نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۵، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۹

مواجه‌های باختینی با فراخوان قدیس متی اثر کاراواجو*

مسعود علیا[**۱]، حسین عظیمی[۲]**

[۱]استادیار فلسفه هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲]دانشجوی دکترای فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۷/۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۹/۳)

چکیده

باختین بسیار درگیر آثار ادبی بوده و مفاهیم بسیاری معرفی کرده که به‌کار خوانش آثار ادبی و هنری می‌آیند. در این مقاله با هدف به‌دست‌دادن الگویی باختینی برای خوانش آثار هنرهای بصری و همچنین تدقیق اندیشه‌های باختین با واردساختن آنها به حوزه‌هایی تازه، با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای (موزه‌ای) و استفاده از روش تحلیلی نقاشی فراخوان قدیس متی اثر کاراواجو را بررسی کرده‌ایم. در این بررسی روشن شده که بسیاری از مفاهیم ادبی باختین به‌خوبی از اثری متعلق به رسانه‌ای بصری نیز قابل استنباط‌اند. از آن فراتر، بصیرت‌های هستی‌شناسانه‌ی باختین، به ویژه «پایان‌ناپذیری» انسان و نقش دیگری در آن، نه تنها در هنر کاراواجو که در سرگذشت یکی از مهم‌ترین قدیسان مسیحیت، متای انجیل‌نگار نیز قابل ردگیری هستند. به این ترتیب از خلال گفتگویی که میان اندیشه‌های باختین، هنر کاراواجو و متن مسیحی در می‌گیرد این نتیجه‌ی باختینی حاصل می‌شود که «پایان‌ناپذیری» ویژگی ذاتی انسان است و تنها دیگری است که می‌تواند «مفر» وجود انسان را یافته و او را از خود به در کند. همچنین این نتیجه حاصل می‌شود که هنر کاراواجو خود می‌تواند در نقش دیگری ظاهر شود و مخاطب را از خود به در سازد و به ساحت پایان‌ناپذیری وارد کند.

واژه‌های کلیدی

باختین، کاراواجو، فراخوان قدیس متی، آستانه.

*مقاله حاضر برگرفته از رساله‌ی دکترای نگارنده دوم با عنوان «نسبت بیناسوبژکتیویته (بین‌الاذهانیت) و هنر در اندیشه باختین» که در دانشگاه علامه طباطبائی ارائه شده است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۶۸۱۳۰۴، نمابر: ۶۶۷۲۷۹۴۴-۰۲۱، E-mail: Masoud.olia@gmail.com.

مقدمه

یکی از ویژگی‌های جالب توجه میخائیل باختین، متفکر روس آن است که به ویژه از میانه‌های دهه ۱۹۲۰ به بعد، بسیاری از اندیشه‌هایش را نه در آثاری یکسره نظری و فلسفی که در آثار و نوشته‌هایی پرورانده که به توضیح و تفسیر و بررسی آثار ادبی اختصاص داشته‌اند؛ به ویژه به آثار مؤلفانی چون رابله، گوته و داستایفسکی. صرف نظر از ملاحظات سیاسی مربوط به دستگاه سانسور نظام استالینیستی که به آثار مربوط به ادبیات حساسیت کم‌تری نشان می‌داده تا آثار یکسره فلسفی و نظری، انتخاب این روش اتفاقی نبوده و به نوعی دنباله و نتیجه‌ی طبیعی رویکرد فلسفی‌تر دوران ابتدای اندیشه‌ورزی اوست. باختین یکی از سرسخت‌ترین منتقدان نظریه‌گرایی است و در فلسفه تقدم را با امر و تجربه‌ی انضمامی می‌داند. این گرایش بیش از هر چیز به شکل التفات به ادبیات بروز کرده است. در واقع باختین که اصرار دارد تا نگاه استعلایی اغلب نظام‌های فلسفی به انسان را با نگاهی انضمامی‌تری جایگزین کرده و او را در مقام موجودی زنده و «موقعیت‌مند» به دیده بگیرد، ادبیات را زمینه‌ی بسیار مناسبی برای رویارویی با انسان می‌یابد. در ادبیات با چهره‌ی زنده و انضمامی انسان و با موقعیت هستی‌شناختی واقعی او روبه‌رو می‌شویم. بدیهی است که همه‌ی آثار ادبی چنین نیستند اما در نمونه‌های اعلای مورد نظر باختین، به ویژه داستایفسکی با انسان زنده، رویدادگون و تکمیل‌نشده‌ای روبه‌رو می‌شویم که به زعم او می‌تواند دستمایه‌ی فلسفه‌ورزی درست و حقیقی قرار گیرد. چنین نگرشی به ادبیات که در مواردی حتی آن را فلسفی‌تر از فلسفه قلمداد می‌کند را شاید بتوان نزد چهره‌ای چون سارتر نیز جستجو کرد که گاه به جای کتاب‌های معمول نظری و آکادمیک از نثر ادبی برای کنکاش فلسفی بهره برده است؛ با این تفاوت که سارتر خود مؤلف ادبی بوده اما باختین با دیگر مؤلفان به گفتگویی فلسفی نشسته است. در این میان باختین به دنبال بدیلی برای نظام‌های استعلایی انسان‌شناختی و اخلاقی بوده و به نظر می‌رسد که آن بدیل را در زیبایی‌شناسی یافته باشد- ادعایی که خود بررسی جداگانه‌ای می‌طلبد. اما آیا تنها ادبیات توان آن را دارد تا به‌عنوان آغازگاه و میدان عمل اندیشه‌ی باختین نقش آفرینی کند؟ در سال‌های اخیر تلاش‌های بسیاری در زمینه‌ی اطلاق اندیشه‌های باختین بر هنرهای دیگر، به ویژه هنرهای بصری صورت گرفته است. بیشتر این دست تلاش‌ها بیش از آن که درگیر کنکاش با خودِ اندیشه‌ها و مفاهیم باختین باشند، از آنها چون ابزارهای حاضر و آماده‌ای بهره برده و آنها را برای تفسیر و خوانش آثار به‌کار برده‌اند. اما آیا می‌توان به شیوه‌ای متفاوت به اندیشه‌ی او ورود کرده و تلاش کرد تا اندیشه‌های او را از دل آثار هنرهای بصری استنباط نمود؟ مقاله‌ی حاضر در درجه‌ی نخست تلاشی است در این راستا. از این منظر مقاله‌ی حاضر به نوعی کوششی است برای سنجش توان هنرهای بصری برای تامل فلسفی. برای این منظور نقاشی *فراخوانی قدیس*[1] متی کاراواجو را برگزیده‌ایم. این انتخاب دل بخواهانه نبوده است (یکی از اهداف این مقاله نشان‌دادن همین است که چنین انتخابی اتفاقی نیست). چنان که خواهیم دید آثار کاراواجو و به ویژه این نقاشی خاص به نوعی تجسم بصری بسیاری از ایده‌های باختین را در خود نهفته دارند. در این میان بی‌تردید حکایت مسیحی توبه‌ی قدیس متی نیز نقش بسیار مهمی بازی می‌کند، اما ما به سبب پرهیز از طولانی و پیچیده‌شدن هرچه بیشتر متن تنها به شکل کلی به آنها می‌پردازیم.

نتیجه‌ی پیگیری چنین هدف و استخدام چنین رویکردی به یک اثر هنری و اندیشه‌ی باختین آن است که جستار حاضر به جای آن که به مانند اغلب کارهای مشابه، اطلاق یک سویه‌ی نظریات از پیش آماده‌ی یک فیلسوف بر اثری هنری باشد، گفتگویی از آب در آمده میان باختین از یک سو و کاراواجو از سوی دیگر. به این ترتیب یکی از پرسش‌های کلیدی این مقاله این است که آیا منابع بصری، و به‌طور ویژه نقاشی هم می‌توانند مانند آثار ادبی بستر مناسبی برای استنتاج ایده‌های هستی‌شناختی و انسان‌شناختی باختین فراهم کنند؟ بدین منظور به جای آن که در بخشی مجزا بنیان نظری باختین را معرفی کنیم، در خلال بررسی اثر کاراواجو به دقایق اندیشه‌ی باختین پرداخته‌ایم (درست شبیه کاری که خود او در دو کتاب مهم‌اش *رابله و دنیای او* و *مسائل بوطیقای داستایفسکی* انجام داده است). از طرف دیگر این گفتگو می‌تواند به ابعاد عمیق‌تری وارد شده و این پرسش را مطرح کند که آثار هنری به‌طور کلی و اثری نقاشانه از نوع *فراخوانی قدیس متی* چه نقشی در وضعیت هستی‌شناختی انسان ایفا می‌کنند؟ این پرسش هنگامی توجیه می‌شود که آن را در پرتو آثار باختین در نظر بگیریم، جایی که خود باختین مهم‌ترین نمود و بروز وضعیت اصیل هستی‌شناختی انسان را نه در فلسفه‌های نظری و دستگاه‌های فکری ساخته و پرداخته بلکه در جهان ادبی داستایفسکی پیدا می‌کند. آیا می‌توان معادلی نقاشانه برای ادبیات داستایفسکی جستجو کرد؟ معادلی که در مقام ماده‌ی خامی برای نقد ادبی باقی نمی‌ماند و خود به سطح نگرشی عمیق به وضعیت هستی‌شناختی انسان صعود می‌کند. ما برآنیم که هنر کاراواجو، و به‌طور خاص این نقاشی ویژه، می‌تواند چنین نقش مهمی داشته باشد. مقاله‌ی حاضر کوششی است برای اثبات این ادعا. بدین منظور مقاله حاضر ابتدا نیم‌نگاهی خواهد داشت به این اثر و بافتار آن. سپس تلاش می‌کند تا اندیشه و ایده‌های باختین را بر سر این اثر با هنر کاراواجو به گفتگو بنشاند. در خلال این گفتگو برخی از مهم‌ترین ایده‌های باختین را پیراسته و معرفی خواهد شد. در انتها گام‌هایی از سطح اندیشه‌ی باختین فراتر رفته و مسأله‌ی «خطاب» را مطرح می‌کند. در گام بعد، باز هم به خود کاراواجو می‌پردازد و طنین‌هایی را که ممکن بوده چنین اثری برای خود او داشته باشد حدس می‌زند. در نهایت خود ما را در مقام مخاطب اثر قرار داده و دلالت‌های آن را بررسی می‌کند.

پیشینه تحقیق

چنانچه در بخش مقدمه اشاره شد، در سال‌های اخیر تحقیقات متعددی در زمینه‌ی اطلاق اندیشه‌های باختین بر آثار هنرهای تجسمی صورت گرفته‌اند. در این دست کارها از مفاهیم و اصطلاحات

باختین برای خوانش و تفسیر این آثار و یا مقایسه میان آنها استفاده شده است. از جمله پژوهش‌های انجام‌شده در ایران می‌توان به دو پایان‌نامه‌ی زیر اشاره کرد:

-گروتسک در آثار بهمن محصص از دیدگاه میخائیل باختین، استاد راهنما: زهرا رهبرنیا، پدیدآورنده: پگاه طاهری، دانشگاه الزهرا، سال ۹۸۳۱.

-تحلیل نقاشی‌های پیتر بروگل بر اساس اندیشه‌های باختین، استاد راهنما: جمال عرب‌زاده، استاد مشاور: کامبیز موسوی اقدم، پدیدآورنده: شراره افتخاری یکتا، دانشگاه هنر تهران سال ۳۹۳۱.

-بررسی تطبیقی نقاشی دوره‌ی قاجار در ایران و اروپا (با روش باختین و پساباختینی‌ها)، اساتید راهنما: مرضیه پیراوی‌ونک و بهمن نامورمطلق، استاد مشاور: فرهاد ساسانی، پدیدآورنده: حنیف رحیمی، دانشگاه هنر اصفهان، سال ۱۳۹۰.

با این حال چنانچه از عناوین این آثار برمی‌آید در این دست کارها بیش از آن که با سویه‌های فلسفی تفکر باختین روبرو باشیم با استفاده ابزاری از آرای او در راستای تحلیل آثار هنری روبروییم. در این میان شاید کتاب باختین و هنرهای بصری نوشته‌ی خانم دبورا هاینس در این زمینه استثنا باشد که در آن با نگاهی فلسفی به نسبت میان اندیشه باختین و آثاری از هنرهای بصری توجه شده است. مشخصات این کتاب به قرار زیر است:

Haynes, Deborah J. (1995), Bakhtin and Visual Arts, Printed in the United State of America: Cambridge university Press.

روش تحقیق

در این مقاله از منابع کتابخانه‌ای و موزه‌ای استفاده کرده و با استفاده از رویکردی تحلیلی به واکاوی نقاشی فراخوان قدیس متی کاراواجو پرداخته‌ایم. و در خلال این تحلیل به دنبال یافتن امکاناتی بصری برای روشن‌ساختن سویه‌های مختلف تفکر باختین بوده‌ایم.

۱- فراخوان قدیس متی، اثر کاراواجو

عیسی چون برون آمد، در حال گذر مردی را بدید که در محل وصول خراج نشسته بود و متی نام داشت. او را گفت: «از پیِ من روان شو!» و او برخاست و از پی او روان گشت (عهد جدید، ۱۳۸۷، ۱۶۰).

این شاید کوتاه‌ترین ماجرایی باشد که در اناجیل روایت شده است. مردی از جایی عبور می‌کند، مرد دیگری را می‌بیند، خطابش می‌کند که دنبال او بیاید، و آن مرد بدون هیچ پرسش و کلامی برمی‌خیزد و روان می‌شود. می‌دانیم که این مرد از آن پس تا پایان عمر دنبال عیسی خواهد رفت. چطور چنین چیزی ممکن شده است؟ چطور ممکن است غریبه‌ای کسی را صدا کند و آن کس برخیزد و تا همیشه دنبال غریبه برود؟ روایت انجیل هیچ کمکی به ما نمی‌کند. با ساده‌ترین زبان صرفا ماجرا را روایت می‌کند. اتفاقی که تمام زندگی و سرنوشت متی را دگرگون می‌کند: این اتفاق اساسا او را به «متایِ حواری» بدل می‌کند؛ پیش از آن او را لِوی می‌خواندند: لوی[۲] باج‌گیر(Schutze, 2015,139).

اگر با پسند و جهان کاراواجو اندک آشنایی‌ای داشته باشیم، خیلی زود متوجه می‌شویم که گویی چنین ماجرایی برای نقاشی‌شدن به دست کاراواجو رخ داده است: استاد انتخاب دقیقه‌های حساس، لحظه‌های تغییر. این تابلوی رنگ روغن، روی بومی با ابعاد ۳۲۲ در ۳۴۰ سانتیمتر در نمازخانه کونتارلی[۳] در کلیسای سن لوئیجی دئی فرانچزی[۴] رم قرار دارد که بنا به خواست سفارش دهنده، کاردینال متئو کونتارلی[۵] می‌بایست با صحنه‌هایی از زندگی متی، قدیسِ همنام او، تصویر شود. می‌دانیم، کاراواجو در دو مقطع زمانی در این نمازخانه کار کرده است. ابتدا در ۱۵۹۹ و سپس در ۱۶۰۲. دو نقاشی کناری (*فراخوان و شهادت قدیس متی*[۶]) در دوره‌ی اول تصویر می‌شوند و نقاشی وسطی (*الهام انجیل به قدیس متی*[۷]) در دوره‌ی دوم. مفاد قراردادها مضمون نقاشی‌ها را مشخص کرده است (Schutze, 2015, 126,135).

نمازخانه کونتارلی نسبتاً تاریک است. تنها منبع نور طبیعی

تصویر ۱- فراخوان قدیس متی، کاراواجو،۱۵۹۹، کلیسای سان لوئیجی دی فرانچزی رم، رنگ روغن روی بوم، ۳۲۲*۳۴۰ سانتی‌متر. مأخذ:
(https://en.wikipedia.org/wiki/The_Calling_of_St_Matthew_(Caravaggio)#/media/File:The_Calling_of_Saint_Matthew-Caravaggo_(1599-1600).jpg**)**

این نمازخانه پنجره‌ای است هلالی شکل که بالای تابلوی محراب (*الهام انجیل به قدیس متی*) قرار دارد و در مواقع مختلف روز و سال نور را با زوایای مختلفی به درون راه می‌دهد. در مواجهه با تاریکی نمازخانه انتظار داریم که کاراواجو تابلوهایش را روشن‌تر از چیزی که هستند نقاشی کرده باشد تا در آن نور اندک بهتر دیده شوند. اما او درست برعکس عمل کرده و نقاشی‌های این نمازخانه –به ویژه تابلوی *فراخوان*- بسیار تاریک‌تر از آثار پیشین او هستند. با این حال امروزه اثبات شده که نمازخانه کونتارلی در ابتدای سده‌ی هفدهم این قدر تاریک نبوده است (ساختمان‌هایی که بعدها در اطراف کلیسا ساخته شده‌اند نور ورودی به نمازخانه را بسیار کم کرده‌اند)(Fried, 2010, 195). پس باید در مورد هرگونه نتیجه‌گیری درباره نسبت تاریکی نمازخانه کونتارلی و نقاشی‌های کاراواجو محتاط باشیم. جهت تابش نور کم و بیش با نور طبیعی نمازخانه هماهنگ است، اما پنجره بالاتر از ضلع بالایی قاب تابلو قرار دارد و نور طبیعی با زاویه‌ای به مراتب تندتر و از نقطه‌ای بالاتر از نور نقاشی، به اثر می‌تابد. ترکیب‌بندی اثر هم جالب توجه است؛ بیش از یک سوم بوم عملا خالی است، در قسمت بالایی تصویر تنها یک پنجره وجود دارد که آن هم به هیچ جا باز نمی‌شود، در آثار دیگری از کاراواجو یک پرده قرمزرنگ این فضا را پر می‌کند (مرگ مریم عذرا[۸] یا یودیت در حال جداکردن سر هلوفرن[۹]).

در این اثر باز هم با یک میز رو به روییم. کاراواجو کم و بیش در همین سال‌ها، در تابلوهایی مثل دو نسخه‌ی *شام در عماوس*[۱۰] از میز برای به سامان کردن ترکیب‌بندی‌اش استفاده کرده. در این اثر هم فیگورهایش را به گرد میز نشانده. البته ثابت شده که او احتمالاً با تابلوهایی از نقاشان شمال اروپا آشنا بوده که باج‌گیران یا دیگر افرادی را که با پول سر و کار دارند گرد میزی تصویر می‌کرده‌اند و چه بسا در نشاندن یک میز ساده در فضایی نامشخص به جای مغازه یا دفترکاری که معمول نقاشی‌های مضمون فراخوان بوده است از آنها پیروی کرده باشد (https://www.artble.com/artists/caravaggio/paintings/the_calling_of_saint_matthew).

اکثر افرادی که گرد میز نشسته‌اند ناآرام هستند. حالت چرخیدن فیگور شمشیرداری که پشت به ما نشسته یادآور برهنه‌های میکل‌آنژ در سقف نمازخانه‌ی سیستین[۱۱] است. (استفاده کاراواجو از برهنه‌های میکل‌آنژ بعدها به ویژه در کشیدن *یوحنای معمدان* یا *جوان و قوچ*[۱۲] به اوج خودش می‌رسد)(Fried, 2010, 196-197). جالب این که فیگور همراه عیسی، که گمان غالب آن را قدیس پطرس می‌داند در حال راه‌رفتن ترسیم شده است. با کمی دقت می‌توان فهمید که وضعیت پاهای عیسی هم نامشخص است. خود او را کم و بیش از نیم رخ می‌بینیم ولی پاهایش تمام رخ هستند و از روبه‌رو دیده می‌شوند(Fried, 2010, 195). به علاوه ما پای راست او را میان دو پای پطرس می‌بینیم، اگر پای راست او در آنجا قرار گرفته مشخص نیست چطور پای چپش آن قدر عقب‌تر و در آن حالت است. به علاوه وضعیت پاهای عیسی طوری است که گویی در حال حرکت است. انگار متی را در حین راه رفتن و بدون حتی یک لحظه توقف و مکث فراخوانده است. نوشته‌اند که شاید کاراواجو تلاش کرده تا لحظات مختلفی از زمان را در یک تصویر واحد نشان دهد (Fried, 2010, 197-198). اگر این گونه باشد، پاهای عیسی لحظه‌ی پس از فراخوان را نشان می‌دهند که او به همراه متی از آن محل دور می‌شود.

اما این تنها مورد جالب تصویر نیست. نور تصویر هم گذشته از همه ویژگی‌های خاص کاراواجو، در برخی موارد غیرعادی تصویر شده است. در تابلو باید دو منبع نور را از هم متمایز کنیم: اولی نوری که از فراز سر عیسی می‌تابد و ردی از آن بر دیوار دیده می‌شود؛ امتداد این نور به متی می‌رسد. اما باید منبع نور دیگری هم در کار باشد. چرا که ردای پطرس روشن شده است. پس باید نوری در امتداد پشت قدیس پطرس در کار باشد که ردای او را روشن کرده و صورت و قسمت جلویی بدن او را در تاریکی فرو برده است. اما چرا پطرس سایه ندارد؟ با در نظرگرفتن قد پطرس، زاویه نور و فاصله فیگورها طبیعتاً سایه‌ی او باید بر روی فیگوری می‌افتاد که رو به ما نشسته و کلاه پردار بر سر دارد. اما انگار نور از پطرس عبور کرده و مستقیم برروی او

تصویر ۲- طوبیاس و فرشته- گیرولامو ساولدو، ۲۵-۱۵۲۲، گالری بُرگِزه رم، رنگ روغن روی بوم، ۹۶*۱۲۴ سانتی‌متر.
مأخذ: (https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html)

افتاده است. تصویربرداری اشعه ایکس نشان داده که پطرس در ابتدا در تصویر وجود نداشته است. به این ترتیب نبودن سایه او بر روی سر جوان باج‌گیر قابل درک می‌شود (Schutze, 2015, 139-140). واقعیت این است که در روایت انجیل هم اسمی از پطرس برده نشده. گذشته از تفاسیری که فیگور همراه عیسی را اساسا پطرس نمی‌دانند، باور عمومی بر این است که بنیانگذار کلیسا به این دلیل به نقاشی افزوده شده تا به‌طور ضمنی بر این اعتقاد کاتولیکی دلالت کند که انسان بدون وساطت کلیسا نمی‌تواند با خداوند ارتباط یابد: حتی متای حواری نیز از رهگذر کلیسا هدایت می‌شود. باوری که به ویژه در دوره باروک و رقابت و همچشمی واتیکان با جنبش‌های پروتستانی بسیار حائز اهمیت بوده است (Schutze, 2015, 127).

از این گذشته حضور پطرس که ماهی‌گیر بوده احتمالا به تابلوی گیرولامو ساولدو[۱۳] اشاره دارد. او در تابلوی *طوبیاس و فرشته*[۱۴]، فرشته را در حالی تصویر کرده که با اشاره دستش ماهی بزرگ را از آب خارج می‌کند و به این ترتیب طوبیاس را نجات می‌دهد. نوشته‌اند که احتمالا حرکت دست پطرس ماهی‌گیر تکرار حرکت دست فرشته‌ی ساولدوست. نقاشی از لومباردی، زادگاه کاراواجو(Fried, 2010, 200). به این ترتیب دست اشارت‌گر پطرس همانند دست فرشته ساولدو ماهی – متی – را از پشت میز برمی‌خیزاند: و پاهای متی نیز حالت نیم‌خیز را نشان می‌دهند[۱۵].

اشاره پطرس ماهی‌گیر تکرار اشاره عیسی است، اشاره‌ای که خود از دست آدم میکل‌آنژ در سقف نمازخانه سیستین وام گرفته شده است. در مورد این که این دست، دست آدم است یا دست خدای خالق میان صاحبنظران اختلاف وجود دارد (Fried, 2015,196-199). چیزی که از مشاهده ساده بر می‌آید آن است که این دست بیشتر به دست آدم شباهت دارد تا دست خدای خالق.

به هر روی در ارتباط بینامتنی‌ای که بین این تابلو و نقاشی میکل‌آنژ وجود دارد تردیدی نیست. پیش از این دیدیم که حالات نشستن برخی فیگورهای برهنه میکل‌آنژ در نمازخانه سیستین در واتیکان و همچنین نقاشی ساولدو و تابلوهای نقاشان شمال اروپا در نقاشی کاراواجو تأثیر داشته‌اند. این احتمالا یکی از بارزترین نمونه‌های بینامتنیت در هنرهای تصویری است. در واقع ساولدو، میکل‌آنژ، نقاشان شمالی، آدم ابوالبشر و خدای خالق همگی به شکلی در نقاشی کاراواجو حاضر هستند. اما بر همین دست اشارت‌گر متمرکز بمانیم. اشاره‌ی خدا یا آدم در نقاشی میکل‌آنژ در دست عیسی تکرار می‌شود. مفسرانی که این دست را تکرار دست آدم می‌دانند بر این واقعیت تکیه می‌کنند که در باور مسیحیت کاتولیک عیسی به نوعی آدم دوم است. او آمده تا به کفاره‌ی گناهان آدم اول قربانی شود. به این ترتیب این دست به جانشینی او در نسبت با آدم دلالت دارد. تفاسیری که این اشاره را تکرار اشاره‌ی دست خدای پدر میکل‌آنژ می‌دانند بر اعجازمندی آن تکیه می‌کنند: این دست مثل دست فرشته ساولدو باقدرتی ماورایی متی را برمی‌خیزاند. این تفسیر همچنین می‌تواند با پیوند زدن ماهی‌گیر بودن پطرس و تابلوی ساولدو تکرار اشاره عیسی از جانب او را توضیح دهد. با این حال می‌شود به سادگی چنین قدرتی را به دست آدم هم نسبت داد. دلیلی وجود ندارد که قدرت ماورایی را به دست خدای پدر محدود بدانیم.

اما بی‌شک مهم‌ترین و بحث برانگیزترین مسأله این تابلو هویت متی است. در نگاه اول به نظر می‌رسد که مرد ریش‌داری که به عیسی نگریسته و با انگشت خود را نشان می‌دهد متی است. مقایسه این تابلو با دو تابلوی دیگر نمازخانه کونتاری هم این گمان را نیرو می‌بخشد. به نظر می‌رسد از مدلی واحد برای نقاشی‌کردن متی در هر سه تابلو استفاده شده باشد و مرد ریش‌دار این تابلو بیشترین شباهت را با متی‌های دو تابلوی دیگر دارد. به علاوه نوری که از فراز سر مسیح می‌تابد صورت این مرد ریش‌دار را روشن کرده و نگاه پرسشگر او در کنار اشاره‌ی انگشتش همگی دال بر این هستند که به احتمال فراوان متی باید خود او باشد. با این حال نشانه‌های دیگری در اثر هستند که به تفسیرهای دیگری مجال می‌دهند. تفاسیری که به ویژه در سال‌های اخیر بیشتر مطرح شده‌اند (Fried,2010, 197-198). صورت و نگاه عیسی کم و بیش تاریک است اما می‌توان تصور کرد که رد نگاه او به جای مرد ریش‌دار به جوان انتهای میز می‌رسد، گویی منظور عیسی اوست. مبهم‌بودن جهت اشاره انگشت مرد ریش‌دار هم مسأله را سخت‌تر می‌کند. برخی بر این باورند که او مشغول نشان دادن مرد جوان انتهای میز است و نه خودش. به این ترتیب مرد ریش‌دار یکی دیگر از باج‌گیران–یا یک مالیات دهنده؟- است که با اشاره متی را نشان داده و از عیسی می‌پرسد: او را می‌خواهی؟ به علاوه

تصویر ۳- مقایسه‌ی دست خدا و آدم در سقف نمازخانه‌ی سیستین اثر میکل‌آنژ و دست عیسی در نقاشی کاراواجو. مأخذ: (مربوط به سقف نمازخانه‌سیسیتین میکل‌آنژ)
مأخذ: (https://en.wikipedia.org/wiki/Sistine_Chapel_ceiling#/media/File:Hands_of_God_and_Ada)m.jpg)

نگرش دیگری در کار است که باور دارد در این تصویر بیش از یک متی وجود دارد. بر اساس این دست تفاسیر حتی مرد شمشیرداری که پشت به ما نشسته نیز یکی از لحظات متی است. گویی ابتدا متی کاملاً غافل است: مرد انتهای میز؛ سپس به تردید می‌افتد: مرد ریش‌دار؛ سپس به سمت راه راست می‌چرخند و اراده می‌کند که برخیزد: مرد شمشیردار، و در نهایت خود او نیز به یکی از بزرگان راه خدا بدل می‌شود و همراه با عیسی گمراهان را خطاب می‌کند. به این ترتیب همراهِ عیسی نه قدیس پطرس که خود متی است: متایِ آینده. برخی نیز بر این باورند که کاراواجو عمداً تابلوی خود را مبهم کرده است. مشخص شده که او کم و بیش به تفکرات آگوستینی باور داشته است. این دست تفکرات برآنند که مبنای هدایت و سعادت آدم‌ها نه عمل نیک و تلاش و کوشش خود آنها که فضل و رحمت الهی است، فضل و رحمتی که بر منطق انسانی استوار نیست و ارتباطی با لیاقتِ فردی ندارد. برخی از مهم‌ترین نمونه‌های رحمت الهی در مسیحیت نیز نصیب گمراه‌ترین آدم‌ها شده است. یک نمونه درخشان آن همین مورد متی است، باج‌گیری که طبیعتاً شغلی بسیار دنیایی و توام با سنگدلی بوده است. یا شائول[۱۶] که برای کشتار مسیحیان در راه دمشق است ولی با معجزه‌ای هدایت می‌شود (کاراواجو بعداً ماجرای تغییر آیین شائول و بدل‌شدن او به پولس را نیز نقاشی خواهد کرد) با در نظرداشتن این باور ابهام نقاشی کاراواجو این گونه قابل تفسیر می‌شود که او عمداً هویت متی را پنهان می‌کند تا این معنا را برساند که رحمت الهی هر کدام از باج‌گیران را بخواهد هدایت خواهد کرد: همه آنها می‌توانند متی باشند.

با این حال علیرغم اختلاف نظرها همچنان تفسیر اول مبنی بر این که مرد ریش‌دار متی است از دیگر تفاسیر قابل قبول‌تر به نظر می‌رسد. ولی هم چنان روشن نیست که متی خودش را نشان می‌دهد یا جوان انتهای میز را. باز هم برخی تفاسیر برآنند که این انگشت عمداً طوری کشیده شده که بتوان اشاره آن را هم به جانب سینه خود مرد ریش‌دار دید هم به جانب مرد انتهای میز. گویی متی یک بار او را به عیسی نشان داده: او را می‌گویی؟ و بعد خودش را: یا من؟ در ادامه اساس خوانش خود را همین تفسیر قرار خواهیم داد (مرد ریش‌دار خودِ متی است) با این حال دیگر تفاسیر و امکان‌ها را نیز مد نظر خواهیم داشت.

۲- گفتگوی باختین و کاراواجو

۲-۱- آستانه‌ای‌بودن موقعیت

اگر از منظر اندیشه باختین به این اثر کاراواجو بنگریم، آنچه در نگاه اول به چشم می‌آید، آستانه‌ای[۱۷] بودنِ کرونوتوپ است. کرونوتوپ[۱۸] مفهومی است که باختین از علم نوین به عاریت گرفت و به شکل ساده می‌توان آن را همبسته‌ای از زمان و مکان دانست که بیش از هر چیز به‌کار توضیح دادن موقعیت می‌آید (باختین، ۱۳۸۴، ۱۳۷). با این حال مقاله‌ی حاضر ما با انواع مختلف کرونوتوپ کاری نداشته و تنها به نوع بسیار ویژه‌ای از آن می‌پردازد که خود باختین آن را کرونوتوپ آستانه‌ای می‌نامد، یعنی ترکیباتی از زمان و مکان که در آنها تغییری رخ می‌دهد، نواحی مرزی و گشوده در مکان و نقاط عطف در زمان (باختین، ۱۳۹۵، ۳۵۴). مثلا به همین نقاشی کاراواجو دقت کنید. فیگورها کجا هستند؟ به نظر نمی‌رسد که در یک مغازه یا چنان که معمول نقاشی‌های این مضمون بوده، داخل دفتر کارشان باشند. محتمل‌تر این است که در اطاق پشتیِ یک می‌خانه نشسته باشند یا چنان که برخی صاحب‌نظران گفته‌اند در یک کوچه. هر جا که هستند، نفس این که دو عابر غریبه – عیسی و پطرس – می‌توانند از کنار آنها عبور کنند نشان‌دهنده آن است که فضای آنها «بسته» و «شخصی» نیست. آنها در فضایی «گشوده» و در دسترس و در «معرض نگاه» دیگران نشسته‌اند. این دست ویژگی‌ها همان‌هایی هستند که باختین به مکان رویدادهای جهان داستایفسکی نسبت می‌دهد. مکان آنها بسیار شبیه مکان‌های داستایفسکی است: مکانی که استعداد آستانه‌ای‌شدن را دارد. باید به یاد داشته باشیم که اساساً این گشودگی مکان است که کل این ماجرا را ممکن کرده است. اما آستانه‌ای‌بودن زمان نقاشی از این هم هویداتر است. این نقاشی دقیقا آن لحظه‌ای را نشان می‌دهد که «لِوی باج‌گیر» به «متای حواری» بدل می‌شود. مهم‌ترین تغییر زندگی متی. اگر بپذیریم که مرد ریش‌دار متی است، در او عملا سه لحظه مختلف قابل بازشناسی است. در لحظه اول او لوی باج‌گیر است، این لحظه با دستی که هنوز روی سکه‌ها باقی مانده بازنمایی شده است. در لحظه دوم او در تردید است: این لحظه با دست اشارت‌گر و نگاه پرسشگر او نشان داده شده است. و در لحظه سوم او به متای حواری بدل شده، این لحظه با نیم‌خیزشدن پاهای فیگور برای برخاستن و از پی عیسی رفتن بازنمایی شده است. نقاشی کاراواجو دقیقه‌ی تحول متی را نشان داده است. آن آنی از زمان که در خلال آن او از آستانه‌ی لوی/متی عبور می‌کند.

۲-۲- تردید

اما چه چیزی این کرونوتوپ را آستانه‌ای کرده است؟ روایت انجیل هیچ کمکی نمی‌کند: مردی مرد دیگری را خطاب می‌کند و او این خطاب را لبیک می‌گوید. چرا؟ چرا عیسی باید غریبه‌ای را خطاب کند و چرا آن غریبه باید لبیک بگوید؟ خوانش مذهبی از برگزیدگی می‌گوید، از این که اراده‌ای الهی در کار بوده است. اما بیایید برای چند لحظه این نگرش را کنار بگذاریم و به آنچه واقعا رخ می‌دهد توجه کنیم: مردی مرد دیگری را خطاب می‌کند: از پی من روان شو! واکنش مخاطب این جمله چیست؟ دمی خود را به جای متی بگذاریم. در محل کار خود نشسته‌ایم که ناگهان عابری غریبه صدا می‌کند: از پی من روان شو! اولین واکنش ما چیست؟ تردید: «حتما اشتباه می‌کنم، با من نیست، کَسِ دیگری را صدا می‌کند، نکند این رفیق بغل دستی‌ام را می‌خواهد، [اینجا نفر بغل دستی را نشان می‌دهیم] او را می‌خواهی؟ هوم... اما نه، انگار دارد من را صدا می‌کند [اینجا انگشت اشاره‌مان به سوی خودمان می‌گردد] من؟ من را صدا می‌کنی؟» اما این پایان تردید نیست. تا اینجا مطمئن شده‌ام که مخاطب آن خطاب منم. اما هنوز تردید دارم که آن فرد من را با کس دیگری اشتباه نگرفته باشد. در واقع اشاره من به خودم از او می‌پرسد: «مطمئنی که من را می‌خواهی؟ مگر تو مرا می‌شناسی؟» و بعد از خودم می‌پرسم: «این مرد را قبلا دیده‌ام؟ چرا او را به خاطر ندارم؟» اما اصرار دست

فراخواننده‌ی او تردیدی باقی نمی‌گذارد: «واقعا من را می‌خواهد.» اینجاست که دقیقه‌ی دیگری از تردید واقع می‌شود:«واقعا باید از پی او بروم؟ چرا؟ من که او را نمی‌شناسم، چرا باید از پی او بروم؟ اصلا می‌خواهد من را کجا ببرد؟ بهتر نیست از او بپرسم؟» اما این چیزی است که واقع نمی‌شود. متی چیزی نمی‌پرسد. بدیهی است که این تردید یک آن از دل او گذشته است. بدیهی است که او برای یک آن هم که شده در خلال همان تردیدهای قبلی به این فکر کرده که اصلا چرا باید از پی این غریبه روان شود. اما در نهایت این پرسش به زبان آورده نمی‌شود. چه بسا اگر این پرسش مطرح می‌شد و عیسی به آن پاسخ می‌داد همه اعجاز توبه متی از میان می‌رفت. آن موقع با یک «ارشاد»روبه‌رو می‌شدیم. هرچند در آن صورت هم توبه متی هنوز تا حد بسیار زیادی آستانه‌ای باقی می‌ماند، اما این چنین حاد و معجزه‌گون نمی‌بود. اما این موضوع خود پرسش دیگری را برمی‌انگیزد: چرا متی هیچ چیز نمی‌پرسد؟ چرا او بدون هیچ گونه پرسشی از این تردید مهم عبور می‌کند؟ واقعیت این است که او از تردید این که «از پی او بروم یا نه» عبور می‌کند. این تردید که یک آن در دل او می‌افتد خیلی زود محو می‌شود و به نوعی اطمینان بدل می‌شود: اطمینانی که او را برمی‌خیزاند و از پی عیسی می‌برد. در واقع مهم‌ترین آستانه‌ای که در این ماجرا وجود دارد نه آستانه‌ی لوی/متی که آستانه‌ی تردید/یقین است. در یک لحظه است که لوی از شک به یقین حرکت می‌کند، و در خلال آن به متی بدل می‌شود. اما پرسش ما همچنان پابرجاست: چه چیزی این گذار را ممکن می‌کند؟ آنچه تردید لوی را به یقین متی بدل می‌کند چیست؟

برای رسیدن به پاسخ این پرسش باید تردید دیگری را که در جان لوی لانه کرده است به دیده بگیریم. دیدیم که برخی مفسران بر آن‌اند که کاراواجو عمداً هویت متی را مبهم کرده تا این واقعیت مذهبی را آفتابی کند که هر یک از فیگورهای تصویر می‌توانند متی باشند. انگشت اشاره مسیح در تابلوی کاراواجو می‌تواند دستکم سه تن از فیگورها را نشان دهد. اما از میان این سه تن تنها یکی – مرد ریش‌دار – است که به خطاب عیسی توجه می‌کند. روایت انجیل از نام متی سخن می‌گوید، اما این نام در خطاب عیسی بر زبان آورده نمی‌شود، عیسی تنها می‌گوید: «از پی من روان شو!» در نقاشی کاراواجو هم هر یک از سه فیگور انتهایی می‌توانند خود را مخاطب عیسی بدانند. اما تنها مرد ریش‌دار است که متوجه این خطاب شده و به آن توجه می‌کند. دو فیگور دیگر همچنان سخت مشغول شمارش سکه‌هایند؛ چه بسا در دل خود غریبه‌ای را که حواسشان را پرت کرده ناسزا نیز بگویند. اما مرد ریش‌دار سر بلند کرده و منادی را نگاه می‌کند: او از دل کار دنیوی خود خارج شده و با تردید به عیسی نگاه می‌کند. تضاد و تقابل میان یقین دو باج‌گیر دیگر که سخت مشغول شمارش‌اند با تردید متی یکی از درخشان‌ترین نکات شاه‌کار کاراواجوست. آنها از «باج‌گیر» بودن خود مطمئن‌اند. آنها یقین دارند که باید به‌کار خود برسند و هیچ عامل بیرونی‌ای نباید آنها را از کاری که مشغول آن‌اند غافل کند. اما مرد ریش‌دار چنین نیست. او نسبت به کاری که مشغول آن است تردید دارد: مطمئن نیست که باید باج‌گیر باشد. این آخرین تردید متی است[۱۹]. او به هویت خود مشکوک است. شاید هیچ گاه به صراحت و به شکل آگاهانه به آن نیندیشیده باشد اما این پرسش جایی در اعماق وجود او خانه کرده که: من واقعا باید باج‌گیر باشم؟ او به چیزی که هست مطمئن نیست. مطمئن نیست که باید آنجا نشسته باشد، مطمئن نیست که جایِ دیگری کار دیگری برای انجام دادن نداشته باشد. در واقع همواره جزئی از «متی» در «لوی» وجود داشته است و همین جزء است که ندای تردید را سر می‌دهد. تردیدی که خطاب عیسی را برای او بحرانی می‌کند: «از پی من روان شو! اینجا ننشین! از دسته‌ی باج‌گیران خارج شو! راه دیگری در پیش گیر!» آنچه گذار لوی به متی را ممکن می‌کند، این تردید آخر است: تردید به چیزی که اکنون هست. آنچه لوی را یاری می‌کند تا بر تردیدش در پیروی از عیسی غلبه کند تردیدی است که به خودش دارد. به عبارت دیگر او به عیسی اعتماد می‌کند چون به خودش مشکوک است. اگر از چیزی که بود اطمینان داشت، اگر باور داشت که باج‌گیر است، دیگر دلیلی برای جدی گرفتن خطاب عیسی باقی نمی‌ماند. در این حالت چه بسا اصلا به او توجهی نمی‌کرد. کاراواجو با نشان دادن بی‌توجهی دیگر باج‌گیران – که در روایت انجیل اساسا حضور ندارند- این بازی تردید و یقین را آشکار کرده ست. اگر کمی بنیادین‌تر نگاه کنیم، حتی می‌توانیم بگوییم که مهم نیست انگشت عیسی دقیقا چه کسی را نشان می‌دهد، صاحب آن خطاب خودش آن را دریافت خواهد کرد. و آن کسی صاحب این خطاب است که بتواند از آنجا نشستن، از باج‌گیر بودن دست بردارد؛ چنین کسی به چیزی که هست تردید دارد.

۲-۳- بیرون‌بودگی-مفر

مفهوم «بیرون بودگی» باختین در اینجا نمود می‌یابد (هولکوئیست، ۱۳۹۵، ۶۰-۶۱). این موضوع به ویژه در هنگام بحث از دیگری در اندیشه باختین مطرح می‌شود. اما باید توجه داشت که این اصطلاح نیز مانند برخی از دیگر اصطلاحات منظومه فکری باختین برای توضیح دو مفهوم نسبتاً متفاوت استفاده شده است. در معنای رایج بیرون‌بودگی به وضعیت دیگری نسبت به من اشاره دارد. به این معنا که من به هر دلیل تخته‌بند بدن خودم هستم و نمی‌توانم از خودم بیرون شوم، نتیجه این امر آن است که من هیچ تصویر منسجم و کاملی از خودم ندارم. در نتیجه برای تکمیل تصویر خودم، یا از این عمیق‌تر برای به‌دست‌آوردن هویت خودم به «نگاه افزوده[۲۰]» دیگری محتاجم (Bakhtin, 1990, 22-23). من ناچارم از بیرون‌بودگی دیگری استفاده کنم تا خلا هستی‌شناختی ناشی از اسارت خودم در خودم را جبران و به درک درست‌تر، کامل‌تر و منسجم‌تری از خودم دست پیدا کنم. این دیگری است که تصویری «کامل» و «تکمیل‌شده[۲۱]» از من ارائه می‌کند (Bakhtin,1990, 35-36). اما مفهوم دیگری از بیرون بودگی نیز در اندیشه باختین وجود دارد. براساس این مفهوم از بیرون بودگی اتفاقاً من اساساً موجودی هستم که می‌توانم و باید بیرون از خود قرار بگیرم. این مفهوم بیرون بودگی که آشکارا پژواکی اگزیستانسیالیستی دارد بدین معناست که من موجودی هستم که از هر تصویر و هویتی که بخواهد من را «تکمیل» کند بیرون می‌زنم. من هرگز در هیچ چارچوبی نمی‌گنجم. تا زمانی که زنده‌ام در هیچ یک از تصاویر، خاطره‌ها یا مفاهیمی که تلاش کنند تا هویت فردی من را به دست

دهند زندانی باقی نمی‌مانم. به زبان باختین من همواره «مفری[۲۲]» به بیرون از خود پیدا می‌کنم.

... همیشه یک چیز اساسی در من وجود دارد که می‌توانم آن را در مقابل آن جهان [جهان بیرون] قرار دهم، یعنی خودکوشی درونی خودم، سوبژکتیویته‌ام، که با جهان خارج همچون ابژه رویارو می‌شود، و نمی‌تواند جزئی از آن جهان باشد. این خودکوشی درونی من هم از طبیعت تجاوز می‌کند هم از جهان: من همیشه در کنار تجربه‌ام از خود... روزنه‌ای دارم – من همیشه به عبارتی مفری دارم که می‌توانم از طریق آن خودم را از فروکاسته‌شدن به سطح یک داده طبیعی صرف حفظ کنم (Bakhtin, 1990, 40).

من می‌توانم از آنچه اکنون هستم خارج شوم و نوع دیگری از بودن را زندگی کنم. به این اعتبار انسانیت من، و زنده بودن من وابسته است به این که بتوانم از هویت فعلی خود خارج شوم. بتوانم به سمت بی‌نهایت امکان جهت‌گیری کنم. در واقع به قول باختین من به جای آن که موجودی از جنس «بود» باشم، «رویدادی» در حال‌شدن هستم. من آن چیزی هستم که «هنوز-باید-بشود[۲۳]» (Bakhtin, 1990, 30). روشن است که متایی که کاراواجو تصویر کرده هم پیش چشم ما از «چیزی که هست» خارج می‌شود تا چیزی باشد که «هنوز – باید- بشود». او از لوی باج‌گیر بودن خارج می‌شود چرا که هنوز باید متای حواری بشود، هنوز باید متی انجیل نگار بشود، هنوز باید متای شهید بشود. مفر متی برای خارج‌شدن از هویتی که ممکن است به تصویر نهایی و همیشگی او بدل شود همان تردید آخر است که از آن سخن گفتیم: من واقعا باید باج‌گیر باشم؟ این بود منی که می‌خواستم و باید می‌بودم؟ این جاست که باختین از «تردید» به مثابه یک ارزش صحبت می‌کند (Bakhtin, 1999, 45). تردید است که از نهایی‌شدن من در چیزی که هستم جلوگیری می‌کند. اگر از چیزی که هستم و کاری که می‌کنم مطمئن باشم، رفتار و زندگی‌ام حالتی خود به خود پیدا می‌کند: بدون فکر و از روی عادت زندگی و عمل می‌کنم. اما تردید من را از زندگی عادی بر می‌کشد: تردید موجب می‌شود تا در مورد هر رفتار و کردار خود اندیشه کنم: تردید سنگینی آن چیزی را که باختین «فقدان عذر[۲۴]» می‌خواند دوباره روی دوش من قرار می‌دهد (Bakhtin, 1999, xiii).

«فقدان عذر برای غیاب از صحنه‌ی وجود» مفهومی است که باختین از علم حقوق به عاریت می‌گیرد و کمابیش به این معناست که انسان در جهان همواره در موقعیتی انضمامی قرار دارد و هیچ عذر و بهانه‌ای برای شانه خالی کردن از پاسخگویی به آن موقعیت ندارد. اما نقش‌ها، عرف‌ها، رسوم و آداب اجتماعی دست‌اندرکار فراهم‌کردن «عذری» برای انسان هستند. موقعیت اجتماعی «باج‌گیر» شخص را از درگیری زنده با موقعیت انضمامی‌اش فارغ می‌سازد و در هر زمان و مکان «عذری» برای او فراهم می‌کند. این نقش سنگینی بار بودن را از شانه‌ی انسان برمی‌دارد، اما بدون این سنگینی فرد هستی انسانی خود را از دست می‌دهد و نهایی و تکمیل می‌شود، حال آن که انسان در نگرش باختین اصالتا موجودی است «پایان‌ناپذیر[۲۵]». باختین تا بدان جا پیش می‌رود که نهایی و تکمیل‌شدن را معادل مرگ می‌داند: زمانی که فرد در تصویری از خودش نهایی شود در واقع مرده است. این مرگ می‌تواند به دست دیگری و در یک اثر هنری- ادبی رخ بدهد (نویسنده قهرمانانش را بکشد) یا به دست خود فرد با فرورفتن در یک نقش همیشگی (دیگر باج‌گیرانی که از باج‌گیربودن خود مطمئن‌اند). نقش و هویت فعلی فرد تابوتی است که وجود رویدادگون و زنده‌ی او را اسیر می‌کند. اما در بدنه‌ی این تابوت می‌تواند روزنه‌ای وجود داشته باشد برای به‌درشدن: مفری برای بازگشت به زندگی، برای این که فرد به جای آنچه «هست» چیزی باش که «هنوز-باید- بشود». به این ترتیب می‌توانیم بگوییم که در تابلوی کاراواجو دست عیسی، متی را از مرگ – نهایی‌شدن در خود – به زندگی باز می‌گرداند: همان اعجازی که در مورد العاذر رخ می‌دهد (زنده کردن مرده) در مورد متی در سطحی عمیقتر صورت می‌گیرد. طرفه این که در این مورد هم متی به نوعی از گور و تابوت خود به در می‌آید. این تابوت همان نقش اجتماعی و هویتی است که می‌خواهد او را برای همیشه در خود اسیر کند. اما

تصویر ۴- رستاخیز العاذر، کاراواجو، ۱۶۰۹، موزه‌ی رجیونالله‌ی مسینا، رنگ روغن روی بوم، ۳۸۰*۲۷۵ سانتی‌متر.
مأخذ: (jpg.**006**_https://en.wikipedia.org/wiki/The_Raising_of_Lazarus_(Caravaggio)#/media/File:Michelangelo_Caravaggio)

عیسی او را از خودش بیرون می‌کشد. جالب این که خود کاراواجو بعدها (در سال ۱۶۰۹) دوباره همین حالت اشاره دست – دست شبیه آدم میکل‌آنژ – را در نقاشی *رستاخیر العاذر*[۲۶] نیز استفاده می‌کند و این یکی دیگر از بازی‌های بینامتنی در دنیای کاراواجو است.[۲۷]

یکی از چیزهایی که در تابلوی کاراواجو هست و در روایت انجیل نه، همین از خود به‌درشدن است. دست اشارت‌گر متی که بلند می‌شود و همانند دیگری – عیسی و پطرس– خود را نشان می‌دهد، دست فردی است که از خود بیرون آمده و از موضعی بیرون از خود، خودش را خطاب می‌کند: تو. کاراواجو تنها لحظه‌ی آستانه‌ای زندگی متی را بازنمایی نکرده بلکه افزون بر آن تردیدی را هم که موجب این تحول می‌شود نشان داده. از این هم فراتر، او از خود به‌درشدن متی –رستاخیز او– را نقاشی کرده است. قهرمان او نه تنها در خود نهایی و تکمیل نشده بلکه درست در آن لحظه‌ای تصویر شده که در حال بیرون‌آمدن از خود، در حال بازگشت به زندگی است، در آن زمانی که دیگر خودش نیست و می‌رود تا آن چیزی باشد که «هنوز- باید- بشود». به این ترتیب کاراواجو موفق شده رویدادگیِ[۲۸] انسان را آفتابی کند؛ و رسانه نقاشی به او این امکان را داده تا رویدادگی وجود انسان را حتی رساتر از ادبیات نشان دهد: در یک لحظه واحد سه آن مختلف از زندگی یک فرد در خلال گذار از یکی از مهم‌ترین آستانه‌های زندگی‌اش نقاشی شده‌اند.

۲-۴- نقش دیگری

اما این همه در تنهایی رخ نداده است. پیش از این اشاره کردیم که آن تردیدی که با استفاده از اصطلاحات باختینی می‌توانیم آن را صدای درونی بخوانیم همواره در درون لوی وجود داشته است. پیش از این هم در درون لوی صدایی طنین داشته که به او می‌گفته نباید اینجا و در میان باج‌گیران باشد. اما این صدا به تنهایی کافی نبوده است. این صدا زمانی کارساز شده که از درون وجود لوی خارج شده: از مفر وجود او به بیرون آمده و از جانب دیگری او را خطاب قرار داده است. عمل معجزه‌گون عیسی در واقع این است که توانسته به درون متی راه ببرد. باختین چنین کلامی را «کلام رخنه‌گر» می‌نامد. نمونه درخشان آن را در *برادران کارامازوف* داستایفسکی می‌یابیم. اسمردیاکف تلاش می‌کند تا ایوان را به سمت قتل پدر سوق دهد. ایوان اما از این فکر می‌هراسد. با این حال چیزی که اسمردیاکف بر زبان می‌آورد همان چیزی است که ایوان در خفای درون خود بارها با خود گفته است: آرزوی مرگ پدر. اسمردیاکف صدای درونی ایوان را خطاب می‌کند. اگر آن صدا در درون ایوان وجود نمی‌داشت ندای اسمردیاکف این چنین کارساز و هراسناک جلوه نمی‌کرد. این «کلام رخنه‌گر» است (باختین، ۱۳۹۵، ۴۸۲). این خطاب به درونی‌ترین لایه‌های وجود ایوان رخنه می‌کند، و مفری می‌شود برای این که ایوان از خود به در شود و واقعیت خود را ببیند: مردی که مرگ پدرش را آرزو می‌کند. اشاره‌ی عیسی در *فراخوان متی* نیز کلامی است از این جنس. این اشاره دقیقاً از روزنه‌ای که در تصویر و هویت نهایی متی – تابوت او – برجای مانده داخل می‌شود. اگر چنین مفری در متی وجود نداشت، اگر چنین صدایی در درون او طنین نداشت، او نیز مانند دیگر باج‌گیران مشغول «آن چیزی که هست» باقی می‌ماند. اما اهمیت نقش عیسی در این است که راه خروج از این تابوت را به متی نشان می‌دهد. بدون دیگری لوی راه متی‌شدن را پیدا نمی‌کرد.

باختین به ویژه آنجا که از نسبت نویسنده و قهرمان سخن می‌گوید به این واقعیت اشاره می‌کند که دیگری به سبب داشتن «نگاه افزوده‌ای» که به من دارد می‌تواند تصویری تکمیل‌شده از من به دست دهد. این اتفاقی است که در بیشتر آثار ادبی رخ می‌دهد. این در واقع کنشی است که دیگری به سبب «بیرون‌بودگی»اش نسبت به من بدان توانا می‌شود. اما به موازات نوع دوم «بیرون‌بودگی» دیگری به ایفای نقش دومی نیز توانا می‌گردد: بیرون کشیدن من از خود. دیگری می‌تواند به‌جای تکمیل‌کردن من با من وارد گفتگو و بده‌بستان بشود: این گفتگو هم خود او را از «خودمرکزپنداری» نجات می‌دهد هم من را. دیگری می‌تواند نمودار «نوع دیگری از در جهان‌بودن» باشد، او می‌تواند از منظری متفاوت تصویری تازه از من و جهانی که در آن هستم به من ارائه کند. او می‌تواند نشانم دهد که جور دیگری هم می‌توان بود. اما همه اینها زمانی ممکن می‌شوند که او بخواهد با من گفتگو کند؛ به عبارت دیگر او باید من را «خطاب» کند.

۲-۴-۱- خطاب

باختین از نقش دیگری در زندگی من بسیار گفته است. از حضور همه جایی او در زبان و سنت من، در آگاهی من. از نقش او در شناخت خودم و جهان. اما در اندیشه او تأکید بر یک چیز کمرنگ است و آن توجه به کیفیت‌های متفاوت دیگری است. باختین گاه چنان سخن می‌گوید که گویی دیگران همه یکسان و یک‌دست هستند و در میان آنها هیچ تفاوتی وجود ندارد. اما آیا به راستی آنچه ما در زندگی روزمره خود تجربه می‌کنیم موید همگن بودن همه‌ی دیگران است؟ روشن است که نه. می‌توان از یکی دیگر از آموزه‌های خود باختین برای جبران این کمبود استفاده کرد. باختین بر اهمیت امر انضمامی تأکید دارد. به باور او من در موقعیتی منحصر به فرد و انضمامی در جهان قرار گرفته‌ام و نمی‌توانم به صورت انتزاعی و خنثی با چیزها مواجه شوم: بودن من در جهان همواره باری عاطفی- ارادی[۲۹] دارد (Bakhtin, 1999, 48). من حتی در قبال این میزی که پشتش نشسته‌ام هم خنثی و بی‌تفاوت نیستم، پس بدیهی است که نسبت به دیگر انسان‌ها هرگز بی‌تفاوت نخواهم بود. بودن انضمامی من در جهان به دیگران باری عاطفی-ارادی- ارزشی می‌بخشد. مرگ یک انسان در برزیل قطعا برایم تاسف برانگیز است اما مرگ یک هموطن پژواک قوی‌تری دارد. بیش از این، من احتمالا از مرگ یک برزیلی با ابراز تاسفی ساده عبور می‌کنم، مرگ هموطن را نیز دیر یا زود فراموش می‌کنم اما مرگ یکی از عزیزانم چطور؟ چه بسا این اتفاق تمام زندگی من را دگرگون کند طوری که تا پایان عمر متأثر از آن باقی بمانم. دیگران هرگز برای ما یکسان نیستند. در واقع بهتر است که آنها را به دو گروه «دیگران» و «دیگری» تقسیم کنیم. دیگران همه‌ی دیگر انسان‌هایی هستند که جایی در جهان زندگی می‌کنند و صد البته تأثیری انکار نشدنی بر من و زندگی‌ام دارند؛ اما دیگری آن کسی است که در پیوند بسیار نزدیک با من قرار دارد: پدر و مادرم، همسرم، فرزندانم،

اقوامم، همکاران و دوستان نزدیکم. افرادی که آنها را به‌طور خاص و از نزدیک می‌شناسم. در حالی که «دیگران» یک توده نامتعین از همه انسان‌هاست، دیگری‌ها افرادی خاص و متعین و مشخص هستند. این دیگری‌ها هستند که عمیق‌ترین تأثیرات را بر زندگی من دارند و سرنوشت و مسیر زندگی من را رقم می‌زنند. اما چه چیزی موجب شده است که این دیگری‌ها از دل آن دیگران برجسته شوند؟ در برخی موارد این صرفا دست تقدیر بوده: من فرزند این والدین بوده‌ام. اما حتی در چنین مواردی نیز می‌توان از امر عمیق‌تری صحبت کرد. امری که می‌توانیم آن را «خطاب» بنامیم. همه انسان‌هایی که برای من «دیگری» هستند به نوعی من را خطاب کرده‌اند. این خطاب لزوما کلامی نیست، بلکه بیش از آن خطابی است هستی‌شناختی: فرزندم با به دنیاآمدنش موقعیت هستی‌شناختی من را مورد خطاب قرار داده است: پدر؛ و همسرم با پیداشدنش در مسیر زندگی‌ام خطاب دیگری به هستی من داشته است: عشق. هر زمان که یکی از افراد مستحیل در توده بی‌شکل «دیگران» من را خطاب کند، طلیعه ایجاد رابطه‌ای خاص و بدل‌شدن یک انسان عادی به «دیگری» یا به عبارت بهتر یک «دیگری خاص» زده می‌شود. اما این تنها یک طرف ماجراست. چه بسا بسیاری من را با کلمه عشق خطاب قرار دهند و من عاشق آنها نشوم. آنچه این طلیعه، این جرقه را به یک ارتباط خاص میان من و دیگری بدل می‌کند «پاسخ» من است. خطاب نیمی از ماجراست، نیمه‌ی دیگر لبیک‌گفتن به خطاب است. اما چرا به برخی خطاب‌ها پاسخ می‌دهیم و به بسیاری از آنها نه؟ این جاست که به بحث صدای درونی باز می‌گردیم: برخی خطاب‌ها می‌توانند یکی از صداهای درون ما را مخاطب قرار دهند. این خطاب‌ها وجهی از وجوه هستی‌شناختی ما را مخاطب قرار می‌دهند و دقیقاً به این دلیل است که کارساز واقع می‌شوند. دقیقاً چنین صداهایی هستند که می‌توانند بر شک درونی ما غلبه کنند.

آنچه تأثیرگذاری روایت انجیل و تابلوی کاراواجو را صدچندان کرده همین خطاب است. در موارد مشابه –به ویژه مورد شائول/پولس- پای نوعی معجزه در میان است.[۳۰] اما در مورد متی تنها یک خطاب رخ داده است. مردی از جایی رد می‌شود و مرد دیگری را خطاب می‌کند. نه مرده‌ای زنده می‌شود، نه کوری بینا و نه کودکی در آغوش مادر سخن می‌گوید؛ هیچ چیزِ ماورایی در این ماجرا نیست. انسانی انسان دیگر را صدا می‌زند، انسانی انسان دیگر را آری می‌گوید. این بی‌گمان دگرگون‌کننده‌ترین معجزه‌ی عیسی است، انسانی‌ترینش، درخشان‌ترینش. تمام اعجاز این امر در این است که یک خطاب ساده می‌تواند زندگی مردی را دگرگون کند. اگر دست اشارت‌گر عیسی را دست آدم بدانیم – که مشاهده مستقیم هم موید آن است – در آن صورت می‌توانیم ماجرا را در ساحتی کاملاً انسانی جانمایی کنیم: انسانی انسانی را خطاب می‌کند. هیچ چیز ماورایی در کار نیست: انسانی انسان دیگری را لبیک می‌گوید.[۳۱]

پیش از این دیدیم که می‌توان فراخوان متی را با رستاخیر العاذر مقایسه کرد؛ مقایسه‌ای که خودِ کاراواجو نیز آن را انجام داده است: هدایت متی به نوعی بازگشت از مرگ است. حال باید بگوییم که باختین از تولد دوم انسان نیز سخن گفته است (تودوروف، ۱۳۹۱، ۵۵-۵۶). از این که آدمی تنها آن هنگام در مقام انسان متولد می‌شود که وارد گفتگو با دیگر انسان‌ها شده باشد. بدون گفتگو با دیگری، خارج از بازی دیگران، او ارگانیسمی زیست‌شناختی خواهد بود. به همین دلیل است که برای باختین «هیچ چیز هراس‌آورتر از نبودن پاسخ نیست»(Bakhtin,1986, 127). اگر پاسخی نباشد، اگر خطاب و گفتگویی نباشد انسانیت انسان می‌میرد. اینجاست که قرارگرفتن لحظه «فراخوان» در کنار دو نقاشی دیگر نمازخانه کونتارلی دلالت‌های دیگری پیدا می‌کند: نقاشی وسطی متی را در حال نگارش انجیل نشان می‌دهد. نگارش انجیل مهم‌ترین اتفاق «زندگی» متی است. این نقاشی وسطی گویی «حیات» متی را نشان می‌دهد. نقاشی آخر اما نمودار «شهادت» اوست در اتیوپی. این صحنه مرگ است. به این ترتیب نقاشی باقی مانده یعنی تابلوی *فراخوان* باید نمودار تولد او باشد. اما این صحنه به معنای حتی عمیق‌تری هم تولد متی است: لحظه‌ای که او مخاطب مهم‌ترین خطاب زندگی‌اش می‌شود، دقیقه‌ای که از خودش بیرون می‌آید. عیسی- دیگری- او را به میدان می‌کشاند، تولد دوم - و مهم‌تر- او را رقم می‌زند. صدای درونی متی که تا این دم پاسخی نیافته، اکنون خطاب می‌شود: از پی من روان شو! حال اگر شباهت تابلوی *فراخوان* با تابلوی *رستاخیر العاذر* را نیز وارد کار کنیم، این سه گانه به یک چرخه بدل می‌شود: متایی که شهید می‌شود، دوباره رستاخیر پیدا می‌کند.

۳- خطابِ نقاشی

در نهایت باید به خود کاراواجو بیندیشیم. او کجای این بازی قرار گرفته است؟ چه کسی او را خطاب قرار داده؟ آیا وقتی این تابلو را می‌کشیده چشم انتظاری ندایی از جنس فراخوان متی نبوده است؟ نوشته‌اند که ابتدا تابلوی شهادت متی را آغاز کرده اما بعد از مدتی آن را ناتمام گذاشته تا این نقاشی را تمام کند، سپس تابلوی شهادت را برای هماهنگی با این اثر اساسا تغییر داده است (Schutze, 2015, 136). آیا تنها دلایل او برای رها کردن تابلوی *شهادت* و پرداختن به *فراخوان* عوامل فنی بوده‌اند؟ در رمِ طلیعه‌ی قرن هفدهم که تجربه‌ی اصلاح دین را از سر می‌گذراند و مرده ریگِ هنر رنسانس و منریست‌ها را به ارث برده بود، در رمی که هنرمندان بزرگی چون بالیونه[۳۲]، آنیباله کاراتچی[۳۳] و گوئیدو رنی[۳۴] در آن مشغول به‌کار بودند، این هنرمند یاغی به دنبال مخاطب خود بوده است. می‌دانیم تابلوهای او – به ویژه آثار مذهبی‌اش – بیش از هر نقاش بزرگ دیگری در تاریخ نقاشی از جانب سفارش‌دهنده‌ها رد شده‌اند. «نبود پاسخ» هراسی بوده که احتمالاً عمق جان کاراواجو را آزار می‌داده است. خلایی که به هنر او محدود نبوده. گرایش جنسی او محل بحث است: آیا او همجنس‌گرایی بوده که برای غریزه جنسی‌اش پاسخی نمی‌یافته؟ ایمان او چطور؟ آیا آموزه‌های کلیسای کاتولیک نیاز درونی او به ایمان را پاسخ می‌داده‌اند؟ می‌دانیم که در پایان عمر احتمالاً ایمان دینی خود را به‌طور کامل از دست داده بوده است. آیا تن زدن او از آرمان‌گرایی رنسانسی و بازگشت به زندگی مردمان عادی، به استفاده از مدل، واکنشی به پوشالی‌بودن ابهت مادی دستگاه تبلیغاتی کلیسای پس از شورای ترنت[۳۵] نیست؟ آیا

کاراواجو، این نقاش «ناتورالیست» ایمان را در جایی جستجو نمی‌کند که باور غالب زمان‌هاش آن را دورترین مکان برای یافتن نور ایمان می‌دانست؟ هیچ یک را نمی‌دانیم. آنچه می‌توانیم به گمان دریابیم این است که چه بسا کل کوشش ایمانی/هنری او چیزی از جنس خطاب عیسی به متی باشد: خالی از امور فرازمینی، خالی از ایده‌آل‌سازی رنسانسی: هنری این جهانی که می‌خواهد منادی ایمان به آن جهان باشد. درست مانند خطاب عیسی به متی: خطابی که هرچند از جانب انسانی است به انسانی دیگر اما سودای امری غیبی را در سر می‌پرود. آیا هنر زمینی شده‌ی کاراواجو چیزی از جنس این خطاب انسانی عیسی به متی نیست؟ آیا او نمی‌خواهد ما را از هویت نهایی‌شده‌ی خودمان بیرون بکشد؟ آیا تأثیر گذاری جهان او به این سبب نیست که نور معجزه‌گون جهانش از روزنه وجود ما به داخل می‌تابد تا چیزی را در درون ما مخاطب قرار دهد؟

نوشته‌اند که به گرد میزهای کاراواجو همیشه یک جای خالی باقی می‌ماند؛ جایی که به بیننده تعلق دارد. در تابلوی *فراخوان* هم این جا برای ما خالی باقی مانده است. آیا کاراواجو بیننده‌اش، یعنی من را فرا می‌خواند تا به جهان او وارد شوم؟ آیا او من را به میهمانی زمینی خود می‌خواند تا پذیرای ایمان به امری آسمانی باشم؟ آیا این فراخوان من است؟ من را می‌خوانی آقای کاراواجو؟ آن که دیگر نباید باج‌گیر باشد منم؟

نتیجه

در پایان می‌توان چند نتیجه‌ی اصلی جستار حاضر را به این ترتیب خلاصه کرد. نخست، چنین به نظر می‌رسد که بسیاری از اندیشه‌های کلیدی باختین را می‌توان بر نقاشی کاراواجو و حتی حکایت مذهبی توبه‌ی متای انجیل‌نگار اطلاق کرد و در نتیجه می‌توان از این اندیشه‌ها برای تحلیل و واشکافی هرچه بیشتر این حکایت و نقاشی استفاده کرد. دوم آن که می‌توان این نسبت را وارونه نیز در نظر گرفت؛ به این ترتیب که از نقاشی و هنر کاراواجو برای توضیح اندیشه‌ی باختین استفاده کرد. امری که چنان که ذکر شد با روش معمول خود او مبنی بر استفاده از آثار ادبی نیز هماهنگ است. نتیجه‌ی سوم آن است که گویی کاراواجو به‌طور خاص و هنر نقاشی به‌طور کلی ظرفیت به نمایش‌گذاشتن ویژگی‌های انسان‌شناختی مورد نظر باختین را دارند (نتیجه‌ای که به نوعی پاسخی است به یکی از پرسش‌های آغازین این مقاله). نکته‌ی مهمی که می‌تواند در مقام نتیجه‌ی چهارم و اصلی جستار حاضر در نظر گرفته شود دقیقاً همین کارکرد باختینی هنر کاراواجوست. چنان که در خلال مقاله آشکار شد نقاشی کاراواجو بسیاری از بصیرت‌های انسان‌شناختی و هستی‌شناختی باختین را در خود نهفته دارد. این امر با توجه به این که نقاش بی‌سواد ایتالیایی بیش از دویست سال پیش از متفکر روس زندگی می‌کرده اعتبار اندیشگی او را بالا می‌برد. بسیاری از بصیرت‌های باختین، به ویژه مفهوم «آستانه» نه تنها در این اثر کاراواجو، بلکه در دیگر کارهای او همچون *یودیت در حال جدا کردن سر هلوفرن*، *قربانی اسحاق*[۳۶] و *گردیدن در راه دمشق*[۳۷] هم به‌خوبی هویدا هستند، آثاری که هر یک بررسی‌ای از نوع جستار فعلی می‌طلبند. آنچه روشن به نظر می‌رسد این است که دست‌کم می‌توان بخشی از جاذبه‌ی افسون کننده‌ی کاراواجو را که سال‌هاست بینندگان را به خود مشغول داشته، به درگیری شخصی‌ای نسبت داد که آثار او ایجاد می‌کنند. بسیاری از بینندگان آثار کاراواجو اذعان دارند که اثر او فراتر از جاذبه‌های یکسره «زیبایی‌شناختی» گویی شخص آنها را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ امری که با تجربه‌ی خوانندگان رمان‌های داستایفسکی مشترک است. از مقاله‌ی حاضر چنین برمی‌آید که دلیل این امر می‌تواند خطابی باشد که مفر وجودی بیننده را نشانه می‌رود. کاراواجو، خواه با پرهیز از بازنمایی امور ماورایی، خواه با استفاده از مردمان عادی به‌عنوان مدل، خواه با تشدید تأثیر دراماتیک اثر و خواه با دعوت بیننده به جهانش، در آگاهی بیننده رخنه می‌کند و ندای درونی او را مخاطب قرار می‌دهد. این ویژگی به ویژه در *فراخوان قدیس متی* به اوج رسیده است. چنین به نظر می‌رسد که الگوی او در این امر، خود ماجرای نقاشی‌اش، حکایت مسیحایی توبه‌ی لوی باج‌گیر بوده باشد. کاراواجو نیز همچون مسیح هیچ معجزه‌ی خارق‌العاده‌ای انجام نمی‌دهد (برخلاف بسیاری از نقاشان معاصرش اثر او از هر گونه امر ماورایی عاری است، حتی هاله‌ی نور عیسی بسیار نازک و کوچک است). او تنها یک جمله می‌گوید، یک خطاب، خطابی از جنس نقاشی. ولی این خطاب از آن جا که مفر وجودی مخاطب را می‌یابد همچون خطاب عیسای ناصری، دمی مسیحایی می‌یابد و بر دل‌ها اثر می‌کند. اگر چنین باشد، می‌توانیم ادعا کنیم که خطاب باختینی اثر کاراواجو دست‌کم تا حدی از راز افسون کنندگی آن پرده برداشته است، رازی که البته هیچگاه کاملاً آشکار نمی‌شود چرا که سرّی است از جنس غریب هنر و ایمان.

پی‌نوشت‌ها

1. The Calling of St. Matthew.
2. Levi.
3. Contarelli Chapel.
4. San Luigi Dei Francesi.
5. Cardinal Matteo Contarelli.
6. The Martyrdom of St. Matthew.
7. The Inspiration of Saint Matthew.
8. Death of The Virgin.
9. Judith Beheading Holofernes.
10. Supper at Emmaus.
11. Sistine Chapel.
12. John The Baptist (Youth And Ram)
13. Girolamo Savoldo.
14. Tobias and The Angle.

۱۵. باید به تابلوهای «رستاخیر العاذر»، که در ایتالیای پیش از کاراواجو فراوان بوده‌اند، هم دقت کنیم. دست فراخواننده‌ی عیسی به بسیاری از

دست‌های تصویرشده در این تابلوها نیز شباهت دارد. در آنها نیز دست عیسی مرده را زنده می‌کند. چنان که در ادامه خواهیم دید، هدایت متی را نیز می‌توانیم به نوعی «تولد دوم» و بازگشت به زندگی بدانیم. در ادامه به این موضوع بازخواهیم گشت.

16. Saul.
17. Threshold.
18. Chronotope.

۱۹.چنین به نظر می‌رسد که دو فیگور سمت راست که به عیسی نزدیک‌ترند هم اندکی به تردید افتاده‌اند. شاید آنها حالتی بینابین داشته باشند. در مورد واکنش آنها نظرات مختلفی وجود دارد. برخی باور دارند که این دو فیگور به جایی پشت سر مسیح نگاه می‌کنند. اگر چنین باشد نگاه رو به بیرون آنها مرزهای سمت راست اثر را گشوده می‌کند؛ گشایشی که خروجِ قریب‌الوقوع عیسی، پطرس و متی از تصویر را ممکن می‌کند. اما روشن‌شدنِ صورت آنها از نور – مانند صورت متی- را می‌توان نشانه‌ای از چرخش آنها به سوی مسیح – هدایت- دانست، در حالی که دو فیگور انتهایی که کاملاً بی‌توجه‌اند در تاریکی باقی می‌مانند.

20. Excess of Seeing.
21. Consummated.
22. Loophole.
23. Yet-to-Be.
24. Non-Alibi.
25. Unfinalizable.
26. The Raising of Lazarus.

۲۷. جالب این که حالت نگاه رو به بیرون دو فیگوری که پیش پای العاذر و نزدیک عیسی ایستاده‌اند نیز به نگاه و حالت فیگورهای سمت راست میز تابلوی *فراخوان* شباهت دارد و دست راست العاذر گویی به پاسخ دست عیسی بلند شده و نور بر آن تابیده. به جز این او در حالت آستان‌های مرگ/زندگی تصویر شده است، و بدین این منظور از دستانش استفاده شده: دست چپ رو به زمین و جمجمه، دست راست رو به عیسی و نور. موضوع «بینامتنیت» از منظر اندیشه‌ی باختین و در جهان کاراواجو فوق‌العاده مهم است و بررسیای جداگانه می‌طلبد.

28. Eventness.
29. Emotional-Volitional.

۳۰. مطابق اناجیل شائول پادشاهی کافر است که برای یاری به سرکوب مسیحیان در حال سفر به دمشق است. در میانه‌ی راه نور خداوند او را غافلگیر کرده و موجبات توبه‌ی او را فراهم می‌کند. او پس از آن به قدیس پولس بدل می‌شود.

۳۱. می‌توانیم این حرکت را در قالب «جهش ایمان» کیرکگور جانمایی کنیم، جهشی که اتفاقاً باید در نبود هیچ‌گونه معجزهای رخ بدهد. در واقع جهش ایمان کیرکگور بسیار به آستانه باختینی شباهت دارد. با این تفاوت که در نگاه باختین می‌توان توضیحی برای این جهش پیدا کرد ولی در اندیشه کیرکگور این امر کم و بیش رازآلود باقی می‌ماند یا توضیح متفاوتی پیدا می‌کند. این نقاشی کاراواجو می‌تواند دست مایه‌ی خوانشی کیرکگوری نیز قرار بگیرد. خوانشی که هرچند می‌تواند در گفتگوی جالبی با نوشتار فعلی قرار بگیرد، خود نوشتارمستقلی می‌طلبد.

32. Baglione.
33. Annibale Caracci.
34. Guido Reni.
35. The Council of Trent.
36. Sacrifice of Isaac.
37. Conversion on the Way to Damascus.

فهرست منابع

عهد جدید (۱۳۸۷) ترجمه‌ی پیروز سیار، تهران: نشر نی.

آلن، گراهام (۱۳۹۲)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

باختین، میخائیل (۱۳۸۷)، *تخیل مکالمه‌ای*، جستارهایی درباره‌ی رمان، ترجمه رویا پورآذر، تهران: نشر نی.

باختین، میخائیل (۱۳۹۵)، *پرسش‌های بوطیقای داستایفسکی*، ترجمه سعید صلحجو، تهران: نشر نیلوفر.

تودوروف، تزوتان (۱۳۹۱)، *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمه داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.

گاردینر، مایکل (۱۳۸۰)، «*تخیل معمولی باختین*»، ترجمه یوسف اباذری، تهران: ارغنون، شماره ۲۰، تابستان ۱۳۸۰.

هولکوئیست، مایکل(۱۳۹۵)، *مکالمه‌گرایی، میخائیل باختین و جهانش*، ترجمه مهدی امیرخانلو، تهران: نشر نیلوفر.

Bakhtin, Mikhail. (1984), *Rabelais and His World*, translated by Helene Iswolsky, Indiana: Indiana University Press.

Bakhtin, Mikhail. (1990), *Art and Answerbility*, *Early Philosophical Essays*, translated by Michael Holquist and Vadim Liapunov, Texas: University of Texas Press.

Bakhtin, Mikhail. (1986), *Speech Genres and Other Last Essays*, translated by Vern W.McGee, Texas: University of Texas Press.

Bakhtin, Mikhail. (1999), *Toward a Philosophy of Act*, translated by Vadim Liapunov, Texas: University of Texas Press.

Bakhtin, Mikhail and Medvedev, P.N. (1978), *The Formal Method in Literary Scholarship*, *a Critical Introduction to Sociological Poetics*, Translated by Albert J.Wehrle, Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

Fried, Michael. (2010), *The Moments of Caravaggio*, Princeton, New Jersey: Princeton university press.

Haynes, Deborah J. (1995), *Bakhtin and Visual Arts*, United State of America: Cambridge university Press.

Hibbard, Howard. (1985), *Caravaggio*, London: Routledge.

Schutze, Sebastian. (2015), *Caravaggio*. *The Complete Works*,Cologne: Taschen bibliotheca universalis.

Volosinov V.N. (1973), *Marxism and Philosophy of Language*, Translated by Ladislav Matejka and I.R Titunk, New York and London: Seminar Press.

Volosinov V.N. (1976), *Freusianism, a Marxist Critique*, Translated by I.R Titunk, New York, San Francisco and London: Academic Press.

Bakhtinian Study of Caravaggio's The Calling of St. Matthew*

Masoud Olia[**1] **Hosein Azimi**[2]

[1] Assistant Professor, Philosophy of Art, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
[2] Ph.D. Student in Philosophy of Art, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
(Received 29 Sep 2019, Accepted 24 Nov 2019)

Mikhail Bakhtin was a great Russian philosopher and literary critique in the 20th century. He was born in Oryol, Russian Empire and grew up in an orthodox culture, which remained with him until his death in 1975. He spent his life in USSR regime which exiled him for unknown reasons, maybe with religious believes. Bakhtin, like his fellows, studied philosophy, linguistics but unlike them, he showed little interest in sociology and politics, but we can find signs of attention to these fields in his works. Perhaps he hid these approaches in his work to avoid Stalinian censorship. He learned Germany in youth and was influenced by German 19th-century philosophy, specially Neo-Kantian philosophy and figures like Cohen. We know he is also was familiar with Bergson and philosophy of life. Similarly, he was interested in Greek culture and Medieval, specially Folklore and unofficial culture. In all of these fields, he explores aesthetics issues. We should understand him in a Kantian Context. Kant argued that the Judgment can bridge between two distinct part of human mind Pure reason and Practical reason. Bakhtin agreed with him but he thought Kant made aesthetics transcendental and abstract whereas it is fully concrete. In his view, the human is an unfinalizable creature who lives as an event that yet-to-be. He spent much time to explore literary kinds and find his ideal model in Dostoevsky's novels. Bakhtin believed Russian writer could present a good vision of human – hero- which do not neglect his or her Independence, freedom; and do not consummated him or her. Bakhtin, in a large part of his career, concerned with literary works and provided several notions which are useful for interpreting literary and artistic works. In this article, using some of these notions, we investigated Calling Saint Matthew, painted by Michelangelo Merisi da Caravaggio, the Italian baroque painter. Caravaggio was an interesting figure in the history of art. He had several problems with the Catholic Church, Official culture and Painting tradition. In the last decades, academic communities rediscover him as a great master and study his work again. We argue that Caravaggio's masterpieces are very fruitful for philosophical approaches especially Existentialist ones. Bakhtin's notions like an event, threshold moments, Unfinalizability and loophole are very useful for studying them. In this article, we employ these notions for studying one of the most famous and wonderful painting of him, *The Calling St. Matthew*. It was found that Bakhtin's notions for interpreting literary works are deductible from visual arts as well. Furthermore, it made clear that we can trace Bakhtinian ontological insights, especially anthropological trait 'Unfinalizability', not only in Caravaggio's art but also in one of the most important saints of Christianity, Matthew's religious anecdote. So, from the dialogue between Bakhtins's thoughts, Caravaggio's art, and Cristian text, we deducted this Bakhtinian result that Unfinalizability is an Inherent human trait and just other people can find human's 'loophole'. Besides, this result was deducted that Caravaggio's art can play the role of other and inter addressee into the Unfinalizability realm.

Keywords
Bakhtin, Caravaggio, Calling Saint Matthew, Threshold.

*This article is extracted from the second author's doctoral dissertation, titled: "The Relationship between Intersubjectivity and Art in Bakhtin's Thought" at the Allameh Tabataba'i University.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 3681304, Fax: (+98-21) 66727944, E-mail: Masoud.olia@gmail.com