

مفهوم بازنمایی در هنرهای سنتی

مقاله:

علمی پژوهشی

10.22052/HSL.2025.256862.1263

سمانه (ثمین) رستم‌بیگی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۱

چکیده

تقلید و محاکات به‌مثابه یکی از ساختارهای مفهومی توضیح‌دهنده دست‌ساخته‌های بشری که در طبقه‌بندی آثار هنری جای می‌گرفتند، همواره مورد توجه و مناقشه میان نظریه‌پردازان در این باب بوده است. سیر تحول معنایی و کارکردی این مفهوم از افلاطون که در نظام فکری او منتهی به موضع بی‌ارزش دانستن اثر هنری است و بعد در توضیحات شاگردش ارسطو که آن را ارزشمند می‌داند و همچنین نزد فلاسفه ایرانی - اسلامی که شکل دیگری می‌یابد، مسئله مورد توجه این پژوهش قرار گرفت. از نکات دیگر مورد توجه این پژوهش، تفاوت معنایی میان تقلید و محاکات است که به تفاوت دیدگاه افلاطون و ارسطو در این مسئله توجه دارد. در راستای این موضوع به بررسی نظریات برخی از فلاسفه اسلامی همچون فارابی، ابن سینا، خواجه نصیرالدین طوسی درخصوص تعریف محاکات و پیوند آن با مباحثی چون طبیعت و تخیل و کاربرد این مفاهیم در هنرهای سنتی پرداخته شد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که بازنمایی در هنرهای سنتی بیشتر در مفهوم محاکات ارسطویی جای می‌گیرد و قائل به تقلید عین‌به‌عین نیست و درعین حال از آنجا که فلاسفه اسلامی واژه محاکات و تخیل را در ارتباط باهم می‌بینند، این امر یعنی تخیل آفریننده اثر، وجه بسیار مهمی در تولید آثار هنرهای سنتی دارد؛ چراکه در ایجاد اثر در هنرهای سنتی فرایند خلق بیش از پیش مهم می‌نماید. در این فرایند به‌زعم ارسطویی کاتارسیس و به‌رغم نظریات فلاسفه اسلامی حرکت به‌سوی الوهیت و آیینگی رخ می‌دهد تا در نهایت روح ایشان بازتاب‌دهنده انوار الهی باشد. این تحقیق به روش توصیفی تحلیلی با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام گرفته است.

مناظر
بهره‌های ایرا

دوفصلنامه علمی هنرهای صنایع ایران

سال هشتم، شماره ۱، پیاپی ۱۴

بهار و تابستان ۱۴۰۴

۳۷

کلیدواژه‌ها:

تقلید، محاکات، میمسیس، بازنمایی، هنرهای سنتی.

* استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران. ایران (نویسنده مسئول) / s.rostambeigi@art.ac.ir

۱. مقدمه

در بحث از هنر و آفرینش اثر هنری، در طول تاریخ جدال‌ها و اختلاف‌نظرهای پرشماری وجود داشته و تعاریف دربارهٔ این دو مقوله منجر به شکل‌گیری رویکردها و نظرات مختلفی گشته است. اما آنچه این پژوهش قصد دارد به بررسی آن بپردازد، بررسی مفهوم بازنمایی و تطور معنایی آن از افلاطون تا دوره‌های بعدی و اختلاف میان این مفهوم از دیدگاه او، ارسطو و فلاسفهٔ اسلامی است. همچنین این بحث که بازنمایی در هنرهای سنتی، مطابق با کدام تعریف قابل توضیح است. مطابق با تقلید افلاطونی بازآفرینی عین به عین می‌کند و یا به تعریف ارسطو هنرمند دست به محاکات می‌زند و در فرایند تولید اثر به وجه نظر هنرمند در انتخاب و نحوهٔ تولید و ارائهٔ اثر توجه می‌شد. در نگاه ارسطو ایجاد اثر منجر به (کاتارسیس) پالایش و تخلیهٔ عواطف می‌گردد و صرفاً تقلید عین به عین نبوده و فرایند اثر مهم می‌نماید؛ از این رو تولید آنچه‌ان که در نظر افلاطون در رسالهٔ جمهور بی‌ارزش است، در نگاه ارسطویی چنین نیست. در اینجا ذکر این نکته ضروری است که در این پژوهش واژهٔ تقلید که اشاره به برداشت طبیعت به صورت عین به عین دارد، به نگاه افلاطون، و واژهٔ محاکات که از انتخاب هنرمند در فرایند تولید و به نوعی حکایت کردن که وجه شخصی شده دارد سخن می‌گوید، به نگاه ارسطویی اطلاق می‌گردد.

پاسخ به پرسش فوق مستلزم تبیین مقدمه‌ای است که شناخت ماهیت تقلید و محاکات را روشن می‌نماید. هرچند در متون مختلف که در آن‌ها به تعریف بازنمایی پرداخته شده است، معادل واژهٔ mimesis هم از تقلید نام برده‌اند و هم از محاکات. لیکن این مقاله مفهوم این دو را متمایز از هم در نظر گرفته و واژهٔ تقلید صرفاً را به افلاطون و محاکات را به ارسطو نسبت می‌دهد. همچنین مسئلهٔ بازنمایی، امری است که تا به امروز محل بحث و جدل فیلسوفان بسیاری قرار گرفته است. در این مقاله سعی خواهد شد به مفهوم بازنمایی پرداخته شود و سپس این مقوله در حوزهٔ هنرهای سنتی مورد بررسی قرار گیرد. این مقاله با استفاده از شیوهٔ توصیفی تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای انجام یافته است.

۱-۱. روش تحقیق

این پژوهش با استفاده از شیوهٔ اسنادی و مراجعه به متون و کتب درخصوص مفهوم بازنمایی و مبانی هنرهای سنتی و با بهره‌مندی از روش توصیفی تحلیلی انجام یافته است.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

در باب مفهوم بازنمایی و تعریف تقلید افلاطونی و محاکات ارسطویی، مقالات بی‌شماری به چاپ رسیده است. از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به موارد پیش رو اشاره کرد: مقالهٔ «دربارهٔ میمسیس، نظریهٔ هنر ارسطو» (عبادیان، ۱۳۷۹)، به بررسی این مفهوم و نسبت آن با ایجاد اثر هنری می‌پردازد، مقالهٔ «نظریهٔ محاکات تا واقعیت‌های برتر» (کریم‌زاده، ۱۳۸۵) و مقالهٔ «اندیشه، تقلید و محاکات» (قره‌باغی، ۱۳۸۱)، مفهوم بازنمایی را در شعر به بحث می‌گذارد. مسعود الگونه جوتقانی در دو مقالهٔ «ساختار واقعیت و نظریهٔ محاکات» (۱۴۰۲) و «موضوع محاکات به مثابهٔ ابژهٔ هنر»، (۱۴۰۱) به طرح نظریات انتقادی دربارهٔ مسئلهٔ میمسیس می‌پردازد. مقالهٔ دیگری با عنوان «میمسیس» (تاتارکیویچ، ۱۳۸۸) به سیر تحول معنایی میمسیس و کاربرد آن از پیش از افلاطون تا پایان قرن بیستم توجه دارد. کرم‌اللهی و حسنی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «مبانی نظری مفهوم بازنمایی با تأکید بر ابعاد معرفت‌شناختی» ضمن توضیح مفهوم بازنمایی، به فرایند آن در سه مرحله اشاره می‌کند. مقالهٔ «تطور مفهوم محاکات در نوشتارهای فلسفی اسلامی» (زرزقانی، ۱۳۹۰) از ترجمهٔ اثر ارسطو توسط متی بن یون قناتی شروع می‌کند و به ترتیب به رساله‌های شعری فارابی، ابن‌سینا، بغدادی، ابن‌رشد، خواجه نصیر طوسی و حازم قرطاجنی می‌پردازد. همچنین در باب پیوند مفهوم بازنمایی و هنر سنتی نیز آثاری همچون مقالهٔ «صناعت و طرح مبانی نظری آن به اتکای آراء ابن‌سینا» (داداشی، ۱۳۸۸) که به توضیح صنعت و نسبت آن با محاکات اشاره دارد، و مقالهٔ «تبیین عوامل مؤثر بر محاکات با تأکید بر دیدگاه ملاصدرا» (رایزن، کرمی و فاضلی، ۱۴۰۲) که به بررسی امر محاکات و نسبت آن با تخیل در میان فلاسفهٔ اسلامی می‌پردازد، مورد توجه فراوان قرار دارند.

۲. تقلید و محاکات

دوموکریت برای اولین بار واژهٔ میمسیس را برای بیان تقلید روش‌های عملکرد طبیعت به کار برد. او در این باب چنین اظهار نظر کرده است: «کار بشر محاکات طبیعت است. ما در نساجی از عنکبوت، در خانه‌سازی از پرستو و در آوازخوانی از هزارستان تقلید می‌کنیم» (تاتارکیویچ، ۱۳۹۲، ج: ۱، ۲۲۶).

آنچه در روند تاریخی درخصوص تقلید آمده، در تحلیل‌های نظام فلسفی در نقل قول افلاطون از سقراط آورده شده است که اثر نقاش (برای مثال میز) را در مرتبه سوم از تقلید حقیقت قرار می‌دهد و این بعد از میز است که نجار با تقلید از عالم معقولات ساخته و بازنمایی از عالم محسوسات است که نجار بدان فرم مادی بخشیده است. از این رو تقلید در مرتبه سوم، دارای ارزشی کم و ناچیز است (افلاطون، ۱۳۸۳: ۲۸). در اندیشه افلاطون، اصالت با عالم مثل است، آنچه ما به‌طور معمول تجربه می‌کنیم، توهم یا مجموعه‌ای از نمونه‌های صرف، نظیر بازتاب‌هایی در آینه، یا سایه‌هایی بر دیوار، و عالم واقعی، عالم مثل است (هرست هاوس، ۱۳۸۴: ۲۸). جهان تصویر عالم مثل می‌شود که در قالب شکل - ایده‌ها، به‌وسیله ذهن و صرفاً به‌شکل ناقصی از روی ساختار مثالی ساخته شده است. در دیدگاه افلاطون، جهان مثل، اصالت دارد و جهان متعارف و پدیداری در مقابل آن است. جهان مثل در اندیشه او، همان جهان بود و جهان پدیداری و تصویر متعارف انسان از جهان، جهان نمود است. بدین ترتیب، جهان بازنمود (میمسیس)، به‌واسطه جهان نمود، یک لایه دیگر هم از جهان بود فاصله‌دارتر است. به همین دلیل، بازنمایی در اندیشه افلاطون اصالت ندارد. میانجی‌گری میان جهان بود و بازنمود در یونان، بر عهده مفهوم تقلید بوده است (کرم‌الهی و حسنی، ۱۳۹۶: ۴۸).

در استدلال افلاطون هم نقاش و هم شاعر صرفاً به‌دنبال بازنمایی نموده‌ها هستند و از این حیث حتی دقیق‌ترین و بهترین تصویر را سایه‌ای مصنوعی می‌داند که سه مرتبه از حقیقت دور است. از این رو تقلید را به‌عنوان عملی وفادارانه و منفعلانه برای نسخه‌برداری از جهان خارجی در نظر می‌آورد. اما نگاه ارسطویی به‌معنای نسخه‌برداری وفادارانه نبود، بلکه رویکردی آزاد به واقعیت بود، هنرمند مقلد می‌تواند به شیوه خود واقعیت را عرضه کند. در واقع تقلید ارسطویی نتیجه درهم‌آمیزی دو مفهوم است: مفهوم آیینی (پیشاسقراطی و مرتبط با آیین دیونسیوس) و مفهوم سقراطی. خلاصه آنکه در قرن چهارم پیش از میلاد، چهار مفهوم از تقلید مورد استفاده بود: مفهوم آیینی (بیان)، دموکریتی (تقلید از فرایندهای طبیعی)، افلاطونی (نسخه‌برداری از طبیعت) و ارسطویی (خالقیت آزاد آثار هنری مبتنی بر عناصر طبیعی) (تاتارکیویچ، ۱۳۸۸: ۳۳۲).

در میان آثار موجود ارسطو، تعریف محاکات دیده نمی‌شود. محققان متأخر اروپایی با بررسی کاربردهای آن در آثار وی، به این نتیجه رسیدند که معنایی نزدیک به تصویر یا تمثیل، و نه تقلید، دارد. نکته دیگری که از بار شدید تقلید محض در میمسیس می‌کاهد، این است که محاکات چیزها را آن‌چنان‌که باید باشند - بهتر یا بدتر از آنچه هستند - نه چنان‌که هستند، آن‌گونه که گفته یا اندیشیده می‌شوند، بازآفرینی می‌کند (ارسطو، ۱۳۹۶: ۲۵).

می‌توان چنین گفت که فلاسفه مسلمان دریافته بودند که محاکات نه به‌معنای تقلید صرف، بلکه به مفهوم بازآفرینی است. ورود این اصطلاح به گفتمان فلسفه اسلامی ابعاد تازه‌ای بدان بخشید که در نوشتارهای ارسطو و شارحان قدیمی آثارش دیده نمی‌شود. این اصطلاح در نصوص فلسفی با هنرها، صورت‌های بلاغی، کارکردهای ذهن و گفتمان فلسفی پیوند خورده و مفهومش برآمده از دل همه این دانش‌هاست.

۳. بازنمایی و فرایند آن

بازنمایی به‌معنای آنکه چیزی نمایانگر چیز دیگر باشد، از مفاهیم مهم در فلسفه ذهن است؛ بدین معنا که بازنمایی اساساً فرایندی ذهنی محسوب می‌شود و این مسئله آن‌قدر بدیهی تصور شده که استدلالی برای اثبات آن توسط هیچ فیلسوفی ارائه نشده است. انسان از ابتدای پیدایش همواره با پدیده‌هایی خارج از خود، یعنی در جهان، مواجه بوده و آن پدیده‌ها را در خود، یعنی در ذهن، بازسازی کرده است. از این رو، به نظر می‌رسد که تطابق بین آنچه در عالم واقع و بیرون از انسان رخ می‌دهد یعنی جهان خارج با جهان ذهن، شناخت و شکل‌گیری معنا نزد انسان را منجر می‌گردد. نظریه‌ای که حداقل از زمان ارسطو، سعی در توضیح مکانیزم این تطابق داشته است، نظریه بازنمایانه ذهن نام دارد. براساس نظریه بازنمایانه ذهن، بازسازی ذهنی آنچه خارجی است، در قالب اندیشه‌ها، باورها، خواسته‌ها، ادراکات و تصورات روی می‌دهد. به بیان دیگر، چنین بازسازی‌های ذهنی، همواره دربارگی دارند و در مورد یا راجع به چیزهای دیگر (غیر از خودشان و عموماً خارجی) هستند (باستین و حجتی، ۱۳۹۵: ۲).

مسئله دیگر در باب بازنمایی، آن است که هنر تقلید طبیعت است (ظاهراً به‌غلط از ارسطو نقل می‌شود). در نزد دموکریتوس، میمسیس تقلیدی از شیوه‌ها و عملکردهای طبیعت است. او بر این باور بود که ما در هنر به تقلید از طبیعت می‌پردازیم؛ همچون تقلید از عنکبوت در بافندگی و از پرستو در خانه‌سازی. این مفهوم اساساً در هنرهای دستی به کار برده شده است (تاتارکیویچ، ۱۳۸۸: ۳۳۱). در برخی موارد این امر به‌صورت روایت کم‌اهمیتی از این دیدگاه درآمده است که هنر بازنمایی واقعیت است، اما همواره چنین نبوده است. این امر طبیعی‌تر است (اگرچه

واقعی تر نیست) که از قوانین طبیعت به جای قوانین واقعیت سخن بگوییم. آغاز همین جمله به شکلی دیگر نشان می‌دهد که مفهوم طبیعت (امر طبیعی) با مفهوم واقعیت (امر واقعی) یکی نیست.

به‌طور کلی، فرایند بازنمایی از سه جهان کلیدی گذر می‌کند: جهان بود، جهان نمود و جهان بازنمود. جهان حقایق و نفس‌الامر جهان اول است که مرتبه ذات و حقیقت (نفس‌الامر) این صور است. صور و حقایق علمی، صرف‌نظر از آگاهی انسان، روابط و مناسبات و احکامی دارند که فرازمانی و فرامکانی‌اند. در مرتبه دوم، انسان با دیالکتیک گفت‌وگو، تفکر و تمرین و درنهایت، با حرکت و سلوک جوهری خود، به آن معانی راه می‌برد و براساس اتحاد عالم و معلوم، با آن‌ها متحد می‌شود. در مرتبه سوم، معانی و صور علمی، با وساطت افراد انسانی، به عرصه زندگی مشترک آدمیان وارد شده و هویت بین‌الذاتانی پیدا می‌کنند و باورها، عادت‌ها، نهادها و کنش‌های اجتماعی را تسخیر می‌کنند (پارسانیا، ۱۳۹۱: ۱۲۵-۱۲۶). او گذر از جهان دوم به جهان سوم را صرفاً به وساطت انسان می‌داند؛ ما علاوه بر وساطت انسان به میانجی‌گری ابزارهای زبانی و صنایع بازنمایی نیز توجه داریم. در مجموع می‌توان گفت بازنمایی در مسیر خود سه گذرگاه را طی می‌کند. بر این اساس می‌توان گفت بررسی مبانی تئوریک بازنمایی، در واقع بحث نظری در باب این سه مرحله است:

۱. از جهان بیرونی تا ادراک اولیه و شکل‌گیری مفاهیم: در این گذرگاه، شناخت‌شناسی و هرمنوتیک، اهمیت تئوریک و مدخلیت بیشتری دارند.

۲. نظام و انتظام مفاهیم شکل‌گرفته درون ذهن: در این مرحله فلسفه ذهن، پیش‌فهم‌ها، فرهنگ و گفتمان بر فرایند انتظام بخشی به مفاهیم اهمیت و موضوعیت دارند.

۳. از مفاهیم انتظام‌یافته در ذهن تا شکل‌گیری نشانه‌ها و بازنمایی از طریق حدود و امکان‌های ابزارهای زبانی، فیزیکی و تکنیکی: در این مرحله مهم، فلسفه زبان و جهت‌مندی و بار تئوریک مستقر در آن و فناوری‌های ارتباطی - رسانه‌ای، ایدئولوژی، محدودیت، قدرت، اضافه‌بار ابژه برای سوژه و مسئله انتخاب ارادی فاعل بازنما موضوعیت می‌یابند.

کل فرایند فوق، پیام را می‌سازد؛ در واقع جهان هنر معطوف به جهان بازنمود و تولید معنا در اشتراک با مخاطب بوده است. درحالی‌که باید توجه داشت که اگرچه نفس عمل بازنمایی، در مرحله سوم (بین‌الذاتانی کردن) و به عبارت بهتر، در میان جهان دوم و سوم رخ می‌دهد، متأثر از لوازم، قیود و اقتضائاتی است که به مرحله اول و جهان دوم مربوط می‌شود. در مرحله اول، مسئله اصلی، ادراک و فهم جهان خارج و تولد مفهوم است؛ مرحله دوم، انتظام‌دهی به مفاهیم شکل‌گرفته است؛ مرحله سوم، موضع حدود ابزار بازنمایی، زبان‌شناسانه و نیز نسبت قدرت و ایدئولوژی با بازنمایی است (کرم‌اللهی و حسنی، ۱۳۹۶: ۱۱).

کوبلی در فرایند بازنمایی، دو نظام برمی‌شمارد و معتقد است اولین نظام به ما توانایی معنی بخشیدن به جهان را به‌وسیله برساخت یکسری از زنجیره‌ها یا تناظرهای دوسویه میان چیزها- آدمیان، اشیا، رویدادها، ایده‌های انتزاعی... و نظام مفاهیم و نقشه‌های مفهومی ما می‌دهد. نظام دوم وابسته است به برساخت یکسری از تناظرها میان نقشه مفهومی کل و نشانه‌هایی که در زبان‌های مختلف سازمان می‌یابند و خود، نشانه آن مفاهیم یا بازنمایی‌کننده آن است. رابطه میان چیزها مفاهیم و نشانه‌ها در قلب تولید معنی در زبان قرار می‌گیرند. فرایندی که این سه عنصر را به هم پیوند می‌دهد، همان چیزی است که ما آن را بازنمایی می‌خوانیم (کوبلی، ۱۳۸۷: ۳۵۶).

بدین ترتیب، چیزها با جهان بود و نقشه‌های مفهومی با جهان نمود و نشانه‌ها با جهان بازنمود در تناظرند. در هنرهای سنتی استفاده از نشانه‌های معنادار و نمادین به‌وفور دیده می‌شود؛ کنایه‌های رازآمیز که گویی هنرمند مخاطب را در یک بستر فرهنگی و معنایی مشترک به یکدیگر می‌رسانند و درک اثر و مفاهمه میان فرستنده و گیرنده را ممکن می‌سازند.

۴. بازنمایی و محاکات در فلسفه اسلامی

مسئله تقلید و محاکات در فلسفه اسلامی - ایرانی نیز از اهمیت بسزایی برخوردار بوده است. از میان اندیشمندان ایرانی بوعلی سینا و خواجه نصیرالدین طوسی در این باب به‌تفصیل سخن گفته‌اند. در نظر بوعلی سینا، محاکات مفهومی جامع‌تر از میمسیس داشته و راه را بر بسط مفهومی این کلمه باز می‌کند. محاکات برخلاف معنای مورد نظر آن در سنت یونانی، یعنی تقلید غالباً به‌معنای حکایت‌گری است (هاشم‌نژاد، ۱۳۹۶: ۲۶۵۹). در شفا در تعریف محاکات آمده است که یکی حاکمی باشد از دیگری (مصباح یزدی، ۱۳۸۷: ۱۶۵). شمول معنی محاکات نزد

ابن سینا، علاوه بر تقلید و حکایتگری، تعلیم و تعلم را نیز در بر می‌گیرد. همچنین معتقد است محاکات آوردن چیزی است که مثل شیء است اما خود شیء نیست (ابن سینا، ۱۹۴۵: ۳۷).

یکی از موارد قابل ملاحظه در خصوص محاکات در میان فلاسفه اسلامی نسبت میان آن و تخیل است. فارابی محاکات را پیوسته با تشبیه همراه می‌کند (فارابی، ۱۴۰۸ ق، ج ۱: ۴۹۴-۴۹۹). ابن سینا تمام مثال‌هایی که برای محاکات آورده، از خانواده تشبیهات است (ابن سینا، ۱۹۳۸: ۶۴ به نقل از محمد کمال، ۱۹۸۴: ۸۴). به علاوه محاکات را بر سه نوع تقسیم کرده که نوع آخر را تشبیه صرف می‌نامد و یا اغراض محاکات را با تشبیه درمی‌آمیزد. ابن رشد نیز در اکثر موارد محاکات و تشبیه را به صورت معطوف به یکدیگر به کار برده است (ابن رشد، ۱۹۸۶: ۶۹، ۷۵ و ۹۴). همین وضعیت در نوشته‌های خواجه نصیر طوسی، قرطاجنی و بغدادی نیز دیده می‌شود (زرقانی، ۱۳۹۰: ۱۴). اما در منابع فلسفی، محاکات همیشه مترادف با تشبیه نیست، بلکه گاه به مفهوم کلی‌تر تخیل به کار رفته است؛ مثلاً ابن سینا محاکات را کنار تخیلات یا تخیل نشانده است. از همین نوع است آنجا که محاکات را اعم از استعاره و مجاز به کار برده، می‌نویسد محاکات بر سه قسم است: محاکات تشبیه، محاکات استعاره و محاکات ترکیبی (ابن سینا، ۱۹۴۵: ۳۶). مفهوم محاکات/تشبیه در نظر فارابی برابر است با مفهوم محاکات/تخیل در نظر ابن سینا. احتمالاً ابن رشد قصد داشته میان نظر دو حکیم را جمع کند؛ چون گاهی تشبیه و تخیل و گاه محاکات و تخیل را به صورت مترادف به کار برده است (ابن رشد، ۱۹۸۶: ۵۹). این بدان معناست که تخیل را اساس قرار داده، آن را از یک طرف با تشبیه و از جانب دیگر با محاکات مرتبط می‌سازد. هم از این روی گاه محاکات، تشبیه و تخیل را هم‌نشین می‌کند. در واقع او ابتدا دایره دلالتی تخیل را چندان گسترش می‌دهد که شامل تشبیه، استعاره، مجاز و دیگر تمهیدات بلاغی خیال‌انگیز کردن کلام شود و سپس آن را مترادف محاکات می‌کند. خواجه نصیر نیز از یک طرف میان تشبیه و محاکات نسبت ترادف برقرار کرده و از طرف دیگر، تشبیه و استعاره را در زمره محاکات‌ها می‌گنجاند و از جانب سوم تخیل و محاکات را مترادف می‌داند (طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۲). همچنین ابن سینا قائل به تعجب‌برانگیز بودن محاکات در صورت خیال‌انگیز بودن آن دارد که با صدق و کذب گزاره ارتباطی ندارد. مردم غالباً مطیع سخن خیال‌انگیزند تا صادق (ریعی، ۱۳۹۱: ۱۲).

خواجه نصیر در اساس الاقتباس تعریف و توصیفی از محاکات آورده که از تلقی یونانی میمسیس فاصله می‌گیرد و به انسان جایگاهی می‌دهد که او را از انفعال محضی که یونانیان باور داشتند، خارج می‌کند. از منظر خواجه نصیر، محاکات عبارت است از: ایراد مثل چیزی، به شرط آنکه میان آن دو «هو هویت» نباشد. خواجه نصیر، در تعریف خود بر غیر این‌همانی بودن امر خارجی، با فعل حکایتگر تأکید می‌کند. خواجه به جای توجه صرف به امر خارجی و تطبیق با آن، به نفس حکایتگر و گرایش‌ها و عادات او نیز توجه دارد و اسباب محاکات را طبع، عادت و صنعت می‌شمارد. از نظر او محاکات، ایجاد تصویر امر موجودی در نفس است؛ پس هرگونه ایجاد تصویر از یک امر موجود، در ذهن مخاطب نوعی محاکات است. این محاکات، هم در موجود خارجی ریشه دارد، هم از نفس حکایتگر متأثر است و هم از ابزار و فنون تأثیر می‌پذیرد. خواجه نه تنها نفس و خصایص حکایتگر را به عنوان میانجی میان امر واقع و مخاطب، بر محتوا و طراحی پیام تأثیرگذار می‌داند، بلکه از این هم جلوتر می‌رود و می‌نویسد: «از آنجا که محاکات، توهم اقتدار بر ایجاد امری بوده، و نیز تخیل امری غریب است، لذیذ می‌باشد... محاکات می‌تواند به قول باشد و هم به فعل». محاکات در منظر خواجه، دامنه خود را تا حکایت کردن از امری که حتی وجود خارجی ندارد، توسعه داده است. در مجموع، خواجه ضمن تأکید بر وجود عینی و خارجی و اینکه می‌توان و باید عینیت بیرونی را شناخت، نفس انسان و ابزار را در محاکات دخیل می‌داند. محاکات در اینجا می‌تواند معادل میانجی و ماحصل آن، معادل تصاویر بازنمایی شده از جهان تلقی شود (طوسی، ۱۳۸۰: ۶۶۰-۶۶۱).

در اینجا شاید بتوان به طور دقیق‌تر حدفاصل میان واژه تقلید و محاکات را روشن کرد؛ هرچند که در متون زیادی این دو واژه گاه به اشتباه مترادف یکدیگر به کار گرفته شده‌اند. در واقع آنجا که از تقلید سخن می‌گوییم، وفاداری به اصل و تکرار بی‌کم‌وکاست را مد نظر داریم و به‌زعم افلاطون از توصیف نقاشی زئوکسیس این امر می‌تواند موجب فریب مخاطب گردد اما آنگاه که از محاکات سخن می‌گوییم، به نوعی آگاهانه فرایند خلق را مد نظر قرار می‌دهیم که آفریننده‌ای دارد و مخاطبی که می‌داند قرار است با یک حکایت (اثر) مواجه گردد. در این فرایند، انتخاب هنرمند و شیوه حکایت او از یک موضوع و میزان دخل و تصرف او اهمیت فراوان دارد و از سویی، درک مخاطب با توجه به پیش‌فهم‌های او و پیش‌داشته‌های او نیز در نوع فهم مؤثر است که خود بخشی از فرایند خلق است. در واقع در اینجا می‌توان گفت میان مخاطب افلاطون و ارسطو نیز فاصله هست. مخاطب در نگاه افلاطون، به نظر فردی منفعل می‌آیند که اجازه می‌دهد او را مورد فریب قرار دهند؛ لیکن مخاطب ارسطو

فردی فعال است که در برخورد با اثر خود دست به کار می‌شود و نوع ادراک خود را رقم می‌زند. از این‌رو مسیر ایجاد اثر هنری و در واقع فرایند خلق اثر بسیار مهم می‌نماید که همان مسئله‌ای است که ارسطو بدان تأکید دارد و مورد نظر این مقاله نیز می‌باشد.

۵. هنر سنتی، هنر صناعی، هنر قدسی و وحیانی

۵-۱. هنر سنتی

در معنای دقیق، هنری است که ریشه در سنت‌های قدسی و فرهنگی یک جامعه دارد و هدف اصلی آن تجلی حقیقت متعالی و نمادین است (Nasr, 1987: 42; Burckhardt, 2009: 15). در این‌گونه هنر، فرم و محتوا در خدمت بیان رمزا و معانی قدسی قرار می‌گیرد و فردیت هنرمند اهمیت چندانی ندارد؛ زیرا اثر به سنت و حقیقت منسوب است نه به خلاقیت فردی (Burckhardt, 1987: 12). نمونه‌های برجسته آن معماری مساجد، خوش‌نویسی قرآنی و فرش‌های ایرانی‌اند (Critchlow, 1976: 9). هنرهای سنتی چند دسته‌اند: به‌لحاظ دامنه: مربوط به یک فرد، خانواده، قومیت، منطقه، ناحیه وسیع، کشور، فرهنگ، به‌لحاظ ارزش: وحیانی، قدسی، ملی، قومی، خانوادگی، فردی، به‌لحاظ امکان: تنوع و نوآوری.

۵-۲. هنر صناعی

بیشتر بر مهارت و صنعت بشری متکی است. این نوع هنر به نیازهای عملی و زیباشناختی پاسخ می‌دهد و جنبه کاربردی یا تزئینی آن پررنگ‌تر است (Nasr, 2006: 58). در اینجا فردیت و خلاقیت هنرمند نمود بیشتری می‌یابد و اثر بیشتر به‌عنوان محصول فن و مهارت شناخته می‌شود تا تجلی حقیقت قدسی (Burckhardt, 2009: 23). نمونه‌های آن شامل ساخت ظروف فلزی منقوش، کاشی‌کاری‌های تزئینی غیرقدسی و صنایع دستی مصرفی است.

۵-۳. هنر قدسی (Sacred Art)

هنری است که بر پایه سنت‌های دینی و آیینی شکل می‌گیرد و هدف آن تجلی حقیقت متعالی است. این هنر لزوماً وابسته به وحی مستقیم نیست، بلکه از «سنت قدسی» یا همان (sophia perennis حکمت جاویدان) سرچشمه می‌گیرد (Idem, 1987: 12). به همین دلیل، هنر قدسی را می‌توان در تمدن‌های غیرابراهیمی همچون هنر بودایی یا هندو نیز یافت (Eliade, 1957: 10-15). در جهان اسلام نیز نمونه‌های شاخص آن شامل معماری مساجد، خوش‌نویسی قرآنی و نقوش اسلیمی است (Nasr, 1987: 42).

۵-۴. هنر وحیانی (Revealed Art)

به‌طور خاص به آثاری گفته می‌شود که مستقیماً از وحی الهی و متون مقدس سرچشمه گرفته‌اند (Nasr, 1987: 58). در این معنا، هنر وحیانی بیشتر در ادیان ابراهیمی تحقق می‌یابد و نمونه‌های بارز آن تلاوت قرآن، خوش‌نویسی آیات قرآنی، سرودهای گریگوریایی مسیحی و مزامیر یهودی است (Schuon, 1990: 27-29).

بدین ترتیب، تفاوت اصلی این است که هنر قدسی مفهومی عام‌تر است و هر هنری را که به امر متعالی و رمزهای قدسی اشاره داشته باشد در بر می‌گیرد، درحالی‌که هنر وحیانی محدودتر است و مستقیماً بر متن وحی یا تعالیم پیامبران مبتنی است (Burckhardt, 1987: 19). می‌توان گفت هنر قدسی گسترده‌تر است و هر هنری را که به امر متعالی و رمزهای دینی اشاره کند، در بر می‌گیرد، حتی در تمدن‌هایی بدون وحی ابراهیمی. اما هنر وحیانی محدودتر و خاص‌تر است؛ فقط در بستر ادیان وحیانی معنا دارد و مستقیماً از متن وحی یا تعالیم پیامبر نشئت می‌گیرد.

هنرهای سنتی هرچقدر به‌سمت وحیانی بودن میل می‌کند، ملاحظات اعتقادی مانع از ظهور موارد آوانگارد است و بیشتر به تکرار ساختاری دستاوردهای پیشین متکی است. هرچقدر دامنه ارزشی آن به‌سمت فردیت میل می‌کند، هم تنوعش بیشتر است و هم نوآوری در آن بیشتر (هرچند نوآوری در آن به‌منزله ارزشمند بودن نیست، بلکه امکان وسیعی است برای تجربه کردن و آزادی عمل می‌تواند جرقه‌هایی را موجب شود که بر سطوح دیگر هنرهای سنتی مؤثر می‌افتند).

روح هنرهای سنتی وحیانی و قدسی همانند روح شریعت و یا دستورالعمل‌های اعتقادی (مثلاً در بودیسم یا شیئتوئسم که شکلی قدسی دارند و نه وحیانی) و یا هنرهای ملی که هرچند نه قدسی هستند و نه وحیانی ولی از همه ظرفیت‌های هنرهای وحیانی و قدسی و فردی و قومی

تأثیر می‌پذیرد. پس هنر سنتی در مواجهه با محاکات در تعبیر ارسطویی دارای طیفی از مواجهه است. گاه تنزل می‌کند تا حد افلاطونی و گاه شکلی ارسطویی می‌یابد. حال چگونه می‌توان این مرزها را مشخص کرد؟ اولاً هر دو نگاه فلسفی به محاکات هم در هنرهای سنتی و حیوانی و قدسی دیده می‌شود و هم در هنرهای سنتی ملی و قومی و فردی. پس مختص به هیچ‌یک به‌طور مطلق نیست. هرگاه هر تغییر یا بیان جدیدی در عرصه هنر سنتی و در هر سطحی اتفاق می‌افتد، باید دید اصلی‌ترین نهادهای حاکم بر آن حوزه چه ارزیابی‌ای از این اتفاق دارند. مثلاً وقتی هنر مقرنس در معماری مسجد به کار گرفته می‌شود مورد استقبال است، منافاتی با اصول و حیوانی و یا قدسی ندارد و هنرمندان و اهل نظر نیز تلاش می‌کنند تا برای آن تفسیرها و تبیین هوایی را بیافرینند. اما وقتی معماری مسجد اسلامی از شکل معمول آن که دارای گنبد و یا مناره و عناصری مانند شبستان و وضوخانه و محراب و قبله عاری می‌گردد، بنایی ساده می‌شود. هرچند شاید رجعتی به نخستین مسجد باشد، مورد استقبال قرار نمی‌گیرد؛ زیرا تلقی این است که هنر اسلامی معماری ساده مسجد نبوی را ارتقا داده و به آن عظمت، شکوه و نفاست داده و حالا تهی کردن این ویژگی‌های چشمگیر یعنی عقب‌گرد و تهی شدن از معنا.

اما در هنرهای سنتی قومی و ملی و فرهنگی سطح تحمل و تعامل با تساهل بیشتر همراه است و می‌پذیرد که نقاشی خط یک هنر است، اما مطابق اصول خوش‌نویسی سنتی، نقاشی خط هرگز هنری هم‌تراز خوش‌نویسی در معنای سنتی آن نیست که در آن محتوایی قدسی و یا حیوانی و حتی اخلاقی معلوم و واضح است.

مسئله فرایند خلق اثر در هنرهای سنتی آنجا اهمیت می‌یابد که هنرمند فردیت را دخالت نداده و خود را در جهت خواست خداوند حرکت می‌دهد و به‌نوعی آینه‌ای است در جهت بازنمایی امور عالم معقول در جهان محسوس. در این فرایند، اهمیت تخییل و نسبت آن با محاکات در امر صنعت بیش از پیش به اهمیت آفریننده اشاره دارد. آنجا که از انتخاب معقول و مبتنی بر افکار سخن به میان می‌آید، تأییدی بر همین مسئله است.

۶. بازنمایی در هنر و هنرمند

لوکاچ درخصوص مفهوم بازنمایی در آثار هنری معتقد است که بازتاب‌های مستقیم به‌عنوان نقطه شروع برای همه معرفت‌ها مهم‌اند، اما تنها پیش‌نیازهای روند دانش، و نه همه چیزهایی که شامل این روند می‌باشد، فراهم می‌آورند. وی می‌گوید: هدف همه هنرهای بزرگ فراهم آوردن تصویری متحد و منسجم از واقعیت است که در تضاد بین ظاهر و باطن، خاص و عام، بی‌واسطه و مفهومی حل شده باشد (لوکاچ، ۱۳۹۷: ۳۴). او معتقد است اثر هنری مهم، جهان خصوصی خودش را خلق می‌کند، اما استقرار این ویژگی در هر اثر هنری، به‌معنی این نیست که آن اثر فقط کارکرد بازتاب واقعیت خود را به ثمر رسانده است، بلکه این کار را به‌عنوان نوعی خاص از بازتاب که فقط از عهده هنر برمی‌آید، انجام داده است (راوودراد، ۱۳۹۰: ۸۰). در واقع لوکاچ در تلاش است تا توضیح دهد که واقعیتی که با میانجی‌گری هنر به مخاطب عرضه می‌شود، ویژگی‌های فرایند هنری و حدود آن را به همراه دارد و نباید انتظار آینه‌گونی از هنر داشت.

ازسوی دیگر موضوع محاکات، مشتمل بر امر واقع، مفروض و آرمانی است و ضمن وابستگی به جهان واقع، به حدود و ثغور آن محدود نمی‌ماند. این بدان معناست که موضوع محاکات به‌جای اینکه امری بیرونی باشد، اساساً خودایستاست؛ چراکه در اثر هنری کارکرد ارجاعی عموماً به تعویق می‌افتد. به بیانی دیگر، معنای اثر هنری نه به‌واسطه مطابقت با عالم واقع که به‌واسطه انتظام درونی اثر حاصل می‌شود. ازاین‌رو، آنچه باعث قوام اثر هنری است، نه مطابقت آن با جهان واقع بلکه سامان‌دهی مؤلفه‌ها براساس منطق ویژه‌ای است که به‌موجب آن رویدادها محتمل یا ممکن به نظر می‌رسند. در چنین جهان ممکن فرم اندیشه و منطق حاکم بر آن قواعد خاص خود را داراست. ازاین‌رو مادامی که اثر مستلزم خودایستایی و درنتیجه استقرار جهان ممکن ویژه‌ای می‌شود، قواعد یکسره متفاوتی در باب عینیت، زمان و مکان یا علیت در آن شایع می‌شود. ازسویی، نقطه تمایز جهان ممکن هنری از دیگر جهان‌ها همانا ناتمامیت معناشناختی است که به‌موجب آن فهم مخاطب در بازتولید معنایی اهمیت می‌یابد (آنگونه جونقانی، ۱۴۰۱: ۱۷۸-۱۸۰). هنر می‌خواهد بگوید در حرکت خاص که هنر آن را مجسم می‌کند، فقط امر خاص تجربه نمی‌شود، بلکه تمامیت آنچه تجربه‌شونده است با تضادها، کران‌مندی‌ها نسبت به آنچه اعتلایی است قابل تجربه می‌شود. این سمبولیسم آنچه را پوشیده است بازنمایی می‌کند و آنچه را معمولی است رازمند می‌گرداند. اثر هنری در فرایند آفرینش هنری شکل می‌گیرد و ناقل معنی نیست، آن را با خود و در خود ثبت می‌کند. در اثر هنری، نوعی حقیقت هم‌گشوده و هم‌پوشیده می‌گردد؛ بنابراین در آن چیزی بیش

از آنچه به حس دریافت‌شدنی است وجود دارد. سمبول هنری تنها بر معنی دلالت نمی‌کند، آن را حضوری می‌کند. اثر هنری را با مصالح هنری مقایسه نمی‌کند؛ مصالح دستاویزی است برای آنکه هنر به چیزها مهر انسانی زند، آن‌ها را با غایت‌های آدمی درخور کند. افلاطون و ارسطو بیشتر به جنبه‌های تجربی هنر توجه دارند و به فعالیت هنری به‌عنوان دانش آفرینندگی می‌نگرند. این آفرینش با تولید صنعتگر تشبیه و تفکیک‌شدنی است. تشابه این دو در حرکت از نظر به عمل است؛ آفریننده اثر هنری در خدمت کاربرد آن است و بستگی به دانش کسی دارد که از آن بهره می‌گیرد. و اما درخصوص ارتباط محاکات با طبیعت، به‌زعم ارسطو هنر امری را به فرجام می‌رساند که طبیعت به آن نپرداخته و هر رشته هنر و تربیتی قصد دارد آنچه را طبیعت ناتمام گذاشته تکمیل کند (عبادیان، ۱۳۷۹: ۱۱-۱۲).

و اما در خصوص هنرهای سنتی که شرح آن به‌نوعی به توضیح در باب امر صنعت برمی‌گردد، شارحان مسلمان نظرات متنوعی دارند. صنعت، به کسر صاد، به‌معنای پیشه‌صانع است و عمل او را صنعت می‌گویند. خواجه نصیر طوسی در اساس الاقتباس واژه صنعت را چنین تعریف می‌کند: «صناعت ملکه نفسانی بود که با حصول آن، افعال ارادی که مقصود باشد، مطابق آن ملکه، بدون درنگ از فاعل صادر می‌شود» (داداشی، ۱۳۸۸: ۴۴). لغت دیگری که مشتق از صنع است، واژه صناعی است که در برابر طبیعی به کار می‌رود؛ بدین معنا که شیء صناعی ساخته آدمی و شیء طبیعی ساخته طبیعت است. این امر توضیح ارتباط محاکات در طبیعت را که در بالا ذکر آن رفت، مشخص‌تر می‌کند که فلاسفه اسلامی دخل و تصرف و اراده هنرمند را در ایجاد اثر دخیل می‌دانند و معتقدند که صنعتگر طبیعت را بهبود می‌بخشد. همان‌طور که میرفندرسکی نیز در رساله صناعیه می‌گوید: «صناعت نیروی فاعلی است که با بررسی دقیق در موضوع، همراه با اندیشه صحیح بر طبق خواستی از خواسته‌ها با ذاتی محدود» (میرفندرسکی، ۱۳۱۷: ۲).

از مجموع آنچه رفت، شاید بتوان گفت هنرمند در مقام آفریننده هنری خواه از منظر منتقد و یا مورخ هنر و خواه از موضع خودش در یکی از این سه مرتبه قرار می‌گیرد: الف) تقلید می‌کند؛ ب) برداشت می‌کند (از طریق تجزیه، تجرید و یا ترکیب)؛ ج) نوآوری می‌کند. این پژوهش معتقد است که هیچ تصویری یا تصویری در ذهن انسان نیست که منبعث از طبیعت نباشد و همه چیز منشأ طبیعی دارد و به همین دلیل است که تصویر خدا و یا تهی حقیقی و نه تهی فرضی وجود ندارد، بلکه به کمک نشانه‌های طبیعی مانند قدرت یا نامیرایی و غیرقابل رؤیت بودن توصیف می‌گردد. اما درعین حال تقلیدی بودن محض در عمل هنرمند اساساً محال است و این مبتنی بر استدلالی قیاسی است. بدین صورت که یک اثر هرچقدر هم تقلید عین‌به‌عین باشد با نسخه نخست خود به یکی از سه دلیل زیر در تفاوت قرار دارد.

۱. به‌لحاظ ماده اولیه متفاوت است؛

۲. به‌لحاظ مشخصات فیزیکی - شیمیایی یا زیبایی‌شناسانه متفاوت است؛

۳. به‌لحاظ تأثیر و کارکرد متفاوت است.

پس تقلید به‌معنای تکرار و اجرای مجدد و یا بازآفرینی برابر، غیرممکن است؛ بنابراین مقوله تقلید را به کناری نهاده و به دیدگاه ارسطو که همان محاکات است، یعنی انتخاب هنرمند و انتخاب شخصی در نوع و نحوه بازنمایی تأسی می‌کنیم. ارسطو تقلید را به محاکات تعبیر می‌کند. محاکات به‌معنای حکایت کردن از کسی یعنی تکرار و بازنمایی به‌شیوه شخصی شده است. این بازنمایی اگرچه در ماهیت و اصل یک بازآفرینی است، صورتی دگرگون دارد.

شاید به‌نوعی بتوان آفرینش تمامی آثار هنری را از طریق یک عمل با سه شیوه ممکن دانست:

۱. هنرمند یا جزئی از یک کل، یعنی انتزاع را به اجرا می‌گذارد.

۲. یا یک جزء و یا یک کل را ساده کرده و مجرد می‌کند؛ یعنی به تجرید دست می‌زند.

۳. یا اجزایی را از اینجا و آنجا وام گرفته و در یک ترکیب‌بندی، کل مورد نظر خود را می‌آفریند.

در توضیح باید چنین گفت که این انتخاب جزء، می‌تواند هر سه وجه صورت، معنا و کارکرد را در بر گیرد؛ به این معنا که اگر به نقاشی رئالیستی اشاره کنیم. بازهم تقلید عین‌به‌عین ممکن نیست و تنها وجهی از آن عینیت به تصویر کشیده شده است؛ چراکه بازآفرینی هنرمند در زمان و مکان دیگر، با یکی از تفاوت‌هایی که قبلاً بدان اشاره شد، یعنی تفاوت در ماده اولیه، مشخصات، کارکرد و یا تأثیرات انجام یافته است. در واقع تمامی تصورات و تخیلات هنری به کار گرفته‌شده در آثار هنری متشکل از اجزایی هستند که مابه‌ازای طبیعی دارند و یا بخشی از آن‌ها برآمده از مفاهیم و صورت‌های طبیعی است که به‌صورت غیرواقعی ترکیب شده و موجودی غیرزمینی و شاید فرازمینی را شکل داده‌اند.

در همین راستا در مقوله تقلید، برخی در نقد هنرهای سنتی تکرار را به عنوان تقلید و گروهی سنت‌شکنی را به عنوان نوآوری تلقی می‌کنند؛ اما اگر برای هر اثر هنری حداقل سه وجه معنا، صورت و کارکرد را در نظر بگیریم، می‌توان گفت در شرایط زمانی و مکانی متفاوت هر کدام از این سه وجه می‌تواند بر دیگری رجحان داشته باشند و هرگز هر سه وجه در یک اثر، به یک میزان امکان اهمیت برابر را ندارند. درحقیقت اختلاف مکاتب و سبک و شیوه‌های هنری در اعصار مختلف نیز از همین نقطه نظر است. در غیر این صورت این امر که کارکرد هنر به طور کلی و در نهایت یک کارکرد حسی است و در اینکه صور هنری همگی مادی هستند و معانی هنری، ریشه در بازتاب ادراکی هنرمندان دارند شکی نبوده و همین امر موجب شده است تا اثر هنری به عنوان بازتابی از جهان برتر یعنی به تعبیر افلاطون عالم معقولات، و در تفکر اسلامی دنیای وحیانی و روحانی در نظر گرفته شود. در اینجا بحث مورد چالش میان نظریه پردازان آن است که ارزش اثر هنری مبتنی بر کدامیک از سه وجه مورد اشاره تعیین می‌گردد.

در هنرهای سنتی وجه معنا بسیار مهم می‌نماید. بدین مفهوم که ما در هنرهای سنتی فرهنگ‌هایی که معتقد به نیرویی فرازمینی هستند مشاهده می‌کنیم که همگی خود را پیوسته صورتی می‌دانند که در تلاش‌اند بخشی از مفاهیم و معانی عالم بالا را در ظرف صورت، متجلی سازند. از این رو تفاوت تنها در صورت است و وحدت در معنا؛ چرا که سعی این هنرمندان بر رسیدن به یک ادراک مشترک، از میان مشاهده صورت‌هایی کثیر و ایجاد ارتباط میان آن‌ها به عنوان بخشی جدانشده از آن وحدت ازلی است. از آنجاست که در هنرهای سنتی، معنا بر صورت و کارکرد رجحان می‌یابد. از آنجاکه مفاهیم همه انسان‌ها از کمال مطلوب به رغم کثرت در جهان ظاهر، به وحدتی در عالم بالا برمی‌گردد، این مفاهیم در کل در میان همه یکسان و یا نزدیک به یکدیگر است؛ یعنی تبدیل کثرت به وحدتی که موجبات ادراک مشترک از یک امر را فراهم می‌آورد. حال این امر می‌تواند یک اثر هنری، یک مسئله ریاضی، یکی از قوانین روزمره، طبیعی و... باشد. به همین دلیل استدلال منطقی به عنوان عاملی در نزدیک کردن مفاهیم انسان‌ها و به نوعی زبانی برای برداشتن تکرار و اختلاف در فهم یک امر، به وجود آمده و به عنوان چهارچوبی در مباحث علمی به خصوص فلسفه (منظور مباحث تئوری و نه تجربی) مد نظر قرار می‌گیرد؛ یعنی درحقیقت معیاری است برای ضابطه‌مند کردن و نظم دادن به کنیری از ادراک‌های انسانی و شکل دادن به آن، به صورت یک امر قطعی بر مبنای یک استدلال منطقی و قابل درک و پذیرش برای همان تعداد کثیر از افراد. از این رو معنا یکی و انتخاب صورت و بروز بیرونی معنا متفاوت است. اما حتی اگر صورت، حالتی تقلیدی و تکراری داشته باشد، به جهت قائل بودن هنرمند سنتی بر ذکرگونه بودن صورت، و تذکار معنای مستتر در همان صورت، این تکرار به جهت هشجاری و یادآوری در نظر گرفته می‌شود، زیرا که او می‌داند مفهومی موجود است که او و بیننده هر دو در پی یافتن پرتوی از آن در دنیای محسوسات و صورت هستند. پس تکرار مفهوم در پی صورت‌های دگرگون، تکرار معنای واحدی است با بروز و ظهور متفاوت و دگرگون. از آنجاکه می‌دانیم در اغلب آیین‌های سنتی و جمعی ذکر (یعنی تکرار در کلمه)، همچنین تکرار حرکت، صدا، نور و... وجود داشته و به عنوان وجوهی از هنر، و آفرینش اثر هنری (همچون ریتم) در این مراسم رخ می‌دهد و آن به معنای ایمان به وحدتی ازلی است که تکرار کثرت‌ها که همان صورت‌های متفاوت هستند، هنرمند را به آن وحدت می‌رساند. و این تکرارپذیری هر بار برای هنرمند به لحاظ تغییر انسان در زمان و جاری بودن و سیال بودن روح او در زمان و مکان به معنای تقلید صرف نیست.

۷. نتیجه‌گیری

درک هنرمند سنتی از عالم هستی، در واقع جهان‌بینی و باور او، هم بر صورت اثر هنری و هم کارکرد آن رجحان دارد. این بدان معنا نیست که هنرمند سنتی از صورت و کارکرد غافل است بلکه همان‌طور که اشاره شد، اهمیت و برتری دادن او به وجه معنایی آثار است و چون یک اثر سنتی از نوع قدسی، متکی به سنت و وحیانی است، معنای واحدی را در بر می‌گیرد که صورت و کارکرد را به دنبال و به موازات خود شکل می‌دهد، چرا که می‌داند در پی یک معنای واحد، یک صورت ازلی نیز وجود دارد که احسن‌الصور است و آدمی به سوی آن رفته و مدام در تکاپوی رسیدن به آن است، اما بدان نمی‌رسد چون در این عالم دست‌نیافتنی است هر چند وجود دارد اما چون به قول افلاطون در محسوسات نمی‌گنجد، بخشی از عدم است. همچنین اهمیت کارکرد نیز از آن روست که راهی برای رسیدن به حقیقت غایی است؛ زیرا مطمئن است که پدیده‌ای علی (علت و معلولی) بر عالم، حاکم است. پس یک معنای قدسی، کارکرد و تأثیری قدسی یا شبه‌قدسی در صورتی قدسی خواهد داشت.

در هنرهای سنتی مخاطب همانی است که می‌آفریند؛ بدین معنا که به جهت کاربردی بودن هنرهای سنتی و در واقع همراه شدن تزیین با کارکرد و تقدم کاربرد بر تزیین، فرد هنرمند و سازنده یکی شده و او در ارتباط مستقیم با فهم معنایی است که مخاطب درک کرده و به او انتقال

داده و او بر طبق همان به آفرینش دست زده است. در توضیح این مطلب به کتاب دهم جمهور افلاطون اشاره می‌کنیم؛ در آنجا که می‌گوید: «هر آنچه را که در نظر گیریم، سه هنر بدان بستگی دارد: یکی به کار بردن آن چیز، یکی ساختن آن و دیگری تقلید آن. بنابراین وقتی به اثر چه طبیعی و آفریده خداوند و چه مصنوعات بشری می‌نگریم، ابتدا به قصد پی بردن منظور خالق از ساخت، آن را مورد بررسی قرار می‌دهیم. از این رو می‌توان گفت که کسی که چیزی را به کار می‌برد، کامل‌ترین تجربه را درباره آن چیز دارد و اوست که می‌باید سازنده را از بدی و خوبی آن اثر آگاه کند. در واقع به وسیله انتقاد مخاطب که همان کاربر است خالق، پدیدآورنده و یا سازنده اثر می‌تواند خود و اثرش را محک می‌زند. و به حقیقت یکی از عناصر ایجاد اثر، وجود مخاطب است چرا که اگر نظاره‌گر و مخاطبی به‌عنوان کاربر که با استفاده از اثر از او رفع نیاز گردد نمی‌بود، اثری آفریده نمی‌شد. گاه این کاربر خود ایجادکننده و پدیدآورنده است و گاه او تنها استفاده‌کننده و دیگری هنرمند سازنده است. مثالی که افلاطون در این خصوص می‌زند، در رابطه با نی‌زنی است که درباره نی‌ای که به کار می‌برد، نی ساز را مطلع می‌کند و به او می‌گوید که نی را چگونه باید ساخت و بدین ترتیب سازنده به دستور او عمل می‌کند. پس آنکه علم به این موضوع دارد، در باب خوبی و بدی نی‌ها اظهار اطلاع می‌کند و آن دیگری به اتکالی اظهارات او نی می‌سازد. پس سازنده هرچیز درباره خوبی و بدی آن چیز نظری دارد که این نظر را در نتیجه هم‌نشینی با شخص صاحب علم و پیروی اجباری از راهنمایی‌های او کسب کرده است ولیکن صاحب علم کسی است که آن چیز را به کار می‌برد.

با این تفصیل، هنرمند سنتی کسی است که هم عالم به اشیاء است چون به جهت نیاز، کاربرد آن را می‌داند و در عین حال سازنده آن نیز هست و چون در آفرینش اثر، معتقد به اصلی در عالم بالا و یا همان دنیای معقولات است، تمام معیارهای ساخت او نیز مینوی است، چرا که قصد در یافتن حقیقت پنهان پدیده‌هایی را دارد که توسط خالق برتر و مطلق به وجود آمده‌اند و او در هر حال خود را در مرتبه‌ای پایین‌تر از او می‌داند و چون او را مبرا از شریک می‌داند، پس قائل به تقلید از او هست اما نه تقلید عین به‌عین بلکه تقلیدی مثالی؛ بدین معنا که به‌عنوان مثال در نگارگری توجه هنرمند به بازنمایی عین به‌عین پدیده‌ها و صورت‌های طبیعی نیست بلکه تنها اشاراتی مثالی و نمادین دارد و به‌نوعی خود را مقلد مفهومی می‌داند که در صورتی دگرگون آن را می‌آفریند چرا که معنا یکی است اما صورت‌ها متفاوت و متنوع‌اند، زیرا با تخیل او درآمیخته‌اند. از این رو بازنمایی در نهایت کپی بودن آن نیز به‌مانند آینه‌ای است که می‌تواند تصویر را دوبعدی، معکوس و حتی تحدیدشده جلوه دهد، یعنی تغییر دهد و با تخیل هنرمند درآمیزد. و هرگز تصویر آینه تقلید محض و مطلق از تصویر بیرونی نیست؛ چنان‌که گنبد مسجد (اگر آن را معادل طاق آسمان و فلک به شمار آوریم) و یا حوض در معماری و یا تصویر گل زنبق و یا تصویر تکیه دولت کمال‌المک و تالار آینه همگی با اصل تصویر بیرونی و یا حقیقی متفاوت هستند. پس تقلید صرف در کار نیست و عمل هنرمند در مرتبه‌ای بالاتر از بازنمایی عین به‌عین قرار می‌گیرد. چنانچه در معماری کاربرد مقرنس یا سکو و یا صغه و نیز در نقاشی ایرانی خروج از نظام جدول‌کشی و یا نمایش دو یا چند زمان در یک پرده طالاندازی را در نظر بگیریم، نیز درست از همین دست هستند که هنرمند با دخل و تصرف در ماده هنر امکان جدیدی را برای بیان فراهم می‌سازد.

از این رو می‌توان گفت که نه‌تنها هنر بلکه هیچ فرآورده‌ای در ساده‌ترین اشکال نیز نمی‌تواند تقلید صرف به‌شمار آورد و مؤلف یا هنرمند با به‌کارگیری قوه تخیل خود دست به بازنمایی به شیوه شخصی می‌زند که تنوع و تکثر آثار نیز حاکی از انتخاب هنرمند اما در راستای خواست الهی است. بنابراین وابسته به صورت مثالی است اما نه به‌صورت سایه‌وار و تقلید صرف بلکه با برداشت شخصی هنرمند به‌قدر توان و آگاهی. و این آگاهی و علم تلاش می‌طلبد که در مسیر خواست و اراده الهی باید صورت پذیرد.

پی‌نوشت

۱. ماده، مشخصات، کارکرد و تأثیر.

منابع

آلگونه جوتقانی، مسعود. (۱۴۰۲). ساختار واقعیت و نظریه محاکات. مجله متافیزیک، ۱۵ (۳۵)، ۸۹-۱۰۳. doi:10.22108/MPH.2023.134254.1427

آلگونه جوتقانی، مسعود. (۱۴۰۱). موضوع محاکات به‌مثابه ابژه هنر. نشریه نقد و نظریه ادبی، ۷ (۱)، ۱۵۹-۱۸۲. doi: 10.22124/NAQD.2022.22066.2356

ابن رشد، ابو ولید محمد بن احمد بن محمد. (۱۹۸۶). تلخیص کتاب الشعر. تحقیق ریچارد بترورث و احمد عبدالمجید هریدی. قاهره: هیئة المصریة العامة للکتاب.

ابن سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله. (۱۹۵۳). رسائل ابن سینا. زیر نظر حلمی ضیاء اولکن. آنکارا: بی نا.
ابن سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله. (۱۹۳۸). النجاة فی الحکمة المنطقیة و الطبیعیة و الالهیة. ج ۲. قاهره: مطبعة السعادة.
ارسطو. (۱۳۹۶). بوطیقا. ترجمه محمود یوسف ثانی. تهران: انتشارات حکمت و فلسفه.
افلاطون. (۱۳۸۳). جمهور. ترجمه فؤاد روحانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
باستین، حامد، و حجتی، سید محمدعلی. (۱۳۹۵). مفهوم بازنمایی در نظریه «زیست معنایی» میلیکان. منطق پژوهی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۷ (۲)، ۱-۲۹.

پارسانیا، حمید. (۱۳۹۱). جهان های اجتماعی. قم: کتاب فردا.
تاتارکیویچ، ولادیسلاو. (۱۳۹۲). تاریخ زیبایی شناسی. ترجمه جواد فندرسکی. تهران: نشر علم.
تاتارکیویچ، ولادیسلاو. (۱۳۸۸). میمسیس. نشریه زیباشناخت، شماره ۲۱، ۳۲۹-۳۴۲.
داداشی، ایرج. (۱۳۸۸). صنعت و طرح مبانی نظری آن به اتکای آراء ابن سینا. مجله جاویدان خرد. شماره ۱۳، ۴۳-۷۴.
راودراد، اعظم. (۱۳۹۰). نظریه های جامعه شناسی هنر و ادبیات. تهران: دانشگاه تهران.
رایزن، علی نجات، کرمی، محمد، و فاضلی، علیرضا. (۱۴۰۲). تبیین عوامل مؤثر بر محاکات با تأکید بر دیدگاه ملاصدرا. تاریخ فلسفه اسلامی، ۲ (۷)، ۸۹-۱۱۱. doi:10.22034/hpi.2023.427379.1047

ریعی، هادی. (۱۳۹۱). تأملی در باب فن شعر ابن سینا. نشریه کیمیای هنر، ۱ (۴)، ۱-۱۶.
طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۸۰). بازنگاری اساس الاقتباس. نگارش مصطفی بروجردی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۵۵). اساس الاقتباس. تصحیح مدرس رضوی. ج ۲. تهران: دانشگاه تهران.
عبادیان، محمود. (۱۳۷۹). درباره میمسیس؛ نظریه هنر ارسطو. مجله زیباشناخت، شماره ۲، ۹-۱۶.
فارابی، ابونصر محمد بن محمد بن طرخان. (۱۴۰۸). المنطقیات للفارابی النصوص المنطقیة. مقدمه و تحقیق محمدتقی دانش پژوه. زیر نظر سید محمود مرعشی. ج ۱. قم: دفتر مرعشی نجفی.
قره باغی، علی اصغر. (۱۳۸۱). اندیشه، تقلید و محاکات. گلستانه، شماره ۴۵، ۳۱-۳۵.
کرم الهی، نعمت الله، و حسنی، محمد. (۱۳۹۶). مبانی نظری مفهوم بازنمایی با تأکید بر ابعاد معرفت شناختی. مجله معرفت فرهنگی و اجتماعی، ۸ (۴)، پیاپی ۳۲، ۴۵-۶۸.

کریم زاده، علی. (۱۳۸۵). از نظریه محاکات تا واقعیت های برتر. کتاب ماه ادبیات، شماره ۱۰۶-۱۰۸، ۷۰-۷۳.
کوبلی، پل. (۱۳۸۷). نظریه های ارتباطات: مفاهیم انتقادی در مطالعات رسانه ای و فرهنگی. ترجمه احسان شاقاسمی. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

لوکاج، گئورگ. (۱۳۹۷). نظریه رمان. ترجمه حسن مرتضوی. تهران: نشر آشیان.
مصباح یزدی، محمدتقی. (۱۳۸۷). مشکات، شرح الهیات شفا. نگارش: عبدالجواد ابراهیمی فر و محمدباقر ملکیان. قم: مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی.

میرفندرسکی، میرزا ابوالقاسم. (۱۳۱۷). رساله صنایع. با مقدمه و حواشی و تصحیح علی اکبر شهبانی. تهران: انتشارات فرهنگ خراسان.
هاشم نژاد، حسین. (۱۳۹۶). مبانی فلسفی هنر در آثار ابن سینا. نشریه جاویدان خرد، ۱۴ (۳۲)، ۲۲۷-۲۴۶.
هرست هاوس، رزالین. (۱۳۸۴). بازنمایی و صدق. ترجمه امیر نصری. تهران: فرهنگستان هنر.

Burckhardt, T. (1987). *Sacred art in East and West. Its principles and methods*. Perennial Books.

Burckhardt, T. (2009). *Art of Islam: Language and meaning*. Bloomington: World Wisdom.

Critchlow, K. (1976). *Islamic patterns: An analytical and cosmological approach*. London: Thames and Hudson.

Eliade, M. (1957). *The sacred and the profane. The nature of religion*. New York: Harcourt.

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. Albany : State University of New York Press.

Nasr, S. H. (2006). *Religion and the order of nature*. Oxford : Oxford University Press.

Schuon, F. (1990). *Art from the sacred to the profane: East and West*. Bloomington : World Wisdom.

مفهوم بازنمایی در هنرهای
استی، سمانه (نمین)
۵۲-۳۷

The Concept of Representation in Traditional Arts

Samaneh (Samin) Rostambeigi

Assistant Professor, Department of Art Research, Iran University of Art, Tehran, Iran/
s.rostambeigi@art.ac.ir

Received: 25/05/2025

Accepted: 02/08/2025

Introduction

This study examines the conceptual evolution of ‘imitation’ (**taqlid**) and **mimesis (muhākāt)** from classical Greek philosophy to the Iranian-Islamic intellectual tradition, focusing on the ways these frameworks inform artistic creation, imagination, and symbolic representation. In Greek thought, Plato presents mimesis as epistemologically problematic: art imitates the world of senses as it is a copy of the intelligible Forms; thus, art misleads the soul. Aristotle reinterprets mimesis as a natural human capacity for learning, emotional refinement, and cognitive understanding, positioning art as ethically and which is psychologically valuable. Islamic philosophers, including Al-Farabi, Ibn Sina, and Nasir al-Din Tusi, inherited the Aristotelian thought, but they expanded it significantly while emphasizing imagination (*takhayyul*) as a mediating faculty between the sensory and intelligible realities. This study aims to clarify the conceptual differences between Plato’s and Aristotle’s mimesis and to distinguish between ‘taqlid’ and ‘muhākāt,’ thereby providing a nuanced understanding of the role of imagination, imitation, and representation in shaping traditional aesthetics through the lens of Islamic philosophical thought.

Research Method

This study employed a **conceptual-comparative analysis** to trace the evolution and reinterpretation of imitation and mimesis across Greek and Iranian-Islamic philosophy. The approach focused on philosophical texts by Plato, Aristotle, Al-Farabi, Ibn Sina, and Nasir al-Din Tusi to examine definitions, theoretical frameworks, and applications of imitation, imagination, and representation. The analysis emphasized four dimensions: 1) **ontological/epistemological status**, imitation/ imaginative creation, and sensory/intelligible realities; 2) the **role of imagination**, and the way *takhayyul* mediates between perception and metaphysical truths in Islamic thought compared to Aristotle’s cognitive-emotional interpretation; 3) the **artistic purpose and the ethical dimension** as evaluating the ways artistic creation integrates ethical and spiritual considerations; 4) **terminological clarification** as distinguishing between ‘**taqlid**’ (technical imitation) and ‘**muhākāt**’ (symbolic, imaginative representation). By systematically comparing these frameworks, the study identifies both the continuity of Aristotelian reception and the transformative impact of Islamic metaphysical and ethical perspectives on the theory of art.

Research Findings

The research findings demonstrated a significant conceptual evolution in the understanding of imitation and mimesis as it emphasizes the interconnected dimensions as follows:

- 1) **Transformation of Greek concepts:** in Greek philosophy, Plato and Aristotle present contrasting approaches to mimesis. Plato’s hierarchical ontology casts art as epistemologically inferior since it reproduces appearances, creating a “copy of a copy” that cannot convey true knowledge. Aristotle rehabilitates mimesis, framing it as a natural human capacity linked to cognitive understanding, emotional regulation, and ethical development. Artistic imitation is, thus, structured and purposeful, contributing to moral and intellectual cultivation. This Aristotelian reinterpretation lays the foundation for Islamic philosophers to reconceive the scope and purpose of mimesis.
- 2) **Islamic reinterpretation--From imitation to imaginative mediation:** Islamic thinkers transform mimesis into a process of imaginative mediation. Al-Farabi

مجله هنرهای سنتی ایران

دوفصلنامه علمی هنرهای سنتی ایران

سال هشتم، شماره ۱، پیاپی ۱۴

بهار و تابستان ۱۴۰۴

integrates Aristotelian mimesis with a metaphysical perspective, emphasizing imagination (*takhayyul*) as a faculty that shapes sensory input to reflect intelligible truths. Ibn Sina expands this framework, presenting imagination (*quwwat al-mutakhayyila*) as a synthesizing faculty connecting sensory perception with metaphysical meaning, and even functioning as a conduit for prophetic knowledge. Nasir al-Din Tusi further situates artistic creation within the ethical cultivation of the soul, conceptualizing it as an intentional and spiritually informed act. Across these thinkers, mimesis evolves from a simple replication into '**muhākāt**,' a symbolic representation that conveys metaphysical, ethical, and spiritual realities.

- 3) **Redefining the role of the artist:** In this framework, the artist becomes an active mediator rather than a passive imitator. Artistic creation aligns human perception with cosmic and divine order, embodying ethical and metaphysical insight. While Aristotle emphasizes catharsis as emotional purification, Islamic philosophers extend this to include metaphysical purification, situating art as a vehicle for spiritual and intellectual cultivation. The artist functions as a mirror of higher truths, guiding understanding and ethical awareness through imaginative mediation. Collectively, these findings clarify the distinction between '**taqlid**' and '**muhākāt**,' showing how Islamic philosophical reinterpretations expand, deepen, and ethically enrich the original Greek concepts of 'imitation' and mimesis, ultimately shaping a sophisticated traditional aesthetic framework.
- 4) **Reframing the role of the artist:** in the Islamic philosophical framework, the artist functions as an **active mediator** rather than a passive imitator. Artistic creation aligns the soul with divine order, embodies ethical and spiritual insight, and communicates transcendent realities. While Aristotle focuses on catharsis as emotional purification, Islamic philosophers extend the concept to include **metaphysical purification**. The artist, thus, becomes a mirror of higher truths, shaping forms that cultivate understanding and spiritual awareness.

Conclusion

This study demonstrates that the concepts of **mimesis**, '**taqlid**,' and '**muhākāt**' have undergone substantial conceptual transformation from Greek to Iranian-Islamic thought. Plato positions mimesis as a limited and potentially misleading process, while Aristotle reframes it as a morally and cognitively beneficial activity. Islamic philosophers follow Aristotelian principles, but they expand the scope emphasizing imagination (*takhayyul*) as a metaphysical and ethical faculty mediating between sensory perception and intelligible realities. Through this lens, artistic creation is not mere replication but a symbolic, contemplative, and ethically oriented act, reflecting a deeper engagement with metaphysical and spiritual truths. The study has also clarified the conceptual distinction between '**taqlid**' and '**muhākāt**.' 'Taqlid' refers to external, technical imitation, whereas *muhākāt* involves imaginative and symbolic mediation, integrating metaphysical, ethical, and intellectual dimensions. By redefining the role of the artist as an active mediator of truth rather than a passive imitator, Islamic philosophical thought elevates the purpose of artistic creation, aligning it with ethical cultivation and spiritual insight. Ultimately, the findings have illustrated how Greek philosophical foundations, when reinterpreted in the Islamic intellectual tradition, produce a sophisticated framework for understanding art, imagination, and representation. This framework emphasizes the interrelation of metaphysical knowledge, ethical reflection, and symbolic mediation, offering a nuanced understanding of traditional aesthetics. The study highlights the enduring relevance of philosophical inquiry into imitation, imagination, and artistic creation, revealing how classical and Islamic perspectives jointly shape a comprehensive theory of art that transcends mere visual replication, serving as a medium for intellectual, ethical, and spiritual development.

Keywords: imitation, mimesis, representation, imagination, 'taqlid' and 'muhakat', traditional arts.

References

- Algoneh bJonaghani, M. (2023). The structure of reality and the theory of mimesis. *Journal of Metaphysics*, 15(35), 89–103. <https://doi.org/10.22108/MPH.2023.134254.1427> [In Persian]
- Algoneh Jonaghani, M. (2022). Mimesis as the object of art. *Journal of Criticism and Literary Theory*, 7(1), 159–182. <https://doi.org/10.22124/NAQD.2022.22066.2356> [In Persian]
- Bastin, H., & bHojjati, S. M. (2016). The Concept of representation in Millikan's "biosemantics" theory. *Logic Research*, 7(2), 1–29. [In Persian]
- Burckhardt, T. (1987). *Sacred art in East and West: Its principles and methods*. Perennial Books.
- Burckhardt, T. (2009). *Art of Islam: Language and meaning*. Bloomington: World Wisdom.
- Cobley, P. (2008). *Communication theories: Critical concepts in media and cultural studies* (E. Shaghagsami, Trans.). Tehran: Institute for Cultural and Social Studies. [In Persian]
- Critchlow, K. (1976). *Islamic patterns: An analytical and cosmological approach*. London: Thames and Hudson.
- Dadashi, I. (2009). Art as techne and its theoretical foundations based on Ibn Sina's views. *Javidan Kherad*, 13, 43–74. [In Persian]
- Ebadian, M. (2000). On mimesis: Aristotle's theory of art. *Aesthetics Journal*, (2), 9–16. [In Persian]
- Eliade, M. (1957). *The Sacred and the profane: The nature of religion*. New York: Harcourt.
- Farabi, A. N. M. (1989). *Al-mantiqiyyat (Logical works)* (M. T. Daneshpajoo, Ed.). Qom: Mar'ashiNajafi Library. [In Persian]
- Ghara-Baghi, A. A. (2002). Thought, imitation, and mimesis. *Golestaneh Azar*, (45), 31–35. [In Persian]
- Hashem-Nejad, H. (2017). Philosophical foundations of art in Ibn Sina's Works. *Javidan Kherad*, 14(32), 227–246. [In Persian]
- Hursthouse, R. (2005). *Representation and truth* (A. Nasri, Trans.). Tehran: Academy of Arts. [In Persian]
- Ibn Rushd, A. W. M. (1986). *Summary of Aristotle's poetics* (R. Butterworth & A. A. Haridi, Eds.). Cairo: Egyptian General Authority for Books. [In Persian]
- Ibn Sina, A. A. H. (1938). *Al-Najatin Al-Hikma and Al-Mantiqiyya and Al-Tabi'iyta* (2nd ed.). Cairo: Sa'ada Press. [In Persian]
- Ibn Sina, A. A. H. (1953). *The reatises of Ibn Sina* (H. Z. Ülken, Ed.). Ankara: n.p. [In Persian]
- Karami, M., Raizen, A. N., & Fazeli, A. (2023). Explaining the factors influencing mimesis with emphasis on MullaSadra's view. *History of Islamic Philosophy*, 2(7), 89–111. [In Persian] <https://doi.org/10.22034/hpi.2023.427379.1047>
- Karamollahi, N., & Hassani, M. (2017). The theoretical foundations of representation with emphasis on epistemological dimensions. *Journal of Cultural and Social Knowledge*, 8(32), 45–68. [In Persian]
- Karimzadeh, A. (2006). From the theory of mimesis to higher realities. *Ketab-e Mah-e Adabiyat*, 106–108, 70–73. [In Persian]
- Lukács, G. (2018). *The Theory of the Novel* (H. Mortazavi, Trans.). Tehran: Nashr-e Ashiyan. [In Persian]
- MesbahYazdi, M. T. (2008). *Mishkat: Commentary on the theology of Ibn Sina's Shifa* (A. Ebrahimi-Far & M. B. Malkiyan, Eds.). Qom: Imam Khomeini Educational & Research Institute. [In Persian]
- Mirfenderski, M. A. (1938). *Risala-yi Sana'iyya (Treatise on artisanal techne)* (A. Shahabi, Ed.). Tehran: Farhang-e Khorasan. [In Persian]
- Nasr, S. H. (1987). *Islamic Art and Spirituality*. Albany: State University of New York Press.
- Nasr, S. H. (2006). *Religion and the order of nature*. Oxford: Oxford University Press.
- Parsaneya, H. (2012). *Social worlds*. Qom: Ketab-e Farda. [In Persian]
- Plato. (2004). *The republic* (F. Rouhani, Trans.). Tehran: Elmiva Farhangi Press. [In Persian]
- Rabiei, H. (2012). A reflection on Ibn Sina's Poetics. *Kimia-ye Honar*, 1(4), 1–16. [In Persian]
- Ravadrad, A. (2011). *Theories of sociology of art and literature*. Tehran: University of Tehran Press. [In Persian]

- Schuon, F. (1990). *Art from the sacred to the profane: East and West*. Bloomington: World Wisdom.
- Tatarkiewicz, W. (2009). Mimesis. *Aesthetics Journal*, (21), 329–342. [In Persian]
- Tatarkiewicz, W. (2013). *History of aesthetics* (J. Fandreski, Trans.). Tehran: Elm Publications. [In Persian]
- Tusi, N. al-D. (1976). *Asas al-Iqtibas* (M. Razavi, Ed.; 2nd ed.). Tehran: University of Tehran Press. [In Persian]
- Tusi, N. al-D. (2001). *Revised edition of asas al-iqtibas* (M. Borujerdi, Ed.). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. [In Persian]
- YusefThani, M. (Trans.). (2017). *Poetics* (Aristotle). Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian]