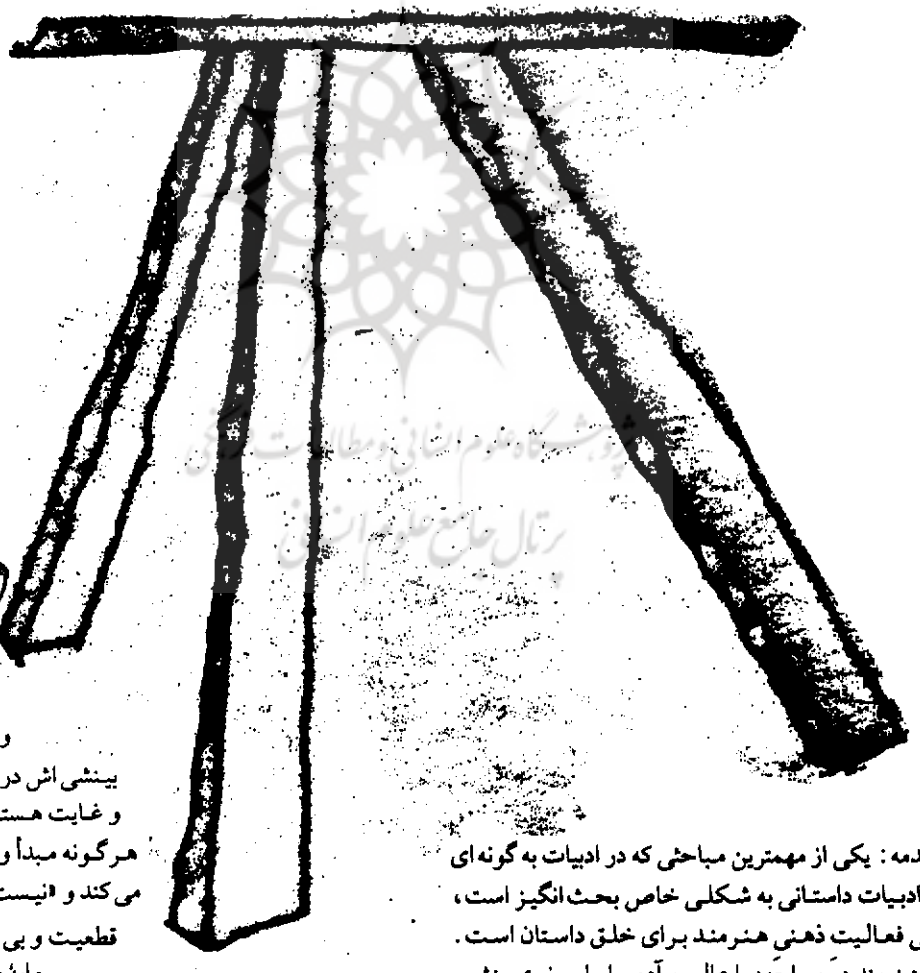
علیرضا نوروزی طلب

داستان تصویر، تصویر داستان



مقدمه: یکی از مهمترین مباحثی که در ادبیات به گونه‌ای عام و در ادبیات داستانی به شکلی خاص بحث‌انگیز است، چگونگی فعالیت ذهنی هنرمند برای خلق داستان است. تصورات هنرمند در مواجهه با عالم و آدم براساس نوع بینش و دیدگاه و سلیقهٔ او شکل می‌گیرد. هر انسانی جهان را با دستگاه فکری خویش تحلیل می‌کند و هنرمند هم مانند انسانهای دیگر براساس وسع وجودی و ظرفیت بینشی اش در پی شناخت مبدأ و غایت هستی است یا اینکه هرگونه مبدأ و غایتی را انکار می‌کند و «نیست‌انگاری» و عدم قطعیت و بی فرجامی را درون مایهٔ هستی می‌پندارد.

چیزی به نام واقعیت و حقیقت وجود ندارد و ذهن این قبیل مفاهیم را به صورت انعکاسی در برخورد با عالم

محسوس، انتزاع (Abstraction) می کند و از این انتزاع ذهنی مفاهیم(concepts)را می سازد. آن گاه به کمک الفاظ، تصاویر ذهنی را می آفریند. او برای ایجاد تصاویر ذهنی به صورتهای عینی رجوع می کند و با دخل و تصرف در صور عینی، با قوهٔ خیال و به مدد استعارات و تمثیلها و کنایات و نمادها و تشبیهات، صورتهای ذهنی خویش را تحقق می بخشد. کالبد بیان این صور (صورتهای ذهنی هنرمند، تصورات و تخیلات او) در هنرهای ادبی، لفظ است و در هنرهای تجسمی نقش. نقش به معنای نقاشی و تصویرسازی مفاهیم و تحقق و تجسم صور ذهنی هنرمند است و کالبد بیان در این حیطه، به دو شعبهٔ نقاشی و تصویرسازی منقسم می شود. هنرهای تجسمی به هنرهایی که با ثبوت صورت محسوس عینی سر و کار دارند، اطلاق می شود. موضوع بحث، چگونگی مصورسازی داستان در قالب نقاشی و تصویرسازی است و بدین جهت سایر قالبهای بیان هنرهای تجسمی نظیر مجسمه سازی، عکاسی و گرافیک به معنای تبلیغی آن از موضوع بحث به شکل مستقیم خارج است. شناخت حیطه های بیان و شیوه ربط صورت و محتوا در حوزهٔ الفاظ و خصوصیات فرم و رنگ و چگونگی دلالت آن به معانی و مفاهیم و داستان، از اهمّ مسائلی است که این مقاله به آن خواهد پرداخت.

تصویرساز چگونه براساس اصول تصویرسازی، درونمایهٔ داستانی را ـ که واقعیت را مسخره می پندارد و حقیقت را انکار می کند ـ تصویر خواهد کرد؟ تناقض، عدم گزینش، بدگمانی به انسجام و از هم گسیختگی و عدم انسجام فکری چگونه قابل تصویرند؟ واقعیت همیشه قابل تجسم نیست و ما همیشه با جهان واقع فاصله داریم. اگر قرار است داستان، توهم واقعیت را بیافریند، تصویر این توهم چگونه تصویری خواهد بود؟ و اگر مضمون داستانی تجسّم ذهنی آشوب زدگی جهان است تا نشان دهد که همه چیز پوچ و بی هدف است، تجسم عینی این قبیل مفاهیم در حیطهٔ هنر تصویرسازی چگونه میسر خواهد شد؟ هیچ تصوّری عارض ذهن نمی شود مگر اینکه مبنایی واقعی داشته باشد حتی تصورات موهوم نیز نمی توانند از این قاعده مستثنی باشند. اگر درونمایهٔ داستان، هدفمند و مبشّر مفاهیم والای انسانی (نظیر فضیلت عدل و کرامت نفس و تکریم ایثار و شهادت و شجاعت و تقوی) باشد، نویسنده داستان در قالب الفاظ چگونه قادر به ایجاد تصویر ذهنی مناسب این مفاهیم خواهد بود و نقاش چگونه می تواند این مفاهیم را تصویر کند، به شکلی که تصویر عینی نقاش مطابق تصویر ذهنی نویسنده باشد و مخاطب، از صورت عینی (تصویر) به صورت ذهنی مقصود نویسنده دلالت شود و در نهایت، مقصود نویسنده را دریابد؟ شناخت این فرایند برای نویسندهٔ داستان و نقاش، امری ضروری است. زیرا بدون شناخت ساختار بیان در هنر نقاشی (تصویرسازی) و ساختار بیان در ادبیات داستانی و چگونگی دلالت آنها به مفاهیم و مقاصد هنرمند و شیوهٔ تطابق مفهومی این دو حیطهٔ هنر بر یکدیگر باتوجه به تفاوتهای ماده بیانی، ابلاغ مقصود، به مخاطبین ممکن نیست.

تشکّل صور ذهنی چگونه تحقق می یابد و ذهن چگونه برای مفاهیم ابداعی خویش صورت مناسب بیان را انشا می کند؟ دنیای خارج در ذهن انسان مرتسم می شود و تصاویر یا صورتهای ذهنی منبعث از عالم خارج، بازنمایی عالم محسوسات اند. در کتاب «هنر و زیبایی شناسی» می خوانیم:

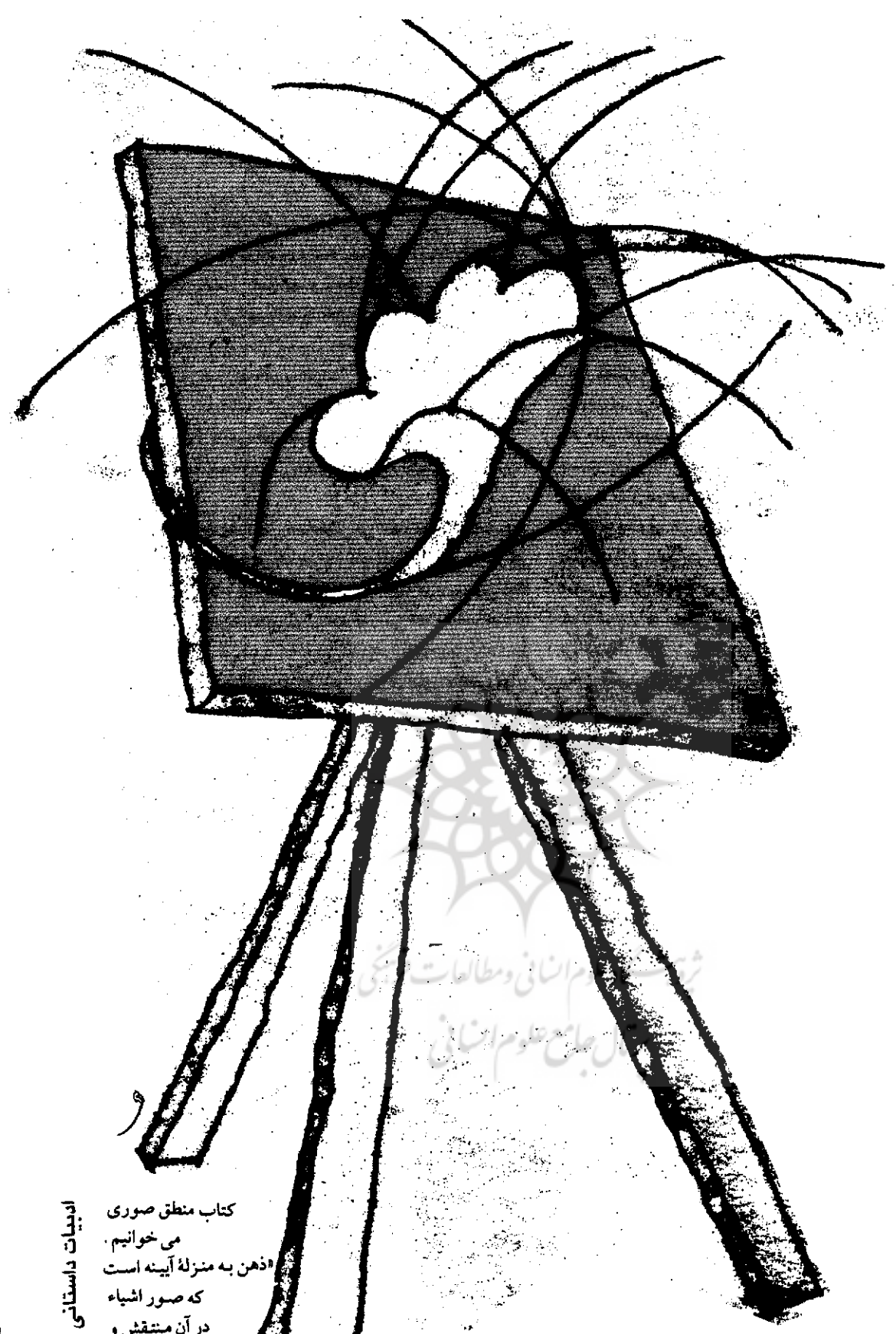
«بازنمود: این کلمه ترجمهٔ واژهٔ آلمانی« Forslellung» و Representation در ترجمهٔ فرانسه و انگلیسی است که معنی آن مانند معنی کلمهٔ معادل آن در زبان ما یعنی بازنمایی، تصور دنیای خارج است در ذهن انسان».

شوپنهاور در کتاب اول خود از ادراك عالم محسوسات و ظواهر به وسیلهٔ ذهن انسان [چنین] سخن می گوید:

اصولاً دنیا به دو صورت در ذهن انسان جلوه می کند. ظاهر و نمایش آن که به حواس درك می شود، و باطن وحقیقت آن که به حواس درك نمی شود ولی همواره موضوع تصورات و تعبیرات مختلف بوده و هست. مفاهیم، انتزاع محسوساتند. ادراك از دو جزء تشکیل می شود: درك کننده (ذهن و صاحب آن) و درك شونده (عین یا شیء خارجی). هر گونه باز نمود، چه انتزاعی، چه شهودی، چه عقلی، چه تجربی نتیجهٔ فعل و انفعال ذهن و عین است که از نظر شناخت جهان تفکیک پذیر نیستند.

جهان باز نمود از دو نیمهٔ اساسی، لازم و جدانشدنی تشکیل می شود. یک نیمه عین است که در قالب صورتهای زمان و مکان و کثرت درك می شود و نیمهٔ دیگر ذهن است که تابع زمان و مکان نیست بلکه به شکل کامل و تقسیم ناپذیر در هر موجود بیننده حاضر است. بنابر این ذهن فرد بیننده به علاوه شیء موضوع دید او همهٔ جهان باز نمود را تشکیل می دهد. ذهن و عین هر دو حد و مرز یکدیگرند. آن جا که عین شروع می شود ذهن پایان می پذیرد. یک دلیل مستقل بودن آنها از یکدیگر اینست که صورتهای کلی اشیا یعنی زمان و مکان و علیّت مستقیماً بدون رجوع به عین به وسیله ذهن درك می شود و تشخیص این «ادراك پیشین» یکی از بزرگترین ابتکارات کانت است.

شوپنهاور در کتاب سوم بر این نکته تکیه می کند که وقتی شخص از دید عادی و متعارف یعنی توجه به ظاهر اشیاء منصرف



و غرق در نظاره شهودی مثال اشیاء شود دیگر بین ذهن و شیء فاصله ای نمی ماند، بلکه عالم و معلوم و شاهد و مشهود یکی می شوند». [1]

مبدأ هر درکی نتیجهٔ فعل و انفعال ذهن و عین است. در کتاب منطق صوری می خوانیم. «ذهن به منزلهٔ آیینه است که صور اشیاء در آن منتقش و مرتسم می گردد. وجه تشابه ذهن به آیینه آن است که: اولاً تا چیزی مقابل آیینه نباشد، نقشی در آن به وجود نمی آید. ذهن هم

تا توجه به امری نکند صورتی از آن چیز در او حاصل نخواهد شد. ثانیاً ـ چون چیزی مقابل آیینه قرار گیرد، صورتی از آن در آیینه نقش می بندد و آیینه آن صورت را قبول می کند. همچنین چون ذهن به امری توجه کند، صورتی از آن امر در آن ارتسام می یابد و ذهن آن صورت را می پذیرد. ثالثاً ـ صورتی که در آیینه حاصل می شود، با ذوالصورة کمال نسبت و ارتباط را دارد و به عقیدهٔ حکمای مشایی عین آنها و نسخهٔ بدل آنهاست و بنابراین از لحاظ ماهیت فرقی بین وجود خارجی و وجود ذهنی (همان صورت حاصل در ذهن) نیست. علم ما به اشیای خارجی به میانجیگری صورت ذهنی است. یعنی ما تمام امور عینی (Objectif) را در آیینهٔ ذهن خود می بینیم و به صور آنها علم مستقیم داریم و به خود آنها علم غیر مستقیم.»[۲]

استاد شهید *مرتضی مطهری* درباره تشبیه ذهن به آیینه معتقدند:

«آیینه فقط صورتها را منعکس می کند، معناها را منعکس نمی کند. آیینه اگر مقعر یا محدب باشد تصویر شیئی را بزرگتر یا کوچکتر از آنچه هست نشان می دهد. آیینه در بازنمایی خطا می کند. وقتی آیینه، صورتها را منعکس می کند، فقط خود آن صورتها منعکس می شود، اما وقتی ذهن صورتها را می بیند، باز آن صورتها برای ذهن آیینه ای می شود و در آن صورتها صورتهای دیگری را می بیند، و باز در آن صورتهایی که در آن بعد قرار گرفته است، احیاناً صورتهای دیگری را می بیند.»[۳]

آیینه قادر نیست که صورت اشیاء را بسازد، تنها منعکس کنندهٔ صور است به شیوهٔ مطابقت؛ آن هم به شرطی که مقعّر یا محدّب نباشد. آیینه به هیچ وجه نمی تواند معنایی را به وجود آورد یا برای معانی صورتی بسازد یا صورت معانی را منعکس کند. درک کننده کیست و درک شونده چیست؟ هر دراکی براساس شناختی که از جهان دارد، پدیده ها را مورد درک قرار می دهد و مبنای درک اوست که درک شده را مورد شناسایی و تحلیل قرار می دهد. این درک می تواند تابع زمان و مکان باشد و نیز می توان فارغ از زمان و مکان به شناسایی و تحلیل پدیده ها و مفاهیم بپردازیم. ذهن قادر است از محسوسات مفاهیمی را انتزاع کند که فاقد صورت محسوس و خیالی اند. مانند مفهوم واجب الوجود و قوه و فعل و به طور کلی معقولات ثانیه. ذهن قادر است از توجه به ظاهر اشیاء منصرف و غرق در نظارهٔ شهودی مثال اشیاء شود و به شیوهٔ استغراقی باطن و حقیقت اشیاء را در پس ظواهر آنها مشاهده کند. تنها جنبه هایی از ادراک هنرمند قابلیت بیان تصویری دارند که بتوان برای آن جنبه ها صورت محسوس تجسمی مناسب یافت در غیر این صورت برای تجسم مفاهیم فاقد صورت باید از نماد (سمبل) و تمثیل استفاده کرد. تمثیل و نمادگرایی در حوزهٔ هنرهای ادبی (مانند ادبیات داستانی) با تمثیل و نمادگرایی در حوزه هنرهای تجسمی (مانند تصویرسازی)[۴] تفاوتهایی بنیادین دارد. اگر محتوای ادبیات داستانی حکایت واقعیت محسوس به شیوهٔ عینی و مطابقت باشد، تصویرساز با اتخاذ روشن بیان واقعیت در هنرهای تجسمی (رئالیسم) مقصود داستان نویس را بازنمایی می کند. در این حالت، تصویر، نزدیکترین حالت تطابق با واقع را خواهد داشت. زیرا به هرصورت ذهنیت تصویرساز در تصویر او دخالت هرچند اندك، دارد. در حالتی که واقعیت گریزی، «تم» یا درونمایه و محتوای داستان را تشکیل دهد، تصویرساز به آسانی قادر به بیان صورتهای تجسمی مناسب این قبیل مضامین نیست. سبک یا روش بیان در تصویرسازی باید مطابق سبک و شیوهٔ بیان مفاهیم داستان نویس باشد. هر داستان نویسی می کوشد بهترین شیوه و سبک و تکنیک را برای بیان مقصود خود در کالبد داستان، ابداع کند و با بهره گیری از تجارب هنری استادان بزرگ، اثری شایسته و نو و در خور توجه بیافریند. تصویرساز نیز باید با بیان تصویری خویش این توانایی داستان نویس را به عرصه ظهور برساند. اما در هنرهای ادبی غلبه با بیان موضوعی و ذهنی است و سوژه (Sujet) بر ابژه (Objet) تفوق دارد و ذهن بر عینیت تسلط می یابد. در تصویرسازی، عینیت بر ذهنیت غلبه پیدا می کند؛ لیکن مشکل اساسی در این نقطه ظهور پیدا می کند. بدین معنی که ذهنیتهای گوناگون از عینیت واحد (اثر تصویری) مفاهیمی را انتزاع می کنند که غالباً با مقصود داستان نویس تطابق ندارد. مخاطبین برای صحت یا عدم صحت دریافتهای ذهنی خویش از تصویر یا تصاویر به متن داستان مراجعه می کنند و در حقیقت به کمک قراردادهای لفظی و به بیانی دیگر به مدد داستان نویس، تصویر را درك می کنند. تصویرساز موفق، تصویرسازی است که بتواند حتی المقدور خواننده را از مراجعه به متن داستان، برای فهم معانی تصویری، بی نیاز گرداند. اما انجام چنین ایده آلی تقریباً ناممکن است. زیرا مادهٔ بیان داستان نویس لفظ است و مادهٔ بیان تصویرساز، فرم و رنگ. صورت نگار (Ideographique) مستقیماً صور ذهنی را نشان می دهد. اما «خط یا علائم مکتوب بر لفظ(یا علائم ملفوظ) دلالت دارد، و لفظ بر افکار و معانی ذهنی، و آن افکار و صور ذهنی بر اشیاء خارج. شیئ، وجودی در اعیان دارد، و وجودی در اذهان، و وجودی در عبارت، و وجودی در کتابت. کتابت، دلالت بر عبارت دارد، و عبارت دلالت بر معنی ذهنی، و این دو قسم دلالت وضعی است و به اختلاف احوال مختلف می شود. اما دلالت وجود ذهنی بر وجود خارجی دلالتی طبیعی است که به اختلاف احوال مختلف نمی شود. لفظ، نماینده و نشانهٔ معنی است و تصورات و تصدیقات و تفکرات و استدلالات به وسیله آن بر دیگران معلوم می شود. برای فکر آدمی محال است که معانی را در ذهن بدون الفاظ مطابق آنها تخیل کند. الفاظ از نوع دلالتهای وضعی اند که اگر کسی عالم به وضع (قرارداد) نباشد، از این علائم پی به چیزی نمی برد و معنی ای درك نمی کند.

در دلالت عقلی، عقل به تنهایی کافی است ولی در دلالت طبعی و وضعی، علاوه بر عقل، عامل دیگر (طبع یا وضع) نیز دخالت دارد.[۵]

تصویرساز و داستان نویس غالباً با مخاطب یگانه مواجهند

و مخاطب با ذهنیتی که دارد با متن داستان و بیان تصویری مواجه می‌شود. صور ناشی از ذهنیت داستان نویس در بیان ادبی و صور ناشی از ذهنیت تصویرساز در بیان تجسمی در تطابق با ذهنیت مخاطب یا مخاطبین چنانچه به وحدت (یگانگی) برسد، مخاطب معنا و مقصود یا محتوا و درونمایهٔ داستان و تصویر را درک خواهد کرد. چند نکتهٔ مهم در این بحث باید مورد تحقیق قرار گیرد.

الف: مسأله ذهنیت هنرمند و ذهنیت مخاطب و خصوصیات امور ذهنی؛

ب: چگونگی تحقق ذهنیت به عینیت در تصویر و در صورتهای لفظی؛

پ: اصالت مخاطب در تحقق بیان تصویری و بیان ادبی؛

ت: خصوصیات و حیطهٔ بیان ادبی و تصویری و تفاوت این دو بیان با یکدیگر؛

ث: تطابق شیوه و سبک بیان مفاهیم در تصویرسازی و ادبیات داستانی.

در کتاب «هستی از نظر فلسفه و عرفان» می خوانیم:

«تصور هر شیئی عبارت از حصول مفهوم آن شیء در ذهن و نفس بر طبق خارج است، یعنی اگر ما بخواهیم زید را تصور کنیم، باید صورتی از زید خارجی به وجود ظلّی در ذهن ما حاصل شود، به طوری که بر زید خارجی صادق و زید معنون و صورت ذهنیه، عنوان از برای خارج باشد. ماهیت گاهی در ذهن حاصل می شود و گاهی در خارج، وجود خارجی عبارت است از وجود منشأ اثری، این معنی در وجود جاری نمی باشد، چون وجود، وجودی زاید بر خود ندارد که محفوظ باشد در دو نحوهٔ از وجود، وجود خارجی اگر در ذهن حاصل شود یا آثار مطلوبهٔ از آن وجود بر او مترتب می شود یا نمی شود، اگر آثار خارجیه بر وجود ذهنی مترتب شود، وجود ذهنی نیست، به علت آنکه وجود ذهنی آن است که آثار نداشته باشد و ترتب آثار خارجیه بر وجود ذهنی مستلزم انقلاب است، اگر آثار خارجیه مترتب نشود، وجود خارجی ادراک نشده است و آنچه را که ما ادراک می نماییم عبارت است از مفهوم انتزاعی وجود که از اعراض عامه و معقولات ثانویه می باشد. نه حقیقت وجود. وجود عام و مطلق مفهومی، ذاتی برای افراد خارجیه وجود نمی باشد. حقایق وجودیه امورات مخفیه از عالم ذهن و وعاء ادراکند، وجودات مقیده به واسطه تقید آنها به ماهیات به تبع ماهیات به نحو من الانحاء مدرک می شوند و ماهیات شبکه اند از برای صید وجودات (کرده اند این تله در خاك که عنقا گیرد) ولیکن حاق حقیقت وجود مدرك نمی شود و مقید به قیدی نیست». (۶)

هر گونه صورت و تصوری در ذهن در ابتدا براساس نمونهٔ عینی آن در عالم خارج است. نمونه ها باید از سنخ چگونگی ها باشند و دارای شکل و حد مقید تا تصویرساز بتواند صورت آن را تصویر کند. مفهوم انتزاعی وجود فاقد هر گونه صورت محسوس است؛ یعنی مطلقاً قابل تصویر نیست. اما داستان نویس در قالب الفاظ، به شیوهٔ دلالت قادر است در زمینهٔ مفاهیم انتزاعی ـ که فاقد هر گونه صورت محسوس است ـ داستان بنویسد و حتی مصادیق مفاهیم انتزاعی را که دارای صورت ذهنی مطابق با ماهیات خارجی است، به مدد الفاظ، بیان کند. اما در هرحال این بیان، بیان اعتباری (لفظ و کلام و وضع) است. تصویر گر، تنها قادر است صورتهای مقید ذهنی داستان نویس را از ورای الفاظ ادراك کند یا شخص نویسنده برای تصویر گر خصوصیات صور ذهنی خویش را به مدد الفاظ، شرح دهد و تصویرساز با نمونه های تصویری (که توسط نویسنده، مورد قضاوت و راهنمایی برای تطابق تصویر با صورت ذهنی خویش قرار می گیرد) مخاطب را به دریافت صورت محسوس (تصویر و نقش) مطابق با صورت ذهنی نویسنده یاری کند. زیبایی در بیان تصویری به عنوان امری ثانوی در خدمت بیان موضوعی است و از این منظر تفاوتی بین ادبیات داستانی و تصویرسازی نیست. ظرف ادراك و ذهن انسان، مفاهیم را ادراك می کند و تنها برای صورتهای مقید به ماهیات به عنوان شبکه ای برای بیان موضوعات و زیبایی در بیان، و توصیف زیبای مفاهیم در قالب الفاظ و صورتهای تصویری، قادر است تصویرسازی کند. این قبیل صور، نخست در ظرف ذهن تحقق پیدا می کنند و سپس از حوزهٔ ذهن به صورت عینی مجسم می شوند. تجسم صور ذهنی، حیطهٔ فعالیت تصویرساز است. چون حاق حقیقت وجود مقید به قیدی نیست پس مطلقاً فاقد صورت و غیرقابل اشارهٔ حسی است و در نتیجه قابل تصویر هم نیست. تصویرسازانی که با علائم و نشانه ها و نمادها برای این قبیل مفاهیم به گمان خود، صورت سازی کرده اند، عیناً از قالبهای اعتباری (مانند الفاظ) برای بیان مقصود استفاده کرده اند اما لفظ «وجود» صورت حقیقی وجود نیست بلکه تنها یک نشانه است و بس؛ و معنای وجود مطلقاً نمی تواند مقید به لفظ یا نشانه و علامت و نماد شود و اصلاً این معنا فاقد هر گونه ظرف حقیقی است و غیرقابل تصویر! چه در بیان ادبی و چه در بیان تجسمی!

کانت فیلسوف آلمانی (۱۸۰۴ ـ ۱۷۲۴) می نویسد:

«تحقق هیچ امری فراتر از عرصهٔ تجربه از طریق آنها ممکن نیست (تمهیدات، بند سی و چهارم) علت اینکه ذهن هرگز نمی تواند به عرصه ذوات معقول یا عالم نومن قدم نهد این است که برای شناسایی دو ابزار بیشتر ندارد که یکی حساسیت و دیگری فاهمه است. صرف محسوس واقع شدن امری به معنی زمانی بودن (و در خصوص محسوسات به حواس خارجی به

معنی زمانی و مکانی بودن) آن است و باتوجه به آنچه در باب زمان و مکان به عنوان صورتهای محض ما تقدم حساسیت، گفتیم محسوس بودن لااقل مساوق مقید بودن به زمان است. اما امور نفس الامری، که در قید زمان نیستند محال است در حساسیت ممثل شوند». [۷]

تجربه دو عرصه دارد. عرصهٔ محسوس و عرصهٔ شهود. صورتهای محسوس طبیعی در ظرف خیال و ذهن هنرمند براساس دریافت شهودی او از حقیقت وحدت و کمال زیبایی و نمونهٔ مثالی اشیاء، متعالی می شوند و هنرمند نقاش در بیان تجسمی خویش «صور استعلایی» را مجسم می کند. این صور در بیان محسوس دارای دو جنبه اند؛ یک جنبهٔ آن مشابهت ظاهری با عالم طبیعت دارد و جنبهٔ دیگر آن صورت نمونهٔ مثالی اشیاء است که با جنبهٔ محسوس شیئی مواجه شده است و صورت طبیعت را به کمالی والاتر و رتبه ای فراتر از طبیعت ارتقاء داده است. تنها در هنر نقاشی و مجسمه سازی و پیکرتراشی، این امر قابلیت تحقق دارد. زمان و مکان در این فرایند نقش تعیین کننده ای ندارند مگر آنکه تصویرساز قصد بیان داستان داشته باشد. در این صورت زمان و مکان، صورت بیان تجسمی او را مقید خواهد کرد.

به هر میزان که تصویر از قید موضوع (سوژه و روایت و داستان و بیان حال و عواطف و کیفیات روحی) آزاد شود، هنرمند به حیطهٔ هنر نقاشی نزدیکتر خواهد شد و به هر میزان که قید موضوعی (که زمان و مکان و بیان عواطف و کیفیات روحی در آن نقش اساسی دارد) اهمیت پیدا کند، هنرمند، به حیطهٔ تصویرسازی نزدیکتر می شود. *هلن گاردنر* می نویسد:

پولیوس، میکل آنژ را مأمور تزئین سقف نمازخانه سیستین کرد. او که موضوع خلقت، هبوط، و رانده شدن انسان، ـ پرشکوهترین و جدّی ترین موضوع ـ را برگزیده بود، طرح تزئینی چنان عظیمی را در صفحهٔ پهناور سطوح این نمازخانه به اجرا درآورد که در آن بیش از ۳۰۰ پیکره در درام بزرگ و نهایی بشریت درهم بافته شده اند. در نظر *میکل آنژ* بدن آدمی نه فقط به علت شکل طبیعی اش بلکه به علت ارزش معنوی و فلسفی اش زیباست؛ بدن، فقط تجلی گاه روح یا حالتی از ذهن یا شخصیت آدمی است. صحنه آفرینش *آدم* (ع) شبیه سازی سنتی نیست بلکه تفسیری شجاعانه و سراپا انسانی از آن حادثه ازلی است. *میکل آنژ* به شیوهٔ افلاطونیان راستین معتقد بود تصویری که به دست هنرمند آفریده می شود الزاماً از مثال [=ایده] درون ذهنش سرچشمه می گیرد. مثال، واقعیتی است که باید به کمک نبوغ هنرمند مجسم شود. ولی هنرمند، آفرینندهٔ مثالهایی که به تصور می آورد نیست، بلکه آنها را از دنیای طبیعی می گیرد، و مثال مطلق را که در نظر هنرمند همان زیبایی است منعکس می سازد.» [۸]

نقاشیهای دیواری *آنژ* براساس موضوع آفرینشند که از متون دینی («تورات و انجیل») برگزیده شده اند. درک موضوع نقاشیهای *آنژ*، بدون اطلاع از روایات دینی ناممکن است. بدین معنی که اگر مخاطب یا مخاطبین با وقایع توصیف شده در متون مذهبی (داستان دینی) آشنایی نداشته باشند، به صرف مشاهدهٔ تصاویر، به موضوع نقاشیها آگاهی نخواهند یافت. در نتیجه هرنوع آگاهی به موضوع تصاویر، منوط به پیش فهم روایت و داستان، از متون ادبی است. زیرا موضوع (موضوع خلقت) در توالی الفاظ، و به شیوهٔ توصیفی در تعاقب زمان، قابلیت بیان پیدا می کند و الفاظ، دارای توالی در بیان مفهوم یا مفاهیم به شیوهٔ وضع (قرارداد) خواهند شد. توالی الفاظ در زمان، موجب توالی در بیان مفهوم یا مفاهیم می شود. واضح است که این حیطه (بیان روایی و ادبیات داستانی و توصیفات شعری) به علت خصوصیاتی که به آن اشاره شد، با حیطهٔ تصویرسازی و نقاشی، متفاوت است. در تصویرسازی با «وضع» به معنی لفظی و کتبی سر و کار نداریم و چون تصویر دارای جنبهٔ ثبوت است، قادر به بیان مفاهیم نیست. پندار و خیال هنرمند منشأ ایجاد مفاهیم است. اغراض هنرمند (مقصود و غایت موردنظر هنرمند) که تهییج احساسات درونی است محرک قوهٔ خیال است و سلسلهٔ معانی که با گزینش موضوع در ادبیات داستانی بیان می شود، نخست در ظرف پندار، تحقق می یابد، و سپس در صورت الفاظ یا تصاویر، نمودار خواهد شد. ظهور مفاهیم در الفاظ امکانپذیر است و الفاظ قراردادهای انتقال مفاهیمند و میان لفظ و معنا هیچ گونه رابطهٔ ذاتی برقرار نیست. امکان بروز مفاهیم و بیان توصیفی در تصویرسازی مقدور نیست. مخاطب برای درک مفاهیم و اطلاع از داستان باید به تداعیها و تجربه ها و شناختها و پیش فهم های خود مراجعه کند و چنانچه در تطابق پیش فهم های خود با تصویر موفق نشود، موضوع تصویر برای او نامفهوم و گنگ و غیرقابل درک خواهد ماند. موضوعات و مفاهیم مطلقاً دارای صورت محسوس نیستند. تصویر (نقاشی) با صورت محسوس سر و کار دارد. صور محسوس هم دلالت ذاتی به مفاهیم ندارند. زیرا مفاهیم، مجرد و عاری از لوازم و لواحق محسوساتند. درک مفاهیم مجرد به اعتبار الفاظ و استعارات و کنایات و تمثیل و نمادها میسر است. [۹]

میکل آنژ در بیان تصویری خویش، مقید به موضوع (سوژه، روایت، داستان، بیان حالات روحی و کیفیات نفسانی) نبوده است. او کوشیده است صورت مثالی فرم را منعکس کند و زیبایی پیکرهای انسانی و ترکیب آنها را با یکدیگر اصل کار خویش قرار داده است که به تبع آن موضوع ـ که فرع لازم هنر است ـ نیز در قالب پوزیسیونهای (حالتها، وضعیت ها، موقعیتهای تجسمی پیکرها ـ Position) ثابت، به شیوهٔ دلالتهای غیرمستقیم، ظهوری بسیار ناچیز و اعتباری پیدا می کنند. چنانچه در تصویرسازی غلبه و اصل با بیان موضوع باشد، زیبایی فرم و پیکرهای موجودات، خواه انسان و خواه حیوان یا گیاهان و جمادات، اصالت خود را در بیان کمال صورت از دست خواهند داد و فرم، در خدمت بیان سوژه قرار می گیرد و نقاشی به تصویرسازی نزول پیدا می کند. هنرمندی

که با تصویر (صورتهای تجسمی) سر و کار دارد، می تواند از یک موضوع واحد (داستان) هم اثری در حوزهٔ نقاشی به وجود آورد و هم اثری در حوزهٔ تصویرسازی ایجاد کند. *آنژ* از داستان آفرینش و رستاخیز، صورتی را مجسم کرد که خارج از حوزهٔ تصویرسازی است. صورت بیانی او تجسمی است که غایتش زیبایی و استحکام و بلوغ فرم و کمپوزسیون (ترکیب بندی ـ Composition) زیبای فیگورهاست. (پیکر Figure) پیکرها گویی مجسمه های رنگامیزی شده اند و پارچه هایی که بدنها را پوشانده اند، همانند مرمر رنگینند که قامتها را آراسته اند. زیبایی فرم بر زیبایی رنگ غلبه یافته است و آن را تحت الشعاع خود قرار داده است و صلابت و استواری اندامها، بیننده را چنان مسحور می کند که از موضوع و داستان تصاویر به کلی غافل می شود. «رستاخیز» *میکل آنژ* بر سقف کلیسای SISTINA یک نقاشی باشکوه و پرابهت است که فرسنگها از مصورسازی داستان فاصله دارد. *میکل آنژ* مانند یک قهرمان اسطوره ای، اثر خویش را به پیروزی رسانده است.[10]

نمونهٔ دیگری که در بیان تصویری داستان از برجسته ترین هنرمندان نقاش است، *آلبرشت دورر* (۱۴۷۱ ـ ۱۵۲۸) نقاش آلمانی است. *هلن گاردنر* دربارهٔ این هنرمند بزرگ می نویسد:

«دورر به اتکای استعداد و نیروی بی پایانش، به مقام لئوناردوی شمال رسید و در روزگار خودش شهرتی افسانه ای به دست آورد که تا روزگار ما نیز به اعتبار خود باقی مانده است. شهرت و نفوذ دورر در روزگار خویش به تسلطش بر هنرهای چاپی (گرافیک) بستگی داشت. دورر، گذشته از تصاویری که برای کتابهای گوناگون می کشید، باسمه های تک ورقی انتشار می داد و می فروخت. در یکی از نخستین و موفقترین مجموعهٔ باسمه های چوبی، آخرین کتاب از کتاب مقدس به نام «مکاشفات یوحنا» در چهارده ورق بزرگ به تصویر درآمده است. دورر با نیروی ابتکار عظیمی به تفسیر مناظر هولناك روز قیامت و علائم وقوع آن پرداخت. در چهارمین گراور از این مجموعه به نام «چهار سوار کتاب مکاشفات یوحنا» از پیشزمینه تا پسزمینه، این شبیه سازیها را می بینیم؛ مرگ ـ که یک اسقف را زیر پا له می کند ـ؛ قحطی ـ که ترازویی را به حرکت در آورده است ـ؛ جنگ ـ که شمشیر برکشیده است ـ؛ و طاعون ـ که تیری در کمانش نهاده و می خواهد به هدف بزند ـ. نوع بشر در آخرین روزهای حیاتش زیر پای این چهارسوار له می شود».[11]

ادامه دارد

■ **پانویس:**

۱ـ به نقل از پیشگفتار «هنر و زیبایی شناسی»، *آرتور شوپنهاور*، ترجمه دکتر *فواد روحانی*، انتشارات زریاب، چاپ اول، ۱۳۷۵، تهران، صفحات ۳و۴و۸و۹.

۲ـ *خوانساری*ـ محمد، «دورهٔ مختصر منطق صوری»، انتشارات دانشگاه تهران ـ چاپ پنجم، مهر ماه ۱۳۶۳، صفحات ۴و۵.

۳ـ *شهید مطهری* ـ مرتضی، «مسئلهٔ شناخت» ـ، انتشارات صدرا، چاپ اول، آبان ماه ۱۳۶۷، تهران، نگاه کنید به صص ۱۴۱ـ۱۳۱.

۴ـ Illustration یا تصویرسازی نوعی بیان بصری در خدمت تجسّم حوادث و وقایع و روایات و حکایت است. ایلوستراسیون در حوزهٔ هنر ارتباط تصویری و یکی از شاخه های گرافیک است.

در تصویرسازی، انتقال مفهوم اصل است و فرم و رنگ در خدمت بیان موضوع (سوژه، داستان، بیان حالات باطنی انسان) قرار می گیرد. تصویرسازی از لحاظ مبدأ و غایت با هنر نقّاشی تفاوتهای بنیادین دارد و غالباً نقّاشی و تصویرسازی را دارای ماهیّت و کیفیّتی واحد می پندارند. در صورتی که حقیقتاً چنین نیست. در نقاشی سوژه بعنوان فرع لازم مطرح است امّا در تصویرسازی و گرافیک سوژه به عنوان اصل درنظر است. همین تفاوت موجب می شود که فرم و رنگ در نقّاشی و در تصویرسازی دو غایت متفاوت را در بیان، داشته باشند و دو صورت متفاوت را ایجاد کنند. غایت صورت در نقاشی، زیبایی و کمال است و غایت صورت در تصویرسازی بیان موضوع. در نقاشی قید زمان و مکان مطرح نیست در حالی که در تصویرسازی که مقید به بیان موضوعی است، قید زمان و مکان وجود دارد، زیرا غلبهٔ بیان مفاهیم در تصویرسازی، به ناچار صورت بیانی را به زمان و مکان و موقعیتهای روحی و عاطفی انسان و جامعه و تقابل یا توافق انسان با جهان، مقیّد می کند. نوع تصرف در فرم و رنگ (دفرماسیون) در نقاشی براساس دیدگاه هنرمند در باب شهود صورت مثالی اشیاء و مجرّد از هر نوع انتفاع و با خلوص و بی شائبگی تمام تحقق می پذیرد. لیکن در تصویرسازی هر گونه دخل و تصرف در فرم و رنگ براساس بیان موضوعی است. در نتیجه نمادگرایی (سمبولیسم) در تصویرسازی به عنوان اصلی اساسی در بیان، پذیرفته شده است در حالی که نمادگرایی در نقاشی موجب نزول صورت استعلایی هنر می شود.

در تصویرسازی و بیان های ادبی تأثیرگذاری اصل است و اساس صورت بیان هنری، مبتنی بر تأثیرگذاری بر مخاطب است. یعنی مخاطب اصالت دارد. در حالی که چنانچه این اصل، اصالت ذاتی برای هنر داشته باشند، هنر را از کمال ذاتی خود منحرف و مقید به تأثیر و تأثرات متنوع و گوناگون و متضاد مخاطبین خواهد کرد و در نتیجه هنر، ماهیت و هویت خود را از عامل یا عوامل برون ذات دریافت می کند و درنهایت، حقیقت اصیل و ذاتی هنر مضمحل و ماهیتهای متضاد و مختلف جایگزین حقیقت ذاتی هنر می شود که در این حال عقلاً چیزی به نام هنر محقق نخواهد شد. در نقاشی تأثیرگذاری بر اذهان به عنوان تعیین کنندهٔ ارزش هنری محسوب نمی شود. امّا در ادبیات داستانی و تصویرسازی تأثیرگذاری بر اذهان به عنوان ارزش و موفقیت هنرمند در بیان هنری پذیرفته شده است.

۵ـ «دورهٔ مختصر منطق صوری»، نگاه کنید به صفحات ۲۹ تا ۳۵.

۶ـ استاد *آشتیانی* ـ *سیّد جلال الدّین*، «هستی از نظر فلسفه و عرفان»، مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی، چاپ سوم، بهار ۱۳۷۶، قم، صص ۴۷ـ۴۵.

۷ـ *کانت* ـ *ایمانوئل*، «تمهیدات»، ترجمهٔ دکتر *غلامعلی حدّاد عادل*، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ دوم، ۱۳۷۰، تهران، صفحات ۱۸و۱۹ (مقدمه و توضیحات مترجم).

۸ـ *گاردنر* ـ *هلن*، «هنر در گذر زمان»، ترجمهٔ *محمدتقی فرامرزی*، چاپ اول، انتشارات آگاه، پاییز ۱۳۶۵، تهران، صفحات ۴۳۳و۴۳۴ و ۴۲۹و۴۳۰.

۹ـ نگاه کنید به مقالهٔ «ساختار بیان در ادبیات داستانی» شماره ۴۱ و ۴۲ مجلهٔ «ادبیات داستانی»، پاییز ۱۳۷۵ و بهار ۱۳۷۶.

۱۰ـ نگاه کنید به: The sistina _ Sergio Cartocci
(The Sistine Chapel and the Rooms of Raphael)
EDIZIONI D'Arte, Roma 1975

۱۱ـ «هنر در گذر زمان»، صفحات ۴۸۴ و ۴۸۵.