فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی- دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال یازدهم، شماره ۳۶، پاییز ۱۴۰۲
۳۶

انطباق بصری و ادبی در نگارگری کلیله و دمنه؛ مطالعه موردی نسخه کلیله و دمنه کتابخانه باواریا شمارهٔ (arab.۶۱۶) و نسخه کلیله و دمنه کتابخانه فرانسه شمارهٔ (ar.۳۴۶۵)..... غفران بریمو/ دکتر ابو القاسم دادور

وحشت و اثرگذاری‌هایش..... دارن هادسون هیک/ سپیده نیازی، منصور حسامی

بازخوانی مفهوم «تکرار» در آثار موریس اشر..... سحر فاضلی‌مهر

ایران درودی به نقل از کتاب «در فاصلهٔ دو نقطه...!»..... اکرم رضازاده

معرفی کتاب مجری معانی: تعریف‌نگاری واژه‌های هنری و صناعی در متون عصر صفوی..... شقایق شادمان

فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

صاحب امتیاز: انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال یازدهم، شماره ۳۶، پاییز ۱۴۰۲
مدیر مسئول و سردبیر: الهام اکبری
اعضای هیات تحریریه:
فهیمه سراوانی، غفران بریمو ، سپیده نیازی، شادی مددی، فاطمه شکوری، الهام اکبری، فریبا یاوری، زهرا شیروی، سمیرا فغانی، فریماه فاطمی.
کارشناس نشریه: زهرا نعمتی استاد مشاور: دکتر عفت السادات افضل طوسی
صفحه آرا: عاطفه نبوی باویل
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات.
تلفن: ۸۸۰۴۱۳۴۳

شیوه نامه

مقالات پژوهشی، علمی و تحلیلی فارسی و انگلیسی در زمینه هنر و علوم بینارشته‌ای، نقد و گزارش‌های علمی و هنری، معرفی کتب مرتبط با موضوع هنر، معرفی آثار بدیع هنری و چهره‌ها و رویدادهای موثر هنری برای انتشار در نشریه هنرپژوه پذیرفته می‌شوند.
مقالات ارسالی باید دارای چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، بدنه، نتیجه و فهرست منابع بوده و بین ۲۵۰۰ تا ۳۵۰۰ کلمه باشند.
عکس‌ها، تصاویر، جداول و نمودارهای مورد نیاز مطالب باید همراه منابع آنها و با کیفیت ۳۰۰ *dpi* ارسال شوند.
نویسندگان اطلاعات خود را بدین شرح ارسال کنند: نام و نام خانوادگی، رتبه علمی و جایگاه شغلی، نشانی الکترونیک، تلفن

مطالب به پست الکترونیکی زیر ارسال شوند تا پس از بررسی و تایید در اولویت انتشار قرار گیرند.

Art. re. ir92@gmail. com

تنها آن دسته از مقالات که توسط هیاتِ داوران مناسب تشخیص داده شوند مورد پذیرش قرار خواهد گرفت. مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات هنرپژوه نبوده و مسئولیت مقالات به لحاظ علمی و حقوقی بر عهده نویسندگان محترم است.

سخن سردبیر ۳

انطباق بصری و ادبی در نگارگری کلیله و دمنه؛ مطالعه موردی نسخه کلیله و دمنه کتابخانه باواریا شمارهٔ (arab.۶۱۶) و نسخه کلیله و دمنه کتابخانه فرانسه شمارهٔ (ar.۳۴۶۵) ۴

غفران بریمو/ دکتر ابو القاسم دادور

وحشت و اثرگذاری‌هایش ۲۰

دارن هادسون هیک/ سپیده نیازی/ منصور حسامی

بازخوانی مفهوم «تکرار» در آثار موریس اشر ۳۶

سحر فاضلی‌مهر

ایران درودی به نقل از کتاب «در فاصلهٔ دو نقطه...!» ۴۸

اکرم رضازاده

معرفی کتاب مجری معانی: تعریف‌نگاری واژه‌های هنری و صناعی در متون عصر صفوی ۵۲

شقایق شادمان

هنر پژوه

نشـریه هنرپـژوه مفتخر اسـت کـه به یـاری خداوند و حمایت‌هـای مسـئولین و همکاری دانشـجویان عزیـز، پـس از یـازده سـال فعالیـت مـداوم در زمینـهٔ هنـر در قالـب انتشـار ۳۶ شـماره از نشـریه، بتوانـد همچنـان در مسـیر پرفـروغ علـم و دانـش و هنـر، پرتلاش و اسـتوار بـه راه خـود ادامـه دهـد. نشـریه هنرپـژوه بـر آن اسـت کـه از طریـق انتشـار مقـالات علمـی پژوهشـگران هنـر، معرفـی رویکردهـا و نظریه‌هـای گوناگـون هنـری، معارفـهٔ هنرمنـدان و ارائـهٔ گزارش‌هـای تصویـری از نمایشـگاه‌های هنـری موجـب ارتقـای سـطح علمـی دانشـجویان هنـر و آشـنا کـردن مخاطبان نشـریه با ابعـاد مختلف حوزه‌هـای هنـری شـده و بدیـن واسـطه گامـی به سـوی آینـده‌ای روشـن‌تر بـردارد. در نشـریه پیـش‌رو بـر آن شـده‌ایم تـا بسـتری مناسـب را بـرای فعـالان حـوزهٔ هنـر فراهـم سـازیم تـا از طریـق آن بتواننـد دسـتاوردهای علمـی و هنـری خویـش را بـه مخاطبـان خـاص خـود ارائـه دهنـد و از ایـن دریچـه بتواننـد خـود را در جایـگاه افـراد صاحب نظر و فعـال در حـوزه هنـر بـه جامعـهٔ علمـی معرفـی نماینـد. لـذا بـرای نیـل به ایـن هدف و رشـد و ارتقـای هرچـه بیشـتر و بهتـر سـطح کیفـی نشـریه، از تمامـی دانشـجویان فعـال در زمینـهٔ پژوهش‌هـای هنـری دعـوت می‌شـود تـا مقـالات و دسـتاوردهای نویـن علمـی خـود را بـا مـا بـه اشـتراک بگذارنـد. امیـد کـه بـه موجـب این‌گونـه تعامـلات سـازنده و مسـتمر، هـر روزه بـر غنـای علمـی نشـریه هنرپـژوه افـزوده شـود.

الهام اکبری

مقاله

انطباق بصری و ادبی در نگارگری کلیله و دمنه؛ مطالعه موردی نسخه کلیله و دمنه کتابخانه باواریا شمارۀ (arab.۶۱۶) و نسخه کلیله و دمنه کتابخانه فرانسه شمارۀ (ar.۳۴۶۵)

نویسنده اول: غفران بریمو، دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی تحلیلی هنرهای اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: brimoghufran@gmail. com
استاد راهنما: دکتر ابو القاسم دادور، استاد تمام، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: a. dadvar@alzahra. ac. ir

چکیده

کتاب کلیله و دمنه یکی از قدیمی‌ترین داستان‌های ادبی جهان به شمار می‌آید که نویسنده‌ای هندی آن را نوشته و ابن مقفع آن را از زبان پهلوی به زبان عربی ترجمه کرده است. این کتاب شامل چندین اسطوره و افسانه است که از زبان حیوانات مختلف نقل می‌شود و دو شغال به نام‌های کلیله و دمنه ازجمله شخصیت‌های اصلی آن هستند. به رغم اینکه کلیله و دمنه جزء اولین کتاب‌های عربی است که نگاره‌های اسلامی در آن پدیدار شده است اما بیشتر مطالعاتی که در مورد آن صورت گرفته در زمینۀ مطالعات ادبیات عرب بوده و در نتیجه نگاره‌های آن از نظر تاریخی و هنری، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. روش پژوهش حاضر، توصیفی-تحلیلی و هدف آن کشف میزان پایبندی نگارگر دو نسخۀ خطی کلیله و دمنه به توصیفات متن مرتبط با داستان است. جامعۀ موردمطالعه در این پژوهش، نسخۀ کلیله و دمنه کتابخانۀ ایالت باواریا با شمارۀ (arab.۶۱۶) و نسخۀ کتابخانۀ ملی فرانسه با شمارۀ (ar.۳۴۶۵) است که در آن ۶ نگاره به‌صورت هدفمند از هر دو نسخۀ مربوط به یک داستان انتخاب و با متن مربوط مقایسه شده است. سؤال اصلی این پژوهش این است که نگارگران کتاب کلیله و دمنه در دو نسخۀ کتابخانۀ ملی فرانسه و نسخۀ کتابخانۀ ایالت باواریا تا چه میزان به توصیفات متن در نگاره‌های خود پایبند بوده‌اند؟ با تجزیه و تحلیل نگاره‌های مذکور این نتیجه حاصل شد که نگارگر نسخۀ کتابخانۀ باواریا، چه از نظر عناصر و چه از نظر وقایع رخ داده در داستان، به‌طور دقیقی به توصیفات متن پایبند نبوده است، درحالی‌که نگارگر نسخۀ کتابخانۀ ملی فرانسه در این زمینه وفادارتر و دقیق‌تر عمل کرده است. او نیز برخی جزئیات را از تخیل خود به نگاره‌ها افزوده است.

کلیدواژه‌ها: کلیله و دمنه، نسخه عربی، نگارگری، متن و تصویر

مقدمه

تصویرگری نسخه‌های خطی یکی از مواردی است که هنرمندان مسلمان در آن سرآمد بوده‌اند. تصویرها مکمل کلام و کتاب‌ها شامل هنرهای زیبایی از جمله خوش‌نویسی، تذهیب و رنگ‌آمیزی و غیره بودند. هر نسخهٔ خطی که از گذر زمانه محفوظ مانده است، به عنوان گنجینه‌ای بیانگر سلیقهٔ هنری هر عصری به شمار می‌آید. قرن هفتم هجری آغاز شکوفایی هنر نگارگری به شمار می‌رود و از جمله کتاب‌هایی که دارای تصاویر بسیاری- چه در نسخه‌های فارسی و چه نسخه‌های عربی آن- است، کتاب کلیله و دمنه است. داستان‌های حیوانات در این کتاب، بسیاری از هنرمندان عرب و فارس را به خود جلب کرده است، ازاین‌رو آن‌ها در به تصویر کشیدن آنها بسیار خوب عمل کردند و پشت هر داستان، یک درس و عبرت وجود داشت. نویسنده هیجان و احساس زیادی به اثر وارد کرده است و بین غرایز حیوانات و صفات مردم، ارتباط خوبی برقرار کرده‌اند.

از آنجا که نگاره‌ها ارتباط نزدیکی با متن دارند، مطالعهٔ آن‌ها به صورت جداگانه امکان‌پذیر نیست، زیرا آن‌ها باعث افادهٔ بیشتر مفاهیم موجود در متن شده‌اند. نگاره‌ها تخیل خواننده را تحریک می‌کنند و زمینهای برای توضیحات و تفسیرهای مختلف به وجود می‌آورند. سؤال اصلی این پژوهش این است که نگارگران کتاب کلیله و دمنه، نسخهٔ کتابخانهٔ ملی فرانسه و نسخهٔ کتابخانه ایالت باواریا تا چه حد به توصیفات متن در نگاره‌های خود پایبند بوده‌اند؟ آیا نگارگران از عناصر اضافی که در متن به آن‌ها اشاره نشده است در به تصویر کشیدن داستان‌ها استفاده کرده اند؟ شباهت‌های تصویرگری‌ها در هر دو نسخه چیست؟

با توجه به اهمیت تصویر و ارتباط آن با متن، هدف اصلی این مقاله شناخت میزان تعهد نگارگر کلیله و دمنه نسخهٔ باواریا و نگارگر نسخهٔ کتابخانهٔ ملی فرانسه به توصیفات متن است و هدف فرعی آن شناخت ارتباط میان تصویر و متن در کتاب کلیله و دمنهٔ ابن مقفع است. ضرورت این پژوهش این است که علیرغم اینکه ابن مقفع این کتاب را اولین بار از زبان پهلوی به زبان عربی ترجمه کرده و قدیمیترین نسخهٔ مصور آن به زبان عربی است، اما هیچ پژوهش تخصصی در زمینهٔ مطالعهٔ نسخه‌های عربی از نظر ارتباط بین تصویر و متن وجود ندارد.

پیشینهٔ پژوهش

با توجه به نسخهٔ عربی کتاب کلیله و دمنهٔ ابن مقفع، پژوهش‌های زیادی در زمینهٔ مطالعات ادبیات عربی برای این کتاب انجام شده است، اما در مورد تصاویر آن، تعداد آن‌ها اندک است که در ادامه پژوهش‌هایی که ارتباط بیشتری با موضوع مقاله دارند ذکر شده است؛ در کتابی با عنوان «نگارگری اسلامی» نوشتهٔ ثروت عکاشه (۲۰۰۱ م) در خلال پرداختن به هنر مملوکیان به شکل مختصر دربارهٔ نقاشی‌ها و تصاویر کلیله و دمنه در قرن چهاردهم نیز اشاره شده است و از جمله نتایج مقالهٔ «هنر نقاشی در نسخه‌های خطی، نمونهٔ موردی: کلیله و دمنه و مقامات حریری» نوشتهٔ زینب کامل کریم الویسی (۲۰۱۹ م)، شناسایی ویژگی‌ها و خصوصیات هنری متمایز مکتب بغدادی از طریق مطالعهٔ خصوصیات تصاویر موجود در دو نسخهٔ خطی است. مهناز شایسته‌فر و دیگران (۱۳۹۱ش) مقاله‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های تصویری و مضمونی نسخه‌های خطی مصور دوره ایوبیان» را نوشته‌اند که به بررسی ویژگی‌های تصویری و مضمونی نگاره‌ها در دورهٔ ایوبیان با مطالعهٔ نگاره‌های سه نسخهٔ خطی به‌جا مانده از آن دوره یعنی نسخه‌ای از کلیله و دمنه در کتابخانهٔ ملی فرانسه به شمارهٔ (ar.۳۴۶۵)، مقامات حریری و کتاب مختارالحکم و محاسن‌الکلم می‌پردازد. یکی از مهم‌ترین نتایج به دست آمده در این مقاله، استفاده از عناصر نمادین به منظور ارجاع به یک چیز، مکان یا حتی یک مفهوم است و در کتاب کلیله و دمنه علی‌رغم کمبود مهارت هنرمند در ترسیم اشکال، آن است که نشاط و حرکت و پویایی در آن‌ها دیده می‌شود.

روش پژوهش

روش این پژوهش، توصیفی و تحلیلی با رویکرد مطالعهٔ تطبیقی است. در ابتدا، نگاره‌های مشترکی که حاوی شرح همان واقعهٔ مذکور در متن داستان هستند، در هر دو نسخه از بقیه نگاره‌ها جدا شدند و تعداد آن‌ها به ۵۰ نگاره رسید. سپس نگاره‌هایی که بعداً به نسخهٔ کتابخانه ملی فرانسه اضافه شدند، به دلیل تفاوت در سبک ترسیم حذف شدند. در مرحلهٔ بعدی، ۶ نگاره به روشی هدفمند انتخاب شد و متن مرتبط با هر نگاره مورد مطالعه قرار گرفت، سپس نگاره‌های کلیله و دمنهٔ نسخهٔ باواریا و نسخهٔ کتابخانهٔ ملی فرانسه با متن مربوط مقایسه شد تا میزان وفاداری و دقت نگارگر هر دو نسخه به توصیفات متن مشخص گردد.

دلیل انتخاب این دو نسخه این است که نسخهٔ کتابخانهٔ ملی فرانسه قدیمی‌ترین نسخهٔ عربی مصور کلیله و دمنه در قرن سیزدهم میلادی و نسخهٔ کتابخانهٔ باواریا قدیمی‌ترین نسخه از چهار نسخهٔ خطی شناخته شدهٔ عربی مربوط به قرن چهاردهم میلادی است.

تاریخچهٔ ادبی کتاب کلیله و دمنه

کلیله و دمنه یکی از مشهورترین کتاب‌های داستانی جهان است که به زبان حیوانات نوشته شده و نکات اخلاقی، اجتماعی، سیاسی، پندها و اندرزها و حکمت‌های آن در قالب داستان‌هایی بیان شده است (صدقی و همکاران، ۴۲: ۱۳۹۲). کلیله و دمنه برای آموزش شاهزادگان نوجوان هندی نوشته شده است، بنابراین مخاطبان اصلی کتاب کودکان و نوجوانان هستند. به طوری که در فرهنگ‌نامهٔ اسلام آمده است: مقصود از نوشتن آن، آموختن رسم زندگی و پادشاهی به شاهزادگان با یاری جستن از افسانه‌های جانوری بوده است. در زمان منصور بن محمد، دومین خلیفهٔ عباسی، کلیله و دمنه از زبان پهلوی به عربی ترجمه شد. این ترجمه به قلم عبدالله بن مقفع دانشمند و مترسل بلیغ آن روزگار انجام گرفت و در روزگاری اندک اشتهار بسیاری یافت (برکت رضایی و همکاران، ۱۳۹۲: ۳۷- ۳۸) به طوری که این کتاب عربی مأخذ ترجمه به بیشتر زبان‌ها در سراسر جهان شد (صدقی و همکاران، ۴۲: ۱۳۹۲). کتاب اصلی به زبان پهلوی که ترجمهٔ عربی از آن گرفته شده و نیز مقداری از کتاب اصلی که به زبان هندی بوده و ترجمهٔ پهلوی از آن گرفته شده از بین رفته است، بنابراین نسخهٔ عربی به یک مرجع تبدیل شده است و پژوهشگرانی که قصد ترجمه یا تصحیح ترجمهٔ قدیمی را دارند و حتی افرادی که می‌خواهند کتاب اصلی هندی را گردآوری و تصحیح کنند، به آن مراجعه می‌کنند (بن المقفع، ۲۰۱۲: ۱۲). گستردگی دانش ابن مقفع در زبان پهلوی و عربی باعث شد ترجمهٔ او با موفقیت فراوانی روبرو شود. همین ترجمه بود که در سدهٔ ششم هجری، اساس تألیف نصرالله منشی را تشکیل داد (نوروزیان، ۱۳۹۲: ۵۶).

منبع اصلی این کتاب، دو اثر مهم است به زبان سنسکریت: در درجهٔ اول پنج تنتره به معنای پنج کتاب یا پنج پند که در اصل رسالهٔ کوچکی به نام «نیتی چاسترا» است. چاسترا به معنی کتاب و نیتی به معنی روش خردمندان در زندگی کردن است؛ و منبع دوم تا حدودی منظومهٔ حماسی مهابهاراته، البته با تصرفاتی که توسط ایرانیان در آن‌ها صورت گرفته است (موسوی، ۱۳۹۱: ۱۲۰). گفتنی است که ابوریحان بیرونی در باب ترجمه‌ای که ابن مقفع از «پنج تنتره» به عربی کرده است، نظر موافقی ندارد. از این جهت چنین می‌نویسد: این کتاب را یک بار برزویه طبیب ایرانی به پارسی زبان زمان ساسانیان ترجمه کرد و سپس از زبان عصر ساسانی به عربی ترجمه شد و در این دو بار بر دست کسانی گذشت که در نقل، امانت‌گزار نبودند و در آن تصرفاتی کردند و آرای خود را در آن گنجاندند. بدانگونه که آنچه ما به اسم کلیله و دمنه می‌شناسیم و ترجمه‌ای است که ابن المقفع به عربی انجام داده است، با اصل «پنج تنتره» تفاوت بسیاری دارد. از آن جمله این که ابن المقفع چون زندیق و مانوی بوده است، بابی به عنوان باب برزویه طبیب در ابتدای کتاب افزوده و آرای مانوی خویش را از زبان برزویه در آنجا بیان کرده است (هنر، ۱۳۸۳: ۷۶-۷۷).

نسخه‌های عربی موجود از ترجمه ابن مقفع عبارت‌اند از:

۱- نسخهٔ کتابخانهٔ آیا صوفیه استانبول که در ۶۱۸ هجری به همت عبدالله بن محمد العمری نوشته شده است. این نسخه به کوشش عبدالوهاب عام در ۱۳۶۰ هجری با مقابله با نسخه شیخو در قاهره به طبع رسیده است (باغ بیدی، ۱۳۷۵: ۹۷). این کتاب از همهٔ نسخه‌های خطی که توسط شرق‌شناسان توصیف شده و نیز از نسخهٔ شیخو که در سال ۷۳۹ هجری نوشته شده و شیخو آن را قدیمی‌ترین نسخه دانسته و عنوان «قدیمی‌ترین نسخهٔ خطی کتاب کلیله و دمنه» را بر آن نهاده، قدیمی‌تر است (بن المقفع، ۲۰۱۲: ۱۷).

۲- نسخهٔ مکتوب در ۷۳۹ هجری که به کوشش الأب لویس شیخو الیسوعی در سال‌های ۱۳۲۲ هـ و ۱۳۴۱ هـ و ۱۳۹۷ هـ در بیروت به طبع رسیده است.

۳- نسخهٔ گردآوری شده به دست بارون سیلوستر دو ساسی[1] که در ۱۸۱۶ میلادی در پاریس منتشر و به زبان‌های انگلیسی، ایتالیایی، آلمانی و روسی ترجمه شده است.

۴- نسخهٔ مکتوب در ۱۰۸۶ هـ که به کوشش سید احمد حسن طباره و با همکاری مصطفی لطفی المنفلوطی در ۱۳۸۶ هـ به همراه مقابلهٔ آن با چاپ دو ساسی و چاپ‌های مصر و بیروت در بیروت به طبع رسیده است.

کلیله و دمنه عربی فاقد مقدمهٔ پنج تنتره و در عوض، واجد لواحق زیر است:

۱- مقدمهٔ الکتاب: این مقدمه را به شخصی به نام بهنود بن شحوان یا علی بن الشاه الفارسی نسبت می‌دهند. در این مقدمه، علت تألیف کتاب را دانشمندی هندی، بهنام بیدپا برای پادشاه هند، به نام دابشلیم بیان می‌کنند. همچنین، داستان لشکرکشی ذوالقرنین به هندوستان در این مقدمه آمده است. عبدالوهاب عزام بر این باور

است که این مقدمه را در یک قرن یا حتی سال‌های دورتری پس از ابن مقفع به کتاب افزوده‌اند.

۲- بعثهٔ برزویه الی دیارالهند: در شرح فرستادن برزویه طبیب به هند برای آوردن کتاب پنج تنتره به ایران، نویسنده این مقدمه معلوم نیست.

۳- برزویه طبیب: در شرح حال برزویه و آراء او درباره دنیا و کوشش برای دستیابی به سرای باقی.

۴- عرض الکتاب: در شرح فواید کتاب. این مقدمه منسوب به ابن مقفع است.

ترتیب این چهار مقدمه در نسخه‌های عربی یکسان نیست. در کلیله و دمنه چاپ شیخو ترتیب مذکور رعایت شده است اما در نسخهٔ چاپ عزام و منفلوطی، این چهار مقدمه به ترتیب زیر آمده است: ۱) مقدمهٔ الکتاب ۲) عرض الکتاب ۳) توجیه کسری انوشروان برزویه الی بلاد الهند یا بعثهٔ برزویه الی دیار الهند ۴) باب برزویه طبیب (باغ بیدی، ۱۳۷۵: ۹۷- ۹۸).

ترجمه‌های دیگر به زبان عربی

پس از ابن المقفع، عبدالله بن هلال الاهوازی کلیله و دمنه را در ۷۵۰ ه. ق به نام یحیی بن خالد برمکی ترجمه کرد اما چون ترجمهٔ وی از حیث فصاحت به ترجمه ابن مقفع نمی‌رسید، برجای نماند. علاوه بر این ترجمه، ترجمه‌های منظومی نیز از کلیله و دمنه به عربی انجام گرفته است (همان، ۱۳۷۵: ۹۸).

در طی سال‌ها، کلیله و دمنه بارها به صورت نظم و نثر به زبان‌های فارسی، مغولی، مالایی، اتیوپیایی، عبری، یونانی، لاتین، اسپانیایی، ایتالیایی، فرانسوی، آلمانی و چندین زبان اسلاوی ترجمه شده است (برکت رضایی و همکاران، ۱۳۹۲: ۳۹).

باب‌های کلیله و دمنه

باب‌های موجود در نسخه‌های مختلف این کتاب به بخش‌های زیر تقسیم می‌شود:

۱- پنج باب اول، به استثنای «باب بازجست کار دمنه» که همان باب‌های موجود در اصل هندی «پنج تنتره» است: «شیر و گاو»، «کبوتر طوق‌دار»، «جغد و کلاغ»، «میمون و لاک‌پشت»، «زاهد و راسو». این بخش به دنبال باب «بازجست کار دمنه» است که بعد از باب «شیر و گاو» و مکمل آن و باب «زرگر و سیاح» که داستان آن در خلال باب اول «پنج تنتره» آمده است.

۲- بخش دوم: سه بابی که در پنج قسمت در بخش اول می‌آید و در کتاب «مهابهاراته» معروف است به: «موش و گربه»، «پادشاه و پرنده»، «شیر و شغال».

۳- بخش سوم: باب‌های دیگر که دو بخش هستند: أ. باب‌هایی که در نسخه‌ها یکسان و موافق هستند و آن‌ها عبارت‌اند از: «ابلاد، ایراخت و شادرم، پادشاه هند»، «شیر و حصارها»، «زاهد و میهمان»، «پسر پادشاه و همراهانش».

باب‌هایی که در برخی نسخه‌ها وجود دارند اما در نسخه‌های دیگر وجود ندارند و عبارت‌اند از: «پادشاه موشهاهاهاها»، «مرغ ماهی‌خوار و اردک»، «کبوتر، روباه و مرغ ماهی‌خوار».

این بیست و یک باب در نسخه‌های مختلف کتاب‌ها گنجانده شده است و اگر مقدمه‌ها را کنار بگذاریم و باب‌های اخیر را ذکر کنیم که در آن نسخه‌ها با یکدیگر اختلاف دارند، چهارده باب باقی می‌ماند که نُه باب معروف از آن‌ها به زبان سانسکریت است و آن‌ها پنج باب «پنج تنتره» و باب «زرگر و سیاح» موجود در باب اول آن کتاب هستند و سه باب موجود در «مهابهاراته» و پنج باب باقی‌مانده نیز که در زبان هندی معروف نیستند شامل «باب بازجست کار دمنه» و چهار باب اول بخش سوم است (بن المقفع، ۲۰۱۲: ۳۵- ۳۶).

تصویرگری و نقاشی در نسخه‌های خطی اسلامی

نقاشی و تصویرگری اسلامی جایگاه خود را در نسخه‌های خطی مختلف اسلامی یافت و تصویرگری کتاب‌ها و تزئین آن‌ها با نگاره‌ها زمینهٔ اصلی تصویرگری اسلامی شد. قدیمی‌ترین نسخه‌های مصور اسلامی به قرن دوازدهم و سیزدهم میلادی برمی‌گردد که در رابطه با علوم پزشکی، نجوم، حیوانات، حیله‌های مکانیکی، تاریخ، سیره‌نامه‌ها، دیوان‌های شعر و کتاب‌های مختلف ادبیات نوشته شده است. لازم به ذکر است که مقریزی در نوشته‌های خود نام کتاب «ضوء النبراس و أنس الجلاس فی أخبار الناس» را به عنوان قدیمی‌ترین مرجع هنرمندان تصویرگر و صورتگرانی ذکر کرده است که در تاریخ تمدن اسلامی نقش داشته‌اند (الویسی، ۲۰۱۹: ۳۹۸).

تصاویر موجود در نسخه‌های خطی اسلامی به دو نوع اصلی تقسیم می‌شوند: نوع اول شامل تصاویری است که متن کتاب‌های علمی را به تصویر می‌کشد و نوع دوم شامل تصاویری است که کتاب‌های ادبی را تزئین می‌کنند. علی‌رغم تعداد زیادی نسخهٔ خطی علمی تزئین شده با تصاویر و علاقهٔ مورخان هنر به مطالعهٔ آن‌ها، تصاویر این کتاب‌ها معمولاً دارای ماهیت هنری کمتری هستند. دلیل این امر این است

که هدف آن فقط توضیح، شرح و تفسیر متون بدون هیچ اضافه‌ای است؛ یعنی تصاویر بخشی جدایی‌ناپذیر از خود متون هستند، بدین ترتیب اغلب تقریباً به طور کامل از نسخه‌های خطی اصلی منتقل می‌شوند به طوری که تصاویر همان موضوع در نسخه‌های مختلف با وجود اختلاف زمانی طولانی بین آن‌ها و با وجود مناطق مختلفی که در آن‌ها به تصویر کشیده شده، تفاوت زیادی با هم ندارند. از این رو، ماهیت هنری در تصاویری که کتاب‌های ادبی را تزئین می‌کنند، بیشتر دیده می‌شود زیرا منظور نقاش در این نقاشی‌ها این نبوده است که متن و تصویری را که مهارت او در آن متجلی است، به یک اندازه بر هم منطبق باشند. لذا وی به ارزش ادبی کتاب ارزش هنری دیگری نیز می‌افزوده است. بدین ترتیب، نسخه‌های خطی ادبی دارای یک موضوع به دلیل تفاوت در هنرمند، کشور، دوران یا مکتب هنری اغلب شامل تصاویری هستند که از نظر موضوع، طرح، سبک، شخصیت و ماهیت با یکدیگر تفاوت دارند (الباشا، ۱۹۵۹: ۱۰۲). ما ممکن است هدف سوم تزئین نسخه‌های خطی را با تصاویر درک کنیم و این همان چیزی است که ابن مقفع در مقدمهٔ کتاب کلیله و دمنه که ترجمهٔ آن را در حدود سال ۱۲۳ هجری به پایان رسانده ذکر کرده است. وی گفته است که یکی از اهداف چهارگانهٔ کتاب «نمایش تخیلات حیوانات با انواع مختلف رنگ‌ها است تا همخو و هم الفت دل‌های پادشاهان باشد و اشتیاق آن‌ها نسبت به آن برای لذت بردن از این تصاویر بیشتر باشد و بر این ویژگی باشد و پادشاهان و مردم عامه آن را اتخاذ کنند و بر آن بیافزایند و به مرور اخلاق نیکو به خود بگیرند» (الویسی، ۲۰۱۹: ۳۹۸).

نسخه‌های مصور عربی کلیله و دمنه

سنت تصویرگری قصه‌های کلیله و دمنه احتمالاً مبتنی بر سنت جا افتاده و قدیمی تصویرگری قصه‌های حیوانات پانکاتانترا است. نقاشی‌های آبرنگی در پنجکنت، نزدیک سمرقند از قرن هشتم میلادی یافت شده‌اند که تصویرهایی از قصه‌های پانکاتانترا را دربردارند و گواهی بر سنت تصویرگری است که بعداً در خاور نزدیک اسلامی جذب شده و تطبیق یافته است (سلیمان، ۲۰۰۶: ۳۹).

متون ابن المقفع در مقدمهٔ کتاب این موضوع را روشن می‌کند که اصل این کتاب مزین به تصاویر بوده است اما هیچ نسخهٔ مزینی از این دورهٔ آغازین به ما نرسیده است. قدیمی‌ترین نسخهٔ مزین به تصاویر نسخه‌ای است که در کتابخانهٔ ملی پاریس به شمارهٔ (ar. ۳۴۶۵) نگهداری می‌شود. کتابخانه‌های دنیا تعداد زیادی از نسخه‌های آرایش یافتهٔ کلیله و دمنه را نگهداری می‌کنند؛ از جمله در پاریس با شمارهٔ (۳۴۶۷)، در بادلیان آکسفورد با شمارهٔ (pococke ۴۰۰)، در مونیخ با شمارهٔ (c arab.۶۱۶) (فؤاد سید و همکاران، ۱۳۹۲: ۴۹- ۴۸). به نظر می‌رسد که تصویرگران از همان ابتدا به روح اصلی این اثر ادبی دارای جذابیت انسانی بسیار نفوذ کرده‌اند و اغلب موفقیت آن‌ها در بیان ویژگی‌های حیوانات بیش از موفقیت آن‌ها در بیان ویژگی‌های انسان است. ما روباه‌ها را مشاهده می‌کنیم که گاو احمق در حال مرگ را با تمسخر، ریشخند و پوزخند زیرکانه زیر نظر دارند و کلاغ سرنوشت دوستانش را مشاهده می‌کند و با دلسوزی و تدبر به دنبال نقشهٔ نجات آن‌ها است. این مجموعهٔ جذاب از هنر تصویرگری حیوانات و پرندگان به زیباترین و کامل‌ترین بیان و تعبیر خود در سبک هندی مغولی رسیده است (عکاشه، ۲۰۰۱: ۴۳). نسخه‌های مصور عربی کلیله و دمنه برای مخاطبان مختلف که احتمالاً برای امیر و پادشاه بوده تهیه شده است در جدول ۱ مشخص شده‌اند.

شماره نسخه و محل نگهداری	تاریخ	مکان نسخه برداری	تعداد ورق	تعداد نگاره
کتابخانهٔ ملی پاریس شماره (ar.۳۴۶۵)	۶۱۷ - ۶۲۸ ه/ ۱۲۲۰ - ۱۲۳۰ م	مصر یا سوریه	۱۴۶	۹۸ نگاره، ۸ نگاره بعداً اضافه ش
نسخهٔ کتابخانهٔ سلطنتی شهر رباط شماره (۳۶۵)	۶۶۴-۶۷۹ ه/ ۱۲۶۵-۱۲۷۱ م	بغداد	-	۱۱۳
دانشگاه کمبریج شمارهٔ (T-S Box AR.۵۱, fol.۶) (رضایی و همکاران، ۱۳۹۲: ۴۰).	۷۲۵ - ۷۴۰ ه/ ۱۳۲۴-۱۳۴۰ م	مصر یا سوریه	۱	-
کتابخانهٔ ایالتی باورایا شماره (arab.۶۱۶)	۷۴۰-۷۵۰ ه/ ۱۳۵۰-۱۳۱۰ م	مصر	۱۲۹	۷۳
کتابخانهٔ بادلیان (MS.pococke400)	۷۵۵ ه/ ۱۳۵۴ م	مصر یا سوریه	۱۵۲	۷۷
کتابخانهٔ ملی پاریس شماره (۳۴۷۶)	۷۴۹-۷۵۹ ه/ ۱۳۴۸-۱۳۵۷ م	مصر یا سوریه	۱۱۹	۵۰ نگاره، ۴۷ مورد از آنها اصلی
کتابخانهٔ بریتانیا، لندن شماره (ADD.۲۴۳۵۰)	۷۵۰ ه/ ۱۳۴۹ م	مصر یا سوریه	۱۶۲	-
کتابخانهٔ دانشگاه کریستی کمبریج شماره (MS.۵۷۸)	۷۸۸ ه/ ۱۳۸۶ م	آسیای صغیر (آناتولی یا سوریه)	۱۳۵	۱۲۰
نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه کمبریج شماره (T-S Box AR.۴۰, fol.۶) (همان).	۸۰۰ ه/ ۱۳۹۷ م	مصر یا سوریه	۱	

جدول ۱. نمونه‌های نسخه‌های مصور عربی کلیله و دمنه. تدوین: نگارنده.

کلیله و دمنه نسخهٔ کتابخانهٔ ملی فرانسه شمارهٔ (ar۳۴۶۵)

این نسخه در سال‌های ۶۱۷ -۶۲۸ هـ /۱۲۲۰ - ۱۲۳۰ م زمان حکومت ایوبیان نقاشی شده است (شایسته فر و همکاران، ۱۳۹۱: ۵۶) و نسخه‌ای ناقص است که به زبان عربی نوشته شده و بسیاری از صفحات در انتهای آن بازسازی شده و برای نگارش صفحات جدید، از جوهر قهوه‌ای و سیاه استفاده شده است. کاغذی هم که در برگه‌های قدیمی و هم در برگه‌های بازسازی شده ۹۸ ۸ -۷، ۵ f. و ۷۵، ۶۸ f. استفاده شده است منشأ شرقی دارد. کاغذ دارای نشانهٔ آبی غربی بر روی برگه‌های بازسازی شده ۲۲، ۲۵، ۳- ۱ f. (شکل یک تاج که در بالای آن یک ستاره است) و ۱۴۶-۱۳۸، ۷، ۶ f. (شکل سه هلال) است. این نسخه دارای ۱۵ سطر در هر صفحه و شامل ۹۸ ن‌گاره است که ۸ مورد از آن‌ها بعداً توسط نگارگران مختلف اضافه شده است. این جلد با چرم سبز غربی به تقلید از صحافی عربی در سال ۱۹۴۷ میلادی ساخته شد، زمانی که نسخهٔ خطی مجدد در سال ۱۹۴۷ میلادی بازسازی شده بود. (URL 1). با دقت در تصاویر این نسخه متوجه می‌شویم که در نگاره‌های آن

اسامی اشخاص، بالای سر آن‌ها نوشته شده است که توجیه روشنی ندارد، جز آنکه به دست شخصی پر مدّعا، بدخط و کم‌سواد افزوده شده باشد (شایسته فر و همکاران، ۱۳۹۱: ۷۵).

معرفی کلیله و دمنه نسخهٔ کتابخانهٔ ایالتی باورایا شماره (arab ۶۱۶.)

این نسخهٔ خطی معروف که در حدود سال ۱۳۱۰ میلادی در مصر تولید شده است، احتمالاً قدیمی‌ترین نسخه از چهار نسخهٔ خطی عربی معروف کلیله و دمنه از قرن چهاردهم میلادی و یکی از معدود متون عربی مصور است. هر صفحه شامل ۱۷ سطر و صفحات (۱-۱۷، ۹۲، ۹۳، ۱۱۵، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۳) بازنویسی شده است. (URL :۲). این نسخه شامل ۷۳ نگاره است که برخی از آن‌ها بسیار آسیب دیده و از کیفیت هنری بالایی برخوردار هستند و از این رو از نظر تزیین کتاب‌های عربی دارای اهمیت ویژه‌ای است (Aumer، ۱۸۶۶: ۲۶۹).

ارتباط میان متن و تصویر

آشکارترین تفاوت میان هنر نقاشی و هنر تصویرگری، ارتباط میان متن و تصویر است. تصویرگری با توجه به ویژگی‌های متن، میزان درک گروه سنی مخاطب کتاب، سلیقهٔ شخصی و خیال هنرمند شکل می‌گیرد. یک تصویرگر برای مصورسازی کتاب در هر صورت تابع متن است و حتی اگر تصاویر را بسیار هنرمندانه و خلاقانه خلق کند، باز هم اثر او در عین استقلال با متن مناسبت دارد. به همین دلیل برای بیان کیفیت تصاویر باید آن‌ها را به علامت‌های کمّی ترجمه کرد. مثلا برای بیان اضطراب باید کسی را تصویر کرد که با نگرانی مشغول جویدن انگشتان خویش است و برای بیان بلاهت در تصویر باید به همان حدی که بلاهت در چهره نمایان می‌شود اکتفا کرد و این امر همان قابلیت بیانی تصویر است که در هنر تصویرسازی خود را نشان می‌دهد. نباید این مطلب را فراموش کرد که قابلیت بیانی تصویر محدود است و همهٔ کیفیات و معانی قابل دیدن نیستند. لاجرم، نکتهٔ اصلی در عبور از عالم محسوسات به عالم معانی آن است که چگونه مفاهیم و احساسات درونی را قابل نمایش سازیم (اقبالی، رجبی، ۱۳۹۵: ۱۰۵). لویس از ایدهٔ چندسیستمی[۲] استفاده کرده و این عبارت را بیان می‌کند: «متن متشکل از سیستم‌های بیانی گوناگون». از سوی دیگر پری نودلمن[۳] توضیح می‌دهد که چگونه متن و تصویر همدیگر را «محدود[۴]» می‌کنند و برای توصیف این حالت از واژگان و اصطلاحات ادبیات استفاده می‌کند تا رابطهٔ متن و تصاویر را به عنوان «کنایه یا طعنه[۵]» تعبیر کند: «کلمات و تصاویر به طعنه/طنز یکدیگر را تفسیر می‌کنند». نودلمن همچنین استعارهٔ مورد استفادهٔ بارت یعنی «باز گفتن[۶]» را اینگونه توضیح می‌دهد: «کلمات و تصاویر با محدود کردن یکدیگر، معنایی را القا می‌کنند که هیچکدام بدون دیگری دارای این معنا نخواهد بود. کامل کردن دیگری چیزی است که بارت آن را باز گفتن خوانده است» (سایپ، ۱۳۸۸: ۱۷۹).

جوزف شوارگز[۷] در سال ۱۹۸۲میلادی به دو طبقه‌بندی متفاوت از رابطهٔ متن و تصویر دست پیدا می‌کند: «گونه‌هایی که او آن‌ها را هماهنگی و انحراف می‌نامد. در گونهٔ اول متن و تصاویر دارای رابطه‌ای سازگار و موزون‌اند. برخی مواقع تصاویر از متن جلوتر حرکت می‌کنند و با پیشبرد اتفاقات داستان، متن را کامل می‌کند. تصاویر و متن می‌توانند به نوبت بازگویی داستان را به عهده بگیرند و این رابطه‌ای است که شوارگز آن را پیشروی تناوبی می‌نامد. در گونهٔ دوم که رابطهٔ میان متن و تصویر (انحراف) است، تصاویر کاملاً از متن فاصله گرفته و به گونه‌ای در تقابل با متن قرار می‌گیرند. یکی از مثال‌های گونهٔ انحراف حالتی است که شوارگز آن را «تضاد» می‌نامد. استعاره‌های موسیقایی مواردی هستند که تصاویر، داستانی متفاوت از متن را بیان می‌کنند. بخشی از لذت موجود در این‌گونه داستان‌ها مربوط به استنباط و درک خواننده و بیننده از دو داستان در یک زمان واحد است» (اقبالی، رجبی، ۱۳۹۵: ۱۰۹).

لورنس. آر. سایپ[۸] مبدع نظریهٔ تعامل متن و تصاویر است. او تعامل را به معنای محصولی می‌داند که از ترکیب دو یا چند ماده یا عامل تشکیل شده است. تأثیر اجماع عناصر با یکدیگر بسیار بیشتر از هر کدام از آن‌ها به تنهایی است. در یک کتاب تصویری که حرکت و پیش‌روی متن و تصویر ممکن است بدون یکدیگر از میان بروند، آن‌ها رابطه‌ای پوشاننده با هم دارند. رابطه‌ای که در آن تأثیر نهایی نه تنها به اجماع این دو گروه یعنی متن و تصویر بستگی دارد، بلکه همچنین ادراک کنش متقابل و فعالیت بین آن‌ها نیز به هر دوی این عناصر وابسته است (همان: ۱۱۰).

گلدن رابطهٔ میان متن و تصویر را به پنج دستهٔ متفاوت تقسیم می‌کند. به نظر می‌رسد تقسیم‌بندی او بر پایهٔ میزان «کاری» است که تصاویر با نوشتار برای انتقال معانی و مفاهیم موجود در متن انجام می‌دهند. یکی از محدودیت‌های موجود در این تقسیم‌بندی این است که چون این تقسیم‌بندی بیشتر وابسته به میزان تناسب متن با تصاویر است، بنابراین به پویایی و تحرک کمتر توجه دارد.

پویایی و تحرکی که تو دل است این‌گونه توصیف می‌کند: «کلمات تصاویر را تغییر می‌دهند و تصاویر کلمات را در رابطهٔ میان متن و تصاویر، توازن قدرت به اندازهٔ میزان تبادلات و فعالیت‌هایی که متن و تصویر با هم انجام می‌دهند و یکدیگر را تغییر می‌دهند، اهمیت ندارد» (سایپ، ۱۳۸۸: ۱۷۹).

در تصویرسازی، قابلیت بیانی تصویر محدود به رابطهٔ میان عوالم محسوس و نامحسوس است، چرا که اصولاً کار تصویرگران «نمایش دادن معانی و کیفیات» است اما در این راه نباید تصور کرد که هر معنای مجردی امکان تصویر شدن دارد و اگر هم داشته باشد نباید تصور کرد که با ترجمهٔ سادهٔ «لفظ» به «تصویر» این کار امکان‌پذیر می‌شود. درک هنرمند از معنا بر اساس شکافتن صورت معمول واقعیت به دست می‌آید و این مقدمه‌ای است برای رفتن وی به طرف شکل‌های تمثیلی و یا تجرید فرم‌های بصری در جهت بیان معنی (اقبالی، رجبی، ۱۳۹۵: ۱۰۹).

مطالعهٔ تطبیقی متن و تصویر دو نسخهٔ کلیله و دمنه باب عرض الکتاب، داستان مرد و دزد

این داستان دربارهٔ یک مرد فقیر «با فقر، گرسنگی و برهنگی» است که به برخی از نزدیکان خود پناه می‌برد اما هیچ یک از آن‌ها چیزی که بدان لازم داشت به او نمی‌دهند. مرد یک شب دزدی را در خانهٔ خود دید و با خود گفت: بگذار او را رها کنم، زیرا چیزی ندارم که از سرقت بترسم. در حالی که دزد در حال جستجو بود تا اینکه ظرفی را دید که گندم در آن بود، دزد گفت: «... من این گندم می‌برم بهتر از این است که دست خالی برگردم. سپس ردای خود را باز کرد و گندم را در آن ریخت. مرد گفت: این گندم را که همه چیز من است میبَرَد... بنابراین مرد فقیر با چماقی که در کنارش بود، روی دزد پرید و دزد چارهای جز فرار و رها کردن ردای خود نداشت» و مرد فقیر صاحب ردایی شد که خودش را با آن بپوشاند (المقفع، ۱۹۸۹: ۴۸).

تصویر ۱. نگارهٔ داستان مرد و دزد، کلیله و دمنه، کتابخانهٔ ایالتی باواریا (URL 3).

تصویر ۲. نگارهٔ داستان مرد و دزد، کلیله و دمنه. کتابخانهٔ ملی فرانسه (URL 4).

مرد فقیر در نسخهٔ نگارهٔ کتابخانهٔ باواریا در حال زدن دزد با چوب و کاملاً پوشیده به تصویر کشیده شده است، اما در متن ذکر شده است که مرد از برهنگی رنج می‌برد و دزد دست خود را به سمت مرد فقیر بلند می‌کند (تصویر ۱). در نسخهٔ کتابخانهٔ ملی فرانسه، مرد برهنه است و خود را با پارچه‌ای که به دور خود پیچیده می‌پوشاند و به دزد که گندم را حمل می‌کند، ضربه می‌زند (تصویر ۲). در هر دو نگاره، مکان داستان در خانهٔ مرد فقیر به تصویر کشیده شده است. همچنین در نسخهٔ کتابخانهٔ ملی فرانسه نام هر یک از عناصر در کنار یا بالاتر از عناصر نوشته شده است اما در نسخهٔ باواریا نگاره اغلب با جمله‌ای همراه است که تصویر را بیان می‌کند.

باب شیر و گاو، داستان مرغ ماهی‌خوار و خرچنگ

این داستان در مورد مرغ ماهی‌خواری است که میان جمع انبوهی ماهی زندگی می‌کرد. روزی آب برکه خشک شد و ماهی‌ها از بین رفتند، بنابراین او بسیار گرسنه شد. پس ناراحت نشست و به دنبال رهایی و نجات بود. خرچنگی از کنار او رد شد و وضعیت او را دید و علت ناراحتی‌اش را پرسید. مرغ ماهی‌خوار به او خبر داد که امروز دو صیاد را دیده است که از اینجا عبور می‌کردند و یکی از آن‌ها به دوست خود گفت: «اینجا ماهی زیادی وجود دارد. اول آن‌ها شکار کنیم؟ دیگری گفت: من در جایی ماهی بیشتری از این ماهی‌ها دیدهام پس بیا از آنجا شروع کنیم و اگر آن را تمام کردیم، به اینجا بیاییم و آن‌ها را صید کنیم». اگر صیادان این کار را انجام بدهند باعث مرگ وی می‌شود، بنابراین خرچنگ به سراغ ماهی‌ها رفت و به آن‌ها این خبر را داد. بنابراین آن‌ها برای مشاوره به سمت مرغ ماهی‌خوار آمدند و مرغ ماهی‌خوار به آن‌ها گفت: او نمی‌تواند با ماهی گیران روبرو شود، اما «یک نهر پر از آب را می‌شناسد که ماهی‌ها و آب‌ها و نیزار زیادی در آنجا است». اگر آن‌ها بتوانند به سوی آنجا حرکت کنند، نجات آن‌ها در آن است، بنابراین ماهی‌ها از او خواستند که آن‌ها را به سوی آن نهر برساند. مرغ ماهی‌خوار هر روز دو ماهی را روی تپه‌ای می‌برد و آن‌ها را می‌خورد. یک روز خرچنگ از او خواست که او را به آن نهر برساند، بنابراین با او پرواز کرد و وقتی به تپه نزدیک شد استخوان‌های ماهی‌ها را دید و دانست که خود او هم به همان سرنوشت دچار خواهد شد و با خودش گفت: «اگر انسان در مکان‌هایی که میداند نابودیاش در آنجاست با دشمنش مواجه شود، خواه بجنگد یا نجنگد، بهتر است از روی سخاوت از طرف خودش بجنگد، سپس با چنگ‌های استخوانی خود روی گردن مرغ ماهی‌خوار افتاد و آن را فشار داد تا او را کشت» (بن المقفع، ۱۹۸۹: ۹۰- ۹۱).

تصویر۳. نگارۀ داستان مرغ ماهی‌خوار و خرچنگ، کلیله و دمنه، کتابخانۀ ایالتی باواریا (URL 3).

تصویر ۴. نگارۀ داستان مرغ ماهی‌خوار و خرچنگ، کلیله و دمنه، مأخذ کتابخانۀ ملی فرانسه (URL 4).

بر این اساس، حیواناتی که در متن این داستان ذکر شده‌اند، مرغ ماهی‌خوار، خرچنگ و ماهی هستند اما تصویرگر در نسخۀ کتابخانه باواریا فقط مرغ ماهی‌خوار و خرچنگی را به تصویر کشیده است که حلقوم مرغ ماهی‌خوار را فشار می‌دهد ولی از ترسیم آب نیز کوتاهی کرده و فقط به ترسیم سنگ‌ها و برخی گیاهان سبز برای نشان دادن محل وقوع حادثه (تپه) اکتفا کرده است (تصویر۳).

همچنین مرغ ماهی‌خوار را ترسیم کرده که در حالت تسلیم شدن در برابر خرچنگ بدون هیچ مقاومتی است. ولی در نسخۀ کتابخانۀ ملی فرانسه، تصویرگر علاوه بر گل و گیاهان مختلف، ماهی‌هایی را که در آب در کنار مرغ ماهی‌خوار و خرچنگ شنا می‌کنند نیز ترسیم کرده است. ما از حرکت بال‌های مرغ ماهی‌خوار درمی‌یابیم که او سعی می‌کند در برابر چنگال‌های خرچنگ مقاومت کند (تصویر ۴).

داستان فریب‌کار و ساده‌لوح

این داستان دربارۀ یک فرد فریب‌کار و فردی ساده‌لوح است که در تجارتی شریک شدند. هنگامی‌که آن‌ها در سفر بودند، فرد ساده‌لوح کیس‌های پیدا کرد که هزار دینار در آن بود و فریب‌کار به آن پی برد. پس تصمیم گرفتند که پول را بین خودشان تقسیم کنند. فریب‌کار با خودش تصمیم گرفت که کل پول را بگیرد. از این رو پیشنهاد داد به اندازه‌ای که نیاز دارند از پول بردارند و بقیه را زیر تنۀ یک درخت دفن کنند. مرد ساده‌لوح پذیرفت و همان کار را انجام دادند. روز بعد، فریب‌کار به محل مخفی کردن پول رفت و آن را برداشت و وقتی فرد ساده‌لوح دوباره به پول احتیاج داشت، آن‌ها با هم به محل رفتند و زمین را کندند اما کیسه‌ای وجود نداشت. فریب‌کار فرد ساده‌لوح را به دزدی پول متهم کرد، بنابراین آن‌ها به نزد قاضی شکایت بردند و فریب‌کار ادعا کرد که ساده‌لوح پول را برده است. قاضی از او سؤال کرد که آیا مدرکی برای گفتۀ خود دارد یا خیر. وی پاسخ داد: بله، درخت به من شهادت می‌دهد. «فریب‌کار به پدرش دستور داده بود که برود و در درخت پنهان شود تا اگر از او سؤال شد، جواب بدهد؛ بنابراین پدر فریب‌کار رفت و وارد شکاف درخت شد». هنگامی که قاضی این را شنید «به همراه یارانش و فرد فریب‌کار و ساده‌لوح به راه افتادند تا اینکه به درخت رسیدند». از درخت سؤال کرد و پیرمرد داخل آن جواب داد که ساده‌لوح کسی است که پول‌ها را برداشته است. قاضی تعجب کرد «و دستور داد تا درخت را بسوزانند، بنابراین آتشی اطراف آن به راه انداختند. پدر فرد فریب‌کار که در درخت بود خواستار کمک شد و او را بیرون آوردند و در آستانۀ نابودی قرار گرفته بود». قاضی پول‌ها را از فریب‌کار گرفت و آن‌ها را به ساده‌لوح داد (بن المقفع، ۱۹۸۹: ۱۱۴-۱۱۵).

تصویر ۵. نگاره داستان فریبکار و ساده‌لوح، کلیله و دمنه، کتابخانۀ ایالتی باواریا (URL 3).

تصویر ۶. نگاره داستان فریبکار و ساده‌لوح، کلیله و دمنه، کتابخانۀ ملی فرانسه (URL 4).

نگارگر در نسخۀ کتابخانۀ باواریا، قاضی را در سمت راست نگاره و روی اسب خود و فریب‌کار و ساده‌لوح را در سمت چپ ترسیم کرده است. پدر فرد فریب‌کار نیز را در حال سوختن با آتش نشان داده که برای کمک دست‌های خود را به سمت قاضی دراز کرده است و در پشت سر او چند گیاه وجود دارد. در نسخۀ کتابخانه ملی فرانسه، علاوه بر چهار نفری که ذکر شد، یک نفر پنجم نیز در کنار قاضی ترسیم شده است و طبق متن داستان، احتمالاً او یکی از همراهان اوست «او به همراه یارانش به راه افتادند». می‌بینیم که فریب‌کار و ساده‌لوح دست‌های خود را با نوعی اضطراب و انتظار به سینۀ خود گرفته‌اند. همچنین پدر مرد فریب‌کار در حالی که داخل یک برگ بزرگ درخت نشسته نشان داده شده و در کنار او نوشته شده است: «پدر فریب‌کار در درخت» و آتش در زیر او بدون اینکه او را لمس کند در حال سوختن است (تصویر ۵ و ۶).

باب جغدها و کلاغ‌ها

داستان از دشمنی بین پادشاه کلاغ‌ها و پادشاه جغدها حکایت دارد. یک روز، پادشاه جغدها به همراه همراهانش به لانۀ کلاغ‌ها حمله کردند و شبانه بسیاری از آن‌ها را کشتند. صبح که فرا رسید، پادشاه کلاغ‌ها با پنج کلاغ صاحب‌نظر مشورت کرد. اولی و دومی گفتند که این مکان را ترک و کوچ کنیم اما پادشاه نپذیرفت و گفت که باید از وطن خودشان دفاع کنند. نفر سوم اشاره کرد که جاسوسان را در میان دشمنانشان بفرستند و اگر آن‌ها برای جنگ آماده شوند، پولی به عنوان فدیه هر ساله به آن‌ها بدهند تا آن‌ها را به سلامت رها کنند؛ اما نفر چهارم از پادشاه درخواست کرد که در برابر جغدها به حیله‌ای استناد کند و نزد آن‌ها برود و مکان‌های مستحکم آن‌ها و شکاف‌های قلعه‌های آن‌ها را بررسی کند به طوری که بتوانند از آنجا

به آن‌ها حمله کنند؛ بنابراین پادشاه موافقت کرد. وی پس از بررسی محل زندگی جغدها، نزد مردم خود بازگشت و به آن‌ها گفت: جغدها در فلان مکان و در کوهی پر از هیزم هستند. در آن مکان گله‌ای از گوسفندان به همراه یک مرد چوپان وجود دارد و ممکن است آتشی در آنجا پیدا کنیم و آن را به سوراخ جغدها بیندازیم. هیزم خشک به سمت آن بیاندازیم و بال‌هایمان را تکان دهیم تا آتش در هیزم شعله‌ور شود و هر کسی از آن‌ها خارج شود بسوزد و هر که هم بیرون نیاید در اثر دود در جای بمیرد (بن المقفع، ۱۹۸۹: ۱۷۲)، بنابراین آن‌ها این کار را کردند و همهٔ جغدها را کشتند و به سلامت به خانه‌های خود بازگشتند.

در نسخهٔ کتابخانهٔ باواریا، نگارگر اوج داستان را به تصویر کشید، سه کلاغ را در سمت چپ نگاره ترسیم کرد که در حال شعله‌ور کردن آتش با بال‌های خود هستند، در حالی که جغدها داخل سوراخ قرار دارند و بالاتر از کلاغ‌ها ترسیم شده‌اند (تصویر ۷). در نسخهٔ کتابخانهٔ ملی فرانسه، ملاحظه می‌کنیم که کلاغ‌ها چیزی شبیه به چوب‌های خشک در دهان خود حمل می‌کنند و بال‌های خود را به هم می‌زنند تا آتشی را که به یک آتش شعله‌ور تبدیل‌شده، شعله‌ورتر کنند. ما همچنین یک گیاه عجیب در سمت چپ نگاره و برخی از سنگ‌ها را ملاحظه می‌کنیم که در متن داستان ذکر نشده است (تصویر ۸).

تصویر ۷. نگارهٔ داستان جغد و کلاغ، کلیله و دمنه. کتابخانهٔ ایالتی باواریا (URL 3).

تصویر ۸. نگارهٔ داستان جغد و کلاغ، کلیله و دمنه. کتابخانهٔ ملی فرانسه (URL 4).

باب میمون و لاک‌پشت، داستان زاهد و راسو

این داستان دربارهٔ زاهدی است که همسری داشت که پس از سال‌ها از ازدواجشان صاحب فرزند پسری شد و پس از چند روز زن خواست که به حمام رود. پسر را به پدر خویش سپرد. بعد از مدت کوتاهی فرستاده‌ای از سوی پادشاه آمد و به شوهر گفت که پادشاه او را برای یک مسئلهٔ مهم می‌خواهد. مرد نزد پادشاه رفت و پسرش را تحت مراقبت راسویی نگه داشت که آن را از کوچکی بزرگ کرده بود. «پس یک مار سیاه از یکی از اتاق‌های خانه بیرون آمد و به پسر نزدیک شد. راسو به آن ضربه‌ای زد و او بر روی آن پرید و آن را کشت، سپس آن را تکه‌تکه کرد و دهانش از خون آن پر شد. سپس زاهد آمد و در را باز کرد و راسو را دید. وقتی او را آلوده به خون دید، گمان کرد پسرش را خفه کرده و صبر و شکیبایی در کار خود نکرد... و با عصایی که در دستش بود به سر او زد و کشت. زاهد به خانه وارد شد و پسر را سالم دید و گفت: کاش این بچه را نداشتم و این قدر خیانت نکرده بودم» (بن المقفع، ۱۹۸۹: ۸۸۱).

نگارگر در نسخهٔ کتابخانه باواریا، زاهد را در داخل خانه به تصویر کشیده که عصای خود را به سمت بالا نگه داشته و بی‌حرکت ایستاده است و ما می‌توانیم این را از حالت بدن تشخیص دهیم. راسو در زیر پاهای او به پشت و بی‌حرکت افتاده است.

در سمت چپ، مار سیاه را کنار تخت کودک برخلاف آنچه در متن ذکر شد، تکه‌تکه نشده می‌بینیم و تمام عناصر داستان در یک صحنه جمع شده‌اند. در حالی که در نسخهٔ کتابخانهٔ ملی فرانسه ملاحظه

می‌کنیم که نگارگر نوعی تفکیک مکانی بین جایی که زاهد راسو را کشته و جای کودک ایجاد کرده است، بدین صورت که آن‌ها را در یک کادر جدا از هم قرار داده است و این با آنچه در متن آمده مطابقت دارد «... زاهد وارد شد و پسر بچه را دید». نگاره نیز پویا است، زیرا زاهد طوری ترسیم شده که در حال ضربه زدن به راسویی است که به نظر می‌رسد از درد به هم پیچیده است و در کنار او مار به صورت تکه‌تکه و سر و بخشی از بدنش در کنار کودک دراز کشیده روی تخت قرار دارد (تصویر ۹ و ۱۰).

تصویر ۹. نگارهٔ داستان زاهد و راسو، کلیله و دمنه کتابخانهٔ ایالتی باواریا (URL 3).

تصویر ۱۰. نگارهٔ داستان زاهد و راسو، کلیله و دمنه. کتابخانهٔ ملی فرانسه(URL 4).

باب موش و گربه

داستان دربارهٔ یک گربه به نام رومی است که در سوراخ درختی زندگی می‌کند و در نزدیکی سوراخ او موشی زندگی می‌کرد. روزی یک شکارچی تور خود را نزدیک محل زندگی گربه برپا کرد و گربه در تور افتاد. «موش خزید و بیرون آمد و در طلب خوردن چیزی بود و از رومی در ترس بود. در حالی که از احتیاط سعی می‌کرد آن گربه را پیدا کند، او را در دام دید و خشنود و خوشحال شد. سپس برگشت و یک راسو پشت سر خود دید که می‌خواست او را بگیرد و در درخت یک جغد بود که می‌خواست او را برباید. او متحیر و ترسیده بود. اگر به پشت بر می‌گشت، راسو او را می‌گرفت و اگر به چپ و راست می‌رفت، جغد او را می‌ربود و اگر جلو می‌رفت، گربه او را می‌بلعید» (بن المقفع، ۱۹۸۹: ۱۹۰)؛ بنابراین موش به فکر همکاری با دشمن خود یعنی گربه افتاد تا هر دو زنده بمانند و او تمام طناب‌های تور را به جز یکی برید و وقتی که شکارچی نزدیک شد آن را هم برید، سپس آن‌ها به سرعت به سوی آزادی دویدند و گربه موش را از خود دور دید. به او گفت چرا این کار را می‌کنی. او پاسخ داد: تو دشمن من هستی و به تو اعتماد ندارم، بهترین کار برای من این است که از تو دور باشم و فقط برایت آرزوی سلامتی کنم (همان: ۱۹۱-۱۹۳).

تصویر ۱۱. نگارهٔ داستان موش و گربه، کلیله و دمنه. کتابخانهٔ ایالتی باواریا (URL 3).

تصویر ۲۱. نگارۀ داستان موش و گربه، کلیله و دمنه. کتابخانۀ ملی فرانسه (URL 4).

در نگارۀ مربوط به این متن در نسخۀ کتابخانۀ باواریا، گربه را در سمت چپ داخل تور نشسته نشان می‌دهد و در کنار آن در سمت راست دو نقاشی متشکل از خطوط خارجی وجود دارد که تا حدودی به نقاشی کودکان شباهت دارد و به احتمال زیاد منظور نگارگر از آن‌ها، موش و راسو بوده است. در بالا جغدی ایستاده روی درخت وجود دارد، اما به نظر می‌رسد که تصویرگر زمان کافی را برای طراحی این نگاره صرف نکرده و آن را بدون دقت نقاشی کرده است. برعکس در نگاره کتابخانۀ ملی فرانسه، گربه را در تور گیر افتاده می‌بینیم که در اطراف آن موش، راسو و جغد حضور دارند که در حال نگاه به گربه هستند. به طور کلی ملاحظه می‌کنیم که تصویرگر قصد داشته است حیوانات را به طور دقیق و پویا به تصویر بکشد. در هر دو نگاره، بر چهرۀ حیوانات هیچ عبارتی نشان داده نمی‌شود و خشک و بی‌روح هستند (تصویر ۱۱ و ۱۲). جدول ۲ میزان مطابقت دو نسخه با متن مربوطه را نشان می‌دهد.

نتیجه‌گیری

کتاب کلیله و دمنه جزء اولین کتاب‌های عربی است که نگاره‌های اسلامی در آن ظاهر شده است. این کتاب به بسیاری از زبان‌ها ترجمه و با نگاره‌هایی تزیین شده است که با توجه به مکتب هنری موردنظر متفاوت هستند. در ابتدای این پژوهش، تاریخچۀ مختصری از کتاب کلیله و دمنه و ترجمه‌های آن به زبان عربی و باب‌های موجود در نسخه‌های مختلف آن مورد بحث قرار گرفت. در مرحلۀ بعدی، به تصویرگری در نسخه‌های خطی اسلامی و نسخه‌های عربی مصور از کلیله و دمنه که اطلاعات آن‌ها در جدول شماره ۱ گردآوری‌شده، پرداخته شد.

پس از این مطالب، نسخۀ کتابخانۀ ملی فرانسه به شمارۀ(ar.۳۴۶۵) و نسخۀ کتابخانۀ ایالتی باواریا به شمارۀ (arab.۶۱۶) از نظر تاریخ تولید و مشخصات فنی و هنری آن‌ها معرفی و سپس به برخی از نظریه‌های صاحب‌نظران در زمینۀ رابطۀ بین تصویر و متن اشاره شده است. پس از تجزیه‌وتحلیل شش نگاره از دو نسخۀ قبلی و مقایسۀ آن‌ها با متن داستان مربوطه، میزان مطابقت هر یک از آن‌ها با جملات و وقایع متن بررسی شد. نتایج نشان می‌دهد که نگارگر نسخۀ کتابخانۀ باواریا به ترسیم تمام عناصر مذکور، متعهد و پایبند نبود، بلکه فقط عناصر لازم را ترسیم کرده است. وی در انتخاب عناصری که ترسیم کرده است نیز به خود آزادی عمل داده است. همچنین ضعف در آناتومی ساختار موجودات حیوانی، به ویژه در سر برخی حیوانات مانند مار و گربه را مشاهده می‌کنیم. در نگاره داستان موش و گربه در ترسیم موش و راسو بی‌دقتی دیده می‌شود. احتمال می‌رود که نگارگر برای طراحی آن‌ها وقت کافی نگذاشته باشد و آن‌ها را با خطوط سریع نشان داده است که هیچ ارتباطی با شکل این حیوانات ندارد. علاوه بر این موارد، به نظر می‌رسد که تصویرگر - در برخی نگاره‌ها - به توضیحات ذکر شده در متن اهمیتی نداده است، خواه برای ویژگی‌های افراد یا وقایع داستان باشد (مرد فقیر در داستان مرد و دزد، مار تکه‌تکه شده در داستان زاهد و راسو) که به نوبۀ خود در درک داستان برای مخاطب تأثیرگذار است. در حالی که نگارگر نسخۀ کتابخانۀ ملی فرانسه علیرغم ضعف در آناتومی اسکلت برخی از حیوانات، نسبت به توصیفات مذکور در متن وفادارتر و دقیق‌تر بوده است، به طوری که همۀ عناصر را ترسیم کرده و برخی از جزئیات را با کمک تخیل خود مانند گل‌ها و گیاهان و حادثۀ ضربه زدن مرد فقیر به دزد هنگام برداشتن گندم، به آن اضافه کرده است. این احتمال وجود دارد

که دقت تصویرگر نسخهٔ فرانسه در نگاره‌ها و افزودن سایر عناصر در آن به دلیل علاقهٔ او به پوشش همهٔ جوانب و جزئیات داستان باشد تا محتوای تصویری و توضیحی را در اختیار مخاطب قرار دهد. شباهت‌های نگاره‌های دو نسخه در این است که هدف نگارگر از هر دوی آن‌ها، بیان بخشی از وقایع داستان از طریق تصویرگری، با انتخاب برخی از جملات و کلمات کلیدی توصیفی موجود در متن است. به طوری که هدف رابطهٔ بین متن و تصویر، توضیح و شفاف نشان دادن افراد و وقایع داستان بود. همان‌طور که وجه مشخصه و تمایز این نگاره‌ها را در شخصیت و ماهیت عربی آن ملاحظه می‌کنیم و این از لابلای ویژگی‌های مردم و لباس‌های گشاد آن‌ها با آستین‌های گشاد و عمامه‌های روی سرشان مشخص و آشکار است. با توجه به تعابیر صورت افراد - و نیز حیوانات در برخی از نگاره‌ها - آن‌ها بی‌حرکت و بی‌روح بودند و احساسات خود مانند احساس پشیمانی و ترس را که در متن آمده است ابراز نمی‌کنند. در عوض، نگارگر از حرکات بدن یا دست برای انتقال احساساتی مانند دستان پدر فریب‌کار در داستان فریب‌کار و ساده‌لوح برای نشان دادن پریشانی و درخواست کمک استفاده کرده است.

پی‌نوشت

۱- Sylvestre de Sacy

۲- Polysystemy

۳- Perry Nodelman

۴- Limit

۵- Irony

۶- Relaying

۷- Joseph Schwarc

۸- Lawrence. R. Sipe

۹- در نسخه کتابخانه ایالتی باواریا «در سوراخ‌های کوه»

فهرست منابع فارسی و عربی

- اقبالی، پرویز و رجبی، محمدعلی. (۱۳۹۵). شناخت تصویرسازی کتاب بر اساس رابطه میان متن و تصویر. فصلنامه علمی پژوهشی نگره، دوره یازده(۳۷)، ۱۱۵-۱۰۳.

- الباشا، حسن. (۱۹۵۹). التصویر الاسلامی فی العصور الوسطی. القاهرة: مکتبة النهضة المصریة.

- باغ بیدی، حسن رضایی. (۱۳۷۵). پنچه تنتره در ادبیات سنسکریت وادبیات فارسی. نامه فرهنگستان، سال دوم (۵)، ۸۴-۱۰۳.

- الویسی، زینب کامل کریم. (۲۰۱۹). فن التصویر فی المخطوطات/ کلیلة ودمنة ومقامات الحریری انموذجا. مجلة جامعة الانبار للعلوم الإنسانیة، سال دوازدهم(۳)، ۴۱۲-۳۹۱.

- برکت رضایی، مرضیه و احمد پناه، سید ابو تراب. (۱۳۹۲). معرفی یک نسخه از کتاب کلیه و دمنه در نمونه‌های کهن. فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه، سال اول(۱)، ۴۵-۳۵.

- بن المقفع، عبدالله. (۱۹۸۹). آثار ابن المقفع. بیروت:دار الکتب العلمیه.

- بن المقفع، عبدالله. (۲۰۱۲). کلیله و دمنه. مصر: مؤسسه هنداوی للتعلیم و الثقافه.

- سایپ، لورنس. ار. (۱۳۸۸). کتاب‌های تصویری چگونه کارمی کنند؟ ویژه نامهٔحرفهٔهنرمند، سال هشتم(۳۰)، ۱۳۳- ۱۲۸.

- سلیمان، فهمیده. (۲۰۰۶). دانشنامه تمدن اسلامی قرون وسطا. لندن: انتشارات روتلج.

- شایسته فر، مهناز؛ خزائی، محمد و خزایی، رضوان. (۱۳۹۱). بررسی ویژگی‌های تصویری و مضمونی نسخه‌های خطی مصور دوره

ایوبیان. فصلنامه علمی پژوهشی نگره، دوره هفتم(۲۳)، ۶۹-۵۳.
- صدقی، حسین؛ کاظم زاده، رسول و پرگو عزیزیان، عیسی. (۱۳۹۲). تطبیق کلّی ابواب سه ترجمهٔ کلیله و دمنه و تحلیل منشأ و موضوعات ابواب آن. کاوش نامه ادبیات تطبیقی، سال سوم(۱۲)، ۶۳-۳۹.
- عکاشه، ثروت. (۲۰۰۱). موسوعهٔ التصویر الاسلامی. بیروت: مکتبهٔ لبنان ناشرون.
- فؤاد سید، ایمن و علینقیان، حسین. (۱۳۹۲). نسخه‌های عربی مینیاتوری. کتاب ماه هنر، سال شانزدهم(۱۸۲)، ۵۹-۴۸.
- موسوی، سید فرج‌الله. (۱۳۹۱). جایگاه تاریخی کلیله و دمنه در فرهنگ و تمدن شرقی. فصلنامهٔ مسکویه، دوره هفتم(۲۳)، ۱۳۴-۱۱۹.
- نوروزیان، گیتی. (۱۳۹۲). بررسی تطبیقی خوشنویسی نسخه نگاره کلیله و دمنه ۲۱۹۸ محفوظ درکاخ گلستان با شیوه خوشنویسی اظهر تبریزی. فصلنامه هنرهای تجسمی، دوره هجدهم(۴)، ۶۶-۵۵.
- هنر، علی محمد. (۱۳۸۳). فروخوان از کلیله نکته‌ای چند. آینه پژوهش، دوره پانزدهم(۸۷)، ۸۵-۷۶.

فهرست منابع لاتین

Aumer، J. (۱۸۶۶)، Die arabischen Handschriften der .K. Hof- und Staatsbibliothek in München، München

URLs:

URL ۱: https: //archivesetmanuscrits. bnf. fr/ark: /۱۲۱۴۸/cc۳۱۳۶۱k (access date: ۲۰۲۱ /۶/۲۰)
URL ۲: https: //opacplus. bsb-muenchen. de/title/ BV۰۲۲۴۷۵۸۶۵# (access date: ۲۰۲۱ /۶/۲۰)
URL ۳: www. bsb- muenchen. de (access date: ۲۰۲۱ /۵/۷)
URL ۴: www. bnf. fr de (access date: ۲۰۲۱ /۵/۸)

مقاله

وحشت و اثرگذاری‌هایش[1]

نویسنده: دارن هادسون هیک[2]
مترجم: سپیده نیازی، دانشجوی کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: s. niazi۸۸@gmail. com
استاد راهنما: منصور حسامی، عضو هیئت علمی گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهر، تهران، ایران.
Email: m.hessami@alzahra.ac.ir

چکیده

در ایـن مقالـه، بـا پیـروی از مسـیری کـه نوئـل کارول، مـت هیلـز و آندریـا سـائوکلی مشـخص کرده‌انـد، تعریفـی از وحشـت ارائـه می‌دهـم: چیـزی بـه عنـوان یـک اثـر ادبـی/ هنـری در حـوزه وحشـت در نظـر گرفتـه می‌شـود اگـر و فقـط اگـر هدفـش بـه طـور متمرکـز و آشـکارا برانگیختـن یـک یـا چنـد مجموعـه خاصـی از اثرگذاری‌هـای منفـی باشـد. مجموعـه‌ای از اثرگذاری‌هـای منفـی مشـخص از جملـه: هـراس، تنفـر شـدید، امـر غیرعـادی و امرآلـوده کـه بـا وحشـت همـراه هسـتند؛ امـا نمی‌تـوان آنهـا را در یـک دسـته واحـد جمـع‌آوری کـرد. چیـزی کـه مسـائل را پیچیده‌تـر می‌کنـد آن اسـت کـه بـه نظـر می‌رسـد ایـن مجموعـه بـه طـور آهسـته و پیوسـته در حـال تغییـر اسـت؛ بـه گونـه‌ای کـه اثرگـذاری مـورد نظـر حـوزه وحشـت دهـه ۱۹۲۰، کامـلاً بـا اهـداف حـوزه وحشـت حـال حاضـر یـا حتـی اهـداف مـورد انتظـار در حـوزه وحشـت در قرنـی دیگـر، هم‌پوشـانی ندارنـد. بـه ایـن ترتیـب، در حالـی کـه مـا از واژه "وحشـت" به‌عنـوان یـک اصطـلاح عمومـی در تمـام دوره‌هـا اسـتفاده می‌کنیـم، اینکـه آیـا برخـی از کارهـای ادبـی/ هنـری بـه عنـوان یـک اثـر در حـوزه وحشـت هسـتند یـا خیـر، همیشـه بـه شـاخص زمانـی بسـتگی دارد.

مقدمه

در چندین سال گذشته، من یک دوره در فلسفه وحشت تدریس کرده‌ام. از آنجایی که این دوره فقط مرتبط با تدریس فیلم نیست، به صورت دلخواه در طول دوره چهار فیلم نمایش می‌دهم و علاقمند هستم در هر دوره جدید، آنها را تغییر دهم. اما انجام این تغییرات مشکلی دائمی ایجاد می‌کند. چگونه فقط چهار فیلم را انتخاب کنم؟ اگر بخواهم فیلمی بر اساس داستان استفن کینگ[۳] نمایش دهم، آیا فیلم درخشان[۴] را نشان دهم؟ نیمی از کلاس قبلاً آن را دیده‌اند. فیلم فرزندان مزرعه ذرت[۵]؟ این هم یک فیلم کلاسیک است، ولی من نگرانم که بخاطر جلوه‌های ویژه قدیمی، دانشجویان نتوانند با آن ارتباط برقرار کنند. فیلم مه[۶]؟ این هم اساساً همان فیلم بیگانه[۷] است و من واقعاً می‌خواهم این فیلم را هم به آنها نشان دهم. تنها با چهار فیلم، اینکه همه آنها در واقع فیلمی یکسان نباشند، مهم است - این یک مخاطره است و در هر ژانری وجود دارد- بنابراین من سعی می‌کنم که ترکیبی از ژانرهای گوناگون را داشته باشم.

من می‌خواهم چهار فیلم منتخبم طیف وسیعی از وحشت را نشان دهند و این چیزی است که به دنبال آن هستم. اگر چه، در نهایت متوجه می‌شوم به یک جنبه بیشتر از بقیه توجه شده است: من فیلم‌هایی را که به نظرم با واکنش دانشجویانم مواجه خواهند شد، انتخاب می‌کنم و هنگامی که برای کلاس فیلم را نمایش می‌دهم، دانشجویانم را- به همان اندازه که به صفحه نمایش توجه دارم- می‌نگرم. واکنش آنها به من نشان می‌دهد آیا عاقلانه انتخاب کرده‌ام یا خیر. بحث فلسفی وحشت - هم در مطالب منتشر شده و هم در کلاس من - معمولا بر واکنش‌های ما متمرکز است و این دلیل خوبی دارد.

تا به امروز، بحث فلسفی وحشت به طور کلی بر روی دو مسئله متمرکز بوده است:

۱- وحشت چیست؟

۲- چرا از آن لذت می‌بریم؟

مسئله دوم به دو مشکل تازه-آشنای امروزی، در زیبایی‌شناسی تقسیم می‌شود: پارادوکس در تخیل داستانی و پارادوکس در تراژدی. پارادوکس اولی می‌پرسد، چگونه ممکن است با موضوعاتی که می‌دانیم تخیلی هستند، به صورت عاطفی درگیر شویم، بدون اینکه خودمان را درگیر بی‌منطقی کنیم؟ دومی سوال می‌کند، اصلا چگونه ممکن است ما از داستان‌های رنج کشیدن، لذت ببریم؟ بی‌شک، هر دو سؤال به طور مستقیم به حوزه وحشت مرتبط هستند، ولیکن هیچ کدام به طور انحصاری یک سوال در مورد وحشت نیستند. فیلسوفان هنر در عرصه مباحثه ترجیح می‌دهند به جای ناخرسندی/ اعتراض درباره باتلاق سرگرمی‌های عامه پسند، گفتگو را به سمت "هنر عالی" هدایت کنند. اما برخی از ما از این باتلاق‌ها لذت می‌بریم و برخلاف پارادوکس‌ها، اگر بحث برای همیشه به سمت ادیپ (شخصیت اسطوره‌ای در نمایشنامه سوفوکل)، مرکوسیو (شخصیتی در رومئو و ژولیت) و آنا کارنینا (شخصیت داستان تولستوی) منحرف شود، نمی‌توان به سؤال "وحشت چیست" پاسخ داد. بنابراین، اجازه دهید در مورد وحشت و آن چیزی که وحشت را وحشت می‌سازد؛ صحبت کنیم.

۱. درباره هیولاها، لحظات و حالات روحی

بر اساس دیدگاه نوئل کارول (1990)، که در کتاب فلسفه وحشت، یا پارادوکس‌های قلب[۸] مطرح شده است؛ یک اثر ادبی/ هنری ترسناک برای تداعی کردن احساس ترس و انزجار در مخاطب خود در واکنش به یک هیولا- آنگونه که برای شخصیت آن اثر طراحی شده است- بوجود می‌آید. [۱]از نظر کارول، هیولاها بر اساس علم معاصر، موجوداتی هستند که اکنون وجود ندارند. به طور معمول، چنین موجوداتی کاملاً بینابینی [(بر روی مرز دسته‌بندی‌های معمول ما)] قرار دارند و به سادگی در هیچ یک از دسته بندی‌های معمول ما- به شیوه‌ای که به دنیا می‌نگریم- جای نمی‌گیرند. وجود گرگینه‌ها مشخص نیست و در هیچکدام از دسته‌های «انسان» و «حیوان» قرار نمی‌گیرند، بنابراین آنها هیولا هستند. زامبی‌ها نه به طور کامل مرده‌اند و نه زنده؛ آنها هم هیولا هستند. در مورد ارواح و گرملین‌ها و بلاکولاها (دارکولاها) هم به همین منوال است. تفکر درباره هستی چنین موجوداتی واکنش‌های اولیه انزجار را تولید می‌کنند؛ زیرا آن‌ها در دسته‌بندی‌های ما نمی‌گنجند. آنها واکنش‌های ترسناکی ایجاد می‌کنند، زیرا به طور مستقیم تهدیدکننده هستند. ما آنها را به دلیل تعاملشان با شخصیت‌های روایت‌ها تهدیدکننده می‌دانیم (گرگینه‌ها و زامبی‌ها هر دو به گاز گرفتن؛ مشهورند).

کارل از تئوری‌اش استفاده فراوانی می‌کند، اما اگر به عنوان تعریفی از وحشت به آن بنگریم، مثال‌های نقیض فراوان دارد: آثار ادبی/هنری که عموماً به ژانر وحشت تعلق دارند، فاقد هیولاهایی هستند که کارول آنها را درک می‌کند و از همه مهمتر، آنها موضوعات بینابینی نیستند بلکه موضوعات اصلی وحشت هستند؛ مانند فیلم‌های: کوجو[۹]، روانی[۱۰]، هالووین[۱۱]، آخرین خانه در سمت چپ[۱۲]، تپه‌ها چشم دارند[۱۳]، پروژه جادوگر بلر[۱۴]، اره[۱۵]، مهمانخانه[۱۶]، کریسمس سیاه[۱۷]، کشتار با اره برقی در تگزاس[۱۸] و غیره.

اگر کارول تعریفی انعطاف پذیرتر از وحشت را پیشنهاد می‌کرد، ممکن بود جایی برای طرح چنین مواردی وجود داشته باشد؛ ولی کارول آشکارا می‌خواد تعریفش از وحشت را در دسته تعاریف معمولی از این اصطلاح قرار دهد، که در انجام این مورد ناکام مانده است.

از منظر مت هیلز (2003) آنچه در تعریف کارول کار اصلی را انجام می‌دهد، خود هیولاها نیستند، بلکه مواجهه شخصیت‌ها با هیولاها است. در فیلم سینمایی کلاسیک "گرگ نوجوان[۱۹]" محصول ۱۹۸۵، مایکل جی. فاکس نقش اسکات هاوارد، یک پسر دبیرستانی عادی، را بازی می‌کند که تجربه بلوغ او پر موتر از تجربیات بقیه ما بود. اسکات می‌یابد که ژن گرگینه خانواده را به ارث برده است؛ در انتها طبیعتاش را میپذیرد و به ستاره مدرسه تبدیل می‌شود. پسر عموی اسکات، تاد، همان ژن را در فیلم بعدی "دوباره گرگ نوجوان[۲۰]" که دنباله بدون الهام از فیلم قبلی است- به ارث می‌برد. کارول در یادداشت پایانی کتابش اشاره می‌کند: «گویا شخصیت‌های این فیلم‌ها عموماً این هیولاها را در تناقض با طبیعت و به عنوان غیرعادی میدانند» (Carroll 1990، 224) اما شخصیت‌ها وقتی می‌بینند اسکات چقدر در بسکتبال خوب است، به سرعت از این دیدگاه عبور می‌کنند. به بیان دیگر، گرگ نوجوان ترسناک نیست زیرا گرگینه دیگر تهدیدکننده نیست. حضور یک هیولا (حداقل آن‌گونه که کارول هیولاها را درک می‌کند) برای آنکه یک اثر ادبی/ هنری برچسب "وحشت" را دریافت کند، کافی نیست و - هیلز ادعا می‌کند- حتی ضروری هم نیست.

هیلز استدلال می‌کند که:

رویدادها بر موجودیت‌هایی که در وحشت هنری[۲۱] با آنها سر و کار داریم، اولویت منطقی دارند؛ زیرا در روایت‌های ترسناک تخیلی نمایان می‌شوند. موجوداتی که ۱) دسته‌بندی‌های فرهنگی را نقض می‌کنند؛ ۲) تنفر شدید و انزجار را القا می‌کنند؛ و ۳) احساس تهدید را برمی‌انگیزند. با وجود همه این‌ها، فقط از طریق نمایش رویدادهای روایی مانند دور شدن قربانی از هیولا، می‌توان آن را نشان داد، رویدادی که ظاهراً در مرکز رویکرد موجودیت محور کارول، قرار دارد. (Hills 2003، 142)

کارول اثرگذاری شناختی-عاطفی مخاطب ژانر وحشت را وابسته به نشانه‌های ارائه شده در طرز رفتار شخصیت‌های تخیلی داستان می‌داند، و هیلز اشاره می‌کند که این نشانه‌ها همیشه در برخی از رویدادهای داستان ریشه دارند. بدون رویداد اشاره شده، شخصیت‌ها از هیولا نمی‌ترسند و ما هیچ داستان ترسناکی نخواهیم داشت و فقط گرگ نوجوان را داریم. هیلز کاملا بر فیلم متمرکز است و به نظر می‌رسد نظریه او محدود به آثار روایی باشد. کارول می‌خواهد حداقل نظریه‌اش را به «هنرهای زیبا، مانند کارهای گویا یا اچ. آر. گیگر» (Carroll 1990، 12) بسط دهد. نقاشی گویا -ساتورن پسرش را میبلعد- جلد کتاب کارول را مزین کرده است. نقاشی‌های گیگر نیز کابوس‌های تک رنگی هستند که هیولاهای بیومکانیکی و مناظر خشن و بیگانه را نشان می‌دهند. بر خلاف فیلم‌های بیگانه[۲۲] – که دارای خصوصیات زنورموف طراحی شده توسط گیگر است و احتمالاً بیشتر به خاطر آن شناخته می‌شوند – نقاشی‌های گیگر هیچ داستانی ندارند؛ در بهترین حالت، لحظات یخزده را به تصویر می‌کشند و اغلب به صورت مطالعاتی از هیولاهای خیالی او ظاهر می‌شوند. اعمال نظریه هیلز امکانپذیر است. اگرچه آن‌گونه که کارول می‌گوید، این نقاشیها دارای هیولاهایی هستند؛ اما هیچ شخصیت تهدید شده‌ای وجود ندارد که واکنش ما را در پی داشته باشد. در عوض، هیولاهای خیالی گیگر فقط آنجا نشسته‌اند و آزاردهنده هستند. آنها نیازی به انجام کاری ندارند – وجود آنها به تنهایی کافی است. اگر بخواهیم چنین چیزهایی را به عنوان وحشت طبقه بندی کنیم (و حداقل کارول می‌گوید او این کار را می‌کند)، آنگاه تئوری‌های ارائه شده توسط کارول و هیلز ما را به هدف مورد نظر نمی‌رسانند. آندرهآ سائوکلی نظریه جایگزینی را ارائه می‌دهد که امیدوار است بتواند ما را به آن نقطه برساند.

با آنکه که هیلز مدعی است رویدادها در ماهیت وحشت، اولویت منطقیای نسبت به هیولاها دارند؛ از منظر سائوکلی (2014) هنوز چیز دیگری اساسیتر است: حالت روحی[۲۳].

کارول و هیلز، هر دو، در مورد احساساتی که باعث ایجاد وحشت می‌شوند؛ صحبت می‌کنند. درک کارول از احساسات برپایه شناخت است: حالات احساسی برآمده از افکار یا باورها (مثلاً موجودی که دراکولا می‌نامیم، تهدیدکننده و ناپاک تلقی می‌شود) که (در مورد حس وحشت) باعث بروز هیجان فیزیکی می‌شود. (Carroll 1990، 27).

هیلز به مفهوم گسترده‌تری از احساسات پیشنهاد شده توسط درک ماتراورز می‌نگرد که بر اساس آن، این احساسات بوجود آمده ممکن است مستقیماً با نمایش یک هیولا و بدون هیچ‌گونه فکر یا محتوای اعتقادی ایجاد شوند. شیوهای که یک صحنه فیلمبرداری می‌شود - نورپردازی، زاویه دوربین – می‌تواند برای تحریک حس مربوطه کافی باشد. اما، در جایی که من از چیزی می‌ترسم (تخیلی یا واقعی)، یا از یک چیز حالت انزجار پیدا می‌کنم، سائوکلی عقیده دارد اثرگذاری اصلی مرتبط با وحشت، به نوع دیگری از احساسات تعلق دارد – نوعی از اثرگذاری که مانند ترس و انزجار، وابسته به یک شی نیست.

برخلاف یک احساس، حالت روحی می‌تواند ساعت‌ها یا روزها در پس زمینه ذهن قرار گیرد و نحوه تجربه انسان را از جهان و افکارش رنگ آمیزی کند [بر نحوه تجربه انسان از جهان و افکارمان تاثیر بگذارد]. شخص می‌تواند خود را افسرده یا مضطرب یابد بدون آنکه چیزی برای افسردگی یا نگرانی داشته باشد. هر چیزی ممکن است شخص را در حالت روحی قرار دهد: یک آسمان دایم ابری، ملاقات با شخصی که قبلا می‌شناختیم، یک استراحت شبانه خوب یا بد. سائوکلی معتقد است آثار ادبی/ هنری ترسناک در وهله اول، با ایجاد جو مناسب، ما را در حالت روحی مورد نظرشان قرار می‌دهند. فیلم بیگانه ما را در حالت روحی مناسبی، از طریق فضای فوق العاده دلهره آور کِشتی، قرار می‌دهد: «هیولا در تونل‌های تاریک کمین می‌کند و انسان‌ها در محیطی بسته در میانه جهانی بی‌صدا و به طرز تهدید آمیزی وسیع، به دام افتاده‌اند. ». (Sauchelli 2014، 43)
در مقابل، فیلم او تعقیب می‌کند[۲۵] فضایی آگورافوبیک[۲۶] و پارانویا دارد - دوربین دائماً در فضاهای باز می‌چرخد و همیشه به دنبال تهدیدی نامشخص است. فیلم آه می‌کشد[۲۷]، محصول سال ۱۹۷۷، از موسیقی گروه گابلین[۲۸] استفاده می‌کند تا ما را از همان ابتدای فیلم بر روی مرز دلهره قرار دهد و تنشی ایجاد کند که در طول فیلم (و احتمالاً بعد از آن) ادامه یابد. در واقع، سائوکلی معتقد است موسیقی گابلین، حتی جدا از استفاده به یاد ماندنی آن در فیلم، خود به تنهایی می‌تواند به عنوان موسیقی وحشت، طبقه‌بندی شود. ملودی صداگذاری اولیه، گرچه شاید شبیه لالایی باشد، ولی به طرز ناراحت کننده‌ای بازتاب می‌یابد. با شروع آواز خواندن با صداهایی زمخت و ناخوشایند، موسیقی ناراحت کننده‌تر می‌شود. صدای تاب خورده خارج از کوک یک طبل، همراه با صداهایی زمخت که توسط صدایی شبیه تکه‌های گنگ مکالمه با معنایی نامفهوم، قطع می‌شود. سائوکلی می‌گوید همه اینها باعث می‌شوند شنونده، در حالت روحی خاصی قرار گیرد.
به طور کلی، سائوکلی ادعا می‌کند:

> شناخت یک اثر هنری وحشت به کمک جوی که اثر قصد تداعی کردن آن را دارد، تعیین می‌شود. جوی که توسط عناصر سبکی خاص که به لحاظ شکل هنری با هم متفاوتند، بوجود می‌آید؛ ولیکن همه آنها، حداقل در مورد بحث مورد نظر، عملکرد مشترکی در فراخوانی یک حالت روحی خاص دارند. این حالت روحی توسط حالتی از تنش مداوم و انتظاراتی که به ارتباط بین جزئیات جوی و مسائل ترسناک و ناخوشایند مربوط است، مشخص می‌شود سائوکلی آن حالت روحی را "حالت روحی-اچ" [۲۹] می‌نامد- حالتی که «با احساس تنش مرتبط با یک تمایل بیمارگونه از توجه شخص به مجموعه‌ای از جنبه‌های ناخوشایند واقعیت- که در مورد ژانر وحشت، بیشتر شامل "مرگ، قتل و نیروهای شیطانی" است- مشخص می‌شود. » (43-4). از دیدگاه سائوکلی، به چیزی اثر ادبی/ هنری ترسناک می‌گویند که فقط برای تداعی کردن یک حالت روحی-اچ ویژه با استفاده از ابزارهای خاص موجود در شکل هنری که اثر به آن تعلق دارد، طراحی شده باشد. اشکال هنری مانند: فیلم، ادبیات، موسیقی و غیره. (43)

تمرکز بر اثرگذاری به نظر مسیر درستی می‌رسد؛ زیرا اصل هر دیدگاهی که ارائه می‌شود، همین مسئله را در بر دارد، لیکن سائوکلی نیز با برخی مشکلات روبرو می‌شود. سائوکلی مفهوم حالت روحی-اچ را بر پایه "تمایل بیمارگونه توجه ما" به چیزهای منفی مانند "مرگ، قتل، و نیروهای شیطانی" بنا می‌کند، که به نظر راهی ساده‌تر برای دستیابی به ادراک شناختی است (که در واقع خود حالت روحی نیست؛ ولی با آن همراه است). بنابراین، یک سوال مطرح می‌شود، حالت روحی به خودی خود چگونه است؟ آیا حسی که با گوش دادن به ملودی فیلم آه می‌کشد تداعی می‌شود، شبیه به حالتی است که با خواندن داستان‌های ارواحام. آر. جیمز بر می‌انگیزد یا با تماشای فیلم کشتار با اره برقی در تگزاس می‌شود؟ مطمئناً در هر اثرگذاری، یک مشخصه منفی وجود دارد؛ اما آیا این ویژگی‌های منفی یکسان هستند؟ سائوکلی به حالت روحی-اچ به عنوان یک "حالت موثر خاص" اشاره می‌کند(43) که حاکی از منحصر به فرد بودن آن است؛ ولی احساسی که جو ناراحت‌کننده موسیقی فیلم آه می‌کشد بر می‌انگیزد، بیگمان از احساسی که شخصیت شوم و ساکت کتاب جیمز به ارمغان می‌آورد و هر کدام از این احساسات، با حسی که از دیوانگی وحشت آفرینی که فیلم اره برقی تگزاس القا می‌شود، متفاوت است. در واقع، طی یک قرن گذشته یا بیشتر، طیف وسیعی از اثرگذاری به اشکال گوناگون با ژانر وحشت مرتبط بوده است. اجازه دهید به برخی از مواردی که به طور گسترده مورد بحث بودند، نگاهی بی‌اندازیم.

۲. ترس کیهانی لاوکرافت

مقاله اچ. پی. لاوکرافت با عنوان «وحشت فراطبیعی در ادبیات» - اولین بار در سال ۱۹۲۷ منتشر شد، سپس در بین سال‌های ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۵ بازبینی و گسترش یافت - کاوش اولین استاد وحشت را در این ژانر، نشان می‌دهد. مقاله لاوکرافت در ظاهر، مرور و بررسی تاریخچه وحشت ادبی و پیشگام بودن آن از قرون وسطی تا زمان نوشتنش است؛ اما در واقع نظریه‌ای غنی درباره وحشت، توسعه آن و (همانطور که او ادعا می‌کند) نهایت کمال آن را ارائه می‌دهد. لاوکرافت در سراسر مقاله‌اش تلاش می‌کند تا ادبیات وحشت (یا "عجیب") را به عنوان یک نوع ادبی اصیل و بلندمرتبه- گرچه گونه‌ای از ادبیات که به طور منحصر به فردی بر روی احساس ترس انسان تمرکز دارد- معرفی کند. نوع داستانی که لاوکرافت به آن علاقهمند است، مانند "ادبیات ترس کیهانی" و "داستان عجیبگ، چیزی "به طور بیمارگونه‌ای غیرطبیعی" را به تصویر می‌کشد:

[برای ایجاد این نوع داستان] باید جوی خاص از ترسی نفس‌گیر و غیرقابل توصیف، از نیروهای بیرونی و ناشناخته وجود داشته باشد؛ و اشارهای به ترسناکترین تصور ممکن در ذهن انسان-که با جدیت و بدشگونانه تبدیل به موضوع آن می‌شود- داشته باشد؛ [به معنی دیگر،] تعلیقی بدخیم و ویژه یا شکستی از قوانین ثابت طبیعت که تنها محافظ ما در برابر هجوم آشوب و اهریمنان فضای ناشناخته است (Lovecraft ۱۹۷۳، ۱۵).

می‌توان لاوکرافت را در پایان این جمله خسته و بی‌نفس شده، تصورکرد؛ [زیرا] بخشی از نوشته، ویژگی بارز ادبیات داستانی‌ای است که او در همان زمان خلق می‌کرد: داستان‌هایی از خدایان بیگانه فراموش شده، از قبیل[۳۰] کثولهو، یوگ-سوثوث[۳۱] و شاب-نیگوراث[۳۲]، موجودات غیرقابل درکی که درست در آن سوی مرزهای باریک واقعیت وجود دارند و صبورانه منتظر ورود به دنیای ما هستند.

وقتی لاوکرافت از ترس ناشی از وحشت صحبت می‌کند، مراقب است آن را از ترسی که توسط "ادبیات ترس فیزیکی محض و وحشتآور دنیوی" ایجاد می‌شود، متمایز کند؛ داستان‌هایی که فقط درباره قتل، اجساد و روانی‌های زنجیری هستند (۱۵). به جای آن، لاوکرافت در مورد نقض قوانین طبیعت صحبت می‌کند که به طرز وحشتناکی، ترسناک هستند. چیزی که یک موضوع را در دسته بندی وحشت لاوکرافت قرار می‌دهد، تاثیری است که آن موضوع دارد. او می‌گوید، ما باید براساس همین تاثیر قضاوت کنیم: «نه بر اساس نیت نویسنده یا صرفاً مکانیک طرح داستان؛ بلکه بر اساس سطح احساسی که در کمترین حد معمولی خود به آن می‌رسد» (۱۶).

لاوکرافت به ادبیات عجیب والتر د لا ماره[۳۳]، «در میان افراد کمی که غیرواقعی بودن برایشان حضوری واضح و زنده است» (۸۰)؛ ویلیام هوپ هاجسون[۳۴] بی‌نظیر «در روشن کردن تعریف نزدیکی از نیروهای بی‌نام و نشان و موجودات محاصره‌کننده هیولاوار، از طریق اشارات گاه به گاه و جزئیات بی‌اهمیت» (۸۲)؛ و کلارک اشتون اسمیت[۳۵]، با شعر "حشیش خوار" «باز می‌کند مناظر آشفته و باورنکردنی کابوس رنگارنگ را در فضاهای میان ستاره‌ها » (۷۴)، توجه می‌کند. وقتی لاوکرافت از "کیهانی" سخن می‌گوید، منظورش دقیقا کیهانی است.

۳. پادشاه وحشت، هراس و تنفر شدید

نیم قرن پس از نوشته‌های لاوکرافت، تاج به دست استفن کینگ سپرده شد و او به همان اندازه متقاعد شد تا یک تحقیق غیرداستانی درباره وحشت بنویسد،: رقص مرگ[۳۶]. مانند "وحشت فراطبیعی در ادبیات"، کتاب کینگ نیز ظاهراً یک بررسی از وحشت است که اکنون شامل فیلم‌ها، تلویزیون و سایر رسانه‌ها، و همچنین کلام مکتوب می‌شود. همانند مقاله لاوکرافت، در میان بیش از ۴۰۰ صفحه مطالعه پرپیچ و خم کینگ، نگاه‌های اجمالی از بینش قوی در مورد ماهیت وحشت وجود دارد.

کینگ معتقد است داستان‌های ترسناک، اعم از رمان، فیلم یا نمایش‌های رادیویی، در دو سطح عمل می‌کنند: سطح خودآگاه در بالا، که در درجه‌های ظرافت هنری متفاوت است؛ و سطح ناخودآگاه و ابتدایی در زیر، جایی که داستان به دنبال یافتن "نقاط فشار فوبیک[۳۷]" شخص است. (King 2010، 4) ترس‌ها در این سطح ابتدایی ممکن است فراطبیعی باشند، ولی امکان سیاسی، اقتصادی یا روان شناختی بودن را نیز داراست. این‌ها همان چیزهایی هستند که افراد واقعاً از آنها می‌ترسند، هر چند ترجیح بر آن است به آنها فکر نکنند، و در این سطح ابتدایی است که اشخاص «آن احساس کمی از اضطراب را که "مورمور شدن" می‌نامیم»، تجربه می‌کنند (۶). از دیدگاه کینگ، داستان‌های ترسناک واقعاً موفق، انگشتان خود را از طریق ترس‌های خودآگاه که در سطح بالایی برانگیخته می‌شوند، در این ترس‌های اغلب نیمه آگاه فرو می‌برند.

بهترین احساسی که در سطح خودآگاه برانگیخته می‌شود، همان چیزی است که کینگ هراس می‌نامد: ترس از آنچه ممکن است باشد، ولی آشکار نشده باقی می‌ماند. هراس آن احساسی است که وقتی به آنسوی در بستهی بالای پله‌هایی که به آرامی در حال بالا

رفتن از آن هستیم، فکر می‌کنیم، به سراغمان می‌آید. هراس منتظر افتادن لنگه دیگر کفش است [(هراس در انتظار اتفاقات بدی است که رخ می‌دهد)]. هراس همان چیزی است که هدر وقتی در چادر در فیلم پروژه جادوگر بلر تنهاست احساس می‌کند و احتمالاً بیننده هم همراه او این حس را تجربه می‌کند.

بدتر از هراس، وحشت است. وحشت همان هدفی است که داستان‌نویس در باز کردن در بالای پله‌ها، دنبال می‌کند. همان چیزی که طراحی شده است تا مایکل مایرز در کوجو و صورت چرمی، به بیننده نشان دهد. کینگ وحشت را فیزیکیتر از هراس توصیف می‌کند: وحشت، « با نشان دادن چیزی که از نظر فیزیکی نادرست است، واکنشی فیزیکی فرا می‌خواند. » (22).

کمترین واکنشی که داستان ترسناک مورد هدف قرار می‌دهد، تنفر شدید خام است: حالت تهوع. هدف اصلی زیرژانر فیلم‌های اسپلترکور[۳۸] و ادبیات اسپلترپانک[۳۹] همین است و با موضوع خون و روده‌ها و مغزها مرتبط است. رابرت بلاک، نویسنده کتاب روانی[۴۰]، با انتقاد از زیرژانرهای اسپلتر، می‌گوید: «باید بین آنچه که الهام‌بخش هراس و حالت تهوع است، تمایز قائل شد». کینگ این را بیشتر قبول دارد: «سعی خواهم کرد خواننده را به هراس بی‌اندازم. منتها اگر متوجه شوم که نمی‌توانم او را بهراسانم، سعی می‌کنم به وحشت بی‌اندازم. و اگر باز متوجه شوم که نمی‌توانم این کار را هم انجام دهم، به سمت ایجاد یک واکنش انزجارآور می‌روم و به این افتخار نمی‌کنم. » (۲۶) اینکه تمایزی بین تاثیرات مورد نظر وجود دارد، بدین معنی نیست که یکی وحشتناک است و دیگری نه.

از نظر کینگ فیلمی مانند وحشت در آمیتی ویل[۴۱]، در ظاهر جزو آن دسته از داستان‌هایی است که در اطراف آتش کمپ گفته می‌شوند و هراسِ فیلم(اتاق قرمز[۴۲])، وحشت فیلم (جودی[۴۳]) و تنفر شدیدِ موجود در مجموعه فیلم‌های (مگس![۴۴]) را به وجود می‌آورد. ولیکن، در ادامه، فیلم موفق می‌شود به چیزی عمیقتر دست پیدا کند. در اصل، داستان درباره خانواده‌ای است که تا آخرین سکه خود را برای خرید خانه‌ای بزرگ خرج می‌کنند و بعدا معلوم می‌شود تسخیر شده است. فراتر از صداهای اهریمنی و دیوارهای خونین، وحشت در آمیتی ویل، درباره خانه‌ای است که لوتزها[۴۵] را خشک می‌کند و آن‌ها توانایی ترک آن را ندارند. به نظر کینگ، وحشت در آمیتی ویل، در نهایت یک کابوس اقتصادی است.

۴. غیرعادی

قبل از لاوکرافت یا کینگ، این روانشناسان بودند که در مورد ژانر وحشت در ادبیات (وحشت ادبی) تحقیق کردند. پدیده[۴۶] das Un-heimliche، یک مورد جالب توجه و خاص به معنی: امر نامتعارف یا غیرعادی.

ارنست ینتچ[۴۷] احساس مورمور شدن از یک امر غیرعادی را برخاسته از نوعی عدم قطعیت فکری، به عنوان تاثیر ناشناخته توصیف می‌کند. ینتچ پیشنهاد می‌دهد تا زمانی که نتوانیم یک چیز ناآشنا را در یک دسته‌بندی مناسب قرار دهیم؛ آن چیز، ما را در موقعیتی بینابینی قرار می‌دهد. ینتچ به طور مشخص، تأثیر ناشی از «تردید در مورد اینکه آیا یک موجود به ظاهر زنده واقعاً جاندار است یا خیر و برعکس و تردید در مورد اینکه آیا یک شیء بی‌جان ممکن است در واقع جاندار نباشد یا خیر» مد نظرش است(Jentsch 2008، 221). تاثیری که با قدم زدن در یک فروشگاه بزرگ بعد از ساعت‌ها، با تماشای مانکن‌های اطراف به صورت گذرا در نور نیمه روشن، بوجود می‌آید و از خود می‌پرسید: «آیا آن یکی کمی حرکت کرد؟» این تأثیر زمانی واضح‌تر می‌شود که به نظر می‌رسد تقلید از شکل انسان، کارکردهای جسمانی یا ذهنی انسان را نیز آشکار می‌کند یا، شاید بدتر، زمانی که عملکرد انسان به‌جای اراده‌ای، مکانیکی به نظر می‌رسد. امر غیرعادی وقتی به وجود می‌آید که شما این سوظن مداوم و ناراحت‌کننده را داشته باشید که همه چیز آنطور که به نظر می‌رسد نیست و چیزی کاملاً در جایگاه درست و مناسب خود قرار ندارد. ینتچ خاطر نشان میدارد به طور طبیعی هنرمندان از این تاثیر بهره می‌برند. [با تکیه بر مطالبی که گفته شد،] در فیلم‌های ژانر وحشت، عروسک‌ها و مانکن‌های بیشتری نسبت به سایر ژانرها، وجود دارد. نظریه ینتچ الهام بخش نظریه دره غیرعادی ماساهیرو موری (۱۹۷۰) در بحث رباتیک شد - این ایده که وقتی یک چیز به شکل و قالب یک انسان سالم نزدیک می‌شود، بیشتر و بیشتر آشنا و پذیرش آن راحت‌تر می‌شود. از دیدگاه موری نقطه‌ای وجود دارد که در آن چیزی کاملاً به ظاهر انسانی به نظر می‌رسد، اگرچه به اندازه کافی کاملاً انسانی نیست و این یک حس خاص عجیب و غریبی را ایجاد می‌کند. فیلم مترسک‌ها[۴۸]، اولین نسخه[۴۹] CGI فیلم قطارسریع السیر قطبی[۵۰] و آدم مکانیکی‌های (اتومِتونهای) مرکز تفریحی برند Chuck-E-Cheese، همگی در خطر سقوط به دره غیرعادی هستند.

با توجه به نظریه ینتچ، زیگموند فروید (به طور معمول) فراتر می‌رود. اگرچه فروید موافق تعلق امور غیرعادی «به قلمرو حوزه ترسناک؛

جایی که ترس و خوفناکی را برمی‌انگیزد» است (فروید 2003، 123)، ولی معتقد است، این ناآشنایی صرف نیست که اثرگذار است.

فروید این گفته را از فریدریش شلینگ فیلسوف وام گرفته است: «اصطلاح "غیرعادی" (unheimlich) به هر چیزی گفته می‌شود که قرار بود راز بماند، پنهان شود و در معرض دید قرار گیرد» (132). فروید تاثیر غیرعادی را به نظریه خود درباره ناخودآگاه پیوند می‌دهد - این ایده که همه ما ترس‌ها و امیال را سرکوب می‌کنیم و مانع باورهای کودکانه می‌شویم، اما این چیزها واقعاً از بین نمی‌روند؛ آنها فقط به داخل زیرزمین‌های عمیق، تاریک و تیره روان انسان‌ها رانده می‌شوند. ولیکن، به اعتقاد فروید، چیزی که دور رانده می‌شود، بخاطر عادت بدش، در رویاها و رفتارهای ناخودآگاه شخص مانند حباب به سطح می‌آید و آشکار می‌شود. فروید می‌گوید احساس غیرعادی وقتی بوجود می‌آید که چیزی، یکی از این احساسات سرکوب شده یا باورهای منکوب شده را تحریک کند. اندام‌های بریده شده و چشم‌های گمشده به ترس اولیه از اخته شدن مرتبط است. به نظر می‌رسد هراس از امر غیرعادی از زنده به گور شدن و تخیلات بازگشت به رحم، ناشی می‌شود. در حالی که ممکن است تصور شود فانتزی رحم، یک احساس آرامش بخش است، فروید می‌گوید: «هر اثرگذاری که از یک تکانه عاطفی به وجود آمده باشد، از هر نوعی، با سرکوب شدن، به ترس تبدیل می‌شود» (147) وقتی که حباب این احساس به سطح می‌آید، ترس احساس می‌شود.

در همین حال، فروید عقیده دارد احساس مورمورشدن که از مانکن‌ها و ماشین‌های خودکار به وجود می‌آید به دلیل بیدار شدن "باور کهن"ی موجود در کودکان و انسان‌های اولیه است؛ این باور که همه چیز در اطراف ما زنده است. ممکن است تا زمانی که به سن نوجوانی برسیم از چنین باورهایی فاصله گرفته باشیم، ولی به ندرت بر باورهای جدید خود کاملاً مطمئن هستیم. به همین ترتیب، باورهای غلبه بر قدرت مطلق اندیشه، ناپایداری مرگ و نقض ناپذیری قوانین طبیعی، همه را می‌توان توسط زندگی و هنر به سطح بازگرداند.

۵. امرآلوده

مسیر مقاله از امرغیرعادی به سمت امرآلوده پیش‌میرود. جولیا کریستوا (۱۹۸۲) در قدرت‌های وحشت (۱۹۸۲) از شاخه لاکانی نظریه فرویدی استفاده می‌کند که بر چگونگی سازماندهی ساختارهای زبانی و ایدئولوژیکی در زندگی خودآگاه و ناخودآگاه ما، تمرکز دارد. بر اساس این دیدگاه، زمان بحرانی در رشد انسان وقتی رخ می‌دهد که نوزاد وارد دنیای زبان و روابط اجتماعی می‌شود و بنابراین باید مادیات خوشایندی را که تا کنون کودک را به مادر پیوند می‌داد، پشت سر بگذارد. در این مرحله، کودک شروع می‌کند به تشخیص و تمایز خودش از آنچه که نیست. آنچه امرآلوده است؛ نظم و تقسیمات پاکی را که در این مرحله از رشد، وعده داده شده است، تهدید می‌کند و مفاهیم جدایی از خود، دیگری و غیر من را به چالش می‌کشد.

تا زمانی که مایعات بدن مانند: خون، مخاط، ادرار، مایع منی و غذاهای نیمه هضم شده در درون انسان هستند، مشکلی ندارند. اما به محض اینکه از انسان خارج می‌شوند، آزاردهنده و منزجرکننده هستند. این چیزها از من است، از من بود، اما حسی که به من دارید به آنها ندارید[۵۱]. هر چیزی که شبیه یک زخم باز به نظر می‌رسد؛ یا به نوعی دیگر، یکپارچگی مرز جدایی بین آنچه درون من و بیرون من را تهدید می‌کند، امرآلوده است. البته مطمئنا، یک قسمت بریده شده از بدن نیز همین واکنش را برانگیزد. هر آنچه که تهدیدی برای مرز پاک بین من و تو است، به همان اندازه امرآلوده است. امرآلوده، نه سوژه است و نه ابژه، جذب و دفع می‌کند و نه به طور کامل جذب می‌شود و نه کاملا بیگانه می‌ماند. با آنکه امرآلوده، آزاردهنده است، ولیکن در عین حال جذاب هم هست. شاید در تلاش برای استناد به امر آلوده، مجموعه فیلم‌های هزارپای انسانی[۵۲] اثر تام سیکس، نمونه بی‌نظیری باشد؛ اگرچه به نظر می‌رسد هدف اصلی امرآلوده در این فیلم، بیشتر زیرژانر وحشت بدنی است.

۶. ترس

کارول در اوایل کتاب فلسفه وحشت، احساس وحشت هنری را ترس هنری[۵۳] متمایز می‌کند و آن را به عنوان "یک حس ناراحتی یا بیم، یا اضطراب و پیشبینی درلحظه به عنوان این ایده به ذهن می‌آید که نیروهایی ناگفته، غیرانسانی و شاید مخفی و غیرقابل توضیح، بر جهان حکومت می‌کنند"، شرح و بسط می‌دهد. (Carroll 1990، 42) کارول از ارائه هرگونه تئوری در مورد ترس هنری خودداری می‌کند و فقط می‌گوید آن توصیف چیزی است متمایز از آنچه در ژانر وحشت مورد هدف قرار می‌گیرد. سینتیا فریلند ترس هنری را هم به عنوان "احساسی مبهم از وقوع عذاب و فاجعه آتی" و هم به عنوان "اهمیت بیشتر حالت روحی نسبت به هیولاها"توصیف می‌کند و دیدگاهی شبیه به دیدگاه ساوچلی (189، 2004)

ارائه می‌دهد. اما توصیف خود کارول به وضوح، به ترس کیهانی لاوکرفت اشاره می‌کند. نکته قابل توجه آنکه، هیچ چیز در مورد ایده لاوکرفت از ترس کیهانی - و نه، به طور کلی، مفهوم ترس هنری کارول - به هیچ عذاب قریب الوقوعی نیاز ندارد. ترس کیهانی بیشتر از یک تهدید فیزیکی، یک تهدید متافیزیکی است. توصیف اجمالی کارول از ترس هنری همچنین ممکن است احساسی را توصیف کند که توسط مانگای یوزوماکی[۵۴] اثر جونجی ایتو، داستان کوتاه فوق‌العاده پیتر استراوب "یک راهنمای کوتاه شهری[۵۵]، یا رمان‌های نئوگوتیک، مانند خانه همسایه[۵۶] اثر آن ریور سیدونز یا مسافران استراحت می‌کنند[۵۷] اثر کیت لی موریس برانگیخته شده است. ولی، در حالی که لاوکرفت هدف خود را در دستیابی به اوج وحشت ذهن شکن و تمام عیار قرار می‌دهد، هر یک از این آثار، هدف خود را بر روی یک لرزش کمتر و پایدار از یک ترس ناراحت‌کننده، بر روی یک احساس مداوم، قرار داده‌اند که این بسیار بسیار اشتباه است.

کارول احساس وحشت هنری را از احساس ترس هنری متمایز می‌کند؛ بنابراین ژانرهای هنری متفاوتی را برای هر کدام متصور می‌گردد. (Carroll 1990، 42) البته کارول همچنان سعی دارد تا گزارشی جامع از وحشت ارائه دهد، همانطور که معمولاً چنین آثاری را طبقه‌بندی می‌شوند؛ و اثر خانه همسایه را نمی‌توان راحت‌تر از آثار روانی یا کوجو از ژانر وحشت حذف کرد.

بیگمان، همپوشانی قابل توجهی در تأثیراتی که توسط متفکرانی که مورد بررسی قرار داده‌ایم، توصیف شده است. اما به طور قطع، نه یک تاثیر - و نه حتی دسته‌بندیای از تاثیرات - در اینجا توصیف نمی‌شود. نوع ترسی که کارول در وحشت می‌بیند، به نظر همان چیزی است که لاوکرفت آن را "ترس فیزیکی محض" (نوعی جداگانه از ترس کیهانی) و کینگ آن را "وحشت" مینامد (متمایز از تأثیر دقیقتر "هراس"- نوعی ترس در جستجوی هدف). در حالی که ترس کارول، مانند امرغیرعادی ینتچ، بر پایه نوعی عدم اطمینان فکری استوار است؛ امرغیرعادی ینتچ، به نظر بیشتر نوعی احساس ناراحت و ناخوشایندی را توصیف می‌کند تا، هر چیزی شبیه ترسی آشکارا و رخداده.

با آنکه امرغیرعادی ینتچ، مانند حالات روحی-اچ سائوکلی، به ارتباط با شی خاصی نیاز ندارد، ولی نیازی هم به ارتباط با "مرگ، قتل، و نیروهای شیطانی" ندارد- حالت غیرعادی ینتچ ممکن است یک حالت روحی باشد، با این حال، جزو تعریف سائوکلی از حالت روحی-اچ به حساب نمی‌آید. در ضمن، به نظر می‌رسد تعریف فروید در مورد چیزهای غیرعادی هم، می‌تواند حالات و هم ترس‌های آشکار و رخ داده را توصیف کند. در نهایت، "انزجار" کارول ممکن است با "تنفر شدید" کینگ همپوشانی داشته باشد، ولی رویکرد کارول متمرکز بر شناخت است، در حالی که نظریه کینگ - که به چیزی مانند دسته‌بندی آشفته وابسته نیست- چنین نیست. شجاعت محض برای کینگ کافی است، اما دشوار است ببینید چگونه در تحلیل کارول قرار می‌گیرد. درک کارول از انزجار با تحلیل کریستوا از امرآلوده اشتراکات زیادی دارد (و کارول در یادداشت پایانی خود، به تحلیل کریستوا اشاره‌ای می‌کند) — هر دو تحلیل نشان‌دهنده مبنایشان در دسته‌بندی آشفته و همچنین ترکیبی از دافعه و جاذبه، هستند. با این حال، دشوار است بدانیم آیا آنها در حقیقت یک اثرگذاری ظاهری مشابه را توصیف می‌کنند یا خیر.

هیچ مورد تحلیلی‌ای که به وضوح این اثرگذاری‌های مختلف را به هم پیوند دهد، وجود ندارد. هر حالت و احساسی که در اینجا فهرست شده است به نوعی مشخص، منفی است، ولی به همان اندازه، احساس ناجور بودن، ناامیدی، حسادت و خشم نیز منفی هستند که به نظر می‌رسد هیچ کدام با وحشت مرتبط نیستند.

در واقع، چندین ژانر داستان سرایی، هدف اصلی خود را در برانگیختن اثرات منفی در مخاطبانشان قرار دادند. هدف تراژدی تداعی کردن حس اندوه و ترحم است؛ هدف کمدی خجالت آور[۵۸] ایجاد ناراحتی اجتماعی است و هدف فیلم نوآر[۵۹] در ناامیدی تاریک و غمانگیز. سائوکلی تلاش می‌کند تا تمرکز کامل را بر روی وحشت بگذارد، نخست با نگاه کردن به حالت روحی به جای احساس و دوم با پیوند آن حالت روحی، به زمینه محدودی از افکار، مانند مرگ، قتل یا نیروهای شیطانی. اگرچه توصیف ارایه شده مبهم است، اما با این وجود، دامنه حالات روحی-اچ بیش از حد محدود است و نمی‌تواند فهرست گستردهای از داستان‌های ترسناک را در نظر بگیرد.

۷. وحشت و اثرگذاری‌های آن

پیشگام بدیهی ادبیات ترسناک غربی، رمان گوتیک، تا حد زیادی با خصوصیات منحصر به فردش قابل شناسایی است: قلعه‌های آوانگاردش، شروران ظالمش، قهرمان‌های بیروح و بیمزه‌اش و فراوانی نام‌های ایتالیایی در آن. وحشت، به آرامی از قالب کهن الگوی گوتیک خارج می‌شود. دراکولای استوکر، فرانکنشتاین شلی، و داستان‌های ارواحام. آر. جیمز، همه گزینه‌های خصوصیت گوتیک را علامت می‌زنند [(همه خصوصیات وحشت گوتیکی را دارا هستند)].

با گذشت زمان، در حالی که ادبیات وحشت نوظهور به تدریج لباس گوتیک خود را از دست می‌دهد، ژانر نوظهور شروع به تمرکز بر روی حضور تهدیدآمیز فراطبیعی می‌کند. ادبیات عجیب لاوکرافت نشان‌دهنده شاخه‌ای از وحشت است که هنوز میوه‌های معمولی دارد، اما نسخه ابتدایی هالیوود، وحشت‌هایی را که واقعاً می‌توانست فیلم‌برداری کند، ترجیح می‌داد: گرگینه‌ها، خون‌آشام‌ها و موجودات تالاب‌ها. هیولاها. هیولاهای کلاسیک یونیورسال پیکچرز در دهه ۱۹۳۰، جای خود را به هیولاهای علمی- تخیلی دهه ۱۹۵۰ دادند- مهاجمان بیگانه، مورچه‌های جهش یافته غول پیکر- که به نوبه خود جایگاهشان را به گونه‌های طبیعی‌تر وحشت در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ دادند: بیماران روانی، مهاجمان خانگی و پرندگان. در اوایل قرن بیست و یکم، غربی‌ها با نفوذ ژانر وحشت از نوع ژاپنی با عنوان "وحشت ژاپنی[۶۱]" آشنا شدند. محبوبیت مانگا فرصتی را برای ترجمه مانگای ژانر وحشت جونجی ایتو با نام کازوئو اومزو و دیگران فراهم کرد و بازسازی آمریکایی فیلم‌های ترسناک ژاپنی- به ویژه حلقه[۶۲] و کینه[۶۳] - اشتها را برای نسخه‌های اصلی، تحریک کرد. وحشت ژاپنی راه را برای وحشت کره‌ای[۶۴] و وحشت چینی[۶۵] و به طور کلی، برای وحشت بین‌المللی باز کرد. راویان داستان‌های ترسناک امروزی، مدل برای استفاده کم ندارند. اگرچه این ژانر کهن الگوهای خاص خود را به وجود آورده است، ولیکن استفاده از آن‌ها برای انتخاب نمونه‌های ژانر وحشت، به روشی با اعتبار کمتری تبدیل شده است؛ زیرا این ژانر پیچیده‌تر، بینالمللیتر شده است و ژانرها با یکدیگر ترکیب می‌شوند.

در آوریل ۲۰۲۱، ال هانت- که گاهی برای روزنامه گاردین مطلب می‌نویسد - در توییتر سوالی را مطرح کرد: آیا بیگانه یک فیلم ترسناک است؟ در کمتر از ۲۴ ساعت، نظرسنجی هانت نزدیک به ۱۲۰۰۰۰ رای به دست آورد و اکثریت، ۹۳. ۷ درصد از آنها، رای "بله" دادند. با این حال، برای هر طرفدار ژانر وحشت، پاسخ واضح بود، سوالی که به سختی ارزش پرسیدن داشت. سوال دشوارتر این است، آیا دنباله آن- بیگانگان- نیز یک فیلم ترسناک است؟ در هر دو فیلم، شخصیت زنومورفِ گیگر در حال شکار ریپلی با بازی سیگورنی ویور و همکارانش است. این موجود برای نقش تکراری‌اش نرم نشده است- در واقع، چند برابر شده است - و شخصیت‌ها همچنان از آن می‌ترسند. زمانی که جیمز کامرون برای کارگردانی دنباله فیلم انتخاب شد و کنترل را از ریدلی اسکات [کارگردان قسمت قبل] گرفت؛ او بیگانه را با "سفر در خانه وحشت" مقایسه کرد و می‌خواست دنباله‌اش "یک سواری در ترن هوایی" باشد. او موفق شد. بیگانه حس یک فیلم ترسناک را می‌دهد، اما بیگانه‌ها اینطور نیست و به همین خاطر، پیشنهاد می‌شود این قابل اعتمادترین (هرچند خطاپذیر) شاخصی است برای اینکه چیزی را یک اثر ادبی/هنری در حوزه وحشت بدانیم: اثرگذاریای که اثر ادبی/هنری واقعاً در بیننده برمی‌انگیزد. در طی سال‌ها تدریس این مبحث، متوجه شده‌ام که دانشجویان بسیار خوشحال هستند وقتی چیزی را به عنوان اثر ادبی/ هنری در حوزه وحشت در نظر می‌گیرند، البته اگر اثرگذاری درستی داشته باشد؛ ولیکن اگر نداشته باشد، بدون توجه به ویژگی‌ها و تزئیناتش، از کنار گذاشتن آن [هم] لذت می‌برند. دانشجویان فلسفه وحشت ممکن است در این ژانر متخصص نباشند، اما غرایز آن‌ها آموزنده است. با این حال، "اثرگذاری درست" بسیار دشوار اثبات می‌شود. وحشت از منظر لاوکرافت شبیه به وحشت از نظر کلایو بارکر هم نیست. حال و هوای کتاب در کوه‌های دیوانگی[۶۶] [نوشته لاوکرفت] شباهت چندانی با فیلم برپاکننده جهنم[۶۷] [ساخته کلایور بارکر] ندارد و تماشای فیلم دیگران[۶۸] تجربه‌ای کاملا متفاوت از تماشای مهمانخانه[۶۹] است.

اثرگذاری که در یک داستان ترسناک مورد هدف قرار می‌گیرد، همچنان مشکل ساز است؛ زیرا که به نظر هدفی متحرک است. داستان‌های ارواح توسطام. آر. جیمز، داستان‌های لرزه به اندام‌آور علمی-تخیلی نوشته ری بردبری و قسمت‌هایی از مجموعه تلویزیونی هیجان انگیز[۷۰] - مجموعه گلچین دهه ۱۹۶۰ که کینگ از آن به عنوان «احتمالاً بهترین سریال ترسناکی که تا به حال در تلویزیون پخش شده» ستایش کرد، (King 2010، 237) باعث می‌شوند دانشجویانم به طور دایم این پرسش را داشته باشند: "چرا این وحشتناک است؟" آنچه در سال ۱۹۶۰ ترسناک به نظر می‌رسید، امروزه ترسناک نیست. برعکس، دانشجویان من به طور پیوسته از داستان «کاغذ دیواری زرد» اثر شارلوت پرکینز گیلمن در سال ۱۸۹۲، به‌عنوان اثری تاثیرگذار در حوزه وحشت، تمجید می‌کنند. به نظر می‌رسد این موضوع یک نوار در حال تغییر است و هدف آن حوزه وحشت است. در دوران مرتبط با آن‌ها، کافی بود جیمز بردبری و تهیه‌کنندگان سریال هیجان انگیز هدفشان گفتن داستان‌هایی با موضوعات جن زدگی یا لرزشآور بود، اما "تسخیر شدن" و "رعشه‌آور بودن" با معیارهای ترسناک امروزی رام و مطیع به نظر می‌رسند و دانشجویان من تمایل دارند این آثار ادبی/هنری را، البته به درستی، در رده ژانر "هیجان‌انگیز" قرار دهند. (به عنوان مقایسه، انتظار می‌رود بیننده طرفدار ژانر وحشت سال ۱۹۶۰، برای درک آخرین اقتباس سینمایی از آن چیز[۷۱] اثر استفن کینگ با مشکل مواجه شود.)

اما گیلمن به جای آن، هدف خود را بر ایجاد احساس آزاردهنده قرار داد، چیزی که امروزه به عنوان اثرگذاری در حوزه وحشت، به دنبال آن هستند.

برچسب دسته‌بندی ژانر "هیجان‌انگیز"، ارزش بحث اختصاصی را دارد. تا چندی پیش، اصطلاحات "وحشت" و "هیجان‌انگیز"، به‌ویژه در فیلم، تا حد زیادی قابل جابجایی بودند. گذشته از همه این‌ها، آهنگ مایکل جکسون در مورد فیلم‌های ترسناک - مانند مجموعه تلویزیونی مورد بحث در بالا - "هیجان‌انگیز" نام دارد. راجر ایبرت در نقد سال ۱۹۷۹ خود از فیلم کلاسیک جان کارپنتر می‌گوید: «هالووین یک فیلم هیجان‌انگیز بی‌رحمانه است، فیلمی آنقدر خشن و ترسناک که بله، آن را می‌توانم با "روانی" (۱۹۶۰) مقایسه می‌کنم. »واژه "وحشت" در این میان مطرح نمی‌شود. مرز بین ژانرهای امروزی- اگر وجود داشته باشد – همچنان مبهم است. روانی (۱۹۶۰) و سکوت بره‌ها[۷۲] (۱۹۹۱) بی‌شک قرار گرفته بر روی آن مرز به نظر می‌رسند. وب سایت IMDb هالووین را به همراه جمعه سیزدهم[۷۳] (۱۹۸۰)، برو بیرون[۷۴] (۲۰۱۷) و کریسمس سیاه[۷۵] (۱۹۷۴ و ۲۰۱۹، اما نه ۲۰۰۶) در هر دو دسته ژانر وحشت و هیجان انگیز فهرست می‌کند. به نظر می‌رسد ژانر "هیجان" اثرگذاری مثبت‌تری نسبت به ژانرهای "وحشت" یا "هراس" نشان می‌دهد، اما هنوز هم هم‌پوشانی قابل‌توجهی در نحوه استفاده از برچسب‌های ژانر در حال حاضر وجود دارد.

آثار چندسبکی(ژانرهای متقاطع) می‌توانند کمی سختی کار را بیشتر کنند. مورد زامبی‌ها را در نظر بگیرید: اواخر دهه ۱۹۹۰ و اوایل دهه ۲۰۰۰ شاهد حضور دوباره مردگان زنده در رسانه‌ها بودیم. اهریمن ماندگار[۷۶]، یک بازی ویدئویی [با موضوع ترکیبی] بقا-ترسناک، در سال ۱۹۹۶ منتشر شد و در طی ده سال بعد از آن، نزدیک به دو جین دنباله از آن تولید گردید و در سال ۲۰۰۲ به یک مجموعه فیلم تبدیل شد. مجموعه کمیک بوکه‌ای (کتاب‌های مصور) مردگان متحرک[۷۷] رابرت کرکمن در سال ۲۰۰۳ شروع شد و بعداً برای نمایش در رسانه‌های صفحه کوچک[مثل رسانه‌های خانگی] از آنها اقتباس شده و مورد تحسین زیادی قرار گرفت. در سال ۲۰۰۴، زک اسنایدر تصویری دوباره [(بازنمایی تصویری)] از فیلم کلاسیک جورج آ. رومرو سال ۱۹۷۸ را با نام طلوع مردگان[۷۸] منتشر کرد. سپس در سال ۲۰۰۵، رومرو فیلم خود را با نام سرزمین مردگان[۷۹] را که چهارمین فیلم از سری مجموعه "مردگان"ش بود، حدود بیست سال پس از اکران نسخه قبلی خود، منتشر کرد. البته شایان ذکر است، با تکثیر زامبی‌ها در رسانه‌ها، آن‌ها نیز تلوتلو خوران راه خود را به ژانرهای دیگر باز کردند.شان مردگان[۸۰](۲۰۰۴) اثر ادگار رایت یک داستان با حضور دو ژانر وحشت و کمدی به طور یکسان است و الهام‌بخش [و شروع کننده] برچسب دسته‌بندی «rom-zom-com»[۸۱].

فیدو[۸۲]ی اندرو کوری (۲۰۰۶)، در مقام مقایسه، کمدی ناب است. فیلم سرزمین زامبی‌ها[۸۳] به کارگردانی روبن فلیشر (۲۰۰۹) که ترکیبی از اکشن و کمدی بود، بدون کمترین اشاره‌ای به ژانر وحشت، به پرفروش‌ترین فیلم زامبی در ایالات متحده مبدل شد. بنابراین، جای تعجب نداشت دانشجویانم، که در این آخرالزمان زامبی‌ها به بلوغ رسیدند، می‌گویند که قطار بوسان را به‌عنوان یک فیلم ترسناک تصور نمی‌کنند، بلکه با وجود انبوهی از زامبی‌های گوشتخوار که کل فیلم را پر کرده‌اند، به‌عنوان یک تراژدی به آن می‌نگرند. به نظر می‌رسد علیرغم داشتن تله‌های تصویری ترسناک و لحظات وحشتآور، موضوع فیلم تمرکز بر روی شخصیت‌ها، پیشرفت آنها و روابط آنها با یکدیگر است. به طور مشابه، در حالی که دانشجویانم معمولاً با داستان‌های ژانر ترکیبی علمی- تخیلی/ ترسناک یا وسترن/ ترسناک مشکل چندانی نداشتند، اما ترسناک/ کمدی‌ها مشکل سازتر بودند. [از منظر آن‌ها] چیزی می‌تواند وحشت در فضا[۸۴] یا وحشت غرب وحشی[۸۵] باشد، اما چیزی را که باعث خنده بیش از حد آن‌ها می‌شد برایشان دشوار بود "وحشتناک" بنامند، حتی اگر تله‌های تصویری وحشت فراوان یا لحظات ترسناک خالص داشته باشد همانگونه که در قطار بوسان به نظر می‌رسد این موضوع مربوط به اثرگذاری‌های رقابتی است. ژانرهای علمی-تخیلی و وسترن با ارجاع به اثرگذاری تعریف نمی‌شوند، اما به نظر ژانرهای تراژدی، کمدی و ترسناک اینگونه هستند.

با در نظر گرفتن این نکات، پیشنهاد می‌شود چیزی به عنوان یک اثر ترسناک واجد شرایط باشد، چیزی به عنوان یک اثر ادبی/ هنری در حوزه وحشت در نظر گرفته می‌شود اگر و فقط اگر هدفش به طور متمرکز و آشکارا برانگیختن یک یا چند مجموعه خاصی از اثرگذاری‌های منفی باشد. برخی از این‌ها حالات روحی خواهند بود. برخی از این‌ها احساساتی با عناصر شناختی خواهند بود و برخی بدون آن. می‌توان چندین مورد از این اثرات منفی را با نام شناسایی کنیم: خوف، ترس، هراس، وحشت، تنفر شدید، امر غیرعادی، امرآلوده. ما دیگران را وقتی می‌شناسیم که احساس می‌کنیم، حتی اگر نتوانیم برای آن احساسات نامی دقیق مشخص کنیم. برخی از آثار، مانند مه، ملقمه‌ای از اثرگذاری‌های روحی را به مخاطب ارائه می‌کنند همچون ترس کیهانی، هراس، وحشت، و امرآلوده؛ در حالی که برخی دیگر مانند فیلم کوتاه "کجا می‌روی، کجا بودی[۸۶]؟" اثر جویس کارول

اوتس، فقط بر روی ایجاد یکی از این [اثرگذاری‌ها] تمرکز دارد. این مجموعه از اثرگذاری‌های مرتبط طیف وسیعی از وحشت را تولید می‌کند: در حالی که یک داستان غیرعادی نه شباهت چندانی به داستانی با هدف ایجاد هراس دارد و نه شاید به یک فیلم بسیار تهوع‌آور اسپلتری. اگرچه همه این‌ها ممکن است ترسناک باشند، اما فقدان فهرست کاملا مشخصی از اثرگذاری‌های ژانر وحشت، باعث ایجاد موارد مرزی فراوان می‌شود، به ویژه در همپوشانی با فیلم‌های ژانر هیجان انگیز.

در حالی که واقعاً اثرات مناسب را ایجاد می‌کند، احتمالاً قابل اعتمادترین نشانگر برای تشخیص یک اثر ادبی/هنری ژانر وحشت است. برخی به لمس وحشت علاقه دارند و برخی دیگر، محرک‌های ترس منحصر به فرد خود را دارند. با این حال، یک داستان بیخطر ممکن است واکنش منفی شدیدی را در برخی افراد، به دلیل ارتباط شخصی و منحصر به فردشان، ایجاد کند. به نظر نگارنده، این که برخی از خوانندگان تجربه‌ای دردناک شخصی با یک شخص خانه‌دار داشته‌اند، نباید برای تبدیل کتاب آملیا بدلیا[87] اثر پگی پریش به یک اثر ادبی ژانر وحشت کافی باشد. واکنش‌ها ممکن است کاملاً شخصی باشند، اما ژانرها احتمالاً اینگونه نیستند. در نهایت، پیشنهاد می‌شود، اینکه آیا اثری یک اثر ادبی/هنری ترسناک است یا خیر، به ویژگی‌های خود اثر بستگی دارد، همانطور که به مجموعه خاصی از اثرگذاری‌های قابل تشخیص نمایه می‌شود.

اینکه بگویند یک اثر ادبی/هنری ترسناک باید به طور آشکار در راستای تداعی کردن اثراگذاری‌ای مرتبط با هدف باشد، به این معناست که باید شواهدی از آن اهداف در خود اثر وجود داشته باشد، چه در نور و زاویه دوربین یک فیلم، چه در استفاده از تریتون‌ها در یک اثر موسیقیایی، یا توصیف یک هیولا در یک داستان. اینکه بگویند هدف متمرکز و اصلی یک اثر برانگیختن چنین اثرگذاری‌هایی است، به این معناست که ایجاد چنین اثراتی در بین اهداف کلیدی اثر قرار دارد. داستان‌سرایان به طور منظم از تکنیک‌های دیگر ژانرها وام می‌گیرند، اما بدون اینکه آثارشان در آن ژانرها قرار بگیرند. تیم برتون (به سبک معمولی تیم برتون) در میانه راه ماجراجویی بزرگ پی-وی[88] یک تله‌تصویری ترسناک با تکنیک تماما کلایمیشن[89] را تولید می‌کند، اما ماجراجویی بزرگ پی-وی یک فیلم ترسناک نیست. اگر فیلم را دیده باشید، می‌دانید در مورد کدام صحنه از فیلم صحبت می‌شود. ممکن است فکر کنید، "اوه بله، آن صحنه. این واقعاً عجیب بود. " اما این صحنه یکی از بسیار تصاویری است که ساختار کلی مجموعه این فیلم را می‌سازد و در خدمت حماقت خنده‌دار کل فیلم است. هدف فیلم به طور متمرکز، برانگیختن واکنشی خنده‌آور است و برتون موفق می‌شود از یک تله‌تصویری ترسناک، برای این موضوع استفاده کند. می‌توان به طور مشابه، نقش کودک روی سقف را در فیلم زل زدن به قطار تحلیل کنیم[90].

پیچیدگی در این است، مجموعه‌ای از اثرگذاری‌های منفی مرتبط با تغییرات وحشت یک ژانر با ثباتی نیست. به طور قابل توجهی، آستانه احساسات مورد هدفش در طول زمان افزایش می‌یابد. به نظر، تفاوت کافی در درجه، به عنوان تفاوتی در نوع محسوب می‌شود و "احساس لرزش" تنها یک "هراس خفیف" نیست. کتاب "آه، صدای سوت، و من پیش‌تو می‌آیم، پسرم[91]" اثرام. آر. جیمز به طور کلی به‌عنوان یک اثر ادبی کلاسیک در ژانر وحشت مورد توجه قرار می‌گیرد و در هر مجموعه ادبی مشابه، در مقام یکی از پایه‌های اصلی به حساب می‌آید. اما همین داستانی که امروز نوشته شده است، برای قرارگیری در ژانر وحشت تلاش می‌کند. از آنجایی که مجموعه اثرگذاری‌های ژانر وحشت جهش می‌یابد، اثرگذاری‌های سال ۲۰۲۲ نسبت به سال ۱۹۰۴ متفاوت است. به همین ترتیب، آنچه که به عنوان ترسناک در ۱۹۰۴ واجد شرایط می‌شود ممکن است کاملاً با آنچه که به عنوان ترسناک در ۲۰۲۲ شناخته می‌شود، همپوشانی نداشته باشد. صحبت درباره اینکه دقیقا چه چیزی به عنوان ترسناک شناخته شود، به زمانی که به عنوان شاخص در نظر گرفته می‌شود، بستگی دارد؛ اگرچه به عنوان یک مفهوم کلی، "وحشت" برای توصیف مجموعه کلی این آثار در طول زمان استفاده می‌شود. داستان جیمز در سال ۱۹۰۴ به عنوان یک اثر ادبی ژانر وحشت شناخته می‌شود -و به همین دلیل با عنوان کلی "ترسناک"توصیف می‌شود- اما احتمالاً به عنوان اثر ادبی ژانر وحشت در سال ۲۰۲۲ شناخته نمی‌شود.

امکان دارد وضعیت به نحو دیگری نیز رقم بخورد. ممکن است اثر ادبی را تصور کنید که در سال ۱۸۰۰ نوشته شده است و به عنوان یک اثر ژانر وحشت سال ۲۰۲۲ شناخته می‌شود، اما نه به عنوان اثری در ژانر وحشت سال ۱۸۰۰. این وحشت، به عنوان یک ژانر با اثرگذاری‌های مرتبط که احتمالاً در سال ۱۸۰۰ وجود ندارد، نمی‌تواند نویسنده را از نوشتن چیزی در سال ۱۸۰۰ بازدارد که به طور اساسی برای تداعی یک یا چند اثرگذاری که امروزه با ژانر وحشت مرتبط است. و این ممکن است حتی در جایی که واقعاً آن اثرگذاری‌ها را ایجاد نمی‌کند، صدق کند. اگرچه ایجاد اثرگذاری احتمالاً قابل اطمینان‌ترین شاخص برای ترسناک بودن یک اثر ادبی/هنری در ژانر وحشت است، اما می‌توان تشخیص داد یک اثر ادبی/هنری قصد تولید آن اثرگذاری را داشته است، به همان روشی که

می‌توان تشخیص داد یک شوخی قصد داشته خنده‌دار باشد علیرغم آنکه نتواند. [به این ترتیب] کمدی بد نمی‌تواند اثرگذاری مورد نظر را برانگیزد، همانطور که در مورد یک اثر ترسناک بد صادق است.

از آنجا که طرفداران ژانر وحشت چندنسلی هستند، تحول در اثرگذاری‌های مرتبط با این ژانر، فرآیندی آهسته دارد. چه چیزی مجموعه اثرگذاری‌ها را می‌سازد؟ به نظر نگارنده، این‌ها از انتظارات جمعی طرفداران این ژانر بوجود می‌آیند. انتظارات نگارنده از شدت اثرگذاری‌های مورد هدف ژانر وحشت، احتمالاً نسبت به انتظارات دانشجویانم در سطح پایین‌تری قرار دارد. انتظار می‌رود، انتظاراتم عمدتاً بر اساس آثاری از دوران زندگی خودم باشد. اما روزی من و آنهایی که انتظارات مشابهی دارند، خواهیم مرد و انتظارات ما دیگر بر مجموعه اثرگذاری‌های منفی مرتبط با ژانر تأثیر نخواهد داشت. شاید آستانه انتظارات به تدریج بالا برود و فیلم‌های مهمانخانه و یک فیلم صربستانی[۹۲] به عنوان نمونه‌های عجیب و جالب از ژانر وحشت گذشته در نظر گرفته شوند. در عوض، شاید برخی از اثرگذاری‌های نزدیک مانند ترس وجودی[۹۳] به مجموعه بپیوندند. مانند هر چیزی، ژانر وحشت نیز، برای بقای خود، تکامل خواهد یافت.

پی‌نوشت‌ها

1- Horror and Its Affects. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2022, 80, 140–150

۲- دارن هادسون هیک (Darren Hudson Hick)، استادیار فلسفه در دانشگاه فورمن (گرین ویل، کارولینای جنوبی) ایالات متحده آمریکا است. او نویسنده کتاب های: معرفی زیبایی شناسی و فلسفه هنر ویرایش اول (۲۰۱۲) ویرایش دوم (۲۰۲۲)؛ مجوز هنری: مشکلات فلسفی حق نسخه برداری و تخصیص (۲۰۱۷)؛ ویراستار مشترک زیبایی شناسی و اخلاق کپی برداری (Bloomsbury، 2016)؛ و سردبیر عمومی مجموعه دیجیتال، زیبایی شناسی معاصر بلومزبری است.

۳- Stephen King استفن ادوین کینگ (۱۹۴۷-)، رمان‌نویس و داستان‌نویس آمریکایی که کتاب‌هایش باعث احیای ژانر داستانی ترسناک در اواخر قرن بیستم می‌شوند.(URL1)

4- The Shining

5- Children of the Corn

6- The Mist

7- Alien

۸- نوئل کارول، محقق و فیلسوف سینما، اولین نگاه جدی به زیبایی شناسی وحشت را ارائه می دهد. او در این کتاب به ماهیت و ساختارهای روایی این ژانر می‌پردازد و با وحشت به عنوان پدیده ای «ترانس مدیا» سروکار دارد. کارول که از طرفداران و شاگرد جدی ژانر وحشت است، دانش جامع خود را در مورد آثار مبهم و فراموش شده، به عنوان شاهکارهای ترسناک، به کار می گیرد و با کار از منظر فلسفی سعی می کند توضیح دهد که چگونه مردم می توانند از ترساندن خود لذت ببرند. بالاخره آن «پارادوکس‌های قلب» چیستند که ما را به وحشت می‌اندازند؟ (URL2)

9- Cujo

10- Psycho

11- Halloween

12- The Last House on the Left

13- The Hills Have Eyes

14- The Blair Witch Project

15- Saw

16- Hostel

17- Black Christmas

18- Texas Chainsaw Massacre

19- Teen Wolf

20- Teen Wolf Too

21- art-horror

۲۲-از سری فیلم‌هایی که به مواجهه فضانوردان با موجودات فضایی مرتبط است.(مترجم)

23- mood

24- claustrophobic

25- It Follows

۲۶ - ترس شدید و غیرمنطقی از فضای باز یا شلوغ یا خارج شدن از خانه و قرار گرفتن در مکان¬هایی که فرار از آن دشوار است.(URL3)

27-Suspiria

۲۸- Goblin، نام یک گروه موسیقی راک ایتالیایی که موسیقی فیلم آه می کشد، از آنهاست.(URL4)

29- H-mood

۳۰- Cthulhu یک موجود کیهانی خیالی که توسط لاوکرافت خلق شد و برای اولین بار در داستان کوتاه او با نام "ندای کثولهو" که توسط مجله آمریکایی "Weird Tales" در سال ۱۹۲۸ منتشر شد، معرفی شد.(URL5)

۳۱- Yog-Sothoth یک موجود کیهانی خیالی و خدای بیرونی است که توسط لاوکرافت خلق شد. او بخش اصلی افسانه‌های Cthulhu است (که لاوکرافت از آن به عنوان "Yog-Sothothery" یاد می کند). او که از مه بی نام زاده شده و نیای Cthulhu و Hastur و جد Voormi ها است. (URL6)

۳۲- Shub-Niggurath خدایی خیالی که توسط لاوکرافت خلق شد و اغلب با عبارت "بز سیاه جنگل با هزار جوان" همراه است. تنها نام دیگری که لاوکرافت از او نام می برد «ارباب چوب» در داستانش «نجواگر در تاریکی» بود. (URL7)

33- Walter de la Mare

34- William Hope Hodgson

35- Clark Ashton Smith

36- Danse Macabre

۳۷- اثرگذار یا تشکیل دهنده فوبیا. فوبیا نیز به معنی یک ترس معمولا غیرقابل توضیح وغیرمنطقی است.(URL8)

۳۸- یک اصطلاح در موسیقی؛ از زیرشاخه های سرعتی در موسیقی با الگویی تهاجمی و تعداد ضربات بالا در دقیقه. (URL9)

۳۹- جنبشی در داستان ترسناک که در دهه ۱۹۸۰ آغاز شد و با توصیف صریح صحنه های وحشتناک، خشونت آمیز یا پورنوگرافی مشخص می‌شود. (URL10)

40- Psycho (1959)

41- The Amityville Horror

42- the red room

43- Jody

44- flies!

۴۵- نام خانوادگی، خانواده‌ای که این خانه را خریداری کرده‌اند. (مترجم)

۴۶- کلمه آلمانی؛ در فارسی به معنی غیرمعمول. (مترجم)

۴۷- ارنست آنتون ینتچ روانپزشک آلمانی بود. او آثاری در زمینه روانشناسی و آسیب شناسی تألیف کرد و بیشتر به خاطر مقاله خود در مورد روانشناسی نامتعارف شناخته شده است. (URL11)

Scarecrows

۴۹- CGI مخفف عبارت computer-generated imagery (تصاویر تولید شده توسط کامپیوتر)؛ ایجاد محتوای بصری ثابت یا متحرک با نرم افزار تصویربرداری است. (URL12)

50- The Polar Express

۵۱- در این پاراگراف اگر بعضی از کلمات "من" به کلمات دیگری تغییر می‌کرد؛ آن مفهوم را کاملا انتقال نمی‌داد و تبدیل به عبارتی دور از منظور نویسنده مقاله می‌شد.(مترجم)

52- Human Centipede

53- art-dread

54- Uzumaki

55- A Short Guide to the City

56- The House Next Door

57- Travelers Rest

58- cringe comedy

۵۹- فیلم نوآر، (به فرانسوی: «فیلم تاریک») سبک فیلم‌سازی که با عناصری مانند قهرمانان بدبین، جلوه‌های روشنایی شدید، استفاده مکرر از فلاش‌بک‌ها، طرح‌های پیچیده، و فلسفه وجودی زیربنایی مشخص می‌شود. این ژانر بیشتر در درام های جنایی آمریکایی دوران پس از جنگ جهانی دوم رایج بود.(URL۱۳)

60- Universal pictures

61- J-horror

62- The Ring

63- The Grudge

64- K-horror

65- C-horror

66- At the Mountains of Madness

67- Hellraiser

68- The Others

69- Hostel

70- Thriller

71- It

72- Silence of the Lambs

73- Friday the 13th

74- Get Out

75- Black Christmas

76- Resident Evil

77- The Walking Dead

78- Dawn of the Dead

79- Land of the Dead

80- Shaun of the Dead

81- Romantic-Zombie-Comedy

82- Fido

83- Zombieland

84- horror-in-space

85- wild-west-horror

86- Where Are You Going, Where Have You Been?

87- Amelia Bedelia

88- Pee-Wee's Big Adventure

۸۹- Claymation(Clay animation)، انیمیشنی گلی یا رسی، گاهی اوقات با عروسک‌های پلاستیکی ساخته می‌شود و یکی از اشکال مختلف انیمیشن استاپ موشن است. (URL14)

90- Trainspotting

91- Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad

92- A Serbian Film

93- existential dread

فهرست منابع لاتین

Bail، Paul. 1996. *John Saul: A Critical Companion*. Westport، CT: Greenwood Publishing.

Barber، Lynn. 2015. "Sarah Lucas: The Future's Yellow. " *Sunday Times*، May 10: 32–7.

Carroll، Noël. 1990. *The Philosophy of Horror*. New York: Routledge.

Ebert، Roger. 1979. "*Halloween.* " *Chicago Sun-Times*، October 31. https: //www. rogerebert. com/reviews/halloween-1979.

Ebiri، Bilge. 2014. "Why David Lynch's Mulholland Drive Is a Great Horror Film. " *Vulture*، October 23. https: //www. vulture. com/2014/10/why-mulholland-drive-is-a-great-horror-film. html.

Freeland، Cynthia. 2004. "Horror and Art-Dread. " In *The Horror Film*، edited by Stephen Prince، 189–205. Rutgers University Press.

Freud، Sigmund. 2003. *The Uncanny*. Translated by David McLintock. London: Penguin.

Hills، Matt. 2003. "An Event-Based Definition of Art-Horror. " In *Dark Thoughts: Philosophic Reflectionson Cinematic Horror*، edited by Steven Jay Schneider and Daniel Shaw، 138–57. Lanham، Maryland: Scarecrow Press.

Hunt، Elle (@elle_hunt). 2021. "Settle an Argument: Is Alien a Horror Film؟ Give Reasons Why Pls. " *Twitter*، April 6. https: //twitter. com/elle_hunt/status/1379341076687904773.

Jentsch، Ernst. 2008. "On the Psychology of the Uncanny. " In *UncannyModernity: Cultural Theories, Modern Anxieties*، edited by Joe Collins and John Jervis: 216–28. Translated by Roy Sellars. New York: Palgrave Macmillan.

King، Stephen. 2010. *Danse Macabre*. New York: Gallery Books.

Kristeva، Julia. 1982. *The Powers of Horror*. Translated by Leon S. Roudiez. Columbia: University Press.

Loughrey، Clarisse. 2017. "Why Mulholland Drive Is the Greatest Horror Film of the 21st Century. " *Independent*، April10. https: //www. independent. co. uk/arts-entertainment/films/features/mulholland-drive-rereleasecinemas-dvd-bluray-release-date-david-lynch-twin-peaks-a7676766. html.

Lovecraft، H. P. 1973. *Supernatural Horror in Literature*. Mineola، New York: Dover Publications.

Mathews، Jack. 1986. "'Aliens' into Scary Space Once More. " *Los Angeles Times*، July 11. https: //www. latimes. com/archives/la-xpm-1986-07-11-ca-20111-story. html.

Mori، Masahiro. 1970. "The Uncanny Valley. " Translated by Karl F. MacDorman and Takashi Minato. *Energy* 7: 33–5.

Pementel، Michael. 2019. “Surreal Nightmares and Existential Madness: David Lynch’s Contributions to the Horror Genre. ” *Bloody Disgusting*، April 25. https: // bloody-disgusting. com/editorials/3557944/surreal-nightmares-existential-madness-david-lynchs-contributions-horror-genre/.

Sauchelli، Andrea. 2014. “Horror and Mood. ” *American Philosophical Quarterly* 51: 39–50.

Smith، Kerry L. 2004. “‘Shaun of the Dead’: The World’s First Rom-Zom-Com (Romantic Zombie Comedy)؟” *MTV*، September 22. http: //www. mtv. com/news/1491298/shaun-of-the-dead-the-worlds-first-rom-zom-com-romantic-zombie-comedy/

URLs:

URL1: https: //www. britannica. com/biography/Stephen-King [2023/06/05]

URL2: https: //www. amazon. com/Philosophy-Horror-Paradoxes-Heart/dp/0415902169 [2023/06/05]

URL3: https: //www. britannica. com/science/agoraphobia [2023/06/10]

URL4: https: //en. wikipedia. org/wiki/Goblin_(band) [2023/06/10]

URL5: https: //www. britannica. com/topic/Cthulhu [2023/06/15]

URL6: https: //en. wikipedia. org/wiki/Cthulhu_Mythos_deities#Yog-Sothoth [2023/06/15]

URL7: https: //en. wikipedia. org/wiki/Shub-Niggurath [2023/06/15]

URL8: https: //www. merriam-webster. com/dictionary/phobic [2023/06/15]

URL9: https: //www. yourdictionary. com/splittercore [2023/06/27]

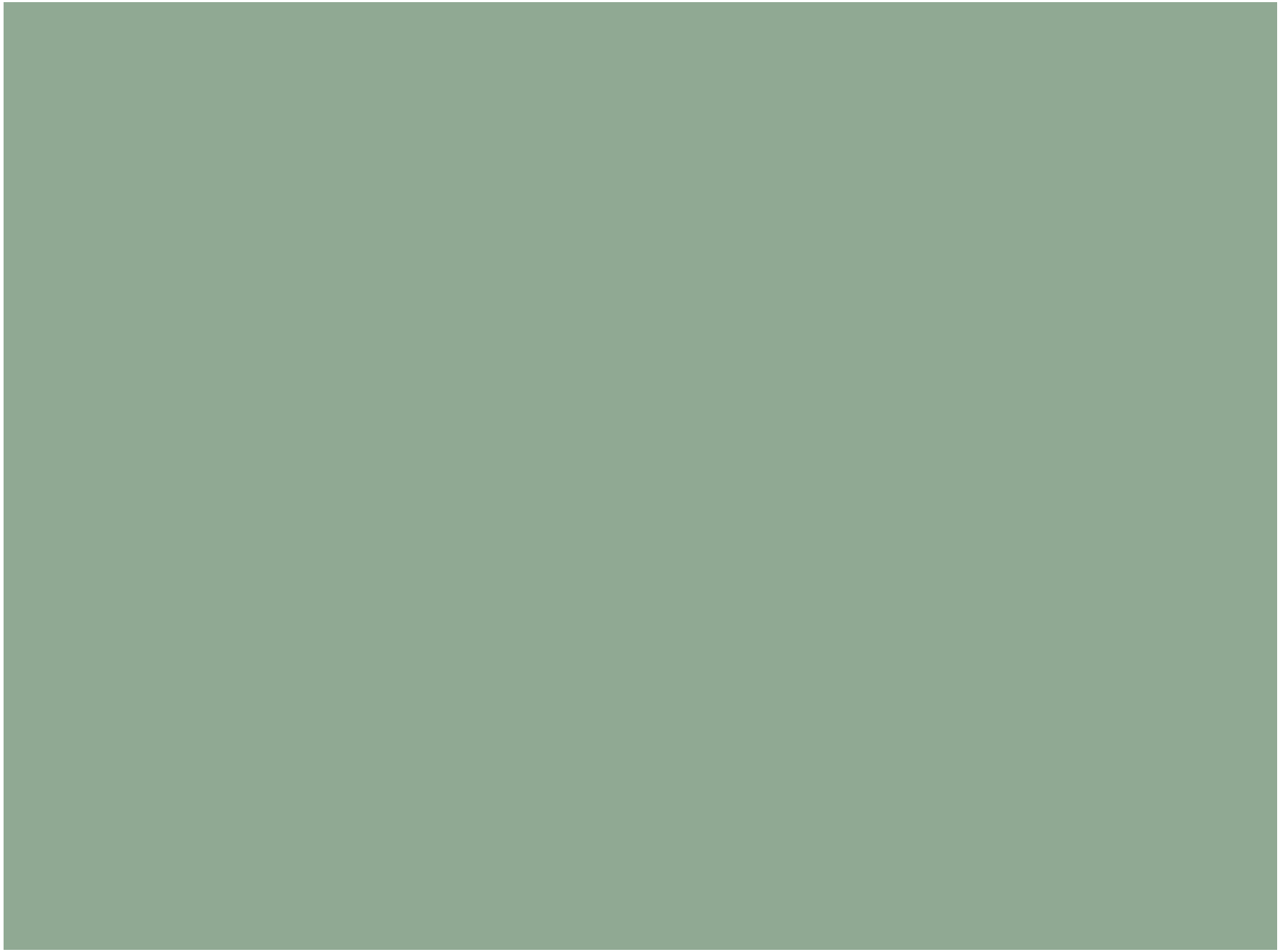
URL10: https: //www. nytimes. com/1991/03/24/books/the-splatterpunk-trend-and-welcome-to-it. html [2023/06/27]

URL11: https: //en. wikipedia. org/wiki/Ernst_Jentsch [2023/06/27]

URL12: https: //www. techtarget. com/whatis/definition/CGI-computer-generated-imagery [2023/07/08]

URL13: https: //www. britannica. com/art/film-noir [2023/07/05]

URL14: https: //en. wikipedia. org/wiki/Clay_animation [2023/07/08]



مقاله

بازخوانی مفهوم «تکرار» در آثار موریس اشر

نویسنده:سحرفاضلی‌مهر،دانشجوی‌مقطع‌دکتری‌رشته‌پژوهش‌هنر،دانشکده‌هنر،دانشگاه‌الزهرا،تهران،ایران.
Email:saharfazelyan@yahoo.com

چکیده

یکـی از شـاخص‌ترین ویژگی‌هـای آثـار گرافیکـی موریـس کرنلـس اشـر[1]، بازنمایـی ایدۀ «تکـرار» اسـت. ازاین‌رو نگارنـده بـر آن اسـت کـه در آثـار منتخبـی از ایـن هنرمنـد، «تکـرار» را از سـه منظـر مـورد خوانـش قـرار دهد. هـدف، تحلیـل کارکردهـا و معانـی مختلـف «تکـرار» در آثـار اشـر اسـت. بدیـن منظور، پرسـش‌های ذیـل مورد تأمـل و مداقـه قرارگرفته‌انـد:۱- تفاسـیر و تحلیل‌هـای مخاطـب، تـا چه حـد می‌توانند تحـت تأثیر نیـت هنرمند باشـند؟ ۲- آیـا بازنمایـی تکـرار در آثـار او صرفاً کنشـی گرافیکی و صوری اسـت و یا هنرمند درصـدد انتقال پیام و مفهومـی مضاعـف اسـت؟ ۳- آیـا می‌تـوان گفـت تکرار مجرایی اسـت کـه از طریق آن بازسـازی امـور خیالی و غیرممکـن از طریـق آثـار هنـری ممکـن می‌شـود و مجالی اسـت بـرای گسـترش امکانات هنـری در تولیـد اثر و خلـق معنـای جدیـد؟ مقالـۀ حاضر بـه روش توصیفـی- تحلیلی به بررسـی ایدۀ تکـرار پرداخته اسـت که همچون مفهومـی غنـی و پویـا، امـکان خلـق تجربۀ زیباشـناختی متفاوتـی را ایجـاد می‌کند. این امـر نه‌تنها نـزد مخاطب بلکـه بـرای هنرمنـدان نیـز به‌مثابـه محرکی بـرای ذهـن و خلاقیت عمـل می‌کند.

کلید واژه‌ها: اشر، تکرار، نقاشی، گرافیک

روش تحقیق:

پژوهش حاضر به روش توصیفی- تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای و اسنادی انجام‌شده است.

پیشینه تحقیق

به نظر می‌رسد، بررسی مفهوم «تکرار» در آثار موریس اشر، تاکنون به‌صورت جزئی و موردی بررسی و تحلیل نشده است. اما می‌توان به کتب و مقالاتی اشاره کرد که دربارهٔ این هنرمند و آثارش نگاشته شده‌اند و از میان آن‌ها می‌توان نکاتی هرچند جزئی در باب ایدهٔ «تکرار» و موتیف‌های تکرارشونده یافت. آثاری همچون؛ کتاب آینهٔ جادوییِ موریس اشر، اثری از برونو ارنست[۲] است که در سال ۱۹۸۶ به چاپ ریده است. این کتاب به بررسی و تحلیل موشکافانهٔ آثار این هنرمند اشاره دارد و سیر تحول و تطور آن‌ها مورد مداقه قرار می‌دهد. در این کتاب اشاراتی به تکرار الگوها در آثار اشر شده است که در این مقاله محل استناد ما بوده است. کتاب بعدی آثار گرافیکی موریس اشر است اثر تاشن منتشرشده در سال ۱۹۹۶ است. که این کتاب به بررسی آثار گرافیکی این هنرمند و جنبه‌های معنایی و سورئالیستی آن پرداخته است. همچنین کتاب درآمدی بر اُپ آرت ۱۹۷۳، نوشتهٔ جان لنکستر، به معرفی و بررسی جنبش آپارت می‌پردازد و درک روشنی به مخاطب می‌دهد از این جنبش و هنرمندان آن‌که اشر نیز یکی از مطرح‌ترین آنان است.

مقدمه

با تأمل بر اشکال و موتیف‌های تکراری در آثار هنری خصوصاً آثار اشر به نظر می‌رسد که مخاطب می‌تواند از آن‌ها درک، دریافت و تفاسیر متنوعی داشته باشد. او ممکن است «تکرار» را همچون نمادی از بی‌نهایت، جاودانگی، تناسخ و یا روزمرگی و یکپارچه‌سازی و چه‌بسا پوچی و ملال ادراک کند. لذا در این پژوهش، هدف درک این ایده و کشف معانی و تجربیات برآمده به‌واسطهٔ مشاهدهٔ اشکال و موتیف‌های تکراری است. گفتنی است که این پژوهش درصدد نظریه‌پردازی و یا ساده‌سازی آثار اشر به تفاسیر ثانویه نیست، بلکه صرفاً کنکاشی است برای درک و دریافت کارکردها و معنی مختلف «تکرار» در آثار هنری، با تمرکز بر آثار منتخبی از موریس اشر. مقاله در سه بخش مفهوم «تکرار» را محل تأمل و تعمق قرار می‌دهد. در بخش اول «تکرار» را به‌مثابه مفهومی مثبت تلقی خواهیم کرد و در ذیل آن سه زیر بخش خواهیم داشت: الف) تکرارِ عنصری غیر هنری و از پیش موجود در هنر؛ تکرارِ عناصری همچون علائم و اشکال ریاضیاتی و روان‌شناختی مانند پله‌های پنروز در آثار اشر مانند آبشار[۳] (۱۹۶۱)، صعود و نزول[۴] (۱۹۶۰). ب) تکرار به‌مثابه امری که غیرممکن را در هنر ممکن می‌کند؛ بناها و سازه‌های معمارانهٔ غیرممکن در جهان واقعْ ولی ممکن در آثار او مانند محدب و مقعر[۵] (۱۹۵۵). پ) تکرارِ مفهومی فلسفی در هنر؛ تکرار به‌مثابه «بازگشت دوبارهٔ همان» در اندیشهٔ نیچه. سپس در بخش دوم تکرار را همچون مفهومی منفی در سه زیر بخش مورد تأمل قرار خواهیم داد: الف) تکرار همچون روزمرگی و کنشی تقلیدی و یکپارچه ساز ناشی از زندگی مدرن. ب) تکرار به‌مثابه پوچی و ملال. پ) تکرار همچون خطای دید و واژگونی منطق ادراک بصری. درنهایت، در بخش سوم مقاله و در دو زیر بخش، تکرار را امری محرک در خلاقیت و کنشی نوآورانه در تولید اثر هنری و تجربهٔ زیباشناختی تعریف خواهیم کرد و سپس به بررسی امکان اطلاق تفاسیر مختلف بر این مفهوم خواهیم پرداخت.

معرفی هنرمند:

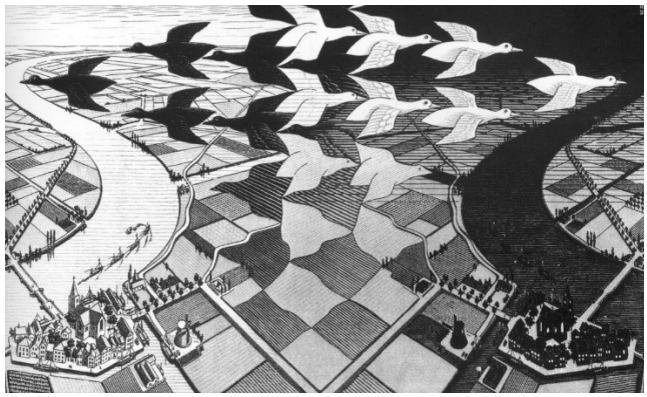
موریس کرنلس اشر[۶]، گرافیست هلندی و یکی از هنرمندان جنبش اُپ آرت (Op Art) به شمار می‌آید که بیشتر به دلیل تکرار سرسام‌آورِ اشکال و موتیف‌ها به‌مثابه عنصری مرکزی در آثارش شناخته‌شده می‌شود. به نظر می‌رسد، او از تکرار همچون راهی برای برجسته کردن یک مفهوم، ایده و پیام استفاده می‌کند. گویی، در آثار او «تکرار» مجالی است برای نشان‌دادن چیزی شبیه به عود زمان، تناسخ، جاودانگی، تکرار دوبارهٔ زندگی و مفاهیمی ازاین‌دست. اشکال تکرارشونده و بعضاً مسحورکنندهٔ او قابلیت واژگونی درک و منطق ما از زمان، مکان و پدیده‌ها رادارند و انتظار ما از گردش مدور زمان و ثبات مکان را زیر سؤال می‌برند. اشر ابتدا در دانشکده معماری و هنرهای تزئینی در هارلم هلند تحصیل کرد و در آنجا مهارت‌هایی را در طراحی و چاپ به دست آورد. او در آغاز فعالیت هنری خود عمدتاً مناظر، پرتره‌ها و طبیعت بی‌جان را به سبک رئالیستی و واقع‌گرا خلق می‌کرد. بااین‌حال، کاوش‌های او در مفاهیم ریاضی و هندسی بود که او را به چهره‌ای مطرح در هنر تبدیل کرد. اشر مجذوب ایده‌های بی‌نهایت، پرسپکتیو و هندسه بود. او از تکنیک‌هایی مانند تبدیل و تبدل، تکرار و خلق خطا و توهم بصری در آثارش استفاده

می‌کرد، چنان‌که گویی قوانین طبیعت و فیزیک، زمان، گرانش و جاذبه و واقعیت جهان را نادیده می‌گرفت.

اشر با تکرار الگوهای هندسی و ریاضی و همچنین نقوش گیاهی و جانوری، موجودات فرازمینی و خیالی و بازی با تضاد و کنتراست‌های رنگی شدید خصوصاً سیاه‌وسفید، سعی در ایجاد تصاویری گرافیکی و ایجاد خطای دید و توهمات بصری دارد تا حسی از تکرار و جاودانگی و بی‌پایانی را القا کند. تداوم و چرخه‌های تکراری، عموماً محور آثار اوست. بدین ترتیب این هنرمند به دنبال خلق تصاویر سه‌بعدی از سطوح دوبعدی در آثار خود بود. اهمیت اشر، به‌ویژه برای چاپ‌هایش است که بناها و سازه‌ها و اشیاء غیرممکن، جهان‌های درهم‌پیچیده و دگرگونی‌های عجیبی را به تصویر می‌کشد که همگی از محدودیت‌های واقعیت فراتر می‌روند. به‌عبارت‌دیگر از طریق تکرار و توهم بصری، ناممکن را در هنر ممکن می‌سازد.

جهان فکری اشر و منتخبی از آثار او

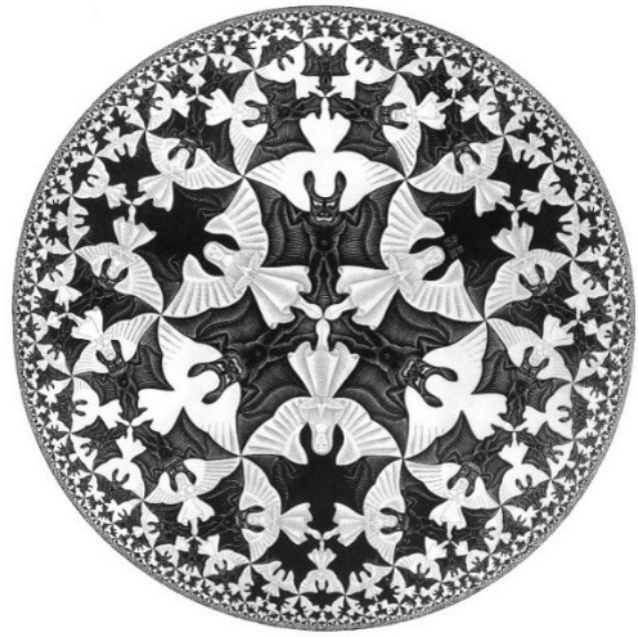
۱- شب و روز (تصویر ۱): در این اثر اشر، از ایدهٔ تغییر شکلِ اشکال هندسی اولیه همچون مربع، برای بازنمایی اتصال و تلفیق دو رویداد متمایز و چرخهٔ تکراری شب و روز استفاده می‌کند. در مرکز این حکاکی، چرخه با یک مربع ساده شروع می‌شود که سپس به زمین کشاورزی و پرندگان تبدیل می‌شود. آنگاه، از میان این پرندگان، شهری پدید می‌آید؛ در یک‌سو روز و در سوی دیگر شب. شهر در روز همان بازتاب معکوس شهر در شب است و بالعکس، که نشان می‌دهد این دو رویداد جدایی‌ناپذیر و ابدی هستند؛ این اثر چرخهٔ بی‌پایان و جاودان شب و روز و همچنین تکرار مداوم زمان وزندگی را نشان می‌دهد. در اینجا می‌توان دو منظره مشابه اما متمایز را دید، یکی در شب و دیگری در روز که به‌طور متقارن حول یک محور عمودی چیده شده‌اند. یک خط افقی تصویر را به دو قسمت تقسیم می‌کند؛ قوهای سفید روز که از شب فرار می‌کنند با پس‌زمینهٔ سیاه در سمت راست نشان داده‌شده‌اند، درحالی‌که قوهای سیاه در سمت چپ به‌روز حمله می‌برند. درست نزدیک به محور تقارن، قوهای سیاه‌وسفید قبل از هر پرواز به‌تنهایی یک پیکربندی منظم سنگفرش را تشکیل می‌دهند. این اثر از تکنیک‌های بصری مانند تقارن، تقسیم تصویر و نمایش تضاد رنگی بین روز و شب استفاده می‌کند تا جلوه زیباشناختی منحصربه‌فردی ایجاد کند. یک خط عمودی، مزارع را به قوهایی بارنگ مربوط به هر مزرعه تبدیل می‌کند. بالاخره اشر با این حکاکی ما را فریب می‌دهد: روز است یا شب؟ نام آن به‌خودی‌خود به ما پاسخ می‌دهد؛ هم روز است و هم شب و نه روز است و نه شب؛ این است منطق اشر.



تصویر۱: اشر، شب و روز، ۱۹۳۸، کنده کاری روی چوب، دو بشقاب.

۲- بهشت و جهنم (تصویر ۲): اشر موجودات خیالی را در نقش‌های شیطان و فرشته در ترکیبی دوار به تصویر کشیده که از مرکز به سمت بیرون و بالعکس امتداد و تکرار دارد. شیطان به رنگ سیاه و فرشته به رنگ سفید به تصویر کشیده شده است که گویی نشانی دارد از تضاد ابدی بین خیر و شر در جهان. آثار اشر با تضاد رنگی شدید و خیره‌کننده و دوگانگی که نقش اصلی را ایفا می‌کنند متمایز می‌شود. ترجیح او برای تضاد سیاه‌وسفید نه‌تنها در جهان هنری او، بلکه در تمایل او به کشف عنصر دوگانگی در تفکر او نیز منعکس‌شده است. او چنین ادعا می‌کند:

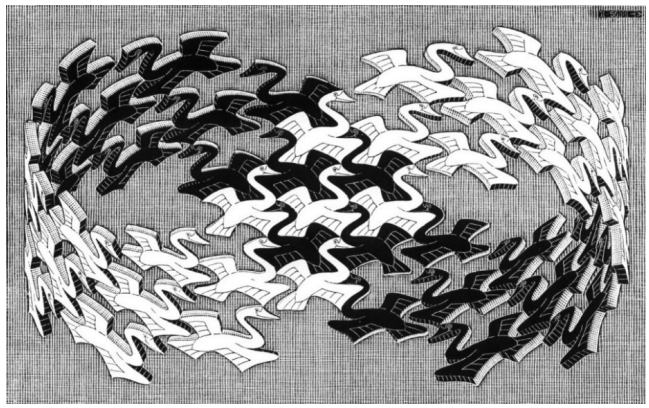
"خیر بدون شر وجود ندارد و اگر بخواهیم خدایی را بپذیریم باید از سوی دیگر جایگاه مناسبی برای شیطان قائل شویم. من در این دوگانگی زندگی می‌کنم. اما به نظر می‌رسد که این کار مجاز نیست. مردم بلافاصله این نوع چیزها را چنان فلسفی در نظر می‌گیرند که من دیگر چیزی در مورد آن نمی‌فهمم. بااین‌حال بسیار ساده است: سفید/سیاه، روز/شب، این است زندگی برای یک گرافیست[۷]. (ارنست،۱۹۸۶، ص ۱۷)



تصویر۲: اشر، بهشت و جهنم، ۱۹۳۶، سنگ نگاره.

۳- قو (تصویر۳): در این اثر، گویی هنرمند درصدد نمایشی چشمگیر از مفهوم تکامل دائمی چرخه‌های طبیعی است. قوها، چه سفید و چه سیاه، در یک چرخهٔ بی‌پایان تغییر رنگ داده و جایگزین یکدیگر می‌شوند و یک نمایش بصری فریبنده از مفهوم جاودانگی و بی‌نهایت خلق می‌کنند. آنها از این طریق نشان می‌دهند که طبیعت همواره در حال تغییر و تبدل است. این تکامل از طریق فصولی که به دنبال یکدیگر می‌آیند، روزهایی که به شب تبدیل می‌شوند و چرخه‌های زمان وزندگی که مسیر بی‌وقفه خود را دنبال می‌کنند، ظاهر می‌شود. انتخاب پرنده و به‌ویژه قو بسیار مهم است، زیرا اغلب با زیبایی، ظرافت و دگرگونی همراه است. قوها نمادهای متضاد را در آثار اشر نشان می‌دهند. قوهای سفید نماد خلوص و روشنایی‌اند، درحالی‌که قوهای سیاه تداعی‌کننده رمز و راز و تاریکی هستند. دگرگونی چرخه‌ای این پرندگان بر این ایده تأکید می‌کند که هیچ‌چیز در طبیعت تغییرناپذیر نیست و همه‌چیز در حال حرکت دائمی است و درعین‌حال تکرار می‌شود. ازاین‌رو، اشر ما را به تأمل در مورد مفهوم تکرار، تغییر و ارتباط متقابل همه جنبه‌های زندگی دعوت می‌کند. این تصویر شاعرانه از چرخهٔ دائمی طبیعت در اثر قو، ما را به یاد دگرگونی بی‌امانی می‌اندازد که جهان ما را شکل می‌دهد و ما را وادار می‌کند تا در وجود زودگذر خود در دلِ تداوم بی‌پایان طبیعت تأمل‌کنیم. در اینجا مفهوم بی‌نهایت نه‌تنها در قالب حرکات وجود دارد، بلکه در قلب ایده اصلی نیز به نمایش گذاشته می‌شود.

در مقاله‌ای که در سال ۱۹۵۹ منتشر شد، اشرتوضیح می‌دهد که چه چیزی او را بر آن داشت که بخواهد بی‌نهایت را نشان دهد:



تصویر۳: اشر، سوان، ۱۹۵۶، نقش روی چوب، ۱۹ × ۳۱ سانتی متر.

«ما نمی‌توانیم تصور کنیم که جایی، پشت دورترین ستاره‌های آسمان شب، انتها و پایان فضا نهفته است؛ مرزی که پشت آن تنها و تنها «هیچ» است. مفهوم «خلأ» هنوز هم معنایی دارد، زیرا یک فضا حداقل در افکار ما می‌تواند خالی باشد، اما تخیل ما قادر به درک مفهوم «هیچ» به معنای «بدون فضا و مکان» نیست. به همین دلیل است که ازآنجایی‌که بر روی این زمین، انسان‌هایی هستند، روی آن می‌نشینند، روی آن می‌ایستند، از آن بالا می‌روند و روی آن راه می‌روند، سوار بر وسایل نقلیه می‌شوند و بر فراز آن پرواز می‌کنند، پس ما به یک خیال واهی می‌اندیشیم یعنی به فراتر [از امر واقع]، برزخ، بهشت، جهنم یا نیروانا که در زمان جاودانه و در مکان بی‌نهایت هستند»[۸] (همان، ص ۱۰۲).

این نقل‌قول نشان می‌دهد که تصور مفهوم «هیچ» آن‌قدر دشوار است که تأمل ما در مورد آن می‌تواند ما را در پوچی و اضطراب فروبرد. ما دائماً به دنبال گسترش و ایجاد در زندگی و محیط خود هستیم، زیرا «هیچ» ایستا و ثابت به نظر می‌رسد. اینجاست که تکرار به ابزاری پویا تبدیل می‌شود تا از نیستی و هیچ بیرون آییم و وارد چرخهٔ خلق و تولید معنا شویم. در این معنا، تکرار وسیله‌ای برای رهایی از بی‌تحرکی و نیستی است. به‌عبارت‌دیگر، تکرار با پویایی و حرکت خود، ما را از هیچ و نیستی رها می‌کند و به‌سوی بی‌نهایت و جاودانگی می‌برد. مفهوم «هیچ» با مرگ، نیستی، بی‌تحرکی و ثبات و جمود همراه است، درحالی‌که تکرار به‌نوعی نشانهٔ زندگی و تولد دوباره و پویایی است. بنابراین به نظر می‌رسد که آثار هنری با استفاده از مفهوم «تکرار» به‌عنوان راهی برای زندگی و معنا بخشی به خلقت خود در مبارزه با نیستی هستند.

درواقع یکی از اهداف اشر در آثارش این بود که لایتناهی بودنِ فضا را به‌صورت سه‌بعدی و بر روی سطحی دوبعدی نشان دهد. او از تکنیک های پرسپکتیو، دست‌کاری هندسی و تکرار برای ایجاد خطای دید و توهمات بصری استفاده کرد که حس عمق، بی‌نهایت و تغییر و تبدل دائمی را منتقل می‌کند. اما آیا واقعاً می‌تواند بی‌نهایت را نشان داد؟ آیا می‌توان «تکرار» در آثار اشر را تنها به‌عنوان وسیله‌ای برای نمایش بی‌نهایت تفسیر کرد یا تعابیر دیگری نیز ممکن است؟ اشر در کارهایش سعی می‌کند غیرممکن‌ها را ممکن کند، آیا موفق شده است؟ تا چه حد می‌توان آثار اشر را تفسیر کرد؟ آیا بیش تفسیری ما را از بستر اثر هنری خارج نمی‌کند؟ در آثار اشر، تکرار چه نقشی می‌کند؟

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، هدف این پژوهش، تحلیل کارکردها و معانی مختلف «تکرار» در آثار اشر است. این تفاسیر و تحلیل‌ها می‌توانند تحت تأثیر نیت هنرمند باشند یا خیر. یعنی صرفاً می‌توانند درک، تفسیر و تحلیل عمومی باشند[9].

قصد ما این نیست که آثار او را با تقلیل آنها به تفاسیر ثانویه ساده، نظریه‌پردازی یا ساده‌سازی کنیم در عوض، صرفاً به دنبال کشف ادراکات و تجربیات برانگیخته‌شده و برآمده ناشی از مشاهده اشکال تکراری در آثار او هستیم.

خوانش مفهوم «تکرار» در آثار اشر

برای روشن شدن مسئله، مفهوم «تکرار» در سطور پیشرو در سه بخش ارائه می‌شود. همان‌گونه که در مقدمه اشاره شد، دو بخش اول به تفسیر مفهوم «تکرار» در دو معنای مثبت و منفی پرداخته می‌شود. در این دو بخش در مورد تکرار به‌عنوان راهی برای انتقال ایده‌ها، نظریه‌ها در هنر صحبت خواهیم کرد. ازاین‌رو، در بخش اول «تکرار» را به‌مثابه مفهومی مثبت تلقی خواهیم کرد و در ذیل آن سه زیر بخش خواهیم داشت: الف) تکرارِ عنصری غیر هنری و از پیش موجود در هنر؛ تکرارِ عناصری همچون علائم و اشکال ریاضیاتی و روان‌شناختی مانند پله‌های پنروز در آثار اشر مانند آبشار (۱۹۶۱)، صعود و نزول (۱۹۶۰)[10]. ب) تکرار به‌مثابه امری که غیرممکن را در هنر ممکن می‌کند؛ بناها و سازه‌های معمارانهٔ غیرممکن در جهان واقعْ ولی ممکن در آثار او مانند محدب و مقعر (۱۹۵۵). پ) تکرارِ مفهومی فلسفی در هنر؛ تکرار به‌مثابه «بازگشت دوبارهٔ همان» در اندیشهٔ نیچه. سپس در بخش دوم تکرار را همچون مفهومی منفی در سه زیر بخش مورد تأمل قرار خواهیم داد: الف) تکرار همچون روزمرگی و کنشی تقلیدی و یکپارچه ساز ناشی از زندگی مدرن. ب) تکرار به‌مثابه پوچی و ملال. پ) تکرار همچون خطای دید و واژگونی منطق ادراک بصری. درنهایت، در بخش سوم مقاله و در دو زیر بخش، تکرار را امری محرک در خلاقیت و کنشی نوآورانه در تولید اثر هنری و تجربهٔ زیباشناختی تعریف خواهیم کرد و سپس به بررسی امکان اطلاق تفاسیر مختلف بر این مفهوم خواهیم پرداخت.

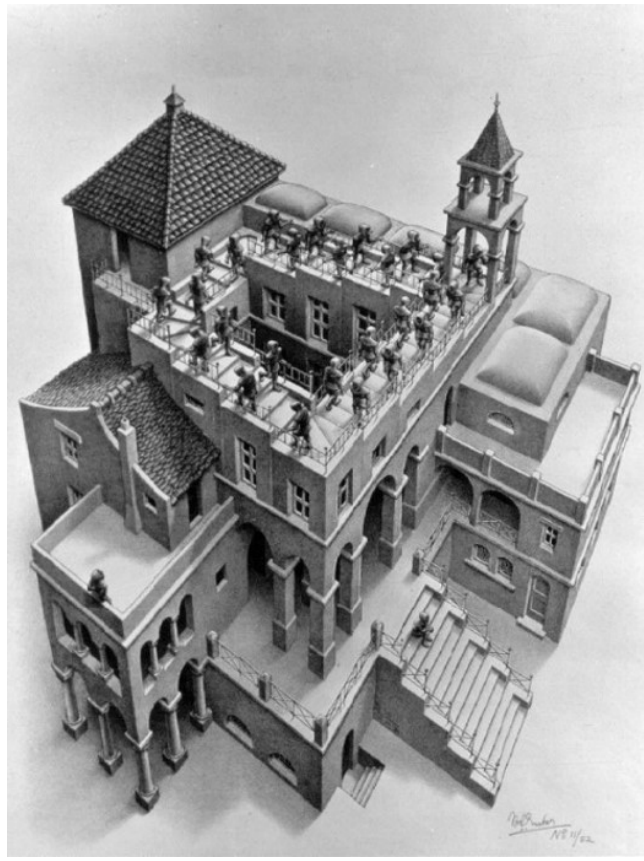
تکرار همچون عملی مثبت:

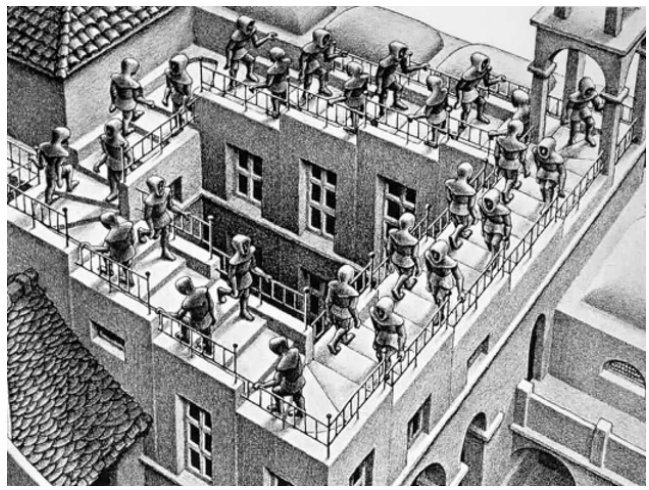
الف) تکرارِ عنصری غیر هنری و از پیش موجود در هنر ؛ اشکال هندسی و ریاضی و پله‌های پنروز.

ب) تکرار به‌مثابه امری که غیرممکن را در هنر ممکن می‌کند.

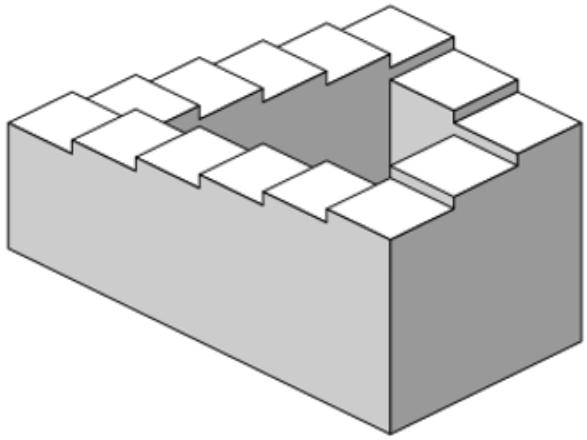
پ) تکرار به‌مثابه وظیفه بودن و «بازگشت دوبارهٔ همان» در اندیشهٔ نیچه.

تکرار در معنای مثبت به‌عنوان وسیله‌ای برای آشکار کردن، انتقال یک ایده، یک واقعیت یا یک فکر، اعم از فلسفی، روان‌شناختی، سیاسی و غیره استفاده می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، «تکرار» در این معنا کارکردی بیانی دارد که در آن‌یک ایده از طریق تکرار یک عنصر به مخاطب منتقل می‌شود. برای نشان دادن این استدلال، می‌توان به حکاکی صعود و فرود اشاره کرد (تصویر ۴). این اثر از تبادل‌نظر بین اشر و ریاضیدان بریتانیایی راجر پنروز[11] حاصل شد. او پلکانی بی‌پایان طراحی کرد که اشر آن را در کار خود گنجاند. این پلکان پنروز یک شی غیرممکن در جهانِ واقعْ است که به شکل یک پلهٔ بدون مقصد می‌آید (تصویر ۵). یک نمایش دوبعدی از یک‌راه پله با چهار پیچ است که همواره به نقطه شروع خود بازمی‌گردد. طبق تصور رایج، پله‌ها یک چرخه را تشکیل می‌دهند که با ادامه حرکت صعود (یا فرود) دائمی ایجاد می‌کنند. به نظر می‌رسد که نه نقطه اوج وجود دارد و نه نقطه فرود. این اثر در مقاله‌ای در مجله روانشناسی بریتانیا برای بحث در مورد ادراکات متناقض ارائه شد[12].





تصویر۴: اشر، صعود و فرود، ۱۹۶۰، حکاکی



تصویر۵: پلکان پنروز. طراح: راجر پنروز (ریاضی‌دان)، ۱۹۵۸

بنابراین، اشر ابتدا از پله‌های پنروز برای به چالش کشیدن ادراک و منطق ما و ایجاد توهم بصری و خطای دید و بازی با پرسپکتیو و فضا استفاده کرد.

در این کار، اشر شکلی ریاضی و روان‌شناختی را برجسته کرد که مفهوم تکرار را نشان می‌دهد. بنابراین، او شکلی را در کارش تکرار می‌کند که قبلاً در حوزه‌ای غیر از هنر وجود داشته است: او از چیزی (پله‌های پنروز) استفاده می‌کند که از قبل وجود دارد تا چیزی را نشان دهد که وجود ندارد و غیرممکن است، مانند بنا و معماری غیرممکن، مکان‌های خیالی. همان‌طور که در صعود و فرود دیده می‌شود، جایی که هنرمند یک ساختمان بزرگ را به تصویر می‌کشد که پلکانی بی‌پایان دارد و این پلکان همچون پشت‌بام آن هستند. در اینجا، تکرار را می‌توان هم به‌عنوان پایه‌ای از چیزی که از قبل وجود داشت و هم به‌عنوان شالوده چیزی جدید که فقط در هنر وجود دارد، لحاظ کرد.

با بررسی آثار اشر، جایی که تکرار الگوها نقش اصلی را ایفا می‌کند، به نظر می‌رسد که او این پیام را به ما منتقل می‌کند که زندگی و طبیعت چرخه‌ای و تکرارشونده هستند و همه‌چیز به همان شیوه قبلی تکرار می‌شود. درواقع، در این روند تکرار، ما رشد می‌کنیم، شکوفا می‌شویم، درنهایت در جهان حل می‌شویم و سپس همه‌چیز دوباره از سر گرفته می‌شود. در نقاشی شب و روز، دیدیم که یک‌شکل ریاضی (مربع) به شهر، به پرندگان و غیره تبدیل شد و همه‌چیز همیشه به نقطه شروع خود بازمی‌گشت. درواقع، یک فرم ریاضی ساده در فرآیند تکرار شکوفا شده و به موجودات زنده تبدیل‌شده و درنهایت به شکل اولیه خود بازمی‌گردد. به این معنا، از طریق فرآیند تکرار، از شکل اولیه به‌سوی کمال می‌رویم. این انتخاب ماست که

به‌سوی کمال و شکوفایی یا به سمت تاریکی و پوچی حرکت کنیم. تکرار طبیعت و زمان به ما یادآوری می‌کند که چگونه زندگی کنیم: آیا ما به‌گونه‌ای زندگی می‌کنیم که در صورت تکرار همه‌چیز، دوباره بپذیریم که دقیقاً به همان شیوه زندگی کنیم؟

در این معنا مفهوم نیچه‌ای «بازگشت جاودان همان»[۱۳] به ذهن متبادر می‌شود. آثار اشر ما را به تأمل در این ایده سوق می‌دهد. ما چرخه‌ای را می‌بینیم که در آن همه‌چیز به‌طور یکسان و یکپارچه مجدد تکرار می‌شود و دائماً به نقطه شروع خود بازمی‌گردد. اینجاست که بی‌نهایت و جاودانگی، خود را در یک بازگشت و یک تکرار ابدی نمایش می‌دهد. بی‌نهایت، خود را در این چرخهٔ بی‌پایان نشان می‌دهد، جایی که همه‌چیز به همان شکل و از سر گرفته می‌شود، گویی هیچ‌چیز تغییر نکرده است. همه این‌ها ما را به فکر بازگشت جاودان همان نزد نیچه می‌اندازد. دربند ۳۴۱ کتاب حکمت شادان، نیچه از دشواری و بارسنگین وظیفهٔ بودن صحبت می‌کند.[۱۴]

به گفته او باید طوری زندگی کرد که اگر قرار بود همه‌چیز، دوباره به همین نحو که یک‌بار زیسته‌ایم تکرار شود، آیا حاضریم مجدد آن را زندگی کنیم؟ یعنی زندگی را به همان نحوی که اکنون می‌زییم مجدد بدون کوچک‌ترین تفاوتی زندگی کنیم.

این‌یک وظیفه یا یک اخلاقی برای زندگی است. به‌طور مشخص‌تر، این تصوری است که جهان و هر آنچه در آن است، ازجمله رویدادها، اعمال و تجربیات، به‌طور یکسان و بی‌نهایت در یک چرخه ابدی تکرار می‌شود. این بدان معناست که هر آنچه درگذشته اتفاق افتاده است، هر آنچه اکنون اتفاق می‌افتد و هر آنچه در آینده اتفاق افتد، به‌طور یکسان، به همان ترتیب، برای ابدیت تکرار می‌شود. بنابراین، نیچه به‌جای اینکه زمان را خطی مستقیم ببیند که از گذشته به آینده می‌رود، چرخه‌ای ابدی را تصور می‌کند که در آن همان رویدادها به‌طور نامحدود تکرار می‌شوند. هر کاری که انجام می‌دهیم یا انجام داده‌ایم تکرار خواهد شد. پس ما باید به‌گونه‌ای زندگی کنیم که آماده‌باشیم تا همه‌چیز را دوباره به همان شکل از ابتدا تکرار کنیم. یعنی باید آن‌گونه زیست که در صورت تکرار همه‌چیز، زندگی مجدد ارزش زیستن داشته باشد.

اگرچه این ایده ارتباط مستقیمی با آثار اشر ندارد، اما به نظر می‌رسد که در قلب خلاقیت‌های او قرار دارد. این ایده به چرخه بی‌نهایت و بازگشت ابدی رویدادها اشاره دارد که بازتاب جالبی را در آثار اشر به وجود می‌آورد. او با زیر سال بردن ایده خطی بودن زمان، زمان را به‌عنوان پدیده‌ای دوار و چرخه‌ای در آثار خود معرفی می‌کند.

تکرار همچون عملی منفی:

الف) تکرار همچون روزمرگی و کنشی تقلیدی و یکپارچه ساز ناشی از زندگی مدرن.

ب) تکرار به‌مثابه پوچی و ملال.

پ) تکرار همچون خطای دید و واژگونی منطق ادراک بصری .

در این قسمت، می‌کوشیم از تکرار همچون کنش و عملی منفی صحبت کنیم؛ یک کنش تقلیدی، دنباله‌رو و یکپارچه ساز همان‌طور که در صعود و فرود دیده می‌شود. در این مورد، ما تکرار اعمال انسان‌ها را در یک زنجیرهٔ بی‌پایان مشاهده می‌کنیم. در این اثر، دو ستون از انسان‌های ناشناس بالباس یکسان روی پله‌ها درحرکت‌اند، یکی بالا و دیگری پایین می‌رود. می‌توان افراد یکپارچه‌شده با شکل‌ها و ابعاد فیزیکی مشابه را دید که یک عمل تکراری را به‌صورت مکانیکی و مقلدانه انجام می‌دهند. آنها در یک مکان مذهبی متعلق به یک فرقه ناشناخته هستند. آنها هرگز به مقصدی نمی‌رسند، نه صعود می‌کنند و نه فرود می‌آیند، بلکه در یک چرخه بی‌پایان به دور خود می‌چرخند. در این معنا، تکرار یک عمل منفی است که در آن افراد یک ایده و یا یک اندیشه را تکرار و آن را دنبال می‌کنند. اما در این میان، دو نفر هستند که به این گروه نپیوسته‌اند. آنها مانند کسانی که در مخالفت با جریان غالب‌اند در برابر این چرخهٔ تکراری مقاومت می‌کنند. اشر می‌گوید مقاومت آنها بی‌فایده است و درنهایت دیر یا زود به این چرخه می‌پیوندند، اما با توجه به آنچه او به تصویر کشیده است، این دو نفر همچنان از دیگران جدا هستند. گویی همیشه فردی وجود دارد که مانند یک قهرمان داستان و شخصیت اصلی در برابر تقلید و تکرار مقاومت می‌کند. آنها در برابر انطباق و یکپارچه‌سازی ایستاده‌اند.

در این صورت می‌توان به این ایده فکر کرد که افراد از کهن‌الگوها و مدل‌ها یا ایدئولوژی‌ها تقلید می‌کنند و در چرخه تکرار این مدل‌ها قرار می‌گیرند، حتی تا جایی که هویت خود را دگرگون می‌کنند. در این مورد، دگرگونی و تغییر به‌گونه‌ای منفی تلقی می‌شود که افراد مطابق با توده تغییر می‌کنند. همچنین می‌توان آن را نقد یکپارچه‌سازی و از دست دادن فردیت متمایز در جامعه دانست. این گروه افرادی هستند که الگوپذیرند مطابق با آنچه جامعه به آنها تحمیل می‌کند عمل می‌کنند. از سوی دیگر، کسی که از پیروی از حرکت تکراری و سازگاری با چرخه امتناع می‌ورزد، شخصیتی را نشان می‌دهد که از توده یکنواخت متمایز و با آن مخالف است.

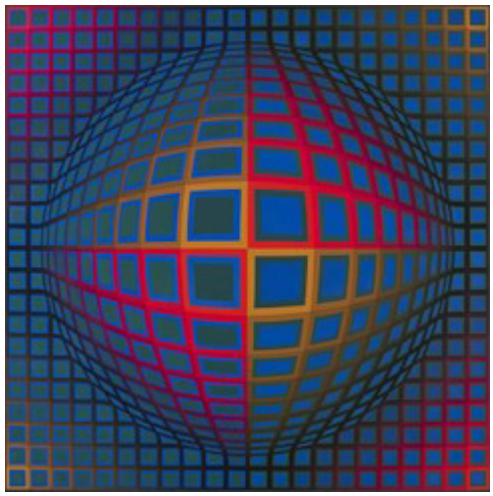
این تصور که همیشه کسی وجود دارد که در برابر این تقلید و تکرار مقاومت می‌کند، می واند نشانهٔ امید تلقی شود. این نشان می‌دهد که فردیت و مقاومت در برابر همنوایی حتی در محیط اجتماعی که تقلید در آن رایج است امکان‌پذیر است. همچنین می‌تواند پرسش‌هایی را در مورد ماهیت آزادی، اصالت و نقش فرد در جامعه و همچنین امکان خروج از چرخهٔ تکرار ایدئولوژی‌ها و ایجاد هویت منحصربه‌فرد و اصیل صحبت کرد.

به نظر می‌رسد این ایده در نیمه دوم قرن بیستم در آثار مختلف مورداستفاده قرارگرفته است. برای مثال می‌توان به نمایشنامه کرگدن اثر اوژن یونسکو (۱۹۵۹) اشاره کرد، که در آن ساکنان شهر به‌استثنای یک نفر [برنژه] به کرگدن تبدیل می‌شوند. اساساً موضوع تکرار و تقلید کورکورانهٔ یک ایدئولوژی بدون تأمل و افتادن در یک دور باطل پوچ است. اما همیشه کسی وجود دارد که با تکرار مقلدانه مخالف است و از انطباق با توده‌ها امتناع می‌کند. همان‌طور که قبلاً ذکر شد، در این معنا، تغییر به‌صورت منفی تلقی می‌شود، زیرا صرفاً از همنوایی با توده و اکثریت ناشی می‌شود، درحالی‌که امتناع از تغییر نشان‌دهنده نوعی مقاومت در برابر این انطباق نا اندیشیده است.

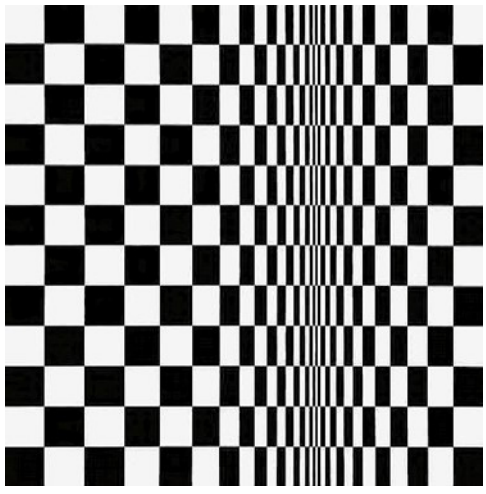
همین ایده را در کتاب طاعون (۱۹۵۷) اثر آلبرکامو نیز می‌بینیم که مبارزه انسان با یک اپیدمی ویرانگر است. به این معنا، اپیدمی را می‌توان با همان انطباق در جوامع ترجمه کرد، جایی که افراد یکدست می‌شوند و از یک فکر یا ایدئولوژی واحد پیروی می‌کنند. از دیگر آثاری که همین ایده رادارند، می‌توان به رمان کوری (۱۹۹۵) اثر ژورز ساراماگو نیز اشاره کرد در این کتاب به‌جز یک نفر، تمام شهر و سپس کل کشور دچار اپیدمی کوری می‌شود. این داستان همچنین مقاومت در برابر تقلید و انطباق با عامه و اکثریت و نیز امتناع از یکپارچه‌سازی و قرار گرفتن در چرخه یکنواخت و روزمرهٔ زندگی و جامعه مدرن را برجسته می‌کند.

علاوه بر این ایده اصلی صعود و فرود، به اسطوره سیزیف نوشته آلبرکامو نیز می‌توان اشاره کرد. این اسطوره از اساطیر یونانی گرفته‌شده است، جایی که خدایان، سیزیف را محکوم می‌کنند که تکه سنگی را به بالای کوه ببرد، و نزدیک به قله کوه آن را رها کند و این‌چنین مجبور می‌شود این کار پوچ را دوباره و برای همیشه انجام دهد. کامو از این اسطوره برای نشان دادن شرایط انسانی استفاده می‌کند، جایی که هستی فاقد معنای ذاتی است و تلاش‌های انسان برای معنا بخشیدن به زندگی خود محکوم‌به شکست است. در این مورد، غلتیدن در تکرار همچون منجلابی است که منجر می‌شود به کسالت، یکنواختی و درنهایت پوچی و یأس. بنابراین، تکرار به‌نوعی مجازات و شکنجه تبدیل می‌شود، یعنی عملی که بدون انتظار نتیجه انجام می‌شود.

در نهایت، از طریق ایجاد توهمات بصری و خطای دید، آثار اشر درک ما از فضا و مکان را به چالش می‌کشد. او با ایجاد توهمات بصری، منطق شناختی و ادراکی ما را زیر سال می‌برد. «چشم به‌عنوان یک ابزار دید مانی همیشه «واقعیت» را از شبکیه به مغز منتقل نمی‌کند.



تصویر۶: ویکتور وازارلی، وگا نور، رنگ روغن روی بوم، ۱۹۶۹



تصویر ۷: بریجت رایلی، حرکت در مربع، امولسیون روی تخته، ۱۹۶۱

[۱۵](لنکستر، ۱۹۷۳، ص ۷). آثار اشر متأثر از جنبش هنری «اُپ آرت»، زیر سؤال بردن اعتماد به دانش بشری و احتمال خطاهای شناختی و دیداری در هرلحظه از زندگی را در قالب هنرهای تجسمی بیان می‌کند. این جنبش هنری که به‌عنوان هنر دید مانی نیز شناخته می‌شود، جریانی هنری است که در دهه ۱۹۶۰ شکل گرفت و با استفاده از توهمات بصری، خطای دید، الگوهای هندسی تکراری و بازی‌های بصری برای ایجاد جلوه‌های دیداری و حسی بر بیننده متمایز می‌شود. این آثار گاهی اوقات باعث ایجاد سرگیجه در بیننده می‌شود. هنرمندان اُپ آرت، به دنبال کشف محدودیت‌های ادراک بصری و استخراج تجربیات حسی خاص بودند. آنها از تکنیک‌هایی مانند تضاد رنگ، اشکال هندسی و تقارن برای ایجاد توهم حرکت، پویایی، عمق و ارتعاش استفاده کردند. هدف این بود که درک ما از واقعیت را به چالش بکشیم و بیننده را فعالانه در کار هنری درگیر کنیم (تصاویر ۶ و ۷).

اکنون می‌توان به آبشار (۱۹۶۱) اثر اشر اشاره کرد. اثری که در آن اشر درک ما از فضا و گرانش را به‌کلی به چالش می‌کشد (تصویر ۸). او در اینجا یک آسیاب آبی که بنایی معمارانِ و غیرممکن است را به تصویر کشیده است که از شکل ریاضی مثلث پنروز الهام گرفته‌شده است. به نظر می‌رسد آب به سمت پایین جریان می‌یابد، اما با مشاهده دقیق متوجه می‌شویم که به سمت بالا بازمی‌گردد و درنتیجه یک چرخهٔ بی‌پایان را می‌سازد. این خلق هنری با درک ما از واقعیت بازی می‌کند و درک ما از گرانش و جریان طبیعی و فیزیک را به چالش زیر سال می‌برد. این نمونه‌ای برجسته از سبک هنری اشر است که اغلب مفاهیم پرسپکتیو، هندسه و توهم را بررسی می‌کند.

تصویر۸: اشر، آبشار، ۱۹۶۱

تصویر۹: اشر، آمالفی، جنوب ایتالیا

تکرار به‌عنوان محرک خلاقیت (تکرار و تفسیر)

تکرار می‌تواند نقش مهمی در خلاقیت هنری داشته باشد. ممکن است فرآیندی مکانیکی و خسته‌کننده به نظر برسد، اما در واقعیت می‌تواند موتور محرک تخیل و تولید ایده‌های جدید و نوآورانه باشد. با تکرار یک تکنیک، شکل یا الگو، یک هنرمند می‌تواند امکانات جدیدی را در جریان خلق اثر هنری را کشف کند و ابزارهای جدید برای بیان اندیشه‌اش می‌آفریند. تکرار همچنین می‌تواند به تعمیق مضامین و مفاهیم در یک اثر هنری کمک کند و معنا بخشی بیشتری کند. درمجموع، تکرار را می‌توان به‌عنوان یک هادی خلاق در نظر گرفت که هنرمند را در فرآیند خلاقیت خود جهت می‌دهد و او را به سمت اشکال جدید بیان هنری می‌کشاند. و درعین‌حال

تکرار نیز نقش محرکی در تخیل و ادراک مخاطب دارد. تکرار در این معنا، آزادی خاصی را میسر می‌سازد و امکان سیر و سیاحت در عالم هنر برای کشف و درک معانی مختلف اثر هنری و همچنین اندیشه هنرمند را فراهم می‌کند. گویی، اثری که به مضمون تکرار می‌پردازد، بیننده را به تعجب و پرسش وامی‌دارد. او از خود می‌پرسد که چرا هنرمند ترجیح داده چیزی را تکرار کند به‌جای آنکه آن‌ها تکرار نکند؟

تا بدین جا، به مفهوم «تکرار» در آثار اشر و به بررسی تفاسیر مختلف آن، اعم از مثبت و منفی، پرداخته‌ایم. اکنون می‌خواهیم بدانیم که چقدر مجازیم که تفسیرهای متفاوتی از ایده «تکرار» در آثار اشر داشته باشیم؟

با تفاسیر متفاوتی که مطرح شد، می‌توان گفت که تکرار در هنر فرآیندی بارور، خلاق و سازنده است. با تکرار و تعمق در الگو و اشکال تکراری در هنر به‌طورکلی، ما قادر به درک معانی و ایده‌های مختلف هستیم. تکرار ایده‌ها، تفاسیر و درک جدیدی ایجاد می‌کند. یک عنصر خنثی و منجمد در یک اثر هنری نیست و می‌تواند نقش تعیین‌کننده‌ای داشته باشد و فرصتی است برای پویایی و گریز از جمود و خمود. این مفهوم این توانایی را دارد که تجربهٔ زیباشناختی متفاوتی را در مخاطب ایجاد کند. به‌عنوان‌مثال، آثار اولیه اشر، عمدتاً مناظر واقع‌گرایانه بوده‌اند (تصویر۹)، که در مقایسه با آثار او که «تکرار» را محوریت قرار می‌دهند، تجربه زیباشناختی متمایزی را به ارمغان می‌آورد. با دیدن نقاشیِ واقع‌گرایانه اشر، از آمالفی در جنوب ایتالیا، تجربهٔ زیباشناختی متفاوتی داریم در مقایسه بازمانی که آبشار را می‌بینیم. در این معنا، تکرار، به‌اصطلاح، جستجوی معانی صریح یا ضمنی موجود در اثر را جان می‌بخشد و ذهن را به تکاپو می‌اندازد. به گفتهٔ اشر، ما در تفسیر آثار او تا بی‌نهایت آزادیم. همچنین، ازآنجایی‌که همیشه احتمال اشتباه وجود دارد، هرگونه تفسیری از آثار اشر ممکن است مناسب باشد. ما با بی‌نهایت تفاسیر ممکن روبرو هستیم. کاری که اشر با تکرار انجام می‌دهد تا ابدیت را نشان دهد، ما را در یک چرخه بی‌نهایت از تفاسیر فرومی‌برد. درواقع، او هنرمندی است که از هر طبقه‌بندی و دسته‌بندی می‌گریزد. در پایان، جا دارد به نقل‌قولی از او اشاره‌کنیم:

خانمی با من تماس گرفت و گفت: «آقای اشر، من کاملاً شیفتهٔ کار شما هستم. در چاپ خزندگان خود (تصویر ۱۰)، شما تناسخ را به‌خوبی نشان داده‌اید! من به او پاسخ دادم: «خانم، اگر چنین احساسی دارید، مطمئناً درست است[۱۶] . (ارنست، ۱۹۸۶، ص ۱۴)

تصویر ۱۰: اشر، خزندگان، ۱۹۴۳، لیتوگراف

نتیجه‌گیری

در این مقاله تلاش شد تا صورت‌های مختلف «تکرار» در آثار اشر تحلیل و تفسیر شود. بدین ترتیب با ارائهٔ معرفی مختصری از این هنرمند به تحلیل برخی از آثار وی پرداختیم. در بخش اول، هدف ما این بود که «تکرار» را همچون کنشی مثبت تعریف کنیم. بنابراین در اولین بخش از قسمت اول به این ایده رسیدیم که بر اساس آن تکرار می‌تواند وسیله‌ای برای انتقال پیامی به مخاطبان باشد. مثلاً با تکرار یک عنصر از قبل موجود در یک زمینه غیر هنری و به‌کارگیری آن در هنر مانند پله‌های پنروز و اشکال ریاضیاتی که به مکرر که در آثار اشر استفاده‌شده‌اند. او اشکال و ایده‌های از قبل موجود را در آثارش تکرار کرد تا چیزهایی را نشان دهد که هنوز وجود ندارند. بنابراین، پله‌های پنروز، اگرچه سازه‌های غیرممکنی هستند، اما در آثار اشر امکان‌پذیر شدند.

سپس سعی کردیم توضیح دهیم که تکرار یک همچون وظیفه اخلاقی و روشی برای زندگی است. زندگی، طبیعت، رویدادها، پدیده‌ها، همه این‌ها دائماً در یک چرخه بی‌نهایت درحرکت‌اند و پارها و پارها به همان شکل قبلی تکرار می‌شود. بنابراین باید به‌گونه‌ای زندگی کرد که در صورت تکرار همه‌چیز، زندگی دوباره، ارزش زیستن داشته باشد. برای توضیح این اندیشه به ایدهٔ بازگشت دوباره همان نیچه اشاره کردیم و تلاش شد این اندیشه نیچه‌ای را با ایده «تکرار» در

آثار اشر توضیح دهیم.

در قسمت دوم به تکرار همچون عملی منفی پرداختیم. بنابراین، تکرار به‌عنوان عاملی منفی ناشی از یکنواختی و روزمرگی زندگی مدرن معرفی شد. در این مورد، انسان از یک فکر یا یک کهن‌الگو تقلید کورکورانه و پیروی می‌کند. و در یک چرخهٔ مقلدانه، تکراری و یکپارچه ساز فرومی‌افتد. اشاره‌کرده‌ایم که در میان هنوز هم هستند افرادی که علیه این زندگی تکراری و مقلدانه قیام کنند و به دنبال شکستن این چرخه و زنجیره هستند. گفتیم که این ایده در آثار هنری مختلفی مانند کرگدن اثر اوژن یونسکو، طاعون اثر آلبرکامو و کوری از ژوزف ساراماگو به تصویر کشیده شده است. در قسمت دوم از بخش دوم، به تکرار به‌مثابه شکنجه و عذابی برای انسان پرداختیم. در این مورد، اسطوره سیزیف را نمونه‌ای معرفی کردیم که افرادی را نشان می‌دهد عملی پوچ و بی‌حاصل را تکرار می‌کنند و به دنبال معنا بخشیدن به زندگی خود هستند که این آنها را به چرخه‌ای تکراری و بی‌پایان سوق می‌دهد. سپس در سومین بخش از قسمت دوم، به توهم و خطای بصری و زیر سؤال بردن و واژگونی منطق و ادراک دیداری خود بر اساس تأثیر جنبش هنری اُپ آرت در آثار اشر پرداختیم.

و در نهایت، در بخش سوم، در مورد قدرت خلاقانهٔ تکرار همچون موتور محرک خلاقیت صحبت کردیم که تفاسیر و معانی زیادی را در یک اثر هنری برمی‌انگیزد. وقتی در اثری تکرار وجود ندارد، تلاش و پویایی ذهن و همچنین تجربهٔ زیباشناختی ما برای تفسیر اثر بازمانی که تکرار در آن وجود دارد، متفاوت است. و توضیح دادیم که در این معنا، تکرار به‌عنوان یک مفهوم غنی، تجربهٔ زیباشناختی متفاوتی را ایجاد می‌کند. در مواجهه با تکرار در یک اثر هنری، ذهن برای درک معنای تکرار در اثر، خود را زیر سوال برده و به کنکاش برای درک علل «تکرار» می‌پردازد. بنابراین، می‌توان گفت که تکرار به‌عنوان یک محرک برای ذهن مخاطب عمل می‌کند و به او امکان می‌دهد معانی و تعابیر مختلف ممکن را کشف کند. همچنین در میان هنرمندان، تکرار می‌تواند به‌عنوان راهی برای گسترش دنیای هنری آنها و کشف مفاهیم جدید و اشکال جدید خلق اثر هنری استفاده شود.

پی‌نوشت:

1- Maurits Cornelis Escher

2- Bruno Ernst

3- Waterfall

4- Ascending and Descending

5- Convex and Concave

6- Maurits Cornelis Escher (1898-1972)

7- Bruno Ernst, Le miroir magique de M.C. Escher, HELP, TACO, 1986, p, 17.

8- Ibid., p, 102

۹- درک، تفسیر و تحلیل آثار هنری می‌تواند دو شکل مجزا داشته باشد. در حالت اول، هنرمند می‌تواند با انتقال مفاهیمی خاص از طریق اثر خود، قصد دقیقی را بیان کند، در حالی که تفاسیر و تحلیل‌های مخاطبان، نزدیک‌تر شدن به این مفاهیم است. این رویکرد درک و تحلیل مبتنی بر بررسی دقیق اهداف هنرمند، زبان هنری به کار رفته و همچنین بر تحلیل عناصر و نمادهای موجود در اثر است. در مورد دیگر، درک و تفسیر بیننده ممکن است مستقل از نیات هنرمند باشد. در این حالت بیننده بر اساس تجربیات، دانش و دیدگاه‌های شخصی، تفسیر و تحلیل خود را ارائه می دهد. این نوع درک و تفسیر ممکن است با اهداف و انتظارات هنرمند متفاوت باشد.

10- Convex and Concave

11- Roger Penrose (1931)

12- Lionel S. Penrose et Roger Penrose, "Impossible Objects: A Special Type of Illusion ", British Journal of Psychology, vol. 49, no 1, 1958, p. 31–33. https://doi.org/10.1111/j.2044-8295.1958.tb00634.x

13- Eternal return

14- Friedrich Nietzsche, Le gai savoir, Translation by Henri Albert, ePub edition, Les Échos du Maquis, 2011, § 341.

15- John Lancaster, Introducing Op Art, Watson-Guptill, 1973, p, 7

16- Bruno Ernst, Le miroir magique de M.C. Escher, 1986, p, 14

فهرست منبع فارسی:

نیچه، فریدریش ویلهلم (۷۷۳۱)، حکمت شادان، مترجمان: جمال آل احمد، سعید کامران، حامد فولادوند.

فهرست منابع انگلیسی:

(n.d.).Ernst, B. (1998). Le miroir magique de M.C. Escher. Berlin: Taco.

Lancaster, J. (1973). Introducing Op Art. New York: Ed Watson-Guptill.

Nietzsche, F. (1887). Le gai savoir.

Nietzsche, F. (2011). Le gai savoir. (Les Échos du Maquis, Ed.) Édition électronique.

Penrose, L. S. (1958). Impossible Objects: A Special Type of Illusion. British Journal of Psychology, 31–33.

Taschen. (2016). M.C. Escher. The Graphic Work. Keulen: Ed Taschen America.

ایران درودی به نقل از کتاب «در فاصلهٔ دو نقطه...!»

نویسنده:اکرم رضازاده، دانشجوی مقطع کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر الزهرا، تهران، ایران.
Email: m.rezazadeh45@gmail.com

متن حاضر برگرفته از کتاب «در فاصلهٔ دو نقطه...!» به قلم هنرمند بزرگ ایران درودی است که انتشارات نی برای سی و پنجمین بار آن را باز نشر نموده است.

آیا این جهان هستی از مسیر نامساوی منشور دیدگان متفاوت به نظر می‌آید؟

نخستین نقطه

ایران درودی (زاده ۱۱ شهریور ۱۳۱۵) نقاش، منتقد هنری، کارگردان و نویسنده ایرانی است. او در مشهد و در خانواده‌ای ثروتمند به دنیا آمد. مادرش از خاندان تاجران قفقازی مهاجر و اصالتا بادکوبه‌ای بود و پدرش از خانواده‌ای سرشناس بود که به بازرگانی مشغول بود. او دومین دختر خانواده با چهره‌ای که به تعریف دیگران بهره‌ی چندانی از زیبایی نداشت و با چشمانی که مسیر نگاهش را نمی‌شد تعقیب کرد، به دنیا آمده بود. نامادری پدرش با دیدن ایران به مادرش گفت: برای زاییدن این دختر زشت و لوچ چرا اینقدر درد؟ و این قضاوت تند از چهره‌ی ایران که ساعتی از عمرش نگذشته بود، در حافظه خانواده برای همیشه نقش بست.

دنیای کودکی او دارای فضایی خاکستری رنگ و غمبار، توام با عصیان بود. اما حضور پدرش در خانه، رنگ نور، شادی و حس امنیت به او می‌بخشید. چراکه در مقابل پدرش کسی جرات مسخره کردن او را نداشت. او از این که مادرش نمی‌توانست از خود دفاع کند و همیشه مظلوم واقع می‌شد آزرده خاطر بود. آنها به واسطه شغل پدر در یک سالگی به به آلمان مهاجرت کردند ولی با شروع جنگ جهانی با مشقت فراوان به ایران برگشتند. چند سال در مشهد در خانه‌ای در باغی که مشرف به گورستان ده بود مستقر شدند. دهکده‌ای که همواره دورنماهایش در نقاشی‌های ایران بازتاب داشته است. خانه‌باغی که آنها در آنجا مستقر شده بودند یکی از اولین مکان‌هایی بود که ایران در آنجا با ترس دست و پنجه نرم کرد و زن باغبان که زنی خرافاتی و خشک مغز بود و برای سرکشی از اهالی خانه به آن‌جا می‌آمد، روشن‌کنندهٔ شعله‌های ترس در دل ایران بود. ایران که به تازگی زبان فارسی را آموخته بود با شنیدن داستان‌های جن و نکیر و منکر از زبان او، هر آن وحشتش بیشتر می‌شد.

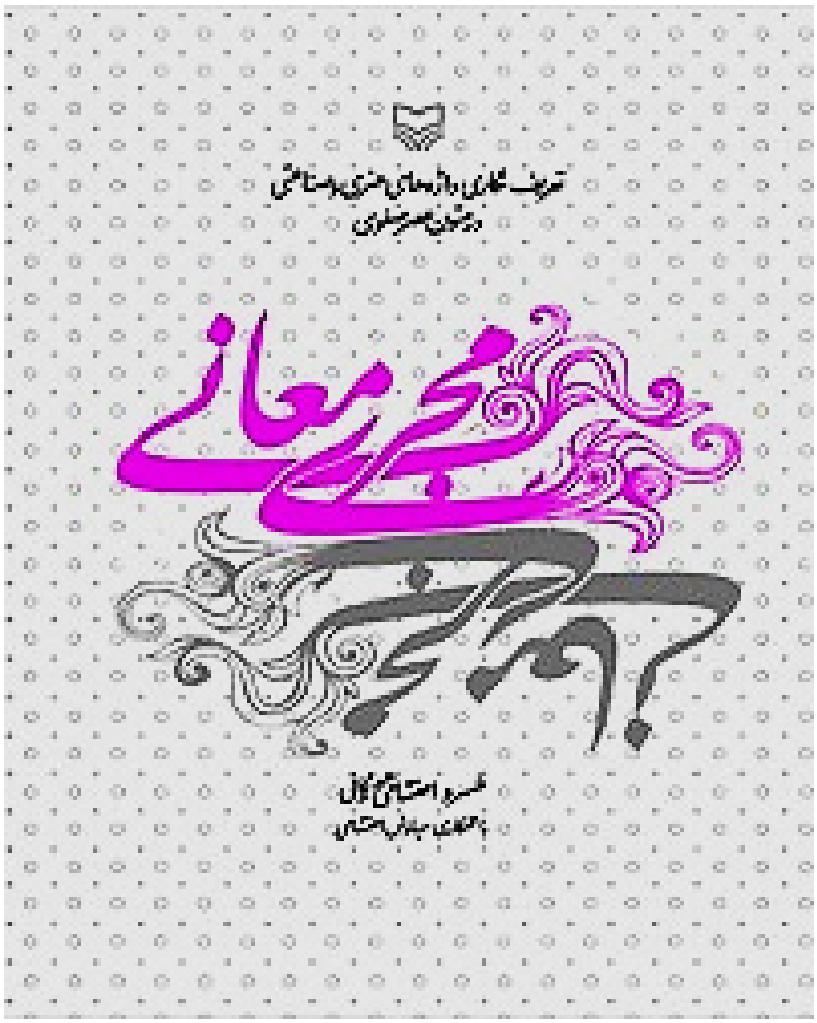
پدر ایران در کودکی به او کتاب بزرگ، و نفیسی داد که دولت فرانسه آن را به پدرش هدیه کرده بود. این کتاب حاوی تصویر نقاشی‌های مهم موزه لوور بود. با دیدن این آثار، اولین جرقه‌های نقاشی در ذهن ایران زده شد. عدم توانایی او در فراگیری درس مصیبت او در کودکی

بود و در کنار آن، ترس از خانه باغ، ذهنش را فراگرفته بود. به هر روی دوره کودکی را با هر سختی و مشقتی که بود پشت سر گذاشت. او در سال ۱۹۵۴ وارد فرانسه شد و در دانشکده بورزار مشغول تحصیل شد. همکلاسی های او شوخی‌های تلخ و گزنده‌ای با او می‌کردند که سخت او را آزار می دادند. او برای جبران اشکالات نقاشی خود و تقویت طراحی‌هایش در تمام کلاس‌های دولتی و شبانه روزی شرکت می‌کرد. با این همه بازنقص‌هایی در نقاشی‌هایش دیده می‌شد، و هر روز ناکامی های تلخی را تجربه می‌کرد. یکی از موفقیت‌های او در سال های اول، دعوت‌نامه‌ای رسمی از مرکز هنری فلوریدا بود که به خاطر تابلویی که در مجله بورزا چاپ شده بود، دریافت کرد. وقتی این خبر را به استادش شاپلن میدی داد، او گفت: موفقیت زود رس خطرناک است. به خود مغرور نشو. این نمایشگاه برای او موفقیت، شهرت و ثروت را به همراه داشت. شهردار شهر، کلید طلایی شهر را به او داد و طی نامه‌ای رسمی از او قدردانی کرد. تخت جمشید در نقاشی‌های اوتنها اشاره به تاریخ نیست، بازگو کردن افسانه ی یک عشق است؛ عشق او به سرزمین ایران. بعد از مرگ پدر بزرگ، او با اندک ذخیره ای که از فروش نمایشگاه برایش مانده بود راهی اروپا شد و این بار به بلژیک رفت اما این‌بار خودش باید مخارج سفر و تحصیلش را پرداخت می‌کرد. او دائما در حال سفر و کسب تجربه بود و با هنرمندان ناشناسی ملاقات می‌کرد. در همین حوالی فکر نان در آوردن هم آزارش می‌داد. او یک روز نقاشی‌های خود را در میدان سن مارکوی ونیز بر زمین چیده بود و از دست خوب روزگار، دختر شهردار ونیز از آنجا گذشت و چند تابلو از او خرید. برای مدتی ایران در آنجا ماند و نمایشگاهی در میلان برگزار کرد که مدتی هزینه‌ی زندگی‌اش تامین می‌شد. دیدار با ژان کوکتو برای او که فقط تصویرش را از تلویزیون دیده بود باعث خوشحالی بود. او همچنین برای مصاحبه با سالوادر دالی در منزل شخصی او درپاریس رفته بود و در سال‌های بعد این آشنایی به دوستی منجر شد تا آنجا که دالی ابراز کرده بود که دوست دارد ایران و اصفهان را از نزدیک ببیند. برای او سالوادر دالی همیشه از قدیسین بوده است. بخت نیک ایران، در سال ۱۹۶۷ در شهر نیویورک به سراغش آمد. تمام خوبی های جهان همدست شدند، تا او با آزاد مردی که لقب جاودانه مهربان به او داده بود اشنا شد. نخستین ملاقات آن ها در منزل یکی از دوستان ایران بود، او خود را معرفی کرد: پرویز مقدسی، او کارگردان سینما، تئاتر است. یکی دیگر از علاقه‌مندی‌های من به این بانو خاص‌بودن شخصیت او است. او خودش از همسرش خواستگاری می‌کند و همان شب هم بله را می‌گیرد. بعد از سال‌ها هر بار پدر سفارش می‌کرد به او که آزادگی و ظرافت روح پرویز، از شعورش هم شکوه‌مندتر است، او را مادر شایسته‌ای تربیت کرده است. در ایران او و همسرش پرویز در سمت کارگردان و تهیه کننده، مجری مشغول به کار شدند. در طی شش سال در این سازمان، او بیش از ۸۰ فیلم مستند تلویزیونی موفق درباره هنرمندان ایران و جهان ساخت و همین امر سبب شد تا دانشگاه صنعتی شریف او را به عنوان استاد افتخاری تدریس تاریخ و شناسایی هنر انتخاب کنند. باهم به سرکار می‌رفتند و دوستان خوبی به دست آورده بودند، از جمله صادق هاتفی که نمایشنامه‌ای بر اساس زندگی مشترک آنها به نام مومک و آدم‌ها نوشته بود.

چند ماه بعد پزشکان غده‌ای را در گلوی ایران تشخیص دادند. با دریافت وام از تلویزیون تاریخ جراحی مشخص شد و او هر بار به دلیل ترس از عمل تب می‌کرد و عمل برای سه بار به عقب افتاد. اما روزگار با همه‌ی سختی‌هایی که ایران کشیده بود، روزهای خوبی هم برای او به همراه داشت، (بینال ونیز۱۹۶۸) حادثه‌ی جالب فرهنگی که دیگر برایش تکرار نمی‌شد. این فیلم ۵۵ دقیقه‌ای مستند، بازتاب انقلاب فرهنگی فرانسه بود که تاثیر مستقیمی در افکار هنرمندان جهان گذاشت. بعد از فوت پدر ایران، گویی فلک قصد کج رفتاری با او داشت، درست دو سال بعد همسرش در اثر ایست قلبی فوت شد و او با بال های زخمی باید ادامه می‌داد، او زنی شکست ناپذیر،پر استقامت، مبارز و متکی به خودش بود. بعد از این سختی‌ها و شوک روحی، پزشکان به او پیشنهاد بستری شدن دادند، اما یه چیز برای او باقی مانده بود ان هم نقاشی بود. او آرزوی برگزاری نمایشگاهی در سازمان ملل متحد را داشت که با همکاری گروه فرهنگی فرانسه زبانان برگزار شد. هدف او دیگر ارائه اثارش نبود بلکه حضور سمبولیک یک زن نقاش ایرانی، در سازمان ملل متحد بود. ایران درودی تاکنون آثارش را در بیش از ۶۳ نمایشگاه انفرادی و ۲۵۰ نمایشگاه گروهی در ایران و سراسر جهان به نمایش گذاشته است. ایران درودی در تاریخ ۷ ابان ۱۴۰۰ چشم از جهان گشود. به راستی که او هنرمندی بزرگ و فرهیخته بود و من با خواندن کتاب در فاصله دو نقطه امید و انگیزه از دست رفته خود را بازیافتم.

معرفی کتاب مجری معانی:
تعریف‌نگاری واژه‌های هنری و صناعی در متون عصر صفوی[1]

نویسنده: شقایق شادمان، دانشجوی مقطع کارشناسی، رشته کتابت و نگارگری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: sh.shadman9640@gmail.com



پیشگفتار

هنر صفوی در تداوم هنر تیموری است که آن نیز بر میراث سلجوقی و ایلخانی استوار است. تمرکز و یکپارچگی سازمان دولت صفوی باعث شد تا هنرها رونق گیرند و آثار فراوانی در زمینه‌های گوناگون هنری پدید آیند؛ بدین‌گونه بود که هنرها در این عصر به جهت کمیت رشد چشمگیری یافتند اما ازنظر کیفیت دچار افول شدند. (جوادی، ۱۳۸۵: ۶).

افزایش تولید آثار هنری به گسترش آموزش و منابع آموزشی هنرها انجامید و رسالات گوناگونی درباره صنایع و هنرها نگاشته شد. گودرزی در پژوهشی درباره موقعیت زبان فارسی در عهد صفوی، زبان رسمی حوزه محاوره عمومی مردم آن دوران را فارسی معرفی می‌کند. بر اساس این پژوهش همچنین می‌توان دریافت که زبان حوزه‌های اداری و حکومتی، حوزه آموزش و حوزه نگارش کتاب‌های علمی و ادبی نیز در این دوره فارسی بوده است. (گودرزی، ۱۳۹۰: ۵۵) بنابراین برای گردآوری فرهنگ اصطلاحات آن دوران نویسنده ملزم به ترجمه لغات از زبان‌های غیرفارسی به فارسی نبوده است.

زندگی و آثار خسرو احتشامی هونه‌گانی

خسرو احتشامی هونه‌گانی متولد سال ۱۳۲۵ در هوندگان سمیرم سفلی (هونجان) است. وی در سال ۱۳۵۰ برای تحصیل به هندوستان رفت. در سال ۱۳۵۳ به کشور بازگشت تا تحصیلات خود را در دانشگاه اصفهان ادامه دهد. احتشامی در شهریور ۱۳۵۶ دانش‌آموخته رشته تاریخ شد.

در سال ۱۳۴۶ نخستین سرودهٔ وی در مجله روشنفکر تهران به چاپ رسید. در سال ۱۳۷۸ اداره کل ارشاد اسلامی اصفهان، یکی از آثار منظوم او به نام افسانهٔ اصفهان آبی را بهترین اثر دانست و به آن جایزه داد. احتشامی مقالات فراوانی در زمینه‌های مختلف ادبی، در نشریات مختلف به چاپ رسانده است. ازجمله این آثار می‌توان به، از مضراب تا محراب/ افسانه اصفهان آبی/ امشب صدای تیشه/ باغ‌های چوبی/ در کوچه‌باغ زلف و غیره اشاره کرد.

مجری معانی: تعریف‌نگاری واژه‌های هنری و صناعی در متون عصر صفوی

نویسنده در این اثر ۶۳۹ واژه را در ۳۰ تقسیم‌بندی به ترتیب حروف الفبا ذکر کرده و برای هر یک، نقش دستوری، معانی، مثال‌هایی از حضور واژه در ادبیات دوره صفوی و توضیحاتی اجمالی درباره چیستی واژه ارائه کرده است. این لغت‌نامه با واژه "آب تیغ" آغاز گردیده و با واژه "یکّه صورت" به پایان می‌رسد. در کتاب مجری معانی ابتدا نویسنده نشانه‌های آوانویسی را در دو بخش واکه‌ها و هم‌خوان‌ها در دو صفحه شرح داده و آواهای مورداستفاده در کتاب را در تقسیم‌بندی‌های "معادل فارسی"، "مثال"، "خط فارسی" و "خط آوانگاری" ارائه کرده است. در بخش بعدی پیشگفتار در پنج صفحه است که در آن توضیحاتی درباره چگونگی گردآوری اطلاعات، و نگارش کتاب و همچنین برخی یادآوریه ای ضروری آمده است. پس‌ازآن، بدنه اصلی کتاب شامل مدخلها در ۱۷۰ صفحه، به‌صورت تقسیم‌بندی الفبایی است و در انتها منابع کتاب در شش صفحه (۱۲۶ منبع) دیده می‌شود.

نویسنده در بخش پیشگفتار می‌نویسد:

"با همه تهیدستی علمی، بار این امانت سنگین را بر دوش کشیدهام؛ تا چه قبول افتد و چه در نظر آید. چراکه برای ذهنی متغزل و روحی شاعرانه، جستوجوی "واژه" و کشف لغت و آنگاه شاهدگزینی از منابع، شکنجه‌بارترین کار است؛ زیرا تشریح یک بیت زیبا و یا یک نوشته دل‌انگیز، برای یافتن واژه، مثله کردن تندیس زیبایی است و این برای کسی که زیبایی را هویت هستی انسان می‌داند، بسیار مشکل است. "

از مهم‌ترین ویژگی‌های برجسته کتاب می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد: شواهد به‌کاررفته برای توضیح معنای واژگان بسیار مفید است زیرا به گفته نویسنده، از نزدیک‌ترین منابع به دوره صفوی دریافت و برداشت گردیده است؛ این شیوه بررسی واژگان، وجود و حضور لغات و اصطلاحات و در اصل رواج آن‌ها را در صنعت و هنر آن عصر اثبات می‌کند. نکته برجسته دیگر واکاوی سفرنامه‌های مهم آن دوران، مانند سفرنامه‌های: پیترو دلاواله، اولئاریوس، تاورنیه، ژان شاردن، انگلبرت کمپفر و سانسون است. همچنین چهارده سفرنامه عهد صفوی و نوزده سفرنامه مهم عصر قاجار نیز بر آن اضافه گردیده است.

از موارد موردتوجه دیگر در این اثر ارائه نقش دستوری هر واژه

در مقابل آن و اضافه کردن عبارت "برگرفته از متن" است که تاکنون در هیچ‌کدام از فرهنگ‌های دیگر نیامده است.

در این کتاب، پس از شرح هر واژه، ابیاتی که دربردارندهٔ واژهٔ موردنظر است، دیده می‌شود. این ابیات در کنار اثبات حضور و رواج واژهٔ یادشده در ادبیات دورهٔ صفوی، بر لذت مطالعه می‌افزاید. نکتهٔ برجسته در ذکر این ابیات، ارجاعات دقیق هر بیت است که افزون بر امانت‌داری پژوهشی، امکان جستجو را برای خواننده تسهیل می‌کند.

استفاده وسیع از مراجع واژهنامه، کتاب‌های تاریخی، تاریخ هنر، خاطرات بزرگان، دیوان شاعران و سفرنامه‌ها که در قالب صدوچند جلد کتاب قرار می‌گیرد نیز از دیگر محاسن اثر می‌باشد.

در انتها این اثر را می‌توان کتابی بسیار مفید و قابل‌توجه دانست زیرا ارائه معانی و توضیحات درباره این دست واژگان می‌تواند در مطالعه متون هنری قدیمی و درک هر چه‌بهتر هنر دوران صفوی کمک‌های شایانی نماید، به‌ویژه آنکه برخی از این واژگان امروزه کم‌کاربرد و فراموش شده‌اند. مجری معانی را می‌توان از نخستین تکاپوها در مسیر پژوهش و گردآوری واژگان حوزه‌های تخصصی هنرها و صنایع در عصر صفوی دانست؛ انتشار این کتاب، ظهور پژوهش‌های دیگر را در شناخت اصطلاحات و واژگان تخصصی در ادوار گوناگون هنر ایران نوید می‌دهد.

پی‌نوشت

۱- نوشته خسرو احتشامی هونه‌گانی با همکاری سیاوش احتشامی. در سال ۱۳۹۰ توسط انتشارات سوره مهر منتشر شده است. این کتاب را در ۱۹۲ صفحه قطع رقعی و شمارگان دو هزار و ۵۰۰ نسخه در بیست و چهارمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران عرضه شده است.

فهرست منابع فارسی

احتشامی هونه‌گانی، (۱۳۹۰). مجری معانی: تعریف‌نگاری و واژه‌های هنری و صناعتی در متون عصر صفوی. تهران، نشر سوره مهر.

جوادی، شهره. (۱۳۸۵). بررسی جایگاه هنری دوره صفوی. ماهنامه باغ نظر، دوره: ۳، شماره: ۵، صفحه ۶-۱۸.

گودرزی، حسین. (۱۳۹۰). موقعیت زبان و ادبیات فارسی در ایران عصر صفویه و رابطهٔ آن با زبان رسمی و ملی. نشریه مطالعات ملی، دوره ۱۲، شماره ۳ (۴۷)، صفحه ۵۳ تا ۸۱.

فرهیخته گرامی:
جهت درخواست اشتراک نشریه، فرم اشتراک را تکمیل نموده و همراه با تصویر کار ملی به آدرس پست الکترونیکی نشریه ارسال فرمایید.(دانشجویان محترم جهت استفاده از تخفیفات دانشجویی، لازم است تصویر کارت دانشجویی خود را نیز ضمیمه نمایند.)
پس از دریافت فرم تکمیل شده اشتراک، از سوی دفتر نشریه جدول تعرفه و شرایط بهره مندی از تخفیفات و نحوه و میزان پرداخت مبلغ اشتراک برای متقاضیان محترم ارسال خواهد شد.
آدرس پست الکترونیکی: ***Art.re.ir92@gmail.com***
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات
تلفن: ۰۲۱۸۸۰۴۱۳۴۳

فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

فرم اشتراک فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه دانشگاه الزهرا(س)

نام و نام خانوادگی/موسسه/سازمان: .....
تاریخ تکمیل فرم:.....شغل/نوع فعالیت:.....میزان تحصیلات:.....
رشته تحصیلی:.....
نشانی پستی:.....کدپستی ده رقمی: .....
تلفن تماس:.....
آدرس پست الکترونیکی.....

خواهشمند است اشتراک اینجانب با مشخصات یاد شده را برقرار نمایید.
امضای متقاضی: