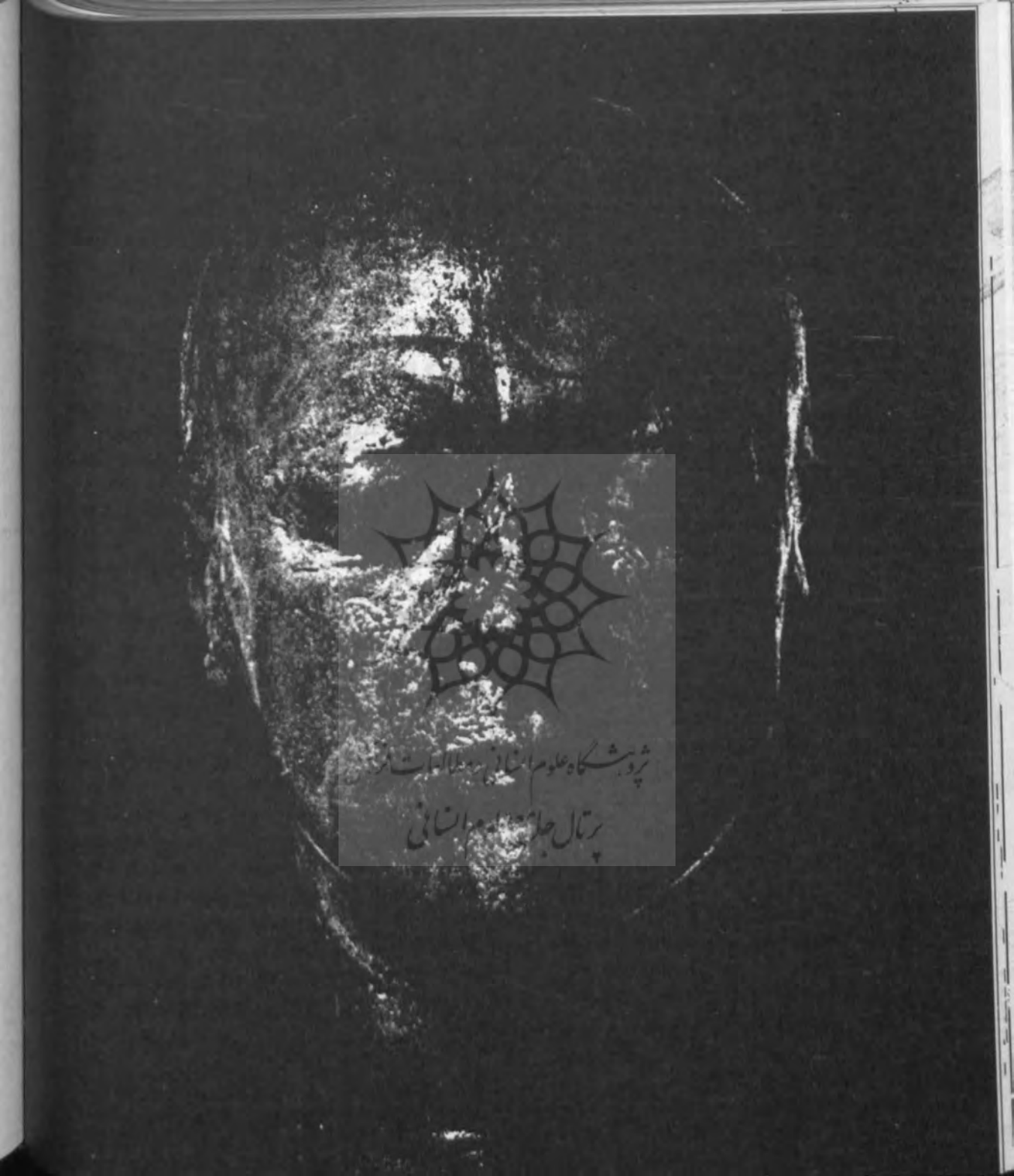
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آخرالزمان به روایت ویلیام بلیک

• گی کوژوال
• ترجمهٔ مهدی لیاقت

ویلیام بلیک[1] در تمام طول عمر خود، ادعا می کرد که با ارواح و بویژه با روح برادرش روبر، ارتباط دارد. وجود چنین درونمایه ای نسبت به امور موهوم، بی شک در ساختار آثار هنری اش بی تأثیر نبوده است: حضور شخصیتها و اشکال اثیری در آثار بلیک، در واقع استعاره ای است گویا از این موضوع که او در نقاشی، برخلاف آنچه در آن زمان مرسوم بود، نوعی بیان تصویری را سرمشق کار خود قرار داده است. این سبک، در حقیقت، نفوذ نقاشی در قلمرو امور نامتعینی به شمار می رفت که در متن وجود داشت: مشغله ای که ذهن سایر معاصران بلیک را نیز به خود مشغول داشته بود؛ همچون فوزلی[2]، نگارگر ارواح شبانه[3] مکبث و ریچارد سوم، یا ژیروده[4]، تصویرگر بهشت کرمی اوسیان.

برخورد میان عوالم خیالی و وهم آلود ویلیام بلیک و کمدی الهی دانته، از آن گونه برخوردهایی نیست که بتوان آن را تصادفی دانست. در نگاه نخست، همه چیز حکایت از این امر دارد که این دو دیدگاه پیامبرگونه پیشاپیش و در اصل با یکدیگر پیوند داشته اند؛ با این وجود، بلیک در فرجام زندگی اش بود که با کمدی الهی دانته آشنا گشت. او طبق معمول بنا به سفارش یکی از مریدانش به نام جان لینل به این کار همت گماشت. مجموعه تصاویری که بلیک در سال ۱۸۲۱، برای کتاب «Job»، تهیه کرد نیز به پیشنهاد جان لینل بود. بود. اگرچه ایده کار بر روی کمدی الهی دانته از خود بلیک نبود، با این وجود، او با شوری کم نظیر از آن استقبال کرد و برای نمود و تعمق بیشتر در متن اصلی، به آموختن زبان ایتالیایی پرداخت. در یکی از روزهای ماه اکتبر سال۱۸۲۴، که ساموئل پالمر، به همراه جان لینل برای دیدار با نقاش به منزلش رفته بودند، او بسان پیران خردمند عصر باستان، یا میکل آنژی که در حال احتضار است، بر روی بسترش که انبوه از کتاب بود، آرمیده بود. در آن روز بلیک به آنها گفت که «با ترس و درحالی که لرزه بر اندامش افتاده بود، کشیدن تصاویر را آغاز کرده است.» گمان می کنم که او، در طول پانزده روزی که در بستر بیماری افتاده بود، صد تابلو برای کمدی الهی نقاشی کرد. ثمره این کار تب آلود که با مرگ بلیک در سال ۱۸۲۷، متوقف شد، صد تابلوی آب رنگ(که دو سوم از آنها در مورد جهنم است) و ۷ تابلوی حکاکی شده است که به چاپ رسیده اند.

در آن زمان، بلیک به رغم گسترهٔ بس شگرف آثار هنری اش هنوز هم به عنوان یک هنرمند به رسمیت شناخته نشده بود. صرف نظر از معدود ستایندگانش و منزلت و اعتباری که در نزد دوستانش داشت، همچون فلاکسمن و فوزلی، بلیک

این سراینده‌ٔ سرودهای معصومیت (۱۷۸۹) و نگارگر تصاویر کتاب «اریزن» و «میلتُن»، در نظر اهل هنر، همچنان به عنوان بلیک دیوانه، عارفی ذاتاً شوم، مردی تندرو و متمایل به انقلاب فرانسه که دست به اقدامات تحریک آمیز می زند، نقاشی ناکام و منزوی و در نهایت به عنوان نفی کننده و منکر انواع هنر نقاشی، مطرح بود. او در نمایشگاه شخصی خود که در سال ۱۸۰۹، ترتیب داده بود، ادعا کرده بود که «آثار گرافیکی ام بزرگترین نشانه‌ٔ ادای دین و وظیفه در برابر کشورم است.» اگرچه بلیک، مؤسسات آکادمیک را جایگاه مناسبی برای رشد و شکوفایی خود نمی دانست با این وجود، او به معنی واقعی کلمه، سمبل تکامل بخشیدن لازم بین تمایلات نئوکلاسیسم و تشویشهای ذاتی رومانتیسم سیاه بود. به این گفته های وی توجه کنید: «اگر شما خط را نفی کنید، در حقیقت به این معنی است که زندگی را نفی کرده اید»، «زیبایی هنری، حاصل خط است.»

افزون بر این، بلیک، همچون شمار معدودی از هنرمندان، وحدت درونی نوشتار و نقاشی را که در عرف در تعارض با یکدیگر بودند، می ستود؛ تا بدان جا که می توان گفت واقعاً به اسیکیزوفرنی مبتلا شده بود. نقاشی او به سمت *Le multum in Paravule* متمایل بود و در اشعارش نیز مناظر کیهانی و زمینی به تناوب به چشم می خورد.

ذوق و قریحه‌ٔ بلیک در پرداختن به عالم خیال، در به تصویر کشیدن پیکره هایی دیوگون و دهشتناک و در خلق آثاری دوگانه ـ متمایل به آثار عجیب و غریب آن دسته از هنرمندان ایتالیایی که به سبک تکلف پایبند بودند ـ همه و همه او را به سمت کاوش و غور و تعمق در سنن مصریان یا هندیان که در آن زمان کمتر کسی از آنها آگاهی داشت، سوق داده و موجب شد که شیفته‌ٔ هنر قرون وسطایی گردد. آثار بلیک، قبل از هرگونه قرابتی با اشعار جهنمی دانته، نمایانگر پیوند غیرمترقبه‌ٔ نظم کلاسیک و خیال پردازی هنر گوتیک است، و شالوده‌ٔ آنها نیز فقط و فقط رویای او یعنی انگلیس آرمانی است که به کرات بر آن تاکید کرده؛ رویایی که غایت آن تقدیس حماسی تاریخ و سرزمین بریتانیاست.

بلیک، با اثر مشهوری که پیش از آن درباره‌ٔ اشعار جهنمی دانته (آثاری برای کمدی الهی دانته) توسط جان فلاکسمن در سال ۱۷۹۳ در رم به چاپ رسیده بود، آشنایی کامل داشت؛ اثری که زیبایی مفاهیم انتزاعی خطی (خشک) آن، موجب شهرت جهانی اش گردیده بود. البته آشنایی بلیک با این اثر، تنها به این علت بود که او در پردازش آن با فلاکسمن همکاری کرده بود. باری، بلیک، نه تنها به علت این اثر تاریخی فلاکسمن، بلکه از آنجا که تقابل دیدگاهش در زمینه‌ٔ تکوین عالم با دیدگاه شاعر توسکانی زبان(دانته) چندان سهل نمی نمود، می بایست در پرداختن به این کار، تردید به خود راه دهد. بلیک، بیش از این نیز به هنگام کار بر روی کتاب میلتن، با چنین مشکلی مواجه شده بود.

از نظر بلیک، دانته چیزی نبود جز سیاستمدار صرف بی دینی که غرق در امور دنیوی شده بود، او در حاشیه‌ٔ یکی از نگاره های خود برای کمدی الهی دانته، این چنین می افزاید: «در کمدی الهی دانته، همه چیز حکایت از این امر دارد که او بر اساس اصولی جابرانه، این جهان را مبنا و بنیان همه چیز قرار داده و اینکه رب النوع طبیعت(حافظه)، به جای تخیل(روح مقدس) الهام گر او بوده است» بدین ترتیب بلیک، با تکیه بر حاکمیت مطلق تخیل، علاقه‌ٔ دانته به عالم سفلی را به باد انتقاد می گیرد. مع ذالک، او باور دارد که دانته، این شاعر ایتالیایی، به رغم لغزشهایش، همچنان پیامبری والامرتبه است، که به دیدار حقیقت نایل گردیده است. در حقیقت، اگرچه بلیک می گوید: «دانته در جاهایی شیاطین را می بیند، که من نمی بینم» اما، به خوبی و به گونه ای شگرف از پس این بسط دامنه‌ٔ حس که لازمه‌ٔ غور و تعمق و درک متن کمدی الهی و همچنین تخیل است، برمی آید. چراکه نگاره های وی برای کمدی الهی دانته، جزو زیباترین آثارش به شمار می روند.

اختلاف نظر بلیک و دانته، به هنگام برخورد دکترین این دو در زمینه‌ٔ مجرمیت و کیفر، به گونه ای بارز، خود می نمایاند.

نقاش انگلیسی، جنون دانته را در برابر هنرمندان معاصرش همچون (*چیامپولو، بوسودوناتی، بوجادگلی آباتی*، پاپها و غیره) به باد انتقاد می گیرد. همچنان که کاتلین دین به ظرافت بیان می کند: «بلیک، آن زمان که اصل کیفر در کمدی الهی دانته را که بسیار با نظریات خشک و عقلانی کلیسای انگلیس شباهت دارد رد کرده و در عوض اصل بخشش گناهان

را مطرح می کند، بیش از هر زمان دیگر به کلیسای رم نزدیک می شود.» این عمل او، خود یک نوع اقدام تحریک آمیز در انگلیس آن زمان به شمار می رفت.

اتهامی را که بلیک در زمینهٔ ادعای صانعیت به دانته وارد می آورد، یقیناً همچون بسیاری از موضع گیریهای او، افراطی و تندرویانه است. همچنان که نبدتو کروچه خاطرنشان ساخته است: «دانته، قبل از هر چیز یک هنرمند حساس است. او مانند یک عالم علوم دینی، یک مؤمن، یا یک انسان اخلاق گرا، گناهکاران را محکوم می کند، امّا از روی احساس. او هرگز آن کسی را که مورد عفو قرار نگرفته است، محکوم نمی کند.» به واسطهٔ یک چنین ابهامی در برداشت از کمدی الهی دانته، بلیک به خود حق می دهد که بار دیگر در این اثر سیر کرده و به شخصیتهای آن، در قالب کدهای نمادین خود، مقام و مرتبه ای خاص ببخشد.

بلیک از مدتها پیش از آن، به یک نوع نماد شناسی قطعی رنگها که مختص خود او باشد، می اندیشید، که در واقع نوعی گذار جادویی به مرحلهٔ حیات واقعاً روحانی باشد. موضع گیری سرسختانه و شدید او در برابر سبک سنتی ونیزی، در استفاده از رنگها، پس از انتشار اثرش به نام «کاتالوگ توصیفی» زبانزد عام و خاص شده بود: «ای سبک ونیزی، هر رنگ آمیزی تو چیزی نیست، جز مرهمی بر چهرهٔ یک روسپی پلید».

بسیار پیش از آنکه *کاندیسکی* و *اینتن*، در نوشته های خود اشاره ای به این امر کنند، بلیک برای استفاده از رنگها روشی را بسط می داد که همچون سیستمی از کدهای رمزین و نمادین عمل کند. «هر رنگ دارای ویژگیهای مادی و اثرات جادویی خاص خود است و بر قوهٔ ادراک ما نیز تبعات غیرعقلانی خاصی بر جای می گذارد.» شاید بتوان گفت که بلیک بی هیچ گونه ابهامی عقاید گوته را در مورد نمایش رنگها پذیرفته بوده است. به بیانی، یک رنگ آتش وجود دارد که آن را قرمز می نامیم، رنگ دیگر، رنگ آسمانی است که آبی یا آسمانی خوانده می شود، و رنگ دیگر، رنگ آب است که سبز می باشد و در نهایت رنگ زمین یا خاکستری.

در آثار بلیک، بین این روش استفاده از رنگها براساس سبک قبل از سمبولیسم، و یک نوع تعیین بالاختیار قراردادی عناصر و شخصیتها که در ارتباط با یکدیگر، در بستری از یک رویای سیال، نظم داده شده اند، هماهنگی و همخوانی وجود دارد. در این فضا، دورنما در هاله ای از بخار محو می شود و ادراک بیننده نیز از زمان، هربار، بر حسب حالت راوی که از خود بی خود می شود، تغییر می یابد.

بلیک تا آن زمان هرگز به یک چنین سیالان برهانی دست نیافته بود، و تا آن زمان هرگز نتوانسته بود این چنین به خط انعطاف بخشیده و از آن در راستای استقلال فکری باورنکردنی خود، بهره جوید. در هریک از نگاره های بلیک برای کمدی الهی دانته، هنوز هم تنشهای خصومت آمیز به چشم می خورد؛ با این وجود، این کشمکش ها به فرمهای بزرگ صلح طلبانه ای، تغییر ماهیت داده اند. برتری تصاویر شعله، دایره عرفانی و اسپیرال، در تابلوهای او از این امر حکایت دارد. حتی آن هنگام که بلیک دست به خلق موجوداتی دیوگون با ابعادی ناموزون می زند، به نظر می رسد که دیگر آن خشم اولیه و گرایشی را که وجه مشخصهٔ آثارش برای اریزن بود، رها کرده است. و بالاخره، دیدگاه خیال پردازانهٔ او درباره تکوین عالم در میان اثیری سوزنده و غیرقابل حس، که تصاویری برق آسا ژینتگر آن هستند، سوخته و از بین می رود. ماهیت شفافیت بلورین شهرهایی که از میان «بهشت» او می گذرند، با ماهیت شفافیت چاه آتشین جهنم، که پاپ در حال سرازیر شدن در آن است، یکی است.

نگاره های بلیک برای کمدی الهی دانته، بسان مجموعه ای پیچیده و در عین حال همگن از سیاه چالها، مرغزارهای بهشتی، دریاهای اشک، زبانه هایی از آتش و قندیلهایی صدفی است که مسیر کند و دوار عالم کیهانی را نمایان می سازد؛ گویی که نقاش می خواسته برای همیشه حجاب مادی عالم را برکشد و شب ظلمانی را بزداید؛ شبی ظلمانی که وجدان بشر در آن به خواب رفته است. شیوهٔ بلیک، برای کنار زدن این حجاب مادی، بازگشت قطعی به حالت معصومیت و به دوران کودکی است، دوران کودکی که او در تمام اشعارش از آن یاد کرده و همیشه آن را حالت وجود خالص پنداشته است. بلیک

در حقیقت یک جریان سوررئالیستی و جادویی را بیان می کند که مایه‌ٔ آن حسرت دردناک به واسطه‌ٔ گذشت دوران کودکی است ■

1- William Black
2- Fassli
3- Girodet

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی