دربارهٔ چند تصویر آتش*

رنه پاسرون
René Passeron
ترجمه جلال ستاری

تحقیقی که می‌خواهم مجملی از آن‌را عرضه بدارم، موضوعیت نداشت اگر کاربرد روش روانشناسی تطبیقی (قیاسی) تاریخی[1] در مورد واقعیاتی که به‌تصور من آن روش را محک می‌زنند نتایج سودمندی به‌بار نیاورده بود. در این بررسی، لذّت آزمودن این روش و مشاهدهٔ اینکه روش مزبور تاریکی واقعیت پیچیده را می‌زداید، بر لذّتِ عقلانی روشن ساختن قلمروی غنی و پرمایه افزوده شده است. این قلمرو، محدودهٔ شمایل‌سازی آتش و خاصه شعله است و مشکل این مقاله ناشی از این امر است که هیچ تصویری قادر به‌بازنمایی آن نیست. امّا تصاویری هم که در تأیید ملاحظات ما آمده‌اند کمیاب نیستند و چند طرح و نمودار فنی (گرافیک) که در اینجا به‌چاپ رسیده‌اند، مرجعی مقدماتی محسوب می‌توانند شد.

همه از اهمیت اثر به‌عنوان موضوع تحلیل و قیاس در روشی که به‌کار خواهیم برد آگاهند. واژهٔ اثر را در این روش تحقیق، باید به‌معنایی بس گسترده فهم کرد، بدین معنی که هر گونه تصویر و شبیه‌سازی در هر هنر یا در هر فن، حتی وقتی فایدهٔ عملی دارد، به‌کار ما می‌آید. بنابراین در کنار معماری و نقاشی و پیکره‌سازی، جایی برای عکاسی و گراوورهای مردم‌پسند و اعلان (affiche) و تبلیغ (réclame) و تمبر پستی و غیره باز می‌کنیم. اما با علاقه‌ای که به‌گسترش میدان فنی قیاس داریم، بر عکس می‌خواهیم موضوع بررسی را منحصراً یا تقریباً به‌تصویر شعله محدود کنیم

* Journal de Psychologie normal et pathologique Avril-Juin 1968, p. 141–168.
1. Ignace Meyerson. Les fonctions psychologiques et les oeuvres, Paris, Vrin, 1948.

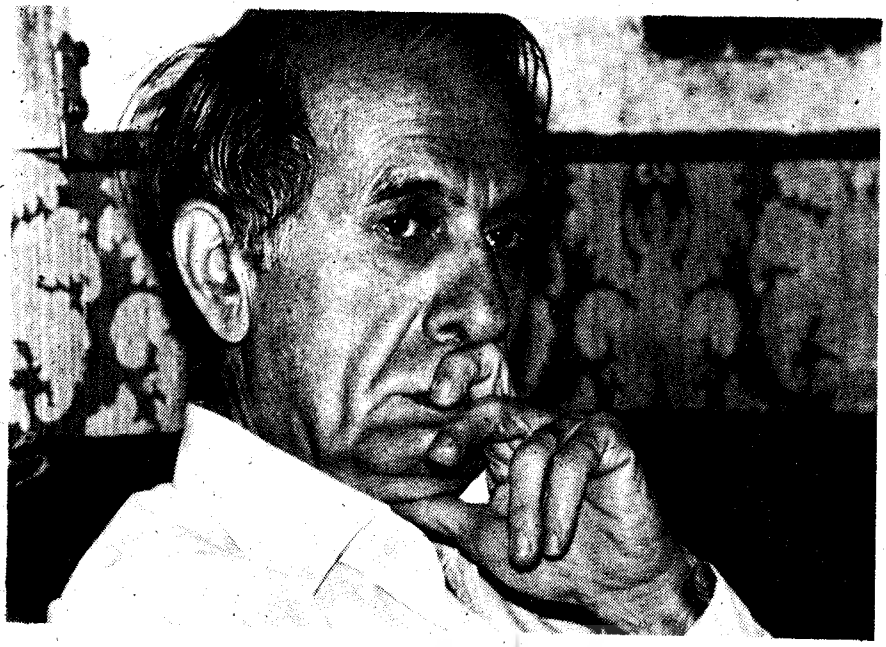
ی‌گمان تعدّد و تنوع «دَال»ها (وقتی که مدلول موضوعی یگانه باشد، بهتر آشکار خواهد شد.

هر هنر (هر فن ترسیمی «گرافیک» یا تجسّمی) به‌واسطهٔ نوعی هنر دیدن یا مشاهدهٔ خاص هنرمند، مشروط و مقیّد به‌سبک و اسلوب ویژهٔ هنرمند است. چیزهایی که از واقعیّات قطع و حذف می‌کنیم، آنچه بنا به‌تجارب قبلی بر آن می‌افزاییم، نوع درک ما از واقعیت و نحوهٔ ساختن و پرداختنش به‌دست ما، همه وابستهٔ عواملی فرهنگی است که در بستر تاریخ، تحول و تطور می‌یابند. چنانکه موضوع‌های رغبت‌انگیز و مطلوب از دورانی به‌دوران دیگر فرق می‌کنند. خلاصه آنکه کنش‌های روانشناختی بازنمایی و شبیه‌سازی (représentation) و ادراک بصری، باید حتی‌الامکان، در بستر تاریخی هر یک، گنجانده شوند.

از آنچه گذشت این نتیجه به‌دست می‌آید که آنچه در تاریخ، هنرهای بازنمایی (représentatif) طبیعت نام گرفته، ابداً جاودانه تثبیت نشده است. موریس دنی (Maurice Denis) در ۱۹۸۰ می‌نویسد: «آیا توجّه یافته‌ایم که این طبیعت غیرقابل توصیف، مدام تغییر می‌پذیرد؟[۲]». لالو (Lalo) که همین معنی را از سال ۱۹۱۲ به‌بعد بارها تکرار کرده، در سال ۱۹۱۷ می‌نویسد: «آنچه در تاریخ همهٔ هنرها بیش از هر چیز موهوم و خیالی است، طبیعت است. آنچه بیش از همه واقعی است، تطوّر جمعی است که تفسیر و تعبیر طبیعت را تعیّن می‌بخشد[۳]». می‌دانیم که آندره مالرو، مضامین مشابهی را پرورانده و بسط داده است[۴]. و میرسون (Meyerson) خاصه در مقاله‌ای به‌نام: در باب ویژگی هنر و موضوعاتش[۵]، اهمیت این ملاحظه را برای روانشناسی تطبیقی تاریخی معلوم داشته است.

بنابراین هدف از تحلیل آثار هنری ولو خُرد، بیش از هر چیز نمایاندن خصائص مشخص آنهاست، حال آنکه وحدت‌گرایی ذهنمان غالباً موجب می‌شود که پایبند تشابهات و همانندی‌ها شویم. بی‌گمان میان تصاویر و شبیه‌سازی‌های ادوار مختلف، تشابهاتی وجود دارد که با فنون گوناگون پدید آمده‌اند. مثلاً تصویر شعلهٔ محو (feutré) و شیرگونی که در عکس افتاده، وقتی شیشهٔ عکس مدت زمان بس درازی در مقابل شعلهٔ تند و تیز قرار گرفته باشد (بیش از زمانی که برای نورگیری لازم و کافی است تا تصویر مطلوبی نقش بندد)، بعینه شبیه بعضی شعله‌ها در پاره‌ای از تابلوهای نقاشی است، از قبیل شعله‌های آتش بسان گیسوان افشان، اثر Arcimboldo[۶] (موزهٔ وین) و یا تأثیری که از تقابل دو رنگ سرخ و سیاه در آثار هنرمند معاصر اسپانیایی Feitò به‌جا می‌ماند. اما مورد اول، احتمال یا امکان فنی خاصی است که با کم کردن زمان نورگیری (le temps de pose) زایل می‌شود و مورد دوّم برعکس تأثیری تجسّمی که با تلاش و جستجو به‌دست آمده است. بنابراین وقتی که ظاهر امر ما را به‌همذات‌پنداری و همانندبینی دعوت می‌کند، باید متوجه تفاوتها باشیم.

2. Théories (1890–1910), Paris, Rouart et Watellin, 1920, p. 2.
3. La femme idéale, Paris, Saviel, 1947, p. 57. A. M. Lalo با همکاری
4. La Psychologie de l'art, Verve, no. 1, déc. 1937, p. 42.
5. Mélanges Georges Jamati, Paris, Edit, C.N.R.S. 1956, p. 218, et Journal de Psychologie, 1956, p. 53.
۶. نقاش ایتالیایی (۱۵۲۷ــ۱۵۹۳). م.



○ دکتر جلال ستاری

آتش چیزی است که درباره‌اش این گمان نمی‌رود که در طول تاریخ جسماً و ماداً تغییر کرده باشد؛ به‌همین جهت تحقیقاً آن‌را برای قیاس تصاویر و شبیه‌سازی‌هایش برگزیده‌ایم. حال اگر مشاهده کنیم که تمثال‌سازی‌های آتش واقعاً گوناگون است، بی‌ثباتی مفهوم طبیعت در طول تاریخ و نقش قراردادها و مواضعات در ساخت و پرداخت این مفهوم، بهتر آشکار خواهد شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ــ ملاحظاتی دربارهٔ آتش

با اینهمه نخست باید ملاحظاتی چند دربارهٔ این موضوع فیزیکی فی‌نفسه، خاطرنشان کنیم. آتش که پدیدهٔ طبیعی ثابت و لایتغیّری در طول زمان است، معهذا انواع گوناگون بسیار دارد.

ظاهر آتش غالباً بسته به‌مادهٔ سوختنی است و از این لحاظ آتش‌های گوناگون هست: آتش افروخته با کاه و ساقهٔ غلات و پوشال، با علف، با بوته، حریق در جنگل، آتش‌سوزی خانه و شهر و اشتعال پیت بنزین و انبار، آتش کنده هیزم و هیمه در بخاری دیواری، آتش زغال، آتش گاز و مازوت، دَم آتشین و شفاف لوله‌ای که در آزمایشگاه آتش می‌افروزد (chalumeau)، شعلهٔ تابناک شمع و چراغ نفتی یا کاغذی که می‌سوزد، و علاوه بر همهٔ اینها، آتشهای متعدد شیمیایی که پلی‌تکنسین‌ها (متخصصان فنی) و آتش‌بازی‌سازها تولید می‌کنند. اما همهٔ این آتش‌ها در بررسی و تحلیل، به‌دو معیار تحویل می‌شوند:

۱ــ تغییرات رنگ‌های شعله بدین قرار که شعلهٔ شمع به‌رنگ سفید شیری است؛ شعله سودیوم،

نارنجی؛ شعلهٔ مس، سبز؛ شعلهٔ گاز در بحبوحهٔ گرما، آبی؛ به‌علاوه همهٔ رنگهای شراره و اخگر کمابیش فروزان از قرمز تیره و تقریباً خرمایی تا سفید متمایل به‌آبی. بنابراین جای این سؤال باقی است که سرانجام رنگ آتش چیست و کدامست؟

۲ــ تغییرات اشکال شعله: شعله‌ها اشکال گوناگون دارند: سوزنی، تخته سنگی یا صخره‌ای، برگی، دسته گلی. شکلِ نوعی شعله، تموج و پیچ و تاب عمودی این تصاویر گوناگون، گاه به‌صورتی نامتقارن و گاه به‌صورتی مارپیچ است. ابهام و ایهام آتش و زلف و گیسو در مشاهدهٔ واقعی آتش و زلف، از ابهامِ تصاویر و شبیه‌سازی‌های آنها، کمتر است زیرا حرکت صعودی شعله مانع از آن می‌شود که چشم بتواند موج‌زنی‌اش را از بالا به‌پایین پی‌گیری کند، حال آنکه در تصویری ثابت قادر به‌انجام چنین کاری است (و همین امکان موجب اشتباه کاری‌ها و ایهامات بسیار می‌شود). اما شعله ممکن است اشکال بی‌قرارتری داشته باشد: وقتی پت‌پت می‌کند، لبه‌هایش موج‌دار یا مجعداند و از شعله، جرقه‌های بسیار می‌جهد. شعله ممکن است بر اثر جریان هوا تکه‌پاره شود، و وقتی منبع قابل اشتعال ته کشیده به‌جرقه و شراره منقسم می‌شود. آتش گاه اشکال انفجارآمیز می‌یابد، یا به‌صورت ستونی فورانی درمی‌آید و در آتش‌سوزی‌های بزرگ، واقعاً همچون دیواری آتشین است و گاه بسان توده‌ای مشتعل از مواد مذاب: سعیر (که از کوه آتشفشان می‌تراود) یا شمش (به‌هنگام ذوب فلز). شعله‌های خُردتر به‌شکل قطره‌اند. و شکل بعضی را که زیاده پخش و پراکنده‌اند و یا خیره کننده‌اند مانند شعلهٔ ماگنزیوم (magnésium) یا روشنایی چراغ قوسی (à arc) به‌دقت معلوم یا محدود نمی‌توان کرد.

این مطلب ما را به‌مبحث دیگری می‌برد که مادهٔ آتش است. شعله، احتراق گاز است اما آتشهای مایع و جامد هم هست. معهذا غالباً مادهٔ آتش از لحاظ عرف عام یا عقل مشترک، پرابهام و ایهام است. آتش گرچه دیگر یکی از چهار عنصر اصلی نیست ولی گاه، جوهر (substance) تلقی می‌شود. البته فلز مشتعل و محترق باز همچنان فلز است، اما سعیر چه؟ سعیر، آتش مایعی است که به‌زمین تعلق دارد. این آتش خاموش نمی‌شود، سرد می‌شود و آنچه از آن به‌جا می‌ماند خاکستر نیست بلکه بوره‌ای غالباً بسیار سخت است. آتشهای شیمیایی چه طبیعی باشند مثل آتشهای آتشبازی و چه ساختگی، هرگز از لحاظ ماده‌شان مورد نظر و توجه قرار نمی‌گیرند و روشنایی‌های برق و گلوله‌های آتشین و آذرخش و روشنایی کوچکی که گاهی در انتهای دکل‌های کشتی می‌درخشد و از قوهٔ برق هوا تولید می‌ود (Feu saint-Elme) حتی از آنها هم کمتر.

زیرا مادهٔ آتش غالباً آتش ــ روشنایی است که خود انواع مختلف دارد. آتشهایی هست که نمی‌درخشند و روشنایی نمی‌بخشند، خاصه آتشهایی که در وسط روز روشن می‌کنند. اما آتشهای دیگر چنان درخشانند که بیننده به‌ناچار چشمانش را فرو می‌بندد. روشنایی خورشید در طلوع و یا غروب آفتاب، و در صلاة ظهر که چون سفره‌ای بر روستای داغ‌شده از تابش خورشید گسترده است، اشعهٔ خورشیدی و هاله و فوران موادی که غالباً دورادور قرص خورشید مشاهده می‌شود، همه اشکال و درخشش و رنگهای مختلف دارند. هر که به‌خورشید در صلاة ظهر نگریسته، به‌رغم خطر

ضایع شدن چشمانش آن‌را نیلی یا وسمه‌ای (indigo) دیده است.

خلاصه آنکه تنوّع پدیده‌ها به‌قدری است که خواستاران نمایش آتش می‌توانند از آن میان انتخاب کنند. موضوع واحد آتش در ظاهر چنان متنوع است که این گوناگونی، نمایش آن‌را در قالب تصاویر مختلف، تسهیل (و نه الزام) می‌کند. خاطرنشان کنیم که آب و هوا و زمین و درخت و کوه و گل نیز چنین‌اند. طبیعت به‌عنوان موضوعی موفور، پذیرای تفاسیر متنوع بر حسب ادراکات مختلف است و بدین سبب توانسته‌ایم آن‌را از لحاظ نظری، قلمرو ادراکاتِ ممکن تعریف کنیم[۷] و در همین حاشیهٔ امکانات است که قرارها و مواضعات لفزان و متغیّری که نگارگران به‌هرچندگاه، بدانها توسل می‌جویند، پا می‌گیرند. بنابراین شمایل‌سازی، تابع مرجّحات و گزینش‌هاست که دو جنبهٔ اساسی آن‌را مدّ نظر باید داشت: یکی فراز و فرود و تغییرات درخشندگی آتش (و تأثیرات آن) و دیگری سهم خط درّ نمایش شعله. بدیهی است که معنای عاطفی یا عقلانی منسوب به‌آتش به‌تصویر و شبیه‌سازیِ «دالّ»، محضر و محدود نمی‌شود و معهذا بیان هیجان‌انگیز این دالّ در تجسم (expressivité plastique) هرچند از مقولهٔ نگارگری خارج است، باید مورد توجه و نظر باشد.

۲ــ آتش به‌عنوان ذاتی اجتماعی

معهذا نمی‌توانیم همهٔ انواع عینی آتش را از لحاظ شکل‌آفرین و تمثال‌گر، برابر بدانیم. در اینجا پای تاریخ عمومی مناسبات انسان با آتش به‌میان می‌آید و ما باید این سخن ضابطه‌وار باشلار (Bachelard) را به‌معنای واقعی آن فهم کنیم آنجا که می‌گوید: «آتش پیش از آنکه ذاتی طبیعی باشد، ذاتی اجتماعی است[۸]». زبان، دلیل این تاریخی بودن آتش را منعکس می‌سازد. فرهنگ لیتره (Littré) که گذشتهٔ زبان ما را خلاصه می‌کند، چهل و هشت عنوان در مادهٔ آتش برمی‌شمارد، یعنی حداقل همان تعداد معنی و کاربرد واژه و تازه باید معانی و موارد کاربرد لغات شعله و اخگر و دوزخ و سوختن و درخشیدن و بسیاری الفاظ دیگر را بر آن جمع افزود. بسیاری از این موارد استعمال، منسوخ شده‌اند، مثلاً نامهای زیبای بعضی بیماری‌ها و آماس‌ها مثل: feu volage یا feu volant، حتی بیماری باد سرخ آتش مقدّس (شعله‌ای که همواره در معابد یا اجاقهای خانه روشن نگاه می‌داشتند) نامیده می‌شد. توپخانه یا آتشبار و فن مربوط به‌کوره وتنور و زبان خاص آزمایشگاهها نیز واژگان کهن منسوخ‌شدهٔ خود را دارند و امروزه دیگر از feu nu و feu de roue و feu du reverbère و آتش المپیک سخن به‌میان نمی‌آید؛ و ما کاربردهای مجازی واژهٔ آتش را وقتی از دهان قهرمانان کلاسیک می‌شنویم، فقط با نوعی عطوفت تاریخی‌مآب می‌پذیریم. آن معانی مجازی در موسیقی شعر جاری می‌شوند و بدانها صبغه‌ای مهجور می‌بخشند:

من ونوس و آتشهای بیمناکش را بازشناختم[۹].

---

7. L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence. Paris, Vrin, 1962, p. 246. Le peintre et les leçons de la nature, Revue d'Esthélique, t. XIV, Janvier-Mars 1961, p. 39–65.

8. La psychanalyse du feu, Paris, Gallimard, 1938, p. 27.

۹. راسین فدر (Phèdre)، I، ۳. وقتی در گراورهای هرزه و شهوانی قرن ۱۸، اروس مشعل افروخته‌ای را بین پاهای دختر زیبای رخوت‌آلودی فرو می‌برد، همان استعاره به‌کار رفته است. از نظر ما که دیگر از این زبان استفاده نمی‌کنیم، چنین تصویری تأثیری آزارگرانه (sadique) دارد.

همان‌گونه که آتش به‌عنوان موضوعِ علم از کتابهای فیزیک رخت بر بست، شعله نیز از علم بلاغت تغزّلی بیرون رفت. ملخص کلام آنکه تاریخ هر واقعیتی، تاریخ قاموس یا فرهنگ لغات آن نیز هست. بدینگونه آتش در بستر لغات حرکت کرده، بسان تصاویرش، جابجا شده و سیر تاریخی داشته است (یا به‌سخن دیگر اصطلاحات و نقوش مربوط به‌آتش ثابت نمانده‌اند بلکه بارها تغییر کرده‌اند).

می‌دانیم که باشلار به‌رغم ساحتِ اجتماعی‌ای که برای آتش قائل است، از شناخت «مرتبهٔ تاریخی» برای آن امتناع دارد و حکمش این است که «خیال‌پردازی مدام مضامین ابتدایی را از سر می‌گیرد[10]». معهذا خیالبافی نیز نشان از تاریخ دارد، همانگونه که مناسبات تمدن مادی با آتش و سبک آثار آفریده شده و ادراک حسّی، تاریخی‌اند. آیا در تاریخ ادیان و تاریخِ جزمیّاتِ هر دین و آیین، نوعی تاریخ خیال‌پردازی جمعی که کمابیش به‌صورت آموزه درآمده، وجود ندارد؟ برای پی بردن بدین معنی، کافی است بدانیم که در هر دوره، بعضی مضامین دقیقِ تخیّل مربوط به‌آتش چه اهمیتی کسب کرده‌اند. رنگ قرمز، رنگ آتش و خون که برای یونانیها، یادآور Arès و جنگ بود، از لحاظ مسیحیان، نماد عشقِ الهی و ایثار و جانفشانی شهدا و اقتدار اسقفها می‌شود[11]، و سپس نشانِ کارگران و انقلاب. بهشت همواره همزمان با دوزخ و یکجا، تصویر نشده است، چنانکه معاصران مسیح با مشاهدهٔ او به گونه‌ای که هاله‌ای نورانی وی را در میان گرفته است، غالباً بیش از کسانی که مسیح مصلوب در نظرشان مظهر آموزه‌ایست که برای بیماری و درد، ارزش اخلاقی و عقلانی قائل است (dolorisme)[12] و نیز یادآور لعنت ابدی و جهنم، دربارهٔ آتش آسمانی، تخیّل کرده‌اند. در نتیجه آتشِ پاک کننده و مطهّر که بنا به‌تفسیر بعضی فرقه‌ها از آیهٔ ۱۶ فصل سوم انجیل لوقا[13]، تعمیددهنده است، آتش عذاب شد[14]، چنانکه تصاویر مذهبی قرون ۱۴ و ۱۵، آکنده از شیاطین و شیطان‌صفتی است و دوزخ و رقص اموات، چنان شمایل‌نگاری آن دوران را تسخیر و اشغال کرد که سرانجام رؤسای مذهب کاتولیک در شهر Tarente، زیر فشار نهضت اصلاح دینی (Réforme) که ریاضت‌طلب و سختگیر بود، کوشید تا نظم و صلح را در آن عرصه برقرار کند[15]. شگفت آنکه، همانگونه که آباء کلیسا ملاحظه کرده بودند، این آتش اساطیری که دیگر خاصیت تطهیر ندارد، بلکه فقط باید موجب عذاب ابدی باشد، به‌ملعونِ گزندی نمی‌رساند. به‌آتش دوزخ خوراک نمی‌رسد، آتشی است که پیکرهای لعنت‌شده را نمی‌خورد و نمی‌سوزد. محکومان و مطرودان در آتش

---

۱۰. همان، ص ۱۴.

11. Louis Réau, Iconographie de l'art chrétien, Paris, P.U.F. 1957, E.I. p 72.

۱۲. عبارت در ترجمه کوتاه‌شده با حذف جملهٔ زیر:

. . . le dolorisme chrétien à la méditation angoissée de la moechialogie.

۱۳. «من شما را در آب تعمید می‌دهم، امّا کسی خواهد آمد که از من تواناتر است و من لایق آن نیستم که بند کفش او را باز کنم. او شما را با روح‌القدس و آتش تعمید خواهد داد».

14. Carl M. Edsman, le baptème de feu, Thèse de la Faculté des Letures des d'Upsala, Leipzig, Lorenz 1940.

۱۵. Réau، همان، جلد دوم:

Iconographie de la Bible, II, Le Nouveau Testament, p. 122.

«استحمام» می‌کنند، چنانکه گویی در مایعی با چینهای عمودی و کمابیش موّاج، خود را می‌شویند و یا اگر زبانه‌های آتش پیکرشان را می‌لیسد، پنداری سرپنجهٔ سبزی و گیاه آنها را می‌نوازد. این تضادِ غیرواقعی‌ایست که در آتشِ عذاب هست. این آتش نباید قربانیانش را زیاده تباه کند، تا آنان بیشتر رنج برند.

اما آتش دوزخ، رفته‌رفته جای به کاربرد عرفانی‌تر شعله، یعنی آتش، نماد عشق پاک، می‌پردازد. امروزه در محلهٔ Saint-Sulpice (پاریس)، شبیه‌سازی‌ای از این قماش که سخت نرم و ملایم گشته است، یافت می‌شود. چند تن از مسیحیان معاصر، اگر دوزخ را باور دارند، آن شبیه‌سازی را نمودار شراره‌ای واقعی می‌بینند که بدکاران باید در آن جاودانه بسوزند[۱۶]؟ تأثیر این تغییر معنی در هنر قدسی، محسوس و مشهود است. در مورد اسطورهٔ آخر زمان نیز حال بدین منوال است. شمایل‌سازی مربوط به‌مکاشفات (Les Apocalypses)، بسیار کهن و مقدّم بر شمایل‌سازی روز قیامت و حشر و حساب است. امید بازگشت فاتحانه و شکوهمندانهٔ مسیح در آخر زمان برای محاسبهٔ اعمال، از بیم و هراس گرفتار شدن به‌لعنت الهی، قبل از سال هزار میلادی، قوی‌تر است. از رنسانس به‌بعد، ملاحم مکاشفه‌آمیز ناپدید می‌گردد و درامِ شخصی‌تر رستگار و یا مطرود و دوزخی گشتن، جایگزین خیالبافی در باب فاجعه و ملحمه‌ای کیهانی می‌شود. اما جنگهای قرن بیستم و فجایعی که به‌بار آورد و خطر واقعی وقوع ملحمه‌ای اتمی، پیشگویی‌ای شوم را با تشویش و اضطراب احیا نمی‌کند؟

اگر بخواهیم خطوط کلّی تاریخ روانشناختی آتش را به‌طور خلاصه مشخص کنیم، باید ضمن توجه به‌تحوّل و تطوّر مفاهیم عرفانی یا علمی که از آتش ساخته و پرداخته شده و نیز با در نظر داشتن فنون مختلف کاربرد آتش، همچون آتش انرژی، آتش جنگ، آتش عذاب، آتش شوم، آتش اجاق خانواده، آن تاریخ را در طول قرون متمادی به‌چند دوره بشکنیم.

بدین‌گونه در دوران آغازینی که آتش نادر و گرانبها بوده است، آتش به‌عنوان نیروی حیاتی و قدرت خلّاقه، مقام الوهی می‌یابد. خانم ماری دلکور (Marie Delcourt) در رسالهٔ اجتهادیش به‌نام Hephaïstos ou la légende du magicien[۱۷] به‌بهترین‌وجه‌معلوم‌می‌داردکه Héphaïstos-Vulcain خدای بندنده که می‌توانسته سلاحهای زئوس را بسازد و Arès را ریشخند کند، چه قدرتی داشته است. و آقای Carl Martin Edsman در باب آتش الهی که منشأ آیین جوان‌شدگی و نامیرایی است به‌درستی تحقیق کرده است: هرکول پهلوان مورد ستایش رواقیون بر کوه Oeta خود را آتش می‌زند و می‌میرد ولی بدینگونه نامیرا می‌گردد. اسطورهٔ ققنس (Phénix) در ادوار متأخر روم، بسیار زنده

۹۰

۱۶. به‌رغم Saint Jérome، یک تن از آباء کپوشی (capucin، از سلک فرانسوای قدیس)؛ م. استانیسلاس (M. Stanislas) قویاً مدافع این نظر شده است که آتش دوزخ، آتشی واقعی است:
Sous la lumiere de Fatima, suivi de Dans l'enfer . . . dammés! Le Puy, éd. X. Mappus, 1954, p. 46–47.

17. Thèse de la Faculté des lettres de Liège, Paris, Les Belles-Lettres, 1957, p. 193.

است[18] و خاطرنشان کنیم که خودسوزی (agnipravésa) در مذهب بودیسم که اشکال جدید آن عمل متضمّن اعتراض بوده است، برای خودکشی با آتش معنای دیگری قائل است.

سپس دورانی آغاز می‌شود که آتش، آسان‌کارتر است ــ زیاده آسان‌کار، زیرا کلیساهای صدر مسیحیت (basilique) و قلعه‌ها و شهرهای دارای بناهای چوبی، غالباً به‌سادگی آتش می‌گیرند ــ جدا از آنکه در جنگها، آلات جنگی، پیکانهای آتشین و یا آتشهای مایع (مایعات آتشزا) که موجب وحشت و هراس شدند، به‌سوی دشمن پرتاب کنند یا نه. موریس مرسیه (Maurice Mercier) در تحقیقش راجع به[19] Le feu grégois برخلاف نظر لالان (Lalanne) عقیده دارد که نفت آتشزا که تهیهٔ آن به‌عنوان سلاح جنگی، طریقه‌های گوناگون داشته، شاید در مصر باستانی نیز به‌طور مؤثر به‌کار می‌رفته است. پیشینیان در جنگ، تیرهایی که نسوج کتانی و کنفی شعله‌ور بدان پیچیده بودند، پرتاب می‌کردند. در شهر بندِ شهر Platée در سال ۴۳۱ قبل از میلاد، از قیر استفاده می‌شد. تیت‌لیو (Tite-Live)[20] تیرهای وحشتناک آتشزایی را توصیف می‌کند (falarique) که رومی‌ها با منجنیق پرتاب می‌کردند. بنابراین آتش یونانی (feu grec, grégois) که موجب شکست اعراب به‌سال ۶۷۸ در برابر قسطنطنیه شد، از مخترعات معمار یونانی کالینیک (Callinique) نیست، بلکه دریانوردان آتش‌انداز (syphonateur) قسطنطنیه بودند که در آن زمان، پیشروی شرق به‌سوی غرب بوزنطی را سدّ کردند. در این دوران دراز که آتش غالباً سانحهٔ شومی است که از گزندش مصون نمی‌توان بود، دوزخ اساطیری، تحقیقاً زمینی می‌شود و هیمه‌های آدم‌سوزیِ انکیزیسیون، قرنهای متمادی مناظر حزن‌انگیزی برای تماشای مردم به‌نمایش می‌گذارد[21]. در قرن ۱۷ در فرانسه، آتشبازی نشانهٔ شادمانی مردم است، و در رسالهٔ آقای فرزیه[22] Traité des feux d'artifice pour le spectaele (Frézier) وفور گراورهای مربوط، جز این هدفی ندارد که خاطرهٔ آتشبازی‌های دوران، جاودانه گردد.

با ظهور عصر تمدّن صنعتی، آهنگری‌های روستاها بی‌درنگ برچیده نمی‌شوند، بلکه علم احتراق، جایگزین اساطیر شیمیایی تراویده از نظریهٔ چهار عنصر و خاصه اسطورهٔ phloistique (مادهٔ سیّالی که به‌اعتقاد شیمی‌دانان قدیم در هر جسمی وجود داشت و به‌محض جدا شدن از آن، آتش می‌گرفت) می‌گردد[23]. در سال ۱۸۲۰، اندکی بیش از یک قرن قبل از عصر اتم، کبریت اختراع

18. C. M. Edsman, Ignis divinus, le feu comme moyen de rajeunissement et d'immortalité, contes, légndes, mythes et rites. Thèse de la Faculté des Lettres de Lund, G. W. K. Gloerup, 1949, p. 178. Jean Hubaux et Maxime Leroy. Le mythe du Phènix dans les littératures grecque et latine. Thèse de la Faculté des Lettres de Liège, Paris, E. Droz 1939.

19. Le feu grégois, Paris, Paul Geuthner, Avignon, Aubanel aîné, 1952.
«ماده‌ای شبیه مازوت، معمول در جنگ که روی آب هم می‌سوخت و برای آتش زدن کشتی‌ها به کار می‌رفت» (م.)

20. lib-xxi, 8.

21. Georg Langin, Religion und Hexenprozess, Leipzig, O. Wigand, 1888.

22. À Paris, chez Daniel Jollet, 1706.

23. Lucien Febvre, Une enquête: la forge de village, Annales d'Histoire économique et sociale, 1935, p. 603–614.

می‌شود!... روشنایی شهرها و خانه‌ها از منبعی عمومی فراهم می‌آید. با پیدایی برق، غیبت آتش در اجتماع باز هم بیشتر می‌شود و امروزه‌روز، برای گرم شدن یا تأمین روشنایی کافیست که دگمه‌ای را بچرخانیم.

۳ـ شمایل‌سازی آتش

پس از این مقدمه در مرزبندی اجتماعی، اینک می‌توانیم به‌شمایل‌نگاری آتش بپردازیم. آقای سوریو (Souriau) می‌نویسد «هنرمندان به‌چیزها علم دارند» و «وجه نظر هنرمند دربارهٔ اشکال، نه برای حظّ بردن بلکه برای تحقیق و بررسی، تحقیقاً وجه مشخص وی از دیگر مردم، یعنی کسانیست که فقط از حساسیّت زیباشناختی بهره‌مندند». سوریو در توضیح مطلب با ذکر مثالی می‌گوید: «هر که به‌دوره یا کنارهٔ شعله‌ور کنده‌ای در اجاق یا به‌بازی دو رنگ سبز و طلایی برگان درخت در آسمانی روشن، فقط برای لذت بردن و خوش‌آیند خویش خیره نشده، بلکه به‌قصدِ شناخت آنچه می‌بیند، چشم دوخته است، چنین کسی، شاید صاحب روحی ظریف و نازک‌کار و حساس و دوستدار زیبایی است، ولی هنرمند نیست»[۲۴]. سوریو جای دیگر این حکم روانشناختی درست را با ذکر ملاحظه‌ای تاریخی که متأسفانه کاملاً حقیقت دارد، چنین اصلاح می‌کند: «خوب است از یاد نبریم که در تاریخ هنر، بسیاری هنرمند غفلت کرده‌اند که به‌اطراف خود نگریسته مشاهده‌گر باشند. به‌عنوان مثال، هنرمندان نقش‌پرداز جانوران، نادرند و بر عکس بسیارند هنرمندانی که اسب یا سگ را چنان نقاشی کرده‌اند که گویی هرگز آنها را ندیده‌اند»[۲۵]. با توجه به‌این دو حقیقتِ ناگزیریم که بگوییم بسیاری از هنرمندان مدّعی شبیه‌سازی آتش، هرگز آن‌را ندیده‌اند. در تابلوی **کورهٔ آهنگری ولکن** (Vulcain) اثر ورونز (Véronèse) از آتش چندان نشانی نیست. وازاری (Vasari) آتش را به‌شیوه‌ای تمثیلی نقاشی می‌کند و هر آکادمیسمی[۲۶] به‌همان شیوه توسّل می‌جوید. نقاشی‌های روی تختهٔ **چهار عنصر** اثر Brueghed-de-Velours در موزهٔ لیون هست، و تصویر آتش در آن، موجب سرخوردگی و دلسردی است. قالیبافتِ کار لوبرن (Lebrun) و نقاشی اثر کُنده (Conder) در ورسای و نقش آتش ساختهٔ کاراش (Carrache) و پردهٔ **آتش‌سوزی در لیون** اثر بلانشه (Blanchet) (که در شهرداری لیون طعمهٔ آتش شد و سوخت)، از آتش هیچ اثر و نشانی ندارند. Rixens (در شهرداری پاریس) با نقش خشک و خالی آهنگری برهنه و زبر و خشن، می‌خواهد آتش را بنمایاند. چنانکه گفتیم، آتش در زندگانی هر روزینهٔ ما کمتر از گذشته، یعنی آنگاه که ابنیهٔ چوبی مدام طعمهٔ حریق می‌شدند، حضور دارد و بی‌تردید عکاسی وقایع روز، برای برآوردن نیازمندی ما به‌تصاویر، در این‌باره کفایت می‌کند. با تورّق بسیاری از تألیفات مربوط به‌هنر، مزیّن به‌نقوش و تصاویر آثار

24. L'avenir de l'esthet uque. Essai sur une science naissante, Paris, Alcan, 1929, p. 25.
25. La condition humaine vue à travers l'art. Cours de Sorbonne, Paris, C.D.U. 1955, p. 15.
۲۶. «شیوهٔ فراگیری هنر و ایجاد اثر هنری در چهارچوب اصول مقرّر و به‌پیروی از تعالیم استادان». پرویز مرزبان، حبیب معروف.

هنرمندان معاصر، مثلاً تاریخ هنر سوررآلیستی نوشتهٔ مارسل ژان (Marcel Jean)، یک تصویر آتش نیز مشاهده نمی‌کنیم. حتی پیکاسو در یکی از زیباترین آثارش، برای نمایش آتش‌سوزی گورنیکا (Guernica) ، صحنه را با یک لامپ برقی روشن می‌کند!

بر عکس در بعضی سبکهای هنری، رجوع و استناد صوری به‌آتش به‌حدِّ وفور وجود دارد، بی‌آنکه آتش تصویر شود. در زمینهٔ هنر مبتنی بر رسمیت سنن دینی و مقررات تغییرناپذیر حاصل از آن، گرچه شبیه‌سازی آتش معمول است، امّا هنر بوزنطی و هنر دیوارنگاری، مصمّم‌تر از دیگر هنرها، به‌تصویرسازی مظاهر شعله رغبت دارند. از هنر گوتیک شعله‌سان می‌گذریم و نقش هنری یک تن از شاگردان میکل‌آنژ به‌نام Gio Paolo Lomazzo را خاطرنشان می‌کنیم که تابلویش با عنوان Trallata della'arte pittura (۱۵۸۴)، حقیقتاً بیانیهٔ خط مارپیچ است که شیوه‌گری (هنرمندان ایتالیا در قرن شانزدهم به‌تقلید از استادان بزرگ دوران رنسانس: maniérisme) و سبک باروک و (ویلیام) هوگارت[۲۷] (Hogarth) بعداً آن‌را می‌ستایند و توصیه می‌کنند. در این سبکها، رعنایی و ملاحت (grâce) و بنابراین بیانِ حرکت، برترین کیفیت، محسوب می‌شود و به گفتهٔ لوماتزو (Lomazzo) «برای نمایش حرکت، مظهری مناسب‌تر از شکل شعلهٔ آتش نیست که به‌قول ارسطو و تمام فلاسفه، فعال‌ترین عنصر از میان همهٔ عناصر است و شکل شعله‌اش از هر شکل دیگری بیشتر قابلیت حرکت دارد، زیرا مشتمل بر مخروط و نوک‌تیزی است که گویی هوا را می‌درند و تا (قلّهٔ) قلمروش صعود می‌کنند. بنابراین وقتی تصویر چنین شکلی داشته باشد، بسیار زیبا خواهد بود»[۲۸]. گیرم که چنین باشد، امّا اشکال شعله غالباً از چیزی که آتش گرفته می‌سوزد، دور می‌افتند، چنان که در انباشتگی و انبوه خطوط خمیده و مارپیچِ سبک روکوکو (rococo) و سپس سبک جدید (Modern Style)، بیشتر اشکال نباتی نقش بسته‌اند تا آتش و شعله‌ها حتی از ریزانی و سیلان و میعان مایعات متحرّک‌ترند. و وقتی اثراتِ نور از اشکال در حال اشتعال، از لحاظ تجسمی و حجم‌آفرینی، اهمیت بیشتری می‌یابند، همنوا با فرومانتن (Fromentin) باید نورافشانی از یک مرکز (luminarisme) در «نقاشی بر اساس دوایر یا خطوط منحنی متحدالمرکز» را بیان نقاشی ژرژ دولاتور[۲۹] (Georges de la Tour) و نورپردازی (luminisme)[۳۰] نقاشانِ قرن ۱۸، مثلاً نقاشی کلود لرن[۳۱] (Claude Lorrain) و سپس امپرسیونیست‌ها و تابلوهای پیر بونار Bonnard[۳۲] را خاطرنشان کرد.

این آموزه‌های زیباشناختی یا دستوری مربوط به‌سبک، ظاهراً یا علی‌الاصول، قابل اعمال در همهٔ فنون تجسمی‌اند: از قبیل دیوارنگاره، ساخت اشیاء و جواهر، نقاشی، گراورسازی و طراحی و

---

۲۷. نقاش و نویسندهٔ انگلیسی (۱۶۹۷ـ۱۷۶۴). م.

28. Liv. I. ch. I. P. 22.

ترجمهٔ Bouleau به‌نقل از کتابش:

Charpantes, la géométrie secrète des peintres, Paris, Edit. du Seuil, 1963, p. 148.

۲۹. نقاش فرانسوی (۱۵۹۳ـ۱۶۵۲). م.

۳۰. سبکی که به‌اثرات نور و سایه و مناسبات آنها توجه خاصی دارد (چون اسلوب Prud'hon و Géricault). م.

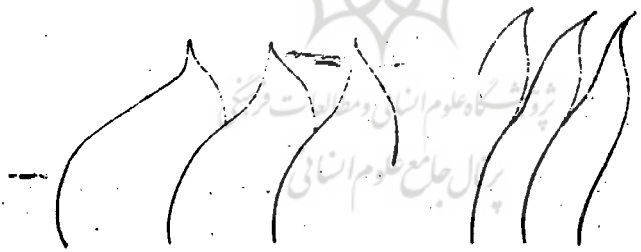
۳۱. نقاش فرانسوی (۱۶۰۰ـ۱۶۸۲). م.

۳۲. نقاش فرانسوی (۱۸۶۷ـ۱۹۴۷). م.

عکاسی و سینما. اما رده‌بندی تصاویر شعله که در زیر خواهم آورد، ممکن نیست فقط از تقسیم‌بندی فنی فوق تبعیت کند، چون در آن، منتجّه چندین عامل مشهود است که عبارتند از: موضوع انتخاب‌شده، مضمون زیباشناختی یا هنری ملازم با آن موضوع و فنّ تصویر یا شبیه‌سازی. از این‌رو برای بررسی و تحلیل دقیق‌تر موضوع مورد نظرمان، تصاویر مربوط را بر حسب شکل شعله، طبقه‌بندی می‌کنیم.

الف ــ شعله‌های سنگین و ایستا

چنین شعله‌هایی خاصه در پیکره‌سازی یافت می‌شود، مثلاً در مجسمهٔ **بیرون آمدن بودا از میان شعله‌های آتش** (اعجاز سرواستی Çravasti، هُنرِ گندهرا، قرن سوم، موزهٔ بروکلین) یا در پیکرهٔ چوبی آگنی (Agni) ــ قرن ۱۷ ــ متعلق به‌موزهٔ گیمه (Guimet). در این دو پیکره، شعله‌ها، به‌شکل مخروطهای ضخیمی هستند که نوکشان رو به‌بالاست. شعله‌های سرستون‌های کلیسای وزله (Vezelay)، باریک‌تر و ظریف‌ترند. همچنین شعله‌های منقوش در شیشه‌بند (Vitrail) نیز درشت و کوتاهند. مثلاً شعله‌های شیشه‌بند منقوش کلیسای Saint-Vincent در روان (Rouen)، موسوم‌به: درخت یسّا. درتصاویرونقوش‌عامیانهٔ‌منسوب‌به‌شهراپینال (Epinal)، صفحه‌ای‌که‌رنگ را بر نقش طبع می‌کند، غالباً رنگ قرمز غلیظ و توپر و ثقیلی را بر شعله‌ای که طرحی ظریف‌تر دارد، می‌چسباند. واضح است که در همهٔ این مثالها، سنگینی و ضخامت فوت و فن به‌عنوان یکی از خصایص آن، بر اشکال و صور، الزام شده یا مهر خود را بر شکل و مظهر آتش زده است. (نگاه کنید به‌تصویر ۱)

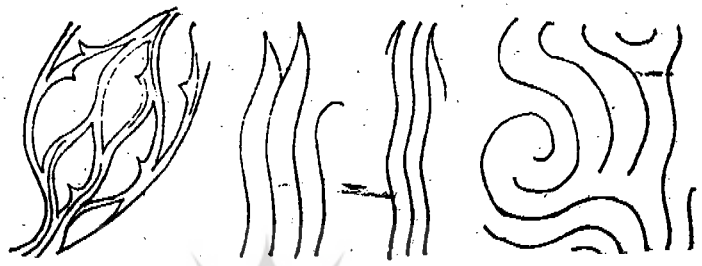


شکل (۱)

ب ــ شعله‌های شکنجی و تابدار

این شعله‌ها با خطی مارپیچ و غالباً دراز و گاه طابق‌النعل بالنعل، پیچ‌پیچ ترسیم شده‌اند. این‌گونه شعله‌ها بسیار فراوانند. سبک گوتیک شعله‌سان ــ به‌عنوان مثال روکاری کلیسای تثلیث (Trinité) در واندوم (Vendôme) ــ از این قماش است. کنده‌کاری روی چوب یا چاپ چوبی و نقاشی تزئینی روی چوب، به‌عنوان مثال Compost Grand Kalendrier, des Bergiers متعلق به‌قرن ۱۵، زمینهٔ مناسبی‌برای این‌سبک فراهم‌می‌آورد. گاه‌شکنج‌وتاب، نظم‌وترتیب‌عمودی خطوط موازی سینوسی

یا شبه‌جیب (sinusoïde) رادارد، خاصه در تصاویر و نقوش عامیانهٔ اپینال. در تصویر هبوط فرشتگان (La chate des anges) از کتاب Très riches Heures du duc de Berry، شعله شبیه گیسوانی به‌نرمی ابریشم است. اما غالباً شکل (شعله) با تصویر و بازنمایی (اشکال مشابه) یکی نیست، بلکه صورتِ انتزاعی نابی دارد. در واقع آتش که (از لحاظ شکل) رقیب مار یا زلف و گیسوست، نمی‌تواند به‌تنهایی مدّعی نقل و بیان اشکالی باشد که موج و شکنج‌شان، به‌خودی‌خود گویاست و نیازی به کمک برای گویایی ندارد. مثلاً وان‌گوگ صراحتاً شعله را نقش نمی‌زند، بلکه همچون معماری گوتیک، با حرکت شعله‌مانند درختان تیره و تار در پردهٔ Route et cyprès (Otterlo) یا در متن پردهٔ مشهور چهرهٔ هنرمند (که در لوور هست) آن‌را عبارت می‌کند. (نگاه کنید به‌تصویر ۲)



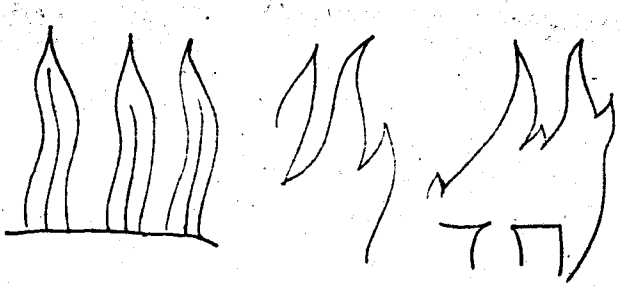
شکل (۲)

ج ــ شعله به‌سان چنگک و قلّاب

در قسمت تختانی دیوارنگارهٔ Berzé-la-Ville که نمودار شهادت قدیس ونسان است (Le Martyre de Saint Vincent) شعله‌هایی که خفنگ مشبّک را می‌لیسند، نوک‌تیز و چون جواهر نشانده شده با شکنج و تابی بس اندک‌اند، چنان که گویی آهن ورزیده‌اند (fer forgé). همین‌گونه است *Saint Laurent* در مرقدِ Galla Placids در راون (Ravenne). نگارگری (graphisme) قرون وسطی، به‌چنین تعبیر حجمی، علاقه دارد. چنانکه در تصویر واقعهٔ مکاشفه‌آمیز ۱۶، نمودار ویرانی بابل، در دستنویس شایان اعتنای Apocalypse: Arroyo de Béatus آتش لکّهٔ قرمزی است که نوکهایش از همه‌سو، بناهای مشتعل را در بر گرفته‌اند[۳۳].

بسیاری از ملاعین با چنین آتشی در دوزخ می‌سوزند، چنان که به‌عنوان مثال، تصویری عامیانه منسوب به‌شهر Montbéliard (قرن نوزدهم)، نمودار چنین چیزی است[۳۴]. در تصاویر ساده‌شدهٔ اعلانات و کرومولیتوگرافی (chromo) معاصران ــ لیتوگرافی چندرنگ ــ گاه این سختی شعلهٔ چنگ‌سان را مشاهده می‌کنیم: به‌عنوان مثال در علامت تجاری (پنیر) Roquefort به‌نام «phénix» که بسته‌بندی آن منقّش به‌تصویری عجیب و غریب است. (نگاه کنید به‌تصویر ۳)

۳۳. این تصویر در Verve، شمارهٔ ۲، سال ۱۹۳۸ به‌چاپ رسیده است.
۳۴. این تصویر در کتاب زیر چاپ شده است:
Claude Roy, Arts fantastiques, Paris, Robert Delpire, 1960, p.



شکل (۳)

د ــ شعله‌های خطّی به‌دو رنگ سیاه و سفید

گراورهای قرون ۱۷ و ۱۸ خاصه گراورهایی که آتشبازی را تصویر می‌کنند، درخور آنند که به‌تنهایی تحت عنوانی خاص، مورد بررسی قرار گیرند. گراورهای **پیکار در شب و آتشبازی‌های دیگر** که به‌مناسبت ورود شاه هانری چهارم به‌متس (Metz) در ۱۶۰۵ انجام شده است (Le combat nocturne et autres artifices de feu executés à l'accasion de l'entrée du roi Henri IV à Metz) به‌سبب هاشورزنی زمینه‌ای که تصویر موشک‌ها که به‌شکل برگ درختان نخل منفجر می‌شوند (دو تصویر خطی)، بر آن متن نقش شده و آن هاشورزنی‌ها، رنگ خاکستری یک‌دستی دارند و آدمها پشت به‌روشنایی و در نتیجه تیره و تار، مشعل به‌دست گرفته‌اند، به‌خوبی این احساس را به‌بیننده می‌بخشند که شب، روشن شده است. گراور **حریق هفته‌بازار سن‌ژرمن** (L'incendie de la foire Saint-Germain) نیز از همین جلوه‌ها بهره برده است، اما شعله‌ها زیر دودی غلیظ، تاب و شکنج گیسوانی روشن را دارند. یکی از زیباترین گراورهای آتشبازی، طرّاحی چراغان و آتشبازی‌ایست که برای جناب ولیعهد در ۳ سپتامبر ۱۷۳۵ در مدون انجام شد.

(Dessein de l'illumination et du feu d'artifice donné à Mgr le Dauphin à Meudon I 3 September 1735)

و کار کوشن (Cochin) است. در این گراور، کانون آتشبازی که در قلب رواقی ورودی واقع است، روشنایی ضعیف و خفیفی دارد، اما در شب ظلمانی، موشکها می‌جهند و ذرات نور چون باران فرو می‌بارند. این تصویر بر اساس نقش سپید بر متن سیاه، پرداخته شده که ظاهراً در چنین بازنمایی‌هایی الزامی است. امّا از شگفت‌ترین تصاویر، گراور آتشبازی در کنار کانال رود سن به‌مناسبت ازدواج لوئیز الیزابت، بانوی اول فرانسه با شاهزاده دون فیلیپ دوم ولایتعهد اسپانیاست.

Feu d'artifice dressé au bord du canal de la rivière de Seine . . . au sujet du mariage de Louise Elisabeth, première dame de France avec le prince Dom Philippe II infant d'Espagne.

در این گراور، موشکهای سیاه و تیره، بر متنی کاملاً سپید، به‌طور مشخص چشم‌گیرند! و سرانجام باید گراور مربوط به‌تاریخ طبیعی یعنی آتشفشان کوه وزو (Eruption de Vésuve) را که در سال

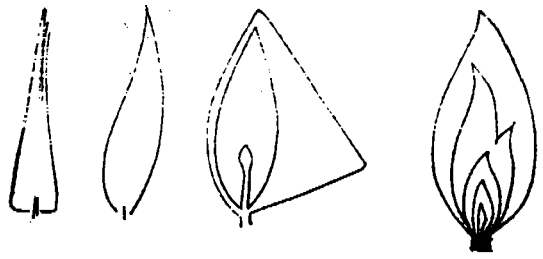
۱۷۳۴ پرداخته شده، خاطرنشان کرد. در این گراور، جلوهٔ سپیدی بر متنی سیاه، فوران کوه آتش‌ریز را به‌سبکی خط‌پرداز که آشکارا از آتشبازی اقتباس شده و همه در آن عصر شاهدش بودند، زیرا رسم آتشبازی زنده و سخت رایج بود، نمایش می‌دهد. برای تشخیص میزان آزادی هنرمند گراورساز، در قبال واقعیت، یعنی تعبیر آن به‌نحوی که واقع‌گرا نیست، کافی است که این آتشفشانی را با نقاشی واقع‌گرایانهٔ Dahl (موزهٔ فرانکفورت) یا با عکس‌های مشهور هارون تازیف (Haroun Tazief) قیاس کنیم. (تصویر ۴)

شکل (۴)

ه ــ شعله‌های برگی

بی‌آنکه قصد تحلیل ابهام و پیچیدگی تزئینات مشتمل بر نقوش درهم‌تابیده و گیاههای خزندهٔ چسبنده و نباتاتِ پرپیچ و شکن تابدار به‌شکل شعله را داشته باشیم، در آغاز خاطرنشان کنیم که مضمون بوتهٔ مشتعل (Buisson ardent) در کتاب دعای (مزامیر) لویی مقدس (Psautier de Saint Louis) به‌شیوه و سبک نقشپردازی که بیشتر شکل گیاهی دارد تا آتش‌سوزی، پرداخته شده است. در این تصویر، خداوند در نوعی پنجرهٔ بیضی‌شکل که از دو شاخهٔ نازک و ظریف تشکیل شده و از لحاظ گیاه‌شناسی، کاملاً خیالی و یا فقط تزیینی است، ظاهر می‌شود. به‌طور کلّی نقش‌پردازی شعله‌های برگ‌سان، مراتب کاملاً مشخص و متفاوتی دارد. مثلاً در پردهٔ قدیسه مادلن (Sainte Madeleine) ژرژ دولاتور، صفا و آرامش خانه با امانت تصویر شده است. در تابلوی وان‌گوگ به‌نام صندلی گوگن (Gauguin) (Le fauteuil de ــ آرل Arles، ۱۸۸۸ ــ که شمع روشنی بر آن نهاده شده، نور از چراغ گازی می‌تابد که در انتهای اطاق می‌سوزد. در تابلوی مشهور تابهٔ آبی‌رنگ (Casserole bleue) اثر پیکاسو (موزهٔ هنرهای مدرن پاریس)، علاوه بر آنکه نور چون دیگر اشیاء با پیچش تصویر شده، آنچه قطعاً از لحاظ موضوع بحث ما شایان اعتناست، سایهٔ نور (شعله) است که به‌رغم واقعیت، تضاد ارزشها را شدّت می‌بخشد[۳۵]. سرانجام، در تمبری به‌یاد قتل جان. اف. کندی، شعلهٔ یادبودی می‌بینیم که به‌غایت نقش‌پردازی شده و مشتمل بر پنج برگ است که به‌ترتیب بزرگتر می‌شوند و بر هم سوارند. (تصویر ۵)

۳۵. واقع‌گرایی در این مورد اقتضا می‌کند که قاعدهٔ ادراک تضاد درجات مختلف نور، به‌نحوی آزاد (یعنی بی‌قید و بند)، مراعات شود. بدانگونه که Chevreul در ۱۸۱۸، اظهار داشته است.



شکل (۵)

و ــ آتش‌پاره

پاره‌های آتش اگرچه از لحاظ شکل، تا حدّی به‌آتش‌های برگ‌سان شبیه‌اند، اما به‌سبب سنگینی قسمت تحتانی‌شان از آتش‌های برگی متمایزاند: بدین معنی که شعلهٔ شمع به‌زحمت بَرمی‌شود، اما آتش‌پاره، گویی فرو می‌افتد. در اینجا خاصه باید از تذهیب اسلامی (عربی) و شرقی یادکرد. در این تزئینات، شعله‌ها خُردند و وقتی به‌صورتی سیّال و ریزان ولی نامنظّم، پشت هم می‌آیند، پت‌پت می‌کنند و پیچیده می‌شوند. به‌عنوان مثال در معراج پیامبر (مثنوی مهر و مشتری اثر) عصّار تبریزی (متوفی ۷۸۴ق. ۱۳۸۲، وین، کتابخانه ملی: Codex A. F. 68, fol. 7r) یا در تذهیبات آثار نظامی (نخستین ربع قرن ۱۷، پاریس، کتابخانه ملی، ضمائم ایرانی ۱۰۲۹ ,fol, 255 v). دری زیبا از لاک، صدف‌نشان و مرواریدنشان، در معبد Wat Raja Bopit در بانگوک، با همین اشکال زینت شده است[۳۶]. ایضاً این اشکال را در تصویر Wang Tien Kuen (از سلسلهٔ پادشاهی مینگ) که در تورن (Turin) جزء مجموعه‌ای شخصی است نیز می‌توان دید. در هنر غربی، پاره‌های آتش علی‌العموم کمتر موج‌دار ولی سنگین‌ترند، و مثالهای آن نیز به‌اندازهٔ موارد شرقی نیست. معهذا به‌ذکر دو مثال می‌پردازیم که شایان توجّه‌اند: در تابلوی دختران لوط (Les filles de Lot) منسوب به Lucas de Leyd واقع در لوور، از حریق شبانگاهی شهر سدوم در عقبِ قسمت راست پرده، شراره‌ای مذاب یا آبگون فرو می‌ریزد. در تابلوی Ecoutez vivre اثر Matta (نیویورک، موزهٔ هنرهای مدرن) از اشکال مبهم مجاری و کوه‌های آتشفشان، پاره‌های آتش فوران می‌کند. (تصویر ۶)

شکل (۶)

۳۶. تصویر این در مجله زیر چاپ شده است:
Revue du Tounng-Club de France, no 748, mars 1964.

ز ــ شعله‌های خُردِ تند و تیز

اینگونه شعله‌ها به‌سبب آنکه از شعله‌های پیشین سبک‌ترند، با آنها فرق دارند و چون غالباً پت‌پت می‌کنند و نوک‌تیزند، گویی چیزی شبیه نیروی برق در آنها هست؛ به‌جرقّه بیشتر شباهت دارند تا به‌آتش‌پاره. آتش دلپذیری که به‌چوپانان در تصویر: إخبار به‌شبانان L'annonce aux bergers (از کتاب Très riches Heures d'Anne de Bretagne) گرمی می‌بخشد، آتشی است که با هیزم روشن شده و شعله‌هایش نور قرمزی دارند که با روشنایی سپید مهتاب درمی‌آمیزند. امّا شعله‌های زردفام تابلوی L'echelle de feu اثر ماگریت Magritte (لندن، مجموعهٔ خصوصی) نوری نمی‌پراکنند، همچنین شعله‌های پت‌پت‌کن تابلوی زرّافه در آتش (Girafe en feu) اثر سالوادور دالی. لورسا (Lurçat) در بسیاری از تصویرسازی‌هایش، یکی از بهترین شکل‌آفرین‌های شعلهٔ پت‌پت‌کن‌است واین‌خصیصه، مزیّت‌سبک‌واسلوب‌وی به‌شمارمی‌رود.به‌عنوان‌مثال می‌توان از قالیبافتش به‌نام: پروانه (Papillons)، از حیوةالحیوان (Bestiaire) او و نیز از قالیبافتِ دیگرش به‌نام Tout feu tout flamme یادکرد. به‌فرجام جای این سؤال باقی است که آیا فرق اساسی این شعله‌هایِ پت‌پت‌کن با آتش‌پاره‌ها، ناشی از این واقعیت نیست که غالباً شعله‌های تند و تیز به‌مادهٔ سوختنی چسبیده‌اند، حال آنکه پاره‌های آتش، جرقّه و شراره محسوب می‌شوند؟ (تصویر ۷)

شکل (۷)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ح ــ شعله‌های ابرناک

اَشکال اینگونه شعله‌ها در نور لرزان، تقریباً حل شده است. فن زبر و سخت معرّقکاری و پیکرسازی و دیوارنگاری و کنده‌کاری روی چوب، برای ایجاد چنین جلوه‌ای مناسب است و چنین جلوه‌هایی را بیشتر در گراور سیاه‌قلم تیزابی و تراشکاری‌های نرم و طرّاحی با زغال و نقاشی رنگ و روغنی می‌توان یافت. ما بند بعدی مقاله را به‌تصاویر شعله در عکاسی (feutrage technique de la photographie) اختصاص خواهیم داد. تورّق آلبوم گراورهای گراورساز توانا Jean Luyken موسوم به: Théâtres des matryrs depuis la mort du Christ jusqu à présent را توصیه می‌کنم[۳۷]. این تصاویر، نمودار آزارگری دهشتناکی است و نیز بیانگر انزجار و اشمئزاز مسیحی‌ای پروتستان‌مذهب، امّا با اینهمه جلوه‌های نور در آنها صورتی خوشایند دارد. همچنین‌اند:

۳۷. که در مغازهٔ Pierre Vander در Leyde به‌فروش می‌رسد.

Triumphus martyrium . . . opera et industria J. Bapt. de Cavalleris (۱۵۸۷) Theatrum crudeliatum hoereticorum nostris temporis

اثر Verstegen (۱۵۸۷). ایضاً باید از گراورهای قرن ۱۹، خاصه گراورهای کتابهای ژول ورن (Jules Verne) یاد کرد. آتش‌ریزی کوه، چشمان فرزندان کاپیتان گرانت Les enfantr du Capitaine Grant را خیره کرده است، بویژه که جزیرهٔ کوچکشان بر اثر آتشفشانی کوه، می‌لرزد. در سفر به‌مرکز زمین (Voyage au centre de la terre)، قهرمانان داستان در زیر زمین، بر کَلَکی سوارند که بر رودی از موادّ مذاب که از کوه آتشفشان می‌تراود، می‌رود! خوانندهٔ داستان Au pays des fourrures از تحسینِ «تپّه‌های آتش‌افشان»، خودداری نمی‌تواند کرد و در داستانِ Voyage autour de la lune همهٔ کوه‌های آتشفشان این کره، فوران می‌کنند و بدین‌جهت، ماه به‌صورت گلوله‌ای پوشیده از شعله‌های موّاج درمی‌آید. در نقاشی، حریق‌های محوری (feutré) که زمینهٔ تابلوهای بوش (Bosch) (دوزخ، لتهٔ Jardin des délices، مادرید، موزهٔ پرادو Prado) یا Pieter Brueguel-le-Vieux (la Dulle Griel، موزهٔ آنورس Anvers) را قرمزگون می‌کنند، شهرت دارند. **حریق سدوم و عموره** (L'incendie de Sodome et Gomorre) از Patinir (موزهٔ Boymans در روتردام) نیز به‌سان همان آتش‌سوزی‌های بسیار خفیف و کم‌نور است. در اینجا باز باید از Arcimboldo و یا Dahl یاد کرد. اما از نقاشان جدید کلود ژرژ با نقاشی شعله‌ها به گونه‌ای که چون ماده‌ای سیّال میعان دارد، منتهی در جهت عکس (ریزش)، بدانها جلوه‌ای خاکستری و در هم می‌بخشد. به‌عنوان مثال می‌توان از تابلوی Etat élémentaire (۱۹۶۲) نام برد. و پیشتر نیز خاطرنشان کردیم که تضاد رنگهای سیاه و قرمز در نقاشیهای غیرتصویری Feitô، سرخ شدن زغال را به‌ذهن متبادر می‌کند.

ط ــ شیوهٔ فنی خفیف و ضعیف کردن (روشنایی آتش) (feutrage technique)

منظور صورتِ ظاهری است که شعله در عکاسی و سینما می‌یابد. مثالها آنقدر زیادند که فقط می‌توان به‌ذکر چند سند به‌عنوان نمونه پرداخت. هرم شعله‌های آتش عید باستانی سن‌ژان[۳۸] در Husseren-Watterlin (رُن علیا)، عکس از Roger Viollet؛ آتشبازی زیبای ۱۴ ژوییه در کارکاسون (Carcasone) که فشفشه‌های برگ نخلی آن در قیاس با گراورهای سابق‌الذکر کُرکی‌اند؛ همهٔ تصاویری که هارون تازیف ضبط کرده است، خاصه تصاویر آتشفشانی Niragongo و Niamlagira. لفرحام در سینما که از ضبط وقایع روز هرگز غافل نمی‌ماند، فیلمبرداری از مناظر شوم با جلوه‌های زیبای نور، به‌عنوان مثال آتش انبوهی که جیمزباند در فیلم Bons baisers de Russie با مشتعل ساختن بنزین، در هوا و بر آب می‌افزود[۳۹]

۳۸. در بزرگداشت انقلاب صیفی، روز ۲۴ ژوئن، جشن یحیی معمّدان بدین‌ترتیب برپا می‌شود که پسران و دختران جوان، از روی آتش می‌پرند و دورِ آن می‌رقصند و دربارهٔ سرنوشت خود و آیندهٔ عشق خویش، با مشاهدهٔ شعله، فال می‌گیرند. م.

۳۹. لایف، ژوئن، I، ۱۹۶۴.

ی ــ آتش گسترده چون سفر و مادهٔ آتشین

این فهرست را با ذکر موردی نهایی یعنی شعله‌ای که هیچ شکلی ندارد و به‌جای تضاد در جلوه‌های نور، رنگ آتشین یکدستی می‌بینیم که زادهٔ امپرسیونیسمی نورانی است به‌پایان می‌بریم. چنین است پردهٔ A travers la fournaise (لندن، Tate Gallery) اثر Turner که در این تابلو، مضمون ققنس (phénix) را طرح کرده است. بعضی تابلوهای Bissière را بیش از آثار کلود مونه یا بونار، می‌توان در اینجا به‌عنوان حجّت و دلیل اقامه کرد. واضح است که گستره‌های رنگینی را که نقّاشان با قصد و نیت تصویرگری و یا انتزاع‌گرایی نقاشی کرده‌اند، می‌توان به‌چشم جهانی آتش‌گرفته و یا حریق دید و این امر ثابت می‌کند که نگاه بینندهٔ تابلو همان نگاه نقاش نیست. بدین‌جهت بخشی از نقاشیهای غیرتصویری هنرمندان معاصر، حتی اگر اندکی از درجات رنگهای «گرم» برخوردار باشد به‌آسانی ماده‌ای مشتعل را به‌ذهن متبادر می‌سازد. چنین است تابلوی Peinture (۱۹۵۷) کارِ Luigi Boille یا تابلوی قرمز Istrati. امّا این نقاشی ناب از محدودهٔ سخن ما که شمایل‌نگاری است خارج می‌شود.

۴ــ سه عنصر شمایل‌نگاری

نقاشی غیرتصویری اگر سرد و بی‌هیجان نباشد، به‌طور مستقیم و بدون اتکا به‌محملِ آسان‌یابِ تصویر، بیانگر بعضی هیجانات یا برانگیزندهٔ آنهاست. اگر اشکال گویا و ! حالتی که در نقاشی انتزاعی ادراک و دیده می‌شوند، القاءکنندهٔ نوعی تصویر و شبیه‌سازی آتش‌اند، بدین‌جهت است که مضامین هیجان‌انگیزی که نقاشی انتزاعی بیان می‌دارد، علی‌العموم، مضامینی قدرتمندند. بنابراین در شگفت نباید بود که مناسبات میان شکل شعله و هیجانات القائی، به‌ویژه، روشن و بی‌غل و غش باشد و این دیدگاه نوینی است که به‌حسب آن نیز می‌توان تصاویری را که قبلاً از لحاظ موضوع و سبک و شیوه مشخّص کردیم، دسته‌بندی کرد.

ظاهراً آتش آزارگر باید دارای نوکهایی تیز و چنگک و سوزن باشد؛ و آتش تند و تیز و آتشهای کیمیاگری و الکتریکی و شهوانی، به‌صورت قطرات یعنی پاره‌های مجزّا و یا گسترده چون سفره، نمایان گردد، با هاله‌ای مرتعش و لرزان و ترشّحاتی روان و سیّال از آتش. آتش ستودنی (آتش‌افروزی برای ستایش زیبایی‌اش) و حریق از دیدگاه نرون، آتشی است که اخگرهای گسترده‌اش، لزوماً دارای درخششی است که ظلمت شب را می‌شکافند. آتش شادمانی و جشن، ضرورةً آتشی است رقصنده و پت‌پت‌کن، و چون آتشبازی، سروصدا دارد و موجب خنده و نشاط است. آتش ملایم و صمیمی، یعنی آتشی که مناسب تأمل در حریم خلوت است، نور چراغ و آتش هیمه و کنده در بخاری دیواری و شعلهٔ شکننده و ظریف و بیصدای شمع است. و اگر آتشی هست که نمادِ روح باشد، بی‌گمان همان آتشِ خورشید و آتش هاله‌های مقدس و نوار نگاهها و روشنایی بهشت‌های روی زمین است.

امّا اگر شعله‌های چنگکی یادآور شهید است (Berzé-la-Ville)، شایان ذکر است که اشکال

همانند، بیانگر درخشش و پرتوافشانی هاله نیز هستند و ایضاً نمودار آتشی که چوپانان با چوب می‌افروزند (و فرضاً خیر و برکت دارد) و همچنین نقشپرداز آتشبازی‌های بی‌خطر. در این مورد، فوت‌وفن و دیوارنگاری و کنده‌کاری روی چوب (برای شمایل‌نگاری شهدا و اولیاء)، عندالاقتضاء، اشکالی الزام می‌دارند که غالباً ضدِّ نظم نمادین (اشکال یادشدهٔ آتش) اند. بر عکس، آتش هیمه‌های آدم‌سوزی که با مضمون درد ـ شکنجه و عقوبت ملازمه دارد، چنانکه گفتیم، دهشتِ رنج و تعب را القاء می‌کند؛ امّا شعله‌های این آتش پرپیچ و شکن، پرنور و چشم‌نواز و درآمیخته با دودی است که همچون گیسوان شانه شده است. سیاه‌قلم تیزابی و تراشهای نرم و نقاشی رنگ روغنی و جلوه‌های خاص‌اش، مربوط به گذار سریع یا ملایم از رنگی به‌رنگ دیگر، اشکالی الزام می‌دارند که با مهارت و تردستی بسیار آفریده شده‌اند. رشحات آتش مذاب یا آبگون در آتش‌سوزی‌هایی که برای تحسین شعله‌های آتش ایجاد می‌شوند (Lucas de Leyde) ظاهر می‌گردند. و در عکّاسی همهٔ این شعله‌ها کمابیش شیرگون و کم‌نور می‌شوند. انکار نمی‌توان کرد که میان گویایی اشکال و هیجانی که هنرمند می‌خواهد با طرح موضوع خود برانگیزد، رابطه‌ای هست، امّا باید تصدیق کرد که در نیّات آن دو غالباً مغایرتی چشمگیر وجود دارد، به‌نحوی که کسی که از مشاهدهٔ «اشکال موجز و مجمل»[۴۰] و اشکال گویا و باحال، متأثر می‌شود و به‌هیجان می‌آید، میان آنچه حجم و جسم (la plastique) القاء می‌کند و واکنشهای احساساتی و جز آن‌که موضوع در او برمی‌انگیزد، حیران و مردّد می‌ماند. شکنجه و عذاب جادوگر زن اگر (برای برخی) چشم‌نواز است (قاعدهٔ آفرینش هنری چنین است!) به‌جهت آنکه شعله‌های نرم و دلپذیر آتشی که وی را می‌سوزد، در سرّ و خفای ضمیر، یادآور حریم حرم آرام‌بخش در کنار اجاق است، دوچندان می‌شود.

بنابراین نوعی نزاع میان سه عنصر زیر که به‌درجات مختلف، تصاویر آتش را مقیّد و مشروط می‌کنند، درمی‌گیرد:

۱ــ موضوع طرح‌شده که ممکن است غالباً بازنمایی شیئی مثلاً آتشبازی باشد. تاریخ موضوعهای تصویری و وابسته به‌نقاشی، در باب علایق و گرایشهای هنرمند و سلیقهٔ کسانی که نسل به‌نسل، مشتریان هنرمندان نقّاش بوده‌اند، آموزنده است. لالو (Lalo) می‌گوید دین و اخلاق، وقتی که از حاکمیّت بر آداب و طبایع و خصائل معزولند و تن می‌زنند، بر هنر، دوچندان استیلا می‌یابند و هنر، بیشتر نمایشگر خواب و خیال جامعه است تا نمودگار واقعیّت هرروزینه و آداب و رسوم و عادات و آداب آن. افزون بر این به‌حسب حساسیّت و تأثیرپذیری هر دوران، و خاصه دوران ما که دوستدار موزه است، محتوای موضوع طرح‌شده اعمّ از اساطیری، دینی، حادثه‌ای و غیره، تغییر می‌کند، (چنانکه عصر ما) فقط به‌فضایل زیباشناختی یا شاعرانهٔ موضوع، میدان می‌دهد و بقیهٔ خصوصیات آن‌را در سایه می‌اندازد.

۲ــ مایهٔ هیجانی موضوع اعم از آنکه کمابیش خشونت‌آمیز، ستایش‌انگیز، شادی‌آفرین یا

40. Étienne Souriau, Pensée vivante et perfection formelle, Paris, Hachette, 1925, p. 136–137.

الهام‌بخش صفا و صمیمیّت باشد یا متضمن آن احساسات و از لحاظ زیباشناسی، هر کدام سرفصل مقوله‌ای زیباشناختی محسوب می‌شوند. مثلاً آتش ممکن است زیبا یا والا، رعنا و پرلطف، شکوهمند، اندوهناک یا شادی‌بخش و حتی مضحکه‌آمیز و خنده‌آور باشد. Dahl از اینرو کوه وزور (Vésuve) را نقاشی می‌کند که آن کوه آتشفشان، مورد توجه و مطمح نظر اوست، امّا آن‌را با چشمان نرون ناظر آتش‌سوزی شهر روم و با ذوق تماشای نمایشی عظیم، نقاشی می‌کند. به‌درستی حدس می‌توان زد که این مقولات زیباشناختی با نیّات حاکم بر آفرینش تصویر که ممکن است ارشادی از لحاظ اخلاق، تعلیمی، تمثیلی، تذکاری، اِخباری باشد، بی‌ارتباط نیست، و نیّت غالباً چیزی جز سرپوش برای مقولهٔ هیجانی نیست، مثلاً نقاشی آتشی که مایهٔ لذت و خوشی چشم‌چران است با نیّت و هدف پندآموزی و یا وقتی فلان تصویر تعلیمی، ناخواسته، خیال‌انگیز است و فلان گراوورِ یادمانِ جشنی شاد، لرزه بر اندام می‌افکند و وحشت برمی‌انگیزد و تذکار مصیبت و حادثه‌ای شوم، به‌بازنمایی نمایشی زیبا می‌انجامد و در نتیجه بیننده چیزی را که می‌بایست نفرت‌انگیز می‌بود، می‌ستاید. همچنین مناظر وقایع و حوادث روز در سینما و تلویزیون، تصاویری باشکوه همراه با گفتاری اندوهگین است.

۳ــ فنون تصویری که همانقدر که خواسته و دانسته می‌کوشند تا دو موضوع پیشین را بر حسب نیّات پنهان‌شان طرح کنند، در انجام این وظیفه قصور می‌ورزند. چه در مورد بازنمایی رنگ شعله و چه از لحاظ ترسیم خطّی آن، یقیناً امکانات مادّی هر هنر، تا آنجا هنرمند را یاری می‌دهند و یا برعکس راهش را می‌بندند که تصویر پرداخته‌شده، به‌فرجام بیشتر وابسته به‌این احتمالات فنّی است تا زادهٔ نیّات و مقاصد آفریننده. در حقیقت، همهٔ فنون برای تصویر آتش، نارسا و ضعیف‌اند. بعضی که چون نقّاشی بیشتر با رنگ سروکار دارند تا با طرح و خط، شکل را رقیق می‌کنند، و بعضی دیگر که خصوصاً خطّی‌اند، مثل طراحی و گراوور، دیوارنگاره و تیشه‌بند منقوش، به‌خشکی می‌گرایند و برخی دیگر چون عکاسی و فیلم سفید و سیاه، در هر دو مورد بازنده‌اند و معهذا با بازی دادن اضداد یا به‌واسطهٔ حرکت، تصاویر چشم‌گیری عرضه می‌دارند. این نارسایی هر فن برای بازنمایی آتش، هنرمند را به‌مجاهده وا می‌دارد. فنّ در این مورد، مانع سودبخشی است، چه هنرمند با غلبه بر ضعف و فقر وسایلش، می‌آفریند و چنانکه می‌دانیم، غنای مادی این وسایل، موجب آفرینش شاهکارهای هنری نیست. بلکه عکس این معنی صحّت دارد. و غالباً لذت کار که همانا لذت غلبه بر موانع فنی است، مضمونِ خاص خود را بر تصاویری تحمیل می‌کند که علی‌الاصول می‌بایست موجب تنگ‌خلقی، حزن و نفرت و انزجار ما می‌بودند، یعنی به‌کلّی بیگانه از لذّتی که احساس می‌کنیم (به‌اعتقاد R. Bayer که معنای هنر را در این «ظفرمندی» می‌داند).

★★★

بدینگونه، این سه عنصر متغیّر، موضوع طرح‌شده، مضمون زیباشناختی که در شکل اثر مندرج است و فوت‌وفن، ابزارهای تحلیل و بررسی شمایل‌نگاری در چارچوب روانشناسی تطبیقی تاریخی محسوب می‌شوند. تغییرات موضوع، تغییرات احساسات و عواطف در قبال موضوع (و

اَشکال حامل و ناقل موضوع) و تغییرات فن، سه عنصر بررسی و تحلیل پویا به‌شمار می‌روند که به‌موجب آن، «سیر مستقلِ» هنر[۴۱]، عاری از موارد ثبات نسبی نیست، و این‌گونه موارد با تشتّت (circumfusa) اجتماعی در هر دوران ارتباط ندارد، بلکه تابع پیشتازی (praeterita) خود هنر است. تسلسل تصاویری که با کاربست فنی خاص حاصل آمده، موجب می‌شود که آن فن، مثلاً طراحی در قرون وسطی و یا عکاسی در عصر ما (که نقش عمده در متأثر ساختن حساسیت دوران دارد)، قانون شمایل‌نگاری خاص خود را بر دیگر هنرها، کمابیش الزام دارد. اشکال خطّی طراحی در قرون وسطی بر مینیاتور و شیشه‌بند منقوش و دیوارنگاره (حتی در مورد نور هالهٔ دور سر تمثال) تحمیل می‌شود، حال آنکه در پیکره‌سازی و قالیبافتِ همان دوران، بازنماییِ آتش چندان جایی ندارد. در باب موضوعی که سخت باب روز بود یعنی آتشبازی نیز حال بدین منوال است، و ما این نکته را دربارهٔ آتشبازی‌های قرون ۱۷ و ۱۸ خاطرنشان ساختیم و گفتیم که اشکال خاص آن آتشبازی‌ها بر تصویر آتشفشانی کوه آتشریز که تازه به‌قصد تعلیم و آموزش قلمی شده، الزام می‌شود.

آیا شکل خاصی هست که نمودگار شعله باشد؟ چنین می‌نماید که با توجّه به‌تنوّع و گوناگونی تصاویر آتش، جواب منفی است. حتی شعلهٔ تابدار و موّاج را بر حسب زمینه و سیاق و یا سبک و اسلوب، ممکن است به‌چیزهای دیگر از قبیل گیسو، گیاهان پیچیدهٔ خزنده و مار و حتی آب روان ارجاع داد. به‌علاوه، دست‌کم در آنچه به‌نقّاشی مربوط می‌شود، هر نقّاش، آنچنان که میرسون به‌درستی بازنموده[۴۲]، شخصاً صاحب مجموعه‌ای از اشکال مخصوص به‌خود است که در آثارش کراراً به‌ظهور می‌رسند و چیزهایی که وی نقش می‌کند هر چه باشند، کمابیش تابع این نظام تجسّمی است که شخصی یعنی ذاتی اوست. بی‌گمان ممکن است نقّاشی به‌رغم یا برخلاف آنچه دربارهٔ نیّات و مقاصد خود گفته، بی‌اختیار تمایل یابد که آتش را در قالب اشکالی که برای وی آشنا و مأنوس‌اند، تصویر کند و Fietô از این دسته نقاشان است. امّا مارتاب و طومارهای (volutes) وان‌گوگ، زیبندهٔ بسیاری چیزهاست و (نه‌فقط آتش) و حتی ندرةً به‌آتش منسوب شده است. اگر نقّاشی که فقط با رنگ کار می‌کند، آتش‌های رنگین می‌کشد، دلیلی جز این ندارد که نقاشی است رنگ‌کار (coloriste) و معنای این سخن اینست که آتش به‌رنگهای نقاش رنگین می‌شود و برعکس، هنرمندی چون کلود ژرژ، که ابداً رنگ‌کار نیست، شعله‌های آتش را خاکستری‌رنگ تصویر می‌کند.

بنابراین در این نزاع میان سه عنصر شمایل‌نگاری بنا به‌تشخیص ما، حق به‌جانب هنرمند است که با آفرینش اشکالی که به‌شخص وی تعلق دارند، در کمال آزادی به‌آن نزاع خاتمه می‌بخشد. در این آفرینش، گاه یکی از سه عنصر یادشده امتیاز می‌یابد و این امر حتی اگر چنین جانبداری‌ای

41. I. Meyerson, Discontinuites et cheminements autonomes dans l'histoire de l'esprit. Journal de Psychologie, 1948, no. 3, p. 273.

۴۲. «اشکال یا تصاویری که نقاش قلمی می‌کند، همچون آدمهایی است که رمان‌نویس می‌آفریند»:
I. Meyerson, Remarques sur les formes en peinture, Journal de Psychologie, 1964, no. 2, p. 130.

چندان ثباتی نداشته باشد، متضمّن مفاهیم گوناگون از نقاش و هنر و تصویر است. منتهی این هم هست که آن هر سه عنصر ممکن است در تصویری واحد، به‌نحو قابل ملاحظه و موفقیت‌آمیزی همگرا باشند و از این جمله‌اند تصویر آتش بی‌رحم در ملاحم و وقایع مکاشفه‌آمیز Arroyo؛ آتش آرام‌بخش و مناسب صفا و صمیمیت حریم خلوت در نقاشی ژرژ دولاتور و عکاسی‌های هارون تازیف از نمایشها سترگ و کیهانی آتش. در همهٔ این موارد، از دولت تنش میان موضوع طرح‌شده و اشکال گویا و هیجان‌انگیز و فن آفرینش اثر، که در نهایت صورتی تألیفی و ترکیبی می‌یابند، «تصاویری چشمگیر و اعجاب‌انگیز» حاصل می‌آید.

خوانندهٔ گرامی، مشترک عزیز

مخارج سنگین مجله فقط از محل تکفروشی و حق اشتراک و یاری شما خوانندگان و مشترکان تأمین می‌شود.

از شما خوانندگان عزیز و غیرتمند برای ادامهٔ حیات «کِلک» استمداد می‌کنیم. همت کنید تا نشریه‌ای که مورد پسند شما است به‌تعطیلی و خاموشی گرفتار نشود.

کِلک انتظار دارد در صورتی که آن‌را می‌پسندید و ماندگاری آن‌را برای فرهنگ و زبان فارسی مفید می‌دانید ما را یاری دهید.

همانطور که بارها نوشته‌ایم، در صورت ازدیاد تعداد مشترکان، مجله دوام می‌یابد و به‌راه فرهنگی خود ادامه می‌دهد.

کِلک مرهون محبت کسانی است که تاکنون بی‌درخواست ما مشترکانی معرفی کرده‌اند.