تاریخ دریافت : ۹۳/۱۲/۰۶
تاریخ پذیرش : ۹۴/۱۱/۱۲

بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (روش ژیلبر دوران)

نجیبه رحمانی *
صفر علی شعبانی خطیب **

چکیده
نقاشی قهوه‌خانه‌ای از معدود هنرهای عامیانه برجامانده در ایران است که خاستگاه آن، نگرش‌های ملی و مذهبی مردم(عوام) در عصر قاجار است. پشتوانهٔ این نقاشی‌ها خیال و اسطوره است که ریشه در ذوق فکری و روح جمعی دارد. خیال بن‌مایهٔ صوری، نقاشی‌ها را شکل داده و اسطوره‌های ملی و مذهبی نیز بن‌مایه‌های محتوای آثار را می‌سازند که خود ریشه در فرهنگ غنی و روح جمعی ایرانیان دارد. نقاشی قهوه‌خانه‌ای که به دست هنرمندان مکتب‌ندیده پایه‌گذاری شد، بر پایه‌های تخیل و اسطوره‌مداری استوار است، چنان‌که نقاشان این شیوه کار خویش را خیال‌نگاری نامیده و ارتباط آن را با تخیل، منشأ آفرینش آثارشان اعلام می‌کردند. اسطوره‌مداری (ترسیم اساطیر ملی و مذهبی) نیز از ارکان مهم این هنر محسوب می‌شود و تقابل نیروهای خیر و شر، مفهوم اصلی این اسطوره‌مداری را شکل می‌دهد. این نمودهای تقابل‌گونه در ناخودآگاه هنرمند مکتب ندیده نهفته است و می‌توان با کمک نظریه منظومه شبانه و روزانه ژیلبر دوران آنها را رمزگشایی کرد. ژیلبر دوران این نمودهای متضاد را مربوط به ناخودآگاه آدمی و ترس وی از عالم ناشناخته مرگ که به واسطه زمان بر انسان تحمیل شده می‌داند، می‌توان این امر را در مورد هنرمندانی بررسی کرد که به واقع به ترسیماتی برخاسته از تخیل خویش دست زده و به شکل خودجوش و بدون آموزش، تخیلات خویش را نقاشی کردند. این مقاله بر آن است با توجه به نظریه منظومه شبانه و منظومه روزانه ژیلبر دوران و به روش اسنادی و کتابخانه‌ای، به واکاوی جایگاه تخیل و اسطوره و نقش سازنده عنصر خیال و اسطوره‌پردازی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای بپردازد. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد که هنرمندان شیوه قهوه‌خانه‌ای با مدد از تخیل و نیروی آفرینشگری آن و با استعانت از اسطوره‌پردازی به ترسیم هراس‌های شخصی(ترس از مرگ) و ناخودآگاه جمعی ملت خویش دست زدند و هم‌زمان عناصر تقابل‌گونه‌ای در برابر این هراس‌ها ترسیم کردند

واژگان کلیدی
نقاشی قهوه‌خانه‌ای، خیال، اسطوره، منظومه شبانه و روزانه، ژیلبر دوران.

*.کارشناس ارشد پژوهش هنر. مدرس دانشکده فنی نرجس و دانشگاه غیر انتفاعی فضیلت سمنان. نویسنده مسئول ۰۹۳۵۵۷۷۲۸۶۴
n_rahmani88@yahoo.com
**. کارشناس ارشد پژوهش هنر. مدیرگروه و مدرس دانشکده فنی نرجس سمنان. Shabnikhatib89@ymail.com

مقدمه

هنر وادی تجربهٔ ذوقی است که خواه و ناخواه ریشه در پیش‌فرض‌های ملی و مذهبی دارد. هنرمند، توان و اندیشه‌اش را صرف روح دادن به صورت می‌کند. صورتی متجلی‌کننده نیات فردی نهفته در ضمیر ناخودآگاه هنرمند. نمونهٔ بارز این امر در نقاشی قهوه‌خانه‌ای مشاهده می‌شود. شیوه‌ای که جزء اولین نمودهای جدی هنر عامیانه ایران محسوب شده و سرشار از مضامین ملی و مذهبی است. هر عنصری که نقاش به ترسیم آن در اثرش دست زده، برخاسته از کهن‌الگویی است. این کهن‌الگوها را می‌توان به کمک نظریه منظومه شبانه و روزانه واکاوید. ژیلبر دوران به شایستگی و با صرف زمان بسیار نظریاتی در باب تخیل، اسطوره و ارتباط آن با همدیگر را ارایه کرده است.

ژیلبر دوران[۱] از شاگردان یونگ[۲] و باشلار است که هر یک در زمینه اسطوره‌شناسی و تخیل نظریات تاثیرگذاری ارایه داده‌اند. دوران با توجه به نظریات اساتیدش و یاری جستن از علوم دیگر چون جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و روان‌شناسی، نظریه مزبور را مطرح کرد که به شکلی جوابگوی ناگفته‌های پنهان در آثار ادبی و هنری است. این نوشتار ضمن مطالعه حوزه تخیل و اسطوره با بهره‌گیری از نظریه منظومه شبانه و روزانه ژیلبر دوران به بررسی وجوه مضمونی و فرامتنی نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌پردازد. وجود عناصری چون تخیل، اسطوره، نمادگرایی که در آثار قهوه‌خانه‌ای، از مباحث حیاتی است، باعث شده است تا از نظریه دوران در بررسی این مقوله استفاده شود، همین‌طور توجهٔ که ژیلبر دوران به کهن‌الگوها و نقش آن در اسطوره‌پردازی دارد، دلیل دیگر برای این امر است؛ نقاشی قهوه‌خانه‌ای، هنری عامیانه که برخاسته از ناخودآگاه جمعی ایرانیان است و کهن‌الگوهای آنان را نمایش می‌دهد، همچنین هنری کاملاً ذهنی و خیالی است. در این مقاله با نظریه منظومه شبانه و روزانه دوران به بررسی جایگاه تخیل و اسطوره و نمایش نمادگونه عناصر شبانه و روزانه پرداخته تا از ورای آن به هراس‌ها و امیدهای مردم عصر قاجار پی برد.

• سؤال پژوهش

چگونه نظریه منظومه روزانه و شبانه ژیلبر دوران، نقش تخیل و اسطوره را در نقاشی قهوه‌خانه‌ای تشریح می‌کند؟

• فرضیه پژوهش

نقاشی قهوه‌خانه‌ای به دست مردمی مکتب‌ندیده شکل گرفت و سرچشمهٔ آن، تخیل هنرمندان قهوه‌خانه‌ای و اساطیر ملی و مذهبی است. از این رو هنر آنان به شکلی ناب- به معنای عدم تأثیر اصول آکادمیک- به ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوهای می‌پردازد، مواردی که ژیلبر دوران با تأکید بر آن نظریه منظومه روزانه و شبانه را تدوین کرد. از این رو با کمک نظریه دوران می‌توان به انگیزه‌های نهفته در تصاویر نقاشی قهوه‌خانه‌ای پی برد.

• روش پژوهش

این پژوهش، نوعی بررسی است بر مبنای مطالعات توصیفی و تحلیلی بر نمودهای تخیل و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، که با معرفی حوزه‌های تخیل، اسطوره و همچنین نظریه ژیلبر دوران شروع شده و این مهم به کمک مطالعات کتابخانه‌ای و ترجمه صورت گرفته است. سپس با توجه به کمیت و کیفیت مطالب به دست آمده به حوزهٔ تحلیل آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای وارد شده، با انتخاب هشت اثر از هنرمندانی چون حسین قوللر آقاسی، محمد مدبر، عباس بلوکی‌فر، محمد فراهانی و امیرحسین قائم‌مقام و جدا کردن نمودهای روزانه و شبانه در هر یک، سرانجام دو اثر را برای تحلیل مناسب یافته، این دو اثر – یکی در حوزه اساطیر ملی و دیگری اساطیر مذهبی- اکثر نمودهای منظومه روزانه و شبانه را داشته و توانستند نمود عینی بر این نظریه و در شیوه نقاشی قهوه‌خانه‌ای باشند. در زمینه بررسی نظریه دوران در حیطه آثار هنری، مطالعات اندکی صورت گرفته است- نظریات وی بیشتر در زمینه ادبی به کار گرفته شده است- در حالی که تخیل یکی از وجوه مهم خلق اثر هنری است. همان‌طور که در نظریات ژیلبر دوران، نقش کلیدی دارد. شاید این پژوهش بتواند به نوبه خود سهمی در معرفی و شناخت این شیوه در وادی هنر داشته باشد.

پیشینه پژوهش

کُتب مختلفی از بزرگان اسطوره‌شناس در عرصه اسطوره‌شناسی تألیف شده است؛ چون جوزف کمبل[۳]، میرچا آلیاده[۴] که حوزه اساطیر را به روشنی واکاویده‌اند (کمبل در کتاب «نقاب‌های خدا» و آلیاده در کُتبی چون «اسطوره و نماد»، «چشم‌اندازهای اسطوره»، «اسطوره بازگشت جاودانه» مباحث مختلف اسطوره‌شناسی را مطرح کردند). مبحث تخیل نیز دارای کتب ارزنده است. در گذشته فلاسفه‌ای چون ابن‌سینا، فارابی در کُتب خود «الشفاء» و «آرای اهل مدینه الفاضله»، اندیشه‌هایشان را پیرامون تخیل و متخیله ارایه کردند. در وادی غرب نیز بحث‌های اولیه در حوزه فلسفه، در دیدگاه‌های افلاطون و ارسطو شکل گرفت، اما در قرن بیستم گاستون باشلار[۵] بنیانگذار نقد تخیلی، در کتاب معرفت‌شناسی، تخیل را به شکل مدرن مطرح می‌کند. ترجمه کتب ایشان توسط جلال ستاری مرجع مناسبی در این وادی است. کتاب «مقالات اولین هم‌اندیشی : تخیل هنری» از نویسندگانی چون حسن‌بلخاری (۱۳۸۴)، به خوبی این بحث را در نظرگاه فلاسفه غرب و شرق تشریح کرده است و ارتباط آن را با هنر بیان داشته است.

در زمینه مورد مطالعه مقاله، یعنی نقاشی قهوه‌خانه‌ای، کتاب محقق ارجمند، سیف (۱۳۶۹)، با عنوان نقاشی قهوه‌خانه‌ای، مرجع مادری است که هنرمندان قهوه‌خانه‌ای و آثارشان را معرفی کرده است و بی‌شک هر پژوهشگری در بررسی شیوه نقاشی قهوه‌خانه‌ای به آن رجوع می‌کند. علاوه بر کتاب عنوان شده، مقالات فراوانی وجوه مختلف نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای را تحلیل کرده‌اند.

در روش‌شناسی ژیلبر دوران، کُتب این نویسنده با عناوین «ساختارهای انسان‌شناسی تخیل»، «مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی»،«صورت‌های اسطوره‌ای و تصاویر اثر، از اسطوره سنجی تا اسطوره‌کاوی» و «اسطوره روش‌شناسی»، موضوعاتی چون مردم‌شناسی، اسطوره‌شناسی و تخیل را در بردارند. کتاب «ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران (کارکرد و روش‌شناسی تخیل)» نوشتهٔ علی عباسی به تشریح، عقاید دوران در زمینهٔ تخیل و اسطوره پرداخته است. مقالهٔ ارزنده‌ای از علی عباسی(۱۳۸۰) با عنوان «ژیلبر دوران، منظومه شبانه، منظومه روزانه»، در نشریه کتاب ماه کودک و نوجوان به چاپ رسیده است. ایشان همچنین این شیوه را روی یک اثر هنری پیاده کرده و در مقاله «طبقه‌بندی و کاربرد عنصر تخیل بر سه تابلوی مجید مهرگان با رویکرد ژیلبر دوران»(۱۳۸۴) از مقالات کتاب «اولین هم‌اندیشی : تخیل هنری»، بررسی کرده‌اند.

تخیل و اسطوره

یکی از وجوه تعالی‌بخش انسان، قدرت تخیل و خیال است، این وجه که از سوی عامه با رؤیاپردازی به یک معنا به کار می‌رود از نظر علمی تعریفی جدا و سازنده دارد. زیرا انسان به عنوان تنها موجودی که دارای تخیل پیشرفته است با اتکا به این تخیل و عقل، مراحل رشد فکری را طی کرده است. تخیل، انسان اولیه را که در مواجه با طبیعت ناتوان بود؛ قدرتمند ساخت، انسان اولیه با معادل‌سازی‌های فکری، اسطوره‌پردازی، به نبرد با ناتوانی جسمانی در برابر طبیعت رفت. این نبرد ذهنی، او را به انسان کنونی بدل کرد. مادهٔ اصلی تخیل تصویرهای ذهنی است و منشأ آن عواطف، امیدها و هراس‌های انسانی با زمینهٔ فردی قوی است.

از نظر حکیمان اسلامی، یکی از عناصر سازنده اثر ادبی و هنری، عنصر خیال است. چنانچه شعر را به «کلام مخیل» یعنی سخن تخیلی و خیال‌انگیز تعریف کرده‌اند. در توضیح خیال باید خاطر نشان کرد که فلاسفه اسلامی برای انسان چهار قوهٔ ادراکی قایل‌اند : ۱. قوهٔ حسی ۲. قوهٔ خیالی ۳. قوهٔ وهمی ۴. قوهٔ عقلی. ابن‌سینا در باب ادراک، از قوه مصوره یاد کرده و آن را قوه‌ای دانسته است که افاضه صورت کند : «قوهٔ مصوره عبارتی دیگر از قوهٔ مخیله و آخرین مرحله استقرار صور محسوسات است. پیوستگی آن به حس مشترک بوده و حس مشترک- یعنی حسی که جامع ادراک قوای حسی است- آنچه را که از راه حواس به دست آورده است، به قوهٔ مصوره تسلیم می‌کند»(ابوعلی‌سینا، ۱۳۴۰ه.ق، ۳۳۴، ۲۹۱ به نقل از هاشم‌نژاد، ۱۳۸۵: ۳۲۸).

سنت فلسفی در غرب، تخیل را این‌گونه تعریف می‌کند : توانایی تشکیل تصاویر هنری، یعنی بازنمودهای اشیاء یا اشخاص واقعی یا توهمی یا حتی بازنمود افکار انتزاعی. این سنت سه کارکرد اصلی را برای تخیل در نظر می‌گیرد : یکی کارکرد جبرانی[۵] که به لطف آن می‌توان واقعیتی را در غیابش ظاهر ساخت. کارکرد دیگر، کارکرد رهایی‌بخش[۶] آن است که به وسیلهٔ آن قادر شده، خود را در امکانات رها ساخته و بالاخره کارکرد سوم که کارکرد آشکارکننده[۷] است و به کمک آن می‌توان به بُعدهای نامرئی جهان دست یافت. با این حال، فلسفهٔ کلاسیک در کلیتش، قدرت و توانایی تخیل را به نفع ادراک حسی و به نفع مفهوم‌سازی کم‌رنگ و بی‌ارزش می‌ساخت. با قراردادن تخیل در عمق آفرینش هنری، ابتدا مکتب رمانتیسم و سپس مکتب سورئالیسم، اهمیت این توانایی مبهم را زنده کردند و پس از آن ظهور جریان‌های نو در عرصه نقد، این روند را گسترش داد (عباسی : ۱۳۸۶: ۹۳)

یکی از مهم‌ترین حوادث حوزه هنر در فرانسهٔ ۱۹۵۰م. شکل گرفت و آن، ظهور مجموعه‌ای از روش‌های نقد ادبی بود که به نقد نو معروف شد. در این سال‌ها، نقد نو در تقابل با نقد سنتی قرار گرفت. نقد سنتی مبنا را بیشتر بر داوری و ارزش‌گذاری اثر هنری بنا می‌نهد، در حالی که نقد نو سعی دارد به توصیف و تفسیر اثر هنری بپردازد بدون آنکه دربارهٔ آن داوری کند. نقد تخیلی نیز در این دوران توسط گاستون باشلار مطرح شد (عباسی، ۱۳۸۷: ۱۱۵). نقد تخیلی به طور جدی و نظام‌مند با نقدها و نظریات باشلار آغاز شد، ولی این روش نزد دیگر منتقدان یا حلقه‌های نقد ادامه پیدا کرد. از میان حلقه‌های معروف این نقد می‌توان به حلقه ژنو[۸] اشاره کرد که نقد مضمونی را نیز بنیاد نهاد. در این حلقه کسانی همچون ژرژ پوله[۹]، ژان روسه[۱۰]، مارسل ریمون[۱۱] و البرت بگن[۱۲] به خلق آثار بدیعی دست زدند. علاوه بر این می‌توان از ژیلبر دوران یاد کرد که بیشتر براساس نقد تخیلِ اسطوره‌ای، پژوهش‌ها را ادامه داد (عباسی،۱۳۸۶: ۹۴).

نقد تخیلی بر یک فرضیه نو استوار شده است که ریشه‌های آن را می‌توان در طول تاریخ و به ویژه در رمانتیسم مشاهده کرد. این نقد که بر پایه تفکرات باشلار و پیروانش نظام‌مند شد، بر این باور است که برخلاف نظریه روانکاوی و جامعه‌شناختی که اثر هنری را به طور عمده بازتاب فرد یا جامعه محسوب کرده و همواره اثر هنری را بازگشت به یک گذشته فردی یا اجتماعی قلمداد می‌کنند. اثر هنری محصول آفرینش ناب

تخیل است. «من هنرمند»، من آینه‌ای در برابر مسایل فردی و اجتماعی نیست، بلکه یک «من خلاق» است. همچنین، این اثر خارج از زمان گاهشمارانه قرار می‌گیرد و حتی گاهی نسبت به آن پیشی می‌گیرد یا به طور کلی در زمان دیگری همچون زمان مثالی واقع می‌شود. این تخیل می‌تواند از ناخودآگاه جمعی سرچشمه گرفته و بر کهن‌الگوها استوار باشد (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۶۸-۶۶).

در بحث اسطوره نیز با تاریخچه غنی روبرو بودیم. اسطوره به معنای اساطیر، جمع مکسر واژهٔ اسطوره در زبان عربی است و اسطوره خود، واژه‌ای است معرب از اصل یونانی«Historia»(بهار، ۱۳۸۵: ۴۰). نظریه مسلط این است که بینش اساطیری، مرحلهٔ پیش منطق ذهن است. اسطوره‌های پیش از تاریخ هر قوم و ملت از جنبه‌های مختلف هستی‌شناسی، روان‌شناسی و دیدگاه مردمان آن زمان در خصوص آفرینش و نیروهای ماورالطبیعه قابل بررسی و گفتگو هستند (واحد دوست،۱۳۸۱: ۹۸) جوزف کمبل[۱۳] در بیان مفهوم اسطوره می‌گوید : «اسطوره کلید رسیدن به نیروی بالقوه روحی انسان است، یعنی جست‌وجویی برای معنا و تجربه کردن آن» (میثمی،۱۳۸۱: ۱۲۲). که نشان‌دهنده ارتباط تنگاتنگی با خیال و سمبل‌های خیالی است.

یونگ نظریه‌پرداز ناخودآگاهی جمعی، عقیده داشت که در تحلیل روان می‌توان عناصر نمادهای اسطوره‌ای را یافت، نمادهایی که در ناخودآگاه خرد حضور دارند، سرنمون‌ها (کهن‌الگوها) دقیق‌ترین و کامل‌ترین شکل بازمانده از تصاویر بودند که در نمادهای زیباشناسی اسطوره‌شناسی ملی و دینی ظهور می‌یابند (دادور، ۱۳۸۸: ۴۵). یونگ با بحث کهن‌الگوها، اسطوره‌شناسی را به موضع تازه می‌کشد، او علاوه بر ناخودآگاه فردی که فروید در ارتباط با ضمیر ناخودآگاه هر فرد و رابطه آن با مسایل زندگی گذشته شخص مطرح می‌کند، به ناخودآگاه جمعی (کهن‌الگوها) قایل بود، لایه عمیق‌تری که مخزن تصاویر ذهنی جهان‌شمول است. ناخودآگاه جمعی، یک نظم و آرایش روانی است که با نیروی وراثت نسل‌ها شکل گرفته است. اسطوره، ادبیات فولکوریک، حکایت قدیسان، اخلاقی، قهرمانی و ... به ناب‌ترین شکلی، شماری از انگاره‌های سرنمونی را که در هنر و ادبیات متصور می‌شوند (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۷۷).

پورنامداریان به نقل از سالستیوس[۱۴] اساطیر را به پنج گروه تقسیم می‌کند: اساطیر دینی، طبیعی، روانی، جسمانی و مادی و بعضی آمیخته از دو نوع اخیر هستند (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۸۰). از منظر برخی علما و حکمای اسلامی، انبیاء و اولیا، اسوه و الگوی بشری محسوب می‌شوند نه اسطوره. اما در تعاریف جدیدی که از اسطوره ادا می‌شود، اسوه‌ها هم می‌توانند به عنوان اسطوره‌ها بازگو کنندهٔ واقعیت‌ها و حوادثی باشند که در واقع روی داده‌اند (کنگرانی، ۱۳۸۸: ۸۲). از نظر کمبل وقتی انسان به عنوان الگویی برای زندگی دیگران تبدیل می‌شود، به طرف اسطوره‌ای‌شدن حرکت کرده است (کمبل، ۱۳۸۵: ۳۷).

ژیلبر دوران، تخیل و اسطوره

ژیلبر دوران به سال ۱۹۲۱.م در فرانسه متولد شد و به دنبال اتمام تحصیلات در رشته فلسفه از سال ۱۹۴۷تا۱۹۶۵م. ابتدا صرفاً در رشته فلسفه، بعد- البته به عنوان استاد افتخاری- در رشته‌های جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی در دانشگاه دولتی گرونوبل مشغول به تدریس شد. در عین حال دوران از اعضای نهضت مقاومت ورکور[۱۵]، و مجمع ارانوس[۱۶] بود. با هنری کُربن[۱۷] و گوستاو یونگ[۱۸] دوستی نزدیک داشت و از شاگردان بلافصل گاستون باشلار بود. همچنین وی به اتفاق لئون سلیه[۱۹] و پل دشان[۲۰] از بانیان «مرکز تحقیق حوزه تخیل[۲۱]» محسوب می‌شود که این مرکز از زمان تأسیس خود به سال ۱۹۶۶م. تاکنون به تعبیری، کانون تخیل‌پژوهی جهان شده است (عوض‌پور و نامور مطلق، ۱۳۹۳: ۲).

نظریات دوران بر مثلث اسطوره‌شناسی، مردم‌شناسی و تخیلات استوار است. بخش بزرگی از فعالیت‌های ژیلبر دوران حول موضوعاتی نظیر اسطوره، خیال، مرگ‌اندیشی و کنترل زمان می‌چرخد. تخیل نقش مهمی در این میان دارد. وی در جستجوی «من خلاق» است، در جستجوی«منی» که فراتر از زندگی اجتماعی و فردی قرار دارد. وی باور دارد که«من خلاق» را می‌توان در اسطوره یافت و جایگاه آن را در اسطوره آغازین می‌داند. ژیلبر دوران عنوان می‌کند، شخص یا «من» آنقدر توانایی ندارد تا انگیزه‌های رفتار انسان را (انسان به طور کلی) کاملاً بررسی کند. این امر از قدرت فرد خارج است. برای توجیه رفتار و تبدیل آن به هنر یا ادبیات باید انگیزه‌ای بسیار قوی‌تر نسبت به انگیزه‌های فردی یافت. این همان اسطورهٔ آغازین یا ابتدایی است که همچون قدرت مطلقهٔ حاکم است و از فرد فراتر می‌رود. اسطوره آغازین فراتر از فرد و رفتارها و ایدئولوژی او حرکت می‌کند. اسطورهٔ آغازین به زمان‌های دور برمی‌گردد و حرکت آن فراتر از حوادث شخصی و ساختارهای وجودی است (عباسی،۱۳۸۷: ۱۲۲). این اسطوره نمادهای فرهنگی، باورهای عامیانه و حتی اسطورهٔ فردی را در خود جای می‌دهد. دوران در تعریف اسطوره عنوان می‌کند : «درک ما از اسطوره، سیستمی حرکتی[۲۲] از نمادها[۲۳]، از کهن‌الگوها[۲۴] و محرک‌ها[۲۵] است. سیستمی حرکتی که، تحت جنبش[۲۶] محرک‌ها، تلاش می‌کند به روایت[۲۷] تبدیل شود. اسطوره از پیش، طرحی اولیه از عقل‌گرایی است، زیرا از جریان گفتار[۲۸] سود می‌برد، که در آن نمادها به کلمات و کهن‌الگوها، به اندیشه[۲۹] تبدیل می‌شود» (Durand,1996: 470).

در نظام تفکر وی سه عنصر محرکه‌ها،کهن‌الگوها و نمادها وجود دارند. محرکه‌ها همان نیروها هستند. نیروهایی که به چشم نمی‌آیند و برای آن‌که به چشم بیایند، سمبل و نماد خودشان را پیدا می‌کنند. به طور مثال بال پرنده، که می‌تواند سمبل و نماد میل به پرواز باشد. تعداد نمادها بی‌شمار و از فرهنگی به فرهنگ دیگر متغیر است (قائمیان،۱۳۸۵: ۸). کهن‌الگوها، ثابت هستند. برای مثال«کهن‌الگوی نورانی، رئیس، قله کوه» همیشه به محرکهٔ عروج و «کهن‌الگوی شمشیر تیز» همیشه به محرک‌های جداکننده مربوط است، نه به محرک‌های عروج. بین کهن‌الگو و نماد ارتباط ظریفی وجود دارد که بنا بر حوادث تاریخی و جغرافیایی، کهن‌الگوها به نماد تنزل می‌کنند. کهن‌الگو، نیروی روان و سرچشمهٔ اصلی نمادی است که می‌تواند ماندگاری و جهانی بودن آن را تضمین کند. در حالی که نمادها شکل تغییریافتهٔ کهن‌الگوها هستند. کهن‌الگوها برای زیستن خود به نمادها نیاز دارند، زیرا کهن‌الگوها را تنها زمانی می‌توان دید که حداقل در درون یک نماد رفته باشند- در غیر این صورت کهن‌الگوها دیده نمی‌شوند. به دلیل وابستگی نمادها به عناصر اجتماعی، فرهنگی و محیطی، نمادها برخلاف محرک‌ها و کهن‌الگوها ثابت و همیشگی نیستند. به عنوان مثال محرکه عروج می‌خواهد خود را نمایان کند، ابتدا این محرکهٔ عروج، کهن‌الگوی مربوط به خود یعنی آسمان را جستجو می‌کند، آنگاه این کهن‌الگو برای اینکه از قوه به فعل تبدیل شود به دنبال نماد خاص خود است، مثلاً نردبان. نکتهٔ مهم این است که محرکهٔ عروج و کهن‌الگو در این مثال در تمام زمان‌ها و در تمام دنیا ثابت باقی می‌مانند، در حالی که نماد نردبان، در زمان‌های گوناگون و در مکان‌های مختلف تغییر می‌کند. مثلاً نماد نردبان، در زمان کنونی به هواپیما تبدیل شده است. به همین ترتیب اسطوره به وسیلهٔ محرک‌ها و کهن‌الگوها ساختار خود را پیدا می‌کند. در اسطوره، نمادها به واژه‌ها و کهن‌الگوها به اندیشه تبدیل می‌شود. در واقع، اسطوره، محرکه یا گروهی از محرک‌ها را توضیح می‌دهد، اسطوره یک روایت است؛ روایتی نمادین که در آن نماد بر روندهای روایت پیشی می‌گیرد. وانگهی اسطوره سیستمی حرکتی را تشکیل می‌دهد که به کمک این سیستم حرکتی مربوط به اسطوره، نظریهٔ مذهبی، دستگاه فلسفی یا روایت تاریخی و افسانه‌ای به حرکت در می‌آید (عباسی،۱۳۸۰: ۴).

این سیستم پیچیده که به واسطهٔ تخیل و اسطوره‌پردازی خلق می‌شود، تنها به یک منظور شکل می‌گیرد و آن مبارزه با زمان است. به اعتقاد اسطوره‌شناسان، زمان برای انسان‌های نخستین، چون واقعیتی منفی در نظر گرفته می‌شد تا آنجا که زمان با شدن، درد، رنج وجودی و در نتیجه مرگ مرتبط می‌شود. اسطوره برای مغلوب کردن «زمان کشنده» و برای رسیدن به فناناپذیری، نقش مهمی بر عهده می‌گیرد. به اعتقاد ژیلبر دوران، شورش علیه مرگ از یک طرف و کنترل زمان از طرف دیگر هر دو پشت و روی یک سکه هستند. در حقیقت این دو عمل، نیروهای تخیل و عکس‌العملی دفاعی از طرف انسان علیه زمان و مرگ است (عباسی،۱۳۸۰: ۵). «اسطوره در نهایت چیزی جز بیان مسایل، راه حل‌ها و امیدهایی نیست که تخیل بنیادین انسانی فرا می‌افکند» (Durand,1987:27). در نتیجه آگاهی به مرگ که می‌توان آن را از آیین‌های خاکسپاری دریافت، یکی از نخستین علایم انسانیت است. اضطراب در مقابل مرگ و نظام‌های نمادین مربوط به این اضطراب، در مجموعهٔ فرهنگ‌های انسانی به وسیلهٔ تصاویر خیالی و روایت‌های اسطوره‌ای بیان شده است. بنابراین روان آدمی یک دستگاه مولد تخیل را گسترش می‌دهد که ژیلبر دوران می‌کوشد همچون ژرف ساختار آن را توصیف کند. همین مقابله با زمان و مرگ باعث شکل‌گیری منظومه شبانه و روزانه می‌شود (عباسی، ۱۳۸۷: ۱۱۸).

ژیلبر دوران، نظریه منظومه شبانه و روزانه

ژیلبر دوران، در کتاب«ساختارهای مردم‌شناسی تخیلات» و کتاب«تخیل نمادین» با تأکید بر مفهوم «زمان» نظریات منظومه شبانه و روزانه را تبیین کرد (شریفی ولدانی و شمعی،۱۳۹۰: ۳۰۱). وی در اکثر نوشته‌هایش بر اهمیت اسطوره تأکید می‌ورزد و اسطوره را همچون دارویی بر علیه زمان و مرگ می‌پندارد. زیرا اسطوره آغاز مجدد و همیشگی اصول تکوین عالم (Cosmogonie) است. دوران با روش بدیهی (Axiologiaue) اسطوره را به تخیل پیوند می‌زند : «تمام آن کسانی که با روش مردم‌شناسی یعنی هم با فروتنی علمی و هم با وسعت افق شاعرانه به میدان تخیل متمایل شده‌اند قبول دارند که تخیل در تمام نمودهایش یعنی]نمودهای[مذهبی، اسطوره‌ای، ادبی، زیبایی، دارای این قدرت متافیزیکی است که آثاری علیه پوسیدگی مرگ و سرنوشت خلق کند» (Durand,1992 : 470).

ژیلبر دوران بر این باور است که تمام تخیلات انسان الهام گرفته از مفهوم زمان است. از این رو تمام صورت‌های تخیلی، از درون‌مایه یا مضمون زمان سرچشمه می‌گیرد. دوران در اکثر آثارش سعی دارد مضمون زمان و تأثیر آن بر آگاهی انسان و چگونگی تبلور این آگاهی را بررسی کند و اهمیت زمان را در تخیل انسان نشان دهد. به اعتقاد او انسان از طریق تخیل آگاه می‌شود که تار و پودش در زمان، محدود و اسیر شده است. او در زمان تعریف می‌شود با نگاهی به خود در می‌یابد که زنده است، آنگاه آگاه می‌شود که زمان وجود دارد و در تمام وجودش نفوذ کرده است. زمان با محدود کردن وجود انسان، ظهور خود را اعلام می‌دارد. زندگی به

وسیلهٔ مدتی که از تولد تا مرگ به طول می‌انجامد در زمان تعریف می‌شود. عمر کوتاه افسوس و عمر بلند تحسین را به همراه دارد. اما همگان می‌دانند کسی قادر نیست، مدت زمان وجودی را برای همیشه کنترل کند. گذر زمان، عادت، احساس کسلی، ضعف و فراموشی به همراه آورده و احساس اضطراب، ترس و نامیدی، غم زمان از دست رفته و شورش. انسان عادی نمی‌تواند با زمان مبارزه کند اما نویسندگان و هنرمندان، می‌توانند این مأموریت را به انجام برسانند. دوران با این فرض که زمان در تار و پود انسان نفوذ دارد، تلاش کرد در آثار خود، تأثیر زمان را بر ذهن و آگاهی انسان مشخص کند (عباسی،۱۳۸۷: ۱۱۹).

او معتقد است که زمان خود را به وسیلهٔ تصاویر نمایان می‌سازد. در واقع ساختارهای تشکیل دهندهٔ صورت‌های تخیلی تماماً بر محور «زمان» استوارند و دوران با روش خود شبکه‌های کلامی و تصویری یک اثر ادبی و هنری را مشخص می‌کند. یعنی تصاویر نشان‌دهندهٔ ترس از زمان‌اند، زیرا براساس نظریهٔ دوران، پشت هر ترسی، «ترس از مرگ» وجود دارد و پشت هر مرگی، ترس از زمان. انسان بین ترس و زمان رابطه برقرار می‌کند و متوجه می‌شود که با گذر زمان، به طرف مرگ می‌رود. پس می‌ترسد و در نتیجه یک سری تصاویر وحشت‌آور(نمادهای ریخت‌حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی) در تخیل و ذهن او ظاهر می‌شوند (قائمیان،۱۳۸۵: ۸).

این امر را دلیل وجودی تخیل می‌داند : «تخیل در کلّیتش شامل تلاش انسان برای ایجاد کردن امیدی پایدار نسبت به جهان عینی مرگ و بر ضد جهان عینی مرگ است و این امید، انگیزهٔ ژرف همهٔ نمادهاست» (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۱). با این حال انسان به صورت ناخودآگاه می‌کوشد تا با این تخیلات مبارزه کند و راه‌حل‌هایی را برای رهایی از این نمادها بیابد. در اینجا رابطه‌ای دیالکتیک حاکم می‌شود زیرا یکی از ویژگی‌های این رابطه داشتن «ضد خود» در «خود» است. در حقیقت طبیعت انسان به گونه‌ای است که هنگام خطر، مقابله به مثل می‌کند و وانمود می‌کند به اینکه می‌تواند زمان را کنترل کرد. به همین دلیل نمادهای دیگری در مقابل نمادهای ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی ظاهر می‌شوند تا بتوانند این سه نماد را کنترل کنند. این نمادها عبارتند از نمادهای عروج، نمادهای تماشایی و نمادهای جداکننده (قائمیان،۱۳۸۵: ۸).

در روش دوران، ویژگی‌های نمادین تصاویر هنری به نمایش درمی‌آید. او بر این باور است که تولیدات قوهٔ تخیل دارای معنای ذاتی هستند. این معنای درونی و ذاتی، بازنمایی ما را از جهان تعیین می‌کند. باور دوران بر این است که هستهٔ تفکر انسانی از عمل تخیل درست شده و می‌خواهد تخیل را در تمام شکل‌های ظهوری‌اش بررسی کند که از میان این شکل‌ها بیشتر به خلاقیت هنری علاقمند است (عباسی، ۱۳۸۴: ۱۳۵). دوران، در کتاب«ساختارهای انسان‌شناسی قوهٔ تخیل» با روانکاوی، نهادهای سنتی، نماد مذهبی، شعر، اسطوره‌شناسی، شمایل‌نگاری را به یک اندازه زیر پوشش قرار داده است. وی در این کتاب، در جستجوی راهی است که بتواند نمادهای مهم قوهٔ تخیل را تحت شکل مقوله‌های تحریک‌کننده ارایه دهد. تصاویر هنری را در دو منظومه[۳۰] بزرگ تقسیم می‌کند : منظومهٔ روزانهٔ عمل تخیل و منظومهٔ شبانه عمل تخیل. بزرگ‌ترین ویژگی منظومه روزانه دوقطبی بودن آن است؛ چون نگرش ابتدای انسان و تقسیم جهان به دو قطب خیر و شر. بدین طریق دنیا ارزشگذاری می‌شود، این امر در اسطوره‌های ملی و مذهبی به خوبی مشهود است. از این رو در این منظومه نمادهایی با ارزشگذاری مثبت و نمادهای با ارزشگذاری منفی دو قطب تشکیل داده و روبروی هم قرار می‌گیرند. این دو، صورت‌هایی از زمان‌اند که با حس ترس انسان از مرگ و گذر زمان و نزدیک‌شدن به این امر در ارتباط هستند. در مقابل این ترس ذهنی و اضطراب، نمادهایی با ارزشگذاری مثبت در ذهن متبادر می‌شود که نوعی واکنش در برابر نمادهای ارزشگذاری منفی هستند. نمادهایی با ارزشگذاری منفی به سه گونه خود را نشان می‌دهند : ۱. نمادهای ریخت حیوانی ۲. نمادهای ریخت تاریک ۳. نمادهای ریخت سقوطی.

در برابر این نمادهای منفی تقابل قطب مثبت وجود دارد؛ این نمادها در پی فرار از زمان، کنترل زمان و غلبه بر سرنوشت محتوم و مرگ هستند. تقسیم‌بندی آنها در تقابل با نمادهای منفی به این ترتیب است : ۱. نمادهای جداکننده ۲. نمادهای روشنایی ۳. نمادهای عروج. این نمادها در اثر هنری، نمودهای تصویری خود را دارند و با آنها متجلی می‌شوند (همان : ۱۴۰)؛(جدول ۱). نماد جداکننده سعی می‌کند انسان را از ترس‌ها و هراس‌هایش جدا کرده و به جهان بالا صعود دهد، به جایگاه خداوند، بهشت، اساطیر و ... . این صعود همیشه با نور - متعلق به نمادهای روشنایی- پیوند خورده است و در انتها عروج می‌یابد. هر سه مرحله سعی دارد به پاکیزگی روح و حالت روحانیت دست پیدا کند (شریفی ولدانی و شمعی، ۱۳۹۰: ۳۰۹).

نقاشی قهوه‌خانه‌ای

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اصطلاحی است برای توصیف نوعی نقاشی روایی رنگ روغنی با مضمون‌های رزمی، بزمی و مذهبی که در دوران جنبش مشروطیت براساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرایانه مرسوم آن زمان به دست هنرمندان مکتب ندیده پدیدار شد.

جدول ۱. منظومه‌های شبانه و روزانه تخیلات. مأخذ : عباسی، ۱۳۸۴: ۱۴۰.

منظومه‌های شبانه و روزانه تخیلات نمادهای زمان		
نمادهای ریخت حیوانی	≠	نمادهای جداکننده
نمادهای ریخت تاریکی	≠	نمادهای روشنایی
نمادهای ریخت سقوط	≠	نمادهای عروج

این‌گونه نقاشی نمایانگر آمال و علایق ملی، عقاید مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعهٔ شهری است. قهوه‌خانه خاستگاه این نقاشی بود و اولین سفارش‌دهندگان این شیوه صاحبان قهوه‌خانه‌ها بودند (پاکباز،۱۳۹۰: ۵۸۷). موضوع مهم در این هنر بحث تخیل است : از این رو نام‌گذاری این شیوه به نام خیال‌نگاری بسیار به‌جا بوده. چهره‌ها همه زاییدهٔ فکر و ذهنیت نقاش هستند. خیال‌نگاری نیز از اصطلاحات قوللر آقاسی به عنوان هنرمند آغازگر این مکتب است و به خوبی جایگاه خیال را نزد هنرمندان این شیوه نشان می‌دهد : «سِرما به خیال ماست، ما باید آنقدر خیالمان رو به راه باشد که هَر وقت قصه‌ای شنیدیم یا خواندیم اگر رنگ و بوم هم نداشتیم، نقش و نگار آن را در ذهن و خیالمان بسازیم و بپردازیم ... آقای نوحه خوان، نقالی از شاهنامه نقلی کرد، ما هم چیزی در خیالمان پروردیم و جرأت کردیم و نقش این خیال را آشکار ساختیم» (سیف،۱۳۶۹: ۱۰).

بررسی جایگاه تخیل و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای

اسطوره‌ها قدمتی به قدر حیات انسان بر زمین دارند. اما بین تصاویری که مختص به اسطوره‌های کهن ملت‌ها و تصاویر مربوط به داستان‌های امروزی‌اند، مانند ادبیات، هنرهای زیبا تفاوتی وجود ندارد. اولین کسی که چنین فرضی را مطرح کرد میرچا الیاده[۳۱] بود. او بر این باور بود که داستان‌های فرهنگی مدرن دوباره‌سازی اسطوره هستند. به موازات این اندیشه، یونگ نظر می‌دهد که در مورد بعضی از شخصیت‌های اسطوره‌ای، بعضی نشانه‌ها، به دور از اینکه تولیدی از یک وضعیت تاریخی خاص باشند، در واقع نوعی از تصاویر تخیل شده هستند که باید معانی نهفته در آن را جستجو کرد. ژیلبر دوران نیز روش‌شناسی نقد خود را بر ارزش‌گذاری تخیل و اسطوره پایه‌گذاری کرد. از دیدگاه او اسطوره، کلیدی برای درک هر اثر ادبی و هنری است. دوران عنوان می‌کند که اثر ادبی و هنری همچون محل ظاهر شدن انسان و محل تعیین جهت جهان تعریف شده است و اثر هنری پاسخی است که انسان در جهان، به جستجوی آن است، پاسخی به اضطراب‌های انسان در برابر زمان. فضایی است که در آن بر علیه زمان و مرگ، شورش می‌شود (Durand,1996 :126).

نقاشی قهوه‌خانه‌ای که بازنمای تصورات دنیای هنرمندان عامیانه و به گونه‌ای نماینده تخیلات قشر عامه ایران در دوره قاجار است، سرشار از مضامین اسطوره‌ای برخاسته از تخیل فعال ناخودآگاه جمعی ایرانیان است و سرشار از کهن‌الگوهای مختلف. این خصلت هنر عامیانه است، هنر عوام از آبشخور پیشینه‌های فرهنگی و ویژگی‌های طبقه سیراب می‌شود. دارای خصلتی جمعی است، زاده اندیشه تنی واحد نیست، از نسلی به نسلی می‌رسد، پخته و پرداخته می‌شود و در جریان انتقال، موافق مقتضیات نسل‌ها، دگرگونی می‌پذیرد. از این رو، در اندرون جامعه وسیع پرورده و به وسیله جامعهٔ وسیع آبیاری می‌شود (آریان‌پور،۱۳۵۴: ۹۷).

در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای شاهد «تخیل خلاق» هنرمندان مکتب ندیده‌ای بوده که موضوعات اسطوره‌ای را دست‌مایه قرار داده‌اند. نقاشی آنان سرشار از کهن‌الگوها و محرک‌های گوناگون است که ذهن را به نظریهٔ منظومهٔ روزانه و شبانهٔ دوران هدایت می‌کند. در آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای مبارزه خیر و شر اصل اولیه است. این اصل هم در اسطوره‌های ملی و هم در اسطوره‌های مذهبی دیده می‌شود «در ترکیب‌بندی، این نقاشی‌ها، نقاش به شدت تحت تأثیر جانبداری از نیروهای خیر است» (محمودی،۱۳۸۷: ۱۷). محرک‌ها و کهن‌الگوها ذهنی خود را در قالب نمادهای تصویری نمودار می‌سازند تا تقابل بین نیروی خیر و شر را نشان دهند «جانبداری از نیروی خیر، با اختصاص دادن بهترین و بیشترین فضا در گسترده ترکیب‌بندی به قهرمان واقعه عیان می‌شود، شخصیت نیک و اصلی خیر همواره بزرگ‌تر از شخصیت‌های فرعی و شخصیت‌های شر، کوچک‌تر و بدهیبت ترسیم می‌شوند» (محمودی،۱۳۸۷: ۱۷). تقابلی که در نگرش دوران به واسطهٔ ترس از زمان پیش رونده به سوی مرگ، شکل گرفته و هنرمند آن را بدین شکل ترسیم می‌سازد. در تابلوهایی که حماسه‌های ملی و مذهبی را تصویر کرده‌اند، نمادهای مشترک بصری به چشم می‌خورد که بنا به کارکردشان در دو منظومهٔ مختلف قرار گرفته‌اند. مبارزه خیر و شر همان جایگاه مبارزه با زمان را دارد، دنیای تضاد گونه، تقابل فرار از زمان و تلاش برای حفظ زندگی به وسیلهٔ تصاویر تقابل‌گونه، رنگ‌ها و اشکال به تصویر درآمده‌اند (جدول ۲و۳).

در نقاشی«کشته شدن دیو سفید توسط رستم» اثر حسین قوللر آقاسی، شاهد روایت حماسی مبارزه قهرمان اسطورهٔ با موجودی اهریمنی بوده، حالات و فضاسازی‌ها بر غلبهٔ نیروی خیر بر شر دلالت دارد. جدا از بحث روایی-ماجرای کشته‌شدن دیو به دست قهرمان- می‌توان شبکهٔ معناهای

جدول۲. منظومهٔ شبانه تخیلات(نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت) مأخذ : عباسی، ۱۳۸۴: ۱۴۰.

منظومهٔ شبانه تخیلات (نمادهایی با ارزشگذاری منفی)											
تصاویر ریخت حیوان				نمادهای ریخت تاریکی				نمادهای ریخت سقوطی			
حرکت خشن	حیوان	نعرهٔ حیوان	قسمتی از بدن حیوان	تاریکی	ابزار آزار	خون	اشک و...	خون	سقوط	حرکات عزا، تسلیم و...	سرگیجه تهوع ...

جدول۳. منظومهٔ روزانه تخیلات(نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت). مأخذ : نگارندگان.

منظومهٔ روزانه تخیلات(نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت)										
تصاویر جداکننده			نمادهای روشنایی				نمادهای عروج			
شمشیر	راه	ترازو	نور و هاله	آسمان	فرشتگان	آتش، آب	حرکت صعودی	پرنده	فرشتگان	آرامش در چهره ....

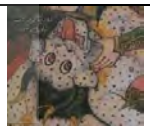
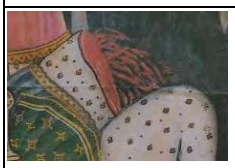
پنهان در اثر را یافت، کهن‌الگوهایی که در نقاشی نمود یافته‌اند، کهن‌الگوی شمشیر که به محرک جداکننده مربوط است. شمشیر سلاحی برای مبارزه با اهریمن و نابود کردن اوست. به نظر اسطوره‌شناسان نبرد یک جنبه روحانی دارد و یک جنبه عقلانی. زیرا سلاح، نماد روحانیت و برتری‌جویی است. هنگامی که قهرمان، دیو یا دشمن را با سلاح خود نابود می‌کند، بدین‌وسیله نفس خود را پاک کرده و یک درجه به بالا عروج کرده است. شمشیر هر چیز را به دو نیم تقسیم می‌کند : با یک ضربهٔ شمشیر خوبی و بدی متمایز می‌شوند. سلاحی که قهرمان به آن مجهز می‌شود، نماد قدرت و پاکی است (عباسی،۱۳۸۴: ۱۴۳).

کهن‌الگوی آسمان که محرک روشنایی و عروج را نمایش می‌دهد. همچنین نمودهای منفی ریخت حیوانی چون تصویر دیو، پنجه دیو بر شانه رستم، وجود دارد. حتی حرکت ناآرام رخش در پس‌زمینه نیز یک نماد ریخت حیوانی است، که حرکتی مضطرب کننده است یا هر حرکت پر جنب و جوش و غرشی، حمله برنده، تازنده که با تحرک خود، انسان را هراسان کند، همه در قلمرو این نماد قرار می‌گیرند (شریفی ولدانی و شمعی،۱۳۹۰: ۳۰۹). از نمادهای منفی ریخت تاریکی نیز می‌توان به وجود غار و فضای تاریک آن، خونی که از پای بریده دیو فواره زده و پای قطع شده آن در سمت چپ و پایین کادر، اشاره کرد. نقاش خود را موظف دانسته فضای تاریک غار که جزء نمادهای ریخت تاریکی محسوب می‌شود را به عنوان مأمن اهریمن –حتی در مقیاس کوچک- نمایش دهد، که خود نشانگر شبکه‌های معنای پنهان و پیچیده بوده و از روایت ساده داستان اسطورهٔ فراتر می‌رود. فضای آرام و چهرهٔ بی‌حالت رستم که هیچ نشانی از وحشت یا حتی شادی غلبه بر اهریمن را نشان نمی‌دهد، یک اطمینان و آرامش که منبع آن مشخص نیست. همه این موارد، عواملی است که نقاشی را از یک اثر روایی ساده فراتر می‌برد (تصویر ۱)؛ (جدول ۴).

تابلوی «جنگ خیبر» اثر حسین قائم‌مقام، روایت مبارزه امام علی(ع) با مرحب در جنگ خیبر است به ظاهر با روایت تصویری یک واقعه مذهبی روبرو بوده اما وجود برخی عناصر که هیچ ارتباطی به روایت ندارند. پرسش چرایی حضور این عناصر را به ذهن متبادر می‌سازد. تصویر از سه پلان تشکیل شده است، پلان پس‌زمینه شامل آسمان، دورنمای نخلستان و سپاهیان دو جناح. پلان دوم، جریان اصلی یعنی مبارزه امام علی(ع) با محرب در حال رخ دادن است و پلان اول که یک فرشته و حیوانی شبیه به بز در آن ترسیم شده است. در اینجا حضور این دو، در پلان اول بحث‌انگیز است، فرشتهٔ که هیچ مداخلهٔ در نبرد ندارد و حیوانی که بی هیچ دلیلی در پلان اول، تصویر شده است. حضور این دو، نقشی فراتر از روایت

تصویر۱. کشته‌شدن دیو سفید به دست رستم- حسین قوللر آقاسی- موزه رضا عباسی. مأخذ : سیف، ۱۳۶۹: ۹۲.

جدول ۴. منظومه شبانه و روزانه در تابلو کشته شدن دیو سفید به دست رستم. مأخذ : نگارندگان.

منظومهٔ شبانه تخیلات (نمادهایی با ارزشگذاری منفی)					
تصاویر ریخت حیوان		نمادهای ریخت تاریکی		نمادهای ریخت سقوطی	
دیو، پنجه دیو، حرکت ناآرام رخش، پوست ببر در لباس رستم		خون که از پای بریده شده دیو فواره زده ، غار		خون و اسارت دیو دوم در پس‌زمینه	
منظومهٔ روزانه تخیلات(نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت)					
تصاویر جداکننده		نمادهای روشنایی		نمادهای عروج	
خنجر		آسمان			

ساده را به نقاشی اعطا می‌کند. یک شمایل ریخت حیوانی و یک شمایل روشنایی و عروج، در کنار هم و در پلان اول اثر. در این تابلو نیز با نمادهای متداول از دو سو روبرو بوده، خون و چهره‌گنهکاران و در قطب دیگر، شمشیر، هاله، آسمان و فرشته قرار دارد (تصویر ۲)؛(جدول ۵).

در تمامی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، چه در آثار مربوط به

تصویر۲. جنگ خیبر- امیرحسین قائم‌مقام- موزه رضا عباسی. مأخذ : سیف، ۱۳۶۹: ۱۸۱.

جدول۵. منظومه شبانه و روزانه در تابلو جنگ خیبر. مأخذ : نگارندگان.

منظومۀ شبانه تخیلات (نمادهایی با ارزشگذاری منفی)					
تصاویر ریخت حیوان		نمادهای ریخت تاریکی		نمادهای ریخت سقوطی	
شکل بز در پلان اول نقاشی		خون		تصویر چهره اشقیاء در حال مرگ	
منظومۀ روزانه تخیلات(نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت)					
تصاویر جداکننده		**نمادهای روشنایی**		**نمادهای عروج**	
شمشیر		هاله تقدس		آسمان و تصویر فرشته در پلان اول نقاشی	

اساطیر ملی و چه آثار اسطوره‌های مذهبی با حضور نمادهای شبانه و روزانه، هنرمند، با توجه به ناخودآگاه ذهنی یا همان کهن‌الگوها به نمادسازی در اثرش می‌پردازد. این نمادسازی‌ها که شمای کلی مبارزه با شر هستند با توجه به موقعیت اجتماعی و تاریخی و در بستر زمان تعریف می‌شوند. عصر قاجار، زمانهٔ مبارزه با ستم شاهان و حاکمان و اجنبیان بوده و زمانهٔ جنبش‌ها و قیام‌های مردمی. هنرمند قهوه‌خانه‌ای نیز بخشی از دورهٔ خود را در نمادسازی‌هایش عیان می‌سازد. در واقع مبارزه خیر و شر یک کهن‌الگوی ثابت است، اما نمادسازی آن متناسب با زمانه باعث شده که مثلاً هنرمند، اشقیایی چون ابن‌سعد، سنان ابن انس، شمر و غیره را در لباس بیگانگان روس و انگلیس ترسیم کند (جاوید،۱۳۸۷: ۳۴)؛(تصویر ۳).

تقابل دوتای نمادهای منظومه شبانه و روزانه، فضای دوقطبی با حاکمیت خیر و شر را در دنیای اسطوره نشان می‌دهد. اسطوره‌های ملی و مذهبی همیشه میدان مبارزهٔ نیروهای خوبی و بدی هستند، در این مبارزه آرامش متعلق به نیکان است. در رفتار و حالات آنان مشهود است که هیچ ترسی از مرگ ندارند (تصویر ۱). در واقع می‌توان گفت هنرمند مذهبی نقاشی قهوه‌خانه‌ای، با نمایش آرامش و اطمینان در چهرهٔ شهدا، به فایق آمدنشان بر ترس از مرگ اشاره می‌کند. زیرا وی بنا بر اعتقادات دینی، شهادت را مرگ و پایان زندگی ندانسته، بلکه نوعی جاودانگی در این امر می‌بیند[۳۱]. شهادت به نوعی گریز از مرگ را به همراه دارد و حس جاودانگی و گریز از زمان و آرامشی که با نماد عروج (چهره‌های آرام، فضای پهناور آسمان) نمایش داده می‌شود. در آن‌سو، در ترسیم چهره رو به موت گنهکاران، خبری از آرامش نیست، چهره‌های مشوش و معوج که حس ترس و وحشت در آن مصور شده است، اینان که نصیبی از زندگی جاودان نبرده و با مرگ، پایان مختوم زندگی‌شان روبرو شده، با نماد ریخت سقوطی (حالت مشوش چهره) ترسیم می‌شوند.

تصویر۳. چهره امام‌حسین(ع) هنگام شهادت و چهره یکی از اشقیاء در هنگام مرگ. تابلو مصیبت کربلا- محمد مدبر-موزه رضا عباسی. مأخذ : سیف،۱۳۶۹: ۱۰۹.

نتیجه‌گیری

نظریات ژیلبر دوران بر پایه تخیل، اسطوره و مردم‌شناسی تبیین شده است، او برای تخیل هنری کارکردها و نمودهایی قایل است که این نمودها بر توجه به زمان به عنوان نیروی سوق دهند به سمت مرگ استوار شده‌اند. واهمه‌ای که جهان را در برابر هنرمند به دو قطب شبانه و روزانه تقسیم می‌کند؛ در قطب شبانه، نمادهایی که نشان از ترس مرگ دارند، وجود داشته و در قطب روزانه، نمادهایی که نشان از روحانیت و تطهیر است. این نگرش دو قطبی یکی از اصول جهان اساطیری است که نیروی خیر در برابر شر به مبارزه برمی‌خیزد. همچنین تخیل راه به سوی نمادگرایی می‌برد. چه هنرمند بداند و چه نداند، ناخودآگاه وی به ترسیم ترس‌هایش دست می‌زند. در ورای ترسیم یک اسطوره، ترسیم یک ناخودآگاه جمعی نهفته است که با سرنمون‌ها –کهن‌الگوها- خود را نشان می‌دهند.

نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای اسطوره‌های ملی و مذهبی را ترسیم کرده که سرشار از تخیل هنرمندانه، هنرمندانی مکتب ندیده‌اند. آنان به شکل خودجوش و بدون هیچ آموزش آکادمیکی پای در این راه گذاشته و از این رو تأثیر مستقیم داشته‌های قومی و ذاتی (من خلاق) در آثارشان مشهودتر است. تخیل و توجه به هویت ملی و مذهبی از مشخصه‌های بارز آنان است. همان‌طور که خود این نقاشان اذعان می‌کنند، تخیل، عنصر کلیدی آثارشان بوده، در اینجاست که تخیل و اسطوره به هم گره می‌خورد و از پس هراس‌های فردی هنرمند و روح جمعی ایرانی، تصاویری خلق می‌شود لبریز از نمود منظومه‌های شبانه و روزانه۳۲.

نکتهٔ دیگری که در ترسیمات هنرمندان قهوه‌خانه‌ای وجود داشته و به طور مستقیم مفهوم زمان و مرگ را دربردارد، صحنه‌های نبرد خیر و شر در موضوعات ملی و مذهبی است در تمام این صحنه‌ها، آرامش چهره در شخصیت خیر دیده می‌شود، آرامشی که حسی از وحشت مرگ ندارد، سرچشمه این آرامش، اطمینان از یک امر است و آن جاودانگی است. مرگ پایان زندگی نیکوکاران و شهدا نیست و ایمان به این باور، باعث می‌شود که هنرمند آن را بدین شکل ترسیم کرده و به نوعی تقابل با مرگ و گذر زمان را نشان دهد. برای نمایش این حس، مرگ در مورد شخصیت‌های شر با چهره‌هایی در حال فریاد، درد کشیدن یا درهم و شخصیت‌های خیر با چهره‌هایی آرام و نگاهی آرمانی تصویر می‌شوند. در واقع حس دست‌یابی به جاودانگی و رهایی از مرگ، با نمادهای عروج (چهرهٔ آرام و مطمئن نیک‌سرشتان) و نماهای از آسمان، شعاع نور، هاله تقدس، فرشتگان، ترسیم می‌شود. اما در سیمای رنگ‌پریدهٔ دشمنان و بدسیرتان، نگاه مشوش و سرگردان دیده می‌شود که مشخصهٔ نماد ریخت سقوطی است. بدین شکل هنرمند قهوه‌خانه‌ای با نگاه به باورهای ملی و مذهبی خویش به تقابل با حس هراس از مرگ و زمان پیش‌برنده به سوی مرگ، دست می‌زنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱. Gillbert Durand
۲. Carl Gustav Jung
۳. Joseph John Campbell
۴. Mircea Eliade
۵. Gaston Bachelard
۶. compensatrice
۷. emancipatrice
۸. revelatrice
۹. Geneva School
۱۰. Georges Poulet
۱۱. Jean Rousset
۱۲. Marcel Raymond
۱۳. Albert Béguin
۱۴. Joseph Campbell
۱۵. Sallustius
۱۶. Vercor
۱۷. Cercle d›eranos

۱۸. Henry Corbin
۱۹. Carl-gustave jung
۲۰. Leon collier
۲۱. Paul de schamps
۲۲. Centre de recherche sur l›imaginaire
۲۳. Dynamique
۲۴. Symbole
۲۵. Archetypes
۲۶. Schemes
۲۷. Impulsion
۲۸. Recit
۲۹. Discours
۳۰. Idee
۳۱.وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاء عِندَ رَبِّهِمْ يرْزَقُونَ؛ هرگز کسانی را که در راه خدا کشته شده‌اند مرده مپندار بلکه زنده‌اند که نزد پروردگارشان روزی داده می‌شوند(آل عمران آیه۱۶۹).
۳۲. منظومه براساس تعریف ژیلبر دوران، ساختاری کلی و عمومی است که در آن گروهی از تصاویر، از یک تخیل مشترک و مشابه استفاده می‌کنند.

فهرست منابع

• آریان‌پور، امیرحسین. ۱۳۵۴. *جامعه‌شناسی هنر*. تهران : انتشارات دانشگاه.
• احمدی، بابک. ۱۳۷۵. *حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفهٔ هنر*. تهران : مرکز.
• بهار، مهرداد. ۱۳۸۰. *جستاری در فرهنگ ایران*. تهران : اسطوره.
• پاکباز، رویین. ۱۳۹۰. *دایره‌المعارف هنر*. *تهران* : انتشارات فرهنگ معاصر.
• پورنامداریان، تقی. ۱۳۸۳. *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران : انتشارات علمی فرهنگی.
• جاوید، هوشنگ. ۱۳۸۷. نقش عشق وخنیای راز؛گذری برهنر پرده و شمایل‌خوانی در ایران. نشریه صحنه، (۵۴-۵۵) : ۳۶-۳۰.
• دادور، المیرا. ۱۳۸۸. *ناگفته‌هایی که سرنمون‌های در خاک تصرف شدهٔ ژان اِشنوز*. پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر. تهران : فرهنگستان هنر.
• سیف، هادی. ۱۳۶۹. *نقاشی قهوه‌خانه‌ای*. تهران : انتشارات میراث فرهنگی.
• شریفی ولدانی، غلامحسین و شمعی، میلاد. ۱۳۹۰. *تحلیل صورت‌های خیالی در شعر پایداری براساس نقد ادبی جدید (روش ژیلبر دوران)*. نشریه ادبیات پایداری، ۲ (۴) : ۳۲۱-۳۰۰.
• شیری، افسانه. ۱۳۸۷. *خدای آتش در اساطیر ایران و یونان باستان*. کتاب ماه هنر، (۱۱۸) : ۱۱۵-۱۰۶.
• عباسی، علی. ۱۳۸۴. *طبقه‌بندی و کاربرد عنصر تخیل بر سه تابلوی مجید مهرگان با رویکرد ژیلبر دوران*. مقالات اولین هم‌اندیشی تخیل هنری. تهران : فرهنگستان هنر.
• عباسی، علی. ۱۳۸۰. *ژیلبر دوران، منظومه شبانه، منظومه روزانه، کتاب ماه کودک و نوجوان، (۴۶)* : ۹۴-۷۹.
• عباسی، علی. ۱۳۸۷. *جایگاه من فردی یا من خلاق*. پژوهشنامه فرهنگستان هنر، (۸) : ۱۲۷-۱۱۳.
• عباسی، علی. ۱۳۸۶. *معرفی نظریه و روش‌شناسی نحو تخیل نزد ژان بورگوس*. پژوهشنامه فرهنگستان هنر، (۳) : ۱۱۹-۹۱.
• عوض‌پور، بهروز و نامور مطلق، بهمن. ۱۳۹۳. *ژیلبر دوران و نقد اسطوره‌ای (پیکره مطالعاتی : رمان قلب سگی* اثر میخاییل بولگاکف). *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*، ۱۰ (۳۷) : ۱۸-۱.
• کمبل، جوزف. ۱۳۸۵. *قهرمان هزار چهره*، ت : شادی خسروپناه. مشهد : گل آفتاب.
• کنگرانی، منیژه. ۱۳۸۸. *تحلیل تک‌اسطوره‌ها نزد کمبل*. *پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر*. تهران : فرهنگستان هنر.
• قائمیان، پگاه. ۱۳۸۵. *گزارش سخنرانی دکتر عباسی در نشستِ بررسی تخیل هنری از منظر ژیلبر دوران*. *خبرنامه فرهنگستان هنر*، (۴۶) : ۹-۸.

• محمودی، فتانه. ۱۳۸۷. *مضامین دینی در نقوش سقانفارهای مازندران*. کتاب ماه هنر، (۱۱۸) : ۸۷-۸۰.
• میثمی، رضا. ۱۳۸۱. *اسطوره‌شناسی و سمبولیسم. کتاب ماه هنر*، (۵۰ و ۴۹) : ۱۲۵-۱۲۲.
• نامور مطلق، بهمن. ۱۳۸۶. *باشلار بنیانگذار نقد تخیلی*. پژوهشنامه فرهنگستان هنر، (۳) : ۷۲- ۵۷.
• هاشم‌نژاد، حسین. ۱۳۸۵. *درآمدی بر فلسفه هنر از دیدگاه فیلسوفان اسلامی*. قبسات، (۳۹و۴۰) : ۳۳۲-۳۱۳.
• واحد دوست، مهوش. ۱۳۸۱. *رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی. تهران* : سروش.

Reference list

• Durand, G.(1992). Les Struchtres Anthropologiques de L` imaginaire, 11 eme Edi . Paris: Bordas
• Durand, G.)1996). Introduction a la mythodologie. Mythes et soietes. Paris: Albin Michel (La Pensee et le Sacre).
• Durand, G. (1987). Le mythe et le mythique, Colloque de Cerisy. Paris: A.Michel.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی