روایتگری در تصویرسازی (۳)

پنجاه و چهارمین نشست تخصصی کتاب ماه کودک و نوجوان، سومین نشست از سلسله نشست‌های روایت‌گری در تصویرسازی، با موضوع «روایت‌گری در تصویرسازی/تصویر-روایت»، در مرداد ماه ۸۵ برگزار شد. این نشست با حضور دکتر مهرداد احمدیان و سیروس آقاخانی (مجری) به انجام رسید.

احمدیان:
از نظر فرای، متن روایی چند خصیصه باید داشته باشد. یکی این‌که باید قهرمان یا شخصیت داستانی در آن متن وجود داشته باشد، یعنی شخصت مرکزی یا هسته‌ای. دوم فضا یا محیطی که قهرمان در آن پرورده می‌شود و زندگی می‌کند و یکی هم مختصات. البته او به شکل ساختاری این تقسیم‌بندی را انجام می‌دهد و می‌گوید فضا به لحاظ ساختار چه انواعی دارد

احمدیان: صحبت‌های امروز، بیش‌تر به مبانی یا تئوری‌های بنیادی مربوط می‌شود که خاستگاه‌شان، از منظر نقد هنر است. هم‌چنین، برخی از آن‌ها بین نقد ادبی و نقد هنری و هم‌چنین تاریخ هنر مشترک است.

دو دیدگاه مورد بحث، یکی دیدگاه نورتروپ فرای(Northrop Fry) کانادایی است و یکی هم ژاک لاکان(Jacques Lacan) فرانسوی، دیدگاه فرای، از این نظر با اهمیت است که اصلاً بدانیم روایت و ویژگی‌های آن چیست و فرق یک متن روایی یا نریتیو (Narrative) با متن غیرروایی یا خبری یا سایر متن‌های غیرروایی متون فلسفی، علمی و غیره چیست. نورتروپ فرای در کتاب آناتومی نقدش به خوبی به این مسایل می‌پردازد. او ابتدا بحث روایت را شروع می‌کند و فرق آن را با سایر اشکال که غیرروایی هستند، نشان می‌دهد و بعد هم به تقسیمات متون روایی، انواع و مختصات آن می‌پردازد. سپس قدری وارد بحث تحلیل ساختارگرا از نشانه‌های تصاویر می‌شود.

فرای یک منتقد ساختارگرا و ژاک لاکان یک روان‌شناس سایکوآنالیتیک یا روان‌شناس تحلیلی، بالینی است. دیدگاه‌های او، بین مرز ساختارگرایی و پساساختارگرایی، در روان‌شناسی مطرح است. یک حالت انتقالی بین روان‌شناسی ساختارگرا و روان‌شناسی پساساختارگرا وجود دارد که به شکل زنجیره‌ای این مکاتب را به هم وصل می‌کند.

ما از بحث ساختارگرای روایت نورتروپ فرای، وارد بحث ساختارگرای روان‌شناسی تصویر می‌شویم و بعد به مسایلی می‌پردازیم که مربوط به ارایه افق (Deconstructive)، از روان‌شناسی لاکان شده است. بعد از آن به آرای فایر آباند (Fyer Aband) می‌رسیم. همانطور که می‌دانید، فایر آباند یکی از فلاسفه علم است و راجع به نظریه‌های بنیادین علم، کتاب نوشته. او در یکی از کتاب‌های مهم خود، به نام «آنتی متد» یا ضد روش، بخشی دارد که مربوط می‌شود به تاریخچه تصویر تجسمی و این‌که تصاویر از بدو شکل‌گیری تا امروز، چه تغییراتی از نظر تکنیکی و مختصات فنی کرده و این‌که تغییرات، تحت تأثیر عواملی بوده است.

فایر آباند می‌گوید غیر از تحلیل‌هایی که ما در زمینه هنر می‌توانیم داشته باشیم، از نظر سبک، تکنیک و بقیه مسایل هم باید بتوانیم تصاویر را آنالیز کنیم تا به پیش‌زمینه‌های هستی‌شناسانه و کیهان‌شناسانه آن برسیم. او می‌گوید که در هر دوره‌ای، خلاقیت بشری در همه زمینه‌ها و به خصوص هنر، در ارتباط با دید هستی‌شناسانه و «کازمولوژیک» یا کیهان‌شناسانه‌اش بوده است. از دید این فیلسوف، مختصات تصویری در هر دوره‌ای، تحت تأثیر دید بشر از کل هستی و کیهان بوده است.

آباند دو جور جهان‌بینی ارایه می‌دهد و خودش به آن‌ها می‌گوید کیهان‌شناسی "A" و "B" او کیهان‌شناسی

"A" را در ارتباط با کازمالوژی (Cosmology) پیشاتاریخی قرار می‌دهد و جهان‌بینی "B" را در ارتباط با کازمولوژی پساتاریخی و به خصوص دوره کلاسی‌سیم.

اما نورتروپ فرای با تبعیت از طبقه‌بندی‌های ارسطو درباره روایت، یک مقدار آن طبقه‌بندی‌ها را وسعت بیشتری می‌دهد و به این ترتیب، اول به بحث روایت می‌پردازد و این‌که متن روایی چگونه متنی است و چه فرقی با متن غیرروایی دارد. از نظر فرای، متن روایی چند خصیصه باید داشته باشد. یکی این‌که باید قهرمان یا شخصیت داستانی در آن متن وجود داشته باشد، یعنی شخصت مرکزی یا هسته‌ای. دوم فضا یا محیطی که قهرمان در آن پرورده می‌شود و زندگی می‌کند و یکی هم مختصات. البته او به شکل ساختاری این تقسیم‌بندی را انجام می‌دهد و می‌گوید فضا به لحاظ ساختار چه انواعی دارد.

بنابراین، ویژگی‌های متن‌زدایی، یکی شخصیت اصلی یا پرسوناژ، دوم محیط داستان و بعد هم آنالیز خود فضا یا فضای داستان است. ارسطو هم وقتی تعریف درام را ارایه می‌دهد در بوطیقا (Poetic) می‌گوید تقلید و محاکاتی از یک عمل است. این محاکات باید روی عمل خیلی تأکید کند و بعد بپردازد به یک اتفاق و چگونگی یک اتفاق یا فرایند و رویداد. البته روایت اتفاق هم باید توأم با جزئیات لذت‌بخش باشد، از جمله آوا، ملودی، تزئینات و غیره. این تفسیر ارسطو از متن درام است.

پس روایت متنی است که در مورد یک قهرمان یا شخصیت، داستان‌پردازی می‌کند و در محیط خاصی هم این داستان روایت می‌شود در حالی که متن غیرروایی، مثل متن گزارشی، خبری، متن‌های فلسفی و غیره، متن‌هایی هستند که داستان در آن وجود ندارد و داستان‌پردازی نمی‌شود. در متن‌های غیرروایی، باز گفتن یا گزارشی از واقعیت است. وقتی شما گزارشی از امور واقع می‌کنید و این گزارش شما، لحن خبری یا لحن گزارشی یا لحن توضیحی یا "Discributive" دارد، متن شما غیرروایی می‌شود. اما به محض این‌که متن شما داستانی می‌شود و شخصیت‌پردازی و فضاپردازی می‌کنید و کاری به گزارش و توصیف واقعیت ندارید، متن شما روایی است.

نورتروپ فرای، روایت را که تقسیم بندی می‌کند و می‌گوید که قدیمی‌ترین شکل روایت یا باستانی‌ترین شکل روایت، روایت اسطوره‌ای است. در فلسفه یونانی خیلی از فلاسفه پس از سقراط، افلاطون، ارسطو و به بعد، وامدار حماسه‌ها و اساطیر یونانی هستند. فلسفه یونان، آن اندیشه‌ها و هسته های ناب تفکر را از متن اسطوره‌ها گرفته است. دو متن عمده ایلیاد و اودیسه هومر و خدای نامه هزیود (Hesiod)، از متونی هستند که از اساطیر یونان برای ما به جای مانده است. در اشعار هزیود، روایتی از خلقت و پیدایش جهان آمده است. در واقع چگونگی پیدایش جهان به شکل روایی، روایت می‌شود. هزیود می‌گوید اورانوس، خدای آسمان و گایا، خدای زمین بوده است. تقسیم‌بندی بین نرینگی و مادینگی، در همین اساطیر یونان به چشم می‌خورد.

اما تولد اسطوره‌شناسی یا اساطیر آنترومفیک یا انسان خدای یونانی، با زئوس است. قبل از زئوس اساطیر یونانی، اساطیر کازموسنتریک یا کازمولوژی هستند. خدایانی که در اساطیر یونانی قبل از زئوس هستند، خدایان نگهدارندهٔ دنیا و عناصر آن به حساب می‌آیند. قدیمی‌ترین این عناصر در اساطیر هلیوپولیس مصری، عنصر آب یا اقیانوس نیره (که «نو» Nu نام دارد) است، ولی در یونان آسمان و زمین است. در اساطیر ایران، همان آب اولیه یا اقیانوس اولیه است. خدایان اساطیر کازمولوژیک، خدایانی هستند که کیهان را می‌آفرینند. از زمانی که انسان از دل کیهان زاده می‌شود، به واسطه این نیروهای کیهانی، از آن‌جاست که این اساطیر تبدیل به اساطیر "Anthropomorphic" می‌شوند؛ یعنی خدایان شبیه انسان می‌شدند. انسان‌ها قدرت‌های خدایی دارند و حتی هومر در مجموعه ایلیاد و اودیسه، پنج نسل از موجودات را تقسیم‌بندی می‌کند.

اهمیت اسطوره خدایان، به این است که در قدیمی‌ترین متن‌های روایی بشر یا همان متون اساطیری، ویژگی‌هایی که نورتروپ فرای برای متن روایی بر شمرده، به چشم می‌خورد؛ یعنی شخصیت، فضا و مؤلفه‌های فضا که اگر این‌ها را آنالیز کنیم، فرای می‌گوید در اساطیر کازمولوژی، پرسوناژها از جنس خدایان، نامیرا و ازلی و ابدی هستند. آن‌ها قدرت‌های نامحدود و لایتناهی دارند. اصولاً پروسوناژ متن روایی میتولوژیک، حتماً باید مختصات خدایی داشته باشد. محیط یا فضایی که این پرسوناژها در آن زندگی می‌کند، فضایی غیرطبیعی است: فضایی که مختصات فضای فیزیکال (Physical) را ندارد. بنابراین، فضایی خارق‌العاده و شگفت‌انگیز است که زمان در آن نامتناهی است.

متن روایی دوم به لحاظ تاریخی، وقتی جلوتر می‌آییم، متن رمانس (Romance) است. پرسوناژ در متن رمانس، یک پرسوناژ نیمه خدا، نیمه انسان است. در متن اسطوره فقط خدا بود، اما در متن رمانس نیمه انسان، نیمه خداست. شبیه انسان است، ولی قدرت‌های ماورای بشری دارد. فضا در متن رمانس هم، یک فضای عجیب و اسرارآمیز است و در عین حال که شباهت‌هایی به فضای فیزیکی و طبیعی دارد، اما قدرت‌های مافوق طبیعی هم در آن فضا وجود دارد.

دیدگاه فرای، از این نظر با اهمیت است که اصلاً بدانیم روایت و ویژگی‌های آن چیست و فرق یک متن روایی یا نریتیو (Narrative) با متن غیرروایی یا خبری یا سایر متن‌های غیرروایی متون فلسفی، علمی و غیره چیست. نورتروپ فرای در کتاب آناتومی نقدش به خوبی به این مسایل می‌پردازد. او ابتدا بحث روایت را شروع می‌کند و فرق آن را با سایر اشکال که غیرروایی هستند، نشان می‌دهد و بعد هم به تقسیمات متون روایی، انواع و مختصات آن می‌پردازد. سپس قدری وارد بحث تحلیل ساختارگرا از نشانه‌های تصاویر می‌شود

در فضای رمانس است که مثلاً می‌بینیم در خیلی از قصه‌های دوره رنسانس یا قبل از آن و حتی قصه‌های مذهبی، طبیعت با بشر سخن می‌گوید. نورتروپ فرای اصطلاحی دارد و می‌گوید: طبیعت، نوعی همدلی وقارآمیز با انسان برقرار می‌کند. در این متن‌ها، مثلاً درخت یا حیوانات سخن می‌گویند، و انسان می‌تواند زبان حیوانات را بفهمد و بالعکس. البته انسانی که زبان حیوان یا نجوای حیوان را می‌شنود و درک می‌کند، انسان معمولی نیست، بلکه انسانی نیم خدا، نیم انسان است؛ مثل داستان حضرت سلیمان و غیره. پس اکثر داستان‌های مذهبی از دید فرای، از جنس داستان‌های رمانس هستند.

فرای می‌گوید در خیلی از قصه‌های رمانس، قهرمان یا پرسوناژ داستان می‌میرد، ولی مرگش نوعی انتقال یا "Transition" است. از ساحت فضای شبیه فضای دنیوی و طبیعی، منتقل به فضایی می‌شود که در اسطوره بود؛ یعنی فضایی که مافوق طبیعی یا متافیزیکی است. در متن رمانس، مرگ قهرمان ظاهراً مرگ است، ولی عملاً نمی‌میرد و قهرمان نامیراست؛ عین داستان حضرت مسیح. مسیح پس از مصلوب شدن، برمی‌خیزد و به آسمان عروج می‌کند و خیلی از قصص مذهبی از این نوع است. تمام قصه‌های شاه‌پریان از این دسته‌اند؛ یعنی از جنس رمانس هستند. پرسوناژ، نیم خدا و نیم انسان و فضا هم، مدام بین فضای طبیعی و فضای مافوق طبیعی در نوسان است.

حالا به متن محاکات می‌رسیم. متون محاکات را فرای از ارسطو گرفته است. آن بخش اسطوره و رمانس، مال خود نورتروپ فرای است، ولی این‌جا که می‌گوید، متون بعدی متون محاکات هستند، دقیقاً از ارسطو وام می‌گیرد. محاکات سه نوع دارد: محاکات نوع اول یا محاکات برتر که تراژدی هستند و محاکات نوع دوم یا فروتر که کمدی‌اند. کمدی نه به معنای کمدی هجو، کمدی اجتماعی و تلخ است و متن آخر که می‌شود متون آیرونیک (Ironic) یا کنایه‌آمیز یا طنزکنایی که معادل همین کمدی‌های هجو و خنده‌دار و بی‌معنی است. پرسوناژ، فضا و تحلیل ساختارگرا در محاکات هم هست.

محاکات نوع اول که تراژدی است، نوعی متن روایی است که قهرمان در آن‌جا انسان است و ما دیگر با خدا و نیم خدا روبه‌رو نیستیم. قهرمان انسان است و خصوصیات انسانی دارد. میرا است، ولی انسانی است که به لحاظ قابلیت‌ها و فضایل اخلاقی، می‌تواند نقش راهبر یا پیامبر را بازی کند. بنابراین، قهرمان در داستان تراژیک یا در متن تراژدی، قهرمانی است که انسان است، ولی به لحاظ فضایلش و به لحاظ تقدیرش، راهبر انسان‌های دیگر می‌شود. اما تقدیر انسان تراژیک، چگونه تقدیری است؟ دو مؤلفه دارد و برای هر انسان تراژیک، این اتفاق می‌افتد. یکی مفهوم بخت‌برگشتگی است؛ یعنی انسان تراژیک از موقعیت یا وضعیت خوشبختی، به بدبختی و بالعکس، پیوسته در حال گذر کردن و انتقال است. دیگری مفهوم کشف یا "Alathea" است. قهرمان تراژیک به ناگاه حقیقتی را کشف می‌کند. او در مسیر دست و پنجه نرم کردن با مشکلات و وقایع تلخ و شیرین زندگی، حقایق را کشف می‌کند. کشف و بخت‌برگشتگی از مختصات قهرمان تراژیک است. سرانجام قهرمان می‌میرد، ولی قهرمان به دلیل همان خصوصیت راهبری یا پیامبر گونه‌اش، به خاطر مردم می‌میرد و خودش را فدای جامعه انسانی می‌کند.

ما صورت‌ها و گونه‌های مختلفی از قهرمان در متون تراژیک داریم. یکی از آن شکل‌ها، صورتِ کودکیِ قهرمان است. مثلاً در تراژدی مشهور پادشاه ادیپ (Odip)، از زمان کودکی ادیپ تا زمان مرگش روایت می‌شود. پس قهرمان یک زمان کودک است. قهرمان به صورت جنگجو روایت می‌شود. قهرمان به عنوان عاشق روایت می‌شود. قهرمان به عنوان امپراتور یا پادشاه ظالم روایت می‌شود. به عنوان منجی یا نجات‌دهنده عالم روایت می‌شود. به عنوان قدیس معرفی می‌شود. در تمام این صورت‌ها، قهرمان به سوی مرگ هدایت می‌شود و تقدیرش مرگ است که همان تقدیر تراژیک است. البته، قهرمانی که به صورت قدیس روایت می‌شود، انسانی نیست که قدرت‌های مافوق بشری داشته باشد. او انسانی است که به لحاظ رنج و مرارت و مسایل مختلف و کشف حقیقت، تبدیل به قدیس

می‌شود. از یک انسان معمولی، به انسان برتر تبدیل می‌شود. یا یک انسان جنگجو که او هم انسان برتر است. این تقسیم‌بندی از ژوزف کمبل (Joseph Campell) است که در کتاب «هزار صورت» انجام می‌دهد. او صورت‌های مختلف قهرمان را در این کتاب آورده است.

فضا هم در داستان تراژیک، فضایی واقعی است. یک فضای زمینی، فیزیکی است که تمام مختصات فضای فیزیکی را دارد و این جدایی و شکاف بین فضا، فضای طبیعت و انسان کاملاً بارز است. در متن رمانس، طبیعت و انسان می‌توانستند به آسانی به ساحت یکدیگر منتقل شوند. در حالی که در تراژدی، انسان شکل طبیعی پیدا می‌کند و به سبب نیروهای طبیعت، اتفاق‌هایی برای قهرمان و پرسوناژ و تراژدی می‌افتد که ممکن است آن اتفاقات، سرنوشت یا تقدیر قهرمان را تغییر دهد و از یک وضعیت به وضعیت دیگر درآورد. این نیروها نیروهایی کاملاً طبیعی‌اند؛ مثل مریضی و خیلی نیروهای دیگر طبیعت.

در متن محاکات نوع دوم که از نوع کمدی رئالیستی یا اجتماعی است، قهرمان باز هم انسان است، ولی مثل انسان تراژیک، فضایل اخلاقی برتر ندارد. او مثل انسان‌های دیگر، یک هوش معدل دارد و مدام درگیر اتفاقات و مسایل و بلایایی است که از طرف طبیعت یا انسان‌های دیگر برایش اتفاق می‌افتد. این اتفاقات در کنترل او نیست اتفاقاتی که در محاکات نوع دوم یا کمدی رئالیستی می‌افتد، صورت کمدی دارد، ولی در اصل کمدی نیست. واقعیتی است که می‌شود دردآور باشد، ولی ما به عنوان نظاره‌گر که به آن نگاه می‌کنیم، شاید چون برای ما این اتفاقات به‌طور معمول نمی‌افتد، به شکل کمدی به آن نگاه می‌کنیم. در هر حال، متن قضیه یا بطن واقعه، اصلاً خنده‌دار نیست؛ خنده‌دار به معنی مضحک.

در نوع آخر که همان آیرونیک یا طنزآمیز یا کنایه‌آمیز است، قهرمان از انسان‌های معمولی چند رده پایین‌تر است. او، هم به لحاظ هوشی و هم به لحاظ قوای فیزیکی و قوای جسمانی، از انسان‌های معمولی پایین‌تر است. بنابراین، خود قهرمان بهانه‌ای می‌شود برای مضحکه آدم‌ها. مثلاً کوتوله‌هایی که در مقابل پادشاهان می‌رقصند و شکلک در می‌آورند، از زمره این کمدی‌های کنایه‌آمیز آیرونیک است.

مطابق روایت‌های اسطوره‌ای، تا به وجود آمدن پدیده زمان، دنیا در وضعیت بی‌شکلی و درهمی یا خئوس (Chaos) قرار داشت. سرانجام پس از تولد زمان، زمین از آسمان‌ها جدا شد و اولین نمونه‌های گیاهی و حیوانی شکل گرفت. ستارگان بر جای خود استوار شدند و سرانجام انسان متولد گردید.

تا به این‌جا، اساطیر در محدوده کازمولوژیک یا کیهان‌شناسانه قرار دارند و به همین دلیل، اسطوره‌ها قالب آناگوژیک (Anagojic) دارند. این آناگوژیک، لفظی است که نورتروپ فرای به کار می‌گیرد. در قالب یک اسطوره آناگوژیک، طبیعت یا جهان هستی، محدودهٔ مصور یا مخیل آرزو و جاودانه است.

حال ببینیم که قالب آناگوژیک یا ساختار آناگوژیکِ داستان چیست؟ ساختاری است که محدوده آرزوهای بشر است. بشر وقتی آرزوهایش را تا مرز بی‌نهایت پیش می‌برد و خیال بشر تا مرز بی‌کرانگی پرواز می‌کند، آن پرواز

خیال و آرزوهای بشر تا مرز بی‌کرانگی، همان ساختار کیهانی می‌شود که جاودانه و رازآمیز است. این آرزوها در اساطیر خلقت، در متون اساطیری کهن یا سِفر پیدایش در کتاب آسمانی عهد عتیق، در صور ناخودآگاه جمعی انسان یا در ذهن او نزول می‌کند. صورت نوعیه انسان، از ملکوت عدن یا بهشت عدن، از قالب جسم مثالی یا کیهانی، به جسم خاکی او هبوط می‌کند.

بنابراین، در داستان‌های اسطوره‌ای و حتی در داستان‌های رمانس، مفهوم انسانِ کیهانی بارز است. انسان جسمی دارد که جسم هیولایی یا جسم کیهانی است و نهایتاً از بهشت هبوط یا نزول می‌کند در جسم خارجی‌اش. نزول و هبوط وقتی محقق می‌شود که شما از متن و فضای اسطوره، به فضای واقعیت بروید. انسان از قالب جسم مثالی یا کیهانی، به جسم خاکی خود هبوط می‌کند. انسان در آن نشئه بهشتی، در معرض مکاشفات آپوکالیپتیک (Apocalyptic)، یعنی درک ابدیت و ازلیت است و اندیشه او محل ظهور لگوس (Logos) یا فرشته عقل و عمل خلاق است. لگوس در فلسفه یونان، ذهن بشر در آن نشئه مثالی یا کیهانی است. وقتی بشر هبوط می‌کند، لگوس به ذهن زمان‌مند و محدود تبدیل می‌شود.

جهت از مناد شد. که مناد در همان اساطیر کیهانی یا سیکل کیهانی هست. منادها در متون اساطیری کیهان‌شناسانه، از لحاظ فضایی ساختار کازمولوژیک دارند. پس غیر از خدا که مفهوم نزدیک به ذهنی (Subjec-tive) برای بشر است، مناد شاید مفهوم غریبه‌ای باشد. مناد چیزی مثل خداست که قدرت‌های جاودانه دارد و نامیرا و رازآمیز است. پس هر چیز اسرارآمیز و نامیرای دیگری غیر از خدا را می‌توانید مناد بنامید؛ چه در تصویر و چه در روایت. پس مناد از لحاظ ساختار فضا، ساختار کازمولوژیک دارد؛ یعنی از اجزای فضای کیهانی به شمار می‌رود و از لحاظ فرمیک یا ساختار شکلی، از سنخ نمونه‌های کیهانی یا مثالی انسان، حیوان یا نبات به حساب می‌آید.

مناد از نوع رمز یا نمادهای رمزی نیست و این نکته خیلی مهم است. چرا نیست؟ چون مناد مثل مفهوم خدا، قدرت‌های لایزال دارد و ازلی وابدی و رازآمیز است. قابل شناختن نیست و وقتی قابل شناختن نیست، قابل رمزگذاری هم نیست. پس به زبان رمز در نمی‌آید. رمز، زبانی است که شما بتوانید با کلیدهایی آن را باز کنید. اگر رمز را نتوانید با کلیدی باز کنید، دیگر رمز نیست. یکی از خصوصیات رمز، این است که رمزگشایی بشود. رمزها انواع مختلفی دارد: مثل آرکیتایپ‌ها (Architype) که گونه‌ای از رمز به شمار می‌روند.

تئوری کارل گوستاو یونگ، راجع به صور ناخودآگاه یا آرکیتایپ، بسیار مشهور است. براساس این تئوری، تمام مناسک یا آیین‌های ابتدایی بشر که به صورت آیینی تکرار می‌شود و حاوی صورت‌های تجارب اولیه بشر است، در ذهن و ضمیر ناخودآگاه بشر می‌نشیند و ریشه می گیرد. بشر در حالت عادی و خودآگاه به آن دسترسی ندارد. فقط در آیین‌ها و مناسک، آن را در حین اجرا یادآوری می‌کند. آرکیتایپ یک نوع ماسک است که به واسطه آیین‌های تقدس و تشرف، وارد فضای آریکتایپی می‌شویم و آن رمز را باز می‌کنیم.

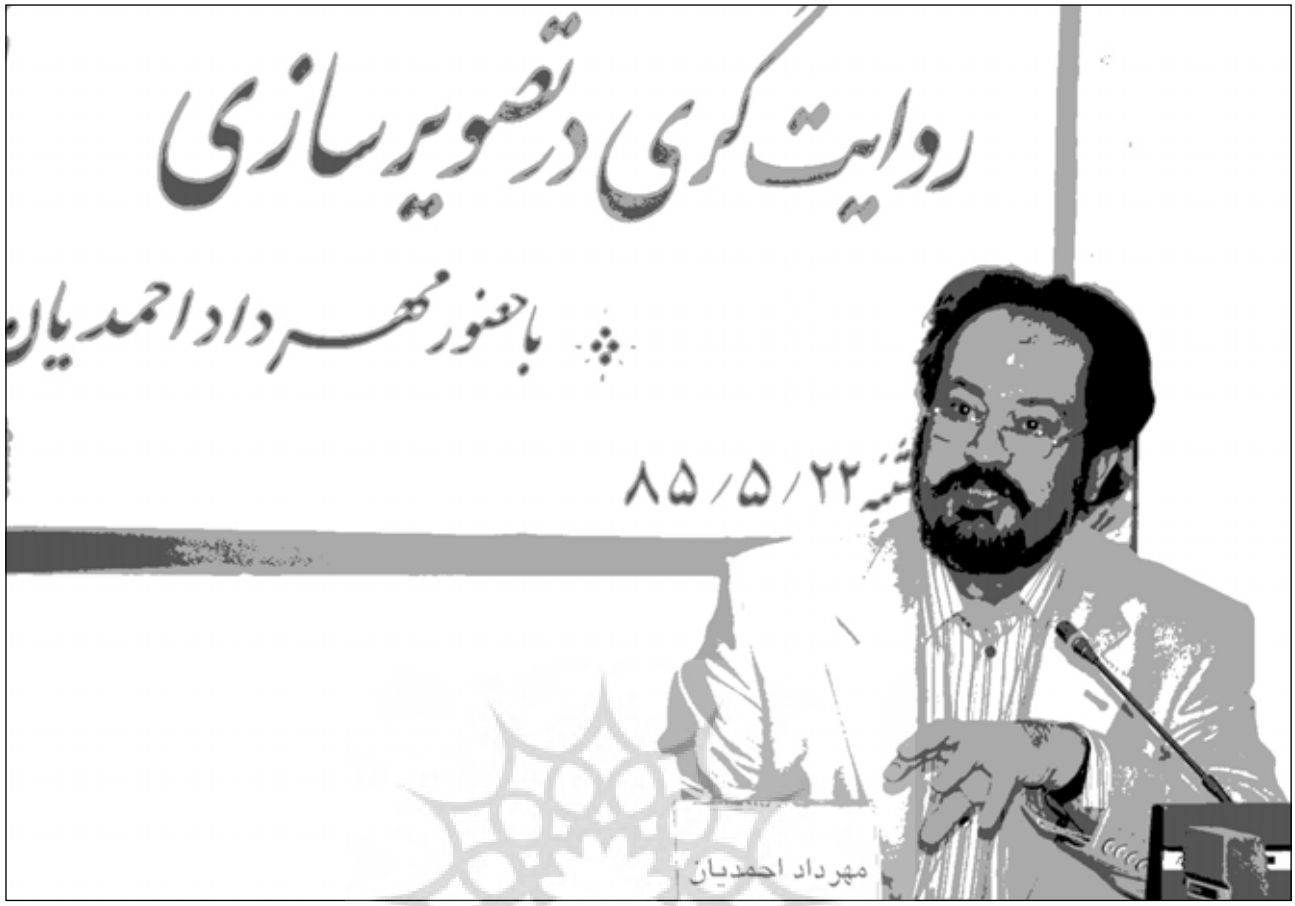
سمبل‌ها و استعاره‌ها هم، گونه‌ای از رمز هستند و ایماژها و نشانه‌ها و موتیوهای (Motifs) تصویری، ولی مناد فراتر از این‌هاست. منادها قابلیت رمزشکنی و محدودیت تأویلی ندارند. منادها در زمره راز در می‌آیند. راز را در مقابل رمز می‌گذاریم. مناد از جمله رازهاست.

مناد به زمان احتیاج دارد؛ یعنی زمان را به‌کار می‌گیرد برای فراتر رفتن از زمان و رسیدن به ازلیت و ابدیت یا همان آپوکالیپس. پس مناد به زمان نیاز دارد برای اجتناب از آن و از کرانه زمان‌مند، به فضای لایتناهی در ابعاد میکروکازموس یا خرده جهان‌ها و ماکروکازموس یا ابرجهان‌ها پرتاب می‌شود. پس ما دو جور فضا داریم: یکی فضای ابرجهان است یا ماکروکازموس و یکی فضای خرده جهان است یا میکروکازموس.

بنابراین در تصویرگری، وقتی می‌خواهید بیان تصویری به مناد بدهید، حتماً هر دو بعد جهان را در نظر داشته باشید؛ جهان ابرکیهان و جهان خرده کیهان. این نقاشی‌های مذهبی که می‌بینید، از مصادیق همان داستان‌های مذهبی هستند که از نوع رمانس است. از جمله شخصیت‌های داستان‌های مذهبی، فرشته است. اما فرشته چه نوع موجودی است؟ فرشته در نظام ریخت‌شناسی قهرمان‌های مذهبی، از جنس خداست یا نیمه خدا؟ فرشته لزوماً از جنس خدا نیست. فرشته‌ها و شیاطین قدرت‌هایی هستند که در اختیار خدایان قرار دارند؛ یعنی در دنیای واسط هستند، در دنیای ملکوت. فرشته را می‌توانیم مناد اطلاق کنیم. وارد مرز زمان می‌شود، ولی از زمان عبور می‌کند. به زمان احتیاج دارد برای اجتناب کردن از آن و هم‌چنین از کرانه زمان‌مند، وارد فضاهای لایتناهی ابرجهان و خرده جهان می‌شود. فرشته‌ها در تمام ساحت کیهان، در تمام طبقات افلاک و در تمام جهان زیرین هم وجود دارند.

در اساطیر مصری، مثلاً خدای ازیریس، یکی از خدایانی است که نگاهبان جهان زیرین و جهان خدایان است. در داستان‌های مذهبی، مثلاً فرشته عزرائیل، فرشته ملک‌الموت و فرشته جهان زیرین است. خود حضرت مریم

منادها در متون اساطیری کیهان‌شناسانه، از لحاظ فضایی ساختار کازمولوژیک دارند. پس غیر از خدا که مفهوم نزدیک به ذهنی (Subjective) برای بشر است، مناد شاید مفهوم غریبه‌ای باشد. مناد چیزی مثل خداست که قدرت‌های جاودانه دارد و نامیرا و رازآمیز است. پس هر چیز اسرارآمیز و نامیرای دیگری غیر از خدا را می‌توانید مناد بنامید؛ چه در تصویر و چه در روایت. پس مناد از لحاظ ساختار فضا، ساختار کازمولوژیک دارد؛ یعنی از اجزای فضای کیهانی به شمار می‌رود و از لحاظ فرمیک یا ساختار شکلی، از سنخ نمونه‌های کیهانی یا مثالی انسان، حیوان یا نبات به حساب می‌آید



اگر بخواهیم روایتگری تصویری بکنیم، غیر از خصوصیات تکنیکی که باید به کار بگیریم، چه تکنیک روان‌شناسانه‌ای باید به کار ببریم تا روایت یا داستان‌پردازی بصری ما روی مخاطب اثرگذار باشد؟ یعنی مکانیزم‌های روان‌شناسانهٔ تأثیر تصویر چیست؟ این‌جاست که روان‌شناس‌ها به کمک ما می‌آیند که بگویند انواع مختلف تصویر، چه تأثیرات روان‌شناسانه‌ای می‌توانند داشته باشند

یک نیمه خدا و نیمه انسان است. وقتی می‌خواهیم متنی روایی فراهم آوریم. یا براساس آن تصویرگری کنیم، این تفاوت‌ها و نکات جزیی خیلی مهم است.

گفتیم که در رمانس، پرسوناژ اصلی انسان است؛ منتهی انسانی که شبیه انسان است، ولی قدرت‌های مافوق بشری دارد. پس مریم یک چهره رمانس است. در روایت خود مسیحیان، مسیح از سنخ خدایان است، ولی به روایت غیرمسیحیان، مسیح یک چهره رمانس است.

آقاخانی: شکل روایت، همان‌طور که ارسطو گفته، محاکاتی از عمل است؛ یعنی نوعی مینمیسیس و بازنمایی البته در تمام این‌ها، واقعیت به شکل اغراق‌آمیزی روایت می‌شود. با این حساب، آیا اطلاق بازنمایی برای این کار جایز است؟

احمدیان: منظورتان این است که در اشکال متأخر یا مدرنیستی روایت، لزوماً روایت بازنمایی نیست؟

آقاخانی: نه، در همان اشکال مختلف روایت که اشاره کردید، می‌بینیم که هیچ کدام به واقعیت صریح اشاره نمی‌کنند. این روایت‌ها همیشه اغراق‌آمیز است؛ اغراق در جهت افزایش یا کاهش واقعیت. در مواردی هم که به جهان‌های ماورایی اشاره می‌کنند. بنابراین، بازنمایی چه چیزی است؟

احمدیان: در نظر داشته باشیم که ارسطو، درام را بازنمایی از سرنوشت یا سرنوشت محتوم بشر می‌داند که خیلی شبیه مُثُل افلاطونی است. البته ارسطو به مثل به شکل افلاطونی آن معتقد نیست، ولی به مؤلفه‌هایی در هستی اعتقاد دارد که سرنوشت بشر را تحت تأثیر قرار می‌دهد و به یک شکل خاصی هدایت می‌کند. بنابراین، درام از نظر ارسطو، می‌تواند بازنمایی آن سرنوشت محتوم باشد. می‌توانید بگویید این نقاشی‌ها مال چه کسی است؟

آقاخانی: این تصویرسازی‌های ورلف اربروخ است. او از تصویرسازان دوران پست مدرن به حساب می‌آید. داستان راجع به زنی است که دوست دارد بچه‌ها را بخورد و سراغ هر کسی که می‌رود، نمی‌پذیرد. یک روز به خانه می‌آید و یک بچه خیلی خوشگل می‌بیند و بچه را می‌خورد و می‌فهمد که بچه خودش بوده است.

احمدیان: در همان تصویر قبلی که ماه را نشان داده، می‌بینیم که ماه در بالا قرار دارد. در واقع، ماه به صورت کلیشه‌ای در آمده است و چشم و ابرو دارد و خورشید هم همین‌طور. این‌ها جزو مؤلفه‌های رمانس هستند. اگر دقت کرده باشید، طبیعت دارد با انسان سخن می‌گوید یا شبیه انسان شده است. در تمام این تصویرهایی که شما

می‌بینید، طبیعت به نحوی شبیه انسان شده است. صورت انسانی دارد و یا حرکات انسانی انجام می‌دهد به نظرم این‌ها تصویرسازی رمانس است. تمام مؤلفه‌های طبیعت، یک جوری ابعاد خیلی بزرگ دارد. طبیعت در این تصاویر، از جنس ابرکیهان است. البته من بقیه تصاویر را ندیده‌ام، ولی می‌تواند در کنارش به دلیل قرینگی تصویر، زیبایی تصویر میکروکازمیک هم باشد. ریز و درشت طبیعت در کنار هم به لحاظ زیبایی‌شناسی اهمیت پیدا می‌کند. خود آن جادوگری که بچه‌ها را می‌خورد، یک شخصیت رمانس است. کسی که شبیه انسان است، ولی قدرت‌های مافوق بشری دارد و قدرت‌های طبیعت را می‌تواند در اختیار بگیرد و از آن‌ها استفاده کند. نگاه کنید این دختر سوار یک سگ است؛ سگی که هیولایی است و سگ هر طرفی که دختر بخواهد، او را می‌برد.

خیلی از فیلم‌هایی که برای کودکان، به خصوص در ده یا پانزده ساله اخیر در هالیوود ساخته شده است، چنین خصوصیاتی دارد؛ به خصوص فیلمی که یکی از خواننده‌های معروف راک در آن بازی می‌کرد و برای رده‌های سنی پنج، شش سال تا نوجوانی ساخته شده بود. اسم فیلم یادم نمی‌آید، ولی سگ بال‌داری در آن بود که قهرمان سوار آن می‌شد و هر جا که می‌خواست، با آن می‌رفت. این جور حیوانات هیولایی، مصداق مناد هستند. اصولاً حیوانات همه از جنس مناد هستند. یکی از فیلم‌هایی که خیلی جالب است و از نظر تصویرگری و تکنیک هم بسیار زیبا است، فیلم «کابوس قبل از کریسمس» است. این فیلم حدود ده ـ دوازده سال قبل در هالیوود ساخته شد. حتماً فیلم را ببینید؛ چون تمام این صحبت‌هایی که راجع به فضای کیهانی، اسطوره و رمانس کردیم، در آن فیلم مشهود است.

اما من سعی کردم در مقاله‌ای که نوشته‌ام، به‌طور مبسوط نشان دهم که چگونه می‌شود طبقه‌بندی فرای را در تاریخ تصویر، به هر یک از دوره های خلاقیت تصویری ارتباط داد. در این‌جا فقط اشاره‌وار می‌گویم که ما در دوران پیش از تاریخ، در زمینه خلاقیت هنری، رویکردهای جادویی ـ مناسکی داریم. در هنرهای جادویی یا توتم‌ها هستند یا همین منادها. هم‌چنان که در روایت‌های اسطوره‌ای، مناد یا خدا هست، در تصاویر هم، شما توتم‌ها را می‌بینید. حتی خود مناد هم می‌تواند به لحاظ تصویری بیان شود، ولی ما بیشتر عادت داریم مفهوم مناد را در تصویر، به کمک توتم ببینیم. در واقع توتم‌ها، معادل تصویری مناد هستند. توتم‌ها، هم توتم‌های حیوانی است، هم توتم‌های نباتی و هم توتم‌های ترکیبی مثل انسان ـ حیوان و غیره. بنابراین، توتم‌ها معادل تصویری مناد هستند.

بعد و به تدریج در تاریخ تصویر، وارد رویکردهای استیلیزه یا هندسی می‌شویم. رویکردهای ژئومتریک به وجود می‌آید که الهه‌های آفرینش از آن دسته هستند. بعد از الهه‌هایی مثل ونوس ویلن درف (Willendorf) و غیره، الهه‌ها به تدریج اشکال هندسی یا استیلیزه پیدا می‌کنند که الهه‌های آفرینش ایلامی از این دسته‌اند. سپس وارد دوران تاریخی می‌شویم. در واقع با پیدایش نوشتار و حروف و رمزهای الفبایی و آوایی، وارد دوران تاریخی می‌شویم.

همان‌طور که قدیمی‌ترین متون روایی، متون اسطوره‌ای است، قدیمی‌ترین متون تصویری هم، متون تصویری اسطوره‌ای هستند. دو دوره دارد که مثل روایت، دورهٔ کیهان‌شناسانه کازمولوژیک است و بعد دورهٔ آنتروپمرفیک و بعد از آن، دورهٔ رمزهای تصویری شروع می‌شود که رمزهای تصویری، رمزهای آرکیتایپی هستند؛ رمزهای سمبولیک و رمزهای اسکی‌ماتیک. اسکی‌ماتیک یا اسکی‌ما (Schyma)، در واقع به مفاهیم سمبولیک در تصویر اطلاق می‌شود و مورخ هنری که این اصطلاح را زیاد به کار برده و در تصویر هم آن را آنالیز کرده، گامبریچ است. گامبریچ تئوری اسکی‌ماتا و اسکی‌ما را در تاریخ هنر به کار برده که اصلاً به تئوری گامبریچ معروف است. او می‌گوید بیان سمبل در تصویر، به کمک اسکیما صورت می‌گیرد.

بعد وارد دوران کلاسی‌سیم می‌شویم. کلاسی‌سیم یونانی هلنی که اولین رویکردش، رویکرد توصیفی است که با کمک بازنمایی اتفاق می‌افتد و به کمک ایماژها. اگر یادتان باشد، در دسته‌بندی رمزها گفتیم آرکتایپ، سمبل و استعاره و غیره. یکی از آن‌ها ایماژ است. ایماژ یکی از آن چیزهایی است که در هنر کلاسی‌سیم خیلی رواج دارد و به چند دوره هم تقسیم می‌شود. دوره اول رویکرد توصیفی هنر کلاسی‌سیم، دورهٔ هنر ژئومتریک یا دورهٔ هندسی است. دورهٔ دوم رویکرد آناتومیک یا رویکرد فیگوراتیو است. دورهٔ سوم آن دورهٔ آناتومیک ـ ارگانیک است؛ یعنی، هم آناتومیک و هم ارگانیک است. در واقع، گویای ارتباط ارگانیک اجزا با یکدیگر است.

سپس وارد دورهٔ هنر بیزانس و بعد هنر رنسانس می‌شویم که هنر بیزانس در واقع هنر سمبلیک است. سمبل‌های مذهبی در هنر بیزانس کاربرد دارند و در هنرهای اسلامی هم با رویکرد سمبلیک مواجه می‌شویم. این خلاصه‌ای بود از معادل‌های متون روایی در هنر تصویری.

اما اگر بخواهیم روایتگری تصویری بکنیم، غیر از خصوصیات تکنیکی که باید به کار بگیریم، چه تکنیک روان‌شناسانه‌ای باید به کار ببریم تا روایت یا داستان‌پردازی بصری ما روی مخاطب اثرگذار باشد؟ یعنی مکانیزم‌های

لاکان می‌گوید انسان در جست‌وجوی مفهوم کلیت یا تمامیت است. انسان همیشه می‌خواهد یک مفهوم کلی از خودش داشته باشد تا به شخصیتش، نوعی تمامیت و کلیت بدهد. انسان همیشه در جست‌وجوی این تمامیت یا کلیت است و اولین مرحله این جست‌وجو یا تصویرسازی، همان تصویر آینه‌ای کودک است. کودک، هم خودش را در آینه می‌بیند و هم فضای اطرافش را. یعنی برای اولین بار، کودک خودش را در فضا و مکان می‌بیند. در واقع کودک، مفهوم مکان یا فضا را برای اولین بار در آینه می‌بیند؛ تصویر من انسان در داخل فضا

روان‌شناسانهٔ تأثیر تصویر چیست؟ این‌جاست که روان‌شناس‌ها به کمک ما می‌آیند که بگویند انواع مختلف تصویر، چه تأثیرات روان‌شناسانه‌ای می‌توانند داشته باشند.

یکی از نظریات مهمی که از دههٔ شصت به بعد در حوزهٔ اروپا خیلی تسلط پیدا کرد. در حوزهٔ روان‌شناسی هنر، نظریات ژاک لاکان است. ژاک لاکان یک روان‌شناس تحلیلی و جزو دستهٔ روان‌شناسان سایکوآنالیتیک است که همهٔ روان‌شناسان سایکوآنالیتیک، فرویدی هستند. اصلاً روان‌شناسی تحلیلی و بالینی، تحت تأثیر نظریات فروید به وجود آمد و بعد توسعه پیدا کرد. لاکان هم پیرو فروید است، اما اضافاتی به نظریات فروید دارد. به خصوص در بحث تصویر، لاکان خیلی مهم است. لاکان یک کتاب دارد به نام "What is a picture" یا تصویر چیست که در آن‌جا، روی خصوصیاتی که برای او در بحث روان‌شناسی مهم است، انگشت می‌گذارد و آن‌ها را توضیح می‌دهد و آنالیز می‌کند. کتاب دیگری هم دارد که در زمینهٔ تصویر خیلی مهم است به نام "arrest and movement"، یعنی توقف و حرکت که در سال ۱۹۵۱ چاپ شد. این کتاب موضوعش راجع به بازنمایی روایت است در هنرهای باستانی خاورمیانه که همان هنر سومری، هنر بین‌النهرین و هنر ایلامی است. پشت جلد این کتاب، تصویری از کوزه یا کاسهٔ گلین معروف شوش هست. این کوزه سفالین، در حال حاضر در موزهٔ لوور پاریس قرار دارد و متعلق به پنج هزار سال قبل از میلاد است. لاکان نقاشی‌ها یا تصاویر باستانی خاورمیانه را مورد آنالیز قرار داده.

اگر نگاه کنید، می‌بینید که چند فریم داریم؛ فریم بالا، فریم میانی، فریم پایین یا فریم اصلی. در فریم بالا، تعدادی پلیکان پشت سر هم قرار گرفته‌اند با گردن‌های بلند و نوک‌های مورب که در واقع این پلیکان‌ها از سمت راست به چپ در حال حرکت هستند. در فریم پایین، جانورهایی مثل روباه یا شیر وجود دارد که پوزهٔ مورب، پاهای مورب و تنهٔ کشیده دارند و این‌ها در جهت عکس پلیکان‌ها حرکت می‌کنند؛ یعنی از سمت چپ به راست می‌چرخند، در دور تا دور این کوزه.

در پایین چهار فریم داریم؛ یعنی در چهار طرف کوزه، چهار تا فریم ذوزنقه‌ای هست. تصویر یک بز معروف را داریم که از روی آن همین الان هم خیلی مجسمه‌های برنزی می‌سازند. این بز شاخ‌های مدور بزرگ دارد و می‌دانید که یکی از منادهاست. بز در اساطیر قدیمی ایرانی و در ایلامی، مناد است؛ یعنی حیوانی است که قدرت‌های مافوق

طبیعی یا متافیزیکی دارد. اصولاً در تمام آیین‌های کشاورزی، بز اهمیت دارد. بز در ارتباط با خدای حاصلخیزی و خدای باران است. در چهار طرف، یک بز به حالت ایستا و بدون حرکت و خیلی خشک ایستاده. تحلیلی که لاکان از این کار دارد، همان تئوری موسوم به "move ment, arest" یا حرکت و توقف است. لاکان می‌گوید این تصویری که شما روی کوزهٔ شوش می‌بینید، در خیلی از تصاویر بین‌النهرین (خاورمیانه)، به این شکل حرکت در جهت‌های متضاد زیاد می‌بینید و علتش را این‌طور توضیح می‌دهد که کودک از هشت ـ نه ماهگی، شروع می‌کند تصویری از خودش ساختن. او به اولین تصویری که کودک در ذهنش می‌سازد، تصویر آینه‌ای می‌گوید. می‌گوید کودک وقتی برای اولین بار خودش را در آینه می‌بیند، از آن‌جاست که مفهوم من در ذهن کودک شکل می‌گیرد و این تصویر در سنین مختلف پیچیده‌تر می‌شود و تا آخر عمر هم با انسان هست. مکانیزم ساختن مفهوم من، در تمام سنین با انسان است و مدام انسان از خودش، از من بودنش یا شخصیتش در ذهن تصویر می‌سازد و این تصویر مدام ساخته می‌شود و خراب می‌شود.

لاکان می‌گوید انسان در جست‌وجوی مفهوم کلیت یا تمامیت است. انسان همیشه می‌خواهد یک مفهوم کلی از خودش داشته باشد تا به شخصیتش، نوعی تمامیت و کلیت بدهد. انسان همیشه در جست‌وجوی این تمامیت یا کلیت است و اولین مرحله این جست‌وجو یا تصویرسازی، همان تصویر آینه‌ای کودک است. کودک، هم خودش را در آینه می‌بیند و هم فضای اطرافش را. یعنی برای اولین بار، کودک خودش را در فضا و مکان می‌بیند. در واقع کودک، مفهوم مکان یا فضا را برای اولین بار در آینه می‌بیند؛ تصویر من انسان در داخل فضا. مفهوم قرار داشتن ثبات این‌که ثبات فیزیکی انسان چیست، از مراحل طفولیت و با دیدن تصویر در آینه شروع و مدام دگرگون می‌شود. کودک آدم‌های مختلفی را می‌بیند. اول ذهن کودک در ذیل اقتدار یا سلطهٔ والدین است. در واقع غیر از آن مرحلهٔ آینه‌ای، آن‌ها هستند که به این تصویر کودک از خودش شکل می‌دهند و به تدریج تا سنین نوجوانی که سوپر ایگو شکل (Super-ego) می‌گیرد که فروید هم این بحث را دارد. اول ایگو و بعد سوپرایگو. ایگو در سنین نوجوانی شکل می‌گیرد و سوپرایگو در سنین پس از بلوغ و سنین جوانی.

سوپرایگو در واقع یک مفهوم فرهنگی است. شخصیت انسان تحت تأثیر محیط فرهنگی‌اش شکل می‌گیرد. مرحلهٔ قبل از سوپرایگو، نوجوانی است. ایگوی نوجوان در مکانیزم اعتراض به والدین و اعتراض به جامعه شکل می‌گیرد. به عبارتی ایگوی انسان، در اعتراض به نسل‌های ماقبل خودش شکل می‌گیرد. بنابراین، مرحلهٔ آینه‌ای وسیع‌تر می‌شود تا می‌رسد به ایگو، بعد سوپرایگو و بعد هم که دیگر شخصیت شکل گرفته. لاکان می‌گوید این مکانیزم شکل دادن به شخصیت، یک مکانیزم پارانویایی است. پارانویا از این نظر که همیشه براساس مکانیزم سرکوب شخصیت بشر شکل می‌گیرد. بشر امیال روانی و غریزی خودش را مدام سرکوب می‌کند. براساس این مکانیزم سرکوب، همان شخصیت آینه‌ای، بعداً شکل‌های دیگر پیدا می‌کند. پس پارانویا از آن‌جا به وجود می‌آید که بشر امیال غریزی خودش را سرکوب می‌کند. چرا بشر سرکوب می‌کند؟ این‌جا دیگر نظریات لاکان، کاملاً فریدوی می‌شود. می‌گوید کودک از موقعی که متولد می‌شود، به دلیل وابستگی به مادر و مکانیزم شیر دادن مادر به نوزاد، طفل یک وابستگی کاملاً طبیعی و غریزی و روانی به مادر پیدا می‌کند. طفل کاملاً در مقابل نفوذ چهرهٔ پدر به این حریم مقاومت می‌کند. به محض این‌که این حریم از طرف کس دیگری مورد تجاوز قرار می‌گیرد، کودک جلوی آن مقاومت می‌کند حالا آن چهره پدر باشد یا خواهر و برادش که به عنوان سیبلینگ (Sibling) از آن یاد می‌شود. لاکان می‌گوید این مقاومت را در کجا می‌توانید در کودک پیدا کنید، در نگاهش که تئوری ", movement ares" از این‌جا پیش می‌آید. او می‌گوید دقت کنید به کودکی که مادر به او شیر می‌دهد. می‌آید نمونه‌های تصویر مریم و مسیح را در هنر مصداق می‌گیرد. نگاه کنید به تمام نقاشی‌های دورهٔ گوتیک و دورهٔ رنسانس. اکثر سوژه‌ها مذهبی است؛ به خصوص سوژهٔ مسیح کودک و مریم؛ مریم در حالی که مسیح را در آغوش گرفته یا در حالی که به مسیح شیر می‌دهد. مثل نقاشی ون آیک، در اوایل قرن پانزده که مسیح از سینهٔ مادر شیر می‌خورد و مریم هم در حال نگاه کردن به مسیح است. بعد می‌گوید نوع نگاهی که بین مریم و مسیح است، بیانگر نگاه به یک حریم کاملاً خصوصی است. به عبارتی، در این نقاشی هیچ بیننده و عامل مزاحمی وجود ندارد. فقط مریم هست و مسیح و به همین دلیل، شما در این نگاه، آرامش می‌بینید. بعد می‌گوید حالا اگر فرض کنیم در این تصویر، بیننده‌ای داشتیم، دیگر این حریم خصوصی نگاه به هم می‌ریخت. می‌گوید در کنار این نوع نگاه، که حاکی از طبیعت مولد یا طبیعت مثبت بشر است، یک طبیعت منفی وجود دارد که لاکان می‌گوید در نگاه شیطانی بشر خودش را نشان می‌دهد.

نگاه یا خیره شدن، لفظ انگلیسی‌اش "gaze" است. حالت خیره شدن دو نوع دارد یا خیرگی از لحاظ مثبت و یا خیرگی به لحاظ منفی‌اش است. اگر خیرگی به لحاظ منفی‌اش باشد، آن نگاه شیطانی است و اگر خیرگی به لحاظ

بنابراین در تصویرگری، وقتی می‌خواهید بیان تصویری به مناد بدهید، حتماً هر دو بعد جهان را در نظر داشته باشید؛ جهان ابرکیهان و جهان خرده کیهان. این نقاشی‌های مذهبی که می‌بینید، از مصادیق همان داستان‌های مذهبی هستند که از نوع رمانس است. از جمله شخصیت‌های داستان‌های مذهبی، فرشته است. اما فرشته چه نوع موجودی است؟ فرشته در نظام ریخت‌شناسی قهرمان‌های مذهبی، از جنس خداست یا نیمه خدا؟ فرشته لزوماً از جنس خدا نیست. فرشته‌ها و شیاطین قدرت‌هایی هستند که در اختیار خدایان قرار دارند؛ یعنی در دنیای واسط هستند، در دنیای ملکوت. فرشته را می‌توانیم مناد اطلاق کنیم. وارد مرز زمان می‌شود

فایر آواند می‌گوید غیر از تحلیل‌هایی که ما در زمینه هنر می‌توانیم داشته باشیم، از نظر سبک، تکنیک و بقیه مسایل هم باید بتوانیم تصاویر را آنالیز کنیم تا به پیش‌زمینه‌های هستی‌شناسانه و کیهان‌شناسانه آن برسیم. او می‌گوید که در هر دوره‌ای، خلاقیت بشری در همه زمینه‌ها و به خصوص هنر، در ارتباط با دید هستی‌شناسانه و «کازمولوژیک» یا کیهان‌شناسانه‌اش بوده است. از دید این فیلسوف، مختصات تصویری در هر دوره‌ای، تحت تأثیر دید بشر از کل هستی و کیهان بوده است

مثبت باشد، آن نگاه یک نگاه آرامش‌بخش و صلح‌آمیز است؛ مثل نگاه مسیح و مریم به هم.

حالا چرا لاکان بحث نگاه را پیش می‌کشد؟ لاکان می‌گوید نگاه کنید به خیلی از مناسک انسان‌های پیش از تاریخ و آغاز تاریخ و صورتک‌هایی که از آن انسان‌ها به‌جا مانده. یکی از آن صورتک‌ها، صورتک مدوسا (Me-dasa) است. مدوسا صورتک یک انسان هیولایی است که موهایش مار است و چشمان خیره‌ای که از حدقه بیرون زده و صورتی که دفرمه و ترسناک است و مستقیم با حالت خیرگی نگاه می‌کند. عین همین را ما در چهرهٔ ضحاک در شاهنامه داریم. بعد می‌گوید اهمیت نگاه مدوسا در این است که در قدیم، این صورتک را در جنگ‌ها به کار می‌بردند. برای این‌که وقتی سپاه دشمن به سمت سپاه خودی حرکت می‌کرد، با زدن صورتک مدوسا بر چهره‌شان، سپاه دشمن را متوقف می‌کردند. یعنی به یک باره وقتی چشم‌شان به این صورتک ترسناک می‌خورد، سپاه دشمن می‌ایستاد. این نفرین‌ها و لعن‌ها و این مترسک‌ها، چنین اثر سحرآمیزی داشته.

خب، اگر این را دنبال بکنیم، در دوره‌های بعد می‌بینیم که مثلاً در خیلی از نمونه‌های ادبیات دورهٔ گوتیک، چنین مضمونی وجود دارد. همین نگاه‌های شیطانی در تقابل با نگاه‌های مسیح‌گونه و هیولاهای وهم‌انگیزی که در ادبیات گوتیک زیاد به چشم می‌خورند. بعد می‌گوید در خیلی از قبایل و فرهنگ‌ها، این مفهوم لعن و نفرین و قدرت نگاه، مشترک است. در فرهنگ خود ما هم می‌بینید. در فرهنگ انگلیسی‌ها هم هست. مفهوم چشم‌زخم و این‌که کسی با نگاه، کسی را چشم می‌زند.

لغت «اینویدیا»ی لاتین که لغت ایتالیایی «وِدِره»، به معنای دیدن از آن گرفته شده، دقیقاً معادل «اِن وی» است؛ یعنی نوع دیدنی که توأم با «اِن وی» یا حسادت است. می‌گوید این نوع خیرگی که در آن حسادت وجود دارد، یک نوع نگاه شیطانی است. نگاهی که در آن « اِن وی» یا حسادت وجود ندارد، نگاه مسیح‌گونه است. می‌گوید در حین شکل‌گیری شخصیت کودک، این نگاه خوب و نگاه بد، مدام جای‌شان را با هم عوض می‌کنند. وقتی کودک نگاه می‌کند که مادر به خواهر و برادرش شیر می‌دهد، این یک نگاه شیطانی و حسادت‌آمیز است. می‌خواهد خودش جای او باشد و نمی‌خواهد هیچ‌کس جای خودش را بگیرد. بنابراین، از همان کودکی این نگاه شکل می‌گیرد.

دریانوردهای یونانی، معمولاً در جلوی کشتی‌هاشان، علامتی از خدایان یونانی می‌گذاشتند که محافظ دریانوردها بوده. این‌ها از این‌جا برمی‌خیزد که انسان در حین حرکت، با طلسم یا نگاه شیطانی مواجه نشود. از دید آن‌ها، قدرت جادوی شیطانی یک قدرت مخرب است که به یک‌باره انسان را سنگ می‌کند. قدیم فکر می‌کردند که انسان وقتی با آن نگاه شیطانی یا طلسم شیطانی مواجه می‌شود، به یک‌باره می‌ایستد و سنگ و نابود می‌شود. بنابراین تز "movement, arest" لاکان، اهمیتش در این‌جاست که به لحاظ روانی، از کودکی شکل می‌گیرد تا لحظهٔ

مرگ با بشر می‌ماند. فکر نکنید فقط به شکل لعن و نفرین و طلسم و جادو بوده، بلکه در عمق روان بشر و در ضمیر ناخودآگاهش هست و در این تفاوت نگاه‌ها خودش را نشان می‌دهد. بعد مثال‌هایی می‌زند. مثلاً می‌گوید بازی‌های کودکان را نگاه کنید. دو نوع بازی وجود دارد که این مسئله چشم و مسئله حرکت و توقف را در آن می‌بینیم. یکی بازی صندلی است. که وقتی موزیک می‌نوازند، دور صندلی می‌چرخند. اصلاً تم این بازی این است که باید بچه‌ها مدام در حرکت باشند و وقتی موزیک متوقف می‌شود، باید روی صندلی بنشینند. کسی که صندلی گیرش نمی‌آید، بازنده است؛ یعنی او در معرض توقف و سنگ شدن قرار گرفته. بازی دیگر بازی تگ است که بچه‌ها دنبال هم می‌کنند و هر کسی بتواند کس دیگری را بگیرد، نوشته‌ای را که از قبل تهیه کرده‌اند و رویش عناوینی مثل بی‌ریخت و تنبل و غیره نوشته شده است، بر لباسش می‌چسباند و آن عنوان می‌شود اسم آن بچه. می‌گوید این مکانیزم اسم‌گذاری با مکانیزم شخصیت‌سازی کودک شباهت‌هایی دارد. به محض این که کودک می‌ایستد یا کسی او را نگه می‌دارد، این تگ را به او می‌زند. تا زمانی که حرکت می‌کند، کسی نمی‌تواند به او تگ یا اتهامی بزند.

بازی دیگری که نمونه‌های کلینیکی آن وجود دارد، به این شکل است که شخصی می‌رود پیش یک روان‌شناس. او یک بازرگان بود که قبل از این‌که به جلسات تجاری برود، عروسک‌هایی شبیه رقبایش درست می‌کرده و عروسک را در فریزر می‌گذاشته تا یخ بزند. فردا که می‌رفته به آن جلسه، دهان آن آدم‌ها بسته می‌شد و هیچ کاری نمی‌توانستند بکنند و به این ترتیب، آن معامله را به سود خودش تمام می‌کرد. مصداق‌های دیگری هم وجود دارد. مثلاً عروسک‌هایی ک سوزن‌هایی را به آن فرو می‌کنند که در آمریکای لاتین زیاد است. شما یک عروسک را جای کسی که با شما دشمنی دارد، در نظر می‌گیرید و با فرو کردن سوزن در تن آن عروسک، در واقع به دشمن‌تان که ممکن است هزاران کیلومتر از شما دور باشد، آسیب می‌زنید.

این خاصیت حرکت و توقف و دو نوع نگاه، از این نظر مهم است که ما اگر بخواهیم فضایی ایجاد بکنیم که یک فضای آرامش‌بخش و روحانی باشد، می‌توانیم به کمک مکانیزم نگاه مسیح‌گونه‌ای که لاکان می‌گفت، این فضا را ایجاد کنیم. نگاه‌ها به همدیگر قفل می‌شود، ولی نگاهی که اصلاً حسادتی در آن نیست. بر عکس، اگر بخواهیم جایی فضای لعن و نفرین و طلسم به وجود بیاوریم، با نگاهی که توأم با « اِن وی» یا حسادت است، می‌توانیم چنین کنیم.

گفتیم که مکانیزم تخریب یا سرکوب هم، در روند شخصیت‌سازی کودک دخیل است و او می‌تواند خودش علیه امیالش ایستادگی کند. سرکوب شدن امیال، هم در رابطهٔ نگاه‌ها و افراد به هم هست و هم در مسیر سرکوب شدن غریزه. از کجا سرکوب شدن غرایز شروع می‌شود؟ از همان کودک که گفتیم وقتی نگاه می‌کند که در ارتباط با مادر، کس دیگری جای خودش را می‌گیرد و بعد عشق غریزی که کودک به مادر دارد که اصولاً یک عشق جهانی است. هنوز کودک مفهوم عشق روحانی و معنوی را نمی‌شناسد. بعد چهرهٔ پدر و وقتی بزرگ‌تر می‌شود، رسوم فرهنگی و غیره جای پدر را می‌گیرد و این عشق و علاقهٔ غریزی که به مادر داشته، سرکوب می‌شود. او باید در درون خودش آن را نفی کند. چرا؟ چون پدر جایش نشسته؛ چون قوانین و رسوم و سنت‌ها جای آن نشسته. اکر قوائد و سنت‌های فرهنگی هم، جزو سنت‌های پدرسالارانه‌اند. چرا؟ چون رابطهٔ مکانیزم طبیعی مادر و کودک را سرکوب و نفی کرده و آن عامل چیست که این رابطه را نفی می‌کند؟ چهره یا فیگور پدر. در رابطهٔ پدر، فرزند و مادر، معادل چهرهٔ پدر، فرهنگ و سنت است. بنابراین همهٔ فرهنگ‌ها پدرسالارند. به دلیل این‌که رابطهٔ غریزی کودک با مادر را سرکوب می‌کنند و به دلیل سرکوب، پارانویا به وجود می‌آید. پارانویا که تصاویر تکه‌تکه شدهٔ انسان از خودش است. انسان مدام از خودش شخصیت‌سازی می‌کند، ولی مدام این تصویر را تخریب می‌کند. نه، این من نیستم. من یک چیز دیگر هستم و مدام با تأثیرات مختلف از محیط و عوامل مختلف، این تصویر تجدید می‌شود. به این دلیل پارانویی است که امیال و غریزه‌اش در مسیر شخصیت‌سازی‌اش سرکوب شده و دوم این که مدام تکه‌تکه و تخریب می‌شود.

مثلاً در نقاشی قرن بیستم، یکی از سبک‌هایی که ذهنیت پارانویایی بشر را خیلی خوب نشان می‌دهد، سبک سورئالیسم است. از بین نقاشان معروف سوررئالیست، سالوادوردالی با لاکان ارتباط داشت. دالی تز دکترای لاکان را خوانده بود و با او نامه‌نگاری داشت. سبک‌هایی مثل نئواکسپرسیونیسم و نئوآبژکتیویتی هم از سبک‌هایی هستندکه این مضامین روان‌شناسانه و تصویر پارانویایی در آن‌ها خیلی زیاد است. چهرهٔ معروف نقاشان نئواکسپرسیونیسم، فرانسیس بیکن است. در نقاشی معروف پاپ دهمِ او که با الهام از نقاشی ولاسکز کشیده شده دو تنهٔ گوشت قربانی شده بالای سر کشیش هست. تصاویر پارانویاییِ در آثار فرانسیس بیکن، خیلی زیاد است. نئوآبژکتیویتی‌ها بیشتر آلمانی هستند و بعد از ادوارد مونش و نسل اول اکسپرسیونیست‌ها، نئوآبژکتیویتی در آلمان شکل می‌گیرد و نقاشانی مثل کریستین شاد (Christian Shad) و خیلی‌های دیگر با این سبک کار می‌کردند.

آقاخانی: آقای احمدیان خیلی متشکرم. بسیار نکات روشنگر و مفیدی بود.

متن روایی دوم به لحاظ تاریخی، وقتی جلوتر می‌آییم، متن رمانس (Romance) است. پرسوناژ در متن رمانس، یک پرسوناژ نیمه خدا، نیمه انسان است. در متن اسطوره فقط خدا بود، اما در متن رمانس نیمه انسان، نیمه خداست. شبیه انسان است، ولی قدرت‌های ماورای بشری دارد. فضا در متن رمانس هم، یک فضای عجیب و اسرارآمیز است و در عین حال که شباهت‌هایی به فضای فیزیکی و طبیعی دارد، اما قدرت‌های مافوق طبیعی هم در آن فضا وجود دارد