Archive of SID

ویدئوآرت، آستـانگی، عرفان (واکاوی چند کهن الگو در آثار بیل ویولا)

حافظ زینی اصلانی*

تاریخ دریافت: ۹۹/۲/۱۰
تاریخ پذیرش: ۹۹/۷/۲۸

چکیده

آستانگی مفهومی است که ویکتور ترنر در حوزهٔ انسان‌شناسی مطرح کرده است. به باور وی اسطوره‌ها پدیده‌های آستانه‌ای هستند و به‌طور معمول در زمان‌ها و مکان‌های مابینی قرار می‌گیرند. بیل ویولا، هنرمند ویدئویی است که در آثار خویش با بیانی نمادین به بازنمایی دوگانه‌های بنیادین پرداخته است. سؤالاتی که این پژوهش سعی در جواب دادن بدان‌ها دارد بدین شرح است که: رابطه میان کهن‌الگو و آستانگی در چیست؟ نسبت میان آثار ویولا و عرفان اسلامی و مفهوم آستانگی چگونه قابل تبیین است؟ در تحقیق پیش رو سعی بر آن شده است که ابتدا به تبیین نظریهٔ آستانگی و ارتباط آن با کهن الگو پرداخته شود، سپس به تحلیل و تطبیق پنج ویدئوآرت از ویولا بر مبنای نقد اسطوره‌ای و تأکید بر نظریه آستانگی اهتمام ورزیده شود. مقاله به روش توصیفی، تحلیلی صورت گرفته و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که بیل ویولا با آشنایی به عرفان اسلامی و مسیحی و متأثر از خاطرات کودکی خویش به خلق آثاری ویدئویی پرداخته است که می‌توان آن‌ها را هم‌راستا با مفهوم آستانگی و کهن‌الگوها برشمرد ویدئوهایی که دارای وضعیت تعلیق روان‌شناختی و بینابینی هستند و مخاطب را در جهت نیل به این امر سوق می‌دهند.

کلیدواژه‌ها: مولوی، بیل ویولا، کهن الگو، آستانگی، ویدئوآرت، عرفان، اسطوره

*. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
Email: HafezAslani@ut.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

با ظهور و بروز عکاسی، آخرین قدم در تکمیل روند اومانیسم شکل گرفت. گامی که سیر جابجایی سوژه در مقام ابژه را به بلوغ خویش رساند و نمایش و بازنمایی مقولات معنوی و دینی را از ساحت هنر دور کرد. از سوی دیگر به زعم اندیشمندانی همچون والتر بنیامین عکاسی برای نخستین بار از پیدایش تکثر تصویری، دست را از انجام مهم‌ترین وظایف هنری به حاشیه کشاند. این جابجایی کارکرد چشم و دست و همگامی تکثیر تصویر و گفتار[۱] فصلی تازه را برای بیان و تعریف هنر پیش روی انسان گشود. رویکردی که به قول پل والری نوآوری‌های عظیمی در تمامی فنون هنری سامان داد. تکنولوژی چنان پیش رفت که علاوه بر ودیعه گذاشتن ابزارهای نوین در اختیار هنرمند به انگیزه ملموس‌تر کردن عزیمت و غرض وی، دلباختگی و شیفتگی او را به خود قوت بخشید، و گاه تکنولوژی به‌مثابهٔ تمام اثر هنری لحاظ شد. از جالب‌توجه‌ترین این ابزارها ویدئو است؛ با ارزان شدن تجهیزات ویدئویی و در واکنش به سلطهٔ تلویزیون در دههٔ شصت میلادی، رسانه‌ای جدید در عالم هنر شکل گرفت که از آن با عنوان «ویدئوآرت» تعبیر می‌شود. ویدئوآرت، محصولی پیچیده و در عین حال گسترده از فناوری عصر الکترونیک و ارتباطات است.

هنرمندان ویدئوآرت در ابتدا علاقهٔ خود را به مسائل اجتماعی و سیاسی و به‌صورت مشخص مقابله با هژمونی تلویزیون با تأکید بر مختصات و ویژگی‌های این رسانه نشان دادند. در هنر این دوره آشتی با توده، که در هنر مدرن به طره و گوشه رانده شده بود برپا و برجا گردید. دیگر قطعیت و نخبه‌گرایی مدرنیسم نا و یارایی برای تمتع و به‌رهوری اختصاصی از یک رسانه ناب را نداشت.[۲]

ویدئوپردازان در ابتدا به شدت تحت تأثیر هنر اجرا،[۳] هنر بدن،[۴] هنر مفهومی، فیلم‌سازی تجربه‌گرا،[۵] موسیقی آوانگارد[۶] و جنبش فلاکسوس[۷] بودند. ویدئوآرت بر خلاف هنرهای سنتی از همان بدو امر علاقهٔ چندانی به نمود امور معنوی و دینی نشان نداد. به دیگر سخن این دستاورد مدرنیته بود که بازنمایی امور معنوی و روحانی را از ساحت و پیشگاه هنر به کنار و کرانه کشاند. در این میان و میدان، افراد معدودی نظیر هنرمند آمریکایی بیل ویولا[۸] به نحوی چشمگیر به مقولهٔ معنویت و «آستانه‌های» بنیادین زندگی انسان پرداخته‌اند. این امور گستره‌ای از زایش، مرگ، عشق، ترس، پیری، جوانی و الخ را در برمی‌گیرد. ویولا در زمرهٔ هنرمندان پیشرو ویدئوآرت است که متأثر از عرفان اسلامی، مسیحی و آیین ذن به بازنمایی پرداخته است.

روش پژوهش

این نوشتار در پی آن است که با نهج و سیاق توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از ابزار کتابخانه‌ای، نخست به تبیین مفهوم آستانگی از دید ویکتور ترنر و همگامی آن با کهن الگو بپردازد؛ سپس با تشریح جهان بینی و گرایش بیل ویولا به عرفان، به توصیف و تحلیل زمینه‌های آیینی و اسطوره‌ای در پنج اثر از وی التفات کند.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ واکاوی ویدئوآرت در بستر آستانگی و کهن الگو کوششی صورت نگرفته است. اما در زمینهٔ ویدئوآرت و بررسی آثار ویدئویی بیل ویولا پژوهش‌های محدودی صورت گرفته است که می‌توان به پایان‌نامهٔ «ویدئوآرت با معرفی آثار نام جون پایک، بیل ویولا و شیرین نشاط» نوشتهٔ فرشاد تفرجی با راهنمایی منیژه صحی، (۱۳۹۰) اشاره کرد که در کنار تبیین رسانهٔ ویدئوآرات به معرفی چند اثر از ویولا می‌پردازد. مایکل راش[۹] در کتاب «رسانه‌های نوین» با ترجمهٔ بیتا روشنی (۱۳۸۹) به بررسی تاریخچهٔ شکل‌گیری هنرهای جدید از جمله عکاسی، هنر اجرا، ویدئوآرت می‌پردازد. *ویدئوآرت، خلاقیت نمایشی* نام کتابی است که سیلویا مارتین[۱۰] (۱۳۹۶) در آن به صورت مختصر به معرفی تعدادی از هنرمندان ویدئویی از جمله ویولا پرداخته است. مریم تکلو و مصطفی گودرزی در کتاب *تعامل ویدئوآرت و نقاشی* (۱۳۹۶) به مطالعهٔ هم‌کنش دو رسانهٔ ویدئوآرت و نقاشی می‌پردازند.

همچنین با توجه به مهجور بودن نظریهٔ آستانگی در میان اندیشمندان ایرانی می‌توان به کتاب

www.SID.ir

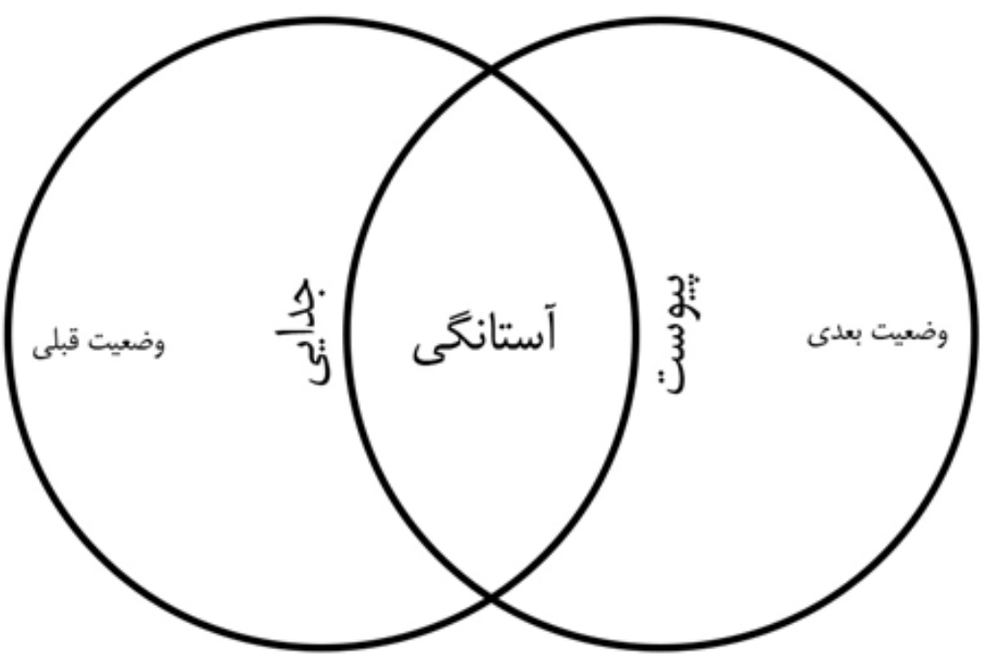
Archive of SID

بازنمایی عنصر شور و احساس در مناسک محرم از نگاه ویکتور ترنر و کلیفورد گیرتز نوشتهٔ عبدالحسین حاجی ابوالحسنی ترگانی (۱۳۹۷) و پژوهش‌هایی همچون مقالهٔ «آستانگی در مناسک حج» نوشتهٔ علی رویین در نشریه *هنرهای زیبا* هنرهای نمایشی و موسیقی، (۱۳۹۷) و پایان‌نامهٔ «تحلیل نظری ویکتور ترنر در باب آیین زیارت» نوشتهٔ سیدمهدی سجادی با راهنمایی الله‌کرم کرمی‌پور (۱۳۹۳) اشاره کرد.

کهن‌الگو و آستانگی

در سه دههٔ گذشته اندیشمندان ساحت علوم انسانی به این باور معطوف شده‌اند که آیین در سراسر مناسبات انسان معاصر شایع و رایج است؛ شناخت زوایای آن ابزاری کارآمد برای پردازش پیوندها و وابستگی‌های فرهنگی است. از سوی دیگر در گسترهٔ فرهنگ و هنر، اغلب اوقات هنرمند در پی روبرو کردن شخصی مخاطب با تجربیات حسی مشترک است. کاری که پست‌مدرنسیت‌ها همهٔ مساعی و کوشش خود را در بهبود و بالندگی آن گماشتند.[11] ویکتور ترنر[12] مردم‌شناس اسکاتلندی تحت تأثیر افکار و کتاب *مناسک گذر*[13] اثر آرنولد ون‌گمپ[14] از این مقوله به‌عنوان نتیجهٔ «آستانگی»[15] تعبیر می‌کند. نظریهٔ تفسیری-روانشناختی ویکتور ترنر در تحلیل مناسک و آیین از برد و رهیافت قابل التفاتی میان انسان‌شناسان برخوردار است. به زعم او «ما عموماً با دیگران در نظام‌هایی سلسله‌مراتبی در ارتباط هستیم. درست است که هرکدام از ما در این ساختارها جایگاه ویژه خود را داریم و از دیگران ممتازیم؛ می‌توانیم قالب‌ها را در هم بشکنیم و موقعیت خود را در اجتماع تغییر دهیم و این آیین‌های اصیل دینی هستند که چنین قدرتی را به ما می‌بخشند. این تحول، مستلزم جدا کردن زمان و مکان عادی، از زمان و مکان خاص و داخل شدن در موقعیت مبهم یا آستانه‌ای ضد ساختار است» (کرمی پور و صالح اردکانی، ۱۳۹۴، ۷۹-۹۸).

آستانگی برگرفته از لغت لاتینی «Limen» به معنای آستانه است. آستانه مرحلهٔ دوم از مراحل سه‌گانه: ۱. جدایی؛[16] ۲. آستانه؛ ۳. پیوست؛[17] ذکرشده توسط ونگمپ است که ابرام ترنر را در بر داشت. ترنر خاطرنشان می‌کند که «بسیاری از مشکلات ساختاری و فرهنگی با مرحلهٔ آستانه‌ای شناخته می‌شوند» (ترنر، ۱۳۸۱، ۷۰). در این وهله فرد دچار نوعی تعلیق، شک و ابهام می‌شود و گسست خویش از گذشته و آینده را نقش می‌زند. حضوری نه اینجایی و نه آنجایی. شرایطی برزخی و



شکل ۱. الگوی آستانگی ویکتور ترنر مأخذ: (نگارنده)

www.SID.ir

Archive of SID

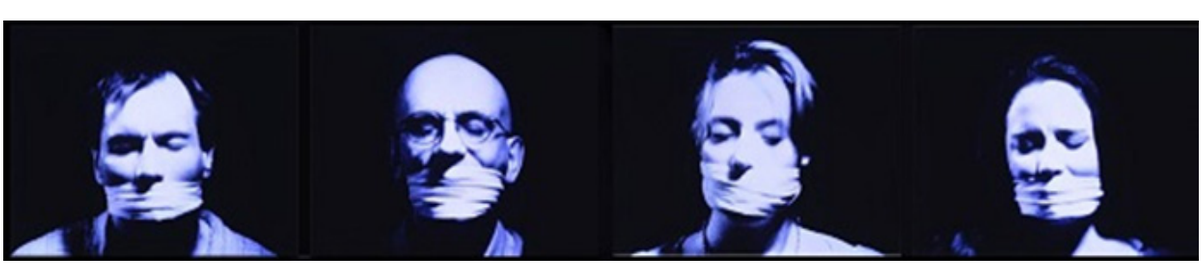
خلسه‌ای میان دوگانه‌های مرگ و تولد، تاریکی و روشنی، پیری و جوانی، تنش و آرامش.

به یک خوانش، رجوع مجدد به این دوگانه‌ها و بازگشت به دنیای اساطیر، تلاشی است که پست‌مدرن‌ها در پی آن هستند تا به عون و دستگیری آن بتوانند تعریفی جدید از انسان معاصر ارائه دهند. روگردانی از نمط و روالی که روشنگری با بکارگیری از آن در پی«افسون زدایی از جهان، انحلال اسطوره‌ها و واژگونی خیالبافی به دست معرفت بود» (آدورنو و هورکهایمر ،۱۳۸۴، ۲۹). در پی تعارض با این دیدگاه مدرنیست‌ها گردهارد هاوپتمان[۱۸] نمایشنامه‌نویس مطرح آلمانی نحوهٔ پرداخت به این امور توسط هنرمندان را این‌گونه تعبیر می‌کند: «شاعر کسی است که پشت واژه‌ها، فعلی بدوی را طنین‌انداز سازد» (به نقل از شایگان، ۱۳۸۸، ۱۳۷). ناتوانی انسان معاصر از انطباق با دنیای جدید و رویارویی او با دریافت‌های نوین از چیستی زندگی و آفرینش انسان او را در پی استعانت گرفتن از اسطوره‌ها کشانده است. به عبارت دیگر از منظر او «هیچ پدیدهٔ طبیعی و هیچ پدیده‌ای مربوط به حیات انسان نیست که قابل تفسیر به‌وسیلهٔ اساطیر نباشد» (کاسیرر، ۱۳۶۰، ۱۰۵). می‌توان این موضوع را این‌گونه تبیین کرد که اسطوره‌ها به دلیل جای‌گیری در ناخودآگاه انسان‌ها، دارای سرشتی قدسی و ماورایی، با قدرت ارجاع و انطباق با روابط فرهنگی، اجتماعی، تاریخی است. سرمشق اسطوره نه در طبیعت، بلکه در بطن و نهان جامعه است. از این رو نهاد اسطوره در تجلیات نمادین و سمبلیک «مناسک اجتماعی» رقم می‌خورد (بیدنی،۱۳۷۳، ۱۷۳).

ترنر اسطوره‌ها را پدیده‌های آستانه‌ای می‌داند و به‌طورمعمول در زمان‌ها و مکان‌های مابینی قلمداد می‌کند. او مرحلهٔ ساختاری آستانه‌مندی،[۱۹] یک دوره را مبتنی بر بلوغ نمادین می‌شمارد و این دوره را در هر عصر «بازگشت به اصل آغازین و بهره‌وری از اندوخته‌های فرهنگی» برای داشتن دیدی ویژه می‌داند (ترنر، ۱۳۸۱، ۷۰). این همان چیزی است که یونگ از این اندوخته‌های فرهنگی تحت عنوان ناخودآگاه جمعی یاد می‌کند. خاطری که افشرهٔ تاریخ بشریت در آن رسوب‌کرده است. ناخودآگاه جمعی انسان دربردارندهٔ مضامین و نمادهایی شگفت است که آرکی‌تایپ، کهن‌الگو و یا صورت ازلی نامیده می‌شود. این کهن‌الگوها علیرغم گوناگونی در اساطیر ملل، دارای معنایی مشترک و «نمادهای جهانی‌اند» (گرین و همکاران، ۱۳۷۶، ۱۶۲». نقد کهن‌الگویی یا اسطوره‌ای، شیوه‌ای میان‌رشته‌ای است که بر پایهٔ آرای یونگ و با پژوهش‌های محققانی چون بودکین،[۲۰] فرای[۲۱] و کمبل[۲۲] شکل گرفت. از یک‌سو بر نظریهٔ ناخودآگاه یونگ استوار است و از سوی دیگر انسان‌شناسی فرهنگی و دانش اسطوره‌ای را مورد غور و غوص قرار می‌دهد. «از آن جا که روان انسان، مادر زایندهٔ همهٔ علوم و هر اثر هنری است باید از علوم روانی انتظار داشت که بتوانند به بررسی ساختار روانی اثر هنری مدد برسانند» (یونگ، ۱۳۷۸ب، ۲۸). در این نقد به بررسی و تحلیل کهن‌الگوهای موجود در متن و اثر پرداخته می‌شود و نحوهٔ بهره‌گیری آفریننده اثر از آن‌ها که غالباً به‌صورت ناخودآگاه صورت گرفته است، تبیین می‌گردد.

جهان بینی عرفانی بیل ویولا

به نظر می‌رسد بارقه‌های دید عرفانی در ویولا به سکونتش در ژاپن در سال ۱۹۸۰ میلادی و همجواریش با نقاش و استاد ذن دین تاناکا[۲۳] برمی‌گردد. شاید بتوان نمود بیشتر آثار ویولا را ذیل عبارت ژاپنی «ذنگا»[۲۴]



تصویر ۱. بیل ویولا، *تالار نجواها*، ۱۹۹۵ مأخذ:(https://www.nytimes.com)

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۲. بیل ویولا، *شهدا*، ۲۰۱۴ مأخذ: (https://www.dximagazine.com)

برشمرد. اصطلاحی که برای نقاشی و خوشنویسی قرن شانزدهم به بعد راهبان ذن به کار می‌رود. مفهومی که در جهت عکس اصطلاح معروف «هنر برای هنر» ویکتور هوگو[۲۵] در اثر شرقی‌ها[۲۶] و گروه پارناس[۲۷] به سرکردگی تئوفیل گوتیه[۲۸] است. به دیگر سخن، نگاهی افلاطونی به هنر، برگرفته از عرفان مسیحی و اسلامی و سنت‌های معنوی ذن از برای تزکیه، مراقبه، تمرکز حواس و یگانگی روح در غرضمندی خویش است. ویدئو و تکنولوژی برای ویولا ابزاری است جهت ترقی و ترفیع ادراکات حسی هنرمند و مخاطب. همان التفات عارفانه و شاعرانه که مارتین هایدگر[۲۹] نسبت به تکنولوژی داشت و آن را به مثابهٔ «تقدیر آدمی» مورد اعتنا قرار می‌داد.[۳۰] بر خلاف نظر مک‌لوهان مبنی بر امکان دگرگونی ادراکات حسی در ذات رسانه به باور او «هنرمند باید پیشاپیش ادراکات خود را ارتقاء بخشیده باشد» (دومزون روژ، ۱۳۸۹، ۱۷۳). ویولا خود جانمایهٔ این نوع جهان‌بینی را چنین تعبیر می‌کند که: « همهٔ هنر، باید نوعی خودسازی صادقانه باشد» (Viola, 1995 B, 280). وی کارکرد هنر را به‌عنوان آیین، در نظر می‌گیرد که آن را «کارکرد در مفهوم اصلی هنر» (Ibid, 282) توصیف می‌کند و فرد می‌تواند از آن برای یادگیری چیزی در زندگی خود استفاده کند، تا عمیق‌تر شود.

اسرار دفن شده

بیت زیر از مولوی که الهام‌بخش عنوان «اسرار دفن‌شده»[۳۱] برای نمایشگاه آثار ویدئویی ویولا در چهل‌وششمین دوسالانهٔ ونیز در غرفه آمریکا بود، می‌تواند مدخلی باشد برای واکاوی و بن‌گیری خط فکری ویولا:

دانه چون اندر زمین پنهان شود
سر او سرسبزی بستان شود
(مولوی، دفتر اول ۱۷۷).

ایده‌ای عرفانی در بستر هنری پیشرو. نگاه عرفانی به جهان و اهتمام به بازنمایی متأثر از این دید، نه‌تنها در این اثر، بلکه در غالب آثار وی به چشم می‌خورد (Iles, 1995, 97). تفکر و عمیق شدن در خویش انسان را به درونی می‌برد که مولانا از آن به مثابهٔ عشق تعبیر می‌کند. چیزی که آستانگی میان درون و بیرون فرد است. از دید مولوی «عشق برزخی است که جهان بیرون را به جهان درون متصل می‌کند» (قبادی، ۱۳۸۹:۱۰۶)؛ همان اضلاع سه‌گانه‌ای که ابن عربی از آن به‌عنوان قوس صعود یاد می‌کند. تفکر (نطق درونی)، عشق و بیان (نطق بیرونی) (ابن عربی، ۱۴۲۰ق، ج ۳، ۱۶۷).

کنت کنزاً کنت مخفیاً شنو
جوهر خود گم مکن اظهار شو
(مولوی، دفتر چهارم ۳۰۲۸).

به نظر می‌رسد که بیل ویولا این نوع نگاه عرفانی به درون و بیرون را در نمایشگاه اسرار دفن شده با اثر *تالار نجواها*[۳۲] صورت بخشیده است. پنج ویدئو در اتاق تاریک

www.SID.ir

Archive of SID

پاویون آمریکا، که هرکدام از ویدئوها صورت پنج نفر با دهانی بسته را نشان می‌دهند (تصویر۱). چهره‌ها باحالت ربودگی و خلسه در تلاش برای سخن گفتند؛ اما توان و یارای ابراز آن را ندارند. در این اثر صورت و بدن را می‌توان نمود بیرون دانست. همچون دانه‌هایی در دل خاک که وضعیتی برزخی برای جوانه زدن سپری می‌کنند، فضای تاریک و در خویش رفتگی افراد، انتظار آنان را برای رقم خوردن رویدادی بازنمایی می‌کند. «وضعیت سردرگمی، مبهم و نامفهوم که پیش از هر بینشی است» (Vi-ola, 1995 A).

تصویر ۳. بیل ویولا، *رویارویی*، ۲۰۱۲ مأخذ: (https://www.atpdiary.com)

شهدا

ویولا در اثر *شهدا*[۳۳] آستانگی را در نیروهای چهارگانه طبیعت، آب، آتش، خاک و باد نمایان می‌کند. این ویدئوی «چهار کاناله»[۳۴] در سال ۲۰۱۴ به سفارش مسئولان کلیسای سنت پال،[۳۵] در نیویورک نصب‌شده است.[۳۶] این اثر دارای رویکردی هستی‌شناسانه تلفیقی است از چهار فیگور انسانی مدفون در خاک، با دست و پایی بسته آویخته در باد، نشسته بر آتش و به شکل صلیبی معکوس، معلق در فضا و در مواجهه با ریزش آب از بالا (تصویر۲). این چهار نفر در ابتدای ویدئو در حالتی خواب‌زده قرار دارند که احتمالاً اشاره به لحظهٔ تولد آنان دارد. همان لحظه‌ای که ترنر از آن تحت عنوان جدایی از آن یاد می‌کند. جدایی از نیستی و سکون و رهنمون شدن در حالت تعلیق. باگذشت زمان و با عارض و یگانه شدن هرکدام از این عناصر چهارگانه بر تن این افراد از خواب گذر می‌کنند و وارد مرحله تعلیق که می‌توان از آن به‌مثابهٔ عشق تعبیر کرد، می‌شوند. فلوطین[۳۷] به‌عنوان یکی از مشربه‌های حکمت اسلامی و مسیحی ، عناصر اربعه را به‌مثابه «تنِ کیهان» می‌داند که با هدایت روح کلی کیهان‌که همان روح است هدایت می‌شود (فلوطین، ۱۳۸۹، ۱۶۰۱) که در این زمان در حال مبارزه با جسمانیت است.

جدال و تألمی استعاری بر سر باوری پاک؛ ورای جسمانیتِ این مسیر و بروز رنج به هیبت عناصر اربعه و زمینی، مخاطب را در رویارویی با موانع پیش روی آگاهی می‌دهد؛ و مقاومتی در پی آن‌که نویدبخش مرحله و جایگاه پیوست است. چیزی که نتیجه عشق است. زمانی که نیروهای طبیعی پس‌زده می‌شوند و به قول مولوی انسان به بهجت روحی و کسب افلاک نائل می‌شود:

بمیرید بمیرید از این عشق بمیرید
در این عشق چو مردید همه روح پذیرید
بمیرید بمیرید وز این مرگ مترسید
کز این خاک برآید سماوات بگیرید

(مولوی، کلیات شمس تبریزی، ۶۳۶).

www.SID.ir

Archive of SID

به دیگر سخن «در عشق قدم نهادن کسی را مسلم شود که با خود نباشد و ترک خود بکند و خود را ایثار عشق کند. عشق آتش است هر جا که باشد جز او رخت دیگری ننهد» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۶، ۹۶). ایثار و فنا شدن در عشق، انسان را به نقطهٔ جاودانگی می‌رساند. همان میوهٔ ممنوعه‌ای[۳۸] که در قرآن بدان اشاره شده است (قرآن کریم، اعراف: ۲۰). این است که عرفا هستی واقعی انسان را از بین رفتن وجود مجازی و رسیدن به مرتبه فنا می‌دانند:

هیچ‌کس را تا نگردد او فنا
نیست ره در بارگاه کبریا

(مولوی، دفتر ششم ۲۳۲).

مولوی این مرحله از نیستی به وجود را یک سفر می‌داند. سفری که انسان چون اصحاب کهف پس از ریاضت‌ها و تحمل سختی‌ها پای را فراتر می‌نهد و به مرتبهٔ عالی و والایی که پس از تحول و تطور اوست خواهد رسید.

تصویر ۴. بیل ویولا، *ایستگاه‌ها*، ۱۹۹۴ مأخذ: (https://www.bohen.org)

رویارویی

سفر معمولاً کهن‌الگویی برای تغییر موقعیت و استحاله و دگرگونی است. جوزف کمبل برای کهن‌الگوی سفر قهرمان سه شاخصه معرفی می‌کند: ۱. جدایی[۳۹] ۲. آیین تشرف[۴۰] ۳. بازگشت.[۴۱] این سه مرحله بی‌شباهت به سه مرحلهٔ ترنر نیست. در عزیمت یا جدایی قهرمان از دنیایی که در آن متولد شده جدا می‌شود و برای سفر و مراحل نخستین سفر آماده می‌شود. در مرحلهٔ میانی است که قهرمان با موانع، خدا بانو، زن وسوسه‌گر و خدایگان روبرو می‌شود و به بلوغ و کمال می‌رسد. در نهایت در گام سوم است که قهرمان با دست نجات و آزاد از زندگی به دنیای عادی برمی‌گردد (کمبل، ۱۳۹۲: ۴۵ـ۴۶). این کهن‌الگو به‌صورت سیر و سلوک عرفانی در رویکرد ویولا مشحون است. شاید بتوان نزدیک‌ترین ارجاع به این گفته را در این جمله از ابن عربی «اگر به مسافرت مشغول شوید خواهید رسید»[۴۲] (Elmarsafy, 2008, 133) جست که ویولا در ابتدای کتاب خود بیان می‌کند. این ارجاعات را می‌توان همتراز و منطبق بر بینامتنیت مورد نظر کریستوا برشمرد. به عبارتی دیگر هر متن با تمسک از متن‌های پیشین شکل می‌گیرد و می‌توان حضور متن‌های پیشین را در آن مشاهده کرد (نامور مطلق، ۱۳۹۰، ۳۲).

ویولا گریز به موضوع سفر را در اثر رویارویی[۴۳] نمودار می‌کند. ویدئویی که مخاطب را با پردازش سفر در پس‌زمینه‌ای ازلی و سرابی از کویر همراه می‌کند. دو رهگذر با جامه‌های قرمز و سفید؛ پیر و جوان؛ این دو مسیر خویش را طی می‌کنند و در انتهای مسیر خویش تغییر مسیر داده و باهم روبرو می‌شوند. در حین ملاقات از سوی زن مسن‌تر ودیعه‌ای به زن جوان‌تر داده می‌شود و باز در جهت عکس و بازگشت به مسیر خود ادامه می‌دهند. از این دیدار می‌توان به ملاقات با خود تعبیر کرد. چیزی که یونگ آن را به‌صورت آرکی تایپی دیدار با پیر خردمند[۴۴] یا فرامن تعبیر می‌کند. در تشریح این دیدار باید گفت که «این امر تجلی مودت دو مرد [انسان] است که حقیقتی درونی را به وضوح در بیرون منعکس می‌کند و رابطهٔ ما را با آن یار درونی روح نمایان می‌سازد، یعنی با آن‌کس دیگری که خود ماست، اما

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۵. بیل ویولا، *فرستاده*، ۱۹۹۶ مأخذ: (https://www.guggenheim.org)

هرگز کاملاً به او دست نمی‌یابیم و طبیعت خود خواهان تبدیل کردن ما به اوست» (یونگ، ۱۳۶۸، ۸۴).

پیر خردمند انسانی وارسته و فرزانه است که تجسم اشراق و معنویات است. پیری که لبریز از عشق و وجود است و با آرامش هدایتگر دیگران است. این هدایت می‌تواند به‌صورت «مصاحبت صرف[۴۵] و یا با خود سخن گفتن و یا مراقبه»[۴۶] (یونگ، ۱۳۶۸، ۸۷) باشد و به هیبت نشان دادن گوهر وجودی و چیستی فرد درآید. تلنگر و اشاره‌ای که با تأکید این استاد معنوی، می‌تواند در مرحله بازگشت وسایل و مقدمات تبدیل و تبدل و تولد تازه فرد را رقم بزند. این مرحله که تعبیری دیگر از نفس مطمئنه در عرفان اسلامی است، سالک را از زنجیر هوس‌ها و هیجانات شدید نفسانی آزاد می‌کند و نفس حیوانی، مطیع و پیرو سالک می‌گردد. ازاین‌رو نیازمند تکانه و دگرشی است تا معرفت قهرمان را به کشف حقیقت برتر نهاد آدمی و شکوفایی ظرفیت‌های معنوی او نائل گرداند. زایش و جوششی که مولوی آن را نتیجهٔ ملاقاتش با شمس و پیر طریقت می‌داند:

سالکان راه را محرم شدم
ساکنان قدس را محرم شدم
(مولوی، کلیات شمس تبریزی، ۱۶۶۱)

و یا غزل معروف:

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم
دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم
(مولوی، کلیات شمس تبریزی، ۱۳۹۳).

ایستگاه‌ها

علم روانکاوی این تولد و زنده شدن را به عنصر آب در خواب پیوند می‌دهد. کهن‌الگویی که شاید قدیمی‌ترین و شاخص‌ترین وجهه را در میان آیین و فرهنگ‌های بشری دارد. «آب درواقع، نمادی باستانی برای زهدان و نوزایی محسوب می‌شود» (هال، ۱۳۸۳، ۱۹۷). نیرویی ماورایی در اساطیر که آشیل را در استوکس و اسفندیار را در آب مقدس رویین‌تن می‌کند. به‌بیان‌دیگر آب، گونه‌ای از بستر اسطوره‌شناختی است که انسان با عبور و یا تعلیق و غرق شدن در آن، به تولد و زندگی تازه دست می‌یابد. این نیروی ازلی، با فروهشتن و آستانگی خویش همچون پیر خردمند، پیشدرآمد دگرگونی فرد را بسیج می‌کند. «به‌زعم ترنر، افراد در این مرحله دستخوش تغییری مثبت به‌منظور عبور از یک بحران یعنی جدایی از شخصیت حقیقی و حقوقی خود به‌واسطهٔ قواعد حاکم بر مناسک می‌شوند» (رویین، ۱۳۹۷، ۵۱).

تعلیق و غرق شدن در آب، تصویری پربسامد در آثار

www.SID.ir

Archive of SID

ویولاست. اشاراتی که تداعی‌کنندهٔ وضعیت گذار و آستانگی است. او در ایستگاه‌ها[۴۷] پنج صفحهٔ پارچه‌ای شفاف را در یک گالری تاریک از سقف آویزان کرده است و در زیر هرکدام از آن‌ها یک تخته‌سنگ براق گرانیت قرار داده است. پنج پیکر مختلف به‌صورت معلق در زیرآب قرار داده است. فیگورها با حرکتی کند به‌مرور از تصویر خارج می‌شوند و صحنه ساکت و تاریک می‌شود. این صحنه با انفجاری از نور و تلاطم بدن‌ها مجدداً تکرار می‌شود. در این کار تمرکز هنرمند بر حالت آستانگی به‌خوبی نمایش داده می‌شود. افراد با چشم و دهانی بسته و شناور در آب در حالتی بینابینی و مبهم قرار دارند. گویی در برزخی مابین تولد و مرگ در حال غسل تعمید و منتظر امری رهایی‌بخش هستند. این حالت را می‌توان به مثابهٔ همان چیزی در نظر گرفت کرد که عرفا از آن به عنوان «تحیر» تعبیر می‌کنند. حالتی که فرد در غور و غوص دچار ربودگی و سرگشتی می‌شود که نه یارای دست کشیدن از مقصود و منظور را دارد و نه خواهان رسیدن به آن باشد.

حیرت را می‌توان بدیهه‌ای دانست که «به هنگام تدبر و حضور بر قلب عارف وارد می‌شود و تأمل و تفکر او را حاجب می‌شود» (السراج الطوسی، ۱۹۱۴، ۳۴۵). از سوی دیگر نام اثر خود می‌تواند این طبع و طور بینابینی و انتظار را تداعی کند. ویولا خود این صحنه را این‌گونه تعبیر می‌کند: «پیکرهای بی‌ریشه، منزوی، تنها، آزاد و معلق حالتی بی‌پایان از مرگ را تداعی می‌کند» (Prev, K. & Viola, 1998، 112).

فرستاده

همان‌طور که در بالا اشاره شد کهن‌الگوها ریشه در ضمیر نهان خالق آثار هنری دارند. طرح‌هایی که برساختهٔ جامعه و پیشامدهای کودکی هنرمند است. به عقیده یونگ «ریشهٔ هر ساختهٔ هنری را باید در احساسات و عواطف دوران کودکی جستجو کرد» (جونز، ۱۳۶۶، ۲۷). شاید این گفته یونگ و تجربهٔ غرق شدن در دریاچه در دوران کودکی ویولا قابل تأمل باشد. ویولا این اتفاق را این‌گونه به یاد می‌آورد: «زیباترین دنیایی که در زندگی دیده‌ام. بدون هیچ‌گونه احساس ترسی؛ آرام و صلح‌آمیز» (Viola, 2005).

«دریایی که مولانا به آن اشاره می‌کند، همان ناخودآگاه است و هدف اصلی رسیدن به آن است. اگر شروع آفرینش، آب و ناخودآگاه است، انتهای آن هم آب است و ناخودآگاه، آب و دریا، نمادی از ناخودآگاه و آن حالت آغازین بشر هستند» (اسپرهم، ۱۳۹۰، ۹). در بیشتر اساطیر، سخن از دریا و اقیانوس آغازین به میان آمده است. وجودی پیش از آفرینش هستی که در قرآن از آن به‌عنوان عرش خداوند و به تعبیری روح انسان اشاره می‌شود: «کان عرشه علی الماء» (قرآن، هود، آیه ۷). مولوی در بیت :

ما ز بالاییم و بالا می‌رویم
ما ز دریاییم و دریا می‌رویم
(مولوی، کلیات شمس تبریزی، ۵۸)

کهن‌الگوی دریا را به‌خوبی بازنمایی می‌کند. آن حالت ازلی و ابدی بودن دریا؛ چیزی که ویولا در غالب آثارش مخصوصاً اثر *فرستاده*[۴۸] از خود نشان داده است. این اثر مردی برهنه معلق در آب را نشان می‌دهد که از فاصله دور به‌مرور از سطح آب بالا می‌آید و پس از توقفی کوتاه دوباره به اعماق فرو می‌رود و ناپدید می‌شود. این ویدئو را می‌توان تمثیلی از یک پیام‌آور دانست که دوگانگی تولد و مرگ را بازنمایی کرده است. دوگانگی که در لحظهٔ آستانگی و تأخیر مرد در تصویر تمایز پیدا کرده‌اند. «آب به علت خاصیت بازکنندگی و شکنندگی‌اش، دارای نیروی تطهیر و نوزایی است؛ هر آنچه در آب فرو می‌رود، می‌میرد و آن‌که از دل آب سر برمی‌آورد به‌مثابه کودکی است بی‌گناه و بی‌سرگذشت که می‌تواند گیرندهٔ وحی و الهام جدیدی باشد» (الیاده،۱۳۷۶، ۱۹۴) و زندگی خاص و نوینی را آغاز کند.

آب در بیشتر ادیان و فرهنگ‌های بشری نیروی زایش و تطهیر جان و روح است. بی‌شک نگره‌های دینی در نگرش و بینش ویولا تأثیرگذار بوده است. آموزه‌هایی که در انجیل متی این‌گونه بیان می‌شود: «پس از رستاخیز مسیح السلام، وی حواریون خود را به تعمید دادن بنام پدر، پسر، روح‌القدس فرمان داد» (انجیل متی، ۲۸: ۱۹و۲۰). یک نمود گزارهٔ پیام‌آوری و آب را

www.SID.ir

Archive of SID

می‌توان در غسل‌تعمید مسیحیان رهگیری کرد.

نتیجه‌گیری

در هنر معاصر، یک سنخ و طور از تأویل‌پذیری مفاهیم بنیادین را در آثار ویدئوآرت بیل ویولا می‌توان دید. هنرمندی که قسم مهمی از مساعی فکری خویش را از عرفان اسلامی بویژه جهان‌بینی مولوی و ابن عربی عاریت گرفته است. دنیایی که ریشه در تجربه‌های کودکی ویولا دارد و نمودش در آثار او برجسته می‌شود. سرشت غالب آثار وی دارای حالتی بینابینی و خلسه است. نهادی که ویکتور ترنر از آن تحت عنوان وضعیت آستانگی تقریر می‌کند. به باور او اسطوره‌ها پدیده‌های آستانه‌ای هستند و به‌طور معمول در زمان‌ها و مکان‌های مابینی قرار می‌گیرند. این حالت را می‌توان به مثابه همان چیزی قلمداد کرد که در عرفان به صورت تحیر تعبیر می‌شود. حالتی که فرد در تدبر و تعمق دچار ربودگی و سرگشتی می‌شود که نه یارای دست کشیدن از مقصود و مطلوب را دارد و نه خواهان رسیدن به آن باشد. بنا برآنچه بیان شد، چیزی که در آثار انتخابی از ویولا مورد تأکید قرار گرفته است استفاده فراوان از کهن‌الگوها بویژه آب به عنوان عنصری ازلی و ابدی است. عناصری که گونه‌ای از ماند در حالت تعلیق روان‌شناختی، ماورایی، و ذهنی را برای مخاطب پدیدار می‌کند. در تحلیل ویدئوهای ویولا مشاهده می‌شودکه وی آرکی‌تایپی‌ها را خمیرمایه قرار داده است تا مخاطب را در مقام تتبع و پرسش از خاستگاه و آیندهٔ آدم‌های نمایش داده شده قرار دهد.

مضاف بر این، نوشتار حاضر می تواند در ارائهٔ آثار تحقیقی آتی مورد ملاحظهٔ پژوهشگران دیگر قرار گیرد. پژوهش در زمینهٔ تطبیق مفاهیم عرفان اسلامی و نظریهٔ آستانگی در آثار هنری، و شناخت و دریافت رگه‌های معنایی منتج از آن. در حوزهٔ تجسمی علاوه بر آثاری ویدئویی هنرمند مورد بحث در این مقال، آثار هنرمندان معاصر دیگر را نیز می توان با همین شیوه مورد تحلیل قرار داد و نتایج و دستاوردهای نوینی حاصل نمود. علاوه بر حوزهٔ هنرهای تجسمی، می‌تواند در آثار سینمای معاصر و ادبیات نیز مثمر ثمر باشد.

با تشکر از خانم دکتر مینا محمدی وکیل که زحمت بازبینی این مقاله را قبول کردند.

پی‌نوشت

۱. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک به: والتر بنیامین، «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» ترجمهٔ امید نیکفرجام، در فصلنامه فارابی شمارهٔ سوم، شماره ۳۱ (۱۳۷۷) صفحات ۲۲۵-۲۱۰

۲. به بیان میچل در مقالهٔ «هیچ رسانهٔ دیداری وجود ندارد»: «از زمان ارسطو که اجزای درام را واژگان، موسیقی و بیننده می‌دانست تا رولان بارت که تصویر، متن و موسیقی را انگاره‌های مسلم رسانه‌ها میدانست، نقاشی بهترین رسانه دیداری خالص در تاریخ هنر به شمار می‌آمد» جهت مداقه بیشتر ر.ک به:

Mitchell, W. J. T, "There Are No Visual Media" in *Visual Culture*. vol. (4, no. 2,) 2005, pp. 257-266.

3. Performance Art
4. Body Art
5. Experimental film
6. Avant-garde music
7. Fluxism

رویین پاکباز در «دایرةالمعارف هنر» (تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۸۱) فلاکسوس را چنین تبیین میکند: «نام یکی از جنبش‌های هنری سدهٔ بیستم که به منظور اتحاد اعضای گروه‌های پیشتاز شکل گرفت (۱۹۶۲). این گروه بین‌المللی، به لحاظ، سبک، هویت مشخصی نداشت ولی فعالیت‌های آن از بسیاری جنبه‌ها در جهت احیای دادا بود». فلاکسوس گروهی بود که در پی رد دگماتیسم و نابگرایی مدرنیسم بود. از اعضای این گروه می‌توان به رهبر این جنبش جورج ماکیوناس George Maciunas (۱۹۳۱-۱۹۷۸) و هنرمندان اولیه ویدئوآرت همچون نام جون پایک و ولف وستل Wolf Vostell (1932-1998) اشاره کرد.

8. Bill Viola (1951)
9. Michael Rush
10. Sylvia Martin (1964)

۱۱. هنرمند پست‌مدرن برخلاف اخلاف مدرنیسم خویش، در پی شراکت و همراهی با توده است؛ این همسویی و همکاری تا امور روزانه نیز رسوخ می‌کند. به عبارتی فاصله‌ای که بین هنرمند و یک فرد عادی پیشآمد است ناچیز است.

12. Victor Turner (1920-1983)
5 Rites of Passage
13. Arnold van Gennep (1873-1957)
14. liminality
15. separation
16. incorporation

www.SID.ir

Archive of SID

۱۸. گرهارد هاوپتمان(Gerhart Hauptmann (1862-1964 نمایش‌نامه‌نویس ناتورالیسم آلمانی بود که در سال ۱۹۱۲ میلادی، برندۀ جایزه نوبل ادبیات شد.

19. liminality
20. Bodkin
21. Frye
22. Campbell
23. Dein Tanaka
24. zenga
25. Victor Hugo (1802-1885)
26. Les Orientales
27. Parnassians
28. Théophile Gautier (1811-1872)
29. Martin Heidegger) 1889-1976)

۳۰. هایدگر به صورت کلی با طرح ایده‌هایی مبتنی بر رها کردن تکنولوژی و یا پیروی کورکورانه از آن سر ناسازگاری دارد؛ بلکه سعی در رهگیری و پرداخت به لایۀ ژرفتری از پرسش راجع به تکنولوژی، ذیل ماهیت تکنولوژی است. جهت مداقه بیشتر ر.ک به محمدرضا اسدی و سید محمد مهدی موسویمهر، «ماهیت تکنولوژی در فلسفه هایدگر» در مجلۀ *حکمت و فلسفه*، سال ششم، شماره اول (۱۳۸۹)، صفحات ۴۹-۶۹.

31. Buried Secrets: "When seeds are buried in the dark earth, their inward secrets become the flourishing garden"
32. Hall of Whispers
33. Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)

۳۴. به هر یک از ویدئوهای موجود در صحنه با قابی جدا، کانال می‌گویند.

35. St. Paul chapel

۳۶. قدیمی‌ترین ساختمان عمومی شهر نیویورک، مکانیست که میزبان همیشگی و موقت آثار هنری نظیر اثر مادر و فرزند (Mother and child: Hood) اثر هنری مور است.

37. Plotinus (204-270)

۳۸. «فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ» آن گاه شیطان، آدم و حوّا هر دو را به وسوسه فریب داد تا زشتی‌هایشان را که از آنان پوشیده بود بر ایشان پدیدار کند و گفت: خدایتان شما را از این درخت نهی نکرد جز برای اینکه مبادا (در بهشت) دو فرشته شوید یا عمر جاودان یابید. (قرآن کریم، اعراف: ۲۰).

39. Departure(Separation)
40. Initiation
41. Return
42. "If you engage in travel, you will arriv "
43. The Encounter
44. Wise Old Man
45. Association
46. Meditation
47. Stations
48. The Messenger

کتابنامه

قرآن کریم (۱۳۶۷)، ترجمۀ الهی قمشه‌ای، تهران: بنیاد نشر قرآن.

انجیل متی، کتاب مقدس (۱۳۷۸)، *عهد جدید*، ترجمۀ فارسی، انجمن کتاب مقدس ایران

آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس. (۱۳۸۴)، *دیالکتیک روشنگری*، ترجمۀ مراد فرهاد پور و امید مهرگان، تهران: گام نو

ابن عربی، محی‌الدین. (۱۴۲۰ق)، *الفتوحات المکی*، بیروت: انتشارات دارالکتب العلمیه

اسپرهم، داوود و خدایاری، زهرا. (۱۳۹۰)، «کهن‌الگوی دریا و ماهی در اندیشی مولوی»، فصلنامۀ تخصصی *مولوی‌پژوهی*، سال ۵، ش۱۰، ص ۲۷-۱

السراج الطوسی، ابی نصر عبدالله علی. (۱۹۱۴)، *اللمع فی تصوف*، تصحیح رینولد نیکلسون، چاپ لندن

لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۲)، *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم جهانی شدن و هنر جدید*، ترجمۀ علیرضا سمیع آذر، تهران: نشر نظر

الیاده، میرچا. (۱۳۶۲)، *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمۀ جلال ستاری، تهران: توس

بیدنی، دیوید. (۱۳۷۳)، *اسطوره، نمادگرایی و حقیقت*، ترجمۀ بهار مختاریان، فصلنامه ارغوان، ش ۴، ص ۱۸۴-۱۶۱

ترنر، ویکتور. (۱۳۸۱)، «اسطوره و نماد»، ترجمۀ علیرضا حسن‌زاده ، کتاب *ماه هنر*، ش ۵۱-۵۲، ص ۷۰-۷۷

جونز، ارنست و همکاران (۱۳۶۶)، *رمز و مثل در روانکاوی*، ترجمۀ جلال ستاری، تهران: توس

دومزون روژ، ایزابل (۱۳۸۹)، هنر معاصر، ترجمۀ جمال عرب‌زاده، تهران: دانشکده هنر

راسل، برتراند. (۱۳۵۱)، *تاریخ فلسفه غرب*، ترجمۀ نجف دریابندری، تهران: فرانکلین

رویین، علی. (۱۳۹۷)، «آستانگی در مناسک حج»، *هنرهای زیبا* - هنرهای نمایشی و موسیقی، دورۀ ۲۳، ش۴، ص۴۷-۵۶.

www.SID.ir

Archive of SID

سخنور، جلال. (۱۳۷۹)، *نقد ادبی معاصر*، تهران: رهنما
سوسور، فردینان. (۱۳۸۷)، *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: هرمس
شایگان، داریوش (۱۳۸۰)، بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی، تهران: امیرکبیر
عین‌القضات همدانی. (۱۳۷۰)، *تمهیدات عفیف عیران*، تهران: منوچهری
فلوطین (۱۳۸۹)، *دورهٔ آثار فلوطین*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، چ۲، تهران: انتشارات خوارزمی
قبادی، حسینعلی و بیگدلی، سعید و نیکوبخت، ناصر و ادناوی، باسل. (۱۳۸۹)، «تحلیل نسبت میان جهان درون و جهان برون از دیدگاه مولوی در مثنوی»، فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبی*، سال۷، ش ۲۷، ص۱۰۱-۱۲۰
کاسیرر، ارنست. (۱۳۶۰)، *فلسفه و فرهنگ*، ترجمهٔ بزرگ نادرزاد، تهران: مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگ‌ها
کرمی‌پور، الله کرم و صالحی اردکانی، مصطفی. (۱۳۹۴)، «تحلیل وبررسی ماهیت کارکرد آیین از دیدگاه ویکتور ترنر»، فصلنامه *پژوهش‌های ادیانی*، سال ۳، ش ۵، ص ۷۹-۹۸
کمبل، جوزف. (۱۳۹۲)، *قهرمان هزار چهره*، ترجمهٔ شادی خسروپناه، چ۵، مشهد: گل آفتاب
گرین، ویلفرد و همکاران. (۱۳۷۶)، *مبانی نقد ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر
مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد (۱۳۹)، *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسون، تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
_____ (۱۳۷۶)، کلیات شمس تبریزی، تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن
هال، جیمز. (۱۳۸۳)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، چ۲، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر
یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۶۸)، *چهار صورت مثالی*، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی
_____ (۱۳۷۸الف)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: انتشارات جامی
_____ (۱۳۷۸ب)، *روانشناسی ضمیر ناخودآگاه*، ترجمهٔ محمدعلی امیری، چ۵، تهران: علمی و فرهنگی
_____ (۱۳۷۹)، *روح و زندگی*، ترجمهٔ لطیف صدقیانی، تهران: انتشارات جامی
Bill Viola (2005), *The Eye of the Heart*. Dir. Mark Kidal. DVD. Film for the Humanities & Sciences, Cornell University Press.
Elmarsafy,Ziad (2008), Adapting Sufism to Video Art: Bill Viola and the Sacred, Alif: *Journal of Comparative Poetics*, No. 28, Artistic Adaptations: Approaches and Positions, lrm, pp. 127-149.
Iles, Chrissie (1995), Bill Viola: Venice Biennale 1995 by Marilyn A. Zeitlin. *Art Journal*, Vol. 54, No. 4, Video Art (Winter, 1995), pp. 97-99+101.
Migh-Andrew,Chris (2014), *A History of Video Art*, 2nd edition, New York: Bloomsbury Academic
Prev, K. & Viola, B. (1998), *Bill Violal* with contributions by Lewis Hyde, Kira Perov, David A. Ross, and Bill Viola. New York: Whitney Museum of American Art.
Viola, Bill (1995 a), notes on The Passing; cited in Stuart Morgan, "Bill Viola," in *Rites of Passage: Art for the End of the Century*, London: Tate Gallery.
Viola, Bill (1995 b), *Reasons for Knocking at an Empty House*. Writings 1973-1994, Cambridge: MIT Press.

www.SID.ir