چالشهای دو ژانر تراژدی و کمدی از نظر ابن‌سینا در مواجهه با بوطیقای ارسطو

فریده دلیری[۱]، اسماعیل بنی‌اردلان[۲]، امیر مازیار[۳]

چکیده

نگرهٔ شعری ارسطو با این درونمایه وارد گسترهٔ اندیشهٔ ایرانی شد که ژانرهای تراژدی و کمدی بدنبال تقلید و محاکات فضیلتها و رذیلتها هستند. رسالهٔ *فن شعر* ارسطو برغم نقشی که در شکلگیری تئاتر غربی داشته، تأثیری در جهان شعر پارسی نداشت. اینکه تئاتر از دل هستی‌شناسی یونانی برآمده، یادآور نیازی است که نمایش ایرانی به بوطیقایی برآمده از فرهنگ ایرانی دارد. این کتاب بعنوان یک رساله مرجع، بارها ترجمه شده یا از آن اقتباس شده است؛ یکی از برجسته‌ترین این اقتباسها، *فن شعر* ابن‌سیناست. با اینکه *فن شعر* ابن‌سینا گزارشی از *بوطیقای* ارسطوست ولی نویسنده تنها به تلخیص *بوطیقا* بسنده نکرده است. شاخصهٔ بنیادی کار ابن‌سینا پرداختن به گوهر شعر، محاکات یا همان تخیل است. *فن شعر* او دارای ویژگیها، نکات و دیدگاههایی نوین

تاریخ دریافت: ۹۹/۴/۲۸ تاریخ پذیرش: ۹۹/۶/۲۶ (نوع مقاله: پژوهشی)

مقاله برگرفته از رساله دکتری با عنوان «مواجهه فارابی و ابن‌سینا با بوطیقای ارسطو: بازشناسی ساختار نمایش ایرانی» در دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران است.

۱. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران؛ faribadaliri1@gmail.com

۲. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)؛ bani.ardalan@yahoo.com

۳. استادیار گروه فلسفه هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران؛ maziar1356@gmail.com

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره اول
تابستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۵۸- ۱۲۹

است. پژوهش حاضر در تلاش است رویکرد ابن‌سینا به *بوطیقای* ارسطو را بررسی کند و در این راه، *فن شعر* او را بر پایهٔ ژانرهای اصلی رسالهٔ *بوطیقای* ارسطو بازخوانی میکند. گذرگاه رسیدن به این آرمان، با رویکردی تحلیلی-توصیفی و روش گردآوری داده‌ها بصورت کتابخانه‌یی، اینست که با بررسی نظریات این دو متفکر، به قصد ابن‌سینا در نگارش بوطیقای شعر ایرانی دست یابیم.

کلیدواژگان: ارسطو، ابن‌سینا، بوطیقا، ژانر تراژدی، ژانر کمدی.

* * *

مقدمه

تئاتر نمایشی است که بر بنیاد باورهای قوم یونانی و هستی‌شناسی اساطیری آنها مبتنی بر ستایش ارباب انواع شکل گرفته است. نتیجهٔ این هستی‌شناسی در عرصهٔ تئاتر یونان، توسط ارسطو صورتبندی شده و در قالب رساله‌یی بنام *بوطیقا* ارائه گردیده است. *بوطیقا* ساختار تئاتر یونان را تبیین کرده و سه گونه تراژدی، کمدی و حماسه را برای آن برمیشمارد. تلاش این گونه‌های تئاتر، تبیین نسبت انسان با ارباب انواع است؛ هنگامیکه انسان در برابر ارباب انواع قد علم کند، حماسه میسازد، آن‌دم که شکست میخورد، تراژدی بوقوع میپیوندد و یا بکل مسخّر ارباب انواع است که کمدی حاصل میشود. *فن شعر* ارسطو، بوطیقای تراژدی است و توانسته تأثیری عمیق بر ادبیات و هنر مغرب زمین بگذارد؛ رساله‌یی که بکلی وقف شیوهٔ نمایشی (دراماتیک) شده است، اما بوطیقای ارسطو تأثیری بر شیوه‌های نمایش در ایران نداشته است.

بگزارش ابن‌ندیم، *بوطیقای* ارسطو ازجمله رساله‌های نه‌گانهٔ *ارغنون* است. این رساله، پس از اسلام نخست از زبان یونانی به سریانی و سپس از سریانی به عربی ترجمه شد. قدیمیترین ترجمهٔ *بوطیقا* به ابوبشر متّی بن یونس، منطقدان بزرگ مسیحی قرن سوم و استاد فارابی و یحیی بن عدی، منسوب است. به‌احتمال زیاد، این ترجمه از *فن شعر* مورد استفادهٔ

حکیمانی همچون فارابی، ابن‌سینا و ابن‌رشد بوده است. در این میان، فارابی و ابن‌سینا هر یک تحریر و تلخیصی خاص از *بوطیقا* ارائه داده‌اند؛ بویژه ابن‌سینا در فن شعر که بخشی از کتاب *شفای* اوست و همچنین فن شعر الحکمة العروضیة (۱۹۶۶الف) به بیان تفاوت شعر یونانی، شعر عربی و دیدگاه خود دربارهٔ شعر پرداخته و شرحی بر رسالهٔ *بوطیقای* ارسطو نگاشته است. رساله‌های دیگر عمدتاً برگرفته از رساله‌های *فن شعر* ابن‌سینا و متکی بر آنها هستند. از میان ژانرهای *بوطیقا* و تعریف آنها، تنها دو ژانر تراژدی و کمدی وارد گفتمان بوطیقایی ایرانی شد؛ شاید به این علت که مجموعه نوشته‌های ارسطو دربارهٔ این دو ژانر، بیشتر بوده یا اینکه قابلیت تطبیق آنها با انواع ادبی در حوزهٔ اسلامی بیشتر بوده است.

ارسطو شعر را ذیل حکمت قرار میدهد. او بین انواع حکمت ـ که برحسب قول شارحان مشائی و نوافلاطونی وی، شامل دو نوع حکمت نظری و حکمت عملی است ـ به نوع سومی قائل است که عبارتست از حکمت ابداعی. مبدأ این حکمت، قوهٔ صناعت و حاصل آن، اثرِ آفرینش‌یافته است که آن را به زبان وی حکمت شعری نیز میتوان نامید. حکمت شعری متوجه امری خارج از خویش است و هدف آن تقلید (mimesis) و تصویر امر دیگر است. پیش از هر چیز، ارسطو در *فن شعر* از چرایی وجود نمایش سخن گفته و ساختاری برای تعریف داستانِ نمایشی ارائه میکند. بوطیقای ارسطو در نهاد خود بوطیقای تراژدی است و بتمامی وقف شیوهٔ نمایشی (دراماتیک) شده است. نمایش باید یک عمل را تقلید کند، وحدت موضوع داشته باشد و همهٔ بخشهای آن برای بیان یک داستان باشد. داستان نیز از سه بخش آغازین، میانی و پایانی تشکیل میشود. با مطالعهٔ دقیق *بوطیقای* ارسطو و *فن شعر* ابن‌سینا مشخص میشود که درک آنها از فن شعر، متفاوت است، چراکه پایه و زمینهٔ سخن در کار آنها، مقولاتی متفاوت بوده است. به بیان دیگر، مراد از شعر در اثر ارسطو و اثر ابن‌سینا متمایز است.

فرهنگ ایرانی بر مبنای شناخت حقیقت استوار است. از آنجا که هر

فرهنگی بتناسب بافتار خود، ساختار ویژه‌یی برای نمایش در خود دارد؛ این امر یادآور نیاز به بوطیقایی متناسب با فرهنگ هر سرزمین است. در همین راستا، تلاش ابن‌سینا برای فهم *بوطیقای* ارسطو و تطبیق آن با فرهنگ اسلامی نیز به نگارش *فن شعر* این حکیم و فیلسوف ایرانی منجر شد. اما نظریهٔ شعر او چندان به ساختار نپرداخته است. از سوی دیگر، نگاه به نمایش ایرانی از دریچهٔ نگاه غربی و بر پایهٔ هستی‌شناسی یونانی بوده و آن را بر پایهٔ *بوطیقای* ارسطو سنجیده‌اند.

از آنجا که کارکرد اصلی یک پژوهش پاسخ به پرسشهای مطرح‌شده در آن است، پژوهش حاضر نیز با هدف پاسخدهی به این پرسش انجام شده که با طبقه‌بندی ژانرهای ارسطویی و انتقال آن به گفتمان بوطیقایی اسلامی، ابن‌سینا در ترجمه و تلخیص خود چقدر به بومی کردن بوطیقا کمک کرده است؟ بعبارت دیگر، ابن‌سینا در مواجهه با طبقه‌بندی ژانرهای ارسطو به تراژدی و کمدی و همچنین نسبت به داستان، چه شیوه‌یی اتخاذ کرده است؟ آیا میتوان بین دو ژانر تراژدی و کمدی از نظر ابن‌سینا و ماهیت نظریهٔ شعر ارسطو رابطه‌یی معنادار برای ساختار نمایش ایرانی پیدا کرد؟

پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی، به تطبیق داده‌ها برای مطالعهٔ دقیق *بوطیقای* ارسطو و *فن شعر* ابن‌سینا از منظر ژانرهای تراژدی و کمدی پرداخته است. با توصیف اجزاء تراژدی و کمدی در هریک از دو رساله، تلاش شده جایگاه و رابطهٔ اجزاء انواع شعر در آنها مشخص شده و چگونگی ارتباط آنها با یکدیگر و اجزاء ساختار در هریک از رساله‌ها و درنهایت، معنای مستتر در ساختار آنها تبیین گردد.

پیشینهٔ تحقیق

بوطیقای ارسطو یکی از مهمترین آثار در حوزهٔ نقد ادبی محسوب میشود که تأثیری عمیق بر ادبیات و هنر مغرب‌زمین گذاشته است، درحالیکه در جهان شعر فارسی اثری از آن دیده نمیشود. بنیادهای

اعتقادی شعر فارسی یکسره از قومی مستقل‌اندیش برآمده و بهمین بنیادها سرسپردگی داشته است. چنین باوری طبعاً به تئاتر یونانی راه نمیداد و کاملاً در مقابل آن قرار داشت، چراکه سنت نمایش این سامان، همیشه بدیلی مبارزه‌جو در برابر تئاتر ارسطو بحساب می‌آمده است.

انتقال *بوطیقا* به جهان اسلام و ترجمهٔ آن توسط حکما و فلاسفه، بویژه ابن‌سینا، باعث آشنایی اندیشمندان این حوزه با این رساله شد. ترجمه ابن‌سینا از *فن شعر* تنها یک ترجمهٔ صرف نیست، او نه‌تنها به نکاتی پی برده که در ترجمه‌های پیش از او نبوده بلکه اثر او نکات و افزوده‌هایی نسبت به *بوطیقای* ارسطو دارد. هادی ربیعی در مقاله «فلسفه هنر ابن‌سینا» (۱۳۹۰)، اندیشه‌های این حکیم که بر فیلسوفان پس از وی در جهان اسلام و در دنیای غرب تأثیرگذار بوده را مطرح کرده است. محمود یوسف‌ثانی (۱۳۹۶) در *بوطیقای ارسطو بروایت حکمای سلامی، فن شعر* ابن‌سینا را به فارسی ترجمه کرده و منبعی مناسب برای مقایسه *بوطیقای* ارسطو و *فن شعر* ابن‌سینا فراهم آورده است. داود عمارتی‌مقدم (۱۳۹۵) در مقالهٔ خود به دلایل بدفهمی قسمتهایی از متن عربی *بوطیقای* ارسطو توسط مترجمان پرداخته است. ابراهیم‌پور پشت‌ریگی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ خود، موضوعاتی چون روابط بین شعر، اخلاق و زیبایی را بیان کرده و بخشی کوتاه را به شعر از نظر ابن‌سینا اختصاص داده است. گرچه دو ژانر اصلی *بوطیقای* ارسطو هیچ تأثیری بر شعر و ادبیات فارسی نداشته و حتی مورد پذیرش قرار نگرفته است، اما در نقد ادبی و بویژه ادبیات نمایشی، همواره مورد بررسی بوده‌اند.

انواع شعر و معادلسازی ژانرهای *بوطیقا*

بررسی تأثیر ژانرهای ارسطو بر ادبیات جهان و در گفتمان نقد ادبی، هنوز مبحث مورد توجه و تازه‌یی است. ارسطو در *بوطیقا* مشخصاً از چند نوع ادبی نام میبرد: حماسه، تراژدی، کمدی، دیثورمبی، نومی، دراماتا، ترانه‌های فالیک و نمایشهای روایی. انتقال *بوطیقا* به حوزهٔ اسلامی بر طبقه‌بندی انواع اصلی

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره اول
تابستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۵۸- ۱۲۹

ادبیات تأثیر داشته است، بطوریکه ابوبشرمتّی، مترجم *بوطیقای* ارسطو، نوع ادبی دیگری به این تعداد نیفزود؛ اما فارابی تعداد آنها را زیادتر کرد و به دوازده نوع رساند که عبارتند از: تراژدی، کمدی، دیثورمبی، دراما، ساطوری، ایامبو، اینی، دیقرامی، فیوموتا، افیفی ریطوری، ایفیجاناساوس و اقوستقی. تقسیمبندی‌یی که ابوعلی‌سینا از انواع شعر یونانی نقل کرده نیز نزدیک بهمین نظریه فارابی است، به این شرح: تراژدی، کمدی، دیثرمبی، دراما، ساطوری، ایامبو، أنثیی، دیقرا، فیوموتا، افیقی ریطوریقی، ایفحاباساردس، اوتوستقی.

در صدر اسلام، شعر به انواع اصلی مدح، هجو، فخر، وصف، ترغیب و ترهیب تقسیم میشد. یافتن واژه‌یی مناسب برای هر یک از اصطلاحات و انواع شعر یونانی با توجه به ویژگیهای شعر عربی، کاری مهم و دشوار بود. «معادلسازی ژانرها را نباید تا حد ترجمهٔ صرف چند کلمه و اصطلاح تنزّل داد بلکه بواقع فرایند سرنوشت‌سازی است که در تعیین جهت مباحث نقش عمده‌یی دارد» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۲۸۴). نخستین بار ابوبشر متّی اولین معادلسازیها را انجام داده اما ترجمهٔ ژانرهای یونانی تراژدی و کمدی در منابع اسلامی به مدیحه و هجو نیز از خطاهای اوست. به‌احتمال زیاد غرضش این بوده که پیوندی بین بوطیقای یونانی با شعر عربی برقرار کند.

معادلسازی متی فیلسوفان بعدی را بخطا افکنده است. او تاریخ را به الاحادیث و القصص ترجمه میکند (همان: ۲۸۵ـ۲۸۴). این برابرنهاد، نادرست بوعلی را سردرگم کرده است (محمد کمال، ۱۹۸۴: ۶۵). از نظر پور سینا محاکاتی که با استفاده از مثلها و قصه‌ها انجام گیرد، بهره‌یی از شعر ندارد، زیرا شعر به امور موجود و ممکن‌الوجود میپردازد (زرقانی و حسن‌زاده نیری، ۱۳۹۳: ۹۲)؛ به این ترتیب، ابن‌سینا آثاری مانند *کلیله و دمنه* منظوم را از دایرهٔ شعر بیرون میراند، تنها به این دلیل که مفاد آن الاحادیث و القصص است (ابن‌سینا، ۱۴۰۵: ۴/ ۵۴)، یعنی قصه و داستان جانشین تاریخ میشود. بدین سان، ابن‌سینا شعر و داستان را جانشین شعر و تاریخ کرد.

طبقه‌بندی و تعریف ژانرها

یونانیان دوازده نوع شعر را برشمرده و برای هر یک از آنها تعاریفی ارائه داده‌اند. البته این انواع شعری را در متون افلاطون و ارسطو پیدا نمیکنیم، ارسطو تنها به هشت نوع شعر یا شاعر اشاره کرده است. ابن‌سینا، همچون فارابی، اصل واژه‌های تراژدی و کمدی را بصورت معرّب بکار برده و تعریف دقیقتری برای آنها آورده است (همو، ۱۳۸۶: ۳۵). «یونانیان غرضهای خاصی در نظر داشتند که در شعرهایشان بدان میپرداختند. آنها برای هر غرضی، وزنی جداگانه در نظر گرفته بودند و هر وزنی را به نامی خاص میخواندند» (زرقانی و حسن‌زاده نیری، ۱۳۹۳: ۶۶)[۱].

چهار گونهٔ اصلی شعر عربی عبارتند از: مدح، هجو، نسیب[۲] و رثا[۳] که با حالتهای نفسانی‌یی از قبیل شادی، اندوه، خوف، خشم، امید و یأس ارتباط مستقیم دارند (قرطاجنی، ۱۹۶۶: ۲۵ـ۱). سرچشمهٔ اصلی عاطفی و معنایی در شعر عربی، مدیحه‌ها و هجوها هستند. در مدح، شاعر میخواهد از طریق دل‌انگیز کردن امری مخاطب را بدان متمایل کند و در هجو شاعر بر آن است تا با زشت نشان دادن پدیداری، مخاطب را از آن بیزار نماید. در اینجا شباهتهایی میان تراژدی و کمدی یونانی با مدح و هجو بچشم میخورد.

ساختار داستان از نظر ارسطو و ابن‌سینا

ارسطو با فن شعر تبیینی از ساختار داستان ارائه میکند که اساس نمایش یونانی به آن ساختار وابسته بوده است. ساختار داستان در فن شعر ابن‌سینا نیز مورد تأکید قرار گرفته است. با توجه به تفاوت و تشابه دیدگاه آنها، بررسی نظر این‌دو میتواند دربارهٔ ماهیت ساختار داستان راهگشا باشد.

ساختار داستان از دیدگاه ارسطو

ارسطو در *فن شعر*، نخستین بار این ایده را مطرح کرد که نمایش باید یک عمل واحد را تقلید کند. به بیان دیگر، نمایش باید وحدت موضوع داشته باشد

و همهٔ بخشهای آن برای بیان یک داستان باشد تا یک کل را بسازد. بعقیدهٔ ارسطو «کل چیزی است که دارای آغاز، وسط و پایان است»، بنابرین یک داستان از سه بخش آغازین، میانی و پایانی تشکیل میشود (Aristotle, 1932: p.1450). مطابق با ساختار داستان از دید ارسطو، برای آنکه یک داستان روایت شود، باید اجزاء داستان در خدمت ایجاد دو کارکرد باشند: نخست باید همهٔ اجزاء در خدمت گره‌افکنی بکار گرفته شوند، سپس باید تلاش به حل مسئلهٔ معطوف گردد. بنابرین در ساختار درام ارسطویی، بخش آغازین و پاره‌یی از بخش میانی در خدمت گره‌افکنی هستند و سپس قسمتی از بخش میانی و بخش پایانی تلاش برای حل مسئله را روایت میکنند.

البته این ساختار به دست منتقد رومی، هوراس[۴]، با نگارش *هنر شعر* (*Ars poetica*) توسعه‌یافته و با اضافه شدن دو بخش دیگر به آن، بدل به یک ساختار پنج‌بخشی شد: مقدمه، گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی، پایان (Horace, 1926: p. 443).

با توجه به فن شعر ارسطو و مسئلهٔ مربوط به گره‌افکنی (rising action) و تلاش برای حل مسئله، در واقع میتوان بخشهای نمایش را آنگونه که آلیوس دوناتوس[۵] تبیین کرده، شامل سرآغاز، تنش (tension) و فاجعه (catastrophe) نامید؛ بخش تنش همان بخش میانی و بخش فاجعه همان بخش پایانی است. این الگوی سه‌بخشی، در شکل گستردهٔ پنج‌بخشی خود شامل مقدمه، گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی (resolution) و پایان (فاجعه) میشود که بشکلی واضح در واقع گسترش همان الگوی ارسطو، با ذکر جزئیات بیشتر است.

سرآغاز بخشی از یک داستان است که اطلاعات پیش‌زمینه مهم را به مخاطبان ارائه میدهد. بعنوان مثال، اطلاعات مربوط به تنظیمات، رویدادهای قبل از طرح اصلی، داستانهای نهفته در پس شخصیتها و غیره. سرآغاز میتواند از طریق گفتگو، افکار شخصیتها، جزئیات پس‌زمینه یا راوی داستان، بازگو شود (Freytag, 1900: pp.115-121).

گره‌افکنی بخشی از داستان است که شامل مجموعه‌یی از حوادث

میشود که همهٔ آنها زمینهٔ لازم برای بروز نقطهٔ اوج (climax) را فراهم میکنند (Ibid: pp.125-128).

اوج، نقطهٔ عطفی است که سرنوشت شخصیت را تغییر میدهد. اگر داستان یک کمدی باشد و اتفاقات زیادی برای شخصیت اصلی بوقوع بپیوندند، طرح بنفع خود شروع میشود و اغلب شخصیت اصلی را به نقاط قوت پنهان درونی میکشاند اما اگر داستان یک تراژدی باشد، وضعیت مخالف آن روی خواهد شد؛ رخدادهایی که بتدریج شخصیت خوب را بسمت بد شدن سوق میدهد و اغلب ضعفهای پنهانی شخصیتش را آشکار میکند (Ibid: pp.128-129).

در جریان **گره‌گشایی** (سقوط/ falling action)، تعارض میان شخصیت اصلی (قهرمان) و ضدقهرمان (آنتاگونیست)، با پیروز شدن یا شکست خوردن از ضدقهرمان حل میشود. گره‌گشایی ممکن است لحظه‌یی از تعلیق نهایی باشد که در آن نتیجهٔ نهایی درگیری در سایهٔ شکی بیپایان و عظیم نهفته است (Ibid: pp.133-135).

پایان (فاجعه) شامل مجموعه رویدادهایی است که به نقطهٔ پایان داستان ختم میشود و موجب تزکیهٔ نفس (کاتارسیس/ catharsis) در خواننده یا تماشاگر میشود. در این بخش، مناقشات حل‌وفصل میشود و مخاطب احساس میکند قهرمان داستان نیز فردی عادی مانند خود اوست. بشکل معمول، نمایش کمدی وقتی بپایان میرسد که حس میکنیم قهرمان داستان فرد بهتری از ابتدای داستان است اما تراژدی با یک فاجعه بپایان میرسد که این حس را ایجاد میکند که قهرمان داستان فردی بخوبی آنچه در ابتدای داستان مینمود، نیست (Ibid: pp.137-140).

ساختار داستان از دیدگاه ابن‌سینا

ابن‌سینا دربارهٔ داستان میگوید: ۱) داستان از طریق تشبیه چیزی است به چیز دیگر؛ ۲) داستان از طریق تبدیل (اخذ) چیزی بدست می‌آید، نه

آنگونه که هست بلکه اخذ چیز دیگری بجای آن که همان استعاره یا مجاز است یا بصورت ترکیبی از آن دو (یوسف ثانی، ۱۳۹۶: ۸۸).

در *فن شعر* ابن‌سینا نیز داستان واجد ساختار سه مرحله‌یی ارسطویی است و بر صحت آن تأکید شده است. بنظر ابن‌سینا، هر امر کامل، آغاز، میانه و پایان دارد، میانه بعد از چیزی و قبل از چیز دیگر است، آغاز قبل از هر چیزی است و ممکن نیست پس از چیز دیگر باشد و پایان پس از چیزی دیگر است و ممکن نیست قبل از چیز دیگری باشد. جزء برتر همان میانه است، هرچند در مرتبهٔ بعد واقع میشود. برتری میانه فقط به این نیست که بلحاظ مرتبه در حد وسط باشد، بلکه باید بلحاظ اندازه نیز در حد وسط باشد (همان: ۱۱۲ـ۱۱۱).

بنظر ابن‌سینا، استوار داشتن کار شعر باید اینگونه باشد: آغاز و میانه و پایان منظمی داشته باشد، بخش مهمتر در میانه باشد، مقادیر معتدل باشند، مقصود مشخص باشد و به امور دیگر که با آن تناسب ندارند کشیده نشود، و بگونه‌یی باشد که اگر بخشی از آن جدا شود تباه گردد و گسیخته شود، زیرا هر چیزی که نظم و ترتیب در حقیقت آن داخل باشد، اگر فاقد نظم و ترتیب شود دیگر اثر خود را نخواهد داشت؛ ازآنرو که این چیز چون کل است چنین اثری دارد و کلی نیز با اجزاء خود باقی است و هر جزء از این کل که نباشد آن کل نیز نخواهد بود. طول داستان نیز باید تا حدی باشد که حفظ آن در خاطر ممکن باشد (همان: ۱۱۳ـ۱۱۲).

مقایسهٔ دیدگاه ارسطو و ابن‌سینا دربارهٔ داستان

چنانکه گفته شد، ارسطو ساختاری سه مرحله‌یی برای داستان تبیین کرده است. این ساختار بعدها در تئاتر توسعه پیدا کرده و ضمن حفظ سه مرحلهٔ یادشده، با افزوده شدن دو مرحلهٔ تکمیلی، به یک ساختار پنج مرحله‌یی بدل میشود. از نگاه ابن‌سینا نیز هر چیز کاملی دارای آغاز، میانه و پایان است؛ به این ترتیب ابن‌سینا نیز همان ساختار ارسطویی را پذیرفته و تکرار میکند.

ارسطو در بحث تراژدی، اصلی مهم و مشهور مطرح میکند: «محال محتمل، بهتر از ممکن نامحتمل است». منظورش اینست که اگر امر غیرممکن یا محالی، مثل کشتن شدن پسری بدست پدرش، در تراژدی طراحی شود یا باورکردنی بنظر آید، بهتر از آنست که شاعر امر ممکن را بگونه‌یی طراحی و تدوین کند که باورپذیر بنظر نیاید. او دربارۀ تفاوت تاریخ با شعر مینویسد: در تاریخ آنچه اتفاق افتاده روایت میشود و شعر چیزی را که جایز است اتفاق بیفتد بیان میکند. ابن‌سینا در اینباره میگوید: محاکاتی که با استفاده از امثال و قصص صورت گیرد، بهره‌یی از شعر ندارد، زیرا شعر به امور موجود و ممکن میپردازد. اگر تفاوت خرافه‌ها با کلام محاکاتی تنها در وزن بود، میتوانستیم محاکاتی را که در امثال و قصص بکار رفته نیز شعر بحساب آوریم، درحالیکه چنین نیست و باید دید آیا کلام به امور موجود میپردازد یا غیر موجود.

بدین ترتیب ابن‌سینا آثاری مانند *کلیله و دمنه* منظوم را بعلت رعایت نکردن این اصل، از شهر شعر بیرون می‌افکند، زیرا محاکات در کتاب مذکور اخلاقیاتی است که در زمرۀ موجودات و ممکنات قرار میگیرد؛ از جهت موضوع اشکالی بر کتاب وارد نیست اما ابزار محاکات در آن، داستانهایی ساختگی دربارۀ حیواناتی است که سخن میگویند و شعور انسانی دارند، یعنی حیواناتی که موجود نیستند و امکان وجود یافتنشان نیز متصور نیست.

> حتی اگر قصه به نظم ارائه شده باشد، شعر نیست، زیرا کتاب *کلیله و دمنه* در جستجوی اظهار عقایدی است که در تجربه‌های موجودات وجود ندارد. نکته اینجاست که نه‌فقط بدلیل نادرست بودن قصه‌ها چنین قضاوت میشوند، بلکه بدلیل اینکه دو شغال کلیله و دمنه، یا شاه موشها در این مجموعه، موجوداتی خیالی هستند. این مورد میتواند در هر نوشته خیالی دشوار باشد. در اینجا مشکل دریافتی کاربردی برای فرضیه ارسطو است (Goodman, 1988: p.223).

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره اول
تابستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۵۸- ۱۲۹

علت اینکه بوعلی امثال و قصص را از دایرهٔ شعر خارج کرده اعتماد او به ترجمه نادرست قنّایی از *فی الشعر* است؛ چراکه قنّایی تاریخ را به الاحادیث و القصص ترجمه کرده است و ابن‌سینا امثال و قصص را ـ چون با استفاده از امور غیرممکن محاکات میکنند ـ شعر نمیشمارد (زرقانی، ۱۳۹۱: ۷۸). هرچند این نظر را یکسره نمیتوان رد کرد و بیقین دریافت ابن‌سینا از ترجمه قنّایی در اظهارنظرش دربارهٔ *کلیله و دمنه* منظوم بیتأثیر نبوده، اما مسئله باید عمیقتر از یک خطای ساده در ترجمه باشد و ریشه در باورهای استوار این فیلسوف مسلمان دارد؛ باوری که میگوید ممکن‌الوجودها شایسته حضور در عرصهٔ محاکات هستند نه ممتنع‌الوجودها.

ساختار ژانر تراژدی از دیدگاه ارسطو و ابن‌سینا

تعمیم ژانرهای ارسطویی بر ادبیات سایر ملل، موافقان و مخالفانی در سرتاسر جهان دارد و هنوز در گفتمان نقد و نظریهٔ ادبی مبحثی زنده است (همان: ۲۸۳). بخش مهمی از *فن شعر* ارسطو به تبیین تراژدی اختصاص دارد. او در این اثر بدقت ساختار تراژدی را از نظر شیوه و مضمون تبیین کرده است. آنچه ارسطو در باب تراژدی مطرح کرده معطوف به اجرای تئاتر است و ساختار و کارکردی برای تراژدی توصیف میکند که در اجرای یک تئاتر بهترین کارکرد را برای تراژدی فراهم کند. ابن‌سینا نیز در *فن شعر* بتفصیل به تراژدی پرداخته است، اما بین دیدگاه ارسطو و ابن‌سینا تفاوتها و شباهتهایی وجود دارد.

ساختار ژانر تراژدی از دیدگاه ارسطو

ارسطو در رسالهٔ *فن شعر* تراژدی را دارای شش جزء معرفی میکند: افسانه مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز. در این میان آنچه مهم است اینست که افعال، ترکیب و درهم‌آمیخته شوند، زیرا تراژدی تقلید مردمان نیست، بلکه تقلید کردار، زندگی، سعادت و شقاوت است و سعادت و شقاوت نیز هر دو از نتایج و آثار کردار هستند.

بنظر ارسطو افسانه‌هایی که مضمون تراژدی را میسازند، برای اینکه زیبا و هنرمندانه جلوه کنند، باید از نظم و ترتیب خاصی بین اجزاء برخوردار باشند؛ باید متناسب، هماهنگ، دارای اندازه معقول و به هنجار باشند. از نگاه ارسطو شرط زیبایی، داشتن اندازه‌یی معین و همچنین داشتن نظم است. حد زمانی که ارسطو برای تراژدی مجاز میشمرد بمیزانی است که طی آن رشته‌یی از رویدادها که بصورت احتمالی یا ضروری در پی هم می‌آیند، قهرمان داستان را از شوربختی به شیرین‌کامی یا از بهروزی به تیره‌روزی بکشاند. از دید ارسطو، افسانه و داستان تراژدی باید دارای وحدتهای سه‌گانه باشند. ارسطو نویسندگان تراژدی را موظف به نقل درست و وفادار به واقعیت رویدادها، آنطور که در عالم واقع رخ داده‌اند، نمیداند، بلکه باید راوی اموری باشند که ممکن است و میتواند اتفاق بیفتد. از این نظر، مقام شاعر تراژدی‌نگار را بالاتر و والاتر از مقام مورخ و شعر را فلسفیتر از تاریخ میداند، زیرا شعر بیشتر حکایت از امر کلی میکند درصورتیکه تاریخ از امر جزئی حکایت دارد (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۲۷ـ۱۲۶).

از دیدگاه ارسطو برانگیختن ترس و شفقت یکی از مهمترین وظایف و اهداف ادبیات است. او ترسی را که آدمی بطور طبیعی و بر اثر تجربه شخصی احساس کرده، تعیین‌کننده‌تر از همهٔ عواطف میداند. ترس و شفقت ممکن است محصول منظرهٔ نمایش باشد یا از ترتیب رویدادها پدید آید. بنظر ارسطو، ترس و شفقتی که از ترتیب حوادث بوجود می‌آید، ارزشمندتر و مؤثرتر است.

> ترس و شفقت ممکن است که از منظر نمایش حاصل گردد و همچنین ممکن است که از ترتیب حوادث پدید آید و آنچه از این طریق اخیر حاصل شود برتر است و البته کار شاعران بزرگ تواند بود. درواقع افسانه باید چنان تألیف گردد که هرچند کسی نمایش آن را نبیند، همین‌که نقل و روایت آن را بشنود، از آن

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره اول
تابستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۵۸- ۱۲۹

> وقایع بلرزد و او را بر حال قهرمان داستان رحمت و شفقت آید، چنانکه این حال برای هرکس که قصه ادیپوس[۶] را به وی نقل کنند، دست میدهد. اما همین‌که بخواهند همین تأثیر را تنها از طریق صحنه‌آرایی بدست آرند، امری است که از شیوه صنعت شاعری بدور است و چیزی جز وسایط و اسباب مادی لازم ندارد (همان: ۱۳۶ـ۱۳۵).

کردارهای تراژیک معمولاً ناروا، ناعادلانه و زشت هستند. از نظر ارسطو کردارهای تراژیک کردارهایی هستند که تغییر و تحول سرنوشت قهرمان در آن بوسیلهٔ «دگرگونی و بازشناخت» انجام پذیرد... «میگویم گره‌افتادگی از آغاز باشد تا آن قسمت اخیری که پس از آن، اوضاع ترگودیا (Tragedy) دگرگون گشته، سوی نیکبختی یا بدبختی میرود و گره‌گشایی از آغاز دگرگونگی تا پایان» (ارسطو، ۱۳۹۶: ۱۱۲).

ساختار ژانر تراژدی از دیدگاه ابن‌سینا

ابن‌سینا دربارهٔ تراژدی میگوید: «تراژدی محاکات فعلی است کامل از جهت فضیلت و دارای مرتبهٔ والا با گفتاری کاملاً مناسب که اختصاص به فضیلتهای جزئی ندارد و در امور جزئی اثر میکند» (یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۱۰۲). تراژدی از دو جزء اصلی تشکیل شده است: یکی آنکه با آن محاکات صورت میگیرد و دیگر چیزی که از آن محاکات میشود. مهمترین اموری که محاکات با آن صورت میگیرد، وزن، افسانه و لحن است. در تراژدی گره‌گشایی و گره‌افکنی وجود دارد. گره‌افکنی، گاه با افعالی که مربوط به خارج متن تراژدی است ایجاد میشود. گره‌گشایی بسط و تحلیل بخشی است که تشبیب[۷] با آن صورت میگیرد. در تراژدی بیش از خلقیات، دربارهٔ اعمال سخن بمیان می‌آید؛ اگر هم از اخلاق سخن گفته شود، برای اعمال است. ازاینرو خلقیات را در جملهٔ اجزاء تراژدی نیاورده‌اند (همان: ۹۱ـ۷۷).

ابن‌سینا در اجزاء تراژدی، دو مبحث مهم خیال و خرافه را مطرح کرده و

توضیح میدهد. در نظر یونانیان، ساختار تراژدی کامل، شش جزء داشته است. این اجزاء بترتیب عبارتند از: خرافه شعری، معانی که برای جلب توجه مخاطب بیان میشود، وزن، حکم و رأی و فراخواندن بدان، بحث و نظر و لحن. محاکات بوسیلۀ سه جزء وزن، خرافه و لحن صورت میگیرد. موضوع محاکات را عبارت، اعتقاد و نظر تشکیل میدهند؛ گروه نخست محاکات‌کننده و گروه دوم محاکات شونده‌اند. نخستین جزء تراژدی، معانی خیال‌انگیز، برجسته و متداولی است که لحن و کلام بر اساس آنها تدوین میشود. دومین جزء خرافه است، بمعنای روایت افسانه‌یی یا میتوس (Myths)، یعنی کلام تشکیل یافته از امور اخلاقی که در میان شاعران متداول است و شاعران بدان خو گرفته‌اند. خرافه بر دو نوع است: اشتمال و دلالت. اشتمال عبارتست از ذکر ضد یک پدیده و سپس انتقال به خود آن پدیده؛ اشتمال در تراژدی یونانی آن بود که ابتدا حالت زشتی را تقبیح میکردند و سپس به حالتی زیبا میپرداختند. دلالت عبارتست از تحسین حالت زیبا بطور مستقیم، نه از رهگذر تقبیح نقطۀ مقابل آن (زرقانی و حسن‌زاده نیری، ۱۳۹۳: ۸۶ـ۸۴).

بعقیدۀ ابن‌سینا، داستان تراژدی باید بصورت شک و تردید آورده شود، تا آنجا که تخیل آن دشوار شود. پایان شعر باید بر مضمون اصلی آن دلالت داشته باشد و مانند پایان خطابه، دال بر چیزی باشد که شعر دربارۀ آن است. در تراژدی گره‌گشایی و گره‌افکنی وجود دارد. گره‌افکنی گاهی با افعالی که مربوط به خارج مطلب تراژدی است ایجاد میشود و گاه با سخنی که گفته میشود. گره‌افکنی اشاره آغازینی است که دلالت بر پایان ماجرا میکند. گره‌گشایی وضعیت و تحلیل بخشی است که تشبیب با آن صورت میگیرد و از ابتدای انتقال تا پایان آن را شامل میشود.

ابن‌سینا از اساس در *فن شعر* چیزی دربارۀ کاتارسیس بیان نکرده است. بعقیدۀ وی، اعراب به دو منظور شعر میسرودند: یکی آنکه نفس را از چیزی متأثر سازند و آن را برای فعل و انفعالی آماده کنند و دیگری اینکه برای

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره اول
تابستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۵۸- ۱۲۹

تعجب و شگفتی هر چیزی را تشبیه میکردند تا بر اثر زیبایی همان تشبیه در شگفت شوند.

مقایسه دیدگاه ارسطو و ابن‌سینا در مورد تراژدی

ارسطو آخرین فصل از *فن شعر* را به مقایسهٔ محاسن نسبی تراژدی و شعر حماسی اختصاص داده است. در این مقایسه عناصر مشترک هر دو ژانر توصیف شده‌اند. از دیدگاه تاریخی ارسطو، تراژدی کاملاً عادلانه بود اما اندازه‌گیری شعر حماسی با معیارهای نمایشی را ناعادلانه میداند. روشن است که آنچه برای ارسطو ارزش دارد تمرکزی است که ژانر تراژدی به کیفیت نمایشی فاجعه میبخشد و درنهایت نتیجه میگیرد که تراژدی هنر عالی است؛ بنابرین این یک پیشرفت در مقابل اشعار قدیمی هومر محسوب میشد (Garsia Landa, 1987: p.37).

چنانکه گفته شد، ارسطو در بستر فرهنگ یونانی، تراژدی را در شکل غایی اجرای تئاتر مدنظر قرار داده است و به این ترتیب، ساختار تراژدی را برای بیان مضمونی که به کاتارسیس ختم شود، تبیین میکند. ارسطو تراژدی را نوعی گونهٔ نمایشی میداند که تماشای آن به کاتارسیس می‌انجامد. اما ابن‌سینا که با مفهوم تئاتر آشنایی نداشته، پایه و اساس کارش را بر ترجمهٔ *فن شعر* ارسطو نهاده است. این در حالی است که نگارش *فن شعر* ارسطو دربارهٔ شعر نیست و شعر در این اثر معنای دیگری دارد، بلکه ناظر بر اجرای نمایش بوده است و مراد از انواع شعر در آن، گونه‌های مختلف نمایشی است. اما ابن‌سینا نمایش یونانی را ندیده بود و مراد او از فن شعر با حوزهٔ شعر متعارف فرق میکند و بیان ساختاری برای شعر روایی بوده است و این امر مهم، بحث در اینباره را گسترده‌تر میکند.

ابن‌سینا تراژدی را با مدح و ثنای پادشاهان و بزرگان یکسان دانسته و آن را بعنوان نوعی شعر تبیین میکند که در حضور پادشاهان و بزرگان برای مدح آنان سروده میشود. او بهمین منظور، حتی وقتی به توصیفات و تبیینهای ارسطو در مورد نحوهٔ اجرای تراژدی برمیخورد، آن را به اجرای رقص تعبیر میکند و ازاینرو نحوهٔ اجرای مدیحه‌گویی بزرگان همراه با رقص

را توصیف میکند؛ هرچند بخشهایی از بیان ارسطو در مورد نحوهٔ پرداخت داستان در تراژدی را میپذیرد و آن را بازگو میکند. به این ترتیب، ابن‌سینا نیز در مورد داستان تراژدی به مسئلهٔ گره‌افکنی و گره‌گشایی میپردازد، اما این گره‌افکنی و گره‌گشایی را نزدیک به حقیقت و در مدح بزرگان میداند.

دیدگاه ارسطو و ابن‌سینا در باب ژانر کمدی

بخشی از *فن شعر* ارسطو به کمدی اختصاص یافته، اما این بخش به اندازهٔ مطالبی که دربارهٔ تراژدی بیان‌شده، کامل نیست. بدلیل آنکه دسترسی کامل به متون کمدی یونانی وجود نداشته، ابن‌سینا نیز در *فن شعر* خود اشارهٔ چندانی به کمدی نکرده است؛ این اشاره بسیار مختصر و جسته‌گریخته است.

ساختار ژانر کمدی از دیدگاه ارسطو

از نظر ارسطو، نمایشنامه چه تراژدی و چه کمدی، باید دارای عالیترین آرمانها و آرزوهای اخلاقی باشد. گذشته از اینکه ارسطو چه نوع خاصی از کمدی هجوآمیز را در ذهن داشته، سخن او ناظر به نکته‌یی کلی دربارهٔ شیوه‌یی است که از طریق کمدی میتواند مسائل بالقوه جدی را به شوخی و خنده برگزار کند یا مسائل را حل یا پاک نماید که چه‌بسا در زندگی آشفته‌تر و مسئله‌برانگیزتر و از حیث عاقبت، غیرمنصفانه‌تر از کار درآیند (هالیول، ۱۳۸۸: ۲۷۴).

کمدی از نیروی انتقادی برخوردار است و به موضوعی نیاز دارد که بتوان این نیروی خنده را بر آن وارد کرد. در نگاه اول، میتوان براحتی به این فرضیه رسید که اشارهٔ ارسطو به کمدی به این دلیل است که میخواهد از این راه بحث خود را دربارهٔ شوخ‌طبعی پیش ببرد، اما این فقط شامل نمایشهای کمدی والا و باکیفیت میشود، درصورتی‌که فرض شود فضایل زندگی روزمره، لزوماً در کمدی نیز بعنوان فضیلت مطرح‌شده باشند. البته هیچ شکی وجود ندارد که ارسطو در محاورات روزمره حالات شایسته‌تر رفتاری را ترجیح میدهد (Heath, 1989: p.354). به این ترتیب، ارسطو

ضمن مشخص کردن عامل ایجاد فرح و شادی در نمایش کمدی، ویژگی مضمون آن را مشخص کرده است. او عناصر کمدی را مبتنی بر بکار بستن هفت بخش زیر میداند:

۱. پیش‌درآمد: در این بخش، شخصیت اصلی برای رسیدن به خواسته‌های خود، طرحی عجیب (و بگمان خود هوشمندانه) پی‌ریزی میکند تا به آرزوهای عجیب‌وغریب خود دست یابد. این طرح شگفت‌انگیز، شالوده شکلگیری حوادث کمیک بعدی را شکل میدهد و فضایی شاد و مفرح پدید می‌آورد. اندیشهٔ شخصیت اصلی در این بخش معمولاً بسیار تخیلی و غیرعملی است.

۲. پارادوس: واژهٔ پارادوس در اصل به بخشی از بنای معماری تماشاخانه‌های یونانی اطلاق میشد که در دو طرف صحنه اصلی (ارکسترا) قرار داشت و همسرایان نمایش، از آنجا وارد صحنه میشدند. در ساختار نمایشنامه‌های یونانی، پارادوس به بخشی گفته میشد که طی آن، گروه همسرایان، در حال خواندن سرود، وارد صحنه و مستقر میشدند. در شعرهایی که همسرایان در پارادوس میخواندند، به معرفی خود میپرداختند.

۳. آگون: این واژه بمعنای مناظره یا جدل است. این بخش شامل مباحثه‌یی است میان شخصیت اصلی (که نقشه تخیلی و اندیشهٔ شگفت و البته شادی‌آور خود را در پرولوگ مطرح کرده) و مخالفان او. گاه یک رکن آگون، گروه همسرایان هستند که در برابر شخصیت اصلی می‌ایستند و با او مجادله میکنند. شالوده کشمکشِ نمایشنامه‌ها را در آگون بنا میگذارند. در این بخش، انواع شوخیهای کلامی، دست‌درازیها و حتی نزاع و کتک‌کاری را نیز میتوان مشاهده کرد.

۴. پاراباسی: بخشی از سرودهای دسته‌جمعی همسرایان است. در این بخش همسرایان بسوی تماشاگران گام برمیدارند و رودررو با آنان سخن میگویند. آنها، در این گفتار، چهره به چهره، گاه نظریات نویسنده را بیان میکنند و گاه داوران مسابقات نمایشنامه‌نویسی را در جشنواره‌های تئاتری

مورد خطاب قرار میدهند؛ حتی گاه بشوخی تهدید میکنند تا جایزهٔ اول را به آنها اختصاص دهند. پاراباسیس معمولاً نمایشنامه را به دو بخش تقسیم میکرد و پس از آن، اپیزودها یا وقایع اصلی بنمایش درمی‌آمد.

۵. اپیزود: اپیزودها در حقیقت عبارت بودند از جریان اصلی نمایش که روایت مرکزی در درون آنها نقل میشد. اغلب کمدیهای یونانی به سه اپیزود محدود بود، اما گاهی این تعداد کمتر یا بیشتر میشد. اپیزودها یا صحنه‌های اجرایی، از مقدمات داستان اصلی شروع شده و سرانجام به نقطهٔ اوج میرسید. درواقع اندیشهٔ شاد و مفرح مطرح‌شده در پرولوگ، در اپیزودها پی گرفته میشد و روند داستانی آن شکل میگرفت.

۶. استاسیمون: به سرودخوانیهای میان هر اپیزود، استاسیما یا استاسیمون گفته میشد. این تصنیفهای غنایی در آثار آریستوفان، اغلب با روایتهای اسطوره‌یی و حکایتهای تاریخی قدیمی پیوند دارند.

۷. اگزودوس: آن بخش از نمایشنامه که طی آن همسرایان به آخرین سرود خود میرسیدند و صحنه را ترک میکردند. سرود پایانی همسرایان در کمدیها معمولاً با صحنه‌های جشن بویژه جشن عروسی همراه بود. ازاینرو بخش آخر کمدیهای یونانی «کوموس» نامیده میشد. این صحنه اغلب با موسیقی همراه میشد و طی آن، کشمکش، به گره‌گشایی نهایی می‌انجامید و شخصیتهای نمایش همگی برای جشن و سرور از صحنه خارج میشدند (کوپال، ۱۳۸۴: ۳۵ـ۱).

ساختار ژانر کمدی در اندیشهٔ ابن‌سینا

ابن‌سینا در *فن شعر* دیدگاه و برداشت خود را از کمدی بیان کرده و آن را همسان با شعر هجوآمیز در فرهنگ شعری عربی میداند. او در تعریف کمدی میگوید: «در کمدی از بدیها و خویهای پست یاد میکردند و هجو را نیز در همین قالب میسرودند و بسا برای ذکر زشتیهایی که بین انسانها و حیوانات مشترک است، نغمه‌هایی بدان می‌افزودند» (ابن‌سینا، ۱۹۶۶ب: ۱/ ۳۴ـ۲۹).

بنظر بوعلی کمدی نوعی شعر است که «در آن کسی را با طنز و سخریه حذف کنند و آن فرد خاصی است و آن جزء تراژدی است زیرا در تراژدی آوردن همهٔ وسایل محاکات از لحن و نظم نیکوست ولی در کمدی لحن خوب نیست، چون طنز با لحن نمیسازد» (یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۹۱ـ۸۸).

ژانر تراژدی و کمدی غیر از ماده‌شان که زبان است در جوهرشان، یعنی محاکات، نیز مشترکند.

> در کمدی محاکاتی را میخواهند که سخت وهن‌آور است، نه اینکه هرگونه بدی را از آن بخواهند، بلکه شرّی که زشت باشد و از آن قصد استهزاء و خوار کردن، داشته باشند. کمدی نوعی از استهزاء است و هزل، نمایش خواری و استعداد زشتی، بی‌آنکه خشمی با آن قرین باشد یا آزاری بدنی به شخص منظور برسد؛ و این را در هیئتی که در هنگام استهزاء به خود میگیرند و قیافه را دگرگون میسازند، میبینی (همان: ۹۸).
>
> اینگونه تغییر را برای آن میدهند که با فراهم آمدن سه صفت مسخرگی کنند: **زشتی:** استهزاءکننده نیازمند آنست که چهره‌اش را از حالت طبیعی به زشتی تغییر دهد. **تیره‌روزی:** انسان تیره‌روز میخواهد اندوه خویش را آشکار کند؛ اندوه ناشی از این باور که در حق او ظلم شده و به او زیانهایی وارد آمده است. بدنبال این اندوه، در چهره فرد تیره‌روز حالتی پیش می‌آید که فرد استهزاءکننده بدان نیاز دارد. **بیغمی:** یعنی آنچه در چهره فرد خشمگین نیست؛ در عمق جان فرد خشمگین غم و آزردگی با هم جمع است اما روان فرد استهزاءکننده، آسوده و شادمان است، نه غمگین و آزرده (زرقانی و حسن‌زاده نیری، ۱۳۹۳: ۸۰ـ۷۹).

مقایسه دیدگاه ارسطو و ابن‌سینا در باب کمدی

کمدی در دیدگاه ارسطو نوعی نمایش مفرح است که طی آن زشتی

رفتار و اعمال که موجب شادی میشود بنمایش گذاشته میشود؛ به این ترتیب آن را با هزل و هجو متفاوت میداند. اما ابن‌سینا برخلاف دیدگاه ارسطو، کمدی را مشابه شعر هزل و هجو در فرهنگ عربی میداند و آن را بیانگر نمایش زشتیهای مشترک انسان و حیوانات میشمارد.

> بدیهی است که ارسطو کمدی را ژانر نمایشی تعریف میکند. کمدی تقلید از شخصیتهای نوع پایین‌دست است اما کلمهٔ مسخرگی در تعریف آن نه بمعنای کامل کلمهٔ بد بکار میرود بلکه صرفاً یک تقسیم زشت است. خوبی کمدی در آنست که با دردناکی یا آسیب‌زایی روبرو نیست و این پاسخی است به افلاطون که پاسخ کمیک را بعنوان نوعی لذت یا احساس سوءنیت از تقویت خود در تماشای شخصیتهای مضر میدانست؛ کسانی که در زندگی واقعی میتوانند به ما آسیب رسانند در صحنه بیضرر میشوند (Garcia Landa, 1987: p.38).

ابن‌سینا بر این مورد چنان تأکید میکند که کمدی را موجب حذف کسی با طنز و سخریه میداند و این نشانگر آنست که تا چه حد در دیدگاه سینوی، کمدی مترادف با شعر هجو هزل است که جنبه‌یی استهزاءآمیز دارد. به این ترتیب، ابن‌سینا از پایه و بنیان در تعریف کمدی راهی متفاوت با ارسطو پیموده و تعریفی متفاوت دارد. آنچه ابن‌سینا دربارهٔ کمدی بیان میکند درواقع با شناختی که از شعر عربی دارد، همسانی دارد. او کمدی را بشکل نوعی شعر هزل و سخریه تعریف میکند و آن را مروج و بازگوی رفتار ناپسند میداند، درحالیکه تعریف ارسطو کمدی را نوعی نمایش شادی‌آور توصیف میکند.

نسبت ساختار *بوطیقای* ارسطو و *فن شعر* ابن‌سینا

ارسطو و *بوطیقای* او بر شکلگیری تفکر اندیشه‌ورزان ایرانی تأثیرگذار بوده است. ابن‌سینا در نگارش *فن شعر*، نتیجه کار و هنر شاعر را مدنظر داشته و برای آن، با نگاهی تطبیقی بر مبنای فن شعر ارسطو، فن شعر

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره اول
تابستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۵۸- ۱۲۹

نوشته است. این امر موجب شده هنر نمایش ایرانی از اساس پیوند چندانی با فن شعر ابن‌سینا نداشته باشد و برخلاف تئاتر که بوطیقای ارسطو را مبنا قرار داده است، از فن شعر ابن‌سینا بعنوان مبنای نمایشی استفاده نکند. به این ترتیب، نمایش ایرانی با ساختاری متفاوت رشد یافته و بالیده و مسیری متفاوت را پیموده است.

با اینکه ارسطو یکی از دو علت اصلی آفرینش شعری را التذاذ میداند که در محاکات شعری نهفته است، ابن‌سینا به تأسی از وی، نوشتارهای موزون فاقد محاکات را اصلاً شعر بشمار نمی‌آورد. به باور او، شعری که در آن صنعت و محاکات نباشد، شعر نیست. این بدان معناست که در نظر فیلسوفان مسلمان، شعر یعنی محاکات موزون. ابن‌سینا اشعاری را که در آن محاکات بوسیلهٔ ایماژها و داستانهای اختراعی و کاذب انجام میگیرد، به این بهانه که شاعر از ممکن‌الوجودها استفاده نکرده، از دایرهٔ شعر بیرون می‌افکند.

> قصه‌های *کلیله و دمنه* که با اصل سانسکریت از زبان فارسی به عربی ترجمه شد و در میان منشیان و مجریان اداری جامعه اسلامی شهرت بسیار یافته بود؛ حتی اگر قصه به نظم ارائه شده باشد، شعر نیست، زیرا مجموعه *کلیله و دمنه* در جستجوی اظهار عقایدی است که در تجربه‌های موجودات وجود ندارد. به این ترتیب میتوان دریافت که کتابهای *جنگ و صلح*، *جنایات و مکافات* و قصه‌های هانس کریستین آندرسن، مانند *دختر کبریت فروش*، *جوجه اردک زشت*، *پری دریایی کوچولو* و... طبق معیار ابن‌سینا، تحت چارچوب شاعری قرار میگیرند (Goodman,1988: pp.223-224).

«برخلاف ارسطو که انواع محاکات را عمدتاً در ارتباط با نمایشنامه یونانی تعریف کرده، مفهوم این اصطلاح در منابع اسلامی در ارتباط با شعر تعلیمی/ القائی، شعرهای روایی و تغزلی بازتعریف شد» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۶۶). ابوبشر متی قُنّایی محاکات را به تشبیه ترجمه کرد و پس از آن

محاکات و تشبیه گاه بصورت مترادف بکار رفته‌اند.

از مقایسه گفتار ارسطو و ابن‌سینا در باب محاکات مشخص است که هر دو محاکات را امر ضروری در هنر میدانند، اما تعبیری که از محاکات دارند نتیجه متفاوتی را حاصل کرده که ناشی از تفاوت آنها در مرادشان از شعر است. مراد ارسطو از شعر متن اجرای نمایش است، او محاکات را تقلید رفتار و اطوار مردمان میداند؛ یعنی مابازایی در جامعه انسانی میتوان برای آن یافت، درحالیکه ابن‌سینا از اساس در تعریف خود شعر را وابسته به امر خیال میداند و محاکات موجود در شعر را افزوده‌یی خیال‌انگیز توصیف میکند که تفاوت شعر کلام واقع را ایجاد میکند و به این ترتیب شعر برای اثرگذاری و جذب مخاطب بجای بازنمود امر واقع، به بازنمایی امر خیالی محکوم میشود؛ پس شعر میتواند مابازای واقعی در جامعهٔ انسانی نداشته باشد و بدل به بازنمایی از پندار و خیال آدمی شود.

از دیگر تفاوتهای نگاه ارسطو و ابن‌سینا به موضوع محاکات، تفاوتی است که برداشت آنها در تعیین حدود شعر ایجاد کرده است. ارسطو و ابن‌سینا برای تعیین حدود شعر و تبیین تفاوت آن با کلام منثور، به بیان تاریخ یا فلسفه پرداخته‌اند. درحالیکه ارسطو محاکات یا تقلید را ـ که ناشی از تناسب شعر یونانی و اجرای تئاتر است ـ شرط شعر میداند، ابن‌سینا خیال‌انگیزی کلام را ـ که ناشی از تناسب شعر عربی با اجرای موسیقی و آواز است ـ مرز شعر میشمارد؛ دیدگاهی که نشانگر ناآشنایی ابن‌سینا با تئاتر در مفهوم یونانی آن است. ابن‌سینا بحث خود را بر ژانرهایی که میشناسد متمرکز کرد و بنابرین ادبیات یونان را از طریق فلسفه پیش برد.

ارسطو کاتارسیس را مهمترین کارکرد هنر میداند. او با توسل به کاتارسیس در هنر، نیاز جامعه انسانی به آن را توجیه و برای هنر مرتبه‌یی والا قائل میشود. وی معتقد است کاتارسیس بواسطهٔ تجربه شفقت و هراس در تماشاگر تراژدی حاصل میشود. در مقام مقایسه، ابن‌سینا که خاستگاه متفاوتی

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره اول
تابستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۵۸- ۱۲۹

برای شعر قائل است، از اساس علت سرودن شعر را کاتارسیس نمیداند بلکه تنها ایجاد تأثیر یا حتی شگفتی در نفس را برای آن کافی میداند.

جمعبندی و نتیجه‌گیری

در سده‌های نخست قرون اسلامی فرزانگان مسلمان، تحت تأثیر فلاسفهٔ یونانی، بویژه ارسطو بوده‌اند. رساله‌های *فن شعر* مستقیمترین منابع و متونی هستند که این فیلسوفان نظر خود را بتبعیت از ارسطو، دربارهٔ هنر بیان کرده‌اند. پایه و اساس کار ابن‌سینا، ترجمهٔ *فن شعر* ارسطوست؛ با این تفاوت که *فن شعر* ارسطو دربارهٔ نمایش است و مراد از انواع شعر در آن، گونه‌های مختلف نمایشی است اما مراد ابن‌سینا از فن شعر، بیان ساختاری برای شعر روایی میباشد. ساختار داستان در نظر ابن‌سینا همان دیدگاه ارسطوست. او ساختار داستان را متمرکز بر موضوع و دارای سه بخش آغاز، میانه و پایان میداند. او مانند ارسطو محاکات را عامل اصلی لذت‌بخش بودن شعر دانسته و دربارهٔ آن بتفصیل سخن گفته است. با وجود این، انواع شعر در دیدگاه ارسطو و ابن‌سینا متفاوت هستند.

با شروع نهضت ترجمه و آغاز تلاش فیلسوفان مسلمان برای خوانش آثار ارسطو، *بوطیقای* ارسطو نیز مورد توجه قرار گرفت، اما انتقال این اثر به عالم اسلام، با توجه به تفاوت زمینه و بافتار فرهنگی اثر با بافتار فرهنگی جهان اسلام، با دقت نظر فیلسوفان مسلمان همراه بوده است؛ ازاینرو آنان این اثر را منطبق با بافتار فرهنگی خود، از نو تدوین کرده‌اند. گواه آن، نگاه متفاوت ابن‌سینا در ترجمهٔ *فن شعر* ارسطوست؛ نگاهی که کارکرد و ساختاری متفاوت را نیز پیش میکشد.

تفاوت برجسته‌یی که میتوان بین *بوطیقای* ارسطو و *فن شعر* ابن‌سینا یافت اینست که ارسطو هدف از محاکات شعری را رسیدن به شیوهٔ دراماتیک (نمایش و تئاتر) میداند، درحالیکه تلاش ابن‌سینا در هر دو رسالهٔ فن شعرش، تبیین ساختار شعر است. بوعلی در توصیف طبقه‌بندی

مطرح‌شده در *بوطیقای* ارسطو جانب احتیاط را رعایت کرده و ضمن شرح این طبقه‌بندی، تلاش کرده تا نظیر آن را در شعر عرب تعریف کند؛ اما این امر در بستری که متضمن بیان ساختار ادب بوده صورت گرفته است.

ارسطو ساختار تراژدی را برای بیان مضمونی که به کاتارسیس ختم شود، شرح میدهد درحالیکه ابن‌سینا فن شعر را بعنوان اصول و نحوهٔ سرایش شعر تعبیر کرده است. او تراژدی را با مدح و ثنای پادشاهان و بزرگان یکسان دانسته و آن را نوعی شعر میداند. بر همین اساس، وقتی به توصیفات ارسطو در نحوهٔ اجرای تراژدی برمیخورد، آن را به اجرای رقص تعبیر میکند. در عین حال، بخشهایی از بیان ارسطو در مورد نحوهٔ پرداخت داستان در تراژدی را میپذیرد و آن را بازگو میکند. به این ترتیب او نیز در مورد داستان تراژدی به مسئلهٔ گره‌افکنی و گره‌گشایی میپردازد، اما این گره‌افکنی و گره‌گشایی را نزدیک به حقیقت و در مدح بزرگان میداند.

در دیدگاه ارسطو کاتارسیس بواسطهٔ تجربه شفقت و هراس، در تماشاگر تراژدی حاصل میشود، اما ابن‌سینا علت سرودن شعر را کاتارسیس نمیداند بلکه تنها ایجاد تأثیر یا حتی شگفتی در نفس مخاطب را برای آن کافی میداند؛ کافی است شعر مدنظر ابن‌سینا انسان را از توصیف چیزی به تعجب وادارد. این با غایتی که ارسطو برای هنر بعنوان یک عامل ایجاد کاتارسیس در بیننده، متصور بود، متفاوت است. ارسطو تنها به کسب لذت آدمی از هنر بسنده میکند.

ارسطو برغم تلاش برای برجسته کردن تفاوت میان ژانرها، از پیوند متقابل و نزدیک میان ژانر تراژدی و کمدی آگاه بود. دلمشغولی وی معطوف به رابطهٔ ذاتی و اساسی ژانرهاست، رابطه‌یی که از منظر فهم فلسفی شعر قابل تشخیص است. از نظر منتقدان کلاسیک نیز انواع ادبی مستقل از هم نیستند، بلکه بعکس، چون مادهٔ مشترک همهٔ آنها زبان است، به حلقه‌های زنجیری شبیهند که با یکدیگر ارتباط دارند.

ابن‌سینا با نگارش *فن شعر* خود در مواجهه با طبقه‌بندی ژانرهای

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره اول
تابستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۵۸- ۱۲۹

ارسطو به تراژدی و کمدی و همچنین ساختار روایی، این شیوه را برای آیندگان مدون کرد. فعالیت او را باید همانند کاری دانست که ارسطو برای تئاتر در فرهنگ غرب کرد. ابن‌سینا در حوزهٔ فرهنگ ایرانی کاری را به انجام رساند که تأثیر آن تاکنون ادبیات ایران را تحت سیطره خود داشته و نمونه‌های برجسته ادبی ایرانی از منشأ کار علمی او برخاسته است.[۸]

ناگفته پیداست که ابن‌سینا در تلخیص *بوطیقا*، نظرش معطوف به ژانرهای یونانی بوده، ولی اطلاعات لازم برای ورود به جزئیات آن را در اختیار نداشته است. در بادی امر ممکن است بنظر برسد که بوعلی فکر و اندیشه جدید یا مطلب شایان توجهی بر نظریات ارسطو نیفزوده، اما اینگونه نیست؛ او در فن شعرش نیز مقلد صرف ارسطو نبوده و از او کورکورانه پیروی نکرده است. درست است که ابن‌سینا تنها به شرح کوتاهی دربارهٔ ساختار بسنده کرده، اما در همین اندازه نیز انتظار میرفت ساختار تراژدی را با نمونه‌هایی از داستانهای *شاهنامه* حکیم طوس مقایسه کند؛ اما فراموش نکنیم که قصد ابن‌سینا نگارش بوطیقای شعر ایرانی بوده؛ قصدی که در اواخر *شفا* به آن اقرار میکند. *فن شعر* ابن‌سینا را نباید کوچک شمرد، چرا که این رساله بهترین و کاملترین شرحی است که حکمای اسلامی بر *رساله شعر* ارسطو نوشته‌اند. شرح ابن‌سینا دارای ویژگیها، نکات و دیدگاههای تازه‌یی است که پس از او مورد توجه فلاسفهٔ مسلمان قرار گرفته است. شاخصهٔ والای آن اینست که ابن‌سینا میدانست ارسطو احترامی برای کارکرد تعلیمی شعر قائل نیست و از سوی دیگر، ژانر تعلیمی جایی در طبقه‌بندی شعر عرب ندارد. قصد او نیز نگارش بوطیقای شعر ایرانی بود؛ شعری که در فرهنگ و ادبیات ایران، چه پیش از اسلام و چه پس از آن، بویژه در ساختار نمایشهای ایرانی، دارای جنبهٔ تعلیمی و هدایت جامعه بسوی امر توحیدی است. ازاینرو ابن‌سینا تلاش کرده بوطیقای شعر (نمایش) ایرانی را با توجه به مبنای هستی‌شناسی و معرفت ایرانی (جنبهٔ تعلیمی) ارائه دهد.

فن شعر ابن‌سینا دارای ویژگیهای منحصر به خود است. یکی اینکه برخلاف ترجمه‌های پیشین، از کلمات مناسب نادرست استفاده کرده و با این کار برخی اشتباهات مترجمان پیشین را برطرف کرده است. ابن‌سینا بجای واژهٔ تاریخ، کلمهٔ قصه یا داستان را بکار برد. علاوه بر این، او از محاکات و تشبیه استفاده کرد و خرافه را بجای اسطوره یا اساطیر نشاند. در رسالهٔ ابن‌سینا حضور مؤثر خیال دیده میشود. اشارهٔ وی به اینکه شعر کلام مخیل است، بسیار فراوان است. چنین اشاره‌یی به شعر، پیش از وی سابقه نداشته و در متون افلاطون و ارسطو دیده نمیشود. ابن‌سینا جوهر شعر را محاکات میداند و تخیل از نظر او همان محاکات است. بحثهای ظریفتری مانند عامل پیدایش شعر، تلقی ابن‌سینا از محاکات، رابطهٔ لحن و وزن، تداعی، بحث دربارهٔ اجزاء و عناصر تراژدی و کمدی و فرق آنها با یکدیگر و... پایه و رکن مباحث نظری و دیدگاه او را دربارهٔ هنر، ژانرها و انواع ادبی، تشکیل میدهند.

پی‌نوشتها

۱. اوزان شعری بر اساس تقسیمبندی یونانیان به این ترتیب است:

۱) تراژدی: در وزنی دل‌انگیز و با طراوت سروده میشد.

۲) کمدی: در این نوع، از شرارتها و پستیها سخن میرفت و هجوها نیز در این قالب سروده میشد.

۳) دیثرمبی: مانند تراژدی است، با این تفاوت که در مدح شخص خاص یا ملت معینی سروده نمیشد بلکه در آن نیکان بطور کلی، ستایش میشدند.

۴) دراماتا: مانند ایامبو بود، با این تفاوت که دربارهٔ کس یا کسانی خاص سروده میشد.

۵) ساطوری/ ساتیریک: نوعی از وزن شعری بود که موسیقیدانان آن را ایجاد کرده بودند، بویژه نظام موسیقایی موجود در آن و لحن و آوازی که با آن همراه بود.

۶) ایامبو: در بیان جدالها، روایت جنگها و برانگیختن به جنگ و نیز در ذکر خشم و تنگ‌حوصلگی کاربرد داشت و در آن از مثلهای رایج و سخنان مشهور استفاده میشد.

۷) أنثیی: از آنتولوژی یونانی، بمعنی گزیده، آمده است و به جنگها اشاره دارد؛ نوعی که بسبب اشتمال بر گفتارهای طرب‌انگیز، سبک بیان والا و تازگیش، فرح‌بخش بود.

۸) دیقرا: نوعی بود که در آن کسانی که سروکارشان با قانون بود، بدکاران را از سرانجام ناخوشایندشان بیم میدادند.
۹) فیوموتا: یونانی آن معلوم نیست. در آن، دربارهٔ شعرهای پست و والا و چیزهایی از این دست سخن میرفت.
۱۰) افیقی ریطوریقی: اپیک است و معرب به این کلمه شده است. موضوع آن را سیاست، قوانین و اخبار پادشاهان تشکیل میداد.
۱۱) ایفحاباساردس: امپدوکلس آن را ایجاد کرد و در آن دربارهٔ علوم طبیعی و چیزهای دیگر سخن گفت.
۱۲) اوتوستقی: معادل آکوستیک، اپوستوری است. در آموزش موسیقی کاربرد داشت و هیچ سود دیگر نداشت (زرقانی و حسن‌زاده نیری، ۱۳۹۳: ۶۸-۶۷).
۲. سخن از اوصافی است که با میل نفس تناسب دارد و اکثراً همراه با وصف حال کسی است که ناله‌های جانگداز سر میدهد. نصیب دارای الفاظ شیرین، سبک نو، مضامین با حلاوت، ستیزه‌های لطیف و هموار بوده، میزان تغزل به‌اندازه دارد؛ نه کوتاه و نه دارای اطناب ملال‌آور. سخن بر سردست یافتن به آرزویی بزرگ است... .
۳. رثا دارای کلام اندوه‌بار، مضامین گریه‌آور، برانگیزنده غم و با استفاده از کلمات روان و آشنا، در وزن مناسب و لذت‌بخش است. سخن بر سر از دست دادن مطلوبی یا نرسیدن به آرزویی است.
۴. هوراس (Quintus Horatius Flaccus) که در انگلیسی Horace نامیده میشود، شاعر و منتقد هنری رومی مقارن با امپراتوری آگوستوس (۸ تا ۶۵ پیش از میلاد) بود.
۵. (Aeulius Donatus)، مترجم و نحوی برجستهٔ رومی قرن چهارم. او کتاب مقدس را به لاتین مشهور به وُلگات ترجمه کرد که یک متن پایه برای مطالعه لاتین در قرون‌وسطی بود.
۶. اشاره به نمایشنامه *ادیب شهریار* نوشته سوفوکل، یکی از سه تراژدینویس یونان باستان است. در این نمایشنامه رویارویی بشر با تقدیر بتصویر کشیده شده است.
۷. در قصاید مدحی معمولاً چهار بخش عمده است: تشبیب، تخلص، مدح و دعای تأیید. تشبیب در لغت یاد ایام جوانی کردن است و پیش‌درآمد یا پیشگفتار محسوب میشود. در اصطلاح تشبیب به غزلی گفته میشود که شاعر مقدمه قصیدهٔ خویش کرده و در آن به ذکر و وصف طبیعت و احوال عاشق و معشوق و لذایذ ایام جوانی بپردازد.

۸. تقسیم شعر به انواع اصلی، سابقه‌یی دیرینه در منابع حوزهٔ اسلامی دارد. استفاده از داستانهای تمثیلی و حکایات رمزی و کنایه‌آمیز، بر اساس تشخّص بخشیدن به اشیاء و جانوران و معانی ذهنی و انتزاعی، پیش از زمان ابن‌سینا نیز در ادبیات ملل اسلامی مرسوم بوده است؛ نمونه‌هایی از آن امروزه در آثاری چون *کلیله و دمنه* و *رسائل اخوان‌الصفا* دیده میشود. ولی پرداختن به اینگونه داستانها بصورت یک «نوع» ادبی مشخص برای بیان معانی عرفانی، با ساختاری منظم و کامل و انطباق اجزاء و عناصر موضوع و ممثّل با هم، اگر با ابن‌سینا در عالم اسلامی آغاز نشده باشد، بیشک بهمت او رواج یافته است. پس از او کسانی چون سنایی، غزالی، نظامی، عطار، مولوی، جامی و بویژه سهروردی ـ که در دوره‌های بعد این شیوه را در برخی از آثار خود بکار برده‌اند ـ از نوشته‌های او الهام گرفته و متأثر بوده‌اند.

منابع

ابراهیم‌پور پشت‌ریگی، مهدیه (۱۳۹۵) *بررسی نظریه‌های زیباشناسی فیلسوفان مسلمان، با تکیه بر مبانی فلسفه آنها*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده الهیات و معارف دانشگاه مازندران.

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۸۶ق) *فی الشعر، الشفاء، المنطق*، تحقیق عبدالرحمن بدوی، قاهره: الدار المصریة للتألیف والترجمه.

ـــــــــــ (۱۴۰۵ق) *الشفاء*، تحقیق عبدالرحمن بدوی، ابراهیم مدکور و احمد فؤاد الاهوانی، قم: کتابخانه آیت‌الله مرعشی نجفی.

ـــــــــــ (۱۹۶۶م/الف) الحکمة العروضیة فی معانی الشعر، تحقیق محمد سلیم سالم، قاهره: مرکز تحقیق الثرات و نشره.

ـــــــــــ (۱۹۶۶م/ب) *الشفاء*، تدوین عبدالرحمن بدوی، قاهره.

ارسطو (۱۳۹۶) *درباره هنر شعر*، ترجمه سهیل محسن افنان، تهران: حکمت.

ربیعی، هادی (۱۳۹۰) *فلسفه هنر ابن‌سینا*، قم: پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.

زرقانی، سیدمهدی (۱۳۹۱) *بوطیقای کلاسیک، بررسی تحلیلی‌ـانتقادی نظریه شعر در منابع فلسفی*، تهران: سخن.

زرقانی، سیدمهدی؛ حسن‌زاده نیری، محمدحسن (۱۳۹۳) *رساله‌های شعری فیلسوفان مسلمان*، تهران: سخن.

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره اول
تابستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۵۸- ۱۲۹

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱) *ارسطو و فن شعر*، تهران: امیرکبیر.
عمارتی‌مقدم، داود (۱۳۹۵) «بررسی و نقد رساله‌های شعری فلاسفه مسلمان از *فن شعر* ارسطو: ترجمه در زمان عسرت»، *پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌ریزی علوم انسانی*، شمارهٔ ۴۲، ص۱۷۶ـ۱۵۶.
قرطاجنی، ابوالحسن حازم (۱۹۶۶م) *منهاج البلغاء و سراج الادباء*، تحقیق محمد حبیب ابن‌خوجه، تونس: دارالکتب الشرقیه.
کوپال، عطاالله (۱۳۸۴) *سرچشمه پیدایش کمدی*، تهران: قطره.
محمد کمال عبدالعزیز، الفت (۱۹۸۴م) نظریة الشعر عند الفلاسفة المسلمین من الکندی حتی ابن‌رشد، قاهره: الهیئة العامة للکتاب.
هالیول، استیون (۱۳۸۸) *پژوهشی درباره فن شعر ارسطو*، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، تهران: مینوی خرد.
یوسف‌ثانی، سیدمحمود (۱۳۹۶) *بوطیقای ارسطو بروایت حکمای اسلامی*، تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
Aristotle (1932). *Poetics*. trans. by W. H. Fyfe. London: Harvard University Press.
Freytag, Gustav (1900). *Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*. Chicago: Scott, Foresman and Company.
Garcia Landa, Jose Angel (1987). *Aristotle's Poetics*. Available at https://ssrn.com/abstract=2423697.
Goodman, Lenn E. (1988). *Avicenna*. London: Routlege.
Heath, M. (1989). Aristotelian Comedy. *Classical Quarterly*. Vol.39, No.2. pp.344-354.
Horace (1926). *Satires: Epistles and Ars Poetica*. trans. by H. Fairclough. Harvard: Loeb Classical Library.