آینهٔ میراث، مؤسسهٔ پژوهشی میراث مکتوب
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۲۰، شمارهٔ ۲ (پیاپی: ۷۱)، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۱۱-۳۴

نشانه‌ای از نقاب نمایش‌های یونان باستان در کتاب «اساس الاقتباس»

مهدی کمالی *

چکیده

در کتاب اساس الاقتباس، مانند اغلب کتاب‌های منطق در فرهنگ اسلامی، بخشی به فن شعر اختصاص دارد. این کتاب‌ها عمدتاً مبتنی بر آثار ارسطوست و بنابراین، مطالب بخش شعر آنها بیشتر برگرفته از کتاب بوطیقای این فیلسوف است؛ اما جریان ترجمه (از یونانی به سریانی و از سریانی به عربی و از این زبان به فارسی) و شرح و تلخیص آنها، به اضافهٔ ناآشنایی مترجمان و شارحان با موضوع متن (شعر نمایشی یونان باستان)، مطالب برگرفته از بوطیقا را غریب و گاه مغلوط کرده‌است. کلمهٔ «شحنه» در بخش فن شعر اساس الاقتباس تصحیف «سحنه»، به معنی حالت و رنگ چهره، است و آن نیز ترجمه‌ای نادرست از کلمهٔ «پرُسوپُن» یونانی، به معنی نقاب نمایش، است. همچنین عبارت «اخذ به وجوه» در این متن ترجمه‌ای نادرست از «هوپُکریسیس» یونانی، به معنی نقش‌بازی‌کردن، است و صیغهٔ فاعلی این کلمه، «هوپُکریتیس»، به معنی بازیگر نمایش است. ازآنجاکه بازیگران نمایش در یونان باستان همواره نقاب می‌زده‌اند، احتمالاً این عبارت نیز با نقاب نمایش ارتباط دارد. این هر دو اصطلاح از کتاب شفای ابن‌سینا به اساس الاقتباس راه یافته است.

کلیدواژه‌ها: نقاب نمایش، سحنه، اخذ به وجوه، اساس الاقتباس

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۶/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۷

* عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی / mehdikamali1970@yahoo.com

[مقدمه]

در اغلب کتاب‌های منطق که در سنت فرهنگ اسلامی نوشته شده‌است، بخشی به فن شعر اختصاص دارد. محتوای این کتاب‌ها عمدتاً ترجمه و اقتباس از مجموعهٔ منطق ارسطویی (ارغنون) است و این وضعیت، یعنی جای گرفتن شعرشناسی در کنار مباحث منطقی در این سنت، متأثر از شرح‌هایی است که نوافلاطونیان و فلاسفهٔ اسکندرانی عمدتاً در قرون ۳ و ۴م بر آثار ارسطو نوشتند و در آنها دو کتاب غیرمنطقی او، یعنی فن خطابه (ریطوریقا) و فن شعر (بوطیقا)، را به مجموعهٔ آثار او در منطق الحاق کردند (یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۷و۸). این آثار و ازجمله شروح فن شعر، در قرون ۵ و ۶م به دست مسیحیان نسطوری از یونانی به سریانی ترجمه شد و در قرون ۸ تا ۱۰م (۲ تا ۴ه) به عربی نقل گردید (افنان در: ارسطو، ۱۹۴۸: ۶۶) و سنت منطق مسلمانان را شکل داد.

این سرگذشت سبب راه یافتن برخی از مطالب فن شعر ارسطو به کتاب‌های منطق مسلمانان شده‌است؛ اما ترجمهٔ نادرست و توضیحات نامربوط یا مبهم، که نتیجهٔ ناآشنایی مترجمان و ناقلان و شارحان با موضوع است، گاه فهم مطلب و تشخیص منشأ آن را دشوار می‌کند. نمونه‌هایی از این‌گونه مطالب را در قدیم‌ترین کتاب منطق به زبان فارسی، اساس الاقتباس خواجه نصیرالدین طوسی، نیز می‌توان یافت. در بخش پایانی (مقالت نهم) این کتاب که دربارهٔ شعر است، کلمه‌ای به چشم می‌خورد که اشاره به کاربرد نقاب در نمایش‌های یونان باستان دارد، اما در چاپ‌ها و شرح‌های این کتاب درست ضبط و معنی نشده‌است. در ادامه، برای تصحیح این کلمه و فهم این بخش از متن، منابع آن را بررسی می‌کنیم. همچنین عبارت «اخذ به وجوه» که در این کتاب (در مقالت نهم و نیز مقالت هشتم که دربارهٔ خطابه است) لفظی ناآشناست و در معنایی اصطلاحی به کار رفته‌است، احتمالاً مرتبط با همین موضوع است. منشأ این تعبیر نیز بررسی خواهد شد. سپس برای روشن‌تر شدن موضوع، مختصری از اطلاعات مرتبط با کاربرد نقاب در نمایش‌های یونان باستان، براساس منابع تخصصی معاصر مرور خواهد شد.[۱]

---

۱. منابع انگلیسی مقاله را دوست دانشورم، آقای سعید لیان، شناسایی و فراهم کرده‌اند و در مسائل مربوط به لغات یونانی، دانشمند گرامی، آقای دکتر احمدرضا قائم‌مقامی راهنمایم بوده‌اند. از این بزرگواران سپاسگزارم و نوشته را تقدیم می‌کنم به آقای دکتر محمود یوسف‌ثانی که کتابشان راه این تحقیق را هموار کرد.

شحنه/سحنه

فصل دوم از «مقالت نهمِ» اساس الاقتباس دربارهٔ تخییل و محاکات است که جملاتی از آن معنای روشنی ندارد. این جملات در متن چاپی کتاب به تصحیح مدرس رضوی عیناً چنین است (با حفظ رسم‌خط و سجاوندی):

> شحنه مستهزی محاکات سه چیز کند: یکی قبح آنکس که با او استهزاء کند. و دیگر ایذاء او باصرار و قلت مبالات. و سیوم بی‌غمی، بخلاف شحنهٔ غضوب که محاکات تأذی و غم و تهویل مغضوب علیه کند (خواجه نصیر، ۱۳۲۶: ۵۹۳).

بر کتاب اساس الاقتباس دو شرح نوشته‌اند، اما هیچ یک کمکی به فهم این بخش نمی‌کند. در کتاب تعلیقه بر اساس الاقتباس خواجه نصیر طوسی (انوار، ۱۳۷۵) که جلد اول آن نقل متن اساس الاقتباس برمبنای مقابلهٔ تصحیح مدرس رضوی با پنج نسخهٔ خطی است (نک. همان: ۱/ ۱۳و۱۴)، بخش مورد بحث به همین صورت، تنها با تغییر «باصرار» به «به اضرار»، نقل شده (همان: ۱/۴۲۶) و در جلد دوم که شرح دشواری‌های متن است، فقط کلمهٔ «مستهزی» معنی شده‌است به «بازیگر فکاهی (comedian)» (همان: ۲/۳۶۴).

در کتاب بازنگاری اساس الاقتباس که تحریری نو از نوشتهٔ خواجه نصیر «به نثر قابل فهم امروزین» به قلم مصطفی بروجردی است (نک. خواجه نصیر، ۱۳۸۰: ۸) این بخش چنین گزارش شده‌است:

> شحنه‌ای که استهزا می‌کند، سه امر محاکات می‌نماید: یکی محاکات زشتی کسی که او را استهزا و ریشخند کند. دوم، محاکات ایذاء و آزار آن‌کس از طریق اصرار او به کم‌مبالاتی. و سوم محاکات بی‌غمی. اما شحنه‌ای که غضبناک باشد اذیت، غم و ترس افراد مورد غضب را محاکات می‌نماید (همان: ۶۶۲).

آشکار است که این عبارات معنای درستی ندارد و ناراستی آن بویژه مربوط به کلمهٔ مکرر «شحنه» است که با موضوع سخن (انواع محاکات در شعر یونان باستان) بی‌ارتباط است.

علاوه بر این‌ها، در کتاب بوطیقای ارسطو به روایت حکمای اسلامی (یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶)، که دربردارندهٔ دوازده متن از فصول و مباحث مربوط به شعرِ مهم‌ترین آثار فلسفی و منطقی فرهنگ اسلامی، ازجمله مقالت نهم اساس الاقتباس، به همراه معرفی و شرح

آنهاست، این متن از تصحیح انوار نقل شده و بخش مورد بحث نیز توضیحی بیش از آنچه انوار نوشته‌است ندارد (نک. همان: ۳۲۱ و ۳۳۲).

قدیم‌ترین نسخهٔ شناخته‌شدهٔ اساس الاقتباس که مبنای تصحیح مدرس رضوی نیز بوده‌است، تاریخ ۸۴۳ق دارد. در این نسخه که کاتب آن بیشتر نقطه‌ها را ثبت می‌کند، کلمهٔ آغازین بخش مورد نظر به صورت «سحنه» ضبط شده‌است، اما بار دوم (پیش از کلمهٔ «غضوب») نقطه‌گذاری غیرعادی، به صورت دو نقطه و یک تشدید بالای «س»، دارد. از میان چهار نسخهٔ دیگر که به آنها مراجعه شد، در یکی (مورخ ۱۰۶۵ق) این کلمه هر دو بار به صورت «شحنه» ضبط شده‌است. در نسخهٔ ۱۰۶۸ق که نزدیک به همهٔ نقطه‌های کلمات در آن ثبت شده، ضبط کلمهٔ مورد نظر هر دو بار «سحنه» است. در نسخه‌ای دیگر (مورخ ۱۰۷۵ق) که منقوط و نسبتاً مغلوط است، بار اول بی‌نقطه و به شکلی ناخوانا (**ىحسىه**) و بار دوم به صورت «سجیه» ضبط شده‌است و در نسخهٔ مورخ ۱۰۸۰ق که حدوداً نیمی از نقطه‌ها در آن ضبط نشده، بار اول به صورت «سخن» و بار دوم «سحنه» ضبط شده؛ اما در حاشیه، «سخن» به «شحنه» تصحیح شده‌است. در مجموع، می‌توان دریافت که اولاً این کلمه برای کاتبان ناآشنا بوده و در ضبط آن مردّد بوده‌اند و ثانیاً ضبط «شحنه» که در همهٔ نسخه‌های چاپی و شرح‌ها آمده‌است قابل اعتماد نیست و صرفاً نتیجهٔ ناآشنا بودن صورت «سحنه» برای مصححان و شارحان بوده است.

راه دیگر تحقیق در این موضوع، بررسی منشأ جملات مورد نظر است. کتاب اساس الاقتباس عمدتاً برگرفته و ترجمه از بخش منطق کتاب شفای ابن‌سینا است و بخش مربوط به صناعت شعر (مقالت نهم) این کتاب نیز بیشتر ترجمه و تلخیص از فن نهم (آخرین مبحث) منطق شفا است که به شعر اختصاص دارد (زرین‌کوب در: ارسطو، ۱۳۴۳: ۲۱۶ و ۲۱۷) و شامل هشت فصل است. البته در برخی مواضع خواجه نصیر آرای خود را افزوده و همچنین مباحثی را که مبتنی بر زبان است، با ویژگی‌های زبان فارسی تطبیق داده و مثال‌های فارسی برای آنها ذکر کرده‌است.

جملات مورد بحثْ ترجمه و تلخیصی است از مطلبی در معرفی «قومودیا» (کُمِدی)، در اواخر فصل سوم از فن نهم منطق شفا، که در متن چاپی کتاب به این صورت آمده‌است (با حفظ نشانه‌گذاری و با حذف نسخه‌بدل‌ها):

والقوموديا يراد بها المحاكاة التى هى شديدة الترذيل، و ليس بكل ما هو شر، و لكن بالجنس من الشر الذى يستفحش و يكون المقصود به الاستهزاء و الاستخفاف. و كأن «قوموذيا» نوع من الاستهزاء. و الهزل هو حكاية صغار و استعداد سماجة من غير غضب يقترن به، و من غير ألم بدنى يحل بالمحكى. و أنت ترى ذلك فى هيئة وجه المسخرة عند ما يغير سحنته لتطنز به من اجتماع ثلاثة أوصاف فيها القبح، لأنه يحتاج إلى أن يغير عن الهيئة الطبيعية إلى سماجة النكد، لأنه يقصد قصد المجاهرة بما يغم من اعتقاد قلة مبالاة به و إظهار إضرار عليه. و لذلك فى وجه النكد هيئة يحتاج إليها المستهزئ. و الثالث الخلو عن الدلالة على غم، لا كما فى الغضب، فان الغضب سجيته مركبة من سجية موقع متأذ و مغموم جميعا. و أما المستهزئ فسجيته سجية المنبسط و الفرح دون المنقبض المغتم أو المتأذى[1] (ابن‌سینا، ۱۹۶۶: ۴۱/۴ و ۴۲).

چنانکه ملاحظه می‌شود، کلمهٔ مورد بحث، در این متن یک بار به صورت «سحنه» و چهار بار به شکل «سجیه» آمده‌است که نادرست به نظر می‌رسد. فن نهم شفا چاپ دیگری نیز دارد و آن در کتاب فن الشعر (ارسطاطالیس، ۱۹۵۳) است که عبدالرحمان بدوی منتشر کرده و مشتمل بر دو ترجمهٔ عربی فن شعر ارسطو (از متّی بن یونس و همچنین از خود عبدالرحمان بدوی) و چند رسالهٔ شعری دیگر به زبان عربی است.[2] در آن چاپ ضبط این کلمه در همهٔ مواضع «سحنه» است[3] (همان: ۱۷۴ و ۱۷۵).

بنا بر قراین، این کلمهٔ ناآشنا «سحنه» است که در فرهنگ‌ها معانی زیربرای آن ثبت شده‌است: رنگ، هیئت، حالت و نرم بودن پوست (ابن‌منظور، ۱۹۶۰/۲۲؛ صفی‌پور، ۱۲۹۷: ۵۴۳/۱)، قیافه و وضع ظاهر[4] (آذرنوش، ۱۳۹۴: ۴۴۱). اما تدقیق بیشتر دربارهٔ معنی و مدلول این کلمه از مسیر منابع ابن‌سینا برای نگارش بخش شعر شفا میسر است.

---

۱. برای ترجمه نک. یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۹۸. برای رعایت ایجاز، از نقل ترجمهٔ جملات شفا پرهیز کرده‌ام و تنها به کتاب یوسف‌ثانی ارجاع داده‌ام.

۲. مصحح هر دو چاپ این متن عبدالرحمان بدوی است، اما چنانکه ملاحظه می‌شود، صورتی که در کتاب فن الشعر آمده درست‌تر از کتاب شفاست.

۳. تفاوت دیگر آن با چاپ شفا این است که به جای «اضرار»، «اصرار» دارد.

۴. در ترجمهٔ فن شعر شفا این کلمه در مواضع مختلف این متن «قیافه»، «وضع و ظاهر» و «هیئت» معنی شده‌است (نک. یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۹۸).

این بخش برگرفته از ترجمه‌های عربی کتاب فن شعر ارسطو و شروح آن است که در اختیار ابن‌سینا بوده‌است (یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۹). یگانه اثر از این میان که بر جای مانده ترجمهٔ ابوبشر متّی بن یونس (د. پس از ۳۲۸ق) است که از روی ترجمهٔ سریانی کتاب صورت گرفته‌است. در آن کتاب بخش مربوط به معرفی کمدی چنین است: (متّی «کمدی» را به «هجا» ترجمه کرده‌است.)

> و مذهب الهجاء هو کما قلنا: [هی] تشبیه و محاکاة الذین دنوا و تزیفوا و لیس فی کل شر و رذیلة، لکن انما هی شیء مستهزأ فی باب ما هو قبیح، و هی جزء مستهزئةٍ. و ذلک أن الاستهزاء هو زلل ما و بشاعة غیر ذات صعوبة و لا فاسدة، مثال ذلک وجه المستهزئ هو من ساعته بشع قبیح، و هو منکر بلاضغینة (ارسطاطالیس، ۱۹۵۳: ۹۵).

ترجمهٔ متّی از فن شعر به‌طورکلی به شیوهٔ لفظ به لفظ و در برخی مواضع، به‌ویژه اصطلاحات، غلط و گاه نامفهوم و درمجموع نارساست.[۱] برای فهم بخش نقل‌شده نیز مراجعه به ترجمه‌های جدید متن اصلی (فن شعر ارسطو) لازم است. از میان سه ترجمهٔ فارسی فن شعر ارسطو، یعنی ترجمه‌های افنان (۱۹۴۸) و زرین‌کوب (۱۳۳۵) و مجتبایی (۱۳۳۷)، اوّلی، هرچند فصیح نیست، ولی چون از روی متن یونانی و تقریباً به صورت لفظ به لفظ ترجمه شده، برای منظور فعلی ما مناسب‌تر است. معرفی کمدی در این ترجمه چنین است:

> کومودیا، چنانکه گفتیم، تشبیه مردمان پست‌تر است؛ گرچه نه از حیث همه‌گونه عیوب، ولی از حیث چیزهایی که یک قسم زشتی بوده، خنده‌آور باشد؛ زیرا خنده‌آور بودن یک نوع نقص و زشتی است بی درد و بی گزند؛ چون مثلاً صورتهای مضحکی[۲] که بر سر و رو گذارند، چیزی است زشت و بدهیئت، بی آنکه دردآور باشد[۳] (ارسطو، ۱۹۴۸: ۱۰۰).[۴]

---

۱. برای اطلاع از معایب این ترجمه، نک. حماده در: ارسطو، بی‌تا: ۴۵ تا ۴۷؛ افنان در: ارسطو، ۱۹۴۸: ۶۷؛ یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۱۴-۱۶.

۲. مترجم در توضیح «صورتهای مضحک» نوشته‌است: «یونانیان در ترگودیا صورتهای موحش بر سر و رو می‌گذاشتند و در کومودیا صورتهای خنده‌ناک» (همان: ۱۶۸). این موضوع در بخش سوم مقاله بررسی خواهد شد.

۳. تصریح ارسطو به بی‌گزند بودن نقاب در نمایش کمدی ممکن است ناظر بر واقعه‌ای تاریخی باشد. این موضوع در بخش سوم مقاله بررسی خواهد شد.

۴. ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۴؛ ۱۳۳۷: ۶۲. برای سهولت مراجعهٔ محققان، پس از هر نقل قول از فن شعر ارسطو با ترجمهٔ افنان، شمارهٔ صفحهٔ مطلب در ترجمه‌های زرین‌کوب و مجتبایی نیز یاد می‌شود.

از مقایسهٔ این سه روایت آشکار می‌شود که اولاً ترجمهٔ متّی، با وجود آنکه به واسطهٔ ترجمه‌ای سریانی است، مطابق الفاظ و صورت متن اصلی است و ضمناً لفظ به لفظ بودن شیوهٔ ترجمهٔ سریانی که منبع متّی بوده‌است نیز از آن دریافت می‌شود؛ ثانیاً ابن‌سینا برای نگارش این بخش منبعی دیگر در اختیار داشته‌است، زیرا روایت او دست‌کم در لفظ، هیچ شباهتی به ترجمهٔ متّی ندارد. از نظر معنی نیز، تا بخش موضوع مورد بحث، یعنی توصیف «سحنه» با ویژگی‌های سه‌گانه، کم‌وبیش مطابق متن ارسطو است؛ اما از این قسمت به بعد دارای جزئیاتی است که در متن فن شعر دیده نمی‌شود و به نظر می‌رسد شرح آن متن است.

دسترسی ابن‌سینا به منابعی جز ترجمهٔ متّی را محققان مسلّم دانسته‌اند و احتمال داده‌اند این منابع رسالهٔ شعری فارابی، موسوم به «قوانین صناعة الشعر/الشعرا»، یا ترجمهٔ یحیی بن عدی (د. ۳۶۳ق) از فن شعر ارسطو یا شرح ثامسطیوس (قرن ۴م) بر این کتاب یا تلخیص کِندی (د. حدود ۲۶۰ق) از کتاب ارسطو باشد (نک. افنان در: ارسطو، ۱۹۴۸: ۷۳؛ بدوی در: ارسطاطالیس، ۱۹۵۳: ۵۳ (مقدمه)؛ زرین‌کوب در: ارسطو، ۱۳۴۳: ۲۱۴ و ۲۱۵؛ مجتبایی در: ارسطو، ۱۳۳۷: ۲۴).

اما دربارهٔ مأخذ جملات موضوع بحث باید گفت که در هیچ یک از آثار شعری فارابی مطلبی با مضمون مشابهِ آنچه از شفا نقل شد وجود ندارد. تلخیص کندی از فن شعر نیز مفقود است و تنها به‌واسطهٔ یادکرد ابن‌ندیم از آن اطلاع داریم، ولی درهرصورت موضوع مورد بحث از نوع شرح است و نسبتی با اثر کندی، که از نوع تلخیص بوده‌است، ندارد. برای دسترسی ابن‌سینا به ترجمهٔ یحیی بن عدی قرائن متنی نیز وجود دارد (نک. یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۹، ۱۶ و ۱۷)، اما پیگیری مأخذ این مطلب در آن اثر ممتنع است، زیرا از این ترجمه ـ که مؤخر بر ترجمهٔ متّی بوده و به زعم برخی محققان، یحیی به سبب آگاهی از اشکالات ترجمهٔ متّی آن را ترتیب داده‌است (همان: ۱۶؛ مجتبایی در: ارسطو، ۱۳۳۷: ۲۴) ـ تنها این یادکرد ابن‌ندیم باقی مانده‌است (دربارهٔ کتاب بوطیقا): «و نقَله یحیی بن عدی، و قیل إن فیه کلاماً لثامسطیوس، و یقال إنه منحول‌إلیه» (ابن‌ندیم، بی‌تا: ۳۵۰).

اغلب محققان از این سخن چنین دریافته‌اند که یحیی فن شعر ارسطو را ترجمه کرد و ثامسطیوس نیز شرحی بر آن کتاب ارسطو نوشته بود. اما گویا معنی درست این سخن همان

است که مترجم الفهرست نوشته‌است: «و یحیی بن عـدی ترجمـه‌ای از آن دارد، کـه گوینـد متضمن سخنانی از ثامسـطیوس نیـز می‌باشـد، و بـه قـولی آن را بـه ثامسـطیوس بسـته‌اند» (ابن‌ندیم، ۱۳۸۱: ۴۵۶/۲). بنابراین کار یحیی نه ترجمهٔ مجدد متن فـن شـعر ارسـطو ـ کـه استادش، متّی، به‌تازگی از آن فارغ شده بود ـ بلکه برگردان شرح منسوب به ثامسطیوس بر آن کتاب بوده‌است. این شرح که صرف‌نظر از مسألهٔ انتسابش، محصول فعالیت فلاسفهٔ مکتب اسکندرانی و مشتمل بر افزوده‌هایی مطابق با مشرب فکری آنان بر مـتن ارسـطو بـوده، تنهـا شرح غربی‌ها بر فن شعر ارسطو پیش از دورهٔ رنسانس است که از آن اطلاع داریم، امـا ایـن اطلاع محدود به همان یادکرد ابن‌ندیم و همچنین اشارهٔ فارابی به آن است.

فارابی در رسالهٔ «فی قوانین صناعة الشعر/الشعراء»، پـس از برشـمردن و معرفـی اقسـام شعر یونانیان، این مطالـب را بـه سـخنان ارسـطو و ثامسـطیوس و دیگـران مسـتند می‌کنـد[1] (فارابی، ۱۴۰۸: ۴۹۷). از این استناد آشکار می‌شود که منابع متعددی مرتبط با این موضوع در اختیار او بوده‌است. البته از آنجا که به نظر برخی محققان او با زبان‌های سریانی و یونانی آشنایی داشته، نمی‌توان دانست که منابع او ترجمه‌هایی به زبان عربی بوده‌است یا آثـاری بـه زبان‌های سریانی یا احیاناً یونانی، اما ابن‌سینا زبـان یونـانی را نمی‌دانسـته و احتمـالاً متـون سریانی را نیز نمی‌خوانده‌است (افنان در: ارسطو، ۱۹۴۸: ۷۳). بنابراین باید نتیجه گرفت که یا به واسطهٔ کسی از متون سریانی استفاده کرده (همان: ۷۴) یا ترجمهٔ عربی یحیی از شـرح منسوب به ثامسطیوس را در اختیار داشته‌است و بنا بر قراین، مطالب مربوط به انواع دوگانـهٔ «سحنه» و اوصاف سه‌گانهٔ «وجه المسخره» یا سحنهٔ مستهزی در شفا برگرفته از همین شرح است.

نمی‌دانیم که ترجمهٔ یحیی از اصل یونانی اثر انجام گرفته یا از روی ترجمـه‌ای سـریانی، اما درهرصورت کلمهٔ «سحنه» در روایت ابن‌سینا، مانند متناظرش «وجه» در ترجمـهٔ متّـی، معادلی برای کلمهٔ یونانی «پرُسـوپُن» (prósōpon) (بـا امـلای πρόσωπον) در فـن شـعر ارسطوست. در فرهنگ یونانی به انگلیسیِ لیـدل و اسـکات، معنـی اول ایـن کلمـه (از نظـر

۱. برای ترجمهٔ آن نک. یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۵۳.

تاریخی) «چهره»، «قیافه» و «سیما» است، اما معنی دیگرش «ماسک» (نقاب نمایش) است (Liddell & Scott, 1897: 1327). ظاهراً مترجمان سریانیِ کتاب ارسطو که با موضوع آن آشنایی نداشته‌اند این کلمه را در اولین معنی آن ترجمه کرده‌اند و مترجمان و راویان عربی نیز معادل‌های عربی همین معنی را به کار برده‌اند.

بنا بر اشارات محققان، «مفسرین سریانی و اسلامی ... از مطالب کتاب شعر ارسطو هیچ نمی‌فهمیدند و اصطلاحات فنی آن را به نحوی غریب و مضحک ترجمه و توجیه و تفسیر می‌کردند» (مجتبایی در: ارسطو، ۱۳۳۷: ۲۲). همچنین تذکر داده‌اند که اشتباهات ابن‌سینا در فهم فن شعر ارسطو، از مسیر ترجمه، به اساس الاقتباس خواجه نصیر نیز راه یافته‌است (زرین‌کوب در: ارسطو، ۱۳۳۵: ۲۱۸). متن موضوع بحث، یعنی معرفی کمدی و به‌ویژه اشاره به نقاب آن، یکی از مصادیق این بدفهمی و نقل و ترجمهٔ آن است. به احتمال بسیار، نه متّی که کلمهٔ دال بر نقاب را، به‌واسطهٔ ترجمهٔ سریانی، به «وجه» ترجمه کرده و نه ابن‌سینا که کلمهٔ «سحنه» را معادل آن به کار برده‌است، اطلاعی از مدلول واقعی کلمه نداشته‌اند و خواجه نصیر نیز، مطابق شیوهٔ خود در اساس الاقتباس، با اعتماد به متن شفا، در ترجمه و تلخیص این بخش، کلمهٔ «سحنه» را حفظ و تنها ویژگی «نکد» را که به نظرش مبهم بوده به «ایذاء» بدل کرده‌است.

همچنین در سخن خواجه نصیر و ابن‌سینا از «سحنهٔ غضوب / غضب» نیز سخن رفته‌است که در کلام ارسطو و روایت‌های آن معادلی ندارد. این موضوع را در بخشی دیگر، با مرور اطلاعات موجود دربارهٔ نقاب در نمایش‌های یونان باستان، بررسی خواهیم کرد. اما پیش از آن، به نمونه‌ای دیگر از ترجمه‌های نارسا در این متون که احتمالاً با کاربرد نقاب مرتبط است، یعنی عبارت «اخذ به وجوه» و کلمهٔ «نفاق» در ترجمهٔ کلمه‌ای که بر بازیگری در نمایش دلالت دارد، می‌پردازیم.

اخذ به وجوه

در مقالت نهم اساس الاقتباس، خواجه نصیر در بیان عناصری که در سخن اقتضای تخییل می‌کند، یکی از آنها را «مسموع» معرفی می‌کند؛ یعنی الفاظی که شنیده می‌شود، فارغ از

معنی. آن‌گاه توضیح می‌دهد که «مسموع اقتضاء تخییل [متن: تخیل] یا به جوهر لفظ کند یا به هیئت مذکور در باب اخذ به وجوه» (خواجه نصیر، ۱۳۲۶: ۵۸۸)، و توضیحی دربارهٔ معنی عبارت پایانی نمی‌دهد. همچنین در بیان عناصر محاکاتی شعر، یکی از آنها را «لحن و نغمه» معرفی می‌کند و آن را خاص شعری می‌داند که با لحنی مناسب اجرا شود. آن‌گاه توضیح می‌دهد:

> دلالت بر غضب یا بر حلم یا بر تحقیق یا بر ارتیاب یا بر رقت سخن یا بر ترائی به جد یا به هزل یا اظهار یکی و اخفاء دیگر بر سبیل اخذ به وجوه، چنانکه گفته‌ایم، از این باب بود (همان: ۵۹۱ و ۵۹۲).

در پایان مبحث تخییل و محاکات (فصل دوم) نیز بر اهمیت این ویژگی تأکید می‌کند:

> اعتبار انواع اخذ به وجوه و نفاق مهمترین چیزی بود در شعر، و منفعت آن در تخییل بسیار بود و تعلق آن اول و بالذات به شعر است و بعد از آن به خطابت، و چون در خطابت شرح آن تقدیم یافته‌است، در این موضع تکرار شرط نباشد (همان: ۵۹۵).

شرحی که در بخش مربوط به خطابه، یعنی مقالت هشتم اساس الاقتباس، دربارهٔ این اصطلاح آمده، در فن سوم و پایانی این مقالت، با موضوع «توابع» خطابه است. در این بخش «تحسینات و تزیینات» خطابه سه نوع معرفی شده‌است، شامل «ا. آنچه متعلق به لفظ بود، ب. آنچه متعلق به ترتیب بود، ج. آنچه آن را الاخذ بالوجوه خوانند و نفاق نیز خوانند، به معنی روائی که در متاع گویند» (همان: ۵۷۴). آن‌گاه در فصلی مستقل اخذ به وجوه و انواع آن چنین معرفی شده‌است:

> و اما امور خارجی که از باب اخذ به وجوه بود گفته‌ایم که دو نوع است؛ اول آنچه تعلق به هیأت لفظ دارد و آن گرانی و سبکی و بلندی و پستی و تیزی و نرمی آواز بود که مقتضی انفعالات باشد، چه خشم را آوازی خاص بود و خوف را آوازی دیگر و همچنین هر حالی را، مثلا بلندی و گرانی اقتضاء فخامت کند و پستی و تیزی اقتضاء ضعف. ... و نوع دوم از باب اخذ به وجوه اموری باشد که راجع با هیأت قائل بود تا آن سخن از او مقبول بود؛ چنانک بعضی از آن پیش از این یاد کرده‌ایم، و آن بر چند وجه بود: بعضی قولی و بعضی فعلی؛ و قولی مانند ثناء متکلم بوَد بر خود و اظهار نقصان خصم خود ... و فعلی مانند رعایت شرایط زیّ و هیأت و منظر و اشارات و افعالی که مؤکِدِ سخن او باشد (خواجه نصیر، ۱۳۲۶: ۵۸۰ و ۵۸۱).

در تعلیقه بر اساس الاقتباس، این عبارت در مقالت هشتم (خطابه) توضیح داده نشده و تنها در اولین کاربرد آن در مقالت نهم (بخش اقتضای تخییل مسموع در شعر) به «هیئتهای عارض بر لفظ» معنی شده‌است (انوار، ۱۳۷۵: ۳۶۲/۲). در بازنگاری اساس الاقتباس نیز توضیحی برای این عبارت وجود ندارد. معنایی که از متنِ نقل‌شده برای این اصطلاح می‌توان دریافت، چنین است: انتخاب نحوهٔ بیان و اجرای کلام، اعم از حالت صدا و چهره و حرکات بدن و پوشش، براساس موضوع سخن، و حتی بیان سخنان تظاهرآمیز، و درمجموع تظاهر و نمایش در سخن گفتن، همه به قصد تأثیر بر مخاطب؛ اما در فرهنگ‌های عربی اصطلاح «اخذ بالوجه/وجوه» ثبت نشده و «اخذ» نیز معنایی ندارد که به همراه «وجه/وجوه» چنین معنایی از آن حاصل شود.

برای فهمِ اینکه چگونه این عبارت چنین معنایی را پیدا کرده، باید منشأ آن را بررسی کرد. نزدیک‌ترین منبع به اساس الاقتباس، چنانکه گفته‌ایم، شفاست. این عبارت دست‌کم در نُه موضع در فن شعر شفا به کار رفته‌است[1] که نمونه‌هایی از آن را نقل و بررسی می‌کنیم.

در فصل سوم، که موضوع آن چگونگی پیدایش شعر و انواع آن است، دربارهٔ تحولات تراژدی چنین آمده‌است:

> لما نشأت الطراغودية لم‌تترك حتى أكملت بتغييرات و زيادات كانت تليق بطباعهم، ثم أضيف إليها الأخذ بالوجوه و استعملها الشعراء الذين يخلطون الكلام بالأخذ بالوجوه، حتى صار الشئ الواحد يفهم من وجهين: أحدهما من حيث اللفظ و الآخر من حيث هيئة المنشد. ثم جاء أسخيلوس القديم فخلط ذلك بالألحان، فوقع للطراغوديات ألحانا بقيت عند المغنيين و الرقاصين. و هو الذى رسم المجاهدة بالشعر، يعنى المجاوبة و المناقضة، كما قيل فى «الخطابة»[2] (ابن‌سینا، ۱۹۶۶: ۳۹/۴ و ۴۰).

این مطلب معادل بخشی از فصل چهار فن شعر ارسطوست:

---

۱. تقریباً در همهٔ موارد مصحح و شارح متن (عبدالرحمان بدوی) آن را در پانوشت‌ها به Spectacle معنی کرده‌است. صرف‌نظر از میزان صحت و دقت این معادل‌گذاری، نفس معنی کردن چندبارهٔ آن نشان‌دهندهٔ غریب و نامفهوم بودن عبارت در عربی است.

۲. نک. یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۹۶.

> ترگودیا هرچه به‌ظاهر به خود تعلق داشت پیش گرفت و اندک‌اندک بزرگ شد و پس از تغییرات زیاد، چون به شکل طبیعی خود رسید، ایست کرد. شمارهٔ بازیگران را نخست ائیسخلوس از یک به دو تن افزود و از قسمت فرودستان [: گروه آوازخوانان] کاست و گفتگو را مقام اول بخشید (ارسطو، ۱۹۴۸: ۹۹).[۱]

آشکار است که روایت ابن‌سینا در بخش «ثم اضیف ... رقاصین.» با متن موجود فن شعر ارسطو متفاوت است. به جای این اطلاع که ائیسخلوس تعداد بازیگران تراژدی را از یک تن به دو رساند و از اهمیت یا تعداد گروه آوازخوانانِ نمایش کاست، ابن‌سینا می‌گوید: اخذ به وجوه به تراژدی افزوده شد و شاعرانی که کلام را با اخذ به وجوه می‌آمیختند آن را به کار بردند، تا جایی که یک چیز از دو طریق درک می‌شد: یکی برحسب کلام و دیگر از ظاهر و هیأت اجراکنندهٔ کلام. ائیسخلوس تراژدی را با آواز آمیخت و برای آن آوازهایی ساخت که نزد خوانندگان و رقاصان رایج بود.

بخش محل اختلاف در ترجمهٔ متّی چنین است: «و أما تلک فلأکثر المنافقین و المرائین فمن واحد للاثنین. و[۲] اول من أدخل هذه المذاهب التی للصفوف و للدستبند[۳]. و هو ایضاً اول من أعد مذاهب الجهادات» (ارسطاطالیس، ۱۹۵۳: ۹۳ و ۹۴).

اینکه منشأ اختلاف این سه روایت چیست ـ و چه نتایجی می‌توان از مقایسهٔ آنها گرفت ـ بحثی دیگر می‌طلبد، اما آنچه به موضوع بحث فعلی مربوط است کلمات «منافق» و «مرائی» در ترجمهٔ متّی است که معادل «بازیگر نمایش» است. این کلمه در متن یونانی هوپُکریتیس (hypokritēs) (با املای ὑποκρῑτής) است که در لغت به معنی «کسی که پاسخ می‌دهد» و در کاربرد، به معانی بیان‌کننده و تفسیرگر، بازیگر نمایش، ریاکار و متظاهر و منافق است (Liddell & Scott, 1897: 1631). صورت اسمی آن هوپُکریسیس (hypokrisis) (با املای یونانی ὑπόκρῑσις) به معنی پاسخ، اجرای نقش روی صحنه،

---

۱. همو، ۱۳۴۳: ۳۲؛ ۱۳۳۷: ۵۹.

۲. در اینجا مصحح (عبدالرحمن بدوی)، به اعتبار متن موجود فن شعر ارسطو، افزوده است: «إسخیلوس کان»؛ اما این عبارت در تنها نسخهٔ موجود ترجمهٔ متّی وجود ندارد.

۳. دستبند کلمه‌ای فارسی به معنی نوعی رقص گروهی است. آوردن کلمات دخیل از ویژگی‌های ترجمهٔ متّی است.

سخنرانی خطیب و هرچه او از بازیگر اقتباس می‌کند، مانند دکلمه و اشارات است (همان‌جا). به نظر یکی از محققان، اطلاق این لفظ بر بازیگر در زبان یونانی به این مناسبت است که بازیگران نمایش چهرهٔشان را در زیر نقاب می‌پوشاندند و شخصیت عاریت به خود می‌گرفتند (مجتبایی در: ارسطو، ۱۳۳۷: ۵۹). البته برای این تسمیه وجه دیگری نیز ذکر شده‌است که در بخش بعدی (نقاب در نمایش‌های یونان باستان) یاد خواهیم کرد.

درهرصورت، محققان به ترجمهٔ نادرست این کلمه در روایات متّی و ابن‌سینا و ابن‌رشد اشاره کرده و هم «منافق و مرائی» و هم «اخذ بالوجوه» را نتیجهٔ اقتباس غلط از ترجمهٔ سریانی دانسته‌اند (افنان در: ارسطو، ۱۹۴۸: ۶۷ و ۷۴). در متنِ نقل‌شده از ابن‌سینا «اخذ بالوجوه» به معنی بازیگری و اجرای کلام به کار رفته‌است و می‌توان دریافت که معادلی برای هوپُکریسیس است. ممکن است این عبارت ترجمهٔ لفظ به لفظ و گرده‌برداری از یک عبارت سریانی باشد که آن کلمهٔ یونانی را به «نقاب به چهره گرفتن» ترجمه کرده بوده و در نقل و روایت‌های بعدی، با حذف «نقاب»، تنها «به چهره گرفتن: اخذ بالوجه» از آن باقی مانده‌است. احتمال دیگر این است «وجه» در اینجا ـ همچنانکه در ترجمهٔ متّی چنین است ـ به معنی نقاب باشد نه چهره، و «اخذ بالوجوه» به معنی نقاب‌ها را به خود برگرفتن باشد. همچنین «اخذ ب...» در عربی به معنی «تقلید کردن چیزی» است (آذرنوش، ۱۳۹۴ :۷).

در مبحث مربوط به کمدی فن شعر شفا، ابن‌سینا بعد از توضیح دربارهٔ متروک بودن کمدی در دوره‌ای و درنتیجه فقدان اطلاعات دربارهٔ نحوهٔ پیدایش و تحولات آن، می‌گوید شاعران کمدی‌سرا الگویی برای سرودن صحیح شعر نداشتند و چون شعری می‌یافتند، آهنگی برای آن می‌ساختند. سپس می‌افزاید: «و کانوا یقتصرون علی بعض الوجوه الموزونة من الأقاویل القدیمة أو من جهة الاستعانة بصناعة الأخذ بالوجوه»[1] (ابن‌سینا، ۱۹۶۶: ۴۲/۴). ظاهراً یعنی، این شاعران به برخی اشعار کهن یا استفاده از فن بازیگری اکتفا می‌کردند.

---

۱. نک. یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۹۹.

این مطلب معادلی در فن شعر ارسطو ندارد. در متن کتاب، در این بخش آمده‌است که دربارهٔ نقاب‌ها و پیشگفتار و تعداد بازیگران کمدی اطلاعی در دست نیست، و سپس نام سه تن که ساختن داستان‌های کمدی را آغاز کردند ذکر شده‌است (نک. ارسطو، ۱۹۴۸: ۱۰۰و۱۰۱).[۱]

ترجمهٔ متّی در این موضع نیز همچون اغلب موارد تقریباً مطابق متن موجود کتاب ارسطو است؛ اما نکتهٔ درخور توجه این است که در معنی «نقاب»، عبارت «وجوه الذین اعطوا»[۲] و معادل بازیگران «المرائین و المنافقین» در آن به کار رفته‌است (ارسطاطالیس، ۱۹۵۳: ۹۵). چنانکه پیشتر در بخش مربوط به «سحنه» گفته شد، متّی معادل نقاب، کلمهٔ «وجه» را به کار می‌برد.

ابن‌سینا بار دیگر پس از تعریف تراژدی براساس حدّ، در بیان اجزای آن می‌نویسد:

> قد یعملون عند إنشاد طراغوذیا باللحن، أمورا أخری من الإشارات و الأخذ بالوجوه تتم بها المحاکاة[۳] (ابن‌سینا، ۱۹۶۶: ۴۴/۴).

معادل این مطلب در متن ارسطو چنین است:

> چون تقلید و محاکاة در تراژدی به وسیلهٔ کردار اشخاصی که نمایش می‌دهند تمام می‌گردد [نه آنکه به وسیلهٔ داستان‌سرایی و نقل و روایت]، پس به حکم ضرورت می‌توان اجزاء تراژدی را عبارت دانست از ترتیب منظرهٔ نمایش و سپس آواز و گفتار؛ زیرا این امور وسائطی هستند که تقلید و محاکاة به آنها تمام می‌شود (ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۷).[۴]

هرچند روایت ابن‌سینا همچون اغلب موارد چندان مطابق سخن ارسطو نیست، از مقایسهٔ دو متن می‌توان حدس زد که «اخذ بالوجوه» معادل «کردار اشخاصی که نمایش می‌دهند» در متن ترجمهٔ امروزی است.[۵]

---

۱. همو، ۱۳۴۳: ۳۵؛ ۱۳۳۷: ۶۳.

۲. به نظر می‌رسد صورت صحیحْ «اغطوا» باشد، به معنی پوشاندن چیزی چیزی را (نک. صفی‌پور، ۱۲۹۷: ۹۲۳).

۳. نک. یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۱۰۳.

۴. استثنائاً به سبب نارسا بودن ترجمهٔ افنان (نک. ارسطو، ۱۹۴۸: ۱۰۲)، از ترجمهٔ زرین‌کوب نقل شد.

۵. متّی در این موضع «محاکاة» نوشته‌است (ارسطاطالیس، ۱۹۵۳: ۹۷).

در مبحث اجزای تراژدی و نقش هر یک، ابن‌سینا می‌نویسد:

> و أما النظر و الاحتجاج فهو الذی یقرر فی النفس حال المعقول و وجوب قبوله، حتی یتسلی عن الغم و ینفعل الانفعال المقصود بطراغوذیا، و لا تکون فیها صناعة، أی التصدیق المذکور فی کتاب «الخطابة»، فان ذلك غیر مناسب للشعر. و لیس طراغوذیا مَبنیاً علی المحاورة و المناظرة، و لا علی الأخذ بالوجوه[۱] (ابن‌سینا، ۱۹۶۶: ۴۹/۴ و ۵۰).

این مطالب بازگوییِ همراه با بدفهمیِ این سخن ارسطوست: «منظرهٔ نمایش دلربا [است]، ولی دورترین از هنر [است]، و کمترین خصوصیت [را] به هنر شعر دارد؛ زیرا بدون نمایش عمومی و بازیگران، تأثیر ترگودیا باز باقی است» (ارسطو، ۱۹۴۸: ۱۰۵).[۲]

ترجمهٔ متّی از این قول چنین است:

> و اما المنظر فهو مغرٍ للنفس، غیر انه بلاصناعة و لیس البتة مناسباً لصناعة الشعراء، من قبل انه قوة صناعة المدیح و بغیر الجهاد و هی من المنافقین (ارسطاطالیس، ۱۹۵۳: ۱۰۰).

صرف‌نظر از اینکه ابن‌سینا به‌اشتباه منظر را به نظر و احتجاج تعبیر کرده و صناعت را به خطابه، مقصود او از اخذ به وجوه آشکار است: بازیگری و اجرای نمایش.

بار دیگر، در پایان مبحث مربوط به کلام و معنی، که از اجزای تراژدی است، این عبارت را در معنی هنر سخنوری و خطابه یا بازیگری (نک. ارسطو، ۱۹۴۸: ۱۲۸؛ ۱۳۴۳: ۸۳؛ ۱۳۳۷: ۱۳۵) به کار می‌برد[۳] (ابن‌سینا، ۱۹۶۶: ۶۴/۴). همچنین در مبحث مقایسهٔ تراژدی و حماسه، «المنافقین الآخذین بالوجوه» را به معنی بازیگران نمایش به کار برده‌است[۴] (همان: ۶۹/۴).

در بخش پایانی فن شعر شفا، که معادل آخرین فصل فن شعر ارسطو با موضوع مقایسهٔ تراژدی و حماسه است، این عبارت سه بار به کار رفته‌است (ابن‌سینا، ۱۹۶۶: ۷۳/۴). در قسمتی از این مبحث، روایت ابن‌سینا به سبب اشتباه در ترجمه و بدفهمی (نک. مجتبایی

---

۱. نک. یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۱۰۸.

۲. همو، ۱۳۴۳: ۴۲؛ ۱۳۳۷: ۷۵.

۳. نک. یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۱۲۹.

۴. نک. یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۱۳۶. برای متن معادل در سخن ارسطو نک. ارسطو، ۱۹۴۸: ۱۴۰. در ترجمهٔ متّی در این موضع «مرائین» آمده‌است (ارسطاطالیس، ۱۹۵۳: ۱۳۸).

در: ارسطو، ۱۳۳۷: ۱۸۷) با سخن ارسطو تفاوت کلی یافته‌است و نقل آن بی‌فایده به نظر می‌رسد. با این حال آشکار است که مقصود از این عبارت در آن موارد نیز اجرای حرکات نمایشی است و در متن متناظر آن در کتاب ارسطو نیز چند بار به بازیگری و بازیگران اشاره شده‌است (نک. ارسطو، ۱۹۴۸: ۱۴۸). اما آخرین کاربرد این عبارت در کلامی است که موضوع آن حکم به برتری تراژدی است:

> یکون لقائل أن یقول إن طراغودیا جامع لکل شئ. و أما «أفی» فوزن فقط. و أیضا فان الشئ إذا دخل بعض أجزائه و القلائل منها غناء و أخذ بالوجوه، و کان لها أشکال، کان ألذ، و خصوصا و لها أن تدل بالقول و العمل جمیعا[1] (ابن‌سینا، ۱۹۶۶: ۷۳/۴ و ۷۴).

سخن ارسطو در این موضع چنین است:

> اما برتری از این‌رو است که ترگودیا تمام اجزاء اپوپوئیا را داراست (چنانچه به کار بردن وزن اپوپوئیا نیز آن را جایز) و دیگر، موسیقی که بخش کوچکی نبوده و باز، منظرهٔ نمایش؛ و اینها لذتهای بسیار نمایانی فراهم آوَرَد؛ و دیگر آنکه چه در مجردِ خواندن، چه در صحنهٔ نمایش، حقیقت آن آشکار است (ارسطو، ۱۹۴۸: ۱۴۹).[2]

چنانکه از مقایسهٔ متن‌ها آشکار است، «اخذ به وجوه» در اینجا به معنی «منظرهٔ نمایش» به کار رفته‌است.[3]

نقاب در نمایش‌های یونان باستان

هیچ نمونه‌ای از نقاب‌های نمایشی یونان باستان باقی نمانده‌است و اطلاعات دربارهٔ این اشیاء مبتنی بر تصاویر و نقوش آثار باستانی و گزارش‌های محدودی در متون کهن است (کیندرمن، ۱۳۶۵: ۱۶۵/۱). مختصری از این اطلاعات را که به فهمِ بهترِ متون نقل‌شده در دو بخش پیشین کمک می‌کند، براساس منابع مرور می‌کنیم.

به گفتهٔ برخی محققان، پیدایش نوع هنریِ تراژدی نتیجهٔ تحولی است که در حدود سال

---

۱. نک. یوسف‌ثانی، ۱۳۹۶: ۱۴۲.

۲. همو، ۱۳۴۳: ۱۲۰؛ ۱۳۳۷: ۱۹۱ و ۱۹۲.

۳. این عبارت در یک موضع دیگر نیز در شفا به کار رفته‌است (ابن‌سینا، ۱۹۶۶: ۵۶/۴) که به سبب کم‌فایده بودن در مقام تطبیق، از نقل آن صرف‌نظر شد.

۵۳۵ق‌م در نحوهٔ اجرای آیین‌های دیونوسوسی رخ داد و آن افزوده شدنِ نقش «پاسخگو» در کنار گروه آوازخوانان بود. ایفاکنندهٔ این نقش در طول اجرای مراسم با گروه مکالمه می‌کرد و به آوازهایشان پاسخ می‌داد؛ از این رو، وی هیپوکریت (کسی که پاسخ می‌دهد) نامیده شد (همان: ۱۰/۱ و ۱۵) و از آن پس این کلمه به معنی «بازیگر نمایش» به کار رفت.[۱] در آیین‌های نمایشیِ پیش از قرن پنجم ق‌م نقاب گهگاهی به کار می‌رفت، اما از زمانی که نوع تراژدی به استقلال و کمال خود رسید، همهٔ بازیگران و حاضران در صحنهٔ نمایش (احتمالاً جز نوازندهٔ فلوت) نقاب می‌زدند. این پوشش‌ها، که از پارچه‌های کم‌دوام و چوب‌های سبک ساخته می‌شد، نسبتاً بزرگ بود، به گونه‌ای که همهٔ سر و صورت را می‌پوشاند و شامل موی سر و ریش هم بود (براکت، ۱۳۸۰: ۹۰).

استفاده از نقاب تا حدودی متأثر از ریشه‌های مذهبی نمایش است، اما عمومیت یافتن کاربرد آن نتیجهٔ تصمیم هوشیارانهٔ نخستین بازیگران بود. ویژگی‌های اصلی شخصیتِ مجسم‌شده در نمایش را با نقاب می‌توان بیان کرد. درنتیجه از همان آغاز، یک قاعدهٔ ساده شکل گرفت که به موجب آن هریک از شخصیت‌های نمایش نقاب خودش را داشت. شخصیت‌های قهرمان تراژدی، پیرمرد یا فرستاده (پیام‌آور)، هریک از همان اولین ظهورشان بر صحنه، هویتشان به‌سادگی آشکار بود (Arnott, 1959: 48).

نقاب ویژگی‌هایی مانند جنسیت و سن و خُلقیات شخصیت و حتی حال و وضع لحظه‌ای او را با مشخصات صوری نشان می‌داد. مثلاً اگر وضع شخصیت به گونه‌ای تغییر می‌کرد که تأثیری بر چهره‌اش داشت، (مانند شخصیت اودیپ بعد از نابینا شدن) بازیگر با نقاب جدید به صحنه بازمی‌گشت، یا نقاب پیام‌آوران سرخ بود تا برافروختگی و هیجان‌زدگی را در هنگامی که نفس‌زنان از راه می‌رسیدند تا خبری را بیان کنند نشان دهد، یا نقاب مردان جدّی و محکم چند چین روی پیشانی داشت (کیندرمن، ۱۳۶۵: ۸۸/۱-۹۰).

در نوع کمدی نیز که دیرتر از تراژدی رسمیت و کمال یافت، همهٔ بازیگران نقاب می‌زدند. نقاب‌های کمدی متنوع‌تر و مضحک و غیرعادی بود و اجزایی مبالغه آمیز داشت

---

۱. مقایسه کنید با وجه تسمیهٔ دیگری که پیشتر نقل شد و اطلاق این نام بر بازیگر را مربوط به معنی دیگر این کلمه (منافق و متظاهر) می‌داند.

(Arnott, 1959: 48)، مانند چشم‌های خیره و زننده، دماغ‌های پهن و دهان‌های گشاده که به حالت نیشخند به دو طرف کشیده شده بود (کیندرمن، ۱۳۶۵: ۱۶۴/۱). درواقع در این نقاب‌ها، چهره‌های انسانی برای تأثیر کمیک، تحریف و بدشکل شده‌است (Mccart, 2007: 258). البته در کمدی نو و با تغییر تدریجی کارکرد کمدی، نقاب‌های آن نیز مانند آنچه در تراژدی بود، به انواعی که به‌سادگی از همدیگر قابل تشخیص بود، مانند پیرمرد خشمگین، پیرمرد احمق، جوان عاشق، روسپی، مستخدم، انگل، تحول یافت و از نظر شکلِ کلی واقع‌گراتر شد (Arnott, 1959: 49).

با انتقال عناصر فرهنگی یونان باستان، ازجمله نمایش، به روم، تغییراتی در طراحی نقاب‌های نمایشی و استفاده از آنها نیز رخ داد. در دورهٔ رومن (که حدوداً از میانهٔ قرن ۲ ق‌م آغاز می‌شود)، نقاب‌های تراژدی سادگی ابتدایی‌شان را از دست دادند و صرفاً ترسناک و ناخوشایند شدند. (ibid: 48) طراحی این پوشش‌ها به گونه‌ای بود که شکل ابروها، حفرهٔ چشم‌ها، خطوط گوشهٔ دهان و چین‌های اطراف بینی حالت اندوه و درماندگی تراژدی را منتقل می‌کرد. به عبارت دیگر احساسات ترس و خشم و درد در این نقاب‌ها به‌خوبی بیان می‌شد (کیندرمن، ۱۳۶۷: ۳۱۸/۲).[۱]

در نمایش رُم برای اجرای کمدی‌ها و تراژدی‌های یونانی، از نقاب با دهان باز استفاده می‌شد و در پانتومیم که نمایش عامیانهٔ بومی بود، نقاب با دهان بسته کاربرد داشت (Mccart, 2007: 262). گزارشی از این دوره (گویا مربوط به قرن اول م) دلالت بر وجود نقاب ویژه‌ای دارد که نیمی از آن حالتی جدی داشت و نیمی دیگر شاد و خندان بود و تماشاگران در هر لحظه از نمایش، به اقتضای موقعیت، نیمی از آن را که مناسب وضعیت بود می‌دیدند (نک. کیندرمن، ۱۳۶۷: ۳۰۹/۲؛ براکت، ۱۳۸۰: ۱۶۷).

از سوی دیگر، در این دوره استفاده از نقاب در نمایش‌ها عمومیت خود را از دست داد و در برخی از اجراها بازیگران بدون آن بر صحنه ظاهر می‌شدند (نک. براکت، ۱۳۸۰: ۱۶۷؛ کیندرمن، ۱۳۶۷: ۲۲۸/۲، ۲۴۳ و ۲۷۷؛ Arnott, 1959: 163 & 164). پس از آن و در

---

۱. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ این تغییرات نک. Mccart, 2007: 263 & 264.

قرون وسطی نیز اساساً نمایش به شیوهٔ قدیم متروک شد و لوازم آن نیز موضوعیت خـود را از دست داد. بررسی علل وضعیت اخیر خارج از موضوع این نوشته است، اما دلایل اقبال اهل نمایش به استفاده از نقاب در یونان باستان را لازم است به‌اختصار بیان کنیم.

شکل و ابعاد مکان‌های نمایشی یونان باستان به گونه‌ای بـود کـه از جایگـاه تماشـاگران بازیگر کوچک دیده می‌شد؛ درنتیجه حرکات ریـز او را بیشـتر تماشـاگران نمی‌دیدنـد. بـرای آنکه بازی‌ها خوب درک شود، باید بزرگ و برجسته می‌شد. این کار تا حدی به وسیلهٔ پوشش بازیگر محقق می‌شـد. از آنجـا کـه بیـان احسـاس بـا صـورت، از پشـت چنـد ردیـف اول تماشاگران، دیگر محو می‌شد، مخفی کردن چهرهٔ بـازیگر زیـانی نداشـت و از سـوی دیگـر امتیازاتی هم داشت؛ مانند اینکه نقش‌های زنان را مردان بازی می‌کردند و پوشاندن صـورت تفاوت جنسیت را پنهان می‌کرد (Arnott, 1959: 48). دیگر اینکه تعداد بازیگران محـدود و نهایتاً سه نفر بود. به همین سبب گاه برخی از آنان باید بیش از یک نقش را اجرا می‌کردنـد و در چنین مواقعی بازیگر از صحنه خارج می‌شد و پس از تغییر لباس و نقاب، در نقش جدید برمی‌گشت (کیندرمن، ۱۳۶۵: ۱/ ۵۴ و ۵۵). درواقع، تغییـر نقـاب تغییـر شخصـیت را بـه تماشاگران نشان می‌داد و اگر لازم می‌شد چند بازیگر نقش یـک شخصـیت را بـازی کننـد، تغییر نکردن نقاب ثابت بودن نقش را نشان می‌داد (نک. Mcleish, 2003: 258).

علاوه بر این، نقاب خود یک ابزار نمایشی قوی است کـه در کنـار حرکـات و کـلام، بـه روشی متفاوت با آنها، معنی و احسـاس را منتقـل و تـأثیر آن دو را تقویـت می‌کنـد. نقـاب تراژیک رنج کشیدن را مجسـم می‌کنـد (Mccart, 2007: 253) و بخشـی از تـأثیر نمایشـی کمدی باستانی نتیجهٔ نقاب‌های مضحک و مسخره بوده‌اسـت (کینـدرمن، ۱۳۶۵: ۱۶۲/۱). به این ملاحظات، در یونان باستان نقاب مؤثرترین ابزار نمـایش بوده‌اسـت (همـان: ۸۶/۱). بازیگر با پوشیدن لباس مخصوص یا زدن نقاب تبـدیل بـه شـخص دیگـری می‌شـده و ایـن «ظاهر مبدل» به او هویت بازیگر می‌داده‌است؛ از این رو نقاب نماد تئاتر شده‌است (همان: ۱۱/۱ و ۱۲). تصویر نقاب‌های دوگانه (نقاب غمگین برای تراژدی و خندان برای کمدی) کـه امروز نماد هنر تئـاتر اسـت، میـراث نقاب‌هـای نمایشـی یونـان باسـتان و بازتولیـد کـارکرد بازنمایانهٔ آن است (Mccart, 2007: 266).

با در نظر گرفتن این تاریخچه و کارکرد برای نقاب و اطلاع از یک واقعهٔ تاریخی، شاید بتوان قصد ارسطو را از اشاره به بی‌گزند بودن نقاب کمدی، در متنی که در بخش اول مقاله نقل شد، بهتر دریافت. در کمدی «ابرها»ی آریستوفانس، شخصیت سقراط، به عنوان فیلسوف مخالف اعتقادات سنتی، تمسخر می‌شود. در هنگام اجرای نمایش، سقراط که در محل حضور داشته، برمی‌خیزد تا تماشاگران بتوانند چهرهٔ او را با نقاب بازیگری که نقش او را بازی می‌کرده‌است مقایسه کنند و شباهتشان را ببینند. بیست‌وچهار سال بعد از آن، افلاطون در متن «دفاعیهٔ سقراط»، از زبان سقراط می‌گوید که همین کمدی «ابرها» دستاویزی برای دشمنان او شد (کیندرمن، ۱۳۶۵: ۱۵۷/۱ و ۱۵۸) به نظر می‌رسد تأکید ارسطو بر بی‌گزند بودن نقاب کمدی ناظر بر این واقعهٔ تاریخی و تبرئهٔ کمدی و نقابش از رنجاندن و تحقیر سقراط باشد؛ به‌ویژه از آن رو که می‌دانیم ارسطو در فن شعر اغلب انتقادات افلاطون به شعر را غیرمستقیم پاسخ داده‌است.

نتیجه‌گیری

کلمهٔ «سحنه» و عبارت «اخذ به وجوه» در اساس الاقتباس برگرفته از کتاب شفاست، بی آنکه مترجم اطلاعی از موضوع آن داشته باشد. اما بخش‌های مربوط در شفا، گذشته از قدری ابهام و گرده‌برداری در ترجمه، نمونهٔ شرح غلط و تحریف‌آمیز است که در نگارش آن، نفهمیدن موضوع اصلی با تحمیل شیوهٔ شرح منطقی (حصرِ انواع و تعدید و تقسیم و جدول‌بندی موضوعات) به متنی که سنخیتی با این شیوه ندارد، همراه شده‌است.[۱]

ارسطو به ویژگیِ بارز نقاب‌های کمدی در عصر خودش و هماهنگی تأثیر این نقاب‌ها با هدف کمدی اشاره می‌کند: کمدی محاکات زشتی است، بدون گزند رساندن، و نقاب آن نیز همین‌گونه (زشت و بی‌گزند) است و نباید از آن رنجید یا با آن کسی را رنجاند. اما

۱. این وضعیت خود یکی از نتایج اشتباهی بزرگ است و آن الحاق فن شعر ارسطو به مجموعهٔ آثار منطقی او است که سبب پیدایش توقعات ناروا و فهم‌های نامربوط از آن و طی شدن مسیرهای نادرست در شرح و تحلیل آن شده‌است. ظاهراً این روش خطا پیش از ترجمهٔ این آثار و در دورهٔ اسکندرانی آغاز شده است و اعراب و مسلمانان و حتی مترجمان سریانی صرفاً ادامه‌دهندهٔ آن بوده‌اند.

شارحی احتمالاً اسکندرانی لازم می‌بیند این سخن را با اطلاعاتی که از مسیر منابع دربارهٔ موضوع به دست آورده‌است و همچنین با بیان انواع و تقسیمات موضوع و حتی متضاد آن، به شیوهٔ منطقی، تکمیل کند. اطلاعات او، به‌ویژه با توجه به تقابلی که بین نقاب‌های کمدی و تراژدی برقرار می‌کند، احتمالاً مربوط به دوره‌های بعد از ارسطو و مشخصاً دورهٔ رومن است، زیرا در تراژدی قدیم (که موضوع نوشتهٔ ارسطو است)، کارکرد اصلی نقاب تراژدی نشان دادن شخصیت‌ها و متمایز کردن نقش‌های بازیگران بوده‌است و کارکرد تجسم اندوه مربوط به نقاب تراژدی دورهٔ رومن است. از سوی دیگر، نقاب‌های کمدی دورهٔ رومن، در مقایسه با کمدی قدیم، واقعگراتر و با زشتیِ کمتر و ـ از نظر کارکرد ـ تا حدی شبیه نقاب‌های تراژدی قدیم بود و برای هر تیپ شخصیتی نقاب ویژه‌ای وجود داشت. همچنین ممکن است این تقابل در نتیجهٔ اطلاع از نقاب‌های دوگانهٔ (نیمی شاد و نیمی غمگین) دورهٔ رومن به نظر او رسیده باشد.

این شرح به واسطهٔ یک یا دو مترجمِ ناآشنا با موضوع سخن، که یکی از آنها احتمالاً یحیی بن عدی است، به ابن‌سینا رسید و او نیز که شناختی از موضوع نداشت، به قدر فهم خود مطلب را بازگو کرد. علت این اشتباهات ترجمه این است که ناقلان کتاب فن شعر به سریانی و عربی و همچنین شارحان آن در سرزمین‌های اسلامی، از موضوع اثر شناخت درستی نداشته‌اند و در برخی مواضع به ترجمهٔ لفظ به لفظ اکتفا کرده‌اند و گاه نیز در ترجمه و گزارش موضوع دچار اشتباه شده‌اند.

شیوهٔ غالب در فرهنگ سنتی ما نقل و اقتباس بوده‌است و به نظر می‌رسد حتی معتبرترین و نام‌آورترین عالمان نیز گاه مطلبی را بی آنکه به‌درستی دریافته باشند، روایت می‌کرده‌اند. جریان ترجمه - شرح - تلخیص و تکرار آن در دورهٔ سنتی و افزوده شدن «تصحیح» متن بر آن سه‌گانه در دورهٔ معاصر، متن فن شعر ارسطو را چنان مسخ کرده‌است که به‌سختی می‌توان دریافت جملهٔ موضوع بحث اساس الاقتباس روایتی از سخن ارسطو دربارهٔ «نقاب کمدی» است.[۱]

---

۱. این شیوهٔ نادرست، یعنی ترجمهٔ متون غربی دربارهٔ شعر بدون شناخت کامل و دقیق اشعاری که موضوع این ←

با وجود این عیب، آثار یادشده ارزشمندند. آنها گاه اطلاعاتی کهن را منتقل می‌کنند که منبع اصلی آنها در زبان‌های یونانی یا سریانی، یعنی فن شعر و شروح آن، از میان رفته یا محل ابهام یا تردید است. توصیف ابن‌سینا از نقاب‌های دوگانهٔ استهزا و غضب و نقل آن در اساس الاقتباس بازگویی خبری است متعلق به حدود قرن ۴م و درنتیجه از قدیم‌ترین اسناد باقی‌مانده دربارهٔ نقاب‌های دوگانهٔ تراژدی و کمدی است که امروز نماد هنر تئاتر است. با توجه به محدود بودن منابع متنی دربارهٔ این نقاب‌ها، همین اطلاع جزئی نیز که از مسیر متون قدیم به دست می‌آید ارزشمند است. علاوه بر این، تدقیق‌ها و تأملات گه‌گاه نویسندگان در موضوع و تلاش آنان برای تطبیق مباحث با شعر و زبان محلی (عربی و فارسی) و به‌اصطلاح بومی‌سازی، از فواید این متون است.

منابع

ـ آذرنوش، آذرتاش (۱۳۹۴). فرهنگ معاصر عربی ـ فارسی. تهران: نشر نی.

ـ ابن‌رشد، محمدبن احمد (۱۹۸۶م). تلخیص الشعر. تحقیق: چارلز ادوین باترورث و احمد عبدالمجید هریدی. قاهره: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

ـ ابن‌سینا (۱۹۶۶م/۱۳۸۶ق). شفا، ج ۴، المنطق، فن ۹: شعر. تحقیق و تقدیم: عبدالرحمن بدوی. قاهره: دار المصریة للتألیف و الترجمة. افست قم: منشورات مکتبة آیت‌الله العظمی المرعشی النجفی (۱۴۰۴ق).

ـ ابن‌منظور (بی‌تا). لسان العرب. قاهره: دار المعارف.

ـ ابن‌ندیم (بی‌تا). الفهرست. بیروت: دار المعرفة.

ـ ابن‌ندیم، محمد بن اسحاق (۱۳۸۱؛ اول: ۱۳۴۳). الفهرست. ترجمهٔ رضا تجدد. تهران: اساطیر.

ـ ارسطاطالیس (۱۹۵۳م). فن الشعر: مع الترجمة العربیة القدیمة و شروح الفارابی و ابن‌سینا و ابن‌رشد. تصحیح و ترجمه و شرح: عبدالرحمن بدوی. قاهره: مکتبة النهضة المصریة.

→

نظریه‌ها هستند، اکنون نیز در جریان ترجمهٔ نظریه‌های نقد ادبی رایج است و بیان آفات و صدمات آن وظیفهٔ آگاهان. اگر ابن‌سینا و خواجه نصیر در فهم و نقل آرای ارسطو و شارحانش درمانده‌اند، حالِ فلان و بهمان در ترجمهٔ نظریه‌های معاصر غربی معلوم است.

ـ ارسطو (۱۹۴۸م/۱۳۲۷). نامهٔ ارسطوطالیس دربارهٔ هنر شعر. از یونانی به فارسی گردانیدهٔ سهیل افنان. لندن: لوزاک.
ـ ـــــــــ (۱۳۳۷). هنر شاعری، بوطیقا. ترجمه و مقدمه و حواشی از فتح‌الله مجتبایی. تهران: بنگاه نشر اندیشه.
ـ ـــــــــ (۱۳۴۳؛ اول: ۱۳۳۵). فن شعر. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
ـ ـــــــــ (بی‌تا، مقدمه: ۱۹۸۲م). کتاب ارسطو، فن الشعر. ترجمه و تقدیم و تعلیق: ابراهیم حماده. قاهره: مکتبة الانجلو المصریة.
ـ انوار، سید عبدالله (۱۳۷۵). تعلیقه بر اساس الاقتباس خواجه نصیر طوسی. تهران: مرکز.
ـ براکت، اسکار گ. (۱۳۸۰؛ اول: ۱۳۶۶). تاریخ تئاتر جهان. ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور. تهران: انتشارات نقره با همکاری مروارید.
ـ خواجه نصیرالدین طوسی، محمد بن محمد (۱۳۲۶). اساس الاقتباس، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
ـ ـــــــــ (۱۳۸۰). بازنگاری اساس الاقتباس. به کوشش مصطفی بروجردی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
ـ ـــــــــ . اساس الاقتباس، نسخهٔ شمارهٔ ۴۹۲۹ کتابخانهٔ مجلس (تاریخ کتابت: ۸۴۳ق).
ـ ـــــــــ . اساس الاقتباس، نسخهٔ شمارهٔ ۴۹۳۴ کتابخانهٔ مجلس (تاریخ کتابت: ۱۰۶۵ق).
ـ ـــــــــ . اساس الاقتباس، نسخهٔ شمارهٔ ۳۵۷ط کتابخانهٔ مجلس (تاریخ کتابت: ۱۰۶۸ق).
ـ ـــــــــ . اساس الاقتباس، نسخهٔ شمارهٔ ۳۷۸۳ کتابخانهٔ مجلس (تاریخ کتابت: ۱۰۷۵ق).
ـ ـــــــــ . اساس الاقتباس، نسخهٔ شمارهٔ ۱۰۵۳۶ کتابخانهٔ مجلس (تاریخ کتابت: ۱۰۸۰ق).
ـ صفی‌پور، عبدالرحیم بن عبدالکریم (۱۲۹۷ق). منتهی‌الارب فی لغةالعرب. تهران: کتابخانهٔ سنایی.
ـ فارابی، محمدبن محمد (۱۴۰۸ق). المنطقیات، ج ۱. مصحح: محمدتقی دانش‌پژوه و محمود مرعشی. قم: کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی نجفی.
ـ کیندرمن، هاینتس (۱۳۶۵: ج ۱؛ ۱۳۶۷: ج ۲؛ ۱۳۶۸: ج ۳). تاریخ تئاتر اروپا. ترجمهٔ سعید فرهودی. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

ـ یوسف‌ثانی، سید محمود (مترجم) (۱۳۹۶). بوطیقای ارسطو به روایت حکمای اسلامی. تهـران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.

- Arnott, Peter d (1959). *An introduction to the Greek theatre*, London: Macmillan press ltd.
- Liddell, Henry George, d.d. & Scott, Robert, d.d. (1897: eighth edition). *A greek-english lexicon*, American Book Company.
- Mccart, Gregory (2007). "Masks in Greek and Roman theatre", *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Edited by Marianne McDonald and J. Michael Walton, Cambridge University Press, p. 247-266.
- Mcleish, Kenneth (2003). *A Guide to Greek Theatre and Drama*, London: Bloomsbury Publishing Pic.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی