Journal WebSITE

SOPHIA PERENNIS

VOLUME 22, ISSUE 47

E-ISSN: 6140-2676

# Comparing Avicenna's theory of imitation with the theories of Plato and Aristotle, with an emphasis on solving the new challenges of this theor

Research Article

Hossein Hashemnezhad

Associate Professor, Faculty of Education and Islamic Thought, University of Tehran. (hashemnezhad48@ut.ac.ir)

## ABSTRACT

The theory of representation of Plato and Aristotle is the oldest theory in the field of philosophy of art, which had no rival until the nineteenth century. Throughout the nineteenth, twentieth, and contemporary centuries, numerous criticisms of the theory of representation have been raised. In this research, after analyzing the theory of representation of Plato and Aristotle and quoting the most important criticisms raised, we have proposed and explained the theory of representation from the perspective of Avicenna. The aim of this research is to demonstrate the fact that Avicenna's representation theory is different and can respond to most of the contemporary challenges and criticisms of the theory of imitation. The method of this research is analytical-comparative. According to the findings of this research, Avicenna's theory of representation is different from Plato's and Aristotle's theory of representation, both quantitatively and qualitatively. Avicenna has discussed in more detail the types of representation, its origin and purpose. Avicenna considers representation to be the essence of imagination. Therefore, wherever imagination exist , representation is also present. The power of imagination in the works of Ibn Sina is a power that intervenes in imaginary forms and other forms of mental stock and invents new forms. The innovation of this research is in explaining and proving the claim that with Avicenna's theory of imaginary and imaginative imitations , it is possible to explain and interpret the works of art of contemporary centuries (modernism and postmodernism) and to provide a logical response to the criticisms raised.

**Keywords**: representation, imagination, Avicenna, Plato, Aristotle.

**Received:** 2025/12/10- **Received in revised form:** 2026/01/04- **Accepted:** 2026/02/17- **Published online:** 2026/02/25

Hashemnezhad, Hossein. (2026). Comparing Avicenna's theory of imitation with the theories of Plato and Aristotle, with an emphasis on solving the new challenges of this theor, *Journal of Philosophical Sophia Perennis*, 47 (1), 239-262. https://doi.org/10.22034/iw.2026.565482.1865

**This article is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0** http://creativecommons.org/licenses/by/4.0

## Extended Abstract

### Introduction

The theory of representation of Plato and Aristotle is the oldest theory in the field of philosophy of art, which had no rival until the nineteenth century. In the 19th century, with the emergence of new styles in painting and sculpture, as well as the emergence of new examples for art, the weaknesses and shortcomings of this theory in explaining these new works became apparent. In this century, the theory of expressionism was first proposed by Leo Tolstoy, ending the twenty-five centuries of dominance of the theory of imitation. Throughout the nineteenth, twentieth, and contemporary centuries, numerous criticisms of the theory of representation have been raised. In this research, after analyzing the theory of representation of Plato and Aristotle and quoting the most important criticisms raised, we have proposed and explained the theory of representation from the perspective of Avicenna. Therefore, the main question of this research is: What is the difference between Avicenna's theory of imitation and Plato's and Aristotle's theory of imitation? The sub-question of this research is: To what extent and how does Avicenna's theory of imitation respond to contemporary criticisms of the theory of imitation?

The aim of this research is to demonstrate the fact that Avicenna's representation theory is different and can respond to most of the contemporary challenges and criticisms of the theory of imitation And the secondary goal is to take a small step towards formulating the philosophy of Islamic art or the philosophy of art of Muslim philosophers.

The method of this research is comparative analysis. In this method, by describing and analyzing theories and then comparing them in different contexts, the similarities and differences, advantages and disadvantages of theories are discovered. In this method, the goal is to clarify concepts by comparing systems, to resolve theoretical challenges and criticisms raised.

### Conclusion

According to the findings of this research, Avicenna's theory of representation is different from Plato's and Aristotle's theory of representation, both quantitatively and qualitatively. Avicenna has discussed in more detail the types of representation, its origin and purpose. Avicenna considers representation to be the essence of imagination. Therefore, wherever imagination exist , representation is also present. The power of imagination in the works of Ibn Sina is a power that intervenes in imaginary forms and other forms of mental stock and invents new forms. Therefore, since every work of art is mixed with imagination or imagination is the proximate origin of all works of art, it is better to analyze and explain works of art with Avicenna's theory of representation. Modern and postmodern works of art are not free from imagination, but the presence of imagination is significant in these works.

The innovation of this research is in explaining and proving the claim that with Avicenna's theory of imaginary and imaginative imitations , it is possible to explain and interpret the works of art of contemporary centuries (modernism and postmodernism) and to provide a logical response to the criticisms raised.

## Reference

Ahmadi, Babak(2007).Truth and Beauty. Tehran: Markaz Publishing House. [In Persian]

Amir Hossein Arianpour(.n.d). Origin of Music.Tehran: Chavoshan Internet Publishing. [In Persian]

Aristotle(2008). The Art of Poetry. translated by: Abdolhossein Zarrinkoob. Tehran: Amirkabir Publications. [In Persian]

Carroll, Noel(2007). Philosophy of Art. translated by Saleh Tabatabaei. Tehran: Art Academy Publications. [In Persian]

Hashemnejad, Hossein( 2013). Aesthetics in the Works of Ibn Sina, Sheikh Ishraq and Sadr al-Mutalahin. Tehran: Samt Publications. [In Persian]

Hospers, John and Scruton, Roger (2016).Philosophy of Art and Aesthetics. translated by Dr. Yaghoub Ajhand. Tehran: Tehran University Press. [In Persian]

Ibn-Sina(1953).Rasalah Fi-Ma tqrrara eindah min alhukuma. research by Helmi Zia Olkin. Istanbul:Istanbul University of Literature. [In Arabic]

Ibn Sina(1979). The Letters. Qom: Bidar Publications. [In Arabic]

Ibn Sina, Al-Shifa (1984).Logic, Theology, Mathematics).Research: Ibrahim Madkur, Alab Qanawati. Qom:Ayatollah Murashi Najafi Library Publications. [In Arabic[

Ibn Sina(2004). Five Treatises. edited by Ehsan Yar Shatri. Hamedan: Hamedan University Press. [In Persian]

Irwin, Robert(2010). Islamic Art, translated by Roya Azadfar. Tehran: Farhangestan Honar Publications. [In Persian]

Magee, Brian,(1993). Great Philosophers.translated by Ezatollah Foladvand. Tehran: Kharazmi Publications. [In Persian]

Molavi (1985). Masnavi Manavi. Tehran: Tolo Publications. [In Persian]

Levinson, Jerold(2008).General Problems of Aesthetics. translated by Faribars Majidi. Tehran:Art Academy Publications. [In Persian]

Nahm ,M.C (1968)."Creativity in Art" in: Dictionary of the history of Ideas.vol,1.New York: Charles Scribners.

Osborne, Chilvers and others(2007). Artistic Styles and Schools. translated by Farhad Goshayesh.Tehran: Marlik Publications. [In Persian]

Plato(2001).Collected Works. translated byMohammad Hassan Lotfi. Tehran: Kharazmi Publications. [In Persian].

Shepard, Ann(2006).Fundamentals of the Philosophy of Art.translated by Ali Ramin, Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian]

Shirazi, Sadr al-Din Muhammad(1989).Asfar (Al-Hikma al-Muttaaliyyah fi al-Asfar). Beirut: Dar al-Ahiya al-Tarath al-Arabi.vol. 9. [In Arabic]

Shirazi, Sadr al-Din Muhammad(2001)Origin and Return. researched by Seyyed Jalal al-Din Ashtiani.Qom:Bostan Kitab. [In Arabic]

Tolstoy, Leon(2008).What is Art?. translated by Kaveh Dehghan.Tehran: Amir Kabir Publications. [In Persian]

Tusi, Nasir al-Din(1988).Asas-al-Egtebas.Tehran:Tehran University Press.[In Arabic]

Warburton, Nigel(2009). The Question of Art. translated by Morteza Abedini Fard Tehran: Qognoos Publications.[In Persian].

دوفصلنامه علمی

جاویدان خرد

دوره ۲۲ ـ شماره اول ـ پیاپی ۴۷

شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۶۱۴۰

وب سایت مجله


# مقایسه نظریهٔ بازنمایی ابن سینا با نظریهٔ افلاطون و ارسطو با تأکید بر حل چالش‌های نوین این نظریه


حسین هاشم نژاد

دانشیار گروه قرآن و حدیث دانشکده معارف و اندیشه اسلامی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. (hashemnezhad48@ut.ac.ir)


علمی ـ پژوهشی


## چکیده

نظریه بازنمایی افلاطون و ارسطو کهن‌ترین نظریه در عرصه فلسفه هنر است که تا قرن نوزدهم رقیب نداشت. در طول قرن نوزدهم، بیستم و معاصر، نقدهای متعددی به نظریه بازنمایی مطرح شده است. این نقدها در دو دسته کلی جامع افراد و مانع اغیار نبودن این نظریه، قابل دسته بندی‌اند. در این پژوهش بعد از تحلیل نظریه بازنمایی افلاطون و ارسطو و نقل مهمترین نقدهای مطرح شده، به طرح و تبیین نظریه بازنمایی از منظر ابن‌سینا پرداخته‌ایم. هدف این پژوهش نشان دادن این حقیقت است که نظریه بازنمایی ابن سینا متفاوت است و می‌تواند به اکثر چالش‌ها و نقدهای معاصر به نظریه بازنمایی را پاسخ بدهد. روش این تحقیق تحلیلی ـ تطبیقی است. طبق یافته‌های این پژوهش، نظریه بازنمایی ابن سینا، هم به لحاظ کمی و هم به لحاظ کیفی، متفاوت از نظریه بازنمایی افلاطون و ارسطوست. ابن‌سینا به طور مبسوط‌تر به اقسام بازنمایی، منشاء و غایت آن پرداخته است. ابن‌سینا بازنمایی را ذاتی خیال و تخیل می‌داند. بنابراین هرجا خیال و تخیل هست، بازنمایی هم حضور دارد. ابن سینا بین قوه خیال و تخیل تفکیک قائل می‌شود. قوه تخیل در آثار ابن سینا قوه‌ای است که در صور خیالی و دیگر صور مخزون ذهنی، دخل و تصرف می‌کند و صور جدید ابداع می‌نماید. نوآوری این پژوهش از جهت تبیین و اثبات این ادعاست که با نظریه بازنمایی خیالی و تخیلی ابن‌سینا می‌توان آثار هنری قرون معاصر (مدرنیسم و پست مدرنیسم) را تبیین و تفسیر کرد و به نقدهای مطرح شده، پاسخ منطقی داد.



**کلیدواژه‌ها:** بازنمایی، افلاطون، ارسطو، ابن سینا، چالش‌های بازنمایی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۱۹ ـ تاریخ اصلاح: ۱۴۰۴/۱۰/۱۴ ـ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۸ ـ تاریخ انتشار آنلاین: ۱۴۰۴/۱۲/۰۶

□ هاشم نژاد، حسین؛ (۱۴۰۴) مقایسه نظریه بازنمایی ابن سینا با نظریه افلاطون و ارسطو با تأکید بر حل چالش‌های نوین این نظریه، جاویدان خرد، ۴۷ (۱)، ۲۳۹ ـ ۲۶۲.

https://doi.org/10.22034/iw.2026.565482.1865



**This is an open access article under the terms of the Creative Commons attribution 4.0**
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0

## مقدمه

مسأله اصلی در فلسفه هنر یافتن تعریفی برای هنر است که همه مصادیق هنر را پوشش دهد. از نیمه دوم قرن نوزدهم با پیدایش مصادیق جدید برای هنر و همچنین سبک‌های جدید در شاخه‌های متعدد هنر، مسأله فوق تبدیل به یک معضل فلسفی شده است. بنابراین وجود تعریف، ملاک و معیاری برای تشخیص هنر از غیر هنر ضرورت پیدا کرده است. گاهی گستره این ضرورت از مباحث نظری فراتر می‌رود و وارد عرصه‌های عملی و کاربردی هنر می‌شود. فراوان اتفاق افتاده که به جشنواره‌های ملی یا بین المللی در کشورهای گوناگون آثاری ارسال شده است که تشخیص هنر بودن یا نبودن آن آثار، هیئت داوران را دچار چالش جدی نموده است.

در سال ۱۹۱۷ میلادی مارسل دوشان هنرمند شهیر فرانسوی آبریزگاه سفیدی را با امضاء نام مستعار ر.مات[1] به انجمن نمایش آثار هنرمندان مستقل در نیویورک ارائه نمود. داوران جشنواره به این نتیجه رسیدند که این اثر نمی‌تواند یک اثرهنری نامیده شود(واربرتون، ۱۳۸۸، ص. ۱۳). اما همین اثر در تاریخ هنر اروپا به عنوان یکی از برجسته‌ترین آثار هنری قرن نوزدهم مشهور شده است. یا جعبه مقوایی صابون بریلو، منتخب اندی وارهول که در بنیاد هنرهای تجسمی اندی وارهول شهر پیتسبرگ به عنوان یک اثر هنری نفیس، نگه‌داری می‌شود، محل بحث‌های جنجالی فلاسفه هنر بوده که آیا این قوطی مقوایی ساده صابون که از میان هزاران قوطی مشابه آن انتخاب شده است، اثر هنری هست یا نه؟ بنابراین لزوم وجود یک تعریف برای هنر که جامع افراد و مانع اغیار باشد، صرفا اهمیت نظری نداشته بلکه ضرورت عملی و کاربردی قابل توجهی دارد.

کهن‌ترین تعریف، ملاک و معیار برای تشخیص هنر از غیر هنر، توسط افلاطون ارائه شده است. طبق نظریه افلاطون (که در ادامه به طور مبسوط و مستند مطرح خواهد شد) هنر بازنمایی است. .هنرمند گویا آینه‌ای در مقابل طبیعت و اشیاء عینی قرار می‌دهد و تصویری از آنها را بازنمایی می‌کند. بنابراین کار هنرمند تقلید کردن است و هنر تقلید است. این نظریه تا زمان پیدایش مکتب بیان‌گروی (اکسپرسیونیسم) حدود بیست و پنج قرن، نظریه بلامنازع و بی‌رقیب در عرصه فلسفه هنر بود. اگر دیدگاهی و نظریه‌ای در تبیین ماهیت هنر ارائه می‌شد، شرح و تفسیر یا قبض و بسط همین دیدگاه افلاطون بود.

---

1. R.Mutt

آثار هنری مدرن، نظریه بازنمایی را به مثابه یک نظریه فلسفی عام ، ابطال کرد. چون خاطر نشان کرد که محتمل است، چیزهایی که بازنمایی یا تقلید از طبیعت نباشند، هنر برشمرده شوند(کارول، ۱۳۸۶، ص. ۴۰). در چنین وضعیت جدید که نظریه بازنمایی با بحران جدی مواجه شده بود، نظریه بیان‌گروی نخستین بار توسط لئون‌تولستوی مطرح شد. که مطابق آن هنر عبارت بود از انتقال احساسات و بیان عواطف. نظریه بیان‌گروی خوش درخشید، ولی دولت مستعجل بود. با انبوه نقدهای که به این نظریه شد، این نظریه جای خود را به نظریه صورت‌گروی یا فرمالیسم داد. که مدعی بود هنر عبارتست از ایجاد صورت دلالت‌گر و معنا دار. اما این تعریف جدید هم به زودی با چالش‌های جدی مواجه شد. با شکست دو مکتب جدید در تعریف هنر، کم کم این ایده در ذهن فلاسفه هنر تقویت شد که اساسا هنر تعریف ناپذیر است(لوینسون، ۱۳۸۷، ص. ۲۵) ).این ذهنیت با رواج فلسفه تحلیلی ویتگنشتاین تقویت و تشدید شد و به گونه‌ای با آن ترکیب یافت و به ایده تعریف ناپذیری هنر مشهور شد. این دیدگاه نتوانست اذهان فلاسفه هنر را قانع کند و آنها را از جستجوی تعریفی جامع و مانع برای هنر باز دارد. در نتیجه تا به امروز دهها تعریف متنوع و متفاوت برای هنر ارائه شده است که هر کدام مدعی‌اند ملاک و معیار دقیق برای تشخیص هنر از غیر هنر را ارائه نموده‌اند.

فرضیه روشن و واضح پژوهش حاضر، این ادعاست که در آثار ابن‌سینا و شارح فلسفه او خواجه نصیر الدین طوسی، بازنمایی به گونه‌ای تعریف شده است که همه یا بسیاری از معایب و نواقص تعریف اولیه بازنمایی توسط افلاطون و ارسطو را ندارد. تعریف شیخ الرئیس و خواجه نصیرالدین طوسی قابلیت و توانمندی تبیین و پوشش دادن به مصادیق جدید هنر و سبک‌های جدید هنر را دارد. بنابراین مسأله اصلی این جستار تحلیل و تبیین تعریف ابن سینا و خواجه نصیر از بازنمایی و مقایسه آن با تعریف افلاطون و ارسطوست. به تبع این بحث، به این مسأله اصلی پرداخته می‌شود که چگونه تعریف ابن سینا و طوسی از بازنمایی، مصادیق جدید هنر را پوشش می‌دهد و به نقدهای مطرح شده به نظریه بازنمایی، پاسخ منطقی ارائه می‌کند.

## پیشینه پژوهش

در باره بازنمایی در نزد ابن سینا، مقالاتی نوشته شده است. در مقاله «تطور مفهوم بازنمایی در نوشتارهای فلسفی- اسلامی» نوشته آقای دکتر سیدمهدی زرقانی، مجله جستارهای ادبی، سال ۱۳۹۰، شماره ۱۷۲، به بحث محاکات پرداخته شده است.اما وجه تمایز این نوشتار با مقاله فوق به این شرح است:۱) در مقاله فوق به محاکات از منظر ارسطو، فارابی، ابن سینا، ابوالبرکات بغدادی، خواجه نصیر و قرطاجنی، یعنی هفت شخصیت فلسفی و فکری پرداخته شده، بدیهی است در یک مقاله محدود،

فقط بصورت موجز و اشاره وار می‌توان دیدگاه‌های هفت فیلسوف و متفکر را مقایسه و نقد و ارزیابی نمود. محدودیت‌ها اجازه نمی‌دهد به وجه مبسوط بین این همه دیدگاه، بررسی تطبیقی انجام داد. اما نوشتار حاضر فقط به مقایسه نظریه محاکات ابن سینا با نظریه محاکات افلاطون و ارسطو می‌پردازد. بنابراین زمینه، امکان و فرصت بررسی تطبیقی مفصل فراهم می‌شود. ۲). مقاله فوق عمدتا به محاکات در شعر پرداخته است..اما مقاله حاضر به محاکات در همه مصدایق هنری رایج در روزگار ارسطو، افلاطون و شیخ الرئیس می‌پردازد. ۳). مقاله حاضر در صدد حل یکی مشکل و چالش از تعریف هنر بر اساس محاکات است. این چالش عبارت است از نقدهای گسترده به نظریه محاکات، مبنی بر جامع افراد نبودن و مانع اغیار نبودن این نظریه. اما نظریه فوق چنین رویکردی و دغدغه‌ای ندارد.

مقاله دیگری با عنوان «نگاهی به سیر آراء و عقاید در باره نظریه بازنمایی» (نوشته آقای محمد طاهری، مجله جستارهای ادبی، سال ۱۳۹۴، شماره ۱۰) هم به بحث محاکات پرداخته است. وجه تمایز نوشته حاضر با مقاله فوق به این شرح است. مقاله فوق در واقع نوعی تاریخچه بحث محاکات است. که از فیثاغورث شروع می‌شود و به فلاسفه معاصر مانند ژاک دریدا ختم می‌شود. در این سیر تاریخی به نظرات

و دیدگاه فیثاغورث، سقراط، فلاطون، ارسطو؛ افلوطین، فارابی، ابن سینا، ابن رشد، خواجه نصیر الدین طوسی، فلاسفه قرون وسطی و دوره معاصر پرداخته می‌شود. روشن است در یک مقاله نمی‌توان به طور مبسوط دیدگاه‌های این همه فیلسوف را بررسی و مقایسه نمود. به همین سبب فقط یک صفحه از مقاله به ابن سینا اختصاص یافته است. از طرف دیگر مقاله فوق به هیچ وجه در صدد بررسی تعریف هنر بر اساس محاکات و رفع چالش‌های معاصر آن نیست. ؛همچنین در مقاله «مبانی فلسفی هنر در آثار ابن سینا» (نوشته حسین هاشم نژاد، مجله جاویدان خرد شماره ۳۲) به بحث بازنمایی در ضمن مبانی دیگر پرداخته شده است. در این مقاله به مباحث: زیبایی، منشاء زیبایی، آثار زیبایی، صورت، منشاء هنر، خیال، تخیل و محاکات پرداخته شده است. از فهرست مباحث این مقاله روشن می‌شود که به بحث محاکات نه به شکل تطبیقی بلکه به وجه اختصار در ضمن مبانی دیگر پرداخته شده. محتوای مقاله هیچ ربطی و پیوندی با چالش‌های معاصر نظریه محاکات ندارد. بنابراین در هیچ یک از آثار فوق، به شکل تطبیقی و با رویکرد برطرف نمودن ایرادات و انتقادهای مطرح شده برای نظریه بازنمایی در دهه‌های اخیر پرداخته نشده است. جستار حاضر از این جهت بدیع است. بویژه اینکه با تحلیل و تبیین دیدگاه ابن سینا در باره بازنمایی و بیان تفاوت آن با دیدگاه افلاطون و ارسطو، مبنای محکمی برای فلسفه هنر اسلامی یا فلسفه هنر از منظر فلاسفه اسلامی ارائه می‌دهد.

## هدف و روش پژوهش

فلسفه هنر اگرچه در غرب از مدتها پیش به شکل یک فلسفه مضاف مجزا و مدون عرضه شده است. اما در دنیای اسلام نوشته مستقلی، توسط فلاسفه اسلامی در این زمینه تألیف نشده است. مباحث پراکنده مربوط به فلسفه هنر، در لابلای کتابهای فلاسفه بزرگ مسلمان، همانند فارابی، ابن سینا، خواجه نصیرالدین طوسی، صدرالمتألهین و دیگران، نهفته است. این مباحث بیشتر در بحث خیال و قوه خیال و متخیله درج شده است. همچنین در بحث عشق، زیبایی و شعر، هم مطالبی در باب فلسفه هنر یافت می‌شود. استخراج، تحلیل، تبیین و تدوین فلسفه هنر اسلامی یا فلسفه هنر از منظر فلاسفه مسلمان، یکی از ضروری‌ترین کارهای پژوهشی است. پژوهش حاضر با هدف برداشتن یک گام کوچک در این راستا انجام گرفته است.

این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و با رویکرد تحلیلی- تطبیقی سامان یافته است و شامل مراحل زیر است:

الف) جمع آوری اطلاعات از منابع موجود نویسندگان مورد بحث در این جستار(تا حد امکان دست اول). ب) تبیین درست سؤال و مسأله تحقیق و توضیح روشن فرضیه(مدعا). ج) بررسی تحلیلی و تطبیقی دیدگاه‌های فلاسفه مورد بحث. د) یافتن و ارائه شواهد و ادله حمایت کننده از فرضیه. (جوابگو بودن تعریف ابن سینا از بازنمایی برای تبیین و تعریف هنر در دوره معاصر) و نتیجه گیری نهایی.

## نظریه بازنمایی افلاطون

آلفرد نورث وایتهد تا حدودی محق بود در گفتن این سخن که فلسفه غرب بعد از افلاطون، حاشیه‌ای است بر فلسفه او(مگی، ۱۳۷۲، ص ۵). ممکن است در این سخن نوعی اغراق و مبالغه نهفته باشد، اما آشنایان با فلسفه غرب، صدق فی‌الجمله آن را تصدیق خواهند کرد. به هر تقدیر همانند بسیار از سوژه‌ها و ایده‌های فلسفه و فلسفه‌های مضاف، نخستین بار افلاطون[شاید هم سقراط] به تعریف هنر همت گماشت. نباید از نظر دور داشت که در زمان افلاطون همه مصادیق کنونی هنر هنوز متولد نشده بودند. در تعریف هنر تعداد معدودی از هنرها همانند نقاشی، مجسمه‌سازی، شعر، داستان و موسیقی، مد نظر افلاطون بوده است. این نکته را هم باید در نظر داشت که هنر یا به یونانی "تخنه" دو استعمال عام و خاص داشته است. این واژه در کاربرد عام خود، شامل همه صنایع و مصنوعات بشری می‌شده(احمدی، ۱۳۸۶، ص. ۲۸) و با صنعت، فن و فن‌آوری مترادف بوده است. اما استعمال خاص این واژه به معنای هنر مصطلح امروزی (هنرهای زیبا= صنایع مستظرفه) است که به همین معنای خاص افلاطون در گفتگوی جمهوری پیشنهاد می‌دهد هنرمندان را محترمانه و با اکرام و احترام از مدینه فاضله اخراج کنند. چون به تقلید می‌پردازند در حالی‌که مدینه فاضله، جای تحقیق است نه تقلید. بعد از

یادآوری دو نکته فوق به بیان نظریه بازنمایی از زبان و قلم خود افلاطون می‌پردازیم

«افلاطون: گفتم سه نوع تخت هست: یکی تخت اصلی مثالی(= ایده مثلی) که آن را لااقل به عقیده من خدا ساخته است یا این‌که برای آن صانع دیگری می‌شناسی؟

**گفت:** نه، سازنده آن جز خدا نیست.

گفتم: دوم تختی است که نجار می‌سازد.

**گفت:** درست است.

گفتم: تخت سوم را نقاش می‌سازد (نقاش تصویر تخت و میز را می‌کشد)

**گفت:** درست است.

گفتم: پس خداوند، نجار و نقاش سه سازنده‌اند که سه نوع تخت ساخته‌اند.

**گفت:** درست است.

گفتم: نجاری را که حرفه‌اش ساختن تخت است به چه نامی بخوانیم؟ آیا می‌توانیم او را سازنده تخت بنامیم؟

**گفت:** آری

گفتم: درباره نقاش چه می‌گویی؟ او را هم می‌توان سازنده تخت نامید؟

**گفت:** نه

گفتم: پس در مورد تخت، او چه کاره است؟

**گفت:** به عقیده من او از چیزی که آن دو می‌سازند، تقلید می‌کند.

گفتم: بسیار خوب، آیا سازنده چیزی را که از حقیقت سه مرحله دور است، مقلد می‌نامی؟

**گفت:** آری

گفتم: پس باید بگوییم نویسنده نمایشنامه نیز مقلدی بیش نیست. زیرا وقتی که مثلا پادشاهی را مجسم می‌کند، در واقع تصویری در برابر ما قرار می‌دهد که از اصل سه مرحله دور است. مقلدان نیز کاری جز این نمی‌کنند.

**گفت:** ظاهرا درست است» (افلاطون، ۱۳۸۰، ص. ۱۱۷۰)

معنای بازنمایی از منظر افلاطون تا حدودی روشن و شفاف است. فرایندی که در آن هنرمند از عالم طبیعت و به طور کلی از جهان عینی تقلید می‌کند و دست به بازنمایی و اقتباس می‌زند. گویا آینه‌ای در مقابل طبیعت و جهان بیرون می‌نهد و تصویر اشیاء عینی را به ما منعکس می‌کند(افلاطون، ۱۳۸۰، ص۱۱۶۸)

«گفتم: آسانترین راه‌ها این است که آیینه‌ای بدست گیری و به هر سوی بگردانی. از این راه هم خورشید را می‌توانی بسازی و هم ستارگان را. حتی خودت و دیگر جانوران و همه چیزهایی را که ساخته صنعت یا طبیعت‌اند، می‌توانی بوجود آوری.

گفت درست است. ولی بدین‌سان نمود آنها را می‌سازم نه حقیقت آنها را.

گفتم: خوب گفتی، به عقیده من هنر نقاش نیز همین است»

درک معنای بازنمایی به آن معنای که مدنظر افلاطون است در هنرهایی همچون نقاشی و مجسمه‌سازی و حتی نمایشنامه‌نویسی، چندان دشوار بنظر نمی‌رسد. اما در برخی مصادیق رسمی و دیگر هنر مانند شعر، پی بردن به عنصر تقلید و این‌که شالوده شعر بازنمایی باشد، اندکی دشوار است

«پس روشن شد که تقلید همواره از حقیقت دور است...، این حکم منحصر به نقاش نیست بلکه در باره همه تقلیدکنندگان صادق است...؛ وقت آن است که به شاعران تراژدی نویس، خصوصا به هومر که آموزگار و پیشوای ایشان است، بپردازیم گفتم:

آیا شنیده‌ای که هومر سرداری سپاهی را به عهده داشته یا در اثنای جنگی مشاور سپاهی بوده باشد؟ گفت: چنین جنگی نشنیده‌ام.گفتم شاید در این امور صاحبنظر بوده. گفت: نه....گفتم: بنابراین با اطمینان خاطر می‌توانیم گفت که همه استادان شعر تقلیدی، اعم از هومر و دیگران چه در مورد فضیلت انسانی و چه در دیگر موراد، فقط اشباح و سایه‌هایی به ما می‌نمایند و از درک فضیلت راستین و دیگر حقایق ناتوانند...؛ بنابراین بجاست که شاعر مقلد را با نقاش برابر شماریم. زیرا او نیز از مجسم ساختن حقیقت، ناتوان است و اثری که پدید می‌آورد، شبحی بیش نیست» (افلاطون، ۱۳۸۰، ص۱۱۶۸)

بنابراین به زعم افلاطون عنصر ثابتی که در همه مصادیق هنر حضور دارد، تقلید است وتقلید فعلی مذموم و بی‌ارزش است. چون چندین مرحله از حقیقت دور افتادن است. به خاطر این، هنر و هنرمند هم ارزش منفی پیدا می‌کنند و هنرمندان جایی و جایگاهی در (اتوپیا) شهر آرمانی افلاطون ندارند.

## بازنمایی از نظر ارسطو

ارسطو هم به تبع افلاطون، تقلید را اساس و پایه هنر تلقی می‌کند. ارسطو به نحو مبسوط تری به تبیین اقسام تقلید(بازنمایی) در هنرها پرداخته است. به نظر ارسطو تقلیدی که شالوده همه هنرهاست، در عین یکسانی و وحدت از سه جهت می‌تواند متفاوت باشد:الف) از جهت وسایل و ابزارهای تقلید ب) از جهت موضوع و متعلق تقلید ج) از جهت شیوه و سبک تقلید.

در تفاوت نخست، گاهی ابزار تقلید کلمات و الفاظ هستند. چنان‌که در شعر و نمایشنامه چنین است. گاهی ابزار تقلید، رنگ‌ها و نقوش و اشکال هستند، چنانچه در نقاشی چنین است. گاهی تقلید

با اعضاء و جوارح است، در هنر تئاتر، هنرپیشه‌ها رفتارهای یک شخصی را تقلید می‌کنند. از جهت دوم یعنی تفاوت بازنمایی در موضوع، برای مثال گاهی در شعر، نیکی‌ها و زیبایی‌ها یک شخص یا یک قهرمان توصیف می‌شود و گاهی معایب و زشتی‌های یک فرد بازگو می‌گردد . از جهت تفاوت سوم یعنی شیوه‌ها و سبک‌ها، به نظر ارسطو هنرمند گاهی موضوع تقلید خود را والاتر و بهتر از واقعیت عینی توصیف می‌کند و چه بسا مبالغه هم بکند، گاهی هم بدتر؛ که این هم به جهت‌گیری و سبک و شیوه بازنمایی برمی‌گردد

«شعر حماسی و شعر تراژدی و همچنین شعر کمدی و همچنین بخش عمده هنر نی زنی و چنگ نوازی به طور کلی انواع تقلید به شمار می‌آیند. اما در عین حال در سه جهت با یکدیگر تفاوت دارند، زیرا یا وسایل تقلید در آنها مختلف‌اند یا موضوع متفاوت است و یا شیوه تقلید در آنها تفاوت دارد...، کسانی که تقلید می‌کنند کارشان توصیف کردارهای اشخاص است و این اشخاص نیز به حکم ضرورت یا نیکان هستند یا بدان. چون اختلاف در سیرت، تقریبا همواره به همین دو گونه منتهی می‌شود...، اما کسانی که شاعران وصف می‌کنند یا از جهت سیرت آن‌ها را برتر از آنچه هستند، توصیف می‌کنند یا فروتر از آنچه هستند و یا آنها را در حد میانه وصف می‌کنند و در این باب شاعران نظیر نقاشانند» (ارسطو، ۱۳۸۷، ص. ۱۱۳-۱۱۵).

اما یک فرق اساسی بین دیدگاه افلاطون و ارسطو در بازنمایی است. نگاه افلاطون به بازنمایی و به تبع بازنمایی به هنر منفی است. اما نگرش ارسطو به بازنمایی و هنر چنین نیست. ارسطو نگاه مثبتی به تقلید دارد. این مطلب، تفاوت بسیار مهم و چشمگیری بین دیدگاه استاد و شاگرد است. از منظر ارسطو تقلید یک امر غریزی و ذاتی در انسان است. انسان از طریق بازنمایی به تعلیم و تعلم نائل می‌شود و انسانها از بازنمایی لذت می‌برند (ارسطو، ۱۳۸۷، ص.۱۱۳).

«...تقلید در آدمی غریزی است و از دوره کودکی ظاهر می‌شود...، انسان معارف اولیه خود را از همین طریق تقلید به دست می‌آورد. همچنین همه مردم از تقلید لذت می‌برند. شاهد این ادعا اموری است که در عالم واقع جریان دارد. چه بسا موجوداتی که چشم انسان از دیدن آنها ناراحت می‌شود، اما اگر آنها را خوب تصویر نمایند، از مشاهده آنها لذت حاصل می‌شود. چنانچه تصویر نقاشی شده جانوری پست، سبب التذاذ نیز می‌شود»

نکته مهم دیگر این که به نظر ارسطو بازنمایی می‌تواند سبب کسب معرفت گردد. این نکته هم باز تفاوت بنیادین دیگر بین نگرش ارسطو به بازنمایی با نگرش افلاطون است. در نگرش افلاطون بازنمایی

یعنی سه مرحله از حقیقت دور بودن. در واقع سه مرحله از معرفت دور بودن. اما در نگاه ارسطو هنر که شالوده آن بازنمایی است، می‌تواند معرفت بخش هم باشد.

«مشاهده تصاویری که شبیه اصل باشند، موجب خوشایندی می‌شود. زیرا ما از مشاهده این تصاویر اطلاع و معرفت به احوال اصل صورت‌ها پیدا می‌کنیم» (ارسطو، ۱۳۸۷، ص. ۱۱۷)

نکته نهایی و خیلی با اهمیت در دیدگاه ارسطو نسبت به هنر و شالوده آن بازنمایی، بحث مشهور و جنجالی کاتارسیس است. ارسطو در کتاب پوئتیک در بحث تراژدی می‌گوید: تراژدی... شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب کاتارسیس نفس انسان از این عواطف و انفعالات گرد (ارسطو، ۱۳۸۷، ص. ۱۲۱)

مفسران تفسیرهای متعددی از واژه کاتارسیس ارائه داده‌اند که مشهورترین آنها معنای تزکیه، پالایش روح و تصفیه روان است (احمدی، ۱۳۸۶، ص. ۶۹). مطابق این تفسیر، ارسطو معتقد است هنر، بویژه تراژدی باعث پاکی، تزکیه و پالایش روح و روان انسان می‌شود. طبق این بیان، هنر به مرتبه و مقام والایی ارتقاء می‌یابد و این آشکارا در نقطه مقابل نظر افلاطون است که نگاهی تحقیرآمیز به هنر و هنرمند داشت.

## نگرش‌های انتقادی به نظریه بازنمایی

نظریه بازنمایی تا قرن نوزدهم میلادی، سلطان بلامنازع قلمرو فلسفه هنر بوده است. حتی فلاسفه بزرگی همانند دکارت و کانت هم بر همین مبنا در باره هنر سخن گفته‌اند و ایده جدیدی در باره ماهیت هنر ارائه نکرده‌اند. در سال ۱۷٤۷م نویسنده شهیر فرانسوی شارل باتو با نوشتن کتاب؛ هنرهای زیبا مؤول به اصلی واحد، تبیین و تحلیل روزآمدی از این نظریه ارائه نمود و قوت و استحکام مضاعفی به آن بخشید. اما در قرن نوزدهم با گسترش کمی و کیفی هنرها و پیدایش مصادیق جدید برای هنر، اندک اندک در نظریه بازنمایی رخنه ایجاد شد. در نهایت نظریه بیان‌گروی نخستین بار توسط لئون تولستوی نویسنده و متفکر نامدار روسی به عنوان جایگزین نظریه بازنمایی مطرح شد تا به سلطه بیش از بیست قرن نظریه بازنمایی پایان داده شود. اما این‌که آیا به این سلطه واقعا پایان داده شد؟ پرسش بسیار مهمی است که در ادامه این نوشتار اندکی به آن خواهیم پرداخت. به نظریه بازنمایی نقدهای متعدد و متنوعی مطرح شده است که موارد مهم آن مطرح می‌شود:

۱. در قرن نوزدهم، بیستم وقرن معاصر مکتب‌های جدیدی، در هنر شکل گرفته‌اند که نمی‌توان گفت آثار هنری ارائه شده در این مکاتب، تقلیدی از طبیعت یا بطور کلی از جهان خارج‌اند. مانند نقاشی آبستره، مکتب کوبیسم، مکتب کنش‌گرا، مکتب مینی‌مالیسم در نقاشی.

۲. یا آثار هنری پیش ساخته مکتب مارسل دوشان، هنرمند مشهور فرانسوی، برگزیده‌ها از هنر

تجسمی مانند جعبه صابون بریلو اثر اندی وارهول در بنیاد پیتسبرگ که طبق این آثار شاخص هنری قرن بیستم، هنرمند صرفا دست به انتخاب یکی مصنوع خارجی می‌زند و آن را نامگذاری می‌کند و به عنوان اثر هنری به جشنواره‌های بزرگ بین المللی معرفی می‌کند. هرگز در چارچوب نظریه بازنمایی نمی‌گنجند (واربرتون، ۱۳۸۸، ص۱۱۰).

۳. ممکن است بر اساس نقدهای فوق چنین تصور شود که نظریه بازنمایی تا قرن نوزدهم کاملا معتبر بوده است و در قرن نوزدهم با پیدایش سبک‌های جدید نقاشی و مجسمه سازی، این مکتب زیر سؤال رفته است. اما وقتی تاریخ هنر را ملاحظه می‌کنیم می‌بینیم این نظریه از اول ایراد اساسی داشته است. در تاریخ هنر و در فرهنگ‌های گوناگون شاهد طیف وسیعی از هنرها هستیم که نمی‌توان گفت بر مبنای تقلید و بازنمایی شکل گرفته‌اند.مانند هنر طراحی محض، هنر سفالینه بویژه کوزه‌گری، هنر تذهیب کاری، نقوش دیواری اسلامی، تزیینات دیواری محض مانند آینه کاری و... (کارول،۱۳۸۶، ص. ۲۱)].

۴.علاوه بر موارد نقض فوق از هنرهای دیداری، شاهد برخی هنرهای شنیداری هستیم که نمی‌توان بر اساس نظریه بازنمایی آنها را تبیین کرد. مانند برخی از انواع متنوع موسیقی‌ها در ملل و فرهنگ‌های مختلف. بفرض بعضی از مصادیق موسیقی را بتوان الهام گرفته از طبیعت تلقی کرد، این تبیین شامل همه مصادیق موسیقی نمی‌شود. مانند مارش نوازی نظامی، موسیقی تعزیه، بخصوص موسیقی سمفونیک با این نظریه قابل تبیین نیست (کارول، ۱۳۸۶، ص. ۲۱) و (شپرد، ۱۳۸۵، ص. ۱۵).

«به مفهومی که نقاشی منظره، تندیس چهره، یا ادبیات واقع‌گرا، ماهیت نسخه بردارانه دارند، کمتر قطعه موسیقی چنین ماهیتی دارد. مواردی همچون صدای کوبش بر سندان که در اپرای طلای راین واگنر آمده است از عجایب موسیقی است. به طور معمول هیچ‌گاه نمی‌گوییم که کقطعات موسیقی براندبورگ باخ یا پیانوهای موتسارت یا کوارتت زهی هایدن از چیزی تقلید می‌کنند»

حیثیت و اعتبار موسیقی، دست کم یک نمونه بارز هنر غیر بازنمودی به دست می‌دهد

«موسیقی بخودی خود (بدون کلمات و تصویر حرکات، نظیر تلفیق موسیقی و نمایشنامه در اپرا ) قادر به بازنمایی چیزی نیست»(استکر، لوینسون، ۱۳۸۷، ص. ۱۱)

۵.علاوه بر موراد فوق، با اندکی تأمل در می‌یابیم که هرگز ادبیات به حد کفایت در چارچوب نظریه بازنمایی نگنجیده است. شاید بتوان با نظریه بازنمایی، ادبیات به معنای شعر نمایشنامه‌ای یا حتی شعر غنایی و دیگر سبک‌های شعری را که در زمان افلاطون و ارسطو متداول بوده‌اند، تبیین کرد، اما وقتی به ادبیات بر پایه رمان‌ها و داستان‌های کوتاه بیندیشیم، وجه تقلیدگرایانه آنها بدین معنا که نسخه‌برداری از

ظواهر و بازسازی آنها باشد، آسیب می‌بینند. زیرا رمان‌ها از واژگان شکل گرفته‌اند و واژگان به مدلول‌هایشان شبیه نیستند(هاسپرس، ۲۰۱۶، ص. ۴۲).

۶.آنچه در نقدهای فوق مطرح شد، همگی دلالت بر جامع افراد نبودن نظریه بازنمایی دارند. به این معنا که مصادیق متعددی برای هنر وجود دارد که بر اساس بازنمایی قابل تبیین نیستند. اما در نقد بدیع دیگری می‌توان گفت این نظریه مانع اغیار هم نیست. طبق تاریخ دینی مذکور در کتاب آسمانی، دفن مردگان در خاک نخستین بار از پرندگان الهام گرفته شده و در واقع بازنمایی رفتار آنها بوده است. نخستین طراحی‌ها برای پرواز انسان در آسمان، توسط لئوناردوداوینچی بازنماییی از پرواز پرندگان بود. در ساختن زیردریایی‌ها از وال‌ها و نهنگ‌ها تقلید شده است. در ساختن برخی مین‌یاب‌ها در صنایع نظامی، از هزارپایان تقلید شده است و بخصوص در دهه‌های معاصر که فن‌آوری ساخت ربات، جهش فوق‌العاده‌ای داشته است، در ساخت ربات بویژه ربات‌های انسان‌نما از خود انسان تقلید و بازنمایی می‌شود. بنابراین اگر شالوده هنر بازنمایی است، می‌بینیم بازنمایی در اکثر شاخه‌های صنعت و فن آوری حضور پر رنگی دارد. شاید به همین سبب بوده که تا قبل از قرن نوزدهم هنر مترادف واژه فن بوده و در بیشتر موارد از واژه‌فن، بجای هنر استفاده می‌شد. اگر هنر به معنای عام مدنظر باشد که مترادف با فن و صنعت است، دیگر مرز و حد فاصلی بین هنر به معنای آفرینش‌های زیباشناختی و صنعت و فن باقی نخواهد ماند.

## بازنمایی در آثار ابن سینا

محاکات یا همان بازنمایی، در آثار ابن‌سینا مفهوم وسیعی دارد که با تعریف افلاطون و ارسطو از بازنمایی تفاوت دارد. محاکات از دیدگاه افلاطون و ارسطو مساوی با تقلید است. اما محاکات از نظر ابن‌سینا و پیروان مکتب او یعنی مشائیان اسلامی، همچون خواجه نصیرالدین طوسی، بیشتر به مفهوم حکایت‌گری است که سه مؤلفه و مقوم دارد: حاکی، محکی و حکایت. به همین معنا تعلیم و تعلم را نوعی محاکات تلقی می‌کنند.

«المحاکاة فکالعلم و المعلوم و الحس و المحسوس، فإن بینهما محاکاة، فإن العلم یحاکی هیئة المعلوم و الحس یحاکی هیئة المحسوس»(ابن سینا، ۱۴۰۵، ص. ۱۵۳) « بازنمایی مانند علم و معلوم و حس و محسوس، همانا بین آنها بازنمایی است.علم از شکل و شمایل معلوم حکایت می‌کند و حس از شکل و شمایل محسوس حکایت دارد»

توضیح این‌که شناخت حصولی، حضور صورت‌های ذهنی اشیاء در ذهن است و این تصورات ذهنی از واقعیت عینی حاکی هستند. تصورات، صور حکایتگرند و واقعیت‌های خارجی محکی‌اند و

بازنمایی این تصورات از آن اعیان و موجودات خارجی، حکایت است. پس معنای محاکات از نظر شیخ الرئیس، عام‌تر از تعریف آن از نظر افلاطون و ارسطو است. خواجه نصیر الدین طوسی در توضیح عبارت شیخ الرئیس می‌نویسد:

«تعلیم هم نوعی از محاکات بود. چه تصویر امری موجود است در نفس و همچنین تعلم»(طوسی، ۱۳۶۷، ص. ۵۹۱). عین تعریف ابن سینا از بازنمایی چنین است: «المحاکاة هی أیراد مثل الشی و لیس هو هو»(ابن‌سینا، ۱۴۰۵، ص. ۳۷) «محاکات ایراد مثل چیزی بود، بشرط آنکه هو هو نباشد»(طوسی، ۱۳۶۷، ص. ۵۹۱).

یعنی بازنمایی(محاکات) بوجودآوردن همانند یک شیء است. مشروط به اینکه بوجود آمده، همان شیء نباشد که الگو و مرجع است. برای نمونه نقاشی یک پرنده با خود آن پرنده شبیه هم هستند اما عین هم نیستند. یا تصور آتش، بازنمایی وجود خارجی آن است، اما عین واقعیت خارجی نیست. چون اگر تصور ذهنی آتش، عین واقعیت خارجی آن بود، محل عروض و استقرارش یعنی مکان استقرار ذهن را می‌سوزاند.

## اقسام بازنمایی (محاکات) در آثار ابن سینا

تقسیم بندی‌های متعددی از بازنمایی در آثار شیخ الرئیس یافت می‌شود. بازنمایی از نظر مبدا و سرچشمه به سه گونه تقسیم می‌شود:

۱. محاکات طبعی؛ در این قسم از محاکات، منشأ محاکات طبع مدرك است. مانند تقلید طوطی از صدای آدم‌ها. انسانها هم گاهی آگاهانه و گاهی ناخودآگاه، اینگونه بازنمایی‌ها را دارند.

«ذلك کما یحاکی الحیوان الطبیعی بصورة فی الظاهر کالطبیعی و لذلك یتشبه بعض الناس فی أحواله ببعض و یحاکی بعضهم بعضا و یحاکون غیرهم»(ابن سینا، ۱۴۰۵، ص. ۳۷)

۲. محاکات از روی عادت. مانند تقلید شاگرد از نوع حرکات و سکنات معلم و مریدی که به او علاقه شدید دارد. یا تقلید برخی جوانان از ستاره‌های ورزشی و هنری. [Ibn « و من ذلك ما یتبع العادة» (ابن سینا، ۱۴۰۵، ص. ۳۷)

۳. محاکاتی که از روی خلاقیت هنری رخ می‌دهد. مانند محاکاتی که در شعر و نقاشی موجود است.«فمِن ذلکَ ما یَصدُر عن صَناعَةٍ»(ابن سینا، ۱۴۰۵، ص. ۳۷)

از طرف دیگر بازنمایی در آثار ابن سینا تقسیم شده است به محاکات قولی و فعلی.«من ذلك مایکون بفعل و من ذلك مایکون بقول»(ابن سینا، ۱۴۰۵، ص. ۳۷)«محاکات به قول یا به فعل است» (طوسی، ۱۳۶۷، ص. ۵۹۱). بازنمایی گفتاری همانند شعر یا بازنمایی هنرپیشه‌ها از شخصیت واقعی و لحن و

صدای قهرمانان یا شخصیت‌های تاریخی. بازنمایی رفتاری مثل تقلید با حرکات و کنش های اعضای بدن و خود زبان بدن و گستره وسیعی از هنرهای نمایشی.

## رابطه بازنمایی (محاکات) با خیال

از نظر ابن‌سینا خیال از جنس محاکات است و کار قوه متخیله محاکات است. « و اما گزاره‌های خیالی، مقدماتی هستند که به منظور حصول تصدیق بیان نمی‌شوند بلکه به خاطر پدید آمدن تخیل، به سبب بازنمایی بیان می‌شوند که در نتیجه آن در نفس قبض و بسط بوجود می‌آید. مانند سخن کسی که در توصیف عسل بگوید: "انه مرة مقیئة" تا فردی که قصد خوردن آن را دارد، حالت اشمئزاز پیدا کند، بدون اینکه تصدیقی در کار باشد» (ابن سینا، ۱۹۵۳، ص. ۱۰۰)

«ویژگی قوه متخیله استمرار حرکت است تا جایی که غلبه ننموده است. حرکت قوه متخیله بازنمایی اشیاء است به مشابه آن‌ها و ضد آن‌ها. گاهی بازنمایی مزاج است، مانند کسی که سوداء بر او چیره شده است، در نتیجه تصورات سودایی می‌کند. گاهی بازنمایی خاطرات گذشته است یا بازنمایی آرزوهایی که در سر می‌پروراند» (ابن سینا، ۱۹۵۳، ص. ۱۰۰)

طبق نظر خواجه نصیرالدین طوسی، بزرگترین شارح فلسفه ابن‌سینا، هم خیال نوعی محاکات است.

«و خیال به حقیقت محاکات نفس است اعیان محسوسات را و لیکن محاکاتی طبیعی»(طوسی، ۱۳۶۷، ص ۵۹۱)

یک معنای محاکات بودن خیال این است که گاهی ما انسان‌ها به یاد خاطرات ایام گذشته می‌افتیم به گونه‌ای که برای لحظاتی یا دقایقی جغرافیای ذهن ما با تصورات آن ایام، پر می‌شود در این فرایند، پرده ذهن و توجه فعلی فرد با تصورات آن حوادث پر می‌شود، این احضار صور از بایگانی حافظه و توجه بالفعل به آنها، نوعی خیال است و بالطبع از جنس محاکات است. چون این تصاویر احضار شده به صفحه بالفعل ذهن، حاکی از حوادث عینی و اتفاق افتاده گذشته هستند. (هاشم نژاد، ۱۳۹۲، ص. ۸۴)

معنای دوم محاکات بودن خیال این است که گاهی انسان در آرزوها و آمالی که به آینده تعلق دارند، فرو می‌رود. در ذهن خود یك دنیای خیالی می‌سازد.انسان‌ها به طور معمول به این نوع تخیلات می‌پردازند. آرزوها و تخیلات از این قسم، برای هر فردی، با سطح فکر، اندیشه و شخصیت او تناسب دارند. این نوع تخیلات، هم محاکات هستند. چون فرد صوری را تصور می‌کند که این صور حاکی از اعیان خارجی در ظرف زمانی آینده‌اند که ممکن است هرگز تحقق پیدا نکنند. (هاشم نژاد، ۱۳۹۲، ص. ۸۴)

سومین معنای محاکات بودن تخیل این است که انسان گاهی با تصرف در صور موجود در نزد ذهن خود، صور دیگری می‌سازد.برای مثال دریای از طلا ، یا اسبی با یك سر انسانی یا اسبی بالدار تصور می‌کند. نظیر صور فرشتگان در نقاشی‌های مینیاتوری. این هم نوعی تخیل است. این نوع بازنمایی در

هنر دو سه قرن اخیر حضور چشمگیری دارد. شاید بتوان گفت فرق اساسی هنر دو قرن اخیر با هنر پیش از آن در پررنگ بودن عنصر تخیل به معنای فوق در آثار هنری است. (هاشم نژاد، ۱۳۹۲، ص. ۸۴)

## توانمندی تفسیر حکمت سینوی از بازنمایی در پاسخ به نقدها

با اندکی تأمل در می‌یابیم که اکثر نقدهای مذکور به نظریه بازنمایی طبق بیان و تبیین افلاطون وارسطو، موضوعیت دارند و برای این نظریه چالش برانگیزند. اما وقتی قرائت ابن سینا و خواجه نصیر از بازنمایی را مد نظر قرار می‌دهیم، همه یا بسیاری از این نقدها، پاسخ منطقی پیدا می‌کنند که وجه اختصار به آنها می‌پردازیم.

۱. در نقد نخست گفته شد بسیاری از آثار نقاشی و مجسمه‌سازی که در دو قرن اخیر بوجود آمده اند، دارای سبک‌های متفاوت هستند که به نظر نمی‌رسند تقلیدی از جهان خارج باشند.

با در نظر گرفتن این‌که در آثار ابن سینا بین قوه خیال و قوه تخیل تفاوت هست. قوه تخیل در صور موجود در ذهن و حافظه دخل و تصرف می‌کند و آن‌ها را به اشکال گوناگون و دلخواه خود در می‌آورد، همه این طیف از نقاشی‌ها و مجسمه‌سازی‌ها با این مبنا قابل تبیین هستند. تصرف مارسل دوشان در تابلوی مشهور مونالیز از همین صنف است. یا نقاشی‌های سبک کمینه‌گرایی دخل و تصرف قوه متخیله در اشکال هندسی است. یا اثر مشهور پابلو پیکاسو (ترکیب سر حیوان با فرمان دوچرخه) دقیقا عملکرد قوه متخیله و بازنمایی تخیلی است و به همین منوال است سایر آثار مکتب‌های اشاره شده که بررسی یکایک آنها در گنجایش این نوشتار نیست.

۲. در خصوص آثار پیش ساخته مارسل دوشان و اندی وارهول و آثار دیگر از این دست، لازم به ذکر است که اولا توده مردم چنین آثاری را اثر هنری تلقی نمی‌کنند. چنان‌که بسیاری از صاحب نظران عرصه زیباشناسی و فلسفه هنر مانند متفکران مکتب فرمالیسم، مکتب زیباشناختی هنر و... هم این آثار را اثر هنری بحساب نمی‌آورند (واربرتون، ۱۳۸۸، ص. ۴۷). ثانیا با دقت منطقی در می‌یابیم که این آثار در واقع یادمان، یادبودی از هنرمندان بزرگ‌اند نه اثر هنری. بفرض اگر بجای مارسل دوشان، یک کارگر معمولی، آبریزگاهی را امضاء می‌کرد و به جشنواره هنری نقاشی می‌فرستاد، متصدیان امر چه واکنشی نشان می‌دادند؟ یا بجای هنرمند مشهور، اندی وارهول اگر یکی از کارگران همان کارخانه جعبه صابون بریلو، یکی از جعبه‌های مقوایی را از بین هزاران انتخاب می‌کرد، آیا ارزش این را می‌یافت که در موزه آثار هنری نگه داشته شود؟

تفسیر و تحلیل واقعی این است که بزرگان و فرهیختگان هر رشته و عرصه‌ای، اگر دست به انتخابی بزنند یا یادبود و یادمانی از خود بجا نهند، مورد توجه، اقبال و اکرام می‌گردد. چنان‌که درسنت دینی،

جای پای یک پیشوای دینی متبرک می‌شود یا قلم، کتاب و وسایل عادی اتاق کار یک دانشمند بزرگ هم گرامی داشته می‌شود و چه بسا همان محل کار او تبدیل به موزه می‌گردد.

۳.در باره آثار هنری دیگر همانند تذهیب، آینه‌کاری و نقوش دیواری اماکن دینی و مذهبی بایستی گفت که همه این آثار هنری دارای شکل و فرمی هستند که یا عینا در جهان خارج از ذهن وجود دارند، مانند اشکال هندسی و شبه هندسی یا اشکال موجود در طبیعت با دخل و تصرف قوه متخیله به اشکال جدید و خلاقانه‌ای تبدیل شده‌اند که در هر دو صورت مشمول بازنمایی خیالی یا تخیلی‌اند.غالب آینه‌کاری‌ها در قالب اشکال هندسی‌اند. نقوش دیواری و تذهیب، اکثرا بازنمایی گل و درخت و طبیعت با دخل و تصرف حداقلی یا حداکثری قوه متخیله‌اند.اما اشیاء و ظروف سفالینه در شرق و بخصوص در هنر اسلامی عمدتا به مثابه بوم نقاشی و آرایه‌های هنری دیگر بوده که روی آنها تصاویر طبیعی اعم از درختان، حیوانات و غیره را بازنمایی می‌کردند(ایروین ، ۱۳۸۹، ص. ۲۴۰).

۴.در باره منشاء پیدایش موسیقی، نظریه‌های متنوع و متفاوتی ارائه شده است. در مکتب فیثاغورس به این منشاء اشاره شده است که انسان‌های تعالی یافته که قلب آنها همچون جام جهان بین است، نخستین بار موسیقی را از موسیقی آهنگ حرکات افلاک، اجرام آسمانی و سیارات اقتباس نموده‌اند (ناهم۱۹۶۸، ص. ۵۸۰). در عرفان اسلامی و حکمت متعالیه طائر قدسی مبدا و مبدع موسیقی معرفی شده است. موسیقی و نغمه‌های خوشایند و لذیذ همه برمی‌گرددند به الهامات طائر قدسی(صدرا، ۱۳۸۰، ص. ۳۵۹و۱۴۱۰،ج. ۹، ص. ۱۴۴)

همچنین در عرفان اسلامی گفته شده روح قبل از هبوط به این عالم ملک و طبیعت، در عوالم دیگری بوده است. در آن نشئه‌های پیشین، آوازها و نغمه‌های لذیذ را شنیده است که در این دنیا آنها را به گونه ضعیف بازنمایی و بازنمایی می‌کند.

«مؤمنان گویند کآثار بهشت　　نغز گردانید هر آواز زشت
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم　　در بهشت آن لحن‌ها بشنوده‌ایم
گرچه بر ما ریخت آب گل شکی　　یادمان آید از آنها اندکی»

(مولوی، ۱۳۶۴، ۶۵۸)

طبق نظریه دیگر، موسیقی با الهام از صدا و آواز خوش پرندگان معمولی و موجود در طبیعت (بلبل‌ها، قناری‌ها و...)، یا جریان آب در رودهای باریک و پر پیچ و خم و همچنین آبشارها بوجود آمده است. برای مثال در موسیقی هندی صدای طبیعی جانوران مانند فیل و طاووس به حد وفور تقلید شده است(آریانپور، بی‌تا، ص. ۶) به هر تقدیر هر کدام از این منشاءها را صحیح تلقی‌کنیم، حضور پررنگ

بازنمایی در آنها کاملا محسوس است.از این رو موسیقی با بازنمایی از طبیعت و جهان خارج ابداع شده است. سپس با مسقیدان یا آهنگساز بکار بستن قوه تخیل، حالت‌های روحی و روانی خود، ؛ خانواده، قوم و قبیله، جامعه و میهن خویش را با موسیقی به دیگران حکایت و بازنمایی می‌کند. برخی از موسیقی‌ها بیانگر غم، حزن و ماتم هستند. برخی بیانگر شادی، خوشحالی، پیروزی و غیره‌اند. ۵.ادبیاتی که هنر تلقی می‌شود، بیشتر شامل شعر، رمان، نمایشنامه و... است. اما صرف و نحو، دستور زبان و گرامر و اموری از این دست، چندان در قالب هنرهای تعریف شده، نمی‌گنجند. با قدری تأمل در می‌یابیم که شالوده شعر، رمان و نمایشنامه، خیال و تخیل است.تا جایی که اساسا شعر تعریف شده است به:«ان الشعر هو کلام مخیل مؤلف من أقوال موزونة متساویة»(ابن‌سینا، ۱۴۰۵، ص. ۷۳). «شعر سخنی از جنس خیال است که از کلمات موزون و برابر شکل گرفته است»

حضور خیال و تخیل در رمان‌ها، داستان‌ها و نمایشنامه‌ها بدیهی و غیر قابل انکار است. شاید با نظریه بازنمایی افلاطون و ارسطو نتوان همه اشعار و داستان‌های را تبیین کرد، ولی با در نظر گرفتن دو قسم بازنمایی خیالی و تخیلی و این حقیقت تصریح شده در آثار شیخ الرئیس و خواجه نصیر الدین طوسی که بازنمایی ذاتی خیال و تخیل است و از آن تفکیک ناپذیر است، به راحتی این طیف از ادبیات قابل تبیین با نظریه بازنمایی است.

۶.در مجموعه نقدها، آخرین نقد به بازنمایی این بود که این نظریه مانع اغیار نیست. چون برخی صنایع بشری هم به نوعی بازنمایی از طبیعت هستند.

این نقد مشکل‌ترین چالش پیش روی نظریه بازنمایی است. ابتدا چنین به نظر می‌رسد که با افزودن دو قید خیالی و تخیلی به بازنمایی، شاید بشود دایره عام بازنمایی را تخصیص زد و آن را محدود به هنر به معنای مصطلح در دوره معاصر نمود. با این بیان که هر بازنماییی هنر نیست. چنان‌که طبق بیان شیخ و خواجه تعلیم و تعلم هم بازنمایی اند.تنها بازنمایی خیالی و تخیلی هنر محسوب می‌شوند.اما این حدس از دقت کافی برخوردار نیست.چون در بازنمایی صنایع هم رد پای خیال و تخیل به وضوح دیده می‌شود.اشیای پرنده دست‌ساخت بشر، بازنماییی از طبیعت باضافه دخل و تصرف قوه تخیل و خلاقانه انسان‌های مبتکر و مخترع هستند.

بنظر می‌رسد گریزی نیست از این‌که دنبال قیدهای دیگری باشیم تا دایره عام و گسترده بازنمایی خیالی و تخیلی را ضیق‌تر ومحدودتر کند، تا فقط هنر در آن بگنجد. آیا این قید و فصل ممیز، قید زیباگرایانه است و بازنمایی زیباشناختی است یا قیدهای دیگر؟ پاسخ منطقی یافتن به این پرسش، مستلزم پژوهش‌ها و تتبعات گسترده‌تر و عمیق‌تری است.

## نظریه نو بازنمایی[1]

با گسترده شدن نقدها به نظریه بازنمایی، متفکرانی در غرب که به این نظریه تعلق خاطر داشتند، خواستند با ارائه نسخه جدید و تفسیر جدید از این نظریه، ایرادها و نقدهای مطرح شده را برطرف نمایند.مشهورترین این تلاش‌ها نظریه بازنمایی است.شرح مبسوطی از این نظریه در کتاب[2] مشهور دانتو آمده است. این نظریه تفسیر خاصی از محاکات ارائه می‌دهد.طبق این تفسیر اثر هنری حاکی از چیزی است. یعنی از چیزی به مخاطب گزارش می‌دهد.یا در باره موضوعی، مطلبی به ما می‌گوید یا خاطرنشان می‌سازد یا توجه ما را به چیزی جلب می‌کند.طبق این تفسیر محاکات خیلی به معنای تقلید نیست، بلکه به معنی حکایت‌گری از امری است. برای مثال در توجیه آثار پیش ساخته مارسل دوشان، مانند چرخ معلق دوچرخه، یا پاروی برف روبی می‌توان گفت که این آثار حاکی و حکایتگر از چیزی هستند.آن چیز می‌تواند انتخاب و گزینش خود مارسل دوشان به عنوان یک نقاش بزرگ باشد.یعنی چون این هنرمند انگشت گذاشته روی این اشیاء، همین انتخاب، آنها را از هزاران بلکه میلیون‌ها چرخ دوچرخه دیگر یا آبریزگاه یا پاروی برف روبی متمایز می‌نماید.(کارول، ۱۳۸۶، ص. ۴۵)

در بیان دیگری از این نظریه، بیشتر روی تعلق و متعلق داشتن و در باره چیزی بودن تأکید می‌شود.اثر هنری، چیزی است که متعلق دارد.به امری تعلق دارد.درباره چیزی است.معنادار است.قابل تفسیر است.چنانکه در فرهنگ اسلامی گفته می‌شود: هر پیراهنی، متبرک، متیمن و شفابخش نیست.پیراهن حضرت یوسف(ع) چنین بوده است. در واقع تفاوتی بین پیراهن حضرت یوسف(ع) و هزاران پیراهن دیگر وجود نداشت.فقط تعلق آن پیراهن به حضرت یوسف(ع)، به آن پیراهن شرف و قداست بخشیده بود. یا در فرهنگ معاصر غرب، آدامسی که متعلق به یک مربی ورزشی است و در موزه نگه داری می‌شود، با هزاران آدمس دیگر در ذات و ماهیت چندان فرقی ندارد. اما تعلق آن به این مربی آن را ویژه و قابل توجه می‌سازد.

پس آثار پیش ساخته مارسل دوشان مثل آبریزگاه یا جعبه صابون بریلو اثر اندی وارهول در بنیاد پیتسبرگ صابون بریل و...، بخودی خود اثر هنری نیستند، بلکه تعلق آنها به یک هنرمند مشهور، آنها را تبدیل به آثار هنری می‌کند.یا به عبارت دقیق‌تر اینکه این آثار انتخاب یک هنرمند بزرگ بوده اند، به آنها جنبه هنری بخشیده است.

بنابراین صورتبندی منطقی این نظریه چنین می‌شود:صرفا آن دسته از مصنوعات بشری اثر هنری

---

1. The neo-represntational theory of art.

2. Arthur Danto,The Transfiguration of commonplace.(Cambridge,MA:Harvard University Press,۱۹۸۱)

هستند که حاکی از یک معنا باشند.قابل تفسیر باشند.متعلق به امری باشند. «الف اثر هنری است، فقط اگر حاکی از چیزی باشد؛ یا متعلق به چیزی باشد؛ یا دارای معنا و تفسیرپذیر باشد»

## نقد نظریه نو بازنمایی

نظریه نوبازنمایی از این جهت که افق جدیدی در فلسفه هنر باز می‌کند و به جنبه دیگری از هنر و آثار هنری می‌پردازد و همچنین از این جهت که برخی از دشوارترین چالش‌ها را در فلسفه هنر حل و فصل می‌کند، قابل احترام و ستایش است.اما آیا این نظریه می‌تواند مشکلات و نواقص نظریه بازنمایی(محاکات) افلاطون و ارسطو را حل بکند؟

با اندکی تأمل درمی‌یابیم که چنین نیست.این نظریه نه می‌تواند مشکل جامع افراد نبودن نظریه بازنمایی را حل بکند و نه معضل مانع اغیار نبودن آن نظریه را.برای نمونه کوزه سفالی یا کاسه سفالی بیانگر چه معنایی است؟حاکی از چه امر هنری است؟ متعلق‌اش چیست؟ و چگونه قابلیت تفسیر دارد؟همچنین این نظریه از جهت مانع اغیار بودن هم دچار مشکل است.در فرهنگ و تمدن بشری پرشمار اشیاء و پدیده‌ها وجود دارد که حاکی از چیزی هستند.دارای معنا و تفسیر پذیرند.متعلق دارند.ولی آثار هنری تلقی نمی‌شوند. تصویر جمجمه و استخوان ضربدری روی بشکه‌های مواد منفجره یا آتش‌زا، دارای معناست و حکایت از خطرناک بودن آنها دارد.ولی اثر هنری تلقی نمی‌شود.تابلو راهنمایی و رانندگی که روی آن تصویر حیوانات نقش بسته است، دارای معناست.حکایت از این دارد که: «این مکان، محل عبور حیوانات است، احتیاط نمایید»؛ اما این تابلوها آثار هنری شمرده نمی‌شوند.

## نتیجه‌گیری

تعریف ابن سینا از بازنمایی و تبیین دیگر مسائل بازنمایی از قبیل اقسام بازنمایی، منشاء و غایت بازنمایی ضمن داشتن اشتراکات، متفاوت و متمایز از نظریه بازنمایی افلاطون و ارسطوست.این تفاوت هم به لحاظ کمی و هم به لحاظ کیفی است. به لحاظ کمی مطالب ابن‌سینا و خواجه نصیرالدین طوسی در باره بازنمایی و تنوع آن، چندین برابر مطالب افلاطون و ارسطوست. به لحاظ کیفی تعریف بازنمایی از منظر ابن‌سینا بسیار عام‌تر است. ابن سینا به تفکیک و تقسیم دقیق اقسام بازنمایی پرداخته است و به طور مبسوط در باره هر یک سخن گفته است و به طور مفصل به تبیین رابطه خیال با بازنمایی پرداخته است. طبق نظر ابن سینا بازنمایی، ذاتی خیال و تخیل است. هرجا خیال و تخیل وجود دارد، بازنمایی هم هست. از آنجا که در همه آثار هنری، خیال و قوه تخیل، مقوم اصلی است، این دیدگاه ابن

سینا می‌تواند آن دسته از ایرادها و نقدها بر نظریه بازنمایی را که ناظر بر جامع افراد نبودن این نظریه است، برطرف نماید. در آثار ابن سینا بین قوه خیال و تخیل فرق نهاده شده. در حالی که خیال به معانی متفاوت بکار رفته است، قوه متخیله عمدتا به معنای دخل و تصرف ذهن در صور خیالی و بایگانی شده در ذهن و ابداع صور جدید، استعمال شده است.

با نظریه بازنمایی ابن‌سینا با توجه به ذاتی بودن بازنمایی برای خیال و تخیل در این نظریه، به راحتی می‌توان آثار هنری جدید را که قابل تبیین با نظریه بازنمایی افلاطون و ارسطو نیستند، تبیین و تحلیل کرد.

## منابع

آریانپور، امیرحسین، (بی‌تا) منشأ موسیقی، تهران، نشر اینترنی چاووشان.

ابن‌سینا، (۱۹۵۳م) رسالة فی‌ما تقررعنده من الحکومة، تحقیق: حلمی ضیاء اولکن؛ استانبول، دانشکده ادبیات استانبول، ۱۹۵۳.

ابن‌سینا، (۱۴۰۵ق) الشفاءالمنطق، الهیات، الریاضیات، تحقیق:ابراهیم مدکور، الاب قنواتی، قم، انتشارات کتابخانه آیة الله مرعشی نجفی.

ابن سینا، (۱۴۰۰ق)، الرسائل، قم: انتشارات بیدار.

طوسی، نصیرالدین، (۱۳۶۷)اساس الاقتباس، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

ابن سینا، پنج رساله(۱۳۸۳)، تصحیح احسان یار شاطری، همدان: انتشارات دانشگاه همدان.

احمدی، بابک، (۱۳۸۶)، حقیقت و زیبایی، تهران: نشرمرکز.

ارسطو، (۱۳۸۷)، فن شعر، ترجمه: عبدالحسین زرین کوب، تهران: انتشارات امیرکبیر.

افلاطون، (۱۳۸۹)، مجموعه آثار، ترجمه: محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

ایروین، روبرت، (۱۳۸۹)، هنر اسلامی، ترجمه: رویا آزادفر، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

تولستوی، لئون، (۱۳۸۷)، هنر چیست؟ ترجمه کاوه دهقان، تهران: انتشارات امیر کبیر.

شپرد آن، (۱۳۸۵)، مبانی فلسفه هنر، ترجمه علی رامین، تهران:انتشارات علمی و فرهنگی.

شیرازی، صدرالدین محمد، (۱۳۸۰)، مبداء ومعاد، تحقیق: سیدجلال الدین آشتیانی، قم، بوستان کتاب.

شیرازی، صدرالدین محمد، (۱۴۱۰ق)، اسفار(الحکمة المتعالیه فی‌الاسفار العقلیة الاربعة)، بیروت، دارالاحیاء التراث العربی، ج ۹.

کارول، نوئل، (۱۳۸۶)، فلسفه هنر، ترجمه: صالح طباطبائی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

لوینسون، جرولد، (۱۳۸۷)، مسائل کلی زیبایی شناسی، ترجمه:فریبرز مجیدی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

مگی، برایان، (۱۳۷۲)، فلاسفه بزرگ، ترجمه: عزت الله فولادوند، تهران، انتشارات خوارزمی.

واربرتون، نایجل، (۱۳۸۸)، پرسش از هنر، ترجمه: مرتضی عابدینی فرد تهران: انتشارات ققنوس.

هاسپرس، جان و اسکراتن، راجر؛(۱۳۹۵)، فلسفه هنرو زیباشناسی، ترجمه دکتر یعقوب آژند، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

## Reference

Ahmadi, Babak(2007).Truth and Beauty. Tehran: Markaz Publishing House. [In Persian]

Amir Hossein Arianpour(.n.d). Origin of Music.Tehran: Chavoshan Internet Publishing. [In Persian]

Aristotle(2008). The Art of Poetry. translated by: Abdolhossein Zarrinkoob. Tehran: Amirkabir Publications. [In Persian]

Carroll, Noel(2007). Philosophy of Art. translated by Saleh Tabatabaei.

Tehran: Art Academy Publications. [In Persian]
Hashemnejad, Hossein( 2013). Aesthetics in the Works of Ibn Sina, Sheikh Ishraq and Sadr al-Mutalahin. Tehran: Samt Publications. [In Persian]
Hospers, John and Scruton, Roger (2016).Philosophy of Art and Aesthetics translated by Dr. Yaghoub Ajhand. Tehran: Tehran University Press [In Persian]
Ibn-Sina(1953).Rasalah Fi-Ma tqrrara eindah min alhukuma. research by Helmi Zia Olkin. Istanbul:Istanbul University of Literature. [In Arabic]
Ibn Sina(1979). The Letters. Qom: Bidar Publications. [In Arabic]
Ibn Sina, Al-Shifa (1984).Logic, Theology, Mathematics).Research: Ibrahim Madkur, Alab Qanawati. Qom:Ayatollah Murashi Najafi Library Publications. [In Arabic]
Ibn Sina(2004). Five Treatises. edited by Ehsan Yar Shatri. Hamedan: Hamedan University Press. [In Persian]
Irwin, Robert(2010). Islamic Art, translated by Roya Azadfar. Tehran: Farhangestan Honar Publications. [In Persian]
Magee, Brian,(1993). Great Philosophers.translated by Ezatollah Foladvand. Tehran: Kharazmi Publications. [In Persian]
Molavi (1985). Masnavi Manavi. Tehran: Tolo Publications. [In Persian]
Levinson, Jerold(2008).General Problems of Aesthetics. translated by Faribars Majidi. Tehran:Art Academy Publications. [In Persian]
Nahm ,M.C (1968)."Creativity in Art" in: Dictionary of the history of Ideas.vol,1.New York: Charles Scribners.
Osborne, Chilvers and others(2007). Artistic Styles and Schools. translated by Farhad Goshayesh.Tehran: Marlik Publications. [In Persian]
Plato(2001).Collected Works. translated byMohammad Hassan Lotfi. Tehran: Kharazmi Publications. [In Persian].
Shepard, Ann(2006).Fundamentals of the Philosophy of Art.translated by Ali Ramin, Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian]
Shirazi, Sadr al-Din Muhammad(1989).Asfar (Al-Hikma al-Muttaaliyyah fi al-Asfar ). Beirut: Dar al-Ahiya al-Tarath al-Arabi.vol. 9. [In Arabic]
Shirazi, Sadr al-Din Muhammad(2001)Origin and Return. researched by Seyyed Jalal al-Din Ashtiani.Qom:Bostan Kitab. [In Arabic]
Tolstoy, Leon(2008).What is Art?. translated by Kaveh Dehghan.Tehran: Amir Kabir Publications. [In Persian]
Tusi, Nasir al-Din(1988).Asas-al-Egtebas.Tehran:Tehran University Press.[In Arabic]
Warburton, Nigel(2009). The Question of Art. translated by Morteza Abedini Fard Tehran: Qognoos Publications.[In Persian].