دوفصلنامه علمی پژوهشی پژوهشهای معرفت شناختی
سال دوازدهم، شماره ۲۶، پاییز و زمستان ۱۴۰۲
صفحات ۲۴۸-۲۲۷

Biannual Academic Journal
The Epistemological Research
Vol. 12, No. 65, Autumn & Winter 2023/2024

# واقع‌نمایی اثر هنری به مثابه‌ی محاکات ماهوی از منظر ابن‌سینا

سیده حورا موسوی[۱]
سید حبیب‌الله موسوی[۲]
مجید ابوالقاسم‌زاده[۳]

## چکیده

*درباره‌ی نحوه بازنمایی و محاکات اثرهنری، اولین نظریات، نظریاتی بازنمودی‌اند که عمدتا با اشکالاتی درباره جامعیت نظریه برای همه‌ی هنرها و نیز تفاوت تقلید فن‌مآبانه با هنر روبه‌رو بودند. این نوشتار با روشن کردن معنای اثر هنری اولا و نیز با تحلیل محاکات ماهوی، این نظریه را تدقیق می‌کند. ابتدا به محاکات ارسطویی که محاکات از اشیاء، پدیده‌ها و کنش بود و تأکید او بر محاکات تصویری، مبتنی بر نظریه مشابهت می‌پردازد و سپس تعمیق این دیدگاه را در نگاه ابن‌سینا و دیدگاه او به حاکی و محکیِ اثر هنری و نیز سهم صورت‌های ذهنیِ فاعل اثر هنری در اثر هنری دنبال خواهد کرد. این نوشتار با روش توصیفی-تحلیلی با تحلیل ماهوی اثرهنری و نظریه محاکات، نشان داد که محکیِ اثر هنری به عنوان شیء یا کنش بیرونی ماهیت متعینی دارد و معلوم بالعرض است. حاکی در زمره‌ی کیفیات محسوسی است که از ابژه‌ی بیرونی حکایت‌گری می‌کند. معلوم بالعرض و پدیده‌ای که ماده‌ی امرهنری قرار می‌گیرد، در مواجهه با صورتی که هنرمند در ذهن آن را بررسی می‌کند، نهایتا منجر به اثر هنری بیرونی که در مقوله‌ی کیفیات است، می‌شود. و نیز روشن شد که ابن‌سینا با طرح معنایی از صورت ذهنی که پیش از امرمعلوم در خارج، در ذهن ارتسام پیدا می‌کند، صورت هنری را مشمول این مورد دانسته است.*

**کلید واژه‌ها:** نظریه محاکات، ماده اثر هنری، صورت اثرهنری، بازنمایی اثرهنری، محاکات ماهوی، ارسطو، ابن‌سینا.

---

۱. دانشجوی دکتری رشته فلسفه و کلام اسلامی دانشگاه امام صادق تهران، سطح سه رشته فلسفه اسلامی جامعه الزهرا سلام‌الله علیها قم (نویسنده مسئول)؛ h.mousavi1993@gmail.com
۲. دکتری رشته ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران؛ mousavi.aitch@gmail.com
۳. استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه معارف اسلامی؛ maz@maaref.ac.ir
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۸/۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۵

**مقدمه**

درباره‌ی اثر هنری، به عنوان امری که هم می‌تواند شناخت‌نگر و الهام‌بخش باشد و هم با عاطفه سروکار داشته باشد، فلسفه‌ورزی بسیار دشوار است. به عبارتی یکی از مواردی است که مرز قوه‌ی خیال و عقل را می‌شکند و درهم می‌آمیزد. امر شناختی در اثرهنری، تنها معرفت مفهومیِ صرف نیست، که بتوان آن را در ترازوی سنجشِ صدق و کذب‌پذیرِ معرفت‌شناسی نهاد و هم‌چنین اثرهنری تنها عاطفه‌ی بدون ضابطه هم نیست؛ چرا که بسیاری از بروز عواطف وجود دارد که نمی‌توانند نام اثر هنری را به خود گیرند. بنابراین، نظریاتی که درباره‌ی چیستی اثر هنری به تفکر و فلسفه‌ورزی مشغول می‌شوند، عموما با مشکل عدم جامعیت درگیرند. فیلسوفِ هنر می‌خواهد تبیینی از اثر هنری به دست دهد که حقیقت آنچه هنر به جهان عرضه می‌دارد را روشن کرده باشد. در این میان، اولین نظریه‌های هنر که متکی به واقع‌نمایی اثر هنری بودند، و به نظریات بازنمایی معروف گشتند؛ در شکل اولیه‌ی خود و با تأکید بر عنصر تقلید، نتوانستند به خوبی مبیّن کارآمدی‌های اثر هنری باشند. این قضاوت، به دلیل مهجوریت نظریه‌ی بازنمایی هنر است که در دوران بعد، از پرونده‌ی ذهنی فیلسوفان هنر رخت برمی‌بندد. این نوشتار، با تبیین نظریه‌ی محاکات، از معنای اولیه ارسطویی تا شکل کامل سینوی آن، معنای بازنمایی را ژرف می‌بخشد و محاکات هنر از حس ظاهر و باطن را تئوری‌پردازی می‌کند.

## ۱. مفهوم‌شناسی

نخستین قدم درخصوص توضیح نظریه‌ی بازنمایی هنر، که ما آن را محاکات ماهوی از اثر هنری می‌نامیم؛ تبیین مبادی تصوری آن است. اولین مبدأ تصوری، اثرهنری است. مقصود از اثر هنری چیست و چه احتمالات تصوری درباره‌ی آن می‌توان داشت؟ نظریه محاکات ماهوی کدام مقصود را درنظردارد؟ دومین مبدأ تصوری، محاکات ماهوی است و دراین مرحله تدقیق بر محاکات ماهوی لازم است. به بیان دیگر، هنگامی که سخن از محاکات به عنوان یک نظریه‌ی واقع‌گرا به میان می‌آید، این محاکات دقیقا به چه معنا از واقعیت حکایت‌گری دارد؟

### ۱-۱. اثر هنری

تبیین تصوّری درباره‌ی معنای اثر هنری و تفکیک میان دو مقصودی که به گونه‌ای التقاطی در برخی سخنان نظریه‌پردازان هنر آمده است، اولین قدم برای بحث از واقع‌نمایی اثر هنری است. سخنان مفصلی درباره‌ی تعریف هنر میان اندیشمندان وجود دارد و مشکلات زیادی در خصوصِ این تعریف در پیش‌روی فیلسوفان هنر قرار گرفته است. برخی قائل شده‌اند که تعریف هنر مبتنی بر نظریه‌ای است که درباب چیستی هنر می‌پذیریم. بسیاری از این ناتوانی‌ها برمی‌گردد به اینکه مقصود از اثر هنری منقح نشده است. بنابراین، در میان سخنان فیلسوفان هنر، دو دیدگاه عمده درباره‌ی اثر هنری قابل استنباط است. آیا اثر هنری آن امری‌ست که هنرمند آن را تجسّم می‌بخشد نظیر تابلوی نقاشی، شعر سروده شده، ظرف منبت‌کاری شده، آثار معماریِ ساخته شده و یا مقصود از اثر هنری، امری است ذهنی که در ذهن هنرمند نقش می بندد، مثلا آن تصویری است از آن نقاشی که هنرمند می‌خواهد خلق کند، یا تصدیقاتی که در ذهن هنرمند نقش بسته است و می‌خواهد تبدیل به شعر شود؟

هرچند این سؤال به طور روشن پاسخ داده نشده است اما به طور ضمنی می‌توان متناظر با این دو سؤال، نگاه اندیشمندانِ هنر را در دو نظر خلاصه نمود:

۱- معنای اول «اثر هنری»، عبارت است از امر عینیِ تجسم بخشیده توسط هنرمند که قابل رؤیت و مشاهده است. عموما بسیاری از دیدگاهها و طبقه‌بندی‌هایی که درباره‌ی انواع آثار هنری داده می‌شود، این معنا را درنظر دارد.

۲- معنای دوم «اثر هنری»، عبارت است از درکِ ذهنی هنرمند از آنچه می‌خواهد خلق کند و مبدأ ایجاد آن باشد.

براساس آنچه در باب تعریف هنر از منظر فلاسفه‌ی اسلامی گفته می‌شود و همچنین براساس آنچه در باب محاکات ماهوی خواهد آمد، مقصود آنان معنای اول و امر عینیِ تجسم بخشیده است. لذا محاکات از منظر آنان بر اساس معنای اولِ اثر هنری معنا می‌شود. در میان فیلسوفان هنر غربی، برخی بر اساس معنای اول و برخی بر اساس معنای دومِ اثر هنری (ویلینکسون، ۱۳۸۵، ص۲۷) سخن گفته؛ اما از این راه قدم در نظریه‌ی نسبیّت عالم هنر گذاشته‌اند.

### ۱-۲. واقع‌نمایی ماهوی

یکی از اصطلاحاتی که درباره‌ی واقع‌نمایی به کاربرده می‌شود، وابسته به معنایی از واقعیت است که به امور ماهوی اطلاق می‌شود. مقصود از مفاهیم ماهوی، در مقابل مفاهیم فلسفی و مفاهیم منطقی است. بر اساس نگاه این دسته از واقع‌گرایان، اثر هنری به عنوان امر ماهویِ خارجی، واقع‌نماست. بنابراین، قائلین به واقع‌نمایی ماهوی، معنای اولِ اثر هنری را پذیرفته‌اند. زیبایی در نظر اینان به عنوان کیفیتی در مقوله‌ی ماهیات، واقعیت دارد و مدرِک آن کیفیت نیز، حسی است به نام حس زیبایی‌شناسی. البته دراین‌باره که آیا این حس، در عرض سایر حواس قرار دارد بحث ها ادامه دارد. بنابراین، معنای واقع‌نمایی اثر هنری در نزد ایشان، به معنای واقعیت داشتن زیبایی، به عنوان یک کیفیتِ ماهوی برای اثر هنری تجسم یافته‌ی خارجی است.

مفهوم ماهوی قالب‌های حدّی اشیاء قلمداد می‌شود. عقل این مفهوم کلی را با یک یا چند ادراک شخصی به وسیله‌ی حواس ظاهری یا شهود باطنی، به دست می‌آورد. مانند مفهوم کلی «سفیدی» که بعد از دیدن یک یا چند شیء سفیدرنگ، به دست می‌آید یا مفهوم کلی «ترس» که بعد از پیدایش یک یا چند بار احساس خاص به دست می‌آید و اصطلاحا هم عروضش خارجی است و هم اتصافش (مصباح یزدی، ۱۳۹۲، ج۱ص۱۹۹). در بحث ما نیز به همین ترتیب، «زیبایی» و «هنری» بودنِ شیئی و حکایت آن از واقع، هنگامی که در محاکات مفهوم ماهوی، تئوری‌پردازی می‌شود، به این معناست که هنرمند با تجارب حسی یا باطنی که از مهارتی به دست آورده است، در مطابقت با ماهیت آن تجارب، به حکایت‌گری از امری ماهوی می‌پردازد. در این حکایت‌گری، هنرمند سعی در ایجاد ماهیتی مطابق با الگوی حدّیِ پیشین دارد.

اعتراضاتِ نظریه‌های غیرواقع‌نمایانه به نظریات کلاسیکِ واقع‌نمایی، عموماً با درنظرگرفتنِ همین معنای محاکاتی (محاکات ماهوی) بوده است. بیشترین اعتراض را کروچه فیلسوف بیان‌گرا داشت. او هنرمند را راویِ تصورات و مفهوم‌سازی‌های مستند به حقایق با چهارچوب حدّی نمی‌دانست و به همین خاطر عنوان می‌کرد که هنر از مفهوم‌سازی و به‌طورکلی از تصورات و نیز داوری‌ها و تصدیقات مفهومی بیرون و فارغ

است (Croce,1965,p14). فیلسوفان بیان‌گرا تأکید داشتند که نمی‌توان در هنر، از تعمیمات کلّی و تصورات جزئی و کلّی سخن گفت، آنگونه که در زبان علمی رایج است. با دقت در سخنان نظریه‌پردازانِ غیرواقع‌نما به نکته‌ای دست می‌یابیم. این ویژگی که در ازاء مفهومی کلّی، یک تصور حسی یا خیالی یا وهمی وجود داشته باشد و فرق آن‌ها تنها در کلیت و جزئیت باشد، ویژگی مفاهیم ماهوی است. برخی اندیشمندان در بیانِ تفاوت مفاهیم ماهوی با مفاهیم ثانیه‌ی فلسفی به این نکته اشاره کرده‌اند که ویژگی مفاهیم فلسفی این است که در ازاء آن‌ها مفاهیم و تصورات جزئی وجود ندارد. مثلا چنین نیست که ذهن ما یک صورت جزئی از علیّت داشته باشد و یک مفهوم کلی (مصباح یزدی، ۱۳۹۲، ج۱، ص۲۰۰). اکنون، نظریات واقع‌نمایی بر اساس محاکات ماهوی را مورد نظر قرار می‌دهیم.

## ۲. نظریه محاکات ماهوی اثر هنری

اثر هنری در ابتدای راه فیلسوفانِ واقع‌نما، به محاکات ماهوی تفسیر می‌شده است. یعنی همانطور که براساس مبدأ تصوریِ اثر هنری و نیز معنای محاکات ماهوی گفته شد، هنرمند سعی می‌کند، از امر هنری به عنوان امرمتجسم بیرونی، براساس یافته‌های تجربه حسی یا باطنی خود، حکایت‌گری کند. در این نوشتار، از تلاش‌های اولیه تا پختگی این نظریه، سخن گفته می‌شود.

### ۲-۱. محاکات از پدیده‌ها (اشیاء و کنش‌های ماهوی) در نگاه افلاطونی- ارسطویی

کهن‌ترین نظریه‌های معروف درباره‌ی هنر که در زمره‌ی نظریاتی است که به هنر حیث واقعی و شناختی می‌بخشد، از سوی افلاطون و شاگردش ارسطو، ارائه شده است. صورت خاص هنری‌ای که بیش از همه بدان توجه داشتند، نمایش بود. افلاطون در جمهوری، طرحی برای دولتی آرمانی پیشنهاد کرد. او در اثنای ترسیم سیمای مدینه‌ی فاضله‌ی خویش، این بحث را پیش کشید که شاعران و نمایش‌نامه‌نویسان (که نمادِ هنرمندان آن دوران بودند) باید از این آرمان‌شهر رانده شوند. او در توجیه طرد شاعران نمایشنامه‌نویس از این مدینه‌ی فاضله، دلایلی اقامه کرد که به ماهیت نمایش مربوط بود. به گفته‌ی

افلاطون، جوهره‌ی نمایش، محاکات و تقلید از ظواهر بیرونی بود. به دیگر سخن، بازیگرانِ نمایش به تقلید از اعمال هرکسی که نقشش را ایفا می‌کنند، می‌پردازند. مثلا در مدیا، بازیگران از اطوار کسانی که به بحث و مرافعه مشغول‌اند، تقلید می‌کنند. افلاطون می‌اندیشد که این مسأله اساساً مشکل‌ساز است. زیرا به گمان وی، محاکات از این ظواهر بیرونی به هیجانات دامن می‌زند و برآشفتن هیجانات به لحاظ اجتماعی خطرناک است. شهروندانِ هیجان‌زده، به سادگی زیر نفوذ عوام‌فریبان قرار می‌گیرند و از عقل سلیم به دور خواهند بود. اما ارسطو معتقد بود که افلاطون در این فرض که نمایش به اندیشه‌ی مخاطبان کاری ندارد، به خطا رفته است. او بر آن بود که مردم ممکن است از اعمال تقلیدگرانه، از جمله تقلیدهای نمایشی، مطلبی فراگیرند، و کسب معرفت از اعمال تقلیدگرایانه، مایه‌ی اصلی لذتی است که نظاره‌گران هنر می‌برند. درنهایت ارسطو در این محاکات آن قدر خیر و منفعت می‌بیند که از کاربست توصیه‌ی افلاطون منصرف شود (کارول، ۱۳۸۷، ص ۳۵-۳۳).

کتاب فن شعر ارسطو، مسأله‌ی شناخت را از همان آغاز بحث، اینگونه طرح می‌کند که «تقلید از کودکی در انسان امری طبیعی است» (Aristotle, 1987, p39) درمقابل، در نظر افلاطون، تصویرسازی، تقلید و هر نوع گرته‌برداری، حاکی از انحراف است. اما ارسطو این امور را تمایلات طبیعی می‌داند و ملائم با حس علم‌خواهی انسان قلمداد می‌کند. محاکات تصویری ارسطویی ناظر به طراحی(نقاشی)، معماری و کارهایی است که به تولید و ایجاد پدیده‌های مشابه می‌پردازد (پایاس، در ۱۳۸۴، ص۱۶). تقلید با اصلاح و ساده‌سازی چیزها و پررنگ کردن ویژگی‌های شیئی در قالب طرحی هنری از آن، برای انسان شناخت و آگاهی از چیستی آن، به همراه می‌آورد. واضح است که جبهه‌ی افلاطونی چنین شناختی را نمی‌پذیرد. در نظر آنان، معرفت باید به صورت گزاره‌های کلی، که گویای عالی‌ترین درجه‌ی معرفت است، بیان شود. افلاطون انکار نمی‌کند که مخاطب، فرآیندی از بازشناسی را از سر می‌گذراند؛ اما فقط نگران جزئی بودن شناخت است. مثال معروفی که او درباره‌ی تختخواب می‌زند، نگرانی او را از فراموش کردن مثالِ حقیقی تختخواب و معطوف شدن به تختخواب خاصی نشان می‌دهد. فرد تقلید کننده فاقد چیزی است که سازنده اصلی واجد آن است و آن عبارت است از شناخت ویژگی‌های تختخواب‌ها به

طورکلی. افلاطون درمورد شعر هم این نکته را می‌گوید و غیرعقلانی بودن شعر را به حساب پرداختن آن به امور جزئی می‌گذارد چنانکه در رساله‌ی *ایون* نیز حکم مشابهی را درمورد شاعران صادر می‌کند. چراکه به عقیده‌ی او، اینان طرفداران خود را فریفته و از معرفت انتزاعی دور می‌کنند.

با آنکه افلاطون و ارسطو در تشخیص اثرات شعر نمایشنامه‌ای باهم اختلاف‌نظر داشتند، در مورد ماهیت آن هم‌رأی بودند. هر دو بر آن بودند که جوهره‌ی هنر، تقلید است(همان، ص۳۵). تقلید از ماهیات متعینِ بیرونی. شعر نمایشنامه‌ای از طریق بازسازی رویدادهای زندگی بشری بر روی صحنه، امور انسانی را بازمی‌نمایاند. افلاطون و ارسطو در اثنای بحث‌های خود درباره‌ی شعر، از نقاشی نیز سخن می‌گویند و در این مورد نیز هر دو بر این باورند که نقاشی نیز ذاتاً از قبیل تقلید و واقع‌نمایی از ماهیات است. افلاطون نقاشی را هم‌چون گرفتن آینه‌ای در برابر اشیاء وصف می‌کند (جاناوی، در ۱۳۸۴، ص۷). از منظر افلاطونی – ارسطویی، آنچه نقاشان در تحقق آن می‌کوشند همان بازسازی یا روگرفت برداری از اشیاء، اشخاص و رویدادهاست. دیدگاه آنان به نقاشی منبعث از فرهنگ ایشان است. مثلا در داستان‌های عامیانه‌ی یونانی درباره‌ی زئوکسیسِ نقاش، او را از آن‌رو ستوده‌اند که قادر بود خوشه‌های انگور را با چنان واقع‌نمایی فوق‌العاده‌ای تصویر کند که پرندگانی را که برای خوردنشان آمده‌اند، بفریبد.

به تصور افلاطون و ارسطو، رقص و موسیقی هم‌چون امور ملازم مراسم نمایشی یا نقالی‌های شاعرانه بود. آنان این صورت‌های هنری را تابع اغراض بازنمایی می‌شمردند. آنان رقص و موسیقی را هم‌چون صورت‌های هنری مجزایی به حساب نمی‌آوردند، بلکه آن‌ها را به مثابه‌ی ملحقات یا ضمایم هنر نمایش تصور می‌کردند. بنابراین آن‌ها هنرهایی نظیر شعر، نمایش، نقاشی، پیکره‌تراشی، رقص و موسیقی را در یک مشخصه‌ی مشترک سهیم می‌دانستند و آن اینکه همگی با محاکات سروکار دارند. نتیجه آنکه «محاکات»، شرط لازم برای انواع خاصی از اعمال بود که نام هنر بر آن‌ها نهاده می‌شد. محاکات از شخص، مکان، شیء، کردار یا رویداد، باید مشخصه‌ی عام هرچیزی باشد که در شمار آثارهنری دسته‌بندی می‌شود. نهایتا اثر هنری بودن، مستلزم آن است که قطعه‌ی مورد نظر تقلید یا محاکاتی از

«چیزی» باشد. التزام به هنر تقلیدگرایانه، نقاشان جدی را واداشت تا هرچه بیشتر به خلق شاهکارهای واقع‌گرایانه‌ی خویش ادامه دهند. این کوششی بود برای آنکه ظواهر اشیاء را هرچه دقیق‌تر، مطابق با آنچه ادراک می‌شوند، بازنمایی کنند (کارول، ۱۳۸۷، ص ۴۰).

بنابراین بحث از اینکه آیا هنر می‌تواند موجب شناخت واقعی می‌گردد یا خیر، با نظریه محاکات سنجش می‌شود. ارسطو برای اینکه هنر را نوع خاصی از تقلید به شمار آورد و از اشکالات افلاطونی در امان باشد، سعی داشت نشان دهد که تقلید از ویژگی‌های ذاتیِ عمومیِ اشیاء است و تقلید شعری، نه صرف تقلید، واجد خاصیتی است که تأمین کننده‌ی مواد و مصالحی است که موجب پیوند فلسفه با شعر می‌شود (پایاس، در ۱۳۸۴، ص۱۶). مقصود او این است که می‌توان تحلیل فلسفی کرد چگونه یک شعر محاکات از پدیده‌ی واقعی می‌کند و در عین حال موجب لذت و درک زیبایی می‌گردد (Aristotle, 1987, p41). محاکات تصویری، که از گذر ادراک حسیِ مخاطب و به نحو مفهوم بدیهی، در اثرِ یک بار یا چندبار دیدن در ذهن شکل می‌گیرد، اولین قدم‌های شناختی دانستنِ هنر است.

با دقت در آنچه تاکنون درباره‌ی نظریه‌ی محاکاتی یونانی گفته شد، روشن می‌شود که واقع‌نمایی هنر در آن زمانه در انگیزه‌ی فلسفیِ کشف حقایق اشیاء و مظاهر بیرونی دنبال می‌شود. «اشخاص»، «اشیاء»، «کنش‌ها» و«رویدادها» (Eden K,1982,p19) مفاهیم ماهوی‌ای هستند که با ادراک حسی یا شهودی، هنرمند به آن نائل می‌شود. در تفسیر سخنان ارسطو، بارها از «بازسازی یا تقلید تصویری از اشیاء» و نیز «تقلید از عمل در تراژدی» سخن گفته شده است (Rorty,1992,p65) که «بازسازی» نشان‌گر این است که اثر هنری اساساً به آن امر متجسم خارجی گفته می‌شده است.

### ۲-۱-۱. محاکات و «درباره‌ی چیزی بودن»

نظریه‌ی تقلیدمحور ارسطو و محاکات ماهوی یونانی، به نوعی دلالتی مطابقی میان امر متجسمِ هنری و امر ماهویِ بازنمایی شده به دست می‌دهد که قرائتی ماهیت‌مدارانه و ذات‌گرایانه است. مشکلاتی که در شروع سده‌ی بیستم و فاصله گرفتن هنرهای دیداری از تقلید از طبیعت و مظاهر بیرونی، در پیش روی این نگاه گذاشت، «درباره‌ی چیزی بودن» یا

«موضوع داشتن» اثر هنری را مورد توجه قرار می‌دهد.

«درباره‌ی چیزی بودن» که نوعی محاکات ماهوی را نشان می‌دهد، می‌تواند به نوعی نیز تفسیر شود که اثر هنری، آن امر متجسمِ خارجی قلمداد نشود؛ هرچند که برخی سخنان صریح ارسطو دلالت بر این دارد که اثر هنری همان اعمال و رفتار نمایشگر، رنگ و خط‌های نقاشی و مصالح معماری است. نظریاتی که این تفسیر را برای این دیدگاه واقع‌گرایانه برگزیده‌اند در غرب، به نظریات نوبازنمودی هنر[1]، معروف گشته‌اند. در این نظریات سعی می‌شود نشان داده شود که بازنمایی از ظواهر بیرونی صرفاً به این معنا نیست که هنرمند هیچ حیثیت انتزاع ذهنی و تخیلی نداشته باشد. و تنها حاکی (شیء بیرونی) و محکی (امر متجسم بیرونی) درمیان باشد و کار هنرمند تنها تقلید از بیرون به صورت مکانیکی فهم شود.

بنابراین، فقط اگر «الف» موضوعی داشته باشد که درباره‌ی آن توضیحی بدهد، می‌توان آن را اثر هنری دانست. هر اثر هنری لزوماً واجد خصوصیتِ «درباره‌ی چیزی بودن» است و یعنی محتوایی معنایی و موضوعی دارد که هنرمند درباره‌ی آن مطلبی را برجسته‌سازی می‌کند (کارول، ۱۳۸۷، ص۴۵).

«درباره‌گی» همان چیزی است که می‌خواهد نشان دهد، لازم نیست هنرمند به معنای دقیق کلمه صنعتگر باشد و می‌تواند از طریق حکایت صادق و واقع‌نمایانه دلالت‌های تضمنی و التزامی یک شیء، کنش و رویداد را بازنمایی کند. بنابراین ذهن هنرمند با تأثر از ماهیات متعیّنِ خارجی، درباره‌ی چیزی بازنمایی‌ای را به عهده می‌گیرد و بیان هنری از آن ارائه می‌دهد.

### ۲-۱-۲. نظریه‌ی مشابهت در محاکات تصویری

بیشترین توضیحی که درباره‌ی محاکات ارسطویی می‌توان یافت، محاکاتِ تصویری است

---

1. The noe-representational theory of art

دقت شود که به جای واژه ی تقلید، از representation استفاده شده است که نوعی ادراک پدیداری را منظور دارد.

که برای دایره‌ی وسیعی از هنرهای دیداری، حکایت‌گری را به انجام می‌رساند. قابل ذکر است که مجموعه‌ای از هنرها که در آن زمان هنر نامیده می‌شد تئوریِ محاکات تصویری را می‌پذیرفت و هنوز مصادیق جدید هنر سربرنیاورده بود تا اشکال معروفِ عدم جامعیت نظریه‌ی محاکات در آن زمان مطرح شود. قبل از ورود به نظریه‌ی مشابهت در توضیح فرآیند محاکات، ابتدا مروری بر چیستی مفهوم ماهوی خواهیم داشت و نشان خواهیم داد که چگونه محاکات ارسطویی و به خصوص محاکات تصویری او، در قالب حکایت‌گری مفاهیم ماهوی می‌اندیشد.

مفاهیم ماهوی یا معقولات اولی، دالٌ بر چیستی اشیاء و پایه‌ی حصول اکثر آن‌ها در ذهن، محسوسات است. اکثراً حس ظاهری و گاه حس باطنی. حسی بودن ریشه‌ی معقولات اولی، اقتضا می‌کند که این معقولات بدون نیاز به عملیات و بررسی‌های عقلانی، به طور آگاهانه درک شوند (مصباح یزدی، ۱۳۹۲، ج۱، ص۱۷۶). چه اینکه درک حسی بدون اراده و کوشش ذهنی و تنها با فراهم بودن شرایط و ارتفاع موانع و درک عقلانی متناظر با آن، در پی آن و به صورت بی‌واسطه حاصل می‌شود (اسماعیلی، ۱۳۸۹، ص۳۱). همین خصیصه‌ی وابستگی به حس، موجب می‌شود که مفاهیم ماهوی، اغلب دارای مصادیق جزئی و شخصیِ خارجی باشند. ازاین‌رو، معقولات متناظر با آن‌ها نیز چنین‌اند. درواقع، معقولات اولی، نمایانگر چیستیِ امورِ خارجی و حدود و رسوم آن‌هایند و از آن‌جا که حدود و رسوم، اشیاء را از یکدیگر متمایز می‌سازند، معقولات اولی تمایزات اصلی موجودات را به نمایش می‌گذارند. بدین ترتیب هریک از مفاهیمِ متعلق به معقولات اولی به یک نوع خاص از موجودات تعلق دارد و تنها بر آن‌ها صدق می‌کند. پس معقولات اولی دارای افراد جزئی، نمایانگر اقسام و انواع موجودات و محدود به نوع خاصی هستند. معقولاتی نظیر انسان، چوب، سفیدی و غم (همان، ص۳۲-۳۱).

در بازنمایی تصویری، هم‌چون نحوه‌ی حصول مفاهیم ماهوی، نظاره‌گران قادراند تنها با نگریستن به تصویر مونالیزا تشخیص دهند که مدلول آن زنی است با خصوصیات حدی خاصی. برپایه‌ی همان قوای تشخیصی‌ای که ما را قادر می‌سازد تا «ب» را در «طبیعتِ‌خارج» تشخیص دهیم، درمی‌یابیم که «الف» نشان‌گر «ب» است. اگر قادریم زنی را

در عالم واقع تنها با نگریستن به او تشخیص دهیم، پس می‌توانیم ازطریق همان فرآیندهای ادراکی، تشخیص دهیم که مونالیزا نیز تصویر زنی است (کارول، ۱۳۸۷، ص ۸۰). سازوکار ادراکی متناظر با چنین نمونه هایی که تشخیصِ مستقیم ماهوی را در پی دارد، مبتنی بر مشابهت[1] است.

نظریه‌ی مشابهت، برجسته‌ترین نظریه‌ی سنتی در بازنمایی تصویری است. مشابهتِ دو ماهیت، که یکی در جهان حقایق قرار دارد و دیگری در جهانِ حقایق هنری، باعث می‌شود اثر هنری بازنمای شیء یا شخص یا کردارِ شبیه به آن در جهان بیرونی باشد. قبلا گفتیم که در نظریه محاکات یونانی از اثر هنری به‌گونه‌ای تعبیر شده که ما را به احتمال مؤکدی می‌رساند که اثر هنری در نزد آنان امر متجسم خارجی است. به عبارتی، عدم بحث بر مبادی تصوری نظریه و از جمله‌ی آن «اثر هنری»، باعث شده است در محاکات یونانی، حاکی، محکی و محکی به روشن نباشد. با این‌حال اگر فرض کنیم به دلیل این خلط، اثر هنری به معنای ذهنیت هنرمند نیزگاهی مقصود آنان بوده است، نظریه‌ی مشابهت، بیش از اندازه شبیه به نظریه «مماثلت» و نظریه‌ی «شبح» در وجود ذهنی است. حکایت ماهوی از معلوم بالعرض به وسیله شباهت ماهوی آن با معلوم بالذات محقق می‌شود. و در بحث ما، حکایت ماهوی از اثر هنری در ذهن هنرمند به وسیله‌ی شباهت با شیءِ خارجی محقق می‌شود.

فیلسوفان متأخر و محققان حوزه‌ی هنر سعی کرده‌اند نظریه‌ی مشابهت سنتی را به نحو توجیه‌پذیری به زبان منطق جدید توضیح دهند و البته از طریق منطق مشابهت، اشکالاتی نیز بر این نظریه وارد دانسته‌اند. از جمله‌ی آنان نوئل کارول است که صورت‌بندی نظریه‌ی مشابهت در بازنمایی را اینگونه توضیح می‌دهد: «الف»، «ب» را بازمی‌نماید اگر و فقط اگر «الف» به حد کفایت به «ب» شبیه باشد. بنابراین مشابهت شرط لازم و شرط کافی برای بازنمایی است. این دو مدعا را از «اگر و فقط اگر» می‌توان فهمید. اولین ادعا اینکه مشابهت شرط لازم برای بازنمایی است. (الف، ب را باز می‌نماید فقط اگر الف به ب شبیه باشد) و مدعای دیگر که با نخستین اگر معلوم می‌شود، حاکی از آن است که مشابهت شرط کافی برای بازنمایی است (اگر الف، به ب شبیه باشد در آن صورت، الف ب را باز می‌نماید)

1. The resemblance theory.

یعنی چنانچه چیزی متصف به مشابهت با چیز دیگری شود، کافی است آن را هم‌چون بازنمایی آن به‌شمار آوریم (کارول، ۱۳۸۷، ص۵۷).

**بررسی**

از مهم‌ترین تأملاتی که بر نظریه‌ی مشابهت در بازنمایی تصویری توسط متأخرین وارد است، این ویژگیِ منطق مشابهت است که «رابطه‌ای تقارنی»[1] است. رابطه‌ی تقارنی به این معناست که اگر «الف» به «ب» مربوط باشد، در آن صورت «ب» نیز به همان ترتیب به «الف» مربوط است.[2] مثلا اگر من برادر کسی باشم، او نیز برادر من است. اگر من به خواهرم شبیه باشم، در آن صورت او نیز به من شبیه است. اما بازنمایی رابطه‌ای تقارنی نیست. (همان، ص۵۹) اگر تصویری از ناپلئون به او شبیه باشد، نتیجه اش این است که ناپلئون نیز به این تصویر شبیه است، اما نمی‌توان نتیجه گرفت که ناپلئون تصویر خود را باز می‌نماید. (همان، ص۵۹)یعنی تصویر تنها می‌تواند بازنمایی کند و شیء بیرونی نمی تواند و این رابطه یک طرفه باقی می‌ماند. بنابراین مشابهت رابطه‌ای تقارنی است ولی بازنمایی چنین نیست. مشابهت نمی‌تواند شرط کافی برای بازنمایی باشد، زیرا موارد بسیاری از مشابهت هست که نسبت دوطرفه‌ی بازنمایی در مورد آن صدق نمی‌کند. این گزاره صادق نیست که اگر ناپلئون به چهره‌نگاره‌ی خود شبیه باشد، ناپلئون بازنمایی چهره‌نگاره‌ی خودش است (همان، ص۵۹).

به نظر می‌رسد نوئل کارول به مفهوم متضایفان عنایت دارد. یعنی محاکات تصویری از پدیده‌ای را که بر اساس شبیه بودن تصویر هنری و پدیده است، محاکات میان دو مفهوم ماهوی متضایف می‌فهمد که رابطه‌ای دوسویه دارند. «ماهیت برادری» که مثال او قرار می‌گیرد نیز مؤید این امر است. اما شاید نتوان این مقصود را بر تئوری مشابهت حمل کرد. زیرا درست است که پای تصویر و مشابهت درمیان است، اما این مشابهت می تواند از طریق مشابهت ماهوی یعنی ذاتیات ماهوی و ویژگی‌ها باشد که مشابهتی دیداری به دست می‌دهد و این با نسبت تضایفی لزوما ارتباطی ندارد.

به هرروی، پس از اینکه شرط کافی بودن مشابهت برای بازنمایی سنجش شد، نوبت به

---

1. Symmetrical relation
2. xRy if and only if yRx.

شرط لازم می‌رسد. آیا مشابهت شرط لازم است؟ آیا این ادعا صادق است که اگر چیزی بازنمایی چیز دیگری بود، در آن صورت لزوماً باید (به اندازه‌ی کافی) به آنچه بازنماییِ آن است شبیه باشد؟ در این‌جا کارول با تحلیل بازنمایی به نماد، نشان می‌دهد، که مشابهت شرط لازم برای هر بازنمایی نیست. «زمانی که می‌گوییم شیئی بازنمایی شیء دیگری است، مرادمان حداقل این است که شیء نخست، نماد شیء دوم است. نماد، علامت و نشانه‌ای است که به چیز دیگری دلالت کند. بنابراین، بازنمایی حداقل (یعنی لزوماً) باید نشانه یا معرّف چیزی باشد که آن را بازمی‌نماید، اما نشانه‌ی چیزی بودن مستلزم مشابهت با آن نیست» (همان، ص۶۱). نقشه‌ای نظامی را درنظر بگیرید. هر پونز ممکن است نشانه‌ی لشگری زرهی باشد، ولی هیچ مشابهت ماهوی میان این دو نیست. هر پونز به لشگری زرهی دلالت دارد، بی‌آنکه به حد کفایت بدان شبیه باشد. حتی ممکن بود رنگ خاصی نیز به خوبی نشانه‌ی لشگر زرهی باشد و آن را بازنماید. در اینجا مشابهتِ کافی لزومی ندارد. کارول نتیجه می‌گیرد که هسته‌ی اصلی بازنمایی، نماد و دلالت است و اگرممکن است دلالت بدون مشابهت حاصل شود، پس مشابهت شرط لازم برای بازنمایی نیز نیست(همان، ص۶۱).

حاصل آنکه تلاش متأخران برای اینکه دلالت و بازنمایی را اعم از مشابهت ماهوی معرفی کنند، اشاره‌ای نیز دارد به دلالت التزامی که منطبق بر ماهیت مدلول علیه نیست اما رابطه‌ی بازنمایی بین آن‌ها برقرار است. البته که تصریح بر دلالت التزامی در نقدهای ایشان وجود ندارد.[۱]

## ۲-۲. محاکات در نگاه سینوی

گفته شد که ارسطو، ویژگی مشترک هنرها را «محاکات» آن‌ها از واقعیت دانست. اصل مشترک میان شعر، موسیقی، نقاشی و مانند آن‌ها که باعث لذت و اثرگذاری بر مخاطب می‌شود، «محاکات» است و وجه تفاوت هنرها در وسایل، موضوع یا شیوه‌ی محاکات است (بریس، ۱۳۸۴، ص۱۶). بنابراین او حکایت‌گری برخی هنرها (و البته بیشتر هنرها) را

---

۱. اگر تصریح بر این مورد بود، می‌توانست این مسأله طرح شود که دلالت التزامی آیا رابطه‌ای تقارنی هست که بتواند جوهره‌ی نظریه‌ی مشابهت باشد؟

حکایت تصویری و نیز برخی حکایت‌گری‌ها در هنرهای نمایشی را حکایت از فعل و کنش دانست. بنابراین حکایت از اشیاء و حالات و کنش‌های ماهوی از منظر وی روشن شد. تقابلاتی که در برابر افلاطون درباره‌ی نحوه‌ی حکایت‌گری داشت، باعث شد که او به نحوی درکنار حکایت از ماهیت‌ها، به ارزش سازندگیِ جهان هنری عنایت کند و مانند افلاطون آن را یک تقلید فرومایه نداند. اکثر اندیشمندان اسکولاستیک سده‌های میانه نیز به سبب تأثیر نگاه‌های ارسطویی، در مورد هنر به محاکات ارسطویی (قولی و فعلی) معتقد بودند.

ابن‌سینا نیز هم‌چون ارسطو به محاکات به عنوان خصیصه‌ی اثر هنری توجه کرده است. او نیز به انواع محاکات از اشیاء و نیز حالات کنشی معتقد بوده است (ابن‌سینا، بی‌تا، ج۱، ص۳۲). پیشرفت تئوریکی که محاکات در نظرگاههای ابن‌سینا می‌کند؛ در توضیح او درباره‌ی محاکات حسی و دقت‌پردازی‌های ذات‌شناسانه‌ی اوست. او درباره‌ی موسیقی به تفصیل بحث می‌کند. امری که به عنوان مثالِ نقضِ دیدگاه محاکاتِ ارسطویی، بارها از طرف مخالفان تقلید ارسطویی عنوان شد و آن‌ها معتقد بودند که موسیقی، واقعیت خارجی و بیرونی ندارد که هنرمند آن را در قطعه‌های موسیقی محاکات کند. ابن‌سینا با دقت در اینکه موسیقی چه نوع از کیفیات است به توضیح این بازنمایی پرداخته است که در ادامه خواهد آمد. محاکات از دید او وابسته به تبیین بیشتر مقولات ماهوی و نیز طرح بستر وجود ذهنی، شکل مشخص‌تری گرفته است.

### ۲-۲-۱. محاکات ماهوی؛ چیستی محکی و حاکی

ابن‌سینا در جوامع موسیقی شفا، به خصیصه‌ی حکایت‌گری موسیقی اینگونه اشاره می‌کند: «یکی از اموری که صوتی را برای انسان، لذت‌بخش یا آزاردهنده می‌سازد، حکایت‌گری آن است» (ابن‌سینا، بی تا، ج۱، ص۵) هم‌چنین می‌گوید: «محاکات به ویژه برای انسان امری، لذت‌بخش است و بنابراین، اگر آهنگی از شمایلی حکایت‌گری نماید، گویی که نفس توهم می‌کند که از آن شمایل یا توابع آن شمایل، خوشنود و برخوردار شده است.» (همان، ص۸).

درباره‌ی چیستی محاکات در فن شعر نیز این‌چنین بیان می‌دارد که «محاکات یعنی بیان

چیزی که مثل چیزی دیگر است ولی خود همان چیز نیست.» (ابن‌سینا، پیشین، ص۳۲). در این بیان، ابن‌سینا به نظریه‌ی مشابهتِ ماهوی درباره‌ی نحوه‌ی حکایت‌گری نظر دارد. مقصود از تشابه، تشابه میان شیئی که متعلق بازنمایی است با اثر هنری‌ای که حاکی آن است، می‌باشد. برخی از این بیان، معنای تمایزِ ماهوی را در کنار تشابه آن، به درستی فهمیده‌اند. (ربیعی، ۱۳۹۰، ص۹۱) تمایز دادنِ یک ابژه شیء به مثابه‌ی فرم نمایش داده شده (اثر هنری) از ابژه‌ی اصلی که البته مرتبط با ابژه‌ی اصلی است و آن را بازمی‌نماید. مثالی که ابن‌سینا در این باره مطرح کرده، یک نقاشی از حیوانی طبیعی است. وقتی به آن نقاشی نگاه می‌کنیم، در واقع دو چیز مورد توجه قرار می‌گیرد: نقاشی و چیزی که این نقاشی محاکاتی از آن است. نقاشی یک چیز است و آنچه این نقاشی محاکاتی از آن است، پیش از آن و غیر آن است، اگرچه مثل و شبیه آن است (همان، ص۹۱).

از این مثال و سایر مثال‌هایی که ابن‌سینا در انواع هنرها می‌آورد، روشن می‌شود که او، محکیِ اثر هنری را، واقعیتی ماهوی در خارج می‌داند. چیزی که قبل از اثر هنری، تعین دارد و به اصطلاحِ مباحث وجود ذهنی، معلوم بالعرض و موضوع است. حاکی (یعنی آن ماهیتی که بازنمایی می‌کند ماهیت بیرونی را) همان چیزی است که آغشته به فرم یا حسن تألیف است و در زبان عرف هنر نامیده می‌شود. بنابراین، روشن می‌شود که اثر هنری، به معنای امرمتجسم خارجی مقصود ابن سیناست.

به منظور روشن شدن ماهیت «حاکی» (اثر هنری) ابن‌سینا با تحلیل مصادیق هنرها آن‌ها را مقوله‌بندی می‌کند. ما از بحث‌برانگیزترین هنرها یعنی موسیقی شروع می‌کنیم. ابن‌سینا آثار موسیقایی را گونه‌ای از «اصوات» فیزیکی می‌داند که شرایط خاصی دارند (ابن‌سینا، بی‌تا، ج۱، ص۴). از دیدگاه وی، اگر صوت با تألیف متناسب و نظم خوبی آراسته شود و هم‌چنین شمایلی را بازنمایی کند، لذت‌بخش می‌شود و به دلیل کسب این لذت، نفس تمایل شدیدی دارد به اینکه اصوات را به صورتی متناسب و منظم ترکیب سازد و با آن اصوات، شمایلی را محاکات کرده و اثر موسیقایی پدید آورد (ربیعی، ۱۳۹۰، ص۱۲۰). وی تأکید می‌کند که علم موسیقی دارای مبادی طبیعی فیزیکی است؛ زیرا صوت که موضوع موسیقی است، امری طبیعی است (ابن‌سینا، بی‌تا، ج۱، ص۱۰). بر اساس منطق

ارسطویی و هم‌گام با آن، هر ماهیتِ ممکنی تحت یکی از مقولات ده‌گانه قرار می‌گیرد. ابن سینا بر همین پایه، صوت را از مقوله‌ی کیف می‌داند (همان، ص۴). در توضیح این امر باید گفت هر انسانی حالات روانی مختلفی را به علم حضوری در درون خود می‌یابد؛ مانند حالات لذت و درد، محبت و عداوت و هم‌چنین با حواس ظاهری خود صفاتی را ازجسام درک می‌کند که غالبا تغییر می‌پذیرند مانند رنگ‌ها، مزه‌ها، عطرها و صداها. فیلسوفان ارسطویی همه‌ی این حالات و صفات درونی و جسمانی را در یک مفهوم کلی مندرج ساخته‌اند و آن را کیفیت نامیده‌اند (ارسطو، ۱۹۲۷م، ص۷۲؛ طوسی، ۱۳۲۶ق، ص۴۲). ایشان بر اساس استقراء، چهارنوع کیف را برشمرده‌اند که عبارت است از کیف نفسانی، کیف مخصوص به کمیات، کیف استعدادی و کیف محسوس. ابن‌سینا می‌گوید صوت و به تبع آن موسیقی، کیف محسوس است (ابن‌سینا، بی‌تا، ج۱، ص۴). کیف محسوس آن دسته از کیفیات مادی است که با حواس ظاهری و اندام‌های حسی درک می‌شود. بنابراین کیف محسوس به پنج دسته تقسیم می‌شود: ملموسات، مبصرات، مذوقات، مشمومات و مسموعات.

بنابراین از دیدگاه ابن‌سینا، اثر هنری به لحاظ مقوله‌ی ماهوی، کیفیات محسوس هستند. اصوات موسیقایی، کیفیات محسوسِ مسموع هستند. می‌توان نتیجه گرفت، آثار نقاشی و نیز نمایشی، کیفیات محسوس مبصرند و آثار تجسمی، کیفیات محسوس ملموس‌اند. ابن سینا شعر را نوعی کلام دانسته است. اگر کلام را به صورت شفاهی در نظر بگیریم، شعر نیز کیف محسوسِ مسموع خواهد بود، اما اگر آن را به صورت مکتوب بگیریم و وجود لفظیِ آن را مراد کنیم، کیفیات محسوسِ مبصری خواهند بود که از آن کیفیات محسوسِ مسموع حکایت می‌کنند (ربیعی، ۱۳۹۰، ص۱۲۲).

حاصل آنکه، محکیِ اثر هنری به عنوان شیء یا کنش بیرونی ماهیت متعینی دارد و معلوم بالعرض است. حاکی که اثر هنری است، در زمره‌ی کیفیات محسوسی است که از ابژه‌ی بیرونی حکایت‌گری می‌کند. سؤالی که در این مقام پیش می‌آید این است که در این حکایت‌گری معلوم بالذات چه چیزی است؟ یعنی آن صورتِ حاصله در ذهن که باعث می‌شود اثر هنری به عنوان ماهیتی متعین در خارج ایجاد شود و حقیقتی دیگر را بازنمایی کند، چیست؟ به عبارتی ذهنیت هنرمند در این میدان چگونه عمل می‌کند؟ این

سؤالی است که یکی از جنبه‌های پیشرفت محاکات در زمان ابن‌سینا را نسبت به دوره‌های اولیه خود، نشان می‌دهد و در بحث ذیل می‌آید.

### ۲-۲-۲. نقش صورت ذهنی هنرمند در محاکات

گفته شد که ابن‌سینا اثر هنری را کیفیتی محسوس در خارج می‌داند که از امر ماهوی دیگری، حکایت‌گری می‌کند. با توجه به زمینه‌های بحث وجود ذهنی، که در زمان شیخ‌الرئیس طلیعه‌های آن روشن شده بود، او در این محاکات به صورحاصله‌ای که در ذهن رخ می‌دهد و باعث تحقق اثر هنری در خارج می‌شوند، عنایت داشته است. او درباره‌ی صورت‌های حاصله در ذهن و معنای معقوله می‌گوید برخی از صورت‌های ذهنی پس از معلوم در ذهن مرتسم می‌شوند اما صوری نیز هستند که پس از امور معلوم‌اند و امور معلوم از نظر وجود، تابع آن صورت‌ها هستند (ابن‌سینا، ۱۳۷۶، ج۲، ص۳۶۳). توضیح آنکه گاهی ما به چیزی علم نداریم و بعد از مشاهده با یکی از حواسمان به آن علم می‌یابیم و صورتی از آن چیز در ذهن ما منطبع می‌شود؛ اما گاهی ابتدا صورت‌های ذهنی وجود دارند و بعد امر خارجی محقق می‌شود. برای مثال، پیش از آنکه یک ساختمان در عالم خارج ساخته شود، صورتی از آن در ذهن سازنده‌ی ساختمان وجود دارد. سپس این صورت، محرکی می‌گردد برای سازنده‌ی ساختمان تا آن را در عالم خارج ایجاد کند. پس اینگونه نبوده که ساختمان در عالم خارج وجود داشته باشد و سپس معمار آن را مورد تعقل خود قرار دهد، بلکه آن‌چه را که مورد تعقل خود قرار داده بود، در بیرون ایجاد می‌کند (همان، ص۳۶۳).

در مورد اثر هنری نیز چنین اتفاقی رخ می‌دهد. چون پای ساختن امری هنری درمیان است، صورت ذهنی‌ای که منجر به ساخت اثر هنری و حکایت‌گری از اشیاء و حالات ماهوی می‌شود، توسط هنرمند مورد ارزیابی و تألیف قرار می‌گیرد. بنابراین این مورد با جایی که خارج از حیطه‌ی هنر حکایت گریِ ماهوی رخ می‌دهد، تفاوت دارد. برای مثال در موسیقی، صورت ذهنی هنرمند از نسبت های فرمی و عددی (ابن‌سینا، بی‌تا، ج۱، ص۱۰)که برای صوت می‌تواند وجود داشته باشد و با آگاهی پیشینِ هنرمند از این نسبت‌ها و روابط میان صداها، آهنگی را می‌سازد و کیفیت مسموعی را در خارج ایجاد می‌کند که حکایت‌گر از یک شیء (مثلا صدای آبشار) یا حالت متعین ماهوی (مثلا حالت غم) است.

از این‌رو، هنرمند در هنگام آفرینش اثر خود، به مهندس یا بنایی می‌ماند که پیش از شروع به ساختن ساختمان، طرح و نقشه‌اش را که نسبت‌های اجزای ساختمان به طور دقیق در آن مشخص شده است، در ذهن خود ترسیم می‌کند. وی با این کار می‌تواند از ناهمگونی‌های ممکن در ساختمان آگاه شود و آن‌ها را اصلاح کرده (ربیعی، ۱۳۹۰، ص۱۲۶) و حسن تألیف را سامان ببخشد.

جالب است که ابن‌سینا که ماهیت آگاهی و علم را انطباع صورت حاصله از شیء در ذهن (ابن‌سینا، ۱۳۷۶، ج۲، ص۴۵۱) می‌دانست؛ در خصوص امرهنری، به این مطلب متفطن شده است که محاکات هنری صرفاً تقلید یک شیء از یک ماهیت بیرونی نیست. بلکه صورت ذهنی مقدم بر ساخت اثر هنری وجود دارد. این معنایی که از معقوله در مفاهیم ماهوی اشاره می‌کند، امر مهمی است در بحث محتوا و صورت اثر هنری که در ادامه می‌آید. به نوعی وی، واقع‌نمایی امر هنری را هم در موضوع (محتوا) و هم در صورت اثر هنری و حسن تألیف وارد دانسته است، هرچند این برداشت به صورت نظریه‌ی منسجم در دیدگاه وی محرز نباشد.

### ۲-۲-۳. ماده و صورت هنری در محاکات

ابن‌سینا با طرح معنایی از صورت ذهنی که پیش از امرمعلوم در خارج، در ذهن ارتسام پیدا می‌کند، صورت هنری را مشمول این مورد دانست. بنابراین، معلوم بالعرض و پدیده‌ای که ماده‌ی امرهنری قرار می‌گیرد، در مواجهه با صورتی که هنرمند در ذهن آن را بررسی می‌کند، نهایتا منجر به اثر هنری بیرونی که در مقوله‌ی کیفیات است، می‌شود. برای مثال در باب موسیقی، ماهیتی در واقع وجود دارد که معلوم بالعرضِ حکایت قرار می‌گیرد و آن می‌تواند پدیده‌ای طبیعی مانند صدای آبشار (که نوعی صوت است) و یا ماهیتی مثل حالت غم یا اضطرابِ به خصوصی (که نوعی محسوسِ باطنی است) باشد، سپس برای محاکاتِ هنری این ماهیت‌ها هنرمند توسط صورتی که در ذهن برای اثر هنری دارد، به آن ماده صورت بخشی می‌کند و نهایتا با صورت بخشیدن به آن ماده، کیفیتی مسموع می‌سازد که محاکات از آن ماهیت بیرونی (پدیده یا حالت) دارد.

بنابراین مثلاً در محاکات صدای آبشار، صوت، ماده‌ی اثر موسیقی است و صورتش همان چیزی است که نخست در ذهن هنرمند وجود دارد و سپس به ماده داده می‌شود. با حصول صورتِ به خصوصی که هنرمند توسط ایجاد نظمی عددی به ماده می‌دهد، لذت‌آور و یا آزاردهنده می‌گردد. به همین سبب وی موسیقی را هم دارای مبادی طبیعی و هم مبادی صوری و ذهنی می‌داند(ابن‌سینا، بی‌تا، ج۱، ص۱۰).

از همینجا برخی نتیجه گرفته‌اند که صورت ذهنی، الگویی است که صورت اثر در عالم خارج براساس آن است و صورت اثر در عالم خارج، بازنمایی‌کننده‌ی صورت ذهنی هنرمند است (ربیعی، ۱۳۹۰، ص۱۲۶). به نظر می‌رسد، این نتیجه کمی زودهنگام و غیرمتلائم با سایر صحبت‌های ابن‌سینا باشد. زیرا او بازنمایی را بین اثر هنری به عنوان امر متجسم و ماهیت‌های بیرونی معنا کرده است و بارها درباره‌ی آن و مصادیق آن در موسیقی، نمایش و شعر سخن گفته است. سهم صورت ذهنی هنرمند در صورت‌بخشی و تألیف دادن ماده‌ی هنری برای محاکات اثر هنری از ماهیت‌ها (پدیده یا حالت کنشی) است. به همین خاطر هم، او صورت ذهنیِ هنرمند را از قبیل انطباعات معمول در حکایت‌گری و بازنمایی نمی‌داند و ملتفت است که او با صورت‌بخشی خود، نوعِ خاصی از هنر را ایجاد می‌کند. در مورد موسیقی می‌گوید علت انتخاب نوع خاصی از نسبتِ نت‌ها، رواجش در دوره‌ای است که هنرمند در آن زندگی می‌کند[1] و با نت‌های خاصی از حالات کنشی خاصی حکایت‌گری صورت می‌گیرد، اما هنرمندان در دوره‌های بعد می‌توانند این نسبت‌ها را در سازهای مورد نظر خود به طریقی مشابه بازسازی کنند و به کار ببرند (ابن‌سینا، بی‌تا، ج ۱، ص۱۴۴).

به دلیل همین سخنان و نیز اشاراتی که ابن‌سینا بر نقش صورت ذهنی هنرمند در صورت‌گری اثر هنری، توسط قوای خیال دارد، برخی (ربیعی، ۱۳۹۰، ص۱۲۷) گمان کرده‌اند که بیمِ ذهنی دانستنِ یکسره‌ی اثر هنری از دیدگاه ابن‌سینا وجود دارد. و استدلال کرده‌اند که نمی‌توان چنین استنادی را به آراء او داد، زیرا اگرچه صورت اثر هنری برگرفته از صورت ذهنی هنرمند است؛ اما ماده‌ی آن امری محسوس و عینی بوده و چون

---

۱. در این قبیل موارد، ابن‌سینا اشاره‌ی ضمنی به نسبیت هستی شناختی هنر دارد که با واقع‌نمایی قابل جمع است.

اثر هنری از ترکیب ماده و صورت ایجاد می‌شود و سبب انفعال مخاطب می‌گردد، پس نمی‌توان به کلی آن را وابسته به ذهن هنرمند دانست (همان، ص۱۲۷). به نظر می‌رسد این بیم جایی نداشته باشد. زیرا ابن‌سینا محاکات هنری را از قبیل محاکات ماهوی میان دو شیء خارجی می‌داند و آنچه از صورت‌بخشی و حسن تألیف که به ماده‌ی هنریِ برگرفته از ماهیات افزوده می‌گردد، شاخصه‌ی هنری بودن آن هست اما حاکی و محکی نیست و ضرری به عینی و واقع‌نمایی اثر نمی‌زند.[1] شاهدی برای درست بودن این برداشت، آن سخن ابن‌سیناست که درباره‌ی موسیقی می‌گوید آنچه باعث لذت بخش شدن صوت (به عنوان جنس هنر) می‌شود یا از باب «محاکات» است و یا «تألیف». او جنبه‌ی حکایت‌گری را از جنبه‌ی صورت‌بخشی که همان تألیف است، جدا می‌کند. صورت‌بخشی اثر هنری به ماهیت متعینی درخارج برای حکایت هنری از آن، با آراء او در خصوص حسن تألیف، بیشتر روشن می‌شود.[2]

## جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

معروف‌ترین نظریه‌ی واقع‌گرایان در خصوص ماهیت اثر هنری، نظریه محاکات است. در این نوشتار، سیر تئوری‌پردازی این نظریه از طلیعه‌ی دیدگاه ارسطویی تا بررسی‌های عمیق ذات‌شناسانه‌ی سینوی دنبال شد. روشن شد، که مقصود از محاکات اثر هنری، محاکاتی ماهوی است. گفته شد که ارسطو، ویژگیِ مشترک هنرها را «محاکات» آن‌ها از واقعیت دانست. او حکایت‌گری برخی هنرها (و البته بیشتر هنرها) را حکایت تصویری و نیز برخی حکایت‌گری‌ها در هنرهای نمایشی را حکایت از فعل و کنش دانست. بنابراین حکایت اثر

---

۱. این مسأله قابل بررسی است که اصل طرح سؤالِ واقع‌نمایی درباره‌ی صورت اثر هنری درست است یا خیر؟ براساس دقت معرفت‌شناسانه صورت هنری همچون تألیف نت‌های موسیقیایی و نیز آنچه فرم و قالب هنری نامیده می‌شود، از سنخ تصور است و سوال از واقعی بودن یا نبودن آن از اساس محل تأمل است. آنچه از ماهیات درقالب تصدیقات حکایت‌گری می کند، محتوای اثر هنری است.

۲. ابن‌سینا در این خصوص به مباحث فرمی نیز نزدیک شده است. در خصوص شعر به بحث وحدت ارگانیک مضمون و وزن می پردازد و درباره موسیقی به بحث تألیف و ایقاع (فاصله‌ی زمانی نت‌ها) مشغول می‌شود که تفصیل آن را در کتاب فن شعر و نیز جوامع علم الموسیقی وی می‌توان یافت.

هنری از منظر وی حکایتی از اشیاء و حالات و کنش‌های ماهوی است. اکثر اندیشمندان اسکولاستیک سده‌های میانه نیز به سبب تأثیر نگاه‌های ارسطویی، در مورد هنر به محاکات ارسطویی (قولی و فعلی) معتقد بودند. ارسطو بیشترین توضیح خود را درباره‌ی تئوری بازنمایی بر «مشابهت» استوار کرد که نقد و بررسی آن گذشت. ابن‌سینا نیز هم‌چون ارسطو به محاکات به عنوان خصیصه‌ی اثر هنری توجه کرده است. او نیز به انواع محاکات از اشیاء و نیز حالات کنشی معتقد بوده است. پیشرفت تئوریکی که محاکات در نظرگاههای ابن‌سینا می‌کند؛ در توضیح او درباره‌ی محاکات حسی و دقت‌پردازی‌های ذات‌شناسانه‌ی اوست. از منظر ابن‌سینا، اثر هنری به لحاظ مقوله‌ی ماهوی، کیفیات محسوس هستند. اصوات موسیقایی، کیفیات محسوسِ مسموع هستند. آثار نقاشی و نیز نمایشی، کیفیات محسوس مبصرند و آثار تجسمی، کیفیات محسوس ملموس‌اند. ابن سینا شعر را نوعی کلام دانسته است. اگر کلام را به صورت شفاهی در نظر بگیریم، شعر نیز کیف محسوسِ مسموع خواهد بود، اما اگر آن را به صورت مکتوب بگیریم و وجود لفظیِ آن را مراد کنیم، کیفیات محسوسِ مبصری خواهند بود که از آن کیفیات محسوسِ مسموع حکایت می‌کنند.

گفته شد که ابن‌سینا همچون دیگران که قائل به محاکات ماهوی بودند، معنای اول اثر هنری یعنی امر متجسم خارجی را قائل است. از منظر وی محکیِ اثر هنری به عنوان شیء یا کنش بیرونی ماهیت متعینی دارد و معلوم بالعرض است. حاکی که اثر هنری است، در زمره‌ی کیفیات محسوسی است که از ابژه‌ی بیرونی حکایت‌گری می‌کند.هم‌چنین آمد که ابن‌سینا با طرح معنایی از صورت ذهنی که پیش از امرمعلوم در خارج، در ذهن ارتسام پیدا می‌کند، صورت هنری را مشمول این مورد دانست. بنابراین، معلوم بالعرض و پدیده‌ای که ماده‌ی امرهنری قرار می‌گیرد، در مواجهه با صورتی که هنرمند در ذهن آن را بررسی می‌کند، نهایتا منجر به اثر هنری بیرونی که در مقوله‌ی کیفیات است، می‌شود. برای مثال در باب موسیقی، ماهیتی در واقع وجود دارد که معلوم بالعرضِ حکایت قرار می‌گیرد و آن می‌تواند پدیده‌ای طبیعی مانند صدای آبشار (که نوعی صوت است) و یا ماهیتی مثل حالت غم یا اضطرابِ به خصوصی (که نوعی محسوسِ‌باطنی است) باشد، سپس برای محاکاتِ هنری این ماهیت‌ها هنرمند توسط صورتی که در ذهن برای اثر هنری دارد، به آن ماده

صورت‌بخشی می‌کند و نهایتا با صورت بخشیدن به آن ماده، کیفیتی مسموع می‌سازد که محاکات از آن ماهیت بیرونی (پدیده یا حالت) دارد.

## منابع


ابن سینا، حسین‌بن عبدالله. (بی‌تا). *الشفا، جوامع علم الموسیقی*، نشر وزاره التربیه و التعلیم، قم المقدسه، منشورات مکتبه آیه الله العظمی المرعشی النجفی.

ابن سینا، حسین‌بن عبدالله .(۱۳۷۶ش). *الالهیات من کتاب الشفاء*، تحقیق آیت‌الله حسن‌زاده آملی، چاپ اول، قم، مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه.

ارسطو.( ۱۹۲۷م). مقولات، تلخیص ابن رشد، چاپ بیروت.

اسماعیلی، مسعود. (۱۳۸۹). *معقول ثانی فلسفی در فلسفه اسلامی*، قم، مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی.

بریس، گات و دومینیک مک آیورلوپس. (۱۳۸۴). *دانشنامه زیبایی‌شناسی*، بخش ارسطو، ترجمه مشیت علایی و دیگران، تهران، فرهنگستان هنر.

ربیعی، هادی. (۱۳۹۰). *فلسفه هنر ابن‌سینا*، قم، پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.

طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۲۶ق). *اساس الاقتباس*، تهران، بی‌جا.

کارول، نوئل. (۱۳۸۷). *درآمدی بر فلسفه هنر*، ترجمه صالح طباطبایی، تهران، فرهنگستان هنر.

مصباح یزدی، محمدتقی. (۱۳۹۲). *آموزش فلسفه*، ج ۱ و۲، تهران، چاپ و نشر بین‌الملل، چاپ چهاردهم.

ویلینکسون، روبرت. (۱۳۸۵). *بیان به عنوان خصیصه معرّف هنر*، مجموعه مقالات هنر، احساس و بیان، ترجمه امیرمازیار، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

Arastotle, (1987) ***Poetics***, trans R. Janko Bloomington, University of Indiana press.

Croce, (1965) ***Guide to Aesthetics***, trans Patrick Romanell, Indianapolis, Library of Liberal Arts.

Eden, k. (1982), ***Poetry and Equity***: Aristotles Defence of Fiction, Traditio38. Rorty A, (ed) (1992), ***Essay on Arastitols Poetics***, Princeton University Press.