

## The Object of Mimesis as the Object of Art

Masoud Algouneh Jonaqani<sup>1</sup>

### Abstract

In the study of the nature of art and literature, the discussion of the 'object of mimesis' has always been of particular importance. In fact, Aristotle in *Poetics*, by distinguishing the object, the method and the means of imitation, initiates debates that have continued until the contemporary era. In the meantime, the issue of the object of mimesis as an artistic object was raised before Aristotle in Plato's philosophical tradition. Of course, unlike Aristotle, who tries to recognize imitation based on the empirical ideal, Plato, due to his involvement with the transcendental ideal, considers imitation to have no epistemic value. Accordingly, scholars of the Renaissance and later on in the contemporary period, thinkers such as Lukács or Auerbach, have described the object of mimesis from different perspectives. In sum, these thinkers suggest that when an artist turns to the creation of a work of art, the object of mimesis may include the ideal, tradition, nature, state of affairs, general principles of human nature, or merely external reality. Therefore, the present study tries to examine these arguments on the object of mimesis, and explore their theoretical points of strength and/or shortcomings. Finally, the paper suggests the possible world as the object of mimesis and thus tries to open up a new perspective, which seems to have more analytical power in this regard. Accordingly, it is suggested that phenomena and events in the literary work as a possible world function on the basis of the internal logic particular to the work of art. In this way, even the non-realistic types of representation can be interpreted on the basis of the verisimilitude principle.

**Keywords:** Theory of Mimesis, Possible Worlds, Object of Mimesis, Methods and Means of Imitation

### Extended Abstract

#### 1. Introduction

According to the theory of mimesis, art is the product of representation. In the present article, mimesis is studied as the artistic object. The article studies the

---

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran  
(m.algone@ltr.ui.ac.ir)

definition of mimesis and discusses whether, in the ideas of thinkers such as Plato and Aristotle, mimesis is merely concerned with the representation of inanimate objects or deals with a wider range of issues. The arguments put forward by major thinkers in this regard, their epistemological origins, and weaknesses and strengths will be discussed. Finally, the article will propose the idea of the world as the object of mimesis.

## **2. Theoretical Framework**

In the present study attempt is made to discuss some important ideas on the idea of mimesis and explore their theoretical capabilities and shortcomings. A critical reading will be offered in order to find out to what extent the hypotheses put forward about the concept of mimesis can be employed to explain works of art.

## **3. Methodology**

In the study of mimesis, scholars have tried to discuss what artists imitate in their aesthetic imitation and have formulated different hypotheses. In the present study, attempt has been made to analyze some major hypotheses in this regard and provide answers that can be of help in the analysis of works of art and literature.

## **4. Discussion and Analysis**

In a work of art or literature, different elements should be arranged in a way that all events seem probable or possible without necessarily being consistent with the realities of the world. In such a possible world, the form of thinking and the logic governing it follow specific rules. Although this form shares some similarities with scientific ideas, it is dominated by different rules in terms of objectivity, time, space, and causality.

## **5. Conclusion**

Before Aristotle, mimesis was discussed in Plato's philosophical tradition. However, unlike Aristotle, who recognized imitation based on the empirical ideal, Plato, because of his involvement with the transcendental ideal, found imitation to have no epistemic value. Contemporary thinkers have discussed mimesis from different perspectives and suggest that in creating a work of art, mimesis may include the ideals, traditions, nature, general principles of human nature, or merely external realities. While works of art or literature have undeniable similarities to the real world, they extract the object of mimesis out of a possible world that depends on the real world. This possible world might be strikingly similar to the real world, which might suggest that the work of art

is an exact imitation of the real world; however, when this possible world is recognized, it can be claimed that the events and phenomena in this possible world are based on the independent rules of the same possible world. Thus, surrealist works, for instance, can be considered to be imitating a reality.

### Select Bibliography

- Abrams, M. H. 1953. *The Mirror and the Lamp*. Oxford: Oxford University Press.
- Aristotle. 1991. *The Complete Works of Aristotle*. J. Barnes (ed.). Princeton: Princeton University Press.
- Auerbach, E. 1953. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Willard R. Trask (trans.). Princeton: Princeton University Press.
- Halliwell, S. 2002. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton and Oxford: Princeton University press.
- Melberg, A. 1995. *Theories of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Potolsky, M. 2016. *Mimesis*. New York and London: Routledge.
- Tousi, M. 1355 [1976]. *Asas al-Eghtebas*. M. Razavi (ed.). Tehran: University of Tehran.
- Wellek, R. 1377 [1998]. *Tarikh-e Naqd-e Jadid*. S. Arbabshirani (trans.). Tehran: Niloufar.
- Zarqani, M. 1390 [2011]. *Boutiqa-ye Kelasik: Barresi-e Tahlili-Enteqadi-e Nazaryeh-ye She'r dar Manebe'-e Falsafi*. Tehran: Sokhan.

#### How to cite:

Algouneh Jonaqani, Masoud. 2022. "The Object of Mimesis as the Object of Art", *Naqd va Nazaryeh Adabi*, 13(1): 159-182. DOI:10.22124/naqd.2022.22066.2356

#### Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi (Literary Theory and Criticism)*.

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.



## موضوع محاکات به مثابه ابژه هنر

مسعود آگونه جونقانی<sup>۱\*</sup>

### چکیده

در بررسی‌هایی که متوجه تبیین سرشت هنر و ادبیات است، بحث در باب موضوع محاکات همواره اهمیت ویژه‌ای داشته‌است. در واقع، ارسطو در بوطیقا با متمایز کردن «موضوع»، «شیوه» و «وسائط محاکات» آغازگر بحث و جدل‌هایی است که تا دوران معاصر تداوم یافته‌است. در این میان، موضوع محاکات به مثابه ابژه هنری، پیش از ارسطو در سنت فلسفی افلاطون نیز مطرح شده‌است. البته، برخلاف ارسطو که با ابتدای بحث بر پایه ایده‌آل تجربی می‌کوشد محاکات را به رسمیت بشناسد، افلاطون محاکات را به واسطه توجه به ایده‌آل استعلایی فاقد شأن معرفتی قلمداد می‌کند. با این‌همه، در سیر تداوم فلسفه هنر عموماً این دیدگاه ارسطویی است که تبیین یا بازتفسیر می‌شود. بر این اساس، عموماً اندیشمندان دوره رنسانس و سپس‌تر در دوران معاصر امثال لوکاچ یا اوئرباخ موضوع محاکات را از چشم اندازه‌های متفاوتی تشریح کرده‌اند. در مجموع، از آرای این اندیشمندان این‌گونه بر می‌آید که هنرمند وقتی به آفرینش اثر هنری روی می‌آورد، موضوع محاکات ممکن است مشتمل بر امر ایده‌آل یا آرمانی، سنت، طبیعت، وضع امور، اصول عام طبیعت بشری یا صرفاً همان واقعیت بیرونی باشد. پژوهش حاضر، می‌کوشد ضمن بررسی این پیش‌نهاده‌ها در باب موضوع محاکات، قابلیت‌ها و کاستی‌های نظری آنان را واکاوی کند. در نهایت، نگارنده با پیشنهاد جهان ممکن به مثابه موضوع محاکات، دریافتی نو در این خصوص به دست می‌دهد که به نظر می‌رسد از توان تحلیلی بیشتری برخوردار باشد. به موجب چنین پیشنهادی، رویدادها و پدیدارها در ساحت جهان ممکن ادبی براساس قواعد درونی خاص آن جهان عمل می‌کنند و بنابراین حتی گونه‌های غیررنالیستی بازنمایی نیز در نهایت بر پایه اصل حقیقت‌نمایی قابل فهم و تفسیر هستند.

**واژگان کلیدی:** نظریه محاکات، جهان ممکن، موضوع محاکات، شیوه و وسائط محاکات

\* M.algone@ltr.ui.ac.ir

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

## ۱- مقدمه

از چشم‌انداز نظریه محاکات، اثر هنری محصول بازنمایی است. براین اساس، اصل موضوعه‌ای که می‌توان بحث را بر مبنای آن در پیش گرفت تا در نهایت نظام تفسیری-تحلیلی هنر و ادبیات را تبیین کرد، بدین صورت است: «سوژه» از طریق روی آوردن به «موضوعی» ویژه می‌کوشد آن را از طریق یک رمزگان ویژه «بازنمایی» کند. به‌این ترتیب، در ساده‌ترین برداشت ممکن در باب نظریه محاکات، فرض بر آن است که هنرمند از چیزی در جهان واقع تقلید می‌کند و از طریق تمهیدات یا وسائط خاص آن هنر، خواه کلامی و خواه غیرکلامی، رونوشتی از آن نسخه اصیل به دست می‌دهد. این رونوشت به‌واسطه اصل شباهت یادآور آن نسخه اصیل و به تعبیری نسخه‌ای دست دوم از آن به شمار می‌رود. در این تعریف کلی و عمومی در باب نظریه محاکات، چند موضوع مفروض است که به ترتیب زیر است:

الف- هنرمند به‌مثابه سوژه آگاه یا فاعل شناسا به جهان واقع روی می‌آورد.

ب- موضوع محاکات به‌مثابه ابژه هنری اساساً در جهان واقع است.

ج- بازنمایی از طریق اصل شباهت صورت می‌گیرد و به‌موجب آن نسخه‌ای که خلق می‌شود تا حد ممکن به نسخه اصلی شباهت دارد.<sup>(۱)</sup>

البته هریک از این مواضع نظری سه‌گانه در باب محاکات محل بحث و تردید است. اما آنچه در این پژوهش بدان خواهیم پرداخت، همانا بررسی موضوع محاکات به‌مثابه ابژه هنری است. در این راستا، ضمن بررسی خاستگاه‌های نظری این طرز تلقی، خواهیم کوشید روشن سازیم حدود و ثغور موضوع محاکات چیست و آیا در نگاه اندیشمندانی چون افلاطون یا ارسطو و دیگران، محاکات صرفاً متوجه بازنمایی اشیاء بی‌جان طبیعت است، یا اساساً آنچه ذیل موضوع محاکات بدان پرداخته می‌شود دامنه وسیع‌تری دارد. بدیهی است در این مسیر، لوازم و عواقب منطقی استدلال‌های اندیشمندان، خاستگاه معرفتی نظریه آنان و ضعف و قوت نظری استدلال‌های آنان بررسی خواهد شد. در پایان، پیشنهادی در باب نظریه محاکات به دست خواهیم داد که به‌موجب آن «جهان ممکن به‌مثابه موضوع محاکات» مطرح می‌شود.

### ۱-۱- پیشینه پژوهش

موضوع محاکات در پژوهش‌های اخیر جایگاه ویژه‌ای داشته‌است. با این حال، مواضع و دغدغه‌های پژوهشگران در باب این موضوع متفاوت بوده‌است. از مهم‌ترین این پژوهش‌ها به این موارد می‌توان اشاره کرد. طاهری (۱۳۸۸) ضمن این پژوهش به سیر تاریخی نظریه محاکات می‌پردازد. البته بررسی او مسأله‌محور نیست و او صرفاً می‌کوشد این نظریه را نزد حکمای یونان باستان؛ مانند دموکریت، سقراط، افلاطون و ارسطو بررسی کند و در نهایت این موضوع را از نو متذکر شود که فلوطین در مجموع تلفیقی از آرای پیشینیان به دست داده‌است. در ادامه او به همان شیوه مذکور به موضوع محاکات نزد حکمای اسلامی پرداخته‌است. بلخاری (۱۳۸۹) دو نظریه اصلی «میمسیس» و «سادرشیا» را در حوزه حکمت و فلسفه هنر مورد بحث قرار می‌دهد و از اشتراک نظری و معنوی هنر در دو تمدن یونانی و هندی با ابتدای بر مبنای حکمی بحث می‌کند. زرقانی (۱۳۹۰) مفهوم محاکات را از طریق بررسی پدیدارشناسانه در نوشتارهای فلسفی حوزه اسلامی بررسی کرده‌است. او از ترجمه اثر ارسطو توسط متی بن یونس قنّائی شروع می‌کند و به ترتیب به رساله‌های شعری فارابی، ابن‌سینا، بغدادی، ابن‌رشد، خواجه نصیر طوسی و حازم قرطاجنی می‌پردازد. طاهری (۱۳۹۱) با اتخاذ رویکرد توصیفی به این موضوع می‌پردازد که ارسطو و افلاطون علی‌رغم اینکه درباره ماهیت محاکاتی هنر و به‌ویژه صنعت شاعری هم‌رأی هستند، اما در باب نحوه تبیین این ماهیت و نیز در مورد ارزیابی آثار هنری با یکدیگر در تقابل‌اند. شامتی و دیگران (۱۳۹۶) به بررسی مؤلفه‌های محاکاتی و روایی در درام‌های مدرن و تطبیق آن با دیالوگ‌های افلاطونی می‌پردازند. در این جستار، نخست مفاهیم محاکات و روایت تشریح می‌شود و در پی آن آرای افلاطون درباره محاکات و روایت تقریر می‌شود. کرم‌اللهی و حسنی (۱۳۹۶) نیز به مفهوم «بازنمایی» توجه کرده‌اند و ضمن مرور پیشینه تاریخی موضوع، به بحث نظری در باب بازنمایی و کاوش تئوریک درباره گذر از سه جهان «بود»، «نمود» و «بازنمود» پرداخته‌اند. بازرگانی (۱۳۹۷) کوشیده‌است ضمن قرائت آرای افلاطون، ابن‌سینا و آکویناس در باب میمسیس نگرش ایشان را با رویکرد تطبیقی تحلیل و بررسی کند. به‌هرروی، خوانش ما در باب موضوع محاکات اساساً انتقادی است و بر این اساس کوشیده‌ایم دیدگاه‌های متفاوتی را که در این خصوص مطرح شده‌است نقد و بررسی کنیم و در نهایت

پیشنهادی به دست دهیم که کاربست آن برای تبیین انواع هنرها، از انتزاعی تا انضمامی، سودمند باشد.

## ۲- جایگاه نظریه محاکات در فلسفه هنر

هرچند نظریه محاکات از عهد باستان در تفکر فلسفی یونان، و سپس تر در بازپیدایی دوباره در عهد رنسانس اهمیت خاصی داشته و حتی در زمان حاضر نیز بر اندیشه غربی مسلط است، همواره دیدگاه‌های بدیل یا رقیب، آن را به نحوی به چالش کشیده‌اند. برای نمونه، برخلاف نظریه محاکات مبتنی بر اینکه ادبیات آینه‌ای در برابر واقعیات جهان خارج است، نظریه‌های رقیب عموماً متوجه بخش‌های دیگری، سوای جهان واقع، هستند. در واقع، نظریه‌های دیگر متوجه نویسنده، مخاطب یا خود متن به صورت فی‌نفسه هستند. از این میان، نظریه‌های اخلاق‌گرا یا غایت‌مدار متوجه تأثیرات اخلاقی یا لذت‌گرایانه اثر ادبی نزد مخاطب هستند و در واقع عمده توجه آنها به وجوه کارکردگرایانه اثر ادبی است. به همین منوال، نظریه‌های دریافت به انحاء تفسیر یا تأویل اثر ادبی توسط مخاطب می‌پردازند و چنانچه برای متن نیز اهمیتی قائل باشند، در نهایت مانند اومبرتو اکو (Vide. Eco, 1992: 67-88) یا مایکل ریفاتر (Vide. Riffaterre, 1978)، می‌کوشند پیوندی درخور بین سوژه تفسیرگر و توانش نهفته در متن ایجاد کنند که به موجب آن تأویل با رویکرد ساختاری تبیین می‌شود. به هر ترتیب، در میان نظریات بدیل، یکی هم نظریه رمانتیکی هنر است که عموماً متوجه نویسنده و شیوه آفرینش اثر هنری توسط نویسنده‌ای است که به تشریف جنون یا نبوغ آراسته است. به موجب این دیدگاه، هنر ابزار بیانگرانه هنرمندی است که در مرتبه نبوت شاعرانه است؛ هنرمندی که احساسات، عواطف یا ادراکات حسی ویژه خود را با به واسطه رسانه هنری به تصویر می‌کشد. به همین ترتیب، در مواجهه با نظریه محاکات، نقد نو یا نظریه فرمالیستی بیشتر متوجه خودبستگی اثر ادبی است و آن را به مثابه یک شیء خودبسنده برمی‌شمارد. بدیهی است از این چشم‌انداز، ویژگی‌های عینی اثر ادبی است که مورد تحلیل و بررسی علمی و پوزیتیویستی قرار می‌گیرد. شایان ذکر است که در ضدیت با نظریه محاکات، نظریه‌های پساساختارگرا و ساختارشکنانه نیز «ویژگی ارجاعی ادبیات و زبان را در کل به چالش می‌کشند» (Quinn, 2006: 254). با این همه، این دیدگاه سنتی درباره ادبیات که در نمایشنامه هملت شکسپیر از زبان هملت «به مثابه آینه‌ای در برابر طبیعت تعبیر می‌شود»،

همواره اهمیت خودش را داشته و داراست و در برخی از مکتب‌های ادبی مثل رئالیسم یا برخی نظریه‌ها مانند نقد مارکسیستی توجه زیادی به آن شده‌است. برای نمونه، آثار لوکاچ در باب ادبیات، به‌ویژه تلقی وی در باب رمان<sup>(۲)</sup>، آشکارا مدافع این وجه از ادبیات است؛ گو اینکه کوشش لوکاچ به تحلیل‌های مارکسیستی در باب هنر محدود بماند. اوئرباخ نیز به پیروی از لوکاچ، در کتاب محاکات<sup>(۳)</sup> خود که در سال ۱۹۵۳ منتشر می‌کند، متوجه این وجه از واقع‌نمایی از طریق محاکات است و شأن اثر ادبی را به‌واسطه توان بازنمایی واقع‌گرایانه آن می‌سنجد.

بدیهی است نظریه هنری زمانی از قابلیت تبیین بیشتری برخوردار است که تمام پرسش‌ها و دغدغه‌های مربوط به «مؤلف»، «مخاطب»، «اثر هنری» و «جهان خارج» را به یک میزان پاسخگو باشد؛ اما در عمل هر نظریه خاص به سمت یکی از این وجوه جهت‌گیری می‌کند. براین اساس، وجه غالب تحلیلی یک نظریه ممکن است هم‌سو با «علتِ فاعلی» باشد و بنابراین بیش از هرچیز مؤلف و جهان وی را مد نظر داشته باشد؛ مثلاً وقتی افلاطون از منظر خلاقیت هنرمندانه به موضوع آفرینش هنری روی می‌آورد دقیقاً این موضوع را نشانه رفته‌است که آفریننده اثر هنری کیست و چگونه به این سطح از بیان هنری نائل می‌شود. یا به‌همین منوال، بخش عمده‌ای از دیدگاه‌های رمانتیستی متوجه این موضوع است و در این حوزه به نکات قابل تأملی در باب آفرینش ناخودآگاه خلاق پرداخته‌است. از سویی دیگر، وقتی وجه غالب تحلیلی یک نظریه با «علتِ غایی» هم‌سو باشد، در نتیجه، تبیین‌های آن اساساً مخاطب‌محور است؛ یعنی موضوعاتی چون التذاد، تعلیم، غایت اخلاقی و اهداف آموزشی اثر هنری در صدر بررسی‌های آن قرار می‌گیرد. مثلاً هنگامی که افلاطون در هیپپاس بزرگ از زبان سقراط می‌پرسد «قاشق چوبی برای برداشتن آش متناسب‌تر است یا قاشق طلا» (نک. افلاطون، ۱۳۶۷: ب: ۵۷۹-۵۸۱) در نهایت، استدلال می‌کند که غایت یک شیء هنری نه به‌واسطه ماده سازنده آن، که به‌واسطه تناسب یا سازگاری آن برای غایت یا کاربردی ویژه است. او در پایان، نتیجه می‌گیرد قاشق چوبی متوجه غایت و در نتیجه متناسب با کارکرد عملی ویژه است و به‌همین سبب نسبت به قاشق طلا مطلوب‌تر است، گو اینکه قاشق طلا به لحاظ هنری در اوج تعالی باشد. البته لازم به تأکید دوباره نیست که هر نظریه‌ای علاوه بر جهت‌گیری کلی و غالب خود می‌کوشد برای وجوه دیگر نیز پاسخ موجهی به دست دهد؛ حتی اگر اهمیت وجوه دیگر را از اساس نفی کند یا به شکل سلبی به آن



روی آورد. بدیهی است حذف یا کنارنهادن سایر وجوه هنر، علی‌رغم اینکه در نگاه نخست ممکن است به منزله قربانی کردن بخش‌هایی از مؤلفه‌های بنیادین اثر هنری به شمار رود، عموماً ناشی از چارچوب کلان تئوریک یک دیدگاه است که به موجب آن برخی از وجوه در تعیین دلالت‌مندی اثر یا ارزش هنری آن ظاهراً اهمیتی ندارند.

به هر ترتیب، براساس دیدگاه محاکاتی، به‌طور کلی فرض بر این است که اثر ادبی به موضوع ویژه‌ای می‌پردازد؛ موضوعی که به‌طور صریح یا به‌واسطه ترفندها و شگردهای ادبی، از اعیان موجود در جهان خارج استخراج یا اخذ شده‌است. به‌بیانی دیگر، از این منظر این اصل پذیرفته شده‌است که اثر ادبی درباره چیزی است، به چیزی دلالت دارد یا آن را به‌نحوی از انحاء بازمی‌تاباند و در نهایت با یک وضعیت امور عینی پیوند دارد. به این ترتیب، وقتی از جهان خارج سخن به میان می‌آوریم انسان‌ها، کنش‌ها، ایده‌ها، احساسات، اشیاء مادی، رویدادها و ذوات مافوق‌حسی را در نظر داریم (Ibid). به این ترتیب، در عمل آنچه هنر قصد دارد آن را به تصویر بکشد، اگر صرفاً به وضعیت امور محدود شود؛ آن‌گاه با این فرض می‌توان تصور کرد که سینمای مستند، عکاسی، تاریخ‌نگاری، بیوگرافی، رمان رئالیستی و ناتورالیستی - در قیاس با سایر ژانرها و انواع ادبی - از اصالت بیشتری برخوردار خواهد بود. اما آیا نظریه محاکات به همین حدود و ثغور زیباشناختی محدود می‌ماند و تمامی گونه‌های ادبی و هنری را از این دیدگاه ایستا بررسی می‌کند یا در گذر زمان به شکلی تغییر می‌یابد که سایر وجوه مربوط به ماهیت و ارزش هنری را نیز در بر بگیرد؟ به نظر می‌رسد در پاسخ به این پرسش، لازم است نخست به «موضوع محاکات» نقبی بزنییم و موضعی صریح در خصوص آن اتخاذ کنیم.

### ۳- موضوع محاکات به‌مثابه ابژه هنر

پیش از هر چیز یادآوری کنیم که یک نظریه هنری برای تحلیل اثر هنری با چند پرسش بنیادین روبه‌روست؛ پرسش‌هایی که هر یک وجه یا وجوه خاصی از آفرینش هنری را مد نظر دارند. نظریه ادبی یا فلسفه هنر وقتی ادعا می‌کند که اثر هنری یا ادبی جهان خارج را بازنمایی یا محاکات می‌کند، این به‌راستی به چه معناست؟ چگونه یک قطعه موسیقی بی‌کلام سباستین باخ یا نقاشی‌های سالوادور دالی یا غزلی از مولانا ممکن است جهان خارج را به تصویر کشیده باشد؟ هنر خطاطی نستعلیق که در فرهنگ ایرانی از جایگاه ممتازی

برخوردار است از کدام ساحت جهان یا طبیعت مستفید شده است؟ آیا باید مفهوم جهان خارج، وضع امور و طبیعت را به شکلی بسط و گسترش داد که دربرگیرنده هنر انتزاعی نیز بشود، یا اساساً باید طوری از محاکات به عنوان اصل بنیادین هنر سخن گفت که تمامی اشکال و صور هنری که ذیل این مفهوم قرار نمی‌گیرند از دایره هنر خارج شوند و به مثابه آثاری غیراصیل تعبیر شوند؟ در ادامه می‌کوشیم با خوانشی انتقادی روشن کنیم پیش‌نهاده‌هایی که در باب موضوع محاکات مطرح شده‌اند تا چه میزان از توان تبیینی برخوردارند. در این راستا، یکی از پرسش‌هایی که باید به آن پاسخ روشنی داد این است که در تقلید زیباشناختی، از چه چیزی تقلید می‌شود. در طول تاریخ بررسی‌های ادبی، و تکامل فلسفه هنر همواره در پاسخ به این پرسش پیش‌نهاده‌های متفاوتی مطرح شده‌است. در واقع، در پاسخ به اینکه هنرمند وقتی به آفرینش اثر هنری روی می‌آورد، از چه چیزی تقلید می‌کند موضوعاتی مانند امر ایده‌آل یا آرمانی، سنت، طبیعت، وضع امور و واقعیت بیرونی مطرح شده‌است. به این ترتیب، در بررسی پیش رو تمامی این پیش‌نهادها را مطرح می‌کنیم و تا حد ممکن به قابلیت‌ها و کاستی‌های آنان اشاره می‌کنیم. در پایان با طرح بدیل جهان‌های ممکن به مثابه موضوع محاکات می‌کوشیم در حد توان پاسخی روشن‌تر به دست دهیم که توان تحلیلی بیشتری در بررسی آثار هنری و ادبی داشت باشد.

### ۳-۱- موضوع محاکات از چشم‌انداز افلاطون و ارسطو

پیش از هر چیز ذکر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که از آنجایی که در سنت غرب و در یونان باستان اصطلاح کَلوس<sup>۱</sup> هم به معنای امر زیبا و هم به معنای امر اخلاقی است (Vide. Coad, 2006: 1-17). به همین سبب، می‌توان دریافت که چرا امر زیبا در بطن امر اخلاقی تبیین شده‌است و عموماً به صورت خودبسنده تحلیل نشده‌است. حتی تأملات اندیشمندان یونان باستان در باب امر زیبا منتهی به تأسیس رشته یا حوزه مستقلی در این خصوص نشده‌است؛ یعنی زیبایی‌شناسی به شکلی که در قرن نوزدهم پدیدار می‌شود، به‌طور مستقل در سنت یونانی وجود ندارد. در واقع، به خاطر قرابت معنایی امر زیبا و امر اخلاقی که در واژه یونانی کَلوس مشهود است، در نظام تفکر یونانی مطالعه و بررسی امر زیبا عموماً به فلسفه و اختصاصاً به حوزه متافیزیک رانده شده‌است. با در نظر داشتن این

1 . Kalos

موضوع بهتر می‌توان استدلال‌های افلاطون و ارسطو را در باب «موضوع محاکات» داوری کرد؛ گو اینکه ارسطو گام‌های استواری در باب طرح خودبسنده‌گی آثار هنری/ ادبی برداشته‌است. هالیول (Halliwell, 2002: 252) تأکید می‌کند که «افلاطون از کراتیلوس گرفته تا قوانین به تعریف مشخص و واحدی از محاکات پای‌بند نمی‌ماند؛ مثلاً در رساله سوفیست (افلاطون، ۱۱۳۶۷ الف: ۱۴۶۹-۱۵۵۵)، دو نوع محاکات از یکدیگر متمایز می‌شود: محاکاتِ آیکازیایی<sup>۱</sup> و محاکاتِ فانتزیایی<sup>۲</sup>». این شیوه برخورد، بیانگر آن است که افلاطون حداقل با منطق واحدی همه اشکال محاکات را تبیین نمی‌کند. به‌همین سبب، آنچه در باب محاکات به دست می‌دهد خیلی کمتر از آنچه ادعا می‌شود صریح و روشن است. با این‌همه، به زعم افلاطون یک هستومندِ میمیتیک یا محاکاتی با نمونه‌اعلای خود سازگاری دارد، هرچند الزاماً آن را باز تولید نمی‌کند. افلاطون در کراتیلوس تصریح می‌کند که «رابطه بین یک هستومند عینی و نمونه‌اعلای آن یک رابطه کیفی است نه رابطه‌ای ریاضی‌وار» (به نقل از Halliwell, 2005: 252). بدیهی است در هنرهای مبتنی بر بازنمایی، این نمونه‌اعلا خود ممکن است تا بخش قابل توجهی خیالی و غیرواقعی باشد. براین‌اساس، آنچه مورد تقلید یا محاکات واقع می‌شود، نه تنها همواره یک هستومند عینی نیست، بلکه گاهی امری کاملاً غیرواقعی است و بنابراین موضوع اصالت یا حقیقت هنر پیش می‌آید که در نظریه افلاطون از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. به‌موجب این نگرش، در فرایند آفرینش هنری، سوژه آفرینشگر تا دو مرتبه از حقیقت فاصله می‌گیرد؛ اما با در نظر داشتن این بحث، به نظر می‌رسد مواجهه با حقیقت بیش از دو مرتبه به تعویق می‌افتد؛ چراکه اصل موضوعی که آن را بازنمایی می‌کنیم خود در سطح توهمات و تخیلات غیرواقعی است. البته به زعم هالیول، این به معنای بی‌ارزش بودن میمسیس نیست، بلکه «سقراط افلاطون با این استدلال هنردوستان را به چالش می‌کشد تا توجیهی اخلاقی برای هنری فراهم آورند که از سطح التذادهای محدود به نموده‌های تصنعی و ظاهری فراتر می‌رود» (Ibid: 252). ارسطو نیز در تبیین هنر از اصطلاح میمسیس یا محاکات بهره می‌گیرد، اما از آنجایی که نظام سلسله‌مراتبی حقیقت برای وی فاقد اعتبار است؛ به‌هیچ‌روی به این نتیجه افلاطونی نمی‌رسد که هنر از حقیقت مطلق فاصله دارد و بنابراین فاقد شأن معرفت‌شناختی است، بلکه ارسطو محاکات را به‌منزله یکی از اصول

1 . eikastic

2 . phantastic

بنیادین هنر به شمار می‌آورد و معتقد است: «محاکات لازم نیست که صرفاً به واقعیت وفادار بماند تا بتواند اقتناع‌کننده و لذت‌بخش باشد، بلکه لازم است با اصول و فرایندهای طبیعی شناخت بشری همخوان باشد» (ولک، ۱۳۷۷: ۴۱). بدون اینکه بکوشد هنر را در ترازوی محکمه و داوری بگذارد و آن را با سایر فعالیت‌های بشری مثل قانون‌گذاری، صنعت‌گری و جنگاوری بسنجد برای آن اعتبار و ارزش ویژه و مستقلاً قائل است. استعاره‌هایی که ارسطو در باب محاکات و طبیعی‌بودن آن در بوطیقا به کار می‌برد بیانگر آن است که او برخلاف افلاطون - که از استعاره‌هایی مانند آینه، سایه و توهمات بصری برای محاکات بهره می‌گیرد - بر طبیعی‌بودن محاکات تأکید دارد (همان: ۳۴). به همین دلیل است که عمده کوشش وی صرف آن می‌شود که در مبحث محاکات تمایزاتی را آشکار سازد که بر پایه آنها نه تنها می‌توان هنر کلامی را از سایر گونه‌های هنری تفکیک کرد، بلکه در درون هنرهای کلامی نیز می‌توان ژانرهای خاصی مانند تراژدی، کمدی، حماسه و نمایش‌نامه را از همدیگر جدا کرد. در واقع، ارسطو با تمرکز بر الف - موضوع، ب - وسایط و ج - شیوه‌های محاکات می‌کوشد در بررسی هنر به شکل علمی‌تر و جامع‌تری از سلف فکری خود موضوع را بررسی و تبیین کند. ارسطو تصریح می‌کند که در نظر وی موضوع محاکات «انسان در حال کنش» (همان: ۳۵) است و بنابراین آن دسته از کردارهای انسانی که قابلیت آن را دارند که به صورت یک امر کلی و الگوی عام درآیند موضوع محاکات هنری به‌ویژه در تراژدی توانند بود؛ اما به نظر می‌رسد در عکاسی؛ تصویربرداری و نقاشی واقع‌گرا، طبیعت به‌مثابه طبیعت به‌عنوان موضوعی برای محاکات پُر بی‌وجه نباشد. اما همچنان جای پرسش است که اگر موضوع محاکات طبیعت فی‌نفسه باشد؛ در این صورت هنری که به بازنمایی مطلق و بی‌کم‌وکاست طبیعت ملزم و پایند می‌ماند، آیا نسبت به سایر انواع هنر در مرتبه اصیل‌تری است یا خیر؟ برای مثال، آیا عکاسی در قیاس با نقاشی برای محاکات و بازنمایی توفیق بیشتری نیافته است؟ موری تأکید می‌کند که «مادامی که افلاطون واژه آیدوس را به کار می‌برد همچنان در حوزه قدسی کاهنان و نبوت شاعرانه است و بنابر این شعر را محصول الهام موسه‌ها می‌داند، اما وقتی از پوئسیس صحبت می‌کند گویی وارد حوزه غیرقدسی آفرینش شعر می‌شود؛ یعنی اینکه شاعری را به‌مثابه یک فن یا تخته تلقی می‌کند» (Murray, 1992: 33).

از سوی دیگر، هنگامی که افلاطون در باب موضوع محاکات سخن می‌راند عمده توجه وی معطوف به تصویر یا ایماژ است. این بدان معناست که در نظریه افلاطون اگرچه نوعی روابط

سلسله‌مراتبی حاکم است که به‌موجب آن تصاویر، امور حسی، و امر ایده‌آل به‌ترتیب به‌عنوان وهم، واقعیت عینی و حقیقت مطلق تعبیر می‌شوند، اما با این‌همه آنچه هنرمند به تقلید یا محاکات آن روی می‌آورد، به‌خودی‌خود یک امر یا پدیدار واحد است که ممکن است در یکی از این سطوح سلسله‌مراتبی قرار گرفته باشد. به همین‌سبب آنچه محاکات می‌شود بیش از هرچیز دیگر امری یگانه، ایستا و ثابت است. به بیانی ساده‌تر، اگر یک مقوله را مشتمل بر تعدادی مؤلفه بدانیم، مقولاتی را که افلاطون در تراز برتر، میانی و پست‌تر قرار می‌دهد، همگی واحدهای یکه و یگانه‌ای هستند که در صورت محاکات صرفاً می‌توان تصویری درجه دوم و نازل از آنان به دست داد. اما برخلاف این رویکرد، ارسطو با اظهار به اینکه آنچه مورد محاکات قرار می‌گیرد شخصیت در حال کنش است به نوعی موضوع زمان را وارد بحث محاکات می‌کند. بدیهی است ورود موضوع زمان به بحث محاکات نه تنها آن را از حالت صلب و ایستا خارج می‌کند و بدان ماهیتی پویا می‌بخشد، بلکه این زمان‌مندی خود به‌منزله ورود عنصر روایت یا طرح داستانی درون محاکات است. اگر تصور کنیم که وقتی پدیده‌ای را محاکات می‌کنیم صرفاً به رونوشت برداری، تصویر یا خیال آن معطوف هستیم آن چیز یا شیء در بهترین حالت ویژگی مکان‌مند دارد. البته افلاطون معتقد است که حقایق جاویدان به لحاظ زمانی ابدی و تغییرناپذیرند، اما اشیاء مادی محل کون و فساد هستند و بنابراین تغییرپذیر و گذرا هستند. اما این بحث از زمان در باب مؤلفه‌هایی که از آنها تقلید به عمل می‌آوریم به‌هیچ‌عنوان به معنای طرح موضوع روایت یا زمانمندی در کنش‌ها و رفتارهای یک شخصیت داستانی نیست. بنابراین وقتی ارسطو از کنش شخصیت‌ها سخن به میان می‌آورد بدیهی است با موضوعی سروکار دارد که نه در محور عمودی یا پارادایم‌ها- به تعبیر زبان‌شناختی آن- بلکه در محور افقی یا سینتاماها قرار دارد. به بیان دیگر، پدیده‌ای که نقل یا گزارش آن مستلزم توجه به کنش شخصیت‌هاست و قرار است مورد محاکات قرار گیرد به‌خودی‌خود آغاز، میانه، و انجامی دارد. به این ترتیب ارسطو به‌جای تأکید بر دایانویا یا عناصر ثابت معنایی در مقولات متوجه میتوس یا همان عنصر زمان‌مند روایت است. بنابراین در تأملات وی مباحثی مانند وحدت‌مندی یا پیرنگ ذیل اصطلاح محاکات مطرح می‌شود. به ملاحظه چنین رویکردی است که آنچه ارسطو مطرح می‌کند در زمانه ما در روایت‌شناسی مدرن و بوطیقای رمان اهمیت پیدا می‌کند. برای نمونه

به نظر می‌رسد بخش عمده‌ای از روایت‌شناسی ژرار ژنه در باب زمان حاصل تأملات بسط‌یافته یک اندیشمند در باب محاکات ارسطویی باشد.

### ۳-۲- محاکات از چشم‌انداز ابن‌سینا و خواجه نصیر

بحث در باب محاکات در سنت فلسفه اسلامی-ایرانی نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. از میان اندیشمندان ایرانی، ابن‌سینا و خواجه نصیرالدین طوسی به‌طور مستوفای به آن پرداخته‌اند. در دیدگاه ابن‌سینا، محاکات برخلاف معنای مورد نظر آن در سنت یونانی، یعنی تقلید، غالباً به معنای «حکایت‌گری» (نک. هاشم‌نژاد، ۱۳۹۶: ۲۶۵) است. شمول معنی محاکات نزد ابن‌سینا، علاوه بر تقلید، و حکایت‌گری، تعلیم و تعلم را نیز در بر می‌گیرد. ابن‌سینا تأکید می‌کند که «رفتارهای محاکاتی، هم در حیواناتی نظیر میمون و طوطی دیده می‌شود و هم در کنش‌های انسان‌ها؛ با این تفاوت که نوع اول غریزی و ناآگاهانه است و نوع دوم آگاهانه و غایت‌مند (ابن‌سینا، ۱۴۰۵: ۳۷/۴). ابن‌سینا در تعرف محاکات تصریح می‌کند: «و المحاکاه هی ایراد مثل الشیء و لیس هو هو» (ابن‌سینا، ۱۴۰۴: ۳۲)؛ محاکات، آوردن چیزی است که مثل شیء است، ولی همان شیء نیست». شایان توجه است که مفهوم آشنایی‌زدایی را نیز می‌توان به‌نحوی در محاکات ابن‌سینا پی گرفت؛ «من التعجیب لیس للصدق، لان الصدق المشهور کالمفروغ منه و لا طراء له؛ و الصدق المجهول غیر ملتفت إليه» (همان: ۲۴) این بدان معناست که محاکات اعجابی برمی‌انگیزد که جمله صادق فاقد عناصر خیال‌انگیز هم بر نمی‌انگیزد. براین اساس، خیال‌انگیزی سخن ارتباط مستقیمی با صدق و کذب یک گزاره ندارد. به‌همین سبب، گاه نفس علی‌رغم اذعان به صدق سخنی، از آن منفعل نمی‌شود. گویی «مردم غالباً مطیع سخن خیال‌انگیزند تا سخن صادق» (ربیعی، ۱۳۹۱: ۱۲). در این خصوص، قرطاجنی تصریح می‌کند: «هر قیاسی که در بردارنده محاکات و تخییل باشد شعر است، زیرا در شعر ماده سخن اهمیتی ندارد، خیال‌انگیز بودن آن مهم است» (زرقانی، ۱۳۹۰ الف: ۴۸). ابن‌سینا نیز تصریح می‌کند: «غرض از سرودن شعر، تصدیق نیست، بلکه تخییلی است که در روان آدمی قبض و بسطی پدید آورد» (همان: ۴۸).

خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۵۵: ۵۹۱-۵۹۵) در تحقیق در باب تخییل و محاکات و بیان وجوه استعمال آن، تصریح می‌کند: «سبب محاکات یا طبع بود، (چنانکه در بعضی حیوانات که محاکات آوازی کنند، مانند طوطی یا محاکات شمایی کنند مانند کبک) یا عادت بود،

(چنانکه در بهری مردمان که به ادمان بر محاکات قادر شوند، موجود باشد)، یا صناعت بود مانند تصویر و شعر و غیر آن» (همان: ۵۹۱). بر این اساس، او محاکات را به سه نوع «طبعی»، «عادت‌ی» و «صناعتی» تقسیم می‌کند. البته خواجه نصیر «تعلیم و تعلم» را نیز ذیل محاکات بررسی می‌کند. به همین منوال، خواجه لذت‌پذیری محاکات را به سبب «توهم اقتدار بر خلق چیزی» (همان‌جا) می‌داند. نکته قابل توجه آنکه، از آن جایی که خواجه محاکات را مبتنی بر «تخیل امر غریب» (همان‌جا) برمی‌شمارد، از این منظر به دیدگاه ابن سینا نزدیک می‌شود که به موجب آن محاکات مستلزم نوعی آشنایی‌زدایی است. خواجه نصیر علی‌رغم اینکه در باب محاکات و وجوه کاربردی آن بحث مفصلی در باب وسایط محاکات دارد و روشن می‌سازد که محاکات به واسطه «قول یا فعل» صورت می‌گیرد، به موضوع محاکات در معنای مورد نظر ارسطو نمی‌پردازد، اما به هرروی اهداف و اغراض محاکات را به دقت از یکدیگر متمایز می‌کند. او تصریح می‌کند: «غرض از محاکات، مطابقت بود بر یکی از سه چیز، یا مجرد (محاکات نقاش صورتی محسوس را)، یا مقارن تحسین (محاکات او صورت فرشته را)، یا مقارن تقیح (محاکات او صورت دیو را)» (همان: ۵۹۲). چنین تحلیلی در باب غرض محاکات، که در واقع متوجه انحاء مطابقت است، چنانچه از چشم‌انداز موضوع محاکات بررسی شود این قابلیت را دارد که روشن کند اولاً صور محسوس می‌تواند به مثابه موضوع محاکات واقع شود و ثانیاً صور محاکات شده ممکن است متوجه امور متعالی یا قبیح باشد.

### ۳-۳- طبیعت به مثابه موضوع محاکات

نئوکلاسیک‌ها به واسطه تعلق خاطری که به تفسیر بوطیقای ارسطو داشتند، تأملات قابل توجهی در باب طبیعت به مثابه موضوع محاکات داشته‌اند. ابرامز (Abrams, 1953: 35-42) و ولک (۱۳۷۷: ۵۱-۵۶) در این باب به تفصیل سخن گفته‌اند و ذکر دوباره تمامی اظهارات آنان در این مختصر موجه به نظر نمی‌رسد. در اینجا می‌کوشیم ضمن اشاره به چارچوب کلی آرای ولک و ابرامز، به شیوه خاص خود، به بسط ملاحظات نظری آنان بپردازیم و انتقادهایی را که بر این مواضع وارد است از دید خود مطرح کنیم.

ماهیت خاص امر ایده‌آل به مثابه موضوع محاکات به شیوه‌های متفاوتی تعریف شده‌است. اما می‌توان تمام این تعاریف را به دو گروه کلی تقسیم کرد. دیدگاه نخست، نظریه تجربی ایده‌آل هنری است که با بوطیقای ارسطو مطرح می‌شود و مبتنی بر این است که الگوها و فرم‌های

هنری از اشیایی که به ادراک حسی در می‌آیند انتزاع می‌شوند؛ تقلید یا محاکات ارسطویی البته نسخه‌برداری و طبیعت‌نمایی عکس‌وار نیست، بلکه به معنای بازآفرینی است: شاعر چیزی را می‌سازد که خود طبیعت نیست، بلکه قرار است نموداری از آن باشد (ولک، ۱۳۷۷: ۵۱-۵۲). اما نظریه استعلایی که از آرای افلاطون اخذ می‌شود معتقد است که اشیای مطلوب برای محاکات یا تقلید هنری ایده‌ها یا فرم‌های ثابتی هستند که اگرچه ممکن است تجلیات آنها در جهان حسی در دسترس تجربه باشد، اما به‌هرروی این فرم‌ها در واقع اموری فراتجربی هستند. چنین نگرشی مستلزم قول به وجود مستقل این صورت‌ها در جهانی مثالی است؛ جهانی که اعیان آن فقط با چشم برّ قابل شهود است.

اصطلاح طبیعت که گویا بعد از تأملات ارسطو در باب موضوع محاکات در بوطیقا نزد نئوکلاسیک‌ها به بحث و بررسی گذاشته شد به‌خودی‌خود ابهام زیادی تولید می‌کرد. البته خود ارسطو به‌تصریح منظور خود را درباره این اصطلاح روشن کرده بود، اما این سؤال همچنان پابرجا بود که طبیعت به‌مثابه طبیعت چگونه می‌تواند موضوع محاکات هنر به‌طور عام و ادبیات به‌طور خاص باشد؟ براین اساس کوشش اندیشمندان در خصوص تبیین مفهوم طبیعت متوجه یافتن پاسخی موجه برای این‌قبل پرسش‌ها بود: در راستای کوشش برای تبیین موضوع محاکات که همانا طبیعت است پیش‌نهادهای متفاوتی مطرح شده‌است، اما برخی از مهم‌ترین این کوشش‌ها در نهایت متوجه چنین پرسش‌هایی هستند:

الف- آیا منظور از طبیعت، پدیدارهای طبیعی است یا پدیدارها و اشیای مصنوع را نیز در بر می‌گیرد؟ اگر صرفاً پدیدارهای طبیعی موضوع محاکات‌اند، به‌تصویر کشیدن وضع امور در قالب مجسمه، نقاشی، عکس و در نهایت هنر انضمامی، مستند یا واقع‌گرا آیا به معنای تقلیل هنر به مرتبه بازنمایی صرف نیست؟ به تعبیر ویرجینا ولف، اگر ادبیات یا هنر، صرفاً موظف است که جهان خارج را چنان‌که هست تقلید کند، آیا در این‌صورت از آن کثافت همان یک نسخه کافی نیست؟ در پاسخ به این پرسش، همچنین باید روشن شود که اگر بتوان دامنه طبیعت را به پدیدارهای مصنوع بسط داد، آیا در موضوع تقلیل هنر به بازنمایی صرف تغییری حاصل می‌شود یا خیر؟ وانگهی اگر موضوع محاکات را به پدیدارهای طبیعی و مصنوعی محدود کنیم، حتی در این‌صورت نیز باید بتوانیم برون‌شدی برای آن دسته از انتقاداتی بیابیم که با اصل قراردادن ادراک سوپراکتیو یا وجه التفاتی آگاهی نشان می‌دهند پدیدارهای جهان در واقع آن‌گونه نیستند که هستند، بلکه آن‌گونه‌ای هستند که ما



بدان‌ها روی می‌آوریم. به‌این ترتیب، در راستای تبیین طبیعت به‌مثابه موضوع محاکات برخی مانند ولک تصریح می‌کنند که «طبیعت به صورتی که غالباً امروزه به کار می‌رود، به معنای مُرده یا طبیعت بی‌جان و مناظر طبیعی، نیست؛ بلکه واقعیت به‌طور کلی و به‌ویژه طبیعت بشری است» (۱۳۷۷: ۵۱). با این‌همه، به نظر می‌رسد صرفاً با برکشیدن امر جزئی به مقام امرِ سنخی یا کلی، نمی‌توان تبیین سرراست و روشنی در باب موضوع محاکات به دست داد؛ چراکه حتی اگر بپذیریم موضوع محاکات، «واقعیت به‌طور کلی» و «طبیعت بشری» است، بازهم در این صورت، قول به طبیعت به‌عنوان موضوع محاکات، مستلزم پذیرش نوعی مطابقت بین «امر محاکات‌شده» و «اثر هنری» است. بدیهی است مطابقت، حتی اگر معطوف به مطابقت امر جزئی با امر عام باشد، مستلزم برقراری همسانی بین پدیدار جزئی تاریخی و پدیدار عام فلسفی است. بنابراین، خواه طبیعت را طبیعت بی‌جان تصور کنیم، خواه طبیعت را به طبیعت کلی ارتقاء دهیم، محاکات در هر دو صورت مستلزم برقراری همسانی و در نتیجه مطابقت بین جهان واقع و جهان هنری است. در حالی که به‌ضرس قاطع می‌توان گفت اثر هنری به‌طور عام، و اثر ادبی به‌طور خاص، همیشه محدود به ایجاد چنین مطابقه‌ای نیست، چراکه مطابقه بدین معنا در تقابل با خودبسندگی اثر هنری/ ادبی است. به‌این‌منوال، محاکات الزاماً به معنای وفاداری به واقعیت عینی نیست و کافی است امر محاکات‌شده با اصول و فرایندهای طبیعی شناخت بشری همخوان باشد (Potolsky, 2016: 41). بدیهی است همخوان با اصول شناختی بشری به‌هیچ‌روی مستلزم پای‌بندی به اصل مطابقه نیست. به بیانی ساده‌تر، علی‌رغم اینکه موضوع تطابق در محاکات همواره امری ضروری به نظر می‌رسد، اما لازم است که مؤلفه‌ها از منطق درونی اثر تبعیت کنند و بنابراین حس نیاز مخاطب به ضرورت و احتمال را ارضاء کنند.

ب- آیا محاکات متوجه طبیعت در وجه احسن<sup>۱</sup> آن است؟ یعنی آیا صرفاً اشیاء زیبا و مطبوع موضوع محاکات هستند؟ در راستای پاسخ به این پرسش است که کلاسیک‌ها و نئوکلاسیک‌ها وقتی درباره موضوع محاکات در آثار ادبی سخن به میان می‌آورند تصریح می‌کنند که شاعر الزاماً از امر واقعی تقلید نمی‌کند، بلکه فرم‌ها، گرایش‌ها، کیفیات و مواد را به صورت گزینشی از جهان خارج اخذ می‌کند؛ این صورت‌ها معمولاً در بطن جهان یا در پس پشت آن نهفته‌اند. به‌همین سبب، رسالت هنر براساس چنین رویکردی ارتقاء طبیعت،

1 . la belle nature

برکشیدن، بهبود بخشیدن یا پالایش آن است. به همین دلیل، موضوع محاکات از این چشم‌انداز طبیعت زیبا است؛ چراکه به لحاظ غایت‌شناختی فرض بر این است که هدف شعر نهایتاً تعلیم مسائل اخلاقی یا ایجاد التذاذ هنری است. در نتیجه، خواننده در صورتی با اتکاء به این گرایش‌های گزینشی به تجربه اصیل التذاذ هنری یا احساس اخلاقی نائل می‌شود که هنرمند توانسته باشد آنچه را در جهان خارج می‌یابد تعالی ببخشد و فرا بکشد و به تعبیر حافظ عالمی دیگر بسازد و از نو آدمی دیگر طرح افکند. به همین سبب، موضوع محاکات از این دیدگاه «جهان آن‌گونه که هست» محسوب نمی‌شود، بلکه توجه هنر اساساً معطوف است به «جهان آن‌گونه که باید باشد». ولک تصریح می‌کند که «طبیعت را می‌توان طبیعت آرمانی یا طبیعت به آن صورتی که باید باشد تعبیر کرد و آن را موضوع داوری با معیارهای اخلاقی و زیباشناختی قرارداد؛ چراکه از این منظر، از هنر انتظار می‌رود که طبیعت زیبا را مجسم کند. بدیهی است این انتظار نه فقط به معنای گزینش از طبیعت، که تعالی و بهبود بخشیدن بدان نیز هست (ولک، ۱۳۷۷: ۵۴). آبرامز نیز با اتخاذ دیدگاهی مشابه تأکید می‌کند که در نقد متأخر، مفهوم هنر به‌مثابه تقلید و قیاس آن با آینه معمولاً متوجه نوعی رئالیسم هنری است، اما در نقد نئوکلاسیک این مفهوم به‌گونه‌ای سازماندهی شده دربردارنده امر ایده‌آل می‌شود؛ چراکه از این منظر هنر آنچه را در جهان خارج می‌یابد به صورت ارتقاء یافته بازنمایی می‌کند (Abrams, 1953: 36). بنابراین هنرمند به بازنمایی طبیعت در وجه احسن آن بسنده نمی‌کند؛ چراکه طبیعت در بسیاری موارد نامطبوع و خشن است و هنرمند، گویی، مؤلف است از طریق تأمل و تدقیق در وجوه هستی، امر زیبا را در چیزهایی که حتی به‌ظاهر زیبا نیستند برگزیند و انتزاع کند. وانگهی مطابقه، همان‌طور که خواجه نصیر تأکید می‌کند ممکن است مبتنی بر امور قبیح باشد. بنابراین بازنمایی امر قبیح در صورتی که کیفیت مقارنه در بازنمایی مطلوب باشد، به‌خودی‌خود به معنای آفرینش هنری است؛ گو اینکه موضوع محاکات فی‌ذاته فاقد حُسن ویژه‌ای باشد. به‌این‌منوال، از آنجایی که محاکات نوعی فاصله داستانی از اشیاء پدید می‌آورد، «ما با نگاه کردن به صورت تقلیدی چیزهایی لذت می‌بریم که به خودی‌خود حتی دردناک یا آزاردهنده هستند، مانند اجساد مردگان یا حیوانات شریر» (Potolsky, 2016: 37) پس، برخلاف نظر قائلین به وجه احسن به‌مثابه موضوع محاکات، بازنمایی هنری، نه‌تنها الزاماً متوجه امور ذاتاً احسن نیست، بلکه به صورت ارتقاء یافته پدیدارهای بازنمایی شده نیز محدود نمی‌شود.

ج- آیا اشیائی که در هنر بازنمایی می‌شوند در در جهان خارج به صورت مستقل موجودند؟ در پاسخ به این پرسش، اشیای بازنمای شده هنری عموماً هیأت تألیفی مولفه‌هایی تلقی می‌شوند که اگرچه مستقلاً در طبیعت یافت می‌شوند، اما فرم هنری آنها را به صورت ترکیب جدیدی درآورده‌است. پیروان این دیدگاه معتقدند که ما با یک نوع «ایده‌آل تألیفی» (Ibid: 11) سروکار داریم که اساساً التزامی به تطابق با جهان خارج ندارد. براین اساس، اعیان هستی به مثابه ماده هنر به شمار می‌روند که از طریق توانش هنر برای «صورت‌بخشی»، «بریکولاژ»، یا «پیکره‌بندی» از نو سازمان‌دهی می‌شوند و در نهایت فرم یا صورت ویژه هنری می‌یابند. بدیهی است از این چشم‌انداز اعیان هنری مشتمل بر مؤلفه‌هایی هستند که به‌طور پراکنده یا مستقل در جهان خارج وجود دارند، این اعیان از طریق ادراک حسی اخذ می‌شوند و در هیأت ترکیبی خاص هنری شکل‌بندی می‌شوند. نقطه ضعف این نگرش، اولاً تقلیل توانش هنری به قدرت فاهمه آن‌هم صرفاً به قدرت آفرینش تصاویر مرکب مبتنی بر تصاویر بسیط است، و دوم اینکه موضوع محاکات در این نگرش به اعیان و تصاویر محدود می‌ماند و بنابراین ملاحظات زمانی که مبتنی بر سیالیت یا پویایی است مغفول نهاده شده است؛ هرچند که این توجیه در نهایت کوششی است برای تبیین آن دسته از نشانه‌ها یا تصاویر هنری که در جهان خارج نمونه مشابهی برای آنها یافت نمی‌شود؛ مثل اژدها، پری دریایی یا اسب بال‌دار، اما در تبیین عناصر موجود در هنرهای انتزاعی قابلیت چندانی ندارد.

د- آیا در محاکات هنری، مفهوم «تقلید از طبیعت» به منزله طبیعت‌نمایی یا رونوشت‌برداری است؟ در پاسخ به این پرسش، گروهی از منتقدان نئوکلاسیک، غالباً طبیعت را به اصول و نظام طبیعت تفسیر می‌کنند. به تعبیری دیگر، طبیعت به معنای نوعی آن مد نظر است؛ یعنی به آن چیزی اطلاق می‌شود که نوع بشر، فارغ از ملاحظات زمانی و مکانی، همواره بدان شناخته می‌شود. بنابراین، زمانی که در آثار ادبی به فرد واحدی در جهان خارج اشاره می‌کنیم، این فرد در میان افرادی است که بنا به موقعیت تاریخی و فرهنگی به‌وضوح تنوع گسترده‌ای دارند. اما پیروان این دیدگاه، همواره به مفهومی در باب وحدت هویت فردی قائل‌اند که به‌موجب آن ویژگی‌های عام بشری از طریق توجه به فرد قابل شناسایی و تأکید هستند. به این سبب، بازنمایی هنری متوجه و جوهی است که بشر به‌طور کلی در گذشته، حال، آینده به تشریف آن آراسته‌است. این بدان معناست که نویسندگان این قابلیت را دارد که

شخصیت‌های جهان‌شمول یا فراگیری در آثار هنری بازتاب دهد که در همه اعصار پذیرفتنی به نظر برسند. به این ترتیب، جنبه سلبی این دیدگاه، مستلزم «نفی آن چیزهایی است که صرفاً فردی، انضمامی و مربوط به مکان خاصی هستند» (ولک، ۱۳۷۷: ۵۳). به موجب چنین دیدگاهی، طبیعت عام به معنای آن دسته از خصایص عامی است که شخصیت‌ها، رویدادها، و کنش‌ها عموماً ذیل آن می‌گنجند؛ مفهوم واحدی که از خصایص ویژه فردی صرف‌نظر می‌کند و اساساً متوجه وجوه جهان‌شمول است و بنابراین متلازم با طرد عناصری فردی است که با ایده‌آل اجتماعی زمان هماهنگی ندارند. به زعم ولک (همان: ۵۵-۵۶) انتظارات مربوط به کلیت و نوعیت به سهولت به انتظاراتی نسبت به آرمانی کردن مبدل شد. او تأکید می‌کند که آرمانی کردن در هنر از دو موضع فلسفی تقریباً متضاد قابل دفاع است:

یکی از طریق الهیاتی که رو به تباهی داشتن طبیعت را مسجل می‌پندارد و مانند جان دنیس (ولک، ۱۳۷۷: ۵۵-۵۶) بر این است که وظیفه هنر اصلاح فساد پدید آمده در طبیعت بشری، از طریق اعاده نظم، است؛ یا اینکه به قیاس از آفرینش الهی، به توانایی و آفرینندگی بشر در ساختن دنیایی دیگر و بهتر، از آرمانی کردن دفاع کند.

به موجب اتخاذ چنین نگرشی می‌توان گفت که وقتی تقلید از طبیعت به مفهوم اصول و نظام کلی طبیعت باشد، در سایه چنین نگرشی می‌توان تبیین سراسر تری در باب انواع هنر به دست داد، از جمله انواع هنرهای وابسته به بازنمایی صرف طبیعت، که معطوف به طبیعت‌نمایی صوری هستند تا گونه‌های متفاوت هنرهای انتزاعی که عموماً به آرمانی کردن گرایش دارند. با این همه، حتی اگر موضوع محاکات، طبیعت عام بشری، اصول و نظام کلی طبیعت و خصایص جهان‌شمول شخصیت‌ها و رویدادها باشد (آن‌گونه که امثال لوکاخ یا اوئرباخ تأکید می‌کنند)، این طبیعت عام تنها از طریق توجه به خصایص فردی قابل انتزاع است و بنابراین، هنرمند ضمن برجسته‌سازی و تأکید بر خصوصیت‌های منحصر به فرد و تکینه اشیاء، اعیان و شخصیت‌ها به گونه‌ای عمل می‌کند که فردانیت پدیدارها، امور و شخصیت‌ها از سویی قابل تحویل به امری عام و از سویی خودبسنده و مستقل به نظر برسد.

### ۳-۴- سنت هنری به مثابه موضوع محاکات

هنگامی که این پرسش به میان می‌آید که محاکات وقتی به طبیعت یا جهان روی می‌آورد قرار است از چه چیزی تقلید کند، ممکن است با پاسخ‌ها یا پیش‌نهادهای متنوعی مواجه

شویم. در پاسخ به همین پرسش است که اندیشمندی به نام یوهان یواخیم وینکلن - که پیش از برآمدن انقلاب رمانتیک در این باب قلم‌فرسایی می‌کرد - به‌صراحت تأکید کرده‌است که هدف از محاکات تقلید از آثار کهن و استادان قدیم است؛ درواقع او برخلاف کسانی که موضوع محاکات را طبیعت می‌دانستند به‌صراحت از فواید تقلید از استادان قدیم سخن به میان آورده است و معتقد است که تقلید از طبیعت راه به جایی نخواهد برد. او در این استدلال‌ها تا جایی پیش می‌رود که پدید آمدن شخصیت‌های هنری مانند رافائل را در عرصه نقاشی نتیجه توجه به آثار استادان متقدم می‌داند (Melberg, 1995: 46). فرض کنیم آنچه به‌عنوان موضوع محاکات قرار می‌گیرد، براساس تحلیل وینکلن سنت ادبی و آثار استادان متقدم ادب یا هنر است. اگر موضوع محاکات به صورت سنت یا معیاری جزئی تلقی شود که رجوع بدان به معنای بازگشت به ابژه‌ای برای خلق هنر باشد، این تحلیل از سویی آشکارکننده نکته‌ای مهم در باب تجربه هنری است، اما از سویی دیگر ناکارآمد به نظر می‌رسد. درواقع، اهمیت این تحلیل اساساً به‌واسطه این تلقی روشن می‌شود که هنرمند در پرداختن به آفرینش هنری الزاماً تعهد یا توان به تجربه درآوردن بلاواسطه اعیان و پدیدارهای هستی را ندارد. به بیان ساده‌تر، هنرمند انواع پدیدارهای جهان را براساس چهارچوب معرفتی ویژه‌ای ادراک می‌کند که به‌مثابه نوعی چارچوب زیباشناختی یا صورت ویژه فهم عمل می‌کند. به تعبیر زبان‌شناختی، هر تجربه‌ای در بستر یک زبان معنادار می‌شود و محاکات تجربه بلاواسطه یا تجربه پیش‌زبانی امری بعید به نظر می‌رسد. درواقع تجربه، چه تجربه هنری و چه تجربه معمول، در غیاب این چارچوب معرفتی قوام و دوام ندارد. به‌بیانی دیگر فرهنگ بر هر تجربه ممکن تقدم دارد، چراکه هر فرهنگی یا هر گفتمانی شبکه نمادین خاص خود را داراست که به‌مثابه فیلتری عمل می‌کند که اجازه می‌دهد از طریق آن تجربه را ادراک کنیم و بدان شکل دهیم. به‌این ترتیب «حتی وقتی قرار است واقعیت را تقلید کنیم باید از یک طرح‌واره میانجی استفاده کنیم؛ این طرح‌واره‌های میانجی تجربه‌های ادراکی ما را سازماندهی می‌کنند» (Neiva, 1999: 85). البته، چنین تجربه‌ای، ممکن است به تعبیر کریستوا به مرحله کورا<sup>۱</sup> یا پیش‌ادیبی و به تعبیر لکان به امر خیالی تعلق داشته باشد. به‌همین سبب آنچه وینکلن می‌گوید متضمن نفی تجربه بلاواسطه است. بااین حال، علی‌رغم اینکه دیدگاه وینکلن اهمیت آثار متقدمین را در شکل دادن به

---

1 . Cora

هنر آشکار می‌کند، حداقل از این منظر ایراد دارد که بر این فرض استوار است که شاعر به‌خصوص شاعر متقدم در غیاب دیگری و در نتیجه در غیاب وجود هرگونه سنت استقراریافته یا معهود، به طبیعت و پدیدارهای جهان روی می‌آورد. درحالی که واقعیت این است که زبان به‌مثابه یک صورت سمبولیک اساساً تجربه فرد را شکل می‌دهد و نمی‌توان تصور کرد که زبان صرفاً ابزاری بی‌طرف برای انتقال تجربه است. به بیانی ساده‌تر، همان‌گونه که لکان (Vide. Homer, 2005: 33-48) تأکید می‌کند سوژه در مرتبه نمادین - که با بروز و ظهور زبان در سیر تحول وجودی فرد همراه است - دچار تجربه نوعی انشقاق می‌شود. انشقاق حاصل شده علی‌رغم اینکه فرد را در برقراری ارتباط با دیگری یاری می‌رساند، همواره چونان میانجی و حائلی بین سوژه و تجربه وی از جهان عمل می‌کند و بنابراین تجربه محض را خدشه‌دار می‌کند و به تجربه‌ای صرفاً نمادین تقلیل می‌دهد. براین اساس، نمی‌توان گفت که هنرمند یا شاعر متقدم به‌طور مستقیم با طبیعت رویارو می‌شود؛ چراکه زبان خود نهادی است که سوژه تنها به‌واسطه آن توان نظم‌بخشیدن به اشیای جهان را پیدا می‌کند. به تعبیری دیگر، زبان چونان دریچه‌ای است که فرد از طریق آن هستی را می‌بیند، شکل می‌دهد و به آن انتظام می‌بخشد. زبان همواره با سوژه و در این مورد خاص با شاعر همراه بوده و هست و بنابراین ادراک شاعران متقدم نیز از جهان آن‌گونه که در این دیدگاه تصور شده است بلاواسطه و بلافصل نیست. ناکارآمد بودن دیدگاه وینکلمن، از سویی دیگر، درست زمانی آشکار می‌شود که به ذات توأمان ویرانگر و آفریننده هنر توجه کنیم. براین اساس، هنر اساساً از بطن نوعی کوشش برای گریز از امر آشنا و در نتیجه آفرینش امر غریب برمی‌آید و همین سبب اگر قائل به وجود سنتی هنری باشیم که در عهد پیشین مسلط یا غالب بوده است، رجوع بدان در بهترین وجه مستلزم نوعی بازگشت هنری است. این در حالی است که تعالی «هنر به‌مثابه فرم» در صورتی تضمین می‌شود که دیالکتیک نفی و ایجاب در فراشد آفرینش حاکم باشد؛ دیالکتیک نفی و ایجاب در درجه اول مستلزم نفی سنت‌های پیشین و فروریختن چارچوب‌هایی است که به سبب استمرار به حالت خودکار در آمده‌اند و در درجه دوم مستلزم برقراری و ایجاد صورت‌هایی است که به‌واسطه غرابت یا آشناگریزی برجسته‌ترند و از جاذبه زیباشناختی بیشتری برخوردارند.

### ۳-۵- جهان ممکن به مثابه موضوع محاکات

در باب حقیقت‌نمایی در محاکات دو دیدگاه دارد: به موجب دیدگاه نخست، معیار حقیقت‌نمایی محاکات در بطن اثر نهفته است و اصالت خود را از روابط درونی مؤلفه‌های اثر به دست می‌آورد، در حالی که به موجب دیدگاه دوم، حقیقت‌نمایی محاکات متوجه جهان خارج است؛ یعنی براساس اصل ارجاعی و رجوع به نیروهای بیرون سو هماهنگی اثر هنری با قواعد ساری و جاری در جهان خارج تضمین می‌شود. از سویی دیگر، وقتی در باب موضوع محاکات سخن می‌گوییم ممکن است مانند افلاطون متوجه دایانویا، اعیان هستی، تصاویر یگه و یگانه، و الگوی مثالی آنها باشیم، اما ممکن است با عطف توجه به موضوع زمان، کنش، و روایت موضوع محاکات را به مرتبه میتوس ارتقاء دهیم که ضمن آن پدیدارها براساس اصل ضرورت و احتمال رخ می‌دهند. قوام اصل ضرورت و احتمال در ساحت محاکات بیانگر آن است که باورپذیری اثر الزاماً به بازنمایی حقایق جهان واقع محدود نمی‌شود، بلکه لازم است از طریق هماهنگی مؤلفه‌ها در نظام اثر حقیقتی از نوع دیگر را بر ساخت که در یک جهان ممکن دیگر مستقر است. به موجب چنین استدلالی، اثر هنری متضمن آفرینش رویدادهایی است که الزاماً در عالم واقع مشابهی ندارند. بدیهی است چنین حقایق برساخته‌ای، به مثابه موضوع محاکات، چنانچه موجب کمال هنری و وصول هنر به غایت مطلوب آن شوند، به تعبیر فرای به واسطه نیروهای درون سو به منطق درونی اثر سامان می‌دهند.

به این ترتیب، سوژه شناسا براساس ادراکات یا تجربیات مشترک بشری در خصوص امر واقع، یعنی آنچه هست، وقوع مجموعه‌ای از رویدادها را در آینده ممکن تلقی می‌کند. یعنی در قیاس با امر واقع که معطوف است به «آنچه هست» امر ممکن معطوف است به «آنچه باید باشد». البته هر امر ممکنی، بنا به اقتضات فرهنگی، تاریخی، اجتماعی و حتی اخلاقی احتمال دارد که روی دهد یا ندهد. پس محتمل بودن یک امر در جهان واقع، صرفاً به امر ممکن محدود می‌شود و امر ناممکن در حیطه محتمل قرار نمی‌گیرد<sup>(۴)</sup>. اما در قیاس با رویداد صرفاً واقعی و تاریخی، محتمل در بوطیقا به امر ممکن محدود نمی‌ماند و شامل امر ناممکن نیز می‌شود. بر این اساس، اگر امری بنا به ملاحظات تاریخی و واقعی در جهان خارج ناشدنی یا ناممکن است، قطعاً ناممکن نیز هست مگر اینکه معجزه‌ای روی دهد؛ اما همین امر ناممکن بنا به مقضیات درونی نظام ادبی و تعهد به استلزامات منطقی درون اثر می‌تواند محتمل تصور شود. بر پایه چنین ملاحظاتی می‌توان به روشنی دریافت که موضوع محاکات

مشمول بر امر واقعی، مفروض یا آرمانی است و بنابراین، موضوع محاکاتی، ضمن وابستگی به جهان واقع، به حدود و ثغور آن محدود نمی‌ماند. چنین برداشتی مستلزم قول به خودبستگی اثر ادبی و نیز تصدیق جهان ادبی به مثابه یک جهان ممکن است.

نیروهای درون‌سو نقش مهمی در اثر هنری دارند. این بدان معناست که موضوع محاکات به جای اینکه امری بیرونی باشد، اساساً خودایستا است؛ چراکه در اثر هنری کارکرد ارجاعی عموماً به تعویق می‌افتد. به بیانی دیگر، معنای اثر هنری نه به واسطه مطابقت با عالم واقع که به واسطه انتظام درونی اثر حاصل می‌شود. به همین سبب، آنچه موجب قوام اثر هنری می‌شود مطابقت آن با جهان واقع نیست، بلکه سامان‌دهی مؤلفه‌ها براساس منطق ویژه‌ای است که به موجب آن رویدادها محتمل یا ممکن به نظر می‌رسند. در چنین جهان ممکن فرم اندیشه و منطق حاکم بر آن قواعد خاص خود را داراست. این فرم اگرچه با اندیشه علمی همسانی‌هایی دارد، اما مادامی که اثر مستلزم خودایستایی و در نتیجه استقرار جهان ممکن ویژه‌ای می‌شود، قواعد یکسره متفاوتی در باب عینیت، زمان، مکان یا علیت در آن شایع می‌شود. شایان ذکر است که آنچه جهان ممکن هنری را از جهان متمایز می‌کند نوعی ناتمامیت معناشناختی است که به موجب آن مشارکت خواننده در بازتولید معنای نهایی ضروری می‌نماید. در چنین جهانی، به سبب معنا متکثر و سیال‌تر است و در نتیجه پدیدارها یا شخصیت‌های امکان‌ظهور می‌یابند که از سنخ‌های شخصیتی حاضر در جهان واقع یکسره متفاوت‌اند. در واقع، در جهان ممکن به سبب عدم پای‌بندی به این همسانی‌ها، رویدادها پویاتر و متلون‌تر می‌شوند. بدیهی است این پویایی نتیجه جذب ناسازه (یعنی جذب امری که با منطق گفتمانی جهان واقع همسان نیست) و در نتیجه تولید یا تقویت سیر دیالکتیکی پدیدارهاست. جذب ناسازه در جهان ممکن به معنای حضور امر غریب در بطن یک نظام است که نخست موجب تحریک، جبهه‌گیری و تقابل سایر مؤلفه‌ها می‌شود، اما در نهایت به مثابه جزئی از نظام در می‌آید. بنابراین باینکه قواعد ساری در جهان واقع عموماً صلب و ایستا است، جهان ممکن گریزپا و سیال است. بنابراین، اگر موضوع محاکات را از این منظر بررسی کنیم می‌توان به وجود جهان ممکن به مثابه موضوع محاکات قائل شد که انسجام و پیوستگی آن و در نتیجه دلالت‌مندی حاکم بر آن منوط به فرارفتن از قرائت محاکاتی (خوانش رایج در متون تاریخی و علمی) و عطف توجه به قرائتی نشانه‌شناختی است که از طریق ناهمزیستی امر غریب با سایر مؤلفه‌های درون اثر سامان می‌یابد.



#### ۴- نتیجه‌گیری

در تحلیل موضوع محاکات، پیش‌نهادده‌های متفاوتی از سوی اندیشمندان مطرح شده‌است که هرکدام متضمن پاره‌ای از حقیقت در باب موضوع تقلید یا بازنمایی است. اما از این منظر همگی آثار هنری و ادبی الزاماً به بازنمایی موضوع مشخص واحدی چون طبیعت، طبیعت‌عام، وجه احسن یا سنت هنری پای‌بند نمی‌مانند، گو اینکه در برخی از ژانرهای هنری توجه به موضوع خاصی برجسته‌تر باشد. براین اساس، به نظر می‌رسد باید بتوان ضمن تفکیک جهان درونی اثر از جهان خارج، خودبسندگی اثر را به رسمیت شناخت و در پی آن با طرح ایده جهان ممکن به‌منابه موضوع محاکات، اصول و قواعدی را که اثر با ابتناء بر آن خودبسندگی خود را تضمین می‌کند بازشناخت. درواقع، باید گفت که اثر هنری یا ادبی علی‌رغم شباهت‌های انکارنشده‌ی با جهان واقع، موضوع محاکات را از بطن جهان ممکن استخراج می‌کند که بدان وابسته است. این جهان ممکن هرچه به جهان واقع شبیه‌تر باشد اصل تطابق برجسته‌تر خواهد بود و بنابراین این شائبه ایجاد می‌شود که اثر هنری بازتاب بی‌کم‌وکاست جهان واقع است. درحالی‌که جهان ممکن مذکور اگر از جهان واقع متفاوت باشد، ممکن است در نگاه نخست اصل حقیقت‌نمایی که خاص آثار رئالیستی و امثال آن است فاقد اعتبار به نظر آید، اما واقعیت این است که چنانچه جهان ممکن مذکور به رسمیت شناخته شود، آن‌گاه به راحتی می‌توان مدعی شد که رویدادها و پدیدارها در ساحت این جهان ممکن بر اساس قواعد درونی خاص آن جهان عمل می‌کنند و بنابراین آشکال بازنمایی‌های سوررئالیستی نیز همچنان مبتنی بر اصل حقیقت‌نمایی می‌توانند بود.

#### پی‌نوشت

۱- چشم جادوی تو خود عین سواد سحر است

لیکن این هست که این نسخه سقیم افتاده‌ست  
حافظ

۲- برای بحث مستوفی در این باره نک. لوکاچ، ۱۳۹۷: ۶۳-۸۹.

۳- این کتاب اخیراً با عنوان میمسیس توسط مسعود شیربچه (نشر نقش جهان) ترجمه و منتشر شده‌است.

۴- البته ممکن است انسان به خطا چیزی را که ناممکن است، ناممکن تلقی کند؛ در این صورت، بدیهی است در جهان اندیشگانی سوژه احتمال وقوع آن امر منتفی نیست.

## منابع

- ابن سینا، حسین. ۱۴۰۴ق. *المنطق (الشعر)*، تحقیق عبدالرحمن بدوی. قم: مکتبه آیه الله مرعشی نجفی.
- ابن سینا، حسین. ۱۴۰۵ق. *شفا*، تحقیق و مقدمه عبدالرحمن بدوی، ج ۴. قاهره: الدارالمصریه للتألیف و الترجمة.
- افلاطون. ۱۳۶۷ الف. *سوفیست*، ترجمه محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی.
- افلاطون. ۱۳۶۷ ب. *هیپیاوس بزرگ*، ترجمه محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی.
- بازرگانی، ابراهیم. ۱۳۹۷. «میمسیس: قرائت‌ها و تمایزها در نگره افلاطون، ابن سینا و آکویناس». *فصل‌نامه آیین حکمت*، سال دهم (۳۸): ۷-۳۲.
- بلخاری قهی، حسن. ۱۳۸۹. «سادرشیا و میمسیس: بررسی تطبیقی حکمت هنر هندی و فلسفه هنر یونانی با تکیه بر آرای فلوطین». *حکمت و فلسفه*، دوره ۶ (۲) (پیاپی ۲۲): ۳۵-۵۴.
- ثامتی، مژده و سجودی، فرزانه و سپهران، کامران. ۱۳۹۶. «محاکات و روایت از دیالوگ‌های افلاطون تا درام‌های مدرن». *نقد و نظریه ادبی*، سال دوم (۳): ۱۰۳-۱۲۸.
- ربیعی، هادی. ۱۳۹۱. «تأملی در باب فن شعر ابن سینا». *فصل‌نامه کیمیای هنر*، سال اول (۴): ۷-۱۶.
- زرقانی، مهدی. ۱۳۹۰ الف. *بوطیقای کلاسیک: بررسی تحلیلی انتقادی نظریه شعر در منابع فلسفی از ترجمه قنایی تا اثر حازم قرطاجنی*، تهران: سخن.
- زرقانی، مهدی. ۱۳۹۰ ب. «تطور مفهوم محاکات در نوشتارهای فلسفی اسلامی». *جستارهای ادبی*، (۱۷۲): ۱-۲۸.
- طاهری، محمد. ۱۳۸۸. «نگاهی به سیر آرا و عقاید درباره نظریه محاکات». *فصل‌نامه ادب‌پژوهی*، (۱۰)۳: ۲۰۷-۲۲۶.
- طاهری، محمد. ۱۳۹۱. «بررسی آراء افلاطون و ارسطو در نقد محاکات و هنر شاعری». *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*، (۲۴): ۹-۴۲.
- طوسی، نصیرالدین. ۱۳۵۵. *اساس الاقتباس*، تصحیح مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.
- کرم‌اللهی، نعمت‌الله و حسنی، محمد. ۱۳۹۶. «مبانی نظری مفهوم بازنمایی؛ با تأکید بر ابعاد معرفت‌شناختی». *فصل‌نامه معرفت فرهنگی اجتماعی*، سال هشتم (۳۲): ۴۵-۶۸.
- لوکاچ، گئورگ. ۱۳۹۷. *نظریه رمان*، ترجمه حسن مرتضوی. تهران: آشیان.
- ولک، رنه. ۱۳۷۷. *تاریخ نقد جدید*، ترجمه سعید ارباب شیرانی. ج ۱. تهران: نیلوفر.
- هاشم‌نژاد، حسین. ۱۳۹۶. «مبانی فلسفی هنر در آثار ابن سینا». *جاویدان خرد*، (۳۲)۱۴: ۲۵۷-۲۷۵.
- Abrams, Mayer Howard. 1953. *The Mirror and the Lamp*, Oxford: Oxford University Press.

- Coad, Geoffrey. 2006. *A Philosophical Inquiry into the Development of the Notion of Kalos Kagathos from Homer to Aristotle*, M.A. Thesis, University of Notre Dame, Australia.
- Eco, Umberto. 1992. "Between author and text". cited in *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press: 67-88.
- Halliwell, Stephan. 2002. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton & Oxford: Princeton University press.
- Homer, Seam. 2005. *Jasques Lacan*, London and New York: Routledge.
- Melberg, Ann. 1995. *Theories of Mimesis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Murray, Penelope. 1992. "Inspiration and Mimēsis in Plato". cited in *Apeiron*, vol. 25, issue 4: 27-46.
- Neiva, Eduardo. 1999. "Redefining the image, convention and semiotics". cited in *Communication Theory*, Seq. 9(1): 75-91.
- Potolsky, Mattew. 2016. *Mimesis*, New York & London: Routledge.
- Quinn, Edward. 2006. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, New York: Facts on File Library of American Literature.
- Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press.

روش استناد به این مقاله:

الگونه جونقانی، مسعود. ۱۴۰۱. «موضوع محاکات به مثابه آبرزه هنر». نقد و نظریه ادبی، ۱۳(۱): ۱۵۹-۱۸۲.

DOI:10.22124/naqd.2022.22066.2356

**Copyright:**

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi (Literary Theory and Criticism)*.

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

