Literary Theory and Criticism
Year 7, Vol. 1, No. 13
Spring & Summer 2022
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2022.22066.2356
DOR:20.1001.1.24767387.1401.7.1.7.2
Received: 04/04/2022 Accepted: 28/05/2022

The Object of Mimesis as the Object of Art

Masoud Algouneh Jonaqani[1]

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.

DOI:10.22124/naqd.2022.22066.2356
DOR:20.1001.1.24767387.1401.7.1.7.2
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۰۷
صفحات ۱۵۹-۱۸۲

سال هفتم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۱، شماره پیاپی ۱۳
مقاله پژوهشی

موضوع محاکات به‌مثابه اُبژه هنر

مسعود آلگونه جونقانی [1*]

چکیده

در بررسی‌هایی که متوجه تبیین سرشت هنر و ادبیات است، بحث در باب موضوع محاکات همواره اهمیت ویژه‌ای داشته‌است. درواقع، 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 به‌مثابه ابژه هنری، پیش از ارسطو در سنت فلسفی افلاطون نیز مطرح شده‌است. البته، برخلاف ارسطو که با ابتنای بحث بر پایه ایده‌ال تجربی می‌کوشد محاکات را به رسمیت بشناسد، افلاطون محاکات را به واسطه توجه به ایده‌آل استعلایی فاقد شأن معرفتی قلمداد می‌کند. بااین‌همه، در سیر تداوم فلسفه هنر عموماً این دیدگاه ارسطویی است که تبیین یا بازتفسیر می‌شود. براین‌اساس، عموماً اندیشمندان دوره رنسانس و سپس‌تر در دوران معاصر امثال لوکاچ یا اوئرباخ موضوع محاکات را از چشم اندازهای 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 امرِ ایده‌آل یا آرمانی، سنّت، 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 به‌مثابه موضوع محاکات، دریافتی نو در این خصوص به دست می‌دهد که به نظر می‌رسد از توان تحلیلی بیشتری برخوردار باشد. به‌موجب چنین پیش‌نهادی، رویدادها و پدیدارها در ساحت جهان ممکن ادبی براساس قواعد درونی خاص آن جهان عمل می‌کنند و بنابراین حتی گونه‌های غیررئالیستی 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

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.
* M.algone@ltr.ui.ac.ir

۱- مقدمه

از چشم‌انداز نظریه محاکات، اثر هنری محصول بازنمایی است. براین‌اساس، 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. به‌این‌ترتیب، 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 خاصِ 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. (۱)

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 اُبژه 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 بی‌جانِ 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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱-۱- پیشینه پژوهش

موضوع محاکات در پژوهش‌های اخیر جایگاه ویژه‌ای داشته‌است. بااین‌حال، 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 موردبحث قرار می‌دهد و از اشتراک نظری و معنوی هنر در دو تمدن یونانی و هندی با ابتنای بر مبانی حکمی بحث می‌کند. زرقانی (۱۳۹۰ب) مفهوم محاکات را از طریق بررسی پدیدارشناسانه در نوشتارهای فلسفی حوزه اسلامی بررسی کرده‌است. او از ترجمه اثر ارسطو توسط متّی بن یونس قُنّائی شروع می‌کند و به‌ترتیب 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 صناعت شاعری هم‌رأی هستند، اما در باب نحوه تبیین این ماهیت و نیز در مورد ارزیابی آثار هنری با یکدیگر در تقابل‌اند. ثامتی 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 این‌اساس 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 سپس‌تر 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 به‌نحوی 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، سوایِ جهان واقع، هستند. درواقع، نظریه‌های دیگر متوجه نویسنده، مخاطب یا خود متن به صورت فی‌نفسه هستند. ازاین‌میان، نظریه‌های اخلاق‌گرا یا غایت‌مدار متوجه تأثیرات اخلاقی یا لذت‌گرایانه اثر ادبی نزد مخاطب هستند و درواقع عمده توجه آنها به وجوه کارکردگرایانه اثر ادبی است. به‌همین‌منوال، نظریه‌های دریافت به انحاءِ 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 توانشِ نهفته در متن ایجاد کنند که به‌موجب آن تأویل با رویکرد ساختاری تبیین می‌شود. به‌هرترتیب، در میان نظریات بدیل، یکی هم نظریه رمانتیکی هنر است که عموماً متوجه نویسنده و شیوه آفرینش اثر هنری توسط نویسنده‌ای است که به تشریفِ جنون یا نبوغ آراسته است. به‌موجب این دیدگاه، هنر ابزار بیانگرانه هنرمندی است که در مرتبه نبوت شاعرانه است؛ هنرمندی که احساسات، عواطف یا ادراکات حسی ویژه خود را با به‌واسطه رسانه هنری به تصویر می‌کشد. به‌همین‌ترتیب، در مواجهه با نظریه محاکات، نقد نو یا نظریه فرمالیستی بیشتر متوجه خودبسندگی اثر ادبی است و آن را به‌مثابه 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 این‌همه، این دیدگاه سنتی درباره ادبیات که در نمایشنامه *هملت* شکسپیر از زبان هملت «به‌مثابه 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، آثارِ لوکاچ در باب ادبیات، به‌ویژه تلقی وی در باب رمان[۲]، 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[۳] 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. براین‌اساس، وجه غالب تحلیلیِ 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 به‌همین‌منوال، بخش عمده‌ای از دیدگاه‌های رمانتیستی متوجه این موضوع است و در این حوزه به نکات قابل‌تأملی در باب آفرینش ناخودآگاه خلاق پرداخته‌است. از سویی دیگر، وقتی وجه غالب تحلیلیِ یک نظریه با «علتِ غایی» هم‌سو باشد، در نتیجه، تبیین‌های آن اساساً مخاطب‌محور است؛ یعنی موضوعاتی چون التذاذ، تعلیم، غایتِ اخلاقی و اهدافِ آموزشی اثر هنری در صدر بررسی‌های آن قرار می‌گیرد. مثلاً هنگامی که افلاطون در هیپیاس بزرگ از زبان سقراط می‌پرسد «قاشق چوبی برای برداشتن آش متناسب‌تر است یا قاشق طلا» (نک. افلاطون، ۱۳۶۷ب: ۵۷۹-۵۸۱) در نهایت، استدلال می‌کند که غایتِ 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 به‌همین‌سبب 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 جهت‌گیریِ کلی و غالب خود می‌کوشد برای وجوه دیگر نیز پاسخ موجهی به دست دهد؛ حتی اگر اهمیّت 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 بنیادینِ اثر هنری به شمار رود، عموماً ناشی از چارچوبِ کلانِ تئوریک یک دیدگاه است که به‌موجب آن برخی از وجوه در تعیین دلالتمندی اثر یا ارزش هنری آن ظاهراً اهمیتی ندارند.

به‌هرترتیب، براساس دیدگاه محاکاتی، به‌طورکلی فرض بر این است که اثر ادبی به موضوع ویژه‌ای می‌پردازد؛ موضوعی که به‌طورصریح یا به‌واسطه ترفندها و شگردهای ادبی، از اعیان موجود در جهان خارج استخراج یا اخذ شده‌است. به‌بیانی‌دیگر، 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. به‌این‌ترتیب، وقتی از جهان خارج سخن به میان می‌آوریم انسان‌ها، کنش‌ها، ایده‌ها، احساسات، اشیاءِ مادی، رویدادها و ذواتِ مافوقِ‌حسی را در نظر داریم (Ibid). به‌این‌ترتیب، 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 ناتورآلیستی -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 تمامی‌گونه‌های ادبی و هنری را از این دیدگاه ایستا بررسی می‌کند یا در گذر زمان به شکلی تغییر می‌یابد که سایر وجوهِ 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 بزنیم و موضعی صریح در خصوص آن اتخاذ کنیم.

۳- موضوع محاکات به‌مثابه اُبژه هنر

پیش از هرچیز یادآوری کنیم که یک نظریه هنری برای تحلیل اثر هنری با چند پرسش بنیادین روبه‌روست؛ پرسش‌هایی که هریک 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 شده‌است؟ 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 به‌عنوان اصل بنیادین هنر سخن گفت که تمامی اشکال و صور هنری که ذیل این مفهوم قرار نمی‌گیرند از دایره هنر خارج شوند و به‌مثابه 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 تاریخِ بررسی‌های ادبی، و تکامل فلسفه هنر همواره در پاسخ به این پرسش پیش‌نهاده‌های متفاوتی مطرح شده‌است. درواقع، در پاسخ به اینکه هنرمند وقتی به آفرینش اثر هنری روی می‌آورد، از چه چیزی تقلید می‌کند موضوعاتی مانند امرِ ایده‌آل یا آرمانی، سنت، طبیعت، وضع امور و واقعیت بیرونی مطرح شده‌است. به‌این‌ترتیب، در بررسی پیش رو تمامی این پیش‌نهاده‌ها را مطرح می‌کنیم و تا حد ممکن به قابلیت‌ها و کاستی‌های آنان اشاره می‌کنیم. در پایان با طرح بدیلِ جهان‌های ممکن به‌مثابه 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 هرچیز ذکر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که از آنجایی‌که در سنت غرب و در یونان باستان اصطلاح کَلوس[1] هم به معنای امرِ زیبا و هم به معنای امرِ اخلاقی است (Vide. Coad, 2006: 1-17). به‌همین‌سبب، 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 در قرن نوزدهم پدیدار می‌شود، به‌طورمستقل در سنت یونانی وجود ندارد. درواقع، به خاطر قرابت معنایی امر زیبا و امر اخلاقی که در واژه یونانیِ کلوس 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 خودبسندگی 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، ۱۳۶۷الف: ۱۴۶۹-۱۵۵۵)، دو نوع محاکات از یکدیگر متمایز می‌شود: محاکاتِ آیکازیایی[1] و محاکاتِ فانتزیایی[2]». این شیوه برخورد، بیانگر آن است که افلاطون حداقل با منطق واحدی همه اشکال محاکات را تبیین نمی‌کند. به‌همین‌سبب، آنچه در باب محاکات به دست می‌دهد خیلی کمتر از آنچه ادعا می‌شود صریح و روشن است. با این‌همه، به زعم افلاطون یک هستومندِ میمتیک یا محاکاتی با نمونه اعلای خود سازگاری دارد، هرچند الزاماً آن را بازتولید نمی‌کند. افلاطون در کراتیلوس تصریح می‌کند که «رابطه بین یک هستومند عینی و نمونهه اعلای آن یک رابطه کیفی است نه رابطه‌ای ریاضی‌وار» (به نقل از Halliwell, 2005: 252). بدیهی است در هنرهای مبتنی بر بازنمایی، این نمونه اعلا خود ممکن است تا بخش قابل‌توجهی خیالی و غیرواقعی باشد. براین‌اساس، آنچه مورد تقلید یا محاکات واقع می‌شود، نه‌تنها همواره یک هستومندِ عینی نیست، بلکه گاهی امری کاملاً غیرواقعی است و بنابراین موضوعِ 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 اصلِ موضوعی که آن را بازنمایی می‌کنیم خود در سطح توهّمات و تخیلات غیرواقعی است. البته به زعمِ 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 نمودهای 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 اقناع‌کننده 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 سایرِ فعالیت‌های بشری مثل قانون‌گذاری؛ صنعت‌گری وَ جنگاوری بسنجد برای آن اعتبار و ارزش ویژه و مستقلی 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 توهّمات بصری برای محاکات بهره می‌گیرد- بر طبیعی‌بودن محاکات تأکید دارد (همان: ۳۴). به‌همین‌دلیل است که عمده کوشش وی صرف آن می‌شود که در مبحث محاکات تمایزاتی را آشکار سازد که بر پایه آنها نه‌تنها 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. درواقع، ارسطو با تمرکز بر الف- موضوع، ب- وسایط و ج- شیوه‌های محاکات می‌کوشد در بررسی هنر به شکل علمی‌تر و جامع‌تری از سلفِ فکری خود موضوع را بررسی و تبیین کند. ارسطو تصریح می‌کند که در نظر وی موضوع محاکات «انسان در حال کُنش» (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؛ دراین‌صورت هنری که به بازنمایی مطلق و بی‌کم‌وکاستِ 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 «مادامی‌که 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 تخنه تلقی می‌کند» (Murray, 1992: 33).

ازسوی‌دیگر، هنگامی‌که 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 ترازِ 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 طرحِ داستانی درون محاکات است. اگر تصور کنیم که وقتی پدیده‌ای را محاکات می‌کنیم صرفاً به رونوشت برداری، تصویر یا خیال آن معطوف هستیم آن‌چیز یا شیء در بهترین حالت ویژگی مکان‌مند دارد. البته افلاطون معتقد است که حقایق جاویدان به لحاظ زمانی ابدی و تغییرناپذیرند، اما اشیاءِ 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 سینتام‌ها 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. به‌این‌ترتیب 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 مستوفا به آن پرداخته‌اند. در دیدگاه ابن‌سینا، محاکات برخلاف معنای موردنظر 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 الشّیء 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 إلیه» (همان: ۲۴) این بدان معناست که محاکات اعجابی برمی‌انگیزد که جمله صادقِ فاقدِ عناصرِ خیال‌انگیز هم برنمی‌انگیزد. براین‌اساس، خیال‌انگیزی سخن ارتباط مستقیمی با صدق و کذب یک گزاره ندارد. به‌همین‌سبب، گاه نفس علی‌رغم اذعان به صدق سخنی، از آن منفعل نمی‌شود. گویی «مردم غالباً مطیع سخن خیال‌انگیزند تا سخن صادق» (ربیعی، ۱۳۹۱: ۱۲). دراین‌خصوص، قرطاجنی تصریح می‌کند: «هر قیاسی که دربردارنده محاکات و تخییل باشد شعر است، زیرا در شعر ماده سخن اهمیتّی ندارد، خیال‌انگیز بودن آن مهم است» (زرقانی، ۱۳۹۰الف: 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 بابِ تخییل و محاکات و بیان وجوه استعمال آن، تصریح می‌کند: «سببِ محاکات یا طبع بود، (چنانکه در بعضی حیوانات که محاکات آوازی کنند، مانند طوطی یا محاکات شمایلی کنند مانند کپی) 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 این‌اساس، او محاکات را به سه نوع «طبعی»، «عادتی» و «صناعتی» تقسیم می‌کند. البته خواجه نصیر «تعلیم و تعلم» را نیز ذیل محاکات بررسی می‌کند. به‌همین‌منوال، خواجه لذت‌پذیری محاکات را به سبب «توهم اقتدار بر خلق چیزی» (همان‌جا) می‌داند. نکته قابل‌توجه آنکه، از آن‌جایی که خواجه محاکات را مبتنی بر «تخییل امر غریب» (همان‌جا) برمی‌شمارد، از این منظر به دیدگاه ابن‌سینا نزدیک می‌شود که به‌موجب 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 به‌واسطه «قول یا فعل» صورت می‌گیرد، به موضوع محاکات در معنای موردنظر ارسطو نمی‌پردازد، اما به‌هرروی اهداف و اغراض محاکات را به‌دقت 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 تقبیح (محاکات او صورت دیو را)» (همان: ۵۹۲). چنین تحلیلی در باب غرض محاکات، که درواقع متوجه انحاءِ مطابقت است، چنانچه از چشم‌انداز موضوع محاکات بررسی شود این قابلیت را دارد که روشن کند اولاً صُوَر محسوس می‌تواند به‌مثابه موضوع محاکات واقع شود و ثانیاً صُورِ محاکات‌شده ممکن است متوجه امور متعالی یا قبیح باشد.

۳-۳- طبیعت به‌مثابه موضوع محاکات

نئوکلاسیک‌ها به‌واسطه تعلق‌خاطری که به تفسیر بوطیقای ارسطو داشتند، تأملات قابل‌توجهی در باب طبیعت به‌مثابه موضوع محاکات داشته‌اند. ابرامز (Abrams, 1953: 35-42) و ولک (۱۳۷۷: ۵۱-۵۶) در این باب به‌تفصیل 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 به‌مثابه 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 درواقع اموری فراتجربی هستند. چنین نگرشی مستلزم قول به وجود مستقل این صورت‌ها در جهانی مثالی است؛ جهانی که اعیان آن فقط با چشم سرّ 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؟ براین‌اساس 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، به تصویر کشیدن وضع امور در قالب مجسمه، نقاشی، عکس و در نهایت هنرِ انضمامی، مُستند 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 دراین‌صورت 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 دراین‌صورت نیز باید بتوانیم برون‌شدی برای آن‌دسته از انتقاداتی بیابیم که با اصل قراردادن ادراکِ سوبژکتیو یا وجه التفاتی آگاهی نشان می‌دهند پدیدارهای جهان درواقع آن‌گونه نیستند که هستند، بلکه آن‌گونه‌ای هستند که ما

بدان‌ها روی می‌آوریم. به‌این‌ترتیب، در راستای تبیینِ 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 به‌طورکلی 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 به‌طورکلی» و «طبیعت بشری» است، بازهم دراین‌صورت، 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 جزیی با امر عام باشد، مستلزم برقراری همسانی بین پدیدارِ جزئی تاریخی و پدیدار عامِ 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 درنتیجه مطابقت بین جهان واقع و جهان هنری است. درحالی‌که به‌ضرس‌قاطع می‌توان گفت اثر هنری به‌طورعام، و اثر ادبی به‌طورخاص، 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 حسِ نیاز مخاطب به ضرورت و احتمال را ارضاء کنند.

ب- آیا محاکات متوجه طبیعت در وجه احسن[1] 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. به‌همین‌سبب، رسالت هنر براساسِ چنین رویکردی ارتقاء طبیعت،

1 . la belle nature

برکشیدن، بهبود بخشیدن یا پالایش آن است. به‌همین‌دلیل، 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. درنتیجه، 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. به‌همین‌سبب، 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 طبیعتِ 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 سازماندهی‌شده دربردانده امر ایده‌آل می‌شود؛ چراکه از این منظر هنر آنچه را در جهان خارج می‌یابد به صورت ارتقاءیافته 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، مؤظف 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 آنجایی‌که محاکات نوعی فاصله داستانی از اشیاء پدید می‌آورد، «ما با نگاه کردن به صورت تقلیدی چیزهایی لذت می‌بریم که به خودی خود حتی دردناک یا آزاردهنده هستند، مانند اجساد مردگان یا حیوانات شریر» (Potolsky, 2016: 37) پس، برخلافِ نظر قائلین به وجه احسن به‌مثابه موضوع محاکات، بازنمایی هنری، نه‌تنها الزاماً متوجه امورِ ذاتاً احسن نیست، بلکه به صورتِ ارتقاءیافته پدیدارهای بازنمایی شده نیز محدود نمی‌شود.

ج- آیا اشیائی که در هنر بازنمایی می‌شوند در در جهان خارج به‌صورت‌مستقل موجودند؟ در پاسخ به این پرسش، اشیای بازنمای‌شده 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. براین‌اساس، اعیان هستی به‌مثابه ماده هنر به شمار می‌روند که از طریق توانش هنر برای «صورت‌بخشی»، «بریکولاژ»، یا «پیکره‌بندی» از نو سازمان‌دهی می‌شوند و درنهایت فرم یا صورت ویژه هنری می‌یابند. بدیهی است از این چشم‌انداز اعیان هنری مشتمل برمؤلفه‌هایی هستند که به‌طورپراکنده 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 قدرتِ 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 درنهایت 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، مفهومِ «تقلید از طبیعت» به‌منزله طبیعت‌نمایی یا رونوشت‌برداری است؟ در پاسخ به این پرسش، گروهی از منتقدان نئوکلاسیک، غالباً طبیعت را به اصول و نظام طبیعت تفسیر می‌کنند. به‌تعبیری‌دیگر، طبیعت به معنای نوعی آن مد نظر است؛ یعنی به آن‌چیزی 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. به‌این‌سبب، بازنمایی هنری متوجه وجوهی است که بشر به‌طورکلی در گذشته، حال، آینده به تشریف آن آراسته‌است. این بدان معناست که نویسنده این قابلیت را دارد که

شخصیت‌های جهان‌شمول یا فراگیری در آثار هنری بازتاب دهد که در همه اعصار پذیرفتنی به نظر برسند. به‌این‌ترتیب، جنبه سلبی این دیدگاه، مستلزم «نفی آن‌چیزهایی است که صرفاً فردی، انضمامی و مربوط به مکان خاصی هستند» (ولک، ۱۳۷۷: ۵۳). به‌موجب 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 متوجهِ 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 به‌سهولت به انتظاراتی نسبت به آرمانی‌کردن مبدل شد. او تأکید می‌کند که آرمانی‌کردن در هنر از دو موضع فلسفی تقریباً متضاد قابل‌دفاع است:

یکی از طریق الهیاتی که رو به تباهی داشتنِ 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 سرراست‌تری در باب انواع هنر به دست داد، ازجمله انواع هنرهای وابسته به بازنمایی صرف طبیعت، که معطوف به طبیعت‌نمایی صوری هستند تا گونه‌های متفاوت هنرهای انتزاعی که عموماً به آرمانی‌کردن گرایش دارند. بااین‌همه، حتی اگر موضوع محاکات، طبیعت عام بشری، اصول و نظام کلی طبیعت و خصایص جهانشمول شخصیت‌ها و رویدادها باشد (آن‌گونه که امثال لوکاچ 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 منحصربه‌فرد و تکینه اشیاء، اعیان و شخصیت‌ها به‌گونه‌ای 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 به‌مثابه موضوع محاکات

هنگامی‌که 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 یـواخیم ویـنکلمن -کـه پیش از برآمدنِ انقلاب رمانتیک در این باب قلم‌فرسایی می‌کرد- به‌صراحت تأکید کرده‌است که هدف از محاکات تقلید از آثار کهن و اُستادان قدیم است؛ درواقع او برخلاف کسـانی کـه موضوع محاکات را طبیعت می‌دانستند به‌صراحت از فواید تقلید از استادان قـدیم سـخن بـه میان آورده است و معتقد است که تقلید از طبیعـت راه بـه جـایی نخواهـد بـرد. او در ایـن استدلال‌ها تا جایی پیش می‌رود که پدید آمـدن شخصـیت‌های هنـری ماننـد رافائـل را در عرصه نقاشی نتیجه توجه به آثار اسـتادان متقـدم مـی‌دانـد (Melberg, 1995: 46). فـرض کنیم آنچه به‌عنوان موضوع محاکات قرار می‌گیرد، براساس تحلیل وینکلمـان سـنّت ادبـی و آثار استادان متقدم ادب یا هنر است. اگر موضوع محاکات به صورت سنّت یا معیاری جزمـی تلقی شود که رجوع بدان به معنای بازگشت به ابژه‌ای برای خلق هنر باشـد، ایـن تحلیـل از سویی آشکارکننده نکته‌ای مهم در باب تجربه هنری است، اما از سـویی دیگـر ناکارآمـد بـه نظر می‌رسد. درواقع، اهمیت این تحلیل اساساً به‌واسطه این تلقی روشن می‌شود که هنرمند در پرداختن به آفرینش هنری الزاماً تعهد یـا تـوان بـه تجربـه درآوردن بلاواسـطه اعیـان و پدیدارهای هستی را ندارد. به بیـان سـاده‌تر، هنرمنـد انـواع پدیـدارهای جهـان را براسـاس چهارچوب معرفتی ویژه‌ای ادراک می‌کند که به‌مثابه نوعی چارچوب زیباشناختی یـا صـورت ویژه فهم عمل می‌کند. به تعبیر زبان‌شـناختی، هـر تجربـه‌ای در بسـتر یـک زبـان معنـادار می‌شود و محاکاتِ تجربه بلاواسطه یا تجربه پیشازبانی امری بعید به نظر مـی‌رسـد. درواقـع تجربه، چه تجربه هنری و چه تجربه معمول، در غیاب ایـن چـارچوب معرفتـی قـوام و دوام ندارد. به‌بیانی‌دیگر فرهنگ بر هر تجربه ممکن تقدم دارد، چراکه هر فرهنگی یا هر گفتمانی شبکه نمادین خاص خود را داراست که به‌مثابه فیلتری عمل می‌کند کـه اجـازه مـی‌دهـد از طریق آن تجربه را ادراک کنیم و بدان شکل دهیم. به‌این‌ترتیـب «حتـی وقتـی قـرار اسـت واقعیت را تقلید کنیم باید از یک طرح‌واره میانجی استفاده کنیم؛ این طرح‌واره‌های میـانجی تجربه‌های ادراکی ما را سازماندهی می‌کنند» (Neiva, 1999: 85). البتـه، چنـین تجربـه‌ای، ممکن است به تعبیر کریستوا به مرحله کورا[1] یا پیش‌ادیپی و به تعبیر لکان بـه امـر خیـالی تعلق داشته باشد. به‌همین‌سبب آنچه وینکلمن می‌گویـد متضـمن نفـی تجربهـه بلاواسـطه است. بااین‌حال، علی‌رغم اینکه دیدگاه وینکلمن اهمیّت آثار متقـدمین را در شـکل‌دادن بـه

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 درنتیجه در غیاب وجود هرگونه سنتِ استقراریافته یا معهود، به طبیعت و پدیدارهای جهان روی می‌آورد. درحالی‌که 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 حاصل‌شده 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. براین‌اساس، نمی‌توان گفت که هنرمند یا شاعر متقدّم به‌طورمستقیم با طبیعت رویارو می‌شود؛ چراکه زبان خود نهادی است که سوژه تنها به‌واسطه آن توان نظم‌بخشیدن به اشیای جهان را پیدا می‌کند. به‌تعبیری‌دیگر، 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 شده‌است بلاواسطه و بلافصل نیست. ناکارآمد بودن دیدگاه وینکلمن، از سویی دیگر، درست زمانی آشکار می‌شود که به ذاتِ توأمان ویرانگر و آفریننده هنر توجه کنیم. براین‌اساس، هنر اساساً از بطن نوعی کوشش برای گریز از امر آشنا و درنتیجه آفرینش امر غریب برمی‌آید و همین سبب اگر قائل به وجود سنتی هنری باشیم که در عهد پیشین مسلط یا غالب بوده‌است، رجوع بدان در بهترین وجه مستلزم نوعی بازگشت هنری است. این در حالی است که تعالیِ «هنر به‌مثابه فرم» در صورتی تضمین می‌شود که دیالکتیک نفی و ایجاب در فراشد آفرینش حاکم باشد؛ دیالکتیک نفی و ایجاب در درجهه 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 به‌مثابه موضوع محاکات

در باب حقیقت‌نمایی در محاکات دو دیدگاه دارد: به‌موجب دیدگاه نخست، معیار حقیقت‌نمایی محاکات در بطن اثر نهفته‌است و اصالت خود را از روابطِ درونیِ مؤلفه‌های اثر به دست می‌آورد، درحالی‌که به‌موجب دیدگاه دوم، حقیقت‌نمایی محاکات متوجه جهان خارج است؛ یعنی براساس اصل ارجاعی و رجوع به نیروهای بیرون‌سو 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، اعیانِ هستی، تصاویر یکّه و یگانه، و الگوی مثالی آنها باشیم، اما ممکن است با عطف‌توجه 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. قوامِ اصل ضرورت و احتمال در ساحتِ 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 برساخت که در یک جهان ممکن دیگر مستقر است. به‌موجب چنین استدلالی، اثر هنری متضمنِ آفرینش رویدادهایی است که الزاماً در عالم واقع مشابهی ندارند. بدیهی است چنین حقایق برساخته‌ای، به‌مثابه موضوع محاکات، چنانچه موجب کمال هنری و وصول هنر به غایت مطلوب آن شوند، به تعبیر فرای به‌واسطه نیروهای درون‌سو به منطق درونی اثر سامان می‌دهند.

به‌این‌ترتیب، 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 اقتضائات فرهنگی، تاریخی، اجتماعی و حتّی اخلاقی احتمال دارد که روی دهد یا ندهد. پس محتمل‌بودن یک امر در جهان واقع، صرفاً به امر ممکن محدود می‌شود و امر ناممکن در حیطه محتمل قرار نمی‌گیرد[۴]. اما در قیاس با رویداد صرفاً واقعی و تاریخی، محتمل در بوطیقا به امر ممکن محدود نمی‌ماند و شامل امر ناممکن نیز می‌شود. براین‌اساس، اگر امری بنا به ملاحظات تاریخی و واقعی در جهان خارج ناشدنی یا ناممکن است، قطعاً نامحتمل نیز هست مگر اینکه معجزه‌ای روی دهد؛ اما همین امر ناممکن بنا به مقضیات درونی نظامِ ادبی و تعهد به استلزامات منطقی درون اثر می‌تواند محتمل تصور شود. بر پایه چنین ملاحظاتی می‌توان به‌روشنی دریافت که موضوع محاکات

مشتمل بر امر واقعی، مفروض یا آرمانی است و بنابراین، موضوع محاکاتی، ضمن وابستگی به جهان واقع، به حدودوثغور آن محدود نمی‌ماند. چنین برداشتی مستلزم قول به خودبسندگی اثر ادبی و نیز تصدیق جهان ادبی به‌مثابه یک جهان ممکن است.

نیروهای درون‌سو نقش مهمی در اثر هنری دارند. این بدان معناست که موضوع محاکات به‌جای اینکه امری بیرونی باشد، اساساً خودایستا است؛ چراکه در اثر هنری کارکرد ارجاعی عموماً به تعویق می‌افتد. به‌بیانی‌دیگر، معنای اثر هنری نه به‌واسطه مطابقت با عالم واقع که به‌واسطه انتظام درونی اثر حاصل می‌شود. به‌همین‌سبب، آنچه موجب قوامِ اثر هنری می‌شود مطابقت آن با جهان واقع نیست، بلکه سامان‌دهی مؤلفه‌ها براساس منطق ویژه‌ای است که به‌موجب آن رویدادها محتمل یا ممکن به نظر می‌رسند. در چنین جهانِ ممکنی 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 درنتیجه 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 به‌موجب آن مشارکت خواننده در بازتولید معنای نهایی ضروری می‌نماید. در چنین جهانی، به سبب معنا متکثر و سیال‌تر است و درنتیجه پدیدارها یا شخصیت‌های امکان ظهور می‌یابند که از سنخ‌های شخصیتی حاضر در جهان واقع یکسره متفاوت‌اند. درواقع، 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 درنتیجه 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 به‌مثابه جزئی از نظام در می‌آید. بنابراین بااینکه قواعدِ 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 به‌مثابه موضوع محاکات قائل شد که انسجام و پیوستگی آن و درنتیجه دلالتمندی حاکم بر آن منوط به فرارفتن از قرائت محاکاتی (خوانش رایج در متون تاریخی و علمی) و عطف‌توجه به قرائتی نشانه‌شناختی است که از طریق ناهمزیستیِ امر غریب با سایر مؤلفه‌های درون اثر سامان می‌یابد.

۴- نتیجه‌گیری

در تحلیل موضوع محاکات، پیش‌نهاده‌های 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، طبیعتِ عام، وجه احسن یا سنُت هنری پای‌بند نمی‌مانند، گو اینکه در برخی از ژانرهای هنری توجه به موضوع خاصی برجسته‌تر باشد. براین‌اساس، 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 به‌مثابه 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 انکارنشدنی با جهان واقع، موضوع محاکات را از بطن جهان ممکنی استخراج می‌کند که بدان وابسته است. این جهان ممکن هرچه به جهان واقع شبیه‌تر باشد اصل تطابق برجسته تر 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 امثالِ 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 اَشکال بازنمایی‌های سوررئالیستی نیز همچنان مبتنی بر اصل حقیقت‌نمایی توانند بود.

پی‌نوشت

۱- چشم جادوی تو خود عین سواد سحر است

لیکن این هست که این نسخه سقیم افتاده‌ست

حافظ

۲- برای بحث مستوفا 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 اندیشگانیِ سوژه احتمال وقوع آن امر منتفی نیست.

منابع

ابن‌سینا، حسین. ۱۴۰۴ق. *المنطق* (الشّعر)، تحقیق عبدالرحمن بدوی. قم: مکتبه آیه‌الله مرعشی نجفی.

ابن‌سینا، حسین. ۱۴۰۵ق. *شفا*، تحقیق و مقدمه عبدالرّحمن بدوی، ج۴. قاهره: الدارالمصریّه للتّألیف و الترجمه.

افلاطون. ۱۳۶۷الف. *سوفیست*، ترجمه محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی.

افلاطون. ۱۳۶۷ب. *هیپیاس بزرگ*، ترجمه محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی.

بازرگانی، ابراهیم. ۱۳۹۷. «میمسیس: قرائت‌ها و تمایزها در نگره افلاطون، ابن‌سینا 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، فرزان 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 ابن‌سینا». *فصل‌نامه کیمیای هنر*، سال اول(۴): ۷-۱۶.

زرقانی، مهدی. ۱۳۹۰الف. *بوطیقای کلاسیک: بررسی تحلیلی انتقادی نظریه شعر در منابع فلسفی از ترجمه قُنایی تا اثر حازم قرطاجنی*، تهران: سخن.

زرقانی، مهدی. ۱۳۹۰ب. «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*، ۳(۱۰): ۲۰۷ -۲۲۶.

طاهری، محمد. ۱۳۹۱. «بررسی آراءِ 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. ج۱. تهران: نیلوفر.

هاشم‌نژاد، حسین. ۱۳۹۶. «مبانی فلسفی هنر در آثار ابن‌سینا». *جاویدان خرد*، ۱۴(۳۲): ۲۵۷-۲۷۵.

Abrams, Mayer Howard. 1953. *The Mirror and the Lamp*, Oxford: Oxford University Press.

Coad, Geoffrey. 2006. *A Philosophical Inquiry into the Developmemt 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:

آلگونه جونقانی، مسعود. ۱۴۰۱. «موضوع محاکات به‌مثابه اُبژه 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.