Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 15, No. 58
Summer 2022
Research Article

Form of Mimesis: Rethinking the Neglected Aspect of Mimesis Theory

Masoud, Algooneh Jouneghani [1*]

Received: 26/03/2022
Accepted: 01/08/2022

* Corresponding Author's E-mail: m.algone@ltr.ui.ac.ir

Abstract

Mimesis, as one of the fundamental views on the nature of art and literature, has always been a dominant theory in the philosophy of art from ancient Greece to the eighteenth century. In the contemporary period, thinkers such as Auerbach, Gerard, and followers of the Chicago School - each from a particular perspective - have given a new reading of it. However, mimesis is essentially an anti-formalist theory that focuses on the state of affairs in the real world due to its adherence to the principle of reference. Accordingly, the theory of imitation implies the examination of the truth and falsity of works of art based on the principle of conformity and attention to the referential function of language. This is why mimesis in Plato's system of thought leads to his anti-artistic stance. However, the present study has emerged from the heart of the tradition of imitation in the philosophy of art. Relying on the principles of the theory of mimesis, it has tried to examine the origins of this view and make arguments according to which mimesis, in case it addresses the form and not the subject of mimesis, has the potential to become, in a new reading, an introduction to formalist theory and not necessarily an alternative or competing theory. In this research, it becomes clear that mimesis in its specific meaning, in the first place, requires the abstraction of the form of affairs. In the second place, the abstracted form is reconfigured and

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Isfahan. https://orcid.org/0000-0000-0002-9211-7219

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 15, No. 58
Summer 2022
Research Article

takes on a new form based on the artistic matter (which, in verbal art, is language and its signs). In this way, the truth and falsity of the work of art in this case is possible not by referring the extra-text or the outside world but by examining the internal system of the work. This entails the self-sufficiency of the work of art, which is one of the fundamental traits of formalism.

Keywords: Mimesis, representation, refrentiality principle, possible world, form and object of mimesis

Extended abstract

Introduction: Mimesis is one of the fundamental theories in the philosophy of art and literature, under which the nature and essence of art is discussed. Therefore, for a more accurate understanding of the role of mimesis and its importance in explaining the mechanism of the work of art, we first briefly mention those key questions that are addressed under the common views on the philosophy of art, and then the issues that we believe are related to the theory of mimesis. We are then detremined to yield each question a suitable answer.

The fundamental viewpoints about the philosophy of art and literature can be divided into four groups (cf. Abrams, 1953: 3-46): a. The first viewpoint focuses on the "*what*" of the work of art and basically deals with the issue of representation. According to this view, art is like a mirror that represents the outside world; But the problem is, which category of phenomena, actions, state of affairs or human deeds is going to be represented and through what means. The theory of mimesis is placed under this viewpoint. b) The second point of view focuses on the "*how*" of the creation of the work of art and basically deals with those artistic arrangements that transform the raw material of art into a desirable and ideal form of art. Formalism, and new criticism can be examined under this section. c) The third point of

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 15, No. 58
Summer 2022
Research Article

view is directed towards the creator of the art work or to "*who*" is the author of the work. From this perspective, the social, historical and psychological contexts of the author are important. It is obvious that examining the position of the artist or the author in order to examine the work is one of the most important concerns of such viewpoints. The subject of *poesis* is examined under this point of view. d) The fourth point of view focuses on the purpose of the work of art and answers the question "*why*". This point of view generally pays attention to the audience of art and consequently the moral, rhetorical and telological purposes of the work of art are examined under this viewpoint. In this way, according to the first point of view, in case the subject of art or literature is limited to the state of affairs in the world, it seems that documentary cinema, photography, historiography, biography and realist or naturalist novels are more original in comparison with other genres and literary types. However, the question still remains whether the theory of mimesis is limited to these aesthetic boundaries and if it could examine all literary and artistic genres from this static point of view, or it is bound to change in a way that it does not neglect any longer other aspects related to the nature and value of art. In the same way, if a literary theory claims that the literary work is aimed at the representation of the outside world, the question still remains that through what means/devices the representation itself is possible. Accordingly, is it necessart that the concept of the outside world, the state of affairs and nature be expanded in such a way that the theory of mimesis includes all forms of art, or should the conceptual scope of mimesis be limited in such a way that those forms of arts just due to their not being included under the concept of mimesis are automatically removed from the ideal concept of art, or else interpreted as non-original works. In order to answer these questions, the present research, while paying attention to the theoretical considerations about the theory of mimesis, in the first

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 15, No. 58
Summer 2022
Research Article

stage analyzes the issue of reference and the principle of correspondence in works of art to clarify whether non-mimetic representation is necessarily non-referential or is it dependent on it. For this reason, after differentiating mimesis into two general and specific types, we argue how the form of mimesis makes the work of art be dependent upon the referential theory while simultaneously evade it. As a result, the present research finally reveals the arrangements through which the form of mimesis, as a non-semantic layer, has a potential to be semanticized.

Results: Examining the theory of mimesis from the perspective of the *form* and not the *subject* of mimesis reveals that despite the common idea about "mimesis in its general sense" according to which mimesis is based on the representation of the outside world, the scrutiny of how mimesis works through special artistic means and arrangements revelas that in " mimesis in its specific sense" the principle of reference is suspended. Based on the principle of reference, the representation of the outside world requires paying attention to the examplars, the state of affairs and the world as a whole. However, this study shows that mimesis in a specific sense not only suspends the principle of reference, but also expands the concept of the outside world to the concept of the possible world. Therefore, in case there is a *reference* in the context of art, it is considered as art's secondary purpose. Indeed, such a reference is not necessarily directed to the outside world in its general sense, but operates in a wider realm of possible worlds. According to such a reading, which is the result of the writer's reflections, mimesis theory- in the sense that we apply- adheres to one principle in order to represent the world, i.e. mimesis entails the reflection of the state of affairs. But reflecting the state of affairs, according to our arguments in this research, can be done in two ways; One by paying attention to the content of mimesis and the other by paying attention to the form of mimesis. The content of

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 15, No. 58
Summer 2022
Research Article

mimesis is related to determining the truth and falsity of propsitions. Their truth and falsity can thus be checked by referring to the possible world. Of course, we note that the conditions of truth and falsity in possible worlds are variable, and in fact, each possible world imposes its own conditions on the truth and falsity of propsitions. Above all, content mimesis ultimately does not imply the negation of the referability of artistic propositions. On the other hand, the form of mimesis is not necessarily true or false, although it does not fundamentally negate it. This means that when representation is made through specific mimesis, rather than the content of the state of affairs or the subject of the mimesis, it is the *logical form* or *form of affairs* that becomes important, so the artist, while paying attention to the state of affairs, which is considered extratextual, abstracts the logical form of the events or situations and takes them in his work. This logical form has the ability to reproduce a new situation with the specific raw materials of the work of art, which on the one hand is symmetrical - and not necessarily compatible - with the outside world, and on the other hand has its own special logic due to the dominance of the work's internal system. It is worth noting that the internal system of art provides the possibility that the non-semantic layers of the work, which are non-referential, are semanticized, and in this way their referentiality would reappear in another way. It is obvious that the referential function in this case has a secondary function, and its originality as well as its artistic value depends on its relational value within the system.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقالهٔ پژوهشی
DOR: 20.1001.1.20080360.1401.15.58.3.1

فُرم محاکات: بازاندیشی در ساحت مغفول نظریهٔ محاکات

مسعود آلگونه جونقانی *[1]

(دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۰۶ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۵/۱۰)

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۵. ش۵۸. تابستان ۱۴۰۱ (صص ۱-۴۳)

چکیده

محاکات به‌مثابهٔ یکی از دیدگاه‌های بنیادین دربارهٔ سرشت هنر و ادبیات، از عهد یونان باستان تا قرن هجدهم میلادی همواره در فلسفهٔ هنر نظریه‌ای مسلط به‌شمار می‌رفته است. در دورهٔ معاصر نیز اندیشمندانی نظیر اوئرباخ، ژرار و نیز پیروان مکتب شیکاگو ـ هر یک از منظری خاص ـ قرائت تازه‌ای از آن به دست داده‌اند. با این همه، محاکات اساساً به‌عنوان نظریه‌ای ضدفرمالیستی محسوب می‌شود که به سبب پای‌بندی به اصل ارجاع، وضع امورِ جهانِ واقع در کانون توجّهات آن قرار دارد. براساس این تلقی، نظریهٔ محاکات متضمّن آن است که صدق و کذب آثار هنری/ ادبی را براساس اصل تطابق و توجه به کارکرد ارجاعی زبان در آثار هنری بررسی کند. به همین دلیل است که محاکات در نظام فکری افلاطون منتهی به موضع ضدّ هنری او می‌شود. به هر روی، پژوهش حاضر از بطن سنت محاکاتی در فلسفه هنر برآمده و با تکیه بر اصول موضوعه نظریهٔ محاکات کوشیده است تا ضمن بررسی خاستگاه‌های این

---

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول).

* m.algone@ltr.ui.ac.ir
https://orcid.org/ 0000-0002-9211-7219

دیدگاه، استدلال‌هایی اقامه کند که به موجب آن تقلید چنانچه متوجه فرم و نه موضوع محاکات باشد، این نظریه قابلیّت آن را دارد که در خوانشی نو به‌مثابهٔ درآمدی بر نظریهٔ فرمالیستی و نه الزاماً نظریه‌ای بدیل یا رقیب با آن درآید. در این پژوهش، روشن می‌شود که محاکات در معنای خاص آن، در مرتبهٔ نخست مستلزم انتزاع فرم وضع امور است. فرم انتزاع‌شده در مرتبهٔ دوم براساس مادّه هنری (که در هنر کلامی زبان و نشانه‌های آن است) از نو پیکره‌بندی می‌شود و صورت جدیدی پیدا می‌کند. به این منوال، صدق و کذب اثر هنری در این صورت نه از طریق ارجاع بیرون‌متنی به جهان خارج که از طریق بررسی نظام درونی اثر ممکن است؛ موضوعی که مستلزم قول به خودبسندگی اثر هنری ـ که از آموزه‌های بنیادین فرمالیسم است ـ نیز تواند بود.

واژه‌های کلیدی: نظریهٔ محاکات (میمسیس)، بازنمایی، اصل ارجاع، جهان‌های ممکن، فرم و موضوع محاکات.

۱.مقدمه

محاکات[۱] یکی از دیدگاه‌های بنیادین در فلسفهٔ هنر و ادبیات[۲] است که ذیل آن دربارهٔ سرشت و ذات هنر گفت‌وگو می‌شود. لذا ما برای فهم دقیق‌تر جایگاه محاکات و نیز اهمیّت آن در تبیین سازوکار اثر هنری، نخست آن دسته از پرسش‌های کلیدی را که ذیل دیدگاه‌های رایج در باب فلسفهٔ هنر بدان‌ها پرداخته می‌شود به اختصار ذکر می‌کنیم و سپس مسائلی را که به زعم ما متوجه نظریهٔ محاکات است طرح می‌کنیم تا پاسخی درخور برای آن‌ها به دست دهیم.

دیدگاه‌های بنیادین در باب فلسفهٔ هنر و ادبیات را در کل می‌توان به چهار گروه (Abrams, 1953: 3-46) تقسیم کرد: الف) دیدگاه اول متوجه «چیستی»[۳] اثر هنری است و اساساً به موضوع بازنمایی می‌پردازد. طبق این دیدگاه، هنر به‌مثابهٔ آینه‌ای است که جهان خارج را بازنمایی می‌کند؛ اما مسئله این است که بازنمایی معطوف به کدام دسته از پدیدارها، کنش‌ها، وضعیت امور و کردارهای انسانی است و از طریق چه وسایطی صورت می‌گیرد.

مبحث محاکات ذیل این دیدگاه بررسی می‌شود؛ ب) دیدگاه دوم متوجه «چگونگی» آفرینش اثر هنری[۴] است و اساساً به آن دسته از تمهیدات هنری می‌پردازد که مادّهٔ خام هنری را به فرم یا صورتِ هنری مطلوب و آرمانی تبدیل می‌کنند. نظریات صورت‌گرا و فرمالیستی را ذیل این بخش می‌توان بررسی کرد؛ ج) دیدگاه سوم متوجه آفرینندهٔ هنر یا «کیستی»[۵] فاعلِ اثر است. از این چشم‌انداز زمینه‌های اجتماعی، تاریخی و روان‌شناختی مؤلف هنری اهمیّت دارد. بدیهی است بررسی موقعیت هنرمند یا مؤلف در راستای بررسی اثر از اهمّ دغدغه‌های این قبیل نگرش‌هاست. موضوع پوئسیس[۶] ذیل این دیدگاه بررسی می‌شود؛ د) دیدگاه چهارم متوجه غایت اثر هنری است و به پرسش «چرایی»[۷] پاسخ می‌دهد. این دیدگاه عموماً به مخاطب هنر توجه می‌کند و غایات اخلاقی، بلاغی و زیباشناختی اثر هنری ذیل آن بررسی می‌شود.

به این ترتیب، طبق دیدگاه نخست، چنانچه موضوع هنر یا ادبیات به وضع امور در جهان واقع محدود باشد، دراین‌صورت، به نظر می‌رسد سینمای مستند، عکاسی، تاریخ‌نگاری، بیوگرافی و رُمان رئالیستی یا ناتورآلیستی در قیاس با سایر ژانرها و انواع ادبی از اصالت بیشتری برخوردار باشند. اما آیا تئوری محاکات به همین حدودوثغور زیباشناختی محدود می‌ماند و تمامی ژانرهای ادبی و هنری را صرفاً از این دیدگاه ایستا بررسی می‌کند، یا ناگزیر است به شکلی تغییر کند که سایر وجوهِ مرتبط با ماهیّت و ارزش هنری را مغفول نگذارد؟ به همین منوال، اگر یک نظریهٔ ادبی ادعا کند که اثر ادبی متوجه بازنمایی جهان خارج است، پرسش این است که خود بازنمایی از طریق چه وسایطی مقدور است. بر این اساس، آیا باید مفهوم جهان خارج، وضع امور و طبیعت را به شکلی بسط و گسترش داد که تئوری محاکات بتواند دربرگیرندهٔ تمامی صور هنر نیز باشد، یا اساساً باید دایرهٔ مفهومی محاکات را به صورتی محدود کرد که آن دسته از اشکال و صور هنری که ذیل این مفهوم نمی‌گنجند خودبه‌خود از دایرهٔ هنر خارج شوند، یا دست‌کم به‌مثابهٔ آثاری غیراصیل تعبیر شوند؟ در راستای پاسخ به این پرسش‌ها، پژوهش حاضر ضمن توجه به ملاحظات نظری در باب نظریهٔ محاکات، در مرحلهٔ نخست موضوع ارجاع و اصل تطابق در آثار هنری را تحلیل می‌کند تا بدین وسیله

روشن کند آیا بازنمایی غیرمحاکاتی الزاماً غیرارجاعی است یا بدان وابسته است؟ به همین سبب، پس از تفکیک محاکات به دو نوع عام و خاص، استدلال می‌کند که فرم محاکات چگونه باعث می‌شود که اثر هنری ضمن پای‌بندی به نظریهٔ ارجاعی، به‌طور هم‌زمان، از آن گریزان باشد. بر این اساس، پژوهش حاضر درنهایت تمهیداتی را آشکار می‌کند که به موجب آن فرم محاکات به‌عنوان یک لایهٔ غیرمعنایی قابلیت آن را پیدا می‌کند که سمانتیزه یا معنادار شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

موضوع محاکات در پژوهش‌های اخیر جایگاه ویژه‌ای داشته است. با این حال، مواضع و دغدغه‌های پژوهشگران در باب این موضوع متفاوت بوده است و هر یک کوشیده‌اند به گونه‌ای بدان بپردازند. از مهم‌ترین این پژوهش‌ها به این موارد می‌توان اشاره کرد: طاهری (۱۳۸۸) ضمن این پژوهش به سیر تاریخی نظریهٔ محاکات می‌پردازد. البته بررسی او مسئله‌محور نیست و او صرفاً می‌کوشد این نظریه را نزد حکمای یونان باستان؛ مانند دموکریت، سقراط، افلاطون و ارسطو بررسی کند و درنهایت این موضوع را از نو متذکر شود که فلوطین درمجموع تلفیقی از آرای پیشینیان به دست داده است. در ادامه او به همان شیوهٔ مذکور به موضوع محاکات نزد حکمای اسلامی پرداخته است. بلخاری (۱۳۸۹) دو نظریهٔ اصلی «میمسیس» و «سادرشیا» را در حوزهٔ حکمت و فلسفهٔ هنر مورد بحث قرار می‌دهد و از اشتراک نظری و معنوی هنر در دو تمدن یونانی و هندی با ابتنای بر مبانی حکمی بحث می‌کند. طاهری (۱۳۹۱) با اتخاذ رویکرد توصیفی به این موضوع می‌پردازد که ارسطو و افلاطون علی‌رغم این‌که دربارهٔ ماهیّت محاکاتی هنر و به‌ویژه صناعت شاعری هم‌رأی هستند، اما در باب نحوهٔ تبیین این ماهیت و نیز درمورد ارزیابی آثار هنری با یکدیگر در تقابل‌اند. ثامتی و همکاران (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 درپی آن آرای افلاطون دربارهٔ محاکات و روایت تقریر می‌شود. حسنی و کرم‌اللهی (۱۳۹۶) نیز به مفهوم «بازنمایی» توجه کرده‌اند. و ضمن مرور پیشینهٔ تاریخی موضوع، به بحث نظری در باب بازنمایی و کاوش تئوریک دربارهٔ گذر از سه جهان «بود»، «نمود» و «بازنمود» پرداخته‌اند. بازرگانی (۱۳۹۷) کوشیده است ضمن قرائت آرای افلاطون، ابن‌سینا و آکویناس در باب میمسیس نگرش ایشان را با رویکرد تطبیقی تحلیل و بررسی کند. به هر روی، خوانش ما در باب محاکات اساساً انتقادی است و بر این اساس کوشیده‌ایم وجوهی از نظریهٔ محاکات را که مغفول وانهاده شده است روشن سازیم. پژوهش حاضر در راستای چنین رسالتی به تحریر درآمده است.

۳. چارچوب نظری پژوهش

اندیشه‌های یونانی در باب فلسفهٔ هنر و ادبیات از دو جریان متفاوت به دست اخلاف آن‌ها می‌رسد. جریان نخست، تداوم اندیشگری در باب پوئسیس (Brogan, 2005a: 929-934) یا آفرینش هنری است که خاستگاه آن تأملات افلاطونی است؛ گو این‌که آرای او در این خصوص بیش‌وکم متأثر از دیدگاه غالب عصر خود است. درواقع افلاطون آفرینش شعری را از طریق اتصال شاعر، در مرتبهٔ بی‌خودی، به الهه‌های شعر توجیه می‌کند[۸]، هرچند که او شاعر را به‌سبب سیطرهٔ نبوّت شاعرانه در ظاهر تکریم می‌کند، درنهایت با استعانت به تمثیل مغناطیس، مقام آفرینشگر اثر ادبی را به پیشوای شیدایی فرومی‌کاهد (افلاطون، ۱۳۶۷: ۶۰۵-۶۲۳). به هر روی، این جریان وقتی از بستر تاریخ می‌گذرد و به رمانتیست‌ها می‌رسد، به‌سبب عطف توجه رمانتیست‌ها از «محاکات» به «آفرینش هنری» و درنتیجه روگردانی آن‌ها از تلقّی هنر به‌مثابهٔ نوعی تقلید، به تأکید و توجه به وجوه خلّاق و سازندهٔ هنرمند منتهی می‌شود. بر این اساس، هنر صرفاً به بازنمایی واقعیت خارجی محدود نمی‌شود و آنچه هنرمند در کارگاه تحریر خیال می‌پروراند و از طریق تخیّل خلاق بدان شکل می‌بخشد اهمیّت می‌یابد. بدیهی است این وجه از آفرینش هنری ویژگی سوبژکتیو دارد و به همین سبب، وجوه عاطفی هنرمند

نیز در آن لحاظ شده است. رُمانتیست‌ها با اتکا به مفهوم تخیّل خلاق تصریح می‌کنند که شاعر واقعیاتی را می‌آفریند که الزاماً بخشی از واقعیّات جهان خارج به‌شمار نمی‌روند. از این چشم‌انداز «شاعر قدرت شهود در مرتبه‌ای فراتر از طبیعت را دارد و دیگر صرفاً خادمِ واقعیت یا مقلّد آن نیست، بلکه در مقام آفرینندگی است» (Brogan, 2205b: 1039). جریان دوم مبتنی بر اصل محاکات است و خاستگاه آن به تأملات افلاطون در باب نظریه صُور بازمی‌گردد. محاکات در نظام اندیشگانی افلاطون اساساً ذیل دیدگاه هستی‌شناختی او پدیدار می‌شود. او گفت‌وگو در باب محاکات را عموماً با اصطلاحات بصری، مانند تصویر، سایه، یا رونوشت دنبال و تأکید می‌کند که شاعر، به‌واسطهٔ غور در این توهّمات که عوارضِ ظلی پدیدارهای محسوس‌اند، فاقد شناختی اصیل است و بنابراین آنچه به‌دست می‌دهد به‌لحاظ پراگماتیستی متوجه غایت ویژه‌ای نیست. این نظریه در تداوم تاریخی خود در دوران نئوکلاسیک با تغییراتی پدیدار شد. البته با این‌که در قرن هجدهم، اندیشمندان در قیاس با اسلاف یونانی‌شان، در باب مفهوم طبیعت تلقی متفاوتی داشتند، این اصل که شعر اساساً بازتاب‌دهندهٔ جهان واقع است تداوم یافت. یادآوری کنیم که در سده‌های آتی، دیدگاهی که به موجب آن اثر هنری به‌مثابهٔ شیء خودبسنده[۹] تلقی می‌شد رونق گرفت و بر این اساس بررسی سازوکار اثر از طریق مطالعهٔ نظام درونی آن در صدر مطالعات نظری قرار گرفت. ما در ادامه ضمن بازاندیشی در بنیان‌های نظریهٔ محاکات، و توجه به جایگاه ارجاع در این نظریهٔ نخست خواهیم کوشید مفهوم جهان ممکن را به‌عنوان بدیلی در برابر جهان واقع مطرح کنیم و سپس با طرح مقدماتی در بخش‌های آتی، درنهایت تمهیدات فرمالیستی نظریهٔ محاکاتی را ذیل شش عنوان مستقل مطرح کنیم.

۳ـ۱. جایگاه ارجاع در محاکات

برای فهم بهتر جایگاه ارجاع در محاکات نخست نقبی می‌زنیم به آنچه ذیل بحث ارتباط کلامی بدان پرداخته می‌شود. در سنّت غرب، شمای ارتباطی یاکوبسن، الگویی شناخته شده

است (Jakobson, 1960: 350-377). براساس این الگو، یک ارتباط موفق، در ساده‌ترین شکل آن، نیازمند یک گوینده و یک شنونده است؛ کسی که پیام را می‌فرستد یا به تعبیری آن را رمزگذاری می‌کند و کسی که پیام را دریافت می‌کند یا رمزگشایی می‌کند. برای برقراری ارتباط علاوه‌بر گوینده و شنونده، پیام نیازمند بافت یا زمینهٔ مشخصی است که به آن ارجاع دهد.[۱۰]

البته به زعم ما در بررسی «پیام» لازم است موضوع پیام و فرم پیام [۱۱] را نیز از یکدیگر تفکیک کنیم. بر این اساس، فرم پیام، سیاقِ کلامی خاصی است که گوینده برای انتقال پیام برگزیده است؛ اما موضوع پیام به‌طورمستقیم به زمینه یا بافتی مربوط است که گوینده قصد سخن گفتن دربارهٔ آن را دارد. به این ترتیب، اگر زمینهٔ پیام را مد نظر داشته باشیم، یکی از مؤلفه‌های اصلی در بررسی شمای ارتباطی و زمینهٔ پیام بحث «ارجاع» است. البته ارجاع همیشه به موضوعی در جهان خارج مربوط نمی‌شود (Brogan, 1993: 1037) و می‌تواند اشکال متفاوتی داشته باشد. انواع ارجاع در کل شاملِ موارد زیر است: الف) ارجاع به جهان خارج که بدان ارجاع بیرون‌متنی می‌گوییم؛ ب) ارجاع به عناصری در درون متن که به آن ارجاع درون‌متنی می‌گوییم؛ ج) ارجاع به متونی که پیش یا پس از متن ما حیّ‌وحاضرند و بدان ارجاعات بینامتنی می‌گوییم؛ د) ارجاعی که در ضمن آن به خود فرایند ارجاع حوالت می‌دهیم و به آن ارجاع فرامتنی می‌گوییم. با این همه، در جستار حاضر، تلقی ما از ارجاع به این یا آن شکل از ارجاع محدود نمی‌شود؛ هرچند که برای فهم بهتر سازوکار محاکات، استدلال‌های ما عموماً متوجه نوع اول، یعنی ارجاع بیرون‌متنی، خواهد بود.

به هر ترتیب، همان‌طور که اشاره شد از آنجایی که محاکات در معنای عام، متوجه وضع امور در جهان خارج است، ارجاع به جهان خارج که بدان ارجاع بیرون‌متنی می‌گوییم در مرکز بحث ما جای دارد. به این ترتیب، بحث در باب «ارجاع» مستلزم آن است که در مرتبهٔ نخست مشخص کنیم گوینده با استفاده از چه تمهیداتی[۱۲] وضع امور را منعکس می‌کند. به بیانی دیگر، گوینده چگونه محتوای یک موضوع یا وضعیت مشخص را از طریق تولید یک گزارهٔ

زبانی خاص به شنونده منتقل می‌کند؟ به‌نظر می‌رسد در پاسخ به این پرسش، با عنایت به اصل «بازنمایی» می‌توان نکات مهمی را روشن کرد، چراکه «بازنمایی فرایندی است که زبان به‌وسیلهٔ آن معنا را برمی‌سازد و منتقل می‌کند» (ibid: 1037). به همین منظور، در ادامه نخست مشخص می‌کنیم بازنمایی بر چه اصولی استوار است.

در یک بازنمایی اصیل که در بطنِ ماهیّت زبان قرار دارد، به‌منظور برقراری ارتباط، گوینده نخست از طریق گزینش رمزگان و سپس از طریق کاربست ساختار نحوی مطلوب، وضع امور را به صورت یک گزارهٔ خوش‌ساخت و معنادار سامان می‌دهد و درنهایت به شنونده ابلاغ می‌کند. می‌دانیم که رمزگان‌ها عموماً قراردادی هستند و بنابراین طرفینِ تعامل باید از دلالت[۱۳] و ارزش[۱۴] آن‌ها آگاه باشند تا یک ارتباط کلامی موفق روی دهد. تا اینجای بحث، تلّقی ما از بازنمایی به «موضوع پیام» و «زمینهٔ ارجاعی» آن محدود بود. بر این اساس، می‌توان گفت که ساختار نحوی و نیز نحوهٔ گزینش واژگان در یک گزارهٔ زبانی متناظر با وضع امور در جهان خارج است. اما جای پرسش باقی است که وقتی سوژهٔ زبان‌مند به وضع امور روی می‌آورد، گزاره‌ای که متناظر با وضع امور برمی‌سازد تا چه میزان محدود به وضع امور است و درنهایت آیا اشکال و صُوَر این بازنمایی قابلیت آن را دارند که فارغ از زمینهٔ ارجاعی عمل کنند یا دست‌کم آن را به‌عنوان امری فرعی و ثانوی به تعلیق بیندازند[۱۵] یا خیر؟

گفتنی است که در یک نظام هنری، تعلیق زمینهٔ ارجاعی ـ دست‌کم در هنر مدرن ـ امری بدیهی به‌نظر می‌رسد، اما این موضوع عموماً در باب هنرهای غیرکلامی صدق می‌کند و نباید تصوّر کرد در هنرهای کلامی، گزاره می‌تواند در غیابِ مطلق یک زمینهٔ ارجاعی[۱۶] نقش ارتباطی خود را ایفا می‌کند؛ گو این‌که بتوان کارکرد ارجاعی را به‌نوعی به تعلیق انداخت و عنصر غالب را نه در کارکرد ارجاعی زبان که در کارکرد شعری آن بازجست. به این منوال، نفیِ مطلق کارکرد ارجاعی اگرچه ممکن است در هنری مانند موسیقی، بنابه ماهیتِ غیرارجاعی آن، بدیهی به‌نظر برسد، اما در باب هنرهای کلامی، این موضوع نمی‌تواند به‌مثابهٔ یک غایتِ زیباشناختی مطرح شود؛ چراکه حتی اگر غایت شعر را تشبّه به موسیقی فرض

کنیم، این شباهت تقریبی است و کارکرد ارجاعی زبان در شعر به واسطهٔ دلالت‌مندی آحادِ گزاره همواره ملحوظ و محفوظ خواهد ماند.[۱۷]

به هر حال، وقتی از جهانِ خارج سخن به میان می‌آید، از میان تمامی جهان‌های ممکن، جهانی مدّ نظر است که در برابر دیدگان ماست؛ عینی و محسوس است و نظام و قواعد آن برای ما معمول و بدیهی است. اما باید آگاه بود که جهان خارج نیز خود صرفاً یکی از وجوه متفاوت جهان‌های ممکن است. با این حال، سایر جهان‌هایی که به هر دلیل از جهان معمول ما متفاوت‌اند، نظامِ هستی‌شناختی متفاوتی دارند و قواعد منطقی خاصی بر آن‌ها حاکم است، عموماً ذیل جهان‌های بررسی می‌شوند. به این ترتیب، بازنمایی نیز بر حسب اینکه متوجه جهان معمول یا جهان‌های ممکن است می‌تواند به دو نوع تقسیم شود: بازنمایی محاکاتی و بازنمایی غیرمحاکاتی. در این تقسیم‌بندی، فرض بر این است که بازنمایی وقتی معطوف به یک جهانِ ممکن مانند عالم رؤیاست، محاکاتی نیست و شرط این‌که بازنمایی واجد خصیصهٔ محاکات باشد همانا موضوع ارجاع به جهان خارج است.

۳ـ۱ـ۱. بازنمایی غیرمحاکاتی

بازنمایی غیرمحاکاتی دربردارندهٔ «تمامی انواع هنرهای انتزاعی و همه بازنمایی‌های تصویری، فراواقعی و نیز جهان‌های وهم‌آلود یا رؤیاگونه‌ای است که از جهان مرسوم و معمول ما متفاوت‌اند» (Brogan, 2005b: 1038) و منطق درونی خاصی بر آن‌ها حاکم است. نگاهی گذرا به بسیاری از آثار ادبی مدرن نشان می‌دهد که جهان‌های ممکن به‌تصویردرآمده در این آثار این گونه‌اند؛ جهان‌هایی که الزاماً تطابقی با جهان واقعی ندارند. به همین سبب، در نتیجهٔ پذیرش عدمِ ضرورت ارجاع به جهان خارج ، قول به خودبسندگی[۱۸] در این آثار مقبول به‌نظر می‌رسد. اما به هر روی، به زعم ما، اصل ارجاع برخلاف دیدگاه غالب، حتی در این حالت نیز به‌نوعی در کار است؛ چون ارجاع اگرچه در این حالت معطوف به جهان خارج نیست، اما

شرط فهم‌پذیری اثر مستلزم تصدیقِ جهانی است که ارجاع بنابه قواعد خاصی در آن جاری و ساری باشد.

گفتنی است که ارسطو نیز وقتی در تبیین محاکات تصریح می‌کند که شاعر بر آن نیست که صرفاً «چیزهایی را که اتفاق افتاده‌اند» توصیف کند، بلکه درپی توصیف «چیزهایی است که محتمل است اتفاق بیفتند»، درواقع به یک تفکیک مهم در باب محاکات دست یازیده است، چراکه به زعم ما امور «آن‌چنان که هستند» ذیل اصطلاح ممکن بررسی می‌شوند؛ اما امور «آن‌چنان که باید باشند» ذیل اصطلاح محتمل قرار می‌گیرند. بنابراین تعیین صدق و کذب یک امرِ ممکن در نظام هنری وابسته به ارجاع آن به جهان خارج است و درنتیجه ارجاع در این وضعیت برون‌متنی است؛ درحالی‌که تعیین صدق و کذب یک امر محتمل از طریقِ ارجاع آن به نظام درونی اثر، به‌مثابهٔ یک جهان ممکن، شدنی است و بنابراین قول به تناظر یک‌به‌یک جهان اثر و جهان واقع در این حالت از اساس منتفی است. با این‌همه، وقتی از بازنمایی غیرمحاکاتی سخن به‌میان می‌آید، به زعم ما مسئلهٔ ارجاع کاملاً منتفی نیست. چراکه معتقدیم آفرینش یک جهان ممکن و بدیع در اثر هنری دست‌کم به معنای اذعان به وجود جهانی در ورای آن اثر است؛ گو این‌که این جهان ممکن بیش از آن‌که عینی یا انضمامی باشد، ذهنی و انتزاعی باشد یا به‌لحاظ وجودی در مرتبهٔ متفاوتی باشد. بر این اساس، ما در بررسی فرم و محتوای محاکات فارغ از این تفکیک به تحلیل خواهیم پرداخت و در ادامه آنچه ذیل بحث ارجاع مطرح می‌شود مشتمل بر جهان معمول و نیز جهان‌های ممکن است و از این نظر تفاوتی بین این دو قائل نیستیم.

۳ـ۱ـ۲. بازنمایی محاکاتی

بازنمایی محاکاتی مبتنی بر خلق تصاویری است که عمدتاً متوجه بازتولید جهان محسوس است. در هنرهای کلامی، گزاره‌های زبانی نقش این بازتولید تصویری را به عهده دارند. بر این اساس، وقتی به بازنمایی‌های محاکاتی روی می‌آوریم، قصد ارائهٔ تصویری را در سر داریم که

با وضع امور در جهان خارج متناظر است. البته شیوه‌هایی که با توسل به آن وضع امور را گزارش می‌کنیم متفاوت است. درواقع، در این حالت، ضمن پای‌بندی به جهان خارج و کوشش برای بازتاب آن در جهان اثر؛ علی‌رغم این‌که موضوع محاکات مصداقی مشخص یا وضع اموری خاص است، وسایط محاکات است که متفاوت است. بنابراین بسته به این‌که محاکات از طریق چه وسایطی صورت بگیرد، بازنمایی محاکاتی نیز دچار تغییر می‌شود. در ادامه خواهیم دید که بازنمایی در این صورت به چه اشکالی ممکن است.

۳ـ۱ـ۲ـ۱. بازنمایی و محاکات به معنای عام

زمانی که هنرمند به یک موضوع خاص، یا وضعیت امور مشخصی در جهان واقع روی می‌آورد، برای این‌که بتواند این وضعیت را ضمن اثر ادبی توصیف کند، «آن‌چه که هست» یا به تعبیر پوزیتیویستی «وضع امور» را بیش‌وکم به تصویر می‌کشد. در این صورت، آنچه اهمیّت دارد التزام به اصل تطابق است. بنابراین، براساس اصل تطابق یک گزاره به‌سبب این‌که با جهان خارج تطابق دارد محل صدق است و در غیر این صورت کاذب است. به همین منظور، زمانی که ما به وضع امور توجه می‌کنیم و رونوشتی از آن‌ها به دست می‌دهیم یا به تعبیری آن‌ها را بازنمایی می‌کنیم، گزاره‌ای که به دست می‌دهیم، صادق و بنابراین راست‌نمایانه است که با یک واقعیت خارجی تطابق دارد. بر این اساس محاکات در معنای عام آن که تقریباً هم‌ارز بازنمایی واقع‌گرایانه است کوششی است برای انتقال مفهوم یا به تصویر کشیدن تجربهٔ عینی، از طریق آن دسته از تصاویر ذهنی یا معانی‌ای که درنهایت متناظر با واقعیت‌هایی مشابه در جهان خارج هستند. گفتنی است که کشف این شباهت، تطابق یا هم‌سانی از طریق داده‌های حسی صورت می‌گیرد و به همین سبب گزاره‌هایی که در این ساحت به‌کار می‌روند عموماً گزاره‌های توصیفی یا حقیقی (در برابر مجازی) هستند. بر این اساس، بازنمایی از طریقِ این نوع از محاکات منتهی به خلق تصاویر یا گزاره‌هایی می‌شود که صدق آن‌ها از طریقِ ارجاع برون‌متنی تأیید یا رد می‌شود. به بیان ساده‌تر، آنچه در تلقی رئالیست‌ها ذیل

راست‌نمایی یا واقع‌نمایی مطرح می‌شود بهتر می‌تواند منظر ما را از این تلقی در باب محاکات تبیین کند و برای فهم محاکاتِ محتوایی روشنگر است.

۳ـ۱ـ۲ـ۲. بازنمایی و محاکات به معنای خاص

گاهی اوقات جهان واقع فارغ از ملاحظات مادّی آن در اثر هنری منعکس می‌شود. در این حالت، محاکات به تطابق مادّی با جهان خارج محدود نمی‌شود و درواقع، کارکرد ارجاعی در این حالت به تعلیق می‌افتد. اتخاذ چنین رویکردی به بازنمایی جهان موجب می‌شود که آنچه محل توجه قرار می‌گیرد آن دسته از روابطی باشد که پدیدارها براساس آن سامان گرفته‌اند نه خود پدیدارها. بنابراین، در این صورت، آنچه از جهان خارج اخذ می‌شود، فرم وضعیت امور است نه محتوای آن. هنرمند در این نوع از محاکات، فرم وضع امور را از درون واقعیت‌های موجود در جهان استخراج و انتزاع می‌کند و از طریق وسایط هنری خاص خود بدان‌ها شکل می‌بخشد. بر این اساس، هر هنری، امر محاکات‌شده را با توجه به امکانات مادی خاص خود بازآفرینی می‌کند و جهان خارج در بازنمایی هنری از طریق رنگ‌ها، اصوات، خطوط و واژگان از نو آفریده می‌شود. به همین منوال، در حیطهٔ زبان ادبی نیز شاعر از طریق وسایط زبانی که خاصِ هنرهای کلامی است به بازنمایی جهان خارج روی می‌آورد. بدیهی است در این شکل از بازنمایی، محتوای امور الزاماً مدّ نظر هنرمند نیست و کارکرد ارجاعی زبان در این حالت نقش ثانوی دارد؛ درواقع، در این حالت شعر فرم انتزاع‌شده از جهان واقع را، نه با تکیه بر محتوای خبری پیام، که با عطف توجه به‌صورت پیام منعکس می‌کند. در این نوع از بازنمایی شگردهایی مانند سمانتیزه کردن آواها، هجاها، اوزان، ارکان، و نحو جمله و نیز مصادره‌به‌مطلوب کردن دلالت‌ها نقش ویژه‌ای دارند. (در بخش ۳ـ۴ـ۱ این موضوع را با جزئیات بیشتری بررسی خواهیم کرد). بر این اساس، بازنمایی از طریقِ این نوع از محاکات منتهی به خلق تصاویر یا گزاره‌هایی می‌شود که صدق آن‌ها الزاماً از طریقِ ارجاع برون‌متنی تأیید یا رد نمی‌شود؛ در واقع، از آنجایی‌که نقش غالب در این وجه از بازنمایی نقشِ شعری و

انشایی است ارجاع برون‌متنی به تعلیق می‌افتد؛ تعلیق کارکرد ارجاعی باعث می‌شود اثر ادبی حتی در مواقعی که متوجه جهان واقع است، این کار را برای یافتن تطابق صوری و نه محتوایی با وضع امور انجام دهد. بدیهی است در این حالت ارجاع در معنای کلی آن نفی نمی‌شود و فقط جهت‌گیری آن است که از جهان بیرون متن به سوی جهان درون متن تغییر می‌کند.

۳ـ۲. موضوع محاکات

در تقلید زیباشناختی از چه چیزی تقلید می‌شود؟ در طول تاریخِ بررسی‌های ادبی، در پاسخ به این پرسش، پیش‌نهادهای متفاوتی به‌عنوان موضوع محاکات مطرح شده است؛ ازجمله امرِ ایدئال یا آرمانی، سنّت، طبیعت، طبیعت زیبا و امر واقعی. افلاطون، ارسطو، فلوطین و سپس نظریه‌پردازان دورهٔ نئوکلاسیک و سپس‌تر، پیروانِ خوانش جدید این مفهوم در آمریکا (ر.ک: وینس، ۱۳۸۳: ۳۰۰ـ۳۰۴) همگی کوشیده‌اند حدود و ثغور این اصطلاح را به گونه‌ای مشخص کنند که براساس آن بتوان هنر اصیل را از هنر غیراصیل متمایز کرد.

افلاطون با تحمیل چارچوبِ نظریهٔ معرفت‌شناختی خود به ساحت میمسیس درنهایت غایت تعلیمی هنر را تنها شاخصهٔ معتبری می‌داند که موجب می‌شود فعالیت هنرمند در آرمان‌شهر پذیرفتنی جلوه کند و در غیر این صورت اعتبار ویژه‌ای برای هنر قائل نیست.[۱۹] او موضوع محاکات را محسوسات عالمِ دُکساستا بر می‌شمارد و معتقد است محسوسات این عالم خود یک‌مرتبه از حقیقت مطلقی که در عالم مثالین است به دور افتاده است؛ پس هنرمند از آنجایی‌که موضوع محاکات را از درون عالم محسوسات برمی‌گزیند به جای نظر در امر مطلوبِ استعلایی، متوجه امورِ کم‌اعتبارِ محسوس و تجربی است و بنابراین هنر از این منظر ارزش و اعتبار چندانی ندارد (Halliwell, 2005: 37-71). اما ارسطو که بر خلاف افلاطون متوجه ایدئال استعلایی نیست، همّ خود را مصروف اثبات شأن ایدئال تجربی می‌کند. او به مفهوم وحدت به معنای مثالی آن قائل نیست. درواقع ارسطو در در بند نُهم رسالهٔ بوطیقا با

قرار دادن شعر در برابر تاریخ و فلسفه و اذعان به این‌که شعر از تاریخ فلسفی‌تر و از فلسفه تاریخی‌تر است (Aristotle, 1991: 1459-60) موضع خود را در بابِ اهمیّت امر تجربی به‌مثابهٔ موضوع محاکات روشن می‌سازد، اما این مسئله زمانی اهمیّت خود را آشکار می‌کند که ارسطو تصریح می‌کند موضوع محاکات، کُنشِ انسان یا بهتر بگوییم انسانِ در حال کُنش است.[۲۰] بدیهی است اگر هنرمند را چشمِ سَر از کار بیفتد و چشمِ سِرّ وی در امور مطلق و ایدئال استعلایی نظر کند آنگاه شاید هنر ارج و قربی داشته باشد؛ همین طرز تفکر است که نزد فلوطین پرورده می‌شود. فلوطین ضمن اذعان به اصل میمسیس، برخلاف افلاطون تأکید می‌کند که هنرمند در اصلِ اشیا نظر می‌کند و برخلاف انسان عادی که متوجه امر محسوس یا تجربی است، هنرمند در شهود هنری خویش با حقیقت مطلق رویارو می‌شود و دقیقاً با اتکا به این استدلال است که فلوطین جایگاه ویژه‌ای برای هنرمند قائل می‌شود. او معتقد است هنرمند به جای آن‌که در کثرت نظر کند اساساً متوجه وحدت است و به همین سبب با شیء چنانکه در باطن هست روبه‌رو می‌شود و مانند دیگران نمودِ اشیا رهزنِ او نمی‌شود (فلوطین، ۱۳۸۹: ۱۱۱ـ۱۱۵).

با گذر زمان، در دورهٔ نئوکلاسیک اندیشمندان دوباره به نظریهٔ محاکات و بحث در باب بنیان‌های نظری آن پرداختند. ولک (۱۳۷۷: ۵۲ـ۵۵) در این باره تصریح می‌کند که: تقلید از طبیعت، به زعم نئوکلاسیت‌ها در حکم طبیعت‌نمایی یا نسخه‌برداری از آن است. آن‌ها «طبیعت» را به معنای «نظام و اصول طبیعت» و یا به معنای «طبیعت عام» می‌گرفتند؛ طبیعت بدین معنا به آن چیزی اطلاق می‌شود که «نوع بشر را در همه‌جا و همهٔ زمان‌ها و طبیعت غیربشری را فارغ از حالات صرفاً مکانی و عَرَضی مشخص می‌سازد. وجه سلبی این دیدگاه متضمن «نفی آن چیزهایی بود که صرفاً فردی، انضمامی و مربوط به مکان خاصی بودند». پیش از برآمدنِ انقلاب رمانتیک در باب موضوع محاکات دیدگاه دیگری نیز پدیدار شد که به موجب آن هدف از محاکات تقلید از آثار کهن و اُستادان قدیم است. وینکلمن که در این باب قلم‌فرسایی می‌کرد، برخلاف کسانی که موضوع محاکات را طبیعت می‌دانستند به صراحت از

فواید تقلید از استادان قدیم سخن به میان آورد و معتقد بود که تقلید از طبیعت راه به جایی نخواهد برد. او در این استدلال تا جایی پیش رفت که حتی پدید آمدن شخصیت‌های هنری مانند رافائل را در عرصه نقاشی نتیجه توجه به آثار استادان متقدم می‌داند (Melberg, 1995: 46). به موجب چنین دیدگاهی تصوّر می‌شود که نگاه هنرمندان متقدم بیش از آن‌که متوجه سنّت‌های هنری باشد متوجه خود طبیعت است و آن را به‌صورت بی‌واسطه تجربه می‌کند، اما هنرمند متأخر به‌طور گریزناپذیری همواره از بطن سنت به جهان و اشیای آن می‌نگرد و نگاه او از سویی متوجه هنر پیشینیان و از سویی متوجه طبیعت است. با اتکا به چنین نگرشی هنرمند متأخر وقتی واردِ فرایند آفرینش هنری می‌شود، گویی تجربه‌هایی را که قرار است بلاواسطه ادراک کند از چشم‌اندازِ دیگری و از نگاه سنّت ملاحظه می‌کند؛ تجاربی که به نوعی در طی فراشد تکامل و گسترش هنری بخشی انفکاک‌ناپذیر از سنّت هنری شده و بنابراین آفرینش هنری و نیز فهم آن به ادراک این سنت‌ها وابسته است.[۲۱] به هر روی، ما در ادامه ضمن بررسی صور و اشکال محاکات خواهیم کوشید با تمرکز بر اصول موضوعهٔ این نظریهٔ، درمورد ساحت مغفول آن بازاندیشی کنیم و به این ترتیب پاره‌ای از الزامات منطقی قول به فرم محاکات را روشن کنیم.

۳ـ۳. محاکات مجازی و حقیقی

اگر بپذیریم که محاکات از طریق تقلید یک پدیدار صورت می‌گیرد، آنگاه باید دقت کنیم که محاکات گاهی در زمینه‌ای حقیقی صورت می‌گیرد و گاه مجازی. بر این اساس با دو نوع محاکات روبه‌رو خواهیم بود. مثلاً کودکی را تصور کنید که سه‌تار پدرش را برداشته است و می‌کوشد نغمه‌ای را که پدرش با ساز می‌نوازد، اجرا کند. در این نوع از تقلید، محاکات به نتیجه‌ای عینی ختم می‌شود. نتیجه‌ای که به‌واسطهٔ عملکرد محاکات‌کننده به‌دست می‌آید و بنابراین بین عمل محاکات‌کننده و نتیجهٔ محاکات رابطه‌ای علّی وجود دارد که به تولید پدیداری با کارکردِ ویژه منجر می‌شود. این نوع از تقلید را محاکات حقیقی می‌نامیم، اما به

اعتبار این‌که در اینجا محاکات‌کننده درنهایت به نوعی نتیجهٔ مادی دست می‌یابد، می‌توان آن را «محاکات مولّد» نامید (Marušič , 2011: 217-240). نقاشی و مجسمه‌سازی از این نوع هستند.

اما همین کودک هنگامی‌که از هواپیما تقلید می‌کند، دست‌های خود را باز می‌کند، روی زمین می‌دود و با این کار پرواز هواپیما را شبیه‌سازی می‌کند. در این نمونه، زمینهٔ محاکات؛ یعنی فضایی که رویداد در آن اتفاق می‌افتد، از هوا به زمین منتقل شده است؛ یعنی کودک با باز کردن دست‌های خود بال‌های هواپیما را محاکات می‌کند، اما محاکات در زمینه‌ای دیگر یعنی روی سطح زمین اتفاق می‌افتد. در این صورت، آنچه محاکات می‌شود صورت مجازی از یک نمونهٔ واقعی است و بنابراین بدان محاکات مجازی می‌گوییم، اما به اعتبار این‌که در این نوع تقلید منتظر وصول به نتیجه‌ای متناسب با نوع عمل نیستیم، می‌توان به آن «محاکات غیرمولّد» بگوییم؛ محاکاتی که به موجب آن تقلید اساساً متوجه خود تقلید است و نه نتیجهٔ دلخواه تقلید. به این ترتیب، محاکات بیش از آن‌که مبتنی بر محتوا و زمینهٔ امور باشد، متوجه فرم یا صورت آن است. در چنین محاکاتی محتوا و زمینهٔ محاکات به‌طور مداوم می‌تواند تغییر کند، اما فرم به میزان قابل‌توجهی ثابت می‌ماند؛ چون‌که فرم به این معنا متوجه روابط بین پدیدارهاست و درنتیجه انتزاع فرم به معنای وصول به صورت کلی وضعیت‌های متکثر است. در چنین وضعیتی، فرم شبیه گزاره‌های ریاضی فارغ از محتوای مشخصی است، اما همواره قابل اطلاق به مصادیق بی‌شماری است. در شعر ناب نیز تقلید به معنی مورد نظر ما عموماً از طریق محاکات مجازی صورت می‌گیرد، یعنی زمینهٔ تقلید از «الف» به «ب» تغییر می‌کند. بنابراین مؤلفه‌های شعر به تطابق با جهان خارج محدود نیستند و درواقع متناسب با زمینه‌ای هستند که شاعر آفریده است. چنین رویکردی به محاکات است که ضامن خودبسندگی اثر هنری می‌شود.

۳ـ۴. فرم محاکات در برابر محتوای محاکات

پیش‌تر اشاره کردیم که وقتی از محاکات در معنای خاص آن استفاده می‌کنیم، متوجه فرم موضوع و نه محتوای آن هستیم.[۲۲] فرم پس از این‌که از بطن پدیدارهای جهان انتزاع شد، متناسب با مادّهٔ هنری از زمینه‌ای به زمینه‌ای دیگر تغییر پیدا می‌کند. در درون اثر ادبی این تبدیل و تبدّل‌ها از طریق نشانه‌های زبانی شکل می‌گیرد. درواقع، نشانه‌های زبانی به‌واسطهٔ مورفولوژی خاص خود، اصوات، آواها، اوزان و یا هم‌آیی و تناسب و تکرار و درنهایت، شیوه‌های توالی متنوع آحاد و تولید نوعی موسیقی درونی در اثر ادبی موجب بازآفرینی فرم می‌شوند. فرم این توانش را داراست که به تعبیری «سمانتیزه شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۸۹) و به سطحی بالاتر از آن چیزی که هست فرا برود؛ یعنی ممکن است آواها، اوزان، صورت‌های مورفولوژیک واژگان، سیاق یا تناسب که به خودی خود فاقد معنای خاصی هستند به سطحی بالاتر فرا بروند و معنادار شوند. در این حالت با نوعی «مشابهت یا تطابق» سروکار داریم که الزاماً «به معنای تطابق با محتوای پدیدارهای جهان واقع نیست» و بنابراین از طریقِ گزاره‌های توصیفی[۲۳] یا حقیقی[۲۴] خلق نمی‌شود، در واقع در این سطح از محاکات، گزاره‌ها «شمایل‌گونه»[۲۵] هستند (Brogan, 2005a: 1037-1038) و بنابراین تصویری از فرمِ وضع امور و نه محتوای آن به دست می‌دهند. البته بدیهی است در این سطح، فرم از جهان خارج انتزاع شده است، اما وسایط و تمهیداتی که شاعر برای صورت‌بندی و شکل‌دهی به آن استفاده کرده است از موادِ به‌کاررفته در جهانِ واقع متفاوت است. به تعبیری اینجا رویدادها در سطح واژه‌ها رخ می‌دهند و بس.

به این ترتیب، آفرینش بخش عمده‌ای از ادبیات الزاماً از طریق عطف توجه به محتوای محاکات صورت نمی‌گیرد، بلکه کوشش بر آن است که فرم را اخذ کرد و صورت‌بندی جدیدی از آن به دست داد.[۲۶] به هر ترتیب، می‌توان این‌گونه استدلال کرد که در محاکات به معنای خاص آن، هنرمند نخست از مواجهه یا رویارویی عناصر در جهان خارج به ادراک

ویژه‌ای از روابط آن‌ها پی می‌برد. سپس کافی است این رابطهٔ ویژه در غیابِ محتوای خاص خود و از طریق حذف یا پیراستنِ عناصر مادّی آن، وارد اثر ادبی شود. چنین رابطه‌ای وقتی به‌مثابهٔ یک فرم اخذ شده باشد، آنچه بازتولید می‌شود هم‌بستهٔ عینیِ یک واقعیت خارجی است که اگرچه به‌لحاظ محتوایی به هیچ روی گزارشی تاریخی یا جزئی از آن وضعیت به‌شمار نمی‌رود ، اما به لحاظ فُرم بازتاب‌دهندهٔ بی‌کم‌وکاست همان وضعیت است. در ادامه اشکال این نوع بازنمایی را در ساحت اثر ادبی بررسی می‌کنیم.

۳ـ۴ـ۱. ساخت موسیقایی اثر به‌مثابهٔ فرم محاکات

گفتیم که در نگرش پوزیتویستی یک گزارهٔ زبانی بازتاب وضع امور محسوب می‌شود، اما در گزارهٔ شعری ظاهراً کارکرد ارجاعی به تعویق می‌افتد. در این قبیل گزاره‌ها محاکات نه از طریق عطف توجه به محتوای پیام که از طریق تأکید بر فرم پیام به بازتاب جهان واقع یا ممکن می‌پردازد. البته در زبان معیار نیز فرم پیام نقش خود را ایفا می‌کند، اما کم‌تر به‌مثابهٔ یک نقش غالب مدّ نظر است. بنابراین در زبان معیار، صرف‌نظر از انتظامی که در سطح بیان، مثلاً در محور هم‌نشینی، مشاهد می‌شود، حتی برخی انتظام‌های خاص نیز به طور جسته‌وگریخته به چشم می‌خورد، اما این انتظام‌ها عموماً در فرایند ارتباطی بی‌تأثیرند. مثلاً در گفتار عامیانه، در پرسشی معمول مانند «کی می‌آیی بریم؟» مصوّت بلندِ /ای/ سه بار تکرار شده است، اما از آن‌جایی که در این جمله، هدف اصلی موضوع پیام است، این تکرار که موجبِ پدید آمدنِ نوعی انتظامِ آوایی شده است، در برابر یک عاملِ مسلط؛ یعنی برقراری ارتباط و انتقال مفهوم، رنگ می‌بازد و دیگر به چشم نمی‌آید. گویی انتظام آوایی در این جمله به تعبیر لوتمن «به پس‌زمینه» (Lotman, 1977: 116) رانده شده است. به همین منوال، در پرسش رایجی مانند «اهلِ کدوم دیاری؟» به لحاظِ وزنی با نوعی انتظام روبه‌رو هستیم، اما وزنِ مشخصِ این جمله، یعنی «مفتعلن-فعولن» و نحوهٔ انتظامِ هجاهای بلند و کوتاهِ آن «–UU–/ U––» هرگز در یک برخوردِ غیرهنری به رمزگانی معنادار تبدیل نمی‌شود. اما در زبانِ هنری، برخلافِ زبانِ

معمول، چنین انتظام‌هایی از سطحِ انتظام‌های تصادفی و اتفاقی به سطحِ تعمدی و زیباشناختی فرا می‌روند و نقش ساختاری و معنایی ایفا می‌کنند. اهمیّت این قبیل انتظام‌ها زمانی خود را نشان می‌دهد که «انتظام موجود در متنِ هنری، به‌مثابهٔ یک رمزگان ساختاری تلقی شود که حاملِ معناست» (همان، ۱۰۴). بر این اساس، تأکید می‌کنیم که ساخت موسیقایی اثر به‌مثابهٔ فرم محاکات چه در سطح واج‌ها و آواها و چه در سطح ارکان و اوزان مطرح شود عامل موثقی است که با اتکا بدان می‌توان به شیوه‌ای خاص جهان خارج یا جهان ممکن را در اثر بازتاباند.

۳ـ۴ـ۲. ساخت معنایی به‌مثابهٔ فرم محاکات

وسایط محاکات در هنرهای کلامی صرفاً به سطح ارجاعی زبان محدود نیستند و درواقع سطوح آوایی، مورفولوژیک و نحوی زبان این قابلیت را دارند که از کارکردِ غیرارجاعی خود فراتر بروند و معنادار شوند. به این ترتیب، شگردها یا تمهیداتی چون سمبولیسم آوایی، سمبولیسم مورفولوژیک و سمبولیسم نحوی یا به تعبیری شمایل‌وارگی، کارکرد ارجاعی زبان را از طریق مؤلفه‌های اساساً غیرمعنایی تقویت می‌کند. به بیانی دیگر مقولات ایستای زبان، از طریقِ زبان شاعرانه به نوعی توانمند می‌شوند، به سطوح بالاتری می‌روند، توانِ معناشناختی پیدا می‌کنند و در آن سطح آنقدر طبیعی می‌شوند که دیگر فرم زبانی، خود، هم‌ارز با معنا به‌شمار می‌رود. این تمهیدات موجب می‌شوند که بتوان محتوای ارجاعی یکسانی را با فرم‌های متکثری صورت‌بندی کرد. در این سطح است که فرم به‌صورت خودبسنده عمل می‌کند و ارزش ویژه‌ای برای خود داراست، درواقع در این حالت فرم دیگر خود هم‌ارز با معنایی ویژه است و بنابراین در صورت تغییر فرم معنای مذکور ازدست می‌رود. به تعبیر فرمالیستی، معنا در این حالت اساساً در بطن یک صورت یا فرم خاص قابل وصول است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۰۹ـ۲۱۹).

بر این اساس، در گونه‌های کمال‌یافتهٔ هنری وقتی نشانه از مصداق فاصله می‌گیرد و به سمت مدلول جهت‌گیری می‌کند، ساخت معنایی به‌مثابهٔ فرم محاکات عمل می‌کند. به بیانی ساده‌تر، نشانه در حالت کلی از سویی متوجه مصداق است که در جهان خارج یافت می‌شود و از سویی متوجه مدلول است که در نظامِ درونی زبان مستقر است. مثلاً تصور کنید نشانهٔ اسب در جهان خارجی مصداقی دارد که برای همهٔ ما شناخته شده است. در این صورت، وقتی از نشانه‌ای هم‌ارز مانند «باره» بهره می‌گیریم درست است که مصداق هر دوی این نشانه‌ها در جهان خارج امری واحد است، اما ارزشِ این دو نشانه به‌سبب نظامِ حاکم بر زبان به هیچ روی یکسان نیست. اکنون تصوّر کنید شاعری درپی محاکاتِ وضع امور مشخصی است که به موجب آن اسبی به سمت اصطبل حرکت می‌کند، در این صورت اگر شاعر برای ارجاع به جهان خارج لفظ «باره» را انتخاب کند و نه «اسب» را، آیا می‌توان گفت چون کارکردِ ارجاعی این دو نشانه یکسان است پس ارزش هنری هر دو انتخاب برابر است؟ اگر پاسخ ما به این سؤال منفی است، در این صورت اهمیت استفاده از لفظ «باره» در کدام ویژگی آن نهفته است که به فرض لفظی مانند «اسب» فاقد آن است؟ در پاسخ به این پرسش یادآوری می‌کنیم که نشانه از دو وجه ایجابی و سلبی برخوردار است. وجه ایجابی نشانه به رابطهٔ بین دال و مدلول بستگی دارد؛ رابطه‌ای عموماً قراردادی که به موجب آن «دال» موجبِ احیای تصویر ذهنی یا «مدلول» در ذهنِ کاربر زبان می‌شود. اما وجه سلبی نشانه به تقابل و رویارویی نشانه‌ها در نظام درونی زبان مربوط است. به موجب این تقابل، هر نشانه تنها به این سبب «الف» محسوب می‌شود که «ب» نیست و بنابراین هر نشانه ـ صرف نظر از وجه ایجابی آن ـ در یک نظام زبانی ارزشی خاص خود دارد که صرفاً به‌واسطهٔ وجودِ دیگری و اصلِ غیریت قابل تصور است. بنابراین وقتی وجه ایجابی نشانه مد نظر است هدف، بررسی رابطهٔ دلالتی است که دال و مدلول به واسطهٔ آن با یکدیگر پیوند پیدا می‌کنند و به تعبیر سوسور یکدیگر را تداعی می‌کنند؛ اما وجه ارزشی نشانه متوجه نظامی است که در آنجا هر نشانه به‌سبب تفاوتش با دیگر نشانه‌ها از هویتی سلبی برخوردار است. بنابراین، در صورتی که بپذیریم محاکات،

معطوف به وضع امور در یکی از جهان‌های ممکن است، صرفِ این‌که نشانه‌های هم‌ارز، مصداق‌های واحدی در جهان دارد، مستلزم تولید گزاره‌هایی با ارزش یکسان نیست.

۳ـ۴ـ۳. ساخت نحوی به‌مثابهٔ فرم محاکات

در نگرش پوزیتویستی، «وضعیت امور در جهان ساختاری است از اشیاء بسیط، درحالی‌که یک اندیشه، ساختاری است از عناصر ذهنی، و یک قضیهٔ زبانی، ساختاری از نشانه‌هاست» (مهدوی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۱۱۲ـ۱۱۳). بر این اساس صدق و کذب گزاره، منوط به تطابق بین این سه سطح، یعنی واقعیت، اندیشه و زبان است. حوزهٔ واقعیت (وضعیت امور) حوزهٔ اندیشه (تصویر وضعیت امور) و حوزهٔ زبان (هیئت تألیفی نشانه‌ها یا گزاره)، در سه سطح متمایز اما موازی با هم قرار دارند. از این چشم‌انداز نبودِ تطابق بین این سطوح معادل بی‌معنایی یا مهمل بودن گزاره‌ها، اعم از گزاره‌های اخلاقی، متافیزیکی، هنری و... است. بنابراین، «داوری‌های ارزشی و احکام استحسانی اخلاقی یا هنری منزلت قضایای اصیل را ندارند، بلکه صرفاً با فحوای انشایی خود بیان عواطف و افادهٔ احساسات می‌کنند» (خرمشاهی، ۱۳۶۱: ۷۱). ما ضمن بحث دربارهٔ محاکات، به حدودوثغور اندیشهٔ پوزیتویستی در باب گزاره محدود نمی‌مانیم، اما برای روشن شدن تلقی‌مان در باب ساخت نحوی به‌مثابهٔ فرم محاکات لازم بود نخست به اختصار به این دیدگاه بپردازیم تا مشخص کنیم اگر زبان را به‌عنوان یک نظام بازنمایی تلقی کنیم، در این صورت یک گزاره چگونه به‌واسطهٔ هیئت تالیفی ویژهٔ خود متناظر با رویدادها یا وضعیت‌هایی است که در برابر دیدگان ماست. اما اکنون باید به این پرسش پاسخ داد که آیا یک گزارهٔ هنری صرفاً به‌سبب تعلیق یا حذف کارکرد ارجاعی و درنتیجه عدم تناظر با جهان واقع مهمل و بی‌معناست؟ پاسخ ما به این پرسش منفی است و می‌کوشیم نشان دهیم گزارهٔ هنری نیز وضعیت مشخصی را بازنمایی می‌کند، اما ارجاع آن نه به جهان واقع که به جهان ممکن است.

برای اثبات این مدعا، از مواضع پوزیتویستی فاصله می‌گیریم و نقبی به دستور نقش‌گرای هلیدی می‌زنیم. هلیدی[۲۷] (2004: 37-64) نشان می‌دهد که سه نوع معنی در جمله وجود دارد که هر یک از طریق ساختار نحوی خاصی پدیدار می‌شود. به بیانی دیگر، او معتقد است «معانی از طریق نظام خاص کلمات» شکل می‌گیرند (Thompson, 2014: 30). در راستای تبیین این ادّعا، او با این پرسش ساده شروع می‌کند که ما زبان را به چه منظوری استفاده می‌کنیم؟ در پاسخ به این پرسش، هلیدی سه رسالت کلان برای زبان برمی‌شمارد و بر این اساس نقش‌های سه‌گانه‌ای برای آن قائل می‌شود:

نقش تجربی: ما از زبان استفاده می‌کنیم تا درمورد تجربهٔ خودمان از جهان، ازجمله جهان ذهنی خودمان، و نیز برای توصیف رویدادها و وضعیت‌ها و اعیان مربوط به آن‌ها صحبت کنیم.

نقش بینافردی: ما همچنین از زبان برای تعامل با افراد دیگر، برقراری و حفظ روابط با آن‌ها، تأثیرگذاری بر رفتار آن‌ها، ابراز دیدگاه خودمان درمورد پدیدارهای جهان، و نیز تغییر دادن یا آگاه شدن از عقاید دیگران استفاده می‌کنیم.

نقش متنی: با استفاده از زبان، پیام‌های خود را به روشی سامان می‌دهیم تا مشخص کنیم رابطهٔ آن‌ها با سایر پیام‌های پیرامونشان و نیز بافت گسترده‌تری که در آن به‌کار رفته‌اند چیست.

به این ترتیب، اگر تصدیق کنیم که ساخت نحوی یا محور هم‌نشینی آن پیوند مستقیمی با وضعیت اشیای مختلف، ایده‌ها، و رویدادهای جهان خارج دارد. در یک گزارهٔ زبانی هم‌زمان سه ساحت معنایی یافت می‌شود که هر یک متناظر با وجه خاصی از ساختار جمله است. برای روشن شدن اهمیّت این موضوع در تحلیل ساختار نحوی به مثابه فرم محاکات آموزه‌های هلیدی را برای خوانش مصراعی از سعدی به کار می‌بندیم و در ادامه تفاوت گزاره‌های زبانی و شعری را از این منظر بررسی می‌کنیم:

«درخت غنچه برآورد و بلبلان مست‌اند»

این مصراع، به‌لحاظ نقش تجربی مشتمل بر دو جمله ساده است که بر حسب کارکرد ارجاعی هر دوی آن‌ها بیانگر وضعیتی متناظر در جهان خارج هستند و بنابراین محل صدق و کذب‌اند. پس وضعیتی که به‌صورت عینی در جهان خارج مشاهده می‌شود، عیناً در سطح گزاره نیز نمود پیدا کرده است. پس برخلاف ادعای پوزیتویستی، این گزاره الزاماً فاقد وجه ارجاعی نیست و بنابراین نمی‌توان با حکم واحدی همهٔ گزاره‌های هنری را مهمل به‌شمار آورد (در ادامه به این بحث باز می‌گردیم). در تحلیل ساخت نحوی، وقتی از چشم‌انداز نقش متنی به این جمله روی می‌آوریم پیوندها و روابط درونی جمله اهمیت پیدا می‌کنند. بر این اساس، این جملهٔ مرکب مشتمل بر دو جملهٔ ساده است که از طریق حرف ربط «و» ترکیب شده‌اند. البته «و» در این جمله نقش حرف ربط قیدی را ایفا می‌کند و معادل «درنتیجه» است. به این منوال، اگر در باب روابط درونی جمله پرسشی شود، باید بتوان از طریق ارجاع به پیش یا پس از آن به پرسش مورد نظر پاسخ داد. مثلاً اگر کسی بپرسد: «چرا بلبلان مست‌اند؟» به جملهٔ نخست؛ یعنی «درخت غنچه برآورد» رجوع خواهیم کرد تا علت سرمستی بلبلان را دریابیم. اما اگر از منظر بینافردی به این جمله توجه کنیم، از آنجایی‌که نقش بینافردی همواره مبتنی بر برانگیختن مخاطب به انجام کاری یا دست‌کم ایجاد تغییری در نگرش مخاطب است، بر این اساس اگر کسی از ما بپرسد: «گیرم که درخت غنچه برآورده، به من چه مربوط؟» گویی او توقع دارد، در این گزاره علاوه‌بر نقش ارجاعی و نقش متنی، نقش بینافردی نیز فعّال باشد. بنابراین ما در پاسخ به او می‌توانیم بگوییم: «منظورم این است که برو پتو را بیاور بندازیم زیر سایهٔ درخت و چای بخوریم» یا ممکن است بگوییم: «حالا که درخت غنچه برآورده و بلبلان به این مناسبت مست‌اند، پس بیا من و تو هم کم از بلبلان نباشیم و از مستی و خوشی غفلت نکنیم». اما این پاسخ‌ها کجای گفتهٔ سعدی پنهان شده‌اند؟ در پاسخ به این پرسش، کافی‌است یادآوری کنیم که به تعبیر علمای بلاغت، اغراض ثانویهٔ یک جمله معمولاً در پسِ پشت ساخت نحوی جمله نهفته‌اند و بدیهی است همان‌گونه که گفتمان‌شناسی تأکید می‌کند: «همهٔ اجزای صوتی، واژگانی، و نحوی [تأکید از من] گفته و گفتار خواه‌ناخواه به

نوعی با دیدگاه ویژه‌ای مرتبط هستند» (یارمحمدی، ۱۳۹۱: ۱۶۱). البته بدیهی است در این صورت، ساخت نحوی به‌مثابهٔ فرم محاکات می‌تواند ضمنِ حفظِ کارکرد ارجاعی، و بنابراین دارا بودن محتوای واحد، صورت‌های متکثری داشته باشد، صورت‌هایی که هریک ارزش خاص خود را دارند. درواقع هر یک از این صورت‌های نحوی متلازم با کارکرد ویژه‌ای هستند که به زعم ما الزاماً به نقش بینافردی محدود نمی‌شود، چراکه معتقدیم بین گفته و کارکردهای کلان اجتماعی و ایدئولوژیک تلازم برقرار است. به این منوال، تأکید می‌کنیم که ساخت نحوی به‌مثابهٔ فرم محاکات در برقراری پیوند بین گفته و کارکرد اجتماعی دخیل است و در بررسی هنرهای کلامی نباید از این ساحت غفلت کرد.

البته خوانندهٔ آگاه متوجه است که هلیدی تصریح می‌کند یک گزارهٔ زبانی ـ اعم از گزارهٔ شعری و ادبی ـ محتمل بر سه معنای هم‌ارز است؛ پس به این ملاحظه، نمی‌توان زبان شعری را از زبان معیار تفکیک کرد، اما دست‌کم می‌توان گفت ادبیات و به‌خصوص شعر از آنجایی‌که از بین «آنچه هست» و «آنچه باید باشد» عموماً به جانب وجه دوم گرایش دارد، عموماً به گزاره‌های توصیفی یا تاریخی[۲۸] (فرای، ۱۳۷۷: ۹۳ـ۱۰۳) محدود نمی‌ماند و انتظار می‌رود در گزارهٔ ادبی نقش بینافردی کارکرد ترغیبی ویژه‌ای داشته باشد و نیز تلازم گزاره با ساختارهای کلان اجتماعی عموماً متأثر از نگرش ویژهٔ شعر در باب امر غایب و آرمانی باشد. درواقع به‌سبب این‌که هنر همواره گفتمان اقلیت به‌شمار می‌رود، «آنچه باید باشدِ» شعر و ادبیات از چشم‌انداز یکّه‌ویگانه‌ای مطرح می‌شود که خاص «نگرش شهودی هنر» (کروچه ۱۳۹۳: ۵۳) است.[۲۹]

۳ـ۴ـ۴. ساخت تصویری به‌مثابهٔ فرم محاکات

اگر در جهان خارج شاهد دل‌نگرانی یک مادر به‌خاطر ازدست دادن فرزندش هستیم، وقتی بازتاب این واقعیت از طریق محاکات به معنای خاص آن اتفاق می‌افتد، بدان معناست که نخست رابطهٔ مبتنی بر دل‌نگرانی و اضطراب انتزاع می‌شود و به‌صورت یک رابطهٔ منطقی یا

صوری در می‌آید. این تصویر بعد از حذف هر دو مؤلفهٔ مادّی آن، یعنی مادر و فرزند، وارد جهانِ ادبی می‌شود. در این سطح، شاعر ممکن است مؤلفه‌هایی را از درون کهکشان‌ها، از دلِ اقیانوس‌ها، از بطنِ جنگل، از میان خودِ انسان‌ها، یا هر بخش دیگری از طبیعت استخراج کند و فرم مذکور را با گزینش آحادی نو بیافریند. در نتیجهٔ چنین رویکردی به فرم محاکاتی، برای مثال تصاویری از این قبیل به‌دست می‌آید:

الف) دلِ اندوهگین شبی که مهتابش را می‌جوید.

ب) خُنیاگر غمگینی که آوازش را ازدست داده است.

توجه کنید که رابطهٔ بین شب و مهتاب و به همین منوال رابطهٔ بین خنیاگر و آواز از نوع همان رابطهٔ مادر و فرزند است. بنابراین فرمِ مذکور که مبتنی بر مفهوم از دست دادن یا جست‌وجو کردن «الف» درپیِ «ب» است، از طریقِ مؤلفه‌هایی از جهان‌های متفاوت اخذ و از نو صورت‌بندی شده است. پس در قرائت محاکاتیِ اثر ممکن است ما تصور کنیم شاعر واقعاً خود زمانی آوازه‌خوانی بوده که برای مدتی، ولو کوتاه، آوازش را از دست داده یا به نحوی از انحا شاهدِ آوازه‌خوانی با این دردسر بوده است و بنابراین خیلی ساده‌انگارانه آنچه را که به تصویر کشیده است حاصلِ تجربهٔ شخصی او تلقی کنیم. اما این تصورّی عامیانه است که متلازم با تجربهٔ شاعری پنداشته می‌شود. اما در سطحِ نشانه‌شناختی، یعنی توجه به رابطهٔ بین مؤلفه‌ها و نه الزاماً آحادِ این رابطه، درمی‌یابیم که شاعر الزاماً آوازخوانی را که به هر دلیلی توانایی آواز خواندن را ازدست داده تجربه نکرده است، بلکه شاعر اگر در موضع عاشق باشد و معشوق خود را ازدست داده باشد و به نوعی در جست‌وجوی او باشد، کافی است این رابطه را محاکات کند و با عناصری جدید از جهانی نو پیوند دهد و تصاویری از این قبیل بیافریند. بدیهی است در اینجا محاکات به هیچ عنوان به معنای رونوشت‌برداری از محتوای وضع موجود در جهان خارج نیست؛ هرچند این عناصر به همین منوال ممکن است در جهان خارج یافت شوند، اما شاعر در لحظهٔ آفرینش اثر هنری در یک جهان ممکن دیگر به سر می‌برد و روابطی را که پیش می‌نهد، اگرچه از جهان واقع اخذ یا استنتاج کرده است، اما قرار

نیست محتوایی را که به تصویر می‌کشد از محتوای وضع امور خاصی باشد که در جهان خارج به نحوی تجربه کرده است. به این ترتیب، در این نوع محاکات با فرم ویژه‌ای روبه‌رو هستیم که به موجب آن یک فرم ثابت از طریقِ آفرینش تصاویر موازی به صورت‌های متکثری در می‌آید. به زعم ما این تمهید هنری در میان شاعران ایرانی بیش از همه نزد خاقانی یافت می‌شود. به‌نظر می‌رسد پژوهشی استقرایی در این خصوص می‌تواند شگردهای هنری خاقانی را در قیاس با همگنانش روشن‌تر کند.

۳ـ۴ـ۵. تمثیل به‌مثابهٔ فرم محاکات

سازوکار محاکات در آثار تمثیلی نیز به گونه‌ای است که ساختِ هنری این آثار را تحت تأثیر قرار می‌دهد. یک «اثر تمثیلی مبتنی بر دو سطحِ روایت است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۵۹) که به‌طور هم‌زمان پیش می‌روند؛ این دو روایت ضمن حفظ استقلال ویژهٔ خود از طریقِ رابطهٔ شباهت با یکدیگر پیوند برقرار می‌کنند. بین مؤلفه‌های این دو سطحِ روایت تناظر قابل‌توجهی وجود دارد؛ گو این‌که خودبسندگی روایت‌ها مانع می‌شود که تناظر «طابق نعل بالنعل» باشد. به هر ترتیب، در اثر تمثیلی، نخست روابط بین اشیا در جهان خارج اخذ یا انتزاع می‌شود، سپس این روابط و نیز فرم مربوط به آن‌ها در درون اثر هنری از نو پیکربندی می‌شود؛ بدیهی است که در این صورت‌بندی مجدد، فرم نهایی با موادّی که خاص آن هنر است شکل می‌گیرد.

برای روشن شدن موضوع کافی است این موضوع را از چشم‌انداز علل اربعه بررسی کنیم. ارسطو در بحث هستی‌شناسی به چهار علّت فاعلی، غایی، صوری و مادی می‌پردازد، اما وقتی بحث تنها بر سر آن است که چگونه یک مادّه خاص به فرم خاصی تبدیل می‌شود، از این میان، به ترتیب با علت مادّی و صوری سروکار داریم. به این ترتیب، وقتی می‌گوییم ادبیات، جهان خارج را در معنای خاص آن محاکات کند، در این صورت بازنمایی جهان کم‌تر متوجه علت مادّی و بیشتر متوجه علّت صوری است. این بدان معناست که شاعر یا نویسنده، صورت یا فرم را از وضع امور در جهان واقع استنتاج و استخراج می‌کند. یعنی نخست درمی‌یابد که

روابط بین مؤلفه‌هایی که در جهان خارج هستند مبتنی بر چیست، سپس این روابط را به‌شکل یک فرم انتزاع می‌کند و از طریق وسایط یا مادهٔ هنری خاص خود از نو پیکره‌بندی می‌کند. پس شاعر می‌کوشد تا فرم انتزاع‌شده را را از طریقِ آحاد زبانی بازتولید کند و درنتیجه به محاکات به معنای خاص آن روی بیاورد. البته در یک اثر تمثیلی انتزاع فرم به یک مصداق، یا یک وضع امور خاص محدود نمی‌شود، بلکه اساساً متوجه توالی یا زنجیرهٔ رویدادهاست. به بیانی ساده‌تر، مجموعه‌ای از رویدادهای زمانمند در جهان خارج به‌عنوان موضوع محاکات قرار می‌گیرند و بنابراین محاکات فرمِ این رویدادها منتهی به شکل‌گیری روایتی می‌شود که به جای اینکه رئالیستی باشد، تمثیلی است. بر این اساس، روایت تمثیلی مبتنی بر یک روایت درون‌متنی و یک روایت برون‌متنی است. روایت برون‌متنی شامل رویدادهای زمانمند در جهان خارج است و از طریق ارجاع به جهان واقع قابل فهم و تفسیر است. اما در روایت درون‌متنی با فرمی مواجهیم که از طریقِ مؤلفه‌های درونی اثر پدیدار شده است و بنابراین نمی‌توان از طریق ارجاع به رویدادهای درونی اثر به محتوای وضعیت امور در جهان خارج پی بُرد، چون محتوای روایت در این سطح از طریق نظام درونی اثر و روابطِ بین مؤلفه‌های آن شکل می‌گیرد و صدق و کذب آن تنها به روایتِ درون‌متنی محدود است. باری، همان‌طور که گفتیم در این آثار فرم از جهان واقع اخذ می‌شود و محتوا یا مادّه آن به کناری نهاده می‌شود یا به تعلیق می‌اُفتد.

۳ـ۴ـ۶. میتوس به‌مثابهٔ فرم محاکات

وقتی درمورد تمثیل به‌مثابهٔ فرم محاکات (بخش فوق) سخن می‌گفتیم به موضوع رویدادهای زمانمند در جهان واقع اشاره کردیم. می‌دانیم که زمان شاخص بنیادین رویدادهای جهان واقع است و بنابراین نمی‌توان توقع وقوع حادثه‌ای را در جهان داشت بی‌آن‌که الزاماً به گذار زمان متعهّد بود. به بیانی دیگر، در یک وضعیت ایستا، که زمان متوقف است، وقوع هیچ رویدادی قابل‌تصور نیست. به همین منوال، رجوع به گذشته، پرش به آینده، یا ثابت نگه داشتن زمان در

رویدادهای واقعی جهان منتفی است. بنابراین گسترش زمان، کِش دادن آن، تثبیت، پرش یا رجوع زمانی و در کل هر موضوعی که به نفی توالی زمانی رویدادها منتهی شود، از این چشم‌انداز، محال است. به این ترتیب، تأکید می‌کنیم که جهان خارج به‌مثابهٔ یک روایت زمانمند مبتنی بر تقدم و تأخر رویدادهایی است که با ترتیب مشخصی به دنبال هم می‌آیند.[۳۰] شایان توجه است که ارسطو وقتی در باب زمان‌مندی بحث می‌کند متوجه این موضوع است. او روایت را به دو سطح پراکسیس و میتوس تقسیم می‌کند (Porter, 1986: 98). او تأکید می‌کند که پراکسیس توالی زمانمند رویدادهایی است که در جهان خارج حیّ‌وحاضرند. پراکسیس به تنهایی از نوعی ساختار روایی برخوردار است و پیش از این‌که به‌شکل روایت داستانی بازنمایی شود، خود به‌منزلهٔ روایت زمانمندی است که مبتنی بر آغاز/ انجام یا دست‌کم قبل/ بعد است. پراکسیس، در جهان خارج مشهود است و مبتنی بر گذار امور از مرحلهٔ «الف» به «ب» است. اما به هر حال، انتزاعِ ساختِ زمانی این وضعیت‌ها و بازنمایی آن‌ها در روایت داستانی به تعبیر ارسطو میتوس نام دارد. فرای با امعان نظر در دیدگاه ارسطو تصریح می‌کند: «پراکسیس در اصل در تاریخ مورد تقلید است، آن دسته از ساختارهای کلامی نیز که به وصف اعمال خاص و جزئی می‌پردازند متوجه پراکسیس هستند، اما میتوس تقلید ثانوی عمل است» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۰۴). البته فرای به پیروی از ارسطو تقلید ثانوی را متوجه «اعمال سنخی» می‌داند، درحالی‌که ما معتقدیم تقلید ثانوی متوجه فرم محاکات است. به این منوال، برخلافِ جریانِ واقعی امور در جهان واقع (تقلید ثانوی) یا بازنمایی طرحِ زمانی پدیدارها الزاماً خطی، ابژکتیو و منطقی نیست. درواقع، «نحوهٔ بازنماییِ زمان در این مرتبه سوبژکتیو و دوری است و در ظاهر فاقد نظم منطقی است»[۳۱] (Melberg, 1995: 45). براساس آنچه گفتیم، وقتی روایت مدرنیستی را با روایت رئالیستی مقایسه می‌کنیم، برخلافِ ادعای غالب مبتنی بر ضدمحاکاتی بودنِ روایت مدرنیستی، به زعم ما، میتوس ضمن پای‌بندی به پراکسیس از آن گریزان است؛ به بیانی ساده‌تر نمی‌توان ساده‌انگارانه تصور کرد که روایت مدرنیستی اساساً ضدمحاکاتی است. توجه به میتوس به‌مثابهٔ فرم محاکات نشانگر آن است که

ساختار داستانی، دست‌کم به لحاظِ زمانی، اگرچه بر توالی امور و نظم مشخصِ تاریخی رویدادها استوار نیست، در تحلیل نهایی به ساختار خطی زمان وابسته است و بنابراین فهم اثر تنها در پرتو سازمان‌دهی زمانی امور میسر است.

۴. نتیجه

بررسی نظریهٔ میمسیس از چشم‌انداز فرم و نه موضوع محاکات نشانگر آن است که علی‌رغم پنداشت رایج درمورد «محاکات به معنای عام» که به موجب آن محاکات مبتنی بر بازنمایی جهان خارج است، تدقیق در نحوهٔ عملکرد محاکات از طریق وسایط و تمهیدات ویژهٔ هنری روشن می‌کند که در «محاکات به معنای خاص» اصل ارجاع به تعلیق می‌افتد. براساس اصل ارجاع، بازنمایی جهان خارج مستلزم عطف توجه به مصداق، وضع امور و در کل جهان واقع است. به اما این بررسی نشان می‌دهد که محاکات به معنای خاص نه‌تنها اصل ارجاع را به تعویق می‌اندازد، بلکه مفهوم جهان بیرون را نیز به مفهوم جهان ممکن بسط می‌دهد. بنابراین، اگر هم در بافت هنر ارجاعی در کار باشد به‌مثابهٔ اغراضِ ثانوی آن محسوب می‌شود، البته همین ارجاع نیز الزاماً متوجه جهان خارج به معنای عام آن نیست، بلکه در دایرهٔ گسترده‌تری مانند جهان‌های ممکن عمل می‌کند. به موجب چنین قرائتی، که حاصل تأملات نگارنده است، محاکات در راستای بازنمایی جهان ـ به معنایی که ما به دست می‌دهیم ـ به یک اصل پای‌بند می‌ماند؛ آن هم بازتاب وضع امور است. اما بازتاب وضع امور، به موجب استدلال‌های ما در این پژوهش، به دو شیوه شدنی است؛ یکی از طریق توجه به محتوای محاکات و دیگر از طریق توجه به فرم محاکات.

محتوای محاکات محتمل صدق و کذب است و می‌توان از طریق ارجاع به جهانِ ممکن صدق و کذب آن را بررسی کرد. البته توجه داریم که شرایط صدق و کذب در جهان‌های ممکن متغیر است و درواقع هر جهان ممکنی شرایط خاص خود را بر صدق و کذب خبر تحمیل می‌کند، اما با این همه، محاکات محتوایی درنهایت متضمن نفیِ ارجاع‌پذیری

گزاره‌های هنری نیست. از سویی دیگر فرم محاکات الزاماً محتمل صدق و کذب نیست هرچند که از اساس آن را نفی هم نمی‌کند. این بدان معناست که وقتی بازنمایی از طریق محاکات خاص صورت می‌گیرد بیش از آن‌که محتوای وضعیت امور یا موضوعِ محاکات مدّ نظر باشد، صورتِ منطقی یا فرمِ امور است که اهمیّت پیدا می‌کند، بنابراین هنرمند ضمن توجه به وضعیت امور که امری بیرون‌متنی به‌شمار می‌رود، صورتِ منطقی رویدادها یا وضعیت‌ها را انتزاع می‌کند و به درون اثر می‌برد. این صورت منطقی قابلیت آن را دارد که با مواردِ خامِ ویژهٔ اثر هنری وضعیتی جدید را بازتولید کند که از سویی متقارن ـ و نه الزاماً مطابق ـ با جهان خارج است، و از سویی به‌واسطهٔ غلبهٔ نظام درونی اثر از منطق ویژهٔ خود برخوردار است. گفتنی است که نظام درونی هنر این امکان را مهیا می‌کند که لایه‌های غیرمعنایی اثر که ماهیت غیرارجاعی دارند سمانتیزه یا معنادار شوند و به این صورت قابلیت ارجاعی آن‌ها به شیوه‌ای دیگر بازپدیدار شود. بدیهی است کارکرد ارجاعی در این حالت کارکرد ثانوی و فرعی دارد و اصالت و ارزشِ هنری آن منوط به این است که براساس روابط سلبیِ درون نظام انتظام یافته باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Mimesis

واژهٔ یونانی «میمسیس» به معنای محاکات، تقلید، رونوشت یا نسخه‌برداری، ساخته شده است، هرچند حوزهٔ معنایی آن دربرگیرندهٔ مفاهیمی بسیار بیشتر از یک تقلید صرف است و مشتمل بر معانی دیگری مانند همانندی، تقلید دراماتیک، و سایر گونه‌های تطابق یا شباهت است. به هر روی، میمسیس که در این جستار به محاکات یا تقلید ترجمه شده است، به‌مثابهٔ یکی از سنّت‌های نظری در باب تبیین سازوکار آفرینش اثر هنری و ادبیات، است که از بدو تفکر مدوّن فلسفی اهمیت ویژه‌ای داشته است. برای بحث بیشتر در این باره رک: کرول، ۱۳۹۴: ۳۷ـ۵۹.

۲. بررسی ما در این پژوهش به‌لحاظ نظری هنر و ادبیات را دربر می‌گیرد، اما به‌لحاظ کاربردی مثال‌ها و استدلال‌های ما همگی مبتنی بر شعر و ادبیات است. بنابراین در ادامه مادامی که ملاحظات

تئوریک مدّ نظر ماست، از لفظ هنر یا اثر هنری به‌عنوان یک اصطلاح مشترک استفاده می‌کنیم؛ یعنی هنر را به معنای عام آن و معادل هنر و ادبیات می‌گیریم. بدیهی است وقتی که به‌لحاظ کاربردی در باب ساختِ اثر ادبی گفت‌وگو می‌کنیم، استدلال‌های ما به حوزهٔ ادبیات در معنای اصطلاحی آن مربوط است.

3. what-ness
4. how-ness
5. who-ness
6. Poesis
7. why-ness

۸. سقراطِ افلاطون در گفت‌وگو با ایون در باب شعر بحث را اساساً برپایهٔ دایانویای شعر استوار می‌شود (دایانویا در یونانی معادل «معنا» است). به این ترتیب شعر از نظر سقراط محدود به ساحت مضون و معناست و بنابراین کسی در باب یک «معنا» بهتر می‌تواند داد سخن بدهد که آن موضوع را از دیگران بهتر بداند. به این ترتیب، سقراط با تکیه بر این استدلال که شاعر نسبت‌به چگونگی انجام کار آگاهی ندارد، ایون را مجاب می‌کند که چون شاعر از هر نوع تخنه‌ای عاری است. برای بحث در باب نحوهٔ استدلال‌های سقراط دررسالهٔ ایون رک: Sparisou, 1991: 16-17.

۹. وقتی در باب خودبسندگی اثر سخن می‌گوییم اساساً با دو فرض بنیادی روبه‌رو هستیم. به موجب فرض نخست، در بطنِ یک اثر هنری یا ادبی مجموعه‌ای از روابط صوری و ساختاری وجود دارد که منتهی به خلق جهان اثر می‌شود. از این چشم‌انداز، فهم جهان اثر الزاماً منوط به ارجاع آن به جهان خارج از طریقِ گزاره‌های حقیقی نیست. اما به موجب فرض دوم معنایی که از طریق روابط درونی حاکم بر اثر بازآفریده می‌شود الزاماً با آن دسته از راهبردهای تفسیری، که در داوری‌های عملی هرروزهٔ ما جاری است، سازگاری ندارد.

۱۰. شمای ارتباطی یاکوبسن از شش مؤلفه تشکیل شده است؛ یعنی علاوه‌بر موارد مذکور رمزگان و کانال یا بستر تماس نیز در این بررسی لحاظ می‌شود. اما از آنجایی‌که توجه ما به شمای ارتباطی از چشم‌انداز محاکات است، بحث خود را به زمینه و پیام محدود کرده‌ایم.

۱۱. البته ما در این نام‌گذاری کاملاً پیرو یاکوبسن نبوده‌ایم. یاکوبسن حداقل در این جستار این دو را به این صورت تفکیک نمی‌کند؛ هرچند به‌طور تلویحی وقتی از زمینه سخن می‌گوید متوجه کارکردِ ارجاعی پیام است و به این ترییب منظور او از پیام همان فرم پیام است. جاناتان کالر (۱۳۸۸: ۸۸) صریحاً به چنین تفکیکی اشاره کرده است.

12. devices
13. signification
14. value

در تلقی سوسور، ارزش نشانه مبتنی بر ماهیت سلبی آن است. او تصریح می‌کند که «ارزش یک نشانه به روابط آن با سایر نشانه‌های درون نظام بستگی دارد (Chandler, 2007: 19).

۱۵. یاکوبسن (۱۳۸۶: ۷۳) تصریح می‌کند «گرچه بین شش وجه عمدهٔ زبان فرق قائل می‌شویم، مشکل بتوان جمله‌ای یافت که فقط یک کارکرد واحد داشته باشد». بر حسب این استدلال، می‌توان نتیجه گرفت که کارکرد شعری درنهایت موجب حذف کارکرد ارجاعی نمی‌شود. البته او خود در این باره می‌گوید «کاربرد شعری یگانه کارکرد هنر کلامی نیست، بلکه کارکرد مسلط و تعیین‌کنندهٔ آن است» (همان، ۷۷).

16. context

۱۷. البته در ادبیات غرب، به ویژه ذیل شعر ناب در قرن نوزدهم و شعر آوایی یا فرمالیستی در قرن بیستم، کوشش‌هایی از این دست در هنر کلامی صورت گرفت. در ایران نیز، در پاره‌ای از موارد براهنی و رویایی، ضمن اتخاذ چنین رویکردی، همّ خود را مصروفِ برگذشتن از کارکرد ارجاعی شعر و تعلیق آن کرده‌اند. البته اینکه این مساعی تا چه میزان موفق بوده، خود موضوع دیگری است.

18. autonomy

۱۹. در کتاب سوم *جمهوری* سقراط استدلال می‌کند که نگهبانان جوان شهر از طریق تقلیدِ شخصیت‌های قهرمانی می‌توانند جنگجویانی دلیر و خویشتن‌دار به بار آیند. به این ترتیب محاکات در این دیالوگ بیشتر به‌دلیل جنبه‌های آموزشی و تعلیمی آن اهمیت دارد، درحالی‌که جنبهٔ دیگر محاکات که متوجه ظاهر و نه هویت راستین و حقیقی پدیدارهاست در جمهوری دهم مطرح می‌شود. به موجب چنین مواضع متغیری در باب محاکات، پژوهشگری به نام لیر (Lear, 2011)

می‌کوشد ضمن پژوهشی به پرسش پاسخ دهد که کدام یک از این دو وجه به نظر افلاطون ممکن است در آرمان‌شهر بی‌اعتبار یا خطرناک باشد؛ تقلید از شخصیت‌ها یا فریفته شدن با ظاهر پدیدارها؟

۲۰. اکنون با تلفیق این دو ایدهٔ ارسطو استدلال ارسطو را در باب موضوع محاکات بهتر می‌توان سنجید. تصور کنید همان‌طور که ارسطو می‌گوید موضوع محاکات انسانِ در حال کُنش باشد؛ در این صورت آیا به زعم وی هر نوع کنش جزئی انسان شایستگی ورود به عرصه ادبیات را خواهد یافت؟ استدلال ارسطو در این باب چیست؟ برای یافتن پاسخی متقن، به یاد آرید که ارسطو ادبیات را فلسفی‌تر از تاریخ می‌خواند؛ این بدان معناست که ارسطو معتقد است کنشِ انسانی‌ای که شایسته مُحاکات است برخلاف تاریخ که متوجه امرِ جزئی است و آنچه را که هست روایت می‌کند در وهلهٔ اول ادبیات متوجه امر عام است و اشاره به کنش جزئی در واقع به‌منظور تأکید بر عمومیت آن است؛ به بیانی ساده‌تر کنشی که این قابلیت را می‌یابد که به چیزی تبدیل شود که محتمل است برای هر فرد عام بشری روی دهد علی‌رغم این‌که در ظاهر جزئی به‌نظر می‌رسد درواقع الگویی عام به شمار می‌رود که در قیاس با امور جزئی تاریخ به مرتبهٔ الگویی عام تبدیل شده است که به تعبیر ارسطویی همواره محتمل است و به همین سبب از امر تاریخی کلیت بیشتری دارد و نسبت‌به آن فلسفی‌تر است؛ درست به ملاحظهٔ همین امر است که کنشیِ انسانی‌ای که در ادبیات بازنمایی می‌شود به‌واسطهٔ این‌که در جهان ممکن و جهان محتمل یا به بیانی ساده‌تر در سطح واقعیت‌های انتزاعی و تجربی همچنان به یک میزان اعتبار دارد نسبت‌به فلسفه که متوجه کلیات است تاریخی‌تر، جزئی‌تر و محتمل‌تر است.

۲۱. البته این دیدگاه علی‌رغم این‌که اهمیّت آثار متقدمان را در شکل دادن به 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، اما واقعیت این است که زبان به‌مثابهٔ یک صورت سمبولیک اساساً تجربه فرد را شکل می‌دهد و نمی‌توان تصور کرد که زبان ابزاری صرف یا عنصری بی‌طرف است که برای انتقال تجربه به‌کار می‌رود. به بیانی ساده‌تر همان‌طور که لکان می‌گوید سوژه در مرتبهٔ نمادین که با بروز و ظهور زبان در سیر تحول وجودی فرد همراه است دچار تجربهٔ 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 اصالت تجربی و محض سوژه را خدشه‌دار می‌کند و درواقع آن را به تجربه‌ای نمادین تقلیل می‌دهد. بر این اساس نمی‌توان گفت که شاعر متقدم به‌طور مستقیم با طبیعت رویارو می‌شود؛ چراکه زبان خود نهادی است که سوژه تنها به‌واسطهٔ آن این توان را خواهد یافت که به اشیای جهان نظم ببخشد؛ به تعبیری زبان چونان دریچه‌ای که فرد از طریق آن هستی را می‌بیند، به هستی شکل می‌دهد و آن را انتظام می‌بخشد همواره با سوژه و در این مورد خاص با شاعر همراه بوده و هست و بنابراین ادراک شاعران متقدم نیز از جهان آن‌گونه که در این دیدگاه تصور شده است بلاواسطه و بلافصل نیست.

۲۲. در تحلیل‌های هنری چنانچه بین «موضوع محاکات» و «فرم محاکات» تمایز قائل نشویم، درواقع دچار مغلطه‌ای به نام مغلطهٔ محاکاتی شده‌ایم.

23. descriptive
24. literal
25. imitative

۲۶. به زعم ما، تی. اس. الیوت وقتی موضوع هم‌بستهٔ عینی (Menand, 1993: 848) را مطرح می‌کند، به چنین دیدگاهی نزدیک شده است. الیوت در این‌باره تصریح می‌کند: «بیان احساسات در اثر هنری از طریق هم‌بستهٔ عینی میسر می‌شود؛ بر این اساس هم‌بستهٔ عینی مجموعه‌ای از مصادیق، یک وضعیت خاص، زنجیره‌ای از رویدادهاست که به‌مثابهٔ فرمولی برای بیان یک احساس خاص به‌شمار می‌رود؛ به این معنا که وقتی صورتِ حالِ رویدادهای بیرونی داده شود، احساس متلازم با آن در مخاطب برانگیخته شود» البته تفاوت ما با الیوت در این است که الیوت متوجه نوعی نظریهٔ بیانگرانه است که به موجب آن انتخابِ فرم یا صورت پدیدارها منتهی به برانگیختن احساس ویژه‌ای می‌شود که مؤلف درپی انتقال آن است. اما به هر حال، ما از منظر بازنمایی به این موضوع روی آورده‌ایم و درپی افشای آن دسته از تمهیداتی هستیم که به موجب آن فرمِ اخذشده از پدیدارهای جهان در اثر هنری بازنمایی می‌شود.

27. Halliday
28. historical

۲۹. از آرای کروچه در باب شهود هنری بهره گرفته‌ام. برای بحث مستوفا در این باره رک: کروچه ۱۳۹۳: ۴۴ـ۸۷.

۳۰ توجه کنید که قول به زمانمندی رویدادها در اینجا به هیچ وجه به معنای نفی یا پذیرش جبریّت تاریخی امور نیست. درواقع منظور از اصطلاح جهان به‌مثابهٔ روایت، قول به تقدّم و تأخر امور و بنابراین قول به زمانمندی وقوع رویدادهاست؛ گو این‌که رویدادها تصادفی محض باشند.

۳۱. به هر ترتیب برای فهم بهترِ تفاوت این دو مفهوم بهتر است به برخی از معادل‌هایی که در روایت‌شناسی مطرح شده است رجوع کنیم، چون همان‌طور که می‌دانیم روایت‌شناسی مدرن به هر روی از دیدگاه‌های ساختارگرایانهٔ ارسطو متاثر بوده است. بر این اساس زوج متقابل پراکسیس/ میتوس را می‌توان با نمونه‌هایی مانند ***story/ plot, fabula/sjuzet, histoire/récit*** مقایسه کرد. برای بحث بیشتر در این باره رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۸۴ـ۱۹۱.

منابع

افلاطون (۱۳۶۷). «ایون». در *دورهٔ آثار افلاطون*. ج ۲. ترجمهٔ محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی.

امامی، نصرالله (۱۳۸۵). *مبانی و روش‌های نقد ادبی*. تهران: جامی.

آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۴). «ساختار اثر هنری از چشم‌انداز یوری لوتمن». *نقد ادبی*. ش ۳۱. ۵-۳۲.

آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۷). *نشانه‌شناسی شعر*. تهران نویسهٔ پارسی.

بازرگانی، ابراهیم (۱۳۹۷). «میمسیس: قرائت‌ها و تمایزها در نگرهٔ افلاطون، ابن سینا و آکویناس». *آیین حکمت*. ش ۳۸. ۷ ـ۳۲.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۹). «سادرشیا و میمسیس: بررسی تطبیقی حکمت هنر هندی و فلسفهٔ هنر یونانی با تکیه بر آرای فلوطین». *حکمت و فلسفه*، ش ۲ (۲۲). ۳۵ـ۵۴.

ثامتی، مژده، سجودی، فرزان، و سپهران، کامران (۱۳۹۶). «محاکات و روایت از دیالوگ‌های افلاطون تا درام‌های مدرن». نقد و نظریهٔ ادبی، ش ۱. ۱۰۳ ـ۱۲۸.

حافظ، شمس‌الدین محمّد (۱۳۸۱). *دیوان*. از روی نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ م. قزوینی و ق. غنی. تهران: پیک فرهنگ.

حسنی، محمد و کرم‌اللهی، نعمت‌الله (۱۳۹۶). «مبانی نظری مفهوم بازنمایی؛ با تأکید بر ابعاد معرفت‌شناختی». *معرفت فرهنگی اجتماعی*. ش ۴ (۳۲). ۴۵ـ۶۸.

خرّمشاهی، بهاءالدین (۱۳۶۱). *پوزیتیویسم منطقی*. تهران: علمی و فرهنگی.

شاملو، احمد (۱۳۸۵). *مجموعهٔ آثار*. ج ۱. تهران: نگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. تهران: آگاه.

طاهری، محمد (۱۳۸۸). «نگاهی به سیر آرا و عقاید دربارهٔ نظریهٔ محاکات». *ادب‌پژوهی*. ش ۱۰. ۲۰۷ ـ۲۲۶.

طاهری، محمد (۱۳۹۱). «بررسی آراء افلاطون و ارسطو در نقد محاکات و هنر شاعری». *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*. ش ۲۴. ۹ـ۴۲.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

فرای، نورتروپ (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹). *شاهنامهٔ فردوسی*. تصحیح مصطفی سیفی‌کار جیحونی. اصفهان: شاهنامه‌پژوهی.

فلوطین (۱۳۸۹). *دورهٔ آثار*. ترجمهٔ محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی.

کالر، جاناتان (۱۳۸۸). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: مینوی خرد.

کروچه، بندتو (۱۳۹۳). *کلیّات زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ فؤاد روحانی. تهران: علمی و فرهنگی.

کرول، نوئل (۱۳۹۴). *درآمدی بر فلسفهٔ هنر*. ترجمهٔ پریسا صادقیه، نوئل کرول. تهران: پیام امروز.

مهدوی‌نژاد، محمّدحسین (۱۳۸۲). «نظریهٔ تصویری زبان: با تأکید بر لوازم معرفت‌شناختی آن». *نامهٔ حکمت*. ش ۱. ۱۰۷ـ ۱۲۴.

ولک، رنه (۱۳۷۷). تاریخ نقد جدید. ج ۱. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.

وینس، رونالد (۱۳۸۳). «مکتب شیکاگو». *دانش‌نامهٔ نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ م. مهاجر و م. نبوی. تهران: نیلوفر.

یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۹۱). *درآمدی به گفتمان‌شناسی*. تهران: نشر مرکز.

یاکوبسن، ر. (۱۳۸۶). «زبان‌شناسی و شعر». در *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمهٔ م. خوزان و ح. پاینده. تهران: نشر نی.

References

Abrams, M. H. (1953). *The Mirror and the Lamp*. Oxford: Oxford University Press.

Aflatoon (1988). "Ion". in *Doore-ye Asār-e Aflā toon*. vol. 2, tr. Mohammad Hassan Lotfi. Tehrā n: Khā razmi Publishing House. [in Pesian]

Algooneh Juneqā ni, M. (2014). "Sā khtā r-e Asar-e Adabi az Cheshmandaz-e Yuri Lotman". in *Naqd-e Adabi Quarterly*. No. 31. pp. 5-32. [in Pesian]

Algooneh Juneqā ni, M. (2017). *Neshāne Shenāsi-e She'r*. Tehrā n: Nevise-ye Pā rsi Publishing House. [in Pesian]

Aristotle (1991). *Poetics*, cited in *Complete Works of Aristotle*. ed. Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press.

Bazargani, I. (2018). "Mimesis: Qerā 'at-hā va Tamā yoz-hā dar negare-ye Aflā toon. Ibn-e Sinā va Aquinā s". in the quarterly of *Āyin-e Hikmat*. S. 38. winter. pp. 32-7. [in Pesian]

Brogan, T. V. F. (2005a). "Poetics". cited in *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. ed. Preminger, Alex. US: Princeton University Press.

Brogan, T. V. F. (2005b). "Representation and Mimesis". cited in *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. ed. Preminger, Alex. US: Princeton University Press.

Bulkhari Qahi, H. (2009). "Sadā rshiya and Mimsis: Barresi-e Tatbiqi-e Honar-e Hindi va Falsafe-ye Yonā ni ba Tekyeh bar Ārā -ye Felootin". in *Hikmat va Falsafe*, S. 6. No. 2 (22). pp. 35-54. [in Pesian]

Croçe, B. (2013). *Koliyāt-e Zibāšenāsi*. tr. Fo'ā d Rouhā ni. Tehrā n: Elmi-Farhangi Publications. [in Pesian]

Culler, J. (1388). *Bootiqā-ye Sākhtārgarā*. tr. Koorosh Safavi. Tehrā n: Minoe Kherad publishing house. [in Pesian]

Emā mi, N. (2006). *Osool va Mabāni-e Naqd-e Adabi*. Tehrā n: Jā mi Publishing. [in Pesian]

Felotin (2010). *Dore-ye Asār*, tr. Mohammad Hassan Lotfi, Tehrā n: Khā razmi Publishing.

Ferdowsi, A. (2000). *Shāhnāmeh-ye Ferdowsi*. ed. Mustafā Seifikā r Jeihouni. Isfahā n: Shahnā meh Pajohuhi. [in Pesian]

Fotuhi Roudma'jani, M. (2006). *Balaqat-e Tasvir*. Tehrā n: Sokhan Publishing House. [in Pesian]

Frye, Northrop. (1998). *Tahlil-e Naqd*, Tr. Sā leh Hosseini. Tehrā n: Niloofar Publishing. [in Pesian]

Hafez, Shamsuddin Mohammad. (2002). *Divān*, Tehrā n: Peik-e Farhanq. [in Pesian]

Halliday, M.A.K. (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. Great Britain: Edward Arnold.

Hassani, M., & Karā mollā hi, N. (2017). "Mabā ni-e Nazari-e Mafhoom-e Bā znemā ii bā Ta'kid bar Ab'ā d-e Ma'refatešnā khti". in *Faslnāme-ye Ma'refat-e Farhangi Ejtemāii*. No. 4 (32). pp. 45-68. [in Pesian]

Jacobson, R. (2007). "Zabā nšenā si va Še'r". in *Zabānšenāsi va Naqd-e Adabi*. tr. M. Khozā n and H. Pā yandeh. Tehrā n: Ney Publishing. [in Pesian]

Jakobson, R. (1960). "Linguistics and Poetics". cited in *Style in Language*. ed. Thomas Sebeok, Cambidge: MIT Press, pp. 350-377.

Khorramšhahi, B. (1983). *Pozitivism-e Manteqi*. Tehrā n: Elmi-Farhanqi Publications. [in Pesian]

Kroel, N. (2014). *Darāmadi bar Falsafe-ye Honar*. tr. Parisa Sā deghieh. Tehrā n: Payam-e emrooz Publishing. [in Pesian]

Lear, G. R. (2011). "Mimesis and Psychological Change in Republic III". cited in *Plato and the Poets*. ed. P. Destrée and F. Hermann. Leiden & Boston: Brill Publications.

Lotman, Y. (1977). *The Structure of the Artistic Text*. Tr.: Lenhoff, Gail & Vroon Ronald, Ann Arbor. MI: University of Michigan Press.

Mahdavi-nejad, M. (2012). "Nazari-ye Tasviri-e Zabā n ba Ta'kid bar Lavā zem-e Marefatšenā khti-e Ā n". in *Nāme-ye Hikmat*. No. 1. pp. 107-124. [in Pesian]

Marušič , J. (2011). "Poets and Mimesis in the Republic". cited in *Plato and the Poets*. pp. 217- 240. ed. P. Destrée and F. Hermann, Leiden & Boston: Brill Publications.

Melberg, A. (1995). *Theories of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Menand, L. (1993). "Objective Correlative". cited in *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. ed. Preminger, Alex. US: Princeton University Press.

Porter, T. E. (1986). "Drama as Text: Mythos and Praxis". cited in *Word*. Vol. 37. No. 1-2. April-August.

Sameti, M., Sojodi, F., & Sepahrā n, K. (2016). "Tamsil va Revā yat az Mokā lemā t-e Aflā toon ta Derā mhā -ye Modern". in *Naqd o Nazari-ye Adabi*. Year 2. No. 1. S. 3. pp. 128-103. [in Pesian]

Shafii-e Kadkani, M. (2011). *Rastākhiz-e Kalamāt*: Ā ghā z Publishing. [in Pesian]

Shamlou, A. (2006). *Majmoo-eye Āsār*. vol. 1. Tehrā n: Negā h publications. [in Pesian]

Sparisou, M. (1991). "Plato's Ion: Mimesis, Poetry and Power". cited in *Mimesis in Contemporary theory: An Interdisciplinary Approach*. ed. R. Bogue. Philadelphia and Amesterdam: John Benjamin's Publishing.

Taheri, M. (2008). "Negā hi be Seir Ā ra va Aqā yed darbā ri-ye Nazari-ye Mohā kā t". in *Adabpajoohi Quarterly*. S. 10. pp. 207-226. [in Pesian]

Taheri, M. (2011). "Barresi-e Aflā toon va Arastoo dar Naqd-e Mohā kā t va Honar-e Ša'eri". in *Kāvoshnāme-ye Zabān va Adab-e Fārsi*. S. 24. pp. 9-42. [in Pesian]

Thompson, G. (2014). *Introducing Functional Grammar*. London and New York: Toutledge.

Vince, R. (2004). "Maktab-e Šikago". in *Dāneshnāme-ye Nazari-ye Adabi*. tr. M. Mohajer, Nabavi, M. Tehrā n: Niloofar publishing house. [in Pesian]

Wellek, R. (1998). *Tārikh-e Naqd-e Jadid*. tr. Saeed Arbā b Shirā ni. Tehrā n: Niloofar Publications. [in Pesian]

Yarmohammadi, L. (2011). *Darāmadi bar Motālle'āt-e Goftmān*. Tehrā n: Naş r Markaz Punlication. [in Pesian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی