

فصلنامه علمی-پژوهشی آیین حکمت

سال دهم، زمستان ۱۳۹۷، شماره مسلسل ۳۸

می‌مسیس: قرائت‌ها و تمایزها در نگره افلاطون، ابن‌سینا و آکویناس

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۳/۲۴

تاریخ تأیید: ۱۳۹۶/۳/۲۹

ابراهیم بازرگانی *

می‌مسیس (محاکات) یکی از دیرینه‌ترین نظریه‌های هنری است که پیشینه‌اش به پیش از افلاطون هم می‌رسد. در عین حال از جمله نظریاتی است که قرائت‌های گوناگونی از آن مطرح شده است. در این مقاله، نظریه سه تن از فیلسوفان که در سه قلمرو متفاوت فکری اثرگذار بوده‌اند، بررسی می‌شود: افلاطون، ابن‌سینا و آکویناس. افلاطون در یونان، ابن‌سینا در قلمرو اسلام و آکویناس در قرون وسطای مسیحی، جزء مهم‌ترین شخصیت‌های فلسفی بوده‌اند و هر کدام از ایشان مکتبی را به خود اختصاص داده است. در این جستار بر آنیم تا قرائت هر کدام از آنان را با تحلیل نگرش ایشان در رویکرد تطبیقی، بررسی کنیم و تمایز آن را با قرائت‌های متناظر دریابیم. از آنجاکه زیست فکری آنان یکسان نیست، قرائت آنان از می‌مسیس نیز مشابهت ندارد. افلاطون بر پایه معرفت‌شناسی مثل‌محور، ابن‌سینا بر پایه معرفت‌ناظر بر ارسطو و آکویناس به جهت دیدگاه ویژه‌اش درباره می‌مسیس قرائت‌های خاصی ارائه داده‌اند.

واژگان کلیدی: آکویناس، ابن‌سینا، افلاطون، محاکات، می‌مسیس.

* دکتری حکمت هنرهای دینی دانشگاه ادیان و مذاهب.

مقدمه

محاکات دیرین‌ترین نظریه هنری است که تا امروز فیلسوفان آن را مورد بررسی قرار داده‌اند. گرچه محاکات، جای خود را به نظریه‌های بدیل داده است، اما هنوز جزء تعاریف معتبر هنر شمرده می‌شود. چه فیلسوفان را به صورت تاریخی تقسیم کنیم و چه به صورت سرزمینی، به دلیل اهمیت هنر، رفتار فلسفی یکسانی در قبال آن داشته‌اند: توجه به هنر و دوره‌های متمدنی نظریه محاکات، یا به انکار یا به اثبات. این امر نشان می‌دهد کمتر فیلسوفی می‌تواند به سادگی از کنار هنر و نظریه آن گذشته باشد. پس به اقتضای این اهمیت، از هر فیلسوفی به تناسب سخنی در این باره داشته‌ایم.

آنچه در این جستار بررسی می‌شود متعلق به سه قلمرو فکری است که از یک حیث به همدیگر نزدیکند و از حیث دیگر دور. افلاطون، ابن‌سینا و آکویناس، سنت فکری یکسان و متفاوتی دارند. ابن‌سینا و آکویناس از آن‌رو که در گستره ارسطویی فلسفیده‌اند، با افلاطون بیگانه‌اند، اما به دلیل امکان ردیابی رگه‌های افلاطونی در آثارشان، سنت فکری واحدی دارند. به‌ویژه آنکه آکویناس تحت تأثیر ابن‌سیناست. باز، به لحاظ سرزمینی و فضای فکری-فرهنگی که هر کدام در آن تنفس کرده‌اند، تمایزاتی با هم دارند که قلمرو فکری آنان را از هم متمایز می‌کند. بنابراین انتظار می‌رود نتوان نظر واحدی درباره یک موضوع را از آراء ایشان به دست آورد. با این فرض، نظر هر کدام از سه فیلسوف درباره محاکات استخراج می‌شود و در این فرایند، تمایزات ایشان به سنجه در می‌آید. نتیجه به دست آمده، نگاه متمایز آنان به این نظریه و دیدگاهی که به هنر دارند را نشان می‌دهد.

واژه‌شناسی می‌مسیس

از منظر تبارشناسی، این واژه فراز و نشیب‌های فراوانی پشت سر نهاده است. از این رو نمی‌توان آن را واجد معنایی واحد شمرد، بلکه در هر دوره تاریخی، به افق معناشناختی خاصی راه گشوده است. به زعم آنها که می‌مسیس را یکی از خصلت‌های ذهنی انسان به‌شمار می‌آورند، استعداد و توانایی می‌میتیک^۱ در آدمیان همواره به آنان مدد می‌رساند تا مشابهت‌ها را در میان پدیده‌ها کشف کنند. «زبان‌شناسانی چون هرمان کولر،^۲ جرال ال‌س^۳ و گوران سوربم^۴ ثابت کرده‌اند که این کلمه از ریشه mimos مشتق شده است. واژه‌هایی چون mimeisthai، mimetes، mimesis و mimetikos همگی از همین ریشه مشتق شده‌اند. mimos و mimotos به فردی اطلاق می‌شود که به تقلید و تجسم دست می‌زند. mimema پیامد و نتیجه کنش تقلید و محاکات و mimesis به خود کنش و فرایند آن دلالت دارد. mimetikos عبارت است از موضوعی که قابل تقلید و محاکات باشد» (ضمیران، ۱۳۸۴: ۴۸).

پیشینه فرهنگی این واژه به‌هیچ‌وجه روشن نیست. به احتمال فراوان، می‌مسیس به آیین‌ها و شعائر و مراسم دیونوسوسی تعلق داشته است. می‌مسیس از رفتار راهبان و کاهنانی حکایت می‌کرد که در مراسم نیایش به نغمه پرداخته و سماع می‌کردند. در این دوره، واژه می‌مسیس صرفاً در رقص، موسیقی، نمایش، ادا و اطوار (mimery) به کار می‌رفت و به‌هیچ‌وجه درباره نقاشی یا پیکرتراشی از آن استفاده نمی‌شد (همان).

1. Mimetic.
2. Herman Koller.
3. Gerald Els.
4. Gorban Sorbom.

نگرش افلاطون

نظریه می‌مسیس یا تقلید در اندیشه و آرای یونانیان با فیثاغورثیان آغاز شد و با افلاطون به قالب نظریه فلسفی درآمد. ارسطو نیز گرچه تماماً با استاد خود همراه نیست، در تقلیدی بودن هنر با او هم‌رأی است. افلاطون مفهوم می‌مسیس را از نظریه موسیقی سده پنجم پیش از میلاد - احتمالاً از دامن Damon - برگرفت و آن را در کتاب دوم و سوم محاوره جمهوری که به موسیقی می‌پردازد طرح کرد (399a - 400a).

افلاطون را در تاریخ هنر، یک هنرستیز می‌خوانند و آن را به دیدگاه‌های خاص و در برخی مواقع منفی‌اش نسبت می‌دهند. در مقابل، کسانی چون ارسطو و فلوطین را سرآمدان هنر برمی‌شمرند. افلاطون در عین شهرت به ستیزه، توافقاتی هم با هنر دارد. او از یک سو شاعران را از مدینه بیرون می‌کند و کودکان را از شنیدن داستان‌ها باز می‌دارد؛ زیرا معتقد است اشعار محتوای دروغ دارند و در روان کودکان اثر منفی می‌گذارند و از دیگر سو در رساله *ایون* به تجلیل و تکریم بی‌مانند آنان می‌پردازد.^۱ همین امر سبب می‌شود تبیین مفهوم تقلید از نگاه او

۱. افلاطون در این رساله از ارتباط شاعران با خدایان سخن می‌گوید. توصیف او از این ارتباط می‌تواند در بسیاری از مباحث کلامی ما راهگشا باشد. به عقیده او شاعران تحت‌تأثیر جذبۀ خدا، شعر می‌سرایند. شعر حاصل جنونی است که برای آنان رخ می‌دهد. خدا عقل و هوش را از آنان می‌ستاند تا آنچه را که می‌گویند از الهام بگویند، نه از عقل. این امر سبب می‌شود سخنان آنان در موضع این اتهام قرار نگیرد که از خود سخنی می‌گویند. این جذبۀ منحصر به شاعران نیست. حلقه‌های چندگانه‌ای وجود دارد که شاعر در مرکز آن و راویان و شنوندگان نیز در مراتب بعدی حلقه قرار دارند. «بدین‌سان زنجیری دراز به وجود می‌آید که از خدای شعر و هنر آویخته است و خدا که مغناطیس اصلی است به وسیله این زنجیر روح آدمیان را به هر سو بخواهد می‌برد» (Ion, 535, 6- 536). نیز بنگرید به: (ogen, 2001, 168).

دچار اضطراب شده، به آسانی از مجموع آثار او تلقی و برداشت واحدی به دست نیاید. پس ناسازگاری با شاعران و در معنای عام با هنرمندان، وصفی است که افلاطون بدان مشهور است.^۱

در نگاه ابتدایی، شاید همین تلقی صواب به نظر آید، زیرا قطعات متعدد کلام او، حاکی از آنند که او هنرمندان را مقلدان و در نتیجه دروغ‌پردازان خوانده است. در حالی که می‌توان با قرائتی دیگر دریافت که در کتاب جمهوری که بیشتر گفتگوهای ناقدان افلاطون مبتنی بر آن صورت گرفته است، نه تقلید مردود است و نه شعر. هر دو در اصل و بن مقبولند. نامقبول، وجه خاصی از آن دو است. او در این کتاب، نه تنها شعر را کنار نمی‌نهد، بلکه معتقد است باید از آن در تربیت جوانان بهره گرفت. محتوای گفتگو در جمهوری بر سر بایدها و نبایدهاست و نه هست‌ها و نیست‌ها. او تلاش می‌کند شعری را بازآفرینی کند که در یک جامعه فیلسوف‌محور وجود دارد. بنابراین، تلقی افلاطون به‌عنوان مخالف شاعران و هنرمندان، مقرون به صواب نیست. هدف در این بخش آن است که دیدگاه‌های افلاطون را در کتاب جمهوری بار دیگر بکاویم و روشن کنیم که او دقیقاً با چه چیزی مخالفت می‌کند.

اگر شعر را به دو ساحت فرم و محتوا تحلیل کنیم، افلاطون دو نقد، یکی محتوایی و دیگری فرمی به شعر دارد:

۱. نقد محتوایی

این نقد به اشعاری است که درباره خدایان دروغ‌پردازی می‌کنند. افلاطون مثال‌هایی را از اشعار هومر و هزیود می‌آورد که خدایان را در صور غیرواقعی

۱. از جمله بنگرید به: (Halliwell, 2002, 37).

نشان داده، به آنان نسبت‌های ناروا می‌دهند (d, 377)، درحالی‌که شعر باید خدایان را چنانکه هستند بنمایاند:

ما حق نداریم به جوانان چنین وانمود کنیم که بدترین جنایتکاران و حتی کسانی که در مقام انتقام، پدر خود را با انواع شکنجه از پای درآورده است، کار وحشتناکی مرتکب نشده، بلکه کهن‌ترین و بزرگ‌ترین خدایان سرمشق او بوده‌اند (b, 378).

از دیدگاه او خدایان عامل خیرند و شرور همه از ناحیه مخلوقات صادر می‌شود. افلاطون حتی نسبت به اشعار متعلق به جهان آخرت نیز واکنش نشان می‌دهد و بر شاعران واجب می‌داند جهان واپسین را دهشت‌زا جلوه ندهند. از این رو ورود اشعاری چون: «اگر در خدمت دهقان تنگدستی به سر برم بهتر از آن است که بر همه مردگان سلطنت کنم»، را به مدینه ممنوع می‌داند.

اما آیا واقعاً این اشعار دروغ و خلاف واقعند؟ افلاطون نظر منفی دارد. به عقیده او نسبت‌هایی که در اشعار به خدایان داده می‌شود می‌تواند دوگونه باشد: ۱. نسبت‌های خلاف واقع، ۲. نسبت‌های استعاری. آنچه در اشعار هومر و هزیود دیده می‌شود، خلاف واقع نیستند، بلکه استعاریند. او تصریح می‌کند اینگونه اشعار هنرورانه‌اند و مردمان از شنیدن آنها لذت می‌برند.^۱ نیز اینها می‌توانند خیال‌انگیز^۲ باشند و هرچه در این وصف بیشتر متجلی گردند، اثرشان بر مخاطب

۱. ما نمی‌گوییم این اشعار عاری از هنرند و مردمان از آنها لذت نمی‌برند (Republic, 378, b). بر این اساس می‌توان «لذت» را یکی از شاخصه‌ها و ممیزات اثر هنری دانست و در تعریف آن به‌کار برد.

۲. خیال‌انگیزی، ویژگی دوم هنری بودن اثر است. تا یک اثر خیال ما را به بازی نگیرد موجب لذت بردن از اثر هنری نمی‌شود.

افزون‌تر خواهد بود. همین وصف، سبب می‌شود تا اشعار صورت استعاری به خود گیرند و مخالفت او را برانگیزانند؛ چه، کودکان و نوجوانان به دلیل آنکه هنوز قدرت تشخیص ندارند، نمی‌توانند از هزارتوی پیچیده استعارات، بگذرند و حقیقت را دریابند. کودکان نابالغ از حیث عقل به ظاهر اشعار بسنده می‌کنند و خدایان را آنگونه می‌پندارند که در ظاهر اشعار پیداست (378. d).

او در این بند می‌پذیرد که داستان‌های هومر و هزیود، معنای عمیقی دارند، اما برای داستان‌سرایی به نحوی که برای کودکان و نوجوانان مفید باشد، ژرفنا داشتن وصف مطلوبی نیست، بلکه باید از پیچیدگی‌هایی که شنوندگان را از حقیقت دور می‌کند نیز تصفیه شده باشند. پس تا اینجا روشن شد نقد محتوایی به داستان و دروغ دانستن آنها به جهت استعاری بودنشان است. در حقیقت نقد محتوایی، به نقد فرمی بازمی‌گردد.

۲. نقد فرمی

نقد فرمی بر محور تقلید شکل می‌گیرد و می‌تواند از طریق تنقیه مناط (ملاک‌گیری پالوده) همه هنرها را در برگیرد. در این مرحله نخست باید تقلید و سپس کیفیت آن را در دیدگاه افلاطون بکاویم. بر مبنای کتاب جمهوری، تقلید با دو لحاظ سنجیده می‌شود:

الف) سنجش به‌لحاظ متعلق

سنجش به‌لحاظ اخلاق

با لحاظ نخست، شعر:

۱. گاه از حقایق فیزیکی تقلید می‌کند، مانند آنکه شاعر از شخصیت معین

خارجی یا نقاش از تخت بیرونی، تصویر بسازد.^۱
 ۲. گاه از حقایق متافیزیکی تقلید می‌کند، مانند آنکه شاعر از خدایان روایت کند.^۲

با لحاظ دوم، شاعر:

۱. نیک‌سیرت

یا

۲. فرومایه

شاعران فرومایه از هر چیزی تقلید می‌کنند و به ادعای افلاطون حتی می‌توانند صدای حیوانات را نیز تقلید کنند، اما شاعران نیک‌سیرت اولاً از تقلید ابائی ندارند و ثانیاً تنها درباره انسان‌های شریف و آزاده شعر می‌سرایند.^۳
 اکنون که اقسام تقلید روشن شد با تحلیل نظر افلاطون درمی‌یابیم که از اقسام چهارگانه فوق، افلاطون دو قسم را از مدینه می‌راند:

(۱) تقلید از حقایق فیزیکی، به دلیل آنکه مخاطبان را دچار توهم می‌کند و شهروندان را از حقیقت دور می‌سازد، مگر آنکه از انسان‌های آزاده و شریف

۱. مبتنی بر آنکه افلاطون ایده تخت را مثال زده، آن را بررسی می‌کند (Republic, 597-598). دقیقاً در ذیل همین گفتار است که برخی شاعران را مقلد می‌خواند، زیرا آنان پادشاهی را تصویر می‌کنند که سه مرحله از حقیقت دور است.

۲. افلاطون در جمهوری (e, 607) می‌آورد: «ما فقط اشعاری را به جامعه خود راه خواهیم داد که مضمونشان ستایش خدایان و تحسین مردان شریف باشد». در این بند، شاعران به بازنمایی امر متافیزیکی که همانا خدایان باشند، می‌پردازند.

۳. گرچه افلاطون خود، این تقسیم‌بندی را روشن بیان نکرده است، اما در فحوای کلام او این تقسیم‌بندی وجود دارد. به افلاطون (Republic, 397, e-c) رجوع شود.

تقلید شود.

۲) رضایت به هر نوع تقلید؛ دنائت و پستی وجود شاعران فرومایه‌ای که به هر تقلیدی رضایت می‌دهند، سبب می‌شود از مدینه اخراج شوند. با این تحلیل، افلاطون تقلید در حقیقت را به دو گونه تقسیم می‌کند: خوب و بد. تقلید بد را از مدینه بیرون می‌کند و به تقلید خوب مجوز ورود می‌دهد. بنابراین تقلید در بن و اساس، کنش منفی نیست، بلکه تابع کیفیت آن است. شاعرانی که درباره خدایان داستان می‌سرایند و همچنین هنرمندانی که فرومایه نیستند و تنها از انسان‌های آزاده و شریف تقلید می‌کنند شعرهایشان نشر می‌یابد؛ زیرا اشعار آنان است که در تربیت فرزندان شهر کارگر می‌افتد. در مقابل شاعرانی که به دلیل دنائت طبع از هر کس و هر چیزی تقلید می‌کنند، در برابر واکنش منفی افلاطون قرار می‌گیرند.

عمده تحلیل‌های ارائه شده درباره انکار تقلید از جانب افلاطون بر این مبناست که او در این نقد رویکردی معرفت‌شناسانه دارد و علت نفی هنر از آن‌روست که هنر سه مرتبه از حقیقت دور است. سپس این پرسش را پیش می‌آورند که در این صورت چرا تخت نجار طرد نمی‌شود با آنکه آن نیز یک مرحله از حقیقت دور است.^۱ پاسخ آن است که در نگاه افلاطون نفی هنر تقلیدی

۱. از جمله بنگرید به بینای مطلق، ۱۳۸۸: ۱۵؛ بهشتی، ۱۳۸۸: ۱۰۲ در نگر آنان، پیش‌فرض معرفت‌شناسانه آشکار است. بر پایه همین نگر است که در بررسی افلاطون بر مثال تخت بیش از همه موارد تکیه می‌کنند. درحالی‌که مثال یاد شده، تنها یک راه به سمت نگر افلاطون است. نیز بنگرید به: کاپلستون، ۱۳۸۵: ۲۹۶. هنگامی‌که او صورت را نمونه‌اعلی معرفی می‌کند و شیء طبیعی را می‌میزیس آن و در مرتبه پایین‌تر صورت نقاشی شده را تقلیدِ تقلید، درک مخاطب را به این سمت هدایت می‌کند که افلاطون نقد معرفت‌شناختی به هنر دارد.

با رویکردی کاملاً هستی‌شناسانه و نه معرفت‌شناسانه صورت گرفته است. توضیح آنکه در نگاه هستی‌شناسانه، تخت نقاشی شده را نمی‌توان حقیقتاً تخت خواند. حقیقتِ تخت بودن تنها از آن دو چیز است: تختی که خدا ساخته است و تختی که نجار ساخته است. این دو مصنوع، واقعاً تخت هستند، اما تختی را که نقاش کشیده است هیچ بهره‌ای از تخت بودن ندارد، بلکه تنها شماییلی از آن را دارد. افلاطون دقیقاً به همین نکته تأکید می‌کند آنگاه که می‌آورد:

گفتم: پس چیزی که او می‌سازد دارای هستی حقیقی نیست. از این رو نمی‌توان گفت چیزی حقیقی می‌سازد. بلکه باید گفت چیزی می‌سازد که به آن چیز حقیقی شبیه است نه خود آن. بنابراین اگر کسی بگوید حاصل کار درودگر یا پیشه‌وری دیگر چیز حقیقی و کامل است این گفته مطابق حقیقت نخواهد بود؟
گفت: البته مطابق حقیقت نخواهد بود. خصوصاً در نظر کسانی که با این‌گونه مسائل فلسفی سروکار دارند.

گفتم: پس شگفت‌آور نیست اگر بگوییم چنان مصنوعی، در مقام مقایسه با حقیقت، چیزی است مبهم و تاریک (597, e-b).

بنابراین هنگامی که نقاش تخت را نقاشی می‌کند یا شاعر از ارباب‌ران تقلید می‌کند، امری واقعی و حقیقی رخ نمی‌دهد. نه تصویر نقاش، تخت واقعی است و نه تقلید از ارباب‌ران واقعیت دارد. آنچه در اینگونه تقلید به دست می‌آید، توهم صرف است. مخاطب این اثر هنری می‌پندارد تختی را می‌نگرد، اما این تصور از حد پندار تجاوز نمی‌کند.

افلاطون در کتاب سوفیست، هنرمند مقلد را با سوفیست هم‌تراز هم قرار می‌دهد (234, c). وجه تشابه سوفیست و هنرمند مقلد در این است که هر دو چیزی را عرضه می‌کنند که جز توهم نیست. هنرمند مقلد همه چیز را بی‌استثنا

می‌سازد: جانوران، زمین، آسمان و خدایان، اما همه آنها از واقعیت بی‌بهره‌اند. این آثار چنان می‌نمایند که گویا واقعی‌اند، اما، اشیاء حقیقی هستند، نه تصاویرشان. سوفیست نیز از کلمات فهمی ارائه می‌کند که حقیقت می‌نماید، اما هیچ بهره‌ای از حقیقت ندارد. آنان به شنوندگان خود چنین می‌نمایند که گویی حقیقت را می‌گویند و به همه چیز از همه کس داناتراند، اما واقعیت خلاف این است. آنان شنوندگان را دچار پندار حقیقت می‌کنند. افلاطون حتی هنگامی که هنر را به شبیه‌سازی و ظاهرسازی تقسیم می‌کند (Sophist, 235, b-d) و هنر ظاهرسازی را هنری می‌داند که به نمود توجه دارد و نه به بود، از توهمی بودن آن هنر سخن می‌گوید؛ زیرا آنچه واقعی است طول، عرض و عمق دارد و برابر با سرمشق است، اما امر غیرواقعی و توهمی صرفاً نمایاننده آن اوصاف است و نه اینکه آنها دارا باشد. ژرف‌نمایی^۱ (پرسپکتیو) جز ایجاد توهم عمق و بُعد نیست، بنابراین هیچ واقعیت و حقیقتی ندارد، اما چنان می‌نمایند که گویی حقیقی است. بنابراین نگاه افلاطون هستی‌شناسانه است، نه معرفت‌شناسانه. گزارش و تحلیل‌هایی که گذشت، نشان می‌دهند:

- ۱) افلاطون شعر را برای تربیت کودکان و نوجوانان امری لازم می‌شمارد، اما اشعاری در تربیت کارآمد هستند که استعاری نباشند.
- ۲) تقلید از جهان طبیعت به جهت آنکه صرف توهم است و ایجاد توهم می‌کند، مردود است، اما خود تقلید فی حد نفسه مردود نیست.
- ۳) اگر هنرمندی بتواند واقع را آنگونه که هست بازنمایی کند، هنر او پذیرفتنی است.

۱. در اینجا قابل ذکر است که افلاطون با پرسپکتیو خطی آشنایی داشته است.

نگرش ابن‌سینا

هنگامی که آراء ابن‌سینا را می‌کاویم گویی درباره نظر ارسطو تفحص می‌کنیم. البته نمی‌توان گفت هرچه در آثار ابن‌سینا وجود دارد، همان نظر ارسطو است، زیرا موارد فراوانی را می‌توان گزارش کرد که ابن‌سینا راه دیگری پیموده است. با این حال شاکله فلسفه سینوی همان است که ارسطو بنیان نهاده است. شفای ابن‌سینا شرح و بسط آراء معلم اول است. با این وصف، جای جای آن نشان دهنده دخل و تصرف‌هایی است که ابن‌سینا بر اساس مذاق مشرقی خود و با الهام از فیلسوفان پیشین انجام داده است. با این مقدمه مشخص می‌شود نگاه ابن‌سینا به هنر و در معنای خاص، شعر، بر مشرب ارسطویی است و قهراً ابن‌سینا مانند ارسطو نیز هنر را انکار نمی‌کند. ابن‌سینا و پیش از او فارابی با همین دیدگاه، فن شعر ارسطو را گزارش کرده‌اند.

«فن شعر» از جمله فصل‌های کتاب شفاست که دیدگاه ابن‌سینا درباره می‌مسیس از طریق آن قابل دست‌یابی است. فیلسوفان مسلمان کتاب یاد شده را جزء بخش‌های منطقی دانستند و در پایان صناعات خمس که وظیفه بررسی مواد استدلال‌ها را بر عهده داشت، به بحث در باره آن می‌پرداختند. فارابی، ابن‌سینا و ابن‌رشد مهم‌ترین دانشوران در گزارش فن شعر به‌شمار می‌آیند. گزارش فارابی مختصر و کوتاه است، اما ابن‌سینا و ابن‌رشد کتاب‌های جداگانه و مفصل به آن اختصاص داده‌اند.

وقتی واژه می‌مسیس از طریق مترجمان به قلمرو اندیشه مسلمانان راه یافت، به «محاکات» ترجمه شد.^۱ این ترجمه، بر بنیاد معرفت‌شناسی استوار بود و ناظر

۱. بنگرید به: ارسطوطاليس في الشعر، ۱۹۶۷، ۲۸، ترجمه حنین بن اسحق.

بر تناظر یک به یک تقلید ترجمه شده بود. اما فارابی آن را به «تخیل» تغییر داد (۱۴۰۱: ۵۰۲/۱). تخیل معنای دیگری داشت، زیرا هنر را، تناظر محض و هنرمند را کپی برداری صرف بر نمی شمرد، بلکه در واقع به دخل و تصرف هنرمند باور داشت. هنرمند می توانست واقع را بهتر یا بدتر از آنچه هست، نشان دهد و در این امر از واقع فاصله بگیرد (همان: ۴۹۳). به علاوه، واژه «تخیل» با رویکرد منطقی در مقابل «تصدیق» قرار می گرفت. تصدیق اذعان نفس به مطابقت یک خبر با واقع شمرده می شد، اما تخیل، تصدیق نبود، زیرا هنگامی که مخاطب اثر هنری در برابر آن قرار می گیرد، خیال انگیزی اثر، سبب تخیل او و در نتیجه پذیرش اثر می شود، اما منطقاً این پذیرش را یک باور صادق نمی دانند. بسیاری از انسان ها تحت تأثیر هنر باورهایی می یابند، اما وقتی آن را در سنجه منطق قرار می دهند، آنها را کاذب می یابند. با این توضیح «تخیل» جای «می مسیس» نشست، گرچه واژه «محاکات» نیز به اندازه فراوان کاربرد داشت.

چیستی محاکات

ابن سینا محاکات را در جمله ای کوتاه معنا می کند و توضیح آن را بیشتر در بیان مثال قالب ریزی می کند. به گفته وی، محاکات ارائه کردن همانندی از شیء است، با رعایت تباین و دوگانگی میان آن دو:

و المحاکاة هی ایراد مثل الشیء و لیس هو هو (۱۴۰۴: ۳۲).

او ما را به این نکته آگاهی می دهد که در محاکات میان صورت و محاکی آن، بینونت وجود دارد و در عین حال تأکید می کند: «این، آن نیست». تأکید او ممکن است بدین معنا باشد که مخاطب کاملاً از این بینونت، آگاه است و در عین آگاهی، به خاطر شباهتی که میان مشبه و مشبه به وجود دارد، از محاکات لذت

می‌برد. همانند کردن محاکات به نقاشی توسط ابن‌سینا، بر چنین احتمالی دلالت دارد (همان: ۶۲).^۱ از سوی دیگر این احتمال نیز دور از عقل نیست که مخاطب محاکات از این راز ناآگاه باشد؛ زیرا ابن‌سینا تنها به این مقدار اکتفا می‌کند که «و لیس هو هو». این مفهوم اعم از آن است که آیا مخاطب به جدایی صورت و محاکا آگاه است یا ناآگاه. حتی ممکن است تعریف، کمی فراتر رود و انتظار داشته باشد که نباید مخاطب به تباین میان شیء و صورت محاکات شده، آگاه باشد تا محاکات در خیال او تأثیر گذارد و او را با خود همراه گرداند. در هر صورت، محاکات از جنس تمثیل و تشبیه است و همین مقدار کافی است تا ما به این نتیجه برسیم که تقلید از خارج، بنیاد و اساس محاکات به‌شمار می‌آید.

او در آنجا نیز که تولید شعر را نتیجه تاریخی محاکات می‌داند، «تقلید» را بُن و جوهر آن معرفی می‌کند. به باور او «تقلید» از همان دوران کودکی در انسان هست (همان: ۳۷) و او را از سایر حیوانات ممتاز می‌کند (همان). البته نه به این معنا که تنها انسان قوه و قدرت تقلید را دارد، بلکه انسان تنها حیوانی است که این قوه را در بالاترین حد داراست و دیگر حیوانات یا تهی از آنند یا به اندازه اندکی می‌توانند تقلیدگری کنند. او طوطی و میمون را جزء حیواناتی می‌داند که چون انسان به محاکات می‌پردازند (همان).

البته تقلید صرف مراد نیست، بلکه تقلیدی در نظر است که بتواند سبب تعجب و لذت مخاطب شود. این را می‌شود از بخش‌های دیگر سخنان او به‌دست آورد. وی پس از آنکه رابطه میان تصدیق و تخیل را می‌سنجد، به این نکته مهم اشاره می‌کند که تصدیق اذعان نفس و سبب پذیرش سخن است، اما

۱. یجب ان یكون كالمصور فانه یصور كل شیء بحسب.

تخیل سبب تعجب و لذت او می‌شود (همان: ۲۴).^۱ یعنی اگر محاکات خیال‌انگیزی می‌کند، بدون ایجاد تعجب و لذت در مخاطب به نتیجه نرسیده است. همچنین می‌آورد: «المحاكاة شيء من التعجب» (همان)؛ گویی مخاطب در برابر اثر هنری دچار گونه‌ای حیرت می‌شود که در خود شیء خارجی دچار آن نمی‌شد. بنابراین دومین مفهومی که معنای محاکات را روشن می‌کند تعجب‌انگیزی است که در کنار «التذاذ» به‌عنوان سومین مفهوم و یکی از لوازم تعجب، معنای محاکات را کاملاً تحصیل می‌بخشند. اکنون می‌توان محاکات را چنین معنا کرد:

محاکات ارائه کردن همانندی از شیء است، با رعایت تباین و دوگانگی میان آن دو، به گونه‌ای که سبب تعجب و در پی آن التذاذ مخاطب شود.

هنر از نگاه ابن سینا

ابن سینا مدعی است صورت‌های نقش شده از حیوانات که نمونه‌های روشن محاکاتند، سبب خوشی و شادی مخاطب می‌شوند، اما آیا علت حقیقی، صورت‌های نقش شده‌اند؟ به عبارت دیگر او می‌پرسد: آیا اثر هنری سبب لذت مخاطب است یا سبب لذت را باید در جای دیگر جست؟ او خود، چنین پاسخ می‌دهد:

دلیل شادی مردم از محاکات آن است که با تصور صورت‌های نقش شده از حیوانات زشت شاد می‌گردند، اگرچه با دیدن خودشان از آن حیوانات می‌گریزند. پس آنچه که سبب خوشایندی است خود صورت یا نقش آن نیست، بلکه محاکات آن است از غیرش، آنگاه که با اتقان همراه شود (همان: ۳۷).

۱. التخیل اذعان للتعجب و الالتذاذ.

او دو عامل را سبب اصلی خوشایندی و رضایت از اثر هنری می‌داند. دو عاملی که یکی به دیگری وابسته است. عامل اول محاکاتِ صورت اصلی و ارائه تصویری از آن به مخاطب است و عامل دوم/اتقان، به معنای تطابق دقیق و تناظر یک به یک اجزای صورت نقاشی شده با شیء واقعی. او عامل نخست را به عامل دوم وابسته می‌سازد و به همین دلیل با تعبیر «لذات/کانت/تفنت» آن را به اتقان مقید می‌کند. هر دو عامل، ویژگی‌هایی ذهنی هستند که بخشی از یک پروسه را به خود اختصاص داده‌اند. «اثر هنری» مجموعه‌ای است به هم پیوسته از رخدادها که آن را به «اثر هنری» مبدل ساخته، شایسته تقدیر گردانیده‌اند. در اینجا مفروض ابن‌سینا از تقدیر و ارزش‌گذاری، لذتی است که مخاطب از دیدن اثر در خود احساس می‌کند. پس این پروسه، یک پای در ذهن دارد و یک پای در خارج که در مجموع با طی مراحل پنج‌گانه زیر انجام می‌گیرد:

۱. آفرینش اثر توسط هنرمند؛

۲. رؤیت مخاطب؛

۳. تطبیق و تناظر یک به یک اثر با سوژه؛

۴. تصدیق به وجود تناظر؛

۵. ایجاد لذت.

به‌طور خلاصه، محاکات درونمایه‌ای است که ابن‌سینا ذات، عوامل و نتایج آن را برشمرد. بر اساس تحلیل او تقلید، بن‌مایه محاکات است و جوهر آن را تشکیل می‌دهد. چنانچه شرایط محاکات رعایت شود و صورت حکایت شده، اتقان و تناظر لازم را داشته باشد، مخاطب به اعجاب و لذت دست می‌یابد. اساساً ویژگی هنر، لذت‌آفرینی از طریق خیال‌انگیزی است. هنر فرآیندی است که بین

هنرمند، اثر هنری و مخاطب شکل می‌گیرد و در نهایت به هدف ذاتی و عرضی آن راه می‌برد. هدف ذاتی آن ایجاد لذت و تعجب است که ابن سینا آن را انگیزش مخاطب می‌داند. همچنین از طریق هنر می‌توان مخاطبان را تحت تأثیر قرار داد و در تربیت نسل بشر کوشید. در این صورت، هدف عرضی هنر تأمین خواهد شد.

نگرش آکویناس

پیشینه

پیش از آنکه به بررسی نظریه توماس آکویناس بپردازیم باید بدانیم در قرون وسطی بر اساس بنیانی که آگوستین و دیونوسوس آریوپاگی استوار کرده بودند، هنر تقلید انگاشته می‌شد، با این تفاوت که اگر هنر تقلید می‌کند، مناسب است بر جهان نامرئی و معقول نظر کند و نه جهان محسوس. با تقلید از جهان معقول، زیبایی سرمدی جستجو می‌شود و معقول در کالبد محسوس جای می‌گیرد. اما این، تمامی اندیشه‌هایی نبود که در آن دوران جریان داشت. در نظری بدبینانه، متفکرانی چون ترتولیان بر آن بودند که هنر بر مبنای تقلیدی بودن و بازنمایی جهان واقع، امری نارواست؛ زیرا «تنها بازنمایی‌های روحانی و معنوی است که اهمیت دارد» (تاتارکیویچ، ۱۳۸۱: ۳۳۳). در نتیجه «نقاشانی که وافادارانه واقعیت را تقلید [می‌کنند] به نحو تمسخرآمیزی متصف به صفت «تقلید میمون‌وار از حقیقت» [می‌شوند.]» (همان) پس نظریه می‌سیس یا (imitation) ندرتاً به‌کار گرفته شد. در این میان توماس آکویناس بزرگ‌ترین فیلسوف ارسطویی قرون وسطی بود که به پیروی از این نظر کلاسیک پرداخت و بی هیچ قید و شرط معتقد شد: «هنر طبیعت را تقلید می‌کند» (همان). او از هنری سخن می‌گفت که در شیوه کار خود مقلد طبیعت است.

گامبریچ در وصف قرن دوازدهم می‌نویسد: «هنرمندان هنگامی که یکسره خود را از تکلیف بازنمایی اشیاء طبیعت به‌گونه‌ای که به‌چشم می‌آیند، خلاص کردند چه امکانات عظیمی در برابرشان گشوده شد» (گامبریچ ۱۳۸۵: ۱۷۱). در این عبارت، هنرمند بازنمایی‌گر پدیدار است. هنگامی که به ساختمان‌های پشت سر هم ایستاده نگاه می‌کنیم، آنکه دورتر است کوچک‌تر از آن ساختمانی به نظر می‌آید که در نزدیکی ما قرار دارد. یا دهانه کاسه‌ای که روی میز است، بیضی شکل به نظر می‌آید، اما نه آن ساختمان دوردست، کوچک است و نه دهانه کاسه بیضی است. در پندار ما اینگونه ظاهر می‌شود. هنرمندان دوره آکویناس بازنمایی پندارین را رها کرده بودند. برای آنان کنار هم چیدن چند عنصر مقدس دینی کفایت می‌کرد تا بتوانند عید بشارت را در ذهن مؤمنانی که به کلیسا می‌آیند، بازآفرینی کنند. از این مقدمه می‌توان نتیجه گرفت برای توماس بازآفرینی خود طبیعت اهمیت دارد و نه آنچه به پندار می‌آید و سبب توهم می‌شود (همان).

چیستی بازنمایی در آراء برخی گزارش‌گران تومایی

توماس نظر مستقیمی درباره هنر ندارد. آنچه از او نقل می‌شود، پاره‌های به‌دست آمده از اوست که در مجموع آثارش پراکنده‌اند. از جمله بخش‌های الهیاتی آثار او ردپایی از نظریه تقلید (بازنمایی) را نمایش می‌دهند. برای مثال کلمه (repraesentare) بیانگر بازنمایی است. به‌زعم او، معلول بازنمایاننده علت خود است. بدین‌معنا که اگر معلول تحلیل شود، نیاز به علت در ذات آن خوابیده است. از این جنبه، علت توسط معلول، بازنمایی می‌شود. الدرز در این‌باره می‌گوید:

معنی کلمه (repraesentare) در اینجا عبارت است از: نشان دادن حضور

خداوند در مخلوقاتش و بیان این نکته که خدا به طور فعال در آنها عمل می‌کند، به نحوی که وقتی معلولها [یا مخلوقات] را لمس می‌کنیم در عین حال علیت خدا [و فعل آفرینشگر او] را هم درک می‌کنیم (الدرز ۱۳۸۶، ۶۲).

گریگوری.ف. دولان که ایده را در نظریه الهیاتی توماس دنبال می‌کند، به نحوی نظریه تقلید تومایی را هم انعکاس داده است. به عقیده دولان، در بازنمایی دو عنصر ضرورت دارند: اراده و قصد. بر طبق این تفسیر، برای آنکه یک اثر هنری ساخته شود، سه امر باید مورد توجه قرار گیرد:

۱. علم هنرمند و دانش او که تعیین کننده هدف او هستند.
۲. اراده هنرمند از آن جهت که هدفی خاص را معین می‌کند.
۳. اراده از آن جهت که در طول ایجاد اثر هنری، بر عمل هنرمند تسلط دارد

(Doolan, 2008, 5).

با لحاظ این سه امر، اگر در اثر تصادف و به نحو اتفاقی شکلی حاصل آید که به چیز دیگری شباهت داشته باشد، نمی‌توان گفت تقلید صورت پذیرفته است. برای مثال یک ابر می‌تواند به شکل یک قطار باشد یا به یک لاک پشت همانند شود، اما آن را اثر هنری قلمداد نمی‌کنند، زیرا قصد و اراده در اینجا وجود ندارد. نکته دیگری که باید درباره تقلید تومایی از منظر دولان در نظر داشت آن است که هنرمند، مقلد طبیعت نیست، بلکه او آنچه را در ذهن دارد بازنمایی می‌کند. در حقیقت، هنر مبتنی بر علم است. آکویناس هنر را بر همین اساس بنیان می‌نهد، آنگاه که می‌گوید: «تنها اصل فعالیت هنری، شناخت است»^۱ (Tatarküewicz, 2005, 262). بر این اساس فعل هنری قائم به شناخت و معرفتی

1. The principle of artistic activity is cognition.

است که در ذهن هنرمند وجود دارد. به تعبیر دیگر پیش از آنکه اثری آفریده شود، صورتی در ذهن هنرمند خلق می‌شود. این صورت که دولان از آنها با نام ایده یا سرمشق^۱ نام می‌برد، مبدأ و منشأ آثار هنری تلقی می‌شوند. اینها هستند که تنزل وجود یافته، به امری مادی تبدیل می‌شوند که ما از آن تحت عنوان اثر هنری نام می‌بریم. البته، همانگونه که گذشت، گفتار دولان در اینجا مربوط به الهیات است و او ایده و سرمشق را از منظر آکویناس بررسی می‌کند و نه نظریه هنری را؛ اما آنچه از کلام او استنباط می‌شود بازنمایی اثر هنری از ذهن هنرمند است (Doolan, 2008, 13). دولان نقشه بازنمایی اثر هنری از سرمشق را نیز اینگونه می‌آورد: (Ibid, 23).



همانگونه که ملاحظه می‌شود، ایده و سرمشق اصلی، متعلق به ذهن هنرمند است و اثر هنری امری است متعلق به بیرون از ذهن و در مرتبه دوم؛ سرمشق طبیعی یا همان وجودات فیزیکی پایین‌تر از همه قرار دارند. با این وجود، اثر

1. Exemplar.

هنری، معقولی را لباس محسوس می‌پوشاند و بازنمایی می‌کند و ارتباط مستقیم با محسوسات (طبیعت) ندارد.

چیستی بازنمایی از نظر آکویناس (نظریه مختار)

هنگامی که به خود کلام آکویناس می‌نگریم تلقی دیگری از بازنمایی را در کلام او می‌یابیم. او چهار مقدمه را برای درک رابطه هنر و طبیعت آورده است:

۱. طبیعت هدف دارد و به سمت آن در حرکت است.
۲. ذهن هم هدف دارد و به سمت آن، از طریق مفاهیم حرکت می‌کند.
۳. هنر مبتنی بر شناخت است و اساساً یک کار علمی است.
۴. هنر به‌عنوان فعالیت شناختی-ذهنی به‌سوی هدفش حرکت می‌کند.

در نتیجه: هنر، مقلد طبیعت است (Tatarkiewicz, 2005, 262).

در این تحلیل، تقلید هنری، بدین معنا نیست که طبیعت در اثر هنری بازنمایانده می‌شود، زیرا اصلاً از این حیث به هنر نگریده نشده است، بلکه تقلید از طبیعت یعنی آنکه میان فعل هنری به‌عنوان یک فرآیند و فعل طبیعت به‌عنوان فرآیندی دیگر، تشابهی در عمل برقرار است. از طریق این تشابه است که می‌گوییم هنر از طبیعت تقلید می‌کند. به‌عبارت دیگر، تقلید هنر از طبیعت یعنی اینکه آفرینش هنری، همان حالاتی رخ می‌دهد که در جریان آفرینش طبیعی برقرار است. هم‌قصد طبیعت آفریدن است هم‌قصد هنر و در این جنبه با یکدیگر شباهت دارند. باز تأکید بر این نکته لازم است که هنر بازنمایاننده طبیعت نیست. تنها رابطه هنر (به‌مثابه یک مقلد) و طبیعت (به‌مثابه امری مستقل) غایت‌مندی آنهاست. هر دو به سمت غیایاتی که برایشان طراحی شده است، حرکت می‌کنند. پس هنر و طبیعت تشابه دارند و اگر هنر از طبیعت تقلید

می‌کند^۱ بدین معناست که: «هنر شبیه طبیعت است».

نتیجه‌گیری

گرچه هر سه فیلسوف، می‌مسیس را به مثابه یک نظریه، پذیرفته‌اند، تلقی یکسانی از آن ندارند. بنای هستی‌شناسانه‌ای که افلاطون می‌مسیس را بر آن استوار کرده است و با آن به نقد یا تأیید می‌مسیس می‌پردازد، متفاوت از باوری است که ابن‌سینا و آکویناس با آن به بررسی هنر پرداخته‌اند. افلاطون نظریه معرفت خود را بر مُثُل (Idos) استوار می‌کند. بنابراین اثر هنری در بهترین حالت باید مطابق با آنها باشد. اگر هنرمند بتواند از سرمشق الگو بگیرد، هنر او پذیرفتنی می‌شود. پس به‌گونه‌ای می‌توان اثر هنری را «تشبیه محسوس به معقول» دانست. در ضمن افلاطون نگاه اخلاقی نیز به هنر دارد و آن را در جهت تربیت به کار می‌بندد. بنابراین لازم می‌شود می‌مسیس در راستای اهداف اخلاقی او قرار گیرند. اشعار و هنرهایی که خلاف اخلاق مدینه ساخته می‌شوند، جایی در شهر ندارند. اما نگاه ابن‌سینا و آکویناس به این موضوع، صرفاً فلسفی است، نه اخلاقی. هرچند ابن‌سینا نیز بُعد تربیتی برای هنر قائل است، از تقيید و به بند کشیدن هنر می‌پرهیزد. او وجود هنر را از آن‌رو که تخیل می‌کند و تخیل می‌تواند در عموم مردم به جهت خیال‌انگیزی تأثیر بگذارد، در مدینه لازم می‌شمارد. افزون به اینکه ابن‌سینا، اندیشمندی ارسطویی است. بنابراین در نگاه معرفتی و هستی‌شناختی‌اش اگر هنر بخواهد تقلید کند، لاجرم نگاه به طبیعت خواهد داشت. پس هرچه خود را به طبیعت شبیه‌تر سازد، به صواب نزدیک‌تر می‌شود. از سوی دیگر تقریر آکویناس از تقلید را نیز دیدیم که به چه میزان با تقریر افلاطونی و سینیوی،

1. Arsimitaturnaturam.

تفاوت دارد. از نظر آکویناس، همانندی در غایت، سبب تشابه فعل هنرمند و فعل طبیعت است. بنابراین لزومی ندارد که هنرمند ناظر به طبیعت باشد، بلکه باید در فعل خود غایمتند باشد و ایجاد اثر کند. در این تلقی، آنچه غایتی را دنبال نمی‌کند، از دایره هنر بیرون است.

منابع

- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۴۰۴ هـ). *المنطق، الشعر، تحقیق: عبدالرحمن بدوی*، قم: مکتبه آیه الله مرعشی نجفی.
- ارسطو (۱۹۹۷). *ارسطوطالیس فی الشعر*، نقل ابی‌بشر متی بن یونس القناعی من السریانی إلى العربی، ترجمه و تحقیق: دکتر شکری محمد عیاد، قاهره: دارالکتاب العربی للطباعة و النشر.
- افلاطون (۱۳۶۷ش). دوره کامل آثار افلاطون، ترجمه محمد حسن لطفی، ج ۲ و ۳، تهران: چاپخانه گلشن، ج ۲.
- الدرزی، لئو (۱۳۸۶). *الهیات فلسفی توماس آکویناس*، ترجمه شهاب‌الدین عباسی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- پنج‌تنی، منیره (۱۳۸۸). *زیبایی و فلسفه هنر در گفتگو: افلاطون (گفت‌وگو با: سعید بینای مطلق، محمدرضا بهشتی، رضا داوری اردکانی، محمد ضیمران، شمس‌الملوک مصطفوی)*، تهران: فرهنگستان هنر، ج ۱.
- تاتارکیویچ، «تاریخ زیبایی‌شناسی: زیبایی‌شناسی توماس آکوینی»، ترجمه مینا نبیسی، زیباشناخت، سال نهم، شماره ۱۹، نیم‌سال دوم، ۱۳۸۷ش، صص ۴۹-۶۴.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۴). *فلسفه هنر ارسطو*، تهران: فرهنگستان هنر، ج ۱.
- فارابی، ابونصر محمد بن محمد (۱۴۰۸هـ). *المنطقیات للفارابی*، تحقیق: محمدتقی دانش‌پژوه، ج ۱، قم: مکتبه آیه الله مرعشی نجفی، ج ۱.
- کاپلستون، فردریک (۱۳۸۵ش). *تاریخ فلسفه: یونان و روم*، ترجمه سیدجلال‌الدین مجتوبی، ج ۱، تهران: انتشارات سروش.
- گامبریج، ارنست (۱۳۸۵). *تاریخ هنر*، ترجمه علی رامین، تهران: نشر نی، ج ۴.
- C. K. Ogden (2001). *Plato's Theory of Art*, London, Routledge.
- Gregory T. Doolan (2008). *Aquinas on the Divine Ideas as Exemplar Causes*, America.

-
- Levinson, Jerrold (2005). *The Oxford Handbook of Aesthetics*, New York, Oxford.
 - Plato (1997). *Complete Works*, edited by John M. cooper, Hackett Publishing Company.
 - Tatarkiewicz (2005). *History of aesthetics*, London, International Publishing Group.
 - Stephen Halliwell (2002). *The aesthetics of mimesis: ancient & modern problems*, Princeton University Press.

