تصویر و ادراک

مهدی ارجمند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«بخشی از کتاب تصویر ذهنی و جهان سینما توگراف»

*** خاطره (Memory):**

من پنهان نیستم

اومرا نمی بیند

انجیل

خصیصهٔ مهم انسان که او را از دیگر موجودات خاکی متمایز می کند استعداد «بازآفرینی گذشته» در ذهن اوست، آنچه ما اصطلاحاً به آن *خاطره* می گوییم. دربارهٔ ماهیت این پدیده باید به این نکته توجه داشت که آدمی موجودی است که نه در *زمان حال* بل در یك *زمان* مرکب (pluriaxial time) که برایندی از خاطرات گذشته و آرزوهای آیندهٔ اوست زندگی می کند. نقش خاطره از اینجا روشن می شود که عامل بزرگی در حفظ و انتقال تجربیات روزمرهٔ ماست. «حافظهٔ حسی» که مرکب از جمیع حواس انسانی است دربردارندهٔ تمام تجربیاتی است که ما در طول زندگی با پنج حس بدان مبادرت می ورزیم. این خاطراتِ حسّی در دو بخش حافظه به نام درازمدت یا «عمیق» و کوتاه مدت یا «سبك» ثبت می شوند. حافظهٔ عمیق اغلب تا آخر عمر همراه آدمی است اما حافظهٔ «سبك» همواره با اطلاعات جدید جایگزین می شود مثل نواری که هر بار صدای جدیدی روی آن ضبط شود؛ این بخش از حافظه نیز اطلاعات زائد و بی اهمیت روزمره را با تجربیات جدید پاك می کند. برای یك انسان، بسته به اینکه چه خاطره‌ای دارای ارزش والاتری است گذشتهٔ خاصی از سوی حافظه رقم می خورد، به قولی دیگر «تاریخ» برای هر شخص دارای مفهومی خاص است که به مشغولیات ذهنی او از وقایع پیشین زندگیش باز می گردد. گذشتهٔ ما، آن مجموعه اطلاعاتی است که در «حافظهٔ عمیق» مغز ما حك شده

است، وقایعی که تأثیر شگرفی بر ما گذاشته‌اند ومایلیم که فراموششان نکنیم.

پس آفرینش گذشته در ذهن انسان تا حد زیادی یک عمل «*ارادی*» است و به «توجه» و خواست درونی ما نسبت به امور و وقایع باز می گردد. از همین روست که «بیوگرافی» هر انسان تا حد زیادی به روحیات و امیال روحی او وابسته است. کسی که به هنر فیلم علاقه‌ای ندارد حتی اگر ساعات زیادی از روز در جریانِ دیدن فیلم باشد (مثلاً آپاراتچی سینما باشد) دارای حافظهٔ عمیق نسبت به مقولهٔ فیلم نخواهد بود چون این مکانیسم، ارادی است. او می تواند با جایگزین کردن اطلاعاتی دیگر از موردی که برایش جالب توجه تر است (مثلاً مسابقهٔ فوتبال) به آسانی تجربیات خود را از دیدن فیلم در آپاراتخانه فراموش کند اما نکتهٔ جالب در اینجا *جایگزین* کردن تجربیات است. به مثال نوار ضبط صوت باز می گردیم، اگر ما صدای جدیدی را روی نوار ضبط نکنیم کماکان همان صدای قبلی روی نوار باقی خواهد ماند، این مورد دربارهٔ حافظه نیز صدق می کند. اگر ما به طور ارادی و با میل خود به سوی جهان آرمانی خود متمرکز نشویم جهان عینی با اطلاعات خود، حافظهٔ ما را اشغال خواهد کرد، مثلاً آپاراتچی تا زمانی که توجه خود را معطوف به فوتبال نکند همچنان کابوسهایی دربارهٔ دیدن فیلم خواهد دید. چون حافظهٔ سبک او مملو از صحنه‌های مختلف فیلمهای گوناگونی است که در حین کارش دیده است و این حافظه که با اطلاعات جدید پاک نشده است به مرور به «حافظهٔ عمیق» منتقل می شود و دیگر رهایی از آن *اوهام* برای او مشکل خواهد بود.

در اینجا بد نیست به صحنه‌ای از فیلم پرتقال **مکانیکی** ساختهٔ استانلی کوبریک اشاره کنیم که آلکس قهرمانِ فیلم از طریق هجوم اطلاعات مخرب به حافظهٔ عمیقش شکنجه می شود. دراین پلان او را به صندلی بسته‌اند و پلکهای چشمش را با دستگاهی باز نگاه داشته‌اند تا اطلاعات بصری از پردهٔ سینمایی که صحنه‌های جنگ را پخش می کند به حافظهٔ عمیق او منتقل شود. این عمل هر روز و هر نوبت چند ساعت انجام می شود تا به مرور ذهن آلکس از صحنه‌های خشونت بار اشباع شود. چون برای آلکس امکان جایگزینی این اطلاعات با تجربیات مطلوب دیگر (مثلاً صحنه‌های آرامش و سکوت) وجود ندارد تصاویر هولناک «شقاوت» از حافظهٔ «سبک» به «عمیق» منتقل می شوند واو به حیوانی درنده‌خو مبدل می شود. این پدیده در مورد بسیاری از بیماران روانی و شیزوفرنیک نیز صدق می کند. اینان اغلب قادر به پاک کردن حافظه از تصاویر کابوس وار ذهنی خود نیستند، حتی اگر در معرض اطلاعات جدید و هوای تازه قرار بگیرند گویی همچنان در گذشتهٔ تاریک خود زندگی می کنند چون «عمل جایگزینی» در مکانیزم حافظهٔ عمیق آنان بدرستی صورت نمی گیرد.

اکنون می توان به رابطهٔ ظریف «خاطره» با «واقعیت» پی برد. برای ما «واقعیت» تجربه‌ای است پیچیده که در برایند سه زمان (گذشته، حال، آینده) روی می دهد. ما در برخورد با هر پدیده‌ای تواماً گذشته، وضعیت فعلی و آیندهٔ آن را به صورت یک برداشت کلی از آن پدیده درک می کنیم حال آنکه خاطره تنها بخشی از این تصویر چند بعدی را برایمان آشکار می سازد

هجوم تصاویر مهلک به حافظه (پرتقال کوکی ساختهٔ کوبریك)

(گذشتهٔ آن واقعه).

ویژگی خاطره در این است که همیشه تکرار فیزیکی همان واقعه نیست بل حکم احساسی منتزع از آن واقعه را دارد. بیشتر شبیه رؤیاست تا واقعیت، به همین دلیل می گویند «خاطرات همگی جالب هستند» حتی اگر از دوران شوربختی و تنگدستی انسان باشند. چون این وقایع قدرت ویرانگر خویش را از دست داده اند و به «تصویری» از یك بحران تغییر شکل داده اند.

مورد دیگر، موضع انسان در قبال «واقعیت» و «خاطره» است، وقایع در زندگی روزمره بر ما «حادث» می شوند و چه بسیار اوقات که قدرت تصمیم گیری و قضاوت را در لحظهٔ حدوث از ما سلب می کنند؛ اما «خاطرات» حکم بازنگری به وقایع را دارند. قضاوت ما نسبت به آنان خشنودمان می کند چون دیگر یك «*واقعه خارجی*» نیستند *بل جزیی از وجود ما گشته اند*.

در هنگام یادآوری خاطره اگر موضوعی ناراحتمان کند یا وجهی از واقعه برایمان جذابتر باشد می توانیم در آن دخالت کنیم و خاطره را به میل خود تعبیر کنیم و در واقع «گذشته» را آن طور که می خواهیم تفسیر کنیم. راشومون اثر کوروساوا را به یاد آوریم، یك واقعه از سه دیدگاه بازگو می شود. اصل واقعه در «زمان حال» رخ می دهد اما بازگویی آن در «خاطرات» سه شخصیت تکرار می شود. آنان «تفسیر» خود را از واقعه بدان می افزایند که خود نوعی تحریف *واقعیت* است. در این میان آنچه مبهم می ماند خود واقعیت است.

اگر اذعان کنیم تمامی زندگی ما درغور و

بررسی خاطرات می گذرد اغراق نکرده‌ایم. هر لحظه‌ای که می گذرد به تصویری در حافظه مبدل می شود و مواجههٔ ما با واقعیت همواره به تصویری ذهنی از واقعیت در حافظه تغییر شکل می دهد.

مجموعهٔ این تصاویر ذهنی هستند که زندگی درونی انسان را می سازند. اگر می توانستیم پنجره‌ای کوچک در مغز تعبیه کنیم جهان درونی انسان را که مملو از تصاویری ذهنی هستند می دیدیم. در مورد هنرمندان، انتقال این تصاویر و مفاهیم به بیرون از ذهن امکان پذیر است. آنان با ابزارهای هنری خویش ـ مثل کامپیوتری که اطلاعات حافظه را به بیرون پرینت (چاپ) می کند ـ قادرند مفاهیم ذهنی را به جهان برون پرینت کنند.

خاطرات برای هنرمندان و بویژه ایماژیست ها (تصویرگران)، منابع الهام شاعرانه هستند. ورنر هرتزوگ کارگردان آلمانی از حافظهٔ لامسه در فیلمهایش سخن می گوید. او مایل است که تماشاگر، وجود طبیعت را از طریق دیدن تصاویری از جنگل و کوه و رودخانهٔ وحشی لمس کند. هرتزوگ خود از تجربیات حافظهٔ لامسه در حین فیلمبرداری یاد می کند و این که می خواهد آب و باد و خاک را هنگام فیلمسازی لمس کند. با دیدن فیلمهای او، گویی کوششی جهت حس آمیزی (Sensedissolve) برای انتقال حس لامسه به حس بصری وجود دارد. «حافظهٔ حسی» در انسان به گونه‌ای عمل می کند که اگر یکی از مجراهای آن تحریک شود (مثلاً مجرای لامسه)، می تواند شرایط را برای ایجاد تحریک حواس دیگر فراهم کند. مثلاً اگر صدایی را چند سال پیش شنیده‌ایم و به حافظهٔ عمیق سپرده‌ایم، با تکرار آن صدا، موقعیت بصری چند سال گذشته را نیز به یاد می آوریم. در کل، «حافظهٔ حسی» شناختی ترکیبی از جهان به ما ارائه می دهد. اما این شناخت به هیچ وجه «ثابت» و ابدی نیست. ذهنیت ما قادر است ماهیت خاطرات را که مجموعه‌ای از اطلاعات پنج حس به حافظهٔ حسی هستند، دگرگون کند و به ترکیبی جدید از اطلاعات برسد. این است که اگر فیلمهای هرتزوگ را ببینیم هرگز احساس خود او از طبیعت به ما منتقل نمی شود مثلاً صدای آن بادی که او شنیده بود یا آن بویی که به مشامش خورده بود (عطر گیاهان) به ما سرایت نمی کند بل ما، هر یک صدای طبیعت خود را می شنویم. من بوی کاج را حس می کنم و دیگر بوی گیاه دیگری را و آن یکی تجربهٔ سومی از طبیعت را مجسم خواهد کرد.

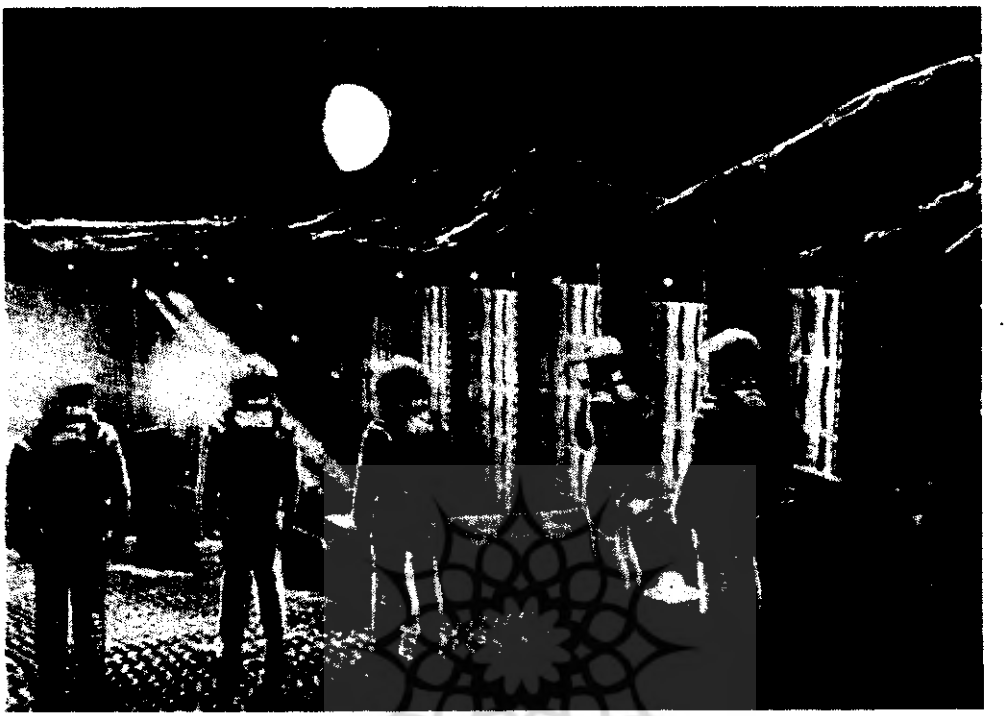
پس «خاطرات» و همین طور «حافظهٔ حسی» شدیداً با حوزهٔ «من» (ego) و فردیت ما در ارتباط هستند و چون شدت و ضعف گیرنده‌های حسی در افراد گوناگون متغیر است، خاطرات آنان نیز یکه و شخصی خواهد بود.

* خاطرهٔ جمعی (Social Memory)

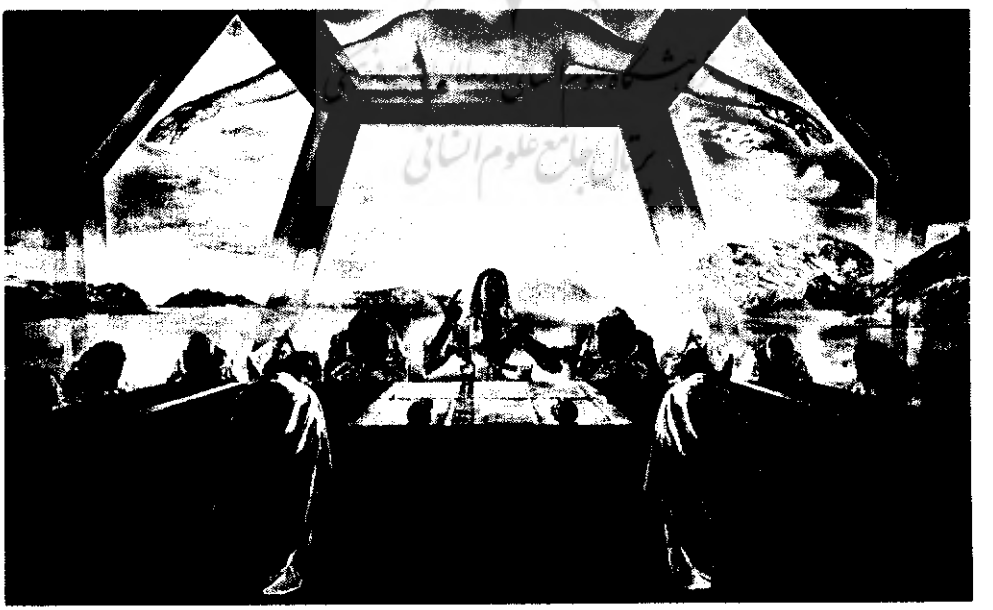
انتساب واژهٔ «جمعی» به خاطره که فرایندی کاملاً ذهنی و شخصی است نباید موجب برداشت متناقضی از این پدیده شود. خاطرهٔ جمعی شاید برای موجوداتی نظیر مورچگان یا زنبورها که دارای عملکردهای منظم و یکپارچهٔ گروهی هستند بیشتر مصداق عمل داشته باشد اما در مورد انسانها از پیچیدگی خاصی برخوردار است. برونوفسکی دانشمند لهستانی انسان را «منفرد اجتماعی» می خواند و به زعم او، این خاصیت دوگانهٔ آدمی است که در عین تنهایی از «ارتباط» با

دیگران خشنود می گردد. خاطرهٔ جمعی ثمرهٔ تلاشهای گروهی انسان در طول تاریخ برای رسیدن به هویتی جمعی است. این نیاز جمعی بخصوص در زمینهٔ آیینها و آداب کهن بیشتر به چشم می خورد؛ مراسم سال نو، اعیاد مذهبی، بزرگداشت قدیسین در سطحی گسترده و مراسم ملی و قومی و حتی سیاسی در حیطه‌ای کوچکتر به عنوان «آداب جمعی» که ریشه درخاطرات گروهی جوامع انسانی دارند قابل بررسی هستند. اگر «خاطرهٔ شخصی» به «حافظهٔ حسی» وابسته است، «خاطرهٔ جمعی» به «حافظهٔ قومی» بستگی دارد. حافظهٔ قومی مجموعهٔ باورهایی است که ریشه درنژاد، مذهب، فرهنگ و فولکلور جوامع دارند. این اعتقادات «گذشتهٔ طلایی» ایشان را همواره زنده نگاه می دارند. «تصویر ذهنی» کماکان در خاطرهٔ جمعی حضور دارد اما در اینجا حکم تصویری مقدس را پیدا می کند چون تجلی باورهای روحی یك گروه انسانی است. پی یتای (Pieta) میکل آنژ، تثلیث روبلف و نقوش اسلیمی الحمرا، تنها زادهٔ تخیل یك انسان نیستند بل نشان روندی ریشه‌دار در ذهنیت کل جامعه بشری هستند. خاطرهٔ جمعی بر خلاف خاطرهٔ شخصی میلی برای پنهان شدن ندارد، تصاویر این خاطره «گویا»، «ایستا» و خلل ناپذیرند. ممکن است هنرمندان روایات گوناگونی از این باورهای اجتماعی ترسیم کنند اما اصل خاطره همچنان در این برداشتها مصون می ماند. در اینجا به تابلوی شام آخر اثر داوینچی اشاره می کنم که به عنوان خاطره‌ای جمعی در بطن باورهای مذهبی مسیحیت ریشه دارد. این تابلو، به وسیلهٔ نقاش سوررئالیست،

*** فرایند دیدن اشیا، بیش از آنکه یك عمل بصری و وابسته به پارامترهای زیبایی شناسی تصویری باشد یك کنش عقلانی و شعورمند بشری است که به وسیلهٔ قوهٔ خودآگاه مغز، رهبری، اصلاح و هارمونیزه می شود.**



«معجزه» نه در آینده که در هر سه زمان جاری است (سنگ سیاه در **اودیسهٔ فضایی** اثر کوبریک)



تصاویر مقدس برخاطرهٔ جمعی نازل می شوند (شام آخر به روایت سالوادور دالی)

سالوادور دالی نیز کشیده شده است. با اینکه روایت او از این واقعهٔ مهم به اصول نقاشی کلاسیك وفادار نیست اما روح خاطره همچنان دست نخورده منتقل شده است، چرا؟ شاید چون دالی این نکته را دریافته بود که شام آخر اثری انسانی نیست و هاله‌ای از رمز و راز الهی در آن نهفته است.

تصاویر مقدس به گونه‌ای جادویی برخاطرهٔ جمعی نازل می شوند، گویی آنان پیش از زمان و پیش از خاطره وجود داشته‌اند. ماهیت «خاطرهٔ جمعی» ورای ذهنیت انسان منفرد است، حتی می توان گفت گروههای انسانی نیز قادر به آفرینش خاطرهٔ جمعی نیستند بل تنها آن را به *یاد می آورند*، از این لحاظ رفتارهای آنان غریزی و اغلب غیرمنطقی است. خاطرهٔ جمعی مثل چراغی است که پروانه‌ها به دور آن می گردند بی آنکه از سوختن خویش احساس ندامت کنند. ماهیت این نور برای آنان شناخته شده نیست، تنها جذاب و اثیری است. از این رو می توانیم بگوییم داوینچی و دالی شام آخر را نیافریده‌اند، این شام آخر بود که بر آنان فرود آمد. همین تعبیر بر خیل آثاری که دارای ابعاد «فرا- انسانی» هستند صدق می کند. ذهن هنرمند در این موارد حکم رسانایی را دارد که از طریق آن، این تصاویر جادویی رخ می نمایند...

گویی این خداوند است که با زبان انسان سخن می گوید

اکنون به جنبهٔ هستی شناسانهٔ حافظه می رسیم که همان *«خاطرهٔ ازلی»* است. آنچه نه با «حافظهٔ حسی» قابل انتقال است و نه آسان به چنگ استدلالیون می آید. اگر خاطره به‌مانند تصویری از وقایع جهان در ذهن ما باشد، «خاطرهٔ ازلی» چیزی شبیه به حادثهٔ بزرگ (Big Bang) در فیزیك یا واقعهٔ نخست (First Accident) در روانکاوی است.

این بُعد از خاطره که شاید در اعماق وجودِ خفتهٔ ما، در ساختمانهای ژنی سلولهای بدنمان نهفته باشد، آن جنبه از میل «حقیقت جویی» و رسیدن به «راز هستی» را در ما *بیدار می کند* که تا قبل از آن بی خبر بودیم. «خاطرهٔ ازلی» به «علت نخستین» *نظر دارد*، به خالق هستی، به آنکه ورای علت و معلول واقع گشته است. مورد سینماییش سنگ سیاه فیلم کوبریك **اودیسهٔ ۲۰۰۱** (یا راز کیهان) است که در طول تاریخ از ظهورش تا عصر فضا چونان معمایی ذهن انسان مدرن را به خود معطوف می کند.

«خاطرهٔ ازلی» در تمام مظاهر طبیعت اعم از کوهها، جنگلها، دریاها و کهکشان بیکران می تواند متجلی شود اما نکته جالب رابطهٔ بین «جهان مرئی» و «جهان نامرئی» در این نمودهای طبیعی است که برای ما به مثابهٔ اشاراتی عظیم به نقطهٔ آغاز هستی هستند. هر آنچه خارج از وجود ما موجود است، با زبان بی زبانی و با چهره‌ای خاموش به گذشتهٔ خویش اشاره می کند. انسان برای «ارتباط» با این جهان نامرئی که در پشت این صورت مرئی نهفته است، محتاج به «همدلی» با طبیعت است. گاستون باشلار بین مظاهر طبیعت (آب، باد، خاك، آتش)، عناصر اربعهٔ جهان بیرون و امیال درونی انسان رابطه‌ای جالب را کشف کرده است. این تصاویر طبیعی که از قدرت مافوق انسانی برخوردار هستند شباهتهایی با تصاویر روحی و نامرئی درون ما دارند.

این قرابت را بویژه در آثار تارکوفسکی بخوبی

می توان مشاهده کرد. حضور عناصر طبیعت به عنوان «موتیفهای خاطره» که در جای جای فیلم آینه تکرار می شود، منشأیی انسانی ندارد. گویی این «علائم ازلی» از حضور نیرویی نامرئی که از کانون «حافظهٔ ازلی» صادر می شود خبر می دهند. رابطهٔ ذهن ما با این نیروی اثیری «خودآگاهانه» و «روشن» نیست، بدرستی نمی توان تشخیص داد که آینه ثمرهٔ کوشش از پیش طراحی شدهٔ ذهن تارکوفسکی است یا این تصاویر خیالی بر ذهن او نازل شده‌اند، در هر صورت رابطهٔ جادویی او با خاطرهٔ ازلی انکارناشدنی است.

در آینه تصویر کودکی که با پرنده‌ای بیعت می کند و در واقع پرنده با نشستن روی سرش او را برمی گزیند اشاره‌ای به روایت کهن علائم ظهور «نجات دهنده» در ادیان دارد. همین طور تصویر زمین، به مثابهٔ جزیره‌ای که در اقیانوس شعورمند کائنات شناور است (پایان سولاریس) نیز از اندیشه‌ای ماوراءالطبیعی در باب رابطهٔ ناپیوستهٔ ذهن انسان با خداوند سخن می گوید.

تصاویر خاطرهٔ ازلی ناخواسته با مفاهیمی «فلسفی» و «بنیادی» در ارتباط هستند ویژگی آنان چالش با مضامین ازلی ـ ابدی است اما این چالش لزوماً عقلانی (Rational) نیست. به سنگ سیاه فیلم کوبریك باز می گردیم با اینکه او تمام نظریات مشهور در باب خلقت انسان را از دیدگاه علم وتاریخ علمی بازگو کرده است مثلاً نظریهٔ تکامل داروین، نظریهٔ اقتصادی مارکس، روان شناسی فروید، نظریهٔ ژنتیکی، و نسبیت اینشتاین که هر کدام جنبه‌هایی از عملکردهای تاریخی انسان شناسی (آنتروپولوژی) را بیان می کنند اما در پایان جوابی برای معمای سنگ سیاه پیدا نمی کند. وجود این پدیدهٔ اعجاب انگیز از آغاز تاریخ تا انتهای آن به لحاظ «عقلی» توجیه پذیر نیست. از این نظر نیز شاید بتوان اذعان کرد که این معما خود را به جهان فیلم نازل کرده است (خاطرهٔ ازلی). سنگ سیاه چونان کاراکتری که خود در فیلم کوبریك دارد از «بالا» (منظور جهان اعلی است) به فیلم افزوده شده است. بد نیست اکنون به مقایسه‌ای با فیلم برخورد نزدیك از نوع سوم بپردازیم که در آنجا معما به‌گونه‌ای دیگر و از ذهن خود انسان تراوش می کند. در فیلم اسپیلبرگ این بشر است که آسمانها را فتح می کند و موجودات فضایی به مثابهٔ یك پدیدهٔ شعورمند که از انسان برترند و شاید آیندهٔ خود انسان باشند به جای اندیشهٔ ماوراءالطبیعه قرار می گیرند. در اینجا «خاطره» یا همان تصویر کوهی که انسانها ناخودآگاه ترسیم می کنند، اشاره‌ای به اجداد هوشمند آنان در فضاست یعنی جای نیرویی برتر از انسان در تصاویر خالی است. از این رو فیلم اسپیلبرگ نمی تواند به پرسشهای اساسی دربارهٔ آفرینش هستی و کائنات پاسخ دهد. موجودات فضایی همان نیاکان انسانها هستند که از زمین به آسمان عروج کرده‌اند. حال آنکه سنگ سیاهِ فیلم کوبریك هیچ منشأ انسانی ندارد، یك «نشان الهی» است. تفاوت عظیم این دو نگرش به مقولهٔ آفرینش انسان و جهان، به موضوع «خاطرهٔ ازلی» باز می گردد. اطلاق این پدیده به رشد و تکامل عقلی انسان، نادرست به نظر می رسد. تشخیص خاطرهٔ ازلی در زندگی حقیر انسانی بیشتر نوعی عنایت الهی به جهان بشری است. ما این «خاطره» را به یاد نمی آوریم، این «خاطره» است که بر ما فرود می آید. از همین

روست که معادلی در جهان روزمره برای آن نمی توان یافت. فیلم اسپیلبرگ فاقد «خاطرهٔ ازلی» است چون خداوند در آن «سکوت» کرده است و این انسان است که سخن می گوید؛ برعکس در فیلم کوبریك این خداوند است که با «نشانه» سخن می گوید و انسان متحیر به آن گوش می سپرد.

این مورد به اکثر آثارتارکوفسکی نیز مربوط می شود. در فیلمهای او، مظاهر طبیعت هریك نشانی از حضور خداوند را بردوش می کشند و «معجزه» به نحوی در مضامین او تکرار می شود. در بحث «خاطرهٔ حسی» گفتیم که «خاطره» با «گذشته» پیوند می خورد اما در مورد «خاطرهٔ ازلی» معجزه همان «بی زمانی» تصاویر است چنانچه تصاویر شاعرانهٔ تارکوفسکی فاقد زمان کُنکرت (مشخص) هستند و به اصل حیات از طریق طبیعت خاموش اشاره می کنند، به قولی «معجزه» اینجا نه در «آینده» که در هر سه زمان رخ داده است (معجزه *دائمی است*).

*** تصویر و خاطره:**

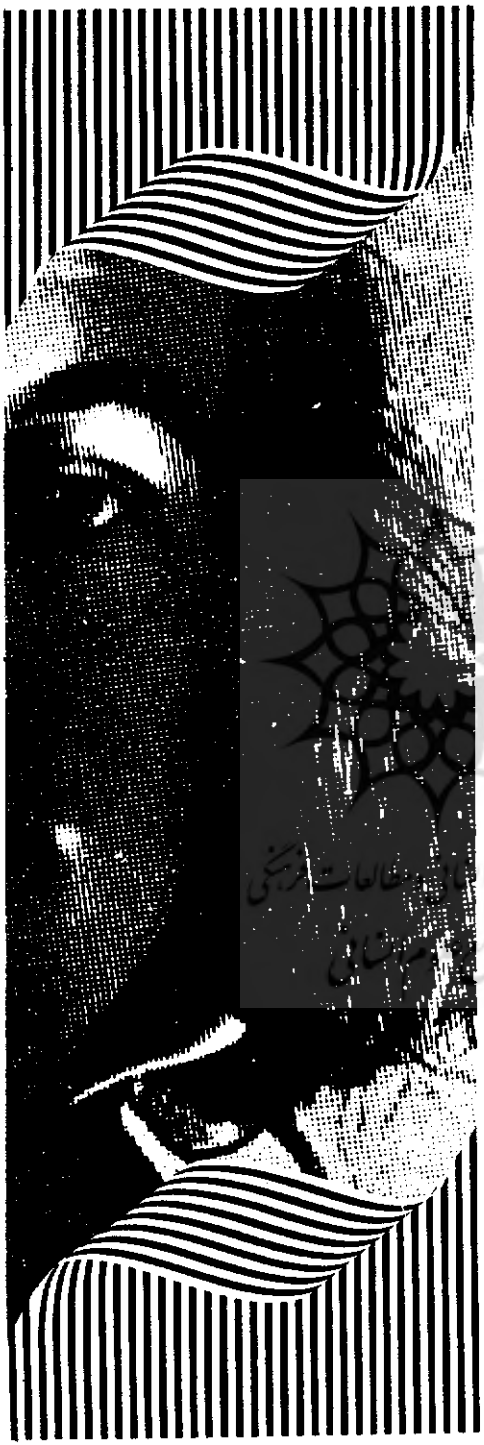
اکنون با شناخت این سه گونه خاطره (شخصی، جمعی و ازلی) و جهانهای معطوف به آنان (جهان درون، جهان برون و جهان ازلی) می توانیم ماهیت تصاویر انسانی را بنابر رابطه با حافظه‌های مزبور ارزیابی کنیم. چه عواملی «تصویر» انسانی را از واقعیت خام متمایز می سازند؟ چگونه است که «تصاویر» به مثابهٔ عناصر تشکیل دهندهٔ خاطره این گونه در زندگی ما مؤثرند؟

برای درك اهمیت این «انعکاسات نوری» بر ذهن انسان بد نیست تذکر دهیم که بیشترین

*** هوش هنری همان فعالیت خودانگیختهٔ تخیل شاعرانه است که محدود به اطلاعات نهفته در حافظه نیست بل نوعی آفرینش مفاهیم نوین و جدیدی است که تا پیش از آن به مرحلهٔ «بیانی» نرسیده‌اند.**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اطلاعات روزمرهٔ ما که هر روز به مغز صادر می شوند از طریق مواجههٔ بصری با جهان پیرامون صورت می گیرد یعنی اگر فرایند «ادراك» را یك پدیدهٔ ترکیبی از اطلاعات رسیدهٔ پنج حس و استعداد «حذف و ترکیب» ذهن در *سازماندهی* این اطلاعات تصور کنیم جایگاه تصویر در این فرایند بسیار حیاتی است. چنانچه اگر این مجرای بصری دچار اختلال شود اصولاً درك پدیده‌ها در انسان دچار انکسار و تحریف ذهنی می گردد. مثلاً درك وجود یك رودخانه در ذهن انسانی که کور مادرزاد به دنیا آمده است از طریق حواس لامسه و شنوایی یا حتی بویایی با درك همان رودخانه به وسیلهٔ یك انسان بینای دیگر تفاوت می کند. مرد کور چون فاقد تجربهٔ بصری از جهان است برای درك پدیده‌ها محتاج به تمرکزی شدید در دیگر مجراهای پذیرش اطلاعات است. او برای درك «ابعاد» رودخانه باید بر صدای آن و «شدت اصوات» فرستاده شده از رودخانه تأمل کند. از سویی «جهان صوتی» برخلاف «جهان بصری» به سرعت، حس اطمینان از شناخت محیط را به مغز منتقل نمی کند. ما با «دیدن» هر شیئی حتی اگر صدای آن را نشنویم از ارزیابی لحظه‌ای آن فارغ نمی شویم (به لحاظ درك موقعیت فضایی) اما اگر تصویری وجود نداشته باشد مشکل ما درك موقعیت فضایی نسبت به جهان است. از این لحاظ اغلب نوعی احساس عدم اطمینان و بی ثباتی فیزیکی مرد کور را تهدید می کند. از سویی مفهوم «واقعیت» و «موجودیت» اشیا برای ما همیشه با تصاویری مرئی از سوی آنان تأیید می شود حتی در مباحثی از فیزیك معاصر که پدیده‌های نامرئی مورد



بررسی قرار می گیرند مثل امواج و میدانهای مغناطیسی که قابل رؤیت بصری نیستند با ترفندها و رسم دیاگرامهای فرضی، این امواج و میدانها را ترسیم می کنند تا موجودیت آنها برای ذهن ما انکارناپذیر گردد.

درك رابطهٔ «واقعیت» با «تصویر» به ظهور انسان وتکوین «شعور ذهنی» او به مثابهٔ موجودی هوشمند باز می گردد. انسان نخستین باکشیدن تصاویر گوزنهای وحشی بر دیوارهٔ غارها، صحنه‌های شکار دسته‌جمعی را بازآفرینی می کرد. او می پنداشت که با «تصویر کردن» حیوان وحشی، وجود او را تسخیر کرده است و به قولی او را در یك شکارخیالی از پای در می آورد. این عمل خارق العاده به او اعتماد به نفس خاصی می داد که در شکار واقعی نیز به کمکش می آمد. همین رابطه در بسیاری از قبایل بدوی برای از بین بردن دشمنان به کار می رفت. رئیس قبیله در طی مراسمی آیینی با ساختن شکلکی از هیبت و اندام کوچك فرد قبیلهٔ دشمن، تصویر کوچك مرد مزبور را به میان آتش می انداخت و از این طریق فی الواقع آیندهٔ جنگ قبیله‌ای را پیش بینی می کرد.

همراه با تکامل شعور ذهنی بشر، تنوعِ دریافتهای بصری او از جهان نیز، گسترش یافت. به مرور اشکال انتزاعی و بازی با خطوط، احجام و اشکال هندسی درنقوش تزیینی دیده شد و از این مرحله «تصویر» به مثابهٔ تجلی ذوق هنری انسان در آمد. تصویر هنری بر خلاف تصویر «خنثی» تنها شامل اطلاعات گزارشی از محیط نبود بل از نوعی نسبتهای ذهنی ـ روانی هنرمند متابعت می کرد. هر قدر این قوهٔ خلاقه بیشتر رشد می کرد مفهوم «تصویر ذهنی» به

عنوان مهمترین استعداد آفرینش هنری از مادهٔ خام یا طبیعت عینی منتزع می شد تا آنجا که کم ـ کم این تصاویر ذهنی در قالب تئوریهای علمی و آثار هنری عظیم از قوه به فعل در آمدند. امروز کلیت فرهنگ بشری بر شالودهٔ این تصاویر و باورهای ذهنی انسان از جهان استوار است. گویی طبیعت پس از قرنها سکوت به زبان آمده است و خود را از طریق بشر می نمایاند. دو استعداد عظیم فطری بشر یعنی *تعقل* از یکسو و *تخیل* از سوی دیگر هر دو با کانون تصویر ذهنی در ارتباط هستند. «اختراع خط»، اولین گام در ثبت *تمدن و زبان*، به صورت مرئی و مانا از فرایند تصویرسازی قوهٔ خودآگاه سرچشمه می گیرد، همین طور تکوین بصری مفهوم عدد و سلسلهٔ اعداد و روابط ریاضی که اسلوبهای اندیشهٔ علمی را تشکیل می دهند به رابطهٔ تنگاتنگ ذهن ما از «اندیشه» و «نمود اندیشه» باز می گردد. خودآگاهِ انسان از طریق آفرینش علائمی که می توان به آنها «خرده تصویر» یا «نشان» گفت شبکهٔ پیچیده‌ای از مفاهیم را به فرمولها و نشانهای علمی مبدل می کند. «واقعیت برونی» وقتی از فیلتر «اندیشه» یا قوهٔ تعقلی می گذرد به این علائم و مناسبات تجزیه می شود و ما از طریق تبدیل و تفکیک این اطلاعات به نشانهای ذهنی خودمان، معنا یا مفهوم آن واقعه را درک می کنیم. پس می توان گفت عمل «ادراک» در ذهن انسان اندیشمند معاصر به مراتب پیچیده‌تر از انسان نخستین است چون برای اجداد ما این علائم قراردادی به این صورت فعلی وجود نداشت و درنتیجه روند درک عقلانی نیز در نزد آنان کامل نبود و درعوض، درک حسی از پدیده‌ها شدت بیشتری داشت. اما ما بدون وجود این سیستم علامتی در استنتاجهای عقلانی خود ناکام می مانیم.

اکنون که به این شبکهٔ بصری اشاره شد بد نیست به اولین شکل رابطهٔ «سیستم» زبان بصری با رشد قوهٔ خودآگاه انسان بپردازیم. خط تصویر نگار هیروگلیف که نخستین نمود برجستهٔ «اندیشیدن با تصویر» از طریق مناسبت میان آنان است، قرنها پیش در تمدن شکوفای مصر به وجود آمد.

در این متد ارتباطی، فرایند درک مفاهیم بدین شیوه صورت می گرفت که ابتدا «تصاویر عینی» جهان برون به «مفاهیم انسانی» در ذهن فرد مبدل می شد و درمرحلهٔ دوم برای «بیان» این اندیشه‌ها به دیگری، به جای آفرینش مجرد «کلمات» که معادلی در طبیعت عینی (Objective) نداشتند، انسان کهن به تصاویر خودِ طبیعت متوسل می شد. در این میان تنها فرایند خلاقیت ذهنی که می بایست صورت بگیرد «کشف» ارتباطهایی میان این تصاویر بود تا مفهوم مورد نظر به فرد دیگر منتقل شود. اما مسئلهٔ جالب در مورد هیروگلیف «شکل ارتباطی» آن نیست؛ بل شکل «بیانی» آن است که به

محدودیتهای ذهنی انسان کهن اشاره می کند.

اما چرا ابتدایی؟ و چرا محدودیت؟ چرا هیروگلیف به عنوان یك «خط» یعنی نمود بصری قوهٔ ناطقه که حامل مفاهیم اندیشگون است قابلیت بقای در فرهنگ بشری را نیافت و چرا به مرور «زبان بصری» از حیطهٔ فعالیت خودآگاه مغز (حامل اطلاعات عقلانی) به‌حوزهٔ ضمیر نیمه آگاه و پوشیدهٔ ذهن (حیطهٔ هنر) نقل مکان کرد؟

شاید چون تصویر هیچ گاه قادر به «بیان» مفاهیم پیچیده و هزار تویی عقل نبود. ذهن برای انتقال اندیشه‌های انتزاعی عقل به مرور شبکهٔ بیکرانی از «کلمات» را جایگزین تصاویر کرد. به یادآوریم جملهٔ معروف انجیل را:

و در ابتدا کلمه بود . . .

خلق و آفرینش «کلمه» در ذهن آدمی ثمرهٔ شکوفا شدن استعداد عقلی او بود. پیش از این بسیاری از مفاهیم از شکل «پیش کلامی» (PreCommandment) به مرحلهٔ «بیانی» و صراحت مفهومی نمی رسیدند. به همین دلیل انبوهی از اندیشه‌های انسانِ کهن، شکل «درون ذهنی» پیدا می کرد وجهان به هیئت مجموعه‌ای از پدیده‌های مخوف و غیرقابل توضیح در می آمد که تنها ترس و اضطراب آدمی را برمی انگیخت.

استعداد «سخن گفتن» و خلق «زبان» در اینجا حکم پنجره‌ای را داشت که دنیای درون انسان را به دنیای برون متصل نمود و آدمی را از قفس تنهایی بیرون کشید. «کلمات» هم عامل «ارتباط» شدند و هم موجب «بیان درونیات» انسانهایی که تا پیش از این به وسیلهٔ آیینها و آداب جمعی مکنونیات درونی خویش را آشکار می ساختند. پیش از آفرینش «واژه‌ها»، انسان موجودی انفعالی (Passive) در قبال طبیعت بود. واکنشهای او عموماً غریزی و حیوانی بود. اما پس از خلق «ارتباط کلامی» بشر موجودی عقلانی شد که نه تنها درباره جهان «می اندیشید» بلکه آن را «بیان می کرد».

بسیاری از متفکرین دربارهٔ ریشه‌های تکوین «خط» از «تصویر» اندیشیده‌اند. مثلاً می توان تصور کرد که خط به مفهوم امروزی آن از استحالهٔ خط تصویر نگار هیروگلیف به وجود آمده است یعنی به مرور تصاویر آدمها و پرنده‌ها در این خط مصری جای خود را به خطوطی مجرد و انتزاعی سپرده‌اند که همان مفاهیم و اشیا را به ذهن انسان متبادر می کردند. می توان این رابطه را در رسم الخط کلمات در هر زبان خاص جستجو کرد و اینکه مثلاً علامت سؤالی که در اکثر زبانها به یك شکل کشیده می شود ـ ؟ ـ چه شباهتهای تطبیقی می توانند با یك تصویر عینی از جهان برون، مثلاً فیگور انسانی که نیمرخ نشسته و فکر می کند داشته باشد و در سطحی دیگر، شکل برونی کلمات تا چه حد به مفاهیم درونی آنان وابسته است؟ آیا در حرف «آ»

می توان نوعی «کشیدگی» ذاتی دید که هم در تصویر و هم در گویش کلامی آن وجود دارد؟ زمانی که تصویر چهره‌ای را می بینیم که این واژه را ادا می کند آیا این «کشیدگی» را به عنوان یك شباهت بصری (موتیف) در صورت شخص مشاهده می کنیم؟

از این گونه تشابهات میان «تصویر» و «خط» بسیار می توان یافت؛ اما حقیقت این است که جهان کلمات تا حد زیادی مستقل از تصاویر عمل می کند. نظریهٔ اشتقاق واژه‌ها از تصاویر تنها تا اندازه‌ای قابل قبول به نظر می رسد که فرایند «تحویل» یا «جداگزینی» تصاویر عینی به «علائم» (Signs) یا *نشان ها* در ذهن انسان صورت گرفته باشد. کلمات بدرستی نشان های مغزند، چیزی شبیه به سایهٔ اشیا که نه خودِ شیء اند و نه معرف مفهومی غیر از آن. ما به وسیلهٔ کلمات، اشیا و پدیده‌ها و وقایع را نامگذاری می کنیم. این *اسامی* چونان شبحی از خود اشیا و امورند که برای ذهن ما تأثیری خوشایند را موجب می شوند. تصور کنید انسان غارنشین را که برای بیان ذهنیات خود از صحنهٔ شکار، تصویر گوزنی را بر روی دیوار غار می کشید و چون قادر به بیان انتزاعی کلمات نبود، نمی توانست واقعهٔ شکار را به علائم و نشانهایی «عقلانی» تبدیل کند. در ذهن او شکار یك نیاز طبیعی و غریزی بود که باید به انجام می رسید تا زنده بماند. «تفکر» او به ماهیت این واقعه، در حدِ «بیان پیش کلامی» و ابهام آلودِ تصویری از گوزن وحشی خلاصه می شد.

همین مورد دربارهٔ مواجههٔ کودکان با جهان برونی مصداق دارد. اکثر کودکان چون هنوز از لحاظ عقلی در حد آفرینش مفاهیم پیچیدهٔ عقلانی به وسیلهٔ کلمات نیستند عواطف درونی خود را به وسیلهٔ نقاشیهای کلی نگر و کم دقت (امپرسیونیستی) به سطح بیانی منتقل می کنند. برای یك کودك، توصیف واقعه‌ای که دارای چند لایه از معنی باشد بسیار مشکل و طاقت فرساست چون توانایی به وجود آوردن یك «حوزهٔ پیوستگی» بین امور را به خاطر محدود بودن تلقیش از «حوزهٔ زبان» دارا نیست. او حتی ممکن است حافظه‌ای بسیار قوی داشته باشد چنانچه کودکان در اوج درجهٔ یادگیری امور به وسیلهٔ حافظه هستند؛ اما عملکرد ذهن او بر پایهٔ «بازآفرینی» مفاهیم و رسیدن به نتایجی نوین از آموخته‌های حافظه نیست. به همین دلیل ما کودکانی را که بخوبی اشعار طولانی را از حفظ می کنند و بدون جمله‌ای کم یا بیش تحویلمان می دهند تحسین می کنیم؛ امسا تصور کودکانی که دیوانهای اشعار خودشان را زیر لب زمزمه کنند برایمان قابل قبول نیست...!

پس، رابطهٔ «بلوغ فکری» انسان با موضوع «خلاقیت عقلی» و تجلی آن در حوزهٔ زبان و کاربرد اندیشگون کلمات، محرز به نظر می رسد. آدمی هر قدر با مقولهٔ کاوش عقلی در امور بیشتر عجین می گردد، باور به «علائم» را جایگزین اعتماد به تصاویر عینی جهان می کند. چون تصاویر (ایماژها) قادر به ارضای حس «تفسیری» او از جهان نیستند، ترجیح می دهد «علائم» را که نمودهای ذهن بشری هستند به یاری طلبد.

**

اکنون می توان شناخت و دریافت کلی انسان از محیط پیرامونش را برمبنای رابطهٔ دوجانبهٔ تصویر و کلمه تعیین نمود. «تصویر» به مفهوم

اولیهٔ آن همان «بازتاب هستی» است نمودی از چهرهٔ طبیعت که ساکت و خاموش به ما خیره شده است. مواجههٔ ما با این «بازتاب» بر دو اساس استوار است: یا دربارهٔ آن می اندیشیم (دیدگاه تعقلی) یا با آن سخن می گوییم (دیدگاه تخیلی). مورد اول یعنی چالش تعقلی با «بازتاب» به خلق علائمی در ذهن منتهی می شود که همان «کلمات» اند و در سطحی دیگر «اعداد» و نشانهای بسیاری که به ظاهر «ایستا» و «منجمد» به نظر می آیند. دیدگاه عقلی، تصاویر (بازتابها) را به ساختارهای عددی تنزل می دهد و ما را از جاذبهٔ شورانگیز «*درک شاعرانهٔ هستی*» محروم می کند. مثلاً تصور کنید نقادی با دیدگاه تعقلی به تجزیه و تحلیل نماهای فیلم شاعرانه‌ای چون آینه اثر تارکوفسکی بپردازد، از پیش می توان پنداشت که نتیجه چه خواهد شد. آری تصویر یا بهتر بگوییم در اینجا *ایماژ* (تصویر شعری) به *نشان* یا علامت قراردادی تنزل خواهد کرد. در واقع مجموعه‌ای از این علائم قراردادی سعی می کنند تا «راز» آینه را با شکلهای تعقلی برملا کنند اما عاقبت کار به مرگ «راز» منجر خواهد شد.

باید اذعان داشت که کشف معماهای هستی به وسیلهٔ عقل همراه با نوعی لذت «پالایشی» نیز توأم است و از این نظر لذتی که یک دانشمند از کشف یک واقعهٔ علمی می برد با لذتی که هنرمند از کشف صورتی پنهان و زیبا در چهرهٔ خاموش طبیعت می برد کمابیش از یک قسم اند. اما تفاوت بزرگ در شیوه‌های این دو دیدگاه برای نیل به این آرمان (کشف حقیقت) نهفته‌است. به راستی چگونه باید به حقیقت

*** اگر «خاطرهٔ شخصی» به «حافظه حسی» وابسته است، «خاطرهٔ جمعی» به «حافظهٔ قومی» بستگی دارد. حافظهٔ قومی مجموعهٔ باورهایی است که ریشه در نژاد، مذهب، فرهنگ و فولکلور جوامع دارند. این اعتقادات، گذشتهٔ طلایی ایشان را همواره زنده نگاه می دارند.**

مفهوم «خاطره» برای یك هنرمند همان مجموعهٔ شورانگیز «ایماژ ها» ست (سه نما از ویریدیانا، سکوت و ایثار)

رسید، از راه *ایماژ* یعنی ذهن را به جریان سیال تخیل سپردن و تصاویر را به شعر بصری مبدل ساختن، یا از طریق *بازتاب ها*، این نمودهای ایستای طبیعت که خود را به ذهن تحمیل می کنند یا با *نشان* ها که تفسیرهای عقل اند و همیشه ناقص و الکن از بیان ذات امور می باشند؟

در اینجا انتخاب حیاتی بسته به «موضع» یا دیدگاه (Point of view) ما به جهان تفاوت خواهد کرد. مفهوم «خاطره» برای یك هنرمند همان مجموعهٔ شورانگیز «ایماژ ها» ست که بزرگترین منبع برای «الهام» و آفرینش هنری او محسوب می شود. یك «تصویر شاعرانه» که در سکوت به مفهوم درونی هستی اشاره می کند در خاطره به یك «ایماژ» مبدل می شود. فکر اصلی فیلم ویریدیانا ساختهٔ بونوئل، سکوت اثر برگمن و ایثار تارکوفسکی از سه تابلوی شاعرانه شکل گرفته است که به قول خودشان، آنان را مجذوب رمز و راز جادویی «تصاویر» کرده بود. خاطرهٔ هر سه هنرمند از این تابلوها که شاید در یك مواجههٔ روزمره و ساده پیش آمده بود موجب پیدایش الهام فکری و تکوین مفهوم «ایماژ» از «تصویر» در ذهن انسان شد. این فرایند در ذهن اغلب شاعرانی که استعداد شگرف «آفرینش ایماژ» را از وقایع روزمره دارا هستند مشاهده می شود.

دربارهٔ تأثیر *تخیل* خلاق بر ایماژ متعاقباً سخن خواهیم گفت؛ اما بد نیست به این نکته توجه کنیم که این تصاویر تخیلی تنها در جهان هنرمندان یافت نمی شوند و می توان حضور آنان را در اندیشه‌های تخیلی کودکان و تصاویر مبهم و رازآلود خوابهای انسانی نیز مشاهده کرد.

کودکان همان قدر که از استنتاجهای عقلی گریزانند مفتون داستانهای تخیلی و مملو از ایماژهای «غیرمنتظره» (Surprise) هستند؛ اما تفاوت اساسی «ایماژ» کودکان با ایماژ شاعرانهٔ بزرگسالان در اهمیت فوق العاده‌ای است که «خاطره» در جهان بزرگسالان داراست. از این رو ایماژهای هنرمندان حاکی از نوعی غم غربت (نوستالژی) وحسی حسرت بار نسبت به گذشت زمان است؛ اما در دنیای کودکان چون هنوز «خاطره» از تصاویر گذشته انباشته نشده است، ایماژها عاری از غم و حسرت گذشته هستند، بقولی کودکان در برخورد با ایماژها غمگین نمی شوند، به فکر نیز فرو نمی روند تنها یکه می خورند و از این هیجان به شوق می آیند. تصاویر تخیلی در دنیای بچه‌ها اساساً با ایماژهای هنرمندان در یك سطح موقتی قرار نمی گیرند. اگر به کارتون به مثابهٔ نمونهٔ تخیل هنری برای کودکان، توجه کنیم به رفتارهای روانی آنان در مواجهه با این تصاویر اعجاب انگیز متحرك پی خواهیم برد. اکثر کارتونهایی که برای کودکان ساخته می شود چندان به جنبهٔ «واقع نمایی» (Real Show) تصاویر و وقایع توجهی ندارند بلکه به ایجاد یك «تجربهٔ ذهنی» در کودك اقدام می ورزند که در جهان روزمره امکان پذیر نیست. این تجربهٔ شیرین ذهنی همان سیر وقایع خارق عادت و غیرقابل پیش بینی است که کودك آمادهٔ «پذیرش» آن است. نقش کودك در اینجا مثل انسانی است که در یك تجربه هیپنوتیك (Hypnotic) به خواب مصنوعی فرو رفته باشد، با این ویژگی که «تخیل» او به سبب در آمیختن با حوادث از جنبهٔ انفعالی صرف خارج

نخستین نشانه‌های «اندیشیدن با تصویر» از طریق مناسبت میان انها (هیروگلیف، خط تصویرنگار مصری)

می شود و به شکل یك «فعالیت التذاذی» (Act of delightful) بروز می کند. او در حین «دیدن» کارتون از اینکه وقایع برونی و خشك روزمره از شکل بیرحم و غیرقابل کنترل خود عاری شده‌اند و به یك سطح بی آزار و در عین حال «متلون» منتقل شده‌اند «لذت» می برد.

کارتونها ممکن است حاوی یك «روایت» یا داستان به مفهوم کلاسیك آن باشند؛ اما عنصر تمرکز به معنای نیروی هدایت کننده به سوی «پیام» یا «اندیشهٔ پنهان» داستان را وقعی نمی نهند. چون درك این «تمرکز» در ساختار و پیام کارتون برای کودکان مشکل است، بهتر آن است که مجموعه‌ای از وقایع و حوادث با پیامهایی «مرئی» به آنان عرضه شده و از شکل روایات بلند با شخصیتهای زیاد و روابط پیچیده که محتاج به تمرکز و اعمال خودآگاهانهٔ تعقلی است اجتناب شود، چنانچه معمولاً نیز رمانهای کارتون شده را نه برای کودکان که برای جوانان و نوجوانان که در آستانهٔ «درك تعقلی» از روابط درام قرار دارند می سازند. همین مورد دربارهٔ «ایماژ ها» نیز صادق است. درست است که *آفرینش* «ایماژ» عملی تعقلی نیست و به حوزهٔ *درك شاعرانه* از هستی باز می گردد؛ اما «تفسیر» آن با عناصر خودآگاهانهٔ و تعقلی مبحث نوینی را پیش روی ما می گشاید. ما در جستجوی چه هستیم؟

پی بردن به راز تصاویر انبان شده در خاطره و کشف مفهوم «تصویر عام» (چه هنری و چه غیر آن) مستلزم عنایت به تمام جنبه‌های «استعداد ذهنی» انسان است. در واقع شاید به نظر برسد که تفاوتهایی بین «ایماژ» (تصویر شعری)، «بازتاب» (تصویر عینی) و «نشان» (علامت ذهنی) وجود دارد که ما به وسیلهٔ آن، مرزهای «هنر» را از «طبیعت» و «علم» باز می شناسیم و حدود این حوزه‌ها را تعیین می کنیم؛ اما بر چه اساسی می توان این پدیده‌ها را در ذهن انسان از هم تفکیك کرد و بر این اصل توجه نداشت که آدمی موجودی است که بالقوه نیازمند هر سه دیدگاه ذهنی نسبت به تصاویر می باشد؟ چون استعداد ذهنی ما دارای خصلتی «ترکیبی» و ارگانیك نسبت به امور است فرایند «ادراك» در مغز توأماً هر سه جنبه از درك تصویری را مورد توجه قرار می دهد و در نهایت به قضاوتی مرکب یا چند بعدی از پدیدهٔ مزبور اقدام می کند. وقتی فیلمی از نهضت نئورئالیسم مثل **پائیزا** را می نگریم، با سلسله تصاویری مواجهه می شویم که «بازتاب» وقایع جنگ جهانی دوم هستند. وجه شاعرانه یا ذهنی گرا در این «نمودها» دیده نمی شود گویی «گزارشی» از یك واقعه را مشاهده می کنیم؛ اما در همین گزارش، گونه‌ای ساختمان دراماتیك مشاهده می شود. به همین صورت زمانی که رزمناو **پوتمکین** آیزنشتاین را می بینیم درواقع شیوهٔ *اندیشیدن با تصویر* را مشاهده می کنیم. تصاویر در اینجا به علائم یا نشانهای اندیشگون مبدل می شوند که در ارتباط با یکدیگر یك شبکهٔ علت ومعلولی و «استدلالی» را پایه گذاری می کنند. آیزنشتاین که با مقولهٔ هنر سروکار

دارد به حوزهٔ «علم» و «تعقل» نزدیک می شود؛ ارتباطی که او با مخاطب برقرار می کند «فراخوانی» تماشاگر به «تفکر تصویری» است.

از این نظر کار او به شیوهٔ بیانی «خط هیروگلیف» که همان زبان بصری کهن برای ارتباط تعقلی میان انسانها بود نزدیک تر است. در مورد آیزنشتاین باید توصیفات هنرمند، محقق و آزمایشگر را توأماً و در کنار یکدیگر به کار ببریم. او در آرزوی ایجاد یک شبکهٔ زبانی به وسیلهٔ تصاویر بود که به‌جای کلمات بنشینند؛ اما خود او به خوبی می دانست که تصاویر به تنهایی از عهدهٔ «عمل اندیشیدن» برنمی آیند پس اندیشه‌های خود را در قالب «نظریه‌های کلامی» نوشت و توسعه داد. اگر فیلم **پوتمکین**، خود، قادر به بیان رازهای بیانی خویش بود دیگر نیازی به تألیف و تصنیف نظریهٔ «مونتاژ جاذبه‌ها» که یک رسالهٔ نوشتاری است نمی بود چون تصاویر خود قادر می بودند که خویش را تفسیر کنند؛ اما چون این امر ممکن نبود، آیزنشتاین به ابداع نظریهٔ کلامی خود پرداخت. گو اینکه رابطهٔ *تصاویر* **پوتمکین** و *کلمات* نظریهٔ آیزنشتاین «دوجانبه» و «آینه» وار هستند؛ اما به نظر می آید که وجود هر دو دیدگاه بیان اندیشه‌های انسان ضروری است. حال ممکن است این سؤال را مطرح کنیم که آیا رسالت واقعی تصاویر در «اندیشگون» بودنِ آنان است یا در انتقال مفاهیمی که به سطوح «بیانِ کلامی» و اندیشگون نمی رسند؟ به یاد آوریم تعبیر بودا از کلام را:

«کلمات حجاب هستی اند...»

آیا تصاویر قادرند آنچه را کلام از «بیان» آن عاجز است از پرده برون کشند؟

**

*** اگر می توانستیم پنجره‌ای کوچک در مغز تعبیه کنیم، جهان درونی انسان را که مملو از تصاویر ذهنی هستند می دیدیم. در مورد هنرمندان، انتقال این تصاویر و مفاهیم به بیرون از ذهن امکان پذیر است.**

برای رسیدن به پاسخ ابتدا در «ماهیت تصویر» تأمل می کنیم. تصویری که ما در جهان روزمره با آن مواجه هستیم همان «بازتاب» *اشیاست* که به وسیلهٔ چشمها به مغز منتقل و در آنجا دارای مفهومی اندیشگون می گردد، بقولی دیگر، فرایند دیدنِ اشیا بیش از آنکه یك عمل بصری و وابسته به پارامترهای زیبایی شناسی تصویری باشد یك «کنش عقلانی» و شعورمند بشری است که به وسیلهٔ قوهٔ خودآگاه مغز، رهبری، اصلاح و هارمونیزه می شود. برای مثال ما با دیدن تصویری مبهم از یك شیء یا واقعه، بیش از آنکه مسحور و مجذوب این «ابهام» شویم در جستجوی درك عقلانی آن تصویر (واقعه) هستیم. با اینکه چشمها گوشه‌ای از واقعیت را به مغز منتقل می کنند؛ اما نیروی خودآگاه در جستجوی درك تمامی واقعیت است و به همین سبب با اطلاعاتی که درحافظه موجود دارد «نقاط خالی» تصویر را پر می کند و «احتمال» عقلانی ماهیت شیٔ مرموز را برای ما مطرح می کند. چون اعمال روزانهٔ ما به وسیلهٔ فعالیت خودآگاه طراحی می شود؛ مواجههٔ ما با تصاویر برای رسیدن به یك «شناخت منطقی» و مجاب کننده از جهان پیرامونمان است. در واقع «تصویر»، ابزار «آگاهی» مغز از پدیده‌ها و وقایع می باشد. در جهان روزمره اگر تصویر یك شیٔ (بازتاب) برای ما قابل درك بصری نباشد ما می توانیم «دیدگاه» و «وضعیت» خود را نسبت به آن شیء تغییر دهیم و به تصویری جدید از زاویه‌ای تازه نسبت به همان شیٔ نائل شویم و اگر این عمل نیز کفایت نکرد، می توانیم از حواس دیگر خود برای «شناخت شیٔ» مرموز کمك بگیریم مثلاً آن را «لمس کنیم» یا به صدایش گوش دهیم و یا اینکه حواس خود را به محیط اطراف شیٔ «متمرکز» کنیم تا به وسیلهٔ «درك فضایی» و ارتباط اشیای شناخته شدهٔ دیگر با شیٔ مزبور به ماهیت آن پی ببریم. در نهایت، عملِ «ادراك» شیٔ یك *کنش ترکیبی* و فعالانهٔ (Active) مغز ماست که توسط مجموعهٔ حواس و استنتاجات عقلانی ذهن صورت می گیرد. پس، رابطهٔ ما با «بازتابها» تنها براساس «حس بینایی» شکل نمی گیرد و به همین دلیل است که درك اشیا (بازتابها) در زندگی عادی برای ما حکم «واقعیت ملموس» و قابل پذیرش را داراست. دیدن یك شیٔ در دنیای روزمره دلیل بر «واقعی بودن» آن می باشد چون مکانیزم دیدن در یك سیستم کلی ادراك عمل می کند؛ اما دیدن همین شیٔ در یك تصویر هنری مثلاً نقاشی یا یك «تصویر سینماتوگراف» دارای مفهومی اساساً متفاوت خواهد بود. چرا؟

چون عمل دیدن در زندگی عادی یك کنش خودآگاهانه وترکیبی از مجموعهٔ حواس نسبت به بازتابهاست. ما، در «دیدنِ» روزمره، اشیا را «وارسی» می کنیم و آنان را نسبت به یکدیگر می سنجیم تا به یك «درك متداوم فضایی» از

پدیده‌ها و امورنائل شویم؛ اما مواجههٔ ما با یک «تصویر سینماتوگراف» این گونه نیست.

در اینجا «رابطه» به گونهٔ معکوس عمل می کند: اول اینکه تصویر هنری و من جمله تصویر سینمایی تنها یك «دیدگاه» یا «زاویهٔ نگاه» را بر چشم ما و بعد، مغزمان تحمیل می کند؛ دیگر نمی توانیم به دلخواه خود تصویر هنری را «وارسی» کنیم و از زوایای گوناگون ابعاد آن را باز شناسیم چون «چهرهٔ» این تصویر تنها یك «جهت» دارد و آن همان جهتی است که هنرمند به ماعرضه می کند، بقولی «موضع» ما دیگر «فعالانه» نیست و تسلیم ارادهٔ هنرمند شده‌ایم. مورد دوم «فرایندادراك» در دیدن تصویر هنری است. در اینجا «تصویر» حکم پنجره‌ای را دارد که به سوی جهان دیگری باز شده است. هیچ رابطه‌ای بین اشیای درون این قاب و وقایع پیرامون آن وجود ندارد که بتواند «درك جامعی» از محیط برای ما ارائه دهد. هر تصویر هنری تنها در درون قاب خود جاری است و واجد یك «منطق درونی» است. ما نمی توانیم از طریق درك دیوار یاستونهای یك نمایشگاه نقاشی به مفهوم تابلویی از داوینچی پی ببریم، همین طور صداهای مردم در نمایشگاه یا وضع نوری ساختمان نمی تواند موجب درك تابلوی نقاشی شود. «فرایند درك» اکنون از ابعاد «واقع نمایی» و «ترکیبی» خویش دور می شود و به صورت یك «تمرکز» درجهان درونی تابلو خلاصه می گردد. دیگر نمی توانیم بگوییم تصویر هنری از لحاظ عقل ما «واقعی» است چون ماهیت آن با دیگر اشیای پیرامونش منطبق نیست.

پس، «عمل ادراك» یك تصویر هنری با یك «بازتاب» روزمرهٔ شئ همسو نیست. در دنیای روزمره ما همیشه در جستجوی «درك جامعی» از بازتابها هستیم؛ اما این «درك» که همان رابطهٔ تنگاتنگ اشیای واقعی است بین تصویر هنری و اشیای روزمره برقرار نمی شود و چون این دو (تصویر هنری و شئ واقعی) از یك جنس نیستند بالطبع نمی توانند وجود یکدیگر را توجیه کنند. تصویر هنری، نمودار «جهان پیشنهادی» هنرمنداست. برای «درك» آن، ما باید به درون این جهان راهی باز کنیم و منطق درونی آن را باز شناسیم. حتی در مواردی که تصویر هنری به «گزارش» و استناد وقایع تاریخی می پردازد باز بنوعی از جهان اکنون ما «فاصله» می گیرد و *خاطره‌ای* را درما زنده می کند.

در بحث «خاطره» متذکر شدیم که «تصویر خاطره‌ای» از زمانِ ترکیبی (برایند هر سه زمان) منتزع شده است و فی نفسه در «گذشته» زنده است و ماهر بار که خاطره را به یاد می آوریم «گذشته» را به‌اکنون و آینده پیوند می زنیم. این عمل همان «احیای خاطره» یا «جان بخشی تصویر» است که در تصویر هنری نیز تکرار می شود. فیلمهای نئورئالیستی ایتالیا یا فیلمهای مستند ژان روش با اینکه تصاویری از وقایع جهان برونی هستند در هنگام نمایش، حکم «خاطراتی زنده» از وقایع را پیدا می کنند که به ذهن بیننده تابیده می شوند. درك تماشاگر از این تصاویر که زمانی «بازتاب» وقایع روزمره بودند همچنان متکی بر بازآفرینی و «احیای خاطرات» است. زمان این تصاویر اکنون یك زمانِ هنری است با اینکه موضوعشان یك واقعهٔ تاریخی است و همین ویژگی «دوگانه» است که حتی آثار مستند و گزارشی را که با تصویر روایت می شوند از حوزهٔ «واقع نمایی» روزمره جدا

«دیدگاه مستند» به ما می گوید که چگونه «واقعیات» به «اوهام» مبدل می شوند (تصویری از پاییزا اثر روسلینی)

می کند.

ما وقتی فیلمی از نئورئالیسم می بینیم به «گذشته» می رویم (به درون تاریخ)؛ اما قضاوت ما نسبت به تاریخ «فعالانه» نیست چون نمی توانیم مسیر آن «گذشتهٔ» واقع شده را عوض کنیم، در واقع تصاویر خاطره بر ذهن ما *نازل می شوند*. فیلم مستند به ما می گوید که چگونه «واقعیات» و «حوادث» به «خاطرات» و «اوهام» مبدل می شوند. این تصاویر، دیگر قابل لمس نیستند و به سایه‌هایی می مانند که «گذشته» را تکرار می کنند. با این وجود «دیدنِ دوبارهٔ» آنها مایهٔ خشنودی و «التذاذ» ما می شود. چگونه است که احیای «تصاویر گذشته» اینچنین برایمان خواستنی است؟ آیا بهتر نبود خاطرات تلخ گذشته را فراموش می کردیم و تصاویر شیرین آن را نگاه می داشتیم؟

«به *یاد آوردن* و از *یاد بردن* دو میل بنیادی ذهن بشری هستند»

آری، این دو میل مهمترین تأثیر را درمکانیزم *انتخاب* تصاویر در خاطره به جای می گذارد. پیشتر اشاره کردیم که اگر مواجههٔ ما با «تصاویر ناهنجار» بسیار زیاد باشد به مرور این تصاویر در حافظهٔ عمیق حک می شوند و دیگر، پاک کردن و فراموش کردن آنها دشوار است.

حال اگر به آثار سینمایی بزرگان هنر هفتم توجه کنیم رابطهٔ حافظهٔ عمیق را با تصویر سازی در ذهن آنان تشخیص می دهیم. اخیراً آکیرا کوروساوا فیلمی از خاطرهٔ هیروشیما ساخت که به قول خودش هرگز از ذهن بشریت پاک نخواهد شد. این میل او برای «یادآوری» خاطره‌ای که جامعهٔ بشری را از خود بیزار می کند مانند هشداری است که هنرمند ژاپنی از *آیندهٔ* ما می دهد.

یکی از مهمترین دلایل برای «به یاد آوردن» تصاویر تلخ خاطرات، «اجتناب» و پرهیز از وقوع دوبارهٔ آنهاست. ما هر بار که خاطرهٔ بدی را به یاد می آوریم از وضع فعلی خود خشنود می شویم و از آینده نیز مضطرب می گردیم. خشنودی ما به این دلیل است که بحران گذشته سپری شده است و اکنون ما «درامانیم»؛ اما ترس از وقوع بحران در آینده همچنان در ما وجود دارد.

نئورئالیسم، تصویری از یک دوران تمام شده است؛ اما این تصویر هر بار که به نمایش در می آید به یک «خاطرهٔ زنده» در ذهن بشر و به ترسی عمیق از «جنگ» در آینده مبدل می شود.

**

در بسیاری از موارد «تصویر هنری» نشانگر و بیانگر «بازتابی» از وقایع گذشته نیست بل به جهان درونی هنرمند و آشوب پنهان او علیه نظام برونی جهان اشاره می کند. حتی در ایماژهای آرام و خاموش هنرمندان رمانتیک و بظاهر بی آزار می توان گونه‌ای اعراض، انکار و ستیزه‌جویی با باورهای عینی را مشاهده کرد که

تنها از منطق «درون ذهنی» خود هنرمند پیروی می کند.

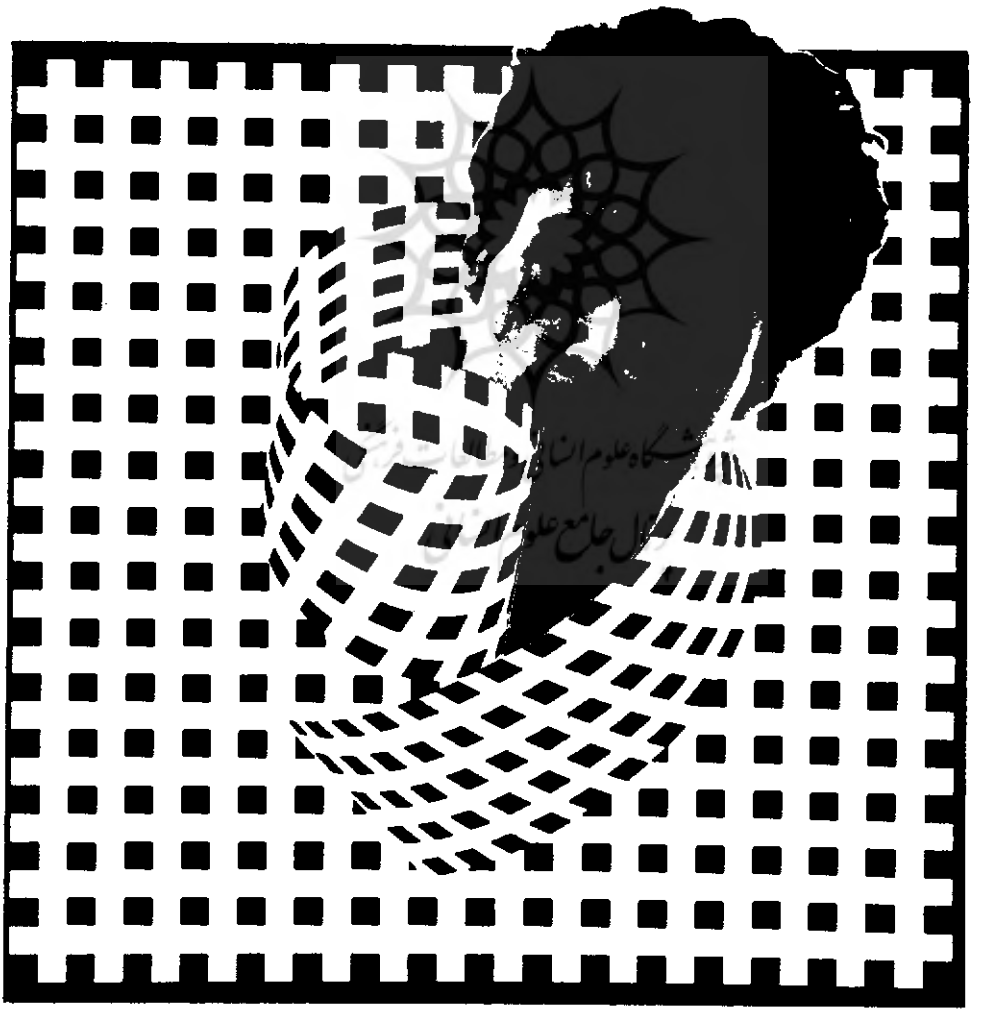
برای «درك» چنین آثاری که بیشتر شیوهٔ «بیانی» (Expression) و به تصویر کشیدن درونیات هنرمند در اولویت قرار دارد، انتخاب دیدگاه عقلانی برای برقراری ارتباط با «تصاویر» به کار نمی آید. در این مورد به جای برقراری دیالوگ (گفت و شنود) بین «تصویر» و «مخاطب» تنها یك مونولوگ (حدیث نفس) از سوی تصاویر ساطع می شود که ذهنیات تصویرگر و فیلمساز را بیان می کند، اشاره می کنم به آثار سرگئی پاراجانف که آکنده از ایماژهای شگفت انگیز درونی هستند و در جهان برون، غریب و بیگانه به نظر می آیند. تصاویر اعجاب انگیز این شاعران، برای بینندگان مسبوق به سابقهٔ ذهنی نیستند. درمواجههٔ با آنان، ما به معادلهای موجود در حافظه نمی توانیم رجوع کنیم، آن کاری که مغز در رویارویی با تصاویر مبهم احتمالی در وقایع روزمره انجام می دهد و آنان را به یك مفهوم اندیشگون و از «پیش فرض شده» مبدل می کند در این مورد قابل انجام نیست چون این ایماژها به «گذشته» و «حافظهٔ حسی» اشاره نمی کنند بل به یك بی زمانی خاص خود وابسته‌اند. در بسیاری اوقات، تصاویر هنری شاعرانه به پدیده‌ها یا چشم اندازهایی در آینده اشاره داشته‌اند و گاه گوشه‌هایی از وقایع را به گونه‌ای خلاق درهم تنیده‌اند تا به یك «بیان کلی» از پدیده‌های درون هنرمند برسند.

این «پدیده‌های درون»، مجموعه استعدادهای شگرف ذهنی هنرمند هستند که مفهوم «تصویر» را به یك «بیان ویژه» و

*** تصویر هنری، نمودار «جهان پیشنهادی» هنرمند است. برای «درك» آن، ما باید به درون این جهان راهی باز کنیم و منطق درونی آن را باز شناسیم.**

«شخصی» که من آن را «هوش هنری» یا تجربهٔ *درک شاعرانهٔ هستی* می نامم ارتقا می دهند. هوش هنری همان فعالیت خودانگیختهٔ تخیل شاعرانه است که محدود به اطلاعات نهفته در حافظه نیست بل نوعی آفرینش مفاهیم نوین و جدیدی است که تا پیش از آن به مرحلهٔ «بیانی» نرسیده‌اند.

تفاوت مکانیزم «هوش» با «حافظه» از اینجا حاصل می شود که «هوش» ممکن است تمامی اطلاعات رسیده از «خاطره» را انکارکند و چنان تفسیری از «تصویر» ارائه کند که هیچ معادلی درحافظه نتوان‌برای‌آن‌یافت؛ امّا «حافظه» مثل مجموعهٔ حروفی است که انسان هوشمند می تواند هر بار کلمه‌ای جدید با آن بسازد. تمامی نظریات بزرگ بشری در حیطهٔ فلسفه و علم ثمرهٔ بروز استعداد «*هوش تعقلی*» انسان بوده است که از مواد خام و آموزه‌های گوناگون فکری برای ساخت یک نهضت فکری



«شخصی» و «نمونه» سود جسته است.

درحیطهٔ هنر نیز این جریان هوش هنری بوده است که به آفرینش آثار بدیع و شگرف زیبایی شناسانه منجر شده است.

در مورد اول، انسانِ هوشمند از *بازتابها* (تصاویر عینی) به تکوین مفهوم *نشان* یا علائم ذهنی می رسد (حروف، اعداد و کدهای اطلاعاتی) و براساس آن، شالودهٔ «تفکر فلسفی» (Rational) و مبتنی بر «تعقل» را پایه می گذارد و در مورد دوم، هنرمند هوشمند از *بازتابها* به خلق *ایماژها* اقدام می کند و آثار هنری بی بدیل را می آفریند. شام آخر همان اهمیتی را درتاریخ فرهنگ بشری دارد که اختراع «تلویزیون» در شبکهٔ ارتباطات جهانی؛ چون تابلوی داوینچی ثمرهٔ هوش هنری و جعبهٔ جادویی فرایند هوش *تعقلی* انسانها بوده است. در هر دو مورد، نیرویی از درون انسان به بیرون تراوش کرده است و اثری به‌جای گذاشته است (اثر علمی یا هنری) که بیانگر جهان ذهنی او می باشد.

اکنون که می خواهیم از رابطهٔ دوجانبهٔ «خاطره» بر «تصویر» به نتیجه‌ای مهم برسیم بهتر است اضافه کنیم که تمام تجربیات «ادراکی» انسان که مجموعهٔ دریافتهای حواس پنج گانه می باشند و بخصوص از تجربهٔ دیدن اشیا (بازتابها) متأثر هستند، در خدمت آفرینش تصاویر ذهنی «متمرکز» می شوند و درنهایت این «قابلیتهای» هوش سرشار انسانی است که به فراخور *تصورش* از شناخت پدیده‌ها (Ideology) دیدگاه خود را نسبت به جهان با توسل به دو عامل مهم *ایماژ* و *نشان* مشخص می کند.

*** تصاویر مقدس به گونه‌ای جادویی برخاطرهٔ جمعی نازل می شوند، گویی آنان پیش از زمان و پیش از خاطره وجود داشته‌اند.**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی