مقایسهٔ مبانی آفرینش هنری در سوررئالیسم و مبانی خلق هنری در حکمت متعالیه

محمد صدرا امینی*

دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۷/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۲/۰۷]

چکیده

این نوشتار با بررسی آموزه‌های حکمت متعالیه به عنوان یک مکتب فلسفی-عرفانی در باب آفرینش هنری به مقایسه آن با مبانی و روش‌های سوررئالیستی خلق هنری می‌پردازد. در این سیر، ابتدا با بیان اجمالی از عوالم سه‌گانه و تناظر آن‌ها با قوای مدرکه ظاهری و باطنی نفس ناطقه، این امر توضیح داده می‌شود که آفرینش هنری در نظام فکری حکمت متعالیه، برآیند همکاری قوای ظاهری و باطنی است. سپس بیان خواهد شد که قوه خیال با در اختیار قوه واهمه قراردادن ذخایری که از قوای ظاهری دریافت کرده است، با دخل و تصرف قوه متصرفه دست به آفرینش تصاویر می‌زند. به تبع به این مسئله پرداخته شده است که قوت و کیفیت آفرینش هنری به قوت قوای مذکور بستگی دارد. سپس با بررسی روش‌های سوررئالیستی رویا، خواب مغناطیسی، اتوماتیسم و تصادف برای بیان این مطلب تلاش شده است که هر آن‌چه سوررئالیسم به عنوان روش‌هایی برای دست‌یابی به آزادی ذهنی محض استفاده کرده است در حقیقت به عرصه عمل درآوردن همان آموزه‌های فلسفه صدرایی است با تاکید بر این امر که رویکرد افراطی سوررئالیست‌ها به قوه خیال با آن‌چه در حکمت متعالیه گفته می‌شود منافات دارد؛ چنان‌که این افراط در عمل نیز در تجربه سوررئالیسم، خود را با تهدید سلامت روانی هنرمندان به منصه ظهور رسانده است.

واژه‌های کلیدی

سوررئالیسم، ملاصدرا، حکمت متعالیه، آفرینش هنری.

*نویسنده مسئول، تلفن: ۰۹۳۵۳۰۶۵۲۲۳، E-mail : sadra.msa@gmail.com

مقدمه

با بررسی نظریات مربوط به چیستی هنر و چگونگی آفرینش هنری به‌نظر می‌رسد که آراء وارده با نگاه به یک یا چند حوزه انسان‌شناسانه، جامعه‌شناسانه و هستی‌شناسانه مطرح شده‌اند. سوالی که در این میانه مطرح می‌شود این است که آیا تفکر اسلامی به عنوان یک نظام فکری که داعیه فرازمانی و فرامکانی بودن دارد، ورای نگاه فقهی به هنر، در چهارچوب اندیشه عرفانی و فلسفی در سه حوزه فوق‌الذکر در این زمینه توجیه و سازوکار ویژه‌ای پیشنهاد می‌نماید؟

با توجه به سه منبع شناختی نقلی، عقلی و شهودی که در سیر و ساختارهای متفاوت تفکر اسلامی در دوره‌های متفاوت توسط اندیشمندان مختلف مطرح گردیده است، برای سوال مذکور پاسخ‌هایی بیان شده است. اما این طور به‌نظر می‌رسد که این نظریات اولاً ناظر به جنبهٔ تفسیر آثار هنری هستند و نه جنبهٔ عملی آفرینش هنری و ثانیاً با توجه به مذموم بودن خیال و خیال‌پردازی چه از منظر نقلِ فقهی و چه از منظر عقلِ فلسفی، در تبیین و تدوین این امر توجه لازم را نداشته و با نگاهی گذرا از آن عبور کرده‌اند. تنها در تصوف و عرفان اسلامی است که خلق هنری سایه به سایهٔ شهود و نظریات دینی و آیینی گام برداشته است.

علت انتخاب حکمت متعالیه به عنوان زمینه اصلی جست‌وجوی پاسخ این سوال همین است که ملاصدرا با درهم‌آمیختن و وفق دادن نظری و عملی سه منبع معرفتی عقل و نقل و شهود، با نگاه ویژه به تراث گذشتگان خود، به حل بسیاری از تناقضات و نقص‌های فلسفه و عرفان اسلامی توفیق یافته است. در عین حال به عنوان محکی عملی برای تجربهٔ آن‌چه حکمت متعالیه در این باره بیان می‌دارد، مقایسهٔ این نظریات با آراء و روش‌های ابداعی هنرمندان سوررئالیست، به عنوان مکتبی غیردینی، رویکرد اصلی این پژوهش کتابخانه‌ای خواهد بود.

سوال اصلی این پژوهش این است که با مطالعه انسان‌شناسانه و هستی‌شناسانهٔ حکمت متعالیه، چه توجیهاتی برای تبیین و توضیح روش‌های استفاده شده در آفرینش هنری توسط سوررئالیست‌ها وجود دارد؟ در این مسیر به این سوال فرعی نیز پاسخ داده خواهد شد که سازوکار اصلی آفرینش هنری در حکمت متعالیه چیست؟ فرضیه اصلی این پژوهش این است که با کنکاش در ارتباط سه مفهوم حس مشترک، قوه خیال و قوه وهم می‌توان سازوکار ویژه‌ای در خلق هنری مطرح کرد که توجیه‌کننده روش‌های سوررئالیستی نیز باشد.

سابقه موضوعی این پژوهش چندان چشم‌گیر نیست. اگر چه در شباهت‌های صوری سوررئالیسم و آثار عرفا و متصوفه پژوهش‌هایی انجام شده، اما نقطه افتراق اصلی این پژوهش با پژوهش‌های پیشین، این امر است که در پژوهش‌هایی که تاکنون انجام شده معیار اصلی سوررئالیسم بوده و فرم آثار صوفیه و عرفا با آن سنجیده شده است. اما در این پژوهش توجه به زیرساخت‌های فکری حکمت متعالیه و سنجش مبانی فکری و روش‌شناختی سوررئالیسم با آن است.

مقدمه‌ای بر هستی‌شناسی حکمت متعالیه

از آن جهت که در حکمت اسلامی مراتب هستی منطبق بر مراتب ادراکی نفس ناطقه دانسته می‌شود، پیش از طرح بحث در باب ادراک و آفرینش در نفس ناطقه، مروری اجمالی بر هستی‌شناسی حکمت متعالیه ضروری می‌نماید. حکمای اسلامی از جمله ملاصدرا، برای صحبت از مراتب وجود، مفهومی را مطرح می‌نمایند که از آن تعبیر به دایرهٔ وجودیه می‌شود. دایرهٔ وجودیه، مجموعهٔ نظام هستی را از مبدأ تا معاد شامل می‌شود. به نیمه نزولی آن‌که از بالاترین مرتبه یعنی ذات باری‌تعالی شروع شده و پس از طی عوالم عقل و مثال تا پایین‌ترین مرتبه که استعداد محض است ادامه پیدا می‌کند قوس نزول می‌گویند. هم‌چنین به نیمه صعودی این دایره که از پایین‌ترین مرتبه یعنی استعداد صرف شروع شده و دوباره در سیری متفاوت و در عین حال هم‌سان پس از گذشتن از دو عالم مثال و عقل به بالاترین مرتبه یعنی ذات پروردگار باز می‌گردد قوس صعود می‌گویند. طرح تمثیل دایره به این دلیل است که این دو مسیر عین هم نیستند، بلکه در عین همسانی، تفاوت‌هایی دارند[1] .

علامه طباطبایی در تعریف این عوالم سه‌گانه بیان می‌دارد:

> «عالم عقلی، هم در مقام ذات و هم در مقام فعل، از ماده و آثار ماده مجرد و عاری است. عالم مثال، از ماده مجرد است، امّا برخی از آثار آن را دارد؛ مانند شکل، بُعد، وضع و غیر آن. در این عالم موجوداتی مجرد، امّا با ویژگی و خصوصیات اجسامی که در عالم ماده و طبیعت است و در نظامی شبیه به نظام موجودات عالم مادی، وجود دارد. اما موجوداتی که در عالم ماده است، یك نحوه تعلق و وابستگی به ماده دارند» (طباطبایی، ۱۳۸۶، ج۳: ۳۹۸-۳۹۷).

به دیگر بیان می‌توان گفت که عالم خیال و موجودات آن عاری از ماده اما متصف به احکام ماده هستند ولی عالم عقل و موجودات مجرد عقلی هم عاری از ماده هستند، هم عاری از احکام ماده.

عالم عقل که به عبارتی عالمی از جنس کلیات و مفاهیم است جامع همهٔ عوالم مادون خود به وجودِ جمعیِ بسیط است. بلکه این حکم را می توان این‌گونه بسط داد که «هر مرتبه از هستی، نسبت به مرتبه خودش، وجود خاص است اما نسبت به مراتب مادون خود، وجود جمعی است یعنی با وحدتش جامع کمالات مادون [به‌طور کلی و بسیط؛ و نه خاص و جزئی] است» (شریفی کندری، ۱۳۹۵: ۳۸).

توجه به این امر چشم‌انداز تازه‌ای را پیش روی اندیشندگان می‌گشاید که بساطت عوالم در این سیر نزولی چگونه و با چه سازوکاری تبدیل به یک امر مرکب و خاص می‌شود؟ به‌نظر می‌رسد که پاسخ این سوال در حل و فصل مقولهٔ سازوکار آفرینش هنری تاثیر ویژه‌ای داشته باشد.

ممیزهٔ اصلی این ترکیب و بساطت را باید در مسئلهٔ ماهیت جست. همان‌طور که از واژه‌شناسی آن برمی‌آید، ماهیت در معنای کلی؛ پاسخ سوال «ما هو» است و در فارسی معادل آن را چیستی گفته‌اند و به قول حاجی سبزواری «ما به الشئ هو هو» است یعنی آن‌چه حقیقت و شیئیت شئ به آن است (سبزواری،۱۳۸۳: ۸۷). ماهیت آن چیزی است که باعث شخصیت مفاهیم می‌گردد و دو جنبه وجدانی و فقدانی دارد:

> «به‌نظر حکماء، هنگامی که مفهومی را که از یک ماهیت در ذهن داریم قطع نظر از وجود و مصداقش مورد توجه قرار دهیم، یعنی ماهیت را بما هی هی لحاظ کنیم، حد تامی دارد که اگر از این حد چیزی کم شود یا به آن چیزی افزوده شود، دیگر این ماهیت این ماهیت نیست، بلکه ماهیت و مفهوم دیگری است. [...] مقصود از حد تام حدی است که همه ذاتیات ماهیت را -که صرف نظر از مصداق و وجود ماهیت به حمل اولی[۲] بر آن حمل می‌شود- را واجد است و چیزی غیر از آن‌ها را واجد نیست به‌طوری که نه می‌توان چیزی بر آن افزود و نه از آن چیزی کاست. بنابراین، وقتی که ماهیت را بما هی هی در نظر می‌گیریم، می‌بینیم که ضرورتاً چیزهایی را واجد است و ضرورتاً چیزهای دیگری را فاقد است و گرنه آن ماهیت آن ماهیت نیست» (عبودیت، ۱۳۸۳: ۵۷-۵۶).

برای فهم بهتر این موضوع بیان یک مثال مفید فایده خواهد بود. با در نظر گرفتن نور مرئی، به عنوان یک کل بسیط جامع، به هنگام تجزیه آن به طیف نورهای رنگی، این‌طور می‌یابیم که اگرچه هر کدام از نورهای رنگی ماهیت به خصوص خودشان را دارا شده‌اند، اما در وجود کلی و اجمالی نور مرئی دارای اتحاد وجودی گشته‌اند[۳]. پس در حقیقت ویژگی این ماهیت، به حدود و رسوم و بلکه نوع بازگشت آن به نوع و جنس و فصل و عرض است[۴]. ملاعبدالله زنوزی در بیانی روشن این معنی را این‌گونه بازگو می‌نماید: «بدان که وجود خاص هر معنی از معانی و هر ماهیّتی از ماهیّات؛ آنست که به‌آن متمیّز شود از سایر معانی و ماهیات؛ و به آن مترتّب شود آثار خاصه و احکام مخصوصهٔ آن» (زنوزی، ۱۳۸۱: ۳۳۲).

با توجه به این امر که حکمای حکمت متعالیه با بیان مسائل ذکر شده در مورد قوص صعود و نزول قائل به سه مرتبه ادراک در نفس ناطقه انسانی هستند که با عوالم قوس نزول تناظر دارد، باید دید این نوع تخصیص و تشخص در سیر تبدیل کلیات به ماهیات در نفس انسان چگونه اتفاق می‌افتد. سه مرتبه ادراکی مذکور عبارتند از ادراک حسی، ادراک خیالی و ادراک عقلی. «صدرالمتالهین ادراکات و مشاعر انسان را در مراحل سه‌گانه، روزنه‌های ورود به عوالم سه‌گانه دانسته است. همان‌گونه که حواس ظاهری انسان روزنه‌های ورود به جهان محسوس هستند خیال و عقل انسان نیز روزنه‌های ورود به دو عالم مثال و عقول را تشکیل می‌دهند» (ابراهیمی‌دینانی، ۱۳۷۹: ۳۶۵).

حال لازم است که برای بررسی چگونگی تحقق ماهیات در صُقع ذات نفس انسانی به بازخوانی چیستی و چگونگی ادراک در نفس ناطقه پرداخته شود.

ادراک در نفس ناطقه

معمولا سخن از نفس، تداعی‌کننده نیرویی است منفی و تربیت نشده و سرکش که درون انسان وجود دارد و مانع از سلوک الی الله او می‌شود. اما در حکمتْ نفس به معنای دیگری به کار می‌رود. ملاصدرا هم‌چون پیشینیان[۵] خود نفس انسانی را این‌گونه تعریف می‌نماید: «کمال اول برای جسمِ طبیعیِ آلی از آن جهت که امور کلیه و مجردات را درک می‌کند و افعال فکری را انجام می‌دهد»[۶] (ملاصدرا، ۱۳۵۴: ۲۵۸). در حقیقت نفس انسانی در تعریف فلاسفه اسلامی آن کمالی است که نه تنها عامل اصلی حیات که مدبر کلیه امور مادی و معنوی است و بلکه همان‌طور که عالم مادهْ مرتبهٔ نازل عالم خیال است بدن نیز مرتبه نازله نفس است. از نوآوری‌های ملاصدرا در بیان ارتباط نفس و بدن بیان مسئله «جسمانیه الحدث و روحانیه البقاء» بودن نفس است (ملاصدرا، ۱۳۶۸، ج۸: ۳۴۷). از دیدگاه او نفس از مرحله جنینی شروع به تکامل می‌نماید و با ازدیاد سن و رشد جسمانی و معنوی کامل و کامل‌تر می‌شود. این چنین است که نفس دارای کمالات و مراتبی می‌گردد که هر مرتبه شامل کمالات مرتبه مادون خود است. «از دید صدرا نفس یک حقیقت ظل الله است و نفس، صفات و کمالاتی را که خداوند دارد را به صورت ظلی داراست. از این‌رو همان‌طور که خداوند جهان را خلق می‌کند نفس نیز در درون خود چیزهایی را خلق می‌نماید و به همان صورتی که خداوند قیوم آن چیزهایی است که در عالم خارج -ماسوی الله - می‌آفریند، نفس نیز قیوم پدیده‌های خود است» (رضایی، ۱۳۹۱: ۸۳-۸۲).

نفس دارای قوایی است که توسط آن‌ها عمل درک را صورت می‌دهد. گرچه این قوا جدا از نفس نبوده بلکه هر کدام جلوه‌ای از تجلیات نفس هستند، اما به حسب تفاوت کارکردها هر کدام شأن متفاوتی از نفس هستند. این قوا که به ظاهری و باطنی تقسیم می‌شوند در ادامه به تفصیل بیشتری توضیح داده خواهند شد.

۱- قوای ادراکی ظاهری

قوای ادراکی ظاهری حواس پنج‌گانه هستند که عبارتند از بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی، بساوایی. اما پیش از توضیحات بیشتر ذکر دو نکته حائز اهمیت است. اول آن‌که در مبحث ادراک لازم است

میان قوه و آلت تمایز قائل شد. «مثلا چشم آلت جسمانی است ولی قوه باصره از شئون نفس است و ماورای عالم جسمانی. [...] خلاصه [این‌که] بینا غیر از چشم‌دار است» (صمدی‌آملی، ۱۳۹۴، ج۲: ۱۸۳). توضیح آن‌که ممکن است هنگام اختلال و تعطیل شدن آلات جسمانی نیز افعال مربوط به قوا تعطیل نگردند. مثلا در رویا، دیدن اتفاق می‌افتد اگرچه چشمان فرد بسته است.

نکته دیگر این‌که «بر خلاف نظام فلسفه مشاء که قیام صورت‌های علمی به نفس را حلولی می‌داند، در نظام فکری ملاصدرا صورت‌های علمی قیام صدوری به نفس داشته و معلومات نفس با آن نسبت خالق و مخلوق، علت و معلول، جاعل و مجعول و فعل و فاعل دارند» (رسولی و علمی، ۱۳۹۷: ۲۳۰). یعنی آن‌چه که توسط حواس پنج‌گانه و بلکه حواس باطنی درک می‌شود تصویری از شئ ادراک شدهٔ خارجی است که توسط نفس در ذات خودش انشاء و خلق شده است. چنان‌که هنگام دیدن یک شئ خارجی، اگر قسمتی از آن توسط چشم غیر قابل دیدن باشد (مثلا مانعی از دیدن قسمتی از شئ جلوگیری کند) قوای مدرکه در تصویری که در ذهن ساخته می‌شود با توجه به قرائن و شواهد آن قسمت را بازسازی می‌نماید[۷]. این یکی از دلایلی است که ملاصدرا در تبیین حواس باطنی[۸] اقامه می‌نماید.

۲- قوای ادراکی باطنی

ملاصدرا پس از ذکر دلایلی بر تجرد ادراکات حواس ظاهری به این نکته تاکید می‌دارد که گرچه حواس پنج‌گانه آلاتی هستند که فرد به وسیله آن‌ها می‌بیند و می‌شنود و امثال آن، اما ادراک آن چیزی که چشم می‌بیند، در خود چشم اتفاق نمی‌افتد، بلکه قوایی غیر از چشم برای درک آن‌چه دیده شده نیاز هستند. این قوا که از آن‌ها تعبیر به قوای باطنی می‌شود به چند مورد تقسیم می‌شوند.

۲-۱- حس مشترک

ملاصدرا بر وجود قوای ادراکی باطنی دلایلی اقامه می‌نماید از جمله آن‌که پس از مشاهدهٔ یک جسم خارجی توسط قوه بینایی، هنگام بستن چشمان یا از دید خارج شدن آن جسم، کماکان می‌توان تصویر مربوطه را در ذهن بازخوانی کرد و به بیان دیگر با غیبت جسم خارجی کماکان تصویر در نزد نفس حاضر است. این امر نشان‌دهنده این است که درک‌کننده حقیقی قوه‌ای غیر از قوهٔ باصره است و آن حس مشترک نام دارد. ملاصدرا در تعرف این قوه چنین می‌گوید که «حس مشترک [...] قوه‌ای است که [...] تمام صور محسوسات ظاهری بدان منتهی می‌گردد، و حواس نسبت بدان، مانند جاسوسانی هستند که اخبار نواحی مختلف را برای وزیر پادشاه می‌آورند» (ملاصدرا، ۱۳۸۳، ج۶: ۲۱۹).

حس مشترک در حقیقت درک‌کننده اصلی دریافتی‌های قوای ظاهری –و چنان‌که در ادامه خواهیم دید باطنی- است و به بیان ابن سینا در حقیقت این حس مشترک است که حس می‌کند (ابن سینا، ۱۳۷۵: ۲۲۹). در حس مشترک است که آن‌چه حواس مختلف به‌طور جداگانه دریافت کرده‌اند با هم ترکیب شده و اتحادی را تشکیل می‌دهند. مثلا آن‌چه چشم دیده و دست لمس کرده و شامه بوییده است در حس مشترک است که با هم ترکیب شده و یک کلیت را می‌سازند. حس مشترک همان قوه‌ای است که از محسوسات عکس‌برداری کرده و آن‌ها را برای نگهداری به قوه خیال می‌فرستد و در عین حال هم‌چون آیینه‌ای دو رو که رویی به سمت خارج و رویی به سمت داخل دارد، در هنگام یادآوری تصاویر و صور را از قوه خیال دریافت می‌کند.

۲-۲- قوه خیال

در افواه عامه، وهم یا خیال را معمولا باور نامطابق با واقع مراد می‌کنند. اما در فلسفه و حکمت خیال معنای دیگری دارد. ملاصدرا در تعریف قوه خیال این‌گونه بیان می‌دارد: «قوه خیال که به آن مصوره گویند عبارت از قوه‌ای است که بدان صورت موجود در باطن حفظ می‌گردد» (ملاصدرا، ۱۳۸۳، ج۶: ۲۰۱). قوه خیال در حقیقت حافظه تصویری است. تمامی صور مشاهده شده و بازآفرینی شده در حس مشترک، در خزانه قوه خیال ذخیره می‌گردند.

ملاصدرا در تمایز قوه خیال و حس مشترک دلایلی اقامه می‌کند از جمله این‌که قوه خیال مدرک نیست و فقط حافظ صور است و وظیفه ادراک با حس مشترک است، چرا که اگر قوه خیال مدرک نیز می‌بود باید تمامی صوری که در آن انبار شده است در هر حالی متمثَل و مشاهَد باشد در حالی‌که چنین نیست (ملاصدرا، ۱۳۸۳، ج۶: ۲۰۰). قوه خیال پس از آن‌که تصاویر را از حس مشترک دریافت و در خزانه خود حفظ نمود، هنگام یادآوری آن‌ها، دیگر بار آن تصاویر را به حس مشترک می‌فرستد.

اما خیال وظیفه بسیار مهم دیگری را نیز بر عهده دارد و آن این‌که صورت‌گری معانی در سیری نزولی را انجام می‌دهد. خیال به معانی کلیه‌ای که عقل ادراک نموده یا معانی جزئیه‌ای که وهم ادراک کرده در سیری نزولی صورت‌هایی نسبت می دهد. بر همین اساس بیان کرده‌اند که سرشت خیال بر محاکات کردن است[۹] (صمدی‌آملی، ۱۳۹۴، ج۲: ۲۱۴).

در بیان این محاکات باید توضیح داد که گاهی خیال از مدرَکات حواس ظاهری حکایت می‌کند (یعنی آن‌ها را به تصویر در می‌آورد)، گاهی از مدرکات جزئی وهمانی محاکات می‌نماید و گاهی از معقولات کلی عقلانی. با این توضیح که قوه خیال با توجه به آن‌چه از ظواهر و مادیات در خزانهٔ خود ذخیره کرده است، معقولات کلی و جزئی عقل و وهم را صورت‌گری می کند. مثلا فرد بیماری که تب دارد، در عالم رویا خود را در کویری گرم و سوزان می‌بیند. این عمل قوه خیال است که مفهوم تب، گرما و تشنگی را در رویا به صورت کویری بی‌آب و علف به تصویر کشیده است

و این تصویر را به حس مشترک می‌فرستد و با واقع‌شدن درک در حس مشترک فرد حس می‌کند که واقعا در کویری خشک قرار دارد.

در عین حال باید توجه کرد که تصویرگری قوه خیال چیزی فراتر از آن‌چه در خزانه خود دارد، نیست. مثلا اگر فرد تب‌دار در مثال بالا، قبلا کویر را ندیده باشد و تصویری از آن در خزانهٔ خیال خود نداشته باشد، هرگز در رویا توان دیدن آن را نخواهد داشت. فلذا این فرآیند تصویرگری فرآیندی است که با حواس ظاهری نیز روابط تنگاتنگی دارد. چنان‌که حکما در این‌باره گفته‌اند هر کس فاقد حسی باشد، فاقد علوم مربوط به آن حس است[۱۰]. مثلا یک فرد نابینا هم‌چون یک فرد بینا توانایی درک مفهوم رنگ را به‌طور تمام و کمال ندارد. اما پیش از بحث و فحث بیشتر در قوه خیال، آشنایی با سه قوه متصرفه، وهم و عقل ضروری می‌نماید.

۳-۲- وهم و عقل

از آن‌جا که در نظر ملاصدرا وهم و عقل ذاتی مغایر با یکدیگر ندارند (ملاصدرا، ۱۳۶۸، ج۸: ۲۱۶-۲۱۵) بهتر است که آن دو را در کنار یکدیگر بررسی نمود. ملاصدرا در این باره این‌طور بیان می دارد که «و اما وهم همان [قوه‌ای] است که از جهت اضافه و تعلقش به ماده معانی آمیخته با حس و خیال را درک می‌کند و به نشئه‌ای غیر از عقل مختلط مقید به ماده اختصاص ندارد. پس وهم شبیه عقل است، اما عقل نیست»[۱۱] (ملاصدرا، ۱۳۶۳: ۵۵۳).

در توضیح بیان ملاصدرا این‌گونه می‌توان گفت که او در تعریف وهم، اگر چه هم‌چون حکمای پیشین آن را قوهٔ مدرک معانی (و نه تصاویر) جزئی می‌داند، اما برای آن شأنی جدا از عقل متصور نمی‌شود و آن را از شئون عقل و به نوعی مرتبه نازل آن به حساب می‌آورد. ملاصدرا خزانهٔ نگهدارندهٔ وهم را قوه حافظه می‌داند همان‌طور که خیال را خزانه تصاویر حس مشترک برمی‌شمرد (ملاصدرا، ۱۳۶۸، ج۸: ۲۱۸).

در بسط بیشتر مفهوم قوه وهم از دیدگاه ملاصدرا می‌توان این‌گونه بیان کرد که:

> «...[صدرالمتالهین معتقد است که] وهم عبارت است از نوعی ادراك عقلی که به یك امر جزئی منسوب و مستند شده باشد به‌طور مثال دوستی نسبت به شخص زید [و نه مطلق دوستی] و دشمنی نسبت به شخص عمرو [و نه مطلق دشمنی] نوعی ادراك وهمی به شمار می‌آید زیرا ادراك معانی جزئیه در اصطلاح حکما و هم نامیده می‌شود به این ترتیب و هم دارای اصالت نبوده و آن را جز عقل مضاف چیز دیگری نمی‌توان به شمار آورد» (ابراهیمی‌دینانی، ۱۳۷۹: ۳۶۵).

در این منظومه، عقل قوه‌ای تعریف می‌شود که ادراک معانی کلی مجرد را متکفل می‌شود. به تعبیر دیگر، عقل مدرک معانی است در حالی‌که از صورت‌های جزئیه تنزیه شده‌اند و در قوس صعود یک مرتبه به بساطت و در عین حال جامعیت نزدیک‌تر شده‌اند و این معادل همان نکته‌ای است که در باب وجود جمعی بسیط در قوس نزول بیان شد که این بار خود را در قوس صعود آشکار کرده است.

در بیان مثالی در تفاوت عقل و وهم، علامه شعرانی در شرح کتاب تجرید الاعتقاد این‌گونه آورده است که وقتی فردی خودش خشمگین است رویش برافروخته و چشمش سرخ شده و قلبش در طپش خواهد بود و دندان می‌فشارد و همه این‌ها ناشی از هیجان جزئی از دماغ است و این خشم جزئی است، اما خشم کلی را شاید وقتی ادراك کند که هیجانش فرونشسته باشد و در آن هنگام فکر کند که خشم صفت بدی است که من داشتم و از رذائل انسانی است. تصور خشم در این حال تصور کلی است (شعرانی، ۱۳۷۲: ۲۵۴-۲۵۳). از این گفتار می‌توان این نتیجه را گرفت که وهم در حقیقت قوه‌ای است که معنا را به همراه احساس درک می‌نماید. به بیان دیگر حالات روحی در انسان از خشم و محبت و دشمنی و شفقت تا تأثر هنری، توسط قوه واهمه درک می‌شوند.

در عین حال، عقلْ خود به دو قسم کلی عملی و نظری تقسیم‌بندی می‌شود. این تقسیم بر مبنای مدرَکات عقل صورت گرفته است یعنی اموری که به عمل و کنش مربوط می‌شوند مربوط به عقل عملی، و اموری که به مربوط به بینش می‌شوند در حیطه عقل نظری هستند. علامه حسن‌زاده‌آملی در تبیین این دو شان از عقل این طور بیان می‌دارد که: «نفس [عقل] را نظری به مادون او، که بدن است، می‌باشد و به این لحاظ کار او فعل و تکمیل و تأثیر است [عقل عملی]؛ و نظری به مافوق او، که عقل مفارق مخرج او از نقص به کمال است [عقل نظری]، می‌باشد و به این لحاظ در راه استکمال و انفعال و تأثر است»[۱۲] (حسن‌زاده‌آملی، ۱۳۸۵: ۴۰۹). قوه عقل نظری مختص به آراء کلیه است و عقل عملی به اندیشه نمودن در اموری که سزاوار فعل یا ترک هستند می‌پردازد و در این راه از عقل نظری نیز کمک می‌گیرد.

عقل نظری که با تمرین و ممارست و ریاضات علمیه عقلیه قابلیت پیشرفت و کمال پیدا می کند تا بدان‌جا که قابلیت افاضه معانی از عالم ورای ذات خود را پیدا می‌نماید. به‌نظر می‌رسد در تکمله این بحث نقل بیانی از حاجی سبزواری بسنده باشد:

> «بدان که آدمی را، دو عقل است که به منزلهٔ دو بال هستند برای روحش. و در اوّل حال، در هر دو جنب بالقوّه است و اگر اصلاح شوند، تواند با آن‌ها، به اوج ملکوت پرواز کند وگرنه، مثل مرغی بی‌پروبال، زمین‌گیر باشد: یکی عقل نظری و دیگری عقل عملی. و اصلاح این دو، به علم و عمل باشد، و چون أهل تأیید کم‌اند، حکما از برای اصلاح عقل نظری، "حکمت‌های نظریّه" تدوین کرده‌اند؛ حکمت الهی، اعمّ و اخصّ، و حکمت ریاضی و حکمت طبیعی و حکمت منطقی. و از برای اصلاح عقل عملی نیز، "حکمت‌های عملیّه" نگاشته‌اند؛ حکمت

تهذیب‌الاخلاق و حکمت سیاسهٔ المدن و حکمت تدبیرالمنزل» (سبزواری [مقدمه نویسنده]، ۱۳۸۳: ۵۷).

۴-۲- قوه متصرفه

ملاصدرا هم‌چون حکمای پیش از خود با بیان این نکته که فعل و عمل غیر از ادراک و نظر است بر وجود قوه‌ای استدلال می‌نماید که کار آن تصرف در صورت‌های ذخیره شده خیال یا وهم است (ملاصدرا، ۱۳۸۳، ج۶: ۲۰۴). در نام‌گذاری قوه متصرفه این‌گونه گفته‌اند که اگر این قوه در مقام تصرف در مخزونات قوه خیال باشد آن را «متخیله» و اگر در مقام تصرف در مخزونات وهم باشد آن را «متوهمه» و اگر در خدمت قوه عاقله باشد آن را «متفکره» می‌نامند.

قوه متصرفه ممکن است در عمل تصاویری را با هم ترکیب یا تفصیل (جداسازی) کند مانند انسان دو سر یا انسان بدون دست و پا. هم‌چنین می‌تواند معانی را با هم ترکیب و تفصیل کند مانند ترکیب صداقت جزئی و عدالت جزئی یا تفصیل صداقت جزئی از عداوت جزئی. هم‌چنین می‌تواند بین معانی و صور ترکیب یا تجزیه انجام دهد مثل تخیل صداقت جزئیه برای یک فرد به خصوص.

در پایان باید توجه به این امر داشت که از دید ملاصدرا همه این قوا در عین کثرت واحدند یعنی همه شئونی از یک موجود واحد یعنی نفس هستند. چنان‌که ملاصدرا در این باره بیان می کند که «نفس در وحدتش متضمن جمیع قوای مدرکه و محرکه مختلف است» (ملاصدرا، ۱۳۶۸، ج۸: ۱۴۹). بدان معنا که این نفس ناطقه است که در هر مرتبه‌ای از مراتب می تواند منشاء افعالی گردد که لازمهٔ آن مرتبه است و این تقسیم‌بندی‌ها به اعتبار نوع تجلی و بروز و ظهور نفس در آن مرتبه است. حال پس از دریافت اجمالی قوای مدرکه انسانی در نظام فکری حکمت متعالیه، وقت آن است که به بررسی فرآیند آفرینش هنری در این چهارچوب فکری پرداخته شود.

آفرینش هنری در حکمت متعالیه

در بیان مباحث مربوط به قوس نزول این نکته حادث شد که بررسی فرآیند تبدیل کلیات به جزئیات در قوس صعود و نزول و گشایش چگونگی تبدیل امور بسیط به امور مرکب احتمالا حلال مسئله آفرینش هنری در حکمت باشد. اکنون پس از بررسی قوای باطنی مدرکه این نکته دریافته شد که مشابه همین فرآیند «تشخص‌یابی کلیات» و بلکه معکوس آن در ذات نفس ناطقه نیز به وسیله قوای عقل (و وهم) و خیال اتفاق می‌افتد. بدین صورت که عقل با انتزاع کلیات از مسائل جزئی و وهمی یا با دریافت این مسائل از ماورای خود (عقول مفارقه) کلیات را دریافت می‌کند و در سیری معکوس، خیال با تصویرگری مفاهیم کلی توسط تصاویری که در طول حیات مشاهده و در خزانه خود مضبوط کرده است، آن‌ها را جزئیت و تشخص می‌بخشد.

با توجه به آن‌چه بیان شد می‌توان نتیجه گرفت که قوهٔ خیال به عنوان قوه ذخیره‌کننده صور و نیز تبدیل‌کننده معانی به صور، به همراه قوهٔ متخیله به عنوان قوه تصرف‌کننده و تغییردهندهٔ صور و با همکاری قوه واهمه به عنوان قوه درک‌کننده معانی جزئی (از جمله احساسات) سه قوه اساسی خلق هنری و ادبی هستند. چنان‌که علامه شعرانی در بیان و تبیین قوه متصرفه در شرح کتاب تجرید الاعتقاده این‌گونه آورده است:

«[متخیله] قوه‌ای است در نفس انسان که می‌تواند صور و معانی گوناگون را با یکدیگر ترکیب کند یا مفاهیم مختلف را که در یک چیز جمع‌اند از هم جدا سازد و بالجمله قوه‌ای است متصرف در ادراکات ذهنی. [...]شعرای معروف و نویسندگان بزرگ و مخترعین و خطبای مشهور و دانشمندانی که در بیان مسائل علمی و استدلال و برهان آوردن، غایت مهارت [را] دارند و امثال آنان در قوهٔ متخیله بسیار قوی هستند و آن‌که در این قوه ضعیف است هر چند دانشمند بزرگ باشد در بیان و احتجاج چندان توانا نیست» (شعرانی، ۱۳۷۲: ۲۸۳).

به‌نظر می‌رسد در این باره توضیح و مثال زیر روشن‌کننده این مطلب باشد. همان‌طور که در تعریف خیال بیان شد، قوه خیال دو فعالیت عمده انجام می‌دهد. اول آن‌که صورت‌های مشاهده شده توسط قوای ظاهری را دریافت و ذخیره می‌کند. دیگر آن‌که معانی کلی عقلی و هم‌چنین معانی جزئی وهمی -هم‌چون احساسات- را با توجه به آن‌چه در خود مخزون دارد صورت‌گری می‌کند و در عین حال ممکن است این صورت‌گری با فعالیت‌های قوه متخیله در ترکیب و تفصیل تصاویر با یکدیگر و خلق تصاویر جدید همراه باشد. با توجه به این معانی می‌توان آفرینش هنری را به عنوان امری نیمه‌خودآگاه (و حتی خودآگاه) با فرآیند رویا بینی به عنوان امری ناخودآگاه مقایسه کرد.

فرد در رویا معانی را به شکل صور می‌بیند، مثلا قوه خیال معنای دشمنی را در قالب صورت مار یا معنای علم و دانش را به صورت آب یا شیر به تصویر می‌کشد. همین مطلب و رمزگشایی از این تصاویر باعث ظهور مفهوم تعبیر یا تاویل رویا در علوم حکمی و دینی و ظهور مفهوم تفسیر و تاویل خواب در علوم روان‌شناسی و روان‌کاوی شده است. چنان‌که در این باره گفته‌اند: «تاویل، برگرداندن صورت خواب است به معنای آن»[۱۳] (صمدی‌آملی، ۱۳۹۴: ۲۲۵).

در حقیقت آن‌چه در فرآیند هنری نیز اتفاق می‌افتد همین است. قوه خیال، آن‌چه را از عقل یا وهم دریافت می‌کند با مادهٔ اولیهٔ مخزونات خود و با تصرفات قوه متخیله به تصویر می‌کشد. این فرآیند همان مقدار که در رویا ناخودآگاه است می‌تواند خودآگاه

نیز باشد بلکه به تلاش هنرمند نیز بستگی خواهد داشت. هنرمند با غنی‌کردن خزانهٔ خیال، و با تمرین و ممارست دادن این قوه به همراه قوهٔ متصرفه و در عین حال با تقویت قوهٔ عقل، می‌تواند هر چه بیشتر در ژرفا و پرمایه‌تر شدن اثر هنری خود بکوشد. جالب توجه آن است که حتی در جریانات هنری که سعی در نادیده گرفتن عقل و منطق چه از طریق پس‌زدن دلالت‌ها و چه از طریق تعطیل کردن قوای فکری دارند، باز هم در فرآیندی ناخودآگاه هم‌چون رویا، این تبادلات بین خیال و وهم و عقل هر چند ضعیف و کم به هر روی رخ خواهند داد.

بشر به‌طور طبیعی در ناخودآگاه‌ترین حالت خود یعنی در حالت رویا، در معرض محاکات حاصل از تبادلات بین خیال و وهم (و عقل) است چه رسد به بیداری. اگر چه بعضی از مکاتب به اصطلاح عرفانی یا بعضی مکاتب هنری سعی در تلاش برای نفی این تناسبات و تبادلات داشته باشند اما در عمل، به وقوع پیوستن هنر در اثر خلق شده، چه در ساحت خلق برای خالق اثر و چه در ساحت درک برای مخاطب اثر، با به وقوع پیوستن این تبادلات اتفاق خواهد افتاد. توضیح آن‌که حتی اگر هنرمند مدعی باشد که به تکنیکی دست یافته است که هیچ‌گونه دخالتی (خودآگاه و ناخودآگاه) در خلق اثر نداشته است (گرچه اطلاق هنرمند به وی در چنین موقعیتی عجیب می‌نماید)، باز هم در هنگام مواجهه مخاطب با اثر هنری، این قوای وهم و خیال هستند که در فرآیندی ناخودآگاه با تأثر از اثر هنری آن را با دو فرآیند دلالت یا تداعی به صورت‌ها یا معانی مخزون در خزائن خود ارتباط می دهند و در نهایت فرد از آن اثر تاثیر می پذیرد.

با توجه به آن‌چه گفته شد تاثیرپذیری غیرفیزیکی انسان لزوما مربوط به تبادلات قوای دو گانه خیال و وهم و در مرتبه والاتر آن، عقل است. فلذا در افراطی‌ترین مکاتب هنری هم‌چون دادائیسم[۱۴] هم، پدیده هنر زمانی به وقوع خواهد پیوست که مخاطب در مواجهه با اثر هنری دچار تاثراتی گردد که در تبادلات بین وهم و خیال به تولید معنا منجر شود. یعنی با مقایسه اثر با صورت‌های پیشینی ذهنی یا با معانی کلیه یا جزئیه ذهنی، برای ذهن حالت ادراک یا شبه ادراک رخ دهد. باید توجه داشت که منظور از معنا، در این‌جا آگاهی نیست بلکه به عنوان مثال معانی جزئی (یا کلی) هم‌چون تضاد، تفاهم، این همانی، ترس، تاریکی، غربت و... نیز در این دایره قرار می‌گیرند و چه بسا اگر از مخاطب پرسش شود که مفهوم این اثر چه بود (چه به دلیل نقص دلالت‌های زبانی، چه به دلیل عدم خودآگاهی) توان‌مندی بیان آن را نداشته باشد. چنان‌که ممکن است از احساس کودکی که دل‌تنگ است پرسیده شود اما او توان‌مندی بیان احساس خود را نداشته باشد، اما این نافی وجود آن احساس در کودک نیست.

دو نکته که در انتهای بحث باید به آن توجه کرد این است که اولا در این میانه باید جنبش‌هایی که تمرکز بر تاثیرگذاری بر قوای ظاهری انسان را دارند، استثناء کرد. جنبش‌هایی چون اُپ آرت[۱۵] که تمرکز آن‌ها بر اعجاب‌انگیزی در سطح قوای فیزیکی است اساسا وارد دایره این تعاریف نشده و صرفا تکنیک‌های ظاهری هستند، مگر از سطح چنین شعبده‌هایی فراتر رفته و وارد فرآیند معنازایی یا حتی معنازدایی (که البته در ذات خود معنازا است) گردند. نکته دیگر آن‌که اگر چه در این تعریف حتی جنبش‌ها و مکاتب معناگریز افراطی می‌توانند در دایره هنر قرار بگیرند، اما هنرمندی که نهایت تلاش خود را می‌کند که هنرمند نباشد یا آن‌چه که خلق می‌کند هنر نباشد، در ورطه بلاهت فرو افتاده است چنان‌که سید مرتضی آوینی در این باره می‌گوید:

> «داستان‌نویسی که سعی می‌کند داستانی که می‌نویسد داستان نباشد (یعنی ضد داستان باشد) با هیچ ابله دیگری در جهان قابل قیاس نیست. و همین‌طور موسیقی‌دانی که سعی می‌کند آن‌چه می‌نوازد به هر چیزی شبیه باشد غیر از موسیقی... و اما این بلاهت‌ها در روزگار ما که روزگار مدرنیسم است با عنوان هنر مورد ستایش قرار می‌گیرد» (آوینی، ۱۳۸۱، ج۲: ۱۷۴ [پرانتز و سه نقطه از مطلب اصلی است]).

سوررئالیسم

سوررئالیسم جنبشی بود که در پی وقوع شکاف در دادا با سردمداری آندره برتون[۱۶] آغاز شد. چنان‌که هانس ریشتر[۱۷] می‌گوید: «نمی‌دانم که آیا می‌شود خط جداکننده مشخصی بین این دو [سوررئالیسم و دادا] کشید یا خیر، چنان‌که سوررئالیسم یک شبه زنده و مجهز از گوش چپ دادا بیرون پرید و دادائیست‌ها=سوررئالیست‌ها را پدید آورد» (Verkauf, 1957:68).

یکی از بهترین منابع برای بررسی سوررئالیسم، رجوع به مانیفست اول آن است که در سال ۱۹۲۴ منتشر شده است و به گفته آندره برتون پنج سال فعالیت تجربی بی‌وقفه با مشارکت افراد بسیاری را پشت سر داشته است (برتون، ۱۳۸۸: ۸۵). در این مانیفست، آندره برتون در تعریف مختصر سوررئالیسم چنین می‌نویسد:

> «سوررئالیسم. اسم. خودکاری روانی در خالص‌ترین حالتش، که مقصود از آن بیانِ مکتوب -یا دیگر شیوه‌های بیانی- سازوکار حقیقی اندیشه باشد، که توسط اندیشه القا شده است در غیاب هر گونه منطق عقلی و فارغ از هر گونه نظارت اخلاقی یا زیباشناسانه» (Breton, 1972:26).

برتون تاکید می‌کند که خرد و منطق فقط بخشی از تجربه‌های انسان است، ولی طی قرون متمادی به عنوان کل و تنها واقعیت موجود انسان انگاشته شده است. در مقابل این جهان عقلی و منطقی، دنیای خیالی تصویرهای ذهنی است که کمتر از این دنیای عقلی واقعی نیست. در این میان هنرمند سوررئالیست توجه و تلاش خود را بر این امر متمرکز می‌نماید که این وجه از تجربه انسانی را بازشناسد و با پررنگ کردن و حیثیت بخشیدن به آن، این

تجربه غیر عقلانی را وارد تجربه زیستی انسانی نماید.

چنان‌که رویین پاکباز در کتاب در جست‌وجوی زبان نو به تفصیل بیان داشته است، آشنایی سوررئالیست‌ها با آموزه‌های فروید و بیان تئوریک او از «ضمیر ناخودآگاه» به کاربست روش‌ها و تکنیک‌هایی برای دست‌یابی به این جهان تصاویر ذهنی منجر گردید. از آن‌جا که سوررئالیسم بیش از یک جنبش هنری صرف، بلکه یک شیوه زندگی بود، این روش‌های ابداعی نیز نه به لحاظ آفرینش هنری، بلکه جهت کشف امکانات بالقوه انسان به‌کار می‌رفتند. روش‌هایی چون رویازدگی، مستی، خواب مصنوعی، نگارش خودکار که برای دست‌یابی به تصویرهای ناخودآگاه به کار می‌رفتند (پاکباز، ۱۳۸۹: ۵۸۳-۵۸۱).

گرچه بعدها بار این گرایش به خودکاری در میان سوررئالیست‌ها حتی خود برتون کمتر شد اما به کل کنار گذاشته نشد، بلکه برتون در مانیفست دوم سوررئالیسم نیز به عنوان روش‌های سوررئالیستی آفرینش هنری دوباره بر آن تاکید نمود. خودکاری، در کنار استفاده از رویا و خواب مغناطیسی (هیپنوتیزم) سه روشی هستند که بسامد کاربرد آن‌ها توسط سوررئالیست‌ها چنان بالا بود که گاه در میان عامه؛ سوررئالیسم با آن‌ها شناخته می‌شد. سوررئالیسم که به دنبال رهایی محض ذهن از هر گونه قید و بند بود، در این سه روش و مشابه‌های آن به جست‌وجوی این مقصود برآمد.

ادونیس، ادیب و متفکر عرب، در این باره چنین می‌نویسد:

> «سوررئالیست‌ها آشکارا ابراز کردند که از اجتماع قدیم و تمامی قواعد و قوانین آن، از اصول اخلاقی تا مبانی جمال‌شناسی و وضعیت خاص آن بریده‌اند. هدف آنان محقق ساختن انسان کلی در وحدت کاملی میان خودآگاهی و ناخودآگاهی بود و راهی که آنان پیمودند، کشف منظم و علمی ناخودآگاه از طریق تجربه‌های گوناگون مانند: خواب، جنون، خیال، حالت‌های هذیان و توهم بود. شعر ابزار این جست‌وجوی درونی بود، و از همین جاست که تحقیقات و کشفیات فروید را به کار گرفتند؛ یعنی ناخودآگاه، همانند خودآگاه بخشی از حیات روانی است، گناه باید از انسان زدوده شود و کنترل امیال او جایز نیست» (سعید [مقدمه نویسنده]، ۱۳۸۵: ۴۹).

روش‌های سوررئالیستی و حکمت متعالیه

پس از آشنایی کلی با سوررئالیسم، بهتر است با نگاهی اجمالی به هر کدام از این روش‌های آفرینش هنری در سوررئالیسم به مقایسه کوتاه آن‌ها با آن‌چه از حکمت متعالیه گفته شد بپردازیم.

۱-رویا

به‌طور خلاصه، آن‌چه که سوررئالیست‌ها برای دست‌یابی به آن تلاش می کردند، چیزی نبود جز رهایی از قیود حواس خارجی و منطق ظاهری. یکی از این روش‌ها که به نوعی می‌توانست ساده‌ترین دروازه ورود به ناخودآگاه باشد، رویا بود. چنان‌که متیوز تاکید می‌کند که برای هنرمند سوررئالیست به تصویر کشیدن رویاهایش بر بوم به عنوان تجسم امیالش امری محوری بود (Matthews, 1991: 101). رویا برای سوررئالیست‌ها دنیایی برتر بود. دنیایی که تا آن زمان بی‌اهمیت و بی‌ارزش تلقی می‌شد و هنرمند سوررئالیست چون کاشفی سترگ دوباره ارزش اعجاب‌آور آن را باز یافته بود. در سال ۱۹۲۴ لویی آراگون[۱۸] کتاب موجی از رویا [۱۹] را منتشر کرد و نشریه انقلاب سوررئالیستی[۲۰] یک شماره کامل را به رویا اختصاص داد. چنان‌که آندره برتون، در این مورد نقل می‌کند که سن پل رو[۲۱] در هنگام خواب یادداشتی روی در می‌چسباند که روی آن نوشته شده بود: «شاعر مشغول کار است» (Breton, 1972: 14).

رویا به عنوان منبعی برای قوه خلاقه هنری در بین سوررئالیست‌ها بود. چه از آن به عنوان ماده خامی برای موضوع قرار دادن آفرینش هنری استفاده می‌کردند چه اثر هنری آن‌ها تماما مبنی بر رویایی بود که سابقا دیده‌اند. این تکنیک که در ابتدا توسط شاعران و نویسندگان سوررئالیست به کار گرفته شد، همان‌طور که هاپکینز بیان کرده است، در نقاشی با پیش‌گامی ماکس ارنست[۲۲] با عنوان نقاشی رویا[۲۳] ظهور کرد (Hopkins, 2004: 18). نمونه بسیار معروف دیگر این کار، استفاده دو هنرمند برجسته اسپانیایی‌تبار یعنی لوییس بونوئل[۲۴] و سالوادور دالی[۲۵] از رویا در فیلم سگ اندلسی[۲۶] بود (تصاویر ۱ و ۲). سنگ بنای این فیلم رویاهایی بود که فیلم‌سازان آن دیده بودند (Lewis & Ingalls Lewis, 2009: 130).

در حکمت متعالیه نیز، رویا را چنین تعریف می‌کنند که حالتی است عارض بر حیوان که نفس از حس و حرکت ارادی باز می‌ایستد. لازمه این حال انقطاع روح نفسانی از آلات و حواس و رجوع آن به مبدأ یعنی عقل است. البته این انقطاع تمام و کمال نیست و مقداری از روح نفسانی در آلات ظاهری باقی می‌ماند (صمدی‌آملی، ۱۳۹۴: ۲۰۹). در این انقطاع است که نفس به ما حصل آن‌چه در بیداری از محسوسات دریافته با تصرفات قوه متخیله دست می‌یابد.

مهدی الهی‌قمشه‌ای در کتاب حکمت الهی عام و خاص بیان می‌دارد که نُه دَهُم خواب‌ها از تصرفات قوه متخیله در صور مخزونه قوه خیال برمی‌خیزد. او در شمارش انواع این خواب‌ها بیان می دارد که گاهی خواب‌ها بیان‌گر آرزوهای درونی فردند چنان‌که سربازی خواب سرهنگ شدن ببیند. گاهی خواب‌ها نیازهای بدن هستند که توسط قوه خیال به تصویر کشیده می‌شوند چنان‌که بدنی که در خواب سرد شده باشد رویای برف و باران می‌بیند. گاهی خواب‌ها از حب و بغض شدید نشأت می‌گیرد چنان‌که دشمن را به شکل زشت و دوست را به شکل مطبوع به تصویر می‌کشد و گاهی خواب‌ها در اثر عادات به کاری شکل می‌گیرند مثلاً ملوان دائم خواب کشتی و دریا می‌بیند. وی در نهایت اشاره

تصویر ۱ [بالا]: نمایی از فیلم سگ اندلسی (*Un Chien Andalou*).
تصویر 2 [راست]: یکی از پوسترهای طراحی‌شده برای فیلم سگ اندلسی (طراح: ماکس لافلر [Max Löffler]).

سگ اندلسی فیلمی صامت، محصول فرانسه-اسپانیا است. این فیلم توسط **لوئیس بونوئل** و **سالوادور دالی** ساخته شده است. سگ اندلسی اولین فیلم بونوئل است که اولین‌بار در سال ۱۹۲۹ و به‌صورت محدود در پاریس اکران شد اما به‌زودی محبوب شد و اکران آن برای ۸ ماه ادامه یافت. این اثر به‌عنوان یکی از معروف‌ترین فیلم‌های سوررئالیستی جنبش آوانگارد در دههٔ ۱۹۲۰ شناخته‌می‌شود.

داستان فیلم: مرد تیغ به دستی (بونوئل)، سیگار می‌کشد و ماه را می‌نگرد. ابر که ماه را می‌پوشاند، مرد چشم زن جوانی (ماروی) را با تیغ می‌شکافد. هشت سال بعد، مرد جوانی (باچف) سوار بر دوچرخه، با کلاهِ دختربچه‌ها و دامنی کوتاه روی شلوار و جعبه‌ای مستطیلی که به گردن آویزان کرده در خیابان‌ها می‌گردد، در حالی‌که دست‌هایش را بر زانوانش گذاشته‌است. در اتاقی در طبقه سوم یک ساختمان، زن جوان نگاه می‌کند. مرد جوان از دوچرخه‌اش می‌افتد. زن جوان با مشاهدهٔ سقوطِ مردِ جوان به بیرون می‌شتابد. بالای سر مرد جوان می‌رسد. باران، صحنه را می‌پوشاند. دست‌هائی از داخل جعبه‌ای که بر گردن مرد جوان آویزان بوده، کراواتی راه راه را به جایش می‌گذارد. زن جوان یک باره متوجه می‌شود مرد جوان هم در اتاق است. او به کف یک دستش نگاه می‌کند که مورچه‌هائی از آن بیرون می‌آیند. در خیابان زنی با ظاهر مردانه در میان گروهی از مردم است. زن با تکه چوبی دست بریده‌ای را بازی می‌دهد، پلیس دست را درون جعبه‌ای که به گردن مرد جوان آویزان بوده می‌گذارد. مرد جوان و زن جوان از طبقه سوم شاهد ماجرا هستند و با هیجان به یکدیگر می‌نگرند. در خیابان، زنِ با ظاهرِ مردانه را یک اتومبیل سواری زیر می‌گیرد. زنِ جوان خود را از دست مرد جوان رها می‌سازد. مرد جوان یک پیانوی عظیم را به همراه جسد دو الاغ مرده و دو کشیش زنده، یک‌نفر آن‌ها (سالوادور دالی) را با طناب‌هائی می‌کشد. زن از اتاق می‌گریزد. مردِ جوان طناب‌ها را رها می‌کند. به دنبالِ زن جوان می‌رود. زن جوان در را به روی مرد جوان می‌بندد. دستِ مرد جوان لای در می‌ماند. زن جوان می‌بیند که باز مورچه‌ها در کف دست مرد جوان می‌لولند. در اتاقِ جدید، مرد جوان با لباسِ دوچرخه‌سواریش دراز کشیده است. حوالی سه صبح، غریبه‌ای وارد خانه می‌شود. با زور مرد جوان را از تخت بلند می‌کند، دامن و لباس‌هایش را می‌کَند و او را رو به دیوار می‌کوبَد. تازه مشخص می‌شود غریبه همان مرد جوان است، منتها کمی جوان‌تر. ۱۶ سال قبل، غریبه کتاب‌هائی به مرد جوان داده و کتاب‌ها به اسلحه بدل شده‌اند. با آن اسلحه، مرد جوان غریبه را به قتل رسانده است. دو مرد نیز جسد غریبه را از صحنه خارج کرده‌اند. یک بار دیگر در اتاق، موهایی دهان مرد جوان را می‌پوشاند و موهایی از زیر بغل زن جوان ناپدید می‌شوند. زن جوان خود را به ساحلی می‌رساند و مرد شلوارک‌پوشی را در آغوش می‌گیرد. آن دو با هم راه می‌افتند. موج دریا کنار پاهای آنان لباس‌های دوچرخه‌سوار را می‌غلتاند. در فصل بهار، در بیابانی مرد شلوارک‌پوش و زن، هر دو کور، تا گردن در خاک دفن شده‌اند.

می‌دارد که در عالم بیداری از واردات قوای پنج‌گانه و از عادات و احوال بدن، نقوشی در نفس وارد می‌شود و نفس به وسیله وهم و خیال و تصرفات قوه مصوره و خلاقیت آن به ترکیب و تفصیل بین صور و معانی می‌پردازد و به مناسبات آن‌ها را چنان از صورتی به صورت دیگر انتقال می‌دهد که عقل حیرت می‌کند (الهی قمشه‌ای، ۱۳۶۳: ۱۶۸-۱۶۶).

با توجه به آن‌چه بیان شد، خواب از منظر سوررئالیست‌ها دقیقا همان چیزی است که در حکمت متعالیه نیز به آن تاکید شده و دقیقا همان کارکردی را دارد که در حکمت متعالیه عنوان گردیده است. همان‌طور که در برنامه سلوکی مبتنی بر حکمت متعالیه نیز تاکید بسیاری به توجه به رویاها به عنوان راهنمای وضعیت روحی سالک شده است. چنان‌که هر چه تمثلات فرد در رویاها صافی‌تر باشد، فرد در وضعیت روحی و معنوی بهتری به سر می‌برد.

۲-خواب مغناطیسی و اتوماتیسم

بیان شد که سوررئالیست‌ها در مسیر دست‌یابی به رهایی محض از ظواهر زبانی و ذهنی و تجربه‌های زیباشناختی مرسوم دست به ابداع روش‌هایی چون رویا، خواب مغناطیسی و اتوماتیسم زدند. اما برای نیل به این اهداف، رویا دارای مشکلات عدیده‌ای بود. یادآوری خواب پس از بیداری، یکی از مشکلاتی بود که سوررئالیست‌ها با آن دست و پنجه نرم می‌کردند. خواب ممکن بود پس از بیداری فراموش شود یا دچار تغییر و تحولاتی شود. در فرآیند یادآوری، خواب ممکن بود دچار تغیراتی ساختاری گردد و در طی این فرآیند تحت تاثیر عقل و منطق از ویژگی اصلی خود یعنی شگفت‌انگیزی نامعقول ساقط شود. به همین دلیل، سوررئالیست‌ها تجربه‌های مبتنی بر خواب مغناطیسی را بهترین شیوه‌ها در دست‌یابی به خودکاری روان یافتند. گرچه این هم روشی بود که محدودیت‌های خود را داشت از جمله این‌که به تصریح خود برتون تکرار زیاد آن ممکن نبود و احتمال به خطر انداختن سلامتی فرد را نیز در پی داشت (برتون، ۱۳۸۸: ۹۷-۹۶).

روش دیگری که بیشترین معروفیت را در میان روش‌های سوررئالیستی در پی داشت چنان‌که بسیاری آن را معادل سوررئالیسم انگاشتند، خودکاری بود. خودکاری و خواب مغناطیسی در حقیقت یک فرآیند با دو شکل نه چندان متفاوت بودند. چنان‌که برتون در این باره می‌گوید:

> «قبل از هر چیز باید بدانیم فرآیندهای حاکم بر عمل نوشتن خود به خود و تحقیق در تجلیات برونی خواب القایی هر دو یکی بودند. در هر دو مورد آن‌چه ما در طلبش بودیم [...] چیزی نبود جز وضعیت خلسه‌وار. [...] چیزی که ما را مفتون خودش کرده بود امکان فرار از محدودیت‌هایی بود که بر فکر کنترل شده تحمیل می‌شد. [...] وخیم‌ترین این محدودیت‌ها تابعیت ذهن است از ادراکات حسی بلاواسطه که تا حد زیادی ذهن را بازیچه دنیای برون می‌کند» (برتون، ۱۳۸۸: ۸۶).

این‌طور به‌نظر می‌رسد وجه شباهت تمام این روش‌ها در همین بیان برتون نهفته باشد. «دست‌یابی به حالت خلسه‌وار» از طریق قطع موقت رابطه ذهن با حواس ظاهری. از آن‌چه در مبانی حکمت متعالیه بیان داشتیم نیز این معنا را می‌توان چنین بازخوانی کرد که گفته شد قوه خیال صورت‌ها را در حس مشترک ترسیم می‌کند، اما دو مانع در جلوگیری از ارتسام صور در حس مشترک ایفای نقش می‌کنند: مانع قابلی و مانع فاعلی. مانع قابلی از این جهت که: «قابل (حس مشترک) را از قبول صور باطنی باز می‌دارد [و آن] همان مانع حسی است. بدین معنی که حس مشترک مادامی که صور خارجیه را در خود وارد می‌کند از قبول صور باطنیه باز می‌ماند» (صمدی‌آملی، ۱۳۹۴: ۱۹۷) و دیگری مانع فاعلی «که فاعل (خیال) را از انجام فعل خود باز می‌دارد و آن در انسان عقل و در حیوان وهم است. که وقتی عقل در انسان حاکم شد، تمامی قوای انسانی از جمله قوه خیال تابع عقل شده و از تصرف در حس مشترک باز می‌ماند» (همان: ۱۹۸).

با توجه به این قضیه است که می‌توان دریافت، در هنگام عارض شدن جنون، قوه خیال فرد چنان قوی می‌گردد و عنان دیگر قوای ادراکی از جمله قوای ادراکی ظاهری و بلکه عقل را در دست می‌گیرد و چنان تصاویر را بر فرد مجنون عرضه می‌کند که وی آن را واقعیت می‌پندارد. علت رویکرد سوررئالیست‌ها به ثبت و ضبط و به کارگیری تجربیات و تصاویر ذهنی مجانین (برتون، ۱۳۸۸: ۴۳ و بیگزبی، ۱۳۹۵: ۹۲ و Hopkins, 2016: 100) را نیز می‌توان در همین قوت تصویرسازی قوه خیال (در همکاری با قوه واهمه) جست‌وجو کرد.

۳-تصادف و اشیاء سوررئالیستی

به‌نظر می‌رسد پس از علم سوررئالیست‌ها به این امر که خواب مغناطیسی و نگارش خود به خودی سلامتی روان آن‌ها را به خطر می‌اندازد، تلاش آن‌ها بر شگفتی‌آفرینی هنری به صورت خودآگاه متمرکز شد. چنان‌که هم گفته‌های خود برتون بر این امر صحه می‌گذارد (برتون، ۱۳۸۸: ۲۵۲-۲۵۱) و هم از آثار خلق شده آنان در این دوره این چنین برمی‌آید (بیگزبی، ۱۳۹۵: ۸۲). این اتفاق به نوعی منجر به روی‌آوردن سوررئالیست‌ها به تصادف شد. استفاده از تصادف توسط سوررئالیست‌ها البته با تاکید بر بی‌منطقی اما در عین حال با هدف تداعی‌گری انجام می‌شد.

جسد عالی[۲۷] نام یکی از معروف‌ترین آثار خلق شده به این روش است که می‌شد گفت نوعی بازی جمله‌سازی کلاژ مانند گروهی بود. این اثر بدین‌گونه خلق شد که هر کس بر روی کاغذ کلمه‌ای نوشت سپس آن را به نفر بعدی داد. حاصل این کار متنی بود که به خاطر اولین جمله آن جسد عالی نام گرفت و این روش نیز به همین نام معروف شد. اولین جمله این بود: «جسد عالی، شراب تازه خواهد نوشید»[۲۸]. روش جسد عالی در نقاشی نیز به کار می‌رفت بدان صورت که هر کس چیزی بر روی کاغذ می‌کشید و

سپس آن را تا می‌کرد و به نفر بعدی می‌داد و او هم طرحی به آن اضافه می کرد و الی آخر (Stockwell, 2017: 103).

حاصل روش جسد عالی که مطلقا بی‌معنی بود، گاه چیزی جز شعبده‌ای شگفت‌انگیز و فریبنده نبود، اما گاهی نیز موجب تداعی معانی و تصاویر متعدد، خاص و تاثیرگذار می‌گردید. این تداعی در اصل شبیه همان چیزی است که در شعر اتفاق می‌افتد. تصویرسازی در شعر، با آرایه‌هایی چون جان‌بخشی، کنایه و به خصوص مجاز که عملا کاربرد واژه در معنی غیر اصلی و ظاهری خود است همین ساز و کار را دارد. گرچه در کاربرد مجاز، نوعی نسبت و ارتباط بین معنای حقیقی و مجازی باید حفظ شود تا مخاطب بتواند آن را درک نماید و همان‌طور که بیگزبی نیز تصدیق می‌کند «بهترین نمونه‌های این روش [جسد عالی] آن‌هایی بودند که که اثری از ارتباط عقلانی را حفظ می‌کردند» (بیگزبی، ۱۳۹۵: ۸۹).

نوع دیگری از اجرای این روش، با عنوان اشیاء سوررئالیستی شناخته می‌شود. در این روش، سوررئالیست‌ها یک شئ عادی و کاملا شناخته شده را از جای خودش برداشته و آن را در جایی کاملا بی‌مناسبت می‌گذارند (سیدحسینی، ۱۳۸۹، ج۲: ۸۵۲). این روش که با حاضر و آماده[۲۹]های مارسل دوشان[۳۰] شروع شد، در حقیقت همان روش پیشین است، با این تفاوت که تنها اشیاء جایگزین واژه‌ها شده‌اند.

در مقام مقایسه روش های مذکور با مبانی حکمت صدرایی باید گفت که در هر دو روش مذکور، آن‌چه باعث تحقق امر هنری می‌شود، تداعی معنا در ذهن مخاطب است و چنان‌که گفتیم، این تداعی معنا با همکاری قوه خیال، وهم و عقل شکل می‌گیرد. خیال با بررسی مشابهت‌های صوری اثر با آن‌چه در خزانهٔ خود دارد و وهم با بررسی مشابهت‌های معنایی اثر با آن‌چه تا کنون درک و احساس کرده است (پیش‌تر ذکر شد که وهم معنای آمیخته با احساس است) به درک اثر می‌پردازد. گرچه ممکن است بعد از این مراحل، عقل نیز به انتزاع معانی اثر پرداخته و مفهوم کلی مجرد از اثر را درک و بیان کند، اما این مطلب از ساحت هنر خارج و به ساحت نقد وارد می‌گردد.

کوتاه سخن آن‌که بر مبنای آن‌چه از حکمت متعالیه بیان شد، روش‌های سورئالیستی حتی در تصادفی‌ترین و تقلیل‌گرایانه‌ترین حالت خود به لحاظ معنایی، تا آن‌جا که خواسته یا ناخواسته توسط کلام یا تصویر یا هر وسیله مشابه، معنایی ایراد کنند یا معنایی برانگیزند –که معمولا با نظر به تداعی چنین قصدی هم دارند، حتی در موارد تصادفی یا حاضر آماده‌ها- در حیطه هنر جای می‌گیرند و جالب آن‌که با نظر به این امر می توان به نقد نظریاتی هم‌چون نظریه نهادی هنر[۳۱] نیز پرداخت.

نتیجه‌گیری

با توجه به آن‌چه در سیر این مقاله بیان شد، با مطالعه مبانی حکمت متعالیه در هستی‌شناسی و انسان‌شناسی، بررسی مقوله ادراک در نفس ناطقه انسانی اولین گام در شناخت فرآیند آفرینش هنری است. در این فرآیند اساسی‌ترین نقش را قوه خیال ایفا می‌کند. قوه خیال با ذخیره تصاویر قوای ظاهری و با فراخوانی آن‌ها در هنگامهٔ رویا، جنون و آفرینش هنری و نیز با نسبت‌دادن تصاویر به معانی عقلی یا وهمی نقش بنیادین خلق هنری را ایفا می‌کند. اگر چه در این مسیر قوه متخیله است که در خلق تصاویر جدید جایگاه کلیدی دارد. در عین حال با بررسی روش‌ها و مبانی سوررئالیسم به‌نظر می‌رسد آن‌چه سوررئالیست‌ها نیز در طلبش بودند، میدان‌داری همین قوه خیال در نفس انسانی بوده است. سوررئالیست‌ها اگر چه به صورت غیر تئوریک، بلکه با توجه به نتایج آزمایشات عملی روان‌کاوانه فروید به این نتایج دست یافته بودند، اما بررسی روش‌های به کار بسته شده توسط آنان و دلایلی که بر اثبات این روش‌ها اقامه کرده‌اند ما را به این نتیجه می‌رساند که روش‌های سوررئالیستی جنبهٔ عملی همان چیزی است که در حکمت متعالیه نیز بیان می‌گردد. توجه اساسی سوررئالیست‌ها به آزادی مطلق قوه خیال و سلطنت مطلقه آن بر بدن تماما در چهارچوب آموزه‌های حکمت متعالیه توجیه پذیر و بلکه روش‌مند شده است.

البته که در حکمت متعالیه این سلطنت بی حد و حصر خیال نه تنها مطلوب نیست که مذموم است، اما قوه خیال به عنوان قوهٔ صورت‌گر معانی اهمیت ویژه‌ای در سیر و سلوک دارد. به همین سبب است که حکمت متعالیه به عنوان یک مکتب نقلی-عقلی-عرفانی برای تربیت قوه خیال و بلکه برای تربیت دیگر قوا نیز دستورالعمل‌های به خصوصی دارد. لیکن باید توجه داشت که در حکمت متعالیه این عقل است که به علت قوت و علو مرتبه وجودی جامع خیرات دیگر قواست و تقویت و سلطنت اوست که مطلوب و مقصود است و با این اوصاف هنر حقیقی هنری است که با سلطنت عقل توسط قوه خیال و متخیله به ظهور و وقوع بپیوندد.

پی نوشت‌ها

۱. این لطیفه بر مبنای قاعده «لاتکرار فی التجلی» استوار است که گشودن باب سخن در آن وسعی گشاده‌تر می‌طلبد. این قاعده می‌تواند سنگ بنای مباحث مربوط به چیستی و چگونگی تحقق فرم نیز قرار گیرد (رک: صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۸، ج ۱: ۳۵۳ و نیز ج۲: ۳۴۱-۳۴۰).

۲.در منطق کلاسیک قضایا به حملیه و شرطیه تقسیم بندی می‌شوند. قضایای حملیه شامل موضوع و محمول است که رابطه بین آن‌ها اتحادی است. مانند «انسان متفکر است». اگر اتحاد بین موضوع و محمول اتحاد مفهومی باشد از آن به «حمل اولی» یاد می‌کنند. مانند «انسان بشر است» (مصباح یزدی، ۱۳۹۰: ۲۳۶، با تلخیص و تصرف).

*توضیح نگارنده: در واقع حمل اولی به نوعی نشان‌دهنده حد و رسم یک مفهوم است.

۳.برای توضیحات بیشتر این مبحث، نک: عبدالرسول عبودیت، «تطابق عوالم»، (۱۳۸۳)، در فصلنامه معرفت فلسفی، شماره سوم، (بهار)، صص۸۸-۵۵.

۴.در فلسفه نوع رابطهٔ هر کلی را با افراد و مصادیقش در پنج قسم دسته‌بندی کرده‌اند که از آن به عنوان «کلیات خمس» نام می برند. این پنج دسته عبارتند

از: نوع، جنس، فصل، عرض عام و عرض خاص. برای اطلاعات بیشتر، نک: مرتضی مطهری، کلیات علوم اسلامی، چ.۳۱ ، ج.۱، (تهران: صدرا، ۱۳۸۱).

۵.ابن سینا در تعریف نفس این‌گونه می‌گوید: «نفس انسانی کمال اول برای جسم طبیعی آلی است از آن جهت که انجام افعال با اختیار فکری و استنباط با تأمل به او نسبت داده می‌شود و نیز از آن جهت که کلیات را ادراک می‌نماید.» (ابن‌سینا، النفس من کتاب الشفاء، چ.۱ ، قم: مکتب الاعلام الاسلامی-مرکز النشر، ۱۳۷۵)، ص۵۵).

۶.«هی کمال أول لجسم طبیعی إلی جهۀ ما تدرك الأمور الکلیۀ و المجردات و تفعل الأفعال الفکریۀ.»

۷.به عنوان مثال توجه به دو تابلوی وضعیت انسانی رنه ماگریت می‌تواند جالب توجه باشد. بلکه این نکته خود می‌تواند مبنایی باشد بر نقد اثر مذکور از دیدگاه قوای مدرکه در حکمت متعالیه.

۸.حکما سه مرتبه برای نفس قائل هستند. نفس نباتی، نفس حیوانی و نفس انسانی. تفاوت نفس انسانی و نفس حیوانی بهرمندی نفس انسانی از عقل و به تبع آن درک کلیات است. و قوای خیال، وهم، حس مشترک بین نفس انسانی و حیوانی مشترک است. اما از آن‌جا که موضوع بحث ما بررسی ادراک در انسان است، از ذکر این مقدمات برای جلوگیری از اطاله کلام پرهیز شده است.

۹.به‌نظر می‌رسد با تدقیق و تحقیق در نوع محاکات قوه خیال می‌توان نظریه‌ای در هنر ارائه کرد که جامع نظریات محاکات (mimesis)، بیان (expression) و حتی فرم باشد.

۱۰.سخنی منسوب به ارسطو در این باره معروف است که «من فقد حساً، فقد علما» هر کس که فاقد حسی باشد فاقد علمی [مربوط به آن حس] نیز هست (محمد بن محمد نصیرالدین طوسی، بازنگاری اساس الاقتباس، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۰، ص۴۰۸).

۱۱.«و أما الوهم فهو یدرك المعانی مشوبۀ بالحس أو الخیال من جهۀ إضافتها و تعلقها بالمواد فلیس یختص به نشأۀ غیر نشأۀ العقل المختلط المقید بالمادۀ فالوهم شبیه بالعقل و لیس بعقل».

۱۲.عقل نظری را به عقل هیولانی و عقل بالملکه و عقل بالفعل، به حسب مراتب نفس در استکمال، تقسیم کرده‌اند که با توجه به عدم ارتباط با بحث از ذکر آن خودداری شده است. برای اطلاعات بیشتر نک: حسن حسن‌زاده‌آملی، دروس معرفت نفس، چ.۱، قم: الف.لام.میم، ص۴۰۹.

۱۳. این مسئله خود تاییدی است بر امکان وقوع امر تاویل هنری از نظر حکمت‌متعالیه.

۱۴. Dada جنبشی اعتراضی که در زوریخ توسط چند شاعر و نقاش آغاز شد. این جنبشی بود علیه همه نهادها و ارزش‌های مرسوم که حتی خود هنر را نیز به ریش‌خند گرفت (رویین پاکباز، دایره‌المعارف هنر، چ.۱۱ ، تک جلدی، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۹۰، ص۲۰۹).

۱۵. Op art در این شیوه نقاشی، ایجاد خطای دید اهمیت دارد. نقاشان وابسته به جنبش اپ آرت، مجموعه‌ای از خط‌ها و شکل‌های خرد و سطح‌های رنگی درخشان را به طریقی متقارن و متمرکز تحت نظم در می‌آورند که لرزنده، پیش‌آینده و پس‌رونده جلوه کنند (رویین پاکباز، دایره‌المعارف هنر، چ.۱۱ ، تک جلدی، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۹۰، ص ۴).

۱۶. André Breton (۱۸۹۶ – ۱۹۶۶). شاعر، نویسنده فرانسوی. از پیش‌گامان سوررئالیسم بود. به نوعی او را رهبر اصلی سوررئالیسم نیز می‌پندارند.

۱۷. Hans Richter (۱۸۸۸ – ۱۹۷۶) نقاش، طراح و هنرمند آوانگارد آلمانی بود.

۱۸. Louis Aragon (۱۸۹۷ – ۱۹۸۲) نویسنده سوررئالیست فرانسوی. به همراه آندره برتون از بنیان‌گذاران سوررئالیسم یود.

۱۹. *Una Ola de Suenos*

۲۰. *La Révolution Surréalist*

۲۱. Saint-Pol-Roux (۱۸۶۱ – ۱۹۴۰) از شاعران سمبولیست فرانسوی بود.

۲۲. Max Ernst (۱۸۹۱ – ۱۹۷۶) نقاش، مجسمه‌ساز و گرافیست آلمانی. از پیش‌گامان دادا و سوررئالیسم.

۲۳. Dream Painting

۲۴. Luis Buñuel (۱۹۰۰ – ۱۹۸۳) فیلم‌ساز پیش‌گام و مطرح اسپانیایی‌تبار.

۲۵. Salvador Dalí (۱۹۰۴ – ۱۹۸۹) نقاش و هنرمند اسپانیایی‌تبار. از نقاشان معروف نسل دوم سوررئالیسم.

۲۶. Un chien andalou (۱۹۲۹)

۲۷. *Le cadavre exquis*

۲۸. *Le cadavre exquis boira le vin nouveau*

۲۹. Ready mades شئ روزمره که توسط هنرمند انتخاب شده و به منظور القای فکری خاص، بدون هیچ تغییری در آن به نمایش در آید (رویین پاکباز، دایره‌المعارف هنر، چ.۱۱ ، تک جلدی، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۹۰، مدخل «ساخته گزیده»).

۳۰. Marcel Duchamp (۱۸۸۷ – ۱۹۶۸) نقاش فرانسوی. از پیش‌گامان دادائیسم و سوررئالیسم.

۳۱. نظریه نهادی هنر، نظریه‌ای است که برای تعیین اثر هنری از غیر هنری، دو ویژگی اصلی قائل است. اول این‌که دست ساخته باشد، دوم این‌که توسط نهادهای هنری به عنوان هنر پذیرفته شود.

فهرست منابع

الف/کتاب‌های فارسی:

ابراهیمی‌دینانی، غلامحسین (۱۳۷۹)، **شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی**، چاپ پنجم، تهران: موسسه انتشارات حکمت.

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۷۵)، النفس من کتاب الشفاء، محقق: حسن حسن‌زاده‌آملی، چاپ اول، قم: مکتب الاعلام الاسلامی، مرکز النشر.

الهی قمشه‌ای، مهدی (۱۳۶۳)، **حکمت الهی عام و خاص**، چاپ ششم، تهران: انتشارات اسلامی.

آوینی، سید مرتضی (۱۳۸۱)، **آیینه جادو**، (ج.۲)، چاپ دوم، تهران: نشر ساقی.

برتون، آندره (۱۳۸۸)، **سرگذشت سوررئالیسم**، ترجمه: عبدالله کوثری، چاپ سوم، تهران: نی.

بیگزبی، سی.و.ای (۱۳۹۵)، **دادا و سوررئالیسم**، ترجمه: حسن افشار، چاپ هشتم، تهران: مرکز.

پاکباز، رویین (۱۳۸۹)، **در جست‌وجوی زبان نو**، چاپ پنجم، تهران: نگاه.

پاکباز، رویین (۱۳۹۰) **دایره‌المعارف هنر** (تک جلدی)، چاپ یازدهم، تهران: فرهنگ معاصر.

حسن‌زاده‌آملی، حسن (۱۳۸۵)، **دروس معرفت نفس**، چاپ اول، قم: الف. لام.میم.

زنوزی، عبدالله بن بیرمقلی باباخان (۱۳۸۱)، **لمعات الهیه**، مصحح: جلال الدین آشتیانی، چاپ اول، تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

سبزواری، هادی بن مهدی (۱۳۸۳)، **أسرار الحکم فی المفتتح و المختتم**، مصحح: کریم فیضی، چاپ اول، قم: مطبوعات دینی.

سعید، علی احمد (۱۳۸۵)، **تصوف و سوررئالیسم**، ترجمه: حبیب الله عباسی، چاپ دوم (اول ناشر)، تهران: سخن.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۹)، **مکتب‌های ادبی**، ج۲، چاپ پانزدهم، تهران: نگاه.

شعرانی، ابوالحسن (۱۳۷۲)، **کشف المراد شرح فارسی تجرید الاعتقاد**، چاپ هفتم، تهران: کتابفروشی اسلامیه.

صمدی‌آملی، داوود (۱۳۹۴)، شرح مراتب طهارت، (ج.۲)، چاپ اول، قم: روح و ریحان.

مطهری، مرتضی (۱۳۹۰)، **کلیات علوم اسلامی** (مجموعه سه جلد)، چاپ چهاردهم، تهران: صدرا.

ملاصدرا، محمد بن ابراهیم (۱۳۵۴)، **المبدا و المعاد**، چاپ اول، تهران: انجمن حکمت و فلسفه ایران.

ملاصدرا، محمد بن ابراهیم (۱۳۶۳)، **مفاتیح الغیب**، حاشیه نویس: علی بن جمشید نوری، چاپ اول، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، انجمن اسلامی حکمت و فلسفه ایران.

ملاصدرا، محمد بن ابراهیم (۱۳۶۸)، **الحکمۀ المتعالیۀ فی الأسفار العقلیۀ الأربعۀ**، (ج.۸)، چاپ اول، قم: مکتبه المصطفوی.

ملاصدرا، محمد بن ابراهیم (۱۳۸۳)، **اسفار**، (ج.۶)، ترجمه: محمد خواجوی، تهران: مولی.

نصیرالدین‌طوسی، محمد بن محمد (۱۳۸۰)، **بازنگاری اساس الاقتباس**، به

کوشش محمد بروجردی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات.

ب/ مقالات فارسی:

رسولی، زهرا و محمدکاظم علمی (۱۳۹۷)، «بررسی جنبه معرفت‌شناسی خلاقیت نفس از دیدگاه صدرالمتالهین»، قبسات، سال بیست و سوم، شماره ۸۷، بهار، صص ۲۴۲-۲۲۱.

رضایی، محمد (۱۳۹۱)، «خلاقیت نفس و واقع‌نمایی علم به عالم ماده در فلسفه صدرایی»، حکمت و فلسفه، سال هشتم، شماره سوم، پاییز، صص ۹۸-۸۱.

شریفی‌کندری، حسین (۱۳۹۵)، «تطابق عوالم»، دوفصلنامه علمی تخصصی فلسفه اسلامی، سال دوم، شماره پیاپی ۳، پاییز و زمستان، صص ۵۲-۲۳.

عبودیت، عبدالرسول (۱۳۸۳)، «تطابق عوالم»، معرفت فلسفی، سال اول، شماره سوم، بهار، ۸۸-۵۵.

ج/ منابع غیر فارسی:

Breton, Andre (1972), **Manifestoes of Surrealism**, translated by Richard Seaver and Helen R. Lane, USA: university of Michigan.

Hopkins, David (2016), **A Companion to Dada and Surrealism**, UK: John Wiley & Sons.

Hopkins, David (2004), **Dada and Surrealism: A Very Short Introduction**, USA: Oxford University Press.

Lewis, Richard L. and Ingalls Lewis, Susan (2009), **Cengage Advantage Books: The Power of Art**, USA: Thomson Wadsworth

Matthews, J. H. (1991), **The Surrealist Mind**, USA: Associated University Press.

Stockwell, Peter (2017), **The Language of Surrealism**, London, Macmillan International Higher Education.

Verkauf, Willy (1957), **Dada: monograph of a movement**, London, Alec Tiranti Ltd.

A Comparison Between Art Creation Basics in Surrealism and Transcendental Philosophy

Mohammad Sadra Amini
Master of Art Research, School of Visual Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

(Received 03 October 2019, Accepted 27 Februray 2020)

Abstract
This research is comparing Transcendent Philosophy doctrine as a mystical-philosophical school of thought in the creation of art with surrealism basics and methods of making art. In this process after a short introduction to three realms of the world and their correspondence with external and internal perceptive powers, it is explained that the creation of art is the result of the collaboration between external and internal perceptive powers. Then it is explained that images are created by representative faculty accommodating its reserves of external precipitations to estimative faculty and modification of imaginal faculty. Consequently, it is stated that quality if artistic creation depends on the quality and strength of those faculties. Then by studying surrealist methods of dreaming, hypnotism, automatism, and accident, it is concluded that everything surrealists have done due to achieving free mind state is, in fact, practicing Transcendental Philosophy theories, emphasizing that excessive focus on representative faculty contradicts Transcendental Philosophy doctrine as the surrealist experience shows it has affected artists' mental health.

Keywords
Transcendental Philosophy, surrealism, Mulla Sadra, Art creation.