مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال دوم، شماره اول، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص ۱۵۸-۱۴۱
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.5439.1109

نسبت تصاویر ازلی با نمادهای صوری در نقاشی بداهه‌پردازانه
نمونهٔ موردی: نقاشی‌های منوّر رمضانی

فرشته پایدار نوبخت[۱]
علی عباسی[۲]

چکیده

ساختارهای تخیلات انسان با صُور و نمادهای ابتدایی درگیر هستند و این تصاویر خودجوش اولیه هستند که جریان نمادها را به اندیشه و هنر تبدیل می‌کنند. این مطالعه به منشأ این تصاویر در ساختارهای تخیل می‌پردازد. به نظر می‌رسد صُورِ نوعی، از افسانه‌های قدیمی و اسطوره‌های کُهن به تخیلات انسان شکل می‌دهند. این اشکال در قالب «منظومهٔ شبانهٔ تخیلات»، توسط ژیلبر دوران نظام یافته‌اند. دوران، ساختار تخیل انسان را نظامی پویا در نظر می‌گیرد که قادر است به کمکِ نمادها، تصاویر ازلی را نشان دهد. این نظام ارتباط انسان را با فرهنگ روشن می‌کند. به نظر می‌رسد تابلوهای منوّر رمضانی، صورت‌هایی از تخیلاتی هستند که ریشه در روایت‌های مذهبی و افسانه‌های عامیانه و شفاهی دارند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد به رغم آنکه نقاشی‌ها می‌کوشند تصاویری فرهنگی باشند، پیوندی عمیق و نمادین را با صُور ازلی آشکار می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: تصاویر نمادین، تصاویر ازلی، اسطوره، تخیل، ژیلبر دوران، بداهه‌پردازی

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران
f.paidarnobakht@modares.ac.ir
[۲] استاد زبان و ادبیات فرانسه، گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
ali_abasi2001@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۵/۲۶

مقدمه

بر مبنای آنچه ژیلبر دوران[1] در ساختارهای تخیلات انسان به ما می‌گوید، تخیل نمادین برای بیان هنرمندانهٔ واقعیت، از نمادها و صُور اولیه بهره می‌گیرد؛ درنتیجه به مثابهٔ ساختاری به خدمت نوعی از بیان و ابداع هنرمندانه درمی‌آید. تخیل نمادین حضور تنشی از تضادهاست که روح و روان انسان را به جریان درمی‌آورند؛ به گونه‌ای که اسطوره[2] و کهن‌الگو[3]، نیروی محرکهٔ آن به شمار می‌روند؛ بنابراین واجد سیالیّت و تحرکات متنوع است. ضمن آنکه همهٔ آن بخش اساسی و غیر قابل توصیف در انسان که خیال نامیده می‌شود، در قلمرو نمادها و نمادپردازی‌ها قرار دارد و قوهٔ تخیل، اتصال به این جریان مداوم و خودجوش تصاویر در زندگی درونی آدمی را ممکن می‌سازد (Eliade 1952: 19-20). در این معنا، اسطوره به مثابهٔ طرحی اولیه و پیشاتاریخی، جریانِ نمادها را به اندیشه و روایت تبدیل می‌کند. این طرح یا روایتِ ابتدایی، درواقع جستجوی انسان مدرن برای درک عالم فیزیکی در عالم اساطیر است و بازنمایی پویای جهان به کمک نوعی از تخیل که در آن تصاویر ابتدایی- که هنوز ارتباطشان را با ناخودآگاه از دست نداده‌اند- منشأ معنا و فهم اولیهٔ آدمی هستند.

در این تعریف، به نظر می‌رسد جایگاه تخیلِ نمادین به مثابهٔ فعالیت دیالکتیکی روان انسان، در فرایند آفرینش هنری، یک گام پیشتر از «ابداع» یا «خلق[4]» قرار می‌گیرد؛ زیرا هنرمند هنوز در محدودهٔ کشف و شهود قرار دارد و اگرچه با خلق هنرمندانه‌اش به نوعی در آنچه فهم کرده است، تصرف می‌کند؛ اما همچنان ارتباطش را با ناخودآگاه، صور و نمادهای اولیه حفظ می‌کند و بنابراین آفرینش او، منشأ کیهانی دارد.

در چنین فرایندی، هنرمند به عواطف و احساسات خود در فضای خیالی واکنش نشان می‌دهد؛ بنابراین آنچه خلق می‌شود، با واقعیت‌های عینی و بیرونی، کاملاً همخوان و منطبق نیست؛ بلکه بازتابی پدیداری، طبیعی و ابتدایی از فهم هنرمند از جهان پیرامونش است. ژیلبر دوران در طبقه‌بندی تخیلات، این نوع از بازنمایی در آفرینش‌های هنری را «تخیل اسرارآمیز و نمادین» نام نهاده است.

اهداف و پرسش‌ها

در این پژوهش قصد داریم به منظور شناخت ساختار تخیل نمادین و درک جایگاه آن در فرایند ادراک انسان، آثار هنرمند مکتب‌ندیده، منوّر رمضانی را مورد بررسی قرار دهیم. پرسش اصلی این است که تصاویر نمادین در نقاشی‌های تخیلی چگونه با تصاویر ازلی و ناخودآگاهانه مربوط می‌شوند و این تصاویر طی چه

[1] Gilbert Durand 19210 2012
[2] Myth
[3] Archetype
[4] Create

فراینـدی ناخـودآگاه هنرمنـد را بـه ادراک و آگاهـیِ تماشـاگر پیونـد می‌زننـد.

بـرای نیـل بـه ایـن منظـور، از دو رویکـرد کـه مبنـای سـمبولیک دارنـد بهـره خواهیـم جسـت؛ نخسـت منظـرِ خوانـش تفسـیری در شمایل‌شناسـی[1] ارویـن پانوفسـکی[2] کـه مبنـای آن فلسـفۀ فرم‌هـای سـمبلیک اسـت و دیگـر، سـاختارهای تخیـل از منظـر ژیلبـر دوران کـه الگـوی هنجارهایـی را بـه مـا می‌دهـد کـه اصـول پویـایِ سـازمان‌دهی تخیـل هسـتند. بـه کمـک ایـن منظومه‌هـا، می‌تـوان از یـک طـرف، دیـدگاه تَخیل‌پـرداز بـه جهـان را دریافـت و از سـوی دیگـر تصاویـر تخیلـی را طبقه‌بنـدی کـرد.

اهمیت و محدودۀ پژوهش

پژوهـش حاضـر از حیـث بنیـاد، نظـری اسـت و بـه روش توصیفـی- تحلیلی انجام شـده اسـت. گـردآوری اطلاعـات مـورد نیـاز بـرای ایـن مطالعـه، بـه روش اسـنادی، کتابخانـه‌ای و همچنیـن مشـاهدۀ آثـاری بـوده کـه بـا ابزارهـای رایانـه‌ای فراهـم آمـده اسـت. تحلیـل و بررسـی داده‌هـا بـه روش کیفـی و نمونـه‌کاوی صـورت گرفتـه اسـت. نمونه‌هـای مطالعاتـی در ایـن پژوهـش، ۲ اثـر از نقاشـی‌های منـوّر رمضانـی اسـت کـه بـه روش غیرِاحتمالـی و بـر مبنـای نظـری انتخـاب شـده‌اند تـا در تبییـن فرضیـه مؤثـر واقـع شـوند.

جدول ۱. معرفی نمونه‌های مطالعاتی (گالری سایان)

نمونۀ ۱	نمونۀ ۲

[1] Iconology
[2] Erwin Panofsky 1916 - 1965

پیشینهٔ پژوهش

روش ژیلبر دوران بر روی آثار نقاشان معاصر، در قالب پژوهش‌هایی از سوی محققان به کار رفته است؛ از آن جمله می‌توان به «بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای» نوشتهٔ نجیبه رحمانی و صفرعلی شعبانی خطیب (۱۳۹۵) اشاره کرد. پایان‌نامه‌ای نیز با عنوان «بررسی تخیل در آثار رضا عباسی بر اساس روش ژیلبر دوران» توسط ملیحه حیدری (۱۳۹۳) انجام شده است. پژوهشی دیگر با عنوان «بررسی تأثیر هنر نقاشی بر گونهٔ نمایش پرده‌خوانی» نوشتهٔ رامتین شهبازی و محمد هاشمی (۱۳۹۰) منتشر شده است. همچنین تحلیلی مفصل و کاربردی بر سه تابلو از مجید مهرگان از منظر دوران توسط علی عباسی انجام پذیرفته است؛ اما تا کنون پژوهشی بر روی آثار منوّر رمضانی بر اساس روش ژیلبر دوران انجام نشده است؛ ضمن اینکه اهمیت و ضرورت این پژوهش، در بسط و گسترش روش دوران به جلوه‌های ناخودآگاهی از منظر تخیل در آثار هنرمندان مکتب‌ندیده است که تا جایی که نگارندگان اطلاع دارند، بر اساس روش ژیلبر دوران بی‌سابقه است.

چهارچوب نظری

تخیل شاعرانه، نخستین‌بار توسط گاستون باشلار[1] نظریه‌پردازی شد. ایدهٔ باشلار از طریق درک تمایز میان حافظه[2] و تخیل[3] فهمیده می‌شود. در حافظه همواره ارجاعی به گذشته وجود دارد و بنابراین حافظه بر زمان و مکان متمرکز است؛ اما در تخیل آن‌گونه که باشلار مطرح کرده است، هیچ گذشته‌ای برای خیال در نظر گرفته نمی‌شود و درواقع این روح خیال‌پرداز است که به سمت آگاهی حرکت می‌کند. باشلار از نوعی همزیستی میان طبیعت و روح سخن می‌گوید که ذهن را در آرامش شاعرانه‌ای فرو می‌برد؛ بدان‌گونه که زیبایی طبیعت بر فرایند خلق هنری اثر می‌گذارد و طبیعت بدل به منبعی می‌شود که هنرمند آن را در اثر خود بازسازی[4] می‌کند. رابطهٔ طبیعت و خلاّقیت شاعرانه، نوعی توان استعلایی و مبنای معرفتی مبتنی بر متافیزیک است (Zalipour 2011: 484). نظریهٔ باشلار توضیح می‌دهد که چگونه با عبور از معناهای تحت‌اللفظی اثر هنری، می‌توان به سطوح دیگر آن دست یافت. در این فرایند، تخیل نقش واسطی را ایفا می‌کند تا معناهای تازه بتوانند وارد میدان شوند.

ایدهٔ باشلار که از نظریات یونگ ریشه گرفته بود، بعدها به عنوان توضیح ماهیت حرکت از ناخودآگاهی به سوی آگاهی دنبال شد (Zalipour 2011: 485). یکی از کسانی که این خطِ فکری را پی گرفت و تکمیل کرد، ژیلبر دوران (۲۰۱۲ـ۱۹۲۱)

[1] Gaston Bachelard (1884-1964)
[2] memory
[3] imagination
[4] regenerate

است. دوران به مانند باشلار بر آن است که تخیل سرچشمهٔ تمام تفکرات و اندیشه‌های انسان است و این سرچشمه را اصل و پایهٔ تعقل و استدلالاتِ آدمی می‌داند. برخلاف نشانه‌شناسان، دوران بر این باور است که معانیِ تصاویرِ ثابت هستند؛ درنتیجه نماد همان معنای اولیه نزد هنرمند است که به صورت تصویری نمادین توسط او خلق می‌شود. دوران در ادامه امکان تکثر یا تعدد معنا را از نماد سلب می‌کند. او اعتقاد دارد که هرگونه بازی معنایی ممکن است مخاطب را از معنای اصلی و حقیقی دور کند.

درواقع روش او بر مبنای ایدهٔ باشلار که معتقد بود تخیل، به‌دام‌انداختنِ حقیقت در یک تصویر است (باشلار ۱۳۹۹: ۷۰)، تکیه بر نمایشِ ویژگی نمادین تصاویر بود. دیدگاه ژیلبر دوران در ادامهٔ روش تخیل فعال[1] کارل گوستاو یونگ و تخیلِ شاعرانهٔ[2] گاستون باشلار به‌طبقه‌بندیِ تخیلات بر پایهٔ صور نوعی می‌پردازد.

دوران تخیل را در مظاهر گوناگونش بررسی می‌کند که از میان آن‌ها، خلاقیت هنری[3] جایگاه ویژه‌ای دارد (عباسی ۱۳۹۰: ۴۰). بر مبنای شرح او از منظومه‌ها و ساختارهای تخیل در کتاب *ساختارهای انسان‌شناسی تخیل*، هنرها شبانه در دو ساختار اصلی و بزرگ تقسیم‌بندی می‌شوند که شامل ساختارهای دراماتیک و ساختارهای اسرارآمیز هستند. ما در اینجا به ساختارهای اسرارآمیز خواهیم پرداخت که سعی دارند به شکلی تناقض‌آمیز زمان را نفی یا انکار کنند (عباسی ۱۳۹۰: ۱۰۵).

از نظر دوران، نمادها از فرهنگی به فرهنگ دیگر متغیر هستند؛ در حالی که صور نوعی ثابت‌اند و در همهٔ فرهنگ‌ها به یک شکل دیده می‌شوند. او تصاویر هنری را مجموعه‌ای از فعالیت‌های انسانی می‌بیند و هدف از شناخت ساختارهای منظومهٔ تخیلات را رسیدن به تعریفی از معناشناسیِ ابتدایی از تصاویر هنری و طبقه‌بندی نمادهای مهم قوهٔ تخیل بیان می‌کند (عباسی ۱۳۹۰: ۲۲۲).

ساختارهای اسرارآمیزِ تخیلات انسان، میل به یکی‌شدن با جهان و پیوند با خلوتگاه درونی دارند. اینَ ساختارها، تناقض‌گونه، انکارکننده و وارونه‌گر هستند؛ تا جایی که خطرها و تهدیدهای زمان را به نفع شناخت جهان، نفی، کم‌رنگ یا تلطیف می‌کنند. به این دلیل که ذهن برای فهم واقعیت‌های غایی، نیازمند بهره‌گیری از تصاویر است و واقعیت خودش را در انحای متناقض و متخالف متجلی می‌کند (Eliade 1952: 15). در این ساختارها، نمادها به دو طبقهٔ بزرگ تقسیم می‌شوند که هر یک از آن‌ها دارای چهار ویژگی مشخص هستند که جوهرهٔ دیالکتیک نمادها را در سطوح مختلف گسترش می‌دهند و تخیل نمادین و اولیه را به تفکر نمادین و ثانویه که برقرارکنندهٔ تعادل در حیات طبیعی، روانی و اجتماعی انسان؛ یعنی از ناخودآگاهی به آگاهی است، پیوند می‌زنند.

[1] active imagination
[2] Poetic imagination
[3] creative imagination

جدول ۲. نمادهای تخیلات شبانه و ویژگی‌های مشترک آن‌ها

طبقه‌بندی نمادها در هنرهای شبانه	ویژگی‌های مشترک در هر طبقه
۱. نمادهای وارونگی	تکرار یک کنش ثابت
شب، رنگارنگی، آیین‌های مادرانگی	یکی‌شدن تخیل‌پرداز با دنیای اثر
۲. تصاویر آرام‌بخش یا خلوتگاه	برتری حس به واقعیت، رنگ به شکل
خانه، جام، پیاله، جوهر هرچیزی (خون، مرکب، آب)، نمادهای قبری، آرامگاهی	گرایش به مینیاتوریسم: کوچک‌سازی

تخیل نمادین/ تفکر نمادین

به هر نشانهٔ محسوسی که با رابطه‌ای طبیعی، چیزی غایب یا غیرقابل مشاهده را متذکر شود، نماد گفته می‌شود (سیدحسینی ۱۳۸۵: ۵۳۸). با این حال برای درک مفهوم تخیل نمادین از منظر دوران، ابتدا بایستی تعریف مشخصی از نماد را در نظر گرفت. منظور ما از نماد، نشانهٔ ملموسی است که به کمک رابطه‌ای طبیعی، ادراک ناممکنی را ممکن سازد و یا امر غایبی را حاضر کند. در این تعریف، نماد عکس تمثیل است. در تمثیل از یک ایدهٔ انتزاعی و بی‌شکل، به شکل و صورت می‌رسیم؛ در حالی که در نماد از همان ابتدا با صورت و شکل روبه‌رو هستیم که سرچشمهٔ ایده است (عباسی ۱۳۹۰: ۱۵ـ۱۴). این تعریف از نماد، کارکرد آن را در دو نوع تخیل اولیه و ثانویه که کانت و سپس کالریج، به مدد آن فرایند اندیشیدنِ استعاری را توضیح داده‌اند، بیان می‌کند.

بر مبنای دیدگاه کانت و کالریج، تخیل اولیه یا پندار[1]، همان حافظه و تخیل ثانویه، منبع هنر است (Johnson 1987: 137-138). هم‌جوشی و ادغام این دو، درواقع تبدیلِ چند به یک و خلق یک تصویر معنادار است که از فعالیت‌های متداعیِ صرفاً پنداری فراتر می‌رود و یک واحدِ تازه و نو در تجربهٔ انسان را پدید می‌آورد. تخیل نمادین بر اساس آنچه دوران به ما گفته مبارزه برای رسیدن به این وحدت تصویری است و نمادها در حقیقت تجلیِ یک واقعیت تصویری شده‌اند.

از سویی ویژگی نماد، متمایل‌بودن به یک مرکز است و مرکز در اینجا ناخودآگاهی

[1] fancy

مشترک یا مکان غریبی است که در آن امر غیرقابل ادراک، فهم می‌شود؛ بنابراین برای تحلیل این اثر، لازم است از کهن‌الگو کمک بگیریم تا واحدهای تصویری یا همان نمادها را در ساختمانِ تخیل هنرمند و سپس اثر هنری شناسایی و طبقه‌بندی کنیم.

از نظر یونگ دو دسته؛ نمادهای طبیعی و نمادهای فرهنگی برای توضیح قواعد و قوانین به کار می‌روند و بنابراین نمادهای فرهنگی کاربرد اجتماعی دارند؛ اما نمادهای طبیعی، از محتویات ناخودآگاه آدمی سرچشمه می‌گیرند و ریشهٔ کهن‌الگویی و اسطوره‌ای دارند. آن‌ها ما را به قلمروهای نامحسوس، ناخودآگاه و فراطبیعی دعوت می‌کنند و می‌توان رد آن‌ها را در قدیمی‌ترین شواهد تاریخی و جوامع بدوی یافت (یونگ ۱۳۹۲: ۱۳۵).

روش خوانش تصاویر

برای درک ساختارهای منظومهٔ تخیلات در ۲ تابلو از منوّر رمضانی، از روش شمایل‌شناسی پانوفسکی[1] که مبتنی بر خوانش تصویر است یاری گرفته‌ایم. در این روش با رویکردی محتوامحور روبه‌رو هستیم که مراتبی را در خوانش تصاویر در نظر می‌گیرد (نصری ۱۴۰۰: ۲۴).

۱. مرتبهٔ توصیفی

در مرتبهٔ نخست، مواجههٔ ما با اثر هنری، روبه‌رو شدن با امر محسوس است. در این مرحله با داده‌های بصری روبه‌رو هستیم که به عنوان مخاطب از طریق تجارت اولیه نائل به شناخت آن می‌شویم. در این مرحله صرفاً با معانی عینی و طبیعی، مانند عواطف و احساسات بیرونی روبه‌رو هستیم؛ به این شکل که اثر هنری، به مثابهٔ دالی به پدیده‌هایی بیرون از خود دلالت می‌کند.

۲. مرتبهٔ تحلیلی

در این مرحله از خوانش باید پس‌زمینه‌های فرهنگی، سیاسی، مذهبی و اجتماعی آن فُرم هنری را بشناسیم؛ بنابراین لازم است مؤلفه‌هایی را در تصاویر بیابیم که به معنایی فراتر از آن چیزی که نشان می‌دهند، دلالت دارند. پانوفسکی بر این باور است که در این مرحله، کشف نمادها و تمثیل‌هایی که هنرمند عامدانه استفاده کرده است، اهمیت دارد تا شناختی از قراردادهای اجتماعی و فرهنگی جامعه‌ای که هنرمند در آن اثر را خلق کرده است، به دست آید. در مرحلهٔ تحلیلی، درک جنبه‌های روایی اثر به رمزگشایی از تصاویر در چهارچوب معنای هنرمندانه می‌انجامد. بر این اساس، نه با یک امر محسوس، که با امری معقول؛ یعنی محتوای هنری و ادبی سروکار داریم (نصری ۱۴۰۰: ۳۰).

۳. مرتبهٔ تفسیری

در این مرحله که دو مرحلهٔ قبل را نیز در خود خواهد داشت، ارزش‌های

[1] Erwin Panofsky1892-1968

سمبلیک تصاویر، در قالب مؤلفه‌هایی که بتوانند مؤید تفسیر باشند، از اثر استخراج می‌شود. اینجا در پیِ کشف امور عامدانه، چنان‌که در مرتبهٔ تحلیلی بوده‌ایم، نیستیم؛ بلکه در پیِ اموری هستیم که به صورت ناخودآگاه و غیرعامدانه در اثر حضور دارند؛ اموری که در یک تفسیر عمیق، ممکن است ما را نه فقط به یک شمایل‌شناسی تفسیری، که به یک شمایل‌نگاری عمیق‌تر برسانند (نصری ۱۴۰۰: ۳۲)

درنهایت یک رابطهٔ سلسله‌مراتبی میان این سه سطح از معنا برقرار است که ما را به کشف و شناخت ساختارهای عمیق، درونی و تخیلی تصاویر قادر می‌سازد.

معرفی هنرمند

منوّر رمضانی (۱۳۲۰)، مشهور به ننه‌حسن، متولد شهر خدابندهٔ استان زنجان است. او که از جوانی قالی‌بافی می‌کند، در هفتادسالگی، به پیشنهاد فرزندش که نقاش و گرافیست است، قلم‌مو به دست می‌گیرد و اولین اثر خود را خلق می‌کند و به دنبال آن، تابلوهای بعدی و بعدی خلق می‌شوند. نقاشی‌های منوّر رمضانی، تصاویری ابتدایی و به دور از تکنیک‌ها و اصول نقاشی هستند که افسانه‌ها، اسطوره‌ها، آیین‌های مردمی و مذهبی و همچنین خاطرات دور و روزمرگی‌های این بانوی روستایی را به شکلی روایی بازنمایی می‌کنند. او که در همهٔ نقاشی‌های‌اش به صورت یک شخصیت داستانی، حضور دارد، در توضیح تابلوهای‌اش می‌گوید:

> هرچیزی که به ذهنم می‌رسد، نقاشی می‌کنم. از کتاب‌های قدیمی، شمشیرها و جنگ‌ها و یا آداب و رسوم خانواده‌ها... . هرچیزی به ذهنم می‌رسد را نقاشی می‌کنم. در بچه‌گی‌ام کتاب‌ها و قصه‌ها را برایم می‌خواندند و آن‌ها در ذهنم هنوز مانده است. از رستم و سهراب تا مراسم عروسی و عزا همهٔ داستان‌ها در ذهنم نقش می‌بندند. از پنج‌سالگی فرش بافتم تا همین چند سال گذشته (گزارش تصویری خبرگزاری فارس از نقاشی‌های منوّر رمضانی).

آثار منوّر رمضانی، به‌خوبی کارکرد تخیل نمادین و اسرارآمیز را در آفرینشِ هنری از منظر ساختارهای منظومه‌هایِ تخیل بازنمایی می‌کنند؛ آن‌ها همچون دارویی «علیه پوسیدگی مرگ و زمان» هستند (رحمانی و شعبانی خطیب ۱۳۹۵: ۲۳).

تحلیل و بررسی

تابلوی اول: نمادهای وارونگی

چنان‌که اشاره شد، بر مبنای نظر یونگ دو دسته نمادِ طبیعی و فرهنگی وجود دارند که رابطهٔ میان قلمروهای ناخودآگاهی و آگاهی را برقرار می‌سازند. اولین تابلو از نمونه‌های مورد مطالعهٔ ما، از حیث این دو دسته از نمادها قابل تأمل است. در این تابلو، زن و مرد را در کنار یکدیگر می‌بینیم؛ در حالی که در پیش پایشان گیاهی روییده و بر فرازِ گیاه، برّه‌ای سپید و مینیاتوری تصویر شده است.

در اساطیر ایرانی، جهانِ روشنایی یا بَرین را هرمزد در هفت بخش می‌آفریند که شامل زمین، گیاه، آتش، مردم، آب، آسمان و گوسفند است. گیاه یا مهرگیاه، یا مردم‌گیاه از گیاهان کهن و اسطوره‌ای است که باور به پیدایش انسان از آن و خاصیت مهرزایی و عشق‌آفرینی‌اش، تنها در ایران نیست؛ بلکه پدیده‌ای جهان‌شمول است. در باور ایرانیان، تخم این گیاه از نطفهٔ کیومرث روییده است و از سوی دیگر نخستین انسان‌ها؛ یعنی مشَی و مشیانه نیز از مهرگیاه پدید آمده‌اند (بهار ۱۳۹۸: ۷۱ـ۵۰).

از حیث نمادپردازی، این احتمال وجود دارد که تابلوی اول، روایتی نمادین و خیالی از این اسطوره را در پیوند با زندگی هنرمند بیان می‌کند. این پیوند یک سر در ناخودآگاهی هنرمند دارد و سر دیگر در واقعیت‌های زندگیِ او و اینچنین ساختاری اسرارآمیز و در عین حال آرام‌بخش را پدید می‌آورد که همَ تصاویر ازلی و هم تصاویر روزمره را در خود جای داده است. در تابلو، زن گامی عقب‌تر از مرد ایستاده و رنگ‌ها به گونه‌ای به کار رفته‌اند که زن کمی بزرگ‌تر یا مسلط‌تر نسبت به مرد به نظر می‌رسد. تصویر به شیوه‌ای نمادین، حسی از مادرانگی، حمایت و توجه زن به مرد را القا می‌کند که در لایه‌ای عمیق‌تر، اشاره به برتری و قدرت بیشتر زن در فرهنگی دارد که مبنای آن کشاورزی و زمین است؛ قدرتی که به تعبیر دوران، نمادی همزمان وارونه و متناقض را آشکار می‌کند که اشاره به ذهنیت جمعی و رب‌النوعی در باورهای اساطیری دارد. در چنین ذهنیتی زن همزمان مادر و همسر بوده است (گیرشمن ۱۳۴۹: ۳۰)؛ بنابراین اینجا نماد طبیعی و نماد فرهنگی با یکدیگر هم‌پوشانی دارند. به این شکل که نماد فرهنگی به نفع نماد طبیعی و غریزهٔ زنانه پس می‌نشیند، بی‌آنکه انکار یا نفی شود؛ زیرا در پسِ نمادهای فرهنگی، نمادهای طبیعی حضور دارند.

از حیث کهن‌الگویی، بین زن و زمین همواره پیوندی استوار برقرار بوده است و این دو غالباً همراه و در امتداد یکدیگر به کار می‌روند (ابراهیمی ۱۳۹۸: ۳۶۶)؛ تا آنجا که زن رامُبدع کشاورزی نامیده‌اند. در بین‌النهرین که سکنهٔ آن از همان منشأ سکنهٔ نجد ایران بودند، عقیده بر این بود که حیات، آفریدهٔ یک رب‌النوع مؤنث است و زاییده نیست؛ بلکه باردار است. درواقع بر این باور بودند که جهان در رحم یک رب‌النوع مؤنث قرار دارد و هنوز زاده نشده است (گیرشمن ۱۳۴۹: ۳۰).

به گمان دوران، در تخیلات شبانه نیز همواره ارجاعی به یک نوع جوهر یا آیین زنانه وجود دارد. ضمن آنکه دوران بر این باور است که تصاویری وجود دارند که به وسیلهٔ آن‌ها می‌توان به شناخت بهتری از تخیل در گسترهٔ وسیع اسطوره‌های بنیادین دست یافت (نامورمطلق ۱۳۹۲: ۳۹۳). در نتیجهٔ این ارجاعات، تخیلات آدمی به سمتی هدایت می‌شوند و مسیر روایتی را پدید می‌آورند که اولین اصل آن از نظر دوران، غیرمنطقی‌بودن و در عین حال قابل درک‌بودن آن‌هاست (قاسم‌پور و دیگران ۱۳۹۹: ۲۳ـ۲۲). اصل دوم این است که تخیلات شبانه، در محدودهٔ آگاهی هنرمند قرار دارد یا بهتر بگوییم در قلمروی از ذهنیت که در آن تحرکی از ناخودآگاهی به آگاهی

در جریان است (قاسم‌پور و دیگران ۱۳۹۹: ۲۳). آدم و حوای ایرانی، چون دو ریواس از زمین می‌رویند و روح در تن آن‌ها قرار می‌گیرد. در نمونهٔ شمارهٔ ۱، منوّر رمضانی که آگاهانه و خودخواسته، موضوع تمام تابلوهای‌اش است، خود را کنار همسرش به تصویر کشیده است. چیدمان فضا و عناصر و اجزای تابلو به گونه‌ای است که تخیل به سمتی خاص به تحرک واداشته می‌شود. برّهٔ سپیدی روی گیاه کوچکی که پیش پای زن و مرد روییده، چنان با ظرافت نقاشی شده است که به رغم کوچکی، توجه را به خود معطوف می‌دارد. از حیث غرابت و اسرارآمیزی، گیاهی چنان نازک، سنگینی جسمی را که روی‌اش قرار گرفته، تاب آورده است. با تأمل بر اجزای این تابلو درمی‌یابیم که این غرابت نه قصور و نه تصادف است؛ حتی اگر تصور کنیم که انتخاب و طراحی کلیت اثر، فکرشده و آگاهانه، یا چیزی فراتر از بازنمایی صرفِ یک افسانهٔ کُهن یا اسطورهٔ بنیادین نبوده باشد؛ زیرا قاب، تنها از چهار جزء ساخته شده، که شامل زن، مرد، گیاه و برّهٔ سپید است که سفرِ عمودی و عُروجی را بر مبنای تخیلاتی بیان می‌کند که درونی و کهن‌الگویی استَ (تصویر ۱).

تصویر ۱. نقاشی از منوّر رمضانی (گالری سایان)

در اساطیر ایران، برّه، چهارپای مقدسی است که نماد بهمن[1] است. بهمن یکی از هفت مینوی یا امشاسپندان است که هرمز به آئین آن‌ها، مینو و گیتی را آفرید. در اساطیر ایرانی آمده که بهشت خانهٔ بهمن است و هرمزد از طریق او جهان را می‌آفریند و او نیز راستکاران و پرهیزگاران را به بهشت می‌پذیرد (بهَار ۱۳۹۸: ۷۶). همچنین در اساطیر آمده است که جم، اولین پادشاه ایرانی که به سبب غرور و خودبینی، فرّهٔ ایزدی خویش را از دست می‌دهد و ضحاک بر او پیروز می‌شود،

(اسماعیل‌پور مطلق ۱۳۹۸: ۸۵)، برّه‌ای سپید و مقدس به نام فرهان داشته است که پس از آنکه دچار غرور می‌شود، اهورامزدا آن را از وی دور می‌کند (یوسفی ۱۳۹۴: ۱۲).

اینجا افسانه و تصویر کهن‌الگو با یکدیگر می‌آمیزند و در نقاشی منوّر رمضانی، به نظر می‌رسد ترکیب برّهٔ سپید و گیاه، نمادِ باروری و فرزندآوری است که بر زایندگی زن و تداوم زندگی از سوی او و نیز بر اصل مادینهٔ هستی در ذهنیت جمعی اشاره دارد که زیرساخت اندیشگی آن داستان‌های عامیانه و باورهای جمعی است (ابراهیمی ۱۳۹۸: ۳۷۰). این رفتار هنرمند با اسطوره تحرکی روایت‌محورانه را پدید آورده است که به میانجی عناصر مینیاتورشده، به خیال‌پردازی‌های بیننده راه می‌یابد[۲] یا به‌تعبیر دوران، او را به‌درون فضایی تداخل‌شونده مانند رحم یا بطن زن فرو می‌برد؛ فضایی که تخیلات مخاطب را نیز درگیر می‌کند.

از دیدگاهِ یونگ این فرایند نتیجهٔ دخالت تصاویر ازلی و نمادهای اولیه و کهن‌الگوهای مشترک جمعی است که ضمن آن اسطوره زبان نمادین یک رخداد روانی عمیق است که در اختیار آگاهی بشر قرار دارد (مورنو ۱۳۷۶: ۱۸) و بنابراین فهمی که از آن صورت می‌بندد، اگرچه از درون آدمی می‌آید؛ اما هنوز غیرشخصی است و در امتداد یک فهم کهن‌الگویی و ذهنیت جمعی.

تابلوی اول به عنوان نمونه‌ای از آثار منور رمضانی، بازنمایی تلاش ناخودآگاهانه‌ای برای بیان خود است که در اثر هنری نمود یافته است؛ بنابراین از حیث تخیل هنری با پدیده‌ای معقول و از پیش تفکرشده روبه‌رو نیستیم؛ بلکه با خلاقیّت و بداهه‌ای مواجه هستیم که در صورتی محسوس تجلی یافته است و تحرک نمادهای ایستا و پویا را نمایش می‌دهد.

تابلوی دوم: نمادهای خلوتگاه

به گفتهٔ دوران، نمادهای خلوتگاه، وابستگی فرد به جهان را به نمایش می‌گذارند و از واقعیت‌های حسی، مانند رنگ‌ها و اشکال به جوهره و درون فرد راه پیدا می‌کنند؛ به نحوی که «نیروی این نمادها با احساسات بیننده ترجمه می‌شود» (عباسی ۱۳۹۰: ۱۲۰) و هستهٔ تفکر انسانی را از تخیلی ناب شکل می‌بخشد.

خاستگاه چنین بینشی را می‌توان در دیدگاه الیاده[1] و تعریف او از آگاهی و تفکر نیز یافت. به باور الیاده، انسان با کسب آگاهی از نمادپردازی کیهانی، قادر خواهد شد ابعاد وجود خویش را کشف کند و به فضایی معنایی راه یابد (1952: 35). درحقیقت، تخیل موجد تعقل و استدلال و موجب فهم و آگاهی است. در ادامهٔ این دیدگاه، دوران اسطوره را اساسی‌ترین دانش بشر برای کسب آگاهی و فهم معرفی می‌کند؛ به این دلیل که «درک انسان را از خودش و از جهان پیرامونش میسر

[1] Mircea Eliade 1907 - 1986

می‌سازد» (عباسی ۱۳۹۰: ۴۹).

با این مقدمه می‌توان نتیجه گرفت که آگاهی، بازنمودی از ناآگاهی است و فهم، حاصل عملکرد نمادهایی است که جهانی از آنِ خویش را می‌سازند و رابطه‌ای دیالکتیکی میان واقعیت‌ها و ادراکات انسان برقرار می‌کنند. آفرینش و خلق هنری، نوعی تخیل است که به واسطهٔ نمادها انسان را به شناسایی معانی مخفی و معرفتی عمیق دعوت می‌کند؛ زیرا آن معانی مخفی می‌توانند چیزی ازدست‌رفته باشد؛ به گونه‌ای که درون و بیرون انسان را به یکدیگر مربوط کند و او را به درک و شناختی از خود و جهان برساند. درواقع ادراک، حاصل کُنش دوسویه میان دنیای شخصی و دنیای پدیداری است (عربشاهی ۱۳۹۵: ۴۳).

در تخیلات خلوتگاه، آن‌گونه که دوران شرح می‌دهد، خواب‌ها تجلی‌ها و تصاویر تلطیف‌شدهٔ هراس‌ها و ترس‌های انسان از پدیده‌های ناشناخته‌ای همچون مرگ و تاریکی هستند. در تصاویر مربوط به خواب، غالباً از رنگ‌های تیره استفاده می‌شود و رنگ‌های سرد و گرم همراه با هم استفاده می‌شوند؛ به گونه‌ای که حالتی متضاد را پدید می‌آورند که به القای بیشتر نوعی از هراس تلطیف‌شده می‌انجامد و جلوه‌ای از فضایی بسته، مانند رحم مادر را بازنمایی می‌کند.

در نمونهٔ شماره ۲، فضای خلوتگاه به واسطهٔ اجزای درون یک اتاق کوچک ساخته می‌شود. با این تأکید که ارتباط میان این فضا با بیرون از آن، در تداومی خواب‌گونه و گسست‌ناپذیر قرار دارد؛ به بیان دیگر، اتاق به‌عنوان نماد ایستا، یک سفر و یک عزیمت بزرگ را پرورش می‌دهد (نامورمطلق ۱۳۹۲: ۳۸۹). در توضیح این ویژگی باید گفت نقاشی مذکور از حیث شکل، به دو بخش؛ یعنی فضای درونی و بیرونی اتاق تقسیم می‌شود. در بخش درونی، هنرمند همراه با اسباب اتاق، حضور دارد و در بخش بیرونی، مردی را می‌بینیم با قفلی در دست که در آستانهٔ ورودی خانه ایستاده است؛ در حالی که خانه در نور قرار دارد. گویی مرد نقش نگهبان خانه را برعهده داشته باشد. این ترکیب، زمینه‌ای را برای لطافت‌بخشیدن و زدودن هراس از تاریکی مسلط بر فضای تابلو فراهم می‌کند. ضمن اینکه به جهت مفهومی، در امتداد نقاشی شمارهٔ ۱ قرار می‌گیرد. اینجا هم مرد با وجود نقشی که دارد، کوچک‌تر از زن و در حاشیه نشان داده می‌شود که همچنان تأییدی بر نگرش هنرمند نسبت به‌جایگاه خود در تخیلاتش است و نیز شیوهٔ پیوند او را به لحاظ روانی و فردی با جهان پیرامون به نمایش می‌گذارد. بررسی اجزای درون نقاشی و کشف رابطهٔ آن‌ها با تصویر زن در نقاشی، از نوعی میل هنرمند به برقراری پیوند با اشیا و جزئیات پیرامون خویش خبر می‌دهد که نشانهٔ نمادهای دربرگیرنده و درهم‌رونده است. این اشیا شامل این موارد است: ۱. قالی زیر پای زن که با قالی نیمه‌کاره‌ای که روی دار قرار دارد، قرینه‌سازی شده است؛ ۲. چراغ نفتی و فانوس با شعله‌هایی سوزان که در نقاشی، آن‌ها را درست بالای سر زن می‌بینیم؛ ۳. اسباب مربوط به پخت‌وپز که روی رف و روی زمین به شکلی مرتب چیده شده‌اند و ۴. زن که طوری

تصویر شده که گویی رو به آینه و درواقع رو به بیننده ایستاده و در حال شانه‌زدن موهاست (تصویر ۲).

تصویر ۲. منوّر رمضانی (گالری سایان)

در زمینهٔ اشیا و لابه‌لای چیدمان، تصاویری از پرندگان و چهارپایان را بر دیوارها می‌بینیم که طرح‌هایی ابتدایی و بدوی را، شبیه نمادهایی که انسان ابتدایی بر دیوارهٔ غارها نقاشی می‌کرد، تداعی می‌کنند. این اجزا در ساختار کلی نقاشی، نوعی توازی روایت‌محورانه را میان امر محسوس و امر غایب ایجاد می‌کنند که از تنش میان آن‌ها نوعی تخیل نمادین سر برمی‌آورد. تخیل نمادین بی‌آنکه معنای واحدی داشته باشد، از طریق تکرار اجزا، انسجامی معنایی را میان اجزای نقاشی و ذهن فعال مخاطب برقرار می‌کند و «از عناصر پراکندهٔ تجربیات معقولِ مخاطب، تخیلاتی نامعقول، اما معنادار را بنا می‌کند» (بهارلو ۱۳۷۳: ۲۹۹). دربارهٔ نقاشی شمارهٔ ۲ می‌توان گفت که هنرمند، در خیال‌پردازی‌های‌اش، به خانه و اتاقی که در آن قرار داشته است، برمی‌گردد؛ اما این بازگشت، به مثابهٔ یک تجربهٔ درونی‌شده، نوعی فرورفتن در خود است. از منظر هنر شبانه، فرورفتن در خود؛ «یعنی بازگشت به مادر» (عباسی ۱۳۹۰: ۱۲۱) که به جهان رؤیا و خواب تعلق دارد و بیرون از زمان و مکان قرار می‌گیرد. این ساختار که در پیوند با شب و جوهرهٔ اسرارآمیز رنگ‌هاست، تخیلات نمادین هنرمند را با اسطوره‌ها و کهن‌الگوها مربوط می‌سازد و با نیرویی که به مدد تخیل برمی‌انگیزد، بیننده را نیز به درون خود می‌کشاند. این رابطه در نتیجهٔ پدیدآمدن الگویی روایی و متوازی است که مبنای نوعی ارتباط مفهومی است و نگارشی تخیلی و صوری دارد (پایدار نوبخت و یوسفیان ۱۴۰۰: ۶۷۴).

نتیجه

نقاشی‌های منوّر رمضانی، محسوس و ملموس‌کنندهٔ درون هنرمند است. آثار او را می‌توان بر اساس مؤلفه‌های هنر شبانه، نوعی نمادپردازی اسرارآمیز و کیهانی دانست که جلوه‌ای هستی‌شناختی و اساطیری را عیان می‌کنند. در دو تابلوی بررسی‌شده از هنرمند، واقعیت‌های حسی به کمک رنگ‌ها و اشکال هندسی بیان می‌شوند و مخاطب به واسطهٔ آن‌ها به فضای معنایی آثار رهنمون می‌شود. وجود زمینه‌های اسطوره‌ای و معنوی در تابلوهای منوّر رمضانی، به نمادهای خیالی، گاه رنگ تقدس می‌بخشند و با این همه، نمی‌توان میان نقش‌های کهن‌الگویی و اساطیری آن‌ها با کارکردهای معنوی تمایز روشنی قایل شد. گویی این دو مرزی با یکدیگر ندارند و در هم آمیخته‌اند.

مطالعهٔ دو تابلو از آثار هنرمند مکتب‌ندیده، منوّر رمضانی نشان می‌دهد که تمثیل‌ها عامدانه به کار نرفته‌اند؛ بلکه منشأ ناخودآگاهانه دارند که در ساختار آثار تجلی آن را می‌توان دید و اگرچه هنر شبانه بر مبنای آنچه ژیلبر دوران شرح می‌دهد، فرایند حرکت از ناخودآگاهی به آگاهی را نمایش می‌دهد؛ اما در مواجهه با آثار این هنرمند، با اموری معقول و اندیشیده‌شده روبه‌رو نیستیم؛ بلکه با اموری محسوس؛ یعنی اشکال و صُور مواجهیم. شکل یا فُرم در آثار این نقاش، سرنمون یا کهن‌الگو و در اصل خودِ «نماد» است که ما را به روح هنرمند و شرایط عینی و ذهنی او رهنمون می‌شود.

از منظر هنرهای شبانه، اسطوره زبان نمادین یک رخداد روانی عمیق در انسان است که تا حدی وابسته به ضمیر ناخودآگاه و بنابراین غیرشخصی است. در واقع رخداد عمیق روانی، همان آگاهی است که بخش ناچیزی از ناآگاهی را شامل می‌شود که تجلی آن را در آفرینش هنری می‌توان دید. این تجلی‌ها بیش از هرچیزی به‌یادآوردن یک خاطرهٔ دور از لایه‌های عمیق روانی است که از میان روزمرگی هنرمند سربرمی‌آورد و منشأ خیال‌ورزی و تصاویر معنادار می‌شود.

بررسی این دو اثر از منظر تخیلات اسرارآمیز، نشان از درگیربودن هنرمند با مفاهیم هستی‌شناختی دارد که تجلی آن را در نمادپردازی‌های شبانه، مانند نمادهای وارونگی، تلطیف‌شده، جوهری و دربرگیرنده و همچنین در اشکال و رنگ‌های به‌کاررفته می‌بینیم.

تخیل نمادین در این نقاشی‌ها، بازنمایی صُور خیالی هنرمند است.

پی‌نوشت‌ها

(۱) و با این همه، در بهشت *ارداویرافنامه*، به زنانی برخورد می‌کنیم که آفرینش‌های هرمزد یعنی آب، آتش، گیاه، گوسفند را حرمت نگه داشته و پرورش می‌دهند (بهار ۱۳۹۸: ۲۵۹) که اشاره به جایگاه زن در اساطیر ایرانی دارد.

(۲) از این‌رو که، جهان درون و بیرون انسان سرشار از نمادهایی است که پیوسته ارتباطی قراردادی، بر حسب فرهنگِ جوامع انسانی با انسان داشته است (عربشاهی ۱۳۹۵: ۱۱۸).

منابع

ابراهیمی، آمنه (۱۳۹۸). *شهر پریان: دنیای آرمانی زنان در تاریخ داستان‌سرایی ایرانیان*. تهران: گل‌آذین.

اسماعیل‌پور مطلق، ابوالقاسم (۱۳۹۸). *اسطوره، ادبیات و هنر*. تهران: چشمه.

باشلار، گاستون (۱۳۹۹). *شعلهٔ شمع*. ترجمهٔ جلال ستاری. چاپ دوم. تهران: توس.

بهار، مهرداد (۱۳۹۸). *پژوهشی در اساطیر ایران*. چاپ چهاردهم. تهران: آگه.

بهارلو، محمد (۱۳۷۳). *داستان کوتاه ایران*. تهران: آگه.

پایدار نوبخت، فرشته؛ یوسفیان، محمدجعفر (پاییز و زمستان ۱۴۰۰). «فضای گفتمان در نمایشنامهٔ افول، نوشتهٔ اکبر رادی، با تکیه بر تئوری استعاره‌های مفهومی.» *جستارهای زبانی*. دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۴. صص ۶۹۰ـ۶۶۱.

حیدری، ملیحه (۱۳۹۳). «بررسی تخیل در آثار رضا عباسی بر اساس روش ژیلبر دوران.» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ معماری و هنر دانشگاه کاشان.

رحمانی، نجیبه؛ شعبانی خطیب، صفرعلی (بهار ۱۳۹۵). «بررسی خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای.» *پژوهشکدهٔ هنر*. دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۴۲. صص ۳۲ـ۱۹.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۵). *مکتب‌های ادبی*. جلد دوم. تهران: نگاه.

شهبازی، رامتین؛ هاشمی، محمد (۱۳۹۰). «بررسی تأثیر هنر نقاشی بر گونهٔ نمایشی پرده‌خوانی.» *سومین سمینار بین‌المللی نمایش‌های آیینی و سنتی*. تهران. تئاتر شهر.

عباسی، علی (۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران: کارکرد و روش‌شناسی تخیل*. تهران: علمی فرهنگی.

عربشاهی، ابوالفضل (۱۳۹۵). *نماد و نشانه‌شناسی فرهنگی*. تهران: آرون.

قاسم‌پور، هما؛ شهبازی، رامتین؛ معینی‌الدینی، محمد (تابستان ۱۳۹۹). «مطالعهٔ دگردیسی بیان تخیل در پرده‌خوانی بر اساس آرای ژیلبر دوران (مطالعهٔ موردی: تصویر بهشت و جهنم).» *رهپویهٔ هنر/ هنرهای تجسمی*. دورهٔ جدید، شمارهٔ ۷. صص ۲۸ـ۱۷.

«گزارش تصویری خبرگزاری فارس از نقاشی‌های منوّر رمضانی.» ادارهٔ کل صوت و تصویر. ۶ تیر ۱۳۹۲. آرشیو خانهٔ هنرمندان ایران. نمایشگاه نقاشی‌هایِ ننه حسن.

«گفتگوی اختصاصی افروز اسلامی با منوّر رمضانی.» صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران: شبکهٔ خبر. ۶ تیر ۱۳۹۲. آرشیو صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

گیرشمن، رومان (۱۳۴۹). *ایران از آغاز تا اسلام*. ترجمهٔ محمد معین. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مورنو، آنتونیو (۱۳۷۶). *یونگ، خدایان و انسان مدرن*. ترجمهٔ داریوش مهرجویی. تهران: مرکز.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲). *درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.

نصری، امیر (۱۴۰۰). *تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی*. چاپ سوم. تهران: چشمه.

یوسفی، محمدرضا (۱۳۹۴). *اهورا جمشید*. تهران: خانهٔ ادبیات.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۳). *انسان و سمبل‌هایش*. ترجمهٔ محمود سلطانیه. چاپ نهم، تهران: جامی.

Eliade, Mircea (1952). *Images and Symbols* (Philip Maire, Trans.). Great Britain: Harvill Press.

Greenberg, Clement (1961). *Art and Culture*. Boston: Beacon Press.

Greenberg, Clement (1961). *Art and Culture*. Published by Beacon Press. Printed in the United States of America.

Johnson, Mark (1987). *The Body in the Mind. Chicago & London*: The University of Chicago Press.

«روایت نقاش‌شدن ننه‌حسن؛ هنرمند ۷۲ سالهٔ قیداری.» شبکهٔ اطلاع‌رسانی راه دانا. ۷ مرداد ۱۳۹۴. (https://www.dana.ir/news/377586html).

گالری سایان. (www.cyanartgallery.com)

«گزارش تصویری از نمایشگاه نقاشی منور رمضانی مشهور به ننه‌حسن.» گالری شیرین. ۳۰ مرداد ۱۳۹۴. (http://www.onlineartgallery.ir/?id_m=479&id=3122).

The Relationship between Primordial Images and Formal Symbols in Improvisational Painting
Case Study: Monavar Ramazani's Paintings

Fereshteh Paidarnobakht[1]

Ali Abbassi[2]

Abstract

This study aims to investigate the ways in which the structures of human imagination have connections with primordial forms and symbols and shows how these early spontaneous images in humans transform such symbols into thoughts and artistic productions. It seems that human imagination is structured by generic forms based on ancient legends and myths. These forms have been systematized in the Nocturnal regime of imagination introduced by Gilbert Durand. Durand considers the structure of human imagination as a dynamic regime in a way that it can reveal primordial images with the help of symbols. This regime can reveal the relationship between human beings and cultures with the help of symbolic imagination. Monavar Ramazani's paintings are forms of imagination rooted in religious narratives, folk tales and oral literatures of her childhood. She has noted that she had first seen some of her paintings in her dreams before she started to paint them. The results of this study show that even though these painting aspire to be cultural images, they reveal a deep and symbolic connection with archetypes.

Keywords: Symbolic images, Primordial images, Gilbert Durand, Monavar Ramazani, Improvisation

[1]Ph.D student of Art Research, Department of Art, Islamic Azad University, Science and Research Unit, Tehran, Iran f.paidarnobakht@modares.ac.ir

[2] Professor of French Language and Literature, Department of French Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran ali_abasi2001@yahoo.com