متافیزیک و هنر

در اندیشهٔ یونانیان، مسیحیان و مسلمانان

فرزان سجودی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آیا هنرمند واقعیت تازه‌ای را می‌آفریند و یا واقعیت را تقلید می‌کند؟ آیا پشتوانه کار هنرمند «خرد» است یا نیروی تخیل؟ آیا کار هنرمند آن است که واقعیتی سهل‌الوصول را بیافریند یا هدفش بیان آن چیزی است که بیان ناشدنی است و یا دریافتش بسیار پیچیده و غامض است، آن چه بر ژرف‌ترین رمز و راز هستی پرتو می‌افکند؟

واژه‌هایی چون «آفرینش»، «تخیل»، «انتزاع» و یا «تقلید»، «شکل» و «نمود» امروز به نظر ساده و بدیهی

مـی‌رسند. ایـن واژه‌هـا را هـم هـنرمندان و هـم اهـل زیبایی‌شناسی به وفور به کار می‌برند، اما اگر به ریشـه این واژه‌ها بازگردیم خواهیم دید که چندان هـم سـاده نیستند. حدود دو هزار و پانصد سال پیش این واژه‌هـا در بحث‌های داغی کـه در زمـینه مـتافیزیک و الهـیات درگرفته بود به کـار بـرده مـی‌شدند، و در حـقیقت در مفهوم ثانویه‌شان در هنر و نـظریه هـنر بـه کـار گـرفته شدند.

حـال اجـازه بـدهید بـبینیم در پـس مـفاهیم تـقلید (محاکات) و آفرینش چه نهفته است. مفهوم mimesis که به تقلید یا محاکات برگردانده شده است، در اصل در فرهنگ یونان شکل گرفته است. از یک‌سو «محاکات» در تـلاشی مـتافیزیکی بـرای روشـن کـردن واقـعیت کارساز بود و از سوی دیگر با هنر سر و کـار داشت. مسأله آفرینش برای یونانیان باستان اصولاً ناشناخته بود زیرا نه یونانیان و نه رومیان، هیچ‌یک بر امکـان آن کـه هستی بتواند «از هـیچ» پـدیدار شـود، بـاور نـداشتند. آفرینش هم زمـان بـا ظـهور مسـیحیت بـه یک مسألهٔ فلسفی بدل شد. بنابر ایـن قـبل از کشـفیات الهـیات و متافیزیک که پندار فیلسوفان را در مورد پیدایش هستی دگرگون کـرد، امکـان نـداشت بـتوان هـنر را از مـقوله آفرینش دانست.

در برداشت کلاسیک از هنر، جـایی بـرای آفـرینش از هیچ (ex nihilo) به مفهوم دقیق متافیزیکی آن وجود ندارد. هر چند مقصود آن نیست که در تفکر کلاسیک هنر را صرفاً «نسخه‌برداری» (copying) می‌دانسته‌اند، زیـرا عـلاوه بـر آفـرینش از هـیچ از یک سـو و نسـخه‌برداری از سـوی دیگـر، بـاید نـوعی آفـرینش مشروط را نیز در نظر داشت.

آیا محاکات نوعی نسخه‌برداری است؟

قبل از افلاطون، واژه mimesis و هم خانواده‌های آن مـانند mimema, mimoi, mimeishtai و یـا mimeson بـارها در آثـار تـراژدی‌نویسان، شـاعران، تاریخ‌نویسان و فیلسوفان اولیه آمده است. این واژه‌ها بخشی از زبان روزمره بوده‌اند و قبل از آن کـه بـا کـار نقاش سر و کار داشته باشند که شبیه آن را بتوان نمونه بارز «تقلید» منظور کرد، در مورد همسرایی و بازیگری به کار برده می‌شدند. هـمسرایی، ریشـه در آیـین‌ها و رمـزواره‌هـای دیـنوسیوسی داشت و از سـه بـخش حرکات موزون و موسیقی و آواز تشکیل شـده بـود. «تقلید» را نخست برای این سه شکل هنر به کار بردند. در مورد بازیگری نیز عمل بازیگری که زندگی طبقات پـایین را بـرای ثـروتمندان بـازی مـی‌کرد و از ایـن راه موجبات تفریح آنان را فـراهـم مـی‌کرد، «تـقلید» گـفته می‌شد.

دموکریتوس فیلسوف، گـفته است کـه بسـیاری از هنرهای انسانی تقلید مهارت‌هایی هستند که در طبیعت دیده می‌شوند، و هم چنین گفته است که انسان یا باید خوب باشد و یا خوبی را تقلید کـند. آشـیلوس، گـفته است نقاشی هنری است که با تـقلید سـر و کـار دارد، وپیندار، تقلید را در نواختن فلوت دیده است، به همین ترتیب آریستوفان شعر و هـرودوت مـجسمه‌سازی را حوزه‌هایی دانسته‌اند که با تقلید سر و کار دارند.

همان‌طور که می‌بینیم mimesis هم به‌معنای تقلید است و هم بازی، بیان و شبیه‌سازی. معنای اولیه کـلمه بسیار سیال بوده است. این سیالی معنای کلمه البته بـه

معنای ابهام آن نیست زیرا در همه این معانی یک مؤلفه مشترک وجود دارد: رابطه‌ای با موضوع تقلید. این موضوع اغلب موضوعی واقعی است، اگر چه ممکن است هنری دیگری را تقلید کند. معنای کلمهٔ mimesis بعدها در بافت جدل‌های فلسفی شکل تازه‌ای به خود گرفت، و کاملاً بدیهی است که معنای «نسخه‌برداری» (copying) از معانی اولیه واژه نبوده است.

برابر دانستن mimesis با «نسخه‌برداری» را به افلاطون نسبت می‌دهند. افلاطون خود از واژه‌های apeikazia, aphomoioma یا eikona کم و بیش به یک معنی استفاده می‌کند. ریشه واژه نخست ــ eikadzo ــ یعنی چیزی مشابه ساختن، و ریشه واژهٔ دوم ــ homoios ــ به معنی تشابه است. بنابراین این واژه‌ها از جمله واژه سوم (eikona) به معنی نوعی تخیل‌اند. این واژه‌ها نمایانگر نوعی تشابه‌اند، اما فقط تشابه و نه بیش از آن. تشابه به معنی نسخه‌برداری یا copy نیست زیرا نسخه‌برداری با درجه بالایی از یکسانی همراه است، در حالی که تشابه فقط به‌گونه‌ای نزدیک به اصل است. پس این سؤال مطرح می‌شود که واژه copying یا نسخه‌برداری که در ترجمه‌های غربیان از افلاطون به کار رفته، از کجا آمده است. واژهٔ copy یونانی نیست، لاتینی است و در اصل معنایی کاملاً متفاوت با معنای امروزی‌اش داشته است. Copia یعنی قدرت و ثروت بسیار و وفور، وفور غذا، مال و یا حتی واژه. یک رومیایی ممکن است غذا و ثروت بسیار (copia) داشته باشد و یک سیاستمدار رومی می‌توانسته است copia verborum (انبوه واژگان) داشته باشد، انبوه واژگانی که می‌تواند برای توصیف یک پدیده یا یک چیز به شیوه‌های متفاوت به کار ببرد، یا به عبارتی دانشی از عبارات و واژگان که بی آن که یکسان باشند به لحاظ معنی بسیار به هم نزدیک‌اند.

معنای امروزی این واژه، به قرن دوازدهم بازمی‌گردد، اواخر قرون وسطی یعنی دوران رونق دوباره فرهنگ و بازگشایی دانشگاه‌ها. دانشجویان این دانشگاه‌ها به نسخه‌های مکتوب از متون یکسان نیاز داشتند. اختراع دستگاه چاپ در پایان قرن پانزدهم امکان تولید نسخه‌های کاملاً یکسان از یک متن واحد را فراهم کرد. حال دیگر واژهٔ copy نه تنها معنای وفور بلکه معنای یکسانی را نیز دربرداشت. خلط مفهوم و یکسان پنداشتن محاکات با نسخه‌برداری بازمی‌گردد به دوران رنسانس، که واژهٔ copia به کلی به جای محاکات (mimesis) به کار رفت. بنابر این روزی که افلاطون از واژه‌های apeikasia, aphomoioma و eikona استفاده می‌کرده است، بی‌تردید مفهوم نسخه‌برداری (copying) را آن‌گونه که ما امروز می‌فهمیم در ذهن داشته است.

نظریهٔ مثل افلاطون در متن یک مجادله شکل گرفته است. در یک‌سو اعتقاد به دگرگونی مدام و بی‌ثباتی مستمر هراکلیتیون و نسبی‌گرایی سوفیست‌ها و از سوی دیگر مکتب وحدت وجود و عدم واقعیت تغییر (پارمنید معتقد بود که فقط یک هستی ساده و تغییرناپذیر وجود دارد) قرار داشت. برخلاف هراکلیتوس، افلاطون معتقد بود که برخی چیزها هیچ‌گاه تغییر نمی‌کنند. افلاطون با سوفیست‌ها هم مخالف بود و با اعتقاد آن‌ها مبنی بر نفی عینیت و ثبات حقیقت مخالف بود. و از سوی دیگر افلاطون برخلاف پارمنید معتقد بود که بسیاری چیزها هستی‌های ساده و تغییر ناپذیرند و نه فقط یک چیز. به این ترتیب مثل افلاطونی محتوای عینیت یافته و جوهریِ مفاهیمی عام و قابل تعریفند که می‌توانند موضوع دانش یا معرفت باشند. مثل متمایز از جهان مادی‌اند که به واسطه حواس دریافته می‌شوند، و نه موضوع معرفت و دانش بلکه موضوع نظر یا فکر عموم‌اند. مثل الگویی است که بر اساس آن جهان محسوس شکل گرفته است. اما نباید فراموش کرد که بین مثل و مشابه مادی‌شان تفاوت‌های

بسیاری هست. مثل ساده‌اند، در حالی که جهان مادی مرکب است. مثل جاودانه‌اند، در حالی که عینیات جهان مادی فناپذیرند و مثل انتزاعی و عام‌اند، در حالی که مادیات عینی و ملموس‌اند. مثل تغییرناپذیرند، در حالی که مادیات دگرگون می‌شوند، مثل را فقط می‌توان با هوش و فعالیتی ذهنی دریافت، در حالی که عینیات را با حواس درمی‌یابیم. مثل ازلی‌اند در حالی که مادیات به وجود می‌آیند و از بین می‌روند. جهان محسوسات فقط تا جای ممکن به جهان مثل شباهت دارد، و تفاوت‌هایش با جهان آرمانی مثل بسیار زیاد و بنیادی است. «تقلید» افلاطونی در نظام کیهانی یا هستی‌شناختی فقط مبتنی بر تشابه یا مثل است و نه «نسخه‌برداری» و یکسانی یا تشابه مطلق. و اتفاقاً این تشابه، بسیار ضعیف است زیرا تفاوت‌های جوهری بسیاری وجود دارد. در مورد نسخه‌ای که ازیک متن گرفته می‌شود، شکل حروف و معنای آن‌ها تغییری نمی‌کند در حالی که در «تقلید» هستی‌شناختی، شکل و معنا هیچ‌یک نمی‌توانند با دنیای آرمانی مثل یکی باشند چرا که شکل متعلق به ماده است و معنا ورای محسوسات. پس جهان مادی بازتابی است دور از جهان مثل و نه نسخه یکسان با آن، جهان مادی چونان سایه است و نه خود واقعیت هستی.

نکته دیگر آن است که در اندیشه افلاطون نه تنها در سطح متافیزیک بلکه در سطح دانش نیز تفاوت‌های بسیار است بین مثل و مشابهات مادی آن‌ها. حقیقت و دانش حقیقی (معرفت) رابطه مستقیم با مثل دارد، در حالی که رای و نظر و عدم حقیقت به محسوسات مربوط می‌شوند. پس بین این جهان و جهان دیگر نه فقط مسائل هستی شناختی بلکه مسائل معرفت‌شناختی نیز فاصله انداخته است. در هر دو مورد امکان نسخه‌برداری (کپی) نیست. حواس در جایگاهی نیستند تا آن چه را هن می‌داند دریابند.

هنر، مُثُل و جهان محسوس

بر این اساس در چارچوب فکری افلاطون هنر جهان تازه‌ای نمی‌آفریند. هنر از مثل یا از آن چه مشابه مثل است، یعنی جهان محسوسات، تقلید می‌کند. برای یونانیان تصور آن که انسان بتواند واقعیت تازه‌ای بیافریند ممکن نبود. فرآورده‌های انسانی باید همیشه به چیزی ارجاع می‌کردند. هنرهایی چون موسیقی، شعر، حرکات موزون و نقاشی جهان محسوس را تقلید می‌کنند. حال اگر اثری هنری هیچ متناظری در جهان محسوسات نداشته باشد، معنایش آن است که آن هنر مثل را تقلید می‌کند، و ورای محسوسات است. «هنرهایی» چون نجاری، و صنایع مختلف دستی در این زمره قرار می‌گرفتند. اگر هنری نه مثل بلکه طبیعت یا فرآورده‌های صنعتگران را تقلید کند، آن هنر به مفهومی بسیار محدودتر تقلیدی است.

شگفتی‌آور است اما مشاهده می‌کنیم که افلاطون صنایع دستی را در جایگاهی بالاتر از آن چه امروز هنرهای زیبا نامیده می‌شود، یعنی شعر، موسیقی، حرکات موزون و نقاشی، قرار می‌دهد. پس این دسته از هنرها چه چیزی را تقلید می‌کنند؟ شعر، موسیقی و حرکات موزون (عناصر سه‌گانه هم‌سرایی) آیین‌ها، منش‌ها، شخصیت‌های انسانی، ماجراها و اعمال را تقلید می‌کنند و نقاشی به تقلید رنگ و شکل می‌پردازد.

به این ترتیب در نظام فکری افلاطون هنرهای مذکور دو تا سه مرتبه بیشتر از حقیقت دورانند. اگر طبیعت را تقلید کنند، دومرتبه از حقیقت دوراند چرا که طبیعت خود بازنمودی دور از مثل است؛ و اگر صنعتگری را تقلید کنند سه مرتبه از حقیقت فاصله گرفته‌اند (زیرا صنعت مثالی را تقلید می‌کند که خود آفریده ایزدی است). اندک جایی که افلاطون برای شعر باقی می‌گذارد، در واقع امکان اعاده حیثیت از هنر در برابر صنعت را فراهم می‌کند.

شعر از عناصر موسیقی (وزن و شمار) و هم چنین

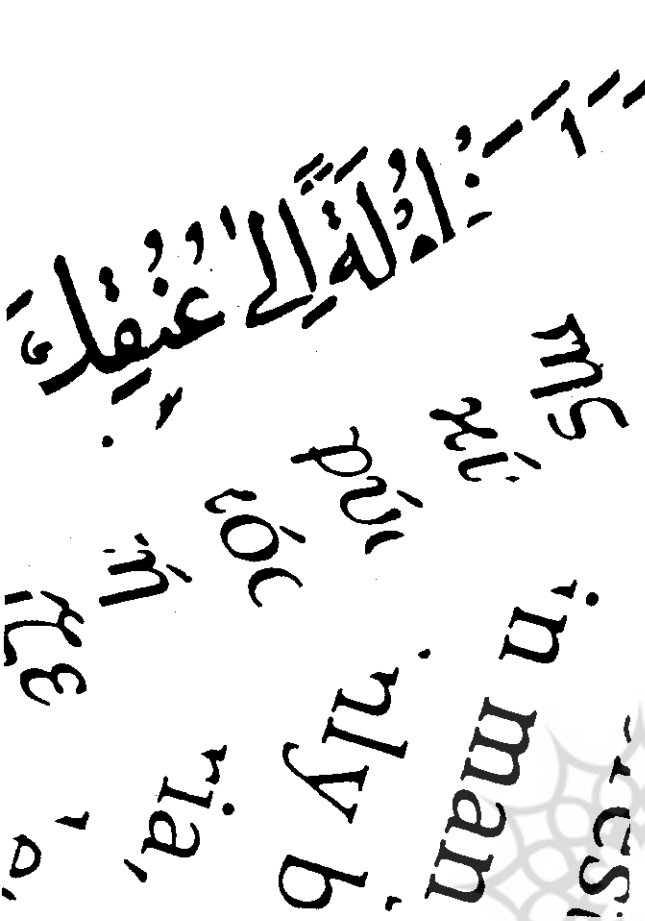
از واژه‌ها در معناهایی نامتعارف بهره می‌گیرد. افلاطون بر این باور بود که شاعران مردمان را گمراه می‌کنند، زیرا احساساتی را تقلید می‌کنند که ما را از خرد و تعقل دور می‌کند. افلاطون معتقد بود که این‌گونه تقلید برای انسان زیان‌بار است. مجسمه‌ساز و نقاش نیز از آنجا که نسبت‌های آن چه می‌کشند یا می‌سازند با واقعیت سازگار نیست، چون الگوی آن‌ها یا آن‌قدر کوچک است و یا آن‌قدر بزرگ که اینان ناچارند آن را در نسبت‌هایی دیگر ارائه دهند، پس حاصل کار این هنرمندان نیز فقط توهمی از واقعیت است، و به این ترتیب هنرمند مجبور به ارتکاب به جعلی گریزناپذیر است. به این ترتیب، هنرمند شباهت نمی‌آفریند بلکه فقط توهمی به وجود می‌آورد، پس از عقل و خرد بسیار دور است و حرفه‌اش بازی کودکانه‌ای بیش نیست.

به نظر می‌رسد تقلید به مفهوم افلاطونی آن کاملاً با «نسخه‌برداری» تفاوت داشته باشد. با توجه به دریایی که جهان محسوس را از دنیای غیر مادی آرمانی مثل جدا می‌کند، «نسخه‌برداری» و ساختن نمود یکسان روبایی بیش نمی‌نماید. پس به اعتقاد افلاطون نه طبیعت و نه هنر، هیچ‌یک نمی‌توانند تصویری یکسان از مثل به دست دهند، و اگر هنر طبیعت را تقلید می‌کند این تقلید از نوع «نسخه‌برداری» یا «تصویربرداری» نیست، زیرا هر دو، هم طبیعت و هم هنر، وابسته به نمونه‌ای آرمانی و غیر مادی هستند. اگر افلاطون از «تقلید» یا «محاکات» سخن می‌گوید، در پس آن چه می‌گوید این فلسفه نهفته است که طبیعت در مرتبه‌ای مادون نسبت به جهان مثل قرار دارد، و هنر در مرتبه‌ای مادون نسبت به طبیعت. تقلید تشابه است و تشابه تصویر (یا کپی) نیست بلکه نوعی رد است، یا نشان.

افلاطون معتقد بود که هنر ارزش چندانی ندارد، زیرا از دنیای آرمانی مثل و از حقیقت، خیر و زیبایی بسیار دور است. اما شاگرد افلاطون، ارسطو نظریه مثل افلاطون را به مثابه نظریه‌ای نامربوط مردود دانست و در نتیجه پرتو تازه‌ای به مفهوم هنر تابیدن گرفت. رئالیسم فلسفی ارسطو به فلسفه رئالیستی هنر انجامید.

مفهوم ارسطویی طبیعت با آن چه ما امروز و به دنبال نگاهی دکارتی، از طبیعت در ذهن داریم بسیار متفاوت است. از دید دکارت طبیعت ماده بسط یافته‌ای است که تحت تأثیر نیروهای متفاوتی است که به‌گونه‌ای مکانیکی بر آن عمل می‌کنند. از دید یونانیان، طبیعت زنده بود. طبیعت پیوسته در حال شدن بود، در حال رشد، و این شدن و رشد خود پو و ناشی از خودبود. طبیعت اصل زندگی را در خود داشت، قائم به ذات خود رشد می‌کرد، زندگی‌ای که یا گیاهی بود، یا گیاهی و حسی (حیوانی) و یا گیاهی و حسی و خردمندانه (انسانی).

پس برای ارسطو «جهان مثل نقشی در این میان ندارد و به همین دلیل، هنر شاعری دیگر پدیده‌ای انحراف یافته نیست، بلکه خود مستقیماً موضوع توصیف است... ارسطو حتی در مورد تأثیر شعر بر انسان نیز با دیدگاه خشک و قطعی افلاطون موافق نیست. او نه در ایقاع ماهیتی ناپسند می‌بیند و نه معتقد است که نمایشنامه در بیننده خود به‌طور کامل رخنه می‌کند...» از دید ارسطو طبیعت غایت‌مند است به این معنی که هر چند طبیعت موجودی خردورز نیست، در درون خود به جهتی تمایل دارد. این جبر درونی را که نوعی انگیزه تحول است می‌توان به بیان متافیزیکی نوعی غایت نامید. از سوی دیگر وجود این تمایلات نشان می‌دهد که هستی میل به کمال دارد، و گرایش درونی‌اش به تحول از همین میل ناشی می‌شود. امروزه سخن از بازگشت به طبیعت گفته می‌شود، اما ارسطو می‌گوید که طبیعت یک حالت ابتدایی نیست که خاستگاه چیزهای دیگر باشد، بلکه خود حالتی نهایی است، حالتی که در آن توانایی‌های بالقوه عینیت یافته‌اند. طبیعت عین کمال است. یونانیان شاهد این



اندیشه را در چرخه تحولات طبیعی یافتند. هر چند چرخه تحولات طبیعی کامل مطلق نیست و استثناتاتی دارد. در برخی موارد ممکن است به دلایلی توانایی‌های بالقوه به فعل درنیایند. درختی که بالقوه قادر به میوه دادن است شاید به دلیل سرما، بی‌آبی و غیره میوه ندهد. میل طبیعی پیوسته حاضر است اما تحقق آن شاید با موانعی روبه‌رو شود. این‌جاست که هنر به کمک می‌آید. هنر با تمایلات طبیعت مواجه می‌شود و آن‌ها را که عینیت نیافته است عینیت می‌بخشد؛ هنر می‌تواند کاستی‌های طبیعت را که طبیعت خود گاهی نمی‌تواند جبران کند، جبران نماید. پس از دیدگاه ارسطو نیز هنر «تقلید» طبیعت است اما تقلیدی که نوع کامل و آرمانی آن چه را تقلید شده است به نمایش می‌گذارد؛ و آن چه موجبات لذت ما را از مواجهه با هنر فراهم می‌کند، لذت شناخت یا به عبارت دیگر بازشناخت می‌داند که خود از دید ارسطو حاصل تقلید است.

تقلید و آفرینش

در یونان، در سنت هلنیستی و رومی تصور آن که چیزی بتواند از هیچ پدید آید ناممکن می‌نمود و از دید ایشان پدید آمدن باید همیشه از چیزی باشد نه از هیچ. از دید افلاطون وجود جاودانه ماده، از دید ارسطو جهان ازلی و ابدی از دید پلوتینوس آن اصل اساسی، یگانه مبدا که پیوسته به اشکال تازه‌ای از هستی جان می‌دهد، بودهایی بودند منشأ بودنی‌های دیگر. مفهوم جدید به هست آمدن جهان در غرب منشأ در رشد تفکر مسیحی دارد. در عهد عتیق آنجا که درباره خلقت سخن گفته می‌شود، آمده است: «در آغاز خداوند آسمان‌ها و زمین را آفرید.» او جهان را از ماده دیگری نساخت، او جهان را آفرید. بر این اساس وجودی که خود آفریده خداست نمی‌تواند آفریننده چیزی باشد. این بحث به فلسفه که راه می‌یابد با نسخه دیگری از «تقلید» روبه‌رو می‌شویم. خداوند علت‌العلل است، و مبدا و منشأ همه‌چیز، پس همه‌چیز نشانی از منشأ خود را با خود دارد. خداوند کامل مطلق است و موجودات دیگر در پس تقلید کمال او. مخلوق از خالق خود به طرق مختلف تقلید می‌کند هیچ کمالی نیست که به نوعی تقلید از کمال خداوند نباشد.

به سوی تخیل فعال: دیدگاه دانشمندان ایرانی و اسلامی

پس از سقوط امپراتوری روم غربی، بیزانسی‌ها نخستین وارثان میراث آتنی و رومی بودند. پس از بیزانسی‌ها مسلمانان فعالانه و اندیشمندانه میراث کلاسیک را دریافت کردند. دوران حاکمیت خلفای عباسی دوران طلایی شکوفایی فرهنگ اسلامی بود. در

بغداد مرکز جدید حکومت اسلامی کتابخانه‌ای بزرگ و سپس دارالترجمه‌ای تأسیس شد. مترجمانی که غالباً سوری بودند کار ترجمه آثار فیلسوفان یونانی را بر عهده گرفتند.

نکته این‌جاست که مسلمانان دریافت کنندگان منفعل دانش یونانیان نبودند. در بین مسلمانان متفکران بزرگی می‌زیستند که به مسائل جدلی قدیمی حیاتی تازه دادند و راه‌حل‌هایی تازه برای آن‌ها ارائه کردند. ترکیب اندیشه‌های افلاطون، ارسطو و پلوتینوس در پرتو مذهب اسلام به شکل‌گیری نظریه‌ای جدیدی درباب تخیل انجامید: نظریه تخیل فعال.

نخستین گام را در این زمینه فارابی برداشت. فارابی که به دنبال ارسطو معلم اول، معلم ثانی نامیده می‌شد تحولی چشمگیر در نظریه ارسطویی قوای روح پدید آورد. او مفهوم حس مشترک را (در مقابل Common sense شعور یا عقل سلیم آورده است ولی به دلیل مفهوم خاص این عبارت در اندیشه ارسطو که در ادامه مطلب خواهد آمد، عبارت «حس مشترک» را ترجیح دادم) کنار گذاشت و تخیل را بر جای آن نهاد. این گام، پیامدهای بزرگی داشت و سرانجام به شکل‌گیری نظریه تازه‌ای در باب تخیل انجامید.

ارسطو در تحلیلی که از منش شناخت انسان می‌دهد، می‌گوید که هر یک از این پنج حس دارای موضوع (ابژه) خاص خود است. برای مثال ابژه حس بینایی، رنگ است و ابژه شنوایی صوت. با وجود این هر یک از این حواس بزرگی، شکل، حرکت و کمیت را نیز درمی‌یابند. هیچ‌یک از این ابژه‌های «مشترک» ابژه بخصوص هیچ‌یک از حواس نیست، هر چند، ابژه‌های بخصوص مانند رنگ، صورت و بو در آن‌ها سوژه‌ای می‌یابند. یک سوژه و همان سوژه هم زمان هم مثلاً قرمز است و هم‌بوی خوش می‌دهد. ارسطو می‌گوید در بین قوای شناختی انسان باید حسی وجود داشته باشد که این ابژه‌های مشترک را دریابد، و با این توان، دریافت حواس مختلف جمع شده و به مثابه خصوصیات متعلق به چیزی درک می‌شوند. ارسطو این حس را «حس مشترک» (شعور) نامید؛ و فارابی مفهوم تخیل را جانشین این «حس مشترک» کرد. فارابی با جانشین کردن تخیل به جای حس مشترک گسستی در نظریه رئالیستی شناخت حسی به وجود آورد. فارابی معتقد است این تخیل است که دریافت‌ها را منظم می‌کند، درباره آن‌ها قضاوت می‌کند، آن‌ها را در هم می‌آمیزد و از هم منفک می‌کند، و سرانجام برخی از ترکیباتی که می‌سازد با واقعیت منطبق است و برخی نیست. در شناخت حسی، موضوع شناخت باید ساخته تخیل باشد و به این ترتیب نمی‌تواند متناظری در جهان واقعیت داشته باشد و لذا در همه ابژه‌های شناخت حسی تردید می‌شود. فارابی واژه تقلید را برای خیال‌هایی به کار برد که تخیلات، در قالب رویدادهایی که امکان رخدادشان در واقعیت هست، به آن‌ها شکل داده است. تخیلات قادر به تقلید زیبایی جهان به طریقی بسیار فشرده‌اند، بسیار فشرده‌تر از آن چه در دریافت حسی ممکن است. از دید فارابی نه تنها تخیل بر حواس غالب است و برتری دارد، بلکه می‌تواند در تماس مستقیم و بی‌واسطه با هستی غیرمادی متعال قرار گیرد. به این ترتیب جهان مادی و شناخت حسی که حاصل حواس پنج‌گانه است، اعتبار و ارزش خود را در برابر تخیل از دست می‌دهد، زیرا دریافت‌های آن‌ها را نمی‌توان با محتوای دریافت از منشأ هستی مقایسه کرد.

ابوعلی سینا از وجود پنج حس درونی برای انسان سخن گفته است. نخستین آن‌ها حس مشترک یا تخیل (فانتزی) است که داده‌های حواس بیرونی را گرد می‌آورد. دومین آن‌ها توان خلاقیت است که آنچه را به تخیل می‌رسد، حتی پس از توقف فعالیت حواس بیرونی، حفظ می‌کند. سومی توان قضاوت است که ورای حواس بیرونی امکان شناخت دوست را از دشمن به انسان می‌دهد، (آنچه بعدها غریزه خوانده

شد.) چهارمی قوه خیال است، که تخیلات در آن تجزیه و ترکیب می‌شوند. و سرانجام حافظه است که انبار تخیلات است.

فرایند معمول شناخت با حواس بیرونی آغاز می‌شود و مسیر حواس درونی را طی می‌کند، و سرانجام به ذهن می‌رسد و مفهوم شکل می‌گیرد. به این ترتیب دریافت و شناخت حسی فقط مرحله مقدماتی شناخت است. به این ترتیب ابوعلی سینا به‌تدریج از خردگرایی یونانی و از ارسطو فاصله می‌گیرد و به سوی عرفان پیش می‌رود. جهان محسوسات کذب است، و فقط روحی که از محسوسات تطهیر شده باشد می‌تواند به حقیقت دست یابد. حقیقتی که این‌گونه دیده شود فقط به زبانی رمزگونه، و با تمثیل و نماد می‌توان بیان کرد، و ابوعلی سینا در آخرین آثارش چنین زبانی را به کار می‌گیرد.

ابن عربی، بسیار بیش از ابوعلی سینا تحت تأثیر عرفان است. او برای نخستین‌بار افکاری را بیان کرد که بعدها رمانتیک‌ها تکرارش کردند. او معتقد به وحدت وجود بود، خدا همه چیز است و همه چیز خداست. ابن عربی انواع متفاوتی از انگاره‌های ذهنی را از هم بازشناخته است. خیال ذهنی ممکن است خودانگیخته باشد یا ناشی از اراده ما. ممکن است بازتابی صادق باشد، یا پندار. برخی رویاها ناشی از تجربه‌های روزانه‌اند و اما برخی دیگر منشأ ماورایی دارند، این‌گونه رویاها حاوی حقیقت به‌گونه‌ای نمادین‌اند و یا حتی حقیقت صریح و بی‌پرده را در خود دارند. از دید ابن عربی، تخیل قوه‌ای فردی نیست که به یک انسان بخصوص متعلق باشد، تخیل مشترک همگان است. تخیل وجودی قائم به ذات و جوهری است که واسط بین جهان مادی و جهان غیرمادی است، و نمونه‌ای از تجلی خدا بر انسان است. به این ترتیب انسانی استثنایی، مثلاً عارف می‌تواند از قدرت اراده‌اش استفاده کند و شکل‌های مشخصی از تخیل را، که انباره مشترک همه شکل‌هاست به در آرد. از آنجا که انسان یک جهان خرد است (و فقط انسان کامل و استثنایی جهان خرد کاملی است)، گویی در مرکز کل جهان کلان نیز ایستاده است، زیرا در او همه اشکال هستی متمرکز شده است. به این ترتیب توانایی‌هایی غریب در پیش روی انسان کامل قرار می‌گیرد. ابن عربی می‌گوید انسان کامل با تمرکز در مسیر درست می‌تواند به کل توانایی‌هایش تحقق بخشد. در این لحظه است که از دید او انسان در اعمال خلاقه‌اش خدایی می‌شود.

برای نخستین‌بار در تاریخ فلسفه، تخیل در اوج قرار می‌گیرد و ابعادی الهی می‌یابد، و در حقیقت به تخیل خلاق بدل می‌شود. حال که چنین قدرت عظیمی به تخیل نسبت داده شده است، ابن عربی درنگ نمی‌کند و نقش اصلی را در پیدایش هنر و بخصوص شعر به تخیل می‌دهد. شعر حاصل فعالیت تخیل خلاق است، یعنی همان چیزی که خداوند به موجب آن جهان را آفرید. شاعر برابر انسان کامل است، که همان عارف است. همان‌گونه که برای افلاطون جهان واقعی جهان مثل بود و نه جهان محسوسات، از دید ابن عربی نیز تخیل بسیار واقعی‌تر از واقعیت است، و انگاره‌های ذهنی هستی واقعی هستند، و نه جهانی که از طریق شناخت حسی دریافت می‌شود. فلسفه، عرفان و شعر در یک نقطه مشترک، یعنی در تخیل به هم می‌پیوندند؛ و هنر جایگاهی فراتر از جهان و فراتر از خرد می‌یابد.

پی‌نوشت:

* در نگارش این مختصر از کتاب Metaphysics and Art نوشته پروفسور پیوتر جاروسزینسکی که توسط هیو مک دونالد به انگلیسی برگردانده شده است، بهره بسیار برده‌ام.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی