

## **The active role of the poet in the creation of poetry based on different readings of the philosophical-artistic theory of Mimesis**

**Dr. Mansoureh Moeini<sup>1</sup>**

### **Abstract**

Imitation by image, behavior, display and speech that had existed in the culture of some ancient nations represents a kind of belief in the unity with the phenomena and the sanctity of being through this imitation. Plato used this term to design literary theory and to oppose the poetry. The influence of the Mimesis theory has caused to a plan of this theory in every period of history of the literary critique of Europe and the Islamic world, and different views on this theory led to new ideas. The aim of this paper is to explain the agent role of poet in creating poetry based on Mimesis theory in terms of Plato, Aristotle, and New Platonism's viewpoint by a comparative study through a library study and a descriptive-analytic method. Meanwhile, the viewpoints of some thinkers such as Democritus, Sydney, Coleridge, Benedetto Croce, Walter Benjamin, Theodore Adorno, Gadamer were also discussed and comparatively studied. This comparative study shows that the actual role of the poet, according to Mimesis's theory, is a negative and detrimental role of truth in Plato's view. But Plotinus consider the active role of the artist as cultivation, understanding and the power of visualization and expression. Aristotle consider the poet to play the active role of discovering and constructing the angles of a poetic creation plan. The poet's actual role is based on Adorno-Benjamin's readings of this theory of assimilation with nature and, in Gadamer's view, recognition.

**Keywords:** Mimesis, Active rool, Aristotel, Plato, Creation.

---

<sup>1</sup> .Assistant Professor of Persian Language and Literature, Department of General Courses, School of Management and Medical Information Sciences, Isfahan University of Medical Sciences, Isfahan, Iran. [moeini@mng.mui.ac.ir](mailto:moeini@mng.mui.ac.ir)

Date of receipt: 2020-09-30, Date of acceptance:2020-12-16

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

## نقش فاعلی شاعر در آفرینش شعر بر اساس بازخوانی‌های متفاوت از نظریه فلسفی - هنری میمسیس

(مقاله پژوهشی)

دکتر منصوره معینی\*

### چکیده

تقلید به وسیله‌ی تصویر، رفتار، نمایش و گفتار در فرهنگ برخی از ملل باستان، بیانگر نوعی باور به وحدت یافتن با پدیده‌ها و قداست هستی از رهگذر این تقلید بود. افلاطون این واژه را برای طرح نظریه‌ای ادبی و در جهت مخالفت با هنرهای تقلیدی، به کار برد. تأثیر نظریه‌ی میمسیس سبب گشته که در هر دوره‌ای از تاریخ نقد هنری و ادبی اروپا و جهان اسلام، طرحی از این نظریه جلوه‌گر باشد و نگاه‌های متفاوت به آن، نظریات جدیدی به وجود آورد. در این نوشتار تلاش شده در یک بررسی تطبیقی از رهگذر مطالعه‌ی کتابخانه‌ای و شیوه‌ی توصیفی - تحلیلی، نقش فاعلی هنرمند در آفرینش اثر هنری را بر اساس نظریه‌ی میمسیس از دیدگاه افلاطون، ارسطو و نو افلاطونیان شرح دهیم. در این میان نظرات اندیشمندانی همچون دموکریت، سیدنی، کالریج، بندتوکروچه، والتر بنیامین، تئودور آدورنو، گادامر، و نیز مطرح گشته و به طور تطبیقی بررسی شده‌اند. این بررسی تطبیقی نشان می‌دهد که نقش فاعلی شاعر بر اساس نظریه میمسیس در نظر افلاطون نقشی منفی و بازدارنده از حقیقت است ولی فلوپین در بازخوانی خود از این نظریه نه تنها نقش ادراک حاصل از سلوک را

\*استادیار زبان و ادبیات فارسی، گروه درس عمومی، دانشکده مدیریت و اطلاع‌رسانی پزشکی اصفهان،

دانشگاه علوم پزشکی اصفهان، ایران. moeini@mng.mui.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۷/۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۹/۲۶

نقش فاعلی شاعر در آفرینش شعر بر اساس بازخوانی‌های متفاوت از نظریه فلسفی - هنری...؛ معینی ۳۱۷

در آفرینش هنری بیان کرده بلکه همچون کروچه ادراک شهودی را بدون قدرت تجسم و بیان، شهود هنری ندانسته است. ارسطو نقش فاعلی شاعر را کشف و ساخت زوایای طرح آفرینش شعری دانسته که از رهگذر میمسیس با نوع نگاه، ادراک و ترکیب و تصرف در پدیده‌ها حاصل می‌شود. نقش فاعلی شاعر بر اساس بازخوانی‌های آدورنو و بنیامین از این نظریه همانندسازی و یکی شدن با طبیعت و در نظر گادامر بازشناسی است.

**کلیدواژه‌ها:** میمسیس، نقش فاعلی، آفرینش شعری، افلاطون، ارسطو، نوافلاطونیان

## ۱. مقدمه و بیان مسأله‌ی پژوهش

شعر همواره چونان موهبتی فرازمینی جلوه‌ای پرابهام در عالم انسانی بوده است. شرح چگونگی پدیدارشدن آن برای خود شاعر نیز رازی فراتر از آن است که به آسانی در گفت آید؛ به همین سبب بررسی خاستگاه شعر از دیرباز تاکنون نظریه‌های گوناگونی را در گستره نقد ادبی به وجود آورده است.

یکی از نظریه‌هایی که از دیرباز در تبیین ماهیت شعر و هنر مطرح بوده و پژوهشگران ادبیات، هنر و فلسفه به آن توجه داشته‌اند، نظریه میمسیس است. از صفحات آغازین نقد ادبی، فلسفی و هنری در دوران باستان تا برگ‌های پایانی آن در زمان معاصر، می‌توان نقشی از این نظر را بازیافت. نگاه‌های متفاوت به این نقش، خود، نقش آفرین تفکرات و نظریه‌های گوناگونی گشته‌است. این نظریه در همه انواع هنر، تقلید را خاستگاه هنر دانسته اما به ویژه بر شعر، نقاشی و نمایش تأکید کرده است.

واژه یونانی میمسیس «Mimesis» مشتق از میموس «Mimos» است که در قدیم معنای لال‌بازی و یا یکی از بازیگران لال‌بازی را می‌داده که به وسیله حرکات و تغییر در حالت چهره، گفتار و آواز، از شخص یا پدیده یا اندیشه‌ای تقلید می‌کرده‌اند (ولک، ۱۳۷۷: ۴۳۳).

تقلیدهای تصویری و آیینی در دوران باستان با پندار «این همانی» و انگاره‌های جادویی شکل می‌گرفت. مردم باستان نه تنها تصویر حیوانی که قصد شکارش را داشتند

بر دیواره غار می‌کشیدند بلکه در بسیاری از موارد جانوران را در حالی رسم کرده‌اند که تیری به بدن آنها اصابت کرده و در بعضی از آنها قلب حیوان به رنگ سرخ مشخص شده است (منصورزاده، ۱۳۹۲: ۱۱). شکارگر باور داشت که با این تقلید تصویری که گاهی با تقلید عملی نیز همراه می‌شد، حیوان را به تصرف خود در آورده است. در فرهنگ قدیمی چین و ژاپن نیز نمونه‌های بسیاری درباره‌ی ارتباط جادو و نقاشی وجود دارد؛ این اقوام کهنسال بر آن بودند که هنرمند با کشیدن تصویر گل و گیاه از طبیعت تقلید نمی‌کند بلکه در عمل بر گل و گیاهان واقعی می‌افزاید (همان).

واژه‌ی «میمسیس» در یونان نخست برای نوعی مراسم آیینی برای بزرگداشت دیونوسوس (Dionysos) پسر زئوس و شاهزاده‌سمله به کار می‌رفت که همسر زئوس هرا، سبب مرگ او شد (همیلتون، ۱۳۷۶: ۷۱). یونانیان پنج روز از بهار را برای او جشنی با محوریت نمایش برگزار می‌کردند و در ثنا و سوگ او اشعاری می‌سرودند و اجرا می‌کردند که بیانگر مرگ تراژیک او بودند. نخستین نمایش‌های تراژیک در تئاتر دیونیزوس اجرا می‌شدند (همیلتون، ۱۳۷۶: ۷۹-۸۰). در اسطوره‌های یونانی ساتیرها موجوداتی نیمه انسان و نیمه بز هستند که با خواندن سرودهایی به نام دیتی رامب، مرگ و زندگی دوباره دیونوسوس را پاس می‌داشتند (گریمال، ۱۳۵۶: ۲۵۸). خوانندگان دیتی رامب که دسته‌هایی پنجاه نفری بودند، برای تقلید و بازنمایی آنان، خود را به شکل و لباس ساتیرها می‌آراستند تا او را در خود بازیابند.

آیین بزرگداشت دمتر و دخترش پرسفونه نیز با همین هدف برگزار می‌شد و مرگ و زندگی دوباره را بازنمایی می‌کرد. پرسفونه در اساطیر یونان دوشیزه بهاران بود که پس از ربوده شدن و به دنیای زیرین رفتن، هر سال هنگام بهار از مرگ برمی‌خاست تا جهان را شکوفایی و سرسبزی بخشد و بار دیگر در دستهای مرگ قرارگیرد و دمتر هر سال شاهد مرگ دخترش بود (همیلتون، ۱۳۷۶: ۷۰ و ۶۹). یونانیان باستان این اسطوره را با مراسمی میمیتیک گرامی می‌داشتند و بازنمایی می‌کردند.

نقش فاعلی شاعر در آفرینش شعر بر اساس بازخوانی‌های متفاوت از نظریه فلسفی - هنری...؛ معینی ۳۱۹

آشکار است که واژه‌ی «میمسیس» در این دوران بیانگر تقلیدی آیینی و هدف از آن، وحدت با موضوع مورد تقلید و بهره‌مندی از نیروی مقدس آن در چرخه‌ی هستی بود. گویی انسان، قداست و حیات را از رهگذر تقلید آیینی بازنمایی می‌کرد تا آنجا که آن را در وجود خویش دریابد و با آن یکی گردد.

اما از قرن پنجم پیش از میلاد این جنبه‌های جادویی و اسرارآمیز در کاربرد واژه میمسیس کم‌رنگ شد و به تدریج فیلسوفان و منتقدان ادبی این واژه را برای شرح خاستگاه و فلسفه هنر و ادبیات به‌کار گرفتند.

این نوشتار حاصل پژوهشی کیفی است که از رهگذر مطالعه کتابخانه‌ای با شیوه توصیفی - تحلیلی در پی یافتن پاسخ این پرسش است که نظریه تقلید هنری و بازخوانی‌های متفاوت از آن چگونه نقش فاعلی شاعر را در آفرینش شعری نفی یا اثبات می‌کنند و تفاوت این نفی یا اثبات در هر یک از این بازخوانی‌ها و نتایج حاصل از آن چیست.

## ۲. پیشینه‌ی پژوهش

کتاب «در باب نظریه محاکات» از حسن بلخاری سیر تاریخی نظریه میمسیس را در فلسفه غرب و جهان اسلام و بازتاب این نظریه را به ویژه در هنر معماری بررسی کرده است. محمد ضیمران جستار چهارم کتاب «مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر» را با عنوان «دودمان میمسیس در عرصه هنرهای دیداری» به بررسی این نظریه اختصاص داده است. محمود عبادیان در مقاله «پدیدارشناختی زیبایی‌شناسی از میمسیس تا رئالیسم»، پدیدارشناختی زیبایی را در نظریه میمسیس بررسی و بیان کرده که دوهزار سال پیش از آن که رئالیسم میزان عیار هنری باشد، میمسیس این نقش را ایفا نموده است. همان‌گونه که از عنوان این منابع برمی‌آید هر یک از آنها نظریه میمسیس را از دیدگاه ویژه‌ای مانند سیر تاریخی، معماری و هنرهای دیداری بررسی کرده‌اند اما محور نوشتار حاضر بررسی نقش فاعلی شاعر بر اساس میمسیس و تبیین تفاوت‌های آن و شرح چگونگی تحقق این نقش است.

### ۳. دموکریت و خاستگاه صنعت هنری

رازورزی و طبیعت‌گرایی در تاریخ فلسفه یونانی در کنار یکدیگر رشد کردند. رازورزی از فیثاغورس آغاز شد و از رهگذر اندیشه‌های پارمنیدس، هراکلیتوس و افلاطون به فلوطین و بولس حواری رسید. نخستین مظهر طبیعت‌گرایی، تالس بود و این دیدگاه به وسیله کسانی همچون پروتاگوراس، بقراط و دموکریت ادامه یافت. کسانی همچون سقراط و ارسطو این دو جریان را درهم آمیختند (دورانت، ۱۳۶۷: ۱۵۸). بی‌شک متفکران هریک از این جریان‌ها از رهگذر تفکر خود به موضوع هنر نگرستند.

دموکریتوس (۴۶۰-۳۷۰ ق. م) فیلسوف یونانی قرن پنجم پیش از میلاد در ریاضیات، طبیعیات، نجوم، دریانوردی، جغرافیا، علم تشریح، وظایف‌الاعضا، روان‌شناسی، طب، فلسفه، موسیقی و هنر صاحب‌نظر بود و بسیاری از معاصرانش از این‌رو به او «حکمت» لقب داده بودند.

دموکریتوس فلسفه خود را با نقد حواس آغاز کرد و پس از او لئوکیپوس، نظریه اتمی جزء لایتجزا را کامل کرد و آن را تبدیل به نظریه‌ای شکل یافته نمود. او معتقد بود ذرات ذهنی که ما با آن اندیشه می‌کنیم، در همهی اعضای بدن انسان و سایر حیوانات منتشر است اما ذرات لطیفی که روح را تشکیل داده‌اند، شریف‌ترین و شگفت‌انگیزترین‌ترین جزء پیکر انسان است. بزرگترین سعادت انسان در تفکر و ادراک است و انسان می‌تواند از طریق آن و رعایت اعتدال و صفای روح و نظم و تناسب در زندگی به خرسندی و رضایت برسد. در باور او فضیلت انسان در قدرت اخلاقی و روحی است اما ما می‌توانیم حیوانات را نیز سرمشق خود قرار دهیم و از آنان در بسیاری از امور تقلید کنیم؛ «از عنکبوت بافندگی، از گنجشک خانه ساختن و از بلبل نغمه‌سرایی بیاموزیم» (226 1973, Tatarkiewicz). دموکریتوس واژه‌ی میمسیس را به معنی تقلید انسان از رخدادهای شویوه‌های طبیعت برای بهبود و آراستگی زندگی و هستی خود به‌کاربرده و به این ترتیب بنیاد برخی از هنرها و صنایع و عملکردهای هنری انسان را تقلید دانسته

نقش فاعلی شاعر در آفرینش شعر بر اساس بازخوانی‌های متفاوت از نظریه فلسفی - هنری...؛ معینی ۳۳۱

است. آشکار است که جنبه‌های اسرارآمیز و جادویی این واژه در بیان این فیلسوف قایل به نظریه‌ی اتمی کاملاً محو گشته است اما به نظر می‌رسد قصد وی تقلید محض نبوده و به نقش آفرینش و تفکر و نوآوری انسان در میمسیس توجه داشته و تقلید از طبیعت را در واقع نوعی الهام گرفتن و برداشت برای آفرینش هنری و صنعت به شمار آورده است، بی‌شک خانه‌ای که انسان می‌سازد همانند خانه گنجشک نیست و پارچه‌ای که می‌بافد همانند تار عنکبوت نیست و در نغمه‌های آدمی احساس و فن و هنری است که در آواز پرندگان وجود ندارد؛ بنابراین همان‌گونه که در روزگاران بعد اندیشمند ایرانی، جلال‌الدین دوانی (۹۰۸م، ۸۳۱ هجری قمری) طبیعت را استاد صنعت و کمال آن را در تشبیه به طبیعت دانست اما نیروی فاعلی را به تدبیر و دخالت خرد انسانی داد (بلخاری، ۱۳۹۲: ۱۱۴)، کلام دموکریت نیز در بردارنده‌ی مفهوم صنعت است که در یونانی «تخنه» (techns) نامیده می‌شد. این واژه‌ی یونانی از ریشه «teks» در زبان هند و اروپایی نخستین برگرفته شده است و به معنی ساختن بوده (ریتر، ۱۳۸۹: ۷۹) و بر قابلیت کار انسان با دست دلالت می‌کرده است، قابلیت‌یی که به قوه در انسان هست و باید پرورش یابد (رحیم زاده، ۱۳۸۱: ۹).

«واژه یونانی تخنه، ترکیب چیز است که امروزه تکنیک و هنر را شکل می‌دهد... در واقع سودمندی و هنر زمانی که به مهارت و هوشمندی هنری نیاز بود، یک مفهوم بودند» (یوهانسن، شماره ۲۱۹: ۶۳). واژه یونانی «Poema» نیز که امروزه به معنای شعر به کار می‌رود به معنی ساختن است. یونانیان باستان دو گونه «پوئیس» یا فرا آوردن می‌شناختند؛ یکی آن که به دست انسان انجام می‌شد و تخنه می‌نامیدندش دیگر آن که در طبیعت رخ می‌داد که آن را «فوزیس» (Physis) می‌نامیدند (رحیم‌زاده، ۱۳۸۶: ۹). مفهوم صنعت و ارتباط آن با طبیعت و تفاوت آن با ابداع و عمل مورد توجه فیلسوفان یونانی به ویژه ارسطو و نیز اندیشمندان ایرانی همانند ابن‌سینا قرار گرفته است که طرح گسترده‌ی آن در این نوشتار نمی‌گنجد و در بیان نظریه‌ی محاکات اشاره‌هایی به آن خواهد شد. به

هر حال نقش فاعلی انسان در «تخنه» از دوران باستان، نقشی فراتر از فعل و عمل بوده و همراه بودن با معرفت و حکمت و اندیشه و مهارت و خرد انسان در تقلید از طبیعت، اساس و ضرورت آن به شمار می‌رفته است.

#### ۴. نقش فاعلی شاعر در میمسیس افلاطونی

کتاب جمهور افلاطون نخستین کتابی است که در آن «میمسیس» به عنوان یک نظریه‌ی ادبی شکل گرفته مطرح شده است (ولک، ۱۳۷۷: ۴۲۶). این نظریه‌ی ادبی هنری بر بنیاد نظریه‌ی فلسفی «مثل» (idea) شکل گرفته است. افلاطون با طرح این نظریه، دو اندیشه‌ی ناهمگون یعنی آموزه‌ی وجود ثابت پارمنیدس که جهان را یک کل واحد دانسته و هرگونه کثرت، حرکت و تغییر را نفی کرده است و آموزه‌ی «سیلان» هراکلیتوس که همه چیز را در تغییر دانسته است (بختیاری، ۱۳۹۴: ۱۰۹-۱۰۶) با هم پیوند داده و کثرت را به جهان محسوس محدود کرده و وحدت را به عالم حقیقی یا همان عالم مثال اختصاص داده است؛ به بیان دیگر در نظر او هر کثرتی یک صورت کلی دارد که حقیقت آن به شمار می‌رود و علم ما به این صورت کلی فناپذیر تعلق می‌گیرد نه به کثرت‌ها که سایه‌های آینده و رونده هستند. شعر و هنر به عالم مثل راهی ندارد و به موهبت شناسایی حقیقی دست نمی‌یابد زیرا از جهان محسوس تقلید می‌کند:

«صانع حقیقت تخت خداوند است و نجار، صانع تختی است که می‌سازد اما کسی که تصویری از تخت نقاشی می‌کند صانع نیست و از حقیقت نیز تقلید نمی‌کند بلکه به تقلید از تختی می‌پردازد که نجار ساخته است کار شاعر نیز به همین گونه، تقلیدی است که سه مرحله از حقیقت دور است» (افلاطون، ۱۳۶۰: ۵۵۸-۵۵۷).

افلاطون با طرح این پرسش که «وقتی به یک تخت از گوشه یا از مقابل یا سمت دیگر نگاه می‌کنی، آیا آن تخت حقیقتاً تغییر ماهیت می‌دهد یا همان‌گونه که بود باقی می‌ماند؟» نتیجه می‌گیرد که تقلید از جهان محسوس از رهگذر نگاه و زاویه دید تقلید کننده است و این موضوع نیز در مرتبه‌ای دیگر آن را از حقیقت دور می‌سازد. چنین تقلیدی با بخش شریف روح یعنی نیروی خردورزی که به اندازه‌گیری و حساب اعتماد



نقش فاعلی شاعر در آفرینش شعر بر اساس بازخوانی‌های متفاوت از نظریه فلسفی - هنری...؛ معینی ۳۳۳

می‌کند و فضیلت آن دانش است، پیوستگی ندارد. از نظر او همه هنرهای تقلیدی از جمله شعر با بخش پست نفس انسان سر و کار دارد و به جهت تأثیر سحرآسای خود، تعادل میان اجزای نفس را در هم می‌شکنند و نظم و آرامش را ویران می‌سازد. تقلید هنری جنبه‌ی غیرعقله‌ی نفس انسانی را خشنود می‌سازد؛ یعنی آن جنبه‌ای که از تشخیص میان بزرگ و کوچک عاجز است و اشیای واحد را گاهی بزرگ و گاهی کوچک می‌بیند (همان: ۵۷۴). از سوی دیگر تقلید از جنبه‌ی سرکش وجود انسان به شیوه‌های گوناگون ممکن است ولی صفت متانت و وقار و همواری درونی را نمی‌توان به آسانی تقلید کرد و بر فرض هم که آن را تقلید کنند، درک آن آسان نیست پس هنرمند طبعاً متمایل به تقلید این جنبه‌ی عقله‌ی نفس انسانی و مستعد خشنود ساختن آن نیست (همان: ۵۷۲).

به این ترتیب وی با طرح نظریه‌ی «میمسیس» نگاه قدسی به ساحت شعر و هنر را فرو می‌نهد و پیوند هنرمند را با جهان حقیقت هر چه کمرنگ‌تر می‌سازد تا آنجا که هیچ نشانی از آن باقی نمی‌گذارد و بر خود روا می‌داند که تازیانه‌های کلام و استدلال‌هایی را که پیش از این، لرزان و مردّد در اطراف شعر به حرکت در آورده بود، با پشتوانه‌ی نظریه‌ی تقلید، یکسره بر شاعر فرو آورد و آشکارا اعلام کند که:

«پس ما حالا می‌توانیم بی‌درنگ به او حمله کنیم و او را در ردیف نقاش‌ها قرار دهیم زیرا او هم مانند نقاش آثاری به وجود می‌آورد که از لحاظ پی بردن به حقیقت ارزشی ندارد و با جنبه‌ای از نفس انسانی سروکار دارد که آن نیز بی‌ارزش است» (همان: ۵۳۷).

افلاطون در رساله‌ی ایون منکر نقش فاعلی شاعر در آفرینش شعری است؛ اما از آنجا که او را دریافت‌کننده‌ی الهام و در تصرف خدایان شعر می‌داند، ارزشمندی شعر و شاعر و مقام قدسی وی را پیش چشم دارد اما در رساله‌ی جمهور بر اساس نظریه‌ی میمسیس برای شاعر و نقّاش و هنرمند، نقش فاعلی در نظر می‌گیرد ولی به گونه‌ای که با اعطای این نقش نه تنها ساحت قدسی هنر را ویران می‌سازد بلکه ارزشمندی آن را نیز نفی می‌کند و در واقع نقشی منفی و مخرب به آن می‌دهد.

## ۵. نقش فاعلی هنرمند در بازخوانی فلوطین از نظریه میمسیس

فلوطین (Plotinus) فیلسوف قرن سوم پیش از میلاد مسیح نظریات افلاطون را از دریچه معنویتی دیگرگونه دید و بر پایه‌ی اساسی‌ترین نظریات او فلسفه‌ای را که بعدها فلسفه‌ی نوافلاطونی نام گرفت به وجود آورد. فلسفه‌ی نوافلاطونی آمیزه‌ای است از فلسفه‌های افلاطونی و ارسطویی و اندیشه‌های عرفانی (منافی اناری، ۱۳۶۸: ۱۹۲). در واقع می‌توان گفت آرای فلوطین تفسیر و گسترش این نظریات و نگاهی دیگرگونه به آن است. او بنیاد تفکرش را همچون استاد فکری خود، افلاطون، بر پایه‌ی عالم مثل بنا می‌کند و معتقد به اصل واحد (Hen) در جهان است که از فیضان آن، عقل صادر می‌گردد. «نوس» را می‌توان برابر با مثل افلاطونی دانست؛ یعنی آن صورت کلی که از واحد صادر می‌شود و چون از گستره‌ی زمان و مکان فراتر است، فناپذیر و جاودان است (همان: ۱۹۹-۱۹۶). فلوطین تفکر را دارای سرشتی میمیتیک می‌داند و معتقد است انسان از طریق میل به شبیه‌سازی (Homiois is) خود را به واحد نزدیک می‌سازد. «بدین معنی که عقل در پی همگونی با واحد و نفس در پی همگون شدن با عقل است و ماده یا هیولی (Hule) نیز در پی تشبه به نفس است» (ضمیران، ۱۳۹۰: ۱۱۴).

خاستگاه زیبایی جهان محسوس، پرتو و فیضی است که از «نوس» دریافت کرده است. «از تصویر چیزی زیبا جز این انتظار نمی‌توان داشت... این تصویر از هر حیث از صورت اصلی تقلید می‌کند که زندگی دارد و زندگی‌ش زندگی هستی است زیرا تصویر هستی است» (فلوطین، ۱۳۶۶: ۷۲۲). بر این اساس او نیز همانند افلاطون هنر را عبارت از تقلید دانسته است اما در باور او برخلاف نظر افلاطون، این تقلید از جهان محسوس نیست بلکه تقلید از صورت‌های کلی و معقولی است که حاصل فیضان واحد و تصویر آن هستند (ضمیران، ۱۳۹۰: ۱۱۴). فلوطین بر این موضوع تأکید می‌کند که «هنر تقلید از طبیعت نیست. هنرها از عین پدیده‌های طبیعی تقلید نمی‌کنند بلکه به سوی صور معقول که طبیعت از آنها بر می‌آید صعود می‌کنند و آثار خود را به تقلید آنها پدید می‌آورند»

نقش فاعلی شاعر در آفرینش شعر بر اساس بازخوانی‌های متفاوت از نظریه فلسفی - هنری...؛ معینی ۳۲۵

(فلوطین، ۱۳۶۶: ۷۵۸) و در رساله‌ی هشتم از انثاد پنجم تاسوعات آشکارا بیان می‌کند که هنرمند هنر خود را مدیون معرفت طبیعت است: «معرفت در همه‌جا رهبر آفرینش است و اصلاً وجود معرفت سبب می‌شود که وجود هنر و صنعت ممکن گردد» (همان، ۷۶۳). این معرفت از راه تزکیه ممکن می‌گردد. هنرمند صور کلی در عالم معقول را از طریق تزکیه ادراک می‌کند و با میل همگونی و نزدیکی به آن و بازتولید آن، زیبایی‌های آن عالم ادراک شده را به شیوه‌ای میمیتیک تجسم می‌بخشد. هنرمند چون چشمش نظاره گر زیبایی شد، اشتیاق به تولید سراپای وجودش را فرا می‌گیرد و به درد زایش دچارمی شود (همان: ۷۷۸).

به این ترتیب نقش فاعلی هنرمند در نظر نوافلاطونیان نقشی قدسی است اما نه آن گونه که افلاطون در رساله‌ی ایون بیان می‌کند که شاعر بی هیچ اراده و خواستی در تصرف الهی شعر قرار گیرد. زیرا در نظر فلوطین هنرمند محلّ فیضان واحد است ولی این فیضان از سویی حاصل سیر و سلوک و تزکیه و تطهیر و سپس ادراک است و از سوی دیگر حاصل میل به همسانی با آن و از سوی دیگر حاصل قدرت تجسم و بیان هنری او. این بخش از نظر فلوطین را می‌توان با نظر فیلسوف ایتالیایی «بند تو کروچه» تطبیق داد که میان شهود و بیان شهود و میان تصور و تجسم آن تفاوت قایل می‌شود (کروچه، ۱۳۸۴: ۳۴).

پس نقش فاعلی هنرمند در میمسیس نوافلاطونی در چهار محور سلوک و تزکیه، ادراک، اراده و میل، تجسم و بیان اثبات می‌شود.

شبهات‌های بنیادی میان نظرات فلوطین درباره تقلید و حکمت هنر هندی، برخی پژوهشگران را به این نتیجه رهنمون گشته است که: «نظریه‌ی میمسیس به روایت فلوطین، بازخوانی یونانی سادرشیا هندی است» (بلخاری، ۱۳۸۹: ۵۱). واژه‌ی «درشیا» (Drsya) به معنی دیدن و «سا» (Sa) به معنی «با» و سادرشیا (Sadrsya) یعنی دیدن صورت‌های آسمانی که با صورت‌های زمینی به شهود آمده‌اند. همان‌گونه که فلوطین تهذیب و تزکیه

را اصلی‌گریزناپذیر در ادراک زیبایی جهان ایده‌ها و سرانجام دیدار زیبای واحد می‌داند؛ در سادرشیا نیز هنرمند با انجام مناسک و عبادات و مراقبه و تزکیه، حقیقت صور آسمانی را دریافت می‌کند و در قالب آثار هنری متجلی می‌سازد (همان: ۳۸-۴۹).

## ۶. نقش فاعلی شاعر در میمسیس ارسطویی

ارسطو نیز همچون استاد خود شعر و هنر را حاصل تقلید می‌داند ولی وی با ردّ مثل افلاطون، نظریه‌ی میمسیس را حیاتی دیگرگون می‌بخشد. تقلید در باور افلاطون، اساس مخالفت او با شعر و هنر حاصل از آن قرار می‌گیرد در حالی که در باور ارسطو مهمترین اصل در دفاع از شعر و بیان رسالت آن می‌گردد. این فیلسوف یونانی در بیان انواع حکمت علاوه بر حکمت نظری (Theoretice) که بر بنیاد تعقل شکل می‌گیرد و موضوع آن ثابت و سرمدی است و حکمت عملی (Practice) که به جنبه‌های عملی متعلق است و موضوع آن متغیر است از حکمت هنری (poiesis) سخن می‌گوید که متوجه امری در خارج از خود است و هدف آن تقلید و تصویر امری دیگر است (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۰۳). ارسطو با نپذیرفتن مُثل افلاطونی، موضوع تقلید هنرمند را جهان محسوس می‌داند و برخلاف افلاطون باور دارد که چنین تقلیدی سبب دوری از حقیقت نمی‌گردد بلکه حکمت هنری قادر است به وسیله‌ی میمسیس، مرز واقعیت محسوس را در نوردد و مخاطب خویش را نیز به جهانی گسترده رهنمون سازد.

البته ترجمه‌ی «میمسیس» به تقلید (imitation) بر اساس برداشتی مبتنی بر ایستایی و عدم پویایی و نوآوری از این مفهوم و زمینه ساز این ابهام است که چگونه می‌توان به وسیله‌ی تقلید جهان واقع، جهانی فراتر و گسترده‌تر از واقعیت محسوس ساخت؟ بررسی نظریات ارسطو در فنّ شعر نشان می‌دهد که میمسیس در نظر او تقلید صرف نیست، بلکه بازمودی از جهان هستی است که خود، آفرینشی دوباره به شمار می‌رود. «امکان تغییر و زیباسازی و دگردیسی آن وجود دارد و امور جزئی و فردی از طریق آن قابل تبدیل به مفاهیم کلی هستند» (ضمیران، ۱۳۹۲: ۱۰۹). به همین سبب برخی از مترجمان

نقش فاعلی شاعر در آفرینش شعر بر اساس بازخوانی‌های متفاوت از نظریه فلسفی - هنری...؛ معینی ۳۲۷

واژه‌ی (imitation) را رساننده‌ی مفهوم مورد نظر ارسطو ندانسته‌اند، و آن را به (Representation of life) ترجمه نموده‌اند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۴۵). به نظر می‌رسد ابوبشر متی بن یونس، مترجم آثار یونانی از سریانی به عربی با ادراک این دیدگاه ارسطو، میمسیس را به «محاکات» ترجمه نمود (همان: ۴۶) که برخلاف واژه‌ی تقلید بیانگر امری پویاست و رابطه‌ی فعال با واقعیت موجود را نشان می‌دهد (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۷۹).

جورج ویلی (Goerge whalley) معتقد است محاکات هنری در نظر ارسطو با مفهوم «تخیل اولیه» (Primary imagation) در نظر ساموئل کالریج (۱۷۷۲-۱۸۳۴) شاعر و نظریه پرداز انگلیسی، سازگار است (همان: ۲۸۱).

نقش خیال و تخیل در آفرینش هنری در دوران روشنگری در حصار عقل و با هدایت و نظارت آن مطرح گشت. پس از آن که امانوئل کانت (Immanuel kant) (۱۷۲۴-۱۸۰۴) بر اهمیت نیروی خیال به عنوان واسطه بین داده‌های حسی و فهم تأکید نمود، سیر شکل‌گیری بحث‌ها و نظریه‌های مربوط به خیال شتاب گرفت ولی نقش بنیادین خیال «تنها پس از ظهور رماتیک‌ها بود که از اولویت برخوردار شد و در کانون توجه قرار گرفت» (فورست، ۱۳۷۶: ۲۶۳).

ساموئل تیلور کولریج (Samuel Taylor coleridge) توانست نظرات پراکنده و گوناگون را در باب تخیل به شکل نظریه‌ای منسجم و شکل یافته ارائه نماید. وی در کتاب «سیره ادبی» (biogrophia literaria) هدف خود را شرح چگونگی تکوین خیال و تخیل دانسته است (کولردیج، ۱۹۷۱: ۷۹-۶۰). خیال در نظر کولریج «در حقیقت چیزی جز حافظه نیست که از قید زمان و مکان رها شده است و همه مواد خود را از طریق قانون تداعی (association) به دست می‌آورد» ولی تخیل به معنی درست آن، پدیده‌ای است که می‌توان آن را به دو صورت اولیه و ثانویه در نظر آورد. تخیل اولیه آن استعداد و نیرویی است که میان حس و ادراک میانجی می‌شود، این استعداد عامل اصلی هر نوع ادراک انسانی است (برت، ۱۳۸۲: ۶۳). تخیل اولیه غیرارادی است و تخیل ثانویه

(secondary imagation) ارادی است و آنچه را از جهان اشیا و پدیده‌ها دریافت می‌کند، مواد خامی است که می‌تواند آن‌ها را ذوب کند. در هم شکنند، پراکنده سازد و آن‌ها را آفرینشی دگرباره و دیگرگون بخشد (همان: ۶۲).

کالریج، تخیل را «نظیره‌ی کمرنگی از آفرینش به شمار می‌آورد» (برت، ۱۳۸۲: ۶۱) از نظر او «جهان، طبیعت فعال است و نه طبیعت منفعل. پس به کمک یک قیاس، البته به معنی دقیق و درست آن می‌توان گفت که ذهن انسانی اصولاً جهانی را که ادراک می‌کند، می‌آفریند و چون این کار امکان‌پذیر است باید نوعی رابطه متقابل میان جهان ادراک شده و استعدادها و نیروهای ذهن وجود داشته باشد. بدین‌سان کالریج مسأله‌ای را که از آغاز با آن در کشاکش بود حل کرد: چگونه اندیشه می‌تواند با اشیا و پدیده‌ها کنار بیاید و رابطه این دو چگونه است؟ از نظر کالریج نیرویی که ما را قادر می‌سازد دو جهان ذهن و طبیعت را به یکدیگر پیوند دهیم نیروی تخیل است» (همان: ۶۴-۶۳).

کالریج، تخیل اولیه را غیرارادی و «عامل اصلی هر نوع ادراک انسانی» می‌داند که در همه انسان‌ها مشترک است؛ همان‌گونه که ارسطو محاکات را غریزه‌ای طبیعی در انسان می‌داند که از کودکی آغاز می‌شود و انسان معارف اولیه‌ی خود را از طریق آن به دست می‌آورد (ارسطو، ۱۳۸۲: ۱۷). به همین سبب جورج ویلی محاکات را با تخیل اولیه یکی دانسته است. به نظر می‌رسد تطبیق محاکات ارسطویی با تخیل اولیه کالریج در همین سطح تعریف ارسطوست درچنین تطبیقی نقش هنرمند کمرنگ تر است و اگر محاکات را با تخیل ثانویه تطبیق دهیم نقش شاعر در آفرینش شعر بر اساس محاکات ارسطویی پویاتر خواهد بود. این جاست که برای تبیین موضوع و شرح این مطلب که آیا محاکات ارسطویی در سطح تخیل اولیه باقی می‌ماند یا می‌توان آن را با تعریف جورج ویلی از تخیل ثانویه تطبیق داد، باید یک رکن اساسی در نظریه هنری ارسطو به نام طرح هنری را از این دیدگاه بررسی کنیم.

## ۱-۶. طرح هنری در نظریه‌ی میمسیس ارسطو

نقش فاعلی شاعر در آفرینش شعر بر اساس بازخوانی‌های متفاوت از نظریه فلسفی - هنری...؛ معینی ۳۳۹

ارسطو بر اساس باور به این گزینه‌ی طبیعی، نظریه‌ی تقلید را نظامی دیگر می‌بخشد. او شعر را نیز همچون هنرهای دیگر حاصل این گزینه طبیعی می‌داند که از نظر ابزار تقلید با آنها متفاوت است ولی فضیلت تقلید در نظر او در ارائه‌ی طرح (mythos= plot) است. طرحی که از ترکیب و تألیف افعال و کردارها پدید می‌آید (ارسطو، ۱۳۸۲: ۱۲۲) یعنی طرح فقط مجموعه‌ای از رویدادها نیست بلکه منظور از آن:

«ساختاری است که چنان فراهم آمده که کل سازمندی را تشکیل می‌دهد. شاعر این طرح را اعم از اینکه مصالح کار خویش را از سنت اساطیری یا تاریخ بگیرد و یا آن را خود ابداع کند، نمی‌تواند حاضر و آماده به دست آورد؛ شاعری او به توانایی در ساختن طرح بستگی دارد. در یونانی، شاعر به معنای سازنده است بنابراین تقلید به معنای آفرینش بسیار نزدیک می‌شود (ولک، ۱۳۷۷، جلد اول: ۴۲۷).

کلام ارسطو در بوطیقا بیانگر اهمیت طرح در میمسیس است: «مهم‌ترین این اجزاء ترکیب کردن و به هم آمیختن افعال است زیرا تراژدی تقلید مردمان نیست بلکه تقلید کردار و زندگی و سعادت و شقاوت است و سعادت و شقاوت نیز هر دو از نتایج و آثار کردار است... چنان‌که اگر نقاش زیباترین الوان را در هم بیامیزد بی‌آنکه هیچ طرحی از صورتی ترسیم نماید کار او از حیث منزلت و جمال به درجه‌ی کار آن کس که طرحی منظم از صورتی رسم کرده است، هرگز نمی‌رسد» (ارسطو، ۱۳۸۲: ۱۲۴-۱۲۳).

لزوم ایجاد طرح، میمسیس ارسطو را از سطح غیر ارادی بودن تخیل اولیه به مرز اراده‌ی آگاهانه و لزوم ترکیب و تألیف می‌رساند و ما را در پذیرفتن دیدگاه ویلی که تقلید ارسطویی را معادل تخیل اولیه می‌داند، دچار تردید می‌سازد. یادآوری کالریج نیز در این مورد که تخیل ثانویه همواره قادر نیست به وحدت و یگانگی که در جستجوی آن است دست یابد و همواره تلاش‌هایش برای ایجاد وحدت کاملاً موفقیت‌آمیز نیست (برت، ۱۳۸۲: ۶۴) طرح را از گستره تخیل ثانویه هم فراتر می‌برد چون لازمه طرح آن

است که باید کلّ سازمانی را تشکیل دهد. به بیان دیگر وقتی تخیل ثانویه بتواند طرحی یکپارچه ایجاد کند محاکات ارسطویی در عالم هنر محقق گشته است.

مثالی که برت از یکی از افلاطونیان کمبریج به نام کادورث نقل می‌کند، به خوبی بیانگر موضوع «طرح» و اهمیت آن در ادراک انسانی است. کادورث یک خانه یا کاخ را به عنوان مثال ذکر می‌کند و اظهار می‌دارد:

«به هنگام نگریستن به این منظره هر چند چشم یا حس به همان اندازه‌ی روح انسان تأثرات منفعلانه‌ای را از جهان خارج دریافت می‌کند اما نمی‌تواند تصور شکل‌مند و طرح‌منظم و ماهیت این خانه یا کاخ را درک کند. چیزی که تنها یک نیروی ذهنی و عقلانی فعال قادر است به آن دست یابد» (همان: ۵۶).

## ۲-۶. تفاوت نقش هنرمند در نظریه‌ی میمسیس افلاطون و ارسطو

افلاطون در کتاب جمهور در اعتراض به تقلید هنری می‌گوید: «هنرمند چیزها را آن‌گونه که هستند، تقلید نمی‌کند بلکه آنها را به‌گونه‌ای تصویر می‌کند که به نظر می‌آید (افلاطون، ۱۳۶۲: ۵۵۸) ولی ارسطو این‌گونه انتقادات را به شعر روا نمی‌دارد و در کتاب فنّ شعر آشکارا بیان می‌کنند که معیار ارزش و سنجش در شعر با سایر فنون یکی نیست (ارسطو، ۱۳۸۲: ۱۶۳). او به ادراک نگاه دیگرگونه شاعر و جهان متفاوت حاصل از آن رسیده است» (معینی، ۱۳۹۲: ۲۵۵) نگاهی که منطق شعری را فراتر از منطق معمول می‌سازد. بنابراین هنرمند می‌تواند امور را چنان‌که به نظر وی می‌آید تصویر کند یا آنها را آن‌گونه که باید باشند، تصویر کند. (ارسطو، ۱۳۸۲: ۱۶۳-۱۶۲)

ارسطو موضوع مفاهیم کلی را نه به معنای مثل افلاطونی بلکه به معنای صفات و کردارهای انسانی که محتمل‌الوقوع هستند، به‌کاربرده و گفته است:

«کار شاعر آن نیست که امور را آن‌چنان که روی داده است به درستی نقل کند بلکه کار او این است که امور را به آن‌نهج که ممکن است اتفاق افتاده باشد روایت نماید و البته امور بعضی به حسب احتمال (Varisemblance) ممکن هستند و بعضی دیگر به حسب ضرورت (Necessite)» (همان: ۱۲۸).



نقش فاعلی شاعر در آفرینش شعر بر اساس بازخوانی‌های متفاوت از نظریه فلسفی - هنری...؛ معینی ۳۳۱

وی با روا دانستن تقلید امور به آن صورت که در نظر شاعر می‌آید، نقش نگاه و ادراک هنرمند نسبت به جهان را در دیدگاه هنری خود پُررنگ می‌سازد. نقشی که می‌تواند جهان شعر را فراتر از جهان واقعیت رقم زند و درکی تازه از اشیا و امور پدیدآورد و با روا دانستن تقلید امور بدان صورت که باید باشد، آفرینش جهان آرمانی را به وسیله شعر و هنر در نظر دارد؛ البته منظور از جهان آرمانی در اینجا جهان ایده افلاطونی نیست. ارسطو با بیان این دو نوع تقلید، دریچه‌ای به روی ناقدان و شاعران پس از خود می‌گشاید تا از طریق آن دریابند که هر چند شعر و هنر ممکن است با جهان واقعی منطبق نباشد ولی تلاشی است در جهت بیان، تحقق و یا نزدیک شدن به حقیقتی که هنرمند خود دریافته و مخاطبان خویش را به سوی آن می‌خواند و با به تصویر کشیدن ادراک خود و ایجاد یک طرح آرمانی، رسالت خود را ایفا می‌کند. با این نوع از تقلید است که جهان آرمانی در ذهن و روح نوع بشر پایدار و درخشان خواهد ماند و در هر دوره‌ای آرزوی جهان و انسان آرمانی را زنده خواهد ساخت. با این نوع تقلید است که طرح کلی صفات و کردارها همواره امکان خلق و آفرینش را برای هنرمند فراهم خواهد نمود. نقش فاعلی هنرمند و آفرینش هنری در محاکات ارسطویی بیش از نظریه‌هایی که در آن، تقلید هنری از جهان ایده‌ها است، آشکار می‌شود زیرا شاعر در محاکات ارسطویی به الگویی از جهان مثل محدود نمی‌شود بلکه نگاه و ادراک شاعر و استعداد او در بهره‌مندی از قدرت تخیل و نیروی ترکیب و تحلیل و تصرف در پدیده‌ها، او را به کشف و ساخت زوایای طرح و آفرینش شعری رهنمون می‌گردد.

با این شرح به نظر می‌رسد محاکات ارسطویی مفهومی فراتر از نظریاتی است که با برداشت از نظر او، میمسیس را درک یا کشف شباهت و سپس همانندسازی با طبیعت می‌دانند.

## ۷. چگونگی آفرینش هنری در برخی بازخوانی‌های معاصر از نظریه‌ی

### میمسیس

والتر بنیامین، فیلسوف آلمانی (۱۸۹۲-۱۹۴۰) میمسیس را نه تنها کشف و ادراک شباهت می‌داند بلکه معتقد است انسان قادر به آفرینش آن شباهت است. این آفرینش می‌تواند از روی آگاهی و اختیار باشد ولی بیشتر این نوع آفرینش که از رهگذر شبیه‌سازی صورت می‌گیرد، ناخودآگاه است (Benjamin, 1977: 20). به این ترتیب بنیامین نقش فاعلی هنرمند را نه تنها در کشف و شناخت شباهتها بلکه در خلق خودآگاه و ناخودآگاه شباهتها می‌داند و حتی نظریه میمسیس را به نظریه زبانی خود نیز پیوند می‌دهد و معتقد است نیروی میمیتیک در جهان معاصر فضای دیرینه عمل خود یعنی آیینهای رازآلود را نمی‌یابد و در گستره زبان و نوشتار رخ می‌نماید (همان: ۲۱۳).

تئودور آدورنو (Theodor Adorno) فیلسوف و جامعه‌شناس آلمانی هرچند با نقد زیبایی‌شناسی کانت، بر نقش اجتماعی هنر تأکید می‌کند (Adorno, 1997: 47)، بر آن است که برجستگی هنر معاصر با گسست از واقعیت در پویه‌های درون واقعیت تحقق می‌یابد ولی از سرسپردن به همان واقعیت سرباز می‌زند (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۰۹). پس در نظر او هنرمند به وسیله میمسیس یعنی ادراک و کشف و قدرت شبیه‌سازی رویاروی جامعه قرار می‌گیرد و از رهگذر هنر میمیتیک از چیرگی عقلانیت غیرهنری رهایی می‌یابد.

از سوی دیگر، فیلسوف آلمانی قرن بیستم هانس گئورک گادامر (Hans-Georg Gadamer) با استفاده از نظریات ارسطو و برداشت خاص از آن، اساس میمسیس را همسانی و مشابهت نمی‌داند بلکه بازشناسی را بنیاد تقلید هنری می‌داند. در نظر او اثر هنری و معنای آن اثر، دو چیز جداگانه نیستند که بین آنها همسانی باشد بلکه معنا، همان اثر است که پدیدار می‌شود پس میمسیس هنری بیانگر شباهت نیست زیرا شباهت بین دو چیز معنا می‌یابد و معنای اثر هنری و خود آن یکی هستند که دوباره دیده و بازشناسی می‌شود (Gadamer, 1998: 34) و همین بازشناسی است که اثر هنری را فرا

نقش فاعلی شاعر در آفرینش شعر بر اساس بازخوانی‌های متفاوت از نظریه فلسفی - هنری...؛ معینی ۳۳۳

تاریخی می‌کند و امکان این بازشناسی را در هر دوره‌ای فراهم می‌سازد  
(Gadamer, 2006: 298).

محاکات فرایندی پویا است که ماهیت، منش و ویژگی پدیده‌ی مورد محاکات را به ظهور می‌رساند و از این طریق گستره‌ی شناخت انسان را از سویی نسبت به جهان و از سوی دیگر نسبت به خود افزون می‌سازد؛ البته گادامر معتقد است هم پدیدآورنده‌ی اثر هنری از رهگذر محاکات این لذت را در می‌یابد و هم مخاطب اثر هنری و به این ترتیب این فیلسوف آلمانی با تفسیر خود از نظریه‌ی محاکات به سوی نظریه‌ی پدیدارشناسی هرمنوتیک گام بر می‌دارد. گادامر در اصل، برداشت خود را از آنچه ارسطو در مورد میمسیس گفته، بیان می‌کند و شرح و گسترش می‌دهد. همان‌گونه که پیش از این گفتیم ارسطو کار شاعر را این نمی‌داند که امور را آن‌چنان که روی داده است، به درستی نقل می‌کند بلکه باید امور را آن‌گونه نقل کند که ممکن است اتفاق افتاده باشد، چه بر حسب احتمال و چه بر حسب ضرورت و تفاوت مورخ و شاعر در نظر او در این است که مورخ از حوادثی سخن می‌گوید که در واقع روی داده و سخن شاعر در باب وقایعی است که ممکن است روی دهد (ارسطو، ۱۳۸۲: ۱۲۸). پس شاعر باید بیشتر سازنده‌ی افسانه باشد تا سخنان موزون (همان: ۱۲۹). او میمسیس را از سویی با شناخت از طریق بازنمایی و از سویی با لذت حاصل از بازنمایی شرح می‌دهد و می‌گوید انسان معارف اولیه‌ی خود را از طریق تقلید به دست می‌آورد و همه مردم از تقلید لذت می‌برند. تصویر زیبا از آنچه دیدار اصل آن ناخوشایند است، سبب لذت است حتی اگر تصویر جانوران پست یا مردار باشد (همان: ۱۱۷)، حتی «اگر خود موضوع تصویر را پیش از آن هم هرگز ندیده باشیم باز آن صورت نه از آن جهت که موضوع خود را تقلید می‌کند بلکه از آن لحاظ که در کمال صنعت به کار رفته و یا از آن جهت که دارای رنگ دلپذیر است و یا از جهاتی نظیر و مشابه اینها، سبب خوشایندی خاطر ما می‌شود» (همان: ۱۱۸) ولی سبب این خوشایندی، اطلاعات و معرفتی است که انسان از طریق بازنمایی به آستانه‌ی آن راه

می‌یابد؛ گویی نیروی میمسیس با سرشت انسان در هم آمیخته تا از رهگذر آن، نیروی سرشتین دیگری یعنی میل به دانستن و شناخت تحقق یابد. همسو شدن فطرت آدمی با تقلید به عنوان راه شناخت جهان هستی، در واقع میمسیس را از محدوده‌ی معرفت‌شناسی فراتر می‌برد و به آن خصلت هستی‌شناختی می‌دهد (عبادیان، ۱۳۸۴: ۱۱). گادامر بر اساس برداشت خود از دیدگاه ارسطو همچون او میمسیس را از محدوده‌ی تقلید صرف رها می‌سازد و گستره‌ی معرفت‌شناسی را به گستره‌ی هستی‌شناسی پیوند می‌زند و به این نظر راه می‌یابد که تصویر حاصل از باز‌نمایی در ارتباط هستی‌شناختی با امر مورد محاکات است.

مفهوم میمسیس از نگاه ارسطو از سویی از تقلید الگوی از پیش تعیین شده‌ای به نام افلاطونی (Idea) سرباز می‌زند و از سویی از محدوده‌ی همسانی و شباهت به جهان واقع فراتر می‌رود و به گستره‌ی همواره پویای آفرینش هنری می‌رسد، آفرینشی آزاد که حقیقت را از بند کلیشه‌ای شدن می‌رهاند و به وسعت ادراک و نگاه هنرمند می‌سپارد و هنرمند از رهگذر این نیروی سرشتین، آنچه را باز می‌نمایاند، زندگی می‌کند و با آن یکی می‌شود تا دیگر باره آن را بیافریند.

## ۸. خلاصه و نتیجه‌گیری

«میمسیس» واژه‌ای یونانی است که از دیرباز به معنای تقلیدهای تصویری، نمایشی و آیینی به کار می‌رفت. افلاطون در کتاب جمهور، این واژه را در بیان خاستگاه شعر و هنر به کار برد و برخلاف نظرش در رساله‌ی ایون برای شاعر و هنرمند، نقش فاعلی در نظر گرفت. وی در رساله‌ی ایون، شاعران را مجذوبانی قدسی خواند که در شور و جذبه‌ی خویش بی‌اختیارند و نقش فاعلی در شکل‌گیری و ظهور شعر ندارند؛ ولی در جمهور خاستگاه هنر را تقلید شاعر از جهان محسوس دانست؛ تقلیدی که سه مرحله از حقیقت دور است. از سوی دیگر این تقلید از رهگذر نگاه و زاویه دید هنرمند است و این موضوع نیز در مرتبه‌ای دیگر، هنرهایی همچون شعر و نقاشی را از حقیقت دور می‌سازد و تعادل

نقش فاعلی شاعر در آفرینش شعر بر اساس بازخوانی‌های متفاوت از نظریه فلسفی - هنری...؛ معینی ۳۳۵

میان اجزای نفس و نظم و آرامش را ویران می‌سازد و جنبه‌ی غیرعاقله‌ی نفس را خرسند می‌سازد به این ترتیب افلاطون یک‌بار، نقش نداشتن هنرمند را در شکل‌گیری هنر، اساس مخالفت خود قرار می‌دهد و یک‌بار با دادن نقشی که از نظر او ویرانگر و رهن حقیقت است.

فلوطین که همچون استاد فکری خود، افلاطون، بنیاد نظریات خود را بر اعتقاد به جهان «مثل» قرار داد برخلاف او تقلید هنری را تقلید از محسوسات نمی‌دانست بلکه بر این باور بود که هنرمند از «مثل» تقلید می‌کند. نقش فاعلی هنرمند در نظر نوافلاطونیان، نقشی قدسی است ولی نه آن‌گونه که افلاطون در ایون بیان می‌کند که شاعر بی‌هیچ اراده و خواستی در تصرف الهه‌ی شعر قرار گیرد؛ در نظر فلوطین، هنرمند محلّ فیضان واحد است ولی این فیضان حاصل سلوک اوست و این سلوک او را به بارگاه ادراک می‌رساند و ادراک، میل به همسانی با حقیقت واحد را به وجود می‌آورد ولی نقش فاعلی هنرمند در دیدگاه نوافلاطونیان منحصر به سلوک و تطهیر و میل و ادراک نیست بلکه وی باید قدرت تجسم و بیان آنچه را ادراک نموده، داشته باشد.

این بخش از نظر فلوطین را می‌توان با نظر فیلسوف ایتالیایی «بند تو کروچه» تطبیق داد که میان شهود و بیان شهود و میان تصور و تجسم آن تفاوت قایل می‌شود.

ارسطو با ردّ نظریه‌ی «مثل» بر این باور تأکید داشت که بازنمایی هنری در حصار آنچه هست محدود نمی‌ماند بلکه به گستره‌ی آنچه به حسب احتمال یا ضرورت ممکن است، می‌رسد و از این رهگذر جهانی فراتر از آنچه هست، باز می‌نمایاند.

ارسطو، نقش نگاه و ادراک هنرمند را در دیدگاه هنری خود پررنگ ساخت؛ نقشی که می‌تواند جهان هنر را فراتر از جهان واقعیت رقم زند و درکی تازه از اشیاء و امور پدید آورد. وی همچنین با روا دانستن تقلید امور بدان‌صورت که باید باشند و با تأکید بر این موضوع که فضیلت تقلید هنری در ساختن طرح است، امکان خلق و آفرینش را برای هنرمند فراهم دانست و دریچه‌ای به روی ناقدان پس از خود گشود تا از طریق آن

دریابند که هر چند اثر هنری ممکن است با جهان واقعی منطبق نباشد ولی تلاشی است در جهت بیان، تحقّق و یا نزدیک شدن به حقیقتی که شاعر خود دریافته و مخاطبان خویش را به سوی آن می‌خواند.

نقش فاعلی هنرمند در محاکات ارسطویی بیش از نظریه‌هایی است که در آن، تقلید هنری از جهان مثل صورت می‌گیرد زیرا هنرمند در محاکات ارسطویی به الگویی از جهان مثل محدود نمی‌شود بلکه نگاه و ادراک و استعداد او در بهره‌مندی از قدرت تخیل و نیروی ترکیب و تحلیل و تصرف در پدیده‌ها، او را به کشف و ساخت زوایای طرح و آفرینش هنری رهنمون می‌گردد.

گویی می‌مسیس ارسطو همچون نیروی تخیل آن‌گونه که در نظرات کالریج و بسیاری از اندیشمندان اسلامی مثل ابن‌سینا و ملاصدرا آمده، همواره در حال ابداع، استعاده و ابتکار است و از رهگذر آن آفرینش هنری تحقّق می‌یابد. جورج ویلی مفهوم تخیل اولیّه در نظر کالریج را با محاکات ارسطو همسان دانسته است. به نظر می‌رسد، باید می‌مسیس ارسطویی را با تخیل اولیّه که در نظر کالریج غیرارادی است، تطبیق داد زیرا ارسطو می‌مسیس را غریزه‌ای طبیعی می‌داند ولی لزوم ایجاد و پردازش طرح، می‌مسیس را از سطح غیرارادی بودن تخیل اولیّه به مرز اراده‌ی آگاهانه در تخیل ثانویه می‌رساند.

والتر بنیامین، تفسیر خود از محاکات ارسطویی را با تأکید بر «همانندسازی» با طبیعت و یکی شدن با آن شرح می‌دهد و تئوردور آدورنو با پذیرش نظر او و بر اساس آن، یادآوری می‌کند که رسالت محاکات هنری مقاومت در جنبه‌های تکنولوژیک هنر است. نقش فاعلی هنرمند در این دو نظر همانندسازی است ولی هانس گئورک گادامر بر این باور است که اساس محاکات ارسطویی، همسانی و مشابهت نیست بلکه بازنمایی هنری بر اساس بازشناسی است. به تعبیری می‌توان گفت نقش فاعلی هنرمند نخست بازشناسی و سپس بازنمایی است.

مفهوم می‌مسیس از نگاه ارسطو از سویی از تقلید الگویی از پیش تعیین‌شده به نام مثل افلاطونی سرباز می‌زند و از سویی از محدوده‌ی همسانی و شباهت به جهان واقع

نقش فاعلی شاعر در آفرینش شعر بر اساس بازخوانی‌های متفاوت از نظریه فلسفی - هنری...؛ معینی ۳۳۷

فرا تر می‌رود و شاعر از رهگذر آن با ایفای نقش خود به گستره‌ی همواره پویای آفرینش هنری می‌رسد.

### کتاب‌نامه

- اعتصامی، محمد مهدی (۱۳۷۸). «خیال و تخیل در کتاب اسفار اربعه»، نامه فرهنگ، شماره ۳۱، صص ۹۴-۱۰۱.
- افلاطون (۱۳۶۰). جمهور، ترجمه فؤاد روحانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- افلاطون (۱۳۸۲). پنج رساله، ترجمه محمود صناعی، چاپ چهارم، تهران: هرمس.
- بختیاری، فاطمه (۱۳۹۴). «تأثیر مفهوم وجود ثابت پارمنیدس و سیلان هراکلیتوس در وجود شناسی افلاطون»، فصلنامه پژوهش‌های هستی‌شناختی، سال چهارم، شماره ۷، صص ۱۲۱-۱۰۵.
- برت، آر. ال (۱۳۸۲). تخیل، ترجمه مسعود جعفری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- بلخاری، حسن (۱۳۸۹). «سادرشیا و میمسیس، بررسی تطبیقی حکمت هنرهای و فلسفه هنر یونانی با تکیه بر آرای فلوطین»، فصلنامه حکمت و فلسفه، سال ششم، شماره دوم، صص ۳۵-۴۵.
- رحیم‌زاده، محمدرضا (۱۳۸۶). «واژه‌شناسی تاریخی» گلستان هنر، شماره ۹، صص ۵۵-۵۹.
- رزمگیر، میثم (۱۳۹۲). «قوه خیال و ادراک خیالی از دیدگاه ابن‌سینا و سهروردی»، معرفت فلسفی، سال یازدهم، شماره دوم، صص ۲۷-۴۸.
- ریتز، یواخیم؛ گروندر، کارفرید و دیگران (۱۳۸۹). فرهنگ‌نامه تاریخی مفاهیم فلسفه، جلد اول فلسفه هنر، ترجمه محمدرضا حسینی بهشتی و همکاران، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران و مؤسسه فرهنگی - پژوهشی نوارغنون .
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲). ارسطو و فن شعر، تهران: امیرکبیر.
- سلدن، رامان، ویدسون پیتر (۱۳۸۴). راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.

- شاهنده، نوشین (۱۳۹۱). «مفهوم نیستی در نظریه زیباشناختی آدورنو»، *کیمیای هنر*، سال اول، شماره ۳، صص ۸۲-۶۲.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نقد ادبی*، چاپ چهارم، تهران: فردوس.
- ضیمران، محمد (۱۳۹۰). *مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر*، تهران: نقش جهان.
- عبادیان، محمود (۱۳۸۴). «پدیدارشناسی زیباشناختی از میمسیس تا رئالیسم»، *زیباشناخت*، شماره ۱۲، صص ۹-۱۷.
- فلوطین (۱۳۶۶). *تاسوعات*، ترجمه: محمدحسن لطفی، خوارزمی، چاپ اول، تهران: خوارزمی.
- فورست، لیلیان (۱۳۷۶). *رمانتیسم*، ترجمه مسعود جعفری، تهران: نشر مرکز.
- کولریدج، ساموئل تیلور (۱۹۷۱). *النظریه الرمانتیکه فی الشعر سیره ادبیه لکولریدج*، ترجمه عبدالحکیم حسام، قاهره: کلیه دارالعلوم.
- کروچه، بندتو (۱۳۸۴). *کلیات زیباشناسی*، تهران: علمی و فرهنگی.
- گریمال، پیر (۱۳۵۶). *فرهنگ اساطیر یونان و روم*، ترجمه احمد بهمنش، جلد اول، تهران: امیر کبیر.
- معینی، منصوره (۱۳۹۲). *شکوه نگاه بررسی نظریه‌های ادبی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ اول، تهران: آگاه.
- منافی اناری، سالار (۱۳۸۶). «مقایسه عقاید عرفانی نوافلاطونی با نظریات عرفانی ابن سینا»، *مقالات و بررسیها*، شماره ۴۷ و ۴۸، صص ۲۰۶-۲۲۸.
- منصورزاده، یوسف (۱۳۹۲). «تحلیلی بر ماهیت نقاشی‌های غار پیش از تاریخ اروپا»، *نشریه هنرهای زیبا هنرهای تجسمی*، دوره ۱۸، شماره ۲، صص ۱۶-۵.
- ولک، رنه (۱۳۷۷). *تاریخ نقد جدید*، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
- همیلتون، ادیت (۱۳۷۶). *سیری در اساطیر یونان و روم*، ترجمه عبدالحسین شریفیان، چاپ اول، تهران: اساطیر.
- یوهانس، اولاد (۱۳۸۴). «تخنه یونانی و طراحی مدرن»، *فصلنامه هنر*، شماره ۳، صص ۲۳۰-۲۱۸.



نقش فاعلی شاعر در آفرینش شعر بر اساس بازخوانی های متفاوت از نظریه فلسفی - هنری...؛ معینی ۳۳۹

- Adorno, Theodor(1997). *Aesthetic Theory*, Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Trans. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gadamer, Hans-Georg (1998). *The Relevance of the Beautiful*, Edited by Robert Bernasconi and Translated by Nikolas Walker, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gadamer, Hans-Georg (2006). *Truth and Method*, Translated by J. Weinsheimer and D. G Marshall. 2nd Revised Edition, New York: Continuum Publishing Group.
- Tatarkiewicz, Władysław (1973). «Mimesis», Philip Wiener, *Dictionary of Studies the History of Ideas of Selected Pivotal Ideas*, New York: Scribner, 2, 225-230.
- Walter Benjamin(1977a), *die Lehre vom Ähnlichen in: Gesammelte Werke*, Bd II, Frankfurt/M. II, Frankfurt/M.