صورت‌انگاری معرفت و تأثیر آن در نظریهٔ محاکات
با بررسی تحلیلی ــ توصیفی اندیشهٔ فارابی

ابراهیم بازرگانی*
دانشجوی دکتری حکمت هنر دینی

چکیده
فارابی علم را حصول صورت نزد ذهن یا عقل میداند و محاکات را نیز بعنوان نظریهٔ هنری قلمداد میکند که هنرمند از طریق تصویر انجام میدهد. بنابرین، «صورت» نقطهٔ اتصال میان دو نظریهٔ معرفت‌شناختی و فلسفی ــ هنری او قلمداد میگردد؛ بدون وجود صورت، از یکسو علم محقق نمیشود و از سوی دیگر محاکات ابتر میماند. این جستار بر آنست تا با روش تحلیلی ــ توصیفی به درک رابطهٔ میان نظریهٔ شناخت و نظریهٔ هنری فارابی دست یابد و بدین‌منظور موارد زیر را اهدافی میداند که بترتیب منطقی در اندیشهٔ فارابی قابل پیگیری است:

۱) دستیابی به نظریهٔ شناخت

۲) کشف نظریهٔ محاکات و آشکارسازی محتوای این نظریه

۳) فهم رابطهٔ ایندو نظریه

۴) اثبات این نکته که نظریهٔ محاکات صرفاً مبتنی بر نظریهٔ صورت‌باورانهٔ معرفت امکانپذیر است.

کلیدواژگان
بازنمایی　　علم　　محاکات
نظریهٔ شناخت فارابی　　نظریهٔ هنری فارابی

مقدمه
در معرفت‌شناسی، فیلسوفان مسلمان علم را حصول صورت در ذهن یا عقل میدانند. محاکات نیز عملی است که هنرمند از طریق تصویر انجام میدهد. با این فرض، دو نظریهٔ فوق از طریق صورت بهم گره میخورند و بدون وجود صورت، از یکسو علم محقق نمیشود و از سوی دیگر بازنمایی ابتر میماند. بازنمایی بر انعکاس و بازتابی استوار است که صورت ذهنی انجام میدهد. بعبارت دیگر:

۱. در ذهن هر انسان، تصویر یا مفهومی وجود دارد حاکی از یک واقع نفس‌الأمری که مطابقتِ صورت/مفهوم را با آن واقع علم و عدم مطابقت را، جهل (مرکّب) مینامند.

۲. هنرمند از طریق اثر هنری صورتی را که در ذهن دارد انعکاس میدهد. این صورت اگرچه مخلوق هنرمند است، بازنمایی ویژگی ذاتی آن است.

۳. براساس نظریهٔ فارابی، بازنمایی یعنی انعکاس عالم بیرون و درون.

در نتیجه برای شکلگیری نظریهٔ بازنمایی باید صورت‌باوری در معرفت را زیربنا قرار داد.

*.Email:ab19277@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۹۴/۷/۵　　تاریخ تأیید: ۹۴/۹/۱۴

با این توضیح، رابطهٔ میان دو نظریهٔ بازنمایی و صورت‌باوری در معرفت مشخص میشود. آنچه در این جستار در نظر داریم عبارتست از: ۱) دستیابی به نظریهٔ شناخت از دیدگاه فارابی، ۲) نظریهٔ محاکات از دیدگاه او، ۳) فهم رابطهٔ این دو نظریه و ۴) اثبات این نکته که نظریهٔ محاکات، صرفاً مبتنی بر نظریهٔ صورت‌باورانهٔ معرفت امکانپذیر است. این مقاله نخستین اثری است که به بررسی بازنمایی از نظر فارابی میپردازد. پیش از این، آنچه در مورد فارابی آمده کلیاتی در حوزهٔ فلسفهٔ هنر او است، لیکن در این جستار بنحو تخصصی بازنمایی (=محاکات) را که نگرهٔ فلسفی ــ هنری او است تحلیل خواهیم کرد.

۱. چیستی ادراک

چیستی ادراک مسئله‌یی است که فارابی مستقیماً به تعریف آن نمیپردازد بلکه در پس مثالها و گفتارهای اوست که هستی‌شناسی ادراک در دسترس قرار میگیرد. با وجود این، تأثیرش در میان مشائیان پس از او غیرقابل انکار است. ما در این بخش تلاش میکنیم قطعاتی از کلام وی را که حاکی از شناسایی ادراک باشند ذکر کرده، به بررسی آنها بپردازیم.

قطعه ۱:

فارابی در این قطعه، ادراک را بسان «نقش بستن» دانسته است:

> الإدراک یناسب الانتقاش؛ و کما أنّ الشمع یکون أجنبیاً عن الخاتم حتّی إذا عانقه معانقة ضامّة رحل عنه بمعرفة و مشاکلة صورة کذلک المدرک یکون أجنبیاً عن الصورة؛ فإذا اختلس عنه صورته عقد معه المعرفة، کالحسّ یأخذ من المحسوس صورة یستوصفها الذکر؛ فیتمثّل فی الذکر و إن غابت عن المحسوس[1].

در این قطعه، ادراک بمثابهٔ نقش بستن یا انتقاشِ تصویر مُهر (خاتم) بر موم (شمع) تلقی شده است. همانگونه که موم در تماس و تلاقی با مُهر، نقش آن را به خود میگیرد، نفس نیز در تلاقی با امور مادی و محسوس، نقش آنها را میپذیرد. از تمثیل موم به نفس و مُهر به امر محسوس، تفاوت هستی‌شناختی میان نفس و امور محسوس را میتوان نتیجه گرفت؛ بدین معنا که تمایز وجودی بین مُهر و موم نشانگر تمایز وجودی نفس و امور محسوس است. نفس بعنوان مدرِک صورت، مجرد است، برخلاف امور محسوس که هویت مادی دارند. همین عامل نیز سبب میشود نفس نتواند مستقیماً با ماده در ارتباط باشد و آن را ادراک کند، بلکه از طریق واسطه به این کار دست می‌یازد. از سوی دیگر، باید نقشی را که در ذهن شکل میگیرد از صوَری که در عالم محسوس وجود دارند، متمایز دانست؛ چراکه موطن و جایگاهشان یکسان نیست. صورت ادراکی در ذهن جای میگیرد و بهمین دلیل صفات و عوارض آن بتناسب جایگاه با صفات و عوارض امور محسوس متفاوت میشود. برای مثال، صورت ذهنی از آنرو که در ذهن جای دارد، از قبیل کیف نفسانی است درحالیکه امر محسوسی که صورت ذهنی متعلق به آن است احتمال دارد، جوهر باشد. پس با تغییر جایگاه یا به اصطلاح موطن، صفات و عوارض شیء نیز تغییر می‌یابد. باید توجه داشت که این سخن بمعنای نفی شناخت نیست. بعقیدهٔ مشائیان صورت ادراکی و امر محسوس متعلق به آن، گرچه بلحاظ وجودی مغایرند، ماهیتشان یکی است. آنان بر این باورند که همان ماهیت موجود در خارج به ذهن منتقل میشود، در نتیجه مطابقت بین ذهن و عین حفظ و معرفت تصحیح میگردد.

۱. فارابی، **فصوص الحکم**، ص ۷۵.

اجمالاً این را نیز باید دانست که صورت ادراکی محسوس تا زمانی که نفس با امر محسوس ارتباط دارد، عوارض ماده را به خود میگیرد. از اینرو، شکل، رنگ، اندازه و بُعد در صورت ادراکی نیز وجود دارد، اما پس از جدایی از ماده و بحسب مراتبی که صعود میکند، از عوارض مادی آن کاسته میشود تا جایی که در صورت معقول هیچ وصف مادی باقی نمانده، بسان نفس، تجرد پیدا میکند.

قطعه ۲:

و أمّا حصول الصّورة فی الحسّ فهو أن تحصل صورة الشیء فی الحسّ لا بانفعال من الحسّ بها لکن بتصوّرها بالحال التی هی علیها من ملابستها للمادّة و غیر ذلک من الأحوال.[۲]

فارابی نخست این پرسش را نقل میکند: «حصول صورت به چندگونه است؟»[۳]؛ واژهٔ «صورت» در این پرسش بمعنای حقیقتی از هر شیء است که سبب امتیاز آن از دیگر اشیاء میشود. «حصول» نیز بمعنای کسب و بدست آوردن است. پس هنگامی که فارابی از «حصول صورت» میپرسد گویی بر این باور است که میتوان به حقایقی از اشیاء دست یافت، بنحوی که این حقیقت از یک شیء به شیء دیگر انتقال یافته، شیء دوم نیز آن حقیقت را دارا شود. او سپس پرسش خود را در ضمن سه گونهٔ زیر پاسخ میدهد:

حصول صورت
- **۱. در جسم**
- **۲. در حس**
- **۳. در عقل**

گونهٔ نخست از قبیل انفعال و پذیرش است؛ نظیر آنکه آهن را به آتش نزدیک سازند. نتیجه این قرابت و نزدیکی آنست که آهن صورت آتش را که همان حرارت

■ مبتنی بر نظریهٔ محاکات، آثاری که صرفاً واجد فرم و فاقد محتوا هستند، هنر شناخته نمیشوند، گرچه شاید امری زیبا باشند.

است پذیرفته، حامل آن میگردد. در اینجا دقیقاً صورت حرارت بهمان شکل که در آتش بوده به آهن انتقال می‌یابد. از اینرو آهن نیز همان صورت یا شبیه آن را که آتش داشت از خود صادر میکند. همانگونه که میبینیم آهن حقیقت جدیدی را بدست می‌آورد؛ حرارت حقیقتی است که آهن پس از نزدیکی به آتش آن را اکتساب کرده است. فارابی از این انتقال به «حصول صورت» یاد میکند.

برخلاف گونهٔ نخست که بر انفعال و پذیرش تکیه داشت، گونه‌های دوم و سوم بر ساختن و ایجاد استوارند. بنا به گفته فارابی:

حصول صورت در حس آنست که صورت شیء در حس حاصل شود، نه به انفعال حس از شیء بلکه به تصور صورت شیء به حالتی که بر آن است که همانا پوشش لباس ماده و دیگر حالات باشد.[۴]

در نوع اول، آهن صورت حرارت را میپذیرفت و حامل آن میگشت؛ گویی حرارت در آهن نیز حلول میکرد. از همینرو بود که فارابی تعبیر حامل و محمول را

۲. همو، **الاعمال الفلسفیه**، ص۳۳۷.
۳. همانجا.
۴. همانجا.

برای توصیف آهن و حرارت آورد. نتیجهٔ این پذیرش آن بودکه آثار حرارت بهمان نحوکه در آتش وجود داشت، در آهن نیز ایجاد میشد، اما در نوع دوم، حس پذیرندهٔ صورت بیرونی نیست بلکه آن را تصور میکند؛ یعنی با احساس شیء خارجی، فعل و انفعالاتی برای نفس رخ میدهدکه سبب میشود صورتی از آن امر حسی که همان حقیقت شیء باشد، در نفس ایجاد شودکه بدلیل حسی بودن ادراک، هم ماده و هم عوارض آن در حین احساس وجود دارند.

تأکید فارابی بر مادی بودن ادراک در عبارت «حالتی که بر آن است که همانا پوشش لباس و ماده و دیگر حالات باشد» نهفته است. او تأکید میکند: آنگاه که قوای حاسه ارتباط به ماده دارند، ادراک لباس ماده و حالات آن را به خود میپوشد و جزئی است. در نتیجه، صرفاً همان شیء مدرَک را نشان میدهند و نه بیشتر، اما بمحض آنکه حس کار خود را تمام کرد یا مشغول به چیز دیگری گشت، ادراکْ هویت جدیدی به خود میگیرد. در این برهه گرچه صورت ادراکی هنوز آثار ماده را با خود دارد، خود ماده را ندارد. ماده تا زمانی با ادراک باقی است که قوای حسی متصل به محسوس باشند.

با توجه به نوع دوم، نوع سوم نیز که همانا حصول صورت در عقل باشد روشن میگردد. این نوع از حصول، دستیابی به حقیقت معقول از هر شیء است. چنین صورتی که در عقل حاصل میشود نه خود ماده را دارد و نه آثار آن را بلکه صورت مجرد است، از اینرو: بسیط است و بر خلاف عوارض مادی، نیاز به موضوع ندارد[5].

قطعه ۳:

فالنفس تدرک الصّور المحسوسة بالحواس، وتدرک الصّور المعقولة بتوسّط صورة المحسوسة.[6]

فارابی در این قطعه تأکید میکندکه نفس قادر نیست مستقیماً با عالم بیرون از خود ـ یا همان ماده ــ ارتباط پیداکند و این بدلیل تجرد ذاتی نفس انسان است. بنابرین، نیازمند واسطه‌یی است که کاشف از واقع بوده، سبب دستیابی نفس به بیرون از خودشود. پیشتر همین نکته را از فارابی متذکر شدیم که عقل صور اشیاء را از طریق واسطه دریافت میکند. بر این اساس، حس مباشرتاً با محسوسات تماس یافته از آنها صورت محسوس که مخلوط به ماده و آثار آن است را دریافت میکند، سپس آن صورت به حس مشترک و از آنجا به تخیل و سپس به قوهٔ تمیز انتقال می‌یابد تا قوهٔ تمیز، آن را از همهٔ عوارض تجرید نموده، در قالبی بسیط و مجرد درآورد. با طی این مراحل است که عقل قادر میشود به ادراک اشیاء دست یابد.

همانگونه که مشخص است، واسطه‌انگاری در ادراک عقلی، مراتب ادراک را نیز شکل داده است. هر مرتبه‌یی که در سلسلهٔ تجرید صورت ادراکی قرار گرفته، راهی است برای شناخت عالم بیرون؛ شناختی که بتناسب در کیفیتی از آثار عالم بیرونی پیچیده شده است. بنابرین، هرچه بسمت عقل برویم، ادراک از ماده مجرد میشود و هر چه به ماده نزدیک میشود آثار ماده را میپذیرد.

جمعبندی

در گفتار فارابی صورت‌انگاری معرفت آشکار است. معنا کردن ادراک به انتقاش در قطعهٔ نخست، تفسیر حقیقت تمایزبخش اشیاء به صورت در قطعهٔ دوم و واسطه‌گری صورت محسوس در ادراک عقلی در سومین قطعه، نشان از این تلقی دارند. صورت در هر مرتبه‌یی که باشد ــ مادی، خیالی یا عقلی ــ حقیقت

۵. همان، ص ۳۳۸ ــ ۳۳۷.
۶. همان، ص ۳۷۳ ــ ۳۷۲.

شیء محسوب میشود و افزون به این ویژگی، تنها عامل ارتباط ادراکی انسان با اشیاء نیز شمرده میشود. صورت در نظام ارسطویی، تنها عامل پیوند دهندهٔ بین اجزای این نظام است. ادراک و شناخت نیز که بخشی از این نظام را در بر میگیرد از این قاعده مستثنی نیست:

> شناسایی اشیاء از طریق دریافت صور آنها ـاعم از محسوس و معقول ـ ممکن است؛ زیرا در جریان ادراک حسی صورت محسوس اعیان مادی، و در جریان تعقل نیز صورت معقول آنها، توسط نفس دریافت میشود. تبیین تخیل نیز با توسل به صورت خیالی اشیاء ممکن میشود.[۷]

صورت‌انگاری معرفت در گفتار ابن‌سینا نیز انعکاس می‌یابد. شیخ الرئیس در تعریف ادراک مینویسد: ادراک شیء آن است که حقیقت آن شیء نزد مدرِک تمثل یابد[۸]. خواجه‌نصیر در توضیح این تعریف، شیء مورد ادراک را به دو دسته تقسیم میکند: مادی و غیرمادی.

در حالت نخست دسترسی به خود امر واقعی وجود ندارد بلکه آنچه که مدرَک واقع میشود صورتی است که از بیرون انتزاع میشود[۹]. قطب‌الدین رازی نیز ذیل همین گفتار دو وجود را از هم متمایز میکند که میتوانند برای موجود در نظر گرفته شوند: وجود اصیلی که آثار و احکام خارجی بر آن جاری است و آن وجود خارجی شیء است و وجود غیر اصیلی که سایه‌سانِ وجود خارجی است که از آن به صورت تعبیر میشود و آن وجود ذهنی است[۱۰]. بر همین اساس است که میگوید: موجودات در خارج «عین»اند و در ذهن صورت.

۲. انواع قوای ادراکی

قوای ادراکی از نظر فارابی شش عضوند که به ترتیب عبارتند از: حاسه، مصوِّره، واهمه، حافظه، مفکِّره یا متخیّله و ناطقه.

نخستین قوهٔ ادراکی که در انسان بوجود می‌آید «قوهٔ حاسه» است. کار این قوه، ادراک اشیاء محسوس بوده و با ابزار پنجگانهٔ زیر که همگی مادی هستند به فعّالیت میپردازد: لامسه، ذائقه، شامه، سامعه، باصره.

هنگام ادراک از طریق این ابزارها، نمونه‌یی از شیء محسوس بهمراه عوارض مادیش در آن ابزار شکل گرفته، نفس را به ادراک آن شیء نائل میکنند.

حس دو ویژگی عمده دارد:

۱. آنچه را ادراک میکند یک امر صرف و کلّی نیست بلکه همراه با عوارض مادی، نظیر اندازه، کیف، مکان و وضع است. بنابرین، ادراک جزئی و شخصی است. فارابی تصریح میکند که حس «لایُدرِکُ الصّورةَ الاّ فی المادةِ و الاّ مع عَلائِقِ المادةِ»[۱۱]. او با دو بار آوردن ادات استثناء تأکید بر شدت مادیت ادراک حسی دارد. با «الاّ»ی اول ظرف ادراک حسی را ماده قرار میدهد؛ پس، از آنرو که ظرف ادراک ماده است، خود ادراک یک ادراک مادی است. با «الاّ»ی دوم ادراک حسی را آمیزه‌یی از عوارض متعدد مادی قرار میدهد؛ هر فرد از ادراکهای حسی که در نظر بگیریم بناچار پوشیده در کم، کیف، وضع و نظایر آن است، در نتیجه، هیچ کلیتی در آن وجود ندارد و تنها از یک چیز حکایت میکند.

۲. پس از آنکه محسوس زایل گشت، حس قدرت حفظ مدرَک را ندارد. از همینرو است که به قوه‌یی نیاز میشود که پس از ادراک حسی، صورت را محافظت کند.

دومین قوه پس از حاسه، «مصوره» نام دارد.

---

۷. قوام صفری، **نظریهٔ صورت در فلسفهٔ ارسطو**، ص۱۲.
۸. ابن‌سینا، **الإشارات و التنبیهات**، ص۲۳۷.
۹. طوسی، **شرح الإشارات و التنبیهات**، ج۲، ص۳۱۰.
۱۰. رازی، **المحاکمات**، ج۲، ص۳۰۸.
۱۱. فارابی، **فصوص الحکم**، ص۸۰- ۷۹.

همانگونه که اشاره شد، قوهٔ حاسه توان حفظ محسوسات را ندارد، بنابرین به قوهٔ دیگری نیاز میشود که صورتهای حسی را دریافت و حفظ کند[12]. ناگفته نماند که حفاظت از صور تنها بلحظات ادراک حسی محدود نمیشود، بلکه پس از آنکه اشیاء محسوس از قلمرو ابزارهای حسی به غیبت رفتند نیز مصوره صورتها را در خود نگاه میدارد.

سومین قوه «وهم» نامیده میشود که ادراک معانی را بر عهده دارد و نه صور را. کار حاسه ادراک صورت بود، اما صورت همهٔ آن چیزی نیست که انسان یا حیوان ادراک میکند بلکه مفاهیمی وجود دارند که از قبیل محسوسات نیستند لیکن با آنها در ارتباطند. برای مثال، دشمنی یک گرگ معین با گوسفند یا محبت یک مادر مشخص به فرزندش، جزو محسوسات نیستند بلکه از قبیل معانی یی هستند که درک آن کار قوه واهمه است[13].

قوهٔ واهمه نیز بمانند حاسه، توان نگاهداری معانی را ندارد و نیازمند خزانه یی است که مدرکات آن را محافظت و نگاهداری کند. بنابرین قوهٔ دیگری که چهارمین قوه را در ردیف قوای ادراکی تشکیل میدهد شکل میگیرد. فارابی از این قوه با نام «حافظه» یاد میکند[14].

ویژگی ادراک وهمی و شباهت آن به ادراک حسی، در مادی بودن آن است. قوهٔ واهمه نمیتواند معانی کلّی را که از ماده و عوارض آن تهی هستند، ادراک کند. حافظه نیز قابلیت آن را ندارد که کلیات را در خود نگاه دارد. آنچه قوهٔ واهمه ادراک میکند یا حافظه نگاهداری میکند، ادراکی است مخلوط به عوارض مادی، شامل: کم، کیف، اَیْن، وضع و نظایر آن[15].

قوهٔ پنجم، قوه یی است مسلط بر قوای پیشین که کار آن دخل و تصرف در موادی است که در مصوره و حافظه مخزون میشوند. این قوه اگر در خدمت قوهٔ ناطقه باشد «مفکِّره» و اگر در خدمت قوهٔ واهمه باشد «متخیله» خوانده میشود[16].

ششمین قوه «ناطقه» است. ادراک مفاهیم کلّی (معقولات) که از ماده و عوارض آن تهی هستند، کار این قوه شناخته میشود. شناختهایی که ذیل قوهٔ ناطقه تعریف میشوند عبارتند از: شناخت علوم، شناخت صنعتها، شناخت رفتارهای زشت و زیبا و تمییز دادن کردارها، شناخت بایدها و نبایدها در حوزهٔ رفتار، شناخت امور نافع و مضر.

با توجه به این شناختهای پنجگانه، از آنجا که قوهٔ ناطقه در دو قلمرو متفاوت شناخت و رفتار فعّالیت میکند، به دو بخش نیز تقسیم میشود: عقل عملی و عقل نظری[17].

با توجه به انواع ادراکاتی که بیان شد، سه نوع ادراک قابل جمعبندی است:

۱. شناخت حسی؛ شناخت با قوهٔ حاسه

۲. شناخت خیالی با قوهٔ متخیله[18]

۳. شناخت عقلی با قوهٔ ناطقه[19]

مراتب سه‌گانهٔ شناخت حسی، خیالی و عقلی هم مراتب هستی‌شناختی ادراک را بیان میکنند و هم مراتب ارزشی آن را، به این معنا که از لحاظ ارزش وجودی ــ معرفتی ادراک حسی کمترین و ادراک عقلی بالاترین حد ارزش معرفتی را دارا هستند. اگر بخواهیم از دیدگاه فارابی این باور را بررسی کنیم خواهیم دید که از دید او عقل فعّال معطی صورتهاست و نفس ناطقه را که در مرتبهٔ هیولانی و قوه‌گی قرار دارد، از طریق اعطاء صورت،

---

۱۲. همان، ص۷۸.

۱۳. همان، ص۷۹ ــ ۸۷.

۱۴. همان، ص۷۹.

۱۵. همان، ص۸۱ ــ ۸۰.

۱۶. همان، ص۷۹.

۱۷. همو، **السیاسة المدنیه**، ص۲۴.

۱۸. همو، **آراء اهل المدینة الفاضله**، ص۸۵.

۱۹. همانجا.

به فعلیت میرساند.

از این طریق، نفس که در قوه‌گی مرتبهٔ نازلی داشت، به مرتبهٔ بالاتر صعود میکند تا جایی که خود عقل، عاقل و معقول میشود. پس موجوداتی که در مرتبهٔ ادراک حسی قرار دارند، در مقایسه با آنها که توانسته‌اند معقولات را ادراک نموده، خود معقول واقع شوند، مرتبهٔ پایینتری دارند. آنگونه که فارابی بیان میکند اگر نفس بدان مرتبه دست یازد که هم عاقل باشد و هم معقول، به مرتبهٔ عقل فعّال رسیده، کمال سعادت را بدست آورده است[۲۰]. پس ادراک بمیزانی که بالاتر میرود ارزش وجودی بیشتری نیز بدست می‌آورد؛ گرچه خود ادراک را هم میتوان در نگاه فارابی دارای ارزش دانست، چراکه ادراک فعلیت یافتن یک امر بالقوه است.

قوه متخیله

فارابی در آراء اهل المدینة الفاضله قوهٔ متخیله را با دو شأن متفاوت یاد میکند. از یکسو آن را حافظ صور میداند که پیشتر از افعال قوهٔ «مصوره» بر شمردیم و از دیگر سوی تجزیه و ترکیب صورتها را از افعال این قوه یاد میکند که اساساً کار «متخیله» است[۲۱]. این چندگانگی عمل برای یک قوه بر مبنای «قاعده الواحد» که جزو قواعد مبنایی مشائیان تلقی میشود، سازگار نمی‌آید، چراکه بر این مبنا، از هر قوه تنها یک فعل صادر میشود و نه بیشتر. در نتیجه باید مبتنی بر آثار دیگر معلم ثانی معتقد شویم فارابی در این کتاب کار متخیله و مصوره را بهم آمیخته است. بنابرین، بر پایهٔ گفته‌های پیشینمان حفظ صور را بر عهدهٔ مصوره و ترکیب و تجزیهٔ آنها را بر عهدهٔ متخیله میدانیم. همچنین لازم به یادآوری است که تمایز بین خیال و متخیله بعنوان دو قوه را نزد ابن‌سینا می‌یابیم و «بحث از حواس پنجگانهٔ باطنی، آنگونه که نزد ابن‌سینا شکل میگیرد، در آثار فارابی بچشم نمیخورد»[۲۲].

ویژگی قوهٔ متخیله فعّالیت دائمی آن است. در برخی اوقات که سه قوهٔ حاسه، نزوعیه و ناطقه متوقف شده، به حالت نخستین خود بازمیگردند، قوهٔ متخیله آزادتر از حالتی که در خدمت آنان بود، به فعّالیت میپردازد. در این هنگام است که به صورتهای مخزون نزد خود مشغول شده، بین آنها ترکیب و تفصیل ایجاد میکند. نمونهٔ روشن این حالت، خواب است. بهنگام خواب، هر سه قوهٔ یاد شده از کار می‌ایستند و بیشترین فضای فعّالیت را برای قوهٔ متخیله باز میکنند[۲۳].

متخیله جایگاهی متفاوت، بلکه بالاتر در مقایسه با دیگر قوای ادراکی بجز ناطقه دارد. این قوه، مرکزی است فعّال در میان همهٔ قوای ادراکی و حتّی ناطقه. متخیله از یکسوی دست در مصوره و حافظه دارد و از سوی دیگر با ناطقه در ادراک کلیات شراکت میکند و نیز در همان زمان به یاری قوهٔ نزوعیه میپردازد. متخیله همهٔ این افعال را همزمان انجام میدهد[۲۴]. بنابرین، آن را بعنوان مرکز مهم ادراکی در اندیشهٔ فارابی میشناسیم. همچنین بجهت آنکه همهٔ ترکیبها و تجزیه‌هایش میتوانند در هنر بکار روند، آن را تنها قوهٔ ادراکی مهمی میدانیم که در فلسفهٔ هنر فیلسوفان مسلمان باید آن را شناخت و بدنبال کشف و تشریح آن، در اندیشهٔ این دسته از حکیمان بود.

فعّالیتهای قوهٔ متخیله

۱. تجزیه و ترکیب

چنانکه گذشت، متخیله به ترکیب و تجزیه صور و معانی

۲۰. فارابی، **السیاسة المدنیه**، ص۲۷.
۲۱. همو، **آراء اهل المدینة الفاضله**، ص۸۲.
۲۲. مفتونی، «خیال مشائی، خیال اشراقی و خلاقیت»، ص۳۳.
۲۳. فارابی، **آراء اهل المدینة الفاضله**، ص۱۰۳.
۲۴. همانجا.

دست میزند، بدین معناکه یا یک صورت را تجزیه میکند یا بین دو صورت یا دو معنا و یا یک صورت و یک معنا ترکیب میکند. از ترکیب و تجزیه‌یی که قوهٔ متخیله حاصل میکند صورتهای جدیدی بوجود می‌آیند که میتوانند کاذب یا صادق باشند، بدین معنا که نظیر این ترکیب محتمل است در خارج موجود باشد و این صورت از آن حکایت کند و در نتیجه مطابقت بین تصویر و واقع ایجاد شود یا نظیر صورت ترکیب شده پیدا نشود و در نتیجه مطابقت صورت نگیرد. فارابی حالت اول را صادق و حالت دوم را کاذب میخواند[۲۵].

۲. محاکات

کار دیگر قوهٔ متخیله محاکات است[۲۶]. در حقیقت آنگاه که غایت و هدف ترکیب و تجزیه را در نظر میگیریم، کار دیگر متخیله آشکار میشود. هدف متخیله از این عمل، محاکات است. این امر گاه به اختیار انسان است و گاه تحت تأثیر عوامل دیگر درونی یا بیرونی انجام میگیرد. برای نمونه، بدن میتواند در متخیله تأثیر بگذارد و متخیله این انفعال را از طریق صورتهایی که میسازد محاکات کند[۲۷].

در این بخش تناسب بین صورت محاکی و شیء محاکات شده، شرط لازمی است که گرچه فارابی آشکارا بیان نکرده اما در لابلای کلامش پنهان است. وی آنگاه که دربارهٔ محاکات مزاج توسط متخیله سخن میگوید تصریح میکند که برای محاکات رطوبت مزاج، متخیله از محسوسات محاکاتگر رطوبت، همچون آب و شناوری در آب استفاده میکند یا در یبوست مزاج، صورتهای محسوسی را بکار میبرد که بتوانند از یبوست محاکات کنند[۲۸].

بعنوان یک قاعدهٔ کلّی، فارابی بر آنست که آنچه در قوهٔ متخیله تأثیر میکند به دو حالت است:

۱. متخیله قابلیت آن را ندارد که تأثیر را همانگونه که هست بپذیرد، در نتیجه توسط صورتهای مخزون نزد خود که متناسب با آن تأثیر باشد، محاکات میکند. برای مثال، آنجا که مزاج بر متخیله تأثیر میگذارد، از آنرو که متخیله امری نفسانی است، مرطوب نمیشود، اما از طریق صورتهایی که محاکاتکنندهٔ رطوبت هستند، به محاکات آن میپردازد.

۲. متخیله قابلیت آن را دارد که آن تأثیر را همانگونه که القاء میشود بپذیرد که این خود نیز به دو گونه است: یا آن را همانگونه که القاء میشود، میپذیرد یا آن را از طریق محسوساتی که نزد خود مخزون کرده، محاکات میکند[۲۹]. در بین این دو حالت، متخیله مختار است و گاه به طریق اول و گاه به طریق ثانی بدین عمل دست می‌یازد.

آنچه صورت ترکیبی متخیله از آنها محاکات میکند عبارتند از: ۱. صورتهای محسوسِ مخزون نزد متخیله، ۲. صورتهای معقوله، ۳. قوهٔ غاذیه، ۴. قوهٔ نزوعیه، ۵. مزاج.

۳. واسطه‌گری

کار دیگری که فارابی برای متخیله برمیشمارد اما آن را بروشنی در ردیف کارهای متخیله قرار نمیدهد، واسطه‌گری بین دو عقل نظری و عملی است[۳۰]. این دو عقل که در حقیقت دو بعد ناطقه هستند، در ادراک با متخیله شراکت دارند. توضیح آنکه: عقل فعّال از طریق اعطا صورت به ناطقه، سبب میشود ناطقه از حالت قوه به فعلیت درآید. از سوی دیگر، متخیله واسطهٔ میان دو

۲۵. همان، ص۹۵.
۲۶. همان، ص۱۰۳.
۲۷. همان، ص۱۰۴.
۲۸. همانجا.
۲۹. همان، ص۱۰۵.
۳۰. همان، ص۱۰۷.

عقل عملی و نظری است. بنابرین، هنگام اعطاء صورت از جانب عقل فعّال، متخیله نیز بناچار پذیرای صورت میگردد، با این لحاظ که تناسب مقام که شرط لازم در تأثیر و تأثر بود در اینجا مراعات میگردد. در نتیجه، قوهٔ ناطقه از آنرو که به ذات خود توان دریافت معقولات را دارد، نیازی به تغییر در صور ندارد، اما متخیله بجهت نداشتن این قابلیت، از طریق صورتهای مخزون در حافظه یا مصوره و با تجزیه و ترکیب آنها به درک حقایق معقول دست می‌یازد. بر پایهٔ تناسب یاد شده میان صورت محاکی و امر محاکات شده:

۱. متخیله مفاهیم موجود در عقل نظری که مجردند را از طریق صورتهایی محاکات میکند که در نهایت کمال باشند. همچنین موجودات مجردی همچون ملائک یا خداوند از طریق صورکامل همچون صورتهای نیکومنظر محاکات میکند.

۲. از آنجاکه کار عقل عملی ــ بنا به تلقی فارابی ــ ادراک جزئیاتی است که در زمان آینده و حال انجام دادنی است و متخیله توان درک جزئیات را دارد، صور اعطایی به عقل عملی هم میتوانند همانگونه که هستند دریافت شوند و هم میتوانند از طریق ترکیب صور، محاکات شود[۳۱].

بر اساس کارآییهای یاد شده، مفهوم «خلاقیت یا آفرینشگری» در سه مرتبه ــ از نازل تا عالی ــ قابل تفکیک است[۳۲]:

مرتبهٔ اول: دخل و تصرف در صورتها و معانی مخزون و ساختن صوَر نو، فارغ از محاکات داشتن یا نداشتنشان؛ نظیر تخیل درخت سیبی که گردو میدهد.

مرتبهٔ دوم: دخل و تصرف در صور محسوس بمنظور محاکات امور محسوس؛ نظیر محاکات صورت زیبا به ماه شب چهارده.

مرتبهٔ سوم: دخل و تصرف در صور محسوس بمنظور محاکات امور معقول؛ نظیر محاکات ظهور اعمال به روز رستاخیر با این بیت:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو[۳۳]

جمعبندی

آنچه در این بخش اهمیت داشت، رسیدن به نظریهٔ محاکات بود. تا بدینجا توانستیم نظریهٔ ادراک را مبتنی بر اندیشهٔ فارابی تحلیل کنیم و از این طریق دو پایهٔ هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی نظریهٔ محاکات را بنا نهیم. از جنبهٔ هستی‌شناختی، قوهٔ متخیله بعنوان فاعل محاکات، در مرتبهٔ سوم قوای ادراکی و بعنوان قوهٔ فعّال در میان همهٔ قوای ادراکی قرار دارد و قدرتی به آن بخشیده شده است که از فرش ادراک مادی تا تلقی حقایق از جانب عقل فعّال پیش میرود و در همهٔ ساحتهای انسانی حاضر است. این قوه مرکز آفرینشگری و تخیل تلقی شد که هم در آفرینش آثار هنری نقش اصلی دارد و هم در ارزیابی آثار ملاک و معیار قرار میگیرد. از جنبهٔ معرفتشناختی نیز قابلیت آن را دارد که مستقیماً به ادراک جزئیات بپردازد و از طریق صور ترکیبی یا تجزیه‌یی به تصویرگری ادراکات معقول بپردازد. این امر که محاکات نام میگیرد، نقش اساسی را در تنها نظریهٔ فلسفی ــ هنری (نظریهٔ محاکات) فیلسوفان مسلمان ایفا میکند.

۳. چیستی محاکات

برای ما تنها از راه رساله‌های کوتاهی که فارابی دربارهٔ شعر نوشته میسر است که نظر او را از جنبهٔ فلسفهٔ هنری بکاویم و بدانیم وی چه دیدگاهی دربارهٔ محاکات داشته

---

۳۱. همان، ص ۱۰۷- ۱۰۶.

۳۲. مفتونی، «خیال مشائی، خیال اشراقی و خلاقیت»، ص ۴۲.

۳۳. حافظ، **دیوان اشعار**، غزل ۴۰۷.

است. دو رسالهٔ او در اینباره در مجموعهٔ المنطقیات للفارابی گرد آمده‌اند. یکی کتاب الشّعر است که مباحث کلّی دربارهٔ فن شعر را شامل میشود و ناظر به فن شعر ارسطو است و دیگری مقالة فی قوانین صناعة الشعراء. این رساله در مقایسه با رسالهٔ قبلی اندکی تفصیل بیشتری دارد. جز این دو، نگاشته‌های مناسب با این بررسی بندرت قابل دستیابی هستند. با وجود همین گفتار اندک، محتواهای ارزشمندی لابلای این رساله‌ها نهفته‌اند که در صورت استحصال، راه را در شناخت فلسفهٔ هنر فارابی و بتبع وی، سایر فیلسوفان مسلمان هموار میسازند.

فارابی در یک تلقی درست، شعر را مجموعه‌یی از الفاظ میداند که در ترکیب با یکدیگر بر یک معنای تام دلالت دارند[۳۴]. اجزای این مجموعه، گزینشی هستند، چراکه با یک هدف و غایت معین کنار هم چیده میشوند. شاعر از میان بینهایت واژگانی که در اختیار دارد، آنهایی راکه مناسب با هدف اوست برمیگزیند تا مخاطب را از طریق آنها به هدفی که در نظر دارد برساند، یعنی از طریق آنها محاکات کند؛ چیزی که امروزه از آن با عنوان «بازنمایی»[۳۵] یاد میکنند.

فارابی دقیقاً به این نکته تصریح دارد که شعر بعنوان یک مجموعهٔ مرکّب از الفاظ، تصویری در ذهن مخاطب ایجاد میکند که محاکی از یک شیء دیگر باشد: «منها ما یوقع فیه المحاکی للشّیء»[۳۶]. از ظاهر واژهٔ «شیء» باید «موجود» را بمعنای عام آن فهمید، چراکه عموماً در کتابهای فلسفی از واژهٔ «شیء» این معنا را اراده میکنند[۳۷]. در این صورت، دایرهٔ این اصطلاح شامل همهٔ موجودات ذهنی و عینی میشود و میتواند افزون به محاکات موجودات بیرونی، مدرَکات یا حالات نفسانی انسان را هم در بر بگیرد.

محاکات چیست؟ فارابی توضیح روشنی که بمثابهٔ تعریف این اصطلاح باشد، ارائه نمیکند، اما با توضیحات و ویژگیهایی که بیان میکند ما را در شناخت محاکات یاری میدهد. «محاکات» ترجمه‌یی است که اولین بار متی بن یونس قنائی آن را برگزید[۳۸] و در مقابل «mimesis» قرار داد. فارابی هم در هر دو رساله‌یی که از او معرفی کردیم، از این واژه (محاکات) بهره گرفته است. بگفتهٔ یکی از صاحبنظران، این معادل معادل دقیق و درخشانی است که میتوان دقیقاً به مقصود افلاطون و ارسطو از «میمسیس» پی‌برد، حال آنکه معادلهای «Imitation» در انگلیسی و «تقلید» در عربی و فارسی تا حدودی گمراه‌کننده است[۳۹].

فارابی اما در این مقدار نیز محدود نماند و واژهٔ مناسبتری که بعدها توسط پیروانش پیگیری شد را جایگزین کرد. او بجای محاکات از «تخییل» استفاده کرده است[۴۰]. گرچه در سنجش مقدار بکارگیری واژهٔ تخییل در مقایسه با محاکات، آمار واژهٔ دوم در کلام فارابی بیشتر است، اما واژهٔ محاکات به مفهوم مد نظر از «mimesis» نزدیکتر است[۴۱].

محاکات در لغت بمعنای با هم حکایت کردن، حکایت کردن قول یا فعل کسی بی‌زیادت و نقصان، عین گفته کسی را نقل کردن و نیز بازگو کردن، معنا میدهد[۴۲]

---

۳۴. فارابی، **قوانین صناعة الشعراء**، ج۱، ص۴۹۳.

35. representation

۳۶. همانجا.

۳۷. فارابی، **کتاب الحروف**، ص۱۲۸.

۳۸. بنگرید به: **ارسطوطالیس فی الشعر**، ص۲۸. وی نخستین و تنها مترجمی است که فن شعر ارسطو را از سریانی به زبان عربی ترجمه کرد. پس از ترجمهٔ او دیگر این کتاب ترجمه نشد و شارحانی چون فارابی و ابن‌سینا هم که این کتاب را گزارش نموده‌اند، از ترجمهٔ او بهره برده‌اند.

۳۹. شمیسا، **نقد ادبی**، ص۴۷ ــ ۴۵. در بررسی‌یی که خواهیم داشت این نظر تأیید میشود.

۴۰. فارابی، **کتاب الشعر**، ص۵۰۳.

۴۱. بلخاری، **در باب نظریهٔ محاکات**، ص۷۱.

۴۲. دهخدا، ذیل واژهٔ محاکات.

و در اصطلاح بنیانی است نظری در فلسفهٔ هنر که دامنهٔ گسترده‌یی دارد و بسیاری از هنرها را در بر میگیرد. این اصطلاح قدمتی دیرینه دارد و پیشینهٔ آن به پیش از سقراط میرسد. تارتارکیویچ قدمت آن را به قرن پنجم پیش از میلاد میرساند. او حتّی از دموکریتوس نام میبرد که «میمسیس» را تقلیدی از شیوه‌ها و عملکردهای طبیعت میدانست. بگفتهٔ او برخی از فیلسوفان قرن پنجم مفهومی نو از تقلید را بوجود آوردند که با اقبال مواجه شد. این معنا را سقراط معرفی کرد و بعدها بوسیلهٔ افلاطون و ارسطو پیگیری شد[۴۳].

با لحاظ این مقدمه:

(۱) تفاسیر متعددی دربارهٔ محاکات وجود دارند که ابتداییترین و ساده‌ترین آنها، تفسیر به نسخه‌برداری یا تقلید از جهان بیرون است: «این نسخه‌برداری یا سرمشق‌گیری از جهان واقع است که وجه مشترک همهٔ آثار هنری است و موجب تشخص و ارزشمندی آنها میشود»[۴۴].

تفسیر عامتر، مفهوم بازنمایی است. نوئل کارول مفهوم بازنمایی را عامتر از نظریهٔ تقلید میداند و در این فرمول، قالب‌بندی میکند:

> «الف» «ب» را بازمینماید (در اینجا دامنهٔ «ب» شامل اشیاء، اشخاص، حوادث و اعمال است) اگر و فقط اگر (۱) پیامرسانی در نظر داشته باشد که «الف» (مثلاً یک نقاشی) یا نشانگر «ب» (مثلاً یک خرمنگاه) است و (۲) مخاطبان دریابند که «الف» نشانه یا نشانگر «ب» در نظر گرفته شده است.[۴۵]

تفسیر دیگر از بازنمایی، نظریهٔ نوبازنمودی هنر است که در معنایی عامتر تلاش میکند دامنهٔ گسترده‌تری از آثار هنری را در بر بگیرد. طبق این تفسیر، «فقط اگر «الف» موضوعی داشته باشد که دربارهٔ آن توضیحی دهد (درباره‌اش چیزی بگوید یا نکته‌یی اظهار نماید)، میتوان آن را اثر هنری دانست»[۴۶].

تفاسیر دیگری نیز وجود دارند که کارول آنها را نقل و نقد میکند. او سنجشی میان تفاسیر ارائه شده دربارهٔ محاکات انجام نمیدهد جز آنکه تلاش میکند به نظریه‌یی از محاکات دست یابد که جامع همهٔ هنرها باشد. بنابرین، مدام مفهومی عامتر از مفهوم پیشین ارائه میکند، در عین حال معتقد است بنیان نظریهٔ محاکات لرزان است، چراکه بسیاری از هنرها وجود دارند که هیچ چیزی از اشیاء، اشخاص، حوادث و اعمال را بازنمایی نمیکنند و باز هم هنر شناخته میشوند. با این توضیح، وی به بررسی نظریهٔ بیانی هنر میپردازد و آن را نظریهٔ رقیب برای محاکات قلمداد میکند، چراکه نظریهٔ بازنمودی تأکید بر جهان عینی دارد، حال آنکه هنرمندان سدهٔ نوزدهم به جهان درون و سیر در انفس روی آورده بودند[۴۷]. فرمالیسم نیز با تفاسیر چندگانه‌اش، نظریهٔ دیگری در عِداد نظریهٔ محاکات و بیانی هنر شمرده میشود.

با روشن شدن تفاسیر محاکات و دیگر نظریه‌های همسان، به بررسی نظر فارابی میپردازیم. در آغاز ذکر این نکته را لازم میدانیم که آن دسته از هنرهایی که بر فرم تکیه دارند و محتوایی را انتقال نمیدهند از بررسی این جستار بیرونند چراکه در محاکات، وجود محتوا عنصر اساسی هنر قلمداد میشود. فارابی هنگامی که دربارهٔ شعر سخن میگوید ابتدا از ادیبانی نقل میکند که میشود آنان را فرمالیستهای زمان او نامید. بعقیدهٔ این گروه، قوام و جوهر شعر به فرم آن است. مهم در شعر آن است که موزون و مقفی باشد اما اهمیّت ندارد که از چیزی

۴۳. تاتارکیویچ، «میمسیس»، ص۳۳۰.
۴۴. شپرد، **مبانی فلسفهٔ هنر**، ص۹.
۴۵. کارول، **درآمدی بر فلسفهٔ هنر**، ص۴۴ــ۴۳.
۴۶. همان، ص۴۵.
۴۷. همان، ص۹۶ــ ۹۵.

محاکات میکند یا خیر. فارابی با این مدعا مخالفت نموده، مثال نقضی از شاعران یونان برایشان می‌آورد که هیچگاه قافیه را رعایت نمیکردند اما کلامشان را شعر میشناختهاند. سپس بعنوان سبکی که قدما به آن می‌اندیشیدهاند، مینویسد: قوام شعر و جوهر آن نزد قدما به دو چیز است: یکی اینکه، گفتار شعری گردآمده از چیزی باشد که محاکات امری را بکند (=محتوا) دوم آنکه شعر قوام یافته به اجزایی باشد که آن اجزاء در زمانهای مساوی گفته میشوند (=فرم)[۴۸]. او در ادامه از میان این دو ویژگی که در هر اثر هنری لازم میداند، محاکات را اهمیّت بیشتری داده، مینویسد:

> اعظم این دو [عنصر یاد شده] محاکات و شناخت چیزهایی است که بدانها محاکات انجام میگیرد و اصغر آنها وزن است.[۴۹]

بر این مبنا است که گفتار شعری را اینگونه تعریف میکند:

> گفتارهای شعری آنهایی هستند که شأنشان این باشد که از اجزایی تألیف یابند که محاکات میکنند امری را که گفتار شعری دربارهٔ آن است.[۵۰]

بنابرین، اولاً، فرم از محاکات ــ بعنوان محتوا ــ متمایز است. ثانیاً، مبتنی بر نظریهٔ محاکات، آثاری که صرفاً واجد فرم و فاقد محتوا (محاکات) هستند، هنر شناخته نمیشوند، گرچه شاید امری زیبا باشند.

(۲) بر پایهٔ آنچه در بخش نخست گذشت، یکی از کارهای متخیله را محاکات دانستیم. در آنجا بیان شد که متخیله افزون به آنکه محاکات موجودات بیرونی میکند و تلاش میکند صورتهای جزئی بیرونی یا صور معقول را از طریق تجزیه و ترکیب صور محاکات کند، به درون و فضای انفسی نیز میپردازد و گاه از مزاج و گاه از حالات درونی شخص نیز با صور متناسب محاکات میکند. پس فضای فعالیت این قوه دامنهٔ بسیار گستردهیی دارد که از عالم ماده تا عالم مجردات را شامل میشود و محدود به فضای مادی بیرون از شخص نیست. بنابرین، تفسیر کارول از بازنمایی که آن را محدود به عالم بیرون از هنرمند میکرد، تفسیر درستی تلقی نمیشود. بر پایهٔ تفسیر فارابی، بازنمایی گسترهٔ فراگیری دارد و همین امر سبب میشود نتوانیم نظریهٔ بیانی هنر را رقیب نظریهٔ بازنمایی بدانیم، چراکه نظریهٔ بیان نیز همان محتوای بازنمایی را دارد، با این تفاوت که ناظر به درون هنرمند میشود. کارول نظریهٔ بیان را اینگونه قالب منطقی میدهد:

> «الف» اثر هنری است اگر و فقط اگر «الف» (۱) حالت احساسی (هیجان) (۲) متفردی را (۳) که هنرمند خود تجربه کرده، و (۴) بواسطهٔ خطوط، اشکال، رنگها، اصوات، اعمال ویا کلمات، (۵) به ایضاح (تبیین) آن پرداخته است، (۶) بهمان کیفیت (یعنی با حالت احساسی همسانی) (۷) دانسته (یعنی با قصد پیشین) (۸) به مخاطب القا کند یا انتقال دهد.[۵۱]

شرط اصلی نظریهٔ بیانی همان بازنمایاندن احساسات در اثر هنری است، با این هدف که در مخاطب نیز آن اثر القاء شود. گر چه هدف هم اهمیّت دارد، اهمیّت اصلی از آنِ بازنمایی حالت احساسی است. پس تنها تفاوت آن با نظریهٔ بازنمایی در متعلّق آن است نه چیز دیگر. اگر متعلق بازنمایی را محدود به عالم بیرون از هنرمند نسازیم و همچون فارابی، گسترهٔ محاکات را همهٔ گیتی بدانیم، بگونهیی که هنرمند هم عالم بیرون و هم عالم درون را بازنمایاند، نظریهٔ بیانی در نظریهٔ بازنمایی ادغام و به فردی از آن مجموعه استحاله می‌یابد. بعلاوه، پیشتر در تفسیر

---

۴۸. فارابی، **کتاب الشعر**، ص۵۰۱.
۴۹. همانجا.
۵۰. همان، ص۵۰۲.
۵۱. کارول، **درآمدی بر فلسفهٔ هنر**، ص۱۰۴.

این جمله فارابی: «منها ما یوقع فیه المحاکی للشّیء»[۵۲] کلمهٔ «شیء» را هم معنا با «موجود» گرفتیم که گسترهٔ عامی را در بر میگرفت. «موجود» حتّی قابلیت آن را دارد که امور معدوم خیالی را که در ذهن هنرمند ایجاد شده و تبدیل به اثر هنری میگردد فرا بگیرد. چنین تصوراتی گرچه وجود خارجی و عینی ندارند، بلحاظ اینکه در ذهن هنرمند موجودند، «موجود» تلقی میشوند.

(۳) پیشتر گفتیم تناسب میان صورت محاکی و شیء شرط لازم محاکات قلمداد میشود. قوهٔ متخیله برای محاکات مزاج یا صورت معقوله قادر نبود آنها را همانگونه که هستند محاکات کند، بلکه باید صوری را ترکیب میکرد تا بدان هدف دست یازد. برای این امر لازم بود تناسب میان صورت شیء و صورت محاکی را نگاه دارد. با بیان این نکته میخواهیم بدانیم که اثر هنری بعنوان ابزار محاکات به چه میزان بایستی در صورت شبیه به طبیعت باشد. آیا اثر هنری برای آنکه بازنمایانه شناخته شود لازم است همانند آثار طبیعت‌گرایانه تناظر یک‌به‌یک با طبیعت داشته باشد، یا آنکه در بند چنین شرطی نیست و پا در بیرون از این مرز دارد؟ تکیه بر تناسب بین صورت محاکی و شیء بیرونی نشان میدهد محدود بودن به طبیعتگرایی ضرورتی ندارد. تنها شرط اثر هنری در بازنمایی آنست که تناسب یادشده را حفظ کند تا ـ آنگونه که بیان خواهد شد ـ مخاطب دچار مغالطه نگردد و نابود، بود (یا بالعکس) جلوه داده نشود. پس فضای فعالیت هنرمند از حداقل رابطه (تناسب) تا شباهت کامل به شیء در نوسان است. بنابرین، آنچه محاکات میشود میتواند یک صورت طبیعی در یک اثر طبیعت‌گرایانه باشد یا یک معنا در آثار مفهومی و ما را به تأمل دربارهٔ یک مفهوم وادارد. با این توضیح محاکات لزوماً بمعنای تقلید و نسخه‌برداری از طبیعت نیست و فضای گسترده‌تری را شامل میشود که حتّی برخی هنرهای مدرن را ـ مادامکه معناداری خود را حفظ نموده، بیانگر یا دالّ بر چیزی باشند ـ در بر بگیرد.

(۴) فارابی میان محاکات و مغالطه تمایز مینهد. این تأکید او ناشی از تشابهی است که بین آن دو میتواند ایجاد شود، چراکه هم محاکات و هم مغالطه، واقع و حقیقت را به مخاطب بیان نمیکنند؛ اما این تشابه سبب نمیشود که محاکات به مغالطه مبدل شود. تمایز آن دو در اینست که مغالطه مخاطب را به خلاف واقع راهنمایی میکند و امر غیرموجود را موجود یا موجود را غیرموجود جلوه میدهد. فارابی این سخن را با مثالی توضیح میدهد: کسی را تصور کنید که در هوای نیمه ابریِ شب به آسمان مینگرد و ستارگان و ماه را تماشا میکند. قوای حاسه این شخص، وی را به توهم حرکت ستارگان و ماه می‌اندازند و حال آنکه همهٔ آنها ثابتند و این ابرها هستند که حرکت میکنند. در اینجا مغالطه صورت گرفته و نابود بجای بود نشسته است. لیکن محاکات چنین نیست.

در محاکات، هنرمند مخاطب را به شبیه شیء هدایت میکند نه خلاف واقع[۵۳]. مثالی که در اینباره وجود دارد، مثال آینه است. کسی که در آینه به اجسام مینگرد و آنها را میبیند، گرچه واقع را مشاهد نمیکند، آنچه میبیند خلاف واقع نیست بلکه بهره‌یی از آن است. بر این اساس، هر اثر هنری که مخاطب را در پندار غوطه‌ور میکند، بنحوی که مخاطب دچار تلقی غیرواقعی میگردد، از شمار هنر بیرون میرود. فارابی تأکید میکند که اثر هنری یک پندار محض نیست بلکه با واقع ارتباط مثالی دارد. هر چند در هنر بمانند علم، راه مستقیم به واقعیت وجود ندارد اما در تقابل با آن هم قرار ندارد و حتّی باید گفت از حقیقت نیز به اندازه خود بهره‌مند است.

(۵) محاکات را هم با گفتار میتوان انجام داد و هم با

۵۲. فارابی، **قوانین صناعة الشعراء**، ص ۴۹۳.
۵۳. همان، ص ۴۹۴.

عمل[۵۴]. محاکات گفتاری گاه با واسطه است و گاه بدون واسطه. بدین معنا که گاه چیزی را مستقیماً محاکات میکند و گاه چیزی را محاکات میکند که آن چیز، خود محاکات کنندهٔ چیز دیگری است. محاکات عملی نیز گاه چنان است که شخص با دست خود چیزی نظیر مجسمه بسازد که با آن، شخصی که بدان شباهت دارد محاکات شود. گاه رفتاری از خود نشان میدهد که با آن انسان یا چیز دیگری محاکات میشود. پس دامنهٔ هنر محاکاتی را میتوان در بسیاری از هنرها جستجو کرد.

جمعبندی و نتیجه‌گیری

در این جستار روشن گشت که معرفت نزد فارابی صورت‌انگارانه است. او علم را حصول صورت نزد عقل میداند. همچنین بیان شد که قوای ادراکی کدامها هستند و جایگاه قوهٔ متخیله چیست و چه فعالیتهایی دارد. ما در اینجا نشان دادیم که قوهٔ متخیله پس از قوهٔ ناطقه مهمترین قوهٔ ادراکی بشمار می‌آید و کار آن ترکیب و تجزیهٔ صورتهایی است که نزد خیال و حافظه مخزونند؛ همین قوه است که به کار محاکات میپردازد. همچنین تفاسیری که از محاکات ارائه شده بود را نپذیرفته، به تفسیر جامعتری دست یافتیم. بر اساس این تفسیر، محاکات در برابر فرمالیسم بمعنای محض «فرم» قرار میگیرد. در مجموع توانستیم رابطهٔ بین نظریهٔ هنری، یعنی محاکات را با تفسیر ویژهٔ آن آشکار سازیم. محاکات در اندیشهٔ فارابی با این تعریف از علم که حصول صورت است، رابطهٔ وثیق دارد، بگونه‌یی که اگر این تعریف تغییر یابد، لاجرم نظریهٔ هنری نیز باید به چیز دیگری مبدل شود و با تعریف جدید هماهنگ گردد.

منابع

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله، **الإشارات و التنبیهات**، تحقیق مجتبی زارعی، قم، بوستان کتاب، ۱۳۸۱.

ارسطو، **ارسطوطالیس فی الشّعر**، تحقیق و ترجمهٔ شکری محمد عیاد، قاهره، دار الکاتب العربی للطباعة و النّشر، ۱۹۶۷م.

بلخاری قهی، حسن، **در باب نظریهٔ محاکات، مفهوم هنر در فلسفهٔ یونانی و حکمت اسلامی**، تهران، هرمس، ۱۳۹۲.

تاتارکیویچ، ویلادیسلاو، «میمسیس»، ترجمهٔ زینب صابر، **زیباشناخت**، س۱۰، ش۲۱، ۱۳۸۸، ص ۳۴۱ ــ ۳۲۹.

حافظ، **دیوان اشعار**.

دهخدا، علی اکبر، **لغت‌نامه**، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۳۷.

رازی، قطب‌الدّین محمد، **المحاکمات**، در **شرح الإشارات** محقق طوسی، قم، نشر البلاغه، ۱۳۷۵.

شپرد، آن، **مبانی فلسفهٔ هنر**، ترجمهٔ علی رامین، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۹۱.

شمیسا، سیروس، **نقد ادبی**، تهران، فردوس، ۱۳۸۰.

قوام صفری، مهدی، **نظریهٔ صورت در فلسفهٔ ارسطو**، تهران، حکمت، ۱۳۸۲.

طوسی، خواجه نصیرالدین، **شرح الإشارات و التنبیهات**، قم، نشر البلاغه، ۱۳۷۵.

فارابی ابونصر، **فصول منتزعة**، تحقیق و تعلیق فوزی متری نجار، بیروت، دارالمشرق، ۱۹۹۳م.

ـ ـ ـ ـ ـ ـ، **فصوص الحکم**، تحقیق شیخ محمدحسن آل یاسین، قم، انتشارات بیدار، ۱۴۰۵ق.

ـ ـ ـ ـ ـ ـ، **الأعمال الفلسفیه**، مقدمه، تحقیق و تعلیق دکتر جعفر آل یاسین، بیروت، دار المناهل، ۱۴۱۳ق.

ـ ـ ـ ـ ـ ـ، **السیاسة المدنیه**، مقدمه، شرح و تبویب دکتر علی بو ملحم، بیروت، دار و مکتبة الهلال، ۲۰۰۰م.

ـ ـ ـ ـ ـ ـ، **آراء اهل المدینة الفاضله و مضاداتها**، مقدمه، شرح و تعلیق دکتر علی بو ملحم، بیروت، دار و مکتبة الهلال، ۱۹۹۵م.

ـ ـ ـ ـ ـ ـ، **کتاب الشّعر**، در **المنطقیات للفارابی**، تحقیق محمدتقی دانش‌پژوه، قم، کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی نجفی، ۱۴۰۸ق.

ـ ـ ـ ـ ـ ـ، **قوانین صناعة الشعراء**، در **المنطقیات للفارابی**، تحقیق محمدتقی دانش‌پژوه، قم، کتابخانه آیت‌الله مرعشی نجفی، ۱۴۰۸ق.

ـ ـ ـ ـ ـ ـ، **کتاب الحروف**، تحقیق، تصحیح و تعلیق محسن مهدی، بیروت، دارالمشرق، ۱۹۹۰م.

کارول، نوئل، **درآمدی بر فلسفهٔ هنر**، ترجمهٔ صالح طباطبایی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۹۲.

۵۴. همو، **کتاب الشعر**، ص۵۰۲.