How to Cite This Article : Refahi, H; Moradkhani, A; Parvanehpour, M. (2025). "The Phenomenology of Seeing in the View of Richard Wollheim and Its Relation to Pictorial Representation". *Kimiya-ye-Honar*, 14(54) : 1-16.

The Phenomenology of Seeing in the View of Richard Wollheim and Its Relation to Pictorial Representation

Hoda Refahi*

Ali Moradkhani**

Majid Parvanehpour***

Received : 20.05.2024

Accepted : 22.07.2024

Abstract

Richard Wollheim contends that the experience of seeing a representation is a distinct kind of visual experience, different from other modes of seeing. Drawing inspiration from Wittgenstein's concept of "seeing-as" and aiming to address its shortcomings, Wollheim introduces another aspect of seeing, termed "seeing-in." This experience encompasses both the intentionality of the artist and the dual (or twofold) perception of the viewer. Wollheim's reconsideration of the theory of pictorial representation within the tradition and context of analytical philosophy leads to a novel approach in the phenomenology of visual experience and image perception, addressing the inadequacies of previous theories.Among philosophical engagements with the issue of pictorial representation, Wollheim's response to the nature of this mode of seeing and its distinction from other theories is that, firstly, "seeing-in" extends the scope of representational seeing of images. Secondly, it halts the causal dependencies of the image on the represented subject. Thirdly, it allows for the particularized understanding of the image. Fourthly, it can explain the simultaneous perception of the represented subject and the medium/material of the artwork. The methodology of this article is descriptive-analytical, and the data collection is conducted through library research. By explicating the complexities of the theory of pictorial representation and reflecting on its instances, the article aims to provide a foundation for qualitative research in analytical aesthetics and the understanding of artworks within the tradition of analytical philosophy.

Key words: Richard Wollheim, Pictorial Representation, Seeing-in, Seeing-as, Analythic Philosophy.

* Phd Candidate in Philosophy of Arts, Islamic Azad University North Tehran Branch, Tehran, Iran.
Email : hodarefahi@gmail.com

** Associate Professor, Philosophy Department, Islamic Azad University North Tehran Branch, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email : dr.moradkhani@yahoo.com

*** Assistant Professor, Advanced Research Institute of Arts Affiliated with the Iranian Academy of Arts, Tehran, Iran.
Email : parvanehpourmajid@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.54.1]

ارجاع به مقاله: رفاهی، ه؛ مرادخانی، ع؛ پروانه‌پور، م. (۱۴۰۴). «پدیدارشناسیِ دیدن در نظر ریچارد ولهایم و نسبت آن با بازنمایی تصویری». کیمیای هنر، ۱۴(۵۴): ۱-۱۶.

پدیدارشناسیِ دیدن در نظر ریچارد ولهایم و نسبت آن با بازنمایی تصویری

هدی رفاهی*
علی مرادخانی**
مجید پروانه‌پور***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۰۱

چکیده

ریچارد ولهایم مدعی است که تجربهٔ دیدنِ بازنمایی، تجربه‌ای متمایز از سایر نحوهٔ دیدن‌هاست، از این رو با الهام از تعبیرِ «دیدن-به‌مثابه» ویتگنشتاین و در جهت رفع نواقص این تعبیر، وجهی دیگر از دیدن را با عنوان «دیدن-در» مطرح می‌کند؛ تجربه‌ای که از یک‌سو، حیث التفاتی هنرمند و از سوی دیگر به ادراک دوگانه (یا دو وجهی) بیننده نظر دارد. بازاندیشی ولهایم از نظریهٔ بازنمایی تصویری در سنت و زمینهٔ فلسفهٔ تحلیلی، راه به طرح تازه‌ای در پدیدارشناسیِ تجربهٔ دیدن و ادراک تصویر می‌برد تا نابسندگی‌های نظرات پیشین را رفع کند. از میان مواجهات فلسفی با مسئلهٔ بازنمایی تصویری، پاسخ ولهایم به چیستی این نحو از دیدن و تمایزش از دیگر آرا و نظریات مطرح شده این است که اولاً، «دیدن-در» گسترهٔ دیدنِ بازنمایانه تصاویر را وسعت می‌بخشد، ثانیاً، وابستگی‌های علّی تصویر را با مورد بازنمایی‌شده متوقف می‌کند، ثالثاً، درک جزئی را از تصویر ممکن می‌سازد و رابعاً، می‌تواند دیدن همزمانِ مورد بازنمایی و رسانه/ماده اثر را تبیین کند. روش تحقیق مقالهٔ حاضر توصیفی-تحلیلی است و گردآوری داده‌های آن به روش کتابخانه‌ای صورت گرفته است تا با تبیین پیچیدگی‌های نظریهٔ بازنماییِ تصویری و با تأمل بر مصادیق آن، زمینه‌ای برای پژوهشی کیفی دربارهٔ زیبایی‌شناسی تحلیلی و چگونگی فهم اثر هنری را در سنت فلسفهٔ تحلیلی فراهم آورد.

واژه‌های کلیدی: ریچارد ولهایم، بازنمایی تصویری، دیدن-در، دیدن-به‌مثابه، فلسفهٔ تحلیلی.

* دانشجوی دکتری تخصصی فلسفهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران. Email : hodarefahi@gmail.com
** دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email : dr.moradkhani@yahoo.com
***استادیار پژوهشکده هنر فرهنگستان هنر، تهران، ایران. Email : parvanehpourmajid@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.54.1]

۱. مقدمه

فلسفهٔ تحلیلی[۱]، با هدف تحلیل مفاهیم و ایضاح زبان، از جایگاه مهمی در قرن بیستم برخوردار است. توجه به صورت‌بندیِ مفاهیم و استدلال تحلیلی-منطقی از بنیادهای این سنت فلسفی به شمار می‌آید. فیلسوفان تحلیلی نه به دنبال پاسخ‌گویی به پرسش‌های تجربی از راهِ یافتن مصادیق و الگوهایشان، بلکه در پی تحلیلِ معنای یک چیز و شرایط پیدایش آن هستند[۲] (کارول، ۱۳۹۴، ص. ۱۲). آنها برای روشن ساختن مباحث خود، مفاهیم پیچیده و مبهم را تا سر حد امکان ساده می‌کردند تا صدق و کذب و معنای آن را آشکار کنند. این ساده‌سازی و روشن‌نگری با روش متداولِ تعریفِ منطقی با شروط لازم و کافی، هر مفهومی را به اجزای تشکیل‌دهنده‌اش تجزیه می‌کند تا از طریق فهم این اجزای بسیط، شرایط امکان و کاربرد مفهوم را آشکار سازد[۳].

موضوع چیستی هنر و اثر هنری نیز از حوزه‌های مورد بررسی فلسفهٔ تحلیلی است. زیبایی‌شناسی برآمده از سنت فلسفهٔ تحلیلی، مفاهیمِ قلمرو هنر را تحلیل کرده و انواع رسانه‌های هنری را مورد بحث قرار می‌دهد تا به تعریفی منطقی دست یابد. «هدف فلسفهٔ تحلیلی هنر، کندوکاو و تجزیه و تحلیل مفاهیمی است که آفرینش هنری و نظر ورزیدن دربارهٔ آن را امکان‌پذیر می‌سازد؛ [...] همچنین چیستی رشته‌های مختلف هنری و یا انواع ژانرهای مختلف یک رشته هنری را تحلیل می‌کند» (رامین، ۱۴۰۱، ص. ۱۱). فیلسوفان تحلیلی می‌خواهند به جای پرسش «هنر چیست؟»، این پرسش را مطرح کنند که «مفهوم هنر چگونه مفهومی است؟» به عبارت دیگر، پژوهش فیلسوفان تحلیلی متمرکز بر تبیین ارتباط میان کاربرد مفاهیم و شرایطی است که آن مفاهیم را می‌توان در آن به کار برد. یکی از مهم‌ترین و کهن‌ترین مسائل تأمل بر مفهوم هنر، فهم و تعریف «بازنمایی» است که از دیرباز محل نظریه‌پردازی بوده است. اساساً بازنمایی در طول تاریخ به شکلی چندگانه و مناقشه‌برانگیز مطرح شده است و این مواجهاتِ بعضاً متقابل، صورت‌های مختلفی از تعریف بازنمایی را در فهم هستی‌شناسانه هنر برساخته است. همچنین از درون مواجههٔ فیلسوفان با مسئلهٔ بازنمایی در هنر، نوعی تلاش برای تعریف هنر مبتنی‌بر ماهیت تصویر نیز شکل گرفته است. این تعاریف گاهی بر تطابق تصویرِ بازنمایانه با موردِ بازنمایی‌شده خود را نشان می‌دهد و گاهی در عدم تطابق آنها ادراک و تعریف می‌شود. ریچارد ولهایم (۱۹۲۳- ۲۰۰۳)، فیلسوف بریتانیایی، که پژوهش‌های وی در فلسفهٔ هنر معطوف بر هستی‌شناسی اثر هنری، ماهیت بازنمایی و ماهیت تصویر است، رویکردهای اصلی زمانهٔ خود (دهه ۱۹۶۰) را نابسنده می‌داند و در تلاش برای نقد این رویکردها به مفهوم ویتگنشتاینی هنر به‌عنوان «شکلی از زندگی» روی می‌آورد. وی خصلت‌های هستی‌شناسانهٔ اثر هنری را با بیانی بدیع بازتعریف، و سویه‌های مبهم مسئلهٔ ذات و هویت آن را با بررسی انواع هنرها و رسانه‌هایشان تحلیل کرده است.

مسئلهٔ بنیادین در مقالهٔ حاضر مقابلهٔ صورت‌های مختلفی از مواجهه با بازنمایی (و مشخصاً بازنمایی تصویری) در زیبایی‌شناسی تحلیلی است، به‌طوری‌که نابسندگی‌های هر کدام از این نظریه‌ها، منجر به نوآوری فلسفی ویژه‌ای از ولهایم در حوزهٔ پدیدارشناسیِ دیدن می‌شود. ولهایم مدعی است که اگر دیدنِ تصویری را نحوی از تجربه‌ای بصری در نظر بگیریم، باید برای هر تصویرِ بازنمایانه، تجربهٔ مناسب آن نیز وجود داشته باشد که با دیگر تجربیاتِ دیدن متمایز است. بر حسب همین ادعا، ویژگی‌های خاصی را برای پدیدارشناسی تجربهٔ دیدنِ یک تصویر بازنمایانه برمی‌شمارد و آن را دیدنِ مناسبِ بازنمایی می‌نامد. هرگونه تجربهٔ دیدن تصویرِ بازنمایانه، معنایی را نیز در ذهن تماشاگر می‌سازد. پرسش این است که ماهیتِ این نحو دیدن و این نحو معنا ساختن چیست (Wollheim & Hopkins, 2003, p. 131). ولهایم بر ایدهٔ «دیدن-به‌مثابه»[۴] ویتگنشتاین تأمل می‌کند، اما نهایتاً کاستی‌هایی را در آن تشخیص می‌دهد و برای رفع آنها، مفهوم «دیدن-در»[۵] را ابداع می‌کند که به نظر می‌رسد نظریهٔ کامل‌تری است. بررسی سیر تاریخی مسئلهٔ بازنمایی تصویری تا ویتگنشتاین از منظر فلسفهٔ تحلیلی، نشان می‌دهد که نواقص هر کدام از این نظریه‌ها منجر به بازتفسیر و تأمل ولهایم بر این موضوع شده است. جست‌وجوی ولهایم برای رفع ابهامات و کاستی‌ها در پدیدارشناسی دیدن تصاویر بازنمایانه، به نظریه‌ای مبتنی‌بر نحوی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.54.1]

خاص از دیدن منتج می‌شود که هم گسترهٔ دیدنِ بازنمایانهٔ تصاویر را بسط می‌دهد، هم وابستگی‌های علّی تصویر را با مورد بازنمایی‌شده متوقف می‌کند، هم درک جزئی را از تصویر ممکن می‌سازد و هم می‌تواند دیدن همزمانِ مورد بازنمایی و رسانه/ماده اثر را تبیین کند. این نحو دیدن در فرایند خود از قوه خیال ناظر نیز بهره‌مند است.

لازم به ذکر است که مقاله حاضر همسو با رویکرد فیلسوفان حوزه زیبایی‌شناسی تحلیلی تدارک شده است. اگرچه نمی‌توان چندان بر تمایزی روشن میان فلسفه تحلیلی و قاره‌ای در عصر حاضر تکیه کرد، اما مسائل بنیادین در پدیدارشناسی دیدنِ اثر هنری خود بر این تمایز پرتویی می‌افکند. در زیبایی‌شناسی تحلیلی زمینه‌های خلق اثر ربطی به سرشت زیبایی‌شناسیک آن یا چیستی آن یا نحوه دیدن آن اثر ندارد و می‌بایست این دو را از هم تفکیک کرد. کیفیات و خصلت‌های اثر هنری می‌بایست در خود اثر قابل شناسایی و تحلیل باشند نه خاستگاه‌ها و زمینه‌های آن. در حالی که در مباحث مورد توجه در فلسفه قاره‌ای همچون نشانه‌شناسی یا رویکردهای ساختارگرا بر چنین ظرفیت‌هایی در شناخت اثر هنری تأکید می‌شود.

۱-۱. پیشینه و ضرورت تحقیق

ولهایم که اغلب تحقیقات فلسفی‌اش در حوزهٔ هنرهای تجسمی و به‌طور مشخص دربارهٔ نقاشی، تأثیرات گسترده و مهمی را در پی داشته است، کمتر در قلمرو مباحث هنری و دانشگاهی ایران شناخته شده است و هر دو اثر مشهور وی در این خصوص، یعنی کتاب‌های هنر و ابژه‌هایش (۱۹۸۰) و نقاشی به‌مثابه هنر (۱۹۸۴)، هنوز معرفی و ترجمه نشده‌اند. این در حالی است که اندیشهٔ ولهایم پیوستگی وسیع معنایی با نظریه‌های هنر پیش از خود، به‌ویژه نظریه‌های قرن بیستمی شناخته‌شده در ایران دارد که ضرورت معرفی و تحلیل آرای وی را روشن می‌سازد. ولهایم بر این باور است که نظریه‌های هنر که تعریفی فلسفی و زیباشناسانه از آن عرضه کرده‌اند، با انتخاب یک کارکرد یا یک وجه از ویژگی‌های به‌هم‌پیوسته هنر، تعریفی را در نظر آورده‌اند که نه‌تنها نابسنده است، بلکه غنای هنر و ادراک ما از مواجهه با اثر هنری را تقلیل می‌دهد. همچنین معیارهای شناخت و فهم آثار هنری در بحث بازنمایی تصویری که از دیرباز مطرح بوده و همواره در حال تغییر و دگرگونی است، فیلسوفان هنر را در مسئلهٔ بازنمایی، به بازاندیشی و طرح نظریه‌های نوپدید وادار می‌سازد. ولهایم نیز با طرح مفهوم تازه‌ای از دیدن، ابهامات و نابسندگی‌های نظریات پیشین را بازنگری کرده، پرسش‌های مطرح شده در موضوع پدیدارشناسی دیدن اثر هنری را تداوم می‌بخشد. در مفهوم دیدن-به‌مثابه ویتگنشتاین چه نقصانی وجود دارد که از تعریف هنر در وجوه متمایز آن بازمی‌ماند؟ چه نحو از دیدن مناسب دیدنِ تصاویر بازنمایانه است که هم می‌تواند معنا را ادراک کند و هم از سطح مادی اثر آگاه بماند؟ ولهایم با طرح مفهوم دیدن-در به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد.

در زبان فارسی، منابع قابل توجه در خصوص آرای ولهایم نداریم و در این خصوص فقط در برخی آثار عمومی فلسفهٔ هنر اشاراتی هرچند اندک به وی شده است؛ ازجمله در جستار سوم کتاب چیستی هنر (۱۴۰۱)، اثر اسوالد هنفلینگ، با عنوان «هستی‌شناسی هنر»؛ در کتاب فرهنگ زیبایی‌شناسی (۱۳۹۳) اثر اران گوتر، در مدخلی مجزا با نام «ولهایم»، طرح مختصری از اندیشه‌های وی بازگشوده می‌شود. در فصل پانزدهم کتاب متفکران بزرگ زیبایی‌شناسی (۱۳۹۷)، ملکوم باد ذیل مدخل «ریچارد ولهایم»، معرفی مختصری از وی به دست می‌دهد. همچنین مشابهت‌هایی در کتب و مقالات فارسی، هرچند غیرمستقیم به‌لحاظ مضمون و یا روش تحقیق در حوزهٔ پدیدارشناسی دیدن، به شرح زیر یافت می‌شود:

- شعیری، ح. (۱۳۹۱). نشانه-معناشناسی دیداری. نشر سخن؛

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.54.1]

- ابوالقاسمی، م. (۱۳۹۷). پدیدارشناسی رنگ در نقاشی. نشریهٔ هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، (۷۴)، ۱۳- ۲۲.
- بنویدی، ف. (۱۳۹۳). پدیدارشناسی ادراک زیبایی‌شناختی از دیدگاه میکل دوفرن. دوفصلنامهٔ فلسفی شناخت، (۷۰/۱)، ۶۹- ۱۰۶.
- خاتمی، م. (۱۳۸۵). ابژهٔ زیبایی‌شناسیک. پژوهشنامهٔ علوم انسانی، (۵۰)، ۱- ۱۲.
- مارگولیس، ج. (۱۳۸۸). خصلت غریب هستی‌شناسی اثر هنری (ترجمهٔ ش. وقفی‌پور). زیباشناخت، (۲۱)، ۲۰۷- ۲۱۶.
- نوروزی‌طلب، ع. (۱۳۸۹). جستاری در شکل‌شناسی اثر هنری و دریافت معنا. باغ نظر، ۷(۱۴)، ۶۹- ۸۶.

۲. بازنمایی: تجربهٔ دیدن، تجربهٔ بازشناختن

هنرمندان و منتقدان هنری، پیش از هر چیز اثر هنری را چیزی واقعی، ممکن، ارادی و در اغلب اوقات ابژه‌ای مادی می‌دانند؛ اما بسیاری از فلاسفهٔ تحلیلی و نظریه‌پردازان این سنت فکری، پرسش‌هایی دربارهٔ نحوهٔ هستی اثر مطرح کرده‌اند. طرح این پرسش‌ها بدان سبب است که تعریف واقع‌گرایانه و ظاهراً کلی در سطر پیشین، به همهٔ سویه‌های وجودی اثر هنری پاسخ نمی‌دهد. برخی از تعاریفِ هنر، هستی اثر هنری را از امرِ جزئیِ انضمامی آن (یعنی انواع اجراها، تولیدها، نسخه‌ها، اشیاء و...) متمایز می‌دانند. برخی آثار هنری را همچون جوهرهای ارسطویی می‌دانند و آن را تا زمانی که نزد هنرمند و در ذهن اوست با یک نحوهٔ هستی‌شناسی تعریف کرده و زمانی که فعلیت یافت و موضوع تجربه زیبایی‌شناختیِ دیگران قرار گرفت دارای هستی‌شناسی متمایزی می‌دانند. برخی برای پرسش از هستی آثار هنری، تجربه‌های سوبژکتیو و برخی دیگر تجربه‌های ابژکتیو را ضروری دانسته‌اند. همچنین می‌توان از منظر نشانه-معناشناختی، مقوله‌های مشترکی را در نظام‌های دیداری تعریف کرد که «متونِ دیداری» را در مسیر ادراک و احساس تا شناخت، قابل تشخیص و معناپذیر می‌سازد. این مقوله‌های مشترک عبارتند از اینکه «همهٔ متون دیداری دارای کانال‌های حسی هستند [...]؛ همهٔ متون دیداری فضایی را به خود اختصاص می‌دهند [...]؛ همهٔ متون دیداری یا شکل‌پذیرند یا آیکونیک یا ترکیبی از هردو [...]؛ بسیاری از متون دیداری از مقولهٔ مشترک زمان بهره می‌برند [... و در نهایت اینکه] همهٔ متون دیداری به نوعی در دو بُعد قبض و بسط نشانه‌ای به تعامل می‌پردازند و تنشی را شکل می‌دهند» (شعیری، ۱۳۹۱، ص. ۱۹). با تحلیل مسئلهٔ دیدن و شناختِ مسیری که از فعالیتی حسی-ادراکی عبور کرده تا به بازشناختن در اثر هنری برسد، می‌توان بحث بازنمایی را طرح کرد. در مقالهٔ پیش رو، موضوع از منظر زیبایی‌شناسی تحلیلی و به‌طور مشخص آرای ولهایم، بررسی می‌شود.

«بازنمایی»[۶]، پاسخی دیرین به پرسش از هستیِ هنر بوده است و تعریف بازنمایانه از هنر، از افلاطون تا به امروز، بر معیارهای سنجش اثر هنری و نظام‌های تصویری سایه افکنده است. پاسخ افلاطون به‌عنوان اولین تأمل در چیستی هنر، بیشتر در گسترهٔ نوعی نظام اخلاقی جای می‌گیرد که برای تعریفی با بنیاد فلسفی از هنر می‌بایست آن را در پیوند با معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی وی در نظر گرفت. نظر افلاطون دربارهٔ امور محسوس که هنر را نیز شامل می‌شود[۷]، مبتنی‌بر تقلید[۸] است. کار هنرمند ساخت صور خیالی و تقلید از نسخه‌های دست دوم از اشیاء و اعیان است که طبیعتاً با شناخت حقیقت فاصله داشته و در قلمرو عقل و نظام اخلاقی حاکم بر مدینه قرار ندارد. بنا بر نظر افلاطون، بازنمایی عبارت است از «تقلید تجربهٔ بصری، یعنی آن‌گونه که اشیاء در دید جلوه می‌کنند» (گلدمن، ۱۳۹۳، ص. ۷۶). چنان‌که در کتاب دهم رسالهٔ جمهوری از قول سقراط آمده، هنرمند گویی مقلدی آینه‌به‌دست است که تنها می‌تواند صورتِ ظاهر اشیاء و نه حقیقت آنها را، بازتاب دهد. حاصل کار هنرمند «در مقام مقایسه با حقیقت، چیزی است مبهم و تاریک» (افلاطون، ۱۳۶۶، ص. ۱۲۵۲). اگر بپرسیم که آیا این تقلید، از نمود ظاهری چیزها ناشی می‌شود یا صورت مثالی و حقیقی آنها، پاسخ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.54.1]

افلاطون این خواهد بود که تقلید از صورت ظاهر چیزهاست آنچنان‌که پدیدار می‌شوند، بنابراین تقلید فقط نمودی را برمی‌سازد، نه چیزی حقیقی (افلاطون، ۱۳۶۶، ص. ۱۲۵۴). از همین‌روست که افلاطون سویهٔ تربیت اجتماعی را بر عهدهٔ هنر نمی‌گذارد، زیرا اغلب هنرها را به سبب تأثیرات اخلاقی‌شان گمراه‌کننده می‌پندارد (گات و آیورلوپس، ۱۳۹۱، ص. ۴).

اما آغاز مطالعات مدونِ فلسفی و انتقادی دربارهٔ هنر، کار ارسطو است. بوطیقای[۹] ارسطو پاسخی است به بی‌اعتناییِ افلاطون به پیچیدگی‌های ارزشمند هنر. ارسطو نیز هنر را میمسیس[۱۰] می‌پندارد، اما میمسیس در ارسطو را نباید به معنای افلاطونی تقلید خواند، از این رو، قدما آن را به محاکات تعبیر کردند. محاکات نزد ارسطو گرایشی جدی، طبیعی و توأم با خردورزی است، که نتایجی آموزنده و عمیق در بر دارد و کارکردش به جهت تأثیراتِ سودبخش فردی آن مورد توجه وی است. این اختلاف نظر بنیادین، پیش‌فرضی مشترک دارد که تقلید را ویژگی فطری و شرط ضروری هنر برمی‌شمارد. تأثیر این تلقی از بازنمایی تا قرن بیستم نیز همچنان بر هنر سایه افکنده است، اما با چنین گسترهٔ تاریخی وسیعی، در تبیین بسیاری از آثار هنری غیربازنمایانه (همچون موسیقی و ادبیات) ناکارآمد و نابسنده بوده است.[۱۱] بنابراین تقلید که مبتنی‌بر مشابهت عین به عین است، به موضوعِ «بازنمایی» که قلمروی گسترده‌تری دارد، پیوند می‌یابد، و امتداد آن در مباحث نظریه‌پردازان قرن بیستم به موضوع «بازنماییِ تصویری» تحول می‌یابد.

مقصود از بازنمایی، ساختن چیزی مبتنی‌بر مشابهت است و از این‌رو بازتفسیرِ تقلید در نظریهٔ بازنمایی، قلمرو تعمیم‌پذیری‌های آن را وسیع‌تر می‌کند. از سوی دیگر، آثار هنریِ بازنمایانه، واجد ویژگی‌هایی معنادار و قابل تأملی هستند، اما همیشه در معانی یا اهمیت خود شفاف نیستند، از این جهت، تفسیر راهی متداول برای درک و بازشناسی آنهاست. در بازنمایی می‌توان چیزی را جایگزین چیز دیگری کرد بدون الزام به شباهت کامل؛ اما آیا اساساً چنین شباهت تام و تمامی که جزء به جزء یک امر عینی را بازآفریند و معنای روشنی را افاده کند امکان‌پذیر است؟ بی‌شک ما از اینکه شباهت اثر هنریِ بازنمایانه به واقعیت را تشخیص دهیم، لذت می‌بریم؛ اما آثار هنری را صرفاً به دلیل شباهت تحسین نمی‌کنیم، بلکه ویژگی‌های دیگری، همچون زیبایی، تناسب، موضوعِ تأمل‌برانگیز و... نیز در ادراک ما از هنر اهمیت دارند. همچنین آگاهی و قصدِ هنرمند، ویژگی‌های منحصربه‌فرد ذهنی و نحوهٔ بیان وی نیز باید در نظر گرفته شوند. «آنچه بسیار مهم و تعیین‌کننده است شباهت است نه رونگاری و آن هم شباهت در تجربهٔ بصری، نه شباهت میان خود اشیاء» (گلدمن، ۱۳۹۳، ص. ۷۷). تمایزِ مفهومی دو واژهٔ تقلید و بازنمایی نیز مؤید این معنی است؛ زیرا تقلید نحوی نسخه‌برداری است مبتنی‌بر شباهت که رابطهٔ اثر بازنمایی‌شده و موضوع واقعی آن را به رابطهٔ بدل با اصل فرومی‌کاهد، اما بازنمایی، کنش هنرمند را در گسترهٔ وسیع‌تری معنا می‌کند. «هنگامی که ما در برابر A به‌عنوان بازنمایِ B واکنش نشان می‌دهیم، کارمان صرفاً گشودن یک رمز یا شناخت یک همانندی نیست. تخیل ما A و B را به هم پیوند می‌دهد و راهنمای آن، نشانه‌هایی است که هنرمند در اثر خود مندرج کرده است. ما هنر بازنمایی را از آن جهت ارج می‌نهیم که به این توانایی مخیّله میدان می‌دهد» (شپرد، ۱۳۷۷، ص. ۲۶).

۲- ۱. بازنمایی تصویری: پیشینهٔ موضوعِ «دیدن» در نظر ولهایم

نظریه بازنماییِ تصویری[۱۲]، از اوایل قرن بیستم و در پی یک قرن بی‌اعتباریِ انقیادِ تصویر به واقعیت، به‌عنوان جست‌وجویی برای تبیین آفرینش‌های هنری، همچون فوویسم و کوبیسم و... که اساساً نحوهٔ بازنمایی تصویر را به چالش کشیده بودند، خود را در محور مباحث نظری هنر قرار می‌دهد. بی‌شک انتشار دو کتاب هنر و وهم[۱۳] گامبریچ (۱۹۶۰) و زبان‌های هنر[۱۴] گودمن (۱۹۶۸) در این بین تأثیر مهمی داشته است. «گامبریچ مشکلات مختلفی را در مورد ماهیت تصویرگری، تکامل سبک و ماهیت واقع‌گرایی بررسی کرد و به‌طور گسترده از نظریه‌های ادراک بصری پس از هِلمهولتز و همچنین از نظریهٔ ابطال‌گرایانهٔ علم کارل پوپر بهره برد. در مقابل، گودمن

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.54.1]

از یک نظریهٔ تماماً قراردادی در تصویرگری [...] دفاع کرد، که ریشه در فلسفهٔ نومینالیستی داشت» (Hyman & Bantinaki, 2021, p. 1).

در بازنمایی تصویری، همانندیِ موضوع با تصویرِ بازنمایانده‌شده از آن، اهمیت بنیادین دارد، اما بازشناسی لزوماً از تعهد به شباهت کامل برنمی‌آید. تنها شاید بخش‌ها یا جنبه‌هایی از تصویر، شبیه به موضوع واقعی باشد، اما این نحوهٔ بازنمایی توسط هنرمند است که مخاطب را به سوی شناساییِ موضوع و تعبیر و تفسیر آن می‌کشاند نه شباهت عین به عین. این ویژگی‌های عمدی و آگاهانه، همان حیث التفاتی[۱۵] هنرمند است که تجربهٔ بصری مشخصی را برای مخاطب برمی‌سازد. اثر آلبرشت دورر[۱۶] (تصویر شماره ۱)، بازنماییِ خرگوشی است که حتی اگر ما هرگز چنین خرگوشی را ندیده باشیم، باز هم خواهیم توانست که دلالت‌های شباهت‌گونهٔ آن را در کنشِ عمدیِ هنرمند بازشناسیم و خرگوش تصویر را بی‌درنگ تشخیص دهیم. این مضمون، نه آنقدر بی‌شباهت است که از قراردادهای ترسیم یک موجود (در اینجا خرگوش) سرپیچی کرده باشد تا نتوانیم چیزی را ادراک کنیم و نه معیار شناخت ما را بر اساس تجربهٔ حقیقی مواجهه با یک خرگوش واقعی می‌سنجد، زیرا بی‌شک تجربهٔ ما از دیدن یک خرگوش واقعی با آنچه در طراحی دوبعدی آلبرشت دورر می‌بینیم متفاوت است و ما از این تفاوت آگاهیم. در واقع، تجربهٔ بصری دیدن یک خرگوش واقعی را شبیه به تجربهٔ بصری تصویرِ بازنمایی‌شدهٔ آن توسط دورر تشخیص می‌دهیم و بر همین اساس است که آن را بازمی‌شناسیم. ما نحوهٔ بازنمایی و محتوای قصدِ دورر را در غیابِ خرگوشِ واقعی از مجرای طراحی وی تجربه می‌کنیم. درست برخلاف نظر افلاطون که دیدنِ حقیقتِ امر محسوس را از دیدن تصویر آن والاتر می‌دانست، ما برای خرگوش بازنمایی شدهٔ دورر ارزش بیشتری قائلیم تا نگاه کردن به یک خرگوش واقعی.

مطابق با صورت‌بندی دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد، مبحث بازنمایی تصویری را می‌توان در نظریه‌های مبتنی‌بر شباهت‌مندی[۱۷]، قراردادی[۱۸]، روان‌شناختی[۱۹] و واقع‌گرایی[۲۰] پی گرفت. بر این اساس بازنمایی تصویری در قلمروی نظریه‌های روان‌شناختی در دو گرایش بررسی می‌شود: نظریه‌های تجربی[۲۱] و نظریه‌های شناخت‌بنیاد[۲۲]. نظریه‌های تجربی به‌جای تشخیص نوعی نظام (سیستم) بازنمایی که میان بیننده و امر عینی بر پایهٔ شباهت یا همسانی برقرار می‌شود، به تجربه‌ای که یک تصویر در بیننده ایجاد می‌کند توجه دارد. به عبارت دیگر، تصویر را برحسب نوع تجربه‌ای که در بیننده رخ می‌دهد تبیین می‌کند. اما نظریه‌های شناخت‌بنیاد، مدعی‌اند که شناخت می‌تواند بدون تجربه نیز رخ دهد، بنابراین یک تصویر باید قابل شناخت باشد به گونه‌ای که آنچه را در ذهن هنرمند بوده با تجربهٔ دیدنِ مخاطب مرتبط کند (Hyman & Bantinaki, 2021, p. 1).

همچنین در مراجع دیگر، از بازنمایی تصویری صورت‌بندی متفاوتی ارائه شده است که آن را به دو گرایش نظریه‌های ادراکی[۲۳] و غیرادراکی[۲۴] تقسیم می‌کند (Rollins, 2001, p. 297). رولینز ذیل مدخل «بازنمایی تصویری» در دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی راتلج، آن را با ماهیتی ادراکی تعریف می‌کند، و همچنین ادراک تصویر را ذیل نظریه‌های برساخت‌های ذهنی[۲۵]، با توجه به روابط میان حالات ذهن تبیین می‌کند. این حالات شامل «وانمود»[۲۶] که به اندیشهٔ کندال والتون مرتبط است، «توهم»[۲۷] که مطابق با نظر گامبریچ است و «دیدن-در» بر اساس ادراک تصویر از نظر ولهایم، می‌شود (Rollins, 2001, p. 297). والتون معتقد است که دلالت تصاویر، یا مبتنی‌بر رابطه‌ای علّی است (همچون عکس‌ها)، یا چنین دلالتی را بر عهده ندارند (همچون تصاویری که ساخته می‌شوند و غیرواقعی‌اند). تصویر در گونهٔ دوم، خواه چیزی را نمایش دهد خواه نه، اساساً بر چیزی دلالت نمی‌کند و تنها از طریق نقشی که در بازیِ وانمود می‌پذیرد شناخته و ادراک می‌شود (Rollins, 2001, p. 304). بیننده فقط زمانی می‌تواند مدعی درک یک تصویر باشد که خیال کند (یا وانمود کند) که سوژهٔ خاصی را می‌بیند. به بیان دیگر، ادراک تصویر متضمن تظاهر ذهنی است. «یک نقاشی در صورتی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.54.1]

شیئی را ترسیم می‌کند که ما را به این خیال هدایت نماید که تجربهٔ ما از نگریستن به آن همانا تجربهٔ بصری از آن شیئی است» (گلدمن، ۱۳۹۳، ص. ۹۶).

گامبریچ نظر خود را با ایدهٔ مبتنی‌بر روان‌شناسی در ادراک تصویر سامان می‌دهد. وی معتقد است، تصاویر تا آنجایی که به‌درستی بازنمایی شوند، ادراک‌کننده هیچ اطلاعات نادرستی [از بازنمایی] استنباط نمی‌کند. بنابراین می‌توان مفاهیم مشخصی بر تصویر اعمال کرد و آن را همچون نوع خاصی از موضوع بازنمایی دید. «بر این اساس، هنر توهم است. اما [این] توهم تنها در «دید» است نه در ذهن» (Rollins, 2001, p. 306). به عبارت دیگر، بیننده بر تمایز میان شیئی و تصویر بازنمایی‌شده از آن آگاه است و این دو را با هم خلط نمی‌کند. گامبریچ دیدن را از دو وجه تبیین می‌کند: وجه پیکربستی[۲۸] و وجه بازشناختی.[۲۹] او این دو وجه را از یکدیگر متمایز و منفک می‌داند که می‌توانند به یکدیگر تحویل شوند؛ یعنی زمانی صورتِ ظاهر را می‌بینیم و لحظه‌ای دیگر محتوای بازنمایی‌شده را تشخیص می‌دهیم. ولهایم وجود این دو وجه را می‌پذیرد، اما اختلاف نظرش با گامبریچ در این است که ولهایم این دو وجه را همزمان[۳۰] و توأم با یکدیگر و غیرقابل تفکیک می‌داند. «از نظر گامبریچ دیدنِ چیزی به‌مثابه تصویری از یک شیئی به معنای این است که گاه تصویر و گاه شیئی دیده شود. گویی تحسینِ تصویری زیبا یا طبیعت‌گرایانه از یک شیئی، [تحسینِ] سهولت یا سرعت حرکت میان این دو راه متفاوت از دیدن است» (Wollheim, 1963, p. 28). این دیدِ همزمان که ولهایم در دیدگاه خود تبیین می‌کند، نحوهٔ خاصی از دیدن است که تجربهٔ بصری ویژه‌ای را نیز می‌سازد؛ پدیدارشناسی‌ای که ولهایم آن را دوگانگی[۳۱] می‌نامد. نقص دیدگاه گامبریچ از نظر ولهایم در این است که دیدن بازنمایی گامبریچ چیز متمایزی از سایر دیدن‌ها نیست، درحالی‌که ولهایم مدعی است که بازنمایی نوع خاصی از دیدن را اقتضا می‌کند که منحصربه‌فرد و متمایز از دیگر دیدن‌هاست (Wollheim, 1980, p. 143). چنانچه پیشتر اشاره شد، ولهایم در این بحث متأثر از نظر ویتگنشتاین در خصوص دیدن-به‌مثابه است. بنابراین قبل از تفصیل نظر ولهایم، لازم است درنگی کوتاه در نظر ویتگنشتاین کنیم.

۲-۲. ویتگنشتاین: بازنمایی تصویری و «دیدن- به‌مثابه»

تأثیر ویتگنشتاین (۱۹۵۱-۱۸۸۹)، در فلسفهٔ قرن بیستم به دو سبب است: نخست، به‌واسطهٔ تحول فکری‌اش از رسالهٔ منطقی-فلسفی، تا تحقیقات فلسفی و دوم، به‌واسطهٔ پیوند وثیقی که میان فلسفه و زبان برقرار می‌کند، تاآنجاکه کار فلسفه را جز نقد زبان نمی‌داند. وی در اندیشه‌های متأخرش به‌جای ایضاحِ ساختمان و حدود زبان، آن را در کاربرد روزمره‌اش بازتفسیر می‌کند. درون‌مایه‌های تحقیقات فلسفی، همچون بازی‌های زبانی[۳۲]، شباهت‌های خانوادگی[۳۳]، شکل‌های زندگی[۳۴]، و دیدن-به‌مثابه، همگی ریشه در همین نوآوری ویتگنشتاین دارند. تأملات ویتگنشتاین درباب ماهیت زبان از دهه ۱۹۵۰ به بعد، توجه فلسفی به ماهیت آثار هنری را برانگیخت و در پی تأثیر آن، تعاریف کلی از چیستی هنر طرح شد. این تعاریف در جست‌وجوی آن ویژگی‌های بنیادینی بودند که وجوه مشترک همهٔ آثار هنری‌اند و می‌توانند معیار سنجش هنر از غیر هنر باشند. اما این تعاریف اغلب مبهم و نابسنده بودند. این ابهام و نابسندگی از خطایی منطقی برمی‌آمد که عرضه یک تعریف جامع و مانع را از هنر پیش‌فرض گرفته بود. ویتگنشتاین فرض وجود چنین ویژگی ماهوی و ذاتیِ مشترک را خطا می‌دانست. وی الگویی از شباهت‌های هم‌پوشان را مطرح کرد که می‌توانست معنایی برسازد (یا ویژگی را مشخص کند) و در عین حال به تعیّن تعریف واحد نیز تن ندهد.

ویتگنشتاین در اندیشهٔ متقدم خویش ذیل نظریهٔ تصویری زبان، مدعی است که «اسامی در جمله و اشیاء در جهان متناظر یکدیگرند، پس هر جمله یا گزاره در حکم تابلوی نقاشی است و همان‌گونه که عناصر تصویر نمایش جهان بیرون‌اند، جمله نیز بازنمود واقعیت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.54.1]

بیرون است» (علایی، ۱۳۸۶، ص. ۳۲). اما در دورهٔ متأخر اندیشه خویش، معنای زبان را در کاربرد آن توصیف می‌کند. «در رساله ساختار عالمِ واقع است که ساختار زبان را تعیین می‌کند، اما در پژوهش‌ها این ساختار زبانی ماست که نحوهٔ اندیشیدن ما به جهان را معین می‌دارد» (علایی، ۱۳۸۶، ص. ۳۲). بنابراین می‌توان پیوندی میان زبان و هنر در نظر ویتگنشتاین برقرار کرد، با حفظ این معنی که فلسفهٔ زبان در پی تحلیل و ایضاح زبان است؛ اما زیباشناسی تحلیلی ویتگنشتاین نه‌تنها با هنر به‌مثابه زبان مواجه نشده است، بلکه از صورت‌بندی هر تعریفِ تحلیلی و منطقی از هنر سر باز می‌زند.

بازنمایی از دیدگاه ویتگنشتاین آن چیزی است که دیده می‌شود. آنچه دیده می‌شود همانا تجربه‌ای بصری است که شیئی در بیننده ایجاد می‌کند. «معیار این تجربهٔ بصری چیست؟ [...] غایت [این تجربهٔ بصری] چیست؟ [غایت] بازنمایی، آن چیزی است که دیده می‌شود» (Wittgenstein, 1958, p. 198). ویتگنشتاین بر همین اساس، مفهوم دیدن-به‌مثابه را طرح می‌کند، بدین معنا که یک بازنمایی همواره دیدنِ چیزی است به‌مثابه چیزی دیگر. آنچه در بیننده ایجاد می‌شود همچون نسخه بدلِ مادیت یافته‌ای است که می‌توان به آن نگریست و مفهومی را به بیننده تحمیل می‌کند. این تصور از ادراک بصری دست‌کم «دیدن» را به‌عنوان آگاهی از قلمرویی مادی (و فرمی) می‌داند که در سوژه تجربه‌ای بصری را شکل می‌دهد. تصور ویتگنشتاین این است که اشیاء چیزی را در سوژه تولید می‌کنند؛ اما وی محتوای این ادراک بصری را به روشنی تبیین نمی‌کند. کسی که می‌گوید A را به‌مثابه B می‌بینم، به چه معنا چیزی را دیده است؟ ویتگنشتاین پاسخ این پرسش را با مثال مشهور اردک-خرگوش[۳۵] می‌دهد (تصویر شماره ۲): تصویر مبهم است و هر بار از هر طرف به آن بنگریم، بازنمایی متفاوتی می‌بینیم، اما در واقع، این دیدنِ ما (یا تجربهٔ بصری) ماست که متفاوت درک می‌شود. بیننده تغییر را در چیزی که می‌بیند توصیف می‌کند، گویی که آنچه پیش چشم دارد تغییر کرده است. آنچه بیننده در تصویر اردک-خرگوش، گاهی اردک و گاهی خرگوش می‌بیند، به چه چیزی بستگی دارد؟ برداشت بیننده؟ تغییر قواعد بازیِ بصری؟ تغییر معنا؟ پس تفاوت در دو تجربهٔ بصری، ناشی از تغییر عینی در شیئی نیست، بلکه از تفاوت در نحوهٔ قرار گرفتن یک تصویر در دو زمینهٔ متفاوت است که از سوژه ناشی می‌شود. به عبارت دیگر، نحوهٔ واکنش سوژه به تصویر است که ارجاع به امر عینی را متفاوت تفسیر می‌کند. ویتگنشتاین می‌گوید آنچه ما از جوانب مختلف از یک تصویر درک می‌کنیم، ویژگی متعلق به یک شیئی نیست، بلکه رابطه‌ای درونی است میان آن شیئی و سایر اشیاء (Wittgenstein, 1958, p. 212). درست همین‌جاست که ویتگنشتاین میان دیدن و دیدن-به‌مثابه تمایزی می‌گذارد، هرچند این دو نحو دیدن را به یکدیگر مرتبط می‌داند.

ویتگنشتاین می‌خواهد به ما نشان دهد که «ما تنها زمانی می‌توانیم به این نحوهٔ دیدن برسیم، که از تفکر در مفهوم ادراک به‌عنوان چیزی که به ما داده شده یا توسط ویژگی‌های هدفمند جهان مادی به وجود آمده دست بکشیم، و آن را با روشی که سوژه به آنچه می‌بیند پاسخ می‌دهد، مرتبط کنیم» (McGinn, 2002, p. 179).

۲- ۳. ولهایم: بازتفسیرِ بازنمایی تصویری با مفهوم «دیدن- در»

ریچارد ولهایم که آثارش در حوزهٔ زیباشناسیِ تحلیلی و فلسفهٔ ذهن متأثر از ویتگنشتاین متأخر و همچنین آرای روان‌کاوانهٔ فروید است، در کنار نلسون گودمن[۳۶]، نیکولاس ولترستورف[۳۷]، جرالد لوینسون[۳۸]، و مونرو بردزلی[۳۹] و برخی دیگر، بحث از هستی‌شناسی هنر[۴۰] را در زمینهٔ زیباشناسی تحلیلی مطرح کرد. ولهایم بر این باور است که نظریه‌های هنر مبتنی‌بر تعریفی فلسفی، با انتخاب یک کارکرد یا یک وجه از ویژگی‌های به‌هم‌پیوستهٔ هنر، تعریفی از هنر پیش کشیده‌اند که نه‌تنها نابسنده است، بلکه غنای هنر و همچنین ادراک ما از مواجهه با اثر هنری را تقلیل نیز می‌دهد. وی در کتاب مهم و مشهور خود، هنر و ابژه‌هایش[۴۱]، می‌کوشد تا مفهومِ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.54.1]

ویتگنشتاینیِ «هنر به‌مثابه شکلی از زندگی» را به‌عنوان تعریفی هستی‌شناختی از هنر توصیف کند؛ یعنی روی آوردن به مفهومی که در آن معنا و رسانه، قصد و اجرا، بیان، تاریخ و ذهن فردی در هم می‌آمیزد و جایگزین میل فلسفی تعریف هنر می‌شود. آرای ولهایم دربارهٔ بازنمایی تصویری، با تحقیقاتِ فلسفی وی در هستی‌شناسی اثر هنری درآمیخته است. همچنین در میان رسانه‌های مختلف هنری، به‌طور مشخص هنرهای تجسمی جایگاه ویژه‌ای در مطالعات زیباشناختی وی دارد. ولهایم نظریهٔ زیباشناختی بازنمایی تصویری را در موضوع پدیدارشناسی تجربهٔ دیدن و ادراک تصویر طرح می‌کند. وی دیدنِ تصاویر بازنمایانه را تجربه‌ای ویژه می‌داند که ماهیت خاصی از رسانهٔ هنری را مبتنی‌بر تضادِ آشکار میان بازنماییِ تصویری و نمادهای شفاهی، به بیان دیگر، میان تصویر کردن و توصیف کردن فراهم می‌کند (Walton, 1992, p. 281). ولهایم در بند سیزدهم کتاب هنر و ابژه‌هایش، مخالفت خود را با نظریهٔ بازنمایی مبتنی‌بر همسانی ابراز می‌کند؛ ایده‌ای که بازنمایی را بر اساس شباهت میان شیئی مادی و تصویر بازنمایی شده از آن توصیف می‌کند. ولهایم برای امتناع از هرگونه پیوستگی یا همسانی با نظریه‌های سنتی فلسفه پسارسطویی، تعبیر «تخیل» را برای ظرفیت‌های ادراکی به کار نمی‌برد؛ زیرا می‌پندارد که آن تخیل و همچنین دیدن-به‌مثابه، برای ادراک همهٔ اعیان به کار می‌رود و چنین ادراکی برای آنکه معنایی بیابد، همواره ذیل مفاهیم قرار می‌گیرد. ادراکی که از طریق اندراج ذیل مفاهیم به دست می‌آید انعطاف‌پذیری[۴۲] را که در دیدن-در وجود دارد برنمی‌تابد و گویی همواره یکی از جنبه‌های ادراک را نادیده می‌گیرد.

ولهایم «بازنمایانه دیدن»[۴۳] را، با الهام از تعبیرِ «دیدن-به‌مثابه» ویتگنشتاین و از طریق مفهومی در پیوند با آن یعنی «دیدن-در» تبیین می‌کند. چنانچه پیشتر اشاره شد، دیدنِ بازنمایانه ویتگنشتاینی (یا همان دیدن-به‌مثابه) به معنای دیدنِ الف به عنوانِ ب است؛ الف رسانه یا بازنماییِ [تصویری] یا آنچه که دیده می‌شود است، و ب همان ابژه یا آنچه که بازنمایی شده است. بر همین اساس، مفهوم دیدن-در ولهایم به این معناست که ب را در الف ببینیم (Wollheim, 1980, p. 140). کندال والتون در تفسیر نظر ولهایم می‌گوید: «دیدن-در تجربه‌ای است که با پدیدارشناسی متمایزی از دوگانگی مشخص می‌شود. تجربه‌ای با دو وجه (بازشناختی و پیکربستی) که توجه بیننده را همزمان به [معنای] آنچه می‌بیند و ویژگی‌های [مادی] رسانهٔ هنری معطوف می‌دارد» (Walton, 1992, p. 282). ولهایم تأکید می‌کند که این تجربیات دو وجهی، دو تجربهٔ متمایز و مستقل از هم که همزمان واقع می‌شوند نیستند، بلکه دو وجه از یک تجربه واحدند (Wollheim, 1980, p. 73).

ولهایم در تبیین مقولهٔ بازنمایانه دیدن و اینکه چرا دیدن-در را بر دیدن-به‌مثابه ترجیح می‌دهد، نکاتی را متذکر می‌شود: نخست اینکه گستره چیزهایی که ممکن است **در** بازنمایی چیزی ببینیم بیشتر از چیزهایی است که **به‌مثابه** چیز دیگری می‌بینیم؛ یعنی آن ادراکاتی که از دیدنِ چیزی در بازنماییِ آن چیز می‌بینیم، گسترهٔ وسیع‌تری دارد تا آنکه بازنمایی را به‌مثابهٔ چیزی ببینیم. «با توجه به اینکه چیزی که دیده می‌شود، یک امر منحصربه‌فرد است- و این مورد به بازنمایانه دیدن مرتبط است- تمام آنچه می‌توانیم به‌مثابه چیزی ببینیم، همان‌طور منحصربه‌فرد است، اما دیدن-در [این امکان را فراهم می‌کند] تا نه‌تنها آن امر منحصربه‌فرد، بلکه حالاتِ امور را نیز ادراک کنیم» (Wollheim, 1980, p. 140). برای مثال، تصویر شماره ۳، «زن شیرفروش»، اثر یان ورمیر را بنگرید. آنچه به آن می‌نگریم بازنمایی یک زن است؛ یک زن در حال ریختن شیر. مقصودِ یک بازنمایی به‌مثابه چیزی، می‌تواند با آوردن نام یا توصیفی دربارهٔ آن بازنمایی مشخص و روشن شود و شاید حتی تنها راه درست درک یک بازنمایی از طریق دیدن-به‌مثابه چنین باشد. ما زنی را در حال ریختن شیر به‌مثابه زنی شیرفروش ادراک می‌کنیم و مقصود بازنمایی را، هم از طریق دیدن و هم با فهم عنوان، درک می‌کنیم. اما دیدن-در علاوه‌بر نام یا شرح و توصیف، می‌تواند با عباراتِ دیگری نیز ادراک شود. ما نه‌تنها زنی شیرفروش در حال ریختن شیر را (که از عنوان چنین برمی‌آید) در آن بازنمایی می‌بینیم، بلکه می‌توانیم زنی عاشق، زنی کارگر، زنی خانه‌دار و... را نیز در بازنمایی ادراک کنیم و همهٔ این امکان‌ها و حالاتِ امور تنها با گسترهٔ دیدن-در میسر می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.54.1]

دومین نکته‌ای که ولهایم برای ترجیح دیدن-در مطرح می‌کند این است که «اگر الف را به عنوان ب ببینم، پس همواره بخشی از الف وجود دارد که من آن را به‌عنوان ب می‌بینم» (Wollheim, 1980, p. 141). به بیان دیگر، آنچه بازنمایی شده است، همواره نسبت و وابستگیِ علّی‌اش را با بخش‌هایی از آنچه بازنمایی شده است، نگاه می‌دارد و شاید همین محدودیت و التزام است که ولهایم را بر آن می‌دارد تا ادراک گسترده‌تر دیدن-در را پیش نهد. او معتقد است که دیدنِ الف به‌مثابه ب، همزمان به‌طور دقیق تعیین می‌کند که کدام بخش از الف همچون ب دیده می‌شود و کدامیک همچون ب دیده نمی‌شود. اما دیدن-در، چنین الزامی را برای تعیّن‌بخشی به بازنمایی ندارد و حتی مجالی برای طرح پرسش از انحصار ارجاعِ بازنمایی نمی‌دهد. به بیان دیگر، دیدن-به‌مثابه چیزی، نوعی تعیین موضع[۴۴] و تعیّن را نیز در خود به همراه دارد که دیدن-در آن را ایجاب نمی‌کند. ممکن است طیف محدودی از آثار بازنمایی شامل چنین ادارکی شود، زیراکه دیدن برخی آثارِ بازنمایی، دقیقاً همان تعیّن و انقیاد را می‌طلبد؛ اما اینجا تمایز ظریفی میان دیدنِ بازنمایی در کل و یا در جزء آن طرح می‌شود. بنا بر همان تعیّن که به همراه دارد، دیدن-به‌مثابه درک کلی از تصویر بازنمایی‌شده را حاصل می‌آورد، اما دیدن-در، در مورد موارد جزئی که همزمان میان صورت و محتوای تصویر نیز جریان دارد، صدق می‌کند. لوینسون در این خصوص می‌نویسد: «نظریهٔ ولهایم صورت پرورده‌شده‌ای است از عقیدهٔ ویتگنشتاین دربارهٔ ادراک جلوه یا ادراک کردن چیزی به‌جای چیز دیگر، [...]، اما ولهایم به‌جای مفهوم دیدن-به‌مثابه، مفهوم دیگر دیدن-در را به‌عنوان هستهٔ بازنمایی تصویری مطرح می‌کند. دیدن-در دست کم از دو لحاظ با دیدن-به‌مثابه فرق دارد: نخست آنکه اولی در مورد اجزاء یک تصویر به کار برده می‌شود و دومی بر کل تصویر صدق می‌کند؛ و دوم آنکه اولی متضمن آگاهی از صورت ظاهری تصویر به نحوی همزمان با آگاهی از محتوای ترسیم شدهٔ تصویر است» (لوینسون، ۱۳۹۲، ص. ۳۷).

سومین نکته‌ای که ولهایم برای تمایز و ترجیح دیدن-در به دیدن-به‌مثابه متذکر می‌شود این است که ادراکی که از طریق دیدن-در حاصل می‌شود مجال این را می‌دهد که هم مورد بازنمایی را ببینیم و همچنین همزمان با آن ویژگی‌های عینی اثر/رسانه را نیز بنگریم، اما با دیدن-به‌مثابه، فقط می‌توانیم مورد بازنمایی را که به‌عنوان چیز دیگری تصویر شده است، ببینیم.

«اگر الف را به‌مثابه ب ببینم، [به این معناست که] ویژگی‌های مشخصی از الف وجود دارد که دیدنِ الف را ممکن می‌سازد، یا دیدنِ الف به‌مثابه ب را توجیه می‌کند. این‌ها همان ویژگی‌های پایدارِ[۴۵] دیدنِ من از الف به‌مثابه ب است، همچنین در مورد دیدن-به‌مثابه نمی‌توانم همزمان هم الف را به‌مثابه ب ببینم و هم بر ویژگی‌های پایدار الف در این ادراک آگاه باشم، و اینچنین محدودیتی که بر توجه همزمان [در دیدن-به‌مثابه وجود دارد] نشان داده می‌شود» (Wollheim, 1980, p. 142). دیدن-در این امکان را فراهم می‌کند که ب را در الف دید، اما هیچ ویژگی تعیّن‌بخش و پایداری را نیافت که مانع از ادارک گسترده‌تر گردد. به بیان دیگر، می‌توان هم به ادراک ابژه و هم بازنماییِ عینی آن ابژه در رسانه/اثر همزمان توجه کرد. اگر به مثال «زن شیرفروش» ورمیر بازگردیم می‌توانیم هم بازنمایی زنی در حال ریختن شیر در ظرفی را ببینیم و همزمان نیز از ویژگی‌های عینی نقاشی همچون جسمیت رنگ‌ها، نور-سایه‌ها، بافتِ بوم و... نیز آگاه باشیم؛ می‌توانیم از مقصود معینِ بازنمایی فردی به‌مثابه زنی شیرفروش فراتر رویم؛ اما دیدن-به‌مثابه، موضع ما را در محدودهٔ ویژگی‌هایی که یک زن در حال ریختن شیر را در کلیتِ خود بازمی‌نمایاند، نگاه می‌دارد. خواه تصویر روشن باشد خواه مبهم، خواه صورت زن تمام‌رخ باشد خواه فقط گوشه‌ای از چشمانش قابل دیدن باشد، خواه جسمی در کنارش تصویر شده باشد خواه نه...، ما بازنمایی آن را در کلیتِ ویژگی‌های تعیّن‌بخشی که از او ادراک می‌کنیم، بازمی‌شناسیم.

پیش‌تر اشاره شد که ولهایم به نوع خاصی از دیدن اشاره می‌کند. آن هنگام که بازنمایی را به‌عنوان بازنمایی یک چیز ادراک می‌کنیم، تنها آن زمان می‌توانیم از ادراکی مناسب و خاصِ بازنمایی سخن به میان آوریم که توانسته باشیم هم موضوعِ بازنمایی را بازبشناسیم و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.54.1]

هم توأمان بر ویژگی‌های بصریِ آن رسانهٔ هنری آگاهی یابیم. همزمان که پیکره‌ای از زنی می‌بینیم که ظرفی از شیر در دست دارد و به دست‌های خود می‌نگرد، در عین حال آگاهی از رنگ و بوم و ماده و ویژگی‌های عینی دیگر را نیز حفظ کنیم. دیدن-در سطحی از ادراک است که از ما می‌خواهد هم سطح مادی و جسمانی را ببینیم و هم مورد بازنمایی را در رسانه‌اش ادراک کنیم و بازشناسیم. اینگونه است که می‌توان به ادراکِ مناسب بازنمایی در نظر ولهایم که خود آن را «نظریه دوگانه»[۴۶] می‌نامد و در مخالفت با دیدگاه گامبریچ طرح می‌کند، دست یابیم. «توجهِ بصری من می‌بایست میان دو چیز تقسیم شود، هرچند که الزامی ندارد که این توزیعِ توجه با سهمی یکسان انجام شود» (Wollheim, 1980, p. 142).

در دیدگاه ولهایم تمایز میان دیدن-به‌مثابه و دیدن-در به ظرفیتِ ادراکی انسان بازمی‌گردد؛ چیزی که او «ادراک مستقیم»[۴۷] می‌نامد به معنای ظرفیت ادراکی چیزهای حاضر از طریق وقوع تجربهٔ حسی است. دیدن-به‌مثابه به این ادراک مستقیم مربوط می‌شود و درواقع بخش مهم و اساسی آن محسوب می‌شود، اما دیدن-در از ظرفیت ادراکی خاصی ناشی می‌شود که چیزی فراتر از این ادراک مستقیم است.

۲- ۴. وجوه پدیدارشناسیِ دیدنِ بازنمایی در نظر ولهایم

ریچارد ولهایم دو ادعای بنیادین را از نظرگاه خود مطرح می‌کند: اول اینکه بازنمایی می‌بایست از طریق نوع خاصی از دیدن ادراک شود و نه هرگونه دیدنی؛ وی این‌گونه دیدن را «دیدنِ مناسبِ بازنمایی»[۴۸] می‌نامد (Wollheim, 1980, p. 137). وی معتقد است که بازنمایی را نباید فقط به‌واسطهٔ ارجاعی که به واقعیت اشیاء عینی دارد ادراک کرد، بلکه باید نوعِ گسترده‌تری از فهم و ادراک را در نظر آورد. دومین ادعای وی این است که آنچه «دیدنِ مناسبِ بازنمایی» را منحصربه‌فرد می‌کند «معیارِ صحّت»[۴۹] است که با قصدِ هنرمند یا سازنده حاصل می‌آید (Wollheim, 1980, p. 137). این معیارِ صحّت نمی‌تواند ایجاب کند که یک بازنماییِ خاص را می‌توان به‌طورِ مشخصی یا به معنای خاصی دید، حتی اگر ناظری آگاه و باکفایت باشد. تنها کارکرد این معیارِ صحّت در مواجهه با بازنماییِ چیزی این است که ادراکِ صحیح از یک بازنمایی را از میان ادراکات ممکن انتخاب می‌کند. البته می‌توان موقعیتی را نیز تصور کرد که از بخت بد هنرمند، یا ناآگاهی و ناتوانیِ تماشاگر، ادراکِ بازنمایی یک چیز، هیچ مطابقتی با قصد هنرمند نیابد و گویی هیچ برداشت درستی در کار نیست و ادراک بی‌نتیجه خواهد ماند. البته لازم نیست که ادراک تماشاگر حتماً با قصد هنرمند مطابقت تام داشته باشد، حتی ممکن است طریقِ درست دیدن بازنمایی یک چیز را از آنچه می‌بیند استنباط کند و قصد هنرمند را در آن بازسازی کند. به این معنا حتی مهم نیست که چه کسی به‌عنوان مدل استفاده می‌شود تا شخصیتی خاص را در نقاشی یا عکاسی بازنمایی کند، زیرا ما نه آن مدل، نه حتی شباهت میان مدل واقعی و شخصیت بازنمایی شده را، بلکه تنها همان بازنمایی را ادراک می‌کنیم.[۵۰]

ما شاهکارهای بازنمایانه‌ای همچون آثار تیسین، ورمیر، مانه و مانند آنها را تحسین می‌کنیم و با نگاهی شورمندانه و دقیق به تأثیرات فرمی خط و ضربهٔ قلم‌مو یا گسترهٔ رنگ‌ها و ترکیب‌بندی می‌نگریم و در عین حال موضوع آثار را نیز از مجرای شباهت‌مندی به امور واقعی بازمی‌شناسیم. این ارزشی است که در دیدنِ بازنمایانه پدیدار می‌شود، زیرا اگر مجبور بودیم که توجه خود را فقط بر یکی از این وجوه معطوف داریم و میان ویژگی‌های مادی و موضوع بازنمایی یکی را انتخاب کنیم، هرگز چنین اعجازی در آثار بازنمایانه نمی‌یافتیم. استدلال ولهایم این است که «بیننده می‌بایست نه‌تنها از آنچه بازنمایی می‌شود، بلکه از کیفیات سطحی [فرمی و مادی] نیز از لحاظ بصری آگاه بماند» (Wollheim, 1980, p. 144).

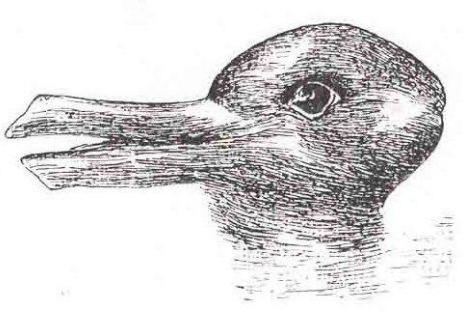
[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.54.1]

۳. نتیجه‌گیری

آرای ریچارد ولهایم دربارهٔ بازنمایی تصویری، با پژوهش‌های فلسفی وی درباب هستی‌شناسی اثر هنری درآمیخته است، و به‌طور مشخص هنرهای تجسمی جایگاه ویژه‌ای در مطالعات زیباشناختی وی دارد. ولهایم در پس‌زمینهٔ زیباشناسی تحلیلی و مباحث مربوط به موضوع بازنمایی تصویری و از میان مقابلهٔ صورت‌های مختلفی از مواجهه با بازنمایی تصویری، اندیشه‌ای تازه در پدیدارشناسیِ دیدن طرح، و نحوهٔ خاصی از دیدن را ابداع می‌کند که در سایهٔ آن، نابسندگی‌های هر کدام از نظریه‌های پیشین را آشکار می‌سازد. جست‌وجوی ولهایم در نوع خاصی از ادراک تصویر که آن را دیدنِ مناسبِ بازنمایی می‌نامد، نهایتاً در مفهوم «دیدن-در» صورت‌بندی می‌شود. نتایج ابداع ولهایم در طرح این نحو از دیدن، هم گسترهٔ دیدنِ بازنمایانه تصاویر را بسط می‌دهد، هم وابستگی‌های علّی تصویر را با مورد بازنمایی شده متوقف می‌کند، هم درک جزئی را از تصویر ممکن می‌سازد و در نهایت هم می‌تواند دیدن همزمانِ مورد بازنمایی و رسانه/مادهٔ اثر را تبیین کند. در مقالهٔ حاضر به قدر توان سعی شد پس از بررسی وجوه مختلف بحث بازنمایی تصویری و طرح مناقشات متفکران زیباشناسی تحلیلی در این بحث، آرای ولهایم در این حوزه تبیین شود و سیر تکوین مفهوم بازنمایی در هنر و نظریه‌های اثرگذار بر آن تا برآمدن نظر ولهایم روشن شود. در نهایت می‌توان گفت آنچه ولهایم را از سایر نظریه‌پردازان معاصر در این سنت متمایز می‌کند این است که وی به پدیدارشناسی ویژهٔ خود مبتنیئبر مفهوم «دیدن-در» دست یافت؛ نحوی دیدن که در پرتو آن، هم موضوعِ بازنمایی را بازمی‌شناسیم و هم بر ویژگی‌های بصریِ رسانهٔ هنری آگاهی می‌یابیم.

تصویر شماره ۱: «خرگوش»، ۱۵۰۲، آلبرشت دورر
مأخذ: https://www.visitingvienna.com



تصویر شماره ۲
مأخذ: https://digi.ub.uni-heidelberg.de

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.54.1]

تصویر شماره ۳: «زن شیرفروش»، ۱۶۵۷، یان ورمیر

مأخذ: https://www.rijksmuseum.nl

پی‌نوشت‌ها

1. Analytic philosophy

۲. تحلیل به شیوه‌های متفاوت، هرچند مرتبط، در دو سنت برخاسته از افلاطون و ارسطو بسط یافته است، که اولی بر مبنای جست‌وجوی تعاریف و دومی بر مبنای اندیشهٔ رجوع به علل اولی است. دو مسیری که در این سنت‌ها نشان داده می‌شوند، فضای مباحث روش‌شناختی را تا اوایل دورهٔ مدرن تعریف می‌کردند و به نوعی امروز هم نفوذ دارند (Beaney, 2021).

۳. ویتگنشتاین در این باره معتقد است که «جهان در تحلیل نهایی، برساختهٔ واقعیت بسیط و ساده است که غایت زبان، به تصویر درآوردن آن واقعیت است. هر سخنی دربارهٔ جهان تنها در صورتی معنادار است که بتواند به گزاره‌ای ساده تحویل گردد که تصویرکنندهٔ واقعیت بسیط باشد. بنابراین گزاره‌های مابعدالطبیعی و اخلاقی از این دیدگاه، گزاره‌هایی فاقد معنا تلقی می‌شوند» (رامین، ۱۴۰۱، ص. ۱۸).

4. Seeing-as

5. Seeing-in

6. Representation

۷. افلاطون جایگاه مستقلی برای هنر قائل نبود و آن را در قلمرو صناعت محسوسات، همچون دیگر مشاغل تخصصی، به شمار می‌آورد.

8. Imitation

9. Poetics

10. Mimesis, تقلید، محاکات

۱۱. لازم به توضیح است که نظریهٔ تقلید در هنر با در نظر گرفتن زمینهٔ تاریخی آن (یعنی معیار خلق اثر هنری زیبا در یونان باستان)، دیدگاهی مقبول و معقول بوده است. رسمیت در نهادهای هنرهای زیبا مشروط به الزامِ ضروری تقلید دانسته می‌شد. تا قرن نوزدهم اغلب هنرمندان از نظریهٔ تقلید پیروی می‌کردند و هنر را از غیر هنر با همین معیار سنجش تشخیص می‌دادند. «به راستی تأثیر نظریه تقلیدی هنر تا قرن بیستم بر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.54.1]

هنر سایه‌افکن بوده است؛ به‌طوری که نسل پیشین هنرمندان، اساساً هنر انتزاعی را هنر تلقی نمی‌کردند، زیرا معتقد بودند که این هنر اصلاً شبیه به هیچ چیز نیست» (کارول، ۱۳۹٤، ص. ٤٤).

12. Pictorial representation
13. Ernst Gombrich, Art and Illusion (1960)
14. Nelson Goodman, Languages of Art (1968)
15. Intentionality
16. Albrrecht Durer
17. Resemblance
18. Conventional
19. Psychological
20. Realism
21. Experiential theories
22. Recognition-based theories
23. Perceptual theories
24. Non-Perceptual theories
25. Mental constructions
26. Make-believe
27. Illusion
28. Configurational
29. Recognitional
30. simultaneous
31. Twofoldness
32. Language-game
33. Family resemblance
34. Form of life

۳۵. تصویر اردک-خرگوش، شکل مشهوری است که ویتگنشتاین با الهام از مطالعات روان‌شناسی جوزف جاسترو برای توصیف مسئلهٔ «دیدن-به‌مثابه» در پژوهش‌های فلسفی مطرح کرد. تصویر، همزمان دو وجه دارد که از راست به چپ خرگوش، و از چپ به راست اردک دیده می‌شود.

36. Nelson Goodman
37. Nicholas Wolterstorff
38. Jerrold Levinson
39. Monroe Beardsley
40. Ontology of Art

٤١. دیدگاه فلسفی ولهایم که ترکیبی از پیچیدگی‌های فلسفی و چشم‌اندازی زیباشناختی است، اغلب در کتاب هنر و ابژه‌هایش (۱۹۸۰) آمده است و این تأملات تا کتاب نقاشی به‌مثابه هنر (۱۹۸٤) نیز امتداد داشته است.

42. Elasticity
43. Representational seeing
44. Localization
45. Sustaining features
46. the twofold thesis
47. Straightforward perception

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.54.1]

48. Seeing appropriate to representation (نحوهٔ دیدنی که ناظر بر بازنمایی و مقتضی و مناسب آن است)

49. Standard of correctness

۵۰. برای مثال، ممکن اســت هنرمندی نقاش به قصــد بازنمایی یک پادشــاه، از دوســت یا همکار خود کمک بگیرد و ما در مواجهه با بازنمایی پادشاه، نه دوستِ نقاش، بلکه تصویری از پادشاه را ادراک می‌کنیم.

کتابنامه

افلاطون. (۱۳۶۶). دورهٔ آثار (ترجمهٔ م. ح. لطفی و ر. کاویانی). نشر خوارزمی.

رامین، ع. (۱۴۰۱). فلسفهٔ تحلیلی هنر. مؤسسهٔ متن.

شپرد، آ. (۱۳۷۷). مبانی فلسفهٔ هنر (ترجمهٔ ع. رامین)، نشر علمی فرهنگی.

شعیری، ح. (۱۳۹۱). نشانه-معناشناسی دیداری. نشر سخن.

علایی، م. (۱۳۸۶). از اندیشیدن تا نگریستن. زیباشناخت، (۱۷)، ۳۱-۴۶.

کارول، ن. (۱۳۹۴). درآمدی معاصر بر فلسفه هنر (ترجمهٔ پ. صادقیه)، نشر پیام امروز.

گات، ب.؛ مک‌آیور لوپس، د. (۱۳۹۱). دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی (گروه مترجمان)، مؤسسهٔ متن.

گلدمن، ا. هـ (۱۳۹۳). بازنمایی در هنر؛ در مسائل کلی زیبایی‌شناسی (قسمت سوم؛ به کوشش ج. لوینسن؛ ترجمهٔ ف. مجیدی). مؤسسهٔ متن.

لوینسون، ج. (۱۳۹۲). زیبایی‌شناسی فلسفی، مروری اجمالی؛ در مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی آکسفورد (ترجمهٔ ف. مجیدی). مؤسسهٔ متن.

ویتگنشتاین، ل. (۱۳۹۸). رسالهٔ منطقی فلسفی (ترجمهٔ م. حسینی). نشر هرمس.

هنفلینگ، ا. (۱۴۰۱). چیستی هنر (ترجمهٔ ع. رامین). نشر هرمس.

Beaney, M. (2021). Analysis, In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

Gaut, B. & McIver lopes, D. (2001). *The Routledg companion to aesthetics*, Routledg.

Hyman, J. & Bantinaki, K. (2021). Depiction; In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. https://plato.stanford.edu.

Henrich, R. (2016). Richard Wollheim on seeing-in, In *Wollheim, Wittgenstein, and pictorial representation* (edited by G. kemp & G. M. Mras). Routledg

McGinn, M. (2002) seeing and seeing aspects, In *Wittgenstein and the philosophical investigations*. Routledg.

Walton, K. (1992). Seeing-in and seeing fictionally, In *Psychoanalysis, mind and art, perspective on richard wollheim* (edited by J. Hopkins & A. Savile). Blackwell.

Wittgenstein, L. (1958). *Philosophical investigations* (translated by G. E. M. Anscomb). Blackwell.

Wollheim, R. (1963). Reflection on Art and illusion, In *Arts year book*, New York.

Wollheim, R. (1980). *Art and its Objects*. Cambridge university press.

Wollheim, R. (1984). *Painting as an Art*. Princeton university press.

Wollheim, R. & Hopkins, R. (2003). What makes representational painting truly visual?. *Aristotelian society supplementary*, (Vol 77, issue 1).

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.54.1]