زیبایی شناسی تلویزیون از نظرگاه بودریار

علی‌اصغر دارایی[1]

(تاریخ دریافت۸۷/۹/۸،تاریخ پذیرش۸۷/۱۱/۱۲)

چکیده:

این مقاله تلاش می‌کند مکاشفه‌ای داشته باشد در باب دیدگاه‌های فلاسفه و نیم‌نگاهی به تعاریف آنها از مقوله و مفهوم زیبایی‌شناسی.

اما اصلی‌ترین دغدغه آن پدیده واقعیت مجازی است که در دنیای هنرهای زیبا همچون سینما، تئاتر و خصوصا تلویزیون مورد بررسی قرار می‌گیرد.

رویاهای بودریار در این باب، کلیدهای اصلی در تصدیق محوریت این مطالعه هستند.

واژه‌های کلیدی: واقعیت، واقعیت مجازی، حاد واقعیت، مراتب هستی، عالم مثال، زیبایی‌شناسی دریافت، دوران تصویر جهان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1] عضو هیئت علمی دانشکده صدا و سیما (مربی، رشته فلسفه و حکمت اسلامی) Emai:daraht@gmail.com

مقدمه

بی‌گمان هنگامی که نیچه هدف فلسفه‌اش و به بیان دقیق‌تر هدف فلسفه آینده را "واژگون سازی افلاطون‌گرایی" تعریف می‌کرد(حقیقی، ۱۳۷۴ ، ص ۶۴).شاید به باور هیچکس نمی‌نشست که چنین هدفی، به سرعتی شگرف، نابودی جهان مبتنی بر گوهرها را در پی داشته باشد، به گونه‌ای که چشم‌انداز هزاره سوم بدون نیاز به بحث جهان دوگانه‌ی «جواهر و ظواهر» رقم بخورد. هزاره‌ای که بر سردر و طلیعه آن غلبه و سیطره « واقعیت مجازی[1]» بر واقعیت عینی نقش بست. گستردگی و قدرت جهان مجازی باعث شده است که بسیاری از امکانات دنیای واقعی، بر عهده این فضای جدید مجازی گذاشته شود. چنین تغییر و تحولی به تعبیر مایکل هایم[2] در اصل گونه‌ای «جابه‌جایی هستی شناختی[3]» است که اثرات حاصل از آن، به مراتب بنیادی‌تر از دگرگونی در حیطه‌های معرفت شناختی است و زندگی بشر را با بحرانی عمیق‌تر مواجه می‌کند. (عاملی، ۱۳۸۳، ص ۱۸).

اما به راستی هنگامی که تمایز اصل و رونوشت ازهم گسیخته و بی‌معنا می‌شود و واقعیتی بی‌ریشه در واقعیت رخ می‌نماید که در آن نشانه واقعیت به جای خود واقعیت می‌نشیند و بنا به توصیف زیبای ژان بودریار[4]: « اجسام سایه خود را نمی‌افکنند بلکه سایه‌ها هستند که جسم خود را می‌افکنند»(شایگان ، ۱۳۸۰، ص ۶-۳۷۵) آن‌گاه وضعیت و موقعیت بحث « زیبایی‌شناسی»[5] را در کدامین مختصات می‌بایست تبیین کرد؟ تمام مساعی متفکرین پیشامدرن مصروف این می‌شد که نسب «زیبایی» با «وجود» را بیابند. زیرا در آن دوران موقعیت «وجود» مستحکم و بلاتردید بود و لاجرم هرچیزی به میزان نزدیکیش به آن بهره بیشتری از زیبایی می‌برد. اما الان که «مجاز» قدریافته و بر صدر نشسته و دیگر ازنظر بسیاری متفکرین معاصر، دغدغه‌ای برای اثبات رابطه و نسبت وقایع و امور با وجود نیست و دیگر مطابقت عین و ذهن، دلیل و ملاک حقیقی بودن برشمرده نمی‌شود زیبایی را با چه معیاری باید شناخت؟

البته متفکرانی چون هایدگر[6] معتقدند: هنر حقیقت را کشف نمی‌کند بل نسبتی با آن را می‌آفریند. (کوکلمانس ، ۱۳۸۲).که مداقه بر این گفتار نشان می‌دهد که هیدگر هنر را به معنای آشکارگی، دانایی و دیدن در کلی‌ترین معنای آن می‌داند از نظر او زیبایی راهی است که در آن حقیقت به

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. virtual Reality
2. Michael Heim
3. Ontological
4. Jean Baudrillard
5. Aesthetic.
6. Martin Heidegger

گونه‌ای بنیادین و آشکار روی می‌نمایاند. اساسا این نسبت آفرینی را چگونه و بر چه زمینه‌ای ادارک و دریافت می‌کنیم؟

برای پاسخ این پرسش‌ها ضروری است که تاریخچه هنر و زیبایی‌شناسی را به دقت بررسی کنیم. اما از انجا که این مقاله حوصله چنان مجالی را ندارد، به اجمال نظری به تحول مفهوم «زیبایی» می‌افکنیم و سپس آن را در دنیای جدید و قلمرو رسانه و به ویژه «تلویزیون» پی می‌گیریم.

زیبایی چونان تقلید و محاکات

افلاطون[1] زیبایی را به عنوان چیزی از لحاظ عینی واقعی تلقی می‌کرد هم در هیپیاس بزرگ و هم در مهمانی، فرض شده است که همه چیز برحسب بهره‌مندیشان از زیبایی کلی یعنی زیبایی به‌نفسه زیبا هستند.

نتیجه بدیهی چنین نظریه‌ای این است که زیبایی درجات دارد، زیرا اگر یک زیبایی قائم به ذات وجود دارد. پس اشیای زیبا به نسبت نزدیکی به این معیار، از زیبایی بهره‌مند می‌شوند! این زیبایی برین، چون مطلق و سرچشمه‌ی بهره‌مندی هر زیبایی است ، لاجرم نمی‌تواند یک شیئ زیبا و بنابراین مادی باشد ، بلکه باید فوق محسوس و غیرمادی باشد . البته چنین نظریه‌ای ، ساختن هر تعریفی از زیبایی را که بتواند در مورد همه مظاهر و جلوه‌های زیبایی به کار می‌رود ، دشوار ساخت. (کاپلستون ، ۱۳۶۸ ، ص۲۹۲). مضافاً به اینکه هیدگر اختراع «ایده» را خطای بزرگ افلاطون و انحراف بزرگ مبحث وجودشناسی می‌داند به باور او باعث شد حقیقت که قابل شناخت و موردی محسوس بود، تبدیل به چیزی مزاحمی شود، یعنی حقیقت چیزی دانسته شد بارها مهم‌تر از آنچه حس می‌شناسد و عقل بدان راه می‌برد.به این ترتیب هنر که پیش از هر چیز به حس و پدیدارهای محسوس وابسته است در قیاس با زیبایی طبیعی بی‌اعتبار می‌شود، زیرا ایده‌ی زیبایی به زیبایی طبیعی مرتبط می‌شود ، سپس از راه بازسازی هنری در اثر هنری جایگزین می‌شود که بر این اساس، دوبار از حقیقت دور افتاده است. (احمدی ، ۱۳۷۴ ص ۸-۵۷).

با این همه افلاطون اهمیت ویژه‌ای برای هنر قائل بود و ارسطو[2] هم در مورد اهمیت توجه به هنر از دیدگاه کارکردی با او هم‌نظر بود اما در حالی که افلاطون بیشتر به کارکردهای اجتماعی هنر می‌اندیشید ، ارسطو به کارکردهای فردی ، درونی و ژرف هنر فکر می‌کرد . ارسطو و افلاطون، ذات و ماهیّت هنر زیبا را در تقلید از طبیعت می‌دانند به نظر آنها در هنر دنیایی تخیلی آفریده

1. Plato
2. Aristotle

می‌شود که تقلید و محاکاتی از عالم واقعی است . اما تقلید در نظر ارسطو آن صبغه‌ی اهانت‌آمیز مورد نظر افلاطون را ندارد(کاپلستون، ص ۴۱۲).از نظر ارسطو تقلید هنری لزوماً تقلید از امر واقعی نیست ، بلکه متکی به برداشت ذهنی از واقعیت است از نظر او هنرمند اشیاء و امور را آنچنان که باید باشند تصویر و تقلید می‌کند نه چنان که به راستی هستند از این رو ایده‌ی زیبایی در ذهن هنرمند شکل می‌گیرد (نه در عالمی فوق محسوسات) و این ایده در هنر مهمتر از واقعیت دنیای بیرون است.

بر اساس چنین نگاهی است که ارسطو می‌گوید : « امر محال و ممتنع اگر باورکردنی باشد، البته بسی بهتر از امر ممکنی است که باورکردنی نباشد» (ارسطو ، ۱۳۵۷). وقتی به بحث زیبایی شناسانه‌ی دوران معاصر رسیدیم اهمیت پیش‌آهنگانه و معاصرگون این کلام برملا خواهد شد.

زیبایی میانجی نور و معنویت

فلوطین[1] هم باور داشت که اشیای زیبا نشان‌دهنده‌ی تقارن‌اند ، اما ابراز داشت که این تقارن صرفاً تجلی خارجی یک زیبایی روحانی و درونی است . بر اساس نظر او تنها موجودات روحانی (از جمله انسان) می‌توانند زیبایی را ادراک کنند و عالم هنر بین عالم جاویدان و این عالم قرار دارد . پس هنر دارای خصلتی ذاتاً دینی است و اشیای هنری بیانگر حکمت الهی‌اند. نظریه‌ی فلوطین متضمن این مطلب است که باید از هر آنچه برای حواس ما به طور ناقص ظاهر می‌شود اجتناب کرد و لذا نباید در نقاشی اندازه‌ها را کوچکتر کرد و یا رنگ‌ها را کم‌رنگ‌تر آورد تا به عمق دلالت شود، واز آنجا که روح، نور است از سایه و تیرگی هم باید اجتناب کرد. بر اساس چنین راهکاری نقاشان هم‌روزگار او و اوایل قرون وسطی کوشیده‌اند جایگاه مشاهده‌گر را حذف کنند تا بتوانند همه ابعاد و جوانب شیء را با وضوح تمام آشکار کنند. به علاوه بر این اساس پذیرفته‌اند که اشیا را به گونه‌ای ترسیم کنند که هیچ نسبتی با زمین نداشته باشند، یعنی معلق در هوا و با وضوع کامل و با تمامی ابعاد و جزییات به تصویر کشیده شوند. (همان ، ص ۲۲).

زیبایی و رنسانس

رنسانس [2] یکی از با اهمیت‌ترین دوران‌های پیشرفت هنری بود ، اگر بخواهیم تنها یک تفاوت فرهنگی بارز بین رنسانس با قرون وسطی را بیان کنیم ، آن هنر است . طی قرون وسطی ، هنر بازتاب علاقه‌ی عمیق آن دوره به دین بود ، اما هنر دوره‌ی رنسانس نسبت به قرون وسطی ، غیرمذهبی‌تر بود و صبغه‌ای واقع‌گرایانه داشت. (جیمز . آ ، ۱۳۸۴ ، صص۷- ۷۵).

1. Plotin
2. Renaissance

رنسانس شکاف بسیار عظیمی را در تاریخ زیبایی‌شناسی ایجاد کرد . در این دوره اگر چـه آثـار هنری بزرگ و هنرمندانی سترگ همچون لئوناردو داوینچی ، میکلانژ ، رافائـل بـه منـصه‌ی ظهـور رسیدند اما در عین حال هیچ مفهوم جدیدی در نظریه زیبایی‌شناسی بـه عرصـه‌ی وجـود نرسـید. تحول تأثیرگذار و پردوام این دوره ، انکار صریح مفاهیمی بود که در قرون وسطی شکل گرفته بـود. مفهوم زیبایی مطلق و رجوع به زیبایی فوق طبیعی به تدریج ناپدید شد ، همچنین دیدگاهی که بر اساس آن همه آثار هنری می‌بایست به طور رمزی و تمثیلی تفسیر می‌شد ، بی‌اعتبار و مطرود شـد ودر یک کلام هنر ، که تا پیش از این مزین به حضایل دینی و اخلاقی بود ، زمینی‌تـر و دنیـایی‌تـر شد. تا پیش از این و طی قرون متمادی ، فرض شده بود که ما از آنچه روشن ، شفاف و قابـل درک است ، لذت می‌بریم ، ولی رنسانس منادی این نـدا شـد کـه اشـیای مـبهم نیـز مـی‌تواننـد زیبـا ، وجدآفرین و ملهم کشش تضاد و راز باشند (همان،ص۲۳) و آدمی می‌بایست نقش عاطفه ، عـشق و تخیل را در ادراک امور زیبا قطعی تلقی کند.

زیبایی چونان آزادی خیال

پیش از ورود به این مبحث ، بی‌مناسبت نیست که یادآور شـویم ، رواقیـان [1] اولـین متفکرانـی بودند که برکارکرد تخیل در تولید آثار هنری تأکید کردند. آنهـا همچنـین اصـطلاح فانتازیـا[2] را در بحث پیرامون هنر وارد کردند. بر اساس نظر فیلوستراتوس[3] «هنرمند را تخیل بـصیرتر مـی‌کنـد تـا تقلید»(کوکلمانس ، ص ۱۹). البته رواقیان هم همان ویژگی جهان پیش از رنـسانس را داشـتند ، آنان قائل به تمایز زیبایی اخلاقی و زیبایی جسمانی بودند و هر چند دوامی را انکار نمی‌کردنـد امـا آن را فرع بر اولی می‌دانستند. لذا کمتر به زیبایی هنری توجه داشتند اما به رغم این به نقش تخیل در تولید آثار هنری راه برده بودند.

کانت[4] در چهارمین و واپسین تعریف جزیی از زیبایی می‌گوید : زیبا آن است که بدون مفـاهیم شناخته شود و موضوع لذتی ناگزیر و محتوم باشد و بدین‌گونه زیبـایی را بـه آزادی خیـال مـرتبط می‌کند. هنگامی که ما درباره‌ی ابژه‌ای تعمق می‌کنیم ، از تعادل و هماهنگی میان خیـال و دانـایی لذت می‌بریم ، این لذتی زیبایی‌شناسانه و تجربه‌ای است که با مفاهیم همراه نیست ، یعنی کانت بر این باور است که ابژه‌های زیبایی‌شناسانه به طور سوبژکتیو وجود دارند و ایـن خـود بیـانگر اصـل و مرحله مهمی در فلسفه هنر است (احمدی ص ۸۸). برای هگل[5] نیز زیبایی آنجا دانـسته مـی‌شـود

1. Stoics
2. Fantasia
3. Philostratus
4. Immanuel kant
5. G.W.Hegel

که مورد محسوس و مورد آرمانی هم‌آغوش و همـراه شـوند. و شـاید حکـم مـشهور هگـل هـم کـه می‌گوید : « هنر بیانگر نیست» . را باید نشانگر اهمیت کار هنری تلقی کرد، زیرا بـه بـاور او « هنـر بیانگر نیست چون چیزی مهمتر را به زبانی مـبهم عرضـه مـی‌کنـد. (همـان،۵۵). و در عـین حـال می‌گوید: بی‌گمان درست است که « هنر امروزه دیگر برخلاف دوران اولیـه کـه میـان دیـن و هنـر رابطه‌ی نزدیکی وجود داشت و نیازهای روحی ما در آن جستجو می‌شد، دیگر ارضاکننده‌ی نیازهای روحی ما نیست ». ایام زیبایی هنر یونانی و نیـز عـصر طلایـی دوره‌ی اخیـر میانـه گذاشـته اسـت (همان، ص۸۹). به نظرهگل ما نه فقط از هنر کلاسیک که از نعمت درک هنر دور شده‌ایم.

مخاطب و زیبایی‌شناسی دریافت

از همان دوران اولیه، تأثیر هنر بر مخاطب امری قطعی تلقی می‌شـد کـه بعـضاً موجـد نگرانـی می‌شد. افلاطون تأثیر شاعران را سخیف و مضر دانست و لاجرم حکم به اخراج آنـان از آرمانـشهر [1] دارد . اما به رغم چنین مطالب و نکاتی که به تاثیرپذیری مخاطـب از اثـر هنـری اشـاره دارد ، بـاز نمی‌توان در این مورد به معنای دقیق کلمه از «زیبایی‌شناسی دریافت»[2] یاد کرد. افلاطون و ارسطو بر این باورند که مخاطب از راه اثر با نیت مؤلف و معنای متن آشنا می‌شـود. در حـالی کـه امـروزه زیبایی‌شناسی دریافت با این نکته موافقت نیست و نمی‌پذیرد که ذهن مخاطب همچون لوح صاف و نانوشته‌ای است که صرفاً از ابژه‌های دنیای بیرون از حوزه، و در آن میان از اثر هنری، نقش و رنـگ و تأثیر می‌گیرد. و خود هیچ نقش متقابل و سازنده‌ای بر عهده ندارد. برعکس ، در مباحث فسلفه‌ی هنر معاصر، نکته‌ی بسیار مهم سازندگی مخاطب است. و این آفرینندگی، خود نتیجه‌ی رویارویی یا مکالمه‌ی مخاطب با متن است.

مهمترین ریشه‌ی زیبایی شناسی دریافت متن، بـی‌شـک کارهـای متفکـران هرمنـوتیکی و بـه ویژه"هانس گئورگ گادامر"[3] و "پل ریکور"[4] است. نکته‌ی مرکزی در هرمنوتیک، تأویل است، متن چون تأویل می‌شود معنای خاصی می یابد، معنایی که دستاورد مساعی و دریافت مخاطـب اسـت . این نکته ، راه را بر مباحث زیبایی‌شناسی دریافت گشود. گادامر، چون بسیاری از متفکران سـاله‌ای پس از جنگ، از این پرسش آغاز کرد که آیا هنر مدرن، حرفی برای گفتن دارد؟ که البتـه پاسـخ او مثبت بود. او بر این باور بود که شناخت دقیق و دگرگـونی هنـری، راه فهـم و دگردیـسی و تغییـر جامعه‌ی مدرن را می‌گشاید. هنر مدرن می‌تواند به ما نشان دهد که تقدیر مدرنیته چیست، یعنی از

1. Utopia
2.
3. H.G.Gadamer
4. Paul Ricoeur

راه شناخت این هنر درمی‌یابیم در جهانی که به گفته ماکس وبر[1] « افسون‌زدایی شده» زندگی چگونه است و چگونه خواهد شد. گادامر، دیدگاه کسانی را هنر مدرن را ناتوان از بیان روح دوران می‌دانند به باد انتقاد می‌گیرد و نشان می‌دهد که اگر این هنر برای چنین افرادی زیبا نیست، از این‌روست که دنیا دیگر زیبا نیست و بی‌طرف و ابژکتیو شده است . دنیاست که با سوبژکتیویته سرجنگ دارد و از قضا هنر مدرن به این فرآیند معترض است. (احمدی ، ص ۴۴۹).

رسانه و زیبایی

اکنون دیگر این باوری فراگیر و مقبول است که موقعیت رسانه‌های ارتباطی، تعیین‌کننده محتوای فکر، زندگی و ادراک معنایی ما هستند و اساساً ادارک حسی تازه‌ای را برای ما رقم زده‌اند. رسانه‌های جمعی منادی انکشاف بعدی بدیعی از «هستی» و به تبع آن زیبایی‌شناسی ویژه‌ای شدند که با عنایت به زمینه‌های فن‌آورانه ارتباط ، از راه تمرکز بر «شکل‌تماس» با ابژه‌ها، متن‌ها و آثار هنری پدید می‌آید.

شکل تماس با اثر هنری را سه عامل اصلی تعیین می‌کنند: عامل نخست دستگاه‌های نشانه شناسانه‌ای است که اثر از آن‌ها تشکیل شده است، عامل دوم امکاناتی است که بر اثر پیشرفت‌های فن‌آورانه فراهم می‌آید، و عامل سوم دگرگونی در ادراک زیبایی‌شناسانه یا به گفته گادامر تغییر در افق آگاهی زیبایی‌شناسانه دوران است. (احمدی ، ص ۴۴۹).

نظریه تأثیر فن‌آورانه رسانه‌های گوناگون دوران جدید است که متفکری همچون والتر بنیامین[2] تقدیر هنر مدرن را از رسانه‌های مدرن جدا نمی‌داند و مارشال مک‌لوهان [3] جمله معروف و دوران‌ساز «رسانه، پیام است» را مطرح می‌کند. او تحت تأثیر هارولد اینیس[4] ، درباره تأثیر فن‌آوری و به ویژه فن ارتباط بر زندگی اجتماعی پژوهش و بررسی کرد و به این نتیجه رسید که امروز «دسته‌بندی ، توزیع و مصرف عقاید» اهمیتی بیش از تولید آنها یافته است ، لذا باید دستور زبان رسانه‌های جدید را آموخت زیرا این رسانه‌ها اسطوره‌های دنیای مدرن هستند. براین اساس است که در کتاب «کهکشان گوتنبرگ »[5] از وجود تاریخی و پی‌درپی سه کهکشان در افق زندگی و دانایی آدمی یاد کرد. کهکشان اول ، کهکشان شفاهی بود که از طلیعه خلقت انسان تا سال ۱۴۳۶ میلادی ادامه داشت و آدمیان در این دوران حضوری رودررو داشتند ارتباط درحضور و اساس دانایی، شنیداری بود. کهکشان دوم به نام کوتنبرگ نامی شد. دنیای انسان کهکشان دوم را «خواندن»

1. Max Weber
2. W.Benjamin
3. Marshall Mcluhan
4. Harold Innis

سروسامان می‌داد. در این کهکشان ، اعتقاد به نظریه‌ها و فرضیه‌های مشخص و ثابت رونق داشت. رسانه ارتباطی اصلی «کتاب» بود و می‌شد در غیاب مؤلف هم ارتباط را برقرار کرد. ابزار ارتباطی «گرم» بود یعنی رسانه خود رساننده معنا بود و نیازی به مشارکت وسیع و تأثیرگذار مخاطب نداشت. اما اساس دانایی در کهکشان سوم «شنیداری- دیداری خواندنی» یا شنیداری- دیداری استوار به دانش برآمده از خواندن است. دستاوردهای کهکشان سوم (انفورماتیک) ، نظام عصبی ما را گسترش داده‌اند به گونه‌ای که ما به سرعت از محیط جهانی خود باخبر می‌شویم و در واقع جهانی چونان دهکده‌ای بر ما عرضه می‌شود. مشخصه‌ی اصلی این دوران، ادراک به هم پیوسته ماست که به جای ادراک ازهم گسیخته کهکشان گوتنبرگ پدیده آمده است. آن زمان فهم پاره‌پاره‌ای از واقعیت، تصوری نادرست از تمامیت می‌آفرید، اما امروز زیست مکان ما تبدیل به یک کل یک‌پارچه شده است. و به این ترتیب رسانه‌ها، محتوای اصلی ادراک ما را، توان فهم معنایی ما را تعیین کرده‌اند، آنچه که به طور محوری در مرکز مباحث مک‌لوهان قرار می‌گیرد «اطلاعات» است. ازنظر او اطلاعات به طور کامل در خدمت کارایی قرار گرفته است. ما را از چیزی با خبر می‌کنند که قطعاً به کار آید. در چنین فرآیندی امور، ساده و زبان تقلیل‌گرا می‌شود. در سطح عموم گستره‌ی آموزش و اطلاع‌رسانی وسیع می‌شود ، اما در عمق اطلاعات محدود می‌شود. همگان مختصری از همه‌چیز با خبر می‌شوند، برخلاف دوران گوتنبرگ که معدودی، به گونه‌ای ژرف از امور با خبر می‌شدند. (۱. احمدی ، ص۶۹).

رسانه‌های اصیل و حاکم این دوران، رسانه‌های سرد هستند، رسانه‌های سرد معناسازی را بر عهده مخاطب می‌گذارند و به نظر مک‌لوهان نمونه عالی رسانه‌های سرد، تلویزیون است، که آیینه‌ی تمام‌نمای روزگار ماست. اما شاید بهتر باشد قبل از پرداختن به زیبایی‌شناسی تلویزیون، نظری به دو تبار رسانه آن یعنی تئاتر و سینما بیافکنیم.

تئاتر و سینما

یونانیان در مورد هنر از واژه «تخنه»[1] استفاده می‌کردند که در دو معنای هنر و فن به کار می‌رفت. برای یونانیان و متفکرین بزرگ آنها ، تفاوتی ارزشی و کیفی میان انواع «ساختن» وجود نداشت. اما نقشی که برای هنر و به تبع آن برای تئاتر قائل بودند «کاتارسیس»[2] یا پالایش و تهذیب بود. بیشتر مفسران اندیشه ارسطو بر این باورند که مقصود او از پالایش تأثیر ویژه‌ی روحی و اخلاقی اثر، در مخاطب بوده است، اگر چنین، این نخستین نمونه زیبایی‌شناسی دریافت در مغرب‌زمین. چنین به نظر می‌رسد که ارسطو در طرح مفهوم پالایش می‌خواست به افلاطون پاسخ

1. Tekhne
2. Catharsis

دهد. افلاطون می‌گفت که هنر و نمایش عواطف و هیجان‌ها را در جان آدمی بیدار می‌کنند، و از این‌رو روح را دستخوش آشفتگی و آشوب می‌سازند، ارسطو برعکس می‌گفت که اگر روح مستعد این آشوب باشد، از راه‌های دیگری غیر از هنر نیز به این آشفتگی گرفتار خواهد آمد. اما نکته این‌جاست که هنر و نمایش با ایجاد امکان ظهور عوامل این آشوب، درواقع روح را آرام می‌کنند، و جان آدمی را از آشفتگی و آلودگی می‌پالایند. (۱. احمدی ، ص ۶۹).

تئاتر به ویژه در شکل کلاسیک آن، روگرفتی به غایت قدرتمند از واقعیت است، حدت قدرتمندی آن مجال هر گونه خیال‌پردازی را از آدمی می‌ستاند، بازیگران صحنه تئاتر، حضوری واقعی را برای تماشاگران رقم می‌زنند، اما تئاتر در نمایشی چنین، به فقدان توان پندارآفرینی حقیقت‌نما، گرفتار می‌شود.

با باور کریستین‌متز[1]، توان پندارآفرینی حقیقت‌نمای متکی بر واقعیت ،وجه مشخصه فیلم در مقام رسانه است. قدرت واقعی سینما(فیلم)، در قیاس با تئاتر، از توانایی آن در آفرینش پندار واقعیت ناشی می‌شود . متز می‌گوید: «چون تئاتر بیش از حد واقعی است، داستان‌هایی که از طریق رسانه‌ی تئاتر به نمایش در می‌آیند، تنها نقش ضعیفی از واقعیت را در اذهان می‌آفرینند» (جان، ۱۳۸۳ ، ص ۱۲۸). به یاد داشته باشیم که تئاتر هنری است که در دوران یونان باستان نضج و بالندگی گرفت، و حتی مباحث سقراطی که گفتگو محورند، ساختاری تئاتری دارند. و هم از یاد نبریم که در این دوران، امور و اشیاء هرچه به حقایق مستقر در عامل مُثُل نزدیکتر بودند، بهره بیشتری از ارزشمندی نصیب می‌بردند و دل‌سپردن به تخیل، نشانه گمراهی و بی‌ارزشی محسوب می‌شد و براین نمط بود که شاعران مجال حضور در آرمانشهر را نمی‌یافتند و خیال‌پردازی، آنان را مستحق آوارگی و اخراج می‌کرد.

ولی متز، برای بیان تفاوت تئاتر وسینما، بر موضع تماشاگر انگشت تأکید می‌نهد که چگونه از موضع ایستا (در تئاتر) به موضع پویا (در سینما) تغییر می‌کند. و بدین‌سان مفهوم‌های کلیدی «امر تخیلی»[2] و متعاقباً «امر نمادین» را برای توضیح منطق جذب تصویرشدن تماشاگر به کار می‌گیرد و با تداعی «مرحله آینه‌یی»[3] لاکان[4] ، مجذوب شدن تماشاگر به تصویر را با تصور کودک درباره «این همان‌سازی» خود با تصویر خویش در آینه معادل می‌داند، بنابراین تلقی، تماشاگر از سینما رفتن احساس مثبتی پیدا می‌کند، زیرا او خود تبدیل به جزیی از نهاد سینما می‌شود. به دیگر سخن، تخیل، جزیی جدایی‌ناپذیر از نهاد سینماست. در واقع، فیلم به بخشی از میل سوژه می‌شود.

1. Christian Metz
2. The Imaginary
3. Mirror Stage.
4. Jacques Lacan

یعنی پرده سینما به آینه‌ای تبدیل می‌شود که تصویری از میل خود سوژه را منعکس می‌کند. (همان، ص۱۳۲.)

از نظر متز، فیلم، پندار ویژه‌ای می‌آفریند که به گونه‌ای انکارناپذیر در اغوای تماشاگر به تعلیق بی‌باوری خویش موفق است. همین که بپذیریم فیلم پنداری یا روگرفتی[1] از واقعیت است، تصویر از تمام توان اغواگری خود برخوردار می‌شود، و مجال جولان خیال فراهم می‌آید. (همان، ص۱۲۸). از نظر لاکان «امر تخیلی» جایی نیست که صرفاً در آن تصویر، شکل می‌گیرد یا سوژه در لذت‌های تخیل غرق می‌شود، بلکه آنجا عرصه توهم و جایگاهی است که در آن سوژه، سرشت امر نمادین را اشتباه می‌گیرد زیر امر نمادین با چنان شفافیتی در باور سوژه می‌نشیند که او نمی‌تواند فقدان واقعیت آن را تشخیص دهد.

سینما و تلویزیون

مارشال مک‌لوهان عطف توجه ویژه‌ای به تفاوت متعارض این دو رسانه کرد، او یادآور شد که وقتی یک فیلم سینمایی از تلویزیون به نمایش در می‌آید به کلی تغییر ماهیت می‌دهد. به باور او تماشاگر هنگام تماشای پرده سینما، استقلال عاطفی خود را نسبت به فیلم تا حدودی حفظ می‌کند، ولی تماشاگر تلویزیون خود به صورت پرده در می‌آید، زیرا به خواننده داستان مصوری شبیه می‌شود که با مشاهده‌ی تعدادی تصویر و کمی نوشته، و به کمک تخیل، داستانی متناسب حالش در ذهن می‌سازد. به نظر او علت اینکه با توسعه‌ی تلویزیون، فروش داستان‌های مصور، کاهش یافته، ویژگی این دو رسانه است که آنها را زیرعنوان «وسایل ارتباطی سرد» دسته‌بندی کرده است. و تلویزیون به دلیل ویژگی همه جا حاضربودنش، در بسیاری موارد جایگزین «داستان‌های مصور» شده است. رسانه سرد تلویزیون، قدرت تخیل تماشاگر را به کار می‌گیرد و او را در ساخت داستان و معنا، به طور فعال و گسترده درگیر و سهیم می‌کند، واین همان خصوصیتی است که سینما به دلیل «گرم» بودنش، فاقد آن است. (کازینو ، ۱۳۶۴ ، صص ۷-۴۶).

هرچند که تلویزیون هم مانند رادیو و سینما در زمره‌ی وسایل ارتباط جدید محسوب می‌شود ، اما به دلایل فنی هم، با آن‌ها تفاوت اساسی دارد. تصویری که از تلویزیون پخش می‌شود، موزاییکی و درهم و برهم است، به بیان دقیق‌تر، تصویر تلویزیونی بنابر تعریف کلاسیک، از سه میلیون نقطه‌ی نورانی در ثانیه تشکیل شده است، ولی تماشاگر برای تماشای تصویر، فقط چند صد نقطه آن را انتخاب می‌کند، و بقیه آن را بازسازی می‌کند. اما تصویر سینمایی برعکس، تعدادی نقطه‌ی نورانی مشخص و به قدر کفایت متراکم را عرضه می‌کند که بدون نیاز به مشارکت تماشاگر برای بازسازی،

1. Impression

ادراک می‌شود. از همین‌روست که مک‌لوهان ، تماشای تلویزیون را را حس لامسه مقایسه کرده، گویی تماشاگر، صفحه تلویزیون را با چشمان خود لمس می‌کند. (همان، ص ۸۴۷.)

رسانه سرد تلویزیون، بیان کامل روزگار ما و سرچشمه اصلی باخبری ما از دنیا است. و چون نیک به ماهیت این خبری بنگریم، درمی‌یابیم «رسانه به دنیا اشاره نمی‌کند، بلکه خود دنیای تازه است»[1]. احمدی ، ص ۴۵۸).مداقه بر روی نکته اخیر ، می‌نمایاند که چرا رسانه آنگاه که از اشاره به واقعیت تن می‌زند و خود بر جای واقعیت می‌نیشند ، در واقع سالاری مجاز در برابر واقعیت را صحه می‌گذارد . خانه امروز با خانه دیروز- که تلویزیون نداشت- بسیار فرق کرده است. خانه و زندگی امروز بدون تلویزیون قابل تحمل نیست . تلویزیون که آمده بشر زبان همزبانی را از یاد برده بود و با آمدن آن، روابط و عادات و مشغولیت‌ها و رفت‌وآمدها همه به تناسب عالم بی‌همزبانی تغییر کرد و در این میان، عامل تعادل بخش آدمی هم چیزی جز دنیای مجازی مبتنی بر واقعیت تلویزیونی، نیست. لذا زندگی بدون تلویزیون، به تصور در نمی‌آید و الان اگر از اوصاف «بشر» بپرسند، شاید کسی بتواند بگوید که «بشر عصر ما، جاندار تماشاگر تلویزیون است.» (داوری، ۱۳۷۸ ، ص ۳۳۰).

واقعیت مجازی

بیشتر دانشمندان و متفکران دنیا، هزاره سوم را دوران سیطره « واقعیت مجازی»[1] دانسته‌اند. که تفاوت اساسی با جهان واقعی دارد، چرا که جهان واقعی، جهان مسئولیت و حقوق متقابل و قابل کنترل است، درحالی که جهان مجازی فاقد مسئولیت معنادار است و به طور نسبی، کمتر تن به کنترل می‌دهد.(همان،۱۸). (پروفسور هیوبرت‌دریفوس در کتاب «نگاهی فلسفی به اینترنت»، تن‌زدن از مسئولیت را یکی از عوامل موثر رواج و نفوذ رسانه‌هایی چون تلویزیون و اینترنت می‌داند. از نظر او نکته اساسی در این مرحله از زندگی بشر، رهاشدگی در یک بی‌تفاوتی و در یک مسخ است. به اعتقاد کیرکگور فضای عمومی محکوم است به جهانی بی‌گرایش بدل شود. جهانی که در آن هر فردی به یک «کاربر» مبدل می‌شود و هر کاربری توانایی دارد در باب هر موضوعی، نظری اتخاذ کند، بی‌آنکه این اتخاذ، مسئولیتی را طلب کند. (حاتمی، ۱۳۸۳ ، ص ۲۰).

ژان بوردیار نیز بر این باور است که: رسانه‌ها در ذات خود ضدپذیرش مسئولیت هستند از نظر او رسانه‌های جدید، پیش از هر چیز ، به دلیل شکل‌شان، سازنده «غیرارتباط» هستند. او خوشبینی نظریه‌پردازانی چون مک‌لوهان را که می‌گویند با پیشرفت رسانه‌ها، حجم بیشتری از اطلاعات در دسترس مردم قرار می‌گیرد، رد می‌کند و اعلام می‌دارد که در دنیای ما، هر چه رسانه‌های ارتباطی

1. Virtual Reality.

پیشرفت کرده و حجم اطلاعات بیشتر شده، معنای کمتری بـه دسـت آمـده اسـت.(احمـدی ، ص ۴۶۵) .در واقع این رسانه‌ها، توده‌ها را با مجموعه‌ای از نشانه‌ها بمباران می‌کنند و آنان نیز با رضایت کامل این کنش و نتیجه‌ی منطقی‌اش یعنی از میان رفتن تـوان ذهنـی و انـرژی آفرینـنـده خـود را می‌پذیرند. در این میان تلویزیون قاعده‌های تمرکز حسی تازه‌ای ساخته است که فقط از راه وانمایی واقعیت ممکن می‌شود. « وانمودن»[1] به این معناست که نشانه‌هـا دیگـر فقـط میـان خـود مبادلـه می‌شوند و عمل می‌کنند، و ارتباطی با واقعیت ندارند. آری رسانه‌ها از راه مبادلـه درونـی نـشانه‌هـا، بیانگری می‌کنند و نه از راه ارجاع به جهان خارج. مسابقه فوتبالی که از تلویزیون پخـش مـی‌شـود، دیگر ارتباطی با مسابقه‌ای واقعی در دنیا ندارد، این‌ها از یک بازی واحد خبر نمی‌دهند. مورد واقعی فاقد کارگردانی، اما وانموده یا مورد نمایـشی از راه تـصاویر، یعنـی از راه وانمـودن رخـدادها شـکل گرفته است. نماهای درشت[2] از چهره بازیگران کـه در واقعیـت قابـل دیـدن نیـستند، بازگـشت بـه گذشته بازی[3] به همراه ترفندهایی برای توجیه این توقف زمانی، نماهای بسیار دور از ورزشگاه، کـه تصوری فرازمانی و فرامکانی از رخداد می‌سازند، همه شگردهایی در راه وانمـایی هـستند کـه بـازی فوتبال واقعی را به رخدادی تلویزیونی تبدیل می‌کنند، همان‌طور که به گفته بودریار «اردوگـاه‌هـا و جنگ‌ها تبدیل به رخدادهای تلویزیونی شده‌اند. به باور او تلویزیون مورد اصلی تقلید را بـی‌اهمیـت می‌کند و در نتیجه «حاد واقعیت»[4] می‌سازد. زمانی رسانه آینه‌ای فرضی می‌شد کـه واقعیـت را بـاز می‌تابانید، اما امروز این رسانه، خود واقعیتی را از راه وانمودن مـی‌سـازد کـه حتـی مهمتـر از خـود واقعیت شده است! زیرا بیش از واقعیت است. و چنین پدیـده‌ای تنهـا بـا از میـان برداشـتن فاصـله واقعیت و خیال می‌توانست تحقق یابد. با وانمودن واقعیتی بی‌ریشه در واقعیت شکل می‌گیرد که در آن نشانه واقعیت ، به جای خود واقعیت می‌نشیند. تلویزیون در دنیای معاصـر، بهتـرین نـشانه ایـن موقعیت است، زیرا زندگی و تلویزیون یکی شده و چنان در هم تنیده‌اند کـه دیگـر واژگـونی پـیش می‌آید. بودریار می‌گوید: «تلویزیون تو را نگاه می‌کند و نه تـو آن را».(همـان ،ص ۴۶۶). و بـه ایـن ترتیب تمایز میان رسانه‌های گرم و سرد چنان که مک‌لوهان پیش کشیده بود، دگرگـون مـی‌شـود. بودریار می‌گوید: «رسانه‌های همگانی جدید ، همگـی اخبـاری داغ» چـون جنـگ‌هـا ، فاجعـه‌هـای طبیعی، رخدادهای حاد سیاسی ، ترورها ، نهضت‌های انقلابی و مثل این‌ها را تبدیل به رخـدادهای سرد می‌کنند، زیرا آنها را مبدل به وانمود می‌کنند، پس دیگر بحثـی هـم از مـشارکت مخاطـب در معناسازی نمی‌تواند در میان باشد. تلویزیون چیزی نمی‌گوید، پایانه‌ای کوچک است که بـه سـرعت

1. Simulation
2. Close up
3. Slow motion
4. Hyperreality

در سر تماشاگر شکل می‌گیرد، انگار که او پرده است و تلویزیون تماشاگر. (همان ، صص ۴۷۷-۴۶۵) .

جمله معروف «رسانه، پیام است» هم از نقد بودریار در امان نمی‌ماند ، او معتقد است که چنین جمله‌ای هم به معنای مرگ «پیام» و هم به معنای مرگ «رسانه» است. چرا که رسانه دیگر ارتباطی با مورد راستین ندارد و لذا دیگر رساننده نیست. نشانه‌ها دیگر به واقعیت بیرونی مرتبط نیستند، وبه چیزی دلالت نمی‌کنند، آنها فقط وانمود می‌کنند که واقعیتی در میان است و خود را شکل تقلیدی آن معرفی می‌نمایند. (همان ، صص ۴۷۷-۴۶۵). بودریار برای روشن‌کردن منظورش دیزنی‌لند را مثال می‌آورد و می‌گوید: «آنچه در دیزنی‌لند وجود دارد شبح واقعیت است، در واقع آنجا خیال به واقعیت بدل شده است .او می‌گوید شهر لس‌آنجلس و به طور کلی سراسر آمریکا به برهوتی خیالی تبدیل شده زیرا در آن جامعه، اصالت به تصویر و انگاره‌ها و نمادها داده شده است در چنین جامعه‌ای ارزش همه جنبه‌ی نشانه‌شناسانه دارد و اگر هم وجود داشته باشد چون مایعی رقیق بلافاصله بخار می‌شود.» (ارشاد ، ۱۳۸۰، صص ۵-۲۲۴).

اختفای فقدان حقیقت

بودریار به طور آشکار با دیدگاه هگل در مورد هنر موافق است، زیرا او لحظه‌ی فروپاشی هنر را در فلسفه گنجاند و یادآور شد که می‌بایست از تنگنای زیبایی‌شناسی عبور کرد و در فراخنای فرازیبایی‌شناسی مسکن گزید. در حالی که بسیاری از هنرشناسان، تکوین پرسپکتیو[1] (چشم‌انداز) و ایجاد پندار ژرفا در نقاشی را دستاور مهم رنسانس می‌دانند ، بودریار آن را «نادرستی کنش تقلید از چیزی که طبیعت و واقعیت دانسته می‌شود، خوانده که هنر را هم به قلمرو «وانمودن» کشانیده است. بنابراین از نظر او کل هنر پس از رنسانس یاوه است.» و از این حکم می‌توان شدت دشمنی بودریار با فرهنگ غربی را دریافت، هنر و علم در قلمرو حاد واقعیت (واقعیت غلوشده) دچار وضعیتی شده است که در آن نشانه‌های واقعیت (دال‌ها) خود واقعیت (مدلول‌ها) را مغلوب کرده و جایگزین آن شده‌اند، یا به بیانی عمیق‌تر، وضعیتی که در آن، اشاره نشانه‌ها به یکدیگر در گردشی بی‌پایان، ناموجودی مدلول‌ها را پنهان می‌کند.

بنابراین، وانموده هرگز آن چیزی نیست که حقیقت را پنهان می‌دارد. وانموده حقیقتی است که فقدان حقیقت را پنهان می‌دارد. (حقیقی،ص ۸۳). وانموده می‌نمایاند که فرهنگ به رشته‌ای از نشانه‌های مستقل تقلیل یافته است، نشانه‌هایی که با مغلوب‌کردن واقعیت مورد اشاره، دیگر به آن اشاره نتوانند کرد!

1. Perspective

خیال و خلاقیت هنری

ویلیام‌چیتیک[1] در کتاب طریقت صوفیانه معرفت[2] آورده است که تعالیم ابن عربی در باب خیال، می‌تواند حاکی از این باشد که بدان هنگام که سنت عقلانی رایج غرب، خیال را به عنوان قوه‌ای که می‌تواند کسب‌کنند معرفتی واقعی و مهم باشد، رها ساخت. چیز مهمی از دست رفت. ابن‌عربی تا سرحد این ادعا پیش رفت که آنان که نقش خیال را درک نکرده‌اند اصلاً چیزی نفهمیده‌اند. (ویلیام ، ۱۳۸۴ ، ص ۱۷) .

ابن‌عربی، خیال را در سه مرتبه لحاظ کرد:

اول: خود عالم هستی، که در این حالت بین وجود مطلق و عدم مطلق قرار داد.

دوم: عالم واسطه در دل عالم کبیر (خیال منفصل)، که در این حالت بین دو عالم اصلی که خدا خلق کرده، یعنی عالم روحانی و عالم جسمانی قرار دارد.

سوم: عالمی واسطه در دل عالم صغیر (خیال متصل) که در این حالت بین روح نورانی و مجرد و جسم ظلمانی و کثیف قرار دارد . (چیتیک ،صص ۷-۱۱۶).

ابن‌عربی در بحث خداشناسی می‌گوید: خدا به هیچ‌یک از اشیا و موجودات شبیه نیست، زیرا بی‌نهایت فوق همه آنها قرار دارد، و شبیه همه آنهاست، زیرا اوصاف خویش را در آنها ظاهر می‌نماید. بنابراین از دیدگاه ابن‌عربی ، عقل- ابزار اصلی متکلمان و فلاسفه- تنزیه خدا را به آسانی اثبات می‌کند ، لیکن از ادراک تشبیه او، عاجز است. برعکس، خیال تشبیه او را درک می‌کند ولی از تنزیه او، هیچ نمی‌داند. خیال قادر است تا خدا را در تجلی و تشبیهش، «شهود» کند، در حالی که عقل، خدا را در تنزیهش «فهم» می‌کند. معرفت کامل به خدا، مستلزم شناخت او از طریق هردو قوه عقل و خیال است. بنابراین وقتی چیتیک می‌گوید با رها کردن خیال، چیز مهمی از دست رفت، منظورش این است که تصویری ناقص و واژگون از حقیقت، جایگزین فهم درست از آن شد. تأکید انحصاری بر تنزیه، خدا را از عالم منفصل می‌کند، در حالی که تأکید صرف بر تشبیه، وحدت حق تعالی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و به چند خدایی و شرک می‌انجامد.

برخی سنت‌گرایان، اصلی‌ترین مشکل خلاقیت هنری در دوران معاصر را «بحران خیال» می‌دانند. به این معنا که قدر و جایگاه خیال آن‌گونه که باید شناخته نیست و حتی گاهی در جنب توهم و خیال‌پردازی بی‌اصل و مبنا قرارش داده‌اند. به همین دلیل اشتراک زبان هنری از دست‌رفته و معنای رمزها ناشناخته مانده است. رمزها نشانه‌های صرف نیستند و نباید به این سطح فروکاسته شوند و صیانت از مرتبه‌ی خیال است که آنان را از چنین فروکاهشی مصون نگه می‌دارد. اما وقتی دنیای معاصر، ساحت خیال منفصل و عینیت آن را انکار می‌کند و آن را ساحتی در روان بشر، بدون

1. Willam Chittick
2. The Sufi Path of knowledge

هیچ ما به ازای عینی و واقعی می‌داند، رمزها و صورت‌های هنری بـه نـشانه‌هـایی «مـن‌درآوری» و تحکمی بدل می‌شوند که البته می‌توان هر معنایی را از آنها مراد کرد و آزادی بـی‌بنـدوبار، سـلبی و تحکمی هنرمند از همین نکته، سرچشمه می‌گیرد. (رحمتی ، صص ۹-۸).

هنر و واقعیت مجازی

فریتیوف شوان[1] درباره هنر می‌گوید: « هنر دارای رسالتی است که هم سـحرآمیـز اسـت و هـم معنوی». سحرآمیز است: زیرا اصول، نیروها و نیز اشیایی را که برایش جذاب بنمایند، به فصل نوعی «افسون هماهنگ» حی و حاضر جلوه می‌دهد. معنوی است: زیرا حقایق و زیبایی‌هـا را بـا نظـر بـه ساحت باطن ما، با نظر به بازگشت ما به «ملکـوت خـدا کـه در درون توسـت » ظـاهری و بیرونـی می‌کند. مبدا به صورت تجلی در می‌آید، تا تجلی بتواند دوباره مبدا شود .»

از نظر شوان «زیبایی» نقشی اساسی در معنویت ایفاد می‌کند چه همـان‌طـور کـه بـه تکـرار و تأکید نوشته است برای فرد ژرف‌اندیش، زیبایی نه اسباب عیاشی و تفنن دنیوی، بلکه موجبی برای یادآوری عالم معنا به مفهوم افلاطونی آن است، زیبایی امتداد لایتناهی الهی است .

مرحوم دکتر شریعتی در شرح قصه هبوط آدمی می‌گوید: آن‌گاه که آدمی از بهشت رانده شـده و به زندان «زمین» گرفتار آمد و به درد فراغ مبتلا گشت، همواره راه برون شد از این «خراب‌آبـاد» را می‌جست و تمام همّتش را مصروف «بازگشت» وبازجستن روزگار وصل می‌کرد. و در ایـن مـسیر تمام مساعی رسولان الهی، از راه لطف، این بود که «در» خروج و رهایی از این سراچه هجران را بـه این «نی» ببریده از «نیستان» بنمایند.[2]

اما آدمی که تن به چنین جستجویی برای یافتن آن «در» سپرده بود، در عین حال نمی‌توانست برهوت غربت و حرمان را تحمل کند ، لاجرم بر اساس میل فطری زیبایی‌جویی‌اش، «رنگـی» از آن بهشت قربت یار را به دیوار این زندان زد و «هنر» را «پنجره»ای کرد تا با نگریستن از آن به «آنجا» و دیدن صبغه‌ای از کوی یار، «اینجا» را تا یافتن «در» معهود و موعود، تحمل‌پذیر کند که البته این هم کرامتی از آن یار یگانه است که می‌بایست آدمی به جد مراقبت کند که در پی ایـن کرامـت، از آن کریم بازنماند، و این صبغه یادآوری، غایت و غنیمت انگاشته نشود.

هایدگر در رساله «دوران تصویر جهان»[3] اعلام می‌دارد: «تصویر جهان امری است در بنیان خود متعلق به روزگار مدرن. در سده‌های میانه ، کسی جهان را به صورت تصویر نمی‌دید. در آن سده‌هـا

1. Frithgof Schuon

۲. علاقه‌مندان برای آگاهی از این دیدگاه شریعتی به مجموعه آثار ۲۰ «هنر » مقاله مذهب دری و هنر پنجره‌ای مراجعه کنند.

3. Weltbild

انسان‌ها جایگاه خود را در نظمی که خدا آفریده بود به آسانی تشخیص می‌دادند. به همین شکل در یونان باستان هم تصویر جهان وجود نداشت، زیرا در یونان، انسان رابطه نزدیکتری با هستی داشت. هیچ «نظام» فکری و اعتقادی نبود که بخواهد جهان را به یک تصویر کاهش دهد، و جای هر نظام فکری دیگری را بگیرد. انسان جهان باستان و سده‌های میانه، سوژه نبود. فراشد تبدیل جهان به تصویر همان فراشد تبدیل انسان به سوژه است»(احمدی ۱۳۸۱ ، ص ۳۴۴).و وهنرهای تصویر وابسته به سینما و تلویزیون نسبتی وثیق با دنیای مدرن و فراشد مزبور دارند که چنانچه به درستی به کار گرفته نشوند، نه تنها یار شاطر نمی‌شوند که بار خاطر خواهند شد. و در این بکارگیری هنرهای مدرن، اگر نگاه آلی را از کف بدهیم و به نگاه استقلالی گرفتار شویم ، این هنرها سد و بت راه خواهند شد. البته به بیان شوان می‌بایست به مراتب این بت‌پرستی جدید امعان‌نظر داشت و میان دو نوع بت‌پرستی عینی و ذهنی فرق گذاشت. «در مورد نخست این خود تصویر است که خطاآلود است ، زیرا این تصویر، خدا (یا ماوراء) فرض می‌شود و در مورد دوم ، ممکن است تصویر متعلق به هنر، قدسی باشد و این فقدان ژرف‌اندیشی است که بت‌پرستی را موجب می‌شود. آدمی بت‌پرست است به این دلیل که دیگر نمی‌داند چگونه شفافیت مابعدالطبیعی پدیده‌ها، تصاویر و رمزها را درک کند.» و بنابراین بسیاری از آموزه‌های دینی، ای بسا به دلیل قامت قاصر تلویزیون یا ناتوانی انسان در پرداخت هنری اصیل تن به فروکاهشی مهلک می‌سپارند.

ویژگی قرن ما آن است که شبکه‌های ارتباطات ، وجود فضاهای مجازی را ممکن می‌کنند که سابقا تنها در رویاها و تصورات وجود داشتند و این باعث می‌شود که واقعیت مجازی با شهود عرفانی وابسته به عالم مثال (که سطح برتر هستی را در هستی‌شناسی عرفانی- اسلامی تشکیل می‌دهد) شباهت‌هایی ظاهری پیدا کند و بنابراین ما با دو جهان موازی سر و کار پیدا می‌کنیم که با وجود شباهت‌های ابتدایی، از لحاظ کیفی متفاوت‌اند و به مرتبه واحدی از هستی تعلق ندارند، « زیرا یکی به رغم آن که زمان و مکان را در زمان واقعی درهم می‌فشرد، در سطح افقی یعنی محسوسات باقی می‌ماند، در حالی که دیگری حلقه انتقالی است برای دستیابی به سطوح عالی‌تر مشاهده و بصیرت ، و در نتیجه اهمیت آن ناشی از جایگاه آن در مرتبه عمودی هستی است .جهان مجازی به گفته بودریار ، توهم را از میان می‌برد، زیرا واقعیت را به واقعیت حاد و وانمود تبدیل می‌کند. اما عالم مثال از توهم ، تخیلی فعال می‌سازد که با عالم فرشتگان همسان می‌شود . با این حال باید اذعان کرد که شیوه‌های مجازی‌سازی آنان شباهت‌های حیرت‌انگیز دارد.» [۱] اما مجازی‌سازی به رغم شباهت‌هایی که با معرفت شهودی و باطنی دارد، حتی یک قدم ما را به سطوح برتر هستی نزدیکتر نمی‌کند، بلکه به شبح‌سازی جهان شدت می‌بخشد و آن را دو چندان

می‌کند. «اجسام سایه خود را نمی‌افکنند ، بلکه سایه‌ها هستند که جسم خود را می‌افکنند» ، این جمله بودریار بیانگر واقعیتی انکارناپذیر است که مجازی‌سازی جهان را از بیخ و بن دگرگون می‌سازد، مختصات جغرافیایی مأنوس ما زیرورو و ما را در طرفه‌العین، آماده پذیرش حضور همه‌جایی و ارتباط برق‌آسا می‌کند، اما با این همه، همچنان در محدوده محسوسات باقی می‌ماند.» (شایگان ، ص ۳۴۴).

نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد در بحث زیبایی‌شناسی هم انقلابی کپرنیکی رخ داده و تمام مختصات این قلمرو را دگرگون کرده است تا پیش از این دگرگونی،قرب وجود و واقعیت میزان زیبایی هرچیزی را معلوم می‌کرد. اما اینک واقعیت مجازی، حاد واقعیت و وانموده‌سازی، هرچند که فقدان حقیقت را گرفتار محاق و اختفا کرده است درعین‌حال تکیه‌گاه و معنابخشی "زیبایی" را از آن ستانده و آن را در بیابان مه‌آلود دنیای مجازی به سرگردانی کشانیده است.

از دیگرسو مراتب خیال و به‌ویژه عالم مطروحه در فلسفه و عرفان اسلامی از حقیقتی وجودشناسانه (انتولوژیک) به واقعیتی شناخت‌شناسانه (اپیستمولوژیک) تغییر موضع داده و درنتیجه گرفتار تقلیل‌گرایی دنیای مدرن شده و توان خلاقانه‌اش را ازکف داده و بر تنگنای پرچالش بحث افزوده است، زیرا از دست رفتن «خیال» تصویری ناقص و واژگون از حقیقت را جایگزین فهم کامل و درست آن می‌کند.

در این نوشتار سعی شد نسبت واقعیت مجازی با معرفت شهودی و علم حضوری سنجیده شود تا شباهت‌های ابتدایی ما را نرباید و گمراه نکند و به فراست دریابیم که این دو به لحاظ کیفی به مرتبه‌های مختلف هستی مربوط می‌شوند. تلاش شد تا هشدار داده شود تا از معرفت شهودی، به واقعیت مجازی بسنده نکنیم و به سرابی از آن سیراب برنیابیم که جان مایه‌ی فرهنگ ما، توان استعلایی آن و دستیابی به سطوح عالی‌تر هستی است. که امید می‌رود با متعاصرسازی فرهنگ اصیل ایرانی-اسلامی در عرصه‌های دنیای مجازی، حیاتی دوباره بیابد. البته این کار از عهده‌ی دانشمندانی برمی‌آید که بر هر دو قلمرو بصیر و مسلط باشند و بتوانند به ترجمه‌ای درست و رسا از فرهنگ ایرانی- اسلامی در فضای مجازی دست یازند که توان خلاقانه آن را احیا کند.

پرتال جامع علوم انسانی

منابع فارسی:

۱. احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، نشرمرکز، چاپ اول.
۲. ارسطو، ارسطو فن شعر(۱۳۷۵) ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات امیرکبیر، تهران.
۳. حاتمی، مهران، رها شدن در مسلح (۱۳۸۳) روزنامه شرق، شماره ۳۱۱ مهرماه.
۴. حقیقی، مانی، سرگشتگی نشانه‌ها (۱۳۷۴) مقاله افلاطون و وانموده از ژیل دلوز، نشر مرکز: چاپ اول.
۵. چیتیک، ویلیام، عوالم خیال(۱۳۸۴) ترجمه قاسم کاکایی، انتشارات هرمس، چاپ اول .
۶. داوری، رضا، فرهنگ (۱۳۷۸) خرد و آزادی، نشر ساقی، چاپ اول.
۷. شایگان، داریوش، افسون‌زدگی جدید (۱۳۸۰) ترجمه فاطمه ولیانی، نشر فرزان، چاپ اول.
۸. عاملی، سعیدرضا (۱۳۸۳) دو جهان موازی، روزنامه ایران، شماره ۳۰۰۷ دوم دی ماه.
۹. کاپلتون، فردریک(۱۳۶۸)تاریخ فلسفه، ج۱، ترجمه سیدجلال‌الدین مجتبوی، چاپ دوم.
۱۰. کازنو، ژان، قدرت تلویزیون(۱۳۶۴) ترجمه علی اسدی، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول .
۱۱. کوکلمانس، یوزف، هایدگر و هنر(۱۳۸۲)ترجمه محمدجواد صافیان، نشر پرسش، چاپ اول .
۱۲. کوریک، جیمز.آر، رنسانس (۱۳۸۴) ترجمه آزیتا یاسایی، انتشارات ققنوس، چاپ چهارم
۱۳. لچت، جان، پنجاه متفکر بزرگ معاصر(۱۳۸۳) ترجمه محسن حکیمی، انتشارات خجسته، چاپ سوم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی