تخیّل و ساختار

سیناجهاندیده

مدرس مرکز تربیت معلم بنت الهدی صدر - رشت

مقدمه

خیال و تخیّل یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم در حوزهٔ علوم‌انسانی و علوم‌شناختی است. چنانکه در مطالعاتِ ادیان و الهیات، در مسئلهٔ تجربی دینی و امر قدسی، در روان‌شناسی در تبین هویت فردی و تشکیل «خود» self، در مطالعاتِ اسطوره‌شناختی، به عنوان مهمترین منبع در خلق روایت‌های قدسی و در هنر به عنوان اصلی‌ترین عنصر در آفرینش هنرهای کلامی و تصویری به آن پرداخته‌اند.

مفهوم تخیل اگرچه در تمامِ این مقوله‌ها، به یک شکل درک نمی‌شود، امّا در همهٔ این حوزه‌ها، ساختاری یگانه دارد، با این تفاوت که می‌تواند به شکل‌های مختلف درک شود یا تکامل یابد و از آبشخورهای متعال تغذیه کند. بنابراین اصلی‌ترین وجه تمایز تخیّل در حوزه‌های گوناگون، این است که به کجا متصل است، چگونه تغذیه می‌شود، به چه چیزی تبدیل می‌گردد و چه کاربردی دارد.

ساده‌ترین تعریف تخیّل این است: توانایی شخص در به وجود آوردنِ تصاویری که فارغ از چگونگی و وضعیت، نمی‌توانند واقعی باشند؛ زیرا انسان متخیّل می‌خواهد ترکیب و ساختار واقعیّت را تغییر دهد. بنابراین در امر متخیّل سه عنصر اصلی وجود دارد: انسان، واقعیت و تصوّر. در اینجا تخیّل را نباید عین تصوّر دانست. «تخیّل عامل تسریع کنندهٔ تصوّر است، در حالی که تصوّر نوعی صافی است که تخیّل برای پیوستن به واقعیت، باید از آن بگذرد. بنابراین تصوّر آمیخته با تخیل، توانایی برای دیدن آن چیزی است که در اوست، لیکن به روش تعدیل یافته که محصول نهایی ذهن، ضمن اینکه امکان درک آن فراهم می‌شود به حیطهٔ معنویت هم فرا برده می‌شود. تصوّر سازندهٔ چیزهایی است که می‌توانند باشند یا اتفاق بیفتند، در

حالی که تخیّل سازندهٔ چیزهایی است که وجود ندارند و هرگز نبوده‌اند و نخواهند بود.» (انتونی و انتونیادس۱۳۸۶:۳۲)

تفاوت خیال و تخیّل

خیال و تخیّل اگرچه در خلق تصویر یکی هستند، امّا در صورت‌بندی واقعیّت و در کارویژه‌ها 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 نهفته‌است؛ ساختاری که مصالح و ریشه‌هایش در خلاقیّت هنرمند است. همهٔ انسان‌ها خیالمنداند، چرا که واقعیتِ برهنه، هستی انسان را تهدید می‌کند.خیال هستی انسان را سامان می‌دهد، برهنگی واقعیّت را می‌پوشاند و جهان را برای زیستن امن می‌کند. در دل خیال است که رویاها و آرزوها به‌پروازند. «خیال تصویری است که زندگی رقم می‌زند» (باشلار،۱۳۶۲ :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 گفتگو است. «اما تخیّل توده‌ای جامد و بی‌جان از تصاویر، محصول ادراک حسی نیست، قوهٔ دگرگون ساختن آنها است. 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 دل عالم وجود را برزخ و خیال می‌داند، چرا که هستی و نیستی را از هم جدا می‌کند و صفات هر دو را نیز داراست.» (قاسم کاکایی، ۱۳۸۲ : ۴۵۶ ـ۴۵۷) 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 واقعیّت 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 شدن محسوسات، باز آن صور در این قوه محفوظ می‌ماند.» (سیاسی،۱۳۳۳:۶۴) 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) روان شناس فرانسوی اواخر قرن نوزدهم، به دو نوع دانسته‌است: 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 تازه صنعتی از آن نتیجه می‌شود، کما بیش همان است که حکمای پیشین قوهٔ مفکره نام نهاده‌اند.(بنی جمالی، ۱۳۸۵ :۶۵)

درهنرهای زیباشناختی، تخیّل با افزودن، کاهش دادن و یا این‌همانی کردن و یگانه‌شدن 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 وتخیّل معطوف داشته و در کتاب «سیرهٔ ادبی» خود، مسبوط به این مسئله پرداخته است. (ولک،۱۳۷۴ : ۲۲ ـ ۱۸۴) بررسی تخیّل از نظر کالریج بیش از آنکه سابقهٔ فلسفی داشته باشد، انگیزهٔ نقد زیبایی‌شناختی دارد. اگرچه ریشهٔ بسیاری از نگرش‌هایش را باید در فلسفهٔ تجربی انگلستان و فلسفهٔ آلمان جستجوکرد. او برای درک شعر ممتاز (ناب) یکی از مهمترین عناصر آن را برجسته می‌کند. زیرا می‌داند تخیّل می‌تواند ماهیّت شعر را دگرگون کند، چرا که او تخیّل را هم نیروی گردآورنده و تداعی کننده می‌داند، و هم عنصری که بین پدیده‌ها و اشیای دور از هم، انسجام بوجود 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، ساختار آفرین است. او می‌گوید: در بین سالهای ۱۷۹۵ و ۱۷۹۶ هنگامی که به صدای وردزورث (شاعر هم عصرش) در هنگام قرائت شعر گوش فرا می‌داد، برای اوّلین بار عنصر تخیّل در ذهنش برجسته می‌شود. (برک،۱۳۷۹ : ۱۱) که این امر در واقع به نظریه‌پردازی ساختار تخیّل می‌انجامد. او شعر استعدادی (Talented) را از شعر نبوغی بر حسب 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.

خیال زائیدهٔ کمبودها، خلاءها و بحران‌هاست و بیش از همه، وابسته به محیط و ادراک است؛ همچنین احساس و ادراک، ناخودآگاه و خودآگاه می‌تواند نشانه‌های ذهنی را تبدیل به تصوّرهای پراکنده کند؛ اگرچه شکل‌گیری این تصوّرها به شکل تصویری در ذهن اتفاق می‌افتد، باز ساختار خود را از حافظه می‌گیرد و آن را به شکلی که می‌خواهد در می‌آورد.

تصوّرها و تصویرهای ذهنی، به تنهایی ارزش هنری ندارند و معناهای آن وابسته به محیط و تجربه فردی است. این تصاویر پراکنده، اگرچه می‌تواند برای یک روانکار و از نظر نشانه‌شناسی، معنای واحدی را بیان کند، امّا این معناها خصوصی‌اند و نمی‌توانند از امر شخصی فراتر روند. در اینجا خواب‌ها را نباید با تصوّرها یکی گرفت؛ چرا که از نظر روان‌شناسی اعماق، بعضی از خواب‌ها می‌توانند نشانه‌های فرافردی را در بر گیرند (ناخودآگاه جمعی). امّا تخیّل با خلاقیّت و آفرینش رابطه دارد. کالریج خیال را به خیال اولیه و ثانویه تقسیم می‌کند. تخیّل می‌تواند خیال اولیه را تبدیل به خیال ثانویه کند. برای روشن شدن مطلب شاید این سخن هابز کمک کننده باشد.«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)

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 زیبایی-شناسانه 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، خلاءها 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 (identifcation) با هستی؛ به همین دلیل نورتروپ فرای منتقد کانادایی معتقد است که « هر چه نویسنده واقع‌گراتر باشد و آدم‌ها و حوادث داستانش به ما و زندگی‌مان، شباهت بیشتری داشته باشد، احتمال طنزآلود شدن آن بیشتر است (فرای،۱۳۴۶:۲۷)

بنابراین استعاره و مجاز می‌تواند ابزار شایسته‌تری برای تخیّل باشد. هر کجا تخیّل گام نهد در واقع چهرهٔ استعاره هم ظاهر می‌شود؛ اگرچه استعاره‌ای که از علم بر می‌خیزد از نوع استعارهٔ زیبایی‌شناختی نیست. و همچنین استعاره به تنهایی 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 انگیزه 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 درتعریف ملاصدرا از تخیّل، بین تخیل علمی ـ عینی و تخیّل زیبایی-شناختی 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.» (میر صادقی، ۵۴:۱۳۷۶)

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، عینیات 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 اگر چه 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 اشیاء پیرامون خود را با هستی‌اش یکی نمی‌کند 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 هنرمنداست.

توصیف ساختار تخیّل

اوّلین ویژگی تخیّل و خیال، مرکب بودن آن است. هیچ تخیّلی بسیط نیست و بطور کلی ماهیّت تخیّل وابسته به ترکیب آفرینی، جا به جایی، تغییر، پیوستن و گسستنِ تصاویر متضاد مشابه و مجاور است. و این در واقع ویژگی ذهن انسان است؛ چرا که 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 وخیال‌ها وآرزوها، 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:

> وظیفه 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 آزادهنده، به‌وسیله این قوه

صورت می‌گیرد. این قوه در انسان تحت عنوان قوه 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 این که 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 قراردادی هستند؛ امّا دال‌های تخیل مدلول‌های چندوجهی دارند و به گونه ای رمزی تولید می‌شوند.

به گمان نگارنده شباهتِ ساختاری زبان و تخیّل، در پرورش تئوری یاکوبسن، در تبیین مسئلهٔ مشابهت‌ها و مجاورت‌ها و قطب‌های استعاره و مجاز در کلام انسانی، بسیار تاثیر گذار بوده است. در تئوری یاکوبسن نوعی مطابقت و مقایسه بین زبان و تخیّل اتفاق می‌افتد. او ساخت دو قطبی زبان را با عناصر بنیادی صورخیال، یعنی استعاره و مجاز تبیین می‌کند. و به گونه‌ای زبان را به اصل ماهیتِ استعاره‌اش 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 درباره ساختار رویا باید به این سئوال اساسی پاسخ داد که آیا نمادها و توالی‌های زمانیِ آن مبتنی بر مجاورت است (یعنی مبتنی بر آنچه فروید از دیدگاه مجازی «جا به جایی» 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 تقسیم-بندی 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- معمولا نادیده انگاشته می‌شود. (یاکوبسن. ۱۳۸۱ : ۴۵)

شباهت ساختاری تخیّل و زبان، نشان از این دارد که این دو ساخت ذهنی بی‌گمان در یکدیگر متداخلند و حذف هر یک از این دو حذف دیگری است؛ یعنی زبان بدون تخیّل و تخیّل بدون زبان قابل تصوّر نیست.

هر دو اینها هویتِ ذهنی انسان را شکل می‌دهند. بنابراین هر عنصری که می‌تواند زبان را دگرگون کند، می‌تواند تخیّل را هم دگرگون کند. همچنان که زبان از واقعیّت متأثر است،تخیّل نیز از واقعیّت ریشه می‌گیرد. به همین دلیل همانطور که عناصر چون ارزش‌ها، جنسیت، قدرت، موقعیت‌ها مکانی، باورها، هنجارها آرکی-تایپ‌ها و پارادایم‌ها، می‌توانند در باروری و تغییر هویّت یک زبان تأثیرگذار باشند، به همان اندازه می‌توانند تخیّل را دگرگون کنند.

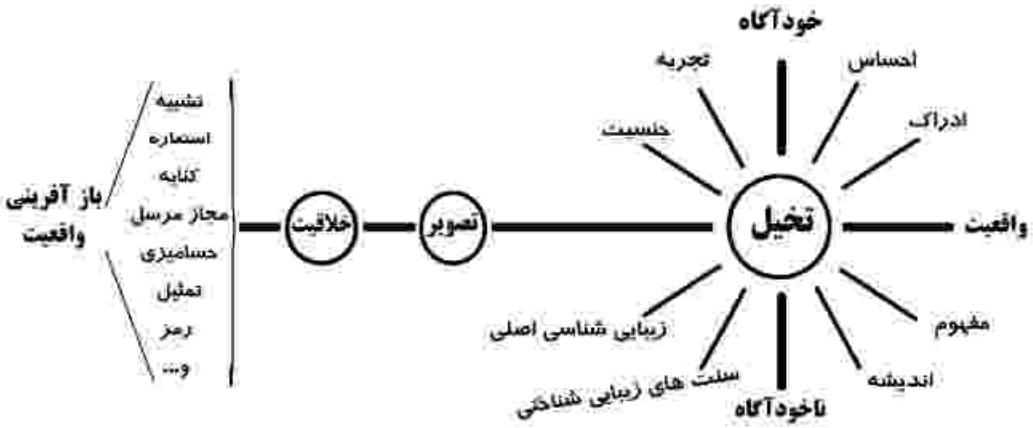
ساختار ترکیبی تخیّل

همانطور که اشاره شد، تخیّل یک پدیده 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، منشاء 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، زیبایی‌شناسی عصری، متغیرهای بیرونی‌اند. و متغیرهایی چون تجربه، ادراک، احساس،جنسیّت، خودآگاه، ناخودآگاه، متغیرهای درونی. از ترکیب این دو متغیر است که واقعیّت، مفهوم و هویّت هنری شکل می‌گیرد. بنابراین ساختار ترکیبی تخیّل را می‌توان این گونه نشان داد:



تخیل با ترکیب این متغیرها به شکلی سازمان می‌یابد و واقعیّتی دیگر خلق می‌کند، واقعیّتی که پیش از فرم‌یابی تخیّل، نامکشوف و بی‌هستی بود. کولریج در این باره می‌گوید: «قدرت ترکیبی و جادویی که ما به گونه‌ای انحصاری به تخیل اختصاص می‌دهیم ... خود را در تعادل یا سازش میان کیفیات متضاد یا ناسازگار نشان می‌دهد... یعنی مفهوم تازگی و سرزندگی همراه با چیزهای دیرینه و مأنوس؛ چیزی بیش از حالت 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... با قدرت تبدیل حجمی انبوه به وحدت به تأثیر، و جرح و تعدیل کردن یک رشته افکار به کمک یک فکر یا احساس غالب.» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۲۱۴-۲۱۳)

از زمان‌های گذشته تا دوره‌های متأخرتر، همیشه بین تخیل، تجربه و حافظه ، رابطه می‌دیدند. گاهی بعضی از نویسندگان بزرگ چون هابز، دراپدن و هیوم، حافظه و تخیّل را یکی پنداشته‌اند. با توجه به این که 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 تداعی‌ها است 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 بوجود می‌آورد.

شکل‌های تخیّل

تخیل تصویری است دربارهٔ معنای جهان؛ این معنای 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 بادگرگون 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 دوشکل خود را در برابر آینهٔ جهان بازیافته است.یا خود را در مواجهه با امرقدسی 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 شکل بخشی 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 بسر می برد.

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 دراین سه دنیا شناوراند، ساختار تخیل را می‌سازند. دو شکل اول 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 امرقدسی دارد.

۱ ـ تخیل 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 بدست دهد؛ بنابراین هرتصویری که از ذهنش برمی‌خیزد، یک سرِ آن به هستی گره‌خورده 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، نمی‌توانی شکل و محتوای تخیّلِ اسطوره‌ای را از هم تفکیک کرد. جنبش تخیّلِ اسطوره‌ای، نوعی جنبش چاره‌اندیشانه نیست؛ چرا که 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 اوفقط در حوزه‌ای بسیار محدود تجربی است. تمام فضای زندگی او پوشیده از حالتی از جذبه و خلسهٔ متأثر از همین نیروهای به ظاهر جاندار و با احساس است. هرکنش او از پیش توسط نیروهای برتر از خودش تعیین وتعریف شده است. او نیازی به کنش‌های آزمون و خطا ندارد تا دایرهٔ تجربیات خود را گسترش دهد. رابطه 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 خودجمعی 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؛ چرا که نمی‌تواند با زمان قدسیِ اسطوره‌ها، خودرا تطبیق دهد. و این انسان برای شناخت تاریخی و انسانی خود، نیاز به شکست زمان اسطوره‌ای دارد؛ بنابراین حماسه را می‌توان شکست زمان از 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. اندیشه فلسفی یونان در تعامل و تفکیکی که با بینش اساطیری داشت، توانست به رویکرد و بینش دیگری مسلّح شود و درک دیگرگونه‌ای از عالم بدست آورد و چرخشی در تخیّلِ فلسفی بوجود 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 نهاده.» (ضمیران، ۵۵:۱۳۷۹)

تخیل 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 گره‌خورد و ساختار دیگری را رقم زند. اگرچه این شکل از تخیّل سعی در تاریخی‌کردن خود دارد، امّا این تاریخیّت، همچنان زمانیّت خود را از امرقدسی و صورت‌های الهی قطع نمی‌کند. به زبان دیگر امرقدسی و خیال کیهانی cosmic imagintion مرکزی است که همهٔ تخیلاتِ زیبایی‌شناختی این دوره را به خود فرا می‌خواند. بنابراین نمی‌تواند این تخیّل، بیرون از هستهٔ امرقدسی و تخیّلِ معنوی زاده شود. چنانکه هنرهای کلامی و

خصوصا «شعر ماحصل نفوذ اصل روحانی و عقلانی بر ماده یا جوهر زمان است. این اصل در ضمن به نحو تفکیک‌ناپذیری با هماهنگی کیهانی و ضرباهنگ ملازم با آن با کل تجلی و ظهور عالم هستی مشاهده می‌شود، پیوند دارد.» (نصر، ۱۳۷۵: ۹۰)

تخیّل این دوره، در انسانی‌ترین ویژگی خود، ویرانگر نیست؛ بلکه همسو با طبیعت حرکت می‌کند. بنابراین تمایل به شکستن فرم ندارد؛ زیرا در فرمهای معهود نوعی ازلیّت ماندگار می‌بیند. این تخیّل به گونه‌ای محاط در تخیل قدسی است و تنها با منطق و اخلاق انسانی، توانسته است به سوی تاریخی شدن گام نهد. تخیّل این دوره خود را با منطق و عقل قدسی یکی می‌کند. «ارتباط میان شعر سنتی و منطق را باید دقیقا در این 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 تبعیت می‌کند. این فرایند از آنجا امکان‌پذیر می‌شود که قدرت منطقی ذهن ادامهٔ اصل عقلانی است که خود چیزی جز انعکاس خرد الهی یا «لوگوس» بر ذهن نیست. همین اصل علّت هستی‌شناسانهٔ واقعیت عالم هستی، و در نتیجه منشأ تناظر میان فرایندهای ذهنی انسان و واقعیت خارجی است و امکان کشف حقایق متناظر با واقعیت خارجی را برای قوای 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 سنتی، شعر و منطق یک 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 امرقدسی و صورتهای الهی، سبب می‌شود که خیال در عرفان نظری و خصوصا در تئوری‌های عرفانی ابن‌عربی جایگاه ممتاز و ویژه‌ای یابد و آن را از توهم جدا کند و اساسا آن را اندام تجلیات الهی بداند. به عقیدهٔ ابن‌اعرابی «خیال را نمی‌توان واهی توصیف کرد؛ زیرا اندام و گوهر این تجلی قهری است. وجود عیان شده، همان تخیّل الهی است. تخیّل خود ما، تخیلی در متن تخیّل حضرت اوست.(کربن، ۱۳۸۴: ۲۸۹). حضرت خیال در جهان بینی ابن‌عربی «کل 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، ۱۳۸۴: ۱۱۶)

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، تخیّل 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 تخیلِ مطلق . بر این اساس تخیل انسانی چیزی جز لمحه‌ای از آن تخیّل مطلق نیست. تخیّل مابعد اسطوره‌ای در همه 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 به راحتی 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 تخیلِ 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، بجای همهٔ خدایانِ از یاد رفته و تخیّل در وادی دیگر، تا اسطوره‌ای باشد بجای همه اساطیرِ فراموش شده. اینها دیگر هویتی یگانه ندارند تا کمال هنر را نقش زنند؛ بلکه اینها دو چهره متضاد از هستی‌اند که در دو سوی این جهان پرتوافشانی می‌کنند و می‌خواهند بجای 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 امرقدسی 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 آن قدر 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.

تخیّل مدرن بیش از تخیّل 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 در واقع 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. 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 تخیل مدرن، یعنی رمان گفته‌اند: «رمان با فرد سر و کار دارد. رمان حماسهٔ نزاع فرد با جامعه و با طبیعت است. و تنها درجامعه‌ای 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 جامعه سرمایه‌داری است.» (هاوتورن، ۱۸:۱۳۸۰)

با سکولار شدن جهان، تخیل هم سکولار می‌شود و از آنجایی که تخیل دیگر مثالی، تئولوژیک و اثیری نیست، آزادی راتجربه می‌کند و حتی می‌تواند به شکل افراطی تا تخیّلِ سیاه هم حرکت کند و تبدیل به کابوس گردد. با سکولار شدن تخیل، مرز شکنی تخیّل هم آغاز می‌شود. چرا که دیگر رویاها، خواب‌ها و آرزوها، بندناف 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 بازگون ساختن تصاویر منجمد و ثابتِ روزمره ـ که پیرامونشان را گرفته است ـ دچار شگفتی لذّت بخشی می‌شوند و همین حیرت و اعجاب از فعالیّت خویش را غایت هنر می‌پندارند.» (ارجمندی، ۱۳۷۴: ۴۸)

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 در واقع نسبت به تفاوت‌های 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 اهمیت دهد، تا خودهای جدا افتاده، تنهایی را تجربه کنند. توجه بیش از اندازه تخیّل مدرن به بدن، جسمانیت، سکس و رشد اندیشه‌ها فمنیستی این مسئله را به خوبی آشکار می کند.

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 می‌افتد. 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 قواعد 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، نکته پر اهمیتی است. ساختار تخیّل هر هنرمند، با ساختار اجتماعی و عصری در تعامل است. هنرمند متعارف و معتاد به کلیشه‌هاپیشینیِ تخیّل، نمی‌تواند از کلیشه‌های تخیّلِ گذشتگانش رها شود و این امر غیر ممکن است که هنرمند بتواند بدون تکیه بر سنّت تخیّلِ گذشته، تخیّلی را که دارای انسجام هنری است، 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 بوجود آورد و شاعران عصر هم به این ساختار تعلق خاطر دارند و بسیاری از مخاطبان آن عصر با توجه به این ساختار شعرش را می‌پذیرند، اگرچه برای درک تخیّل هنرمند، می‌بایست به تعریفاتش از نشانه‌های زیبایی‌شناختی و تخیّل زیبایی‌شناسانه نزدیک شد. این است که تغییر ساختار تخیّل، تغییر در ساختار سبک‌های دوره‌ای و عصری ایجاد می‌کند و مخاطب را هم به چالش می‌کشد و تنها مخاطبانی آن را درک می‌کنند که در تعریف تخیل زیبایی‌شناسانه به هم نزدیک باشند. بنابراین هنرمندی که تخیّلِ ثانویه خود را با دگرگونی در تصورها و تصویرها بدست 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 متصلِ 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 اثر گیری می‌کند، به همین دلیل نه می‌خواهد و نه می تواند به ساخت‌ها و فرمهای متناوب، دیگرگونه و ضد و نقیض دست یابد. و همچنان اصرار دارد که ساخت متعال، تنها می‌تواند این ژانرها را بوجود آورد. بنابراین ترکیب و تضریب خیال را نمی‌تواند با در نظر گرفتن همه حرمت‌ها، حرم‌ها و تابوها با عناصر دیگر بیامیزد؛ امّا تخیّلِ مدرن با گسستن‌ها وپیوستن‌های نامحدود نضج می‌یابد، ترکیب و آمیزش تخیل مدرن از هر چیز و هر عنصری می‌تواند باشد؛ بنابراین صورخیال در این دو ساحت از تخیّل با هم تفاوت پیدا می‌کنند. 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 در واقع وابسته به دو مسئلهٔ بزرگ بوده‌است. قدرت سیاسی و قدرت سنّت ادبی. قدرت سیاسی به تخیّل، اندیشه‌ای می‌داده است تا آن را کانون تخیّل خود قرار دهد. و آنگاه تولیدات تخیّل به دفاع از آن اندیشه، حکم ظهور می‌یافت. همانطوری که در ساختار سیاسی ـ اجتماعی گذشتهٔ ایران، شاعر فردیتی جدا شده از ایدئولوژی‌های سیاسی و دینی ندارد، تخیّلِ او هم وابسته به ساختار قدرت بوده است و از آنجا که تخیّل با کانون اندیشه شاعر رابطهٔ دقیقی دارد، تصاویر شکل‌های تخیّل وابسته به کانون-های سیاسی بوده‌است. 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 سنت 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 متصل به امر جمعی و متعال است .

در شعر کلاسیک ایران ، تخیّلات زیبایی‌شناسانه تا قرن نهم ، به موازات هم حرکت می‌کنند؛ اگرچه هجوم نشانه‌های شهودی و عرفانی ساختار شعر را متحول می‌کند؛ امّا باز نشانه‌های هنری شعر عرفانی ، به شعر کلاسیک پیش از خود، متعلق است. شعر ایران را تا قرن نهم (عصر جامی) از جهتی می‌تواند گسترش یافتهٔ یک گفتمان واحد دانست؛ امّا با دگرگونی در ساختار اجتماعی، ساختار تخیّل هم دگرگون می‌شود . این دگرگونی به وجهی در دورهٔ صفوی اتّفاق می‌افتد؛ یعنی در این دوره وجوهاتی در شعر آشکار می‌شود که تخیّل زیباشناسانهٔ عصر را از تخیّل متعارف قبل از جامی جدا می‌کند. این بی‌گمان نشانهٔ دگرگونی در معناها ، ارزش‌ها و ساختار اجتماعی است. تا دورهٔ مشروطه و اندکی بعد از آن، گفتمان واحدی گسترش می‌یابد؛ امّا با تولّد شعر نیمایی ساختار تخیّل زیبایی‌شناختی به کل دگرگون می‌شود و این دگرگونی بیشتر از همه متعلّق است به جهان ارتباطات و نزدیک شدنِ چهار گوشهٔ دنیا به هم . در این دوره ، تداخل ارزش‌ها ، تصورها و خیال‌ها را می‌بینیم و نهایتاً شعر جهان‌هایی دیگر، در ساختار تخیّل زیبایی‌شناسانهٔ شعر معاصر، تغییرِ بنیادی بوجود می آورد. امروزه به مدد سایر وسایل ارتباط جمعی، خصوصاً وسایلی که زبان تصویر دارند، می‌توانند به وجه عظیمی، در ساختار تخیّل زیبایی‌شناسانه اثر بگذارد و این در واقع بستری می‌شود در تراکم تخیلات متنوّع و در بیشتر اوقات هم زایش خیال‌هایی که به جای تخیّل، خود را در گسترهٔ شعر نو ایران به منصهٔ ظهور می‌رسانند.

منابع:

- ارجمندی، مهدی،(۱۳۷۲)، تصویر ذهنی و جهان سینماتوگراف، تهران: بنیاد فارابی.
- انتونی سی و انتونیادس، (۱۳۸۶)، بوطیقای معماری، آفرینش در معماری، جلد اول، ترجمهٔ احمدرضا آی،تهران: انتشارات سروش.
- باشلار، گاستون، (۱۳۶۲)، 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: انتشارات 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: انتشارات علمی و فرهنگی.
- سیاسی، علی اکبر، (۱۳۳۳) علم‌النّفس ابن‌سینا و تطبیق آن با روانشناسی جدید، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ضمیران، محمّد، (۱۳۷۹)، گذار از جهان اسطوره به فلسفه، تهران: هرمس.
- فرای، نورتروپ، (۱۳۴۶)، 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، (۱۳۸۴)، تخیّل خلّاق در عرفان ابن‌عربی، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران: انتشارات جامی.
- محمّدی، محمّد، (۱۳۷۹)، فانتزی در ادبیات کودکان، تهران: نشر روزگار.
- مقدادی، بهرام، (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، تهران: انتشارات فکر روز.
- میر صادقی، میمنت، (۱۳۷۶)، واژه‌نامهٔ هنر شاعری، تهران: انتشارات مهناز.
- نصر، سید حسین، (۱۳۷۵)، هنر و معنویت اسلامی، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: انتشارات مطالعات دینی هنر.
- ولک، رنه، (۱۳۷۴)، تاریخ نقد جدید، جلد دوم، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران: انتشارات نیلوفر.
- هاوتورن، جرمی، (۱۳۸۰)، پیش‌درآمدی بر شناخت رمان، ترجمهٔ شاپور بهیان،اصفهان: انتشارات نقش خورشید.
- یاکوبسن، رومن، راجر فالر و ... (۱۳۸۲)، ترجمه مریم فرزان و حسین پاینده، ، تهران: نشر نی.

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.