سرشناسه: ارسطو، ۳۸۴-۳۲۲؟ ق.م. Aristotle
عنوان قراردادی: بوطیقا. فارسی Poetica. Persian
عنوان و نام پدیدآور: شاعری (بوطیقا)/ارسطو؛ ترجمه [illegible] رضا شیرمرز (ترجمه از زبان یونانی).
مشخصات نشر: تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری: ۲۲۳ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۷۸-۴۰۲-۵
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: کتاب حاضر تحت عناوین متفاوت توسط مترجمان و ناشران مختلف در سال‌های مختلف منتشر شده است.
یادداشت: واژه‌نامه.
یادداشت: کتابنامه.
موضوع: ارسطو، ۳۸۴-۳۲۲ ق.م. بوطیقا
موضوع: ارسطو، ۳۸۴-۳۲۲ ق.م. بوطیقا ــ نقد و تفسیر
موضوع: فن شعر ــ متون قدیمی تا ۱۸۰۰ م.
موضوع: Poetrics -- Early works to 1800
شناسهٔ افزوده: شیرمرز، رضا، ۱۳۵۳ -
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۶ ۹ب/PA۳۸۹۳
رده‌بندی دیویی: ۱۸۵
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۴۹۷۸۹۰۲

www.ketab.ir

شاعری

(بوطیقا)

ارسطو

ترجمه و گردآوری:

[redacted] شیرمرز

(ترجمه از زبان یونانی)

به انضمام

فرهنگ اساطیر و اسامی یونانی

www.ketab.ir

انتشارات ققنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
پلاک ۱۱ | تلفن ۶۶ ۴۰ ۸۶ ۴۰
ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:
تحریریهٔ انتشارات ققنوس

* * *

ارسطو
شاعری
(بوطیقا)
ترجمه و گردآوری: رضا شیرمرد
چاپ اول
۱۱۰۰ نسخه
۱۳۹۷
چاپ رسام
حق چاپ محفوظ است
شابک: ۵ ـ ۴۰۲ـ ۲۷۸ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸
ISNN: 978-600-278-402-5
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran
۳۲۰۰۰ تومان

www.ketab.ir

فهرست

گاهشمار ۷
مقدمهٔ مترجم ۹
منابع مترجم در مقدمه، فرهنگ اساطیر و اسامی یونانی ۲۷
شاعری ۲۹
فرهنگ اساطیر و اسامی یونانی به همراه تلفظ صحیح یونانی ۱۷۵

www.ketab.ir

مقدمهٔ مترجم

علی‌رغم فراموش[illegible] تقریباً دوقرنی ارسطو پس از مرگش در پس شکاکیت، رواقی‌گرایی و ایپکورگرایی، آثار ارسطو که عرصه‌هایی همچون هستی، حقیقت، اخلاق را با ابزار علمی و فلسفی و منطقی درنوردیده بودند، دوباره ویرایش شدند و مورد بحث قرار گرفتند.

این فیلسوف عقل‌گرا و عقلانیت‌خواه، که از خانواده‌ای ثروتمند می‌آمد، در جهانی مملو از اندیشه‌های ناب و متنوع زیست و در میان اندیشمندان زمانه برتری جست و به دلیل ویژگی دانشجویی و دانش‌گستری و گنجینهٔ شکوهمندی که از این رو برای هم‌نسلان و نسل‌های آینده به جا گذارد به اوج محبوبیت رسید. ارسطو روحی دوباره به کالبد اندیشه و بالطبع جامعه دمید. او معتقد بود که انسان تشنهٔ دانایی است، همهٔ انسان‌ها توان دانش‌اندوزی را دارند و شناسنامهٔ هر انسانی ذهن اوست. پس زندگی کامل انسانی، یعنی حیاتی توأم با فعالیت فکری. ارسطو در یکی از آثارش با عنوان نصیحتی به فلسفه می‌نویسد: «خردجویی لذت‌بخش است. تمام انسان‌ها فلسفه را خانهٔ خویش می‌دانند و دوست دارند که همه‌چیز را کنار بگذارند و زمانشان را صرف فلسفه کنند.»[1]

ارسطو در موضوعات متنوع و گسترده‌ای قلم گردانیده و تولید

1. Jonathan Barnes, *Aristotle: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2000, p.9.

www.ketab.ir

اندیشه کرده است، از جمله دربارهٔ منطق، سخنوری، اخلاق، سیاست، کائنات و... او برای تحلیل فلسفی‌اش از جهان پیرامون معیارهای دقیق فلسفی ارائه می‌کند و با ورود به جزئیات هر موضوع جوانب مختلف آن را می‌کاود و بازمی‌کاود تا به حقیقتِ آن موضوع نزدیک‌تر شود و لایه‌های زیرینش را برملا کند. اندیشهٔ افلاطون در طول حیات او گسترش چشمگیری یافت، ولی اندیشهٔ شاگردانش از جمله ارسطو، باید قرن‌ها طول کشید تا در بستر اجتماعی و تاریخی به انسجام برسد و در قالبی نظام‌مند عرضه شود. قرن بیستم سهم بیشتری از نگاه نظام‌مند به آرای ارسطو را به خود اختصاص داده است. «ورنر یگر[1] پژوهشگری است که در نخستین اثرش دربارهٔ ارسطو[2] در سال ۱۹۲۳ سیر تکاملی اندیشه‌های ارسطو را بر اساس مدارک و نسخه‌های موجود نشان داد. بر اساس استنتاجات یگر، ارسطو بیست سال از زندگی‌اش را در مکتب افلاطون گذراند و اندیشهٔ افلاطونی وفادار ماند. نوشته‌های نخستینش مانند Εὔδημος ἢ περὶ ψυχῆς و Προτρεπτικός مؤید این وفاداری است. از نگاه یگر، مرگ افلاطون و سفرهای ارسطو آغاز جدایی او را از مکتب معلمش رقم زد و او را از تفکر متافیزیکی به سوی تجربه‌گرایی سوق داد» (Anagnostopoulos 2009, p. 23). علی‌رغم نظریات مختلفی که در باب جدایی کامل ارسطو از مکتب افلاطون ارائه شده، بسیاری از پژوهشگران مانند جی. ای. ال. اُون[3] بر این باورند که پیوند ارسطو با مکتب افلاطون امری است بسیار پیچیده و به شکل مطلق نمی‌توان در این باره حکم صادر کرد. گروهی دیگر معتقدند که ارسطو تا پایان عمر افلاطون را در نظر داشت و هرگز تجربه‌گرایی را جایگزین مکتب او نکرد.

پژوهش دربارهٔ سیرِ تکاملیِ اندیشهٔ ارسطو ما را با تناقضات

---

1. Werner Jaeger (1888–1961)

۲. کتاب ابتدا در سال ۱۹۲۳ به زبان آلمانی نوشته و در برلین منتشر شد و پس از یازده سال در سال ۱۹۳۴ به انگلیسی ترجمه و با عنوان *Aristotle: Fundamentals of the History of his Development* به انتشار رسید.

3. G. E. L. Owen

www.ketab.ir

آشکاری روبه‌رو کرده است و به نظر می‌رسد که دلیل اصلی این تناقضات آن است که ارسطو در مقام شاگردِ مکتبِ افلاطون، که دو دهه از زندگی خویش را صرف فهم مفاهیم موجود در آن کرد، مسیر مطلق‌گرایانه‌ای را در پیش نگرفته و میانه‌روی پیشه کرده است، یعنی که در عین گرایش به تجربه‌گرایی به دلیل پیچیدگی رو به افزایشِ آرای او در باب ماده و طبیعت و حیوانات، مکتب افلاطون را نیز مد نظر داشته ــ به‌خصوص در کتابِ متافیزیک ــ اگرچه تا پایان عمر ایده‌های افلاطونی را با خط‌کشِ عقلانیتِ برآمده از شناختِ نظری، عملی و استدلالی‌اش به چالش کشیده است.

گروهی از پژوهشگران بر این باورند که شاید فقط یک‌پنجم از آثار ارسطو باقی مانده و به ما رسیده است. یکی از مهم‌ترین نوشته‌های این فیلسوف کتابِ شاعری (*Ποιητική*) است که در جستجوی ارائهٔ تفسیری دقیق از انواع شعر و ساختار و اجزای شعر والاست. ارسطو شعر را ابزار تقلید برای نمایش یا بازنمایی رندگی به واسطهٔ شخصیت، احساس و کنش می‌داند. البته ارسطو برای سعر گسترهٔ معنایی وسیع‌تری را در نظر می‌گیرد، به گونه‌ای که این ظرف بزرگ انواع شعر از جمله حماسه، تراژدی، کمدی، ذیثی‌راموس و ... را در خود جا داده است. «Μίμεσις [mimesis] واژه‌ای است فلسفی که ناقل معانی مختلفی است از جمله تقلید، بازنمایی، دریافت‌پذیری و ...» (Gebauer 1996, p. 1). تقلید در کار مفهوم ذیبی‌گیسی (Διήγησις [zieegisis]) که افلاطون آن را مطرح کرد و روایت را منشأ خلق اثر هنری می‌دانست، به‌تدریج بر ادبیات یونان باستان و پس از آن بر هنر جهان سایه افکند و بسته به زمانه تأویل‌های گوناگونی از آن شد، مثلاً سَمیوئِل تِیلر کُلِریج،[1] شاعر، منتقد و فیلسوف انگلیسی، در نظریهٔ تخیلش یا اریش آوئرباخ،[2] زبان‌شناس و منتقد آلمانی، در کتاب تقلید: بازنمایی واقعیت در ادبیات غرب.

واژهٔ «تقلید» اشاره به ارتباط میان تصویر و واقعیت آن می‌کند و

1. Samuel Taylor Coleridge
2. Erich Auerbach

www.ketab.ir

نظریه‌پردازان معاصر این مفهوم را واکاویده‌اند و ره به دیدگاه‌های نوینی برده‌اند، از جمله مَتیو پُتُلسکی[1] در کتابی با عنوان تقلید مقدمه‌ای بر مفاهیم متبادرشونده از پدیدارِ تقلید نوشته و علاوه بر کالبدشکافیِ سرچشمه‌های تئوری تقلید در فلسفهٔ باستان، از افلاطون تا ارسطو، سه گونهٔ کلیدیِ تقلید، ایمیتاتیو یا تقلیدِ خطابه‌ای، تئاتر-تئاتریت و رئالیسم هنری، جایگاه تقلید در تئوری‌های مدرنِ هویت و فرهنگ مانند نظریهٔ فروید، لاکان، ژیلارد و بودریار و آیندهٔ احتمالی تئوری تقلید در ارتباط با انقلاب در زیست‌شناسی و تئوری‌های تکثیر فرهنگی را مطرح می‌کند و به نقد می‌کشد.

تقلید یکی از قدیمی‌ترین و پایه‌ای‌ترین واژگان در وادی تئوری ادبی و هنری است و دیدگاه ما را دربارهٔ پدیدارهای هنر و ادبیات چارچوب می‌بخشد. تقلید یعنی هنر برداشتی از واقعیت است، ولی این تأویل به‌سختی گستره معنایی و اهمیت فلسفی این واژه را متبادر می‌سازد. «تقلید آثار هنری و کنش‌هایی مانند تقلید شخصی از شخص دیگر، طبیعت، حقیقت ذهنی، حالت‌ها، موقعیت‌ها، تمثیل‌ها و ایده‌ها را توصیف می‌کند. این واژه نه تنها به توصیف ارتباط میان هنر و زندگی می‌پردازد، بلکه به واکاوی رابطهٔ میان استاد و شاگرد، اثر هنری و مخاطب، جهان مادی و دنیای ایده دست می‌زند. تقلید در دوران‌های مختلف تاریخی در هیئتی متفاوت ظاهر می‌شود ... و در پس مفاهیم متنوع فلسفی و اجتماعی خود مانند هیچ ترجمه و تفسیری قادر به بازنمایی پیچیدگی‌های آن نیست. تقلید همیشه ماهیتی دوگانه داشته است و خیر و شر، طبیعی و غیرطبیعی، ضروری و غیرضروری را در بر می‌گیرد» (Potolsky 2006, pp. 1-2).

حضور و اهمیت تقلید در تاریخ هنر تا به آن‌جاست که، بدون رجوع به جوانب فلسفی آن، بسیاری از جریانات هنری قابل‌درک و

---

۱. استادیار ادبیات انگلیسی در دانشگاه یوتا. او به تدریس تئوری ادبی و انگلیسی مدرن و نیز ادبیات تطبیقی مشغول است و کتاب‌های تئوریک متعددی را به انتشار رسانده است. کتاب تقلید (*Mimesis*) یکی از آثار مهم تئوریک اوست که انتشارات راتلج در سال ۲۰۰۶ چاپ و منتشر کرد.

www.ketab.ir

به لحاظ فلسفی متقاعدکننده نیستند. حذف تقلید یعنی حذف هنر؛ اگرچه همهٔ هنرها زیر چتر تقلید قرار نمی‌گیرند، لااقل هنر دنیای غرب بر پایه‌های تقلید استوار شده است. در کتاب جمهوریت، افلاطون تقلید را صرفاً برداشتی از واقعیت می‌داند. از دیدگاه او تقلیدْ توهمی است که باید از واقعیت و طبیعت متمایز باشد. «بی‌شک کل تاریخ تئوری ادبی در تناقض یا توافق با این نگره واکنش‌های مختلفی را در خود جا داده است. مثلاً به نظر ژاک دریدا تمامیتِ تاریخ تأویلِ هنر، به سبب امکانات منطقی برآمده از مفهوم تقلید، تحت‌الشعاع قرار گرفته و دگرگون شده است. فارغ از فهم و دانایی نسبت به تقلید، نمی‌توان به‌سیاق تئوری‌های هنرِ غرب را دریافت» (Ibid, p. 2).

کتاب شاعری تأثیرگذارترین اثر دنیای کلاسیک در حیطهٔ نقد ادبی است و در کنار جمهوریت افلاطون نخستین سرچشمهٔ مفهوم تقلید محسوب می‌شود. اگرچه موضوع اصلی ارسطو در شاعری تراژدی است، پرسش‌هایی اساسی و عمیق دربارهٔ پدیدار تقلید مطرح می‌کند و در واقع اصلاحیه‌ای است بر نظریات افلاطون در باب تقلید. ارسطو گروهی از مفاهیم اساسی موجود در شاعری را از معلمش افلاطون وام گرفته و نظریات معلمش را دربارهٔ ماهیت و اثار تقلید به چالش کشیده است، ولی هرگز نگرهٔ اصلی افلاطون را، آن‌جا که از هنر ضرورتاً ماهیتی تقلیدی ارائه می‌دهد، رد نکرده است. حتی ارسطو در انتقادهایش بر اندیشه‌های افلاطون پا بر مفهوم افلاطونیِ تقلید می‌فشارد و بر حضور تأثیرگذارتر آن در تئوری هنرِ غرب صحه می‌گذارد. او همچون افلاطون معتقد است که همهٔ هنرها زیر بیرق تقلید در حرکت‌اند و میان هنرهای نمایشی و جستارهای دیگرِ انسانی مانند علم و تاریخ که با واقعیت و حقیقت ارتباطی قراردادی دارند تفاوت وجود دارد.

شاید بتوان گفت که تاریخ نقد ادبی غرب، به‌نوعی همان تکرار نظریات افلاطون و ارسطو در باب تقلید و در قالب‌های کمابیش متمایز است. برخلاف افلاطون که تقلید برای او به مثابهٔ آینه‌ای است که چیز دیگری را منعکس می‌کند و ماهیتی فریبنده دارد، ارسطو

www.ketab.ir

بر این باور است که تقلیدْ هنری است با قواعد و اهداف درونی منحصربه‌فرد. او در همان خطوط نخستینِ شاعری می‌گوید که شعر واجد ماهیتی طبیعی است و باید آن را بر اساس ترتیب طبیعی بررسی کرد، در حالی که افلاطون برای تفسیرِ تقلید از واژگانی همچون آینه، سایه، توهمات دیداری و ... مدد می‌جوید و این خود اشاره به ماهیت تصنعی و غیرواقعی هنر و ادبیات دارد. در جایی دیگر ارسطو، آنجا که از وحدتِ پیرنگ سخن به میان می‌آورد، پیرنگ خوب را به ارگانیزم زنده‌ای تشبیه می‌کند که تمام اجزایش با هماهنگی کامل در تکامل‌اند و لذت می‌آفرینند.

شعر، نقاشی، حماسه و تراژدی در نظر افلاطون ضرورتاً تقلید از واقعیت‌اند. ارسطو هنرها را بر اساس مصالحی که استفاده می‌کنند تفکیک می‌کند. نقاشی از پیکره و رنگ، موسیقیدان از ملودی و ریتم، رقصنده فقط از ریتم، و شاعر از ریتم، زبان و ملودی استفاده می‌کند. این هنرها تقلیدی‌اند، ولی از ابزارهای مختلفی کمک می‌گیرند. در نظر ارسطو، هنرمند نه‌فقط مقلد، بلکه خالق و سازنده است. او به این نکته اشاره می‌کند که هنرهای دیگر نیز از ابزارهای شعر برای خلق اثر هنری یاری می‌جویند، ولی به دلیل ابزارهایی که استفاده می‌کنند نمی‌توان آن‌ها را شعر به حساب آورد. رساله‌های پزشکی و علمی یونان باستان معمولاً به شکل منظوم نوشته می‌شدند، ولی پزشک و دانشمندی که به نظم می‌نویسد لزوماً شاعر نیست. از منظر ارسطو، سبب طهور و ماندگاری شاعر تقلید است نه نظم. البته باید گفت که شعر نمونهٔ مقدس‌یافتهٔ علم یا فلسفه نیست و دارای خصوصیات ویژهٔ خودش است.

به نظر ارسطو، افراد و کنش‌های موجود در هنر لزوماً از دو گونهٔ والا و فرودست هستند، مادامی که افلاطون این گونه‌ها را بر اساس تأثیر خوب یا بد آن‌ها بر مخاطب بررسی می‌کند. «ارسطو در مورد اشیای مورد تقلید هم نسبت به افلاطون سویهٔ انتقادی می‌گیرد. او معتقد است که شعر از انسانِ کنشگر تقلید می‌کند. او این ایده را مستقیماً از سخنان افلاطون دربارهٔ تراژدی در کتاب دهم جمهوریت

www.ketab.ir

وام می‌گیرد و با تأویلی جدید به آن می‌نگرد» (Ibid, p. 35). هر هنرمند و هر گونهٔ هنری از دیدگاه ارسطو به گونه‌ای از انسان یا کنش‌های مرتبط با او می‌پردازد. حماسه و تراژدیْ انسان‌ها را والاتر از واقعیتشان تصویر می‌کند، ولی کمدی آن‌ها را در مرتبه‌ای پست‌تر از واقعیت فردی و اجتماعی‌شان نشان می‌دهد.

ارسطو هم مانند افلاطون معتقد است که بازی کودکان مثالی گویاست از واکنش انسان‌های بالغ به کارهای تقلیدی. در این‌جا او بار دیگر تقلید را در ارتباطی عمیق با طبیعت نشان می‌دهد. انسان‌های بالغ نیز مانند کودکان از تقلید لذت می‌برند و می‌آموزند. ارسطو به این نکته اشاره می‌کند که ما از نمایشِ امورِ رنج‌آور مانند اجساد مرده و حیوانات درنده لذت می‌بریم. تقلید موجدِ فاصله‌ای است که رنج شخصیت‌های تراژدی را به حظ تبدیل می‌کند، رنجی که در واقعیت هرگز لذت‌بخش نیست. این فاصله را مَتیو پُتلسکی «فاصلهٔ خیالی» می‌نامد، آن را دلیل بر دانش‌اندوزی مخاطب از مجرای نمایش می‌داند و معتقد است که از نظر ارسطو تقلیدْ اندیشهٔ عقلانی را بیدار می‌کند، در حالی که افلاطون تقلید را دلیلی بر سستی و خواب‌آلودگی خرد می‌انگارد.

از دیدگاه ارسطو، تراژدی یا تراقُذیا (τραγῳδία) ریشه در تلاش شاعران برای ارائهٔ بازتابی شرافتمندانه‌تر و نیکوتر از انسان روزمره دارد، در حالی که کمدی از منظر او در پی بازنمایی انسان فرودست و نازل است و نواقص بشر را تصویر می‌کند. «او برای درام تاریخ تطور طبیعی قایل است. معتقد است درام با بداهه‌پردازی آغاز شد و با الهام از ابعاد متنوع حماسهٔ هُمیروسی به تراژدی و کمدی منجر شد، شاعرانِ جدی تراژدی نوشتند و فرودست‌ها به کمدی پناهنده شدند» (Ibid, p. 34). حماسه هم از آن جهت که از انسان شریف و والا تقلید می‌کند به تراژدی شبیه است، اگرچه بیشتر دارای شکل روایی است. ارسطو معتقد است که جدیتْ عنصر جدایی‌ناپذیر تراژدی است و طی آن انسانی بزرگ دگرگونی سرنوشت را تجربه می‌کند و در این

www.ketab.ir

مسیر دشوار همواره ترس و شفقت را در تماشاگران برمی‌انگیزد و طی این تجربهٔ عاطفی تزکیه‌شان می‌کند، ولی افلاطون تراژدی را وسیله‌ای قدرتمند، مخرب و پرطمطراق می‌داند و معتقد نیست که این هنر می‌تواند موجبات یادگیری و دانش‌اندوزی مخاطبان را فراهم کند. افلاطون می‌پندارد که تراژدی عواطف مخاطب را به طرزی خطرناک برمی‌انگیزد و خرد را به تباهی می‌کشاند، ولی ارسطو آن را دلیلی بر خردورزی و دانش‌اندوزی می‌داند.

ارسطو وارد جزئیات تراژدی می‌شود و اجزای شش‌گانهٔ آن را یک‌یک برمی‌شمرد و تحلیل می‌کند: پیرنگ، شخصیت، کلام، اندیشه، عناصر اجرایی و آواز.

> مهم‌تر این است که پیرنگِ حوادث است، زیرا تراژدیْ تقلید از انسان نیست بلکه تقلید از همهٔ کنش‌ها و کلیتِ زندگی با تمام کامیابی‌ها و ناکامی‌هایش است. کامیابی و ناکامی انسان در ارتباط کامل با کنش و زندگی موجودیت می‌یابند و پایان زندگی نوعی کنش است و نه کیفیتی و بودی. از نظر شخصیت، انسان موجودی است که کامیابی و ناکامی‌اش ارتباطی تنگاتنگ با کنش‌هایش دارد. پس آن‌هایی که به تقلید از کنش‌ها دست می‌زنند هدفشان تقلید از شخصیت نیست، بلکه می‌خواهند شخصیت‌هایی را نشان بدهند که درگیر کنش‌های دراماتیک‌اند (از گفتار نشان)

ارسطو کنش را عنصرِ ثابتِ پیرنگِ تراژیک می‌داند و شخصیت را عنصر متغیر. حتی قایل به این مسئله است که بدون کنش هرگز تراژدی خلق نمی‌شود، ولی بدون شخصیتْ تراژدی امکان بروز و نمود دارد. او معتقد است که تراژدی به یاری پیرنگ به لایه‌های درونی شخصیت انسان نفوذ می‌کند و نسبتاً اسرار آدمی را برملا می‌سازد. او برای پیرنگ آغاز و میانه و پایانی قایل است که با یکپارچگی و وحدت اثر درآمیخته و ساختار تراژدی را رقم می‌زند. همچنین ارسطو در عین حال که معتقد است اپیزودیک بدترین گونهٔ پیرنگ است، اجزای پیرنگ را برمی‌شمرد و به واکاوی عناصری همچون دگرگونی، بازشناسی و دردانگیزی رویدادها

www.ketab.ir

همت می‌گمارد و متذکر می‌شود که تراژدی تنها به تقلید از کنشی جامع بسنده نمی‌کند و به تقلید از رویدادهایی که اغلب نمی‌توان آن‌ها را پیش‌بینی کرد و بر پایهٔ رابطهٔ علّی و معلولی می‌پردازد که موجبات ترس و شفقت را فراهم می‌آورند. ارسطو با تحلیل ساختاریِ پیرنگ بر عقلانیت حاکم بر آن صحه می‌گذارد. او ادعا می‌کند که پیرنگ مهم‌ترین عنصر و روح تراژدی است و آن را بستر عقلانیت می‌داند. در دوران معاصر ما شخصیت را محور و کلید ادبیات می‌انگاریم، ولی ارسطو پیرنگ را در مقامی بالاتر از شخصیت می‌نشاند، چون شخصیت تنها از مجرای کنش و انتخاب بروز و نمود پیدا می‌کند. پیرنگ متضمنِ عقلانیتِ تقلیدِ تراژیک است، نه‌فقط تقلید از کنش‌های خرد و کلانی که به ترتیب چیده شده‌اند تا به پایان مورد نظر شاعر ختم شوند. منطق بر پیرنگ حکم می‌راند و حوادث آن را دو عاملِ احتمال و ضرورت وحدت می‌بخشند. در این بخش از شعر، ارسطو به یاری تحلیل ساختاری به این نگره دست می‌یابد که در هر هنری کلیتی منسجم و واحد است، برخلاف افلاطون که آن را متکی به اجزای دیگر و ناقص فرض می‌کند. لازمهٔ وحدت درونیِ اثرِ تقلیدی از دیدگاه ارسطو ضرورت و منطق است، نه فریبکاری و تخیلات شخصی.

ارسطو می‌گوید که شخصیت تراژیک باید نیک شد، در کلامش باید وجوه اخلاقی موج بزند و شجاعت و پایداری او از جنس واقعیت و برآمده از زندگی باشد. در ادامه، ارسطو به بحث ساختاری و ریخت‌شناسی دربارهٔ وجوه کمّی تراژدی و به کالبدشکافی مقدمه، رویداد ضمنی، پایان‌بندی و آواز گروهی و اجزای آن‌ها می‌پردازد. سپس ضمن بررسی تطبیقی تراژدی و حماسه و استخراج و دسته‌بندی تمایزاتِ آن‌ها، این دو گونهٔ تقلید را به ساده و پیچیده تقسیم‌بندی می‌کند و سرچشمهٔ این سادگی و پیچیدگی را در عناصر دگرگونی و بازشناسی بازمی‌یابد. دگرگونی هنگامی رخ می‌دهد که کنشی برخلافِ خودش تغییر جهت بدهد و بازشناسیْ تغییر شخصیت از غفلت به دانایی است. این دو باید بر اساس منطق

www.ketab.ir

شکل بگیرند، وگرنه برای تماشاگران متقاعدکننده نخواهند بود.

ارسطو در ادامهٔ مکاشفهٔ فلسفی-زیبایی‌شناختیِ خویش به انواع بازشناسی نظری عمیق و دقیق می‌افکند. بازشناسی را به مثابهٔ عنصری لاینفک از تراژدی به چهار نوع تقسیم می‌کند. نخست، نازل‌ترین نوع بازشناسی را پیش رویمان می‌گذارد که همان تکرار نشانه‌هایی است که شاعران پیشین به کار بسته‌اند. او برای این نوع از بازشناسی، که آن را بازشناسی از طریق نشانه‌ها می‌نامد، ارزش هنری چندانی قایل نیست.

> کارکرد نشانه‌ها به منظور اثبات هویت واقعی شخصیت‌ها نوع غیرهنرمندانه‌ای از بازشناسی است. نوع مطلوب‌ترِ بازشناسی آن است که از پی چرخش وقایع می‌آید ... (از گفتار شانزدهم).

ارسطو معتقد است که نوع دوم بازشناسی به خلاقیت شاعر بسته است و به همین علت هنرمندانه نیست. همچنین نوع سوم بازشناسی را به دلیل یادآوری با دیدن چیزی یا واقعه‌ای می‌داند و به نظر می‌رسد که اعتبار بیشتری برای این نوع قایل است. و نیز نوع چهارم بازشناسی، از دیدگاه ارسطو، به یاری استدلال و اندیشه روی می‌دهد. او بر این باور است که بهترین بازشناسی آن است که برآمده از خودِ حوادث باشد و برای این نوع از بازشناسی مثال‌هایی از تراژدی‌های یونانی می‌آورد.

در حالی که افلاطون عواطف مستولی بر تماشاگران را تقلیدی از همان عواطف جاری بر صحنه می‌داند، ارسطو حاصل از تراژدی از نظر ارسطو ترس و شفقت است. شفقت برآمده از شوربختی غیرمنصفانه است و ترس برآمده از شوربختیِ انسانی همچون ما. در واقع ارسطو با اشاره به این دو عنصر عاطفی به مکاشفه‌ای روان‌شناختی نایل می‌آید. تأثیرات ترس و شفقت در تئاتر متفاوت از ترس و شفقتی است که در زندگی روزمره تجربه می‌کنیم. تقلید به ما این امکان را می‌دهد تا ترس و شفقت را بی‌طرفانه و بدون غرض‌ورزیِ موجود در روابط واقعی درک و جذب کنیم.

مادامی که افلاطون احساس و منطق را در برابر یکدیگر می‌نهد،

www.ketab.ir

ارسطو سخن از این مسئله به میان می‌آورد که تراژدی، به طرزی عقلانی و خردورزانه، خلقِ عاطفه می‌کند و این‌که تراژیک‌ترین عواطف خود ریشه از منطق و استدلال می‌گیرند. افلاطون بر این عقیده است که تراژدی عواطفی را برمی‌انگیزد که بهتر است سرکوب شوند، ولی ارسطو می‌گوید که عواطف حاصل از تراژدی می‌توانند به تزکیه یا کاتارسیس ختم شوند و ما را به شهروندان بهتر و متواضع‌تری تبدیل کنند. به قول لسینگ، نمایشنامه‌نویس آلمانی در دراماتورژی هامبورگ، «کاتارسیس عواطف را به عادت‌های فاضلانه تبدیل می‌کند». کاتارسیس در واقع مربوط به تماشاگرانی است «که ابتدا حس ترس و شفقتشان برانگیخته و سپس از طریق همدردی آن‌ها با پیرنگ و شخصیت‌های تراژدی آزاد می‌شود. بنابراین تراژدی ابتدا دعوت می‌کند، سپس برمی‌انگیزد و دست‌آخر تماشاگران را از بند عواطف قدرتمند می‌رهاند» (Shields 2014, p. 38).

ارسطو در گفتار هجدهم از شاعری علاوه بر ارائهٔ دسته‌بندی دیگری از تراژدی، از موضع دراماتیک به پدیدار تراژدی نزدیک می‌شود و می‌کاودش. مباحثی مانند گره‌افکنی و گره‌گشایی و عوامل سازندهٔ آن‌ها بر تمام دوران‌های درام‌نویسی از جمله زمانهٔ ما سایه افکنده‌اند و همچنان بحث برمی‌انگیزند. از این رو ارسطو برترین معیار نقدِ یک تراژدی را پیرنگ آن می‌داند، این‌که آیا نمایشنامه‌نویس توانسته از عهدهٔ گره‌افکنی و سپس گره‌گشایی بربیاید یا نه. از همین نقطه، او به بررسی تطبیقی تراژدی و حماسه نیز نظری جدی و دقیق دارد:

> شاعر نباید آنچه را گفته شد به باد فراموشی بسپارد و تراژدی را با ساختارِ حماسه، یعنی با تعددِ پیرنگ‌ها، خلق کند. مثلاً فرض بگیریم که شاعری می‌خواست حماسهٔ ایلیاداس را به شکل تراژدی بنویسد. اجزای شعرِ حماسی زمان‌بندی و طول خاص خودشان را دارند و درام در همان چارچوب زمانی نمی‌گنجد ... (از گفتار هجدهم).

تعریف ارسطو از ساختار کلام حتی نظریات آکادمیک معاصر را نیز

www.ketab.ir

تحت‌الشعاع قرار داده است، چون ساختار کلام را عنصری به‌غایت مرتبط با کنش می‌داند. اگرچه از نظر او کلامْ خودِ کنش است و زیرمجموعهٔ کنش قرار نمی‌گیرد و مکمل آن نیست. در واقع از دیدگاه ارسطو، کلام همان هدفی را دنبال می‌کند که کنش آن را پی می‌گیرد، اگرچه کلام را در مقامی بالاتر از کنش صحنه‌ای قرار می‌دهد.

اینک با ورود به وادی کلام و ساختار آن، ارسطو پس از توضیحاتی دربارهٔ تسلط نمایشنامه‌نویس بر مباحثی همچون چگونگیِ حالتِ کلام، ساختار کلام را با حساسیت بیشتری می‌کاود و به همین دلیل، آن را به اجزای خُردتری مانند حرف، سیلاب، حرف تعریف، حرف عطف، اسم، فعل و ... تقسیم می‌کند و به موازات بحثِ زبان‌شناختی به ابعاد دستوری زبان هم نظری می‌اندازد. سپس از حروف به اسامی می‌رسد و، علاوه بر ارائهٔ تعریفی جامع از اسم، انواع آن را برمی‌شمرد، هر یک را بررسی می‌کند و اهمیت دانایی بر کاربرد هر نوع را برای شاعر روشن می‌کند. در واقع ارسطو در واکاوی زبان‌شناختی‌اش از ابعاد خُرد به عناصر کلان‌تر زبان حرکت می‌کند و لحظه‌به‌لحظه این حرکت از جزء به کل را به یاری مثال‌های متعدد از تراژدی‌ها و حماسه‌های یونان باستان با تحلیل ساختاری تراژدی و حماسه همراه می‌سازد.

> کلام باید ترکیبی از این انواع اسامی باشد. اسامی بیگانه، استعارات، آرایه‌ها و انواعی که تشریح کردیم، کلام را از ابتذال و زبان‌بازی آزاد می‌کند. از سوی دیگر، زبان عامیانه و هرچه از بازاری کلام را به اوج شفافیت می‌رساند. امر دیگری که کلام را رفیع می‌بخشد و از ابتذال و بازی‌های زبانی نجات می‌دهد، مطول ساختن انقباض زبانی و تعدیل اسامی است. پس منتقدانی که به این گونهٔ کلامی خرده می‌گیرند و صاحبش را تمسخر می‌کنند به راه خطا رفته‌اند ... (برگرفته از گفتار بیست و دوم).

ارسطو دو فرم اصلی شعر یعنی تراژدی و حماسه را پیش روی یکدیگر می‌نهد و به یاری استدلال تراژدی را در مقامی والاتر و بالاتر می‌نشاند.

www.ketab.ir