تبیین نسبت تخیل هنری با سمبولیسم دینی در دیدگاه کالریج

مهدی داودآبادی فراهانی[1]

چکیده

یکی از کسانی که نظریه تخیل را در دوره رمانتیسم تثبیت نمود، ساموئل کالریج است. وی با تمایز میان خیال و تخیل، به رابطه تخیل هنری با زبان نمادین و سمبولیسم هنری پرداخته و تخیل را واجد خصلتی الوهی دانسته، مدعی است طبع معنوی انسان در تخیل او محقق می‌شود. این مقاله با روش توصیفی تحلیلی، در صدد است ضمن تبیین نظریه کالریج، کاستی‌های دیدگاه او را مورد بررسی قرار داده، به این پرسش پاسخ دهد که چه نسبتی بین تخیل هنری با رمزپردازی و زبان نمادین در هنر دینی وجود دارد؟ در نگاه کالریج، کنش اندیشیدن با نیروی ذهنی و میانجی به نام تخییل صورت می‌پذیرد؛ این قوه بسان خدای متلون تلاش می‌کند تا اندیشه را با عالی‌ترین شکل، در قالب سمبول‌ها ارائه نماید. در نتیجه تخیل هنری کنشی خلاقانه، شبیه کار خداوند است. هر چند هنرمند تنها قادر است به مدد سمبولیسم امر بی‌کران و نامحدود را در گستره‌ای محدود بازنمایی کند.

کلید واژه ها

تخیل، خیال، کالریج، نماد، رمز.

۱. دانشجوی دکتری موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، film.nevis@gmail.com.

مقدمه

لازمه آفرینش اثر هنری، تمسک به فرآیندهای ذهنی و دست یازیدن به نیروی خیال است. خیال، استعدادی است که به هنرمند کمک می‌کند تا اندیشه خود را در قالب تصاویر بدیع، جذاب و قانع‌کننده شکل دهد. اما نقطهٔ آغاز هر کار هنری تخیل است؛ که از طریق آن تصویرهای دلپذیر و جلوه‌هایی دل‌نشین خلق می‌شوند.

قدرت خلاقه هنگام تخیل هنری در پرتو جذبه و الهام، با نیرویی معنوی پیوند حاصل می‌کند و تصاویر و ایده‌های ذهنی را در قالب‌های بدیع و تجربه‌ای زیبایی شناختی بازنمایی می‌کند. دارد و فراتر از فهم، در قالب صور معقول، اندیشه‌های تازه‌تر و دورتر را در اختیار قرار دهد می‌دهد. به همین جهت، تخیل بر حقیقت و حتی شناخت مقدم بوده، تجربه و مشاهده محض، در تخیل هنری و فرآیند آفرینش خلاقه، جایگاه تعیین کننده ندارد. این نوع برداشت از تخیل هنری در اندیشه‌های سقراط و افلاطون قابل پیگیری است. زیرا سقراط و افلاطون، اولین کسانی هستند که منشأ اثر خلاقه را نوعی الهه یا قدرت آسمانی می‌دانستند؛ دقیق‌ترین بحثی که افلاطون در مورد الهام و آفرینش هنری انجام داده، در مکالمه ایون جای دارد. در این مکالمه سقراط حالت الهام و جذبه در شاعران را به مغناطیس موجود در سنگ تشبیه می‌کند:«خدای شعر نیز شاعران را مجذوب می‌سازد و مجذوب شدگان، جذبه‌ای را که به ایشان روی آورده است به دیگران منتقل می‌کنند و بدین سان زنجیری از مجذوبان

پدید می‌آید. مقصودم این است که شاعران بزرگ حماسه سرای، شعرهای شیوای خود را به یاری هنری که در آنان باشد و خود به وجود آن واقف باشند، نمی‌آفرینند؛ بلکه آن اشعار زاده جذبه‌ای است که به آنان دست می‌دهد.»(افلاطون، ۱۳۸۰: ۵۷۶).

«یونانیان پیش از افلاطون نیز به الهام شاعرانه باور داشتند و از الهگانی به نام «موز»[۱] یاد می‌کردند که دختران خاطره بودند و سبب پیدایی الهام شاعرانه و هنری می‌شدند. به نام همین «موز» است که ایلیاد آغاز می‌شود. هومر از این الهگان می‌خواهد به او یاری دهند که سرود خشم آشیل را بسراید.»(احمدی، ۱۳۸۵: ۵۹). چنان‌که جان میلتون[۲]، شاعر نابینای انگلیسی هنگام سرودن بهشت گمشده(۳) از پری الهام‌بخش استمداد می‌طلبد و اظهار می‌دارد: ای پری الهام‌بخش آسمانی! در وصف نخستین نافرمانی آدمی و میوه شجره ممنوعه که طعم کشنده‌اش مرگ را به جهان آورد... نغمه ساز کن، نغمه ساز کن... .(میلتون، ۱۳۸۲: کتاب اول). تخیل به عنوان قوه‌ای مولّد، نیروی ذهنی است که باعث قدرت شگفت‌آوری در وجود انسان می‌شود. در فرایند تخیل هنری، کارکرد رهایی بخشی و آزاد بودن از قواعد خشک حاکم بر فهم، نقطه قوت تخیل قلمداد می‌شود.

آنچه در این مقاله مورد کاوش قرار می‌گیرد، در راستای نقش تعیین کننده تخیل در فرایند تولید اثر هنری با مضمون دینی است. این مطالعه درصدد پاسخ به این پرسش است که تخیل هنری چیست و چه ارتباطی با نمادپردازی و رمزاندیشی دینی دارد؟

---

۱. Heavenly Muse؛ «موزها» در میتولوژی یونان، پریان نُه‌گانه‌ای بودند که در خدمت «آپولون» خدای موسیقی و هنر در کوه «پارناس» یونان می‌زیستند. این نُه پری، که آنها را گاه دختران خدای خدایان و گاه زادگان آسمان و زمین، یعنی خواهران کوچک خدای خدایان می‌دانستند، الهام‌بخش شعرا و هنروران و دانشمندان بودند و اینان زمانی می‌توانستند آثار هنری و علمی خویش را بیافرینند، که پری مربوط به فنّشان به دیدارشان آمده و در کنارشان نشسته باشد. هریک از پریان نُه‌گانه بریکی از نُه رشتهٔ هنر، شعر حماسی، تراژدی، کمدی، شعرغنایی، اشعار هوس انگیز، تاریخ، موسیقی، رقص و اخترشناسی، نظارت و سرپرستی داشت... غالب شعرای بزرگ حماسه سرا برای سرودن شاه‌کارهای خود از این پریان کمک طلبیده‌اند. هومر و ویرژیل بارها بدیشان متوسل شده‌اند و دانته در هر سه قسمت کمدی الهی خویش دست به دامان آنها زده است. (جان میلتون، بهشت گمشده، ترجمه: شجاع‌الدین صفا، کتاب اول، پی‌نوشت، انتشارات نشرسخن، چاپ سوم، ۱۳۸۲ش).

2. John Milton.

۳. بهشت گمشده یکی از شاه‌کارهای مسلّم ادبیات انگلیس است که در وصف عصیان شیطان و سقوط او و اغوای آدم به دست شیطان و طرد آدم از بهشت سروده شده است.

از این رو تلاش می‌شود تا با تبیین مفهوم صحیح تخیل و کارکرد آن، رابطه آن با نمادپردازی و رمزاندیشی در هنر دینی بررسی شود. یکی از کسانی که در تبیین تخیل هنری، دارای اندیشه‌ای تاثیرگذار در تاریخ نقد هنری بوده، ساموئل کالریج[1] است. نظریه او در باب تخیل در دوره پویایی مکتب رمانتیسم، ظرفیت مناسبی را برای ارتباط وثیق تخیل هنری و نماد پردازی ایجاد نمود. با توصیف، تحلیل و نقد دیدگاه وی می‌توان به ابعاد برجسته نظریه تخیل و رابطه آن با نمادپردازی دینی دست یافت و به این پرسش پاسخ داد که آیا دیدگاه کالریج می تواند پایه نظری پیوند تخیل هنری با سمبولیسم دینی در نقد ادبی قلمداد شود؟

پیشینه تحقیق

برای بررسی دیدگاه کالریج، بهترین و جامع‌ترین مباحث در باب "تخیل" را می‌توان در کتاب «سیره ادبی»[2] ملاحظه نمود. کالریج در فصل سیزدهم این کتاب به تمایز میان تخیل و خیال پرداخته است. کالریج معتقد است «خیال در حقیقت چیزی بجز حالتی از حافظه نیست که از قید زمان و مکان آزاد شده است. خیال همه مواد خود را حاضر و آماده از طریق قانون تداعی، به دست می‌آورد.»(Coleridge, ۱۹۰۷:۲۰۲p). در اینجا مقصود کالریج از خیال همان نیرویی است که تجربه‌گرایان قرن هیجدهم آن را فرایند تخیل و خلاقیت می‌دانستند. کالریج در سیره ادبی دارای سه حیثیت ، شاعری، فیلسوف و منتقد است اما به قول برت می‌توان دیدگاه او را درباره تخیل، نظریه‌ای فلسفی قلمداد نمود. هرچند تمایز میان خیال و تخیل را کالریج با تأمل در اندیشه وردزورث به دست آورده باشد. چه اینکه او «در سن بیست و چهار سالگی در سال ۱۷۹۵ و ۱۷۹۶، هنگامی که صدای وردزورث را در حال خواندن شعر شنیده است، برای نخستین بار به تأمل در باب تخیل پرداخته است و این تاملات مکرر بعدتر او را بر آن داشته است چنین تصور کند که خیال و تخیل برخلاف نظر رایج دو نام برای یک معنای واحد یا حداکثر درجه‌ای خفیف‌تر یا قوی‌تر از یک نیرو یگانه نیستند؛ بلکه دو استعداد متمایز و کاملا متفاوتند.»(برت، ۱۳۸۲: ۴۶-۴۷). هارلند در تحلیل دیدگاه کالریج

1. Samuel Taylor Coleridge.

2. Biographia Literaria.

آنچه را آگوست ویلهم اشله گل اظهار کرده را چنین نقل می‌کند:«تخیل که از طریق آن جهان بیرون برای ما آفریده شده و از طریق آن آثار هنری پدید آمده، یک نیروی واحد است که به فعلیت‌های گوناگون می‌پردازد.»(هارلند، ۱۳۸۲: ۱۱۸).

باوره، موریس(۱۳۸۳)، در مقاله "تخیل رمانتیک" به تبیین اندیشه کالریج پرداخته و جایگاه ذهن و فرایند تخیل هنری را در اندیشه وی تحلیل نموده است. هر چند نسبت به سمبولیسم دینی در دیدگاه کالریج نکته علمی خاصی ارائه نمی‌کند. بلخاری‌قهی، حسن(۱۳۸۷)، در مقاله "بررسی تطبیقی آرای ابن سینا و ساموئل کالریج در مورد تمایز خیال و تخیل " ضمن تبیین دیدگاه کالریج پیرامون تخیل و تفاوت آن با خیال، به تطبیق اندیشه وی با آراء ابن‌سینا پرداخته است. کشاور، محمود و رستمی، فرشته(۱۳۸۴)، در مقاله "بررسی کارکرد تخیل دراشعار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری براساس دیدگاه کالریج"، با گذاری اندک بر جایگاه ذهن در رومانتیسم انگلستان، به تبیین دیدگاه کالریج در باب تخیل پرداخته و با به کاربستن اندیشه وی در ادب معاصر ایران، از اشعار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری به عنوان دست‌مایه بهره جسته‌اند. اما نسبت به رابطه این تخیل هنری با سمبولیسم دینی تحلیل خاصی ارائه نکرده اند. در مجموع پژوهشی که به صورت مستقل به تبیین رابطه تخیل هنری با سمبولیسم دینی بر پایه اندیشه کالریج پرداخته باشد، صورت نگرفته است.

بحث و بررسی

نظریه تخیل و تمایز آن با خیال در اندیشه کالریج

برای فهم نظریه کالریج و تبیین رابطه تخیل‌هنری با نمادپردازی ، ضروری است مفهوم "تخیل" و "خیال" به خوبی مورد بررسی قرار گیرند. اصطلاح "fancy" در فرهنگ لغات در مقابل اصطلاح "imagination" آورده شده و در ترجمه‌های فارسی با برابر نهادهایی همچون: پندار، خیالبافی، وهم، خیال و توهم، معادل سازی شده است. هرچند به جای اصطلاح «وهم» در ترجمه "fancy" اصطلاح «تصور» نیز به کار رفته است. ظاهرا بهترین ترجمه برای این اصطلاح، واژه خیال باشد. در دایرة المعارف فلسفی، "fancy" به «حالتی از حافظه که داده‌های حسی را به وسیله تداعی با هم ترکیب می‌نماید»،(Borchert,۲۰۰۵,vol۱,p۵۵) تعریف شده است.

واژه "imagination" در معنای قدیمی‌تر و قبل از قرن هیجدهم، اساسا با قرار گرفتن در برابر تقلید[1] معنا می‌یافت. چه اینکه معنی ابداع و بازآفرینی شبیه به واقعیت عینی در آن نهفته بود. اما پس از قرن هیجدهم نگرش جدید کانت، عینیت واقعیت را از بین برد. به همین خاطر مفهوم مدرن تخیل، جایگزین مفهوم سنتی آن شد.«آنچه فلسفه‌های جدید در تعریف تخیل تمایز قائل شده‌اند، تاکیدی بر وجه خلاقه و مولد بودن تخیل است. به همین جهت پارادایم تخیل مولد، جایگزین تخیل به معنای محاکاتی آن شده است. در دوران مدرن، تخیل تنها واسطه‌ای که بخشی از واقعیت را بازنمایی می‌کند، نیست؛ بلکه منبعی بلاواسطه است که حقیقت را درون خود دارد».(Kearney, ۱۹۹۸: ۱۵۵). لذا در پارادایم مدرن، تخیل علاوه بر قدرت وحدت بخشی ایده‌ها، برای رسیدن به شناخت، امری حیاتی قلمداد می‌شود و به طور کلی تشکیل می‌شود از تصاویر ذهنی و مفاهیم که به صورت مستقیم از احساس به دست نمی‌آیند. «تخیل عملیات ذهنی است که مواد دریافت شده از طریق حواس را بازترکیب می‌کند و هیئتی تازه به وجود می‌آورد». (Borchert,۲۰۰۵,vol ۴,p ۵۹۶). در زبان عربی واژه خیال از ریشه خَیَلَ به معنی«هر آنچه که شبیه خواب و رویا است"می‌باشد. "خیال" قوه مجردی است که آنچه را حس مشترک از صور محسوسات دریافت می‌کند، در لایه اولیه ذهن ذخیره می‌سازد. صوری که شبیه سایه و آنچه در آینه نمایان می‌شود؛ بدون حیث مادی هستند.»(واسطی،۱۴۱۴، ج۱۴: ۲۲۱). راغب اصفهانی ضمن بیان همین معنا برای خیال، "تخیل" را چنین معنا کرده است:«تخیل یعنی تصوّر تصویر شئ در نفس؛ یعنی تخییل و تصور صور ظنّی و برآمده از پندار.»(راغب، ۱۴۱۲: ۳۰۴). این تعریف به خوبی بین قوه خیال و فرایند تخیل تمایز قائل شده است.

بیشتر دقت‌های کالریج در تمییز بین اصطلاح‌ها و واژگان در ساحت هنر و زیبایی شناسی برگرفته از فیلسوفانی چون شلینگ، و کانت است. لذا می‌توان ادعا کرد «کاربرد خاص واژه "ایده"[2] توسط کولریج برگرفته از آلمانی‌هاست و شیوه‌ای که قوه خیال را با بحث شناخت مربوط می‌سازد نیز به وضوح منبعث از فیشته و شلینگ است.»(ولک، ۱۳۷۴: ۱۸۹).

1. Representation.

2. Idea

کالریج معتقد است که ذهن در کنش اندیشیدن، قائم به ذات عمل می‌کند اما «این عمل بدون وجود نیروی ذهنی میانجی که در یک زمان فعال و منفعل باشد، امکان پذیر نیست. به زبان فلسفی باید این نیروی میانجی را در همه درجاتش "تخیل" نامید.»(Coleridge, p ۸۶:۱۹۰۷). هر چند این تعریف کالریج، صبغه فلسفی دارد اما متفاوت از دیدگاه شلینگ و کانت است. در واقع «کالریج "تخیل" را به عنوان نیرویی در نظر می‌گیرد که راه دسترسی به حقیقت را در فراسوی قلمرو خرد هموار می‌کند.(برت، ۱۳۸۶: ۹۲). در عین حال، مانند شیلینگ بین تخیل اولیه و تخیل ثانویه تفاوت قائل می‌شود. وی در جهت همین تمایز توضیح می‌دهد که «تخیل را می‌توان به دو صورت اولیه و ثانویه در نظر آورد. تخیل اولیه آن نیروی حیاتی و عامل اصلی هر نوع ادراک انسانی و تکراری است از عمل جاودانه آفرینش در "من هستمِ " بی‌نهایت که در ذهنی محدود جلوه‌گر می‌شود. تخیل ثانویه انعکاس تخیل اولیه است که با اراده آگاه هستی، همزمانی دارد. اما از نظر نوع عاملیت با تخیل اولیه یکی است و تنها از نظر میزان و شیوه عملکرد با آن متفاوت است».(Coleridge, p ۲۰۲:۱۹۰۷).

«تفاوت اساسی تخیل اولیه و ثانویه در این است که یکی از آنها غیر ارادی است؛ زیرا ما نمی‌توانیم ادراک کردن یا نکردن خود را انتخاب کنیم؛ در حالی که دیگری به "اراده آگانه" مربوط می‌شود. تفاوت دیگر آن است که تخیل ثانویه همواره قادر نیست به وحدت و یگانگی‌ای که در جستجوی آن است، دست یابد. اما تخیل ثانویه نیز همچون تخیل اولیه فرایندی خلاق است.»(برت، ۱۳۸۲: ۶۳-۶۴). کالریج معتقد است هر چند واژه یونانی "Phantasia" به واژه لاتینی " Imaginatio" برگردانده شده است، اما این ترجمه به زبانی غیر رسمی و همگن بوده است. لذا «خیال و تخیل دو نیروی متفاوت و دو استعداد متمایز هستند و در حقیقت بر خلاف دیدگاه رایج، دو نام برای یک معنای واحد یا درجه‌ای قوی یا ضعیف از یک نیروی واحد نیستند».(Coleridge, p ۶۱:۱۹۰۷).

البته این قضاوت در مورد دیدگاه کالریج، که برگرفته از دیدگاه شیلینگ بوده، به این معنا نیست که وی در تدوین نظریه خود در باب تخیل اصالت ندارد؛ یا آنکه استقلال اندیشه برای او در نظر گرفته نشود؛ بلکه چنانکه رنه ولک معتقد است:«آنچه گفته شد، نباید موجب این تعبیر گردد که کالریج پژواک صرف آلمانی‌ها و فاقد هرگونه اصالت و استقلال است. چنین

نیست؛ کالریج آرایی را که از آلمانیها بر می‌گیرد به شیوه‌ای خاص خود ترکیب می‌کند و از آن گذشته عناصری از سنت نئوکلاسیکی سده هجدهم و مشرب اصالت تجربه بریتانیایی را به این ترکیب می‌افزاید.»(ولک، ۱۳۷۴: ۱۹۰). «آنچه به راستی برای کالریج اهمیت داشت، اطمینان عمیق به تخیل در حکم شکل دهنده زندگی بود...این ما هستیم که جنبه‌های مهم آن را خلق می‌کنیم و نهایتا معنای هستی را باید در فعالیت خلاقه‌ای یافت که شبیه کار خداوند است.»(باوره، ۱۳۸۳: ۷۰).

در نگاه کالریج «خیال فرایندی مبتنی بر تداعی است و تخیل فرایندی است خلاق. درست به همان صورت که تخیل در عرصه ادراک، شکل و نظم را بر مواد به دست آمده از راه حواس حاکم می‌گرداند و تا حدی آنچه را که درک می‌کند می‌آفریند، به همین سان در عرصه هنر نیز بر روی مواد خام ناشی از تجربه کار می‌کند و به آنها شکل و هیأتی تازه می‌دهد. برای انجام این کار تخیل باید قبل از بازآفریدن این مواد، نخست آنها را درهم شکند و به هم بریزد، زیرا تخیل آینه نیست؛ بلکه اصل و نیروی خلاق است.»(برت، ۱۳۸۲: ۶۲).

کالریج معتقد است هنرمند، همه چیز است؛ هوشیار و ناهوشیار، فیلسوف و کودک؛ او انسانی کلی است با توانایی مشخص؛«این توانایی همان قوه خیال است که قوه وحدت بخشیدن به چیزهاست. قوه همه چیز بودن است...تخیل قوه عینیت بخشیدن به خویش است؛ نیروی نبوغ است که می‌تواند هر لحظه به شکلی در آید. همه چیز شدن و در عین حال خود ماندن، خدای متلوّن را در رود، در شیر و در شعله محسوس ساختن، این است خیال راستین.»(ولک، ۱۳۷۴: ۱۹۶).

تخیل، سمبول و رمز

برای آنکه رابطه تخیل هنری با نمادپردازی و رمزاندیشی مشخص شود، شایسته است مفهوم سمبول یا رمز و نیز تفاوت آن با تمثیل تبیین شود. «کلمهٔ سمبول (symbole) (نماد)، مشتق شده از فعل سمبالین (symballein) یونانی است به معنی با هم انداختن و به هم چسباندن دو قطعهٔ مجزا، و اسم آن سومبالون "symbollon" به معنای نشانه و علامت است»(Coddon,۱۹۹۹: p۸۸۴). و نیز سمبول را به «محسوس کردن چیزی غایب یا غیر

قابل مشاهده به کمک رابطهٔ طبیعی بین آن دو» تعریف کرده‌اند. (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۵۳۸).

کارل گستاو یونگ اظهار داشته است:«آنچه ما نمادش می‌نامیم، یک اصطلاح است. یک نام یا نمایه‌ای که افزون بر معانی قراردادی و آشکار روزمره‌ی خود، دارای معانی متناقضی نیز باشد. نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست.»(یونگ،۱۳۷۸: ۱۵-۱۶). از مجموع دیدگاه‌ها می‌توان به دست آورد که نماد «دالی» است که بر «مدلولی» دلالت دارد و البته این دلالت، تنها بر معنای آشکار و ملموس نیست؛ بلکه معانی تلویحی و ضمنی دیگری را نیز در پی دارد.

سوالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که نماد با این تعریف، آیا همان مفهوم رمز در اصطلاح عربی نیست؟ آیا نماد و رمز با هم مترادف هستند؟ ابن منظور در لسان العرب رمز را از «رَمَزَ، یَرمَزُ» می‌داند که به معنای «صدای آهسته و صوت خفی است؛ که لبها به حرکت در می‌آید؛ اما حرفی زده نمی‌شود. بلکه همان اشاره توسط لب می‌باشد. البته در لغت هر چیزی است که بدون کلام بدان اشاره شود؛ با چشم، با ابرو، با دست و یا با لب»(ابن منظور، ج۵ ، ۳۵۶). قرآن در داستان زکریا واژه رمز را بکار برده است: ﴿أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا﴾ (آل عمران، ۴۱). خداوند به زکریا فرمود: «نشانه تو این است که سه روز با مردم جز به اشاره سخن نگویی». آنچه مفسران برابر واژه رمز قرار داده‌اند، تعبیر نمون و اشاره است. (میبدی، ۱۳۳۹: ج۲، ۹۷). بنابراین رمز در اصطلاح عربی به معنای هر چیزی است که نوعی اشاره در آن وجود دارد بر معنا و مفهومی غیرمحسوس، به صورت غیرمستقیم. سوال دیگری نیز می‌توان مطرح نمود؛ حال که رمز چنین معنای فراخ و گسترده‌ای دارد، تفاوتش با تمثیل چیست؟«تمثیل اصطلاحی است که از واژه یونانی "Allegoria" اتخاذ شده، به معنی طور دیگر سخن گفتن است. به عنوان یک قاعده، تمثیل بیانی منظوم یا منثور با معنایی دوگانه است؛ معنای اولیه و سطحی و معنایی ثانویه و پنهان.»(cuddon, ۱۹۹۹:p.۲۰). اگر زبان تمثیلی همراه قرینه باشد، معنای پنهان تعیّن یافته، به استعاره تمثیلی نزدیک می‌شود و اگر قرینه نداشته باشد، نسبت بین دال و معنای آن بر مبنای داده‌های واقعی سنجیده خواهد شد. بنابراین هرچند رمز به نوعی شامل تمثیل هم می‌شود ولی«از نشانه

تمثیلی متمایز است؛ چون در نماد وجود واقعی نهفته است؛ بر خلاف نشانه تمثیلی که یک نشانه قراردادی است.»(Ibid:p ۸۸۵).

پس تمثیل در جایی می‌تواند معنا داشته باشد که نوعی قرارداد و توافق وجود داشته باشد و تنها بر مفاهیم شناخته شده و ملموس دلالت می‌کند. بر خلاف رمز که «چیزی است از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس، یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند؛ به شرط آن که این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد. بنابراین به اختصار بیشتر می‌توان رمز را نشانه‌ای پیدا از واقعیتی ناپیدا شمرد»(پورنامداران، ۱۳۸۳: ۲۳). تمثیل بر شباهت دال با مدلول خود یا به عبارت بهتر بر شباهت محسوس با معقول دلالت می‌کند. بر خلاف رمز که بر معنایی فراتر از معقول دلالت دارد. رمز از مرتبه محسوس به عالم معقول و از معقول به عالم معنا می‌رسد.«رمز بدون از دست دادن ذره‌ای از دقت یا وضوح خود، به سمت بالا گشوده می‌ماند و بالاتر از همه "کلیدی" است برای واقعیت‌های فوق منطقی».(Burckhardt,۱۹۸۷:۱۱۷p).

این تنوع معانی و شمول رمز بر معانی فرعی بی‌شمار، حاکی از گنجایش رمز در عین بی شائبه بودن مجاز است و «غنای مفهومی رمز هرگز به معنای آن نیست که در آن عنصر "ابهام" راه یافته به طرزی که هر کس هر چیزی را بتواند به آن نسبت دهد. حجم بزرگ رمز در برگیرنده مفاهیمی است که دقیقا با یکدیگر مرتبط‌اند و عنصر ابهام از این منظومه شگرف بیرون است.»(گنون، ۱۳۷۴: ۷).

تخیل هنری و رمزپردازی

کالریج با نبوغ فلسفی و قریحه شاعرانه، ضمن برخورداری از روحیه مذهبی و توجه به مبانی عهدعتیق، تحت تاثیر اندیشه‌های نو افلاطونیان و فلاسفه‌ای چون کانت و شلینگ دیدگاهی متمایز را در باب تخیل ارائه نموده است. نظریه پردازان قبل از او برای آشتی بین فردیت و کلیت "نماد"را پیشنهاد داده بودند.«این معنی را نخست گوته عنوان کرد، سپس شلینگ بسط داد و سرانجام کالریج به زبان انگلیسی برگرداند. نماد به تعریف رومانتیک‌ها

تصویر خاص را با مفهوم عام همانی می‌کند.(البته) مفهوم نه به معنای مجزا و انتزاعی آن، در واقع نماد همیشه در معنایی متضاد با تمثیل تعریف شده است.»(هارلند، ۱۳۸۲: ۱۲۵).

کالریج طبیعت اثرهنری را پدیده‌ای دارای وحدت ارگانیک می‌داند. «این وحدت ارگانیک یک مشخصه اساسی چیزی است که کالریج آن را سمبول می‌نامد. سمبول از نظراو در مقابل مفهوم جای می‌گیرد؛ اما ذهن انسانی از طریق تعامل این دو به عالی‌ترین دستاوردهای خود می‌رسد. ذهن تلاش می‌کند تا معنای تجربه مختص خود را در شکل‌های نمادین بیان کند؛ زیرا بیان "مفهومی" غالبا نارسا است.»(برت،۱۳۸۲: ۸۱). نکته مهمی دیگری را نیز کالریج در فصل نهم سیره ادبی بدان تصریح نموده، معتقد است:«اندیشه، به عالی‌ترین معنای کلمه، تنها به واسطه سمبول قابل بیان و انتقال است.»(Coleridge,۱۹۰۷:۸۶p). لذا در ستایش سمبول گفته‌اند:«به همه کس کمک می‌کند که فراخور قابلیت‌های عقلانی خود، حقیقت مورد نظر را به طور کما بیش کامل و کمابیش عمیق دریابد. چنین است که حقایق متعالی[1] که به هیچ طریق دیگری قابل انتقال یا القاء نیستند، هنگامی که با سمبول‌ها، اگربتوان گفت در می‌آمیزند، تا اندازه‌ای انتقال پذیر می‌شوند.»(گنون،۱۳۸۴: ۵۱). کالریج معتقد است «قوه خیال در عین اینکه امر طبیعی و امر مصنوع را می‌آمیزد و هماهنگ می‌کند باز وجود این هنر را تابع طبیعت می‌سازد.»(ولک، ۱۳۷۴: ۲۲۱).

طبیعت در نگاه کالریج، پدیده‌ای زنده و پویا است و هنرمند با جستجو در جهان محسوس، نیروهای ناخودآگاه نهفته در وجود خود را به سطح آگاهی می‌رساند. هنرمند با الهام از طبیعت با تخیل هنری به بازآفرینی صورت‌های حسی می‌پردازد و از این طریق راهی به معرفت جستجو می‌کند. کالریج معتقد است:«در طبیعت نیز ادراک به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه صورت می‌پذیرد و می‌تواند در خود فهم کند و یا ادراکش را رشد دهد.»(Coleridge,۱۹۰۷:۱vol۱۷۵.p). براین اساس در نظرکالریج بین دو پدیده تناظروجود دارد؛ یکی طبیعت به عنوان پدیده‌ای زنده و دیگری ذهن انسان که از طریق خلاقیت به ادراک و معرفت می‌رسد. البته او ذهن را کپی طبیعت نمی‌داند. چون معتقد است:«مفهوم طبیعت

1 . The highest truths .

شامل ذهن نمی‌شود». (Ibid). هرچند در نگاه کالریج قدرت تخیل، فعالیتی خلاقانه، شبیه کار خدا است، اما او هستی را دارای سرشتی متعالی می‌داند که هنرمند موظف به همنوایی با آن است تا نبوغ و تخیل هنری‌اش فعال شود. طبیعت برای هنرمند در حکم فراهم کننده مواد خام است و هنرمند به قدرت تخیل این مواد را در هم می‌شکند و دست به آفرینش می‌زند تا این پدیده‌های به حس درآمده را از طریق نمادپردازی به واقعیت هنری تبدیل کند. آفرینش هنری در فرایندی ارگانیک و پویا، وحدت امر کلی با جزئی را بازنمایی می‌کند.

او معتقد است طبیعت در درون انسان وجود دارد و این خود انسان است که آن را توسعه می‌دهد و جنبه‌های آن را می‌آفریند. هنر وظیفه دارد با تکیه بر تخیل، رمز و راز هستی و در یک کلام زندگی را به صورت نمادین بازنمایی کند. در واقع رابطه طبیعت و ذهن بر مبنای قرابت و سنخیت ذهن و عین و اولویت بخشیدن به عینیت ذهنی شده، اوج ایده آلیسم است که در تفکر کالریج قابل رهگیری است.

ادراک زمانی رخ می‌دهد که انطباق ذهن و عین تحقق پذیرد. «ذهن و طبیعت هردو نماینده انحصاری فهم هستند؛ یکی خودآگاه و دیگری ناخودآگاه. هم نوایی ذهن و طبیعت در تحقق کنش شناخت، ضروری است.» (Ibid.p۱۷۴). هستی در قالب صورتهای حسی به ذهن منتقل می‌شوند و با میانجی شدن تخیل، تکامل تدریجی شناخت برای انسان حاصل می‌شود. در واقع تخیل با نمادسازی در فرایند خلاقیت ذهنی ابزار کنش شناخت را فراهم می‌آورد.

نقد دیدگاه کالریج

کالریج معتقد است که شاعر با قوه خیال توانایی وحدت بخشیدن به امور را دارد. او با تخیل خود در صدد عینیت بخشیدن به خویش است؛ نیروی نبوغ او می‌تواند هر لحظه به شکلی در آید. همه چیز شود و در عین حال بر ئخویشتن خویش بماند. تخیل توانایی ان را دارد تا نامتناهی را در متناهی و امور محسوس جلوه گر سازد. در تخیل هنری مورد نظر کالریج، ذهن و عین در هم امتزاج می‌یابند و صورتی جدید پدیدار می‌شود. «هنگام کنش شناخت، عینیت و ذهنیت بلافاصله به هم می‌پیوندند؛ به گونه‌ای که نمی‌توان تعیین کنیم کدام یک

بر دیگری تقدم دارد؛ چه اینکه در عین دوگانگی، یکی هستند.»(Ibid). در این فرایند است که به مدد نماد، امر بیکران و نامتناهی در گستره‌ای محدود بازنمایی می‌شود و زمینه برای ادراک آن فراهم می‌گردد. در نماد نوعی این همانی و یکپارچگی و وحدت بین صورت حسی و مفهوم وجود دارد. لذا در اندیشه کالریج «همه نمادها ضرورتا مستلزم نوعی تضاد آشکار و دوگانگی اند».(Ibid.p۱۰۰).احساس در زمان و مکان رخ می‌دهد و دارای آغاز و پایان است؛ آنچه باعث می‌شود این احساس فارغ از زمان و مکان به ادراک تبدیل شود، نیروی تخیل است؛ چرا که تخیل باعث وحدت و پیوستگی ادراکات حسی می‌شود.

این آموزه‌ای است که کالریج در نظریه تخیل خود ارائه نموده، و حاکی از آن است که هنرمند پدیده‌ها را با وحدت ارگانیک و به صورت کلی درک می‌کند و این حقیقت نامحدود را به وسیله "نماد" در قالبی محدود ارائه می‌کند. در واقع هنرمند «بانگ وحدت و روح پیوستگی‌ای را بسط می‌دهد که در پرتوآن نیروها و قابلیت‌ها در هم امتزاج می‌یابد و به عبارت بهتر ذوب می‌شوند و این عمل به واسطه نیروی ترکیب‌کننده سحرآمیزی انجام می‌شود که نام آن "تخیل" است.»(Ibid: vol۲ p۱۲).

در نظریه کالریج رابطه میان ذهن و ساختار هستی، فعالیت ادراکی و شناختی را در روان آدمی بنیان می‌گذارد وحافظه این توانایی را دارد تا صورت‌های حسی که از مرجع بیرونی و عالم واقع به دست آورده، ذخیره سازی نماید و به عنوان مواد خام در اختیار تخیل قرار دهد و زمینه فهم را فراهم آورد. کالریج تصریح می‌کند:«حقیقت در ذهن‌های دارای جولان، رام می‌شود و بدین ترتیب به توانایی تبدیل می‌شود.» (Ibid: vol۲ p۶۲) بنابر این، طبیعت، صورت‌های حسی، حافظه، قوه فاهمه و تخیل مراتب شناخت را تشکیل می‌دهند. ادراک امری روان شناختی است که از امتزاج امر عینی و ذهنی با میانجیگری تخیل رخ می‌دهد. تخیل هنگام بازآفرینی صورت‌های حسی ادراک شده، آنها را در هم می‌شکند و به نوعی دست به آفرینش می‌زند.

اگر حافظه فاقد ادراک صورت‌های حسی باشد، پس تخیل فاقد کارایی خواهد بود. چه اینکه ممکن است در یک تجربه عرفانی، یا الهام معنوی و فراحسی صورت‌های متعالی در اختیار هنرمند قرار گیرد تا دست به کار تخیل هنری بزند. در چنین حالتی نظریه تخیل

کالریج با محدودیت جدی مواجه خواهد بود. هرچند اوتحت تأثیر مبانی کتاب مقدس که تصریح می‌کند خداوند انسان را به صورت خودآفریده است، معتقد باشد که هنرمند کاری شبیه خداوند انجام می‌دهد و هنگام تخیل هنری از نو می‌آفریند و خلق می‌کند.

کالریج هرچند تخیل را به اولیه و ثانویه تقسیم می‌کند، ولی این تقسیم بندی نمی‌تواند محدودیت نظریه او را مرتفع نماید. ضمن آنکه قابلیت و استعداد افراد در تخیل هنری مختلف است؛ چه اینکه ادراک و معرفت انسانها دارای مراتب متفاوت می‌باشد. اگر هنرمند کار ویژه طبیعت را حتی به صورت ناخودآگاه فهم نماید، باز در تخیل هنری قادر نخواهد بود راز و رمز هستی را کشف و بازنمایی کند.

در نگاه کالریج ذهن همچون طبیعت است. عالم طبیعت به عنوان مخلوق خداوند، قادر است به صورت ناخودآگاه رشد کند و پدیده‌ها را با نظم شگفت انگیز به وجود آورد .ذهن نیز به مدد تخیل این توانایی را دارد تا با مرتب کردن اندیشه‌ها و پدیده‌ها، هم چون طبیعت، به زندگي انسان نظم ببخشد. انسان با نیروی تخیل می تواند کاری شبیه خداوند انجام دهد. برخی از شارحان دیدگاه کالریج نیز بر این عقیده‌اند که کالریج همچون بلیک بر این عقیده است که «تخیل یعنی همان حضور خداوند و اعمال او در روح انسان. در نتیجه هر خلاقیتی که به مدد تخیل صورت بگیرد واجد خصلتی الوهی است و طبع معنوی انسان در تخیل محقق می‌شود»(باوره، ۱۳۸۳: ۵۷). «این اندیشه او که ذهن انساني مي‌تواند چون خدا به پدیده‌ها نظم بخشد، علاوه بر تأثیرپذیري او از دستگاه افلاطوني، می‌توانست مبتني بر این اصل رایج باشد که خداوند انسان را بر انگاره و صورت خود آفرید؛ اندیشه‌ای که به نظر مي‌رسد کالریج از عهد عتیق استخراج نموده باشد.»(بلخاری، ۱۳۸۷: ۱۸).

در نگاه کالریج، تخیل به سبب مشابهت با عمل خلاقه خداوند دارای ویژگی خاصی است؛ هنر بازنمایی طبیعت است؛ ولی از طریق نمادی کردن پدیده‌ها. تقلید از طبیعت در نظر او نسخه‌برداری یا طبیعت‌گرایی نیست. بلکه تقلید در عمل طبیعت و توسعه آگاهی و شناخت آن صورت می‌پذیرد. البته ذهن هنرمند بر خلاف طبیعت، آگاهانه عمل می‌کند و دانش و استعداد خود را با میانجی‌گری قدرت تخیل افزایش می‌دهد. هرچند کالریج تحت تاثیر دیدگاه نوافلاطونی هنر را نوعی بازنمایی خود واقعیت می‌داند و معتقد است هنرمند

هنگام خلق اثر هنری به واسطه صورتهای عقلی و ایده‌ها دست به آفرینش نمی‌زند بلکه خود ایده‌ها را بازنمایی می‌کند، ولی انطباق ذهن و طبیعت در این بازنمایی نقطه قابل بحث در نظریه او محسوب می‌شود. لذا «اعتقادات مسیحی کالریج او را به این نتیجه رسانید که اتحاد و انطباق جایی برای یک خدای متعالی باقی نمی‌گذارد.»(برت،۱۳۸۲: ۷۱).

تناظر میان طبیعت و ذهن، سبب شده تا کالریج ظهورات و تجلیات تخیل هنری را در سمبولیسم برآمده از رویا و تصاویر مبهم موجود در ذهن آدمی نشان دهد. یکی از ضعف‌های نظریه کالریج در همین نکته نهفته است چه اینکه برایند تخیلی که مواد خام خود را از رؤیاها و ناخودآگاه دریافت کرده است، تصاویری انتزاعی گنگ، دارای ابهام و تناقض خواهد بود.

این دیدگاه کالریج خیلی به دیدگاه یونگ(۱)در تفسیر رویاها نزدیک است. «کالریج شیفته رویا و ضمیر ناخودآگاه بود و به آسانی می‌پذیرفت که ماده خام شعر گاه می‌تواند از این جهان دیگر به درون ما راه یابد. اما او تاکید می‌کرد که این ماده خام، پیش از آنکه بتواند به گونه‌ای مناسب نمادین گردد، باید شکل بگیرد و نظارت و مراقبت داوری و سنجش هنری را بپذیرد.»(برت، ۱۳۸۲: ۸۹).

یونگ روانشناس سوئیسی عمیق‌ترین سطح روان را "ناخودآگاه جمعی"(۲) نامید. وی «در بررسی فرهنگ‌های باستانی اسطوره‌ای و واقعی، به چیزی پی برد که به اعتقاد وی موضوعات و نمادهای مشترک در نواحی گوناگون دنیا بودند[...] و به وسیله ذهن ناهشیار هر فرد انتقال یافته‌اند.»(شولتز، ۱۳۸۶: ۱۲۲). ناخودآگاه جمعی «مرکب است از امیال خفته روانی از نوع غیر شخصی، به طوری که هرگز به چنگ ادراک نمی‌افتد؛ بلکه خود را به طرز غیر مستقیم در پرده "رؤیاهای رمزی" و انگیزش‌های "غیر معقول" نشان می‌دهد.»(گنون، ۱۳۷۴: ۱۷). این نگاه به صورت افراطی‌تر، الهام هنری و تخیل فعال را نیز در سطح غرائز تنزل می‌دهد. پل والری(۳) (۱۸۷۱-۱۹۴۵)، شاعری که شعر را چیزی شبیه بازی و یا مراسم مذهبی می‌شمارد و از سمبولیست‌های قرن بیستم به شمار می‌رود، از نقطه نظر مادی با تحلیلی روشنفکرمآبانه

1. Carl Gustav Jung
2. collective unconscious
3. P.Valery.

سمبلیسم را می‌بیند و معتقد است: الهام یا آنچه به این نام خوانده می‌شود، هیچگونه تاثیر و ارزشی در آفرینش هنری ندارد. الهام در نظر والری عبارت از «حالتی است که در اثنای آن "شعور آفریننده" در مقابل "خودکاری مغز" بی‌اثر می‌شود. غریزه حیوانی‌ترین قسمت روح بشری است و الهاماتی که زاییده غرایزمان باشند، علف‌های وحشی شعور ما هستند.»(سید حسینی، ۱۳۸۵: ۵۵۳).

در برابر این تصور مادی از تخیل هنری و سمبولیسم هنری، در نگاه سنتی رمزپردازی و سمبولیسم دارای شأنی متعالی‌تر است. «سنت گرایان سمبل‌گرایی را زبان سنت و متافیزیک می‌دانند و بر این باورند که آموزه‌های عرفانی و نظام متافیزیکی همواره میان سادگی و پیچیدگی اندیشه قرار گرفته است، به گونه‌ای که کاربرد نماد و رمز بهترین راه تبیین حقایق باطنی و عمیق دانسته می‌شود.»موسوی‌گیلانی، ۱۳۹۰: ۱۷۶).

لذا سید حسین نصر تصریح می‌کند: «من همچون دیگر سنت گرایان معتقدم که یونگ ابدا معنوی و متعالی بودن نمادها و اسطوره‌ها را در نیافته است. او نمادها و اسطوره‌ها را روانشناسی کرد و ناخودآگاه جمعی را جایگزین ذخایر الوهی که منشا همه نمادهای حقیقی است، شناخت».(نصر، ۱۳۸۳: ۹۵). در تکمیل نقد دیدگاه کالریج می‌توان به کلام بوکهارت اشاره کرد؛ آنجا که می‌گوید: «آنچه مطلقا خطاست اینست که منشا رمز را در به اصطلاح "ناخودآگاه جمعی" و به دیگر سخن در زمینه آشفته روان آدمی می‌جویند. محتوای رمز غیر منطقی نیست، بلکه ورای منطق است یا به عبارت دیگر صرفا روحانی است. این نظریه جدیدی نیست؛ بلکه به علم رموز تعلق دارد که در هر سنت روحانی اصیل، موجود است.» (Burckhardt,۱۹۸۷:p۱۱۷). در فرایند تخیل هنری وآفرینش هنر معنوی، ذوق سرشار هنرمند که معارف ناب معنوی را با بصیرتی فراتر از دریافت‌های حسی و عقلی محض، لحظات دل انگیز و مقامات روحانی را درک می‌کند، با زبان نمادین و رمزآلود حقایق را بازنمایی می‌کند. لذا در فهم چنین اثری است که تأویل و تفسیر و رمزگشایی اهمیت می‌یابد.

پس تخیل نه یک پدیده ذهنی همچون دیگر پدیده‌های ذهن است و نه یک نیروی مستقل که دشمن عقل باشد، بلکه اصل و پایه تمام ذهن است. توجه به این نکته ضروری است که نظریه کالریج در سمبولیسم دینی ناکارآمد است. چه اینکه غفلت از معنای حقیقی

سمبولیسم و نیز رابطه آن با فرایند تخیل هنری باعث شد تا او تخیل هنری را نوعی قریحه و ذوق نفسانی محض در هنرمند قلمداد کند. این رویکرد باعث شد تا نمادها و رمزها معانی نازلی پیدا کنند. در سمبولیسم دینی گزاره‌هایی که خاستگاه آنها ورای خرد و ذهن انسان معمولی است، بر پایه فطرت و حقیقت محض نمادین می‌شوند. در چنین فرایندی، تخیل سرچشمه هر تعقل و استدلالی است. لذا تأویل رمزها و کشف معانی اصیل آنها به جهت رسیدن به حقایقی است که زبان رمزی در پی تبیین آن است. با بررسی ویژگی‌های نمادین تصاویر برساخته تخیل هنری، روشن می‌شود که تولیدات تخیل، دارای معانی ذاتی هستند که بازنمایی هنرمند از جهان را تعیین می‌کنند. تخیل هسته تفکر انسانی را شکل می‌دهد و آگاهی او را وسعت می‌بخشد.

نتیجه‌گیری

بهره‌کشی از تخیل در فرآیند بازنمایی و آفرینش هنری امری ناگزیر است، اما نباید این فرآیند خلاق سبب ایجاد تردید و نوعی نابسندگی میان مناسبات امور محسوس با جهان معقول شود. راست‌نمایی و تصویر جهان معنوی که زادهٔ تخیل هنری است، تنها با گذر به ژرف‌ترین لایه‌های دنیای راستین و انعکاس نمادین آن ممکن است. بر این اساس، نظریه «کالریج» که کار هنرمند را تکراری از عمل جاودانهٔ آفرینش می‌داند، وافی به این مقصود نخواهد بود. چه اینکه به باور وی، تخیل فرآیندی است خلاّق که در ذهن هنرمند استوار به پیش دانسته‌های خود، واقعیتی تازه را «می‌سازد» و در عرصهٔ ادراک، شکل و نظم را بر مواد به دست آمده از راه حواس حاکم می‌کند و تا حدّی آن‌چه را ادراک می‌کند، می‌آفریند. این دیدگاه بیشتر جنبه واقعگرایی به خود می‌گیرد و پرواضح است که این نظریه در بازنمایی امور متعالی و فوق حسی ناکارآمد است. چه اینکه تخیل در عرصهٔ هنر بر روی مواد خامِ برآمده از تجربه کار می‌کند و به آنها شکل و هیئتی تازه می‌دهد.

گرچه کالریج تحت تأثیر اندیشه‌های نوافلاطونی هنر را تقلید صور معقول و مقدمه‌اي براي ورود به عالم مثال مي‌خواند، اما خاستگاه نمادها را ناخودآگاه می‌داند. این نگاه وی، خیلی به دیدگاه یونگ در تفسیر رویاها نزدیک است. چه اینکه کالریج شیفته رویا و ضمیر

ناخوداگاه بود و به آسانی می‌پذیرفت که ماده خام شعر گاه می‌تواند از این جهانِ دیگر به درون ما راه یابد. برایند چنین تخیلی که مواد خام خود را از رؤیاها و ناخودآگاه دریافت کرده، تصاویری انتزاعی گنگ، دارای ابهام و تناقض خواهد بود.

کالریج بین دو پدیده طبیعت و ذهن، تناظر برقرار نموده، عالم طبیعت را فراهم آورنده مواد خام برای ذهن قلمداد کرد که به واسطه نیروی میانجی به نام تخیل در آنها تصرف می‌شود و هنگام خلق اثر هنری همچون شعر، دوباره بازآفرینی می‌شوند. در چنینی فرضی، اگر حافظه فاقد ادراک صورت‌های حسی باشد، پس تخیل فاقد کارایی خواهد بود. چه اینکه ممکن است در یک تجربه عرفانی، یا الهام معنوی و فراحسی، صورت‌های متعالی در اختیار هنرمند قرار گیرد تا دست به کار تخیل هنری بزند. در چنین حالتی نظریه تخیل کالریج با محدودیت جدی مواجه خواهد بود.

کالریج هرچند تخیل را به اولیه و ثانویه تقسیم می‌کند، ولی این تقسیم بندی نمی‌تواند محدودیت نظریه او را مرتفع نماید. ضمن آنکه قابلیت و استعداد افراد در تخیل هنری مختلف است؛ چه اینکه ادراک و معرفت انسانها دارای مراتب متفاوت می‌باشد. اگر هنرمند کار ویژه طبیعت را حتی به صورت ناخودآگاه فهم نماید، باز در تخیل هنری قادر نخواهد بود راز و رمز هستی را کشف و بازنمایی کند.

این درحالی است که رمزپردازی و سمبولیسم دارای شأنی متعالی است. چه اینکه سمبول‌گرایی زبان سنت و متافیزیک است. لذا آموزه‌های عرفانی و نظام متافیزیکی همواره میان سادگی و پیچیدگی اندیشه قرار گرفته‌اند، به گونه‌ای که کاربرد نماد و رمز بهترین راه تبیین حقایق باطنی و عمیق دانسته می‌شود. در سمبولیسم دینی گزاره‌هایی که خاستگاه آنها ورای خرد و ذهن انسان معمولی است، بر پایه فطرت و حقیقت محض نمادین می‌شوند. در چنین فرایندی، تخیل سرچشمه هر تعقل و استدلالی است. لذا تأویل رمزها و کشف معانی اصیل آنها به جهت رسیدن به حقایقی است که زبان رمزی در پی تبیین آن است.

منابع

قرآن کریم

۱. ابن منظور، محمدبن مکرم(۱۴۰۵ق)، لسان العرب، قم ، ادب الحوزه.

۲. افلاطون(۱۳۸۰)، دوره آثار افلاطون، ترجمه محمد حسن لطفی، تهران، انتشارات خوارزمی.

۳. باوره، موریس(۱۳۸۳)، تخیل رمانتیک، ترجمه فرحید شیرازیان، فصلنامه ارغنون شماره۲، رمانتیسم،(مجموعه مقالات)، تهران، وزارت ارشاد اسلامی.

۴. بلخاری قهی، حسن(۱۳۸۷)، بررسي تطبيقي آراي ابن سينا و ساموئل كالريج در مورد تمايز ميان خيال و تخيل، فصلنامه انديشه ديني، پياپی، ۲۷، صفحات:۱-۲۴، تابستان، دانشگاه شیراز.

۵. برت، ریمون لارنس(۱۳۸۲)، تخیـل، ترجمه مسعود جعفری جزی، تهران، نشر مرکز.

۶. پورنامداریان، تقی(۱۳۸۳)؛ رمز و داستان‌های رمزی ، تهران، علمی و فرهنگی.

۷. ستاری، جلال(۱۳۷۲)، مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، چ سوم، تهران، نشر مرکز.

۸. سیدحسینی، رضا(۱۳۸۹)؛ مکتب‌های ادبی، چ شانزدهم، تهران، نگاه.

۹. شولتز، پی دوان(۱۳۸۶)، نظریه‌های شخصیت، ترجمه یحیی سید محمدی، تهران، انتشارات ویرایش.

۱۰. کربن، هانری(۱۳۸۴)، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، ترجمه انشاءالله رحمتی، تهران، انتشارات جامی.

۱۱. گنون، رنه(۱۳۷۴)، معانی رمز صلیب؛ تحقیقی در فن معارف تطبیقی، ترجمه بابک عالیخانی، تهران، انتشارات سروش.

۱۲. ـــــــ، سیطره کمیت و علائم آخرالزمان، ترجمه علی محمد کاروان، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

۱۳. نصر، سید حسین(۱۳۸۳)، در غربت غربی، ترجمه امیر مازیار و امیر نصری، تهران، موسسه رسا.

۱۴. هارلند، ریچارد(۱۳۸۲)، درآمدی تاریخی برنظریه ادبی از افلاتون تا بارت، گروه ترجمه، تهران، نشر چشمه.
۱۵. ولک، رنه(۱۳۷۴)، تاریخ نقد جدید، ج۲، ترجمه سعید ارباب شیرازی، تهران، انتشارات نیلوفر.
۱۶. واسطی، سید محمد مرتضی حسینی(۱۴۱۴)، تاج العروس من جواهرالقاموس، ۲۰ جلد، دارالفکرللطباعة و النشر و التوزیع، بیروت - لبنان.
۱۷. مارتین، اف.دیوید(۱۳۸۸)، هنرو تجربه دینی؛ زبان امرقدسی، تهران، انتشارات سوره مهر.
۱۸. موسوی گیلانی، سید رضی(۱۳۹۰)، درآمدی برروش شناسی هنراسلامی، قم، انتشارات ادیان و مدرسه اسلامی هنر.
۱۹. میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۶۱)، کشف الاسرارو عدة الابرار، به اهتمام علی اصغرحکمت، تهران، امیرکبیر.
۲۰. میلتون، جان(۱۳۸۲)، بهشت گمشده، ترجمه: شجاع‌الدین صفا، کتاب اول، پی‌نوشت، تهران، انتشارات نشر سخن.
۲۱. یونگ، کارل گستاو(۱۳۷۸)، انسان و سمبول هایش، ترجمه‌ی مسعود سلطانیه، چ دوم، تهران، انتشارات جامی.
22. Borchert,Donald.M, (2005),Encyclopedia of Philosophy, Second Edition, MacMillan Reference USA, Thomson Gale.
23. Burckhardt,Titus,(1987), Mirror of the Intellect, translator William Stoddart, New YORK.
24. Coleridge, Samuel Taylor(1907), Biographia Literaria, J. M. Dent & Co, New York.
25. Cuddon,j.a(1999), The penguin Dictinary of Literary Terns and Literary Theory, penguin book.
26. Kearney, Richard,(1998), The Wake of Imagination, Routledge, London.