

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

افروز زرکوب^{۱*} نادیا معقولی^۲

چکیده

تخیل به گواه بسیاری از تئوریسین های تاریخ هنر عنصر بنیادین خلق آثار هنری است. گاستون باشلار از جمله تئوریسین هایی است که باور دارد تصاویر اساسی حیات، یعنی تصاویری که تخیل زندگی بدون آنها امکان پذیر نمی باشد، تصاویری وابسته و همبسته به عناصر چهارگانه ی هوا، خاک، آب و آتش در جهان می باشند که از ابتدا تا به امروز هموار ضامن ارزش های هستی شناسانه و حیاتی بوده اند. سالوادور دالی (۱۹۸۹-۱۹۰۴)، نقاش اسپانیایی، به عنوان یکی از برجسته ترین هنرمندان سورئالیست قرن بیستم است که عمدتاً به خاطر خلق تصاویری گیرا و خیالی در آثار خویش شناخته می شود. در این پژوهش تلاش می شود به آفرینش و بازنمایی جلوه های خیال در آثار سالوادور دالی پرداخته شود؛ بنابراین نگارنده در این تحقیق می کوشد تا با تحلیل پنج اثر شاخص سالوادور دالی به نام های دو هارکلین (۱۹۴۲)، تلویزیون، ارتباطات، هفت هنر پرجنب و جوش (۱۹۴۷)، ورزشکار کیهانی (۱۹۶۸)، هارمونی گرات (۱۹۷۸) و نبرد در ابرها (۱۹۷۹) بر مبنای رویکرد نقد تخیلی گاستون باشلار به این نتیجه دست یابد که عناصر چهارگانه ی جهان به منزله ی بنیان خیال در هستی سوزده های انسانی به حساب می آیند.

واژه های کلیدی: خیال، نقد تخیلی، سورئالیسم، گاستون باشلار، سالوادور دالی

۱- کارشناس ارشد پژوهش هنر، موسسه آموزش عالی طبری، afrouz.zb@gmail.com

۲- دکترای پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، N.maghuly@gmail.com

۱- مقدمه

گاستون باشلار (۱۸۸۴-۱۹۶۲) 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، به منزله‌ی 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 آراییی 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 سؤال 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؟

۲- گاستون باشلار و جایگاه خیال در اندیشه‌ی او

«نقد تخیلی»^۱ یا «نقد دنیای خیال» یا «نقد پدیدارشناختی»، رویکردی در نقد ادبی است که در دهه‌ی پنجاه میلادی شکل گرفت و آن را طلوعه‌ی نقد نو به حساب می‌آورند. این نقد الهام گرفته 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 بدین ترتیب انقلابی در زمینه‌ی نقد ادبی پدید آورد» (خطاط، ۱۳۸۷: ۱۰۱).

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 مضمونی کلاسیک است که به مطالعه‌ی مضامینی می‌پرداخت که آگاهانه در متن بسط داده شده بودند تا از این طریق، تاریخ عقاید یا سلايق 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 آلن پو، 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

می دهد. خیال بافی به اعتقاد او، فی نفسه «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. علاقمندی اش به روش درمانی «خواب در بیداری» نیز از همین جاست» (باشلار، ۱۳۷۸: ۶).

باشلار معتقد است نقش تخیل در دانش و ادب به یک اندازه قابل توجه نیست. او در یکی از جستارهای مشهور علمی اش تحت عنوان «شکل‌گیری ذهنیت علمی، مشارکت در روانکاوی آگاهی شیء»^۲، اوهام پایداری را که سالیان دراز مانع رشد و پیشرفت تعقل علمی بوده‌اند، آفتابی می کند و همه آن تخیلات ناخودآگاهانه را «موانع» حصول معرفت و پیشرفت دانش می نامد. 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. به عبارت 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 می پردازد و شکوه و غنای طبیعت را در عین وحدت آن می ستاید.

۲- مرحله‌ی انضمامی-انتزاعی: در این مرحله، ذهن طرح‌های هندسی ساده‌ای از تجارب خود در عالم واقع می سازد و متکی به فلسفه‌ای است که مبین سادگی و بساطت جهان است. در واقع، ذهن همچنان حالتی متضاد و

^۱Psycho-Synthese

^۲La formation de l'Esprit Scientifique, Contribution à une Psychanalyse de La Connaissance Objectiva, 1938.

«پارادوکسیکال» دارد، یعنی به انتزاع می پردازد، اما این انتزاع همراه با تصاویر محسوس و شهودگرایی و اشراق است.

۳- مرحله‌ی انتزاعی: در این مرحله، ذهن به معرفتی دست پیدا می کند 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 سه گانه به شمار می آیند و در هر سه مرحله عنصر خیال نقشی کلیدی دارد.

تخیل، کشف کننده‌ی نیروهای زنده‌ی طبیعت است و رهایی انسان از قیدوبند قراردادهای اجتماعی و غوطه‌وری‌اش در اعماق چیزها را فراهم می سازد. تخیل همان روح است، اما روحی که به جسم می نگرند و با دنیا ترکیب می شود. هدف نقد ادبی باشلار نیز تربیت خواننده برای بهتر خواندن اثر و یافتن اشتراکات علم و روان شناسی و تخیل در ادبیات است. باشلار به هنگام خواندن خیال بافی می کند. تخیل باشلار هنگام خواندن آزاد است و هم زمان با دریافت نوشته، پروبال می گیرد. بر این اساس به اعتقاد باشلار، خواندن دو جهت دارد، یا در دو مسیر پیش می رود: نخست در جهت رویدادهای، و دوم در مسیر تخیل، و هدف نقد ادبی، شناخت نوع تخیلی است که زادگاه رویدادهاست. با وجود این، انکار نمی توان کرد که شعر و علم دارای دو جهت متمایز هستند یا به نوعی 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 می شود.

- «تصاویر ادبی نظام و دستگاہی دارند و نظریه‌ی تمام و کمال تخیل، نظریه‌ای است که بتواند روشن گر

این نظام و دستگاہ 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. اسطقتسات 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 به واسطه‌ی عنصر تخیل گران‌مایه می‌شود. خود واقعیت، ساده و مبتذل است و دارای هیچ‌یک از آن خصوصیات 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 مخلوقات عجیب و غریب پرداختند. این هنرمندان کوشش کردند تا با اتوماتیسم روانی، میدانی برای پدیدار شدن ناخودآگاه خویش در نقاشی ایجاد کنند (طاهری، ۱۳۹۷: ۱۷۸).

سورئالیست‌ها رؤیایها را به چشم واقعیت‌ها و حقایقی می‌یابند، که سعی دارند به جهان آشکار و کالبدی که منطبق‌ها 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 می‌بیند از محدودیت‌های عقلانی رهایی می‌یابد، مادی رهاشده‌ی ذهن او به‌طور آزادانه می‌تواند حرکت کند و به سطح بالاتری از خیال‌ورزی دست یابد. بدین ترتیب،

سورئالیسم از نمایش تکراری و تقلیدی واقعیت دوری می کند و واقعیت عینی را در جهت واقعیت برتر دگرگون می سازد و به عصیان در برابر قوانین و سنتها می پردازد. سورئالیسم را در این معنی می توان هنر «واقع گرایی تخیل» نامید (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۷۸).

شعر در نقاشی میدان عمل گسترده تری می یابد و چنان به خوبی در آن نهادینه شده که امروزه نقاشی قادر است عمده موضوعات شعری را در برگیرد؛ در حقیقت، شعر و نقاشی یکدیگر را تکمیل می کند. می توان گفت که شعر و تابلوی نقاشی به سبک سورئالیستی عیناً تعبیر مشابهی ارائه می کنند و سوژه های آنها به طور کاملاً عمیق، درونی و هم بسته توسعه پیدا می کند. نقاشی همچون شعر بیان گر زندگی ثانوی انسان هاست. نقاشان سورئالیستی با الهام گرفتن از اشیاء بهتر می توانند به درون خویش بازگردند (همان: ۶۷). پس می شود مدعی شد که موضوع اصلی آثار سورئالیستی از ضمیر ناخودآگاه سرچشمه می گیرد. همان گونه که در رؤیا و کابوس عناصر طبیعی با یکدیگر ممزوج می شوند و ترکیبی غیرواقعی، غیرملموس، و به دور از منطق خلق می کنند، عناصر تصویری طبیعی (مانند اشکال آشنا و مانوس) و عناصر انتزاعی (مانند رنگ، حجم، خط) در قالب نقاشی های سورئالیستی به گونه ای به هم آمیخته می شوند که فضایی ناشی از اوهام و خیال گونه را بیافرینند.

در واقع، رؤیاها را می توان سرچشمه ی نوعی نمادپردازی در تصاویر و آثار هنرمندان در نظر گرفت که در این میان هنرمندان سورئال بیشترین استفاده را از آن برده اند. 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 همه ی کارهای دیگر معنی دار است که این معانی به صورت نماد در آثار سورئالیست ها خود را نشان می دهد و سورئالیست ها ضمیر ناخودآگاه را به عنوان موضوع اصلی کارهای خود قرار داده اند که در میان آنها سالوادور دالی بیشترین بهره را از رؤیا، ضمیر ناخودآگاه و آشفتگی می برد. می توان مدعی شد تحلیل وضعیت انسان مدرن در

فضایی وهم آلود و خیالی و چگونگی نمایش مفاهیمی چون در جهان بودن انسان، وضعیت یافتگی، زمان و انتخاب، به وسیله‌ی 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 (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 پر جنب و جوش (۱۹۴۷)، ورزشکار کیهانی (۱۹۶۸)، هارمونی گرات (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 پیش رو از منظر هدف بنیادی است و داده‌های پژوهش به روش کیفی و با رویکردی توصیفی-تحلیلی مطالعه می‌شوند؛ بدین ترتیب، 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 شیوه های او در نقد ارجاع داده می شود.

همچنین، جامعه ی آماری این مطالعه به لحاظ کلی آثار نقاشی هنرمند سورئالیسم، سالوادور دالی، است که در این کارها نقاش توانسته جلوه های خیال را بصری نماید. بر این مبنا، مجموعه نقاشی هایی از سالوادور دالی که به منزله ی حجم نمونه در این تحقیق گزینش شده اند، و در بخش بعد بررسی بر روی آنها صورت می گیرد، در جدول (۱) گردآوری شده است.

جدول (۱): نقاشی های سالوادور دالی (منبع: نگارنده)

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

Arch

6th

scientific conference of modern approaches in the humanities of Iran

ششمین کنفرانس علم

رهیافت های نوین در علوم انسانی ایران

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» دلفک 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 دور دست 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 شکل گرفته است و پایه‌ی بلندی که زیر پای آنها قرار گرفته است، شکوه و عظمتی هرچند پوشالی، به چشم‌انداز

^۴The Two Harlequins

موجود در تصویر بخشیده است. چند فیگور لاغر و استخوانی در ابعادی کوچک در فضا به چشم می‌خورند که آنها نیز علاوه بر این که بر عظمت باستانی مجسمه‌ها را بیشتر نشان می‌دهند، به سطح خالی و وسیع زمین جنبش و پویایی بخشیده‌اند. در دور دست‌ها نیز تصاویر گنگ و مبهمی از یک قایق یا یک قلعه‌ی باستانی دیده می‌شود.

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 استیلاهی انسان مدرن درآمده است و آسمان بی‌ابر و بی‌ستاره همچون 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 به سهولت 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 مایوسانه به بهشت گمشده‌ای در نظر گرفت که ممکن است دالی نیز مثل دیگر نقاشان معاصر خود آن را به دوران باستان وابسته می‌داند 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. تخیل ابتدایی یا تخیل طبیعی، یعنی تخیل درباره‌ی مواد، تخیلات و اوهام آدمی را بر اشیاء می‌تاباند. این گرایش‌های ناخودآگاه، یعنی «ارزش‌گذاری» ماده‌ی گزینش‌شده‌ی نظرکرده و ساختن تصاویری که از آن غنا می‌گیرند،

عقده های روانی است. با شناخت عقده های روانی شاعری، شعرش را بهتر درک می کنیم. شعر وقتی اصیل و دارای وحدت و انسجام است که از آبخور عقده سیراب شود. اگر این عقده نباشد، شعر بی ریشه، سرد و ساختگی است و با ناخودآگاهی خواننده راز دل نمی گوید.

مواد و عناصر اصلی که ذات هستی بخش تخیل مادی اند، به طرز عمیقی، دو گونه (با مختصات دوگانه) پنداشته شده اند. دوگانگی تصاویر از تضاد و تعارض افکار نیز شدیدتر است. ماده ای که به یمن تخیل، حیاتی دوگانه و دو گونه نیافته، از لحاظ روانی عهده دار نقش ماده ای اصلی نمی تواند بود. ماده ای که در روان، احساسات دوگانه ای برانگیخته نکند، هم زاد خویش را در شعر نخواهد یافت و در آینه ی شعر نقش نخواهد بست. عنصر مادی برای این که بتواند همه ی روح را تسخیر کند، باید در ما احساسات دوگانه ای 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 جهان اند، باید دوگانگی اصلی مربوط به هر تصویر را زنده کرد و پرده از شگفتی های عظیمی که زادن هر یک از این دوگانگی هاست، برداشت تا راست و دروغ و سپیدی و سیاهی سرانجام به هم پیوند یابند و با یکدیگر آمیخته شوند. این دیالکتیک، خاص نماد است (باشلار، ۱۳۷۸: ۲۴-۲۵).

دوگانگی های مورد اشاره باشلار را می توان 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 دوتایی ها، جلوه های متقابلی هستند که با یکدیگر در یک تصویر واحد ترکیب می شوند و نام تابلو، دو هارکلین، نیز نوعاً به آمیختگی بافتار تضادها به طور غیرمستقیم اشاره می کند.



تصویر ۲- تلویزیون، ارتباطات، هفت هنر پرجنب و جوش، اثر سالوادور دالی، ۱۹۴۷ (مأخذ: www.dali.com)

سالوادور دالی نقاشی تلویزیون، ارتباطات، هفت هنر پرجنب و جوش را در سال ۱۹۴۷ به سفارش بیلی رس^۷ (کارگردان تئاتر) به خاطر استفاده در دکور یک نمایش عمومی به نام «هفت هنر پرجنب و جوش» به تصویر کشید. همان طور که در تصویر می توان دید، فضای کلی صحنه مثل دیگر نقاشی های دالی چشم اندازی با عمق میدان زیاد دارد و خط افق محل جاگیری زمین و آسمان و دیگر عناصر را مشخص می کند. با دقت در موضوع سفارش، دالی از ابژه هایی مثل گوشی تلفن، چشم شیشه ای و دوربین فیلم برداری که به تکنولوژی های ارتباطی قرن بیستم اشاره دارند در ترکیبی ملانکولیک و کابوس وار بهره می جوید. زنی تقریباً عریان در حالی که سیم های تلفن او را در آغوش گرفته دست هایش را به سمت موجود هیولامانندی که گویا استعاره ای از رسانه های نوظهور

^۶Television - Communications. The Seven Lively Arts

^۷Billy Rose

در عصر نقاشی به تصویر کشیده شده است دراز می کند و در وضعیت شیدایی و بی‌قراری به سمت او کشیده می شود. مسئله‌ی مورد توجه در نقاشی تلویزیون، ارتباطات، هفت هنر پرجنب و جوش، زرافه‌هایی هستند که در دوردست در حال راه رفتن دیده می شوند و شعله‌های آتش از گردن آنها زبانه می کشد؛ تصویری مهیب و هولناک که حالتی دراماتیک به فضای خیالی صحنه اعطا می کند. همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، آتش یکی از عناصر چهارگانه است که یکی از ارکان نظریه‌ی نقد تخیلی گاستون باشلار را تشکیل می دهد. 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 انسان پیش از تاریخ 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 می شود، و هم دانشی واقعی و عینی. البته همه‌ی عناصر دیگر نیز، همین تصویر دوگانه را برای مخاطبان یادآور می شوند؛ اما از میان همه‌ی عناصر، آتش تنها پدیده‌ای است که آشکارا جمع اضداد و گردآورنده‌ی خیر و شر است؛ هم در بهشت می درخشد و هم در دوزخ می سوزد. بدین ترتیب، 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 می کند که در آن امید به زندگی و ترس از مرگ، به یکدیگر آمیخته شده‌اند. آنچه فانی است در شعله‌های آتش می سوزد؛ اما این نابودی بیانگر اندیشه‌ی جاودانگی و بقا است، زیرا مرگ تام و تمام، مرگی است که هیچ‌گونه رد و اثری از خود باقی نمی گذارد. باشلار تفسیر می کند که با فهم چنین هنجارهایی، برخی از آثار شعری را می توان 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 می رسد. 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 می تواند وجود خارجی را نیز بسوزاند تا ذات، تصفیه شود. در حقیقت، این عنصر، پاک کننده ی وجود انسان و طبیعت از پلیدی و ناپاکی است (همان: ۹۰ و ۲۵-۲۶).

افزون بر بحث های مطرح شده، باشلار شعله ی آتش را دارای ویژگی های کیهانی برمی شمارد که قسمتی از ناخودآگاه انسان خیال پرداز را نقل می کند. او در کتاب *شعله ی شمع* متذکر می شود: «در نگاه کسی که با نظاره ی شعله خیال می بافد، چراغ همدشینی است که با وضع و حال روانی اش در همان لحظات، هم بسته است و اگر می لرزد، بدین جهت است که از تشویش و دلواپسی ای دل آگاهی دارد که همه چیزهای اتاق را آشفته و پریشان خواهد کرد و در همان لحظه که شعله پرپر می زند، خون در قلب خیال باف نیز به لرزه می افتد. شعله مشوش است و (همزمان) نفس در گلوی خیال باف، دستخوش لرزش های ناگهانی می شود. خیال بافی که این چنین جسماً با حیات اشیاء یگانه شده، چیزی را که بی معنی است، نمایشی می کند» (باشلار، ۱۳۷۷: ۴۸).

باشلار همچنین فرم عمودی و بالارونده ی شعله را با علاقه مورد بررسی قرار می دهد. باشلار مدعی است: «شعله، راست بالای و اوج جویی است که وجودی در آن سکنی دارد. یعنی وجودی راست بالا و اوج جو است. هر خیال باف در باب شعله می داند که شعله، زنده و جاندار است و ضمان عمودی بودنش، حرکات بازتابی حساسش، چنان که اگر سانحه ای در اشتعال، جهش شعله را به سوی سمت الرأس مختل سازد، شعله بی درنگ واکنش می کند» (همان: ۶۲). ظاهراً زرافه های آتش گرفته در نقاشی *تلویزیون، ارتباطات، هفت هنر پرجنب و جوش دالی* همچنان که می سوزند با آرامش به راه خود ادامه می دهند و این پارادوکس مضمونی عجیب را می توان با توجه به دیدگاه باشلار از ماهیت دوگانه ی آتش تعبیر کرد.



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 پرمعق 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،

^۱The Cosmic Athlete

به مثابه‌ی خورشید در آسمان می‌درخشد و در پس‌زمینه‌ی تصویر جلوه‌ای از یک بنای باستانی و هاله‌مانندی از فیگورهای درهم‌تنیده به چشم می‌خورند که گویا به سمت خورشید چشم دوخته‌اند. در پایین دست، در پای مجسمه، خاک همچون مخروطه‌هایی 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 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 قابل توجه 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 مینیاتوری نقش‌شده بر افق را می‌توان مشابه مناظری دانست که رؤیاهای ناقوسی را معنا می‌کنند؛ رؤیاهایی که به سبب تعداد فراوان آن‌ها، پیش‌پافتاده 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 این سو 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، ارزش های پارادوکسیکال تصاویر و تجربه ی درونی انسان و همچنین رؤیاهای سرکوب شده ی او در گل ولای و خاک نرم و سیاه جای دارد. در حالی که زمین سخت، در حقیقت بازی ارزش های مفقود شده را آشکار می سازد. به زعم باشلار، در حیطة ی نقاشی که در آن قوه ی به فعل درآمدن به نظر می رسد با تصمیماتی همراه است که از ذهن نشأت می گیرند و با الزامات جهان ادراک مجدداً ارتباط برقرار می کند، پدیدار شناسی روح قادر است اولین تعهد یک اثر هنری را آشکار کنند (باشلار، ۱۳۷۷: ۱۳۳).

در حقیقت، چنان که نقاشی های سالوادور دالی نشان می دهد، روح واجد پرتوی درونی است، همان پرتوی که بینشی درونی آن را در جهانی از رنگ های درخشان، جهانی آفتابی عرضه و بازگو می کند. طوری که از مشتاقان فهم اثر هنری انتظار می رود در عین عشق ورزیدن به نقاشی دالی، دیدگاه های روان شناختی 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 می زند. او معنای ژرف عشق به رنگ قرمز را تجربه می کند. در نهایت، می توان مدعی شد در قلب نقاشی ورزشکار کیهانی، روحی در پیکار است که قادر است به روح شورمند و ملتهب هنرمند مجدداً حیات بخشد.



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

برخلاف آثار بررسی شده قبلی، هارمونی گرات از جمله نقاشی های اواخر دوران حرفه ای سالوادور دالی می باشد که گویی مثل نقاشی ورزشکار کیهانی (تصویر ۳) نوعی بازنمایی خیالی از نظم عالم و مفاهیم جهان شمول را به تصویر می کشد. سالوادور دالی در پیش زمینه ی تابلو نیم تنه ی دو مرد را از پشت ترسیم نموده که با حالتی مسخ شده روی به کرانه ی دریا و آسمان نهاده اند و دست هایشان را به طور مشابه به سوی آسمان گشوده اند. تعداد قابل توجهی کره ی آبی تیره، در ابعاد مساوی، با فواصلی تقریباً برابر در آسمانی به رنگ زرد مشاهده می شوند که بخش عظیمی از فضای تصویر را اشغال کرده اند. پیش تر به بخش هایی از نظریات باشلار پیرامون ماهیت متغیر

^۹The Harmony of the Spheres

فواصل در عالم خیال اشاره شد. در اینجا نیز مخاطب متوجه می شود که دالی با ترسیم کرات آسمانی در اندازه هایی معادل یکدیگر، به نوعی ماهیت «فاصله» را به چالش کشیده است.

معمولاً در تمامی عکس ها و تصویرهایی که ستاره ها و کرات آسمانی را به نمایش می گذارند، ابعاد گوناگون آنها در تصویر، بی کرانگی فضا و عظمت آن را در قوهی اندیشهی تماشاگر تداعی می کند. 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 می توان با این دیدگاه باشلار هم سو دانست که «تخیل به عنوان توده ای جامد و بی جان از تصاویر، محصول ادراک حسی نیست، بلکه نیروی دگرگون ساختن آنها می باشد. به بیان دیگر، تخیل، قوهی ساختن تصاویر از واقعیت نبوده و نیروی ساختن تصاویری هست که واقعیت دارند» (عباسی، ۱۳۸۴: ۱۳۵).

همان طور که در نقاشی هارمونی کرات م مشاهده می شود، در اینجا نیز بخشی از پس زمینهی تصویر به آب های پر عمق اختصاص یافته است که در نظر باشلار از اهمیت ویژه ای برخوردار است. پیش تر نیز اشاره شد که در نقد تخیلی باشلار، آب های عمیق، مهم ترین، مؤثرترین، مرموزترین و خیال انگیزترین آب ها به شمار می روند و تصاویر خلق شده روی این آب ها، ماندگار و دائمی است، یعنی همان چیزی که آب های کم عمق، فاقد آن هستند (باشلار، ۲۰۰۷: ۲۷۱). عمق آب در نظر باشلار، عمق عالم و پیچیدگی وجود انسان ها است و از آن جایی که پدیده های غنی و کامل، سنگین هستند، آب های عمیق نیز از سنگینی زیادی برخوردارند (همان: ۹۱). آب های تیره و ژرف، تأویل بیننده را برمی انگیزند و این دقیقاً همان چیزی است که باشلار آن را «قدرت شاعری آب» می نامد. پس آب برای رسیدن به این قدرت باید سنگین، تار و عمیق باشد و دالی در نقاشی هارمونی کرات همچون سایر آثار خود این کیفیت مضمونی آب را ثبت نموده است.

مضافاً دالی در نقاشی هارمونی کرات، ظاهراً همزمان که تصویری خیالی را ارائه می کند، نوعی تصویرسازی علمی را نیز به ذهن متبادر می کند که بر وجود ذرات و کرات معلق در هوای پیرامون ما اشاره دارند. همان طور که در بحث مبانی نظری باشلار در تحلیل خیال اشاره شد، «هوا» یا باد یکی از عناصر اربعه است که بنیان های تخیل انسان بر آنها استوار گشته است. باشلار بیان می کند: «بدبختانه اطلاعات و معلومات آشفته ی ما درباره ی هوا و آسمان، شاهراه تخیل هوایی و آسمانی را سد کرده است. ذهن انسان امروزی آن قدر پر و انباشته است که خیال بافی در آن جایی ندارد. از این رو، باید به یاری نوعی روانکاوی، در جهت خلاف روانکاوی کلاسیک، خودآگاهی را فرو ریخت و عالم رؤیای سازمان یافته ای جایگزینش ساخت. این تنها وسیله ی دوام و بقای خیال پردازی است. خودآگاهی قالبی و بدپرداخته، به اندازه ی ناخودآگاهی آشفته و بی شکل 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، می توان گفت تعادلی که باشلار از آن سخن می گوید (تعادل میان خودآگاهی و ناخودآگاهی) در نقاشی هارمونی کرات توسط سالوادور دالی به بیانی تصویری درآمده است.



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

نبرد در ابرها عنوان یکی دیگر از نقاشی های متأخر سالوادور دالی در سال ۱۹۷۴ می باشد 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 نور 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 می خورد. گویی آسمان تاریک شب در پس دیواری است که خود آسمان روز است و باعث می شود کلیت فضا جلوه ای خیالی پیدا کند.

همچنین، بر فراز آسمان روز (یا فراز دیوار) صحنه‌ای از یک جنگ کلاسیک با اسبها و فیگورهای درهم که تداعی گر نقاشی‌های رنسانسی (از جمله نقاشی‌های تاریخی اوچلو) می‌باشد به چشم می‌خورد. شلوغی صحنه‌ی انعکاس یافته در آسمان آبی (دیوار) در برابر زمین خاکی و فیگور تنهایی که در گوشه‌ای نشسته، کنتراست رنگی متعادلی ایجاد نموده و نظر به این که هر قسمت نیمی از کادر مربع تصویر را پوشانده است، تصویر به لحاظ زیبایی‌شناختی از ترکیب‌بندی پیچیده و ساختار 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 انسان متفکر چیزی در آن یافت نمی‌شود. اما آسمان بر بستر خیالی تقابل روز و شب صحنه می‌گذارد. باشلار در همین باره 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 سیانت 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 با توجه 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

آرام بخش 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 رمز 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 صورت گرفته جدولی به اختصار 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 از دست‌رفته‌ی دوران باستان	
هارمونی گرات	۱۹۷۸	آب، باد	استعاره‌ای از تلقی‌های نوین علمی، دیالکتیک تخیل و معرفت	

عنوان اثر	تاریخ اثر	وجود عناصر چهارگانه	تحلیل مختصر اثر	تصویر اثر
نبرد در ابرها	۱۹۷۹	خاک	تأمل در ماهیت مواد، خودآگاهی و تخیل	

۶- نتیجه گیری

در این جستار سعی می شود 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 شناخته شده‌ترین 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 تشکیل دهنده‌ی حیات، یعنی آب، باد، آتش و خاک پیوند یافته می‌بیند و بدین ترتیب، 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 به واسطه‌ی 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 به عنوان یکی از شاخص ترین 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 گرات (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 استحال‌ی 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؛ به عبارت دیگر، خیال انسان را از محدودیت‌های حاضر در کلیشه‌های تصویری آزاد می‌کند، و در عین حال، آنها را دگرگون می‌سازد.

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*، ترجمه‌ی 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 رؤیاهای پژوهشی بر تخیل ماده*، ترجمه‌ی مهرنوش کی‌فرخی. تهران: نشر پرسش.
- خطاط، نسرين. (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). روان شناسی 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