



بوطیقای ارسطو

ترجمه‌ی متن همراه با کنکاشی در تئوری بوطیقا

سید شهنواز





بوطیقای ارسطو

ترجمه‌ی متن همراه با کنکاشی در تئوری بوطیقا

سعید هنرمند

رده‌بندی نشر چشمه: ادبیات - دربارهی ادبیات

بوطیقای ارسطو

(ترجمه‌ی متن همراه با کنکاشی در تئوری بوطیقا)

سعید هرمند

مدیر هنری: مجید عباسی

همکاران آماده‌سازی: نینا رزندی، زهرا بازیان شتربانی

ناظران تولید: میثم باقری، امیرحسین نغجوانی

لیتوگرافی: باختر

چاپ: دالاهو

تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه

چاپ اول: پاییز ۱۳۹۸، تهران

ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان

حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر چشمه است.

هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر، مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۱-۰۵۳۴-۳

دفتر مرکزی نشر چشمه: تهران، کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰ — کتابفروشی نشر چشمه‌ی کریم خان: تهران، خیابان کریم خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷. تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶ — کتابفروشی نشر چشمه‌ی کورش: تهران، بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴. تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۸ — کتابفروشی نشر چشمه‌ی آون: تهران، شهرک قدس (غروب)، بلوار فرزادی، نرسیده به بزرگراه نیایش، خیابان حافظی، نبش خیابان فخارمقدم، مجتمع تجاری آرن، طبقه‌ی ۲. تلفن: ۷۵۹۳۵۴۵۵-۷ — کتابفروشی نشر چشمه‌ی بابل: بابل، خیابان شریعتی، روبه‌روی شیرینی‌سرای بابل. تلفن: ۳۲۴۷۶۵۷۱ (۰۱۱) — کتابفروشی نشر چشمه‌ی کارگر: تهران، کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰ — کتابفروشی نشر چشمه‌ی پریس: تهران، خیابان پاسداران، نبش گلستان یکم، مجتمع پریس، طبقه‌ی دوم. تلفن: ۹۱۰۰۱۲۵۸ — کتابفروشی نشر چشمه‌ی دلشدگان: مشهد، بلوار وکیل آباد، بین وکیل آباد ۱۸ و ۲۰ (بین هفت تیر و هنرستان)، پلاک ۳۸۶. تلفن: ۳۸۶۷۸۵۸۷ (۰۵۱)

www.cheshmeh.ir

 cheshmehpublication

 cheshmehpublication

تلفن پخش کتاب چشمه: ۷۷۷۸۸۵۰۲

فهرست

پیش‌سخن | ۹

بوطیقا در گذر تاریخ و تئوری‌های مختلف | ۱۷

۱. در جست‌وجوی فهم نارسایی‌ها ۲۴
۲. تاریخ خوانش و بازخوانش‌های بوطیقا ۳۶
۳. تفاوت میان بوطیقا و رتوریک ۴۲
۴. اهمیت بوطیقا و دلیل ترجمه‌ی آن ۴۹
۵. چگونه ارسطو تئوری بوطیقاراسامان می‌دهد ۵۳
۶. تبارشناسی کلیدواژه‌های ارسطو در ترجمه‌های فارسی ۵۷

بوطیقا | ۶۹

۱. تعریف شعر ۷۱
۲. گونه‌های مختلف شعر ۷۳
۳. گونه‌های تقلید ۷۴
۴. دو علت پیدایش شعر ۷۶
۵. نقش تقلید در سه ژانر کمدی، تراژدی، حماسه ۷۹
۶. عنصرهای سازنده‌ی تراژدی ۸۰
۷. ساختار واقعه‌ها ۸۴
۸. وحدت کنش ۸۵
۹. تفاوت شعر و تاریخ و نزدیکی آن به فلسفه ۸۶
۱۰. انواع بی‌ساخت ۸۹

۹۰	۱۱. چرخش و بازشناخت
۹۱	۱۲. اجزای تراژدی
۹۲	۱۳. ویژگی‌های بی‌ساخت
۹۴	۱۴. نقش بی‌ساخت در برانگیختن احساسات و تأثیرگذاری
۹۷	۱۵. شخصیت‌پردازی
۹۹	۱۶. گونه‌های بازشناخت
۱۰۲	۱۷. شیوه‌های ساختن تراژدی
۱۰۴	۱۸. گره‌افکنی و گره‌گشایی
۱۰۶	۱۹. سبک بیان و اندیشه
۱۰۷	۲۰. بخش‌های زبان و نقش آن‌ها در سبک
۱۰۹	۲۱. گونه‌های مختلف واژه
۱۱۳	۲۲. سبک بیان
۱۱۶	۲۳. وحدت عمل در حماسه
۱۱۷	۲۴. ویژگی‌های حماسه
۱۲۱	۲۵. سخنی با منتقدان
۱۲۶	۲۶. برتری تراژدی بر حماسه

گفتمان بوطیقا و جایگاه آن در اندیشه‌های ارسطو | ۱۲۹

۱۲۹	۱. درآمد
۱۳۱	۲. ریشه‌های ادبیات
۱۳۵	۳. طبیعت شعر
۱۳۵	۳-۱. آموختن از طریق شعر
۱۳۹	۳-۲. شعر و لذت
۱۴۰	۳-۳. شاعر
۱۴۲	۴. تئوری ژانرها
۱۴۳	۴-۱. ابزار (واسطه‌ی) تقلید شعری
۱۴۶	۴-۲. موضوع‌ها در تقلید شعری
۱۴۷	۴-۳. حالت‌های تقلید شعری
۱۴۹	۵. تراژدی

۱۴۹	 ۱-۵. تعریف
۱۵۱	 ۲-۵. بی‌ساخت (mythos)
۱۵۳	 ۱-۲-۵. دو شیوه در بررسی تراژدی
۱۵۶	 ۲-۲-۵. وحدت بی‌ساخت
۱۶۰	 ۳-۲-۵. انواع بی‌ساخت‌ها
۱۶۲	 ۴-۲-۵. محتوای کنش تراژیک
۱۶۷	 ۵-۲-۵. تأثیرهای کنش تراژدی: تخلیه‌ی حسی
۱۷۳	 ۶-۲-۵. بخش‌های تراژدی، بخش‌های بی‌ساخت
۱۷۴	 ۳-۵. شخصیت (ethos)
۱۷۹	 ۴-۵. اندیشه (dianoia)
۱۸۰	 ۵-۵. سبک (lexis)
۱۸۱	 ۱-۵-۵. تعریف
۱۸۴	 ۲-۵-۵. استعاره
۱۸۷	 ۳-۵-۵. زبان و سبک
۱۸۹	 ۶-۵. ابزارهای نمایش (نمایاندن opsis)
۱۹۰	 ۷-۵. آواز
۱۹۰	 ۸-۵. گونه‌های تراژدی
۱۹۱	 ۶. ژانرهای دیگر
۱۹۱	 ۱-۶. شعر حماسی
۱۹۱	 ۱-۱-۶. تعریف
۱۹۲	 ۲-۱-۶. بی‌ساخت
۱۹۴	 ۳-۱-۶. شخصیت، سبک و اندیشه
۱۹۶	 ۴-۱-۶. تراژدی و شعر حماسی
۱۹۷	 ۲-۶. کمدی
۱۹۹	 ۳-۶. شعر غنایی (غزل) و دیگر ژانرهای شعری
۲۰۰	 ۷. نقد
۲۰۱	 ۸. میراث ارسطو
۲۰۵	 کتاب‌شناسی
۲۱۱	 نمایه

پیش سخن

ارسطو (۳۲۲ - ۳۸۴ پ.م) فیلسوفی بود که روی بسیاری فرهنگ‌ها و اندیشه‌ها تأثیر گذاشت. وی شاگرد افلاتون و معلم اسکندر بود. نگاه افلاتون به ادبیات با اندیشه‌های سیاسیِ آتن سخت درآمیخته بود. از این نظر، نگاه او به ادبیات تا حدی سیاسی بود. ارسطو متعلق به دوره‌ی بعد بود، زمانی که نقش و قدرت آتن کم شد. وی در دورانِ شاگردی هم‌رأیی‌هایی با استاد داشت، ولی بعد افلاتون را تقریباً از هر نظر به نقد کشید و در مقابل، نظریه‌های خاص خود را بنیاد گذارد. بوطیقای او (نوشته‌ی ۳۳۰ پ.م) حاوی نظریه‌های ادبی اوست. وی در این کتاب درباره‌ی شعر و شاعری (و در اصل روایت و ژانرهای روایی، اگر بخواهیم بوطیقا را در معنای تعریف‌شده‌ی خودش به کار ببریم) نظریه‌ای طرح می‌کند که خلاف نظریه‌ی سیاسیِ افلاتون غیرسیاسی است. گرچه مانند علم بلاغت نیز نیست و دارای سیستم و گفتمانی ادبی است. از این زاویه، کار او تأثیر زیادی روی بررسی و نقد ادبی داشته است، حتی بیست و پنج سده بعد از او.

نظریه‌ی ارسطو درباره‌ی ادبیات معروف است به بوطیقا؛ و تنها بخشی از آن از گزند روزگار جان به دربرده است، شیوه‌ی نگارشِ آن نیز بیش‌تر مانند است به یادداشت‌هایی که ظاهراً قرار بوده مفصل‌تر شوند. شاید ارسطو در این یادداشت‌ها می‌خواسته پاسخی در مقابل تئوری ادبی افلاتون فراهم آورد. با این همه، چنین برمی‌آید که این یادداشت‌ها

از این به بعد بَخشک^۱ بیش‌تر از یک پاسخ ساده هستند؛ چون در همین یادداشت‌های اندک او تئوری خودش را، که مخالف نظریه‌ی افلاتون هم بوده، گسترش داده است. نکته‌ی مهم‌ترین که تقابل ادبی او با افلاتون ریشه در تقابل‌های فلسفی این دو دارد. در کتاب حاضر ضمن ترجمه‌ی بوئیقای تأثیر آن و نیز بررسی نظریه‌های مندرج در آن پرداخته‌ایم. کتاب شامل سه بخش است. بخش نخست که تلاشی است برای طرح مشکلات ترجمه‌های فارسی، و نیز معنی بوئیقا در تئوری‌های رایج، و بالاخره یافتن تبار کلیدواژه‌های بوئیقا و طرح معادل‌ها در تئوری‌های ادبی مدرن.

بخش دوم که ترجمه‌ی متن بوئیقا است از روی سه ترجمه‌ی انگلیسی انجام گرفته که مشخصات آن‌ها در پانویست به طور مختصر و در کتاب‌شناسی به طور کامل آمده است.^۲ سپس با ترجمه‌های پیشین در فارسی و عربی مطابقت شده است. به منظور درک بهتر متن، در پانویست‌ها برخی توضیحات همراه با نمونه‌ها و مثال‌هایی از ادبیات فارسی خواهد آمد. در ضمن برای بهتر دنبال کردن بحث، بَخشک‌ها همراه با عنوان آمده‌اند و نظرات مندرج در آن‌ها نیز شماره‌گذاری شده‌اند. این شماره‌ها افزوده‌های نگارنده هستند و با این پندار آمده‌اند که دنبال کردن بحث را آسان می‌کنند. شیوه‌ای نزدیک به این را در یک ترجمه‌ی انگلیسی و نیز ترجمه‌ی عربی حماده می‌توان یافت، اما شماره‌گذاری‌ها در این دو متن دارای تفاوت‌هایی است.

بخش سوم نیز با عنوان نگاهی ساختاری به بوئیقای ارسطو کوششی است برای بررسی نظریه‌هایی که ارسطو در بوئیقا آورده و پیوند آن‌ها با آثار پیش از او از یک سو؛ بحث‌های خودش در کارهای دیگرش یا در رابطه با استادش افلاتون؛ و بالاخره تأثیری که بر پژوهشگران امروز گذارده است. تحلیل‌های امروزی زمینه و پیوند مفیدی میان نظریه‌های ادبی ارسطو و تئوری‌های ادبی مدرن برقرار می‌کنند و از این نظر بسیار روشن‌کننده‌اند. این بخش بیش‌تر یادداشت‌هایی هستند که ضمن ترجمه‌ی متن

۱. بخشک می‌تواند اصطلاح روشنی باشد برای این یادداشت‌های ارسطو، چون ضمن حفظ مفهوم بخش با آن نیز اشتباه نمی‌شود. از این‌جا به بعد هر جا بخشک آمد منظور بخش‌های بوئیقا است.

2. Aristotle, *On Man in the Universe: Metaphysics. Parts of Animals. Ethics. Politics. Poetics*, 1971; Aristotle and Race, *Argonautica* (Loeb Classical Library), 2008; Aristotle and Kenny, *Poetics*, 2013.

و مطالعه‌ی آثار مربوط فراهم آورده‌ام. بنابراین، آن را بیش‌تر یک گردآوری بینگارید تا تألیفی از این قلم.

در فارسی تاکنون چهار ترجمه از بوطیقا چاپ شده است (البته بدون شرح‌های فارابی و ابن سینا که به عربی هستند). سهیل افنان اولین ترجمه را با عنوان درباره‌ی هنر شعر در سال ۱۹۴۷ (۱۳۲۵) در لندن چاپ کرد. این ترجمه مستقیم از یونانی و با کمک از ترجمه‌ای انگلیسی انجام گرفته است. از مشخصه‌های اصلی این ترجمه استفاده از اصطلاح‌های یونانی با تلفظ نزدیک به آن زبان است — در جدول پایانی این فصل می‌توانید کلیدواژه‌های مورد استفاده‌ی او را با کوتاه‌نوشت «سا» بیابید. در ضمن از این به بعد از این ترجمه با همین کوتاه‌نوشت یاد خواهد شد. دیگر مشخصه‌ی این ترجمه تلاش مترجم در آوردن واژه‌های بیش‌تر فارسی به جای عربی است که البته ربطی به بحث اصلی در کتاب ندارد.

ترجمه‌ی دوم از فتح‌الله مجتبائی است با عنوان هنر شاعری که در سال ۱۳۳۶ چاپ شده است. به نظر می‌رسد مجتبائی در ترجمه‌ی این متن بیش‌تر بر ترجمه‌ای عربی تکیه داشته که سه سال پیش از آن در مصر چاپ شده بود (منظور فن الشعر ترجمه‌ی بدوی است که در کتاب‌شناسی مشخصات اصلی آن را خواهید یافت). از این به بعد از ترجمه‌ی مجتبائی با کوتاه‌نوشت «فم» یاد خواهد شد.

ترجمه‌ی سوم از عبدالحسین زرین‌کوب است با عنوان فن شعر. این ترجمه، یک سال بعد از ترجمه‌ی مجتبائی، در سال ۱۳۳۷ برای نخستین بار چاپ شد و بیست سال بعد در آستانه‌ی انقلاب به چاپ دوم رسید (نگارنده از چاپ‌های بعدی آن اطلاعی در دست ندارد). این ترجمه ارزش بیش‌تری نسبت به ترجمه‌های پیشین دارد و آن را می‌توان نوعی تألیف انگاشت؛ چون مترجم در بخش‌های مختلف به معرفی اسطوره‌های یونانی پرداخته، نیز کوشیده اندیشه‌های ارسطو را معرفی کند، در ضمن از منابع عربی و فرانسوی برای روشن کردن منظور ارسطو نیز بهره برده است. نگارنده از میان ترجمه‌های فارسی بیش‌تر بر این متن تکیه کرده است، گرچه در نقد نیز این متن را بیش‌تر از بقیه نواخته است. علت هم در ارزش پژوهشی این ترجمه است در مقایسه با کارهای دیگر.

البته امیدوارم که ناروا خُرده‌ای بر استاد زرین کوب نگرفته باشم، چون به هر حال دانش وی درباره‌ی ادب فارسی بسیار گسترده بود و در ضمن نقش زیادی در آموخته‌های پایه‌ای من داشت. از این ترجمه در ادامه با کوتاه‌نوشت «عز» یاد خواهد شد.

ترجمه‌ی چهارم با عنوان شاعری (بوطیقا) همین امسال و به کوشش رضا شیرمرز منتشر شده است. هنگام کار روی بوطیقا از این ترجمه خبر نداشتم و بعد از اتمام و ارسال آن برای ناشر محترم، آقای مرتضوی مرا از وجود آن باخبر کردند و دوست و نویسنده‌ی ارجمند، آقای شاپور بهیان، آن را لطف کرده برایم فرستادند. بنابراین رد چندانی از این ترجمه در متن نمی‌یابید، مگر این مختصری که در پایین و به منظور بررسی آمده است.

ترجمه از متن یونانی صورت گرفته است. مترجم دو دلیل برای این کار آورده است: یک. ترجمه‌ی مستقیم از یونانی با این تصور که کج‌فهمی‌ها و اشتباه‌ها با تکیه بر متن اصلی برطرف شوند یا به حداقل برسند. بی‌تردید ترجمه از متن اصلی می‌تواند به فهم متنی چون بوطیقا کمک فراوانی بکند، و از این نظر یونانی دانستن ایشان رشک‌برانگیز است؛ اما صرف دانستن زبان دلیل بر ارائه‌ی یک ترجمه‌ی دقیق نیست. برای این کار ابزارهای دیگری نیز نیاز است، از جمله آشنایی با تئوری‌های ادبی و اصول فکری ارسطو که در واقع زبان فلسفی وی محسوب می‌شود. بنابراین، آشنایی با زبان فلسفی ارسطو مهم‌تر از دانستن خود زبان یونانی است. کارهای فراوانی روی این متن انجام گرفته که هدف اصلی‌شان فهم اندیشه‌های ارسطو بوده است، بدون آن‌ها فهم بوطیقا امکان‌پذیر نیست. در ادامه نیز باید دید تئوری او در طی هزاره‌ها چگونه خوانده شده یا در تئوری‌های دیگر گسترش یافته است. بدون این ردگیری‌ها درک تئوری او ناممکن است، چنان که برای سده‌های متمادی نظریه‌ی او به شکلی نادرست درک می‌شد.

دو. مترجم تلاش کرده با آوردن تلفظ درست (تلفظ یونانی) نام‌ها و منابع مورد اشاره‌ی ارسطو از کج‌فهمی‌ها و اشتباه‌های ترجمه‌های پیشین جلوگیری کند و حتی آن‌ها را رفع نماید. با این فرض در مقدمه توضیحاتی درباره‌ی تلفظ نادرست این نام‌ها به زبان‌های فرانسه و انگلیسی آورده و این کار را دلیل کج‌فهمی‌ها در ترجمه‌های

فارسی دانسته است. در متن اصلی نیز با آوردن نام‌ها و برخی اصطلاح‌ها با تلفظ یونانی آن تلاش کرده تا حد امکان به این هدف نزدیک شود. اما این کار نقش چندانی در بهتر فهمیدن متن ندارد، بلکه به دلیل قطع سابقه‌ی بحث در فارسی خواننده را بیش‌تر از پیش دچار سردرگمی می‌کند. براساس استدلال مترجم می‌توان نتیجه گرفت که اگر تلفظ غلط واژه‌ها در فارسی موجب کج‌فهمی و غلط‌فهمی شده است، پس در وجه اولی فرانسوی‌ها و انگلیسی‌ها هم آن را خوب نفهمیده‌اند، چون همان‌جا بنا به ادعای مترجم نخست این آن‌ها بوده‌اند که پیش از ما بعضی نویسه‌های یونانی را اشتباه تلفظ کرده‌اند و به این ترتیب موجب بدفهمی و کج‌فهمی شده‌اند. مترجم در مقدمه می‌نویسد: «شاید مهم‌ترین دلیل برای ارائه‌ی ترجمه‌ای دیگر از این کتاب ارسطو آن است که برگردان این متن بیش‌تر از زبان‌های دیگری همچون فرانسه و انگلیسی صورت گرفته بود و این ترجمه‌های با واسطه به ابهاماتی در متن کتاب مذکور در زبان مقصد - فارسی - انجامیده است. برگردان افنان هم که با مقابله با زبان یونانی صورت گرفته از کهنگی واژگان و بیگانگی بافت زبانی با نسل‌های امروز رنج می‌برد...»^۱

در ادامه نیز «به پاره‌ای مشکلات در ترجمه‌های انگلیسی از متون یونانی» اشاره می‌کند. و البته این مشکلات چیزی نیستند جز همان تلفظ نادرست نام‌های خاص و برخی کلیدواژه‌ها؛ مثلاً می‌نویسد: «ذِلْتا مانند "ض" در زبان عربی تلفظ می‌شود و ارتباطی با حرف D/d ندارد... به همین علت، بسیاری از واژگان یونانی که حرف ذِلْتا در ساختمان آن‌ها هست، با تلفظ نادرست وارد انگلیسی و غیره شده‌اند. مانند آفرودیتی (...) که در دنیای انگلیسی‌زبانان با تلفظ آفرودیتی (Aphrodite) شناخته می‌شود.» در بوطیقا با چهار گروه اسم خاص سروکار داریم: نام آدم‌ها به‌ویژه نویسندگان، و نیز نام شخصیت‌های مورد استفاده در آثار ادبی؛ نام آثار مورد بحث؛ نام مکان‌ها؛ وقایع مختلف. گروه دیگری هم هست شامل اصطلاح‌های کلیدی مورد نظر ارسطو که به اصطلاح دستوری اسم معنی‌اند و نیاز به تعریف و تفسیر دارند. در مورد چهار گروه اول

تلفظ نام‌ها به زبان اصلی چندان تأثیری در درک و شناخت ما از آن‌ها یا کارهای شان نمی‌کند. هومرا «آمیروس» بنامیم و ایلیاد را «ایلیادا» تلفظ کنیم موجب بهتر فهمیدن او و اثرش نمی‌شود، برای این کار باید آن اثر را خوب شناخت. و این کار حتی با خواندن خود داستان نیز حاصل نمی‌شود؛ بلکه مهم‌تر این که باید هم آن را در شرایط تاریخی‌اش دید و هم در سنت‌های ادبی آن فرهنگ. در آخر نیز باید در مقایسه با آثار دیگر در پهنه‌ی ادبیات آن را بررسی کرد. هر کدام از این تلاش‌ها بُعدی از این اثر و بحث ارسطو در رابطه با آن را باز و روشن می‌کند.

در مورد اصطلاح‌های کلیدی نیز همین استدلال کاربرد دارد: صرف آوردن واژه‌ی یونانی یا غربی همراه با معادل فارسی یا بدون آن کمکی به روشن شدن موضوع نمی‌کند. این که یک اصطلاح را با معادل و تلفظ یونانی‌اش بیاوریم موجب روشن شدن منظور نمی‌شود؛ مثلاً اگر «تزکیه» را «کاتارسیس» یا «کاترزیس» تلفظ کنیم یا آن را کنار واژه‌ی رایج در فارسی بیاوریم، موجب فهم نظریه‌ی ارسطو در این باره نمی‌شود — البته یک نتیجه‌ی آنی سودمند دارد و آن این که می‌فهمیم با اصطلاحی کلیدی سروکار داریم. اما در فهم این مفهوم نخست باید دید تزکیه چگونه عملی است. تخلیه‌ی احساس از این نظر کافی به مقصود است و نشان می‌دهد که تماشاگر با دیدن نمایش چه کاری می‌کند (برای همین در ترجمه‌ی من گاه برای این اصطلاح «تخلیه‌ی احساس» آورده شده است). دوم باید تعریف ارسطو از این اصطلاح را مشخص کرد. خود او جا به جا اشاره می‌کند که این عمل نقش درمانی و روانی دارد. آوردن تعریف افلاتون از واژه نیز کمک می‌کند تا سابقه‌ی بحث و تعریف ارسطو را روشن‌تر کند. سوم باید دید اصطلاح در کدام‌یک از حوزه‌های فکری نقش بازی می‌کند. روان‌شناسی و اخلاق از دانش‌هایی هستند که باید تعریفی از تزکیه ارائه کرده باشند؛ بنابراین باید به نقش درمانی یا منزه‌کنندگی عمل نیز توجه کرد. کارکرد درمانی و منزه‌کنندگی ادبیات در جامعه و تأثیر آن بر مردم نیز قابل تأمل است. ارسطو فقط از انگیزختن احساس در تراژدی سخن می‌گوید، اما روایت‌شناسی مدرن در پی‌روی از تئوری کهن هندی رَس بر آن است که هر اثر هنری در نهایت احساس یا احساساتی را در مخاطب خود برمی‌انگیزد و می‌تواند در

رفتار او نقش داشته باشد. کارکرد ادبیات از این نظر جای پژوهش فراوان دارد. از این ژرف‌تر می‌توان در تئوری ژانرها از این ویژگی برای طبقه‌بندی آثار بهره برد.

از این بحث که بگذریم، در خود ترجمه هم لغزش‌ها و اشتباه‌هایی هست. فقط یک نمونه می‌آورم و از این کتاب می‌گذرم. در آخرِ بخش دوم، ارسطو در مقایسه‌ی میان شخصیت‌های کمدی و تراژدی می‌گوید: «... کمدی شخصیت‌هایی فرودین‌تر از آدم‌های معمولی می‌سازد، و تراژدی شخصیت‌هایی فراتر از آدم‌های معمولی در زندگی واقعی می‌آفریند.» شیرمرز آن را به چنین ترجمه کرده است: «تراژدی انسان را فروتر و کمدی انسان را فراتر از انسانِ روزمره تصویر می‌کند.»^۱ و این کاملاً خلاف نظر ارسطوست که چندین جا و از جمله این‌جا مطرح کرده است.

متأسفم که در کل، ارزیابی مثبتی از این ترجمه ندارم و ناگزیر شدم در همین آغاز آن را نه نقد که رد کنم. به جرئت می‌توانم گفت که ترجمه ارزش پژوهشی دندان‌گیری ندارد و در مجموع بدون آشنایی عمیق با تئوری‌های ادبی یا شناخت از نظریات ارسطو صورت گرفته است.

در آخر باید از دوستان و همکارانی چند قدردانی کنم. نخست باید از ریچارد هاوارد، استاد ارجمند ادبیات در دانشگاه کلمبیا و مترجم آثار تودوروف از فرانسه به انگلیسی، تشکر کنم. از وی یاری‌ها جستم و در گفت‌وگوهای ارزشمندی که با وی داشتم بسیار آموختم. از نظرات او، به‌ویژه درباره‌ی منابع معتبر در انگلیسی و نیز تحولاتی که در این باره روی داده، بسیار سود بردم و رد آن‌ها را می‌توانید جا به جا، و به‌ویژه در فصل سوم، دنبال کنید. همچنین باید از توفیق بن عامر، دوست و همکار دیگرم، و استاد عربی در همین دانشگاه تشکر کنم. وی در معرفی متن‌های عربی و مطابقه‌ی اصطلاح‌ها و زمینه‌ی بحث در دنیای عرب یاری‌های فراوانی رساند. باید از استادم، دیک دیویس، نیز تشکر کنم چون در پاره‌ای از پیچیدگی‌های متن و فهم رایج آن‌ها در دنیای انگلیسی

از نظر صائب او بهره‌ها بردم. از دوستان ارجمندم، فرشاد ظهیری و رستم مهدی‌پور، نیز تشکر می‌کنم به خاطر بحث‌ها و گفت‌وگوهای روشن‌کننده‌ای که در این باره داشتیم. و نیز از دوست و نویسنده‌ی ارجمند، شاپور بهیان، برای یاری‌های همدلانه‌اش. و بالاخره از نشر چشمه و جناب حسن مرتضوی برای چاپ این کتاب. در آخر از خانواده و دو فرزندم تشکر می‌کنم برای راه طولانی‌ای که همراه من آمده‌اند و بوده‌اند و پشتیبانی کرده‌اند.

بوطیقا در گذر تاریخ و تئوری‌های مختلف

سال‌ها پیش در مقاله‌ای^۱ درباره‌ی اصطلاح‌های رایج ادبی در فارسی ایرادهایی هم بر ترجمه‌ی زرین کوب از بوطیقا گزافتم که او با عنوان فن شعر چاپ کرده بود.^۲ در آن نقد بیش‌تر خُرده‌گیری‌های من متوجه ترجمه‌ی زرین کوب بود، چون می‌پنداشتم متنی نادرست به دست خوانندگان فارسی‌زبان داده بود. دلیل آن را هم ناتوانی‌اش در وضع معادل‌های درست برای کلیدواژه‌های مهمی چون «پلات» (که برای آن «افسانه» آورده بود و من «پی‌ساخت») یا «کاراکتر» (که «سیرت» ترجمه کرده بود و من «شخصیت») ارزیابی کردم. ترجمه‌ی او همچنان نارسا و دیرفهم است، اما امروز نارسایی‌های آن را از زاویه‌ی تفاوت تئوریک می‌نگرم و به این دلیل او را چندان مقصر نمی‌یابم.^۳

آن زمان می‌پنداشتم لغزش‌ها از کم‌دانشی یا زبان‌ندانی بود؛ امروز اما گمان می‌کنم

۱. هنرمند، ۱۳۸۲.

۲. ارسطو و زرین کوب، فن شعر ارسطو، ۱۳۵۷. زرین کوب کتاب را نخست در سال ۱۳۳۷، وقتی که سی و شش‌ساله بود، ترجمه و چاپ کرد و سپس آن را در سال ۱۳۵۷ به چاپ دوم رساند.

۳. من ترجمه‌ی او را نخست بیست‌ساله بودم که خواندم و طبیعی بود که نفهمیدن متن را به گردن بی‌سوادی خود بیندازم. بعدها دوبار دیگر هم خواندم و باز اعتراف کردم که متن پیچیده‌تر از آن است که من بفهمم. گذشت تا وقتی که بیرون از ایران آن را به انگلیسی خواندم و حیرت کردم که چه قدر شفاف و روشن است. آن زمان تقصیر را به گردن زبان فارسی و ترجمه‌ی آقای زرین کوب انداختم؛ و بعد هم آن نقد را نوشتم و در نگاه نو به چاپ رساندم. اما با خواندن آثار فرمالیست‌های روس و ساختارگرایان، به‌ویژه تودوروف، یک‌بار دیگر به سراغ متن رفتم و این‌بار تئوری ارسطو را با روش ساختارگرایی مطالعه کردم. این زاویه‌ی نگاه درکی متفاوت از متن برای من فراهم آورد. آخرین بار همین اخیراً تصمیم گرفتم متن را به فارسی ترجمه کنم و نیز همراه آن متن را در جارجوب ساختارگرایی بررسی کنم. این تفاوت نگاه نقش مهمی هم در ترجمه و دریافت من از متن داشت، و هم نقش مهمی در بررسی ترجمه‌های زرین کوب، مجتبیایی و افغان.

لغزش‌ها علت‌تئوریک دارند، به این معنی که زرین‌کوب متن را در چارچوب علم سنتی بلاغت خوانده، درک و ترجمه کرده است و نه از زاویه‌ی تئوری بوطیقا که مورد بحث ارسطو بوده — و گمان می‌کنم اگر من هم بودم، همین اشتباه‌ها و شاید اشتباه‌هایی بیش‌تر را مرتکب می‌شدم. او ناخودآگاه متن را از چارچوب فکری‌اش بیرون کشیده و در چارچوبی دیگر خوانده و فهم کرده است؛ تلاش هم نکرده نخست با تئوری ارسطو بهتر آشنا شود. گویی کسی بخواهد ساختن دری آهنی را با دانش، تجربه، اصطلاح‌ها و ابزارهای نجاری توضیح دهد.

اخیراً یک سخنرانی از اومبرتو اکو خواندم درباره‌ی تئوری زیبایی‌شناسی هندی که معروف است به «رَس» (در معنی عام مزه). وی در اشکال‌های فهم این تئوری در میان غربی‌ها مثال جالبی می‌آورد که این‌جا درباره‌ی خوانش ما از بوطیقا نیز مصداق دارد. می‌نویسد:

وقتی مارکوپولو به سفر دورودراز خود به چین می‌رفت، در میان اروپاییان این باور بود که در سرزمین‌های دور موجودی به نام یونیکورن (اسب شاخ‌دار) وجود دارد؛ حیوانی سفیدرنگ، آرام و کشیده، با شاخی بر روی پوزه. مارکوپولو در سفرش به چین مشخصاً در پی یافتن این اسب شاخ‌دار بود. و... شاید در جاوا بود که نخستین بار با حیوانی شبیه به یونیکورن روبه‌رو شد... زیرا یک شاخ روی پوزه داشت. از آن‌جا که تمام سنت او را آماده کرده بود که یونیکورن ببیند، او آن حیوان‌ها را به عنوان یونیکورن شناسایی کرد. اما... حقیقت این بود که این یونیکورن‌ها با آن‌هایی که در افسانه‌ها آمده بودند خیلی متفاوت بودند. این‌ها نه سفید که سیاه بودند، و موهایی چون گاو میش داشتند، شم‌های‌شان هم به بزرگی پای فیل بود، زبان‌شان نیز خاردار بود، سرشان هم مانند سر گراز وحشی بود. در واقع آن‌چه مارکوپولو دیده بود کرگدن بود.^۱

اکو در ادامه توضیح می‌دهد که پولو آن‌ها را یونیکورن دانست چون «به طور غریزی می‌کوشید که آن را با تصور آشنا در فرهنگش هویت بخشد.» بعد نتیجه می‌گیرد که خوانش غربی‌ها از تئوری رَس نیز تابع تئوری‌های ادبی آشنای غربی صورت گرفته

است. یعنی تئوری‌های غربی، درست به آن گونه که در دانش‌شناخت می‌خوانیم، همچون «الگوی ذهنی» عمل کرده‌اند و تئوری هندی را با ابزارهای آشنا در تئوری‌های غربی مطالعه کرده‌اند. به همین شیوه هندی‌ها نیز تئوری‌های ادبی غربی را در چارچوب رَس خواننده و فهم کرده‌اند. در هر دو مورد تئوری‌های خودی نقطه‌ی ارجاع غربی‌ها و هندی‌ها بوده است. اکو، با تکیه بر تئوری «مشابهت‌های خانوادگی» ویتگنشتاین، این‌ها را «کتاب‌های پیش‌زمینه» می‌انگارد حاوی تعریف مفهوم‌های اولیه که ما ناگزیر با ارجاع به آن‌ها هر چیز آشنا یا ناآشنا را درک می‌کنیم.

همین مسئله برای ما در برخورد با تئوری بوطیقا صادق است. زرین کوب نیز مانند ابن سینا، فارابی و مترجمان عربی بوطیقا تابع تعریف آشنای خود از شعر این متن را خوانده‌اند؛ به سخنی «کتاب‌های پیش‌زمینه‌ی آن‌ها» ریشه در تئوری شعر در فرهنگ ایرانی-اسلامی داشته است. به همین دلیل هم تئوری روایی ارسطو را در چارچوب تعریف شعر برآمده از شعور خواننده و تفسیر کردند؛ و هم‌زمان هیچ نقطه‌ی ارتباطی میان شعر روایی ارسطو و داستان‌سرایی در سنت‌های ایران نیافتند. نتیجه آن که ناگزیر از مفهوم‌های موجود در تئوری بلاغت به عنوان ابزار برای فهم اثر ارسطو بهره بردند.

زرین کوب در مقاله‌ای در کتاب شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، که ظاهرأ ده سالی بعد از ترجمه‌ی فن شعر نوشته، به نظریه‌های ادبی افلاتون و ارسطو می‌پردازد. در این مقاله ادعا می‌کند که نظریه‌ی این دو، و بیش‌تر ارسطو، روی نقد ادبی در فارسی تأثیر زیادی گذارده است. می‌نویسد:

البته تأثیر جمهوری افلاتون در تئوری‌های راجع به شعر و بلاغت مسلمین به پای تأثیر فن شعر ارسطو نمی‌رسد... اما ارسطو... معلم اول بوده است و آثارش از خیلی قدیم مرغوب... از جمله فن شعر، که آن را از روی لفظ یونانی «ابوطیقا» هم می‌گفته‌اند، در جزء تعلیم منطقی مورد توجه واقع شده است... اما چون فهم بیش‌ترینه‌ی مطالب کتاب که راجع است به تراژدی و اپوپویا از حوصله‌ی اعراب خارج بوده است، این ترجمه‌ها [ترجمه‌های فن شعر] غالباً مبهم بوده است و تاریک.^۱

اما با خواندن این مقاله متوجه دو نکته می‌شویم: ۱. هیچ سخنی از تئوری ارسطو نیست و نوشته بیش‌تر به ذکر منابع و تاریخچه‌ی ترجمه پرداخته، همچون مقدمه‌اش بر فن شعر؛ ۲. از آن تأثیری که ادعا می‌کند بوطیقابر ادب فارسی و عربی داشته هیچ سخنی به میان نمی‌آورد و ردِ هیچ تأثیری را نشان نمی‌دهد. مهدی محبتی در مقاله‌ای به مسئله‌ی تأثیر بوطیقابر ادب فارسی و عربی می‌پردازد. وی در این مقاله به عدم تأثیر بوطیقابر ادب فارسی اشاره می‌کند؛ و این خود پاسخی است به بحث زرین کوب. البته به نظر من باید گفت بوطیقاروی گفتمان ادبی تأثیر نداشته است، ولی برعکس بر تولیدات آن تأثیر شگرفی داشته است، به‌ویژه فارسی که سنت قوی در حماسه‌سرایی داشته است. نکته‌ی دیگر این که محبتی دلیل عدم تأثیر را در تفاوت ماهوی میان ادب فارسی – و نیز عربی – با ادب یونانی می‌داند، یعنی همان نگرشی که ابن سینا داشت.^۱ درحالی که عدم تأثیر در تفاوت ماهوی ادبیات نیست، بلکه در تفاوت تئوری‌هایی بوده که در چارچوب آن‌ها به موضوع پرداخته می‌شده است، به‌ویژه تئوری ژانرهای روایی که به‌رغم وجود ژانرهای متنوع، در گفتمان ادبی ما جای چندانی نداشته است. این می‌تواند ناشی از تأثیر روش بلاغت در بررسی ادبیات باشد، چون این تئوری توجه زیادی به جزئیات دارد، ولی اصلاً نگاهی نظام‌مند (سیستماتیک) ندارد. اگر به شرح ابن سینا بر بوطیقا بنگریم، متوجه تفاوت نگاه می‌شویم. ابن سینا تلاش می‌کند «شعر مطلق» را متفاوت از «شعر یونانی» تعریف کند. اما او در واقع شاخه‌ی شعر غیرروایی را، که در غرب به «لیریک» شهره است، تمام ادبیات می‌انگارد و آثار روایی را جزئی از آن نمی‌بیند مگر منظوم باشند. از این زاویه نیز ضمن برشمردن ژانرهای روایی مورد بحث ارسطو – با همان اصطلاح‌های یونانی یعنی «طراغودیا»، «قومیودیا» و «أفقیقا» – هیچ ارتباطی میان این آثار و ژانرهای روایی فارسی نمی‌یابد. وی حداقل باید می‌توانست میان أفقیقا و حماسه ارتباطی بیابد که نیافت و به همین دلیل نیز از همان اصطلاح یونانی استفاده کرد. ارسطو اما در همان بخشِ نخستِ بوطیقا شاخه‌ی روایی را از لیریک جدا می‌کند

و مشخص می‌کند که تمرکز کار او بر سه ژانر روایی است. به این ترتیب، ارسطو با تئوری بوطیقا، که خود آن را متفاوت از بلاغت (رتوریک) می‌دید، به ادبیات روایی می‌پردازد؛ حال آن‌که بیش‌تر مترجمان و شارحان آن در عربی این تئوری را در چارچوب علم بلاغت خوانده و درک کرده‌اند.

دلیل دوم ناآشنایی مترجمان و شارحان با آثار ادبی‌ای بوده که ارسطو بررسی کرده است؛ از این‌رو نیز نتوانسته‌اند نمونه‌های هم‌سان یا نزدیک به آن‌ها را در فرهنگ و ادبیات خود بیابند. همان‌طور که گفته شد، در ادبیات فارسی آثار روایی فراوانی در ژانرهای مختلف از دوران باستان وجود داشته‌اند؛ و مهم‌تر از همه ژانر حماسه است که ارسطو نیز از آن سخن رانده و با تراژدی مقایسه کرده است. منابع یونانی کهن به وجود آثار روایی و لیریک (شعری) به صورت شفاهی در میان ایرانیان اشاره کرده‌اند؛ مثلاً خارس میتلنی^۱ نقل کرده که در زمان هخامنشیان داستان زریادرس و اُداتیس^۲ مورد علاقه‌ی مردم بوده است.^۳ بسیاری از این آثار شفاهی از میان رفته‌اند و حتی نامی هم از آن‌ها نمانده است؛ اما مضمون‌ها (تم‌ها)، پی‌ساخت‌ها و بن‌مایه‌های آن‌ها باقی ماندند و به صورت انباری درآمدند که در آثار پسااسلامی به کار گرفته شدند و از این طریق هنوز با ما هستند. افزون بر آن سنت ادبی ژانرها و ساختارهای روایی نیرومندی چون حماسه و عاشقانه‌ها را آفریدند که هنوز در فرهنگ ما کارکرد دارند.

با این‌همه جالب است که می‌بینیم در فارسی، و نیز عربی، برای ژانرهای ادبی اصطلاح‌های خاص و دقیقی موجود بوده است، مثل قصیده، غزل، و رباعی در شاخه‌ی شعر، و حکایت، افسانه، داستان در شاخه‌ی روایی؛ گرچه برای ژانرهای روایی بزرگ، چون حماسه و عاشقانه، نام‌های دقیقی یافت نمی‌شد. به نظر نگارنده، دلیل نبود نام دقیق برای ژانرهای بزرگ و مسلطی چون حماسه و عاشقانه تفاوت گفتمان‌های ادبی در دوره‌های پیش‌اسلامی و پسااسلامی بوده است که چون جای بحث آن این‌جا نیست، آن را وامی‌گذاریم.

سدیگر، با بررسی ساختاری آثار روایی فارسی می‌بینیم که این‌ها نیز بر پایه‌ی کنش و عملِ شخصیت‌ها شکل گرفته‌اند، درست بدان گونه که ارسطو ادعا می‌کند؛ و بنابراین هم‌پی‌ساخت داشته‌اند و هم شخصیت‌پردازی می‌کرده‌اند. مشکل اما این است که این آثار در گفتمان‌های اجتماعی، سیاسی، دینی و ملی دیده شده‌اند و نه در چارچوب یک تئوری ادبی. تئوری ادبی در دسترس نیز علم بلاغت بود که تنها به یک عنصر از شش عنصر مورد بحث ارسطو می‌پرداخت، یعنی زبان. مترجمان و شارحان نیز تئوری ارسطو را بدون برقرار کردن چنین پیوندی در چارچوب علم بلاغت خوانده و ترجمه کرده‌اند. بنابراین، موضوع بحث تفاوت ماهوی میان سنت‌های ادبی نیست، بلکه تفاوتِ نظری، و به‌ویژه تئوری ژانرها، محل اختلاف بوده است. خود ارسطو در چند بخشِ آخر بوطیقای حدی به بحث‌های بلاغی می‌پردازد و همان‌جا هشدار می‌دهد که روش بوطیقایی او با این روش متفاوت است، اما این هشدار در میان نظریه‌پردازان و منتقدان بعد از او نادیده گرفته می‌شود. و در واقع برای سده‌ها هم میان مسلمانان و هم مسیحیان نادیده می‌ماند. برای نمونه فارابی و ابن سینا در شرح خود بر فن الشعر، و مانند پیشینیان خود، برای ژانرهای روایی و غیرروایی مورد بحث ارسطو هیچ نقطه‌ی ارجاع یا حتی اصطلاحی نمی‌یابند و معرب همان واژه‌های یونانی را می‌آورند: «طراغودیا» برای تراژدی، «قومیودیا» برای کمدی، «دیرمبی» برای دیتی‌رامب^۱ و «أفقیقا» برای حماسه.^۲ مانند فارابی، ابن سینا از گونه‌های دیگر نیز نام می‌برد که برخی از آن‌ها در بوطیقای ارسطو یافت می‌شوند و برخی نه: «ایامبو» که احتمالاً ایامبیک است، «ساطوری» که احتمالاً ستایر (طنز تلخ) است، «دراماطا» (دراما یا نمایش)، و «أفی» (حماسه). گونه‌های زیر را نیز بر مجموعه می‌افزاید: «دیقراقی»، «أفیقی» که باید همان آفی باشد، «فیوموتا»،

۱. Dithyrambic: نوعی آواز روایی که موضوعات اسطوره‌ای را طرح می‌کرد.

۲. فارابی در رساله‌ی فی قوانین صناعة الشعر، که آن هم شرحی است بر بوطیقا، گونه‌های شعر را از نظر ارسطو چنین برمی‌شمارد: «و نحن نعدد أصناف أشعار اليونانيين على ما عدهه الحكيم في أقاويله في صناعة الشعر. ونومى إلى كل نوع منها إيماء فنقول: ان أشعار اليونانيين كانت مقصورة على هذه الأنواع التي أعدها، و هي: طراغوديا، و دیرمبی، و قومودیا، و ایامبو، و دراماطا، و ابینی، و دیقراقی، و ساطوری، و فیوموتا، و أفیقی، و ریطوری، و ایفیبجاناساوس، و اقوستقی.» و ابی‌بشر در ترجمه‌ی خود که از سریانی به عربی بوده، ژانرهای تقلیدی را بدین گونه برمی‌شمرد: «التراجیدیا» — برابر با «المدیح» و «کومیدیا» همراه با واژه‌ی «الهجاء». (ارسطو و حماده، ۴۸ و ۵۰)

«ایفحا با ساردس»، و «اوتوستقی».^۱ به نظر، فارابی و ابن سینا این‌ها را از هفت گونه شعرِ ابوتقام متفاوت می‌دیدند: «الحماسه، الهجاء، المدیح، الرثاء، الغزل، الوصف، الأدب (الحکم)».^۲ البته اگر خوب بنگریم، ارسطو همه را ذکر می‌کند، ولی از سه‌تای آخر تنها به اشاره‌ای می‌گذرد. فراموش نکنیم که از نظر اعراب ابوتقام مخترع حماسه بود و بنابراین می‌توان فرض کرد که او با ژانرهای روایی بیش‌تر آشنا بوده است.

ابن سینا در فصل نخست به تفاوت سنت‌های ادبی در ادبیات یونانی، عربی و فارسی اشاره می‌کند. اما سخنان ابن سینا این‌جا بیش‌تر نشان از تفاوت نگاه تئوریک بر ادبیات دارد تا تفاوت ماهوی خود ادبیات. وی در تعریف «شعر مطلق» در مقایسه با شعر «مرسوم زمانه» به تخیلی بودن شعر به عنوان امری فراتر از تقلید (محاکات) اشاره می‌کند. و این امر بی‌اعتنایی او به ژانرهای روایی را نشان می‌دهد. بحث او در فصل نخست و نیز آخر حول همین تفاوت شکل می‌گیرد. نظر او درباره‌ی تقلید (محاکات) نیز جای تأمل دارد، چون نشان می‌دهد که او آن را از جنس تخیل می‌داند و نه از جنس تقلیدِ عمل و رفتار آدمیان. می‌نویسد:

اگر محاکات چیزی با چیزی غیر آن، که سخنی کاذب خواهد بود، سبب تحریک نفس گردد، باعث تعجب نخواهد بود اگر محاکات چیزی به وسیله‌ی صفات خود آن شیء، که سخنی صادق خواهد بود، سبب تحریک نفس گردد و چه‌بسا این امر ضروری‌تر از مورد پیشین است. اما مردم غالباً مطیع سخن خیال‌انگیزند تا سخن صادق.^۳

در ادامه نیز امور خیال‌برانگیز را برمی‌شمارد:

اموری که به زمان سخن و عدد زمان آن تعلق دارند؛ وزن؛ اموری که به مفهوم سخن تعلق دارند؛ اموری که مابین آن‌چه مفهوم و مسموع سخن است قرار دارند.^۴

توجه کنیم که ارسطو وزن و هارمونی (هماهنگی) را نیز، مانند تقلید، از سرشت و

۱. ربیعی، ۱۱.

۲. ارسطو و حماد، ۴۸. البته باید گفت که ابی‌نشر در ترجمه‌ی خود از بوطیقا برای تراژدی المدیح را آورده است؛ ارسطو و بدوی، ۱۹۵۳.

۳. همان، ۴.

۴. ربیعی، ۱۲.

طبیعت آدمی می‌انگارد. اما ابن سینا موضوع را متفاوت می‌بیند و بیش‌تر در پی آن است که نظریه‌ی ارسطو را با بحث‌های حاکم بر ادب عربی - فارسی منطبق کند. البته این تنها مسلمانان نبودند که بوطیقارا در رویکردی متفاوت می‌فهمیدند. در جهان مسیحی نیز، و برای هزاران سال، این متن در چارچوب‌های بلاغی یا تفسیری خوانده و فهمیده می‌شد.

به این دلایل، نقدِ امروز من از ترجمه‌های زرین کوب، و نیز مجتبائی و افنان، بیش‌تر متوجه تفاوت نگاه و تئوری است تا کار ترجمه. با نگاهی که امروز دارم، گمان می‌کنم طبیعی بوده که زرین کوب - و به همین قیاس مجتبائی و افنان - چنین ترجمه‌های نارسا و نامفهومی از بوطیقا به فارسی زبانان ارائه داده باشند، چنان که ترجمه‌های ابی‌بشر و ابن رشد - و حتی ترجمه‌ی مدرن بدوی^۱ - نیز از همین تفاوت چارچوب تئوریک رنج می‌برند.^۲ بی‌تردید کار و زحمت اینان جای قدردانی دارد، اما نکته‌ی مهم‌تر مسئله‌ی فهم تئوری بوطیقا است و برای این منظور باید همچنان کارهای بیش‌تری انجام داد. حاصل سخن این که، از نظر من، زرین کوب با دانش فراوان در ادبیات فارسی، و با ابزار تئوریک متفاوت، دست به ترجمه‌ی بوطیقا زده است؛ و حاصل کار نیز به طور طبیعی متنی است دیرفهم و نارسا.

۱. در جست‌وجوی فهم نارسایی‌ها

با این همه باید در جست‌وجوی دلایل نارسایی‌های ترجمه - یا در واقع تفاوت چارچوب‌های تئوریک - بود و این که مسئله از کجا آب می‌خورد. همان‌طور که گفته آمد، به این منظور باید، به جای کار مترجم، چارچوب ادبی حاکم را به بررسی گذاشت، زیرا زرین کوب نیز ناگزیر در آن چارچوب بالیده و از آن زاویه به متن پرداخته است. هر

۱. ترجمه‌ی بدوی را مقایسه کنید با ترجمه‌ی حماده که سی سال بعد از او چاپ کرده است. این تفاوت نگاه را به‌خوبی و به‌ویژه در اصطلاح‌ها می‌توانید یافت.

۲. ابن ندیم در الفهرست از دو ترجمه‌ی عربی یاد می‌کند: ترجمه‌ی ابی‌بشر متی و یحیی بن عدی. «الکلام علی ابوطیقا - معناه الشعر - نقله أبو بشر متی من السریانی الی العربی. و نقله یحیی بن عدی. و قبل آن فیہ کلاماً لثامسطیوس، و یقال أنه منقول الیه. و للکندی مختصر فی هذا الکتاب.» (ابن ندیم، ۲۷۵: ارسطو و حماده، ۵۰)؛ زرین کوب در پیش‌گفتار کتاب خود به ترجمه‌های سهیل افنان و دکتر فتح‌الله مجتبائی اشاره می‌کند، در پی نوشت‌ها اما فقط چندباری از ترجمه‌ی ابن رشد نقل قول می‌آورد.

کس دیگری هم که بود و در ترجمه‌ی بوطیقا از آن سنت‌های ادبی حاکم پیروی می‌کرد کاری جز این ارائه نمی‌داد، چنان که افنان و مجتبائی نیز، که پیش از او ترجمه‌های خود را به دست چاپ سپرده بودند، باز دچار مشکلاتی از این دست، و حتی بدتر، هستند؛ برای نمونه، مجتبائی به جای اصطلاح «شخصیت» از واژه‌ی «اخلاق» یا «خلقیات» استفاده می‌کند. همین اصطلاح ساده نشان می‌دهد که مجتبائی تا چه حد با تئوری‌های ادبی مدرن ناآشنا بوده است و در کار تنها بسنده کرده به فارسی کردن اصطلاح عربی «الأخلاق» که بدوی یا ابی‌بشر در ترجمه‌های خود آورده بودند.

مشکل دوم ناآشنایی با ادبیات مورد بحث ارسطوست و نیافتن مصداق برای آن‌ها در فارسی و عربی. ناتوانی در یافتن شباهت‌های میان این آثار از عارضه‌های بنیادی است. هم‌زمان تمرکز بر تفاوت‌ها هم نقش داشته است. اکو، در همان سخنرانی که در بالا ذکرش آمد، به تفاوت تئوری‌های زیبایی‌شناسی اشاره می‌کند و به مشکل درک تئوری بر اثر ناآشنایی با مصداق‌های آن در زبان و فرهنگ مقصد می‌پردازد. برای این کار وی راه‌حلی ارائه می‌دهد و آن آشنایی با مصداق‌هاست. وی می‌گوید وقتی دو تئوری ادبی از دو فرهنگ متفاوت داریم، بهتر است تمرکز را روی «شباهت‌های خانوادگی»^۱ بگذاریم و هم‌زمان تفاوت‌ها را کم‌رنگ کنیم، چون با شباهت‌هاست که می‌توان به مفهوم نهفته در آن‌ها نزدیک شد. فراموش نکنیم که تفاوت‌ها بسیار آسان به چشم می‌آیند، حال آن‌که یافتن شباهت‌ها بسیار سخت است و نیاز به دیدی ژرف و ساختارمند دارد.

بر این بنیاد، باید نبود سنت نمایشی گسترده در فرهنگ‌های ایرانی - عربی را از علت‌های اصلی دانست. نبود سنت نمایشی شباهت‌های خانوادگی را کم‌رنگ کرده است. تمرکز ارسطو بیش از هر چیز بر تراژدی نمایشی با ویژگی‌های یونانی آن بوده است - مثلاً اجرای نمایش همراه با گروه خوانی و نیز شگردهای اجرایی متفاوت؛ سنت‌هایی که با سنت‌های رایج در جهان فارسی‌زبان و عرب‌زبان متفاوت بوده‌اند. اگر هم سنتی نزدیک به آن وجود داشته - بنابه اشاره‌هایی که این‌جا و آن‌جا درباره‌ی بازی‌هایی چون

۱. وی این اصطلاح را از تئوری «مشابهت‌های خانوادگی» ویتگنشتاین وام می‌گیرد.

پرده‌بازی و لعبتک‌بازی می‌توان یافت - نزدیکی چندانی با سنت‌ها و «غرض و انتظار» نویسندگان و مخاطبان یونانی نداشته است،^۱ به‌ویژه که تراژدی از دید ارسطو ابزار ترکیه‌ی روان بوده است و نمایش‌های مابیش‌تر حالت کمدی داشته‌اند. اما جای تعجب آن‌جاست که می‌بینیم در ترجمه‌ها به ژانر مشترک، یعنی حماسه، هم توجه نشده است. حماسه در یونانی و فارسی با سنت‌هایی نزدیک به هم وجود داشته‌اند، اما متأسفانه این نقطه‌ی مشترک تا همین سده‌ی اخیر کاملاً نادیده مانده است. ندیدن چنین پیوندی هم دلیل داشته و هم جای پرسش و بحث. ناآشنایی با آثارِ موردِ بحثِ ارسطو قطعاً از دلایل بنیادی بوده است. فارابی و ابن سینا هر دو برای حماسه اصطلاحِ یونانی «اپوینیا»، «افی» یا «افیقی» را آورده‌اند. این نشان می‌دهد آن‌ها میان آفی یونانی و حماسه‌ی مورد تعریف ابوتّمّام از یک سو، و سنت کهن خدای‌نامه‌ها و شاهنامه‌ها در پهلوی و فارسی از سوی دیگر هیچ وجه اشتراک و پیوندی نیافته‌اند. در آن زمان کار روی شاهنامه‌ها رونقی داشت و کم نبودند داستان‌هایی از جنس ایلید که به دست شاعران نوشته یا به نظم درمی‌آمدند، یا تاریخ‌نگاران به عنوان بخشی از تاریخ ایران زمین به آن‌ها اشاره می‌کردند. گذشته از آن، ابوتّمّام نیز دیوان حماسه را نوشته بود، گرچه جنس آن با حماسه‌های ایرانی متفاوت بود و تا حد زیادی به ژانر قصیده نزدیک بود.^۲ بنابراین، جای تأمل است که چرا هم‌سانی‌های این ژانر به نظر نیامده است و خدای‌نامه‌ها و شاهنامه‌ها را هم خانواده با آثار حماسی یونانی نیافته‌اند. توجه کنیم که فارابی در بحث خود درباره‌ی بوطیقا به هر دو ادبیات فارسی و عرب اشاره می‌کند، که به احتمال زیاد منظورش از فارسی آثار دوره‌ی پهلوی بوده است، چون در زملن وی هنوز آثار فارسی دندان‌گیری پدید نیامده بود. دلیل فلسفی هم درخور تأمل است. بنابه قراین، تعریف فلسفی از حماسه در این سه فرهنگ متفاوت بوده است و این موضوع باعث شده که شباهت‌های خانوادگی کم‌تر به چشم بیاید. بر همین پایه، تفاوت ژرف‌تر را باید در گفتمان‌های ادبی رایج در این فرهنگ‌ها

۱. برای نمایش در ایران بنگرید به:

Gaffary, 1984.

۲. شاید به همین دلیل خاقانی در عنوان برخی از قصیده‌های خود از واژه‌ی «حماسه» بهره برده است.

دانست که در تئوری «غرض و انتظار» رخ می‌نماید، به این معنی که باید دید غرض نویسندگان از نوشتن چه بوده و خواننده‌ها با چه انتظاری این آثار را می‌خوانده‌اند. تفاوت آثار حماسی فارسی و عربی در میان ژانرهای روایی بسیار مشهود است؛ و این در حالی است که تئوری‌های ادبی در این دو فرهنگ یکسان بوده‌اند. پس این تفاوت‌ها را نه در تئوری که باید در گفتمان‌های مسلط، و به‌ویژه تئوری غرض و انتظار، جست‌وجو کرد. دلیل بعدی ناآشنایی فارسی‌زبانان و عرب‌زبانان با آثار مورد بحث ارسطو در بوطیقا است که خود موجب نیافتن شباهت‌های خانوادگی شده است. متن مهم بوده و باید ترجمه می‌شده، چون حاصل تراوش‌های فکری معلم اول بوده است؛ اما آثار ادبی مورد بررسی او خوانده نشده بودند که شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها به چشم آیند. شاید اندک آشنایی‌ای در کار بوده، اما آن هم بیش‌تر صرف تفاوت‌های زبانی و بلاغی شده تا بنیادهای ساختاری مشترک. به این دلیل بوطیقا بدون تکیه بر مصداق‌هایش خوانده شده است. طبیعی هم بوده که مترجمان و شارحان نتوانند هم‌سانی‌های ساختاری میان آن آثار و حماسه‌های خودی را ببینند. برای نمونه، هیچ نشانه‌ای از آشنایی ابن سینا با ایلید در دست نیست؛ اگر هم بوده، به دلیل تفاوت‌های فرهنگی و اعتقادی نتوانسته هم‌سانی‌های ساختاری یا به گفته‌ی اکو شباهت‌های خانوادگی را بیابد. اگر این هم‌سانی‌ها دیده شده بود، احتمال یافتن معادلی عربی یا فارسی برای اصطلاح «افی» زیاد بود، چنان که در ترجمه‌های مجتبائی و زرین‌کوب، و نیز بدوی و حماده، می‌بینیم بدون استثنا اصطلاح حماسه را برای آن آورده‌اند؛ کسی هم بر سر آن اختلاف ندارد. توجه کنیم که، مثل فارسی، در عربی نیز تا همین صد و اندی سال پیش اصطلاح مشخصی برای ژانر حماسه وجود نداشت و همان‌طور که ما اصطلاح حماسه را در نوشته‌های جدید برای این ژانر به کار می‌بریم، آن‌ها نیز اصطلاح جدید «ملحمه» را برای آن درست کرده‌اند که هم در ترجمه‌ی بدوی می‌یابیم و هم در ترجمه‌ی حماده. موضوع را ژرف‌تر بنگریم. مشکل فقط عدم انطباق دو اصطلاح آفی و حماسه نبود، و ژرف‌تر از آن نیافتن برابرنهادهایی برای شش عنصر کلیدی در بحث ارسطوست؛ همان شش عنصری که امروزه با اصطلاح‌های پی‌ساخت، شخصیت و جز آن

می‌شناسیم. دلیل آن هم عدم درک این مفهوم‌ها یا نبود مصداق‌های آن‌ها بوده است؛ چه، اگر این مفهوم‌ها درک شده بودند، حتماً اصطلاح‌های دقیق‌تری برای آن‌ها یافت می‌شد. اما چرا این مفهوم‌ها در زبان فارسی — و عربی — تا همین اواخر وجود نداشتند؟ شاید به این دلیل که یک تئوری منسجم درباره‌ی آثار روایی وجود نداشت یا اگر وجود داشت اعتباری برای آن قابل نبوده‌اند — به هر صورت نمی‌توان انکار کرد که سنت حماسه‌نویسی و حماسه‌سرایی در فرهنگ‌های ایرانی و زبان فارسی بسیار نیرومند بوده است، اما گفتمانی ادبی برای طرح و بررسی آن وجود نداشته. و بلاغت تنها شیوه‌ی ادبی مسلط در سده‌های میانه بوده است که ادبیات را به دور از هرگونه نگاه غیرادبی بررسی می‌کرده است. این تئوری نیز به ساختار روایی آثار بی‌اعتنا بود و در نقد و بررسی تنها بر زبان آن‌ها تکیه می‌کرد. بر این پایه، آثار روایی نیز، مانند ژانرهای غزل و قصیده، تنها از زاویه‌ی زبان شاعرانه‌ی نویسنده مورد بررسی قرار می‌گرفت.

با این همه باید توجه داشت که خوانش متفاوت آثار و دیدن آن‌ها در چارچوب‌های تئوریک متفاوت فقط خاص جهان اسلام و فارسی‌زبانان نبوده است. در جهان مسیحی نیز کم‌وبیش فرآیندی هم‌سان طی شده است. بلاغت در اروپای سده‌های میانه تئوری ادبی مسلط بود — درست به مانند سنت‌های حاکم بر جهان اسلام. برای همین هم در این دوران کم‌تر ردی از بوطیقای می‌توان یافت؛ اگر هم بود، متأثر از همان ترجمه‌ی عربی ابن رشد بود. این جریان ادامه دارد تا همین سه چهار سده‌ی پیش که بررسی این متن در چارچوب‌های تئوریک دیگر آغاز می‌شود.

تا سده‌ی شانزدهم دسترس‌ی اروپاییان به متن از طریق ترجمه‌ی عربی ابن رشد بود. درک آن نیز بر پایه‌ی همان سنت بلاغی بود. اما از سده‌ی شانزدهم در درک متن چرخشی پدید آمد. چهار دلیل می‌توان برای آن برشمرد: دسترسی مستقیم به متن؛ وجود سنت‌های ادبی نزدیک به آن در اروپا، و نیز ترجمه‌ی آثار مورد بحث ارسطو به عنوان آثار ادبی تعیین‌کننده؛ نگرش غیردینی که به اندیشه‌های جایگزین امکان بروز می‌داد؛ و بالاخره درک ادبیات به عنوان یک سیستم ساختارمند که بیش‌تر در همین دو سده‌ی گذشته شکل گرفته است. گذشته از ترجمه‌های متعدد از لاتین به ایتالیایی و

دیگر زبان‌های اروپایی که من خبر ندارم، در انگلیسی — تا آن‌جا که می‌دانم — بوطیقا بیش از شانزده بار ترجمه و منتشر شده است. این امر نشان از دو چیز دارد: یکی بهتر شدن تدریجی ترجمه‌ها؛ و دیگری تغییر رویکردهای تئوریک و تفاوت خوانش‌ها. اولین ترجمه‌ی انگلیسی به زمانی در سده‌ی هفدهم برمی‌گردد و آخرین آن به همین سال ۲۰۱۸^۱. یکی از بهترین ترجمه‌ها که ده سالی پیش منتشر شد متعلق است به ویلیام ریس. این ترجمه در سری آثار کهن با نام لونت توسط انتشارات دانشگاه هاروارد چاپ شده است. ریس ترجمه‌ای نزدیک به متن ارائه داده است که از نظر بسیاری از صاحب‌نظران ترجمه‌ی رسایی است، البته با اصطلاح‌های کاملاً جاافتاده‌ی انگلیسی. کنی اما ترجمه‌ای براساس معنا ارائه داده است؛ کاری که در فارسی به آن «برگردان آزاد» می‌گویند. هدف از این ترجمه نزدیک شدن به مبانی تئوری بوطیقایی بوده و نویسنده خواسته که متن را در چارچوب تئوری‌های امروز بازخوانی کند؛ دلیل دوم این که اکثر آثار ادبی مورد بحث ارسطو به انگلیسی ترجمه شده‌اند؛ و از این نظر خواننده‌ی انگلیسی‌زبان می‌تواند با رجوع به آن‌ها مصداق‌ها را بهتر دنبال کند. افزون بر آن سنت‌های ادبی یونانی، به‌ویژه تراژدی، بر ادبیات و زیبایی‌شناسی غربی تأثیر مستقیم داشته است و از این نظر همه هم‌خانواده هستند. این سنت در ادبیات و تئوری‌های انگلیسی نیز یافت می‌شود و طبیعی است که با نقطه‌های ارجاع فراوان بتوان از آن در مقایسه و بحث استفاده کرد. برای همین هم صدها کار پژوهشی درباره‌ی متن، نمونه‌های مورد بررسی آن، و خود تئوری بوطیقا نوشته شده است که درک و ترجمه‌ی آن را آسان‌تر می‌کنند.

برگردان‌های چندگانه از بوطیقا، بیش از هر چیز، نشان از تغییر نگاه‌های تئوریک به اثر دارد، چون متن که تغییر نکرده و اگر فرض بر ترجمه‌ی دقیق باشد، دویا سه ترجمه به نظر کافی می‌نماید. نگاهی گذرا به این ترجمه‌ها نشان می‌دهد که هدف برخی از آن‌ها ارائه‌ی ترجمه‌ای دقیق از متن بوده، حال آن‌که برخی دیگر با برگردانی آزاد بیش‌تر

۱. جز متن‌های زیر، بقیه را نخوانده‌ام. در انتخاب سه متن مورد استفاده هم از نظر همکار ارجمندم، ریچارد هاوارد، یاری جسته‌ام. مشخصات کامل سه ترجمه را می‌توانید زیر نام‌های ارسطو - ریس، ارسطو - و ارسطو - کنی در کتاب‌شناسی پیدا کنید.

تلاش کرده‌اند که معنای متن را روشن‌تر کنند. برخی نیز با آوردن نمونه از آثار مختلف به خواننده کمک کرده‌اند که درکی مصداقی از بحث داشته باشد. گذشته از آن، رویکرد دوم در چارچوب‌های تئوریک جدید درک روشن‌تری را از متن فراهم آورده است، چنان که از میان دو ترجمه‌ی انگلیسی که من بیش‌تر استفاده کرده‌ام، یکی خواسته متن را با زبانی نزدیک به زبان ارسطو برگرداند؛ حال آن‌که دومی بیش‌تر کوشیده از دیدگاهی ساختارگرایانه مفهوم‌های موردنظر ارسطو را بازنویسی کند و به این ترتیب رابطه‌ای میان نظریه‌ی ارسطو و جایگاه آن در تئوری‌های مدرن برقرار کند. برای همین در ترجمه‌ی اول می‌بینیم که مثلاً برای کلیدواژه‌های «کل»، «کلیت» و حتی «پی‌ساخت» از واژه‌های wholeness, completeness, plot استفاده شده که بسیار نزدیک هستند به اصطلاح‌های مورد استفاده‌ی ارسطو. در ترجمه‌ی دوم اما جا به جا برای آن از واژه‌های «سیستم» و «ساختار» نیز بهره برده شده است که بازتاب تعریف جدیدی از «کل» در تئوری ساختارگرایی است.

در فارسی، و با توجه به نبود این امکانات، طبیعی است که فعلاً نباید انتظار کاری درخور داشت. عدم حضور تئوری ارسطو در بحث‌های ادبی ما خود نشان از این فقدان دارد. این تئوری نیز، مثل خیلی تئوری‌های دیگر، مجزا از بافت فکری و سنتی ادبی ما، بیرون از سیستم، و بدون توجه به غرض نویسنده و انتظار خواننده طرح شده است. با این‌همه همیشه می‌توان از نقطه‌ای آغاز کرد، و از قضا ترجمه‌ی زرین‌کوب خود می‌تواند نقطه‌ی مهمی باشد برای دیدن این تفاوت‌های تئوریک و چارچوب‌های فکری؛ به‌ویژه آن‌جا که به تبار هر یک از مفهوم‌ها و اصطلاح‌ها برمی‌گردد، و این‌که او، و کسانی پیش از او، چگونه آن‌ها را می‌فهمیدند؛ و دیگر این‌که تفاوت آن فهم‌ها با فهم امروزی ما چه کمکی به درک بهتر تئوری ارسطو در پرتو تئوری‌های معاصر می‌کند.

خلاصه کنم، تفاوت نگاه‌ها را باید، بیش از هر چیز، در پارادایم‌های ادبی متفاوت، در آن زمان و نیز این زمان، دنبال کرد. می‌توان در یک نگاه کلی گفت که تئوری ادبی در ایران و تا نیمه‌های سده‌ی بیستم یا بیش‌تر متکی بود بر سنت‌های دیرپای بلاغت، یا متکی بود بر تئوری‌های ادبی تازه‌وارد غربی که خود بیش‌تر ریشه در بحث‌های دوره‌ی

رسانس و روشنگری اروپا، یعنی نئوکلاسیسیسم، داشتند؛^۱ و ما آن زمان آن‌ها را ناگوارده و ناسنجیده در مقدمه‌ی بحث‌های خود مطرح می‌کردیم و سپس با همان رویکرد سنتی به بررسی می‌پرداختیم؛ نمونه‌اش حماسه‌سرایی و تاریخ ادبیات ذبیح‌الله صفاست که در آغاز اشاره‌ای به سه ژانر ادبی حماسه، لیریک و دراما می‌کند و سپس در معرفی آثار مختلف فارسی، بدون آن‌که بخواهد از اصول تئوری ژانرها بهره ببرد، بحث را دنبال می‌کند. البته فراموش نکنیم که خود این بحث‌ها در غرب نیز در پارادایم‌های مختلف شکل گرفته‌اند و بنابراین فرآیندی تاریخی داشته‌اند که به مطالعه‌ای در زمانی^۲ نیاز دارند. به هر رو، تئوری بلاغت و نئوکلاسیسیسم به نوبه‌ی خود دریافت‌های خاصی از بوطیقا فراهم کرده‌اند که رد هر دو را در ترجمه‌ی زرین کوب می‌توان یافت. برای نمونه، بخشک‌های پایانی بوطیقا که بیش‌تر روی سبک زبان و بیان شاعر (با نگرشی نزدیک به علم بلاغت) تمرکز دارد خوب ترجمه شده‌اند؛ دلیل آن هم وجود سنت‌های بلاغی رایج در فارسی است. بخشک‌هایی هم که به بحث وحدت در زمان، مکان و موضوع می‌پردازند نسبتاً رسا هستند؛ دلیل آن هم به احتمال زیاد آشنایی زرین کوب و هم‌دوره‌ای‌های او با خوانش نئوکلاسیسیست‌ها از نظریه‌ی وحدت ارسطو بوده است. رسایی ترجمه در این بخشک‌ها به خوبی این موضوع را نشان می‌دهد. اما بخشک مهم شش – و چند بخشک بعد از آن، که به عناصر ساختاری تراژدی و حماسه می‌پردازند، به‌ویژه بحث پی‌ساخت (پلات) – بسیار گنگ، نارسا و حتی غلط ترجمه شده‌اند. ایراد این بخشک‌ها فقط این نیست که زرین کوب معادل‌های عجیب و غریب برای این عناصر و معیارها آورده است، بلکه فراتر از آن، مشکل درک نادرست است از سیستم فکری ارسطو درباره‌ی ژانرهای روایی؛ و پس طبیعی است که بد ترجمه شده باشند. دیدن بوطیقا در چارچوب علم بلاغت موجب شده که مترجم بیش‌تر متوجه اصول

۱. تئوری نئوکلاسیسیسم بیش‌تر در میان دانشگاهی‌های آن زمان و به عنوان روش پژوهش رواج داشت. سمبولیسم نیما هنوز پرورده نشده بود و زمانی هم که گسترش یافت، پیوند خورد با گفتمان‌های سیاسی چپ. رمانتیسم هم در این دوره بال‌پوری گرفت، ولی این سبک نیز به‌سرعت پیوند خورد با غزل‌سرایی فارسی؛ افزون بر آن این دو سبک هیچ علاقه‌ای به بوطیقا نداشتند. داستان‌نویسی و تئاتر ما باید به بوطیقا توجه می‌کرد که کرد، اما هر دو از طریق تئوری‌های چپ بود یا تئوری‌های نمایشی استانیسلاوسکی.

زبان و شگردهای شاعرانه باشد. و به نظر من این دریافت از همان آغاز و با تعریف سنتی از شعر و شاعر، و با معنا کردن متفاوت واژه‌های poetry, poetic و poet آغاز می‌شود. ارسطو واژه‌ی poet را در معنای سازنده^۱، و دقیق‌تر سازنده‌ی پی‌ساخت، تعریف می‌کند و به روشنی گوشزد می‌کند که از نظر او شاعر سازنده‌ی پی‌ساخت، و پس داستان، است و نه پردازنده‌ی زبان. زرین کوب همین جمله را دقیق ترجمه می‌کند، اما متأثر از نگرش سنتی به شعر و نیز روش بررسی‌های بلاغی در فارسی، واژه‌ی شاعر را در رابطه با مفهوم شعور و معرفت ذاتی و اعجاز کلام می‌انگارد و نه سازنده‌ی داستان.^۲ زرین کوب نمی‌تواند میان آن درک بلاغی از شعر و تعریف ارسطو از آن فرق بگذارد. از این زاویه هم متوجه روش بررسی ارسطو از ژانرهای روایی نمی‌شود، چون گذشته از ناآشنایی با آن تئوری، ابزارهای لازم برای چنین بررسی‌ای را هم در آن زمان در اختیار ندارد. به این ترتیب، در یک جایگزینی، کل تئوری بوطیقا را در چارچوب فلسفه‌ی شعر و شعور طرح و دنبال می‌کند. اگر عنوان این کتاب از نخست فن داستان‌نویسی ترجمه شده بود، احتمال داشت که بسیاری از این هم‌پوشانی‌های معنایی و خلط مبحث‌ها روی ندهد.

ندیدن وجه روایی در بررسی ارسطو مسئله‌ای گرهی است و ریشه در فقدان نظریه‌ای از این دست در گفتمان‌های ادبی کهن فارسی دارد. به سخن دیگر، تئوری ادبی در فارسی تنها با تکیه بر ویژگی‌های زبان شعرئی آثار روایی را نیز بررسی می‌کرد. اگر به کارهای تئوریک نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم درباره‌ی آثار روایی بنگریم، متوجه می‌شویم که هیچ‌کدام از زاویه‌ی ساختار روایی یا تئوری ژانرها به این آثار نپرداخته‌اند؛ بعد از آن نیز نقد ما تا حد زیادی متأثر از نگرش‌های ایدئولوژیک و سیاسی بود. حتی به کار بردن اصطلاح‌های ژانری برای این آثار در آن زمان نادر بود. آن‌هایی هم که بود

۱. این واژه در یونانی از ریشه‌ی فعل poieō است در معنای ساختن.

۲. زرین کوب در بخش «چهار شعر و دنیای یونان» (۹۶-۷۳)، تعریفی از شعر ارائه نمی‌دهد و آن را در رابطه با آثار داستانی یونان طرح می‌کند. گرچه این فصل پیش‌تر مانند است به تاریخچه‌ای از آثار ادبی‌ای که پیش از ارسطو به یونانی نوشته شده و استفاده از عناصر فراطبیعی و اسطوره‌ای در پرداخت داستان‌ها را دنبال می‌کند. دلیل نوشتن چنین بخشی برای این بوده که خواننده با موضوع‌های مورد بحث ارسطو آشنا شود. حماده نیز در عربی ترجمه‌ی خود را با بخشی چنین آغاز کرده است.