دربارهٔ میمسیس

نظریهٔ هنر ارسطو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
کتابخانه مرکزی
بخش نشریات

محمود عبادیان

ارسطو (۳۸۲ ـ ۳۲۲ پ.م.) اولین پژوهشگر یونانی عالم آثار هنری است که نظریهٔ هنری خود را بر پایهٔ مطالعه و بررسی آثار هنری (به ویژه آثار هنری صحنه‌ای) از گذشته یونان تا عصر خود پرداخت و به این ترتیب پایه‌گذار تجربی نظریهٔ هنر در بوطیقا (پوئیکا) شد. خواننده با مطالعه این اثر (بخش‌هایی از آن به دست ما نرسیده) با بسیاری جنبه‌های هنر صحنه‌ای گذشته آشنا می‌شود که مأخذ استفادهٔ انتقادی ارسطو قرار گرفته، و او دستاوردها و ساختارهای قابل اقتباس آنها را در آموزهٔ بوطیقا خود لحاظ کرده است.

بوطیقا تنها اثری نیست که از نظریهٔ هنری ارسطو حکایت دارد ـ و با آن که مهم‌ترین و جامع‌ترین نوشته ارسطو در آن باب ـ؛ در رطوریقا (رتوریکا) و سیاست نیز بنا به اقتضای موضوع مسایل هنری را از نظر دور نداشته است. بوطیقا متضمن تأملات متنوع دربارهٔ هنر است. اگر افلاتون را بنیادگذار زیباشناسی در یونان قدیم به شمار آوریم، ارسطو را باید پایه‌گذار دانش کلی هنر دانست.

ارسطو صفت بارز آفرینش هنری را در فعالیتی از جانب شاعر و هنرمند می‌دید که به حکم مناسبتی که اثر هنری با مصالح خود دارد، برای آن خصلت محاکات (میمسیس) قایل شده است. میمسیس در وهلهٔ نخست معنای روگرفت یا مانندهپردازی داشته است و پیش از ارسطو نظر غالب در یونان در این رهگذر این بود که محاکات موضوع بایسته است چنان باشد که به اصل وفادار بماند تا اثر هنری بتواند توهمی به بیننده / خواننده القا کند که خود واقعیت آن را میسر می‌سازد. از این انتظار دشواری‌های بسیار ناشی می‌شد: کیفیت محاکات هنری چنان به لفظ فهمیده می‌شد که هر آینه شاعر فرضاً استعاره به کار می‌برد و این موجب می‌شد که تصویر شاعرانه پاسخ‌گوی واقعیت امر نباشد، او مرتکب خطای اخلاقی می‌شد، و این چیزی معادل دروغ گفتن بود.

وقتی ارسطو نظریهٔ میمسیس خود را تدوین و شرح کرده، کم‌کم موجب شد که آن نظرات رنگ ببازد و طرز تلقی کهن جای خود را به آموزهٔ نو بدهد. یکی از عناصر مهمی که ارسطو بر نظریهٔ هنر خود افزود و بدان وسیله آموزهٔ خود را بارز کرد، مقولهٔ احتمال بود. او به برکت این مقوله حقیقت میمسیس هنری را کامل کرد و آن را از صرف رو گرفت مکانیکی واقعیت متمایز کرد.

بر اساس مقولهٔ احتمال، شاعر ناگزیر نبود رویدادهای واقع را بسراید، او می‌توانست پیش آمدهایی را که احتمالاً می‌توانست رخ دهد تصویر کند. احتمال به این معنای کلام شرط درک هنری مصالح و تیپ‌آفرینی در ادب و هنر شد.

ارسطو در محاکات سه قلمرو تشخیص داد: بنا به وسایل، به موجب موضوع، و برحسب شیوهٔ محاکات. از این راه توانست هنرهای محاکاتی را دسته‌بندی کند؛ سپس به هنرهای کاربردی (مانند معماری) توجه کرد. تاریخ هنر اولین نشانه‌های تفکیک «هنرهای زیبا» از مورد کاربردی‌شان را از ارسطو دارد. ارسطو در بوطیقا اثر میمسیس را نخست در رابطه با شاعر و هنرمند بررسی می‌کند و محاکات را فعالیتی می‌داند که ممیز آدمی از دیگر موجودات است، به او امکان می‌دهد از راز امور آگاه شود، از آنها بیاموزد و از آموختهٔ خود خرسند شود. سپس به تأثیری توجه دارد که اثر هنری (به ویژه درام) می‌تواند بر بیننده و خواننده داشته باشد.

پیش از ارسطو نیز به تأثیر هنر بر مصرف کننده توجه می‌شده، منتها بیشتر بر نقش موسیقی در این رهگذر اهمیت نهاده می‌شده است. در گزارش‌ها خوانده می‌شود که موسیقی قادر است با نغمه‌های مسحور کنندهٔ خود شنونده را به وجد آورد، او را دگرگون کرده و از خود بی‌خود گرداند؛ در موسیقی جادویی می‌دیدند که در مواردی می‌توانست روح پلید را از کالبد بیماران روانی بتاراند. این رسم‌ها تا زمان آتن بریکلس رواج داشته، سپس جای خود را به بزرگداشت و نیایش خدایان داده است.

قراین نشان می‌دهد، نظریهٔ پالایش (کاتارسیس) ارسطویی بی‌تأثیر از بازمانده‌های رسوم نامبرده و بدون توجه به تأثیر موسیقی تدوین نیافته است. ذکر این نکته نیز مناسبت دارد که فیثاغورسی‌ها با الهام گرفتن از آیین‌های مشرق زمین به نیروی پالایش فیزیولوژیکی توجه و تأکید داشتند. ارسطو در آموزهٔ خود در باب پالایش (کاتارسیس) اثرات آن را به بُعد روانی گسترش داد؛ او با توجه به طبایع چهارگانه که طب بقراطی (هیپوکراتس) توازن آنها را برای آرامش و تعادل احوال انسان اساسی می‌دانست و اعتقاد بر آن بود که اختلال آن عناصر (سودا، صفرا، بلغم،...) موجب سرگشتگی و خطا می‌شود، آموزهٔ پالایش روانی را با توجه به این‌گونه سنت‌ها بنا کرد. او در هنر (به ویژه در تراژدی) ارگانی دید که در خدمت استقرار خوی و خیم از تعادل گسیختهٔ آدمی می‌تواند بود.

در آموزهٔ بوطیقا سرچشمه و عناصر زیبایی هنری بیشتر در رابطه با آموزه‌های فیثاغورسیان دربارهٔ وحدت دگرگونی‌ها و هارمونی اجزا با کل مطرح شده تا بر اساس تناسب خیر و حقیقت؛ آن‌چنان که در گفت و شنودهای افلاتونی به میان آمده است. زیبایی در کمال تناسب یک کل است. چیزی زیباست که «نتوان چیزی به آن افزود و چیزی از آن کاست» (اخلاق نیکوماخوس) این شرط زیبایی اعتبار خود را تا به امروز از دست نداده است، بلکه با گذشت زمان تفسیر و توضیح گوناگون یافته است. شایان توجه این که چندتن از پدران کلیسا نیز

آن را به عنوان بارزهٔ زیبایی پذیرفته‌اند. بدین ترتیب مقوله‌هایی که ارسطو در تبیین زیبایی به خدمت می‌گیرد با نوع افلاتونی آنها تفاوت دارد؛ شاید بتوان گفت که ارسطو بیشتر به تأثیر کارکردی اثر هنری توجه دارد تا به زیبایی اخلاقی آن.

یکی از نکات مشترک دیدگاه هنری ارسطو و افلاتون آن است که هیچ یک از آن دو از هنر به عنوان یک مفهوم کلیت‌دار سخن نمی‌گویند؛ مفهومی که همهٔ شکل‌ها و انوع هنر را در برگیرد؛ این دو پدران نظریه‌پرداز هنر بیشتر به جنبه‌های تجربی هنر توجه دارند. آنها از شعر، حماسه، تراژدی، کمدی یا موسیقی، تندیسه‌پردازی نام می‌برند، به فعالیت هنری به عنوان دانش آفرینندگی (Poetiké epistéme) می‌نگرند. این آفرینش با تولید صنعتگر تشبیه و تفکیک شدنی است. تشابه این دو در حرکت از نظر به عمل است؛ آفرینندهٔ اثر هنری در خدمت کاربرد آن است، و بستگی به دانش کسی دارد که از آن بهره می‌گیرد.

پرسشی که پیش می‌آید این است: روشی را که صنعتگر در تولید فرآوردهٔ مورد نظر به کار می‌برد چه نسبتی با میمسیس دارد، و اصولاً تا چه اندازه می‌توان چنین مقایسه‌ای به عمل آورد؟ می‌توان گفت که صنعتگر اِعمال حرفه می‌کند و با آن یک نیاز (مصرفی) را برآورده می‌سازد؛ در این کار از یک هنجار سنتی استفاده می‌کند. آفرینش هنر ـ به گفتهٔ ارسطو ـ استعداد خلق کردن است، یک کنش محاکاتی است، موضوع این فعالیت آفریننده، طبیعت است.

واژهٔ میمسیس برای اولین‌بار در سرودی از هومر در ستایش آپولون به کار رفته است، و مراد از میمسیس در آن مورد رقص و آواز دسته جمعی دلیادها بوده است. افلاتون این واژه را از حوزهٔ موسیقی (دامون) گرفته است که بنایش بر داستان، سبک، هارمونی و رینم (شرب‌آهنگ) بوده است. در بینش دامون نغمه‌پرداز، میمسیس (محاکات) از شکل‌های زندگی (mimernata biou) است که به نوبهٔ خود وجه نیک تربیتی و بد تربیتی دارد. (گفتنی است که ترجمهٔ میمسیس به زبان لاتین محدوبت معنایی یافته: Imitatio به کنش صحنه‌ای اطلاق می‌شده).

ارسطو نیز مفهوم میمسیس را از موسیقی اقتباس کرده است؛ از همین رو از بازنمایی اشخاص در نقش صحنه‌ای (horonto mimesis) سخن می‌گوید. موضوع میمسیس کاراکترها (ethe)، رویدادها (pathe) و تجربه‌ها (ptaxeis)، یعنی عمل نمایی صحنه‌ای اشخاص بوده است. میمسیس که در اصل با رقص و آواز توأم بود بعداً گسترش معنی پیدا کرد؛ کنشی که در ستایش خدایان صورت می‌گرفت نیز نوعی میمسیس بود که سرود و موسیقی خاص خود را داشت. در واقع واژهٔ ملودی و ریتم وسایل حسی اجراسازی بودند که القاکنندهٔ وضعیت، رویداد بر روان انسان بودند، اداکنندهٔ حسی بودند که در صورت هنر نشدن برای انسان از دست می‌رفتند.

فیثاغورسی‌ها معتقد بودند که هر هستنده در سایهٔ محاکات اعداد وجود دارد؛ افلاتون نیز میمسیس را سهیم بودن در ایده می‌دانست. از توضیح یا توصیفی که او از میمسیس دارد، بر می‌آید که این واژه را به معنی محاوره‌ای آن به کار برده است. به عبارت دیگر، آن را معادل دارای سهم (methex) دانسته است.

بنابر این، دوگونه تلقی از محاکات در آثار بنیادگذاران دانش زیباشناسی و علم هنر تشخیص دادنی است:

تلقی افلاتون از آن بیانگر معنای دور شدن از واقعیت انحراف از آن است، خاصه وقتی از میمسیس در هنر بحث می‌کند. آموزهٔ ارسطو به مفهوم فعالیتی آمده است که حاصلش امری ژرف‌تر از خود واقعیت است. در مرور بر توصیف و توضیحی که در جای‌جای نوشته‌های ارسطو از میمسیس رفته است، آنجا که در هنر (techne) از محاکات سخن است (برای مثال وقتی در «هواشناسی» ـ ۴، ۳ ـ در این رابطه از آشپزی به عنوان کمک به هضم غذا استدلال است)، خواننده احساس غایت می‌کند؛ این برداشت را عبارت زیر از بوطیقا تأیید می‌کند: «هر رشتهٔ هنری و تربیتی قصد دارد آنچه را طبیعت ناتمام گذاشته تکمیل کند». همین اندیشه در فیزیک (قسمت دوم، ۸) نیز آمده است: «هنر امری را به فرجام می‌رساند که طبیعت به آن نپرداخته است، با این که عناصری از آن یاوه مانده است.»

از این نکات به ویژه نکتهٔ اخیر دیده می‌شود که برگردان میمسیس به واژهٔ «تقلید» به دقت ادای معنی نمی‌کند. چه، اگر هدف هنر آن است که امر طبیعت را به کمال برساند، محاکات طبیعت به معنی تقلید گویای امر نیست، بلکه همان‌گونه که اشاره شد، دانستن و توانستن در به غایت رساندن امری مراد است که بلذاته در طبیعت وجود دارد، هنر آن را با توجه به کارکردی که می‌تواند برای انسان دارا باشد، به غایت می‌رساند. با توجه به این تلقی میمسیس است که در بوطیقای ارسطو از محاکات موسیقی و شعر سخن می‌رود. همین نکته را ارسطو در مورد محاکات انسان‌ها در کنش روی صحنه «که با آن میمسیس کاراکترها، سوداها و کنش‌شان» در نظر است تأیید می‌کند. (بوطیقا ۱ ـ ۲) یکی از واژه‌هایی که معنی محاکات را کمی روشن‌تر می‌کند، واژهٔ هومویوما (homoioma) است که در «سیاست» به کار برده شده است؛ واژه‌ای است که به محاکات گسترهٔ خاص می‌بخشد و از مایه‌های نمادین آن حکایت دارد: «صور و رنگ‌ها تقلید نیستند، بلکه نشانه (Seneia)اند دال بر رسوم اخلاق، نشانه‌هایی بر آن چیزی‌اند که بدن انسان از حالت احساس افاده می‌کند (۶، ۷، ۹).

نکتهٔ دیگری که از بار شدید معنی تقلید در مفهوم میمسیس می‌کاهد این است که محاکات نقط با مردم و اشخاص معمولی سرو کار ندارد، بلکه انسان و چیزها را آنچنان که باید باشند محاکات می‌کند ـ بهتر یا بدتر از آنچه هستند، نه آن‌چنان که هستند، که آن‌گونه که گفته یا اندیشیده می‌شوند (بوطیقا، ۲۵).

«چنانچه ایراد شود که توصیف از امر واقع حقیقت‌دار نیست، شاعر می‌تواند فرضاً بگوید: «البته چیزها آن‌گونه تصویر شده‌اند که باید باشند»، حال آن که اوریپیدس آن‌گونه تصویر می‌کند که هستند[1]. باز ممکن است اشخاص آن‌چنان که زُوتکسیس آنها را نقش کره است وجود نداشته باشند: «بله، می‌خواهم بگویم که امر ناممکن یک امر برتر است. چه، سنخ آرمانی بایستی از واقعیت فرارود»[2]

طبیعت آنچنان که ارسطو آن را در نظر دارد و از محاکات آن سخن می‌گوید، طبیعت پویا و در شدن مدام است، آن چنان که فلسفهٔ کلاسیک یونان از آن مفهوم دارد. در رسالهٔ اعضای حیوانات (۴، ۱۰) می‌نویسد: «طبیعت از مصالحی که در اختیار دارد بهره‌برداری بهینه می‌کند»، و در آفرینش حیوانات (۱، ۴) می‌نویسد، «طبیعت یا بر اصل ضرورت یا بر اصل مکانیکی و یا با سایق معطوف به آرمان رفتار می‌کند.»

در باب کیفیت ارتباط میمسیس با طبیعت بی‌مناسبت نیست به دو نکته اشاره شود: یکی به مفهوم اویدامونیا (Eudaimonia) ـ به معنی سعادت، و دیگری به روحیهٔ شیفتگی یونانی‌ها از مشاهده بی‌کرانگی کیهان به ویژه

نظام ستارگان و سیاره‌ها. یونانی‌ها خوشبختی را در آن می‌دیدند که درکی دمساز با پدیده‌های طبیعت داشته باشند و در وحدت یا گرایش‌های آن فعالیت و زندگانی کنند؛ به عبارت دیگر، اویدامونیا درک منطقی از طبیعت و هم‌سویی با آن است و سعادت چیزی جز آن نیست. پس از ذکر این نکته می‌توان به منظور ارسطو از محاکات طبیعت بهتر پی‌برد.

نکتهٔ دیگر، آن است که آسمان به عنوان منظر کیهان (کاسموس) که در نظام ستارگان تجلی خاص پیدا کرده است، مظهر زیبایی جهان هستی به شمار می‌آمد. گفتنی است که این نگرش یونانی یادآور تفکر فیثاغورسیان دربارهٔ زیبایی حاصل از تناسب و تقارن است. بنابر این، آسمان معرف بزرگ‌ترین نظمی است که آدمی در جهان هستی با آن سر و کار دارد: گردش فصل‌ها، روند دگرگون شده ماه، گشت روز و شب که همه توایت قابل اعتمادند، تجربه شدن نظام زندگانی آدمی را تشکیل می‌دهند. ستارگان گویای قانون‌مداری و نسبت‌های محض ریاضی‌اند. از این‌رو انسان باستان می‌توانسته محق باشد، هنر را میمسیس نظم جهان و پدیده‌های آن بداند.

یکی از زمینه‌های تردید در مورد خصلت خلاق میمسیس هنری ناشی از بدفهمی است و این است که امری که نتیجهٔ محاکات هنری است، یا آنچه در اثر هنری می‌یابد، خود به شیوه یا به صورتی دیگر نیز قابل وصول است، چون که قبلاً «موجود» بوده، و آنچه را بتوان به کمک زبان ادا کرد، عینیت پیشین داشته است. طبیعی است که چنین برداشتی از اثر هنری یک سوءتفاهم است.

باید تأکید شود که میمسیس تمام عناصر و جنبه‌های هنر را دربرمی‌گیرد، هر پدیدهٔ آن در روند محاکات عینیت هنری می‌یابد. یکی از این عناصر زبان است که نقش خاص آن در زبان شعر و نثر هنری تشخص خود را می‌یابد؛ زبان هنری به‌طور کلی سمبولیک است. سمبولیسم هنری از آن است، سمبول را به تجربه برساند، به این معنا که شمه‌ای از هستی امر را به صورت یکباره تصویر کند و آنچه را با آن نسبت دارد اعتلا و کمال بخشد.

هنر می‌خواهد بگوید، در حرکت خاص که هنر آن را مجسم می‌کند، فقط امر خاص تجربه نمی‌شود، بلکه تمامت آنچه تجربه شونده است با تضادها، کران‌مندی‌ها نسبت به آنچه اعتلایی است قابل تجربه می‌شود. این سمبولیسم آنچه را پوشیده است بازنمایی می‌کند و آنچه را معمولی است رازمند می‌کند. اثر هنری در فرایند آفرینش اثر هنری شکل می‌گیرد و ذاتیِ اثر هنری است. اثر هنری ناقل معنی نیست، آن را با خود در خود ثبت می‌کند. در اثر هنری نوعی حقیقت هم گشوده و هم پوشیده می‌گردد؛ بنابر این در آن چیزی بیش از آنچه به حس دریافت شدنی است وجود دارد. سمبول هنری تنها بر معنی دلالت نمی‌کند، آن را حضوری می‌کند. اثر هنری را با مصالح هنری مقایسه نمی‌کند؛ مصالح دستاویزی است برای آن که هنر به چیزها مهر انسانی زند، آنها را با غایت‌های آدمی درخور کند.

نمونه‌ای از این‌گونه نماد، توصیف پرآوازهٔ آسمان پر ستاره در ویس و رامین گرگانی است. این توصیف یک لحظهٔ هیجانی در داستان است: مادر ویس که فریفتهٔ پیشکش‌های گرانبهای پادشاه «مرو» شده و از به جای نیاوردن قول دستخوش پشیمانی است، تسلیم اصرار شاه شده و در قلعه را به روی او می‌گشاید و شاه موفق می‌شود، ویس را برخلاف خواست مادرش با خود ببرد. گرگانی مطلب خود را بنابر سنت‌های شعر وصفی می‌پروراند و با تجسم وضعیت کامل ستارگان و تمامی نشانه‌های برج‌های دوازده‌گانه را به تصویر منظور

می‌پردازد. هر فقره به کمک استفاده از صنایع سخنوری و ریزبینی‌های تخیل شاعرانه پرداخته شده است. این صحنه چنان است که به خودی خود کامل می‌نماید. با این همه خوانندهٔ آن روزی اثر، که با این‌گونه شگردهای پردازش نکته آشنا بود می‌بایست مناسبت آن را با عناصر عمدهٔ رویداد (اپیزود) در می‌یافته و پی‌می‌برده که توصیف صحنه در خدمت آن رویداد است: عواطف تیرهٔ مادر و شاه، پوشیدگی عمل و خصلت سرنوشت ساز آن. بنابراین، دیده می‌شود که هدف گرگانی از دست یازی به این شگرد شایان توجه هنر توصیف گرانه بدان منظور بوده که چرخش دراماتیک داستان خود را تأکید و برجسته کند.

عنصر وزن شعر در مثنوی را می‌توان ـ با توجه به برخی ناهمخوانی‌ها ـ به عنوان عنصر ساختاری آن نیز به شمار آورد. کمیت اوزان عروضی فارسی که در مثنوی یافت می‌شود بسیار کمتر از آنهایی است که در شعر غنایی به کار رفته، با این که هیچ‌گونه محدودیت کاربردی در این رهگذر وجود نداشته است. این نظریه که وزن‌های سنتی در شعر مثنوی همه کوتاه‌اند و از دوازده تا یازده هجا فراتر نمی‌رود، به فرضیهٔ مبنی بر پیوند اصلی میان این وزن‌ها با وزن‌های شعر فارسی میانه مایه می‌دهد. در برخی آثار در دسترس به نثر نگاشته شدهٔ پهلوی نشانه‌هایی از قالب وزنی یافت می‌شود که در آنها سطرهای مساوی دیده می‌شود. البته این نکته برای اثبات وجود شکل مثنوی در ادبیات پیش از اسلام در ایران کافی نیست.

پرسشی که به میان می‌آید این است که آیا یک پیوند درونی میان وزن معین و سرشت موضوع در مثنوی وجود تواند داشت؟ همان‌گونه که اِلوِل ساتون نشان داده است نظر عروضیان مبنی بر این که چنان پیوند بی‌گمان وجود داشته با توجه به کاربرد عملی وزن، پذیرفتنی نیست به ویژه در مورد نخستین شاعران فارسی‌گو. استفادهٔ متفاوت از بحر متقارب مُثَمَن محذوف که سنتاً به دلیل کاربردش در شاهنامه و دیگر حماسه‌های تقلیدی تداعی‌گر موضوع‌های حماسی می‌توانست باشد، در مثنوی‌های ابوشکور، سعدی و داستان‌های عشقی عنصری نیز سروده شده است.

البته این واقعیت نمی‌تواند به معنی آن باشد که پذیرش نوعی مناسبت میان وزن و گونهٔ ادب آن چنان که در نظریهٔ بومی در قرن‌های بعد تدوین گردید کاملاً بی‌اساس است. نشانه‌های زیادی گواه بر این است که گزینش یک بحر مشخص اغلب با در نظر گرفتن انتخاب دیگر عناصری که می‌بایست در چکامه پرورش یافته شود همراه بوده است. چنان می‌نماید که این همسویی فقط بر یک نظر آگاهانه بر تناسب بحر عروضی خاص برای پروراندن یک گونهٔ ادب معین بنا نداشته، بلکه بیشتر مبتنی بر سابقهٔ معتبر در دسترس و به صورت سنت درآمده بوده است. این تقریباً یکی از بارزه‌های سراینده‌ای بوده که از روی نمونهٔ خود شعری رقابتی (تقلیدی) می‌پرداخته و وزن آن را تقلید می‌کرده است. به همین دلیل است که همخوانی وزن و گونهٔ ادب را می‌توان در دوره‌های بعدی ادبیات فارسی با بسامد بیشتر و بالاتر یافت، دوره‌هایی که شمار آثار قابل تقلید بسیار فزونی داشت. مثال گویا در این رهگذر را طبعاً باید در خمسهٔ نظامی سراغ گرفت که خصلت آرایهٔ معیار برای تقلید کنندگان آتی داشت، معیاری که متضمن چند عنصر شکلی و گزینش وزن بود. نمونه‌های زیادی را می‌توان نه تنها از میان منظومه‌های مثنوی، که همچنین از شکل‌های غنایی ذکر کرد. یک نمونهٔ دیگر نیز یاد کنیم. این نمونه جنبهٔ دیگری از نقش را نشان می‌دهد که وزن شعر می‌توانست در گزینش گونهٔ ادب شاعرانه ایفا کند. بحر

متقارب شاهنامه که به آن اشاره شد، سرآغاز یک رشته گونه‌های شعری کوتاه که در مناسبت‌های تاریخی و نیز به برکت کاربرد عمرمی به یکدیگر پیوند یافتند.

بخش‌هایی از دست مایه‌های انبوهی که فردوسی در شاهنامه سروده، برخی شاعران پس از وی برگزیده و به صورت موضوع مستقل بازپردازی کرده‌اند. یکی از آنها زندگانی اسکندر بوده است که در نهایت بر رمان یونانی الساندهٔ بزرگ از قلم کالیستنس دروغین استوار یافته است. نظامی در سرودن آن از نمونهٔ شاهنامه شروع کرد، بحر متقارب را برگزید و هر دو بخش اسکندرنامه را بر اساس آن سرود. اما او و تقلیدکنندگان برجسته‌اش همچون امیرخسرو، جامی و علیشیر نوایی، شاعر ترک، اسکندرنامه را به گونهٔ ادب مستقل رشد دادند که بیشتر خصلت حکمی دارد. طرح پرداخت یافتهٔ ساقی‌نامه که نظامی آن را به صورت یک عنصر ساختاری اسکندرنامه درآورده است، الهام‌بخش سومین نوع مثنوی بسیار کوتاه گردید که از آن تا اندازه‌ای نمونه‌سرایی شده است که تذکره‌ای خاص در باب شاعرانی که نمونهٔ آن سروده‌اند در قرن یازدهم نوشته شد. این چکامه‌ها خطاب به ساقی پرداخته شده‌اند و یک ژانر (گونهٔ ادب) ویژه را می‌سازند و تنها رشته‌ای که آن را به اصل‌شان پیوند می‌دهد، وزن مشترک آنها، بحر متقارب است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

۱ ـ **Margites** منظومه‌ای بوده با جنبه هجو انتقادی که چند کلمه بیش از آن باقی نمانده. ظاهراً حاوی سرگذشت آدم سادای با اطلاعات نادقیق و در عین حال از بخت و دولت بی‌نصیب. قهرمان این قطعه از دست رفته شخصی به نام مارگوس (به معنی نادان) بوده است.

۲ ـ **Iambos** که وزنی از دو رکن کوتاه و بلند دارد. این وزن با زبان محاوره نزدیک بوده و غالباً در هجو به کار می‌رفته است و کالم رایج در گفت‌وگو نیز اغلب به همین وزن درمی‌آمده است.

۳ ـ فالبس سرودهای هجوآمیز و خنده‌آور بوده که در جشن‌های باکوس در ضمن رقص و آواز به افتخار **phallis** پروردگار تناسل و باروری می‌خواندند.