مقدمه

نظریهٔ محاکات[1] یکی از قدیمی‌ترین و اصلی‌ترین نظریه‌ها در تاریخ نقد ادبی و تاریخ نقد هنر است. اصطلاح محاکات چنانکه در ادامه خواهیم دید از قرن دوم هجری معادل واژهٔ یونانیِ میمسیس[2] به کار رفته است. میمسیس در اغلب زبان‌های اروپایی به تقلید[3] یا بازنمایی[4] ترجمه شده و از آن برای تبیین رابطه میان یک نمونهٔ اصلی و بازنمایی آن که در صدد تقلید نمونهٔ اصلی است، استفاده کرده‌اند. واژهٔ میمسیس متعلق به دوران پس از هومر و هسیئود (قرن هشتم قبل از میلاد) است چراکه در آثار ایشان اثری از این لغت نیست (Tatarkiewicz, 1973: 226). دربارهٔ ریشهٔ لغوی آن هم هرچند اختلاف نظر وجود دارد ولی در اکثر دایرةالمعارف‌ها و کتب لغت ریشهٔ آن را mim به همان معنی تقلید دانسته‌اند (Edwards, 1967: 335). به استناد منابع معتبر، این واژه نخستین بار در مراسم آیینی کاهنان یونان باستان به کار رفته و مراد از آن تقلید اعمال و نیایش‌ها و سرودهای این کاهنان از سوی پیروانشان بوده است (Tatarkiewicz, 1973: 226). این اصطلاح بعدها برای توصیف بازسازی واقعیت در مجسمه‌سازی و تئاتر به‌کار رفت و سپس در باب همهٔ نمودهای هنری معمول شد. از آنجا که این اصطلاح در تبیین فلسفهٔ هنر و به‌ویژه فلسفهٔ ادبیات به‌کار رفته است، طبیعی است که واضعان و شارحان آن نیز فلاسفه باشند و درک تاریخی تطور معنای محاکات بازبسته به تعمق در آراءِ فلاسفه از آغاز تا کنون باشد. اینک با این تمهید به چگونگی وضع این اصطلاح و تطورات تاریخی آن می‌پردازیم.

نظریهٔ محاکات در یونان باستان

طبق منابع تاریخی، اولین کسی که در باب منشأ و ماهیت هنر سخن گفت فیثاغورث بود (Riedweg, 2008: 27). او در عهد قبل از ارشمیدس، زنون و اودوکس (۵۰۰ تا ۵۶۹ پیش از میلاد) می‌زیست. البته نظریه‌پردازی او در باب منشاء و ماهیت هنر، منحصر به موسیقی است، اما می‌توان اصول تئوری وی را به سایر انواع هنر نیز تعمیم داد. وی که

1.mimesis theory
2.mimesis
3.imitation
4.representation

دانش آموختهٔ مصر و بابل و ایران بود و نزدیک به بیست سال از عمر خود را در این سرزمین‌ها سپری کرده بود، مباحثی را در موسیقی ارائه داد که بر اساس آن، آهنگ‌ها و نت‌های موسیقی بازتاب یا تقلیدی از "موسیقی افلاک"[1] است. همچنین او توانست نت‌های موسیقی را با اعداد و ارقام توجیه کند و به دیگر سخن پیوندی میان هنر موسیقی و علم ریاضی برقرار سازد. فیثاغورث نیز به مانند سقراط جانب احتیاط را نگاه می‌داشت و چیزی نمی‌نوشت و اکثر آموزه‌های وی از طریق شاگردانش به دست ما رسیده‌است. او نخستین کسی است که عملکرد هنر موسیقی را تقلید و بازنمایی از حرکت آسمان و اجرام آسمانی (طبیعت) دانست. ظاهراً اشعار ذیل در *مثنوی* نیز اشاره به همین نظریهٔ فیثاغورثی دارد:

پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها — از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش‌های چرخ است این که خلق — می‌سرایندش به طنبور و به حلق
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم — در بهشت این لحن‌ها بشنوده‌ایم
(مولوی، دفتر۴: ۳۳)

اما باید توجه داشت که در آراءِ فیثاغورث از اصطلاح میمسیس سخن نرفته است. پس از فیثاغورث، دوموکریت[2] (۳۷۰-۴۶۰ق.م) برای اولین بار واژهٔ میمسیس را برای بیان تقلید روش‌های عملکرد طبیعت به‌کار برد. او در این باب چنین اظهار نظر کرده است:

«کار بشر محاکات طبیعت است. ما در نساجی از عنکبوت، در خانه‌سازی از پرستو و در آوازخوانی از هزاردستان تقلید می‌کنیم» (Tatarkiewicz, 1973: 226).

این جملهٔ ساده که نخستین تلقی بشر از محاکات در حدود هفت‌هزار سال پیش است، نقطهٔ آغازین بحث و جدل‌ها و نظریه‌پردازی‌های گوناگون در عرصهٔ گستردهٔ نظریهٔ تفسیر هنر و به‌ویژه هنر شاعری است، نظریه‌ای که در اعصار مختلف و در فرهنگ‌های متفاوت محل بحث اندیشمندان بوده است و در هر دوره‌ای به مقتضای زمان و مکان در شکل و قالب ویژه‌ای ارائه شده است.

1.Harmony of Spheres
2.Democritus

تلقی دیگر از محاکات که شهرت بیشتری پیدا کرد و پایه و اساس نظریات فلسفهٔ هنر و نقد ادبی قرار گرفت، در آتن و در میان گروه دیگری از فلاسفهٔ یونان باستان مطرح گردید. مفهومی که سقراط آن را ابداع کرد و افلاطون و ارسطو آن را گسترش دادند. در نظر سقراط محاکات به معنی بازنمایی ظواهر اشیا بود. این تلقی از محاکات ریشه در تعمق سقراط پیرامون نقاشی و پیکرتراشی داشت. سقراط این سؤال را مطرح کرد که دلیل تفاوت این دو هنر با سایر هنرها چیست و خود پاسخ داد که دلیل آن، محاکات بصری اشیا در این دو هنر است (Ibid: 226). بدین‌سان سقراط تلقی جدیدی از محاکات ارائه کرد و آن را اساس عمل ساخت و از انواع هنر دانست. این امر حادثه‌ای مهم در تاریخ اندیشه در حوزهٔ هنر محسوب می‌شود.

از محاکات بدین معنا برای نخستین بار در کتاب *جمهوری* افلاطون سخن رفته است. افلاطون در دفترهای دوم، سوم و دهم *جمهوری*، در مقام تبیین و تفسیر فلسفهٔ هنر، مکرّراً از این واژه استفاده کرده و همهٔ انواع هنر را از مقولهٔ محاکات شمرده است (Plato and Robin,1994: 595). البته چنانکه می‌دانیم اکثر مباحث در *جمهوری* از زبان سقراط، استاد افلاطون، بیان می‌شود. در دفتر دهم در جریان یکی از مباحثات، افلاطون آثار هنری را به مثابه انعکاس شیء در آب یا آیینه تلقی کرده و در پایان نتیجه گرفته است که محاکات متضمن شباهت بین واقعیت و بازنمایی آن است (Ibid:10.602). معهذا باید دانست که او اصل محاکات را صرفاً به دنیای هنر محدود نمی‌کند، چراکه در فلسفهٔ افلاطون، جهان مادی (واقعیت محسوس) به نوبهٔ خود تقلیدی از عالم مُثُل است. درنتیجه به زعم او تصویر هنری چیزی نیست به‌جز سایه‌ای مبهم از یک جهان مجازی و غیرواقعی. بر این اساس در تلقی افلاطون هنر به‌جای جوهر و ذات از ظهورات اشیا تقلید می‌کند و لذا دو مرحله مادون حقیقت قرار گرفته است. افلاطون نتیجه می‌گیرد که هنر به کار درک حقیقت نمی‌آید و حد اکثر می‌تواند موجب انگیزش احساسات و عواطف و انفعال آدمی شود؛ انفعالی که موجب دوری هرچه بیشتر از حقیقت می شود. از این رو وی برای هنر از این دیدگاه شأنی قایل نیست و لذا مانع از ورود هنرمندان به آرمانشهر مشهور خود می‌شود (نک: زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۲۰۵).

هرچند ارسطو نیز در بوطیقای خود در تعریف هنر، به اقتفای سقراط و افلاطون، آن را از مقولهٔ محاکات معرفی کرد، اما داوری او بر خلاف افلاطون در تأیید هنر و در نفی مُثُل مورد ادعای افلاطون بود. وی برای تبیین دیدگاه خویش، ابتدا دامنهٔ معنایی محاکات را به حوزهٔ هنر محدود کرد و سپس از این انحصار معنایی در جهت تبیین فلسفهٔ هنر سود جست و درست بر خلاف رویهٔ افلاطون، خلاقیت هنری و به‌ویژه شاعری را فعالیتی ممتاز و مفید دانست. از نظر او جوهرهٔ هنر ناشی از تمایل فطری و جهانی انسان برای آفرینش وخلاقیت و کسب لذت از این امر است. ارسطو با رد ایدهٔ مُثُل افلاطونی، اظهار داشت که کارکرد هنر تقلیدی صرف از جهان محسوسات نیست. هنر شأنی بسیار والاتر از تقلید و بازنمایی دارد. هنرمندان و شاعران هرچند در ظاهر امر، طبیعت را تقلید می‌کنند اما حاصل نهایی کار ایشان پدیده‌ای کاملاً جدید است که خلاقیت هنرمند ویژگی اصلی آن محسوب می‌شود. «پس باید هنر صورتگران توانا را سرمشق قرار داد. زیرا که ایشان طرح دقیق چهرهٔ اشخاص را چنان بر صفحه می‌آورند که با وجود همانندی و شباهت با اصل، زیباتر از آن است» (نک: ارسطو، ۱۳۳۷: ۱۱۴). وی بر این باور است که: «شاعر باید مانند چهره‌سازان استاد، تصویری شبیه اصل بسازد و در عین حال به آن زیبایی ببخشد» (ارسطو، ۱۳۴۹: بند ۱۴۵۴). وی به سخن سوفوکلس استناد می‌کند که گفته بود: «من آدمیان را چنانکه باید باشند نشان می‌دهم» (گمپرتس، ۱۳۷۵: ۱۶۵۸).

همچنین در انواع هنرهای روایی چون تراژدی و حماسه و حتی در کمدی نیز، شاعر با اینکه به بازنمایی اعمال و تجربیات افراد بشر می‌پردازد، اما هدف او بیان مجرد ماوقع همچون مورخان نیست. شاعر باید در هنر خود به آفرینش جدیدی دست بزند و به‌گونه‌ای متفاوت روایت خود را عرضه دارد.

> «فرق میان شاعر و مورخ در آن نیست که یکی به نظم سخن می‌گوید و دیگری به نثر، فرق در این است که مورخ از اموری که واقع شده‌اند سخن می‌گوید و شاعر از اموری که وقوعشان ممکن می‌نمود» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۸۳).

شاعر یا جهان را برتر از آنچه هست نشان می‌دهد و تراژدی می‌آفریند و یا پست‌تر از آنچه که هست، می‌نمایاند و کمدی خلق می‌کند و از این رهگذر درک بهتر و انسانی‌تری از حقیقت به مخاطب خود می‌دهد. البته شعر می‌باید در عین تأثیرپذیری از تفکر و احساس

شاعر، محتمل‌الصدق و باورپذیر هم باشد. بدین ترتیب در فلسفهٔ ارسطو، شعر در جایگاهی بسی برتر و رفیع‌تر از تاریخ که روایت دقیق ماوقع است، قرار می‌گیرد.

تلفیق نظرات ارسطو و افلاطون و فیثاغورث در مورد تقلید و محاکات در اندیشه‌های فلوطین[1] به بار نشست. وی اعتقاد داشت که از آنجا که هنر زیبایی را در دنیای فیزیکی و مادی متجلی می‌کند پس دارای هویتی مستقل است. کار هنرمند تقلید صرف از طبیعت نیست، او قوانین حاکم بر طبیعت در خلق زیبایی را کشف می‌کند و خود مستقلاً آنها را برای آفرینشی جدید به‌کار می‌بندد. هنرمند می‌تواند به نحو حقیقی‌تری از صورت متعالی تقلید کند و آنجا که طبیعت چیزی کم دارد به آن اضافه کند. از نظر فلوطین زیبایی موجود در طبیعت و زیبایی بیان شده در هنر، تجلیات یک حقیقت واحد محسوب می‌شوند که به نظمی واحد تعلق دارد. (نک: Hugh and Liberato, 2000: 46؛ و نیز: Halliwell, 2002 :314).

نظریهٔ محاکات در اروپای قرون وسطی

قرون وسطی دورهٔ افول و خمول نظریه‌پردازی پیرامون محاکات در جهان غرب است. باور رایج حکمای آن عصر، این پیش‌فرض فلسفی یونان باستان بود که اولاً ذهن آدمی منفعل است و لذا تنها قادر به درک چیزهایی است که در جهان هستی وجود دارند. در ثانی حتی اگر ذهن قادر به ابداع چیزهایی که وجود ندارند باشد، صحیح نیست که انسان قوهٔ ابداع خود را به کار اندازد، چراکه جهان هستی نظام احسن است و کامل‌تر از آن قابل تصور نیست. در اروپای قرون وسطی متفکرانی چون سنت آگوستین و دیونیسوس این قضیه را مطرح کردند که اگر قرار است هنرمند به تقلید طبیعت اقدام نماید، شایسته آن است که به جهان غیب، که جهانی کامل‌تر است، متمرکز شود. در غیر این صورت ارجح آن است که هنرمند در جهان مادی همّ خود را صرف جستجوی آیات جمال لَم‌یَزَلی بنماید. حکمای بنیادگرایی چون ترتولیان از این هم پیش‌تر رفتند و مدعی شدند که خداوند به احدی اجازهٔ تقلید از جهان آفرینش را نداده است. کار بدانجا رسید که در اوج قرون وسطی، هنرهایی چون نقاشی و پیکرتراشی به استهزا، تحت عنوان تقلیدهای بی‌ارزش

1.Plotinus

میمون‌وار توصیف شدند. در نتیجهٔ چنین تحلیل‌هایی بحث فلسفی در باب نظریهٔ محاکات در اروپا به خاموشی گرایید و تقریباً کنار گذاشته شد (Tatarkiewicz,1973: 228).

نظریهٔ محاکات در بین حکمای جهان اسلام

با تکوین فلسفه و حکمت اسلامی، از سدهٔ دوم هجری و با ترجمهٔ آثار فلاسفهٔ یونان باستان به زبان عربی در عهد مأمون عباسی، شرح و تفسیر در باب نظریهٔ محاکات افلاطونی رونق تازه‌ای یافت. ابوبشر متی (۳۲۴-۲۵۴ ه) اولین حکیم در جهان اسلام است که برای اصطلاح ممسیس معادل عربی "محاکات" را به کار برد (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۵۱). وی از نسطوریان بغداد بود و رئیس منطقیان عصر خویش به شمار می‌آمد و در ترجمه‌ای که از بوطیقای ارسطو از زبان واسطهٔ سریانی به زبان عربی انجام داد، برای نخستین بار از معادل محاکات برای اصطلاح ممسیس یونانی استفاده کرد. این ترجمه، با همهٔ ارزشی که به واسطهٔ پیشگام بودنش داشت، برگردانی دقیق نبود و اشتباهات فراوانی داشت. لذا بعد از او شاگردش یحیی بن عدی، کار استاد را تکمیل نمود. چندی بعد یعقوب بن اسحاق الکندی برای اولین بار آن را تلخیص کرد (صفا، ۱۳۷۴: ۹۵).

در جهان اسلام نیز از نظریهٔ محاکات افلاطونی تلقی‌های متفاوتی وجود داشت. اما در میان حکمای مسلمان، نظریهٔ محاکات تنها در محدودهٔ ارتباط بین اثر هنری، و جهانی که آن را محاکات یا بازنمایی می‌کند، قرار نمی‌گرفت، بلکه تعامل میان هنرمند و مخاطب و نیز ارتباط آنها با جهان پیرامون نیز لحاظ می‌گردید. دیگر آنکه در جهان اسلام محاکات از هنر درام و نمایش در جهان غرب، به دلیل اقتضائات فرهنگی و تاریخی و حتی مذهبی به فن خطابه و سخنوری منتقل گردیده بود. این تغییر به دلیل تفاوت تلقیی بود که از مفهوم هنر در یونان و ممالک اسلامی وجود دشت. در یونان هنر نمایش یا درام والاترین تجلی هنری محسوب می‌شد. حال آنکه مسلمانان، به‌ویژه اعراب، هنر را در بیشتر در قالب شعر و سخنوری و بلاغت کلام می‌دیدند و هنر درام یا نمایش در چارچوب فرهنگی ایشان نمودی نداشت.

به‌طور کلی، فیلسوفان مسلمان خلاّقیت‌های هنری و ادبی را به مثابه غایاتی فی‌نفسه نمی‌دیدند؛ بلکه امر مورد علاقهٔ آنها، تبیین مناسبات میان این فعالیت‌ها با غایات عقلانیِ محض بود. به‌ویژه دربارهٔ شعر و خطابه، تأکید فلسفهٔ اسلامی بر آنها تأکید عمل‌گرایانه و

سیاسی بود و به شعر و خطابه، به مثابه ابزاری نگریسته و آن را برای انتقال حقایق متن فلسفه به عامهٔ مردم، که توانایی‌های عقلانی آنها محدود فرض می‌شد، به کار می‌بردند. معمولاً واسطه در چنین ارتباطی، مطالب دینی بود. همچنین فیلسوفانِ مسلمان به توضیح بنیادهای روان‌شناختی و ادراکیِ حکم زیبایی‌شناختی و فرآوردهٔ هنری در طیف معرفت بشری، توجه چشم‌گیری نشان می‌دادند. آنان نشان دادند که خطابه و شعر در برخی از جنبه‌های مهم، از هنرهای غیر عقلانی شمرده می‌شوند و به‌ویژه شعر از این نظر قوای تخیلی مخاطبان خود را به جای قوای عقول آنها مخاطب خود قرار می‌دهد (Black, 1998: 75-79). لذا تحلیل رسالاتی که فلاسفهٔ ایرانی و عرب در باب تفسیر محاکات تحریر کرده‌اند، لزوماً باید مبتنی بر وجود دوگانگی فوق‌الاشاره صورت گیرد.

آراءِ فارابی

از نخستین حکمای جهان اسلام که در بین آراءِ فلسفی خود در باب محاکات، نظریات قابل توجهی دارد، باید از فارابی نام برد. ابونصر فارابی (۳۳۹-۲۵۷هجری) که بعضی به‌غلط او را شاگرد مستقیم ابوبشر متی دانسته‌اند (نک:سجادی، ۱۳۷۲، ذیل ابوبشر متی بن یونس)، پس از الکندی مجدداً به شرح و تلخیص بوطیقای ارسطو پرداخت. شروح فارابی چنان جایگاهی در فلسفهٔ اسلامی برای وی رقم زد که او را پس از ارسطو معلم ثانی خوانده‌اند. فارابی تجزیه و تحلیل دقیق‌تری در باب محاکات انجام داد و آن را به دو شاخهٔ محاکات قولی و محاکات عملی تقسیم کرد. از نظر او محاکات فعلی حاصل انجام یک کار و محاکات قولی نتیجهٔ بیان یک مطلب است. علاوه بر این وی برای هریک از انواع دوگانهٔ محاکات نیز به دو زیرشاخه قائل است. از این قرار که محاکات فعلی می‌تواند از دو طریق صورت گیرد: اول، ساختن یک شیء که بازنمایی یک شیء اصلی است همچون ساختن یک تندیس که بازنمایی پیکر انسان است و دوم عمل کردن شبیه یک شخص دیگر، مانند کاری که بازیگران در نمایش می‌کنند. محاکات قولی نیز بر دوقسم است: قسم اول آن است که مستقیماً از اصوات اصلی تقلید شود، مثل آنکه کسی آوایی شبیه اصوات موجود در طبیعت تولید کند (مثل همهٔ اسم صوت‌ها) و یا آنکه با استفاده از ترتیب خاص کلمات (به طور خاص در هنر شاعری) احساساتی را که حاکی از آن هستند در مخاطب برانگیزند.

بدین ترتیب فارابی به چهار نوع محاکات قایل بود که عبارت‌اند از: فعلی بی‌واسطه، فعلی به‌واسطه، قولی بی‌واسطه و قولی به‌واسطه (فارابی، ۱۹۷۱: ۱۷۳).

وی محاکات و تألیف موزون را به عنوان دو عنصر اساسی تشکیل‌دهندهٔ جوهرهٔ اصلی شعر می‌داند که البته از میان این دو، محاکات مهمتر است:

«(قوام و جوهر شعر، نزد قدما، به آن است که شعر از چیزی که امری را محاکات می‌نماید، تألیف شده باشد و به اجزایی متقوم باشد که در زمان‌های متساوی گفته می‌شوند. دیگر شرایطی که دربارهٔ شعر ذکر می‌شود، داخل در قوام جوهر شعر نیستند، بلکه اموری هستند که شعر با وجود آنها نیکوتر می‌شود. از میان این دو (امر ذاتی) نقش بیشتر در قِوام شعر را همان محاکات دارد و شناخت چیزهایی که محاکات به وسیلهٔ آنها صورت می‌پذیرد، اما نقش کمتر از میان این دو، از آنِ وزن است» (فارابی، ۱۴۰۸: ۵۰۱).

فارابی بر دو جنبه از جملات شعری تأکید می‌کند: بازنمایی آنها از موضوعاتشان به وسیلهٔ عبارتی (عالی‌تر یا پست‌تر) از آنچه موضوعات در واقع هستند، و توانایی آنها برای تأثیر ذوقی و معرفتی در مخاطب، یعنی شاعر می‌تواند با توصیف یک موضوع از طریق تصاویر ذهنی‌ای که چیزی نفرت‌انگیز را تداعی می‌کنند، موجب شود تا شنوندگان نسبت به شیءِ موصوف، احساس بیزاری کنند. حتی اگر مطمئن باشیم که آن چیز، در حقیقت آن‌گونه که ما خیال می‌کنیم نیست، دلیل این بیزاری، به طور مستقیم، به توسل جستن شاعران به قوهٔ تخیل ارتباط پیدا می‌کند، زیرا بیشتر رفتارهای انسان، پیرو تخیل اوست تا عقیده و دانش او؛ چراکه اغلب عقیده یا دانش انسان در تضاد با تخیل او است، در حالی که انجام برخی امور به دست او، منوط به تخیل و تصور وی از آنهاست، نه به دانش یا عقیده‌اش دربارهٔ آنها (فارابی، ۱۳۶۴: ۶۷).

آراءِ ابن‌سینا

پس از فارابی معروف‌ترین کسی که به کار شرح و تلخیص بوطیقای ارسطو دست یازید، ابن‌سینا (۴۲۸-۳۷۰ هجری) است. گویا او برای تبیین نظرات خود ترجمهٔ یحیی بن عدی و تلخیص فارابی را در اختیار داشته است. ابن‌سینا بوطیقا یا کتاب «الشعر» خود را همچون فارابی در بخش منطق شفا قرار داده است. کتاب الشعر که نهمین قسمت از شفا را تشکیل می‌دهد، مشتمل بر هشت فصل می‌باشد. در این هشت فصل،

شیخ به هر آنچه که به نحوی موجب زیبایی شعر می‌شود پرداخته است. تعریف مشهور ابن سینا از محاکات از این قرار است:

«و المحاکاة هی إیراد مثل الشیء، و لیس هو هو، فذلک کما یحاکی الحیوان الطبیعی بصورة، هی فی الظاهر کالطبیعی (ابن سینا، ۱۹۶۶: ۱۶۸).

از نظر او تخییل به منزلهٔ تمهیدی برای خلق شعر است. اصطلاح تخییل شاید بیشتر ناظر به واژهٔ "فانتزی" در بوطیقای ارسطو باشد. فانتزی در اصطلاح‌شناسی ارسطو عبارت از آن قوهٔ شاعرانه‌ای است که موجب ایجاد تصاویر در ذهن مخاطب می‌گردد. در فانتزی تخیل و حافظهٔ مخاطب در ارتباط کامل قرار دارند. اما باید دانست که تصویر خلق شده در تخیل با تصویر برآمده از محاکات متفاوت است. در تخیل تصویری از پیش در ذهن وجود دارد و در یک فعل و انفعال بین ذهن و حافظه مجدداً بر صفحهٔ ذهن مخاطب نقش می‌بندد، حال آنکه در محاکات تصویری بدیع بر اساس دریافت و حسی جدید خلق می‌شود و با اینکه ریشه در گذشته و حافظهٔ ذهنی دارد، اما دارای هویتی مستقل است. دیگر آنکه ابن‌سینا شعر را گفتار برانگیزنده‌ای می‌دانست که شاعر بر حسب علاقه یا نفرت، بدون تأمل، تفکر و انتخاب و حتی بدون در نظر گرفتن اینکه آنچه گفته شده درست است یا غلط، ایجاد می‌نماید. ابن‌سینا در این باب که شعر بیشتر متضمن احتمالات است تا واقعیات، با ارسطو هم‌رأی بود.

همچنین ابن‌سینا تأکید داشت که افسانه‌ها را حتی اگر در قالبی منظوم باشند، نمی‌توان شعر دانست، چراکه آنها اغلب به کار بیان عقاید و نظرات می‌آیند تا برانگیختن ذهن و خاطرات آدمی. به اعتقاد او منطق در تقابل با تخییل قرار دارد چرا که براهین منطقی بر خلاف تخییل، فاقد قوهٔ تحریک روح و عواطف است. و اینکه اغلب مردم متمایل به تخییل هستند تا منطق، ناشی از همین واقعیت است. به اعتقاد ابن سینا هدف محاکات برانگیختن علاقه یا تنفر نسبت به کسی یا چیزی است، نه بیان صرف حقیقت. ظاهراً ابن‌سینا با افلاطون در این باور که محاکات به حقیقت رهنمون نمی‌شود، اشتراک نظر داشت اما آن را مانند افلاطون مردود نمی‌شمرد، بالعکس آن را محمل خوبی برای اخلاقیات و تعلیم و تربیت می‌دانست.

آراءِ ابن‌رشد

یکی از مهمترین علل شهرت ابن‌رشد قرطبی (۵۹۵-۵۲۰ هجری)، شروح و تحقیقاتی است که راجع به کتب و آراءِ ارسطو کرده است. البته ابن رشد به زبان یونانی و سریانی آشنا نبود، و در آثار خود از ترجمه‌های گاه مغلوط و پریشان قدما استفاده می‌کرد چنان‌که در بسیاری از مواضع به‌درستی متوجه منظور ارسطو نگردیده و به خطا رفته است (نک: ابن رشد، ۱۹۷۱: حاشیهٔ ۵۶). با این حال اکثر کتب ارسطو را شرح کرده و برای پاره‌ای از آنها، دو یا سه شرح دارد که بعضی را شرح وجیز و بعضی را متوسط و بعضی را شرح کبیر نامیده است. او نیز به اقتفای فارابی و ابن‌سینا اساس محاکات را تخییل می‌داند اما با شرح بیشتری در باب محاکات شاعرانه، تخییل در شعر را مرادف تشبیه و استعاره و تمثیل قلمداد می‌کند:

> و الأقاویل الشعریة هی الأقاویل المخیلة، و أصناف التخییل ثلاثة، اثنان بسیطان و ثالث مرکب منهما، أما الاثنان فأحدهما تشبیه شیء بشیء و تمثیله به، و القسم الثانی هو أن یبدل التشبیه، و الصنف الثالث هو المرکب من هذین (ابن‌رشد، همان: ۲۰۲).

برخلاف ابن‌سینا و فارابی، ابن‌رشد با فائق شدن بر محدوده‌های فرهنگی و تاریخی، محاکات را در سطحی عام و فراگیر و جهانی تفسیر کرد. وی با وجود آنکه آراءِ ابن‌سینا را هماره مد نظر قرار می‌داد، خود نیز در این باب صاحب‌نظر بود و آراءِ او زمینه‌ساز کشف قوانین جهان‌شمول مشترک در باب محاکات بین جوامع گوناگون فرهنگی گردید. در ادامه خواهیم دید که ترجمهٔ آثار ابن رشد چگونه موجبات رنسانس فکری در باب اندیشهٔ محاکات را در بین اروپاییان فراهم آورد.

ابن‌رشد در آثار خود تلاش می‌کرد که نسبی بودن مفهوم محاکات را ثابت کند. وی همچنین بیشتر علاقه‌مند به دفاع از اعتبار منطق و خرد بود تا خاصیت ادراکی شعر. لذا او هم مانند ابن‌سینا افسانه‌ها را غیر شعر تلقی می‌کرد و آنها را نمایانگر واقعیت یا حقیقت محض نمی‌دانست (Kemal, 1986: 112-123).

آراءِ خواجه نصیر

معروف‌ترین کسی که در میان حکمای ایرانی به شرح بوطیقا پرداخته است خواجه نصیرالدین طوسی (۶۸۲-۵۹۸ هجری) است. او با اینکه در مواردی از اصول اشراقیون

پیروی می‌کرد، ولی مفسر حکمت مشائی بود. از جمله تصانیف مشهور خواجه نصیرالدین طوسی کتاب *اساس الاقتباس* در علم منطق است. این کتاب در میان کتب منطقی جهان اسلام پس از کتاب منطق شفاءِ ابوعلی سینا بهترین و جامع‌ترین کتابی است که در فن منطق تألیف شده و بعضی برآنند که از ابتدای ترجمه و نقل علوم عقلی از یونانی تاکنون کتابی به تحقیق و بسط و جامعیت مانند این کتاب در این فن به زبان فارسی تألیف نشده است. خواجه در آخرین مقالهٔ *اساس الاقتباس* یعنی مقالهٔ نهم، به طور مفصل به مسألهٔ محاکات و تخییل پرداخته است، چراکه او نیز به مانند دیگر حکمای مسلمان، بوطیقا را جزئی از منطق می‌دانست. تعریف خواجه از محاکات در فصل دوم این مقاله تحت عنوان: "در تحقیق تخییل و محاکات و بیان وجوه استعمال آن" آمده است. خواجه در تعریف محاکات می‌گوید:

«محاکات ایراد مثل چیزی بود به شرط آنکه هو هو نباشد مانند حیوان مصور طبیعی را و خیال به‌حقیقت محاکات نفس است اعیان محسوسات را».

اسباب محاکات به نظر او از این قرار است:

۱- طبع: «و سبب محاکات یا طبع بود چنانکه در بعضی حیوانات که محاکات آوازی کنند مانند طوطی یا محاکات شمایلی کنند مانند کَپی (بوزینه و میمون)».

۲- عادت: «یا عادت چنان‌که در بهری مردمان که به ادمان (تمرین) بر محاکات قادر شوند».

۳- صناعت: «یا صناعت بود مانند تصویر و شعر و غیر آن و تعلیم هم نوعی از محاکات بود چه تصویر امری موجود است».

و شعر به وسیلهٔ سه امر محاکات می‌کند:

الف- «به لحن و نغمه چه هر نغمتی محاکات حالی کند مانند نغمت درشت که محاکات غضب کند و نغمت حزین که محاکات حزن کند».

ب- «به وزن که هم محاکات احوال کند و به این سبب مقتضی انفعالات باشد در نفوس چه وزنی باشد که ایجاب طیش کند و وزنی باشد که ایجاب وقار کند».

ج- «به نفس کلام مخیل چه تخییل محاکات بود» (نک: طوسی، ۱۳۸۰: ۶۶۰).

از نظر خواجه، محاکات عین آنچه روایت می‌شود نیست بلکه تصویری است که از آن معنا ارائه می‌شود. شعر ازین دیدگاه محاکاتی است که عنصر ذاتی آن خیال است. شاعر

همچنان که ارسطو تأکید کرده است تنها به روایت و حکایت واقعیت مجرد نمی‌پردازد بلکه آنچه را که در عالم خیال به آن واصل شده است، در کلماتی موزون و مقفی بیان می‌دارد:

«تخییل محاکات بود و شعر نه محاکات موجود تنها کند بل گاه بود که محاکات غیر موجود کند مانند هیأت استعداد حالی متوقع یا هیات اثری باقی از حالی ماضی همچنان‌که مصور صور را بر هیأت کسی که مستعد ایجاد فعلی باشد یا از ایجاد فارغ شده باشد و در او اثری از آن مانده تصویر کند و این هر سه که گفتیم مجتمع و متفرق تواند بود مثلاً محاکات به لحن تنها در اصوات تألیفی و به وزن تنها در ایقاعات که به دست زدن یا به رقص ایجاد کنند و به سخن تنها در منثورات مخیل مجرد از نغمت و به لحن و وزن در مزامیر و به لحن و کلام در نثری که به نغمت ادا کنند و به وزن و کلام در شعری که بی‌نغمت ادا کنند و به هر سه در شعر مقرون به نغمت و رقص به سبب آن با لحنی نیکوتر و آسان‌تر بود که محاکات لحنی نفس را مستعدتر گرداند» (همان: ۶۶۱).

وی به سه نوع محاکات قائل است: محاکات مجرد (مانند نقاشی سادهٔ یک شیء)، محاکات تحسینی (مانند مدح در شعر) و محاکات تقبیحی (مانند هجو در شعر):

«و غرض از محاکات مطابقت بود بر یکی از سه چیز یا مجرد یا مقارن تحسین یا مقارن تقبیح و مطابقت مجرد مانند محاکات نقاش بود صورتی محسوس را و به تحسین مانند محاکات او صورت فرشته را و به تقبیح مانند محاکات او بود دیو را و باشد که محاکی غیر حیوان را در صورت حیوانی آرد یا بر محاکات غرایب از او قادر شود چنانکه اصحاب مانی (نقاشان) صورت رحمت و غضب را بر نیکوترین و زشت‌ترین صورتی نقش کنند و شاعران امثال این بسیار کنند چنانکه شعراءِ قدیم خیر را به مثابت مردی نهادندی و ازو حکایت‌ها کردندی و همچنین شر را و محاکات شعری به تحسین و تقبیح لذیذتر آید چنانکه در مدح و هجو افتد و نفوس خیره به محاکات تحسینی مایل‌تر بود و شریره به ضدش و اومیرس (هومر) از شعراءِ یونانیان، محاکات خیر و فضیلت کردی و در آن بر شعراءِ آن زمان تقدم داشتی» (همان: ۶۶۲).

نظریهٔ محاکات در عهد رنسانس

عصر رنسانس، فرصتی دوباره بود که اروپاییان مجدداً به فلسفهٔ یونان باستان از جمله تئوری محاکات بپردازند و دستگیر ایشان در این باب آثار پر ارج حکمای مسلمان بود که با

ترجمهٔ آنها به‌ویژه آثار ابن‌رشد قرطبی به زبان‌های اروپایی دروازهٔ معارف فراموش شده در قرون وسطی به روی اروپاییان گشوده شد. علاقه به نظر بازنمایی و محاکات اساس نظریهٔ هنرهای زیبا در دورهٔ رنسانس است و این امر به‌ویژه در موسیقی خود را نشان داد. حتی عقل‌گرایان جدید در زیباشناسی، کوشش نمودند تا قواعد آثار هنری و نقد هنری را از یک اصل متعارف و بدیهی استنتاج کنند، به این خاطر این اصل را که هنر تقلید طبیعت است، معیار قرار دادند (مونروسی و هاسپرس، ۱۳۷۶: ۳۲-۳۰).

در اینجا به‌طور مختصر به بررسی سیر آرا و عقاید در باب نظریهٔ محاکات در طول دورهٔ رنسانس می‌پردازیم. در اوایل قرن پانزدهم نظریهٔ تقلید پیش از همه در هنرهای تجسمی پذیرفته شد و آشکارا در آثار گیلبرتی[1] (۱۴۳۶م) به کار رفت. وی در کتاب *تفاسیر*[2] اظهار داشت که در صدد است نهایت تلاش خود را برای تقلید از طبیعت انجام دهد. آلبرتی[3] نیز ابراز نظر کرد که هیچ روشی بهتر از تقلید طبیعت برای خلق زیبایی نیست. لئوناردو داوینچی (۱۵۱۹-۱۴۵۲م) نظرات افراطی‌تری داشت. به گفتهٔ او هنرمند نقاشی که دقیق‌تر طبیعت را مجسم می‌کند، ستودنی‌تر است. این صاحب‌نظران پیشگامانی بودند که سایر نویسندگان عصر رنسانس از آنها تبعیت کردند. اواسط قرن ۱۶ بود که شعر و شاعری نیز به این مباحث کشیده شد. و این زمانی بود که بوطیقای ارسطو کاملاً مورد پذیرش منتقدان واقع شده بود. ساستی[4] (۱۵۷۵م) به روش ارسطویی بیان داشت که محاکات یکی از چهار عنصر شعر، در کنار سه عنصر دیگر یعنی شاعر، زبان و التذاذ هنری است (Tatarkiewicz, 1973: 227). چندی بعد، نظریهٔ محاکات از ایتالیا به آلمان رسوخ کرد و دورر[5] را به خود جذب نمود. از آنجا به فرانسه راه یافت و بسیاری دیگر از آن استقبال کردند. حتی در عصر باروک این نظریه همچنان اساس تئوری هنر بود. چنان‌که نوآورانی چون آبه دوبوس[6] و ویکو[7] آن را به عنوان یک اصل مسلم زیبایی‌شناسی مدنظر

1.L.Ghiberti
2.Commentaries
3.Alberti
4.F. Sassetti
5.Dürer
6.Abbé Dubos
7.Vico

داشتند. چنانکه ویکو صراحتاً تأکید داشت که شاعری چیزی به‌جز محاکات نیست. در کل تئوری مدرن محاکات به مدت سه قرن موقعیت محکمی داشت و صاحب‌نظران معانی متعددی در هنرهای بصری و نیز در شاعری بدان افزودند. هرچند در درک تئوری محاکات همچنان اختلاف نظر وجود داشت. از این قرار که بعضی از اصحاب رأی از محاکات، تلقی ارسطویی داشتند و بعضی دیگر پیرو تلقی افلاطون بودند اما در اصل پذیرش محاکات، مناقشه‌ای نبود. متفکران زیادی به طرق مختلف سعی بر فائق شدن بر موانع متعددی که محاکات با آن مواجه بود، داشتند. بعضی نویسندگان عهد رنسانس براین عقیده بودند که همهٔ انواع تقلید در خدمت هنر نیست بلکه فقط تقلیدهای خوب، زیبا و ظریف و خیال‌برانگیز چنین صفتی دارند. نظریه‌پردازان دیگر سعی می‌کردند که تفسیر بهتری از محاکات به دست بدهند و همین باعث شد از معنای اصلی تقلید کردن و کپی‌برداری دور شوند. پلتیه دومان[1] صریحاً نوشت که محاکات باید اصیل باشد. در شروح آلبرتی[2] آمده است که هنر باید از قوانین طبیعت محاکات کند نه از ظواهر آن، و به گفتهٔ اسکالیجر[3] (۱۵۶۱م)، این هنجارها و قواعد طبیعت است که باید محاکات شود. دیگران نظیر شکسپیر اعتقاد داشتند که هنر باید زیبایی‌های طبیعت را محاکات کند. میکل‌آنژ به این مباحث صبغهٔ مذهبی داد و اظهار داشت که این خداست که در طبیعت محاکات می‌شود. تورکاتو تاسو[4] (۱۵۸۷م) در باب محاکات در شاعری چنین گفت: «کلمات مفاهیم را محاکات می‌کنند و مفاهیم به نوبهٔ خود اشیا را تقلید می‌کنند».

بسیاری از نویسندگان از جمله کلاسیست‌های فرانسوی بر این باور بودند که هنر نباید طبیعت را به شکل بکر و دست نخورده محاکات کند بلکه باید کژی‌های آن را بزداید و به‌اصطلاح گلچین کند. نظر دیگر آن بود که محاکات نباید انفعالی باشد، هنرمند باید در وهلهٔ نخست طبیعت را رمزگشایی کرده، سپس زیبایی‌های آن را استخراج نماید. به‌تدریج دامنهٔ محاکات از حوزهٔ طبیعت به حوزهٔ آراء و عقاید نیز کشیده شد و بعضی حتی تمثیل و استعاره را هم وارد این مقوله کردند (همان: ۲۲۸).

1.Pelletier du Mans
2.Alberti
3.Scaliger
4.Torquato Tasso

بعدها برخی از نویسندگان سبک باروک به اینجا رسیدند که تقلید برای هنر امر حقیر و بسیار انفعالی است. با توجه به معنی اصلی کلمهٔ شعر در زبان یونانی که معادل ساختن و ایجاد کردن است، دانته گفته است: «شاعر حتی اگر مطلب جدیدی ابداع نکند، باید کمالات جدیدی ایجاد نماید». روبرتوللو[1] نیز بر این معنا تأکید کرد: «هنرمند چیزی می‌سازد که قبلاً وجود نداشته است». کاپریانو[2] اظهار داشت که: «شعر ابداعی است از عدم». بدین ترتیب در اواخر قرن ۱۶ میلادی محاکات از تقلید و بازنمایی طبیعت به ابداع و خلاقیت و نوآوری تغییر معنا داد و در قرن ۱۷ نیز این مباحثات ادامه پیدا کرد ولی به هر حال باور عموم صاحب‌نظران این بود که اثر هنری از طبیعت محاکات شده، کامل‌تر است و به عبارت دیگر طبیعت به دست هنر فتح شده است (همان: ۲۲۹).

نظریهٔ محاکات در عصر جدید

در قرن هجدهم، باومگارتن[3] در کتاب ناتمام "زیبایی‌شناسی"[4]، اصل اساسی کتاب خویش را تقلید از طبیعت بیان می‌کند و این اصل، بنیاد اثر پرنفوذ «شارل باتو»[5] با عنوان "مبدأ واحد هنرهای زیبا"[6] و اساس کار دالامبر برای طبقه‌بندی مهم هنرهای زیبا در دایرةالمعارف است (نک: مونروسی و هاسپرس، ۱۳۷۶: ۳۳-۳۴). اما جالب اینجا بود که در این قرن با کشفیاتی که باستان‌شناسان از شهرهای نابود شدهٔ روم ویونان باستان به عمل آوردند و با پیدا شدن بسیاری از آثارهنری مربوط به گذشته‌های دور، هنرمندان نقاش و پیکرتراش به آنها علاقه‌مند شدند و به تقلید از شیوه‌های هنری کهن پرداختند.

در قرن نوزدهم فلسفه، به‌ویژه فلسفهٔ هنر، به اوج شکوفایی خود رسید و جایگاه مرتفعی را در نظام‌های فلسفی هگل، شلینگ و شوپنهاور به دست آورد. در این قرن محاکات به معنی تقلید دیگر محلی از اعراب نداشت و معنی تحقیرآمیزی پیدا کرد و چیزی معادل بدل در مقابل اصل بود. شاید بتوان در مکتب ناتورالیسم رگه‌هایی از تقلید طبیعت پیدا کرد با این تفاوت بزرگ که در اینجا هنر به مثابه علم عمل می‌کرد و به‌جای

1. F.Robortello
2.G. P. Capriano
3.Alexander Gottlieb Baumgarten
4.aesthetics
5.Charles Batteux
6.Les Beaux Arts reduits a un meme principe

بازتولید طبیعت، در صدد کشف آن بود. امیل زولا رمان‌نویس فرانسوی در کتاب خود *رمان تجربی*[1] بیان می‌کند که هنر باید تکرار تمام‌عیاری از واقعیت باشد و این نظر پس از او توسط نقاشانی که علیه رمانتیسم به پا خاستند، ترویج شد (نک: هاسپرز، ۱۳۷۹: ۳۵).

در سدهٔ بیستم نیز صاحب‌نظران عرصهٔ فلسفه، هنر و ادبیات، مباحث جدیدی را در باب اصطلاح محاکات مطرح نموده‌اند. در این میان دیدگاه‌های چهار نویسنده که عبارت‌اند از: والتر بنجامین، تئودور آدورنو[2]، ژاک دریدا[3] و رنه ژرار[4]، شایان‌توجه است. والتر بنجامین (۱۹۴۲-۱۸۹۵)، ادیب و فیلسوف آلمانی، در کتاب *توانش محاکات*[5]، این قوه را از استعدادهای خاص بشر دانسته و بهترین مجال برای ظهور و بروز آن را "زبان ناطقه" قلمداد می‌کند. به باور او این طبیعت است که شباهت‌ها را خلق می‌کند و آدمی تنها آنها را درمی‌یابد. استعداد محاکات طبیعت باقی‌ماندهٔ قوه‌ای است که بشر به واسطهٔ آن می‌توانست از سر اضطرار خود را به اشیا یا افراد دیگر شبیه سازد (Benjamin,1986: 336). تئودور آدورنو (۱۹۶۳-۱۹۰۳) فیلسوف و جامعه‌شناس آلمانی تبار و صاحب کتاب *نظریهٔ زیبایی‌شناسی*[6] رفتار محاکاتی را عملی مقلدانه نمی‌داند بلکه آن را نوعی همانندسازی بشر با محیط اطراف توصیف می‌کند. تطبیقی غریزی که همهٔ جانوران با استتار در اشیاءِ پیرامون خود را به شکل محیط درمی‌آورند و به عبارتی با آن درمی‌آمیزند. ازین دیدگاه هنرمند نیز با محاکات طبیعت خود را با آن یکی می‌کند (Cahn, 1984: 38). ژاک دریدا (۲۰۰۴- ۱۹۳۰) فیلسوف و نظریه‌پرداز فرانسوی، محاکات را محور اساسی تئوری ساختارشکنی[7] خود قرار داد و سرانجام رنه ژرار در کتاب *فریب، تمایل و رمان*[8] (۱۹۶۱م)، اصطلاح "تمایل محاکاتی"[9] را وضع نمود. وی با تجزیه و تحلیل آثار نویسندگانی چون

1.Le Roman experimental
2.Teodor Adorno
3.Derrida
4.René Girard
5.On the Mimetic Faculty
6.Aesthetic Theory
7.deconstruction
8.Deceit, Desire and the Novel
9.Mimetic desire

سروانتس، استاندال، پروست و داستایوسکی، سازوکار جدیدی را برای هوس‌ها و تمایلات بشر از جمله محاکات هنری پیدا کرد. بر این اساس یکی از مهمترین انگیزه‌های آدمی از محاکات، وجود رقیبی است که او نیز در صدد دست‌یابی به هدف مشترک است (نک: Livingston, 1994: 291-305).

خلاصه و نتیجه‌گیری

بررسی انجام شده در تاریخ عقاید مربوط به نظریهٔ محاکات، بیانگر آن است که جمیع نظریه‌پردازان اعم از فلاسفه، منتقدان ادبی و محققان عرصهٔ هنر و ادبیات، از آغاز تاریخ تحلیل اندیشه و هنر تا کنون، فعالیت هنری نوع بشر را عملکردی مبتنی بر محاکات می‌دانند. این نظریه از اعصار کهن در یونان باستان و توسط متفکرانی چون افلاطون و ارسطو تئوریزه و تحلیل شد و با رکود علوم عقلی و فلسفی در اروپای قرون وسطی، حکیمان اسلامی چون فارابی، ابن‌سینا، خواجه‌نصیر و ابن‌رشد، عهده‌دار آن شده، بر غنا و وسعت نظریه‌های مطروحه از سوی حکمای باستان افزودند. نظریهٔ محاکات با آغاز عهد رنسانس بار دیگر وارد کتب و آثار فلسفی غربی به‌ویژه آثار مربوط به فلسفهٔ زیبایی‌شناسی هنر گردید و نقش مهمی را در نقد و تحلیل آثار هنری و ادبی ایفا نمود. در دوران اخیر نیز نه تنها از علاقهٔ صاحب‌نظران به مباحث مربوط بدان کاسته نشده، بلکه با ایجاد ارتباط این مقوله با علومی چون جامعه‌شناسی و روان‌شناسی، با گفتمان‌های بدیعی چون ساختارشکنی ژاک دریدا و تمایل محاکاتی رنه ژرار افق‌های جدیدی در این مبحث فراروی علاقه‌مندان به ادبیات و هنر قرار گرفته است.

منابع

ابن‌سینا (۱۹۶۶)، *الشفاء، طبیعیات، منطق، الشعر*، به کوشش عبدالرحمان بدوی، قاهره.

ابی‌الولید بن رشد (۱۹۷۱)، *تلخیص کتاب ارسطاطالیس فی الشعر*، تحقیق و تعلیق دکتور محمد سلیم سالم، لجنة الاحیاء التراث الاسلامی، قاهره.

ارسطو، (۱۳۴۹) *فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

تئودور گمپرتس (۱۳۷۵)، *متفکران یونانی*، محمد حسن لطفی، ج۳، تهران: خوارزمی.

جان هاسپرز (۱۳۷۹)، *فلسفهٔ ذهن و زیبایی‌شناسی*، یعقوب آژند، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۲)، *نقد ادبی*، تهران: انتشارات امیرکبیر.
ـــــــــــ (۱۳۷۲)، *آشنایی با نقد ادبی*، تهران: نشرسخن.
سجادی، ضیاءالدین (۱۳۷۲)، «ابوبشر متی بن یونس»، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، زیرنظرِ محمدکاظم موسوی بجنوردی، جلد۵، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۴)، *تاریخ علوم عقلی در جوامع اسلامی*، ج اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۸۰)، *اساس‌الاقتباس*، بازنگاری دکتر مصطفی بروجردی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
فارابی، ابونصر محمدبن محمد (۱۳۶۴)، *احصاء العلوم*، ترجمهٔ حسین خدیوجم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
ـــــــــــ (۱۳۶۶)، *المنطقیات*، جزء اول، تحقیق: محمدتقی دانش‌پژوه، قم: نشر مکتبة آیة‌الله العظمی المرعشی النجفی.
ـــــــــــ (۱۹۷۱)، *جوامع الشعر*، تلخیص کتاب فن الشعر لارسطاطالیس و معه جوامع الشعر للفارابی، تحقیق و تعلیق دکتور محمد سلیم سالم، لجنة احیا التراث الاسلامی، مصر: قاهره.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۵)، *مثنوی معنوی*، به کوشش و اهتمام رینولد الین نیکلسون، تهران: طوس.
مونروسی بیردزلی و جان هاسپرس (۱۳۷۶)، *تاریخ و مسائل زیبایی‌شناسی*، محمد سعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.
Averroes (1969), *Middle Commentary on Porphyry's Isagoge and Aristotle's Categoriae*, Davidson, Herbert A. Mediaeval Academy of America.
Black, Deborah L.(1998), *Aesthetics In Islamic Philosophy, Routledge Encyclopedia of philosophy*, vol 1, London and New York.
Edwards, Paul(1967), ed. "Mimesis", The Encyclopedia of Philosophy, vol: NewYork, Macmillian.
Halliwell, Stephen(2002), *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.
Hugh Bredin and Liberato Santoro-Brienza (2000), *Philosophies of Art and Beauty Introducing Aesthetics*, Edinburgh.
Kemal, Salim (1986),"Arabic Poetics and Aristotle's Poetics". British Journal of Aesthetics vol. 26. Spring.
Livingston, Paisley (1992), *Models of Desire: René Girard and the Psychology of Mimesis. Baltimore*: The Johns Hopkins University Press.
Michael Cahn (1984), "Subversive Mimesis: Theodore W. Adorno and the modern impasse of critique", Mimesis in Contemporary Theory: An

Interdisciplinary Approach, ed. Mihai Spariosu, vol.1: John Benjamin's Publishing Company, Philadelphia.

Plato, and Robin Waterfield (1994), *Republic*, *World's Classics*, Oxford, New York: Oxford University Press.

Riedweg, Christoph (2008), *Pythagoras*, *His Life*, *Teaching and Influence*, Ithaca: Cornell University Press.

Tatarkiewicz, Władysław (1973), «Mimesis», Philip Wiener, Dictionary of; Studies the History of Ideas of Selected Pivotal Ideas, New York, Scribner, 225-230.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی