

واقع‌نمایی اثر هنری به مثابه‌ی محاکات ماهوی از منظر ابن‌سینا

سیده حورا موسوی^۱

سید حبیب‌الله موسوی^۲

مجید ابوالقاسم‌زاده^۳

چکیده

درباره‌ی نحوه‌ی بازنمایی و محاکات اثر هنری، اولین نظریات، نظریاتی بازنمودی‌اند که عمدتاً با اشکالاتی درباره‌ی جامعیت نظریه برای همه‌ی هنرها و نیز تفاوت تقلید فن‌آبانه با هنر روبه‌رو بودند. این نوشتار با روشن کردن معنای اثر هنری اولاً 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 نظریه‌ی مشابهت می‌پردازد و سپس تعمیق این دیدگاه را در نگاه ابن‌سینا و دیدگاه او به حاکمی و محکمی اثر هنری و نیز سهم صورت‌های ذهنی فاعل اثر هنری در اثر هنری دنبال خواهد کرد. این نوشتار با روش توصیفی-تحلیلی با تحلیل ماهوی اثر هنری و نظریه‌ی محاکات، نشان داد که محکمی اثر هنری به عنوان شیء یا کنش بیرونی ماهیت متعینی دارد و معلوم بالعرض است. حاکمی در زمره‌ی کیفیات محسوسی است که از اثره‌ی بیرونی حکایت‌گری می‌کند. معلوم بالعرض و پدیده‌ای که ماده‌ی امر هنری قرار می‌گیرد، در مواجهه با صورتی که هنرمند در ذهن آن را بررسی می‌کند، نهایتاً 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 امر معلوم در خارج، در ذهن ارتسام پیدا می‌کند، صورت هنری را مشمول این مورد دانسته است.

کلید واژه‌ها: نظریه‌ی محاکات، ماده‌ی اثر هنری، صورت اثر هنری، بازنمایی اثر هنری، محاکات ماهوی، ارسطو، ابن‌سینا.

۱. دانشجوی دکتری رشته فلسفه و کلام اسلامی دانشگاه امام صادق تهران، سطح سه رشته فلسفه اسلامی

h.mousavi1993@gmail.com

جامعه الزهرا سلام‌الله علیها قم (نویسنده مسئول)؛

mousavi.aitch@gmail.com

۲. دکتری رشته ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران؛

maz@maaref.ac.ir

۳. استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه معارف اسلامی؛

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 اثر هنری، تنها معرفت مفهومی صرف نیست، که بتوان آن را در ترازوی سنجشِ صدق و کذب پذیر معرفت‌شناسی نهاد و هم‌چنین اثر هنری 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، عموماً با مشکل عدم جامعیت درگیرند. فیلسوف 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 مبیین 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 تئوری پردازی می‌کند.

۱. مفهوم‌شناسی

نخستین قدم در خصوص توضیح نظریه‌ی بازنمایی هنر، که ما آن را محاکات ماهوی از اثر هنری می‌نامیم؛ تبیین مبادی تصویری آن است. اولین مبدأ تصویری، اثر هنری است. مقصود از اثر هنری چیست و چه احتمالات تصویری درباره‌ی آن می‌توان داشت؟ نظریه محاکات ماهوی کدام مقصود را در نظر دارد؟ دومین مبدأ تصویری، محاکات ماهوی است و در این 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 دقیقاً به چه معنا از واقعیت حکایت‌گری دارد؟

۱-۱. اثر هنری

تبیین تصویری 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 خصوص این تعریف در پیش‌روی فیلسوفان هنر قرار گرفته است. برخی قائل شده‌اند که تعریف هنر مبتنی بر نظریه‌ای است که در باب 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 امری است که هنرمند آن را تجسم می‌بخشد نظیر تابلوی نقاشی، شعر سروده شده، ظرف منبت‌کاری شده، آثار معماری ساخته شده و یا مقصود از اثر هنری، امری است ذهنی که در ذهن هنرمند نقش می‌بندد، مثلاً 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 اندیشمندان هنر را در دو نظر خلاصه نمود:

۱- معنای اول «اثر هنری»، عبارت است از امر عینی تجسم‌بخشیده توسط هنرمند که قابل رؤیت و مشاهده است. عموماً بسیاری از دیدگاه‌ها و طبقه‌بندی‌هایی که درباره‌ی انواع آثار هنری داده می‌شود، این معنا را در نظر دارد.

۲- معنای دوم «اثر هنری»، عبارت است از درک 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 عینی تجسم‌بخشیده است. لذا محاکات از منظر آنان بر اساس معنای اول اثر هنری معنا می‌شود. در میان فیلسوفان هنر غربی، برخی بر اساس معنای اول و برخی بر اساس معنای دوم اثر هنری (ویلینکسون، ۱۳۸۵، ص ۲۷) سخن گفته؛ اما از این راه قدم در نظریه‌ی نسبیّت عالم هنر گذاشته‌اند.

۱-۲. واقع‌نمایی ماهوی

یکی از اصطلاحاتی که درباره‌ی واقع‌نمایی به کار برده 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 ماهوی خارجی، واقع‌نماست. بنابراین، قائلین به واقع‌نمایی ماهوی، معنای اول اثر هنری را پذیرفته‌اند. زیبایی در نظر اینان به عنوان کیفیتی در مقوله‌ی ماهیات، واقعیت دارد و مدرک آن کیفیت نیز، حسی است به نام حس زیبایی‌شناسی. البته در این باره که آیا این حس، در عرض سایر حواس قرار دارد بحث‌ها ادامه دارد. بنابراین، معنای واقع‌نمایی اثر هنری در نزد ایشان، به معنای واقعیت داشتن زیبایی، به عنوان یک کیفیت ماهوی برای اثر هنری تجسم یافته‌ی خارجی است.

مفهوم ماهوی قالب‌های حدی 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 اصطلاحاً هم عروضش خارجی است و هم اتصافش (مصباح یزدی، ۱۳۹۲، ج ۱ ص ۱۹۹). در بحث ما نیز به همین ترتیب، «زیبایی» و «هنری» بودن 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 حدی پیشین دارد.

اعتراضات نظریه‌های غیرواقع‌نمایانه به نظریات کلاسیک واقع‌نمایی، عموماً با در نظر گرفتن همین معنای محاکاتی (محاکات ماهوی) بوده است. بیشترین اعتراض را کروچه فیلسوف بیان‌گرا داشت. او هنرمند را راوی تصورات و مفهوم‌سازی‌های مستند به حقایق با چهارچوب حدی نمی‌دانست و به همین خاطر عنوان می‌کرد که هنر از مفهوم‌سازی و به‌طور کلی از تصورات و نیز داوری‌ها و تصدیقات مفهومی بیرون و فارغ

واقع‌ناپی اثر هنری بر مثالی محاکات ماهوی از منظر ابن سینا ۲۳۱

است (Croce, 1965, p14). فیلسوفان بیان‌گرا تأکید داشتند که نمی‌توان در هنر، از تعمیمات کلی و تصورات جزئی و کلی سخن گفت، آنگونه که در زبان علمی رایج است. با دقت در سخنان نظریه‌پردازان غیرواقع‌نما به نکته‌ای دست می‌یابیم. این ویژگی که در ازاء مفهومی کلی، 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 بیان 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. مثلاً چنین نیست که ذهن ما یک صورت جزئی از علیت داشته باشد و یک مفهوم کلی (مصباح یزدی، ۱۳۹۲، ج ۱، ص ۲۰۰). اکنون، نظریات واقع‌نمایی بر اساس محاکات ماهوی را مورد نظر قرار می‌دهیم.

۲. نظریه محاکات ماهوی اثر هنری

اثر هنری در ابتدای راه فیلسوفان واقع‌نما، به محاکات ماهوی تفسیر می‌شده است. یعنی همانطور که براساس مبدأ تصویری اثر هنری و نیز معنای محاکات ماهوی گفته شد، هنرمند سعی می‌کند، از امر هنری به عنوان امر متجسم 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 نماد 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، بازیگران نمایش به تقلید از اعمال هر کسی که نقشش را ایفا می‌کنند، می‌پردازند. مثلاً 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. شهروندان 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 کاربرد 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 گرت‌برداری، 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، ص ۱۶). 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 مثال حقیقی تختخواب و معطوف شدن به تختخواب خاصی نشان می‌دهد. فرد تقلید‌کننده فاقد چیزی است که سازنده اصلی واجد آن است و آن عبارت است از شناخت ویژگی‌های تختخواب‌ها به

واقع‌نمایی اثر هنری به مثابه محاکات ماهوی از منظر ابن سینا ۲۳۳

طور کلی. افلاطون در مورد شعر هم این نکته را می‌گوید و غیر عقلانی بودن شعر را به حساب پرداختن آن به امور جزئی می‌گذارد چنانکه در رساله‌ی ایون نیز حکم مشابهی را در مورد شاعران صادر می‌کند. چرا که 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 اختلاف نظر داشتند، در مورد ماهیت آن هم‌رأی بودند. هر دو بر آن بودند که جوهره‌ی هنر، تقلید است (همان، ص ۳۵). تقلید از ماهیات متعین 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 هم چون گرفتن آینه‌ای در برابر اشیاء وصف می‌کند (جاناوی، در ۱۳۸۴، ص ۷). 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. مثلاً در داستان‌های عامیانه‌ی یونانی درباره‌ی زئوکسیس نقاش، او را از آن‌رو ستوده‌اند که قادر بود خوشه‌های انگور را با چنان واقع‌نمایی فوق‌العاده‌ای تصویر کند که پرندگان را که برای خوردنشان آمده‌اند، بفریبد.

به تصور افلاطون و ارسطو، رقص و موسیقی هم چون امور ملازم مراسم نمایشی یا نقالی‌های شاعرانه بود. آنان این صورت‌های هنری را تابع اغراض بازنمایی می‌شمردند. آنان رقص و موسیقی را هم چون 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 هر چیزی باشد که در شمار آثار هنری دسته‌بندی می‌شود. نهایتاً اثر هنری بودن، مستلزم آن است که قطعه‌ی مورد نظر تقلید یا محاکاتی از

«چیزی» باشد. التزام به هنر تقلید گرایانه، نقاشان جدی را واداشت تا هر چه بیشتر به خلق شاهکارهای واقع‌گرایانه‌ی خویش ادامه دهند. این کوششی بود برای آنکه ظواهر اشیاء را هر چه 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 ذاتی عمومی اشیاء است و تقلید شعری، نه صرف تقلید، واجد خاصیتی است که تأمین‌کننده‌ی مواد و مصالحی است که موجب پیوند فلسفه با شعر می‌شود (پایاس، در ۱۳۸۴، ص ۱۶). 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 حسی مخاطب و به نحو مفهوم بدیهی، در اثر یک بار یا چندبار دیدن در ذهن شکل می‌گیرد، اولین قدم‌های شناختی دانستن هنر است.

با دقت در آنچه تاکنون درباره‌ی نظریه‌ی محاکاتی یونانی گفته شد، روشن می‌شود که واقع‌نمایی هنر در آن زمانه در انگیزه‌ی فلسفی 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 متجسم هنری و امر ماهوی 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

واقع‌نمایی اثر هنری به مثابه‌ی محاکات ماهوی از منظر ابن سینا ۲۳۵

«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 متجسم 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^۱، 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) در میان 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 خصوصیت «درباره‌ی چیزی بودن» است و یعنی محتوایی معنایی و موضوعی دارد که هنرمند درباره‌ی آن مطلبی را برجسته‌سازی می‌کند (کارول، ۱۳۸۷، ص ۴۵).

«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 تضمینی و التزامی یک شیء، کنش و رویداد را بازنمایی کند. بنابراین ذهن هنرمند با تأثر از ماهیات متعین 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، محاکات 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 تئوری 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، دال 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، ج ۱، ص ۱۷۶). 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، ص ۳۱). همین خصیصه‌ی وابستگی به حس، موجب می‌شود که مفاهیم ماهوی، اغلب دارای مصادیق جزئی و شخصی خارجی باشند. از این رو، معقولات متناظر با آن‌ها نیز چنین‌اند. در واقع، معقولات اولی، نمایانگر چیستی امور خارجی و حدود و رسوم آن‌ها و از آن‌جا که حدود و رسوم، اشیاء را از یکدیگر متمایز می‌سازند، معقولات اولی تمایزات اصلی موجودات را به نمایش می‌گذارند. بدین ترتیب هر یک از مفاهیم 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، ص ۳۲-۳۱).

در بازنمایی تصویری، هم‌چون نحوه‌ی حصول مفاهیم ماهوی، نظاره‌گران قادراند تنها با نگرستن 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 «طبیعتِ خارج» تشخیص دهیم، در می‌یابیم که «الف» نشان‌گر «ب» است. اگر قادریم زنی را

واقع‌نمایی اثر هنری به مثابه‌ی محاکات ماهوی از منظر ابن سینا ۲۳۷

در عالم واقع تنها با نگرستن به او تشخیص دهیم، پس می‌توانیم از طریق همان فرآیندهای ادراکی، تشخیص دهیم که مونالیزا نیز تصویر زنی است (کارول، ۱۳۸۷، ص ۸۰). سازوکار ادراکی متناظر با چنین نمونه‌هایی که تشخیص مستقیم ماهوی را در پی دارد، مبتنی بر مشابهت^۱ است.

نظریه‌ی مشابهت، برجسته‌ترین نظریه‌ی سنتی در بازنمایی تصویری است. مشابهت دو ماهیت، که یکی در جهان حقایق قرار دارد و دیگری در جهان حقایق هنری، باعث می‌شود اثر هنری بازنمای شیء یا شخص یا کردار شبیه به آن در جهان بیرونی باشد. قبلاً گفتیم که در نظریه محاکات یونانی از اثر هنری به گونه‌ای 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 تصویری نظریه و از جمله‌ی آن «اثر هنری»، باعث شده است در محاکات یونانی، حاکی، محکی و محکی به روشن نباشد. با این حال اگر فرض کنیم به دلیل این خلط، اثر هنری به معنای ذهنیت هنرمند نیز گاهی 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 شیء 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 نوتل 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 بازمی‌نماید 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 بازمی‌نماید)

1. The resemblance theory.

یعنی چنانچه چیزی متصف به مشابهت با چیز دیگری شود، کافی است آن را هم چون بازنمایی آن به‌شمار آوریم (کارول، ۱۳۸۷، ص ۵۷).

بورسی

از مهم‌ترین تأملاتی که بر نظریه‌ی مشابهت در بازنمایی تصویری توسط متأخرین وارد است، این ویژگی منطق مشابهت است که «رابطه‌ای تقارنی»^۱ 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.^۲ مثلاً 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، ص ۵۹) 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، ص ۵۹) یعنی تصویر تنها می‌تواند بازنمایی کند و شیء بیرونی نمی‌تواند 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، ص ۵۹).

به نظر می‌رسد نونل 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 در میان است، اما این مشابهت می‌تواند از طریق مشابهت ماهوی یعنی ذاتیات ماهوی و ویژگی‌ها باشد که مشابهتی دیداری به دست می‌دهد و این با نسبت تضایفی لزوماً 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.

واقع‌نمایی اثر هنری به مثابه محاکات ماهوی از مظهر ابن سینا ۲۳۹

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 بازنمایی آن است شبیه باشد؟ در این جا 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 معرف چیز باشد که آن را بازمی‌نماید، اما نشانه‌ی چیزی بودن مستلزم مشابهت با آن نیست» (همان، ص ۶۱). نقشه‌ای نظامی را در نظر 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 مشابهت کافی لزومی ندارد. کارول نتیجه می‌گیرد که هسته‌ی اصلی بازنمایی، نماد و دلالت است و اگر ممکن است دلالت بدون مشابهت حاصل شود، پس مشابهت شرط لازم برای بازنمایی نیز نیست (همان، ص ۶۱).

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، ص ۱۶). 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 نحوه‌ی در کنار حکایت از ماهیت‌ها، به ارزش‌سازندگی 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. ابن سینا 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 (ابن سینا، بی‌تا، ج ۱، ص ۳۲). پیشرفت تئوریک‌ی که محاکات در نظر گاه‌های ابن سینا می‌کند؛ در توضیح او درباره‌ی محاکات حسی و دقت‌پردازی‌های ذات‌شناسانه‌ی اوست. او درباره‌ی موسیقی به تفصیل بحث می‌کند. امری که به عنوان مثال نقض دیدگاه محاکات 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. ابن سینا 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

ابن سینا 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» (ابن سینا، بی‌تا، ج ۱، ص ۵) هم‌چنین می‌گوید: «محاکات به ویژه برای انسان امری، لذت‌بخش است و بنابراین، اگر آهنگی از شمایل حکایت‌گری نماید، گویی که نفس توهم می‌کند که از آن شمایل یا توابع آن شمایل، خوشنود و برخوردار شده است.» (همان، ص ۸).

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

واقع‌نمایی اثر هنری بر مابری محاکات ماهوی از منظر ابن سینا ۲۴۱

چیزی که مثل چیزی دیگر است ولی خود همان چیز نیست.» (ابن سینا، پیشین، ص ۳۲). در این بیان، ابن سینا به نظریه‌ی مشابهت 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 تمایز ماهوی را در کنار تشابه آن، به درستی فهمیده‌اند. (ربیعی، ۱۳۹۰، ص ۹۱) تمایز دادن یک ابژه شیء به مثابه‌ی فرم نمایش داده شده (اثر هنری) از ابژه‌ی اصلی که البته مرتبط با ابژه‌ی اصلی است و آن را باز می‌نماید. مثالی که ابن سینا 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، ص ۹۱).

از این مثال و سایر مثال‌هایی که ابن سینا در انواع هنرها می‌آورد، روشن می‌شود که او، محکمی اثر هنری را، واقعیتی ماهوی در خارج می‌داند. چیزی که قبل از اثر هنری، تعیین دارد و به اصطلاح 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 امر متجسم خارجی مقصود ابن سیناست.

به منظور روشن شدن ماهیت «حاکی» (اثر هنری) ابن سینا با تحلیل مصادیق هنرها آن‌ها را مقوله‌بندی می‌کند. ما از بحث برانگیزترین هنرها یعنی موسیقی شروع می‌کنیم. ابن سینا آثار موسیقایی را گونه‌ای از «اصوات» فیزیکی می‌داند که شرایط خاصی دارند (ابن سینا، بی تا، ج ۱، ص ۴). از دیدگاه وی، اگر صوت با تألیف متناسب و نظم خوبی آراسته شود و هم‌چنین شمایی 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، شمایی را محاکات کرده و اثر موسیقایی پدید آورد (ربیعی، ۱۳۹۰، ص ۱۲۰). وی تأکید می‌کند که علم موسیقی دارای مبادی طبیعی فیزیکی است؛ زیرا صوت که موضوع موسیقی است، امری طبیعی است (ابن سینا، بی تا، ج ۱، ص ۱۰). بر اساس منطق

ارسطویی و هم گام با آن، هر ماهیت ممکن تحت یکی از مقولات ده گانه قرار می‌گیرد. ابن سینا بر همین پایه، صوت را از مقوله‌ی کیفیت می‌داند (همان، ص ۴). 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 از جسم درک می‌کند که غالباً 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، ص ۷۲؛ طوسی، ۱۳۲۶ق، ص ۴۲). ایشان بر اساس استقرار، چهارنوع کیفیت را برشمرده‌اند که عبارت است از کیفیت نفسانی، کیفیت مخصوص به کمیات، کیفیت استعدادی و کیفیت محسوس. ابن سینا می‌گوید صوت و به تبع آن موسیقی، کیفیت محسوس است (ابن سینا، بی‌تا، ج ۱، ص ۴). کیفیت محسوس آن دسته از کیفیات مادی است که با حواس ظاهری و اندام‌های حسی درک می‌شود. بنابراین کیفیت محسوس به پنج دسته تقسیم می‌شود: ملموسات، مبصرات، مذوقات، مشومات و مسموعات. بنابراین از دیدگاه ابن سینا، اثر هنری به لحاظ مقوله‌ی ماهوی، کیفیات محسوس هستند. اصوات موسیقایی، کیفیات محسوس 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 کیفیت محسوس مسموع خواهد بود، اما اگر آن را به صورت مکتوب بگیریم و وجود لفظی آن را مراد کنیم، کیفیات محسوس مبصری خواهند بود که از آن کیفیات محسوس مسموع حکایت می‌کنند (ربیعی، ۱۳۹۰، ص ۱۲۲).

حاصل آنکه، محکی 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 صورت 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

واقع‌نمایی اثر هنری بر مثالی محاکات ماهوی از منظر ابن سینا ۲۴۳

سؤالی است که یکی از جنبه‌های پیشرفت محاکات در زمان ابن سینا 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 ابن سینا 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 (ابن سینا، ۱۳۷۶، ج ۲، ص ۳۶۳). 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، ص ۳۶۳).

در مورد اثر هنری نیز چنین اتفاقی رخ می‌دهد. چون پای ساختن امری هنری در میان 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 حکایت‌گری ماهوی رخ می‌دهد، تفاوت دارد. برای مثال در موسیقی، صورت ذهنی هنرمند از نسبت‌های فرمی و عددی (ابن سینا، بی‌تا، ج ۱، ص ۱۰) که برای صوت می‌تواند وجود داشته باشد و با آگاهی پیشین هنرمند از این نسبت‌ها و روابط میان صداها، آهنگی را می‌سازد و کیفیت مسموعی را در خارج ایجاد می‌کند که حکایت‌گر از یک شیء (مثلاً صدای آبشار) یا حالت متعین ماهوی (مثلاً حالت غم) است.

از این رو، 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 (ریعی، ۱۳۹۰، ص ۱۲۶) 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، ج ۲، ص ۴۵۱) می‌دانست؛ در خصوص امر هنری، 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 مقوله 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 امر معلوم در خارج، در ذهن ارتسام پیدا می‌کند، صورت هنری را مشمول این مورد دانست. بنابراین، معلوم بالعرض و پدیده‌ای که ماده‌ی امر هنری قرار می‌گیرد، در مواجهه با صورتی که هنرمند در ذهن آن را بررسی می‌کند، نهایتاً منجر به اثر هنری بیرونی که در مقوله‌ی کیفیات است، می‌شود. برای مثال در باب موسیقی، ماهیتی در واقع وجود دارد که معلوم بالعرض حکایت قرار می‌گیرد و آن می‌تواند پدیده‌ای طبیعی مانند صدای آبشار (که نوعی صوت است) و یا ماهیتی مثل حالت غم یا اضطراب به خصوصی (که نوعی محسوس باطنی است) باشد، سپس برای محاکات هنری این ماهیت‌ها هنرمند توسط صورتی که در ذهن برای اثر هنری دارد، به آن ماده صورت بخشی می‌کند و نهایتاً با صورت بخشیدن به آن ماده، کیفیتی مسموع می‌سازد که محاکات از آن ماهیت بیرونی (پدیده یا حالت) دارد.

واقع‌نمایی اثر هنری به مثابه محاکات ماهوی از منظر ابن سینا ۲۴۵

بنابراین مثلاً در محاکات صدای آبخار، 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 صورت به خصوصی که هنرمند توسط ایجاد نظم‌ی عددی به ماده می‌دهد، لذت آور و یا آزاردهنده می‌گردد. به همین سبب وی موسیقی را هم دارای مبادی طبیعی و هم مبادی صوری و ذهنی می‌داند (ابن سینا، بی تا، ج ۱، ص ۱۰).

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 (ریعی، ۱۳۹۰، ص ۱۲۶). به نظر می‌رسد، این نتیجه کمی زود هنگام و غیرمتلائم با سایر صحبت‌های ابن سینا 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 ذهنی هنرمند را از قبیل انطباعات معمول در حکایت‌گری و بازنمایی نمی‌داند و ملتفت است که او با صورت‌بخشی خود، نوع خاصی از هنر را ایجاد می‌کند. در مورد موسیقی می‌گوید علت انتخاب نوع خاصی از نسبت‌ها، رواجش در دوره‌ای است که هنرمند در آن زندگی می‌کند^۱ 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 (ابن سینا، بی تا، ج ۱، ص ۱۴۴).

به دلیل همین سخنان و نیز اشاراتی که ابن سینا بر نقش صورت ذهنی هنرمند در صورت‌گری اثر هنری، توسط قوای خیال دارد، برخی (ریعی، ۱۳۹۰، ص ۱۲۷) گمان کرده‌اند که بیم ذهنی دانستن یکسره‌ی اثر هنری از دیدگاه ابن سینا 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، ابن سینا اشاره‌ی ضمنی به نسیت هستی‌شناختی 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، ص ۱۲۷). به نظر می‌رسد این بیم جایی نداشته باشد. زیرا ابن سینا محاکات هنری را از قبیل محاکات ماهوی میان دو شیء خارجی می‌داند و آنچه از صورت بخشی و حسن تألیف که به ماده‌ی هنری برگرفته از ماهیات افزوده می‌گردد، شاخصه‌ی هنری بودن آن هست اما حاکی و محکی نیست و ضرری به عینی و واقع‌نمایی اثر نمی‌زند.^۱ شاهدی برای درست بودن این برداشت، آن سخن ابن سیناست 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 صورت بخشی که همان تألیف است، جدا می‌کند. صورت بخشی اثر هنری به ماهیت متعینی در خارج برای حکایت هنری از آن، با آراء او در خصوص حسن تألیف، بیشتر روشن می‌شود.^۲

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

معروف‌ترین نظریه‌ی واقع‌گرایان در خصوص ماهیت اثر هنری، نظریه محاکات است. در این نوشتار، سیر تئوری‌پردازی این نظریه از طلعه‌ی دیدگاه ارسطویی تا بررسی‌های عمیق ذات‌شناسانه‌ی سینوی دنبال شد. روشن شد، که مقصود از محاکات اثر هنری، محاکاتی ماهوی است. گفته شد که ارسطو، ویژگی مشترک هنرها را «محاکات» آن‌ها از واقعیت دانست. او حکایت‌گری برخی هنرها (و البته بیشتر هنرها) را حکایت‌تصویری 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 سؤال واقع‌نمایی درباره‌ی صورت اثر هنری درست است یا خیر؟ براساس دقت معرفت‌شناسانه صورت هنری همچون تألیف نت‌های موسیقایی 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 در قالب تصدیقات حکایت‌گری می‌کند، محتوای اثر هنری است.

۲. ابن سینا در این خصوص به مباحث فرمی نیز نزدیک شده است. در خصوص شعر به بحث وحدت ارگانیک مضمون و وزن می‌پردازد 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.

واقع‌نمایی اثر هنری بر مابری محاکات ماهوی از منظر ابن سینا ۲۴۷

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. ابن سینا 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 تئوریک که محاکات در نظر گاه‌های ابن سینا می‌کند؛ در توضیح او درباره‌ی محاکات حسی و دقت‌پردازی‌های ذات‌شناسانه‌ی اوست. از منظر ابن سینا، اثر هنری به لحاظ مقوله‌ی ماهوی، کیفیات محسوس هستند. اصوات موسیقایی، کیفیات محسوس 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 محسوس مسموع خواهد بود، اما اگر آن را به صورت مکتوب بگیریم و وجود لفظی آن را مراد کنیم، کیفیات محسوس مبصری خواهند بود که از آن کیفیات محسوس مسموع حکایت می‌کنند.

گفته شد که ابن سینا هم‌چون دیگران که قائل به محاکات ماهوی بودند، معنای اول اثر هنری یعنی امر متجسم خارجی را قائل است. از منظر وی محکمی 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 ابن سینا با طرح معنایی از صورت ذهنی که پیش از امر معلوم در خارج، در ذهن ارتسام پیدا می‌کند، صورت هنری را مضمول این مورد دانست. بنابراین، معلوم بالعرض و پدیده‌ای که ماده‌ی امر هنری قرار می‌گیرد، در مواجهه با صورتی که هنرمند در ذهن آن را بررسی می‌کند، نهایتاً منجر به اثر هنری بیرونی که در مقوله‌ی کیفیات است، می‌شود. برای مثال در باب موسیقی، ماهیتی در واقع وجود دارد که معلوم بالعرض حکایت‌قرار می‌گیرد و آن می‌تواند پدیده‌ای طبیعی مانند صدای آبشار (که نوعی صوت است) و یا ماهیتی مثل حالت غم یا اضطراب به خصوصی (که نوعی محسوس باطنی است) باشد، سپس برای محاکات هنری این ماهیت‌ها هنرمند توسط صورتی که در ذهن برای اثر هنری دارد، به آن ماده

۲۴۸ «فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش‌های معرفت‌شناختی»، شماره ۲۶، پاییز و زمستان ۱۴۰۳

صورت‌بخشی می‌کند و نهایتاً با صورت‌بخشیدن به آن ماده، کیفیت مسموع می‌سازد که محاکات از آن ماهیت بیرونی (پدیده یا حالت) دارد.

منابع

- ابن سینا، حسین بن عبدالله. (بی تا). الشفاء، جوامع علم الموسيقى، نشر وزارة التربية و التعليم، قم المقدسه، منشورات مکتبه آیه الله العظمی المرعشی النجفی.
- ابن سینا، حسین بن عبدالله. (۱۳۷۶ش). الالهيات من کتاب الشفاء، تحقیق آیت الله حسن زاده 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 مشیت‌علایی و دیگران، تهران، فرهنگستان هنر.
- ربیعی، هادی. (۱۳۹۰). فلسفه هنر ابن سینا، قم، پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.
- طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۲۶ق). اساس الاقتباس، تهران، بی جا.
- کارول، نوثل. (۱۳۸۷). درآمدی بر فلسفه هنر، ترجمه صالح طباطبایی، تهران، فرهنگستان هنر.
- مصباح یزدی، محمدتقی. (۱۳۹۲). آموزش فلسفه، ج ۱ و ۲، تهران، چاپ و نشر بین‌الملل، چاپ چهاردهم.
- ویلینکسون، روبرت. (۱۳۸۵). بیان به عنوان خصیصه معرف 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.

واقع‌ناپی اثر هنری به مثابه‌ی محاکات ماهوی از مسطر ابن سینا ۲۴۹



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



پروہشگاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی
پرتال جامع علوم انسانی