تطوّر مفهوم محاکات در نوشتارهای فلسفی ـ اسلامی

(با تکیه بر آثار متّی، فارابی، ابن سینا، بغدادی، ابن رشد، خواجه نصیر و قرطاجنی)

دکتر **سیّد مهدی زرقانی** [1]

جستارهای ادبی مجلّهٔ علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ ۱۷۲، بهار ۱۳۹۰

چکیده

محاکات کلمهٔ کلیدی در بوطیقای فلسفی است که عنصر جوهری شعر را تشکیل می‌دهد. مفهوم این کلمه از زمانی که در نوشتارهای ارسطو مطرح شده تا آن زمان که از طریق متّی بن یونس قنّائی وارد حوزهٔ اسلامی شده و تا زمانی که از زیر دست فلاسفهٔ مسلمان عبور کرده، پیوسته در حال تغییر بوده‌است. مقالهٔ حاضر، در صدد است مفهوم کلمه را از طریق بررسی پدیدار شناسانه در نوشتارهای فلسفی حوزهٔ اسلامی بررسی نماید. منابع تحقیق از ترجمهٔ اثر ارسطو توسط متّی بن یونس قُنّائی شروع می‌شود و به ترتیب به رساله‌های شعری فارابی، ابن سینا، بغدادی، ابن رشد، خواجه نصیر طوسی و حازم قرطاجنی می‌رسد. محورهای اصلی بحث در این مقاله عبارت است از: قلمرو معنوی محاکات، وجود تمایز و اشتراک محاکات در هنرها، محاکات در شعر، انواع محاکات شعری، اهداف محاکات شعری، محاکات شعری و قیاسات منطقی، محاکات شعری و صورت‌های بلاغی، محاکات و مسأله وجود، محاکات شعری و هدف تربیتی ـ اخلاقی شعر. در هر مورد به ترتیب تاریخی، نظریّات چهره‌های فوق را بررسی کرده‌ایم. قرطاجنی فیلسوف نیست، امّا از آن‌جا که نظریّاتش تحت تأثیر ابن سینا و فارابی قرار دارد و در پایان دورهٔ تدوین بوطیقای فلسفی ـ اسلامی ایستاده، اثر او را هم در زمرهٔ این تحقیق گنجاندیم.

کلیدواژه‌ها: نظریّهٔ شعری فلاسفهٔ مسلمان، بوطیقا، محاکات، شعر، هنر، فیلسوفان مسلمان.

۱- درآمد

در میان آثار موجود ارسطو، تعریف محاکات دیده نمی‌شود. محقّقان متأخّر اروپایی با بررسی کاربردهای آن در آثار وی، به این نتیجه رسیدند که معنایی نزدیک به تصویر یا تمثیل،

۱- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد irzarghani@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۷/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۹/۲۰

نه تقلید، دارد (محمّدکمال، ۱۹۸٤: ۸۳). مدّت‌ها پیشتر فلاسفهٔ مسلمان دریافته بودند که محاکات نه به معنای تقلیدِ صرف، بلکه به مفهوم «بازآفرینی» است. ورود این اصطلاح به گفتمان فلسفی‌ـ اسلامی ابعاد تازه‌ای بدان بخشید و فرآیند اسلامی‌شدن زوایایی برایش ایجاد کرد که در نوشتارهای ارسطو و شارحان قدیمی آثارش دیده نمی‌شود. این اصطلاح در نصوص فلسفی با هنرها، صورت‌های بلاغی، کارکردهای ذهن و گفتمان فلسفی پیوند خورده و مفهومش برآمده از دل همهٔ این دانش‌هاست.

۲- منبع‌شناسی تحقیق

منابع اصلی تحقیق حاضر ترجمهٔ متّی بن یونس قُنّائی از *فی‌الشّعر* ارسطو، چند رسالهٔ شعری فارابی که دربردارندهٔ نظریّات او دربارهٔ محاکات است، بخش شعر کتاب *شفا*، بخش شعری *المعتبر فی‌الحکمة* ابوالبرکات بغدادی، *تلخیص کتاب‌الشّعر* اثر ابن رشد اندلسی، بخش شعر *اساس‌الاقتباس* خواجهٔ طوسی و *منهاج‌البلغاء و سراج‌الادباء* حازم قرطاجنی است. در میان چهره‌های فوق، قرطاجنی یک فیلسوف نیست، امّا به جهت این‌که نظریّهٔ شعر او نیز با افق نظریّهٔ شعری فیلسوفان هم‌سویی دارد و پیوسته از رسالهٔ ابن سینا و فارابی نیز یاد می‌کند، نظریّات او را هم در این مقاله گنجاندیم. از تحقیقات متأخّر، از کتاب *نظریّةالشّعر عند فلاسفةالمسلمین* بهرهٔ فراوان بردیم؛ چهار چوب کلی کار از همین کتاب اقتباس شده‌است. نیز از کتاب *نظریّة حازم‌القرطاجنی النقدیّة و الجمالیّة فی ضوء التأثیرات الیونانیّة* در فهم نظرات قرطاجنی کمک گرفتیم.

۳- بحث

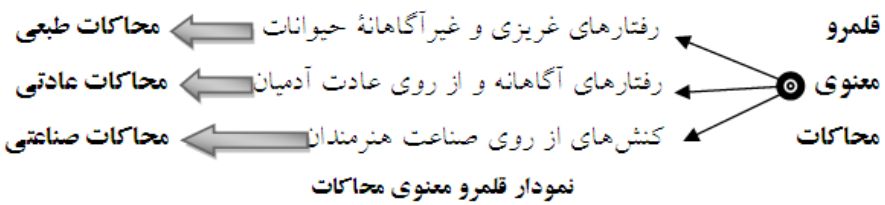
۳ـ۱: قلمرو معنوی محاکات

بر خلاف آن‌چه غالباً پنداشته می‌شود، محاکات فقط منحصر به رفتارهای انسانی نمی‌شود. ارسطو اشاره کرده که محاکات انسان‌ها از سایر «جان‌داران» بیشتر است (ارسطو، ۱۹٦۷: ۳٦) و قنّائی در ترجمه‌اش صراحةً از «محاکات حیوانات» سخن به میان می‌آورد (قنّائی، ۱۹٦۷: ۳٦). فارابی، شاید به تأسّی از معلّم اوّل، دربارهٔ محاکات حیوانات چیزی نمی‌نویسد (فارابی، ۱٤۰۸:

۴۹۳/۱، ۴۹۸، ۴۹۹) امّا ابن سینا توضیح می‌دهد رفتارهای محاکاتی، هم در حیواناتی نظیر میمون و طوطی دیده می‌شود و هم در کنش‌های انسان‌ها؛ با این تفاوت که نوع اوّل غریزی و ناآگاهانه است و نوع دوم آگاهانه و غایت‌مند (ابن سینا، ۱۴۰۵: ۳۷/۴). تقسیم‌بندی فوق که قلمرو معنوی محاکات را تا آن‌سوی رفتارهای انسانی بسط می‌دهد، در نوشتارهای دیگران هم آمده‌است (طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۱؛ قرطاجنی، ۱۹۶۶: ۱۱۶).

گام بعدی فیلسوفان تقسیم محاکاتِ انسانی است که بر دو گونهٔ «از روی عادت» و «بر اساس صناعت» تقسیم شده‌است (ارسطو، ۱۹۶۷: ۲۸؛ قنّائی، ۱۹۶۷: ۲۹؛ ابن سینا، ۱۴۰۵: ۳۲/۴). خواجهٔ طوسی پس از تقسیم رفتارهای محاکاتی بر سه گونهٔ «طبعی»، «عادتی» و «صناعتی» (طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۱؛ قرطاجنی، ۱۹۶۶: ۷ــ۱۱۶)، توضیح می‌دهد که منظور فیلسوفان از این انواع دقیقاً چیست: «سببِ محاکات یا طبع بوَد، چنان‌که در بعضی حیوانات که محاکات آوازی کنند، مانند طوطی یا محاکات شمایلی کنند مانند کپی و سبب یا عادت بوَد، چنان‌که در بهری مردمان که به‌ادمان بر محاکات قادر شوند، موجود باشد، یا صناعت بوَد مانند تصویر و شعر و غیر آن» (طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۱). ناگفته نماند قاطبهٔ فیلسوفان قلمرو محاکات را به حوزهٔ تعلیم نیز کشانده‌اند (ارسطو، ۱۹۶۷: ۳۶؛ قنّائی، ۱۹۶۷: ۳۷؛ ابن سینا، ۱۴۰۵: ۳۷/۴؛ طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۱؛ قرطاجنی، ۱۹۶۶: ۱۱۷؛ ابن رشد، ۱۹۸۶: ٦٤).

بر این اساس، می‌توانیم محاکات را در رفتارهای حیوانی به «تقلید» و در کنش‌های انسانی به «بازآفرینی» ترجمه کنیم. نمودار زیر صورت دیداری بحث را پیش چشم می‌آورد:



نمودار قلمرو معنوی محاکات

۳ـ۲: محاکات در هنرها

۳ـ۲ـ۱: وجه اشتراک و تمایز

وجه مشترک همهٔ هنرها در اشتمال‌شان بر محاکات «صناعتی» است (ابن سینا، ۱٤۰۵: ۳۲/٤؛ ابن رشد، ۱۹۸٦: ۸ـ۵۷؛ طوسی، ۱۳۵۵: ۲ـ۵۹۱). بر این اساس است که فیلسوفان، شعر و نقاشی را هم‌نشین می‌کنند (ارسطو، ۱۹٦۷: ۳۲؛ قنّائی، ۱۹٦۷: ۳۳؛ فارابی، ۱٤۰۸: ٤۹۹/۱؛ ابن سینا، ۱٤۰۵: ۷۱/٤؛ ابن رشد، ۱۹۸٦: ۹۰؛ طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۲) یا رقص، موسیقی و شعر را اعضای یک خانواده به شمار می‌آورند (ارسطو، ۱۹٦۷: ۲۸؛ قنّائی، ۱۹٦۷: ۲۹، ۳۱).

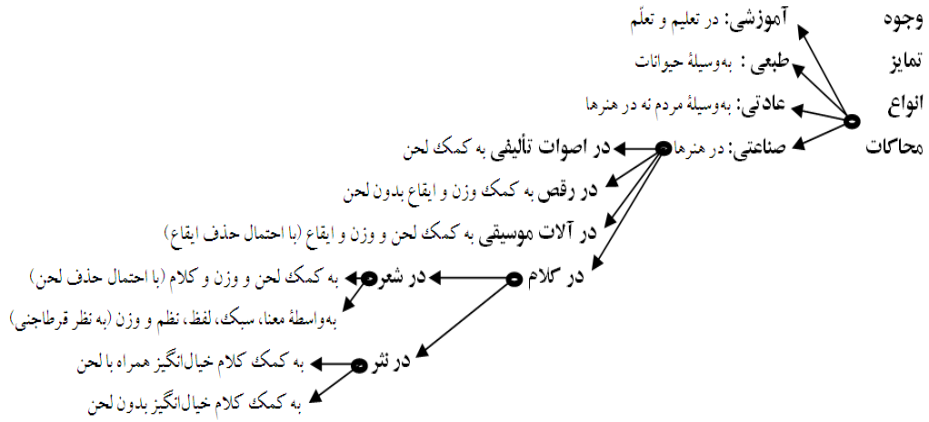
ارسطو وجه تمایز هنرها را در این می‌داند که در ابزار یا موضوع یا شیوهٔ محاکات با یک‌دیگر تفاوت دارند (ارسطو، ۱۹٦۷: ۲۸، ۳۰ و مقایسه شود با قنّائی، ۱۹٦۷: ۲۹)، امّا در نوشتارهای فیلسوفان مسلمان، مسأله ابعاد دیگری هم دارد. مثلاً در نظر فارابی، وجه تمایز هنرها در این است که یا با استفاده از «گفتار» محاکات می‌کنند یا به کمک «کردار» (فارابی، ۱٤۰۸: ۵۰۲/۱) و محاکات در هنرهای کرداری یا با محصولاتِ دست‌ساز هنرمند است، مانند پیکرتراشی و نقاشی و یا با کنش خود هنرمند، مثل آن‌چه در بازیگری و رقص اتّفاق می‌افتد (همان). عین همین تقسیم‌بندی در *شفا* (ابن سینا، ۱٤۰۵: ۳۲/٤)، *تلخیص کتاب الشّعر* (ابن رشد، ۱۹۸٦: ۸ـ٦۷)، *اساس الاقتباس* (طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۱) و *منهاج البلغاء و سراج الادباء* (قرطاجنی، ۱۹٦٦: ۱۰٤) نیز آمده‌است.

وجه تمایز دیگر هنرها به استفاده‌شان از عامل موسیقایی مربوط می‌گردد. ارسطو به‌طور ضمنی هنرهایی را که در محاکات از وزن و ایقاع استفاده می‌کنند از غیر آن‌ها جدا کرده‌است (ارسطو، ۱۹٦۷: ۳۰؛ قنّائی، ۱۹٦۷: ۳۱). سپس هر کدام از هنرهای گروه اوّل را (موسیقی، شعر، آواز و رقص) با شاخص قراردادنِ سه عامل «وزن، کلام و ایقاع» از دیگری متمایز می‌کند (ارسطو، ۱۹٦۷: ۲۸؛ قنّائی، ۱۹٦۷: ۳۱). ابن سینا با همین معیارها و همین طرز نگاه وجوه تمایز هنرها را توضیح می‌دهد. در نظر او، «شعر» با استفاده از وزن، لحن و کلام (با احتمال حذف لحن)، «موسیقی» به کمک لحن و ایقاع (با احتمال حذف ایقاع) و «رقص» به مدد ایقاعِ بدون لحن محاکات می‌کنند. ابن رشد عیناً مطلب ابن سینا را نقل کرده (ابن رشد، ۱۹۸٦: ۵۷)،

جز این‌که دریافتش از محاکات را با نمونه‌هایی از شعر عربی و اندلسی مطابقت می‌دهد، امّا نظرگاه خواجه دربارهٔ تفاوت هنرهای ایقاعی دقیق‌تر و تبیینش جزئی‌تر است. او برای تبیین روشن‌تر وجوه تمایز هنرها، آن‌ها را در هفت وضعیّت طبقه‌بندی می‌کند: لحن تنها (در نواها)، وزن تنها (در رقص و در دست‌زدن)، لحن همراه با وزن (در نواختن نی)، سخن منثور تنها (در نثرهای خیال‌انگیز بدون همراهی با آواز)، سخن منثور همراه با لحن (در خسروانی‌ها)، سخن همراه با وزن (در شعر بدون آواز) و سخن همراه با وزن و لحن (در شعر همراه با آواز) (طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۲).

تفاوت مهم نظرگاه خواجه با اخلافش برجسته‌کردن نثرهای محاکاتی است. ارسطو و قنّائی محاکات در نثر را به رسمیّت می‌شناسند (ارسطو، ۱۹٦۷: ۳۰؛ قنّائی، ۱۹٦۷: ۳۱)، امّا فارابی از محاکات در نثر سخنی نمی‌گوید و معتقد است محاکات یا در شعر است یا در «شعرگونه‌ها». هرچند منظور او از شعرگونه‌ها، همان نثرهای محاکاتی فاقد وزن است، امّا به هرحال نظام اصطلاح‌سازی او پیوند میان محاکات و نثر را کم‌رنگ می‌کند. در کلام بوعلی و ابن رشد محاکات غالباً در مورد شعر مطرح شده‌است. پورسینا در سرتاسر فن‌الشّعرش تنها یک‌بار به نثرهای خیال‌انگیز اشاره می‌کند (ابن سینا، ۱٤۰۵: ۳۳/٤). این مسأله باعث می‌شود خوانندهٔ آثار دو فیلسوف احساس کند محاکات فقط خاصّ شعر است؛ سوء تفاهمی که خواجه آن را بر طرف می‌کند. قرطاجنی بر خلاف دیگر فیلسوفان معتقد است محاکات در هنرهای کلامی در نتیجهٔ چهار عامل پدید می‌آید، نه سه عامل: لفظ، معنا، موسیقی و سبک نوشتار (قرطاجنی، ۱۹٦٦: ۸۹).

باری، فیلسوفان مسلمان در تبیین وجوه تمایزِ محاکات در هنرها نظرات ارسطو را اساس قرار دادند، امّا با در پیش‌گرفتن رویّهٔ انتقادی مطالبی بدان افزوده، برایش شاخه‌ها و زیرشاخه-هایی تعریف کردند که لزوماً با گفته‌های حکیم یونانی یک‌سان نیست. اگر کسی بخواهد وجوه تمایز همهٔ هنرها را در یک جا جمع ببیند، نمودار زیر به او کمک خواهد کرد:



نمودار وجود تمایز انواع محاکات

تأکید بر بُعد صناعتی محاکات، ایدهٔ «الهامی‌بودن» شعر را، که از روزگار افلاطون مطرح بود به چالش می‌کشد، چون «صناعت» در تعریف فلاسفه دارای دو بُعدِ فطری و اکتسابی است: «صاحب صناعت کسی بوَد که او را قانون‌هایی بوَد که رعایت آن موصل بوَد به غرض از آن صناعت؛ مانند طبیب که به کیاستِ فطری و تجاربِ تنها طبیب نباشد، بل باید که قوانین حفظ صحّت و ازالت مرض را مستحضر بود» (طوسی، ۱۳۵۵: ٤٤٤). چنین نظری معقول‌تر از انتساب یک‌سرهٔ آفرینش شعری به الهام خدادادی یا تجربهٔ صرف است.

۳ـ۳: محاکات در شعر و شعرگونه‌ها

در نظریّهٔ فلسفی شعر، وزن در تکوین شعریّت شعر اهمّیّت زیادی دارد و همراه همیشگی محاکات است، امّا در مقام مقایسه، عنصرِ هویّت‌ساز، البتّه، محاکات است (فارابی، ١٤٠٨: ٤٩٩/١، ٥٠١). ارسطو، قنّائی، ابن سینا، ابن رشد، خواجهٔ طوسی و قرطاجنی یکی از دو علت اصلی آفرینش شعر را التذاذی می‌دانند که در محاکات شعری نهفته‌است (ارسطو، ١٩٦٧: ٣٦؛ قنائی، ١٩٦٧: ٣٧؛ ابن سینا، ١٤٠٥: ٣٧/٤؛ ابن رشد، ١٩٨٦ :٦٣؛ طوسی، ١٣٥٥: ٥٩٣؛ قرطاجنی، ١٩٦٦: ١١٦). به‌علاوه که برخی از آن‌ها شرط اساسی در تکوین تراژدی را اشتمال آن بر محاکاتِ تام دانسته‌اند (ابن سینا، ١٤٠٥: ٥١/٤؛ ابن رشد، ١٩٨٦: ٦٧). بدین ترتیب تعجبی

ندارد اگر ببینیم ابن سینا، به تأسّی از آرای ارسطو، نوشتارهای موزونِ فاقد محاکات را (مثل نوشتارهای انبذقلس) اصلاً شعر به شمار نمی‌آورد (ارسطو، ۱۹٦۷: ۳۰؛ ابن سینا، ۱٤۰۵: ۳۳/٤). به باور وی، «شعری که در آن صنعت و محاکات نباشد، شعر نیست» (ابن سینا، ۱٤۰۵: ۷۰/٤). تنها ابوالبرکات بغدادی حاضر نیست تسلیم گزاره‌های یونانی شود و تعاریف موجود در آثار ادیبان و بلاغیّون حوزهٔ اسلامی را در مقابل تعریف یونانیان قرار داده، می‌نویسد: «در سنّت شعری ما . . . کلام تنها زمانی شعر محسوب می‌شود که موزون و مقفّا باشد. موضوع شعر ممکن است سخنان حکمت‌آمیز و حکمت‌های برهانی باشد یا روایت‌های دروغ و باطلی که هیچ اصل و ریشه‌ای ندارد و جز کودکان و افراد کم‌خرد آن‌ها را تصدیق نمی‌کنند. در نظر شاعران ما مهم این است که کلام موزون و مقفّا باشد و بدین نکته توجّه نمی‌شود که مضمون شعر به تصدیق و تکذیب می‌انجامد یا به تخییل و ایهام» (بغدادی، ۱۳۵۷: ۲۷۷/۱).

۳ـ۳ـ۱: انواع محاکات شعری

ارسطو به‌طور صریح تنها یک تقسیم‌بندی از محاکات شعری ارائه می‌دهد: محاکات فضیلت‌ها و رذیلت‌ها (ارسطو، ۱۹٦۷: ۳۲). این طبقه‌بندی دوگانه ریشه در ذهنیّتی دارد که شعر را ابزاری در خدمت اغراض تعلیمی و تربیتی می‌دید؛ ذهنیّتی که شالودهٔ بوطیقای فلسفی را، به‌خصوص پس از ورود به حوزهٔ اسلامی، تشکیل می‌دهد. صورت کنونی رسالهٔ ارسطو دربردارندهٔ نظرات او دربارهٔ تراژدی (کمی هم کمدی) است و در تعریف دو ژانر مذکور نیز آن‌چه اساس قرارگرفته، همان ذهنیّت و همان تقسیم‌بندی دوگانه است (همان: ۳۲، ۳۸، ٤٤). قنّائی هم در تعریفش بر مسیر ارسطو رفته‌است (قنّائی، ۱۹٦۷: ۳۳، ۳۵)؛ همین‌طور فارابی (۱٤۰۸: ٤۹٦/۱)، ابن سینا (۱۹۵۳: ۱۸۸)، ابن رشد (ابن رشد، ۱۹۸٦: ٦۰)، خواجه نصیر (طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۳) و قرطاجنی (قرطاجنی، ۱۹٦٦: ۹۲).

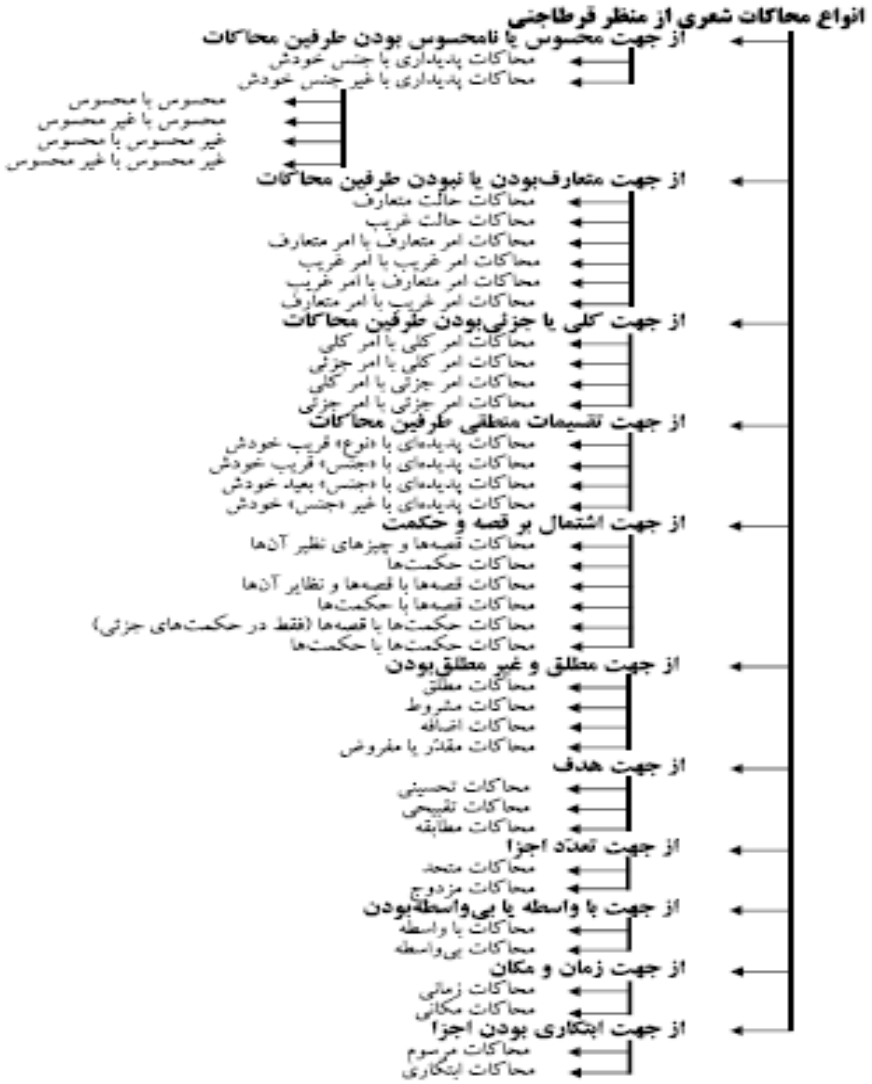
نفوذ ذهنیّت مذکور در عمق جان فیلسوفان مسلمان چندان بود که آن‌ها حتّی در تعیین اغراض کارکردی محاکات نیز همان را اساس قرار دادند. در نظر فارابی هدف شاعر در تراژدی، تحسین امر اخلاقی پسندیده و در کمدی، تقبیح امر اخلاقی نکوهیده است (فارابی،

۱٤۰۸: ۵۰۲/۱، ۵۰۳). بوعلی اهداف محاکات شعری را به سه عدد رساند: تحسین، تقبیح و «مطابقه یا تشبیهِ صرف» که در آن هدف اوّلیّهٔ شاعر، تقبیح و تحسین نیست، امّا قابلیّت آن را دارد که تبدیل به دو نوع دیگر شود (ابن سینا، ۱٤۰۵: ۳۵/٤). حکیم اندلسی (ابن رشد، ۱۹۸٦: ٦۰)، خواجه نصیر (طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۳) و قرطاجنی (قرطاجنی، ۱۹٦٦: ۷۳، ۸۱، ۹۲) نیز اهداف مذکور را برای محاکات پذیرفتند. این بدان معناست که نظریّهٔ شعر ارسطویی با این شعار که «تراژدی و کمدی به دنبال محاکات فضیلت‌ها و رذیلت‌ها هستند» وارد حوزهٔ اسلامی شد.

تقسیم‌بندیِ محاکات به دو نوع باواسطه و بی‌واسطه، که نخستین بار، فارابی مطرح کرد (فارابی، ۱٤۰۸: ۵۰۲/۱)، نیز معطوف به کارکرد معرفتی شعر است. زیرا فارابی می‌خواهد نهایتاً به این نتیجه برسد که معرفت بی‌واسطه بهتر از باواسطه است. سابقهٔ این تقسیم‌بندی را در *فی‌الشّعر* نیافتیم. به احتمال زیاد فارابی در این مورد به «مُثُل افلاطونی» نظر داشته‌است. چون آن‌جاست که معرفت شعری به جهت این‌که استوار بر «تقلید از تقلید» است و به‌اصطلاح معرفتِ باواسطه است، زیر سؤال می‌رود. ابن سینا، ابن رشد و خواجه این دوگانه و این نظر را نپذیرفته‌اند و قرطاجنی عیناً نظر فارابی را نقل می‌کند (قرطاجنی، ۱۹٦٦: ۹٤). بنابراین، ابن سینا، ابن رشد و خواجه نظر ارسطو را پذیرفته‌اند و فارابی و قرطاجنی نظر افلاطون را.

***

همهٔ تقسیم‌بندی‌های محاکات شعری معطوف به کارکرد اخلاقی و جنبه‌های محتوایی شعر نیست. هرچه از نظر تاریخی جلوتر می‌آییم، تقسیم‌بندی‌ها افزون‌تر، متنوّع‌تر و متعدّدتر شده، تعریف‌ها و اصطلاحات تغییر می‌کند و مفاهیم تازه‌ای به محاکات افزوده می‌گردد. با ظهور قرطاجنی (ف٦۸٤ق) در پایان قرن هفتم، محاکات شعری از یازده منظر، به بیشتر از چهل نوع تقسیم شد. نمودار زیر خلاصهٔ تقسیم‌بندی وی را نشان می‌دهد:



صورتی از زیر گروه «انواع محاکات بر اساس محسوس‌بودن یا نبودن طرفین آن» (قرطاجنی، ۱۹٦٦: ۹۱) در رساله‌های فیلسوفان هست. ارسطو یکی از اجزای تراژدی را «تعرّف» (به معنای تغییر وضعیّت از ناشناخت به شناخت) می‌داند (ارسطو، ۱۹٦۷: ۷۲). قنّائی این اصطلاح را به «استدلال» ترجمه کرده (قنّائی، ۱۹٦۷: ۸۷) و بدین ترتیب اصطلاحِ

«استدلال»، به عنوان یکی از اجزای تراژدی، وارد گفتمان فلسفی‌ـ اسلامی می‌شود. پورسینا نیز از اصطلاحِ «استدلال» بهره برده، انواع آن را ذکر می‌کند که بسیار نزدیک به انواع «تعرّف» مورد نظر ارسطو است (ابن سینا، ۱٤۰٥: ٤/٤ـ٦۲ و مقایسه کنید با طوسی، ۱۳٥٥: ٥۹٤). ابن رشد انواع شش‌گانهٔ مذکور را نه استدلال، بلکه محاکات شعری نامیده، آن‌ها را این‌طور تعریف می‌کند:

ـ محاکات پدیدهٔ محسوس به‌وسیلهٔ پدیدهٔ محسوس دیگر؛

ـ محاکات امور معنوی به‌وسیلهٔ پدیده‌های محسوس؛

ـ محاکات پدیدارها بر اساس تداعی ذهنی، مثل این‌که کسی خط دوستش را ببیند و برای او شعر بسراید؛

ـ محاکات شخصی با شخص دیگر از جهت خَلق یا خُلق؛

ـ محاکات غلوآمیز دروغین که در نزد شاعران سوفسطایی متداول بود؛

ـ محاکات جمادات به‌وسیلهٔ انسان‌ها (ابن رشد، ۱۹۸٦: ۹۹ـ۹۰).

ملاحظه می‌کنید که انواع بالا نزدیک به انواع مورد نظر قرطاجنی است. این بدان معناست که انواع «تعرّف» ارسطویی ابتدا به انواع «استدلال» ترجمه شد و بعد از عبور از صافی ذهن ابن رشد به «انواع محاکات» تبدیل گردید و در دستان قرطاجنی به چهار وضعیّت تقلیل داده شد و به نظرگاه بلاغیّون مسلمان نزدیک‌تر گردید. نمونه بالا نشان می‌دهد مفاهیم بوطیقایی با گذر از دل منابع اسلامی دچار تغییر و تحوّل می‌شدند؛ تحوّلی که ما از آن به «دگردیسی بوطیقا» تعبیر می‌کنیم.

***

برخی دیگر از انواع محاکات شعری هست که در *فی‌الشّعر* اشاره‌ای بدان‌ها شده، امّا قرطاجنی به‌شکل مدوّن و گاه متفاوت بیان کرده‌است. از آن جمله است زیرگروهِ انواع محاکات «از جهت تعدّد اجزا» (قرطاجنی، ۱۹٦٦: ۹٥) که صورتی از آن در *فی‌الشّعر* دیده می‌شود (ارسطو، ۱۹٦۷: ۷۸). از همین نوع است زیرگروه انواع محاکات «از جهت تکراری یا ابتکاری‌بودنِ اجزای آن» (قرطاجنی، ۱۹٦٦: ۹٦ مقایسه شود با ارسطو، ۱۹٦۷: ۹۸).

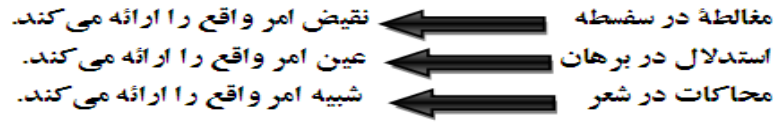
وجه بلاغی نظرگاه قرطاجنی بر حیث فلسفی‌اش کاملاً غلبه دارد. از این روی، در طبقه‌بندی او انواعی را مشاهده می‌کنیم که هیچ سابقه‌ای در نوشتارهای فلسفی پیشین ندارد و در عوض کاملاً هم‌سو با نظریّات اصحاب بلاغت است. مثل زیرگروه انواع محاکات «از جهت متعارف یا نامتعارف‌بودن طرفین» (قرطاجنی، ۱۹٦٦: ۹۱، ۹۵)، «از حیث کلّی و جزئی‌بودن طرفین» (همان: ۹۲)، «بر اساسِ نوع و جنس» (همان: ۹۳)، «از جهت حیثیّت وجودیِ طرفین» (همان: ۹۲)، «از جهت نوع معانی طرفین» (همان: ۹۷)، «از جهت اشتمال بر قصّه و حکمت» (همان: ۹۷)، «به اعتبار زمان و مکان» (همان: ۹۷) و «از جهت مطلق و مشروط‌بودن» (همان: ۹۲).

به عنوان نتیجه می‌توان گفت بر خلاف ارسطو که انواع محاکات را عمدةً در ارتباط با نمایشنامهٔ یونانی تعریف کرد، مفهوم این اصطلاح در منابع حوزهٔ اسلامی در ارتباط با شعر تعلیمی ـ القایی، شعرهای روایی و تغزّلی بازتعریف شد. تقسیم‌بندی‌های متعدّد بالا ناشی از در پیش گرفتن چنین رویّه‌ای است. نیز چنین به نظر می‌رسد که مبنای تقسیم‌بندی‌ها در حوزهٔ اسلامی به‌تدریج تحت تأثیر مطالعات بلاغی ـ جمال‌شناسانهٔ تدوین‌کنندگان بوطیقا، قرار گرفت، حال آن‌که وجه غالب رویکرد یونانیان این‌گونه نیست. به‌طور خاص باید از آخرین حلقهٔ تدوین بوطیقا یعنی قرطاجنی یاد کنیم که در مبحث محاکات، ضمن تلفیق بوطیقای یونانی با بلاغت اسلامی، اوّلی را سایه‌نشین دومی کرد.

۳ـ۳ـ۲: محاکات شعری و صناعت‌های منطقی

پاری تمهیدات به کار رفته در صناعت‌های منطقی شباهتی به محاکات دارد، امّا قطعاً هیچ‌کدام از آن‌ها محاکات نیست. مثلاً محاکات شعری و سفسطهٔ مغالطه‌ای هر دو از ایهام (به وهم افکندن مخاطب) بهره می‌برند، امّا سفسطه می‌خواهد نقیض امر واقع را به ذهن مخاطب القاء کند و محاکاتِ شعری، شبیهِ امر واقع را (فارابی، ۱٤۰۸: ٤۹٤/۱). نشانه‌های زیادی در منابع فلسفی هست که تأکید می‌کند در محاکات شعری اصل بر مشابهت و مماثلت است (همان: همان؛ ابن سینا، ۱٤۰۵: ۱/٤، ۳۲). فارابی در ادامهٔ پاراگراف بالا محاکات را به «تصویر پدیدارها

در آینه» تعبیر می‌کند (فارابی، ۱٤۰۸: ٤۹٤/۱ و مقایسه کنید با قرطاجنی، ۱۹٦٦: ۹٤،۱۲۰). این توصیف تمثیلی، آشکارا نشان می‌دهد تفاوت محاکات شعری با مغالطهٔ سفسطه‌ای از یک‌سو و استدلال برهانی از سوی دیگر در نسبتی است که این سه صناعت با «امر واقع» برقرار می‌کنند. نمودار زیر صورت عینی مطلب را نشان می‌دهد:



***

قرطاجنی در ذیل بررسی نسبت محاکات شعری با صناعت‌های منطقی به نتایج جالب توجّه دیگری هم می‌رسد. یکی مثلاً آن‌که ضمن اذعان به تفاوت محاکات با دروغ (قرطاجنی، ۱۹٦٦: ۷۵)، این‌طور می‌نویسد: «ممکن است برخی به‌غلط بپندارند مؤلّفه‌های شعری اگر از مقدّمات صادق تشکیل شود، برهان، اگر از امور مشهور تألیف شود، جدل و اگر از آن دسته از امور مظنونی تشکیل شود که جانب صدق‌شان بر طرف کذب‌شان ترجیح دارد، خطابه است. آن‌ها نمی‌دانند این گونه‌های سخن چون آمیخته با محاکات و تخییل هستند، کلام شاعرانه هستند. زیرا در شعر مادّهٔ سخن اهمّیّتی ندارد، خیال‌انگیز بودن آن مهم است» (همان: ۸۳؛ بغدادی، ۱۳۵۷: ۱/ ۲۷۷).

این بدان معناست که محاکات شعری بیشتر از آن‌که برآیند محتوای کلام باشد، نتیجهٔ آمیختگی محتوا با امور خیالی است؛ یعنی ممکن است شاعر در کلامش از گزاره‌های برهانی، جدلی، سفسطه‌ای یا خطابی بهره بگیرد، امّا از طریق درآمیختن آن‌ها با صورت‌های خیالی، همان گزاره‌ها را تبدیل به محاکات شعری نماید. به عبارت دیگر، خصلتِ محاکاتی کلام مربوط به محتوای محض نیست، بلکه برآیندِ 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.

نکتهٔ مهّمِ دیگری که بیان می‌کند این است که اصل در خطابه تقویت «ظنٍّ» مخاطب است نه رساندن او به «تصدیق یقینی». چون یقین در حوزهٔ برهان قرار می‌گیرد نه خطابه. بر این اساس، «خطابه و ظنّ» با «برهان و یقین» یک‌جا جمع نمی‌شوند و منافات دارند، امّا در مورد محاکات شعر این‌گونه نیست. چون اصل در شعر، محاکاتی و خیال‌انگیز بودنِ کلام است نه ظنّی یا یقینی‌بودنِ آن. ممکن است کسی از راه شعر به یقین برسد، امّا از راه خطابه خیر. خطابه استوار بر ایجاد ظنّ است و ظنّ با یقین منافات دارد، امّا شعر استوار بر تخییل است و تخییل با یقین منافاتی ندارد (همان: ۳ـ٦۲). او البتّه تصریح می‌کند که این نکته را از بوعلی اقتباس کرده‌است (همان: ۸۵). این بیان قرطاجنی به‌خوبی نشان می‌دهد که قدرت معرفتی شعر بالاتر از خطابه است.

پایان‌بندی وی در این مبحث نیز خواندنی و قابل توجه است: «آن نوع کلام قیاسی که مبتنی بر تخییل است و در آن محاکات وجود دارد، کلام شاعرانه است؛ تفاوتی هم ندارد که مقدّماتش برهانی باشند یا جدلی یا خطابی» (قرطاجنی، ۱۹٦٦: ٦۷).

۳ـ۳ـ۳: محاکات شعری و تمهیدات بلاغی

تا آن‌جا که من دیدم، در ترجمهٔ عربی *فی‌الشّعر* یک‌جا فعل «یحاکون» عطف به «یماثلون» شده (ارسطو، ۱۹٦۷: ۲۸) تا پیوند میان محاکات با مشابهت و مماثلت برقرار گردد. معلوم نیست قنّائی از روی همین یک مورد به این نتیجه رسیده که می‌تواند محاکات را به تشبیه ترجمه کند یا مدارک دیگری هم در اختیار داشته، امّا هرچه که هست، در ترجمهٔ او همه جا محاکات و تشبیه به‌صورت مترادف به کار رفته‌اند (قنّائی، ۱۹٦۷: ۲۹، ۳۱، ۳۳، ۳۵، ۳۷، ۳۹). این رویّه را دیگر فیلسوفان هم کم و بیش در پیش گرفتند، امّا این به معنای آن نیست که همهٔ آن‌ها از کلمهٔ تشبیه یک معنا را اراده کرده باشند و آن هم معنا و تعریفی که در مدرسهٔ بلاغیّون مرسوم است. خیر، این‌جا تشبیه مفهوم گسترده‌تری دارد.

فارابی محاکات را پیوسته با «تشبیه» همراه می‌کند (فارابی، ۱٤۰۸: ٤۹٤/۱، ٤۹۷، ٤۹۹) و ابن سینا تمام مثال‌هایی که برای محاکات آورده، از خانوادهٔ تشبیهات است (ابن سینا، ۱۹۳۸:

٦٤؛ بی‌تا: ٣٦٢/٤؛ ١٩٦٦: ١٨ به نقل از محمّد کمال، ١٩٨٤: ٨٤). به‌علاوه که محاکات را بر سه نوع تقسیم کرده، نوع آخر را «تشبیه صرف» می‌نامد (ابن سینا، ١٤٠٥: ٣٦/٤) و یا اغراض محاکات را با تشبیه در می‌آمیزد (همان: ٣٢/٤). ابن رشد نیز در اکثر موارد «محاکات و تشبیه» را به‌صورت معطوف به یک‌دیگر به کار برده‌است (ابن رشد، ١٩٨٦: ٦٩، ٧٥، ٨٨، ٩٢، ٩٤). همین وضعیّت در نوشته‌های خواجه (طوسی، ١٣٥٥: ٥٩٢)، قرطاجنی (قرطاجنی، ١٩٦٦: ٧٤، ٧٥، ٩٤، ٩٦،١١١) و بغدادی (بغدادی، ١٣٥٧: ٢٧٩/١) نیز دیده می‌شود. در تمام این موارد تشبیه مفهوم مشابهت و مماثلت دارد.

در منابع فلسفی، محاکات همیشه مترادف با تشبیه نیست، بلکه گاه به مفهوم کلّی‌تر تخییل به کار رفته‌است؛ مثلاً همین پورسینا محاکیّات را کنار تخییلات یا تخییل نشانده‌است (ابن سینا، ١٤٠٥: ٢٥/٤) یا محاکات را قرین تخییل می‌کند (همان) و یا فعل «یخیّل» را با «یحاکی» به‌صورت معطوف به کار می‌برد (همان: ٣٢/٤). به تعریف زیر از «مخیّلات» توجّه کنید که چه‌طور امور خیالی مرادف محاکات شده‌اند: «مخیّلات، مقدّماتی هستند که نه به قصد محقّق‌کردن تصدیق، بلکه در جهت خیال‌انگیز کردن کلام و بر سبیل محاکات به کار می‌روند» (ابن سینا، ١٩٣٨: ٦٤ به نقل از محمّد کمال، ١٩٨٤: ٨٤). از همین نوع است آن‌جا که محاکات را اعم از استعاره و مجاز به کار برده، می‌نویسد محاکات بر سه قسم است: محاکات تشبیه، محاکات استعاره و محاکات ترکیبی (ابن سینا، ١٤٠٥: ٣٦/٤ و مقایسه کنید با بغدادی، ١٣٥٧: ٢٧٩/١).

تفاوت نظر دو فیلسوف در این است که فارابی شمول معنایی تشبیه را آن‌قدر گسترش داده که مترادف محاکات شود و ابن سینا معنای محاکات را چندان بسط می‌دهد که نه تنها تشبیه، بلکه دیگر تمهیدات بلاغی خیال‌انگیز کردن کلام (استعاره، مجاز و . . .) را نیز شامل شود. نهایةً بین آن دو اختلاف نظر اساسی وجود ندارد. مفهوم محاکات/تشبیه در نظر فارابی برابر است با مفهوم محاکات/تخییل در نظر ابن سینا.

احتمالاً ابن رشد می‌خواسته میان نظر دو حکیم را جمع کند. چون گاهی «تشبیه و تخییل» را به‌صورت مترادف به کار برده (ابن رشد، ١٩٨٦: ٥٩) و زمانی «محاکات و تخییل» را (همان: ٥٧). این بدان معناست که وی «تخییل» را اساس قرار داده، آن را از یک طرف با تشبیه و از

جانب دیگر با محاکات مرتبط می‌سازد. هم از این روی است که گاه محاکات، تشبیه و تخییل را هم‌نشین می‌کند: «لازم است شاعر در تخییلات و محاکات‌های خود چیزهایی را بیاورد که معمولاً آن‌ها را در تشبیه به کار می‌گیرند و شایسته نیست که در این مورد از طریق شعر درگذرد» (همان: ۹۰). در جمع‌بندی نهایی نظر حکیم اندلسی باید گفت ابن رشد ابتدا دایرهٔ دلالتی تخییل را چندان گسترش می‌دهد که شامل تشبیه، استعاره، مجاز و دیگر تمهیدات بلاغیِ خیال‌انگیز کردن کلام شود و سپس آن را مترادف محاکات می‌کند.

عین همین نظر در آثار خواجه نیز یافت می‌شود. او از یک‌طرف میان تشبیه و محاکات نسبت ترادف برقرار کرده (طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۲)، از طرف دیگر تشبیه و استعاره را در زمرهٔ محاکات‌ها می‌گنجاند (همان: ۵۹۱ به بعد) و از جانب سوم تخییل و محاکات را مترادف می‌داند (همان: ۵۹۳).

در اثر قرطاجنی محاکات و تخییل به سه صورت به کار رفته‌اند: مترادف با یک‌دیگر (قرطاجنی، ۱۹٦٦: ۸۳، ۹۷، ۹۹، ۱۱۸، ۱۲٦)؛ اوّلی زیر مجموعهٔ دومی (همان: ۸۹) و دومی زیرمجموعهٔ اوّلی (همان: ۱۰۱، ۹۷، ۱۰٦، ۱۲۰). در بررسی‌های دقیق‌تر معلوم می‌شود که نظر کلّی او این است که محاکات و تخییل مترادف یک‌دیگر و از ابزارهای سرودن هستند و مواردی که یکی را در زیرمجموعهٔ دیگری گنجانده، از روی تسامح است.

به‌طور خلاصه، فلاسفه در خلال روشن‌کردن نسبت شعر با واقعیّت و صناعت‌های منطقی دریافتند که شعر تبدیل صرفِ واقعیّت به نشانه‌های زبانی یا تقلید خام از واقعیّت نیست، بلکه نوعی نگرش خاص به واقعیّت است و اصطلاحات بلاغی نظیر تشبیه، استعاره، تخییل و سایر مجازها را بهترین وسیله برای بیان نسبت مذکور یافتند. نیز از آن‌جا که عنصر جوهری شعر در نظرشان محاکات بود و این اصطلاح پیوند استواری با صورت‌های بلاغی داشت، مجبور شدند برای تبیین آن، دست به دامان اصطلاحات بلاغی شوند. در کلام شاعرانه، تشبیه، استعاره، مجاز و سایر تمهیدات بلاغی که کلام را خیال‌انگیز می‌کنند، در خدمت محقّق‌کردن محاکات هستند. اگر فارابی تشبیه را به معنای محاکات به کار برده، دایرهٔ دلالتی آن را گسترش داده و نباید تصوّر کرد تشبیه در این بافت معنایی معادل تشبیه در مدرسهٔ بلاغیّون است. ابن سینا از دیگر

سو، حوزهٔ معنایی محاکات را آن‌قدر گسترش داده که شامل تشبیه و دیگر تمهیدات بلاغی شود و ابن رشد نیز ابتدا دایرهٔ دلالتی تخییل را بسط داده، چندان‌که همهٔ تمهیدات بلاغی را در برگیرد، سپس آن را مترادف با محاکات کرده‌است. پس می‌توان گفت در نظر آن‌ها محاکات فرآیندی است برآمده از به کارگرفتن همهٔ تمهیدات بلاغی. علی‌رغم اختلاف نظرهای جزئی میان فلاسفه در استفاده از کلمهٔ محاکات یا در آمیختن آن با تخییل، تشبیه و تصویر، آن‌ها نهایةً در این خصوص هم‌داستان هستند که محاکات، تخییل یا تشبیه، شگردهایی جمال‌شناسانه هستند که زبان عادّی را به زبان شعر تبدیل می‌کنند و بنابراین، محاکات اصلی‌ترین چیزی است که در سخن شاعرانه باید اساس قرار گیرد (محمّدکمال، ۱۹۸٤: ۹۳).

۳ـ۳ـ٤: ممکنات، جغرافیای محاکات شعری

در بوطیقای فلسفی گاه به قاعده‌هایی برمی‌خوریم که برای ما که بیرون آن ایستاده‌ایم، مطلقاً قابل قبول نیست، امّا اگر وارد منظومهٔ فکری فلاسفه شویم، اهداف آن‌ها را بازشناسیم و از پشت چشم آن‌ها به بوطیقا بنگریم، همان قاعده‌های غیر قابل قبول برای‌مان تبدیل به ضروریّات می‌شود.

یکی مثلاً این‌که «موضوع محاکات باید از میان موجودات و ممکن‌الوجودها انتخاب شود و ممتنع‌الوجودها نمی‌توانند و نباید موضوع محاکات شعری قرار گیرند». این در حالی است که در جهان شاعرانه، یعنی عالم خارج از ذهنِ فلاسفه و قوانین دست و پاگیرشان، بسیاری از موضوعات شعر ممتنع‌الوجود هستند، مثل آن‌چه در سروده‌های اسطوره‌ای و نمادین مشاهده می‌کنیم. به‌راستی آن‌ها به چه ترتیبی و با چه توجیهی چنین اصلی را وضع کرده‌اند؟ به نظرم باید سر نخ را در آثار ارسطو سراغ بگیریم. او چند جا دربارهٔ این موضوع صحبت کرده‌است:

ـ در ذیل تراژدی می‌گوید شاعر در تراژدی باید از نام‌هایی استفاده کند که «وجود واقعی» دارند. زیرا چنین نام‌هایی ممکن‌الوقوع هستند و آن‌چه واقعی است یا امکان وقوعش می‌رود، مخاطب را بیشتر و بهتر قانع می‌کند از چیزهایی که وقوع‌شان محال است (ارسطو، ۱۹٦۷: ٦٦ و مقایسه شود با قنّائی، ۱۹٦۷: ٦۷).

ـ ذیل گفتگو دربارهٔ خطاهای شاعران از قول منتقدان نقل می‌کند که «محاکاتِ امر محال» در تراژدی از خطاهای شاعران است و البتّه در پاسخ به این اشکال می‌نویسد که اگر شاعر بتواند این محال را چنان محاکات کند که با غرض نهایی شعر سازگار افتد و برای مخاطب پذیرفتنی باشد، اشکالی ندارد (ارسطو، ۱۹٦۷: ۱٤۲).

ـ نیز از قول همین منتقدان استفاده از «پدیدهٔ غیر ممکن» در محاکات شعری را ناروا توصیف می‌کند (ارسطو، ۱۹٦۷: ۱۵۲؛ قنّائی، ۱۹٦۷: ۱۵۳).

ـ باز ذیل همین بحث تراژدی آن اصل مشهور و مهمّش را بیان می‌کند: «محالِ محتمل، بهتر از ممکنِ نامحتمل است» (ارسطو، ۱۹٦۷: ۱۵۰). منظورش این است که اگر امر غیر ممکن یا محالی، مثل کشته‌شدن پسری به دست پدرش، در تراژدی طوری طرّاحی شود که محتمل یا باورکردنی به نظر آید، بهتر از آن است که شاعر امر ممکن را طوری طرّاحی و تدوین کند که باورپذیر به نظر نیاید.

ـ هنگام گفتگو دربارهٔ تفاوت تاریخ با شعر می‌نویسد که تاریخ آن‌چه را اتّفاق افتاده، روایت می‌کند و شعر چیزی را که جایز است اتفاق بیفتد و به‌اصطلاح جایزالوقوع است (همان: ٦٤).

این کلِّ مطلبی است که دربارهٔ قاعدهٔ مذکور در *فی‌الشّعر* یافت می‌شود. چنان‌که ملاحظه می‌شود، اولاً ارسطو آن را دربارهٔ تراژدی مطرح کرده، ثانیاً با استثنایی که در مورد دوم قائل شده، دست شاعر را کاملاً باز می‌گذارد تا با خیال راحت به محاکات ممتنع‌الوجودها بپردازد.

«قاعده» امّا وقتی قدم به نوشتارهای فیلسوفان مسلمان می‌گذارد، رنگ و روی دیگری به خود گرفته، به‌مراتب از آن‌چه در *فی‌الشّعر* می‌بینیم، سخت‌گیرانه‌تر و به همان اندازه غیر کاربردی‌تر می‌گردد. اثبات این ادّعا کار سختی نیست. کافی است سیر تطوّر آن را در منابع فلسفی حوزهٔ اسلامی بررسی کنیم. پیش از همه به سراغ فارابی می‌رویم؟

معلّم دوم در رساله‌های شعری‌اش وارد این بحث نمی‌شود، امّا در *الموسیقی‌الکبیر* نکته‌ای را ذکر می‌کند که می‌توان آن را بعد از ترجمهٔ قنّائی، مقدّمهٔ ورود قاعدهٔ مذکور به دامنهٔ گفتمان بوطیقایی ـ اسلامی به شمار آورد. اهمیّت کار فارابی به‌خصوص در این است که آن را تبدیل به یک قاعدهٔ عمومی برای همهٔ ژانرها می‌کند: «موضوعات کلام شاعرانه از جهاتی شامل جمیع

موجودات ممکنی است که در علم انسان جای می‌گیرند» (فارابی، ۱۹٦۷: ۱۱۸۳). ایـن قاعـده در نوشتارهای بعدی به‌تدریج تا سطح یکی از مبانی بوطیقای فلسفی که رعـایتش در محاکـات همهٔ ژانرها ضرورت دارد، ارتقا یافت (ابن سینا، ۱٤۰۵: ٥٥/٤؛ بغدادی، ۱۳۵۷: ۲۷۸؛ ابن رشـد، ۱۹۸٦: ۸ـ۷۷؛ طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۲، ۵۹٤؛ قرطاجنی، ۱۹٦٦: ٦۸، ۹۱، ۱۱۱، ۱۳۳).

اگر از آن‌ها بپرسیم با چه توجیهی چنین اصلی را وضع کردید، پاسخ ابن سینا چنین خواهد بود: امرِ موجود و ممکن‌الوجود برای شعر مفید است، چون با هدف شعر که همانا جهـت‌دادن به کردارهای انسانی است، قرابت دارد. پس لازم اسـت موضـوع محاکـات شـعری در حـدود موجود یا ممکن‌الوجودها باشد تا به اقناع شعری نزدیک‌تر شود (بنگرید بـه ابـن سـینا، ۱٤۰۵: ٥٥/٤). نزدیک به همین پاسخ و البتّه با وضوح بیشتری در نوشته‌های ابن رشد نیز آمـده‌اسـت: «بی‌گمان هدف از مدیح، ترغیب به انجام کارهای ارادی است و اگر آن‌ها از جملهٔ پدیـدارهای ممکن باشند، اقناع مخاطب بیشتر محقّق می‌شود. به عبارت دیگر، با چنین محاکاتی تصدیق از رهگذر شعر، که نفس را به چیزی ترغیب یا از چیزی بر حذر می‌دارد، بهتر حاصل مـی‌شـود» (ابن رشد، ۱۹۸٦: ۷۷).

فیلسوفان تصوّر می‌کردند برآورده‌شدن هدف غایی شعر وابسته به این است کـه قابلیـت و امکان «باور پذیری» کلام زیاد شود و چنین قـابلیّتی را نتیجـهٔ محاکـاتِ موجـودات و ممکـن-الوجودها می‌دانستند، نه ممتنع‌الوجودها. بر این اساس، قاعده‌ای وضع کردند ناظر بر دورداشتن محاکات شعری از هرچیزی که ممتنع‌الوجود است (ابن سینا، ۱٤۰۵: ٥٥/٤؛ ابـن رشـد، ۱۹۸٦: ۱۱٤).

در این میان، نظر خواجه نصیر کمی متفاوت است. زیرا او، بر خلاف اسلافش، که فقـط بـا عینک فلسفی به بوطیقا می‌نگرند، از پشت چشم شاعران و منتقدان ادبی نیز نگریسته، به همـان نسبت موضع نرم‌تری اتّخاذ می‌کند. خواجه می‌پذیرد که شعر باید ممکنات را محاکات کند، امّا در عین حال اشاره می‌کند که به نظر شاعران، محاکات امورِ محال نمکـین‌تـر اسـت: «و آن‌چـه مشتمل بود بر عدول از ممکنات به محال، آن را خرافات خوانند و باشد که مستملح‌تر شـمرند و به این سبب گفته‌اند: احسن‌الشّعر اکذبه» (طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۳). ذکـر نظـر شـاعران را نبایـد

فقط یک نقل قول ساده به شمار آورد، بلکه ظاهراً وی بر آن است تا از رهگذر نشان‌دادن تقابل دو دیدگاه، خواننده را وادارد تا دربارهٔ صحّت قاعدهٔ مذکور در نمونه‌های عملی تأمّل کند. این قاعده از بهترین نمونه‌هایی است که اختلاف نظر فیلسوفان با اصحاب ادب کلاسیک را بر آفتاب می‌افکند. بی‌تردید، قاطبهٔ شاعران و ادیبان با چنین نظریّ موافق نیستند، چون در آن صورت ماهیّت شعری بخش عظیمی از آثارشان زیر سؤال می‌رود.

***

اگر فیلسوفان به همین مقدار بسنده کرده بودند، باز می‌شد نظرشان را با اغماضی و فقط در مورد ژانر تعلیمی_ القایی پذیرفت. امّا آن‌ها می‌گویند نه تنها «موضوع» بلکه «ابزار محاکات» نیز بایستی منحصر در جهان ممکنات باشد. این بدان معناست که شاعر باید در تنظیم دستگاه تصویرگری‌اش خود را ملزم کند تنها از صورت‌های خیالی ممکن‌الوجود بهره بگیرد؛ ایده‌ای که غیر منطقی به نظر می‌رسد اما، هر چند نه به طور کاملاً مساوی، در ژرف‌ساخت ذهن و زبان همهٔ فیلسوفان ما وجود دارد. کافی است سری بزنید به *تلخیص‌الشّعر* ابن رشد و اشکالاتی را که او بر شعرها وارد می‌کند، مرور کنید. سروده‌هایی که بسیاری از آن‌ها در زمرهٔ زیباترین شعرهای عربی هستند و در کتاب‌های بلاغی به عنوان شاهد و مثال مکرّر مورد استفاده قرار می‌گیرند، از نظر او اشکال شعری دارند (ابن رشد، ۱۹۸٦: ۱۲۹). پورسینا نیز اشعاری را که در آن‌ها محاکات به‌وسیلهٔ ایماژها و داستان‌های اختراعی و کاذب انجام می‌گیرد، به این بهانه که شاعر از ممکن‌الوجودها استفاده نکرده، از دایرهٔ شعر بیرون می‌افکند. تبیین مطلب را از زبان خودش بشنوید: «محاکاتی که با استفاده **از** امثال و قصص انجام گیرد، بهره‌ای از شعر ندارد. زیرا شعر به امور موجود و ممکن‌الوجود می‌پردازد (ابن سینا، ۱٤۰۵: ٤/٥٤).

اگر موضوع فقط به همین یکی دو مورد و یا حتّی فقط به ابن سینا خلاصه می‌شد، می‌توانستیم آن را جدّی نگیریم امّا جملات دیگری در *شفا* یافت می‌شود که این نظر را تأیید می‌کند. مثل آن‌جا که می‌خوانیم «محاکات به‌وسیلهٔ چیزی که ممکن نیست یا تحریف در موجود، به‌گونه‌ای که از حیثیت وجودی‌اش خارج شود، از خطاهای شش‌گانهٔ شاعران است» (همان: ٤/۷۲). یا مثلاً این سخن ابن رشد که آن‌قدر واضح و صریح است که جای هیچ امّا و

اگری را باقی نمی‌گذارد: «شایسته است محاکات با استفاده **از** اموری صورت گیرد که موجود هستند یا گمان به وجودشان می‌رود . . . یا اموری که امکان تحقّق وجودشان بیشتر است نه کمتر و حتّی مساوی (ابن رشد، ۱۹۸٦: ۷۷ و مقایسه شود با ابن رشد، ۱۹۵۹: ۲٦۸).

بوعلی (ابن سینا، ۱٤۰۵: ٥٤/٤) و ابن رشد (ابن رشد، ۱۹۸٦: ۸ـ۷۷) آن‌قدر به این ایدهٔ خود اطمینان داشته‌اند که *کلیله و دمنهٔ* منظوم را به علّت رعایت‌نکردن همین اصل از شهر شعر بیرون افکنده‌اند. موضوع محاکات در کتاب مذکور اخلاقیّاتی است که در زمرهٔ موجودات و ممکنات قرار می‌گیرند. بنابراین، از جهت «موضوع» اشکالی بر کتاب مذکور وارد نیست، امّا ابزار محاکات در آن، داستان‌های ساختگی دربارهٔ حیواناتی است که سخن می‌گویند و شعور انسانی دارند؛ یعنی پدیدارهایی که موجود نیستند و امکان وجودیافتن‌شان نیز متصوّر نیست. قرطاجنی از *کلیله و دمنه* به عنوان اثری یاد می‌کند که بر خرافات استوار است و در آن پدیده‌هایی مطرح می‌شوند که موجود نیستند (قرطاجنی، ۱۹٦٦: ٦۸) امّا به‌صراحت آن را اثری غیر شعری نمی‌نامد. او بر آن است که محاکات پدیده‌ها یا با پدیدهٔ موجود صورت می‌گیرد یا با پدیده‌ای که می‌توان وجودش را فرض کرد (همان: ۹۱) و در جای دیگری اشاره‌ای دارد به این‌که بهتر است محاکات به‌واسطهٔ پدیدهٔ موجود صورت پذیرد تا پدیده‌ای که وجودش قابل فرض است (همان: ۱۱۱). در خصوص قصّه‌های اختراعی نیز هم‌چون دو فیلسوف دیگر بر آن است که شعر به قصّه‌های اختراعی نیازی ندارد (همان: ۷۸).

محمّدکمال عقیده دارد علّت این‌که بوعلی «امثال و قصص» اختراعی و از جمله *کلیله و دمنهٔ* منظوم را از دایرهٔ شعر خارج کرده، اعتماد او بر ترجمهٔ نادرست قنّائی از *فی‌الشّعر* است (محمّدکمال، ۱۹۸٤: ۹۸). هرچند این نظر را یک‌سره نمی‌توان رد کرد و قطعاً دریافت ابن سینا از ترجمهٔ قنّائی در اظهار نظرش دربارهٔ *کلیله و دمنهٔ* منظوم بی‌تأثیر نبوده، امّا مسأله باید عمیق‌تر از یک خطای ساده در ترجمه باشد و ریشه در باورهای استوار فیلسوفان مسلمان دارد؛ باوری که می‌گوید: ممکن‌الوجودها شایستهٔ حضور در عرصهٔ محاکات هستند نه ممتنع‌الوجودها.

با پذیرش شرط فوق عملاً ماهیّت شعری بخش عظیمی از آثار ادبی جهان زیر سؤال می‌رود. در این میان، قرطاجنی راه حلی پیشنهاد می‌کند که می‌تواند گره کور این شرط عجیب و غریب را باز کند. او به جای این‌که بگوید به میزانی که شاعر از «ممتنع‌الوجودها» در محاکات بهره ببرد، کلامش از «شعر» دور می‌افتد، برای پدیده‌های مورد محاکات چهار وضعیّت وجودی تعریف می‌کند: واجب، ممکن، ممتنع و محال. تفاوت دو وضعیت وجودی آخری در این است که محال نه در ذهن قابل تصوّر است نه در خارج از ذهنش، امّا ممتنع در ذهن قابل تصوّر است و در خارج از ذهن خیر. در نظر او، واجب‌ها و ممکن‌ها بی‌هیچ مشکلی می‌توانند در محاکات شعری مورد استفاده قرار گیرند. ممتنع‌ها در صورتی که «بار مجازی داشته باشند»، اجازهٔ ورود به این قلمرو را دارند و محاکات به‌وسیلهٔ محال‌ها از همه ناپسندتر است (قرطاجنی، ۱۹٦٦: ۱۳۳). بدین ترتیب دیگر لازم نیست آثاری مثل *کلیله و دمنهٔ* منظوم یا سروده‌های اسطوره‌ای و نمادین را از دایرهٔ «شعر» بیرون افکنیم، چون آن‌ها دارای «بار مجازی» هستند. وانگهی ملاحظه می‌کنید که وی حتّی محاکات امور محال را هم یک‌سره رد نمی‌کند، بلکه آن را ناپسندتر از بقیّه می‌داند.

***

دور از انتظار است، امّا این ایده که شعر باید ممکنات را محاکات کند، به‌شکل دگردیسی‌یافته‌ای سر از نوشتارهای برخی منتقدان ادبی هم در آورده‌است. قدّامه هنگام سخن‌گفتن دربارهٔ عیوب معانی شعر این‌طور می‌نویسد: «از دیگر عیوب معانی، واقع‌شدن امر ممتنع در شعر است؛ در صورتی که وقوع آن چیز و بودنش ممکن نباشد» (قدّامة بن جعفر، بی‌تا: ۲۰۱). هرچند او از محاکات سخنی به میان نیاورده، امّا به احتمال قریب به یقین در تعیین چنین شرطی به آثار یونانیان نظر داشته‌است. نزدیک به همین معنا در باب شاعری *قابوس‌نامه* نیز آمده‌است: «اگر خواهی که سخن تو عالی نماید، بیشتر مستعار گوی و استعارت بر ممکنات گوی» (عنصرالمعالی، ۱۳٦٤: ۱۸۹).

***

فیلسوفان غیر از محصور کردن محاکات شعری در جهان ممکنات، شرط دیگری هم وضع کرده‌اند که با هدف اخلاقی شعر تناسب زیادی دارد، امّا عرصه را برای شاعران باز هم تنگ‌تر می‌کند: «شعر باید حالت‌ها و کردارهای ارادی را محاکات کند».

سابقهٔ این ایده نیز به *فی‌الشّعر* می‌رسد؛ البتّه بیان حکیم یونانی خبری است نه امری. ارسطو در چند مورد این نکته را مطرح کرده‌است. نخست در بخش‌های نخستین اثرش که تصریح می‌کند شعر «خلق‌وخوی، کردارها و انفعالات نفسانی» را محاکات می‌کند (ارسطو، ۱۹٦۷: ۳۰) امّا سخنی از «ارادی‌بودن» در میان نیست. قنّائی در ترجمهٔ این بخش «خلق‌وخوی» را به «عادت‌ها» ترجمه کرده (قنّائی، ۱۹٦۷: ۳۱)، صفت «ارادی» را به کردارها می‌افزاید: کار شعر محاکاتِ عادت‌ها، حالت‌ها و کردارهای ارادی است.

در ذیل بحث از تراژدی نیز همه‌جا حکیم از «محاکات حالت‌ها و کردارها» به عنوان مشخّصهٔ ژانر مذکور سخن می‌گوید (ارسطو، ۱۹٦۷: ۵۰، ۵۲، ٥٤، ۵۸، ٦۲، ٦٦، ٦۸، ۷۲، ۱۳۰؛ قنّائی، ۱۹٦۷: ۵۱، ۵۳، ۵۹، ٦۳، ۱۳۱). یک‌جا هم می‌نویسد که تراژدی «کنش‌های ارادی» را به نمایش می‌گذارد (همان: ٥٦؛ همان: ۵۷). احتمال دارد که همین مورد سبب شده باشد که قنّائی صفت «ارادی» را به کردارها و حالت‌ها بیفزاید. بنابراین اصل مسأله مورد تأیید ارسطو و مترجم اثرش بوده‌است.

تردیدی نیست که محاکات کردارها و حالت‌های ارادی در *فی‌الشّعر* یک اصل است. ارسطو حتّی محاکات اشخاص خاص را برای تراژدی نمی‌پسندد: «تراژدی، محاکات اشخاص نیست، بلکه محاکات کردارها، زندگی، سعادت و شقاوت است که در هیأت کردار ظهور می‌کند» (ارسطو، ۱۹٦۷: ۵۲) یا این‌که «تراژدی، محاکات کردارهاست و حتّی فاعل را از طریق کردارهایش محاکات می‌کند» (همان: ٥٤) و سرانجام این‌که «شاعر، شاعر است برای این‌که کردارها را محاکات می‌کند» (همان: ٦٦). اگر تراژدی به محاکات اشخاص دارای هویّتِ خاص اصالت دهد، به تاریخ نزدیک شده، به همان نسبت خصلت کلیّت‌گرایی و تزکیّه‌بخشی‌اش را از دست می‌دهد. این یک سر ماجرا.

از طرف دیگر، اعتقادات و باورها هم به جهت این‌که مفاهیمی انتزاعی و مجرّد هستند، نمی‌توانند موضوع محاکات قرار گیرند و چاره‌ای نیست جز این‌که آن‌ها را هم در قالب کردارها و حالت‌ها محاکات کرد: «نمایشنامه به‌دنبال محاکات اخلاق نیست، بلکه اخلاق را از طریق کردارها محاکات می‌کند» (همان: ۵۲). امّا کردارها و حالت‌های قهرمانان نمایندهٔ باورها و اعتقادات آن‌ها و حتّی خود شاعر هستند. در واقع، شاعر با محاکات حالت‌ها و کردارهای ارادی، باورهایی را محاکات می‌کند که پشت آن‌ها نهفته‌است. به تعبیر ارسطو «شخصیّت‌های تراژدی خصلت‌هایی دارند که نمایندهٔ اخلاق و اعتقادات آن‌هاست« (همان: ۵۰ و مقایسه کنید قنّائی، ۱۹٦۷: ۵۱). این سویهٔ دوم.

از جهت سوم، محاکات کردارها و حالت‌ها نمی‌تواند غایت کارکردی تراژدی باشد. چون غرض از همهٔ تمهیدات تراژدی این است که ترس و شفقتی در نهاد مخاطب ایجاد کند که موجب تزکیهٔ او می‌شود؛ بنابراین ایجاد آن ترس و شفقت هدف نزدیک و تزکیّه هدف دور محاکات کردارها و حالت‌هاست: «قصد، ایجاد ترس و شفقّت است، نه صرفاً خود کردارها» (ارسطو، ۱۹٦۷: ٦۸، ۷۲ و مقایسه شود با قنّائی، ۱۹٦۷: ٦۹).

اکنون می‌توانیم به جمع‌بندی نهایی نظر حکیم برسیم: غایت کارکردی تراژدی تزکیهٔ باطن است از طریق ایجاد ترس و شفقت در مخاطبان. شاعر برای رسیدن به این هدف از تمهید شعری محاکات استفاده می‌کند. امر اخلاقی و اعتقادی چون انتزاعی و مجرّد است، نمی‌تواند موضوع محاکات قرار گیرد. به‌ناچار شاعر باید آن‌ها را در قالب کردارها و حالت‌های ارادی محاکات کند. این است که اصل در تراژدی محاکات کردارها و حالت‌هاست، چون بدون این اصل تراژدی به غایت کارکردی خویش نمی‌رسد. نیز محاکات اشخاص و ذات‌ها در تراژدی غایت نیست، چون در آن صورت شعر تبدیل می‌شود به بیان زندگی‌نامهٔ شخص خاص.

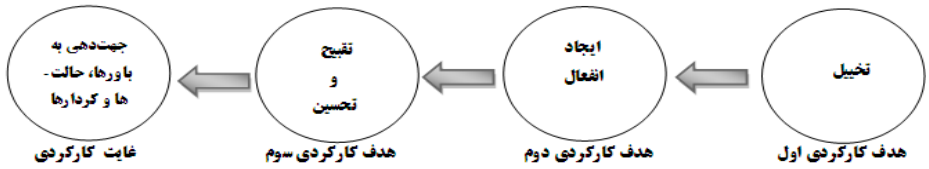
فیلسوفان مسلمان نیز با توجیه مشابهی اصل بالا را پذیرفته و تبلیغ کرده‌اند. ایدهٔ مذکور با عبور از ذهن و زبان فارابی جایگاه خودش را به عنوان یکی از مبانی بوطیقا تثبیت کرد: «برخی رفتارها به ارادهٔ ما انجام می‌شود و ما آن‌ها را **پدیدارهای ارادی** می‌نامیم و بسیاری از آن‌ها که به ارادهٔ ما انجام نمی‌شوند، ما در محقّق‌شدن‌شان مشارکت داریم، مثلاً در تمهید آن‌ها یا حفظ-

شان یا جهت‌دهی‌شان نقش داریم. این قسم اخیر را می‌توان «**در شمارِ**» افعال ارادی محسوب داشت. . . این‌ها موضوعات خاصِّ کلام شاعرانه هستند» (فارابی، ۱۹٦۷: ۱۱۸۳). پور سینا نیز محاکات شعری را شامل کردارها و حالت‌های انسانی می‌داند (ابن سینا، ۱٤۰۵: ٤٤/٤، ۳۸، ۳٤ ، ٦۱، ٦۳). مسأله چندان برای او ضروری بوده که به بهانه‌های مختلف و به بیان‌های متفاوت از آن یاد می‌کند (همان: ۳٤/٤، ٤٤،٤٦). ابن رشد و خواجه نیز این اصل را پذیرفته‌اند (ابن رشد، ۱۹۸٦: ٦۰، ٦۷، ۷۸، ۱۰٤؛ طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۳).

به عنوان نتیجه، گرچه فیلسوفان ما جایگیر کردن ملکه‌های اخلاقی و اعتقادات در نهاد مخاطب را وظیفهٔ شعر می‌دانند، امّا متوجّه این نکته هم شدند که این امور انتزاعی تنها وقتی قابلیّت محاکات‌شدن پیدا می‌کنند که در کسوت کردارها و حالت‌ها درآیند. از این روی موضوع شعر را محاکات کردارها و حالت‌ها دانسته‌اند و برای این‌که خیال‌شان از هرجهت راحت شود، تصریح کرده‌اند که حتّی اشخاصی که در شعرها ظاهر می‌شوند، به‌خودی خود، هدف نیستند، بلکه وجودشان از این جهت ضروری است که بدون آن‌ها نمی‌توان ملکه‌های اخلاقی و اعتقادات را محاکات کرد. اصرار آن‌ها بر «ارادی‌بودن» نیز بدان سبب است که کردارهای غیر ارادی نمی‌توانند دارای بار اخلاقی باشند. این نکته نیز قابل توجّه است که اصل مورد بحث را ارسطو بیشتر در مورد تراژدی مطرح می‌کند، امّا فیلسوفان مسلمان تمایل دارند آن را به همهٔ انواع شعر تعمیم دهند.

۳ـ۳ـ۵: تحسین و تقبیح، غایت کارکردی محاکات

غایت کارکردی محاکات، جهت‌دهی به کردارها، حالت‌ها و باورهای مخاطبان است. منتها تا رسیدن به این مقصد عالی سه مرحلهٔ پیشینی هم وجود دارد که به ترتیب عبارت‌اند از: تخییل، ایجاد انفعال و تحسین و تقبیح. نمودار زیر نسبت میان این چهار هدف کارکردی را پیش چشم می‌آورد:



نمودار هدف‌های کارکردی محاکات/شعر

ارسطو هنگام گفتگو دربارهٔ تراژدی اشاره می‌کند که «ترس و شفقت» موجود در تراژدی به «تزکیّهٔ» نفس مخاطبان منجر می‌شود (ارسطو، ۱۹٦۷: ٤۸؛ قنّائی، ۱۹٦۷: ٤۹). این جملهٔ کوتاه جهت اخلاقی به شعر می‌دهد، امّا در رسالهٔ او مسأله چندان بسط نیافته‌است. فارابی به‌طور ضمنی چهار هدف کارکردی برای محاکات تعیین می‌کند: «برخی سخنان شاعرانه حُسنی را در مورد پدیده‌ای به تخیّل در می‌آورند و برخی قبحی را . . . هدف از کلامِ خیال‌انگیز (= محاکاتی) این است که مخاطب را به انجام امر مطلوبی یا پرهیز از امر نکوهیده‌ای ترغیب نماید» (فارابی، ۱٤۰۸: ۱/ ۳ـ۵۰۲). پورسینا اصل مسأله را پذیرفت، امّا هدف دیگری هم برای محاکات تعریف کرد: «مطابقه»؛ یعنی این‌که پاری محاکات‌ها هدف اخلاقی ندارند، بلکه فقط در پی ارائهٔ تصویر زیبا هستند. امّا ذهنیّت اخلاق‌گرای او نهایةً همین هدف را هم در خدمت اخلاق قرار داد: «مطابقه گونهٔ مستقلی است که این امکان را دارد که به جانب یکی از دو گونهٔ دیگر، یعنی آن‌ها که کارکردشان تقبیح یا تحسین است، گرایش پیدا کند. چنان‌که گویا محاکاتی زمینه‌ساز است» (ابن سینا، ۱٤۰۵: ۳۵/٤).

بنابراین در دبستان بوعلی سه هدف کارکردی برای محاکات تعیین شده که دو تای آن کاملاً رنگ و روی اخلاقی دارد (تحسین و تقبیح) و سومی زمینهٔ آن را دارد که به یکی از دو هدف مذکور گرایش پیدا کند؛ هم از این روی است که بوعلی آن را «محاکاتِ زمینه‌ساز» می‌نامد. حال آن‌که خواجه محاکات مطابقه یا به تعبیر خودش «مجرّد» را به عنوان نوعی می‌داند که ارزشش به خودش است، نه به این‌که زمینه‌ساز تحسین و تقبیح باشد (طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۲).

ابن رشد و قرطاجنی هم بر مسیر فارابی و پورسینا رفتند تا تخمی را که ارسطو بر زمین افکند، فارابی به بار آوَرَد، پورسینا پرورش دهد و در دستان ابن رشد، خواجه و قرطاجنی تبدیل به درختی تنومند شود (ابن رشد، ۱۹۸٦: ٦۰؛ طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۳؛ قرطاجنی، ۱۹٦٦: ۹۲، ۱۰٦). میوهٔ این درخت، شعر را تبدیل به ابزاری کرد در خدمت اهداف اخلاقی، تربیتی و معرفت‌شناسانه؛ میوه‌ای که هرچند به مذاق فیلسوفان بسی خوش افتاد، باب طبع بسیاری از شاعران و منتقدان ادبی نبود. از قضا، همان «مطابقه»، که بوعلی اصرار دارد بر آن نیز کسوت اخلاقی بپوشاند، غایتِ کارکردی بخش عظیمی از شعر کلاسیک ما را تشکیل می‌دهد و مدارک تاریخی نشان می‌دهد شاعران هیچ تمایلی ندارند که در این مورد با پورسینا هم‌داستان شوند. چه دلیلی واضح‌تر از این‌که هیچ‌کدام از چهره‌های سرشناس غنایی‌پرداز و حماسه‌سُرا به شیوهٔ پیشنهادی فیلسوفان عمل نکردند؟

موضوع مهم دیگری که قرطاجنی مطرح می‌کند پاسخ‌دادن به این پرسش حیاتی است که یک شاعر بر چه مبناهایی اموری را تحسین و امور دیگری را تقبیح می‌کند. به نظر او چهار مبنا وجود دارد: «دین، عقل، اخلاق و منویّات نفسانی» (همان: ۱۰۷). این بحث نشان می‌دهد بوطیقای فلسفی تا چه حد، خود را مقیّد به سازه‌هایی کرده که بیرون از چهارچوب‌های هنری قرار دارند.

اگر نوشتارهای فیلسوفان را با دقّت بیشتری بکاویم، شاید بتوانیم بایدها و نبایدهای دیگری هم بیابیم، امّا محورهای اصلی همین‌هاست که ذکر شد. چنان‌که ملاحظه می‌شود فیلسوفان، هم جانب فرم را پیش چشم داشته‌اند و هم طرفِ محتوا را. حال اگر قرار باشد ویژگی‌های اصلی محاکات مورد نظر فیلسوفان را در قالب گزاره‌های کوتاه خلاصه کنیم، نتیجه چنین چیزی خواهد شد: «**شعر باید کردارها و حالت‌های ارادی را، که نمایندهٔ باورها و اخلاق هستند، با استفاده از پدیدارهای موجود یا ممکن‌الوجود و با زبانی اثرگذار و خیال‌انگیز محاکات کند؛ محاکاتی که مبتنی بر تقبیح امور ناپسند و تحسین امور پسندیده باشد و بتواند به رفتارها، حالت‌ها و باورهای مخاطبان جهت اخلاقی بدهد**».

کتابنامه

ابن رشد، ابو ولید محمّد بن احمد بن محمّد. (۱۹۵۹). *تلخیص الخطابة*. تحقیق و مقدّمه عبدالرحمن بدوی. بیروت: دارالقلم.

ـــــــــــــــــــــــــــــــ (۱۹۸۶). *تلخیص کتاب الشّعر*. تحقیق ریچارد بترورث و احمد عبدالمجید هریدی. قاهره: الهیئةالمصریّةالعامّة للکتّاب.

ابن سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله. (بی‌تا). *الاشارات و التّنبیهات*. با شرح نصیرالدّین طوسی. تحقیق سلیمان دنیا. چهار جزء. الطبعةالثّانیّة. مصر: دارالمعارف.

ـــــــــــــــــــــــــــــــ . (۱۹۵۳). *رسائل ابن سینا*. زیر نظر حلمی ضیاء اولکن. آنکارا: بی‌نا.

ـــــــــــــــــــــــــــــــ .(۱۴۰۵). *شفا*. تحقیق و مقدّمة عبدالرّحمن بدوی. جلد چهارم. بخش نهم. قاهره: الدّارالمصریّة للتّألیف و الترّجمة.

ـــــــــــــــــــــــــــــــ . (۱۹۳۸). *النّجاة فی‌الحکمة المنطقیّة و الطبیعیّة و الالهیّة*. چاپ دوم. قاهره: مطبعةالسّعادة.

ارسطو. (۱۹۶۷). *کتاب ارسطوطالیس فی‌الشّعر*. تحقیق و ترجمه محمّد عیّاد شکری. قاهره: دارالکاتب-العربی للطّباعة و النّشر.

بغدادی، ابوالبرکات هبةالله بن علیّ بن ملک. (۱۳۵۷). *المعتبر فی‌الحکمة*. الجزءالاوّل. الطبعةالاولی. حیدرآباد: ادارة جمعیّة دائرةالمعارفالعثمانیّة.

خطیب، صفوت عبدالله. (۱۹۸۵). *نظریّة حازم القرطاجنی النقدیّة و الجمالیّة فی ضوء التأثیرات الیونانیّة*. قاهره: مکتبةالنّهضةالشّرق.

طوسی، محمّد بن محمّد حسن. (۱۳۵۵). *اساس الاقتباس*. تصحیح مدّرس رضوی. چاپ دوم. تهران: دانشگاه تهران.

فارابی، ابو نصر محمّد بن محمّد بن طرخان. (۱۴۰۸). *المنطقیّات للفارابی النّصوص المنطقیّة*. مقدّمه و تحقیق محمّدتقی دانش‌پژوه. زیر نظر سیّدمحمود مرعشی. جلد اوّل. چاپ اوّل. قم: دفتر مرعشی نجفی.

ـــــــــــــــــــــــــــ .(۱۹۶۷). *الموسیقی‌الکبیر*. تحقیق غطاس عبدالملک خشبه. قاهره: دارالکاتب‌العربی للطبّاعة و النّشر.

عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر بن زیاد. (۱۳۶۴). *قابوس‌نامه*. به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی. چاپ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.

قدّامة بن جعفر، ابوجعفر. (بی‌تا). *نقدالشّعر*. تحقیق محمّد عبدالمنعم خفّاجی. بیروت: دارالکتب‌العلمیّه.

قرطاجنی، ابوالحسن حازم. (۱۹۶۶). *منهاج‌البلغاء و سراج‌الادباء*. مقدّمه و تحقیق محمّد حبیب ابن خوجه. تونس: دارالکتب‌الشرقیّه.

قنّائی، ابو بشر متّی بن یونس. (۱۹۶۷). *کتاب ارسطوطالیس فی‌الشّعر*. تحقیق و ترجمه محمّد عیّاد شکری. قاهره: دارالکاتب‌العربی للطّباعة و النّشر.

محمّد کمال عبدالعزیز، الفت. (۱۹۸۴). *نظریّةالشّعر عندالفلاسفةالمسلمین من الکندی حتّی ابن رشد*. قاهره: الهیئةالمصریّةالعامّة للکتّاب.