هنر متعالی، محاکات، آفرینش

فرزان سجودی

Transsendental Art, Mimesis, Creation

«پرسیدم شیخ را، این پر جبرئیل آخر چه‌صورت دارد؟ گفت، ای غافل، (ندانی که) این همه، رموز است که (اگر) بر ظاهر بدانند، (این همه) طامات بی‌حاصل باشد.»
(شیخ اشراق، **آواز پر جبرئیل**)

بحثی که از نظرتان می‌گذرد، در سطحی کلی و نظری به بررسی مفهوم هنر متعالی در کنار مفاهیم محاکات و آفرینش می‌پردازد. این بحث ممکن است در مطالعات موردی مربوط به شاخه‌های مختلف هنر مورد استفاده قرار گیرد. به نظر می‌رسد مفهوم هنر متعالی در سطحی کلی و ورای شاخه‌های منفرد هنر، حامل ویژگی‌های مشترکی است که در حوزه‌های مختلف فعالیت هنری به اشکال گوناگون تجلی عینی می‌یابد.

۱. محاکات (تقلید)

بنا ندارم در این مختصر همه‌ی آن چه را که پیشینیان از افلاطون و ارسطو به این سو در باب ارتباط میان هنر و محاکات گفته‌اند، بازگو کنم و فرض را بر این می‌گذارم که مخاطبان کم‌وبیش با این مفهوم و آن‌چه در موردش گفته شده است، آشنایند.

می‌گویند «هنر محاکات است»، اما افلاطون این محاکات را در انتقال شناخت واقعی ناتوان می‌داند، زیرا آن را تقلیدی از تجلی احساسات به‌شمار می‌آورد که انعکاس مُثُل است و نتیجه می‌گیرد که هنرمند مقلد دو مرحله از حقیقت فاصله دارد. او در رساله‌ی **ایون** نتیجه می‌گیرد که شاعر بر مبنای دانش مطمئنی عمل نمی‌کند و کارش نه مبتنی بر فن (تخنه) است و نه دانش مکتسب (اپیستمه). افلاطون سرانجام در رساله‌ی **فایدروس** نوعی جذبه‌ی غیبی را به این مهارت (سرایش شعر) نسبت می‌دهد. شاپلن فرانسوی (۱۶۳۵) تحت تاثیر خردگرایی دکارتی، مفهوم تقلید را نوعی به‌کمال‌رساندن واقعیت طبیعی می‌دانست. گوتشد (۱۷۱۵) نیز به‌همین منوال می‌نویسد: «مسئله‌ی تقلید نیز شرایط خاص خود را داراست: آن‌چه طبیعی است، در ذات خود زیبا است؛ پس اگر هنر بخواهد زیبایی را پدید آورد، باید به تقلید از طبیعت بپردازد.»

هنر محاکات است؛ این محاکات می‌تواند تقلید آفریده‌ی از پیش موجود باشد و همچنین تقلید فرایند آفرینش. اولی هنری دورانی و با تاریخ مصرف به دست می‌دهد و دومی هنری متعالی و ماندگار

همان‌طور که در ابتدا گفته شد، قصد بررسی دیدگاه‌های مختلف را در مورد محاکات ندارم. نمونه‌های بالا را به‌اصطلاح نمونه‌وار انتخاب کردم تا زمینه‌ای برای ورود به بحث خود باز کرده باشم. آن‌چه در این دیدگاه‌ها، با وجود همه‌ی تفاوت‌هایشان، به چشم می‌خورد، این است که به‌هررو هنرمند از جهان تقلید می‌کند. حال آن‌که افلاطون معتقد است هنرمند در این تقلید نمی‌تواند به شناخت واقعی دست یابد و بر مبنای دانش مطمئنی عمل کند ولی ارسطو از امکان خلاقه‌بودن و مثبت‌بودن این تقلید سخن می‌گوید و دیگران هم حرف از این می‌زنند که طبیعت زیبا است و هنرمند هم اگر بخواهد زیبایی را بیافریند، چاره‌ای جز تقلید از آن ندارد. درهمه‌حال، یک جهان واقعی و طبیعی (و زیبا) وجود دارد که هنر در غایت خود و در موفقیت‌آمیزترین تجلی‌اش قاعدتاً باید به آن نزدیک شود. در یک سوی این پیوستار تقلید از جهان، افلاطون است که هنر را با معیارهای علم می‌سنجد و ایراد می‌گیرد که نمی‌توان با آن به دانش مطمئن دست یافت و درنتیجه کاذبش می‌داند و آن را تحقیر می‌کند و اخراج شاعران را از مدینه‌ی فاضله می‌خواهد؛ و در سوی دیگر پیوستار، آن‌ها که کمال در زیبایی را کمال در تقلید از طبیعت می‌دانند. ولی آیا هنر در اساس تقلید است و اگر آری، تقلید از چیست؟

۲. به سوی تخیل فعال

آیا هنرمند واقعیت تازه‌ای را می‌آفریند و یا واقعیت را تقلید می‌کند؟ آیا پشتوانه‌ی کار هنرمند «خرد» است یا نیروی تخیل؟ آیا کار هنرمند آن است که واقعیتی سهل‌الوصول را بیافریند یا هدفش بیان آن چیزی

است که بیان‌ناشدنی است و یا دریافتش بسیار پیچیده و غامض است، یعنی آن‌چه برژرف‌ترین رمزوراز هستی پرتو می‌افکند؟ این‌ها سؤالاتی اساسی‌اند که کوشش برای پاسخ‌گویی به آن‌ها می‌تواند پرتویی بر مفهوم هنر متعالی بیندازد.

گفته شد که در چارچوب فکری افلاطون، هنر جهان تازه‌ای نمی‌آفریند و از مُثُل یا از آن‌چه مشابه مُثُل است، یعنی جهان محسوسات تقلید می‌کند. برای یونانیان تصور آن‌که انسان بتواند واقعیت تازه‌ای را بیافریند ممکن نبود؛ فراورده‌های انسانی باید همیشه به چیزی ارجاع می‌کردند. بحث اصلی ما بر سر همین مسئله‌ی جهان محسوسات و در تقابل با آن، مفهوم «تخیل فعال» است که اندیشمندان جهان اسلام مطرح کرده‌اند. مسلمانان دریافت‌کنندگان منفعل دانش یونانیان نبودند و در میان آن متفکران بزرگی می‌زیستند که به مسائل جدلی قدیمی حیاتی تازه دادند و راه‌حل‌هایی را برای آن‌ها ارائه کردند. ترکیب اندیشه‌های افلاطون، ارسطو و پلوتینوس در پرتو مذهب اسلام، به شکل‌گیری نظریه‌ی جدیدی در باب تخیل انجامید: تخیل فعال.

نخستین گام را در این زمینه فارابی، معلم ثانی، برداشت. او مفهوم عقل سلیم یا حس مشترک را که ارسطو مطرح می‌کرد، کنار گذاشت و تخیل را بر جای آن نهاد و به این ترتیب گستی در نظریه‌ی رئالیستی شناخت حسی به‌وجود آورد. فارابی معتقد است نه حس مشترک به مفهوم ارسطویی آن (حسی که برای تلفیق و دریافت آن‌چه حواس مختلف از چیزی به ما ارائه می‌دهند، مثل رنگ، بو، صوت و غیره) بلکه تخیل است که دریافت‌ها را منظم می‌کند، درباره‌ی آن‌ها قضاوت می‌کند، آن‌ها را درهم می‌آمیزد و از هم منفک می‌کند، و سرانجام ترکیباتی را می‌سازد که برخی با «واقعیت» منطبق است و برخی نیست. 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. به‌این ترتیب، جهان مادی و شناخت حسی که حاصل حواس پنج‌گانه است، اعتبار و ارزش خود را در برابر تخیل از دست می‌دهد.

ابوعلی سینا نیز از وجود پنج حس درونی برای انسان سخن گفته است که نخستین آن‌ها حس مشترک یا تخیل 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 و چهارمی قوه‌ی خیال که تخیلات در آن تجزیه و ترکیب می‌شوند و سرانجام حافظه است که انبار تخیلات است.

در هنر متعالی، هنرمند آفریده را تقلید نمی‌کند، بلکه بلندپروازانه و جاه‌طلبانه تقلید آفرینش می‌کند

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

ابن‌عربی از این هم فراتر می‌رود و معتقد است که تخیلات حاوی حقیقت به زبانی نمادین و یا حتی حقیقت صریح و بی‌پرده‌اند. از دید او، تخیل قوه‌ای فردی نیست بلکه مشترک همگان است. تخیل وجودی قائم به‌ذات و جوهری و نمونه‌ای از تجلی خدا بر انسان است. برای نخستین‌بار در تاریخ فلسفه، تخیل در اوج قرار می‌گیرد و ابعادی الهی می‌یابد و درحقیقت به تخیل فعال بدل می‌شود. حال که چنین قدرت عظیمی به تخیل نسبت داده شده است، ابن‌عربی درنگ نمی‌کند و نقش اصلی را در پیدایش هنر و بخصوص شعر به تخیل نسبت می‌دهد. او شعر را حاصل فعالیت تخیل خلاق می‌داند، یعنی همان چیزی که خداوند جهان را به موجب آن آفرید. او شاعر را برابر انسان کامل می‌داند و همان‌گونه که برای افلاطون جهان واقعی جهان مثل بود و نه جهان محسوسات، از دید ابن‌عربی نیز تخیل بسیار واقعی‌تر از واقعیت است و انگاره‌های ذهنی

هستی واقعی هستند، و نه جهانی که از طریق محسوسات دریافت می‌شود. فلسفه، عرفان و شعر در یک نقطه‌ی مشترک، یعنی در تخیل به هم می‌پیوندند و هنر جایگاهی فراتر از جهان و فراتر از خرد می‌یابد.

حال می‌توان با توجه به بحث تخیل فعال که اندیشمندان ایرانی و اسلامی مطرح کرده‌اند، فضایی را که ممکن است هنر متعالی نامیده شود، بهتر ترسیم کرد. بنابراین، اثری هنری که به نسخه‌برداری از طبیعت و آن‌چه حاصل محسوسات است می‌پردازد و در همان‌جا باقی می‌ماند، در اولیه‌ترین و مقدماتی‌ترین سطح شناخت قرار دارد و از تخیل فعال که به‌زعم نگارنده تقلید از آفرینش است و نه آفریده، بسیار دور مانده است.

۳.تقلید از آفریده یا تقلید از آفرینش

آری هنر محاکات است؛ این محاکات می‌تواند تقلید آفریده‌ی ازپیش‌موجود باشد و همچنین تقلید فرایند آفرینش. اولی هنری دورانی و با تاریخ مصرف به دست می‌دهد و دومی هنری متعالی و ماندگار. مصداقی که برای هنر به مفهوم نخست درنظر گرفته می‌شود، واقعیت مادی جهان خارج است که سنجش‌پذیر و محک‌زدنی است. به این مفهوم، هنرمند زمانی موفق تلقی می‌شود که تصویری نزدیک به اصل (اصل مفهومی مقرر و ازپیش‌داده‌شده است، مثلاً طبیعت) ارائه دهد. این نقاشی

چقدر شبیه اصل است؟ این داستان چقدر به واقعیت نزدیک است؟ این فیلم پیامش چیست؟ و سؤالاتی از این دست، در این برداشت از هنر، مبنای سنجش یا به عبارتی «نقد»اند. بدیهی است در چنین رویکردی ارزش واقعی به اصل داده می‌شود و هنر به نوعی بدل اصل تلقی می‌گردد، که در بهترین حالت می‌تواند نزدیک به اصل باشد. این رویکرد در بدترین حالت خود به هنر نیز از منظر علوم تجربی می‌نگرد و بهانه می‌گیرد که هنر نه دانشی است مطمئن و نه شناختی واقعی به دست می‌دهد.

هنر رئالیستی و حماسی به این مقوله تن می‌دهد. حماسه‌پرداز و همچنین راوی واقعیت‌ها در مقام گوینده (آفریننده) قرار ندارد، بلکه شنیده‌های خود را بازگو می‌کند؛ یعنی به عبارتی خود شنونده است. به بیان دیگر، او نمی‌آفریند؛ از آفریده تقلید می‌کند. او آفریده را، آن‌چه سینه به سینه نقل شده است، بازگو می‌کند. (ناگفته نماند که ما غایت سبک رئالیستی و همچنین حماسه‌سرایی را درنظر داریم؛ کم نیستند هنرمندانی که با دخالت تخیل فعال و خلاق، از دل آن‌چه شنیده یا دیده‌اند و از دل روایت، جهانی متفاوت و منحصربه‌فرد خلق می‌کنند.) در بدترین حالت، این نوع «هنر» به ابتذال، سطحی‌نگری، شعارگرایی، پیام‌گرایی و کلیشه‌گرایی منتهی می‌شود و حتی اگر آن کلیشه‌ها نشانه‌هایی دینی باشند، هیچ از سطحی‌نگری آن‌چه تولید شده است و از تقلیدگری غیرخلاق آن نمی‌کاهد. کم نیستند آثاری که پرند از نشانه‌های کلیشه‌شده‌ی دینی که صرفاً بیانگر فقدان خلاقیت و غیبت

تخیل فعال در پدیدآورندگانش هستند. این آثار در سطح باقی می‌مانند یا اصلاً توجهی را جلب نمی‌کنند و یا زود فراموش می‌شوند.

هنر پیام‌گرا اعم از داستان یا فیلم از این مقوله است. هدفش را انتقال آگاهی و آموزش مخاطبان می‌داند و نقش معلم را بازی می‌کند. همه‌ی ترفندهای هنری، شگردهای داستان‌نویسی و فنون فیلم‌سازی به زعم اینان ابزارهایی‌اند در خدمت ارائه‌ی تصویری مؤثر و برانگیزنده از واقعیت جهان که یا در خدمت ایجاد تحولات سیاسی، رشد آگاهی‌های مذهبی و یا انتقال دانش علمی باشد. استدلال وفاداران به این برداشت از هنر این است که ترفندهای هنر موجب می‌شود پیام به گونه‌ای نافذتر در ذهن مخاطب بنشیند. سرانجام هنر مقهور پیام و مخاطب تحت سلطه‌ی مؤلف است. این جا هنر اَبزار اقتدار است، اقتدار علم، سیاست و مانند آن و آرایه‌ای برای خبر.

اما این سکه روی دیگری هم دارد که به زعم نگارنده آن را می‌توان هنر متعالی نامید. در هنر متعالی، هنرمند آفریده را تقلید نمی‌کند، بلکه بلندپروازانه و جاه‌طلبانه تقلید آفرینش می‌کند. فلک را سقف می‌شکافد و طرحی نو درمی‌اندازد. آیینه نیست که هر چه شفاف‌تر جهان را بنماید؛ خالق است که به خلق دنیای خود می‌پردازد؛ دنیایی که معیار صدق و کذب آن از نوع معیارهای جهان مصداقی و طبیعت پیرامون ما نیست. تنها وجه مشترک آن با این هستی آفریده‌ی ازپیش موجود در آن است که در هر دو، ما مخاطبان، حیرت‌زده، درگیر تماشای رمزوراز آفرینش هستیم. در هر دو، آن‌چه وجه غالب است، نه آفریده که روند پرالهام و رمزواره‌ی آفرینش است. هنر متعالی تقلید جهان نیست، آفرینش جهان است و بی‌راه نگفته‌ایم اگر مدعی شویم که شناخت آن نیز از معیارهای شناخت جهان پیروی نمی‌کند. با ابزارهای نقد به خیال خود تصویری از این جهان که جهان تغزل می‌خوانیمش به دست می‌آوریم، اما غافل از آن‌که چون خود جهان، جهان آفریده‌ی هنر نیز هزار، که بی‌نهایت رنگ دارد و رنگ می‌بازد و رنگ می‌گیرد و اصل تبیین زیباشناختی‌اش، نه اصل شناخت که اصل حیرت است. نه که گمان برود قصد دارم ادعا کنم شناخت ممکن نیست؛ شناخت ممکن است، ولی این شناخت در وادی تغزل، محیط به کل جهان نیست. پندار شناخت است و حاصل تعیین مختصات و یافتن ثقل. تا مختصات تغییر کند، و به چارچوب مرجع تازه‌ای پا بگذاریم و از آن جا به عالم مقال هنر تغزلی بنگریم، جلوه‌های تازه‌ای خود را می‌نماید؛ بازی‌ای که پایانی برای آن قائل نمی‌توان شد. و جهان خود نیز چنین است. فیزیک نیوتونی تا در چارچوب مختصات تعریف شده‌ی آن هستیم، صادق است و بیرون از آن قواعدش نتایج درستی به‌بار نمی‌آورد؛ همان‌طور که با ورود به فیزیک انیشتنی صحت این ادعا ثابت شد. هنر متعالی از این جهت تقلید است که به تقلید آفرینش، به خلق جهان‌هایی دست می‌زند که شناخت در آن‌ها ابطال‌پذیر است و فرایند شناخت سیال و بی‌پایان. بنابراین زیبا است، زیرا همیشه رمزهایی برای حیرت‌زدگی ما در گوشه و کنارش پنهان دارد.