ادب پژوهی
شمارهٔ چهارم
زمستان و بهار ۸۷ – ۱۳۸۶
صفحات ۱۴۱ – ۱۶۶

واژگان کلیدی

☑ خیال
☑ تخیّل
☑ تخیّل خدامرکز
☑ تخیّل سکولار

ساختار و ساخت‌آفرینی تخیّل

سینا جهاندیده
کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی
دانش‌آموختهٔ‌دانشگاه آزاد اسلامی اراک

چکیده

تخیّل یکی از بنیادی‌ترین عناصر زیبایی‌شناسی است که در هنرهای تصویری و کلامی بسیاری به آن پرداخته‌اند. مفهوم پیچیدهٔ تخیّل در عرصهٔ علوم انسانی هم معنایی ویژه یافته‌است؛ چنان‌که در حوزهٔ شناخت‌شناسی عرفان، نقش تخیّل به عنوان یک «تجربهٔ انسانی ـ فراعقلانی»، در حوزهٔ شناخت ادیان به عنوان «تجربهٔ دینی»، در روانشناسی شناختی به عنوان اصلی‌ترین کارکرد در تشکیل «خودِ فردی» انسان و در مطالعاتِ اسطوره‌شناختی به‌عنوان مؤثّرترین عامل در تشکیل «خودِ جمعی» مورد توجّه بسیاری از محقّقین قرار گرفته است. بنابراین تخیّل را می‌توان بنیادی‌ترین عامل در خلق تجربه‌های شهودی، کشفی، درک امر قدسی، کشف ساختارهای واقعیت و خلق ساختارهای زیبایی‌شناختیَ دانست. این مقاله سه هدف را دنبال می‌کند:

۱- تبیین ساختار تخیّل که در واقع این توصیف و تبیین، مدخلی برای پاسخ به این سؤال اصلی است که چگونه تخیّل ساختارآفرین است.

۲- تأثیرپذیری تخیّل از ارزشها، باورها، تلقی‌ها و رویکردهای عصری به گونه‌ای که چرخش در ساختار اولیّهٔ آن به وجود می‌آید و از آنجا که تغییر در عنصر عاملیّت همیشه می‌تواند تغییر در معناها و ساختارها به وجود آورد، این نکته می‌تواند حائز اهمیّت باشد.

۳- و سرانجام توصیف این مسئله که چگونه تخیّل نوظهور، عامل خلق ساختاری دیگر در آثار ادبی، به‌ویژه شعر می‌گردد. به زبان ساده‌تر این مقاله می‌خواهد چرخش تخیّل را از زیبایی‌شناسی دیروز به زیبایی‌شناسی امروز نشان دهد؛ بنابراین تلاش می‌کند تا تخیّل دیروز سنّت ادبی ایران را با تخیّل معاصر مقایسه کند.

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: sina4801@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۹/۲ **تاریخ پذیرش مقاله:** ۸۶/۱۲/۱۵

مقدمه

خیال و تخیّل یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم در حوزهٔ علوم انسانی و علـوم شـناختی اسـت. چنان‌که در مطالعاتِ ادیان و الهیات، در مسئلهٔ تجربی دینی و امر قدسـی، در روانـشناسی در تبیین هویت فردی و تشکیل «خود» (self)، در مطالعاتِ اسـطوره‌شـناختی، بـه‌عنـوان مهمترین منبع در خلق روایتهای قدسی و در هنر به‌عنوان اصلی‌تـرین عنـصر در آفـرینش هنرهای کلامی و تصویری به آن پرداخته‌اند.

مفهوم تخیّل اگرچه در تمامِ این مقوله‌ها به یک شکل درک نمی‌شـود، امّـا در همـهٔ این حوزه‌ها ساختاری یگانه دارد، با این تفاوت که می‌توانـد بـه شـکلهای مختلـف درک شود یا تکامل یابد و از آبشخورهای متعالی تغذیه کند. بنابراین اصـلی‌تـرین وجـه تمـایز تخیّل در حوزه‌های گوناگون این است که به کجا متّصل است، چگونه تغذیه می‌شود، بـه چه چیزی تبدیل می‌گردد و چه کاربردی دارد؟

ساده‌ترین تعریف تخیّل این است: توانایی شخص در به وجود آوردنِ تـصاویری کـه فارغ از چگونگی و وضعیت، نمی‌توانند واقعی باشند؛ زیرا انسان متخیّل می‌خواهد ترکیب و ساختار واقعیّت را تغییر دهد. بنابراین در امر متخیّـل سـه عنـصر اصـلی وجـود دارد: انسان، واقعیت و تـصوّر. در اینجـا تخیّـل را نبایـد عـین تـصوّر دانـست. «تخیّـل عامـل تسریع‌کنندهٔ تصوّر است، درحالی‌که تصوّر نوعی صافی است که تخیّل بـرای پیوسـتن بـه واقعیت، باید از آن بگذرد. بنابراین تصوّر آمیخته با تخیّل، توانایی برای دیـدن آن چیـزی است که در اوست، لیکن به روش تعدیل یافته که محـصول نهـایی ذهـن، ضـمن اینکـه امکان درک آن فراهم می‌شود، به حیطهٔ معنویت هم فـرا بـرده مـی‌شـود. تـصوّر سـازندهٔ چیزهایی است که می‌توانند باشند یا اتفاق بیفتند، درحالی‌که تخیّل سازندهٔ چیزهایی است که وجود ندارند و هرگز نبوده‌اند و نخواهند بود.» (انتونی سی و انتونیادس،۱۳۸٦:۳۲)

تفاوت خیال و تخیّل

خیال و تخیّل اگرچه در خلق تصویر یکی‌اند، امّا در صورت‌بندی واقعیّت و در کار ویژه‌ها از هم فاصله می‌گیرند. خیال محیط بر تخیل است؛ امّا ساختاری که تخیّل به خیال می‌دهد آن را از ویرانگی و پریشانی به در می‌آورد. بنابراین در عنصرِ تخیّل، ساختاری زیبایی‌شناختی نهفته است؛ ساختاری که مصالح و ریشه‌هایش در خلاقیّت هنرمند است. همهٔ انسانها خیالمندند، چراکه واقعیتِ برهنه، هستی انسان را تهدید می‌کند. خیال هستی انسان را سامان می‌دهد، برهنگیِ واقعیّت را می‌پوشاند و جهان را برای زیستن امن می‌کند. در دلِ خیال است که رؤیاها و آرزوها به‌پروازند. «خیال تصویری است که زندگی رقم می‌زند» (باشلار،۱۳٦۲ :۱۸) تصاویر اولیّه برای زیستن. بنابراین خیال در موازات زندگی عبور می‌کند؛ یعنی هر جا واقعیّت تمام است، خیال هم دست از تصویر بر می‌دارد. واقعیّت ناسازگار، برای انسان، خیالِ سازگار می‌آفریند، امّا هر جا که واقعیّت تمام است، خیال چیزی برای اجرا ندارد و به دورِ زندگی می‌چرخد. خیال توده‌ای است بی‌شکل که دوست دارد، زندگی به او سازمان دهد. بنابراین خیال با زندگی در گفتگوست. «اما تخیّل توده‌ای جامد و بی‌جان از تصاویر محصول ادراک حسی نیست، قوهٔ دگرگون ساختن آنهاست. به بیان دیگر تخیّل قوهٔ ساختنِ تصاویری است که از واقعیّت فرا می‌گذرد، برتر از واقعیّت‌اند.» (همان :۱۸)

تخیّل با آنکه از واقعیّت می‌گریزد، امّا ریشه‌هایش را از واقعیّت می‌گیرد. این است که همیشه بین واقعیّت و فراواقعیت در گردش است. اگر تخیل زیباشناختی را با عوالم خیال در تفکرِ وحدت وجودی ابن‌عربی بسنجیم، شاید روح برزخیِ تخیّل آشکارتر شود. «ابن‌عربی گاه خیال را « برزخ » می‌خواند. برزخ آن چیزی است که بین دو چیز قرار دارد و آنها را از هم جدا می‌کند و در عین حال، صفات هر دو را در خود دارد. ابن‌عربی دلِ عالَمِ وجود را برزخ و خیال می‌داند، چراکه هستی و نیستی را از هم جدا می‌کند و صفات هر دو را نیز داراست.» (کاکایی، ۱۳۸۲ : ٤٥٦ ـ٤٥٧) تخیّل زیبایی‌شناسانه هم در برزخ واقعیت و فراواقعیت، خودآگاه و ناخودآگاه، ذهن و عین در گردش است و در عرصهٔ

این تقابلهاست که ساختارهایی خلق می‌کند. نیرویی که می‌تواند واقعیّت را به واقعیّت نامکشوف متصل کند و دست به کشفِ ساختارهای پنهان زند. بنابراین آشکارترین صفت تخیّل، تجلّی واقعیّتِ نامکشوف است؛ به همین دلیل امر زیباشناختی برتر از واقعیت است.

از نگاه علم روانشناسی هم خیال و تخیّل از هم جدا شده است. چنان‌که تخیل را به دو نوع تقسیم کرده‌اند: تخیّل حضوری و تخیّل اختراعی. تخیّل حضوری را ابن‌سینا «قوهٔ مصوّره» دانسته است. قوه‌ای که «صورتهایی را که حس مشترک از حواس پنجگانه قبول کرده، حفظ می‌کند و بعد از پنهان شدنِ محسوسات، باز آن صور در این قوه محفوظ می‌ماند.» (سیاسی،۱۳۳۳:٦٤) امّا تخیّل اختراعی در صورتهای ذهنی، تصرفاتی پدید می‌آورد و با تغییر در مجاورتها و ایجاد مشابهت‌ها، آن را به گونه‌ای ترکیب و تجزیه می‌کند تا به واقعیّتی دگرگونه دست یابد. «تخیّل اختراعی را ریبو(Ribot) روانشناس فرانسوی اواخر قرن نوزدهم، به دو نوع دانسته است: انفعالی و ادراکی. تخیّل اختراعی انفعالی، همان است که واهمه به کار می‌بندد و تخیّل اختراعی ادراکی که ترکیبات بدیع خود را به راهنمایی عقل صورت می‌بخشد و اختراعات و اکتشافات علمی و مضامین بکر ادبی و آثار تازهٔ صنعتی از آن نتیجه می‌شود، کمابیش همان است که حکمای پیشین قوهٔ مفکره نام نهاده‌اند(بنی جمالی، ۱۳۸۵ :٦٥). در هنرهای زیباشناختی، تخیّل با افزودن، کاهش دادن و با این‌همانی کردن و یگانه شدن با هویت پدیده‌ها آشکار می‌شود. چنان‌که در تشبیه و مجاز مسئلهٔ کاهش وجود دارد و در اغراق و مبالغه، عمل افزودن و در استعاره، مسئلهٔ این‌همانی.

کالریج، شاعر، منتقد و فیلسوف انگلیسی، یکی از مهمترین منتقدانی است که توجه خود را به خیال و تخیّل معطوف داشته و در کتاب *«سیرهٔ ادبی»* خود، مسبوط به این مسئله پرداخته است. (ولک،۱۳۷٤ : ۲۲ ـ ۱۸٤) بررسی تخیّل از نظر کالریج بیش از آنکه سائقهٔ فلسفی داشته باشد، انگیزهٔ نقد زیبایی‌شناختی دارد. اگرچه ریشهٔ بسیاری از نگرشهایش را باید در فلسفهٔ تجربی انگلستان و فلسفهٔ آلمان جستجو کرد. او برای درک

شعر ممتاز (ناب) یکی از مهمترین عناصر آن را برجسته می‌کند. زیرا می‌داند تخیّل می‌تواند ماهیّت شعر را دگرگون کند، چراکه او تخیّل را هم نیروی گردآورنده و تداعی‌کننده می‌داند، و هم عنصری که بین پدیده‌ها و اشیای دور از هم، انسجام به‌وجود می‌آورد. به زبان ساده‌تر، تخیّل اشیاء را با هم آشنا می‌کند، اگرچه این اشیاء امکان آن را نداشته باشند که به شکل عینی به هم نزدیک شوند. بنابراین تخیّل می‌تواند در انسجام و یکپارچگی هنر، نقش اساسی داشته باشد. از نظر کالریج تخیّل، ساختارآفرین است. او می‌گوید: در بین سالهای ۱۷۹۵ و ۱۷۹٦ هنگامی که به صدای وردزورث (شاعر هم‌عصرش) در هنگام قرائت شعر گوش فرا می‌داد، برای اوّلین بار عنصر تخیّل در ذهنش برجسته می‌شود (برک،۱۳۷۹ : ۱۱)، که این امر درواقع به نظریه‌پردازی ساختار تخیّل می‌انجامد. او شعر استعدادی (Talented) را از شعر نبوغی برحسب خیال و تخیّل، متمایز می‌سازد. در نظر او نبوغ، نیروی آفرینش چیزهای نو است و در نقطهٔ مقابل استعداد قرار دارد. نابغه دارای تخیّل است و مستعد (قریحه‌دار) دارای خیال، پس ذهن بدون تخیّل آفرینشگر، انباری بیش نیست که صرفاً از محفوظات گذشته انباشته شده است (مقدادی،۱۳۷۸:۲۲۳). بنابراین باید گفت فرایند تولید هنر در ذهن هنرمند، همان فرایند تبدیل خیال به تخیّل است.کالریج خیال را به خیال اولیه و ثانویه تقسیم می‌کند. تخیّل می‌تواند خیال اولیه را تبدیل به خیال ثانویه کند. برای روشن شدن مطلب از این سخن هابز کمک می‌گیریم: «زبان و آموزش باعث به وجود آمدن تجربه می‌شود، تجربه حافظه را به وجود می‌آورد، حافظه سنجش خیال را ایجاد می‌کند و سنجش قوّت و استحکام و ساختار پدید می‌آورد و خیال آرایه‌های شعری را.» (برت،۱۳۷۹:۱۱)

تفاوت تخیّل علمی با تخیّل هنری

تخیّل هم به هنر و هم به علم، قدرت پرواز و فراروی می‌دهد. علم در واقع با تخیّل از حالت ابتدایی یا به تعبیر دیگر از حالت متعارف خود، بیرون می‌آید و پیچیده می‌شود؛ امّا تخیّلِ علمی از نوع تخیلِ زیبایی‌شناسانه نیست. تخیل متعلق به حوزهٔ علم، وابسته به

عینیات و مشاهدات است؛ اگرچه این تخیّل، همچون تخیّل زیبایی‌شناختی از الهام مدد می‌گیرد، امّا کاربردی است و کمبودها، خلأها و ناتوانیهای زیستی را جبران می‌کند؛ همچنین می‌تواند هستی را برای ذهن انسان معنا کند و پیچیدگی را به زبان قابل فهم در آورد. امّا تخیّل زیبایی‌شناختی دور شدن از واقعیات است و این‌همانی (identification) با هستی؛ به همین دلیل نورتروپ فرای، منتقد کانادایی، معتقد است که «هرچه نویسنده واقع‌گراتر باشد و آدمها و حوادث داستانش به ما و زندگی‌مان شباهت بیشتری داشته باشد، احتمال طنزآلود شدن آن بیشتر است (فرای،۱۳٤٦:۲۷).

بنابراین استعاره و مجاز می‌تواند ابزار شایسته‌تری برای تخیّل باشد. هر کجا تخیّل گام نهد درواقع چهرهٔ استعاره هم ظاهر می‌شود؛ اگرچه استعاره‌ای که از علم بر می‌خیزد از نوع استعارهٔ زیبایی‌شناختی نیست. و همچنین استعاره به‌تنهایی نمی‌تواند عنصری زیبایی‌شناختی باشد، بلکه همیشه باید با عناصر دیگر زیبایی‌شناختی به انسجام دست یابد. بنابراین تخیّل در هنر انگیزهٔ زیبایی‌شناختی دارد، امّا خیال بی‌گمان انگیزهٔ روان‌شناختی. پس برای تشخیص نقش استعاره در ایجاد هماهنگی زیبایی‌شناختی، باید نوع آن مشخص شود که آیا این استعاره متعلّق به خیال است یا تخیل؟ جالب است که در تعریف ملاصدرا از تخیّل، بین تخیل علمی- عینی و تخیّل زیبایی‌شناختی فرق است؛ او تفاوت را در نوع رابطه‌ای که نفس با محسوسات و معقولات پیدا می‌کند می‌داند. ملاصدرا «تخیّل را حرکت نفس در محسوسات می‌داند و حرکت نفس را در معقولات تفکر.» (میرصادقی، ۱۳۷٦:٥٤)

تخیّل ساختی است ذهنی، که می‌تواند تجربه را ساختارمند کند؛ به عبارتی دیگر، تخیّل ساختی است که می‌تواند تجربه‌ها را به تعبیر در آورد؛ امّا نه تجربه‌هایی که مشاهده می‌شود، بلکه قدرت خلاقیّت، عینیّات را به نفع ساختار ذهن، تغییر و انسجام می‌دهد. به همین دلیل نمی‌توان برای تخیّل زیبایی‌شناسانه مبانی علمی قائل شد؛ زیرا تخیل از ساختاری می‌گوید که نمی‌تواند به طور انضمامی حادث شود. شاعر با آفریدن شعر، بین خود و هستی فاصله می‌اندازد، امّا هرگز از جهان خود جدا نمی‌شود، بلکه همیشه

تخیّل به گونه‌ای دیگر با طبیعت این‌همانی می‌کند و استعاره در واقع اوج این‌همانی با طبیعت است. هنرمند اگرچه سعی می‌کند خود را از طبیعت رها سازد؛ امّا با عنصر مجاز و استعاره (مجاورت‌ها و مشابهت‌ها) دوباره خود را به طبیعت باز می‌گرداند، امّا این بازگشت دوباره به طبیعت، هشدار نوعی فاصله است؛ یعنی اشیای پیرامون خود را با هستی‌اش یکی می‌کند و همیشه هم برای مخاطب آثار هنری، این فاصله‌گذاری کاملاً آشکار است؛ به همین دلیل نمی‌توان کار هنرمند را تقلید از طبیعت دانست؛ بلکه جهان و اشیاء به اضافهٔ هنرمند است.

توصیف ساختار تخیّل

اوّلین ویژگی تخیّل و خیال، مرکب بودن آن است. هیچ تخیّلی بسیط نیست و به‌طور کلی ماهیّت تخیّل وابسته به ترکیب‌آفرینی، جابه‌جایی، تغییر، پیوستن و گسستنِ تصاویر متضاد مشابه و مجاور است. و این درواقع ویژگی ذهن انسان است؛ چراکه ذات، وجود و هویت انسان مرکّب است. بنابراین هیچ اثری از او سر نمی‌زند که مطلق، غیر وابسته به تاریخ، زمان و فضا باشد. چنانکه خوابهای انسانی ترکیبی از فضاها و تصورات است و خیالها و آرزوها، ترکیبی از پاره‌هایی شناور در هویت انسانی. انسان همیشه بیش از نیمی از خیال خود را از واقعیت می‌گیرد و آنگاه صورت‌بندی واقعیت را با قدرت ذهنِ مرکّبِ خود تغییر می‌دهد. بنابراین دو ویژگی در خیال انسان بارز است:

۱ ـ همه چیز انسان‌مدارانه است.

۲ ـ پدیده‌های جهان با عبور از ذهن او دوباره ترکیب‌بندی می‌شود.

اجزای خیال در واقعیت شناورند؛ امّا ترکیب خیال وابسته به هویت و فاعلیّت ذهن انسان است که نمی‌تواند به عنوان یک ساختار عینی در جهان واقع، یافت شوند. فارابی در بیان وظایف و کارکرد قوهٔ متخیّله می‌گوید:

وظیفهٔ این قوه آن است که صورت محسوسات را بعد از غیبت آن صور از دامنهٔ حس، نگاه دارد. و بعضی از صورتها را با بعضی از صور دیگر ترکیب کند؛ بعضی را از بعضی جدا سازد؛ خواه در

خواب و خواه در بیداری، ترکیب یا تجزیه‌هایی که به وسیلهٔ این قوه صورت می‌گیرد، ممکن است برخی صادق و واقعی باشند و برخی کاذب و مجازی. علاوه بر این، ادراک پدیده‌های سودمند و زیانمند یا لذت‌بخش و آزاردهنده، به وسیلهٔ این قوه صورت می‌گیرد. این قوه در انسان تحت عنوان قوهٔ متفکره است و گویی نیروی تخیّل و بازآفرینی پدیده‌ها در آدمی به این قوه وابسته است. بدین ترتیب، ذهن آدمی از عناصر محفوظ، ترکیباتی بدیع یا جدید پدید می‌آورد. ممکن است این ترکیبات گاه مطابق حقیقت و واقع باشد و گاه دور از آن؛ مثل اینکه ذهن انسان موجودی را تصور کند که دارای تن حیوان و سر انسان است (بنی جمالی، ۱۳۸۵ :۵۱).

ویژگی خلاقیت و ترکیب‌آفرینی تخیّل که منجر به تغییر و دگرگونی در شکل و هویت تصویری آن می‌شود، تخیل انسانی را به ساختار زبان انسانی نزدیک می‌کند. به عبارت دیگر تخیّل و خیال از بنیادی‌ترین ویژگیهای زبان انسانی پیروی می‌کند: ویژگیهای چون هم‌نشینی، جانشینی و پیروی از بازی بی‌نهایت دالها و مدلولها و تولید ساختارها. همان‌طور که زبان، ذهنی است، تخیّل هم یک عمل کاملاً ذهنی است، با این تفاوت که هر یک از دالهای زبان معمولاً در یک ارتباط گفتاری به یک مدلول بر می‌گردند و همچنین قراردادی‌اند؛ امّا دالهای تخیل مدلولهای چندوجهی دارند و به گونه‌ای رمزی تولید می‌شوند.

به گمان نگارنده شباهتِ ساختاری زبان و تخیّل، در پرورش نظریهٔ یاکوبسن، در تبیین مسئلهٔ مشابهت‌ها و مجاورت‌ها و قطبهای استعاره و مجاز در کلام انسانی، بسیار تاثیرگذار بوده است. در نظریهٔ یاکوبسن نوعی مطابقت و مقایسه بین زبان و تخیّل اتفاق می‌افتد. او ساخت دوقطبی زبان را با عناصر بنیادی صور خیال، یعنی استعاره و مجاز تبیین می‌کند و به گونه‌ای زبان را به اصل ماهیتِ استعاری‌اش بر می‌گرداند. یعنی کل ساختار زبان، با استعاره به پیش می‌رود. بازی دالها و مدلولهای زبان انسانی، یک بازی استعاری است. یاکوبسن معتقد است:

در هر فرایند نمادین، خواه بین فردی و خواه اجتماعی، رقابتی بین دو تمهید استعاری و مجازی معهود است. بنابراین، برای تحقیق دربارهٔ ساختار رؤیا باید به این سؤال اساسی پاسخ داد که آیا نمادها و توالی‌های زمانیِ آن مبتنی بر مجاورت است (یعنی مبتنی بر آنچه فروید از دیدگاه مجازی «جابه‌جایی» و از دیدگاه مجاز جزء به کل «ادغام» می‌نامید) یا مبتنی بر مشابهت (و به قول فروید

«همانندسازی و نمادسازی»). فریزر اصول زیربنایی آیینهای جادوگران را به دو گونه تقسیم کرده است: اورادِ مبتنی بر قانون مشابهت و اورادِ مبتنی بر تداعی از طریق مجاورت. اولیّن دسته از این دو نوعِ اصلی جادوی همدلانه، جادوی همانندی یا تقلیدی نامیده شده است و دومین دسته، جادوی لمسی. این تقسیم‌بندی دوگانه فی‌الواقع روشنگر است. با این حال مسئلهٔ دو قطب - به‌رغم حوزهٔ وسیع و اهمیتی که در بررسی هرگونه رفتار نمادین به‌ویژه رفتار کلامی اختلالاتش دارد- معمولاً نادیده انگاشته می‌شود (یاکوبسن. ۱۳۸۱ : ٤٥).

شباهت ساختاری تخیّل و زبان، نشان از این دارد که این دو ساخت ذهنی بی‌گمان در یکدیگر متداخل‌اند و حذف هر یک از این دو حذف دیگری است؛ یعنی زبان بدون تخیّل و تخیّل بدون زبان قابل تصوّر نیست. هر دوی اینها هویّتِ ذهنی انسان را شکل می‌دهند. بنابراین هر عنصری که می‌تواند زبان را دگرگون کند، می‌تواند تخیّل را هم دگرگون کند. همچنان‌که زبان از واقعیّت متأثر است،تخیّل نیز از واقعیّت ریشه می‌گیرد. به همین دلیل همان‌طور که عناصری چون ارزشها، جنسیت، قدرت، موقعیّتهای مکانی، باورها، هنجارها، آرکی‌تایپ‌ها و پارادایم‌ها، می‌توانند در باروری و تغییر هویّت یک زبان تأثیرگذار باشند، به همان اندازه می‌توانند تخیّل را دگرگون کنند.

ساختار ترکیبی تخیّل

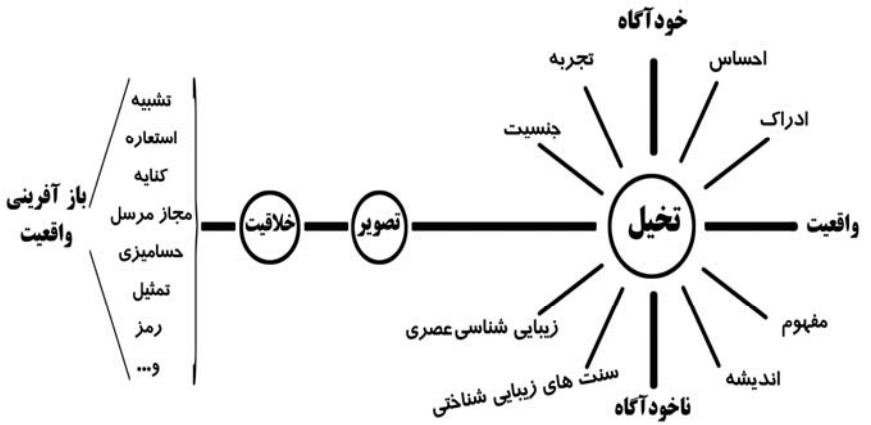
همان‌طور که اشاره شد، تخیّل یک پدیدهٔ مرکب است و همچنین وابسته به متغیرهایی که هویت و هستی انسان را شکل می‌دهند. بنابراین اگر هر یک از این متغیرها، دگرگون شود، می‌تواند کل ساختارِ فرمی و محتوایی تخیّل را دگرگون کند. بعضی از این متغیرها بیرون از هستی انسان هنرمند است و بعضی دیگر، منشأ خود را از درون هنرمند می‌گیرند. متغیرهایی که هویّت یک تخیّل را دگرگون می‌کنند، می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

۱ ـ متغیرهای بیرون از جهان هنرمند.

۲ ـ متغیرهای وابسته به جهان درونی هنرمند.

۳ ـ متغیرهایی که دوگانه هستند؛ یعنی هم وابسته به درون هنرمند است و همه وابسته به دنیای بیرونی هنرمند. متغیرهایی چون عصر، اجتماع، سنتهای زیبایی‌شناختی و

زیبایی‌شناسی عصری متغیرهای بیرونی‌اند، و متغیرهـایی چـون تجربـه، ادراک، احـساس، جنسیّت، خودآگاه و ناخودآگاه متغیرهـای درونـی. از ترکیـب ایـن دو متغیـر اسـت کـه واقعیّت، مفهوم و هویّت هنری شکل می‌گیرد. بنابراین ساختار ترکیبی تخیّل را می‌تـوان این گونه نشان داد:



تخیل با ترکیب این متغیرها به شکلی سازمان می‌یابد و واقعیّتی دیگر خلـق مـی‌کنـد، واقعیّتی که پیش از فرم‌زایی تخیّل، نامکـشوف و بـی‌هـستی بـود. کـولریج در ایـن بـاره می‌گوید: «قدرت ترکیبی و جادویی که مـا بـه گونـه‌ای انحـصاری بـه تخیـل اختـصاص می‌دهیم ... خود را در تعادل یا سازش میان کیفیات متضاد یا ناسـازگار نـشان مـی‌دهـد... یعنی مفهوم تازگی و سرزندگی همراه با چیزهای دیرینه و مأنوس؛ چیزی بیش از حالـت عاطفی معمولی، با نظمی بیش از نظم عادی؛ وجدان همیشه بیدار و تسلّط مستمر بر نفس همراه با شور و هیجان و احساس عمیق یا تند و پرحرارت، احساس لذت موسیقایی... بـا قدرت تبدیل حجمی انبوه به وحدت به تأثیر، و جرح و تعدیل کردن یک رشته افکار بـه کمک یک فکر یا احساس غالب.» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۲۱۳-۲۱٤)

از زمانهای گذشته تا دوره‌های متأخرتر، همیشه بین تخیل، تجربه و حافظه، رابطه می‌دیدند. گاهی بعضی از نویسندگان بزرگ چون هابز، درایدن و هیوم، حافظه و تخیّل را یکی پنداشته‌اند. با توجه به اینکه حافظه و تجربه (چه فردی و چه جمعی) به گونه‌ای ساختاری با جامعه در تعامل است، تخیّل هنرمند می‌تواند از جنس اجتماع و محیطِ پیرامونش باشد. تخیّل خود زادهٔ رشتهٔ تداعیهاست و این رشته هم در دست دنیایی است که هنرمند نشانه‌های اندیشهٔ خود را از آن برگرفته است. بر این اساس تغییر در باورها و ارزشها، بی‌گمان تغییر در ساختارِ تخیّل را به‌وجود می‌آورد.

شکلهای تخیّل

تخیل تصویری است دربارهٔ معنا جهان؛ این معنا را انسان با خودآگاه و ناخودآگاهش رقم می‌زند و تخیل زیبایی‌شناسانه، وابسته به معنایی است که انسان هنرمند از جهان بازمی‌یابد. بنابراین نوع درک انسان از واقعیّتِ جهان، می‌تواند شکلِ تخیّل را تغییر دهد؛ چنان‌که با دگرگون شدن ذهنیّت، نه تنها واقعیت، معنایی دیگرگونه می‌گیرد، بلکه خودآگاه و ناخودآگاه هم به‌گونه‌ای دیگر عمل می‌کند و کلِ ساختارِ تخیّل را تغییر می‌دهد.

انسان هنرمندِ متخیّل، در طول تاریخ، به دو شکل خود را در برابر آینهٔ جهان بازیافته است. یا خود را در مواجهه با امر قدسی دیده است یا در مواجهه با امر انسانی. اگر در مواجهه با امر قدسی و متعالی است، تخیّل نیز متأثر از امر قدسی است و اگر در مواجهه با امر انسانی است، شکل تخیّل نیز وابسته به ساحتهای انسانی است. براین اساس می‌توان گفت بازی خودآگاه و ناخودآگاه، برای شکل‌بخشی به آثار تخیّلی، در این دو عرصه نمی‌تواند شبیه به هم باشد. خودآگاه و ناخودآگاه وابسته به امر متعال، خودآگاه و ناخودآگاه گسیخته از امر متعال؛ یعنی دو انسان در دو ساحت؛ دو تخیّل در دو عرصه؛ با این تفاوت بزرگ که انسان جدا شده از امر قدسی به دلیل دچار بودنِ تاریخیِ ناخودآگاهش با آرکی‌تایپ‌ها و الگوهای مثالی، در برزخی آشفته و بیگانه به‌سر می‌برد.

تخیّل در طولِ حیات انسانی خود، از سه ساحت عبور کرده است:

۱ ـ تخیّل اسطوره‌ای

۲ ـ تخیّل مابعد اسطوره‌ای

۳ـ تخیّل مدرن

هر یک از این شکلهای تخیّل، ساختار خود را از ساختِ معناییِ عصر خود گرفته است. شکل این سه نوع تخیّل، وابسته به سه دنیای متفاوت است. بنابراین ارزشها، عقاید، باورها، مفاهیم و معناهایی که در این سه دنیا شناورند، ساختار تخیل را می‌سازند. دو شکل اوّل تخیّل (اسطوره‌ای و مابعد اسطوره‌ای) سعی در تغییر خودآگاه و تاریخی کردن آن دارند؛ امّا ناخودآگاهشان وابسته به منبعی قدسی و دست نیافتنی است و به گونه‌ای دچار جبر ناخودآگاه. و شکل سوم تخیّل (تخیل مدرن)، سعی در درهم‌ریزی ناخودآگاه و جدا شدن از جبریّت امر قدسی دارد.

۱ ـ تخیّل اسطوره‌ای

انسان اسطوره‌ای با توجه به درک و شناختی که از جهان پیرامون خود دارد و با توجه به تجربه‌های درک شده‌اش، به هستی معنایی خاص می‌دهد. به همان نسبت که گزاره‌های هستی برایش شفاف نیست و در هاله‌ای از ابهام فرورفته است، بیان این هستی مه‌آلود، در فرمی مه‌زده شکل می‌گیرد. این انسان نمی‌تواند بیرون از هستی خود باشد تا توضیحی بیرونی به‌دست دهد؛ بنابراین هرتصویری که از ذهنش برمی‌خیزد، یک سرِ آن به هستی گره خورده است و هستی هم مغناطیس‌وار بر او محاط است. اسطوره، تخیّل وحشی و حیرت‌زدهٔ انسانِ اولیه است. این تخیل برایش همان معنایی را دارد که هستی دارد. شکل این تخیّل به شکل جهان او نزدیک است؛ بنابراین حیرتِ مقدسِ انسان اولیه، شکل مقدس می‌آفریند و چون درون و برون هستی مقدس است، نمی‌توان شکل و محتوای تخیّلِ اسطوره‌ای را از هم تفکیک کرد. جنبش تخیّلِ اسطوره‌ای، نوعی جنبش چاره‌اندیشانه نیست؛ چراکه حیرت را با حیرت پاسخ می‌دهد. تخیّل برهنهٔ اسطوره از

ناخودآگاه برمی‌آید و چون ریشه‌هایش در ناخودآگاه است، خودآگاه نیز تسلیم این حیرت است. این تخیّل در مواجهه با هستی‌ای است که به تجربه درنمی‌آید. برای انسان عصر اساطیر، این تخیّل عین واقعیت است. «واقعیّت او توده‌ای از مادهٔ بی‌جان و بی‌احساس نیست، بلکه هر چه در اطراف او از چهار عنصر اصلی ، باد(هوا)، خاک و آتش است، جان و احساس دارد. پس خود را در یک کنش متقابل عاطفی با آن می‌بیند. به این جهت است که این انسان را سمپاتیک گویند. دریافت او فقط در حوزه‌ای بسیار محدود تجربی است. تمام فضای زندگی او پوشیده از حالتی از جذبه و خلسهٔ متأثر از همین نیروهای به‌ظاهر جاندار و با احساس است. هرکنش او از پیش توسط نیروهای برتر از خودش تعیین و تعریف شده است. او نیازی به کنشهای آزمون و خطا ندارد تا دایرهٔ تجربیات خود را گسترش دهد. رابطهٔ او با طبیعت، بیشتر بر اساس استدلال تمثیلی شکل می‌گیرد.» (محمدی، ۴۷:۱۳۷۸)

۲- تخیّل مابعد اسطوره‌ای

انسان اسطوره‌ای با چرخش در ساختار تخیّلی خود، مرحلهٔ دیگری را آغاز می‌کند. با تولّد انسان حماسی، از دلِ انسان اسطوره‌ای، تخیّل ویژگیهایی را در خود جستجو می‌کند تا از «هویتهای دیگر» جدا شود. و این دوره در واقع درک خودِ جمعی است و درک خود، سرانجام به درک دیگری می‌انجامد. انسان اسطوره‌ای با درک زمان و هویت، تبدیل به انسان حماسی می‌شود. انسان حماسی، اوّلین مرحله در تولد انسان تاریخی است. انسان تاریخی، زمان ازلی، قدسی و ابدی اسطوره‌ها را می‌شکند، تا حماسه پدیدار شود؛ چراکه نمی‌تواند با زمان قدسیِ اسطوره‌ها، خود را تطبیق دهد. و این انسان برای شناخت تاریخی و انسانی خود، نیاز به شکست زمان اسطوره‌ای دارد؛ بنابراین حماسه را می‌توان شکستِ زمان اسطوره دانست. تخیّل حماسی بیش از اسطوره، زمانمند است؛ اگرچه هنوز زمان جاری در حماسه‌ها، بیشتر کیفی است تا کمّی. زمان حماسی، زمانی است که ریشه‌هایش در اساطیر است و شاخه‌هایش در تاریخ. تاریخ روایت انسان از جهان، از

اسطوره آغاز می‌شود، آنگاه این انسان به اسطوره، زمان تاریخی اضافه می‌کند تا به حماسه برسد و از آنجایی که هر جامعه‌ای به گونه‌ای خاص، اسطوره‌اش را به حماسه تبدیل می‌کند، شکل حماسه‌های جهان در پرداخت و اهداف، متفاوت می‌شود. انسان تاریخی در رسیدن به قصّه و داستان آنقدر تاریخ به اسطوره اضافه می‌کند تا زمان کیفی اسطوره به زمان کمّی قصّه و داستان تبدیل شود. انسان تاریخی با اسطوره‌زدایی جهان، به تعبیری با تاریخی‌کردن خود و جهان، سعی کرده است درهم‌پیچیدگی و آشوب ابتدایی جهان را عقلانی کند. و این تاریخی‌کردن جهان فقط در تبدیل اسطوره به حماسه و آنگاه تبدیل آن به شعر و نمایش و رمانس و قصّه و رمان محدود نیست؛ بلکه علم و فلسفه هم راه خود را از جادو و بینش اسطوره‌ای جدا می‌کنند. اندیشهٔ فلسفی یونان در تعامل و تفکیکی که با بینش اساطیری داشت، توانست به رویکرد و بینش دیگری مسلّح شود و درک دیگرگونه‌ای از عالم به‌دست آورد و چرخشی در تخیّلِ فلسفی به‌وجود آید.«با ظهور اندیشهٔ فلسفی در یونان باستان، اوّلین دگرگونی اساسی در بنیاد و ساختار پرداخت اساطیری پیدا گشت. البته در ابتدا اندیشهٔ فلسفی هنوز پیوندهای خود را با سنّتِ اساطیری حفظ کرده بود، امّا با ظهور کاوشگران طبیعت، رفته‌رفته روش استدلال منطقی جانشین برداشتهای استعاری گردید. خرد یونانی یا لوگوس فلسفی در اواسط سده‌های هفتم و هشتم پیش از میلاد و در بستر رویکرد اساطیری تولّد یافت. در نتیجهٔ این امر اندیشه از قلمرو اسطوره جدا گشت و فراسوی آن گام نهاد.» (ضیمران، ۵۵:۱۳۷۹)

تخیّل جدا شده از اسطوره، اگرچه سعی در تاریخی شدن خود دارد، امّا تلاش می‌کند تا ویژگی ازلی و قدسی خود را حفظ کند. این تخیّل می‌کوشد تا به عقل آخرت‌اندیش و اخلاق انسانی گره خورده و ساختار دیگری را رقم زند. اگرچه این شکل از تخیّل سعی در تاریخی‌کردن خود دارد، امّا این تاریخیّت، همچنان زمانیّت خود را از امر قدسی و صورتهای الهی قطع نمی‌کند. به زبان دیگر امر قدسی و خیال کیهانی (cosmic imagination) مرکزی است که همهٔ تخیلاتِ زیبایی‌شناختی این دوره را به خود فرا می‌خواند. بنابراین این تخیّل نمی‌تواند بیرون از هستهٔ امر قدسی و تخیّلِ معنوی

زاده شود. چنان‌که هنرهای کلامی و خصوصاً «شعر ماحصل نفوذ اصل روحانی و عقلانی بر ماده یا جوهر زمان است. این اصل در ضمن بـه نحـو تفکیـک‌ناپـذیری بـا همـاهنگی کیهانی و ضرباهنگ ملازم با آن که با کل تجلی و ظهور عالم هـستی مـشاهده مـی‌شـود، پیوند دارد.» (نصر، ۱۳۷۵: ۹۰)

تخیّل این دوره، در انسانی‌ترین ویژگی خود، ویرانگر نیست بلکه همـسو بـا طبیعـت حرکت می‌کند. بنابراین تمایل به شکستن فرم ندارد، زیرا در فرم‌های معهود نوعی ازلیّـتِ ماندگار می‌بیند. این تخیّل به گونه‌ای محاط در تخیـل قدسـی اسـت و تنهـا بـا منطـق و اخلاق انسانی، توانسته است به سوی تاریخی شدن گام نهد. تخیّل ایـن دوره خـود را بـا منطق و عقل قدسی یکی می‌کند. «ارتباط میان شعر سنتی و منطـق را بایـد دقیقـاً در ایـن پیوند متافیزیک پیدا کرد که این دو را به هم می‌پیوندد. منطق آشکارا به « لوگوس» مربوط است و از دیدگاه سنتی فرایندی است که ذهن در کشف حقیقت از آن تبعیـت مـی‌کنـد. این فرایند از آنجا امکان‌پذیر می‌شود که قدرت منطقی ذهن ادامهٔ اصل عقلانی اسـت کـه خود چیزی جز انعکاس خرد الهی یا « لوگوس» بر ذهن نیست. همین اصل علّت هستی-شناسانهٔ واقعیت عالم هستی، و در نتیجـه منـشأ تنـاظر میـان فراینـدهای ذهنـی انـسان و واقعیت خارجی است و امکان کشف حقایق متناظر بـا واقعیـت خـارجی را بـرای قـوای منطقی ذهن فراهم می‌آورد. این اصل در ضمن همان چیزی است که در جوهر زبان معنا می‌دهد و امکان خلق شعر را فراهم می‌کند. پس، بنابر تعالیم سـنتی، شـعر و منطـق یـک منشأ مشترک دارند که « عقل» است و این دو نه تنها متضاد نیستند، بلکه در اساس مکمل یکدیگرند.» (همان: ۹۱)

متصل بودن تخیّل این دوره به امر قدسی و صورتهای الهی، سبب می‌شود کـه خیـال در عرفان نظری و خصوصاً در نظریه‌های عرفانی ابن‌عربی جایگاه ممتاز و ویژه‌ای یابد و آن را از توهم جدا کند و اساساً آن را اندام تجلیات الهی بداند. به عقیدهٔ ابن‌عربی «خیـال را نمی‌توان واهی توصیف کرد؛ زیرا اندام و گوهر این تجلی قهـری اسـت. وجـود عیـان شده، همان تخیّل الهی است. تخیّـل خـود مـا، تخیلـی در مـتن تخیّـل حـضرت اوسـت

(کربن،۱۳۸٤ : ۲۸۹). حضرت خیال در جهان‌بینی ابن‌عربی «کلّ عالم است، واسطه‌ای است بین ارواح و اجساد، نفس آدمی و یا قوهٔ خاصی از نفس، اهمیت نهایی‌اش را تنها در قالب رابطه‌اش با حقیقت الهی‌ای که آن را پدید آورده، می‌توان دریافت.» (چتیک، ۱۳۸٤: ۱۱٦)

تخیّل مابعد اسطوره‌ای، اگرچه جهان را با عقل دینی، شفاف می‌بیند؛ امّا ساختارهای خود را از فضاهای دینی می‌گیرد، به همین دلیل می‌توان گفت این تخیّل، تخیّلِ «خدا مرکز» است و بیش از هر تخیّلی به متون، روایات و گفتارهای دینی ارجاع می‌دهد. تناسبهای خود را از روایتهای دینی می‌گیرد، به مشیّت آسمانی گردن می‌نهد و تقدیر و جبر کیهانی در فرم و محتوایش حضور مقتدرانه‌ای دارد. این تخیّل عصیانگر و ویرانگر نیست، زیرا جهان خود در ساختاری تمام عیار شکل گرفته است، زادهٔ «تخیّلِ مطلق». بر این اساس تخیّل انسانی چیزی جز لمحه‌ای از آن تخیّل مطلق نیست. تخیّل مابعد اسطوره‌ای در همهٔ شکلهایش یگانه است؛ چه در شکل هنرهای تصویری و چه در شکل هنرهای کلامی، چه در معماری و چه در تذهیب و خط؛ به همین دلیل است که به‌راحتی کنار یکدیگر می‌ایستند و همدیگر را کامل می‌کنند. در هنر اسلامی، معماری با نقاشی، خط و شعر در بازیهای خیال شریک می‌شوند، همدیگر را جذب می‌کنند تا آن تخیّلِ مطلق را بازتاب دهند.

۳ ـ تخیّلِ مدرن

از دورهٔ رنسانس به این سو، تخیّل ارتباط خود را از تفکر، عقل و منطق رفته‌رفته کم می‌کند و این کاستن از تخیّل، ریشه در معرفت‌شناسی و جهان‌بینی این عصر دارد. انسان رفته‌رفته از طبیعت جدا می‌شود تا به فردانیّتی برهنه دست یابد. در این عصر عقل در یک وادی می‌ایستد، تا خدایی باشد به‌جای همهٔ خدایانِ از یاد رفته، و تخیّل در وادی دیگر، تا اسطوره‌ای باشد به‌جای همهٔ اساطیرِ فراموش شده. اینها دیگر هویّتی یگانه ندارند تا کمال هنر را نقش زنند؛ بلکه اینها دو چهرهٔ متّضاد از هستی‌اند که در دو سوی این جهان پرتوافشانی می‌کنند و می‌خواهند به‌جای تخیّل مطلق بایستند. تخیّل مدرن تخیّلی است که

از «خدا مرکزی» بیرون می‌آید و دیگر جلوه‌های خود را از «تخیّل مطلق» نمی‌گیرد؛ بلکه به ضمیر ناخودآگاه خود پناه می‌برد تا تصاویر را از درون خود بجوید. مفهوم امر قدسی را از مرکز خود دور می‌کند و بعد از «مرگِ خدا» برای تنهایی تراژیک خود، مرثیه می‌سازد. تخیّلِ مدرن چون ریشه در فردانیّت خود دارد، همیشه به خود ارجاع می‌دهد. این است که برعکس تخیّل مابعد اسطوره‌ای، سلسلهٔ تداعیهایش به سنّت و تاریخ و خاطرات مقدس برنمی‌گردد. و از آنجا که هیچ چیز آن‌قدر مقدس نیست، تخیل نیز عنصری می‌شود، برای شکستنِ تابوها؛ شکستِ تابوهای سنّت و تاریخ و حتی فرم‌های گذشتهٔ خود تخیّل. به همین دلیل نمی‌تواند در حد فرم‌های معتاد، باقی بماند و چون روحی عصیانگر دارد، تخیّل را در هیچ چارچوبی باقی نمی‌گذارد. در تخیّل مدرن، هیچ معنایی مقدس نیست؛ به همین خاطر گردِ هیچ روایت کلانی، حلقه نمی‌زند، بلکه بازیهای تخیل را، اوج معنا می‌داند و به بازیهای تخیل خوشبین است. محتوا را در بی‌معنایی و معنا را در ابهام غرق می‌کند. و از آنجا که در عرصهٔ وادیهای مقدس نمی‌گردد، هراسی ندارد که کرانه‌های تخیّل تا بیکرانگی گشوده شود.

تخّیل مدرن بیش از تخّیل اسطوره‌ای و مابعد اسطوره‌ای، جهان را می‌بیند، این است که انسان را، بودن در جهان می‌داند و نه ایستادن ستایش‌وار در برابر پرتوهای تمامی‌ناپذیر جهانهای مقدس، و این درواقع اوج تنهایی است. به همین دلیل می‌توان تخیّلِ مدرن را وارونهٔ تخیّل اسطوره‌ای دانست. انسان اسطوره‌ای از روی ناتوانی و بی‌خانمانی از تخیّل مأمنی می‌سازد و انسان مدرن، در اوج توانایی و چیرگی بر طبیعت، از روی بی‌پناهی، تخیّل را بهانه می‌کند. این است که ادیسهٔ همر به خانه بر می‌گردد و اولیسِ جویس، در خانه آواره است و جستجویش جز سرگردانی نیست[1]. تخیّل اسطوره‌ای، در اساطیر در پی سوژه است؛ امّا تخیّلِ مدرن در اساطیر بیماریهایش را جستجو می‌کند. تخیّل اسطوره‌ای و تخیل مابعد اسطوره‌ای، زاییدهٔ همزیستی انسان و جهان است، یکی شدن فرد و جامعه؛ امّا تخیل مدرن زادهٔ ناسازگاریهای جهان و انسان. چنان‌که دربارهٔ شکل‌گیری شایعترین روایت تخیّل مدرن، یعنی رُمان گفته‌اند: «رمان با فرد

سر و کار دارد. رمان حماسهٔ نزاع فرد با جامعه و با طبیعت است. و تنها در جامعه‌ای می‌تواند بسط یابد که تعادل میان انسان و جامعه به هم خورده باشد، جایی که انسان در جنگ با همنوعان و با طبیعت باشد، چنین جامعه‌ای جامعهٔ سرمایه‌داری است.» (هاوتورن، ۱۸:۱۳۸۰)

با سکولار شدن جهان، تخیّل هم سکولار می‌شود و از آنجایی که تخیل دیگر مثالی، تئولوژیک و اثیری نیست، آزادی را تجربه می‌کند و حتی می‌تواند به شکل افراطی تا تخیّلِ سیاه هم حرکت کند و تبدیل به کابوس گردد. با سکولار شدن تخیّل، مرز شکنی تخیّل هم آغاز می‌شود. چرا که دیگر رؤیاها، خوابها و آرزوها، بندِ ناف خود را از صورت ازلی بریده‌اند و از آن تغذیه نمی‌کنند. ناخودآگاه خود را به اساطیری وابسته کرده است، که خودِ انسان از دلِ دنیای خویش برانگیخته است. و در اینجاست که دیگر مکاشفه‌ای صورت نمی‌گیرد؛ تخیلِ هستی‌شناسانه، تبدیل به تخیّل فانتاسیک می‌گردد؛ چرا که «مکاشفه برای فانتزی‌گرایان همان ارضای حس تجربه با پدیده‌های هستی است. آنان از دگرگونی و گاه باژگون ساختن تصاویر منجمد و ثابتِ روزمره ـ که پیرامونشان را گرفته است ـ دچار شگفتی لذّت‌بخشی می‌شوند و همین حیرت و اعجاب از فعالیّت خویش را غایت هنر می‌پندارند.» (ارجمند، ۱۳۷٤: ٤٨)

اگر این اصل را بپذیریم که تخیّلِ اسطوره‌ای از تخیّلِ جمعی ریشه می‌گیرد، می‌توان به این نتیجهٔ کلی رسید که تخیّلِ اسطوره‌ای، ساختار خود را از تصاویر و مفاهیم بنیادی و مشترک انسانها می‌گیرد و درواقع نسبت به تفاوتها بیگانه است؛ امّا انسان مدرن با عقلانی کردنِ جهان، در پی ریاضی‌کردن جهان برآمد؛ علتها را دنبال کرد و سرانجام عقلِ علت‌یاب، ساختار مرکبِ جهان اساطیر را شکست. مفاهیم بنیادی مشترک انسانها را رها کرد تا به تفاوتها اهمیّت دهد، تا خودهای جدا افتاده، تنهایی را تجربه کنند. توجه بیش از اندازهٔ تخیّل مدرن به بدن، جسمانیت، سکس و رشد اندیشه‌های فمینیستی، این مسئله را به‌خوبی آشکار می‌کند.

شکلهای تخیّل و شعر فارسی

ادبیّات ایران، چه در دورهٔ پیش از فارسی دری (باستان و پهلوی) و چه در دورهٔ فارسی دری، خصوصاً در عرصهٔ شعر، هر سه شکلِ تخیّل را آزموده است.

در ادبیّات و سنّت روایتِ پیش از فارسی دری (باستان و پهلوی)، خصوصاً در متون مقدس، می‌توان روایتهای بسیاری را جستجو کرد که شکلِ اسطوره‌ایِ تخیّل در آن حضوری آشکار دارد. امّا بعد از پیدایش نخستین حکومتهای ایرانی، یعنی صفاریان و سامانیان، و شکل‌گیری زبان فارسی دری، که درواقع آغاز هویّتِ فرهنگی جدیدی برای ایرانیان بود، زبان شعر فارسی، تخیّل دیگری را رقم می‌زند؛ تخیّلی ایرانی- اسلامی. تخیّلی بیرون آمده از دلِ گفتمان دینی، جداشده از اسطوره‌های برهنه و ایستاده در ملتقای هویت ایرانی- اسلامی؛ یعنی تخیّل مابعد اسطوره‌ای.

گفتمان[۲] دورهٔ کلاسیک با اینکه نزدیک به هزار سال تداوم می‌یابد، گفتمانی واحد است. تخیّل کلاسیک و مابعد اسطوره‌ای، هویت خود را در گفتمانی جستجو می‌کند که در رأس آن آفریدگاری است لایزال که همهٔ نقشها را از پیش رقم زده است. این ساخت از تخیّل در جستجوی رمزی است از پیش آفریده شده که ناب‌ترین هنر و آفرینش انسانی‌اش، آفرینشی است در تأیید جهان و بازتابی در بیان زیبایی مقدّر و نهفتهٔ هستی. به همین دلیل سنّت‌مداری چون فریتیوف شووان معتقد است: « هنر رمزی تقلیدی از آفرینش است و از این رو ساخت متعالِ کاینات را بر وفقِ مشابهتی واقعی، متجلّی می‌سازد.» (ستاری، ۱۳۸٤: ۱٤۰) و به قول حافظ :

هرکو نکند فهمی زین کلکِ خیال‌انگیز نقشش به حرام ار خود صورتگر چین باشد

بنابراین از آغاز شعر فارسی تا پیش از انقلاب مشروطه، شعر فارسی از یک گفتمان واحد پیروی می‌کند و اگر تغییر و تحوّلی در تاریخِ شعرِ فارسی ایجاد می‌شود، تغییر در روساخت است. چنان‌که هنرمندِ مکتبِ عراقی همان انسانِ مکتب هندی است و هنرمندِ مکتبِ خراسانی، همان انسانِ مکتبِ آذربایجان است. زیرا همهٔ این انسانها در محضرِ خداوند و در میدانِ تقدیرِ مشّیت الهی، به محاکات هستی برخاسته‌اند، نه در غیابِ

خداوند. در این گفتمان فرقی میان فیلسوف و عارف نیست و اگر تفاوتی وجود دارد، تفاوت تنها در «ریزگفتمان»هاست. به همین دلیل آنچه را که ابن‌سیناها می‌دانند، ابوسعیدها می‌بینند؛ یعنی تفاوت تنها در دانستنها و دیدنهاست. در این گفتمان، فرقی میان شعرِ زمینی و شعرِ عرفانی نیست. آشکارترین شاهد این مسئله، انتقالِ مفاهیمِ تغزّلی، مجازی و عاشقانهٔ شعر فارسی از دورهٔ سامانی و غزنوی، به دورهٔ سلجوقی و جذب در مفاهیمِ آسمانی و عارفانهٔ غزل سبک عراقی است. تأویل و تحوّل این مفاهیم، از یک بستر به بستر دیگر، چنان به‌راحتی اتّفاق می‌افتد که نشانش را در هیچ تذکره و تاریخی از گذشتگان، به‌روشنی نمی‌توان سراغ گرفت. در دورهٔ بازگشت ادبی، چرخش سبک هندی به‌سوی مکتبهای خراسانی و عراقی، تنها با تغییرِ سبک و زبان به‌سهولت انجام می‌گیرد؛ چراکه گفتمانِ پیشین همچنان پابرجا بود و شاعران تنها می‌بایست نشانه‌های زبانی و زیبایی‌شناختی را به گذشته برمی‌گرداندند.

امّا دورهٔ تخیّلِ مدرن از چه زمانی آغاز شد: « دوران انتقال تاریخی ما ایرانیان از عالم سنّت به عالم مدرن کمابیش با عصر مشروطیّت منطبق است. از وقتی که در میان ما ندای آزادی‌خواهی برخاست و شعارهای انقلاب فرانسه: برادری، برابری و آزادی، در میان ما جایگاه و پایگاهی پیدا کرد و بدل به شعارهای سیاسی و اجتماعی شد؛ ما تجربهٔ دوران گذار از عالم کلاسیک و سنّتی به عالم مدرن را آغاز کردیم و گفتمان جدید ما از همان‌جا آغاز شد، و سیاست و شعر و حتّی اندیشهٔ دینی ما مفاهیم تازه‌ای را تجربه کرد. درحقیقت ما به منزلهٔ یک واحد فرهنگی، یک شکاف تاریخی جدّی را در آنجا تجربه کردیم.» (سروش، ۱۳۷۹ : ۷)

تفاوت ساختاری تخیّل شعر گذشته و امروز ایران

در جهان محدود گذشته با توجه به امر ارتباطات که هنوز در حیطهٔ اندیشه و باورهای منطقه‌ای و بومی خود بود، تغییر در زیبایی‌شناسی و تخیل زیباشناختی به‌ندرت اتفاق می‌افتاد. هنرمند همیشه با فرهنگ بومی و منطقه‌ای خود در تعامل بود و از گفتمانهای

رایج در حیطهٔ اجتماع خود پیروی می‌کرد. و هدف هنرش هم پیروی از قواعدِ بازی گذشتگان بود. بنابراین شکست در نشانه‌های عتیق به‌ندرت اتفاق می‌افتاد. تخیّل در این دوره هم با ایدئولوژی و هم با باورهای منطقه‌ای و بومی شکل می‌گرفت. بر این اساس در تبیین زیبایی‌شناسی عصری، بررسی ساختار تخیّل، نکتهٔ پراهمیّتی است. ساختار تخیّل هر هنرمند، با ساختار اجتماعی و عصری در تعامل است. هنرمند متعارف و معتاد به کلیشه‌های پیشینیِ تخیّل، نمی‌تواند از کلیشه‌های تخیّلِ گذشتگانش رها شود و این امر غیرممکن است که هنرمند بتواند بدون تکیه بر سنّتِ تخیّلِ گذشته، تخیّلی را که انسجام هنری دارد، ابداع یا حتی تغییر دهد. شاعران با تبدیل تخیّل به نشانه‌ها و سمبل‌های شخصی، سعی می‌کنند در زیبایی‌شناسی عصری خود، دست ببرند. بنابراین سبکهای دوره‌ای می‌تواند برای تخیّل زیبایی‌شناختی، ساختاری به‌وجود آورد و شاعران عصر هم به این ساختار تعلّق خاطر دارند و بسیاری از مخاطبان آن عصر با توجه به این ساختار، شعرشان را می‌پذیرند، اگرچه برای درک تخیّل هنرمند، می‌بایست به تعاریفش از نشانه‌های زیبایی‌شناختی و تخیّل زیبایی‌شناسانه نزدیک شد. این است که تغییر ساختار تخیّل، تغییر در ساختارِ سبکهای دوره‌ای و عصری را ایجاد می‌کند و مخاطب را هم به چالش می‌کشد و تنها مخاطبانی آن را درک می‌کنند که در تعریف تخیّلِ زیبایی‌شناسانه به هم نزدیک باشند. بنابراین هنرمندی که تخیّلِ ثانویه خود را با دگرگونی در تصورّها و تصویرها به‌دست می‌آورد و آن را به نشانه‌های زیبایی‌شناسانه بدل می‌کند، همیشه رابطهٔ نزدیکی با تخیّلِ شناور در سنّت ادبی پیدا می‌کند.

تخیّلِ گذشتهٔ شعر فارسی، بیش از اینکه وابسته به تجربه باشد، وابسته به سنّت بود، چه این سنّت در شعر عرب ریشه داشته باشد و چه در سنّت شعر فارسی. امّا تخیّلِ امروز، وابسته به تجربه است، یعنی تخیّلی که متّصلِ به حیات تصویریِ روزمره است. خصلت اکنونی و تجربی تخیّلِ معاصر، ساختار تخیل را دگرگون کرده است. ساختاری که بیش از همه به تصادف و اتّفاق وابسته است. تخیّلِ گذشتهٔ شعر فارسی، چون از ساختِ متعال کاینات نقش می‌گیرد، ساختار شکلی اثرش را محدود به این اثرگیری

می‌کند، به همین دلیل نه می‌خواهد و نه می‌تواند به ساختها و فرم‌های متناوب، دیگرگونه و ضد و نقیض دست یابد. و همچنان اصرار دارد که ساخت متعال، تنها می‌تواند این ژانرها را به‌وجود آورد. بنابراین ترکیب و تضریب خیال را نمی‌تواند با در نظر گرفتن همهٔ حرمتها، حرمها و تابوها با عناصر دیگر بیامیزد؛ امّا تخیّلِ مدرن با گسستنها و پیوستنهای نامحدود نضج می‌یابد، ترکیب و آمیزش تخیل مدرن از هر چیز و هر عنصری می‌تواند باشد؛ بنابراین صور خیال در این دو ساحت از تخیّل با هم متفاوت می‌شوند. استعاره در شعرِ گذشته، ماهیّت دیگرگونه‌ای در مقایسه با شعر معاصر به خود می‌گیرد. در شعر گذشته شاعر با تکامل در ساخت متعال کاینات به استعاره می‌رسد، امّا در شعر معاصر شاعر با درگیری خود و جهان، دست به آفرینش استعاره می‌زند.

تولید شعر گذشتهٔ ایران درواقع وابسته به دو مسئلهٔ بزرگ بوده است: قدرت سیاسی و قدرت سنّت ادبی. قدرت سیاسی به تخیّل، اندیشه‌ای می‌داده است تا آن را کانون تخیّل خود قرار دهد. و آنگاه تولیداتِ تخیّل به دفاع از آن اندیشه، حکم ظهور می‌یافت. همان‌طوری‌که در ساختار سیاسی ـ اجتماعی گذشتهٔ ایران، شاعر فردیّتی جدا از ایدئولوژی‌های سیاسی و دینی ندارد، تخیّلِ او هم وابسته به ساختار قدرت بوده است و از آنجا که تخیّل با کانون اندیشهٔ شاعر رابطهٔ دقیقی دارد، تصاویر شکلهای تخیّل وابسته به کانونهای سیاسی بوده است. هژمونی و استیلای قدرت اجتماعی بر ساختار تخیّل شاعر، آن را به این اصل وابسته می‌کرد که باید تخیّل او رها نباشد و از طرف دیگر حاکمیّت درونی دین در وجدانِ شاعران گذشته، سبب شده است که تخیّل همیشه یک اصلاحگر باشد؛ به همین دلیل است که تخیّل شاعران گذشته، وابسته به تصادف و احتمال نیست.

تخیّل در سنّتِ شعری ایران ، در آغاز بیش از همه وابسته به طبیعت و جهان حسیِ خود شاعر بود. شاعر گاهی جهان را به درون خود می‌آورد و زمانی خود را با آن مقایسه می‌کند و در این گردش آسمانی، همیشه چیزی به چیزی تشبیه می‌شود تا بازی تخیّل پایان گیرد. در مرحله‌ای دیگر، تخیل شاعران به عنوان ابزاری برای دفاع از هویت جمعی

برمی‌آید. در این زمان است که تخیّلِ حماسی شکل می‌گیرد؛ باز این تخیّل متّصل بـه امـر جمعی و متعال است.

در شعر کلاسیک ایران، تخیّلات زیبایی‌شناسانه تا قرن نهم، بـه مـوازات هـم حرکـت می‌کنند؛ اگرچه هجوم نشانه‌های شهودی و عرفانی ساختار شعر را متحول می‌کند؛ امّا بـاز نشانه‌های هنری شعر عرفانی، به شعر کلاسیک پیش از خود، متعلق است. شـعر ایـران را تا قرن نهم (عصر جامی) از جهتی می‌توان گسترش یافتهٔ یک گفتمان واحد دانست؛ امّـا با دگرگونی در ساختار اجتماعی، ساختار تخیّل هم دگرگون می‌شود . ایـن دگرگـونی بـه وجهی در دورهٔ صفوی اتّفاق می‌افتد؛ یعنی در این دوره وجوهی در شعر آشکار می‌شـود که تخیّل زیباشناسانهٔ عصر را از تخیّل متعارف قبل از جامی جدا می‌کنـد. ایـن بـی‌گمـان نشانهٔ دگرگونی در معناها، ارزشها و ساختار اجتماعی است. تـا دورهٔ مـشروطه و انـدکی بعد از آن، گفتمان واحدی گسترش می‌یابـد، امّـا بـا تولّـد شـعر نیمـایی سـاختار تخیّـل زیبایی‌شناختی به‌کل دگرگون می‌شود و این دگرگونی بیشتر از همه متعلّق است به جهـان ارتباطات و نزدیک شدنِ چهار گوشهٔ دنیا به هم. در این دوره تداخل ارزشها، تـصورها و خیالها را می‌بینیم و نهایتاً شعر جهانهایی دیگر، در سـاختار تخیّـل زیبـایی‌شناسـانهٔ شـعر معاصر، تغییرِ بنیادی به‌وجـود مـی‌آورد. امـروزه بـه مـدد سـایر وسـایل ارتبـاط جمعـی، خصوصاً وسایلی که زبان تصویر دارند، می‌توان در ساختار تخیّل زیبایی‌شناسانه بـه طـور جدی اثر گذاشت و این درواقع بستری می‌شـود در تـراکم تخـیلات متنـوّع و در بیـشتر اوقات هم زایش خیالهایی که به جای تخیّـل، خـود را در گـسترهٔ شـعر نـو ایـران ظـاهر می‌کنند.

پی‌نوشت

۱- ر.ک. هایت، گیلبرت، ادبیّات و سنّتهای کلاسیک، ص ۸۲۹- ۸۳۲.

۲- در تعریف گفتمان (discourse) گفته‌اند: « گفتمان به منظومه‌ای از واژه‌ها، تعبیرات و مفاهیمی اتلاق می‌شود که با یکدیگر خویشاوندند و مجموعاً پرده‌برداری از یک عالم فکری - معیشتیِ خاصی می‌کنند.» (سروش، ۱۳۷۹: ٤)

منابع

ارجمند، مهدی (۱۳۷۲) **تصویر ذهنی و جهان سینماتوگراف**، تهران، بنیاد فارابی.

انتونی سی و انتونیادس (۱۳۸٦) **بوطیقای معماری، آفرینش در معماری**، ج ۱، ترجمهٔ احمدرضا آی،تهران، سروش.

باشلار، گاستون (۱۳٦۲) **روانکاوی آتش**، ترجمهٔ جلال ستاری،تهران، توس.

برت، آر، ال (۱۳۷۹) **تخیّل**، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران، نشر مرکز.

بنی‌جمالی، شکوه‌السادات و حسن احمدی(۱۳۸۵) **علم‌النّفس از دیدگاه دانشمندان اسلامی و تطبیق آن با روانشناسی جدید**، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی.

چتیک، ویلیام (۱۳۸۵) **عوالم خیال، ابن‌عربی و مسئلهٔ اختلاف ادیان**، ترجمهٔ قاسم کاکایی، تهران، هرمس.

ریچاردز، آی.ا. (۱۳۷۵) **اصول نقد ادبی**، ترجمهٔ سعید حمیدیان، تهران، علمی و فرهنگی.

ستاری، جلال (۱۳۸٤) اسطوره آفرینی مسعود عربشاهی، در **جهان اسطوره‌شناسی**، ج۸، تهران، نشر مرکز.

سروش، عبدالکریم(۱۳۷۹) **آئین شهریاری و دینداری**(سیاست- نامه ۲)، تهران، مؤسسهٔ فرهنگی صراط.

سیاسی، علی اکبر (۱۳۳۳) **علم‌النّفس ابن‌سینا و تطبیق آن با روانشناسی جدید**، تهران، دانشگاه تهران.

ضیمران، محمّد (۱۳۷۹) **گذار از جهان اسطوره به فلسفه**، تهران، هرمس.

فرای، نورتروپ (۱۳٤٦) **تخیّل فرهیخته**، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

کاکایی، قاسم (۱۳۸۲) **وحدت وجود به روایت ابن‌عربی و مایستر اکهارت**، تهران، هرمس.

کربن، هانری (۱۳۸٤) **تخیّل خلّاق در عرفان ابن‌عربی**، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران، جامی.

محمّدی، محمّد (۱۳۷۹) **فانتزی در ادبیات کودکان**، تهران، روزگار.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**، تهران، فکر روز.

میر صادقی، میمنت (۱۳۷٦) **واژه‌نامهٔ هنر شاعری**، تهران، مهناز.

نصر، سید حسین (۱۳۷۵) **هنر و معنویت اسلامی**، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران، مطالعات دینی هنر.

ولک، رنه (۱۳۷٤) **تاریخ نقد جدید**، جلد دوم، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر.

هایت، گیلبرت (۱۳۷٦) **ادبیّات و سنّت‌های کلاسیک**، ترجمهٔ محمّد کلباسی و مهین دانشور، تهران، آگه.

هاوتورن، جرمی (۱۳۸۰) **پیش‌درآمدی بر شناخت رمان**، ترجمهٔ شاپور بهیان، اصفهان، نقش خورشید.