را آشکار می سازد<sup>۳۸</sup>

۲۷- باید در نظر داشت که اخلاق همیشه در عمل ظاهر می شود و فکر در گفتار.  
۲۸- «عملی خوب است که از اراده ای خوب سرچشمه گرفته باشد؛ زیرا که اراده مصدر عمل است. و نیز اراده ای خوب است که اخلاق خوب منشاء آن باشد؛ زیرا که اخلاق مظهر اراده است.»

- و نشان می‌دهد که اشخاص، در امور نامعلوم، از چه نوع چیزی اجتناب و چه نوع چیزی را قبول می‌کنند. پس در سخنی که گوینده آن نه چیزی را قبول و نه رد کند، خلیقات وجود ندارد. و از سوی دیگر، فکر در سخنی موجود است که بودن یا نبودن چیزی را مبرهن سازد<sup>۲۹</sup> و یا یک عقیده کلی را بیان کند.

## ۲۱

گفتار قهرمانان تراژدی، در مقام چهارم است، و چنانکه پیش از این گفتیم، گفتار، وسیله بیان افکار است<sup>۳۰</sup>، و آن در نظم و شریکی است.

## ۲۲

- و اما از دو جزء باقی، آواز مهمترین وسیله‌ای است که تراژدی را دلکش و لذت بخش می‌سازد. ولی آرایش صحنه، هر چند که بی‌تأثیر نیست، لکن از هنر دور است و باشعر بستگی ندارد. زیرا که تراژدی، حتی اگر در صحنه نمایش نیز به عمل در نیاید، باز تأثیر خود را دارد.<sup>۳۱</sup> و از این گذشته، فن صحنه آرائی، جز هنر شاعری است.

۲۹- بای و اتروتوای نینگک این جمله را به اینصورت ترجمه کرده‌اند: «فکر در سخنی موجود است که چیز (معنی) را اثبات یا نفی کند.» ولی ما به ترجمه رومل و ترجمه عبدالرحمن بدوی اتکاء کردیم زیرا با تعریب ابوشرمتی و شروح ابن سینا و ابن رشد مطابقت داشت.

۳۰- «واللسان هو ترجمان اللب و برید القلب.» نقد البشر- قدامت بن جعفر «بیان، کسوت اندیشه است» الکراندریوب.

۳۱- از طریق خواندن.

## فصل هفتم

داستان باید کامل، تمام و دارای طول معین باشد.

۱

اکنون که اجزاء تراژدی را شناختیم ، به چگونگی ترکیب وقایع میپردازیم . زیرا که این نخستین و مهمترین قسمت تراژدی است.

۲

گفتیم<sup>۱</sup> تراژدی تقلید عملی است که کامل ، تمام و دارای طول معین باشد . زیرا ممکن است که چیزی کامل و تمام ، از بزرگی بی بهره باشد .

۲۵

۳

آن چیز را تمام گوئیم که دارای آغاز و میان و پایان باشد. آغاز آنست که ناگزیر ، پس از چیز دیگر نیاید ، ولی بالطبع پس از آن، چیز دیگری باشد . بالعکس ، پایان آنست که خود ناگزیر - و یا بر حسب معمول - پس از چیز دیگر بیاید، ولی پس از آن ، چیز دیگر نباشد. میان آنست که پس از چیز دیگر بیاید و خود نیز چیز دیگری در پس داشته باشد.

۳۰

## ۴

پس داستان خوب آنست که آغاز و انجامش ، نه بدخواه شاعر ، بلکه مطابق با قواعدی باشد که گفتیم .

## ۵

۴۵ در جاندار ها <sup>۲</sup> ، و در هر چیز کاملی که مرکب از اجزائی باشد ، زیبایی تنها در نظم و ترتیب میان اجزاء نیست ، بلکه باید تا حدّ معینی بزرگی نیز موجود باشد ، زیرا که زیبایی در بزرگی و نظم است . بنابراین جانوری که بسیار کوچک و خرد باشد ، زیبا نمیتواند بود ، زیرا که هر لحظه از نظر می گریزد و ادراک ما را مبهم و نامشخص می سازد . و نیز جانور بسیار بزرگ (مثلا اگر جانوری ۱۰۰۰ استادیون <sup>۳</sup> طول داشته باشد ) زیبا نمی تواند بود ، زیرا که تمام اجزاء آن در یک لحظه بنظر نمی آید و تمامیت و کمال آن ادراک نمی شود .

T-۱۳۵۱

## ۶

پس همچنانکه برای هر چیز زیبا که مرکب از اجزائی باشد ،

۲- « هر خطابه و گفتار باید موجود زنده ای باشد ، یعنی تن و سر و دست و پا داشته باشد و در آن میانه ای و انجامی و آغازی وجود داشته باشد و این قسمتها با هم ربط و تناسبی داشته باشند .»

افلاطون - فدروس ۲۶۶ - ترجمه دکتر محمود ضناعی

« هوراس » و « دمتریوس » نیز اجزاء گفتار را به اندامهای موجود زنده تشبیه می کنند .

۳- هر استادیون تقریباً ۱۸۵ متر است .

و نیز برای هر حیوان زیبا، لازم است که تاحدی بزرگ باشد که نظر سراسر آن را فرا گیرد، بهم چنان، طول داستان نیز باید تاحدی باشد که اجزاء آن در خاطر بماند.



و اما مقدار طول داستان، اگر نسبت به مسابقات عمومی<sup>۴</sup> و از نظر تماشاگران قیاس شود، از قلمرو هنر بیرون خواهد بود. زیرا اگر قرار بر این باشد که یکصد تراژدی نمایش داده شود، مدت هر یک را با پانگان<sup>۵</sup> معین و مقرر می‌دارند، و چنانکه گویند، زمانی هم بدین ترتیب عمل شده است.



حدی که طبعاً می‌توان بر آن مقرر داشت، اینست که، داستان هر چه طویل تر باشد - تا آنجا که سراسر آن روشن و قابل درک باشد - از لحاظ بزرگی زیباتر است.



برای تحدید مطلق آن میتوان گفت: درازی داستان باید تا

۴- در اوائل بهار هر سال، به افتخار دیونیسوس (خدای شراب و باده کساری) جشنی برپا می‌شد و همه مردم در آن شرکت می‌جستند. در این جشن برای تعیین بهترین نمایشنامه‌ها، مسابقه‌ای ترتیب داده می‌شد و از هر شاعر سه تراژدی و یک نمایش ساتیریک بروی صحنه می‌آمد.

۵- طاسی که در ته آن سوراخی بوده است و برای اندازه گرفتن ساعات شب و روز آنرا بر روی آب قرار می‌داده‌اند تا بتدریج پر شود.

حدی باشد که طی يك سلسله مراحل احتمالی<sup>۶</sup> و یا ضروری<sup>۷</sup>، قهرمان داستان را از نيك بختی به بدبختی و یا از بدبختی به نيكبختی برساند. این اندازه بزرگی برای داستان بس است.

---

۶ - *Vraisemblable* - به انگلیسی *Probable* - (Eikota) مقصود آنکه هر مرحله به نحوی قانع کننده و قابل قبول به مرحله بعد منجر گردد و گفتار و کردار هر يك از اشخاص با نحوه فکر و خصوصیات اخلاقی وی سازگار و متناسب باشد.

۷ - *Nécessaire* - (Anagkaion) - مقصود آنکه هر مرحله نتیجه ضروری مراحل قبل از خود باشد و گفتار و کردار هر يك از اشخاص از طرز فکر و خصوصیات اخلاقی وی تبعیت کند.



## فصل هشتم

وحدت داستان غیر از وحدت قهرمان است ، و به وحدت عمل بستگی دارد .  
اجزاء داستان باید همگی یکدیگر بسته و پیوسته باشند

۱

چنانکه بعضی پنداشته اند ، وحدت داستان در آن نیست که فقط يك شخص را موضوع تقلید قرار دهند قرار دهد . زیرا که بر آن يك شخص ، وقایع و حوادث بسی شماری روی می دهد که بسیاری از آنها هرگز وحدت نمی پذیرند ، و همچنین از يك شخص اعمال بسیاری سر می زند که هیچگاه بصورت يك عمل واحد در نمی آیند .

۲

وچنین بنظر می رسد که همه شاعرانی که «هراکلیدا» و «تسئیدا»<sup>۱</sup> و سایر اینگونه منظومه ها ساخته اند ، بر اثر این پندار به خطا افتاده اند . زیرا که به گمان ایشان ، چون «هراکلس» يك مرد بود ، پس داستان وی نیز باید یکی باشد .

۳۰

---

۱ - Héracléide و Théséide حماسه هائی که کارهای هراکلس (Hércule)

و تسئوس (Théséus) ، پهلوانان افسانه ای یونان قدیم را موضوع قرار دهند.



## ۳

اما «همر» همچنانکه از جهات دیگر بر سایر شعراء برتری دارد، از این جهت نیز ممتاز است. زیرا که بر اثر آشنائی به رموز هنر و یا بر اثر ذکاوت فطری، به این نکته پی برد و در هنگام نوشتن «اودوسیا»، همه وقایع زندگانی او را بمیان نیاورد، (همچون زخم خوردن او در کوه پاراناسوس<sup>۲</sup>، و یاباه جنون تظاهر کردنش در وقت لشکر آرایی یونانیان<sup>۳</sup> ۲۵ زیرا که این دو واقعه، نه بر حسب احتمال و نه بالضروره<sup>۴</sup>، بایکدیگر بستگی نداشتند.) و عملی را که دارای وحدت بود موضوع «اودوسیا» قرار داد، و در «ایلیاد» نیز چنین کرد.

## ۴

۳۰. پس، همچنانکه در سایر هنرهای تقلیدی، یک تقلید همیشه از یک چیز است، بهمچنان داستان نیز، که تقلید یک عمل است، باید عملی واحد و

۲- اووسوس. هنگامی که بقصد شکار با پدر بزرگش به کوه پاراناسوس رفته بود کرازی و ویرا زخم زد. پس از چندین سال دایه اش در وقتی که پای او را می شست و ویرا اذاتر همان زخم شناخت. (اودوسیا. فصل ۱۹)

رجوع کنید به ف. ا. ا.

۲- هنگامی که یونانیان برای جنگ آماده می شدند، اودوسوس خود را به دیوانگی زد تا از شرکت در جنگ معاف شود، لکن پالامدس به حیلۀ او پی برد.

۳- در ترجمۀ عربی قدیم، به جای «لشکر آرایی» نوشته شده است «آغارومس». این اشتباه را نیز باید از مترجم سریانی دانست زیرا در زبان یونانی **Agermos** به معنی «لشکر آرایی» است و مترجم سریانی آن را اسم خاص پنداشته است.

۴- رجوع کنید به حاشیۀ ۶ و ۷- فصل ۷

کامل را نمایش دهد، و اجزاء و وقایع آن باید چنان بیکدیگر پیوسته باشند که اگر یکی را جابجا کنیم و یا برداریم، صورت کلی درهم ریخته و دیگرگون گردد. زیرا آنچه که بود و نبوده در صورت کلی تأثیر محسوس نکند، در حقیقت جزء آن کل بشمار نخواهد رفت.

## فصل نهم

فرق میان شعر و تاریخ - شعر بیان کلیات است و تاریخ شرح جزئیات.  
وقایع داستان باید بر حسب احتمال و ضرورت بیکدیگر مربوط و پیوسته باشند.

### ۱

از آنچه که گفتیم چنین برمی آید که وظیفه شاعر ذکر اموری که واقع شده اند نیست، بلکه باید اموری را روایت کند که وقوعشان، ۱۴۱۵-ب بر حسب احتمال و یا بحکم ضرورت<sup>۱</sup>، ممکن بوده باشد.

### ۲

و فرق میان شاعر و مورخ در آن نیست که یکی به نظم سخن میگوید و دیگری به نثر<sup>۲</sup>. (چنانکه اگر آثار «هرودوت»<sup>۳</sup> را بنظم هم در آوریم، باز جز تاریخ نخواهد بود.) فرق در اینست که مورخ از اموری که واقع شده اند سخن میگوید و شاعر از اموری که وقوعشان ممکن مینموده.

---

۱- رجوع کنید به حاشیه ۶ و ۷ فصل ۷

۲- در فصل اول- بند ۶- نیز گفته شد که هر کلام منظوم شعر نیست. رجوع کنید به حاشیه ۱۲ همین فصل.

۳- Hérodote - مورخ یونانی (۴۸۴-۴۳۲ ق.م.) که پدر تاریخ لقب یافته است.

## ۳

پس از این روی، شعرا از تاریخ<sup>۴</sup> فلسفی تر و عالی تر است<sup>۵</sup>، زیرا بیشتر به اموری می پردازد که کلیت و عمومیت دارند، در حالی که تاریخ بیشتر ذکر اموری فردی را به میان می آورد.

## ۴

اموری را «کلی» گوئیم که از چنین یا چنان کسانی، بر حسب احتمال و یا بالضروره، سرزده باشد. و این موضوع شعراست، هر چند که نام های خاصی به قهرمانان داده شود. امور «فردی» آنست که مثلاً از «الکییادس»<sup>۶</sup> سرزده و یا بر او واقع شده باشد.

## ۵

اکنون این نکته در کمدی روشن گردیده است. زیرا پس از

۴- ابوبشر متی بجای «تاریخ» نوشته است «ایستوریا». این اشتباه نیز از ترجمه سریانی به ترجمه عربی وارد گردیده، زیرا در زبان یونانی *istoria* به معنی تاریخ است. ابن سینا این کلمه را «الامثال والقصص» و ابن رشد «صناعة اختراع الامثال» نوشته است.

۵- تاریخ شرح وقایعی است که در عالم خارج روی داده اند و ممکن است که بین وقایع تاریخی (نه بحکم ضرورت و نه بر حسب احتمال) هیچگونه رابطه ای موجود نباشد، ولی شعر وقایعی را موضوع قرار می دهد که (به حکم ضرورت و یا بر حسب احتمال) بایکدیگر بستگی دارند و ممکن است که یکسر ساخته ذهن شاعر باشند. فرق دیگری که ارسطو میان تاریخ و شعر قائل است، آنستکه تاریخ به ذکر وقایعی می پردازد که در زمان معین و بر شخص معین روی داده است در صورتی که شعر به حقایق کلی و عام توجه دارد و خصوصیات یک نمونه یا تیپ «Type» معین را در همه جا و همه وقت کلیت و عمومیت می دهد.

۶- Alcibiade - سردار آتنی (۴۰۰ - ۴۰۴ ق م).

آنکه از وقایع محتمل، داستانی ساخته شد، به قهرمانان، بر حسب اتفاق نام‌هایی داده می‌شود.<sup>۷</sup> برخلاف شعرای «ایمیک» که داستان را دربارهٔ اشخاص معینی می‌ساختند.

## ۶

ولی در تراژدی هنوز از اشخاص تاریخ، نام‌بیمان‌می‌آید<sup>۸</sup> بدلیل آنکه ما چیزی را باور می‌کنیم که ممکن باشد، و آنچه را که واقع نشده است یقین نداریم که ممکن باشد، ولی آنچه که واقع شده است، امکان وقوعش مسلم است، و گرنه واقع نمی‌شد.

## ۷

باینهمه، در بعضی تراژدیها، بیش از یکی دو نام تاریخی و معروف نیامده و بقیه نام‌های ساختگی است. و در بعضی دیگر، هیچیک از نام‌ها، تاریخی و معروف نیست، همچون «آنتئوس»<sup>۹</sup> اثر «آگاتون»<sup>۱۰</sup>، که تمام وقایع و نام‌های آن ساختهٔ فکر شاعر است، و این خاصیت هیچ از لطف و شیرینی آن نمی‌کاهد.

۷- گرچه پیش از زمان ارسطو، شعرای کمدی نویس، مانند اریستوفانس، اشخاص معینی را موضوع و مورد حمله قرار میدادند، لکن در زمان ارسطو این رسم از میان رفته بود.

۸- این اشخاص اگرچه از تاریخ گرفته شده‌اند، لکن «تیب» هائی هستند که در همه جا و همه وقت کلیت و عمومیت (Universalité) دارند.

۹- Antheus - از این نمایشنامه چیزی در دست نیست.

۱۰- Agathon - شاعر تراژدی نویس قرن پنجم ق.م. از آثار او جز چند بیت شعر چیزی باقی نمانده است.



پس بی‌چوجه شاعر نباید خود را به روایات و داستانهای باستانی، که مبنای تراژدیها بوده‌اند، پای بند کند. چنین کاری خنده آور است. زیرا که داستانهای کهن را تنها گروه معدودی می‌دانند، لکن همه کس از شنیدن آن لذت می‌برد.



بنابراین، شکی نیست که لازمه شاعری بیشتر داستان‌سازی است،<sup>۱۱</sup> نه بکار بردن کلام موزون<sup>۱۲</sup>. زیرا که شعر تقلید است و شاعر اعمال آدمیان

۱۱- در زبان یونانی، شعر (Poiesis) از ماده (Poies) بمعنی ساختن است.  
 ۱۲- در فصل ۱- بند ۶- و همین فصل- بند ۲ گفته شد که هر کلام منظوم شعر نیست. افلاطون نیز در رساله فیدون می‌گوید: «شاعری تنها موزون ساختن کلام نیست، بلکه باید مضمون آفرید» ولی ارسطو خود در جای دیگر (کتاب سوم خطابه - فصل ۸- بند ۳) می‌گوید: «سخنی که موزون و در بحر معینی باشد، شعر است.» افلاطون نیز در جمهوری ۶۱۰، گورگیاس ۵۰۲ و وزن را ملازم ضروری شعر می‌داند.

منطقیان و حکمای اسلامی که اصول عقاید خود را از ارسطو گرفته‌اند، فقط کلام مخیل را شعر می‌دانند و وزن را در ذات آن دخیل نمی‌دانند. چنانکه در فن الشعر کتاب شفا آمده است: «ولا نظر للمنطقی فی شیء من ذالک الا فی کونه کلاماً مخیلاً. فان الوزن بنظر فیہ: اما بالتحقیق والکلیة فصاحب علم الموسیقی، واما بالتجزئة وبحسب المستعمل عند امته امنه فصاحب علم العروض والتقفیة ینظر فیها صاحب علم القوافی. واما ینظر المنطقی فی الشعر من حیث هو مخیل.»

خواجہ نصیر طوسی نیز در اساس الاقتباس گوید: «و نظر منطقی خاص است به تخیل و وزن را از آن جهت اعتبار کند که بوجهی اقتضاء تخیل کند. پس شعر در عرف منطقی کلام مخیل است و در عرف متأخران کلام موزون مقفی. چه بر حسب این عرف هر سخنی را که وزنی و قافیتی باشد خواه آن سخن برهانی باشد و خواه خطابی و خواه صادق و خواه کاذب و اگر همه بمثل توحید خالص یا هدیانات محض باشد آنرا شعر خوانند و اگر از وزن و قافیه خالی بود و اگر چه مخیل بود آنرا شعر نخوانند. و اما قدما شعر کلام مخیل را گفته‌اند

را تقلید می‌کند. پس اگر از تاریخ نیز داستانی را موضوع قرار دهد، باز شاعر است. زیرا مانعی نیست که وقوع بعضی از وقایع تاریخی کاملاً ممکن و محتمل باشد. و از این لحاظ است که شاعر، سازنده<sup>۱۳</sup> این داستانها است.

## ۹۰

بدترین نوع داستانها و اعمال ساده<sup>۱۴</sup>، داستانهای معترضه<sup>۱۵</sup> است. داستانی را «معترضه» می‌نامیم که میان وقایع آن، نه برحسب احتمال و نه برحسب ضرورت، رابطه‌ای نباشد<sup>۱۶</sup>. اینگونه داستانها را شعرای بی هنر، به اقتضای طبع خویش می‌سازند و شاعران خوب برای رعایت خاطر بازیگران. چون تراژدی را برای مسابقات عمومی<sup>۱۷</sup> می‌نوشتند، شعرای

و اگر چه موزون حقیقی نبوده است ...»

ولی از طرف دیگر، تقریباً همه دانشمندان ایرانی و عرب که بدون توجه بفلسفه و منطق، در بدیع و بیان و نقد الشعر کتبی نوشته‌اند، وزن و قافیه را از عناصر اساسی و ضروری شعر شمرده‌اند. از این میان «تقدالشر» قدامة بن جعفر در تعریف شعر، به ضرورت وزن و قافیه اشاره‌ای نمی‌کند: «واناسمی شاعراً لانه یشر من معانی القول واصابة الوصف بما لا یشر به غیره. و اذا کان انما یتحقق اسم الشاعر بما ذکرنا فکل من کان خارجاً عن هذا الوصف فلیس بشاعر و ان آتی بکلام موزون مقفی.» تقدالشر - ص ۷۷. سیوطی نیز در کتاب المزهرة از قول ابن فارس این نکته را متذکر گردیده است.

۱۳ - شاعر یعنی سازنده.

۱۴ - در فصل ۱۰ - اعمال ساده را تعریف می‌کند.

۱۵ - Episodique - ابوبشر متی: الدخیله، خرافات المدخولة المملولة

ابن سینا: الدخیل.

۱۶ - «طبیعت، برخلاف تراژدیهای بد، از یک سلسله وقایع معترضه تشکیل نشده

است» مابعدالطبیعه - ۱۹۰۹ ب ۱۹.

۱۷ - Agon - Concours) ابوبشر متی: الجهاد - ابن سینا: المناظرة، در

جشنهای عمومی، نمایشنامه‌های جدیدی که شعرانوشته بودند در معرض تماشا می‌گرفت و به بهترین آنها جوایزی داده می‌شد. بعضی از پرارزش‌ترین نمایشنامه‌هایی که از آن زمان برای ما باقی مانده، در مسابقات عمومی جوایز درجه دوم و سوم را برده‌اند.

مثلاً «مذیبا» اثر اوریبیدس برنده جایزه سوم و «اودیپوس» اثر سوفوکلیس برنده جایزه دوم شناخته شده است. ولی از نمایشنامه‌هایی که در این مسابقات به‌اخذ جوایز درجه اول نائل شده‌اند هیچ‌دردست نیست.



خوب نیز، گاه ناچار بودند که داستان رایش از حدّ قابلیتش توسعه دهند، و از این روی رابطه طبیعی وقایع از هم می گسست.

## ۱۱

تراژدی، تنها تقلید از یک عمل کامل نیست، بلکه باید تقلید از اعمالی باشد که حس رحم و ترس را نیز برانگیزند؛ و این مقصود هنگامی بهتر حاصل میشود که وقایع، برخلاف انتظار و در نتیجه یکدیگر روی دهند. زیرا اگر وقایع، بهمان ترتیب که انتظار داریم روی دهند و یافقط بر حسب تصادف و اتفاق واقع شوند، چندان شگفتی در بر نخواهند داشت. حتی امور اتفاقی نیز هنگامی بیشتر شگفت آورند، که به قصد و غرضی احاله شوند. همچون این واقعه که: در یکی از جشنهای عمومی که در «آرگوس» ترتیب یافته بود، مجسمه «میتیس»<sup>۱۸</sup> از پایه شکست و بر سر همان کسی افتاد که موجب مرگ «میتیس» شده بود، و او را بکشت. اینگونه وقایع، مجرد و اتفاقی بنظر نمی آیند و بنا بر این چنین داستانها بهتر و زیبا تر اند.

T-۱۳۵۲

۵

۱۰

۱۸ - Mityts - اذ این شخص اطلاعی در دست نیست. در ترجمه عربی ابوبشر متی بجای «مجسمه میتیس» نوشته شده است، «اندراس بن میطاسوس». و بازشک نیست که این اشتباه نیز از ترجمه سریانی به ترجمه عربی نقل شده است. زیرا که در زبان یونانی Andras بمعنی مجسمه است و مترجم سریانی آنرا اسم خاص پنداشته است.

## فصل دهم

داستانهای ساده و پیچیده .

۱

داستانها بعضی «ساده»<sup>۱</sup> و برخی «پیچیده»<sup>۲</sup> اند. زیرا اعمالی که در داستانها مورد تقلید واقع می شوند، چنین اند.

۲

عملی را «ساده» میخوانم، که چنانکه گفته شد<sup>۳</sup>، دارای وحدت و پیوستگی باشد و در ضمن وقایعی که بر قهرمان آن روی میدهد، «شناسائی» و یا «تغییرات ناکهانی»<sup>۴</sup>، پیش نیاید. و داستانی را «پیچیده» گویم که در ضمن وقایع آن، این هر دو، و یا یکی از این دو، پیش آید.

---

۱- Simple - (Aplous): ابو بشر متی: العمل البسيط - ابن سینا: الخرافات البسيطة - ابن رشد: المحاکاة البسيطة الغير متفتنة

۲- Complexe - (Pollapous) ابو بشر متی: المركبات - ابن سینا: مشتبکاً متداخلاً، المشتبک المشتجر - ابن رشد: المحاکاة المركبة .

۳- در فصل ۸ بند ۴

۴- «شناسائی» و «تغییرات ناکهانی» را در فصل ۱۱ شرح میدهد .

۴۳

«شناسائی»ها و «تغییرات ناگهانی» باید از ساختمان خود داستان پدید آیند، چنانکه بر حسب احتمال و یا بحکم ضرورت، نتیجه طبیعی پیش آمدهای قبلی باشند. زیرا که فرق بسیار است میان واقعه‌ای که معلول واقعه دیگر باشد، و واقعه‌ای که پس از واقعه دیگر بیاید. ۴۰

## فصل یازدهم

تغییرات ناکهانی - شناسائی - فاجعه .

۱

«تغییرات ناکهانی»<sup>۱</sup>، چنانکه گفتیم<sup>۲</sup>، آنست که در داستان وضعی به وضع مخالف تحول یابد .  
و در اینجا باز میگوئیم که این تحول نیز باید بر حسب احتمال و یا بحکم ضرورت پیش بیاید .

۲

چنانکه در تراژدی «اودیپوس»<sup>۳</sup>، فرستاده ای از راه می رسد، بقصد آنکه  
«اودیپوس» را خشنود سازد و بیم و تشویشی را که از بابت مادر خود دارد  
بر طرف کند . ولی هنگامی که راز بد دنیا آمدن «اودیپوس» را باز می گوید،  
وضع خلاف آنچه که قصد داشته است، ایجاد می کند . و همچنین در تراژدی  
«لینکئوس»<sup>۴</sup>، هنگامی که «داناوس»<sup>۵</sup>، «لینکئوس» را برای کشتن به قتلگاه

---

۱ - Péripiétie - تغییرات ناکهانی که در مسیر وقایع داستان روی میدهند.  
ابو بشر متی و ابن رشد : الإدارة - ابن سینا: الاحتمال .

۲ - در فصل ۷ بند ۹ و فصل ۹ بند ۱۱

۳ - Oedipe - تراژدی اودیپوس - بقلم سوفکلس - ر.ک.ف.ا.ا.

۴ - Lyncée - تراژدی لینکئوس - تئودکتس - ر.ک.ف.ا.ا.

۵ - Danaïis - ر.ک.ف.ا.ا.

می برد، جریان وقایع چنان ایجاب می کند که «دانائوس» بقتل رسد و «لینکتوس» جان بدربرد.

## ۳

۴۰ واما «شناسائی»<sup>۶</sup>، چنانکه از نام آن برمی آید، تحوّل است ناگهانی از «ندانستن و شناختن» به «دانستن و شناختن»، و درین اشخاصی که باید در داستان به خوشبختی و یابدبختی برسند، صورت می گیرد و به دوستی یا به دشمنی می انجامد.

## ۴

زیباترین نوع «شناسائی» آنست که با «تغییرات ناگهانی» همراه باشد.<sup>۷</sup> چنانکه در تراژدی «اودیپوس»، «شناسائی» از این نوع است.<sup>۸</sup>

## ⊙

۴۵ شك نیست که «شناسائی» انواع دیگری نیز دارد. نسبت به موجودات بی جان و حتی نسبت به امور اتفاقی نیز، آنچه گفتیم، روی تواند داد. و

۶ - Reconnaissance - به انگلیسی (Anagnorisis) -

ابوبشر متی وابن سینا وابن رشد: الاستدلال.

۷ - بوالونیز در شعر زیر به این مطلب اشاره می کند:

L'esprit ne se sent point plus vivement frappé  
Que lorsqu'en un sujet d'intrigue enveloppé,  
D'un secret tout à coup la vérité connue  
Change tout, donne à tout une face imprévue.

L'art poétique. III

۸ - در تراژدی اودیپوس، تغییر ناگهانی دروقتی است که وی از هویت واقعی خود آگاه می گردد و می فهمد که یو کاستا مادر اوست و لایئوس پدرش بوده.

همچنین پی بردن به اینکه آیا کسی کاری را کرده است یا نکرده ، خود نوعی «شناسائی» است . اما آنکه بیش از انواع دیگر به داستان و به اعمال آدمیان بستگی دارد ، همانست که اول ذکر شد .

## ۶

اینگونه «شناسائی»، که با «تغییرات ناکهانی» همراه است، حس رحم یاترس را برمی انگیزد، و گفتیم که تراژدی تقلید اعمالی است که دارای ب-۱۴۵۲ چنین خاصیتی باشند.<sup>۹</sup>

## ۷

و اینگونه «شناسائیهها»<sup>۱۰</sup> است که داستان را به نیکبخت شدن یا بدبخت شدن قهرمانها منجر میسازد.<sup>۱۱</sup>

## ۸

و چون «شناسائی» میان اشخاص معینی واقع میشود، گاهی از یک طرف صورت میگیرد، درحالی که طرف دیگر معلوم است؛ و گاهی ازدو طرف، چنانکه هر دو یکدیگر را بشناسند. مثلاً «ایفی کنیا»<sup>۱۲</sup> با فرستادن نامه، بر «اورستس»<sup>۱۳</sup> شناخته شد، ولی شناسائی دیگری لازم بود تا «ایفی کنیا» نیز «اورستس» را بشناسد.

۹ - در فصل ۶ بند ۲ - گفته شد .

۱۰ - «شناسائی» های توأم با «تغییرات ناکهانی»

۱۱ - فصل ۷ بند ۹ و فصل ۱۳ بند ۲ و ۴

۱۲ - Iphigénie - قهرمان تراژدی ایفی کنیا بقلم اوربیدس - ر.ک. ف. ا. ا.

۱۳ - Oreste - برادر ایفی کنیا - ر.ک. ف. ا. ا.

۹

بنابر آنچه که گفتیم، از اجزاء تراژدی، یکی «شناسائی» است و دیگری  
 «تغییرات ناگهانی» اما جزء سوم را «فجایع»<sup>۱۴</sup> می‌نامیم . ۱۰

۱۰

«فجایع» وقایعی را گوئیم که بامر ک و خونریزی همراه و دردناک  
 باشند . مانند قتل و کشتار در صحنه نمایش و زخم زدن و شکنجه دادن و  
 امثال آن ،

---

۱۴ - L'événement pathétique - (Pathos) ابوبشر متی: الالم  
 و التأثير .

ابن سینا : التهويل وتعظيم الأمر وتشديد الانفعال .  
 ابن رشد : الجزء الذي يولد الانفعالات النفسانية .

## فصل دوازدهم

اجزاء تراژدی از حیث کمیت .

### ۱

- ۱۵ درباره اجزائی که عناصر تشکیل دهنده تراژدی شناخته شده اند در فصول قبل سخن گفتیم<sup>۱</sup>. ولی از حیث مقدار، تراژدی به این بخش ها تقسیم میشود: مقدمه<sup>۲</sup>، گفتگوی در صحنه<sup>۳</sup>، خروج<sup>۴</sup> و آواز فرودستان<sup>۵</sup>. آواز فرودستان خود در دو بخش است: بخش اول سرودی است که در هنگام ورود میخوانند<sup>۶</sup>، و بخش دوم آنکه پس از جای گرفتن در محل مخصوص<sup>۷</sup>، می سرایند<sup>۸</sup>.

۱ - در فصل ۶

۲ - Prologue - ابوبشر متی : تقدمة الخطب .

۳ - Episode - ابوبشر متی و ابن سینا : المدخل .

۴ - Exode - ابوبشر متی : مخرج الرقص - ابن سینا : مخرج ، مخرج الرقاص .

۵ - Partie chorique - ابوبشر متی : مخرج الرقص الذی للصفوف .

۶ - Parode - ابوبشر متی : مجاز و عبور - ابن سینا : مجاز .

۷ - Orchestra - محل مخصوص فرودستان .

۸ - Stasimon - ابوبشر متی . المقام ، الوقف - ابن سینا : التقویم .



## ۲

این بخش هادر تمام تراژدیها موجوداند، ولی سرودهایی که در صحنه نمایش خوانده میشوند و همچنین «کوموس»<sup>۹</sup>ها فقط به بعضی از تراژدیها اختصاص دارند.

## ۳

«مقدمه» بخش کاملی است از تراژدی، که پیش از ورود فرودستان واقع میشود.

## ۴

«گفتگوی در صحنه» بخش کاملی است از تراژدی، که بین دو سرود کامل فرودستان قرار میگیرد<sup>۱۰</sup>.

## ۵

«خروج»، بخش کاملی است از تراژدی که بدنبال آخرین سرود فرودستان می آید.

## ۶

در آواز فرودستان، بخش اول، سرودی است که فرودستان همگی با هم میسرایند، و بخش دوم سرودی است که اوزان «آناپستیک»<sup>۱۱</sup> و

۹ - Commos - ابوشمرتی : القینة .

۱۰ - ابوعلی سینا آنرا بمنزله تشبیب شعر عرب می داند و ابن رشد بمنزله صدرخطابه .

۱۱ - Anapestique - بحری است که هر پایه آن از سه مقطع تشکیل شده: دو مقطع اول کوتاه، و مقطع سوم بلند .

«تروکائیگ»<sup>۱۲</sup> در آن بکار نرفته است.



«کوموس»، نوحه ایست که فرودستان و بازیگران با هم می خوانند.



درباره اجزائی که عناصر تشکیل دهنده تراژدی شناخته شده اند در  
فصول قبل سخن گفتیم، و آنچه که در این فصل ذکر شد، بخش های مجزای  
آن، از حیث مقدار بود.

## فصل سیزدهم

چگونگی ترکیب وقایع و شرایط فوهرمان داستان برای ایجاد تأثیر تراژیک .

۱

در پی آنچه که گفتیم ، اینک یاد آور می شویم که شاعر ، در ترکیب وقایع داستان ، چه نکاتی را باید در نظر بگیرد ، و از چه چیزها باید دوری جوید . سپس شرایطی را که برای ایجاد « تأثیر تراژیک »<sup>۱</sup> لازم است ، بیان می کنیم .

۲

می دانیم که در زیباترین تراژدیها ، داستان نباید ساده ، بلکه باید پیچیده باشد<sup>۲</sup> . و نیز باید اعمالی را تقلید کند که رحم و ترس را در آدمی بر انگیزاند ( زیرا که این صفت خاص تراژدی است ) بنا بر این ، ترتیب وقایع داستان باید چنان باشد که در آن :

۱- مردنیک سیرتی از نیکبختی به بدبختی نرسد ( زیرا که چنین داستان نه رحم انگیز و نه ترس آور است ، بلکه کدورت خاطر پدید میآورد )

۱- یعنی برانگیختن رحم و ترس

۲- داستان ساده و پیچیده در فصل ۱۰ تعریف شد .

- ۲- مرد بد سیرتی از بدبختی به نیکبختی نرسد (چنین داستان، بیش از هر چیز از «تأثیر تراژیک» بدوراست. زیرا که هیچیک از خصوصیات تراژدی را دارا نیست: نه حس بشر دوستی را بجنبش میآورد و نه رحم و ترس را.)
- ۳- و نیز مرد بسیار بدسیرتی از نیکبختی به بدبختی نیافتد (زیرا که چنین داستان شاید حس بشر دوستی را در ما برانگیزد، لکن ترس آور و رحم انگیز نتواند بود. حس رحم وقتی بجنبش درمی آید که کسی را به ناروا گرفتار مصیبتی بینیم و حس ترس نیز وقتی پدید می آید که شاهد بدبختی کسی باشیم که همچون خود ماست.<sup>۴</sup> و چنین داستان نه رحم انگیز تواند بود و نه ترس آور.)

## ۴

پس تنها کسی باقی می ماند که مابین این دو وضع قرار گرفته باشد، یعنی کسی که بعد اعلی نیک سیرت و داد گر نباشد و به بدبختی رسد<sup>۴</sup>، نه

۳- در کتاب دوم خطابه - فصل ۸ - رحم را چنین تعریف می کند: «رحم انقلابی است درونی، ناشی از مشاهده بلا و مصیبتی که به نا و ابکسی رسد، درحالی که امکان آن باشد که به ما و بستگان ما نیز برسد.» در همان کتاب - فصل ۵ - تعریف ترس این است: «ترس رنج و تشویشی است که از تصور نزدیک شدن زیان یا بلیه ای ایجاد گردد.» در کتاب سوم اخلاق نیز می گوید: «انتظار بدبها و بلیات را ترس می گویند.»

۴- از اینکه می گوید که قهرمان تراژدی نباید بعد اعلی نیک سیرت و عادل باشد، مقصود آنستکه دارای نوعی ضعف فکری و نقص اخلاقی باشد. بوالو نیز در شعر زیر به این معنی اشاره می کند:

Des héros de roman fuyez les petites.

Toutefois, aux grands coeurs donnez quelques faiblesses

۱۰ بعلت بد سیرتی و تبهکاری، بلکه بر اثر خطائی که از او سرزده است<sup>۵</sup> و نیز باید از کسانانی باشد که بخت و نام و مقامی بلند دارند، چون «اودیپوس» و «توئستس»<sup>۶</sup> و مردمان نامداری از چنین خاندانها.

### §

بنابراین، ترکیب وقایع داستان وقتی کامل است که دارای جریانی واحد باشد، نه دوگانه (چنانکه برخی میگویند)، و نباید قهرمان را از بدبختی به نیکبختی آورد، بلکه برعکس، باید او را از نیکبختی به بدبختی رساند، نه بعلت بد سیرتی و تبهکاری، بلکه بر اثر خطائی که از او سرزده است. و قهرمان باید یا چنان باشد که گفتیم و یا از آن بهتر، نه بدتر.

۱۵

### ⊙

امور واقعی نیز نظر ما را تأیید می کنند. زیرا در آغاز، شعرا هر

۵ - در فصل ۶ گفته شد که تراژدی تقلید اعمال آدمی است و اعمال هر کس از اخلاق و افکار او سرچشمه می گیرد و سعادت و تیره بختی نیز نتیجه طبیعی اعمال است. پس قهرمان تراژدی باید دارای نوعی ضعف فکری و نقص اخلاقی باشد تا بدان سبب مرتکب خطائی شود و نتیجه در وضع تراژیک قرار گیرد. خطای قهرمان تراژدی (Hamartia) یادانسته صورت می گیرد، یا ندانسته. و اگر دانسته صورت گیرد، یا از روی عمد و تأمل است یا بدون تأمل و تعمد. این گفته نه تنها در مورد قهرمانان تراژدیهای یونان صادق است. بلکه بسیاری از قهرمانان تراژدیهای بزرگ جدید را نیز شامل می شود. حتی در حماسه های بزرگ جهان نیز پهلوانانی که سرانجامی تراژیک دارند، از اینگونه «خطا» عاری نیستند. اگر مفهوم این جمله را توسعه و تعمیم دهیم، علاوه بر نقائص فکری و اخلاقی قهرمانان، نقاط ضعف جسمانی بعضی از پهلوانان حماسی را نیز شامل می گردد مانند پاشنه پای اخیلوس و چشمان اسفندیار.

۶ - Thyeste - ر. ک. ف. ا. ا.

داستانی را که می‌یافتند، موضوع قرآمی دادند، لکن امروز بهترین تراژدیها همیشه سرگذشت خاندانهای معینی را بازمی‌گویند، همچون سرگذشت الکمئون،<sup>۷</sup> ادیپوس، اورستس، مله آگرس<sup>۸</sup>، توئستس، تلفوس<sup>۹</sup> و کسان دیگری از این قبیل، که یا خود در مصیبتی افتند و یا دیگران را در مصیبت اندازند.

۲۰

## ۶

پس، نظر به قواعد و اصول هنر، زیباترین تراژدی آنست که داستانی بدانگونه که گفتیم داشته باشد، و از این روی سخن سنجانی که «اورپیدس»<sup>۱۰</sup> را بعلت آنکه چنین راهی را در پیش گرفته و بسیاری از تراژدیهای خود را به بدبخت شدن قهرمانها پایان داده است، انتقاد میکنند، سخن بناحق<sup>۲۵</sup> میگویند. زیرا چنانکه گفتیم، راه درست همین است، و بهترین دلیل آنکه در صحنه نمایش<sup>۱۱</sup> «در مسابقات عمومی، اینگونه تراژدیها اگر چنانکه شایسته است انجام یابند، از همه مؤثرتر اند. «اورپیدس»، حتی اگر در پروراندن نکات دیگر عیبی در کارش باشد، در ایجاد «تأثیر تراژیک»، تواناترین شاعر است.

۷ - Alcméon - ر. ک. ف. ا. ا. ۱.

۸ - Méléagre - ر. ک. ف. ا. ا. ۱.

۹ - Télèphe - ر. ک. ف. ا. ا. ۱.

۱۰ - Euripide - شاعر تراژدی نویس یونان (قرن پنجم ق. م.).

۱۱ - Scène - (Skene) - ابوشرمی این کلمه را «المسکن» ترجمه

کرده است - و شاید اصل آن «السکن»، یعنی تعریب لفظ یونانی skene بوده است.



نوع دوم ترکیب وقایع، که در نظر برخی مقام اول را داراست، آنست که داستانی دوگانه تشکیل دهد (همچون «اودوسیا»<sup>۱۳</sup>) و نیز برای اشخاص نیک سیرت و بدسیرت، به دو وضع متضاد بیانجامد.



اینگونه داستانها، بعلمت ضعف فهم تماشاگران مقام اول را یافته است. زیرا شاعران تابع تماشاگرانند<sup>۱۴</sup> و آثار خود را با دلخواه مردم موافق میسازند.



ولی لذتی که از این راه حاصل میشود، از لذت تراژیک جداست. این لذت بیشتر مخصوص کمدی است، زیرا در کمدی، اشخاصی که نخست (چون «اورستس» و «اگیستس»<sup>۱۴</sup>) دشمن خونخوار یکدیگرند، در پایان نمایش دوست می گردند و از صحنه بیرون می روند، بی آنکه یکی خون دیگری را بریزد.

۱۲ - ازیکسو تلماخوس به جستجوی پدر مشغول است - ازسوی دیگر ادوستوس در میان مشقات و مشکلات طاقت فرسا، می کوشد که خود را به خانه و زن و فرزند خویش برساند و باز ازسوی دیگر پنلوپه، زن ادوستوس در برابر خواستگاران خود باینداری می کند.

۱۳ - Theatra Spectateurs ابوبشر متی: المعروف بنیطرا.

۱۴ - Egisthe - ر.ک. ف. ا. ا.

## فصل چهاردهم

لذت ترازیک در برابر ایغین ترس و رحم است . ترس و رحم را باید از طریق وقایع داستان ایجاد کرد ، نه با صحنه سازیهای نمایش .

۱

ترس و رحم را می توان بوسیله صحنه سازیهای نمایش بوجود آورد ، ولی ایجاد آن بوسیله ترکیب وقایع نیز ممکن است . و این طریقه شایسته تر است و توانائی شاعر را نشان می دهد .

۲

وقایع باید چنان بایکدیگر ترکیب شوند ، که حتی بدون مشاهده آنها در صحنه نمایش ، کسی که داستان را می شنود ، ترس و رحمی را که مخصوص ترازدی است در خود احساس کند چنانکه از خواندن داستان « اودیپوس » این حالات پدید می آید .

۳

ایجاد چنین تأثیر بوسیله صحنه سازیهای نمایش ، از قلمرو هنر شعر

۱ - زیرا که در شعر ، سخن وسیله تقلید است و باید خواندن یا شنیدن آن نیز تأثیر خاص خود را به نحو کامل ایجاد کند .



بیرون است و محتاج وسائل دیگری است<sup>۲</sup>

#### ۴

کسانی که از راه صحنه سازی، تنها امور شکفت انگیز و عجیب را نمایش می دهند و وقایع ترس او را به میان نمی آورند با تراژدی هیچ سروکاری ندارند<sup>۳</sup>. زیرا منظور ما از تراژدی ایجاد هر گونه لذت نیست بلکه فقط لذتی را می خواهیم که ویژه آنست.

#### ۵

لذت ویژه تراژدی در بر انگیزختن حس رحم و ترس است، و شاعر باید آن را از راه تقلید ایجاد کند. پس شك نیست که این انگیزه باید از وقایع داستان پدید آید.

#### ۶

پس اینك بینیم که کدام وقایع ترس آور، و کدام رحم انگیزاند.

#### ۷

اینگونه وقایع باید ناچار میان کسانی روی دهد که با یکدیگر یادوستند، یا دشمن اند و یانه دوست، نه دشمن.

۲ - مقصود لباسها و نقابها (ماسکها) و پردهها (دکورها) و سایر اینگونه وسائل است. واضح است که این چیزها با شعر و شاعری رابطه ای ندارند.

۳ - بوالو نیز امور شکفت انگیز و عجیب - ولی نامعقول و بی معنی را از لطف و دلربائی بی بهره می داند.

Un merveille absurde est pour moi sans appas.

L'art poétique III

## ۸

اگر میان دو دشمن روی دهد ، نه نفس عمل رحم انگیز تواند بود و نه قصد ارتکاب آن ، (صرف نظر از آنکه مشاهده رنج بردن دیگران بخودی خود حس ترحم رادر ما بر می انگیزد .) و اگر میان کسانی روی دهد که بایکدیگر نه دشمن اند و نه دوست ، باز نتیجه همان خواهد بود.

## ۹

ولی هر گاه فاجعه ای میان کسان يك خاندان روی دهد<sup>۴</sup>، چنانکه برادری قاتل برادر شود ، فرزندی خون پدر را بریزد ، مادری فرزند را و یا فرزندی مادر را بکشد ، یا هر يك از اینان نسبت به آندیگر عمل شیعی مرتکب شود و یا قصد ارتکاب چنان کاری را کند- شاعر باید در جستجوی چنین وقایعی باشد .

## ۱۰

داستانها و روایاتی را که از گذشتگان بمانده است ، نباید تغییر داد . همچون داستان کشته شدن «کلومتسترا»<sup>۵</sup> بدست «اورستس»<sup>۴۵</sup> و یا هلاکت «ریفوله»<sup>۶</sup> بدست «الکمتون»

۴ - مانند داستان ایرج و سلم و تور، رستم و سهراب ، شیرویه و پرویز.

این رشد در این مورد به داستان حضرت ابراهیم اشاره می کند .

۵ - Clytemnestre - ر . ك . ف . ا . ا .

۶ - Eriphyle - ر . ك . ف . ا . ا .

## ۱۱

ولی در عین حال، حتی با اینگونه داستانها نیز برای شاعر مجال هنرنمایی باقیست<sup>۷</sup> و برعهده اوست که این داستانها را بطرزی شایسته بکار برد. اینک روشن تر بگوئیم که از عبارت «طرزی شایسته» مقصود ما چیست.

## ۱۲

عمل ممکن است که آگاهانه و از روی شناسائی صورت پذیرد، چنانکه شعرای پیشین در داستانها آورده اند. همچون کشتن «مدیا»<sup>۸</sup> فرزندان خود را، در نمایشنامه ای که «اورپیدس» نوشته است.

## ۱۳

و نیز ممکن است که عمل ندانسته و نشناخته صورت گیرد و پس از انجام آن، خویشاوندی و قرابت معلوم گردد<sup>۹</sup>. چنانکه در نمایشنامه «اودیپوس» که «سوفکلس» نوشته است، چنین وضعی پیش می آید. در

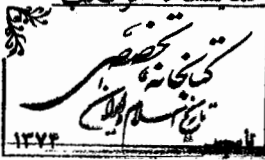
۳۰

۷ - چنانکه مثلا داستان لیلی و مجنون یا خسرو شیرین را چند تن از شعرای مشهور ایران موضوع شعر قرار داده اند، لکن در هر يك از آن منظومه ها، شیوه خاص و هنر شاعری که آنرا بنظم در آورده است، بخوبی شناخته می شود. هوراس در این باره چنین می گوید: شما می توانید داستانهایی را که در اشعار پیشینیان نیز آمده است از آن خود سازید، اما مشروط به آنکه در آن میان کوشش خود را صرف داستانهای سبک نکنید و به نقل و ترجمه لفظ بلفظ نپردازید و نیز قلم خود را اسیر و بسته تقلید نسازید. (هوراس - فن شعر)

۸ - Médée - ر. ک. ف. ا. ا.

۹ - مانند کشته شدن سهراب بدست رستم.

اینمورد، قتل و خونریزی بیرون از نمایشنامه واقع می‌شود، لکن ممکن است که عمل در داخل تراژدی نیز روی دهد، چنانکه «الکمئون»، در نمایشنامه‌ای که «آستودامانتس»<sup>۱۰</sup> نوشته است، و «تلگونس»<sup>۱۱</sup>، در نمایشنامه «اودوسئوس زخم خورده»<sup>۱۲</sup>، در داخل نمایشنامه مرتکب قتل میشوند.



۱۴

وضعیت سومی که ممکن است پیش آید، آنست که کسی ندانسته و شناخته بکشتن کسی قصد کند، ولی پیش از ارتکاب، او را بشناسد و از خویشاوندی و قرابت خود باوی آگاه شود.

۳۵

۱۵

جز اینها امکان دیگری موجود نیست، زیرا که عمل یا واقع می‌شود و یا نمی‌شود و آن نیز یا دانسته صورت می‌گیرد و یا ندانسته و شناخته.

۱۶

از همه بدتر وضعیتی است که در آن شخص، دانسته و شناخته

۱۰ - Astydamos - شاعر درام نویس معاصر ارسطو - از این نمایشنامه

چیزی در دست نیست.

۱۱ - Télégone - ر. ک. ف. ا. ا.

۱۲ - شاید اشاره به نمایشنامه‌ای است که سوفکلس نوشته بوده.

آهنگ کاری کند ولی آنرا به انجام نرساند. زیرا که چنین وضعیتی زشت است و تأثیر تراژیک در آن نیست، (چون فاجعه ای در آن رخ نمی دهد.) و از این رو است که در تراژدیها کمتر اینگونه موارد را پیش می آورند. یک نمونه، شمشیر کشیدن «هائیمون»<sup>۱۴</sup> بر «گرمون»<sup>۱۳</sup> است، در تراژدی «آنتیگونه»<sup>۱۵</sup>

## ۱۷

مرتبه بعد، وضعیتی است که در آن، عمل از روی قصد و اراده به انجام رسد، و بهتر آنست که ندانسته و نشناخته صورت گیرد و «شناسائی» بعد از انجام عمل پدید آید.<sup>۱۶</sup> زیرا که در چنین وضعیتی هیچ زشتی نیست و «شناسائی» بشدت درها تأثیر می کند.

## ۱۸

ولی از همه بهتر وضعیت آخر است<sup>۱۷</sup>، چنانکه مثلا در تراژدی «کرسفونتس»<sup>۱۸</sup>، «مروبه»<sup>۱۹</sup> در حین کشتن فرزند خود، او را شناخت

۱۳ - Hemon - پسر گرمون ر. ک. ف. ا. ا.

۱۴ - Créon - پدر هائیمون و پادشاه تبس. ک. ف. ا. ا.

۱۵ - Antigone - تراژدی، بقلم سوفکلس - ر. ک. ف. ا. ا.

۱۶ - همچون داستان رستم و سهراب.

۱۷ - یعنی وضعیت سوم (همین فصل - بند ۱۴)

۱۸ - Cresphonte - این نمایشنامه بقلم اوریبیدس بوده است، لکن

چیزی از آن باقی نمانده. ر. ک. ف. ا. ا.

۱۹ - Merope - همسر کرسفونتس. ر. ک. ف. ا. ا.

۵ و دست نگهداشت ، و در تراژدی « ایفی گنیا »<sup>۲۰</sup> ، خواهر ، در چنین وضعیتی به هویت برادر خود پی برد ، و یادر تراژدی « هله »<sup>۲۱</sup> شناسایی در لحظه ای صورت گرفت که فرزند ، مادر خود را به دشمن تسلیم میکرد .

## ۱۹

۱۰ و از اینجا روشن می گردد که چرا تراژدیها ، چنانکه گفته شد<sup>۲۲</sup> ، سرگذشت خاندانهای معینی را باز می گویند . شاعران بیشتر از راه تصادف و اتفاق ، نه باقتضای هنر خویش ، بسر گذشتهایی که دارای اینگونه وقایع بوده است ، دست یافته اند و اکنون نیز ناچار باید به سرگذشت خاندانهای پردازند که فجایعی از این قبیل در آنها روی داده است .

## ۲۰

۱۵ در چگونگی ترکیب وقایع ، و انواع وقایع لازم برای تراژدی ، همین اندازه سخن بس باشد .

۲۰ - Iphigénie - تراژدی ، بقلم اوربیدس - ر . ک . ف . ا . ا .  
 ۲۱ - Hellé - از این تراژدی چیزی در دست نیست و هویت نویسنده آن نیز نامعلوم است .

۲۲ - فصل ۱۳ - بند ۵ .

## فصل پانزدهم

اخلاق - اخلاق مظهر اراده است . اصل احتمال و ضرورت در مورد اخلاق  
دعوات خدایان .

۱

دربارهٔ خلیقات چهار نکته را باید در نظر داشت . نخست آنکه  
خوب باشند .

۲

درنمایش ، وقتی عنصر اخلاق هست ، که گفتار یا کردار اشخاص  
آن ، چنانکه گفته شد<sup>۲</sup> ، قصد و ارادهٔ معینی را آشکار سازد ، و هر عنصر  
اخلاقی وقتی خوب است که اراده‌ای که از آن آشکار شده است ، خوب باشد<sup>۳</sup> .

۳

این خوبی در هر گونه شخصی موجود تواند بود . چنانکه در زنان

۴۰

۱ - اینک بجزء دوم از اجزاء ششگانهٔ تراژدی می‌پردازد .

۲ - اشاره به بند ۲۰ - فصل ۶ .

۳ - «عملی خوب است که از اراده‌ای خوب سرچشمه گرفته باشد ، زیرا که  
اراده مصدر عمل است و نیز اراده‌ای خوب است که اخلاق خوب منشاء آن باشد زیرا که

اخلاق مظهر اراده است . » Seneca - Epist . 94

و بردگان نیز هست، گرچه زن از جنسی پست تر است، و برده مخلوقی است بی ارزش.

### ۴

نکته دوم آنکه مناسب باشند. مثلاً مردانگی و تهور یکی از خلتیات است، لکن برای زنان شایسته و مناسب نیست.<sup>۴</sup>

### ۵

نکته سوم آنکه همانند اصل باشند.<sup>۵</sup> و این، جز خوب و مناسب بودن است. چنانکه میدانیم.

### ۶

چهارم آنکه از آغاز تا انجام ثابت و یکسان باشند و حتی اگر شخصی که اعمالش مورد تقلید است، اخلاقی متغیر و متشتت دارد،

۴- «ومما یبغی للشاعر ان یلزمه فیما یقوله من الشعر الا یخرج فی وصف احد من یرغب الیه، او یرهب منه، او یهجو، او یمدح، او یفازله، عن المعنی الذی یلیق به و یساکله؛ فلا یمدح الکاتب بالشجاعة، ولا فقیه بالکتابه و لا الامیر بفرح حسن السیاسة»  
نقدالنثر - قدامة بن جعفر ص ۸۷

«آن کس را که هرگز کارد بر میان نبسته باشد مگوی که شمشیر تو شیر افکند و به نیزه کوه بیستون برداری و به تیر موی بشکافی . . . . . و بدان که هر کس را چه باید گفت.»

قابوسنامه - باب سی و پنجم - در رسم شاعری.

۵- مقصود آنکه اگر از اشخاص تاریخی یا افسانه ای کسی را موضوع تقلید قرار دهند، باید بین آن شخص و تقلیدی که از او بوجود آمده است از لحاظ کیفیات اخلاقی مشابهت تام باشد.



این تغییر و تشمت نیز باید از آغاز تا انجام ثابت و یکسان ماند.<sup>۶</sup>



برای نشان دادن خلیقاتی که بدون ضرورت پست نمایش داده شده است «ملائوس»<sup>۷</sup> را در تراژدی «اورستس»<sup>۸</sup> نمونه می آوریم. و عدم تناسب خلیقات را نیز می توان در ناله و زاریهای «اودوسئوس» در «اسکولا»<sup>۹</sup> و همچنین در سخنرانی «ملانیپه»<sup>۱۰</sup> مشاهده کرد. و نمونه ای که برای تغییر و تشمت عناصر اخلاقی داریم، در «ایفی گنیا در اولیس»<sup>۱۱</sup> دیده می شود. زیرا که در آنجا، «ایفی گنیا»ی در حال تضرع و زاری، هیچ شباهت به «ایفی گنیا»ی صحنه های بعد ندارد.



در خلیقات نیز، همچنانکه در ترکیب وقایع، باید از اصل احتمال و ضرورت پیروی شود. یعنی کسی که اخلاقی چنین و چنان دارد باید بر حسب احتمال، یا بحکم ضرورت چنین و چنان عملی را مرتکب شود و یا چنین و

۶- هوراس چنین می گوید: «اگر داستان تازه ای را بروی صحنه می آوری و شخصیت جدیدی را در آن آورده ای، بگذار که تأثیر نخستین، تا آخر ادامه پیدا کند و طبیعت و اخلاق قهرمان داستان تا پایان ثابت و یکسان باقی بماند.» فن شعر.

۷- Ménélas . ر. ک. ف. ا. ا.

۸- Oreste . ر. ک. ف. ا. ا.

۹- Scylla - منظومه دیتیرمبیک - اثر تیموتیوس.

۱۰- Ménélippe - این تراژدی بقلم اوریپیدس بوده است.

۱۱- Iphiyénie à Aulis - تراژدی ناتمامی است بقلم اوریپیدس.

و چنان سخنی را بگوید . و واقعه‌ای که پس از واقعه دیگر روی میدهد ، باید نتیجه ضروری یا احتمالی آن باشد<sup>۱۲</sup> .

## ۹

شك نیست که «گره کشائی»<sup>۱۳</sup> هر داستان باید از وقایع همان داستان حاصل شود<sup>۱۴</sup> و دخالت خدایان در کار نباشد<sup>۱۵</sup> ، چنانکه در «مدیا» ، و نیز در «ایلیاد»<sup>۱۶</sup> ، هنگامی که یونانیان بعزم بازگشت ، کشتی بر آب می-افکنند ، «گره کشائی» بدست خدایان صورت گرفت . دخالت خدایان ۱۳۵۴-ب باید به وقایع خارج از داستان اختصاص یابد: یعنی یابه وقایعی مربوط باشد که در گذشته‌ای دور، بیرون از حدود دانش آدمی، رویداده‌اند، و یاباموردی

۱۲ - رجوع کنید به حاشیه ۶ و ۷ فصل ۷

۱۳ - *Dénouement* ( *Desis* ) - داستان را به رشته‌ای بیچ در بیچ تشبیه می‌کند که سرانجام گره‌ها و پیچیدگیهای آن کشوده شود. شرح آن در فصل ۱۸ می‌آید.  
۱۴ - ترجمه عربی ابوشرمته می‌گوید که گره کشائی داستان باید از اخلاق حاصل شود .

۱۵ - یعنی با ظهور ناگهانی یکی از خدایان و دخالت وی در جریان داستان. و این هنگامی است که جریان وقایع به بن بست برسد و قهرمان داستان در وضعی قرار گیرد که جز با دخالت خدایان خلاصی وی از آن وضع ممکن نباشد. در تأثرهای یونان قدیم در پشت صحنه نمایش دستگامی تعبیه شده بود که بوسیله آن در وقت لزوم یکی از خدایان را بروی صحنه فرود می‌آوردند. این عمل را بیونانی *Theos apo mechane* می‌گفتند ، یعنی «خدائی که از دستگاه بیرون آید» . بعدها ترجمه لاتین این عبارت *deu ex machina* بین درام نویسان اصطلاح شد و بر کلیه امور خارق‌العاده‌ای که قهرمان داستان را از مهلکه و دشواری رهایی بخشد اطلاق گردید . ابوشرمته آنرا *الحيلة* و ابن سینا *الحیل الغارجه* ترجمه کرده است .

۱۶ - ایلیاد همر - سرود دوم - ۱۵۵

نسبت یابد که در آینده صورت خواهند گرفت و اکنون باید پیش بینی و پیش گوئی شوند. زیرا فقط خدایانند که بر همه چیز آگاهند. در داستان نباید هیچ واقعه غیر محتمل و نامعقول پیش آید و اگر به آوردن آن ضرورتی پیدا شد، باید بیرون از تراژدی واقع شود<sup>۱۷</sup>، همچون امر غیر معقولی که در تراژدی «اودیپوس»، اثر «سوفکلس» روی داده است<sup>۱۸</sup>.

## ۱۰

چون تراژدی تقلید کسانی است که از ما بهتراند، پس باید هنر صورتگران توانا را سرمشق قرار داد. زیرا که ایشان طرح دقیق چهره اشخاص را، چنان بر صفحه می آورند که با وجود همانندی و شباهت با اصل، زیباتر از آنست. شاعر نیز هنگامی که از مردمان تندخود یاسست عنصر (و یا از کسانی که دارای این گونه نواقص اخلاقی اند) تقلیدی فراهم می سازد، باید آنانرا به نحوی توصیف کند که همان خصوصیات اخلاقی را دارا،

۱۷- هوراس میگوید: «وقایمی را که باید خارج از صحنه نمایش روی دهند به صحنه نیاورید. بسیاری از وقایع را در پیش چشم تماشاگران نباید آورد و شایسته است که یکی از بازیگران شرح آن را بر زبان بیاورد، مبادا که «مده» در برابر تماشاگران فرزندان خود را بکشد و یا «آتره» بدکار در حضور عموم، گوشت آدمیان را بر آتش گذارد یا «پروکنه» همچون مرغ پرواز کند و یا «کادموس» به مار تبدیل شود. اگر اینگونه صحنه ها را با چشم بینیم یا باور نمی کنیم و یا آزرده خاطر می گردیم «فن شعر- بوالونز در شعر زیر به این معنی اشاره می کند

Mais il est des objets que l'art judicieux

Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.

L'art Poétique III 53-

۱۸- رجوع کنید به فصل ۲۴ بند ۱۲.

و در عین حال مردمانی خوب باشند. چنانکه «اگاتون» و «همر»، «اخیلوس»<sup>۱۹</sup> را نمایش می دهند.

## ۱۱

تمام این نکات را باید در نظر داشت، و علاوه بر آن، بهر چیز که در کار نمایش، باشعربستگی مستقیم دارد<sup>۲۰</sup> باید توجه نمود. زیرا در این امور<sup>۱۵</sup> نیز امکان اشتباه زیاد است و در این باره پیش از این، در یکی از رسائل<sup>۲۱</sup> بقدر کفایت سخن گفته ایم.

### ۱۹ - Achylle بهلوان ایلپاد.

۲۰ - در ترجمه این جمله بین مترجمین اختلاف است. بعضی به این صورت ترجمه کرده اند: «و بهر چیز وابسته به حواس، که باشعربستگی ضروری دارند» ترجمه عربی قدیم نیز تقریباً چنین است، لکن ما به ترجمه بایواتر اتکاء کردیم. بهر حال مقصود موسیقی و صحنه آرائی است (که به باصره و سامعه بستگی دارند)

۲۱ - رساله «در باره شعراء» - از این رساله چیزی در دست نیست.

## فصل شانزدهم

شناسایی و انواع آن

۱

از این پیش، درباره «شناسایی» سخن گفته ایم<sup>۱</sup>، اما انواع آن از این قرارند:

۱ - نوعی که از همه بیشتر دور از هنر است و شاعرانی که از قدرت ابداع بی بهره اند اغلب آنرا بکار میبرند، شناسایی از راه علامت و نشان است.

۲۰

۲

این نشانها، برخی طبیعی و مادر زاداند، چون «پیکانهایی که

فرزندان زمین<sup>۲</sup> بر تن دارند<sup>۳</sup>، و یا چون «ستارگان»،<sup>۴</sup> که «کارکینوس»<sup>۵</sup> در نمایشنامه «توئستس» ذکر می کند و برخی دیگر بعد از ولادت پیدا می شوند، و اینگونه علاهات نیز گاه بر بدن آدمی نقش می گردد، و چون نشان زخم، و گاهی از آن جداست، چون گردن بند و یا هم چون زورقی که در تراژدی «تورو»<sup>۶</sup> وسیله شناسائی گردید<sup>۷</sup>.

۲- فرزندان زمین، یعنی اهالی شهرتیس. بنا بر افسانه های قدیم یونان «کادموس» که از یافتن خواهر خود «یوروبا» مایوس شده بود، نمی خواست که بدون خواهر به میهن بازگردد، و در جستجوی سرزمینی بود تا در آن مسکن و مأوی گیرد. غیبگوی معبد دلفی، گاوی را بوی نشان داد و گفت که وی باید در پی آن گاو روانه شود و در هر جا که گاو بر زمین خوابید، شهری بنا کند. گاو پس از طی راهی در اژدر نزدیکی اژدهائی بر زمین خوابید؛ «کادموس» اژدها را کشت و دندانهای آن را بر زمین افشاند. از هر دانه ای که بر خاک افتاده بود مردی سر بر آورد و بدین ترتیب شهرتیس پایه گذاری شد، و بنا بر همان افسانه این مردمان پیکان هائی بر تن داشتند.

در ترجمه ابوبشر متی، بجای «فرزندان زمین» نوشته شده است «المعرفون بغاغانس» مترجم سریانی کلمه **Gégeneis** را که بمعنی «زادگان زمین» است اسم خاص پنداشته و مترجم عربی نیز به این اشتباه دچار گردیده است.  
۳- معلوم نیست که این عبارت از کجا نقل شده است.

۴- شاید اشاره به نشانه ای باشد که بنا بر افسانه های قدیم بر کتف فرزندان بلو پس باقی ماند.  
۵- **Carcinus** شاعر یونانی - قرن چهارم پیش از میلاد. از آثارش چیزی باقی نمانده است کارکینوس، علاوه بر آنکه اسم خاص است در زبان یونانی بمعنی خرچنگ (سرطان) نیز می باشد - مترجم سریانی آن را به همین معنی گرفته و ابوبشر متی نیز در ترجمه آن نوشته است «الشبيهة بالسرطان»

۶- **Tyro** - بقلم سوفکلس - از این تراژدی چیزی باقی نمانده است.  
۷- در ترجمه عربی قدیم این جمله باین صورت آمده است: «... بمنزلة الطوق فی العنق والسیف بالید.» معلوم نیست که عبارت «شمشیر به دست» از کجا به ترجمه عربی وارد شده و موضوع «زورق» چرا حذف گردیده است. در شرح ابن سینا و تلخیص ابن رشد نیز در این قسمت تأثیر ترجمه ابوبشر مشهود است.

## ۳

نشان‌ها را نیز می‌توان به نحوی پسندیده تر و یابطرزی زشت تر بکار برد. چنانکه «اودوستوس» را، از نشان زخمی که داشت، دایه-اش به نحوی می‌شناسد<sup>۸</sup> و خوبانان به نحو دیگر<sup>۹</sup>.

## ۴

در این گونه شناسائیهها، اگر نشان وسیلهٔ اقناع و اطمینان باشد، آن شناسائی دور از هنراست. و نیز چنین است در هر جا که نشان و علامت از روی قصد و اندیشه وسیلهٔ شناسائی شود. ولی هر گاه که شناسائی ناگهان پدید آید، پسندیده است، چنانکه در داستان «حمام» آمده.

۸- اودوسیا - سرود ۱۹ - اودوستوس بالباس ژنده و سیمای تبدیل یافته بغانه خود باز می‌گردد. دایه‌اش او را به حمام می‌برد و در آنجا چون نشان زخم را برپایش می‌بیند او را می‌شناسد.

۹- اودوسیا - سرود ۱۴ - هنگامی که اودوستوس به کشور خود می‌رسد یکسر بغانه «یومئوس» خوبان، که از چاکران و فادار او بوده است رفته، برای شناساندن خود، جای زخمی را که برپای داشته است به او نشان می‌دهد. در هر دو مورد نشان زخم وسیله شناسائی اودوستوس بوده است، ولی ارسطو شناسائی اول را، که ناگهانی و بدون تعمد صورت گرفته است پسندیده می‌داند و شناسائی دوم را که از روی قصد و اندیشه بوده است، زشت می‌شمارد.

۱۰- اودوسیا - سرود ۱۹. ر. ک. ف. ا. ا.

## ۵

۲ - نوع دوم شناسائیهائی است که ساخته شاعر است،<sup>۱۱</sup> و به همین دلیل از هنر دور است. چنانکه در تراژدی «ایفی گنیا» «اورستس» خواهر خود را از نامه او می شناسد<sup>۱۲</sup>، لکن برای شناساندن خود به او، سخنانی بر زبان می آورد که دلخواه شاعر است، نه مناسب داستان. و این نیز از عیبی که پیشتر گفتیم عاری نیست، زیرا که «اورستس» می توانست نشان و علامتی را نیز ارائه دهد. آواز چرخ ریسندگی، در تراژدی «تریوس»<sup>۱۳</sup>، اثر «سوفکلس» نمونه دیگری است از این نوع شناسائی.

۳۵

## ۶

۳- نوع سوم، شناسائی از راه یادآوری است. چنانکه دیدن چیزی،

۱۱ - یعنی نتیجه وقایع قبل از آن نیست.

۱۲ - در فصل ۱۱ بند ۸ - درباره این شناسائی سخن گفته شد. ر. ک. ف. ا.

۱۳ - Térée - از این تراژدی فقط چند قطعه باقی مانده است. تریوس، پادشاه تراکه، دلباخته فیلوملا، خواهر زن خود گردید و به ناموس وی تجاوز کرد. سپس برای آنکه این راز مکتوم بماند، وی را به نقطه ای دور دست برده و زبانش را برید. ولی فیلوملا ماجرا را بر منسوجی با قلابدوزی نوشت و به نزد پروکینا، خواهر خود فرستاد. پروکینا برای آنکه از شوهر انتقام بگیرد، فرزند خود را کشت و از گوشت وی برای تریوس غذا ساخت. تریوس چون از کشته شدن فرزند خود باخبر شد، قصد کشتن آن دورا کرد. ولی خدایان وی را به باز (مرغ شکاری) تبدیل کردند و فیلوملا نیز بلبل پروکینا چالچله شد.

در ترجمه «روئل» عبارت «آواز چرخ ریسندگی» به این صورت نقل شده است:

«سخنانی که بر پارچه قلابدوزی شده بود» و با توجه با فسانه فیلوملا، این نظر درست بنظر می رسد.



آ-۱۴۳۵ یادی را در دل بیدار کند و شناسائی دست دهد. مثلاً در نمایشنامه «قبرسیان»، اثر «دیکایوجنس»<sup>۱۴</sup>، مرد، از دیدن تصویر بگریه می افتد، و در داستان «آلکینوس»<sup>۱۵</sup> نیز، «اودوسئوس» از شنیدن آواز چنگ نواز، گذشته را یاد می آورد و می گیرد و هر دو از این راه شناخته میشوند.



۴- نوع چهارم شناسائی بر اثر تعقل و اندیشه است، چنانکه در نمایشنامه «خوئیفوروی»<sup>۱۶</sup> آورده شده. «کسی آمده است، که شبیه من است. و جز «اورستس» کسی شبیه من نیست، پس اورستس آمده است»<sup>۱۷</sup>. و یا چنانکه «پولوئیدوس سوفسطائی»<sup>۱۸</sup> در تراژدی «ایفی گنیا» آورده است، زیرا طبیعی است که «اورستس» باید چنین بیانیشد که: «خواهرم قربان شد، پس من نیز باید چون او قربان شوم». و باز چنانکه در تراژدی «تودئیوس»<sup>۱۹</sup> بقلم «تئودکتس»<sup>۲۰</sup> آمده است: «آمدم که فرزندم را بیابم و لسی خود نیز باید بمیرم». و یا چنانکه در تراژدی

۱۴- **Dicéogène** شاعر تراژدی نویسنده قرن چهارم پیش از میلاد. از آثار او جز چند بیت شعر چیزی باقی نمانده است.

۱۵- مقصود از داستان الکینوس، سرود هشتم «اودوسیای» است.

۱۶- **Chéophores** تراژدی، بقلم اسطولوس

۱۷- الکترا با خود چنین می اندیشد.

۱۸- **Polyide** - هویت او چندان معلوم نیست. برخی ویرانقادو برخی شاعر

درام نویس می دانند. در فصل ۱۷ بنده همین کتاب بازاواو نامی بیان آمده است.

۱۹- **Tydeé** - این تراژدی از بین رفته است.

۲۰- **Théodecte** خطیب و شاعر درام نویس - از معاصرین اسطولو.

- ۱۰ « فینه ئیداس »<sup>۴۱</sup> زنها ازدیدن آن مکان به سرنوشت خود، آگاه شدند و دانستند که در آنجا باید کشته شوند، زیرا که برای همین مقصود بدانجا آورده شده بودند.



۵- نوع دیگر، شناسائی مرکب است، که از قیاس باطل<sup>۴۲</sup> و استدلال نادرست تماشاگران حاصل می شود و نمونه آن در نمایشنامه « اودوسئوس، پیام آور دروغی »<sup>۴۳</sup> موجود است. وی مدعی است که کمانی را (که هرگز ندیده است) خواهد شناخت. و تماشاگران نیز گمان می برند که وی آنرا خواهد شناخت ( زیرا می بندازند که آنرا بیشتر دیده است) و چنین قیاس، باطل و نادرست است.

۱۵



- ۶- بهترین نوع شناسائی، آنست که از وقایع داستان حاصل شود و شگفتی بر اثر وقایع محتمل پدید آید. چنانکه در تراژدی « اودیپوس » اثر « سوفکلس » و نیز در تراژدی « ایفی گنیا »<sup>۴۴</sup>، شناسائی بدین طریق حاصل میشود. زیرا احتمال آن هست که « ایفی گنیا » خواسته باشد که نامه ای بوطن خویش بفرستد. تنها اینگونه شناسائیهها است که بدون تصنع و علامت و گردن بند صورت می گیرد. شناسائی از راه تعقل و اندیشه، در مقام بعد قرار دارد.

۴۰

۲۱- از این تراژدی نیز چیزی بجای مانده است.

۲۲- Paralogisme درباره این نوع قیاس. در فصل ۲۴ - بند ۱۱. باز سخن

می گوید.

۲۳- از این نمایشنامه چیزی باقی مانده است و نویسنده آن نیز معلوم نیست.

۲۴- تراژدی، بقلم اوریپیدس.

## فصل هفدهم

تراژدی را چگونه باید ساخت .

۱

شاعر باید در وقت ترکیب وقایع و در هنگام آوردن گفتار  
۱- تا آخرین حد امکان، وقایع را درپیش چشم خود مجسم سازد. زیرا  
بدین طریق، همچون کسی که شاهد وقایع بوده است، خود بجزئیات  
توجه پیدا می کند، نکات مناسب را تمیز میدهد و هیچ نکته ناخایسته  
بر او پوشیده نمی ماند .

۲۵

۲

آنچه که از « کلاکینوس » عیب گرفته شد، گواه این مطلب  
است. زیرا که اگر تماشاگران، از معبد بازگشتن « آمفیاراتوس » را  
در صحنه نمی دیدند، بدان توجهی نمی کردند. لکن این نمایش را  
کسی نپسندید و تماشاگران از عدم تناسب آن واقعه رنجیده خاطر  
شدند .

---

۱- Amphiaräus - از این نمایشنامه اطلاعی در دست نیست، ولی بنا بر افسانه های قدیم  
یونان « آمفیاراتوس » غیبگوی شهر ارکوس بود و در لشکر کشی « هفت دشمن تبس » شکست  
آنانرا پیشگوئی کرد، لکن علی رغم بیم و تردیدی که در این باره داشت، خودش نیز بهمراهی  
آدراستوس، در آن جنگ شرکت جست . در آخر، دشمنان وی در صدد قتلش برآمدند  
و به تعقیبش پرداختند بر اثر دخالت خدایان، زمین او را بلعید .

## ۴

۲ - وحتى باید ، تا آنجا که ممکن است ، داستان را باعین حرکات اشخاص آن ، شاعر خود بعمل در آورد . و چون حالات طبیعی در همه یکسان است ، پس توانا ترین شاعران کسی است که حالاتی را که نمایش می دهد ، در خود احساس کند<sup>۱</sup> . چنانکه راست ترین و مؤثر ترین نمایش اضطراب و خشم را کسانی میدهند که خود مضطرب و خشمگین اند . از این روست که هنر شعر ، یا مردی صاحب قریحه میخواهد و یا مردی واله و دیوانه<sup>۲</sup> . مرد صاحب قریحه ، به آسانی بهر

۲ - « آدمی از مشاهده خنده ، خندان و از دیدن گریه ، گریان می گردد . اگر میخواهی که مرا گریان سازی ، باید خود نخست گریان شوی » هوراس - فن شعر -  
 ۳ - پیش از ارسطو ، ذیمقراطیس و افلاطون شاعری را نوعی از جنون شمرده ، و وحی و الهام و از خود بیخود شدن را سرچشمه شعر دانسته اند . پس از وی نیز بسیاری از نقادان و دانشمندان و شعرای بزرگ ، چون لنگینوس ، هوراس ، بوژریل ، فرانسیس بیکن ، شکسپیر ، میلتون ، در ایدن و کوته به مشابعت شاعری و جنون اشاراتی کرده اند . « شور و هیجانی واقعی ، که بنحوی شایسته ابراز گردد و باشیفتگی و از خود بیخبری و الهام آمیخته باشد ، پیش از هر چیز شعر را شکوه می بخشد . چنین شعری در گوش ما همچون آواز خدایان است »

(لنگینوس - درباره شیوه عالی ۸)

« يك قطعه شعر عالی تعقل خواننده را ارضا نمی کند ، بلکه ویرا از خود بیخود میسازد . »

(همان کتاب - ۱)

« اویسا دیوانه گردیده ، و یا سرگرم شعر گفتن است . » (هوراس - ساتیر

۲ - ۷ - ۱۱۷ -)

« دیوانه و عاشق و شاعر ، سراپا از وهم و خیال ساخته شده اند » (شکسپیر -

روای شب تابستان .)

« چنانی که باید بردماغ هر شاعر مستولی شود » (مایکل دریتون - شاعر

بقیه در حاشیه بعد

حالت که خواهد در می آید و مرد واله را شور و هیجان ، مد هوش و بیهود میسازد .

### ع

۱۳۵۵ ب

۳ - شاعر باید نخست ، داستان را ساده کند و طرح اصلی آنرا در نظر بگیرد - خواه از روایات قدیم باشد و خواه ساخته خود او<sup>۴</sup> . سپس با افزودن وقایع فرعی ، آنرا وسعت و امتداد دهد .

(انگلیسی قرن ۱۷)

«شاعر کسی است که در بیداری خواب می بیند» (چارلز لمب)

«شعر گفتن ، وحتى لذت بردن از شعر ، مستلزم نوعی جنون است»

(لرد ماکولی - مقالات انتقادی درباره میلتن)

کوتاه خود می گوید که سرگذشت و رتر را در حالتی بین خواب و بیداری نوشته است :

کالریج ، در خوابی که از اثر افیون بر او دست داده بود ، موضوع شعر «قبلی خان» را دید و موزارت نیز می گفت که او خود در ساختن آهنگها هیچ دخالتی نداشته است . فرویدیسلم ، شعر و هنر را از تجلیات روان ناخود آگاه می داند و در این باره میگوید :

«هنرمند به واقعیت بی اعتنا است و از جنون چندان بدور نیست .»

شطحیاتی که صوفیان بر زبان می رانده اند ، ناشی از شدت جذب و شوق و در عین بیهودی و مستی بوده است . شرای متصوف ما نیز همواره عقل و استدلال و اندیشه را خوار و زبون شمرده ، خود را دیوانه و مست و بی خبر می خوانده اند و حتی بعضی از ایشان معترف بوده اند که در عالم مدهوشی و بی خودی شعر سروده اند .

تومبندار که من شعر بیهود می گویم تا که بیدارم و هشیار ، یکی دم از من - مولوی

به مستی توان در اسرار سفت که در بیهودی راز نتوان نهفت - حافظ

۴ - «یا از داستانهای کهن پیروی کن ، و یا خود داستانی بیافرین» (هوراس

فن شعر) و نیز رجوع کنید به حاشیه ۷ فصل ۱۴ -



اینک برای مثال تراژدی «ایفی گنیا» رادر نظر می گیریم تا ببینیم که طرح اصلی آن چگونه است: دختری را به معبد می آورند تا قربان گردد. وی ناگهان از نظرها ناپدید و به ملك دیگری برده می شود. در این سر زمین، رسم بر آنست که بیگانگان را در پیشگاه آلهه قربان کنند. ۵  
اجراء این رسم، برعهده «ایفی گنیا» قرار می گیرد. پس از سالها، اتفاقاً برادر وی بدان سرزمین می آید. ولی اینکه چرا اراده خدائی او را به این سرزمین فرستاده و همچنین مقصود او از آمدن به این کشور، خارج از داستان است. وی هنگام ورود گرفتار می گردد و اندکی پیش از قربان شدن، خود را می شناساند. چنانکه «اورپیدس» ساخته است (ویا بطریقی که «پولوئیدوس» آورده) - با گفتن این سخن محتمل و طبیعی: ۱۰  
«همچنانکه خواهرم قربان شد من نیز باید قربان شوم!» و همین شناسائی او را نجات می دهد.<sup>۱</sup>



پس از آن، و پس از نام گذاری اشخاص، شاعر باید به افزودن وقایع معترضه پردازد. این وقایع نیز باید با طرح اصلی مناسب و سازگار باشند. همچون دیوانه گشتن «اورستس»، که منجر به اسیری او شد، و از گناه پاک گردیدنش، که نجات او را ایجاب کرد.

۵ - Oreste برادر ایفی گنیا.

۶ - ر. ک. ف. ا. ا. ایفی گنیا.



وقایع معترضه، در نمایشنامه‌ها کوتاه‌اند، ولی طول و وسعت منظومه‌های حماسی را سبب می‌شوند. چنانکه در «اودوسیا» داستان اصلی هیچ دراز نیست: سالهاست که مردی سرگردان است. خداوند دریاها<sup>۷</sup> همواره مراقب اوست و او خود تنهاست. خانه‌اش نیز دستخوش آشوب گردیده، خواستگاران زنش داریش را بیغما برده و بره‌ها را<sup>۸</sup> فرزندش کمر بسته‌اند. عاقبت، پس از تحمل رنجها و مشقات فراوان، به ملك خویش بازمی‌گردد، خود را می‌شناساند و با دشمنان می‌جنگد. در آخر او نجات می‌یابد و دشمنان کشته می‌شوند.<sup>۹</sup>

در «اودوسیا»، این داستان اصلی است، و وقایع دیگر، معترضه.

۱۵

۲۰

## فصل هجدهم

گره افکنی و گره کشائی - انواع تراژدی - داستان حماسی را نمی توان  
از آغاز تا انجام در یک تراژدی آورد. فرودستان را باید  
بمنزله یکی از بازیگران دانست و در عمل دخالت داد

### ۱

نکته دیگری را نیز باید در نظر داشت، در هر تراژدی، قسمتی  
«گره افکنی»<sup>۱</sup> و قسمت دیگر «گره کشائی» است. وقایعی که پیش  
از آغاز تراژدی روی داده و نیز برخی از وقایع داخل آن، «گره افکنی»  
را تشکیل می دهند و دیگر وقایع، «گره کشائی» را.

### ۲

مقصودم از گره افکنی «وقایعی است که از آغاز داستان تا قبل  
از تغییر بخت قهرمان»<sup>۳</sup> روی می دهد. و از آغاز تغییر بخت تا انتهای

---

۱ - noeud و به انگلیسی (Dcsis) Complication -

ابوشرمتی و ابن رشد: ربط - ابن سینا ربط

۲ - Dénouement ( lysis ) ابوشرمتی و ابن سینا و ابن رشد: حل  
داستان به رشته ای بیج در بیج تشبیه شده است که سرانجام باید گره ها و پیچیدگیهای  
آن گشوده گردد.

۳ - تغییر بخت قهرمان، از نیکبختی به بدبختی و بالعکس.

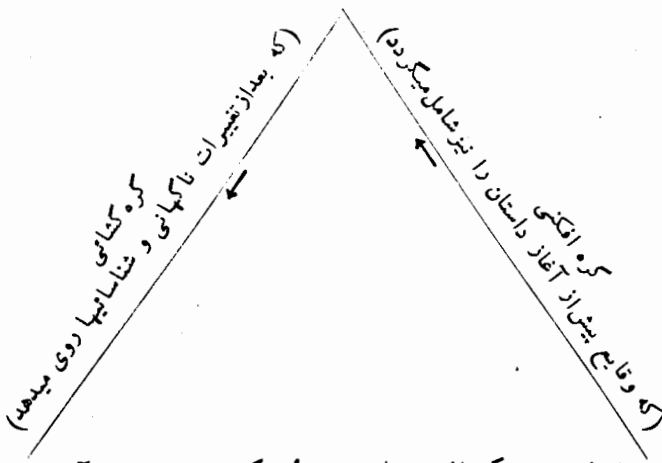


داستان را «گره گشائی» می نامم<sup>۴</sup>. مثلاً در «لینکئوس»<sup>۵</sup> اثر «تئودکتس» «گره افکنی» عبارت است از وقایع پیش از آغاز داستان: اسپرگشتن کودک و گرفتاری پدر و مادراو، و «گره گشائی» شامل وقایعی است که از اتهام به قتل تا پایان داستان روی داده اند.

## ۴

۵- تراژدی بر چهار نوع است. و تعداد عناصر تشکیل دهنده هر تراژدی نیز، چنانکه گفتیم، همین است<sup>۶</sup>:

۴- اوج یا نقطه تحول - Climax



«ابهام و پیچیدگی از صحنه ای به صحنه دیگر می رود و چون به آخرین حد خود رسید، به آسانی گشوده می گردد. هیچ چیز در روح تأثیر آن را ندارد که امری مبهم و پیچیده، ناگهان از ابهام درآید و حقیقت آشکار گردد، همه چیز تغییر یابد و وضعی غیر منتظره پیش آید.»

بوالو- فن شعر- سرود ۳ - -

۵ - Lyncée - ر. ک. ف. ا. ا.

۶ - در فصل ۶ گفته شد که تراژدی مرکب از شش جزء است، ولی در این جا تعداد اجزاء تراژدی را با انواع آن برابر (یعنی چهار) می داند. ترجمه ابوبشر نیز چنین است. بعضی از مفسرین اروپایی این امر را ناشی از عدم توجه نویسنده به فصول سابق می دانند و بعضی دیگر سهل انگاری ناسخخان را موجب آن می شمارند. ولی ممکن است که منظور روی بخش هایی باشد که در فصل ۱۲ تراژدی را از حیث مقدار بدان تقسیم کرده است.

نخست، تراژدی «پیچیده»، که سراسر تغییرات ناگهانی و شناسایی است. دوم، تراژدی «فجایع» همچون «آئیس»<sup>۷</sup> ها و «ایگسیونس»<sup>۸</sup> ها. سوم، تراژدی «خلفیات»، همچون «فتیوتیدس»<sup>۹</sup> و «پلتوس»<sup>۱۰</sup>. چهارم، تراژدی «منظره»<sup>۱۱</sup>، چون «فورکیدس»<sup>۱۲</sup>، «پرومیتئوس»<sup>۱۳</sup>، و تمام تراژدیهای که وقایعشان در دوزخ روی می دهد.

### §

سعی شاعر باید بر آن باشد که تمام این اقسام را با هم بیا میزد، و اگر ممکن نشد، باز هر چه بیشتر بکوشد که اکثر و مهمترین آنها را بکار برد، خصوصاً در این روزها، که از شاعران عیبجویهای ناروا می کنند، توجه به این نکته، بسیار واجب است.

۲۵

### ⊙

زیرا که پیش از این، شاعرانی بوده اند که در انواع مختلف تراژدی قدرت و توانائی خود را ظاهر ساخته اند، و اینک نقادان انتظار دارند که یک شاعر بر آنچه که وجه امتیاز هر یک از شعرای پیشین بوده است تسلط یابد و بر آنان تفوق جوید.

۷ - تراژدیهای که سرگذشت آئیس (Ajax) را موضوع قرار دهند. این نوع تنها یک تراژدی، بقلم سوفکلس باقی مانده است. ر. ک. ف. ا. ا.

۸ - تراژدیهای که سرگذشت ایکسیونس (Ixione) را موضوع قرار دهند. ر. ک. ف. ا. ا.

۹ - Phthiodes - نام یکی از نمایشنامه های سوفکلس بوده است.

۱۰ - Pélée - سوفکلس او در پیدس هر دو سرگذشت پلتوس را موضوع تراژدی قرار داده بودند.

۱۱ - بعضی از مترجمین نوع چهارم را «تراژدی ساده» ترجمه کرده اند. ماز ترجمه بایوانتر پیروی کردیم.

۱۲ - Phorcides - از این تراژدی چیزی در دست نیست.

۱۳ - Promethée - بقلم اسکلوس - ر. ک. ف. ا. ا.

## ۶

هرگاه از هما نندی یا ناهمانندی دو تراژدی سخن می گوئیم ، شایسته است که قبل از هر چیز ، آنها را از لحاظ چگونگی ترکیب وقایع ، با هم بسنجیم . یعنی معلوم داریم که در « گره افکنی » و « گره گشائی » متشابه اند یا متفاوت . درام نویسان بسیاری هستند که در « گره افکندن » توانا و در « گره گشودن » ناتوان اند . ولی باید که در هر دو کار چیره دستی کامل یافت .

## ۷

۶- آنچه را که از این پیش ، بارها گفته ایم ، باید بخاطر داشت و بنای تراژدی را بر داستانهای حماسی (که وقایع فرعی متعدد دارند) قرار نداد . زیرا این بدان ماند که کسی بکوشد تا تمام « ایلید » را در یک تراژدی بیاورد . در حماسه ، طول داستان ایجاب می کند که هر یک از قسمتها ، چنانکه باید توسعه و امتداد یابند ، ولی چنین داستان ، اگر به نمایش در آید ، نتیجه ای بس نا مطلوب خواهد داشت .

## ۸

به دلیل آنکه همه شعرائی که سقوط شهر « ایلین »<sup>۱۴</sup> را یکسره به نمایش در آورده اند نه چون « اورپیدس » قسمت های معجزا را و همه آنها

سراسر داستان «نیوبه»<sup>۱۵</sup> را موضوع قراردادده اند. نه چون «اسخولوس» تنها يك قسمت را - یا یکباره شکست خورده اند و یا هیچیک را توفیق شایسته ای نصیب نشده است. چنانکه «اگائون»<sup>۱۶</sup> نیز فقط به همین سبب شکست خورد. ولی شعراء در «تغییرات ناگهانی» و در وقایع ساده، برای ایجاد تأثیر مطلوب، مهارتی شکفت ابراز می دارند. بدین معنی که وضعی تراژیک پدید می آورند تا حس انسان دوستی و عواطف بشری را برانگیزد. همچون فربخوردن مردی زیرک و هوشیار - ولی بد سرشت (مانند «سیسیفوس»<sup>۱۷</sup>) و یا مغلوب شدن مردی دلیر - ولی ستم پیشه و بدکار. و این، بعقیده اگائون محتمل است، زیرا که او وقوع امور غیر محتمل را نیز محتمل میدانند.<sup>۱۸</sup>

## ۹

۷- فرودستان رانیز باید بمنزله یکی از باز یگران دانست<sup>۱۹</sup> و جزئی

۱۵ - Niobé - ر . ک . ف . ۱ . ۱ . ۰ .

۱۶ - در زبان یونانی **Agatha** به معنی «خوب» است. مترجم سریانی در چند جا نام **Agathon** درام نویس یونان را باصفت (**Agatha** = خوب) اشتباه کرده بود، و مترجم عربی نیز به متابعت از وی به همین اشتباه دچار گردیده است.

۱۷ - **Sisyphe** - پادشاه افسانه ای کرینت **Corinth** که بسیار حلیه گرو حریم و بدسیرت بوده است.

۱۸ - اشاره به شعری است که ارسطو، در کتاب دوم خطابه (فصل ۲۴، بند ۱۰) از آگائون نقل می کند: «وقایع دوراز احتمالی که بر آدمی روی می کنند، بسیار اند»  
 ۱۹ - فرودستان نیز باید چون یکی از باز یگران، وظیفه و خصوصیات ویژه خود داشته باشد <

(هوراس - فن شعر)

از کل بشمار آورد و در عمل شرکت و دخالت داد، نه چون اورپیدس ، بلکه چون سوفکلس .

۱۵

آوازهائی که شعرای اخیر در نمایشنامه های خود آورده اند ، با داستان نمایشنامه ها و با داستان هیچ نمایشنامه دیگر مناسب و قابل تطبیق نیست . از این روست که آنها را جدا گانه و در فواصل پرده ها میخوانند .<sup>۴۰</sup> و آگائون نخستین کسی بود که این رسم را بنیاد نهاد . در حقیقت ، چه تفاوت کند که آوازه را جدا گانه و در فواصل پرده ها بخوانند ، یا آنکه گفتگویی و یا حتی واقعه کاملی را از یک نمایشنامه به نمایشنامه دیگر برند .<sup>۴۱</sup>

۲۰- آواز فرودستان نباید در فاصله پرده ها واقع شود ، بلکه باید در جریان وقایع داستان تأثیر و دخالت داشته باشد . (هواس - فن شعر )  
 ۲۱- هر دو کار را منافی و مخالف وحدت داستان می دانند .



## فصل نوزدهم

فکر و شعاع در تراژدی

۱

دربارهٔ ترکیب وقایع و خَلقیات سخن گفته شد، و اینک بحث در  
بارهٔ گفتار و فکر باقی مانده است.

۲

آنچه را که به فکر مربوط است، میتوان در کتاب خطابه یافت.  
زیرایشتر بدان مبحث تعلق دارد.

۲۵

۳

هر چه که اشخاص بر زبان می آورند، نمایندهٔ فکر آنهاست -  
هر گاه که بخواهند چیزی را نفی یا اثبات کنند، و یا انفعالاتی چون رحم و  
ترس و خشم و غیره را برانگیزند، و یا امور را کوچکتر یا بزرگتر جلوه  
دهند.

ب-۱۴۵۶

---

۱- «شاعر فقط جنبهٔ غیر عاقله نفس انسانی را خشنودمی سازد، یعنی آن جنبه ای  
که از تمیز میان بزرگ و کوچک عاجز است و اشیاء واحد را گاه بزرگ و گاه کوچک  
می بیند» (افلاطون- جمهور - فصل ۱۰ - ۶۰۵)

بقیه در حاشیهٔ بعد



## ۴

شك نیست که اعمال و حرکات اشخاص نمایش، باید با فکر آنها سازگار باشد<sup>۲</sup>، تا انفعالاتی چون رحم یا ترس را برانگیزد و پرابهت و محتمل بنظر آید. تفاوت تنهادر آنست که اعمال و حرکات، باید بدون شرح و بیان لفظی مؤثر باشند، ولی تأثیر سخنرانی باید بوسیله سخن گو و بر اثر سخنان او پدید آید. اگر افکار، خود بخود و مستقل از گفتار سخنگو، چنانکه باید ظاهر و عیان می گشتند، پس کار سخنگو چه میبود<sup>۳</sup>؟

«قدرت زبان و بیان تاحدی است که می تواند هر چیز بزرگ را کوچک و هر چیز کوچک را بزرگ جلوه دهد.» (ایزو کراتس - خطیب یونانی (۴۳۶ - ۳۳۸ پ ۲۰) نقل از کتاب لنگینوس - فصل ۳۸ .  
«شاعری صنعتی است که شاعر بدان صنعت اتساق مقدمات موهه کند و التئام قیاسات منتهجه بر آن وجه که معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد...»  
چهارمقاله عروضی - مقالات دوم .

۲ - مقصود آنکه فکر نه تنها در گفتار، بلکه در اعمال و حرکات اشخاص نیز مشهود باشد .

هوراس می گوید: «اگر سخنانی که بر زبان می آوری با حرکات سازگار نباشد، من یا بتومی خندم و یا به خواب فرومی روم» (فن شعر)

۳ - متن یونانی در این جا واضح نیست و در ترجمه جمله آخر، بین مترجمین اختلاف پیدا شده است. ما به ترجمه با یواترو بوجرا نگاه کردیم .

## فصل بیستم

بحث کلی درباره گفتار - تجزیه گفتار - تعریف اجزاء آن

۱

درباره گفتار، موضوع دیگری که باید مورد بحث واقع شود، حالت ولحن کلام است؛ همچون تغییراتی که در هنگام امر و استدعا، بیان و تهدید، پرستش و پاسخ و امثال آن، در آهنگ صدا ایجاد می شود. آگاهی<sup>۱۰</sup> بر این مطالب، به فن بازیگری<sup>۱</sup> مربوط است و کار استادان آن فن بشمار می رود.

۲

شاعر، چه این مطالب را بداند و چه نداند، هنرش از این جهت مورد انتقاد واقع نمی شود. آیا در این شعر هم، که می گوید:

«ای الهه، سرود خشم را آغاز کن»

---

۱ - در ترجمه انگلیسی بایواتر، بجای «فن بازیگری»، «فن خطابه» آمده است، و این باهیچیک از ترجمه های دیگری که ما در اختیار داشتیم موافق نبود، حتی ترجمه ابوشرمتی و شرح ابن سینا و تلخیص ابن رشد نیز در این مورد به فن بازیگری (الاخذ بالوجه) اشاره می کنند.



چه عیبی میتوان یافت؟ «پروتاگوراس»<sup>۲</sup> بر هر عیب می گیرد که در اینجا، سخن آمرانه گفته است، در حالی که قصد استعدا داشته. زیرا در نظر «پروتاگوراس»، هر گاه بگوئیم که چنین بکن یا مکن، امر کرده ایم. از این بحث بگذریم، که به فنی جز فن شاعری تعلق دارد.

## ۳

گفتار، مجموعاً از این اجزاء تشکیل میشود: حرف، مقطع حرف ربط، حرف فصل، اسم، فعل، تعریف، عبارت.

## ۴

۱- حرف صوتی است تقسیم ناپذیر. ولی هر صوت تقسیم ناپذیر، حرف نیست. حرف صوتی است که بتواند در تشکیل يك صوت قابل فهم دخالت یابد. حیوانات نیز اصواتی تقسیم ناپذیر ایجاد می کنند، ولی هیچیک را حرف نمینامیم.

## ۵

۲ - Protagoras - فیلسوف سوفسطائی - (قرن پنجم پ. م)

۳ - در اکثر ترجمه های جدید و در ترجمه عربی ابوبشر متی، فصل بیستم از این جا شروع می شود. شرح ابن سینا و تلخیص ابن رشد نیز از اینجا فصل معینی را شروع می کنند، ولی ما در اندازه هر فصل و در ترتیب بندها از ترجمه فرانسه روئیل (که خود از این لحاظ بر چاپ بوهل متکی است) پیروی کرده ایم.

۴ - lettre یا (Stoicheion) Élément

- ۳۵ حروف بر سه قسم اند<sup>۵</sup> : صدادار<sup>۶</sup>، نیم صدادار<sup>۷</sup>، بی صدا<sup>۸</sup>. حرف با صدا حرفی است که صوت آن بدون دخالت حرف دیگری بگوش رسد. نیم صدادار، حرفی است که صوت آن به استعانت حرف دیگر بگوش رسد، همچون «س» و «ر». حرف بی صدا آنست که خود بخود هیچ صوتی ندارد، ولی چون بایکی از حروف صدادار ترکیب گردد، صوت آن بگوش رسد، همچون «گ» و «د»<sup>۹</sup>.

۵ - افلاطون نیز (در رسالهٔ تتئوس ۲۰۳) ، حرف «ب» را نه از حروف صدادار می شمارد و نه از نوع حروفی مانند «س» .

۶ - *Phonée* - *Voyelle* (ابوشرمتی و ابن سینا و ابن رشد: مصوت.

۷ - *(Hemiphonon) Demi - Voyelle* (ابوشرمتی: نصف المصوت.

۸ - *(Aphone) Consonne* (ابوشرمتی: لامصوت .

۹ - در بعضی از ترجمه های جدید (مانند ترجمهٔ انگلیسی بوچر و ترجمهٔ عربی عبدالرحمن بدوی) و در ترجمهٔ عربی قدیم (با اندکی تفاوت) این قسمت به این صورت ترجمه شده است : «حرف با صدا، حرفی است که صوت آن بدون برهم خوردن لبها و حرکت زبان بگوش رسد. نیم صدا دار حرفی است که صوت آن با برهم خوردن لبها و حرکت زبان بگوش رسد، مانند «س» و «ر». حرف بی صدا حرفی است که در آن دخالت لب و زبان هست، ولی بخودی خود هیچ صوتی ندارد ، و چون بایکی از حروف صدادار ترکیب شود، صوت آن بگوش رسد .»

شرح ابن سینا در این باب از این قرار است: «المقطع المدود والمقصور كما علمت، ویؤلف من الحروف الصامته، و هی التي لا تقبل المدالبة مثل الطاء والتاء، والتي لها نصف صوت و هی التي تقبل المد مثل الشين والراء: والمصوتات المدودة التي نسبيها مدات، والمقصورة و هی الحركات وحروف العلة .»

و شرح ابن رشد چنین است : «وأما هذا الصوت الذي هو المقطع فأجزاؤه : العرف المصوت، والحرف غير المصوت . وهذا قسمان : أحدهما لا يقبل المدالبة، مثل الطاء والتاء؛ والاخر ما يقبل المد، مثل الراء والشين، وهو الذي يسمى نصف مصوت.»

خواجه نصیر طوسی نیز گوید: «و حروف یا صامت بود یا مصوت، و صامت مجهور بود مانند تا و طا که مدش ممکن نبود، یا مهموس بود بخلاف آن مانند سین و شین . و مصوت یا مدود بود و آن حروف مد بود یا مقصور و آن حرکات بود.»  
اساس الاقتباس - مقاله نهم - فصل سوم .

## ٦

تفاوت میان حروف بر حسب آنست که دهان هنگام ادای اصوات چه شکلی بنخود گیرد و صوت از کجای آن خارج گردد، از حلقوم بیرون آید یا بنرمی ادا شود، کوتاه باشد یا دراز، تند باشد یا سنگین و یا متوسط. بحث در جزئیات این مطالب را باید بر عهدهٔ عروضیان بگذاریم.

## ٧

۲ - «مقطع»<sup>۱۰</sup> صوتی است بدون معنی، مرکب از يك حرف بیصدا و يك حرف صدادار (یا نیم صدادار)، زیرا «گ» G و «ر» R بدون «آ» A يك مقطع و اگر با آ A نیز ترکیب شود، باز همچنان يك مقطع خواهد بود.<sup>۱۱</sup> بحث در شکلهای مختلف مقطع نیز، به علم عروض تعلق دارد.

## ٨

۳ - «حرف ربط»<sup>۱۲</sup>، صوتی است بدون معنی، که نه مانع و نه موجب آن شود که از ترکیب چند صوت، صوتی معنی دار پدید آید.<sup>۱۳</sup>

T-۱۳۵۷

۱۰ - (Syllabe) Syllabe - ابوشرمتی: الاقتضاب - ابن سینا و ابن رشد: المقطع.

۱۱ - در بعضی از ترجمه‌های جدید و در ترجمهٔ عربی قدیم، این جمله به این صورت ترجمه شده است: زیرا «گ» G و «ر» R بدون «آ» A تشکیل مقطع نمی‌دهند، ولی از ترکیب آنها با «آ» A، به اینصورت «گرا» GRA، يك مقطع تشکیل می‌شود. <

۱۲ - (Sundesmos) Conjonetion - ابوشرمتی و ابن سینا و ابن رشد: الرباط.

۱۳ - در ترجمهٔ ابوشرمتی این جمله به حرف فصل مربوط است.

و هر گاه که بدین ترتیب جمله‌ای مستقل و جدا از جمله‌های دیگر تشکیل شود، حرف ربط هرگز نباید در آغاز آن واقع شود، مانند 'de ، toi ' و 'men ، de ' <sup>۱۴</sup> و نیز حرف ربط صوتی است بدون مفهوم معین، که دو یا چند صوت را، که مفهوم معین دارند بهم پیوند دهد و یکی کند، مانند 'Peri ، Amphi' <sup>۱۵</sup> و غیره.

## ۹

۴ - «حرف فصل» <sup>۱۶</sup>، صوتی است بدون معنی، که آغاز، پایان و یا محل تقسیم جمله را نشان می‌دهد، و جای آن در آغاز، پایان و یا در میان جمله است <sup>۱۷</sup>.

## ۱۰

۵ - «اسم» <sup>۱۸</sup> صوتی است مرکب، با مفهوم معین، مستقل از زمان، دارای اجزائی که هیچیک از آنها خود بخود مفهوم معین ندارد. باید در نظر داشت که در اسم‌های مرکب، مفهوم خاص هر جزء در نظر نیست.

۱۴ - de = واما ، toi = بسوی ، dé = واقعا ، men = درحقیقت .

۱۵ - Amphi - هردو ، Peri = درباره .

۱۶ - Article (Arthron = جداکننده)

ابوشرمتی : واصله - ابن سینا و ابن رشد : الفاصله .

۱۷ - مطالبی که در این دو بند آمده است ، در نسخه‌های خطی چنانکه باید

واضح نبوده است و بهین سبب بین ترجمه‌ها اختلافاتی دیده می‌شود . ما ترجمه «بایواتر» را ماخذ قراردادیم .

۱۸ - (Onoma) Nom - ابوشرمتی و ابن سینا و ابن رشد : الاسم .

باید دانست که «اسم» در نظر ارسطو، صفات و ضمیر را نیز شامل بوده است .

چنانکه در «تئودوروس»<sup>۱۹</sup>، جزء «دوروس» برای مامفهوم خاص خود را ندارد.

## ۱۱

۶ - «فعل»<sup>۲۰</sup> صوتی است مرکب، بامفهوم معین، که بر زمان نیز دلالت می‌کند و (چون اسم)، دارای اجزائی است که هیچیک از آنها بخودی خود مفهومی ندارد. چنانکه در کلمه «آدمی» و یا «سفید»، زمان مستتر نیست، ولی عبارات «راه میرود» و «راه رفته است»، علاوه بر «راه رفتن»، یکی بر زمان حال و دیگری بر زمان گذشته دلالت می‌کند.

## ۱۲

۷ - «تصریف»<sup>۲۱</sup>، مخصوص اسم و فعل است، و بر حسب نسبتی است که کلمه با چیزهای دیگر دارد، و یا بر حسب آنکه بربیک فرد و یا بیش از یک فرد دلالت کند (چون آدمی و آدیان) و یا بر حسب آنکه چگونه اداء شود، یعنی پرسش باشد یا امر و امثال آن، چنانکه «آیافت» و «برو»، تصریف فعل رفتن است، از این لحاظ.

۱۹ - Theodoros - مرکب است از دو جزء: جزء اول Theos، بمعنی خدا، و جزء دوم Doros، بمعنی هبه و بخشش. از شنیدن این اسم، شخص معینی در نظر می‌آید، نه مفهوم خاص اجزاء آن.

۲۰ - (Rema) Verbe - ابوشرمتی و ابن سینا و ابن رشد: الکلمة - و منطقیان فعل را کلمه خوانند - اساس الاقتباس - مقالات اول - فن اول - فصل سوم.

۲۱ - Cas - (Ptosis) - ابوشروان ابن سینا و ابن رشد: التصریف.

## ۱۳

- ۳۵ ۸- «عبارت»<sup>۲۲</sup> صوتی است مرکب ، دارای مفهوم معین که بعضی از اجزاء آن بخودی خود دارای معنی اند . باید در نظر داشت که عبارت همیشه از اسم و فعل تشکیل نمی گردد و ممکن است که بدون فعل نیز باشد ، مانند عبارتی که در تعریف انسان آورده شده<sup>۲۳</sup> . ولی همیشه باید جزئی معنی دار در آن موجود باشد . مثلاً در عبارت «کلثون راه می رود» کلثون جزئی است که دارای معنی معین است .

## ۱۴

- وحدت عبارات از دو جهت ممکن است : نخست آنکه بريك امر واحد دلالت کند ، و دیگر آنکه از عباراتی متعدد تشکیل شود ، که بوسیله حروف ربط به یکدیگر مربوط گردند . چنانکه «ایلیاد» را حروف ربط بصورتی واحد در آورده اند و تعریف انسان نیز دارای وحدت است .  
چون بريك امر واحد دلالت دارد .
- ۴۰

## ۲۲ - Discours یا (Logos) Locution

- ابوشرمتی و ابن سینا و ابن رشد : القول .  
«اما البیان بالقول فهو العبارة .» نقدالنثر - قدامة بن جعفر .  
۲۳ - عباراتی از قبیل «انسان ، حیوان ناطق» و غیره .

## فصل بیست و یکم

اسم ساده و مضاعف - انواع دیگر آن - مجاز و انواع آن.

۱

اسم بردونوع است: ۱ - اسم ساده - که از اجزاء بدون معنی تشکیل شده باشد، مانند «زمین»<sup>۱</sup>.

۲

۲ - اسم مضاعف - که از یک جزء معنی دار و یک جزء بدون معنی تشکیل شده باشد (این خاصیت، پس از ترکیب از میان می‌رود) و یا از دو جزء معنی دار.

۳

ممکن است که اسم، مرکب از سه جزء، چهار جزء و یا بیشتر نیز

---

۱ - به یونانی «Ge» .

باشد، مانند اکثر نامهای مفصل<sup>۲</sup> ما، همچون «هرموکایکوگزانتوس»<sup>۳</sup> و امثال آن.

### ۴

اسم بهر صورت که ترکیب شده باشد، باید یا: ۱ - نام معمولی چیزی، یا ۲ - کلمه‌ای بیگانه، یا ۳ - مجاز، یا ۴ - برای آرایش، یا ۵ - ساختگی، یا ۶ - دراز شده، یا ۷ - کوتاه شده، و یا ۸ - تغییر شکل یافته باشد.

### ۵

«نام معمولی»<sup>۴</sup> واژه‌ای را گویم، که مردمان يك کشور معمولاً

۲ - این قسمت در نسخه‌های خطی چندان واضح نبوده است و بعضی از مصححین آنرا از روی ترجمه ابوشرمتی اصلاح کرده‌اند. ترجمه عربی قدیم به اینصورت است: «من قبل ان الاسم قدیکون ذاتلثة الاضعاف، و کثیر الاضعاف، بمنزلة کثیر من ماسالبوطا: أرماقایقونکسانثوس المتضرع الی رب السموات.» ترجمه عربی عبدالرحمن بدوی که باتوجه به اینگونه اصلاحات صورت گرفته است در این قسمت چنین است: «اسم‌هایی نیز هستند که از سه جزء یا چهار جزء و یا بیشتر ترکیب یافته‌اند، چنانکه نام بسیاری از مردمان مرسلیا بدینصورت است، مانند هرموکایکوگزانتوس»

۳ - *Hermocaicozanthus* - این اسم مرکب است از نام سه رودخانه معروف که در آسیای صغیر جریان دارند: *Xanthus*, *Caicus*, *Hermus* - و ظاهراً لقبی است برای زئوس، خدای خدایان:

۴ - *(Kyrion) Nom Courant* - ابوشر و ابن‌سینا و ابن رشد:

الْحَقِيقِي .



بکار برند . و اسمی رایگانه<sup>۵</sup> خوانم ، که در کشور دیگر بکار رود . چنانکه بی شك ، يك اسم ممکن است که در عین حال ، هم معمولی و هم یگانه باشد ، ولی نه در یک کشور ، مثلاً کلمه Sigynon<sup>۱</sup> نزد قبرسیان معمولی و نزد ما واژه ایست یگانه<sup>۲</sup> .

## ۶

«مجاز» عبارت است از نقل نام چیزی ، بر چیز دیگر . این انتقال ،

• - (Glotta) Mot étranger - ابوشرمی : لسان - ابن سینا : اللغة - ابن رشد : الدخیل .

Glotta در یونانی دو معنی دارد : یکی «زبان» و دیگری «واژه یگانه» . مترجم سریانی آنرا اشتبهاً بمعنی اول ترجمه کرده و مترجم عربی نیز از روی ترجمه سریانی ، لفظ «لسان» را بجای آن قرارداده است .

۶ - Syginon = نیزه .

۷ - ابوشرمی در اینجا جمله ای آورده است که در نسخه های خطی یونانی دیده نشده : و «دورو» نزد ما واژه معمولی و نزد (....) واژه یگانه است .

۸ - (Metaphora) Metaphore - ابوشرمی : تأدی - ابن سینا : النقل - ابن رشد : الاسم النادر المنقول .

« و اما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثانی والاول فهي مجاز . وان شئت قلت : كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع الى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوزها اليه وبين اصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز . » (عبدالقاهر جرجانی - اسرار البلاغة - حدی الحقیقة والمجاز)

« استعارت نوعی از مجاز است و مجاز ضد حقیقت است و حقیقت آنست که لفظ را بر معنی اطلاق کنند که واضع لغت در اصل وضع آن لفظ بازاء آن معنی نهاده باشد چنانکه گویی دست بشمشیر برد و پای فرا پیش نهاد (که لفظ دست و پای در اصل وضع بمعنی این دو جارحت مخصوص نهاده اند) و مجاز آنست که از حقیقت در گذرند و لفظ را بر معنی دیگر اطلاق کنند که در اصل وضع نه برای آن نهاده باشند ، لکن با حقیقت آن لفظ وجه علاقته داد که بدان مناسبت مراد متکلم از آن اطلاق فهم یقه در حاشیه صفحه مقابل

یا از جنس به نوع، یا از نوع به جنس، یا از نوع به نوع<sup>۹</sup> و یا بر حسب مناسبت و مشابهت صورت می گیرد.



انتقال از جنس به نوع، مانند:

«کشتی من در آنجا توقف کرده است»<sup>۱۰</sup>.

زیرا «لنگر انداختن»، نوع معینی است از «توقف کردن»<sup>۱۱</sup>.

انتقال از نوع به جنس، مانند:

«اودوسیوس» بر آستی ده هزار کلانیکو کرده است»<sup>۱۲</sup>.

زیرا «ده هزار» که نوعی است از «بسیار» در اینجا بجای «بسیار»

قرار گرفته.

انتقال از نوع به نوع، مانند:

«باتیغ روئین، جان بیرون کشید»

توان کرد چنانکه کومی فلان را بر تودستی نیست و در دوستی تو پای ندارد یعنی او را بر توفدرتی و نعمتی نیست و در دوستی تو ثبات ننماید و دست و پای در اصل وضع بمعنی قدرت و نعمت و ثبات و دوام نهاده اند الا آنکه چون ملازمتی میان دست و قدرت و پای و ثبات هست، از این استعمال بقرینه ترکیب این الفاظ معنی قدرت و ثبات معلوم شود. «(المعجم فی معانی اشعار المعجم - شمس قیس رازی)

«مبنی المجاز علی الانتقال من الملزوم الی اللازم» (کتاب المطول - تفتازانی)

۹ - این نوع مجاز را اروپائیان *Synecdoche* و دانشمندان اسلامی «مجاز مرسل» خوانده اند. عبدالقاهر جرجانی (متوفی بسال ۴۷۱) صاحب کتاب اسرار البلاغه، نخستین بار آنرا اصطلاح کرد.

۱۰ - اودوسیوس - سرود اول ۱۸۵ و سرود بیست و چهارم ۳۰۸

۱۱ - «توقف» جنس است و «لنگر انداختن» یکی از انواع آن.

۱۲ - ایلباد - سرود دوم ۲۷۲.

و:

« با کاسه روئین سخت ، آب را قطع کرد »<sup>۱۳</sup>.

که در این جا شاعر « بیرون کشید » را به معنی « قطع کرد » و « قطع کرد » را به معنی « بیرون کشید » آورده است و هر دو لفظ از انواع « دور ساختن » بشمار می روند<sup>۱۴</sup>.



انتقال بر حسب مناسبت و مشابهت<sup>۱۵</sup> وقتی ممکن است که در چهار

۱۳ - بعضی از منتقدین این اشعار را به امید و کس نسبت می دهند .

۱۴ - « دور ساختن » جنس است و « بیرون کشیدن » و « قطع کردن » از انواع

آن . زیرا هنگامی که چیزی را از جایی بیرون می کشیم و یا وقتی که چیزی را از چیز دیگر قطع می کنیم ، آن دورا از یکدیگر دور می سازیم .

این قسمت بصورت های مختلف ترجمه شده است . در ترجمه عبدالرحمن بدوی ،

« بیرون کشیدن » و « قطع کردن » از انواع « کشتن » و « مردن » بشمار رفته و در ترجمه هری ابوشرمتی نیز تقریباً چنین است . ولی ما در این مورد ترجمه انگلیسی بوچر **Butcher** را مأخذ قرار دادیم .

۱۵ - **Analogie** - از سطودر کتاب سوم خطابه (فصل ۱۰ بند ۷) این نوع

مجاز را بهترین نوع می شمارد .

دانشمندان اسلامی ، این نوع را « استعاره » نامیده اند .

« اما الاستعاره فیه ضرب من التشبیه . » (اسرار البلاغه - عبدالقاهر جرجانی ص ۱۵)

« کلام العارفين بهذا الشأن اعنى علم الخطابه و نقد الشعر و الدين وضعا للكتب في اقسام البديع يجرى على ان الاستعاره نقل الاسم عن اصله الى غيره للتشبيه على حد المبالغه . . . قال القاضي ابو الحسن في اثناء فصل ذكرها فيه : وملاك الاستعاره تقريب الشبه و مناسبة المستعار للمستعار منه . » (اسرار البلاغه ص ۳۴۶)

«... و مجاز بر انواع است و آنچه از آن جمله با اسم استعارت مخصوص است

آنست کی اطلاق اسمی کنند بر چیزی کی مشابه حقیقت آن اسم باشد در صفتی مشترک بقیه در حاشیه صفحه مقابل

اسم نسبت دومی «ب»<sup>۱۶</sup> به اولی «الف» چون نسبت چهارمی «د» به سومی «ج» باشد. زیرا در این صورت شاعر می تواند بطریق مجاز چهارمی «د» را بجای دومی «ب»، و دومی «ب» را به جای چهارمی «د» بکار برد. گاهی نیز کلمه ای که به اسم اصلی تعلق داشته است به اسم مجازی تعلق می گیرد.

- مثلاً نسبت «جام» (ب) به «دیونیسوس»<sup>۱۷</sup> (الف)، همچون نسبتی است که «سپر» (د) به «آرس»<sup>۱۸</sup> (ج) دارد. پس «جام» را می توان از طریق مجاز «سپر دیونیسوس» و «سپر» را «جام آرس» نامید<sup>۱۹</sup>. و بهمچنین نسبت «پیری» به «عمر»، همچون نسبتی است که «شامگاه» به «روز» دارد. پس «شامگاه» را می توان «پیری روز» گفت و یا چون امیدو کلس «پیری» را «شامگاه زندگی» یا «غروب خورشید عمر» خوانند.

## ۹

- و برای برخی از مفاهیمی که بدین ترتیب<sup>۲۰</sup> باهم بستگی دارند،

چنانکه مردشجاع را شیر خوانند بسبب دلیری و اقدامی که مشترك است میان هردو. و مردم کند طبع نادان را خر خوانند بواسطه بلادتی که مشترك میان هردو «المعجم»  
«المجاز مرسل ان كانت العلاقة المصححة غير المشابهة بين المعنى المجازی والمعنى الحقیقی والافاستعارة فعلی هذا الاستعارة هی اللفظ المستعمل فیما شبه بمعناه الاصلی لعلاقة المشابهة.» (کتاب المطول - تفتازانی)

۱۶ - بترتیب ا . ب . ج . د .

۱۷ - Dionysos - خدای شراب و باده گساری.

۱۸ - Ares - خدای جنگ.

۱۹ - در کتاب سوم خطابه (فصل ۴ - بند ۴) نیز همین مثال را تکرار

کرده است.

۲۰ - بستگی بر حسب مناسبت و مشابَهت «Analogie»

شاید نام معینی موجود نباشد؛ لکن در این صورت نیز به همان طریق، بر حسب مشابهت و مناسبتی که باهم دارند نامی بخود می گیرند. مثلاً دانه بر زمین پاشیدن را «بذرافشانی» می خوانند، ولی نور بر زمین پاشیدن خورشید، نام مخصوصی ندارد. نسبتی که این فعل بدون نام (ب)، با نور خورشید (الف) دارد، درست همانند نسبتی است که بین دانه (د) و فعل افشاندن (ج) موجود است. لذا، شاعری گوید:

«شعله خدا آفریده باطراف می افشانند»<sup>۲۱</sup>

اینگونه مجاز رامی توان بطریق دیگر نیز بکار برد. یعنی می توان نام چیزی را به چیز دیگر داد و سپس یکی از خصوصیات طبیعی نام جدید را نفی و انکار کرد، مثلاً بجای آنکه «سپر» را «جام ارس» نام بگذارند، آنرا «جام بی شراب»<sup>۲۲</sup> بگویند. . . . .<sup>۲۳</sup>

۲۱ - کوینده این شعر معلوم نیست.

۲۲ - نقل از نمایشنامه «ایرانیان» بقلم «تیموتیوس» که قطعاتی از آن

باقی مانده است.

۲۳ - تعریف «اسم آرایشی» از اینجا حذف شده است و ترجمه ابوشرمی

نیز در این باره چیزی ندارد. محتمل است که این قصه قبل از قرن ششم میلادی (که کتاب شعراء سطو به زبان سریانی ترجمه شد) بدان وارد شده باشد.

ولی ابن سینا و ابن رشد، که غیر از ترجمه ابوشرمی مأخذ دیگری نیز در دست داشته اند «اسم آرایشی» را چنین تعریف می کنند: «والزینة هی اللفظة التي لا تتدل بتركيب حروفها وحده، بل بما يقترن به من هیئة نعمة ونبرة - ولیست للعرب.» (ابن سینا)

«والزینة هی اسماً كانت تجعل بهی اجزائها نعمة فتزین بها.» (ابن رشد)

## ۱۰

اسم «ساختگی»<sup>۴۴</sup>، کلمه ایست که هرگز پیشتر بکار نرفته و شاعر خود آنرا ساخته باشد (زیرا که بعضی از اسمها چنین بنظر میرسند) همچون: کلمه «ارونوجس»، که بمعنی «شاخها» و «آرتز»، که بمعنی «کاهن» است.

۳۵

## ۱۱

اسم «درازشده»<sup>۴۵</sup>، کلمه ای است که در آن یا یک حرف صد ادا کوتاه،

۲۴ - Nom forgé - ابوبشر متی: الاسم المعمول - ابن سینا: الاسم

الموضوع المعمول - ابن رشد: الاسم المعمول المرتجل.

«هوراس» ساختن کلمات نورا جائز می شمارد، ولی مشروط به آنکه اینکار از حد اعتدال نکردد، و در این باره می گوید: «اگر بتوانم چند کلمه ای بر سرمایه خویش بیفزایم، چرا ترشروئی می کنید؟ در صورتی که «کاتو» و «اینوس» با کلام خود زبان ملی ما را غنی ساختند و برای اشیاء نامهای تازه ای اختراع کردند.»  
«دمتریوس» نیز می گوید: «ساختن واژه نو به نحوی که مانوس و مألوف بنظر آید، نشان الهام شاعرانه است. شاعری که واژه نو می سازد مانند آن کسانی است که نخستین بار اشیاء نام نهادند.» (درباره سبک ۹۵)

قدامة بن جعفر، در کتاب «نقد النثر»، اسم ساختگی و اسم بیگانه را تحت یک عنوان (باب من الاختراع) آورده است: «واما الاختراع فهو ما اخترعت له العرب اسماء ممالک تکن تعرفه. فمما سموه باسم من عندهم کتسمیتهم الباب فی المساحة باباً والجرب جریباً والعشیر عشیراً. ومنه ما اعرته وکان اصل اسم اعجیباً کالقسطاس المأخوذ من لسان الروم والشطرنج المأخوذة من لسان الفرس والسجل المأخوذ من لسان فرس ایضاً. . . . . وقد ذکر اردسطاطاليس ذلك و ذکر أنه مطلق لكل احد احتاج الی تسمیة شیء لیعرفه به أن یسمیه بما شاء من الاسماء. وهذا الباب مما یشارك العرب و غیرهم فیهِ ولیس مما یفردون به.»

۲۵ - Nom allongé - شمس قیس رازی اینگونه کلمات را «زیادات»

می نامد.

به بلند تبدیل شده و یا مقطع دیگری بدان افزوده گردیده باشد.

چون: .....<sup>۳۶</sup>

واسمی را «کوتاه شده»<sup>۳۷</sup> گویم که از آن قسمتی حذف شده باشد.

چون: .....<sup>۳۸</sup> T-۱۳۵۸

## ۱۲

اسم «تغییر شکل یافته»<sup>۳۹</sup>، کلمه ایست که قسمتی از اصل آن باقی

مانده، و قسمتی ساخته شاعر باشد، چون: .....<sup>۳۹</sup>

## ۱۳

اسم‌ها، از هر نوع که باشند، یا مذکرند، یا مؤنث، و یا بین این دو

۲۶- ترجمۀ مثالهای یونانی برای خوانندگان فارسی زبان بی فائده مینمود  
لذا از آوردن آن خودداری شد.

۲۷- Nom raccourci - شمس قیس رازی اینگونه کلمات را «حذف»

می نامد

کلمات فارسی نیز گاه در شعر، بمقتضای وزن و قافیه بلند و کوتاه می شوند.

مانند: افسون، فسون - افزون، فزون - سیاه، سیه - استخوان، ستخوان

فرودین، فرودین - اوستاد، استاد - بیهوده، بیهده - و امثال آنها.

۲۸ - از آوردن ترجمۀ مثالهای یونانی خودداری شد، چون بی فائده

بنظر می رسد.

۲۹ - Nom altéré - شمس قیس رازی اینگونه کلمات را «مغیرات»

می نامد. «از جمله مغیرات هنیز، بمعنی هنوز، غنوبدن بمعنی غنودن و شنوبیدن بمعنی

شنیدن.....»

شمس قیس رازی استعمال این کلمات را نیز «تشییر از منہج صواب» می داند: «ناخونا»

بجای «ناخن»، «هرگیزا» بجای «هرگز»، «قرمیزا» بجای «قرمز» «نیلوفل»

بجای «نیلوفر» و «هرکز» بجای «هرگز».

- (خنثی). همه اسم هائی که به «ن» (نو)، «ر» (رو)، «س» (سیگما) و
- ۱۰ یابه حروف مرکب از «س» (یعنی «پسی» PS و «کسی» KS) ختم شده باشند، مذکر اند. و اسمهای مختوم به حروف صداداری که همیشه کشیده تلفظ می شوند (ê اتاو ô اومگا) و نیز اسمهای مختوم به حرف A (آلفا)، از حروف صدا داری که ممکن است کشیده تلفظ شوند، همگی مؤنث اند. حروفی که در آخر اسمهای مذکر واقع میشوند، و حروفی که در آخر اسمهای مؤنث واقع میشوند، از لحاظ تعداد برابر اند. زیرا که «پسی» (PS) و «کسی» (KS) با «س» یکی هستند و بشماره در نمی آیند. هیچ اسمی نیست که به يك حرف بی صدا و یابه یکی از دو حرفی که همیشه صدای کوتاه دارند (o اومیکرون و e اپسیلون) ختم شود. فقط سه اسم به حرف
- ۱۵ «ی» (یوتا) ختم می شوند: «ملی» (Meli) <sup>۴۰</sup>، «کومی» (Kommi) و «پیری» (Peperi) و پنج اسم به «او» (اوپسیلون) <sup>۴۱</sup>

اسمهای بین مذکر و مؤنث (خنثی)، یابه یکی از حروف صدادار تغییرپذیر، و یابه «ن» (نو)، «ر» (رو) و «س» (سیگما) منتهی می گردند.

۳۰ - Meli = عمل ، Commi = صغ ، Peperi = فلفل .

۳۱ - در نسخه های خطی یونانی این پنج اسم نیامده است و برخی از مترجمین و مصححین، این قسمت را از روی ترجمه عربی قدیم اصلاح کرده اند؛ ابو بشرمتی این پنج اسم را بدینتراد ذکر می کند: زود، وفوفو، نافو، غونو، برایو.



## فصل بیست و دوم

صغار باید روشن و واضح و در عین حال از ابدال و راکت بدور باشد  
اهمیت مجاز و استعاره

۱

کمال «گفتار» در آنست که روشن و واضح باشد، و در عین حال  
سبک و مبتذل نباشد.

۱ - ازدانشمندان اسلامی نیز کسانی که در علم بیان و بلاغت کتبی نوشته اند،  
در این باره تأکید بسیار می کنند.

«اما انا فلم أرقوماً قط أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب. فانهم قد اتسوا  
من الالفاظ مالم يكن متوعراً وحشياً ولا ساقطاً سوقياً.» (جاخط - بیان والتبیین -  
جلد ۱ - ص ۷۶)

«ولا ينبغي ان يكون لفظك وحشياً بدوياً وكذلك لا يصلح ان يكون مبتدلاً  
سوقياً.» (ابی هلال عسکری - الصناعتین - باب ۳ - فصل ۱)

«و افضل الكلام ابينه» (الصناعتین - باب ۵ - فصل ۲)

دوکن فی احدی ثلاث منازل فان اول الثلاث ان يكون لفظك رشقاً عذباً  
او فخدماً سهلاً و يكون معنك ظاهراً مكشوفاً و قریباً معروفاً .»

(ابن رشیق - العمده)

و يقال ان ابانواس كان يفعل هذا الفعل فينفى الدنى و يبقى الجيد و يلتبس من  
الكلام ماسهل و من المعنى ما كان واضحاً جلياً يعرف بدياً . فقد قال بعض المتقدمين:  
شرا الشعر ما سئل عن معناه .» (ابن رشیق - العمده)

## ۲

۲۰. در حقیقت، روشن ترین گفتار، آنست که از الفاظ مستعمل تشکیل شود<sup>۲</sup>، ولی چنین سخن پست و مبتذل است<sup>۳</sup>. چنانکه از شعر «کلثوفون» و «استلوس»<sup>۴</sup> آشکار می گردد.

## ۳

از سوی دیگر، آوردن الفاظ غیر مستعمل و نا متداول، گفتار را

«و اما رجوع الاستحسان الى اللفظ من غير شرك من المعنى فيه، وكونه من اسبابه ودواعيه، فلا يكاد يمدون لفظاً واحداً وهو ان تكون اللفظة ما يتعارفه الناس في استعمالهم ويتدا ولوفى زمانهم ولا يكون وحشياً غريباً . او عامياً سخيفاً .»  
(عبدالقاهر جرجانی - اسرار البلاغه)

۲ «گفتار، بیش از هر چیز باید روشن و واضح باشد. روشنی و وضوح گفتار بسته بچند چیز است: اول آنکه از کلمات مستعمل تشکیل شود» (دمتریوس - درباره سبک ۱۹۱)

۳- «زبان معاورة روزانه مردم، گرچه همیشه روشن و واضح است، لکن پست و رکیک میباشد» (درباره سبک ۷۷)

«استعمال الفاظ رکیک و مبتذل شعر عالی را پست می سازد.» (لنکینوس - درباره شیوة عالی - فصل ۴۳)

۴- درباره کلثوفون، رجوع کنید به حاشیه ۵ - فصل دوم - استلوس، نیز یکی از تراژدی نویسان یونان بوده است که هویتش امروز معلوم نیست. اریستوفانس، در کمدی «زنبورها»، سخن او را سرد و نامطبوع می خواند.

رفت و برتری می بخشد و آنرا از ابتدال دور نگاه می دارد<sup>۵</sup>. مقصودم از «الفاظ غیر مستعمل». واژه های بیگانه، مجازات، کلمات دراز شده و همه سخنانی است که از گفتار عامیانه جدا باشند.

### ۴

ولی اگر گفتاری، سراسر از این گونه الفاظ تشکیل شود، یا معما خواهد بود، یا زبان بیگانه. اگر یکسر مجاز و استعاره باشد، معما است و اگر تماماً واژه بیگانه باشد، زبان دیگری است.

### ۵

«معما»<sup>۶</sup> مجموعه ای است از الفاظی که با یکدیگر قابل ترکیب نباشند، و در عین حال حقیقتی را بیان کنند (و این امر، بر حسب معانی حقیقی کلمات، ممکن نیست، ولی بر حسب مفاهیم مجازی آنها، امکان می پذیرد.)

۵ - «در سبک پرشکوه، گفتار باید ممتاز و غیر عادی باشد» (دمتریوس - دوباره سبک - ۷۷)

۶ - (Ainigma) Enigme - ابوشرمتی و ابن سینا: الرمز - ابن رشد:

اللفز.

«و معما آنست کی اسمی یا معنی را بنوعی از غوامض حساب یا بچیزی از قلب و تصحیف و غیر آن از انواع تمیث آنرا پوشیده گردانند تا جز به اندیشه تمام و فکر بسیار بسر آن نتوان رسید و بر حقیقت آن اطلاع نتوان یافت.» (المعجم فی معایر اشعار العجم.)

مثلاً: «مردی را دیدم که با آتش، بر تن دیگری مس می چسباند»<sup>۷</sup>، و دیگر اینگونه عبارات. و چون گفتاری تماماً از واژه‌های بیگانه تشکیل شود، زبانی بیگانه خواهد بود. پس باید آنها را به ترتیب معین با یکدیگر ترکیب کرد.

## ۶

کلمات بیگانه، مجازات، الفاظ آرایشی و سایر انواعی که ذکر شد، گفتار را از پستی و ابتدال دور نگاه می‌دارد<sup>۸</sup>، و از سوی دیگر، آوردن واژه‌های مستعمل و متداول، آنرا روشنی و وضوح می‌بخشد.

۱۳۵۸-ب

## ۷

آنچه که بیش از همه گفتار را روشن، و در عین حال از ابتدال و پستی دور می‌سازد، آوردن کلمات دراز شده، کوتاه شده و تغییر شکل یافته است.<sup>۹</sup> چون اینگونه واژه‌ها، از الفاظ مستعمل و متداول جدا و ممتاز اند، گفتار را از سخن عامیانه دور می‌سازند، و از سوی دیگر، چون با کلمات

۷ - مقصود شاخ حجامتی است که از مس ساخته شده باشد.

۸ - «عامه مردم بنده اندکی شعر متکلف علی‌الاطلاق آن باشد کی بروزی مشکل و از احیف‌گران گفته باشند یا کلمات آن بزور برهم بسته باشد و معانی آن بدشوازی فراهم آورده و این‌ظن خطاست از بهر آنکه جمله مصنوعات شعر و مستبدعات نظم کی در فصول متقدم بر سر مردم و آنرا از مستحسنات صنعت نهاده، از قبیل متکلفات اشعار است کی جز بامعان نظر و ادمان فکر، مثل آن دست نهد و مانند آن میسر نشود.» (المعجم - متکلف و مطبوع)

مستعمل و متداول وجه اشتراك بسیار دارند، گفتار را روشنی و صراحت می بخشند.

## ۸

پس عیب گیری از این نوع گفتار، درست نیست، و خندیدن بر شاعری که چنین گفتاری را بکار برده است، نیز خطا است. مثلاً اقلیدس بزرگ گفته است که اگر شاعر مختار باشد که کلمات را بهر اندازه که می خواهد، دراز و کوتاه کند، شاعری کاری بس آسان خواهد بود. وی سپس برای استهزاء، چند جمله را به این طریق منظوم ساخته است:.....<sup>۹</sup>

## ۹

شك نیست که اگر این اختیارات آشکارا و بیرون از اندازه بکار روند، ناچار نتیجه ای مضحك پدید خواهند آورد<sup>۱۰</sup>. نه تنها در این قسمت، بلکه در مورد همه اجزاء گفتار، جانب اعتدال را باید رعایت کرد<sup>۱۱</sup>. چه حتی

۹- شمس قیس رازی فقط استعمال بعضی از حذف و زیادات را جایز می شمارد: «از جنس زیادات و حذف بعضی هست کی مشهور و متداول گشته است و بدین سبب در نظم و نثر جائز و شایع است.» و آوردن کلماتی چون «هر گیزا» و «قرمیزا» و امثال آن را «عدول از جاده صواب» می داند.

۱۰- آوردن ترجمه جمله هایی فائده بنظر رسید.

۱۱- «صنایع بدیعی را نباید بیش از اندازه بکار برد.» (دمتریوس - در باره

سبك - ۶۷)

۱۲- «اما مقدمات شاعری آنست که . . . . . در همه ابواب از قدر حاجت

بطرفی افراط و تفریط بیرون نرود.» (المعجم - خاتمه کتاب)

اگر استعارات و واژه‌های بیگانه و یاد دیگر اجزاء گفتار را نیز، بدون تناسب و به منظور استهزاء بکار بریم، نتیجه مضحك خواهد بود.

## ۱۰

استعمال این اجزاء بطرز مناسب، تفاوت بزرگی را موجب می‌شود. برای پی بردن به این تفاوت، باید يك بیت شعر حماسی را در نظر گرفت و کلمات معمولی را در آن وارد ساخت. زیرا هر کس که در شعر حماسی بجای واژه‌های بیگانه و استعارات و سایر اجزاء گفتار، کلمات معمولی و عادی قرار دهد، خواهد دید که مادرست می‌گوئیم. چنانکه در اشعار «اسخلوس» و در اشعار «اورپیدس»، يك بیت شعر واحد به وزن ایمیك موجود است. شعری که «اسخلوس» ساخته است، ارزشی ندارد، لکن شعر «اورپیدس» زیبا و دلپذیر است، زیرا که وی، تنها يك واژه معمولی را از آن بیت برداشته و در عوض، يك کلمه بیگانه بجای آن آورده است. «اسخلوس» در «فیلوکتتس» چنین میگوید:

«زخمی که از گوشت پای من میخورد.»

«اورپیدس» از این مصرع، لفظ «میخورد» را برداشته و بجای آن گفته است: «ولیمه‌ای مهیاساخته» و باز چنین خواهد بود اگر در این مصرع: «ولی اکنون، آنکس که کوتاه و ناتوان و زشترو است - مرا...»<sup>۱۲</sup>

کلمات عامیانه بگذاریم، و بگوئیم:

«ولی اکنون، آنکس که کوچولو و ریغو و بی قیافه است - مرا...»<sup>۱۴</sup>  
ویا اگر این مصرع را :

«خوانی نا چیز بگسترده و مائده ای اندک بر آن بنهاد.»<sup>۱۵</sup> به این  
صورت بنویسیم:

«خوانی ساده بگسترده و کمی مائده بر آن بنهاد»<sup>۱۶</sup>

و باز چنین است اگر این عبارت را:

«ساحلها فریاد می کشند.»<sup>۱۷</sup>

به این عبارت :

«ساحلها جیغ می زنند.»

تبدیل کنیم .

۳۰

## ۱۱

علاوه بر این، آریفرادیس<sup>۱۸</sup> تراژدی نویسان را استهزاء می کرد و  
می گفت که ایشان در نمایش سخنانی می آورند که هیچکس در گفتگو بکار

۱۴- الفاظ عامیانه «کوچولو»، «ریغو» و «بی قیافه» را بجای «کوتاه»،  
«ناتوان» و «زشت رو» آورده ایم. ارسطو نیز همین سه کلمه را تغییر داده است.

۱۵- اودوسیا - سرود ۲۰ بیت ۲۵۹.

۱۶- «ساده» و «کم» را بجای «ناچیز» و «اندک» آورده ایم. ارسطو

نیز همین دو واژه را تغییر داده است.

۱۷- ایلیاد - سرود ۱۷- بیت ۲۶۵.

۱۸- Ariptrade - هویت او معلوم نیست.

نمی برد مثلا، بجای آنکه بگویند «ازخانه»، می گویند «خانه از»<sup>۱۹</sup> و همچنین می گویند «توراداده شود» و «من اوراهستم»<sup>۲۰</sup>. و نیز، بجای آنکه بگویند «درباره اخیلوس»، می گویند «اخیلوس درباره» و امثال آن. در حقیقت، تنها دوربودن از گفتگوی روزانه مردم، این عبارات را ازابتدال T-۱۴۵۹ و رکاکت دورنگهداشته، ولی «آریرادیس» از این نکته غافل بوده است.

## ۱۲

بکاربردن این شیوه هابه نحو شایسته، دارای اهمیت بسیار است، و نیز چنین است بکاربردن اسمهای مضاعف و کلمات بیگانه، اما در آوردن مجازها توانا بودن، از همه مهمتر است<sup>۲۱</sup>. این تنها چیزی است که از دیگران نمیتوان آموخت و نشان نبوغ و قریحه ذاتی است. زیرا که آوردن مجازات و استعارات پسندیده مستلزم درک و جوه تشابه در امور مختلف است.

## ۱۳

از انواع کلماتی که شمر دیم، اسمهای مضاعف برای اشعار «دیترا مییک»

۱۹- چنانکه در فارسی نیز گاهی بجای «درخانه» گفته اند «بخانه اندر».

۲۰- بجای آنکه بگویند: «بتو داده شود» و «من برای او هستم».

۲۱- «نخست باید در باره مجاز و استعاره سخن گفت، زیرا که بگفتار زیبایی

و شکوه خاص می بخشند». (دمتریوس - درباره سبک ۷۸)

«فضل الاستعاره و ماشاکلها علی الحقیقه آنها تفضل فی نفس سامع مالا تفضل الحقیقه»

(ابی هلال عسکری - الصناعتین.)



مناسب تراند. اسمهای ییگانه، با اشعار «هروئیک» و مجازات، با اشعار «ایمیک» سازگارند. در شعر هروئیک، تمام انواع مذکور را می توان آورد. ولی برای شعر ایمیک، که بیشتر گفتار معمولی را تقلید می کند، تنها کلماتی مناسب اند که در سخن رانها بکار می روند، مانند کلمات معمولی، مجازات و الفاظ آرایشی.

پس درباره تراژدی، که عبارت است از هنر تقلید بوسیله عمد در صحنه نمایش، همین اندازه بس است.

## فصل بیست و سوم

شعر حماسی از لحاظ وحدت با تراژدی یکی است و از تاریخ جداست

۱

ولی شعری که تنها داستانی را شرح دهد، و یا عملی را بوسیله سخن منظوم (بی آنکه در صحنه نمایش بعمل در آید) تقلید کند، شك نیست که با تراژدی، چند وجه مشترك خواهد داشت.

اولا، باید که وقایع آن، چون وقایع درام، بر عملی واحد، کامل و تمام، که دارای آغاز و میان و پایان است مبتنی باشد تا بتواند که با وحدت و تمامیتی نظیر وحدت و تمامیت يك موجود جاندار<sup>۲</sup>، تأثیر ولذت مخصوص خود را پدید آورد<sup>۳</sup>. نباید گمان برد که تاریخ نیز

۴۰

۱- مقصود، منظومه های حماسی است.

۲- پیش از ارسطو، افلاطون و پس از وی نیز هوراس و لئکینوس اجزاء گفتار و اجزاء شعر را به اندامهای بدن جانداران تشبیه کرده اند.

«بهر حال با من موافقی که هر خطابه و گفتار باید موجود زنده ای باشد، یعنی سرو تن و دست و پا داشته باشد و در آن میانه ای و انجामी و آغازی وجود داشته باشد و این قسمتها با هم ربط و تناسبی داشته باشند.» (افلاطون - رساله فدروس)

۳- در نظر ارسطو، وظیفه شعر تراژیک و شعر حماسی آنست که تأثیر ولذت خاص خود را ایجاد کنند.

«بوالو» نیز لذت بخشیدن و مؤثر بودن را نخستین شرط تراژدی می داند.

«Le secret est d'abord de plair et de toucher.»

Art poetique . III

داستانی از اینگونه است. زیرا که موضوع تاریخ، يك عمل واحد نیست، بلکه يك زمان واحد، و تمام وقایعی است که در طول آن بريك شخص، و یا چندین شخص روی نموده؛ و میان وقایع تاریخ نیز هیچگونه رابطه‌ای موجود نیست.

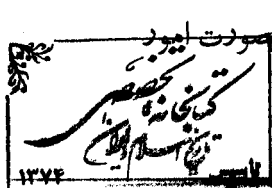
## ۲

چنانکه گاه ممکن است دو واقعه در يك زمان روی دهند، بی آنکه به يك منظور متوجه باشند. مانند جنگ دریائی «سلامین» و جنگ «کارتازی»<sup>۴</sup> ها در سیسیل. بهمچنین نیز گاه ممکن است که در زمانهای متوالی، دو واقعه در پی هم روی دهند، بی آنکه غایت مشترك داشته باشند.

## ۳

با وجود این، می‌توان گفت که بیشتر شاعران حماسه سرای ما این نکته را نمی‌دانند. بازمی‌گوئیم که از این جهت نیز برتری شگفت‌انگیز «همر» بر شعرای دیگر مسلم می‌گردد. «همر»، حتی جنگ «تروا» را، هر چند که تمام بود و آغاز و انجام معین داشت، سراسر در یک منظومه نقل نکرد (زیرا داستان بیش از آن دراز می‌شد که از آغاز تا پایان در یک نظر فرا گرفته شود، و اگر درازی آن نیز نبود، تنوع وقایع، داستان را تاریک و پیچیده می‌ساخت.) وی تنها قسمتی از وقایع جنگ تروا را گرفته، و

۴- جنگ سلامین، بین ایران و یونان، در ۴۸۰ پیش از میلاد. بنا بر قول هرودوت، این دو جنگ در یک روز واقع شده‌اند.



بسیاری از وقایع دیگر، چون شمردن کشتیها و امثال آن را صورت ایبره  
معترضه ذکر کرده است، تا داستان یکنواخت نباشد.

### ۴

و اما شعرای حماسه سرای دیگر، يك قهرمان يايك زمان ويايك  
عمل واحد را، که در عين حال از قسمتهای مختلف تشکیل شده  
است، موضوع قرار میدهند. مانند شاعری که حماسه «قبرسی» را سرود  
و آنکس که «ایلیاد کوچک»<sup>۵</sup> را ساخت. مقصود آنکه از وقایع «ایلیاد»،  
یا «اودوسیا» بیش از يك یا دو تراژدی نمی توان ایجاد کرد، ولی از حماسه  
«قبرسی» چندین تراژدی و از «ایلیاد کوچک» بیش از هشت تراژدی می توان  
ساخت، بدین قرار: جنگ بر سر سلاح<sup>۶</sup> فیلوکتتس<sup>۷</sup>، نئوپتولموس<sup>۸</sup>،  
اوروپولوس<sup>۹</sup>، گدائی اودوستوس<sup>۱۰</sup>، زنان لاکونیا<sup>۱۱</sup>، سقوط ایلیون<sup>۱۲</sup>،  
بازگشت کشتیها<sup>۱۳</sup> و نیز، سینون<sup>۱۴</sup> و زنان تروا<sup>۱۵</sup>.

- ۵- از این دو منظومه چیزی در دست نیست و سراینده آنها نیز نامعلوم است  
۶- کشمکش بر سر سلاح اخیلوس، بین اودوستوس و ایاس - سوفکلس در  
تراژدی «ایاس» به شرح این موضوع پرداخته است.  
۷- Philoctète - یکی از تراژدیهای سوفکلس به این نام است.  
۸- Néoptolème - از این داستان نمایشنامه ای در دست نداریم.  
۹- Euryphyle - از این داستان نیز نمایشنامه ای در دست نیست.  
۱۰- داستان گدائی کردن اودوستوس در منظومه اودوسیا (سرود ۴ بیت  
۲۴ بعد آمده است).  
۱۱- فقط چند سطر از نمایشنامه ای به این نام، بقلم سوفکلس باقی مانده است.  
۱۲- به این نام چیزی باقی نمانده است.  
۱۳- به این نام چیزی باقی نمانده است.  
۱۴- Sinon - به این نام فقط يك تراژدی بقلم سوفکلس بوده است که  
اکنون در دست نیست.  
۱۵- يك تراژدی به این نام، بقلم اوریبیدس باقی مانده است.

## فصل بیست و چهارم

حماسه و انواع آن - وزن مناسب با اشعار حماسی - فرق بین حماسه و تراژدی

### ۱

علاوه بر این، حماسه نیز باید بر حسب انواع تراژدی تقسیم شود: یعنی ساده یا پیچیده<sup>۱</sup>، اخلاقی یا فاجعی<sup>۲</sup> باشد، و اجزاء آن نیز، جز آواز و منظره، با اجزاء تراژدی یکی است<sup>۳</sup>، چنانکه در حماسه نیز «تغییرات ناگهانی»<sup>۴</sup>، «شناسائی»<sup>۵</sup> و «فاجعه»<sup>۶</sup> موجود است. همچنان، «فکر» و «گفتار»<sup>۷</sup> نیز باید پسندیده و نیکو باشد. تمام این عناصر را، نخستین بار و به کاملترین وجه، «همر» بکار برده است.

### ۲

هریک از دو منظومه او، در نوع خود نمونه‌ای کامل است: «ایلیاد»

- 
- ۱ - داستان ساده و پیچیده در فصل ۱۰ ذکر شد.
  - ۲ - تراژدی اخلاقی و فاجعی را در فصل ۱۸ بند ۳ شرح داد.
  - ۳ - اجزاء تراژدی در فصل ۶ شمرده شد.
  - ۴ - Péripiétie - ر. ک. فصل ۱۱ - بند ۱.
  - ۵ - Reconnaissance - ر. ک. فصل ۱۱ - بند ۳ بیعد.
  - ۶ - Evenement pathétique - ر. ک. فصل ۱۱ - بند ۱۰.
  - ۷ - فکر و گفتار در فصل ۶ بند ۱۹ و ۲۰ ذکر شد.

داستانی است ساده و فاجعی، و «اودوسیا» داستانی پیچیده (سراسر شناسائی) و اخلاقی. علاوه بر این، در فکر و گفتار نیز از سایر اشعار برتراند. ۱۵

## ۴

اگر حماسه و تراژدی را با هم بسنجیم، تفاوت‌هایی در میان می‌بینیم:  
 ۱- از حیث طول، ۲- از حیث وزن - ۱- برای طول داستان، اندازه‌ای معین کرده‌ایم و آنچه که در این باره گفته‌ایم، بس است.<sup>۸</sup>  
 طول داستان باید به حدی باشد که آغاز و پایان آن را بتوان در نظر داشت، و این مقصود وقتی حاصل است که منظومه، از حماسه‌های قدیم کوتاه‌تر و به اندازهٔ مجموع تراژدی‌هایی باشد که در یک مجلس نمایش داده می‌شوند.<sup>۹</sup> ۲۰

## ۴

منظومهٔ حماسی دارای خاصیتی است که بدان سبب می‌توان بر طول آن افزود. در تراژدی، نمایش دادن امری که قسمت‌های مختلف آن همگی در یک زمان روی داده‌اند، ممکن نیست و تنها آن قسمت که بروی صحنه آمده و بازیگران را بکار گرفته است نمایش داده می‌شود.<sup>۱۰</sup> ولی منظومهٔ ۲۵

۸ - فصل ۷ - بند ۵ و ۶

۹ - در جشن‌های عمومی، که بافتنخاردیونیسوس (خدای شراب و باده‌کساری) تشکیل می‌شد، شعرا نیز نمایشنامه‌های جدید خود را بعرض تماشای عموم قرار میدادند و به بهترین آنها جوایزی داده می‌شد. در هر مجلس معمولاً سه شاعر شرکت می‌کردند و از هر شاعر سه تراژدی و یک نمایشنامهٔ ساتیریک بروی صحنه می‌آمد. به این حساب می‌توان نتیجه گرفت که ارسطو طول حماسه را در حدود شانزده هزار بیت در نظر می‌گیرد. باید دانست که ایلید و اودوسیا نیز از این مقدار اندکی تجاوز می‌کنند.

۱۰ - وحدت مکان - ر. ک. ف. ا. ۱.

حماسی، چون داستان و روایت است، شرح چندین واقعه متقارن و هم‌زمان را ممکن می‌سازد، و اینگونه وقایع، اگر از موضوع خارج نباشند<sup>۱۱</sup>، بروست و طول منظومه می‌افزایند. پس این خاصیت شکوه حماسه را موجب می‌گردد و بدان تنوع می‌بخشد، و افزودن داستانهای عرضی گوناگون را ممکن می‌سازد. زیرا که یکسانی و یکنواختی وقایع بزودی کدورت خاطر می‌آورد و شکست تراژدی سبب می‌شود.



۲- ولی تجربه ثابت می‌کند که وزن هر وئیک با اشعار حماسی متناسب است. چنانکه اگر کسی داستانی را در وزنی دیگر و یاد در چند وزن، جز وزن هر وئیک، بنظم آورد، عدم تناسب را آشکارا خواهد دید<sup>۱۲</sup>.



زیرا که هر وئیک رزین‌ترین و وسیع‌ترین اوزان است. از این روی، برای پذیرفتن کلمات بیگانه و مجازات آماده تر است و شعر حماسی از این جهت نیز بر سایر انواع شعر تفوق دارد. ولی اوزان «ایمیک» و «تروکائیک»

۱۱ - «امور معترضه‌ای (که برای موضوع اصلی ضروری نباشند) تأثیر کلی را از میان می‌برند.»

(لنکینوس - درباره شیوه عالی - فصل ۱۰)

۱۲ - «بحرش پایه‌ای، که هر وئیک نام دارد ..... برای منظومه‌های پهلوانی مناسب است.»

(دمتریوس - درباره سیک)

باجنبش و حرکت ساز گارند، بدین معنی که یکی برای حرکت و دیگری برای رقص مناسب است<sup>۱۴</sup>.



وباز، نامتناسب‌تر، آنکه کسی حماسه را در اوزان مختلف بنظم در آورد، چنانکه «خیرمون»<sup>۱۴</sup> کرده است. واز اینروست که تا کنون هیچ شاعری داستانهای طویل را، جز در وزن هروئیک منظوم نساخته ۲-۱۳۶۰ است. زیرا چنانکه گفتیم، طبیعت خود ما را در انتخاب وزن مناسب، راهبری می‌کند<sup>۱۵</sup>.



«همر»، از هر جهت سزاوار تحسین است، واز این حیث نیز خصوصاً باید وی را ستود که در میان شعرای حماسه‌سرا، تنها اوست که از وظیفه شاعر، و سهم او در شعر آگاه است. شاعر باید تا آنجا که ممکن است،

۱۳ - در فصل ۴ - بند ۱۵ به این نکته اشاره شد.

۱۴ - Cheremon - شاعر تراژدی نویس یونان (قرن چهارم پ . م) مؤلف «کتورس» (فصل ۱ - بند ۶) - ارسطو در کتاب خطابه - فصل ۱۲ بند ۲ - دقت و قدرت توصیف وی را می‌ستاید ولی سبک او را بیش از اندازه آراسته و پرتصنع می‌داند و از این روی معتقد است که تراژدی‌های وی برای خواندن مناسب‌تر اند و بهتر است که بنمایش در نیایند.

۱۵ - در فصل ۴ - بند ۱۵ به این نکته اشاره شد.



خود را در شعر نیاورد<sup>۱۶</sup>. زیرا که اگر چنین کند، شعر او جز تقلید خواهد بود.

## ۹

شعراى دیگر، همواره از خود سخن میگویند و ندرتاً به تقلید می پردازند. ولی «همر»، پس از مقدمه‌ای کوتاه، مردی یازنی و یا شخصیت دیگری را بمیان می آورد، چنانکه هیچیک از آنان خالی از خلیات نیست و هر يك صفات اخلاقی خاص خود دارد.

## ۱۰

در تراژدی، شاعر باید شگفتی<sup>۱۷</sup> پدید آورد، ولی در حماسه باید بیشتر بامور غیر معقول<sup>۱۸</sup> پردازد، چه این خود مایه اصلی ایجاد شگفتی است.

زیرا که در حماسه، عاملین عمل در برابر چشم نیستند. واقعه «تعاقب هکتور»، اگر در صحنه نمایش بعمل در آید، موجب خنده خواهد بود ( آنجا که سپاهیان یونان بر جای ایستاده، «هکتور»<sup>۱۹</sup> را تعقیب نمی کنند و «اخیلوس» نیز، با حرکت سر، آنانرا از مداخله منع میکند<sup>۲۰</sup>).

۱۶ - شاعر باید در وقت شعر گفتن خود را فراموش کند و گفته اوزبان حال قهرمان ها باشد.

۱۷ - شگفتی، یعنی آنچه که برخلاف عادت است.

۱۸ - یعنی آنچه که برخلاف عقل است.

۱۹ - Hector - فرزند پریام و بزرگترین پهلوان تروا، که بدست اخیلوس کشته شد. ر. ک. ف. ا. ا.

۲۰ - ایلپاد - سرود ۲۲ - بیت ۲۰۵

ولی در شعر، چنین نکات پوشیده می ماند. شگفتی لذت آور است<sup>۴۱</sup>، بدلیل آنکه ما همه، هر گاه داستانی را نقل می کنیم، از خود چیزهایی بدان میافزاییم تا شنونده را خوش آید.

## ۱۱

همر، بیش از هر کس دیگر هنر دروغ راست نما گفتن را بشاعران آموخت. از این عبارت، مقصود «مغالطه»<sup>۴۲</sup> است. هر گاه امر «الف» موجود و یا واقع شده باشد، امر «ب»، در نتیجه موجود یا واقع شده خواهد بود. مردم گمان میکنند که اگر امر «ب» نیز موجود یا واقع شده باشد، امر «الف» ناچار موجود یا واقع شده خواهد بود<sup>۴۳</sup>. و این استدلال نادرست است. بنابر این اگر امر «الف» صادق نباشد، ولی بفرض صادق بودن، امر دیگری از آن نتیجه شود، شایسته است که آنرا به امر «ب» ضمیمه کنیم. زیرا که چون صادق بودن نتیجه را میدانیم، عقل ما بغلط، صادق بودن امر اول را استنباط میکند.

۲۱ - نسخه خطی منحصر بفردی که از ترجمه ابو بشر متی باقی مانده است، از این جا تا اواسط فصل بعد افتادگی دارد.

۲۲ - Paralogisme = مغالطه

۲۳ - مثالی که بوجر Butcher در این مورد ذکر می کند این است: «اگر

باران بیاید، زمین ترمی شود. زمین تراست. پس باران می آید.»

خواجه نصیرالدین طوسی نیز (در کتاب اساس الاقتباس - مقالات هفتم -

فصل دوم) همین مثال را برای یکی از انواع مغالطه آورده است: «چون باران زمین

ترکند، ظن افتد که هر تری زمین که باشد از باران بود.»

(صفحه ۵۲۲ - تصحیح مدرس رضوی)

در «اودوسیا»، «واقعۀ حمام»<sup>۲۴</sup> مثال خوبی است.

۲۵

## ۱۲

امور محتمل، ولی امکان ناپذیر، از امور ممکن، ولی غیرمقنع شایسته تراند. داستان هر گز نباید از وقایع غیرمعقول ساخته شود و هیچ امر دور از احتمال در آن پسندیده نیست. و هر گاه که شاعر ناگزیر گردد، باید اینگونه وقایع را خارج از داستان بیاورد<sup>۲۵</sup>. چنانکه در تراژدی «اودیپوس» قهرمان داستان، از موضوع قتل «لائئوس» بی خبر است. آوردن چنین وقایع در داخل داستان، پسندیده نیست، مانند بازیهای

۳۰

۲۴ - اودوسیا - سرود نوزدهم - ایات ۱۶۴ تا ۳۶۰ - اودوسوس بصورت مردی بیگانه بغانه خود می آید و به پنلوپس (زن خود) می گوید که با اودوسوس آشناست و در «کرت» از او پذیرائی کرده است، سپس لباس و ظاهر اودوسوس را بدقت وصف می کند. پنلوپس با خود می گوید: «چون این مرد لباس و ظاهر اودوسوس را بدرستی وصف کرد، پس ناچار باید همان کسی باشد که اودوسوس داد خانه خود پذیرائی کرده است.»

۲۵ - «هوراس» می گوید: «وقایعی را که باید خارج از صحنه نمایش روی دهند، بصحنه نیاورید..... بسیاری از وقایع را در پیش چشم تماشاگران نباید آورد، و بهتر است که یکی از بازیگران شرح آن را بر زبان بیاورد، مبادا که «مدیا» در برابر تماشاگران فرزندان خود را بکشد، یا «اترموس» بدکار، درملاء عام، گوشت آدمیان را بر آتش گذارد، یا «پروکنیا» همچون مرغ پرواز کند و یا «کادموس» به مارتیدیل شود. اگرما اینگونه صحنه ها را با چشم ببینیم، یا باور نمی داریم و یا آزرده خاطر می گردیم.» (فن شعر)

«بوالو» نیز می گوید: «هرگز امور باور نکردنی را در پیش چشم تماشاگران بیاورید..... روح آدمی هر گز از چیزی که باور نشود، به هیجان در نمی آید.»

(فن شعر - سرود ۳)

«پوتیک»<sup>۳۶</sup>، در نمایشنامه «الکترا»<sup>۳۷</sup>، و یاهمچون مردی که در نمایشنامه «موسیانیها»<sup>۳۸</sup>، از «تگنا» به «موسئا» آمده بود، بی آنکه در راه لب بسخن بگشاید.

## ۱۳

اگر بگویند که بی وجود اینگونه وقایع، داستان ناقص میگردد، عذری مضحك آورده اند، زیرا که در اصل، بنای داستان را بر چنین وقایع نهادن، خطا است. هر گاه شاعری وقایع غیر معقول در داستان بیارد، و معلوم شود که معقول جلوه دادن آن نیز ممکن بوده است، گناه وی از دو جهت خواهد بود. یکی آنکه چنین وقایعی را بمیان آورده<sup>۳۹</sup>، و دیگر آنکه در کار خود ضعف نشان داده است. حتی در «اودوسیا» نیز، بساحل رسیدن «اودوسئوس»<sup>۴۰</sup> حاوی نکات نامعقولی است، که اگر بدست شاعری ناتوان نوشته می شد، بی شك تحمل ناپذیر می بود. ولی در این منظومه، شاعر این گونه نکات را با محسنات و صنایع دیگر، از نظر پوشیده داشته است.

۱۳۶۰-ب

۲۶ - Jeux Pythique - این بازیها مخصوص جشنی بود که هر چهار سال یکبار به افتخار «آبولون» (و به افتخار بیروزی وی برآزدهای بنام «پوتون»). در معبد دلف برپا می شد.

۲۷ - Electra - تراژدی، بقلم سوفکلس. ر. ک. ف. ۱. ۱.

۲۸ - Mysiens - یکی از نمایشنامه های اسخلوس، که ازمیان رفته است.

۲۹ - «داستانی که برای ایجاد لذت ساخته شده است، باید به حقیقت

نزدیک باشد.»

(هوراس - فن شعر)

۳۰ - اودوسیا - سرود ۱۳ - ابیات ۱۱۶ - بیعد، آنجا که اودوسئوس را در

خواب از کشتی بر ساحل «ایتاکا» می گذارند.

## ۱۴

ولی فقط درجائی باید به آرایش کلام کوشید، که عمل یا اخلاق  
و یا فکر در میان نباشد. و از سوی دیگر، گفتار بسیار مزین و آراسته،  
فکر و اخلاق را تاریک و مبهم می‌سازد.

## فصل بیست و پنجم

خرده‌گیریهای نقادان و جواب هریک - معیاری که ارزش و درستی شعر را می‌سنجد  
جز معیاری است که در سیاست بکار می‌رود. حقیقت در شهر از حقیقت واقع جداست.

۱

مشکلات و حل هر مشکل و تعداد انواع و کیفیت پیدایش آنها را به  
ترتیب‌بازیر می‌توان شناخت.

۲

۱- چون شاعری نیز، مانند نقاشی و سایر صورت‌گriها، عبارت از

۱ - پیش از ارسطو «سیمونیدس» و «افلاطون» از مشابهت بین شعر و نقاشی سخن گفته‌اند و پس از وی نیز بین سخن‌شناسان اروپایی و دانشمندان اسلامی، تشبیه شعر بنقاشی بسیار دیده می‌شود. ابونصر فارابی گوید: «و نقول ایضاً ان بین اهل هذا الصناعة و بین اهل صناعة تزویق مناسبة، و کانهما مختلفان فی مادة الصناعة و متفقان فی صورتها و فی افعالها و اغراضها؛ او نقول: ان بین الفاعلین و الصورتین و الفرضین تشابهاً، و ذالک ان موضع هذا الصناعة الاقاول و موضع تلك الصناعة الاصباغ و ان بین کلّیها فرقا، الا ان فعلیها جمیعاً التشبیه و غرضیها ایقاع الحاکمات فی اوهام الناس و حواسهم.»

(مقالة فی قوانین الصناعة الشعراء)

شمس قیس رازی نیز گوید: «و در این باب (شاعر) چون نقاش چیره دست باشد که در تقاسیم نقوش و تداویر شاخ و برگها هرکلی بر طرفی نشاند و هر شاخ بسوی بیرون برد و در رنگ آمیزی، هر صیغ جایی خرج کند و هر رنگ بکلی دهد، آنجا که رنگ سیر لایق آید نیم سیر صرف نکند و آنجا که صیغ روشن باید تازیک بکار نبرد.»

تقلید است، شاعر ناگزیر باید که امور را به یکی از این سه طریق تقلید کند: یا چنانکه بوده و هستند، یا چنانکه گفته شده است، و یا چنانکه باید باشند.

۱۰

## ۲

۲- شاعر در این کار، گفتار را وسیله قرار می دهد، و واژه های بیکانه و مجازات و همچنین بسیاری از کلمات تغییر شکل یافته را در آن با هم بکار می برد. زیرا که استعمال این الفاظ در شعر جایز است.<sup>۲</sup>

۳- علاوه بر این، معیاری که ارزش و درستی شعر را می سنجد، جز معیاری است که در سیاست بکار می رود، و به همین از معیار سایر هنر هانیز جداست.<sup>۳</sup>

## ۳

ولی در شعر، دو گونه عیب ممکن است که پیدا شود، یکی به ذات هنر بسته، و دیگری عرضی است.

۱۵

هر گاه شاعر خواسته باشد که چیزی را چنانکه هست نمایش دهد ولی بعلمت ضعف بیان نتوانسته باشد، در این صورت عیب شعر او ذاتی است. ولی اگر چیزی را چنانکه نیست نمایش دهد<sup>۴</sup>، (مثلاً اسمی را نشان دهد

۲ - «و به این سبب گویند: یجوز للشاعر مالا یجوز لغيره. ح (اساس الاقتباس-

مقاله نهم - فصل سیم)

۳ - این جمله، بدون شك، جواب به سخنانی است که افلاطون درباره شعر گفته است. افلاطون در آغاز فصل دهم کتاب جمهوریت، شعر را دروغ و گزافه می شمارد و آنرا از حقیقت بدور و برای جامعه زیان بخش می داند.

۴ - بعلمت عدم اطلاع و یا بر اثر کمان و تصور باطل.

که بهنگام راه رفتن، دست و پای راست خود را در بیک زمان به جلو برد) و بدین سبب عیبی (که مثلاً به علم پزشکی و یا به علوم دیگر مربوط باشد) در شعر او راه یابد و یا به شرح امری ناممکن پردازد، در این صورت عیب به ذات هنر او تعلق نمی گیرد.

۴۰

⑤

برای حل مشکلات و جواب به انتقاداتی که در این زمینه وارد است، باید به این مقدمات توجه داشت:

۱- «الف»- نخست، درباره انتقاداتی که بر هنر شاعری وارد است سخن می گوئیم: آوردن امور ناممکن در توصیف چیزها، خطا است، ولی از جهت دیگر، این خطا جایز است، مشروط بآنکه موجب رسیدن شعر بغایت خود گردد.

۶

غایت شعر را پیش از این شناختیم. مقصود آنکه همان قسمت، یا قسمت دیگری از شعر، بدان سبب شگفت انگیز تر شود. چنانکه واقعه «تعاقب هکتور»<sup>۶</sup>، از این جهت نمونه خوبی است.

۴۵

۵ - این قسمت نیز جواب به سخنانی است که افلاطون درباره هر گفته و او را از علم طب و فنون مربوط به سیاست و جنگ بی خبر دانسته است - رجوع کنید به جمهوری - فصل دهم - ص ۵۹۹

۶ - در فصل ۲۴ بند ۱۰ ذکر آن رفت.





ولی هر گاه که رسیدن به غایت شعر، با حفظ صحت و رعایت اصول آن، کم یا بیش ممکن باشد، به امور ناممکن توسل جستن جایز نیست. زیرا که شعر باید تا حد امکان از عیب و خطا دور باشد.



ب- شاید باز کسی پرسد که آیا خطا، به امور مربوط به ذات هنر تعلق می گیرد و یا به امور عرضی بستگی می یابد؟ زیرا که اگر هنرمندی نداند که گوزن ماده شاخ ندارد، خطایش کمتر از کسی است که آن را بطرزی ناپسندیده و غیر مشخص نقاشی کند.



«ج»- ۲- اگر شعری را بعلت آنکه با حقیقت واقع مطابق نیست، مورد انتقاد قرار دهند، می توان گفت که شاعر، امور را چنانکه باید باشند نمایش داده است.<sup>۷</sup> این باسخ «سوفوکلِس» بوده است که گفته: «من آدمیان را چنانکه باید باشند نمایش می دهم و «اورپیدس» چنانکه هستند.»

---

۷ - «در وقایع تاریخی شکوه و عظمتی که اندیشه آدمی را اقتناع کند وجود ندارد. لذا شعر، واقعیت را بصورتی پر شکوه تر و بهلوانی تر جلوه گرمی سازد. . . . شعر ظاهر اشیاء را بدست خواهش دل می سپارد و اندیشه را بلندی و رفعت می بخشد، در صورتی که تعقل و استدلال، اندیشه را اسیر و بسته طبیعت اشیاء می سازد.»  
(فرانسیس بیکن - ارغنون جدید.)

## ۱۰

«د» - واگر تقلید نه باحقیقت وفق دهد و نه چنان باشد که باید ،  
 در جواب باید گفت که رأی عموم بر این است . چنانکه افسانه‌های مربوط  
 به خدایان ، شاید بهمان میزان که «گسنفانس»<sup>۸</sup> پنداشته است ، دروغ و  
 کزافه باشند ، نه باحقیقت تطبیق کنند و نه بهتر از آن باشند . لکن شك  
 نیست که بارأی عموم سازگار و موافق اند .

## ۱۱

هـ - دربارهٔ امور دیگری که در شعر وصف شده‌اند ، اگر نتوان گفت  
 که از حقیقت واقع بهتر اند ، شاید بتوان گفت که در روزگار قدیم حقیقت  
 واقع بدانگونه بوده است . چنانکه این شعر در وصف سلاح جنگ  
 گفته شده :

T-۱۴۶۱

«نیزه‌های خود را یکسر ، بن درخاک فرو برده ،  
 راست برپانگهداشتند»<sup>۹</sup>

زیرا که در روزگار قدیم رسم چنین بوده ، و هنوز نیز نزد  
 «ایلو رینها»<sup>۱۰</sup> معمول است .

## ۱۲

و - برای حل این مشکل ، که آیا گفتار یا کردار اشخاصی که در

۸ - Xenophanes - فیلسوف قرن ششم . پیش از میلاد

۹ - ایلیاد - سرود ۱۰ - بیت ۱۵۲

۱۰ - Illyriens - یعنی مردمان Illyria سواحل شرقی دریای آدریاتیک

شعر آمده‌اند، اخلاقاً پسندیده است یا نه، تنها بحث در کیفیت ذاتی هر گفته و هر کرده، کافی نیست، بلکه باید در نظر داشت که آن سخن را چه کسی گفته و آن کار از چه کسی سر زده است، روی سخن با که بوده و کار بر چه کس وارد شده است، در چه زمان، از چه طریق و برای چه مقصود بوده است، آیا برای جلب خیر و نفع بیشتر، و یا برای رفع شر و زیان بزرگتر، چنین گفته، یا کرده‌اند.

## ۱۳

ز-۳- مشکلات دیگر را باید با توجه به گفتار حل کرد:

۱- با توجه به واژه‌های بیگانه، چنانکه هم در شعری چنین گفته:

«نخست استران .....»<sup>۱۱</sup>

و شاید مقصود وی از لفظ «استران»، «پاسبانان» بوده است. و باز درباره «دولون» چنین می‌گوید:

«ترکیبی زشت داشت»<sup>۱۲</sup>

در اینجا نیز شاید زشتی اندام دولون مقصود نبوده، و شاعر میخواست است

۱۱ - ایلباد - سرود اول - بیت ۵۰ - این کلمه در زبان عامه بمعنی قاطر

و اگر واژه بیگانه محسوب شود، بمعنی پاسبان است.

۱۲ - ایلباد - سرود ۱۰ بیت ۳۱۶ - اصل شعر این است: «ترکیبی زشت

داشت، ولی در دویدن چالاک بود. مشکل آنست که اگر «دولون» ترکیبی زشت داشته، پس چگونه می‌توانسته است به تندی و چالاک‌گی بدود؟ زیرا که ترکیب زشت مستلزم آنست که اعضاء و اندامهای بدن چنانکه باید متناسب نباشند، لذا زشتی اندام «دولون» مقصود نبوده و شاعر میخواست است که بزشتی چهره او اشاره کند.

که به زشتی چهره او اشاره کند. زیرا که مردمان اقریطس،<sup>۱۳</sup> کسی را که زیبا روی باشد «خوش ترکیب» خوانند. همچنین از این شعر:

«می پرزورتر بریز»<sup>۱۴</sup>

مقصود، می خالص مرد افکن نیست، بلکه مقصود آنست که می را چابک تر در جام بریز.

## ۱۴

ح - ۲ - در اشعار هم، عبارات دیگری نیز هست که باید با توجه به مجازات و استعارات تفسیر شوند. مثلاً در این شعر میگوید:

«همه مردان و خدایان تمام شب را خفتند.»<sup>۱۵</sup>

ولی باز در همان جا گوید:

«دشت ترا و رامی دید،

و از آواز نای و مزمار در شکفت بود.»<sup>۱۶</sup>

زیرا که شاعر در شعر اول واژه «همه» را مجازاً بجای «بسیاری»

بکار برده است. چه «همه» نوعی است از «بسیار». و همچنین این عبارت نیز:

۱۳ - Crete - جزیره ای است در جنوب یونان

۱۴ - ایلیاد - سرود ۹ بیت ۲۰۲

۱۵ - ایلیاد - سرود ۲ - بیت ۱

۱۶ - ایلیاد - سرود ۱۰ بیت ۱۱ تا ۱۳ - این دو شعر با هم ارتباطی ندارند

زیرا اولی در آغاز سرود دوم آمده است و دومی در سرود دهم. گویا مقصود ارسطو شمری است که در آغاز سرود دهم آمده است، یعنی این بیت: «همه سران لشکر در خواب ناز فرو رفته بودند.» بهر حال مشکل آنست که اگر «همه» در خواب رفته بودند، پس «آگا ممنون» چگونه از آواز نای و مزمار در شکفت شده بود؟

«تنها او است که دردِ پیا شناور نمی گردد.»<sup>۱۷</sup>

مجازی و استعاری است، زیرا که معروف‌ترین و برجسته‌ترین فرد هر نوع، همیشه تنها و فرد است.

## ۱۵

۳- و باز، چنانکه «هیپاس ناسوسی»<sup>۱۸</sup> گفته است، با ایجاد تغییر در طرز ادای کلمه، بعضی مشکلات را می‌توان حل کرد.

مثلا در این شعر: .....

و نیز در این شعر: .....

## ۱۶

ی - ۴ - مشکلات دیگری نیز هست، که با جدا کردن کلمات از

۱۷ - ایلیاد - سرود ۱۸ - بیت ۴۸۹ و اوودوسیا - سرود ۵ - بیت ۲۷۵

دب اصغر شامل هفت ستاره است که مشهورترین آنها ستاره قطبی است.

شاعر از این روستاره قطبی را تنها دانسته و شش ستاره دیگر را بحساب نیاورده

است.

۱۸ - Hippias - گویا یکی از منتقدان قرن پنجم پیش از میلاد بوده است.

۱۹ - هردو مثال را از ایلیاد (سرود دوم و بیست و سوم) آورده است - لکن

چون مقصود طرز ادای الفاظ و تغییراتی است که بدان سبب در معنی کلمات ایجاد

می‌شود، لذا از ترجمه آنها خودداری کردیم؛ زیرا شاهد مثال بفارسی قابل نقل

نبود و ذکر آن بی‌مورد می‌نمود.

این مثال از شعر فارسی (نقل از المعجم ص ۳۰۷ چاپ دانشگاه) مطلب را

روشن می‌سازد:

«بساز مجلس و پیش من آرجام نیید - هلاکی (که) دوست بناگاهیان فراز

رسید:» برای آنکه در معنی شعر خلیلی وارد نیاید باید در وقت خواندن، پس از «هلا»

مکت و «ک» موصول را به «دوست» وصل کرد. زیرا «استعمال کاف صله بعد

از هلا به هلاک دوست ماند.»

یکدیگر حل شدنی است. چنانکه در این گفته «امپدوکلس» می توان دید:  
 «فناپذیر گشت هر چیز که نخست جاوید بود  
 و آلوده نخست پاك.»<sup>۲۰</sup>

## ۱۷

ك - ۵. برخی مشکلات دیگر را می توان با توجه به ایهامات<sup>۲۱</sup> حل کرد. مثلاً در این شعر:<sup>۲۲</sup>

## ۱۸

ل - ۶. و برخی را با توجه به اصطلاحات، چنانکه می آمیخته با

۲۰ - چون ترتیب اجزاء کلام و محل اسم و فعل و حرف در زبان یونانی و فارسی یکسان نیست، لذا ترجمه مصرع دوم شعر، به نحوی که هم درست و هم شاهد مثال را شامل باشد ممکن نشد، و این توضیح مختصر لازم بود تا مطلب روشن گردد. در مصرع دوم شعر، اگر کلمه «نخست» به «پاك» مربوط باشد (و آلوده نخست پاك.) معنی شعر چنین خواهد بود: «و آلوده گشت هر چیز که نخست پاك بود.» و در صورت دوم، اگر کلمه «نخست» به «آلوده» مربوط باشد (و آلوده نخست، پاك.) معنی شعر چنین خواهد بود: «و هر چیز که نخست آلوده بود، پاك گشت.» پس معنی شعر بسته به آنست که کلمه «نخست» را بکدام يك از کلمات دیگر مربوط بدانیم و فاصله (۱) را قبل از آن قرار دهیم یا بعد از آن.

۲۱ - Equivoque یا Amphibologie - شمس قیس رازی ایهام را

چنین تعریف می کند:

«... و این صنعت چنان بود که لفظی ذومعنین بکار دارد، یکی قریب و یکی غریب تا خاطر سامع نخست به معنی قریب رود و مراد قایل معنی غریب باشد.»  
 ۲۲ - ایلباد - سروددهم - بیت ۲۵۲ - ترجمه شعر بفارسی این است: «پیش ازدو نلت شب گذشته است:» چون نقل شاهد مثال در ترجمه فارسی ممکن نبود از آوردن آن در متن خودداری شد. در این شعر ایهام در لفظ (Pleon = پیش از) میباشد که دارای دو معنی است

۲۰ آب رانیز شراب میگویند. و آنجا که «همر» میگوید:  
 «ساق پوشی از قلع نوساخته»<sup>۲۳</sup>

و یا آنجا که ما پولاد ساز را «روی گر» میخوانیم، این نکته در میان است.  
 و نیز چنین است آنجا که «گانومدس»<sup>۲۴</sup>، ساقی زئوس خوانده شده<sup>۲۵</sup>، هر  
 چند که خدایان باده نمی نوشند. ولی این مشکل را در شمار مجازات و  
 استعارات نیز می توان آورد.

۱۹ = ۲۰

ولی هر گاه که در معنی لفظی ظاهراً تناقضی مشهود گردد، باید دید  
 که در جمله موجود، فهم آن لفظ بچند طریق ممکن است. مثلاً در این  
 شعر هم:

«نیزه روئین در آنجا بماند»<sup>۲۶</sup>

باید دید که «در آنجا بماند»<sup>۲۷</sup> بچند معنی تواند بود و معنی درست

۲۳ - ایلپاد - سرود بیستم و یکم بیت ۵۹۲ .

۲۴ -- Ganymède - بنابر افسانه های یونان قدیم ، گانومیدس پسر  
 «تروس» از مردم «تروا» ، چنان زیبا بود که زئوس او را ربود و با خود به المپوس برد.  
 ۲۵ - ایلپاد - سرود بیستم - بیت ۲۳۴ - بنابر افسانه های یونان قدیم  
 خدایان ، شرابی ویژه خود داشتند بنام «نکتار» که هر کس از آن می نوشید ، عمر  
 جاویدان می یافت .

۲۶ - ایلپاد - سرود بیستم - بیت ۲۷۲ .

۲۷ - سپر «اخیلوس» پنج پوشش داشت . دو پوشش از روی ، دو پوشش از  
 فلز دیگرویک پوشش از طلا . نیزه «اینیوس» دو پوشش اول را که از روی بود شکافت  
 و در پوشش سوم که از طلا بود بماند و از آن نگذشت .

کدام است. این بهترین طریق اجتناب از خطائی است که «گلاوکن»<sup>۲۸</sup> می گوید: «بعضی از نقادان، بدون تأمل و تعقل، برای خود عقایدی اتخاذ و آنرا اصل مسلم فرض می کنند، سپس بر طبق همان آراء، به بحث و نتیجه گیری می پردازند و شاعری را که برخلاف نظر ایشان چیزی گفته باشد، سرزنش میکنند».

## ۲۱

سکوت همر درباره «ایکاریوس»<sup>۲۹</sup> چنین موردی را پیش آورد. نقادان، که «ایکاریوس» را از اهالی «لاکدمونیا»<sup>۳۰</sup> پنداشته بودند، نامعقول می دیدند که «تلماخوس»<sup>۳۱</sup> هنگام سفر در آن سرزمین، وی را ندیده باشد. در صورتی که حقیقت امر شاید چنان بوده است که مردمان «کفالنا»<sup>۳۲</sup> گفته اند. زیرا بگفته ایشان زوجه «اودوسئوس» به یکی از خاندانهای «کفالنا» تعلق داشته و نام پدرش «ایکادیوس» بوده است، نه «ایکاریوس». پس مبنای این مشکل، شاید خطای نقادان بوده است.

## ۲۲

حاصل کلام آنکه امور ناممکن را باید یا بحکم مقتضیات شعری،

۲۸ - Glaucou - افلاطون در رساله «ایون» ویرا از مفسرین اشعار همر می شمارد.

۲۹ - Icarios

۳۰ - Lacédémone - یا «اسپارت»

۳۱ - Télémaque - پسر اودوسئوس

۳۲ - Cephalonie - جزیره ایست در دریای مدیترانه نزدیک بسواحل

غربی یونان.



یابه اعتبار بهتر بودن ویابر حسب رأی عموم جائز شمرد. زیرا که بحکم مقتضیات شعری، امر ناممکن ولی مقنع پسندیده تر است از امر ممکن ولی غیر مقنع. و نیز اگر بر «ژئوکسیس»<sup>۳۳</sup> خرده گیرند که وی آد میان را بصورتی ناممکن نقاشی کرده است، در پاسخ باید گفت بهتر است که چنان باشد، زیرا که کار هنرمند باید زیباتر و کامل تر از سرمشق اصلی باشد<sup>۳۴</sup>. امور نامعقول را می توان به اعتبار آنکه با رأی عموم موافق است<sup>۳۵</sup>، و یا بحکم آنکه گاهی محتمل و معقول بنظر می رسد، قابل قبول ساخت. زیرا محتمل است که امری برخلاف انتظار و احتمال نیز روی دهد.<sup>۳۶</sup>

۳۳ - Zeuxis - نقاش یونانی (اواخر قرن پنجم پ. م) ر. ک. فصل ۶

حاشیه ۲۲.

۳۴ - این قسمت نیز جواب بگفته افلاطون است که در فصل دهم کتاب جمهریت شعر و هنر را تقلید سطحی و ظاهری و به اصطلاح «طوطی وار» طبیعت دانسته است. ارسطو در جای دیگر می گوید: «پس هنرمند طبیعت را تقلید می کند و هم آنچه را که طبیعت ناتمام گذارده است کامل می سازد.» (طبیعت - کتاب ۲ فصل ۸)

بسیاری از شعرا و سخن شناسان بزرگ چون لنگینوس، داته، فرانسیس بیکن، فیلیپ سیدنی، تماس براون، سروانتس، گوته، اسکار وایلد و ویسلر به این نکته اشاره کرده اند.

ر. ک. ف. ا. ا. ا. تقلید.

۳۵ - «شاعر می تواند چیزهایی را که در عالم واقع موجود نیستند، موضوع

قرار دهد، ولی مشروط به آنکه بر رأی و عقیده عموم مبتنی باشند. جن و پری و غول و امور خارق العاده ای که از طریق شعیبه و جادوگری پدید می آیند، از این قبیل اند. چه این نیز خود تقلید است، هر چند که از تصورات و تخیلات مردمان دیگر باشد. از «طوفان» شکسپیر و «رؤیای شب تابستان» اوو بهمنچین از «ماسک جادوگران» اثر بن جانسون، باید از این نظر دفاع کرد.» (درآیند - دفاع از شعر هر و میک و جوازات شاعری.)

۳۶ - فصل ۱۸ - بند ۸ - گفته آکائون.

هر گاه در گفتار شاعری، تناقض دیده شود، نخست، همچنانکه در مباحثات جدلی<sup>۳۷</sup> معمول است، باید دانست که آیا مقصود شاعر همانست که در شعر خود آورده، آیا همان روابط و مناسبات را در نظر داشته، و آیا الفاظ را بهمان معانی بکار برده است یا نه. پس از آن می توان حکم داد که وی گفته خود، و یا آنچه را که يك مرد فرزانه درست میداند، نقض کرده است.

## ۴۲

ولی اگر شاعر، بی آنکه ضرورت یافانده ای در میان باشد، واقعه غیر محتمل در داستان بیاورد، و یا خلیقات را بدجلوه دهد، هیچ عذری نمی تواند آورد. آوردن «ایگیوس»<sup>۳۸</sup> در نمایشنامه «مدیا» و نیز، پست جلوه دادن اخلاق «ملائوس»<sup>۳۹</sup> در نمایشنامه «اورستس»، از این قبیل است.

۴۰

## - Dialectique - ۳۷

۳۸ - Egeé - «ایگیوس» پادشاه افسانه ای آتن - در تراژدی «مدیا» اثر اورپیدس، هنگامی که ایگیوس بشهر «کورینتس» می رسد، «مدیا» بانیرنگ و حيله از او خط امنی می گیرد، و پس از انتقام گرفتن از شوهر خود به آتن می گریزد و از ایگیوس پناه می جوید. ارسطو آوردن ایگیوس را در این نمایشنامه غیر ضروری و غیر محتمل می داند، زیرا که اولاً بین این واقعه و وقایع دیگر رابطه ای موجود نیست و ثانیاً «مدیا» در سحر و جادوگری دستی توانا دارد و از پناه و حمایت پادشاه آتن بی نیاز است. ر. ک. ف. ۱. ۱. ۱.

۳۹ - در فصل ۱۵ - بند ۸ - نیز برای نشان دادن خلیقاتی که بدون ضرورت پست نمایش داده شده اند، همین نمونه را ذکر کرد.

## ۲۴

پس خطاهائی که خرده گیری نقادان را موجب می شوند ، بر پنج

گونه اند :

۱ - آوردن امور ناممکن ، ۲ - آوردن امور غیر محتمل ، ۳ - پست

جلوه دادن خلیات ، ۴ - وجود تناقض ، ۵ - وجود چیز های مغایر با

اصول هنر .

و بر حسب این خطاها شعر را انتقاد می کنند . حل (یا پاسخ) هر

یک از این مشکلات را می توان در آنچه که پیش تر گفتیم<sup>۴۰</sup> یافت و تعداد

آنها نیز دوازده است .

۳۵

## فصل بیست و ششم

تراژدی بر فراست یا حماسه؟ عیب‌هایی که بر تراژدی می‌گیرند به ذات مر بوطینیت .  
برتری تراژدی بر حماسه .

۱

شاید لاین پرسش پیش آید، که تقلید حماسی برتر است یا تقلید  
تراژیک<sup>۱</sup>؟

۲

اگر برتر و عالی‌تر، آنچه‌یز باشد که کمتر عامیانه است و اگر کمتر  
عامیانه<sup>۲</sup>، آنچه‌یز باشد که مطلوب طبع مردمان عالی‌تر واقع شود، بدون

---

۱ - افلاطون در رساله «قوانین» حماسه را برتر از تراژدی می‌داند، ولی  
ارسطو در این فصل از تراژدی دفاع و عقاید افلاطون را در این زمینه رد می‌کند.  
۲ - در ترجمه ابوبشرمتی، بجای کلمه «عامیانه» لفظ یونانی «فورطیقی»  
آمده است. **Phortiche** در زبان یونانی بمعنی مبتدل و عامیانه است. مترجم  
سریانی به مفهوم آن پی نبرده و تلفظ یونانی آنرا در ترجمه خود آورده است. ابو  
بشرمتی نیز آنرا بهمان صورت عبری نقل کرده و پنداشته است که یکی از انواع شعر  
یونانی است. این اشتباه در شرح ابن سینا نیز راه یافته و در آنجا، «فورطیقی»،  
نوعی از «افی» (حماسه) بشمارفته است.

شک، هنری که مطلوب عموم واقع شود، بسیار عامیانه خواهد بود.<sup>۳</sup>  
 عقیده بازیگران بر آنست که اگر در هنگام بازی، چیزهایی از خود نیفزایند،  
 تماشاگران به مقصود آنان پی نخواهند برد، و بدین سبب پیوسته از خود  
 حرکاتی ظاهر می کنند. چنانکه نی نوازان بی هتر چون بخوانند که پرتاب  
 حلقه<sup>۴</sup> را نمایش دهند، خود را بیچ و تاب می دهند، و اگر «اسکولا»<sup>۵</sup> موضوع

۳ - «و نیز در پی آن مباش که عوام ترا تحسین کنند، و بخوانندگان محدود

قناعت کن.»

(هوراس - ساتیرها - کتاب ۱)

«و شاعر صاحب قریحه، باینکه محبوب عوام باشد، خرسند نیست، و شعر  
 عوام پسند نمی سراید.»

(ژونال - ساتیر ۷)

«من توده مردم را دوست می دارم ولی نمیخواهم که در برابر آنان بروی  
 صحنه بیایم، و هر چند که در آفرین گفتن، هیچ دریغ نمی دارند، از مدح و تحسین  
 بسیار و هلهله پر حرارت ایشان بشوق در نمی آیم. و نیز کسی را که بدان فریفته شود  
 از ذوق سلیم و عقل درست، بی بهره می دانم.»

(شکسپیر - هر چه عوض دارد ...)

«شمر کافتند قبول خاطر عام خاص داند که مست باشد وخام

میل هر کس بسوی جنس وی است آنچه پخته است جنس خام کی است؟

زاغ داند بغیر ناخوش زاغ چه شناسد صغیر بلبل باغ؟

(جامی - سلسله الذهب)

۴ - پرتاب دیسک که امروز نیز مرسوم است

۵ - Scylla - بنا بر روایت هر (اودوسیا - سرود ۱۲) اسکولا دوازده پا

و شش سر و در هر سر سه ردیف دندان برنده داشته است و مسکن او در سواحل تنگه

«مسینا» بوده، و هر گاه دریا نوردی از آنجا عبور می کرده، اسکولا او را بدون

مفak خود می کشیده است. در اینجا مقصود آنست که نی نوازان، سردسته سرود

خوانان را بسوی خود می کشند تا نشان دهند که «اسکولا» چگونه اودوستوس را

بدون مفak خود می کشیده است.

شعر باشد، سر دسته سرود خوانان را بسوی خود می کشند .

۳

از این روی ، نظری که در باره تراژدی اظهار می شود ، در حقیقت همان نظری است که بازیگران پیشین درباره بازیگران پس از خود ابراز داشته اند . چنانکه « مونیسکوس »<sup>۶</sup> « کالیپیدس » رامیمون می خواند ، زیرا که وی در حرکات خود مبالغه می کرد<sup>۷</sup> .

۶ - Pindaros و Callipide و Mynniscos - هر سه از بازیگران مشهور

یونان در قرن پنجم پیش از میلاد .

۷ - « من از شما خواستارم که این سخنان را بهمانگونه که در برابر شما ادا کردم بر زبان بیاورید . ولی اگر آنرا ، چنانکه رسم بیشتر بازیگران شما است ، بابانگه و فریاد بیهوده اذهان بیرون کنید ، بهتری پسندم که منادیان کوی و برزن شعر مرا بخوانند . و نیز فضا را بادستهای خود بدینسان نشکافید . . . . . جانب اعتدال را نگاه دارید تا حرکات شما دلنشین گردد . . . . . و این نکته ویژه را در نظر داشته باشید که از حدود اعتدال طبیعی بیرون نروید : هر چیز که از این حد فراتر رود از غایت و مقصود این هنر بدور افتاده است ، زیرا که آینه در پیش طبیعت گرفتن حقیقت نیکی و ماهیت بدی را بر خود آنها آشکار ساختن و چندی و چونی هر دوره و هر زمانه را در برابر آن عیان داشتن در گذشته و حال غایت و منظور این هنر بوده و هست . حال اگر در راه این مقصود از حد اعتدال فراتر روید و یا سستی و اهمال روا دارید ، هر چند که عامیان جاهل می خندند ، لکن صاحب نظران نچیده خاطر خواهند شد . باید که در نظر شما ، نکته سنجی و خرده گیری این گروه ، از همه تماشاگران برتر و والاتر باشد . بازیگرانی هستند که بازیشان رادیده ام و شنیده ام که کسان دیگری آنان را ستوده اند و بسیار ستوده اند در حالی که ( اگر بمقدسات اها تئنی نباشد ) آهنگ صدا و طرز رفتارشان نه چون مسیحیان بوده است و نه چون بت پرستان و نه چون آدمیان ، و بهنگام راه رفتن چنان شکم را پیش داده و نعره کشیده اند که من در کمان افتاده ام که انسان را بمضی از شاگردان تازه کار طبیعت چنین زشت و ذممت ساخته اند . این بازیگران ، انسان را بصورتی کربه و نفرت انگیز تقلید کرده اند .

(شکسپیر - هملت - برده ۳ صحنه ۲)

درباره «پنداروس» نیز همین سخن را می‌گفتند. نسبت بین تراژدی، بصورت کلی، و حماسه، همان نسبتی است که میان بازیگران جدید و بازیگران پیشین موجود است.

### ۴

بنابراین، گفته میشود که این يك (حماسه) شایسته مردمان عالی‌تر است، زیرا که برای این گروه، دیدن حرکات لازم نیست، و آن يك (تراژدی) باطبع عوام سازش دارد. نتیجه آنکه، چون تراژدی هنری است عامیانه، پس بناچار از حماسه پست‌تر است.

### ۵

برای رد این نظر، در پاسخ هست:

نخست آنکه (۱-) این عیب از شعر نیست و شاعر را نباید از این بابت ملامت کرد، بلکه خطأ از نمایش دهنده شعر<sup>۸</sup> است. زیرا که حتی در وقت خواندن اشعار حماسی نیز ممکن است که راوی در حرکات

۸ - بین فن شاعری و فن بازیگری فرق است.

۹ - Rhapsode - راویان اشعار کسانی بودند که در حضور عموم به خواندن اشعار دیگران می‌پرداختند و مخصوصاً در جشنها و نمایشهای بزرگ، قطعاتی از ایلیاد و اودوسیای همرا با صدای بلند و حرکات مناسب می‌خواندند و تفسیر می‌کردند. افلاطون برای راویان اشعار ارزش و مقامی قائل نیست (رساله ایون) و گزنفون، شاگرد دیگر سقراط، درباره آنان چنین می‌گوید: «راویان در نقل دقیق گفته‌های هر استادند ولی خودشان مردمان احقی هستند.»

خود مبالغه کند. بدانگونه که «سوسیستراتوس»<sup>۱۰</sup> می کرد و یا چنانکه «مناسیتوس اریپنتیوسی» در مسابقات آوازخوانی، از خود نشان می داد.

## ۶

- (۲-) همه حرکات رانمی توان بد دانست، مگر آنکه کسی خواسته باشد که حتی رقص رانیز مذمت کند. حرکاتی مذموم است که از اشخاص نامناسب سرزند، و از این جهت بود که «کالیپیدس» مورد انتقاد واقع شد، و در این روزها نیز کسان دیگری بدین سبب ملامت می شوند، زیرا که زنان مورد تقلید را بصورت روسپیان جلوه می دهند.

## ۷

- (۳-) علاوه بر این تراژدی می تواند که تأثیر مخصوص خود را، مانند حماسه، بدون دخالت حرکات و اعمال بازیگران پدید آورد. زیرا که تنها از راه خواندن یک تراژدی نیز میتوان ارزش و شایستگی آن را شناخت<sup>۱۱</sup>. چنانکه اگر از سایر جهات دارای برتری و کمال باشد، این عامل ابتدال جزء فرعی و غیر ضروری آنست.

## ۸

و اما پاسخ دوم، (۱-) باید بخاطر داشت که تراژدی همه مزایای حماسه را در بر دارد (حتی وزن اشعار حماسی را در تراژدی نیز می توان

۱۰ - *Mnasithé d' Opunte, Sosistrace* از این اشخاص اطلاق در دست نیست.

۱۱ - رجوع کنید به فصل ۶ بند ۲۲ همین کتاب.



بکاربرد) و علاوه بر این، موسیقی - (که خود عامل مؤثر ایجاد لذت در نمایش است)، و صحنه آرائی نیز با تراژدی همراه است، (۲-) و دیگر آنکه بهره و طریق، چه از راه خواندن و چه از راه نمایش، حقیقت و ارزش تراژدی را میتوان دریافت.

## ۹

(۳-) و باز، باید - بخاطر داشت که تقلید تراژیک در مدت کوتاه تری به غایت خود می رسد، و این خود مزیت بزرگی است. زیرا لذتی که از تأثیرات متمرکز در زمانی محدود حاصل شود، بیشتر از لذتی است که از تأثیرات پراکنده در زمانی دراز، پدید آید. مثلاً، تأثیر تراژدی «اودیوس»، اثر «سوفکلس» را در نظرمی گیریم، بفرض آنکه در ایاتی به شماره ایات «ایلیاد» نقل گردد.

۱۳۶۲-ب

## ۱۰

(۴-) علاوه بر این، در تقلیدی که شعرای حماسه سرا ایجاد می کنند، وحدت کمتری موجود است. بدلیل آنکه از هر یک از آثار ایشان، میتوان تراژدیهای متعدد ساخت<sup>۱۳</sup>. بفرض آنکه (شعرای حماسه سرا) یک داستان واحد را موضوع قرار دهند، اگر کوتاه و مختصر باشد، ناقص و ناتمام بنظر می رسد و اگر طول و وسعت مخصوص حماسه را بدان بخشند، رقیق و کم مایه می نماید. گفتیم که در حماسه وحدت کمتری موجود است، و مقصود ما از این

۱۲ - نسخه منحصر بفردی که از ترجمه غربی ابو بشر متی درست است، به همین

جا ختم میشود و صفحه آخر آن افتاده است.

سخن، حماسه‌ای است از سلسله وقایع متعدد تشکیل شده باشد، چنانکه در «ایلیاد» و در «اودوسیا» نیز، از اینگونه قسمت‌ها بسیار است و هر قسمت ۱۰ دارای وسعت و طول معینی است. معیناً، ساختمان این دو منظومه، تا آخرین حد امکان، کامل و اعمالی که در آنها موضوع قرار گرفته، دارای نهایت وحدت است.

## ۱۱

بنابر این اگر تراژدی از این جهات، و نیز از جهت ایجاد تأثیر مخصوص شعر<sup>۱۳</sup>، (زیرا که این دو گونه شعر باید تنها لذاتی را که پیش از این ذکر کردیم پدید آورند<sup>۱۴</sup>، نه هر گونه لذتی را که پیش آید) ممتاز باشد، و ۱۵ چون بدون شك به غایت هنر شعر نیز نزدیکتر است، پس می‌توان آنرا از حماسه برتر و عالی‌تر دانست.

## ۱۲

پس درباره تراژدی و حماسه، و درباره کلیات و جزئیات آنها، تعداد

۱۳ - هوداس نیز تأثیر تراژدی را بیش از تأثیر حماسه می‌داند: «داستانهایی که از راه گوش به ذهن وارد می‌شوند کمتر از وقایعی که با چشم مشاهده می‌کنیم در ما تأثیر می‌کنند.»

(هوداس - فن شعر)

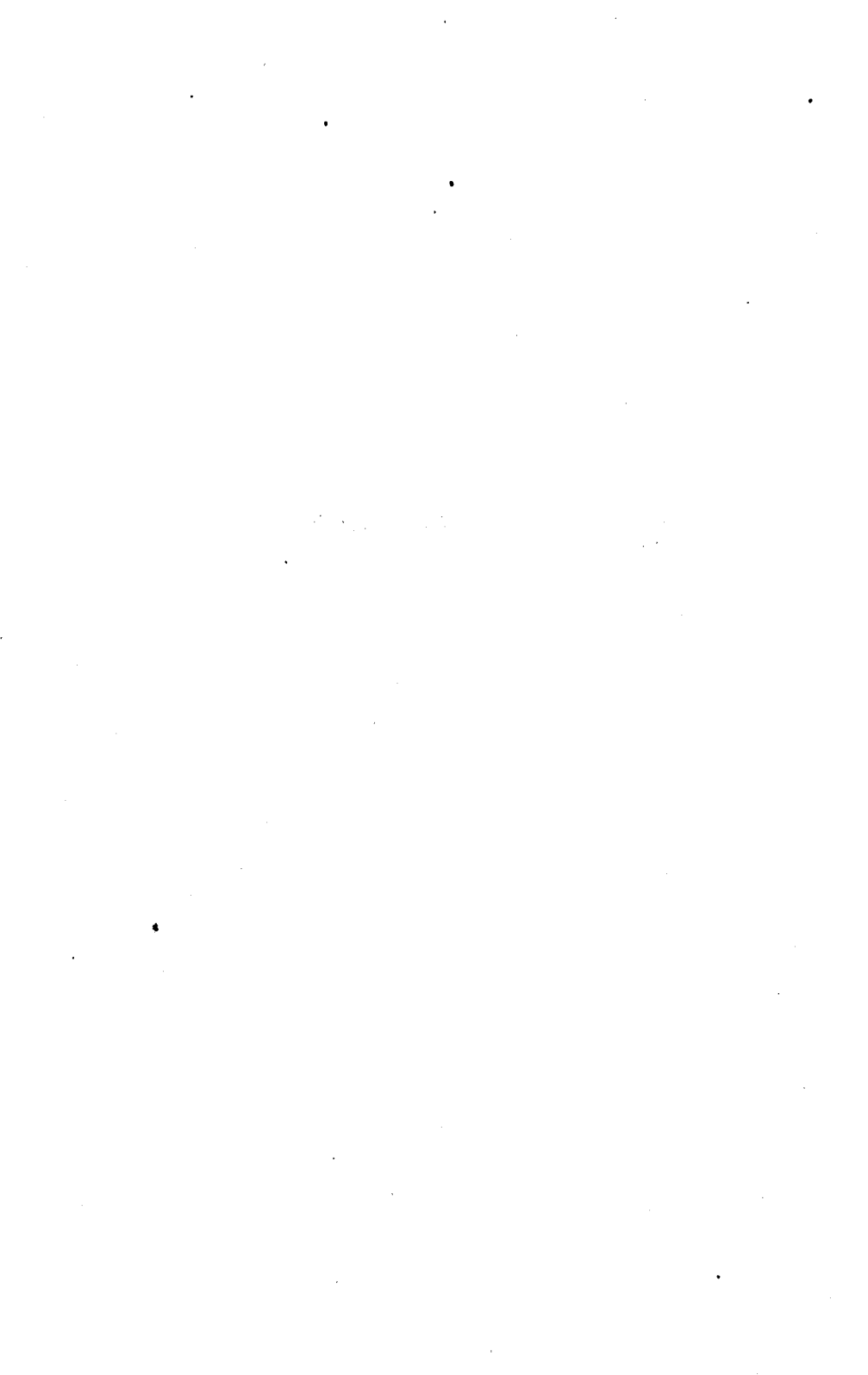
۱۴ - در نظر ارسطو تأثیر و غایت تراژدی و حماسه یکی است: یعنی ایجاد لغت، از راه برانگیختن ترس و رحم. افلاطون نیز (در جمهوری - فصل دهم) ایلیاد و اودوسیا را از لحاظ تأثیر با تراژدی یکسان می‌شمارد.

و کیفیت اجزاء آنها، و علل موفقیت و شکست آنها، و نیز درباره مسائلی که  
 منقدین پیش می آورند و طرز پاسخ گفتن به آن مسائل، تا همین اندازه  
 گفته شد .....<sup>۱۵</sup>

۱۵ - بحث درباره تراژدی و حماسه در اینجا پایان می پذیرد ، لکن از قرار

معلوم ، پایان رساله این نیست و در پی این فصول ، فصلهای دیگری بوده است که  
 به کمدی و اشعار دیتیرامبیک اختصاص داشته و امروز از میان رفته است .

ضیبه



## فهرست اعلام و اصطلاحات

### و شرح بعضی از آنها

- آتن Athenai (و آتنیها) : فصل ۳-۳ ، فصل ۵-۶  
آرس Ares (خدای جنگ) : فصل ۲۱-۸  
آرگاس Argas : فصل ۲-۴  
آرگوس Argos : فصل ۹-۱۱  
آریستفانس Aristophanes : فصل ۳-۱  
آریفرا دیس Ariphrades : فصل ۲۲-۱۱  
آستودامانتس Astydamantos : فصل ۱۴-۱۳  
آگاتون Agathon : فصل ۹-۷ ، فصل ۱۵-۱۰ ، فصل ۱۸-۱۰ و ۸-۱۰  
آلکیبیادس Alkibiades : فصل ۹-۴  
آلکمئون Alkméon : فصل ۱۳-۵ ، فصل ۱۴-۱۰ و ۱۳

«آلکمئون» پسر «آمفیاراتوس»، که به انتقام خون پدر، مادر خویش «اریفوله» را کشته (ر. ک. اریفوله) و از اندیشه اینکار دیوانه گردیده بود، از کشور خویش گریخت و بشهر «سوفیس» رفت. «فگیوس»، پادشاه آنجا او را تطهیر کرد و «آلکمئون» از گناه پاک گردید و سپس «ارستینو» دختر «فگیوس» را بزنی گرفت و پیراهن و گلوبند «هرمونیا» را بوی هدیه کرد، ولی باز آسایش خاطر نیافت و غیبگویان گفتند که وی باید به مکانی برود که در هنگام قتل مادرش، آفتاب بر آن تناییده باشد. «آلکمئون» عاقبت در دهانه رود آخیلوس جزیره ای را یافت که بتازگی از رسوب و

ریزش خاک رودخانه ایجاد شده بود. وی در آنجا اقامت گزید و بزودی همسر اول خود را از یاد برد و به «کالیرومه»، دختر پادشاه «کالدون» دل بست. کالیرومه گلوبند و پیراهن «هرمونیا» را از وی مطالبه کرد و هنگامی که الکتئون برای آوردن آنها به بسوفیس بازگشت، پدر و برادران «آرسینومه» او را کشتند.

آلکینوس Alkinos : فصل ۱۶ - ۶

آمفیاراتوس Amphiaraos : فصل ۱۷ - ۲ - ر. ک. اریفوله

آنابستیک ( وزن ... ) Anapaistos : فصل ۱۲ - ۶

آنتیگونه Antigone : فصل ۱۴ - ۱۶

« اودیپوس » چون دانست که قاتل پدر و همبستر مادر خویش بوده است، هر دو چشم خود را بر کند (ر. ک. اودیپوس) و از کشور خویش بیرون شد. ولی فرزندانش، « اتئوکلیس » و « پولونیسس »، که برادرانش نیز بودند، با یکدیگر به ستیزه پرداختند و کارشان بچنگ کشید. «پولونیسس» از پادشاه آرگوس مدد خواست و با لشکر بیگانه بر میهن خویش هجوم آورد در نبردی خونین، دو برادر در هم آویخته، خون یکدیگر را ریختند. ( تراژدی «آنتیگونه»، اثر سوفکلس از اینجا شروع میشود) سپس «کرمون» خالوی ایشان بر تخت پادشاهی نشست و فرمان داد «اتئوکلیس» را با احترام بخاک بسپارند ولی جسد «پولونیسس» را، که بیاری بیگانگان بر میهن خویش لشکر کشیده بود، همچنان در بیابان بگذارند تا طعمه وحوش و طیور گردد و هر کس که بر مرگ وی اشکی بیفشاند، یا خاکی بر جسدش بریزد جز مرگ پاداشی نخواهد داشت. اما علی رغم این منع اکید، «آنتیگونه» خواهر بر مهر و با وفا، شبانگاه جسد برادر را بخاک سپرد. کرمون از شنیدن این خبر سخت خشمگین گردید و فرمان داد که هر چه زودتر، کسی را که چنین گستاخی کرده است بیابند. اندکی بعد، «آنتیگونه» را بحضور شاه آوردند. دختر، به کرده خویش اعتراف کرد و شاه فرمان داد که او را بکشند. «هایمون» فرزند «کرمون»، دلدادۀ «آنتیگونه» بود و هر چه کوشید که پدر را از این کار باز دارد ممکن نشد. «تیرزیاس»، غیبگوی پیر نیز، شاه را از این بیدادگری منع می کرد، لکن شاه بر عزم خویش

استوار بود و از ترس آنکه مبادا بلائی بر شهر نازل شود، فرمان داد که «آنتیگونه» را زنده درغارای بیفکنند و طعامی در کنارش بگذارند تا خود بتدریج ببرد. اما رفته رفته اندرزه‌های «تیرزیاس» و پیشگویمهای وی، اراده «کرمون» خودکام را سست کرد و وحشت و اضطراب بر او چیره گشت. جز این چاره ندید که دخترک را آزاد کند و جسد پولونیسیس را نیز بھاک بپارد و برای انجام اینکار، خود براه افتاد ولی هنگامی به دخمه‌ای که زندان «آنتیگونه» بود رسید، که «هایمون» بر جسد «آنتیگونه» مشغول ندبه و زاری بود. «کرمون» خواست که فرزند را از این کار باز دارد و اندرز دهد، لکن «هایمون» شمشیر برهنه را بسوی پدرا فکند. «کرمون» خود را بکنار کشید و از زخم تیغ مصون ماند. «هایمون» از شدت غضب، دشنه‌ای را در سینه خود جای داد و پیکر بیجان «آنتیگونه» را در آغوش کشید و جان سپرد. چون این خبر بقصر کرمون رسید، مادر «هایمون» نیز با خنجر قلب خود را درید و سرانجام سرسختی و خودکامی «کرمون» خاندان و همه چیز او را نابود ساخت.

آنتیوس *Antheus*: فصل ۹-۷

آواز *Melopoia*: فصل ۶-۳ و ۴ و ۵ و ۸ و ۱۰ و ۲۲.

آواز فرودستان (یکی از بخشهای تراژدی): فصل ۱۲-۱ و ۶، فصل

۱۸-۱۰-ر. ک. فرودستان

آهنگ *Harmonia*: فصل ۱-۲ و ۳ و ۴ و ۵ و ۷، فصل ۴-۶

فصل ۶-۳

آیاس (*Aias*) (*Ajax*): فصل ۱۸-۳ - فرزند تلامون و بعد از

«اخیلوس» بزرگترین سردار یونان.

پس از مرگ «اخیلوس»، «آیاس» منتظر بود که سلاح جنگ او را بوی بپارند، لکن رأی سران سپاه بر آن قرار گرفت که «اودوسئوس» آنرا صاحب شود. «آیاس» از اهانتی که به او شده بود سخت رنجیده خاطر گشت و از شدت خشم عقل خود را از دست داد. شبانگاه، هنگامی که برای انتقام جوئی از سرا پرده خویش بیرون شد (تراژدی آیاس، اثر سوفکلس از اینجا شروع میشود) گله‌ای از چهار پایان را در راه دید و



بگمان آنکه دشمنان خود را یافته است ، شمشیر کشید و يك يك آنان را اذم تیغ گذراند و قوچ بزرگی را بجای « اودوستوس » اسیر کرده ، به ستونی بست و در زیر تازیانه هلاکش ساخت ، اما سحر گاه ، چون بخویشتن باز گردید ، از کرده خود سخت شرمگین شد و تاب و تحمل این ننگ و رسوائی را درخود ندید . بناچار دشنه‌ای را بر زمین استوار ساخته ، خود را بر روی آن افکند و جان سپرد .

ایبخارمس Epicharmos : فصل ۳-۲ ، فصل ۵-۵

اجزاء تراژدی : ر.ك. تراژدی

اجزاء گفتار : ر.ك. گفتار

احتمال و ضرورت : فصل ۷-۹ ، فصل ۸-۳ ، فصل ۹-۱ و ۴ و

۱۰ ، فصل ۱۰-۳ ، فصل ۱۱-۱ ، فصل ۱۵-۸ ، (احتمال - محتمل : فصل

۱۶-۹ ، فصل ۱۸-۸ ، فصل ۲۴-۱۲ ، فصل ۲۵-۲۲) .

اخلاق (خلقیات) Ethos : فصل ۲-۱ ، فصل ۶-۶

تعریف آن : فصل ۶-۷ و ۲۰ ، اهمیت آن در تراژدی : فصل ۶-۱۲

و ۱۳ و ۱۸

نکات مربوط به آن : فصل ۱۵ ، در حماسه : فصل ۲۴-۹ و ۱۴

اخلاق ← اراده ← عمل ← نیکبختی و بدبختی .

اخیلوس Achillos : فصل ۱۵-۱۰ ، فصل ۲۲-۱۱ ، فصل ۲۴-۱۰

اراده : فصل ۶-۲۰ و فصل ۱۵-۲ ، اخلاق مظهر اراده و اراده

مصدر عمل است .

اریفوله Eriphylé : فصل ۱۴-۱۰ ، زن آمفیاراتوس و مادر

الکمتون .

« آمفیاراتوس » غیبگوی شهر آرگوس بود و در لشکر کشی « هفت دشمن تنس » عدم توفیق آنانرا پیشگوئی کرد و می‌دانست که از آن هفت سالار ، جز « آدراستوس » هیچیک زنده بکشور خویش باز نخواهد گشت ، ولی معینا ، بتحریرك و اغوای زنش « اریفوله » در آن جنگ شرکت جست ، زیرا سوگند خورده بود که هرگز از گفته « اریفوله » سرپیچی نکند و از سوی دیگر « پولونسیس » گردن بند « هر مونیآ » را ، که از اجدادش باقی

مانده بود به « اریفوله » داد تا وی شوهر خود را بشرکت جستن در آن جنگ وادار کند. پس از شکست یافتن « هفت دشمن تبس » دشمنان « آمفیاراوس » در صدد قتل او برآمدند و بجستجویش پرداختند، ولی عاقبت بر اثر دخالت خدایان، زمین او را بلعید و سپس « الکتئون » پسرش، بنا بروصیت پدر، مادر خود را بقتل رساند تا انتقام خون پدر را بگیرد.  
(ر.ك.آلکئون)

استنلوس Sthenelos : فصل ۲۲-۲

اسخلوس Aischylos : (بتلفظ فرانسوی: اسشیل، بتلفظ انگلیسی:

اسکیلوس) : فصل ۴ - ۱۴، فصل ۱۸-۸، فصل ۲۲-۱۰

اسکولا Scylla : فصل ۱۵-۷، فصل ۲۶-۲

اسم Onoma : فصل ۲۰-۳ و ۱۰ و ۱۳ - انواع آن : فصل ۲۱

اسم (کلمه) آرایشی : فصل ۲۱-۴، فصل ۲۲-۶ و ۱۳

اسم (کلمه) بیگانه : فصل ۲۱-۴ و ۵، فصل ۲۲-۳ و ۴ و ۵ و ۶

و ۹ و ۱۰ و ۱۲ و ۱۳، فصل ۲۵-۳ و ۱۳

اسم (کلمه) تغییر شکل یافته : فصل ۲۱-۴ و ۱۲، فصل ۲۲-۷،

فصل ۲۵-۳

اسم (کلمه) دراز شده : فصل ۲۱-۴ و ۱۱، فصل ۲۲-۳ و ۷

اسم (کلمه) ساختگی : فصل ۲۱-۴ و ۱۰

اسم (کلمه) ساده : فصل ۲۱-۱۰

اسم (کلمه) کوتاه شده : فصل ۲۱-۴ و ۱۱، فصل ۲۲-۷

اسمهای مؤنث و مذکر و خنثی : فصل ۲۱-۳

اسم مرکب : فصل ۲۰-۱۰، فصل ۲۱-۳

اسم مضاعف : فصل ۲۱-۲ و ۳، فصل ۲۲-۱۲ و ۱۳

اسم (کلمه) معمولی : فصل ۲۱-۴ و ۵، فصل ۲۲-۶ و ۷ و ۱۰

اصطلاحات : فصل ۲۵-۱۵

اعمال ساده : ر.ك. داستانهای ساده

اقریطس Krates : فصل ۲۵-۱۳

اگیستس Aigisthos : فصل ۱۳-۹، ر.ك. الکترا.

الکترا Electra : فصل ۲۴-۱۲، دختر آگامنون و کلوتسترا، خواهر اورستس و ایفی گنیا  
 در وقت لشکرکشی یونانیان بشهر «تروا» (ر.ک. ایلیداد)، «آگامنون» پادشاه «آرگوس»، که فرماندهی سپاه را به عهده داشت، ناچار شد که دختر خود «ایفی گنیا» را بدرگاه «آرتمیس» قربان کند تا وی بادی مساعد بفرستد و کشتی های جنگی یونان را بسوی سرزمین «تروا» رهسپار سازد. «کلوتسترا»، زن وی، که از کشته شدن دختر خویش سخت آزرده دل شده بود و «آگامنون» را سیاه دل و گناهکار می شمرد، در غیبت شوهر، با «اگیستس» به عشق بازی پرداخت و با وی همدستان شده که چون «آگامنون» از جنگ بازگردد، او را بکشند و سلطنتش را صاحب شوند. عاقبت پس از دهسال، جنگ تروا پایان یافت و سرداران یونان، فاتح و پیروز به میهن خویش بازگشتند، لکن «آگامنون» در همان روز که به خانه خود رسید، بدست «اگیستس» و «کلوتسترا» کشته شد و ملک و مالش در اختیار «اگیستس» درآمد.

«الکترا»، دختر «آگامنون»، پس از مرگ پدر، برادر کوچک خود «اورستس» را پنهانی بشهر دیگر فرستاد تا در آنجا، دور از دشمنان، پرورش یابد و خود در خانه پدری، به خواری و معنّت و سختی روزگار می گذرانید و درانتظار آن بود که «اورستس» برومند گردد و به خونخواهی پدر بیاید. (الکترا، اثر سوفکلس، از اینجا شروع میشود) «اورستس»، که در شهر «فوسیس»، و در حمایت «استروفیوس» دوران کودکی را گذرانیده بود، در این هنگام بدستور غیبگوی معبد دلفی و بهمراهی مربی خود و «پولادس»، فرزندی «استروفیوس»، که عزیزترین دوست او بود، به آرگوس آمد تا قاتلین پدر را بهلاکت رساند و هنگامی که بشهر «آرگوس» رسید، چنان وانمود کرد که مژده مرگ «اورستس» را آورده است و خاکستر جسم او را همراه دارد. اورستس نخست خود را به «الکترا» شناساند و سپس، چون بنزد «کلوتسترا» رفت، او را در سرائی تنها یافت و بضرط دشنه انتقام خون پدر را از مادر خویش گرفت. «اگیستس» نیز، که مژده مرگ «اورستس» را شنیده بود، بقصر خویش بازگشت تا از قاصدان

دراینباره خبر بگیرد، لکن هنگامی که قاصدان بخلوتگاه وی رفتند تا از آن خبر خوش آگاهش کنند، او خودرا درچنگال خونخواهان «آگامنون» اسیردید ودرهمان جایی که پدر اورستس را کشته بود، خود بهلاکت رسید.

امپدوکلس Empedocles : فصل ۱-۶، فصل ۲۱-۸، فصل ۲۵-۱۶

امور کلی و جزئی ( فردی ) : فصل ۳-۹ و ۴

امور ممکن : فصل ۹-۱۱ و ۶، چیزی را باورمی کنیم که ممکن باشد.

امور ممکن، ولی غیرمقنع : فصل ۲۵-۲۲

امور ناممکن : فصل ۲۵-۴ و ۵ و ۷ و ۲۲ و ۲۴

امور ناممکن، ولی مقنع : فصل ۲۵-۲۲

انواع اسم : فصل ۲۱

انواع حماسه : فصل ۲۴-۱

انواع تراژدی : ر. ک. تراژدی

اودوسیا Odyssea : فصل ۴-۹، فصل ۸-۳، فصل ۱۳-۷، فصل

۱۷-۷، فصل ۲۳-۴، فصل ۲۴-۲ و ۱۱ و ۱۳، فصل ۲۶-۱۰

«اودوسیا» داستان سرگردانی «اودوسئوس» پادشاه «ایتاکا» است،

پس ازجنگ تروا ودر بازگشت به میهن خویش.

چون جنگ تروا پایان یافت، سرداران یونان با فتح وظفر بکشور

خویش بازگشتند، ولی اودوسئوس، پادشاه «ایتاکا» درراه با حوادث و

مشکلات فراوان روبروگردید و عاقبت، پس از بیست سال رنج و سختی و

سرگردانی، بسرزمین خویش رسید. منظومه «هر» از آغاز تا پایان

شرح این ماجراست که از زبان قهرمان داستان حکایت میشود. این منظومه

شامل بیست و چهار سرود است. در آغاز داستان «اودوسئوس» درجزیره

«کالیسو» اسیر شده است و «پوزئیدون» خدای دریاها نیز او را از باز

گشتن به خانه و وطن مانع می گردد. از سوی دیگر «آتنه» الهه خرد و

هنر، که دوستدار اوست درغیبت «پوزئیدون» احوال او را نزد «ژئوس»

باز می گوید و خدای خدایان را بر تیره روزی او برحم می آورد، و خود

به «ایتاکا» نزد «تلهاخوس»، فرزند «اودوسئوس» رفته، وی را وادار

می کند که بجستجوی پدر خویش روانه شود. خانه «اودوسئوس» دستخوش

آشوب گردیده، خواستگاران زنش دارائیش را بیفما برده و برهلاک فرزندش کمر بسته اند. «تلماخوس» به اسپارت و «پولوس» می‌رود تا از «مئلائوس» و «نستور» درباره پدر خویش خبری بدست آورد. در این هنگام «کالیپسو» بفرمان «ژئوس»، «اودوسئوس» را آزاد می‌سازد و دل از وی برمی‌کند. «اودوسئوس» چند تخته پاره را بهم می‌بندد و بر آن نشسته، از جزیره «کالیپسو» دور می‌شود، اما دشمنی «پوزئیدون» با وی هنوز باقی است و طوفان تخته پاره‌های او را درهم می‌شکند. «اودوسئوس» با شنا خود را بجزیره «فتاسیا» می‌رساند. دختر پادشاه آن سرزمین که برای شست و شوی و استحمام بکنار دریا آمده است، چشمش بر او می‌افتد و چون بر حالش آگاه می‌گردد، ویرا با خود بنزد پادشاه می‌برد. «الکینئوس» پادشاه «فتاسیا» مردی مهربان و مهمان نواز است و «اودوسئوس» را بسیار عزیز میدارد. «اودوسئوس» در اینجا، سرگذشت خود را - از پایان جنگ تروا تا همان ساعت - برای پادشاه باز می‌گوید و حکایت می‌کند که چگونه طوفان کشتی‌های او را بسرزمین «لوتوفاگوس» ها برد و چگونه پس از رهایی از آنجا جمعی از یارانش را در سرزمین «کیکلوپسها» از دست داد، سپس ماجرای خود را با خدای بادها نقل می‌کند و از آنچه که در کشور «لائستریگونها» بروی روی داده است سخن می‌گوید و باز حکایت می‌کند که بچه طریق یارانش را از جادوی «سیرسه» جادوگر نجات داد و یکسال نزد او بخوشی بسربرد و چگونه از آنجا بسرزمین مردگان راه پیدا کرد و از «تیرزیاس» غیبگو، راه رسیدن به میهن خویش را جو یا شد و سپس می‌گوید که بچه حیل، خود و یارانش را از تأثیر مهلاک آواز «سیرنها» مصون داشت و چگونه بیاری «آتنه»، از تنگه «اسکولا» عبور کرده، خود را بجزیره خورشید رسانید و در آنجا همراهانش گاوهای زیبای خدای خورشید را سر بریدند و هنگامی که از آن جزیره دور می‌شدند، طوفان کشتی‌های او را شکست و همه یارانش نابود شدند و او به تنهایی بر پاره چوبی نشسته، پس از چندین روز بجزیره «کالیپسو» رسید و در آخر، از آنچه که در آن جزیره بروی گذشته است حکایت می‌کند و چگونگی خلاص یافتن خویش و رسیدن بسرزمین «فتاسیا» را باز می‌گوید. پادشاه «فتاسیا»

و مردم آن کشور، از سرگذشت « اودوسئوس » در شگفت شده، هدایای بسیار به او می‌دهند و یکی از کشتی‌های خود را آماده می‌سازند تا او را به میهنش برسانند. کشتی یکسر بجانب « ایتاکا » روانه می‌گردد و هنگامی که « اودوسئوس » در خواب است بساحل می‌رسد. مردانی که از « فئاسیا » با « اودوسئوس » همراه شده‌اند، او را در خواب از کشتی بر ساحل می‌گذرانند و خود باز می‌گردند. « اودوسئوس » چون چشم می‌گشاید، خود را در سرزمینی بیگانه می‌بیند، لکن در همان ساعت « آتنه » بروی ظاهر می‌شود و می‌گوید که این همان سرزمین « ایتاکا » است. « اودوسئوس » بدستور « آتنه »، با لباسی ژنده و ظاهری ناشناس و دیگرگون شده، به خانه « امئوس »، خوبان پیر و وفادار خویش می‌رود و خوبان نیز مهمان ناشناس را بگرمی می‌پذیرد و جامهٔ خویش را بر تن وی می‌پوشاند. اما از سوی دیگر « آتنه »، « تلماخوس » را به خانه « امئوس » می‌فرستد و در آنجا پدر و فرزند یکدیگر را می‌شناسند، ولی « اودوسئوس » از « تلماخوس » درخواست می‌کند که از آمدن او کسی را خبر ندهد. فردای آن روز، « اودوسئوس » بصورت مسافری بیگانه، بخانهٔ خود می‌رود و در ضمن سخنانی که با پنلوپس (زن خود) می‌گوید، ادعا می‌کند که « اودوسئوس » را نیز می‌شناسد و در اقریطس از او پذیرائی کرده است و سپس لباس و ظاهر او را بدقت وصف می‌کند. « اوروکلیا »، دایهٔ پیر، او را بحمام می‌برد، تا پایش را بشوید، و هنگامی که چشمش به نشان زخمی که وی از کودکی برپای داشت می‌افتد، او را می‌شناسد، ولی « اودوسئوس » از او نیز درخواست می‌کند که این مطلب را پوشیده نگاه دارد. در این هنگام، خواستگاران « پنلوپس » همگی در این اندیشه‌اند که زودتر او و دارائش را صاحب شوند و « پنلوپس » نیز می‌خواهد که بطریقی خود را از دست آنان خلاص سازد. لذا پیش نهاد می‌کند که هر کس که کمان « اودوسئوس » را بکشد و تیری را از میان چند حلقهٔ انگشتری بگذرانند، شوهر وی خواهد بود. « اودوسئوس » نیز نخست خود را بوسیلهٔ زخمی که برپای داشت به خوبانان می‌شناساند و آنان را از قصد خویش آگاه می‌سازد، سپس در میدان حاضر می‌شود و چون کسی قادر بکشیدن کمان نیست، او خود کمان را برمی‌دارد و بدشمنان حمله ور می‌گردد، « تلماخوس »

نیز از سوی دیگر دست به نیزه می برد و پندرو پسر ، بایاری «آتنه» دشمنان خود را از میان برمی دارند . آنگاه «اودوستوس» به سیمای حقیقی خود باز می گردد و «پنلوپس» او را می شناسد . بدین ترتیب «اودوستوس» که بیست سال از زادگاه خویش دور افتاده بود ، باز به ملک و میهن خود بازمی گردد و پادشاهی از سر می گیرد .

اودوستوس Odysseus : فصل ۱۵-۶ ، فصل ۱۶-۳ ، فصل ۱۷-۷ ، فصل ۲۴-۱۳- (ر.ک. اودوسیا)

اودوستوس ، پیام آور دروغی : فصل ۱۶-۸

اودیپوس Oidipous : فصل ۱۱-۲ و ۴ ، فصل ۱۳-۳ و ۵ ، فصل

۲-۱۴ ، فصل ۱۵-۹ ، فصل ۱۶-۹ ، فصل ۲۴-۱۲ ، فصل ۲۶-۹

«لایئوس» پادشاه شهرتیس و همسرش «یوکاستا» ، فرزندی نداشتند ولی عاقبت کاهن معبد دلفی به ایشان خبر داد که بزودی صاحب فرزندی می شوند ، که قاتل پدر ، و شوهر مادر خویش خواهد گشت . دیری نگذشت که فرزند نامبارک پای بعرضه وجود گذارد و پدر از بیم جان خویش ، ویرا بدست چوپانی سپرد تا در بیابان جانش را بگیرد . اما از آنجا که خواسته خدا یان باید تحقق پذیرد ، شبان بر کودک بیگناه رحم آورد و او را به چوپان دیگری که گله های «پولوبوس» پادشاه «کورینت» را می چراند ، سپرد تا او را از خاک تبس بیرون ببرد . شبان کودک را بدربار «پولوبوس» برد و چون پادشاه فرزندی نداشت ، او را بفرزندی خویش پذیرفت و نامش را «اودیپوس» نهاد . «اودیپوس» در دربار پادشاه کورینت پرورش یافت و همه او را فرزند شاه می دانستند . ولی عاقبت تقدیر کار خود را کرد و روزی مردی به او گفت : تو شاهزاده نیستی و پدرت را کسی نمی شناسد .

این سخن بر «اودیپوس» سخت گران آمد و وسوسه ای در دلش پیداشد که به معبد دلفی رود و از آپولون نسب خویش را پیرسد . غیب گوی معبد باو گفت که تو قاتل پدر و شوهر مادر خویش خواهی شد . اودیپوس ، که جز پادشاه کورینت و «پریوس» ، ملکه آن سرزمین ، پدر و مادری برای خود نمی شناخت و حشت زده گشت و از کورینت گریخت تا بسرزمین دیگری رود و از آن سر نوشت شوم دور ماند ، ولی تقدیر او را بزادگاه خویش می کشانید و هر لحظه به تحقق

آن پیشنگومی نزدیک تر می شد. هنوز به شهر تبس نرسیده بود که درسه راهی معبد دلفی، گردونه ای زرین ازدور پیدا شد. مردی پیر، باشکوه و جلال بسیار بر آن نشسته بود و چهارمرد جنگی از او حفاظت می کردند. در جاده تنگ، میان «اودیپوس» و سواران گردونه نزاعی در گرفت و شمشیرها از نیام کشیده شد. «اودیپوس» آن پیرمرد و سه تن از همراهان وی را بکشت ولی یکی از ایشان راه فراری یافت و جان سلامت در برد. همان روز در شهر تبس شایع شد که پادشاه در راه معبد دلفی، بدست راهزنان بقتل رسیده است. «اودیپوس» نیز، پس از سرگردانی بسیار به شهر تبس وارد شد، ولی در این هنگام وحشت و اضطرابی عظیم بر آن شهر سایه افکنده بود. زیرا از یکسو موجودی عجیب بنام «اسفینکس» که سرش چون سر آدمی، تنش چون تن شیر و دمش چون مار بود، در بیرون شهر بر فراز صخره ای جای گرفته بود و بر مسافران راه می بست و حل معامنی را از آنان خواستار می شد، هیچکس جواب آن معمارا نمی دانست و «اسفینکس» راهگذران را یک بیک می بلعید. از سوی دیگر، رفت و آمد بشهر قطع شده و از همین روی فحطی و پریشانی بر مردم چیره گردیده بود. «کرونون»، که پس از مرگ «لائئوس» پادشاهی رسیده بود، اعلام داشت که هر کس که پاسخ معمای «اسفینکس» را بگوید و مردمان کشور را از این بلا برهاند تاج پادشاهی تبس و مملکت کشور را بیاداش خواهد گرفت. «اودیپوس» این شرط را پذیرفت و پهای صخره ای که مسکن اسفینکس بود رفت. هیولای وحشتناک بر او ظاهر شد و پرسید: کیست که هنگام سحر بر چهار پای و در نیمروز بر دو پای و در وقت غروب خورشید بر سه پای راه میرود «اودیپوس» در جواب وی گفت: آن انسان است که در کودکی بر دو دست و دو پای خود راه میرود و بهنگام جوانی بر دو پای راه می پوید، و چون پیر شد، بر عصائی تکیه می زند. «اسفینکس» که مغلوب اندیشه آدمیزاده ای شده بود، از بالای صخره بزیر افتاد و جان سپرد. «اودیپوس» شاهی رسید و با «یوکاستا»، ملکه آن کشور زناشومی کرد، بی آنکه بداند که بامادر خویش همبستر می شود. «اودیپوس» سالها بشادمانی پادشاهی کرد و از او چهار فرزند بوجود آمد، دو پسر (اتوکلئس و پولونیسس) و دو دختر (ایسمن و آنتیگونه)، که برادران و خواهرانش نیز بودند. (تراژدی «اودیپوس». اثر سوفکلس از



اینجا شروع میشود.) در این وقت بلای طاعون بشهر روی آورد و با اضطراب و پریشانی و وحشت بر مردم مستولی گردید. ناگزیر بدرگاه آپولون رفتند و چاره این بلا را خواستار شدند. ندای غیبی پاسخ داد که تا قاتل «لایوس» از این شهر رانده نشود. این بلا پایان نخواهد گرفت. «اودیوس» فرمان داد که قاتل را در هر جا که هست پیدا کنند، لکن چون نشانی از وی بدست نیامد، «تیرزیاس» غیبگوی شهر را بدربار پادشاه خواندند تا مشکل را حل کند. ولی «تیرزیاس» از سخن گفتن امتناع می کرد. پادشاه سخن را از خواهش، بدشنام و تهدید رسانید، تا آنجا که عیبگو ناچار چنین گفت: آن مرد خونخوار، تو خود هستی! لکن شاه و ملکه و پیرا دیوانه خواندند و از نزد خویش رانندند. «یو کاستا» گفت که غیبگویان و کاهنان سخن نادرست بسیار می گویند و روزی به «لایوس» گفته بودند که وی بدست فرزند خویش کشته خواهد شد، در صورتی که تنها فرزندی که از وی بوجود آمد، در همان آغاز زندگی نابود گشت و «لایوس» نیز پس از سالها، در سه راهی معبد دلفی بدست مردی راهزن کشته شد. «اودیوس» چگونه قتل «لایوس» را پرسید و جواب «یو کاستا» بروحشت او افزود. یکتا مردی را که از واقعه قتل «لایوس» زنده بازگشته بود، احضار کردند، ولی پیش از رسیدن او قاصدی از سرزمین کورینت رسید تا به «اودیوس» خبر دهد که «پولو بوس» پادشاه آن کشور مرده است و مردم او را پادشاهی خواسته اند. «اودیوس» چون این سخن را شنید گفت:

آری، غیبگویان و کاهنان دروغ بسیار می گویند، زیرا روزی بمن گفته بودند که قاتل پدر و شوهر مادر خویش خواهم شد و من نیز بهمین سبب از زادگاه خود گریختم تا این گناه بزرگ را مرتکب نگردم. اینک می بینم که پدرم خود مرده است و من در مرگ او هیچ دستی نداشته ام. فرستاده بقصد آنکه «اودیوس» را آرامش خاطر دهد و او را از جانب مادر نیز مطمئن سازد گفت: تو فرزند «پولو بوس» نیستی و من تو را از شبانی گرفتم و پشاه سپردم و او نیز چون فرزندی نداشت تو را بفرزندی خویش گرفت و در خانه خود پرورش داد. پس آسوده خاطر باش که ملکه کورینت نیز مادرت نیست. سخنان فرستاده، وضع را دیگرگون ساخت و با آمدن مستحفظ «لایوس»

رازبناهن آشکار گشت. «اودیپوس» چون دانست که قاتل پدر و شوهر مادر خویش است، هردو چشم خود را بر کند و «یوکاستا» نیز از شدت رنج خود را بکشت. (آنتیگونه دنباله این داستان است.)

اورستس Orestes : فصل ۱۱ - ۸ ، فصل ۱۳ - ۵ و ۹ ، فصل ۱۴  
۱۰ ، فصل ۱۵ - ۷ ، فصل ۱۶ - ۵ و ۷ ، فصل ۱۷ - ۶ ، فصل ۲۵ - ۲۳  
(ر.ک. «ایفی گنیا» و «الکترا»)

اروپولوس Eurypylos : فصل ۲۳ - ۴

اورپیدس - Euripides : فصل ۱۳-۶ ، فصل ۱۴-۱۲ ، فصل ۱۷-۵  
فصل ۱۹ - ۸ و ۹ ، فصل ۲۲-۱۰ ، فصل ۲۵ بند ۹

اوکلید (اقلیدس بزرگ) Euclides : فصل ۲۲-۸

ایفی گنیا Iphigeneia : فصل ۱۱-۸ ، فصل ۱۴-۱۸ ، فصل ۱۵-۷  
فصل ۱۶-۵ و ۷ و ۹ ، فصل ۱۷-۵

«ایفی گنیا»، دختر «آگامنون» و «کلوتمسترا»، خواهر «الکترا» و «اورستس». هنگام لشکر کشی یونانیان بشهر «تروا» (ر.ک. ایللیاد)، «آگامنون» پادشاه «آرگوس»، که فرماندهی سپاه را بعهده داشت، ناچار شد که دختر خود ایفی گنیا را بدرگاه «آرتمیس» قربان کند، تا وی بادی مساعد بفرستد و کشتی‌های جنگی یونان را بسوی «تروا» رهسپار سازد. ولی هنگامی که «ایفی گنیا» را بقربانگاه آوردند، و کاهنان برای اجراء مراسم حاضر شدند، ناگهان دخترک از دیده ناپدید شد و آهومی بجای او بر قربانگاه قرار گرفت. بدین ترتیب «آرتمیس»، «ایفی گنیا» را با خود بسرزمین «توری» برد و او را کاهنه معبد خود ساخت. در این سرزمین رسم بر آن بود که بیگانگان را اسیر کرده در پیشگاه الهه قربان کنند و اجراء این مراسم برعهده «ایفی گنیا» قرار گرفت. سالها گذشت و در تمام آن مدت، «ایفی گنیا» هرگز از یاد دیار خویش فارغ نبود و آرزوی باز گشتن را همیشه در دل داشت. اما از سوی دیگر، برادر وی، «اورستس»، پس از کشتن مادر (ر.ک. الکترا) عقل و آرامش خاطر خود را از دست داده بود و ارواحی که گناهکاران، اتعقیب می کردند، همه جا در پی او بودند، تا عاقبت، به معبد دلفی روی آورد و راه علاج خویش را از «آپولون» خواستار شد. غیبگوی معبد بوی گفت که چاره اوتنها در آنست که بسرزمین

«توری» رفته، مجسمه «آرتمیس» را یونان بیاورد و این کارشاید بقیمت جان وی تمام شود. اورستس ناچار، بهمراهی دوست قدیمش «پولادس» (ر. ک. الکترا) بجانب «توری» رهسپار گردیدند (تراژدی ایفی گنیا، اثر اورپیدس از اینجا شروع میشود) ولی هنگامی که در خاک آن سرزمین از کشتی بر ساحل قدم گذاردند، گماشتگان پادشاه آنان را اسیر کرده، بنا بر رسم دیرین خود، به معبد «آرتمیس» بردند و بدست «ایفی گنیا» کاهنه معبد سپردند، تا در پیشگاه الهه قربان شوند.

ایفی گنیا، هر گاه که ممکن می شد، بعضی از اسیران را شبانه آزاد می ساخت تا از آن سرزمین بگریزند و در اینجا نیز، چون دید که این دو اسیر از هم میهنان او هستند و در این کشور غریب افتاده اند، رهائی آنان را بیشتر خواستار شد و در ضمن گفتگویی با ایشان، دانست که پدرش بدست «اگستس» کشته شده و مادرش رانیز، برادرش به انتقام خون پدر هلاک ساخته است، ولی «اورستس» را نشناخت. عاقبت قرار بر این گذارد که یکی از آنان را به انتخاب خودشان آزاد و دیگری را در پیشگاه الهه قربان کند لکن آنکه آزاد می شود، باید نامه ای از کاهنه معبد یونان برده، به خواهر وی برساند. «ایفی گنیا» نامه را نوشت و چون «اورستس» نامه را خواند، خواهر خود را شناخت و هر دو یکدیگر را در آغوش کشیدند. سپس «اورستس» قصد خود را از این سفر بازگفت و بیاری «ایفی گنیا» مجسمه را برداشته بساحل دریا آوردند و از آنجا نیز بیاری «آته» بجانب یونان رهسپار شدند.

ایفی گنیادراولیس : فصل ۱۵-۷

ایکاربوس Icaros : فصل ۲۵-۲۱

ایکادیوس Icadios : فصل ۲۵-۲۱

ایکسیونها Ixionea : فصل ۱۸-۳

«ایکسیون»، پادشاه «لایبتا»، دختر «دمیونوس» را بزنی گرفت و به پدر زن خود وعده داد که هدیه پرارزش بوی بدهد. لکن چون به تهیه آن موفق نگشت، ناچار او را کشت تا از سنگینی بار قولی که داده بود خلاص شود. چندی بعد، هنگامی که از این گناه پاک گردید، «زموس» خدای خدایان

اورا بکوه‌الپ، نزد خود خواند و با خدایان هم صحبتش ساخت، لکن «ایکسیون» قدر این مقام و منزلت را ندانست و با «هرا»، زن زئوس به عشق‌بازی پرداخت. «زئوس» نیز او را با عالم مردگان فرستاد و در آنجا به چرخ آتشین، که هرگز از گردش نمی‌افتاد بسته شد.

ایگیوس Aigeus : فصل ۲۵-۲۳- (ر.ک. مدیا).

ایلیوریا - Illyria : فصل ۲۵-۱۱

ایلیاد Ilias : فصل ۴-۹ ، فصل ۸-۳ ، فصل ۱۵-۹ ،

فصل ۱۸-۱۷ ، فصل ۲۰-۱۴ ، فصل ۲۳-۴ ، فصل ۲۴-۲ ، فصل ۲۶-۹ و ۱۰

«پاریس» فرزند پریام پادشاه «تروا» به اسپارت می‌رود و «منلائوس» پادشاه آن سرزمین او را در خانه خود بگرمی می‌پذیرد. لکن در غیاب «منلائوس»، «پاریس» با «هلن» زن او، که زیباترین زنان جهان است، پنهانی از آن شهر می‌گریزند و خزائن شاه را نیز با خود می‌برند. «منلائوس» یونانیان را دعوت می‌کند که برای انتقامجویی بجانب «تروا» بسیج کنند و «هلن» را بکشور خویش بازگردانند. «آگامنون» برادر «منلائوس»، که پادشاه «موسینا» است سرداری سپاه را برعهده می‌گیرد و همه شاهان و سپهسالاران سرزمین یونان در این مهم شرکت می‌جویند. هنگامی که لشکریان در بندرگاه «اولیس» گرد آمده‌اند و عزم حرکت دارند، بادی مخالف شروع بوزیدن می‌کند و سرانجام «آگامنون» ناچار می‌شود که دختر خود را بدرگاه «آرتمیس» قربان کند تا وی بادی مساعد بفرستد و کشتی‌ها را با سلامت بسرزمین «تروا» برساند (ر.ک. ایفی‌گنیا). عاقبت یونانیان شهر «تروا» را محاصره می‌کنند و این محاصره دهسال بطول می‌انجامد. در این جنگ پادشاهان همسایه «تروا» نیز بیاری مردمان «تروا» می‌آیند و خدایان نیز برخی از یونانیان و بعضی از مردمان «تروا» حمایت می‌کنند. آغاز منظمه «همر» سال دهم محاصره شهر «تروا» است و «اخیلوس» و «آئیاس» و «اودوستوس» و «دیومیدس» از پهلوانان نامی یونان‌اند و «هکتور» و «پاریس» پسران «پریام» و «اینآس» نیز از جانب «تروا»

جنگ آوری می کنند ، ولی سراسر این حماسه داستان خشم « اخیلوس » و شرح دلاوریهای اوست . منظومه « همر » به مرگ « هکتور » و ماتم شهر « تروا » پایان می پذیرد .

ایلیاد کوچک : فصل ۲۳ - ۴

ایبیک lambion (شعر....) فصل ۴-۹ و ۱۰ ، فصل ۹ - ۵ ، فصل ۲۲-۱۳

ایبیک ( وزن . . . . ) آغاز آن : فصل ۴ - ۸ - در تراژدی بکار

رفت چون برای محاوره مناسب بود : فصل ۴ - ۱۵ - با حرکت و جنبش

مناسب است : فصل ۲۴ - ۶

ایهام Omphibolia : فصل ۲۵ - ۱۵

بازیگران Hypocriton : فصل ۴ - ۱۴ ، فصل ۵ - ۴ ، فصل ۲۶ -

۵ و ۳ و ۲

بازیهای بوتیک : فصل ۲۴ - ۱۲

بحر metron - نوعی است از وزن : فصل ۴ - ۶

بدیهه گوئی : فصل ۴ - ۶ و ۱۲

برده : فصل ۱۵ - ۳

بشر دوستی Philanthropia : فصل ۱۳ - ۲ ، فصل ۱۸ - ۸

پارودی Parodia : فصل ۲ - ۳

پروتاگوراس Protagoras : فصل ۲۰ - ۳

پرومیتیوس Prometheus : فصل ۱۸ - ۳

نیمه خدائی بود که آتش را از آسمان دزدید و به آدمیان داد . زئوس بر او خشم گرفت و در کوه قفقاز به زنجیرش کشید . هر روز کر کسی جگر ویرا می خورد و هر شب ، جگر دوباره می روئید و تازه می شد . پرومتئوس ، با اینهمه عذاب و شکنجه ، روی نیاز بدرگاه زئوس نیاورد و از کرده اظهار پشیمانی نکرد ، تا اینکه عاقبت « هراکلس » او را از بند نجات داد .

پلئوس Peleus : فصل ۱۸ - ۳ - پادشاه مورمیدون ، شوهر تیس و

پدر اخیلوس

پلوپونن Peloponnes : فصل ۳ - ۳

پوسون : Pauson : فصل ۲ - ۱

پوتیک (ر.ک. بازبهای پوتیک)

پولوگنوتوس Polygnotos : فصل ۲ - ۱ ، فصل ۶-۱۳

پولومیدوس سوفسطائی Polyidos : فصل ۱۶ - ۷ ، فصل ۱۷-۵

پیدایش (شعر) تراژدی : فصل ۴ - (ر.ک. تراژدی)

پینداروس Pindaros : فصل ۲۶ - ۳

تاریخ : ر.ک. شعر و تاریخ .

تأثیر تراژیک : فصل ۶-۱۴ ، فصل ۱۳-۱۶ ، فصل ۱۴-۱۷ و ۳

فصل ۲۶ - ۱۱

ترس : (ر.ک. رحم)

تراژدی Tragodia : یکی از انواع تقلید : فصل ۱ - ۲ - ۷ - فرق آن

با کمدی : فصل ۲ - ۵ - دوری آنها ابداع آنرا بخود نسبت می دهند : فصل ۳-

۲ و ۳ - پیدایش و مراحل تکامل آن : فصل ۴ - وجوه تشابه و تفاوت بین

حماسه و تراژدی : فصل ۵ - ۷ و ۸ ، فصل ۲۳-۱ و فصل ۲۴-۳ و ۱۰

و فصل ۲۶-تعریف آن : فصل ۶-۲ و ۳ و ۴ - فصل ۷-۲ و ۳ و فصل ۹

و ۱۱ و فصل ۱۵-۱۰ - اجزاء آن : فصل ۶-۸ و ۹ - بخشهای آن : فصل

۱۲ - انواع آن : فصل ۱۸-۳ - پایان بحث در باره تراژدی فصل ۲۲ -

۱۳ - برتری آن بر حماسه : فصل ۲۶- (و نیز ر.ک. تأثیر تراژیک، ترس ،

رحم . تزکیه . داستان ، گره کشائی ، گره افکنی ، شناسائی ، تغییرات

ناگهانی ، فجایع .)

« دیونوسوس » خدای شراب و باده گساری بود و شور و شوق

زندگی ورشد و نمونباتات به او نسبت داده می شد . یونانیان قدیم ، در هر

بهار جشنی به افتخار او بر پا می کردند و به سرور و شادی می پرداختند .

در این جشنها ، گروه مبعینی ، خود را بشکل «ساتیر»ها (ر.ک. ساتیریک)

در آورده ، به رقص و آواز دسته جمعی مشغول می شدند . عده این گروه

که « خوروس Chorus » نامیده می شد نخست پنجاه نفر بود و سرودهای

پر شور و هیجانی که در ستایش دیونوسوس میخواندند دیشیرامبوس نام داشت .

تراژدی یونان که در قرن پنجم پیش از میلاد به اوج عظمت خود رسید ، از

همین سرود های دسته جمعی منشاء گرفت و رفته رفته رو بکمال نهاد . در مراحل بعد برای این گروه سر دسته ای بنام *Coriphaios* معین شد و در قرن ششم پیش از میلاد تسیپس *Thespis* از گفتگویی بین فروستان و سر دسته آن گروه درام تراژیک را بنیاد گذارد و بدین ترتیب اولین بازیگر درام بروی صحنه آمد . دیری نگذشت که فرونخوس *Phrynchus* ، شاگرد تسیپس ، بازیگر زن را در تراژدی وارد کرد و داستان پردازی را بمیان آورد . از آن بیعد دیگر تراژدی بشرح اعمال دیونوسوس اختصاص نداشت و سایر داستانها را موضوع قرار می داد . در همین اوان بود که پراتیناس *Pratinas* درام ساتیریک را از تراژدی جدا کرد و صورتی مستقل بدان داد (ر.ک. ساتیریک) . اسخولوس *Aeschylus* (۵۲۵ - ۴۵۶) که پدر تراژدی یونان لقب دارد ، تعداد بازیگران را به دوتن افزایش داد و از تعداد فرودستان و از سهم ایشان کاست ، آرایش صحنه را مقرر کرد و وزن ایبیک را بیشتر بکاربرد . پس از وی سوفکلس نیز بازیگران را سه تن افزایش داد و به آرایش صحنه توجه بیشتری معطوف داشت .

ترکیب وقایع : ر ، ک . داستان ، وقایع ، چگونگی ترکیب وقایع  
 ترا ( شهر . . . ) *Iliopersis* : فصل ۱۸ - ۸ ، فصل ۲۳ - ۳ و ۴  
 ترا ( زنان . . . ) : فصل ۲۳ - ۴

تراوکائیک *Trochaios* : باشعر ساتیریک و رقص ساز گاراست : فصل  
 ۴ - ۱۵ در سرود فرودستان : فصل ۱۲ - ۶

ترئوس *Tereus* - فصل ۱۶ - ۵

تزکیه *Catharsis* : فصل ۶ - ۲

ارسطو در بند ۲ از فصل ششم این کتاب می گوید : « وقایع ( تراژدی ) باید حس رحم و ترس را برانگیزد تا تزکیه این عواطف را موجب شود . » مقصود ارسطو از این جمله چنانکه باید روشن نیست و در فصلهای دیگر این کتاب نیز اشاره ای بدان نرفته است . آیا مقصود آنست که باید از این راه ترس و رحمی را که در دل آدمی است ریشه کن کرد ؟ آیا تراژی باید

این دو عاطفه را در آدمی ایجاد کند و یا آنکه باید آنرا تلطیف نماید و در حدود اعتدال نگهدارد؟

نقادان ایتالیائی، مانند روبرتلی ۱۵۴۸ (Robertelli) و کاستل و ترو ۱۵۷۰ (Castelvetro) و هین سیوس ۱۶۱۱ (Heinsius) و ویوس ۱۶۴۷ (Vossius) که در عصر رنسانس به تفسیر و شرح این رساله پرداختند، در این باره می‌گفتند که تراژدی با نمایش دادن وقایع ترس آور و رحم‌انگیز انسان را در برابر ترس و رحم، که مایه ضعیف و زبونی روح است، مقاومت می‌بخشد و نهاد ویرا از این دو عاطفه نامطلوب پاک و منزه می‌گرداند. دانشمندان قرن ۱۷ فرانسه، میخواستند که از این عبارت یک نتیجه اخلاقی بدست بیاورند و تراژدی را وسیله اصلاح افراد و جوامع معرفی کنند. کرنی ۱۶۶۰ (Corneille) معتقد بود که تماشاگر تراژدی، وقتی که واقعه رحم‌انگیزی را بچشم می‌بیند، نسبت به وضع خود بیمناک می‌شود و چون بر خطاها و نقائص اخلاقی قهرمان تراژدی، که موجب تیره‌بختی وی گردیده است وقوف یافت، می‌کوشد که بر عواطف و شهوات تند و سرکش خود تسلط یابد و همین موجب تزکیه و تصفیه روح وی می‌گردد. راسین Racine نیز می‌گفت که تراژدی با برانگیختن رحم و ترس اینگونه عواطف را در آدمی رو به اعتدال می‌برد.

عقیده دیگری که ابتداء در قرن ۱۶ بوسیله مین تور نو Minturno در ایتالیا اظهار شد و پس از چندی میلتون Milton، شاعر انگلیسی نیز آنرا ذکر کرد، نظریه «علاج بمثل Homoeopathie» بوده. بنا بر این عقیده، همچنانکه یک زهر، زهر دیگری را که موجب درد و بیماری شده است خنثی و بی اثر می‌کند. بهمان نحو، تراژدی نیز، برانگیختن ترس و رحم این دو عاطفه مضر و نامطلوب را در آدمی از میان می‌برد و روح را از آن پاک می‌سازد.

در قرن ۱۸ باز دانشمندانی از قبیل باتو Batteux و لسینگ Lessing و بلر Blair برای تراژدی وظیفه اخلاقی معین کردند و گفتند که رحم و ترس چون شدت برانگیخته شد، موجب می‌گردد که اینگونه عواطف در آدمی تلطیف



شود و بصورتی پسندیده و مطلوب در آید.

در قرن ۱۹، دانشمندانی چون اگر (M. Egger) ۱۸۹۴، ویل (H. Weil) ۱۸۵۷ و برنیز (I. Bernays) ۱۸۸۰ در این باب به دقت تدقیق و بررسی کردند و بر اساس مطالبی که ارسطو (در رساله سیاست: آ-۱۳۳۸ و آ-۱۳۳۹ و ب-۱۳۴۰ و آ-۱۳۴۱ و آ-۱۳۴۲ و در رساله مسائل ب- ۹۵۴) درباره تأثیر نواهای موسیقی و تزکیه از این راه گفته است و همچنین با توجه به اشاراتی که افلاطون (در رساله قوانین ۹۱-۷۹۰ و در رساله فیدو ۶۹ و در جمهوری ۵۶۰) به نکات فوق کرده است و با توجه به مفهوم «کاتارسیس» در طب یونان قدیم و آنچه که فیثاغورث درباره تأثیر موسیقی بیان داشته است، و نیز با در نظر گرفتن عقاید دانشمندان نوافلاطونی (چون «پلاتن» و «پروکلوس») در این باب، لفظ کاتارسیس را بصورت تازه‌ای تفسیر نمودند.

«اگر» Egger می گوید که بنا بر عقیده ارسطو، عواطف ما، در اعماق روح مانهفته است و در آنجا به اقتضای مزاج هر کس، کم و بیش شدت و فزونی می یابد. عواطفی که در نهاد ما فشرده شده است، گاه بجوشش و غلیان در آمده، ما را دچار اضطراب و پریشانی خاطر می سازد. لکن عاطفه‌ای که از طریق نوای موسیقی و منظره نمایش برانگیخته شد، ممر و مفری برای خود می یابد و بدین طریق روح پاکیزه می گردد و آرامش می یابد و این آرامش بالذتی بی خطر آمیخته است.

برنیز Bernays نیز می گوید که لفظ «کاتارسیس» يك اصطلاح طبی است و عبارات است از تصفیه مزاج از مواد مضره و فرو نشانیدن غلیان اخلاط. ارسطو این اصطلاح طبی را، در کتاب شعر خود بکار برد و مقصودش آن بود که تأثیر تراژدی در روح همچون تأثیر دارو است در مزاج. بدین معنی که تراژدی ترس و رحم را برمی انگیزد و روح را اذاین دو حس موذی پاک می گرداند و در نتیجه آرامشی پدید می آید و عواطف صورت طبیعی خود را باز می یابد. به عقیده برنیز صحنه تأثر ممر و مفری است برای احساسات و عواطف مضر و نامطلوب. البته آنچه که مفسرین تا کنون گفته اند همه حدس و قیاس است و تا قسمت دوم رساله شعر ارسطو بدست نیامده، درباره مفهوم این اصطلاح نمی توان بطور یقین عقیده‌ای اظهار کرد. ارسطو در کتاب ۵ سیاست - فصل ۸ - می گوید

«مقصود خود را از لفظ «کتارسیس» . . . در کتاب شعر روشن تر بیان خواهیم کرد.» لکن در کتاب شعر، چنانکه دیدیم جز يك بار ذکرى از آن بیان نیامده است و آن نیز در فهم مطلب كمكى نمى كند. پس شك نیست كه شرح و توضیح این اصطلاح در قسمت دیگر كتاب شعر بوده است كه اکنون در دست نیست.

ولى آنچه مسلم است آنست كه ارسطو با بیان این جمله (تراژدى باید حس رحم و ترس را بر انگیزد تا تزكیه این عواطف را موجب گردد) مى خواسته است كه سخنان افلاطون را پاسخ گوید و رأى وی را درباره زبان شعر رد كند. افلاطون در جمهوریه، (كتاب ۱۰-۶۰۶) مى گوید: شعر بجای آنكه خشم و شهوت و سایر اینگونه حالات نفسانى را ریشه كن سازد، آنها را آبیاری ميكند و پرورش مى دهد و بجای آنكه ما را بر آنها مسلط گرداند. آنها بر ما چیره مى سازد. بعقیده افلاطون داستانى كه رحم و ترس را بر انگیزد، مردانگى و دلیرى و استقامت را در انسان ناچیز و پست مى سازد و حیات عقلاى را پریشان و آشفته مى گرداند.

و باز مى دانیم كه ارسطو، ترس و رحم را از عواطف پست و نامطلوب مى داند (رك. حاشیه ۳- فصل ۱۳) و شاید معتقد بوده است كه با برانگیختن این عواطف مى توان آنها را از میان برد و روح را پاك و منزه ساخت. بهر حال، در نظر ارسطو، این عمل یعنی برانگیختن رحم و ترس و تزكیه آنها بوسیله تراژدى، بالذتى همراه است كه آنرا «لذت تراژدىك» مى نامد و باید دانست كه ارسطو لذت را حق هر موجود زنده مى داند و معتقد است كه غایت هنر ایجاد لذت روحى و معنوى است و لذت روحى وسیله رسیدن به سعادت است (اخلاق- كتاب ۱۰ فصل ۷ و ۴) و سعادت خود غایت زندگى است (اخلاق- كتاب ۱۰ فصل ۶). ولى افلاطون لذتى را كه از طریق هنر پدید آید پست و گمراه كننده مى داند و معتقد است كه اینگونه لذات جامعه را روى فساد و تباهى مى برد. در نظر وی حتى هنرهائى كه لذاتى بى زبان پدید آورند نیز وسیله اتلاف وقت اند و جز سرگرمى كودكانه و بى حاصل هیچ نیستند. افلاطون اینگونه سرگرمیهاراشایسته افكار بزرگ و عالی نمى داند.

تصریف . Ptoxis : فصل ۲۰ - ۳ - ۱۳ -

تغییرات ناگهانی ( در میسر و قایع ) Peripeteia : از مؤثرترین  
اجزاء تراژدی : فصل ۶ - ۱۶ - فصل ۱۰ - ۳۰۲ - تعریف آن : فصل ۱۱ -  
۴۰۱ و ۶ و فصل ۱۸ - ۸ - در حماسه : فصل ۲۴ - ۱ -  
تقلید Mimesis : فصل ۱ - ۲ - فصل ۱ - ۲ - فصل ۴ - ۶۰۲ - فصل ۵ - ۷ -  
فصل ۶ - ۲ و ۱۱۶ و ۱۸ - فصل ۹ - ۱۱۹ - فصل ۱۴ - ۵ - فصل ۲۴ - ۹۰۸ -  
فصل ۲۵ - ۲۰

ارسطو اولین کسی نیست که هنر را نوعی تقلید می‌داند . افلاطون  
و پیش از او ، سوفسطائیان و حتی فیثاغورث حکیم ، نیز این اصطلاح را در  
تعریف هنر ، بکار برده‌اند .

فیثاغورث Pithagore معتقد بود که کرات سماوی، در فواصل معینی  
از یکدیگر قرار دارند و هر یک در گردش خود آوازی ایجاد می‌کند که  
مجموعه آن آوازه‌ها روح عالم است و گوش آدمی قادر بشنیدن آن نیست  
زیرا که از آغاز خلقت خود بدان خو گرفته است ، ولی چون روح آدمی  
نیز جزئی از روح عالم است و با آن همانند و هم‌آهنگ است، پس انسان  
میتواند آن نغمه‌ها و آوازه‌ها را بوسیله موسیقی تقلید کند . سوفسطائیان  
نیز هنر را تقلید طبیعت می‌دانستند . آلكیداماس سوفسطائی ، در بناره  
اودوسیا گفته است : « اودوسیا آئینه‌ای است که حیات انسانی را بدرستی  
منعکس می‌سازد . » ( نقل از کتاب سوم خطابه ، فصل ۵ بند ۵ ) . ولی نخستین  
کسی که در این باب به تفصیل سخن گفت ، افلاطون بود . افلاطون در آثار  
خود ، خصوصاً در کتاب دهم جمهوری ، هنر را تقلید سطحی و ظاهری  
طبیعت دانسته و ارزش و اهمیت آنرا یکسره انکار کرده است . باید دانست  
که نظر افلاطون در باره شعر و هنر ، بر اصول فلسفی وی مبتنی است .  
بنابر عقیده او ، جهان محسوس و آنچه که ما احساس می‌کنیم سایه و نقشی  
است از جهان معقول ، و هر چیز که در این جهان است ، خواه مادی باشد  
چون جمادات و نباتات و جاندارها ، و خواه غیر مادی و معنوی ، چون زیبایی  
و عدالت و امثال آن ، همه ظاهری و اعتباری و متغیر و بی‌اساس است و  
حقیقتی ندارد و فقط سایه‌ای است از مثل ( idée ) خود ، چنانکه سایه

حقیقتی ندارد و وجودش بسته به شیئی است که آنرا ایجاد کرده و مادر جهان محسوس با سایهٔ حقایق سروکار داریم، پس شاعر و نقاش، که این سایه‌ها را تقلید می‌کنند و از سایه‌ها سایه می‌سازند، از حقیقت دو مرحله بدور افتاده‌اند و از این‌روی خود را بکاری بی ارزش و عبث مشغول داشته‌اند، زیرا آدمی باید بکوشد تا خود را به حقیقت اصلی و جهان معقولات نزدیک تر سازد. ارسطو، در رسالهٔ شعر سخنان افلاطون را یک‌یک پاسخ می‌گوید ولی هرگز نامی از وی بمیان نمی‌آورد و به اینکه آیا وجود شعر در اجتماع لازم است یا نه کاری ندارد. او شعر را یک حقیقت موجود و یکی از فعالیت‌های ذهن بشر می‌داند و بادقت و بصیرتی که خاص یک عالم علم الحیات است به بحث و تحقیق دربارهٔ ماهیت و کیفیت تأثیر آن می‌پردازد و حدود و وظیفه اش را معین می‌سازد. ارسطو نیز در تعریف شعر، همان کلمهٔ تقلید (mimesis) را، که پیش از وی مصطلح بوده و افلاطون نیز آنرا وسیله حمله بر شعر و هنر ساخته است، بکار می‌برد، ولی در پرتو آثار بزرگ ادبی و هنری یونان و بیاری ژرف بینی و ذکاوتی که خاص خود اوست، مفهوم قبلی آنرا بکلی تغییر می‌دهد و مفاهیم تازه‌ای بدان می‌بخشد. هنر، در نظر ارسطو، تقلید سطحی و ظاهری و به اصطلاح «طوطی‌وار» طبیعت نیست.

افلاطون همیشه شعر را با نقاشی مقایسه می‌کرد تا آنرا تقلید سادهٔ طبیعت جلوه دهد، ولی ارسطو در آغاز بحث خود شعر را با موسیقی و رقص مشابه می‌گیرد، تا تصور تقلید سطحی و ظاهری در میان نیاید، زیرا موسیقی با حقایق عینی و خارجی قابل تطبیق نیست و در طبیعت نمونهٔ اصلی ندارد و همچنین برای رقص نیز نمی‌توان در حرکات طبیعی آدمی نمونه و سرمشقی پیدا کرد.

ولی باید دانست که موسیقی با احساسات و کیفیات نفسانی ما قابل تطبیق است و تقلید حالات روحی ماست، از این‌روست که تأثیر یک قطعهٔ موسیقی در اشخاص مختلف غالباً یکسان است و رقص نیز عبارت است از تجسم آن حالات.

ارسطو، در مواقعی شعر را به نقاشی تشبیه می‌کند که بخواهد سستی رأی افلاطون را آشکار سازد: «پس آدمیانی که افعالشان مورد تقلید است

باید یا ازما بهتر باشند، یابدتر و یا چنانکه ما هستیم. بهمان ترتیب که نقاشان کرده اند: پولوگنوتوس آدمیان را بهتر، پوسون، بدتر و دیونسیوس، مطابق با واقع تصویر کرده است» (فصل ۲-۱) و «... چون تراژدی تقلید کسانی است که ازما بهتراند، پس باید هنر صورتگران توانا را سرمشق قرار داد زیرا که ایشان طرح دقیق چهره اشخاص را چنان بر صفحه می آورند، که با وجود همانندی و شباهت با اصل، زیبا تر از آنست.» (فصل ۱۵ بند ۱۰) و «... چون شاعری نیز مانند نقاشی و سایر صورتگریها عبارت از تقلید است: شاعر ناگزیر باید امور را به یکی از این سه طریق تقلید کند: یا چنانکه بوده هستند، یا چنانکه روایت شده است و یا چنانکه باید باشند.» (فصل ۲۵-۲) - پس کار شاعر تقلید یا نمایش اعمال مردمی است که از حدود عادی برتر و یا فروتر باشند و نیز می تواند امور را «چنانکه باید باشند» - نمایش دهد. بنابراین کار شاعر تقلید اعمال آدمی، چنانکه در زندگی روزانه با آن روبرو هستیم نیست و هنرمند، طبیعت و زندگی را سطحی و ظاهری و «طوطی واری» تقلید نمی کند، بلکه مقصود وی آنست که از حدود عادی فراتر رود و کمال مطلوب و غایت دلخواه (یا *idea*) خود را بیافریند، و این با فلسفه ارسطو نیز سازش دارد. زیرا طبیعت، در نظر وی قدرت سازنده و آفریننده است که همواره بسوی هدف و غایت معین پیش می رود. هنر نیز دارای همین خاصیت است و هر جا که طبیعت از عمل باز ایستاد، هنر کار ویرا دنبال می کند. ارسطو در رساله سیاست (کتاب دوم، فصل ۸) می گوید: «پس هنر هم طبیعت را تقلید می کند و هم آنچه را که طبیعت ناتمام گذارده باشد، کامل می سازد.» تفاوت تنها در آنست که طبیعت نیروی محرکه را در وجود خود دارد ولی پدیده های هنری مولود ذوق و فکر انسان اند و از آن بهره یافته اند. انسان، از راه حواس خود، با طبیعت در تماس است و جهان خارج را از این راه درک می کند. اشیاء خارجی بر لوح ذهن منعکس می شود و حواس ماوزمینۀ ذهن، در کیفیت تشکیل این نقش دخالت کامل دارند. یک صورت ذهنی، که بدین ترتیب در مخیله هنرمند بوجود آمده است، با افکار و احساسات و تخیلات وی درهم می آمیزد، و بصورتی که دلخواه او و فراتر از حدود عادی و زیبا تر از اصل است، ظاهر می گردد. هنرمند، مواد کار خود را از طبیعت میگیرد، ولی بوسیله ذوق و

تخیل خود، آنرا به نهایت زیبایی و کمال می‌رساند، از اینروست که ارسطو، در بند ۲۲ از فصل ۲۵ کتاب شعر می‌گوید: «کار هنرمند باید زیباتر و کامل‌تر از سرمشق اصلی باشد.» هنر از طبیعت خلاق‌تر و قدرت ابداعش بیشتر است، زیرا هنرمند در عالم خیال افسانه‌ها را نیز صورت حقیقت می‌بخشد و امور غیر محتمل را محتمل جلوه گرمی‌سازد (فصل ۲۵-۲۲) و حیات انسانی را با چنان وحدت و کمال و تمامیتی نمایش می‌دهد، که در زندگی عادی و روزانه خود، هرگز نظیر آنرا نمی‌توانیم یافت.

**تلفوس Telephos**: فصل ۱۳-۵۰ - فرزند هراکلس و پادشاه «موسیاء» هنگامی که لشکریان یونان راه «تروا» را در پیش داشتند، بشهر «موسیاء» رسیدند و در آنجا بین «تلفوس» پادشاه آنسرزمین و «اخیلوس» (ر.ك. ایلیداد) نزاعی در گرفت و «تلفوس» بضر نیزه «اخیلوس» زخمی شد. غیبگویان گفتند که هیچ دارویی آن زخم را درمان نمی‌کند و تنها علاج وی بسته بهمان چیزی است که سبب ایجاد زخم گردیده است. عاقبت معلوم شد که مقصود غیبگویان، زنگ نیزه «اخیلوس» بوده است و لذا «تلفوس» خود را بلباس گدایان در آورده، داخل لشکریونان شد و با کمک «اودوسئوس» توانست که زنگ نیزه «اخیلوس» را بتراشد و زخم خود را با آن درمان کند.

**تلگونس Telegonos**: فصل ۱۴-۱۱ - فرزند «اودوسئوس» از «سیرسه» (ر.ك. ایلیداد) به «ایتاکا» آمد، پدر خود را کشت و پنلوپس، زن پدر خود را بهمسری گرفت.

**تلماخوس Telemaohcs**: فصل ۲۵ - بند ۲۱ - پسر «اودوسئوس» (ر.ك. اودوسیا)

**تودئوس Tydeus**: فصل ۱۶-۷

**تورر Tyro**: فصل ۱۶-۲

**تیموتئوس Timotheos**: فصل ۲-۴

**تواستس Thyestes**: فصل ۱۳-۳ و ۵، فصل ۱۶-۲

پسر «پلوپس»، برادر «آترئوس»

«تواستس» زن برادر خود را فریب داد. «آترئوس» از خیانت وی

با خبر گردید و برای آنکه از برادر خویش انتقام بگیرد، فرزندان وی را

قطعه قطعه کرد و از گوشت آنان غذائی آماده ساخت و «تواستس» بی آنکه بداند، از گوشت فرزندان خود خورد. «تواستس» تا زنده بود، نتوانست انتقام خون فرزندان خود را بگیرد، زیرا «آترئوس» پادشاهی میکرد و دست یافتن بروی، از حدود قدرت تواستس بیرون بود، ولی پس از مرگ آن دو، «اگیستس» فرزند «تواستس»، بدستیاری «کلوتمسترا»، «آگاممنون» را که فرزند «ترئوس» بود بقتل رسانید. (ر. ك. الكترا)

تئودوروس Theodoros : فصل ۲۰-۱۰ (اسم مرکب)

تئودکتس Theodectes : فصل ۱۶-۷، فصل ۱۸-۲

جنون و شعر : ر. ك. شعر و جنون

حرف Stoicheion : فصل ۲۰-۳ و ۴ و ۵ و ۶ (انواع حروف)

حرف ربط Syndesmos : فصل ۲۰-۳ و ۸ و ۱۴

حرف فصل Arthron : فصل ۲۰-۳ و ۹

حروف بی صدا Aphonon : فصل ۲۰-۵ و ۷

حروف صدادار Phonéen : فصل ۲۰-۵ و ۷

حروف نیمصدادار Hemiphonon : فصل ۲۰-۵ و ۷

حل مشکلات : فصل ۲۵

حماسه : ( منظومه های حماسی - شعر حماسی ) Epopoia یکی از

انواع تقلید : فصل ۱-۲ مقایسه آن با تراژدی : فصل ۵-۷ و ۸ ، فصل

۲۳-۱ ، فصل ۲۴-۳ و ۱۰ ، فصل ۲۶ ، وحدت عمل در حماسه : فصل ۲۳ ،

طول داستان در حماسه : فصل ۲۴-۳ و ۴ ، فصل ۲۶-۹ و ۱۰

داستانهای معترضه در حماسه : فصل ۲۴-۴ ، وزن شعر حماسی : فصل ۲۴-

۵ و ۶ و ۷ ، برتری تراژدی بر حماسه : فصل ۲۶

حمام (واقعه حمام) : فصل ۱۶-۴ ، فصل ۲۴-۱۱ ، (ر.ك. اودوسیا)

خروج Exodos : یکی از بخشهای تراژدی : فصل ۱۲-۱ و ۵

خطابه : فصل ۶-۱۹ ، فصل ۱۹-۲

خطای تراژیک Hamartia : ر. ك. نقیصه اخلاقی

خلقیات : ر. ك. اخلاق

خونیفوروی Choephorois : فصل ۱۶-۷

خیرمون Chairemon : فصل ۱-۶ ، فصل ۲۴-۷

خیونیدس Chionides : فصل ۳-۲

داستان (= ترکیب وقایع) Mythos : آغاز آن در کمدی : فصل ۵-۶ ، داستان یعنی ترکیب وقایع : فصل ۶-۷ ، یکی از اجزاء تراژدی : فصل ۶-۸ ، ۱۱ ، مهمترین جزء تراژدی است : فصل ۶-۱۱ و ۱۲ و ۱۳ و ۱۴ و ۱۸ و فصل ۷-۱ ، اجزاء آن : فصل ۶-۱۶ و فصل ۱۱-۹ ، غایت تراژدی است : فصل ۶-۱۲ ، اساس و روح تراژدی است : فصل ۶-۱۸ ، طول و اندازه آن : فصل ۵-۷ ، فصل ۷ ، فصل ۹-۱۰ ، فصل ۱۸-۷ فصل ۷-۹ ( درحماسه : فصل ۵-۷ ، فصل ۱۸-۷ ، فصل ۲۴-۳ و ۴ و فصل ۲۵-۱۰ ) ، وحدت آن : فصل ۸ ، ( درحماسه فصل ۲۳ ) و نیز ر. ک. شناسائی ، تغییرات ناگهانی ، گره گشائی ، گره افکنی ، قهرمان تراژدی - چگونگی ترکیب وقایع .

داستانهای پیچیده : فصل ۱۰-۱ ، تعریف آن : فصل ۱۰-۲ ، فصل

۲-۱۳

داستانهای ( وقایع ، اعمال ) ساده : فصل ۹-۱۰ ، تعریف آن : فصل

۲-۱۰ ، فصل ۱۸-۸

داستانهای کهن ( تاریخی ) : فصل ۹-۸ و ۹ ، فصل ۱۴-۱۰ و ۱۱ و

فصل ۱۷-۴

داستانهای ( وقایع ) معترضه Epeisodion - تعریف آن : فصل ۹-۱۰ -

باید با طرح اصلی سازگار باشد : فصل ۱۷-۶ درحماسه : فصل ۱۷-۷ و

فصل ۲۴-۴

داناوس Danaos : فصل ۱۱-۲

« داناوس » و « اگیئتوس » دو برادر بودند . « داناوس » پنجاه دختر و « اگیئتوس » پنجاه پسر داشت . « داناوس » برای آنکه از آزار برادر و برادر زادگان خود خلاص شود ، با دختران خویش به « آرگوس » رفت و پادشاهی آن سرزمین را بدست آورد . فرزندان اگیئتوس ، چون شنیدند که داناوس در آن شهر پادشاهی رسیده است ، نزد او رفتند و دخترانش را بزنی خویش خواستند . داناوس خواهش برادرزادگان را پذیرفت ، ولی



در شب زفاف بهریک از دختران دشنه ای زهر آلود داد تا شوهران خود را بکشند. در آن شب چهل ونه دختر، چهل ونه تن از فرزندان اگیتوس را بهلاکت رسانیدند، ولی یکی از دختران، که «هویرمنسترا» نام داشت، دلش بر حال «لونکتوس» عمو زاده خود برحم آمد و او را نکشت.

دخالخ خدایان : فصل ۹-۱۵

درام Drama : فصل ۲-۳ و ۳

دوریانها Dorieis : ابداع تراژدی را بخود نسبت میدهند : فصل

۳ و ۲-۳

دولون Dolon : فصل ۱۳-۲۵

دیتیرامبیک ( اشعار .... ) Dithyrambos : یکی از انواع تقلید : فصل ۱-۲ و ۷ ، فصل ۲-۴ ، تراژدی از آن منشأ میگیرد : فصل ۴-۱۲ ، فصل ۱۳-۲۲

دیکایوجنس Dikaiogenes : فصل ۶-۱۶

دیلیاد Delias : فصل ۳-۲

دیونوسوس Dionysos : فصل ۸-۲۱ (خدای شراب)

دیونوسیوس (نقاش) Dionysios : فصل ۱-۲

رحم ( و ترس ) : وقایع باید رحم و ترس را در آدمی برانگیزد : فصل ۲-۶ ، فصل ۹-۱۱ و فصل ۱۳-۲ ، فصل ۱-۱۴ و ۲ ، شناسائی که با تغییرات ناگهانی همراه باشد ، ترس و رحم را برمی انگیزد : فصل ۶-۱۱  
تعریف ترس و رحم : فصل ۱۳-۲ ، لذت خاص تراژدی در برانگیختن ترس و رحم است : فصل ۱۴-۵ ، فصل ۱۹-۳ و ۴ ، ( ر. ک. تزکیه )  
رقص : یکی از انواع تقلید : فصل ۱-۴ ، فصل ۲-۳ ، فصل ۴-۱۵ ، فصل ۶-۲۴ ، فصل ۲۶-۶

زن : فصل ۳-۲۵

زیبائی Kalon در نظم و بزرگی است : فصل ۷-۵

زئوکسیس Zeuxis (نقاش) : فصل ۶-۱۳ ، فصل ۲۵-۲۲

ساتیریک Satyrike ( اشعار .... ) : فصل ۴-۱۵

اشعار و سرودهای مربوط به «ساتیرها» که همراه با آواز و رقص

خوانده میشود. بنا بر افسانه‌های قدیم یونان، ساتیرها نیمه خدایانی بودند که «دیونوسوس» خدای شراب و باده گساری را خدمت میکردند و معمولاً بصورتی مضحک نمایش داده می‌شدند، باهایشان مانند پای بز بود و در سر نیز دوشاخ داشتند.

بعضی از صاحب نظران، عقیده دارند که واژه تراژدی، که به یونانی **Tragodia** گفته میشود، بهمین مناسبت وضع شده است زیرا **Tragos** بمعنی بز و **Ode** نیز بمعنی سرود است. در جشنهای عمومی که هر بهار بافتخار «دیونوسوس» بر پا میشد، خوانندگان اشعار ساتیریک، خود را بشکل ساتیرها درآورده، برقص و آواز دسته جمعی می‌پرداختند. در دوره‌های بعد این نوع شعر و آواز تکامل یافت و در قرن ششم پیش از میلاد صورت درام بنحود گرفت (ر. ک. تراژدی) و در جشنهای عمومی هر شاعری که در مسابقه شرکت می‌جست باید سه تراژدی و یک درام ساتیریک نمایش دهد. از این نوع، تنها یک نمایشنامه باقیمانده است، بنام «کیکوپس» و بقلم اورپیدس.

سالامین (جنگ دریائی...): فصل ۲۳-۲

سخن **Logos**: فصل ۱-۲ و ۷، فصل ۵-۷

سوسیستراس **Sosisras**: فصل ۲۶-۵

سوفرون **Sophon**: فصل ۱-۶

سوفکلس **Sophocles**: فصل ۱-۳، فصل ۴-۱۴، فصل ۱۵-۹،

فصل ۲۶-۵ و ۹، فصل ۱۸-۹، فصل ۲۵-۹، فصل ۲۶-۹، (ر. ک.

تراژدی - فرودستان)

سیسوفوس **Sisyphos**: فصل ۱۸-۸

سیاست: فصل ۶-۱۹ معیار شعر و سیاست از هم جداست:

فصل ۵۲-۳

سیسیل **Sikilia**: فصل ۲-۳، فصل ۵-۵، فصل ۲۳-۲

سینون **Sinon**: فصل ۲۳-۴

شعر (پیدایش...): فصل ۴

شعر و تاریخ: فصل ۹-۲ و ۴۳، فصل ۲۳-۱ و ۲

شعر وجنون : فصل ۱۷-۳

شناسائی *Anagnorisis* : از مؤثرترین اجزاء داستان : فصل ۶-۱۶

فصل ۱۰-۲ ، ۳ ، تعریف آن : فصل ۱۱-۳- وجوه آن : فصل ۱۱-۴ و ۵ و ۶

۷ و ۸ ، انواع آن : فصل ۱۶ ، درحماسه : فصل ۲۴-۱

صحنه آرائی *Opsis* فصل ۴-۱۴ ، یکی از اجزاء تراژدی : فصل ۶-۸

۱۰ و ۲۲ ، فصل ۱۴-۱ و ۳ و ۴ - فصل ۲۴-۱ فصل ۲۶-۸

ضرورت *Anankaion* : ر.ك . احتمال

طول داستان ( در تراژدی و در حماسه ) ر.ك . داستان - حماسه -

تراژدی -

عبارت *Logos* : یکی از اجزاء گفتار : فصل ۲۱-۳ تعریف آن :

فصل ۲۱-۱۳ ، وحدت آن : فصل ۲۱-۱۴

عروض (عروضیان) : فصل ۲۰-۶

عمل (کردار، اعمال) تراژدی تقلید اعمال آدمی است : فصل ۲-۱ ،

فصل ۴-۷ ، فصل ۶-۲ و ۶ و ۷ و ۱۱ و ۱۸ ، فصل ۷-۲ ، فصل ۹-۱۱ ، اخلاق

و افکار منشاء عمل : فصل ۶-۶ و ۱۲ ، فصل ۱۵-۲ و ۸ ، عمل منشاء سعادت

و تیره بختی : فصل ۶-۶ و ۱۲ ، وحدت عمل : فصل ۷-۱ و ۳ و ۴ ، سازگاری

آن با فکر : فصل ۱۹-۴

اخلاق ← اراده ← عمل ← خوشبختی و بدبختی.

عیوب ذاتی و عرضی شعر : فصل ۲۵-۵ و ۸

فاجعه (فجایع) *pathos* : یکی از اجزاء داستان : فصل ۱۱-۹ ، تعریف

آن : فصل ۱۱ - ۱۰ - انواع آن : فصل ۱۴ از بند ۸ بیعد - در حماسه :

۲ و ۱-۲۴

فالیك *phalika* : فصل ۴-۱۲ ، اشعار منسوب به «فالوس *phalos*»

عضو تناسلی مرد.

در یونان قدیم عضو تناسلی مرد مورد تقدیس بوده و در جشنهایی که

به افتخار دیونوسوس ، خدای شراب و باده گساری ، برپا می شد ، در اطراف

مجسمه «فالوس» گرد می آمدند و برقص و آواز مشغول می شدند و سرودهایی

که در این موقع خوانده می شد «فالیك» نام داشت. پرستش اعضاء تناسلی

نه تنها در یونان قدیم ، بلکه در اکثر جوامع و مذاهب باستانی بصورت‌های مختلف معمول بوده است

### فتیوتیدس Phthioides : فصل ۱۸-۳

فرودستان Choros : اسخلوس از تعداد و سهم فرودستان کاست : فصل ۴-۱۴ ، در کمندی : فصل ۵-۲ در نمایش : فصل ۱۲-۱ و ۳ و ۶ و ۷ ، فرودستان را باید مانند یکی از بازیگران در عمل شرکت داد : فصل ۱۸-۹ (ر.ک. آواز فرودستان) ر.ک. تراژدی و ساتیریک.

فعل Rema : یکی از اجزاء گفتار : فصل ۲۰-۳ و ۱۱ و ۱۳

فکر Dianoia : علت و منشاء عمل : فصل ۶-۶ ، تعریف آن : فصل ۶-۷ و ۱۹ و ۲۰ یکی از اجزاء تراژدی : فصل ۶-۸ ، سازگاری آن با عمل فصل ۱۹-۴ در حماسه : فصل ۲۴-۱ ، در ایلپاد و اودوسیا : فصل ۲۴-۲ فن بازیگری : ۲۰-۱

فورکیدس phorkides فصل ۱۸-۳

فورمیس Phormis : فصل ۵-۵

فیلوکتتس Philoctetes : فصل ۲۲-۱۰ ، فصل ۲۳-۴

بزرگترین تیرانداز یونانی ، که هراکلس در وقت مرگ کمان خویش را بوی داده بود .

هنگامی که لشکریان یونان بچنگ «تروا» می‌رفتند (ر.ک. ایلپاد) در جزیره لمنوس ، پای فیلوکتتس را ماری گزید و زخم پای او چنان نفرت انگیز شده بود ، که سپاهیان او را در همان جزیره برجای گذاردند . در سال دهم چنگ «تروا» غیبگویان گفتند که تا فیلوکتتس به میدان چنگ نیاید و کمان هراکلس را نیاورد ، پیروزی نصیب یونانیان نخواهد شد. از این‌روی اودوسئوس و نتوبتولوس مامور شدند که بجزیره لمنوس باز گردند و فیلوکتتس را با خود بیاورند . فیلوکتتس نخست بعلت رنجیدگی خاطری که از سرداران یونان داشت حاضر به رفتن نگردید ، لکن در این وقت هراکلس بروی ظاهر شد و وادارش کرد که به لشکر یونان به پیوندد . فیلوکتتس ناچار اطاعت کرد و هنگامی که قدم بمیدان گذارد ، با اولین تیر خود «پاریس» را بر خاک افکند .

- فیلوگز نوس **Philoxenos** : فصل ۲-۴
- فیلنه ئیداس **Phineidas** : فصل ۱۶-۷
- قبرس (مردمان . . . .) : فصل ۲۱-۵
- قبرسی (حماسه . . . .) **Kypria** : فصل ۲۳-۴
- قبرسیان (تراژدی . . . .) **Kyprioi** : فصل ۱۶-۶
- قهرمان تراژدی: فصل ۱۳، ر.ک. تقیصه اخلاقی
- قیاس باطل (مغالطه) **Paralogismos** : فصل ۱۴-۸، فصل ۲۴-۱۱
- کارتاژنها (جنگ با . . . .) : فصل ۲۳-۲
- کارکینوس **Karkinos** : فصل ۱۶-۲، فصل ۱۷-۲
- کالیپیدس **Kallipides** : فصل ۲۶-۳ و ۶
- کراتس **Krates** : داستان پردازی را در کمدی معمول کرد: فصل ۵-۶
- کرسفونتس **Kresphontes** : فصل ۱۴-۱۸ (ر.ک. مروبه)
- کرتون **Kreon** : فصل ۱۴-۱۶، (ر.ک. آنتیگونه)
- کفالنا **Kephallena** : فصل ۲۵-۲۱
- کلوتسترا **Klytaimestra** : فصل ۱۴-۱۰، (ر.ک. الکترا)
- کلوفون **Kleophon** : فصل ۲-۳، فصل ۲۱-۱
- کمدی **Komodias** : یکی از انواع تقلید : فصل ۱-۲ و ۷-۷ - فرق آن با تراژدی : فصل ۲-۵ - اصل و منشاء آن بقیده دوری آنها : فصل ۳-۲
- ۳- کمدی بعد از اشعار ایبیک : فصل ۴-۷ و ۹ و ۱۰ - از اشعار فالیک
- منشاء می گیرد : ۴-۱۲ - موضوع آن : فصل ۲-۱ - فصل ۴-۷ و ۹
- و فصل ۵-۱ . کمدی و مارگیتس همر : فصل ۴-۹ - تعریف آن : فصل ۵
- ۱ فصل ۱۳-۹ - نام شعرای کمدی نویس ثبت شد : فصل ۵-۳-آغاز
- داستان پردازی در کمدی : فصل ۵-۵ و ۶- بحث در باره کمدی را بعمدمو کول
- می کند : فصل ۶-۱ - لذت مخصوص آن : فصل ۱۳-۹
- کنتورس **Kentoures** : فصل ۱-۶-
- کوموس **Kommos** : فصل ۱۲-۲، تعریف آن : فصل ۱۲-۷
- کیکلوپس **Kyclopes** : فصل ۲-۴
- گانومیدس **Ganymedes** : فصل ۲۵-۲۰
- گره افکنی **desise** : فصل ۱۸-۱، تعریف آن : فصل ۱۸-۲ و ۶

گسنارخوس Xenarchos : فصل ۱-۶ (پسر سوفرون)

گسنفانس Xenophanes : فصل ۲۵-۱۰

گفتار Lexis : تعریف آن: فصل ۶-۲۱ و ۵، یکی از اجزاء تراژدی: ۶-۸-  
حالات آن : فصل ۲۰-۱ و ۲، اجزاء آن : فصل ۲۰-۳ بيمد ، خصوصيات  
آن : فصل ۲۲- در حماسه : فصل ۲۴-۱- در آثار هرمر : فصل ۲۴-۲ ، فصل  
۲۵-۱۲ و ۱۳

گفتگوی در صحنه : یکی از بخشهای تراژدی : فصل ۱۲-۱ و ۱۱

گلاوکن Glaukon : فصل ۲۵-۲۰

لاکدمونیا Lakedomonia : فصل ۲۵-۲۱

لاکونیا Lacainia : فصل ۲۳-۴

لایوس Laios : فصل ۲۴-۱۲ (ر.ك. اودیپوس)

لحن کلام : فصل ۲۰-۱ و ۲

لنت hedoné : فصل ۴-۲ و ۳ و ۴ و ۵ ، داستان باید ایجاد لنت

کند : فصل ۲۳-۱ و فصل ۲۶-۹ و ۱۱ ، (ر.ك. تزکیه)

لنت تراژیک : فصل ۱۳-۹ ، فصل ۱۴-۴ و ۵ ، در حماسه و تراژدی یکی

است: فصل ۲۶-۱۱ ، (ر.ك. تزکیه)

لونکتوس Lynkeus : فصل ۱۱-۲ ، فصل ۱۸-۴ ، (ر.ك. داناغوس)

مارگیتس Margites : فصل ۴-۹ و ۸

ماگنس Magnes : فصل ۳-۲

مجاز metaphora : از انواع اسم: فصل ۲۱-۳ ، تعریف آن: فصل

۶-۲۱ ، اقسام آن: فصل ۲۱-۶ و ۷ و ۸ و ۹ ، فائده آن: فصل ۲۱-۳ و ۴

و ۵ و ۹ و ۱۰ و ۱۳ ، اهمیت آن: فصل ۲۲-۱۲

مجاورات سقراطی: فصل ۱-۶

محتمل: eikota : ر.ك. احتمال

مدح : فصل ۴-۷

مدیا Media : فصل ۱۴-۱۲ ، فصل ۱۵-۹ ، فصل ۲۵-۲۳ ،

«مدیا» ، دختر پادشاه «کلوخیس» ، زن جادوگری است که عاشق «یاسون»

می گردد و به او شوهر می کند ، لکن چندی بعد «یاسون» او را رها کرده ،

«گلاوسیا»، شاهزاده «کورنیت» را بزنی می گیرد. «مدیا» که از شدت خشم سرحد جنون رشیده است تنها علاج خود را در انتقام می بیند و باین قصد، جامه ای رازهر آلود کرده برای عروس می فرستد، و گلاوسیا، بمحض آنکه جامه را می پوشد، بر زمین می افتد و جان می دهد. اما این کار برای فرو نشانیدن خشم «مدیا» کافی نیست و چنانکه میخواست، از «یاسون» انتقام نگرفته است. خیالی شوم و وحشت انگیز درسرش می افتد و فرزندان خود را بادت خود، قطعه قطعه می کند و آنگاه، برگردونه ای که چند اژدهای پرنده بر آن بسته شده است می نشیند و به آتن، نزد «ایگیوس» می گزید.

(رهك. حاشیه ۳۸ - فصل ۲۵)

مروبه Merope : فصل ۱۴ - ۱۸ -

شوهراو، «کرسفونتس»، پادشاه «مسینا»، بدست «پولوفونتس» کشته شد و «پولوفونتس»، سلطنت او را تصاحب کرده، «مروبه» را نیز بزنی گرفت.

اما هنگامی که کرسفونتس بقتل رسید، مروبه فرزند کوچک خود «اپوتوس» را پنهانی به آرکادیا فرستاد تا دور از دشمن پرورش یابد. سالها گذشت و اپوتوس جوانی برومند شد، تا آنکه عاقبت روزی بسرزمین خویش بازگشت و مدعی شد که آخرین فرزند کرسفونتس را کشته است و باید پادشاهی شایسته ای بوی داده شود. پولوفونتس او را بگرمی پذیرفت و از این مژده بسیار شادمان گشت، ولی مروبه، که او را نمی شناخت، تصمیم گرفت که قاتل فرزند خود را هلاک سازد، اما دیری نگذشت که مادر، فرزند خود را شناخت و آندو بهمدستی یکدیگر پولوفونتس را کشتند و اپوتوس، تاج و تخت پدر را بدست آورد.

مسابقات عمومی - فصل ۹ - ۱۰ - فصل ۱۳ - ۶ - فصل ۱۸ - ۷

معما Aïnigma : فصل ۲۲ - ۴ و ۵

مقدمه Prologos : یکی از بخشهای تراژدی : فصل ۵ - ۴ - تعریف

آن : فصل ۱۲ - ۱ و ۳ -

مقطع Syllabé : فصل ۲۰ - ۷۳

مکارا Megara : فصل ۳ - ۲

ملانیپه **Melanippes** : فصل ۱۵ - ۷

مله آگرس : **Meleagros** : فصل ۱۳ - ۵

هنگامی که «مله آگرس» کودک بود، روزی مادرش کنار آتشی نشسته بود و در همان ساعت فرشتگانی که سرنوشت هر کس رامعین می کنند، بوی گفتند که تاهیز می که در آتش است، خاکستر نشود، «مله آگرس» نخواهد مرد.

مادر فوراً پاره چوبی را که در حال سوختن بود، از آتش بیرون آورد و خاموش کرد. چندین سال بعد، بین مله آگرس و برادران مادرش نزاعی در گرفت و مله آگرس آنان را کشت. مادرش چون از این مطلب آگاه شد، همان پاره هیزم را دوباره در آتش افکند و با خاکستر شدن آن فرزندش نیز جان داد.

ممکن **Dynaton** : ر.ک. امور ممکن

مناسیتیوس **Mnasitheus** : فصل ۲۶ - ۵

منلائوس **Menelaus** فصل ۱۵ - ۷، فصل ۲۵ - ۲۳

پادشاه اسپارت، برادر آگاممنون، شوهر هلن. - منلائوس، «پاریس»، شاهزاده «تروا» را بخانه خود می پذیرد ولی در غیاب او «پاریس» و هلن دلباخته یکدیگر شده، پنهانی از آن شهر می گریزند و خزان منلائوس را نیز با خود می برند. جنگ «تروا» (ر.ک. ایلیاد) از همین جا شروع می شود.

موسیانیها **Mysois** : فصل ۲۴ - ۱۲

موسیقی - (چنگ و مزمار بواختن) - یکی از انواع تقلید: فصل ۱ - ۳ و ۲

فصل ۲ - ۳

مونیسکوس **Mynniskos** : فصل ۲۶ - ۳

میتوس **Milye** - فصل ۹ - ۱۱

میم **Mimoi** - فصل ۱ - ۶

ناممکن **Adynoton** : ر.ک. امور ناممکن

نقاب (ماسک) **Prospon** : فصل ۵ - ۱ و ۴

نقادان : فصل ۱۸ - ۵ - فصل ۲۵ - ۲۰ و ۲۱ و ۲۴ - فصل ۲۶ - ۱۲ -

نقاشی : یکی از انواع تقلید : فصل ۱ - ۲، فصل ۲ - ۱، فصل ۴ - ۳ و ۵،

فصل ۶ - ۱۳ و ۱۵، فصل ۱۵ - ۱۰، فصل ۲۵ - ۲



تقیصه اخلاقی (خطای تراژیک) : فصل ۱۳-۳ و ۴ ، فصل ۱۵-۱۰  
 در نظر ارسطو ، عمل از اخلاق سرچشمه می گیرد و از آن جدا شدن  
 نیست . بنابراین خطائی که از قهرمان تراژدی سر می زند او را در وضع  
 تراژیک قرار می دهد ، باید از تقیصه اخلاقی اوناشی شده باشد .

نوم **Nomos** : یکی از انواع تقلید : فصل ۱-۷ - فصل ۲-۴  
 نیوبه **Niobé** : فصل ۱۸-۸ دختر « تانتالوس » و همسر « آمفیون » ، پادشاه  
 تبس - « نیوبه » هفت دختر و هفت پسر داشت ، از این روی سخت بر خود میباید  
 و « لتو » ، زن زئوس را حقیر می شمرد ، زیرا وی بیش از دو فرزند نداشت .  
 « لتو » بفرزندان خود « آپولون » و « آرتیمیس » فرمان داد که همه دختران و  
 پسران « نیوبه » را بکشند تا آن زن گستاخ بکیفر خود پسندی و غرور خود  
 برسد . آپولون و آرتیمیس ، همانساعت بشهر تبس روی نهادند و هیچک از  
 فرزندان « نیوبه » رازنده نگذاشتند . نیوبه ، چنان غمگین و ماتمزده گشت  
 و آنقدر گریست که پیاره سنگی تبدیل و در اشک خود غرق شد .

نیکو خارس **Nikochares** : فصل ۲-۳

نئوپتولموس **Neoptolemos** : فصل ۲۳-۴

وحدت (قانون سه وحدت) وحدت عمل : فصل ۸-۱ و ۴ ،

فصل ۲۳-۱ ، فصل ۲۶-۱۰ ، وحدت زمان : فصل ۵-۷ ،

در قرن ۱۶ ، سخن سنجان اروپایی می گفتند که تراژدی باید دارای  
 وحدت عمل ، وحدت زمان و وحدت مکان باشد و در این باره بقسمتهایی از کتاب  
 شعر ارسطو استناد می کردند ، ولی باید دانست که ارسطو تنها در مورد وحدت  
 عمل بصراحت و وضوح سخن گفته و آنرا لازمه هراثرنری بزرگ شمرده است  
 ( ر. ک. فصل ۸-۴ ) . قانون وحدت زمان را کاستل و ترو **Castelvetro** ، دانشمند  
 ایتالیایی (در سال ۱۵۷۰) از تفسیر این عبارت کتاب شعر ، بدست آورد :  
 « برای حماسه زمان محدود نیست . لکن تراژدی سعی دارد که تا حد امکان  
 از یک دور گردش خورشید تجاوز نکند و یاد رهمان حدود باشد . » ( فصل  
 ۵-۷ ) . ارسطو در اینجا فقط میخواسته است که یکی از وجوه اختلاف بین  
 حماسه و تراژدی را معین کند و باز بیشتر نظرش به وحدت عمل و وحدت  
 داستان بوده است ، زیرا بقیده وی ، داستانهای معترضه ، که موجب طول  
 و وسعت حماسه می شوند ، برای تراژدی مناسب نیستند و وحدت آنرا نقض

می‌کنند. ارسطو، از ذکر عبارت فوق، هرگز قصد آن را نداشته است که یک قانون کلی و عمومی وضع کند، زیرا بسیاری از تراژدیهای بزرگ یونان، که اساس و مبنای کتاب شعر بوده‌اند، با این گفته مبیانت دارند. چنانکه در *Eumenides*، اثر اسخلوس و در *Trachinia*، اثر سوفکلس و در «تضرع کنندگان» اثر اوریبیدس، بین بعضی از پرده‌ها چندین سال فاصله موجود است. در تراژدی *Agamemnon*، اثر اسخلوس نیز از آغاز، تا سقوط شهر «تروا» زمان هیچ معین و محدود نیست. اما قانون وحدت مکان، بدون شک ساخته مفسرین ایتالیایی است و در کتاب شعر ارسطو به این مطلب هیچ اشاره‌ای نشده است. شاید عبارتی که در بند ۴ فصل ۲۴ آمده است مفسرین و سخن‌سنجان قرن ۱۶ را به این اشتباه انداخته و یا شاید قانون وحدت زمان، طبعاً تصور وحدت مکان را بدهن دانشمندان ایتالیایی آورده باشد. بهر حال از اواسط قرن ۱۶، یعنی از همان زمان که دانشمندان ایتالیایی به ترجمه و تفسیر کتاب شعر ارسطو پرداختند، تا اوائل قرن ۱۹، یعنی تا هنگامی که «ویکتور هوگو» اصول مکتب رمانتیسیم را معرفی کرد، این قوانین در اغلب ممالک عمده اروپا، خصوصاً در ایتالیا و فرانسه، بردنای تأثر و ادبیات حکمروائی داشتند و حتی در انگلستان نیز، با وجود آنکه نایفه بی‌ظنیری چون شکسپیر در آن بوجود آمده بود، کسانی چون فیلیپ سیدنی، درایدن، بن‌جانسون و ادیسون، از این قوانین طرفداری می‌کردند.

وزن *Rhythmos*: از وسائل تقلید: فصل ۱-۲ و ۳ و ۴ و ۶ و ۷، بحور از اجزاء وزن‌اند: فصل ۴-۶، درک آن در ما فطری است: فصل ۴-۶، در حماسه: فصل ۵-۷، سخن بدان سبب دلنشین گردد: فصل ۶-۳، فصل

۸-۲۶

وزن ایبیک: (ر.ک. ایبیک)

وزن آنابستیک (ر.ک. آنابستیک)

وزن تروکائیک: (ر.ک. تروکائیک)

وزن هروئیک: (ر.ک. هروئیک)

وزن در شعر: فصل ۱-۶، فصل ۹-۲ و ۹

وقایع اتفاقی: فصل ۹-۱۱

وقایع ترس آور و رحم‌انگیز: فصل ۱۴-۶ و ۷ و ۸ و ۹ و ۱۲ و ۱۳

۱۴ و ۱۷ و ۱۸

وقایع (چگونگی ترکیب وقایع) : فصلهای ۹ و ۱۰ و ۱۱ و ۱۲ و ۱۳ و ۱۴، فصل ۸-۱۵، ۹، فصلهای ۱۶ و ۱۷ و ۱۸، ر.ك. شناسائی تغییرات ناگهانی، فاجعه، گره‌گشائی، گره‌افکنی، داستان. وقایع (امور) غیرمحمتمل : فصل ۹-۱۵، فصل ۲۴-۱۰ و ۱۲ و ۱۳، فصل ۲۵-۲۳ و ۲۴

وقایع (امور) محتمل: فصل ۱-۹ و ۲ و ۴ و ۵ و ۶ و ۹، فصل ۱۶-۹، فصل ۱۸-۸، فصل ۲۴-۱۲ و ۱۳ فصل ۲۵-۲۲

وقایع معترضه (ر.ك. داستانهای معترضه)  
هایمون : Haimon : فصل ۱۶-۱۴، (ر.ك. آنتیگونه)

هجو: فصل ۴-۷ و ۸ و ۹، فصل ۵-۶

هراکلس (هرکولس) Heracles : فصل ۸-۲

هراکلیدا Heracleis : فصل ۸-۲

هرودوت Herodotes : فصل ۹-۲

هرموکائیکوگزانتوس Hermokaïkoxanthos : فصل ۲۱-۳

هروئیک (شعر...) Heroikos : فصل ۴-۹ و ۱۰، فصل ۲۲-۱۳

هروئیک (وزن...) : با اشعار حماسی متناسب است : فصل ۲۴-

۷ و ۷ رزین‌ترین وزنها است: ۲۴-۶

هکتور Hectoros : واقعه تعاقب : فصل ۲۴-۱۰، فصل ۲۵-۶

(ر.ك. ایلیاد)

هگمون Hegemon : فصل ۲-۳

هله Helle : فصل ۱۴-۱۸

همر Omeros : فصل ۱-۶، قهرمانها را بهتر از واقع نشان می‌دهد:

فصل ۲-۳، فصل ۳-۱، فصل ۱۵-۱۰، همر و کمندی : فصل ۴-۸ و ۹ برتری او بر سایر شعراء : فصل ۸-۳، فصل ۲۳-۳، فصل ۲۴-۱ و ۸ و ۱۳،

وحدت عمل در منظومه های او: فصل ۸-۳، فصل ۲۳-۳، خلیقات در آثار

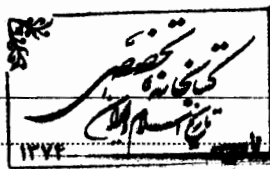
او: فصل ۲۴-۹، همر و هنر مغالطه : فصل ۲۴-۱۱

هیپاس Hippias : فصل ۲۵-۱۵

مهمترین چاپها، ترجمه ها و تفاسیر کتاب شعر ارسطو،

از رنسانس، تا آغاز قرن بیستم:

- ۱۴۹۸ - ونیس - ترجمه لاتین  
 G. Valla
- ۱۵۰۸ - « - چاپ متن یونانی  
 J. Lascaris
- ۱۵۰۸ - « - درعلم بیان یونان- چاپ متن یونانی  
 A. Manuce
- ۱۵۳۶ - « - چاپ متن و ترجمه لاتین  
 A. Pozzi
- ۱۵۳۶ - « - چاپ متن  
 Trincavelli
- ۱۵۴۸ - فلورانس - شرح شعر ارسطو  
 T. Robortelli
- ۱۵۴۹ - « - ترجمه بزبان ایتالیایی  
 B. Segni
- ۱۵۵۰ - ونیس - شرح شعر ارسطو  
 V. Maggi
- ۱۵۶۰ - فلورانس- چاپ و ترجمه و شرح بزبان ایتالیایی  
 P. Vettori
- ۱۵۷۰ - وین - شرح- بزبان ایتالیایی  
 L. Castelvetro
- ۱۵۷۶ - باسل - ترجمه و شرح - بزبان ایتالیایی  
 « «
- ۱۵۷۵ - ونیس - ترجمه به ایتالیایی  
 A. Piccolomini
- ۱۶۱۰-۱۱ - لیدن - تجدید نظر در چاپ- و شرح  
 D. Heinsius
- ۱۶۲۳ - لندن - ترجمه لاتین  
 T. Goulston
- ۱۶۵۴ - پاریس - (اولین) ترجمه بفرانسه  
 Cassandre
- ۱۶۷۱ - « - «  
 Norville
- ۱۶۹۲ - « - ترجمه و شرح بفرانسه  
 A. Dacier
- ۱۷۰۵ - لندن - (اولین) ترجمه انگلیسی و شرح از روی ترجمه  
 H. J. Pye-Dacier
- ۱۷۷۱ - پاریس - ترجمه و شرح بفرانسه  
 Batteux
- ۱۷۸۰ - اکسفورد - چاپ متن  
 T. Winstonly
- ۱۷۸۶ - لایپتزیگ - چاپ متن  
 Reiz



- ۱۷۸۲ - پاریس - شرح - بزبان ایتالیائی  
P. Metastasis  
۱۷۸۸ - لندن - ترجمه انگلیسی  
H. J. Pye  
۱۷۸۹ - « - ترجمه انگلیسی و شرح  
T. Twining  
۱۷۹۲ - « - ترجمه انگلیسی و تطبیق قواعد آن  
H. J. Pye  
با آثار شعری انگلستان  
۱۷۹۴ - اکسفورد - تصحیح متن  
T. Tyrwhitt  
۱۷۹۴ - کولینگن - چاپ متن - با ترجمه لاتین  
J. T. Buhle  
۱۸۰۲ - لایپتزیگ - چاپ متن  
G. Terman  
۱۸۱۲ - لندن - ترجمه انگلیسی و شرح  
T. Twining  
۱۸۱۵ - پاریس - ترجمه فرانسه  
J. Chenier  
۱۸۲۱ - لایپتزیگ - چاپ متن  
E. A. W - Grafenham  
۱۸۲۹ - برلن - ترجمه و شرح بزبان آلمانی  
F. V. Raumer  
۱۸۳۰ - « - چاپ متن با ترجمه لاتین  
A. Bekker  
۱۸۳۷ - مونیخ - چاپ متن  
L. Spengel  
۱۸۳۹ - کلنی - چاپ ترجمه لاتین و شرح  
F. Ritter  
۱۸۴۸ - باسل - ترجمه و شرح به آلمانی  
H. Weil  
۱۸۴۹ - پاریس - ترجمه فرانسه و شرح - چاپ متن  
M. E. Egger  
۱۸۵۰ - لندن - ترجمه انگلیسی  
T. Hobbes  
۱۸۵۷ - برسلو - ترجمه آلمانی و شرح  
J. Bernays  
۱۸۵۸ - پاریس - ترجمه - بزبان فرانسه.  
Saint Hilaire  
۱۸۵۹ - برلن - ارسطو و تراژدی  
A. Stahr  
۱۸۶۰ - اشتوتگارت - ترجمه آلمانی با شرح  
A. Stahr  
۱۸۶۵ - لایپتزیگ - چاپ متن  
F. Susemihl  
۱۸۶۵ - وین - چاپ متن و شرح به آلمانی  
J. Vahlen  
۱۸۶۶ - مونیخ - چاپ متن با شرح به آلمانی  
L. Spengel  
۱۸۶۷ - برلن - چاپ متن  
J. Vahlen  
۱۸۶۹ - « - چاپ متن با ترجمه آلمانی  
F. Uberweg  
۱۸۷۰ - وین - عقاید ارسطو درباره تراژدی  
Reinkens  
۱۸۷۰ - برلن - چاپ متن  
W. Christ  
۱۸۷۰ - « - «  
F. Uberweg  
۱۸۷۳ - « - «  
A. Bekker

- ۱۸۷۳ - لندن - بحث درباره کتاب شعر ارسطو - در مجله فیلولوژی I. Bywater
- ۱۸۷۴ - لایپتزیگ - چاپ متن با ترجمه آلمانی F. Susemihl
- ۱۸۷۸ - برلن - چاپ متن W. Christ
- ۱۸۸۰ - « « F. Susemihl
- ۱۸۸۰ - برلن - بحث درباره درام و عقاید ارسطو J. Bernays
- ۱۸۸۲ - ویسبادن - متن و ترجمه آلمانی و شرح F. Brandschild
- ۱۸۸۲ - پاریس - ترجمه فرانسه Ch. E. Rouelle
- ۱۸۸۳ - لندن - ترجمه انگلیسی همراه با متن و اهلن E. R. Wharton
- ۱۸۸۵ - « « « « « « J. Vahlen
- ۱۸۸۵ - لایپتزیگ - متن کتاب تصحیح مجدد J. Vahlen
- ۱۸۸۷ - لندن - بحثی درباره شعر ارسطو در مشرق و
- D. Margobiouth چاپ ترجمه عربی قدیم به زبان لاتین
- ۱۸۸۸ - وین - ترجمه به آلمانی T. Gomperz
- ۱۸۸۹ - لایپتزیگ - ترجمه شرح ابن رشد به آلمانی F. Heidenhain
- ۱۸۹۱ - لندن - عقیده ارسطو درباره شعر - (بزبان انگلیسی) A. O. Prickard
- ۱۸۹۱ - پاریس - عکسبرداری از روی نسخه خطی پاریس
- H. Omont (کتابخانه ملی ۱۷۴۱)
- ۱۸۹۱ - پاریس - چاپ نسخه خطی ۱۷۴۱ - H. Carrol
- ۱۸۹۵ - لندن - ترجمه با انگلیسی همراه با متن و شرح (انگلیسی) S. H. Butcher
- ۱۸۹۷ - اکسفورد - چاپ متن (با انتقاد) I. Bywater
- ۱۸۹۷ - برلن - بحث درباره کتاب شعر و متن آن (آلمانی) J. Vahlen
- ۱۸۹۹ - نیویورک - تاریخ انتقاد در رنسانس (انگلیسی) J. E. Spingram
- ۱۹۰۰ - لندن - تاریخ سخن سنجی G. Saintsbury
- ۱۹۰۱ - « چاپ سوم ترجمه S. H. Butcher
- ۱۹۰۲ - وین - بحثی درباره اصطلاحات کتاب شعر ارسطو I. Bywater
- ۱۹۰۲ - وین - بحث درباره شرح ابن رشد و ترجمه آن (آلمانی) J. Tkatch
- ۱۹۰۶ - برلن - ارسطو درباره تراژدی (آلمانی) F. Knoke
- ۱۹۰۹ - اکسفورد - ترجمه و شرح (انگلیسی) I. Bywater

این صورت را با اندکی تصرف از کتاب بوچر Butcher نقل کرده ایم:

«Aristotle's Theory of Fine Arts, with a Critical Text and Translation of the Poetics.»



## مآخذ و منابع

- Introduction to Aristolle by R. Mckeon  
(containing Bywater's trans.) Modern Library. New -  
York - 1947
- Poétique et Rhetorique - par Ch . E . Rouelle paris  
1882
- Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts - with  
a Critical text and translation of Poetics -London -  
1932
- L'art Poétique - par Jacques Chapiet et pierre  
Seghers. Paris 1956
- Aristotle's poetics and Rhetoric -  
Also Demetrius on style, Longinus on the Sublime,  
and other Essays in classical Criticism.  
( containing Twining's trans. )  
No. 901 - Everyman's Library - 1955
- A History of Esthetics by Katherine Everett Gilbert  
and Helmut Kuhn. Bloomington 1953
- An Essay on Man- by Ernest Cassirer. New York 1953
- L'art poétique de Boileau .  
Hachette 1946
- The Reader's Encyclopedia -by W. R. Benét .  
New York 1950

- A Handbook to Literature. - by W. F. Thrall and  
A. Hibbard. New York 1936
- A Dictionary of World Literary Terms - ed by J.  
T. Shipley. London 1955
- The pageant of Greece By R. W. Livingston.  
Oxford - 1953
- Encyclopaedia Brit. 14th ed.  
The Reader's Companion to World Literature.  
A Mentor Book - New York 1956
- An Introduction to Drama. By J. B. Hubbel and  
J. O. Beaty. New York 1936
- The Story of the World Literature I. Macy.  
Harrap 1927
- La Littérature Grecque - par F. Robert.  
( Col. Que sais - Je ? ) Paris 1947
- Literature of the World. By W. Richardson  
Ginn - 1922
- A Brief History of Ancient Peoples.  
A. S. Barnes 1881
- The Legacy of the Ancient World - 2 Vol. By  
W. G. De Burgh. A Pelican Book 1955
- The Story of Philosophy - By Will Durant.  
The pocket Library 1955
- Mythology - by Edith Hamilton  
A Mentor Book - 1957
- A Dictionary of Classical Mythology -by L. Smith-  
Little Blue Book No 499
- How Greek Science Passed to the Arabs - By De  
Lacy O'Leary. London 1951
- Webster's Encyclopedie Dictionary chicgo - 1940
- English Greek - Greek English Dictionary. By C.  
Brown. New York 1924



فن الشعر - مع الترجمة العربية القديمة و شروح الفارابی وابن سینا و

عبد الرحمن بدوی، مضر ۱۹۵۳

بلاغة ارسطوطالیس - بین العرب و اليونان ، ابراهیم سلامه ، طبع

ثانی ، مصر

تقدالشر - قدامة بن جعفر بغدادی ، طبع قاهره

الصناعتین - ابی هلال العسكري ، طبع ثانی ، مصر

اسرار البلاغة - عبدالقاهر جرجانی ، طبع ثانی ، مصر

الفهرست - ابن ندیم ، طبع مصر

العمدة - ابن رشیق ، طبع مصر

البدیع - ابن المعتز ، تصحیح

تحقیق انتقادی در عروض فارسی ، دکتر پرویز خانلری

تاریخ علوم عقلی در تمدن اسلامی ، دکتر ذبیح الله صفا

سیر حکمت در اروپا - جلد اول ، مرحوم محمد علی فروغی

سخن سنجی - دکتر لطفعلی صورتگر

تاریخ ادبی ایران - جلد اول ، ادوارد برون ، ترجمه علی پاشا صالح

المعجم فی معانی اشعار العجم ، شمس قیس رازی ، تصحیح مدرس

رضوی چاپ دوم

اساس الاقتباس - تصحیح مدرس رضوی

قابوسنامه - تصحیح سعید نفیسی

چهارمقاله - تصحیح قزوینی

جمهور افلاطون - ترجمه فؤاد روحانی

حکمت سقراط و افلاطون - مرحوم فروغی

چهار رساله افلاطون - ترجمه دکتر محمود

پنج « « «

سازمان انتشارات و نشر  
در مشهد

سلسله ۹۰۵۹

تقسیم ۱۱۵

شماره ۴

شماره ۱۱

# نقد ادبی

تألیف دکتر عبدالحسین زرین کوب

نقد ادبی، تحقیقی است جامع و بی سابقه که در آن برای اولین بار اصول و قواعد کلی و مسائل و مباحث عمومی نقادی و سخن سنجی مورد بحث و بررسی واقع شده است.



نقد ادبی، تألیفی است دقیق و بدیع که در آن عقاید و آراء سخن سنجان ایران و عرب با آراء و تئوریهای نقادان فرنگی مقایسه و روشها و ارزشهای قدیم و جدید توضیح و تبیین شده است



نقد ادبی کتابی است که نه تنها برای ادیبان و سخن شناسان مطالعه آن ضروریست بلکه تمام کسانی که با شعر و ادب و زیباشناسی و هنر سر و کار دارند از مطالعه آن ناگزیرند

نقد ادبی بزودی از طرف بنگاه نشر اندیشه باطبع و کاغذ

خوب انتشار خواهد یافت

۹۰ ریال



مه ۱۹۵۸

بنگاه نشر اندیشه

اردیبهشت ماه ۱۳۴۷

تهران - شاه آباد شماره ۸۱