

## آیا روبنس و بویس همکار هستند؟ درباره‌ی رابطه‌ی هنر و فلسفه/دانش

### خلاصه

این‌جا می‌خواهم نشان دهم که میان فراخواندن جهان با گفتن درباره‌ی جهان تفاوت هست. دانش و فلسفه درباره‌ی جهان می‌گویند. فراخواندن جهان اغلب با گفتن از جهان همراه است و گفتن از جهان اغلب همراه است با فراخواندن جهان. هم هنر و هم فلسفه می‌توانند در برابر این آمیزش مقاومت کنند. هنر می‌کوشد تا خود را به همان فراخواندن جهان محدود کند، بی‌گفتن از آن، در حالی‌که فلسفه و دانش تلاش دارند تنها از جهان بگویند، بی‌فراخواندن آن. فرایند متضاد دیگری هم هست که گفتن از جهان با شکل هنری همراه می‌شود و در کارهای واقعی هنری شرح جهان نیز می‌یابیم. فلسفه و دانش نیز گاه نقاب هنر به چهره می‌کشند و با استفاده از تشبیه و کاربرد زبان به بیان جهان می‌پردازند. با این "فلسفی کردن" موافق نیستم و استقلال تصویر می‌خواهم.

### آیا روبنس و بویس/Beuys همکار هستند؟

درباره‌ی رابطه‌ی هنر و فلسفه/دانش

هنرمندان هنوز نیز روش فیلسوفان به کار می‌گیرند: جمله‌های قصار درباره‌ی جهان می‌گویند و اعتقاد دارند که کار هنری‌شان تصویری از جهان است و لشگری از ناقدان هنری و هنرشناسان نیز در حمایت‌شان ادعای کشف راز دارند. فیلسوفان نیز بدان نمی‌آید قیافه‌ی هنرمندان خلاق به خود بگیرند: می‌کوشند زبان شاعرانه به کار گیرند و حتا رمان نیز می‌نویسند. به زمانه‌ای که تفاوت‌ها انکار می‌شود، باید به آشفته‌گی نظمی داد و هر چیزی را به همان نامی نامید که هست.

### نوس و قانون دگرگونی و گزینش

کسی که به "نوس اوربینو" از تیسین/تیزیانو بنگردد، فضایی می‌بیند که در آن زنی زیبا بر بستری دراز کشیده است. در واقعیت او خود را کاخ اوفیتز [Uffizi]ی فلورانس می‌بیند و به سطحی پوشیده از رنگ نگاه می‌کند. کسی که "محاکمه"ی کافکا می‌خواند، شاهد منظره‌ای است در زمان و مکانی ناشناخته. خواننده در واقعیت خود را در زمان و مکانی می‌یابد که به یاری کلمات چاپ شده بر برگ کاغذ شکل گرفته است. کار هنر در این‌جا روشن است: هم "نوس اوربینو" و هم "محاکمه" ما را به جهانی می‌کشاند که به واقعیت رنگ و حروفی که می‌بینیم نیست، اما آن را چون واقعیت تجربه می‌کنیم و انگار خودمان نیز بخشی از آن هستیم.

چنین تجربه‌ای در دانش یا فلسفه به گونه‌ی دیگری است. جمله‌ی دکارت را می‌خوانم: 'Cogito, ergo sum' [می‌اندیشم، پس هستم]. این جمله مرا به جایی نمی‌کشاند که هستی خود را به شکل من خیالی در جهان خیالی ببینم. این جمله به عکس به من از نمونه‌ی هستی من می‌آموزد: که واقعی است. داروین در "اصل انواع" می‌گوید که همه‌ی انواع از یک ریشه‌اند و نتیجه‌ی دگرگونی و گزینش. داروین به شرح جهان خیالی فرشتگان و ارواح نپرداخته است. او به ویژگی‌های واقعی گیاهان و جانوران در جهان واقعی می‌پردازد و به این‌جا می‌رسد که در روند واقعیت زمان‌ها، تفاوت بزرگی میان موجودات زنده به وجود آمده یا تکامل یافته است. فروید در "تعبیر خواب" می‌گوید که رویا کسی را که خواب می‌بیند، به ادامه‌ی خواب می‌کشاند. رویا، آرزوی کسی را که خواب می‌بیند، در رویای شبانه برآورده می‌کند. یعنی که دانش جهان خیالی فرانمی‌خواند، اما به بیان جهان واقعی می‌پردازد. بی‌تردید در نوشته‌های اهل دانش شرح، مثال و تصویر وجود دارد، اما این‌ها تنها جای جهان واقعی را که از آن سخن به میان است، می‌گیرند.

### ماهی و گوشت

خیلی از کارهای هنری نیز می‌توانند به گونه‌ی شرحی از جهان و بر جهان خوانده شوند. تصویر می‌تواند نشانه‌ای باشد در اشاره به واقعیت. همه‌پرده نقاشی پریمورا [Primavera] از بوتچلی را می‌شناسند. در آن می‌بینیم که مرکور/هرمس با عصای خود از چپ به راست ابرها، سه ایزدبانوی باشکوه، ونوس، پریمورا و زفیر [Zephyros] یکی از ایزدان باد را می‌راند. همه‌ی این‌ها با درخت پرتقال شناورند. زمین پر از گل است. همه‌ی پرده سرشار از زیبایی. بی‌نهایت است، اما درست مثل کارهای بسیار "یرون بوس" جنبه‌ای سوررئالیستی دارد. چیزی شبیه کارهای رنه ماگریت. فوری پی نمی‌بریم که این فیگورهای شناور به چه کاری مشغول‌اند. دلیل آن این است که هر کدامشان اشاره به معنای بیرون از خود پرده نقاشی دارند. بسیاری از هنرشناسان کوشیده‌اند تا معنای آن را دریابند. تا چندی پیش برداشت نوافلاتونی گومبریچ [Gombrich] اعتبار داشت. اما بریده‌کامپ [Bredekamp] هنرشناس به سال 2000 برداشت قانع‌کننده‌تری از آن ارائه داد که این بار بیش‌تر جنبه‌ی سیاسی داشت و نه فلسفی. او پس از شرح همه‌ی میوه‌ها، گیاهان، گل‌ها و فیگورهای اسطوره‌ای به این رسید که پرده نقاشی، برگردان تصویری این گفته است: "اگر پیرفرانچسکای مدیچی به قدرت برسد، دوران طلایی فلورانس به آخر خواهد رسید." یعنی که شعار سیاسی بسیار

سطحی. داوود میکل آنجلو نیز تنها مرد جوان زیبا نیست، بلکه نشانه و اشاره است. او نمادی است از حکومت خرد و ناتوان فلورانس که به ستیز با جالوت [Goliath] قدرت‌مندان مسلح می‌پردازد. پس از روشن شدن این نکته، پیام را می‌گیریم که "فلورانس" از نظر نظامی خرد و از نظر هنر بزرگ است. با روشن شدن همین است که پی می‌بریم چرا تندیس داود این همه تحسین انگیزه است. مرد خردی که دیو عظیمی را از پای درآورد.

هم "پریماورا" و هم "داوود" می‌توانند به گونه‌ی شعاری سیاسی در باره‌ی واقعیت خوانده شوند. در کارهای دیگر هنری نیز بیان مذهبی یا فلسفی می‌یابیم: مثل بسیاری از کارهای بروگل [Brueghel] یا بوس [Bosch]. در همه‌ی این کارها، هنرمندان (یا سفارش دهندگان) به بیانی از جهان می‌پردازند. اما این نمی‌تواند دلیلی باشد بر این ادعا که فراخواندن جهان همان بیان جهان است. پختن نان همان درو کردن، گندم نیست، حتی اگر نانوای گندم هم درو کند.

آمیزش دوم از این جنبه شکل می‌گیرد که اشاره می‌تواند هم به واقعیت انجام گیرد و هم فراخواندن جهان باشد. میان این جمله: "ببین، تندر دارد می‌آید" با: "وقتی به خانه برمی‌گشتند، ابرهای تیره‌ی تندر در افق ظاهر شد" تفاوت وجود دارد. در جمله‌ی داستانی، دوم، واژگان به ابرهای واقعی، تندرها اشاره ندارند، بلکه تصویری از آن نقش می‌کنند. تفاوت میان شکل‌های استفاده از واژه به آسانی نادیده گرفته می‌شود. از این رو اغلب بیان جهان به شکل ناخواسته با فراخواندن آن یکی گرفته می‌شود. خیلی از رمان نویسان بیان نظر را در رمان می‌آورند. برخی حتی به پرداخت ایده روی می‌کنند. نمونه‌ی آشنا، درآمد "سودوم و گومورا" است که مارسل پروست ایده‌اش درباره‌ی همجنس‌گرایی را بیان می‌کند - گرچه این ایده را از هیرسفلد [Hirschfeldt] گرفته است. در چنین رمان‌هایی فراخواندن جهان با بیان و شرح جهان می‌آمیزد. اما این نیز نمی‌تواند دلیلی باشد که ادعا کنیم بیان جهان با فراخواندن آن یکی است.

این آمیخته‌گی را نه تنها در کارهای هنری که در کارهای فیلسوفان و دانش‌مندان نیز می‌یابیم. اسطوره‌ها در نگاه نخست داستان هستند. می‌توانیم به گونه‌ی داستان بخوانیمشان. پس از روشن شدن نمادها درمی‌یابیم که بسیاری گفته‌ها درباره‌ی واقعیت هستند (یانوس و نهنگ، اودیپ و ...). بسیاری از دیدگاه‌ها درباره‌ی جهان نیز نقاب هنر به چهره دارند. مثل "چنین گفت زرتشت" نیچه که داستانی روایت می‌کند و ما به گونه‌ی نمادین می‌خوانیمش. پس از روشن شدن نمادها است که می‌بینیم داریم کار فلسفی می‌خوانیم.

اندیش‌مندان دیگر جهان را فرامی‌خوانند تا در انگاره‌ی کلی آن را با مثال روشن بیان کنند و به این شیوه جلوه‌ای از حقایق به آن ببخشند. در قصه‌های تمثیلی و اخلاقی تذکره‌ها و کتاب‌های مقدس روایت بسیار است و همه به خدمت پند جمله‌ی آخر. شکل ضعیف‌تر آن "گفتاورد" است. گفته‌ای که تصویر می‌شود تا به یاری روایت ناتوان از بیان روشن اثبات شود. در این شکل آخر تنها "پند" و "نتیجه" مد نظر است. چنین جمله‌هایی می‌توانند مستقل هم باشند. مثل نمایش‌نامه‌ها و رمان‌هایی که سارتر می‌نوشت که مثالی باشند از دیدگاه فلسفی‌ش و یا کارهای هنری که بسیاری از اندیش‌مندان دیگر پرداخته‌اند تا به انگارشان توان بخشند.

اندیش‌مندان دیگری نیز هستند که با فراخواندن جهان در شکل تشبیه، انگاره‌ی تجربی‌شان را قابل درک کنند. افلاتون قصه‌ای از غار می‌گوید تا اندیشه‌اش را آسان‌تر بیان کرده باشد. فروید قصه از دربانی می‌گوید که جلوی میهمانان ناخوانده را می‌گیرد تا بیان قابل درکی از ایده‌ی سانسور رویا به دست دهد.

در همه‌ی این موارد فیلسوفان و دانش‌مندان جهان را فرامی‌خوانند. اما نه به این خاطر که نشان دهند آمیزش فراخوان جهان یا بیان. آن یکی است. اگر فیلسوف یا دانش‌مندی جهان را فرامی‌خواند، می‌تواند هنرمند باشد، اما فلسفه یا دانش او هنوز نمی‌تواند کار هنری خوانده شود.

خیلی از هنرمندان در برابر این آمیزش ایستادگی می‌کنند. آنان می‌کوشند به همان فراخواندن جهان محدود بمانند و شرح و بیانی از آن به دست ندهند.

دیدن این جنبه مشکل نیست که هنرمند واقعی رو سوی استقلال دارد. پرده نقاشی "پریماورا" چه سودی می‌برد از این‌که ما نشانه‌های تصویری‌ش را به واژه تبدیل کنیم؟ بی‌تردید این پرده بُعدی تاریخی یا فرهنگی خواهد گرفت. اما به عنوان کار هنری نیازی به این بُعد ندارد و پس سودی هم نمی‌برد. به عکس: تبدیل می‌شود به شعار ساده و سطحی. سیاسی. بی‌هوده هم نیست که دوست‌دار هنر علاقه‌ای به معنای تصویرها ندارد. زمانی که نشانه‌های تصویری به عنوان تصویر دیده شوند، کار زیبایی خلاقه‌ی انسانی دیده خواهد شد.

این‌که دوست‌دار هنر نمی‌خواهد پرده نقاشی پریماورا را شعار سیاسی ببیند، به این خاطر نیز هست که بوتچلی خود نشانه‌ها و اشاره‌ها را در تصویر پوشانده و پنهان کرده است. او کوشیده تا "نشانه‌های تصویری" را به گونه‌ای بگریزد و به کار گیرد که تصویری یک‌دست و جذاب پیش چشم آورند.

(عکس آن نیز صادق است که برداشت واژگانی از تصویر تلاشی است برای گریز از توان تصویر در جهان اندیشه.)

### نشانه چه‌گونه به تصویر تبدیل می‌شود

در زبان تصویر، رابطه‌ی نشانه و تصویر چنان غیرشفاف است که تنها براساس رمز یک‌هنگار [idiosyncratic] یا قراردادی می‌تواند گشوده شود. مثال خوب استفاده از نشانه در پرچم‌هاست. شیر و خورشید و خروس و ماه و داس و ستاره و غیره.

هنرمندی که می‌خواهد تصویر را در چنان زبان تصویری بیان کند، در برابر مشکل دوگانه‌ای قرار دارد. از یک سو جهان غریب "فراواقعی" می‌آفریند. در پرده‌ای که خروس با شیر می‌جنگد، یکپارچه‌گی تصویر با و به یاری خود تصویر نیست که به دست می‌آید (در واقعیت هیچ خروسی با شیر نمی‌جنگد) بلکه دارد به بیانی می‌پردازد که تصویر را به خدمت آن گرفته است (جنگ میان قلمروی با نشان خروس بر پرچم و سرزمینی با نشان شیر بر پرچم). از سوی دیگر هیچ هماهنگی میان جهانی که تصویر فرامی‌خواند با جهانی که به یاری نشانه به آن اشاره می‌شود، وجود ندارد. در گذشته نمایشی چنین را "استعاره" نیز می‌نامیدند.

هنرمند می‌تواند این هر دو مشکل را حل کند. نخست نشانه‌های تصویری می‌گزیند که یکپارچه‌گی خود را جلوه می‌دهند. یکی از آسان‌ترین راه حل‌ها این است که نشانه‌های تصویری در خوری گزیده شود که جزیی از واقعیت باشند. در تصویر نمونه‌ی جنگ خروس و شیر که گفتیم، می‌تواند تعدادی مرغ نقش شود. نقاشان استعاری طبیعت بی‌جان و گل چنین راه حلی می‌گزینند: گل‌ها "نماد" زیبایی بودند و می‌توانستند بی‌مشکل و هماهنگ با منظره‌ی پیش چشم نقش شوند. تصویر نهایی دیگر "فراواقعی" نیست. مجموعه‌ای است استوار بر خود. می‌ماند مشکل تفاوت میان تصویر و معنا. این تفاوت را تنها به یاری گزینش تصویرهایی که به واقعیت مورد نظر اشاره دارند، می‌توان از میان برداشت. در پریمواری بوتچلی چنین گزینشی می‌بینیم. پیر فرانچسکای مدیچی به اهالی فلورانس و عده‌ی بهشت روی زمین داده است. بسیاری بهشت را سرزمینی می‌بینند که زنان زیبا (سه ایزدبانوی باشکوه) در آن گام برمی‌دارند و مادران بارور (پریمواری آستن) بر آن جلوه دارند. پریمورا واقعیتی را فرامی‌خواند که در شکل نشانه به آن اشاره دارد. تصویر هر چه یکپارچه‌تر بشود و موفق به فراخواندن معنا، کارکرد نشانه را کم خواهد کرد. نشانه‌ی تصویری در این محدودیت به تصویر ناب تبدیل می‌شود. تصویر، یوغ نشانه از گردن وامی‌نهد.

### نماد به مثابه‌ی زبان تصویر باژگون

کرونوس فرانسیسکو گویا را می‌شناسیم: گولی با حالت وحشی در چشمان که دارد پسر خودش را می‌خورد. توان تصویر نخست در وحشت خورده شدن است که در درون همه‌ی موجودات زنده نهفته است. همان ترسی که با تصور دهان باز، کوسه یا گرگ بر ما چیره می‌شود. همه‌ی موجودات زنده به دهان موجود دیگری می‌افتند، زنده یا به صورت خاکستر. تنها انسان است که کالبدش بی‌آسیب به گور سپارده می‌شود و گور خود دهانی است با کرم‌های بسیار. وحشتی که در تصویر گویا قوی‌تر می‌شود از این است که کرونوس خود انسانی است که انسان‌های دیگر را می‌بلعد، آدم‌خواری در دهشت‌ناک‌ترین شکل خود: پدری که فرزندان خودش را می‌خورد. از این نگاه، کرونوس فرانسیسکو گویا نقطه مقابل "آفرینش آدم" میک‌آنجلو در نمازخانه‌ی سیستینا [Capella Sistina] واتیکان است. تصویر در شکل ناب نمایشی خود به اندازه‌ی کافی گویا است. اما چونان آهن‌ربایی نیز هست که به نیروی خود محتوای دیگری جذب کرده و جلوه‌ی آن را می‌گیرد. خود به خود به یاد کشتار کودکان به معنای واقعی کلمه می‌افتیم: پدر و مادری که فرزندان خود را به شکل مجازی می‌خورند. یا آدم‌خواری مجازی. پدران مجازی، مثل انقلاب که فرزندان خود را می‌خورد. یا مجازی‌تر حتا: تاریخ که چون مار دم خود می‌جود. یا: بشریت که تنها امکانات خود را ناممکن می‌کند.

این‌بار نشان تصویری در تصویر حل نمی‌شود. به عکس تصویر در ذات خود تبدیل می‌شود به نشان تصویری. اما این تنها احساس است. کرونوس گویا، به هیچ روی نشانه‌ای نیست که به چیزی بیرون از خود اشاره داشته باشد. انگار که جهان‌های دیگر در این‌جا و اکنون به صورت کرونوس جلوه می‌کنند. آن‌ها به دست آنچه که اکنون و این‌جا در برابر چشمان ما قرار گرفته، بلعیده می‌شوند.

هم این است که کرونوس گویا را در نقطه‌ی مقابل نشانه‌های تصویری قرار می‌دهد: نشانه‌ای نیست که به معنایی اشاره کند، بلکه جهان پیدای اکنون و این‌جاست که جهان‌های دیگر را نیز مری می‌کند. همین نکته را می‌توان درباره‌ی تصویرهای قوی دیگر گفت، چونان داستان اودیپ، "مسخ" یا "محاکمه‌ی کافکا"، "لدا و قو"ی بیتس (که در جستاری جداگانه ترجمه و به آن پرداخته‌ام).

جنبه‌ی کنونی هنر و تئوری کنونی هنر چنان است که واژه یا مفهوم خاصی برای چنان تصویر اشباع شده‌ای نیست تا به شرح نشانه‌ی باژگون تصویر نیز پرداخته شود. می‌توان آن را "تصویر کلامی" نامید. در گذشته آن را "نماد" نیز نام داده‌اند. با تصویر کلامی، جهان فراخوانده شده تکثیر می‌شود، جهانی می‌شود اشباع شده، نه از "معنا" که از حضور در حال. این همه‌ی تفاوت میان تصویر ساده‌ی فرانسیسکو گویا در کارهای دیگر با "کرونوس" است. تصویر کلامی، جهان فراخوانده را به جهانی بالقوه پر آشوب تبدیل کرده است که در واقعیت به ندرت با آن برخورد داشته و خواهیم داشت. آفرینش چنین تصویرهایی یکی از قوی‌ترین انگیزانه‌های کار هنری است.

فلسفه / دانش نیز می‌کوشد تا خود را محدود کند به بیان جهان، بدون فراخواندن آن. در گذر تاریخ خود را از لباس اسطوره رها کرده است. در گام نخست روایت به غیرروایت گرایش پیدا کرد و در گام بعد بیان غیر روایی جامه‌ی مثال‌ها یا گفتاوردها به تن پوشید. خود زبان نیز بی‌هوده می‌کوشد تا خود را از هر جنبه‌ی استعاری رها کرده و به شکل ناب رسمی برسد.

## هر چیز موزونی شعر نیست

به عکس. نکته‌ی بالا این جنبه نیز وجود دارد که گفته‌ها درباره‌ی جهان خود را به لباس هنر می‌آرایند و هنر واقعی به عنوان بیان جهان دیده می‌شوند. این آرایه‌ی فلسفه یا دانش به عنوان هنر می‌تواند به خاطر شباهت کارها یا کاربرد زبان باشد.

خیلی‌ها ادعا می‌کنند که هنر با آنچه فرخوانده می‌شود ربطی ندارد. مسأله‌ی هنر نه "محتوا" که شکل است؛ نه "جنبه‌ی ادبی" که "آهنگ" کلام است. نه "آنچه" بیان می‌شود که "چه‌گونه‌گی" بیان (فرمالیست‌ها). این مسأله در ادبیات روشن‌تر جلوه می‌کند. شاعران یا نویسندگان، به عکس نقاشان، تندیس‌سازان و آهنگسازان که به گونه‌ی مستقیم جهانی دیدنی یا شنیدنی بر چشم و گوش‌مان می‌گشایند، به واژه نیاز دارند تا جهان را فراخوانند. آنان می‌توانند چنان بنویسند که واژگان نادیدنی و شفاف شوند. یا می‌توانند از سر نیاز بگذارند تا آوا و آهنگ واژگان به آنچه فرامی‌خوانند، شباهت یابند. تنها هنرمندان نیستند که از "جامه‌ی آوا"یی زبان استفاده می‌کنند. یکی از مشاوران آیک آیزنهاور [Ike Eisenhower] این شعار انتخاباتی را ساخت: 'I Like Ike'. این خیلی زیباتر است از شعار: 'I want Eisenhower for President'. می‌توان به تحلیل مفصل همین شعر پرداخت؛ چنان‌که یاکوبسن فرمالیست کرده و این مثال از او است. یک تجانس آوایی (سه بار "آی" [ai]) و یک واج‌آرایی بر حرف "ک" وجود دارد و همین "شعار" سه آوای کشیده دربر دارد. زیباشناسی کهن می‌کوشید این را بیان کند که یگانه‌گی، انبوهی است. کسی نمی‌تواند ادعا کند که 'I like Ike' شعر است و یا بیش از این: هنر بسیاری از شعارهای تبلیغاتی در جهان آگهی‌ها از نظر بیانی بی‌نظیرند، اما سازنده‌ی چنان شعاری شاعر نیست. جامه‌ی آوایی زبان در جنبه‌ای به شکل ابزاری به کار می‌رود تا جهانی را فراخواند، و در جنبه‌ی دیگر برای توان‌مندتر کردن تکرار شکل بیان.

این کار نه تنها در آگهی‌های بازرگانی که در دانش و فلسفه نیز کاربرد دارد. آن‌که "چنین گفت زرتشت" نیچه را می‌خواند، می‌داند که نیچه نه تنها از ضرب کلام سود جست که قلم را نیز به کار گرفته است. اما فیلسوف ما با این کار شاعر نشده است، همچون زبان هایدگر که هولدرلین تازه شد، اما شاعر نشد. و این بی‌گمان در مورد گفته‌های کم‌تر زیبا و جالب "هنرمندان" نیز صدق می‌کند.

کمال شکل می‌تواند "هنرمندانه" باشد، اما دلیل "هنر" بودن آن نیست. هر چیز موزون و باقافیه‌ای شعر نیست. بد نیست بگویم که "هنر" به واقع اصطلاحی خلاصه شده است. یک کوتاه‌نما [ellipsis] است. می‌توان به طور کامل نوشت که "هنر" یعنی "توانایی فراخواندن جهان". با این شکل تعریف می‌توان یک بار برای همیشه روشن کرد که "هنر" تنها یکی از بی‌شمار هنرها یا توانایی‌هاست: هنر درمان‌گری، هنر تشویق و ترغیب، هنر فروشنده‌گی، هنر فریب و الخ. یعنی که هر چیز هنری، هنر نیست.

## هر چیزی که از استعاره سود جوید هنر نیست

بسیاری ادعا می‌کنند که هنر با "شاعرانه‌گی" سر و کار دارد، چه به "نثر" باشد، چه "مستقیم"، چه "منطقی". خلاصه: نزدیک شدن استعاره به جهان. کاربرد استعاره. این انگاره ریشه‌ای ژرف دارد. در فیلم 'Il postino' [پستچی/نامه رسان] نامه‌رسانی می‌کوشد تا به راز شاعر پی ببرد و کشف می‌کند که راز در متافورهایی نهفته است که خود در همه‌ی زندگی و ناخودآگاه به کار می‌برده است.

کاربرد متافور اما کافی نیست که چیزی را به هنر تبدیل کند. نه تنها نامه‌رسان که جهان آگهی‌های بازرگانی نیز از استعاره استفاده می‌کند. کمپانی نفتی اِسو [Esso] سال‌هاست که در پمپ بنزین‌ها بنزین نمی‌فروشد، بئر می‌فروشد، اما شعار "بئر را در مخزن بگذار" که شعر نیست. نمی‌توان گفت که فلسفه و دانش به دلیل این‌که نمی‌توانند بدون استفاده از استعاره‌هایی چون "توان"، "لیبیدو [libido/شور یا هوس]"، "انفجار بزرگ" و غیره حرف‌شان را بیان کنند، با هنر سر و کار دارند.

افلاتون و ویکو [گوینده‌ی: *verum esse ipsum factum* / حقیقت خود ساخت‌مند است] زبان می‌دانستند و برای بیان اندیشه‌ها به طور طبیعی استعاره به کار می‌گرفتند، اما هرکسی که چیزی بیان می‌کند شاعر نیست. خیلی‌ها درست مثل شخصیت یکی از کارهای مولیر که کشف می‌کند همه‌ی عمر به نثر سخن می‌گفته. باید به این نتیجه برسند که به خاطر استفاده از استعاره در اندیشه و گفتار، شاعر نیستند.

پی‌رو مانترونی [Piero Manzoni] مدفوع خود را در قوطی می‌کرد و روی آن می‌نوشت 'Merda d'Artista' [مدفوع هنرمند] و بر آن شماره می‌گذاشت. او – استفاده از گرافیک – در اصل استعاره به کار می‌برد. استعاره‌ی او را می‌توان چنین ترجمه کرد که "بسیاری از کارهای هنری چیزی بیش از یک قوطی مدفوع نیست". اما گفته‌ی مانترونی درباره‌ی هنر را به دلیل کاربرد چنین استعاره‌ی – که بسیار به کار ناقدان هنر آمده و می‌آید – نمی‌توان کار هنری نامید، همان‌گونه که کشاورز معترضی که کود حیوانی بر در و رودی ویلای وزیر کشاورزی می‌ریزد، هنرمند خوانده نمی‌شود.

## هر چه تصویر باشد هنر نیست

بسیاری می‌اندیشند که آفریدن هنر یعنی گذار از واژه به تصویر یا دقیق‌تر بگوییم: از نشانه به تصویر. شکل‌های گونه‌گونی از این انگاره وجود دارد. این‌جا تنها به متداول‌ترین آن که هنر را زبان تصویر می‌خواند، می‌پردازم. وقتی دو در می‌بینی که بر یکی تصویر مرد و بر دیگری تصویر زن نقش شده است، می‌دانی - امیدوارم که بدانی - در برابر درهای دست‌شویی ایستاده‌ای. به جای استفاده از واژگان "مردانه" و "زنانه" ["ladies" و "gentlemen"] از شکل استفاده شده است. یعنی این‌جا با زبان تصویر سر و کار پیدا کرده‌ایم. فکر نمی‌کنم کسی پیدا بشود که نقش مرد و زن بر در دست‌شویی را هنر بداند.

فرض کنیم که مرد ثروت‌مندی به 'دورر' سفارش نقاشی مرد و زن برای درهای دست‌شویی ویلایی بدهد. دورر پس از چند ماه 'ادم' و حوا'یش را به او خواهد داد. این کار، هنوز هم قابل استفاده خواهد بود تا نشان دهد چه کسی از کدام در وارد شود. اما اگر مرد ثروت‌مند هنردوست هم بود، این کار هنری را در جای شایسته‌اش آویزان می‌کرد که در هر شکلی در دست‌شویی نمی‌توانست باشد. به همین دلیل است که دوست داریم داوود میکل‌آنجلو را نشانه‌ی تصویری ببینیم و بدانیم. نسل‌های بسیاری از هنردوستان در طول سده‌ها از زیبایی تندیس این مرد جوان لذت برده‌اند بی آن‌که دمی فکر کنند که این کار نشانه‌ی تصویری است. تنها زمانی که هنرمند تصویر از نشانه‌ی تصویری سود می‌جوید تا جهانی را فراخواند، زبان هنری خود هنر می‌شود. به شرطی که از یاد ببریم که نشانه هم هست.

همه‌ی زبان‌های تصویری که به شکل تصویر به آن می‌نگریم، کار هنری نیست. اکنون نشانه‌های تصویری بی‌شماری وجود دارد که یکی به گونه‌ای ناروشن و گنگ و دیگری به شکل نقاشی کامل زن و مردی را نشان‌مان می‌دهند. معنای همه یکی است. معنای واژه هم اگر به شکل شلخته بر پاره کاغذی نوشته شود، یا با حروف زیبا چاپ شده باشد، عوض نمی‌شود. هر چه از یکسو به سوی دیگر برویم، تصویر هر چه بیش‌تر ارزش خود را بیابد، و هر چه کم‌تر گرایش به این داشته باشیم که آن را به صورت نشانه ببینیم، فرقی نخواهد کرد. نشانه‌ی تصویری سرانجام چنان به تصویر تبدیل می‌شود که از یاد می‌بریم این خود نشانه است. موضوع در جمله‌هایی که به شکل هنری بیان شده‌اند، تفاوت دارد.

'هنرمند' در گام نخست به معنای تصویرها و نه خود تصویر توجه دارد. اگر معنای 'مدفوع هنرمند' از ماننژونی را نادیده بگیریم، چیزی جز قوطی مدفوع باقی نخواهد ماند. و بپذیریم که هیچ ربطی هم به زیبایی 'سه ایزدبانوی باشکوه' در پریماورای بوتچلی نخواهد داشت.

'هنرمند'ی که بخواهد حرف خود را در جامه‌ی زبان تصویر بی‌پوشاند، به تصویر بی‌اعتناست. تا زمانی که کسی از زبان تصویری را برای ما نگشاید، نامفهوم خواهد ماند: رابطه‌ی میان تصویر و معنا رابطه‌ای ارادی است. قابل فهم بودن هنر از این جنبه معیار کیفیت هنری است. بی‌اعتنایی به تصویر از این‌جا روشن می‌شود که هماهنگی بخش‌های تصویر به زمانی که معنای تصویرها را بدانیم، قابل درک می‌شود. کسی که تصویر دوست دارد، می‌کوشد تا هماهنگی درونی در تصویر ایجاد کند تا معنای آن رخ بنماید و محدودیت نشانه نادیده گرفته شود. تفاوت بسیار است میان کار هنری که نشانه بودن را از خود پس می‌زند با 'کار هنری' که نشانه را به کار می‌گیرد تا از تصویر رهایی یابد.

## هر چیز نقاشی شده هنر نیست

برای بیان جهان می‌توان همان ابزاری به کار گرفت که در فراخواندن آن می‌شود به واقعیت اشاره کرد یا جهان را فراخواند. وقتی کسی کتابی می‌نویسد، از نخست روشن نیست که نوشته رمان است یا کار فلسفی یا علمی. رمان نیز به شرح جهان می‌پردازد. اما به این خاطر نیست که حروف بر کاغذ نوشته شده‌اند و کار هنری است.

نقاشی، تندیس، عکس و فیلم نیز می‌توانند جهان را فراخوانند یا به واقعیت اشاره داشته باشند. رنه ماگريت در کاری سه پایه‌ی نقاشی نشان‌مان می‌دهد که پنجره‌ای تکه تکه شده بر بوم نقش شده است. روشن است که این نقاشی حرفی درباره‌ی هنر دارد: 'دریچه‌ای به واقعیت'. همانی را می‌گوید که در نقاشی دیگری با واژگان 'Ceci n'est pas une pipe' [این پیپ نیست] بیان کرده است. این‌جا بی‌تردید با نقاشی سر و کار داریم، و نه با کار هنری.

این جمله‌ی نومن [Bruce Nauman]: 'The true artist helps the world by revealing mystic truths'

گرچه با حروف نئون و به شکل مارپیچ نوشته شده، نمی‌تواند کار هنری به حساب آید؛ هر چند اگر بر دیوار موزه یا نگارخانه‌ای آویخته باشد.

هر چیزی که بی‌قاب یا با قاب بر دیوار آویخته شود، هنر نیست.

نمونه‌ی آزردهنده‌ی دیگر پدیده‌ای است که به نام 'کار هنری' درباره‌ی کارهای هنری دیگر اظهار نظر می‌کنند. انگار که به اندازه‌ی کافی درباره‌ی هنر نوشته نشده است و این بار باید به زبان تصویر برای ما بیان شود.

گفتن ندارد که نقش ابزار برای فراخوان جهان (یا اشاره به واقعیت) مهم نیست.

نمی‌توان ادعا کرد که کاری هنری نیست، زیرا ابزار سنتی به کار نگرفته است: مثل عکاسی، فیلم، ویدئو و انواع دیگری که از وسایل آماده (ready made, objet trouvé, installation ...) سود می‌جویند. اما هر ابزاری امکانات

خاص خودش را دارد. مثل زبان شفاهی که می‌تواند برای بیان واقعیت به کار برده شود. تنها می‌توان پرسید که در دهه‌های اخیر چرا از امکانات گسترده‌ی موجود استفاده‌ی کافی نشده است.

### هر چیزی که ایده‌ای در بر دارد، فلسفه نیست

هنرمندان گاه نگاه ژرف‌تری به جان و ابعاد واقعیت دارند که در انسان عادی یا اهل دانش وجود ندارد. داستایوسکی شخصیتی می‌آفریند که دست به جنایت می‌زند، نه با انگیزه‌ی عادی چون فقر یا حسادت، بلکه از سر عذاب وجدان. چنین نگاه ژرفی به جان، از داستایوسکی 'روانکاو' نمی‌سازد. داستایوسکی برای روانکاو بودن باید همچون فروید از رابطه‌ی جنایت و عذاب وجدان سخن گوید. این کار تفاوت دارد با روایت داستانی که در آن کسی از عذاب وجدان دست به جنایت زده است. پس هر چیزی که ایده‌ای در بر دارد، فلسفه نیست.

### هر تصویری، تصویر دیگر نیست

بسیاری می‌خواهند به ما بقبولانند که بیان علمی و فلسفی نیز می‌تواند به سان کار هنری دیده شود و واقعی است (کاسیرر [Ernst Cassirer]، ویتگنشتاین و ...). این اشتباهی دوگانه است. در اصطلاح "تصویرگری جهان" یا "تصویر جهان"، مفاهیمی چون "تصویر" و "جهان" معنای متفاوت دارند. اصطلاح تصویرگری در هنر به این نکته اشاره دارد که جهان برابر ما "واقعی" نیست. ما نمی‌توانیم ونوس اوربینو از تیزیانو را لمس کنیم. تنها - به زمانی که نگاه‌اش می‌کنیم - به ما این احساس را می‌دهد که او، آنجا به شکل زنده بر بسترش دراز کشیده است. نقاشی، مثل همان "تصویرگری" نقشه‌ی یک خانه‌ی واقعی نیست. آینه هم نیست که اگر نگاه بگردانیم، جسمیت واقعی‌ش را ببینیم. مثل افراد حاضر در غار افلاتون (که سایه را واقعیت می‌پندارند) یا زوج شاهی در آینه‌ی 'دوشیزگان' شرف از ولاسکز. تا زمانی که دست‌درازی نکنیم، ونوس اوربینو زنده و جان‌دار در برابر چشمان ما دراز کشیده خواهد ماند. از این نگاه، ونوس، خود تصویر است و نه تصویری از آن. این‌که ما ونوس را چونان "تصویر" تجربه می‌کنیم از این روست که او تنها برای چشمان ماست و نه برای حس بساواایی‌مان. دانش و فلسفه به تمامی عکس تصویر هستند از واقعیتی که درباره‌اش سخن می‌گویند. گفته‌ی علمی تعدادی نشانه است بر کاغذ که به سادگی قابل تشخیص از واقعیتی هستند که شرح می‌دهند. این‌که چنان شرحی می‌تواند تصویر باشد، به دلیل آموزش باستانی است که در گوش‌مان زرمه شده که ایده‌ها و افکار می‌توانند تصویر باشند. چنین نیست. این گفته که "رویا به معنای تحقق آرزوهاست" تصویرگری واقعیت نیست، بلکه 'انگشتی' است که هماهنگی میان آرزو و تصویرهای بی‌هوده-رویا را نشان‌مان می‌دهد. گفته‌ها همان انگشتانی هستند که به یاری خودشان، واقعیت را نشانه می‌روند. گفته‌ها تصویرگری واقعیت نیستند، مگر آن‌که بر این نکته پافشاری کنیم که انگشتی که خورشید را نشان رفته، تصویری از خورشید است.

کسی که نشانه‌ها (یا مجموعه‌ای از آن) را تصویرگری می‌نامد، از استعاره استفاده می‌کند. اما این استعاره‌ای بس گمراه کننده است چرا که بر همانندی میان تصویر و کلام استوار نیست. تنها بر پدیده‌ای استوار است که اغلب 'تصویر' (استعاره) برای شرح واقعیت به کار می‌گیرد. مفهوم 'سانسور' فروید چنین استعاره‌ای است. فروید به شکل گسترده‌تری از استعاره‌ها سود می‌جست. مثل 'تصویر' دربان که مهمانان ناخوانده را به مجلس جشن راه نمی‌داد. و او استثناء نیست. متن‌های علمی و فلسفی استعاره‌اند و انباشته از قیاس و تشبیه. اما کلام آنان به هیچ روی "تصویرگری" جهان به معنای واقعی کلمه نیست. در جان، مجلس جشنی با دربان وجود ندارد. فروید دارد تاکید می‌کند که ما لازم نیست خیال فضایی از چنین روندی بسازیم. استعاره‌هایی که در زبان یا اندیشه به کار می‌آیند، نشانه هستند و می‌مانند: گونه‌ای برنامه‌ی جست و جو که یاری‌مان می‌دهد تا جنبه‌های واقعیت را "برابر چشم" بیآوریم. کلام درباره‌ی واقعیت چه به شکل تجربیدی بیان شده باشد و چه به شکل قابل تصور، هرگز تصویری از واقعیت نیست، حتی همانند آن نیز نیست.

حرف از دو معنای متفاوت تصویرگری است. نیز "جهان"ی که انتظار می‌رود در تصورمان داشته باشیم، بس متفاوت از جهان فلسفه یا هنر است. فیلسوف یا دانش‌مند از جهان واقعی حرف می‌زند. هنرمند به عکس ما را از این جهان واقعی بیرون می‌کشد و می‌برد به جهان خیالی (مجازی). "جهان" دانش جهان واقعی است و جهان هنر جهان مجازی خیالی.

تصور این‌که هنر، همچون دانش و فلسفه تصویری از واقعیت است، به این خاطر پیش آمده که هنر همیشه جنبه‌هایی از واقعیت به کار می‌گیرد. به ویژه وقتی هنرمند به نقاشی 'طبیعت' می‌پردازد، به نظر با پژوهش‌گری که از دریچه‌ی میکروسکوپ نگاه می‌کند، تفاوتی ندارد. طراحی که در آن دور از روزه‌ای به مدلی نگاه می‌کند که در حال نقش آن بر کاغذ است، ما را به این خیال می‌اندازد که تصویر، روگرفتی از واقعیت است.

اما همین طراحی دورر دارد به ما یادآور می‌شود که هنرمند در حال آفرینش روگرفتی از واقعیت نیست. دورر تنها به وفاداری به طبیعت تصویرش متهم می‌شود زیرا دارد تصویر سه بعدی را بر کاغذ دو بعدی انعکاس می‌دهد. عکس

با بیش‌ترین شباهت به طبیعت نیز با واقعیت تفاوت دارد چرا که در اکنون چیزی نشان می‌دهد که به گذشته تعلق دارد و به هیچ روی بازگشتنی نیست.

از جنبه‌ی عمیق‌تر (محتوایی) نیز جهان فراخوانده شده انکار جهان واقعی است. سوفوکل در 'اودیپ' جهانی فرامی‌خواند که کسی را از تقدیرش چاره نیست. سوفوکل به این شیوه آگاهی دردناک را انکار می‌کند که انسان‌ها در جهان واقعی می‌توانند تقدیرشان را دگرگون کنند. ونوس تیزیانو زن زیبای غیرواقعی نشان‌مان می‌دهد که شب و روز به همان شکل ثابت می‌ماند. تیزیانو به این شیوه آگاهی دردناکی را انکار می‌کند که در جهان واقعی زنان همیشه ثابت و در دسترس نیستند. کار هنری پنجره، دریچه یا عینکی نیست که ما از آن به جهان واقعی نگاه می‌کنیم. به عکس پرده‌ای است که ما میان خود و واقعیت می‌کشیم تا بتوانیم جهان خیالی را بر آن ببینیم. اگر کار هنری جنبه‌هایی از جهان واقعی به کار گیرد، تنها به این خاطر است که بگذارد بتوانیم به جهان خیالی برویم. آنرا "تصویر"ی از واقعیت بگیریم.

کار هنری به عکس دانش و فلسفه نمی‌خواهد چیزی از جهان برای ما بگوید. می‌خواهد بگذارد چشمان‌مان به واقعیت را ببینیم. اگر کار هنری چیزی از واقعیت هم بگوید، غیر مستقیم است که در جلوه‌ی جهان هنر فراخوانده شده است. برای دانستن این‌که هنرمند به واقعیت می‌اندیشد، باید نشانه‌ای از جهان به کار گیرد. سوفوکل ناخواسته ناخودآگاه می‌گوید که در جهان واقعی بسیاری از تقدیرشان رهایی می‌یابند. و این با 'پیامی' که بسیاری به کار سوفوکل نسبت می‌دهند تفاوت دارد. اگر سوفوکل پیامی هم داشته باشد، این است: "نمی‌خواهم کسی از تقدیرش رهایی یابد." جهانی که در هنر فراخوانده می‌شود، مثل رویا، نمایش، آرزو است یا به کلام دیگر: جهان 'ایده‌آل'. بکت در "در انتظار گودو" جهان 'ایده‌آل'ی برای آنانی نشان می‌دهد که آرزوی بی‌هودگی جهان دارند. جهان واقعی ایده‌آل نیست، زیرا گاه به‌هوده است...

نتیجه‌ناگزیر است: دانش تصویرگری، واقعیت نیست و هنر تصویرگری، واقعیت نیست. رابطه‌ی میان جهانی که در هنر فراخوانده می‌شود با واقعیت، همان تحقق آرزو است و نه "بازتاب" آن.

### بخوان همانی را که هست

حرفی درباره‌ی زبان شاعرانه، استعاره یا نشانه‌های تصویری نمی‌ماند. در بسیاری موارد پس از برگردان و شرح کار، تنها کلام سطحی است که جلوه می‌کند و بس. می‌توان از خود پرسید هنرمندان چرا این همه سختی و رنج به خود روا می‌دارند تا حرف‌شان را "هنرمندانه" بیان کنند. مثل ساکنان سرزمینی که واژگان را ابزار بی‌هوده و ناکارآمد می‌دانستند و ترجیح می‌دادند هر چیزی را بر شانه گذاشته و حمل کنند و نشان دهند. تنها توجیه چنین اتلاف عظیم انرژی این است که "هنرمندان" پس از سده‌ها گذشت "جنون شمایل‌شکنان" ضد تقلید - در تئوری و عمل - نمی‌دانند خویش‌کاری. تصویر چیست؛ چه رسد به این‌که بخواهند تصویری بیافرینند. نشانه‌ای که بر دیوار آویخته، همان نشانه است و بس!

کوشیار پارسی  
اول اکتبر 2008