

From the Probable Impossibility to the Self-Sufficiency of the Literary Work in Aristotle's Thought

Masoud Algooneh Juneghani*

Associate Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Abstract

Emphasizing the *subject of imitation* as an instinctive and natural factor in human learning, Aristotle in his *Poetics* considers mimesis as the origin of artistic indulgence, however his commitment to the theory of imitation, like Plato, does not reduce the work of art to mere representation of the real world. In fact, when Aristotle explicitly prefers the *probable impossibility* to the *possible improbability* in explaining the mechanism of the plot of tragedy, such a viewpoint entails acknowledging the validity and reliability of the possible literary world and confirming its self-sufficiency. Obviously, adopting such a view requires a formalist reading of Aristotle's theory, a reading that contrasts with the anti-formalist approach prevalent in the mimetic theory. Therefore, the question which arises is on what basis and by what means did Aristotle succeed in merging these two different theories, and does such a view ultimately guarantee the self-sufficiency of the literary work or not? For this reason, the present study, while critically reading the place of imitation theory in Aristotle's thought, analyzes the concept of probable impossibility and according to Aristotle's own statements in the poetics, account for his understanding of as probable impossibility as well as the self-sufficiency of the literary work. Finally, this study shows Aristotle, acknowledging the independence of the literary work and emphasizing the validity of the principle of probability and necessity in shaping the internal logic of the work, still believes in the representation of the real world, although his adherence to the principle of representation requires attention to structure of events and not its content.

Keywords: Mimesis, Impossible Probability; Self-Sufficiency; The Principle of Probability and Necessity; Representation

* algooneh@yahoo.com

از «ناممکن محتمل» تا قول به خودبسنده‌گی اثر ادبی در اندیشهٔ ارسطو

مسعود آگوننه جوقفانی*

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

algooneh@yahoo.com

چکیده

ارسطو ضمن تأکید بر محاکات به‌مثابهٔ عاملی طبیعی در یادگیری بشر، آن را خاستگاه التذاذ هنری برمی‌شمارد؛ اما التزام او به نظریهٔ محاکات، به تقلیل اثر هنری به بازنمایی صرف جهان واقع منتهی نمی‌شود. در واقع، ارسطو صریحا امر «ناممکن محتمل» را به «ممکن نامحتمل» ترجیح می‌دهد. چنین موضعی مستلزم تصدیق اعتبار جهان ممکن ادبی و قول به خودبسنده‌گی آن است. بدیهی است اتخاذ چنین دیدگاهی متوجه قرائت فرمالیستی نظریهٔ ارسطو است که در تقابل با رویکرد ضدفرمالیستی نظریهٔ محاکات است؛ در نتیجه این پرسش پیش می‌آید که ارسطو براساس چه تمهیداتی موفق به امتزاج این دو نظریهٔ متباین شده و آیا چنین دیدگاهی در نهایت متضمن قول به خودبسنده‌گی اثر ادبی است. به‌همین سبب، پژوهش حاضر ضمن خوانش انتقادی جایگاه نظریهٔ محاکات در اندیشهٔ ارسطو، به تحلیل مفهوم «ناممکن محتمل» می‌پردازد و تلقی ارسطو را از ناممکن محتمل و خودبسنده‌گی اثر ادبی تحلیل و بررسی می‌کند. به‌موجب این پژوهش، مشخص می‌شود که ارسطو ضمن تصدیق استقلال اثر ادبی و تأکید بر اعتبار اصل احتمال و ضرورت در شکل‌دهی به منطق درونی اثر، همچنان به بازنمایی جهان واقع قائل است، گو اینکه پایبندی او به اصل بازنمایی مستلزم توجه به ساختار رویدادها و نه محتوای آن باشد.

واژگان کلیدی: محاکات، ناممکن محتمل، خودبسنده‌گی، اصل احتمال و ضرورت، بازنمایی

۱- درآمد سخن

ارسطو در *بوطیقا*، به‌مانند خلف فکری خود افلاطون در گفت‌وگو درباره هنر، به نظریه محاکات^۱ ملتزم می‌ماند؛ گو اینکه تقلید در نظر او فاقد آن صبغه اهانت‌آمیزی است که در نظریه افلاطون به آن برمی‌خوریم. درواقع، ارسطو معتقد است تقلید عاملی غریزی در ذات بشر است که یادگیری را برای وی تسهیل می‌کند و انسان به‌واسطه آن است که جهان را الگوبرداری می‌کند و به فهم درمی‌آورد؛ به‌همین سبب، او نه تنها تقلید را از منظر تعلیمی ارج می‌نهد، بلکه به لحاظ وجودی آن را برای نوع بشر «غریزی و طبیعی» می‌داند (ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۰). درواقع، ارسطو ضمن تأکید بر التذاد^۱ ناشی از عمل تقلید، آن را به‌مثابه خاستگاه ارزشمند آگاهی قلمداد می‌کند و درهمین راستا استدلال می‌کند: «شعر از بطن تمایل طبیعی انسان به تقلید و آموختن از طریق بازنمایی زاده می‌شود» (de Beistegui, 2012: 16).

به‌هرروی، التزام به اصل محاکات در تبیین آفرینش هنری موجب می‌شود تا ارسطو در روند جست‌وجو برای یافتن برون‌شدی از بن‌بست‌های نظری مطرح‌شده توسط افلاطون، برای نخستین‌بار تحلیل ساختاری موثقی از شعر، در معنای عام آن، به دست دهد که به‌موجب آن، قواعد ویژه‌ای مبتنی بر اصل «احتمال و ضرورت» (Aristotle, 1991: 11) در جهان درونی اثر حاکم است. البته از آنجایی که ارسطو بنیان *بوطیقا* را عمدتاً برپایه تحلیل آثار دراماتیک و به ویژه نمایشنامه‌های سوفوکل^۲ استوار ساخته است، ممکن است ایراد شود که بعضی از آنچه او درباب مؤلفه‌های بنیادی شعر^۳ به دست می‌دهد، مختص شعر دراماتیک^۴ است. مثلاً او موضوع محاکات را «انسان

در حال کنش‌ورزی»^۵ (Aristotle, 1898: 11) می‌انگارد و بدیهی است شعر غنایی یا حماسی نمی‌تواند به اصول شعر نمایشی یا دراماتیک متعهد باشد؛ اما چنین ایرادی ناموجه است؛ چون ارسطو خود در مقدمات *بوطیقا* تصریح می‌کند که تمامی انواع شعری مبتنی بر محاکات‌اند و صرفاً از نظر موضوع، وسایط و شیوه‌های محاکات از یکدیگر متمایز می‌شوند (ibid.: 8). براین‌اساس، نمی‌توان انکار کرد که ارسطو ضمن توجه به وجه کارکردگرایانه^۶ یا پراگماتیک شعر، برای نخستین‌بار تحلیل ساختاری ضابطه‌مندی برای بررسی سازوکار نظام درونی کل آثار ادبی به دست می‌دهد و به‌این ترتیب، امکان روی‌آوردن به جهان ادبی را به‌مثابه یک جهان ممکن میسر می‌کند. دیدگاهی که مستلزم تصدیق اصل خودبسندگی است و اثر ادبی را به‌مثابه دنیایی خودایستا تلقی می‌کند که اگرچه مؤلفه‌های آن از جهان واقع اخذ شده است، همواره به رویدادهای معمول در جهان واقع پایبند نیست و به حدود و ثغور آن محدود نمی‌ماند؛ بلکه با تمهیدات خاص خود از آن فراتر می‌رود. به‌موجب اتخاذ چنین دیدگاهی است که ارسطو می‌پندارد شاعر محدود به محاکات امر تاریخی، فردی یا جزئی نیست و درواقع محاکات امری که بالفعل واقع شده است، اهمیت چندانی برای شاعر ندارد. البته ارسطو در *بوطیقا* تأکید می‌کند که محاکات شعری اگرچه درنهایت به امور کلی و عام روی می‌آورد، از امور جزئی غافل نمی‌ماند. درواقع فاصله داستانی که ذاتی و جبلی محاکات است، به ما اجازه می‌دهد تا از طریق ادراک کیفیت‌های جزئی زندگی بشری، متوجه کلیات شویم. یعنی «کلیات درنهایت به‌واسطه شخصیت‌ها و کنش‌های جزئی متجسد و متجلی می‌شوند» (Potolsky, 2016: 37).

^۱ Mimesis

داستانی رخت برمی‌بندد؛ چراکه اصول مذکور احتمال وقوع رویدادها را موجه، منطقی و بنابراین پذیرفتنی جلوه می‌دهند. به‌موجب چنین دیدگاهی است که ارسطو یکی از اظهارات بحث‌برانگیز خود را مطرح می‌کند که به‌موجب آن در تراژدی «ناممکن محتمل» بر «ممکن نامحتمل» مرجح است؛ بنابراین، هدف از تقریر این جستار آن است که ضمن بازاندیشی در جایگاه مفهوم محاکات در بوطیقای ارسطو، تلقی او را از اصطلاح «ناممکن محتمل» روشن کند. به‌همین سبب، پس از بررسی میزان التزام ارسطو به نظریهٔ محاکات به‌مثابهٔ رویکردی ضدفرمالیستی، وجوه فرمالیستی نظریهٔ او را بر ملا می‌شود تا نشان داده شود ارسطو به چه میزان به این وجوه نظریهٔ خود پایبند است. برپایهٔ چنین استدلال‌هایی، درنهایت موضع ارسطو دربارهٔ خودبسنده‌گی اثر ادبی روشن خواهد شد.

۲- پیشینهٔ پژوهش

در پژوهش‌های زیادی به موضوع ناممکن محتمل اشاراتی شده است و پیوند آن با دیدگاه فرمالیستی ارسطو و قول به خودبسنده‌گی اثر ادبی از مواضع گوناگون نظری بررسی شده است. از مهم‌ترین این پژوهش‌ها به این موارد می‌توان اشاره کرد: هاوس^۱ (1956) در هشت درس‌گفتاری که دربارهٔ بوطیقای ارسطو تقریر کرده، درس‌گفتار چهارم را به بررسی پیرنگ اختصاص داده است و ذیل آن ضمن بررسی اصول ضرورت و احتمال، به تبیین چگونگی حضور امر نامحتمل ممکن در روایت داستانی یا دراماتیک پرداخته است. او تصریح می‌کند: «معیار ضرورت یا احتمال اساساً درون‌متنی است؛ اما اعتبار این اصول

به‌هر ترتیب، به‌زعم ارسطو، محاکات برخلاف تأثر از ویژگی‌های تصادفی یا جزئی، درنهایت متوجه گونه‌های عام و کلی کنش شخصیت‌هاست. به‌واسطهٔ چنین رویکردی است که شعر در قیاس با تاریخ کارکردی فلسفی‌تر پیدا می‌کند؛ چون برخلاف مورخ که به روایت امر واقع می‌پردازد، شاعر بیشتر به «حکایت‌کردن آن چیزی می‌پردازد که محتمل است روی دهد» (ارسطو، ۱۳۸۸: ۹۶). با این ملاحظات، مادامی که ذهن شاعر معطوف است به ترسیم اشیا، وضعیت‌ها و پدیدارها- همان‌گونه که هستند- در ساحت شعر با «محاکات واقعی» سروکار داریم؛ اما ترسیم اشیا به‌گونه‌ای که باید باشند، مبتنی بر «محاکات مثالی» است (عباس، ۱۳۸۸: ۲۲). این بدان معناست که جهان ادبی ضمن وابستگی به جهان واقع برای اخذ تصاویر و ترسیم پدیدارها، پس از اینکه این مؤلفه‌ها را از جهان واقع اخذ می‌کند، از آن رهایی می‌جوید، مؤلفه‌ها را به‌آیینی نو به کار می‌بندد و در ساحتی «فراتر یا فروتر از حد معمول» (Aristotle, 1898: 11) بازنمایی می‌کند؛ اما به‌هر حال، در این ساحت نو، دو اصل بنیادی احتمال و ضرورت حاکم است که موجب قوام و انتظام اثر می‌شوند؛ بنابراین، هرگونه خللی در ساخت درونی اثر روی دهد و اصل احتمال و ضرورت به چالش کشیده شود، باورپذیری اثر تقلیل پیدا می‌کند؛ خواه موضوع مذکور در جهان خارج ممکن و خواه ناممکن باشد. مثلاً رویدادی مانند زیرگرفته‌شدن عابر پیاده توسط خودرو یا سگته کردن شخصی در حین خواب، اگرچه در جهان واقع امری معمول و رایج است، چنین رویدادی وقتی در جهان ادبی ترسیم می‌شود، شرط اساسی حضور آن بر اثر پایبندی به اصل احتمال یا ضرورت است. با رعایت چنین استلزامی عنصر تصادف از پیرنگ

¹ House

بسته به تطابق آنها با ساختار رویدادهای جهان واقع است. مارگون^۱ (1977) ضمن کاربست نظریه ارسطو در خوانش اودیپ سوفوکل، تلقی ارسطو را از امر ناممکن محتمل تبیین می‌کند. او تأکید می‌کند برای فهم دیدگاه ارسطو لازم است امر ناممکن را معادل غیرعقلانی تلقی کنیم و آگاه باشیم که محتمل‌بودگی است که اعتبار و اصالت امر ممکن یا ناممکن را تضمین می‌کند. هالیول^۲ (10: 1995) تأکید می‌کند که قرائت فرمالیستی نظریه ارسطو اصالت ندارد. او نشان می‌دهد که بعضی از مفاهیم مانند اصل ضرورت و احتمال که به‌موجب آن، انسجام متن در نتیجه بازنمایی دراماتیک زندگی بشری تضمین می‌شود، یا موضوع امور جهان‌شمول که بیانگر آن است که شعر به‌هرروی متوجه جهان واقع و تقلید از موضوعات آن است، یا توجه او به عواطفی مانند ترس و اضطراب در تحلیل تراژدی به‌معنای این است که دیدگاه او تقلیل‌پذیر به فرمالیسم به‌معنای امروزی آن نیست. بروگان^۳ (2005) تصریح می‌کند در نگرش ارسطو، محاکات درواقع نه به‌عنوان هدف که به‌عنوان وسیله‌ای است که شاعر به‌واسطه آن می‌تواند داستان‌هایی بیافریند که واقع‌نمایی مطلوب را از طریق تقلید به دست آورده‌اند و جدی‌ترین شگرد دراین راستا همان ساختار یا پیرنگ اثر است؛ نه سایر مؤلفه‌ها. یعنی آنچه شاعر در اثر هنری پیش می‌نهد، به جای اینکه به بازنمایی برخی از وجوه اشیای طبیعی محدود شده باشد، متوجه صورت یا ساختی است که از طریق تعامل مؤلفه‌های درونی اثر حاصل می‌شود و در نتیجه تأثیرات زیبایی‌شناختی مطلوب را به جای می‌نهد. فاوئر و چایدز^۴ (120: 2006)

معتقدند «ارسطو در تبیین نظریه محاکات، دو دیدگاه متباین را با یکدیگر درمی‌آمیزد. یعنی تلقی اثر هنری به‌مثابه «بازنمایی واقعیت ازپیش‌موجود» را با تلقی «اثر هنری به‌مثابه شیء» ترکیب می‌کند؛ اما درهرصورت توجه وی بیشتر معطوف به آن شکل از محتملی است که از روابط درون اثر ناشی می‌شود و ممکن‌بودگی که منبعث از وضع امور در جهان واقع است، نزد وی شأنیت چندانی ندارد. کلارک^۵ (2018) با تفکیک محتمل به دو ساحت برون‌متنی و درون‌متنی تأکید می‌کند که جهان درونی متن محدودیت‌های متفاوتی بر محتمل‌بودگی تحمیل می‌کند و درواقع نویسنده امور محتملی خلق می‌کند که ذاتی یا درونی متن هستند؛ به‌خصوص زمانی که این موضوع مستقیماً برخلاف احتمالات برون‌متنی است. درضمن، زرقانی (۱۳۹۰) نیز ضمن بررسی تحلیلی -انتقادی نظریه شعر در منابع فلسفی از ترجمه قنایی تا اثر حازم قرطاجنی به تحلیلی نه‌چندان منسجم درباره امر ناممکن محتمل می‌پردازد. او با اینکه تصریح می‌کند «محال نه در ذهن قابل تصور است، نه در خارج از ذهن» و خاطرنشان می‌کند که «قنایی سخن محال را به غیرممکن ترجمه کرده است و در نتیجه فیلسوفان مسلمان محاکات غیرممکن را به معنای محاکات ممتنع‌الوجود درک کرده‌اند (زرقانی، ۱۳۹۰: ۷۸-۷۹)، اما خود او در مثالی که برای روشن شدن موضوع است، محال را به غیرممکن عطف کرده است و طرفه‌تر آنکه نامحتمل را با محال و غیرممکن خلط کرده است: «اگر امر غیرممکن و محالی مثل کشته‌شدن پسر به‌دست پدرش...» (همان، ۷۲). این در حالی است که کشته‌شدن پسر توسط پدر کاملاً ممکن، اما نامحتمل است. به‌هر ترتیب، در پژوهش

¹ Margon

² Halliwell

³ Brogan

⁴ Childs and Fowler

⁵ Clark

را نزد ارسطو بازجست. در واقع، بررسی آرای ارسطو در این حوزه نشان می‌دهد که او تأکید چندانی بر مؤلف اثر هنری به‌مثابه علت فاعلی ندارد؛ اما به‌دلیل اهمیتی که برای تبیین سازوکار اثر هنری قائل است، ضمن آثار خود به سه وجه بنیادی یعنی جهان واقع، مخاطب و جهان درونی اثر می‌پردازد. البته ارسطو برخلاف شیوه افلاطون که اساساً مبتنی بر دیالوگ یا کاربست شیوه جدلی است، با شیوه عینی و علمی به مباحث مطمح نظرش می‌پردازد و تأکید او عموماً بر ایجاد «تمایزات منطقی و مقوله‌بندی» است. بر این اساس، او ضمن توجه به تأثیرات عاطفی اثر هنری بر مخاطب و قوانین درونی حاکم بر اثر را به‌شیوه‌ای عینی برمی‌رسد و به‌همین منوال، پیوند یا تعامل اثر ادبی را با جهان واقع تبیین می‌کند. به‌واسطه چنین تمهیداتی است که نظریه شعری ارسطو قابلیت آن را پیدا می‌کند به‌عنوان یک نظام جامع سازوکار اثر ادبی را آشکار کند. این مهم با تقریر *بوطیقا* میسر می‌شود. *بوطیقا* در تاریخ نقد و نظریه ادبی جایگاه ممتازی دارد و می‌توان گفت خاستگاه بیشتر مباحثی به‌شمار می‌رود که بعد از آن مطرح شده است. موضوعاتی مانند نوع‌شناسی ادبی، سبک، فرم و ساختار که متعاقباً مورد تأکید و توجه اندیشمندان قرار می‌گیرد، در این اثر بیش‌و‌کم طرح و تبیین شده‌اند (Cain, 2001: 86). البته اندیشمندان هرکدام بنابه دیدگاه ویژه خود بخشی از آموزه‌های ارسطو را از *بوطیقا* اخذ کرده‌اند، آن را بسط و گسترش داده‌اند و در نظام اندیشگانی خود به کار بسته‌اند.

نکته مهم در نظام اندیشگانی ارسطو این است که او در *بوطیقا* بیشتر به بررسی ساختار درونی اثر ادبی می‌پردازد و جنبه‌های عاطفی کلام را صرفاً ذیل بحث کاتارسیس مطرح می‌کند؛ اما این بدان معنا نیست که

حاضر کوشش بر آن است که ضمن قرائت انتقادی نظریه ارسطو درباره امر ناممکن محتمل، رابطه این نگرش با قول به خودبستگی اثر ادبی تبیین شود و نشان داده شود ارسطو به چه میزان به تعهدات فرمالیستی این نظریه پایبند می‌ماند.

۳- مبانی نظری

۳-۱- جایگاه نظریه محاکات در اندیشه ارسطو

یک نظریه جامع ادبی برای تحلیل اثر هنری عموماً چهار پرسش کلان در پیش روی خود دارد: پرسش از مؤلف، مخاطب، جهان واقع و خود متن. به این ترتیب، چنانچه نظریه ادبی متوجه آفرینشگر اثر ادبی باشد، رویکردهایی اولویت پیدا می‌کنند که با اتخاذ موضع روان‌شناختی، تاریخی و جامعه‌شناختی به زمینه‌هایی آفرینش اثر می‌پردازند.^۷ بدیهی است فهم اثر و تعامل آگاهانه با آن صرفاً به این حیطه محدود نمی‌شود؛ به‌همین سبب، گاهی پرسش به جای مؤلف، متوجه خود متن است. از این چشم‌انداز، معنایی که منتقد در پی بازآفرینی آن است، از ساختار خود اثر و انتظام درونی آن سرچشمه می‌گیرد.^۸ از سوی دیگر، توجه به خواننده به رویکردهایی مجال ظهور می‌دهد که در پی شناسایی آن دسته از امکانات معرفتی هستند که به برداشت یا تأویل خاص خواننده از اثر منجر می‌شود. اساس نظریات هرمنوتیکی که به نظریه تأویل نیز شناخته می‌شوند و نظریاتی که به‌طور کلی به نظریه دریافت معروف هستند، برپایه چنین رویکردی استوار است؛ اما وقتی پرسش معطوف به جهان واقع است، رویکرد متلازم با آن اساساً محاکاتی است و تبیین نحوه بازنمایی جهان واقع در اثر ادبی رسالتی بنیادی به‌شمار می‌رود. با در نظر گرفتن این مواضع نظری است که بهتر می‌توان جایگاه محاکات

جنبه‌های عاطفی کلام درکل برای ارسطو محل بحث و بررسی نیست؛ بلکه او این بحث را به‌همراه بررسی ابعاد سیاسی کلام در *ریطوریقا* بررسی می‌کند؛ بنابراین، برخلاف دیدگاه‌ها و تمایزهایی که بسیاری از اندیشمندان به آثار ارسطو منتسب می‌کنند، می‌توان تأکید کرد که ارسطو نه *بوطیقا* را به *ریطوریقا* ترجیح می‌دهد و نه بالعکس. درواقع ارسطو با برقراری این تفکیک و تمایز بین این دو حوزه نشان می‌دهد که نه تنها اهمیت ویژه‌ای برای ساختار درونی اثر و در نتیجه وجوه فرمالیستی و ساختارگرایانه اثر قائل است، بلکه به‌همین میزان به مباحثی مانند خوانش سیاسی، خوانش اجتماعی، تفسیر اثر و تأثرات مخاطب توجه دارد؛ به‌همین سبب، وی این مباحث را اساساً در *ریطوریقا* طرح و تبیین کرده است. به‌تعبیر کین^۱ (2001: 84) «ارسطو مطالعه شعر را به انواع مشاهده پذیر ادبی و ساختارهای صوری آن محدود می‌کند و بیش‌و کم پرسش‌هایی را که درباره خاستگاه‌های عاطفی اثر است، به حوزه‌هایی مانند روانشناسی و *ریطوریقا* واپس می‌راند». شایان ذکر است که آنچه ارسطو در *ریطوریقا* بدان می‌پردازد، بررسی ابزارها و شگردهای اقناع است؛ حال آنکه اخلاف فکری وی در سنت قرون وسطایی و تفکر عهد رنسانس، از اهمیت *ریطوریقا* غافل ماندند و صرفاً به بررسی و مطالعه فنون سخنوری اکتفا کردند.

به‌ترتیب، در *بوطیقا* است که ارسطو به موضوع محاکات می‌پردازد. هرچند که او برخلاف افلاطون وقتی از محاکات سخن می‌گوید، متوجه ایدئال استعلایی نیست و اساساً هم خود را مصروف اثبات شأن ایدئال تجربی می‌کند و کوشش وی به‌هیچ‌روی معطوف به موضوع وحدت به‌معنای مثالی آن نیست.

درواقع ارسطو می‌کوشد با قراردادن ادبیات دربرابر تاریخ و فلسفه، موضع خود را درباب اهمیت امر تجربی به‌مثابه موضوع محاکات روشن سازد (در بخش ۲-۳ به این موضوع پرداخته می‌شود). توجه به چنین موضوعاتی است که درنهایت به شکل‌گیری تأملات خاص وی درباب امر ممکن و محتمل و نیز تأکید او بر خودبستگی اثر منجر می‌شود. درادامه نشان داده می‌شود که ارسطو با قرائت ویژه‌ای که از درام یونان زمانه خویش به دست می‌دهد، چگونه زمینه نقد ساختاری را فراهم می‌کند و این دریافت به چه میزان متأثر از پنداشت‌های خاص وی از امر ناممکن محتمل است.

۲-۳- التزام ارسطو به محاکات: رویکردی فرمالیستی یا ضدفرمالیستی؟

محاکات در نظریه فلسفی ارسطو درباب هنر نقشی کلان و کلیدی دارد؛ اما از آنجایی که نظام سلسله‌مراتبی حقیقت برای وی فاقد اعتبار است، به هیچ‌روی به این دریافت افلاطونی نمی‌رسد که هنر از حقیقت مطلق فاصله دارد و بنابراین فاقد شأن معرفتی است. درواقع، محاکات به‌منزله یکی از اصول بنیادین هنر برای ارسطو اعتبار و ارزش ویژه‌ای دارد. جرالد الس به‌نقل از ملبرگ^۲ (1995: 44) تأکید می‌کند که ارسطو ارزش‌یابی افلاطون را از محاکات تغییر می‌دهد و معنای آن را تا جایی تغییر می‌دهد که تقریباً مفهومی متضاد با برداشت افلاطونی آن پیدا می‌کند. باین‌همه، ارسطو در اصل موضوع، یعنی متوسل شدن به نظریه محاکات برای تبیین سازوکار آفرینش اثر هنری، ادامه‌دهنده راه استاد خود به شمار می‌رود و حتی اگر بپذیریم که او *بوطیقای* خود را دربرابر ادعاهای رادیکال افلاطون مبنی بر اخراج شاعران از

² Melberg

¹ Cain

به نظر می‌رسد نظریهٔ محاکاتای درنهایت منکر خودبستگی اثر باشد. به‌همین منوال، تصدیق شق دوم نیز به‌معنای نفی کارکرد ارجاعی و در نتیجه پایبند نبودن به تقلید یا محاکات است؛ اما به‌زعم نگارنده، ارسطو در برخورد با این دو دیدگاه متعارض موضعی خاص را انتخاب کرده است و بر این اساس بر نکتهٔ ظریفی انگشت نهاده که معمولاً از نگاه پژوهشگران دور مانده است. در واقع، ارسطو ضمن گفت‌وگو دربارهٔ پیرنگ، آشکار می‌کند که میتوس «ساختار رویدادها»^۱ (Porter, 1986: 97) یا به‌تعبیر خود او «روح هنر تراژدی» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۷۴) است؛ اما پراکسیس آن رویداد واقعی است که به خودی خود تمامیت یافته و کامل است. بر این اساس، میتوس در تقابل با پراکسیس قرار می‌گیرد و در تفاوت این دو یادآوری همین بس که پراکسیس وضع واقعی امور است؛ در حالی که میتوس بازنمایی هنری آن از طریق عطف توجه به فرم و نه محتوای امور است. برای فهم اهمیت این موضوع یادآوری می‌شود که محاکات ارسطویی که خویشکار متفاوتی از تلقی افلاطون دارد، دووجهی است. یعنی از چشم‌انداز ارسطویی محاکات ضمن پایبندی به جهان واقع، از آن گریزان است؛ اما این به چه معناست؟

وقتی ارسطو از ساختار رویدادها سخن می‌گوید و تقلید هنری را به‌سبب عطف توجه به آن می‌ستاید و تأکید می‌کند نمایش تراژیک عالی‌ترین صورت هنری است که معطوف به بازنمایی این ساختار است، به نظر می‌رسد که او با وجود تأکید بر وضع امور در جهان واقع، برخلاف افلاطون که از استعاره‌هایی مانند آینه، سایه و توهمات بصری بهره می‌گیرد، شعر را به مرتبهٔ صرف آیینگی تقلیل نمی‌دهد. دقیقاً با اتکا

آرمان‌شهر تنظیم کرده است، درنهایت سنگ‌بنای «استدلال‌های وی با آموزهٔ بنیادین افلاطون مبنی بر اینکه هنر اساساً محاکات و تقلیدی است، تعارضی ندارد» (ر.ک. Potolsky, 2016: 33). البته این به‌هیچ روی به‌معنای نفی تلقی ویژه‌ای که ارسطو دربارهٔ محاکات به دست می‌دهد، نیست و همچنان کوشش وی برای استخراج چهارچوب فرمالیستی از بطن نظریهٔ محاکات که اساساً رویکردی ضدفرمالیستی دارد، شایان توجه است.

این موضع ارسطو زمانی در بوطیقا آشکارتر می‌شود که ضمن برشمردن شش مولفهٔ بنیادی تراژدی، بحثی را به پیرنگ اختصاص می‌دهد. در واقع، به‌زعم نگارنده، در بحث از پیرنگ است که نخستین بارقه‌های تفکر فرمالیستی در باب شعر در عهد باستان آشکار می‌شود؛ به‌همین دلیل است که برخی معتقدند امروزه «روایت‌شناسی مدرن و بوطیقای رمان بیش از آنچه به اصول افلاطونی پایبند باشد، ارسطویی است» (Melberg, 1995: 44)؛ چراکه استقلالی که ارسطو برای پیرنگ قائل است و تمامیتی که بدان نسبت می‌دهد، مستلزم اذعان به خودبستگی چهارچوب روایت و استقلال آن از جهان واقع است.

نکتهٔ کلیدی در بحث ارسطو توازنی است که او از طریق امتزاج دو نگرش متقابل برقرار می‌کند. در واقع، ارسطو از سویی متوجه محاکات است که مبتنی بر تقلید از وضع موجود در جهان واقع است و از سوی دیگر قائل به خودبستگی اثر ادبی است و شعر را با اتکا به موازین ساختاری، اساساً در غیاب ارجاع به جهان واقع می‌کاود. امتزاج این دو موضع به نظر طرفه و بدیع است؛ چون به‌موجب شق اول، هنر کارکرد بازنمایانه دارد و از آنجایی که بازنمایی متکی به موضوعی است که قرار است بازنمایی شود،

^۱ Systasis Pragmaton (=the structure of events)

بطن امور مادی و انضمامی آغاز می‌کند. به‌موجب چنین نگرشی است که ارسطو شعر را فلسفی‌تر از تاریخ و تاریخی از فلسفه می‌پندارد؛ اما این مسئله زمانی اهمیت خود را آشکار می‌کند که ارسطو تصریح می‌کند موضوع محاکات کنش انسان یا بهتر بگوییم انسان در حال کنش است. اکنون با تلفیق این دو ایده، استدلال ارسطو را درباره موضوع محاکات بهتر می‌توان سنجید. تصور کنید همان‌طور که ارسطو می‌گوید، موضوع محاکات انسان در حال کنش باشد؛ در این صورت آیا به‌زعم وی هر نوع کنش جزئی انسان شایستگی ورود به عرصه ادبیات را خواهد یافت؟ استدلال ارسطو در این باره چیست؟ برای یافتن پاسخی متقن، به یاد آرید که ارسطو ادبیات را فلسفی‌تر از تاریخ می‌خواند؛ این بدان معناست که ارسطو معتقد است کنش انسانی‌ای که شایسته محاکات است، برخلاف تاریخ که متوجه امر جزئی است و آنچه را که هست روایت می‌کند در وهله اول ادبیات متوجه امر عام است و اشاره به کنش جزئی در واقع به منظور تأکید بر عمومیت آن است؛ به بیانی ساده‌تر، کنشی که این قابلیت را می‌یابد که به چیزی تبدیل شود که محتمل است برای هر فرد عام بشری روی دهد، با اینکه در ظاهر جزئی به نظر می‌رسد، در واقع الگویی عام به شمار می‌رود که در قیاس با امور جزئی تاریخ به مرتبه الگویی عام تبدیل شده است که به تعبیر ارسطویی همواره محتمل است و به همین سبب از امر تاریخی کلیت بیشتری دارد و نسبت به آن فلسفی‌تر است؛ درست به‌ملاحظه همین امر است که کنش انسانی‌ای که در ادبیات بازنمایی می‌شود، به واسطه اینکه در جهان ممکن و جهان محتمل یا به بیانی ساده‌تر در سطح واقعیت‌های انتزاعی و تجربی همچنان به یک میزان اعتبار دارد، نسبت به فلسفه که

به چنین نگرشی است که ارسطو کار شاعر را از مورخ متفاوت می‌انگارد؛ چون مورخ متوجه وضعیت امور در جهان واقع است و اهم دل‌مشغولی‌های او همانا گزارش پراکسیس است. پراکسیس به رویداد یا زنجیره‌ای از رویدادها گفته می‌شود که معمولاً معنادار است و هدف خاصی را دنبال می‌کند؛ اما شاعر در روی آوردن به این قبیل امور دقیقاً متوجه وجه دیگر آن، یعنی میتوس است که کلیت بیشتری دارد؛ بنابراین، برخلاف مورخ که پراکسیس را به‌واسطه گزاره‌های توصیفی و حقیقی بازنمایی می‌کند، شاعر در پی آن است که میتوس یا ساختار کلی رویدادها را از وضع امور انتزاع کند و به آیینی نو بازنمایی کند. اخذ صورت انتزاعی رویدادها یا استخراج ساختار کلی رویدادها توسط شاعر، مستلزم آن است که شاعر در قیاس با مورخ به محتوای رویدادهای جهان واقع بی‌توجه باشد. البته نادیده‌گرفتن محتوای رویدادها مستلزم توجهی ژرف‌تر است که معطوف به ساختار یا فرم رویدادهای جهان واقع است و به بیانی دیگر، همان‌گونه که منطقی یا ریاضی‌دان از وضعیت مادی امور فراتر می‌رود و به صورت‌های منطقی یا جبری دست می‌یابد، به‌همین‌منوال، توجه شاعر به جهان واقع هم در این مرتبه مصروف اخذ صورت‌های انتزاعی و کلی می‌شود. جالب است که در تفسیر ریکور از محاکات ارسطویی نیز «محاکات فعالیتی است که زمان و واقعیت را از مفصل‌بندی‌شان - آن گونه که تجربه می‌کنیم - انتزاع می‌کند و به داستان مبدل می‌کند» (Ricouer, 1984: 31). شایان توجه است که به‌واسطه همین رویکرد به جهان واقع است که موجب می‌شود شاعر از سوی دیگر در قیاس با فیلسوف رویکردی انضمامی‌تر داشته باشد؛ چراکه شاعر فراشد معرفتی خود را نه از مفاهیم محض که از

طرح‌بندی^۱ یا خلق ادبیت از بطن رویدادهای معمول و بازنمایی آن برپایهٔ میتوس تحلیل کرد (see Melberg, 1995: 43-44).

۳-۳- ناممکن محتمل

به‌زعم ارسطو، پیرنگ تراژیک نمونه‌ای کمال‌یافته از سازمان‌دهی منطقی کنش‌ها و رویدادهایی است که متوجه غایت مشخصی هستند؛ بنابراین، از آنجایی که ارسطو تصریح می‌کند موضوع محاکات «کنش انسانی» یا به‌بیانی دقیق‌تر «انسان در حال کنش» است، در این صورت پیرنگ نمی‌تواند به تقلید از یک کنش یا رویداد واحد تخصیص پیدا کند و در واقع لازمهٔ غایت‌مندی پیرنگ، وجود کنش‌ها و رویدادهای متعددی است که براساس روابط منطقی^۲ یا زمانی^۳ یکی پس از دیگری رخ می‌دهند و در نهایت وصول به غایتی مشخص یا مفروض را میسر می‌سازند. به این ترتیب، رابطهٔ بین رویدادها و کنش‌ها به دو صورت تفسیر یا توجیه می‌شود: براساس توالی زمانی یا توالی علی. رابطهٔ این دو با یکدیگر رابطهٔ عموم و خصوص مطلق است. یعنی یک رابطهٔ علی الزاما زمانمند است، اما هر رابطهٔ زمانی الزاما علی نیست. به‌بیانی ساده‌تر، در توالی زمانی تعهدی به وجود رابطهٔ علی وجود ندارد. برای مثال «وقتی آفتاب صبح طلوع می‌کند و سپس حسن از خانه بیرون می‌آید» نمی‌توان بیرون آمدن حسن را از خانه معلول منطقی طلوع آفتاب به شمار آورد؛ اما وقتی لیوان از لبهٔ تاقچه پایین می‌افتد و می‌شکند. بدیهی است علت شکستن لیوان، سقوط از لبهٔ تاقچه و اصابت به زمین تواند بود. برپایهٔ چنین ادراکی است که ارسطو دو نوع پیرنگ را از یکدیگر

متوجه کلیات است، تاریخی‌تر، جزئی‌تر و محتمل‌تر است. بر این اساس، می‌توان دریافت که ارسطو با امتزاج دو نگرش متقابل به دیدگاهی نایل می‌شود که به‌موجب آن شعر از طریق محاکات، امر عام را از بطن امر خاص استنتاج می‌کند؛ آن هم «نه از طریق گفتمان عقلانی یا دانش معناشناختی؛ بلکه از طریق تولید تصاویر» (de Beistegui: 2012: 16). این بدان معناست که موضع ارسطو در باب محاکات^۴ اگرچه همچنان مبتنی بر بازنمایی امر ممکن است، اما در ادامه از طریق عطف توجه به ساختار رویدادها و انتزاع فرم امور به‌شکلی این بازنمایی را سروسامان می‌دهد که امر محتمل در غیاب هرگونه وابستگی به امر ممکن بتواند در اثر ادبی حضور یابد. بر این اساس، هرگونه وابستگی به امر ممکن یا تبعیت از آن صرفاً جنبهٔ استحسانی دارد و در نظام شعری ارجاع به امر ممکن به‌واسطهٔ بین اثر و تجارب خاص بشری پیوند برقرار می‌کند و موجب می‌شود که رویدادهای داستانی معقول‌تر و موجه‌تر به نظر برسند.

به این ترتیب، در قیاس با برداشت افلاطون از محاکات که اصالتاً تقلیدی و بازنمایانه است، محاکات ارسطویی خلاقانه و مولد است؛ چراکه ارسطو درست زمانی که هنر را به‌مثابهٔ محاکات تعریف می‌کند، بر لزوم آفرینندگی هنرمند نیز اصرار می‌ورزد؛ بنابراین، در انگارهٔ ذهنی او نوعی توازن بین هنرمند و محاکات برقرار است. پس به‌سبب اینکه کهکشانی فکری ارسطو در باب نظریهٔ محاکات شامل آحادی چون میمیسیس، پراکسیس و میتوس است که هر یک در تبیین آرای وی نقش ویژه‌ای دارد، نباید به‌هیچ‌وجه محاکات ارسطویی را به تقلید یا بازنمایی صرف تقلیل داد و شایسته‌تر است که آن را ذیل موضوع

¹ Emplotment

² Logical

³ Chronological

تفکیک می‌کند: پیرنگ تراژیک و پیرنگ اپیزودیک. ارسطو تصریح می‌کند که بدترین نوع پیرنگ داستانی، پیرنگ اپیزودیک است (Aristotle, 1991: 11). در این نوع پیرنگ، رویدادها بی‌آنکه به منطق علی ویژه ای پایبند باشند، صرفاً یکی بعد از دیگری در طول زمان اتفاق می‌افتند؛ بنابراین، پیرنگ اپیزودیک، برخلاف پیرنگ تراژیک، وحدت خود را نه از طریق تعهد به روابط علی که براساس تصادف به دست می‌آورد. تصادفی بودن در اینجا به معنای آن است که زنجیره رویدادها صرفاً برپایه توالی زمانی تنظیم شده است و الزاماً عقلانیت^۱ یا علیتی^۲ در توالی آنها مشهود نیست. به موجب چنین استدلالی، پیرنگ اپیزودیک در قیدوبند اصل احتمال یا ضرورت نمی‌ماند (Potolsky, 2016: 41) و بنابراین، از نظر ارسطو در قیاس با پیرنگ تراژیک به لحاظ محتمل‌بودگی و باورپذیری وقایع چندان موجه نمی‌نماید. می‌دانیم که در جهان واقع رابطه زمانی تقدم-تأخر به لحاظ کیفی تفاوت بنیادینی با رابطه منطقی علت-معلول دارد. به بیان ساده‌تر، علت همواره بر معلول خود تقدم دارد، اما برپایه چنین نگرشی نمی‌توان الزاماً هر پدیدار متقدمی را علت دیگری به شمار آورد؛ بنابراین، اگر در جهان واقع، حسن پس از نزاع با همسر خود، خانه را ترک کند و درست در جلو در منزل خودروبی او را زیر بگیرد، در فهم این رویدادها و قول به صدق آن می‌توان استدلال کرد که در اینجا با رویدادی ممکن مواجه هستیم که برحسب رابطه تقدم-تأخر احتمال وقوع آن مفروض است؛ گو اینکه رویداد غایی کاملاً تصادفی و دل‌خواهی ظاهر یا واقع شود؛ اما همین رویداد ممکن که در جهان واقع به واسطه برقراری رابطه زمانی، احتمال وقوع آن پذیرفتنی و

موجه می‌نماید و بنابراین در محتمل‌بودگی آن تردیدی نیست، وقتی در جهان ادبی بازنمایی می‌شود، موضوع کاملاً متفاوت می‌شود. درحقیقت، در جهان واقع همواره این احتمال وجود دارد که مجموعه‌ای از رویدادها یا واکنش‌ها برحسب تصادف یا علیت در نهایت به غایتی مفروض ختم شوند؛ بنابراین، تجربه انسانی درباره امور واقع می‌تواند پایگان دانشی مطلوبی باشد که برپایه آن احتمال وقوع برخی رویدادها را پیش‌بینی کرد یا مفروض دانست. پس تا جایی که پای تجربه در میان است، نحوه بروز و ظهور برخی از وقایع که وقوع آنها از پیش مسلم شده است، به مثابه زمینه‌ای دانشی عمل می‌کند که برپایه آن می‌توان امر محتمل را از نامحتمل شناسایی کرد. ارسطو خود تصریح می‌کند «ما چیزی را باور می‌کنیم که ممکن باشد و آنچه را که واقع نشده، یقین نداریم که ممکن باشد؛ ولی آنچه که واقع شده است امکان وقوعش مسلم است و گرنه واقع نمی‌شد (ارسطو، ۱۳۳۷: ۸۵). البته بدیهی است خاستگاه فرهنگی، اجتماعی انسان و نیز تاریخ‌مندی وی در تعیین امر محتمل از نامحتمل دخیل است. کما اینکه، باور به وجود باشندگان زیانکاری مانند «آل»، «جهله‌به‌گند» «ششه» یا «مردآزمای» در فرهنگ عامه مرسوم و محتمل بوده است (ر.ک. هینلز، ۱۳۸۵: ۱۷۲-۱۷۶). براین اساس، درحالی‌که در اندیشه فرد باورمند به این باشندگان، مثلاً وقوع مرگ زن زائو به واسطه خویشکار منفی موجود زیانکاری به نام «آل» امری ممکن و محتمل تواند بود، این امر در چهارچوب تفکر علمی به هیچ‌روی برپایه چنین استدلالی توجیه پذیر نیست.

در بخش ۳-۲ اشاره شد که ارسطو سیر توالی رویدادها و کنش‌ها را در جهان واقع ذیل پراکسیس

¹ Logicity

² Causality

نیروی عقلانی» را آشکار می‌کند. به‌هرروی، رویدادها یا کنش‌های ناممکن چنانچه با ضرورت‌های منطقی حاکم بر نظام درونی اثر هنری هم‌خوانی داشته باشند یا دست‌کم با روش‌های معهود اندیشهٔ بشری سازگار باشند، ممکن است معقول و منطقی به نظر برسند؛ چراکه رویدادهای غیرممکن می‌توانند واقع‌گرایانه باشند، اگر و تنها اگر محتمل به نظر برسند. چنین رویدادهایی حتی ممکن است به‌لحاظ هنری به واقعیت ترجیح داشته باشند؛ چون صرف تعهد به بازنمایی امر ممکن در اثر ادبی متضمن پایبندی به اصل ضرورت یا احتمال در نظام ادبی نیست؛ بنابراین، در محاکات هنری ممکن است وفاداری به بازنمایی واقعیت بیرونی اقلان‌کننده یا لذت‌بخش نباشد، مگر اینکه امر بازنمایی‌شده با اصول و فرایندهای طبیعی شناخت بشری و نیز نظام درونی اثر هم‌خوان باشد. ارسطو (۱۳۳۷: ۱۸۴-۱۸۳) در این‌باره تصریح می‌کند:

امور ناممکن را باید یا به‌حکم مقتضیات شعری یا به‌اعتبار بهتر بودن و یا برحسب رای عموم [تأکیدها از نویسندهٔ پژوهش حاضر است] جایز شمرد، زیرا که به‌حکم مقتضیات شعری امر ناممکن ولی مقنع [محتمل] پسندیده‌تر از امر ممکن ولی غیرمقنع [نامحتمل] است.

با تکیه بر چنین استدلال‌هایی است که ارسطو به خودبستگی اثر ادبی قائل می‌شود. درواقع، تأکید بر حضور امر ناممکن محتمل در روایت داستانی یا پیرنگ تراژیک و قول به خودبستگی اثر دو روی یک سکه‌اند که لازم‌وملزم یکدیگرند. اندکی تأمل در این‌باب روشن می‌دارد که چرا ارسطو تأکید می‌کند که می‌خواهد شعر را به‌صورت فی‌نفسه بررسی کند و اصراری ندارد که آن را الزاما به بازنمایی یا بازتاب

بررسی می‌کند و تصریح می‌کند که پراکسیس به رویداد یا زنجیره‌ای از رویدادهای معناداری گفته می‌شود که معمولا غایت مشخصی را دنبال می‌کند؛ اما همین رویدادهای نظام‌یافته در جهان واقع وقتی محاکات می‌شوند و در جهان ادبی بازنمایی می‌شوند، تفاوتی بنیادین با کیفیت وقوع رویدادها در جهان واقعی پیدا می‌کنند؛ چون به‌زعم ارسطو چنانچه منطقی جهان ادبی متأثر از منطقی حاکم بر پراکسیس باشد و بازنمایی صرفا ملتزم به محاکات یا تقلید وضعیت امور در جهان واقع باشد، آنگاه بازنمایی صرفا به گزارش امور جزئی و خاصی محدود می‌شود که معمولا در قالب ژانرهای تاریخی، مستند یا بیوگرافیک ظهور می‌یابند؛ درحالی‌که به‌زعم وی در ژانری مانند تراژدی، بازنمایی به‌هیچ‌وجه به منطقی حاکم بر پراکسیس محدود نمی‌ماند؛ گو اینکه از آن متأثر باشد یا بدان مشتبه شود. درواقع، بازنمایی در نظام ادبی بر اصول و قواعد ویژه‌ای مبتنی است؛ قواعدی که به‌موجب آن پدیدارها براساس اصل ضرورت و احتمال ضمن اثر ادبی سازمان‌دهی می‌شوند. ارسطو در این‌باب تصریح می‌کند «وظیفهٔ شاعر ذکر اموری که واقع شده‌اند، نیست؛ بلکه باید اموری را روایت کند که وقوعشان برحسب احتمال و یا به حکم ضرورت ممکن بوده باشد (ارسطو، ۱۳۳۷: ۸۳). او در این استدلال تا جایی پیش می‌رود که حتی ورود رویدادهای غیرممکن را در اثر ادبی، مادامی که غایت اثر هنری به‌واسطهٔ آن تضمین شود، توجیه‌پذیر می‌داند (ر.ک. ارسطو، ۱۳۳۷: ۱۷۵)؛ بنابراین، به موجب التزام به چنین دیدگاهی است که ارسطو از احتمال وجود امر نامتعارف در اثر هنری سخن می‌گوید. از نظر احمدی (۱۳۸۶: ۵۵) همین «تأکید بر وجه نابخردانهٔ هنر» است که «کارکرد تازه‌ای از

چیزی محدود کند. درحقیقت، وقتی نظریه «اثر هنری به مثابه شیء» در اندیشه ارسطو شکل می‌گیرد، این بدان معناست که اثر ادبی در غیاب ارجاع به جهان واقع، از نوعی تمامیت درون‌متنی بهره‌مند است. این تمامیت به واسطه روابط ساختاری و رویدادهای درونی اثر شکل می‌گیرد. به این ترتیب، اثر محاکاتی به زعم ارسطو، اگرچه در وهله اول تصاویر، وضعیت‌ها و رویدادها را از جهان واقع اخذ می‌کند، قوام آن از طریق ارجاع به جهان واقع میسر نمی‌شود. درواقع، از این چشم‌انداز، اثر درنهایت وحدت درونی خاص خود را داراست؛ وحدتی که احتمال و ضرورت بر آن غلبه دارد، «نه تصادف، فریب یا آمال و آرزوهای فردی» (Potolsky, 2016: 39). به این ترتیب، وقتی می‌گوییم از نظر ارسطو نسخه رونوشت باید متقاعدکننده و باورپذیر باشد، به معنای این نیست که باید مطابق با واقع باشد؛ بلکه بدان معناست که تقلیدگر یا نویسنده شخصیت‌های خود را از ممکن است از جهان واقع اخذ کند؛ اما بازنمایی هنری آنها الزاما به آن چیزی که درحقیقت هستند، مقصور نمی‌ماند و معمولا نویسنده شخصیت‌ها را از نمونه‌های واقعی بهتر یا بدتر می‌آفریند. به این منوال، اگرچه کیفیت‌ها یا خصایص بسیاری در جهان وجود دارد، اساس یک نمایشنامه یا حماسه بازتولید آن چیزی است که به مشاهده هنرمند درمی‌آید، نه آنچه در جهان واقع یافت می‌شود، یا اشیا چنان‌که هستند.

با در نظر گرفتن چنین ملاحظاتی درباره خودبستگی اثر و تمامیت اثر ادبی است که ارسطو درباره خطاهایی که ممکن است در بازنمایی هنری روی دهد، سخن می‌گوید:

در شعر دو گونه خطا پیدا می‌شود که یکی به ذات هنر بسته و دیگری عرضی است. هرگاه شاعر

خواسته باشد که چیزی را چنان که هست نمایش دهد، ولی به سبب ضعف بیان نتوانسته باشد این کار را به درستی انجام دهد، در این صورت عیب شعر ذاتی است؛ ولی اگر چیزی را چنان که نیست نمایش دهد، در این صورت عیب به ذات هنر او تعلق نمی‌گیرد (ارسطو، ۱۳۳۷: ۱۷۶-۱۷۵).

با این حساب، می‌توان دید که اگر استقلال جهان ممکن ادبی را تصدیق کنیم، باید به وجود قواعدی معترف باشیم که در جهان درونی اثر روایی و اعتبار دارند و بنابراین برای تصدیق مؤلفه‌های موجود در این جهان ممکن به تطابق آنها با جهان واقع نیازی نداریم. با استناد به چنین نگرشی است که ارسطو خطاهای عارضی و ذاتی را در شعر از یکدیگر متمایز می‌کند. او معتقد است اگر شاعر مهارت تقلید ضعیفی داشته باشد، خطای او ذاتی است؛ اما اگر خطایی فنی در بازنمایی روی دهد، این خطا عارضی است. برای نمونه، وقتی نظامی در شعرش ایباتی را به موضوع پژمردن گل نرگس در پاییز اختصاص می‌دهد، بی‌آنکه متوجه واقعیت جهان واقع باشد و بنابراین توصیف‌های وی براساس اصل ارجاع موجه به نظر برسد، توصیفی به دست می‌دهد که بذاته زیباست و اگر توصیف او با حقیقت گل نرگس که در پاییز می‌شکوفد پیوندی ندارد، خطای او صرفا تکنیکی و فنی است و به همین سبب از خطاهای عارضی به شمار می‌رود؛ اما چون نظامی توانسته است توصیف‌هایی را که از پژمردن گل نرگس به زبان هنری به دست می‌دهد، به لحاظ هنری به درستی بپروراند، می‌توان گفت که محاکات از هرگونه خطای ذاتی مبرا است. به این ترتیب، از نظر ارسطو در ساحت شعر خطاهایی اهمیت دارند که بیانگر فقدان توانایی شاعر در شیوه محاکات باشند، نه در موضوع محاکات. برای نمونه،

بلکه از طریق هماهنگی درونی مؤلفه‌ها در نظام درونی اثر یا دست‌کم به واسطهٔ سازگاری رویدادهای داستانی با هنجارهای اندیشهٔ بشری است که این امر میسر می‌شود؛ بنابراین، امور نامعقول یا ناممکن را به‌اعتبار اینکه با رأی عموم سازگار است و یا به‌سبب اینکه صرفاً محتمل به نظر می‌رسد، می‌توان موجه جلوه داد؛ زیرا به‌هرروی محتمل است که امری برخلاف انتظار و احتمال نیز روی دهد؛ به‌همین دلیل، آفرینندهٔ اثر ادبی می‌تواند وضعیت‌های یا رویدادهایی را که در عالم واقع موجود نیستند، به‌مثابهٔ موضوع محاکات قرار دهد؛ اما به‌زعم ارسطو حتی موضوعاتی از این دست نیز نباید برخلاف عقیدهٔ عموم باشد. ارسطو بنابه تعلق خاطری که به نظریهٔ محاکات دارد، با نقل امور ناممکن برای توصیف چیزها موافق نیست؛ اما از طرف دیگر تصریح می‌کند این خطا را می‌توان جایز دانست؛ مشروط بر اینکه موجب کمال هنری و وصول شعر به غایت مطلوب آن شود.

در بررسی استدلال‌های ارسطو روشن شد که او در بوطیقا سه نوع کنش یا رویداد را از یکدیگر تفکیک می‌کند: واقعی^۱، ممکن^۲ و محتمل^۳. امر واقعی به وقوع پیوسته است و بنابراین وقوع آن مسلم است. به‌این ترتیب، براساس ادراکات یا تجربیات پیشین ما از امر واقع، یعنی آنچه هست، وقوع مجموعه‌ای از رویدادها در آینده ممکن به نظر می‌رسد. در قیاس با امر واقع که معطوف است به «آنچه هست»، امر ممکن معطوف است به «آنچه باید باشد». براین اساس، ممکن اساساً از وجه التزامی برخوردار است؛ یعنی ممکن است، بهتر است، شاید، باید، ناچار است که «باشد». البته هر امر ممکن، بنابه اقتضائات

اگر شاعر دربارهٔ پزشکی یا در هر حرفهٔ دیگری مرتکب خطا شود، خطای او متوجه موضوع محاکات و بنابراین عارضی است. به نظر می‌رسد «ارسطو در برابر سقراط افلاطون در رسالهٔ *یون این موضع را اتخاذ کرده است*» (Hall, 1963: 9) و اصرار دارد که شعر متوجه شناخت موضوع محاکات نیست و چنین دیدگاهی مستلزم قول به خودبستگی اثر ادبی و تصدیق روایی و اعتبار قواعد درونی جاری در بطن اثر است.

۴- فرجام سخن

پژوهش حاضر نشان می‌دهد که دیدگاه ارسطو دربارهٔ محاکات دو وجه دارد: وجه نخست، معیار ارزشی محاکات را در بطن اثر جست‌وجو می‌کند و ارزش اصالی خود را از روابط درونی مؤلفه‌های اثر اخذ می‌کند؛ درحالی‌که در وجه دوم، معیار ارزشی محاکات متوجه جهان خارج است و بنابراین پایبندی اثر هنری به موازین حاکم بر جهان خارج است که ارزش آن را مشخص می‌کند. به نظر می‌رسد بتوان این دو وجه محاکات را به‌ترتیب با نظریهٔ تطابق و هماهنگی صدق مربوط دانست. براین اساس، با اینکه به‌درستی می‌توان ارسطو را به‌عنوان اولین فرمالیست در تاریخ نظریهٔ ادبی به‌شمار آورد، رویکرد او به شعر منحصر فرمالیستی نیست؛ «زیرا او به کنش‌ها و شخصیت‌های تراژدی به‌لحاظ اخلاقی اهمیت زیادی می‌دهد و معتقد است که شعر می‌تواند حقایق عام و جهان‌شمول را انتقال دهد» (Sheppard, 2005: 188)؛ بنابراین، نظریهٔ ارسطو دربارهٔ هنر به نگرش‌های فرمالیستی یا صرفاً اخلاق‌گرا محدود نمی‌ماند. درواقع، تأکید ارسطو بر اصل ضرورت و احتمال بیانگر آن است که باورپذیری اثر محاکاتی الزاماً به واسطهٔ بازنمایی حقایق جهان واقع حاصل نمی‌شود؛

¹ Actual

² Possible

³ Probable

فرهنگی، تاریخی، اجتماعی و حتی اخلاقی احتمال دارد که روی دهد یا ندهد. پس محتمل بودن یک امر در جهان واقع، صرفاً به امر ممکن محدود می‌شود و امر ناممکن در حیطة محتمل قرار نمی‌گیرد^{۱۰}؛ اما در قیاس با رویداد صرفاً واقعی و تاریخی، محتمل در *بوطیقا* به امر ممکن محدود نمی‌ماند و شامل امر ناممکن نیز می‌شود. بدیهی است در این صورت وقتی محتمل به امر ناممکن تعلق می‌گیرد، دو نظام متفاوت با همدیگر تداخل وجودی پیدا می‌کنند. به بیانی ساده تر، در نظام جهان واقع و نظام جهان ادبی در هم می‌آمیزند و بنابراین در ترکیبی مانند «ناممکن محتمل»، ناممکن مربوط به جهان واقع و محتمل مربوط به جهان ادبی است. برای اساس، اگر امری بنابه ملاحظات تاریخی و واقعی در جهان خارج ناشدنی یا ناممکن است، قطعاً نامحتمل نیز هست؛ مگر اینکه معجزه‌ای روی دهد؛ اما همین امر ناممکن بنابه مقضیات درونی نظام ادبی و تعهد به استلزامات منطقی درون اثر می‌تواند محتمل تصور شود. برای فهم بهتر است تمایز می‌توان نظام اسطوره را با نظام علمی مقایسه کرد. در نظام علمی امر ناممکن بنابه قرائنی که رویکرد علمی به دست می‌دهد، قطعاً نامحتمل است؛ اما همین امر ناممکن در جهان واقع، در صورت ورود به نظام اسطوره ممکن است محتمل به نظر برسد؛ برای نمونه، موضوعاتی مانند غلبه بر زمان، جاودانگی، طی مکان، طی زمان، مسخ، تناسخ و بسیاری از امور نامحتمل دیگر در حیطة اندیشه علمی، بخشی انفکاک‌ناپذیر از جهان اسطوره به شمار می‌روند؛ بنابراین، اگر به‌مانند فرای^{۱۱} تصدیق کنیم که شعر، در معنای عام آن، وارث اسطوره است، آنگاه خواهیم دید که چگونه در نظام ادبی امر ناممکن می‌تواند محتمل به نظر برسد.

در راستای تبیین چنین دیدگاهی است که در پژوهش حاضر نخست با اتکا به اصل ارجاع، نیروهایی موجود در اثر ادبی به دو دسته برون‌سو و درون‌سو تفکیک شدند. سپس معلوم شد که به‌موجب عمل کرد نیروهای برون‌سو در اثر ادبی فهم‌پذیری اثر منوط به تطابق آن با رویدادهای جهان واقع است و بنابراین دلالت‌مندی اثر در گرو خوانش محاکاتی است. خوانش محاکاتی مبتنی بر یافتن تطابق‌هایی است که بین اثر ادبی و وضع امور در جهان واقع ملحوظ است؛ اما از سوی دیگر، جهت‌گیری نیروهای درون‌سو همان‌طور که از نامشان هویدا است، به سمت درون اثر است و فهم اثر منوط به برقراری پیوند با رویدادهایی است که نه در جهان واقع که در نظام درونی اثر مستقر هستند؛ بنابراین، دلالت‌مندی یا معناداری گزاره‌ها در این مرتبه نه در سطح محاکاتی که در سطح خوانش محاکات‌گریز یا خوانش نشانه‌شناختی میسر خواهد شد^{۱۲}. بدین‌منوال، برپایه این تفکیک و نیز تأمل در ساخت نحوی دو عبارت «ممکن نامحتمل» و «ناممکن محتمل» می‌توان نتیجه گرفت در این ترکیب‌های وصفی (موصوف و صفت) به‌ترتیب ممکن/ناممکن در موضع اسم و محتمل/نامحتمل در موضع صفت قرار گرفته‌اند. اسم‌ها متوجه نیروهای بیرون‌سو و صفت‌ها متوجه نیروهای درون‌سو هستند. یعنی در بررسی آثار ادبی وقتی از زوج ممکن/ناممکن سخن می‌گوییم با پدیداری سروکار داریم که با امر واقع در ارتباط است و بنابراین بررسی آن از طریق ارجاع به وضع امور در جهان واقع میسر است؛ اما زوج محتمل/نامحتمل اساساً با نیروهای درون‌سو در ارتباط است و بررسی آن از طریق عطف توجه به نظام درونی اثر شدنی است. به این ترتیب، ترجیح «ناممکن محتمل» بر

«ممکن ناممکن» بدان معناست که دلالت‌مندی اثر ادبی بیش از آنکه براساس ارجاع به جهان خارج شکل بگیرد، به واسطهٔ ارجاع به سایر مؤلفه‌های درون اثر میسر می‌شود. اتخاذ چنین دیدگاهی دربارهٔ دلالت‌مندی اثر ادبی به معنای صدور مجوز برای ورود مؤلفه‌های گوناگونی در اثر ادبی است که واقعیت، امکان یا احتمال وقوع آنها الزاما در جهان واقع به یک اندازه نباشد.

برپایهٔ چنین ملاحظاتی و نیز با تدقیق در آرای ارسطو می‌توان به روشنی دریافت که محتوای هنر محاکاتی به‌زعم ارسطو از واقعی تا فرضی تا آرمانی در نوسان است و بنابراین، هنر محاکاتی، ضمن گرایش به بازنمایی جهان واقع، به حدود و ثغور آن محدود نمی‌ماند. چنین برداشتی مستلزم قول به خودبستگی اثر ادبی و نیز تصدیق جهان ادبی به‌مثابهٔ یک جهان ممکن است؛ اما به‌هرحال قرآنی در متن *بوطیقا* هست که نشان می‌دهد ارسطو تماما به نتایج نظری این استدلال متعهد نیست؛ چراکه تصریح می‌کند: «هرگاه رسیدن به غایت شعر با حفظ صحت و رعایت اصول آن کم‌وبیش ممکن باشد، توسل جستن به امور ناممکن جایز نیست؛ زیرا که شعر باید تا حد امکان از عیب و خطا دور باشد» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۱۷۶). برپایهٔ چنین اظهاراتی، می‌توان گفت ارسطو تا جایی که می‌شود جانب امر ممکن را می‌گیرد؛ گو اینکه آن را از مرتبهٔ جزئی به مرتبهٔ صوری یا عام برکشد. به‌واسطهٔ چنین استدلالی، اگرچه می‌توان به درستی ارسطو را به‌عنوان اولین فرمالیست در تاریخ نظریهٔ ادبی به‌شمار آورد، رویکرد او به شعر، منحصرًا فرمالیستی نیست و بنابراین موضع نظری وی درباب ساخت اثر ادبی از امتزاج دو دیدگاه رقیب شکل گرفته است.

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۶)، *حقیقت و زیبایی*، تهران: مرکز. ارسطو. (۱۳۳۷)، *هنر شاعری: بوطیقا*، ترجمه، مقدمه و حواشی از فتح‌الله مجتبیایی، تهران: بنگاه نشر اندیشه. ارسطو. (۱۳۴۳)، *فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب. ارسطو. (۱۳۸۸)، *دریارهٔ هنر شعر*، ترجمه از یونانی به فارسی سهیل محسن افنان، تهران: حکمت. آنگونه جونقانی، مسعود. (۱۳۹۶)، «کاربست الگوی نشانه شناختی ریفاتر در خوانش شعر»، در *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۲(۱)، ۵۷-۳۳. برسler، چارلز. (۱۳۸۹)، *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ مصطفی عابدینی فرد، ویراستار: حسین پاینده، تهران: نیلوفر. زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۹۰)، *بوطیقای کلاسیک: بررسی تحلیلی انتقادی نظریهٔ شعر در منابع فلسفی از ترجمهٔ قنایی تا اثر حازم قرطاجنی*، تهران: سخن. عباس، احسان. (۱۳۸۸)، *شعر و آینه: تئوری شعر و مکاتب شعری*، ترجمهٔ سیدحسن حسینی، تهران: سروش. فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷)، *تحلیل نقد*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر. هینلز، جان راسل. (۱۳۸۳)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمه و تألیف باجلان فرخ، تهران: اساطیر. Abrams, M. H. (1953), *The Mirror and the Lamp*, Oxford: Oxford University Press. Aristotle. (1898), *The Poetics of Aristotle*, edited with critical notes and a translation By S. H. Butcher, New York: The MacMillan Company. Aristotle. (1991), *Poetics*, cited in *Complete Works*, translated by Bywater, edited by Jonathan Barnes, Princeton: Princeton University Press.

- Problems*, Princeton & Oxford: Princeton University press.
- House, Humphry. (1956), *Aristotle's Poetics: A Course of Eight Lectures*, revised with a preface by Colin Hardie, London: Rupert Hart-Davis.
- Margon, Joseph S. (1977), "Aristotle and the Irrational and Improbable Elements in *Oedipus Rex*", cited in *The Classical World*, Dec.- Jan., pp. 249-255.
- Melberg, Ann. (1995), *Theories of Mimesis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Porter, Thomas E. (1986), "Drama as Text: Mythos and Praxis", cited in *Word*, Vol. 37, issue 1-2, pp. 93-110, DOI: 10.1080/00437956.1986.11435769.
- Potolsky, Mathew. (2016), *Mimesis*, New York & London: Routledge.
- Ricouer, Paul. (1984), *Time and Narrative*, Vol. 1, translated by Kathleen Mclaughlin and David Pellauer, Illinois: University of Chicago Press.
- Sheppard, Ann. (2005), "Ancient Aesthetics", cited in *Encyclopedia of Philosophy*, Vol. 1, editor in chief: Donald M. Borchert, New York: Thomson and Gale.
- Aristotle. (2013), *Poetics*, translated with an introduction and notes by Anthony Kenny, Oxford: Oxford University Press.
- Brogan, T. V. F. (2005), *Poetics*, cited in *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton University Press.
- Cain, William E. (2001), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. USA: W.W Norton & Company, Ltd.
- Childs, P. and Fowler, R. (2006), *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, London & New York: Routledge.
- Clark, Matthew. (2018), "Improbable, Impossible, Unthinkable, Fantastic", cited in *Style*, Vol. 52, No. 1-2, pp. 123-127.
- de Beistegui, Miguel. (2012), *Aesthetics after Metaphysics*, New York and London: Routledge.
- Hall, Vernon. (1963), *A Short History of Literary Criticism*, London: The Merlin Press.
- Halliwell, Stephan. (1995), *Aristotle: Poetics*, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Halliwell, Stephan. (2002), *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern*

پی‌نوشت‌ها

^۱. فرد انسان نیز نه تنها از محاکات لذت می‌برد، بلکه کسب آگاهی نیز می‌کند. پتولسکی (2016: 37) در تفسیر دیدگاه ارسطو می‌نویسد «محاکات نوعی فاصله داستانی از اشیا می‌آفریند که به موجب آن حتی رنج‌بردن شخصیت‌های تراژیک روی صحنه نه تنها برای مخاطب دردناک نیست، لذت‌بخش است؛ رویدادهایی که اگر برای انسان واقعی رخ بدهد، غیرقابل تحمل می‌نماید».

^۲. از میان ژانرهای ادبی، ارسطو بیشتر نمایشنامه منظوم را در نظر دارد و به همین سبب بسیاری از منتقدان می‌گویند که دیدگاه او درباره محاکات به این دایره محدود مانده است؛ زیرا وقتی از تقلید سخن به میان می‌آورد، موضوع محاکات را کنش یا اعمال شخصیت‌ها می‌داند؛ در صورتی که اگر ارسطو گونه‌های غنایی را هم در نظر می‌گرفت، شاید بحث وی درباره موضوع محاکات جامع‌تر می‌بود؛ زیرا در شعر غنایی کنش شخصیت‌ها چندان موضوعیت ندارد.

^۳. ارسطو در فصل ششم *بوطیقا*شش مؤلفه برای تراژدی برمی‌شمارد که مشتمل است بر *افسانه مضمون* (داستان)، *سیرت* (اخلاق)، *گفتار*، *فکرت* یا *اندیشه* (فکر)، *منظر نمایش* (صحنه‌آرایی) و *آواز*. عبارات برجسته از ترجمه زرین‌کوب (۱۳۴۳) و عباراتی که بین کمانک است از ترجمه مجتبیایی (۱۳۳۷) گرفته شده است. معادل انگلیسی این عبارات (plot, character, diction, thought, spectacle, melody) به‌زعم نگارنده جستار حاضر دقیق‌تر است و به همین سبب، چون در این بررسی به جز مورد نخست، بقیه مؤلفه‌ها موضوعیت پیدا نمی‌کنند، در این جستار به جای *افسانه مضمون* یا *داستان* از معادل فارسی (plot) یعنی *پیرنگ* استفاده شده است.

^۴. ارسطو انواع شعر محاکاتی را به‌لحاظ نوع‌شناختی در کل به انواع *دراماتیک* (نمایشی)، *ایپیک* (حماسی) و *لیریک* (غنایی) طبقه‌بندی می‌کند. البته او خود در آغاز *بوطیقا* تصریح می‌کند که «شعر حماسی، تراژدی، کمدی، شعر دیشی‌رامب و نیز تمامی شعرهایی که به‌همراهی ساز فلوت و لیر (Lyre)

اجرا می‌شوند، همگی در کلیات خود شیوه‌هایی از محاکات محسوب می‌شوند» (Aristotle, 1898: 8)؛ اما طبقه‌بندی ما که شامل شعر نمایشی، حماسی و غنایی است، دراصل به‌عنوان اصطلاحاتی کلی و عام دربردارنده تمام موارد مذکور است؛ زیرا می‌توان تراژدی و کمدی را ذیل شعر نمایشی بررسی کرد و به‌همین منوال، شعر دپتی‌رامب که مشتمل بر ترانه‌های غنایی در ستایش دونیزوس است و نیز شعرهایی که به‌همراهی ساز اجرا می‌شوند از گونه‌های شعر غنایی به شمار می‌روند.

5. Men in action

بوچر (1898: 11) در ترجمه بوطیما از یونانی به انگلیسی این اصطلاح را پیشنهاد می‌دهد:

▪ The objects of imitation are *men in action*.

اما در ترجمه‌های دیگر عموماً این عبارت به‌نادرست به «کنش انسانی» ترجمه شده است. برای نمونه در ترجمه بای‌واتر (1991: 3) که در مجموعه آثار ارسطو به ویراستاری جان‌اتان بارنز آمده است، چنین ترجمه‌ای پیشنهاد می‌شود:

▪ The objects the imitator represents are *actions*.

⁶ از چشم‌انداز نظریه دریافت نیز می‌توان استدلال ارسطو را درباب محاکات موجه دانست؛ درواقع ارسطو از این منظر متوجه تأثیرات قدرتمند عاطفی اثر محاکات بر مخاطب است. ارسطو از این منظر محاکات را این‌گونه توجیه می‌کند که ضمن محاکات هرچه احساسات بهتر القا بشود، تعهد اخلاقی اثر که همانا التذاذ هنری است، کامل‌تر شده است.

⁷ برای مثال، ممکن است منتقد زمینه‌های روانی مؤلف را بکاود و بررسد و درنهایت به این نتیجه برسد که به فرض در نهان‌گاه ذهن مؤلف یا ناخودآگاه وی چه می‌گذشته است. به‌همین ترتیب، نقد تاریخی و جامعه‌شناختی به بررسی آن دسته از شرایط تاریخی و اجتماعی‌ای می‌پردازد که مؤلف تجربه کرده است یا در آن وضعیت، زندگی واقعی یا هنری خود را گذرانده است. دانستن اینکه چه علل و عوامل روانی، تاریخی یا اجتماعی به تولید یا خلق یک اثر ادبی خاص منجر شده است، به منتقد ادبی کمک می‌کند تا فضای روانی، اجتماعی، یا تاریخی مؤلف را بازسازی کند و به این نکته بپردازد که اساساً اهمیت مؤلف در خلق اثر تا چه اندازه تواند بود. علاوه‌بر بازسازی این فضاهای مفروض، منتقد با کاربردی چنین نظریاتی خواهد توانست بازتاب شرایط روانی، تاریخی یا اجتماعی مؤلف را در اثر بررسی کند و روشن کند که در فهم یک اثر فهم این زمینه‌ها تا چه حد مفید و مؤثر است.

⁸ زمانی که اثر در مرکز بررسی‌های منتقد قرار می‌گیرد، رویکردهایی که اثر را فارغ از ملاحظات بیرونی و خارجی بررسی می‌کنند، خود را بهتر نشان می‌دهند. از این رویکردها می‌توان به رویکردهای فرمالسیتی، ساختارگرایانه و نقد نو اشاره کرد. این شیوه‌ها که عمدتاً به بررسی اثر از طریق توجه به عناصر حاضر در متن می‌پردازند، اثر را در دو مرحله یا گام بررسی می‌کنند. در گام نخست، که به مرتبه تحلیلی معروف است، عناصر سازنده اثر و زیرساخت‌های بسیط آن در سطوح آوایی، لغوی و نحوی استخراج می‌شوند. درگام دوم، که به مرتبه تألیفی معروف است، عناصر بسیطی که در مرتبه نخست تفکیک شده‌اند، مجدداً از طریق یک‌دسته وسایط و روابط منطقی در نظام ویژه‌ای به یکدیگر پیوند می‌خورند؛ بنابراین، از طریق ترکیب و تألیف مجدد عناصر به‌شیوه معنادار می‌توان به ساختار یا نظم منطقی اثر دست یافت.

⁹ ملبرگ (1995: 44-45) معتقد است این طرز تلقی ارسطو از محاکات سه نکته مهم را روشن می‌کند: نخست اینکه محاکات ارسطویی براساس میتوس و پراکسیس تعریف می‌شود. این مفاهیم اجازه می‌دهند که برخلاف محاکات افلاطونی که بیشتر به مفاهیمی مانند تصویر، خیال و تقلید نزدیک‌تر است، محاکات ارسطویی متوجه مؤلفه‌های زمان و کنش باشد. دوم اینکه میتوس مفهومی است هم‌ارز با نظم و توالی و این امکان را فراهم می‌کند که اثر ادبی را به‌مثابه یک کل ساختارمند در نظر بگیریم و سوم اینکه پراکسیس به رویداد یا زنجیره‌ای از رویدادها ساختاریافته گفته می‌شود که معمولاً معنادار است و هدف خاصی را دنبال می‌کند.

¹¹ البته ممکن است انسان به‌خطا چیزی را که ناممکن است، ناممکن تلقی کند. دراین‌صورت، بدیهی است در جهان اندیشگانی سوژه احتمال وقوع آن امر منتفی نیست.

¹¹ بنگرید به فرای، ۱۳۷۷: ۱۵۶-۱۴۲.

¹² برای بحث بیشتر دراین‌باره بنگرید به آلگونه، ۱۳۹۶: ۳۹-۳۷.