فصلنامه الهیات هنر- علمی پژوهشی
سال نهم، شماره بیست و سوم، بهار و تابستان ۱۴۰۲
شاپا : ۲۳۸۳-۱۲۲۷ | ص ۲۲۲ - ۲۳۹

تخیّل به مثابه موضوع حکم فقهی در هنرهای نمایشی

نویسنده: مهدی داودآبادی فراهانی[1]

چکیده

این مقاله به هدف تبیین تخیل در هنرهای نمایشی، به مثابه موضوع حکم فقهی، سامان یافته است. فقیه اگر هنگام اجتهاد در موضوعات هنری از جمله تخیل در هنرهای نمایشی، مفهوم مشخصی از آن نداشته باشد، نمی‌تواند دست به حکم شناسی بزند. از آنجایی که تخیل فعل جوانحی است این پرسش مطرح می‌شود که در فقه هنرهای نمایشی، تخیّل چگونه می‌تواند موضوع حکم فقهی قرار گیرد؟ در پاسخ به پرسش مذکور، این مبنای نظری اتخاذ شده که اولا موضوع فقه، فعل مکلف، یا آنچه متعلق فعل اوست، بوده و ثانیا فعل مکلف اعم از جوارحی و جوانحی است و ثالثا فهم موضوعات خفیه اعم از شرعی، عرفی و لغوی پیچیده که مستلزم فحص و سوال باشند، وظیفه فقیه است. بنابراین نگارنده با استفاده از روش توصیفی تحلیلی درصدد بر آمده است تا علاوه بر تبیین مفهوم تخیل هنری و انواع آن، حدود و ثغور تخیل در هنرهای نمایشی را به مثابه موضوع فقهی روشن نماید. نتایج یافته‌های تحقیق چنین نشان می‌دهد که تخیل بازآفرین، خلاق و بازنمودی به عنوان فعالیتی اختیاری، حتی قبل از آنکه در فرم اجرایی و نمایشی، ظهور یابد، می‌تواند به عنوان فعل جوانحی، موضوع و معروض حکم فقهی قرار گیرد.

کلید واژه‌ها:
تخیل، هنرهای نمایشی، موضوع فقهی.

---

۱. استادیار گروه هنرهای رسانه‌ای دانشکده دین و رسانه. دانشگاه صدا و سیمای قم. ایمیل: mahdi.davoodabadi@iribu.ac.ir

مقدمه

یکی از مسائلی که در فقه هنرهای‌نمایشی باید تبیین شود، تخیل هنری است. در خلق هنرهای نمایشی اعم از تئاتر صحنه‌ای، دارم تلویزیونی و فیلم سینمایی، تخیل هنری نقش تعیین کننده‌ای دارد. چه اینکه هنرمند گاه ممکن است در مقام نوسینده متن نمایشی، هنگام خلق جهان داستان دست به تخیل بزند و شرایط زمانی، مکانی، رویدادها و ماجراها را در درام، مفروض پندارد؛ گاهی نیز در مقام کارگردان هنگام اجرای متن دراماتیک، ایجاد کنش نمایشی و عینیت بخشیدن جهان داستان از تخیل خود بهره جوید. چنانکه ممکن است در مقام بازیگر در انتقال حس موجود در صحنه، با بهره‌گیری از تخیل خلاق خود، زیرمتن بیافریند و کنش دراماتیک را در زمان حال به جریان بیندازد. با توجه به ابعاد مساله باید گفت بحث از ماهیت تخیل، تبیین انواع آن و به عبارت دیگر موضوع‌شناسی آن، بحثی درون فقهی است. بنابراین نباید با آن به مثابه بحث های انتزاعی برخورد نمود وآن را از مبادی بعیده فقه هنر و یا داخل در فلسفه فقه هنر دانست.

آنچه به عنوان مساله اصلی در این پژوهش مورد توجه قرار گرفته، عبارت است از اینکه اگر موضوع فقه، افعال و رفتار مکلفین است، تخیل که یک فعل جوانحی است، چگونه می‌تواند معروض حکم فقهی قرار گیرد. به جهت حل این مساله پژوهشی، ناگزیر باید به پرسش‌های دیگری نیز پاسخ داد؛ از جمله اینکه تخیل در هنرهای نمایشی به چه معنا است؟ انواع تخیل کدامند و حدود و ثغور آن چیست؟

به هدف پاسخ گویی به این پرسش‌ها، نگارنده از روش توصیفی تحلیلی استفاده نموده و مباحث مقاله را در محورهای پنجگانه تدوین نموده است که به ترتیب عبارتند از الف) ضرورت موضوع‌شناسی تخیل در فقه هنرهای نمایشی؛ ب) تبیین تخیل و انواع بازآفرین، بازنمود و خلاق در هنرهای نمایشی؛ ج) تخیل معروض حکم فقهی به عنوان فعل جوانحی؛ د) پیشینه کاربست تخیل بما هو تخیل به مثابه موضوع در ابواب مختلف فقه و هـ) جایگاه تخیل در هنرهای نمایشی.

ضرورت موضوع‌شناسی تخیل در فقه هنرهای نمایشی

با توجه به ماهیت تخیل و نقش تعیین کننده‌اش در فقه هنرها نمایشی، ضرورت موضوع‌شناسی آن دو چندان می‌نماید. فقیه اگر هنگام اجتهاد در موضوعات هنری از جمله تخیل در هنرهای نمایشی، مفهوم مشخصی از آن نداشته باشد، حدود و ثغور آن را به خوبی نشناسد، نمی‌تواند دست به حکم‌شناسی بزند. موضوع‌شناسی امروزه بخشی از فرایند استنباطات فقهی محسوب می‌شود. به ویژه اگر موضوع از پیچیدگی مفهومی و تنوع مصداقی برخوردار باشد. تخیل نیز یکی از این موضوعات است.

در فقه، موضوعات در منظر کلی به دو دسته منصوصه و غیر منصوصه، تقسیم می‌شوند. موضوعات منصوصه یا صِرفه‌اند، یا مستنبطه؛ موضوعات مستنبطه نیز به مستنبطه شرعی و عرفی تقسیم می‌شوند.

موضوعات غیرمنصوصه نیز یا صرفه‌اند، یا مستنبطه. موضوعات مستنبطه غیر منصوصه هم به خرد و کلان قابل تقسیم هستند. «تخیل» در زمره موضوعات مستنبطه قرار دارد. موضوعات مستنبطه، دارای پیچیدگی مفهومی بوده، شک در آنها بازگشت به شک در حکم می‌کند و مکلف عاجز از شناخت آنها است.

فقیه هنگام مواجهه با این‌گونه موضوعات، با استفاده از قواعد اصولی و فقهی تعریفی از عناوین ارائه می‌دهد که گاه متفاوت با دیدگاه اهل لغت، عرف و حتی نصوص خواهد بود. اولین فقیه نواندیشی که اجتهاد در موضوعات را مطرح نمود، کاشف الغطاء است. وی فهم موضوعات خفیه عرفی و لغوی پیچیده را که مستلزم فحص و سوال باشند، وظیفه فقیه می‌داند.(کاشف الغطاء، ۱۴۲۲ق: ج ۱، ۱۳۳). پس از اوست که علامه نراقی اجتهاد در موضوع را لازم می‌شمارد و ادعا می‌کند تمام ادله بر این استنباط فقیه، دلالت دارند.(نراقی، ۱۴۱۵ق: ۱۹۳). این رویه کم کم پذیرفته می‌شود و افرادی چون صاحب‌جواهر، مشروعیت اجتهاد در موضوع و مصادیق نظری را در دایره فهم استنباطی قرار می‌دهند و اجتهاد به معنای بحث و ترجیح در موضوع و مصادیق آن را مشروعیت می‌بخشند.(نجفی، ۱۴۰۴ق: ج ۷، ۴۰۵). در کلام صاحب جواهر، علاوه بر لزوم اجتهاد در موضوع، شناخت مصادیق آن نیز وظیفه فقیه قلمداد شده است. این مهم تنها از رهگذر فهم دقیق موضوع، معنا و مصادیق آن ممکن است. شیخ انصاری نیز فهم موضوعات مستنبطه عرفی و لغوی را کاری اجتهادی می‌داند. (انصاری، ۱۴۰۴ق: ص۸۴). بنابراین اجتهاد در معنا اگر چه مورد تصریح این دسته از فقهاء قرار نگرفته است، اما لازمه اجتهاد در موضوع، معناشناسی و مصداق‌شناسی خواهد بود. فقیه با مراجعه به اصولی همچون: اصالۀ الحقیقه، اصالۀ الظهور و اصالۀ عدم النقل و با کاربست ابزاری چون کثرت استعمال، تبادر، عدم صحت سلب، به اجتهاد در نهایی‌سازی مفهوم موضوع فقهی می‌پردازد. او پس از علاج تعارض اصول مذکور، معنای موضوع را منقح می‌کند.
تخیل در ساحت‌های مختلفی چون خلق متون نمایشی، اجرا و کارگردانی، بازیگری و حتی مخاطب نقش تعیین کننده دارد. از این رو اگر حدود و ثغور این موضوع مشخص نشود، نمی‌توان حکم فقهی را بر آن بار نمود. چه اینکه رابطه حکم و موضوع، از نوع سببیّت و رابطه علت ومعلول است. بنابراین اگر فعلیت حکم، بر فعلیت موضوع متوقف است (صدر، ۱۴۰۵: ج ۱، ۱۰۷)، عدم شناخت دقیق فقیه از مفهوم تخیل و انواع آن، مانع استنباط حکم فقهی خواهد بود. تخیل موضوعی است که به دلیل پیچیده بودن ، نیازمند کار اجتهادی است.

پیشینه بحث

موضوع‌شناسی اگر چه پدیده نوظهوری است، اما در دهه‌های اخیر مورد توجه فقه پژوهان قرار گرفته و تحقیقات خوبی در این زمینه انجام شده است. با این همه اما در خصوص موضوع‌شناسی فقه هنرهای‌نمایشی، به ویژه موضوع-شناسی تخیل، پژوهشی که مستقیم با عنوان این مقاله همسو باشد وجود ندارد. از مهمترین مقالاتی که در حوزه موضوع-شناسی به رشته تحریر درآمده‌اند، می‌توان به مقاله «مرجعیت و موضوع‌شناسی» نوشته سیدعباس رضوی اشاره کرد. نویسنده با تمرکز بر نقش عرف در موضوع‌شناسی، به بررسی عرف زمانه و واقعیت‌های عینی بپردازد. احمد مبلغی در مقـاله «موضوع‌شناسی در سیر تاریخی از نگاه‌های اولیه تا نظریه‌های کـاربردی»، سیر تطـور موضوع‌شناسی را مورد کـاوش قرار داده و مراحل هفت‌گـانه‌ای را برمی‌شمارد. سید جعفر علوی گنابادی، نیز با نگارش مقاله «پژوهشی پیرامون نقش اجتهاد در تشخیص موضوعات احکام»، به تقسیم‌بندی موضوعات فقهـی پرداختـه و مشخص نموده در کدام یک از موضوعات، موضوع‌شناسی وظیفه فقیـه است. پیرامون تخیل و جایگاه آن در هنرهای نمایشی نیز مقاله «مواجهه نظریه زیگفرید کراکوئر و راجر اسکروتن در ماهیت بازنمایی رسانه فیلم با رویکرد به نظریه خیال در فلسفه هنر دینی» نوشته اهمد رضا معتمدی، ضمن تبیین نظریه واقع‌گرا و شکل‌گرا در حوزه فیلم، نقش ذهن و تخیل آگاه هنرمند در تصویر موضوع بازنموده بررسی نموده و در نهایت به رهیافت تخیل در فلسفه هنر اسلامی پرداخته است. مقاله دیگری که به عنوان پیشینه عام می‌توان به آن اشاره نمود، مقاله «پژوهشی در توسعه فقه به حریم اعتقادات و اعمال قلبی» نوشته محمد صادق یوسفی مقدم است. نویسنده با استناد به ادله متعدد، توسعه احکام فقهی نسبت به افعال جوارحی را اثبات کرده است. چنانکه ملاحظه می‌شود هیچ یک از پژهش‌های یاد شده مستقیماً به موضوع‌شناسی تخیل در هنرهای‌نمایشی از منظر فقه نپرداخته‌اند.

تبیین ماهیت تخیل وانواع آن

تخیل در زبان عربی یعنی تصوّر تصویر شئ در نفس؛ یعنی تخییل و تصور صور ظنّی و برآمده از پندار». (راغب، ۱٤۱۲: ۳۰٤). در این تعریف تخیل از خیال متمایز شده است. به این معنی که تخیل با استفاده از صورت‌های ذخیره شده در قوه خیال، صورت‌های ظنی جدید می‌آفریند. خیال از ریشه خَیَلَ و به معنی 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؛ این صور بدون حیث مادی هستند». (واسطی، ۱٤۱٤، ج ۱٤: ۲۲۱). فلسفه اسلامی برای قوه خیال، نقشی میانجی‌گر قائل است. چون «خیال گاه با مشاهده در عالم محسوس سر و کار دارد و گاه با نظر در باطن غیب و صور حقیقی معقول».(شیرازی، ۱۳٥٤: ٤۷۰). از این منظر، قوه خیال حد وسط عالم محسوس و عالم معقول است. در این رویکرد تخیل یکی از قوای نفسای است که به ذهن این توانایی را می‌دهد تا صورت پدیده‌هایی را که قوه خیال در ذهن ذخیره نموده، پردازش کند و از صورت‌های جزئی، به تصوری کلی دست یابد (همو، ۱۹۸۱: ج ۷، ۱٦۸) و تصاویری

را شبیه آنچه در واقع هست، باز آفریند. در سنت فلسفی غرب قبل از قرن هیجدهم، «تخیل»[1] همواره در کنار مفهوم محاکات معنا می‌شد. اما بعد از قرن هیجدهم مفهوم مدرن تخیل، بر پایه آراء سوبژکتیویسم کانتی، جایگزین مفهوم سنتی شد. در دوره مدرن، «تخیل تنها واسطه‌ای که بخشی از واقعیت را بازنمایی کند، نیست؛ بلکه منبعی بلاواسطه است که حقیقت را درون خود دارد». (Kearney, ۱۹۹۸: ۱۵۵). در فلسفه‌های جدید علاوه بر خصلت ترکیب ایده‌ها، وجه خلّاقه و مولد بودن تخیل، مورد تأکید قرار گرفته است. در این پارادایم، «تخیل عملیات ذهنی است که مواد دریافت شده از طریق حواس را بازترکیب می‌کند و هیئتی تازه به وجود می‌آورد».(Borchert, ۲۰۰۵, vol٤, ٥٩٦). به همین جهت تخیل مولد، جایگزین تخیل به معنای محاکاتی آن شده است. با توجه به این تمایزات، ضروری است در ادامه انواع تخلیل بررسی شود.

الف) تخیل بازنمودی: در این نوع تخیل ذهن انسان به مثابه آینه عمل می‌کند و تصاویر اشیا و پدیده‌ها را منعکس می‌نماید. این تصاویر هر چه به اصل خود شبیه‌تر باشند، اصالت بیشتری دارند. افلاطون در رساله جمهوری این نوع تخیل را به معنای تقلید و شبیه‌سازی از امور موجود، معنا نموده است.(افلاطون، ۱۳۸۰، کتاب سوم، ۹٦۲). بنابر این رابطه مهمی بین تخیل و آنچه موضوع تخیل است، وجود دارد. تخیل در این مفهوم چیز دیگری را شبیه‌سازی می‌کند.

ب) تخیل بازآفرین: ذهن انسان به مدد تخیل، در تصاویری که از طریق قوه خیال ذخیره شده، دخل و تصرف می‌کند. ترکیب‌ها جدید می‌آفریند. صورت دهنده و ترکیب کننده است. گرچه نوعی ابداع و باز آفرینی در این تخیل وجود دارد، اما لزوما خلاق نیست. (کاری، ۱۳۸۵: ص۱۸۳). خلق تصاویر ذهنی هر چقدر هم که قوی باشد، دلیل خلاقیت هنری نیست؛ چون در ترکیب جدید و صورت بدیع، نوعی شباهت به واقعیت عینی نهفته است. البته در نظریه محاکاتی، بازآفرینی به معنای تقلید محض نیست؛ بلکه خلق و ایجاد صورت‌های جدید، تامین کننده مصالحی است که برای انسان شناخت و آگاهی را به ارمغان می‌آورد. (Aristotle, 1898, p15). همین خصلت هست که هنرمند را از تاریخ نگار متمایز می‌سازد.

تخیل خلاق: این نوع تخیل، غیر شبیه‌ساز است. نوعی جهش در تخیل رخ می‌دهد که به خلق چیزی با ارزش در هنر می‌انجامد درواقع «فرد تصورات و ایده‌ها را به صورتی گرد هم می‌آورد که بر خلاف انتظار یا عرف است».(کاری، ۱۳۸۵: ۱۸۳). خلاقیت و نبوغ فردی دراین نوع تخیل، بسیار تعیین کننده است. تخیل خلاق، «عملیات ذهنی است که مواد دریافت شده از طریق حواس را بازترکیب می‌کند و هیئتی تازه به وجود می‌آورد». (Borchert, 2005, vol4, p596) در تخیل خلاق، تاکید بر وجه مولد بودن است. یعنی علاوه بر قدرت وحدت بخشی ایده‌ها، تصاویر ذهنی و مفاهیم تازه‌ای را ایجاد می‌کندکه به صورت مستقیم از حواس به دست نمی‌آیند. در این جا تخیل به مثابه علت صوری نقش

---

1. Imagination.

آفرین است و هویت زیبایی‌شناختی به پدیده‌ها اعطا میکند. جهان را تغییر می‌دهد و از واقعیت محسوس عبور می‌کند و آن را در هم می‌ریزد و دوباره می‌سازد.

تخیل وانمودی: یک نوع تجربه ادراکی است؛ به این معنا که ذهن هر آنچه را از طریق صور خیال می آفرید، وانمود می‌کند که وجود دارد. تخیل وانمودی ارتباط مستقیم با باور دارد. چون «زمانی که ما چیزی را وانمود می‌کنیم، انگار آن را باور می‌کنیم. این مسأله نتیجه این واقعیت است که تخیل مانند باور به روشی استنتاجی انجام می‌گیرد».(کاری، ۱۳۸۵: ص۱۸٦). این نوع فعالیت تخیل در حالتی رخ می‌دهد که با نوعی «انگاشت» و فرض همراه باشد. مانند آنکه کارلو کلودی[1]، بینی «پینوکیو» را نیم اینچ فرض می‌کند. تجسم چنین صحنه‌ای از طریق تخیل باعث می‌شود تا چنین تصویری موجود انگاشته شود.

دانسته شد که انواع تخیل، به منزله حالات مختلف ذهن در مواجهه با صورت‌های ذخیره شده توسط قوه خیال، قابل بازشناسی هستند. حال باید دید، تخیل در هنرهای نمایشی در کدام یک از این انواع می‌گنجد. بنا به رویکردهای مختلف می‌توان مدعی شد که تمام این انواع می‌تواند در هنرهای نمایشی نقش تعیین کننده داشته باشند. مثلا در رویکرد واقعگرا، تخیل بازنمودی و بازآفرین بیشترین کاربرد را دارد. در رویکردهای خلاقانه و مدرن نیز تخیل خلاق و وانمودی کارآمداند. چون ممکن است جهان درام با شرایط مفروضی بنا شود که یا در جهان عینی وجود ندارد، یا بسیار متفاوت و دور از واقع باشد. از این رو در مقاله حاضر، تمام انواع تخیل محل بحث هستند.

تخیل معروض حکم فقهی به عنوان فعل جوانحی

در بادی امر ممکن است چنین به نظر برسد که چون «تخیل» فعالیتی ذهنی است و در زمره افعال جوانحی می‌گنجد، نمی‌تواند موضوع حکم فقهی قرار گیرد. در اینکه «تخیل» از افعال جوانحی هست، هیچ شکی نیست؛ اما صرف اینکه «تخیل» فعالیتی جوانحی باشد، دلیل نمی‌شود که از دایره موضوعات فقهی خارج شود. برای رفع چنین اشکالی، کافی است توسعه قلمرو موضوعات فقهی به افعال جوانحی اثبات شود.

مشهور فقهاء موضوع فقه را افعال مکلفین می‌دانند. «موضوع علم الفقه هو أفعال المکلّفین» (حلی، ۱٤۱۲ق، ج ۱، ص۷). فرض مقاله این است که افعـال مکلفین اعم از فعـل جوارحی و جوانحی است. چرا که برخی از اعمال جوانحی نظیر ایمـان به خداوند، ارتداد و نیت در برخی اعمال، متعلق حکـم شرعی واقع شده‌اند (قزوینی،۱٤۲۷: ج ۳، ص٦۱۱) و ادلّه معتبر عقلی و نقلی بر آن‌ها دلالت دارد. ادله توسعه موضوعات فقهی از جوارحی به جوانحی در ادامه تبیین خواهند شد.

1. Carlo Collodi.

عدم انحصار موضوعات فقهی در افعال جوارحی

فقه متکفل بیان احکان مربوط به افعال مکلفین است. از این‌رو فقیه در فرایند اجتهاد موظف است بیشترین تلاش خود را مصروف شناخت حکم الهی نماید و حدّ و مرز دستورات شریعت را تعیین نماید. آنچه در فقه موضوع حکمی از احکام پنجگانه وجوب، حرمت، کراهت و استحباب و اباحه قرار می‌گیرد، افعال اختیاری انسان است که در تحقق آنها اراده، قصد، نیت و اختیار نقش اساسی را ایفاء می‌کند. این بخش در پی اثبات عد صحت انحصار موضوعات فقهی به افعال اهری و جوارحی است. چرا که دلائل متعددی وجود دارد که افعال اختیاری انسان، شامل اعمال باطنی و جوانحی نیز می‌شود و این افعال خالی از حکم شرعی نیستند.

دلیل اول: جامعیت احکام شریعت

یکی از مسائل مورد وفاق در فقه، جامعیات فقه و گستردگی دایره آن است. این مساله دارای پشتوانه کلامی است. در کلام به اثبات رسیده است که شریعت اسلام از جامعیت برخوردار است. (رک: الفت، ۱۳۷٤: ص۹). این مساله نزد فقهاء نیز مسلم بوده، تصریح کرده‌اند «هیچ پدیده‌ای را نمی‌توان بدون حکم الهی تصور نمود». (استرآبادی، ١٤٢٦ق: ص١٠٤). این قاعده یکی از ضروریات مذهب امامیه است. گستردگی قلمرو فقهی به حدی است که حتی حکم ارش خراش سطحی روی پوست انسان را نیز شامل می‌شود. توجه فقه به امور جزئی چون غرامت خراش سطحی روی پوست بدن، به جهت عواقب اخروی و نقشی که چنین اعمالی در سرنوشت بشر ایفا می‌کنند هست. شریعت اسلامی مدعی است هر آنچه را که در سعادت انسان نقش داشته یا باعث انحراف و عقوبت اخروی وی بوده را تبیین نموده است. پیامبر اسلام در سفر حجۀ الوداع فرمود «ای مردم، هیچ چیزی نیست که شما را به بهشت نزدیک و از آتش جهنم دور کند، مگر آن که شما را به آن امر نموده‌ام، و هیچ چیزی نیست که شما را به آتش جهنم نزدیک و از بهشت دور کند، مگر آن که شما را از آن نهی کرده‌ام». (کلینی، ١٤٢٩ق: ج ٣، ص١٨٨). ملاکی که در این حدیث شریف بیان شده، اختصاص به افعال ظاهری و جوارحی ندارد و این جامعیت تنها به افعال ظاهری و جوارحی محدود نمی‌شود؛ بلکه اعمال باطنی و جوارحی که در بهشتی شدن یا جهنمی بود وی دخالت داردند را نیز در بر می‌گیرد. آنچه ملاک اصلی در ورود افعال جواحی به قلمرو فقه محسوب می‌شود، اختیاری بودن آن است. اراده و اختیار در پذیرش دستورات الهی و انجام وظیفه عبودیت در قبال خداوند، استحقاق عقاب یا پاداش الهی را موجب می‌شود. در اینجا ممکن است اشکال شود که این جامعیت در مورد احکام واقعیه الهی صادق است اما در نسب با احکام ظاهری تکلیفیه، چنین جامعیتی قابل اثبات نیست. چه اینکه برخی در نصوص شرعی نسبت به احکام ظاهری قائل به منطقه‌الفراغ شده‌اند. (صدر، ۱۳۸۵: ۳۸۰). در پاسخ باید گفت وجود منطقه‌الفراغ نشانه نقص شریعت اسلام نیست، بلکه دال بر کمال و مترقی بودن احکام شریعت است. چون همین منطقه‌الفراغ هم از سوی شارع جعل شده است. بنابراین منظور از عدم حکم در منطقه‌الفراغ به معنای عدم حکم الزامی است نه اینکه هیچ حکمی از سوی شریعت جعل نشده باشد.

دلیل دوم: وحدت لسان ادله

با مراجعه به ادله موجود در کتاب و سنت، این حقیقت آشکار می‌شود که تعابیر و خطابات شارع در بیان احکام فعل جوارحی و جوانحی یکسان است. این امر ایجاب می‌کند در فهم، استظهار و کشف حکم الهی در هر دو قلمرو وحدت رویه حاکم باشد. لسان این دسته از آیات و روایات، تشریعی و همسان با بیان ادله مربوز به افعال جوارحی است. وجوب ایمان و حرمت شرک، با تعابیری چون فرض الله و حرّم الله در این ادله آمده است که گاه در یک دلیل و در ردیف هم قرار گرفته‌اند. وحدت سیاق اقتضاء می‌کند که دلالت آنها واحد باشد. بنابراین رویه فهم و استنباط از این ادلّه نیز یکسان خواهد بود. به عنوان مثال در سوره روم آمده است «مُنِيبِينَ إِلَيْهِ وَاتَّقُوهُ وَأَقِيمُواْ الصَّلاَةَ وَلَا تَكُونُواْ مِنَ الْمُشْرِكِينَ). (روم، ۳۱). امر به اقامه نماز دربین دو طلب امری دیگر واقع شده که هر دو به افعال جوانحی تقوا و دوری از شرک، تعلق گرفته‌اند. یا در سوره انعام نیز آمده است « قُلْ تَعَالَوْا أَتْلُ مَا حَرَّمَ رَبُّكُمْ عَلَيْكُمْ أَلَّا تُشْرِكُوا بِهِ شَيْئًا وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا وَلَا تَقْتُلُوا أَوْلَادَكُمْ مِنْ إِمْلَاقٍ نَحْنُ نَرْزُقُكُمْ وَإِيَّاهُمْ». (انعام: ۱۵۱). در این آیه نیز دستور به پرهیز از شرک با تعبیر «لاتُشرِکُوا» آمده و در ادامه از فرزند کشی با «لاتَقتُلُوا» نهی نموده است. «آیات مذکور و لحن تشریعی به کار رفته در آنها، به صراحت بر این امر دلالت دارد که عقاید و اعمال قلبی نیز در حوزه تشریع و تکلیف قرار دارند». (یوسفی‌مقدم، ۱۳۹۳: ۷۷۹).

دلیل سوم: ادله خاص

با بررسی ادله لفظی موجود در کتاب و سنت، می‌توان ادله خاصی را به دست آورد که پیرامون اعمال جوارحی صادر شده‌اند. برای نمونه، به برخی از این ادله اشاره می‌شود. آیات متعددی در قرآن دلالت بر افعال جوارحی دارند. در سوره قصص چنین آمده است «تِلْكَ الدَّارُ الْآخِرَةُ نَجْعَلُهَا لِلَّذِينَ لَا يُرِيدُونَ عُلُوًّا فِي الْأَرْضِ وَلَا فَسَادًا ».(قصص: ۸۳). اراده برتری‌جویی و ایجاد فساد، از افعال باطنی است که در این آیه صرف چنین اراده‌ای را دارای عقوبت دانسته است. طبرسی در ذیل این آیه روایتی را از علی علیه السلام نقل می‌کند مبنی بر اینکه هر کس با تبختر به بند کفش خود نگاه کند و حس بزرگی به او دست دهد، مشمول این آیه است. (طبرسی، ۱٤۱۵ق: ج ۷، ٤٦٤). خداوند در جایی دیگر از قرآن فرموده است «إِنَّ الَّذِينَ يُحِبُّونَ أَنْ تَشِيعَ الْفَاحِشَةُ فِي الَّذِينَ آمَنُوا لَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ ». (نور: ۱۹). حب و دوست داشتن، فعل قلبی و باطنی است؛ اما در این آیه برای آن عقوبت اخروی در نظر گرفته شده است. یا آیه «إِنْ تُبْدُوا مَا فِي أَنْفُسِكُمْ أَوْ تُخْفُوهُ يُحَاسِبْكُمْ بِهِ اللَّهُ». (بقره: ۲۸٤). در این آیه نیز آنچه که باطنی بوده و در قلب‌ها مخفی است، عملی قلمداد شده است که مورد حساب و کتاب قرار می‌گیرد و خداوند انسان‌ها را بر اساس آن مؤاخذه خواهد نمود. تعبیر «مافی انفسکم» شامل اوامر و نواهی مربوط به اعتقادات و اراده‌ها است. (طبرسی، ۱٤۱۵ق: ج ۲، ص۲۲٦). البته روشن است که مدلول آیه به گونه‌ای است که وسوسه‌ها و خواطر نفسانی غیر ارادی را از دایره این حکم خارج می‌کند. برخی با تمسک به وحدت سیاق منکر عمومیت معنای آیه شده و بر این دیدگاه اصرار دارند که آیه فقط در مورد شهادت

و ادای آن نازل شده است. در پاسخ باید گفت اگر آیه در مورد کتمان شهادت است، پس چرا انسان در صورت ادای شهادت نیز مورد مؤخذه الهی قرار می‌گیرد. آیه معنای عامی دارد و شامل همه اعتقادات باطل و عزم بر معاصی و باورهای قلبی می‌شود که با اراده و اختیار از سوی انسان بر آن تحفظ می‌شود.

در کنار آیات یاد شده، روایت متعددی وارد شده است دال بر این‌که افعال باطنی و جوانحی، دارای همان آثاری هستند که بر افعال ظاهری مترتب می‌شود در روایت آمده است «أُصُولُ الْكُفْرِ ثَلَاثَةٌ: الْحِرْصُ، وَ الِاسْتِكْبَارُ، وَ الْحَسَد». (کلینی، ۱۴۲۹ق: ج ۳، ص۷۰۹). حرص، کبر ورزیدن و حسد افعال باطنی و اختیاری هستند، چون مکلف می‌تواند به مقابله با این خطورات قلبی بپردازد و از مشغول بودن آن به خطورات جلوگیری نماید. پس باقی ماندن بر این حالات اختیاری است. در روایت دیگری امام‌رضا علیه‌السلام فرموده‌اند «مَنْ شَبَّهَ اللَّهَ بِخَلْقِهِ فَهُوَ مُشْرِكٌ». (حرعاملی، ۱۴۰۹ق: ج ۲۸، ص۳۴۴)؛ کسی که خداوند را به مخلوقات او تشبیه کند، برای او شریک قائل شده است. تشبیه قبل از آنکه به مرحله توصیف برسد، در ذهن به تخیل می‌آید و متخیل بین خداوند و مخلوقات وجوه شباهت را تصور می‌کند و شبیه‌سازی در مرحله اول ذهنی است.این همان چیزی است که قال الباقر علیه السلام درباره آن فرموده است «كُلَّمَا مَيَّزْتُمُوهُ بِأَوْهَامِكُمْ فِي أَدَقِّ مَعَانِيهِ فَهُوَ مَخْلُوقٌ مَصْنُوعٌ مِثْلُكُمْ مَرْدُودٌ إِلَيْكُمْ»، (مجلسی، ۱۴۰۳ق:ج ٦٦، ص۲۹۳)؛ «هر آنچه که شما آن را در اوهام خود با دقیق‌ترین معانی به عنوان خداوند بازشناسی می‌کنید، مخلوق و مصنوعی است مثل خودتان که به خودتان باز می‌گردد». یکی دیگر از افعال جوارحی که در روایات واجب دانسته شده، ایمان است. ایمان از امور باطنی است ولی امام صادق علیه السلام فرمود «إِنَّ اللَّهَ فَرَضَ الْإِيمَانَ عَلَى جَوَارِحِ ابْنِ آدَمَ وَ قَسَمَهُ عَلَيْهَا». (حرعاملی، ۱۴۰۹ق: ج ۱۵، ص۱۰۴). خداوند ایمان را اعضا و جوارح انسان واجب نموده است. ایمان را یکی از واجباتی باطنی و جوانحی و عقد القلب، معرفی کرده‌اند و آن را شرط صحت تمام عبادت‌ها دانسته‌اند. (نجفی، ۱۴۳۲ق: ج ۱۵، ص٦۳). علاوه بر روایاتی که ذکر شد، مجموع روایاتی که در باب نیت وارد شده که «إِنَّ اللَّهَ يَحْشُرُ النَّاسَ عَلَى نِيَّاتِهِمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ»، (عاملی، ۱۴۰۹ق: ج ۱، ص٤٨)، نیز دال بر این است که افعال جوارحی موضوع حکم تکلیفی هستند. وجود همین ادله باعث شده تا اندیشمندان در علم اصول، بحث «تجرّی» را مستدل کنند و چنین حکم کنند که «نيةُ المَعصيةِ مَعصيةٌ». (موسوی‌قزوینی، ۱۴۲۷ق: ج ۳، ص٦۱۱).

از آنچه گذشت چنین استفاده می شود که محدود کردن احکام شریعت به افعال ظاهری و جوارحی، صحیح نیست و باید قلمرو فقه را شامل افعال باطنی و جوانحی هم دانست. یکی از این افعال جوانحی «تخیل هنری» است. ضروری است دانسته شود در ابواب مختلف فقه، مسائل خاصی وجود دارد که «تخیل بماهو تخیل»، موضوع حکم فقهی قرار گرفته است. به طور مثال «شعر» در بیان فقهاء کلام تخیلی دانسته شده است و به لحاظ همین خصلت تخیلی بودن است که حکم فقهی بر آن بار می‌شود. شعر صناعتی است که قوام آن به خیال‌انگیزی است.(مظفر، بی‌تا: ٤٦٥). با همین خیال‌انگیزی است که در نفس انبساط یا انقباض ایجاد می‌کند.(ابن‌سینا، ۱۴۰۴ق،ج ٤، ۵۲). از این رو است که انواع کلام‌های منظوم

همچون موعظه، حکمت و مناجات را از حکم شعر استثناء کرده‌اند. (نراقی، ۱٤۱۵:ج ۱۰، ۳۱۵). به ویژه اگر در این شعر تشبیب باشد و شاعر نسبت به زنی خیالی احوال خود بازگوید.

فقهاء هنگام بررسی حکم «سحر» نیز برای آن هیچ حقیقتی قائل نیستند؛ بلکه آن را تخیل محض دانسته، تصریح کرده‌اند «لاحقیقةَ له و انما هو تخیّل». (حلی،۱٤۱۲:ج ۱۵: ۳۸٦). در کتاب صلاةَ، ضمن تبیین حکم نمازهایی که باید به جهـر خوانده شوند، تصریح شده صرف تخیّـل کلمات و حروف کفـایت نمی‌کند، بلکه باید بر زبان جاری شوند تا بر آن نطق صدق کند. (همو، ۱٤۱۹:ج ۱، ٤۷۱).

در ضمنِ «کتاب‌الصوم» هنگام تبیین حکم مفطرات، نیز بحث از تخیل به جهت التذاذ جنسی مطرح شده است. در مورد تخیل مفطِر گفته شده گاه این تخیل مسبوق به لمس بوده، نسبت به زوج شرعی و حلال در غیبت زوجه، موضوع حکم قرار می‌گیرد و گاه از سوی اجنبی در خلوت زنی را که دیده تخیل و تصور می‌کند. گاهی نیز بدون آنکه سابقه لمس یا نظر وجود داشته باشد، فرد مجردی زنی را تخیل می‌کند و از این طریق التذاذ می‌جوید. این بحث در دو جای فقه از سوی فقهاء مطرح شده است. یکی در کتاب الصوم در ضمن مفطرات، (نجفی، ۱٤۰٤ق، ج ۱۸، ص۳۰۷)، و دیگری در کتاب الحج در مبحث محرمات احرام، (محقق داماد، ج ۲، ص۳۲۷). پس صرف این‌که تخیل فعل جوانحی است، دلیل نمی‌شود که موضوع حکم فقهی قرار نگیرد.

ممکن است گفته شود تخیل در ضمن محاکات نهفته است و محاکات زمانی رخ می‌دهد که صورت عینی هنر به عنوان مصداق تقلید و محاکات، در خارج تحقق پیدا کند. در پاسخ باید گفت اگرچه نقش تعیین کننده محاکات در فرایند خلق اثر هنری قابل انکار نیست، اما باید پذیرفت که محاکات بدون بازحاضرسازی صورت پدیده‌ها در ذهن هنرمند، امکان‌پذیر نخواهد بود. در اینجا باز ممکن است این اشکال مطرح شود که تخیل یک فرایند ذهنی غیر ارادی است و امور غیر ارادی نمی‌توانند متعلق حکم شرعی قرار گیرند. برای پاسخ به این اشکال باید بین قوه خیال و تخیل تمایز قائل شد. قوه خیال جوهری است که مانند قیام فعل به فاعل، قائم به نفس است (شیرازی، ۱۹۸۱:ج ۹، ص ۱۹۱). خیال آنچه را از صورت‌های محسوس ادراک نموده در گنجینه خود ذخیره و از آن محافظت می‌کند. حالت حافظه دارد که صور متکثر را در خود نگه می‌دارد و در این کنش قائم به ذات عمل می‌کند و البته غیر ارادی است؛ چون نمی‌توان ادراک صور را انتخاب نمود. اما در مقابل، «تخیل» فعالیت ارادی ذهن است که با اراده آگاهانه، در نوع عملکرد خود از خیال متمایز می‌شود. (Coleridge, ۱۹۰۷:p۲۰۲). تخیل با ابداع، بازآفرینی و ترکیب صور، نیرویی مولدی محسوب می‌شود که با قدرت پردازش، استقراء جزئیات و تشخصات صور محسوس، امور کلی و عقلی را انتزاع می‌کند. (شیرازی، ۱۹۸۱:ج ۷، ص۱٦۸). انسان به مدد تخیل قادر است چیزی نو بیافریند. تخیل با عبور از خیال، این امکان را دارد حتی در نیستی نیز نفوذ کرده آن را قابل مشاهده نماید. چنانکه می‌تواند با نظر در باطن غیب و صور حقیقی معقول، تجلیات آن را قابل مشاهده و معرفت نسبت به آن را فراهم آورد. (همو، ۱۳۵٤: ص٤۷۰). این تصرفات تخیل کاملا ارادی است؛ هر چند

هنرمند این تخیل خود را بروز ندهد و در قالب اثر هنری عینیت نبخشد. بنابراین »تخیل» فعل ارادی انسان بوده، متعلق حکمی از احکام فقهی است. البته متناسب با آنچه در ذهن می‌آفریند، حکم آن متفاوت خواهد بود. در اینجا ذکر این نکته ضروری است، همیشه این‌گونه نیست که تخیل فرایندی باطنی باشد و در خارج تحقق عینی نداشته باشد. بلکه در برخی از هنرها همچون رقص و بازیگری، فعالیت تخیل و بروز آن در خارج به صورت هم زمان و توأمان تحقق می‌پذیرد که در ادامه تفصیل آن خواهد آمد.

جایگاه تخیل در هنرهای نمایشی

مطالب این بخش به جهت تبیین جایگاه تخیل هنری در فقه هنرهای نمایشی سامان یافته است. موضوع شناسی «تخیل هنری» در عرصه هنرهای نمایشی، به تعیین جایگاه آن و نقشی که در این هنر ایفا می کند، بستگی دارد. از این رو ضروری است نقش تخیل در ساحت‌های چهارگانه نویسنده، کارگردان، بازیگر و مخاطب بررسی شود.

تخیل نویسنده: نویسنده با شناختی که از امور واقع دارد، به عنوان علت فاعلی در خلق جهان داستان چگونه از تخیل بهره می‌برد؟ از لحظه آغازین ایده‌پردازی که انگاره جنینی در ذهن نقش می‌بندد تا تجسم شرایط مفروض قصه (given circumstances)، جهان دراماتیک را چگونه می‌آفریند؟ آیا ذهنش را همچون آینه در برابر پدیده‌های واقعی قرار می‌دهد و هستی را آن گونه که هست، بدون دخل وتصرف منعکس می کند؟ یا آنکه نویسنده به عنوان نفس متخیّل، جهانی تخیلی را تصور می‌نماید. «تخیلی به معنای آنچه نویسنده می‌آفریند» (فرای، ۱۳۷۲: ص۳٤). درام‌نویس، زندگی را از طریق حافظه و خاطره، به تمامه دریافت می‌دارد اما به مدد «تخیل تکه پاره‌ها و بخش‌هایی از رؤیاها و تجربه‌ها را که در ظاهر ربطی به هم ندارند، جمع می کند و پس از یافتن نقاط اشتراک و پیوند آنها، اجزا را در یک کل واحد ترکیب می کند». (مک‌کی، ۱۳۸۵: ص۵۱).

در رویکرد واقعگرایانه، که خاستگاه آن اندیشه‌های فلسفی افلاطون و ارسطو است، نظریه محاکات (mimesis) مطرح شد. نظریه‌ای که عمر آن به قدمت ادبیات نمایشی است. اگر چه از تخیل بازنمودی و خاصیت شبیه سازی ذهن، شروع شد، اما به سرعت به تخیل بازآفرین تکامل یافت و مبنای نظری شد تا بین هنرمند و مورخ تمایز قائل شود و به هنر شأنی فلسفی‌تر از تاریخ اعطا شد. در این نظریه «هنرمند بر خلاف تاریخ نگار که زندانی افق رویدادهای بالفعل است، از جهان تازه خبر می‌دهد؛ دنیایی خود بسنده که اجزایش از این جهان ساخته شده اما از آن فراتر می‌رود». (احمدی، ۱۳۷٤: ص ٦۷). از کلام ارسطو در بوطیقا هنگام تبیین نظریه «محاکات» به خوبی می‌توان این نکته را دریافت که توجه اصلی وی بر بازنمایی و محاکات «صور» اشیاء است. «این موضوع تقویت کننده این ایده است که سخن ارسطو بر سر ظرفیت تصاویر و دیگر انواع بازنمودها در تعلیم اموری است که نمودهای بیرونی نیستند؛ بلکه ذات یا «صورت» چیزهایند». (یانگ، ۱۳۹٦: ص۵۲). چون او «در سرتا سر کتاب فن شعر از ساختن و پیرنگ (sustasis)، سخن می‌گوید». (گات، ۱۳۸۵: ص ۱۷). ارسطو تصریح می‌کند «اولین سرچشمه و روح تراژدی، طرح است». (Aristotle, 1898: p27).

بنابراین مشخص می‌شود که در نگاه ارسطو بازنمایی به معنای تقلید محض نیست، بلکه آنچه اهمیت دارد، تقلید بر اساس فرم زیبایی‌شناختی است که با ارائه ساختار منسجم در قالب پیرنگ تحقق می‌یابد. موطن اصلی شکل گیری پیرنگ قوه متخیله درام پرداز است. او است که حتی در رویکرد واقع‌گرایانه، با عبور از واقعیت عینی، جهانی نو را می‌سازد که بتواند اقتضائات دراماتیک خود را بیابد. از این رو می توان گفت تخیل در این رویکرد، ماده خام و علت مادی نزد هنرمند است. در مقابل واقعگرایی، فرمالیسم و اکسپرسیونیسم قرار دارد.

در نگاه فرمالیست‌ها آنچه در هنر اهمیت دارد این نیست که هنر اصولا تقلید از طبیعت است و عملی است که به واسطه الزام در واقع‌نمایی تعریف شود، بلکه آنچه شأنیت هنر را اثبات می‌کند، فرم است. بنابراین چنین استدلال کرده‌اند که «هر الفی هنر است، اگر و فقط اگر الف دارای فرم دلالتگر باشد».(کارول ، ۱۳۸۵: ص٦٨). طبق این استدلال چیزی اثر هنری است که فقط دارای فرم دلالتگر باشد. فرم دلالتگر شرط کافی اثر هنری است. در این دیدگاه هنر تقلید محض و روگرفت از واقعیت نیست؛ تخیل به مثابه علت صوری، هنرمند را قادر می‌سازد تا با خلاقیت خود صورت زیبایی-شناختی را بی‌آفریند. فرمالیست‌ها مدعی هستد که هنرمند با تخسل خلاق خود تمام فعالیت انسانی‌اش در حوزه ارزش هنری، کشف فرم است.

اکسپرسیونیسم نیز تقلید ارسطویی از طبیعت را در هم کوبید و به نوعی انتزاع «abstraction» در سبک و موضوع روی آورد. در رویکرد اکسپرسیونیستی که تضاد اساسی با رئالیسم در آن اصالت دارد «استفاده از تصاویر و شخصیت‌های نمادین در شعر و داستان و نمایش چهره‌های نوعی و شخصیت‌های بی اسم و هویت در نمایشنامه، که همه بازتاب تحریف شده واقعیت در ذهن هنرمند هستند».(داد، ۱۳۷۸: ٤٧). تخیل هنرمند اکپسرسیونیست تحت تاثیر احساسات و عواطف انسانی، با استفاده از اشکال کج و مأوج و رنگ های دلخواه و انتزاعی، از واقعیت عینی فاصله می‌گیرد. از آنچه گذشت این نکته استفاده می‌شود که تخیل هنرمند در مرتبه قبل از عینیت بخشیدن به اثر هنری، فعالیت ذهنی بسیار مهمی است که در خلق اثر هنری نقش اساسی دارد. یا علت مادی است و ماده خام برای اثر هنری قلمداد می‌شود؛ یا اینکه علت مادی و صوری را توأمان تشکیل می‌دهد.

تخیل کارگردان: آنچه را که کارگردان هنگام اجرا در عینیت بخشیدن به متن دراماتیک، به کار می‌بندد، تمهیدات بیانی، چینش میزانسن، انتخاب قاب‌ها، نورپردازی و همه اقدامات فنی و هنری وی، ناشی از تخیل فعال اوست. در تئاتر کارگردان باید علاوه بر انتخاب متن، شرایطی را فراهم آورد تا جهان مفروض داستان برای اجرا صحنه‌ای، با فردیت خلاق او شکل بگیرد. گزینش و مهارت او در انتخاب، این جحان را می‌سازد. خوانش کارگردان، جهان برساخته تخیل او را به عوامل و سپس تماشاگر تحمیل می‌کند. در سینما نیز ذهن و تخیل کارگردان است که ابعاد زیبایی‌شناختی پدیده‌ها و رویدادها را معین می‌کند. کارگردا باید توان انگیخته خود را مصروف شکل‌دهی دنیای داستانی کند که قرار است در قالب تصاویر، رنگ‌ها و صداها به فیلم تبدیل شود. این ذهن کارگردان است که تجربه‌ای خود کفا را از طریق قوه

متخیله‌اش رقم می‌زند. قراردادن رویدادها در زمان و مکان خاص، شکل بخشیدن به عناصر دیداری، ایجاد رابطه علی معلولی بین کنش‌ها، همه و همه از سرچشمه‌های تخیل هنری کارگردان هستند. او قبل از آنکه عوامل بیرونی را به کارگیرد، فرایند تدوین عناصر یاد شده را به تخیل خود می‌سپارد. چون «تخیل در سینما، دست‌مایه تدوین سینمایی است». (اندرو، ۱۳۹۳: ٤٥). همین مرحله ذهنی را می‌توان زیبایی‌شناسی عملی نامید. بهره کشی از تخیل در همان سال‌های اولیه پیدایش سینما حتی در کارهای مولیر که دوربین را در کوچه و بازار می‌کاشت و از قدم زدن مردم، یا ورود قطار به ایستگاه و حرکت اتومبیل‌ها فیلم برداری می‌کرد، قابل رهگیری است. انتخاب سوژه‌ها و تعیین مکان دوربین حداقل‌ترین فعالیت خلاقه او بوده است. در همان سال‌ها جورج ملی یس «Georges Melies» که شعبده باز و نقاش بود، دوربین را بسان تماشاچی قلمداد می‌کرد. او از حقه‌های دوربین، برای «ظاهر شدن» ، «غیب شدن» و «تبدیل» معجزه‌آسای اشخاص استفاده می‌کرد. «مثلا در فیلم "سفر به ماه"، برای اینکه حرکت فشفشه را به سوی ماه نشان دهد با خمیر کاغذ، یک "ماه" شاخت و در هوا معلق نگه داشت و دروبین را آهسته به آن نزدیک کرد». (نایت، ۱۳۹۱: ص۲۳). فیلم‌های او در همان اوائل پیدایش سینما، ناشی از تخیل عظیم و سرشار از بازی‌های شگفت‌انگیز ذهن خلاق او بوده است. تخیل خلاق کارگردان در طول زمان، سینما را مسخر خود ساخت و بسیاری از ژانرهای سینمایی چون علمی تخیلی، فانتزی، گروتسک و... را مشحون از خود ساخت.

تخیل بازیگر: بازیگر فعالیت هنر خود را به صورت میکانیکی ارائه نمی‌دهد بلکه برای آنکه بتواند نقش را روی صحنه بیاورد، «به طور کامل در سرتاسر نقش، درطول، عرض و عمق آن زندگی می‌کند». (استانیسلاوسکی، بی‌تا: ۱۸۱). بازیگر احساسات و حالات روانی را به صورت خودآگاه در ذهن خود می‌پروراند. «بازیگر باید از نیروی تخیل و قدرت حساسیت یا قدرت احساس کردن خود به جای دیگران برخوردار باشد».(هولتن، ۱۳۸۵: ص۵۱). استانیسلاوسکی سیستمی را برای بازیگری در تئاتر ارائه نمود که با کمک تکنیک روانی بکار گرفته می‌شد. «این تکنیک روانی هم از عناصری مثل: اگر، شرایط داده شده، تخیل، توجه، رهایی عضلات، قطعات و مسائل، حقیقت و باور، حافظه عاطفی، ارتباط و وسائل کمکی تشکیل شده که هسته اصلی سیستم اوست.»(مگارشک، ۱۳۹۰: ۲٦۲) او معتقد است هنر پیشه باید تخیل فعال داشته باشد. «تخیل فعال، چیزی جز رؤیاهای خلاق بازیگر یا تصاویر بصری چشم درونی او نیست». (سلطانی، ۱۳۹۷: ص۱۰).

استانیسلاوسکی معتقد است در درام باید حالت‌های ذهنی و روح انسانی در ارتباطی نمایشی و عینی به مخاطب انتقال پیدا کند وی «برای تعریف این ارتباط نامرئی و درونی، اصطلاحی به کلی غیر عملی ابداع می‌کند. او آن را "نشر پرتو" (ray-emission) و "جذب پرتو" (ray-obsorption) یا نشر(irradiation) و جذب می نامد...انگار احساسات و تمایلات درونی اشعه‌هایی را پخش می‌کنند که از چشم و بدن می تراود و بر جان دیگران فرو می ریزد.»(مگارشک، ۱۳۹۰: ۲۹۲).

استانیسلاوسکی از نیروی مرموزی در اجرای تئاتری سخن می گوید که از آن به "سرشت" یاد می کند. این سرشت باعث می شود عمل بیرونی و درونی روی صحنه خلق شود. این عمل از طریق عناصر موجود در سیستم ارائه شده وی، تحقق می یابد. او اولین عنصر را "اگر سحر آمیز می نامد". این عنصر بازیگر را از دنیای واقعی به جهانی می برد که در آن تنها کار خلاقه او قابل انجام است. ممکن است چنین اشکال شود که کنش تئاتریک، اجرای باله، موسیقی و رقص اگر تک زمانی باشد ومبتنی بر بداهه، آنچه تخیل می‌شود، توأمان در فعل هنری تجسم می‌یابد، مانند اجراهای پرفورمنس آرت، که چنین حالتی روی صحنه رخ می‌دهد، تخیل علت مادی و علت صوری قلمداد می‌شود و به عنوان فعالیتی اختیاری بروز می‌کند اما اگر هنرهای نمایشی مبتنی بر متن معین، دوزمانی باشند، تخیل بازیگر ناخودآگاه عمل می‌کند و کمترین تأثیر را در اجرا دارد؛ این اشکال با اندک تأمل رفع می‌شود. کافی است این پرسش را مطرح نمود که «جایگاه یک باله یا یک قطعه نوشته شده موسیقی وقتی که روی صحنه نیستند، هنگامی که در انتظار اجرا هستند، کجا ست». (گادامر، ۱۳۸۸: ص۸۰). آیا جایگاهی غیر از ذهن و تخیل بازیگر دارند؟ بنابراین هستی نقش ها، کنش ها و رویدادها در هنرهای نمایشی تحقق نمی‌یابند مگر آنکه از دستگاه تخیل هنرپیشه عبور کند. این پیوستگی و اتصال ذهن و عین در تخیل خلاق بازیگر، کاملا ارادی و اختیاری است.

تخیل مخاطب: تماشاگر نیز در تحقق کنش دراماتیک مشارکت فعال دارد. او نیز با تخیل خود جهان مفروض را کامل می‌کند. گاهی با برداشت‌های شخصی خود، گمانه زنی‌ها و پیش‌بینی‌ها ادامه داستان را تصور و تخیل می‌نماید به ویژه اگر با آثار مدرن مواجه شود و پایان داستان باز باشد. او می‌تواند با برش‌های زمانی و پس و پیش کردن رویدادها، پازل جهان داستان و پیرنگ روایی آن را تکمیل نماید. ذهنیت ثانویه و تخیل خلاق در مخاطب، آنچه را که به عینه در صحنه روی می‌دهد و آنچه را که مستقیماً بیان نمی‌شود را وانمود می‌کند. از این رو می‌توان تجربه مخاطب را در این حالت، «تخیل وانمود» نامید. او چیزی را وانمود می‌کند که گویا آن را باور دارد. شکل‌گیری جهان داستان در نهایت تجربه‌ای ادراکی را برای او رقم می‌زند. حضور فعال مخاطب در بطن درام و مشارکت کنش دراماتیک، آن را درونی می‌کند. با شخصیت همذات‌پنداری می‌کند، می‌ترسد، لذت می‌برد و رنج می‌کشد. دیدن برای مخاطب که او را وارد سفر تخیلات و دلمشغولی‌های ذهنی‌اش می‌کند. این مشارکت و درگیری عاطفی و ذهنی، سبب می‌شود تا «هیچ دو مخاطبی همانند نباشند؛ چنان که هیچ دو اجرایی هم کاملا همانند نیستند. حتی اگر افراد مخاطب تغییر نکنند، حالات درونی آنان از شبی تا شب دیگر متغیر است». (وودراف، ۱۳۹٤: ص۵۳). این تعامل دوسویه بین اجرا و مخاطب، در نهایت به تماشایی شدن هنرهای نمایشی می‌انجامد.

نتیجه‌گیری

تخیل فرایند خلاقی است که علاوه بر شکل دادن و نظم بخشیدن به صورت‌های به دست آمده از طریق حواس، در عرصه هنرهای نمایشی توان آن را دارد تا صور انتزاعی و مثالی را نیز خلق نماید که مسبوق به تجربه و حس نیستند. تخیل فعالیت ذهنی است که صورت‌های به‌دست آمده از طریق قوه خیال را در هم ترکیب می‌کند و صورتی نو می‌آفریند. از این رو تخیل فعل اختیاری جوانحی محسوب می‌شود که خالی از حکم فقهی نیست. تخیل به ما هو تخیل در ابواب مختلف فقه موضوع حکم واقع شده و به عنوان عمل ارادی تلقی شده است. در فقه هنرهای نمایشی، تخیل در چهار ساحت مختلف نقش تعیین کننده دارد. تخیل نویسنده هنگام خلق متن دراماتیک، تخیل کارگردان در عینیت بخشیدن به جهان داستان، تخیل فعال بازیگر در به صحنه آوردن نقش و در نهایت تخیل مخاطب در بازسازی و تکمیل جهان مفروض درام.

نویسنده از خلق ایده اولیه تا نگارش طرح و تبدیل آن به متن نمایشی، از تخیل خود بهره می‌جوید. او است که شرایط مفروض قصه را به هم پیوند می‌دهد و جهان داستان را خلق می‌کند. تخیل به صورت ناخودگاه و منفعل در نویسنده عمل نمی‌کند، بلکه او با اراده و اختیار تخیل می‌کند و می‌آفریند. تخیل نویسنده از هر نوع بازنمودی، بازآفرین یا خلاق، به عنوان علت مادی و علت صوری، در خلق متن دراماتیک نقش اساسی ایفا می‌کند.

کارگردان نیز با خوانش یگانه خود، تخیلش را به‌کار می‌گیرد تا آنچه در متن آمده را به تصویر تبدیل کند یا روی صحنه بیاورد. اوست که آنچه از جهان داستان تخیل کرده را عینیت می‌بخشد و خوانش خود را بر مخاطب تحمیل می‌کند. تخیل بازآفرین یا خلاق در کارگردان به عنوان علت صوری، او را در عینیت بخشیدن وتماشایی کردن متن یاری می‌کند. بازیگر در هنرهای نمایشی هرگز منفعل نیست و مکانیکی عمل نمی‌کند. او با تخیل فعال خود نقش را درونی می‌کند و هر چه در ذهن دارد را روی صحنه تجسم می‌بخشد. تخیل او، جسم و بدنش را تسخیر می‌کند و در ارائه زیرمتن‌ها، از تمام ظرفیت‌های جسمی و هنری وی استفاده می‌کند. از این‌رو تخیل در عرصه بازیگری هم علت مادی و هم علت صوری است.

مخاطب نیز جهان داستان را چنان‌که تخیل می‌کند، می‌سازد. بازسازی موقعیت‌های داستای در ذهن مخاطب از طریق «تخیل ثانویه» انجام می‌شود. همذات‌پنداری با شخصیت‌های داستانی حتی اگر غیر واقعی باشند، به جهت تجربه ادراکی و شبیه‌سازی شده احساساتی است که در درون مخاطب رخ می‌دهد. او تخیل می‌کند آنچه برای شخصیت رخ می‌دهد، برای وی نیز رخ داده است. این نوع تخیل، بیشتر «وانمودی» است.

توجه به عرصه‌های یاد شده در فرایند موضوع‌شناسی تخیل در فقه هنرهای‌نمایشی، سبب می‌شود تا فقیه هنگام خکم شناسی و استنباط حکم فقهی منضبط و دقیق عمل کند. تخیل از موضوعات پیچیده نظری است که عدم

شناخت ماهیت، انواع و کارکردهای آن در هنرهای‌نمایشی مانع از فعلیّت یافتن حکم فقهی می‌شود و اجتهاد در هنرهای نمایشی را عقیم می‌گذارد.

منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۷٤)، حقیقت و زیبایی، تهران ، نشر مرکز.
۲. استرآبادی، امین (۱٤۲٦ق)، فوائد المدنیهٔ، تصحیح رحمت الله رهمتی اراکی، قم، مؤسسهٔ النشر الإسلامی التابعهٔ لجماعهٔ المدرسین.
۳. افلاطون(۱۳۸۰)، دروه آثار افلاطون، ج ۲، ترجمه محمدحسن لطفی و رضا کاویانی، تهران، انتشارات، خوارزمی.
٤. اندرو، دادلی (۱۳۹۳)، تئوری‌های اساسی فیلم، ترجمه مسعود مدنی، انتشارات رهروان پویش.
٥. انصاری، مرتضی (۱٤۰٤ق)، مجموعه رسائل فقهیه و اصولیه، قم، کتابخانه مفید.
٦. حرعاملی، محمدبن‌حسن (۱٤۰۹ق)، تفصیل وسائل الشریعه ال تحصیل مسائل الشریعهٔ، ۳۰ جلدی، قم، موسسه آل البیت.
۷. حلّی، علامه حسن بن یوسف(۱٤۱۲ق)، *منتهی المطلب فی تحقیق المذهب*، ۱٥ جلدی، چاپ اول، مشهد، مجمع البحوث الاسلامیه.
۸. داد، سیما(۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ویرایش جدید، تهران، انتشارات مروارید.
۹. راغب اصفهانی، حسین(۱٤۱۲ق)، مفردات الفاظ القرآن، تحقیق: صفوان عدنان داودی، لبنان، دارالعلم.
۱۰. سلطانی سروستانی، محمد مهدی (۱۳۹۷)، تخیل فعال در بازیگری رئالیستی، نشریه هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۳، ص٥-۱٤.
۱۱. سید عباس، رضوی (۱۳۷۲)، مرجعیت و موضوع‌شناسی، مجله حوزه، شماره ٥٦ و ٥۷، قم، حوزه علمیه.
۱۲. شیرازی، صدرا (۱۳٥٤)، المبدأ و المعاد، تصحیح: سیدجلال الدین آشتیانی، تهران، انتشارات انجمن حکمت و فلسفه ایران.
۱۳. شیرازی، صدرا (۱۹۸۱م)، الحکمه المتعالیه فی اسفارالاربعه العقلیه، بیروت، دار احیاء التراث.
۱٤. صدر، محمد باقر (۱٤۰٥ق)، دروس فی علم الاصول، بیروت، دار المنتظر.

۱۵. طبرسی، فضل بن حسن (۱٤۱۵ق)، مجمع البان فی تفسیر القرآن، بیروت، لبنان، موسسهٔ الاعلمی للمطبوعات.

۱٦. علوی گنابادی، سید جعفر(۱۳۸۸)، پژوهشی درباره نقش اجتهاد در تشخیص موضوعات احکام، مطالعات اسلامی: فقه و اصول، سال چهل و یکم، شماره ۸۲، ص۹۹-۱۳٤.

۱۷. الفت، نعمت الله، (۱۳۷٤)، جامعیت و جاودانگی اسلام و احکام آن با توجه به عنصر زمان و مکان، در مجموعه مقالات؛ جامعیّت و شریعت، جمعی از نویسندگان، قم، مجموعه آثار کنگره بررسی مبانی فقهی حضرت امام خمینی.

۱۸. فرای، نورتروپ (۱۳۷۲)، تخیل فرهیخته، ترجمه سعید ارباب شیرازی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

۱۹. قزوینی، سیدعلی (۱٤۲۷ق)، تعلیقهٔ علی معالم الاصول، قم، چاپ اول، قم، دفتر انتشارات اسلامی.

۲۰. کارول، نوئل (۱۳۸۵)، فرمالیسم، ترجمه گروه مترجمان، در دانشنامه زیبایی‌شناسی نوشته بریس گات، تهران انتشارات فرهنگستان هنر.

۲۱. کری، گری‌گوری (۱۳۸۵)، تخیل و وانمود، ترجمه گروه مترجمان، در دانشنامه زیبایی‌شناسی نوشته بریس گات، تهران انتشارات فرهنگستان هنر.

۲۲. کشاف الغطاء، جعفر(۱٤۲۲ق)، کشف الغطاء،(طبع الجدید)، چاپ اول، قم، انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی.

۲۳. کلرف، م. ن (بی‌تا)، شخصیت سازی کار هنرپیشه روی خود در جریان تجسم، در مجموعه آثار استانیسلاوسکی، ترجمه مهین اسکوئی، چاپ هشتم، تهران، انتشارات سروش.

۲٤. کلینی، محمدبن‌یعقوب (۱٤۲۹ق)، الکافی، ۱۵ جلدی، قم، انتشارات دارالحدیث .

۲۵. گات، بریس(۱۳۸۵)، دانشنامه زیبایی‌شناسی، ترجمه گروهی از مترجمان، تهران، فرهنگستان هنر.

۲٦. گادامر، هانس گئورگ(۱۳۸۸) هنر و زبان، ترجمه مهدی فیضی، تهران، انتشارات نشر رخ داد نو.

۲۷. مبلغی، احمد(۱۳۷۹)، موضوع شناسی در سیر تاریخی، از نگاه‌های ابتدایی تا نظریه‌های کاربردی، فصلنامه فقه، شماره ۲۳، ص۱۰- ٤۸.

۲۸. مجلسی، محمدباقر (۱٤۰۳ق)، بحار الانوار، بیروت، داراحیاء التراث العربی.

۲۹. محقق داماد، سیدمحمد (۱٤۰۱ق)، کتاب الحج، مقرر عبدالله جوادی آملی، قم، کتابخانه مهر.

۳۰. مظفر، محمدرضا (بی‌تا)، المنطق، قم، انتشارات جامعه مدرسین.

۳۱. معتمدی، احمدرضا (۱۳۸۹)، مواجهه نظریه زیگفرید کراکوئر و راجر اسکروتن در ماهیت بازنمایی رسانه فیلم یا رویکرد به نظریه خیال در فلسفه اسلامی، فصلنامه مطالعات سانه های نوین، شماره۱۸، ص۱-۳۰.

۳۲. مک‌کی، رابرت (۱۳۸۵)، داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی، ترجمه محمدگذرآبادی، اتشارات هرمس.

۳۳. مگارشک، دیوید(۱۳۹۰)، استانیسلاوسکی، ترجمه یدالله آقاعباسی، در نظریه صحنه مدرن، ویراسته اریک بنتلی ، ترجمه آقاعباسی، تهران ، انتشارات قطره.

۳٤. نایت، آرتور (۱۳۹۱)، تاریخ سینما، ترجمه نجف دریابندری، تهران، انتشارات امیر کبیر.

۳۵. نجفی، حسن (۱٤۰٤)، جواهر الکلام فی شرح شرائع الاسلام، محقق: عباس قوچانی، چاپ هفتم، بیروت، داراحیاء التراث العربی.

۳٦. نجفی، حسن، (۱٤۰٤ق)، جواهر الکلام فی شرح شرائع الاسلام، محقق: عباس قوچانی، چاپ هفتم، بیروت، داراحیاء التراث العربی.

۳۷. نراقی، مولی احمد (۱٤۱۵ق)، مستند الشیعهٔ فی أحکام الشریعهٔ، ۱۹ جلد، قم - ایران، اول، مؤسسه آل البیت علیهم السلام.

۳۸. واسطی، سیدمحمدمرتضی(۱٤۱٤ق)، تاج العروس من جواهر القاموس، دارالفکر للطباعهٔ و النشر و التوزیع، بیروت، لبنان.

۳۹. وودراف، پال (۱۳۹٤). ضرورت تئاتر، ترجمه بهزاد قادری، چاپ اول، تهران: مینوی خرد.

٤۰. هولتن، اورلی (۱۳۸۵)، مقدمه ای برتئاتر: آینه طبیعت، مترجم محبوبه مهاجر، تهران، انتشارات سروش.

٤۱. یانگ، جولیان (۱۳۹٦)، فلسفه تراژدی، ترجمه حسن امیری‌آرا، تهران، انتشارت ققنوس.

٤۲. یوسفی‌مقدم، محمد صادق و دیگران (۱۳۹۳)، پژوهشی در توسعه فقه به حریم اعتقادات و اعمال قلبی، فصلنامه پژوهش های فقهی، دوره ۱۰، شماره ٤، ص۷۵۹-۷۹۰.

٤۳. Aristotle, (1898), ***The Poetics of Aristotle***, edited with critical notes and a translation by S.H. Butcher, New York : The Macmillan Company.

٤٤. Borchert,Donald.M, (2005),***Encyclopedia of Philosophy***, Second Edition, MacMillan Reference USA, Thomson Gale.

٤۵. Coleridge, Samuel Taylor (1907), ***Biographia Literaria,*** J. M. Dent & Co, New York.

٤٦. Kearney, Richard, (1998), ***The Wake of Imagination***, Routledge, London.