

شاعری

- 
- سرشناسه:** ارسطو، ۳۸۴-۳۲۲ ق.م.
- عنوان قرار دادی:** بوطیقا، فارسی
- عنوان و نام پدیدآور:** شاعری (بوطیقا)/ارسطو؛ ترجمه و گردآوری رضا شیرمرز (ترجمه از زبان یونانی).
- مشخصات نشر:** تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۹۷.
- مشخصات ظاهری:** ۲۲۳ ص.
- شابک:** ۹۷۸-۶۰۰-۲۷۸-۴۰۲-۵
- وضعیت فهرست نویسی:** فیبا
- یادداشت:** کتاب حاضر تحت عنوان متفاوت توسط مترجمان و ناشران مختلف در سال‌های متفاوت منتشر شده است.
- یادداشت:** واژه‌نامه.
- یادداشت:** کتابنامه.
- موضوع:** ارسطو، ۳۸۴-۳۲۲ ق.م. بوطیقا
- موضوع:** ارسطو، ۳۸۴-۳۲۲ ق.م. بوطیقا — نقد و تفسیر
- موضوع:** فن شعر — متون قدیمی تا ۱۸۰۰ م.
- موضوع:** Poetics -- Early works to 1800
- شناسه افزوده:** شیرمرز، رضا، ۱۳۵۳ -
- رده‌بندی کنگره:** PA۳۸۹۳/ب۹ ۱۳۹۶
- رده‌بندی دیوبنی:** ۱۸۵
- شماره کتاب‌شناسی ملی:** ۴۹۷۸۹۰۲
-

# شاعری

(بوطیقا)

## ارسطو

ترجمہ و گردآوری:

رضا شیرمرز

(ترجمہ از زبان یونانی)

به انضمام

فرہنگ اساطیر و اسامی یونانی





انتشارات ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای زاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:

تحریریه انتشارات ققنوس

\*\*\*

ارسطو

شاعری

(بوطیقا)

ترجمه و گردآوری: رضا شیرمرز

چاپ اول

۱۱۰۰ نسخه

۱۳۹۷

چاپ رسام

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۵ - ۴۰۲ - ۲۷۸ - ۶۰۰ - ۹۷۸

ISSN: 978-600-278-402-5

[www.qoqnoos.ir](http://www.qoqnoos.ir)

Printed in Iran

۳۲۰۰۰ تومان

## فهرست

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



## گاهشمار<sup>۱</sup>

- تولد ارسطو<sup>۲</sup> در استاگیرای ماکدُنیا (مقدونیه) در شمال شرقی یونان کنونی. ۳۸۴
- مهاجرت به آتن برای شاگردی در آکادمی افلاطون<sup>۳</sup> که بالاترین مرجع آموزش در یونان باستان محسوب می‌شد. ۳۶۷
- مرگ افلاطون. اسپوسیپس به مدیریت آکادمی می‌رسد. ارسطو آتن را به مقصد آسُس در سواحل ترکیه ترک می‌کند. در همین دوره او با پیشیاس ازدواج می‌کند و صاحب دختری با همین نام می‌شود. ۳۴۷
- سکونت ارسطو در نزدیکی میتیلینی در جزیره لسوس و همکاری با ثئوفراستوس، ساکن جزیره میتیلینی و شاگرد پیشین آکادمی. ۳۴۴
- فیلیپس، پادشاه ماکدُنیا، او را برای آموزش پسرش الکساندرُس (اسکندر) سیزده‌ساله دعوت می‌کند. ۳۴۳
- مرگ فیلیپس. الکساندرُس به پادشاهی ماکدُنیا می‌رسد. بازگشت ارسطو به آتن و تأسیس مدرسه‌ای با نام لیکئیئن. در این دوران پیشیاس می‌میرد و ارسطو با هرپیلِس از اهالی استاگیرا ازدواج می‌کند و صاحب پسری به نام نیکوماخُس می‌شود. ۳۳۵

---

۱. این گاهشمار برگرفته از کتاب ارسطو، نوشته کریستوفر شیلدز است (نک. Shields 2014). در ابتدای کتاب، شیلدز به این نکته اشاره می‌کند که گروهی از تواریخ موجود در این گاهشمار تخمینی است و بر اساس پژوهش‌های علمی شکل گرفته است. سال‌ها جملگی به پیش از میلاد اشاره دارند.

۲. تلفظ درست ارسطو در زبان یونانی آریستوتلیس است، ولی مترجم به دلیل رایج بودن شکل معرب این نام، یعنی ارسطو، در سرتاسر متن از آن استفاده کرده است.

۳. تلفظ درست افلاطون در زبان یونانی پلاٹن است، ولی مترجم به دلیل مصطلح بودن شکل معرب این نام، یعنی افلاطون، در سرتاسر متن از آن استفاده کرده است.

- ۳۲۳ مرگ الکساندروس در بابل و آخرین مهاجرت ارسطو از آتن به دلیل افزایش  
افکار ضد ماکدونیایی.
- ۳۲۲ مرگ ارسطو در خالکیدها



## مقدمه مترجم

علی‌رغم فراموشی تقریباً دوقرنی ارسطو پس از مرگش در پس شکاکیت، رواقی‌گرایی و اپیکورگرایی، آثار ارسطو که عرصه‌هایی همچون هستی، حقیقت و 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 گنجینه‌شکوه‌مندی 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 تشنه‌دانی است، همه انسان‌ها توان دانش‌اندوزی را دارند و شناسنامه 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 خانه‌خویش می‌دانند و دوست دارند که همه‌چیز را کنار بگذارند و زمانشان را صرف فلسفه کنند»<sup>۱</sup>

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.

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 حقیقت 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، شاید 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» پژوهشگری است که در نخستین اثرش دربارهٔ ارسطو<sup>۲</sup> 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 به اندیشهٔ افلاطونی وفادار ماند. نوشته‌های نخستینش مانند *Ευδήμιος και 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<sup>۳</sup> 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 عمرش افلاطون را در نظر داشت و هرگز تجربه‌گرایی را جایگزین مکتب او نکرد. پژوهش دربارهٔ سیر تکاملی 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

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 افزایش آرای او در باب ماده و طبیعت و حیوانات، مکتب افلاطون را نیز مد نظر داشته — به‌خصوص در کتاب متافیزیک — اگرچه تا پایان عمر ایده‌های افلاطونی را با خط‌کش عقلانیت برآمده از شناخت 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 کتاب شاعری (Ποιητική) است که در جستجوی ارائه تفسیری دقیق از انواع شعر و ساختار و اجزای شعر والاست. ارسطو شعر را ابزار تقلید برای نمایش یا بازنمایی زندگی به واسطه شخصیت، احساس و کنش می‌داند. البته ارسطو برای شعر گستره معنایی وسیع‌تری را در نظر می‌گیرد، به گونه‌ای که این ظرف بزرگ انواع شعر از جمله حماسه، تراژدی، کمدی، ذی‌راموس و ... را در خود جا دهد. «Μίμησις [mimesis] واژه‌ای است فلسفی که ناقل معانی مختلفی است از جمله تقلید، بازنمایی، دریافت‌پذیری و ...» (Gebauer 1996, p. 1). تقلید در کنار مفهوم ذی‌گیسی (Διήγησις [diegesis]) که افلاطون آن را مطرح کرد و روایت را منشأ خلق اثر هنری می‌دانست، به تدریج بر ادبیات یونان باستان و پس از آن بر هنر جهان سایه افکند و بسته به زمانه تأویل‌های گوناگونی از آن شد، مثلاً سمیوئل تیلر کُریج،<sup>۱</sup> شاعر، منتقد و فیلسوف انگلیسی، در نظریه تخیلش یا اریش اُترباخ،<sup>۲</sup> زبان‌شناس و منتقد آلمانی، در کتاب تقلید: بازنمایی واقعیت در ادبیات غرب.

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

1. Samuel Taylor Coleridge

2. Erich Auerbach

نظریه‌پردازان معاصر این مفهوم را واکاویده‌اند و ره به دیدگاه‌های نوینی برده‌اند، از جمله مَتیو پُتلسکی<sup>۱</sup> در کتابی با عنوان تقلید مقدمه‌ای بر مفاهیم متبادر شونده از پدیدار تقلید نوشته و علاوه بر کالبدشکافی سرچشمه‌های تئوری تقلید در فلسفه باستان، از افلاطون تا ارسطو، سه گونه کلیدی تقلید، ایمیتاتیو یا تقلید خطابه‌ای، تئاتر-تئاتریت و رئالیسم هنری، جایگاه تقلید در تئوری‌های مدرن هویت و فرهنگ متعلق به فروید، لاکان، ژیلارد و بودریار و آینده 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 درباره 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، زیبایی، حالت‌ها، موقعیت‌ها، تمثیل‌ها و ایده‌ها را توصیف می‌کند. این واژه نه‌تنها به توصیف ارتباط میان هنر و زندگی می‌پردازد، بلکه به واکاوی رابطه میان استاد و شاگرد، اثر هنری و مخاطب، جهان مادی و دنیای ایده‌ها دست می‌زند. تقلید در دوران‌های مختلف تاریخی در هیئتی متفاوت ظاهر می‌شود ... و در پس مفاهیم متنوع فلسفی و اجتماعی خود می‌نماید. 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 جریان‌های 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.

به لحاظ فلسفی متقاعدکننده نیستند. حذف تقلید یعنی حذف هنر؛ اگرچه همه هنرها زیر چتر تقلید قرار نمی‌گیرند، لااقل هنر دنیای غرب بر پایه‌های تقلید استوار شده است. در کتاب جمهوری، افلاطون تقلید را صرفاً برداشتی از واقعیت می‌داند. از دیدگاه او تقلید 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 تمامیت تاریخ تاویل هنر، به سبب امکانات منطقی برآمده از مفهوم تقلید، تحت الشعاع قرار گرفته و دگرگون شده است. فارغ از فهم و دانایی نسبت به تقلید، نمی‌توان به سهولت تئوری‌های هنر غرب را دریافت» (Ibid, p. 2).

کتاب شاعری تأثیرگذارترین اثر دنیای کلاسیک در حیطه نقد ادبی است و در کنار جمهوری افلاطون نخستین سرچشمه مفهوم تقلید محسوب می‌شود. اگرچه موضوع اصلی ارسطو در شاعری تراژدی است، پرسش‌هایی اساسی و عمیق درباره 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 درباره ماهیت و آثار تقلید به چالش کشیده است، ولی هرگز نگره اصلی افلاطون را، آن‌جا که از هنر ضرورتاً ماهیتی تقلیدی ارائه می‌دهد، رد نکرده است. حتی ارسطو در نقدهایش بر اندیشه‌های افلاطون پا بر مفهوم افلاطونی تقلید می‌فشارد و بر حضور تأثیرگذارتر آن در تئوری هنر غرب صحنه می‌گذارد. او همچون افلاطون معتقد است که همه هنرها زیر بیرق تقلید در حرکت‌اند و میان هنرهای نمایشی و جستارهای دیگر انسانی مانند علم و تاریخ که با واقعیت و حقیقت ارتباطی قراردادی دارند تفاوت وجود دارد.

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

بر این باور است که تقلید هنری است با قواعد و اهداف درونی منحصر به فرد. او در همان خطوط نخستین شاعری می‌گوید که شعر واجد ماهیتی طبیعی است و باید آن را بر اساس ترتیب طبیعی بررسی کرد، در حالی که افلاطون برای تفسیر 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 وحدت پیرنگ سخن به میان می‌آورد، پیرنگ خوب را به ارگانیزم زنده‌ای تشبیه می‌کند که تمام اجزایش با هماهنگی کامل در تکامل اند و لذت می‌آفرینند.

شعر، نقاشی، حماسه و تراژدی در نظر افلاطون ضرورتاً تقلید از واقعیت‌اند، ولی ارسطو هنرها را بر اساس مصالحی که استفاده می‌کنند تفکیک می‌کند. نقاش 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 نه فقط 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 ظهور و ماندگاری شاعر تقلید است نه نظم. البته باید گفت که شعر نمونه‌ی تقلیل یافته علم یا فلسفه نیست و دارای خصوصیات ویژه خودش است.

به نظر ارسطو، افراد و کنش‌های موجود در هنر لزوماً از دو گونه‌ی 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 سویه انتقادی می‌گیرد. او معتقد است که شعر از انسان کنشگر تقلید می‌کند. او این ایده را مستقیماً از سخنان افلاطون درباره تراژدی در کتاب دهم جمهوریت

وام می‌گیرد و با تأویلی جدید به آن می‌نگرد» (Ibid, p. 35). هر هنرمند و هر گونه هنری از دیدگاه ارسطو به گونه‌ای از انسان یا کنش‌های مرتبط با او می‌پردازد. حماسه و تراژدی 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 این جا 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 نمایش امور رنج‌آور مانند اجساد مرده و حیوانات فرومایه لذت می‌بریم. تقلید موجب فاصله‌ای است که رنج شخصیت‌های تراژدی را به حظ تبدیل می‌کند، رنجی که در واقعیت هرگز لذت‌بخش نیست. این فاصله را متیو پتلسکی «فاصله خیالی» می‌نامد، آن را دلیلی بر دانش‌اندوزی مخاطب از مجرای نمایش می‌داند و معتقد است که از نظر ارسطو تقلید اندیشه عقلانی را بیدار می‌کند، در حالی که افلاطون تقلید را دلیلی بر سستی و خواب‌آلودگی خرد می‌انگارد.

از دیدگاه ارسطو، تراژدی یا تراژدیا (τραγωδία) ریشه در تلاش شاعران برای ارائه بازتابی شرافتمندانه‌تر و نیک‌تر 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 آغازید و با الهام از ابعاد متنوع حماسه هم‌میروسی به تراژدی و کم‌دی منجر شد، شاعران جدی تراژدی نوشتند و فرودست‌ها به کم‌دی پنهانده 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 جدیت عنصر جدایی‌ناپذیر تراژدی است و طی آن انسانی بزرگ دگرگونی سرنوشت را تجربه می‌کند و در این

مسیر دشوار همواره ترس و شفقت را در تماشاگران برمی‌انگیزد و طی این تجربه عاطفی ترکیه‌شان 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 طرز خطرناک برمی‌انگیزد و خرد را به تباهی می‌کشانند، ولی ارسطو آن را دلیلی بر خردورزی و دانش‌اندوزی می‌داند.

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

مهم‌ترین این اجزا پیرنگِ حوادث است، زیرا تراژدی تقلید از انسان نیست، بلکه تقلید از همه کنش‌ها و کلیت 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 وجودی. از نظر شخصیت، انسان موجودی است که کامیابی و ناکامی‌اش ارتباطی تنگاتنگ با کنش‌هایش دارد. پس آن‌هایی که به تقلید از کنش دست می‌زنند هدفشان تقلید از شخصیت نیست، بلکه می‌خواهند شخصیت‌هایی را نشان بدهند که درگیر کنش‌های دراماتیک‌اند (از گفتار ششم).

ارسطو کنش را عنصر ثابت پیرنگ تراژیک می‌داند و شخصیت را عنصر متغیر. حتی قایل به این مسئله است که بدون کنش هرگز تراژدی خلق نمی‌شود، ولی بدون شخصیت 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 گونه پیرنگ است، اجزای پیرنگ را برمی‌شمرد و به واکاوی عناصری همچون دگرگونی، بازشناسی و دردانگیزی رویدادها



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 علی و معلولی می‌پردازد که موجبات ترس و شفقت را فراهم می‌آورند. ارسطو با تحلیل ساختاری پیرنگ بر عقلانیت حاکم بر آن صحنه 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 می‌نشانند، چون شخصیت تنها از مجرای کنش و انتخاب بروز و نمود پیدا می‌کند. پیرنگ متضمن عقلانیت تقلید تراژیک است، نه فقط تقلید از کنش‌های خرد و کلانی که به ترتیب چیده شده‌اند تا به پایان مورد نظر شاعر ختم شوند. منطبق بر پیرنگ حکم می‌راند و حوادث آن را دو عامل احتمال و ضرورت وحدت می‌بخشند. در این بخش از شاعری، ارسطو به یاری تحلیل ساختاری به این نگره دست می‌یابد که هر اثر هنری کلیتی منسجم و واحد است، برخلاف افلاطون که آن را متکی به امری دیگر و ناقص فرض می‌کند. لازمهٔ وحدت درونی اثر تقلیدی از دیدگاه ارسطو ضرورت و منطق است، نه فریبکاری و تخیلات شخصی.

ارسطو می‌گوید که شخصیت تراژیک باید نیک باشد، 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 کمی 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 تمایزات 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 برخلاف خودش تغییر جهت بدهد و بازشناسی تغییر شخصیت از غفلت به دانایی است. این دو باید بر اساس منطق

شکل بگیرند، وگرنه برای تماشاگران متقاعدکننده نخواهند بود. ارسطو در ادامه مکاشفه فلسفی-زیبایی شناختی خویش به انواع بازشناسی نظری عمیق و دقیق می‌افکند. بازشناسی را به مثابه 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 مطلوب‌تر 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، عواطف حاصل از تراژدی از نظر ارسطو ترس و شفقت است. شفقت برآمده از شوربختی غیرمنصفانه است و ترس برآمده از شوربختی 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 غرض‌ورزی موجود در روابط واقعی درک و جذب کنیم. مادامی که افلاطون احساس و منطق را در برابر یکدیگر می‌نهد،

ارسطو سخن از این مسئله به میان می‌آورد که تراژدی، به طرز 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. 387).

ارسطو در گفتار هجدهم از شاعری، علاوه بر ارائه دسته‌بندی دیگری از تراژدی، از موضع دراماتیک به پدیدار تراژدی نزدیک می‌شود و می‌کاودش. مباحثی مانند گره‌افکنی و گره‌گشایی و عوامل سازنده آن‌ها بر تمام دوران‌های درام‌نویسی از جمله زمانه ما سایه افکنده‌اند و همچنان بحث برمی‌انگیزند. از این رو ارسطو برترین معیار نقد یک تراژدی را پیرنگ آن می‌داند، این‌که آیا نمایشنامه‌نویس توانسته از عهده 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 ساختار حماسه، یعنی با تعدد پیرنگ‌ها، خلق کند. مثلاً فرض بگیریم که شاعری می‌خواست حماسه ایلیاداس را به شکل تراژدی بنویسد. اجزای شعر 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

تحت الشعاع قرار داده است، چون ساختار کلام را عنصری به‌غایت مرتبط با کنش می‌داند. اگرچه از نظر او کلام خودِ کنش است و زیرمجموعه 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 درباره تسلط نمایشنامه‌نویس بر مباحثی همچون چگونگی حالت کلام، ساختار کلام را با حساسیت بیشتری می‌کاود و به همین دلیل، آن را به اجزای خردتری مانند حرف، سیلاب، حرف تعریف، حرف عطف، اسم، فعل و ... تقسیم می‌کند و به موازات بحث زبان‌شناختی به ابعاد دستوری زبان هم نظری می‌اندازد. سپس از حروف به اسامی می‌رسد و، علاوه بر ارائه 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 خرد 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 بند ابتدال و زبان‌بازی آزاد می‌کند. از سوی دیگر، زبان عامیانه و کوچه و بازاری کلام را به اوج شفافیت می‌رساند. امر دیگری که کلام را وضوح می‌بخشد و از ابتدال و بازی‌های زبانی نجات می‌دهد، مطول ساختن انقباض زبانی و تعدیل اسامی است. پس منتقدانی که به این گونه 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 بالاتر و بالاتر می‌نشانند.

او می‌گوید که تراژدی از این جهت بر حماسه برتری دارد که بدون نیاز به کنش صحنه‌ای — اجرا — و فقط از طریق خوانش متن قادر است در ذهن مخاطب جا باز کند و تأثیر بگذارد. ولی از نظر او حماسه نیازمند کنش بیشتری است تا مخاطب را جذب کند و اثربخش باشد. «از نظر ارسطو کم‌دی با شخصیت‌های نازل‌تر سروکار دارد، ولی حماسه و تراژدی بر انسان‌های شریف و نجیب متمرکزند. تراژدی از تمام گونه‌های نظم برخوردار است، ولی حماسه به یک نوع محدود شده. برخلاف حماسه، تراژدی علاوه بر ریتم از لحن نیز استفاده می‌کند. حماسه در طول زمان انبساط می‌یابد و تراژدی عملی است واقعی و شاید ایدئال که در ظرف زمانی محدودی می‌گنجد» (Ibid, p. 385).

از نظر ارسطو حیرت مقوله‌ای است ضروری برای تراژدی و شاعر برای آن‌که بتواند حیرت مخاطبان را برانگیزد، اگر متوسل به نامعقولات شد، باید هنرِ دروغ‌پردازی را به‌غایت آموخته باشد، درست مانند همیروس.

شاعر باید ناممکناتِ محتمل را بر ممکناتِ نامحتمل ترجیح بدهد. پیرنگ تراژدی نباید از اجزای نامعقول تشکیل شده باشد. در صورت امکان، شاعر باید تمام امور نامعقول را از پیرنگش کنار بگذارد... ساختار کلام در بخش‌هایی از شعر فاقد کنش، توصیف و ایده است و طبیعی است که پرداخت دقیق‌تری می‌طلبد، چون ساختار بیش از حد آراسته کلام شخصیت و اندیشه را در پرده‌ای از ابهام فرومی‌برد (برگرفته از گفتار بیست و چهارم).

در فصل پایانی شاعری، ارسطو مستقیماً به مقایسه حماسه و تراژدی می‌پردازد. او معتقد است نمایشنامه‌ای که از هر چیزی تقلید می‌کند مبتذل و بی‌مایه است و نیازمند بداهه‌پردازی بازیگران است تا در خاطر تماشاگران خوش بنشیند. حماسه از نظر ارسطو نیاز به این بداهه‌پردازی‌ها دارد و به همین دلیل از تراژدی پست‌تر است، و تراژدی والاتر است، زیرا نیازمند ادا و اشاره به منظور جذابیت نیست و به‌خودی‌خود گیراست. به‌علاوه، تراژدی همه عناصر حماسه را

در خود جا داده است و حتی می‌توان آن را با وزن حماسی نگاشت و با همراهی موسیقی و جلوه‌های بصری اجرا کرد. ارسطو ارزش تراژدی را در متن و چارچوب دقیق آن می‌داند و معتقد است که برای لذت‌بخشی، تراژدی احتیاجی به امکانات اجرایی و مطول بودن مانند حماسه ندارد. همچنین به نظر او ساختمان حماسه به دلیل زمان‌بندی بسیار طولانی آن در مقایسه با تراژدی از انسجام ساختاری و زیبایی‌شناختی و به قول ارسطو وحدت کمتری برخوردار است.

تراژدی از تمام وجوه بر حماسه برتری دارد و به مثابه شاخه‌ای از هنر به وظایفش بهتر عمل می‌کند، از این رو که وظیفه هر شاخه هنری لذت‌آفرینی البته از نوع مطلوب است. پرواضح است که تراژدی هنر برتر و والاتر است، چون به طرزی والاتر و مطلوب‌تر به اهدافش نایل می‌آید ... (برگرفته از گفتار بیست و ششم).

به‌راستی ارسطو در شاعری چگونه عمل می‌کند؟ آیا قصد آن دارد تا با ارائه دستوره‌های عملی به تراژدی‌نویس‌های نوپا یاری برساند؟ یا در پی آن است تا دور از نگره آموزشی، چارچوبی زیبایی‌شناختی، نظری و عملی ارائه کند که نمایشنامه‌نویسان را ناخودآگاه سمت‌وسویی هنرمندانه‌تر و عمیق‌تر بیخشد؟ احتمالاً ارسطو هر دو را مد نظر داشته و علاوه بر این در برابر گروهی از آثار ادبی و نمایشی سوئیۀ انتقادی گرفته است، چرا که او برای هنر و عمل خلاقه نقشی ویژه در تکامل انسان قایل است. در واقع موضع‌گیری‌های تئوریک ارسطو در شاعری آموزه‌های عملی را در چارچوبی غایت‌شناختی به نسل‌های مختلف در حیطة درام‌نویسی منتقل کرده است.

مباحث ساختاری زبان در رساله شاعری در واقع در ادامه مباحث پایانی رساله سخنوری (*Rhetoric*) است، آن‌جا که ارسطو نه تنها به الگوهای استدلالی یا *Τόποι* [topoi] نقیبی می‌زند، بلکه به اشکال سخن برای توفیق در امر سخنوری می‌پردازد. بنابراین مطالعه سخنوری و سایر آثار ارسطو به درک عمیق‌تری از شاعری خواهد انجامید. قابل ذکر این‌که ارسطو بخش دوم شاعری را با عنوان *کُمڈیا* یا *کمدی*

نوشته که متأسفانه به دست ما نرسیده است، بنابراین شاعری کتابی است در تفسیر و شناخت تراژدی.

مترجم در برگردان کتاب شاعری از نسخهٔ ایپورلیس ذیمیتزیوس (انتشارات زیتروس، ۲۰۰۷) استفاده و ترجمه‌اش را با پنج نسخهٔ معتبر دیگر این رساله در زبان یونانی مقابله کرده است:

- Υπουρλής Δημήτριος, *Αριστοτέλης, Ποιητική, Εισαγωγή, Μετάφραση, Επιμέλεια και Σχόλια*, Εκδόσεις ΖΗΤΡΟΣ, 2007.
- Φωτεινή Γ. Σαραντοπούλου, *Ο Αριστοτέλης ως λογοτεχνικός κριτικός του αρχαϊκού έπους και της λυρικής ποίησης*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2010.
- Δρ Η. Π. Νικολούδης, *Πέρι Ποιητική, Σχόλια: ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΟΜΑΔΑ ΚΑΚΤΟΥ*, 1995.
- Δρομάζος, Σ.Ι., *Αριστοτέλους Ποιητική*, Κέδρος, 1982.
- Μαγγίνας, Σ.Χ., *Απαντα Αριστοτέλους. Πολιτικά, Περί Ποιητικής, Ηθικά Νικομάχεια*, Εκδόσεις «Ωφέλιμου Βιβλίου», 1979.
- Μενάρδος, Σ. & Συκουτρής, Ι., *Αριστοτέλους Περί ποιητικής*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1937.

شاید مهم‌ترین دلیل برای ارائهٔ ترجمه‌ای دیگر از این کتاب ارسطو آن است که برگردان این متن پیش‌تر از زبان‌های دیگری همچون فرانسه و انگلیسی صورت گرفته بود و این ترجمه‌های باواسطه به ابهاماتی در متن کتاب مذکور در زبان مقصد — فارسی — انجامیده است و از شفافیت موجود در اصل متن یونانی برخوردار نیست. برگردان افنان هم که با مقابله با زبان یونانی صورت گرفته از کهنگی واژگان و بیگانگی بافت زبانی با نسل‌های امروز رنج می‌برد، اگرچه به‌شدت خواندنی است و در دورهٔ خودش حرکت مهمی محسوب می‌شده است. نکتهٔ دیگر در مورد برگردان افنان این‌که احتمالاً مترجم و پژوهشگر با زبان یونانی به شکل مکتوب آشنایی بیشتری داشته و در بخش‌هایی به لحاظ آواشناسی واژگان یونانی دچار خلل جدی شده است. بنابراین نگارندهٔ این سطور بر آن شد تا برگردانی روشن‌تر و به‌روزتر از کتاب ارسطو به دست بدهد تا در آن علاوه بر ارائهٔ معادل‌های هماهنگ با مفاهیم امروزیین نمایشنامه‌نویسی، تئاتر و ادبیات، اصالت واژگان یونانی نیز

حفظ شود و برگردان این واژگان — به خصوص اسامی خاص — با معضلات ترجمان انگلیسی آن‌ها روبه‌رو نشود.

در این جا به پاره‌ای مشکلات در ترجمه‌های انگلیسی از متون یونانی اشاره می‌کنم که متأسفانه از چشم پژوهشگران و مترجمان به دلیل آشنا نبودن با زبان یونانی دور مانده است. می‌دانیم که بسیاری از واژگان یونانی از زبان لاتین وارد زبان‌های دیگر شده‌اند و دقیقاً به همین دلیل دچار مشکلات آواشناختی جدی شده‌اند، تا جایی که در زبان انگلیسی حرف B,b را معادل حرف ویتا (B,β) در زبان یونانی گرفته‌اند، در حالی که علی‌رغم شباهت ظاهری این دو حرف، هیچ ارتباط آواشناختی به یکدیگر ندارند. حرف ویتا معادل دقیق حرف «V» در زبان انگلیسی و در نتیجه معادل حرف «و» در زبان فارسی است. به دلیل همین خطای بزرگ و آشکار، مترجمان انگلیسی، واکس (βάκχος) را باکخوس (bacchus)، وِیروفونتیس (βλεροφόντης) را بلروفون (Bellerophone)، ویا (βία) را بیا (Bia)، واکخیلیزیس (βακχυλίδης) را باکخیلیدس (Bacchy-) (Eύβοια) را ایبیا (Euboia)، فُوس (φόβος) را فوبوس (phobos) و ... ترجمه کرده‌اند. یا مثلاً واژه βιβλίον (vivlio) که به معنی کتاب است و بُن‌گروهی از واژگان یونانی است، مانند βιβλιογραφία [vivliographia] و βιβλιοπολείο [vivliopolio] که به شکل biblio وارد زبان انگلیسی شده و منشأ گروهی از خطاهای آواشناختی است. واژه bible به معنی کتاب مقدس از این دست است. نکته مهم این‌که معادل حرف B,b یا «ب» در زبان یونانی حرف μπ است که از ترکیب دو حرف «می» (μ) و «پی» (π) ساخته شده. مثلاً بابا به معنی پدر در زبان یونانی μπαμπά است، نه βαβά یا «اوا» و توپ یا همان ball به یونانی μπάλα با تلفظ «بالا» (bala) است، نه βάλα چه در این صورت «والا» خوانده می‌شد. از این رو بسیاری از واژگان یونانی که حرف ویتا (β) در آن‌ها کاربرد دارد، با آوانگاری نادرست وارد زبان انگلیسی و فرانسه و در نتیجه زبان‌های دیگر شده‌اند و زبان فارسی نیز از این گزند در امان نبوده است.

همچنین در زبان انگلیسی، حرف D,d یا «دال» را معادل حرف ذلتا



(Δ,δ) در یونانی گرفته‌اند، در حالی که ذلتا مانند «ض» در زبان عربی تلفظ می‌شود و ارتباطی با حرف D,d ندارد، مگر شباهتی صوری. به همین علت، بسیاری از واژگان یونانی که حرف ذلتا در ساختمان آن‌ها هست، با تلفظ نادرست وارد انگلیسی و غیره شده‌اند. مانند آفرودیتی (Αφροδίτη) که در دنیای انگلیسی‌زبانان با تلفظ آفرودیتی (Aphrodite) شناخته می‌شود. بر همین اساس نادرست، واژگان متعددی مانند ذیونیئوس (Διόνυσος) با ترجمه انگلیسی دیونیزوس (Dionysus)، پُسیدُناس (Ποσειδώνας) با ترجمه انگلیسی پوزئیدون (Poseidon)، ذیمیترا (Δήμητρα) با ترجمه انگلیسی دیمِتر (Demeter) — که احتمالاً با رجوع به زبان فرانسه آن را حتی به دِمِتر تبدیل کرده‌اند — و اُدِسیاس (οδύσσειας) با ترجمه انگلیسی اُدِسی (odyssey) — که احتمالاً به تأثیر از زبان فرانسه به اُدِسه تبدیلش کرده‌اند — وارد زبان‌های مختلف شده‌اند. البته گروهی از مترجمان فارسی‌زبان حتی در برگردان صحیح این واژگان از زبان انگلیسی یا فرانسه بیراهه رفته‌اند و ناآگاهانه از خطاهای یکدیگر کپی‌کاری کرده‌اند. حال آن‌که معادل حرف D,d یا «دال» در یونانی، حرف ντ با صدای «د» است. مثلاً، dada یا «دادا» در یونانی νταντά است، نه δαδά، چه در این صورت «ذاذا» خوانده می‌شد.

حرف χی (χ) نیز به دلیل فقدان معادلش در انگلیسی به ch برگردان شده، با صدای «ک» تلفظ می‌شود و به همین شکل هم وارد دنیای فارسی‌زبان شده است. مثلاً واژه خائُس (χάος) به معنای آشوب، در انگلیسی به صورت chaos ترجمه شده و کیاس تلفظ می‌شود، در صورتی که زبان فارسی، حرف «خ» را به عنوان معادل حرف «خی χ» دارد و امکان ترجمان تمام واژگان یونانی را که با حرف χی ساخته می‌شوند به ما می‌دهد، حال آن‌که انگلیسی و گروهی دیگر از زبان‌ها فاقد این حرف و صدا هستند. خارون (Χαρόν) با ترجمه انگلیسی کارُن (charon)، نمونه‌ای دیگر از این گروه واژگانی است.

نکته‌ای که از اهمیت فراوانی برخوردار است این‌که تغییرات این واژگان و اسامی خاص یونانی در زبان انگلیسی — درست یا غلط

— به شکل یکدست اتفاق افتاده و تکلیف مخاطب انگلیسی‌زبان با این کلمات روشن است، ولی زبان فارسی در این حیظه دچار تشتت است، چون به طور عمده مترجمان از زبان‌های انگلیسی، فرانسه و ... به برگردان این اسامی دست یازیده‌اند و به همین دلیل مخاطب فارسی‌زبان با پراکندگی و تفرق روبه‌روست. از این رو نگارنده این سطور تلاش کرده تا در کتاب شاعری تا جای ممکن واژگان و به‌خصوص اسامی خاص — اسامی خاص را نمی‌توان ترجمه کرد — با تلفظ یونانی و بدون در نظر آوردن منابع غیر یونانی ارائه شوند و علاوه بر این در بخش دوم کتاب نیز فهرستی تطبیقی از اساطیر و اسامی یونانی در زبان فارسی، به همراه تلفظ انگلیسی و یونانی و شرحی کوتاه دربارهٔ آن‌ها تهیه شده تا مخاطب عادی و متخصص منبع نسبتاً یکدست و درستی از واژگان مذکور را در اختیار داشته باشد و در هنگام مطالعه و قلم‌گردانی دچار تشتت نشود. امید این‌که کتاب حاضر بتواند ترجمه‌ای درخور از رسالهٔ شاعری و نیز فهرستی نسبتاً جامع از اساطیر و اسامی یونانی و تلفظ درستشان را پیش روی خوانندگان گرامی بنهد.

کتاب شاعری نخستین ترجمه از مجموعهٔ آثار ارسطوست و مترجم قصد دارد مجموعهٔ این گنجینهٔ بزرگ را مستقیماً از زبان یونانی به فارسی برگرداند. کتاب‌های دیگر ارسطو عبارت‌اند از سخنوری، ارگان، طبیعیات کیهانی، طبیعیات انسانی و طبیعیات حیوانی، فراطبیعیات، اخلاقیات، سیاست و نوشته‌های پراکنده دربارهٔ زیبایی‌شناسی. پس از اتمام آثار ارسطو، برگردان آثار افلاطون را نیز آغاز خواهم کرد. امید که ترجمهٔ حاضر بتواند قرابت بیش از پیش با اندیشهٔ ارسطو را برای مخاطبان گرامی به ارمغان بیاورد و آغازی باشد برای آن‌که متون اندیشمندان یونانی از زبان یونانی برگردان شود و در اختیار اندیشمندان، پژوهشگران و علاقه‌مندان قرار بگیرد.

رضا شیرمرز

تیرماه ۱۳۹۶، آتن

## منابع مترجم در مقدمه و فرهنگ اساطیر و اسامی یونانی

### الف) منابع یونانی

- Κομμήτας Στέφανος (2013), *Ελληνική Μύθολογία*, ΕΚΑΤΗ.
- Μπελινγκχαμντειβίντ (2008), *Ελληνική Μύθολογία*, Σαββαλάς.
- Σούλη Σοφία (2004), *Ελληνική Μυθολογία*, Τουβις.
- Τσοτάκου-Καρβέλη, Αικατερίνη, (1927-), *Εικονογραφημένο λεξικό της ελληνικής μυθολογίας για παιδιά*, Γνώση, Αθήνα, 1990.
- Τσοτάκου-Καρβέλη, Αικατερίνη, (1927-), *Σοκόλης*, Αθήνα, 2003.

### β) منابع غیر یونانی

- Aldington, Richard and Delano Ames (1987), *New Larousse Encyclopedia of Mythology*, Crown Publishers.
- Anagnostopoulos, Georgios (2009), *A Companion to Aristotle*, Blackwell Publishing Ltd.
- Bremmer, Jan N. and Andrew Erskine (2010), *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, Edinburgh University Press.
- Campbell, Joseph (1960), *The Masks of God: Primitive Mythology*, London, Secker & Warburg.
- Coleman, J. A. (2007), *The Dictionary of Mythology*, Arcturus Publishing Limited.
- Cotterell, Arthur & Rachel Storm (2009), *Encyclopedia of World Mythology*, volumes 1–5 Gale.
- Daly, Kathleen N. (2010), *Norse Mythology, A to Z*, Revised by Marian Rengel, Chelsea House.

- Dixon-Kenndy, Mike (1998), *Greco-Roman Mythology*, Santa Barbara, California.
- Gebauer, Gunter (1996), *Mimesis: Culture, Art, Society*, University of California Press.
- Houle, Michelle M. (2001), *Gods and Goddesses in Greek Mythology*, Enslow Publishers.
- Jordan, Michael (2004), *Dictionary of Gods and Goddesses*, 2nd edition, Facts On File, Inc.
- Lenardon, Robert J. (2003), *Classical Mythology*, Oxford University Press.
- March, Jennifer R. (2001), *Cassell's Dictionary of Classical Mythology*, Cassell & Co Wellington House.
- Mercatante, Anthony S. (2009), *Encyclopedia of World Mythology and Legend*, Facts On File.
- Morales, Helen (2007), *Classical Mythology, A very Short Introduction*, Oxford University Press.
- Morford, Mark P. O. & Robert J. Lenardou (2003), *Classical Mythology*, 7th edition, Oxford University Press.
- Potolsky, Matthew (2006), *Mimesis (The New Critical Idiom)*, Routledge.
- Preus, Anthony (2007), *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy*, The Scarecrow Press, Inc.
- Roman, Luke and Monica Roman (2010), *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, Facts On File.
- Shields, Christopher (2014), *Aristotle*, Routledge, 2nd edition.
- Wickersham, John M. (2000), *Myths and Legends of the World*, Macmillan.
- Woodard, Roger D. (2007), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge University Press.

شاعری

