

زیبایی شناسی تلویزیون از نظرگاه بودریار

علی اصغر دارایی^۱

(تاریخ دریافت ۸۷/۹/۸، تاریخ پذیرش ۸۷/۱۱/۱۲)

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

^۱ 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 طلایع آن غلبه و سیطره «واقعیت مجازی»^۱ 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^۲ در اصل گونه‌ای «جابه‌جایی هستی‌شناختی»^۳ است که اثرات حاصل از آن، به مراتب بنیادی‌تر از دگرگونی در حیطه‌های معرفت‌شناختی است و زندگی بشر را با بحرانی عمیق‌تر مواجه می‌کند. (عاملی، ۱۳۸۳، ص ۱۸).

اما به راستی هنگامی که تمایز اصل و رونوشت از هم 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^۴: «اجسام سایه خود را نمی‌افکنند بلکه سایه‌ها هستند که جسم خود را می‌افکنند» (شایگان، ۱۳۸۰، ص ۶-۳۷۵) آن‌گاه وضعیت و موقعیت بحث «زیبایی‌شناسی»^۵ را در کدامین مختصات می‌بایست تبیین کرد؟ تمام مساعی متفکرین پیشامدرن مصروف این می‌شد که نسب «زیبایی» با «وجود» را بیانند. زیرا در آن دوران موقعیت «وجود» مستحکم و بلا تردید بود و لاجرم هر چیزی به میزان نزدیکی به آن بهره بیشتری از زیبایی می‌برد. اما الان که «مجاز» قدریافته و بر صدر نشسته و دیگر از نظر 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^۶ معتقدند: هنر حقیقت را کشف نمی‌کند بل نسبتی با آن را می‌آفریند. (کوکلمانس، ۱۳۸۲). که مذاقه 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

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

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

برای پاسخ این پرسش‌ها ضروری است که تاریخچه هنر و زیبایی‌شناسی را به دقت بررسی کنیم. اما از آنجا 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^۱ زیبایی را به عنوان چیزی از لحاظ عینی واقعی تلقی می‌کرد هم در هیپاس 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 شیئی 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، ص ۲۹۲). 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 مورد 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^۲ 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 ماهیت 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^۱ (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 ممکن است که باورکردنی نباشد» (ارسطو، ۱۳۵۷). وقتی به بحث زیبایی‌شناسانه‌ی دوران معاصر رسیدیم اهمیت پیش‌آهنگانه و معاصرگون این کلام برملا خواهد شد.

زیبایی میانجی نور و معنویت

فلوطين^۱ 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 فلوطين 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 اشیای را به گونه‌ای ترسیم کنند که هیچ نسبتی با زمین نداشته باشند، یعنی معلق در هوا و با وضوح کامل و با تمامی ابعاد و جزئیات به تصویر کشیده شوند. (همان، ص ۲۲).

زیبایی و رنسانس

رنسانس^۲ 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، صص ۷-۷۵).

1. Plotin
2. Renaissance

رنسانس شکاف بسیار عظیمی را در تاریخ زیبایی‌شناسی ایجاد کرد. در این دوره اگر چه آثار هنری بزرگ و هنرمندانی سترگ همچون لئوناردو داوینچی، میکلائو، رافائل به منصفی ظهور رسیدند اما در عین حال هیچ مفهوم جدیدی در نظریه زیبایی‌شناسی به عرصه‌ی وجود نرسید. تحول تأثیرگذار و پردوام این دوره، انکار صریح مفاهیمی بود که در قرون وسطی شکل گرفته بود. 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 شد و در یک کلام هنر، که تا پیش از این مزین به حضایل دینی و اخلاقی بود، زمینی‌تر و دنیایی‌تر شد. تا پیش از این و طی قرون متمادی، فرض شده بود که ما از آنچه روشن، شفاف و قابل درک است، لذت می‌بریم، ولی رنسانس منادی این ندا شد که اشیای مبهم نیز می‌توانند زیبا، وجدآفرین و ملهم کشش تضاد و راز باشند (همان، ص ۲۳) و آدمی می‌بایست نقش عاطفه، عشق و تخیل را در ادراک امور زیبا قطعی تلقی کند.

زیبایی چونا آزادی خیال

پیش از ورود به این مبحث، بی‌مناسبت نیست که یادآور شویم، رواقیان^۱ اولین متفکرانی بودند که بر کارکرد تخیل در تولید آثار هنری تأکید کردند. آنها همچنین اصطلاح فانتازیا^۲ را در بحث پیرامون هنر وارد کردند. بر اساس نظر فیلوسترآتوس^۳ «هنرمند را تخیل بصیرتر می‌کند تا تقلید» (کولمانس، ص ۱۹). البته رواقیان هم همان ویژگی جهان پیش از رنسانس را داشتند، آنان قائل به تمایز زیبایی اخلاقی و زیبایی جسمانی بودند و هر چند دوامی را انکار نمی‌کردند اما 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^۴ در چهارمین و واپسین تعریف جزئی از زیبایی می‌گوید: زیبا آن است که بدون مفاهیم شناخته شود و موضوع لذتی ناگزیر و محتوم باشد و بدین‌گونه زیبایی را به آزادی خیال مرتبط می‌کند. هنگامی که ما درباره‌ی ابژه‌ای تعمق می‌کنیم، از تعادل و هماهنگی میان خیال و دانایی لذت می‌بریم، این لذتی زیبایی‌شناسانه و تجربه‌ای است که با مفاهیم همراه نیست، یعنی کانت بر این باور است که ابژه‌های زیبایی‌شناسانه به طور سوپراکتیو وجود دارند و این خود بیانگر اصل و مرحله مهمی در فلسفه هنر است (احمدی ص ۸۸). برای هگل^۵ نیز زیبایی آنجا دانسته می‌شود

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

که مورد محسوس و مورد آرمانی هم‌آغوش و همراه شوند. و شاید حکم مشهور هگل هم که می‌گوید: « هنر بیانگر نیست ». را باید نشانگر اهمیت کار هنری تلقی کرد، زیرا به باور او « هنر بیانگر نیست چون چیزی مهمتر را به زبانی مبهم عرضه می‌کند. (همان، ۵۵). و در عین حال می‌گوید: بی‌گمان درست است که « هنر امروزه دیگر برخلاف دوران اولیه که میان دین و هنر رابطه‌ی نزدیکی وجود داشت و نیازهای روحی ما در آن جستجو می‌شد، دیگر ارضاکنده‌ی نیازهای روحی ما نیست ». ایام زیبایی هنر یونانی و نیز عصر طلایی دوره‌ی اخیر میانه گذاشته است (همان، ص ۸۹). به نظر هگل 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 می‌شد که بعضاً موجب نگرانی می‌شد. افلاطون تأثیر شاعران را سخیف و مضر دانست و لاجرم حکم به اخراج آنان از آرمانشهر^۱ دارد. اما به رغم چنین مطالب و نکاتی که به تأثیرپذیری مخاطب از اثر هنری اشاره دارد، باز نمی‌توان در این مورد به معنای دقیق کلمه از «زیبایی‌شناسی دریافت»^۲ یاد کرد. افلاطون و ارسطو بر این باورند که مخاطب از راه اثر با نیت مؤلف و معنای متن آشنا می‌شود. در حالی که امروزه 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 رنگ و تأثیر می‌گیرد. و خود هیچ نقش متقابل و سازنده‌ای بر عهده ندارد. برعکس، در مباحث فلسفه‌ی هنر معاصر، نکته‌ی بسیار مهم سازندگی مخاطب است. و این آفرینندگی، خود نتیجه‌ی رویارویی یا مکالمه‌ی مخاطب با متن است.

مهمترین ریشه‌ی زیبایی‌شناسی دریافت متن، بی‌شک کارهای متفکران هرمنوتیکی و به ویژه "هانس گئورگ گادامر"^۳ و "پل ریکور"^۴ است. نکته‌ی مرکزی در هرمنوتیک، تأویل است، متن چون تأویل می‌شود معنای خاصی می‌یابد، معنایی که دستاورد مساعی و دریافت مخاطب است. این نکته، راه را بر مباحث زیبایی‌شناسی دریافت گشود. گادامر، چون بسیاری از متفکران ساله‌ای پس از جنگ، از این پرسش آغاز کرد که آیا هنر مدرن، حرفی برای گفتن دارد؟ که البته پاسخ او مثبت بود. او بر این باور بود که شناخت دقیق و دگرگونی هنری، راه فهم و دگردیسی و تغییر 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^۱ «افسون‌زدایی شده» زندگی چگونه است و چگونه خواهد شد. گادامر، دیدگاه کسانی را هنر مدرن را ناتوان از بیان روح دوران می‌داند به باد انتقاد می‌گیرد و نشان می‌دهد که اگر این هنر برای چنین افرادی زیبا نیست، از این روست که دنیا دیگر زیبا نیست و بی‌طرف و ابژکتیو شده است. دنیاست که با سوژکتیویته سرچنگ 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 ادراک 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 نشانه‌شناسانه‌ای 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^۲ تقدیر هنر مدرن را از رسانه‌های مدرن جدا نمی‌داند و مارشال مک‌لوهان^۳ جمله معروف و دوران‌ساز «رسانه، پیام است» را مطرح می‌کند. او تحت تأثیر هارولد اینیس^۴، 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»^۵ از وجود تاریخی و پی‌درپی سه کهکشان در افق زندگی و دانایی آدمی یاد کرد. کهکشان اول، کهکشان شفاهی بود که از طلوعه خلقت انسان تا سال ۱۴۳۶ میلادی ادامه داشت و آدمیان در این دوران حضوری رودررو داشتند ارتباط در حضور 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. مشخصه اصلی این دوران، ادراک به هم پیوسته ماست که به جای ادراک از هم گسیخته کهکشان گوتنبرگ پدیده آمده است. آن زمان فهم پاره‌پاره‌ای از واقعیت، تصویری 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. از نظر 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، ص ۶۹).

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 آیینی 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»^۱ 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»^۲ 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، در واقع 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 کریستین متز^۱، 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 هم‌از‌یاد 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 براین‌نمط بود که شاعران مجال حضور در آرمانشهر را نمی‌یافتند و خیال‌پردازی، آنان را مستحق آوارگی و اخراج می‌کرد.

ولی متز، برای بیان تفاوت تئاتر و سینما، 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»^۲ و متعاقباً «امر نمادین» را برای توضیح منطق جذب تصویرشدن تماشاگر به کار می‌گیرد و با تداعی «مرحله آینه‌یی»^۳ لاکان^۴، مجذوب شدن تماشاگر به تصویر را با تصور کودک درباره «این همان سازی» 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، ص ۱۳۲).

از نظر متر، فیلم، پندار ویژه‌ای می‌آفریند که به گونه‌ای انکارناپذیر در اغوای تماشاگر به تعلیق بی‌باوری خویش موفق است. همین که بپذیریم فیلم پنداری یا روگرفتی^۱ از واقعیت است، تصویر از تمام توان اغواگری خود برخوردار می‌شود، و مجال جولان خیال فراهم می‌آید. (همان، ص ۱۲۸). 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 همه‌جا حاضر بودنش، 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، و این 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،

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»^۱ (احمدی، ص ۴۵۸). مذاقه 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 صحنه 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»^۱ 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 هیوبرت دریفوس 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 بودریار 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 به دست آمده است. (احمدی، 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 توان ذهنی و انرژی آفریننده خود را می‌پذیرند. در این میان تلویزیون قاعده‌های تمرکز حسی تازه‌ای ساخته است که فقط از راه وانمایی واقعیت ممکن می‌شود. «وانمودن»^۱ به این معناست که نشانه‌ها دیگر فقط میان خود مبادله می‌شوند و عمل می‌کنند، و ارتباطی با واقعیت ندارند. آری رسانه‌ها از راه مبادله درونی نشانه‌ها، بیانگری می‌کنند و نه از راه ارجاع به جهان خارج. مسابقه فوتبالی که از تلویزیون پخش می‌شود، دیگر ارتباطی با مسابقه‌ای واقعی در دنیا ندارد، این‌ها از یک بازی واحد خبر نمی‌دهند. مورد واقعی فاقد کارگردانی، اما وانموده یا مورد نمایشی از راه تصاویر، یعنی از راه وانمودن رخدادها شکل گرفته است. نماهای درشت^۲ از چهره بازیگران که در واقعیت قابل دیدن نیستند، بازگشت به گذشته بازی^۳ به همراه ترفندهایی برای توجیه این توقف زمانی، نماهای بسیار دور از ورزشگاه، که تصویری فزاینده و فرامکانی از رخداد می‌سازند، همه شگردهایی در راه وانمایی هستند که بازی فوتبال واقعی را به رخدادی تلویزیونی تبدیل می‌کنند، همان‌طور که به گفته بودریار «اردوگاه‌ها و جنگ‌ها تبدیل به رخدادهای تلویزیونی شده‌اند. به باور او تلویزیون مورد اصلی تقلید را بی‌اهمیت می‌کند و در نتیجه «حاد واقعیت»^۴ می‌سازد. زمانی رسانه آینه‌ای فرضی می‌شد که واقعیت را باز می‌تابانید، اما امروز این رسانه، خود واقعیتی را از راه وانمودن می‌سازد که حتی مهمتر از خود واقعیت شده است! زیرا بیش از واقعیت است. و چنین پدیده‌ای تنها با از میان برداشتن فاصله 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 معاصر، بهترین نشانه این موقعیت است، زیرا زندگی و تلویزیون یکی شده و چنان در هم تنیده‌اند که دیگر واژگونی پیش می‌آید. بودریار می‌گوید: «تلویزیون تو را نگاه می‌کند و نه تو آن را» (همان، ص ۴۶۶). و به این ترتیب تمایز میان رسانه‌های گرم و سرد چنان که مک‌لوهان پیش کشیده بود، دگرگون می‌شود. بودریار می‌گوید: «رسانه‌های همگانی جدید، همگی اخباری داغ» چون جنگ‌ها، فاجعه‌های طبیعی، رخدادهای حاد سیاسی، ترورها، نهضت‌های انقلابی و مثل این‌ها را تبدیل به رخدادهای سرد می‌کنند، زیرا آنها را مبدل به وانمود می‌کنند، پس دیگر بحثی هم از مشارکت مخاطب در معناسازی نمی‌تواند در میان باشد. تلویزیون چیزی نمی‌گوید، پایانه‌ای کوچک است که به سرعت

-
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، و به 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 روشن کردن منظورش دیزنی‌لند را مثال می‌آورد و می‌گوید: «آنچه در دیزنی‌لند وجود دارد شیخ 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 گنجانده و یادآور شد که می‌بایست از تنگنای زیبای‌شناسی عبور کرد و در فراخنای فرازیبایی‌شناسی مسکن گزید. در حالی که بسیاری از هنرشناسان، تکوین پرسپکتیو^۱ (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، خواننده که هنر را هم به قلمرو «وانمودن» کشانیده است. بنابراین از نظر او کل هنر پس از رنسانس یافه 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 گردش 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، صص ۸۳). وانموده می‌نمایاند که فرهنگ به رشته‌ای از نشانه‌های مستقل تقلیل یافته است، نشانه‌هایی که با مغلوب کردن واقعیت مورد اشاره، دیگر به آن اشاره نتوانند کرد!

خیال و خلاقیت هنری

ویلیام چیتیک^۱ در کتاب طریقت صوفیانه معرفت^۲ 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 کسب‌کننده معرفتی واقعی و مهم باشد، رها ساخت. چیز مهمی از دست رفت. ابن عربی تا سرحد این ادعا پیش رفت که آنان که نقش خیال را درک نکرده‌اند اصلاً چیزی نفهمیده‌اند. (ویلیام، ۱۳۸۴، ص ۱۷).

ابن عربی، 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).

ابن عربی 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 ابن عربی، 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 هر دو 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 تحت الشعاع 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

هیچ‌ما به ازای عینی و واقعی می‌داند، رمزها و صورت‌های هنری به نشانه‌هایی «من‌درآوری» و تحکمی بدل می‌شوند که البته می‌توان هر معنایی را از آنها مراد کرد و آزادی بی‌بندوبار، سلبی و تحکمی هنرمند از همین نکته، سرچشمه می‌گیرد. (رحمتی، صص ۹-۸).

هنر و واقعیت مجازی

فریتویف شوان^۱ درباره هنر می‌گوید: «هنر دارای رسالتی است که هم سحرآمیز است و هم 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 زیبایی‌ها را با نظر به ساحت باطن ما، با نظر به بازگشت ما به «ملکوت خدا که در درون توست» ظاهری و بیرونی می‌کند. مبدا به صورت تجلی در می‌آید، تا تجلی بتواند دوباره مبدا شود.

از نظر شوان «زیبایی» نقشی اساسی در معنویت ایفا می‌کند چه همان‌طور که به تکرار 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 شده و به زندان «زمین» گرفتار آمد و به درد فراغ مبتلا گشت، همواره راه برون شد از این «خراب‌آباد» را می‌جست و تمام هم‌تتش را مصروف «بازگشت» و بازجستن روزگار وصل می‌کرد. و در این مسیر تمام مساعی رسولان الهی، از راه لطف، این بود که «در» خروج و رهایی از این سراچه هجران را به این «نی» ببریده از «نیستان» بنمایند.^۲

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، «رنگی» 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 این کرامت، از آن کریم بازماند، و این صبغه یادآوری، غایت و غنیمت انگاشته نشود.

هایدگر در رساله «دوران تصویر جهان»^۳ 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 سده‌ها

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 هنرهای 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 استقلال‌گرا گرفتار شویم، این هنرها سد و بت راه خواهند شد. البته به بیان شوان می‌بایست به مراتب این بت‌پرستی جدید امعان نظر داشت و میان دو نوع بت‌پرستی عینی و ذهنی فرق گذاشت. «در مورد نخست این خود تصویر است که خط‌آلود 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 سابقاً 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 می‌فشرده، 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 شب‌سازی 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 مآنوس 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 هر چیزی را معلوم می‌کرد. اما اینک واقعیت مجازی، حاد واقعیت و وانموده‌سازی، هرچند که فقدان حقیقت را گرفتار محاق و اختفا کرده است درعین حال تکیه‌گاه و معنابخشی "زیبایی" را از آن ستانده و آن را در بیابان مه‌آلود دنیای مجازی به سرگردانی کشانیده است.

از دیگر سو مراتب خیال و به‌ویژه عالم مطروحه در فلسفه و عرفان اسلامی از حقیقتی وجودشناسانه (انتولوژیک) به واقعیتی شناخت‌شناسانه (اپیستمولوژیک) تغییر موضع داده و در نتیجه گرفتار تقلیل‌گرایی دنیای مدرن شده و توان خلاقانه‌اش را از کف 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 سراپی از آن سیراب برنیابیم که جان مایه‌ی فرهنگ ما، توان استعلایی آن و دستیابی به سطوح عالی‌تر هستی است. که امید می‌رود با متعاصر سازی فرهنگ اصیل ایرانی-اسلامی در عرصه‌های دنیای مجازی، حیاتی دوباره بیابد. البته این کار از عهده‌ی دانشمندی 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.

منابع فارسی:

۱. احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، نشر مرکز، چاپ اول.
۲. ارسطو، ارسطو فن شعر (۱۳۷۵) ترجمه عبدالحسین زرین کوب، انتشارات امیرکبیر، تهران.
۳. حاتمی، مهرا، 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 فرزاد، چاپ اول.
۸. عاملی، سعیدرضا (۱۳۸۳) دو جهان موازی، روزنامه ایران، شماره ۳۰۰۷ دوم دی ماه.
۹. کاپلتون، فردریک (۱۳۶۸) تاریخ فلسفه، ج ۱، ترجمه سیدجلال‌الدین مجتبی، 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 پرشش، چاپ اول .
۱۲. کوریک، جیمز. آر، رنسانس (۱۳۸۴) ترجمه آریتا یاسایی، انتشارات ققنوس، چاپ چهارم
۱۳. لچت، جان، پنجاه متفکر بزرگ معاصر (۱۳۸۳) ترجمه محسن حکیمی، انتشارات خجسته، چاپ سوم.