صفحات ۵ - ۱۲

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۱۹، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۳

چالش‌های نشانه‌شناختی نقاشی و نقد نقاشی

محمدرضا ابوالقاسمی*

دکترای علوم هنر، گروه علوم هنر، دانشگاه اِکس مارسی، فرانسه.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۷/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۲/۱۱)

چکیده

نقاشی و نقد نقاشی از دو نظام نشانه‌شناختی متفاوت بهره می‌برند، به این معنا که نقدْ نشانه‌های زبانی را به‌کار می‌برد و نقاشیْ نشانه‌های بصری را. در نتیجه، نقد نقاشی بین دو قطب نشانه‌های بصری نقاشی و نشانه‌های زبانی نقد قرار می‌گیرد و باید آنها را در یک شاکله‌ی منسجم با یکدیگر سازگار کند. اما بنابر فرضیه‌ی ما در این مقاله، این سازگاری با چالش‌های متعدّدی روبه‌روست. اولاً، تصویر و واژه به یکدیگر تحویل‌پذیر نیستند و بنابراین، توصیف ترکیب‌بندی‌های بصری، به‌مثابه‌ی نخستین رکن مقوّم هرگونه نقد نقاشی، از طریق واژگان زبان فی‌نفسه چالش برانگیز است. لذا نقد نقاشی همواره موقعیتی بحرانی دارد و با کشمکش بین واژه و تصویر دست‌به‌گریبان است. ثانیاً، پساساختارگرایان نشان داده‌اند که زبان به‌خودی‌خود سرشار از ابهام و ایهام و برخلاف تصوّر معمول، فاقد وضوح و شفافیّت است. این ویژگی‌ها به نقد، به‌مثابه‌ی یک متن، نیز تسّری می‌یابد. با فرض اینکه نقد نقاشی از چهار رکن (نقاشی، بیننده، نقد و مخاطب نقد) تشکیل شده است، می‌کوشیم تعاطی و تعاضد بین این ارکان را بررسی کنیم و نشان دهیم این ساختار چهاروجهی چگونه نقد نقاشی را به یک متن منحصربه‌فرد «بینابین» مبدّل می‌کند که همزمان نشانه‌های بصری را به زبان و نشانه‌های زبانی را به تصویر نزدیک می‌کند.

واژه‌های کلیدی

نشانه‌شناسی، نقد، نقاشی، پساساختارگرایی.

*تلفکس: ۶۶۹۵۱۸۸۰-۰۲۱، E-mail: mra.ab79@yahoo.com.

مقدمه

«همواره باید از این که درباره‌ی نقاشی حرف می زنیم پوزش بخواهیم، اما دلایل مهمی هم داریم که درباره‌ی نقاشی سکوت نکنیم، زیرا حیات همه‌ی هنرها به گفتار است.»

پُل والری[۱]

همه‌ی نقاشان با/ در یک «زبان بصری» کار می‌کنند. این زبان دربرگیرنده‌ی قراردادها و عناصر و قوانین تصویرسازی است. نشانه‌شناسان بر این باورند که میان اجزای زبان بصری و رمزگان زبان شباهت‌هایی وجود دارد. از دید آنان می‌توان عناصر بصریِ پدیدآورنده‌ی گونه‌های مختلف آثار هنری را با انواع زبان‌ها قیاس کرد. همان گونه که انسان‌ها برای برقراری ارتباط نیازمند فراگیری زبان هستند، نقاشان نیز می‌باید زبان تصویر را بیاموزند؛ از همین رو است که امروزه مقوله‌ای به‌نام «سواد بصری» در گفتمان‌های هنری به چشم می‌خورد. توانایی شنیدن (نشانه‌های زبانی) و دیدن (نشانه‌های بصری)، دست‌یابی به مهم‌ترین نظام‌های نشانه‌ای را برای انسان فراهم می‌آورند: «بدیهی است که اجتماعی‌ترین، غنی‌ترین و درخورترین نظام‌های نشانه‌ای در جامعه‌ی بشری، بر توانایی دیدن و شنیدن متّکی است» (Jakobson, 1971, 701). یاکوبسن معتقد است که هر نوع نشانه‌شناسی باید با توجه به زبان کار خود را پیش ببرد: «مسئله‌ی حضور و سلسله‌مراتب نقش‌های اساسی موجود در زبان توجه به مصداق، کد، گوینده، شنونده، رابطه‌ی میان آنها یا نهایتاً، خود پیام باید برای سایر نظام‌های نشانه‌ای نیز به‌کار گرفته شود» (یاکوبسن، ۱۳۷۶، ۴۰) و ادامه می‌دهد: «تمامی پیام‌های غیرکلامی انسان دربردارنده‌ی حوزه‌ی پیام‌های کلامی است، در حالی که عکس این موضوع صادق نیست» (همان، ۴۱). رولان بارت نیز بر این باور است که هیچ سیستم نشانه‌شناختی‌ای مستقل از زبان نمی‌تواند وجود داشته باشد. نشانه‌های بصری، هر چقدر هم که توان دلالت‌گری نیرومندی داشته باشند، باز به ناگزیر در درون خود حامل نظام نشانه‌شناختی زبان هستند. یوری لوتمن نیز معتقد است «در تمامی تاریخ بشر، هر قدر هم که به عقب برگردیم، دو نشانه‌ی فرهنگی مستقل و برابر: یکی واژه و دیگری تصویر را می‌یابیم» (لوتمن، ۱۳۷۰، ۱۸)؛ وی در ادامه می‌نویسد: «تصویر و واژه پیش‌فرض یکدیگرند و هر یک بدون دیگری نامحتمل است» (همان، ۲۰). اِمیل بِنْونیست نیز عقیده دارد «زبان بیان نمادین والایی است که تمامی نظام‌های ارتباطی دیگر از آن مشتق شده‌اند و متضمّن وجود آن‌اند» (به نقل از: یاکوبسن، ۱۳۷۶، ۴۱).

همنشینی رمزگان زبانی و رمزگان بصری در تاریخ نقاشی گذشته‌ای طولانی دارد. برای نمونه در نقاشی‌های کلاسیک، نقاش در تابلو جایی را برای یک نوشته که معمولاً جزء ذاتی نقاشی نبود در نظر می‌گرفت که اصطلاحاً به آن «طومار جا امضا»[۲] می‌گفتند. از نمونه‌های مشهور آن می‌توان به تابلوی مشهور نامزدی خانواده‌ی آرنولفینی (۱۴۳۴) اثر یان وان آیک (۱۳۹۰-۱۴۴۱) اشاره کرد که نقاش در منتهاالیه تابلو نام خود را با کلمات لاتین قید کرده است: «*Johannes de eyck fuit hic*» (یان وان آیک در این‌جا حضور داشت) (گامبریچ، ۱۳۸۰، ۲۳۳). از نمونه‌های نقاشی مدرن می‌توان به رُنه مَگریت (۱۸۹۸-۱۹۶۷) اشاره کرد که نقاش با افزودن جمله‌ی «این یک پیپ نیست» به پایین تابلویی که دقیقاً یک پیپ را نشان می‌دهد، ریشه‌های کهن تقلید و بازنمایی در نقاشی را به چالش می‌کشد. این وابستگی متقابل در هنر گرافیک به اوج خود می‌رسد، آنجا که بخش بزرگ‌تر داده‌های یک طرح معمولاً - و البته نه همیشه- به‌وسیله‌ی رمزگان زبانی ارائه می‌شود. در همین راستا بارت در عناصر نشانه‌شناسی می‌نویسد:

«این درست است که ابژه‌ها، تصاویر و شیوه‌های رفتاری می‌توانند دلالت‌کننده باشند و این کار را در یک مقیاس وسیع انجام بدهند، اما آنها هرگز مستقلاً و با اتکاء به خود دلالت نمی‌کنند؛ هر سیستم نشانه‌شناختیْ، آمیزه‌ی زبانی خاص خود را داراست. برای مثال هر جا که یک مفهوم بصری وجود دارد، معنا به دنبال همجواری با یک پیام زبانی تصدیق می‌شود (چیزی که در سینما، تبلیغات، داستان‌های مصور، عکاسی خبری و غیره رخ می‌دهد). پس پیام بصری، دست‌کم به‌جز پیام شمایلی[۳]، در یک رابطه‌ی ساختاری، هم زائده‌ای است بر سیستم زبانی و هم به‌وسیله‌ی این سیستم مطرح می‌شود. . . نهایتاً و به‌طور کلّی، بیش از پیش آشکار می‌شود که دشوار بتوان به سیستمی متشکل از تصاویر و ابژه‌هایی که مدلول‌هایشان مستقل از زبان وجود داشته باشند باور داشت: درک معنای یک چیز، ناگزیر بازگشت به تفرید[۴] یک زبان است: معنایی وجود ندارد که به چیزی تخصیص نیافته باشد و جهان مدلول‌ها، جهانی به‌جز جهان مدلول‌های زبان نیست» (Barthes, 1964, 25).

گرچه نشانه‌شناسی بدون شناخت سیستم زبان ممکن نیست و رمزگان هنری با رجوع به رمزگان زبانی قابل فهم است، میان نشانه‌های زبانی و نشانه‌های بصری تفاوت‌های انکارناپذیری وجود دارد. اولاً، زبان بر بنیاد توالی زمانی شکل می‌گیرد. به بیان دیگر، واژگان غالباً به‌خودی‌خود معنایی ندارند و تنها در صورتی که پیش و پس از آنها واژگان دیگری بیاید می‌توانند معنای خود را افاده کنند. به گفته‌ی سوسور، واژه‌ای که روی یک زنجیره قرار می‌گیرد «تنها زمانی ارزش خود را به دست می‌آورد که در تقابل با عناصر پیش و پس از خود یا هر دوی آنها باشد» (دوسوسور، ۱۳۷۸، ۱۹۶). به این ترتیب، نظام زبان به «نحو زمانی»[۵] متکی است. اما آنچه که نقاشی را ممکن می‌کند «نحو مکانی»[۶] است. بدین معنا که نشانه‌ها با یکدیگر نسبت مکانی دارند و از همنشینی آنها در یک مکان واحد است که ترکیب‌بندی شکل می‌گیرد. هنرهایی مانند سینما و تئاتر نیز آمیزه‌ای از هر دو نحو را با یکدیگر دارند (نگاه کنید به: گیرو، ۱۳۸۰، ۵۰-۵۱). به‌طور خلاصه، از آنجا که از دید نشانه‌شناسان، زبان اساساً یک سیستم شنیداری است،

بنابرایـــن رابطه‌ی میان دال و مدلول در طـــول یک بازه‌ی زمانی پیش می‌رود. درحالی‌که یک اثر نقاشی می‌تواند عناصر سازنده‌ی خود را در یک زمان واحد کنار یکدیگر نمایش دهد؛ زبان فاقد این همزمانی اســـت و عناصر خود را در یک ترتیب یا توالی مشخص عرضه کند. در مجموع می‌توان گفت ماهیّت رابطه‌ی دال و مدلول در زبان اساساً، ولو به کم‌ترین میزان، متوالی است.

یکـــی دیگر از تفاوت‌هـــای میان نظام نشانه‌شـــناختی زبان و نظام‌های نشانه‌شـــناختی نقاشی، موضوع خلق نشانه است. از دید سوسور، مشـــارکین زبانِ ملفوظ، اجازه یا قدرت تغییر نشانه‌ها را ندارند، بدین معنا که نمی‌توانند نشـــانه‌ی قراردادشـــده برای یک پدیده را به اختیار خود تغییر دهند و انتظار داشـــته باشـــند که منظورشان فهمیده شود، زیرا «در هیچ لحظه‌ای و علی‌رغم ظاهر قضیه، زبان در خارج از امر اجتماعی وجود ندارد، زیرا زبان پدیده‌ای نشانه‌ای اســـت و ماهیّت اجتماعی‌اش یکی از ویژگی‌های درونی آن محســـوب می‌شود» (دوسوسور، ۱۳۷۸، ۱۱۱). در عوض، یکی از ویژگی‌های نظام‌های هنری، توانایی آنها در آفرینش نشانه‌های نوین اســـت، چرا که خودِ عمل آفرینشْ، چیزی جز خلق نشانه‌ی جدید یا ارائه‌ی کارکرد جدید برای نشـــانه‌های قدیمی نیست. از این منظر، نقاشـــی نوعی «ساختن» یا به‌قول پل والری پوئی‌یزی اســـت زیرا می‌تواند نشانه‌ها را بیافریند و جهانی را با آنها بازنمایی کند: «هنرمند کســـی است که نشانه‌ها را ابداع می‌کند (پوئی‌یت، به‌معنای سازنده)، او ابداع‌گر نشانه‌ها است» (گیرو، ۱۳۸۰، ۹۷).

چالش‌های نشانه‌شناختی نقد نقاشی

چالش اساســـی نقد نقاشی این است که رســـانه‌ی ارتباطی منتقد (واژه) با رســـانه‌ی نقاش (تصویر) تفاوت دارد. منتقد برای عرضه‌ی دیدگاه‌های خود ناچار اســـت از رســـانه‌ی زبان استفاده کند؛ درحالی‌که نقاش ایده‌های خود را با یک رســـانه‌ی متفاوت، با تصویر پدیدار می‌کند. نقد نقاشـــی زاییده‌ی گونه‌ای کشاکش است، زیرا دو سوی صحنه‌ی رویارویی، دو گروه متفاوت صف‌آرایی کرده‌اند: واژگان و تصاویر. نقد از غباری ســـاخته می‌شـــود که از کشـــمکش این دو گروه به‌وجود می‌آید: نقدْ بالذاتْ «کشمکش» است. میشل فوکو در *الفاظ و اشیاء* (۱۹۶۶) می‌نویسد:

«مناسبت زبان با نقاشی مناسبتی بی‌کران است. مسئله این نیست که واژه‌ها ناقص یا در رویارویی با جهانِ مرئی به نحوی چاره‌ناپذیر ناتوان‌اند. هیچ‌یک را نمی‌توان به دیگری فروکاست: بازگفتنِ آنچه می‌بینیم، بیهوده است؛ آنچه می‌بینیم هرگز در گفته‌هایمان سکنی ندارد. بیهوده است که می‌کوشیم تا از راه تصاویر و اســـتعاره‌ها و تشـــبیه‌ها آنچه را که می‌گوییم، نشان دهیم» (*به‌نقل از: فوکو، ۱۳۷۷*، ۱۹-۲۰).

ویتگنشـــتاین (۱۸۸۹ـ۱۹۵۱) نیز در رساله‌ی منطقی فلسفی (۴.۱۲۱۲)، همین مضمون را مطرح می‌کند و می‌نویســـد «آنچه می‌تواند نشان داده شود، نمی‌تواند گفته شود»[۷] (Wittgenstein, 1961, 50). حال با توجّه به این کشـــمکش باید روشن سازیم که نقد نقاشی چگونه ســـازمان می‌یابد. نقد نقاشی یک متن است و برســـاخته‌ی واژگان. بنابراین، ما به هنگام خوانش نقد، پیشاپیش با ویژگی های یک متن مکتوب روبه‌رویم. نشانه‌شناســـی در اینجا آشکارا به دو حوزه‌ی موازی تقسیم می‌شود: نشانه‌شناسی نقاشی و نشانه‌شناسی نقد نقاشی. این دو گونه‌ی نشانه‌شناسی به‌هیچ‌رو از یکدیگر منفک نیستند، اما با یکدیگر انطباق هم ندارند. می‌توان نشـــانه‌های اثر و نقد اثر را دو رشـــته‌ی مســـتقل در نظر گرفت کـــه پابه‌پای هم پیش می‌روند، گاه بـــه یکدیگر می‌پیوندند و گاه از یکدیگر دور می‌شـــوند، اما در هر حال ماهیّت مســـتقلی دارند زیرا مواد ســـازنده‌ی آنها اساســـاً با یکدیگر ترکیب نمی‌شود. پس نقد نقاشـــی یک ماهیّت «بینابین» است، بدین معنا که باید پلی باشـــد میان نشانه‌ی تصویری و نشـــانه‌ی واژگانی. در واقع، دیدنِ «اثر بلاواســـطه اســـت؛ ولی نقد اثر با پادرمیانی یک میانجی که همانا نوشتار نقد است انجام می‌شود» (بارت، ۱۳۷۷، ۶۶). تبدیل تصویر به واژه به بافتاری می‌انجامد که دیگر نه انحصاراً برساخته‌ی نشانه‌ی زبانی است و نه نشانه‌ی تصویری. البتّه نقد هرگز نمی‌تواند از زبان مکتوب فاصله بگیرد زیرا در این حالت دیگر نقدی در میان نخواهد بود. اما نقد نقاشی صرفاً ساختاری از نشانه‌های زبانی هم نیســـت، چرا که قبلاً و مقدمتاً بر بنیان یک ترکیب بندی بصری شکل گرفته است. به بیان دیگر، نقد نقاشی در لابه‌لای نشانه‌های واژگانی خود ناچار اســـت نشانه‌های تصویری را نیز «فرابیفکند»، در غیر این صورت ما دیگر نمی‌توانیم متنی را که درباره‌ی نقاشی نوشته شده است از سایر انواع متون متمایز کنیم.

از سوی دیگر، نقد نقاشی یک پدیده‌ی بلاغی[۸] است. زیرا اولاً ابزار ارتباطی‌اش زبان اســـت؛ ثانیاً مانند هـــر کاربرد خلاق زبانْ (ادبیات، شعر و غیره) زیباشناسی بلاغی ویژه‌ی خود را دارد (در این مقام می‌توان از بوطیقای نقد نقاشی سخن به‌میان آورد). پُل والری می‌گوید «'نقد هنری' گونه ای ادبی است که تمامی نکاتی را کـــه در مواجهـــه با پدیده‌های هنری بـــه ذهن خطور می‌کند وسعت می‌بخشد و تلخیص می‌کند و سامان می‌دهد و هماهنگ می‌کنـــد و از متافیزیک گرفته تا خرده گیری های تند و تیز در حیطه‌ی آن می‌گنجد» (Valéry, 1934, 85). به نظر می‌رســـد ســـاختار نقد بر یک رابطه‌ی چهارسویه اســـتوار است، زیرا باید بتواند میان خودش و مخاطبش، نقاشـــی و مخاطب نقاشـــی در جایگاه خواننده‌ی نقد رابطه برقرار کند.

اما همان طور که نمودار۱ نشان می‌دهد، این رابطه در هر لحظه قابل تفکیک به رابطه‌های یک‌به‌یک نیست، زیرا برای نمونه، منتقد هنگام نوشتن نقد همزمان می‌تواند با متن نقد، اثر مورد نقد، مخاطب

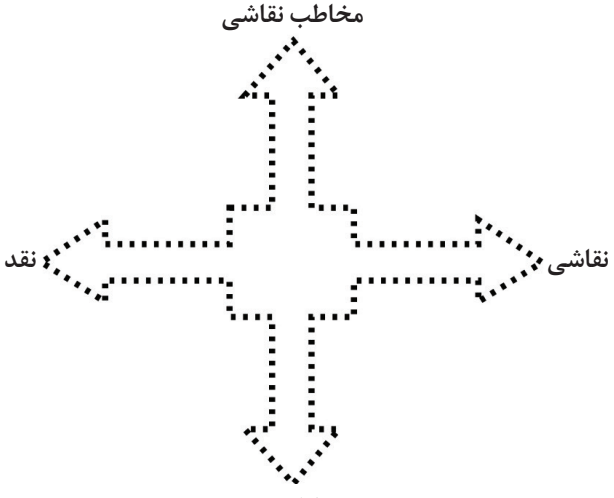
خودش و مخاطب نقاشی گفت‌وگو کند و آنچه که در نهایت ارائه می‌کند دربردارنده‌ی آمیزه ای از داده‌شده‌های چهار مؤلفه‌ی بالاست. بنابراین، نقد نقاشی را در این مقام می‌توانیم «همپوشانی» میان متن نقد، نقاشی، مخاطب نقد و مخاطب نقاشی بدانیم.

همان‌گونه که نشانه‌شناسان خاطرنشان می‌کنند، هیچ‌گاه نمی‌توان حدّ و مرزی برای ترکیب‌های زبانی ارائه داد و همان‌گونه که ساختارگرایان می‌گویند، می‌توان این ترکیب‌بندی‌ها را به چند ساختار مشخص مفروض تلخیص کرد، اما به باور پساساختارگرایان، این ساختارها خود آفریده‌ی منش گریزنده‌ی زبان است و همواره متزلزل و بی‌ثبات. نقد نیز، به‌عنوان یک پدیده‌ی زبانی، دچار یک بی‌ثباتی ذاتی است و منتقد هرچه بکوشد منظور خود را روشن‌تر بیان کند، تنها بر حجم نوشتار خود می‌افزاید و سرگشتگی نشانه‌ها را شدّت بیش‌تری می‌بخشد. حال با توجه به نمودار پایین، اگر نقد را با نقاشی مورد تحلیل درهم‌تنیده بدانیم، این بحران دو چندان می‌شود زیرا نشانه‌های تصویری نیز به این سرگشتگی فزونی‌یابنده اضافه می‌شود و نقد آشکارا به آشوب می‌افتد. این آشوب دو سطح دارد: آشوب برآمده از نشانه‌های زبانی و آشوب برخاسته از نشانه‌های تصویری. هر دسته از این نشانه‌ها آشوب را در خود و در دیگری بازتولید می‌کند و متن را به سوی یک بحران ژرف پیش می‌برد. مگر نه این‌که نقد[9] با بحران و سرگشتگی[10] هم ریشه است؟ نتیجه آن‌که نقد همواره بین دو قطب واژه و تصویر سرگشته می‌ماند.

نقد برای آن که با مخاطب ارتباط برقرار کند، ناچار است به زبان معمول متمسّک و متوسل شود، همان زبانی که در فلسفه و علم و سیاست و غیره به‌کار می‌رود. اگر نقاش انتزاع‌گرا کوشیده است از هرگونه بیانگری بگریزد و آن را به فراموشی بسپارد، منتقد برای تشریح همین گریز از بیانگری ناچار است همچنان بیان کند. اگر قرار باشد نقد نقاشی انتزاعی هم انتزاعی نوشته شود، آن‌گاه منتقد به شاعر تبدیل می‌شود. نوشتار انتزاعی گرچه یک گونه‌ی ادبی است و زیباشناسی خاص خود را دارد، اما بی‌تردید برای نقد نقاشی ابزار مناسبی نیست. اگر وظیفه‌ی منتقد را تحلیل و تفسیر نقاشی بدانیم، آن‌گاه او ناگزیر باید زبانی را برگزیند که در خدمت هدف نقد باشد: زبان شفّاف قابل فهم سر راست؛ اما پساساختارگرایان نشان داده‌اند که زبان اساساً یک رسانه‌ی شفّاف و رسا نیست، بلکه سرشار است از بازی‌های گوناگونی که ما را در راه رسیدن به معنا سرگردان می‌کند. شاعران و نویسندگان نه تنها از این بازی‌ها بهره می‌برند، بلکه حتّی آن را به دست خود تشدّید و تقویت نیز می‌کنند. اما منتقد، در مقام مفسّر، باید بکوشد به نوشتار روشن نزدیک شود؛ لذا ناچار است از مجموعه‌ی واژگان رایج در گفتمان نقد نقاشی استفاده کند و از هرگونه ابهام و ایهام دوری گزیند و در یک کلام، در سطح زبان معمول گام بردارد. پساساختارگرایان نشان داده اند که همه‌ی این آرمان‌ها توهّمی بیش نیست، زیرا زبان آن‌قدر خودمختار هست که سوژه نتواند آن را به کنترل خود درآورد. حتّی فراتر از این، به گفته‌ی ژاک لکان «دنیای معنایی هر زبان خاص، زاده می‌شود و جهان اشیاء در آن سامان پیدا می‌کند... این دنیای کلمات است که دنیای اشیاء را خلق می‌کند» (بلزی، ۱۳۷۹، ۱۷۷).

منتقد اساساً نقاشی را از راه زبان درک می‌کند. این زبان است که واژه‌ها را برای تعیین عناصر تابلو و بیان رابطه‌ی میان آنها در اختیار او قرار می‌دهد. به بیان دیگر، او نقاشی را پیشاپیش زبانی می‌بیند زیرا ادراک بدون وجود زبان ممکن نیست. حتّی هنگامی که منتقد در ذهن خود درباره‌ی اثر می‌اندیشد، فرایند تأمل و درخوداندیشی نیز به‌واسطه‌ی زبان صورت می‌پذیرد. گادامر می‌گوید «پرسش‌هایی که با جایگاه اثر هنری و با بنیان اندیشه‌ی خود ما سر و کار دارند، به دقّت 'زبان‌شناختی' هستند. هرگونه اندیشه و تأمل درباره‌ی اثری که 'می‌بینیم' زبان‌گونه است» (احمدی، ۱۳۷۰، ۵۸۵). او هم‌چنین در هرمنوتیک فلسفی اظهار می‌کند که فهم هر اثر منوط و مشروط به تفسیر گفته‌های آن است، خواه این گفته‌ها در قالب واژگان باشند خواه در چارچوب سایر نظام‌های نشانه‌شناختی: «اثر هنری حرف می‌زند، خواه در گوهر خود زبان‌شناختی دانسته شود یا نه ... وظیفه‌ی ماست که معنای حرفی را که اثر هنری می‌زند بشناسیم و آن را برای خویشتن و دیگران قابل فهم کنیم. حتّی آثار هنری غیرزبانی نیز در همین چارچوب شناخت هرمنوتیک جای می‌گیرند، و باید در خودآگاهی هر شخص ادغام شوند» (همان).

تفاوت میان نوشتار نقد و نوشتار ادبی در این است که ادبیات خودخواسته به سرگشتگی نشانه های زبان تن می‌دهد تا زایندگی‌اش را حفظ کند؛ اما نقد ناچار است حتی الامکان از آشفتگی‌ها و اغتشاشات زبانی فاصله بگیرد تا رشته‌ی ارتباطی میان خود نقد و اثر و مخاطب پابرجا بماند؛ این رشته البته هیچگاه به‌طور ثابت برقرار نمی‌ماند زیرا زبان، هم در آفرینش خود اثر و هم در مواجهه‌ی بیننده با آن و هم در نوشتار نقد و هم در نزد خواننده‌ی نقد، پیوسته در کار گسستن پیوندهای ارتباطی مُفتَرَض است. بر خلاف تصور معمول، زبانْ رسانه‌ی مطیع و سرسپرده و گوش‌به‌فرمانی نیست.



نمودار۱- ساختار نقد.

فرض کنید منتقدی در نقـد و تحلیل آثار یک نقاش چنین نوشـته اسـت: «آثار این نقاش کـه اکنون بر دیـوار نگارخانه جلوه‌فروشـی می‌کنـد، تمـام معیارها و موازین هنـر مدرن را به‌هم‌می‌زند». خواننده می‌تواند از خود بپرسد: آیا منتقد معنایی منفی از «جلوه‌فروشـی» در نظر داشـته و جلوه‌فروشـی را با تظاهر هم‌معنا گرفته اسـت؟ در زبان معمول، جلوه‌فروشی را در مواردی به‌کار می‌برند که قصد تظاهر و حتّی فخرفروشی درمیان باشـد. می‌گویند «فلانی آن‌قدر با ثروتش جلوه‌فروشـی کرد که همگان آزرده شـدند». از این دیدگاه، شاید جمله‌ی پیش‌گفته کنایه‌ای باشد به شیوه‌ی متظاهرانه‌ی آثار نقاش و درک نادرست او از هنر مدرن. ای‌بسـا بتوان از جمله‌ی فوق چنین برداشـت کـرد که نقـاشْ مفاهیم هنر مدرن را به زرق و برق سـطحی و جلوه‌فروشانه فروکاسـته است. اما مگر «جلوه‌فروشی» نمی‌تواند معنایی مثبت هم داشـته باشـد؟ زبان بارها این ترکیب را برای اشـاره به بی‌همتایی و یگانگی یک چیز به‌کار می‌برد. می‌گوییم «شـقایق‌ها چنان در دشت جلوه‌فروشی می‌کردند که بیننده در شگفت می‌آمد». جمله‌ی مذکور در نقد را این‌بار می‌توان چنین فهمید که نقاشی‌ها از چنان قدرتی برخوردار بوده‌اند که منتقد از دیدن آنها در شـگفت آمده است. شاید نقد می‌کوشد با استفاده از «جلوه‌فروشـی» بی‌همتایی آثار را در میان انبوه نقاشی‌هایی که هر روز بر دیوار نگارخانه‌ها آویخته می‌شـوند، نشـان دهد. وقتـی اثری با طـراوت و غرابت در میان انبـوه آثار بی‌طراوت و ظرافت جـای می‌گیـرد، بهترین وصف آن «جلوه‌فروشـی» خواهد بود. از این که بگذریم می‌رسـیم بـه فعل پایانی جمله: «به‌هم‌زدن». تعیّن‌ناپذیری معنای این فعل هویداتر از ابهام نهان در «جلوه‌فروشی» است. بارها شنیده‌ایم این جمله را که «فلانی در سال‌های اخیر، ثروت فراوانی به‌هم‌زده است»، یعنی توانسته است بر انباشتگی ثروت خود بیفزاید، دارایی برای خود گردآورد. اما در همان حال شـنیده‌ایم که «بارش ناگهانی باران جشن را به‌هم‌زد». در این‌جا به‌هم‌زدن، درسـت برعکس جمله‌ی نخست، به‌معنای متفرق کردن، پراکندن و ایجاد آشـوب اسـت. اکنون بازگردیـم به جمله‌ی مورد نظرمان: «آثار این نقاش که اکنون بر دیوار نگارخانه جلوه‌فروشی می‌کند، تمامی معیارها و موازین هنر مدرن را به‌هم‌می‌زند». ما می‌توانیم از این جمله چنین برداشـت کنیم که آثار مورد بحث، معیارها و موازینِ مفروضِ منتقد را زیرپا می‌گذارند و به جز ویران‌گری و مختل‌سـازی آنها گامی پیش‌تر نمی‌روند. در این برداشـت، «جلوه‌فروشی» و «به‌هم‌زدن» هر دو معنایی منفی خواهند داشـت. اما، از سوی دیگر، «به‌هم‌زدن» را می‌توان به معنـای ترکیب‌کردن و درهم‌آمیختن به قصد ارائه‌ی شـیوه‌ای نوین فهمید؛ یعنی آثار مـورد بحث زیبایی مضامین و شـیوایی معانی هنر مدرن را یکجا گرد آورده و با قدرت پدیدار کرده اسـت. در این برداشت، اِشـراف هنرمند بر گستره‌ی هنر مـدرن و زیر و بم و پیچ و خم آن، و نیز توان او در به‌هم‌زدن (به معنای اخیر) همه‌ی آنها، دیدگاه نقد را مثبت جلوه‌گر می‌کند.

شاید کسانی اِشکال کنند که اگر جمله‌ای را از متن جدا کنیم، دیگر نمی‌توانیم درباره‌ی معنای آن نظر دهیم. به بیان دیگر، هر جمله تنها درون زمینه‌ی متنی خودِ معنا می‌دهد و لاغیر. اما در همین جا باید پرسید متن اساسـاً از چه ساخته شده است؟ آیا فرشـته‌ی نگهبانی همواره برفراز آن می‌چرخد و از معنای واحد آن پاسبانی می‌کند؟ آیا معنا چونان توری بر سراسر متن افکنده شـده است و دستکاری آن می‌تواند به ازهم‌گسیختگی تور/ معنا بینجامد؟ دست‌کم، از دیدگاه دریدا، همه‌ی این برداشت‌ها چیزی جز متافیزیکِ حضورِ معنا نیست؛ متافیزیکی که معنا را، همواره یگانـه و دگرگونی‌ناپذیـر، بیرون متن حاضـر می‌داند. اگر متن برسـاخته‌ی تک‌تک جمله‌هاست، پس معنای آن چیزی بیش از معنای همین جمله‌ها نیسـت. این جمله‌هـا اما، همان‌گونه که دیدیم، از جنس زبان است و ناگزیر سرسپرده‌ی بازی‌های بی‌پایان آن. بارت می‌گوید: «نقد، نوشتار است و نوشتن دقیقاً رویارو بودن بـا خطر لغزش و تناوب گریزناپذیر آزمون و خطاسـت» (بارت، ۱۳۷۷، ۸۶). خلاصه آن‌که نقد برای گریز از بازی‌های آشوب‌ساز زبان نه می‌تواند لب فروبندد و خاموش بماند و نه دیگر می‌تواند دعوی بیان حقیقت داشـته باشـد. چرا که دعوی حقیقت نیز، همچون هر دعوی متنی دیگر، برساخته‌ی زبانی است و لگام‌زدن بر سرکشـی‌های بی‌پایانش ناممکن: زبانِ نقد، افسارگسـیخته اسـت. افزون بر این، خواننده‌ی نقد نیز بایَد بپذیرد که نوشـتار نقادانه نیز می‌تواند ابهام‌آفرین و چندمعنایی باشد. به‌گفته‌ی پل دومان[۱۱] «متون انتقادی، از آنجا که متونی علمی نیسـتند، باید با همان وقوف بر ایهامی خوانده شـوند کـه در مطالعه‌ی متون ادبی غیر نقادانه مطرح اسـت» (به‌نقل از: نوریس، ۱۳۸۰، ۳۶).

توصیـف آنچه که اثر در نگاه نخسـت به ما می‌نمایاند یکی از بخش‌های اصلی نقد نقاشـی اسـت. دسـت‌کم می‌توانِ کارکرد دوگانه‌ای را برای توصیف در نقد نقاشی در نظر گرفت. اولاً، منتقد با توصیف تابلو می‌کوشـد فضای کلّی آن را برای خواننده روشن کنـد و از همین رهگذر دقّت نگاه خودش را هم به اطّلاع خواننده برساند. ثانیاً، منتقد برای آن‌که تحلیل و داوری خود را ارائه دهد، ناچار است توصیف را به‌عنوان مقدمه‌ی استدلال‌های خود انتخاب کند، زیرا نخسـت باید بگوید که چه می‌بیند و سپس اعلام کند که تحلیل و برداشـتش از این دیده‌ها چیسـت. اما همین‌جاست که یکی دیگر از ویژگی‌های زبان، نقد را به چالش می‌کشـد: عدم هماهنگی میان وصف و موصوف. برای روشن‌تر شدن بحث مثالی می‌آوریم. فرض کنید می‌خواهیم سـیبی را کـه پیش رو داریم توصیف کنیم. می‌گوییم «این یک سـیب اسـت»؛ اگر بخشی از سـیب را جدا کنیم می‌گوییم «این سیبی است که بخشی از آن جدا شده اسـت»؛ حال اگر مقدار بیش‌تری از سیب را جدا کنیم خواهیم گفت «این سیبی است که بخش بیش‌تری از آن جدا شده اسـت» و اگر بخش‌های خوردنی سیب را به‌طور کامل جدا کنیم می‌گوییم «این سیبی است که بخش‌های خوردنی آن به‌طور کامل از آن جدا شده و چیزی از آن باقی نمانده است». خود البته آشکار است که هر چه از سیب کاسته می‌شود، بر میزان واژگانی که برای توصیف آن به‌کار می‌رود افزوده می‌آید. درحالی‌که اگر توصیف ما

می‌توانست بر واقعیّت، بر آنچه چشم می‌بیند، استوار باشد باید به ترتیب می‌گفتیم: «ســـیب»، «ســـی»، «س» و «...» زیرا در پایان دیگر سیبی وجود ندارد که بخواهیم درباره‌اش سخن بگوییم! این ناهمخوانی بین امر واقع و نشـــانه عنصر ذاتی زبان است و نقد نیز به عنوان یک رخداد زبانی از این ناهمخوانی بی‌نصیب نمی ماند.

اکنـــون می‌بینیم اگر منتقد برای مثال، بخواهد آثار انتزاعی پیت مُندریـــان (۱۸۷۲ـ۱۹۴۴) یا آثار سوپرماتیســـتی کازیمیر مالویچ (۱۸۷۸-۱۹۳۵) ماننـــد مربع ســـیاه (۱۹۱۴) را توصیف کند، با چه بحرانی دســـت‌به‌گریبان است. هر چقدر این آثار به‌سوی انتزاع پیش می‌روند، در مقابل، نقد ناگزیر باید بر حجم واژگان خود بیفزاید تا بلکه بتواند از پس این تجرید ناب برآید و آن را به‌طور کامل توصیف کند. همین‌جاست که پیوند میان اثر و نقد گسسته می‌شود زیرا اثر و نقد دقیقاً در مسیرهایی متضاد گام برمی‌دارند: اثر به‌سوی کمینه می‌رود و نقد، ناگزیر به‌سوی بیشینه. از سوی دیگر، گزینش واژگان توصیفی در نقد نقاشی، علی‌رغم آن چه در ظاهر می‌نماید، بسیار دشوار است. اگر نویســـنده‌ای بخواهد منظره یا رخدادی را توصیف کند آزاد است هر نقطه‌نظری را برگزیند و بـــرای توصیف هر آنچه می‌بیند واژگانِ دلخواهش را به‌کارگیرد. اما منتقد چنین اختیـــاری ندارد زیرا مثلاً ساختار آثار مُندریان بر مربع و مستطیل استوار است، منتقد نمی‌تواند این شکل‌های هندسی را مثلاً دایره یا سه‌گوش توصیف کند. در واقع «ناقد نمی‌تواند 'هرچیزی' بگوید» (بارت، ۱۳۷۷، ۷۴). به بیان دیگر، او باید آگاه باشد که به محدودیتی دوگانه گرفتار است. از یک‌سو، همان گونه که دیدیم، منتقد نمی‌تواند هر چیزی درباره‌ی اثر بگوید و از سوی دیگر، پیشاپیش باید بپذیرد که خودِ نوشتار نقد نیز محدودیت‌هایی را بر او تحمیل می‌کند. برای آن‌که محتوای نقد بامعنا باشد و دیالکتیک میان اثر، منتقد، بیننده‌ی اثر و خواننده‌ی نقد برقرار شود، منتقد ناچار اســـت درون چارچوب‌های مشخّص زبان‌شناختی و نشانه‌شناختی و معناشناختی گام بردارد و این یعنی پذیرفتن این‌که «به هر صورتی نمی‌توان معنا آفرید (اگر شک دارید امتحان کنید!)؛ محدوده‌ی اختیارِ ناقد، معنای اثر نیست، بلکه معنای آن چیزی است که خودش درباره‌ی اثر می‌گوید» (همان، ۷۵).

برای نمونه تابلوی شست‌وشـــوی کـــودک[۱۲] (۱۸۹۳) اثر مِری کَست[۱۳] (۱۸۴۴-۱۹۲۶) را در نظر بگیرید. چه‌بسا منتقد کارش را با چنین توصیف‌هایی آغاز کند: «مادری کودکش را استحمام می‌کند» یا «زنی مشغول شست‌وشوی کودک خردسالی است» یا «کودکی در آغوش مادرش نشسته و مادر او را می‌شوید» یا «زنی کودکی را در آغوش گرفته و پای او را در یک تشت آب می‌شوید» و الخ. آشکارا همه‌ی این عبارات درست است اما هر کدام چیزی را نادیده می‌گیرد. برای نمونه، در عبارت نخست این پرسش به‌وجود می‌آید که منتقد چگونه نتیجه گرفته اســـت که زن و کودک، مادر و فرزند هستند؟ زیرا نه عنوان اثر و نه نشانه‌های درونی آن هیچ‌یک چنین برداشتی را القاء نمی‌کند. اما عبارت دوم بسیار سربسته است، این زن چگونه زنی است؟ فیگورها چگونه قرارگرفته‌اند و الخ. نقد، اگر بخواهد دقیق و موشکاف باشد، باید ده‌ها صفحه در توصیف این اثر سخن بگوید و این در حالی است که این تابلو جزئیات اندکی دارد. اما اگر قرار باشد تابلوهای پر از جزئیاتی مانند آنچه در آثار هیرنوموس بُس (۱۴۵۰-۱۵۱۶) می‌بینیم توصیف شوند چه پیش خواهد آمد؟ ده‌ها صفحه توصیف هم نمی‌تواند همه‌ی ماجرا را آشکار کند.

در واقع، هر اثر امکان‌های بی‌شـــماری برای توصیف‌شدن دارد و منتقد تنها می‌تواند تعداد معدود و محـــدودی از این امکان‌ها را برگزیند. لذا دســـت‌کم به لحاظ نظری، هیچ پایانی برای نحوه‌های توصیف یک اثر متصور نیست زیرا «هر چه درباره‌ی اثر بگوییم، اثر هم‌چنان مانند لحظه‌ی نخست خود، تصویر، سوژه و غیاب است و نه چیز دیگر» (همان، ۸۱). روان‌شناسی تجربی معاصر کشف کرده اســـت که «تجربه‌ی بصری معمول ما از جهان در واقع یک ترکیب پیچیده اســـت. این تجربه، ترکیبی است از مجموعه احساس‌هایی که تحت تأثیر شـــرایط گوناگون ادراک قرار دارند و به موقعیت‌های مشـــخّص و متفاوت زندگی وابسته‌اند» (Nodelman, 1970, 86). بنابراین تابلـــوی S_1 در زمان‌های T_3، T_2، T_1 و...، و در مکان‌های، P_1 P_2، P_3 و ...، واجد امکان‌پذیرهای گوناگون توصیف است و این امکان می‌توانـــد یک اثر را در زمان‌ها و حتّی مکان‌های مختلف به گونه‌ای متفاوت جلوه‌گر سازد. بنابراین، نقد ناچار است این روند بی‌پایان را در نقطه‌ای متوقّف کند و شـــالوده‌ای، هر چند نااستوار، برای تداوم خود تدارک ببیند. هرگاه نقدْ نحوه‌ی توصیف خود را برگزیند، بدین معناســـت که نحوه‌های دیگر را نادیده گرفته یا کنار گذاشته است. به این ترتیب، هر نقد همچون کوه یخی اســـت که بخش اعظم آن دیده نمی‌شود. به بیان دیگر، نقد تنها به‌واسطه‌ی غیابِ امکان‌های نادیده گرفته‌شـــده‌ی توصیف ممکن می‌شـــود و بنابراین، همواره با غیاب درآمیخته اســـت. نقد قادر نیســـت اثر را تمام و کمال در متن خود «حاضر» ســـازد و تنها «احتمالی» از آن را به خواننده‌اش ارائه می‌دهد. این احتمال یکی از بی‌نهایت احتمال‌هایی اســـت که به‌طور بالقوه می‌توانســـت در نقد مطرح شود. پس به یک تعبیر، اثر در متن نقد «حضور» مطلق ندارد. از ســـوی دیگر، منتقد سوژه‌ای رهاشـــده در خلأ نیســـت؛ او همواره از جایگاه و زمینه‌ی تاریخی و فرهنگی و اجتماعی معینی با اثر روبه‌رو می‌شود و این جایگاه خود می‌تواند ادراک او را متأثر کند. آرتور شوپنهاور به این «واقع‌بودگی» ســـوژه توجّه داشته است. او استدلال می‌کند که ما خود را به‌عنوان *«ابژه‌یی در میان سایر ابژه‌ها، در جهانی جای-گاهی»*[۱۴] می‌شناسیم. *این پیش شرطِ توانایی ما در تعیین جایگاه سایر ابژه‌ها در جهان است، من تنها زمانی قادر به تعیین جایگاه یک ابژه در مکان یا زمان هستم که موقعیّت آن را نسبت به این‌جا و اکنون بسنجم که مبدأ این سنجش موقعیّت جسم خود من است»* (یانگ، ۱۳۸۲، ۲۳).

فرض کنید که نقدی را می‌خوانید درباره‌ی تابلویی که تا به‌حال آن را ندیده‌اید، اما کمابیش درمی‌یابید که منتقد درباره‌ی چگونه اثری سخن گفته است. دست‌کم می‌توانید طرح مبهمی از تابلوی مورد بحث را در ذهن خود مجســـم کنید و دریابید که نقاش چه روشی را برای هویدا کردن ایده‌ی خود برگزیده است. همه‌ی این آگاهی‌ها از «تصویر»هایی است که منتقد در نوشتار خود گنجانده اســـت؛ در واقع، نهایتاً آنچه در ذهن شـــما می‌ماند طرح‌واره‌ی هر چند مبهم اثر مورد بحث اســـت و نـــه واژگان به‌کار رفته در متن

نقد. در اینجـا یکی دیگر از ویژگی‌های نقد نقاشـی بر ما هویدا می‌شـود: نقد همواره از «متافیزیک حضور» اثر می‌گریزد. در نگاه نخسـت به نظر می‌رسد متافیزیک اثر چون هاله‌ای بر سر نوشتار نقد درحال چرخش است و آرام آرام به نقد «نَشت» می‌کند. اما در واقع چنین نیست زیرا نقد نقاشی همواره مبتنی بر «غیاب» است. هنگام نوشته و خوانده شدن نقد، خود اثر حضور ندارد و مفاهمه‌ی احتمالیِ منتقد و خواننده در خلأ حاصل از غیاب نقاشـی ممکن می‌شـود. دلیل آن هم آشکار اسـت، زیرا در حضور پر قدرت اثر، منتقد فرصت و رخصتی برای سخن پردازی ندارد.

منتقد معمولاً وقتی کارش را شروع می‌کند که تابلو دیگر در نزد او به یک تصویر ذهنی تبدیل شـده اسـت. اگر او در هنگام نـگارش نقد بارها به اثر مراجعه کنـد، تنها این تصویر ذهنی را پـرورش می‌دهد. این تصویر ذهنی البتّه سرشـتی ایده‌آل دارد زیرا اثرِ بالفعل اساساً قابل تبدیل نیست، اثر آنجا هست: در خود و بـرای خود. به بیان دیگر «ناقد نمی‌تواند مدعی ترجمه‌ی اثر و به‌ویژه روشن‌تر کردن آن باشد زیرا هیچ چیزی روشن‌تر از خود اثر وجود ندارد» (بارت، ۱۳۷۷، ۷۳). منتقد از مواردی می‌نویسد که نشـانه‌های اثر در ذهن او برانگیخته اسـت، زیرا یکبار دیگر، نوشـتن درباره‌ی نقاشیِ فی‌نفسه، ممکن نیسـت. تا زمانی که نقاشـی به یک تصویر ذهنی تبدیل نشود، نقد نمی‌تواند بوجود آیـد. اگر منتقد بخواهد از این ایده‌آلیسـم بگریزد تنها راه پیش رویش آن اسـت که تابلوی جدیدی بیافرینـد و این خود البته نقض غرض است زیرا نقد هدف دیگری را دنبال می‌کند. در این مقام باید بگوییم نقد نقاشـی سرشتی «تقلیلی- تبدیلی» دارد. نقد نخسـت باید اثر بالفعل را به تصویرهای ذهنی تقلیل دهد و سپس این تصویرها را به واژه تبدیل کند. می‌توانیم به اندیشه‌ی افلاطون مراجعه کنیم، آنجا که او نقاشـی را دوبار دور شـدن از حقیقت ایده‌آل معرفی می‌کند. نقد نقاشـی نیز دوبار از خود اثر دور می‌شود: نخسـت، آنجا که نقاشی را به تصویر ذهنی تقلیل می‌دهـد و دوم، آنجـا که این تصویر را بـه واژه تبدیل می‌کند. لـذا نقد نمی‌تواند «ادعای بازیابی 'ژرفای' اثر را داشـته باشـد زیرا این ژرفا خودِ سـوژه یعنی یک غیاب اسـت» (همان، ۸۱).

نمی‌توان بر این واقعیّت چشم‌پوشـید که نقد نسبت به اثر یک چیز زائد، یک «افزوده» است. افزودگیِ نقد البته از یک منطق خطی پیروی نمی‌کند، بدین معنا که روی محور زمان، نخست نقاشی آفریده نمی‌شود و سپس نقد. نقاش، حتّی اگر در حال آفریدن نخستین اثر خود هم باشد، میراث‌دار انبوه آثار نقاشی و نیز متونی است که پیش از او درباره‌ی هنر نقاشی نوشته شده است. به یقین می‌توان ادعا کرد هیچ نقاشی نیست که نسبت به نقدهای نوشته‌شده درباره‌ی آثارش بی‌تفاوت باشـد و در تاریخ هنر بارها دیده‌ایم که هنرمندان بسیاری به‌واسطه‌ی نقد نقادان هم‌روزگارشان مسیر کار و زندگی خود را تغییر داده‌اند. نقاش، خودآگاه یا ناخودآگاه، نقدها را به تصویر تبدیل می‌کند، حتی اگر از آنها بگریزد، باز این گریز از نقد به نقاشی راه می‌یابد: اگر نقاش تأثیر نقدهایی را که بر آثارش نوشته‌شـده‌اند نقاشی نکند، باز هم، به‌شکل پارادوکسی، آن را نقاشی می‌کند. به بیان دیگر، اگر نقاش تصمیم بگیرد نبایدهای منتقد را به‌کار نبندد، این تصمیم ناخودآگاه او را به حوزه‌ی بایدهایی دیگر فرامی‌افکند، بایدهایی که باز هم همان نقد کرانه‌های آن را تعیین کرده است. بنابراین، شاید بتوان در اینجا از دَوری سخن گفت که آغاز و فرجام آن نامشخص است.

همچنان که میان نقد و نقاشـی گونه‌ای داد و ستد در جریان اسـت، خود نقد نیز یک پدیده‌ی اصیل و یکپارچه نیسـت. نقد همواره وام‌دار متن‌های پیش از خود اسـت و رگه‌های گوناگون این متون را با خود و در خود حمل می‌کند. نقد نویسی را امروزه یـک تخصص می‌دانند که اصولـی دارد و موازینی. منتقد برای آن‌که به اصطلاح «حرفه‌ای» شـود، باید سال‌ها مطالعه و تمرین کند تا نوشته‌هایش اعتبار پیدا کند. همین واقعیّت نشان می‌دهد که نقد تنها در بسـتر سنّت نقادی ممکن می‌شود. هر نقدِ جدید بازتولید نقدهایی اسـت که منتقد، آگاهانه یـا ناآگاهانه، از آنها آموخته است. هر سـخنی که به‌عنوان نقد نقاشی ارائه می‌شود، باید چارچوب‌های ویژه‌ای را رعایت کند و در غیر این صورت فاقد اعتبار شناخته خواهد شـد. این چارچوب‌ها همان گفتمان‌های تاریخی، سنّتی، روان‌شناختی، زیباشناختی و غیره هستند و در اغلب موارد با یکدیگر هم‌پوشانی دارند. از این دیدگاه، نقد نقاشی را می‌توان برآیند تاریخ و فلسفه‌ی هنر در نظر گرفت.

نتیجه

نقد نقاشی ماهیّتی «بینابین» دارد: از یک‌سو، نشانه‌های زبانی را به‌کار می‌گیرد و از سوی دیگر، به نشانه‌های بصری معطوف است. این ماهیّتْ ویژگی‌های منحصربفـردی به نقد می‌دهد و در عین حال، چالش‌ها و محدودیت‌های متعدّدی را بر آن تحمیل می‌کند. اساساً زبان و واقعیّت نسبت یک‌به‌یک ندارند و همین ویژگی سبب می‌شود که نقد هیچگاه نتواند نقاشی را تمام و کمال توصیف کند. نشانه‌های بصری به نشانه‌های زبانی تحویل‌پذیر نیست و لذا نقد بین دو قطب واژه و تصویر پیوسـته در نوسان است. پساساختارگرایان نشان داده‌اند که زبان فی حدّ ذاته گریزنده و سرشار از ایهام و ابهام اسـت. این ویژگی‌ها به متن نقد نیز تسّـری می‌یابد و از شفافیّت آن می‌کاهد. نقد نقاشـی همواره از زمینه‌ی فرهنگی و تاریخی و اجتماعی منتقد تأثیر می‌پذیرد و ایـن تأثیر علاوه بر نوع نگرش منتقد، در نحوه‌ی به‌کار گیری نشـانه‌های زبانی نیز ظهور و بروز می‌یابد. در نتیجه، نقد نقاشـی نمی‌تواند آینه‌ی تمام‌نمای نقاشی باشد چرا که یک گسل نشانه‌شناختی همواره نقد را از نقاشی جدا می‌کند. اما منتقد می‌کوشـد وسعت این گسـل را از طریق یک ساختار چهاروجهی به حداقل کاهش دهد. بنابراین، آگاهی منتقد از این محدودیت‌ها و چالش‌ها به موفقیّت نقد یاری خواهد رساند.

پی‌نوشت‌ها

1 « On doit toujours s’excuser de parler peinture. Mais il y a de grandes raisons de ne pas s’en taire. Tous les arts vivent de paroles » (Valéry, 1934, 80).

2 Cartellino.

3 Iconic.

4 Individuation.

5 Syntax Temporelle.

6 Syntax Spatiale.

7 « Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.»

8 Rhetorical.

9 Critique.

10 Crisis.

11 Paul De Man.

12 The Chid’s Bath.

13 Mary Cassatt.

14 Spacio-Temporal.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، نشر مرکز، تهران.

بارت، رولان (۱۳۷۷)، نقد و حقیقت، ترجمه‌ی شیرین دخت دقیقیان، نشر مرکز، تهران.

بلزی، کاترین (۱۳۷۹)، *عمل نقد*، ترجمه‌ی عباس مخبر، نشر قصه، تهران.

دوسوسور، فردینان (۱۳۷۸)، *دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی*، ترجمه‌ی کوروش صفوی، نشر هرمس، تهران.

فوکو، میشـــل (۱۳۷۷)، *این یک چپق نیست*، ترجمه‌ی مانی حقیقی، نشر مرکز، تهران.

گامبریچ، ارنست (۱۳۸۱)، *تاریخ هنر*، ترجمه‌ی علی رامین، نشر نی، تهران.

گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰)، *نشانه‌شناسی*، ترجمه‌ی محمد نبوی، انتشارات آگاه، تهران.

لوتمن، یوری (۱۳۷۰)، *نشانه‌شناسی و زیباشناسی سینما*، ترجمه‌ی مسعود اوحدی، سروش، تهران.

نوریس، کریســـتوفر (۱۳۸۰)، *شالوده شـــکنی*، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.

یاکوبسن، رومن (۱۳۷۶)، *روندهای بنیادین در دانش زبان*، ترجمه‌ی کوروش صفوی، هرمس، تهران.

یانگ، جولیان (۱۳۸۲)، *فلسفه‌ی هنر نیچه*، ترجمه‌ی ر. حسینی و م. باطنی، نشر ورجاوند، تهران.

Barthes, Roland (1964), *Elements of Semiology*, translated by Annette Lavers and Colins Smith, Hill and Wang, New York.

Jakobson, Roman (1981), Poetry of grammar and grammar of poetry, *Language and Literature*, ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Mouton de Gruyter.

Nodelman, Sheldon (1970), Structural analysis in art and anthropology, *Structuralism*, ed. Jacques Ehrmann, Anchor Books, New York.

Valéry, Paul (1934), *Pièces sur l’art. Autour de Corot*, Gallimard, Paris.

Wittgenstein, Ludwig (1961), *Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge, London.