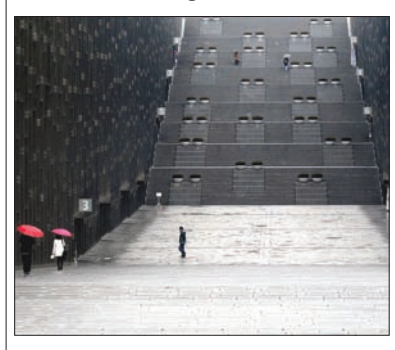
مقام روشنفکری-۲۳

روشنفکران و تفکر اسطوره‌مدار

سهند ستاری
Sattari.sa@gmail.com

چنان‌که پیشتر عنوان شد خلق مفهوم روشنفکری در جهت عکس تبیین کار عقلانی و در کالبد اسطوره‌هایی جدید متولد شد. این در حالی است که اغلب روشنفکران جوامع انتقالی به دور از پرداختن به رسالت خویش همچنان اسطوره‌ای فکر می‌کنند و به آرمانشهر خویش افتخار می‌کنند و البته قبیله‌ای و محلی نیز تصمیم می‌گیرند و عمل می‌کنند. اما برای خلق روند مفهوم روشنفکری (انتلکتوئل) که با ترجمه «کسی که کار عقلی انجام می‌دهد» به حوزه اندیشه ما راه یافته است روشنفکران چنین جوامعی حداقل باید ساختار شکاف‌برداشته اسطوره‌پروری خود را بشکنند تا حداقل در آغاز فعالیت خود به تجربه عقلگرایی مشغول شوند و با اندیشه‌ای بی‌تعصب به خود جرات نقد اسطوره‌های پیشین را بدهند. در واقع روند طرح رویه اسطوره‌زدایی خطاب به روشنفکرانی است که به زعم ناظران همواره یک گام از توده مردم جلوترند و باید با توانایی خویش و با تجربه خرد نقاد به بیداری اندیشه‌های خفته کمک کنند. هنگامی که ویترین تجربه‌شده روشنفکری در جوامع گذرکرده همراه با شاکله مفهومی این واژه وارد جوامع انتقالی می‌شود با واکنش‌های سرسختانه‌ای روبه‌رومی‌شود.

تاکید بر اسطوره‌ها و گاه اسطوره‌زایی، شکل‌گیری تفکر انتقادی را تا حدودی منتفی می‌کند که حتی در صورت پیدایش نیز بر پایه‌هایی لرزان دیده می‌شود چراکه دیدگاه این دسته از روشنفکران اسطوره‌ای است و لازمه تغییر چنین نگرشی فقط تجربه بینش انتقادی است. در واقع تنها دیدگاهی که باید در فرآیند روشنفکری جاری شود همان جابه‌جایی بینش و خرد انتقادی بر دیدگاه اسطوره‌ای به هستی است. بدین باب نگاه مذکور را بسان آسیبی تعبیر می‌کنیم که اندیشه روشنفکر را از بینش انتقادی که خمیرمایه کار عقلی است دور نگه می‌دارد چراکه تفکر اسطوره‌ای یقینی است و چنین تفکراتی مسلماً نقدناپذیر خواهند بود. از این رو بسیاری از مولفه‌های مفهوم روشنفکری چه در حوزه انتزاع رخ دهد و چه در مسیر عین و دیدگاه ابژکتیو خلق شود در گرو اجرای نگرش اسطوره‌زدایی برای تجربه فعالیت عملی و فعلیت عقلانی است. بنابراین روشنفکر باید در نخستین گام شک دوران روشنگری را در پی تصمیم اسطوره‌زدایی مجدداً اشاعه بخشد و تبلیغ کند.



پیش‌فهم یقینی و نقدناپذیر اسطوره‌ها خطرناک‌ترین اسلحه در مقابل خردورزی است. جالب اینجاست که روند مذکور یکی از شرایط مشترک در جوامع انتقالی و گذرکرده است، البته با اتفاق نظر بر شدت و ضعف متفاوت مواضع آنها. اما یک تفاوت عمده در مسیر تجربه مذکور وجود دارد و آن اینکه هنگامی که ماهیت نقدناپذیر و اغلب آفت‌گونه اسطوره مشخص شد روشنفکران جوامع گذرکرده نظیر جوامع غربی، هیچ‌گاه اسطوره‌ها را با خود به داخل دانشگاه و محیط‌های آموزشی نیاوردند و آنها را در پشت درها سرگردان رها کردند؛ کاری که در اکثر جوامع انتقالی هرگز صورت نگرفت. اسطوره‌ها همراه با روشنفکران وارد فضای دانشگاهی و آموزشی شدند و در حیاط خلوت آنجا با زایش مستمر و آزادی عمل بیشترفربه‌ترشدند.

این همان علت بنیادینی است که غفلت و رفع مسوولیت برخی روشنفکران قبیله‌ای و البته انحراف فعالیت عقلانی آنها را به دنبال داشته و می‌دارد. بدین باب اندیشه ابتدایی توده مردم چنین جوامعی حتی طی پروسه تحصیلی، باز ناتوان از تفکیک امور و تجربه بینش انتقادی، هویتی شکل‌نیافته بر خود می‌بینند. درواقع نقاط عطف تعارضات تاریخی و خط‌کشی‌های فعالیت روشنفکری در تفاوت‌های آموزشی و فرهنگی در پیوست نقش غالباً تخریبی اسطوره‌ها که اندیشه‌ای یقینی و نقدناپذیر را موجب شده‌اند، باعث تغییر روند شکل‌گیری مفهوم روشنفکری و تحول وظایف آنها در جوامع انتقالی با دیگرجوامع شده‌است.

هر چند اخیراً در برخی جوامع غربی اندیشه‌های پست‌مدرن درصدد بازگرداندن اسطوره‌ها به کمک ادبیات خود هستند و معتقدند که معضلات و مشکلات چنین جوامعی در نبود قطعی اسطوره‌ها رخ داده است و باید به آنها بازگشت و دوباره‌خوانی را آغاز کرد، اما حتی پیشامد مذکور نیز در پی تجربه بینش انتقادی دیگری است که طلب می‌شود. اما آنچه اکنون باید پیاده شود همان خوش‌بینی است که آدورنو بر این مقوله مطرح کرده است و دکتر شایگان نیز به آن اشاره داشته است که در اغلب نظریات شاهد آن هستیم، یعنی بدبینی و سختگیری در زمینه تئوری و نظریه‌پردازی و خوش‌بینی در سیطره عملگرایی و پراگماتیک. باشد که اسباب تفکر جهانی و نقدپذیر در تجربه فعلیت متن عقلانی بر تمامی جوامع در معیاری حداقلی مطرح و به آن رسیدگی شود.

تمایز میان خیال و تخیل در بررسی تطبیقی آرای ابن‌سینا و ساموئل کالریج- بخش پایانی

از تخیل سینوی تا خیال کالریجی

دکتر حسن بلخاری

از دیدگاه ابن‌سینا نفس در مرحله عقل مستفاد به مشاهده معقولات پرداخته و علوم و صور را از «عقل فعال» (که به تعبیر فارابی «منزلت آن نسبت به نفس آدمی همچون منزلت ضوء (خورشید) است نسبت به بصر»[۷] (ص ۲۲۲)) دریافت می‌کند.

مقاله دوم به تحقیق درباره قوای نفس نباتی، ادراکات بشری و حواس پنج‌گانه و مقاله سوم به نور و رنگ (به ویژه نظریات شعاع و انطباع در امر ابصار یا دیدن) اختصاص دارد. اما ابن‌سینا در مقاله چهارم با عنوان: «فی الحواس الباطنه» (با چهار فصل) رویکرد مجددی به قوای باطنی نفس منجمله تعریف و دلایل وجود حس مشترک دارد. ابن‌سینا در پایان این بخش ضمن ذکر کارکرد حس مشترک متذکر می‌شود که تمامی صور ادراک‌شده توسط حس مشترک، به وسیله قوه‌ای دیگر نگهداری می‌شوند که آن را خیال، مصوره و متخیله نام نهاده‌اند و سپس ادامه می‌دهد: و گاهی در اصطلاح میان خیال و متخیله فرق می‌گذارند و ما از این دسته هستیم «ربما فرق بین الخیال و المتخیله بحسب الاصطلاح و نحن ممن یفصل ذلک».[۱۲] (ص ۲۲۹) آنگاه ابن‌سینا به ذکر تفاوت میان حس مشترک و قوه خیال پرداخته و حس مشترک را قوه‌ای می‌داند که صور را دریافت و در مورد آنها حکم می‌کند، در حالی که قوه خیال تنها صور را حفظ می‌کند.

نکته بعدی اثبات وجود قوه متخیله است. در این مورد ابن‌سینا معتقد به وجود نیرویی در نفس است «که به یقین می‌دانیم در طبیعت ما قرار دارد که [بتوانیم به وسیله آن] پاره‌ای از محسوسات را با پاره‌ای دیگر ترکیب کنیم و برخی را از برخی دیگر به خلاف آنچه آن را از خارج یافته‌ایم، تفکیک و تحلیل نموده و از هم جدا سازیم بی‌آنکه به وجود یا لاوجود آن تصدیق کنیم. پس باید در ما قوه‌ای باشد که این کارها به یاری او انجام یابد و این همین قوه است که چون عقل آن را استعمال کرد مفکره و چون نیروی حیوانی آن را به کار بست متخیله نامیده می‌شود.» (همان، ص ۲۳۰)

بحث دیگر این باب اختصاص به اثبات قوه وهم دارد که ما را قادر می‌سازد نسبت به امور جزئیه حکم صادر کنیم. مثلاً حکم به عسل بودن چیزی زرد و نیز شیرین بودن آن. در حالی که می‌دانیم این حکم از قوای حاسه ما نیست بلکه از قوه وهم است. پس از وهم، قوه حافظه یا متذکره قرار دارد که قادر به برگرداندن سریع صور زائل شده است. از دیدگاه ابن‌سینا این قوه قادر است بین صورت و صورت، صورت و معنی، و بین معنی و معنی ترکیب کند.

در جهت ساده کردن این بحث مهم و کلیدی می‌گوییم نفس هنگامی که چیزی را ادراک می‌کند این ادراک یا به صورت است یا به معنی. ادراک به صورت آن است که تصویری در قوه خیال از شیء محسوس شکل گیرد و سپس توسط حس مشترک حکم شود که این تصویر، تصویر یک درخت است اما هنگامی که گوسفندی گرگی را دید و از او گریخت، تصویر در حس مشترک به صورت، رویت گرگ است ولی به معنا ادراک دشمنی گرگ است که باید از او گریخت. ادراک دشمنی گرگ نه متصل به حس مشترک است نه قوه مصوره، بلکه به واسطه قوه وهمیه صورت می‌گیرد که قادر و حاکم به معانی است (و نه صورت‌ها). حال می‌گوییم همچنان که قوه ضابط و حافظ صور حس مشترک، قوه خیال است، حافظ و ضابط معانی، قوه متذکره است. «عادت بر این جاری شده که مدرک حس مشترک را صورت و مدرک وهم را معنی نام نهند و از برای هر یک از این دو، خزانه‌ای است: خزانه حس مشترک، خیال و... و خزانه وهم، حافظه است.» (همان، ص ۲۳۱)

بنابراین هر کدام از صورت و معنا دارای دو قوه حفظ و حکم‌اند؛ قوای حفظ و حکم صورت، قوای خیال و حس مشترک‌اند، و قوای حفظ و حکم معنا، قوای وهمیه و متذکره. حال ابن‌سینا میان این دو دسته قوا معتقد به قوه میانه‌ای می‌شود تحت عنوان متخیله یا متفکره، که کارکرد آن اعاده و بازگرداندن صور معانی است. بنابراین ابن‌سینا با تمایز میان قوای خیال و متخیله، برای متخیله کارکردی تحت عنوان استعاده یا ابتکار قائل می‌شود. ابن‌سینا در فصل اول از مقاله چهارم فن ششم طبیعیات، متذکر می‌شود قوه واهمه با کمک قوه متخیله یکایک صور موجود در قوه مصوره یا خیال را تجسس کرده تا به وسیله آن معنای گم‌گشته‌ای را که نفس فراموش کرده بود، با رویت آن به یاد آورد. به عبارتی قوه متخیله برخلاف قوه خیال که صرفاً صورت‌ها را آشکار می‌کند در اینجا با تجسس در صور خیال، معنای متناسبی با آن صورت را احضار می‌کند. در این کارکرد، نفس از صورت به معنا رسیده است اما از دیدگاه ابن‌سینا عکس این معنا نیز صادق است، به این صورت که گاه نیروی متذکره از معنی به صورت می‌رود یعنی با یاد آوردن یک معنا سعی می‌کند صورت آن را بیابد. در این صورت، امر به یادآمده با مخزن وهمیه نسبتی نیافته بلکه با خزانه خیال نسبت پیدا می‌کند.

مثال ابن‌سینا روشنگر است: شما گاهی نسبت معنایی را به صورتی، فراموش کرده‌اید در این صورت برای یاد آوردن آن، در فعلی که از آن شیء می‌آید، تامل کنید. همین که دریافتید چه طعم و شکل و رنگی با آن فعل تناسب دارد، نسبت را بر آن فعل وارد کرده و گم‌گشته خود را بیابید.

همچنان که گفتیم از دیدگاه ابن‌سینا قوه وهمیه قادر به ترکیب صورت و صورت، صورت و معنی، و معنی با معنی است و به همین دلیل کارکرد بسیار نزدیکی با قوه متخیله یا متفکره دارد. ظاهراً ابن‌سینا به این کارکرد مشترک واقف است: «نزدیک‌تر به حقیقت آن است که قوه وهمیه همان قوه متذکره و متخیله و متفکره باشد و این قوه حاکم هم باشد یعنی بذاته حاکم باشد و به حرکات و افعالی که دارد متخیله و متذکره باشد و چون در معنی و صورت عمل کند متخیله نام گیرد و چون عمل آن منتهی به صورت و معنی گردد متذکره نامیده شود. اما حافظه قوه‌ای است که خزانه قوه وهمیه است و نزدیک‌تر به یقین آن است که تذکر و یاد آمدن به قصد، از خصائص انسان باشد و خزانه صورت، قوه مصوره و خیال و خزانه معنی حافظه است و ممتنع هم نیست که قوه واهمه بذاتها، حاکمه متخیله و به حرکات خود متخیله ذاکره باشد.» (همان، ص ۲۳۴)

همچنین ابن‌سینا در فصل دوم همین باب، تحت عنوان تعریف قوه مصوره یا خیال (قوه‌ای که اشیایی را که از حس ظاهر ماخوذ نیستند مخزون و محفوظ می‌دارد) قوه متفکره (که آن را متخیله نیز نام نهاده) را قوه‌ای می‌داند که در صور قوه مصوره از طریق ترکیب و تحلیل تصرف می‌کند زیرا این صور برای قوه متخیله موضوع هستند. از دیدگاه ابن‌سینا چنانچه قوه متخیله یا متفکره با ترکیب و تحلیل به صورتی رسید ممکن است این صورت را در قوه مصوره حفظ کند، در این صورت این قوه از برای این صورت نه از این لحاظ که منسوب به چیزی است که از داخل یا خارج آمده، بلکه از آن رو خزانه است که این صورت، نوعی تجرید یافته است. همچنین ممکن است قوه مصوره بتواند این صورت ترکیبی تحلیلی را، چنانچه از خارج آمده باشد یا به دلیل سببی آشکار شده باشد، در خود ثابت نگه دارد. حال اگر به سببی از اسباب تخیل، تفکر یا تشکلات سماوی، صورتی در مصوره متمثل شود و ذهن نیز متوجه این صورت نباشد، ممکن است این صورت در حس مشترک به همان هیئتی که دارد رسم شده و در نتیجه شخص رنگ‌هایی را ببیند و صداهایی بشنود که در خارج وجود نداشته و از خارج هم نیامده است.

نکته

از دیدگاه ابن‌سینا چنانچه قوه متخیله یا متفکره با ترکیب و تحلیل به صورتی رسید ممکن است این صورت را در قوه مصوره حفظ کند، در این صورت این قوه از برای این صورت نه از این لحاظ که منسوب به چیزی است که از داخل یا خارج آمده، بلکه از آن رو خزانه است که این صورت، نوعی تجرید یافته است.

غلبه چنین حالاتی هنگامی ممکن است که قوای عقلی ساکن و ساکت و قوه واهمه نیز غافل باشد، در این صورت قوای خیال و متخیله بر انجام افعالی خاص، نیرو گرفته و در نتیجه صور محسوسه در آنها متمثل می‌شوند. علت این معنا نیز از دیدگاه ابن‌سینا این است که نفس چون به پاره‌ای از قوا مشغول شود از پاره دیگر می‌ماند. مثلاً اگر نفس به امور باطنی مشغول شد از ثابت نگه داشتن امور خارجه غافل می‌ماند و چون به امور خارجه مشغول شود از به کار بستن قوای باطنه غافل می‌شود. حال: «اگر نفس به افعال قوا مشغول نباشد و از کارهای قوه‌ای خاص اعراض کند و آن را به حال خود گذارد در این هنگام قوی‌ترین صورت‌ها بر او غلبه می‌یابد.» (همان، ص ۲۳۷)

حال چگونه می‌شود نفس به قوه‌ای مشغول شود و از قوه‌ای دیگر بازماند؟ گاهی این باز ماندن به دلیل آفت و ضعفی است که برخی قوا را فراگرفته و به تعبیر ابن‌سینا سبب باز ماندن از استکمال می‌شود و گاهی نیز به دلیل توجه و تاکید زیاد نفس بر یک قوه است که طبیعتاً از توجه به قوای دیگر بازمی‌ماند (بنابراین گاهی به سببی خارجی است و گاهی به اراده خود نفس). اما در مورد قوه متخیله، ابن‌سینا معتقد است نفس به دو وجه قوه متخیله را از انجام کار خاص خود بازمی‌دارد: وجه اول هنگامی است که نفس کاملاً به حواس ظاهره اشتغال یافته و قوه مصوره را صرف حواس ظاهر خود می‌کند تا این قوه تسلیم قوه متخیله نشده و در نتیجه قوه متخیله از کار مخصوص خویش بازمانده و مصوره نیز از انفراد در امر متخیله بازماند، و وجه دوم هنگامی است که نفس قوه متخیله را در کارهای خاص این قوه همچون تمییز و فکر استعمال کند که از دیدگاه ابن‌سینا خود دو وجه دارد؛ وجه اول هنگامی است که نفس بر قوه متخیله استیلا یافته و این قوه را با حس مشترک در ترکیب و تحلیل صور به کار برد - نفس در این وجه به قوه متخیله اجازه نمی‌دهد به طبیعت خود، در صورت‌ها تصرف کند بلکه آن را تحت تصرف نفس ناطقه قرار می‌دهد. وجه دوم هنگامی است که نفس، قوه متخیله را از تخیلاتی که با وجودات خارجی مطابق نیست بازدارد یا کارکرد این قوه را در زمانی کوتاه باطل کرده و به همین دلیل قوه متخیله دیگر نتواند با شدت کار تمثیل خود را انجام دهد. حال اگر نفس، قوه متخیله را از این دو جهت رها کرده و او را تحت تصرف خود قرار ندهد، در این صورت قوه تخیل قوی شده و در نتیجه کار قوه مصوره ظاهرتر شده و این صورت در حس مشترک آشکار می‌شود و این حس، آن را چنان می‌بیند که گویی در خارج وجود دارد. زیرا اثری را که حس مشترک درک می‌کند ادراک یک صورت متمثل است خواه این صورت از داخل باشد یا خارج. از دیدگاه ابن‌سینا به همین دلیل است که افراد ترسو و مجنون و بیمار اشباحی را می‌بینند یا آوازهایی را می‌شنوند که در حال سلامت می‌شنیده‌اند، حال اگر عقل یا قوه ممیزه بخواهد این صور را به سوی خود بکشد، این صور و خیالات مضمحل می‌شوند.

این بحث که بیانگر قدرت فراتر قوه متخیله است آغاز ورود به بحث حقیقت وحی و آفرینش صورت فرشته است. ابن‌سینا متذکر می‌شود برای قوه متخیلهِ برخی مردم، ممکن می‌شود که با شدت هر چه تمام‌تر چیزی را بیافرینند و این هنگامی است که هیچ حواسی بر آن مستولی نیست و مصوره نیز کاملاً در اختیار قوه متخیله قرار دارد. این قبیل انسان‌ها قادرند آنچه را که دیگران در خواب می‌بینند در بیداری ببینند: «در بیشتر اوقات برای این قبیل اشخاص چنین اتفاقی می‌افتد که از محسوسات، غایب و بی‌خبر می‌شوند و حالتی شبیه بیهوشی به آنها دست می‌دهد و بسیار هم می‌شود که این حالت دست نمی‌دهد و بسیار می‌شود که حقایقی را به همان حال که فی‌نفسه می‌باشند، می‌بینند یا به امثله‌ای، حقایق برای آنها متخیل می‌گردد؛ مانند آنچه که نائم تخیل می‌کند و می‌بیند... و گاهی هم حقایق یا شبحی برای آنها متخیل می‌گردد و چنین تخیل می‌کنند که خطابی به الفاظ مسموع از این شبح می‌شنوند و این الفاظ را حفظ کرده و بر غیرخود می‌خوانند و این امر نبوت خاص، به سبب نیروی متخیله است و نبوت‌های دیگری نیز هست که در آینده امر آنها آشکار خواهد شد و هیچ یک از افراد بشر نیست که او را بهره از ادراکاتی که در حال بیداری است، نباشد.» (همان، ص ۲۴۰)

در اینجا تفاوت میان ابن‌سینا با فلاسفه سلف خود چون فارابی و کندی روشن می‌شود. آن دو بین قوه خیال و متخیله تمایزی قائل نمی‌شدند و تمامی کارکرد قبول و ترکیب را در یک قوه بحث می‌کردند (فارابی در قوه متخیله و کندی در قوه مصوره یا مخیله). این معنا را «الفاخوری» و «خلیل‌الجر» در «تاریخ فلسفه در جهان اسلامی» چنین متذکر شده‌اند: «فارابی میان خیال و متخیله فرقی نمی‌گذارد و حفظ و استعاده و ابتکار را متعلق به یک قوه می‌داند و حال آنکه از مطالعه «شفا» این اصل روشن می‌شود که شیخ میان متخیله و خیال فرق می‌گذارد ولی فرقی که میان آن دو می‌نهد خالی از یک نوع ارجاع یکی به دیگری نیست.»[۶] (ص ۴۸۸)

بنابراین ابن‌سینا در ذکر قوای خیال و متخیله، با کارکردی که برای قوه دوم برمی‌شمارد رسماً آن را از قوه حفظ صور (یعنی خیال) متمایز می‌گرداند زیرا چنان‌که دیدیم قوه متخیله قادر است چیزهایی را بیافریند که در خارج هیچ‌گونه مصدری ندارند، در حالی که قوه خیال تنها صوری را در خود حفظ می‌کند که از محسوس خارجی دریافت کرده باشد. تاکید ابن‌سینا بر کارکرد حکایتگری و آفرینندگی قوه متخیله در جملات پایانی کتاب نفس «شفا» چنین ظهور دارد: «بعید نیست که برخی از افعال منسوب به این روح قدسی [مرتبه متعالی‌تر عقل بالملکه] به واسطه قوت و برتری‌ای که دارد بر متخیله فیضان کند و متخیله این فیض را به امثله‌ای محسوس و به الفاظ مسموع، همان طور که اشارتی به آن شد، حکایت کند.» (۱، ص ۲۵۸)

اما این تمایز میان خیال و تخیل، ۸۰۰ سال پس از ابن‌سینا در تمدن غرب مورد توجه قرار گرفت.

۲- تمایز میان خیال و تخیل در آرای «ساموئل کالریج»

«ساموئل تیلور کالریج» در ۲۱ اکتبر سال ۱۷۷۲ در روستایی با عنوان «اتری سنت ماری» در خانواده‌ای روحانی متولد شد، در یکی از کالج‌های کمبریج درس خواند و در سال ۱۷۹۴ بدون آنکه مدرکی دریافت کند آنجا را ترک گفت. از سال ۱۷۹۳ سرودن شعر را آغاز کرد و در سال بعد اولین نمایشنامه خود را نوشت. در سال ۱۷۹۷ به دیدار «ویلیام وردزورث» شتافت. تا سال ۱۸۱۷ که مهم‌ترین اثر خویش یعنی سیره ادبی را نگاشت اشعار و آثار مختلفی را منتشر کرد. نگارش مقالات مختلف و سرایش اشعار او در کنار فعالیت‌های دیگر علمی‌اش تا سال ۱۸۳۴ ادامه یافت و در نهایت در ۲۵ جولای همین سال و در ۶۲ سالگی، جهان را وداع گفت، در حالی که از خود دو پسر و یک دختر، در کنار آثار ادبی مهمی برجای گذاشته بود.[۱۴] (ص ۵۳۹)

دوره حیات او از نظر ادبی تحولات عمیقی را تجربه می‌کرد. انقلاب فرانسه نظام اجتماعی را دگرگون کرده و این دگرگونی دنیای شعر و ادب را نیز درنوردیده بود. به تعبیر «ورنون هال» در «تاریخچه نقد ادبی»، دیگر، شاهان و شاهزادگان موضوع والای شعر نبودند و رعایت قوانین تناسبِ کلام، غرض خاص شاعر نبود.[۱۱] (ص ۱۰۵) «ویلیام وردزورث» (۱۸۵۰-۱۷۷۰) که از او سخن خواهیم گفت هدف شعر را انتخاب وقایع و موقعیت‌های ماخوذ از زندگی عادی مردم و در عین حال بخشیدن رنگ خاصی از تخیل به آنها می‌دانست تا به این وسیله چیزهای عادی به وجهی نامعمول به ذهن ارائه شود. به این صورت، شعر از نظام مقفی و موزون خود فاصله می‌گرفت و به تعبیری تبدیل به سیلان بی‌اختیار و احساسات تندی می‌شد که ریشه در عاطفه داشت. «وردزورث» به همین اعتبار، وزن شعر را نیز به چالش طلبید و آن را عامل مهارکننده هیجان شعر شمرد. از دیدگاه او، زبان روستاییان به دلیل قرابت با طبیعت به صور زیبا و همیشگی طبیعت آمیخته و به همین دلیل بهتر و والاتر بود. گرچه دوست و همکارش «کالریج» در این باب با او هم‌داستان نبود و فضیلت خاص زبان روستاییان را رد می‌کرد اما نفس این اتفاق تخیل را از حصار فلسفه و عقلانیت خارج می‌ساخت و خود، آغازی بود بر حضور هیجانی آن در عرصه هنر و ادب. خیال و تخیل از این زمان به بعد عرصه عمیق‌ترین مباحث نظری شد و اینک نه صرفاً در منظر فلاسفه و متفکران که شاعران و داستان‌نویسان و منتقدان نیز مورد بحث و بررسی قرار می‌گرفت. به نظر بسیاری از متفکران، «ساموئل تیلور کالریج» در این موضوع موقعیتی تقریباً منحصر به فرد داشت.

وی که تفاوتی اساسی با دیگر نویسندگان پیش از خود در حوزه ادبی انگلیس دارد (و آن تلاش برای بنیاد کردن اصول زیبایی‌شناسی و نقد بر نظریات معرفت‌شناسی است) از چنان شهرت و اهمیتی در فلسفه و به ویژه نقد ادبی برخوردار است که «سینستبری» او را در کنار «ارسطو» و «لونگینوس» به عنوان بزرگ‌ترین منتقدان تاریخ اندیشه غرب قرار می‌دهد و «آرتور سالمین» کتاب «سیره ادبی» او را بزرگ‌ترین کتاب نقد در زبان انگلیسی.[۹] (ص ۱۷۸) «رنه ولک» در کتاب ارزشمند «تاریخ نقد جدید» آرای برجسته دیگران پیرامون او (علاوه بر ذکر دو رای فوق‌الذکر) را آورده است ولی خود به آن درجه از اهمیتی که کسانی چون «سینستبری» و «سالمین» برای کالریج قائلند، قائل نیست. نظر «رنه ولک» این است که اگر از چشم‌اندازی بین‌المللی به کالریج بنگریم ارزیابی بسیار محدودتری درباره اهمیت او خواهیم داشت، گرچه تاثیر عمیق و مفید او در میانجیگری فرهنگی میان آلمان و انگلستان را نمی‌توان نادیده گرفت. البته «رنه ولک» در صداقت کالریج تردید دارد و در تحقیقی تطبیقی، تمامی منابع و سرچشمه‌های اندیشه او را (که کانت، شلینگ، اوگوست و شلگل تشکیل می‌دهند) نشان داده است. «ولک» معتقد است کالریج دقیقاً از سیاق کلام و واژگان آنها استفاده کرده است. سپس ادامه می‌دهد: «جنبه روانشناختی یا اخلاقی چنین کاری به کنار، نظرهایی را که کلمه به کلمه از دیگران نقل کرده نمی‌توان به حساب او منظور کرد.»(همان،ص۱۸۴)

اصالت یا اعتباری بودن آرای کالریج را «ولک» در کتاب خود نشان داده است و قصد این مقاله نیز تحلیل این معنا نیست، بلکه توجه به نخستین اندیشه‌ها، پیرامون تمایز میان خیال و تخیل در اندیشه غربی است که یا از آرای فلاسفه مسلمان تاثیر پذیرفته است یا بر اثر توارد، در تمدن غربی نیز ظهوری داشته است (اما بسیار دیرتر از ظهور این اندیشه در حکمت اسلامی).

با این وجود نقش کالریج در تاریخ نقد ادبی انکارناپذیر است. «ورنون هال» مباحث کالریج پیرامون شکسپیر را در قلمرو نقد عملی از رفیع‌ترین قلل نقد در انگلیس دانسته و به نقل از کالریج در «سیره ادبی» می‌آورد: «من نخستین کسی بودم که آشکارا، با صلاحیت تمام، ثابت کردم که بی‌نظمی و اسراف‌های خیالی‌ای که شکسپیر متهم به آنها شده صرفاً رویاهای فضل‌فروشانه‌ای بوده‌اند که علیه عقاب به سبب فقدان هیئت قو اعلام جرم کرده‌اند.»[۱۱] (ص ۱۰۹)

این مقاله از نوآوری‌های کالریج در مباحث نقد به‌ویژه پیرامون خیال و تخیل سخن خواهد گفت اما پیش از آن ضروری است متذکر شویم پیرامون این مساله (که اولین نظریه‌پرداز تمایز میان خیال و تخیل در غرب کیست؟) اختلاف نظر وجود دارد.

***پی‌نوشت‌ها و منابع در دفتر روزنامه موجود است.**

سی‌نمای اندیشه -۸

بحثی در فلسفه فیلم

باورپذیری

محسن خیمه‌دوز
khaimehdooz@gmail.com

باورپذیری (believability) اساس سینمای عامه‌پسند قصه‌گو (و بازی‌های عامه‌پسند در تئاتر و تلویزیون) است که بر مبنای آن، بازی‌ها و روند دراماتیک داستان برای تماشاچی تحمل‌پذیر یا اصطلاحاً باورپذیر می‌شود اما بحث درباره باورپذیری ربطی به سینمای عامه‌پسند قصه‌گو ندارد بلکه جزیی اساسی از فلسفه فیلم است زیرا از موضع فهم مرتبه دوم (فلسفه فیلم) در این مورد مرتبه اول (باورپذیری) بحث می‌کند که چرا و چگونه در سینمای عامه‌پسند قصه‌گو «باور» جای «معرفت» را می‌گیرد و برای پاسخگویی به این پرسش، بر این مطلب اپیستمیک تکیه می‌کند که چون معرفت بر مفهوم، مفهوم‌کاوی، نقد مفهوم، شک‌پذیری، پرسش و آشنازدایی متکی است بنابراین ساختار سینمای عامه‌پسند قصه‌گو (و بازیگری عامه‌پسند سینمایی، تئاتری، تلویزیونی نیز) از معرفت و مفهوم‌کاوی فاصله می‌گیرد تا بتواند باورپذیر باقی بماند. مطابق با یک پیش‌فرض می‌توان ادعا کرد باورها نسبت به محتوای معرفتی، تاخر زمانی دارند، به عبارت دیگر معرفت بر باور مقدم است. تیموتی ویلیامسون تئوری تقدم معرفت بر باور را در کتاب «معرفت و حدود آن» به تفصیل مورد بحث قرار داده است.[۱] اگر از منظر تقدم معرفت بر باور نگاه کنیم، درمی‌یابیم باورهای معرفتی از این حیث که باورند قابل توجیه نیستند بلکه از این نظر که حاوی دانایی‌اند، توجیه‌پذیرند. اگر این پیش‌فرض را بپذیریم که در دستگاه معرفتی نقطه عزیمت کسب «معرفت»، «مفهوم» است و نقطه پایان آن هم «صدق» است، بنابراین آنچه میان مفهوم (تصور) و باور(تصدیق) قرار دارد چیزی جز معرفت نیست. نتیجه آنکه معرفت را نمی‌توان با باور تعریف کرد یعنی نمی‌توان این تعریف کلیشه‌ای آکادمیک از معرفت را پذیرفت که معرفت یعنی «باور صادق موجه». به عبارت دیگر معرفت بر باور متکی نیست بلکه این باور است که بر معرفت متکی است. بنابراین معیار معرفت درست، باور درست نیست بلکه این معرفت درست است که تکلیف باورها را هم روشن می‌کند و معرفت «درست» هم یک نوع بیشتر نیست و آن معرفت «نقدپذیر» است. تقدم باور بر معرفت اساس سینمای عامه‌پسند قصه‌گو و بازیگری باورپذیر است در حالی که تقدم معرفت بر باورمندی و باورپذیری اساس سینمای اندیشه، آنتی‌سینما و بازیگری مفهومی است. باورپذیری، واقعیت مجازی (virtual reality) را در فرم واقعیت حقیقی در ذهن مخاطب عامه‌پسند جایگزین می‌کند و ذهن مخاطب را در این جایگزینی به نوعی ارضای بصری می‌رساند و مخاطب هم ارضای خود را با باورپذیری نشان می‌دهد. باورپذیری به این ترتیب هر چند منطقاً غلط و پارادوکسیکال است ولی سنتاً مقبول واقع شده و مرتباً مورد استفاده قرار می‌گیرد بنابراین طبیعی است که اصل غلط ولی رایج باورپذیری به ملاکی جدی در سینمای عامه‌پسند قصه‌گو (و بازیگری عامه‌پسند) تبدیل شود تا به کمک آن روایتی دروغ را باورپذیرا و به عبارت بهتر تحمل‌پذیر کنند. اولین چیزی که در سینمای اندیشه و زیرمجموعه‌اش آنتی‌سینما، حذف می‌شود ملاک باورپذیری و تمام نشانه‌هایی است که منجر به باورپذیری می‌شود زیرا اصل در سینمای اندیشه و آنتی‌سینما تخریب باورهای متعارف مخاطب است. اصل بر پرسشگری و مواجه دادن ذهن مخاطب با مساله است نه پاسخ‌دهی و حل گره و مساله‌گشایی و ارائه پاسخ‌های حاضر و آماده گیشه‌پسند. در سینمای اندیشه نه‌تنها گرهی باز و گشوده نمی‌شود که گره‌افکنی و طرح پرسش آن هم پرسش بی‌پاسخ اساس فیلم را تشکیل می‌دهد. یک نمونه آنتی‌سینما، فیلم «اون شب که بارون اومد» (۱۳۵۲) ساخته کامران شیردل است که صراحتاً پرسش از درستی یک واقعه است؛ اطلاع‌رسانی این فیلم نه در جهت ارائه پاسخ به مساله بلکه در جهت روشن‌تر شدن خود مساله است. همین منطق را در آنتی‌سینمای آتش سبز (۱۳۸۷) اثر محمدرضا اصلانی هم می‌بینیم. آتش سبز پس از طرح یک گذشته تاریخی، مخاطب را نه در برابر یک پاسخ ساده یا سرراست از گذشته پرآشوب خود بلکه در برابر یک پرسش جدی قرار می‌دهد؛ این پرسش که چرا همه بازیگران تاریخ ایران مرده‌اند ولی خود آنها فکر می‌کنند زنده‌اند. آنتی‌سینمای آتش سبز با این پرسش مفهومی و جهانشمول که تفاوت یک آدم زنده تاریخی با یک آدم مرده تاریخی چیست، پایان می‌پذیرد. وجه مشترک عادت‌زدایی و آنتی‌سینما، ایجاد پرسشگری، تولید معرفت و توزیع آگاهی است، در حالی که وجه مشترک باورپذیری و سینمای عامه‌پسند قصه‌گو، جدا از سرگرمی و پر کردن اوقات فراغت و کسب سود تجاری، تولید واقعیت مجازی است.[۲] روشی که باعث می‌شود باورپذیری به معنای درست‌پنداری از سینمای اندیشه و آنتی‌سینما حذف شود، پدیده آنتی‌سینک است؛ آنتی‌سینک تصویری و آنتی‌سینک صوتی. سینک‌شدگی در سینمای عامه‌پسند قصه‌گو تمام اجزای فیلم را به ساختار تبدیل می‌کند و همین ساختارسازی است که باورپذیری پلان‌ها، سکانس‌ها، اجزای صحنه، بازی‌ها و اصوات(افکت‌ها و موسیقی فیلم) را هم به وجود می‌آورد به طوری که هر نوع خروج از ساختار و سینک‌شدگی، باورپذیری را بر هم می‌زند. یکی از عوامل اصلی سینک‌شدگی و باورپذیری، موسیقی فیلم است. موسیقی فیلم در سینمای قصه‌گوی عامه‌پسند جزیی از اجزای صحنه و روایت است که حذف آن باورپذیری را تضعیف می‌کند و بر عکس، سینک‌شدگی آن با صحنه‌ها و پلان‌ها، باورپذیری را شدت می‌دهد. موسیقی فیلم‌های از کرخه تا راین و بوی پیراهن یوسف ساخته مجید انتظامی و خیلی دور، خیلی نزدیک ساخته رضا علیقلی از نمونه‌های موسیقی سینک شده سینمایی‌اند که در خدمت فیلم و جزیی از روایت و صحنه‌اند و به همین دلیل باورپذیری فیلم را هم شدت می