● علیرضا نوروزی طلب

داستان تصویر،

بخش دوم

بدون توضیحات و شرح موضوع (مناظر هولناك روز قیامت و علائم وقوع آن) نمی توان از مشاهدهٔ صرف تصویر از موضوع آگاهی یافت. مرگ، مفهومی انتزاعی است که نقاش برای بیان تصویری آن، صورتی انسانی را در تخیل خود تجسم کرده است و تصویر مرگ همان تجسم صورت متخیله و ذهنی هنرمند است. قحطی و جنگ و طاعون هم در تجسم محسوس، (تصویرسازی) به صورت انسانهایی سوار بر اسب به تصویر در آمده اند. متن ادبی (مکاشفات یوحنا) به عنوان موضوع، مبنای ایجاد صور ذهنی هنرمند شده است و تخیل *دورر* صحنه ای از صحنه های توصیف شده در متن را برگزیده و تصویر آن را مجسم کرده است. بدیهی است که یک صحنه (یک فریم) از صدها و هزاران صحنهٔ موضوع که در بیان ادبی، توصیف شده و تصاویر ذهنی را در ظرف تخیل مخاطب ایجاد کرده است؛ نمی تواند حامل کل واقعه باشد. از آن گذشته چون فقط «یک تصویر» از داستان، نقاشی شده است، عدم توالی در زمان و عدم امکان توصیف در قاب ثابت تصویر، بیان روایی (داستانی) را گنگ و نامفهوم کرده است. صورتهای تجسمی چهارسوار، صورتهایی تمثیلی از مرگ و قحطی و جنگ و طاعون است.

تمثیل در ادبیات داستانی، موجب شکوفایی و بلوغ مفهوم در ادراك مخاطب می شود. لیکن بیان تمثیلی در هنرهای تجسمی موجب اختفای مفهوم خواهد شد. تعدد تصاویر متن داستانی هم نمی تواند مشکل بیان تصویری را در انتقال مفاهیم و بیان روایی مرتفع سازد. در نهایت اگر هزاران تصویر هم از متن داستان، مصور شود و به ترتیب به دنبال هم قرار گیرند، حداکثر یک نوار طولانی (فیلم ثابت) از تصاویر داستان، دردست خواهیم داشت که اگر بر این علائم تصویری، گفتار (بیان روایت توسط سخن و کلام) هم اضافه شود، داستان تصویر برای ذهن مخاطبین آشکار خواهد شد. امکانات مختلف آهنگهای صدا در کلام و در موسیقی و به کارگیری تمثیلات و استعارات در بیان ادبی که موجب ایجاد توالی مفهوم می شود، از عواملی است که به کارگیری هرچه بیشتر آن می تواند در ظهور و آشکار شدن درونمایه و محتوای داستان، و تصاویر روایت، نقشی اساسی داشته باشد. به وضوح درمی یابیم که این حیطه،

حیطهٔ هنرهای نمایشی، یعنی تئاتر و سینماست که امکان بیشتری در بیان توصیفی نسبت به سایر هنرها دارند. غلبه با بیان موضوع، موجب آن شده است که زیبایی فرم و ترکیب بندی به عنوان امری ثانوی در خدمت داستان قرار گیرد و همین موجب تفاوت آثار تصویرسازی *دورر* و *آنز* در داستان آفرینش شده است. حوزه کار *دورر* حوزهٔ تصویرسازی برای داستان است لیکن حوزهٔ کار *میکل آنژ* و *داوینچی* (در تابلوی «باکرهٔ صخره ها») و رافائل (در تابلوی «معراج حضرت مسیح (ع)») نقاشی است. در نقاشی، داستان امری فرعی در بیان تجسمی است و اصالت با زیبایی حقیقی در صورت فرم و رنگ است درحالی که در تصویرسازی بیان داستان اصل است و زیبایی فرم و رنگ و ترکیب بندی در خدمت بیان روایی قرار دارد و به همین جهت زیبایی نسبی در تصویرسازی ظهور پیدا می کند. ملاك نقد و مقایسهٔ نقاشی و تصویرسازی در مراتب هنر، موضوع (داستان و روایت) نیست بلکه صورت بیان است که ماهیت خود را از امر حقیقی یا اعتباری دریافت می کند. داستان «صبر ایوب (ع)» فاقد هرگونه صورت تجسمی حقیقی است. زیرا «صبر» حالتی کیفی و مجرد است و به هیچ عنوان قابل تجسم در کمیات نیست مگر به صورت نمادین و تمثیلی که خود مشکلات

تصویر داستان

عمده ای را در بیان و انتقال مفهوم به وجود می آورد. شوپنهاور می نویسد:

«مثال مانند هر چیز شهودی خود به خود و به طرز مستقیم و کامل خود را می شناساند و برای نمایان کردن خود احتیاج به وساطت غیر ندارد. هرچیز که تجسم و بیان آن محتاج رجوع به چیز دیگر باشد موضوع درك شهودی نمی تواند بود و بنابر این الزاماً یک مفهوم است. تمثیل بیان یک مفهوم است به این طرز که ذهن بیننده تصویر مرئی و مشهود را منحرف می کند و به ادراکی از نوع دیگر یعنی انتزاعی و غیرشهودی و کاملاً متفاوت با اثر هنری سوق می دهد. در این مورد پردهٔ نقاشی و مجسمه هدفشان انجام منظوری است که یک اثر نوشته یا خطی به مراتب بهتر انجام می دهد. اینجا دیگر هدف، هدف هنر، آن گونه که ما تعریف کرده ایم یعنی تجسم مثالی که باید به طرز شهودی درك شود، نیست. برای ساختن یک تمثیل، کمال هنرمندی لازم نیست چون همین قدر کافی است که موضوع شناخته شود. وقتی این نتیجه به دست آید منظور حاصل است. ذهن متوجه چیزی می شود که به کلی از محیط هنر خارج است. یعنی یک مفهوم مجرد و انتزاعی که هدف هم همان است. بنابراین تمثیلهایی که در هنر پیکرسازی و نقاشی به کار روند چیزی جز یک خط مرموز (مانند خط قدیم مصری) نیستند. اگر آنها به عنوان تجسم شهودی، یک ارزش هنری داشته باشند چنین

ارزشی ناشی از ماهیت تمثیل نیست بلکه موجباتی به کلی غیر از آن دارد. عبور از مثال به مفهوم همیشه تنزّل است. در واقع غالباً این قصد تمثیلی از معنی حقیقی یعنی از حقیقت عینی می کاهد.

تمثیل در هنر پیکرسازی مجاز نیست ولی در شعر نه تنها کاملاً مجاز بلکه بسیار سودمند است.

درك هنرمند در تصویرسازی داستان الزاماً مبتنی بر مفهوم است و نمی تواند شهودی باشد. در نتیجه تصویرساز به ناچار در بیان تصویری گرفتار تمثیل خواهد شد. تمثیل تصویرساز از جنس تمثیل در ادبیات داستانی نیست، بلکه دارای صورتی عینی است. صورت عینی تصویرساز از یک جنبه، صرفاً فرم را به نمایش می گذارد و از جنبه ای دیگر فرم بیان تصویری، دلالت غیرمستقیم و نمادین به مفهوم یا روایتی دارد. تداخل این دو جنبه در بیان تصویری یکی از دلایل عدم ظهور مفاهیم و داستانها در تصویرسازی است وبه همین جهت است که متن ادبی به رفع اخلال در بیان داستانی تصویر کمک می کند. پرده خوانیهای نقاشیهای حوادث عاشورا و پرده خوانیهای نقاشیهایی داستانهای «شاهنامه» مؤیّد این نظر است. پرده های این قبیل نقاشیها براساس داستانهای «شاهنامهٔ» فردوسی یا حوادث عاشورا و تاریخ اسلام تصویر شده است و نگارگر اسامی شخصیتها را در کنار تصویر آنها نوشته است. پرده خوان با روایت داستان، آنچه را که نگارگر در یک تصویر علی رغم بهره گیری از زبان نوشتاری نتوانسته است بیان کند، به واسطهٔ بازگویی داستان (داستان سرایی) بیان می کند، همان کاری که کشیشان مسیحی برای تودهٔ مردم مؤمن عامی انجام می دادند. نقاشیهای میکل آنژ بر سقف کلیسای «سیستینا» داستانها و روایات «تورات» و «انجیل» را در اذهان مؤمنان به یاد می آورد. تصویرسازی کتب مقدس هدف هنرمند را که بیان مفهوم است، به مراتب بهتر از هنر نقّاشی تحقق می بخشد. ذهن هنرمند متوجّهٔ چیزی است که به قول شوپنهاور به کلّی از محیط هنر خارج است. تا ذهنیت و ذهنیت گرایی و کیفیات خیالی و تصورات هنرمند و مبنا و غایت آنها شناخته نشود، نمی توان هیچ اثر هنری ـ چه در حوزهٔ ادبیات داستانی و چه در حوزهٔ تصویرسازی و نگارگری و نقاشی یا مجسمه سازی ـ را موردتحلیل و نقد قرار داد. شوپنهاور از نادر فلاسفه ای است که این نکتهٔ بسیار مهم را دریافته است که مفهوم (موضوع و داستان و بیان حال و به طور کلی سوژه) نباید نقطهٔ مبدأ یک اثر هنری و القای آن به غیر (مخاطب) نیز نباید هدف یک اثر هنری باشد. شناخت تفاوت حوزه های بیان هنری، خصوصاً در ادبیات داستانی و تصویرسازی برای داستان و انتزاع داستان ازتصویر و چگونگی ذهنیت هنرمند در ایجاد اثر، و مخاطب، در ادراك متن (تصویر و داستان) از اساسی ترین مباحث دربارهٔ تصویر داستان و داستان تصویر است. خواست مخاطب و خواست هنرمند این است که تصویر، موضوع خود را به طرز قابل شناخت نمایان کند امّا این «خواست» در حوزهٔ هنر نقاشی و تصویرسازی و مجسمه سازی و موسیقی خواستی غیرمنطقی است زیرا ساختار بیانی در این حوزه های هنر به گونه ای است که موضوع به معنای داستان و روایت و بیان حال نمی تواند ظهور حقیقی داشته باشد. ظرف بیان این قبیل موضوعات را باید در حوزهٔ ادبیات و هنرهای نمایشی که واجد جنبه های توصیفی در توالی زمان و مکانند جست و جو کرد. توصیف صحنه ها به وسیلهٔ تخیّل مخاطب ادراك می شود و در مواردی، توصیف صحنه ها به وسیلهٔ تخیّل خواننده تکمیل می شود. شوپنهاور در این باره می نویسد:

«هر معنی زیبا و واقعاً رسا وقتی جلوه می کند که به طبیعی ترین، مستقیم ترین و ساده ترین طرز بیان شود و صاحب چنین قریحه حتّی الامکان سعی خواهد کرد افکارش را به دیگران برساند تا به این وسیله آن تنهایی و انزوایی را که انسان در این دنیا حس می کند برای خود تخفیف دهد. برعکس کسی که دارای فکرسست و آشفته و نامنظم باشد به طرز بیان با تکلّف و به کار بردن صنایع لفظی تاریک متوسّل خواهد شد و سعی خواهد کرد اندیشه های فقیر و ناچیز و فرومایهٔ خود را با عبارات سنگین و قلمبه ادا کند. مَثَل او مَثَل کسی است که فاقد وقار و زیبایی باشد و بخواهد این نقص را با پوشیدن لباس فاخر جبران کند. او زشتی و حقارت خود را زیر آرایشهای عجیب، زرق و برق، قر و فر، پر کلاه، گردنبند و شنل پنهان می کند. یک چنین هیأت زشت و نازیبا اگر آن پوششها را از او بگیرند کارش مشکل خواهد شد. همچنین است وضع نویسندهٔ موضوع بحث ما که اگر او را مجبور کنند محتویات اثر تاریک و پرتکلّفش را به زبان روشن ترجمه کند دچار همین اشکال خواهد شد». (۱۲)

داستانی که نتواند معنی خود را به طبیعی ترین و مستقیم ترین و ساده ترین وجه بیان کند، داستان خوبی هم برای تصویرسازی نیست. اندیشه های فقیر و ناچیز و فرومایه در پوشش عبارات پرطمطراق فاضل نمایانه نه تنها در ادبیات، فاقد ارزش هنری است، بلکه به عنوان عاملی که جنبهٔ موضوعی هنر را تشکیل می دهد، چنانچه اصلیّت پیدا کند، صورت بیان تجسمی را نیز دچار نزول خواهد کرد. نمونه های نزول هنری را در نقّاشیهای سبک «روکوکوی درباری» و آثار فرانسوا گونار در ۱۷۶۶ و آثار آنتوان واتو در ۱۷۱۹ و فرانسوا بوشه در ۱۷۵۴ به وضوح مشاهده می کنیم. اندامها و فضای زندگی مالامال از عناصر غیرضروری و زرق وبرقهای بیهوده و زاید است. آرایشهای عجیب و لباسهای فاخر و شنلهایی که برازندهٔ دلقکهاست، فرم و فضای نقّاشیهای «روکوکو» را تشکیل می دهد. علّت نزول نقّاشی در این «صورت» از بیان تجسمی، اصالت دادن به زندگی اشرافی و بورژوازی و سلیقه تازه به دوران رسیده هاست. آن گاه که موضوع زندگی پر از حقارت و فرومایگی کوتوله های پست، در هنر اصالت پیدا می کند، مرگ الههٔ هنر فرامی رسد و گروههای مقلّد به تفاخرطلبی ها و هوسهای جامعه پاسخی مناسب حال خواهند داد و نام مقدس هنر را بر این پاسخ رذیلانهٔ خویش می نهند. شوپنهاور می نویسد:

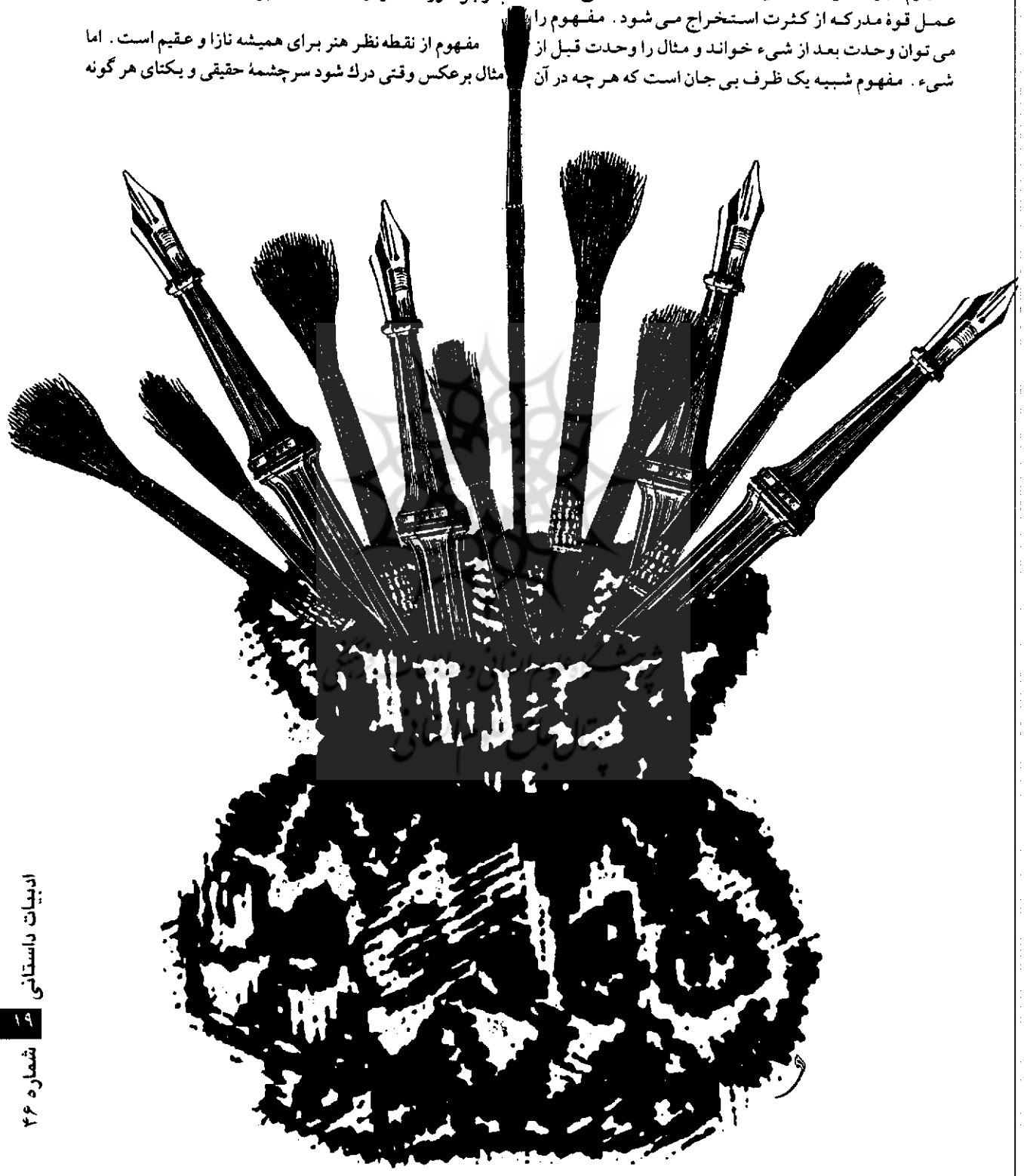
«هم در شعر، هم در نقّاشی، ما طالب آیینهٔ حقیقت نمای زندگی و انسان و جهان هستیم به صورتی که تجسّم هنری آنها را

روشنتر کند و نظم و ترتیب هنری بر معنی آنها بیفزاید زیرا همهٔ هنرها فقط یک هدف دارند و آن تجسّم مُثُل است و تفاوت اساسی آنها تنها در درجات مختلف تعیّن اراده ای است که مُثُلُ مورد تجسّم نمایان کنندهٔ آن هستند.

مثال، وحدتی است که به وسیلهٔ زمان و مکان یعنی صورتهای ادراك شهودی مبدّل به کثرت می شود.

مفهوم، برعکس، وحدتی است که به وسیلهٔ انتزاع یعنی عمل قوهٔ مدرکه از کثرت استخراج می شود. مفهوم را می توان وحدت بعد از شیء خواند و مثال را وحدت قبل از شیء. مفهوم شبیه یک ظرف بی جان است که هر چه در آن بگذارند به همان شکل می ماند اما بیش از آنچه در آن گذاشته شده (Reflexion synthetique تشبیه به فکر ترکیبی) چیزی نمی توان از آن بیرون آورد (Jugement analytique تشبیه به قضاوت تحلیلی). امّا مثال، برعکس، به کسی که آن را درك کرده باشد تجسّماتی ارائه می کند که از نقطهٔ نظر مفهومی که همان نام را دارد به کلی تازه است. بنابراین مثال، شبیه موجود جانداری است که می روید و تولید می کند و می تواند چیزی به وجود آورد که در آن گذاشته نشده بود.

مفهوم از نقطه نظر هنر برای همیشه نازا و عقیم است. اما مثال برعکس وقتی درك شود سرچشمهٔ حقیقی و یکتای هر گونه



اثر هنری اصیل است. هنرپیشه [... در] کارش هیچ قصد و هدفی که مبتنی بر انتزاع از کلّیات باشد ندارد. به قول *هوراس* «گروه مقلّدان غلام صفت» از مفهوم به هنر راه می یابند. همهٔ مقلّدان، همهٔ سازندگان تصنّعی، ماهیت آثار ارجمند دیگران را که الگوی کار خود قرار می دهند به شکل مفهوم درک می کنند، امّا مفهوم هرگز نمی تواند به یک اثر هنری زندگی بخشد. اکثریّت مردمان نافرزانهٔ هر زمان فقط مفاهیم را می شناسند و نمی توانند از آنها عدول کنند و به این جهت [از] آثار تقلیدی [...] با اشتیاق و بسی ستایش استقبال می کنند. اما چند سال بیشتر طول نخواهد کشید که معلوم شود این آثار ملال انگیزند. زیرا تنها جاذبهٔ آنها یعنی روح زمان با مفاهیم جاری وقت که این آثار فقط از آن می توانند سرچشمه گرفته باشند تغییر یافته است.

هنر اساساً همان چیزی را که دنیای مرئی به ما نشان می دهد، همان را فشرده تر و کاملتر، برگزیده تر و سنجیده تر در نظر ما مجسّم می کند به طوری که ما سپس می توانیم آن را به تمام معنی شکوفایی زندگی بخوانیم.

اگر تجسّم دنیا بر روی هم چیزی جز رؤیت اراده نباشد که مخصوص گردیده، هنر درست همین رؤیت است که باز هم روشنتر شده است.

مفاهیم فقط حاوی صورتهایی انتزاعی از شهود، و گویی اوّلین برداشت از قشر اشیاء و بنابراین به تمام معنی انتزاعی هستند.

هدف هنرپیشه همیشه این است که ما را از مفهوم به درک شهودی هدایت کند، یعنی به کشف و شهودی که تجسّم آن برعهدهٔ تخیّل شنونده است.

هدف مشترک همهٔ هنرها بازنمودن و نمایان ساختن مثال است که خود را در موضوع هر هنری مجسّم می کند یعنی ظهور اراده است در هر یک از درجات تعیّن آن. شعر به مثال انسان تعیّن می بخشد، مثالی که اصولاً خود را در افراد ممتاز مجسّم می کند.

شاعر هم می داند مفاهیم را چگونه ترکیب دهد که از کلیّت مجرّد و شفاف آنها یک تجسّم شهودی به صورت فردی و معیّن جدا کند. زیرا صورت مثالی فقط به وسیلهٔ شهود شناخته می شود و شناخت مثال، هدف هر گونه هنر است. در شعر، صفت به صورتهای متعدّدی به کار می رود که به آن وسیله دایرهٔ کلیّت هر مفهوم به تدریج تنگ می شود تا درک شهودی به ما دست دهد.

شاعر مثال مجرّد و مشخّص را در آیینهٔ ذهن خود به ما نشان می دهد و طرحی که با همهٔ خصوصیّات و جزئیات از آن می سازد مُثُل خود زندگی حقیقی است.

بازنمایی صورت مثالی انسان هدف شاعر است.

شاعر می تواند برحسب قریحه و استعداد خود علی السّویه از هرمقوله سخن گوید چه از لذایذ نفسانی و چه از عرفان. او آیینهٔ بشریّت است و آنچه را که بشر احساس یا به آن عمل می کند در برابر چشمش می گذارد». (۱۳)

پس چگونگی انتخاب و گزینش موضوع و انتزاع مفهوم و درک کامل این دو مقوله برای تصویرساز اهمیّتی اساسی دارد. شاعر یا داستان نویس برحسب قریحه و استعداد خود می تواند از هر مقوله ای سخن بگوید؛ مقولات زشت یا زیبا که در مفاهیمند. امّا تصویرگر چون با صورتهای تجسّمی سر و کار دارد و نه با قراردادهای لفظی، مطلقاً قادر به تجسّم مفاهیم از هرسنخ نیست. تصویر دارای بیانی مستقیم و لفظ دارای بیانی غیرمستقیم است. تصویر به عنوان امری ثانوی به خارج خویش می تواند دلالتی غیرمستقیم داشته باشد امّا درک این دلالت غیرمستقیم بدون بهره گیری از قالبهای بیان ادبی مقدور نیست. نقّاشی تاریخ، مانند ادبیات، صحنه های زندگی را صرف نظر از نوع و درجهٔ اهمیّت آنها پیش چشم ما می گذارد. امّا این بدان معنی نیست که هنر آیینهٔ اجتماع است و ماهیت ذاتی خود را از اجتماع اخذ می کند. بلکه هنر در بیان موضوعی، آیینهٔ بشریت و اجتماع است یا می تواند باشد. از این منظر هیچ تفاوتی در صورتهای گوناگون بیان هنر نظیر ادبیات داستانی یا تصویرسازی نیست. در تصویرسازی دید شهودی و مثالی به معنایی که غایت بیان هنری را تشکیل می دهد، مطرح نیست. بلکه درک مفهوم براساس دلالتهای وضعی که تابع عقل و فکرند، اصل و درنهایت، تجسّم مناسب مفاهیم به گونه ای مخاطب آن را درک و مقصود نویسنده را در تصویر، عیان کند، غایت بیان تصویری تصویرساز است. ذهن و قوهٔ خیال چه عملکردی در هنر به گونهٔ اعم و در تصویرسازی و ادبیات داستانی به طور اخص دارد؟ شناخت کیفیات ذهنی و خیالی نویسنده، تصویرساز و مخاطبین در مواجهه با اثر (تصویر بدون داستان و داستان بدون تصویر و داستان همراه تصویر) و چگونگی تطابق و ارتباط این اذهان با یکدیگر برای وصول به غایت مطلوب در بیانی که اثر برای رسیدن به آن ضرورت وجودی یافته است، از اهمیّت خاصّی برخوردار است زیرا بدون شناخت و تحلیل این فرایند، هنرمند در بیان مقصود خویش ناکام خواهد ماند. □

■ **پانویس:**

۱۲ـ همان، صفحات ۱۰۵ و ۱۰۶.

۱۳ـ همان، صفحات ۱۴۴، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۶۵، ۱۶۱، ۱۲۴، ۱۴۵، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۳، ۱۳۸، ۱۴۱.