مصورسازی ویکتوریایی نمایشنامه‌های شکسپیر در ویراست‌های گراوور چوب، ۶۰-۱۸۴۰

چکیده:

از زمان تولد نسخه‌های مصور نمایشنامه‌های شکسپیر در قرن هجدهم و رشد بی‌سابقه آن‌ها در قرن نوزدهم، هنرمندان با افزودن روایتِ مکان‌مندِ بصری در کنار متن نمایشنامه‌ها، حداکثر ظرفیت زیبایی‌شناختی متن را آشکار می‌ساختند. به عبارت دیگر، عمیق‌تر کردن نگاه خوانندگان به داستان و ایجاد واکنش احساسی در سایه تصاویری که از شخصیت‌های نمایشنامه چهره‌ای دقیق‌تر به دست می‌داد از مهم‌ترین قدرت مصورسازی نمایشنامه‌هاست. لذا بررسی اهمیت زیبایی‌شناختی این نسخه‌ها امری ضروری در حوزهٔ مطالعات مصورسازی آثار شکسپیر به شمار می‌رود. بنابراین، هدف اصلی نگارش این مقاله نشان دادن اهمیت زیبایی‌شناختی تصویرگری کتاب در نسخه‌های ویکتوریایی آثار شکسپیر و پاسخ به این پرسش است که «استفاده از تکنیک گراوور چوب در مصورسازی آثار شکسپیر چگونه درک هرمنوتیکی از نمایشنامه‌ها را افزایش داد؟». لازم به ذکر است که این تحقیق کتابخانه‌ای، کیفی و توصیفی-تحلیلی است و بازنمایی بصری صحنه‌های منتخب دو نسخه از مهم‌ترین نسخه‌های این دوران که از تکنینک گراوور چوب بهره برده و بین سال‌های ۱۸۴۰ تا ۱۸۶۰ (سال‌های اوج استفاده از این تکنیک) منتشر شده‌اند را بررسی می‌کند. نسخه‌های ذکر شده به ترتیب نسخهٔ بری کورنوال و نسخهٔ هووارد استونتون هستند. بینش انتقادی این پژوهش نیز از اصول نظری گاتهولد لسینگ در مورد هنرهای مکان‌مند و زمان‌مند به دست آمده است تا این نتیجه حاصل شود که تکنیک گراوور چوب برای خلق هنر مکان‌مند می‌تواند افزایش جلوهٔ زیبایی‌شناختی متن و تولد دوبارهٔ شکسپیر را به روش‌های متفاوتی مانند تعدد تصاویر، استفاده از وینیئت، و قرارگیری تصاویر در کنار متن که هنری زمان‌مند است، میسر سازد.

واژگان کلیدی: گراوور چوب، شکسپیر، مصورسازی، گاتهولد لسینگ، هنرهای مکان‌مند و زمان‌مند

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۸

افروز خالقی

دانشجوی دکتری تخصصی، زبان و ادبیات انگلیسی، واحد علوم و تحقیقات،دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

Email: khaleghiafrooz@gmail.com

مرتضی لک

(نویسنده مسئول)، استادیار ادبیات انگلیسی، گروه زبان انگلیسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، ،تهران، ایران.

Email: morteza.lak@gmail.com

هدا شب‌رنگ

استادیار ادبیات انگلیسی، گروه زبان انگلیسی، دانشگاه خاتم، تهران، ایران.

Email: h.shabrang@khatam.ac.ir

DOI: شناسه دیجیتال

10.22051/jtpva.2024.47339.1587

مقدمه

نقطهٔ آغاز سنت مصورسازی نسخه‌های آثار شکسپیر به قرن هجدهم و گراوور روی ورقه‌های مس[۱] باز می‌گردد. اما به دلیل سختی‌های پروسه چاپ در آن زمان، ویراستاران می‌توانستند در هر جلد یا در بهترین حالت برای هر نمایشنامه تنها یک یا دو تصویر تهیه ببینند. لذا برای حل این مشکل و کاهش قیمت نسخه‌ها، ویراستاران به راهکارهای مختلفی متوسل شدند. تأثیرگذارترین استراتژی در کاهش قیمت نسخه‌ها از یک سو و افزایش کیفیت از سوی دیگر استفاده از گراوور چوب[۲] بود.

این تکنیک که توسط تامس بیویک[۳] در اواخر دههٔ ۱۷۸۰ اختراع شده بود، هنرمندان را قادر ساخت تا تصاویری با سطح بالایی از پیچیدگی تولید کنند که ارزان و بادوام باشد. علاوه بر این، مصورسازی کتاب نیز شکل‌های متنوع‌تری، هم از لحاظ مفهومی و هم سبکی، به خود گرفت. از این حیث، سفر خواننده به نمایشنامه با تغییر تکنیک‌های تولید و افزایش ادغام عناصر کلامی و بصری همراه شد. بدین طریق که پس از گراوور نقوش بر لوح‌های چوبی، ناشران می‌توانستند آن‌ها را در دستگاه چاپ قرار داده و کلمات و تصاویر را در یک صفحه با هم به چاپ برسانند. لذا در مقایسه با نسخه‌های تک تصویری قدیمی، این نوع تولید به دلیل تعداد بسیار زیاد تصاویری که در خود جای داده است، ظرفیت بیشتری برای تمرکز بر لحظات خاص و کند کردن و یا تسریع لحظات را دارد. برایان میدمنت در همین باره می نویسد: «گراوور چوب به طور چشمگیری امکان ادغام متن و تصویر را در یک صفحهٔ چاپ شده با استفاده از روش‌های ارزان و آسان (از نظر فنی) گسترش داد» (Maidment, 2001: 89). بدین ترتیب گراوور چوب، همراه با تکنیک‌های کارآمدتر چاپ، صنعت ادبیات را به یک صنعت تجاری تولید انبوه تبدیل کرد و کتاب‌های مصور برای اولین بار در دسترس کارگران و طبقهٔ متوسط جامعه قرار گرفت. لذا، از بسیاری جهات، گراوور چوب رسانه جدید عصر ویکتوریایی به شمار می‌رفت که مانند اینترنتی که امروزه از آن بهره می‌بریم، بر تمام بخش‌های جامعه تأثیر گذاشته و دانش را به روش‌هایی بدیع و در بین تمام طبقات اجتماعی توزیع کرد.

بین سال‌های ۱۸۴۰ و ۱۸۶۰، یعنی زمانی که چاپ نقش برجسته[۴] که تکنیک گراوور چوب یکی از انوع آن است به پختگی و محبوبیت رسیده بود، بهترین نسخه‌های مصور متولد شدند. از مهم‌ترین ویراستاران این دوره می‌توان به بری کورنوال[۵] اشاره کرد که در سال ۱۸۴۳ و با همکاری کنی میدوز[۶] نسخه‌ای که مزین به بیش از هزار گراوور بود، منتشر کرد. سپس، بین سال‌های ۱۸۵۷ و ۱۸۶۰، راتلج[۷] نسخه هووارد استونتون[۸] را با بیش از هشتصد گراوور چوب به چاپ رساند که توسط برادران دیئل[۹]، قدرتمندترین شرکت گراوور چوب در آن زمان، بر اساس طرح‌های جان گیلبرت[۱۰]، خلق شده بودند. به طور کلی، اهمیت فرهنگیِ نسخه‌هایِ مصور گراوور چوب در این واقعیت ضمنی نهفته است که فن‌آوری‌های چاپ در قرن نوزدهم چنان توسعه یافته بودند که ناشران می‌توانستند چنین پروژه‌های بلندپروازانه‌ای را انجام دهند. لذا جهت پاسخگویی به پرسش تحقیق، «استفاده از تکنیک گراوور چوب در مصورسازی آثار شکسپیر چگونه درک هرمنوتیکی از نمایشنامه‌ها را افزایش داد؟»، این مطالعه بر آن شده تا اهمیت هنرهای مکان‌مند (تصاویر) این نسخه‌ها را به طور موشکافانه‌ای بررسی کند.

روش پژوهش

این تحقیق کتابخانه‌ای، کیفی و توصیفی-تحلیلی است و نسخه‌هایی از شکسپیر که از تکنینک گراوور چوب بهره برده و بین سال‌های ۱۸۴۰ تا ۱۸۶۰ (که سال‌های اوج استفاده از این تکنیک هستند) منتشر شده‌اند را موشکافانه بررسی می‌کند. نسخه‌های ذکر شده به ترتیب نسخه بری کورنوال و نسخه هووارد استونتون هستند. شایان ذکر است که به دلیل دسترسی محدود به نسخه‌های مصور چاپی، تنها بر نسخه‌هایی از این دو ویراست تمرکز می‌شود که به صورت آنلاین در وب‌سایت‌های shakespeareillustration.org و babel.hathitrust.org موجود بودند. علاوه بر این، از آنجایی که تجزیه و تحلیل تمام نمایشنامه‌ها و تصاویر باعث می‌شد این مطالعه از محدودهٔ قابل قبول تعداد کلمات فراتر رود، تنها یک یا دو تصویر از یک یا دو نمایشنامه به نمایندگی از باقی تصاویر و نمایشنامه‌ها از هر نسخه بررسی می‌شود.

لازم به ذکر است که این مطالعه از چارچوب نظری گاتهولد افرایم لسینگ[۱۱] برای پیشبرد پژوهش یاری می‌جوید. لسینگ از طریق مقالات انتقادی خود، به ویژه در لائوکون[۱۲] که در آن از تمایز بین شعر و نقاشی دفاع کرده، نقشی اساسی در ایجاد چارچوب فکری برای ادبیات

ایفا کرده است. بستر نظری لسینگ در مورد هنرهای مکان‌مند[۱۳] و زمان‌مند[۱۴] نیز سهمی اساسی در درک این اشکال هنری دارد. به گفته لسینگ، نقاشی یک هنر مکان‌مند است که برای انتقال پیام‌های بصری و نشان دادن اجسام در مکان از طریق استفاده از رنگ‌ها و خطوط کاربرد دارد. از سوی دیگر، شعر و متون ادبی هنر زمان‌مند هستند که در طول زمان از طریق کلمات و زبان آشکار می‌گردند (Lessing, 1853: 91). او استدلال می‌کند که هر شکل هنری دارای نقاط قوت و محدودیت‌های منحصربه‌فرد خود است؛ به عبارتی نقاشی بر زیبایی‌شناسی بصری تمرکز دارد در حالی که شعر با روایت‌ها و احساسات درگیر می‌شود. به علاوه، در حالی که نقاشی با ارائهٔ تجربه بصری می‌تواند بلافاصله درک شود، متن ادبی نیاز به تخیل و تفسیر فعال دارد؛ یعنی خوانندهٔ شعر موظف است با متن درگیر شود و خلأهای کلمات را پر کند تا تصاویر ذهنی ایجاد کرده و معنا بسازد. در چارچوب هنرهای زمان‌مند نیز لسینگ استدلال می‌کند که نقاشی در توانایی خود برای به تصویر کشیدن رویدادهای زمانی محدود است. به دیگر سخن یک نقاشی تنها می‌تواند یک لحظه در زمان را به تصویر بکشد؛ لذا به نمایش گذاشتن پیشرفت وقایع داستان یا گذر زمان، کار یک تصویر نیست (Lessing, 1853: 91). این مسئله به این دلیل است که هنرهای مکان‌مند به بازنمایی بصری و یا انجماد یک لحظه یا صحنه خاص در زمان اولویت دارند اما هنگامی که هر دو هنر زمان‌مند و مکان‌مند با هم ادغام شوند، نظاره‌گر اوج تأثیرگذاری خواهیم بود. لذا لسینگ همواره به دنبال ایجاد مرز بین این دو شکل هنری بوده و در عین حال ماهیت متقاطع آن‌ها را نیز تصدیق می‌کند. به دیگر سخن، او با تشخیص تفاوت‌های بین هنر مکان‌مند و هنر زمان‌مند، امکان درک عمیق‌تر کیفیت‌های مربوطه را فراهم و از همزیستی آن‌ها حمایت می‌کند؛ البته بدون آنکه یکی از این اشکال هنری سعی در تحت‌الشعاع قرار دادن و یا بی‌ارزش نشان دادن دیگری داشته باشد (Lessing, 1853: 91-98).

پیشینهٔ پژوهش

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، هدف اصلی این پژوهش، تحلیل نسخه‌های ویکتوریایی شکسپیر از طریق اصول نظری لسینگ است. برای انجام این امر، مرور برخی ادبیات مرتبط با نمایش‌های بصری نمایشنامه‌های شکسپیر الزامی است. بنابراین، در این بخش، برخی از کتاب‌ها و مقالات مورد بررسی قرار می‌گیرند تا دیدگاه خواننده به اهمیت مصورسازی را روشن کنند.

استوارت سیلارز[۱۵]، پژوهشگری برجسته در بررسی ساختار تصاویر و نقاشی‌های مربوط به آثار شکسپیر است که در هر یک از مقاله و کتاب‌هایش به نام‌های شکسپیر دیده‌شده[۱۶] (۲۰۱۸)، شکسپیر در رنگ: نسخه‌های مصور، ۱۹۰۸-۱۹۱۴[۱۷] (۲۰۱۵)، شکسپیر و هنر تجسمی[۱۸] (۲۰۱۲)، و شکسپیر مصورسازی‌شده[۱۹] (۲۰۰۸)، در کنار بررسی تعدادی نقاشی از نمایشنامه‌های آثار شکسپیر، بر نسخه‌های مصور مهم قرن‌های ۱۸ و ۱۹ نیز اشاراتی دارد. در این منابع تمرکز سیلارز بیشتر بر فرهنگ نشر و تاریخچهٔ پیدایش این نسخه‌هاست. علاوه بر این، او نشان می‌دهد که تصویرها نه عملکرد دراماتیک، بلکه وقایعی را به تصویر می‌کشند که گویی در زندگی واقعی و فراتر از صحنه تئاتر رخ می‌دهند. لذا سیلارز به خواننده اطمینان می‌دهد که مصورسازی یک ویژگی اصلی در پیشرفت درک هرمنوتیکی از آثار شکسپیر است.

کتاب آلن یانگ[۲۰]، هملت و هنرهای تجسمی، ۱۷۰۹-۱۹۰۰[۲۱] که در سال ۲۰۰۲ منتشر شد، نیز کاوشی جامع از تصاویر نمایشنامهٔ معروف شکسپیر در هنرهای تجسمی در طول دو قرن را ارائه می‌کند. یانگ اشکال مختلف هنرهای تجسمی را از نقاشی گرفته تا حکاکی و لیتوگرافی و همچنین پوسترهای تئاتر و مصورسازی کتاب را با دقت بررسی کرده و با کنکاش در این مجموعه گسترده از آثار هنری، به طور موثر تفاسیر در حال تحول و اهمیت فرهنگی نسبت داده شده به هملت در طول تاریخ را برجسته می‌سازد. علاوه بر این، تجزیه و تحلیل او بر تغییر سبک‌های هنری در طول زمان و تأثیر آن‌ها در انتقال شخصیت‌ها و مضامین پیچیده هملت به صورت بصری روشنی می‌بخشد.

این منابع از مواردی بودند که کمک شایانی به هموار کردن مسیر انجام مطالعه فعلی کرده‌اند. از آن‌جایی که اهداف اصلی این کتاب‌ها و مقالات در پاراگراف‌های بالا خلاصه شده‌اند، به نظر می‌رسد که خوانشی بر مبنای نظرات لسینگ بر ویراست‌های گراوور چوب شکسپیر وجود ندارد. بنابراین، این مقاله سعی در پرکردن خلأ ذکر شده را دارد.

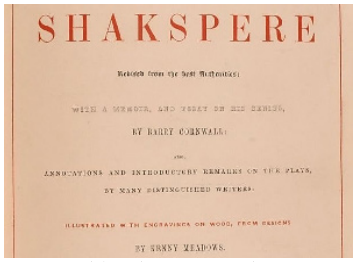
مصورسازی ویراست‌های شکسپیر

گنجاندن تصاویر به عنوان هنری مکان‌مند در نسخه‌های

شکسپیر متأثر از ارزش‌های اجتماعی دورهٔ ویکتوریا بوده است؛ دوره‌ای که در آن آموزش از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بود و مخاطبان نیز شیفتهٔ هنرهای تجسمی بودند. لذا مصورسازی کتاب با فراهم کردن عناصری جذاب از نظر بصری در کنار متون (هنرهای زمان‌مند)، توجه خوانندگان ویکتوریایی را جلب می‌کرد. علاوه بر این، گراوور چوب در قرن نوزدهم در تولید کتاب‌های مصور، به دلیل مقرون به صرفه بودن و توانایی پاسخگویی به نیازهای تولید عمده از طریق ایجاد لوح‌های چاپی بادوام و قابل استفاده، در اولویت قرار گرفت و دسترسی افراد بیشتری را به نمایشنامه‌های شکسپیر از طریق نسخه‌های مصور مقرون به صرفه میسر ساخت. لذا تصاویر در نسخه‌های ویکتوریایی آثار شکسپیر تنها عنصری تزئینی به شمار نمی‌رفتند. این تصاویر نه تنها ارزش زیبایی‌شناختی اثر را بالا می‌بردند، بلکه بخش جدایی‌ناپذیری از روند داستان‌سرایی بودند و در کنار متن، تجربه‌ای عمیق‌تر را برای خوانندگان به وجود می‌آوردند و درک و درگیری عاطفی آن‌ها را افزایش می‌دادند. همچنین از آنجایی که تکنیک گراوور چوب، ویراستاران ویکتوریایی را قادر می‌ساخت تا بیش از یک تصویر در هر صحنه داشته باشند، تصویرگران این فرصت را داشتند که نه تنها صحنه‌های کلیدی، شخصیت‌ها یا لحظات نمادین، بلکه سایر لحظات و شخصیت‌های جزئی را که قبلاً به تصویر کشیده نشده بودند، نمایش دهند. بدین ترتیب، سنت مصورسازی شکسپیر وارد مرحله زیبایی‌شناختی نوینی شد که تا پیش از آن بی‌سابقه بود. حال به بررسی دو نسخه از مهم‌ترین نسخه‌های این دوران که از تکنیک گراوور چوب بهره برده و بین سال‌های ۱۸۴۰ تا ۱۸۶۰ (سال‌های اوج استفاده از این تکنیک) منتشر شده‌اند، می‌پردازیم.

نسخه بری کورنوال

رابرت تایس[۲۲]، ناشری بریتانیایی بود که یکی از مهم‌ترین نسخه‌های آن دوره را به چاپ رساند. نسخه سه جلدی آثار شکسپیر_کمدی، تراژدی، تاریخی _ که توسط برایان والر پراکتر[۲۳] با نام مستعار بری کورنوال در ۱۸۴۳ ویراستاری شده بود، به دلیل به همراه داشتن بیش از هزار تصویر از جایگاه ویژه‌ای در میان نسخه‌های قرن نوزدهم برخوردار است. تصاویر این نسخه از گراوور چوب توسط جان اورین اسمیت[۲۴] بر اساس طرح‌های کنی میدوز بازآفرینی شده (تصویر ۱) و به شکل وینیئت[۲۵] هستند که شاخصه مصورسازی در قرن نوزدهم به شمار می‌رفت. وینیئت‌ها فاقد مرز و قاب بودند و فقدان کانتور اغلب تشخیص لبه‌های وینیئت از کاغذ را غیرممکن می‌ساخت و بدین روش هنر مکان‌مند و واقعیت با هم ادغام می‌شدند. اهمیت چاپی-فرهنگی این نسخه در این واقعیت ضمنی نهفته است که فناوری‌های چاپ در قرن نوزدهم چنان توسعه یافته بودند که ناشران می‌توانستند چنین پروژه‌های بلندپروازانه‌ای را با حداقل هزینه به انجام رسانند و تعداد هنرهای مکان‌مند را چنان بالا ببرند که در تمام تار و پود هنر زمان‌مند جای گیرند.


SHAKSPERE

Reduced from the last Edition

WITH A MEMOIR, AND ESSAY ON HIS GENIUS,

BY BARRY CORNWALL.

AND

ANNOTATIONS AND INTRODUCTORY REMARKS ON THE PLAYS,

BY MANY DISTINGUISHED WRITERS.

ILLUSTRATED WITH ENGRAVINGS ON WOOD, FROM DESIGNS

BY KENNY MEADOWS.

تصویر ۱- صفحهٔ معرفی ویراستار (بری کورنوال)، طراح تصاویر (کنی میدوز) و نوع گراوور آن‌ها (گراوور بر چوب) (URL1)

میدوز کار خود را با مصورسازی برای آثار جیمز رابینسون پلانش[۲۶] در مورد لباس‌های کاراکترهای شکسپیر آغاز نمود. در حالی که تجربه‌ای که میدوز از شراکتش با پلانش به‌دست آورد، زمینه‌ای ارزشمند جهت آماده‌سازی برای مصورسازی نسخه شکسپیر در نظر گرفته می‌شود، مهم‌تر از آن مجموعه سرهای انسان‌ها[۲۷] اوست. این اثر که در سال ۱۸۴۰ منتشر شد، شامل کاریکاتورهایی از انواع انگلیسی در باب طراحی شخصیت‌های متفاوت بود. لذا آنچه در نسخهٔ کورنوال منحصر به فرد می‌باشد این است که تصاویر آن به نوعی به کاریکاتور شباهت دارند. البته ناگفته پیداست که به مانند کاریکاتورهای قرن بیست و یکم که امروزه می‌بینیم نیستند، اما این مصورسازی‌ها را می‌توان در واقع آغاز طراحی کاریکاتور برای نمایشنامه‌های شکسپیر دانست.

شایان ذکر است که طراحی‌های میدوز برای کمدی‌ها با تراژدی‌ها متفاوت است. به بیانی دیگر، نمی‌توان طنز را در مصورسازی‌های تراژدی احساس کرد، اما طرح‌های کمدی، تصاویری خنده‌دار از صحنه‌هایی هستند که به زیبایی با ویژگی‌های شخصیتی کاراکترهای درگیر در آن صحنه‌ها مطابقت دارند. البته حتی بدون وجود تصاویر نیز خواننده می‌تواند با استفاده از قدرت کلمات صحنه‌ای را در تخیل خود بسازد. چرا که شکسپیر با استفاده از لغات آن‌چنان به کل اثر جان می‌بخشد که وقتی خوانندگان ویژگی‌های

شخصیتی کاراکترها را می‌خوانند، احتمالاً آن‌ها را در ذهن خود به صورت کاریکاتورهایی با ویژگی‌های خنده‌دار تجسم می‌کنند. اما هیچ راهی برای تأیید عینی این موضوع وجود ندارد. اینگونه است که مصورسازی کلامی با تصاویر بصری متفاوت اســـت. حتی اگر گزارش تصاویر ذهنی را بپذیریم، بدیهی است که نمی‌توان آن‌ها را با تصاویر واقعی و فیزیکی یکی دانســـت. تصاویر ذهنی پایدار و دائمی نمی‌باشند و از فردی به فرد دیگر متفاوت هستند. بنابراین، این میدوز بود که بازنمایی ثابتی از صحنه‌ها را برای خوانندگان به ارمغان آورد. لذا نسخهٔ شکســـپیر کورنوال نسخه‌ای است که در آن تصاویر همان قدرت کلمات را دارند - اگر نه بیشتر! به بیانی دیگر، تعـــدد و کیفیت تصاویر می‌توانند داســـتان را به طور کامل و با جزئیاتی نه کمتر از متن نمایشنامه‌ها منتقل کنند (Mitchell, 1986: 12-14).

حال می‌توان با بررسی پیرامتن‌های تصویری نمایشنامهٔ رام کردن زن ســـرکش[۲۸] مطالب فوق را توضیح داد. همانطور که در تصویر ۲ پیداســـت، زنی با اخمی عمیق اما خنده دار، مسحور اعمال خشـــن و حتی غیراخلاقی کاراکتر مرد شده اســـت. فقط خواندنِ عنوان و نگاه کردن به این تصویر برای تشـــخیص اینکه چه کسی سرکش و چه کســـی رام کننده است کافیســـت. ســـپس تنها با یک تورق، تصویر ۳ نمایان می‌شود. اینجا مجدداً سر شـــخصیت‌های مذکور به‌وسیلهٔ زنجیر به هم متصل شده‌اند و پیکانی نیز بین آن دو قرار دارد که گویی از سمت شخصیت مرد داستان به سمت شخصیت زن داستان نشانه گرفته شده اســـت. بنابراین، بار دیگر همه چیز شفاف می‌شود. لذا می‌توان ادعا کرد که این تصاویر به اندازهٔ هنری زمان‌مند قدرت داستان‌سرایی دارند.

تصویر ۲- تصویر مقدماتی نمایشنامهٔ رام کردن زن سرکش در نسخهٔ بری کورنوال، طراحی شده توسط کنی میدوز، گراوور شده بر چوب توسط جان اورین اسمیت (URL 2)

تصویر ۳- تصویر مقدماتی نمایشنامهٔ رام کردن زن سرکش در نسخهٔ بری کورنوال، طراحی شده توسط کنی میدوز، گراوور شده بر چوب توسط جان اورین اسمیت (URL 2)

این مصورســـازی‌ها با توانایی داستان‌سراییشـــان، فضایی برای ابهام باقـــی نمی‌گذارند و از آن جایـــی که به طور کلی خواندن و درک نمایشنامه‌های شکســـپیر، به ویژه برای آن دسته از خوانندگان ویکتوریایی که ســـواد کافی نداشتند، می‌توانست دشـــوار باشـــد، این تصاویر باعث افزایش درک خوانندگان از زبان و شـــعر شکســـپیر شـــدند و آثار را برای مخاطبان وسیع‌تری در دســـترس قرار دادند. با ارائه نمایش بصری از متن، این تصاویر توانســـتند به پر کردن شـــکاف بین خوانندگان و متن کمـــک کرده، آثار شکســـپیر را در دسترس‌تر و جذاب‌تر کرده، زیبایی و قدرت زبان شکسپیر را برجســـته‌تر کرده و به خوانندگان این امـــکان را داده تا از هنر شکســـپیر و نگارش و عمق موضوعات مورد بررسی در آثار قدردانی کنند. علاوه بر این‌هـــا، گراوورهای چوبی این نسخه توانســـتند ظرافت‌هایی را در حالات چهره، حرکات و زبان بدن به تصویر بکشـــند که ممکن بود کلمات به تنهایی برای انتقال آن مفاهیم و حالات مشـــکل داشته باشند. لذا این نمایش بصری به عنوان پلی بین کلمات نوشـــته شده و تخیل خوانندگان عمل می‌کردند و آن‌ها را قادر می‌ساختند تا با پیام‌ها و انگیزه‌های نمایشنامه‌نویس در ورای اعمال هر شخصیت به طور کامل درگیر شوند. مسئلهٔ شگفت‌انگیزتر این اســـت که نســـخهٔ کورنوال فقط بر مصورسازی کاتارینا تمرکز می‌کند و خواهـــرش را آنقدر مطیـــع می‌پندارد که حتی اجازهٔ آن را ندارد تا پرده از چهرهٔ خود بیندازد.

منتقدانی که همواره در تلاشند که هنرها را در نظام سلسله مراتبی قرار دهند، بر این باورند که خوانش در زمان صورت می‌گیرد، زیرا رویدادهایی که بازنمایی یا روایت می‌شوند در زمان رخ می‌دهند. از طرف دیگر هنرهای بصری از اشـــکال نشان داده شده در فضا تشکیل شده‌اند و این اشکال اجسام و تعاملات آن‌ها را در فضا منعکس می‌کنند (Lessing, 1853: 91-203). با این حال، از آنجایی که هیچ توضیح متنی برای

تصاویری مانند تصویر ۴ وجود نـــدارد، بیننده برای تجزیه و تحلیل نیاز به زمان دارد. به دیگر ســـخن، در بحث دربارهٔ هنرها و نظام‌های نمادین آن‌ها، شـــکاف بین تصویر و متن کارکرد مهم را ایفا می‌کند: به اظهارات متفاوت بین هنرها، فضایی برای سختگیری عقل سلیم می‌بخشد و به ادعاهای همســـان، فضایی از جســـارت و نبوغ متناقـــض می‌دهد. بنابراین، ارتباط کلامی-بصری، امکان استفاده از دو مهارت بزرگ بلاغـــی و قضاوت را بـــه گونه‌ای فراهـــم می‌کند که «بلاغت» عمدتاً در ردیابی شباهت‌ها و «قضاوت» در درجهٔ اول به یافتن تفاوت‌ها به کار برده می‌شود (Mitchell, 1986: 48-41). در این تصویر نیز می‌توان مشاهده کرد که کاترینا کروبی کوچک و بی‌گناه را می‌زند. «کروب»[۲۹] شـــخصیت منحصر به فردیست که در برخی از تصاویر میدوز وجود دارد و طبق فرهنگ لغت کالینز، موجودی آسمانی و نوعی فرشته اســـت که در آثار هنری به صورت کودکی تپل و نیمه برهنه با یک جفت بال نشان داده می‌شود. این کودک-فرشته‌ها[۳۰] نه در این نمایشنامه و نه در هیچ یک از دیگر نمایشنامه‌های شکسپیر جزو شخصیت‌های دراماتیک نبوده و معمولا برای نشان دادن و ملهم شدن یک کاراکتر از یک وضعیت خاص به کار می‌رفتند تا بر طنین احساســـی داســـتان بیفزایند. اینگونه شـــخصیت‌پردازی‌ها یکی از کارکردهای فراادبی[۳۱] نمایشنامه‌های شکسپیر در قرن نوزدهم است و خواننده را با دیگر صحنه‌ها و شخصیت‌ها آشـــنا می‌سازد. از این منظر تصویر ۴ نمونه‌ای مسحورکننده است؛ چرا که اولین تصویر گراوورشدهٔ چوبی اســـت که صحنه‌ای دراماتیک که در این نمایشنامه قرار ندارند را به تصویر می‌کشد. لذا با این صحنه مضاعف، پرخاشـــگری کاترینا چند برابر جلوه داده شـــده و بدون شـــک بر نظر خوانندگان دربـــارهٔ او تأثیر می‌گذارد. بنابراین، می‌توان گفت این تصویر هم هنری زمان‌مند است و هم مکان‌مند.

تصویر ۴- پاصفحهٔ پردهٔ ۲ صحنهٔ ۱ از نمایشـــنامهٔ رام کردن زن سرکش، نسخه بری کورنوال، طراحی شده توسط کنی میدوز، گراوور شده بر چوب توسط جان اورین اسمیت (URL2)

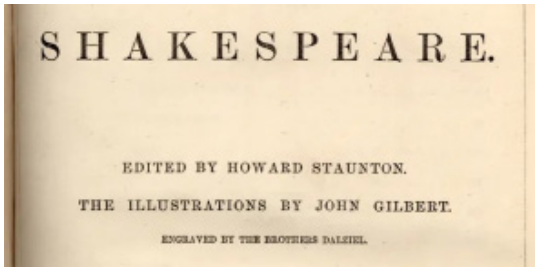
نسخه هووارد استونتون

همانطـــور که پیش‌تـــر ذکر شـــد، تصاویر در نســـخه‌های ویکتوریایی شکســـپیر به گونه‌ای اســـتراتژیک و به منظور تکمیل صحنه‌هایی خاص و یا برجســـته کـــردن لحظاتی از نمایشـــنامه در کنار متن قرار می‌گرفتند. به بیانی دیگر، تصاویر مذکور به طـــوری یکپارچه در تار و پـــود متن بافته شـــده بودند و به عنوان همراهان بصری طوری ایفای نقش می‌کردند که گویی قصد زنده کردن کلمات را داشـــتند. لذا با ادغام هنـــر مکان‌مند در کنار هنـــر زمان‌مند، خوانندگان توانســـتند با مفاهیم انتزاعی به شـــیوه‌ای ملموس‌تر، مانند تماشـــای اجـــرای نمایشـــنامه‌ای از شکســـپیر در مقابل چشمانشان اما در قالب تصاویری جذاب، مواجه شوند. یکی دیگر از نسخه‌های ویکتوریایی با این ویژگی مسحورکننده نسخه آثار شکسپیرِ استونتون است.

نسخه اســـتونتون که توســـط راتلج بین نوامبر ۱۸۵۷ و مه ۱۸۶۰ به صورت ماهانه منتشر شد، حاوی بیش از هشتصد گراوور چوب اســـت. تصاویر این نســـخه اثر جان گیلبرت، نقاش و گراوورســـاز زبده‌ای اســـت که مســـتقیما بر چوب طراحی می‌کرد. گیلبرت از اولین اشـــخاص مهمی بود که به احیـــای تکنیک گراوور چوب کمک کـــرد و تصاویرش از آثار شکســـپیر نســـبت‌های واقع‌گرایانه و میزانسن را حفظ کرده و در عین حال به شـــخصیت‌ها رئالیسم روان‌شناختی می‌بخشند. تصاویر گیلبرت همچنین اســـتعداد او را برای ساختن کاراکترهای باورپذیر به جای کهن الگوهای عمومی نشان می‌دهد - همان استعدادی که خودِ شکسپیر نیز اغلب به خاطرش مورد تحسین قرار گرفته است.

پس از طراحی، لوحـــهای چوبیِ گیلبرت توســـط برادران دیئل که از تأثیرگذارترین شـــرکت‌های گراوور چوب در آن زمان بودند گراوور می‌شـــدند. چرا که وضعیت کارگاه‌های گراوور چوب بـــا احیای ایـــن هنر در دهـــه ۱۸۴۰، اصلاح تدریجی آن در دهـــه ۱۸۵۰ و اوج آن در دهه ۱۸۶۰ به طور قابل توجهی تغییر کرده بود. از آنجایـــی که ویکتوریایی‌ها اساســـا اهل تجارت بودند، برای پاســـخگویی بـــه تقاضای فراوانی کتاب‌های مصور که مشـــخصه دوران ویکتوریا بود، کارگاه‌های بـــزرگ گراوور چوب ایجاد شـــد و تمایزات بین «هنرمندان گراوور» و «گراوورســـازان صنعتگـــر» از نظر تقسیم‌کاری شکل گرفت. لذا ناشران دیگر مجبور نبودند به دنبال گراوورسازان واجد شرایط برای نسخه‌های خود باشند و در عوض می‌توانســـتند آثار خود را به شرکت‌های معتبر

گراوور ارسال کنند تا در مهلت مقرر کوتاهی آماده شوند. بدین ترتیب، تقریباً هر کتاب مهمی که بین سال‌های ۱۸۴۰ و ۱۸۹۰ منتشر شد، از برادران دیئل نام می‌برد (Sillars, 2008: 270-278).


SHAKESPEARE.

EDITED BY HOWARD STAUNTON.

THE ILLUSTRATIONS BY JOHN GILBERT.

ENGRAVED BY THE BROTHERS DALZIEL.

تصویر ۵- صفحهٔ معرفی ویراستار (هووارد استونتون)، طراح تصاویر (جان گیلبرت) و گراوورکنندگان چوب (برادران دیئل) (URL3)

برای درک بهتری از این نسخه، به بررسی تصاویر یکی از نمایشنامه‌ها می‌پردازیم. بازرگان ونیزی[۳۲] از نمایشنامه‌های متعدد این نسخه است که حرفه گیلبرت و برادران دیئل را در طراحی و گراوور به تصویر می‌کشد. تصاویر تمام‌صفحهٔ مقدماتی برای هر نمایشنامه، به عنوان مثال تصویر ۶، در قاب قرار گرفته و عنوان نمایشنامه را جایی درد دل قاب نشان می‌دهند. به بیانی دیگر، عناوین در تصاویر ادغام شده‌اند. لازم به ذکر است که این تصاویر مقدماتی عمدتاً از صحنه‌ای از نمایشنامه‌ها انتخاب شده‌اند که اکثریت شخصیت‌ها در آن نقش دارند. بدین صورت، تصویر ۶ لحظه‌ای را نشان می‌دهد که آنتونیو[۳۳]، تاجری ضد یهود، از شایلاک[۳۴] یهودی پول قرض می‌کند تا به دوستش در خواستگاری پورشا[۳۵] کمک کند. اما آنتونیو قادر به بازپرداخت وام نیست و شایلاک یک پوند از گوشتش را در عوض بدهیش طلب می‌کند. لذا پورشا، وارثی که اکنون همسر دوست آنتونیوست، خود را در مقام یک وکیل در آورده و آنتونیو را نجات می‌دهد. این صحنه همچنین می‌تواند نقطهٔ اوج نمایشنامه تلقی شود که ویراستار با طراحی هنری مکان‌مند از این صحنه و قرار دادنش در ابتدای داستان، خوانندگان را وادار می‌کند تا درگیر زمان پیشروی داستان شده و از بدو خواندن نمایشنامه، صحنه‌های بعدی را پیش‌بینی کنند. دیگر تصاویر این نسخه کپشن ندارند، اما از آنجایی که در همان صفحات نمایش کلامی صحنه‌ها قرار دارند، با کمک یکدیگر تأثیر زیبایی‌شناختی را بر خوانندگان افزایش می‌دهند. لذا استراتژی ناشر در جای دادن تصاویر بر دو رویکرد استوار است. نخست، برخی از گراوورها به شکل نیم صفحه اعمال شده‌اند، که دریافت مستقیم خواننده از صحنهٔ مصور شده را تسهیل و تضمین می‌کند. رویکرد دوم استفاده از گراوورهای مقدماتی تمام صفحه است که تصویری بزرگ‌تر با جزئیات بیشتر به خواننده عرضه می‌کند تا بتواند درکی که در صفحات پیش رو و از طریق متن به دست خواهد آورد را تکمیل نموده و دریافت را در فضایی مرکب از تخیل نهفته در متن و تصویر تجربه کند.

این تأثیر عمدتاً مبتی بر خوانشی است که خوانندگان از برجسته کردن صحنه‌های کانونی روایت به دست می‌آورند. معنای تصاویر مادی تنها با ارجاع ساده و مستقیم به شیئی که به تصویر می‌کشند آشکار نمی‌شود. بلکه برای درک چگونگی تفسیر آن‌ها، ابتدا باید فهمید که تصاویر چگونه صحبت می‌کنند. لذا تصاویر نوع دیگری از نوشتار هستند، نوعی نشانه گرافیکی که به‌عنوان بازنمایی مستقیم از آنچه بر آن دلالت می‌کنند، ظاهر می‌شوند (Mitchell, 1986: 27-30). تصاویر باید خوانده شوند و توانایی خواندن آنچه به تصویر کشیده شده است باید کسب گردد. به عبارتی تصاویر باید مانند پاراگراف‌ها تفسیر شوند و در نتیجه، گویی تمام تمایزات بین انواع نشانه‌ها از بین رفته و منجر به این باور می‌شود که بین تصویر و متن تفاوتی وجود ندارد. از این رو، با فرض بر این که تصاویر بصری ناگزیر متعارف به زبان هستند، چیزی شبیه به مفهوم خواهرخواندگی هنرها[۳۶] به وجود می‌آید. لذا به نظر می‌رسد دیالکتیک کلمه و تصویر به مثال تار و پودی از نشانه‌هایی است که فرهنگ به دور خود می‌بافد. به عبارتی دیگر، هنر مکان‌مند و زمان‌مند باید مانند دو همسایه صمیمی باشند که هیچ یک از آن‌ها اجازه ندارد قلمروی دیگری را تصرف کن، اما می‌توانند در مرز کشیدن بینشان به گونه‌ای متقابل مدارا کنند و به حل و فصل مسالمت‌آمیز تفاوت‌ها و دخالت‌های جزئی در حقوق یکدیگر بپردازند (Lessing, 1853: 73, 96). به عبارتی، در حالی که نقاشی با ارائه تجربه بصری می‌تواند بلافاصله درک شود، متن ادبی نیاز به تخیل و تفسیر فعال دارد؛ یعنی خوانندهٔ شعر موظف است با متن درگیر شود و خلأهای کلمات را پر کند تا تصاویر ذهنی ایجاد کرده و معنا بسازد. در چارچوب هنرهای زمان‌مند نیز لسینگ استدلال می‌کند که نقاشی در توانایی خود برای به تصویر کشیدن رویدادهای زمانی محدود است. به دیگر سخن یک نقاشی تنها می‌تواند یک لحظه در زمان را به تصویر بکشد؛ لذا به نمایش گذاشتن پیشرفت وقایع داستان یا

گذر زمان، کار یک تصویر نیست. این مسئله به این دلیل است که هنرهای مکان‌مند به بازنمایی بصری و یا انجماد یک لحظه یا صحنهٔ خاص در زمان اولویت دارند (Lessing, 1853: 91). اما هنگامی که هر دو هنر زمان‌مند و مکان‌مند با هم ادغام شوند، نظاره‌گر اوج تأثیرگذاری خواهیم بود. از سویی دیگر، تصاویر دنباله‌دار از یک روایت که پیشرفت خط داستانی را نشان می‌دهند، درست مانند تصاویر این نسخه، برخلاف هویت مکان‌مند خود، به حوزهٔ هنرهای زمان‌مند ورود می‌کنند. در همین رابطه، اگرچه نقاشی «مکان‌مند» و متون «زمان‌مند» هستند، اما نقاشی نه تنها در مکان، بلکه در زمان نیز وجود دارد. تفسیر آن‌ها ادامه‌دار است و در هر لحظه از تداوم ممکن است ظاهری متفاوت به خود بگیرند (Lessing, 1853: 106-210). از این رو، به نظر می‌رسد تمایز بین هنرهای زمانی و مکانی تنها در سطح اول بازنمایی، یعنی سطح رابطه مستقیم میان نشانه و مدلول، عمل می‌کند. در سطح دوم استنتاج، جایی که بازنمایی به طور غیرمستقیم رخ می‌دهد، مدلول‌های نقاشی و شعر به خودی خود به دال تبدیل می‌شوند و مرزهای بین هنرهای زمان‌مند و مکان‌مند از بین می‌رود (Mitchell, 1986: 101). به عبارتی نقاشی کنش زمان‌مند را به طور غیر مستقیم و از طریق اشکال بیان می‌کند. شعر به طور غیرمستقیم و از طریق کنش‌ها، فرم‌های اشکال را بازنمایی می‌کند.

تصویر ۶- تصویر مقدماتی نمایشنامه بازرگان ونیزی، نسخه هووارد استونتون، طراحی شده توسط جان گیلبرت، گراوور شده بر چوب توسط برادران دیئل (URL3)

شب دوازدهم[۳۷]، نمایشنامهٔ بعدی که به بررسی آن می‌پردازیم، یکی از کمدی‌های متعددیست که در آن یک شخصیت زن برای تحقق اهدافش خود را در پوشش یک مرد در می‌آورد. البته تجسم زنی که جنسیت اصلی خود را پنهان کرده و نقش یک مرد را ایفا می‌کند، برای خوانندگان سخت‌گیر غیرقابل باور و غیرمنطقی خواهد بود. لذا هنری بصری می‌تواند ابزاری عالی برای افزایش باورپذیری تغییر نقش‌های جنسیتی باشد. در همین راستا، تصویر ۷ دو شخصیت اصلی زن ــ اولیویا[۳۸] و وایولا[۳۹] ــ را نشان می‌دهد. یکی از آن‌ها در قالب مردی شیک پوش است و دیگری در نقش واقعی خود یعنی یک زن زیبا. دیدن وایولا به عنوان یک مرد در این تصویر آنقدر واقع‌گرایانه است که حتی ممکن است ناظران متخصص آیکونولوژی نیز برای شناسایی او لحظه‌ای تردید کنند. در گذشته این باور وجود داشته که نقاشی‌ها، مانند زنان، در حالت ایده‌آل، موجوداتی بی‌صدا و دوست‌داشتنی هستند که برای لذت بصری طراحی شده‌اند؛ اما هنر مردانهٔ شعر و نوشته‌ها، با فصاحت باشکوهی که دارند، آزادند تا در میدانی بی‌پایان پرسه بزنند (Lessing, 1853: 135-138). اما آنچه میچل در مورد هنرهای مکان‌مند می‌نویسد این است که آن‌ها همواره چیزی بیش از آنچه به چشم می‌آید به مخاطب ارائه می‌دهند. آنچه که مستلزم این ادعاست، قرار دادنِ هنرمندانه سرنخ‌های معینی در تصویر است که به ناظر امکان تشکیل یک عمل بطنی را می‌دهد؛ عملی که به تصویر نیز فصاحت می‌بخشد. یک تصویر می‌تواند ایده‌های انتزاعی را از طریق تصاویر تمثیلی، که شبیه به رویه‌های نمادنویسی سیستم‌های نوشتاری است، بیان کند. از این رو تمام ویژگی‌های تصاویر اعم از تضاد نور و تاریکی و تفاوت در رنگ و بافت ممکن است همگی حامل بار معنایی بوده و به بیننده این امکان را بدهند که حالات و فضاهای احساسی را درک کنند (Mitchell, 1986: 41, 86, 117). در اینجا نیز نحوه ایستادن وایولا با سینه‌ای ستبر، دست بر کمر و اخم بر صورت، همگی نشانگر ویژگی‌های بصری یک مرد هستند. بر همین اساس پانوفسکی توضیح می‌دهد که مشاهدات فردی از یک شخصیت، «واقعیت» را تنها زمانی به خود می‌گیرد که بتوان آن را به مشاهدات مشابه دیگر مرتبط کرد، به گونه‌ای که کل مجموعه «معنا» پیدا کند (Panofsky, 1955: 39). لذا پذیرفتن اینکه برخی از لباس‌ها و ژست‌های مردانه برای پنهان کردن جنسیت واقعی کافی

است، کار نابخردانه‌ای نیســت. البته مبدل شدن به جنس مخالف تنها در کمدی‌ها اتفاق می‌افتد و ناگفته پیداست که پدیده‌های غیرمنطقی جوهرهٔ کمدی‌ها هستند.

تصویر ۷- تصویر اولیویا و وایولا از نمایشنامهٔ شب دوازدهم، نسخهٔ هووارد استونتون، طراحی شده توسط جان گیلبرت، گراوور شده بر چوب توسط برادران دیئل (URL3)

علاوه بر این، اگر آثار هنری را بر اســاس تعالــی و زیبایی آن‌ها دســته‌بندی کنیم، می‌توان ادعا کرد که «احساسات والا»[۴۰] بــه بهتریــن وجه در کلمــات بیان می‌شــوند ولی «زیبایی» در قلمرو نقاشــی اســت. اما همانگونه که «سیاه و ســفید» یا «درد و لذت» متضاد و مکمل هستند، کلمات و تصاویر نیــز در حالی که تمایز غیرقابل انــکاری دارند، در آفریــدن بهترین تاثیر زیبایی‌شــناختی بــه یکدیگر یاری می‌رسانند. در واقع تمایز بین متون و تصاویر، تفاوت‌هایی را نشان می‌دهد که باعث ایجاد معنا می‌شوند. به عبارتی روابط هنجاری بین هنرهای مکان‌مند و زمان‌مند به این گونه است که یکی دیگری را به تصویر می‌کشــد، توصیف می‌کند و یا زینت می‌دهد. لذا یکدیگر را تکمیل و گســترش می‌دهند (Mitchell, 1986:52-59).

بدین ترتیب، تصاویر کتاب جنبه‌های جدایی‌ناپذیر محتوا و تفسیر این نسخه بودند که لایه‌هایی از معنا را به متن اضافه می‌کردند. به عبارت دیگر، علاوه بر افزودن واکنش احساسی خوانندگان، برخی از تصاویــر کتاب کارکردهای عملی‌تری داشتند. یکی از مزایای به کارگیری هنر مکان‌مند بصری در این نسخه افزایش درک خواننده از شخصیت‌ها و انگیزه‌های آن‌ها بود. این مزیت به ویژه در نمایشنامه‌های شکسپیر که اغلب دارای شخصیت‌های زیاد با روابط و انگیزه‌های پیچیده هستند، مفید بود. با مشاهدهٔ روایتی بصری از شخصیت‌ها، خوانندگان می‌توانستند ظاهر فیزیکی آن‌ها و تناسبشان با داستان را بهتر درک کرده، خود را در دنیای داستان غوطه‌ور کرده و از لحاظ عاطفی با شخصیت‌ها ارتباط بیشتری برقرار کنند. همچنین، آثار شکســپیر اغلب شــامل صحنه‌های پیچیده اســت. لذا تصاویر به خوانندگان در درک چیدمان دقیق صحنه‌ها کمک کرده و به آن‌ها این امکان را می‌دادند تا پیشــرفت رویدادها را بهتر دنبال کنند. بــه بیانی دیگر تصاویر با به تصویر کشیدن روابط بین شخصیت‌ها و وسایل و طراحی کلی صحنــه، خواننــدگان را در پیچیدگی‌های روایت هدایــت می‌کردند. بنابراین، بــدون این کمک‌های بصری، ممکن بود خوانندگان در درک کامل پیچیدگی‌های نمایشــنامه‌های شکســپیر با چالش‌هایی مواجه شوند. اما مصورسازی آثار شکســپیر جنبهٔ کمتر کاویدهٔ دیگری نیز داشــتند، به گونه‌ای که از رهگذر پراگماتیســم تصویری هم درخــور توجه‌اند. در میانهٔ قرن نوزدهم که نرخ ســواد و در نتیجه سواد بصری در انگلســتان رشد قابل ملاحظه‌ای را تجربه کرده بود، ضرورت تصاویری کــه لزوماً بازنمایندهٔ صحنه‌ها یا لحظاتِ از نظر دراماتیک حساس باشند کمرنگ شد. تصویر ۷، برخلاف تصویر ۶ که برشی از روایت دراماتیک اثر است، نمونه‌ای از صحنه‌ای است که جز بازنمایی زیبایی و جلوهٔ بصری دو شخصیت کارکرد پیرامتنی دیگری ندارد. بدین ترتیب، پیرامتن‌های تصویری قرن نوزدهم شــواهد مناســبی برای روند تکوین تاریخی مصورسازی شکسپیر در دوران صنعتی شــدن تولید کتاب در انگلستان به شمار می‌روند.

نتیجه

پیــش از دورهٔ ویکتوریایی، نســخه‌های مصور شکســپیر عمدتاً تعداد گراوورهای محدودی بــا هدف ثبت صحنه‌ها یا شــخصیت‌های کلیدی داشــتند. به بیانــی دیگر، این مصورســازی‌ها به‌جای بازنمایی بصری دقیــق، بر انتقال ماهیت اصلی نمایشــنامه متمرکــز بودند. با ایــن حال، با پیشرفت دورهٔ ویکتوریایی و افزایش چشمگیر تعداد تصاویر برای هر نمایشنامه، نســخه‌های مصور شکسپیر پیچیده‌تر شدند. چرا که پیشرفت در صنعت چاپ، تصویرگران را قادر ســاخته بود تا با خلق تصاویری جذاب، متن را تکمیل کرده و به تجربهٔ خواننده عمق بخشند. بدین ترتیب اهمیت تناظر

هنرهای مکان‌مند و زمان‌مند که لسینگ بر آن اصرار دارد، در این نسخه‌ها پیداست.

علاوه بر این، پیش از توسعه صنعت چاپ و گراوور چوب، همان تعداد محدود تصاویر برای هر نمایشنامه در صفحات جداگانه‌ای از متن چاپ می‌شدند. لذا این هنرهای مکان‌مند (تصاویر) قدرت اثربخشی بالایی نداشتند. اما در نسخه‌های قرن نوزدهم، نه تنها تعداد تصاویر افزایش چشمگیری داشت، بلکه متن و تصویر در کنار هم و در یک صفحه به چاپ می‌رسیدند. از این منظر، گراوورهای چوبی در نسخه‌های ویکتوریایی نمایشنامه‌های شکسپیر اهمیت تاریخی و هنری قابل توجهی دارند و علاوه بر بهبود جنبهٔ بصری متن، بینش‌های ارزشمندی را در زمینه تفسیر و درک درام شکسپیر ارائه می‌دهند. تکنیک‌های به کار رفته توسط گراوورسازان در خلق این تصاویر، جزئیات و احساسات پیچیده‌ای را با دقتی بی‌نظیر به رخ می‌کشند که به درک عمیق‌تر شخصیت‌ها کمک می‌کند.

همچنین، به دلیل ارزان بودن نسبی نسخه‌های مصوری که از گراوور چوب به چاپ رسیده بودند، خوانندگان بیشتری، از جمله اعضای طبقهٔ کارگر جامعه و افرادی که قادر به تماشای آثار شکسپیر در تئاتر لندن نبودند، با آثار شکسپیر آشنا شدند. از سال ۱۸۴۰ تا ۱۸۶۰ (از زمانی که تکنیک گراوور چوب احیا شد تا زمانی که به اوج خود رسید)، نسخه‌های مصور حکم تئاتر را داشتند که در آن هنر مکان‌مند و زمان‌مند در هم تنیده شده بودند و نهایت تأثیر را بر بینندگان و خوانندگان می‌گذاشتند. در نتیجه در قرن نوزدهم تجربهٔ دیداری آثار شکسپیر اغلب بر اساس این صفحات مصور بود تا صحنهٔ تئاتر. از این رو، این گراوورهای چوبی گواهی بر پیشرفت زیبایی‌شناسی و صنعتگری رایج در آن دوران می‌باشند که به وسیلهٔ بازآفرینی دنیای بصری آثار شکسپیر نقشی اساسی در ترویج میراث و تثبیت موقعیتش به عنوان یکی از بزرگترین نمایشنامه‌نویسان تاریخ داشتند. به دیگر سخن، استفاده از گراوور چوب برای آرایش بصری نمایشنامه‌های شکسپیر نه تنها بعد زیبایی شناختی آن‌ها را بهبود بخشید، بلکه به دموکراتیزه شدن شکسپیر نیز کمک شایانی کرد، به گونه‌ای که خوانندگان طبقهٔ متوسط می‌توانستند با هزینه‌ای اندک مجموعه‌ای مصور از آثار بزرگترین دراماتیست دنیای انگلیسی زبان را در اختیار داشته باشند.

پی‌نوشت

1. Copperplate Engraving
2. Wood Engraving
3. Thomas Bewick
4. Relief Printmaking
5. Barry Cornwall
6. Kenny Meadows
7. Routledge
8. Howard Staunton
9. Dalziel Brothers
10. John Gilbert
11. Gotthold Ephraim Lessing
12. Laocoön
13. Temporal Art
14. Spatial Art
15. Stuart Sillars
16. Shakespeare Seen
17. Shakespeare in Colour: Illustrated Editions, 1908-14
18. Shakespeare and the Visual Arts
19. The Illustrated Shakespeare

20. Alan Young
21. Hamlet and the Visual Arts, 1709-1900
22. Robert Tyas
23. Bryan Waller Procter
24. John Orrin Smith
25. Vignette
26. James Robinson Planche
27. Heads of the People
28. The Taming of the Shrew
29. Cherub
30. Putto – Plural: Putti
31. Meta-Literary
32. The Merchant of Venice
33. Antonio
34. Shylock
35. Portia
36. Sister Arts
37. The Twelfth Night
38. Olivia
39. Viola
40. Sublime

کتاب‌نامه

- Cooke, S. (2009). Henry Courtney Selous (1803-90): Illustrator of the Heroic. ***The Victorian Web.***
- Cornwall, B. (1843). ***The works of Shakspere***. Published by Robert Tyas.
- Lessing, E. (1853). ***Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry***. Longman, Brown, Green, and Longmans.
- Maidment, B. (2001). ***Reading popular prints 1790-1870***. Manchester University Press.
- Mitchell, WJT. (1986) **Iconology: Image, Text, Ideology**. Chicago: University of Chicago Press.
- Panofsky, E. (1955). ***Meaning in the Visual Arts. Chicago***: University of Chicago Press.
- Planche, James Robinson. (1823-5). ***Costume of Shakespeare's Historical Tragedy of King John [King Henry the Fourth, As you Like it, Hamlet, Othello, and The Merchant of Venice] Selected and Arranged from the Best Authorities Expressly for the Proprietors of the Theatre Royal, Covent Garden, with Biographical, Critical and Explanatory Notices, by J. R. Planche. The Figures Designed and Executed on Stone by J. K. Meadows.*** London: John Miller.
- Sillars, Stuart. (2008). ***The Illustrated Shakespeare: 1709-1875***. Cambridge: Cambridge University Press.
- …. (2012). Shakespeare and the Visual Arts. ***Shakespeare in the Nineteenth Century***. Ed. Gail

Marshall. Cambridge: Cambridge University Press: 269-295.
- …. (2015). Shakespeare in Colour: Illustrated Editions, 1908-14. ***The Yearbook of English Studies*** 45.1: 216-238.
- …. (2018). ***Shakespeare Seen: Image, Performance and Society***. Cambridge University Press, 2018.
- Staunton, H. (1857-60). ***The Works of Shakespeare***. London: George Routledge and Sons.

URLs:

URL1: https://catalog.hathitrust.org/Record/008593145(Access Date:12/06/2024)
URL2: https://shakespeareillustration.org/kenny-meadows-2(Access Date:12/06/2024)
URL3: https://shakespeareillustration.org/john-gilber /(Access Date:12/06/2024)

The Victorian Illustrations of Shakespeare's Plays in the Wood-Engraved Editions, 1840-60

Abstract:

Since the birth of illustrated editions of Shakespeare's plays in the 18th century and their unprecedented development in the 19th century, artists have been revealing the maximum aesthetic potential of the text by adding spatial narratives alongside the text of Shakespeare's plays. The visual manifestation of the printed play is actually a factor that blurs the boundary between the text and the reader. Hence, examining the aesthetic importance of these editions is considered essential in the field of visual representation of Shakespeare's works. Therefore, the main purpose of this article is to manifest the aesthetic importance of book illustrations in the Victorian editions of Shakespeare's works and to answer the question, "How did the use of wood engraving technique in illustrating Shakespeare's works enhance the hermeneutic understanding of the plays?". It should be noted that this article is a library-based, qualitative, descriptive and analytical research in which the visual representation of the selected scenes of two of the most important editions of this era that had utilised the wood engraving technique and were published between 1840 and 1860 (the peak years of using this technique) are examined. The mentioned editions are respectively attempted by Barry Cornwall and Howard Staunton.

Robert Tyas, a British publisher, issued the highly imaginative three-volume edition of The Works of Shakspere – Comedies, Tragedies, Histories – by Bryan Waller Procter in 1843 under the pseudo-name of Barry Cornwall. The edition is notable for its more than 1000 wood engravings by John Orrin Smith based on the designs by Kenny Meadows, an illustrator and caricaturist who was among the first illustrators to recommend wood engraving to publishers. The print-cultural significance of this over-illustrated edition lies in the implicit reality that printing technologies in the nineteenth century had developed so substantially that publishers could undertake such ambitious projects, thus disclosing the possibility of finding a market for these reading materials which had been cheapened thanks to the lower cost of production.

Meadows began his career by designing illustrations to James Robinson Planche's work on Shakespeare's costumes. However, while the experience Meadows gained from his work with Planche was considered as a valuable preparation for the Shakespeare edition, more important is his collection Heads of the People. Published in 1840, this consisted of caricatures of English types, accompanied by short character sketches mostly by Douglas

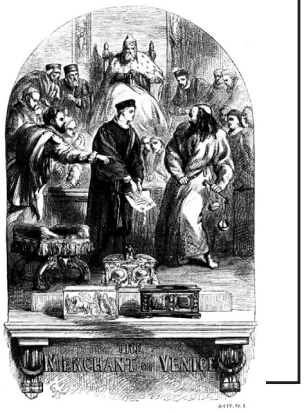
Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 09 June 2024
Accept Date: 18 September 2024

Afrooz Khaleghi
PhD Student, English Language and Literature, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Ph.D. Iran.
Email: khaleghiafrooz@gmail.com

Morteza Lak
(Corresponding Author) Assistant Professor of English Literature, English Department, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Email: morteza.lak@gmail.com

Hoda Shabrang
Assistant Professor of English Literature, Khatam University, Tehran, Iran
Email: h.shabrang@khatam.ac.ir

DOI:
10.22051/jtpva.2024.47339.1587



This article is extracted from Afrooz Khaleghi's PhD dissertation in English Language and Literature with the title of The Victorian Tradition of Illustrating Shakespeare's Women: Print Culture and the Paratext via the supervision of Dr Morteza Lak and by Dr Hoda Shabrang's advice in Islamic Azad University of Tehran, Science and Research Branch

Jerrold, but with contributions from Thackeray and Leigh Hunt. It gave Meadows experience of developing character through exaggeration, established his partnership with the engraver Orrin Smith, and allowed experiment in the placing of images. Hence, what is unique to Cornwall's edition is that its illustrations are somehow like caricatures. Of course, they are not like the caricatures of the 21st century which we see nowadays, but I do believe that these illustrations, actually, can be regarded as the starting point of drawing caricatures for Shakespeare's plays.

Then, the next significant edition, Howard Staunton's edition of Shakespeare's Works, which was published by Routledge, appeared in monthly parts between November 1857 and May 1860. Staunton's edition contained over 800 wood engravings and so presented itself as a rival alternative to such illustrated Shakespeare editions as those put out by Tyas. The designs were the work of John Gilbert, a formidably prolific draughtsman who drew directly on wood and whose illustrations of Shakespeare may be the most expressive because they maintain realistic proportions and mise-en-scène while also giving characters a psychological realism that can occasionally be unsettling. Gilbert's work display a striking sense of the actual and avoids caricature or heavy-handed comedy: as in performance, the comedy is most effective because it is taken seriously and his illustrations demonstrate his talent for constructing believable individuals rather than generic archetypes – the same talent for which the playwright has frequently received praise. His wood blocks were, then, engraved by the Dalziel Brothers, the most influential company of wood engravers of the time.

The status of the wood engraving workshops was significantly altered by the revival of the craft in the 1840s, its gradual refinement in the 1850s, and its pinnacle in the 1860s. To meet the demand for the abundance of illustrated books that characterised the middle years of the Victorian era, large wood engraving workshops developed and the distinctions between 'gentleman artists' and 'artisan engravers' in terms of labour divisions were formed. To expedite the process and meet the tightening production schedules, publishers no longer had to look for a qualified engraver for their artists; instead, they could send their work to reputable engraving companies to be trimmed to a deadline. Therefore, the names of the engraving companies Dalziel or Swain are often found on blocks from the middle of the 19th century. A system of masters, journeymen, and apprentices supported this mass production. Large white areas were typically left to be routed out at the end by a junior apprentice while a senior engraver started on a new block.

The critical insight of this study is also obtained from Gotthold Lessing's theoretical principles about spatial and temporal arts in order to reach the conclusion that the use of wood engraving technique in producing spatial narratives had the capability to improve the aesthetic effect of the plays in various ways such as designing a high number of images, using vignette, and locating illustrations in the same page as their temporal narratives. It is worth mentioning that Lessing's idea is that literature is an art of time, painting an art of space – temporal and spatial. Reading takes place in time; the signs received are uttered or inscribed in time; and the events represented or narrated take place in time. Thus, there is a kind of homology or convenient relation between medium, message, and the mental process of decoding. In accounts of visual art, too, a similar homology operates: the medium consists of forms displayed in space; these forms represent bodies and their relationships in space; and perception of both medium and message is instantaneous, taking no discernible time.

Eventually, however, painting and poetic text should be like two just and friendly neighbours, neither of whom is permitted to take unseemly liberties in the heart of the other's realm, but who practise mutual tolerance on the boundaries and achieve a peaceful settlement for all the minor interference on the rights of the other. Painting is granted certain types of superior power; it makes a beautiful picture from vivid sensible impressions, whereas poetry works with "the feeble uncertain representations of arbitrary signs; it possesses that power of illusion which art possesses above poetry in the presentation of visible objects; and at times when poetry stammers and eloquence grows dumb, painting may serve as an interpreter.

Keywords: Wood Engraving, Shakespeare, Illustrating, Gotthold Lessing, Temporal and Spatial Arts

References:

- Cooke, S. (2009). Henry Courtney Selous (1803–1890): Illustrator of the Heroic. ***The Victorian Web***.
- Cornwall, B. (1843). ***The Works of Shakspere***. London: Robert Tyas.
- Lessing, E. (1853). ***Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry***. London: Longman, Brown, Green, And Longmans.
- Maidment, B. (2001). ***Reading Popular Prints, 1790–1870***. Manchester: Manchester University Press.
- Mitchell, W. J. T. (1986). ***Iconology: Image, Text, Ideology***. Chicago: University Of Chicago Press.
- Panofsky, E. (1955). ***Meaning In the Visual Arts***. Chicago: University Of Chicago Press.
- Planché, J. R. (1823–1825). ***Costume of Shakespeare's Historical Tragedy of King John [King Henry the Fourth, As You Like It, Hamlet, Othello, And the Merchant of Venice]: Selected and Arranged from the Best Authorities Expressly for the Proprietors of the Theatre Royal, Covent Garden, With Biographical, Critical and Explanatory Notices***. The Figures Designed and Executed on Stone by J. K. Meadows. London: John Miller.

- Sillars, S. (2008). ***The Illustrated Shakespeare: 1709–1875***. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sillars, S. (2012). Shakespeare And the Visual Arts. In G. Marshall (Ed.). ***Shakespeare in the Nineteenth Century*** (Pp. 269–295). Cambridge: Cambridge University Press.
- Sillars, S. (2015). Shakespeare In Colour: Illustrated Editions, 1908–14. ***The Yearbook of English Studies***. Winter. 45(1). 216–238.
- Sillars, S. (2018). ***Shakespeare Seen: Image, Performance and Society***. Cambridge: Cambridge University Press.
- Staunton, H. (1857–1860). ***The Works of Shakespeare***. London: George Routledge And Sons.

URL:
- URL1: https://catalog.hathitrust.org/Record/008593145(Access Date:12/06/2024)
- URL2: https://shakespeareillustration.org/kenny-meadows-2(Access Date:12/06/2024)
- URL3: https://shakespeareillustration.org/john-gilber /(Access Date:12/06/2024)