سال چهارم، شماره دوم، پیاپی ۸
پاییز و زمستان ۱۴۰۳، صص ۴۱۲-۳۸۳
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/islah.2024.7577.1442

دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۱۲ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۴

مطالعهٔ تطبیقی تصویر درخت در تابلوهای نقاشی و اشعار دیوید جونز از منظر آیکونولوژی پانوفسکی

غلامرضا پیروز[۱]، حورا عادل[۲]، فتانه محمودی[۳]، غریبرضا غلامحسین‌زاده[۴]

چکیده

دیوید جونز شاعر-نقاش مدرن بریتانیایی، از عناصر طبیعت به ویژه موضوع درخت در زبان کلامی و بصری خود بهره برده است؛ از این‌رو پژوهش حاضر با گزینشی هدف‌مند و با تمرکز بر تصویر درخت در تابلوهای نقاشی و اشعار «این پرانتز و آناتماتا» جونز، به مطالعهٔ تطبیقی و بینارشته‌ای این تصاویر بر مبنای نظریهٔ آیکونولوژی پانوفسکی پرداخته است؛ نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد، جونز به عنوان یک مدرنیست «ضد مدرن»، عصر مدرن را عاملی مضر برای افول اجتماعی و فرهنگی می‌داند و به نقد آن می‌پردازد، او با پیوند دادن مصائب مسیح با مصائب انسان مدرن، انحطاط فرهنگی مدرن و امکان تجدید معنوی را یادآور می‌شود. او با بهره‌گیری از تکنیک‌های متنوع نقاشی و شعر مدرن، با رویکردی مشابه به آیکون درخت در تصاویر نقاشی و شعری پرداخته است و در این تصاویر درخت با توجه به کیفیت وجودی آن، با تمام گذشتهٔ پربار اسطوره‌ای، تاریخی و مذهبی خود ظاهر می‌شود و ارزش نمادین می‌یابد و در برجسته‌ترین شکل نمادین، درخت به صلیب و صلیب به بدن رنجور مسیح قلب می‌گردد و این بدن مجروح درخت، شالودهٔ نشانه‌شناسی آیکونیک جونز را ایجاد می‌کند.

واژه‌های کلیدی: آیکونولوژی، دیوید جونز، شعر، نقاشی، درخت

۱. استاد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران pirouz_40@yahoo.com
۲. دانشجوی دکتری، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران houra.adel@umz.ac.ir
۳. دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران f.mahmoudi@umz.ac.ir
۴. استادیار، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران g.gholamhosseinzade@umz.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
غلامرضا پیروز؛ حورا عادل؛ فتانه محمودی؛ غریبرضا غلامحسین‌زاده. "مطالعهٔ تطبیقی تصویر درخت در تابلوهای نقاشی و اشعار دیوید جونز از منظر آیکونولوژی پانوفسکی". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۴، ۲، ۱۴۰۳، ۴۱۲-۳۸۳. doi: 10.22077/islah.2024.7577.1442

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

هنرمند در به تصویر نشاندن جهان، با تأثیرپذیری از پارادایم زمانه، روش‌های مختلفی را در اختیار دارد که شعر و نقاشی از مهم‌ترین آن‌هاست؛ در این میان می‌توان هنرمندانی را یافت که در هر دو شاخهٔ شعر و نقاشی آثاری بر جا نهاده‌اند؛ از این‌روست که مطالعه و بررسی ارتباط بین شاعری و نقاشی و کشف تأثیر و تأثرهای احتمالی آن می‌تواند به ما در شناخت هنرمند و چگونگی شکل‌گیری دنیای هنری او کمک درخوری نماید.

دیوید مایکل جونز[1] شاعر–نقاش مدرن بریتانیایی آثار در خور توجهی در هر دو زمینهٔ شعر و نقاشی خلق کرده است، در میان آثار ادبی او دو مجموعه شعر بلند «در پرانتز[1]» و «آناتماتا[2]» موجب برانگیختن توجهٔ بسیاری از نویسندگان و شاعران بزرگ اروپایی و آمریکایی شده است؛ تا آنجا که زبان به ستایش آن گشودند: تی اس الیوت[3] شعر بلند حماسی «در پرانتز» را زادهٔ نبوغ شاعر دانست؛ دبلیو اچ آدن[4] اذعان داشت که «در پرانتز» بزرگ‌ترین اثر ادبی دربارهٔ جنگ جهانی اول است؛ گراهام گرین[5] «در پرانتز» را در میان بهترین شعرهای قرن معاصر گنجاند و آدن از «آناتماتا» به عنوان آخرین و در عین‌حال مهم‌ترین شعر بلند انگلیسی قرن معاصر اروپا یاد کرد (Dilworth 1988: 3). «در پرانتز» روایتی زندگی‌نامه‌ای با ترکیبی از دامنهٔ وسیع به ارجاعات استعاری، تلمیحی، تاریخی و اسطوره‌ای است؛ جونز در این شعر زبان‌ها و لهجه‌های مختلف مانند انگلیسی، ولزی، فرانسوی، لاتین و زبان عامیانه را با هم ترکیب می‌کند تا تنوع و سردرگمی سربازان را منعکس کند و همین ویژگی‌ها زبان او را دشوار کرده است و «آناتماتا» نمایانگر کالبد فرهنگی غرب است و سرشار از ارجاعات تاریخی و اسطوره‌ای است؛ به شکلی که زبان شعری جونز در آن دشوارتر شده و خواننده برای درک تصاویر شعری نیاز به چندبار خوانی شعر دارد. می‌توان گفت اشعار دیوید جونز مصداق بارز نگارش مدرنیستی است که خواننده را در چشم‌انداز ذهنی گیج‌کننده و دشواری غرق می‌کند که نمی‌توان آن را به سرعت درک کرد، مدرنسیم حرکت به سمت افزایش پیچیدگی، تکلف سنجیده، درونگری ژرف، خودنمایی فنی، شکاکیت شخصی و ضدیت عمومی با بازنمایی است (چایلدز ۱۳۸۹: ۱٤).

به طور کلی هنر پس از قرن نوزدهم وارد پارادایم مدرن می‌شود که مخالف

1. In pranthesis
2. Anathemata
3. T. S. Eliot
4. W. H. Auden
5. Graham Greene

اصـول و قوانیـن اسـت و بیشـتر سـعی دارد چیزهـای جدیـد را خلـق کنـد تـا چیزهـای زیبـا، هنـر مـدرن از طریـق تضـاد بـا هنـر قدیـم ناشـی می‌شـود و بیشـتر سـعی دارد در مخاطـب شـک ایجـاد کنـد تـا اینکـه بـه او لـذت دهـد (تاتارکیویـچ ۱٤۰۰: ۸۲) ایـن تأثیرپذیـری را در آثـار هنـری جونـز می‌تـوان یافـت، «او بیشـتر تحـت تأثیـر نقاشـی و تئـوری مـدرن یـا آنچـه در آن زمـان بـه عنـوان پساامپرسیونیسـم شـناخته می‌شـد قـرار گرفـت، جایی‌کـه بـه نظـرات پایـدار در مـورد اهمیـت عینیـت و سـاختار در یـک اثـر هنـری دسـت یافـت» (Dilworth 1988: 10) او در نقاشـی‌های خـود عمدتـاً بـا مـداد و آبرنـگ کار می‌کـرد، موضوعـات نقاشـی او شـامل منظـره، پرتـره، طبیعـت بی‌جـان، حیوانـات و موضوعـات تخیلـی بـود، جونـز زیـر تأثیـر اریـک گیـل[1] بـه دنبـال ایجـاد اشـکال جدیـدی در فـن نقاشـی و رد تکنیک‌هـای مرسـوم بـرای نمایـش حقایـق جهانـی و نمادیـن در پـس ظاهـر چیزهـا بـود و ایـن میـل او را بـه سـمت نقاشـی‌های روایـی از افسـانه‌های آرتوریـان، مضامیـن مذهبـی، ادبـی و اسـطوره‌ها سـوق داد.

هدف پژوهش

مطالعـه و بررسـی آثـار هنـری و ادبـی دیویـد جونـز شـاعر-نقاش معاصـر انگلیسـی نشـان می‌دهـد، بـرای او پرداختـن بـه عناصـر طبیعـت همـواره از موضوعـات جـذاب در زبـان کلامـی و زبـان تصویـری بـوده و در ایـن میـان عنصـر «درخـت» از جملـه مهمتریـن عناصـری اسـت کـه در آثـار او ارزش نمادیـن یافتـه اسـت؛ از آنجـا کـه تصویـر درختـان در پیونـد دو دسـتگاه ارتباطـی گوناگـون زبـان کلامـی و زبـان تصویـری می‌توانـد دریچه‌هایـی در مسـیر نقـد و تحلیـل آثـار جونـز بگشـاید، پژوهـش حاضـر در نظـر دارد بـا اسـتفاده از روش تحلیلـی آیکونولـوژی پانوفسـکی بـه تحلیـل و تبییـن چگونگـی برخـورد جونـز بـا آیکـون درخـت در شـعر و نقاشـی بپـردازد.

ایـن پژوهـش بـا ایـن فـرض کـه تصویـر درخـت در هـر دو نظـام تصویـری و کلامـی (نقاشـی و شـعر) دیویـد جونـز در ارتبـاط بـا هـم اسـت؛ بـه دنبـال بررسـی چگونگـی ارتبـاط ایـن نظام‌هاسـت و سـؤال پژوهـش ایـن اسـت کـه چـرا و چگونـه تصویـر درخـت در ایـن دو نظـام در ارتبـاط بـا هـم اسـت؟

پیشینه پژوهش

تاکنـون دربـارهٔ آثـار ادبـی و هنـری دیویـد جونـز پژوهش‌هـای فراوانـی انجـام شـده اسـت کـه از آن میـان می‌تـوان بـه مـوارد زیـر اشـاره کـرد: یکـی از مهم‌تریـن پژوهشـگران و نویسـندگانی کـه مطالعـات بسـیار گسـترده‌ای بـر روی آثـار ادبـی و هنـری دیویـد جونـز

1. Eric Gill

انجام داده توماس دیلورث[1] است، او با انتشار چندین جلد کتاب به معرفی شخصیت ادبی و هنری جونز پرداخته و تمرکز اصلی او بر روی آثار ادبی جونز بوده است: کتاب *دیوید جونز حکاک، سرباز، نقاش، شاعر*[2] (۲۰۱۷): در این اثر نویسنده با جزئی‌نگری هر چه تمام‌تر در هفت بخش به شرح و توصیف مفصل زندگی شخصی و خانوادگی دیوید جونز می‌پردازد. کتاب *دیوید جونز در جنگ بزرگ*[3] (۲۰۱۷): در این اثر توماس دیلورث به لطف تحقیقات بسیار از جمله مصاحبه‌های شخصی و همچنین استفاده از عکس‌ها، طرح‌ها و نوشته‌های منتشرنشده دیوید جونز از زمان جنگ، مسندی از داستان حضور او در جنگ را به تصویر می‌کشد. کتاب *شکل معنا در اشعار دیوید جونز*[4] (۱۹۸۸): اشعار جونز سرشار از تلمیح، اشارات اسطوره‌ای و تاریخی و گریز به مسائل مختلف فرهنگی است؛ دیلورث در این کتاب سعی کرده است شرح و تفسیری روشن و قابل‌فهم از دو اثر بلند «*در پرانتز و آناتماتا*» و یک اثر دیگر جونز با عنوان *خداوندگار خفته*[5] ارائه دهد. پل هیلز[6] (۲۰۱۵) در کتاب *هنر دیوید جونز: تصویر و خاطره*[7] به شرح و تفسیر منتخبی از نقاشی‌های جونز پرداخته است. نیکولت گری[8] (۱۹۸۹) در کتاب *نقاشی‌های دیوید جونز*[9] سعی داشته به شرح و تفسیر آثار او در حوزهٔ هنرهای زیبا (نقاشی، حکاکی و نگارش‌های هنری) بپردازد.

آنا سوندسن[10] در رسالهٔ *تصویر قربانی در منظرهٔ جنگ دیوید جونز*[11] (۲۰۱۸): به مطالعهٔ تصاویر کلامی و بصری (با تمرکز بر مناظر) در آثار دیوید جونز می پردازد؛ نویسنده شرح می‌دهد که این تصاویر به مثابه پلی بین تجربه شخصی او از خشونت در جنگ جهانی اول و درک او از الهیات و بحث‌های انسان شناختی در مورد رستگاری عمل می‌کند و استدلال می‌کند که چگونه تصویر جونز از جنگ، دانش او از الهیات معاصر را منعکس و همچنین امکان نمایش فداکاری نجات‌بخش مسیح را فراهم کرده است. داریل چارلز مرسوم[12] در رسالهٔ *درخت محلی برای بحث در برخی از نوشته‌های دی اچ لارنس*[13] *و دیوید جونز* (۲۰۱٦): با مطالعه و بررسی آثار

1. Thomas Dilworth
2. *David Jones Engraver, Soldier, Painter, Poe*t
3. *David Jones in the Great War*
4. *The Shape of Meaning in the Poetry of David Jones*
5. *The Sleeping Lord*
6. Paul Hills
7. *The Art of David Jones: Vision and Memory*
8. Nicolete Gray
9. *Paintings of David Jones*
10. Anna Svendsen
11. *The Shape of Sacrifice in David Jones'Landscape of War*
12. Daryl Charles Mersom
13. D.H .Lawrence

«در پرانتز» جونز و *پرندگان، جانوران و گل‌ها*[1] و *فانتزی ناخودآگاه*[2] لارنس بیان می‌کند که هر دو نویسنده به طور مشابهی (بدون تأثیرپذیری از یکدیگر) به استفاده نمادین از درختان می‌پردازند و با تمرکز بر تصویر درختان انسان‌نما از درخت به عنوان فضایی برای بحث در زمینهٔ عقاید خود استفاده می‌کنند. این مطالعه به درک عمیق‌تر استفاده نمادین از درختان در آثار دیوید جونز و دی‌اچ لارنس کمک می‌کند.

جک دادلی[3] در مقالهٔ «تعالی و پایان زیبایی‌شناسی مدرنیستی: در پرانتز دیوید جونز[4]» (۲۰۱۳): استدلال می‌کند که شعر دیوید جونز دارای ساختار مدرنیسم عالی است، او از نمادگرایی و پرسش مذهبی به عنوان پاسخی به شکست تکنیک‌های مدرنیسم سنتی در مواجهه با جنگ استفاده می‌کند که با علاقه شناخته‌شده او به دین و معنویت و اعتقاد او به بعد معنوی هنر همسو است.

وجه تمایز این پژوهش با مطالعات انجام شده از این قرار است که تا کنون پژوهشی به روابط تصاویر شعری و نقاشی‌های دیوید جونز با تمرکز بر آیکون «درخت» از منظر آیکونولوژی پانوفسکی نپرداخته است و از آنجا که دستگاه تحلیل پانوفسکی مختص هنرهای بصری است، این پژوهش در نظر دارد دو رسانهٔ مختلف ادبی و هنری یعنی شعر و نقاشی را در ارتباط با هم مورد مطالعه قرار دهد و در این مسیر از مراحل سه‌گانهٔ روش تحلیلی آیکونولوژی در حوزهٔ مطالعات بر روی تصاویر شعری نیز سود جوید؛ بنابراین با دو نوع از نشانه‌های زبانی (شعر) و نشانه‌های تصویری (نقاشی) سروکار دارد؛ برای رسیدن به این هدف، ابتدا تصاویر منتخب شعری از دو مجموعه شعری دیوید جونز با عناوین «این پرانتز و آناتماتا» استخراج و دو تابلوی نقاشی از مجموعه نقاشی‌های او به شکل هدفمند انتخاب شده است و سپس با تمرکز بر عنصر «درخت» در تصاویر نقاشی و تصاویر شعری که دارای آیکون‌ها و مضامین مشترک با این تصویرهاست؛ طی سه مرحله توصیف پیش‌آیکونوگرافیک[5]، تحلیل آیکونوگرافیک[6] و تفسیر آیکونولوژی مطالعه و بررسی صورت گرفته است.

از نگاه دیگر پژوهش پیش‌رو، نخستین تلاش با هدف معرفی و آشنایی با آثار هنری و ادبی دیوید جونز به جامعه ادبی و هنری ایران به شمار می‌آید و امید است روزنه‌ای به سوی گسترش پژوهش‌ها در حوزهٔ مطالعات تطبیقی و بین‌رشته‌ای

1. Birds, Beasts and Flowers
2. Fantasia of the Unconscious
3. Jack Dudley
4. *Transcendence and the End of Modernist Aesthetics: David Jones's In Parenthesis*
5. Pre-iconographical description
6. Iconographical analysis

ادبیـات و هنـر مـدرن جهـان باشـد.

چهارچوب نظری

نظریهٔ آیکونولوژی پانوفسکی:

آیکونوگرافـی شـاخه‌ای از تاریـخ هنـر اسـت کـه خـود را بـا موضـوع یـا معنـا در مقابـل فـرم مرتبـط می‌کنـد (Panofsky,1955:26). تـا اوایـل قـرن نوزدهـم واژهٔ آیکونولـوژی در تاریـخ هنـر چنـدان مـورد اسـتفاده نبـود پانوفسـکی ایـن واژه را تصاحـب می‌کنـد و بـه واژهٔ آیکونوگرافـی معنـای محدودتـر و دقیق‌تـری نسـبت بـه آنچـه تـا بـه امروز داشـت؛ می‌بخشـد و اصطـلاح جدیـد پیش‌آیکونوگرافـی را ابـداع و در سـال ۱۹۳۲ مقالـه روش‌شـناختی خـود را در مجلـه فلسـفی *لوگـوس* منتشـر می‌کنـد کـه نقطـه اوج مجموعـه مقـالات فکـری فلسـفی او را نشـان می‌دهـد. مقالـهٔ *لوگـوس* اولیـن و شـاید بیانیـهٔ بنیـادی چیـزی اسـت کـه بعدهـا بـا عنـوان نظریـهٔ آیکونولـوژی شـناخته شـد. در سـال ۱۹۳۹ پانوفسـکی کتـاب *مطالعاتـی در آیکونولـوژی: مضامیـن انسـان‌گرایان در هنـر رنسـانس* را منتشـر می‌کنـد کـه نیمـه نخسـت فصـل مقدمـهٔ آن دربردارنـدهٔ متـن بازنگـری شـده مقالـهٔ روش‌شناسـی منتشـر شـده در مجلـه *لوگـوس* اسـت. او روش اسـتدلالی خـود را کـه به‌منزلـهٔ راهـی بـرای تحلیـل چگونگـی انتقـال تجـارب زندگـی روزمـره بـه اثـر هنـری و درک دسـتور زبـان تصویـر و نشـانه‌های پنهـان در آن اسـت؛ بـه سـه مرحلـه متمایـز: توصیـف پیش‌آیکونوگرافـی، تحلیـل آیکونوگرافـی و تفسـیر آیکونولـوژی تقسـیم و تبییـن می‌کنـد.

«امـروزه کـه بـا پیشـرفت مباحـث هرمنوتیـک مـدرن، بـار دیگـر مسـألهٔ تأویـل متـن در مرکـز مباحـث زیبایی‌شناسـیک قـرار گرفتـه اسـت بحـث پانوفسـکی اعتبـاری اسـتثنایی دارد» (احمـدی، ٢٤: ١٤٠٠). بـرای آشـنایی بـا روش اسـتدلالی او و درک برخـی از مفاهیـم مطالعـهٔ تصویرهـا به‌مثابـه «متـن» بـه شـرح مراحـل سـه‌گانهٔ تفسـیر اثـر هنـری پرداختـه می‌شـود:

۱. توصیف پیش‌آیکونوگرافیک

توصیـف پیش‌آیکونوگرافیـک را می‌تـوان یـک شـبه تحلیـل فرمـی نامیـد. در ایـن مرحلـه «موضـوع[1] اولیـه یـا طبیعـی[2]، بـه دو بخـش واقعـی و بیانـی[3] تقسـیم شـده اسـت؛ ایـن امـر بـا شـناخت فرم‌هـای نـاب یعنـی: اشـکال خـاص خطـوط و رنـگ (نقاشـی) یـا توده‌هـای شـکل گرفتـهٔ خـاص عجیـب سـنگ و برنـز (مجسـمه سـازی) بـه مثابـه نماینـدگان اشـیاء طبیعـی ماننـد وجـود انسـان، حیوانـات، گیاهـان، خانه‌هـا، ابزارهـا و بـه همیـن ترتیـب؛ بـا شـناخت روابـط متقابـل آن‌هـا در نتیجـهٔ حـوادث و بـا مشـاهدهٔ ایـن قبیـل ویژگی‌هـای

1. Subject Matter
2. Primary or Natural
3. Factual and Expressive

بیانی مانند شخصیت سوگوار یک ژست یا قیافه، یا فضای خانگی و آرام داخلی دریافت می‌شود. به‌این‌ترتیب جهان فرم‌های ناب حامل معانی اولیه یا طبیعی می‌تواند جهان نقش‌های هنری نامیده شود؛ برشمردن این نقش‌ها می‌تواند توصیف پیش‌آیکونوگرافی اثر هنری باشد» (۲۸).

۲. تحلیل آیکونوگرافیک

در این مرحله موضوع ثانویه یا قراردادی در برابر فرم برجسته می‌شود، موضوع اولیه یا طبیعی، امری مشهود است درحالی‌که موضوع ثانویه یا قراردادی امری مفهومی است که آگاهانه از طریق تجربه عملی یعنی سنت شفاهی یا منابع ادبی مکتوب منتقل می‌شود؛ ما برای رسیدن به معنای ثانوی، نقش‌های هنری و ترکیبی از نقش‌های هنری را (تصنیف) با مضامین یا مفاهیم پیوند می‌زنیم؛ بنابراین نقش‌هایی که به عنوان حامل معنای ثانویه یا قراردادی شناخته شدند، ممکن است تصاویر نامیده شوند و ترکیب تصاویر همان چیزی است که نظریه‌پردازان هنر باستانی «invenzioni» نامیده‌اند؛ ما از روی عادت آن‌ها را داستان و تمثیل می‌نامیم. شناسایی این‌گونه تصاویر، داستان‌ها و تمثیلات، در مفهوم محدودتر کلمه قلمرو آیکونوگرافی است. در واقع، هنگامی که ما آزادانه از « موضوع در برابر فرم » صحبت می‌کنیم، اساساً قلمرو موضوع ثانویه یا قراردادی را در نظر گرفته‌ایم؛ یعنی جهان مضامین یا مفاهیم خاصی که در تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها متجلی شده، در مقابل قلمرو موضوع اولیه یا طبیعی که در نقش‌های هنری تجلی‌یافته است (۲۹).

۳. تفسیر آیکونولوژیک

این مرحله از مطالعه مقصد نهایی یک مطالعهٔ موشکافانه آیکونوگرافیک در نظر گرفته می‌شود و در نهایت در پی کشف درونی‌ترین معنای یک اثر هنری یعنی محتوا یا معنای ذاتی[1] آن است؛ در مواجهه با هر اثر هنری تا زمانی که مفسر خود را محدود به توصیف عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن اثر می‌کند سروکارش با خصوصیات آیکونوگرافیک به مثابه مشخصه و ویژگی‌های ترکیبی آن اثر است؛ اما هنگامی که ما سعی می‌کنیم آن اثر را همچون سندی از شخصیت خود هنرمند و یا جریان خاص تاریخی و فکری-مذهبی درک کنیم؛ آنگاه سر و کار ما با آن اثر به‌مثابه نشانه‌ای «از چیز دیگر» است که خود را در انواع نشانه‌های بی‌شمار دیگر نشان می‌دهد و ما خصوصیات ترکیبی و ویژگی‌های آیکونوگرافیک آن اثر را به‌مثابه شواهد دقیق‌تری «از چیز دیگر» تفسیر می‌کنیم. کشف و تفسیر این «ارزش‌های نمادین[2]»، که عموماً برای خود هنرمند ناشناخته است و حتی ممکن است با آنچه او آگاهانه قصد بیان

1. Intrinsic meaning or Content
2. Symbolic Values

آن را داشت متفاوت باشد، هدف چیزی است که ما می‌توانیم آن را آیکونولوژی در برابر آیکونوگرافی بنامیم؛ بنابراین آیکونولوژی روش تفسیری تلفیقی به‌جای تحلیلی است و همان‌طور که شناسایی صحیح نقش‌ها لازمهٔ تحلیل صحیح آیکونوگرافیک است، تحلیل صحیح تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها لازمهٔ تفسیر صحیح آیکونولوژیک است؛ مگر اینکه با چنان آثار هنری سروکار داشته باشیم که کل قلمرو موضوع ثانویه یا قراردادی آن‌ها حذف شده و انتقال مستقیم از نقش‌ها به محتوا صورت می‌گیرد؛ همان‌طور که در مورد نقاشی منظره، طبیعت بی‌جان و ژانر اروپایی چنین است، به‌استثنای هنر انتزاعی (۳۰-۳۲).

بحث و بررسی

همانطور که بیان شد عناصر طبیعت به ویژه آیکون «درخت» همواره از مضامین مورد علاقهٔ دیوید جونز در شعر و نقاشی‌های او بوده است. جونز در طول دوران فعالیت هنری‌اش بارها تکنیک خود را تغییر می‌دهد و در نقاشی با بهره‌گیری از تکنیک‌های متنوع نقاشی مدرن از بیان واقع‌گرایانه به سمت بیان نمادین سوق پیدا می‌کند. تکنیک نقاشی جونز که در آثار اولیه او خطی، واقع‌گرایانه[1] به منظور بازنمایی و با گرایش به رنگ‌های مات بوده در نقاشی‌های بعدی او (آثار خلق شده در کپل‌وای‌فین[2]، جایی که او یک ارتباط معنوی عمیق را احساس کرد) به رنگ‌های شفاف و تکنیک ابتدایی[3]، متأثر از جریان‌های هنری رایج زمانه‌اش (چه‌بسا بسیار ابتدایی‌تر از مد زمان) تغییر پیدا می‌کند، در این نقاشی‌ها که الهام گرفته از محیط اطراف او است تمرکز اصلی جونز نه بر جزئیات واقع‌گرایانهٔ یک منطقه؛ بلکه انتخاب و پرداختن به تصاویر و عناصری است که برای او بیشترین اهمیت را دارد و نقاش به آن تصاویر و عناصر منتخب، کیفیت ابتدایی می‌بخشد؛ نکته مهم این است که در بسیاری از این نقاشی‌ها موقعیت مکانی تصاویر قابل شناسایی و دقیقا مربوط به منطقه‌ای است که جونز مدتی را در آن سپری کرده است و برای او معنا و ارزش شخصی و اسطوره‌ای دارد، در این نقاشی‌ها معمولا تصویر درخت توصیفی و برداشتی حسی-ادراکی و نمادین از مناظر طبیعی است.

تمایل دیوید جونز به رنگ‌های شفاف در بخش مهمی از آثار نقاشی متأخر او همچنان باقی‌می‌ماند؛ اما از شدت تکنیک ابتدایی در ترسیم منظره بسیار کاسته می‌شود؛ چنانکه یادآور تکنیک سایه‌زنی گینزبورو[4] در لایه‌بندی سایه‌بان‌های برگی

1. Painterly style
2. Capel-y-ffin
3. Naive style
4. Gainsborough

در ترسیم درختان است (Bankes & Hills 2018: 138)، در این تصاویر دلالت‌های ضمنی، اغلب متأثر از تجربهٔ زیستهٔ شاعر خصوصا باورهای مذهبی او در ارتباط با تجربهٔ حضورش در جنگ جهانی اول کم کم بروز می‌کند و تصویر درخت در حال تبدیل شدن به نشانه است؛ به گونه‌ای که نقاش با ترسیم نشانه‌های گوناگون، داستانی تاریخی، مذهبی و اسطوره‌ای را تداعی می‌کند که دارای ارزش مفهومی و نمادین هستند؛ در این میان پرداختن به کیفیت انسان‌انگاری[1] و دیدن ویژگی‌های انسان‌مانند در عناصر طبیعت، به ویژه دیدن اشکال انسانی در درختان یا نسبت دادن احساسات یا ویژگی‌های انسانی به پدیده‌های طبیعی برای نقاش این امکان را فراهم می‌کند تا با دیدن جنبه‌هایی از انسان در طبیعت، با جهان طبیعی ارتباط عمیق‌تری پیدا کند. جونز در نامه‌ای (۱۹۳۵) راجع به چگونگی کیفیت انسان‌انگاری درختان در نقاشی‌های خود (این سخنان دربارهٔ اشعار او نیز صدق می‌کند) چنین می‌گوید:

«کیفیتی که من بیشتر آن را با داستان‌های عامیانهٔ ولز یا دیگر مشتقات سلتی مرتبط می‌دانم، کیفیتی مناسب و معنی‌دار برای من که به شکل غیرمستقیم با آنچه در نقاشی می‌خواهم ارتباط دارد. به نظرم نمی‌توان آن را تعریف کرد؛ اما به علاقه خاصی مرتبط است به خلاقیت خودمانی چیزها- به مراقبت، قدردانی، نبوغ خاص مکان‌ها، انسان‌ها، درختان، حیوانات و در عین حال به حس فراگیر دگردیسی و تغییرپذیری مرتبط است. درختان مردانی هستند که راه می‌روند. ... » (Dilworth 1988: 117).

دیوید جونز در شعر با بهره‌گیری از تکنیک‌های سبک مدرنیستی (چندپاره‌گی روایت) قواعد مرسوم دستور زبان، نحو و نقطه‌گذاری را زیر پا می‌گذارد و از تصاویر، استعاره‌ها و تلمیح‌های فراوانی برای بیان داشته‌های ذهنی خود استفاده می‌کند. «برای دیوید جونز یک شعر، همانند یک تصویر، تداعی‌کنندهٔ یک نشانه است، ساختار آن همراه با محتوای نمایشی‌اش اغلب معنای نمادین دارد» (Bankes & Hills 2018: 127). ایدهٔ «تناظر نمادین بین انسان و گیاه از مالوری[2]، جیمز فریزر[3] و جسی وستون[4] نشأت می‌گیرد؛ البته خاطرهٔ مرتبط با «درختان زخمی و مردان زخمی» را نیز منعکس می‌کند که شاعر می‌نویسد: تصویری ماندگار در ذهن من به مثابه میراثی از جنگ است» (Dilworth 1988: 87)، اشکال طبیعی در چشم‌انداز –مشخصا آیکون درخت – در درک جونز از بدن انسان نقش دارد، جونز به بدن انسان

1. Anthropomorphism
2. Mallory
3. James Frazer
4. Jessie Weston

علاقه‌مند است و درخت انسان‌نما[1] در درک آن (بدن انسان) به او کمک می‌کند؛ زیرا درخت، شکلی شبیه به انسان برای تأمل در آن را ارائه می‌دهد؛ همچنین جونز به درخت علاقه‌مند است و اینکه چگونه می‌توان از آن برای ارائه و بحث در مورد رنج‌های انسانی، به ویژه پیامدهای جنگ جهانی اول استفاده کرد (Mersom 2015: 16)؛ البته باید یادآور شد تصویرهایی که جونز به طور خاص از درختان انسان‌نما ارائه می‌دهد به زمان یا مکان خاصی تعلق ندارد. این درختان دارای پیشینه‌های ادبی متعددی _خصوصا در ادبیات انگلیسی کهن_ است. در شعر «در پرانتز» درخت محل بحث و مناظره بین متن‌های مختلف می‌شود؛ با توجه به تلمیح‌های غنی درخت، مشخص می‌شود که این بینامتن‌ها با یکدیگر در گفتگو هستند (۷۶).

جونز در مهمترین اشعار خود یعنی «در پرانتز و آناتماتا» از درختان کهنی صحبت به میان می‌آورد که نمادهای مشهور فرهنگ باستانی‌اند همچون سرخدار، بلوط و سیب و ... ؛ همچنین او با کاربرد هنرسازه‌های ادبی به درخت ساحت بلاغی می‌بخشد که دارای معانی ضمنی هستند و قابلیت تفسیر دارند: همچون «Jones 1978: Tree-Wound» «Sweet Christ's Dear 35)، «The Steer-Tree» (Jones 1972: 102)، «Rootless Tree» (121)، (138 «Tree»).

تصویر تکرارشوندهٔ درخت در آناتماتا رشته‌های متنوع شعر را متحد می‌کند، حسی از تداوم در میان چندپارگی را ارائه می‌دهد که در آن لایه‌های مختلف معنایی همگرا می‌شوند. درختان در سراسر شعر در قالب‌های مختلف با نام‌های "درخت عیسی"، "درخت صلیب"، "درخت دانش"، ظاهر می‌شوند، این عملکرد نمادین درخت به فضای کلی یکپارچگی فرهنگی، بی‌زمانی و بازسازی تخیلی گذشته که حماسهٔ خلاقانهٔ مدرنیستی دیوید جونز را در برگرفته؛ کمک می‌کند.

آیکونولوژی شعر و نقاشی

مطالعهٔ آیکونولوژیک منتخبی از نقاشی‌ها و اشعار دیوید جونز:

1. Anthropomorphic tree

تصویر ۱. بدون عنوان (۱۹۳۷) مداد، جوهر و آبرنگ، ۲۸۰* ۳۷۷ mm (موزه ملی کاردیف[1])

تصویر ۲. عنوان (The Standards of The King) Vexilla Regis (1948) گرافیت و آبرنگ روی کاغذ552 *750 mm (مجموعهٔ شخصی)

1. National Museum Cardiff

قطعه‌های منتخب "در پرانتز"

قطعه اول:

No Battalion Orders had been posted for the day. The wildness of the night was abated, but there was the chill that comes after; it yet rained in spasms, and doors slammed before sudden drives of wind—you could really have done with a fire. People stood about in greatcoats, as they stand in bath-wraps at the turning of the stair, and in the draught at junctures, and indeterminate carrying has chilled the shaving water; discussing the validity of the portents, chain-smoke away the eleventh hour, ask naively of trivialities, coax the subject to zoology—perhaps he too heard, last night, the lion roar in the Capitol. Do the strong guts of Sergeant Ryan register the signs—does he sense in his iron bowels how withered are the yew-trees of his country, could he too retch up his heart at this whispering of fixed-stars frighted; of how it's at our very doors, Dai Davies and the Sibyl do agree—and they reckon we're in the first wave, for sure.

(Jones 1978: 120-121)

هیچ دستور گردانی برای آن روز صادر نشده بود. سرکشی شب فروکش کرده بود، اما سردی بعد آن وجود داشت. هنوز با اسپاسم (ناگهانی و نامنظم) باران می‌بارید و قبل از وزش ناگهانی باد، درها به هم می‌کوبیدند --- واقعاً آتش برایت مطلوب بود. مردم با کت‌های بزرگ مانند مجسمه‌های پیچیده شده در حوله حمام در پیچ راه پله ایستاده‌اند و در وزش باد سرد در گذرگاه‌ها (احتمالا اشاره به باز و بسته شدن در و ورود جریان هوای سرد دارد) و حمل نامشخص (حرکت غیرقابل پیش‌بینی هوای سرد)، آب اصلاح را سرد کرده است؛ بحث از صحت نشانه‌ها، دود زنجیره‌ای سیگار در ساعت یازدهم، چیزهای ابتدایی بی‌اهمیت بپرسید، موضوع را به جانورشناسی سوق دهید --- شاید دیشب او هم شنیده باشد غرش شیر را در کاپیتول. آیا جرات قوی گروهبان رایان نشانه‌ها را ثبت می‌کند --- آیا او در بطن آهنین خود حس می‌کند که درختان سرخدار کشورش چقدر پژمرده شده‌اند (اشاره‌ای نمادین به زوال میهن خود)، آیا او نیز می‌تواند در این زمزمهٔ ستارگان ثابت وحشت‌زده (نشانه‌های نجومی شوم از فاجعه)، دلش را جمع کند. از چگونگی درهای ما (چیزی بسیار نزدیک به ما یا قریب الوقوع)، دای دیویس و سیبیل موافق هستند --- و آن‌ها فکر می‌کنند که ما مطمئناً در اولین موج هستیم.

قطعه دوم:

Men were busy here shovelling rubble into a great torn upheaval in the paving.

A splintered tree scattered its winter limbs, spilled its life low on the ground. They stepped over its branches and went on. A cyclist slid in haste from his machine, saluted, handed a written message to the Company Commander, received back an initialed slip, again saluted – sped on wheels away.

(Jones 1978: 21)

مـردان در اینجـا مشـغول بیـل زدن آوار (قلـوه سـنگ) بـه داخـل چالـهٔ سـنگفرش جـاده بودنـد (تعمیـر جـاده در نتیجـه انفجـار خمپـاره). درختـی پـاره پـاره انـدام زمسـتانی‌اش (شـاخه‌های بـدون بـرگ) متلاشـی شـد و زندگـی‌اش پاییـن روی زمیـن ریخـت. روی شـاخه‌هایش لگـد گذاشـتند و رفتنـد.

قطعه‌های منتخب «آناتماتا»

قطعه اول:

On rune-height by the garbaged rill
the scree-fall answers the cawed madrigals
and there are great birds flying about.
And (to sustain his kind)
the mated corbie
with his neb
forcipate, incarnadined —
prods at the dreaming *arbor*
ornated *regis purpura*
as his kind, should.
Each, after his kind, must somehow gain his kindly food:
ask of the mother thrush
what brinded Tib has said.
What does the Gilyak tell
to the gay-kerchiefed bear?
They say he said he cared
when sparrows fall —
shall he deny what's proper to the raven's bill:
the hydromel
...

(Jones 1972: 240)

بـر فـراز رونـی (رونی‌هـا حـروف الفبـای آلمانـی باسـتانی هسـتند کـه اغلـب روی سـنگ‌های بلنـد تراشـیده می‌شـدند معانـی رون‌هـا اغلـب بـا مفاهیمـی ماننـد ثـروت، قـدرت، مـرگ، سـخاوت، شـادی، نابـودی، هـرج و مـرج، حفاظـت، پیـروزی و بـاروری مرتبـط اسـت؛ صـدای سـقوط سـنگ ممکـن اسـت نمـاد بی‌ثباتـی یـا آشـوب باشـد)

کنـار آشـفتگی رودخانـه

صدای سقوط سنگ آواز مادریگال‌های کاودار (نوعی آواز با مضامین عشقی یا شبانی در دوره رنسانس است، کلمه cawed مربوط به توصیف صدای آواز پرندگان است) را پاسخ می‌دهد

و پرندگان بزرگی در اطراف پرواز می‌کنند.

و (برای حفظ نوع خود) کوربی جفت شده (اصطلاح قدیمی اسکاتلندی برای کلاغ یا زاغ می‌تواند نمادی از همراهی یا دوگانگی باشد)

با منقارش

عمیقا دوشاخه شده، به رنگ خون (یا گوشت)-

به درخت رویایی می‌پردازد

مزین به *ارغوانی شاه* (ornated *regis purpura* عبارت لاتینی به معنای «لباس ارغوانی پادشاه» است که اشاره به استفاده تاریخی از رنگ بنفش در لباس پادشاهان دارد و می‌تواند نماد عظمت، قدرت یا اشراف باشد)

همانطور که هم نوعانش باید

هرکس پس از همنوع خود باید به نحوی غذای دلپذیر خود را بدست آورد:

از برفک (پرنده‌ای نمادین) مادر بپرسید

آنچه تیب راه راه (رگه‌ها یا لکه‌های تیره) (احتمالا نوع خاصی از سگ یا گربه) گفته است. (بیان استعاری این ایده که همه موجودات بنا به طبیعت خود روش خاصی برای حفظ و معنا بخشیدن به جهان دارند)

گیلیاک چه می‌گوید

بـه خـرس بـا روسـری رنگـی؟ (خـرس تزئیـن شـده نمـادی از تکریـم و عبـادت در بیـن بسـیاری از فرهنگ‌هـای بومـی شـمال، از جملـه سرخپوسـتان Tlingit آلاسـکا و Gilyaks شـمال شـرقی آسـیا (مـردم بومـی خـاور دور روسـیه) بـوده اسـت؛ رویـهٔ آراسـتن خـرس بـا روسـری رنگـی در میـان آن‌هـا رایج‌تـر بـود (Jones, 1972: 240)، ایـن خـرس حیوانـی قدرتمنـد و مقـدس و شـکار آن یـک واقعـه مهـم بـود کـه نیـاز بـه پیـروی دقیـق از آییـن و احتـرام بـه روح حیوانـات داشـت)

می‌گویند او می‌گفت اهمیت می‌داد

وقتی گنجشک‌ها سقوط می‌کنند

آیـا او آنچـه را کـه مناسـب قبـض کلاغ (کلاغ‌هـا سـابقه طولانـی در نمادگرایـی مسـیحی دارنـد، در عهـد عتیـق، بـا نابـودی و مـرگ مرتبـط هسـتند؛ امـا در عهـد جدیـد، از کلاغ‌هـا به‌عنـوان نمادهـای مراقبـت و عنایـت خداونـد بـه صـورت مثبت‌تـر یـاد می‌شـود) اسـت انـکار می‌کنـد:

هیدرومل (نوشیدنی الکلی تهیه شده از آب و عسل، نمادی از تغذیه و برکات نظم طبیعی)

...

قطعه دوم:

He does what is done in many places
what he does other
he does after the mode
of what has always been done.
What did he do other
recumbent at the garnished supper?
What did he do yet other
riding the Axile Tree? (243)

او آنچه را که در بسیاری از مکان‌ها انجام می‌شود انجام می‌دهد
کاری که او انجام می‌دهد
او به پیروی انجام می‌دهد
از آنچه همیشه انجام شده است.
او چه کاری انجام داد
خمیده در شام تزیین شده؟ (تلمیح به خمیدگی عیسی در شام آخر)
با این حال او دیگر چه کاری انجام داد
سوار درخت Axile ؟

پیش‌آیکونوگرافی:

تصویر۱. این نقاشی جزئیات بسیاری را چه در ترسیم پیکر سوژهٔ اصلی چه در صحنه‌آرایی تصویر در خود گنجانده است، خطوط نقاشی شده با مداد به کمک خودکار و جوهر سیاه به‌منظور تأکید بر جزئیات پر رنگ‌تر شده است؛ به شکلی که «چشم‌انداز و بدن سرباز در یک تونالیته» ترسیم شده‌اند. در نگاه نخست پیکر نیمه عریان مرد ایستاده در مرکز تصویر توجهٔ بیننده را به خود جلب می‌کند؛ با توجه به جزئیات ترسیم‌شده، نوع لباس، کلاه‌خود، پلاک گردن، قنداق اسلحه، سیم‌خاردار، لکه‌های خون بر روی زمین و درختان آسیب دیده معلوم می‌شود که تصویر مربوط به یک سرباز زخمی در منطقه جنگی است، قسمت شکم و پایین‌تنه سرباز برهنه و پای سمت راست او داخل پوتین و پای سمت چپ او برهنه و زخمی است، ساقه پا با تکیه‌ای پارچه بسته‌شده است و در اطرافش اشیای دیگری از جمله مفتول فلزی، بیل، تیرهای چوبی، دو کیسه انباشته بر روی هم قرار دارد؛ چندین موش در پایین سمت راست تصویر از سنگر خارج می‌شوند؛ به نظر می‌رسد در پس‌زمینه سربازانی مشغول کار هستند، در بالای تصویر انبوهی از درختان بی‌برگ،

گویی زمستان‌زده با شاخه‌های شکسته ترسیم شده است، دستان سرباز در زاویه تند خم شده و به نظر می‌رسد با اندام‌های کج درختان آسیب دیده از انفجار در پشت سر او شباهت دارد و همچنین انگشتان زاویه‌دار سرباز به سرشاخه‌های شکسته درختان شبیه شده است؛ در سمت چپ، سیم‌های خاردار اندام برهنه سرباز را تهدید می‌کند؛ ماه و چند ستاره در آسمان می‌درخشد و چند ستاره نیز در پایین تصویر بر روی زمین افتاده است و هاله‌ای از رنگ زرد در سمت راست نقاشی منعکس‌کننده تابش ماه و ستاره از لابه‌لای سرشاخه‌های شکسته است.

تصویر۲. در نگاه اول، آمیختگی خطوط گرافیت و لایه‌های ملایم رنگی قرمز، نارنجی، قهوه‌ای و خاکستری آبرنگ (مشخصهٔ تکنیک جونز در اواخر دهه ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۰) تصویری از انبوه درختان را نشان می‌دهد؛ اما با دقت بیشتر جزئیات فراوانی نظر بیننده را به خود جلب می‌کند، از جمله این عناصر: تپه‌ها، درختان، عقاب، پرندگان در حال پرواز، اسب‌های رها شده در جنگل، شیپور افتاده بر روی زمین، گورستان، کلیسا و آب‌نما و ... هستند؛ کل تصویر آسمان و زمین و درختان در یک تونالیته نقاشی شده‌اند تمرکز اصلی نقاش بر روی درختان است، پایین تنهٔ درختی که در مرکز تصویر قرار دارد پوشیده از بوته گلدار با خارهای فراوان است و همینطور که نگاه به قسمت بالاتر تنه درخت می‌رود، چهار میخ آراسته با گل و روبان قرمز به درخت کوبیده شده و اطراف آن با رنگ قرمز بسیار ملایم نقاشی شده است؛ درخت سمت چپ در میان شاخه‌هایش لانهٔ پرنده‌ای را در خود جا داده و بر بالای درخت سمت راست (ستون درخت مانند) تمثال عقابی قرار گرفته است، اسب‌ها در جنگل پرسه می‌زنند، یک شیپور جنگی منحنی در کف جنگل رها شده است.

شعر: در بخش اشعار، عناصر پیش‌آیکونوگرافی شامل تصویرهاست۲که می‌توان آن را در دو دسته گنجاند: تصویر زبانی۳ (واقعی یا غیر مجازی) و تصویر مجازی٤ (انتزاعی).

«ایماژ یا خیال عنصر اصلی در جوهر شعر است» (شفیعی ۱۳۸۳: ۹)، «ایماژ» هم از نظر لغت و هم از نظر اصطلاح، برابر است با «تصویر» یک شیء، خواه تصویر ذهنی باشد، خواه مادی. ایماژ برابر است با خیال (۱۰)، شفیعی کدکنی در کتاب *صورخیال در شعر فارسی* «خیال» را به معنی مجموعهٔ تصرفات بیانی و مجازی به کار می‌برد و «تصویر» را با مفهومی اندک وسیع‌تر شامل هر گونه بیان برجسته و مشخص معرفی می‌کند، اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن خبری نباشد (١٦). در پژوهش حاضر منظور از «تصویر» همان خیال یا ایماژ (Image) فرنگی است که به دو نوع تصویر زبانی و تصویر مجازی تقسیم می‌شود.

۱. تصویر زبانی:

تصویر زبانی، همان تصویری است که از رهگذر کاربرد قاموسی و حقیقی واژگان زبان در ذهن حاصل می‌شود. وقتی واژهٔ انار یا پرتقال را بر زبان می‌آوریم، بلافاصله عکس آن‌ها از حافظه به ذهن می‌آید. این عکس محصول تجربهٔ حسی قبلی ماست که با صورت خارجی شیء کاملا منطبق است. این نوع ایماژ، رونوشت تجربهٔ حسی است که به نحو مشهودی در بیشتر گزاره‌های فکری تجسم می‌یابد (فتوحی ۱۳۸۹: ٤٨).

ابری نیست/ بادی نیست/ می‌نشینم لب حوض:/ گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب (سپهری ۱٤۰۱: ۲۲۷)

در این مثال، تصویرها با استفاده از زبان غیرمجازی و با توصیف خلق شده‌اند. واژه‌ها در معنی خود به کار رفته‌اند و نمایندهٔ چیز دیگری غیر از این نیستند. ادراک آن‌ها محتاج تأمل و تعمق نیست. این تصویرهای عینی و واژگان حسی، کیفیت‌های ملموس را به شکل آنی، گذرا و طبیعی بیان می‌کنند.

۲. تصویر مجازی:

«تصویر مجازی حاصل کشف رابطه یا ایجاد پیوند میان دو یا چند امر است که به ظاهر ارتباطی با هم ندارند. این ارتباط فقط در خیال ما اتفاق می‌افتد» (فتوحی ۱۳۸۹: ۵۲). گزاره‌های شعری مانند: خلوت شفاف، بوی آهنگ، سرفه روشنی و ... تصویر حسی شفاف در ذهن ایجاد نمی‌کنند، هرچند ممکن است ذهن، تصویر مبهمی از آن‌ها داشته باشد و حتی این گزاره‌ها را با مصادیق عینی و خارجی مرتبط سازد؛ اما آن‌ها مفهومی و انتزاعی‌اند و حامل تجربهٔ حسی نیستند؛ «بلکه حاصل تصرف خیال در امور طبیعی است و اگرچه در عالم خارج وجود ندارند اما ما می‌توانیم همهٔ آن‌ها حتی پیچیده‌ترین آن‌ها را در خیال خود تصور کنیم» (۱۱۷). در ادبیات مدرن شاعر دست به خلق تصاویری می‌زند که اجزای آن در حکم هدف یا ابزار نیستند؛ بلکه همه با هم یک امر تازه می‌سازند؛ این امر تازه در خدمت هیچ چیز نیست؛ بلکه خود یک واقعیت مستقل است، یک «اتفاق خیالی» است که هیچ نسبتی با واقعیت بیرون ندارد (۵۷).

بیا آب شو مثل یک واژه در سطر خاموشی‌ام (سپهری ۱٤۰۱: ۲٦٤)

زیر دندان‌های ما طعم فراغت جابجا می‌شد/ پای‌پوش ما که از جنس نبوت بود ما را با نسیمی از زمین می‌کند (۲٤۷)

در این مثال‌ها، تصویرها مجازی و متعلق به حوزهٔ مفهومی‌اند و به دشواری می‌توان آن‌ها را بر مبنای روابط عقلانی در بلاغت سنتی تحلیل کرد؛ زیرا گزاره‌های آب شدن واژه، سطر خاموشی و طعم فراغت زیر دندان و پای‌پوشی از جنس نبوت

از حوزهٔ مفاهیم ذهنی هستند و هر کدام از اجزای آن‌ها خود یک حقیقت خیالی مستقل و قائم به خویش‌اند.

در ادامه برخی از برجسته‌ترین عناصر پیش‌آیکونوگرافی که برای تحلیل نهایی انگارهٔ درخت در اشعار ضروری به نظر می‌رسد، آورده شده است.

قطعه‌های منتخب "در پرانتز"

تصویر زبانی: آتش، مردم ایستاده با کت‌های بزرگ، کشیدن سیگار، درخت سرخدار پژمرده، بیل زدن قلوه سنگ‌ها توسط مردان، لگد کوب شدن شاخه‌های درخت.

تصویر مجازی: سرکشی شب، زمزمهٔ ستارگان ثابت وحشت‌زده، اندام زمستانی درخت، ریخته شدن زندگی درخت روی زمین.

قطعه‌های منتخب «آناتماتا»

تصویر زبانی: ریزش سنگ‌ها ، پرواز پرندگان، منقار خونین کوربی، درخت مزین، خرس مزین، گنجشک سقوط کرده، ساقه کوتاه خشک، درخت توخالی.

تصویر مجازی: آشفتگی رودخانه، صدای سقوط سنگ در پاسخ آواز مادریگال‌های کاودار، درخت رویایی، صحبت برفک، گیلیاک و تیب راه راه، سوار بر درخت Axile.

تحلیل آیکونوگرافی:

براساس نظریهٔ پانوفسکی در این مرحله مفسر برای تحلیل آیکون‌ها باید از تجارب زیستهٔ خود بهره ببرد و قلمرو موضوع ثانویه یا قراردادی یعنی جهان مضامین یا مفاهیم خاص تصویرها، داستان‌ها و تمثیل‌ها، در مقابل قلمرو موضوع اولیه یا طبیعی متجلی می‌شود؛ اما او اضافه می‌کند هنگامی که سوژه‌های مورد بحث، نقاشی منظره یا طبیعت بی‌جان باشد، کل قلمرو موضوع ثانویه یا قراردادی حذف می‌شود و تلاش برای انتقال مستقیم از نقش‌ها به محتوا صورت می‌گیرد. در مورد تابلوهای منتخب پیش‌رو شاید بتوان گفت اگرچه بنا بر تجارب زیسته ما، شناسایی ویژگی‌های عمومی درخت در فصول مختلف طبیعت برای یک انسان بالغ به راحتی امکان‌پذیر باشد؛ اما در تابلوهای نقاشی پیش‌رو نقاش با بکارگیری از شگردهای هنری در ترسیم کل فضا در تصویر شماره ۱ _فضای جنگی با تمرکز بر فیگور سرباز زخمی و درختان زخمی به ظاهر زمستان‌زده بدون برگ و بار با شاخه‌های شکسته _ و با تمرکز بر آیکون درخت در تصویر شماره ۲ _جزئیات نقاشی شده در اطراف و بر روی درختان و چگونگی ترتیب قرار گرفتن آن‌ها_ به

آن ویژگی‌های خاصی بخشیده است، پل تیلور استاد تاریخ هنر در کتاب خود: *آیکونوگرافی: چگونه تصویرها معنی می‌شوند*[1] معتقد است: «ویژگی‌هایی از این دست، فرضیه‌هایی را به ذهن متبادر می‌کند، امکان دارد مفسر از خود سوال کند: آیا این درختان تنها یک منظره‌سازی براساس تکنیک و برداشت شخصی از طبیعت است یا اینکه بازنمایی درختان رویایی است یا تصویرسازی با پیروی از یک قرارداد فرهنگی است؛ اهمیت درختان چه است؟ آیا آن‌ها بخشی از داستان‌های نسل به نسل را منتقل می‌کنند؟ آیا آن‌ها نشان دهندهٔ توتم‌های درختی هستند؟ آیا آن‌ها تصویرهایی از مادران درختکاری «مردم درخت» هستند؟ یا درختانی که کودکان_ارواح در آن زندگی می‌کردند؟ و یا اینکه فقط درخت هستند و هیچ معنای درونی ندارند» (Taylor: 2022). بنابراین شاید نتوان به آسانی از عنوان نقاشی منظره استفاده کرد و به تبع آن _ بر اساس آنچه پانوفسکی تبیین کرده است_ از مرحله تحلیل آیکونوگرافی گذشت و وارد مرحلهٔ تفسیر آیکونولوژی شد.

تصویر ۱. نقاشی پیش‌رو مستندی واقع‌گرایانه آمیخته با چاشنی انتزاع به منظور به تصویر نشاندن بخشی از واقعیت تلخ تاریخی جنگ در یکی از نبردهای معروف (نبرد مامتز وود) در طول جنگ جهانی اول است که دیوید جونز در آن حضور داشت، دیلورث می‌نویسد: تصویر این سرباز «شخصیت‌بخشی سرزمین بایر[2]» است (Dil-worth 2017: 138). سرزمین بایر الیوت منبع الهام دیوید جونز در بسیاری از حکاکی‌ها و نقاشی‌های او بوده است او در این آثار مضمون سرزمین بایر را با حضور پر تکرار درختان شکسته و صدمه دیده همراه می‌کند و در نقاشی مورد مطالعه نیز درختان صدمه دیده همراه با ستاره‌گان روشن از میان درختان به مضمون سرزمین بایر اضافه می‌شود؛ زخم پای این سرباز و در سمت چپ سیم خارداری که اندام جنسی او را تهدید می‌کند یادآور یکی از افسانه‌های آرتوریان، پادشاه ماهیگیر(۵) است که قدرت خود را قربانی می‌کند؛ با این حال سیم خاردار، با دگردیسی مداد هنرمند، تبدیل به ستاره‌هایی در زیر پای قربانی شده است، این نقاشی مدیون تصویرهای ال گرکو از مسیح است (Bankes & Hills 2017: 125-127). تصویر سربازان با تأکید بر سرباز مجروح، درختان آسیب دیده، تاریکی شب، درخشش ماه و ستاره و سایر عناصر نقاشی شده در تصویر، فضای کلی روایت در «این پرانتز» را در ذهن بیننده تداعی می‌کند؛ با کنار هم قرار گرفتن درختان زخمی و مردان زخمی در نقاشی، تلمیح اسطوره‌ای به «خدای در حال مرگ[3]» و «قربانیان» مناسک باروری غیر مسیحی،

1 Iconography: How Images Mean
2. The Wast land
3· Dying God

پرستش درخت در «*شاخه طلایی*[1]» جیمز فریزر و «*مناسک مذهبی تا داستان عاشقانه*[2]» جسی وستون نیز به ذهن خطور می‌کند. جونز در ساختن سرباز اساساً تصویری از «خدای در حال مرگ» و «شاه ماهیگیر» را به تصویر می‌کشد و به طور ضمنی رنج و اعمال سرباز را با خشونت یک فرقه باروری مانند آدونیس[3] یا آتیس[4] مقایسه می‌کند (Svendsen 2018: 86). موش‌هایی که در سمت راست در سنگر می‌دوند می‌توانند نمادی از جنبه‌های تاریک‌تر و پنهان طبیعت انسان یا ترس‌ها و ناامنی‌های ما باشند.

تصویر۲. در نگاه اول به نظر می‌رسد این نقاشی بازنمایی منطقه‌ای مملو از درختان بر روی تپه‌ای است که در پس زمینهٔ آن بقایایی از سازه‌های انسانی و اسبان رها شده به چشم می‌خورد؛ اما بنا به گزارشی که خود جونز طی نامه‌ای از این نقاشی ارائه داده است (این نامه از طرف جونز برای خانم میلدرد اِد[5] مادر جیم اِد[6] نخستین مالک این نقاشی نوشته شد و او در آن شرح مفصلی از آیکون‌های موجود در تصویر، ارجاعات تاریخی و نمادها ارائه داد)؛ اذعان می‌کند که «ایده اصلی این نقاشی در ذهن من برگرفته از یک سرود لاتینی است که به عنوان بخشی از مراسم عبادی جمعه خوب در آیین رومی می‌خوانیم» (Bankes & Hills 2017: 140).

مضمون اصلی نقاشی سرود مذهبی Vexilla Regis جشن و بزرگداشت مصائب مسیح است؛ سه درخت نماد سه تن است که براساس آیات انجیل بر روی تپهٔ جلجتا[7] یا کالواری[8] به صلیب کشیده شده‌اند (Svendsen 2018: 153). درخت مرکزی نماد مسیح مصلوب است و میخ‌های آراسته با گل و روبان بر روی بدن درخت به تزئی‌نات شمع عید پاک اشاره دارد که همیشه با گل آراسته و بر روی آن پنج بذر بخور به نشانه پنج زخم مسیح گنجانده می‌شود و کبوتری که بر روی شاخهٔ درخت در حال توقف پر زدن ترسیم شده، نماد رستگاری است؛ درخت سمت چپ که ریشهٔ محکم در زمین دارد، یادآور «درخت دزد خوب[9]» است که در کنار عیسی مصلوب شد؛ پرنده‌ای که روی شاخه‌های آن به بچه‌هایش غذا می‌دهد اشاره‌ای به سرود توماس آکویناس[10] دارد، آنجا که مسیح در تقوای خود به پلیکان تشبیه شد و

1. The Golden Bough
2. Ritual to Romance
3. Adonis
4. Attis
5. Mildred Ede
6. Jim Ede
7. Golgolta
8. Calvary
9. Tree of the” Good Thief“
10. Thomas Aquinas

نمادی از ایثار است و شیپور کنار درخت نماد ساز رومی است؛ درخت سمت چپ که بخشی از آن درخت، بخشی ستون پیروزی و بخشی دیگر نشانهٔ عقاب امپراتوری روم است؛ نشان دهنده «درخت دزد دیگر[1]» است (Bankes & Hills 2017: 140-142). فضا و نوع رنگ‌گذاری در سراسر تصویر یادآور آیات انجیل است که در آن گفته شده «در ساعت مرگ مسیح، ابری تیره زمین را پوشانده بود» (لوقا ۲۳:٤٤، نسخه بین‌المللی جدید).

قطعه‌های منتخب «در پرانتز»

شعر «در پرانتز» روایتی حماسی از تجربیات دیوید جونز در جنگ جهانی اول است. این شعر هم به لحاظ ساختاری و هم محتوا چشم‌انداز روانی و عاطفی سربازان در زمان جنگ را به تصویر می‌کشد، ساختار شعر با جملات پراکنده و جابجایی‌های ناگهانی، منعکس کننده هرج و مرج و بلاتکلیفی ناشی از جنگ است. استفاده دقیق از تصویرسازی و نمادگرایی که در آن قطعات غنایی با رئالیسم مستندگونه ترکیب شده، بخش مهمی از سبک شعری جونز را تشکیل می‌دهد. جونز به عنوان یک پیاده نظام در جنگ جهانی اول تصاویر زنده و تفکر درون‌نگرایانه را به هم می‌بافد؛ تجربیات غم‌انگیز و سوررئال سربازان در خط مقدم را ترسیم می‌کند که ترکیبی از لحظات دنیوی، پژواک‌های باستانی (آمیزش رئالیسم تاریخی با عناصر اسطوره‌ای و نمادین)، تنش و هراس وجودی است؛ جایی که به نظر می‌رسد حتی طبیعت نیز در درگیری شرکت می‌کند.

در قطعهٔ اول شاعر به توصیف فضای فیزیکی و حالات روانی سربازانی می‌پردازد که خود را برای نبرد مهم مامتز آماده می‌کنند. درخت سرخدار یکی از تصاویر تکراری در شعر «در پرانتز» است. درخت سرخدار نمادی قدرتمند در ادبیات و اساطیر بریتانیا است که اغلب با مرگ، سوگواری و ماهیت چرخه‌ای زندگی همراه است. این درختان در زمینه‌های فرهنگی، تاریخی و مذهبی جایگاه خاصی دارند و به دلیل عمر طولانی خود مشهورند؛ برخی از آن‌ها تا هزاران سال دوام آورده و یکی از قدیمی‌ترین موجودات زنده بر روی زمین هستند؛ کاهنان درختان سرخدار را در دوران پیش از مسیحیت مقدس می‌داشتند و در فرهنگ سلتی نماد مرگ و رستاخیز و ارتباط مقدس بین قلمرو فانی و معنوی بودند، حضور پایدارشان آن‌ها را به یک توتم قدرتمند در اسطوره‌ها و افسانه‌های مردم سلتیک تبدیل کرده است، مضامین مرگ و رستاخیز تا دوران مسیحیت ادامه می‌یابد و مردم شاخه‌های سرخدار را با متوفی دفن می‌کردند و در عید پاک در کلیسا از شاخه‌های سرخدار به عنوان نخل استفاده می‌کردند.

1. Tree of The” other thief“

در قطعهٔ دوم اندام‌های زمستانی درخت به صورت «ترکیده» و «پراکنده» بر روی زمین، اندام شکسته و پراکنده یک پیکر مصلوب را تداعی می‌کند. آنجا که "life" (احتمالا شیره درونی درخت)"ریخته شده" روی زمین است، یادآور خون و نیروی حیاتی است که از زخم های مسیح بر روی صلیب ریخته شده است. درختان در حالت زخمی و انسان‌گونهٔ خود شبیه به مسیح بر روی صلیب هستند؛ با این حال در این تلمیح کنایه‌ای درختان به جای اینکه مشخصاً نشان دهندهٔ شخصیت نجات‌بخش مسیح ـ کسی که "رستگاری" را برای مردان به ارمغان می‌آورد ـ باشند، از خشونت گلوله و مناظر دگرگون شده حکایت می‌کنند (Mersom 2015: 77). سربازان به سادگی بر روی شاخه‌های افتاده درخت پا می‌گذارند و با بی‌تفاوتی با آن‌ها رفتار می‌کنند؛ همان‌طور که سربازان با مسیح مصلوب با بی‌تفاوتی و ظلم رفتار کردند.

قطعه‌های منتخب «آناتماتا»

به طور کلی چنانکه خود جونز در مقدمه آناتماتا تصریح می‌کند این شعر به‌مثابه نوعی پیشکش مقدس و عبادی ارائه می‌شود که رمز و راز اصلی ایمان مسیحی را از طریق زبان و ساختار شاعرانه بازنمایی می‌کند.

قطعه اول صحنه مرگ مسیح را در تپهٔ کالواری طبق انجیل متی توصیف می‌کند که بر اساس آن پس از مرگ مسیح، پرده معبد به دو نیم شده، زمین می‌لرزید و قبرها باز می‌شود و پرندگان بر فراز آسمان پرواز می‌کنند. عبارت Arbor decora et Julgida Ornata regis purpura «درختی زیبا و درخشان، تزئین شده با بنفش سلطنتی» نیز خطی از سرود لاتین به نام Vexilla Regis است که مضمون آن بزرگداشت مصائب مسیح به شکل برگزاری جشن و سرود در کلیسا است؛ این شعر سرودهٔ ونانتیوس فورتوناتوس[1] (قرن ششم)، یکی از بزرگترین سرودهای مراسم عبادی «دعای جمعه خوب» کاتولیک شناخته می‌شود.

در قطعه دوم عبارت «خمیده در شام تزیین شده» اشاره به سرود قرون وسطایی "Pange Lingua" دارای ردیف «Recumbens cum fratribus» به معنای «خمیده با برادران خود» دارد. «شام تزیین شده» به غذای آیینی شام آخر اشاره دارد. «درخت Axile» اشاره‌ای نمادین به صلیب مسیح ـبرگرفته از شعار کارتوزیان[2] «Stat crux dum volvitur orbis» به معنای «صلیب ثابت است در حالی که جهان در حال چرخش است»ـ است. این عبارت صلیب را به عنوان محور ثابتی که جهان به دور آن می‌چرخد،

1. Venantius Fortunatus
2. The Carthusians

نشـان می‌دهـد.

«درخـت Axile» و صلیـب در سراسـر شـعر آناتماتـا بـه گونـه‌ای نقـش بسـته اسـت کـه می‌تـوان آن را بـا صفحـه_ فرش‌هـای[1] صلیـب انجیـل Lindisfarne ، نـوع روایـت صلیـب در شـعر قدیمـی انگلیسـی *رویـای رود*[2] _ جونـز معتقـد بـود ایـن شـعر نمونـهٔ غایـی یـک مراقبـه عامیانـه انگلیسـی از مصلـوب شـدن اسـت _ و اقدامـات نشانه‌سـازی اوایـل قـرون وسـطی و صلیب‌هـای حکاکی‌شـده روی سـنگ یـا بناهـای تاریخـی مقایسـه کـرد (brooks 2016: 209-211).

فراتـر از نمادگرایـی مسـیحی، «درخـت Axile» نشـان دهنـدهٔ نمـادی جهانـی و کیهانـی و نمـادی از محـور mundi در شـعر اسـت _محـور یـا سـتون مرکـزی کـه در بسـیاری از سـنت‌های اسـاطیری و مذهبـی، آسـمان، زمیـن و جهـان زیریـن را بـه هـم متصـل می‌کنـد_ همچنیـن ایـن درخـت بـا مکان‌هـای آیینـی ادیـان سـلتی پیـش از مسـیحیت مرتبـط اسـت و آناتماتـا را بـه میـراث فرهنگـی عمیق‌تـر پیـش از مسـیحیت جزایـر بریتانیـا متصـل می‌کنـد.

تفسیر آیکونولوژی:

تصویـر۱. در ایـن نقاشـی سـرباز پیـاده نظـام در ویرانـی روانـی و جسـمانی خـود بـه منظـره شـخصیت می‌بخشـد، سـرباز زخمـی ماننـد درخـت زخمـی بازتـاب ادغـام انسـان و گیـاه اسـت؛ شـکل، بافـت و رنـگ آن‌هـا یکدیگـر را پوشـش می‌دهـد. جونـز از تکنیکـی اسـتفاده می‌کنـد کـه فـرم متعـارف پرسـپکتیو، رنگ‌گـذاری و صحنـه را می‌شـکند تـا تصویـری از جنـگ ارائـه دهـد کـه از یـک طـرف وحشـت و آسـیبی را کـه شـخصاً شـاهد آن بـود، منتقـل کنـد و از طـرف دیگـر بـا تغییـر و تعدیـل واقعیـت فیزیکـی بـه سـمت انتـزاع احساسـات و تأثیـرات خاصـی را از منظـر «سـرزمین بایـر» (ناامیـدی پـس از جنـگ جهانـی اول) در بیننـده برانگیزانـد(Svendsen 2018: 78).

از طـرف دیگـر بـرای جونـز، قربانیـان آیین‌هـای بـاروری بت‌پرسـتان، بی‌واسـطه‌ترین مشـابه بـرای «درختـان زخمـی و مـردان زخمـی» جنـگ بـود؛ او در اصـل شـباهتی میـان ویرانـی جنـگ و جنبـه مخـرب آداب بـاروری بت‌پرسـتان (ایـن آیین‌هـا اغلـب بـا پرسـتش خدایـان طبیعـت مرتبـط هسـتند و بـرای اطمینـان از حاصلخیـزی زمیـن قربانـی می‌گرفتنـد، جونـز ایـن مناسـک را اسـتعاره‌ای از ویرانـی ناشـی از جنـگ می‌دانـد) ترسـیم می‌کنـد، در حالـی کـه آن‌هـا را بـا نمادهـای مسـیحی صلیـب و عشـای ربانـی کـه بـرای او مظهـر امیـد، تجدیـد و زندگـی هسـتند، در تضـاد قـرار می‌دهـد. ایـن نشـان دهنـده کاوش او در زمینه‌هـای تخریـب و بازسـازی در آثـارش اسـت. ارتبـاط بیـن درختـان زخمـی، سـرباز

1. the cross carpet-pages
2. the “Dream of the Rood”

و پادشاه ماهیگیر می‌تواند استعاره‌ای برای پرداختن به مسائلی باشد که منجر به بهبودی در یک زمینهٔ گسترده‌تر، مانند یک جامعه یا یک ملت باشد زیرا در افسانه آرتوریان، شفای پادشاه معلول منجر به احیای زمین می‌شود.

اکثر مسیحیان، آیین عشای ربانی را از این جهت برگزار می‌کنند که فداکاری مسیح را بر روی صلیب شکرگزاری کنند؛ آن‌ها باور دارند که مسیح نمرده و باز می‌گردد، جونز که از کودکی با این رسوم مهم مسیحی آشنا بود به شدت زیر تاثیر آن قرار داشت و آنچه که به طور پیاپی تصاویر و مضامین آیین عشای ربانی را برایش یادآوری می‌کرد تجربهٔ وحشتناک جنگ بود؛ از این جهت مواجههٔ جونز با منظرهٔ درختان زخمی و سربازان زخمی و رنج کشیدن بدن‌شان همواره تصویری آشنا از رنج کشیدن مسیح بر صلیب می‌نمود، در نگاه او رنج سربازان معادل رنج مسیح و فداکاری آن‌ها معادل فداکاری مسیح و در نتیجه حضورشان در جنگ به نوعی شراکت آن‌ها در مراسم عشای ربانی است و عمل فداکاری جاودانهٔ مسیح (رستگاری حاصل از مرگ مسیح) که در مراسم عشای ربانی باز تولید می‌شود حاصل کار خلاقانهٔ خداوند است.

تصویر۲. این اثر از نظر نمادگرایی بسیار غنی است؛ به شکلی که جونز با ترکیب نماد مسیح مصلوب با تعدادی از ارجاعات دیگر تاریخی (حضور نظامیان رومی و همچنین «نمادپردازی درخت» در سنت بت‌پرستی شمال اروپا)، دانش گسترده خود از بریتانیای رومی و پس از روم را به نمایش می‌گذارد و در آن بر مصلوب شدن مسیح تأکید دارد. جونز را می‌توان یک مدرنیست «ضد مدرن» در نظر گرفت، او عصر مدرن را عاملی مضر برای افول اجتماعی و فرهنگی می‌داند، نقد او از مدرنیته اغلب از طریق یک قیاس تاریخی گسترده با نیروی مسلط امپراتوری روم در جهان سلتیک انجام می‌شود و منعکس کننده شیفتگی جونز به فروپاشی جهان روم و ماهیت چرخه‌ای تاریخ است؛ هرچند نگرش جونز نسبت به میراث رومی بریتانیا دوسوگرا است، او تمایل دارد تأثیر روم بر فرهنگ بریتانیا را سازنده و همچنین مخرب بداند.

قطعه‌های منتخب «در پرانتز»

درخت در شعر حماسی «در پرانتز»، تجربه جهانی بشر را نشان می‌دهد و گذشته، حال و آینده را از طریق حضور پایدار خود به هم پیوند می‌دهد. این استفاده از درخت به عنوان نماد، فراتر از جزییات خاص شعر است و مبارزات و مقاومت بی‌زمان نوع بشر را بیان می‌کند.

در قطعات منتخب جونز از درخت به عنوان نقطه کانونی برای کشف رابطه انسان و طبیعت در زمان تحولات و آسیب‌های بزرگ استفاده می‌کند. درختان، مانند

سربازان، قربانی نیروهایی هستند که خارج از کنترل آن‌هاست و واقعیت‌های تاریک دنیای مدرن را تجسم می‌بخشند.

استفاده جونز از درختان سرخدار پژمرده و تغییر شکل یافته «رنج قریب الوقوع» مردان را پیش‌بینی می‌کنند و از نگاه دیگر او درخت را به عنوان نمادی می‌بینند که می‌تواند «با صلیب مسیح» مقایسه شود. او تصویر درختان خاردار، شکنجه‌شده و شکسته از تیراندازی را با فداکاری‌های سربازان گره می‌زند و این دو را با مضامین مذهبی و معنوی پیوند می‌دهد؛ شاید بتوان سرنوشت آن‌ها را با مسیح مصلوب مقایسه کرد؛ اما آنها برخلاف مسیح «لزوماً وعده ایمنی و رستگاری را برای مردان ندارند» (Mersom 2015: 77). جونز از تصویر خیره‌کنندهٔ درختان متلاشی استفاده می‌کند تا بین خشونت جنگ و خشونت مصلوب شدن ارتباطی ایجاد کند، این موضوع نشان دهندهٔ ظرفیت جهانی بشر برای ظلم و بی‌تفاوتی نسبت به رنج است. درخت به مکانی تبدیل می‌شود که در آن مضامین خشونت، رنج و نمادگرایی مذهبی در شعر تلاقی می‌کنند.

قطعه‌های منتخب «آناتماتا»

از نظر الهیات _که جونز در مورد آن متقاعد شده بود_ زندگی تا حدی به دلیل گناه اصلی تباه شده است و مسیح تنها ناجی بشریت است. در قطعه اول شاعر با ارجاع به باورهای اسطوره‌ای، انجیل و سرود مذهبی Vexilla Regis (در این سرود نمادهای رزمی تبدیل به نمادهای روحانی می‌شود) با زبانی نمادین تقدس و پرستش مسیح مصلوب، قربانی راه رستگاری را به تصویر می‌کشد. او خواننده را در فضاهای مرزی بین زندگی و مرگ، گذشته و حال و واقعیت و تخیل حرکت می‌دهد. Vexilla Regis استفاده جونز از نمادگرایی مسیحی و کاوش او در تقاطع امر مقدس و سکولار را برجسته می‌کند. او با پیوند دادن مصائب مسیح با مصائب انسان مدرن، انحطاط فرهنگی مدرن و امکان تجدید معنوی را یادآور می‌شود.

در قطعه دوم جونز با استفاده از «درخت Axile» به‌عنوان نمادی مرکزی و چندلایه، رشته‌های متنوع مسیحی، کیهانی، سلتیکی_بریتانیایی، شخصی و تاریخی را به هم پیوند می‌دهد که نشان دهندهٔ تلاقی تجربیات فردی انسان، گستره تاریخ بریتانیا، و الگوهای جاودانه و جهانی اسطوره و دین با تمرکز بر ایمان مسیحی و اهمیت داستان مصلوب شدن است. «درخت Axile» نماد هدایت و حضور واقعی مسیح، دگرگونی و تلاقی گذشته، حال و آینده در بیان هنری جونز است و بر ثبات و استواری صلیب علیرغم آشفتگی جهان تأکید می‌کند.

نتیجه

عناصر طبیعت به ویژه موضوع «درخت» همواره از موضوعات پربسامد و جذاب دیوید جونز در هر دو رسانهٔ زبان کلامی و زبان تصویری بوده است؛ جونز متأثر از ارتباط عمیق خود با طبیعت، ایمان کاتولیک و تجربهٔ حضورش در جنگ جهانی اول از تمام وجوه عنصر درخت در منابع اعم از کتاب مقدس گرفته تا تاریخ، ادبیات، اسطوره، فرهنگ و هنر انگلیسی و میراث ولزی‌اش بهره می‌برد و در شعر و نقاشی با رویکردی مشابه به سمت بیان نمادین گرایش می‌یابد. او از درخت به عنوان راهی برای از بین بردن تمایزات بین امر مقدس و سکولار، باستانی و مدرن بهره می‌برد؛ در نتیجه ساحت‌های اسطوره‌ای (مذهبی و غیر مذهبی) و نمادین درخت آشکار می‌شود. در این حالت درختان دیگر موجوداتی صرفا فیگوراتیو و شی‌گون نیستند بلکه دارای کیفیت انسانی شده و مانند انسان شاد، غمگین، زخمی، شکسته و شرمگین می‌شوند، آن‌ها به عیسی تعظیم می‌کنند و جسم خدا در آن‌ها حلول می‌کند. درختان در هنر و شعر او به نمادهای قدرتمند زندگی، هدایت و فداکاری، دگرگونی و تلاقی گذشته، حال و آینده تبدیل می‌شوند. آن‌ها ماهیت لایه‌ای و تکه‌تکه شده تجربه انسانی و حافظه فرهنگی را به نمایش می‌گذارند.

براساس مطالعات آیکونولوژی مضمون اصلی هر دو قطعه شعر و نقاشی حول محور قربانی شدن و به صلیب کشیدن مسیح است، جونز این اندیشه را به شکلی قرون وسطایی تا کلیت تولید اثر هنری پیگیری می‌کند به این معنا که مراسم نمادین عشای ربانی را عملی کیهانی (بازنمایی تجسد خدا در مسیح مصلوب) و به شکلی بی‌نهایت منشا هرگونه خلاقیت و ادامهٔ کار خلاقانهٔ خداوند می‌داند، در این میان مسئله صرفا قربانی شدن خدا و به دست مرگ سپردن او نیست بلکه مسئله اینست که چنین خدایی چگونه از مرگ می‌رهد و دوباره رستاخیز می‌یابد، در بستر چنین نگاهی است که درخت با تمام گذشتهٔ پربار نمادین، اسطوره‌ای و مذهبی خود به صلیب بدل شده و صلیب به بدن رنجور مسیح قلب می‌گردد و این بدن مجروح درخت شالودهٔ نشانه‌شناسی آیکونیک جونز را ایجاد می‌کند، جونز از این رهگذر با پیوند دادن مصائب مسیح با مصائب انسان مدرن، انحطاط فرهنگی مدرن و امکان تجدید معنوی را یادآور می‌شود و بر حضور ماندگار صلیب در دنیای همیشه در حال تغییر تاکید می‌کند.

این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری با عنوان «مطالعهٔ معنامندی پارادایمی در دیالکتیک شعر و نقاشی سهراب سپهری و دیوید جونز از منظر آیکونولوژی پانوفسکی» در دانشگاه مازندران است.

پی‌نوشت‌ها

1. David Michael Jones

دیوید جونز در۱ نوامبر ۱۸۹۵ از پدری ولزی و مادری لندنی در بروکلی، کنت لندن به دنیا آمد. دیوید با تشویق مادرش از همان کودکی نقاشی کشیدن را آغاز کرد؛ او در شانزده سالگی (۱۹۰۹) در مدرسه هنر کمبرول ثبت‌نام کرد و در اولین سال تحصیلی با تمرکز بر دوره کلاسیک و رنسانس به طراحی از روی مجسمه‌های گچی پرداخت و پس از وقفه‌ای کوتاه به آن مدرسه بازگشت و در کلاس‌های طراحی و تصویرسازی با روش و گرایش‌های نوین و مدرن آشنا شد؛ با شروع جنگ جهانی اول او به ارتش سلطنتی انگلیس پیوست و حدود سه سال در جبهه خدمت کرد. جونز در سال ۱۹۱۹ با جان اوکانر، کشیش کاتولیک عارف آشنا شد، اوکانر، جونز را با مجسمه‌سازی کاتولیک به نام اریک گیل آشنا کرد؛ آشنایی با گیل برای جونز دستاوردهای فراوانی داشت و ارتباط آن‌ها تا پایان عمر گیل ادامه یافت. دیوید جونز در سال ۱۹۳۷ اولین شعر بلند حماسی خود «در پرانتز» و در سال ۱۹۵۲ دومین شعر بلند خود «آناتماتا» را منتشر کرد. از او یک مجموعه شعر نه چندان بلند به نام «خداوندگار خفته» و دو مجموعه مقاله با عنوان‌های «عصر و هنرمند» (۱۹۵۹) و «گول در حال مرگ» (۱۹۷۸) نیز به چاپ رسیده است. دیوید جونز سرانجام پس از حدود یک ده بیماری در سال ۱۹۷٤ درگذشت. (منبع: کتاب دیوید جونز حکاک، سرباز، نقاش، شاعر)

2. Image

3. Verbal Image

4. Figurative Image

5. Fisher king

در افسانه آرتوریان King Fisher یا King Wounded، به خاطر نگه داشتن جام مقدس متهم است؛ او همیشه در پاها یا کشاله ران زخمی می‌شود و به تنهایی قادر به حرکت نیست؛ در افسانه‌های پادشاه ماهیگیر، او ناتوان می‌شود و قادر به انجام وظیفه خود نیست، او همچنین قادر به پدر شدن نیست، ناتوانی جنسی وی بر باروری زمین تأثیر می‌گذارد و آن را به یک بیابانی بی‌ثمر تبدیل می‌کند.

منابع

احمدی، بابک (١٤٠٠). *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: مرکز.

احمدی، بابک (١٣٨٨). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز

تاتارکیویچ، ولادیسلاف (١٤٠١). *تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی شناسی*. ترجمهٔ حمیدرضا بسحاق، تهران: نشر چشمه.

دنچف، الکس (١٣٩٩). *صد مانیفست: مانیفست‌های هنرمندان از فوتوریست‌ها تا استاکیست‌ها*. ترجمهٔ مهدی امیرخانلو، تهران: نشر هنوز.

عبدی، ناهید (١٣٩٠). *درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربرد مطالعه موردی نقاشی ایرانی*، تهران: نشر سخن.

فرهادپور، مراد (١٣٩٥). شعر مدرن از بودلر تا استیونس: گزیده‌ای از مقاله‌ها و شعرها. ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: نشر بیدگل.

فتوحی، محمود (١٣٨٩) *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

فتوحی، محمود (١٣٨١) «تصویر خیال». نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تبریز). دوره ٤٥. شماره ١٨٥. ١٣٤-١٠٣.

کرس، گونترآر و لیوون، تئو ون (١٣٩٨). *خوانش تصاویر دستور طراحی بصری*. ترجمهٔ سجاد کبگانی، تهران: نشر هنر نو.

کومارا سوامی، آناناداکنتیش (١٣٩٣). *فلسفهٔ هنر مسیحی و شرقی*. ترجمهٔ امیر حسین ذکرگو، تهران: نشر فرهنگستان هنر.

سپهری، سهراب (١٤٠١) هشت *کتاب*. تهران: دیوار.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (١٣٨٣) *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.

ولک، رنه (١٣٩٩). *تاریخ نقد جدید*. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

Alexander, Neal (2019). "History, geography, poetry: David Jones's late modernism.", 26(4).869-892.https://doi.org/10.1353/mod.2019.0062

Bankes, Ariane, and Paul Hills (2015). *The Art of David Jones: Vision and Memory*. Lund Humphries.

Brooks, Francesca (2022). *Poet of the Medieval Modern: Reading the Early Medieval Library with David Jones.* Oxford University Press.

Dudley, Jack (2013). "Transcendence and the end of Modernist aesthetics: David Jones's in Parenthesis.

Renascence.", 65(2). 103-124. https://doi.org/10.5840/renascence20136525

Dirworth, Thomas (1988). *The shape of meaning in the poetry of David Jones*

.University of Toronto Press.

Dirworth, Thomas (2012). *David Jones and the Great War*. Enitharmon Press.

Dilworth, Thomas (2017). *David Jones: Engraver, Soldier, Painter, Poet*. Catapult.

Grisewood, Harman (1997). "Remembering David Jones. The Chesterton Review", 23(1/2). 193-207. https://doi.org/10.5840/chesterton1997231/224

Gray, Nicolete (1989). *the Paintings of David Jones*. Westerham presss.

Jones, David (1972). *The Anathemata*. Faber & Faber.

Jones, David (1978). *In parenthesis*. Faber & Faber.

Jones, David (2017 A). *Epoch and Artist*. Faber & Faber.

Jones, David (2017 B). *The Sleeping Lord: And Other Fragments*. Faber & Faber.

Mersom, Daryl Charles (2015). *The Tree as a Site of Debate in Some Writing by DH Lawrence and David Jones* (Doctoral dissertation, University of Bristol).

Panofsky, Erwin (1955). *Meaning in the visual arts*. The University of Chichago press. Chichago.

Robichaud, Paul Joseph (2001). *David Jones, Modernism, and the middle Ages* (Doctoral dissertation).

Stanbridge, Paul (2009). The Messy Making of David Jones's Anathemata. MoveableType, 5. https://doi.org/10.14324/111.1755-4527.043

Svendsen, Anna (2017). "Unfolding the "Implied Theology" of In Parenthesis in Several Biblical and Liturgical Allusions to the Passion of Christ. In David Jones: A Christian Modernist?" (pp. 195-208). https://doi.org/10.1163/9789004356993_015

Svendsen, Anna (2018). *The Shape of Sacrifice in David Jones' Landscape of War* (Doctoral dissertation, University of York).

Taylor, Paul (2022). *Iconography: How Images Mean*. Manuscript in preparation.

Wakelin, Peter (2023). *Hill-rhythms: David Jones + Capel-y-ffin* .Grey Mare Press.

https://www.kettlesyard.cam.ac.uk/objects/vexilla-regis 1402/11/20

https://www.britannica.com 1402/11/20

https://www.biblegateway.com 1402/11/20

Vol.4, No.8
Fall & Winter 2023-2024
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/islah.2024.7577.1442

Received: 01/05/2024 **Accepted: 17/06/2024**

A Comparative Study of Tree Imagery in David Jones's Paintings and Poems in the Light of Panofsky's Iconology

Gholamreza Pirooz[1]

Houra Adel[2]

Fataneh Mahmoudi[3]

Gharibreza Gholamhosseinzade[4]

Abstract

David Jones, the British modern poet-painter, has exploited the elements of nature, particularly the motif of the tree, in both his verbal and visual language. Therefore, the current research, with a purposeful selection of Jones's paintings and poems "In Parenthesis" and "Anathemata", specifically focuses on the tree imagery present in both mediums. This research conducts a comparative and interdisciplinary study of these images based on Panofsky's theory of iconology.

The results of the research show that Jones, as an "anti-modern" modernist, views the modern era as a detrimental factor leading to social and cultural decline, and he criticizes it. Through a poignant connection between the sufferings of Christ and those of contemporary humanity, Jones prompts reflection on modern cultural decadence and the potential for spiritual rejuvenation. He has approached the icon of the tree in paintings and poetry using various techniques of modern painting and poetry. In these images, the tree, with its existential quality, appears with all its rich mythological, historical, and religious past, acquiring symbolic value. In its most prominent symbolic form, the tree transforms into the cross, and the cross transforms into the suffering body of Christ. This wounded body of the tree forms the foundation of Jones's iconic semiotics.

Keywords: Iconology, David Jones, poem, painting, Tree

1. Professor, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran pirouz_40@yahoo.com
2. PhD student. Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran houra.adel@umz.ac.ir
3. Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Mazandaran f.mahmoudi@umz.ac.ir
4. Assistant Professor, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran g.gholamhosseinzade@umz.ac.ir

How to cite this article:
Gholamreza Pirooz; Houra Adel; Fataneh Mahmoudi; Gharibreza Gholamhosseinzade. "A Comparative Study of Tree Imagery in David Jones's Paintings and Poems in the Light of Panofsky's Iconology". Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, 4, 2, 2024, 383-412. doi: 10.22077/islah.2024.7577.1442

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).