مجله پیشرفت های نوین در روانشناسی، علوم تربیتی و آموزش و پرورش
سال چهارم، شماره ۴۲، آذر ۱۴۰۰
ISSN: ۲۵۸۸-۷۵۱۳
www.jonapte.ir

بررسی جلوه‌های خیال در آثار سالوادور دالی با رویکرد نقد تخیلی گاستون باشلار

افروز زرکوب [۱] ، نادیا معقولی [۲]

[۱] کارشناس ارشد پژوهش هنر، موسسه آموزش عالی طبری (نویسنده مسئول)
[۲] دکترای پژوهش هنر ، دانشگاه آزاد اسلامی

چکیده

تخیل به گواه بسیاری از تئوریسین‌های تاریخ هنر عنصرِ بنیادین خلق آثار هنری است. گاستون باشلار از جمله تئوریسین‌هایی است که باور دارد تصاویر اساسی حیات، یعنی تصاویری که تخیلِ زندگی بدون آنها امکان‌پذیر نمی‌باشد، تصاویری وابسته و هم‌بسته به عناصر چهارگانه‌ی هوا، خاک، آب و آتش در جهان می‌باشند که از ابتدا تا به امروز همواره ضامن ارزش‌های هستی‌شناسانه و حیاتی بوده‌اند. سالوادور دالی (۱۹۰۴-۱۹۸۹)، نقاش اسپانیایی، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین هنرمندان سورئالیست قرن بیستم است که عمدتاً به خاطر خلق تصاویری گیرا و خیالی در آثار خویش شناخته می‌شود. در این پژوهش تلاش می‌شود به آفرینش و بازنمایی جلوه‌های خیال در آثار سالوادور دالی پرداخته شود؛ بنابراین نگارنده در این تحقیق می‌کوشد تا با تحلیل پنج اثر شاخص سالوادور دالی به نام‌های *دو هارکلین* (۱۹۴۲)، *تلویزیون، ارتباطات، هفت هنر پرجنب‌وجوش* (۱۹۴۷)، *ورزشکار کیهانی* (۱۹۶۸)، *هارمونی کُرات* (۱۹۷۸) و *نبرد در ابرها* (۱۹۷۹) بر مبنای رویکرد نقد تخیلی گاستون باشلار به این نتیجه دست یابد که عناصر چهارگانه‌ی جهان به‌منزله‌ی بنیان خیال در هستیِ سوژه‌های انسانی به حساب می‌آیند.

واژه‌های کلیدی: خیال، نقد تخیلی، سورئالیسم، گاستون باشلار، سالوادور دالی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. مقدمه

گاستون باشلار (۱۹۶۲-۱۸۸۴) و سالوادور دالی (۱۹۰۴-۱۹۸۹) دو تن از چهره‌های مطرح سده‌ی پیشین هستند که، اولی در قلمروی فلسفه و نگره‌پردازی، و دومی در حیطه‌ی هنر و نقاشی با پرداخت ویژه نسبت به مفهوم «خیال» و تلاش برای بررسی ماهیت این مفهوم، توانستند آثاری ارزشمند و دارای ارزش‌های تاریخی خلق کنند. در حقیقت، این عنصر همسو در نظام اندیشگانی باشلار و آثار هنری سالوادور دالی، یعنی خیال، به‌منزله‌ی ایده‌ی بنیادین این مقاله مدنظر نگارنده قرار گرفته است.

آنچه که خیال است و بیان و شرح جایگاه و کارکرد آن در ارتباط با سوژه‌های انسانی و جهان از موضوعات حائز اهمیت و مجادله‌آمیز در تاریخ تفکر بوده است. با پدیدار آمدن و توسعه‌ی مدرنیسم در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم و تحولات گسترده‌ی علوم انسانی در این دوران افق‌های نوینی روبروی فیلسوفان و هنرمندان گشوده شد و پرسش درباره‌ی ماهیت «خیال» با انقلابی که فروید و یونگ در علم روان‌شناسی ایجاد کردند، شکل نوینی به خود گرفت. در کنار مطرح شدن چنین آرایی در قلمروی روان‌شناسی، سورئالیسم که یکی از جریان‌سازترین جنبش‌های هنری قرن بیستم بود، ماهیت خیال و جلوه‌های آن را سوژه‌ی اصلی بینش خود قرار داد و در حوزه‌ی فلسفه نیز نظریه‌پرداز برجسته‌ای مثل گاستون باشلار عنصر خیال را بن‌مایه‌ی طرح مباحث زیبایی‌شناختی و فلسفی خویش نهادند.

ما در این پژوهش تلاش می‌کنیم تا به این سوأل بنیادین پاسخ دهیم که چگونه جلوه‌های خیال در نقاشی سالوادور دالی نمود یافته است؟ همچنین، ما می‌کوشیم در کنار این بحث، دریابیم که نقد تخیلی در نظریات گاستون باشلار از چه ویژگی‌هایی برخوردار است؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲- گاستون باشلار و جایگاه خیال در اندیشه‌ی او

«نقد تخیلی» یا «نقد دنیای خیال» یا «نقد[۱] پدیدارشناختی»، رویکردی در نقد ادبی است که در دهه‌ی پنجاه میلادی شکل گرفت و آن را طلیعه‌ی نقد نو به حساب می‌آورند. این نقد الهام‌گرفته از مطالعات گاستون باشلار و نقد دنیای خیال اوست، که به‌نوعی شیوه‌ای از نقد روانکاوانه را نیز در بردارد (کهنمویی‌پور و خطاط، ۲۰۱۰: ۱۲۱). بنابراین، گاستون باشلار را بنیان‌گذار این شیوه‌ی نقد می‌دانند. «باشلار با الهام از اندیشه و فلسفه‌ی عهد باستان به تحلیل تصاویر ادبی و ساختار دنیای خیال نویسندگان و شاعران درباره‌ی عناصر طبیعت و دنیای محسوس پرداخت و بدین‌ترتیب انقلابی در زمینه‌ی نقد ادبی پدید آورد» (خطاط، ۱۳۸۷: ۱۰۱).

[۱] L’imaginaire

بنیان اندیشه‌ی گاستون باشلار بر رجحان خیال است. مشاهده و خلق اثر با خیال ایجاد می‌شود. تمام پژوهش و کنکاش باشلار حول تصویر است و نقد او، نقد تصاویر و استعارات اثر است. نقد باشلار بسیار متفاوت از نقد مضمونیِ کلاسیک است که به مطالعه‌ی مضامینی می‌پرداخت که آگاهانه در متن بسط داده شده بودند تا از این طریق، تاریخ عقاید یا سلایق را روشن کند. باشلار در متن به جستجوی «تبلور تصاویر ناخودآگاه روانی است که رابطه‌ی خیال با عناصر چهارگانه، آنها را مشخص کرده است» (همان: ۱۱۱-۱۱۰).

با وجود این مسئله که مثال‌های باشلار از متون شاعرانی چون ادگار آلن‌پو، نووالیس و هوفمان همگرایی روش نقد او با شعر را به نمایش می‌گذارد، همان‌طور که پیش‌تر در بخش مقدمه نیز گفته شد، نگارنده در این پژوهش می‌کوشد تا نشانی از این عنصر را در نقاشی‌های سالوادور دالی پیگیری کند. ستاری در مقدمه‌ی ترجمه‌ی کتاب *روانکاوی آتش* می‌نویسد: «باشلار بیشتر «یونگی» است تا «فرویدی». از این‌رو به خیال‌بافی بیش از رؤیا اهمیت می‌دهد. خیال‌بافی به اعتقاد او، فی‌نفسه «طبیعی» (= متعارف) و مفید برای حفظ صحت و سلامت مزاج است. بر این اساس، معتقد است که روانکاوی، «تحلیل» یعنی تجزیه‌ی موضوع است؛ اما درمان واقعی برخلاف درمان تحلیلی روانکاوی، ترکیبی است. علاقمندی‌اش به روش[۲] درمانی «خواب در بیداری» نیز از همین‌جاست» (باشلار، ۱۳۷۸: ۶).

باشلار معتقد است نقش تخیل در دانش و ادب به یک اندازه قابل‌توجه نیست. او در یکی از جستارهای مشهور علمی‌اش تحت عنوان «شکل‌گیری ذهنیت علمی، مشارکت در روانکاوی آگاهی شیء» ، اوهام پایداری را که سالیان دّراز مانع رشد و پیشرفت تعقل علمی بوده‌اند، آفتابی می‌کند و همه آن تخیلات ناخودآگاهانه را «موانع» حصول معرفت و پیشرفت دانش می‌نامد. به زعم باشلار، برای شناخت سیر ترقی اندیشه باید سرگذشت تعقل علمی را از لحاظ روان‌شناسی، مطالعه کرد. اندیشه‌ی علمی در شناخت جهان، از سه مرحله گذشته و در هر یک مدتی تأمل و سکنی نموده است. به‌عبارت دیگر، در مورد همه‌ی پدیده‌ها اساساً به بیان ذیل از «تصویر» به «صورت هندسی» و از «صورت هندسی» به «صورت مجرد و انتزاعی» گذر کرده است:

۱- مرحله‌ی انضمامی: در این مرحله، ذهن به اولین تصاویری که پدیده‌ی طبیعی در آن رقم زده، مشغول است و مستند به فلسفه‌ای است که به بزرگداشت طبیعت می‌پردازد و شکوه و غنای طبیعت را در عین وحدت آن می‌ستاید.

۲- مرحله‌ی انضمامی-انتزاعی: در این مرحله، ذهن طرح‌های هندسی ساده‌ای از تجارب خود در عالم واقع می‌سازد و متکی به فلسفه‌ای است که مبین سادگی و بساطت جهان است. در واقع، ذهن همچنان حالتی متضاد و «پارادوکسیکال» دارد، یعنی به انتزاع می‌پردازد، اما این انتزاع همراه با تصاویر محسوس و شهودگرایی و اشراق است.

---

[۲] Psycho-Synthese

[۳] La formation de l'Esprit Scientifique, Contribution à une Psychanalyse de La Connaissance Objectiva, 1938.

۳- مرحله‌ی انتزاعی: در این مرحله، ذهن به معرفتی دست پیدا می‌کند که خواسته و دانسته، مجرد و خارج از قلمروی شهود و تجربه‌ی حضوری است و حتی کاملاً در تضاد با واقعیت اولیه و ناخالص است (McAllester Jones, 1991: 69).

این سه مرحله‌ی تفکر علمی، با علایق مختلفی همراه است که در واقع مبانی عاطفی آن مراحل سه‌گانه به شمار می‌آیند و در هر سه مرحله عنصر خیال نقشی کلیدی دارد.

تخیل، کشف‌کننده‌ی نیروهای زنده‌ی طبیعت است و رهایی انسان از قیدوبند قراردادهای اجتماعی و غوطه‌وری‌اش در اعماق چیزها را فراهم می‌سازد. تخیل همان روح است، اما روحی که به جسم می‌نگرد و با دنیا ترکیب می‌شود. هدف نقد ادبی باشلار نیز تربیتِ خواننده برای بهتر خواندن اثر و یافتن اشتراکات علم و روان‌شناسی و تخیل در ادبیات است. باشلار به هنگام خواندن خیال‌بافی می‌کند. تخیل باشلار هنگام خواندن آزاد است و هم‌زمان با دریافت نوشته، پروبال می‌گیرد. بر این اساس به اعتقاد باشلار، خواندن دو جهت دارد، یا در دو مسیر پیش می‌رود: نخست در جهت رویدادها، و دوم در مسیر تخیل، و هدف نقد ادبی، شناخت نوع تخیلی است که زادگاه رویدادهاست. با وجود این، انکار نمی‌توان کرد که شعر و علم دارای دو جهت متمایز هستند یا به‌نوعی در محور متضادند و آرزوی فلسفه، همواره چنین است که آن دو چیز ناسازگار را هماهنگ و مکمل یکدیگر کند (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۳۰). باشلار معتقد است نقش تخیل در قلمروی علم چیزی جز فریفتاری و گمراهی نیست. اکنون به نظریات او در اهمیت و مقام تخیل در شعر پرداخته می‌شود.

- «تصاویر ادبی نظام و دستگاهی دارند و نظریه‌ی تمام و کمال تخیل، نظریه‌ای است که بتواند روشن‌گر این نظام و دستگاه باشد. تصاویر اصلی یعنی تصاویری که تخیل زندگی بدون آنها ممکن نیست، تصاویری هستند وابسته و پیوسته به مواد اصلی و حرکات اساسی بالا رفتن و پائین آمدن، و عناصر چهارگانه‌ی هوا و خاک و آب و آتش از آغاز تاکنون همیشه نمودار حیات و ارزش‌های حیاتی بوده‌اند. پس انواع تخیلات را به چهار عنصر مادی تحویل می‌توان کرد. فرمان چهار عنصر یا امهات اربعه بر پهنه‌ی خیال روان است و همه‌ی تخیلات در بازپسین تحلیل، به عناصر چهارگانه: آتش، هوا، آب و خاک مربوط و ناگزیر به چهار طبقه تقسیم می‌شوند. اسطقسات اربعه، چهار میخ حیات، چهاربند جهان و چهار تابش ارکان‌اند» (باشلار، ۱۳۷۸: ۱۶).

باشلار مدعی است که میان این چهار عنصر مادی و فرضیه‌ی چهار گونه‌ی خلط و مزاج، رابطه‌ای هست. روحیات کسانی که در قلمروهای آب و آتش، یا هوا و خاک تخیل می‌کنند، یکسان نیست. آب و آتش و آسمان و زمین، حتی در عالم خیال نیز با یکدیگر ستیز می‌کنند. شاعری که به زمزمه‌ی جویبار گوش می‌دهد با سخن‌وری که آهنگ رقص شعله‌های آتش را پذیراست، همدم نیست. آن دو به یک زبان سخن نمی‌گویند (طاهرنیا و همکاران، ۱۳۹۱: ۴۶).

با توجه به مسائل مطرح‌شده می‌شود مدعی بود که تخیل در اندیشه‌ی باشلار توده‌ای جامد و بی‌جان از تصاویر محصول ادراک حسی نیست، بلکه قوه‌ی استحاله و دگرسان‌کننده‌ی آنها است. به دیگر سخن، تخیل قوه‌ی ساختن تصاویر از واقعیت نیست، قوه‌ی ساختن تصاویری است که فراروی واقعیت عبور می‌کند و در حقیقت، برتر از واقعیت هستند. با بررسی پیوندهای میان واقعیت و تصویر خیالی (ارتباط واقعیت ادبی با واقعیت مادی)، به این نتیجه می‌توان رسید که واقعیت به‌واسطه‌ی عنصر تخیل گران‌مایه می‌شود. خود واقعیت، ساده و مبتذل است و دارای هیچ‌یک از آن خصوصیاتی نیست که در تصویر ادبی (واقعیت ادبی) رخ می‌نمایند. باشلار در ادامه‌ی بحث مطرح‌شده نسبت به سرچشمه‌ی تصویر در ذهن هنرمند علاقه‌مند می‌شود و برای او چنین نتیجه‌ای حاصل می‌شود که تصویر شاعرانه، از اندیشه خلق نمی‌شود. تصویر شاعرانه از هیچ پدید می‌آید، همچنان که دنیا از هیچ خلق می‌شود. در حقیقت، تخیل قوه‌ای رهایی‌بخش است، یعنی آزادکننده‌ی انسان از قیود تصاویر اولیه و نیروی متحول‌کننده‌ی تصاویر است.

۳- جایگاه خیال در مکتب سورئالیسم

جنبش سورئالیسم با انتشار مجلهی *انقلاب سورئالیستی* زیر نظر آندره برتون آغاز شد. سالوادور دالی، رنه مگریت، لویی آراگون، ماکس ارنست، من ری، هانس آرپ، خوان میرو، مارسل دوشان و ایو تانگی از جمله نقاشان و هنرمندان برجسته‌ای بودند که به جنبش سورئالیسم ملحق شدند و به نقش‌پردازی دقیق صحنه‌های خیالی و عاری از منطق استدلالی، و جان بخشیدن به اشیای عادی هرروزه و دگردیسی آنها به مخلوقاتی عجیب‌وغریب پرداختند. این هنرمندان کوشش کردند تا با اتوماتیسم روانی، میدانی برای پدیدار شدن ناخودآگاه خویش در نقاشی ایجاد کنند (طاهری، ۱۳۹۷: ۱۷۸).

سورئالیست‌ها رؤیاها را به چشم واقعیت‌ها و حقایقی می‌یابند، که سعی دارند به جهان آشکار و کالبدی که منطق‌ها و قراردادهای عقلانی آنها را به‌نوعی جمود و یخزدگی رسانده راه یابند. رؤیا با شیوه‌ی اتوماتیسم از اسلوب‌های سورئالیستی است که بهره‌گیری از آنها، نه فقط جهت آفرینش اثر هنری، بلکه بیشتر به‌عنوان ابزاری برای انتشار تصاویر ناخودآگاه هنر است که منجر به‌نوعی تغییر آگاهانه و منطقی از آنچه واقعیتِ درونی است می‌شود. در خواب ذهن با تخیل کردن می‌خواهد عقده‌های درونی خود را ارضاء کند و به‌دلیل توجه ویژه‌ی سورئالیست‌ها به عالم رؤیا و تفکرات خیالی و مبهم بود که تخیل در هنر سورئالیستی فرصت شایانی جهت عرضه یافت. در آثار هنری سورئالیستی هنرمند می‌کوشد تا فضایی ایجاد کند که مضاف بر چیزهای مرئی، امور نامرئی را نیز پوشش دهد. در حقیقت، تماشاگری که سوژه‌های آثار هنری سورئالیستی را می‌بینند از محدودیت‌های عقلانی رهایی می‌یابد، مادی رهاشده‌ی ذهن او به‌طور آزادانه می‌تواند حرکت کند و به سطح بالاتری از خیال‌ورزی دست یابد. بدین‌ترتیب، سورئالیسم از نمایش تکراری و تقلیدی واقعیت دوری می‌کند و واقعیت عینی را در جهتِ

واقعیت برتر دگرگون می‌سازد و به عصیان در برابر قوانین و سنت‌ها می‌پردازد. سورئالیسم را در این معنی می‌توان هنر «واقع‌گراییِ تخیل» نامید (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۷۸).

شعر در نقاشیْ میدان عمل گسترده‌تری می‌یابد و چنان به‌خوبی در آن نهادینه شده که امروزه نقاشی قادر است عمده موضوعات شعری را در برگیرد؛ در حقیقت، شعر و نقاشی یکدیگر را تکمیل می‌کند. می‌توان گفت که شعر و تابلوی نقاشی به سبک سورئالیستی عیناً تعبیر مشابهی ارائه می‌کنند و سوژه‌ی آنها به‌طور کاملاً عمیق، درونی و هم‌بسته توسعه پیدا می‌کند. نقاشی همچون شعر بیان‌گر زندگی ثانوی انسان‌هاست. نقاشان سورئالیستی با الهام گرفتن از اشیاء بهتر می‌توانند به درون خویش بازگردند (همان: ۶۷). پس می‌شود مدعی شد که موضوع اصلی آثار سورئالیستی از ضمیر ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرد. همان‌گونه که در رؤیا و کابوس عناصر طبیعی با یکدیگر ممزوج می‌شوند و ترکیبی غیرواقعی، غیرملموس، و به‌دور از منطق خلق می‌کنند، عناصر تصویری طبیعی (مانند اشکال آشنا و مأنوس) و عناصر انتزاعی (مانند رنگ، حجم، خط) در قالب نقاشی‌های سورئالیستی به‌گونه‌ای به هم آمیخته می‌شوند که فضایی ناشی از اوهام و خیال‌گونه را بیافرینند.

در واقع، رؤیاها را می‌توان سرچشمه‌ی نوعی نمادپردازی در تصاویر و آثار هنرمندان در نظر گرفت که در این میان هنرمندان سورئال بیشترین استفاده را از آن برده‌اند. رؤیاها مثل هر کنش مفروض عبارت است از بازده فرآیند منطقی از رقابت بین تمایلات گوناگون و پیروی یک میل به نسبت امیال دیگر، در واقع رؤیاپردازی نیز مانند همه‌ی کارهای دیگر معنی‌دار است که این معانی به‌صورت نماد در آثار سورئالیست‌ها خود را نشان می‌دهد و سورئالیست‌ها ضمیر ناخودآگاه را به‌عنوان موضوع اصلی کارهای خود قرار داده‌اند که در میان آنها سالوادور دالی بیشترین بهره را از رؤیا، ضمیر ناخودآگاه و آشفتگی می‌برد. می‌توان مدعی شد تحلیل وضعیت انسان مدرن در فضایی وهم‌آلود و خیالی و چگونگی نمایش مفاهیمی چون در جهان بودن انسان، وضعیت‌یافتگی، زمان و انتخاب، به‌وسیله‌ی رنگ و فرم توسط سالوادور دالی در نقاشی‌هایش مورد تأکید قرار گرفته است.

پیوند و همگرایی میان مکتوبات و نظریات گاستون باشلار در ادبیات و هنر و نقاشی‌های و دیگر آثار سورئالیست‌ها، و همچنین ظرفیت حاضر در نظام اندیشگانی باشلار برای تحلیل آثار نقاشی، این امر را ممکن می‌سازد تا در ادامه به تحلیل و مطالعه‌ی نقش خیال در تعدادی از آثار یکی از مهم‌ترین هنرمندان جنبش سورئالیسم هنری یعنی سالوادور دالی بپردازیم. ما در این پژوهش تلاش کردیم نقاشی‌هایی از سالوادور دالی برگزینیم که در آنها هنرمند جلوه‌های خیالی را به تصویر کشیده باشد. با توجه به آنچه در سرفصل پیشین به نقل از باشلار در باب جایگاه عناصر اربعه (آب، باد، آتش و خاک) در ریشه‌یابی و شناخت تخیل بیان شد، در انتخاب نمونه‌های مورد بررسی در این پژوهش سعی می‌شود به آن دسته از آثار سالوادور دالی پرداخته شود که در آنها عناصر مذکور بازنمایی شده و حضور یافته‌اند. این عناصر در پنج تابلوی *دو هارکلین* (۱۹۴۲)، *تلویزیون، ارتباطات*،

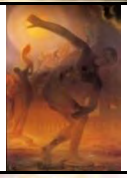
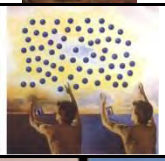
هفت هنر پرجنب‌وجوش (۱۹۴۷)، *ورزشکار کیهانی* (۱۹۶۸)، *هارمونی کُرات* (۱۹۷۸) و *نبرد در ابرها* (۱۹۷۹) نمایان است و ما در ادامه سعی می‌کنیم به تحلیل دقیقی از عناصر خیال موجود در این سه اثر با توجه به رویکرد نقد تخیلی باشلار دست یابیم.

۴- روش تحلیل داده‌های پژوهش، جامعه‌ی آماری پژوهش و حجم نمونه

تحقیق پیشِ رو از منظر هدف بنیادی است و داده‌های پژوهش به روش کیفی و با رویکردی توصیفی-تحلیلی مطالعه می‌شوند؛ بدین‌ترتیب، از آنجا که آرای باشلار در زمینه‌ی روانکاوی و هنر به‌عنوان ابزار تحلیل جلوه‌های خیالی در آثار سالوادور دالی در نظر گرفته شده است، در بررسی هر یک از آثار دالی به نظریات باشلار و شیوه‌های او در نقد ارجاع داده می‌شود.

همچنین، جامعه‌ی آماری این مطالعه به لحاظ کلی آثار نقاشی هنرمند سورئالیسم، سالوادور دالی، است که در این کارها نقاش توانسته جلوه‌های خیال را بصری نماید. بر این مبنا، مجموعه نقاشی‌هایی از سالوادور دالی که به‌منزله‌ی حجم نمونه در این تحقیق گزینش شده‌اند، و در بخش بعد بررسی بر روی آنها صورت می‌گیرد، در جدول (۱) گردآوری شده است.

جدول (۱): نقاشی‌های سالوادور دالی (منبع: نگارنده)

عنوان اثر	تاریخ اثر	ابعاد اثر (سانتی‌متر)	محل نگهداری	تصویر اثر
دو هارکلین	۱۹۴۲	۳۵۸×۲۱۷	مجموعه خصوصی	
تلویزیون، ارتباطات، هفت هنر پرجنب‌وجوش	۱۹۴۷	۱۱۴×۸۴	مجموعه خصوصی	
ورزشکار کیهانی	۱۹۶۸	۱۹۵×۲۹۵	موزه تاریخ طبیعی اسپانیا	
هارمونی کُرات	۱۹۷۸	۱۰۰×۱۰۰	موزه سالوادور دالی	
نبرد در ابرها	۱۹۷۹	۱۰۰×۱۰۰	موزه رین سوفیا مادرید	

۵- تحلیل آثار سالوادور دالی بر اساس نقد تخیلی گاستون باشلار

۵-۱- دو هارکلین[۴]

تصویر ۱- *دو هارکلین*، اثر سالوادور دالی، ۱۹۴۲ (مأخذ: www.artisticafineart.com)

معنی واژه‌ی «هارکلین» دلقک یا لوده است که سبب می‌شود نام تابلوی *دو هارکلین* با توجه به سوژه‌ی تصویر، رنگ‌وبوی کنایه‌آمیزی بیابد. همان‌طور که در تصویر مشاهده می‌شود، اینجا نیز خط افق و کوه‌های دوردست در جهت القای عمقی بی‌نهایت در فضای نقاشی ترسیم گشته‌اند و خطوط راه‌راه زمین بر تشدید عمق تصویر در پرسپکتیوی تک‌نقطه‌ای در مرکز کادر افزوده است. دو مجسمه (با ژست‌هایی مثل مجسمه‌های دوران باستان) بر دو پایه‌ی بلند طوری مستقر شده‌اند که به نظر می‌رسد بدن‌های آنها از فرم‌هایی لوزی‌شکل و هم‌اندازه شکل‌گرفته است و پایه‌ی بلندی که زیر پای آنها قرار گرفته است، شکوه و عظمتی هرچند پوشالی، به چشم‌انداز موجود در تصویر بخشیده است. چند فیگور لاغر و استخوانی در ابعادی کوچک در فضا به چشم می‌خورند که آنها نیز علاوه بر این‌که بر عظمت باستانی مجسمه‌ها را بیشتر نشان می‌دهند، به سطح خالی و وسیع زمین جنبش و پویایی بخشیده‌اند. در دوردست‌ها نیز تصاویر گنگ و مبهمی از یک قایق یا یک قلعه‌ی باستانی دیده می‌شود.

[۴] The Two Harlequins

در *نقاشی دو هارکلین* نیز عناصر طبیعی دارای نقشی بنیادین هستند. زمین صاف و بی‌نهایت است و به نظر می‌رسد با خطوط موازی راه‌راه تا بی‌کران به استیلای انسان مدرن درآمده است و آسمان بی‌ابر و بی‌ستاره همچنین دامنه‌ای بی‌نهایت را به تصویر می‌کشد. می‌شود مدعی شد که دالی در فضای خیالی حاکم بر این تصویر، از المان‌های سمبلیکی مثل آسمان و زمین در معنایی انتزاعی و ناب استفاده می‌کند، و نه زمین به مکان معینی اشاره می‌کند و نه آسمان به زمان معینی. با این وجود، تماشاگر در نگاه اول این عناصر را به‌سهولت مجدداً شناسایی می‌کند و فضایی طبیعی، اما غیرمعقول و نامتجانس، در نظر او آشکار می‌شود که این بااهمیت‌ترین خصیصه‌ی اشتراکی خیال و تصاویر خیالی میان سوژه‌های انسانی است.

همچنین، می‌توان گفت فضای گسترده و خالی این تصویر حس آزادی خاصی را انتقال می‌دهد و بهره‌گیری از جلوه‌های باستانی در این تابلو را می‌شود اشاره‌ای مأیوسانه به بهشت گمشده‌ای در نظر گرفت که ممکن است دالی نیز مثل دیگر نقاشان معاصر خود آن را به دوران باستان وابسته می‌دانست که اکنون دوره‌ی آن به پایان رسیده است.

باشلار درباره‌ی مواد و عناصر موجود در تخیل می‌گوید: تخیل مربوط به مواد، جهان و کیهان را مثل انسان، جاندار، با اندام‌های انسانی می‌پندارد. بنابراین، خاطرات مربوط به جسم، ساحتی کیهانی پیدا می‌کنند. تخیلِ ابتدایی یا تخیلِ طبیعی، یعنی تخیل درباره‌ی مواد، تخیلات و اوهام آدمی را بر اشیاء می‌تاباند. این گرایش‌های ناخودآگاه، یعنی «ارزش‌گذاریِ» ماده‌ی گزینش‌شده‌ی نظرکرده و ساختن تصاویری که از آن غنا می‌گیرند، عقده‌های روانی است. با شناخت عقده‌ی روانی شاعری، شعرش را بهتر درک می‌کنیم. شعر وقتی اصیل و دارای وحدت و انسجام است که از آبشخور عقده سیراب شود. اگر این عقده نباشد، شعر بی‌ریشه، سرد و ساختگی است و با ناخودآگاهی خواننده راز دل نمی‌گوید.

مواد و عناصر اصلی که ذات هستی‌بخش تخیل مادی‌اند، به‌طرز عمیقی، دو گونه (با مختصاتی دوگانه) پنداشته شده‌اند. دوگانگی تصاویر از تضاد و تعارض افکار نیز شدیدتر است. ماده‌ای که به یمن تخیل، حیاتی دوگانه و دو گونه نیافته، از لحاظ روانی عهده‌دار نقش ماده‌ی اصلی نمی‌تواند بود. ماده‌ای که در روان، احساسات دوگانه‌ای برانگیخته نکند، هم‌زاد خویش را در شعر نخواهد یافت و در آینه‌ی شعر نقش نخواهد بست. عنصر مادی برای این‌که بتواند همه‌ی روح را تسخیر کند، باید در ما احساسات دوگانه‌ای برانگیزد، یعنی در عین حال، مضمون سپیدی و سیاهی باشد، ما را به خود بخواند و از خود براند. برای یافتن تصاویر اولیه و اصولی یعنی تصاویری که مبین انسان و جهان‌اند، باید دوگانگی اصلی مربوط به هر تصویر را زنده کرد و پرده از شگفتی‌های عظیمی که زادن هر یک از این دوگانگی‌هاست، برداشت تا راست و دروغ و سپیدی و سیاهی سرانجام به‌هم پیوند یابند و با یکدیگر آمیخته شوند. این دیالکتیک، خاص نماد است (باشلار، ۱۳۷۸: ۲۴-۲۵).

---

[۵] Ambivalent

دوگانگی‌های مورد اشاره باشلار را می‌توان در تمامی عناصر موجود در نقاشی دالی مشاهده کرد. زن و مرد، تاریکی و روشنایی، شکوه و زوال، طبیعت و مصنوع، یأس و شادکامی و مثل این دوتایی‌ها، جلوه‌های متقابلی هستند که با یکدیگر در یک تصویر واحد ترکیب می‌شوند و نام تابلو، *دو هارکلین*، نیز نوعاً به آمیختگیِ بافتارِ تضادها به‌طور غیرمستقیم اشاره می‌کند.

۵-۲- تلویزیون، ارتباطات، هفت هنر پرجنب‌وجوش[۶]

سالوادور دالی نقاشی *تلویزیون، ارتباطات، هفت هنر پرجنب‌وجوش* را در سال ۱۹۴۷ به سفارش بیلی رس[۷] (کارگردان تئاتر) به‌خاطر استفاده در دکور یک نمایش عمومی به نام «هفت هنر پرجنب‌وجوش» به تصویر کشید. همان‌طور که در تصویر می‌توان دید، فضای کلی صحنه مثل دیگر نقاشی‌های دالی چشم‌اندازی با عمق میدان زیاد دارد و خط افق محل جاگیری زمین و آسمان و دیگر عناصر را مشخص می‌کند. با دقت در موضوع سفارش، دالی از ابژه‌هایی مثل گوشی تلفن، چشم شیشه‌ای و دوربین فیلم‌برداری که به تکنولوژی‌های ارتباطی قرن بیستم اشاره دارند در ترکیبی ملانکولیک و کابوس‌وار بهره می‌جوید. زنی تقریباً عریان در حالی که سیم‌های تلفن او را در آغوش گرفته دست‌هایش را به سمت موجودِ هیولامانندی که گویا استعاره‌ای از رسانه‌های نوظهور در عصر نقاشیِ به تصویر کشیده‌شده است دراز می‌کند و در وضعیت شیدایی و بی‌قراری به سمت او کشیده می‌شود. مسئله‌ی مورد توجه در نقاشی *تلویزیون، ارتباطات، هفت هنر پرجنب‌وجوش*، زرافه‌هایی هستند که در دوردست در حال راه رفتن دیده می‌شوند و شعله‌های آتش از گردن آنها زبانه می‌کشد؛ تصویری مهیب و هولناک که حالتی دراماتیک به فضای خیالی صحنه اعطا می‌کند. همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، آتش یکی از عناصر چهارگانه است که یکی از ارکان نظریه‌ی نقد تخیلی گاستون باشلار را تشکیل می‌دهد. به باور باشلار «آتش بیش از آنکه بودی طبیعی باشد، بودی اجتماعی است» (باشلار، ۱۳۷۸: ۷۴).

باشلار بر این عقیده است که آتش جزء اولین پدیده‌هایی است که انسانِ پیش‌ازتاریخ به آن فکر کرده، جهت شناخت آن تلاش کرده و حتی به تصویرپردازی این عنصر پرداخته است. خیال‌پردازی درباره‌ی آتش، دو حالت دارد؛ هم باورهای قلبی را شامل می‌شود، و هم دانشی واقعی و عینی. البته همه‌ی عناصر دیگر نیز، همین تصویرِ دوگانه را برای مخاطبان یادآور می‌شوند؛ اما از میان همه‌ی عناصر، آتش تنها پدیده‌ای است که آشکارا جمع اضداد و گردآورنده‌ی خیر و شر است؛ هم در بهشت می‌درخشد و هم در دوزخ می‌سوزد. بدین‌ترتیب، آتش، یکی از اصل‌های توجیه و تبیین جهان است، چراکه هم در درون انسان و موجودات حاضر است، و هم در طبیعت و در جهان خارج. این روش خیال‌پردازی در باب آتش، هنجاری را بیان می‌کند که در آن امید به

---

[۶] Television - Communications. The Seven Lively Arts

[۷] Billy Rose

زندگی و ترس از مرگ، به یکدیگر آمیخته شده‌اند. آنچه فانی است در شعله‌های آتش می‌سوزد؛ اما این نابودی بیانگر اندیشه‌ی جاودانگی و بقا است، زیرا مرگ تام و تمام، مرگی است که هیچ‌گونه رد و اثری از خود باقی نمی‌گذارد. باشلار تفسیر می‌کند که با فهم چنین هنجارهایی، برخی از آثار شعری را می‌توان بهتر و به‌صورتی جامع‌تر و کامل‌تر فهمید. بدین‌گونه، وحدت هر اثر شعری، بازتابی از وجود این هنجارهاست و بدون چنین عاملی، اثر که از ریشه‌هایش جدا شده، دیگر با ناخودآگاه جمعی ارتباط ندارد؛ پس سرد، تصنعی و دروغین به نظر می‌رسد. بنابراین، افسانه‌های متعددی ایجاد شدند که در همه‌ی آنها، اصلی واحد است و آن اصل این است که آتش تطهیر و تزکیه را به همراه دارد. آتش می‌تواند وجود خارجی را نیز بسوزاند تا ذات، تصفیه شود. در حقیقت، این عنصر، پاک‌کننده‌ی وجود انسان و طبیعت از پلیدی و ناپاکی است (همان: ۹۰ و ۲۵-۲۶).

افزون بر بحث‌های مطرح‌شده، باشلار شعله‌ی آتش را دارای ویژگی‌های کیهانی برمی‌شمارد که قسمتی از ناخودآگاه انسان خیال‌پرداز را نقل می‌کند. او در کتاب *شعله‌ی شمع* متذکر می‌شود: «در نگاه کسی که با نظاره‌ی شعله خیال می‌بافد، چراغ همنشینی است که با وضع و حال روانی‌اش در همان لحظات، هم‌بسته است و اگر می‌لرزد، بدین‌جهت است که از تشویش و دلواپسی‌ای دل‌آگاهی دارد که همه چیزهای اتاق را آشفته و پریشان خواهد کرد و در همان لحظه که شعله پرپر می‌زند، خون در قلب خیال‌باف نیز به لرزه می‌افتد. شعله مشوش است و (هم‌زمان) نفس در گلوی خیال‌باف، دستخوش لرزش‌های ناگهانی می‌شود. خیال‌بافی که این‌چنین جسماً با حیات اشیاء یگانه شده، چیزی را که بی‌معنی است، نمایشی می‌کند» (باشلار، ۱۳۷۷: ۴۸).

باشلار همچنین فرم عمودی و بالارونده‌ی شعله را با علاقه مورد بررسی قرار می‌دهد. باشلار مدعی است: «شعله، راست‌بالایی و اوج‌جویی است که وجودی در آن سکنی دارد. یعنی وجودی راست‌بالا و اوج‌جو است. هر خیال‌باف در باب شعله می‌داند که شعله، زنده و جاندار است و ضمان عمودی بودنش، حرکات بازتابی حساسش، چنان‌که اگر سانحه‌ای در اشتعال، جهش شعله را به‌سوی سمت‌الرأس مختل سازد، شعله بی‌درنگ واکنش می‌کند» (همان: ۶۲). ظاهراً زرافه‌های آتش‌گرفته در نقاشی *تلویزیون، ارتباطات، هفت هنر پرجنب‌وجوش* دالی همچنان که می‌سوزند با آرامش به راه خود ادامه می‌دهند و این پارادوکس مضمونی عجیب را می‌توان با توجه به دیدگاه باشلار از ماهیت دوگانه‌ی آتش تعبیر کرد.

۵-۳- ورزشکار کیهانی[۸]

تصویر ۳- ورزشکار کیهانی، اثر سالوادور دالی، ۱۹۶۸ (مأخذ: www.salvador-dali.org)

ورزشکار کیهانی جزء آن دسته آثار برجسته‌ی سالوادور دالی است که بارها آن را به تصویر کشید و نسخه‌ای که در اینجا به آن پرداخته می‌شود، اجرای نهایی او از این نقاشی می‌باشد که در سال ۱۹۶۸ به پایان رسید. در *ورزشکار کیهانی* اشاره به دوره‌ی باستان یونان آشکار است و مجسمه‌ی مشهور دیسک‌انداز میرون بخش اعظم تصویر را در برمی‌گیرد. مثل بسیاری دیگر از آثار دالی، مخاطب در *ورزشکار کیهانی* نیز نظاره‌گر آمیختگی عناصر طبیعت، انسان و سایر ابژه‌های نامتجانس و ناهمگون در چشم‌اندازی پرعمق است که فضایی خیالی و بی‌زمان را در برابر دیدگان تماشاگر به معرض نمایش می‌گذارد. دیسک یا گویی که در دست ورزشکار قرار گرفته است، به‌مثابه‌ی خورشید در آسمان می‌درخشد و در پس‌زمینه‌ی تصویر جلوه‌ای از یک بنای باستانی و هاله‌مانندی از فیگورهایی درهم‌تنیده به چشم می‌خورند که گویا به سمت خورشید چشم دوخته‌اند. در پایین‌دست، در پای مجسمه، خاک همچون مخروبه‌هایی از یک ویرانه به تصویر درآمده و عنوان اثر نیز به‌نوعی گویای برداشت دالی از کیفیت‌های فراگیر و همه‌جانبه‌ی هنر یونان باستان است. دود سیاهی که در گوشه‌ی بالای کادر نمایان است پیوندی مضمونی

[۸] The Cosmic Athlete

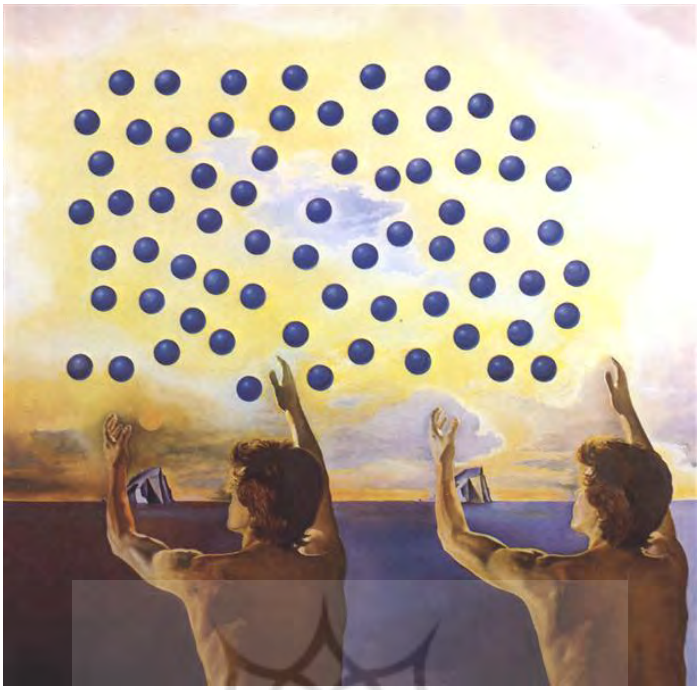
با خورشید سوزان ایجاد می‌کند و با دقت بیشتر در جزئیات قسمت پایین کادر که به زمین اختصاص یافته است، پیکرهای بسیار کوچکی از انسان‌ها به‌صورت پراکنده به چشم می‌خورند.

در ارتباط با این نقاشی دالی، قسمت‌هایی از آرای باشلار در کتاب *بوطیقای فضا* که به تحلیل ماهیت تصاویر متداول از چشم‌اندازهای طبیعی پرداخته قابل‌توجه است. باشلار می‌گوید: «روستاهای دورافتاده در افق، موطن چشم‌ها می‌شوند. فاصله، اشاعه‌دهنده‌ی هیچ است، اما از سوی دیگر مینیاتور خالق سرزمینی است که دوست داریم در آن زندگی کنیم. در مینیاتورهای دور، اشیای جدا از هم با یکدیگر آشتی می‌کنند و آن‌گاه خود را به ما وا می‌گذارند. حال آن‌که منکر فاصله‌ای هستند که از آن آفریده شده‌اند. ما با چه آرامشی از فرسنگ‌ها دور آن‌ها را در دست می‌گیریم. این تصاویر مینیاتوریِ نقش‌شده بر افق را می‌توان مشابه مناظری دانست که رؤیاهای ناقوسی را معنا می‌کنند؛ رؤیاهایی که به سبب تعداد فراوان آن‌ها، پیش‌پاافتاده و عادی به حساب می‌آیند. [...] اگر مردی از برج خویش به مردمانی نگاه کند که در «هول و هراس‌اند»، در میدانی دور که از نور خورشید پرفروغ گشته است، انسان‌ها را خواهد دید که به‌اندازه‌ی حشرات هستند و بی‌دلیل به این‌سو و آن سو می‌روند» (باشلار، ۱۳۹۰: ۲۴۳).

با توجه به آنچه در اینجا به نقل از باشلار ذکر شد، می‌شود عنوان کرد که سالوادور دالی با انتخاب عنوان *ورزشکار کیهانی* برای این اثر و بیان تصویری بدیع و ویژه که در ترکیب تصاویر از آن بهره گرفته است، روایتی فلسفه‌محور از کیهان ارائه می‌دهد که گرایش‌های تاریخی نیز دارد و در بستری از خیال پدید می‌آید. بر این اساس، ارزش‌های پارادوکسیکال تصاویر و تجربه‌ی درونی انسان و همچنین رؤیاهای سرکوب‌شده‌ی او در گل‌ولای و خاک نرم و سیاه جای دارد. در حالی که زمین سخت، در حقیقت بازیِ ارزش‌های مفقودشده را آشکار می‌سازد. به زعم باشلار، در حیطه‌ی نقاشی که در آن قوه‌ی به فعل درآمدن به نظر می‌رسد با تصمیماتی همراه است که از ذهن نشأت می‌گیرند و با الزامات جهان ادراک مجددا ارتباط برقرار می‌کند، پدیدارشناسی روح قادر است اولین تعهد یک اثر هنری را آشکار کنند (باشلار، ۱۳۷۷: ۱۳۳).

در حقیقت، چنان‌که نقاشی‌های سالوادور دالی نشان می‌دهد، روح واجد پرتوی درونی است، همان پرتوی که بینشی درونی آن را در جهانی از رنگ‌های درخشان، جهانی آفتابی عرضه و بازگو می‌کند. طوری که از مشتاقان فهم اثر هنری انتظار می‌رود در عین عشق ورزیدن به نقاشی دالی، دیدگاه‌های روان‌شناختی خود را به معنای واقعی کلمه معکوس کنند. آنها باید در نوری درونی مشارکت ورزند که بازتاب پرتوهای جهان بیرونی نیست. دالی آگاه است که نور از کدام منبع ملتهب سر می‌زند. او معنای ژرف عشق به رنگ قرمز را تجربه می‌کند. در نهایت، می‌توان مدعی شد در قلب نقاشی *ورزشکار کیهانی*، روحی در پیکار است که قادر است به روح شورمند و ملتهب هنرمند مجدداً حیات بخشد.

۵-۴- هارمونی کُرات[۹]



تصویر ۴- هارمونی کرات، اثر سالوادور دالی، ۱۹۷۸ (مأخذ: www.salvador-dali.org)

برخلاف آثار بررسی‌شده‌ی قبلی، *هارمونی کُرات* از جلمه نقاشی‌های اواخر دوران حرفه‌ای سالوادور دالی می‌باشد که گویی مثل نقاشی ورزشکار کیهانی (تصویر ۳) نوعی بازنمایی خیالی از نظم عالم و مفاهیم جهان‌شمول را به تصویر می‌کشد. سالوادور دالی در پیش‌زمینه‌ی تابلو نیم‌تنه‌ی دو مرد را از پشت ترسیم نموده که با حالتی مسخ‌شده روی به کرانه‌ی دریا و آسمان نهاده‌اند و دست‌هایشان را به‌طور مشابه به‌سوی آسمان گشوده‌اند. تعداد قابل‌توجهی کره‌ی آبی تیره، در ابعاد مساوی، با فواصلی تقریباً برابر در آسمانی به رنگ زرد مشاهده می‌شوند که بخش عظیمی از فضای تصویر را اشغال کرده‌اند. پیش‌تر به بخش‌هایی از نظریات باشلار پیرامون ماهیت متغیر فواصل در عالم خیال اشاره شد. در اینجا نیز مخاطب متوجه می‌شود که دالی با ترسیم کرات آسمانی در اندازه‌هایی معادل یکدیگر، به‌نوعی ماهیت «فاصله» را به چالش کشیده است.

معمولاً در تمامی عکس‌ها و تصویرهایی که ستاره‌ها و کرات آسمانی را به نمایش می‌گذارند، ابعاد گوناگون آنها در تصویر، بی‌کرانگیِ فضا و عظمت آن را در قوه‌ی اندیشه‌ی تماشاگر تداعی می‌کند. این در حالی است که دالی در اینجا با ترسیم کراتی با ابعادی برابر، این ذهنیت رایج را به چالش کشیده است و به مدد دو فیگور حاضر در صحنه و دریایی که تا افق امتداد یافته است، به تصویری خیالی و پویا تبدیل کرده است. این بینش دالی در پرداخت به عنصر خیال را می‌توان با این دیدگاه باشلار

[۹] The Harmony of the Spheres

هم‌سو دانست که «تخیل به‌عنوان توده‌ای جامد و بی‌جان از تصاویر، محصول ادراک حسی نیست، بلکه نیروی دگرگون ساختن آنها می‌باشد. به بیان دیگر، تخیل، قوه‌ی ساختن تصاویر از واقعیت نبوده و نیروی ساختن تصاویری هست که واقعیت دارند» (عباسی، ۱۳۸۴: ۱۳۵).

همان‌طور که در نقاشی *هارمونی کُرات* مشاهده می‌شود، در اینجا نیز بخشی از پس‌زمینه‌ی تصویر به آب‌های پرعمق اختصاص یافته است که در نظر باشلار از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. پیش‌تر نیز اشاره شد که در نقد تخیلی باشلار، آب‌های عمیق، مهم‌ترین، مؤثرترین، مرموزترین و خیال‌انگیزترین آب‌ها به شمار می‌روند و تصاویر خلق‌شده روی این آب‌ها، ماندگار و دائمی است، یعنی همان چیزی که آب‌های کم‌عمق، فاقد آن هستند (باشلار، ۲۰۰۷: ۲۷۱). عمق آب در نظر باشلار، عمق عالم و پیچیدگی وجود انسان‌ها است و از آن‌جایی که پدیده‌های غنی و کامل، سنگین هستند، آب‌های عمیق نیز از سنگینی زیادی برخوردارند (همان: ۹۱). آب‌های تیره و ژرف، تأویل بیننده را برمی‌انگیزند و این دقیقاً همان چیزی است که باشلار آن را «قدرت شاعری آب» می‌نامد. پس آب برای رسیدن به این قدرت باید سنگین، تار و عمیق باشد و دالی در نقاشی *هارمونی کُرات* همچون سایر آثار خود این کیفیت مضمونی آب را ثبت نموده است.

مضافاً دالی در نقاشی *هارمونی کُرات*، ظاهراً هم‌زمان که تصویری خیالی را ارائه می‌کند، نوعی تصویرسازیِ علمی را نیز به ذهن متبادر می‌کند که بر وجود ذرات و کرات معلق در هوای پیرامون ما اشاره دارند. همان‌طور که در بحث مبانی نظری باشلار در تحلیل خیال اشاره شد، «هوا» یا باد یکی از عناصر اربعه است که بنیان‌های تخیل انسان بر آنها استوار گشته است. باشلار بیان می‌کند: «بدبختانه اطلاعات و معلومات آشفته‌ی ما درباره‌ی هوا و آسمان، شاهراه تخیل هوایی و آسمانی را سد کرده است. ذهن انسان امروزی آن‌قدر پر و انباشته است که خیال‌بافی در آن جایی ندارد. از این‌رو، باید به یاری نوعی روانکاوی، در جهت خلاف روانکاوی کلاسیک، خودآگاهی را فرو ریخت و عالم رؤیای سازمان‌یافته‌ای جایگزینش ساخت. این تنها وسیله‌ی دوام و بقای خیال‌پردازی است. خودآگاهیِ قالبی و بدپرداخته، به‌اندازه‌ی ناخودآگاهیِ آشفته و بی‌شکل برای روان زیان دارد. روان باید میان تخیل و معرفت، ره راست بجوید. تعادل روانی عبارت از هماهنگی تخیل و معرفت است» (باشلار، ۱۳۷۸: ۳۷). در نهایت، می‌توان گفت تعادلی که باشلار از آن سخن می‌گوید (تعادل میان خودآگاهی و ناخودآگاهی) در نقاشی *هارمونی کُرات* توسط سالوادور دالی به بیانی تصویری درآمده است.

۵-۵- نبرد در ابرها[۱۰]

تصویر ۵- *نبرد در ابرها*، اثر سالوادور دالی، ۱۹۷۴ (مأخذ: www.salvador-dali.org)

نبرد در ابرها عنوان یکی دیگر از نقاشی‌های متأخر سالوادور دالی در سال ۱۹۷۴ می‌باشد که مثل اثر پیشین که به آن پرداخته شد، در اینجا نیز فیگور در پلان جلو و از پشت به تصویر کشیده شده تا نگاه بیننده را به عمق تصویر هدایت کند. خط افق، زمین و آسمان در اینجا نیز اهمیتی کلیدی در تعریف فضا و به چالش کشیدن آن برعهده دارند. نور حاکم بر فضا نورِ روز است و آسمان نیز به رنگ آبی روشن و ابرهای سفید درآمده، اما در قسمت تلاقی زمین و آسمان، دالی با ایجاد برشی مستطیلی کوچه‌ای باریک را ترسیم نموده که انتهای آن آسمانی به رنگ شب است و ماه در آن به چشم می‌خورد. گویی آسمان تاریکِ شب در پس دیواری است که خود آسمان روز است و باعث می‌شود کلیت فضا جلوه‌ای خیالی پیدا کند.

همچنین، بر فراز آسمان روز (یا فراز دیوار) صحنه‌ای از یک جنگ کلاسیک با اسب‌ها و فیگورهای درهم که تداعی‌گر نقاشی‌های رنسانسی (از جمله نقاشی‌های تاریخی اوچلو) می‌باشد به چشم می‌خورد. شلوغی صحنه‌ی انعکاس‌یافته در آسمان آبی (دیوار) در برابر زمین خاکی و فیگور تنهایی که در گوشه‌ای نشسته، کنتراست رنگی متعادلی ایجاد نموده و نظر به این‌که هر قسمتْ نیمی از کادر مربع تصویر را پوشانده است، تصویر به لحاظ زیبایی‌شناختی از ترکیب‌بندی پیچیده و ساختار

[۱۰] Battle in the Clouds

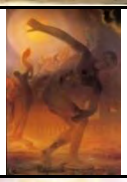
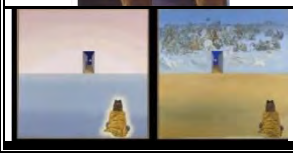
چالش‌برانگیزی برخوردار شده است. دالی تقابل زمین و آسمان را در نقاشی نبرد ابرها سوژه‌ی کار خویش قرار داده است. زمین در این نقاشی گرم و خالی به تصویر درآمده و گویی جز تنهایی انسانِ متفکر چیزی در آن یافت نمی‌شود. اما آسمان بر بستر خیالی تقابل روز و شب صحه می‌گذارد. باشلار در همین‌باره معتقد است، «تنها تخیل درباره‌ی مواد یعنی تخیلی که در ورای هر قالب و صورت ماده‌ای سراغ می‌گیرد، می‌تواند با پیوند میان تصاویر زمینی و آسمانی عناصری خیالی بیافریند که در اصل پویای زندگی، اصل حفظ و صیانت و اصل تغییر و تبدیل، از آن بهره‌مند گردند. همه‌ی تصاویر اصیل ادبی آبستن این اصول دوگانه، یعنی «دیالکتیک» بین آسمان و زمین و آب و آتش هستند. در واقع، انسان می‌خواهد در بیان ادبی، تغییر و ثبات و پایداری و ناپایداری را گرد آورد. [...] اما روان، هر دم سرگرم تازه کردن و دگرگون ساختن تصاویر خویش است و این تغییر و تبدیل به یاری تخیل حاصل می‌شود» (باشلار، ۱۳۷۸: ۲۰-۲۱).

زنی که دالی در نقاشی نبرد ابرها در گوشه‌ی پایین کادر به تصویر کشیده است را می‌توان باتوجه به حالت نشستن او و آنچه در برابر دیدگان او نقش بسته است، استعاره‌ای از انسان خیال‌پرداز در نظر گرفت. باشلار مدعی است، «خیال‌پرداز فارغ از مشغله‌های زندگانی روزانه، روزنه‌های هستی خود را به روی جهان می‌گشاید تا درهای جهان به رویش گشوده شوند» (همان: ۲۳). در نقاشی نبرد ابرها ملاحظه می‌شود که دالی دقیقاً چنین انسانی را تصویر کرده است و خیال در اینجا همان روزنه یا دریچه‌ای است که در افق برای او پدیدار گشته است. علاوه بر این، زمین نیز در این نقاشی کارکردی استعاری یافته است. به گفته‌ی گاستون باشلار «تخیل درباره‌ی زمین یا آرام‌بخش است یا برانگیزنده‌ی تلاش و کوشش. تخیل حیات درونی عنصری مادی، ناخودآگاهی را به خود می‌کشد و بارور می‌سازد. آدمی با تخیل درون ماده، به راحتی و آسایش خویش می‌اندیشد. تخیل درباره‌ی درون هر عنصر و ماده، نمایش‌گر ناخودآگاهی و حریم انس و خلوت ماست. تصور فضایل پنهانی و اسرارآمیز برای عناصر، تأمل درباره ذات نهفته و راز و رمزِ وجود انسان است» (باشلار، ۱۳۷۸: ۳۸).

***

نگارنده پس از تحلیل جامع و دقیق که با رویکردی توصیفی-تحلیلی پنج اثر از دوره‌های مختلف کاری سالوادور دالی توأم بود، در ادامه برای بستاری بر بحث‌های صورت‌گرفته جدولی به‌اختصار گردآوری نموده که ذیل می‌توان آن را مشاهده کرد.

جدول (۲): خلاصه تحلیل نقاشی‌های سالوادور دالی (منبع: نگارنده)

عنوان اثر	تاریخ اثر	وجود عناصر چهارگانه	تحلیل مختصر اثر	تصویر اثر
دو هارکلین	۱۹۴۲	خاک	اشاره‌ی تاریخی به بهشت گمشده	
تلویزیون، ارتباطات، هفت هنر پرجنب‌وجوش	۱۹۴۷	باد، آتش	نقد کارکرد رسانه‌ها در دوران گسترش تکنولوژی، اشاره به ماهیت تطهیر کننده آتش	
ورزشکار کیهانی	۱۹۶۸	آتش، خاک	روایتی فلسفی/تاریخی از کیهان، اشاره به شکوه ازدست‌رفته‌ی دوران باستان	
هارمونی کُرات	۱۹۷۸	آب، باد	استعاره‌ای از تلقی‌های نوین علمی، دیالکتیک تخیل و معرفت	
نبرد در ابرها	۱۹۷۹	خاک	تأمل در ماهیت مواد، خودآگاهی و تخیل	

۶- نتیجه‌گیری

در این جستار سعی می‌شود تا با پرداخت به «ماهیت خیال»، نقطه‌ی اشتراک نظریه‌های ادبی گاستون باشلار و هنر سورئالیستی سالوادور دالی، مورد بررسی قرار گیرد. نگارنده با تمرکز بر شناخته‌شده‌ترین مکتوبات گاستون باشلار در ارتباط با نقد ادبی و پژوهش‌های هنری همچون *روانکاوی آتش*، *آب و رؤیاها* و *بوطیقای فضا* قصد دارد به نظریه‌ی نقد تخیلی باشلار بپردازد تا محور اساسی انتقادی تصاویر و استعارات اندیشه‌ی او شناسایی گردد. باشلار عامل خیال را در وجود سوژه‌های انسانی با عناصر چهارگانه تشکیل‌دهنده‌ی حیات، یعنی آب، باد، آتش و خاک پیوندیافته می‌بیند و بدین‌ترتیب، آنچه تخیل است، و همچنین، بهره‌جویی‌های ممکن از این عنصر در ادبیات و هنرها را با ارجاع به انواع متون و آثار در اعصار گوناگونی تاریخی شایان توجه می‌داند. در دیدگاه باشلار، تحلیل جهت شناسایی بهتر مایه‌ی وجودی متن به‌واسطه‌ی درک صور خیالی صورت می‌پذیرد، که در عین حال، تقابل‌های دوگانه‌ای را در متن پدید می‌آورد، و همچنین، تخیل پدیده‌ای در متن نهفته است. در حقیقت، مبنای کار باشلار به هنگام رویارویی با پدیده‌ها اصل دیالکتیک است و تقابل‌ها و تضادهای نهادی هر پدیده را با ارجاع

به تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌های روانی به بحث می‌گذارد. مسئله‌ای که در آثار هنرمندان سورئالیست به شکلی کاملاً جدل‌آمیز آشکار است.

سالوادور دالی به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین هنرمندان جنبش سورئالیسم میانه‌ی قرن بیستم است. برعکس رویکردهای هنری مدرنیسم در نقاشی که از جلوه‌های بازنمایانه، استعارات و نمادهای ادبی را در نقاشی دوری می‌کنند، تلقی دالی چنان بود که به آفرینش تابلوهایی دست زد که به لحاظ تکنیکی از راه و روش هنرمندان کلاسیک تبعیت کرد، هرچند از نظر مضمون و محتوا، به تصویر کشیدن عنصر خیال و جهان خیالی را مبنای آثار خلاقه‌ی خود لحاظ کرد. در واقع، این رویکرد دالی در نقاشی با تلقی باشلار در فلسفه و روان‌شناسی کاملاً مطابقت دارد.

پیامدهای به‌دست‌آمده از مطالعه‌ی آثار مکتوب گاستون باشلار و مشاهده‌ی پنج تابلوی شاخص *دو هارکلین* (۱۹۴۲)، *تلویزیون، ارتباطات، هفت هنر پرجنب‌وجوش* (۱۹۴۷)، *ورزشکار کیهانی* (۱۹۶۸)، *هارمونی کُرات* (۱۹۷۸) و *نبرد در ابرها* (۱۹۷۹)، هر پنج اثر سالوادور دالی، در این تحقیق می‌توانند ما را به این امر رهنمون سازند که رویکرد دالی و باشلار در قبال نقش و جایگاه عنصر خیال در آثار هنری از بنیانی علمی برخوردار است و ریشه در نتایج علوم تجربی دارد. پس از این پژوهش می‌توان مدعی شد که هم باشلار و هم دالی، به‌طور هم‌زمان با تأثیر از نتایج روان‌شناختی به نقد سازنده‌ی آن نیز دست زدند. باشلار بر این اصل اصرار می‌ورزد که تخیل توده‌ای جامد و بی‌جان از تصاویر نشأت‌گرفته از ادراک حسی نیست، بلکه نیروی استحاله‌ی آنهاست و دالی در آثار خود از رهگذر بازی با سمبل‌ها و اسطوره‌هایی که شالوده‌ی آنها خاطرات جمعی تمدن غرب است، مضامین مستتر در آنها را تغییر داده و قرائتی دیالکتیکی و مدرن از آنها عرضه می‌کند. در نهایت، پس از مطالعه‌ی آثار باشلار و دالی درمی‌یابیم که تخیل نیرویی رهایی‌بخش است؛به‌عبارت دیگر، خیالْ انسان را از محدودیت‌های حاضر در کلیشه‌های تصویری آزاد می‌کند، و در عین حال، آنها را دگرگون می‌سازد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۵). *حقیقت و زیبایی*. تهران: نشر مرکز.

باشلار، گاستون. (۱۳۷۷). پدیدارشناسی شعر، ترجمه‌ی علی مرتضویان. *مجله‌ی ارغنون*، شماره‌ی ۱۴.

باشلار، گاستون. (۱۳۷۸). *روانکاوی آتش*، ترجمه جلال ستاری. تهران: نشر طوس.

باشلار، گاستون. (۱۳۹۰). *بوطیقای فضا*، ترجمه‌ی مریم کمالی و محمد شیربچه. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

باشلار، گاستون. (۱۳۹۴). *آب و رؤیاها: پژوهشی بر تخیل ماده*، ترجمه‌ی مهرنوش کی‌فرخی. تهران: نشر پرسش.

خطاط، نسرین. (۱۳۸۷). نقد مضمونی و چشم‌انداز کنونی آن: از ژان پیر ریشارد تا میشل کولو. *مجله‌ی پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر*، شماره‌ی هشتم.

طاهرنیا، علی و صمدی، مجید و کاووسی، سبحان. (۱۳۹۱). عنصر آب در قصیده‌ی «یتوهج کنعان» عزالدین مناصره بر اساس روش نقدی گاستون باشلار. *دوفصل‌نامه‌ی علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی*، سال دوم، شماره‌ی دوم.

طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۷). تحلیل نشانه‌شناختی شیوه‌های رمزگذاری در آثار «رنه مگریت». *نشریه‌ی مطالعات فرهنگ - ارتباطات*، دوره‌ی ۱۹، شماره‌ی ۴۱.

عباسی، علی. (۱۳۸۴). "جلال شباهنگی از دیدگاه گاستون باشلار"، مقالات اولین همایش هم‌اندیشی: هنر و عناصر طبیعت، به کوشش اسماعیل آریانی. تهران: نشر فرهنگستان هنر.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۶). باشلار، بنیان‌گذار نقد تخیلی. *پژوهش‌نامه‌ی فرهنگستان هنر*، شماره‌ی سوم.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۲). *روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه*، ترجمه‌ی محمدعلی امیری. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

Kahnamouipour, J. & Khattat, N. (2010). *La critique littéraire (The Literary Criticism)*. Téhéran: SAMT.

McAllester Jones, Mary. (1991) *Gaston Bachelard, Subversive Humanist: Texts and Readings*. Madison, Wis. :University of Wisconsin Press.

www.artisticafineart.com

www.dali.com

www.salvador-dali.org

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی