The Iconology of Execution Paintings of aaaaaaa ttttt tt t nn nnn nn :::::::: A Comparative Essay on Sociology of Art and Sociology of Punishment

Mohammad Mehdi Sadeghi

PhD student in Criminal Law and Criminology, Ferdowsi University, Mashhad, Iran
Email: mmsadeghi1453@gmail.com

Journal of Research and Development in Criminal Law and Criminology

Iranian Law and Legal Research Institute

Vol. 1 | No. 1 | Spring and Summer 2024
(Original Article)

www.jclc.illrc.ac.ir

DOI:
10.22034/jclc.2024.718664

Abstract

Iconology refers to the interpretation of social and cultural concepts embedded within a work of art. While there is no consensus on the precise link between the fields of art and sociology, an examination of extant images and paintings depicting methods of execution from the eighteenth and twentieth centuries suggests the possibility of a sociological interpretation of the death penalty. Over the past three decades, a significant cultural shift has occurred within the sociology of punishment. In a field traditionally dominated by approaches emphasizing class control and disciplinary power, the influence of representation can no longer be ignored. Iconology refers to the interpretation of social and cultural concepts embedded within a work of art. While there is no consensus on the precise link between the fields of art and sociology, an examination of extant images and

paintings depicting methods of execution from the eighteenth and twentieth centuries suggests the possibility of a sociological interpretation of the death penalty. Over the past three decades, a significant cultural shift has occurred within the sociology of punishment. In a field traditionally dominated by approaches emphasizing class control and disciplinary power, the influence of representation can no longer be ignored.

This research employs the iconology method to explore the sociological interpretation of the death penalty, focusing on two emblematic examples. The first example is William Hogarth's engraving of an execution by gallows in eighteenth-century Tyburn Square, London, and the second is Andy Warhol's "Electric Chair" painting from the twentieth century. Both artworks elucidate the social and political contexts of their respective periods and reveal significant differences in the meaning of punishment. This study is basic and descriptive-analytical in nature, with information sourced from books and articles in Persian and English.

***Keywords**: Iconology, William Hogarth, Andy Warhol, Death Penalty*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

آیکونولوژیِ اعدام‌نگاره‌های «ویلیام هوگارت» و «اَندی وارهول»؛ جستاری تطبیقی در جامعه‌شناسی هنر و جامعه‌شناسی مجازات

محمد مهدی صادقی

دانشجوی دکترای حقوق کیفری و جرم‌شناسی دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران

Email: mmsadeghi1453@gmail.com

دوفصلنامه تحقیق و توسعه در حقوق کیفری و جرم‌شناسی
پژوهشکده حقوق و قانون ایران

دوره ۱| شماره ۱| بهار و تابستان ۱۴۰۳
(مقاله پژوهشی)

www.jclc.illrc.ac.ir

DOI:
10.22034/jclc.2024.718664

چکیده

آیکونولوژی به معنای تفسیر مفاهیم اجتماعی و فرهنگیِ پنهان در یک اثر هنری است. گرچه درباره‌ی پیوند میان رشته‌های هنر و جامعه‌شناسی اتفاق نظری دیده نمی‌شود، دست‌کم با پی‌جویی در برخی از تصاویر و نقاشی‌های به‌جامانده پیرامون شیوه‌های اجرای مجازات اعدام در قرن هجدهم و بیستم، می‌توان به امکان تفسیری جامعه‌شناختی از اعدام قائل شد. به این ترتیب، می‌توان شکاف بین رشته‌های هنر و جامعه‌شناسی را کاهش داد. در سه دهه‌ی اخیر چرخش فرهنگی قابل توجهی در جامعه‌شناسی مجازات دیده شده است. در حوزه‌ای که رویکردهای تأکید بر کنترل طبقاتی و قدرت انضباطی بر آن غالب است، دیگر نمی‌توان نیروی بازنمایی را نادیده گرفت. این پژوهش، با استفاده از روش آیکنولوژی، به تفسیر جامعه‌شناختی از مجازات اعدام با محوریتِ اصلیِ دو نمونه‌ی نمادین می‌پردازد.

مورد نخست، حکاکی اجرای مجازات اعدام با چوبه‌ی دار در قرن هجدهم در میدان تایبورنِ لندن توسط ویلیام هوگارت و دوم، تصویرِ «صندلی برقی» اثرِ اندی وارهول در قرن بیستم است. هر یک از آن‌ها شرایط اجتماعی و سیاسی موجود در زمان تولید اثر را تشریح می‌کنند و اختلافات مهمی را راجع به معنای مجازات باز می‌نمایانند. این پژوهش، بنیادی و به شیوه توصیفی- تحلیلی است و اطلاعات با استفاده از کتاب‌ها و مقالات به زبان فارسی و انگلیسی گردآوری شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: *آیکونولوژی، ویلیام هوگارت، اندی وارهول، مجازات اعدام*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

درباره‌ی امکان ایجاد سازگاری میان جامعه‌شناسی و هنر، اختلاف نظر وجود دارد. «جامعه‌شناس کسی است که همچون ولتر[1] که پادشاهان را از تاریخ بیرون کرد، می‌خواهد هنرمندان را از تاریخ هنر بیرون کند.» (Bourdieu, 1993) هر چند خوانش‌های اجتماعی از هنر به سادگی از سوی مورخان هنر پذیرفته شده‌اند، اما همچنان تحلیل‌های جامعه‌شناختیِ نظام‌مندتر اغلب نادیده گرفته می‌شوند. با امتناع از پرداختن به «خود هنر»، جامعه‌شناسی هنر به دلیل عدم پذیرش ویژگی‌های رشته‌ی هنر، مورد انتقاد قرار گرفته است. (Hennion & Grennier, 2001)

این کشمکش زمانی به وجود آمد که مورخان هنر «رشته‌ی خود را به گونه‌ای بازتعریف کردند که دغدغه‌های جامعه‌شناختی را به حاشیه براند»، در حالی که جامعه‌شناسان «نگرش‌های خاصی را نسبت به هنر و روش‌های تحلیل توسعه دادند که به طور فزاینده‌ای دائرمدارِ علایق اصلی مورخان هنر بود.» (Tanner, 2003) بنابراین، هر تلاشی برای ادغام تحلیل هنر در جامعه‌شناسی دشوار به نظر می‌رسید. اما، نویسندگان هنری قرن هجدهم مانند فردریش شیلر[2] و یوهان یواخیم وینکلمان[3] که رشته‌ی نوینِ تاریخ هنر را شکل دادند، دغدغه‌هایی مشابه با جامعه‌شناسان اولیه مانند کارل مارکس[4] و ماکس وبر[5] داشتند. تاریخ هنر و جامعه‌شناسی هر دو، گفتمان‌هایی فرهنگی یا سبک‌هایی نوشتاری بودند که از اواخر قرن هجدهم تا اوایل قرن بیستم، عمدتاً در فرانسه و آلمان، ایجاد و نهادینه شدند و همچنین، در مجموعه‌ای از روابط اجتماعی معمول و الگوهای کنش، مبنایی اجتماعی به

1. Voltaire
2. Friedrich von Schiller
3. Johann Joachim Winckelmann
4. Karl Marx
5. Max Weber

آن‌ها داده شد (Ibid). این شیوه‌های فرهنگیِ جدید پاسخی به تغییرات اجتماعی عمیقی بود که بر توسعه‌ی نوگرایی در غرب دلالت داشت.

زیبایی‌شناسی[1]، تاریخِ هنر و نهادهایی مانند موزه‌ها به‌عنوان بخشی از فرایندی د شدند که طی آن، هنر به طور فزاینده‌ای از نهادهای مذهبی و سیاسی مانند کلیسا و دولت که پیشتر بر تولید و مصرفِ‌هنر نظارت می‌کردند، مستقل‌شدند. هردو گفتمانِ جامعه‌شناختی و هنری به این موضوع پرداختند که چگونه این حوزه‌ها هر چه بیشتر تحت نفوذ و سلطه‌ی پیشرفت‌های نامنظم اقتصادهای بازار آزاد قرار گرفته‌اند و چگونه الگوهای سازمان اقتصادیِ سرمایه‌داری، نظم اخلاقی را مختل کرده، یکپارچگی اجتماعی را فرسوده است و بشریت را به بُعدی از یک «قفسِ» عقلانی و مکانیکی تقلیل داده‌اند (Hawthorn, 1987). بر این اساس، دانش هنر و جامعه‌شناسی برخلافِ انگاره‌های گروهی از مورخان هنر، همواره همچون دو خط موازی نیستند و ممکن است میان‌شان پیوندهایی برقرار شود.

یکی از نمودهای وفاق میان هنر و جامعه‌شناسی، در پدیده‌ی اجتماعیِ مجازات قابل ردیابی است و می‌توان با پی‌جویی در سابقه‌ی هنریِ این پدیده و با کمکِ اعدام‌نگاره‌ها، شکاف بین رشته‌های هنر و جامعه‌شناسی را کاهش داد. تاریخ مجازات و تاریخ هنر به شیوه‌هایی مرتبط هستند که هنوز به طور کامل شناسایی نشده‌اند. به عنوان نمونه، در یک مطالعه پیرامون فرهنگ بصری مجازات با تمرکز بر تایبورن، مرکز اصلی اجرای مجازات اعدام در لندن، اعدام در ملأ عام به مثابه یک عنصرِ کلیدیِ فرهنگ بصریِ بریتانیا در قرن هجدهم معرفی شده است و با کمک نقاشی‌ها، تصاویرِو گزارش‌های چاپ‌شده در روزنامه‌ها و دیگر تفاسیرِ منتشر شده، آیین، فضا، و تماشاچیانِ اعدام‌ها بررسی شده‌اند (Gamer, 2015). مسیحیان نیز از طریق مقایسه‌ی وضعیت فاجعه‌بارِ مجرمان بی‌نوا بر بالای چوبه‌ی دار با تصاویرِ قدیسانِ شهید و مصائب عیسای مصلوب، به تدریج از غیرانسانی بودن

1. Aesthetics

مجازات‌ها آگاه شدند. از قرن شانزدهم تا هجدهم، هنر، وجدان مسیحی را در مورد تناقض مجازات اعدام برانگیخت، همان‌طور که در قرن نوزدهم در فرانسه، نقاشی‌هایی که در فضای دانشگاهی به نمایش گذاشته می‌شدند، به آگاهی مردم از زندگی فلاکت‌بارِ دهقانان و کارگران، کمک و طبقه‌ی اشراف و ثروتمند را به انجام اصلاحات دموکراتیک ترغیب کردند (Edgerton, 1985). به این ترتیب بود که تصاویر و نقاشی‌ها کارکردی اجتماعی یافتند و موضوع تحلیل و ارزیابی جامعه‌شناسان قرار گرفتند.

گروهی از جامعه‌شناسان در نیمه دوم قرن بیستم با ایجاد حوزه‌ی «جامعه‌شناسی مجازات[1]» در صدد مطالعه‌ی کارکردهای واقعی مجازات در جامعه برآمدند. در نوشته‌های متأخر، با گزینش رویکرد ترکیبی تحت عنوان «مجازات و جامعه[2]»، گفته شده است که تنها زمانی می‌توان تفسیر درستی از ماهیت اجتماعی مجازات ارائه داد که از نگاه تک‌بعدی به این پدیده اجتناب کنیم و آن را در پیوند با وجدان جمعی، قدرت سیاسی، اقتصاد سیاسی، فرهنگ، تمدن، هنر، تاریخ، حقوق، روان‌شناسی اجتماعی و سایر حوزه‌های دانش در نظر بگیریم (Simon & Sparks, 2013). بر این اساس، تمامی دستاوردهای بشری در طول تاریخ و در تمامی ابعاد خود می‌توانند و باید در تحلیل مجازات مورد استفاده قرار گیرند.

در این پژوهش، با اتخاذ روش آیکونولوژی[3]، دو مورد از نقاشی‌ها را که یکی متعلق به ویلیام هوگارت[4]، نقاشِ انگلیسیِ قرن هجدهم و دیگری از آنِ اندی وارهول[5]، هنرمند آمریکاییِ قرن بیستم است و در آن‌ها شیوه‌ی اعدام مجرمان به تصویر کشیده شده است، تحلیل و تفسیر می‌کنیم تا روشن نماییم این نقاشی‌ها که از دو خاستگاهِ فرهنگی و اجتماعی کاملاً

1. Sociology of Punishment
2. Punishment and Society
۳. Iconology؛ معنای این اصطلاح در بخش نخست مقاله، توضیح داده خواهد شد.
4. William Hogarth
5. Andy Warhol

متفاوت می‌باشند، حاملِ انتقال چه پیام‌های جامعه‌شناسانه‌ای در باب مجازات هستند. طبق بررسی‌های نگارنده، تاکنون در نوشتگان فارسی، کتاب یا مقاله‌ای که ارتباط مستقیم با موضوع اصلیِ این نوشتار داشته باشد، نگارش نیافته است و آثار تألیفی و ترجمه‌ای صرفاً ناظر به تاریخ هنر، آیکنولوژی و جامعه‌شناسی مجازات هستند.

پژوهش از لحاظ هدف، بنیادی است و در جهت توسعه‌ی ادبیات نظری پیرامون پیوند میان رشته‌های هنر و جامعه‌شناسی مجازات گام برمی‌دارد و با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی در صدد تفسیر جامعه‌شناختی از مجازات اعدام و تحلیل بازتابِ دگرگونی روش اجرای این مجازات در آثارِ هنرمندانِ اروپایی است. همچنین، اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و با مطالعه‌ی کتاب‌ها و مقالاتی در زمینه‌ی تاریخ و فلسفه‌ی هنر و جامعه‌شناسی مجازات گردآوری شده‌اند. مقاله در سه بخش ارائه می‌شود. در بخش نخست به تشریح اصطلاح آیکونولوژی خواهیم پرداخت. بخش دوم به نقاشیِ اجرای اعدام در شهر لندن، اثرِ ویلیام هوگارت اختصاص یافته و موضوع بخش سوم، بازنمایی شیوه‌ی جدیدِ اجرای اعدام در آمریکا در اثر هنریِ به‌جامانده از اندی وارهول است.

۱. در جستجوی معنا

واژه‌ی «هنر» عموماً از دو جنبه‌ی متمایز و در عین حال مرتبط به هم تشکیل شده که عبارت از شکل[1] و معنا یا محتوا[2] است و آیکونولوژی ناظر به جنبه‌ی محتوایی هنر می‌باشد. قسم نخست بر هنر به مثابه نوع خاصی از شکلِ فرهنگی مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی و غیره تأکید می‌کند و می‌تواند بدون فرهنگ خاصی وجود داشته باشد. به دین، جامعه و زبان خاصی مقید نیست و تنها یک محیط اجتماعی- فرهنگی، پیش‌شرط ضروریِ وجود هنر به این معناست. اما، وجه دوم ناظر به هنر به عنوان یک شیء فرهنگی خاص

1. Form
2. Meaning / Content

است که مطابق با معیارهای زیبایی‌شناختی شکل گرفته و درک می‌شود (Isrow, 2017). مورخ سوئیسی، هاینریش ولفلین[1]، برخی از اصول تعیین‌کننده‌ی «شکل‌گرایی» را از طریق روشی از تحلیل بصریِ تطبیقی همچون نقاشی با استفاده از خطوط[2] در برابرِ نقاشی با استفاده از قلم‌مو و رنگ[3]، کثرت در برابرِ وحدت[4] و شفافیت بیش از حدِ تصاویرِ نقاشی‌شده در مقابل وضوح نسبی آن‌ها که همگی دربرگیرنده‌ی شناسایی یک نظام درونی منسجم از تفاوت‌ها میان اشیا و زمان پیدایش آن‌هاست، بیان کرد (Wolfflin, 1950). رویکرد ولفلین، معنا و محتوای هنر را نادیده می‌گیرد و بر ظاهر یا شکلِ بصری آن تمرکز کند. این غفلت از معنا تا اندازه‌ای با روشی جایگزین از تفسیرِ تاریخیِ هنر یعنی آیکونولوژی که سعی می‌کرد تصاویر را به مثابه یک متن بخواند و تفسیر کند، اصلاح شد.

توجه به آیکونولوژی به مثابه یک روش در تفسیرِ اثر هنری، تا حدودی مرهون پژوهش‌های اروین پانوفسکی[5]، مورخِ آلمانیِ هنر است. او، ضمن تمایز میان معنا و شکل، معتقد بود که یک اثر هنری می‌تواند دربردارنده‌ی سطوح مختلفی از معنا باشد. نخستین سطح، «معنای ابتدایی یا طبیعی[6]» است که از طریق شناسایی صورت‌های محسوس و درک روابط متقابل میان آن‌ها شکل می‌گیرد. برای داشتنِ درک صحیحی از این حوزه‌ی معنایی، شناختِ اَشکالِ نابی که در قالبِ خط و رنگ یا احجام برنزی یا سنگی، موضوعات طبیعی

1. Heinrich Wolfflin

2. Linear

3. Painterly

٤. به گفته‌ی ولفلین، وحدت تنها زمانی است که مجموع اشکال به عنوان یک کل در نظر گرفته می‌شوند، به‌گونه‌ای که هر جزء از نقاشی فارغ از اجزای دیگر، برای ما قابل درک نیست. کثرت به این معناست که در هر جزء از نقاشی، ما به یکباره از کل آگاه می‌شویم. در واقع، هر جزء از نقاشی فارغ از اجزای دیگر، با ما سخن می‌گوید و برای ما قابل درک است.

5. Erwin Panofsky

6. Primary or Natural Subject Matter

همچون انسان‌ها حیوانات، رنگ‌ها، گیاهان، ساختمان‌ها و سایر اشیای مادی را بازمی‌نمایانند، روابط متقابل درون خود آن‌ها و درک کیفیاتِ بیانی نظیر شخصیت غمگین یک شکل، حالت و یا فضای راحت و دوستانه‌ی یک مکان، ضرورت دارد. پانوفسکی این اشکالِ ناب را «نقش‌مایه‌های هنری[1]» و شناخت معنای اولیه‌ی این نقش‌مایه‌ها را، «پیش‌آیکونوگرافی[2]» می‌نامد. این سطح از معنا شامل معانی واقعی و بیانی می‌شود که در موازات یکدیگر پیش می‌روند. فرض کنید شخصی در خیابان با دیدن ما، دست خود را بالا آورده و بر روی سینه‌ی خود قرار می‌دهد. کمی لبخند زده و سرِ خود را نیز اندکی به جلو خم می‌کند. در این حالت، جهانِ دیداری ما صرفاً شاهد تغییرات فیزیکی همچون تغییر شکلِ لب و گونه و حرکات دست و سرِ طرفِ مقابل است. اما با تحلیل مضمون و محتوای رفتار این شخص، متوجه می‌شویم که قصد او از این کار، ادای احترام است. این معنای درک‌شده، معنای واقعی نام دارد. در گام بعدی، که به سطح بالاتری از ادراک تعلق دارد، ما طبق تجربه‌ی عملیِ خود در ارتباط با آشنایی‌های روزمره، متقابلاً واکنش‌های احترام‌آمیز از خود نشان می‌دهیم و به این طریق، نوعی تعامل و همدلی میان ما شکل می‌گیرد که به آن معنای بیانی می‌گویند.

سطح دوم، «معنای ثانوی یا قراردادی[3]» نام دارد که به موجب آن، در پس صورتِ هر نقش‌مایه‌ای، موضوعی ذهنی قرار دارد که با معنای اولیه متفاوت است و به صورت آگاهانه، بر عملی که موضوع انتقال می‌باشد، اعمال می‌گردد. پانوفسکی، به نقش‌مایه‌های حاملِ

1. Artistic Motifs
2 .Pre-Iconography
3. Secondary or Conventional Subject Matter

معنای ثانوی، «تصویر[1]» و به تحلیل روابط میان تصویر و ادراکِ داستانی، «آیکونوگرافی[2]» می‌گوید. در مثال پیش‌گفته، همین که قرار دادن دست بر روی سینه را ادای احترام تلقی می‌کنیم، به وادی تفسیر و تعبیر گام می‌نهیم. بنابراین، درک معنای هر یک از کنش‌های یادشده، نه تنها مستلزم آشنایی با شیوه‌های عملیِ ابراز احترام و رجوع به تجربه‌ی عملی خود در مراودات روزانه است، بلکه نیازمند آشنایی با آداب و رسوم جاری و شیوه‌های خاص فرهنگی و اجتماعی یک تمدن یا ملت می‌باشد. از این رو، ایرانیان به نشانه‌ی ادای احترام، دست بر روی سینه می‌نهند و غربی‌ها کلاه از سر برمی‌دارند. همچنین، اصطلاح «نقاب/ برقع برافکندن» در ادبیات فارسیِ ما دلالت بر همراهی با طرف مقابل و اعتماد به نیات مسالمت‌آمیز او دارد[3] (عبدی، ۱۳۹۰).

سومین و عمیق‌ترین سطح، «معنای ذاتی[4]» است که به شناساییِ آن دسته از اصول بنیادینی اختصاص دارد که در مشخصه‌های ملی و مذهبی، عقاید فلسفی و جهان‌بینی، نهفته و طی دوران تاریخی یا در میان طبقات اجتماعی شکل گرفته‌اند و به طور ناخودآگاه در یک اثر هنری متبلور می‌شوند. برخلاف معنای بیانی که در حیطه‌ی خودآگاهی قرار دارد، معنای ذاتی در فراسوی خودآگاهی است. کشف معنای ذاتیِ یک اثر هنری مستلزم این است که آن اثر را به عنوان سندی از اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی حاکم بر یک دوره‌ی زمانی خاص درک نماییم و یا آن را از یک نقطه‌نظر خاص فرهنگی و تمدنی تفسیر کنیم. پانوفسکی کشف اشکال ناب و نوع تفسیری را که ما از آن‌ها ارائه می‌دهیم،

1. Image

۲. در نوشته‌های فارسی، نویسندگان و مترجمان به‌درستی ترجیح داده‌اند که واژه‌ی Iconography را ترجمه نکنند و تلفظ فارسی آن را به کار ببرند. به اعتقاد آن‌ها واژه‌هایی چون شمایل‌نگاری، نگاره‌پردازی، تصویرگری یا نگاره‌خوانی چنانچه باید بیانگر معنای دقیق آیکونوگرافی نیستند. همین ملاحظات راجع به استعمال واژه‌ی «آیکونولوژی» نیز وجود دارد.

۳. به عنوان نمونه، سعدی می‌گوید: «تو را که گفت که برقع برافکن‌ای فَتان / که ماه روی تو ما را بسوخت چون کَتان»

4. Intrinsic Meaning or Content

«آیکونولوژی» می‌نامد که به معنای تفسیر مفاهیم فرهنگی و اجتماعی پنهان در یک اثر هنری است (Panofsky, 2009). در واقع، آیکونولوژی به معنای تفسیری است که ما از ادراکِ اشکال ناب، نقش‌مایه‌ها و تصاویر به مثابه مظاهرِ اصول بنیادین ارائه می‌دهیم که اغلب برای خودِ هنرمند ناشناخته هستند و گاه ممکن است از مقصود اصلیِ او دور باشند.

نباید تصور کرد که صرفاً بر اساس این سطوح سه‌گانه می‌توان به آن سنتز یا تفسیری که مدنظر پانوفسکی است، دست یافت. چیزی که مدلِ ارائه‌شده را به روش تبدیل می‌کند، اتخاذ رویکرد میان‌رشته‌ای و بسط دادن دانش فرد نسبت به داده‌هایی است که صرفاً بخشی از آن در آثار هنری دیده می‌شوند و بخش‌های دیگر آن در مطالعات فلسفی، جامعه‌شناختی، مردم‌شناختی و غیره قرار دارند. به عبارت دیگر، «آیکونولوژی، اساساً به بررسی ساختار ثابت و مکرر نمادپردازی ایده‌های مختلف در پیوند با تصاویر در ادوار مختلف، آن‌گونه که در حوزه‌های گوناگون بازنمود می‌یابند، می‌پردازد. بنابراین، صورت‌بندیِ پانوفسکی هم چارچوبی برای هدایت مسیر است تا از این طریق، شیوه‌ی شناخت تصویر تبیین شود.» (مختاریان، ۱۳۹۵) همچنین، آشنایی با زمینه‌ی موضوعی و فکریِ یک اثر هنری، لزوماً متضمن صحت تمامی تحلیل‌های ارائه‌شده از آن اثر نخواهد بود و غالباً ارائه‌ی تحلیلی کامل و تمام‌عیار، همواره ممکن نیست (پیشین). با آگاهی از این مسائل و با استفاده از روش آیکونولوژی، در ادامه به شناسایی مفاهیم کلیدیِ خاص و تفسیرِ معانیِ عمیقی می‌پردازیم که در نقاشی‌ها و تصاویری که شرایط و ویژگی‌های اجرای اعدام محکومان را به تصویر کشیده‌اند، مستتر می‌باشند.

۲. ویلیام هوگارت: چوبه‌ی دار، کارناوالِ اعدام و طنز

یکی از معروف‌ترین نمایش‌های اعدام در قرن هجدهم، تصویرِ حکاکی‌شده‌ای با عنوان

«شاگردِ آیدل[1]» است (تصویر ۱). این تصویر از مجموعه حکاکی‌های Industry and Idleness[2] اثرِ ویلیام هوگارت می‌باشد که مراسم اعدامِ شاگردِ توماس آیدلِ تاجر، فرانسیس گودچایلد، را در میدانِ تایبورنِ لندن به تصویر می‌کشد. تصویر را می‌توان در کنار مجموعه‌ای از متون معاصر قرار داد که راجع به آشوب و هرج و مرجِ مردمی‌اند که اطراف چوبه دار تجمع می‌کردند. از جمله‌ی تأثیرگذارترینِ آن‌ها کتابِ برنارد دو ماندویل[3] به نام «تحقیق در مورد علل اعدام‌های مکرر در تایبورن[4]» و کتاب هِنری فیلدینگ[5]، «تحقیقی در مورد علل افزایش اخیرِ تعداد سارقان[6]» است. این نویسندگان نگران بودند مبادا مراسم اجرای علنی اعدام تبدیل به نمایشی مضحک و صرفاً برای تفریح و نه عبرت‌گیری از عاقبتِ مجرمان شود. مورخان احتمالاً این منابع را قانع‌کننده یافتند و برخی معتقدند که آثارِ هوگارت از حیث به تصویر کشیدنِ تحرکاتِ پر جنب و جوش، زنده و پر سر و صدای توده‌ها نمونه‌ای از کارناوال‌گرایی[7] هستند (Laqueur, 1989).

1. The Idle Prentice

۲. عنوان مجموعه‌ای از دوازده حکاکیِ صورت‌گرفته توسط هوگارت در سال ۱۷۴۷ است.

3. Bernard de Mandeville

4. An Enquiry into the Causes of the Frequent Executions at Tyburn

5. Henry Fielding

6. An Enquiry into the Causes of the Late Increase in Robbers

7. Carnivalesque

تصویر ۱- ویلیام هوگارت، شاگرد آیدل: اعدام‌شده در تایبورن (۱۷۴۷)

میخائیل باختین[1]، فیلسوفِ روسی، در کتاب خود، «مسائل نظریه‌ی ادبیِ داستایفسکی[2]» فصلی را به مفهوم کارناوال[3] اختصاص داده است. کارناوال از نگاه باختین، درهم‌آمیزیِ عناصرِ متضادِ موجود در هیئت اجتماع است و رهایی موقت از حقیقت غالب و نظم مستقر را به دنبال دارد. در دیدگاه باختین، کارناوال وابسته به جمع است؛ زیرا آن‌هایی که در کارناوال شرکت می‌کنند، صرفاً یک انبوهه یا ازدحام را شکل نمی‌دهند، بلکه مردم به مثابه یک کل دیده می‌شوند. این کل، به گونه‌ای تشکل یافته است تا سازمانِ اقتصادی، اجتماعی و سیاسی را به مبارزه بطلبد. «کارناوال جشن واقعی است، جشن تبدیل شدن، تغییر و نو شدن و با تمام چیزهایی که جاودانه شده و تکامل یافته بود، دشمنی دارد. همه در مدّت‌زمانِ برپایی کارناوال، برابرند. اینجا، در میدانِ شهر، گونه‌ی ویژه‌ای از ارتباط آزاد و خودمانی بین کسانی حکم‌فرماست که معمولاً با محدودیت‌های طبقه، دارایی، حرفه و سن {به گروه‌های مختلف} تقسیم شده‌اند. این تعلیق موقت از رتبه‌ی سلسله‌مراتبی در زمان کارناوال، نوع خاصی از ارتباط را در زندگی روزمره‌ی غیرممکن ایجاد کرد. این امر منجر به ایجاد اشکال خاصی از گفتمان در بازار شد که اجازه نمی‌داد بین افرادی که با یکدیگر در تماس بودند، فاصله افتد.» (Bakhtin, 1984a) کارناوال، حائز ویژگی‌ها و کارکردهای زیادی همچون شوخی، تنوع، بازی، توجه به بدن و امور جسمانی، به رسمیت نشناختن حقانیت و جایگاهِ سلسله‌مراتبیِ صاحب‌منصبان سیاسی، دینی، فرهنگی، اقتصادی و امثال آن و سرپیچی از هنجارهای فرهنگ رسمی بود (ینسن و ان. دان؛ قیاسی، ۱۳۹۶). همه‌ی این‌ها که موجب شور و شعفِ یکپارچه در جامعه و

1. Mikhail Bakhtin

2. Problems of Dostoevsky's Poetics

۳. برابرنهاده‌ی فارسیِ این واژه، «شادپیمایی» است. اما از آنجا که واژه‌ی کارناوال در ادبیات نوشتاری ما رایج‌تر است، ما از همین واژه استفاده می‌کنیم.

همبستگیِ اجتماعی می‌شد، مرهون اعدام محکومان بود.

باختین پیرامون ایجاد کارناوالِ شادی و شادخواری پای چوبه‌ی دار می‌گوید: «خنده، یک رابطه‌ی زیبایی‌شناختی خاص با واقعیت دارد، اما نه رابطه‌ای که بتوان آن را به زبان منطقی ترجمه کرد؛ یعنی وسیله‌ای خاص برای تجسم و درک هنرمندانه‌ی واقعیت و در نتیجه، وسیله‌ای خاص برای ساختن یک تصویر، طرح یا سبک هنری. در هر مرگی، زایش وجود دارد و در زایش، مرگ، در شکست، پیروزی و در پیروزی، شکست. وقتی می‌گوییم زایش در مرگ وجود دارد، ناگزیر دوگانگیِ کارناوالی را منطقی و در نتیجه، تا حدودی تحریف می‌کنیم؛ زیرا با این کار، ارتباط مرگ را از زایش، قطع و آن‌ها را تا حدودی از یکدیگر دور می‌کنیم. دقیقاً چنین تصاویری با خنده‌های خلاقانه‌ی کارناوالیِ دوسویه تولید می‌شوند که در آن، طنز و پیروزی، تحسینِ دیگران و تجاوز به حقوق آن‌ها به‌طور جداگانه در هم آمیخته می‌شوند.» (Bakhtin, *1984*b)

پیش از پیگیری مفاهیم این خط از استدلال، ضرورت دارد که با جزئیات بیشتری به این تصویر نگاه کنیم. چیزی که بلافاصله در مورد این کارناوال قابل توجه است، بی‌نظمی و شلوغیِ جمعیتی است که در اطراف چوبه‌ی دار جمع شده‌اند. در حالی که محکوم بوسیله‌ی گاری به محل اعدام منتقل می‌شود، یک سخنران و تابوت، او را همراهی می‌کنند. پس از آن، چند سربازِ نسبتاً بی‌تفاوت حضور دارند که به نظر می‌رسد جیب‌بُری، منازعه، گدایی کردن و پرتاب کردن میوه از سوی پسربچه‌ها برای‌شان اهمیتی ندارد. یک مرد هم در حال پرتاب سگ است. در همین حال، جلاد در حالی که با بی‌تفاوتی نسبت به وضعیت جاری پیپ می‌کشد، بر چوبه‌ی دار تکیه داده است. گویی می‌خواهد بر این نکته تأکید کند که مقامات دولتی چقدر هیجان‌زده به نظر می‌رسند. در مقابل، گوشه‌ی سمت راست تصویر که بخشی از جمعیتِ منتظر را در حال باده‌نوشی نشان می‌دهد، حکایت از آن دارد که اعدام برای مردم، برخلاف مقامات دولتی، ارزش چندانی ندارد و بیشتر به

تفریح و سرگرمیِ روزانه شبیه است. این ترکیب در تصاویر بعدی صحنه‌های اعدام در انگلیس طی یک و نیم قرن بعدی نیز تکرار می‌شوند. این توده‌ی خشمگین هستند که توجه‌ها را به سمت خود جلب می‌کنند، جایی که نزاع‌کنندگان، افراد مست، فاحشه‌ها و دزدانِ مختلف در جلوی تصویر در حال جوش و خروش هستند و ثروتمندان از روی صندلی‌های‌شان در بالای جایگاه‌های چوبی و از بهترین مکان به این منظره نگاه می‌کنند. یکی از اصلی‌ترین الهام‌های بصری هوگارت برای نقاشی‌اش از تایبورن، حمل مسیح به همراه صلیب اثر پیتر بروگل[1]، نقاش هلندیِ قرن شانزدهم، بوده است، جایی که به نظر می‌رسد جمعیت پرهیاهو تا اندازه‌ی زیادی از فداکاریِ وحشتناکی که قرار است انجام شود، غافل هستند (تصویر ۲).

تصویر ۲- پیتر بروگل، حمل مسیح به همراه صلیب (۱۵٤٦)

در هر دو تصویر مشاهده می‌شود که «بازی‌ها و جشن‌ها مرگ را در میان خود پنهان

1. Pieter Bruegel

می‌کنند.» (Laqueur, 1989) و ابزارِ اعدام در میان جمعیتِ در حال انفجار به مثابه بازیگر اصلی، تقریباً محو می‌شود. اِسمیت نیز نقاشی هوگارت را تجزیه و تحلیل کرده و به این نتیجه رسیده است که «جمعیت شهری به سادگی می‌توانند به طور خودجوش به روش‌های بی‌شرمانه‌ی خود ادامه دهند» تا زمانی که افرادِ دارای «مقام اجتماعیِ بالاتر» با «ناکامیِ نمایش اعدام به‌عنوان یک عملِ قضاییِ ارتباطی در نظم فرهنگی و اجتماعی» مواجه شوند (Smith, 2008). این واقعیت که اعدام‌ها اغلب بی‌قاعده و بی‌ثبات بودند، در واقع، نشان می‌دهد که دولت علاقه‌ی چندانی به نمایش چوبه‌ی دار نداشت (Gatrell, 1994). این نکته‌ی مهمی است و ما را وامی‌دارد تا مسأله‌ی کارناوالِ اعدام را بیشتر بررسی کنیم، زیرا هم محکومان و هم جمعیت، واکنش‌های متنوعی، از نیایش و باده‌نوشی گرفته تا سرپیچی، خنده و تمسخر، نسبت به چوبه‌ی دار بروز می‌دهند.

در حالی که می‌توان از مطالعه‌ی تصویر به صورت مجزا چیزی به دست آورد، اما در تلاش برای یادگیری در مورد آئین‌های مربوط به اعدام‌های تایبورن، این اشتباه است که تصور کنیم هوگارت گزارش دقیقی از وقایع ارائه می‌دهد. چنانکه ایان بل[1]، به‌درستی اظهار می‌دارد که تماشاگران «ممکن است سگ‌های کوچک را به سوی محکومان پرتاب کرده یا نکرده باشند، اما گنجاندن چنین پرتابه‌ی توله‌سگی توسط هوگارت، نه این احتمال را تأیید و نه رد می‌کند.» (Bell, 1992) در عوض، نخستین گام این است که تصویر را به بافتارِ اصلی خود بازگردانیم، جایی که به عنوان یازدهمین تصویر از دوازده تصویر در مجموعه‌ی Industry and Idleness ظاهر می‌شود. در ده تصویرِ پیشین از این مجموعه، سرگذشت پر فراز و نشیبِ شاگردِ پرتلاشی که به ثروت و مکنت می‌رسد و با دخترِ کارفرمایش، توماس آیدل، ازدواج می‌کند، همراه با خودِ توماس آیدل در چند قسمتِ دنباله‌دار ترسیم می‌شود و سرانجام با انتقال آیدل به تایبورن به پایان می‌رسد.

1. Ian Bell

این بازنمایی‌ها ظاهراً دلالت بر یک پیام اخلاقی مستقیم دارند؛ به این معنا که اشتغال به کار و حرفه‌ای معین همواره باارزش است و کلاشی و پخته‌خواری محکوم به سرزنش. با این حال، نگاه دقیق‌تر نشان می‌دهد که هوگارت در واقع، پیامی آموزشی به مخاطب می‌دهد و با ابهام قابل‌توجهی با آن برخورد می‌کند. تعدادی از مفسران اشاره کرده‌اند که چگونه تضادهای شدید پس از آشکار شدن برخی ناسازگاری‌ها شروع به از بین رفتن می‌کنند. یکی از نمونه‌های آن روشی است که هوگارت، گودچایلد را ظاهراً به‌عنوان نمونه‌ی یک شاگردِ تمام‌عیار و مورد توجه ویژه‌ی کارفرمایش به تصویر می‌کشد، اما «شاگردی که به توده‌ی جمعیت نگاه می کند و فوراً متوجه پیامدهای شوم ازدواج شتاب‌زده‌ی خود با دخترِ استادش و تسخیر موذیانه و اجتناب‌ناپذیرِ استادش می‌شود.» (Moore, 1997) همچنین، ما در این ماجرا «به این نکته پی می‌بریم که جهان بر پایه‌ی ویژگی‌های اخلاقی سازماندهی نشده، بلکه با بخت و اقبال و پول سازماندهی شده است.» (Op.cit.) اینجاست که ادبیاتِ طنزآمیزِ هوگارت در گزنده‌ترین حالتِ ممکن قرار می‌گیرد و در کنار هم قرار گرفتن دو عنصر متضادِ مجرم و بی‌گناه، همچون خودِ کارناوال، تناقضات موجود در قلب نظم اجتماعی را آشکار می‌کند. این ادبیات از آنجایی حائز اهمیت هستند که با ظهور حوزه‌ی عمومی لیبرال از اوایل قرن هجدهم پیوند نزدیکی برقرار می‌کنند. «حوزه عمومی» بسیار بیشتر از یک قلمروی صرفاً گفتمانی، اما مبتنی بر شبکه‌ای از فضاها و نهادهای اجتماعی بود که آداب و رسوم را شکل می‌داد و رفتارهای شهرپسند و متمدنانه را ترویج می‌کرد. نیروی آزاد شده توسط بازارهای سرمایه‌داریِ نوظهور بود که رشد این نهادهای حوزه‌ی عمومی را به دنبال داشت و فلسفه‌ی روشنگری را قادر ساخت که این نوع بیان فرهنگی را بپذیرد.

با گذشت زمان، طنز «به مثابه یک شکلِ ذاتاً مردانه در مخالفت قاطع خود با احساساتِ تأثربرانگیز در نظر گرفته شد» (Gatrell, 2006) و با روش‌هایی که به موجب آن، زندگیِ

فرهنگیِ انگلیسی به طور فزاینده‌ای با ارزش‌های طبقه‌ی متوسط و فضایل «زنانه» ترکیب می‌شد، یکسان گشت. گاترل در تحلیل قبلی خود از اعدام‌های در ملأ عام، روش‌های پیچیده‌ای را بررسی می‌کند که در آن، احساس شفقت، همدردی و ترحم موج می‌زند. این احساساتِ اصلاح‌شده، سرانجام، نخبگانِ بریتانیاییِ قرن نوزدهم را به اظهارِ بی‌میلیِ نسبت به مجازات اعدام واداشت و نقشِ برجسته‌ای در کارزاری داشت که منجر به لغو اعدام در ملأ عام در سال ۱۸۶۸ شد. با این حال، یکی از ابهاماتی که حل‌نشده باقی مانده این است که آیا طبقات تحصیل‌کرده و فرهیخته‌ی جامعه، واقعاً با اعدام‌ها مخالف بودند یا اینکه به دلیل همراهیِ ظاهری با جوِ به‌وجودآمده در جامعه، تصمیم به مخالفت با آن گرفتند. علاوه بر این، گاترل تأکید می‌کند که کارزارِ مخالفت با اعدام با حذف چشم‌اندازِ رنج از دید عموم، به اجرای مجازات اعدام پایان داد. یادآوری این نکته مهم است که تا قرنِ بیستم، «قاتلان همچنان بر روی طناب‌های خیلی کوتاه یا خیلی بلند خفه می‌شدند و به جای ملأ عام، این بار در خلوت و پشت دیوارهای زندان به طرز وحشتناکی می‌مردند.» (Ibid) موضوعی که می‌توان از آن به «ماشینی شدنِ اعدام» یاد کرد و در بخش بعدی، به آیکونولوژی نقاشیِ مرتبط با این تحول می‌پردازیم.

۳. اندی وارهول: صندلی برقی و هنر همگانی

اندی وارهول، هنرمند پاپِ آمریکایی[۱] که پیش‌بینی می‌کرد «در آینده همگان پانزده دقیقه مشهور خواهند شد» (Hackett, 1989)، شهرت خود را از تولید آثار هنری با مضامینِ اجتماعی به دست نیاورد، بلکه این شهرت را مدیون نقاشی قوطی‌های سوپ کمبل[۲]،

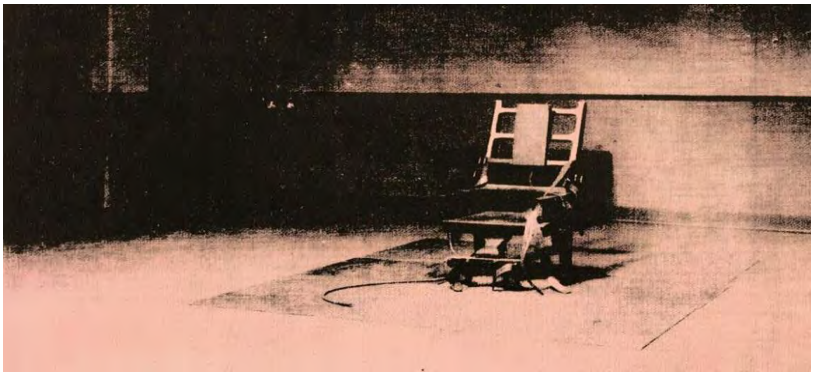
۱. هنر پاپ (Pop Art) یا هنر همگانی، جنبشی است که در دهه‌ی ۱۹۶۰ در شهر نیویورک شکل یافت و نامش را از فرهنگ مردم (Popular Culture) گرفت. علایق هنرمندان پاپ به فرهنگ جمعی، آنان را بیشتر به خلق تابلوهای پرزرق و برق با مفاهیم سیاسی، اجتماعی و حتی اخلاقی رهنمون ساخت. فیلم‌ها و آگهی‌های تبلیغاتی، داستان‌های شبه‌علمی، اشیای روزانه و کالاهای مصرفی، ابزار و موضوع این هنر جدید هستند (ریاضی، ۱۳۹۴).

2. Campbell's soup cans

کپی‌برداریِ چیدمان جعبه‌های صابون با علامت تجاری شرکت بریلو[1] با استفاده از چوبِ رنگ‌شده و تک‌چهره‌نگاریِ افراد مشهوری همچون مرلین مونرو[2] و الیزابت تیلور[3] بود. انتشار مجموعه تصاویر «صندلیِ برقی[4]» در سال‌های ۱۹۶۳ و ۱۹٦٤ به عنوان بخشی از مجموعه‌ی مرگ و فاجعه‌ی[5] این هنرمند، بر شهرت او افزود. در سال ۱۹٦۳ بود که در زندانِ ایالتی سینگ‌سینگ[6] در نیویورک آخرین حکم اعدام با صندلی برقی، یعنی اعدام اِدی لی مِیز[7] به دلیل ارتکاب قتل عمدیِ درجه‌ی یک، اجرا گشت (Acker & Stull, 2021). وارهول با الهام از این اعدام به عنوان مرجع در نقاشیِ صندلی برقی خود (تصویر ۳)، از مخاطبان خود می‌خواهد به این فکر کنند که چه کسی و چگونه در آمریکا به اعدام محکوم می‌شود. وارهول با به تصویر کشیدن یک اتاقِ اعدام خالی، تمرکز را از نقاشی به عنوان موضوع (ابژه) به مخاطب به عنوان مشاهده‌گر (سوژه) تغییر می‌دهد. بنابراین، او فضایی را که بیننده به عنوان یک تماشاگر و یک شاهد اشغال می‌کند در پیش‌زمینه‌ی این نقاشی قرار می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Brillo boxes
2. Marilyn Monroe
3. Elizabeth Taylor
4. Electric Chair
5. Death and Disaster series
6. Sing Sing Correctional Faculty
7. Eddie Lee Mays



تصویر ۳- اندی وارهول، صندلی برقی (۱۹٦٤)

در این تصویر، علامت نصب‌شده‌ی بالای در، احتمالاً از تماشاچیانِ غایب می‌خواهد که سکوت کنند. این موضوع نباید عجیب به نظر برسد، چرا که مردم همیشه در یک اعدام باید حضور داشته باشند، اما به صورت حاضرِ غایب و در عین اینکه حاضرند، حضورشان نباید محسوس باشد (Sarat, 2001). منتقدان هنری در گرایش خود به قرار دادن صندلی برقی در بافتار نمادگراییِ مذهبی اتفاق نظر دارند و در حالی که از انجام این کار می‌توان چیزهای زیادی به دست آورد (Smith, 2008)، به نظر می‌رسد بهتر است که این تصویر به عنوان یک نمادِ کاملاً نوین مورد توجه قرار گیرد.

بسیاری از سنت‌های هنری مسیحی به دنبال ترسیم رنج به مثابه راهی به سوی رستگاری بوده‌اند و با انجام این کار، بدنِ رنج‌دیده در فرهنگ غربی زیبایی‌شناسی شده و به یک موضوع ایدئولوژیک تبدیل شده است. طی قرون وسطی و پس از آن، تمایل مشخصی برای زیباسازی وقایع وحشتناک وجود داشته و منجر به خلق تصاویری شده است که اغلب بیانگر کشش و جاذبه‌ی جنسی میان افراد همجنس است؛ مانند نقاشی‌های مختلف از شکنجه و کشته شدنِ سنت سباستین[1]، یکی از نخستین قدیسان و شهدای مسیحی. در

1. Saint Sebastian

هر مورد، روابط بین رنج و رستگاری به‌روشنی بیان می‌شود. اما نقاشی‌ها احتمالات مهم دیگری را نیز ارائه می‌دهند، به‌ویژه در مواردی که تصاویر، مربوط به جنایتکارانِ اعدام شده و گناهکارانِ جهنمی باشد؛ کسانی که مرگ آن‌ها که دارای ارزشی هم‌پایه با انتظار سعادتمندانه‌ی شهدا و قدیسانِ در انتظار مرگ نیست. در عوض، این تصاویر ترس از جهنم را به تصویر می‌کشند. آن‌ها برای یادآوری نزدیکیِ مرگ به بینندگان طراحی شده بودند تا ایشان به موقع توبه کنند و در نتیجه، از عذابِ احتمالیِ دوزخ نجات یابند. در یادآوریِ حتمی الوقوع بودن مرگ، صندلی برقیِ وارهول مطمئناً از خلأ بین این جهان و جهان دیگر صحبت می‌کند و در حالی که تصویر ممکن است اعدام‌های قرون وسطایی را محکوم کند، این کیفیت انتزاعی، ابزاری و تحمل‌ناپذیرِ تصویر است که بسیار دلخراش می‌نماید.

صندلی برقی در اواخر قرن نوزدهم در آمریکای شمالی ابداع شد تا اعدام‌های دولتی را متمدن‌تر، انسانی‌تر و علمی‌تر از ظلم وحشیانه نشان دهد که در حلق آویز کردن مجرمان وجود داشت. اما روایت متفاوتی از این تغییرِ روش اجرای اعدام در آمریکا ارائه شده است. زمانی که گروه‌های سفیدپوستِ خودسر[1] در ایالات جنوبی، با تمایلات نژادپرستانه شهروندان سیاه‌پوست را به همان روش قانونی در ایالات شمالی مانند نیویورک، حلق‌آویز کرده و به قتل می‌رساندند، صدای اعتراض مردم بلند شد. به باور آن‌ها، دولت در ایالات شمالی همان کاری را انجام می‌دهد که جنایتکاران در ایالات جنوبی انجام می‌دهند. مشابهتِ روش قتلِ غیرقانونی و اعدامِ قانونی، خشم و نفرت عمومی نسبت به گروه‌های خودسر را به سمت ایالات شمالی روانه ساخت. به همین دلیل، برای متمایز کردن شیوه‌ی مجازات اعدام از قتل‌های دسته‌جمعی در ایالات جنوبی، ایالت نیویورک برای نخستین بار استفاده از صندلی برقی را در دهه‌ی ۱۸۸۰ در دستور کار قرار داد (Garland, 2010).

گروه‌های پیش‌گفته در ایالات جنوبی، برای اعتبار بخشیدن به اقدامات‌شان، تعدادی

1. Lynch-mob

کارت پستال را که بر روی آن تصاویری از سیاه‌پوستان را به صورت حلق‌آویزشده با طناب دار نشان می‌داد، تولید و منتشر کردند (تصویر ٤). این کارت پستال‌ها «در ابتدا به صورت محلی در شهرهای کوچک پخش می‌شدند و از طریق نصب بر روی مانتوها در لباس‌فروشی‌ها و آلبوم‌های خانوادگی و همچنین، مکان‌های عمومی مانند آرایشگاه‌ها و ویترین فروشگاه‌ها نمایش داده می‌شدند» (Polchin, 2007) و به‌روشنی بیانگر نژادپرستیِ مرتکبین و احساس مصونیت آن‌ها از تعقیب، محاکمه و مجازات بودند. گارلند توضیح می‌دهد که چگونه چنین تصاویری، جامعه‌شناسی مجازات را به شیوه‌هایی کاملاً عمیق به چالش می‌کشند؛ دست‌کم از آن رو که شکنجه و کشتن یک انسان به مثابه اقدامی همیشگی و یک موضوع مناسب و سرگرم‌کننده برای گفتگو با دوستان و خانواده تجربه می‌شدند (Garland, 2005). ادراکاتِ دریافتی از مجازات، فرایندهای تمدنیِ زندگی در عصر جدید را اغراق‌آمیز کرده و چنین تصاویری به ما یادآوری می‌کنند که چه میزان از فرهنگِ قرون وسطایی در تخیل فرهنگی معاصر باقی مانده است.

تصویر ٤- کارت پستال رنگی از قتل ویرجیل، رابرت و توماس جونز و جوزف رایلی در ۳۱ ژوئیه ۱۹۰۸، راسلویل، کنتاکی

تصاویرِ وارهول از پیش پاافتادگیِ بسیاری از جنبه‌های زندگی مدرن در دوران رفاه و آرامش

پس از جنگ جهانی دوم صحبت می‌کنند؛ به گونه‌ای که ماشین‌ها، جت‌ها، آسمان‌خراش‌ها و سوپرمارکت‌ها همه در این مجموعه حضور دارند. توجه به این نکته ضروری است که از ابتدا، هنر همگانی «شکلی از تهاجم نمادین» را تشکیل می‌داد که «افراط و آرزو» را با هم ترکیب می‌کرد (Hebdige, 1998). مجموعه‌های مرگ و فاجعه‌ی وارهول را می‌توان به عنوان تداومِ طرح انتقادی در نظر گرفت.

به همین ترتیب، مجموعه‌ی سیزده مرد تحت تعقیبِ[1] او (تصویر ۵) به وضوح به عنوان برداشتی وارونه از رؤیای آمریکایی در نظر گرفته شده است.[2] وقتی از اندی وارهول برای تزئین سردرِ غرفه‌ی ایالت نیویورک در نمایشگاه جهانی نیویورک در سال ۱۹۶۴ دعوت شد، وی تصاویرِ سیزده مرد تحت تعقیبِ اداره‌ی تحقیقات فدرال را بر روی بومِ نقاشیِ سی متری چاپ کرد. اما، فرماندار نیویورک، نلسون راکفلر، بر حذف موقت نقاشی دیواری به دلیل مشکلات قانونی اصرار داشت، زیرا هفت نفر از سیزده مجرمِ به تصویرکشیده‌شده اصالتاً ایتالیایی بودند و فرماندار برای مبارزات انتخاباتی خود به رأی ایتالیایی‌ها نیاز داشت (Harris, 2014).

1. Thirteen Most Wanted Men

۲. رؤیای آمریکایی یک مفهوم چندوجهی است. سیاستمداران آمریکایی این ایده را مطرح می‌کنند که هر کسی می‌تواند ثروتمند و موفق شود، به شرطی که به‌سختی کار کند و انتخاب‌های خوبی داشته باشد. اما بسیاری، رؤیای آمریکایی را در اقتصاد و جامعه‌ی امروزی کمتر قابل قبول می‌دانند. رؤیای آمریکایی طبقه‌ی کارگر را تشویق می‌کند تا زمانی که از مافوق خود پیشی نگرفته‌اند، به تلاش خود ادامه دهند. استفاده از این مفهوم برای حفظ اطاعت و تقویت این ایده که «کارِ سخت، اثربخش است»، به‌ویژه در فضای سیاسی امروزِ آمریکا مورد تردید است. مفهوم کلی رؤیای آمریکایی به عنوان یک نیروی محرک و مثبت در جامعه‌ی آمریکا تلقی می‌شود، اما انگیزه‌ی زیربنایی آن می‌تواند ثابت کند که اجرای آن برای طبقه کارگر خطرناک و ناعادلانه است. برای مطالعه‌ی بیشتر در این باره، به مقاله‌ی زیر رجوع کنید:

Riggio, C. R. (2021), 27, (1), 1-21.

تصویر ۵- اندی وارهول، سیزده مرد تحت تعقیب (۱۹٦٤)

عکس‌هایی که پلیس از این افراد گرفت، در عین اینکه یک سند رسمی محسوب می‌شوند، می‌توانند به عنوان یک اثر هنری نیز در نظر گرفته شوند. آن‌ها بازتاب‌دهنده‌ی «قدرت دولت برای القا و بیانِ یک‌سویه داستان جنایی با استفاده از ابزارهای بازنماییِ عکاسی علیه جمعیت‌های خاص، عمدتاً فقرا، محرومان، مهاجران، بومیان و سایر گروه‌های نژادی» هستند (Fleetwood, 2020). از چشم‌انداز نظریِ هنر، عکس‌های افرادِ بازداشت‌شده، بخشی ذاتی از به اصطلاح «زیبایی‌شناسیِ حبس‌بنیاد[1]» هستند که بیانگرِ وضعیتِ «تولید هنر در شرایط فقدان آزادی» می‌باشند (Ibid). از این لحاظ، عکس‌های پیش‌گفته را می‌توان نمونه‌ای از بصری‌سازیِ زندان نیز در نظر گرفت که کارکرد اصلی آن «حفظ مقوله‌ی زندانی به‌عنوان عنصری حذف شده از جامعه‌ی مدنی و فردی که مستحق مجازات، حبس و ناتوان‌سازی توسط دولت است» می‌باشد (Ibid). در واقع، عکس‌های زندانیان تا حد زیادی درک جامعه را از موضوعات مجرمانه شکل می‌دهند و به داغ‌ننگ‌های

1. Carceral Aesthetics

بصری تبدیل می‌شوند که زندانیان هیچ راهِ گریزی از آن ندارند. همچنین، این تصاویر بازتاب‌دهنده‌ی «چارچوب‌های تنبیهی دولت حبس‌بنیاد» (Ibid) هستند و تأثیر زیادی بر نحوه‌ی بازنمایی مجرمان در رسانه‌های جمعی، گفتمان سیاسی و تولیدات فرهنگی دارند.

وارهول با تصاویرش، زیبایی‌شناسی جرم و جایگاه مجرمان در هنر معاصر را متحول ساخت. موضوع اصلی نمایشگاه جهانی، عصرِ فضا، جشنِ نوآوری‌های فناورانه و دستاوردهای یک انسان «در یک کره‌ی در حال کوچک شدن در جهانِ در حال گسترش، اختراعات، اکتشافات، هنر، مهارت‌ها و آرزوهای او» بود (Rosenblum, 1988). در بنیادی‌ترین سطوحِ شکل (بخش‌های سفیدِ پس‌زمینه‌ی تصویر) و محتوا (چهره‌های مجرمان)، نقاشی دیواری وارهول «روایتی کاملاً متفاوت با نمایش‌های تمام‌رنگی و آینده‌نماهای[1] عرضه‌شده در نمایشگاه ارائه می‌دهد.» (Meyer, 2002) این نشان می‌دهد که حتی یک شکل انحرافی از دستاوردهای آمریکایی می‌تواند در قلمروی زیبایی گنجانده شود و در نتیجه، به یک موضوع زیبایی‌شناختی تبدیل شود.

آثار وارهول بازتاب‌دهنده‌ی وضعیت ارتکاب جرم در آمریکای پس از جنگ جهانی دوم هستند. «آمریکا از مدت‌ها پیش قهرمانان افسانه‌ای مانند گاوچران تفنگ‌به‌دست[2]، مجرم نیک‌سیرت[3] و ابرمردِ دادگستر[4] را ستوده بود، اما در دوران پس از جنگ، جرم و خشونت، تبدیل به جزء فراگیر زندگی روزمره‌ی شهری شد.» (Stich. 1987) در واقع، در سال ۱۹۵۵ در هر پانزده ثانیه یک جرم واقع می‌شد، در حالی که تا سال ۱۹۶۶ نرخ جرم به پنج برابر بیشتر از نرخ جمعیت ایالات متحده افزایش یافت (Ibid). وارهول با به تصویر کشیدن

---

۲. آینده‌نما (Futurama)، مجموعه‌ی پویانمایی‌های کمدی و علمی- تخیلی‌ای است که توسط مَت گرینینگ (سازنده سیمپسون‌ها) و دیوید اِکس. کوهن (از نویسندگان سیمپسون‌ها) ساخته و پرداخته شده است.

2. Gun-toting Cowboy

3. Golden-hearted Outlaw

4. Avenging Superman

مجرمان به‌عنوان ضدقهرمانان نمادین، موقعیت آمریکا را به عنوان مرکز جهانی جرم و خشونت اعلام و پیوند خاصی را بین مجرمان و ستاره‌های سینما برقرار کرد. مجرمانی که در فهرستِ افرادِ تحت تعقیب قرار داشتند، بیانگر «تحقق نادرست رؤیای آمریکایی» بودند: موفق در حرفه‌ی انتخابی خود، اغلب ثروتمند و گاه مشهور، بهره‌مند از فرصت‌ها و منابع بی‌کرانِ موجود در آمریکا که به طور پنهانی از سوی بخشی از جریانِ رسانه‌ای در ایالات متحده حمایت می‌شدند و نبوغ آن‌ها در ارتکاب جرم در قالبِ پوشش‌های خبری، رمان‌های جنایی و فیلم‌ها ستایش می‌شد (Ibid). وی توانست قطب‌های مثبت و منفیِ شهرت نمادین و گمنامیِ محض را از طریق نمایش شخصیت‌های بدنام و انگشت‌نما در هم‌آمیزد و ایده‌ی معروف ۱۵ دقیقه‌ایِ شهرت او نیز در سیزده مرد تحت تعقیب به مثابه نمادِ عصرِ حاضر و صندلی برقی به مثابه نوعی صلیبِ نوین تبلور یافته است.

آن‌سان که ملاحظه شد، نقاشیِ اعدامِ «فرانسیس گودچایلد» و تصویرِ اعدام با صندلی برقی هر دو، مستعد ارائه تفسیری جامعه‌شناختی هستند. یکی، به نقش اعدام در دوره‌ای از تاریخ اروپا اشاره می‌کند که در آن، نمایشِ عمومیِ مرگِ محکوم بر روی چوبه‌ی دار، در اصل، نمایش قدرتِ بلامنازعِ دولت تلقی می‌شد و بدنِ مجرم، کانونِ اِعمالِ این قدرت. اما، این وضعیت، پایدار نماند و با تغییراتی که در سطح دانش و بینش مردمان پدید آمد، اعدام، دیگر نه نشانه‌ی قَدَرقدرتیِ دولت که حاکی از ضعف و زبونی آن بود. در چنین شرایطی، سازِکارهای تنبیهی نامرئی شدند. دیگر خبری از برپاییِ کارناوال‌ها در سطح شهر نبود. ابزارهای فناورانه به کمک دولت آمدند و اعدام را ظاهراً انسانی ساختند؛ انسانی به این معنا که مجرم را بر روی صندلی بستند، جریان برق را با نصب الکترود روی بدنش، از آن عبور دادند تا اعضای حیاتی‌اش به تدریج از کار بیفتد و در نهایت، به او گفتند: «به پایان سلام کن!»

نتیجه‌گیری

در تلاش برای بازگرداندن هنر به چارچوب تفاسیرِ جامعه‌شناختی، باید تاریخ‌ها، نظریه‌ها و روش‌ها را از تاریخ هنر وام بگیریم، اما این کار نباید موضوعی ساده و پیش پا افتاده تلقی شود. ما نیازمند درکی قوی از آنچه رشته‌های مختلف، مورد بحث قرار می‌دهند، هستیم تا بتوانیم با رویکرد انتقادی و استفاده از تخیل‌مان در آن‌ها مداخله کنیم. آیکونولوژیِ تصاویر و نقاشی‌های راجع به اعدام، مسیر ارزشمندی برای درکِ نه تنها نوع نگرش مردم به تصاویر و نحوه‌ی تفکر آن‌ها در مورد جهان، بلکه همچنین، شرایط متغیر تاریخی و ساختار اجتماعیِ عاملیت هنری فراهم می‌کند. آنچه ظاهر می‌شود، نقدی جزئی از جبر اقتصادی و سیاسی است، هرچند نقشی را که اَعمال مادی در شکل دادن به پایه‌های سازمان‌یافته‌ی اجتماعیِ تولید و مصرفِ هنری ایفا می‌کنند، به رسمیت می‌شناسد. از جنبه‌های مهم، تمرکز بر هر دو پرسشِ «چه» و «چگونه»، به ما امکان می‌دهد معانی پنهان را جست و جو کنیم و ما را قادر می‌سازد تا چیزی از ذهنیت‌های زمان‌های پیشین را درک کنیم و در حالی که «هیچ دو مورخ، ذهنیت‌ها را کاملاً یکسان نمی‌بینند»، می‌توان بین گرایش‌های «قوی» و «ضعیف» تمایز قائل شد؛ جایی که مورد نخست، «ساختارهای ذهنی پویا» و دومی، «عادات ذهنیِ ایستا» هستند (Gaskill, 2000).

در این مقاله، با تمرکز اصلی بر دو تصویر از روش‌های مختلفِ اجرای مجازات اعدام، شیوه‌های متفاوتِ ترسیم منظره‌ی رنج در قرن هجدهم و بیستم به تصویر کشیده شد. هر یک از تصاویر، در عین حال که آثاری از تخیل و سرشار از معنای نمادین هستند، نباید با واقعیت تاریخی اشتباه گرفته شوند. آن‌ها در زمینه‌های خاصی تولید شده‌اند و آثار ارزشمندی از قراردادهای حاکم بر ادراک در فرهنگی معین به جا گذاشته‌اند. ما نقاشی کارناوال اعدامِ توماس آیدل از هوگارت و صندلی برقیِ وارهول را به مثابه دو اثرِ هنریِ نمادین از دو عصرِ بسیار متفاوت را در کنار هم قرار داده‌ایم تا از بازنمایی‌های مجازات

درس‌های تازه‌ای بگیریم. در حدود یک دهه‌ی اخیر، توجه فزاینده به مسائل بصری در پژوهش‌های مرتبط با جرم و مجازات، باعث شده است که جامعه‌شناسان روابط خود را با مسئله‌ی نمایش مورد بازنگری قرار دهند. اگرچه به نظر می‌رسد این برنامه مدت‌ها پیش به پایان رسیده است، اما کار آسانی نیست. مشکلات به این دلیل به وجود می‌آیند که رشته‌ی جامعه‌شناسی مجازات، چنان تحت نفوذِ «واژه‌ها و اعداد» قرار گرفته که صرفاً معرفی تصاویر به محققان، احتمالاً توسعه‌ی جنبه‌ی بصریِ این رشته‌ها را به تأخیر می‌اندازد، زیرا موجب این تصور نادرست می‌شود که تجزیه و تحلیل نوشتاری یا عددی می‌تواند به نحوی مبهم و نه‌چندان روشن در این رشته نفوذ کند (Ferrell, et al, 2008). به همین دلیل، چاره‌ای جز توسعه‌ی درک پیچیده‌تر از موضوعات بصری وجود ندارد و این مقاله را می‌توان به عنوان تلاشی برای کمک به این برنامه قلمداد کرد. در انجام این کار، باید بتوانیم با نشان دادن اینکه چگونه تحلیل بصری، هرگز به خودی خود، مقصودِ نهایی نیست و باید هدف تبیین اجتماعی و سیاسی را با جدیت در نظر داشته باشد، به چرخش فرهنگی در این رشته افزوده باشیم. نقاشی‌ها و متون بصری داستان‌هایی هستند که ما درباره‌ی خودمان می‌گوییم و روزنه‌ای را برای نگاه کردن به عملکردهای اجتماعی از چشم‌اندازی متفاوت می‌گشاییم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

الف- منابع فارسی

ریاضی، محمدرضا (۱۳۹۴). تاریخ هنر جهان. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
عبدی، ناهید (۱۳۹۰). درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربرد؛ مطالعه‌ی موردی نقاشی ایرانی. تهران: سخن.
مختاریان، بهار (۱۳۹۵). «نظریه و روش در تحلیل و تفسیر تصویر». چیدمان ۵ (۱۴): ۲۴_۳۲.
ینسن، مریام ایوان و ان. دان، پیتر (۲۰۰۶). روایت‌آمیزی در دُن کیشوت. ترجمه بهروز قیاسی (۱۳۹۶). تهران: اطراف.

ب- منابع خارجی

Acker, J. and Brian S. (2021). Life After Sentence of Death: What Becomes of Individuals Under Sentence of Death After Capital Punishment Legislation is Repealed or Invalidated. Akron Law Review, 54 (2): 267-328.

Bakhtin, M. (1984a). Problems of Dostoevsky's Poetics. Minnesota: University of Minnesota Press.

Bakhtin, M. (1984b). Rabelais and his World. Bloomington: Indiana University Press.

Bell, I. (1992). Literature and Crime in Augustan England. London: Routledge

Bourdieu, P. (1993). Sociology in Question (Theory, Culture & Society). London: Sage.

de Mandeville, B. (1964). An Enquiry into the Causes of the Frequent Executions at Tyburn. Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, University of California.

Edgerton, S. (1985). Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance. Ithaca: Cornell University Press.

Fielding, H. (1988). An Enquiry into the Causes of the Late Increase in Robbers. Oxford: Clarendon Press.

Fleetwood, N. (2020). Marking Time: Art in the Age of Mass Incarceration. Cambridge: Harvard University Press.

Ferrell, J., Hayward K. and Young J. (2008). Cultural Criminology: An Invitation. London: Sage.

Gamer, M. (2015). The Sheriff's Picture Frame: Art and Execution in Eighteenth-Century Britain. PhD thesis, Yale University.

Garland, D. (2010). Peculiar Institution: America's Death Penalty in an Age of Abolition. Cambridge: Harvard University Press.

Garland, D. (2005). Penal excess and surplus meaning: public torture lynching in twentieth century America. Law and Society Review, 39 (4), 793-834.

Gaskill, M. (2000). Crime and Mentalities in Early Modern England. Cambridge: Cambridge University Press.

Gatrell, V. (2006). City of Laughter: Sex and Satire in Eighteenth Century London. London: Atlantic Books.

Gatrell, V. (1994). The Hanging Tree: Execution and the English People, 1770-1868. Oxford: Oxford University Press.

Hackett, P. (Ed.). (1989). The Andy Warhol Diaries. Manchester: Grand Central Pub.

Harris, L. (2014). Thirteen Most Wanted Men: Andy Warhol and the 1964 World's Fair. New York: The Queens Museum.

Hawthorn, G. (1987). Enlightenment and Despair: A History of Social Theory. Cambridge: Cambridge University Press.

Hebdige, D. (1988). Hiding in the Light: On Images and Things. London: Routledge.

Hennion, A. and Grenier, L. (2001). Sociology of Art: New Stakes in a Post-Critical Time. London: Post-Critical.

Isrow, Z. (2017). Defining Art and Its Future. Journal of Arts & Humanities, 6 (6): 84-94.

Laqueur, T. (1989). Crowds, carnival and the State in English executions, 1604-1868. In A. Beier, D. Cannadine and J. Roshenheim (Eds.). The First Modern Society: Essays in English History in Honour of Laurence Stone. Cambridge: Cambridge University Press.

Meyer, R. (2002). Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth Century American Art. Boston: Beacon Press.

Moore, L. (1997). The Thieves' Opera. Harmondsworth: Penguin.

Panofsky, E. (2009). Iconography and Iconology: An introduction to the Study of

Renaissance Art', in Preziosi, D. (Ed.). The Art of Art history: A Critical Anthology. Oxford: Oxford University Press.

Polchin, J. (2007). Not looking at lynching photographs', In F. Guerin and R. Hallas (Eds.). The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture. London: Wall-flower Press.

Riggio, C. R. (2021). Defining the American Dream: A Generational Comparison. Modern Psychological Studies, 27 (1), 1-21.

Rosenblum, R. (Ed.) 1989. Remembering the Future: The New York World's Fair from 1939 to 1964. New York: The Ques Museum.

Sarat, A. (2001). When the State Kills: Capital Punishment and the American Condition. Princeton: Princeton University Press.

Simon, J. and Sparks, R. (2013). Punishment and Society: The Emergence of an Academic Field. London: Sage.

Smith, P. (2008). Punishment and Culture. Chicago: University of Chicago Press.

Stich, S. (1987). Made in USA: An Americanization in Modern Art, the '50s and '60. Berkeley: University of California Press.

Tanner, J. (2003). Introduction: Sociology and Art History. in Tanner, J. (Ed.). The Sociology of Art: A Reader. London: Routledge.

Wölfflin, H. (1950). Principles of Art History, New York: Dover.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی