# انتقال بصری اندیشه و راز

مهدی ارجمند

کلمه‌ای می اندیشم
طومار تصاویر باز می شوند . . . .
پل الوار

دربارهٔ چگونگی دریافت معارف عمیق بشری از طریق جلوه‌های گوناگون علم، هنر و فلسفه بسیار سخن گفته‌اند به طور مثال اینکه همهٔ انسانها از «کلمات» برای بیان حوایج روزمرهٔ خویش استفاده می کنند[1] و پیچیده‌ترین احساسات و اندیشه‌های خود را به وسیلهٔ این واژه‌های مرموز[2] به یکدیگر منتقل می کنند. اما تجربهٔ راستین و شگفت انسان در مواجهه با جهان پیرامونش، برخورد دیداری (Confront visual) یا «رویارویی بصری» با وقایع طبیعی است. این تجربه که زیربنای هنرهای تصویری را تشکیل می دهد عموماً وجه تکمیلی و کارساز خود را در کنار «برخورد کلامی» (Confront Commandment) یا «تجربهٔ زبانی» که مخصوص گروههای انسانی است روشن می سازد. این دو حوزه (تصویر و کلمه) با اینکه موجب تحریکات کاملاً متمایزی در رفتارهای ما می شوند امّا اغلب جزء لاینفک «شناخت مضاعف» ما را از هستی تشکیل می دهند «مضاعف» از این رو که ما با توسل به هر یك از این دو گونه «استعداد»، بخش عظیمی از رازهای عالم را باز می شناسیم.

***

در «حوزهٔ کلام» تمام دستاوردهای بشر به رشد عقلانی (Rational) او در طیّ قرون گذشته باز می گردد. آدمی از طریق آفرینش واژه‌های متنوع، کارآمد و پیچیده توانسته است «سیستمی کلامی» را جایگزین حضور بی واسطهٔ اشیا و پدیده‌های طبیعی نماید. وقتی ما داستان یا رمانی

را دربارهٔ موقعیت پیشنهادی نویسنده می خوانیم؛ انسانها، اشیا و وقایع از طریق «کلمات» و آرایش ظریف مؤلّف در چیدن واژه‌ها به ذهن متبادر می شوند. به بیان دیگر، میان ذهن ما و واقعیت حجابی حائل می شود که همان «حضور نمادین» واژه‌ها برای توصیف واقعیت است و ما بی اختیار به یاد گفتهٔ بودا می افتیم که: «کلمات حجاب اندیشه اند»

با اینکه واژه‌ها ثمرهٔ فعالیت و رشد قوّهٔ خودآگاهی در انسان هستند و قدرت ناطقه یکی از صفات بارز هوشمندی ما به عنوان اشرف مخلوقات به حساب می آید این استعداد از یك ویژگی «دوگانه» برخوردار است به طوری که ما در عین نامیدن یك شیء به اسمی خاص مثلاً «الف» توأماً هم جسم مورد نظر را به لحاظ ذهنی تسخیر می کنیم و هم از ذات یا ماهیت آن فاصله می گیریم، چون نامگذاری ما در آن حدّ فراگیر و

جوابگوی «چرایی» وجود آن شیء نیست. همین مورد دربارهٔ تمام پدیده‌های دیگر اطراف ما نیز صدق می کند. قوّهٔ عقلانی انسان برای اینکه تصویری ثابت و قابل اطمینان از جهان اخذ کند با رسم خطوطی نامرئی بین پدیده‌های طبیعت و کشف روابط علّت و معلولی آنها به ساخت یک سیستم متکی بر علایم و واژه‌ها دست می زند که اصولاً «قراردادی» و «پیشنهادی» است. به همین جهت این سیستم کلامی نه تنها چهرهٔ عریان حقیقت غایی را نشان نمی دهد بَل راه را برای تعابیر گوناگون و جایگزینیهای بعدی هموار می کند. اگر به تاریخ علم و فلسفه رجوع کنیم نمونه‌های زیادی از این بحثها بر سر اسامی، عناوین و تشخّصهای کلامی خواهیم یافت.

**

امّا آیا به راستی حقیقت غایی و عاری از اشتباه می تواند فراچنگ شعور ما واقع شود؟ «تجربهٔ بصری» در این زمینه راهگشای دیگری است. به وسیلهٔ تصاویر و چشم اندازها، گویی ما در کام طبیعت و نیروی ربایش (Attraction) آن فرو می غلتیم، و این احساس برانگیختگی و کششی که تصاویر به مثابهٔ کانون انرژی در ما ایجاد می کنند وصف ناپذیر و ناگفتنی (non - saying) است.

از سویی مغز ما بیشترین درصد اطلاعات و معارف ذخیره شده در حافظهٔ خود را از طریق «مواجههٔ بصری» با وقایع برونی جهان کسب می کند.

دیدن جهان در یك دانهٔ شن
و دیدن آسمان در گُلی وحشی
هر تصویر جهانی است...
(ویلیام بلیك)

رابطهٔ ما با تصاویر، واجد راز و رمزی جادویی است گویی «دیدن» یك پدیده یا شیئی برای ما دلیلی بر واقعی بودن آن می باشد چنانچه موسی(ع) از خداوند می خواهد ولو برای چند لحظه خود را بنمایاند. همین طور وجود روح برای ما با تصوّر کردن شبحی از جسم انسان همراه است. گویی «هر دیدن برای انسان نوعی مکاشفه است، گونه‌ای مجاب شدن و پذیرفتن آنچه تاقبل انکار می نمود». هم از این روست که آدمی حتی در برخورد با نادیدنیها (non - visions) سعی بر مرئی ساختن و دیدن دارد. در این زمینه نقاشی آبستره وایلوستراسیون یکسره از چهره (persona) بریده‌اند و به ذات اشیا، حالات و نیروهای درونی (نادیدنی) پدیده‌ها می پردازند. اینان می خواهند یك اندیشهٔ پنهان یا احساسی غریب را به تصویر بکشند و همین مرئی ساختن نامرئیها کارشان را مهیب و مخاطره‌آمیز می کند.

***

* مرئی ساختن نامرئی:

خوشا به‌حال آنان که
نادیده ایمان آوردند

انسان با توسّل به نیروی خودآگاهیش در طول زمان بسیاری از مجهولات و نامرئیها را به مرئی

هر تصویر جهانی است (ستایش مجسمهٔ اثر داوینچی در نیمهٔ راه اطلس اثر تاد کوفسکی)

بدل کرده است؛ امّا این بلوغ عقلی عوارض ناگواری نیز برای او به بار آورده است. به طور مثال در هنرهای بصری به ایجاد یک زیبایی شناسی نوین منجر شده است که در تعارض با شناخت روحی انسان از طبیعت قرار دارد[۳]. بینش علمی معاصر با توجّه به میل عجیبی که برای شکافتن و تجزیهٔ اشیا به ذرات بنیادین نشان می دهد عملاً صورت ظاهری آنان را شکسته و به نیروها و کششهای نادیدنی بین ذرات آنان بها می دهد. به تابلوی سالوادور دالی دقت کنید، چهرهٔ موضوع موسوم به فرشته در اثر یک انفجار هسته‌ای متلاشی شده است و نقاش این لحظهٔ انفجار صورت فیزیکی را ثبت نموده است. گویی نیرویی مهیب و ناشناخته ناگهان میلی برای «ظاهر شدن» بروز داده است و این میل در اینجا به صورت تخریب و تلاشی ساختمان مادّه ظهور کرده است.

مرئی ساختن نامرئی بحث مهمّی را در فیزیک مدُرن به خود اختصاص داده است و آن ظهور و تجلّی الکترون به صورت یک «نیروی نامرئی» به دور هستهٔ اتم است. به بیان دیگر ما هرگز نمی توانیم خود الکترون را مشاهده کنیم بَل تنها میل به ظاهر شدن را در «حرکت» فوق العادهٔ الکترون به دور هسته تشخیص می دهیم. و این تعبیری دیگر را که گویی: «طبیعت نمایان است امّا خداوند پنهان شده است» به یادمان می آورد.

حقیقت غایی هماره میلی برای پنهان شدن را تشدید می کند و کار هنرمند تصویرگر برای مرئی‌ساختن این نیرو چونان آن دانشمند فیزیک اتمی، عملی نامنتظر و خارق العاده خواهد بود.

**هر دیدن برای انسان نوعی مکاشفه است، گونه‌ای مجاب شدن و پذیرفتن آنچه تا قبل انکار می نمود.**

**تصاویر دیده می شوند امّا اندیشه ها پنهانند**

چگونه می توان این اندیشهٔ غایب را که در بطن هر تصویری می تواند نهفته باشد از پرده برون کشید؟ آیا چشمان هنرمند را دیدگانی دیگر واجب است؟

اکنون به مهمترین عنصر زیبایی شناسی در هنرهای تصویری می پردازیم «تناسب» این ویژگی جادویی اشیا و پدیده‌ها که بر ساختار جهان برونی (مرئی) حاکم است و علی الظاهر ساختمان مادّه را تحت الشعاع قواعد ریاضی خویش در می آورد.

هر تصویر (Image) به عنوان بازتابی از یك شیء واجد یك محدودهٔ «فضایی»[۴] است که همان تعریف هندسی و عددی آن می باشد. ما به وسیلهٔ مناسبات طولی، عرضی و بلندی ابعاد یك شیء و همچنین وضعیت فضایی آن نسبت به اشیای دیگر می توانیم «جایگاه» و «وضعیت» (Situation) شیء مزبور را در جهان عینی (Objective) تعیین کنیم. بدین ترتیب شناخت عقلانی ما از دنیای اطراف اساساً بر پایهٔ یك «نظام تناسبی» استوار می شود که زیربنایی متکّی بر علم ریاضی دارد. نقاشان به درستی از تأثیرات «اندازه‌های طلایی» در کادربندیهای تصاویر خود سود می برند. هر شیئی در هر لحظه نسبت به دیدگاههای بی شماری واقع شده است امّا کار خطیر نقاش انتخاب «دیدگان طلایی» نسبت به شیء مزبور است تا شدیدترین احساس «تناسب» را به بیننده منتقل نماید. در زندگی روزمره لزوم درك تناسب میان اشیا ضروری است. بدون این نسبتهای طلایی نظم جهان عینی به هم خواهد خورد و «مرئی ها» از شکل متعارف خود خارج خواهند شد.

امّا نکتهٔ مهم در اینجا انتقال مفاهیم اندیشگون و انتزاعی از طریق هنرهای بصری است. و این که آیا اصولاً مباحث کیفی را می توان با قوانین کمّی «تناسبات» منتقل کرد؟ در این زمینه موسیقی مثال خوبی است[۵]. این هنر که از انتزاعی ترین هنرها محسوب می شود در واقع زیربنایی علمی و ریاضی وار دارد. ریتمها و ضد ریتمها با قواعد عددی منطبق هستند و موسیقیدان از طریق «آرایش» واحدهای صوتی می تواند با روح شنونده ارتباط برقرار کند. به این تابلو اثر پلی زونی توجه کنیم. (کنسرتو درسی مینور) نقاش با استفاده از ریتمهای بصری و تکرار واحدهایی نظیر آجرهای صوتی سعی نموده است یك قطعه موسیقی را به تصویر بکشد. در این تابلو ما بخوبی وجود «تناسب» را احساس می کنیم. آرایش آجرها یا واحدهای بصری از روی نظم خاصّی است و وجود «حرکت» که عنصر اصلی موسیقی است در نقاشی حسّ می شود.

**

تأثیر اصلی «تناسب» را باید در قضاوت زیبایی شناسانهٔ ما از جهان نیز جستجو کرد. چرا آدمی از مناظر طبیعت لذّت می برد؟ رنگ نیلگون یك آسمان پهناور و سبزی بیکرانهٔ یك دشت وسیع چرا برای ما خوشایند است؟ چرا ما از یك قطعه موسیقی لذّت می بریم و از نوع دیگری موسیقی احساس مَلال می کنیم؟ آیا ذهن خلّاق ما نیز از نوعی نسبتهای مرموز تبعیت نمی کند؟

به تصویری از مغز انسان دقت کنیم این عضو شعورمند ما که مخزن قابلیتهای شگرف به حساب می آید از دو پارهٔ (LOBE) متقارن

مرثی ساختن نامرئی (سرهای یک درخت اثر سالوادور دالی)

چپ و راست تشکیل شده است که هر کدام بخشی از فعالیتهای ذهنی ما را کنترل می کنند حیات روزانهٔ ما منوط به «توازنی» است که مغز بین این دو بخش برقرار می کند. پارهٔ چپ مرکز «درك زیبایی» و مباحث کیفی و پارهٔ راست مرکز «مفاهیم منطقی» و ریاضی است. چنانچه هر کدام از این دو نیمه کمتر به کار گرفته شده یا مختل شوند تصویر ما از جهان ناقص و مبهم خواهد شد. این توازن و تقارن (Conjunction) همچنین در چهره و اندام ما نیز رعایت شده است. معمولاً گویاترین چهره از نظر نقاش آن چهره‌ای است که نسبتهای طلایی بین عناصر آن حاکم باشد.

می توان چنین نتیجه گرفت که چهره‌های

گوناگون اشیا در «جهان مرئی» تحت تأثیر «قوانین تناسبات» هستند و هر آنچه تصویرنگار از جهان مرئی بر بوم نقاشی می کشد چیزی جز برقراری «موازنه» بین اشیا و پدیده‌ها نیست. در اینجا هنرمند نظیر آینه‌ای است که طبیعت را تکرار می کند. اندازه‌ها، احجام، رنگها و سطوح همانند که در جهان مرئی می بینیم و تنها ترفند تصویرگر توسّل به آرایش (میزانسن) بصری آنها برای تأثیر در بیننده می باشد.

اما تمام این محدودیتها در باب «تناسب» مربوط به حالات مرئی اشیا می باشد. زمانی که قدمی فراتر می رویم با جهانی رازآلود روبه‌رو می شویم که تفسیری نوین و فراگیرتر را می طلبد. در جهان مرئی، اشیا به واسطهٔ تمایزات فیزیکی خود از یکدیگر بازشناخته می شوند مثلاً ما ظرف میوه را از میز و میز را از کف اطاق تمیز می دهیم. همین طور دو پدیده مثل بینایی و شنوایی اساساً برای ما در جهان روزمره «جدایی پذیر» اند. چشم تصویری را می بیند و گوش صدایی را می شنود. برای مغز ما بویژه پارهٔ راست که با منطق و استدلال سروکار دارد، این دو استعداد (بینایی و شنوایی) هر کدام جداگانه قابل بررسی و تجزیه (آنالیز) به مکانیزم سازندهٔ خویش هستند. اگر ادامه بدهیم، «تجزیه»[۷] به عناصر کوچکتر تا آنجا ادامه خواهد یافت که ما جهان را به مثابهٔ یك ماشین عظیم خودکار تصور کنیم که هر دم مهیب تر از پیش به حرکت سیستماتیك خود ادامه می دهد و موقعیت ما را در چرخهٔ شناخت هستی دشوار می سازد.

برای رهایی از این «سراب عقلایی» (Mirage Rational) هنرمند تصویرگر می بایست حضور نامرئی را از طریق «گذر» و «پالایش» از شکلهای مرئی اشیا صحّه گذارد. در زمینهٔ هنرهای بصری بویژه سینما حیطهٔ کار سینماگر متنوع تر تواند بود. مؤلف فیلم قادر خواهد بود نه تنها «مرئی» یا حضور بی واسطهٔ «شیٔ» را بر پرده منعکس نماید بَل «اندیشهٔ» نهفته در شیٔ را نیز «مرئی» کند. خالق فیلم چونان نقاش که با رنگ، و پیکره‌ساز که با سنگ می آفرینند تصاویر جادویی خود را از طریق بکارگیری «زمان» خلق می کند؛ امّا زمان در سینما نوعی «اکنون جاودانه» است که برای ابراز اندیشه‌های ژرف هستی شناسانه بسیار تواناست. در فیلم توالی زمان (دیروز، امروز، فردا)، توالی مکان (اینجا، آنجا و هرجا) و توالی موضوع (چرا، چگونه، چطور؟) محدود به قواعد و اسلوب جهان مرئی نیستند. زمان فیلم می تواند همهٔ زمانها را شامل شود، مکانش همهٔ مکانها را و موضوعش همهٔ داستانها را.

از این رو دنیای فیلم واجد «فضایی» است اندیشگون و غریب. . . پنجره‌ای است به سوی راز بزرگ. . . تصویر متحرک(Motion picture) با مفاهیمی چون «زمان»، «حرکت» و «نامرئی» درگیر است. همانهایی که موضوع علم معاصر را تشکیل می دهند. پس آیا شایسته نیست به هنر تصویرسازی متحرک «مرئی ساز نامرئیها» لقب دهیم و به احترام این خصیصهٔ جاودیی، محترمش بشماریم؟. . .

◇

رابطهٔ ما با تصاویر واجد راز و رمزی جادویی است گویی «دیدن» یک پدیده یا شیٔ برای ما دلیل بر واقعی بودن آن می باشد چنانچه موسی[۵] از خداوند می خواهد ولو برای چند لحظه خود را بنمایاند.

پاورقیها

۱ـ در مورد ناشنوایان جای خالی کلمات با علائم فیگوراتیو و تشدید «برخورد دیداری» با جهان پُر می شود.

۲ـ مرموز ـ Mysterious ـ از این رو که هر «کلمه» یا «مجموعهٔ کلمات» لزوماً حاوی یک اندیشهٔ خاص نیستند.

۳ـ اشاره می کنم به بسیاری از مکتبهای ذهنی گرا در نقاشی که سعی در «برآشفتن» بیننده دارند با ایجاد تصاویری پلوه (Absurd) از جهان پیرامون.

۴ـ مفهوم فضا در اندیشهٔ معاصر، هویت فیزیکی شیٔ است که از طریق شناخت «شیئی مشخص» با ابعاد مشخص در زمان و مکان مشخص تعریف می شود.

۵ـ بویژه موسیقی تونال که با قواعد تناسبات و ریاضی در ارتباط است. در موسیقی آتونال مفهوم «تناسب» یکسره دگرگون می شود و نغمات و گامها به گونه‌ای لغزان در یکدیگر آمیخته می شوند.

۶ـ می گویند در هنرمندان پارهٔ چپ مغز و در دانشمندان پارهٔ راست فعالتر است. ترکیب این دو استعداد در معدود نوابغ عالم بسه چشم می خورد.

۷ـ تجزیه ـ Analyse : رفتن به گذشتهٔ شیٔ از طریق انحلال آن به اجزای سازنده‌اش می باشد. «تجزیه» زیربنای شناخت عقلی انسان معاصر را تشکیل می دهد.

۸ـ منظور وحدت موضوع است (داستان) که همیشه با سه عامل (چرا، چگونه و چطور) گسترش می یابد.