

مطالعه تطبیقی نظریه تقلید در باب هنر از دیدگاه فلسفه غرب و فلاسفه ایرانی اسلامی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۱۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۰۲

کد مقاله: ۶۵۵۱۷

سمانه صفایی جلیسه^۱

چکیده

دستیابی به چیستی هنر، نیازمند بررسی نظریه‌های شکل گرفته، پیرامون تاریخ هنر است. تقلید، محاکات یا میمسیس، یکی از مهم‌ترین اصطلاحات بنیادی و کلیدی در فلسفه هنر می‌باشد. با بررسی تطبیقی مبانی فکری متفکران یونانی، افلاطون و ارسطو و فلاسفه ایرانی-اسلامی، فارابی و ابن‌سینا. در پی آن هستیم، نقش فلاسفه و میزان تأثیر این نظریه بر ماهیت هنر را دریابیم. روش تحقیق در این پژوهش توصیفی-تحلیلی و منابع، کتابخانه‌ای و اسنادی است. نتیجه‌گیری می‌شود تقلید صرف از محسوسات، عاری از هنر می‌باشد و تقلید به‌گونه‌ای که همراه با تشبیه، تمثیل، استعاره و تخیل فعال و نوعی فرایند خلق جدید باشد موجب، خوشایندی و لذت در انسان می‌شود و هنری به دست می‌دهد ماندگار و متعالی که در بررسی تطبیقی آراء متفکران غربی و ایرانی اسلامی به اثبات رسید.

واژگان کلیدی: فلاسفه غرب، فلاسفه ایرانی اسلامی، تقلید، میمسیس

مباحث پیرامون نظریه تقلید غالباً، مبنی بر دستگاه فکری و برداشت‌های درونی فلاسفه یونانی و ایرانی اسلامی از مقوله هنر و تقلید از طبیعت می‌باشد. با وجود تشابه‌های بسیاری که میان نگرش افلاطون و ارسطو با فارابی و ابن‌سینا یافته‌ایم. در جهت دهی به مفهوم هنر در این روند به تفاوت‌های اساسی بر میخوریم که نتیجه را دستخوش تغییر می‌کند. در میمسیس یونانی واز منظر افلاطون، هنر بیشتر جنبه تقلید صرف از طبیعت داشته است. افلاطون تمامی هنرها را در حکم تقلید و نسخه برداری از عالم محسوسات می‌داند؛ که یک نمونه عالی و مثالی آن در عالم مُثُل موجودیت دارد؛ اما آموزه ی ارسطو درباره میمسیس به مفهوم فعالیتی است که امری ژرف تر از نسخه برداری طبیعت است و هنر طبیعت را به کمال می‌رساند. ارسطو دخل و تصرف، فعالیت ذهن هنرمند، کارکرد های فردی، درونی و ژرف هنر را در این امر دخیل می‌داند. فارابی معلم ثانی همانند ارسطو به تقلید محض اعتقادی ندارد و محاکات در هنر را امری تأثیر گذار در نفس آدمی می‌داند که با مفهوم تخیل فعال هنرمند در می‌آمیزد. شیخ الرییس ابن‌سینا با بسط مفهوم تخیل، محاکات را مایه شگفتی، لذت و همچنین امری غریزی میدانند که وجه تمایز او از انسان است؛ بنابراین هدف این است که با مطالعه ی چگونگی شکل‌گیری این نظریه، توسط فلاسفه قبل و بعد از قرون وسطی دریونان باستان و نقش اساسی فلاسفه ایرانی اسلامی در تکامل آن به چرایی و چگونگی این مسأله پرداخت که اصل چپستی هنر تحت تأثیر نظریه تقلید چه زمان به قداست و ماهیت اصلی خود نزدیک شده و چه زمان در بستر این تغییرات از آن ماهیت اصلی فاصله گرفته است؟

۲- پیشینه پژوهش

در راستای نظریه تقلید و محاکات، بلخاری بخی (۱۳۹۲) در مقاله ای تحت عنوان «نظریه هنر در فلسفه و حکمت اسلامی (لفظ و مفهوم میمسیس در ترجمه های متفکران مسلمان)» ضمن برشمردن چهار نظریه ذات گرا و مشهوری که در باب تبیین ماهیت هنر در تاریخ فلسفه هنر مطرح است؛ به نظریه میمسیس که مشهورترین و قدیمی ترین نظریه در تبیین ماهیت هنراست پرداخته. او پس از تبیین مبنای نفی هنر از سوی افلاطون به جایگاه این نظریه نزد ارسطو به ویژه در بوطیقا یا فن الشعر پرداخته است. دکتر سیدمهدی زرقانی (۱۳۹۰) در مقاله «تطور مفهوم محاکات در نوشتارهای فلسفی-اسلامی» به بررسی مفهوم محاکات، از طریق بررسی پدیدار شناسانه در نوشتار فلسفی حوزه اسلامی پرداخته است و به ترتیب به رساله های شعری فارابی، ابن‌سینا، بغدادی، ابن رشد، خواجه نصیر طوسی و حازم قرطاجنی پرداخته است. محور اصلی بحث در این مقاله محاکات شعری و قلمرو معنوی محاکات در شعر است. دکتر محمدطاهری (۱۳۸۸) در مقاله «نگاهی به سیر آراء و عقاید درباره نظریه محاکات» به طور اجمالی به مفهوم محاکات در یونان باستان، قرون وسطی، رنسانس و عصر جدید پرداخته و این مفهوم را از منظر آرا فارابی، ابن‌سینا، ابن رشد، خواجه نصیر بررسی کرده است. علی اصغر قره باغی (۱۳۸۱) در مقاله «اندیشه تقلید و محاکات» ضمن بررسی دستگاه فکری افلاطون و ارسطو در باب تقلید، مفهوم تقلید و محاکات در یونان باستان را بررسی کرده است. علی منانی و پیراوی ونک (۱۳۹۷) با ارائه شرحی از «خاستگاه اصطلاح میمسیس و تامل در مشتقات آن» در برخی از متون یونانی، به منظور اینکه سرچشمه ی دو رویکرد متفاوت افلاطون و ارسطو را در قبال هنر نشان دهند، تصویری نسبتاً جامع از این مفهوم به ویژه در آراء و آثار پیشافلاطونی ترسیم کرده اند. نتایج بررسی های این پژوهش نشان داده که واژه های برساخته از ریشه ی «میم» و وجه اشتراک معنایی همه ی مشتقات این ریشه، همانا ایده ی «مطابقت» یا «برابری» است. به سخنی، کردار، یا افعالی که این واژه ها بر آنها دلالت می‌کنند، برابر یا معادلی در جهان عینی را به عنوان الگوی تقلید اختیار کرده است. شاهنده (۱۳۹۱) در مقاله «نقش محوری مفهوم «میمسیس» در نظریه زیباشناختی آدورنو» به طور موردی نظریه زیبایی شناسی آدورنو را بررسی کرده است آدورنو با واژگون ساختن معنا و کاربرد سنتی این اصطلاح، سعی کرده تا نیروی پویای میمسیس را، در عرصه هنر و به تبع آن در ابعاد مختلف زندگی، دوباره به جنبش درآورد تا از این طریق بتواند به نقد ساختارهای سلطه و سرکوب در عقلانیت مدرن و روشنگر بپردازد. بابک احمدی (۱۳۸۰) در کتاب حقیقت و زیبایی (درس های فلسفه هنر) در فصل دو، تحت عنوان دشواری های تعریف زیبایی، به طور مختصر به مبحث تقلید در کتاب ارسطو پرداخته است. علی رامین (۱۳۹۷) در کتاب نظریه های فلسفی و جامعه شناختی در هنر در بخش دوم تحت عنوان فلسفه هنر، به زیبایی شناسی افلاطون کتاب های دوم و سوم و دهم جمهوری افلاطون و ارسطو و فنشعر ارسطو و مفهوم تقلید در زیبایی شناسی ارسطو پرداخته است. سیروس شمیس (۱۳۸۸) در کتاب نقدادبی، محاکات و تقلید را مبنای اصلی یک نوع نقد دانسته است تحت عنوان نقد محاکاتی. در این تحقیق ها، نظریه تقلید به طور جداگانه از منظر هر فیلسوف بررسی شده است و تاکنون تحقیقی به این شکل که به بررسی تقلید از منظر متفکران یونانی و تأثیر آن در هنر در مقابل آراء فلاسفه ایرانی -اسلامی بپردازد صورت نگرفته است؛ که در تحقیق پیش رو این مباحث بررسی می‌شود.

یونانیان هنر را میمسیس^۱ می نامیدند؛ که به معنای حکایت کردن از چیزی و به طور عامیانه به معنای، تقلید است کهن ترین کاربرد واژه میمسیس در متون یونانی به قرن پنجم ق.م، اندکی پیش از افلاطون، بازمی گردد^۲. واژه میمسیس، حتی پیش از افلاطون نیز در مفهوم «نسخه برداری از ظاهر» به کار می رفته است.^۳ بعضی از متفکران ریشه میمسیس را در آیین جست و جو می کنند.^۴ در مورد ریشه کلمه میمسیس نظرات متفاوتی وجود دارد اما وجه اشتراک تمام این نظرات غالباً در این است که ریشه این واژه نوعی بار دراماتیک دارد دراما یونانی باز می گردد. اصل «مطابقت» یا «برابری» در همه آنها تکرار شده. در سخنی (شعر) کردار یا اعمالی و اجراهایی (نمایش و تئاتر) که این واژه بر آنها دلالت می کند. میمسیس به معنای یک نوع انتقال مفهوم از طریق همین تقلید است؛ که با محاکات از رفتار و حرکات و آواها در آواز و موسیقی و رقص و نقاشی اتفاق می افتد. این اتفاق در هنر های تجسمی هم صادق است. تا نیمه اول قرن پنجم میمسیس در اختیار درامای یونانی و هنر دراماتیک بود اما بعد از آن از حوزه آیینی خارج شد و وارد بحث فلسفه شد. بعد از آن تقلید به بازآفرینی جهان خارج درآمد. دامنه ی تغییر این معنا چنان وسیع بود که سقراط در نامیدن نقاشی تحت عنوان «تقلید» تردید داشت و برای آن از «واژه هایی نزدیک به میمسیس»^۵ استفاده کرد. برای پیدا کردن معادل فارسی برای واژه میمسیس شاید بهترین گزینه «اجرا» یا اجرای نقش باشد که نزدیک به همان درامای یونان باستان است (اجرای ذهنی) و در همه این ها میمسیس، همان نقش «انتقال معنی» را به خوبی حفظ می کند؛ اما اختلاف نظری که همیشه بر سر میمسیس وجود دارد، در چگونگی انتقال این معنی توسط آن است. برخی از آن به عنوان «بازنمایی»^۶ یاد می کنند. بازنمایاندن چیزی که از پیش وجود دارد برای بار دوم. در واقع میمسیس چهره های مختلف زیادی ونمی توان به راحتی مفهومی قطعی برای آن یافت. ژاک دریدا هم زمانی که می خواست از «مردد» هایش^۷ نام ببرد از میمسیس سخن می گفت.

جدول ۱- تحولات نظریه تقلید از قرون وسطی تا قرن بیستم

تقلید در قرون وسطی	هنر طبیعت را تقلید میکند- وجود شمایل شکنان و مخالفت با تقلید - تقلید به جهان نامرئی از طرق نمادها اختصاص می یابد نه تقلید واقعیت.
تقلید در قرون وسطی	تقلید از طبیعت بهترین راه بیان و رسیدن به مفهوم زیبایی نفوذ نظریه تقلید در ایتالیا و آلمان در دوره باروک بر مبتکرانه بودن و ملاک هایی مثل هنری و تخیلی و نیکو بودن تأکید شد در تقلید از طبیعت گزینش صورت گرفت - روی آوردن به تقلید آزادانه و از طریق انتخاب
رنسانس	بازگشت به تقلید از طبیعت به سبک یونان باستان موضوع تقلید صرفاً طبیعت نبود. مهم ترین اصل هنر، تقلید (در میانه قرن های ۱۵ تا ۱۸)
تقلید در قرن هجدهم نوزدهم	قرن نوزدهم بیشترین تأکید بر وفاداری به طبیعت تقلید معنایی تحقیرآمیز به خود گرفت و به چیزهای تقلبی و غیرقابل اعتماد اطلاق می شد
تقلید در قرن بیستم	تقلید به طور کلی کنار گذاشته شد و مینا بر این شد که آنچه متعلق به هنر است همان چیزی است که طبیعت را به هیچ وجه تقلید نمی کند

۴- نظریه پیشاافلاطونی تقلید

پیش از افلاطون اولین کسی که در باب هنر سخن گفت، فیثاغورث بود (۵۰۰-۵۶۹ ق.م). نظریه مخصوص او در باب هنر درباره موسیقی است سپس همان نظر را به بقیه هنرها تعمیم داد. او هنر موسیقی را ناشی از بازنمایی و تقلید از حرکت و اجرام

۱- mimesis

۲- دموکریتوس در قطعه (DK154) آورده انسان ها قابلیت های یدی مثل بافندگی و خانه سازی و آواز را به مدد «میمسیس» حیوانات کسب می کنند. (Diels, 1922:90) و هرودوت در کتاب «تواریخ» در قطعه ۳،۳۷ از واژه میمسیس در شباهت بصری استفاده کرده او از تمثالی از هفائستوس سخن می گوید که «میمسیس» یک «پیگمی» (مردمان کوتاه قد) است.

۳- کیولز هشت نمونه در متون پیشاافلاطونی آورده که در آنها هم خانواده های میمسیس درباره ایژه های ایستا به کار رفته اند (Keuls, 1978:9-10).

۴- از منظر کلامی، میمسیس در ابتدا حالت دراماتیک داشته و یونانیان به آن «دراما» می گفتند. دراما ترکیبی از رقص و موسیقی و شعر است که رقص در میان آنها از مابقی مهم تر است او معنی میمسیس را به «اجرای نقش»، «نقش کسی را بازی کردن» و «ایفای نقش» نسبت می دهد. ریشه میمسیس در اعمال آیینی و راز آلود دیونوسوسی وجود داشته. نخستین معنای «میمسیس» توسط کاهنان برای اعمال آیینی چون حرکات موزون، موسیقی و آواز خوانی به کار برده شده. میمسیس از ریشه «میم» به معنی ادا در آوردن و تقلید در اصطلاح پانتومیم که نمایش لال بازی است هم دیده شده است. (Halliwell, 2002:20)

5- ek-mimesis apo-mimesis

6- Representation

7- undecidable

آسمانی می دانست که با نظم موجود در ریاضی همانطور که در افلاک وجود دارد، در ارتباط است. دموکریت (۳۷۰-۴۶۰ ق.م.) کسی بود که بعد از فیثاغورث برای اولین بار از واژه میمسیس در تقلید از طبیعت استفاده کرد. او کار بشر را محاکات طبیعت می دانست و معتقد بود انسان ها در همه چیز از حیوانات محاکات می کنند در نساجی از عنکبوت، در خانه سازی از پرستو و در آواز خوانی از هزارستان. (Tatarkiewicz, 1973: 226). مفهومی که افلاطون و ارسطو از تقلید ارائه دادند، در ابتدا توسط سقراط ابداع شد. سقراط تقلید را بازنمایی ظاهر اشیا می دانست و این تلقی را به نقاشی و مجسمه سازی تعمیم می داد؛ و در شرح مهارت های تقلید گرایانه روکسیس، نقاش یونانی می گفت: «خوشه انگور را چنان ماهرانه نقاشی میکرد که پرندگان برای خوردن آن دور تابو جمع می شدند.»

۵- افلاطون

مفوم میمسیس را افلاطون از نظریه ی موسیقی قرن پنجم ق.م که احتمالاً از دامن بوده، برداشت کرده است افلاطون برای نخستین بار از تقلید در کتاب دهم جمهوری خود سخن گفت هم چنین در دفتر دوم وسوم و بیشتر دهم برای شرح فلسفه هنر به کرات از این واژه استفاده کرده و همه انواع هنر را بر مبنای تقلید شمرده است (Plato and Robin, 1994: 595). در دفتر دهم در جریان یکی از مباحثات، افلاطون در مبحث تقلید از یک تخت مثال آورده است او می گوید: چهار نوع تخت وجود دارد ایده یا مثال تخت، تخت ذهنی، تخت محسوس و تصویر تخت. مثال تخت در عالم مُثُل جای دارد که کلی، معقول، ثابت و جاویدان است. (افلاطون ۱۳۵۷: ۵۹۷). مرتبه بعد(دوم) مفهوم ذهنی تخت است یعنی تختی که نجار مفهومی از آن در ذهن خود دارد و در ساخت تخت از آن الگو می گیرد او در این مرحله دارای معرفت استدلالی است. مرتبه سوم تخت محسوس و مادی است یعنی تختی که نجار آن را از چوب ساخته است این تخت برعکس تخت مثالی، شیئی است، محسوس، مادی، جزئی و فانی. مرتبه آخر یا چهارم تصویر یا سایه ی تخت است یعنی تصویری که نقاش آن را بر بوم می کشد به این ترتیب نقاش سه مرتبه از حقیقت دوراست زیرا او از تخت جزئی تقلید می کند (Grube, 1958:189). آن هم نه تمام تخت. بلکه فقط یک جنبه از آن را مثلاً از روبه رو؛ که این تقلید نیازی به معرفت ندارد. افلاطون صریحاً می گوید: «هنرمند خوب اگر قرار است زیبایی بیافریند، باید نسبت به آنچه میافریند معرفت داشته باشد.» و بر همین اساس بیان می دارد که هنر نمی تواند ذات و حقیقت اصلی اشیا را نشان بدهد چرا که از به تصویر کشیدن آن نمونه مثالی عاجز است و تنها می تواند ظاهر اشیا را مجسم کند. (افلاطون، ۱۳۵۳: ص ۵۰۵-۵۰۷) البته او این حکم را منحصر به نقاشی نمی داند و با اشاره به آثار هومر چون این گفتار در عمل کاربردی ندارد آن را مردود اعلام میکند (همان، ص ۵۰۹) وی بر این باور است شاعران چه در مورد قابلیت انسانی چه از مواردی دیگر سخن بگویند، قادر به بیان حقیقت نیستند و فقط شبیح و سایه ای از اشیا به ما می نمایانند. افلاطون می گوید در مورد هر چیزی سه فن وجود دارد: یکی به کار بردن آن چیز است و موضوع فن دوم ساختن آن چیز است و فن سوم تقلید کردن از آن. (همان: ۵۱۳) افلاطون شاعرانی که از صحنه های نمایش تقلید می کردند و نمایشنامه نویس یا شاعر حماسی را مقلد محض می داند و می گوید در فن تقلید هیچگونه دانشی درباره موضوع تقلید وجود ندارد. از نظر او تراژدی و کمدی اشکال محض تقلید اند. (عبادیان، ۱۳۸۴: ۱۰) و چون آن ها، خود از حقیقت دور اند با آن جز روح ما ارتباط میانند که از تفکر و خرد دورتر از اجزای دیگر است. هدف این ارتباط نه خوب است نه پیوندی با حقیقت دارد. پس افلاطون فن تقلید که خود پست فرومایه است را با جز پست روح ما پیوند می دهد. او شاعر مقلد را با نقاش برابر می داند زیرا او نیز از تجسم حقیقت نا توان است (افلاطون، ۱۳۵۳: ۵۲۰) کسی که همه عمر را به فراگرفتن «دانش های خدایی» بگذراند و به هنرهای تقلیدی و دانش های غیر حقیقی بی اعتنا بماند به مفهوم «قابلیت» که هسته اصلی فلسفه افلاطون است دست یافته (همان، ۱۰). افلاطون بر اساس نظریه ی مُثُل، تِخنه ها را به دو گروه تقسیم می کند: (رامین، ۱۳۹۷: ص ۲۳۷)

- ۱- واژه مُثُل، -واژه مُثُل، جمع «مثال» و برگرفته از کلمه ایده است. افلاطون لفظ ایده و مُثُل را به معنای صور موجودات حقیقی و هستی های راستینی به کار برده است که موجودات عالم محسوسات، نمودها، سایه ها و انعکاسی از آن ها هستند. هر یک از موجودات جهان در نظر افلاطون، یک وجود مجرد عقلانی دارند که نمونه عالی این وجود مجرد همان «ایده» است. (رحمانی: ۱۳۸۹: ۲۶۲)
- ۲- قابلیت همان سلامت روح است که نتیجه هماهنگی کامل ایده، می باشد. نمونه ایده آل هر شی در بالاترین و عالی ترین رتبه ممکن قرار می گیرد بعد از آن اشیا محسوس و سپس سایه ها یا تصاویری که از آنها داریم در مرتبه نازل تری قرار می گیرد (بورمان، ۱۳۸۷: ۶۹)
- ۳- Techné ریشه یونانی هنر در آثار به جا مانده یونان باستان به معنای معنی فن، صنعت، در انگلیسی و فرانسه به معنای «تکنیک» و در عربی «فن» به عربی. «هنر» به فارسی؛ به معنی جدید. (رک: ریتز، یوآخیم؛ گرونر، کارل فرید و دیگران(۱۳۸۹) ص ۷۹-۸۲)

جدول ۲- تقسیم بندی مهارت های افلاطون بر اساس نظریه مُثل

مهارت های تولیدی <i>Productive craftsmanships</i>	اشیایی را می سازند یا کاری را انجام می دهند که با نمونه مثالی آن یک گام فاصله دارد (مانند نجاری، خیاطی، پزشکی، قضاوت و...)	تخنه
مهارت های تقلیدی <i>Imitative craftsmanships</i>	اشیایی را می سازند یا اعمالی را پدید می آورند که از مهارت هاتولیدی تقلید می کنند و نسخه ای از نسخه نوع اول اند. (مانند، هنر شعر، شعر نمایشی و حماسی، ژانرهای تراژدی و کمدی)	

افلاطون در محاکات شعر دو گونه سبکی معرفی می کند (رامین، ۱۳۹۷: ۲۳۴-۲۴۴) گونه های سبکی او در شعر را در زیر به صورت جدول آورده ایم:

جدول ۳- تقسیم بندی گونه های سبکی افلاطون در شعر، از وجه محاکاتی

گونه های سبکی افلاطون در شعر	روایت محض و مستقیم بدون محاکات	محاکات همراه با دخل و تصرف	ترکیب روایت محض همراه با محاکات
تراژدی		*	
کمدی		*	
اشعار مستانه سراپانه	*		
حماسه های هومر			*

۶- ارسطو

ارسطو صفت بارز آفرینش هنری را در فعالیتی از جانب شاعر و هنرمند می دید که به حکم مناسبتی که اثر هنری با مصالح خود دارد، برای آن حکم محاکات و تقلید قائل شده است (عبادیان، ۱۳۷۹: ۱۰) در حالیکه افلاطون بیشتر نقش اجتماعی و اخلاقی هنر در جامعه را مد نظر قرار می داد و بر این اساس بر هنرمندان و شاعران سخت می گرفت. ارسطو به کارکردهای فردی، درونی و ژرف هنر فکر می کرد و آن ها را با واژه «کاتارسیس»^۱ پیوند می داد. در آغاز کتاب «پوئیتیک» ارسطو گفته است که تمامی هنرها در حکم تقلید اند، اما توضیح دیگری در این مورد نداده است. در فصل دوم آورده است: «کسانی که تقلید و محاکات می کنند کارشان توصیف افعال اشخاص است.» (ارسطو، ۱۳۵۸: ۲۴) البته که مقصودش تقلید در گستره ی هنرهای نمایشی است ارسطو شرح می دهد که می توان کردار افراد را یا بهتر از آنچه به راستی هست شرح داد و یابدتر از آن. ارسطو درباره تئاتر هم می گوید در هنر نمایشی هم اعمال و کردار و رفتارات دقیقاً به همان شکل که وجود دارد، روی صحنه نمی آید. بلکه در آنها تغییراتی ایجاد می شود، هنرمند با قصد و هدفی به آن ها جهت می دهد و همین تفاوت ها تراژدی را از کمدی جدا میکند زیرا در یکی مردم از آنچه در حقیقت هستند پست تر تصویر می شوند و در دیگری بهتر و بالاتر. (همان ص ۲۶) در فصل ششم پوئیتیک می خوانیم که تراژدی، شفقت و هراس را بر می انگیزاند تا سبب پالایش و تطهیر نفس انسان از این «عواطف و انفعالات گردد» (همان، ۳۶-۳۷) پیداست که گوینده ی چنین نظری آنجا هم که حکم به کارایی و ناکارایی اثر هنری بدهد، باز فرمان اخراج هنرمندان از کشور را صادر نمی کند. از اینجا میتوان نتیجه گرفت که ارسطو در این بحث که افلاطون هنر را سبب بیداری جز پست روح می دانست مخالف است. ارسطو بر خلاف افلاطون لازمه ی تقلید را، تقلید از امر واقعی نمی دانست بلکه دخل و تصرف فعالیت ذهن را در آن دخیل می دانست او در فصل چهارم پوئیتیک خود، تقلید را یکی از دو علل پیدایش شعر و هنر نمایشی می داند و غریزه ای که در آدمی سبب تقلید خو به خودی می شود را مفید و سبب آگاهی دانسته است. ارسطو می گوید «در تقلید از اموری که به طور واقعی وجود ندارد اگر شاعر چیزی را تصویر کند که میخواهد در حقیقت آن چیز به آن شکل وجود داشته باشد، اما در حال حاضر وجود ندارد ایرادی بر آن شاعر وارد نیست» (همان، ۱۱۱) اما در هر حال ارسطو بر خلاف افلاطون که ایده آرمانی را در خارج از عالم محسوسات جست و جو میکرد می گوید، زیبایی آرمانی در همین زندگی زمینی یافت می شود از همین روست که تقلید را امری بیهوده نمی داند چرا که در جست و جوی آرمان زمینی است. او می خواهد نشان دهد که هنر را هم باید در همین زندگی زمینی پیدا کرد و اگر به دنبال عنصر آرمانی و فراطبیعی باشیم این عنصر فراطبیعی از همین دیدگاه ما نسبت به امر زمینی حاصل میشود. (احمدی، ۱۳۸۰: ۶۶) ارسطو در شرح لفظ تخنه به ساحت سوم از سه ساحت حیات وجود انسانی یعنی «ساحت ابداع» رجوع می

۱- به معنی پالایش یا تطهیر، کاتارسیس نزد ارسطو به این معنا بود که هنر، روح و جهان آدمی را می پالاید، از بدی ها پاک میکند و اسباب تزکیه نفس را را فراهم می آورد. (احمدی، ۱۳۸۰: ۶۴)

کند و «تخیل ابداعی» نیز با محاکات همراه است ارسطو نیز مفهوم میمسیس را از حوزه موسیقی^۱ گرفته است. میمسیس که در آغاز با رقص و موسیقی توأم بود بعدها در مفهوم هنر گسترش پیدا کرد (عبادیان، ۱۳۷۹: ۱۰-۱۱) آموزه ارسطو درباره میمسیس به مفهوم فعلیاتی آمده است که حاصلش امری ژرف تر از واقعیت است. «پس باید هنر صورتگران توانا را سرمشق قرار داد، زیرا که ایشان طرح دقیق چهره اشخاص را چنان بر صفحه می آورند که با وجود همانندی و شباهت با اصل، زیباتر از آن است» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۱۱۴) وی بر این باور است که شاعر باید: «مانند چهره سازان استاد، تصویری شبیه اصل بسازد و در عین حال به آن زیبایی ببخشد.» (ارسطو، ۱۳۴۹: بند ۱۴۵۴) او در این باره سخنی از سوفوکلس می آورد: «من آدمیان را چنان که باید باشند نشان می دهم.» (گمپرتس، ۱۳۷۵: ۱۶۵۸) ارسطو این اصل را در مورد هنرهای دیگر مثل تراژدی و حماسه و کمدی هم قبول داشت و معتقد بود شاعر با اینکه کردار و رفتار بشر را از نو می آفریند اما کار او با یک مورخ و تاریخ دان متفاوت است چرا که شاعر در کار خود همان شرح ماقوع را نمی آورد بلکه دست به ابداعی جدید می زند و روایت خود را به گونه‌ای متفاوت عرضه می کند (ارسطو ۱۳۳۷: ۸۳) اما نظر ارسطو در باب ماهیت ادبیات هم همان نظر افلاطون بود یعنی همانطور که گفته شد او علت مادی شعر را محاکات می دانست، منتهی مثل افلاطون این کپی برداری را عبث و بی‌بهره نمی دانست. ارسطو استدلال می کند دامنه تخیل و تصرف هنرمند به قدری گسترده است که او می تواند در ذهن و به کمک قدرت تخیل خود موجودی جدید خلق کند که تا به حال وجود نداشته است؛ مانند دندان غول یا مرغ آمین یا شب جاودانی یا احساسات و امپرسیون هایی را انتزاع کند که تجربه خاص هنرمند است (شمیسا ۱۳۸۸: ۶۸) ارسطو معتقد به وجود گزینه تقلید در آدمی است. ارسطو می گوید تقلید از جمله استعداد های طبیعی و عنصر سازنده ماهیت انسانی، انگیزه فعالیت و علت رضایت و خرسندی انسان است. بسیاری چیزها را از راه تقلید می آموزیم و می سازیم و به همین دلیل است که ارسطو معتقد است ما از هنر لذت می بریم. شاید بهترین سخنی که بتوان درباره تقلید از منظر ارسطو گفت این است که همچون فرایند طبیعی، فرآورده هایی را با ساختارهایی درک شدنی، برای رسیدن به غایتی معین، می آفریند. (همان ۲۵۳) ارسطو می گوید: حماسه و تراژدی، کمدی و مستانه سرایی و بخش عمده ای از موسیقی نی و چنگ همه در وجه کلی، انواع میمسیس (تقلید/محاکات/بازنمایی) اند؛ اما از سه لحاظ از یکدیگر متفاوت اند: رسانه یا واسطه هنری- موضوع بازنمایی - شیوه بازنمایی

جدول ۴- مقایسه تطبیقی نظریه تقلید از منظر افلاطون و ارسطو (وجه اشتراک)

وجه اشتراک
افلاطون و ارسطو
هر دو مفهوم میمسیس را از نظریه موسیقی قرن ۵ اخذ کردند
همه انواع هنر را بر مبنای تقلید شمرده اند
در این عقیده که هنر دارای ماهیت تقلیدی است متفق القول اند

جدول ۵- مقایسه تطبیقی نظریه تقلید از منظر افلاطون و ارسطو (وجه افتراق)

وجه افتراق	
ارسطو	افلاطون
هنر قابلیت دسترسی به حقیقت را دارد	هنر نمی تواند ذات و حقیقت اشیا را نشان دهد
تقلید در هنر باعث پیدایش هنر می شود	تقلید در رسیدن به حقیقت ناتوان است
تقلید به معنای بازنمایی محض نیست	تقلید در معنای بازنمایی محض
هنر تولیدی است مبتنی بر خلاقیت، دانش و آگاهی	هنر تولیدی است مبتنی بر تقلید
هنر سبب پالایش (کاتارسیس) و تطهیر نفس است	در تقلید روی سخن با جز پست و زبون روح است
کارکردهای درونی، فردی و ژرف هنر مد نظر است	نقش اجتماعی و اخلاقی هنر در جامعه حائز اهمیت است
تصرف، خلاقیت و فعالیت ذهن در تقلید دخیل است	لازمه تقلید، تقلید از امر واقع است

۱- واژه میمسیس اولین بار در ستایش و تجلیل آپولون در سرودی از هومر به کار برده شده، در آنجا میمسیس در معنای رقص و آواز دسته جمعی دلپادها به کار رفته است.

۷- محاکات از دید فلاسفه اسلامی

ابوبشر متی (۳۲۹ ه.ق) مترجم آثار یونانیان مخصوصاً ارسطو، از سربانی به عربی بود. او در ترجمه بوطیقای ارسطو، میمسیس را به واژه «محاکات»^۱ برگرداند. محاکات از نظر فیلسوفان اسلامی برگرفته از اندیشه افلاطون و ارسطو است اما با آن مطابقت کامل ندارد شاید بهتر باشد که بگوییم میمسیس یونانی با محاکات اسلامی تفاوت دارد با اینکه هردو بر اصل تقلید اطلاق می‌شود. ابن‌سینا تعلیم و تعلم را هم قسمتی از محاکات میدانند (ابن‌سینا، ۱۳۶۳: ص ۱۵۳) خواجه طوسی هم محاکات را امری در درون نفس و هم تعلم میدانست^۲ (طوسی، ۱۳۷۶: ص ۵۹۱)

جدول ۶- تقسیم بندی انواع محاکات از منظر خواجه نصیر الدین طوسی

محاکات طبیعی	رفتارهای غریزی و غیر آگاهانه حیوانات	قلمرو معنوی محاکات
محاکات عادت	رفتارهای آگاهانه و از روی عادت آدمیان	
محاکات صنعتی	کنش های از روی صنعت هنرمندان	

در جهان اسلام، بیشتر از همه تعالیم بوطیقای ارسطو مورد استفاده قرار گرفت در دوران عباسیان با شکل گیری نهضت ترجمه (سده ۲ هجری) با ترجمه آثار یونانی به زبان عربی در دوره مأمون، خلیفه عباسی بحث میمسیس یونانی با عنوان محاکات وارد فلسفه اسلامی شد. ابوبشر متی (۲۵۴-۳۲۴ ه) نخستین کسی است که به عنوان فیلسوف و مترجم اسلامی برای اصطلاح میمسیس در آثار خود واژه محاکات را به کار برد (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۱۵۱) مدت ها قبل تر فلاسفه اسلامی محاکات را به مفهوم بازنمایی به کار می برند نه به معنای تقلید منفعل. فرایند اسلامی شدن میمسیس یونانی وجوه متفاوتی به آن افزود که و ابعادی برایش ایجاد کرد که در نوشتارهای ارسطو و شارحان قدیمی آثارش دیده نمی شود. این اصطلاح در نصوص فلسفی با هنرها، صورتهای بلاغی، کارکردهای ذهن و گفتمان فلسفی پیوند خورده و مفهومش برآمده از دل همه این دانش هاست فن شعر جایگاه اصلی‌ای است که فیلسوفان مسلمان نظریه محاکات را در آن بررسی کرده اند.

جدول ۷- مقایسه تطبیقی محاکات اسلامی با میمسیس یونانی

میمسیس یونانی	محاکات اسلامی
بیشترین تجلی تقلید، در درام و نمایش	بیشترین تجلی تقلید در فن خطابه، شعر و سخن وری
محاکات فاقد بعد اکتسابی است بعد فطری، همان مفهوم الهام ارسطو است	محاکات همراه با تعلیم و تعلم (ابن‌سینا) دارای دو بعد فطری و اکتسابی علمی حصولی (خواجه نصیر)
وجه تمایز هنرها در تقلید به وسیله ابزار، موضوع یا شیوه تقلید است (ارسطو)	وجه تمایز هنرها در محاکات به وسیله کردار و گفتار است (فارابی)

۱- محاکات از ریشه حکای است، یعنی حکایت کردن از امری آن را باز نمودن به نحوی که ذهن متوجه اصل شود مثل ومانند چیزی را آوردن؛ یعنی علمی که با تقلید حاصل می شود (علم حصولی) صور ذهنی ما حاکی هستند یعنی کسی که حکایت میکند، محکی، یعنی چیزی که محاکات از روی آنها اتفاق می افتد.

۲- سبب محاکات یا طبع بود، چنان که در بعضی حیوانات که محاکات آوازی کنند مانند طوطی یا محاکات شمایل میمانند میمون و یا بر حسب عادت بود یا صنعتت بود که شعر و تصویر کردن و انواع آن را از این دست میدانند. (طوسی ۱۳۵۵: ۵۹۱ ارسطو، ۱۹۶۷: ۳۶ و قنایی ۱۹۶۷: ۳۷ و ابن سینا ۱۴۰۵: ۳۷/۴ و قرطاجنی ۱۹۶۶: ۱۱۷ و ابن رشد ۱۹۸۶: ۶۴)

۸- محاکات در هنرها

برای درک کلیت موضوع وجوه تمایز در انواع محاکات به نمودار زیر توجه کنید

جدول ۸- وجه تمایز انواع محاکات از منظر اسلامی

۱- آموزشی (در تعلیم و تعلم)				ووجه تمایز انواع محاکات	
۲- طبیعی (به وسیله غریزه در حیوانات)					
۳- عادت (به وسیله عموم مردم در انواع هنر)					
۴- صنعتی (در انواع هنر)					
۱- در اصوات تألیفی (به کمک لحن)	به کمک لحن، وزن، کلام با احتمال حذف لحن	۱- در شعر	۴- در کلام		
۲- در رقص (به کمک ایقاع و ایقاع بدون لحن)		۲- در نثر			
۳- در آلات موسیقی (به کمک لحن، وزن، ایقاع و با احتمال حذف ایقاع)	به واسطه معنا، سبک، لفظ، نظم، وزن (از منظر قرطاجنی)	به کمک کلام خیال انگیز همراه با لحن			
	به کمک کلام خیال انگیز لحن				

وجه مشترک همه هنرها در اشمالشان بر محاکات «صنعتی» است (ابن سینا، ۱۴۰۵: ۳۲/۴) و این رشد ۱۹۸۶: ۵۷/۸ و طوسی (۱۳۵۵: ۵۹۱-۲) در تقسیم بندی زیر که قلمرو معنوی محاکات را تا آن سوی رفتار انسانی بسط می دهد وجه اشتراک فلاسفه در هدف از محاکات آمده است.

جدول ۹- وجه اشتراک فلاسفه در جهت انواع محاکات

محاکات در حیوانات	محاکات صنعتی	مطابقه یا تشبیه صرف	محاکات تقبیحی	محاکات تحسینی	
*	*	*			افلاطون
*	*		*	*	ارسطو
	*		*	*	فارابی
*	*	*	*	*	بوعلی
۸	*		*	*	خواجه نصیر

مفاهیم بوطیقایی با گذر از دل منابع اسلامی دچار دگرگونی و تحول شده که ما از این تحول به «دگردیسی بوطیقا»^۱ تعبیر میکنیم. در ترجمه فی الشعر قناتی همه جا محاکات و تشبیه به صورت مترادف به کار رفته اند. تمام مثال هایی که فارابی، ابن سینا، خواجه نصیر و ابن رشد، برای محاکات آورده اند، از خانواده تشبیه است. به علاوه که نوع سوم تقسیم بندی محاکات بوعلی، «تشبیه صرف» است. در منابع فلسفی، محاکات همیشه مترادف با تشبیه نیست، بلکه گاه به مفهوم کلی تر تخییل به کار رفته است؛ ابن سینا محاکات را کنار تخییلات یا تخییل نشاندهاست (ابن سینا، ۱۴۰۵: ۲۵/۴) یا فعل «تخییل» را با «یحاک» به صورت معطوف به کار می برد ابن سینا می گوید: «مخیلات مقدماتی هستند که نه به قصد محقق کردن تصدیق، بلکه در جهت خیال انگیز کردن کلام و بر سبیل محاکات به کار میروند.» (ابن سینا، ۱۹۸۳: ۶۴) به طور کلی مفهوم محاکات/تشبیه در نظر فارابی برابر است با مفهوم محاکات / تخییل در نظر ابن سینا.

۹- آراء فارابی

فارابی محاکات را این گونه تعریف می کند: «محاکات به گفتار آن است که گفتار شخص، اموری را گرد آورد که آنچه را که شعر درباره آن است، محاکات کنند.» فارابی دوباره همین معنا را ذکر می کند: «گفتار را دال بر اموری قرار دهد که آن شیء را محاکات می کنند.»

«محاکات گردآوری و نظم دادن به صورتی است خیالی با هدف محاکات کردن از آنچه شعر برای آن نظم یافته است»^۲ او در شرح گفتارهای شعری می گوید گفتار شعری از کلمه ها و وزن هایی حاصل می شود که در بازنمایی امری، آن را یا بهتر از آنچه هست نشان می دهد یا بدتر و به سبب همین ویژگی در شنونده حالتی خاص ایجاد میکند مثل حالت شعف، غم، شادمانی.

۱- مفهوم این اصطلاح در منابع حوزه اسلامی در ارتباط با شعر تعلیمی القایی، شعرهای روایی و تغزلی بازتعریف شد. مبنای تقسیم بندی ها در حوزه اسلامی تحت تأثیر مطالعات بلاغی جمال شناسانه تدوین کنندگان بوطیقا، قرار گرفت، حال آنکه وجه غالب رویکرد یونانیان این گونه نیست. قرطاجنی در مبحث محاکات، ضمن تلفیق بوطیقایی یونانی با بلاغت اسلامی، اولی را سایه نشین دومی کرد.
۲- التخییل ههنا مثل العلم فی البرهان و الظن فی الجدل و الاقناع فی الخطاب.

این همان نظریه ارسطو بود که درباره تراژدی بیان می داشت (ارسطو، ۱۳۵۸: ۲۶) در شعر برای توصیف زیبایی و زشتی و شکوهمندی یا خواری به کار گیری این امر مهم است (فارابی، ۱۳۸۱: ۶۵) فارابی می گوید هنگام شنیدن شعری غم انگیز چنان تخیلی در ما ایجاد می شود که گویی همان لحظه به طور واقعی به آن چیز غم انگیز نگاه کرده ایم یا آن امر ناراحت کننده برای ما اتفاق افتاده است و بر نفس ما تاثیر می گذارد در نتیجه نفس ما از آن می رمد و و دوری میکند حال آن که آن چیز حقیقتاً وجود ندارد. وی در مورد استعمال سخنان شعری، به تخیل معتقد است و می گوید آن که به استعمال سخنان شعری می پردازد بدون آن که خود شعری بودن آن ها را دریابد، در مورد اعتقادهای خود بر اساس تخیل عمل کرده است (همان، ۷۲) فارابی، در موسیقی الکبیر خود، قاعده ای را ذکر می کند که میتوان آن را مقدمه ورود به دایره گفتمان بوطیقایی-اسلامی دانست. او موضوعات کلام شاعرانه را شامل جمیع ممکن الوجودهایی می داند که در جهان انسان جای میگیرد. (فارابی ۱۹۶۷: ۱۱۸۳) پس لازم است موضوع محاکات شعری در حدود موجود یا ممکن الوجودها باشد تا به اقناع شعری نزدیکتر شود (ابن سینا، ۱۴۰۵: ۵۵/۴) ابن سینا در شفا می گوید: «محاکات به وسیله چیزی که ممکن نیست یا تحریف در موجود، به گونه ای که از حیثیت وجودی اش خارج شود، از خطاهای شش گانه شاعران است.» (همان ۷۲) «شعر باید حالتها و کردارهای ارادی را محاکات کند.» ایده مذکور با عبور از ذهن و زبان فارابی جایگاه خودش را به عنوان یکی از مبانی بوطیقا تثبیت کرد. افعال ارادی موضوعات خاص کلام شاعرانه هستند (فارابی ۱۹۶۷: ۱۱۸۳) فارابی به طور ضمنی چهار هدف کارکردی برای محاکات تعریف می کند: «برخی سخنان شاعرانه حسنی را در مورد پدیده ای به تخیل در می آورند و برخی قبحی را... هدف از کلام خیال انگیز محاکاتی این است که مخاطب را به انجام امور مطلوبی یا پرهیز از امر نکوهیده ای ترغیب نماید.» (فارابی: ۵۰۲/۳/۱۴۰۸:۱). به طور خلاصه ویژگی اصلی محاکات در نظر فلاسفه اسلامی چنین چیزی خواهد بود: «شعر باید کردارها و حالت‌های ارادی را، که نماینده باورها و اخلاق هستند، با استفاده از پدیدارهای موجود یا ممکن الوجود و با زبانی اثرگذار و خیال انگیز محاکات کند؛ محاکاتی که مبتنی بر تقبیح امور ناپسند و تحسین امور پسندیده باشد و بتواند به رفتارها، حالت ها و باورهای مخاطبان جهت اخلاقی بدهد.» همه مراتب محاکات فارابی، از فعالیت های قوای خیالی مأخوذ است. فارابی قوه تخیل را برخوردار از سه گونه توانایی می داند (فارابی، ۲۰۰۳: ۸۴-۹۵-۱۰۳-۱۰۴)

جدول ۱۰- تقسیم بندی فارابی، توانایی قوه تخیل در محاکات

قوه تخیل	حفظ صور محسوسات
	تجزیه و ترکیب صور محسوسات
	تصویر سازی و محاکات به وسیله صور حسی

جدول ۱۱- تقسیم بندی انواع محاکات از منظر فارابی

محاکات فارابی	محاکات قولی (نتیجه بیان یک مطلب)	۱- محاکات مستقیم از اصوات (مانند تقلید از طبیعت)
		۲- ترکیب خاص از کلمات به علاوه احساسات (مانند شاعری)
	محاکات عملی (حاصل انجام یک عمل)	۱- بازنمایی یک شکل اصلی (مانند ساختن تندیس که بازنمایی پیکر انسان است)
		۲- عمل کردن شبیه به شخص دیگر (مانند تقلید در نمایش)

۱۰- ابن سینا

ابن سینا در بررسی محاکات، شعر یونانی و شعر عربی را مورد تطبیق و مقارنه قرار داده است:

جدول ۱۲- تطبیق محاکات در شعر یونانی با شعر عربی از منظر ابن سینا

محاکات در شعر یونانی	محاکات در شعر عرب
محاکات احوال و افعال	محاکات ذوات
محاکات با هدف تحسین و تقبیح	محاکات برای به شگفتی درآوردن و لذت
به محاکات حیوانات نمی پردازد	پرداختن به محاکات حیوانات

علاوه بر محاکات یونانی و عربی استشهد او به پاره‌ای از نمونه‌های آشنا در فرهنگ ایرانی، به خوبی آشکار است، از جمله نام بردن از کلیله و دمنه ضمن بحث در باره جایگاه وزن و از تصویرگری مانی در بحث از محاکات یاد می کند. (ابن سینا، ۱۳۸۶: ۳۵-۵۴) (Leiden, 1979, p273-272)

۱-۱- بحث تخیل در محاکات ابن سینا

در بحث محاکات قوه متخیله جایگاهی متفاوت، در نزد شیخ الریسی دارد. ابن سینا می گوید قوه متخیله حتی در خواب هم در حال محاکات است همچنین در مورد حالت های مزاجی بدن، قوه متخیله میتواند با ساختن تصاویر ذهنی حالت های بدن را محاکات کند^۱ ابن سینا اجتماعات بشر را از نظر عقلی مانند کودکی میداند که با محاکات تعلیم میبیند و می آموزد محاکات بر احساسات و اذهان مردم به شدت تاثیر میگذارد وجه ذاتی محاکات از دیدگاه ابن سینا، تخیل است؛ که با شعر هم در ارتباط است. (ابن سینا، ۱۳۸۶، ۱۶۸) کلام خیال انگیز و مخیل را کلامی داند که در نفس آدمی تاثیر گذار است طوری که نفس گاهی کلام مخیل را بدون تأمل می پذیرد و فرقی ندارد که کلام مخیل صادق باشد یا کاذب در هر دو صورت سبب تحریک نفس می شود. (ابن سینا، ۱۳۶۳: ۲۴-۲۵)

۱-۲- مباحثات محاکات در فن شعر ابن سینا

بوعلی در مباحث شعر شفا محاکات را به این ترتیب تعریف کرده است: «و المحاکات هی ایراد مثل الشیء و لیس هو هو» (ابن سینا، ۱۴۲۸ هـ، ۳۲). در توضیح این سخن باید گفت که پیش فرض تئوری محاکات، تمایز دادن یک ابژه (شیء) به مثابه فرم نمایش داده شده از ابژه اصلی است. فرم نمایش داده شده مرتبط با ابژه اصلی است و آن را بازمی نمایاند. مثالی که ابن سینا در این باره مطرح کرده است اثری نقاشی از یک حیوان طبیعی است وقتی به آن نقاشی نگاه می کنیم در واقع دو چیز مورد توجه قرار می گیرد. یکی نقاشی و دیگری آن چیزی که این نقاشی، محاکاتی از آن است. نقاشی یک چیز است و آن چه این نقاشی محاکاتی از آن است یک چیز دیگر. ابن سینا امر مورد محاکات را براساس آن که توسط چه کسانی مطرح می شود متفاوت می داند مانند همان مقایسه ای که او میان هنر شاعری یونان و اعراب انجام داده است. بر خلاف افلاطون که قائل به تقلید محض بود ابن سینا می گوید محاکات باید سخن آوردن از مثل باشد چراکه سخن از آوردن از مثل، مثل معنایی گسترده دارد. به ویژه تأکید بر نبود یکسانی و وحدت بین مثل و مُثَل با قید «و لیس هو هو» بر این تمایز می افزاید. ابن سینا به این نکته نیز آگاه است که بین صورت محاکات گرو شیء محاکات شده، تمایز وجودی برقرار است. اگر این تمایز نباشد، اساساً محاکاتی صورت نمی گیرد. پس این تمایز نیز فهم ما در این که محاکات لزوماً تقلید نباشد، یاری می رساند. هرچند نمی توان انکار کرد که وی گاه محاکات را به تقلید هم معنا کرده است. (ابن سینا، ۱۳۶۳: ۲۵) محاکات شعری برای برانگیختن خیال بر سه اساس استوار است (ابن سینا، ۱۳۶۳: ۳۱)

جدول ۱۳- تقسیم بندی محاکات شعری ابن سینا

به وسیله آهنگ	آهنگ در شعر در نفس تأثیر می گذارد
به وسیله لفظ	لفظ در شعر محاکات کننده و مخیل است
به وسیله وزن	وزن شعری در نفس تأثیر گذار است بعضی از آن ها برانگیزاننده اضطراب اند یا آرامش

از آنچه درباره شعر و محاکات و تخیل در شعر گفته شد بر می آید که رساله فن الشعر ابن سینا صرفاً ترجمه ای از بوطریقای ارسطو نیست.

۱۱- محاکات در نقاشی

ابن سینا محاکات در نقاشی را به معنی تقلید کردن از روی یک شی نمی دانست او معتقد بود محاکات در نقاشی ممکن است بدتر یا بهتر از آن شکل باشد؛ و این نکته به همان تعریف ابن سینا از محاکات بر می گردد که می گفت «محاکات آوردن چیزی مثل چیز دیگری است، اما خود آن چیز نیست» (ابن سینا، ۱۳۸۶: ۳۲) در علم منطق به به دو چیز «مثل هم» می گویند که در حقیقتی واحد اشتراک داشته باشد و اشتراک آنها در آن حقیقت لحاظ شده باشد. (مظفری ۱۳۸۸: ۴۹)؛ بنابراین در نقاشی همین که آن وجه اشتراک بین مدل و تصویر لحاظ شده باشد کفایت میکند. او بر آن است که نفس انسان به مدد این قوه می تواند در صور ذخیره شده در قوه خیال دخل و تصرف کند، به این نحو که صورتی را تجزیه یا صورتی را با صورت دیگری ترکیب کند و در نتیجه صورت جدیدی بیافریند. ابن سینا برای توصیف قوه متخیله در دانشنامه علائی از همین تصویرسازی ذهنی سخن میگوید.^۲ نقاش می تواند امر ممتنع الوجود را که در حال حاضر وجود ندارد موضوع کار خود قرار دهد. (ابن سینا، ۱۳۸۶: ۷۱). ابن سینا بین شعر و نقاشی

۱- شیخ الریسی تأکید دارد که مردم تحت تأثیر تخیل قرار دارند: «الناس اطوع للتخیل منهم للتصديق» (ابن سینا، ۱۴۲۸، ج ۴، ۲۴) و در برهان شفا میگوید: «اکثر عوام الناس اطوع للتخیل منهم للتصديق» (همان، ج ۳، ص ۶۳)

۲- قوت متخیله آن است که صورت های مصوره را به یکدیگر پیوند بزند و هر یک را از هم جدا کند، چنان که صورت کنند دو مردم و یا نیم پیل را اند خیال. و این قوت همیشه کار کند به ترکیب و تفصیل و به آوردن مانده چیزی وضد چیزی که هر گاه که اندر چیزی نگری، وی خیالی دیگر آرد و این طبع وی است. (ابن سینا، ۱۳۸۳: ۹۷)

پیوند عمیقی برقرار می‌کرد با توجه به تعریفی که او از شعر داشت،^۱ مهمترین خصوصیت شعر را در استفاده از تخیل می‌دانست. در نقاشی نیز هنر مند با به تصویر کشیدن آنچه در خیال خود می‌پرورد، مخاطب را به تخیل دعوت میکند. شاعر هم با کلام شعری خود بر متخیله ما اثر می‌گذارد. او از این جهت که هر دو آنها محاکات میکنند کار شاعر را شبیه کار نقاش می‌داند. (یوسف ثانی، ۱۳۹۶: ۱۳۹) این سینا، بر آن است که کارشاعر باید چونان کنش نقاش باشد. نقاش هر پدیده‌ای حتی تنبلی و خشم را بر اساس اقتضائات خاص خودش به تصویر میکشد. نیز شاعر باید خلق و خو هارامحاکات کند، چنانکه هومر به خوی های نیک اخیلوس میپرداخت. شایسته است چنین کاری باحفظ طبیعت شعری واحساس شاعرانه انجام گیرد. گاهی محاکات کننده‌ها از روش بایسته، درست، وپسندیده درمحاکات دور می‌افتند(زرقانی ۱۳۹۳: ۱۰۱)

۱۲- مفهوم لذت در محاکات

این سینا مانند ارسطو محاکات را سبب ایجاد لذت می‌دانست و محاکات صور منقوش را «لذیذ» (ابن سینا ۱۴۰۵: ۸) و «مفرح» (ابن سینا ۱۳۸۶: ۴۸) توصیف می‌کند. این لذت از محاکات تنها منحصر به بزرگسالان نیست بلکه انسان‌ها از دوره کودکی چنین لذتی را احساس میکنند(همان: ۳۷) این سینا لذت ناشی از محاکات را وجه تمایز انسان‌ها و حیوانات میداند (ابن سینا ۱۳۹۴: ۲۱) او چون نقاشی را از نوع محاکات می‌دانست و محاکات را باعث لذت. پس نقاشی هم بر این اساس عملی کاری لذت بخش تلقی میشد. اومیل به محاکات رادرانسان غریزی میداند (ابن سینا ۱۴۰۵: ۸)

شیخ الرییس در همه مواضع خود هنگام سخن گفتن از محاکات «تعجیب و تخیل» را به کار برده. او آخرین بخش از کتاب شفا (بخش ریاضیات) در «جوامع علم الموسیقی» که مهم ترین نوشته موجود وی پیرامون موسیقی به است، لذت ناشی از موسیقی و نیز لذت حاصل از محاکات را تحلیل کرده است(ابن سینا، ۱۴۰۵: ۸-۴) در منظر او، صدق منطقی جایگاهی در محاکات ندارد عقیده‌ای که بعدها در هنر مدرن به کار گرفته شد مانند آثار فرمالیسم‌ها، نقاشان امپرسیونیست و کوبیست و آستره که آثاری مطابق واقعیت خلق نمی‌کردند. (ابن سینا: ۱۳۸۶: ۷۱) او در مورد نقاشی موسیقی و شعر بر این عقیده است که این هنرها تاثیر بالایی بر نفس انسان دارند و به گونه‌ای مردم را سحر میکنند و حال آنان را درگون میکنند، به گونه‌ای که از تاثیر آنها فراری نیست. البته این تاثیر سحر گونه راماوند افلاطون، قبیح و ناپسند نمی‌داند. (ابن سینا، ۱۹۵۳: ۲۰۹) بنابراین از آن چه گفته شد در می‌یابیم این سینا نقاشی را برخلاف افلاطون، تقلید و محاکات محض نمی‌داند و نظر او درباره بازنمایی ابداعی متأثر از ارسطو است، هنرمند می‌تواند با قوه متخیله خود در محاکات دخل و تصرف کند و آثاری خلق کند که هیچ الگو مثالی در عالم مادی ندارد. او علاوه بر صورت ظاهری به محاکات از حالات درونی و معنوی افراد هم معتقد است. او این خیال انگیزی و تصرف را هم در شعر و هم در نقاشی مشترک میداند.

۱۳- نتیجه‌گیری

افلاطون تقلید صرف از طبیعت را در دستیابی به حقیقت ناتوان می‌دانست. برای یونانیان آن زمان، تصور این که انسان بتواند واقعیت تازه‌ای را بیافریند ممکن نبود، فرآورده‌های انسانی باید همیشه به چیزی ارجاع می‌کردند. بحث ما بر سر همین مسئله جهان محسوسات و در تقابل با آن، مفهوم «تخیل فعال» است که توسط اندیشمندان ایرانی اسلامی مطرح شد. فارابی مفهوم عقل سلیم ارسطو را کنار گذاشت و مفهوم تخیل را به جای آن نهاد. او پیوسته محاکات را با تشبیه همراه می‌کرد شیخ الرییس، محاکات را کنار تخیل یا تخیلیات نشانده و دامنه محاکات را چنان گسترش داد که نه تنها تشبیه بلکه دیگر تمهیدات آن(استعاره، مجاز، تمثیل و...) هم درون آن جای گرفت. به بیان دیگر محاکات اسلامی با هم نشین کردن تشبیه و تخیل با ایجاد انفعالات و لذت و شگفتی در انسان دیگر در دست یافتن به حقیقت ناتوان نبود تصویری که با تخیل فعال خلق میشود با تصویری که محاکات میشود تفاوت دارد؛ خصلت محاکاتی کلام مربوط به محتوای محض نیست بلکه برآیند آمیختگی کلام با صورتهای خیالی است. می‌توان یک گام هم جلوتر رفت و گفت محاکات، مسأله‌ای نه صرفاً فرمی و نه صرفاً محتوایی، بلکه برآیند آمیختگی فرم و محتواست. حال می‌توان با توجه به بحث تخیل فعال در تقابل با تقلید صرف، فضایی را که ممکن است هنر متعالی نامیده شود بهتر ترسیم کنیم. اثر هنری که به نسخه برداری از طبیعت و آنچه حاصل محسوسات است می‌پردازد در اولیه ترین سطح شناخت باقی میماند. اگر محاکات در هنر تقلید صرف از آفریده‌ای از پیش موجود باشد، هنری دورانی و تاریخ مصرف دار به دست می‌دهد اما اگر محاکات، تقلید فرایند آفرینش و به نوعی آفرینش جدید باشد هنری ماندگار و متعالی به دست میدهد. هنر متعالی، تقلید جهان نیست، بنابراین زیباست، زیرا همیشه رمزهایی برای حیرت زدگی ما در گوشه و کنارش پنهان دارد جدا از این که هنوز مردمانی هستند که تقلید کامل در هنر را می‌پسندند و در مقابل اثری از کانسبتیل و یا منظره‌ی رئالی از کوربه، حیرت می‌کنند.

۱- شعر کلامی است مخیل، مؤلف از اقوالی موزون، متساوی، و مقفی» (ابن سینا ۱۳۸۶: ۲۳)

نمی‌توان از این نظر افلاطون چشم پوشی کرد که هنر دست دوم و تقلیدی چندین مرتبه از حقیقت دور است. همچنین نمی‌توان یکسره حکم به تقلیدی بودن جوهره ی تمام هنر داد، چراکه تمایل فطری و جهانی انسان برای خلق کردن، آفرینش و کسب لذت، دخل و تصرف در تخیل و بهره‌گیری از نیروی الهام در تقلید ناشی از همین امر است.

منابع

۱. ابن رشد (۱۹۸۶) تلخیص کتاب الشَّعر، تحقیق ریچارد بتوروث و احمد عبدالمجید هریدی، قاهره: الهيئة المصرية العامة للكتاب
۲. ابن سینا (۱۳۸۶) «فی الشعر»، الشفاء، منطق، به کوشش عبدالرحمان بدوی، ج ۱، قاهره
۳. ابن سینا (۱۴۲۸) الشفاء، تحقیق ابراهیم مذکور، ج ۳ و ۴، قم، ذوی القربی
۴. ابن سینا، (۱۳۶۳) الشفاء، الاهیات، تهران، ناصر خسرو
۵. ابن سینا (۱۴۰۵ ه) الشفاء، الرياضیات، تحقیق زکریایوسف، قم، کتابخانه‌ایه الله العظمی المرعشی
۶. ابن سینا (۱۳۸۳) حسین بن عبدالله، طبیعیات دانشنامه علائی، تصحیح محمد مشکوه، همدان: دانشگاه بوعلی سینا
۷. ابن سینا (۱۳۸۶) حسین بن عبدالله، الشعر من کتاب الشفاء، قاهره: الدار المصرية للتألیف والترجم
۸. ابن سینا (۱۳۶۳) حسین بن عبدالله، المبدأ والمعاد، به اهتمام عبدالله نورانی، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل باهمکاری دانشگاه تهران
۹. ابن سینا (۱۴۰۵ ق) حسین بن عبدالله، موسیقی من کتاب الشفاء، تحقیق زکریا یوسف، تصدیر و مراجعه احمد فؤاد الاهیوانی و محمود احمد الحنفی، قم: نشر وزارت التریبیه و التعلیم
۱۰. ابن سینا (۱۳۹۴) حسین بن عبدالله، جوامع علم موسیقی، برگردان و شرح سید عبدالله انوار، همدان: بنیاد علمی و فرهنگی بوعلی سینا
۱۱. ابن سینا (۱۴۰۵) شفاء، تحقیق و مقدمه عبدالرحمن بدوی، جلد چهارم - بخش نهم، قاهره: الدار المصرية للتألیف و الترجمة
۱۲. ابن سینا (۱۹۵۳) رسائل ابن سینا، زیر نظر حلمی ضیا اولکن، آنکارا (بی نا)
۱۳. احمدی، بابک (۱۳۸۰) حقیقت و زیبایی (درس های فلسفه هنر)، تهران، نشر مرکز
۱۴. ارسطو (۱۳۴۹) فن شعر، ترجمه عبدالحسین زری نکوب، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
۱۵. ارسطو (۱۹۶۷) ارسطوطالیس فی الشَّعر. تحقیق و ترجمه محمد عیاد شکر. قاهره: دارالکاتب - للعربی للطباعة و النَّشر
۱۶. - ارسطو (۱۳۵۸) فن شعر، برگردان عبدالحسین زرین کوب، تهران
۱۷. افلاطون (۱۳۵۳) جمهوری، ترجمه محمدحسن لطفی، چاپ اول، تهران، خوشه
۱۸. افلاطون (۱۳۵۷) دوره کامل آثار جمهوری، مترجم حسن لطفی، جلد چهارم، تهران، خوارزمی
۱۹. بورمان، کارل. (۱۳۸۷) افلاطون. ترجمه محمدحسن لطفی. تهران، طرح نو
۲۰. تئودور گمپرتس (۱۳۷۵) متفکران یونانی، محمد حسن لطفی، ج ۳، تهران: خوارزمی
۲۱. رامین، علی (۱۳۹۷) نظریه های فلسفی و جامعه شناختی در هنر، تهران، نشر نی
۲۲. رحمانی، غلامرضا (۱۳۸۹) فلسفه افلاطون. قم: مرکز چاپ و نشر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم
۲۳. ریتز، یوآخیم؛ گروندر، کارلفرید و دیگران. (۱۳۸۹) فرهنگ نامه تاریخی مفاهیم فلسفه ترجمه محمدرضا حسینی، بهشتی و همکاران. (ج ۱ فلسفه هنر) تهران، موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران و موسسه فرهنگی - پژوهشی نو ارغنون
۲۴. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲) نقد ادبی، تهران، امیر کبیر
۲۵. زرقانی، مهدی، حسن زاده نیری، محمد حسن (۱۳۹۳) رساله های شعری فیلسوفان مسلمان: فارابی، ابن سینا، بغدادی، ابن رشد و خواجه نصیر، تهران: سخن
۲۶. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸) نقد ادبی - تهران، نشر میترا
۲۷. طوسی، محمد بن محمد حسن (۱۳۵۵) اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، چاپ دوم تهران، دانشگاه تهران
۲۸. طوسی (۱۳۷۶)، اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، چاپ پنجم، تهران، دانشگاه تهران
۲۹. فارابی، ابونصر محمد بن محمد (۲۰۰۳ م) آراء اهل المدینه الفاضله و مضادات ها، مقدمه و تعلیقات علی بوملحم، بیروت، دار و مکتبه الهلال
۳۰. فارابی، محمد بن محمد (۱۳۸۱) احصاء العلوم (فارسی) ترجمه حسین خدیوچم، تهران، شرکت انتشارات علمی فرهنگی
۳۱. فارابی، ابو نصر محمد بن محمد بن طرخان (۱۴۰۸) المنطقیات للفارابی النصوص المنطقیه، مقدمه و تحقیق محمد دانش پژوه زیر نظر سید محمود مرعشی، جلد اول، چاپ اول، قم: دفتر مرعشی نجفی
۳۲. فارابی (۱۹۶۷) الموسیقی الکبیر، تحقیق غطاس عبد الملک خشبه. قاهره: دارالکاتب العربی للطباعة و النشر.

۳۳. قرطاجنی، ابولحسن حازم (۱۹۶۶) منهاج البلغاء و سراج الادب، مقدمه و تحقیق محمد ابن خوجه، تونس: دارالکتب الشرقیه
۳۴. قنّائی، ابو بشر متّی بن یونس. (۱۹۶۷) کتاب ارسطوطالپس فی الشعر. تحقیق و ترجمه محمد عیاد شکری. قاهره: دارالکاتب- للعربی للطباعة و النشر
۳۵. مظفری، محمدرضا، (۱۳۸۸) المنطق، ج ۱، قم: اسماعیلیان
۳۶. یوسف ثانی، سید محمود (۱۳۹۶) بوطیقای ارسطو به روایت حکمای اسلامی، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران
۳۷. بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۲) نظریه هنر در فلسفه و حکمت اسلامی لفظ و مفهوم میمیسس در ترجمه های متفکران - فلسفه و کلام، تاریخ فلسفه، شماره ۱۲
۳۸. زرقانی، سید مهدی، (۱۳۹۰) تطور مفهوم محاکات در نوشتارهای فلسفی اسلامی (با تکیه بر آثار متّی، فارابی، ابن سینا، بغدادی، ابن رشد، خواجه نصیر و قرطاجنی) جستارهای ادبی مجله علمی پژوهشی، شماره ۱۷۲
۳۹. شاهنده، نوشین (۱۳۹۱). مفهوم میمیسس در نظریه زیبایی شناختی آدورنو، کیمیای هنر دوره ۱ شماره ۳
۴۰. طاهری، محمد (۱۳۸۸) نگاهی به سیر آرا و عقاید درباره نظریه محکات، نشریه ادب پژوهش، شماره ۱۰
۴۱. عبادیان، محمود. (۱۳۷۹) درباره میمیسس (نظریه هنر ارسطو) هنر و معماری، زیبا شناخت، شماره های ۲ و ۳ -
۴۲. عبادیان، محمود (۱۳۸۴) پدیدار شناسی از میمیسس تا رئالیسم، هنر و معماری-زیباشناخت، شماره ۱۲
۴۳. قره باغی، علی اصغر. (۱۳۸۱) اندیشه: تقلید و محاکات، ادبیات و زبان ها، گلستانه، شماره ۴۵.
۴۴. محمدعلی منائی و پیراوی ونک، مرضیه (۱۳۹۷)، واژه های برخاسته از ریشه میم در متون پیشافلاطونی، مجله علمی پژوهشی متافیزیک سال یازدهم شماره ۲۷
45. Diels, H. (1922), Die Fragmente der Vorsokratiker (Zweiter Band). Berlin, Wiedmannsche Buchhndlung. Vierte Auflage
46. Grube, G. M. A (1958), Plato's Thought, Beacon Press
47. Halliwell, S. (2002), The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts & Modern Problems, Princeton, Princeton University Press, First Edition.
48. Keuls, Eva C (1978), Plato and Greek painting, Publication Leiden, Brill,
49. Leiden (1979) VI, Studies in Abu' l-Barakāt al-Baghdādī Physics and Metaphysics
50. Plato, and Robin Waterfield (1994), Republic, World's Classics, Oxford, New York: Oxford University Press
51. Tatariewicz, Władysław (1973), «Mimesis», Philip Wiener, Dictionary of; Studies the History of Ideas of Selected Pivotal Ideas, New York, Scribner

A Comparative Study of the Theory of Imitation on Art from the Perspective of Western Philosophy and Iranian-Islamic Philosophers

Abstract

Achieving the art Essence requires examining theories formed around the history of the art. Imitation. "Mohaakaat" (mimesis) is one of the most important fundamental and key terms in the philosophy of art. By comparatively examining the intellectual foundations of the Greek thinkers, Plato and Aristotle and the Iranian-Islamic philosophers, Farabi and Avicent, we seek to understand the role of philosophers and the extent to which this theory influenced the nature of art. The research method in this research is descriptive-analytical and its sources are library and documentary. It is concluded that mere imitation of the sensibles is devoid of art and that imitation, combined with simile, allegory, metaphor, active imagination and a new process of creation, causes pleasure and enjoyment in human and and give and enduring and transcendent art that is proved in a comparative study of the views of Western and Iranian Islamic thinkers.

Keywords: Imitation - Mohaakaat - Mimesis - Plato - Aristotle - Farabi - Avicent