Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 68
Winter 2025
Research Article

The Hidden Text of Abu Bishr Matta's "Threshold Translation" of Aristotle's *Poetics*

Ebrahim Mohammadi * [1]

Received: 24/09/2024
Accepted: 27/01/2025

* Corresponding Author's E-mail: emohammadi@birjand.ac.ir

Abstract

Advanced research based on the model of "contextual interpretation" and relying on the rule of "tradition as context" to investigate the reflection of the "tradition of reciting poetry" in the language of the first surviving Arabic translation of the *Poetics*, that is, the translation of Abu Bishr Matta and specifically the translation of comedy to satire. The premise of the research is that the reciting of poetry has a dramatic nature in the tradition and Abu Bishr Matta has paid attention to it; therefore, the art of reciting poetry should be regarded as the "textual texture" that dominates his mind and perception, and the "hidden text" of his translation language of Aristotle's *Poetics*. The study shows that the rendering of word "comedy" to "satire" in the translation of Abu Bishr Matta has roots in two things: a) the connection of comedy and satire in the textual network of source language, that is, the Greek language and literature, referencing the historical fact that signs of satire can be seen in ancient Greek comedies. b) dramatic nature of reciting satire in the target textual

1. Associate Professor in Persian Language and Literature, University of Birjand, Birjand, Iran.
https://orcid.org/0000-0003- 1801- 5713

Copyright© 2025, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 68
Winter 2025
Research Article

network i.e. Arabic language and literature, referring to numerous reports about the dramatic pattern of poets in reciting satire. The distinction of Matta's work is his combination method in translating the specialized terms of the *Poetics*, such as "comedy"; a method that has led to preserving the dramatic nature of comedy in translation; The translation of comedy into satire is a "hybrid and threshold" translation and is close to the linguistic-literary context of source and target, that is, has roots in the cultural, literary and social contexts of both**.**

Keywords: Aristotle's Poetics, Threshold translation, comedy and Satire, drama, Siyaqat-e Mahjoor (Abandoned Genre), tradition and language of translation, ideology

Introduction

This article does not seek to confirm or reject Abu Bishr Matta's work in translating comedy into satire, rather, it attempts to employ the model of "contextual interpretation" and situate Abu Bishr Matta's translation within its linguistic, literary, and historical context to highlight a question: What relationship existed between comedy and satire (in the source) and al-Hija and drama (in the target) that led Abu Bishr to translate comedy as al-Hija? This question itself rests on one principle and two presuppositions. the principle: Abu Bishr Matta, in the interpretation of Bassnett and Lefevere (Bassnett, 2015; Lefevere & Bassnett, 2013), has transferred a cultural asset from one textual network to another, and in analyzing the nature, manner, and even the rationale behind this transfer, in addition to the nature of the cultural asset itself, the target textual network must also be carefully examined; Can one truly analyze Matta's choices of equivalents without considering the linguistic, literary, and cultural traditions that shaped his mind and language? Presupposition One: Satire in the target textual network was performative or at least possessed some

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 68
Winter 2025
Research Article

characteristics of the art of performance. Presupposition Two: Matta's translation is integrative, hybrid, liminal, and threshold-like, where the source and target textual networks intertwine and coexist in a third space, breathing side by side.

Questions

What relationship existed between comedy and satire (in the source) and al-Hija and drama (in the target) that led Abu Bishr to translate comedy as al-Hija**?**

Which Arabic and Persian literary traditions played a role in the formation of this translation**?**

Literature Review

Abd al-Rahman Badawi considered Abu Bishr Matta's equivalence of comedy with satire to be a "mistake" (Aristotle, 1953, p. 55-56), Zarrin-Koub as a "misunderstanding" (Aristotle, 2002, p. 105), Zarqani as "the indigenousization of foreign poetics" (2011, p. 284-286), and the translators of the *Poetic Treatises of Muslim Philosophers* (2014) and Aristotle's *Poetics* as Narrated by Islamic Sages (2021) as "misunderstood" and "mistaken." When examining the background of Ibn Sina's treatise (Dahiyat, 1974, p. 3-7), Dahiyat considers Abu Bishr's translation to be literal and the translation of comedy into satire (and tragedy into praise) to be a type of circumlocution, that is, translation with the addition and expansion of words and meaning. In general, it can be said that the "consideration of error" in equating comedy with satire is a common point among most critics. Studies show that the background of the work suffers from two shortcomings: first, the ideological bias of those who have translated the poetic treatises of "Muslim" philosophers or "Islamic" sages into Persian; this group, due to relying on an unjustified selection criterion, namely the author's religious belief, has discarded Abu Bishr's treatise, because he was a Christian and outside the circle

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 68
Winter 2025
Research Article

of Islam. This is despite the fact that Matthew's translation "was copied word for word from the Syriac translation into Arabic, and the Syriac translation was based on an older Greek text, so some translators and correctors of the book of poetry have corrected the Greek manuscripts based on it" (Aristotle, 1958, p. 22-23). Second, the analytical avoidance of those who, by merely stating that Abu Bishr's translation of comedy into satire is a "misunderstanding, misinterpretation, misconception, and error," have closed the door to dialogue about the origins of this translation. This means that they have fundamentally overlooked the core issue. But truly, wouldn't it be better to reflect on the reasons behind the formation of this "error".

Results and Discussion

This article seeks to demonstrate, with scientific caution, that satire in tradition, at least in its reciting, possessed elements of theatricality, and the translation of comedy into satire in Matta's work stems from this aspect of the target textual network. In other words, Abu Bishr Matta attempted to understand comedy both in terms of its original nature in the source and Aristotle's discourse, while also adapting it to the linguistic-literary traditions of the target language, presenting it in Arabic as a hybrid and liminal translation**.**

Based on the comprehensive model of reciting (Inshad) poetry that is mentioned in the eulogy and naturally includes satire, we can accept the theatrical nature of satire, but here, for the sake of discussion and to further clarify the issue, it is added that the body of reciting in comedy/satire, both in the West and in the East, sometimes had more specific theatrical features. In the West, comedic masks were ridiculous and unusual, and had exaggerated features, such as staring and repulsive eyes, wide noses, and open mouths that were stretched out to both sides in a sneer, and in this way, human faces were distorted and deformed for greater comic effect (Kamali, 2022, p. 27-

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 68
Winter 2025
Research Article

28). In the East, poets sometimes exaggerated in the distortion of form and appearance, in the disfigurement of the face, and even in the ugliness of their appearance; Hassan ibn Thabit "dipped his moustache and the hair between his lips and chin with henna without dyeing the rest of his beard, so that at first glance it looked like a lion licking blood with both sides of his tongue" (Al-Rafi'i, 2000, vol. 3, p. 25). Or the poet would make special movements while reciting satire, like Bashshā r ibn Burd Tokharistani who "when he got angry and wanted to recite satire, he would clap his hands together and spit to his left and right" (Al-Rafi'i, 2000, Vol. 3, p. 70). In addition to all that has been said, what makes the performative aspect of satire more plausible is a recurring performative pattern in the recitation of satire, which was executed with attention to scenic details and actions to enhance the impact of the words. We can understand this from an ancient and very famous narration that is mentioned in various sources with examples: A pre-Islamic poet when he wanted to satire his enemies and his tribe**;**

-He would retreat for days and nights (or at least for hours) like someone who wants to perform the rituals of worship.

-The act of composing satire concludes in that space filled with prayer and supplication, with the hope that the curses raining down upon the enemies will be accompanied by the approval of God (or the gods).

-He would choose a mocking mask to increase the function and effectiveness of the satire.

-He shaved his head (like the pilgrims).

-He left two braids of hair in front of his head unshaven and hung them down.

-He greased one half or one side of his head with oil.

-He wore a special robe and clothing (like the pilgrims' Ihram robe) or the special clothing of priests.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 68
Winter 2025
Research Article

-He wore a pair of sandals (heel shoes).
-He loosened the belt and hung it as if it were falling.
-He stood in front of the audience
-In a special place.
-And accompanied by special behavior and movements.

- He recited or performed satire (Al-Sharif al-Murtaza, 1954, Part One, p. 189-192; Ali 1993, Vol. 9. P. 85-87; Al-Rafi'i, 2000, Vol. 3, p. 23; Muhammad Hossein, 1947, p. 59; Al-Alusi, (n.d), Vol. 3, p. 407; Nicholson, 1907, p. 73; Nicholson, 1970, p. 128; Zaif, 2005, Vol. 1. P. 197; Zaif, 1972, p. 98; Zaif, 1997, p. 115-116). Most sources have only quoted the pattern itself, but Shawqi Zaif has also added some interpretations to it (Zaif, 2005, Vol. 1, p. 197). The aforementioned pattern can be considered close to a type of drama or play called "Closet drama"; "drama suited primarily for reading rather than production" (Merriam-Webster, 2025): a play that is primarily suited for reading or recitation rather than production or construction.

Conclusion

There is a secret in translating comedy into al-Hija, the trace of which must be sought in Abu Bishr Matta's translation method, a method that can be considered a combined method in translation or a combined translation. In this method, Matta, as a translator who thinks both about preserving the dramatic nature of comedy in the source text and about preserving the dramatic nature of the tradition of satire in the target language and literature, tries to link the dramatic nature of satire with the dramatic nature of comedy and create a correct translation in which the colors of both the source and the target language are simultaneously evident. Satire in the tradition has had the motifs of drama and performance, and Abu Bishr Matta could not fail to see these dramatic motifs, however small, in translating Aristotelian comedy into al-Hija, that is, he could not fail to see the background of

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 68
Winter 2025
Research Article

the word and the literary type of al-Hija in the target language and literature, and especially the tradition of poetic satire and its dramatic motifs. He could not fail to see the background of Aristotle's text and work, and for example, he could not fail to pay attention to the central drama and central tragedy of Aristotle's *Poetics*, or even to the connection between comedy and satire in Greek Poetics. He saw both of these and tried, by keeping both in mind, not to de-dramatize Aristotle's *Poetics*, but to use and perpetuate the sign of drama in some of the target literary genres in his translation; thus, in his threshold translation, Matthew was able to create hybrid texts and words that reflect both worlds or both textual networks of origin and destination.

References

Al-Alousi, A.M. (n.d). *The maturity of the Arabs in the knowledge of the Arabs*. edited and recorded by Mohammad Behjah Athari. [in Arabic]

Al-Rafei, M.S. (2000). *History of Arab customs*. Beirut: Dar al-Kitab al-Alamiya. [in Arabic]

Al-Sharif al-Murtaza A.A. (1954). *Amali Al-Mortaza; Gharr al-Fouad and Darr al-Qalaid*. The research of Mohammad Abolfazl-Ibrahim. Cairo: Dar Ihya Al-Kitab-Al-Arabiya. [in Arabic]

Ali, J. (1993). *Al-Mufasal fi Tarikh al-Arab before Islam*. second edition. Baghdad: Society of Baghdad / [Bi-Na]. [in Arabic]

Aristotle (1958). The art of poetry (*Poetics*). Translated by Fathullah Mojtabai. Tehran: Andisheh Publishing Company. [in Persian]

Aristotle (1953). *The art of poetry*. Translated from Al-Yonaniyyah and Commentary by Abd al-Rahman Badawi. Cairo: Maktaba al-Nahda al-Mesriyyah. [in Arabic]

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 68
Winter 2025
Research Article

Aristotle (2003). *Aristotle and the art of poetry*. Translated and written by Abdul Hossein Zarin Koob. Third edition. Tehran: Amir Kabir Publications**.** [in Persian]

Bassnett, S. (2014). Culture and translation. In *Cultural Turn in Translation Studies*. Mazdak Boluri translation. Tehran: Nashr -e Ghatreh, 69-43**.**

Dahiyat, I. (1974*). Avicenna's Commentary on the "Poetics" of Aristotle: A Critical Study with an Annotated Translation of the Text*. Leiden: Brill.

Kamali, M. (2022). A sign of the mask of ancient Greek dramas in the book Asas al-Aqtabas. *Ayene Miras.* 20(2), 11-34**.** [in Persian]

Lefevre, A. & S. Bassnett (2012). "What stage are we in translation studies*?". How are cultures made?* Translated by Nasr Allah Moradiani. Tehran: Nashr Ghatreh, 70-49**.**

Merriam- Webster. (2024). Closet drama. In *Merriam- Webster dictionary*. Retrieved August 25, 2024, from http://www.merriam-webster.com/dictionary/ closet%20drama.

Mohammad Hossein, M. (1947). *Al-Hija and Al-Hijaoon in Al-Jahiliyyah*. Cairo: Al-Jamamiz School of Al-Adab**.** [in Arabic]

Nicholson, R.A. (1970). *The history of Arabic literature in Jahiliyyah and Sadr al-Islam*. Translated and researched by Safa Khulusi. Baghdad: Al-Maarif Press**.** [in Arabic]

Nicholson, R. A. (1907). *A Literary History of The Arabs*. New York: Charles Scribner's Sons.

Yusuf Thani, M. (2021). *Aristotle's Poetics according to Islamic sages*. Second edition. Tehran: Research Institute of Hikmat and Philosophy of Iran. [in Persian]

Zaif, Sh. (2005). *History of Arabic literature*. Qom: Dhavi-al-Qorba manifestos**.** [in Arabic]

Zarqani, S.M. (2010). *Classic poetics*. Tehran: Sokhan**.** [in Persian]

Zarqani, S.M. and M.H. Hassanzadeh Niri (2013). *Poetic treatises of Muslim philosophers*. Tehran: Sokhan. [in Persian]

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۷. ش۶۸. زمستان۱۴۰۳ (صص۲۲۵-۲۶۹)

مقالهٔ پژوهشی

سنت، متن پنهان «ترجمهٔ آستانه‌ای» ابوبشر متی از *بوطیقای* ارسطو؛ نمایش‌گونگی، نقطهٔ پیوند کمدی و هجو

کلمات محاکات‌اند، و صدا محاکات‌کننده‌ترین چیزی است که ما در خود داریم

(ارسطو، *خطابه*، کتاب سوم، فصل ۱: ۳۱۷)

***

رأیت الوَسمَ فی خُلُق الفتی

هو الوسم لا ما کان فی‌الشَّعر والجلد

ابوتمام

ابراهیم محمدی* [۱]

(دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۰۴ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۰۸)

چکیده

پژوهشِ پیش‌رو بر پایهٔ الگوی «تفسیر بافتمند» و با تکیه بر قاعدهٔ «سنت به‌مثابهٔ بافت» به بررسی بازتاب «سنت انشاد شعر» در زبان نخستین ترجمهٔ عربی برجای‌مانده از *فن شعر* یعنی

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران (نویسندهٔ مسئول).

*emohammadi@birjand.ac.ir
http://www.orcid.org 0000-0003- 1801- 5713

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

ترجمهٔ ابوبشر متی و مشخصاً ترجمهٔ کمدی به هجو می‌پردازد. پیش‌فرض پژوهش این است که انشاد شعر در سنت ماهیت نمایشی داشته و ابوبشر متی به آن توجه داشته است، از این رو هنر انشاد یا برخوانی شعر را باید «بافت متنی» چیره بر ذهن و ادراک او و «متن پنهان» زبان ترجمهٔ او از *فن شعر* ارسطو دانست. بررسی انجام‌شده نشان می‌دهد که برگردان کمدی به الهجا در ترجمهٔ ابوبشر متی در دو چیز ریشه دارد: الف) پیوند کمدی و هجو در شبکهٔ متنی مبدأ یعنی زبان و ادبیات یونانی با استناد به این واقعیت تاریخی که در کمدی‌های یونان باستان گاه نشانه‌های هجو دیده می‌شود، ب) نمایش‌گونگی انشاد هجو در شبکهٔ متنی مقصد یعنی زبان و ادبیات عربی با استناد به گزارش‌های متعدد دربارهٔ الگوی نمایشی شاعران در اجرای هجو. امتیاز کار متی، روش تلفیقی او در ترجمهٔ اصطلاحات تخصصی فن شعر و ازجمله «کمدی» است، روشی که به حفظ ماهیت نمایشی کمدی در ترجمه انجامیده است؛ برگردان کمدی به هجو، برگردانی «دورگه و آستانه‌ای» و به بافت زبانی ـ ادبی مبدأ و مقصد نزدیک است؛ یعنی در زمینه‌های فرهنگی، ادبی و اجتماعی هر دو ریشه دارد.

واژه‌های کلیدی: *بوطیقای* ارسطو، برگردان آستانه‌ای، کمدی و الهجا، نمایش، سیاقت مهجور، سنت و زبان ترجمه، ایدئولوژی.

۱.درآمد

آثار منطقی ارسطو سال‌ها پس از درگذشت او، در اواخر دورهٔ قرون باستان یعنی در دورهٔ بیزانسی (حدود ۳۳۰ ـ ۳۹۵ م) گردآوری و *ارغنون*[۱] نامیده شد (فرامرز قراملکی، ۱۳۷۳: ۳۸). *ارغنون* ارسطو عبارت است از هشت رسالهٔ *قاطیغوریاس* (مقولات)[۲]، *پری‌هرمینیاس* (عبارت یا شرح)[۳]، *آنالوطیقای اول* (تحلیل اول؛ آنالوتیکا پروترا)[۴]، *آنالوطیقای دوم* (تحلیل دوم؛ آنالوتیکا هیسترا)[۵]، *طوبیقا* (جدل)[۶]، *سوفسطیقا* (مغالطات سوفسطایی)[۷]، *ریطوریقا* (خطابه یا تخنه‌رتوریکه)[۸] و *بوطیقا* (فن‌شعر یا پویتیکس)[۹]

(Adamson, 2014: 1/ 214-215). این بدان‌معناست که در ارغنونی که سرراست از یونانی یا از گذر زبان سریانی و یک‌جا یا جزء جزء، به خانهٔ ذهن و زبان عربی ـ فارسی آمده *بوطیقا*، بخشی از منطق دانسته شده و اصلاً به همین سبب در سنت اخذ نظریهٔ شعری یونانی، از منظر علم منطق به شعر نگریسته شده است. شاید این‌که خود ارسطو نیز در کنار حکمت نظری و حکمت عملی، به گونهٔ سومی با نام حکمت ابداعی که «آن را به زبان وی حکمت شعری هم می‌توان خواند» قائل بود (ارسطو، ۱۳۸۱: ۱۰۲) در شکل‌گیری این تلقی، بی‌تأثیر نبوده باشد. به هر روی، این‌که در آن دست از رساله‌های شعری عربی ـ فارسی که منظری فلسفی دارند، شعر از فروع منطق و یکی از قیاس‌های منطقی دانسته شده (عبدالعزیز، ۱۹۸۴: ۳ ـ ۱۲، ۲۸۹) و منطقیون در کنار قیاس، برهان، جدل، سفسطه و خطابه به صناعت شعر پرداخته‌اند، یعنی در این سنت، فن شعر یکی از بخش‌های منطق و مشخصاً منطق ارسطویی به‌شمار آمده است. ازاین‌رو نخستین نکته‌ای که در بررسی رساله‌های شعری عربی ـ فارسی، ازجمله ترجمه‌های *فن شعر* باید پیش‌چشم باشد، منطق مبنایی بوطیقاست. افزون بر این، در همهٔ رساله‌های شعریِ دارای رویکرد فلسفی ـ منطقی، بخشی که در آن تعریف شعر و یا به تعبیر منطقیون «حد» شعر می‌آید، جزء پابرجایی است که در آن از سه منظر به شعر نگریسته شده است: شعر به‌مثابهٔ تخیل، شعر به‌مثابهٔ محاکاه و شعر به‌مثابهٔ تخییل (عبدالعزیز، ۱۹۸۴: ۱۰). همین‌جا باید گفت که نمی‌توان پیوند این‌دست رساله‌های شعری عربی ـ پارسی با *بوطیقا* را به «راه‌یافتن برخی از مطالب *فن شعر* ارسطو به کتاب‌های منطق مسلمانان» (کمالی، ۱۴۰۱: ۱۲) فروکاست؛ این گزاره از اهمیت منطق مبنایی این رساله‌های شعری می‌کاهد.

نکتهٔ دیگر روایت مرکزی، نمایش مرکزی و افزون بر آن تراژدی مرکزی بوطیقای ارسطوست و این درست همان جایی است که عموم پژوهشگران معتقدند ابوبشر متی (؟ ـ ۳۲۸ق) که در اوایل قرن چهارم هجری *فن شعر* را از سریانی به عربی برگردانده و ترجمهٔ او در جای خود بسیار مهم و جریان‌ساز است، در برگردان و تفسیر *بوطیقا*، به‌ویژه دریافت معنا و چیستی تراژدی، کمدی، میمسیس، میتوس، هیپوکریسیس، پروسوپن و معادل‌یابی درست برای آن‌ها، دچار «لغزش» شده است. اهمیت انکارناپذیر ترجمهٔ متی (نخستین ترجمهٔ عربی برجای‌ماندهٔ *فن شعر*) در این است که این برگردان پیشگام، افزون بر آن‌که در پیشانی کار، زمینه را برای دگرگونی بوطیقا و رتوریقای عربی ـ فارسی فراهم کرده،[۱۰] از امتیازات برجسته‌ای نیز برخوردار است ازجمله این‌که از *فن شعر* ارسطو روایت‌زدایی، نمایش‌زدایی و مهم‌تر از همه منطق‌زدایی نکرده است.[۱۱]

بدوی، کار ابوبشر متی را در معادل‌سازی کمدی با هجو[۱۲]، «خطا» دانسته است (ارسطوطالیس، ۱۹۵۳: ۵۵ ـ ۵۶)، زرین‌کوب «سوءتفاهم» (ارسطو، ۱۳۸۱: ۱۰۵)، زرقانی «بومی‌کردن بوطیقای بیگانه» (۱۳۹۰: ۲۸۴ ـ ۲۸۶) و مترجمان ***رساله‌های شعری فیلسوفان مسلمان*** (۱۳۹۳) و ***بوطیقای ارسطو به روایت حکمای اسلامی*** (۱۴۰۰) «کژفهمی» و «اشتباه». داهیات هنگام بررسی پیشینهٔ رسالهٔ ابن‌سینا (Dahiyat, 1974: 3-7)، دربارهٔ ترجمه متی می‌گوید: «حتی معاصران ابوبشر متّی هم ترجمهٔ او را قابل اعتماد نمی‌دانستند»[۱۳] (ibid: 5). داهیات ترجمهٔ ابوبشر را تحت‌اللفظی و او را «گرایشمند به ترجمهٔ لفظ» می‌داند و در سنجش روش او و ابن‌سینا می‌نویسد:

> ابن‌سینا می‌کوشد متن را دریابد و بفهمد (و تفسیر کند) حال آن‌که ابوبشر مترجمی است لفظ‌گرا و علاقه‌اش این است که رساله را تا حد امکان به گونهٔ تحت‌اللفظی

ترجمه کند. پای‌بندی بیش از حد ابوبشر به لفظ، گاهی گزارش او را به متن ارسطو بسیار نزدیک کرده است، اما ترجمهٔ او در بیشتر جاها، معنای "بسته"ای است که در نحو آشفته بیان شده است (ibid: 5).

داهیات، برگردان کمدی به هجو (و تراژدی به مدح) را گونه‌ای circumlocution می‌داند؛ یعنی ترجمه همراه با افزودن و بسط دادن واژه و معنا؛ «ابوبشر در ترجمهٔ اصطلاحات "تراژدی" و "کمدی" مانند بسیاری از اصطلاحات مهم رساله، از افزودن، گسترش و اطناب در کلام استفاده می‌کند: تراژدی به "هنر ستایش" تبدیل می‌شود و کمدی به "هنر طنز"» (ibid: 5). درمجموع می‌توان گفت «خطاانگاری» معادل‌سازی کمدی با الهجاء، نقطهٔ اشتراک عموم منتقدان است.

افنان این «خطا» را ناشی از ناتوانی ابوبشر در فهم معنای تراژدی و کمدی می‌داند (۱۳۹۶: ۶۱) و داهیات (1974: 30) و عمارتی‌مقدم (۱۳۹۵ب: ۱۷۴ ؛ ۱۳۹۵الف: ۲۸۶) نتیجهٔ سلطهٔ «سنت فهم مفاهیم شعری به مدد مفاهیم خطابی» بر ذهن و زبان مترجمان *فن شعر*. چیرگی این سنت قدرتمند بر نظریهٔ شعری عربی ـ فارسی باعث شده است که ابوبشر متی و پسینیان او از منظر فن خطابه به فن شعر بنگرند و اصطلاحات تخصصی این دو قلمرو را با هم درآمیزند. پیامد ناگزیر تداخل این دو قلمرو نظری مستقل، چیزی نیست جز شناور شدن خود به خودی زبان علم، لرزان شدن معنای مفاهیم تخصصی و ازجمله یکسان شدن مدح و ذم با تراژدی و کمدی. یوسف‌ثانی به خطا بودن کار متی در برگردان کمدی به هجا و تراژدی به مدح باور دارد، اما با این توضیح: «شاید در توجیه غموض و دشواری مطرح در ترجمهٔ او بتوان گفت که بخشی از آن مربوط به مفاهیم و نمادها و زمینه‌های فرهنگی خاصی است که در آن روزگار برای خوانندگان آثار او آشکار بوده است، ولی امروزه برای ما، به‌دلیل نبودن این نمادها

و زمینه‌ها و مأنوس نبودن با اسلوب مطرح در آن، پیچیدگی و دشواری پیدا کرده است» (۱۴۰۰: ۱۴). در پیشانی مقاله «نشانه‌ای از نقاب نمایش‌های یونان باستان در کتاب *اساس‌الاقتباس*» همان ارزیابی آشنا یعنی «ترجمهٔ نادرست و توضیحات نامربوط یا مبهم» دربارهٔ «بخش شعر کتاب‌های منطق مسلمانان» تکرار (کمالی، ۱۴۰۱: ۱۲) و در پایان گفته شده که «با وجود این عیب، آثار یادشده ارزشمندند»، چراکه گاه نشانی از نمایش کهن غربی و اجزای آن (مثلاً نقاب) در آن‌هاست که منبع اصلی آن در زبان یونانی ازمیان رفته است (کمالی، ۱۴۰۱: ۳۲).

بررسی‌ها نشان می‌دهد که پیشینهٔ کار گرفتار دو کاستی است: نخست، ایدئولوژی‌زدگی نگاه کسانی که رساله‌های شعری فیلسوفان «مسلمان» یا حکمای «اسلامی» را به فارسی برگردانده‌اند؛ این گروه، به‌سبب تکیه بر معیار گزینش ناروا، یعنی باور دینی مؤلف، رسالهٔ ابوبشر را کنار گذاشته‌اند، چراکه او مسیحی است و از دایرهٔ اسلام بیرون.[۱۴] این در حالی است که ترجمهٔ متی «چون لفظ‌به‌لفظ از ترجمهٔ سریانی به لغت عربی نقل شده و ترجمهٔ سریانی نیز به متن یونانی قدیم‌تری متکی بوده است، لذا بعضی از مترجمین و مصححین کتاب شعر، نسخ یونانی را از روی آن اصلاح و تصحیح کرده‌اند» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۲۲ ـ ۲۳). دوم، تحلیل‌گریزی نگاه کسانی که با بسنده کردن به گفتن این‌که کار ابوبشر در برگردان کمدی به هجو «بدفهمی، کژفهمی، سوءتفاهم و خطاست»، درِ گفت‌وگو دربارهٔ خاستگاه این برگردان را بسته‌اند و این یعنی این‌که اصل مسئله را از بنیان نادیده انگاشته‌اند. اما به‌راستی آیا بهتر نیست به چرایی شکل‌گیری این «خطا(؟)» اندیشیده شود؟ به این‌که ابوبشر معادل این اصطلاح و دیگر اصطلاحات کلیدی *فن شعر* را از چه «بافتی» برگرفته است و ما برای فهم آن باید به چه بافتی مراجعه کنیم؟ اصلا سنت‌های ادبی کهن عربی و پارسی و

نمایش‌گونگی برخی انواع شعری در آن، چقدر در شکل‌گیری این برگردان نقش داشته است؟ این پژوهش با درنظرداشتن پرسش‌های بالا تنها به واکاوی چرایی برگردان کمدی به هجو می‌پردازد، با این پنداشت که یافتن پاسخ این پرسش‌ها راه را برای فهم بهتر دیگر ارکان بوطیقای کلاسیک عربی ـ فارسی نیز هموار می‌کند.

این نوشتار در پی تأیید یا رد کار ابوبشر متی در برگردان کمدی به هجو نیست، بلکه می‌کوشد با به‌کارگیری الگوی «تفسیر بافتی»[۱۵] و بردن ترجمهٔ ابوبشر متی به دل بافت زبانی ـ ادبی ـ تاریخی آن، پرسشی را برجسته کند: چه نسبتی میان کمدی و هجو (در مبدأ) و الهجا و نمایش (در مقصد) بوده که باعث شده است ابوبشر کمدی را به الهجا برگرداند؟ این پرسش خود بر یک اصل و دو پیش‌فرض استوار است؛ اصل: ابوبشر متی، به‌تعبیر بسنت و لفور (بسنت، ۱۳۹۴؛ لفور و بسنت، ۱۳۹۲)، سرمایه‌ای فرهنگی[۱۶] را از یک شبکهٔ متنی[۱۷] به شبکهٔ متنی دیگری آورده است و در تحلیل چیستی، چگونگی و حتی چرایی این آوردن، افزون بر چیستی خود آن سرمایهٔ فرهنگی باید شبکهٔ متنی مقصد نیز دقیق بررسی شود؛ مگر می‌توان هنگام تحلیل معادل‌گزینی‌های متی سنت‌های زبانی، ادبی و فرهنگی سامان‌دهندهٔ ذهن و زبان او را ندید؟[۱۸] پیش‌فرض یک: هجو در شبکهٔ متنی مقصد نمایش‌گونه بوده است یا دست کم از برخی ویژگی‌های هنر نمایش برخوردار بوده است. پیش‌فرض دو: ترجمهٔ متنی، تلفیقی، دورگه، آستانه‌ای و مرزی است که در آن دو شبکهٔ متنی مبدأ و مقصد به‌هم درآمیخته و در فضای سومی کنار هم نفس می‌کشند. در ادامه، همین دو پیش‌فرض بررسی می‌شود.

در آغاز بحث باید دو نکته یادآوری شود:

الف) اینجا مراد از نمایش، نه دقیقاً «تئاتر در معنا و مفهوم غربی» آن است و نه عیناً «آیین نمایشی» در زبان و بیان برخی از پژوهش‌هایی که به پیشینهٔ هنر نمایش در ایران پرداخته‌اند (ستاری، ۱۳۸۶: ۳۵ ـ ۵۷)، بلکه با نگاهی فراگیرتر، مراد هر شکلی از بیان هنری است که می‌توان آن را «نمایشِ کنش بازیگران، روی صحنه و در برابر مخاطبان» (Janson-Arp, 2006: 3/ 1027) دانست؛ یعنی هر هنری که جوهرش «بازنمایی هنری رفتار» یعنی «بازی» است. مارتین اسلین در فصل‌های آغازین کتاب *نمایش* چیست[۱۹] نشان می‌دهد که جوهر بیشتر گونه‌های نمایش، از تئاتر، نمایش صحنه‌ای، فیلم، انیمیشن و نمایش رادیویی گرفته تا لال‌بازی، نمایش فی‌البداهه، نمایش مجلسی، تئاتر سایه، نمایش آیینی و...، عبارت است از «بازنمایی هنری رفتار یا کنش در هیئت، سیما، جلوه و پوشش ویژه، همراه با حرکات سر، دست، صورت، چشم و ... و بازی با صدا، لحن و شکل ادای واژه و کلام، بر صحنه در برابر دیدگان تماشاگر» و این‌همه یعنی «بازی» (۱۳۹۱: ۱۱ ـ ۶۹).

ب) درنگ در برگردان‌های برجستهٔ ابوبشر متی ازجمله hypocrisis / acting به الأخذبالوجوه، hypocrité / actor به المنافق و المرائی، ópsis / spectacle به الوجه/ النظر/ جمال و حسن‌الوجه، prosÕpon / mask / face به الوجه / الوجه‌المستهزئ، style /diction/lexis به المقوله، poetics /poetica به صناعه‌الشعراء/ صناعه‌الشعر، plot /mythos به الکلام والقصص/ القصص والخرافات/ سمر[۲۰]، tragodia/ tragedy و panegyrics /encómia به المدیح و الثناء، imitation /mimesis به التشبیه و محاکاه، rhapsody /rhapsoia به «رقص‌الدستبند»، chorus /chorós به «الدستبند/ الصفوف و الدستبند / صفوف الرقاصین و الدستبند» و comedy / komodia به الهجاء و جای‌گذاری آن‌ها در بافت زبانی، متنی و فرهنگی ترجمه، اهمیت بافت و شبکهٔ متنی

را در تفسیر آشکار می‌کند. هر کدام از این برساخته‌ها، دری است به‌روی بخشی از متن پنهان ترجمهٔ متی و گنجینهٔ درخشانِ در تاریکی فرورفتهٔ آنچه او بدان نظر داشته، اما اکنون دیگر در یاد نیست، نشان به آن نشان که واژهٔ دستبند یا واژهٔ سحنه، هم‌گام با نمایش‌مرکزی *فن شعر* ارسطو، در رساله‌های شعری عربی ـ پارسی متأخر، غایب‌اند؛ یعنی یا دچار بدخوانی شده‌اند یا ازیاد رفته‌اند. دستبند بنابر گواهی متون پارسی کهن، هم رقص است و هم بازی (در هر دو، معنای نمایش نهفته است)؛ «قسمی رقص به‌جماعت. نوعی رقص ایرانیان که دائره‌وار دست یکدیگر گرفته رقصند. قسمی بازی که آن را فنزج و پنجه و چوپی نیز گویند» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل دستبند). دستبند در همین معنا، بارها در متون کهن عربی به‌ویژه شعر عربی نیز آمده است (ایمانیان، ۱۳۹۷). در ترجمهٔ ابوبشر، دستبند دو جا در برابر chorós (Aristotle, 1995: 4972) در معنای «گروه‌خوانان» یا گروه هم‌خوانان نمایش به‌کار رفته است (افنان، ۱۳۹۶: ۶۱)؛ یک‌جا در ترکیب «للصفوف و للدستبند» (ارسطوطالیس، ۱۹۵۳: ۹۴) و جای دیگر در ترکیب «صفوف الرقاصین و الدستبند» (همان: ۹۵). افزون بر این، در برگردان بخشی که در آن ارسطو از ستناروس[۲۱] / کِنتاورُسِ (و به‌تعبیر متی: قانطورسِ) خاریمن/ کریمون سخن گفته (Aristotle, 1995: 4966) ترکیب «رقص‌الدستبند» (ارسطوطالیس، ۱۹۵۳: ۸۷)، برای توضیح «گونه‌ای راپسودی با وزن‌های ترکیبی متعدد» (هنرمند، ۱۳۹۸: ۷۳) آمده است. کاملاً آشکار است که متی در هر سه‌جا به خاستگاه و ماهیت نمایشی هر سه اصطلاحِ «گروه هم‌خوانان»، «راپسودی» و «دستبند» در دو شبکهٔ متنی مبدأ و مقصد توجه داشته است. نمایش‌گونگی دستبند در معنی «دست یکدیگر گرفتن و رقصیدن» را می‌توان از کاربرد آن در متون روایی ـ نمایشی کهن، ازجمله در *شاهنامه* و *گرشاسپ‌نامه* دریافت؛

ـ به هـر شـب ز هـر حجـره‌ای دسـتبند ببردنـــد تـــا دل نـــدارد نژنـــد

(فردوسی، ۱۳۸۶: د ۶/ ۵۲۱).

ـــ بـــه هـــر بـــرزن آوای رامشـــگران بـــه هـــر گوشـــه‌ای دســـتبند ســـران

هـــم از ره عـــروس نـــو و شـــاه نـــو در ایـــوان نشســـتند بـــر گـــاه نـــو

(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۲۳۵).

واژهٔ دستبند در معنی «رقص گروهی» و «حرکات موزون و هماهنگ بازیگران نمایش» (معنایی که هم به معنای ستناروس و راپسودی نزدیک است و هم نمایش‌گونگی دستبند را بیشتر آشکار می‌کند)، پابه‌پای متون ادبی فارسی و عربی، در نوشتار متی و فارابی (۱۳۹۰: ۱/ ۵۰۵) نفس می‌کشد، اما هم‌گام با نمایش مرکزی ***فن شعر***، در/ از رساله‌های شعری و کلاً بوطیقا و نظریهٔ شعریِ پس‌تر غایب است. خواجه نصیر طوسی در تعبیری بسیار ظریف، این غیاب معنادار را «سیاقت مهجور» می‌داند:

> یونانیان را اغراضی محدود بوده است در شعر و هر یکی را وزنی خاص مناسب. مثلاً نوعی بوده است مشتمل بر ذکر خیر و اخیار و تخلص به مدح یکی از آن طایفه که آن را طراغوذیا خوانده‌اند و آن بهترین انواع بوده است ... و نوعی دیگر مشتمل بر ذکر شرور و رذایل و هجو کسی ... بر جمله چون در این روزگار آن سیاقت، مهجور است از شرح آن فائده زیادت صورت نبندد (۱۳۷۶: ۵۹۰ ـ ۵۹۱).

عبارت خواجه نصیر، پرده از کدام جهان پوشیده و پنهان برمی‌گیرد؟ به باور این قلم، «سیاقت مهجور» روزگار خواجه‌نصیر یعنی هنر نمایش یا دست‌کم یعنی ساختار، شکل و فرم نمایشی تراژدی و کمدی یونانی از یک سو و نمایش‌گونگی یا ظرافت‌های نمایشی دستبند و هجو و مدح و بویژه هنر انشاد یا برخوانی در سنت عربی ـ فارسی از دیگرسو.

۲. نمایش‌گونگی هجو در سنت

ابوبشر متی در برگرداندن کمدی به هجو تردید ندارد؛ آن‌جا که می‌گوید «فکل الشعر، و کل نشید شعری ینحی به: اما مدیحا، و اما هجاء، و اما دیثرمبو الشعری، و نحو أکثر أولیطیقس و کل ما کان داخلا فی‌التشبیه و محاکاه صناعه الملاهی من الزمر و العود و غیره» (ارسطوطالیس، ۱۹۵۳: ۸۵ ـ ۸۶)، سخن او برگردان لفظ‌به‌لفظ بخش زیر از *فن شعر* است:

Epic poetry and Tragedy, as also Comedy, Dithyrambic poetry, and most flute - playing and lyre - playing, are all, viewed as a whole, modes of imitation (Aristotle, 1995: 4965).

شعر حماسی و تراژیک، و نیز کمدی، شعر دیتی‌رامب، و نی‌نوازی و چنگ‌نوازی، همه در بیشتر فرم‌های خود گونه‌هایی تقلیدی به‌شمار می‌روند (هنرمند، ۱۳۹۸: ۷۱).

پرسش این است: ابوبشر متی در «الهجا» چه می‌بیند که این‌جا و دیگر جاها، آن را برابر «کمدی» قرار می‌دهد؟ این نوشتار در جست‌وجوی سیاقت مهجور خواجه نصیر، می‌کوشد با رعایت احتیاط علمی، به همین پرسش پاسخ دهد و نشان دهد که هجو در سنت، هم با منافره و سحر (که هر دو از نمایش‌گونگی برخوردار بوده‌اند) پیوند داشته و هم خود، دست‌کم در انشاد از نمایش‌گونگی برخوردار بوده است و برگردان کمدی به هجو در ترجمهٔ متی، برخاسته از همین بخش از شبکهٔ متنی مقصد است. به سخن دیگر، ابوبشر متی کوشیده است کمدی را هم نزدیک به ماهیت اصلی آن در مبدأ و سخن ارسطو بفهمد و هم متناسب با سنت‌های زبانی ـ ادبی مقصد، در جامه برگردانی تلفیقی و دورگه به زبان عربی درآورد.

۳. از منافره تا هجو؛ پایایی یک الگوی روایی ـ نمایشی

منافره صورت ابتدایی و سادهٔ هجو است؛ یعنی شکل کهن هجو به منافره نزدیک بوده است. منافره گونه‌ای به داوری رفتن، مخاصمه و نبرد است؛ مخاصمه‌ای که در آن کسی خود و قوم و قبیله‌اش را، در پیشگاه داوری که معمولاً از کاهنان است (ابن‌خلدون، ۱۳۸۲، ۱/ ۱۹۸)، بزرگ و از آن حریف را کوچک می‌شمرد. منافره با نیروی شگفت برآمده از زیبایی سخن، جادوی آهنگ و حسن استعاره و بلاغت، آمیزه‌ای از نظم و نثر است، اما نثر درخشان و زیبایی که یک‌گام مانده تا شعر. نکتهٔ برجسته‌تر پیروی منافره از یک الگوی روایی ـ نمایشی از پیش اندیشیده شده و تکرارشونده است:

> دو حریف، موعدی برمی‌گزیدند و کسی از کاهنان یا بزرگان سالمند شناخته‌شده به فصاحت و حکمت و آگاهی از تاریخ عرب و علم انساب را به داوری می‌پذیرفتند و چیزی ازقبیل شتر و مانند آن نزد او می‌گذاردند که پس از انجام منافره به برنده برگردانده می‌شد. گاه پیروز منافره همان شتر را قربانی می‌کرد و با افتخار به مردم می‌بخشید. گاه شرط منافره چیزی غیر از مال بود، چنانکه در منافره هاشم و امیه روی داد؛ آن‌ها بر قربانی کردن پنجاه شتر سیاه چشم در مکه و ده سال جلای وطن منافره کردند و آن‌گاه که هاشم پیروز شد، امیه به سوی شام رفت و ده سال آن‌جا ماند. گاه برای تضمین انجام شروط منافره، چند تن از مردان و فرزندانشان را نزد داور گرو می‌گذاشتند. آن‌گاه که روز منافره درمی‌رسید، هر کدام از دو سوی منافره در بهترین لباس و پوشش و فاخرترین، چشم‌گیرترین و چشم‌نوازترین هیئت، با قومش و شاعران قبیله‌اش به صحنه می‌آمد؛ هنگام آمدن به صحنه شکوه اسبان و شتران و سلاح قومش را در چشم تماشاگران می‌آراست و به رخ می‌کشید و در زمان منافره قربانی می‌کرد و سفره می‌گستراند. داور در

جایگاه ویژه‌ای که برای او آراسته شده بود، می‌نشست و همه چیز را می‌شنید و می‌دید. آن‌گاه یکی از دو سوی منافره، در خطابی عتاب‌آلود و خصمانه به حریف، با لحن و سیمایی دشمنانه، مناقب و مفاخر و بزنگاه‌های شناخته‌شدهٔ قوم خود را برمی‌شمرد و هم‌زمان عیوب حریف و مثالب قومش را در کلامی مسجع و آهنگین که گاه به شعر می‌کشید، برملا می‌کرد. آن‌گاه که سخن او پایان می‌یافت، حریف در جایگاه می‌ایستاد و به همان سیاق و شیوه پاسخ می‌گفت. سپس دیگر شاعران به‌تناوب و در پاسخ یکدیگر به انشاد شعر می‌پرداختند، شاعری از این سوی و سپس شاعری از آن سوی؛ داور را متملقانه می‌ستودند و مفاخر مولای خود و بزرگی‌های قومش را آشکار می‌ساختند (محمدحسین، ۱۹۴۷: ۸۵ ـ ۸۶).

بر پایهٔ گزارش بالا می‌توان گفت منافره چند عنصر و ویژگی برجسته دارد که بدان ساختاری نمایش‌گونه داده است: الگوی روایی ـ نمایشی از پیش اندیشیده شده و تکرارشونده، زمان و حرکت در تصویر، بازیگر (دو حریف، داور، قوم دو حریف و شاعرانشان)، تماشاگر، اجرای زنده در برابر دیدگان بیننده، زمان‌مندی، مکان‌مندی، کنش مبنایی، پوشش و لباس ویژه، هیئت ویژه، انشاد یا اجرای نمایشی شعر، ایستادن در جایگاه و گفت و شنود و جدال بر صحنه. در ادامه خواهیم دید که برخی از ویژگی‌های یادشده، عیناً از منافره به ساختار هجو وارد شده است.

۴. نمایش‌گونگی، نقطهٔ پیوند هجو و سحر/ جادو

در *دائرةالمعارف اسلامی*، ذیل مادهٔ الهجاء آمده است:

هجا که اشتقاق و ساخت صرفی آن چندان روشن نیست، گاهی در اصل یعنی چیزی نزدیک به افسون و سحر و جادو. پایه و بنیان هجا بر این اندیشهٔ کهن استوار است که می‌پندارد آن‌گاه که برخی افراد دارای نفوذ و کاریزمای ویژه،

واژه‌هایی را که قدرت و قداست ویژه دارند بر زبان می‌آورند، آن واژه‌ها یا آن کلام ملفوظ بر افرادی یا اشیایی که علیه آن‌ها گفته می‌شود، تأثیر ماندگار دارد. بر این اساس می‌توان گفت در اصل هجا، شاعر با آن نیروی سحرانگیز شعرش که جن به او القا یا به او وحی می‌کرده بر مردم هجوم می‌برده است (به نقل از محمدحسین، ۱۹۴۷: ۴۶).

این تعریف چند نکته در خود دارد: هجو در بنیان گونه‌ای سحر یا جادوست، مایهٔ قدرت و ابزار ستیز و نبرد است و همچون سخن کاهن از جهانی دیگر، از جهان برتر می‌آید. صاحب هجو از نفوذ سخن و شخصیت برخوردار است و اگر واژه‌ای را تلفظ (اجرا یا انشاد) کند، قدسیت، قدرت و تأثیر ماندگارش را آشکار و جاری می‌کند. گزارهٔ کانونی این تعریف، که به دیگر اجزای آن هم هویت می‌دهد، همان گزارهٔ نخست است: «هجو در بنیان گونه‌ای سحر یا جادوست یا دست‌کم بدان نزدیک است». چرا در تعریف هجو، تعبیر «نزدیک به سحر» به کار گرفته شده است؟ همانندی هجو و جادو در چیست؟ دو مقدمه و یک اصل، دریافت این گزاره و تعبیر کلیدی و البته یافتن پاسخ پرسش یادشده را آسان می‌کند:

مقدمهٔ نخست: در نگاه اعراب جاهلی، شعر دارای همان اثر و جایگاهی است که سحر (شاعران نیز گاه شعر را به سحر مانند می‌کنند؛ تصویری که در شعر پارسی نیز دیده می‌شود). برخی شعر را ازجمله فنونی می‌دانند که ساحران آن را برای تأثیر بیشتر و ماندگارتر بر احساسات و عواطف و مشاعر مردم به‌کار می‌گیرند (علی، ۱۹۹۳: ۹/ ۶۷). شاعر و کاهن هر دو از حقایق اشیا، امور و هستی سخن می‌گویند، اسرار غیب می‌دانند و از جهان پنهان آگاه‌اند. شاعران (به‌ویژه شاعران هجوپرداز) مانند کاهنان، جن یا شیطان دارند و همین شیطان شاعر است که به او یاری می‌رساند؛ با شاعر پیوند

روحی برقرار می‌کند و محصول آن می‌شود شعر. گاه شیطان بیتی بر زبان شاعر می‌نهد و گاه در تنگنای سخن از او دستگیری می‌کند و آنگاه شعر چون سیل بر زبان شاعر جاری می‌شود. شاعران شعرشان را حروف آتشینی می‌دانند که جن بر زبانشان می‌نهد و آن‌ها این‌گونه از غیب تناول می‌کنند (علی، ۱۹۹۳: ۳/ ۱۱۸ ـ ۱۱۹ ؛ الرافعی، ۲۰۰۰: ۳/ ۴۳ ـ ۴۴). حال شاعر هنگام فرا رسیدن این پیوند روحانی و زاده شدن شعر، همچون حال کاهن هنگام بر زبان راندن کلام مسجع، حالی خوفناک است؛ هر دو پریشان و لرزان می‌شوند و سخت درد می‌کشند، دردی که به‌گواهی فرزدق، بسیار تحمل‌ناپذیرتر است از درد از بیخ کندن دندان‌های استوار و ریشه‌دار آسیاب؛ «و قد یأتی علی حین و قلع ضرس أهون عندی من قول بیت شعر» (ابن عبد ربه، ۱۹۸۳: ۶/ ۱۷۵).

مقدمهٔ دوم: در هجو، مانند سحر، قدرت و جادوی زبان و بازی واژه چشمگیر است؛ «سحر کلماتی است که گفته می‌شود و بدی و آزارش به سحرشده می‌رسد و هجو نیز به همین شیوه کلماتی است که در آن شر و بدی و فروباریدن لعنت گفته می‌شود. ساحر از شیاطین می‌خواهد که او را در آزار رساندن به مسحور یاری دهند، هجوگوی نیز هجو را از شیطان شعرش به‌الهام می‌ستاند و از او برای آزار دشمن یاری می‌خواهد» (محمدحسین، ۱۹۴۷: ۵۹)؛ در هر دو، واژه از کنش و قدرت شخص، شیء یا هر چیز قدرتمند دیگر برخوردار می‌شود و نقش او/ آن را بازی می‌کند. شاعر در هجو که نفرین سخنوری پرنفوذ بر انسانی یا قبیله‌ای است، به یاری نیروی سخن و کلام موزون و قدرت شگفت نهفته در «تعابیر الهام‌شده» و البته نیروی خشم و کینه برخاسته از احساسات مردمان قبیله ـ شاعر زبان قبیله و پاسبان ناموس قبیله بود و شعر سلاح او[۲۲] ـ ، جادوگری می‌کند و در جهان کلام، زبان و سخن، سپاهی از نیروهای نادیدنی را شمشیر به دست به نبرد با دشمن می‌فرستد. در هجو، درست

چنان‌که در جادو، استوارترین گونه پیوند میان احساس و زبان، معنا و لفظ، واقع و خیال شکل می‌گیرد: احساس به واژه و معنا به لفظِ مجسم بدل و در هیئت واژه متجسد می‌شود؛ واژه تیر می‌شود یا شمشیر یا خشم و به سوی دشمن روانه. هجو داغی می‌شود ماندگار بر پیشانی مهجو که هرگز زدوده نمی‌شود؛ جنس داغ هجو زبان و تخیل است و از این‌رو تباهی‌ناپذیر (ابن قتیبه، ۲۰۰۳: ۱/ ۷۷).[۲۳] هجو در برابر دشمن درست همان کارکردی را داشت که شمشیر داشت یا نیزه؛ هجو نیز چون آن دو زخم می‌زد و حریف را از پای درمی‌آورد. قدرت هجو و شعر به‌مثابهٔ سلاح که خود برخاسته است از قدرت بی‌پایان زبان و واژه ـ نیروی شگرفی که گاه در اختیار کاهن و شمن بود و گاه در خدمت شاه و شیخ ـ در پایگاهی بود که در جنگ، در کنار جنگاوران شناخته شده، شاعران شناخته شده، به‌ویژه هجوگویان را نیز به یاری فرا می‌خواندند؛ «و فی‌السیره النبویه أن الرسول صلی الله علیه و سلم طلب إلی شعراءالمدینه أن یعینوه بأهاجیهم فی قریش» (ضیف، ۱۴۲۶ق: ۱/ ۲۰۰). هجو که برای برخی شاعران بزرگ به‌مثابهٔ شغل بود[۲۴]، به‌سبب نفوذ، ماندگاری و قدرت شگفتش، افزون بر ارجمندی، مایهٔ وحشت تمام بود (علی، ۱۹۹۳: ۹/ ۷۰) تا جایی که گاه هجوپرداز اسیر را از ترس زبان و قدرت زیان‌آور سخنش دهان‌بند می‌زدند یا به هر کاری دست می‌زدند تا از رفتارشان خوشنود باشد به این امید که چون آزاد شد، از نیش هجای او دور باشند (عبدالجلیل، ۱۳۸۲: ۳۷، ۳۸).

اصل: هجو مانند سحر و جادو، نمایش‌گونه است. جادوگری را هم، پایهٔ علم دانسته‌اند (روسو، ۱۳۹۱: ۲۰ ؛ دمپی‌یر، ۱۳۸۶: ۲۱) و هم مایهٔ ایجاد هنر نمایشی (دورانت، ۱۳۸۵: ۱/ ۸۲). البته جادو برای خود جادوگر هنر است و نه علم؛ هنری که برخی آن را نامشروع یا شبه‌هنر یا هنر سیاه (فریزر، ۱۳۸۴: ۸۸ ـ ۱۱۶) نامیده‌اند. اگر

جوهر هنر را محاکات یا بازنمایی مبتنی بر شباهت بدانیم، جادو چیزی جز هنر نیست و چون با اجرای زنده و حرکت همراه است، چیزی جز هنر نمایشی نیست. به باور فریزر جادو بر دو اصل استوار است: ۱. هر چیزی همانند خود را می‌سازد، ۲. چیزهایی که زمانی با هم تماس داشته‌اند، پس از پایان تماس جسمی، از دور بر هم اثر می‌گذارند؛ مانند اثر اعضای سترده شدن بدن ازقبیل ناخن و مو بر صاحب بدن. از اصل نخست قانون تقلید (مشابهت، همانندی، محاکات، بازنمایی، میمسیس) و از اصل دوم قانون سرایت یا تماس برمی‌آید (فریزر، ۱۳۸۴: ۸۷)؛ جادوگری یعنی «به‌کارگیری نادرست [به‌کارگیری درست کار علم است] یکی از دو قانون بزرگ بنیادین تفکر، یعنی تداعی معانی مبتنی بر مشابهت و تداعی معانی مبتنی بر مجاورت، در مکان یا زمان» (همان: ۱۱۷). در این هنر نمایش‌گونه، جادوگر رفتارهایی را تقلید یا اجرا می‌کند تا اثر چیزی را از راه دور و بدون تماس جسمی (و البته با تکیه بر تماس پیشین و بازسازی جادویی آن) به چیز دیگر برساند. در باور جادوگر، نابود کردن نقش یا تصویر دشمن برابر است با نابود کردن خود دشمن؛ نقش دشمن خود دشمن است، هنگام نابودسازی نقش دشمن، نیروهای ناپیدا خود دشمن را نابود می‌کنند (همان: ۸۹ ـ ۹۰). نمایش جادوگران گاه بسیار شگفت بود و ویژهٔ تن و کالبد خودشان: «سطیح کاهن که نامش ربیع پسر ربیعه بن مسعود بن مازن بن ذئب بن عدی بن مازن بن غسان بود همه تن خود را چنانکه جامه را تا می‌کنند تا می‌کرد که در تن او جز کاسه سر استخوان نبود و وقتی کاسهٔ سر او را با دست لمس می‌کردند نرم بود» (مسعودی، ۱۳۸۲: ۱/ ۵۳۱ ـ ۵۳۲). سحر و جادو برای پیشگویی، گاه با نمایشی تراژیک همراه می‌شد، چراکه باور داشتند؛

هر گاه انسانی را در خمی پر از روغن کنجد قرار دهند و مدت چهل روز در آن بماند و تنها از انجیر و گردو تغذیه کند تا آن‌که گوشت تن او از لاغری بکاهد و به‌جز رگ و پوست جمجمهٔ وی چیزی در تنش به‌جای نماند آنگاه که او را از این روغن بیرون آورند و بدن او در برابر هوا خشک شود هر چه از وی دربارهٔ فرجام کارهای خصوصی و عمومی بپرسند پاسخ می‌دهد (ابن‌خلدون، ۱۳۸۲: ۱/ ۲۰۰).

ابن خلدون می‌گوید:

ما به چشم خود دیدیم یکی از این افسونگران صورت شخصی را که قصد افسون وی داشت تصویر می‌کرد و این تصویر به خواص اشیایی مقابل بود که افسونگر آن‌ها را نیت کرده بود و قصد داشت امثال آن معانی ازقبیل اسامی و صفاتی دربارهٔ فراهم آمدن و جدا کردن در شخص افسون شده به‌وجود آید. آن‌گاه با این تصویری که آن را به‌جای شخص افسون‌شده در برابر خویش بر پا داشته بود به‌عین یا به‌کمک معین[۲۵] سخن می‌گفت و سپس هر چه آب در دهنش جمع می‌شد در دهن او می‌دمید با تکرار مخارج حروف آن سخن بد و به این یاریگر طنابی می‌بست که آن را برای این منظور آماده کرده بود و آن را علامت قاطعیت امر و گرفتن عهد از جنی که هنگام دمیدن و فوت کردن با وی شریک کار بود می‌پنداشت و با این عمل نشان می‌داد که افسون را با اراده انجام داده است. و به این‌گونه کلمه‌ها و اسماء بد روح ناپاک و خبیثی وابسته است که هنگام فوت کردن آن ارواح ناپاک بیرون می‌آیند و بر حسب مقصود افسونگر بر شخص افسون‌شده فرومی‌افتند و نیز ما یکی از جادوگران را دیدیم که به عبا یا پوستی اشاره می‌کرد و اوراد خود را بر آن فرو می‌خواند و یکبار آن عبا یا پوست از هم می‌درید و پاره‌پاره می‌شد و به شکم گوسفندانی که در چراگاه بودند اشاره می‌کرد که شکافته شود و ناگاه می‌دیدیم روده‌های گوسفند از شکمش فروریخته است ... شنیده‌ایم در سرزمین سودان

و نواحی ترکان کسانی هستند که ابر را افسون می‌کنند و بالنتیجه در ناحیهٔ مخصوصی باران می‌بارد (۱۳۸۲: ۲/ ۱۰۴۳ ـ ۱۰۴۴).[۲۶]

جادو یعنی بازی، تقلید، محاکات، بازنمایی، اجرای نمایش همراه با اثرگذاری. اکنون، بر پایهٔ دو مقدمه و اصل یادشده می‌توان به پرسش آغاز این بخش، این‌گونه پاسخ داد: وجه برجستهٔ مانندگی هجو به جادوگری و ساحری، نمایش‌گونگی است.

۵. برخوانی یا اجرای هنری هجو؛ نمایشی صحنه‌ای

اصطلاح «أخذبالوجوه» در رساله‌های شعری عربی ـ فارسی، نزدیک به «هیئت انشاد» و نقطهٔ پیوند هنر کلامی با هنر نمایش است و این‌که ابوبشر متی دوگانهٔ اوپوکریسیس ـ بیان را به أخذبالوجوه برگردانده است (ارسطوطالیس، ۱۹۵۳: ۱۲۵) از هوشمندی اوست. از هوشمندی است که واژه‌ای دورگه و متنی آستانه‌ای آفریده و در این واژه‌سازی (ضرب کلمه / اصطلاح: coinage) تاریخی و جریان‌ساز، سه سنت ادبی و سه بوطیقای ایرانی، یونانی و عربی را به هم گره زده و سه هنر را به هم آمیخته است: هنر ایراد و بیان خطابه و شعر در نظریهٔ ارسطو، هنر گوسانی در سنت قصه‌پردازی ایرانی و هنر انشاد شعر که از هنرهای برجسته و مرکزی در جهان شعر و شاعری و بوطیقای کهن عربی است. ابوبشر متی به‌نیکی دریافته بود که این هر سه، گونه‌ای هنر اجرای صحنه‌ای گفتار یا شیوهٔ هنری برخواندن متن هستند. او می‌دید که در هنر انشاد یعنی شیوهٔ هنری اجرا یا برخواندن متن که درست مانند هنر ایراد خطابه/ شعر در بوطیقا و رتوریقای ارسطو و هنر گوسانان ایرانی سرشار است از نشانه‌های هنر بازیگری و مایه‌های نمایش، هیئت انشاد یا هیئت منشد از چه جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و اصلاً انشاد چه الگوی نمایشی ویژه‌ای دارد.

برپایهٔ الگوی انشاد شعر چنان‌که در گفتار تراژدی/ مدح آمده است و طبیعتاً هجو را نیز دربر می‌گیرد، می‌توان نمایش‌گونگی هجو را پذیرفت، اما اینجا به فراخور بحث و برای آشکار شدن بیشتر موضوع یادآوری می‌شود که هیئت انشاد در کمدی / هجو، هم در غرب و هم در شرق، گاه نشانه‌های نمایشی ویژه‌تری نیز داشت. در غرب، نقاب‌های کمدی مضحک و غیرعادی بود و اجزایی مبالغه‌آمیز داشت، مانند چشم‌های خیره و زننده، دماغ‌های پهن و دهان‌های گشاده که به حالت نیشخند به دو طرف کشیده شده بود و این‌گونه چهره‌های انسانی برای تأثیر بیشتر کمیک، مسخ و بدشکل می‌شد (کمالی، ۱۴۰۱: ۲۷ ـ ۲۸). در شرق نیز گاه شاعر در مسخ شکل و شمایل و از ریخت انداختن چهره و حتی زشت‌نمایی سیمایش مبالغه می‌کرد؛ حسان بن ثابت «سبیل و موهای میان لب و چانه را به حنا آغشته می‌کرد بی‌آن‌که مابقی ریشش رنگ شود، طوری که در نگاه نخست شیری به‌نظر می‌رسید که با دو طرف زبانش خون می‌خورد» (الرافعی، ۲۰۰۰: ۳/ ۲۵). یا شاعر هنگام انشاد هجو حرکات ویژه انجام می‌داد، مانند بشار برد تخارستانی که «وقتی خشمگین می‌شد و می‌خواست هجو بگوید، دو دستش را به هم می‌کوبید و به سمت چپ و به سمت راست خود آب دهان می‌انداخت» (همان: ۳/ ۷۰). افزون بر همهٔ آن‌چه گفته شد آن‌چه نمایش‌گونگی اجرای هجو را پذیرفتنی‌تر می‌کند، الگوی نمایشی تکرارشونده‌ای است که در انشاد هجو، برای تأثیرگذاری بیشتر کلام، با رعایت جزئیات صحنه و کردار اجرا می‌شده است. این را از روایت کهن و بسیار مشهوری درمی‌یابیم که در منابع گوناگون همراه با نمونه‌هایی آمده است: شاعر جاهلی آن‌گاه که می‌خواست دشمنان خود و قبیله‌اش را هجو کند؛

ـ روزها و شب‌ها (یا شبی یا دست‌کم ساعتی) مانند کسی که می‌خواهد مناسک پرستش را به‌جای آورد، معتکف می‌شد

ـ کار سرودن هجو را در آن فضای آکنده از نیایش و راز و نیاز به پایان می‌برد، بدان امید که نفرین‌هایی که بر سر دشمنان فرود می‌آید با تأیید خداوند یا خداوندان همراه باشد

ـ وجه‌المستهزیء (یعنی نقاب و ماسکی خنده‌دار) برمی‌گزید تا بر کارکرد و کارآیی هجو بیفزاید.

ـ موی سرش را (مانند حاجیان) می‌تراشید.

ـ دو بافه از موی جلوی سر نتراشیده می‌گذاشت و آن را فرو می‌آویخت.

ـ یک نیمه یا یک سوی سر را با روغن چرب می‌کرد.

ـ حله و لباسی ویژه (چون جامهٔ احرام حاجیان) یا لباس ویژهٔ کاهنان به تن می‌کرد می‌پوشید.

ـ یک لنگه کفش (دم‌پایی) به پا می‌کرد.

ـ بند ازار، شل و آن را آویزان می‌کرد گویی در حال فروافتادن است.

ـ در برابر دیدگان تماشاگران.

ـ در جایگاه و مکانی ویژه.

ـ می‌ایستاد.

ـ همراه با رفتار و حرکاتی ویژه.

ـ هجو را انشاد یا اجرا می‌کرد؛ یعنی «أخذبالوجوه» می‌کرد (الشریف‌المرتضی، ۱۹۵۴، الجزءالأول: ۱۸۹ ـ ۱۹۲؛ علی، ۱۹۹۳: ۹/ ۸۵ ـ ۸۷ ؛ الرافعی، ۲۰۰۰: ۳/ ۲۳؛ محمدحسین، ۱۹۴۷: ۵۹ ؛ الألوسی، [بی‌تا]: ۳/ ۴۰۷ ؛ نیکلسون، ۱۹۷۰: ۱۲۸ ؛ ضیف،

۱۴۲۶: ۱/ ۱۹۷ ؛ ضیف، ۱۹۷۲: ۹۸؛ ضیف، ۱۳۷۶: ۱۱۵ ـ ۱۱۶؛ Nicholson, 1907: 73). بیشتر منابع فقط خود الگو را نقل کرده‌اند، اما شوقی ضیف تفسیرهایی نیز بدان افزوده است (ضیف، ۱۴۲۶: ۱/ ۱۹۷). الگوی یادشده را می‌توان به گونه‌ای از درام یا نمایش که «Closet drama» نامیده شده است، نزدیک دانست؛ "drama suited primarily for reading rather than production" (Merriam-Webster) **-** **:** نمایشی که به جای تولید یا ساختن، در وهلهٔ نخست، برای انشاد یا برخوانی مناسب‌تر است.

۶. ترجمهٔ تلفیقی، دورگه و آستانه‌ای؛ روش ابوبشر متی در پاسداشت ماهیت نمایشی کمدی/ الهجا

در برگردان کمدی به الهجا رازی است که رد آن را باید در روش ترجمهٔ ابوبشر متی جست؛ روشی که می‌توان آن را شیوهٔ تلفیقی در ترجمه یا ترجمهٔ تلفیقی دانست. در این شیوه، متی در مقام مترجمی که هم به پاسداشت ماهیت نمایشی کمدی در متن مبدأ می‌اندیشد و هم به پاسداشت نمایش‌گونگی سنت انشاد در زبان و ادبیات مقصد، می‌کوشد نمایش‌گونگی انشاد هجو را با ماهیت نمایشی کمدی گره بزند و برگردانی دورگه، آستانه‌ای و مرزی بیافریند که رنگ‌وبوی مبدأ و مقصد هر دو در آن توأمان آشکار باشد؛ درست همان کاری که در برگردان اوپوکریسیس به اخذبالوجوه، تراژدی به مدح و پروسوپن به وجه‌المستهزیء و ... انجام داده است. ابوبشر متی در پیشانی سنت ترجمهٔ *فن شعر*، در برگردان اوپوکریسیس به اخذبالوجوه، از یک‌سو به پیوند اوپوکریسیس با بازیگری نظر داشته است و از سوی دیگر به تناسب انشاد با نمایش.[۲۷] اوپوکریسیس (که در برگردان‌های انگلیسی ***فن خطابه*** و ***فن شعر*** معمولاً به acting برگردانده شده است) در لغت یعنی پاسخ دادن و در اصطلاح یعنی بیان کردن، تفسیر

کردن، اجرای نقش روی صحنه، بازی کردن در نمایش (هنر بازیگری) و افزون بر این‌ها یعنی ایراد و انشاد هنرمندانهٔ خطابه و شعر همراه با حرکات سر و دست و چشم و صورت و هر آن‌چه خطیب، شاعر، راوی و برخوان از بازیگران اقتباس می‌کند. اصطلاح اخذبالوجوه در معنای «کردار اشخاصی که در نمایش بازی می‌کنند؛ یعنی با حرکت، بازنمایی یا محاکات یا اجرا و انشاد می‌کنند»، از برساخته‌های هوشمندانه متی در برابر اوپوکریسیس است و تصویر روشن و جامع آن پس از او، هم در بیان ابن سینا (۱۹۵۴: ۴۹ ـ ۵۰؛ ارسطوطالیس، ۱۹۵۳: ۱۷۳، ۱۸۰) و هم در کلام خواجه‌نصیر (۱۳۷۶: ۵۲۹ ـ ۵۹۹) دیده می‌شود. اصطلاح اوپوکریسیس در تحولات از سر گذارانده، در معنای ریاکاری، نفاق و تظاهر نیز فهمیده شده است (دیکسون، ۱۳۸۹: ۳۹، پانوشت مترجم). بر پایهٔ همین پیوند و تحول معنایی است که ابوبشر متی، «النفاق» را در معنای «بازیگری» و «نمایش»، «جزءالنفاقی» را در معنای «جزء نمایشی» و «منافق» و «مرائی» را در معنای «بازیگر» به‌کار برده («و بعض الوجوه الذین أعطوا إما بسبب تقدمه الکلام أو من کثره المرائین و المنافقین، فإن جمیع من کان مثل هؤلاء لم یعرفوا» (ارسطوطالیس، ۱۹۵۳: ۹۵ ـ ۹۶) و این‌گونه یک خوشهٔ معنایی مفهومی مهم با مرکزیت نمایش و انشاد و اجرا آفریده است. برگردان کمدی به الهجا را باید در پرتو همین خوشهٔ معنایی ـ مفهومی مهم دید و دریافت؛ این‌جا هم ابوبشر متی دو جهان زبانی ـ ادبی مبدأ و مقصد را به هم گره زده و برگردانی تلفیقی آفریده است.

متی، در برگردان mask / prosÕpon اصطلاح «وجه‌المستهزئ» را در معنای نقاب نمایش در کمدی برمی‌سازد که با اصطلاح اخذبالوجوه تناسب دارد، هم از حیث لفظ (اشتراک در لفظ وجه) و هم از حیث معنا؛ یعنی باید هر دو را در همان خوشهٔ معنایی و مفهومی‌ای قرار داد که هستهٔ مرکزی آن نمایش و بازی و اجراست:

و مذهب الهجا کما قلنا: [هی] تشبیه و محاکاه الذین دنوا و تزیفوا و لیس فی کل شر و رذیله، لکن انما هی شیء مستهزأ فی باب ما هو قبیح، و هی جزء مستهزئه. و ذلک أن الإستهزاء هو زلل ما و بشاعه غیر ذات صعوبه و لا فاسده، مثال ذلک وجه المستهزیء هو من ساعته بشع قبیح، و هو منکر بلا ضغینه (ارسطوطالیس، ۱۹۵۳: ۹۵).

As for Comedy, it is (as has been observed) an imitation of men worse than the average; worse, however, not as regards any and every sort of fault, but only as regards one particular kind, the ridiculous, which is a species of the ugly. The ridiculous may be defined as a mistake or deformity not productive of pain or harm to others; the mask, for instance, that excites laughter, is something ugly and distorted without causing pain (Aristotle, 1995: 4972).

و اما دربارهٔ کمدی، همانطور که مشاهده می‌شود، کمدی تقلیدی است از آدم‌هایی فرودین‌تر از مردم عادی؛ و بدتر، اما نه از همه‌نظر یا با هرگونه اشتباهی، بلکه تنها از یک زاویهٔ خاص، یعنی «مسخرگی» که زیرطبقهٔ زشتی است. مسخرگی ممکن است به‌عنوان یک اشتباه یا ناهنجاری تعریف شود که به دیگران درد و آزاری نمی‌رساند؛ برای نمونه، صورتک خنده‌دار چیزی است زشت و از هنجار به‌دور، ولی دردانگیز نیست (هنرمند، ۱۳۹۸: ۷۹).

افزون بر این همه باید گفت در خود شبکهٔ متنی مبدأ یعنی در آثار کمدی‌نویسان برجستهٔ یونان نیز گاه مایه‌های هجو دیده می‌شده، یعنی کمدی به هجو نزدیک می‌شده است. آدامسون نمونهٔ آن را در کمدی *ابرها*[۲۸] از آریستوفان نشان داده است:

او در نمایشنامه‌اش سقراط را بر چیزی شبیه جرثقیل قرار می‌دهد؛ وسیله‌ای که از آن برای بالا بردن خدایان و یا قهرمانان داستان در آسمان استفاده می‌شد تا احاطهٔ آن‌ها بر صحنهٔ نمایش نشان داده شود. در نمایشنامهٔ او سر سقراط در میان ابرهاست. سقراط برای شخصیت اصلی داستان، اِستِرِپسایدس[۲۹]، توضیح می‌دهد

که مشغول هواشناسی[۳۰] است؛ علمی که در میان یونانیان متصدی مطالعهٔ همه چیزهایی بود که در آسمانند و نه‌تنها هوا. در این نمایشنامه، طبق معمول، شوخی‌های خیابانی و جنسی نیز گنجانده شده‌اند **(**Adamson, 2014: 1/ 89**).**

۷. نتیجه

هجو در سنت از مایه‌های نمایش و اجرا برخوردار بوده و ابوبشر متی نمی‌توانسته است در برگردان کمدی ارسطویی به الهجا، این مایه‌های نمایشی را نبیند؛ یعنی نمی‌توانسته است پس‌زمینهٔ واژه و نوع ادبی الهجا در زبان و ادبیات مقصد و به‌ویژه سنت انشاد شعر و مایه‌های نمایشی آن را نبیند. نیز نمی‌توانسته است پس‌زمینهٔ متن و اثر ارسطو را نبیند و مثلاً به نمایش مرکزی و تراژدی مرکزی فن شعر ارسطو یا حتی پیوند کمدی و هجو در بوطیقای یونانی توجه نکند. او این هر دو را دیده و کوشیده است با درنظر داشتن هر دو، هم از *فن شعر* ارسطو نمایش‌زدایی نکند و هم نشان نمایش‌گونگی برخی گونه‌های ادبی مقصد را در ترجمهٔ خود به‌کار گیرد و ماندگار کند؛ متی این‌گونه توانسته است در ترجمهٔ آستانه‌ای خود، متن و واژه‌های دورگه‌ای بیافریند که بازتابگر هر دو جهان یا هر دو شبکهٔ متنی مبدأ و مقصد باشند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. Organon
2.categories
3. interpretation
4. prior analytics
5. posterior analytics
6. Topics
7. sophistical fallacies
8. rhetoric
9. Poetics

۱۰. تأثیر ارسطو بر بوطیقا و رتوریقای عربی ـ فارسی آشکار است و نقش ترجمه ـ تلخیص یا ترجمه ـ تفسیرهای *فن شعر* در انتقال میراث ارسطو به دو قلمرو زبانی عربی ـ فارسی و ازجمله در *نقد الشعر* قدامه‌بن‌جعفر، در *چهار مقالهٔ* نظامی عروضی، *اساس‌الاقتباس* خواجه‌نصیر و حتی در بعضی مطالب عبدالقاهر جرجانی آشکارتر (ارسطو، ۱۳۸۱: ۱۰۸–۱۰۹؛ زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۲۰۵–۲۰۸؛ زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱۵۰– ۱۵۲، ۷۷۳). با این‌حال دیدگاه‌ها دربارهٔ این پیوند یکسان نیست: ابن هیثم (درگذشته در ۴۳۰ق) در کتاب از دست‌رفته‌اش با عنوان *رساله فی صناعه‌الشعر ممتزجه من الیونانی و العربی* به آمیختگی این‌دو باور دارد، ابراهیم سلامه در *بلاغه ارسطو بین العرب و الیونان* (۱۹۵۰) تأثیر بلاغت آتنی را مسلم می‌داند و امجد الطرابلسی در *نقد الشعر عند العرب إلی القرن الخامس الهجری / الحادی عشر میلادی* (۱۹۵۶) این تأثیر را انکار می‌کند (قرطاجنی، ۱۹۸۶: ۳۱–۳۲ مقدمه مصحح). مضمون سخن در «درباره بوطیقا و تأثیر آن بر نقد و ادب اسلامی–ایرانی» (۱۳۸۵: ۹– ۲۹)، به دیدگاه امجد الطرابلسی نزدیک است و در *بلاغت از آتن تا مدینه* (۱۳۹۵) به دیدگاه ابراهیم سلامه و زرین‌کوب.

۱۱. پای‌بندی ابوبشر متی به منطق مبنایی *فن‌شعر* ارسطو هم باعث شد بسیاری از بوطیقاییان و بلاغیون پس از او، از دریچهٔ منطق به ادبیات و شعر بنگرند و هم بسیاری از هم‌روزگارانش را روبه‌روی او و جریان هم‌سو با او در مطالعات زبانی و ادبی، قرار داد و جریان‌ها و گفتمان‌های رقیب را بر او شوراند. نشان آشکار آن را هم می‌توان در مناظرهٔ سیرافی و متی دید (ابوحیان‌التوحیدی [بی‌تا]: ۱۰۷– ۱۳۲ ؛ نوشاد و حاج‌حسینی، ۱۳۹۸) و هم در گلایهٔ بحتری:

کلّفتمونـــا حـــدودَ المـــنطقکم و الشعر یُغنی عـن صـدقه کَذِبُـه
و لم یکـن ذوالقُـروح یلهـج بالـــ منطــق مــا نوعــه و مــا ســبَبُه

(بحتری، [بی‌تا]: ۲۰۹؛ ضیف، ۱۳۸۳: ۸۲– ۸۷).

۱۲. دربارهٔ معانی «هجو» و نسبت آن با طنز و شوخ‌طبعی در ادبیات فارسی ر.ک. حلبی، ۱۳۷۷: ۳۴–۴۳.

۱۳. داهیات داوری خود را به مقالهٔ مارگلیوث دربارهٔ مناظرهٔ سیرافی و متی (Margoliouth, 1905) مستند کرده است. در مناظره، جایی، سیرافی سخن را به ناآشنایی متی با زبان یونانی می‌کشاند («الأغراض‌المعقوله و المعانی‌المدرکه لا یوصل إلیها إلا باللغه‌الجامعه و للأسماء والأفعال

والحروف، أفلیس قد لزمت الحاجه إلی معرفه‌اللغه؟ قال: نعم. قال أخطأت، قل فی هذالموضع: بلی. قال بلی، أنا أقلدک فی مثل هذا. قال: انت إذا لست تدعونا إلی علم‌المنطق، إنما تدعوا إلی تعلم اللغه‌الیونانیه و أنت لا تعرف لغه یونان، فکیف صرت تدعونا إلی لغه لا تفی بها؟» (ابوحیان‌التوحیدی، [بی‌تا]: ۱۱۱)) اما از این مناظره، نقد ترجمه‌های متی برنمی‌آید، به‌ویژه این‌که متی *فن شعر* را از سریانی به عربی برگردانده است، نه از یونانی.

۱۴. ظاهراً در هر دو کتاب، ایدئولوژی مبنای کار قرار گرفته و به جای «ترجمه‌ها یا رساله‌های عربی»، «رساله‌های فیلسوفان مسلمان یا حکمای اسلامی» به فارسی امروزی برگردانده شده و درنتیجه ترجمهٔ ابوبشر مسیحی از یاد رفته است. البته مترجمان *رساله‌های شعری فیلسوفان مسلمان* در توجیه کارشان نوشته‌اند: «ترجمهٔ ابوبشر در انتقال رسالهٔ ارسطو به حوزهٔ اسلامی چندان نقش نداشته و درست به همین علت ما از ترجمهٔ رسالهٔ وی به زبان فارسی خودداری کردیم» (زرقانی و حسن‌زاده، ۱۳۹۳: ۱۵– ۱۶) که این استدلال باتوجه به آنچه در پی‌نوشت شمارهٔ ۱ آمد، ضعیف به‌نظر می‌رسد. یوسف ثانی بر اهمیت ترجمهٔ ابوبشر متی تأکید کرده (یوسف‌ثانی، ۱۴۰۰: ۱۷– ۱۸)، اما بی‌هیچ توضیحی، از ترجمهٔ آن خودداری کرده است.

15. contextual interpretation
16. cultural capital
17. textual grid

۱۸. چرخش فرهنگی (cultural turn) در علوم انسانی و ازجمله در ترجمه‌پژوهی، پیوندهای ناگسستنی زبان، ترجمه و فرهنگ را آشکارتر کرد و نشان داد که جدا کردن زبان از فرهنگ شدنی نیست؛ «زبان در فرهنگ جای گرفته است، اعمال زبانی در بافت رخ می‌دهند و متن‌ها در یک پیوستار خلق می‌شوند و نه در خلأ ... ترجمه به زبان مربوط می‌شود، اما همچنین به فرهنگ نیز مرتبط است» (بسنت، ۱۳۹۴: ۶۵– ۶۶).

19. *Anatomy of Drama* (1976)

۲۰. أسمار (جمعِ «سمر») در یک معنی، یعنی «افسانه» و افسانه گفتن. در روزگار معاصر هم، زرین‌کوب «میتوس» را به «افسانه» برگردانده است (ارسطو، ۱۳۸۱: ۱۱۳). البته مجتبایی آن را به «طرح» برگردانده است (ارسطو، ۱۳۳۷: ۴۱)، شیرمرز به «ساختمان‌بندی و خوش‌ساختی» (ارسطو، ۱۴۰۱: ۳۱) و هنرمند به «پی‌ساخت» (۱۳۹۸: ۷۱).

21.*centaur*

۲۲. «و لازال الأعراب یترنمون بالشعر عند غزوهم بعضهم بعضاً، لأن الشعر عندهم سلاح من اسلحه القتال» (علی، ۱۹۹۳: ۹/ ۶۳).

۲۳. در *زهرالآداب و ثمر الألباب* (۱۹۵۳) دربارهٔ اثر شعر آمده است: «قال أبو عبیده معمر بن المثنی التمیمی: سمعت أبا عمرو بن العلاء و رجل یقول: إنما الشعر کالمیسم. فقال: فکیف یکون ذلک کذلک؟ و المیسم یذهب بذهاب الجلد، و یدرس مع طول العهد، و الشعر یبقی علی الأبناء بعد الآباء، ما بقیت الأرض و السماء! و إلی هذا نحا الطائی فی قوله: و أنی رأیت الوَسمَ فی خُلُق الفتی * هو الوسم لا ما کان فی الشَّعر و الجلد» (الحصری القیروانی، ۱۹۵۳: ۲۲– ۲۳)؛ یعنی: «من داغ را بر اندام مرد دیدم، لکن تنها بر پشم و پوستش نیست که این داغ جای گرفته است» (آذرنوش، ۱۳۶۳: ۳۳). بیت در دیوان ابوتمام در قصیده‌ای با مطلع «شَهِدتُ لَقَد أقوَت مَغانیکُمُ بَعدی * وَمَحَّت کَما مَحَّت وَشائِعُ مِن بُردِ» آمده است (ابوتمام، ۲۰۰۰: ۱۸۹– ۱۹۱؛ الخطیب التبریزی، ۱۹۹۴: ۱/ ۲۸۷ – ۲۹۱).

۲۴. حطیئه در پاسخ خلیفهٔ عمر که او را از هجو منع کرد گفت: «إذاً یموت عیالی جوعاً، هذا مکسبی و منه معاشی» (محمدحسین، ۱۹۴۷: ۱۰۹).

۲۵. معین: یاریگر، وسیله‌ای که کاهن یا فالگیر برای اجرای نمایش جادو و افسون به‌کار می‌گیرد مانند آینه، استخوان و ... .

۲۶. گزارش ابن خلدون یادآور گزارش عطاملک جوینی در «خروج تارابی» است (جوینی، ۱۳۶۷: ۱/ ۸۵–۹۰).

۲۷. چنان‌که در گفتار مدح / تراژدی آمده، نشان سنت انشاد شعر و ازجمله الگوی نمایشی انشاد هجو، در برگردان متی آشکار است (ارسطوطالیس، ۱۹۵۳: ۱۲۵).

28. Clouds
29. Strepsiades
30. Meteorology

منابع

آذرنوش، آذرتاش (۱۳۶۳). *مقدمه الشعر و الشعرای ابن قتیبه در آیین نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر.

الألوسی، السید محمود شکری ([بی‌تا]). *بلوغ‌الأرب فی معرفه احوال العرب*. عنی بشرحه و تصحیحه و ضبطه محمد بهجه الأثری.

ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد (۱۳۸۲). *مقدمهٔ ابن خلدون*. ترجمهٔ محمد پروین‌گنابادی. تهران: علمی و فرهنگی.

ابن سینا، حسین بن عبدالله (۱۹۵۴). *الشفاء*. تصدیر و مراجعه ابراهیم مدکور. حققه محمد سلیم سالم. قم: مکتبه المرعشی‌النجفی.

ابن عبدربه، شهاب‌الدین (۱۹۸۳). *العقدالفرید*. بتحقیق مفید محمد قمیحه. لبنان. بیروت: دارالکتب العلمیه.

ابن قتیبه دینوری، أبی‌محمد عبدالله بن مسلم (۲۰۰۳). *الشعر والشعراء*. تحقیق و شرح أحمد محمد شاکر. قاهره: دارالحدیث.

ابوتمام (۲۰۰۰). *دیوان ابی‌تمام*. شرحه و ضبطه و قدم له ایمان البقاعی. بیروت: مؤسسه الأعلمی للمطبوعات.

ابوحیان التوحیدی، علی بن محمد ([بی‌تا]). *الإمتاع والمؤانسه*. صححه احمد امین و احمد الزین. بیروت: دار مکتبه‌الحیاه للطباعه والنشر.

ارسطو (۱۳۳۷). *هنر شاعری (بوطیقا)*. ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی. تهران: بنگاه نشر اندیشه.

ارسطو (۱۳۸۱). *ارسطو و فن شعر*. ترجمه و تألیف عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

ارسطو (۱۳۹۲). *خطابه*. ترجمهٔ اسماعیل سعادت. تهران: هرمس.

ارسطو (۱۳۹۶). *دربارهٔ هنر شعر*. ترجمهٔ سهیل محسن‌افنان. تهران: حکمت.

ارسطو (۱۴۰۱). *شاعری (بوطیقا)*. ترجمهٔ رضا شیرمرز. تهران: ققنوس.

ارسطوطالیس (۱۹۵۳). *فن‌الشعر*. ترجمهٔ عن الیونانیه و شرحه عبدالرحمن بدوی. قاهره: مکتبه النهضه المصریه.

اسدی طوسی، حکیم ابونصر علی بن احمد (۱۳۵۴). *گرشاسب‌نامه*. تصحیح حبیب یغمایی. تهران: طهوری.

اسلین، مارتین (۱۳۹۱). *نمایش چیست*. ترجمهٔ شیرین تعاونی (خالقی). تهران: نیلوفر.

ایمانیان، حسین (۱۳۹۷). «بازیابی آیین فراموش‌شدهٔ رقص دستبند در جشن پنجهٔ ایرانی بر پایهٔ متون کهن عربی». *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، شمارهٔ ۴، ۵۳– ۷۶.

البحتری ([بی‌تا]). *دیوان البحتری*. عنی بتحقیقه و شرحه و التعلیق علیه حسن کامل الصیرفی. قاهره: دارالمعارف.

بسنت، سوزان (۱۳۹۴). «فرهنگ و ترجمه». در *چرخش فرهنگی در مطالعات ترجمه*. ترجمهٔ مزدک بلوری. تهران: قطره، ۴۳– ۶۹.

جوینی، عطاملک (۱۳۶۷). *تاریخ جهانگشای جوینی*. تصحیح محمد قزوینی. تهران: نشر بامداد و انتشارات ارغوان.

الحصری‌القیروانی، ابواسحاق ابراهیم بن علی (۱۹۵۳). *زهرالآداب و ثمرالألباب*. حققه، ضبطه و شرحه علی‌محمد البجاوی. قاهره: دار إحیاء الکتب‌العربیه.

حلبی، علی‌اصغر (۱۳۷۷). *طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلام*. تهران: بهبهانی.

الخطیب‌التبریزی، یحیی بن علی (۱۹۹۴). *شرح دیوان أبی‌تمام*. قدم له و وضع هوامشه و فهارسه راجی الأسمر. بیروت: دارالکتاب العربی.

دمپی‌یر، ویلیام سسیل (۱۳۸۶). *تاریخ علم*. ترجمهٔ عبدالحسین آذرنگ. تهران: سمت.

دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۸۵). *تاریخ تمدن*. ترجمهٔ احمد آرام و دیگران. ج ۱. تهران: علمی و فرهنگی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. چاپ دوم از دوره جدید. تهران: مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا.

دیکسون، پیتر (۱۳۸۹). *خطابه*. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

الرافعی، مصطفی‌صادق (۲۰۰۰). *تاریخ آداب‌العرب*. بیروت: دارالکتب‌العلمیه.

روسو، پی‌یر (۱۳۹۱). *تاریخ علوم*. ترجمهٔ حسن صفاری. تهران: امیرکبیر.

زرقانی، سیدمهدی (۱۳۹۰). *بوطیقای کلاسیک*. تهران: سخن.

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

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۱). *نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱). *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب*. تهران: علمی.

ستاری، جلال (۱۳۸۶). *زمینهٔ اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران*. تهران: نشر مرکز.

الشریف‌المرتضی، علی‌بن‌الحسین (۱۹۵۴). *امالی‌المرتضی؛ غررالفوائد و دررالقلائد*. تحقیق محمد ابوالفضل‌ابراهیم. قاهره: دار إحیاء الکتب‌العربیه.

طوسی، خواجه‌نصیر محمد بن الحسن (۱۳۷۶). *اساس الإقتباس*. تصحیح مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ضیف، شوقی (۱۴۲۶). *تاریخ الأدب العربی*. قم: منشورات ذوی‌القربی.

ضیف، شوقی (۱۳۷۶). *پژوهش ادبی*. ترجمهٔ عبدالله شریفی خجسته. تهران: علمی و فرهنگی.

ضیف، شوقی (۱۳۸۳). *تاریخ و تطور علوم بلاغت*. ترجمهٔ محمدرضا ترکی. تهران: سمت.

ضیف، شوقی (۱۹۷۲). *البحث‌الأدبی؛ طبیعته، مناهجه، أصوله، مصادره*. الطبعه السابعه. القاهره: دارالمعارف.

عبدالجلیل، ژان‌محمد (۱۳۸۲). *تاریخ ادبیات عرب*. ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش. تهران: امیرکبیر.

عبدالعزیز، ألفت محمدکمال (۱۹۸۴). *نظریه‌الشعر عند الفلاسفه‌المسلمین من الکندی حتی ابن رشد*. قاهره: الهیئه المصریه العامه للکتاب.

علی، جواد (۱۹۹۳). *المفصل فی تاریخ العرب قبل الإسلام*. بغداد: جامعه بغداد / [بی‌نا].

عمارتی‌مقدم، داوود (۱۳۹۵ الف). «بررسی و نقد رساله‌های شعری فلاسفهٔ مسلمان از *فن شعر* ارسطو: ترجمه در زمانه عسرت». *پژوهشنامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، شمارهٔ ۵، ۱۵۵– ۱۷۵.

عمارتی‌مقدم، داوود (۱۳۹۵ ب). *بلاغت از آتن تا مدینه*. تهران: هرمس.

فارابی، محمد بن محمد (۱۳۹۰). *المنطقیات للفارابی*. حققها و قدم لها محمدتقی دانش‌پژوه. الطبعه‌الثانیه. قم: منشورات مکتبه المرعشی‌النجفی.

فرامرزقراملکی، احد (۱۳۷۳). «الإشارات والتنبیهات سرآغاز منطق دوبخشی»، *آینهٔ پژوهش*، شمارهٔ ۲۴، ۳۸– ۵۰.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به‌کوشش جلال خالقی مطلق و محمود امیدسالار. تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.

فریزر، جیمز (۱۳۸۴). *شاخهٔ زرین*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

القرطاجنی، ابوالحسن حازم (۱۹۸۱). *منهاج البلغاء و سراج الأدباء. تقدیم و تحقیق محمد بن الخوجه*. الطبعه الثالثه. بیروت: دارالغرب‌الإسلامی.

کمالی، مهدی (۱۴۰۱). «نشانه‌ای از نقاب نمایش‌های یونان باستان در کتاب *اساس‌الاقتباس*». *آینهٔ میراث*، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۷۱)، ۱۱– ۳۴.

لفور، آندره و سوزان بسنت (۱۳۹۲). «ما در چه مرحله‌ای از مطالعات ترجمه قرار داریم؟». در *چگونه فرهنگ‌ها ساخته می‌شوند؟*. ترجمهٔ نصراله مرادیانی. تهران: قطره، ۴۹– ۷۰.

محبتی، مهدی (۱۳۸۵). «دربارهٔ بوطیقا و تأثیر آن بر نقد و ادب اسلامی ـ ایرانی». *نامهٔ پارسی*، شمارهٔ ۱، ۹– ۲۹.

محمدحسین، م (۱۹۴۷). *الهجاء و الهجاءون فی الجاهلیه*. قاهره: مکتبه الآداب بالجمامیز.

مسعودی، علی بن حسین (۱۳۸۲). *مروج الذهب و معادن الجواهر*. تهران: علمی و فرهنگی.

نوشاد، اسماعیل و مرتضی حاج‌حسینی (۱۳۹۸). «تحلیل گفتمانی مناظره ابوسعید سیرافی و ابوبشر متی». *منطق‌پژوهی*، شمارهٔ ۱، ۲۷۹– ۲۹۸.

نیکلسون، رینولد (۱۹۷۰). *تاریخ الأدب العربی فی الجاهلیه و صدرالإسلام*. ترجمه و تحقیق صفاء الخلوصی. بغداد: مطبعه المعارف.

هنرمند، سعید (۱۳۹۸). *بوطیقای ارسطو ترجمهٔ متن همراه با کنکاشی در تئوری بوطیقا*. تهران: چشمه.

یوسف‌ثانی، محمود (۱۴۰۰). *بوطیقای ارسطو به روایت حکمای اسلامی*. تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

References

Abdel Jalil, J. M. (2003). *Tarikh-e Adabiyāt-e Arab* [History of Arabic Literature]. Translated by Azartash Azarnoush. Tehran: Amir Kabir Publication. [in Persian]

Abu Hayyan Al-Tawhidi, A. M. (n.d.). *Al-Imtā' wa Al-Mu'ānasa*. Edited by Ahmad Amin and Ahmad Al-Zayn. Beirut: Dar Maktabat Al-Hayat Publication. [in Arabic]

Abu Tammam (2000). *Diwān Abi Tammām*. Explained and edited by Iman Al-Baqa'i. Beirut: Al-A'lami Foundation for Publications. [in Arabic]

Adamson, P. (2014). *A History of Philosophy Without any Gaps*. Vol.1. United Kingdom: Oxford University Press.

Adamson, P. (2014). *A History of Philosophy Without any Gaps*. Vol.1. United Kingdom: Oxford University Press.

Al-Asfahani, A. F. (1983). *Al-Aghāni*. Edited by Ali Muhammad Al-Bajawi. Cairo: Dār Ihyā Al-Kutub Al-Arabiyya Publication. [in Arabic]

Al-Buhturi (n.d.). *Diwān Al-Buhturi*. Edited by Hassan Kamel Al-Sayrafi. Cairo: Dar Al-Ma'ā rif Publication. [in Arabic]

Al-Sharif Al-Murtaza, A. H. (1954). *Amāli Al-Murtaza: Ghurar Al-Fawā'id wa Durar Al-Qalā'id*. Edited by Muhammad Abul Fadl Ibrahim. Cairo: Dar Ihya Al-Kutub Al-Arabiyya Publication. [in Arabic]

Aristotle (1995). *The complete works of Aristotle; the revised oxford translation*. Translated by Ingram Bywater whit a preface by Gilbert Murray. edited by Jonathan branes. Sixth printing, with corrections. USA. Princeton: Princeton University Press.

Aristotle (1995). *The complete works of Aristotle; the revised oxford translation*. Translated by Ingram Bywater whit a preface by Gilbert Murray. edited by Jonathan branes. Sixth printing, with corrections. USA. Princeton: Princeton University Press.

Aristotle (1953). *Fann al-Sh 'er* [The Art of Poetry]. Translated and explained by Abdurrahman Badawi. Cairo: Maktabat Al-Nahda Al-Misriyya Publication. [in Arabic]

Aristotle (1958). *Honar-e Shā 'eri (Poetics)*. Translated by Fathollah Mojtabai. Tehran: Andishe Publishing House. [in Persian]

Aristotle (2002). *Aristotle va Fann-e Sh'er* [Aristotle and the Art of Poetry]. Translated and compiled by Abdolhossein Zarrinkoob. Tehran: Amir Kabir Publication. [in Persian]

Aristotle (2013). *Khatābeh* [Rhetoric]. Translated by Ismail Sa'adat. Tehran: Hermes Publication. [in Persian]

Aristotle (2017). *Darbāreh-ye Honar-e Sh'er* [On the Art of Poetry]. Translated by Soheil Mohsen Afnan. Tehran: Hekmat Publication. [in Persian]

Aristotle (2022). *Sha'eri (Poetics)*. Translated by Reza Shirmarz. Tehran: Qoqnoos Publication. [in Persian]

Arp, Th. R., & G. Johnson (2006). *Perrin's Literature: Structure, Sound, and Sense*. Vol. 3. Ninth Edition. Boston: Michael Rosenberg, United State of America.

Arp, Th. R., & G. Johnson (2006). *Perrin's Literature: Structure, Sound, and Sense*. Vol. 3. Ninth Edition. Boston: Michael Rosenberg, United State of America.

Asadi Tusi, A. A. (1975). *Garshāspnāmeh*. Edited by Habib Yaghmaei. Tehran: Tahuri Publication. [in Persian]

Bassnett, S. (2015). "Farhang va Tarjomeh" [Culture and Translation]. In *Charkhesh-e Farhangi dar Motāle'āt-e Tarjomeh* [Cultural Turn in Translation Studies]. Translated by Mazdak Bolouri. Tehran: Qoqnoos Publication, 43-69. [in Persian]

Dahiyat, I. (1974). *Avicenna's Commentary on the "Poetics" of Aristotle: A Critical Study with an Annotated Translation of the Text*. Leiden: Brill.

Dahiyat, I. (1974). *Avicenna's Commentary on the "Poetics" of Aristotle: A Critical Study with an Annotated Translation of the Text*. Leiden: Brill.

Dehkhoda, A. A. (1998). *Lughatnāmeh* [Dictionary]. 2nd ed. Tehran: Dehkhodā Dictionary Institute. [in Persian]

Dempier, W. C. (2007). *Tārikh-e Elm* [History of Science]. Translated by Abdolhossein Azarang. Tehran: SAMT.

Dixon, P. (2010). *Khatābeh* [Rhetoric]. Translated by Hassan Afshar. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]

Durant, W. J. (2006). *Tārikh-e Tamaddon* [History of Civilization]. Translated by Ahmad Aram et al. Vol. 1. Tehran: Elmi va Farhangi Publication. [in Persian]

Ebn Abd Rabbih, S. (1983). *Al-Aqd Al-Farid*. Edited by Mufid Muhammad Qumayha. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya Publication. [in Arabic]

Ebn Khaldun, A. R. (2003). *Moqaddameh-ye Ebn Khaldun* [The Muqaddameh]. Translated by Mohammad Parvin Gonabadi. Tehran: Elmi va Farhangi Publication. [in Persian]

Ebn Qutaybah, A. M. (2003). *Al-She'r wa Al-Shu'arā*. Edited by Ahmad Muhammad Shaker. Cairo: Dar Al-Hadith Publication. [in Arabic]

Ebn Sina, H. A. (1954). *Al-Shifā*. Edited by Ibrahim Madkour and Muhammad Salim Salem. Qom: Maktabat Al-Mar'ashi Al-Najafi Publication. [in Arabic]

Farabi, M. M. (2011). *Al-Mantiqiyāt lil-Farabi*. Edited by Mohammad Taqi Daneshpajouh. Qom: Maktabat Al-Mar'ashi Al-Najafi Publication. [in Arabic]

Faramarz Qaramaleki, A. (1994). "Al-Ishā rā t wa Al-Tanbihā t Sarā ghā z-e Manteq-e Doubakhshi" [Al-Ishārāt wa Al-Tanbihāt: The Beginning of Two-Part Logic]. *Ayeneh-ye Pajouhesh*, 24, 38-50. [in Persian]

Ferdowsi, A. (2007). *Shāhnāmeh*. Edited by Jalal Khaleghi Motlagh and Mahmoud Omidsalar. Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopedia Publication. [in Persian]

Frazer, J. (2005). *Shākheh-ye Zarrin* [The Golden Bough]. Translated by Kazem Firoozmand. Tehran: Agah Publication. [in Persian]

Halabi, A. A. (1998). *Tanz va Shoukhtabi dar Iran va Jahan-e Islam* [Satire and Humor in Iran and the Islamic World]. Tehran: Behbahani Publication. [in Persian]

Hosri Qayrawani, A. I. (1953). *Zahr Al-Adab wa Thamar Al-Albab*. Edited by Ali Muhammad Al-Bajawi. Cairo: Dar Ihya Al-Kutub Al-Arabiyya Publication. [in Arabic]

Ibn Rashiq, A. A. (1981). *Al-Umdah fi Sina'at al-Sh'er wa Naqdih*. Edited by Muhammad Qumayha. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya Publication. [in Arabic]

Imanyan, H. (2018). "Bāzyābi-e Ayin-e Farāmoshshodeh-ye Raghse-Dastband dar Jashn-e Panjeh-ye Irani bar Pāyeh-ye Matn-e Kohan-e Arabi" [Rediscovery of the Forgotten Ritual of Dastband Dance in the Iranian Panjeh Festival Based on Ancient Arabic Texts]. *Vizhehnameh-ye Adabiyat-e Tatbiqi*, 4, 53-76. [in Persian]

Joveyni, A. (1988). *Tārikh-e Jahāngoshay-e Joveyni*. Edited by Mohammad Qazvini. Tehran: Bamdad Publication. [in Persian]

Kamali, M. (2022). "Neshā neh-i az Naqā b-e Namā yesh-hā -ye Yunan-e Bā stan dar Ketā b-e Asā s Al-Iqtibā s" [A Sign of the Mask of Ancient Greek Theater in the Book Asas Al-Iqtibas]. *Ayeneh-ye Miras*, 2(71), 11-34. [in Persian]

Lefevere, A., & Bassnett, S. (2013). "Mā dar Che Marhaleh-i az Motale'ā t-e Tarjomeh Gharā r Dā rim?" [Where Are We in Translation Studies?]. In *Chegonegi Farhang-ha Sakhte Mishavand?* [How Cultures Are Made?]. Translated by Nasrollah Moradiani. Tehran: Qoqnoos Publication, 49-70. [in Persian]

Mahbati, M. (2006). "Darbareh-ye Poetics va Ta'sir-e an bar Naqd va Adab-e Eslami-Irani" [On Poetics and Its Influence on Islamic-Iranian Literature and Criticism]. *Nameh-ye Parsi*, 1, 9-29. [in Persian]

Margoliouth, D. S. (1905). "The Discussion Between Abu Bishr Matta and Abu Sa'id al-Siraff on the Merits of Logic and Grammar," *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, London, 79-129.

Margoliouth, D. S. (1905). "The Discussion Between Abu Bishr Matta and Abu Sa'id al-Siraff on the Merits of Logic and Grammar," *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, London, 79-129.

Masoudi, A. H. (2003). *Muruj Al-Dhahab wa Ma'ādin Al-Jawāhir*. Tehran: Elmi va Farhangi Publication. [in Persian]

Merriam- Webster. (n.d.). Closet drama. In *Merriam- Webster dictionary*. Retrieved August 25, 2024, from http://www.merriam-webster.com/dictionary/ closet%20drama.

Merriam- Webster. (n.d.). Closet drama. In *Merriam- Webster dictionary*. Retrieved August 25, 2024, from http://www.merriam-webster.com/dictionary/ closet%20drama.

Muhammadhosein, M. (1947). *Al-Hija' wa Al-Hija'un fi Al-Jahiliyya*. Cairo: Maktabat Al-Adab Publication. [in Arabic]

Nicholson, R. A. (1907). *A Literary History of The Arabs*. New York: Charles Scribner's Sons.

Nicholson, R. A. (1907). *A Literary History of The Arabs*. New York: Charles Scribner's Sons.

Nicholson, R. A. (1970). *Tārikh Al-Adab Al-Arabi fi Al-Jāhiliyya wa Sadr Al-Islam*. Translated by Safa Al-Khalusi. Baghdad: Matba'at Al-Ma'arif Publication. [in Arabic]

Nowshad, I., & Haj Hosseini, M. (2019). "Tahlil-e Goftemā ni-ye Monā zereh-ye Abu Sa'id Sirā fi va Abu Bishr Matta" [Discourse Analysis of the Debate between Abu Sa'id Sirafi and Abu Bishr Matta]. *Manteq-Pajouhi*, 1, 279-298. [in Persian]

Qartajanni, A. H. (1981). *Minhāj Al-Bulghā' wa Sirāj Al-Udabā'*. Edited by Muhammad Al-Khoja. Beirut: Dar Al-Gharb Al-Islami Publication. [in Arabic]

Sattari, J. (2007). *Zamineh-ye Ejtemā'i-ye Ta'ziyeh va Theater dar Iran* [The Social Context of Ta'ziyeh and Theater in Iran]. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]

Tusi, N. M. (1997). *Asās Al-Iqtibās*. Edited by Modarres Razavi. Tehran: University of Tehran Publication. [in Persian]

Zarqani, S. M. (2011). *botiqā-e Kelāsik* [Classical Poetics]. Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]

Zarqani, S. M., & Hassan-Zadeh Niri, M. H. (2014). *Resāleh-hā-ye She'ri-ye Falsāfan-e Mosalmān* [Poetic Treatises of Muslim Philosophers]. Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]

Zarrinkoob, A. H. (1982). *Naqd-e Adabi* [Literary Criticism]. Tehran: Amir Kabir Publication. [in Persian]

Zarrinkoob, A. H. (2002). *She'r-e Bi-Dorugh, She'r-e Bi-Neqāb* [Poetry Without Lies, Poetry Without Masks]. Tehran: Elmi Publication. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی