گفتگو

■ مقدّمه‌ای برای تحقیق در:

زبان گرافیک و سمبولهایش

● سجاد شکیب

داستان «فارنهایت ۴۵۱» نوشتهٔ «ری برادبری»، نویسندهٔ آمریکایی، جلوهٔ نابخود یك گرایش پنهانی است که در باطن تمدّن جدید وجود دارد: گرایشی به سوی «زبان تصویر» در معارضه با «کتابت». داستان این کتاب در عصری اتّفاق می‌افتد که «زبان تصویر» به طور کامل جانشین «کتابت» شده است؛ استفاده از کلمات جز در محاوره ممنوع است؛ روزنامه‌ها منحصراً به سوی زبان تصویر روی آورده‌اند؛ نفوذ تلویزیون تا عمق جانها گسترش یافته است و حکم آن به مثابهٔ وحی مُنزّل تلقّی می‌شود و جوامع انسانها، از طریق یك نظام حاکم تبلیغاتی، در تحت سیطرهٔ فکری حکومتی قدرتمند واقع شده‌اند که از هریك از آنها، ماموری مخفی برای حفظ حاکمیت خویش ساخته است؛ نظامی که با «کتابت» دشمنی می‌ورزد و کتابها را می‌سوزاند، امّا هوش ریاضیات و مهارت تصویرخوانی مردمان را تقویت می‌کند.

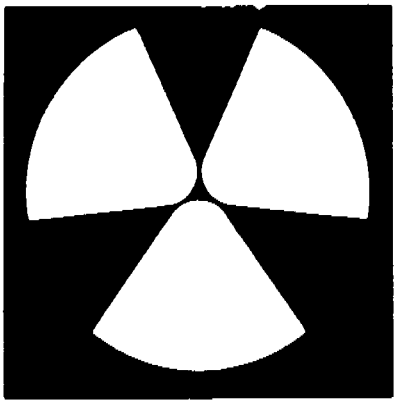
براستی اگر روزگاری کرهٔ زمین عصری اینچنین را به خود ببیند، چه روی خواهد داد؟ کم نیستند خرافه‌هایی که در این روزگار همچون حقیقتی مسلّم و خدشه‌ناپذیر تلقّی می‌شوند و لذا، همان‌طور که بشر امروز انسان را تا مرتبهٔ حیوانیت پایین آورده است و جهان را بنقشه‌ای خودرو برلب جوی می‌داند و هنرپیشه‌های سینما را در بُتکدهٔ نفس خویش می‌پرستد و ارزش زن را در آن می‌داند که پوشش ظاهری و باطنی عفّت را رها کند و اخلاق حسنه را مساوی جهل و مستحقّ تمسخر می‌داند و هزاران خرافهٔ دیگر، چه بسا روزی اینچنین نیز بیاید که با «کتابت» دشمنی ورزند و کتابها را بسوزانند.

آنگاه چه پیش خواهد آمد؟ آنگاه مردم برای بیان «مفهوم مار» از طریق تصویر چه خواهند کرد؟ شکل ماری را خواهند کشید و در جهت تسریع در انتقال مفهوم، آن تصویر را حتّی‌المقدور «استیلیزه» خواهند کرد و با حذف حشو و زوائد، بالاخره آنچه باقی خواهد ماند تصویری است از یك مار به «زبان گرافیك». صرفنظر از آنکه عصر ما چه نسبتی با عصر تخیّلی داستان «فارنهایت ۴۵۱» دارد، این همان اتّفاقی است که به طور محدود در روزگار ما نیز افتاده است. در نگاهی به تابلوهای راهنمایی و رانندگی، تابلوهای راهنما در بیمارستانها، فروشگاهها و... می‌توان شواهد بسیاری برای اثبات این مدّعا جستجو کرد. (تصویر ۱)

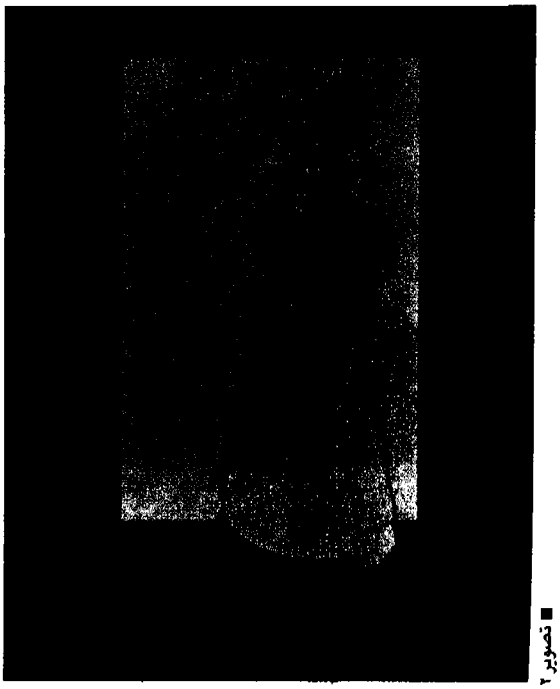
«تصویر خوانی» مهارتی است که همهٔ شهروندان لاجرم پیدا خواهند کرد و گرافیستها نیز در اثر ممارست در «تصویرنویسی»، تا آنجا «مهارت» یافته‌اند که غالب مفاهیم را می‌توانند توسّط تصاویر محض بیان کنند. گرافیك از آن نظر که «نوشتن با تصویر» یا «تصویرنویسی» است، بیشتر از «ذوق هنری» بر «مهارتی» متّکی است که هرکس می‌تواند با آموختن مجموعه‌ای از قواعد خاص، پیدا کند؛ امّا از آن لحاظ که کاری هنری است، با «ذوق هنری» و «حُسن و جمال صوری» ارتباط می‌یابد که از طریق مهارت صرف، کسب و شناخته نمی‌شود. آنها که خواسته‌اند با «گرافیك» همچون مجموعه‌ای از قواعد تصویرنویسی روبرو شوند، معمولاً کارشان به ابتذال کشیده است. نشریات ژورنالیستی و روزنامه‌ها پُر هستند از تصاویری که با این ابتذال ساخته شده‌اند و حکایت از این نظرگاه اشتباهِ عام دارند که گرافیك را نه همچون «هنر»، بل به مثابهٔ علمی نازل، با مجموعه‌ای از فرمولهای اکتسابی می‌شناسد.

روش کار این تصویرسازان همواره براین فرمول مشخص بنا شده است که نخست «مفهوم ترکیبی» مورد نظر خویش را به «چند عنصر ساده‌تر و بسیط» تقسیم می‌کنند و بعد در قبال هریك از آن عناصر بسیط، «معادلی تصویری» می‌جویند. تصویر نهایی مجموعه‌ای است مرکّب از این «معادلهای تصویری». فی‌المثل اگر مفهوم مورد نظر «صدور انقلاب» باشد، تصویرنویس نخست آن را به دو مفهوم یا عنصر بسیط تقسیم می‌کند: «صدور» و «انقلاب»؛ و آنگاه در قبال هریك از این مفاهیم، معادلی تصویری می‌جوید... و بالاخره تصویر نهایی «مشت گره کرده»‌ای خواهد شد که دارد «بال» می‌زند! (تصویر ۲)

■ نشانه‌های تصویری باید «ساده و قابل فهم» باشند و حتّی‌المقدور بیواسطه و به طور مستقیم بیننده را به مفاهیم موردنظر دلالت کنند



تصویر ۱



تصویر ۲

از آغاز تاریخ نقاشی مدرن، مسئلهٔ «نسبتِ بین کلام و تصویر» همواره مورد بحث بوده است، اگرچه نه آنکه صراحتاً و همواره در تحت این عنوان خاص باشد. نقاشان به این سمت رانده شده‌اند که برای تابلوهای خویش «عناوینی مشخص» برگزینند. «عنوان تابلو» مفهومی است که به یکباره همهٔ «عناصر بسیط تصویری» را در تابلو، حولِ وجود خود «تفسیر» و تأویل می‌کند. عنوان تابلو تنها نقطه‌ای است که تصویر را به «زبان کلمات» پیوند می‌دهد و در غالبِ موارد، اگر وجود نداشته باشد، عناصر تصویری در تابلو، همچون اعضایی پراکنده و بی‌ارتباط با یکدیگر، به هیچ نقطهٔ وحدت مشخصی که آنها را به یکدیگر بپیوندد دست نمی‌یابند. بنابراین، نقاشی در تلاش خویش برای استقلال از کلمات نتوانسته است به توفیقاتی بیشتر از این دست یابد.

امّا «گرافیک» به طور محدود توانسته است که خود را از کتابت بی‌نیاز سازد و با محضِ تصویر از عهدهٔ بیان مفاهیم برآید، اگرچه این استقلال را نباید بدان معنا گرفت که «زبان گرافیک» بتواند جایگزین «کتابت» شود. هیچ‌چیز نمی‌تواند انسان را از کلمات بی‌نیاز سازد و کلمات نیز برای ماندن و ادامهٔ حیات و انجام وظیفهٔ خویش نیازمند به کتابت هستند. بقاء فرهنگ و تکامل آن در کتابت است و اگرنه، فراموشی و جهل، انسانها را خواهد گرفت و کلمات نیز در محاورات روزمرّه از معنا تهی خواهند شد: آنچنان که در روزگار ما نیز، از آنجا که زبان را فقط وسیله‌ای برای تفهیم و تفاهم می‌دانند و شان آن را در تسهیل محاورات شناخته‌اند، این فاجعه تاحدّی روی نموده است.

بعد از اختراع دوربین عکاسی و پیدایش صنعت سینما، معارضه‌ای که بین تصویر و کلام در ذهن انسانها وجود داشت، پای در مراحلی بسیار جدّی‌تر نهاد. سینمای صامت، بی‌نیاز از کلمات، به طور محدود از عهدهٔ انتقال مفاهیم برمی‌آمد، امّا سینما نتوانست خود را منحصر در تصویرِ محض نگاه دارد و لاجرم روی به کلام آورد. اگر وسعتِ کار سینما به تصویر محض انحصار می‌یافت، بی‌تردید سینما از این جاذبهٔ امروزی خویش در میان بشر بی‌بهره می‌ماند و مثل «پانتومیم» محدودهٔ قبول و انتقال مفاهیم در آن بسیار تنگ می‌شد. گرافیک نیز، اگرچه توانسته است در محدوده‌ای از مفاهیم به استقلال از کلام دست یابد، امّا هرجا که این استقلال به چشم می‌خورد، عمق و دامنهٔ مفهوم بسیار تنگ گشته است.

باید «شان تصویر» را شناخت و برای همیشه از این خیال خام خارج شد که «زبان تصویر» بتواند انسان را از کتابت مستغنی کند. اگر قرار باشد که تصویر را به مثابهٔ زبانی دیگر مورد استفاده قرار دهیم، از همان آغاز، همهٔ مفاهیم مجرّد چون عقل و هوش و... از دامنهٔ زبان بیرون خواهند افتاد، چرا که تصویر راهی برای نمایش مستقیمِ مفاهیم مجرّد ندارد. برای آنکه محدودیت دامنهٔ تصویرنویسی را دریابیم، می‌توانیم به نقاشیهایی مراجعه کنیم که در آنها سعی شده است مفاهیم مجرّدی چون فرشتگان مصوّر شوند. تابلوی «معراج»، اثر «سلطان محمد»، نمونهٔ خوبی است. (تصویر ۳). در این تابلو که در اوج قدرت فنّی ساخته شده است، «فرشتگان» چون «دخترانی بالدار» تصویر شده‌اند و «بُراق» نیز اسبی است با چهرهٔ انسانی. این تصوّر از فرشتگان و مرکوب معراجِ حضرت رسول اکرم(ص)، حقیقتِ معراج را تا سطح خرافه‌ای عامیانه تنزّل داده است و این امر قبل از آنکه به ساده‌انگاریِ نقاش باز گردد، به «محدودیت تصویر در نمایش موجودات مجرّد» رجوع دارد.

اگر به شما بگویند که «عقل را نمایش دهید»، چه خواهید کرد؟ عقل موجودی مجرّد است و مجرّدات را با نقوش و صورتها نمایش دادن، محال است. فرشتگان و مرکوب معراج رسول

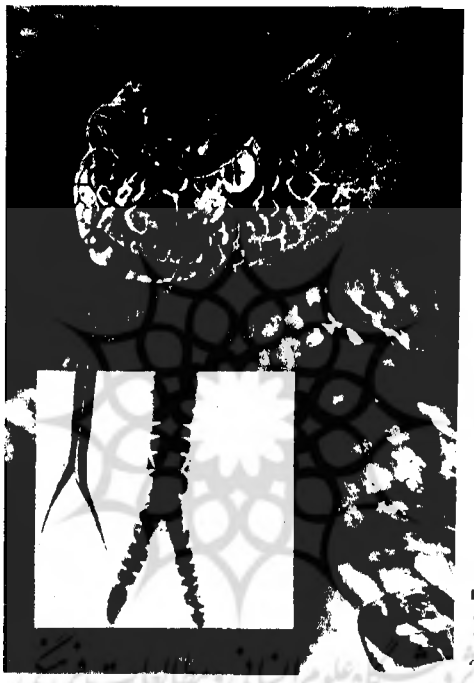
تصویر ۳

اکرم(ص) نیز اینچنین هستند و هیچ نقش و صورتی نمی‌پذیرند[1]. برای بیان معانی مجرّد از میان نقوش باید از سمبُلیسم مدد گرفت، یعنی همان کاری که هنر به طور طبیعی بدان روی آورده است و ما در ادامهٔ این مقاله تا آنجا که مقدور است بدان خواهیم پرداخت. امّا پیش از آن، باید «زبان گرافیک» را با توجه به مقدّماتی که عرض شد، درحدّ اختصار و اجمال معنا کنیم:

گرافیک شیوه‌ای هنری برای تصویرنویسی است. تصویرنویسی اصطلاحی است که ما آن را به معنای «نوشتن به زبان تصویر» به کار برده‌ایم. نوشتن به زبان تصویر یعنی بیانِ یك مفهوم از طریق مجموعه‌ای از نشانه‌های تصویری ساده و قابل درك که بتوانند سریعاً بیننده را به مفاهیم مستتر در خویش راهنمایی کنند، آنچنان که در علائم راهنمایی و رانندگی و یا تابلوهای راهنما... می‌بینیم. علّت آنکه بشر نیاز به «تصویرنویسی» یافته، خاصیتی القایی است که در تصاویر نهفته است. خطوط، نقوش و مخصوصاً رنگها می‌توانند بخوبی محملِ القائات روانی خاصّی قرار بگیرند که در تبلیغات موردنظر است. تصویرنویسی و گرافیك اصولاً در خدمت تبلیغات به وجود آمده‌اند و لذا تاثیرات روانیِ نشانه‌های تصویری از مهمترین عواملی است که در کار گرافیك دارای نقشی تعیین کننده است. اگر «القاء سرور» موردنظر است «رنگ زرد» یکی از نشانه‌های تصویری است که در این جهت تاثیراتی تجربه شده دارد. دایره نشانهٔ کمال است و مربّع، القاءِ ثبات و استحکام و استواری و اعتماد به نفس می‌کند. در خطوط مضرّس نمی‌توان در جستجوی انعطاف بود و از رنگ آبی نمی‌توان توقّع داشت که شور و التهاب بیافریند وقس علیٰهذا... در کار گرافیك و «تصویرنویسی»، «سرعت تاثیر» نیز بسیار حائز اهمیّت است و بنابراین نشانه‌های تصویری باید «ساده و قابل فهم» باشند و حتّی‌المقدور بی‌واسطه و به طور مستقیم بیننده را به مفاهیم موردنظر دلالت کنند، و براین اساس، استفاده از سمبولهای پیچیده نقضِ غرض است. در زبان گرافیك، اصل آن است که تصویرها بتوانند مستقل از کلمات و بی‌نیاز از عناوین، القاءِ مفهوم کنند؛ اگرچه این اصل در غالب موارد تنها درحدّ آرمان باقی می‌ماند و به تحقّق نمی‌پیوندد. هرآنچه که می‌تواند همچون مانعی در راه القاء پیام عمل کند باید حذف شود و لذا در زبان گرافیك، متناسب با نیاز، حشو و زوائد تصویر حذف می‌شوند و جزئیات تصاویر، در شاخصهای کلّی استحاله می‌یابند و نقوش در جهت اظهار هرچه بیشتر صفات موردنظر، استیلیزه می‌شوند. (تصویر شماره ۴)

آیا هرآنچه را که بتواند «نشانه و یا نمودار چیز دیگری» باشد می‌توان «سمبل» خواند؟ «اریك فروم» در کتاب «زبان از یاد رفته» سمبلها را به سه دستهٔ قراردادی، تصادفی و همگانی (جهانی) تقسیم کرده و در تعریف آنها گفته است:

■ تصویر ۲



■ تصویر ۳

■ تصویر ۴

■ گرافیك و «تصویرنویسی» اصولاً در خدمت تبلیغات به وجود آمده‌اند و لذا تأثیراتِ روانیِ نشانه‌های تصویریِ در کار گرافیك دارای نقشی تعیین‌کننده است

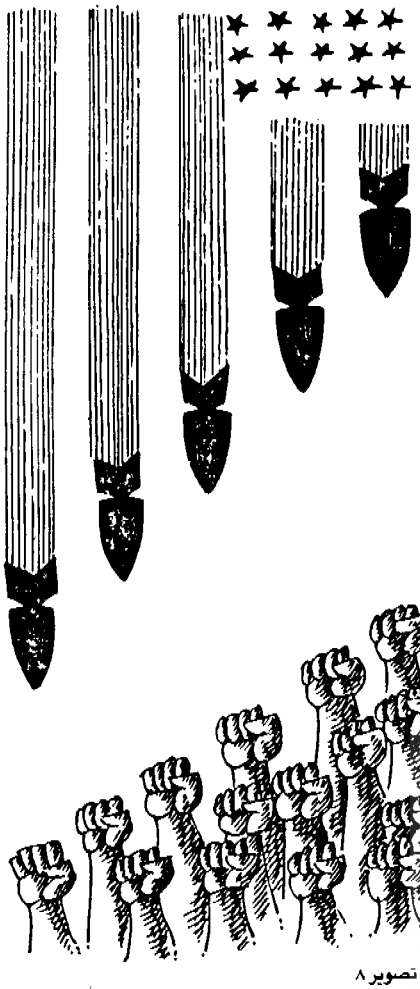
الف ـ «سمبلهای قراردادی»، سمبلهایی است که متضمّن پذیرش سادهٔ یك وابستگی پایدار است میان سمبل و چیزی که سمبل مظهر آن است. این وابستگی عاری از هرگونه اساس طبیعی و یا بصری است. مثلاً میان کلمهٔ «میز»، یعنی میان حروف م، ی، ز، و شیءِ میز که قادر به دیدن و لمس کردن آن هستیم، هیچ رابطهٔ ذاتی و اساسی وجود ندارد و تنها دلیلی که ما کلمهٔ «میز» را جانشین اصل آن ـ یعنی شیءِ میز ـ کرده‌ایم، رسم و عادت و قرارداد است، و همین طور بسیاری از علائم که در صنعت و ریاضیات و سایر حوزه‌ها به کار می‌روند، از این قبیل هستند...

ب ـ «سمبلهای تصادفی»، سمبلهایی است که صرفاً از شرایط ناپایدار ناشی می‌شود و مربوط به بستگیهایی است که ضمن تماس عِلّی حاصل می‌گردد. این سمبلها برخلاف سمبلهای قراردادی، انفرادی (شخصی) هستند و کس دیگری در درك آنها شریك نیست. مگر اینکه وقایعی را که سمبل یا رمز بدان مربوط است، نقل کنیم.

ج ـ «سمبلهای عمومی یا جهانی»، سمبلهایی هستند که ذاتاً با پدیدهٔ مورد اشارهٔ خود رابطه دارند... [و بعد می‌افزاید] چندان هم تعجّب‌آور نیست که یك پدیده یا رویداد مادّی برای ابراز احساس و تجربهٔ درونی انسان کفایت کند و دنیای مادّی به عنوان سمبلی از دنیای ذهن به کار رود. همهٔ ما می‌دانیم که جسم ما آیینهٔ ذهنمان است. در هنگام خشم، خون به سر و صورتمان می‌دود و در هنگام ترس، رنگ از رویمان می‌پرد. وقتی عصبانی می‌شویم، قلبمان به تندی می‌زند... در حقیقت جسم ما سمبلی از ذهن است... عواطفی که احساس شده‌اند و نیز افکار اصیل ما برتمامی وجود ما اثر می‌گذارند و این رابطه بین جسم و روان ما درست همان رابطه‌ای است که در مورد سمبلهای جهانی (همگانی) بین

■ تصویر ۷

■ تصویر ۹



■ تصویر ۸

مادّه و معنا وجود دارد. یعنی برخی از پدیده‌های جسمانی، به علّت ماهیت مخصوص خود، تجربیات عاطفی و ذهنی خاصّی را القاء می‌کنند و به طور سمبلیک جانشین آنها می‌شوند. سمبلهای جهانی یا همگانی با آنچه که جانشین آن شده‌اند رابطه‌ای ذاتی و درونی دارند و ریشه‌های این رابطه را در وابستگی کاملی که بین یك عاطفه یا یك فکر در یك سوی و یك تجربهٔ حسّی در سوی دیگر وجود دارد، باید جستجو کرد. [پایان نقل از کتاب «زبان از یاد رفته»]

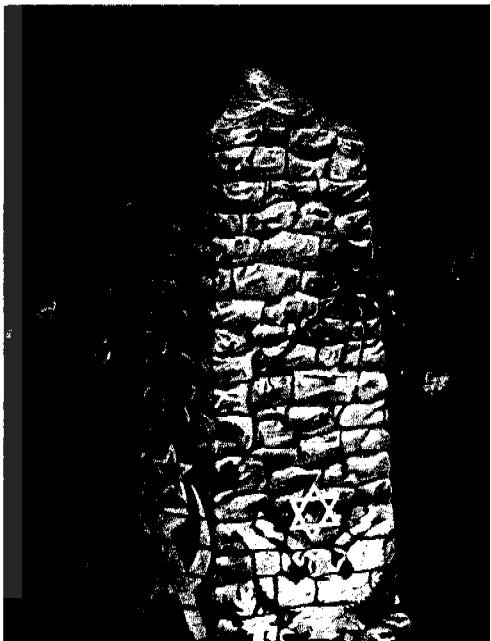
«جسم، سمبل روح است» و این نسبت، فراتر از جسم و روح، میان عالم مادّه و عالم مجرّدات یا معانی حاکم است. عالم مادّه، سراسر، پیکری است برای روحی مطلق و همان طور که جسم ما سمبل یا مظهری برای روح ماست، این عالم نیز سمبل یا مظهری است برای آن روح مطلق. برای ما که به عوالمی فراتر از این جهان قائل هستیم، این تعبیر «فروم» می‌تواند بسیار پرمعنا باشد.

ما معتقدیم که عالم مادّه یا عالم شهادت، سایه یا انعکاسی از عالم مجرّدات و معانی است و هرآنچه در اینجا وجود دارد، صورت تنزّل یافته‌ای از آن عوالم متعالی است، و براساس این اعتقاد، رابطه‌ای را که «اریك فروم» بین «جسم وذهن» یافته است نیز به همان معادلهٔ دقیقی برمی‌گردانیم که بین روح و جسم وجود دارد. از میان آن سه دسته سمبلهایی که «فروم» تقسیم‌بندی کرده است، تنها می‌توان دستهٔ سوم، یعنی سمبلهای همگانی یا جهانی را سمبل یا مظهر به معنای حقیقی لفظ دانست. خنده می‌تواند سمبل شادی باشد و گریه سمبل اندوه؛ رنگ پریدگی می‌تواند سمبل ترس باشد و برافروختگی نشانه و مظهر خشم؛ مشت گره کرده می‌تواند سمبل انقلاب باشد و... امّا «علائم قراردادی»، یعنی آن نشانه‌هایی را که با مدلولهای خویش هیچ رابطهٔ ذاتی ندارند، نمی‌توان سمبل نامید. این حقیقتی است که اگرچه «فروم» درنیافته است، اما «کارل گوستاویونگ» در مقدّمهٔ کتاب «انسان و سمبولهایش» بدان توجّه کرده است:

«انسان برای بیان آنچه می‌خواهد ابراز دارد، به گفتن یا نوشتن کلمات می‌پردازد. زبان او آکنده ازسمبلهاست. امّاغالب نشانه‌ها (SIGNS) و صوَری را نیز که جنبهٔ توصیفی دقیق ندارند به کار می‌برد. برخی از اینها فقط علائم اختصاری یا سلسله‌ای از حروف اول کلمات هستند، مانند UN که علامت اختصاری سازمان ملل (UNITED NATIONS) است. برخی دیگر علائم تجارتی، نام داروهای ثبت شده یا نشانه‌ها یا نوارها هستند. اگرچه این علائم به خودی خود معنی ندارند، امّا براثر کثرت استعمال یا قصد خاص معنای مشخص یافته‌اند. ولی این قبیل چیزها «سمبل» نیستند،

■ تصویر ۱۱

■ تصویر ۱۰


■ تصویر ۱۲

بلکه علامت هستند و بجز بر مدلولهای خویش، براشیاءِ دیگری دلالت نمی‌کنند. آنچه که ما سمبل می‌نامیم عبارت است از یك اصطلاح، یك نام و یا حتّی تصویری که ممکن است نمایندهٔ چیز مانوسی در زندگی روزانه باشد و با این حال، علاوه برمعنی آشکار و معمول خود، معانی تلویحی نیز داشته باشد. سمبل، معرّف چیزی مبهم، ناشناخته یا پنهان از ماست... و بنابراین یك کلمه یا یك شکل وقتی سمبلیك تلقّی می‌شود که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند.»

مرحوم میرداماد (ره) در آغاز قصیده‌ای بسیار معروف می‌فرماید:

چرخ با این اختران نغز و خوش و زیباستی
صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی
صورت زیرین اگر با نردبان معرفت
برروود بالا همان با اصل خود یکتاستی

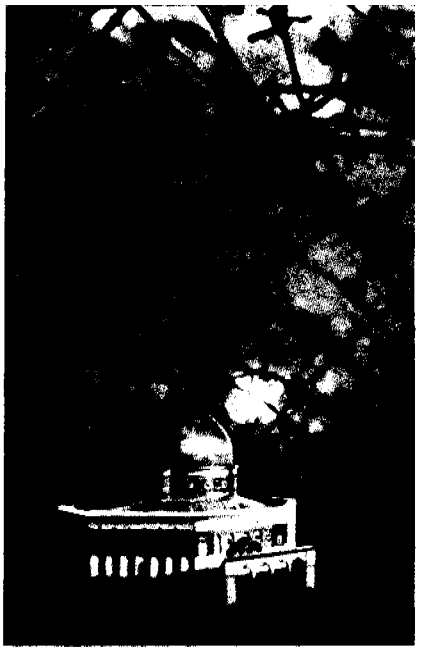
«صورت زیرین» آیت یا مظهری است برای «صورت برین» که اصل آن است. اگر ما عالم را اینچنین بشناسیم، همهٔ جهان سمبلی است رازآمیز برای خدای جهان که این همه، تجلّی اسماء و صفات اوست. سمبل باید آیت یا مظهری باشد برای مدلول خویش و همان نسبتی که در این دو بیت از قصیدهٔ میرداماد (ره) بدان اشاره رفته است، میان سمبل و مدلول آن حاکم باشد.

بین علامات قراردادی و مدلولشان هیچ رابطهٔ حقیقی وجود ندارد. در «نشانه‌های تصادفی» نیز رابطه‌ای که بین نشانه و مدلولش موجود است، غیر حقیقی و ناپایدار است و همگانی نیست. اگر برای من در تعقیب یك «تجربهٔ شخصی»، قلوه‌سنگ، مرگ را «تداعی» کند، علّتی ندارد که برای دیگران نیز چنین باشد. غالب ارتباطاتی که ما بین اشیاء خارج از خویش برقرار می‌کنیم تابع تجربیات شخصی ما هستند و اگر ما، بدون اشاره برآن تجربیات، فی‌المثل بخواهیم «قلوه سنگ» را به مثابهٔ سمبلی برای «مرگ» به کار بریم، مخاطب ما چیزی درنخواهد یافت.

بین سمبل و معنای آن (دالّ و مدلول آن) باید رابطه‌ای ذاتی موجود باشد تا مفهوم بیفتد و بهترین حالاتِ ممکن آن است که رابطهٔ ذاتی بین سمبل و مدلولش رابطه‌ای «فطری» باشد. «فطرت» را به معنای «سرشت اولیهٔ ثابت و مشترك بین جمیع انسانها» به کار برده‌ایم؛ «سرشتی غیر اکتسابی» که اگرچه در هنگام تولّد «بالفعل» نیست، امّا با رشد انسان به فعلیت می‌رسد، همچون هیات کامل درخت خرما که بالقوّه در هسته موجود است و در شرایطی مناسب فعلیت پیدا می‌کند. از هستهٔ خرما هرگز درخت گیلاس بیرون نمی‌آید و مواد کانی نیز همواره براساس طرحهایی معیّن و غیرقابل تبدیل «کریستالیزه» می‌شوند.

مسئلهٔ فطرت نه آنچنان که در نزد ما مطرح است، امّا به گونه‌ای دیگر در تفکّر غرب مورد بحث قرار گرفته است. بررسی تفصیلی نظرات غربیها دراین باره چیزی نیست که در حوصلهٔ این مقاله بگنجد، امّا از آنجا که «یونگ»، علاوه برپرداختن بدین مطلب، رابطهٔ آن را با «صور سمبلیك» نیز بیان کرده لازم است که به نظرات او اشاره‌ای هرچند مختصر داشته باشیم:

به اعتقاد یونگ، «ضمیر ناخودآگاه شخصی» برلایهٔ عمیقتری از ناخودآگاه قرار دارد که خود آن را «ضمیر ناخودآگاه جمعی» خوانده است. علّت اینکه این ناخودآگاه را «جمعی» می‌خواند این است که این ضمیر، خارج از حیطهٔ شخصیت



■ تصویر ۱۳

■ تصویر ۱۴

■ تصویر ۱۵

فردی، بین همهٔ افراد بشر مشترک است. ناخودآگاه شخصی، به اعتقاد یونگ، مخزن کمپلکس‌هاست، درحالی که «ضمیر ناخودآگاه جمعی» از «آرکتیپ‌ها[۲]» یا صورتهای نوعی» انباشته شده است.

«کهن الگو» معنای تحت‌اللفظی آرکتیپ است و آنچنان که از این نام پیداست، آرکتیپ‌ها، الگوهای قدیم، متعلّق به ضمیر ناخودآگاه جمعی هستند که مشترکاً در تمامی اساطیر و رؤیاها ظهور می‌یابند.

آیا کهن الگوها از درون ذات انسان برخاسته‌اند و یا نه، محصول تجارب تاریخی او هستند و رفته‌رفته در ضمیر جمعی انسان انباشته و فشرده شده‌اند؟ اگر این کهن الگوها موجودیت و زبان سمبلیک واحدی یافته‌اند، لاجرم باید آنها را همچون ودایعی موروثی پذیرفت و سرمنشا آنها را در ذات انسان و نه در خارج از او، جستجو کرد. یونگ در برابر این پرسش، جوابی روشن نداده است. او وجود آرکتیپها را به مثابهٔ «نهادهای موروثی» رد می‌کند و می‌گوید آنچه که ما به ارث می‌بریم جنبهٔ «پیش سازندگی یا طرح بخشی» آرکتیپهاست، که آن را با کریستالیزاسیون موادّ کانی قیاس کرده‌اند. آنها با پذیرفتن این مطلب، وجود فطرت را به نحوی از انحاء پذیرفته‌اند و البتّه این معنا با آنچه که ما در باب فطرت الهی بشر می‌گوییم، بسیار متفاوت است.

برای این که این بحث بتواند در جهت شناخت هرچه بیشتر زبان گرافیک مفید باشد، در اینجا حتّی‌المقدور به دسته‌بندی سمبلهایی خواهیم پرداخت که در آثار گرافیک مورد استفاده قرار می‌گیرند. و البتّه همهٔ شواهدی که برگزیده‌ایم میان مجموعه آثاری است که بعد از انقلاب توسّط هنرمندانی متعهّد به اسلام و انقلاب اسلامی ساخته شده است.

در تصویر شماره ۵ که «اژدهای وتو» نام دارد، از سمبلهای گرافیکی متعددّی استفاده شده است که بررسی نحوهٔ دلالت این سمبلها برمعانی و مدلولهای خویش می‌تواند مدخلی مناسب برای این بخش از مبحث ما باشد. عناصر بیانی یا سمبلهای گرافیکی در این تابلو عبارتند از:

- مار
- کلمهٔ وتو (VETO) که روی بدن مار نگاشته شده است
- آرم سازمان ملل (UN)
- زبان مار و سایه‌اش که برآرم سازمان ملل افتاده است.

کلمهٔ VETO و آرم UN سازمان ملل، علائمی قراردادی هستند که با عنایت بدانچه از مقدّمهٔ کتاب «انسان و سمبولهایش» نقل کردیم، این علائم را نمی‌توان سمبل به معنای واقعی لفظ دانست. علامتUNبنابر یك «قرارداد پذیرفته شدهٔ جهانی» بر مدلول خویش که «سازمان ملل» باشد، دلالت دارد که اگر این قرارداد نبود، دلالتی هم انجام نمی‌گرفت و برای مخاطب، هرگز امکان درك معنای این علامت وجود نداشت. و همچنین است در مورد علامتVETOولی «مار و سایهٔ زبان او برآرم سازمان ملل» سمبلهایی هستند که با مدلولها یا معانی خویش رابطه‌ای ذاتی دارند. «مار» در نزد همهٔ انسانهای روی زمین «سمبل شیطنت» است و «سایه انداختن» نیز، در این شرایط «وحشت و سلطه‌ای» را که مقصود هنرمند بوده است، به مخاطب القاء می‌کند؛ تا آنجا که در محاورات و ادبیات مرسوم نیز از این دلالت ذاتی استفاده می‌شود و می‌گویند: «وحشت برجانم سایه انداخته است.»

پس مقدمتاً دلالت سمبلها و علائم گرافیکی برمدلولهایشان، بی‌واسطه و بالذّات است، همچون مار در تصویر شماره ۵، خفاشها در تصویر شماره ۶، که به طور فطری برشب‌پرستی و ظلم دلالت دارد، طلوع خورشید در تابلوی شماره ۷، که بیننده را بی‌واسطه و بالذّات به مدلول خویش که «پایان گرفتن عصر ظلم و ظلمت» است، دلالت می‌کند. «مشت گره کرده» سمبلی است که مخاطب را بدون واسطهٔ قراردادی معیّن، به معنای خویش که «قیام و انقلاب» است هدایت می‌کند (تصویر شماره ۸) و...

دلالت «رنگها» نیز بر مدلولهای خویش «بی‌واسطه و فطری» است: «رنگ زرد» ناظرین را به«شادی» دلالت می‌کند: (آبی کمرنگ) به«لطافت و عطوفت و رحمت و روحانیت»؛«آبی تیره» به «آسودگی و فراغت بال»؛ «سبز» به «زندگی»؛ «نارنجی» به «نشاطی همراه با شور و اشتیاق»؛ «سفید» به «بیرنگی و آزادگی و صفا»؛ «سرخ» به «هیجان و خشم و انقلاب و ایثار و تلاش و...»؛ «ارغوانی» به «افسردگی» و... رنگها، علاوه برآن که دالّ بر حالاتی روحی متناسب با وجود خویش هستند، ماهیتی «القایی» دارند و مستقیماً مخاطب را به همان احوال روحی و معنوی می‌رسانند. «سمبلهای فطری» یعنی سمبلهایی که دلالتشان برمعانی نهفته در خویش مبتنی بر فطرت است، عموماً از این خاصیت القایی برخوردار هستند و لذا بخوبی می‌توانند در خدمت «تاثیرگذاری تبلیغی» درآیند. سایهٔ زبان مار در تصویر شماره ۵، تاحدّی همان حالت

وحشت و هراس را در ناظر ایجاد می‌کند، حال آنکه واکنش انسان در برابر آرم سازمان ملل با احساس و عاطفهٔ خاصّی همراه نیست.

دلالت «اشکال هندسی» نیز برمدلولها و معانی نهفته درخویش «فطری» است. دایره، مربّع، مثلث، نقطه، خط، خط مضرّس، خط منحنی و... انسان را عقلاً و قلباً به سوی معانی مشحون درخویش هدایت می‌کنند، هرچند برای غالب ناظرین قابل بیان نباشد. در معماری، تاثیر و تاثّر متقابل بین انسان و فضا، خواه ناخواه معمار را به سوی کشف رازِ سمبلیسمِ اشکال هندسی و رنگها می‌کشاند.

دلالت حرکات انسان برانگیزه‌های باطنی‌شان فطری است و لذا در میان همهٔ اقوام بشری مشترک است. «انگشت روی لب» نشانهٔ «سکوت» (تصویر شماره ۹) و «مشت برافراشته» نشانهٔ «قیام» (تصویر شماره ۸). حتّی زبان سمبلیک اعمال عبادی نیز مبتنی برفطرت است و لهذا، تکرار آن، انسان را به همان ملکات روحی متناسب با اعمال می‌رساند. رکوع، ادب حضور و تعظیم حق است و سجده، فقر و عجز در مقابل غنی مطلق...

۲ـ نحوهٔ دیگری از دلالت نشانه‌ها به معانی با وساطت «قرارداد» هاویا «رابطه‌هایی شخصی و غیرقابل تعمیم» امکان‌پذیرفته است که این نشانه‌ها را نباید سمبل به مفهوم واقعی لفظ دانست. بازکردن انگشت سبابه و میانه به علامت «پیروزی» از این نوع نشانه‌هایی است که ریشه در فطرت انسان ندارند و اگر کسی زمینهٔ تاریخی این نشانه را نداند، از درک آن نیز عاجز خواهد ماند (تصویر ۱۰). دراین تابلو، از دو نشانهٔ گرافیکی استفاده شده است: بازکردن انگشتها به نشانهٔ V که میان آن و مدلولش که پیروزی(VICTORY)باشد، پیوندی ذاتی وجود ندارد. آن دو شمع فروزان نیز به نشانهٔ دومین سالگرد تولّد انقلاب اسلامی مورد استفاده قرار گرفته است، حال آنکه روشن کردن شمع در جشن تولّد از سنّتهای لاینفک مسیحیهاست و لذا این تابلوی گرافیک در مجموع از بیانی متناسب با فطرت مخاطب و روح قوم برخوردار نیست.

تصویر «میدان ژاله» (شمارهٔ ۱۱) نشانه‌ای قراردادی است. «رمیِ جمرات» نیز نشانه‌ای است که اگر شرط «آشنایی با مناسک حج» در میان نباشد، هرگز مفهوم واقع نخواهد شد (تصویر شماره ۱۲).

دسته‌ای دیگر از سمبلها نیز وجود دارند که نه فطری هستند و نه قراردادی، اگرچه میان آنان ومدلولهایشان رابطه‌ای ذاتی وجود دارد. در تصویر شماره ۱۳، میان «سیم خاردار» و مدلول آن که «اسارت» باشد اگرچه نسبتی ذاتی برقرار است، امّا این نسبت مبتنی برفطرت نیست. اشیاء متضمّن معانی مجرّدی متناسب با کاربرد خویش می‌شوند، چنانچه «کلید» به معنای مطلق «مفتاح یا بازکنندهٔ درهای بسته» استعمال می‌شود و کلمهٔ «قفل» نیز بالعکس به معنای مطلق «بستن و مسدود کردن» می‌گویند: «برزبانم قفل زدم» و یا «حسن خُلق کلید همهٔ درهای بسته است». این دسته از نشانه‌ها را نیز باید در ذیل همان گروه اول دسته‌بندی کرد.

اشیایی که به مثابهٔ نشانه به کار می‌روند، اگر در میان همهٔ اقوام کاربردی مشترک و عام داشته باشند، زبانی جهانی خواهند یافت؛ امّا گاه هست که کاربرد اشیایی خاص، فقط به محدودهٔ آداب و سنّتهایی خاص باز می‌گردد که در میان بعضی اقوام رایج است (تصویر شماره ۱۴). در اینجا نباید توقّع داشت که تصویر، زبانی جهانی پیدا کند.

در تصویر شماره ۱۵ از موتیف‌های خاصّ معماری اسلامی به مثابهٔ نشانه‌ای برای «اصالتهای دینی و ملّی» استفاده شده است، که خوب از عهدهٔ افادهٔ معنا برمی‌آید. این موتیف‌ها، اشکال آبستره‌ای هستند که درک معانی سمبلیک آنها در کاشی‌کاری بناهای کهن، منتهی به دانستن زبان پیچیدهٔ سمبلیسم اساطیری یا هنر قدسی است که برای مردم این روزگار امکان‌پذیر نیست؛ امّا استفاده از این نقوش در کارهای گرافیک، با همان معانی سمبلیک اولیه، انجام نمی‌گیرد. هنرمند این نقوش را به مثابهٔ عناصری مطلق با یك مفهوم عام به کار برده است، با این قصد که ناظر را بدین وسیله به فرهنگ غنی و مستقل این مرز و بوم و اصالتهای ملّی و مذهبی نهفته در آن رجوع دهد. مسلّماً میان مردم این مرز و بوم و این نقوش، رابطه‌ای کاملاً نزدیك و معنوی وجود دارد که هنرمند نیز خواسته است از این رابطه برای بیان مفهوم استفاده کند.

●

نگارنده هرگز مدّعی نیست که همهٔ آنچه را که باید دربارهٔ «زبان گرافیك و سمبلهایش» گفت، بیان کرده است. امّا این مختصر، هرچه هست، می‌تواند به عنوان مقدّمه و مدخلی برای ورود تفصیلی در بحث مورد استفاده قرار گیرد.

* در مقالهٔ حاضر، بحثهای انجام شده در باب تابلوهای مختلف، مبیّن هیچ نوع تأیید و یا تکذیب نیست و تابلوها فقط به مثابهٔ مصادیقی برای مطالب نظری مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

پاورقیها:

۱. در این مقاله فرصت آنکه ما این مطلب را بیش از این تفصیل دهیم وجود ندارد، امّا بحث دربارهٔ نسبت بین کلام و تصویر از عناوینی است که ان‌شاءالله بدان خواهیم پرداخت.

۲. ARCHETYPES

رومیان و چینیان

■ آثار تصویرگران کتاب کودك در موزهٔ هنرهای معاصر