یا لطیف

تباین عنصر تخیل در نقاشی سورئالیسم و هنرمندان معاصر ایران با رویکرد عرفان اسلامی

(با مطالعه موردی بر آثار دالی و سیامک عزمی)

چکیده

قوه خیال، یکی از قوای نفس آدمی است. هر قوه نفسانی، ابزاری برای شناخت مرتبه ای از هستی است. آدمی با قوه عقل، به عالم عقول راه می برد و با قوه حس، به جهان مادی و با قوه تخیل به عالم خیال. باید دانست که قوه خیال آدمی کارکردی دوگانه دارد. یعنی اگر از جنبه الهی نفس مدد گیرد، انسان را به عالم مثال و مشاهده صور مثالی رهنمون می شود و اگر گرفتار مادیات شود، حاصل آن توهمات و خواب های پریشان است. تخیل در غرب موضوع چالشهای بسیاری بوده ودر بیشتر موارد بویژه دوران معاصر در مقابل تعقل قرار گرفته است این تقابل میان تعقل وتفکر موجب تقسیم متفکران دوره های تاریخی وپیدایش مکاتب هنری متنوع شده است. ائیسم های غربی در هنر نظیر سورئالیسم بنوعی در آثار هنرمندان معاصر ایران نیز وجود دارد ولی با آنچه در تاریخ نقاشی غرب به ظهور رسیده ، ماهیتاً متفاوت است . این تفاوت ماهوی به بسط و توسعه معنای واقعیت از نگاه هنرمند باز می گردد. در این نوشتار تلاش شده خاستگاه عنصر تخیل در مکتب غربی سورئالیسم و نیز هنر معاصر ایران با رویکرد عرفان اسلامی به چالش کشیده شود به این منظورآثار سالوادور دالی به عنوان نماینده سورئالیسم وهمچنین آثاری از هنرمند ایرانی سیامک عزمی مورد بررسی موردی قرار گرفته است.

کلید واژه

قوه خیال، تخیل هنری، سورئالیسم، سالوادور دالی، سیامک عزمی

مقدمه

واژه «مدرن»، مشتق از ریشه لاتیني "modo" به معني «امروزي» یا آنچه امروز رایج است (در تمایز از ادوار قبل)، معنا مي‌دهد. (لارنس،۱۳۸۱: ۱۱)

«واژه تجدد»، معادل واژه «مدرنیته» است که براي وصف انسان و یا جوامع و تمدن‌ها و دوره‌هاي تاریخي به کار مي‌رود. (جهانبگلو،۱۳۸۰: ۲۳۹)

واژه تجدد، معمولاً در تقابل با واژه «سنت» به کار مي‌رود ولي حقیقت این است که این دو مفهوم، با یکدیگر متضاد نیستند و پیوندهاي ظریفي میانشان وجود دارد.(ر.ک.فوکو،۱۳۷۸: ۲۴)

در واقع بهترین دریافت از مدرن‌سازي، سازگاري آگاهانه و غالباً خلاقانه الگوهاي خارجي -نه لزوماً غربي- با شرایط بومي است. «از آنجا که نظام اجتماعي-اقتصادي مدرن، نخست در غرب پدیدار شد، «مدرن سازي» تا اندازه‌اي غربي است. اما نباید مدرن‌سازي را با غربي‌سازي برابر دانست». (رینگر،۱۲۴:۱۳۸۱)

نگرش‌هاي ادبي و عرفاني هم در این مورد فراوان است: «قدرت غرب، از غرقه‌شدن آن در «واقعیت» سرچشمه مي‌گیرد. اما شکوه تاریخ شرق از درخشش لایزال «حقیقت» است. اکنون ما ناگزیریم که واقعیت غرب و حقیقت شرق را درهم آمیزیم و یگانه کنیم. و این کاري است بس گران، و در عین حال، بس دل‌انگیز و هیجان‌آور». (نراقی،۱۳۴۵: ۳)

شیوع طاعون سیاه، دعوي قدرت این جهاني پاپ‌هاي عصر رنسانس، و رواج روزافزون اندیشه اومانیستي انسان‌باوري، مسیحیت قرون وسطایي و کلیساي کاتولیك رم را گرفتار بحراني عمیق کرد که به طغیان‌هاي فکري قرون چهاردهم و پانزدهم انجامید و در نهضت اصلاحات پروتستاني به اوج رسید. این نهضت در اوایل سده شانزدهم وحدت جامعه دیني غرب را در هم شکست و عصر مدرن را به ارمغان آورد.

تأثیرات این نگرش، اروپا را از بنیاد دگرگون کرد. درك فزاینده از ماهیت چیزها در شمار روزافزون اختراعات نمود یافت. نظیر این تحولات را در نقاشي و مجسمه‌سازي عصر رنسانس و در اهمیتي که ناگهان به طبیعت، به بدن انسان، به واقعیت مشهود و بازنمایي دقیق و درست آن داده شد مي‌توان دید. خردگریزي عقب‌نشیني کرد؛ بازنمایی هاي هنري خصلت صرفاً مقدس و نمادین را از دست دادند و بخشي از معنا و ارزش آنها منوط به شبیه‌سازي جهان مادي شد. (بکولا،۱۳۷۸ :۲۴)

این خداگونه شدن انسان را که در آن زمان نشان دهنده خود انگاره نخبگان بود، به خود شیفتگي و همذات پنداري با خداوند می توان تعبیر کرد.

از دوره رنسانس، انسان مرکز جهان هستي شناخته شد و وجود عللي وراي این جهان، مورد تردید قرار گرفت و باور به توانایي‌هاي نامحدود انسان در کشف مجهولات هستي به صورتي روزافزون گسترش یافت. با ظهور مکتب روان‌کاوي فروید و طرح مفهوم ناخودآگاهی[1]، خرد دوران روشنگري، استیلاي خود را از دست داد و هنرمندان

به جاي تأكيد برخرد و والايي آن، به كنكاش در ساحت ناخودآگاه بشر پرداختند. داروين، با طرح نظريه تكامل، اعلام كرد كه در روند تكامل، هيچ گونه طرح و برنامه از پيش تعيين شده‌اي وجود ندارد و فرض هر گونه هدف و معنايي براي جهان هستي مورد ترديد قرار گرفت و مدرنيست‌ها تحت تأثير اين يافته‌ها به اين نتيجه رسيدند كه استيلاي خرد و فرض غايت براي هستي،توهمي بيش نيست. هنرمند مدرن، ديگر در پي‌اثبات و نمايش نظم و هماهنگي و انسجام و سازگاري ميان اجزاي طبيعت نبود و پيكر ناموزون و درهم ريخته واقعيت را به نمايش مي‌گذاشت. (ر.ك.ضميران،۱۳۷۷: ۳۷۵)

انقلاب‌هاي عظيم ساختاري، اجتماعي و فكري نيمه دوم سده نوزدهم واپسين ايمان به دين نهادينه شده و تفسير آن از جهان را متزلزل ساختند و آن وحدت متعالي را كه تا آن زمان در نگرش به جهان و انسان غالب بود، نابود كردند.

جست و جوي مفهومي جديد از جهان و از انسان در اين عالم در راستاي دو مسير متفاوت بسط يافت. در يك سو، شارحان درك عقلايي جهان، زير پرچم تعهد به اين اعتقاد كه هستي به تمامي، معلوم و معين و از بنياد شرح‌پذيراست قرار داشتند. از نظر ايشان، راه دستيابي به دانش از پژوهش علمي و فلسفه مبتني بر علم مي‌گذشت. در سوي ديگر، مفسران نظريه‌هاي رمزي و پيراون جنبش‌هاي پيشا - ديني قرار داشتند كه اميدوار بودند از طريق مراقبه، تفكر عرفاني و علوم خفيه، «معرفت عالي» و بصيرت به واقعيت غايي را كسب كنند. از اين كندوكاوهاي ناهمگون نظرات قاطعي درباره جهان و انسان برآمدند كه- با تمامي تقابل‌ها و نقاط مشتركشان- معرف حيات فكري آخرقرن بودند.(بكولا،۱۳۸۷: ۳۴)

هنرمند اروپايي كه از حصار سنت‌هاي پوسيده رها شده بود، در بستر متغير و متحولي كه شراط اجتماعي پيش روي او نهاده بود، به نفي سنت هنري پانصد ساله‌اش پرداخت. در زمينه ادبيات، انديشه «بودلر»۲ پديدار شد. وي در مقاله‌اي با عنوان «نقاش دنياي نوين» منتقدان و هنر دوستان را ترغيب به كشف زيبايي نهفته در اشياء مي‌كند. اشيايي كه از نعمت بودن در زمان حال، برخوردارند و از آنان در اين مقاله مي خواهد تا به لطف اين زيبايي، ارتباط خود را با جهان اطراف، مستحكم‌تر سازند. ارائه آن مقاله همراه با نمايش تابلوي «ناهار روي علف‌ها»ي مانه۳، در نمايشگاه «مردودين» در سال ۱۸۶۳ بود. مانه، با اين اثر خواستار حق مسلمي براي نقاش شد كه نقاش، تابلوي نقاشي را صرفاً ً براي لذت زيبايي شناختي آن تصوير مي‌كند، بي آنكه نگران بازنمايي يا تصويرسازي آن باشد و فقط از خواسته‌هاي شخصي خود پيروي مي‌كند و به عبارت ديگر «هنر براي هنر» مي افرينند. (ر.ك.ضميران،۱۳۷۷: ۲۳۷)

آنچه كه تا به اينجا از نظر گذشت خلاصه‌اي از جريانات بود كه جهان مدرن را در غرب به وجود آورد. اما چگونگي برخورد ديگر فرهنگ‌ها و تمدن‌ها با غرب مسير

متفاوتي را پيموده است. مدرنيته براي اغلب فرهنگها و جوامعي كه داراي تاريخي كهن بوده اند به گونه اى نا خوشايند تجربه شده است. پديده اي كه يك روي آن استعمار و روي ديگر آن احساس عقبماندگي بوده است.مدرن سازى به‌شدت و سرعت هرچه‌تمام‌تر اين جوامع را تغيير داده، شكل زندگي گذشته را با شكل نوين آن كه در غالب شهرنشيني صنعتي تجلى يافت، جايگزين كرد. اما با اين حال مدرنيته اغلب با نوعي شيفتگي نسبت به مظاهر آن و به طور خاص تكنولوژي مدرن همراه بوده، واكنشهاي به وجود آمده نسبت به مدرنيته يكسان و يكشكل نبوده است. برخى ريشه تمامي مسائل را در تاريخ گذشته ديده و راه‌حل را در پذيرش بي‌چون‌وچراي كليه ارزشها و انديشه‌هاي مدرن و نمودهاي آن و حركت به سمت آن دانسته‌اند.و عده‌اي با تكيه بر تاريخ و فرهنگ گذشته خود كليه وجوه و مظاهر مدرنيته را اهريمني و شيطاني دانسته به نفي آن پرداخته ريشه عقبماندگي را در دور شدن از تاريخ و فرهنگ گذشته جستجو كرده‌اند. اين دو ديدگاه را مى توان بر روي طيفي قرار داد كه يك سوي آن نوگرايي افراطى است و سوي ديگر آن بنيادگرايي افراطى است. آنچه بايد در نظر داشت مدرن بودن هر دو نظريه است. كه بر پايه دو وجهى مدرن تجدد/سنت ساخته شده‌اند. در نگاه اول مدرنيته غربي همچون تماميتي است كه بايد به سمت آن حركت كرد. در نگاه دوم سنت مفهومي عام است كه در مقابل مدرنيته غربي خود را همچون تماميتي يكپارچه عرضه مى نمايد.

سورئاليسم :

واژه سورئاليسم٤ از دو جز اساسى سور (sur)به معنى «روى، برفراز و بالا» و رئال (real) به معنى «حقيقت، چيز واقعى، صحيح و حقيقى» تركيب شده است و مى توان كلمه «سورئاليسم» را «ورای واقعيت» يا «پشت واقعيت» ترجمه كرد. (منصور .ثروت،١٣٨٠: ٣٣)

آندره برتونه مى گويد: «نقطه معينى در ذهن است كه از آن نقطه به بعد، مرگ و زندگى، واقعيت وخيال، گذشته و آينده تناقض خود را از دست مى دهد. محرک فعاليت سورئاليسم اميد به تشخيص و تعيين اين نقطه است. بنابراين منظور از معرفي اين مكتب، خراب كردن ديوارى است كه ميان جنون و عقل حائل شده است .(همان)
آندره برتون (١٨٩٦-١٩٦٦م) شاعر فرانسوى بنيانگذار از اين مكتب است و در نخستين بيانيه كه در سال ١٩٢٤ توسط وى منتشر شد آمده است كه: «ذهن در هنگام خلق اثر هنرى بايد از قيد منطق و استدلال و اراده آزاد باشد تا اين نيروها باعث محدود شدن حالت هاى هوشيارى هنرمند و مانع از فعاليت ذهنى و نيروى تخيل او نگردد.» (ميرصادقى،١٩٦:١٣٧٧)
شروع جنبش اين مكتب را برخى ١٩١٩ وگروهى ١٩٢٠ مى شمارند. اوج فعاليت هنرى سورئاليسم ها را مى توان سالهاى ١٩٢٤ (سال اعلام نخستين بيانيه) تا ١٩٤٧ دانست. مكتب سورئاليسم تحت تاثير عقايد زيگموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) روان شناسان اتريشى

به وجود آمد، افکاری که به ضمیر ناخودآگاه و تجزیه و تحلیل آن معتقد بود. با این همه بعضی از منتقدان افکار و عقاید سورئالیسم ها را برگرفته از دو مکتب رمانتیسم و نمادگرایی دانسته اند. (همان:۱۹۷)

پیدایش سورئالیسم مصادف با دوره ای بود که دیدگاه های فروید درباره رویا و واپس زدگی، عالم علم را به خود مشغول کرده بود. در نتیجه همین الهام ها، مکتب سور ئالیسم بر مبنای فعالیت ناخودآگاه ذهنی بنیان نهاده شده است. (بیات،۱۳۸۷: ۱۷) سورئال، فلسفه به معنای کلاسیک نیست زیرا جهان بینی تازه ای را بیان می کند و به دنبال کشف راز کیهان است نه اینکه تجربه گرایی ساده ای باشد. در عین حال هم عمل است و هم تفکر در باره غایات این عمل. این مکتب در درجه اول، عصیان است. این عصیان حاصل هوسی روشنفکرانه نیست بلکه برخوردی است تراژیک بین قدرت های روح و شرایط زندگی: سورئالیسم از نومیدی عظیم در برابر وضعی که انسان بر روی زمین به آن تنزل پیدا کرده است و امید بی انتها به دگردیسی انسانی، زاده شده است. (سیدحسینی،۱۳۷٦: ۸۷۳)

سورئال ها هدف نهضت خود را شورش علیه همه قید و بندهایی می دانستند که مانع کار آزادانه ذهن انسان می شد. این قید و بندها، عقل حسابگر، قواعد اخلاقی معمول، سنت های اجتماعی و هنری، دور اندیشی و نیت های آگاهانه ای بودند که آفرینش آزادانه هنری را کنترل می کردند یا تحت تاثیر قرار می دادند. سورئالیست ها هیچ نوع پیام و هدف را در اثر هنری لازم نمی دانستند و در حقیقت نه تنها علیه قواعد هنری قیام کرده بودند بلکه هیچ کوششی نیز برای ارائه قواعد نمی کردند. (بیات،۱۳۸۷: ۱۷)

برخی روشهای سورئالیستها: توسل به رویا و تخیل، نگارش خود به خود، جهان شگفت دیوانگی، حتی هزل که فروید آن را نوعی دفاع انسان در حالت بیداری در مقابل سرخوردگی می دانست.

سورئالیست ها هیچ نوع محدودیتی را نمی پذیرفتند. تداعی معانی، تصور و خیال، و هم و هذیان، شیوه بیان جنون آمیز و نفی ساختارهای سنتی در مکتب سورئالسم معتبر بودند. بدین سبب سنت ها و قراردادهای اجتماعی را نیز مردود شمرده و باز آفرینی زندگی عادی و طبیعی و اجتماعی را کاری بیهوده می دانستند. آنها برای رسیدن به دنیاي فراواقعیت، ضمیر ناخودآگاه را به طور طبیعی یا مصنوعی برمی‌انگیختند و تحت تاثیر هیپنوتیزم و در حالتهای بین‌خواب و بیداری، آثار خود را به وجود می آوردند. فیلیپ سوپو (۱۸۹۷ -۱۹۹۰ م) و آندره برتون مجموعه ای از جمله ها و عبارت هایی را که در چنین حالتی برروی کاغذ آورده بودند با نام «میدان های مغناطیسی» منتشر کردند.

ره آورد فرویدیسم، تخیل و رویا، عوالم خواب و واقعیت تلقی می شد. گرچه این ابزار و استفاده از آن در دست فرویدیست ها و سورئالیست ها متفاوت بود اما می توان گفت پناه بردن به رویا و تخیل از نظر سورئالیست ها چیزی

جز گریز از غرائز سرکوفته منبعث از اجتماع و پیداکردن گوشه امنی در فراسوی واقعیت رنج آلود نبود.
از نظر سورئالیست ها هنرمند نمی تواند و نباید ارتباطی با دنیای اطراف خود برقرار کند از این جهت اغلب آثار آنها رنگی از ریشخند و طنز و هزل داشت که حاصل بی اعتنایی و سهل انگاری آنها نسبت به زندگی واقعی وحربه ای برای جنگیدن با واقعیت بود. گذشته از این از آنجا که حوادث را حاصل روابط منطقی علت و معلول نمی دانستند، برای تصادف و اتفاق و وهم و خوارق عادت بیش از واقعیت ارزش قائل بودند و زاده های خیال را هر چه از واقعیت دورتر بود، بیشتر می پذیرفتند. در دنیای خاص آنها ترکیب و تلفیق اشیا و حوادث عادی و غیر عادی و ملموس و ذهنی به شکل دلخواه هنر مند و آنگونه که زاییده ذهن او بود امکان داشت و کوشش آنها برای راه یافتن به عوالم توهم و رویا، از این جهت بود که می خواستند هر چه بیشتر از دنیای عادی و واقعی دور شوند تا محصول تخیل شان شگفت انگیز تر و واقعی تر باشد.
(میرصادقی،۱۳۷۷ :۱۹۷)

سوررئاليسم در نقاشي، از همان آغاز، با دو گرايش به حركت درآمد. گرايش نخست به نمايندگي ميرو، آندره ماسون و بعدها ماتا، گاهي سوررئاليسم زنده نما، رمزي، زيست ريخت، يا حتي سوررئاليسم مطلق ناميده مي‌شود. در اين گرايش، حركت خود انگيخته يعني «القاي فكر بدون نظارت ذهن» غالب است و نتايج، عموماً به انتزاع نزديكند، هر چند درجه‌اي از خيالپردازي نيز در كار دخيل است. سرچشمه‌هاي اين گرايش را بايد در آزمايشگري‌هاي تصادفي و خود بخود كه دادائيست‌ها و پيش از آنها برخي از فوتوريست‌ها انجام دادند جستجو كرد. گرايش دوم در نقاشي سوررئاليستي با كارهاي پير روي، سالوادور دالي، ايو تانگه، رنه ماگريت و پل دلوو پيوند دارد. اين گرايش، صحنه‌ها و اشياي قابل تشخيصي را كه از محيط طبيعي‌شان بيرون آورده شده اند، كج نمايي شده اند و به طرق عجيبي درهم ادغام شده‌اند كه گويي در عالم رويا ديده مي‌شوند، با دقتي وسواس‌آميز شبيه‌سازي مي كند؛ سرچشمه‌هاي اين گرايش را بايد در هنر هانري روسو، شاگال، انسور، كريكو، و رمانتيك‌هاي سده نوزدهم جستجو كرد. اين گرايش كه سوپررئاليسم يا سوررئاليسم ناتوراليستي ناميده مي‌شود، مي‌كوشد از صورت هاي ذهني ضمير ناآگاه استفاده كند.
(انارسون،۱۳۸۹:۳۳۸)
از دل سوررئاليسم زنده‌نماي ميرو و ماسون، و نظريه هاي مربوط به حركت خود انگيخته و نقاشي شهودي، گرايش‌هاي خلاقانه بسياري در عرصه اكسپرسيونيسم انتزاعي و ديگر سبك‌هاي انتزاعي اواخر سده بيستم به ظهور رسيده‌اند. از دل سوررئاليسم ناتوراليستي، از يك طرف برخي شكل‌هاي رئاليسم جادوي يا موشكافانه و از طرف ديگر خيالپردازي رومانتيك به ظهور رسيده اند. (همان)

دالي در ميان سورئاليستها از متناقض‌ترين شخصيت‌ها برخوردار بود. او رسماً اعتقاد داشت كه دنياي واقعيت فاقد هر نوع اعتبار است. دنيا دالي دنياي در حال فروپاشي است. اشيا در پرتو نور و آفتاب كاركرد خود را از دست مي‌دهند و ساختارهاي‌شان در حال ريزش و انهدام است. ساعت يا هر شيء ديگري در آثار دالي چنان در خيال محض خردستيز فرو مي‌رود كه از واقعيت تهي مي‌شود و كاركرد خود را از دست می دهد. (تصوير شماره۱) دالي مي‌كوشد كه خيال را در مسند حقيقت مطلق و تنها راه وصول به كشف آن، بنشاند. او مي‌گويد: « همه آرزوي من در قلمرو تصور اين است كه خردستيزي را به طور مشخص با نهايت دقت امپرياليستي به تصوير بكشم». (بيگزبی،۱۳۷٦: ۸۷)

دالي با واژگون نماياندن واقعيت، گونه ای فراواقعيت پديد آورد. از مشخصه های آثار دالي طراحي دقيق، تكنيكي واقع گرايانه و اعجاب‌انگيز و پرداخت وسواس‌آميز جزئيات است و در اين راه از آثار ماسونيه، نقاش آكادميست سدة نوزده تقليد مي‌كرد. در بيشتر آثار دالي طبيعت چهره‌يي صريح و آشكار دارد. زمين و آسمان به شدت واقعگرايانه است تا زمينه را براي واقعي جلوه‌دادن ساير عناصر تخيلي و غيرواقعي به وجود اورد آورد.

در نقاشي‌هايش همه چيز با وضوحي انكارناپذير واقعي به نظر مي‌آيند در حالی كه هيچ چيز واقعي نيست. همه چيز وجود دارد حال ان كه بيرون از دنياي واقعی قرار مي‌گيرد و نمي‌تواند وجود داشته باشد.

پيوند واقعي و غيرواقعي، شكل بيان نوعی از استحالة پندار و حقيقت را به خود مي‌گيرد و بر دوگانگی زندگي و دگر جايي مداوم اشياء در ذهن انگشت مي‌گذارد.به همين دليل است كه فضاي اثار ذهني او با همه گستردگي، فضاي شادی نيست و آكنده از وهم و دلهره به نظر مي‌آيد و هيچ عنصري نيست كه مستقل از ذهنيات و حواس ادمی وجود داشته باشد.

در سال ۱۹۳۱ ، دالی يكی از به نام ترين تابلوهايش به نام «تداوم حافظه» (تصوير شماره۲) را پديد اورد.كه در ان عناصر نمادين برگرفته از انديشه های فرويدی از رويا ها با پرداختی وسواسگونه و واقع نما تجسم يافته اند .مهارت فنی به كار رفته در ان چشمگير است. او نقاشيهايش را عكسهايی از رويا ها كه با دست رنگ شده توصف می كند اين اثر ساعت های نرم يا ساعت هايی در حال ذوب شدن را نشان می دهد. دالی با استفاده از ساعت های نرم ،نظريه صلب وقطعی بودن زمان را كم ارزش جلوه می دهد و اين مفهوم را توسط عناصر ديگر در اثرش تقويت می نمايد،مانند كاربرد دورنمای وسيع ، مورچه ها و مگسی كه ساعت ها را می بلعد.

دالی ناخودآگاه خود را رها می كند تا بيانگر ترس های انسانی باشد كه بيم و هراس خود را پنهان می‌كند.در واقع دالی درهای ناخودآگاهش را به روی اين ترس ها می‌گشايد:حاصل ان جهانی است تكان دهنده، مملو از طبيعتی قاهر و بشری مقلوب در مقياس با

طبیعت ،کوچک و حقیر که در کنار اسکلت هایی که حضور مرگ را هشذار می دهند، از بدن هایی بی سر- بخوانید بی هویت- حکایت دارند، که اغلب اخته و ناتوان به نظر می رسند. (تصویر شماره۳) اشیاء شکسته هم به عنوان موتیف تکرارشونده ، نظم حاکم بر جهان اطراف ما را به چالش می کشد و از آخرالزمانی محتوم- که در سال های بعد از دهه پنجاه با ترس های او از بمب اتم امیخته اند اند- خبر می دهد.

در روایت این جهان، دالی پرده های زیبا و جذاب روبروی ما را کنار می زندو ترس ها و کابوس های خود را با ما سهیم می شود. دالی روایتگر زندگی محتوم و تیره و تار انسانی است که گمان دارد در قرن بیستم به اوج پیشرفت و تعالی خود رسیده بخشی از این رویاها یا کابوس ها درباره نشانه های جنسی است. جهان دالی به شدت با سمبل ها و نشانه های جنسی پیوند دارد و دالی ابایی ندارد که آنها را به صریحترین شکل ممکن ترسیم کند. و در این دسته از آثارش زن را به همچون موجودی غول آسا نمایان می شود که در تضاد با سنت نقاشی کلاسیک در نمایش زیبایی چهره زن به عنوان منبع آرامش قرار می گیرد.

این گونه است که اثار دالی شدیداً با زیگموند فروید پیوند می‌خورد. اهمیت رویا و جنسیت در آثار دالی، انها را به شکلی به ترجمه ارائ فروید به زبان هنر بدل می کند که همین علاقه و تاثیرپذیری است که موجب می شود پرتره فروید را در سال ۱۹۳۷ خلق کند.

تخیل هنری

تخيل براي برخي شهود و براي برخي ديگر دخالت انسان در هستی است. اين دخالت كه نخست در ذهن ايجاد مي‌شود مي‌تواند به شكل‌هاي گوناگون تجلي عيني يابد. (احمدی منصور،۱۳۸۴: ۷)

تخيل مهم‌ترين عنصر خلق و نوآوري است و هيچ نوآوريي بدون تخيل امكان‌پذير نيست. (همان:۱۹۳) دلايل و مدارك انكارناپذير بيشماري وجود دارند كه ثابت مي‌كنند، حتي در فرايند كشف قانون تناوبي۶ كه خلاقيت بيشتر تعقلي است، موفقيت آن به فعاليت نيمه هشيار و «بارقه‌هاي» شهودي خلاقانه بستگي دارد. كدروف۷ تأكيد مي‌كند: «مندليف لحظه‌هاي مهم اين كشف بزرگ را لمس نمود و آنها را نسبتاً عيان ساخت».

وقتي عنوان «لمس كردن» را درباره‌ي فعاليت فكري استفاده مي‌كنند، به اين معناست كه آن داراي مفهوم حدس و گمان شهودي و بصيرت ناگهاني است. (نالچاجیان، ۱۳۸۶: ۴۵)

برگسون۸ مي‌گويد: «تنها بواسطه‌ي شهود است كه به مطلق مي‌رسيم، در حالي كه مابقي همه چيز، از طريق تجزيه و تحليل مشخص مي‌گردد. ما اين را احساس دروني (شهود باطني) مي‌ناميم، كه از طريق آن به كنه اشياء نفوذ كرده و مي‌كوشيم با چيزي هماهنگ گرديم، كه در آن يكتا، و بنابراين غيرقابل بيان است». (همان)

اين ارتباط در حوزه ادبيات وهنر كه اساس انها تخيل است بيشتر می شود زيرا هنر وادبيات همواره از

هنجارهای عمومی بدوراند و همواره تلاش میکنند تا صورتهای نو بیافرینند.
تخیل و خیالپردازي همیشه در مقابل واقعیت و واقعیتگرایي قرار داشته است. از جلمه بحثهاي همیشگي تاریخ نقد هنر این بوده است که هنر باید بازنمایي از واقعیت باشد. در تاریخ نقد هنر، حرکت تخیل صعودي است و هر چه به قرن بیستم نزدیكتر میشویم، تخیل نقش محوريتري مییابد. در ابتداي حرکت، نگرش افلاطون قرار دارد؛ از نظر او تخیل هنري نه تنها نمیتواند حقیقت را نشان دهد که ما را از حقیقت دور میكند، زیرا منشأ تخیل نوعي توهم ذهني است. در قرن ۱۹ با اوجگیري دیدگاههاي آزادمنشانه رومانتیسم براي نخستن بار نوع نگرش به هنر تغییر یافت و تخیل هنري و جریان خلاق ذهني نویسنده اهمیت پیدا کرد. بدین ترتیب لذت و قداست هنر، جایگزین اهداف اخلاقي و اجتماعي آن شد و تخیل عنصر اصلي پرداخت هنري محسوب شد، به طوري که انعکاس آن را میتوان در سبكهاي ضد واقعگرا و کاملاً انتزاعي قرن بیستم مشاهده نمود. به این ترتیب در نقد قرن بیستم به تبیین ویژهاي از تخیل میرسیم: تبییني که واقعیت را هزار تویي تصویر میكند که ما را از حقیقت دور میسازد و سعي میكند با قداست بخشیدن به تخیل هنري توهم واقعیت را از بین ببرد. (احمدي منصور، ۱۳۸۴:۱۱)
امادر دنیای شرق تخیل و تعقل هیچگاه به این گونه در برابر هم قرار نگرفتند. حكمت اسلامي تخیل را به طور جدي مورد بحث قرار داده است. عالماني همچون فارابي، ابنسینا، غزالي، سهروردي، ابنعربي، ملاصدرا و تقریبا همه حكماي اسلامي درباره خیال، وحي، توهم و قوه متخیله مباحث ارزندهاي ارائه دادهاند.

نقطه نظرات فلاسفی در باب خاستگاه تخیل هنری:

اساسيترن موضوع تخیل، به ویژه هنگامي که خلاقیت مطرح میشود، چگونگي ارتباط آن با واقعیت بیروني است. نظریات ارائه شده در این مورد، بشترین تضادها و شكافها را در خود دارند؛ زیرا از یك سو گاه تخیل به جز تقلید از واقعیت تصور نمیشود و از سوي دیگر گاهي تخیل و واقعیت در مقابل هم قرار میگیرند. زماني این را خاستگاه آن و در زماني دیگر آن را خاستگاه این پنداشتهاند.
عبارت «اکس نهیلو»۹ در لاتین که در این جا آن را میتوان به «هیچ از پیش» برگرداند به معناي «هیچ چیز نمیتواند از هیچ ایجاد شود»، نشات گرفته است. این فرمول اپیکور براي هر پدیدهاي علتي مادي قائل است.
پژوهشگران در پاسخ به این پرسش که آیا این موضوع در همه جا به ویژه در تخیل و تخیل هنري، صادق است یا خیر، نظریات گوناگون و گاه متضادي ارائه دادهاند. در همین خصوص مفاهیمي همچون تخیل باز تولید، تخیل تولید (خلاق)، تخیل ترکیبگر و ... مورد توجه بوده است. براساس هدف این بخش، تخیل به سه دسته كلي تقسیم شده است که عبارتاند از: تخیل بازنمایي، تخیل فعال و تخیل خلاق. البته هر یك از اینه دارا

گونه‌هاي جزئي‌تر هستند كه اين سه گونه با رويكردهاي گوناگون، از جمله آراي غربيان و نظريات اسلامي- ايراني مطالعه شده است. (همان: ۱۹۵-۱۹۳)

۱. تخيل بازنمايي

در تخيل بازنمايي ، هنرمند تنها به بازنمايي صورت دريافت شده مي‌پردازد. به همين دليل تخيل منفعل است و خود هيچ فعاليت و خلاقيتي ندارد. ملاك و ميزان ما براي خلاقيت رابطه صورت‌هاي خيالي و صورت هاي محفوظ در حافظه است. حافظه محل نگهداري صورت‌هاي در يافت شده و تخيل، نيروي يادآوري و احضار اين صورت‌هاست.

۲. تخيل فعال

گونه دوم تخيل كه در مقابل تخيل منفعل قرار مي‌گيرد، تخيل فعال است. اين فعال بودن گاه در جستجو، گاه در تركيب و گاه نيز در كشف و شهود تجلي پيدا مي‌كند؛ به همين دليل ما اين گونة تخيل را در سه بخش زير مورد بررسي قرار مي‌دهيم: تركيبگر، جستجوگر و شهودي. (احمدی،۱۳۸۴: ۱۹۹)

در اين باب ملاصدرا نيز از قوهٔ «متخيله» نام برده است كه توانايي تغيير و تبدّل در صورت‌های نفسانی را دارد. متخيله برای ايجاد صورت‌هايی جديد، صورت‌های موجود در نزد نفس را تغيير می‌دهد يا با هم تركيب می‌كند. اين صورت‌ها پيش‌تر يا در قوهٔ خيال -كه به تعبير ملاصدرا خزانهٔ تجميعِ صورت‌های محسوس است- ذخيره شده‌اند. (شيرازی، ۱۳۸۱ :۷۸۴) و يا در قوهٔ حافظه كه معانيِ غيرمحسوس را در خود نگهداری می‌كند. مثلاً ذهنِ ما قادر است تا صورتی را ايجاد كند كه در آن، سرِ انسان را بر گردن شتر قرار دهد و اين سر و گردن را بر بدن يک ببر بگذارد؛ يا انسانی را بدون سر تصور كند و مانند اين‌ها. ايجاد چنين صورت‌هايی، محصول قوهٔ متخيله است. (همان:۴۱۴)

تفاوت ميان تخيل تركيبگر و جستجوگر، در اين است كه تخيل تركيبگر به تركيب داده‌هاي موجود در حافظه مي‌پردازد، در صورتي كه تخيل جستجوگر به شكار تصاوير خيالي موجود در ضمير ناخودآگاه جمعي و فطري مي‌پردازد و از اين تصاوير ويرايشي تازه ارائه مي‌دهد. اما هر دو تخيل در اين موضوع با هم اشتراك دارند كه با حافظه درون انسان سرو كار دارند، ولي تخيل شهودی به شهود دنياي واقعي و عيني تازه‌اي دست مي‌زند و به دنبال آن داده‌ها جديدي را به معرفت انساني مي‌افزايد. بنابراين تخيل شهودي مانند نيرو يا عضو خاص و ويژه به انسان امكان مي‌دهد تا به شناخت جهاني ديگر بپردازد. (احمدی،۱۳۸۴: ۲۰۳)

از منظر سهروردی**عالم خيال يا مثال، مرتبه‌ای از هستی است كه از ماده مجرد است، ولی از آثار آن بر كنار نيست؛ يعنی مرتبه‌ای كه ميان محسوس و معقول، يا مجرد و مادی است و به همين دليل برخی از خواص هر دو حوزه را دارا است. يک موجود برزخی يا مثالی، موجودی است كه در عين اين كه از كم و كيف**

و همچنین وضع و سایر اعراض برخوردار است از ماده مجرد می باشد.هنرمند عارف با مشاهدة این عالم و اتفاقات آن به وجد مي‌آید و مشاهداتش را در اثر هنري خویش باز می تاباند.(ابراهیمی دینانی،۱۳۷۹: ۳۶۳)

۳. تخیل خلاق

در تخیل خلاق، خلاقیت قابل مشاهده است. همه این تجربه را دارند که دنیاي تخیلي شاعران و هنرمندان با جهان واقعي متفاوت است. طبیعت در شعر و هنر گاه زیباتر، گاه زشتتر، گاه آرامش بخشتر و گاه دهشتناكتر از واقعیت جلوه مي‌كند.

اغلب این تفاوت‌هاي بین طبیعت بیروني و اثر هنري را ناشي از همین قدرت تخیلي مي‌دانند. بنابراین، به همان اندازه که موضوع تخیل باز تولید با حافظه در ارتباط است، تخیل خلاق نیز با نوآوري مرتبط مي‌شود. ژیلبرت دوران۱۰ در مجله سیرسه در مقالة «اكتشافات تخیل» مي‌نویسد:

متفكران شیعي و صوفیان نیز مانند رمانتیك‌ها، سورئالیست‌ها و روان‌شناسان، در زمینه خیال، معنویت ملموسي را كشف و تجربه كرده‌اند؛ البته در غرب هیچ گاه به چنین ژرفا و گستره و دقت در تخیل نائل نشده‌اند. (احمدی،۱۳۸۴: ۲۰۸)

. ابن عربی پیشبرندة اصلی بحث عالم خیال به شرح خصوصیات و طبقه بندی هستی شناسانه و معرفت شناسانه عالم خیال پرداخت و اصل و اساس نظریاتش را بر پایه وجود عالم خیال، و تبعات آن یعني؛ «خیال متصل»۱۱ و «خیال منفصل»۱۲ و ویژگی های آن بیان كرد. «در عرفان ابن عربي "خیال" از چنان نقش اساسي و محوري برخوردار است كه با حذف آن، سامان وجود شناسي و معرفت شناسي او بهم مي‌ریزد. این نقش تا آن اندازه گسترده و عمیق و مهم است كه برخي از پژوهشگران، مجموعة اندیشة عرفاني او را "فلسفةخیال" نامیده اند» (ابوزید. ۱۹۹۸، ۴۹). ابن عربی گسترة عالم خیال را با گذر از «عالم مثال مطلق» یا «خیال منفصل» به نفس آدمی منتهی و سپس در مسیری استعلایی دوباره با كمكِ خیال متصل به خیال منفصل و درنهایت به برزخ اولی تعریف می كند كه از نظر ابن عربي میان معقول و محسوس، عالم خیال وسیع ترین حضرات خمسه است چرا كه در این عالم است كه عالم غیب و شهادت هر دو مي گنجند، یعني «واسطه‌اي میان عالم غیب و عالم محسوس است»(كربن. ۱۳۸۴، ۳۲۲).

عالَم خیال در هنر با رویكرد عرفان اسلامی

معنا، در قوس نزول، از مبدأ وجود، از عالَمی به عالَم دیگر سرازیر می شود و متناسب با هر عالَم، به صورتی در می آید؛ از این روی «آنچه در عالَم حس، آشكار می شود، صورت یک معنی غیبی است.(جامی؛۱۳۸۱: ۱۸۱) <<در مسیر تنزیل، از شدت وجودی حقایق، كاسته می شود. تأویل، راه بازگشت به آن معانی ناب حقایق مثالی و عقلی است: «و كذلک یجتبیک ربک و یعلمک من تأویل الاحادیث و یتم نعمه علیک

و علیء الی یعقوب کما اتم ها علی ابویک من قبل ابراهیم و اسحق ان ربک علیم حکیم؛ و این چنین پروردگارت تو را برگزید و تأویل احادیث می آموزد»(آل عمران،۷)

عالم خیال و مثال، عالمی است که نمونه های ازلی در آن موجودند، عالمی که هنرمند تحت تأثیر تفکر جامعه‌ی سنتی و با پیروی از سنت جاری زمان، ویژگی‌های آن عالم را به‌هنگام خلق آثار منعکس می‌کند. نگارگر در این میانه یا شخصاً عارف بوده و بر اثر آشنایی با تفکر عرفانی، شهود و تذکر و با کمک تشبیهات خارق العاده و زیبای عالم محسوس به بازآوری جوهره‌ی مثالی از عالم خیال می‌پردازد یا در مسیر تفکر جاری در زمانِ خود در مسیر سنت قرار داشته و به ادامهٔ آن مسیر در قالب اثر خود می‌پرداخته است. از دیگر سو عالم مثال نیز بهترین مکان تجلی در عالم محسوس را در نقاشی و در قالب شکل و رنگ می‌یابد چرا که نگاره به یکباره از نمادهای مادی برکنار نبوده و از چنین پیوندی کمال استفاده را می‌برد. عالم خیال عالمی بی ماده است و به همین دلیل صور موجود در آن زمان و مکان مادی خاصی ندارند(مقبلی،۱۳۸۶ :۶)

صورت های این جهان، اشاره به حقایق جهان دیگر است و بازگرداندن (تأویل) این صورت ها به آن معانی، کار خردمندانی است که جهان را «آیه» او می بینند، خداوند را ایستاده و نشسته و خفته، یاد می کنند و در آفرینش، می اندیشند: «ان فی خلق السموات و الارض و اختلف الیل و النهار لایت لاولی الالبب؛ در خلقت آسمان ها و زمین، آمد و شد شب و روز برای خردمندان آیه هاست. »(آل عمران:۱۹۱)

عالم مثال، جهانِ صورتِ معنا و معنایِ صورت است؛ زیرا در آن عالم، «معقول، محسوس می شود و محسوس، معقول»؛(همایی،۱۳۸۵: ۵)تأویل، معقول کردنِ محسوس است؛ از این روی برای رسیدن به معنای صورت حسی، باید به عالم مثال ره یافت. هنر در اسلام، بار گِران، بازگردان نشانه ها و آیه ها، به معانی باطنی(مثالی و عقلی) را به دوش دارد. همین بازگرداندن صورت ها به معانی نخستین، با استفاده از بیان های استعاری، تمثیلی، رمزی و نمادین، از ویژگی های ذاتی هنر اسلامی است. بیان صورت های نخستین، بدون استفاده از بیان نمادین ناممکن است. آیات قرآنی، مانند «اللهُ نُورُ السَّمواتِ وَالْاَرْضِ(نور،۳۵) نمونهٔ بارز چنین روش بیانی است و ابن عربی از آن به جمع بین رؤیت و کلام تعبیر می کند(ابن عربی،۱۴۲۰ :۲۵۹)کلمه، دارای شأن وجودی است و از سوی دیگر، حقیقت وجود نیز دارای مراتب است؛ از این روی، کلمه نیز دارای مراتب متناسب با هر عالم است و در هر عالم (مادی، مثالی و عقلی) به گونه ویژه ای ظهور می یابد؛ بدین روی از ظهور مثالی و ظهور عقلانی کلام می توان سخن گفت.(همان:۳۹)

قوه خیال، گاه راه صواب را می رود و گاه به خطا در می افتد. به گفته جامی «و ذلک الشهود یمکن أن یکون فی عالَم المثال المطلق و یمکن أن یکون فی (عالَم) المثال المقید» (جامی،۱۳۸۱: ٥٦)، همواره، ممکن نیست . اتصال به عالم معنا با طهارت خیال است، با کاستن از شواغل حسی به دست می آید. سهروردی، می گوید: «هنگامی که شواغل حسی تقلیل می یابد، نفس ناطقه در خلسه ای فرو رفته و به جانب قدس متوجه می شود، در این هنگام است که لوح صاف و شفاف ضمیر آدمی به نقش غیبی منقش می گردد و به این

ترتیب سروش غیبی صدا و صوتی را به گوش انسان می رساند که به هیچ وجه قابل تردید نمی باشد. اعم از این که انسان در خواب باشد یا بیداری، آن چه برای وی پس از این حالت باقی می ماند یا رؤیای صادقه به شمار می آید و یا وحی آشکار. ولی اگر آن چه در حس مشترک انسان آمده پنهان گشته و تنها حکایت و یا نشانه ای از آن باقی مانده است در این صورت امر باقی مانده یا وحی نیازمند به تأویل بشمار می آید و یا خواب محتاج به تعبیر. » (شیخ اشراق،۱۳۸۰: ۳)

داده های خیال، بدون ارجاع به حقایق هستی شناسانه، همواره، ممکن نیست ، در محدوده وهم و گمان باقی خواهد ماند و نمی توان اعتبار معرفتی بدان بخشید؛ از این روی، در هنر نامتعالی، هنرمند در تنگنای قوه خیال مقید و بافته های ذهنی خودش باقی می ماند و هیچ نقش معرفت شناسانه و هستی شناسانه را به دوش نمی گیرد. در هنر اسلامی، هنرمند معنایاب، از بند خیال مقید، رها می شود و به خیال مطلق، سفر می کند و از خیال متصل به خیال منفصل عبور می کند. آن چه در خیال های شاعرانه و دریافت های هنر اسلامی روی می دهد، پیوند خیال مقید به خیال مطلق است. هنر اسلامی، مخاطب را با حقیقت هستی و معانی باطنی چیزها، رو در رو می کند و جهانی از معنا را به روی او می گشاید.

هنرمند ایرانی

امروزه و در عصر مادي گرايي كه با مفهومي چون هنر براي هنر روبرو هستيم، تالارها بزرگ نقاشي يا مجسمه‌سازي در شهرهاي فرنگي اروپا هر ساله ميزبان صدها تماشاگر و مشتاق آثار هنري است. ديوارها با هزاران تابلو در اندازه‌هاي مختلف پوشيده شده ست. تماشاگران با خونسرد و بي‌تفاوت به آثار مي‌نگرند. خبرگان يا اهل فن «مهارت» را تحسين مي‌كنند (همان طور كه يك بند باز تحسين مي‌شود)، «از كيفيت نقاشي» لذت مي‌برند (همان طور كه از شيريني لذت برده مي‌شود)، اما روح‌ها همچنان گرسنه دور مي‌شوند.

در مقابل اين هنر نوعي ديگر از هنر كه آميخته با معرفتي خاص و ژرف نگري عميقي است قرار دارد. هنري كه نياز به اوج گيري و پيشرفت بشر را برآورده مي‌سازد. هنرمندانی كه هيچ گاه از تلاش دست بر نمي‌دارند كسي شبيه ما، با اين تفاوت كه از نيروي بينش اسرارآميزي برخوردار است او راه را مي‌بيند و راهنما مي‌شود. او همواره به راه ادامه مي‌دهد و ارابة سنگين بشريت را از روي سنگ‌ها، به سوي قله مي‌كشاند. (كاندينسكی،۱۳۷۹: ۴۶)

پرسشي كه يقيناً ذهن بسياري از هنرمندان نوپرداز را در آغاز نوگرايیِ در هنر ايران به خود مشغول كرد كشف آن كيفييات و ويژگي هايي بود كه مي توانست كار آنان را از كارهاي مشابه در نقاط ديگر جهان مشخص و متمايز سازد و آن چيزي بود كه مي توانست تابلوهاي نقاشي و پيكره هائي را كه از زيرِ دست آنها بيرون مي آمد با گذشته فرهنگي وطن شان پيوند دهد. علاقه به ظهور مكتبي ملّي در هنر بر پاية

مدرنيسم مسئله اي بود كه هنرمندان در جستجوي آن بودند. مكتبي كه مي توانست نشان دهندة پيوندهاي روشني با دوره هاي باشكوه هنر قديم ايران باشد.
در سالهاي اخير' استعدادهاي نومايه بسياري پا به عرصه گذارده اند كه مي توان در آثار ايشان بازتاب دو نگرش ملّي و جهاني بر مبناي تجارب هنر ايراني را مشاهده نمود. اين تنوع نگرش ها' نشان دهندة جستجوهاي جدي تر و انتخاب هاي آگاهانه تر نيز هست.
هنرمندان نسل جديد در رويارويي با سنت ها با شناخت وسيع تري عمل كرده و دستاوردهاي مدرنيسم را بهتر شناخته اند و به نظر مي رسد كه كوشش هاي ايشان از هر نقطه كه آغاز شده باشد' معطوف به درك و بيان موقعيت خود در جهان معاصر است.(ضرغام ادهم،۱۳۸۵:متن سخنرانی)
' نقاشيِ حالِ ايران زبانِ كشف و شهود عرفاني و معنوي' محبت' صلح' دوستي' درستي و صداقت' كرامات و ارزشهاي انساني و در يك كلام زبان عشق است. هنری است پيشرو منظور از هنر پيشرو تصفيه واقعيات جاري و استخراج حقائق ناب از ميان آنها و قراردادن آنها در مجراي «حيات معقول» با شكل جالب و جذاب مي باشد.نبوغ سازنده در اين گونه هنر «آن چه هست» را به طور مطلق امضا نمي كند و آن را مطلق طرح نمي نمايد و بلكه «آن چه هست» را به سود «آن چه بايد بشود» تعديل مي نمايد.(محمد تقی .جعفری، 1375: ۲۵)
ما اين هنر را جلوه گاه تعهد، و به وجود آورنده آن را هنرمند متعهد مي ناميم. اين هنرمندان متعهد مي توانند در تصفيه اوهام و پندارها و بيرون ريختن زباله هايي كه در ذهن مردم به عنوان حقايق موج مي زند و رسوب مي نمايد، رسالت بزرگي را ايفا نمايد. اينان روشنگر مغز هاي افراد جامعه و سازندگان آرمان هاي حيات بخش آنان مي باشند، با نظر به جريان اين قانون كه «عوامل فراواني موجب طبيعت گرايي مردم است» و اين طبيعت گرايي بوده است كه همواره مردم را در سودجويي و خودخواهي و بي اعتنايي به ارزش هاي تكاملي فروبرده است، لذا هنر پيرو نتيجه اي جز تحكيم و امضاي همين جريان پست و ضد تكاملي در برنداشته است، در صورتي كه پرچمداران هنر پيشرو با در نظر گرفتن طبيعت دو بعدي انسان دست به كار مي شوند كه يك بعد آن همان سودجويي و خودخواهي است كه بي اعتنايي به ارزش هاي تكاملي را به وجود مي آورد و بعد ديگر آن «حيات معقول» انسان ها را هدف قرار مي دهد.
يك اثر هنري پيرو هر اندازه هم كه نبوغ آفرين باشد نتيجه اي جز منعكس ساختن آنچه كه در جهان عيني موجود است با تمام نيك و بد، زشتي و زيبايي، صحيح و غلط، با نظم و بي نظم و توهمات و واقعيات در شكل جالب توجه چيزي ندارد چنين هنرهايي كاري كه مي توانند انجام دهند، منتفي ساختن مقداري ملالت و يكنواخت بودن زندگي است، در صورتي كه هدف هنرپيشرو از تماشا و درك واقعيات، هماهنگ ساختن منطق واقعيات با دريافت هاي كيفي و

احساسات سازنده درباره آنها است که يکي از دو عنصر اساسي روان آدمي است. به وجود آورندگان آثار هنري پيرو، چه آگاهانه و چه ناآگاهانه وظيفه خود را در آن مي بينند که هر چه بيشتر مردم را وادار نمايند که از اثر هنري آنان لذت ببرند و کاري ندارند که بر آگاهي ها و شايستگي ها و بايستگي هاي حيات مردم بيفزايند، در حالي که هنر پيشرو با يك اثر هنري مي تواند کلاس درسي بر مردم جامعه عرضه نمايد که در اين کلاس، معلم و مربي و کتاب و محتوا يك حقيقت است که عبارت است از همان اثر هنري (همان:۲۶-۲۹) يکی از اين دست هنرمندان سيامک عزمی است که در سال ۱۳۵۱ به دنيا آمده ، فارغ التحصيل رشته زمين شناسی است و نقاشی را بصورت جدی و مستمر از سال ٦۹ آغاز نمود. سيامک عزمی معتقد است : هنر کنشی کمالگرا در ترجمه و گزارش روح بشر است، هنر شور و شعوريست که از عمق معنا زاده ميشود تا عينيت يابد و معقولات را به محسوسات تبديل کند. هنر تکفير تاريکی و تکثير نور است و بيان هزار توی وجود آدمی در صورت جمال است. هنر استمرار زاده شدن و زاييدن است و رشد مولود هنری تا کمال است و در مرتبه ی متعالی ، هنرترجمان عالم بالا به زبان عالم خاک است. (مصاحبه:۱۳۹۲)

مجموعه ی آثار اين هنرمند حکايت تنهايی، گمگشتگی و حسرتهای بشر امروز است که در هجوم آوار دنيا در تقلای يافتن رستگاری است اما هر چه که پيش مي‌رود ، دورتر مي‌شود. از موتيف‌هاي تکرار شونده در آثار او عروسك است که نمادي است از بازيچه بودن اعمال انسان اعمالي که انسان گاه آن را تا حدي جدي مي‌گيرد که در آنها غرق مي شود و از اصل وجودي خود باز مي‌ماند.

سيامك عزمی آثارش را بر دو بخش تقسيم مي‌کند ۱- يَکْفُر بالطاغوت ۲- يُؤمِن بالله

همچنان که خداوند در قرآن گاه بنده خودرا متوجه نور و زيبايي مي‌کند و بهشت برين را بشارت مي‌دهد و گاه انسان با متوجه ظلمت و تاريکيو زشتي‌ها مي‌کند و طاغوت را تکفير مي‌نمايد.

تابلو **وقت است که بازآيي (تصوير شماره٤)** به نوعي تکفير تاريکي است گويي صحراي محشر است درد از آسمان مي‌بارد دنيا سراسر آشفتگي و نابساماني است. در مرکز اين آشفتگي دجال زمان- همان که حق را با باطل آميخته مي‌کند- با شعارهاي سکوارليسم وفمنيسم وغيره از حق براي راهبرد اهداف خويش بهره مي‌جويد و خود باختگان چون عروسکاني بازيچه اين بازي شوم مي‌شوند و چنان اين بازي را جدي فرض مي‌کنند که غافل از حقايق هستي مي‌شوند. حاصل چيزي جز فقر، جنگ، بي‌عدالتي و غفلت از خويشتن نمي‌باشد انسان با ديدن اين اثر به فکر فرو مي‌رود در اين فضاي آخر زماني خود را جستجو مي‌کند در ميان غضبشدگان گمراهان يا رستگاران. (همان)

يکی ديگر از آثار اين هنرمند **گرداب پينوکيو** (عکس شماره ٥) نام دارد در اين اثر شاهد گمگشتگی انسان از اصل وجودی

خویش می شویم. گرداب هر لحظه روح انسان را گرفتار میکندو و اورا تبدیل به ادمک چوبی- همانکه روح و محتوای آدمیت در وجودش مرده- می کند. این گمگشتگان در مسیر این تغافل گذ ر ثانیه ها را فراموش می کنند گویی مسخ می شوند بعضی تا سفیدی مو در اسیاب زمانه در این سرگشتگی می مانند.... وخوشا به حال ان ماهی که در دریای رحمت الهی غوطه ور می ماند.(همان)

بررسي تباين دو سبك :

طلیعه این بخش را با کلام امیرالمومنین آغاز مینماییم. "بدانید شما در زمانی به سر میبرید که گوینده حق، اندک است در آن، و زبان در گفتن راست ناتوان، آنانکه با حقاند، خوارند و مردم به نافرمانی خدا گرفتار (نهج البلاغه، کلام ۲۳)

درآثار دو هنرمند مورد بحث این مقاله (دالي و سیامك عزمي) بعنوان نمایندگانی از سبک سورئالیسم، عنصر تخیل نقش عمده‌اي را بازي مي‌كند گاه تخیل منفعل توليدي يعني بازنمايي عناصري كه در طبیعت نمود بیروني دارند و گاه نیز از نوع تخیل فعال (تركيبي، جستجوگر، شهودي) نمایش داده شده است كه با خلاقیت و نوآوري هنرمند صورت عیني مي‌یابند.

همان‌طور كه از نظر گذشت متخیله هنرمند براي ایجاد صورت‌هاي جدید، صورت‌هاي موجود در حافظه را (مربوط به تجربیات غیرمحسوس) و یا صوري كه در قوه‌خیال (خزانه صورمحسوس) موجود مي‌باشد تغییر مي‌دهد یا تركیب مي‌كند.

به عنوان مثال در تداوم حافظه دالي (تصویر شماره۲) عناصر كوه، دریا، آسمان، مورچه‌ها و ... كاملاً نمود بیروني دارند و در نتیجه نمونه‌اي هستند براي تخیل تقلیدي و بازنمایي. هم‌چنین ساعت‌های نرم شده و نیز آن شكل زیست ریخت مركز اثر نمودي هستند براي تخیل فعال. دالي با مهارت تكنیكي ظریف و دقیق خود همه‌چیز را واقعي جلوه داده در حالي كه هیچ‌چیز واقعي نیست.

هم‌چنین با بررسي تابلو وقت است كه بازآیي سیامك عزمي (تصویر شماره٤) فیگورهاي انساني، آسمان، سنگ‌ها، ... مشمول تخیل باز نمودي مي‌شوند عناصر دیگر مثل عروسك‌هاي زنده‌نما، دجال، ... نمونه‌هایي از تخیل فعال هنرمند مي‌باشند. این‌جا هم هنرمند با مهارت چیره دستي و تكنیكي بالا بیننده را متقاعد به واقعي بودن كل اثر مي‌كند.

سنت نقاشی غرب، خصوصا بعد از رنسانس، با نگاهی انسان انگارانه نسبت به جهان و عالم غیب در آمیخته است. هنر انسان انگارانه حتی آنگاه كه به مضامین دینی و مافوق طبیعی می پردازد، به آن رنگ بشری می دهد و فی المثل خداوند را هنگام آفرینش انسان همان گونه تصویر می كند كه هنرمندان یونانی ((زئوس)) و ((خدایان المپ)) را نمایش می دادند. این نگاه با حضور و تجربه اصیل معنوی بیگانه است، ((واقعیت)) را تنها در

دایره محسوسات معنا می کند و اگرچه ممکن است هنوز به حقیقتی ورای جهان طبیعت قائل باشد، اما این باور در عرصه خلاقیت هنری انعکاس نمی یابد و یا به صورتی مخدوش و تحریف شده جلوه پیدا می کند.(اوینی،۱۳۷۰:دفتر دوم)

اعتقاد به ماورای طبیعت و شهود گرایی در نقاشی غرب عمدتا در قالب سبک های رومانتیسیسم، سمبولیسم، اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم و نقاشی آبستره ظاهر می شود. پرداختن به این سبک ها به ویژه از دیدگاه روانشناسی تحلیلی، در جای خود بسیار مفید و آموزنده می تواند باشد. اما آنچه در بحث حاضر مقدمتا جلب نظر می کند این است که خلاقیت هنری در محدوده این سبک ها همچنان که در اثار دالی دیدیم اساسا بر ((تجربه های درونی)) هنرمند مبتنی است. هنرمند از واقعیت جامد و سردی که او را در بر گرفته می گریزد و به درون خویش پناه می برد، غافل از این که هر خلوت گزینی و گریز از واقعیتی لزوما به ((نیروانا))۱۳ منتهی نخواهد شد. شرط سیر در عوالم مافوق طبیعت و نیل به آرامش و رستگاری، رعایت آداب و آشنایی با احوال و مقامات طریقت است . و هنرمند نما سلوک معنوی را چه می شناسد؟ چنین است که درون خود جز اوهام و اساطیر و اشباح سرگردان و عواطف عنان گسیخته هیچ نمی یابد .

بدین ترتیب ، معنویت در اثار دالی معنای وارونه ، یا لااقل مبهمی پیدا می کند که عاری از بنیانهای اصیل معرفتی و شهودی است . آثار دالی وهنرمندانی از این دسته از آن حیث "معنوی" تلقی می شود که از یک سو ، نظم و قانونمندی حاکم بر اشیاء و پدیده های طبیعی در آنها مراعات نمی شود و واقعیت محسوس به اشکال غریب و غیر متعارفی متلاشی می شود و درهم می ریزد، و از سوی دیگر، "تجربه های درونی" یا به تعبیری مضامین و محتویت ضمیر ناخودآگاه هنرمند، به شکلی خودانگیخته و ارتجالی در آنها مجال ظهور می یابد . اما در این میان ، سرچشمه الهام و محمل این تجربه های درونی ، و نیز افقی که در برابر انسان می گشایند و غایتی که جستجو می کنند به هیچ وجه مشخص نیست .

شاید مهمترین ویژگی نقاشی هنرمند آشنا با زبان درونی و معنا گرای عرفان اسلامی را بتوان در همین زمینه ، یعنی در حیطه تجربه های معنوی هنرمند و تلقی او از واقعیت و فراواقعیت جستجو کرد . سمبولیسم و سوررئالیسم بنوعی در آثار عزمی ودیگر هنرمندان ایرانی نیز وجود دارد ولی با آنچه در تاریخ نقاشی غرب به ظهور رسیده ، ماهیتاً متفاوت است . این تفاوت ماهوی به بسط و توسعه معنای واقعیت از نگاه هنرمند ما باز می گردد . عالم هستی برای او به دو قلمرو مختلف و متباین واقعیت و فراواقعیت تقسیم نمی شود ؛ واقعیت یکی است ولی در مراتب مختلف وجود ، جلوه های متفاوتی پیدا می کند . جهان محسوس و عالم غیب در مقابل یکدیگر قرار نمی گیرند بلکه در طول هم ، ظاهر و باطن حقیقتی واحدند

سمبولیسم در حقیقت ریشه در پیوند ذاتی میان ظاهر و باطن ، واقعیت و فراواقعیت ، دارد و نمادپردازی موجود در آثار نقاشان ایرانی نیز غالباً از شناخت فطر ی یا نظری هنرمند نسبت به این پیوند حکایت می کند و اصالتی اگر دارد از همین روست

که نقاش در انتخاب و بکارگیری سمبولها ، لزوم انطباق آنها را با واقعیت ، به معنای جامع و بسیط کلمه ، مد نظر داشته باشد .

جلوه های سورئالیستی در آثار هنرمند عارف مسلک ایرانی هم، به حضور و تجربه معنوی هنرمند رجوع دارد . او می داند که سوررئالیسم صرفاً با درهم ریختن سنن و قوانین حاکم بر جهان طبیعت حاصل نمی شود، بلکه لازمه ان سیر از ظاهر به باطن و از جلوه به متجلی است .چگونه می توان از فرم به معنا و از پوسته به مغز رسید و این سیر را با ابزار و عناصر و مواد نقاشی به تصویر کشید ؟ این ، رازی است که جز با "خلاقیت " نمایان نمی شود و هنر اگر عرصه ظهور خلاقیت نباشد پس چیست ؟()مصادیقی از این رازگشایی را در اثار سیامک عزمی مشاهده کردیم .

با مشاهده اثار این دو هنرمند، شاهد دو وجه تشابه بین آثار این نقاشان مي‌شويم: **۱**- كاربرد قوه تخيل به عنوان عامل اصلي شكل دهنده اثر **۲**- تكنيك و ساخت و ساز دقيق رئال جلوه دادن عناصر، اما اين تشابهات به همين‌جا ختم مي‌شود زيرا فضاي كلي اين آثار تفاوت زيادي با هم دارد يكي بيننده را رهنمون به ناكجاآباد، وهم، كابوس، تمايلات غريزي مي‌كند و ديگري انسان را به خود حقيقي‌اش، اصل وجودي‌اش وصل مي‌كند.

همان‌طور كه از نظر گذشت هنرمندان سورئال وجود هرگونه هدف و پيام در اثر را ضروري نمي‌دانند و اثر اين هنرمندان تنها گزارشي است از ضميرناخودآگاه. در نقطه مقابل آن، در آثار هنرمند ايراني، سيامك عزمي هنر خويش را ابزاري در جهت بيان رسالت معنوي خود مي‌پندارد و اثر هنري اين هنرمند انسان را متذكر به فطرت پاك انساني مي‌نمايد.

نتیجه گیری

هنرمند در کار هنری بیش از دیگر مردم با قوه خیال سروکار دارد. توفیق هنرمند در آفرینش زیبایی بسیار وابسته به قدرت و طهارت خیال اوست. هر آنچه ادراک می کنیم به نحوی از صافی قوه خیال ما می گذرد و بازتاب های از آن در خیال می ماند. خیال، که چنین قدرت و توسعه ای دارد، ممکن است خطرناک هم باشد. اگر زمام خیال به جای عقل، به دست شهوت و غضب بیفتد؛ عالمی به تباهی کشیده می شود.

هنرمند، بسته به اینکه متذکر چگونه اموری باشد، قوه خیال خود را تربیت می کند و می پرورد و اثر هنری او از همین درون به برون می تراود. قوه خیال، بسته به اینکه بیشتر با امور رحمانی سروکار داشته باشد یا با امور شیطانی، همان رنگ غالب خود در عالمی بسیار وسیع و بلکه در وسیع ترین عالمِ وجود، به حرکت درمی آید.

آثار دالي به عنوان نماينده مكتب سورئال غربي و سيامك عزمي هنرمد ايراني علي‌رغم تشابهات در بهره‌گيري از قوه تخيل و تكنيك بالا در جهت واقعي جلوه دادن عناصر خيالي، مربوط به دو دنياي كاملاً بيگانه ازهمند. اين بيگانگي ريشه در معناي واقعيت از ديدگاه اين هنرمندان دارد يكي واقعيات را در دايره ماتريياليسم جستجو مي‌كند و فراواقعيت را در تجربه‌هاي دروني و غريزي ضمير ناخودآگاه مي‌يابد

و ديگري با اعتقاد به وحدت وجود، واقعيت و فراواقعيت را نه جدا از هم بلكه واقعيت را ظاهر و فراواقعيت را باطن حقيقي واحد مي‌داند اين گونه است كه دالي از ماده به معنا مي‌رسد در صورتي كه در آثار سيامك عزمي معنا در غالب ماده متجلي مي‌شود.

پی نویس:

- ۱-ناخود اگاهی:تجا رب شخصی فراموش‌شده یا سرکوب‌شده - آثار به‌جامانده از محرک‌های بیرونی و درونی و آمیزه‌ای از اندیشه‌ها که خواه به دلیل ضعف و ناروشنی بیش از حد یا به دلیل سرکوب‌شدن هرگز به خودآگاه نرسیده‌اند.
- ۲-- Charles Pierre Baudelaire ۳- Édouvard Manet ، ٤- Surrealism ۵-*André Breton*پیشگام و نظریه پرداز سورئالیسم ۶- نمایش جدولی عنصرهای شیمیایی بر پایهٔ عدد اتمی ۷- kodourf ۸-Henri Bergson ۹-Ex nihilo nihil : به معنای هیچ چیز نمی‌تواند از هیچ ایجاد شود است. ۱۰- gilbert doran

۱۱- خیال متصل وابسته به کسی است که تخیل می‌کند (فلسفه التأویل. ۱۹۹۸، ٥٤). ۱۲-خیال منفصل، حضرتی ذاتی است که همواره در حال قبول معانی و ارواح است *فتوحات*:٤٦٧/٣نقل در:(حکمت.۱۳۸٤، ۲٤۷) ۱۳-لغتی در زبان باستانی سانسکریت است که در بودیسم برای توصیف آنچه عمق آرامش ذهن در نتیجه اکتساب مکاشفه می نامند بکار می رود.

کتابنامه:

۱-ابراهيمي ديناني، غلامحسين، ادراك خيالي

۲-ابن‌عربي، (۱٤۲۰)، الفتوحات المكيه، تحقيق دكتر يحيي عثمان و ابراهيم مدكور، قاهره، چاپ ۲، المكبته العربيه.

۳-ابوزيد، نصر حامد (۱۹۹۸)، فلسفه التأويل(دراسه في التأويل القدآن عند محيي الدين عربي) بيروت: المركز الثقافي العري.

٤-آنارسون هاروارد ، (۱۳۸۹)، تاريخ هنر نوين، ترجمه محمدتقي‌فرامرزي، انتشارات نگاه.

٥-افشار مهاجر، كامران (۱۳۸٤) هنرمند ايراني و مدرنيسم، دانشگاه هنر.

٦-آويني، سيدمرتضي، (۱۳۷۰)، خلاقيت و تجربه معنوي، دفتر دوم و فرهنگستان هنر.

۷- بكولا، ساندرو (۱۳۸۷)، هنرمدرنيسم، فرهنگ معاصر

۸-بيات حسين (۱۳۸۷)، داستان نويسي جريان سيال ذهن، انتشارات علمي فرهنگي.

۹-بيگزبي سي‌وي‌اي، (۱۳۷٦)، دادا و سورئاليسم. ترجمه حسن افشار، انتشارات مركز.

۱۰-ثروت، منصور (۱۳۸۰)، آشنايي با مكتب‌هاي ادبي، انتشارات سخن.

۱۱-جامي، عبدالرحمن بن احمد (۱۳۸۱)، نقد النصوص في‌شرح الفصوص، تصحيح ويليام چتيك، ج ۲، موسسه مطالعات و تحقيقات فرهنگي.

۱۲-سيدحسيني رضا، (۱۳۷٦)، مكتب‌هاي ادبي- انتشارات نگاه چاپ۷.

۱۳-شيخ‌الشراق، التكويحات مجموعه ۱، ۱۳۸۰، نشر تهران.

۱٤--مقالات هم انديشي تخيل هنري (۱۳۸٤)، فرهنگستان هنر.

۱۵-شيرازي صدرالدين محمد (۱۳۸۱) المبدأ و المعاد، ج ۲، تصحيح دكتر محمد ذبيحي، دكتر جعفر شاه‌نظري، بنياد حكمت اسلامي‌صدرا تهران.

۱۶-ضرغام ادهم، (۱۳۸۵)، نقاشي معاصر ايران، متن سخنراني، مركز دانشجويي زاگرب.

۱۷-قرآن مجيد (۱۳۷۱)، ترجمه عبدالمحمد آيتي، تهران، انتشارات سروش.

۱۸-كاندينسكي (۱۳۷۹)، معنويت در هنر، ترجمه اعظم نوراللّخاني، انتشارات شباهنگ.

۱۹-كربن، هانري(۱۳۸٤)، تخيل خلاق در ابن عربي، ترجمه انشاءالله رحمتي. تهران: جامي.

۲۰-مقبلی، آناهیتا(۱۳۸٦)تحول تخیل در شاهنامه نگاری،رهپویه هنر،دوره دوم،شماره چهارم

۲۰-ميرصادقي، جمال، ميمنت (۱۳۷۷) واژه‌نامه هنر داستان نويسي، نشر مهناز چاپ ۲.

۲۱-همايي جلال‌الدين ، (۱۳۸۵). مولوي‌نامه، مولوي چه مي‌گويد چه، ج تهران، مؤسسه نشر هما،

۲۲-نالچاجيان البرت (۱۳۸٦). اشراق و شهود در فرآيند خلاقيت علمي، ترجمه نيكيدميرزايانس- جهاددانشگاهي اصفهان.

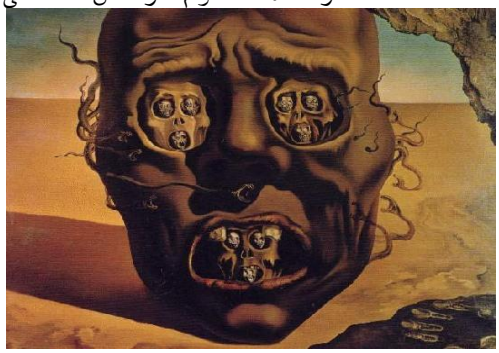
منابع تصویری:

www.salvador-dali.net
www.facebook.com/siamak.azmi

شماره:۱.ساعتهای ذوب شده، دالي

www.persianGFX.com

شماره۲:تداوم زمان،دالی



شماره ۳:تصویر جنگ،دالی

شماره ٤:وقت است که بازایی،سیامک عزمی

شماره۵:گرداب پینوکیو،سیامک عزمی،