DOI: 2023.418769.101/10.22083
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۴
از صفحه ۳۳ تا ۵۸

واکاوی رویکردهای متن‌محور در نقد و تحلیل آثار هنری با تأکید بر نقد نشانه‌شناسانه به همراه مطالعهٔ موردی سه اثر تجسمی با موضوعات موسیقایی

• سپهر سراجی

چکیده

این پژوهش در گام نخست انواع نقد آثار هنری با رویکرد متن‌محور یا اثرمحور را با تأکید بر نقد نشانه‌شناسانه، معرفی و ویژگی‌های آن‌ها را بررسی می‌کند. رویکرد مذکور، شامل انواعی از نقد است که عمدتاً در قرن بیستم رایج و گسترده شده‌اند. مطرح‌ترین شیوه‌های نقد متن‌محور بنابر ترتیب تاریخی، شکل‌گرایی (فرمالیسم)، شمایل‌شناسی، ساختارگرایی، پساساختارگرایی و بینامتنیت هستند. این تحقیق برای پاسخ به این پرسش که «جامع‌ترین شکل نقد متن‌محور باید مشتمل بر چه رئوس و سرفصل‌هایی باشد؟»، پس از مرور ادبیات و تحلیل روش‌های مذکور نقد با رویکردی انتقادی، با کنار هم قراردادن اجتماع همهٔ روش‌های پیشین در نقد متن‌محور، یعنی جمع همهٔ ابعاد غیرتکراری قابل بررسی در متن در روش‌های موجود با روش تحقیق تطبیقی در قالب استدلال قیاسی، رهیافت این تحقیق ارتباط پیوستاری معناداری است که بین انواع شیوه‌های نقد متن‌محور پدید می‌آید و درنهایت الگویی جامع به عنوان یک روش‌شناسی پیشنهادی برای اجرای نقد متن‌محور با تأکید بر نقد نشانه‌شناسانه ارائه می‌دهد. در گام دوم مقاله، بر اساس الگوی پیشنهادی، سه اثر تجسمی به عنوان مطالعهٔ موردی، مشتمل بر دو نقاشی و یک عکس، همگی با موضوعات موسیقایی، بر اساس الگوی پیشنهادی تحلیل و نقد شده‌اند.

واژگان کلیدی

نقد هنر، نقد متن‌محور، فرمالیسم، ساختارگرایی، نشانه‌شناسی.

مقدمه

رویکردهای متن‌محور، متن‌مدار یا اثر محور را باید یکی از اشکال رایج نقد و تحلیل آثار هنری دانست. این رویکرد، شامل انواعی از نظرگاه‌ها و روش‌های گوناگون برای تحلیل آثار هنری است که عمدتاً در قرن بیستم سازماندهی و گسترده شده‌اند. خوانش و تحلیل متن‌محورِ آثار هنری عملاً طیف وسیعی از شیوه‌های نقد را شامل می‌شود که بعضاً با هم تفاوت‌های بسیار دارند و نمی‌توان آن را محدود به یک روش خاص دانست؛ اما فصل مشترک همه نقدهای متن‌محور، محوریت و ارجحیت تحلیل خودِ اثر و ماده هنری است تا مؤلف اثر، زمینه‌های خارجی یا مخاطب آن. منتقد باید در جریان نقد و تحلیل خود، همواره بر متن متمرکز باشد و با قصد تکمیل و جامع‌نمودن خوانش، از چارچوب تحلیل ذات اثر بیرون نزند و اگر در جایی لازم باشد که به مواردی خارج از متن اصلی رجوع کند، این خروج موقت حتماً بر اساس اشاره صریح یا ضمنی خودِ اثر است؛ بنابراین، در این نگره، خود متن نخستین و مهم‌ترین مرجع برای فهم متن است و نه افراد یا زمینه‌هایی که با متن رابطه مستقیم یا غیرمستقیم دارند. تا به‌حال تحقیقی در زمینهٔ فهم ارتباط این رویکردها و چگونگی جمع و اجتماع این روش‌ها انجام نشده است. متن حاضر، شامل دو بخش اصلی است، بخش اول به دنبال رسیدن به یک الگوی جامع برای نقد متن‌محور است و پس از معرفی کوتاه و تحلیل شیوه‌ها و نظریه‌های مطرح در حوزه نقد متن‌محور با رویکرد انتقادی، از اجتماع این شیوه‌های موجود، مدل جامعی را برای به اجراگذاشتن چنین نقدی ارائه می‌دهد. بخش دوم متن نیز به‌کارگیری نظریه‌های طرح شده برای نقد سه متن در حوزه هنرهای تجسمی با موضوعات موسیقایی خواهد بود. شیوه‌ها و نظریه‌های بحث‌شده در این بخش به قرار زیر است: شکل‌گرایی، شمایل‌شناسی، نشانه‌شناسی (به‌عنوان ریشهٔ نظریه‌های بعدی)، ساختارگرایی، پساساختارگرایی، بینامتنیت (به‌عنوان ارتباط‌دهندهٔ ساختارگرایی و پساساختارگرایی).

روش پژوهش

روش تحقیق پیشِ‌رو، در کلان‌ترین زاویهٔ دید، ارائهٔ استدلال قیاسی با کنار هم نهادن روش‌های مطرح نقد متن‌محور، پیداکردن مجموعهٔ اجتماع این روش‌ها به مفهوم ریاضی آن، به معنای کنار هم قراردادن اختصاصات هر شیوه و حذف مفاهیم و نکات مشابه آن‌ها و در نهایت ارائهٔ یک شکل جامع از نقد متن‌محور است. در مرحلهٔ بعدی، این مدل ارائه‌شده به صورت مطالعهٔ موردی روی سه اثر تجسمی با موضوعات موسیقایی اعمال شده است. موضوع هر سه اثر، بازنمایی یک نوازنده به عنوان سوژهٔ اثر است. علت انتخاب این آثار با موضوع مشابه، حذف متغیرها و بالابردن امکان قیاس میان این آثار است. در این تحقیق، منابع و داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای و برخط (آنلاین) جمع‌آوری شده است.

شکل‌گرایی

فرمالیسم، صورت‌گرایی یا همان نقد شکل‌گرا، نخستین رویکرد متن‌محوری است که اصول و قواعد آن را، به صورتی سازمان‌یافته هنرشناسان، مشخص و تبیین کرده‌اند. دو جریان اصلی نقد شکل‌گرا، یکی در انگلیسِ پایان قرن نوزدهم و دیگری در شوروی نیمه اول قرن بیستم شکل‌گرفت. جریان شکل‌گرا، به‌طورکلی به دنبال تحلیل وجه صوری و شکلی متون هنری گوناگون است و ریخت و فرم را عنصر ارجح و شرط لازم و کافی یک اثر هنری می‌داند. شکل‌گرایی در روسیه که در برابر رویکردهای نقد اخلاقی و اجتماعی افرادی هم‌چون لئو تولستوی نویسنده شهیر روس شکل گرفته بود، به دنبال دست‌یابی به علمِ ادبیات یا علمِ هنر برای صدور گزاره‌های علمی در باب زیبایی‌شناسی بود؛ . بنابراین، نقد در چارچوب اصول زیبایی‌شناسیک با ابزار ارزیابیِ قوانین هنری در دستور کار قرار گرفت. سخن‌سنجان روس، به رغم رویکردهای زمینه‌محور اسلاف هم‌وطن خود، تحت تأثیر جریان‌های هنر نوین، همچون فوتوریسم ایتالیا قرار گرفته و راه جدیدی را در پیش گرفتند. ویکتور شکلوفسکی و رومن یاکوبسن، مهم‌ترین نظریه‌پردازان این جریان در روسیه بودند. رسالهٔ «رستاخیز واژه»نوشته شکلوفسکی اولین سند فرمالیسم روسی است (احمدی، ۱۳۷۲، ۳۹). از مهم‌ترین پایه‌های این نظریه، تغییردادن عادت‌ها و به چالش کشیدن ادراک مخاطب به وسیلهٔ مفهوم آشنایی‌زدایی است که برخی نیز از آن با عنوان بیگانه‌سازی یاد می‌کنند. بر خلاف سویهٔ عمدتاً ادبی فرمالیسم روسیه، فرمالیسم در انگلیس بر روی هنرهای تجسمی و به‌طور خاص نقاشی متمرکز است. «راجر فرای پرنفوذترین منتقد شکل‌گرای انگلیسی بر این باور است که هنر با هنرمند آفرینندهٔ آن یا فرهنگی که به آن تعلق دارد ارتباط معناداری ندارد یا ارتباط اندکی دارد» (آدامز، ۱۳۸۸، ۲۹). این رویکرد به دنبال پیداکردن تأثیر زیبایی‌شناختی اجزای اثر در پرتو فرم و شکل و فارغ از عناصر خارجی مربوط به اثر بود. کلایو بل، منتقد دیگر فرمالیسم انگلیس است که با معرفی عنصری به نام فرم معنادار تلاش داشت از طریق اصول هنری تأثیر زیبایی‌شناختی را قاعده‌مند کند و تحت چارچوب درآورد. «ترکیب خطوط و رنگ‌ها به شیوه‌ای مشخص با فرم معین، به‌طوری‌که حس زیبایی‌شناسی را برانگیزاند» (Bell, 1914, p.8) . فرمالیسم به معنای تحلیل اثر به مثابه فرم، از نخستین تلاش‌های سازمان‌یافته برای نقد بر مبنای متن شمرده می‌شود.

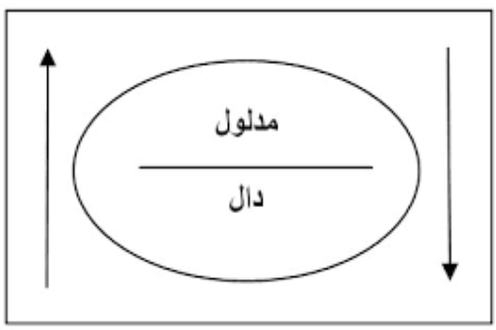
شمایل‌شناسی

رویکرد دیگر در نقد متن‌محور که بر محتوا تمرکز می‌کند، شمایل‌نگاری است. یکی از ویژگی‌های این رویکرد که آن را کاربردی می‌کند، روش‌مندی و انتظام آن است. خوانش شمایل‌نگاشتی از اولین و کاربردی‌ترین رویکردهای نشانه‌شناسانه در تحلیل آثار تصویری و تجسمی است. نقد شمایل‌نگاشتی، به نسبت دیگر روش‌های نقد متن‌محور، رویکردی محتوایی و مضمونی دارد. بیشترین همّ و تلاش نگارنده صرف

بررسی و تفسیر مضامین و محتوای آثار می‌شود که در میان رویکردهای مختلف شاخص است. اروین پانوفسکی، مورخ آلمانی هنر، پیش‌آهنگ این روش بود و برای آن سه سطح تعیین کرد: مرحله اول، سطح پیش‌شمایل‌نگاشتی که در آن، صحنه به‌صورت خام و اولیه توصیف می‌شود. سطح دوم تحلیل شمایل‌نگاشتی، شامل خوانش اثر با درنظرگرفتن رسم و قراردادهای تصویری که در آن موضوع و درون‌مایه اثر توصیف و تحلیل می‌شود و مرحلهٔ آخر تفسیر شمایل‌نگاشتی، شامل تفسیر و بررسی اثر، با توجه به تأملات بنیادین فلسفی و انسانی است. در این مرحله، با نگاهی بنیادین و عمیق، سعی بر دست‌یابی به بن‌مایه‌های فکری اثر است (آدامز، ۱۳۸۸، ۵۱-۵۲).

نشانه‌شناسی

دانش قرن بیستمی نشانه‌شناسی، از یک سو فرزند رویکرد ساختارگرایانه فردینان دو سوسور زبان‌شناس سوییسی به پدیده زبان و از سویی دیگر نتیجه تعمق چارلز سندرز پیرس فیلسوف آمریکایی مکتب پراگماتیسم، به علائم و نشانگان در ارتباطات بشری است. در ادامه، متفکران دیگری از جمله اومبرتو اکو نویسنده ایتالیایی مباحث روزآمدتری در دانش نشانه‌شناسی مطرح کرد که باعث گسترده‌ترشدن و اهمیت بیشتر آن در علوم انسانی شد. نشانه‌شناسی، موضوع دانشی است که یکی از کاربردهای آن به‌وجودآمدن رویکردی در مطالعات و نقد هنر است. سوسور ساختار نشانه را به دو مولفه اصلی دال / مدلول بخش کرد (تصویر۱). دال، همان نمود صوتی یا نگارشی نشانه و مدلول، آن معنایی است که در ذهن نقش می‌بندد. نسبت میان دال و مدلول نیز، دلالت نام دارد. سوسور در اصل بنیان‌گذار ساختارگرایی به معنای قرن بیستمی آن نیز هست. وی اغلب ساختارها را به صورت زوج‌مؤلفه‌ای بیان می‌کرد. سوسور خود مستقیماً دربارهٔ نشانه‌شناسی در هنر مطلبی ندارد؛ اما رهیافت‌های او برای ساختارگرایان و پساساختارگرایان در زمینه‌های گوناگون، از جمله مطالعات هنر و نقد آثار، بسیار راهگشا بود.



تصویر ۱. ساختار نشانه از منظر سوسور (سجودی،۱۳۹۰:۱۳)

پیرس، تقریباً همزمان با سوسور؛ اما به شکل و شیوه‌ای متفاوت از او، مکتب نشانه‌شناسی آمریکا را بنیان نهاد. او بر خلاف دوگانه‌سازی سوسور، نشانه را به سه جزء تقسیم کرد که عبارت‌اند از: نماد، مرجع (موضوع) و تصور ذهنی (تصویر۲). معروف‌ترینِ این سه‌گانه‌ها مربوط به انواع نشانه‌ها است: نوع اول نماد که در آن رابطه نشانه و موضوع، رابطه‌ای دل‌بخواهی و قراردادی است. این رابطه‌ها را باید یادگرفت. در شمایل رابطه نشانه و موضوعش مبتنی بر تشابه است. در نمایه، دسته‌ای از نشانه‌ها که رابطه‌ای فیزیکی یا علّی میان نشانه و موضوع برقرار است (سجودی، ۱۳۹۰، ۲۵).

تصویر ۲. ساختار نشانه از منظر پیرس (سجودی، ۲۳،۱۳۹۰)

نشانه، به عنوان عنصر محوری در شکل‌گیری ساختارهای گوناگون، از جمله زبان، تصویر و بعدتر موسیقی شناخته شد. درواقع، متون گوناگونیف ازجمله ادبیات و تصویر که انسان در رابطه با آن‌ها قرار می‌گیرد، ساختارهایی هستند برساخته از نظام‌های نشانه‌شناختی که بررسی و تحلیل آن‌ها نیازمند شناخت ماهیت و کارکرد نشانه است. نشانه‌شناسی در طول قرن بیستم به عنوان دست‌مایه‌ای برای نویسندگان و ناقدان گوناگون قرار گرفت و همه مکاتب و روش‌های نقدی که در ادامه می‌آیند در تکوین و شکل‌گیری خود، وامدار نشانه‌شناسی بوده‌اند.

ساختارگرایی

ساختارگرایی که با سوسور آغاز شد، در میانه‌های قرن بیستم در فرانسه گسترش یافت. میشل فوکو در فلسفه، لویی اشتروس در انسان‌شناسی، ژاک لکان در روانکاوی و رولان بارت در نقد، مهم‌ترین شخصیت‌های فرانسوی این دوران بودند. اهمیت ساختارگرایی به جهت صورت‌بندی، دیدگاهی متفاوت و روزآمد درباره دانش علوم انسانی و اساساً دانش در معنای کلی آن است. هنر از دیدگاه ساختارگرایانه با زبان تفاوت‌هایی دارد؛ همچنان‌که اسطوره. در واقع، ساختارگرایان اسطوره و هنر را دو ساختار جداشده از زبان می‌دانند که از جهت ذاتِ نشانه‌ایِ خود با آن مشترک‌اند،

اما از این جنبه که زبان دارای ذاتی موضوعی است و محتوای پیام ملموس است، با زبان متفاوت‌اند. هنر در نظر ساختارگرایان، خود، نظامی نشانه‌شناسانه است که دالّ و مدلول یا نماد و مرجع و تصور ذهنی در آن، روابط مستقلی از زبان دارد و به شکلی خودبسنده و قراردادی عمل می‌کند. رولان بارت از مؤثرترین شخصیت‌های نقد ساختارگرا در فرانسه است که با ابزار ساختارگرایی و نشانه‌شناسی مطالعاتی متن‌محور را در باب متون گوناگون شکل داد. این متن‌ها از تحلیل منِ شخصی او در کتاب بارت نوشته بارت آغاز می‌شود و به انواع متن‌هایی درباره گرافیک، نوشتار، عکس، سینما و موسیقی گسترش می‌یابد. او، مدل دوگانه زبان / گفتار سوسور را گسترش داد و نظام‌های پوشاک و تغذیه را به وسیله آن بازتعریف کرد (بارت،۱۳۷۰). او هم‌چنین می‌پندارد که سوسور به دلالت‌های ضمنی یک نشانه توجه نکرده است و صرفاً دلالت صریح آن را منظور می‌کند. درحالی‌که از دید بارت، دلالت ضمنی کارکردهای وسیعی در نشانه‌شناسی متون دارد. وی با تعریف جدید از مفهوم اسطوره می‌گوید: «اسطوره‌ها ایدئولوژی‌های غالب دوران ما هستند و تلفیق، دلالت‌های ضمنی و صریح ایدئولوژی را تولید می‌کند. اسطوره نوعی نظام ارتباطی است. اسطوره نمی‌تواند یک شیء، یک مفهوم یا یک فکر باشد؛ بلکه یک منش دلالت است، یک فرم است» (سجودی، ۸۰،۱۳۹۰). اسطوره از دید او استعاره بسط یافته است (تصویر ۳).

تصویر ۳. ساختار نشانه‌ها از دید بارت (سجودی، ۷۸، ۱۳۹۰)

بارت در مقالهٔ مرگ مؤلف، به صورت رسمی، پایانی بر دوران تفسیر و روش‌شناسی مؤلف‌محور را اعلام کرد. هرچند نقد شکل‌گرا و سپس ساختارگرایی تماماً بر محور اثر شکل گرفته است؛ اما مرگ مؤلف شکلی برجسته به آن داد. در این مقاله، مؤلف‌به نگارنده تقلیل می‌یابد و به‌ناچار قلمرو تسلط صاحب اثر کمتر و کمتر می‌شود. در نتیجهٔ این تبدیل، اثر نیز بیش از پیش به متن تبدیل می‌شود. حالا متن به‌طور کامل از پدیدآورنده خود جدا شده است. او در اتاق روشن دلالت ضمنی را که پیشتر در سایهٔ دلالت صریح نشانه‌ها در معنای متن نقش داشت، به مرکز نشانه‌شناسی خود آورد (Bittner, 1989, p.7).

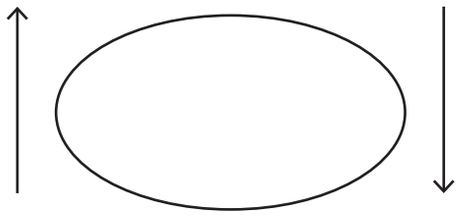
پساساختارگرایی: ساخت‌گشایی

پساساختارگرایی را به علت گسترده‌بودن پهنای آرا و افکار نمی‌توان به‌طور دقیق تعریف کرد. این جریان مجموعه‌ای از آثار منتقدان و نویسندگان حوزه علوم انسانی عمدتاً فرانسوی را شامل می‌شود که در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی، به اعتبار علمی در عرصه‌های دانشگاهی دست‌یافتند (Bensmaia, 2005, p.92-93). پساساختارگرایی را نمی‌توان نظریهٔ واحدی دانست؛ اما یکی از مطرح ترین نظریه‌های این جریان که ساخت‌گشایی یا شالوده‌شکنی نام دارد و نخستین بار مارتین هایدگر فیلسوف آلمانی آن را به کار برده است؛ اما نظریه‌پرداز محوری ساخت‌گشایی، ژاک دریدا است. او نیز در اصل یک نشانه‌شناس است که به بازشناسی کیفیت‌های نمایه‌ای، استعاری و دلالت‌های ضمنی نشانه‌ها می‌پردازد؛ اما همواره انعطاف‌پذیری پویاتری برای دال و مدلول قائل است و متن را «بازی حضور و غیاب و مکان ردّپاهای محو شده» می‌داند. در روش‌شناسی ساخت‌گشایی، ساختارهایی که به عنوان اصول ثابت و مرجع منتقدان ساختارگرا قرار می‌گرفتند، از هم باز می‌شوند و منتقد، سعی می‌کند از طریق روش واسازی به پسِ پشت پرده نظام‌های نشانه‌ای نفوذ کند. دریدا شخصاً با شگرد طرح پرسش‌های پی‌درپی، از متن وارد ساختار آن می‌شود و تلاش می‌کند با این پرسش‌ها همه عناصر نشانه‌شناختی متن را به چالش بکشد، بلکه بتواند ماهیت نظام یافته اثر را از هم واگسسته و شکل‌گیری معنا را در پس آن جست‌وجو کند. «او بر این پایه بحث می‌کند که هیچ مؤلف قطعی نمی‌تواند وجود داشته باشد، منظور مؤلفی است که معنای قطعی را به متن اعطا کند» (آدامز، ۱۳۸۸، ۱۹۶).

بینامتنیت

«هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و متن‌ها پیوسته بر اساس متن‌های گذشته بنا می شوند» (نامورمطلق، ۱۳۹۰، ۲۷). این مهم‌ترین گزاره در نظریه بینامتنیت است. بن و ریشه آن را باید در نظریه «منطق مکالمه» میخاییل باختین فیلسوف، نشانه‌شناس و ادیب روس جست‌وجو کرد؛ اما جولیا کریستوا نشانه‌شناس بلغارستانی، با برداشت از باختین و پشتوانه فکری ساختارگرایانه، بینامتنیت را به عنوان یکی از جدیدترین نظریه‌های نقد متن‌محور مطرح کرده است؛ بنابراین دیدگاه، هیچ متنی را نمی‌توان به تنهایی و بدون اتکا به متون دیگر فهمید، زیرا نمی توان از استفاده‌کردن لغات وعباراتی که دیگران قبلاً استفاده کرده‌اند اجتناب کرد. فهم متن در گروی فهم رابطه آن با پیرامتن‌ها بیش‌متن‌های آن است. بنابر نظریه، هر گونه انتقال لفظ یا معنا از متن پنهان، یعنی مجموعه متون مرتبط خارج از یک متن، به متن حاضر یعنی متن مرکزی مورد بررسی، روابط بینامتنی نام دارد. بینامتنیت، زمینه‌ای برای ارتباط و وصل ساختارگرایی و پساساختارگرایی محسوب می‌شود. بازآفرینی متن پنهان یا حضور آن در متن حاضر، به سه صورت انجام می‌گیرد که از آن، با عنوان قواعد سه‌گانهٔ بینامتنی

یاد می شود. قاعده نخست نفی جزئی نام دارد. در این حالت، متن حاضر بخشی از متن پنهان را نفی و رد می‌کند. قاعده بعدی، نفی متقارن است، در این حالت متن حاضر و پنهان، با دو زاویه متفاوت به یک رویداد یا موضوع می‌نگرند. قاعده سوم، نفی کلی است که در آن علاوه بر انکار متن پنهان، معنای متن پنهان نیز واژگون می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۹۰، ۱۵۹-۱۶۰).



تصویر ۴. نمودار روابط بینامتنی در قالبی شبیه به برداشت سوسور از نشانه (نک. بالا)

تحلیل و بررسی نظریه‌های نقد متن‌محور

خصلت و ویژگی مهم روش نقدی هم‌چون فرمالیسم تأکید بر تحلیل صورت و فرم است. در مقابل روش نقد شمایل‌نگاشتی بر تحلیل و تفسیر محتوای متن متمرکز است. با توجه به ویژگی و تمرکز رویکردها، به‌نظر می‌رسد رویکردهای نقد «متن‌محور» را می‌توان به صورت پیوستاری که به‌تدریج از تأکید بر شکل یعنی ریخت‌مداری تا تمرکز بر محتوا، یعنی محتوامداری در نقدِ متن می‌رسد، دسته‌بندی کرد. البته انواع رویکردهای مذکور نقد، در ادامه و تکمیل یکدیگر بوده و معمولاً در اصول بنیادی با هم متضاد نیستند. در موارد متعدد نیز هم‌پوشانی‌هایی میان رویکردها وجود دارد.

تصویر ۵. پیوستار نقد متن مدار

با توجه به توضیحات شیوه‌های گوناگون نقد و ویژگی‌های یاد شده آن‌ها، می‌توان ویژگی‌ها و اختصاصات کلیهٔ رویکردهای نقد متن‌محور را چنین جمع‌بندی کرد:

۱. شکل‌گیری و قوام روش‌های نقد، تابعی از وضعیت کلی متون در هر دوره است. به نظر می‌رسد روش‌های تازه خوانش به منظور دستیابی به ریزه‌کاری‌ها و نقاط تاریک متن‌ها بکارگرفته می‌شود. در حقیقت نوع و نظام نشانه‌های بکارگرفته شده و چگونگی بهره‌گیری از آن‌ها در متون باعث به‌وجودآمدن الگوهای خوانشی جدید می‌شود که نیاز به وجود آن در زمان پیشتر، احتمالاً چندان مبرم نبوده

است؛ به عبارت دیگر، این متن است که روش نقد خود را طلبیده و منتقد را برای به‌کارگیری یک روشِ به‌خصوص متقاعد می‌کند. برای مثال، روش بارت در خوانش متون بسیار کاربردی و روزآمد است و موضوع تحلیل‌های او در اغلب مواقع عکس، تصویر، فیلم‌ها و مجلات روزانه و به‌طور کلی آثاری است که در زمان نگارش نقد به تازگی منتشر شده‌اند.

۲. رویکردهای نقد متن‌محور که عمدتاً در قرن بیستم سازماندهی شدند؛ هر چند به دنبال رسیدن به ذات و ماهیت اصلی متن هستند؛ اما عمدتاً بررسی و کشف امکانات و جوهرهای ممکن بالقوه در اثر است. به‌نظر می‌رسد اینجا دیگر بحث از درستی یا نادرستی یک گزاره درباره اثر نیست. بلکه بحث بر سر این موضوع است که چه دلالت‌ها و چه مفاهیمی ممکن است در لایه‌های زیرین متنی وجود داشته باشد که تا به حال دیده نشده بوده است؛ چرا که شناخت، اساساً امری مطلق نیست. به بیان دیگر، از آن‌جا که منتقد نمی‌تواند ادعا کند متنی را به معنای مطلق آن و کاملاً آن شناخته‌است، هر تحلیل‌گر تلاش می‌کند ظرفیت‌های جدیدی از متن را استخراج کرده و به نمایش بگذارد.

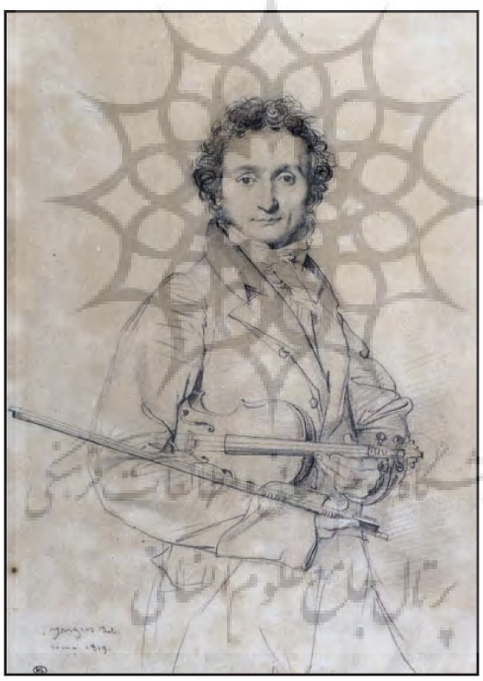
۳. باید درنظر داشت، کلیه روش‌های نقد متن‌محور که زاییده و سامان‌یافته در دوران معاصر هستند، پاسخی به نیاز متون معاصر خود هستند. در حقیقت، نباید انتظار داشت که همه متون تاریخ هنر، از آغاز تاکنون، با این روش به درستی مطالعه شده و اصطلاحاً حق مطلب ادا شود. اغلب آثار هنری خلق شده در دل تاریخ، بخشی از زمینه‌ای هستند که مؤلف نیز درون آن جای می‌گیرد؛ بنابراین، اگر بررسی زمینه و مؤلف، خود به عنوان متن‌های مجاور، در نقد جای بگیرد؛ می‌تواند جامع‌نگری تحلیل را ارتقا دهد.

بر اساس نظریه‌های نقد متن‌محوری که در این بخش بررسی شد، الگویی از خوانشِ متن‌محور با تأکید بر رویکرد نشانه‌شناسانه، به‌طوری‌که بتواند پوشش حداکثری بر روش‌های مذکور داشته‌باشد، این‌چنین (تصویر ۶) مفروض است:

تصویر ۶. الگوی پیشنهادی نقد متن‌محور با تاکید بر نشانه‌شناسی

با در نظرگرفتن مجموعه نظریات و روش‌های شرح داده‌شده در بخش نخست، به نظر می‌رسد جامع‌ترین شکل نقد متن‌محور با تأکید بر نشانه‌شناسی، نقدی است که متن را شمایل‌شناسی کرده و سپس نشانه‌های آن و نسبت آن با اصول زیبایی‌شناختی را بررسی کند. پس از آن متون اقماری از قبیل بیش‌متن‌ها و پیرامتن‌های موجود را بررسی کند و به زمینه‌ها و مؤلف به مثابه نوعی از متون اقماری نیم‌نگاهی داشته باشد. در این صورت رویکردهای گوناگون متن‌محور در کنار هم قرار می‌گیرند و امکان نقد متن‌محور جامع فراهم خواهدشد. در گام بعدی تحقیق حاضر، با استفاده از الگوی معرفی‌شده، دو اثر نقاشی و یک عکس که هر سه موضوعاتی مرتبط دارند و پرتره‌هایی از سه نوازنده هستند، تحلیل و بررسی شده‌اند.

پاگانینی، اثر ژان آگوست دومنیک انگر



تصویر ۷. پاگانینی، ژان آگوست دومینیک انگر، ۱۸۱۹، طراحی با مداد (۲۱/۸* ۲۹/۸ سانتی‌متر)، منبع: سایت موزه متروپولیتن

در نخستین نگاه تصویر تک‌رنگِ ایستاده از مردی جوان با آرایش و لباس قرن نوزدهمی دیده می‌شود که ویولن در دست دارد. او ساز را به گونه‌ای در دست گرفته که گویی آماده است در یک آن، ویولن را با همان دستی که دسته ساز را گرفته، از زیر بغل بیرون بکشد، چرخشی به آرشهٔ مابین انگشتان دست دیگرش بدهد و به نوازندگی بایستد. به علاوه، می‌دانیم که ویولن را به صورت ایستاده

می‌نوازند. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که در صورت اراده، این نوازنده با لحظه آغاز نواختن، چیزی کمتر از یک ثانیه فاصله دارد. چون نیک بنگریم، به نظر می‌رسد لباس مرد، به‌طرز مشخصی بر تن او گشاد است. این نکته در مورد آستین دستی که آرشه را گرفته‌است بیشتر معلوم می‌شود. آزادبودنِ آستین باعث می‌شود نوازنده نتواند به‌راحتی بنوازد؛ پس احتمالاً او چنین لباسی را برای شکل و شمایل زیبا در برابر نقاش انتخاب کرده‌است؛ اما چرا اساساً لباس گشاد است؟ آیا مشکلی در لباس است؟ یا در بدن و اندامِ موسیقی‌دان؟ با دانستن این موضوع که تصویر مربوط به نیکولو پاگانینی ویولن‌نواز ایتالیایی و اسطوره‌ایِ تاریخ موسیقی کلاسیک اروپا است؛ خوانش تصویر می‌تواند معنای دقیق‌تری بیابد. با نگاهی دوباره به نظر می‌رسد اثر، به‌دنبال نمایش چیره‌دستی و سلطه سوژه بر ویولنی است که در دست دارد. انگر که خود دستی در نوازندگی ویولن دارد و با موسیقی‌دان از نزدیک آشناست، از خبرگی بی‌نظیر و تکرارنشدنی پاگانینی به‌خوبی آگاه است. اگر طراحی دیگرِ او از یک ویولنیست فرانسوی را (که از قضا به هیچ‌وجه شهرت پاگانینی را نیافته است) با این نمونه مقایسه کنیم (تصویر ۸)، متوجه می‌شویم که نوع نمایش‌دادن پاگانینی و جایگیری او نسبت به ویولن، با اثر مشابه آن تفاوتی مشهود دارد.

تصویر ۸. پیر بایو، اثر انگر، ۱۸۲۹، منبع: سایت ویکی‌آرت

طراحی انگر از پیر بایو (تصویر ۸)، نمونه مهمی از متون اقماری و مناسب برای مقایسه در تحلیل متن‌محور است؛ چرا که مؤلف در هر دو اثر ثابت است، موضوع هر دو نیز تک‌نگارۀ یک نوازنده است؛ بنابراین، دو متغیر ثابت مانده است؛ اما افرادِ

درون تصویر و سال خلق اثر متفاوت است. پیکر باوقار نشسته بایو که پایه نُت‌ی در کنار دارد، بیشتر سیمای یک معلّم موسیقی را می‌نمایاند تا یک نابغه نوازندگی؛ در حالی‌که نگاه سرد پاگانینی که اتفاقاً از نوعی غرور زیرکانه نیز خبر می‌دهد و هم‌چنین حالت ایستاده و آماده‌اش برای نواختن، تماماً اعاده‌کنندهٔ یک مجریِ توان‌مند است. پاگانینی در این‌جا آگاهانه در برابر نقاش ایستاده تا نمایشی درخور از این استاد مسلم موسیقی ثبت شود؛ اما این تصویرِ واقع‌نما، نتوانسته گشادی لباس بر تن هنرمند را پنهان کند. چنان‌که معروف است بدن پاگانینی نحیف و شکننده بوده و حتی به زعم برخی محققان، به‌دلیل نارسایی ژنتیکی، مفاصلی نرم و ضعیف داشته‌است (Schoenfeld, Myron, 1978, p.40-42).

همین موضوع حداقل در قسمت آستین لباس مشهود است. شاید این شک به وجود بیاید که لباس‌ها در آن دوران بر تن‌ها گشاده بوده‌اند، اما باز هم در قیاس با نمونه‌های مشابه، مثلاً همین طراحی از بایو، متوجه می‌شویم که لباس آن دوره نیز لزوماً این‌قدر گشاد نیست. هنرمند در این اثر، ۳۷ سال دارد و در میانه‌های نیمه اول دوران اوج کاری است. به نظر می‌رسد این طراحی در زمان یکی از کنسرت‌های پاگانینی در فرانسه است؛ چرا که او سال‌ها برای برگزاری کنسرت گرداگرد اروپا می‌چرخید. هرچند او هنرمندی ماجراجو است و به دلیل روابط آزاد با زنان و هم‌چنین عادت به قمار، سبک زندگی دینی یا حتی اخلاقیِ مطابق با عرف ندارد؛ اما در صحنه حاضر، گویا هنوز از عوارض و رنج‌های این سبک زندگی نشانه‌ای پدیدار نشده‌است و اوضاع امن و امان است. این موضوع در متن حاضر به روشنی قابل مشاهده است. هر چند در چهره هنرمند شادی خاص و عمیقی دیده نمی‌شود (مانند بسیاری از موسیقی‌دانان رمانتیک)؛ اما نشانی از درد هم پدیدار نیست.

آنچه که در طراحی پاگانینی بیش از هرچیز قابل مشاهده است، عنصر شفافیت در دو ساحتِ درونی و بیرونی اثر است. شفافیت بیرونی آن، عبارت است از حالت باثبات در جای‌گیریِ هنرمند. نوازنده در حالتی باثبات و مستحکم ایستاده و در چهره او خدشه و یا نکته غامضی دیده نمی‌شود. زاویه صورت او کاملاً مستقیم و چهره‌اش کاملاً مشخص است. به نظر می‌رسد مهم‌ترین رسالت صحنه، نمایش چهره پاگانینی است. به علاوه، نور تختی بر صحنه حکم‌فرماست که اجازه می‌دهد نوازنده را به‌طور کامل مشاهده کنیم؛ اما شفافیت اثر در معنای درونی آن، عبارت است از خطوط واضح با مبدا و مقصد مشخص؛ این خطوطِ هدفمند، تعیّن‌بخشیِ دقیق از موجودیت ظاهری هنرمند را ممکن کرده است. وضوح و تمایز خطوط منجر به وضوح بالای تصویر شده و باعث شده چهره موسیقی‌دان با دقت بالایی ترسیم و ثبت شود.

پاگانینی، اثر اوژن دلاکروا

تصویر ۹. پاگانینی، اوژن دلاکروا، سال اثر ۱۸۳۱ یا ۱۸۳۲، رنگ و روغن روی چوب، ۴۵*۳۰ / ۳۰ سانتی‌متر، منبع: سایت مجموعه فیلیپس

مردی میانسال در حال نواختن ویلن، ایستاده با بدنی مایل و حالتی شُل. رنگ چهره‌اش به‌وضوح زردتر از میزان معمول چهره انسانی است و لباس سیاه و زمینه تیره، این زردرویی را تأکید می‌کند. به نظر می‌رسد نوازنده اصلاً دل با کسی جز ساز خویش ندارد؛ زیرا چشمانش را کاملاً بسته و توجه او صرفاً به ساز و طبیعتاً صدای موسیقی خویش معطوف است. با چهره‌ای مغموم که رنج در آن پدیدار است. حالت لب‌ها و چشم گودافتاده نیز مزید بر علت شده‌است. به نظر می‌رسد او دارای بیماریِ خاصی است؛ زیرا مجموعه حالات و وضعیت وی بر این موضوع دلالت دارد. حالت ایستادن نوازنده، با این‌که بر محور یک پا و با رعایت اصل تقابل همراه است (شیوه استاندارد نوازندگی ویلن)؛ اما بی‌ثبات و متزلزل است. به‌جز ریختِ ایستادن، اعوجاج خطوط لباس، خصوصاً در ناحیه شلوار، این تزلزل را تشدید کرده است.

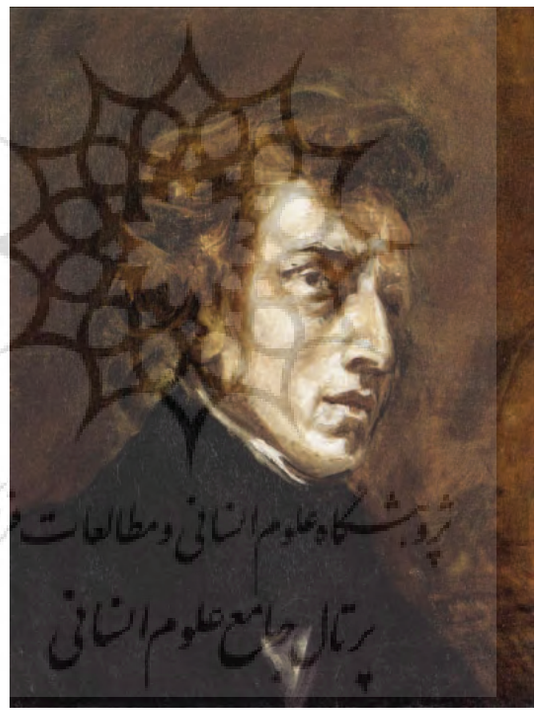
در تصویر، این‌بار پاگانینی را از نگاه اوژن دلاکروا می‌بینیم. ویلن‌نوازی که به‌جز مشکلات احتمالی مَفصلی، در این سن‌وسال، با وجود برنامه‌های فشردهٔ کنسرت در سرتاسر اروپا، با مرض سفلیس نیز دست به گریبان است که درمان آن، ترکیبی از جیوه و تریاک، خود عوارض روحی و جسمی گوناگون دارد. هنرمند، زردروی از فقر و بی‌نوایی نیست. او بیمار و رنجور است و با عوارض روحی و روانی جانبی آن نیز درگیر شده است. پاگانینی، به سبب شهرت بسیارش در دوران حیات خود، موضوع نقاشی هنرمندان بسیاری بوده است.

نقاشانِ شهرهای گوناگونی که مقصد او برای اجرای کنسرت بودند، از او تک‌نگاره‌های مختلف کشیده‌اند. برخی از این منابع، هرچند به لحاظ کیفی و اجرایی چندان استادانه نیستند، اما می‌توانند به عنوان متون مرتبط حامل اطلاعات مفید باشند. قابل توجه‌ترین نمونه، مجسمه‌ای است از ژان پیردانتَن، مجسمه‌ساز فرانسوی مبدع کاریکاتور/ پیکره‌سازی که از قضا در سال ۱۸۳۲ ساخته شده است (Baridon, 2006, p. 127-143). این اثر پاگانینی را با بیانی کاریکاتوری نمایش می‌دهد و پیکر هنرمند را با اغراق شدید، دارای ضعف مفاصل نشان داده است. این نمونه، گرچه به‌طور مشخص بیانی اغراق‌آمیز دارد و مشخصاً تناسبات آن واقعی نیست؛ اما از شکل اغراق‌ها می‌توان به وجود کمبودهای جسمی پاگانینی پی برد. در غیر این صورت، دلیلی نداشت که دانتن روی این ویژگی خاص تأکید و غلو نماید؛ بنابراین، با درنظرگرفتن زبان کنایی و اصل اغراق در کاریکاتور، می‌بایست حالت خاص ایستادن پاگانینی را (که احتمالاً ناشی از مشکل جسمی اوست) به عنوان نشانه او، یا حداقل یکی از بارزترین ویژگی‌های ظاهری‌اش دانست؛ نشانه‌ای که به عنوان قراردادی برای نمایش پاگانینی قرار گرفته است.

تصویر ۱۰. پاگانینی اثر دانتن، ۱۸۳۲ م، موزه کارناوالت، پاریس.
منبع: سایت مجموعهٔ موزه‌های پاریس.

تصور موجود از روحیه موسیقی‌دانِ تراز دوران رومانتیک، هنرمند را به مثابه قهرمانی معرفی می‌کند که از زمانه خود پیش‌تر بوده و به خاطر حساسیت بسیار زیاد، با افسردگی و انواع حرمان‌های روحی روبه‌رو است. در واقع، رنگ‌پریدگی چهره،

افسردگی، رنجوری و بعضاً دیوانگی، علائم آشکار قهرمانی‌اند (فاطمی،۱۳۹۰، ۵۲). بر این اساس، روی‌زردی و حالت زارِ پاگانینی را می‌توان نمایشی از قهرمان مثالی این دوران بازخوانی کرد. زمانی که فردریک شوپن، پیانونواز و آهنگ‌ساز لهستانی مشهور رمانتیک، موضوع اثری دیگر از دلاکروا قرار می‌گیرد، می‌توان همین رویکرد را در بازنمایی هنرمند مشاهده کرد. در دوران رمانتیک، هنرمند به لحاظ نشانه‌شناختی یک قهرمان تصویر می‌شود و نشانگانِ او، چهره زرد و دردمند و پیشانی پُرچینِ اوست. در این‌جا می‌توان برای تعریف هنرمند/قهرمان رومانتیک، مفهوم بارتی اسطوره را به‌کارگرفت. در حقیقت، مجموعه‌ای از دلالت‌های صریح و ضمنی قرار گرفته‌اند تا مفهوم قهرمان شکل بگیرد. مجموعه دلالت‌های چهره و حالت هنرمند رومانتیک، نشانه قهرمانی او را می‌سازد. در شکل کلان، می‌توان پیام متن را در این گزاره خلاصه کرد: «مشاهده کنید، قهرمان دوران ما پاگانینی است.»



تصویر ۱۱. فردریک شوپن، اثر دلاکروا، ۱۸۳۸، موزه لوور، پاریس،
منبع: سایت ویکی‌آرت

تحلیل تطبیقی دو نگاره از پاگانینی

از آنجا که انگر و دلاکروا نمادهایی برای توصیف رویارویِ دو مکتب رقیب نئوکلاسیسیزم و رومانتی‌سیزم در فرانسه هستند، در برخی منابع تاریخ هنر، این دو اثر؛ یعنی پاگانینیِ دلاکروا و انگر، به دلیل موضوع مشابه با هم مقایسه شده است. عمدهٔ توصیف و نقدها، با توجه به سبک و شیوه متفاوت این دو

هنرمند صورت گرفته است و دوگونگی نمایش پاگانینی در این دو اثر، به عنوان شاهدی برای تفاوت و دوری نگاه انگر و دلاکروا در به‌تصویرکشیدن موضوعات تلقی می‌شود. در کتاب هنر در گذر زمان، دو متن چنین مقایسه شده است:

> «پاگانینی [انگر] به نظرمی‌رسد که می‌خواهد تعظیم اول را پیش از آغاز برنامه در حضور تماشاگران انجام دهد. از همه مهم‌تر این‌که موضوع تابلوی رسمی است؛ یعنی چهره به چهره مردم و جهان ایستاده است؛ ولی این رسمیت از نوع ظریف است، نه از نوع خشک. پاگانینیِ دلاکروا به جای آن‌که تصویری از شکل ظاهر هنرمند باشد، تصویری از حالت اجرای اوست. پاگانینی که حضور تماشاگران را از یاد برده و دیگر رویاروی ایشان قرار ندارد، خود را تماماً به دست توفان الهامی سپرده که اندام نی‌مانند او را در هم می‌پیچد و هماهنگ با تارهای مرتعش ویلن‌اش به صدا درمی‌آورد...انگر جلوه بیرونی موضوع تابلو و دلاکروا ماده داخلی آن را نمایش می‌دهد. در تابلوی دلاکروا، موسیقی‌دان همراه با موسیقی‌اش دگرگون می‌شود، همچنان که خود دلاکروا دگرگون شده‌است. انگر می‌کوشد شکلی را که در برابر دیدگان ما ظاهر می‌شود تکمیل کند؛ دلاکروا می‌کوشد حقیقت را آن‌چنان که در دسترس قدرت تخیل ما قرار می‌گیرد مجسم کند» (گاردنر، ۱۳۸۱، ۵۸۳).

همان‌گونه که می‌بینیم، رویارویی تاریخی نئوکلاسی‌سیزم و رمانتی‌سیزم، محملی را برای قیاس این دو اثر به عنوان نماد دو نوع نگاه فراهم کرده است؛ اما با توجه به اطلاعات موجود در این دو اثر، به نظر می‌رسد ایدهٔ تضاد و تقابل این دو متن، با شدتی که تصور می‌شود، چندان با واقعیت منطبق نیست. این دو متن، بنابر استعداد و شرایط ذاتی خود در طول تاریخ هنر، به‌طور نمادین در برابر هم قرار گرفته‌اند. در واقع، تصویرکردنِ موضوع مشابه (پاگانینی) از دو هنرمند تقریباً معاصر و رقیب، باعث این برداشت‌های متضادگونه شده‌است. دو اثر در واقع چندان هم متضاد نیستند، یا اگر تضادی وجود دارد، به دلیل ویژگی‌های طبیعی اثر است. نخستین تفاوت بارز این دو پاگانینی این است که اولی پاگانینی ۳۷ ساله و دومی پاگانینی ۵۰ ساله است. پاگانینی اول جوان است و دومی میان سال. واضح است که سیزده سال اختلاف تصویرگری یک شخص، مستلزم تفاوت‌هایی در چهره و پدیدارشدن نشانه‌های سالمندی است. خصوصاً وقتی می‌دانیم هنرمند ۸ سال پس از تصویر دوم زندگی را بدرود گفته‌است. نکته دوم، بیماری جسمی پاگانینی یعنی سفلیس است که در سال ۱۸۲۲، اولین نشانه‌های آن بروز کرده و تصویر اول سه سال پیش از آغاز بیماری و تصویر دوم تقریباً ۱۰ سال پس از آن است. حال آن‌که می‌دانیم داروی مصرفی پاگانینی تریاک و جیوه بوده که خود بر روی سلامت و سرزندگی شخص اثری شدیداً منفی دارد. در کنار

بیماری، افسردگی و مشکلات دماغی نوازنده نیز در تصویر دوم مشهود است که آن نیز تابعی از رویدادهای زندگی پاگانینی در این زمان است. باید توجه داشت که حدود دو سال پس از این تاریخ، پاگانینی برنامه کنسرت‌هایش را به دلیل ضعف جسمی و مشکلات روحی به پایان رساند.

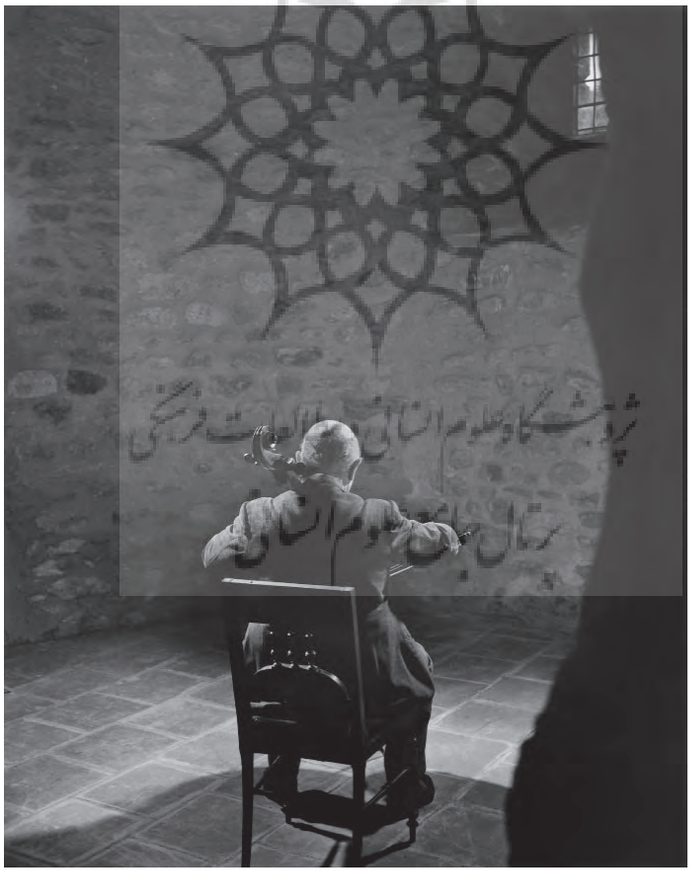
به نظر می‌رسد میان کادربندی اثر و اندام نحیف و نارسایی احتمالی مفاصل پاگانینی نیز رابطه‌ای وجود دارد. انگر، احتمالاً برای نمایش حالتی آرمانی‌تر از پاگانینی، پای احتمالاً بیش از حد لاغرِ او را از نمای انتخابی خود کنار می‌گذارد. این، در حالی است که دلاکروا چنین موضوعی را در اثر خود لحاظ نمی‌کند و پاگانینی را با همه واقعیت‌های او تصویر می‌کند. این موضوع با برداشت گاردنر از اثر دلاکروا مطابق نیست؛ چرا که این نوع نمایش، خود نوعی از واقع‌گرایی است که در اثر دلاکروا مشهود است. این، درحالی است که قرائت موجود، پاگانینی انگر را واقع‌گرا و رسمی می‌داند، حال آن‌که او پای پاگانینی را با زیرکی حذف کرده تا لاغری و ضعف مفرط او را بپوشاند. دید گزینشی او برای رسیدن به نمای آرمانی، با اصول واقع‌گرایی متزاحم است.

وجود تقابل و تفاوت در نحوه تصویرگری دو پاگانینی را نمی‌توان کتمان کرد، نوع استفاده خط، فرم و بیان بصری متفاوت دو متن کاملاً مشهود است؛ اما با توجه به مصائب و مشکلاتی که پاگانینی در زمان تصویرگری تابلوی دوم با آن دست‌وپنجه نرم می‌کرده است، حالت او چندان هم غافلگیرکننده نیست. واقعیت این است که شرایط جسمی و سلامت عمومی پاگانینی در اثر دوم، به طرز واضحی نسبت به تصویر سیزده سال پیش کاهش یافته است. این‌جا شاید بی‌راه نباشد اگر بپرسیم انگر که تا سال ۱۸۶۷ زنده بود، چرا تصویر دیگری در دوران کاهلی پاگانینی نکشیده است؟ این پرسش، شاید در نگاه اول ذهن را از صرفِ متن اثر منحرف کند؛ اما حتی به فرض این‌که انگر تمایلی ندارد پاگانینیِ ناتوان را تصویر کند، خود مؤید تفاوت ارزش‌های زیبایی‌شناختی دو سبک مذکور است. در حقیقت، بیشتر از آن‌که نحوهٔ تصویرگری محل بحث باشد، موضوع تصویرگری محل انتخاب و گزینش است. شاید این پاگانینیِ در شرف ازپاافتادگی، تبدیل به همان هنرمند/قهرمان مطلوب دلاکروا است و نه پاگانینی جوان و سرزنده. هرچند به نظر می‌رسد خوانش‌گر قرن بیستمی که تمایل دارد رویکرد نشانه‌شناختی را تأکید کند، ترجیح می‌دهد تفاوت این دو سوژه را در تفاوت دید نقاشان متمرکز کند و نه حالت طبیعی سوژه که در پرترهٔ دوم به طرز واضحی بیمار و شکننده است.

به غیر از حالت چهره، حالت ایستادن او نیز با چنین فرضیه‌ای روبه‌رو است. تحلیل کتاب هنر در گذر زمان (گاردنر، ۱۳۸۱) که بخشی از آن در بالا آورده شد، تصویر دلاکروا از حالت ایستادن نوازنده را، نشانه‌ای از اصرار هنرمند رمانتیک بر نمایش موسیقی پاگانینی، به جای تصویر خود او می‌داند. در دید ایشان،

اعوجاج او در ایستادن، نشانه‌ای نمایه‌ای (به معنای پیرسیِ آن) از حالت صدای ویلن او در قطعه‌ای عاشقانه است. در حقیقت، نظام نشانه‌شناختی رمانتیک، خطوط منحنی بدن هنرمند را نشانه‌ای از موسیقی او می‌داند؛ اما اگر به فرضیه مشکل جسمی او رجوع کنیم پاسخ چه خواهد بود؟ با این فرض، اتفاقاً دلاکروا شیوه ایستادن پاگانینی را درست نمایش داده است و منطبق با واقعیت است. با مقایسه متن مرکزی با یک متن اقماری مهم، یعنی مجسمه دانتن که در بالا معرفی شد، فرضیه کج و معوج ایستادنِ نوازنده محکم‌تر می‌شود. البته شکی نیست که دلاکروا با خطوط منحنی کناره شلوار، نگاه رمانتیک خود را در اثر تثبیت می‌کند. به‌طورکلی، به نظر می‌رسد باید اهمیت وضعیت و شرایط روحی و جسمی خود سوژه را، عنصری مهم در چگونگی بازنمایی او با قلم دو نقاش به حساب آورد. این نکته مهم کمتر مورد توجه ناظران و منتقدان بوده‌است.

پابلو کازالس اثر یوسف کارش



تصویر ۱۲. پابلو کازالس، اثر یوسف کارش، سال اثر ۱۹۵۴ ابعاد: سانتی‌متر ۴/۶۰*۲/۴۹. منبع: سایت شخصی یوسف کارش.

نوازنـده ویلن‌سـل، در اتاقی کـه بـه نظـر می‌رسـد یـک مـکان باسـتانی اسـت، پشـت بـه بیننـده نشسـته و رو بـه دیـوار سـنگ‌چین قدیمـی می‌نـوازد. نـوری کـه دقیقاً مشـخص نیسـت منبـع آن کجاسـت، نوازنـده را دربرگرفته‌اسـت.

بـه نظـر می‌رسـد بیننـده (عـکاس) بـه شـکلی دزدانـه مشـغول ثبـت تصویـر شـده اسـت. خـط عمـودی دیـوار در پلان جلـوی تصویـر، می‌توانـد تأییـدی بـر ایـن برداشـت باشـد. مهم‌تریـن نشـانه در ایـن تصویـر، نحـوه قرارگرفتـن نوازنـده، یعنـی پشـت بـه دوربیـن بـودن آن اسـت. آن چیـزی کـه نـزد فرمالیسـت‌های روسـیه بـه عنـوان اصـل آشـنایی‌زدایی و یـا بیگانه‌سـازی خوانـده می‌شـود، در اینجـا بـه صورتـی واضـح نمایـان اسـت.

پابلـو کازالـس، نوازنـده مشـهور ویلن‌سـل قـرن بیسـتم و هم‌چنیـن رهبـر ارکسـترِ کاتالان و زاده اسـپانیا اسـت. کازالـس هنرمنـدی فعـال در عرصه‌هـای سیاسـی اسـت و جوایـزی کـه از طـرف رؤسـای جمهـور آمریـکا بـه او داده شـده اسـت، نشـان از فعالیت‌هـای او در ایـن زمینـه دارد.

او کـه طرفـدار جمهوری‌خواهـان بـود، بـا پایان‌یافتـن دوره دوم جمهـوری در اسـپانیا در سـال ۱۹۳۸ و بازگشـت سـلطنت، مجبـور بـه تـرک اسـپانیا شـده و در ایالـت پـراد فرانسـه، در نزدیکـی مـرز اسـپانیا کـه دارای مناطقـی بـا فرهنـگ و زبـان کاتـالان اسـت سـاکن شـد.

کازالـس در سـال ۱۹۵۴، بـرای ضبـط تصویـری سـوئیت شـماره یـک اثـر یوهـان سباسـتین بـاخ کـه بـرای ویلن‌سـل سـولو (تکنـوازی) نوشـته شـده‌اند، بـه صومعـه سـنت میشـل دو کوکسـا در پـراد، جنـوب فرانسـه، نزدیکـی مـرز بـا اسـپانیا می‌رود. اجـرای ایـن آثـار در آن صومعـه از چنـد جنبـه می‌توانـد مهـم باشـد. نخسـت آن‌کـه بـاخ موسـیقی‌دان بـزرگ دوران بـاروک، موسـیقی‌دانی بـا بینشـی عمیقـاً مذهبـی بـود کـه آثـار بسـیاری را در گونه‌هـای مذهبـی و نمازخانـه‌ای سـاخته اسـت.

غیـر از تأثیـرات فنـی او در تاریـخ موسـیقی تُنـال کـه بـه قـوام دانـش آهنگ‌سـازی، خصوصـاً در زمینـه فنـون چندصدایـی انجامیـد، ویژگـی مهمـی کـه معمـولاً بـرای توصیـف آثـار او بیـان می‌شـود، روحانیـت اسـت. موسـیقی بـاخ در میـان شـنوندگان و طرفدارانـش، دارای خصلتـی روحانـی و عرفانـی اسـت؛ بنابرایـن، اجـرای موسـیقی روحانـی بـاخ در محیـط یـک صومعـه، آن هـم بـا سـابقه تاریخـی، می‌توانـد قابـل توجـه باشـد.

دوم آن‌کـه معمـاری صومعـه مربـوط بـه فرهنـگ کاتـالان بـوده و اجـرا در آن، اشـاره‌ای ضمنـی بـه اصلیـت و قومیـت کازالـس دارد. هنرمنـدی کـه در زمـان ضبـط ایـن فیلـم، تبعیـدی خودخواسـته از کشـور خـود را تجربـه می‌کنـد؛ امـا ترجیـح داده در یـک روسـتای کاتالان‌نشـین فرانسـه رخـت اقامـت بگسـترد؛ بنابرایـن، او را در ایـن زمـان، بایـد هنرمنـدی طردشـده از دیـار خویـش دانسـت.

تصویر ۱۳. نماهایی از فیلم اجرای کازالس در صومعه کوکسا، پرادس، جنوب فرانسه.
منبع: سایت یوتوب.

اما متمایزکننده‌ترین نکته در ترکیب‌بندی این اثر، در قیاس با همه چهره‌نگاری‌ها و پرتره‌سازی‌های هنرهای تجسمی، پشت به بیننده بودن شخصیت اصلی تصویر است. به نظر می‌رسد همین نوع جای‌گیری، یکی از مهم‌ترین دلایل معروفیت این قطعه عکس شده است. کارش، کسی که دلیل معروفیتش، عکاسی پرتره از شخصیت‌های معروف هنری، سیاسی و اجتماعی است، حالا سوژه خود را پشت به دوربین ثبت کرده است. متن حاضر، نمونه کاملی است از بیگانه‌سازی، آن‌چه که بر اساس نظر فرمالیست‌های روس، مهم‌ترین اصل در یک اثر هنری است. به علاوه، نوازنده روی به سوی دیوار دارد. دیواری سنگی که بهتر است جِرز خوانده شود و مشخصاً دارای قدمتی چندصدساله است؛ و نهایتاً پنجره‌ای در بالای تصویر که راهی

بدان نیست. آیا متن به دنبال ارسال پیام خاصی است؟ یا صرفاً این زاویه برای خلق زیبایی انتخاب شده است؟ اگر سوژه پشت به مخاطب را یک نشانه در نظر بگیریم، پیش از این در شاهکاری از کاسپار داوید فردریش، نقاش آلمانی به نام متحیر برفراز دریای مه، کار شده (تصویر ۱۴)؛ اما در اثر فردریش، فیگورِ پشت به مخاطب برفراز دریایی از مه و رو به فضایی کاملاً باز و فراخ ایستاده است که با متن حاضر تفاوت بارز دارد. از سوی دیگر وضعیت نوری و روشنایی اثر به‌طور کلی با فضای تاریک پرتره کازالس متفاوت است؛ بنابراین نمی‌توان این دو نشانه را هم‌تبار و اثر فردریش را بیش‌متنی برای این نشانه در نظر گرفت.

تصویر ۱۴. متحیر برفراز دریای مه، کاسپار داوید فردریش، ۱۸۱۸، موزه کونستهال، هامبورگ، منبع: سایت آرتسی.

غیر از اثر فردریش، نشانه معروف دیگر پشت به مخاطب، شخصیت حنظله است (تصویر ۱۵)؛ شمایل پرتکرار کاریکاتورهای ناجی العلی کاریکاتوریست فلسطینی. با رویکرد نشانه‌شناختی پیرس، این شخصیت را باید نماد مردم آواره فلسطین دانست که بنابر استفاده مداوم، تبدیل به نشانه‌ای قراردادی میان بیننده و هنرمند شده‌است؛ بنابراین، مهم‌ترین ویژگی‌های نشانه حنظله، نخست پشت به مخاطب بودن و دیگر آواره و تبعیدی بودن او از وطن خویش است. از قضا، دو ویژگی مهم کازالس در عکس مزبور نیز همین است. در یک جمله، متن حاضر، هنرمندی است تبعیدشده از وطن خویش که پشت به مخاطب تصویر شده است. بر خلاف نمونه پیش، حنظله و کازالس دو نشانهٔ مشابه و قابل مقایسه هستند.

تصویر ۱۵. حنظله، ناجی العلی، منبع: سایت پینترست.

این فرض زمانی قوت می‌گیرد که در یادداشت عکاس پای اثر می‌خوانیم: «من هیچ‌گاه، پیش یا پس از آن، عکس کسی را که پشت به دوربین کرده باشد نگرفته‌ام؛ اما به نظرم رسید که در اینجا کاملاً لازم است. برای من، اتاق خالی پیام‌آور تنهایی هنرمند، در اوج هنر و هم‌چنین تنهایی در تبعید است.» (کارش، https://karsh.org/)

با توجه به اشاره مستقیم عکاس که نشان از خودآگاه‌بودن پیام تبعید نوازنده دارد، از آن‌جا که او به اتاق خالی نیز مستقیماً اشاره کرده‌است، می‌توان مجموعه نشانگان صحنه را نشانه‌ای از جلای وطن و تنهایی هنرمند دانست.

نکته حائز اهمیت دیگر این‌که عکس‌های دیگری که کارش در این فضا از کازالس گرفته‌است، در قیاس با متن اصلی، از زاویه‌های معمول‌تری گرفته شده است. این نمونه‌ها را می‌توان با نماهای فیلم اجرای او مقایسه کرد.

به نظر می‌رسد ناخودآگاهِ عکاس، به سبب اطمینانی که از ثبت موضوع به صورت کامل توسط دوربین فیلمبرداری دارد، آگاهانه از دادن اطلاعات کلی به مخاطب فاصله گرفته و به دنبال ثبت و نمایش چیزی فرای آن می‌رود. گویی متن، می‌خواهد با فیلم این اجرا، به عنوان متنِ مجاور، رقابت کند. عکس می‌خواهد چیزی را نمایش دهد که در فیلم اجرای کازالس قابل نمایش نیست.

داستان تنهایی او، تبعید در دوران اوج هنرش و همچنین با نگاه به فضای اتاق، وابستگی روحی او به فرهنگ کاتالان که در سخنرانی معروف کازالس با عنوان من یک کاتالان هستم علنی شده بود؛ این‌ها پیام‌هایی است که عکس به دنبال ظهور آن در خلال نشانه‌ها است؛ اما در فیلم جایی ندارد.

جدول ۱. تطبیق نشانگان سه متن حاضر

نشانگان	پاگانینی اثر انگر	پاگانینی اثر دلاکروا	کازالس اثر کارش
جهت صورت	روبه‌رو	مایل	از پشت
نما	نمای م‌توسط (نیم‌تنه)	نمای دور (تمام قد)	نمای دور (تمام قد)
فعالیت سوژه	پیش یا پس از نواختن	در حال نواختن	در حال نواختن
جهت نگاه	نگاه به نقاش	به نقاش نگاه نمی‌کند	به عکاس نگاه نمی‌کند
حالت چشم	چشم باز	چشم بسته	چشم نمایش داده نشده
آگاهی نسبت به بیننده	آگاه	ناآگاه	ناآگاه
جای‌گیری	ایستاده در حالت ایستا	ایستاده در حالت ناایستا	نشسته حالت ایستا
پس‌زمینه	ندارد	بسته	بسته
نور	تخت، فضا روشن	زمینه سایه، چهره روشن	سایه روشن
دقت چهره‌نگاری	ثبت به‌طور دقیق	ثبت نیمه‌دقیق	عدم ثبت چهره

جمع‌بندی

نقطه مشترک هر سه آثار بررسی‌شده، تصویرگری و ثبت یک موسیقی‌دان مشهور است. با تطبیق نشانه‌های موجود در سه متن حاضر، می‌توان به‌طورکلی سه گونه گفتار را به معنای ساختارشناختی آن شناسایی کرد. در جدول حاضر، عناصر قابل تشخیص به عنوان نشانه فهرست‌بندی شده است. متغیرهای جدول، به مناسبت عناصر و اجزای تصویر بر مبنای ظرفیت نشانه‌بودن، تفکیک شده‌اند. این متغیرها شامل حالات و زوایای چهره و اجزای مهم آن، بدن، محیط انتخاب شده‌اند. با توجه به ترتیب تقدم زمانی متن‌ها در جدول از راست به چپ، برخی متغیرها در جدول بالا، دارای روندی معنادار است. به این معنا که با نزدیک‌شدن به زمان معاصر، نشانه‌ها و نحوه به‌کارگیری آن‌ها نیز به شکلی معنادار تغیّر و تطوّر پیدا کرده است. متغیر جهت صورت، از حالت کاملاً روبه‌رو به کاملاً از پشت تغییر کرده است. نور فضای آثار نیز از حالت تخت و روشن، به‌تدریج به سایه روشن تند تبدیل شده است. عامل دقت چهره‌نگاری نیز به‌تدریج کمتر شده است. تا جایی که در نهایت، اصلاً چهره‌ای در کار نیست. این، درحالی است که عکس به سبب امکانات طبیعی فناورانه‌اش، در حقیقت می‌تواند دقیق‌ترین ثبت چهره را در قیاس با نقاشی ارائه دهد؛ اما متن، با علم بر این توانایی، به‌طور خودآگاه به سمت نمایش و بروز جنبه‌های دیگری از صحنه می‌رود. شکل گفتار در تصاویر، به‌تدریج از ثبت چهره به ثبت لحظه تبدیل شده است. مجموعه نشانه‌ها و دلالت‌های معنایی که مهم‌ترین شاخصه‌های آن حالات چهره، جای‌گیری، بدن سوژه و هم‌چنین چگونگی نمایش محیط و فضا است، در متن اول مصروف ثبت شخصیت و در راس آن چهره اوست. در متن دوم، از اهمیت چهره‌نگاری کاسته شده و به فضای بصری توجه بیشتری شده‌است. متن سوم، همین رویکرد را به اوج رسانده تا جایی‌که دیگر خبری از چهره نیست. برعکس، فضاسازی جای چهره‌نگاری را گرفته است. به یاد داشته باشیم که مجموعه آثار کارش و تخصص او در پرتره‌نگاری است و این اثر نیز به عنوان پرتره کازالس معرفی شده است.

پی‌نوشت

۱.کتری پژوهش هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.sepehrmusician.ss@gmail.com

2. Formalism

3. Leo Tolstoy (1828 1910)

۴. فوتوریسم، (Futurism) جنبش هنری و ادبی که در ایتالیا شکل گرفت و آرمان آن، هم‌صدایی با جهان مدرن بود (نک.پاکباز، ۱۳۸۵، ۳۷۷).

5. Viktor Shklovsky (1893 - 1984)

6. Roman Jakobson (1896 - 1982)

7. "Resurrection of the word" (1914)

8. Defamiliarization

9. Ostranenie

10. Significant Form

11. Erwin Panofsky (1892 - 1968)

12. Semiology

13. Ferdinand de Saussure (1857 - 1913)

14. Charles Sanders Peirce (1839 - 1914)

۱۵. پراگماتیسم، (Pragmatism)، کنش‌گرایی یا عمل‌گرایی، نام روشی فلسفی در قرن بیستم که به معنی فلسفه اصالت عمل است.

16. Semiotics

17. Umberto Eco (1932 - 2016)

18. Signifier/Signified

19. Signification

20. Sign

21. Object

22. Interpretant

23. Symbol

24. Icon

25. Index

۲۶. البته ریشه و منشاء ساختارگرایی به معنای عام و اساسی آن را، باید آرا و افکار ارسطو در فن شعر و رساله شاعری هوراس دانست.

27. Michel Foucault (1926-1984)

28. Claude L-vi-Strauss (1908-2009)

29. Jacques Lacan (1901 - 1981)

30. Roland Barthes (1915 - 1980)

31. Lang/Parole

32. "The Death of the Author"[French: La mort de l'auteur] (1967)

33. Author

34. Scripter

35. Camera Lucida [French: La chambre Claire] (1980)

36. deconstruction

37. Martin Heidegger (1889-1976)

38. intertextuality

39. Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895 - 1975)

40. Julia Kristeva (1941-)

41. Paratextuality

42. Hypertextuality
43. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 - 1867)
44. Niccolo Paganini (1782-1840)
45. Pierre Baillot (1771 -1842)
46. Eug-ne Delacroix (1798 -1863)
47. Jean-Pierre Dantan (1800 -1869)
48. Frederic Francois Chopin (1810 -1849)
۴۹. البته این اثر، بخشی از یک تابو بزرگ‌تر بوده‌است که در آن ژرژ ساند، (نویسنده رومانتیک) کنار شوپن نشسته و به پیانونوازی او گوش می‌کند.
50. Pablo Casals (1876-1973)
51. Yousuf Karsh (1908 - 2002)
۵۲. کاتالان (Catalan) نام قومی است با زبان مشخص در منطقه کاتالونیا (شمال اسپانیا).
53. prades, France
54. Johann Sebastian Bach (1685-1750)
55. Saint-Michel-de-Cuxa (-840)
۵۶. باروک (Baroque) نام دوره‌ای از تاریخ موسیقی کلاسیک اروپا (تقریبا ۱۶۰۰-۱۷۵۰) که در آن شیوه آهنگ‌سازی تُنال و آهنگ‌سازی در گونه‌های سازی گسترش و قوام یافت.
۵۷.موسیقی تنال (Tonal music) به معنای وابسته به تُن‌الیته (tonality)، نام سامانه موسیقی کلاسیک اروپا از دوران باروک تا پیش از ظهور دوران مدرن.
58. Caspar David Friedrich (1774 - 1840)
59. Wanderer above the Sea of Fog (German: Der Wanderer -ber dem Nebelmeer)
۶۰. به معنای سیب تلخ، یک کودک ۱۰ ساله فلسطینی است که نخستین بار در سال ۱۹۶۹ در روزنامه کویتی السیاسة به تصویر کشیده‌شد. ناجی علی از سال ۱۹۷۳ به این سو حنظله را همواره پشت به بیننده و با دستان قلاب شده در پشت ترسیم کرده‌است. (Elad , 1999, P.94)
۶۱. (۱۹۸۷- ۱۹۳۸)
۶۲.سخنرانی با عنوان اصلی»I am a Catalan « که در سال ۱۹۷۱ در مجمع عمومی سازمان ملل که در مراسم اهدای مدال پایداری در مسیر صلح به او، ایراد شد. (کارش، ۱۹۷۱،.https://www. youtube.com/)
۶۳. Medium shot (فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۶۴،۱۳۹۴)
۶۴. Long shot (فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۵۷،۱۳۹۴)

منابع و مآخذ

احمدی، بابک (۱۳۷۲). ساختار و تأویل متن. چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
آدامز، لوری (۱۳۸۸). روش‌شناسی هنر. مترجم: علی معصومی. تهران: نشر نظر.
اکو، اومبرتو (۱۳۸۹). نشانه‌شناسی. مترجم: پیروز ایزدی. چاپ دوم، تهران: نشر ثالث.
بارت، رولان (۱۳۷۰). عناصر نشانه‌شناسی. مترجم: مجید محمدی. تهران: الهدی.
پاکباز، رویین (۱۳۸۵). دایرةالمعارف هنر. چاپ پنجم، تهران: نشر فرهنگ معاصر.
سجودی، فرزان (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی کاربردی. چاپ دوم، تهران: نشر علم.
فاطمی، ساسان (۱۳۹۰). درس‌نامه تاریخ موسیقی غرب.[آرشیو شخصی].
فرهنگستان زبان و ادب فارسی (۱۳۹۴). هزار واژه هنر (۱). چاپ اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
گاردنر، هلن (۱۳۸۱). هنر در گذر زمان. مترجم: محمدتقی فرامرزی. چاپ پنجم، تهران: انتشارات آگاه، انتشارات نگاه.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶). «ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهشنامه علوم انسانی، ۵۶، ۸۳-۹۸.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰). درآمدی بر بینامتیت: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: نشر سخن.

Bell, Clive (2015)[1914]. Art, Create Space Independent Publishing Platform. ISBN 9781514244715

Baridon, Laurent (2006), "Jean-Pierre Dantan, le aricaturist de la statuomanie", Ridiculosa: Caricature et sculpture, Universit de Bretagne Occidentale (13): 127–143, archived from the original on 6 February 2010, retrieved 8 August 2010.

Barthes, Roland (1957)[1991], Mythologies, trans. Annette Lavers, The Noonday press, New York.

Bensmaia, Rda Post-structuralism, article published in Kritzman, Lawrence (ed.) The Columbia History of Twentieth-Century French Thought, Columbia University Press, 2005, pp.92-93

Derrida, Jacques (1987) The Truth in painting, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod, Chicago and London.

Elad, Ami (1999), Modern Palestinian literature and culture. London, Rotledge.

Schoenfeld, Myron R. (January 2, 1978). "Nicolo Paganini – Musical Magician and Marfan Mutant?" The Journal of the American Medical Association. 239 (1): 40–42. Doi:10.1001/jama.239.1.40. PMID 336919.

منابع اینترنتی

موزه هنرهای زیبای بوستون، «صفحه اختصاصی پرتره پابلو کازالس» تاریخ بازدید ۱ اسفند ۱۳۹۶.
http://www.mfa.org/collections/object/pablo-casals-156672

سایت شخصی یوسف کارش، تصویر پرترهٔ پابلو کازالس، تاریخ بازدید ۱ اسفند ۱۳۹۶.
https://karsh.org/photographs/pablo-casals

سایت یوتوب، سخنرانی «من یک کاتالان هستم» تاریخ بازدید ۱ اسفند ۱۳۹۶.
https://www.youtube.com/watch?v=AklkO3Tt3Kw

سایت موزهٔ متروپولیتن (۱۸۳۰). تصویر پرترهٔ پاگانینی اثر ژان آگوست دومینیک انگر، تاریخ بازدید ۲۷ مهر ۱۴۰۲. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337364

سایت مجموعه موزه‌های پاریس، تصویر مجسمهٔ پاگانینی اثر دانتن، تاریخ بازدید ۲۷ مهر ۱۴۰۲.
https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/portrait-charge-de-nicolo-paganini-1782-1840-compositeur-et-violoniste-0#infos-principales

سایت مجموعهٔ فیلیپس، تصویر پاگانینی اثر اوژن دلاکروا، تاریخ بازدید ۲۷ مهر ۱۴۰۲.
https://www.phillipscollection.org/collection/paganini

سایت ویکی‌آرت، تصویر پرترهٔ پیر بایو اثر ژان آگوست دومینیک انگر، تاریخ بازدید ۲۷ مهر ۱۴۰۲.
https://www.wikiart.org/en/jean-auguste-dominique-ingres/pierre-marie-fran%C3%A7ois-de-sales-baillot

سایت ویکی‌آرت، تصویر فردریک شوپن، اثر اوژن دلاکروا، تاریخ بازدید ۲۷ مهر ۱۴۰۲.
https://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/frederic-chopin-1838

سایت آرتسی، تصویر نقاشی «متحیر بر فراز دریای مه»، تاریخ بازدید ۲۷ مهر ۱۴۰۲.
https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-unraveling-mysteries-caspar-david-friedrichs-wanderer

سایت پینترست، تصویر حنظله اثر ناجی العلی، تاریخ بازدید ۲۷ مهر ۱۴۰۲.
https://www.pinterest.ca/riyadbanayot/handala-%D9%86%D8%A7%D8%AC%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D9%8A-%D8%AD%D9%86%D8%B6%D9%84%D8%A9/