صفحات ۲۴ - ۱۲
فصلنامه علمی - ترویجی مطالعات هنرهای زیبا دوره۳، شماره۸، تابستان ۱۴۰۱

چالشی در باب هنرمند مؤلف:
ارتباط بین آثار رنه مگریت با نوشته‌های ادگار آلن پو و ترجمه شارل بودلر

نصیبه حیدری[*۱]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

چکیده
هنر و ادبیات، همواره رابطه نزدیکی داشته‌اند و بازتاب این نزدیکی و الهام‌بخشی، در آثار ادبی و هنری بسیاری مشهود است. گاهی هم ترجمه، عنصر مهمی تلقی گردیده که سبب نزدیکی نقاش و نویسنده از دو فرهنگ مختلف شده‌است؛ ترجمه، به‌مثابه پلی است که ارتباطی فرامرزی میان این دو حوزه را شکل داده‌است. در پژوهش حاضر، تأثیرپذیری رنه مگریت، نقاش سورئالیست از نوشته‌های ادگار آلن پو، نویسنده آمریکایی که به لطف شارل بودلر، ترجمه و چاپ شده بودند، واکاوی شده‌است. این پژوهش، به شیوه توصیفی- تحلیلی، این اثربخشی را در قالب دو نمونه ادبی که به صورت هدفمند انتخاب شده‌اند مورد بررسی قرار داده و شارل بودلر، دلیل اصلی این تأثیرپذیری درنظر گرفته شده‌است. هدف از این پژوهش، ارائه درکی عمیق‌تر از تأثیرپذیری نقاشی از ادبیات به میانجی ترجمه است و پرسشی که مقاله سعی دارد به آن پاسخ دهد، این است که با درنظر گرفتن نقش میانجیِ مترجم (بودلر)، آثار آلن پو چه تأثیری روی آثار مگریت گذاشتند و این امکان، چگونه فراهم گردیده که نقاش به این الهام‌پذیری رسیده است.

واژه‌های کلیدی
رنه مگریت، نقاش، سورئالیسم، ادگار آلن پو، داستان، شارل بودلر، مترجم.

*نویسندهٔ مسئول:Heidarinasibe@gmail.com

مقدمه

هنگامی‌که اثری ادبی یا هنری خلق می‌شود، مدتی زمان می‌برد که آن اثر، توسط منتقدین، نویسندگان، هنرمندان یا مخاطبان دیگر، شناخته و درک شود؛ کوششی نیاز است که متن، به زبان‌های دیگر ترجمه شود، در دسترس دیگر فرهنگ‌ها قرار گیرد و به شناخت جهانی برسد یا اگر تابلوی نقاشی است، در موزه‌ها و گالری‌های کشورهای دیگر به نمایش گذاشته شود تا مورد مطالعه قرار گیرد و بستری برای خلق و ابداع هنری و ادبی بیش‌تر را فراهم آورد. این اثر، گاهی به چنان شهرتی می‌رسد که مردم نقاط مختلف جهان را با هر فرهنگ و زبانی، تحت تأثیر قرار می‌دهد و هریک به نوبه خود، از آن اثر برداشتی می‌کنند. آفریننده اثر هنری ممکن است مردم زمانه خویش را درنظر گیرد، اما هستیِ راستین اثر او، همان چیزی است که می‌تواند آن را بگوید و این هستی، اساساً فراسوی هرگونه مرزبندی تاریخی گام برمی‌دارد. اثر هنری، بدین معنا یک اکنونِ بی‌زمان را در اختیار دارد تا در هر دوره‌ای، برداشت از آن مقدور باشد. طی دو قرن، سه شخصیت پیشرویِ تاریخی که هرکدام نوآور سبکی در حرفه خود هستند، نمونه‌های مطلوبی برای بررسی این بی‌مرزی و بی‌زمانی به شمار می‌آیند. معمولاً وقتی که از هنرمند مؤلف صحبت می‌شود، نوآوری و خلاقیت فردی وی مورد توجه قرار می‌گیرد. حال آن‌که هنرمندان مؤلف بزرگ نیز تحت تأثیر عوامل و افراد گوناگونی قرار گرفته‌اند. این پژوهش در نظر دارد به سه شخصیت شناخته‌شده بپردازد که چون زنجیره‌ای به هم متصل هستند: ادگار آلن پو[1]، پیشگام ادبیات پلیسی و داستان‌های کوتاه که آثارش به همت بلند شارل بودلر[2]، شاعر سمبولیست و پدر مدرنیسم ادبی، به زبان فرانسه برگردانده و شناخته شد و دسترسی به این ترجمه‌ها، الهام‌بخشِ رنه مگریت[3]، نقاش سورئالیست گردید. ارتباط نزدیکی که شارل بودلر با این نویسنده و نوشته‌هایش احساس می‌کرد، سبب شد که ترجمه‌های درخشانی از ادگار آلن پو را به چاپ برساند و مردم فرانسوی‌زبان را با وی آشنا کند. هیچ‌گاه نمی‌توان شهرتی که پو در فرانسه و اروپا به دست آورد را با شهرت وی در زادگاهش مقایسه کرد. این نفوذ به‌قدری عمیق بود که نویسندگان، نقاشان، موسیقی‌دانان و نمایشنامه‌نویسان بسیاری از وی الهام گرفتند و وی را پیشگام سبک ادبیات پلیسی دانسته‌اند؛ ازجمله‌کسانی‌که تأثیر عمیقی از وی گرفتند، رنه مگریت نقاش سورئالیست بلژیکی است. مگریت با خواندن ترجمه‌های جاودانه آثار پو توسط بودلر، در دورانی که در سبک خود نیز صاحب‌نام بود، آرای فراواقع‌گرایانه و رمزآلودی را استخراج کرد و توانست «جناس تصویری» را که به آن شهره است، عمیق‌تر کند. مگریت، نقاشی‌های بسیاری تحت‌تأثیر این نویسنده خلق کرد. با تحلیل دقیق این نقاشی‌ها، می‌توان عناصری را یافت که یادآور داستان‌های گوتیک پو هستند. این توهم و خیال‌پردازیِ حاصل از آثار مگریت را می‌توان در داستان‌های کوتاه پو نیز یافت. مگریت، داستان‌های پو را به زبان مادری خود، بارها خوانده بود و با این آثار، احساس نزدیکی بسیاری می‌کرد؛ به‌طور مشخص، دو اثر از آلن پو را می‌توان نام برد که تأثیر عمیقی بر وی گذاشته‌اند. مگریت از اثر قلمرو آرنهایم[4]، مجموعه آثاری را خلق کرد و عنوان مشابهی را برای این مجموعه برگزید. اثر دیگری از آلن پو که آن را بسیار ارج می‌نهاد، رمان ماجراجویی‌های آرتور گوردون پیم[5] بود که خودِ کتاب را به‌صورت مستقیم، در یکی از نقاشی‌هایش به تصویر کشید. پرسشی که مقاله سعی دارد به آن پاسخ دهد این است که با درنظر گرفتن نقش میانجیِ مترجم (بودلر)، این مسیر چگونه برای مگریت مهیا شد تا به این سطح از تأثیرپذیری و ابداع هنری برسد؟

پیشینه پژوهش

در باب هنر و زبان، پل ریکور[6] پرسش مهمی را مطرح می‌کند که «آیا می‌توانیم در میان هستندگانی که زبان ندارند، به هنر فکر کنیم؟ زبان هنر به معنای افزونگی معنایی است که در خود اثر هنری حاضر است. پایان‌ناپذیری‌ای که زبان هنر را از هر ترجمه‌ای به مفاهیم متمایز می‌کند، بر این افزونگی معنا تکیه دارد.» هرمنوتیک، به مثابه هنرِ انتقال گفته‌ای از یک زبان خارجی به فهم شخص دیگر، بی‌دلیل از نام هرمس۷، تأویل‌گر پیام خدایان به انسان، ریشه نگرفته است. با سرچشمه نام هرمنوتیک، روشن می‌شود که ما با رویدادی زبانی طرف هستیم، با یک ترجمه از زبانی به زبان دیگر، و ازینرو با رابطه دو زبان. اما تا جایی که کار ما فقط ترجمه از زبانی به زبان دیگر باشد، یعنی فهمیدن معنای آنچه گفته می‌شود و ارائه آن در زبان میانجی دیگر، چنین رویداد زبانی‌ای، فهم را پیش‌فرض خواهد کرد (گادامر[8] و ریکور، ۱۳۸۸، ۷). بر این اساس، در خصوص چارچوب نظری پژوهش حاضر باید گفت این پژوهش با رویکردی زبان‌شناسانه، به تأثیرپذیری مگریت که مبدع جناس تصویری است از نوشته‌های ادگار آلن پو که همواره با رویا و خیال‌پردازی همراه هستند، می‌پردازد و نقش مترجم به مثابه میانجی در این اقتباس نیز مورد تأکید است. پژوهش‌های بسیاری با موضوع الهام‌گیری مگریت از آلن پو ازجمله مقاله «اختلاط بیگانه» (Richard Matteson, 2009) و هم‌چنین جهت‌دهی آثار پو به زندگی شخصی و حرفه‌ای بودلر ازجمله مقاله«تأثیر آلن پو بر روی شارل بودلر» (Ada Pierina Chiabrandi, 1930) به نگارش درآمده‌اند، اما نقش مترجم، همواره کم‌رنگ‌تر از این دو شخصیت اصلی بوده است. اطلاعات و داده‌های گردآوری‌شده در این پژوهش،

بـه منظـور تمرکز بیش‌تر بر نقـش کلیدی مترجم، با ارائـه دو نمونه از ترجمه‌هـای جاودانه بودلر به زبان فرانسـه اسـت.
دو داسـتانی کـه در ایـن تحقیق به‌صـورت هدفمند انتخاب شـده‌اند، نمونـه‌ای از تأثیرپذیـری ادبیـات و ترجمـه را بیـان می‌کنند. با تحلیل عناصـر ایـن دو اثر در قالب داسـتان و نقاشـی، عناصر مشـترک آن‌ها را می‌تـوان واکاوی کـرد. پژوهـش پیش‌رو بـه روش توصیفی-تحلیلی بـه ایـن ارتباط پرداخته اسـت. آنچه در پژوهش حاضـر صورت گرفته، واکاوی دو اثـر از رنـه مگریـت اسـت کـه همـت بلند بودلـر در ترجمه آثـار ادگارالـن پـو، امکان خلق آن‌هـا را فراهم آورده اسـت.

شخصیت اول، نقاش

رنـه مگریـت، یکـی از پیچیده‌تریـن نقاشـان سورئالیسـت اسـت. آثار وی را می‌تـوان بـه گونـه‌ای فراواقع‌گرایانـه، نمادیـن و روایـی تعبیـر کـرد. اشـیای معمولـی در محیطـی که مگریـت خلق می‌کنـد، دیگر معمولی نیسـتند. نقاشـی‌های مگریت، سـد زمان را درهم می‌شـکنند و در آن‌هـا، زمـان حـال، واقعی‌تـر از یادبود گذشـته نیسـت و امید که تنهـا مفهـوم ما از آینـده اسـت، رنگ درخشـان‌تری می‌گیـرد چراکه همـه ابعـاد زمـان در نقاشـی‌های مگریت درهـم می‌ریزد؛ آسـمان در نیمه‌های شـب، هم‌چنان روشـن اسـت. درنتیجه، وضع ثابت اشـیاء و خـود واقعیـت، مـورد سـوال واقع می‌شـود و تنهـا یک تجربه گـذرا به نظـر می‌رسـد. رنـه مگریت، نقاشِ فیلسـوفی بـود که بعـد از گذراندن یک دوره امپرسیونیسـم[۹] و فوویسـم[۱۰]، به سمت سورئالیسـم[۱۱] رفت.[۱۲] «کار نقاشـی برای او وسـیله رسـیدن به دانش بیشتری از زندگی بود و در عین‌حال می‌خواسـت اشـیا را از نقش‌های مأنوسـی کـه در زندگی روزمـره پذیرفته‌انـد آزاد کنـد. بـا همیـن آزادسـازی می‌توانسـت بـه اسـرار نهفته آن‌هـا راه یابد. نقاشـی‌های مگریت همیشـه دریچه‌هایی هسـتند گشـوده بـه روی زندگی، امـا منطق زمان و مکان را به یکسـو می‌نهنـد تـا طبیعتِ درون اشـیا را آشـکار کننـد» (نوئـل۱۳، ۱۳۶۲، ۱۰). مگریـت، آرای خـود را یادداشـت می‌کـرد و فلسـفه آثـار خود را بارهـا بیان کرده اسـت. وی درباره نقاشـی‌هایش می‌گوید: «احساسـی کـه در اثنـای نـگاه کـردن بـه یک نقاشـی داریم نبایـد از نقاشـی و از خـود ما، مجزا شـود. احسـاس، نقاشـی و خود مـا مجـددا در راز و رمز مـا وحـدت می‌یابند» (همـان). همـکاری و هم‌قدمی مگریـت با دیگر سورئالیسـت‌ها، خصوصـاً آنـدره برتـون[۱۴] و سـالوادور دالـی۱۵، وی را یکـی از چهره‌هـای اصلـی این مکتب کرد. ماکس ارنسـت۱۶، هنرمند سورئالیسـت و هم‌عصـر مگریـت، دربـاره‌ی وی می‌گویـد: «مگریـت نمی‌خوابـد، بیـدار هـم نمی‌ماند، بلکـه به طـور جـدی و در چارچوب اصولـی مشـخص پـا را از حـدود جاری فراتر گذاشـته و می‌درخشـد» (همان، ۱۲).

۱) جناس تصویری

طبـق اسـناد، مگریـت در سـال‌های دهـه‌ی ۱۹۶۰، کتـاب «واژه‌هـا و چیزهـا»ی فوکـو[۱۷] را خوانـد، این کتـاب، توجه نقـاش را به خود جلب کـرد و نمایشـگاهی بـا همیـن عنوان در شـهر نیویـورک برگـزار کرد. جایـگاه پیکـره و جایـگاه متن در آثار مگریـت، همـواره از نوعی فقدانِ مناسـبت میـان تصویر اشـیاء و عنـوان تابلو برخـوردار اسـت. مگریت، مفاهیـم شـاعرانه و ادبی‌اش را در قالـب تصویرهایی عکس‌مانند عرضه می‌داشـت ولـی اسـلوب واقع‌نمایـی را به قصـد بازنمایی جنبـه‌ی قابل رؤیـت چیزهـا بـه کار نمی‌گرفـت بلکـه بدیـن وسـیله، بـر حضـور یـا عمـل رمزآمیـز و ناشـناخته‌ی آن‌هـا تأکیـد می‌کـرد. از همیـن‌رو، در شـیوه‌ی سورئالیسـم او نـام رئالیسـم را نیـز قـرار دادنـد. معمولی‌بودن (پیش‌پاافتادگـی) عنصـر مشـترکی میان چیزهـا، راز و رمز اسـت.
جیمـز هارکنـس[۱۸] بـا توجـه بـه نظـرات فوکـو، دربـاره‌ی شـیوه‌ی نقاشـی‌های مگریـت می‌گویـد:
بسـیاری از نقاشـی‌های مگریـت به یکی‌انگاشـتن عرفانـی و افلاطونی واژه‌هـا بـا سرشـت چیزها بـه سـختی می‌تازنـد. همان‌طور کـه واژه‌ها در زبان‌شناسـی سوسوری[۱۹] به چیزها اشـاره نمی‌کنند، در سورئالیسمِ مگریـت نیـز تصاویـر پرداختـه‌ی نقـاش بـه راسـتی بـا چیزی کـه در حضـور حاکمـش بـه آن سـویه‌ی الگو یـا سرچشـمه‌ای را اعطـا کند، همگـون نیسـتند. هنگامی‌که می‌گوییـم چیزی هم‌گـون چیز دیگری اسـت، کنایـه بـه این نکتـه داریم کـه دومی، به هـر ترتیـب از دیدگاه هستی‌شـناختی برتـر یـا واقعی‌تـر از اولـی اسـت، رونوشـت، در مقـام رونوشـت، هسـتی خود را محمـول بر چیزی قرار می‌دهـد که خادمانه از آن تقلید کرده اسـت. مکتب‌های اصلی اندیشـه‌ی غرب توان تفکیک قاطعانه‌ی زبان از ابژه‌هایش را نداشـتند. همچنین نقاشـی کلاسـیک- با به کارگیری شـیوه‌هایی چون ژرف‌نگاری و شبیه‌سـازی- کوشـید تا صحنه‌هـا یـا تصاویر را با الگوهایشـان یکی کند. امـا همانطور که فوکو خاطرنشـان می‌کنـد، ایـن نظریه‌ی بازنمایـی، تایید سـخنورانه را باری دیگـر بـه درون فضایـی وارد کـرد کـه بنا بـود از آن رانده شـده باشـد. عنصـری رمزآمیـز (که به گونـه‌ای گریزناپذیر زبان‌شناسـانه اسـت) به درون نقاشـی (کـه دسـت کـم از دیـدگاه نظـری بنا اسـت فـراورده‌ای یکسـر دیداری باشـد) می‌خزد: «ایـن تصویر نقاشی‌شـده‌ی همان‌چیز اسـت»[۲۰] (Harkness, 2008, 18).
کار مگریـت، میـان ایـن دو کرانـه، بـازی واژه‌هـا و تصاویـر را بـه کار می‌گیـرد. عناویـن کـه اغلب پس از پایان کار و به دسـت کسـان دیگر سـاخته می‌شـوند، پیکره‌ها را تسـخیر می‌کننـد، جایی که اشـغال آن از پیـش، دسـت کـم مجـاز شـناخته شـده اسـت و در اینجا بـه ایفای نقـش مبهـم می‌پردازنـد. «آثار مگریـت گرچه زیبا و خوش‌سـاخت به نظـر می‌رسـند؛ امـا همزمان به گونـه‌ی ناسـازه‌واری، ماهیـت گزنده و

تکان‌دهنده‌ای دارند که ذهن را پریشان می‌سازد. او عناصری غریب به اثر می‌افزاید تا نظم درونی تصویر را آشفته سازد و ذهن بیننده را به چالش بکشد» (طاهری، ۱۳۹۷، ۱۰).

مگریت نشانه‌های گفتاری و عناصر تجسمی را درهم می‌بافد، اما بدون استناد به یک برابری پیشین. او از زیربنای سخن تاییدکننده که همگونی با آسودگی بر آن آرمیده می‌پرهیزد؛ و درون بی‌ثباتی حجمی سرگشته و فضایی مساحی نشده، هم‌سانی‌هایی پالوده و گزاره‌های گفتاری تاییدناکننده‌ای را به بازی وامی‌دارد (فوکو، ۱۳۷۵، ۱۵).

۲) آرای مگریت در نامه‌ای به میشل فوکو در ۲۳ مه ۱۹۶۶

آقای عزیز،

امیدوارم این چند نکته، که به مطالعه‌ی کتاب شما، واژه‌ها و چیزها، مربوط می‌شوند، توجه‌تان را جلب کند...

واژه‌های هم‌گونی و هم‌سانی به شما اجازه می‌دهند تا با توانایی، حضورِ یکسر بیگانه‌ی جهان و خود ما را القا کنید. با وجود این، این دو واژه، از دید من مطلقا از یکدیگر متمایز نشده‌اند، واژه‌نامه‌ها به هیچ‌رو پرده از آنچه یکی را از دیگری تمیز می‌دهد، برنمی‌دارند. برای نمونه، به گمان من، نخودسبزها در میان خود مناسبتی هم‌سانانه دارند، هم‌زمان مرئی (رنگ‌شان، شکل‌شان، اندازه‌شان) و نامرئی (طبیعت‌شان، مزه‌شان، وزن‌شان). این در مورد نادرستی و اصالت و غیره نیز صادق است. «چیزها» هم‌گون نیستند؛ یا هم‌سانند یا نه.

تنها اندیشه هم‌گون است. اندیشه با یکی بودن با آنچه می‌بیند، می‌شنود یا می‌شناسد، هم‌گون می‌شود؛ اندیشه به چیزی تبدیل می‌شود که جهان به آن ارائه می‌کند.

اندیشه، به اندازه‌ی لذت یا درد، یکسره نامرئی است. اما نقاشی مسئله‌ای را به میان می‌کشد: اندیشه‌ای هست که می‌بیند و می‌تواند به گونه‌ای دیداری توصیف شود. ندیمه‌ها[۲۱] تصویر مرئی اندیشه‌ی نامرئیِ ولاسکز است. پس آیا امر نامرئی گهگاه مرئی است؟ به این شرط که اندیشه منحصرا از تصاویر مرئی شکل گرفته باشد.

در این مورد آشکار است که تصویری نقاشی شده-که طبیعتا لمس‌ناشدنی است- چیزی را پنهان نمی‌کند، در حالی‌که امر ملموسِ مرئی، امر مرئی دیگری را ناگزیر پنهان می‌کند- اگر به تجربه‌مان ایمان داشته باشیم.

رنه مگریت (همان، ۶۰).

در نقاشی مگریت، اندیشه، بیش‌تر از منظره در معرض خطر است، اندیشه‌ای که ما معمولاً آن را به گفته‌شده و شنیده‌شده ارتباط می‌دهیم، اندیشه‌ای که در اینجا، کمرویی شدیدی برای عیان‌کردن خود دارد و می‌خواهد هم‌چنان خاموش بماند. هیچ‌چیزی مخفی‌تر از دیده‌شدنی نیست، و شاید بتوان گفت که هیچ ماسکی بهتر از آشکاری نیست. و اما سکوت، چه‌کسی به آن گوش می‌دهد؟ و تازه، چه سکوتی است که در کار مگریت، به وسیله‌ی آدم‌هایی که پشت به ما دارند، تنها هستند. آن‌ها هم با همان چیزی روبرو هستند که ما: توهم تصویر. اما آن‌ها امکان رو برگرداندن از آن را ندارند. و پرداختن به توهم مستلزم سکوت است و سکوت تنهایی را نشان می‌دهد. مگریت یک شی را طوری قرنطینه می‌کند که خود خودش باشد و در عین حال کاملا از خودش دور شده باشد. مگریت به طرزی عینی و بدون احساساتی‌گری نقاشی می‌کند، و یک شی را طوری به کار نمی‌گیرد که از آن تابلوئی به وجود بیاورد، بلکه آن را به جهانی وارد می‌کند که در آن اشیا برای خود چشم دارند. راز و رمز افسون می‌کند و نومید می‌سازد، زیرا وعده می‌دهد اما آن منظره‌ای که می‌تواند ما را از پریشانی در بیاورد، نمی‌زداید. راز و رمز به همان اندازه‌ی تشنگی است، هریک از تصویرهای مگریت یک دیدگاه است به طرزی نامحدود، تنها به خود راه می‌دهد. به این ترتیب راه به راه ختم می‌شود نه به هدف» (نوئل، ۱۳۶۲، ۱۸).

شخصیت دوم، نویسنده

ادگار آلن پو نویسنده‌ای نبود که بتوان وی و شیوه‌ی متفاوت نگارشش را به‌راحتی شناخت. هیچ نویسنده‌ای به اندازه‌ی ادگار آلن پو، ادبیات و هنر آمریکا را تحت تأثیر خود قرار نداده است، اما با این وجود، پس از مرگش در سال ۱۸۴۹، تأثیر عمیق نوشته‌های وی چه در نثر و داستان‌های خیالی و چه در نقد، به هیچ‌وجه مقبول واقع نشد. در سال‌های آخر زندگی‌اش در ایالت متحده، آلن پو عموماً با عنوان نویسنده‌ی «کلاغ» شناخته می‌شد. تعدادی از داستان‌های کوتاه وی در اواخر ۱۸۴۰ به زبان‌های فرانسوی و روسی ترجمه شده بودند، با این وجود، یک دهه به درازا کشید تا اروپا، آثار و نبوغ وی را کشف کند. بی‌شک، شارل بودلر بیش از بقیه به شناساندن پو و انتشار آثارش کمک کرد. بودلر، پو را همزاد خود می‌دانست؛ پو همان کسی بود که ایده‌های نانوشته‌ی بودلر را زودتر از خود وی در متن متجلی کرده بود. این اقبال خوب پو بود که قهرمان یکی از برترین نویسندگان فرانسوی شود. ترجمه‌های بودلر، نه تنها باعث شد که پو جایگاهی به مثابه‌ی یک نویسنده‌ی ملی در جامعه‌ی فرانسوی پیدا کند، بلکه مسیری را فراهم آورد که متون پو، طی دهه‌ها در سراسر اروپا ترجمه و چاپ شوند.

این نویسنده، رمان‌نویس، شاعر و منتقد ادبی، مدت مدیدی با دنیای متمدن در افتاد و جنگید. فقر و بدبختی جز لاینفک حیات کوتاه او شد و برای فرار از تمدن، تمدن ماشینی و تمدن فاقد احساسات به شراب‌خوارگی افتاد. افرادی که از رمان، داستان کوتاه و شعر انتظار نتیجه‌ی اخلاقی دارند، نمی‌توانند ادگار پو را درک کنند. با یک آمریکایی از پو صحبت کنید، ممکن است به نبوغ او

اعتـراف کند، چه بسـا از ایـن نبوغ به خود ببالد؛ امـا با لحنی، آمیخته بـه نیشـخند، هرچنـد با حالتـی که انـگار می‌خواهـد خوبی شـاعر را بگویـد، از زندگـی نابسـامان او سـخن خواهـد گفـت؛ از بـوی دهانش کـه اگر شـمعی را نزدیـک آن می‌کـردی، آتش می‌گرفـت؛ از عادتش بـه ولگـردی و ایـن کـه همیشـه در سـفر بـود و عجیـب می‌نمـود و سـیاره‌ای بـود کـه دور هیـچ سـتاره‌ای نمی‌گشـت؛ از بالتیمـور بـه نیویورک و از نیویورک به فیلادلفیا، از فیلادلفیا به بوسـتن، از بوسـتن بـه بالتیمـور و از بالتیمـور بـه ریچموند در سـفر بـود. ادگار آلـن پـو از پذیـرش واقعیت‌هـای سـخت و شـکننده‌ی دنیـای خـارج امتنـاع می‌کنـد و بـه دنیای دیگـری پناه می‌برد کـه زاییده‌ی تصـورات بدیع و نیـروی خلاقـه‌ی اوسـت؛ دنیایی کـه زیبا و در عین‌حال، شـگفت‌آور و ترسـناک اسـت و یقین در رویاسـت (بودلـر، ۱۳۹۲، ۱۳).

تصـور، رویـا، خـواب و خیـال، کلیدواژه‌هـای آشـنایی هسـتند که در آثـار پـو می‌تـوان آن‌هـا را یافـت و شـاید بی‌ربـط نباشـد کـه از میان نقاشـان قـرن نوزدهـم و بیسـتم، رنـه مگریتـی کـه به دنبـال همین دنیـای خیال‌انگیـز و فراواقع‌گرایانه اسـت، به آلن پو احسـاس نزدیکی بیش‌تـری کنـد. «عجیـب، شـگفت‌انگیز و غیرعـادی»، سـه ویژگـی مشـترکی اسـت که منتقـدان این حـوزه به آثـار پو و مگریت نسـبت می‌دهند؛ هم‌چون خواب، اسـرارآمیز و در عین‌حال وحشـتناک اسـت. ایـن آثـار با وجـود لطافت و ظرافت شـاعرانه، مرمـوز و کابوس‌وارند. پو در مقدمـه‌ی یکـی از آثـارش می‌نویسـد: «ایـن کتـاب را بـه افـرادی تقدیـم می‌کنـم که بـه خـواب و رویا، همچـون واقعیت مطلـق ایمان دارنـد». شـاید این کتـاب را به نقاش در یک قـرن بعد تقدیم می‌کند. اگـر مقـام پـو، قـدری بالاتـر درنظـر گرفتـه شـود، می‌تـوان گفت که او تقریبـاً عقیـده‌ی هنـر برای هنـر را بیان داشـت، در واقـع او بیش‌تر بـه مافوق‌الطبیعـه معتقد بـود. پو در سـخنرانی‌ها و نوشـته‌های خود، جایـگاه هنـر و زیبایی‌شناسـی را بسـیار ارج می‌نهاد.

«داسـتان‌های کوتـاه پو دارای همان خصوصیات اشـعار اوسـت. یعنی داسـتان از همان‌جایی شـروع می‌شـود که باید خاتمه یابد. این شـکل دایره‌ای نه تنها در سـاختمان داسـتان بله در حوادث ضمن آن نیز به چشـم می‌خـورد. بـه عقیـده‌ی او نجات یا رسـتگاری نبایـد از گردش معمولـی طبیعـت خـارج حاصل شـود. در هـر حادثـه‌ای، در واقع هم علـت و هم معلـول رابطه‌ای کاملا دایره‌وار نسـبت به هـم دارند، چون جنایـت، مجازات روحی مخصوص خود را به وجـود می‌آورد و مجازات هم ممکن اسـت سـبب جنایت بوده باشـد و یا در داسـتان آن را تولید کنـد، رابطـه‌ی بین جنایت و مکافات بعدها توسـط داستایوفسـکی به طور گسـترده، تجزیه و تحلیل گشـت» (همان، ۱۲).

تأثیرگـذاری پـو بـر هنـر، از مـرز ادبیـات نیـز فراتـر رفـت. مالارمـه[۲۲] علاقـه‌ی خـود بـه پو را با ادوارد مانه[۲۳] نیز در میان گذاشـت، در سـال ۱۸۷۵، بـرای خلـق تصویریِ «کلاغ» که ترجمـه‌ی مالارمه از کلاغ پو بـود، ادوارد مانـه وارد جریـان شـد. مالارمـه هم‌چنیـن با پـل گوگن[۲۴] نیـز دوسـتی نزدیکـی داشـت، وی پرتـره‌ای از مالارمـه کـه کلاغی بر دوش دارد را بـه تصویـر آورده اسـت. خوانـدن ترجمه‌هـای بودلر از پو، گوگـن را حتـی هنگامی کـه به جنوب اقیانوس آرام رفت نیز مشـغول خـود کـرد. او تحت تأثیـر پارادوکس داسـتان لیژیا[۲۵] قـرار گرفته بود، ایـده‌ای کـه زیبایـی را با عجیب‌بودن همـراه کرد. گوگن، پیـرو اثر زن همـراه گل[۲۶] کـه در تاهیتـی بـه تصویـر آورد، اشـاره کرد که پیشـانی این زن با «یادآوری عظمت سـطرهای باشـکوه داسـتان پو» کشـیده شـده، گوگـن در ایـن تحسـین از پـو تنهـا نبـود؛ اوژن دلاکـروا[۲۷] نیز ترجمـه‌ی بودلـر از لیژیا را خوانده بود و قسـمتی از متن را در خاطرات خـود کلمـه بـه کلمه کپی کـرده بود (شـکل ۱).

سورئالیسـت‌ها نیـز پـو را هم‌ذات خود می‌دانسـتند، ماکس ارنسـت[۲۸] نیـز از ترجمه‌هـای بودلـر لذت بسـیاری بـرده بـود، هیچ اثـری مانند «برنیـس»[۲۹] بـر او تـا ایـن انـدازه تأثیرگـذار نبـوده به‌طوری کـه تأثیر آن را در کلاژهـا، نقاشـی‌ها و نقدهـای ارنسـت می‌بینیـم. شـیوه‌ی اتوماسـیون ارنسـت، بـا وسواسـی همراه اسـت که یـادآور رفتـار راوی داسـتانِ برنیـس اسـت. تأثیرگـذاری پـو از جنبـش سورئالیسـم هـم فراتـر رفت. نمونـه‌ی دیگر آن، رابـرت مادرول[۳۰] اسـت که مجموعه‌ای ازکلاژهایی در سـبک اکسپرسونیست انتزاعی تحت تأثیر داستان‌های پو خلـق کرد.

شکل ۱. پل گوگن، زنی با گل، ۷۰٫۵×۴۶٫۵ سانتی‌متر، ۱۸۹۱، رنگ‌روغن روی بوم، کپنهاگ.

تأثیر پو در جهان ادبیات، تا قرن بیستم نیز به طول انجامید. عبارات فرانتس کافکا[۳۱] از آزار و ازخودبیگانگی، یادآور رموز و تخیل آثار آلن پوست. والتر بنیامین[۳۲] نیز پس از خواندن مرد شلوغی[۳۳] و فلسفه‌ی اشیاء[۳۴] به درک بهتری از مدرنیسم رسید. نوشته‌های پو، هم‌چنین نویسندگان برجسته‌ی آمریکای لاتین را نیز متأثر کرد؛ خورخه لوئیس برخس[۳۵]، قدرت خیال‌پردازی پو، تلاشش برای اصالت و توانایی‌اش برای آفرینش آثاری که والاتر از زمان خود بوده را تحسین کرده است. پو، همواره منبع الهامی برای هنرمندان و نویسندگان پس از خود بوده است، عده‌ای باور دارند که اگر بودلر، شانزده سال از عمر خود را صرف ترجمه و نقد آثار پو نمی‌کرد، این مسیر هموار نمی‌گشت.

شخصیت سوم، مترجم

«آیا شما پو را می‌شناسید؟»، پرسشی است که شارل بودلر از هم‌نسلان هنرمند و ادیب خود به‌کرات می‌پرسید و با پاسخ منفی مواجه می‌شد و سپس به سراغ داستان معروف «گربه سیاه» می‌رفت و آن را با اشتیاق تعریف می‌کرد. گاهی این قضیه، بودلر را بسیار ناراحت و عصبی می‌کرد که می‌گفت: «آه هیچ از پو نمی‌داند و از او نخوانده!». آمریکایی‌های مقیم فرانسه هم با اینکه پو را می‌شناختند، به علت زندگی نامتعارف وی، نبوغ وی را دست‌کم می‌شمردند؛ تصور آنان از پو، شاعری ولگرد و مست بود. تصورش را کنید که این عکس‌العمل‌ها چه تأثیری بر بودلر جوان گذاشته‌است. بودلر در تلاش بود که زبان و ادبیات انگلیسی خود را تقویت بخشد تا بتواند بیش‌تر پو بخواند و لذت ببرد.

وی بعد از خواندن پو، مسرور می‌گشت و ادعا داشت که «دقیقا من هم همین را می‌خواستم بگویم و بنویسم!». شباهت عجیبی که بین خودش و نویسنده‌ی آمریکایی یافته بود، او را شانزده سال گرفتار ترجمه‌های آثار پو کرد. او دشواری‌های ادبیات پو و اتهاماتی که به وی از جهت سرقت ادبی می‌شد را به جان خرید و به جایی رسید که امروز همه او را به‌عنوان پوی فرانسوی می‌شناسند. با گذشت زمان و به مرور، آلن پو هویت آمریکایی خود را از دست داد و یک محصول ناب فرانسوی شد و بودلر به این خواسته‌ی خود رسید. اروپا در نخستین عکس‌العمل‌های خود نسبت به موفقیت‌های دموکراسی احساس کرد که زندگی آلن پو می‌تواند مثال خوبی از رفتار یک سیستم دموکراسی نمونه‌ی جهان با مردی نابغه باشد، خوانندگان فرانسوی، سال‌های سال آثار ترجمه‌شده‌ی پو را خواندند و پو در ادبیات فرانسه، هویتی مستقل یافت (Chiabrandi, 1930 , 11).

شارل بودلر، خود با شعر گل‌های شر در جهان ادبیات شناخته شده است، وی شاعر سمبولیست و منتقد ادبی صاحب‌نامی است. بودلر در تاریخ ادبیات فرانسه، همواره جایگاهی بلندمرتبه داشته است که برخی وی را پدر مدرنیسم ادبی می‌خوانند؛ پژوهش‌هایی که در باب وی انجام شده، مربوط به جایگاه رفیع وی در ادبیات و شعر است و نام او همیشه در کنار نام استفان مالارمه و آرتور رمبو[۳۶] قرار گرفته‌است. هرجا صحبت از مدرنیته می‌شود، نام بودلر را می‌بینیم. جایگاهی که وی در شعر نوی فرانسه دارد، قابل قیاس با جایگاه نیما یوشیج در ادبیات فارسی است.

کار ادبی بودلر با یک اثر نقادی شروع می‌شود، سال ۱۸۴۵، بودلر به هیچ‌رو در پی گسستی ناگهانی و تکان‌دهنده با گذشته نبود. کاری که او می‌کرد این بود که یک رشته ایده‌های مرده یا در حال مرگ را می‌گرفت و زندگی تازه‌ای در آن‌ها می‌دمید؛ بودلر دنیا را مالامال از علائم، اشارات و حقایقی پنهان می‌دید او با قدرت ادراک خود، این احساسات را تفسیر می‌کرد و لازمه‌ی بیان این تخیلات، شعری بود همراه با زمزمه‌ی آرام و مبهم. کاربرد منظم وزن و آهنگ و نثر شاعرانه، از ویژگی‌های اثر اوست و به همین دلیل، در آثار وی همواره می‌توان نوآوری در سبک اصطلاحاتی همچون مدرنیته، زندگی مدرن و هنر مدرن را مشاهده کرد (بودلر، ۱۳۹۲، ۱۱).

بی‌شک، بودلر را می‌توان پدر شعر مدرن نامید. جایگاه وی به عنوان مترجم هم به همین ارجمندی است. وقتی صحبت از آلن پو می‌شود، برای بودلر، این شخصیت بیش از یک نویسنده‌ی مبدأ برای ترجمه‌ی متون به زبان فرانسه است. بین سال‌های ۱۸۴۶ و ۱۸۴۷ بود که بودلر با پو آشنا شد. او به زندگی و آثار پو در مقدمه‌ی کتاب داستان‌های شگفت‌انگیز، با عنوان پو و زندگی‌اش پرداخت. علاوه بر خود بودلر، منتقدان بسیاری به شباهت بین بودلر و پو اشاره کرده‌اند.

علاوه بر آرای آن‌ها، «ظاهر و زندگی آن‌ها هم خیلی از هم دور نبوده است، با نگاه‌کردن به تصویر هردوی آن‌ها، می‌توان متوجه شباهت‌های فیزیکی آن‌ها شد، هردو قدبلند هستند و موهای مشکی دارند، چشمان هردو احساس وحشتی به ما می‌دهد. هردو ذاتا آریستوکرات بودند و به ظاهر خود اهمیت می‌دادند. هردو در رفاه بزرگ شدند و بعدتر در فقرِ تمام زندگی می‌کردند و هردو معتقد بودند که ادبیات، تنها حرفه‌ی آن‌هاست. هردو عاشق زنی بودند که مادرشان نبود اما او را مادر می‌نامیدند. هردو کفالت پدرشان را رد کردند. هردو عاشق همسرانشان بودند و هردو در جامعه، احمق درنظر گرفته می‌شدند» (Chiabrandi, 1930, 32).

خوانندگان فرامرزی پو، نگرش بسیار متفاوتی از پو را گسترش دادند، هرچند که این نگرش هم از همان مبنا سرچشمه می‌گیرد. داستان‌های پراکنده‌ای که بودلر در اواخر ۱۸۴۰ با آن مواجه شد، در وی کششی را به سمت پو ایجاد کرد و با خواندن نقد جان. ام. دنیل[۳۷]، وی شخصیت پو را بی‌نهایت جذاب برداشت کرد. شیوه‌ای که دنیل، پو را در آن به تصویر کشیده‌بود، مانند تصویری بود که بودلر از خود، در ذهنش داشت. در نگاه بودلر، تصویر دنیل از پو قابل تمجید بود نه نکوهش. دنیل، بر ویژگی‌های منفی پو تأکید

کـرد. علی‌رغـم اینکـه دنیـل، اصالـت ادبـی پـو را تحسـین می‌کـرد، او را «جانـوری غیراخلاقـی و بی‌ملاحظـه» توصیـف کرده‌بـود. طبـق گفته‌هـای دنیـل، پو هرچه را که دوسـت داشـته بـر زبان مـی‌آورده و یـا انجام می‌داده اسـت. پو، نه می‌توانسـت مصرف الکلـش و نه نظرات انتقـادی‌اش را کنتـرل کند. او الـکل را وارد دهانش می‌کرد و عقایدش را از دهانـش قـی می‌کـرد، بـدون هیـچ توجـه‌ای به نظـر دیگـران. او، موجـودی دورافتـاده از جامعـه، انسـانی بـود که برخلاف مسـیری که بقیـه می‌رفتنـد حرکـت می‌کـرد. پو، شایسـته‌ی ایـن عنوان «شـاعر مطـرود»[۳۸] بـود. ادگار آلـن پو، پسـر بد ادبیات آمریکاسـت.

در سـال ۱۸۵۲، بودلـر مقالـه‌ای انتقـادی دربـاب زندگی‌نامـه و آثار پو بـه چاپ رسـاند. با وجـود اینکه بودلر این ادعا را نداشـت، اما دو سـوم ایـن مقالـه، ترجمـه‌ی کلمـه به کلمـه‌ی مقالـه‌ی دنیـل در روزنامه‌ی «پیام‌رسـان ادبـی جنـوب» بـود. بودلر، شـمار زیـادی از داسـتان‌های کوتـاه پـو و مقـالات انتقـادی‌اش را ترجمـه کـرد. پیـش از مرگش در سـال ۱۸۶۷، پنـج جلـد از ترجمه‌هـای آثار پو را منتشـر کـرد. به‌طور شـگفتی، بودلـر اشـعار پـو را ترجمـه نکرد و آن را به شـاعر فرانسـوی دیگری واگذار کرد. در سـال ۱۸۸۹، اسـتفان مالارمـه[۳۹] مجموعه‌ای از اشـعار پو را به فرانسـوی منتشـر کرد. این ترجمه، به پیشـرفت شـعر سـمبولیک در اروپا سـرعت بخشید.

ترجمـه‌ی بودلـر از داسـتان کوتاه‌هـای تخیلـی، تأثیـر به‌سـزایی در پذیرش پو در فرانسـه و سراسـر اروپا داشـت. گی دو موپاسان[۴۰] از آنچه در آثـار پـو خوانده و آموخته بـود، برای ارتقای داسـتان‌های خود بهره بـرد و همین الهام‌بخشـی، بـه وی جایگاه بهترین داسـتان‌کوتاه‌نویس فرانسـوی را اعطا کرد. نخسـتین داسـتان‌های علمی-تخیلی پو، تأثیر بسـیاری بر ژول ورن[۴۱] گذاشـت که مجذوب سـفرهای تخیلی پو بود. ژول ورن، کتـاب ابوالهول قطبـی[۴۲]، ماجراجویی‌ای تخیلی در قطب را پیـرو رمـان پو، ماجراجویی‌های آرتـور گوردون پیم[۴۳] خلق کـرد. ورن، هم‌چنیـن ایـن کتـاب را به پو تقدیـم کرد.

برگـردان ترجمه‌هـای بودلـر بـه دیگـر زبان‌هـای اروپایـی، اغلـب به‌صـورت نسـخه‌ی دسـت دوم بـود و بـه جـای ترجمـه از نسـخه‌ی انگلیسـی پـو، از نسـخه‌ی فرانسـوی بودلـر برگردانـده می‌شـدند. مترجمـان لهسـتانی بیـان کردنـد کـه از متـن بودلـر بهـره بردنـد، هم‌چنانکه نویسـنده‌ی برجسته‌ی روسی کنسـتانین بالمونت[۴۴] که در سـال ۱۸۹۵ داسـتان‌های پـو را ترجمه کـرد نیز از همیـن منبع بهره برده‌بـود. بالمونـت هم‌چنیـن اشـعار پـو را به روسـی ترجمـه کرد که الهامی از آثاری در دیگر اشـکال هنری و شـاعران سمبولیسـت روسی نیـز بود. سـمفونی کـورال راخمانینف[۴۵] به نـام زنگ‌ها[۴۶] نیز براسـاس ترجمـه‌ای از بالمونـت از یکـی از شـعرهای مشـابه پـو بود.

الهاماتِ نقاش و تحلیل آثار

مگریـت نقـاش در طـول فعالیـت هنـری‌اش، از منابـع بسـیاری الهام گرفتـه اسـت کـه مهم‌تریـن آن‌هـا، تأثیرپذیـری وی از نویسـنده‌ی آمریکایـی، ادگار آلـن پو اسـت. در زندگی‌نامه‌ای[۴۷] از وی، همسـر نقاش اشـاره کـرده اسـت کـه مگریـت، آثـار وی را بارهـا و بارهـا می‌خوانده و بسـیار شـیفته‌ی سـبک و آثـار پو خصوصاً داسـتان‌های شـگفت‌انگیز بـوده اسـت. در سـال ۱۹۶۵، هنگامـی کـه مگریـت بـه نیویورک سـفر کـرد، بسـیار مشـتاق بـود کلبـه‌ای را ببیند که پو همراه همسـر بسـیار جوانـش، در آن، فقیرانـه و عاشـقانه زندگـی می‌کـرد. بی‌شـک آثـار رنه مگریـت را نمی‌تـوان بـدون ایـن الهام‌بخشـی بررسـی کـرد. بسـیاری از نمادهـا و تصاویـر وی، مشـتق از داسـتان‌های کوتـاه پو هسـتند، گویی یـک رابطـه‌ی عاطفی و حرفه‌ای بیـن این دو برقرار بوده اسـت. به یقین نمی‌تـوان گفـت که مگریت، مریـد تمام و کمال پو بوده‌اسـت، چراکه در طـی ایـن دوره‌ی حرفـه‌ای و پربار، مگریـت از افراد بسـیاری الهام گرفته بـود. ازجملـه‌ی شـباهت‌ها در آثـار هـردو می‌تـوان به حضور «شـب در روز» و «روز در شـب» اشـاره کـرد کـه منطقی بـرای آن نمی‌توان یافت. به‌عنـوان نمونـه، هـم نقـاش و هـم نویسـنده، توانایی فـرا انسـانی را در شـخصیت‌های خـود ایجـاد کرده‌اند کـه درواقـع، دیدن از طریق اشـیاء کـدر اسـت؛ بـه این معنا کـه این جامـدات، رسـانای دیدن هسـتند.

۱) اولین الهام

در اثـری بـه نـام قلمرو آرنهایم از مجموعه داسـتان‌های شـگفت‌انگیز پـو، داسـتانِ مـردی به نام الیسـون روایت می‌شـود که در جسـتجوی آرمان‌شـهرِ خـود در قلعـه‌ای بـه نـام آرنهایـم اسـت؛ راوی به‌صـورت ایده‌آل‌گرایانـه‌ای ایـن قلعـه را توصیـف می‌کنـد و رنه مگریـت هم در مجموعـه‌ای از آثـار خـود بـه همین نـام، کوهی را به تصویر می‌کشـد کـه عقـاب عظیم‌الجثـه‌ای به‌صـورت خیال‌پردازانـه‌ای در وجـود خود کـوه بـه تصویر آمده اسـت. بهترین نمونه‌ی این مجموعه، اثری اسـت کـه در آن، لانـه‌ی پرنـده‌ای را همراه تخم‌هایی به تصویر کشـیده، این تخم‌هـا، تخـم عقـاب یا هر پرنـده‌ی دیگری که ممکن اسـت باشـند، ایـن منظـره را بـارور کرده‌اند و این بـاروری و حاصل‌خیـزی، محصول همین الهام‌گیری اسـت (شـکل ۲).

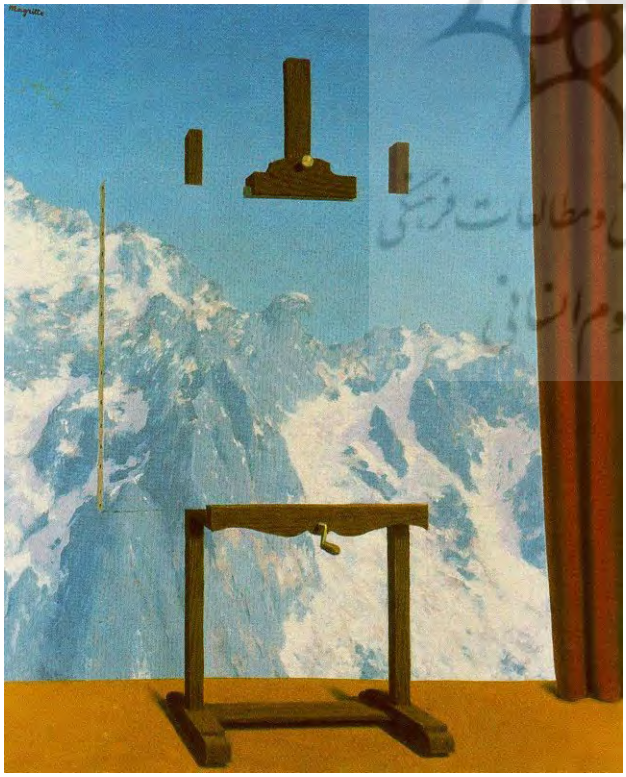
شکل ۲. رنه مگریت، قلمرو آرنهایم، ۳۵×۲۷ سانتی‌متر، ۱۹۶۲، رنگ‌روغن روی بوم، موزه‌ی هنرهای زیبای بلژیک.

در آسمان، ماه دیده می‌شود که عنصری نوظهور برای این رموز است. نکته‌ی قابل توجه این است که در اثر مکتوب پو با همین عنوان، ما با عقاب و تخم‌های آن مواجه نمی‌شویم اما کلیدواژه‌ی این تأثیرپذیری، واژه‌ی «آرنهایم» است که در زبان آلمانی به معنای «لانه‌ی عقاب» است و مگریت، هنرمندانه علاوه بر ارجاع تصویری، از ارجاع زبانی هم استفاده کرده است، همان‌طور که در نمونه‌های دیگری، ازجمله آثار این یک پیپ نیست و کلید رویاها، همین ارجاع زبانی را به‌کار بسته است. نویسنده و نقاش، هردو این مفهوم را می‌رسانند که با اشاره به عقاب و زایش آن، جسارتی را به تصویر اضافه کرده‌اند که انگار مالک پرندگان هستند. آرنهایم مگریت، تأکید بر سفری به برتری و والایی است و آرنهایم نویسنده، علاوه بر توصیف این سفر، بر رسیدن به مقصد غایی که همان آرنهایم است، تأکید دارد. مگریت در اثر دیگرش با عنوان «پارناس»، به این مقصد می‌رسد.

بخشی از متن آلن پو در داستان قلمرو آرنهایم، به این ترتیب است: «هیچ ترکیبی بدین شکل در طبیعت وجود ندارد که نقاش نابغه‌ای بتواند آن را به تصویر دربیاورد، هیچ بهشتی را این‌گونه در واقعیت نمی‌توان یافت که کلود (لورن)[۴۸] آن را قبلا روی بوم آفریده است. در دلرباترین مناظر هم گاهی یک کمبود یا یک افراط مشاهده می‌شود، گاهی بیش از یک کمبود یا بیش از یک افراط. هنگامی که اجزای آن ممکن است شروع به دفاع کردن از خود کنند، به طور مستقل، برترین مهارت یک هنرمند، هماهنگی این اعضا در مسیر پیشرفت است. به طور خلاصه، هیچ جایگاهی در چنین سطح عظیمی از زمینِ طبیعی به موفقیت نمی‌رسد، با دید هنرمندانه و حتی نگاه کردن پیوسته به آن هم نمی‌توان به چنین ترکیب‌بندی‌ای در منظره دست یافت. و این چقدر ناهوشمندانه است! در باقی موارد ما به نگاه کردن به طبیعت به عنوان عنصری والا آموزش داده شدیم اما با جزئیاتش ما از این رقابت خودداری می‌کنیم. چه کسی ادعا می‌کند که رنگ لاله را می‌تواند تقلید کند یا چه کسی می‌تواند تناسب زنبق وحشی در یک دره را ارتقا دهد؟

قلمرو آرنهایم، شاید بهترین اثر آلن پو باشد، خود پو هم ارزش بسیاری برای این داستان قائل بود. وی گفته است: «قلمرو آرنهایم، بخش عظیمی از روح من را بیان می‌کند» (Matteson, 2009, 2). دامنه‌ی آرنهایم رنه مگریت نیز منظره‌ی ایده‌آلی که پو بیان کرده را نمایش می‌دهد. مگریت، هم‌چنین از یک عقاب گرانیتی در نوک کوه استفاده کرده که در آثار دیگر، عناوین مختلفی دارند. تصویر کوه، شبیه یک عقاب است که زودتر از موعد در تصویر دامنه‌ی آرنهایم وجود داشته است و در تابلوی «پیشرو» در سال ۱۹۳۶ و کارهای بین سال‌های ۱۹۳۳-۱۹۳۴ هم نشان داده شده‌است. در حقیقت، اولین تصویر کوه/عقاب در سال ۱۹۲۶ در «بازمانده‌های سایه» نشان داده شد. در اثر دیگری با همین عنوان قلمرو آرنهایم، مگریت، تصویری از آلپ وسیع و سردی را از پنجره‌ی اتاق[۴۹] پذیرایی یک بورژوا به بیننده عرضه می‌دارد با خرده‌شیشه‌هایی روی زمین که هنوز هم تصویری از این والایی و تصویر کوه و عقاب را در خود دارند. این هنرمند، با تکیه بر داستان چندصفحه‌ای پو، مجموعه‌ای غنی خلق کرده‌است؛ چند نمونه‌ی شاخص از این مجموعه در شکل‌های (۳-۵) ارائه شده است.

شکل۳. رنه مگریت، قلمرو آرنهایم، ۷۳×۱۰۰ سانتی‌متر، ۱۹۳۸، رنگ‌روغن روی بوم، مجموعه‌ی خصوصی.



شکل ۴. رنه مگریت، قله‌ها، ۵۴×۶۵ سانتی‌متر، ۱۹۴۳، رنگ‌روغن روی بوم، موزه‌ی مگریت، بروکسل.

شکل ۵. رنه مگریت، نقطه‌ای روی نقشه، ۲۰×۲۸ سانتی‌متر، ۱۹۵۵، رنگ‌روغن روی بوم، موزه‌ی رنه مگریت.

شکل ۶. رنه مگریت، غیرقابل‌تکثیر، ۸۱٫۳×۶۵ سانتی‌متر، ۱۹۳۷، موزه‌ی بویمانس وان بنینگن.

۲) دومین الهام

از دیگر تأثیرپذیری‌های مگریت، اثری با عنوان غیرقابل تکثیر است که در آن، تصویر ادوارد جیمز۵۰، حامی و سفارش‌دهنده‌ی این اثر، به تصویر کشیده شده‌است. وی روبروی آینه ایستاده با این تفاوت که تصویر وی در آینه منعکس نشده و درست همان تصویرِ پشت سر وی در آینه دیده می‌شود. رمزآلودگی و غیرواقعی‌بودن از ویژگی‌های نقاشی وی است اما نکته‌ی دیگری در این عکس توجه‌برانگیز است؛ روی طاقچه‌ای زیر آینه، کتابی را می‌بینیم که تصویر آن کاملاً طبیعی در آینه بازتاب داده شده‌است. کتاب، تنها رمان آلن پو به نام «ماجراجویی‌های آرتور گوردون پیم» و به زبان فرانسه است. اینکه ادوارد جیمز و کتاب، هردو مقابل یک آینه هستند ولی خاصیت آینه فقط بر یکی از آن‌ها تأثیر گذاشته، پرسش‌برانگیز است (شکل ۶).

با دقت بیش‌تر به کتاب، می‌توان متوجه نام مترجم شد که شاعر بلندآوازه و سمبولیست فرانسوی یعنی شارل بودلر است و مگریت همین نسخه‌ی ترجمه‌شده را دارد. پیش‌تر اشاره شد که مگریت، آثار پو را خوانده و بازخوانده است. اما این نقاش بلژیکی، چگونه با ادبیات و زبان نویسنده هم‌ذات‌پنداری کرده درحالی‌که با زبان و فرهنگ نویسنده بیگانه بوده است؟ چگونگی این الهام‌گیری و تأثیرپذیری را باید به لطف و همت بلند بودلر در ترجمه‌ی دقیق این آثار مرتبط دانست.

در اثر غیرقابل تکثیر، رنه مگریت، باز ارائه‌ای از موضوع خود خلق کرده که تصویر ادوارد جیمز، روشنفکر ثروتمند انگلیسی، شاعر سورئالیست را به تصویر کشیده و تابلو، سفارشی از طرف خود جیمز است. مگریت، استاد قراردادن اشیای آشنا و روزمره در محتوای نامعقول است، وی استفاده‌ی بسیاری از آینه و شیشه در کارهای خود کرده است. درواقع، با قابلیت آن‌ها در پنهان‌کردن از طریق بازتاب، بازی کرده است. در این نقاشی، موضوع را از پشت به بیننده نشان می‌دهد. بازتاب آینه، بی‌احترامی به قانون طبیعت است که همان تصویر پشت را بازتاب می‌دهد. ما از شانه‌ی مرد نگاه می‌کنیم و انتظار داریم صورتش را ببینیم، خصوصاً هویت وی را بشناسیم ولی در عوض، همان چیزی را در آینه می‌بینیم که در دید چشمان ماست. ما این شخص و هویتش را می‌شناسیم، اما نقاش، ما را از این شناخت محروم کرده است تا شاید به هویت دیگری، هویت خودمان، توجه کنیم.

برای گیج‌کردن بیش‌تر ما، مگریت کتاب «ماجراجویی‌های آرتور گوردون پیم» اثر آلن پو را نزدیک جیمز روی طاقچه گذاشته است، کنار هم با بازتاب صحیح از آینه، مگریت این نقاشی را با حقیقت دوگانه و تصوری متناوب خلق کرده است. خود کتاب هم سرنخ کوچکی به نیت مگریت است.

مگریت، دوستدار حقیقی پو بود. او از تمایل آلن پو به ادغام واقعیت و مصنوع لذت می‌برد، «ماجراجویی‌های آرتور گوردن پیم»، تنها

رمان پو، درواقع داستانی غیرتخیلی از یک سفر دریایی شگفت‌انگیز به سرزمین سیمزونیا (جنوب اقیانوس آرام) است. در طی این مسیر، راوی، این روایت را غیرقابل اعتماد، فریب‌آمیز و بسیار پیچیده پیش می‌برد. درنهایت، خود داستان، این تصویر خیال‌انگیز را فاش می‌کند؛ تخیلی که یک تخیل دیگر را در لفافه می‌گوید. عده‌ای معتقدند که این کتاب، ناتمام مانده و توضیحی که خود پو هم در قسمت فرضیات می‌دهد این شبهه را ایجاد می‌کند که دو، سه فصلی از کتاب نانوشته باقی مانده یا از بین رفته‌است.

موضوع کتاب، داستانی ماجراجویانه است که مثل بسیاری از داستان‌های کوتاه پو، در عین حال که از منطق و استدلال تحلیل‌گرایانه محکمی برخوردار است، در ظاهر، چیزی جز شرح ماجرایی هیجان‌آور نیست. شگرد پو در این است که سعی می‌کند در قالب واقعیت‌های عینی که گاه عجیب و غریب و گاه دور از ذهن هستند، واقعیت‌های ذهنی را که مقصود و غایت اصلی اوست دنبال کند.

سفر به سیمزونیا سفری است به درون زمین، سفری که در حقیقت، ضد اکتشاف است. سفری که پوچی را می‌یابد. مانند تمامی داستان‌های آرمان‌شهرگونه، این سفر هم اضطرابی دارد. آرمان‌شهر، خوب است و وجود ندارد. سفر به درون زمین، سفر نهایی است و درواقع غیرممکن است. در این داستان خیال‌پردازانه سفر به درون اعماق ذهن است، که حاصل آن گشایش عمیق‌ترین راز انسانیت است (Matteson, 2009, 3).

نتیجه‌گیری

تاریخ هنر و ادبیات، سرشار از روابط بینامتنی و ارتباط آثار هنری و ادبی است. در این میان، وقتی صحبت از هنرمند مؤلف می‌شود، به این تأثیر و تأثر کمتر پرداخته می‌شود. حال آنکه او نیز از این قاعده مستثنی نیست. واقعیت این است که وقتی هنر در ادبیات یا ادبیات در هنر بازتاب داده می‌شود، آثار بسیاری خلق می‌شوند که نقوش و واژگان را پربارتر می‌کنند، مخاطب را درگیر ارجاعات و الهامات کرده و به اکتشاف دعوت می‌کنند. با ارجاع به تاریخ هنر، به نمونه‌های متعددی می‌توان اشاره کرد که دنیای ساختگی نویسنده در قالب نقاشی به تصویر درآمده است یا نقاشی‌هایی که سبب نگارش آثار مکتوب بسیاری شده‌اند. در این پژوهش، عنصر سومی هم مطرح است که دو فرهنگ و زبان بیگانه را به هم متصل می‌کند. نمونه‌ای از این اثرپذیری، تابلوهای فراواقع‌گرایانه رنه مگریت است که حاصل شیفتگی وی به نثر سنت‌شکن ادگار آلن پو است. این تأثیرپذیری از ترجمه‌هایی است که شارل بودلر طی شانزده سال تلاش از آثار آلن پو به زبان فرانسه صورت داده است و معضل تفاوت زبان را برای مگریتِ بلژیکی رفع نمود. شاید اگر این درایت و کوشش بودلر نبود، هیچ‌گاه مگریت به این اندازه به ارجاع زبانی و جناس تصویری که به لطف پو آن را منسجم کرد، دست نمی‌یافت. مترجم، تنها برگردان یک متن به زبان دیگر نیست؛ مترجم از مرزی فراتر می‌رود، دریچه‌هایی را می‌گشاید و دو فرهنگ را به هم نزدیک‌تر می‌کند، گاهی شاهکارهایی خلق می‌شود که مترجم، زنجیره آن را شکل داده‌است. دو شاهکار پو که مگریت از نگاه خود بازآفرینی کرد، دو داستان است؛ اولی، رمانی نیمه‌رهاشده و دیگری داستانی کوتاه. از همین داستان کوتاه، مگریت، مجموعه‌ای خلاق، مرموز و نمادین آفرید. از رمان، نقاشی تأثیرگذار و متفکرانه‌ای را خلق کرد که مخاطب را درگیر پرسش‌هایی عمیق می‌کند، نقاش، کتاب را نیز به تصویر کشیده اما به زبان فرانسوی که با دقت بسیار می‌توان نام بودلر را روی جلد کتاب خواند که همه نشان از این دارد که مگریت، پو را به گونه‌ای می‌شناخته است که بودلر، آن را در دنیای فرانسه‌زبان بازتولید کرده و با تلاش‌های بسیار، باعث شهرت و محبوبیت وی در جامعه اروپایی شده است. بی‌راه نیست که امروزه، بودلر را «پوی فرانسوی» می‌نامند.

پی‌نوشت

1. Edgar Allan Poe

ادگار آلن پو (۱۸۰۹-۱۸۴۹)، نویسنده، شاعر و منتقد آمریکایی است و از پایه‌گذاران جنبش رمانتیک آمریکا محسوب می‌شود. داستان‌های وی به رازآلودگی و ترسناک بودنشان شهرت دارند. وی هم‌چنین مبدع داستان‌های کارآگاهی است و برای نخستین‌بار، از ژانر علمی تخیلی در ادبیات استفاده کرده است. آثار تخیلی وی را می‌توان داستان گوتیک نامید. نویسندگان و شاعران بسیاری از جمله والت ویتمن، ویلیام فاکنر، هرمان ملویل، فئودور داستایوفسکی و خورخه لوئیس بورخس از وی تأثیر گرفته‌اند. شارل بودلر هم علاوه بر این تأثیرپذیری، آثار وی را به فرانسه ترجمه کرده است که باعث شهرت پو در اروپا گردید. ازجمله آثار پو می‌توان به گربه سیاه، سوسک طلایی، قلب رازگو، زنده به گور و برنیس اشاره کرد.

2. Charles Baudelaire

شارل بودلر (۱۸۲۱-۱۸۶۷)، شاعر و نویسنده فرانسوی است. وی از مطرح‌ترین ادیبان مکتب سمبولیسم محسوب می‌شود و اولین کسی است که واژه مدرنیته را در مقالات خود به کار برد. وی در سال ۱۸۴۸، بعضی از آثار ادگار آلن پو را به زبان فرانسه ترجمه کرد و این رویداد، مسیر ادبی وی را تغییر داد. ازجمله معروف‌ترین آثار وی، دیوان گل‌های شر و مجموعه مقاله نقاش زندگی مدرن است.

3. René Magritte

رنه مگریت (۱۸۹۸-۱۹۶۷)، یکی از برجسته‌ترین نمایندگان مکتب سورئالیسم و ابداع‌کننده‌ی جناس تصویری است. وی از پرکارترین نقاشان قرن بیستم است، آثار وی را می‌توان با آرای فلسفی هگل، هایدگر، سارتر و فوکو تطبیق داد. آرای وی به آرای فوکو خصوصا در کتاب «الفاظ و اشیاء» نزدیکند، وی علاوه بر فوکو، از ادگار آلن پو نیز تأثیر بسیاری گرفت. آثار مگریت، مدام در حال تغییر بودند و در برخی دوره‌ها، به آثار قبلی خود بازگشت‌هایی داشتند. ازجمله مهم‌ترین آثار وی می‌توان به پسر انسان، بازگشت، اسرار افق و پرنسس پاییز اشاره کرد.

4. The Domain of Arnheim

قلمرو آرنهایم، داستان کوتاهی از مجموعه «داستان‌های شگفت‌انگیز» ادگار آلن پو است که در سال ۱۸۴۶ به چاپ رسید. آلن پو ادعا کرده است که این اثر، برای خودِ او هم بسیار ارزشمند بوده است چرا که داستان روح خودش است. داستان مکالمه انسان ثروتمندی به نام الیسون با طبیعت است که پرسش‌هایی درباب طبیعت و سرشت انسان مطرح می‌کند. متن اثر، بسیار هنرمندانه و شاعرانه است. این داستان، تاکنون به زبان فارسی ترجمه نشده است.

5. The Adventures of Arthur Gordon Pym

ماجراجویی‌های آرتور گوردون پیم یا سرنوشت آرتور گوردون پیم، نام تنها رمان ادگار آلن پو است که در سال ۱۸۳۸ به چاپ رسیده است. داستان زندگی فردی است که به‌صورت مخفیانه وارد یک کشتی شکار نهنگ می‌شود و در این بین، ماجراهای مختلفی را تجربه می‌کند. ادگار آلن پو که هدفش ارائه داستانی واقع‌گرایانه بود، در نوشتن این رمان از تجارب واقعی خود در سفرهای دریایی و از اشخاص گوناگون در این سفرها، الهام بسیاری گرفته است. این داستان به طور ضمنی، به نمادگرایی و نژادپرستی اشاره دارد. عده‌ای معتقدند که این رمان، نصفه نوشته شده و پو آن را به پایان نرسانده است.

6. Paul Ricœur

پل ریکور (۱۹۱۳-۲۰۰۵)، فیلسوف و ادیب فرانسوی است که با ترکیب شرح‌های پدیدارشناختی با تفاسیر هرمنوتیک شناخته شده‌است. وی در کنار هانس-گئورگ گادامر، به‌عنوان برجسته‌ترین متخصصان هرمنوتیک در قرن معاصر شناخته می‌شوند. ازجمله مهم‌ترین آثار وی می‌توان به فلسفه اراده و تاریخ و حقیقت اشاره کرد.

7. Hermes

هرمس در اساطیر یونان، خدای سرعت و پیام‌رسان المپنشینان، پسر زئوس و همسرش مایا بوده است. علم هرمنوتیک که به معنای تفسیرکردن است با واژه هرمس هم‌ریشه است. هرمنوتیک، نوعی روش‌شناسی تفسیر است که تلاش می‌کند تفسیر تمام افعال معنادار انسان و محصولات این رفتارهای معنادار به‌خصوص زمانیَ که به شکل متن بروز می‌کند را روش‌مند کند.

8. Hans-Georg Gadamer

هانس-گئورگ گادامر (۱۹۰۰-۲۰۰۲)، فیلسوف برجسته آلمانی است. وی از پیشگامان هرمنوتیک فلسفی است. درواقع او بود که هرمنوتیک را فلسفی کرد و آن را به کمال رساند و از نظریه ادبی جدا ساخت.

9. Impressionism

امپرسیونیسم یا دریافت‌گری، نام جنبش هنری نقاشان در نیمه دوم سده نوزدهم میلادی است که در فرانسه ظهور کرد و جهانگیر شد. ازجمله امپرسیونیست‌ها می‌توان به مونه، مانه و رنوار اشاره کرد.

10. Fauvism

فوویسم، مکتب گروهی از نقاشان فرانسوی بین سال‌های ۱۸۹۸ تا ۱۹۰۸ است که در آثار خود، دورگیری‌های زمخت و رنگ‌های تند و نامتعارف و شکل‌های زمخت به کار می‌بردند و از سه‌بعدنمایی و سایه‌روشن‌کاری پرهیز می‌کردند. از جمله فوویست‌ها می‌توان به آنری ماتیس اشاره کرد.

11. Surrealism

سورئالیسم یا فراواقع‌گرایی، یکی از جنبش‌های هنری قرن بیستم است و به معنای گرایش به ماورای واقعیت یا واقعیت برتر است. بعد از فروپاشی مکتب دادائیسم، پیروان آن به دور آندره برتون که خود نیز زمانی از دادائیست‌ها بود، گردآمدند و طرح مکتب جدیدی را پی‌ریزی کردند. این مکتب، به‌طور رسمی از فرانسه آغاز شد. از برترین نقاشان این جنبش، می‌توان رنه مگریت و سالوادور دالی را نام برد.
۱۲. بعد از مواجه‌شدن اتفاقی مگریت با اثر «آواز عشق» دکریکو که در سال ۱۹۱۴ کشیده شده‌بود، وی قدمی به جلو برداشت. دکریکو در سبکی نقاشی می‌کرد که بعدها توسط شاعر، منتقد و دوست مگریت، آندره برتون، «سورئالیسم» نام گرفت. دکریکو و سورئالیست‌ها که تحت تأثیر افکار فروید قرار گرفته بودند، تلاش می‌کردند تا تصاویری را که با چشم قابل دیدن نیستند، نقاشی کنند. تصاویری که از ناخودآگاهشان نشأت می‌گرفت. آن‌ها تلاش کردند تا از چیزهای معوج و اشیای تخیلی برای بازنمایی چیزهای واقعی در جهان استفاده کنند. بنابراین، آثار فراواقع‌گرایانه، سرشار از نمادهایی هستند که قصد رساندن پیامی به بیننده‌شان را دارند. آثار هنری سالوادور دالی، دوست و هم‌دوره مگریت، نمونه‌ای از این مکتب هنری است. دالی، چیزی که واقعی بود را دگرشکل می‌کرد تا یک سرزمین رویا یا یک تصویر و درد ناخودآگاه از جهان نقاشی کند.

13. Bernard Noël

برنار نوئل (۱۹۳۰-) نویسنده، شاعر و منتقد فرانسوی است. از درخشان‌ترین آثار وی می‌توان به شعر عصاره‌های بدن، قصر سن و آشنایی با آثار رنه مگریت اشاره کرد.

14. André Breton

آندره برتون (۱۸۹۶-۱۹۶۶)، پیشگام و نظریه‌پرداز سورئالیست فرانسوی است.

15. Salvador Dali

سالوادور دالی (۱۹۰۴-۱۹۸۹)، نقاش سورئالیست اسپانیایی که شهرت

ویـژه‌ای در جهـان هنـر دارد و عـلاوه بـر نقاشـی، در حوزه‌هـای عکاسـی، مجسمه‌سـازی و فیلم‌سـازی نیـز فعالیـت داشـت.

16. Max Ernst

ماکـس ارنسـت (۱۸۹۱-۱۹۷۶)، نقـاش آلمانـی کـه در جنبش‌هـای دادائیسـم و سورئالیسـم نیـز فعالیـت داشـت. ارنسـت بیـن سـال‌های ۱۹۰۹-۱۹۱۹، تابلوهـای زیـادی بـا سـبک‌های مختلـف کشـید.

17. Les mots et les choses

کتـاب واژه‌هـا و چیزهـا، اثـر معـروف میشـل فوکـو اسـت کـه در سـال ۱۹۶۶ بـه چـاپ رسـید. ایـن کتـاب، مقدمـه‌ای دربـاره سرجشـمه علـوم انسـانی اسـت. میشـل فوکـو (۱۹۲۶-۱۹۸۴)، نخسـتین کسـی اسـت کـه از فرضیـه روشـنگری دربـاره عینی‌بـودن شـناخت، خلـع یـد کـرده اسـت. فوکـو عنـوان کـرد کـه زبـان، حقیقـت جهـان را بیـان نمی‌کنـد بلکـه بازتابـی از تجربـه شـخصیِ فـرد اسـت. نوشـته‌های فوکـو پیـش از نوشـتن ایـن کتـاب، بـه نحـوی بـه درون‌مایه‌هـای محدودیـت و عـدم تعالـی مربـوط می‌شـدند و تأثیـر ایـن درون‌مایه‌هـا را بـر دانـش، قـدرت و ذهنیـت انسـانی نشـان می‌دادنـد. وی در ایـن کتـاب، بـه بررسـی رابطـه ایـن درون‌مایه‌هـا بـا تاریـخِ دانـش انسـان از خـودش می‌پـردازد.

18. James Harkness

جیمـز هارکنـس، منتقـد و مترجـم کتـاب «ایـن یـک پیـپ نیسـت» از فوکـو ا ست .

19. Ferdinand de Saussure

فردینـان دو سوسـور (۱۸۵۷-۱۹۱۳)، زبان‌شـناس و نشانه‌شـناس سوئیسـی بـود. سوسـور از خـلال پژوهش‌هـای خـود نکته‌هایـی بیـرون کشـید کـه زبان‌شناسـی را بـه علـم همـه علم‌هـا تبدیـل کـرد. وی بـا نگـرش بـه سـاختار زبـان بـه عنـوان اصـل بنیادیـن در زبان‌شناسـی، آن را شـاخه‌ای از دانـش عمومـی نشانه‌شناسـی دانسـت. او آشـکارا سـاختارگرایی را بـر زبـان جـاری کـرد تـا آنجـا کـه بـه نحلـه‌ای نظـری بـدل شـد کـه از درون آن شـاخه‌هایی سـر برکشـید کـه بسـیاری از رشـته‌های علـوم انسـانی را تحـت تأثیـر قـرار داد. زبان‌شناسـی پیـش از سوسـور، مدعـی بـود واژه‌هـا در زبـان و ارتبـاط میـان دال و مدلـول دلبخواهـی نیسـتند، بلکـه بـر مبنـای عقلاتـی و ثابـت اسـتوارند و بنابرایـن، کیفیتـی جهان‌شـمول می‌یابنـد امـا پـس از سوسـور، دیگـر زبـان بـر پایـه عقلانیتـی کـه ارائـه مـی‌داد، اسـتوار نبـود بلکـه نظامـی از صورت‌هایـی تلقـی می‌شـد کـه تحـت مالکیـت قوانیـن خـاص خـود بـود و الگوهـای صـوری خودمختـاری داشـت.

۲۰. خـود مگریـت یادداشـتی دارد کـه: «مناسـبت زبـان بـا نقاشـی مناسـبتی بی‌کـرات اسـت. مسـئله ایـن نیسـت کـه واژه‌هـا ناقـص یـا در رویارویـی بـا جهـان مرئـی بـه نحـوی چاره‌ناپذیـر ناتوان‌انـد. هیچ‌یـک را نمی‌تـوان بـه دیگـری فروکاسـت: بازگفتـن آنچـه می‌بینیـم، بیهـوده اسـت؛ آنچـه می‌بینیـم هرگـز در گفته‌هایمـان سـکنی نـدارد. و بیهـوده اسـت کـه می‌کوشـیم از راه تصاویـر و اسـتعاره‌ها و تشـبیه‌ها، آنچـه می‌گوییـم را نشـان دهیـم؛ مکانـی کـه گفته‌هـا در آن بـه شـکوه می‌رسـند نـه در چشـم‌هایمان، کـه در عناصـر متوالـی نحـو جـا دارنـد. و نـام خـاص، در ایـن زمینـه، ترفنـدی بیـش نیسـت: بـه مـا انگشـتی می‌دهـد بـرای اشـاره‌کردن، یـا بـه عبارتـی بـرای گـذری پنهانـی از فضایـی کـه در آن حـرف می‌زنیـم بـه فضایـی کـه در آن نـگاه می‌کنیـم؛ بـه بیـان دیگـر، بـرای تـا زدنِ یکـی بـر سـطح دیگـری، انـگار کـه هـم‌ارز یکدیگـر باشـد.»

۲۱. ندیمه‌هـا یـا لاس منینـاس، از شناخته‌شـده‌ترین نقاشـی‌های دیه‌گـو ولاسـکز، نقـاش بـزرگ سـده ۱۷ در اسپانیاسـت کـه در مـوزه دل پـرادو نگهـداری می‌شـود. ایـن تابلـو، از دیربـاز یکـی از مهم‌تریـن نقاشـی‌های تاریـخ هنـر غـرب و عصـر طلایـی اسـپانیا بـوده اسـت و بحث‌هـا و تحلیل‌هـای بسـیاری را پیرامـون فضـا، زمـان، شـخصیت‌ها و واقعـی یـا غیرواقعـی بـودن عناصـر تصویـر، ایجـاد کـرده اسـت. فوکـو، پژوهـش گسـترده‌ای در ایـن بـاره نوشـته اسـت.

22. Stéphane Mallarmé

23. Édouard Manet

24. Paul Gaugin

25. Ligeia

26.Woman with a Flower

27. Eugène Delacroix

28. Max Ernst

29. Berenice

30. Robert Motherwell

31. Franz Kafka

32. Walter Benjamin

33. The Man of the Crowd

34. The Philosophy of Furniture

35. Jorge Luis Borges

36. Arthur Rimbaud

آرتـور رمبـو (۱۸۵۴-۱۸۹۱)، از برتریـن شـاعران فرانسـوی زبـان اسـت و او را بنیان‌گـذار شـعر مـدرن برمی‌شـمارند. وی بـا پـل ورلـن، رابطـه دوسـتانه عمیـق و عجیبـی داشـت. از آثـار مشـهور وی می‌تـوان بـه زورق مسـت، فصلـی در دوزخ و اشـراق‌ها اشـاره کـرد.

37. John M.Daniel

38. poète maudit

39. Stéphane Mallarmé

40. Guy de Maupassant

41. Jules Verne

42. The Sphinx of Icefields

43. The Narrative of Arthur Gordon Pym

44. Konstantin Balmont

45. Rakhmaninov

46. The Bells

۴۷. سـوزی گابلیـک، مگریـت (نیویـورک: تامـس و هودسـون، ۱۹۸۸)، دوسـت دوران زندگـی مگریـت، اسـکوتنایر، دربـاره زندگـی وی حرفهـای ارزشـمندی را بیـان کـرده اسـت، ازجملـه موضـوع مـرگ مـادر مگریـت، همانطـور کـه خـود نقـاش بـه وی گفتـه بـود: «آن‌هـا بیهـوده خانـه را گشـتند، بعـد متوجـه ردپایـی در بیـرون و در پیـاده‌رو شـدند. آن‌هـا ردپـا را دنبـال کردنـد تـا بـه پلـی روی رودخانـه سـامبر رسـیدند، رودخانـه‌ای کـه از درون شـهر می‌گذشـت. مـادر نقـاش خـودش را در آب انداختـه بـود و وقتـی آن‌هـا جسـد را پیـدا کردنـد، لبـاس شـب او، دور صورتـش پیچیـده بـود. هیچ‌وقـت معلـوم نشـد کـه او خـودش چشـمانش را بسـته بـود تـا مرگـی را کـه انتخـاب کـرده بـود، نبینـد یـا بـا جریـان گـردش آب آن‌طـور پوشـیده شـده بـود.» ایـن پارچـه و چشـمان بسـته، منبـع الهامـی بـرای مگریـت شـد کـه نمونـه آن را در اثـر عشـاق می‌تـوان یافـت.

48. Claude Lorrain

کلـود لـورن، هنرمنـد نقـاش و طـراح گرافیـک فرانسـوی بـود کـه بیش‌تـر عمـر خـود را در ایتالیـا بـه سـر بـرد. وی منظره‌هـای درخشـانی بـا شـیوه‌ای متمایـز پدیـد آورد کـه بـر پسـند هنـری اواخـر قـرن ۱۷ و قـرن ۱۸ تأثیـر عمیقـی گذاشـت. ادگار آلـن پـو در داسـتان قلمـرو آرنهایـم، تنهـا بـه نـام «کلـود» اشـاره کـرده کـه مناظـر وی برایـش منبـع الهامـی بـوده و شـارل بودلـر در ترجمـه ایـن داسـتان بـه زبـان فرانسـه، نـام «لـورن» را در پرانتـز آورده اسـت.

۴۹. پنجره، یکی از موتیف‌های مهم نقاشی‌های مگریت است. ما پنجره‌ها را می‌بینیم و از کنار آن‌ها رد می‌شویم بدون آنکه متوجه شویم که در آن مکان وجود دارند. پنجره‌ها، دریچه‌ای از اتاقی به اتاق دیگرند. آن‌ها دقیقا راهی برای دیدن دنیاهای دیگرند. ما به‌ندرت آن‌ها را می‌بینیم چراکه اکثرا از طریق پنجره‌ها نگاه می‌کنیم. با این همه، دیدی که آن‌ها عرضه می‌کنند، ناکامل و محدود است. نگاه‌کردن به بیرون پنجره، با بودن در بیرون برابر نیست. پنجره‌ها، ادراک را فقط به یک حس محدود می‌کنند: حس بویایی؛ پنجره‌ها بوی قهوه، صدای ماشین‌های جاده، گرما و رطوبت عذاب‌دهنده ۹۸ درصدی را پس می‌زنند. نگاه‌کردن از پنجره به‌طرز معناداری با بودن در آن متفاوت است. هم‌چنین، پنجره‌ها همیشه بسته هستند و ما باید از شیشه نگاه کنیم. پنجره به خودی خود می‌تواند دید ما از دنیای بیرون را تحریف کند. پنجره‌ها، چیزهایی که ما می‌بینیم را محدود می‌سازند و تنها احساسی که پنجره‌ها فراهم می‌آورند، بینایی را هم نمی‌توانند به‌صورت کامل و در حداکثر حالتِ کارایی داشته باشند و محدود هستند.

مگریت، هم از مزایا هم از محدودیت‌های پنجره آگاه بود. در هر صورت، پنجره‌ها و محدودیتشان نمادی از محدودیت دانش انسان و توانایی‌اش در فهمیدن جهان و واقعیت نهایی است. به‌نظر می‌رسد که مگریت متقاعد شده که در بیرونِ وجود فیزیکی اکنون ما، واقعیتی وجود دارد که جهانی است فرای آنچه ما می‌بینیم، لمس می‌کنیم و می‌بوییم. پنجره‌ها، موقعیتی را فراهم می‌آورند که ورای این وجود، وجودی بزرگ‌تر یا واقعیت حقیقی را ببینیم. در عین حال که می‌توانیم تلاش کنیم که آن فضای بزرگ‌تر را درک کنیم. مگریت از پنجره‌ها استفاده می‌کند تا تأکید کند که آن تلاش‌ها، محدود و شاید گمراه‌کننده هستند. مگریت توضیح می‌دهد: «این طریقی است که ما جهان را می‌بینیم. آن را خارج از خودمان می‌بینیم. در عین حال، ما فقط بازنمایی‌ای از آن را در خود داریم. به همین صورت، بعضی اوقات ما در گذشته‌ای قرار می‌گیریم که اکنون در حال روی‌دادن است. بنابراین، زمان و فضا معنای عوامانه‌شان را از دست می‌دهند و در حد تجارب روزانه معنا می‌یابند.»

50. Edward James

ادوارد جیمز (۱۹۰۷-۱۹۸۴)، معمار اهل بریتانیا بود. وی از ثروتمندان آن دوره محسوب می‌شد و حامی مالی آثار سالوادور دالی و رنه مگریت بود، تصویر وی را در تابلوهای سفارشی وی به مگریت می‌توان دید.

منابع

بودلر، شارل. (۱۳۹۲). نقاش زندگی مدرن و دیگر مقالات. ترجمه روبرت صافاریان. چاپ دوم. تهران: نشر حرفه نویسنده.

طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۷). «تحلیل نشانه‌شناختی شیوه‌های رمزگذاری در آثار رنه مگریت»، نشریه مطالعات فرهنگ، ۱ ۱۹ (۴۱): ۷۷-۱۹۴.

فوکو، میشل. (۱۳۷۵). این یک چپق نیست. ترجمه مانی حقیقی. تهران: نشر مرکز.

گادامر، گئورگ هانس. (۱۳۸۸). هنر و زبان. ترجمه مهدی فیضی. تهران: نشر رخ‌داد نو.

نوئل، برنار. (۱۳۶۲). آشنایی با آثار رنه ماگریت. ترجمه محسن کرامتی. تهران: نشر بهار

Chiabrandi, Ada Pierina. (1930). The influence of Edgar Allen Poe on Charles Baudelair. Boston University.

Harkness, James. (2008). Michel Foucault: This is not a Pipe. University of California Press.

Matteson, Richard. (2009). Strange Brew. Matteson Art.

URL1: https://www.gauguin.org/woman-with-a-flower.jsp

URL2: https://www.artsy.net/artwork/rene-magritte-le-domaine-darnheim-the-domain-of-arnheim

URL3: https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-domain-of-arnheim-1938

URL4: https://arthur.io/art/rene-magritte/call-of-peaks

URL5: https://arthur.io/art/rene-magritte/the-spot-on-the-map

URL6: https://www.moma.org/audio/playlist/180/2381

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی