Archive of SID



# خوانشِ افقِ معنایی متن در تأویل عکس های کوبیستی دیوید هاکنی[1]

محمد حسن پور[*]
فرزاد شکاری[**]

**چکیده**: انسانِ در حالِ گذار از وضعیتِ مدرن، به‌عنوان موجودی رشدیافته در هرمنوتیکِ جدید، شاهد و تجربه‌گر دگرگونی‌هایی به ویژه در ساحتِ ایدئولوژی و بینشِ تاریخی است. تحولاتی که به گونه‌ای پیوسته، زیست متنِ او را قائم بر معانی، گزاره‌ها و فهمی می‌کنند که این بار نه به شکلی خردگرایانه و مطلق اندیش، بلکه به نحوی کاملاً نسبی و در عدمِ ساحتی ساختارگرایانه تعریف و ارائه می‌شوند. فهمی که کماکان بسیاری از ریشه های وجودی خود را در اندیشه مدرنیسم می‌یابد، در بسیاری از موارد در بستر متون و آثارِ هنری، در مغایرت با بسیاری از اصول و مفاهیمِ مدرنیته، هستیِ خویش را گسترش می‌دهد. مؤلف و هنرمند به عنوانِ مخاطبِ نخستینِ متن، و نیز مخاطبین متأخرِ آن، در ارایه اثر و نقدِ فضای این جهانی شده و مناسباتِ آن، هرکدام به فهمی مشغول‌اند که حاصلِ پیشداشت ها و پیش فهم های به دست آمده در این فضای پرنزاع و پرکشمکش است. در این نوشتار، با تکیه بر تأملاتِ هستی شناختیِ مارتین هایدگر[2] و هانس گئورگ گادامر[3] در زیبایی‌شناسیِ فهمِ آثارِ هنری، نگاهی می‌کنیم به تعدادی از عکس‌های خلق شده توسط دیوید هاکنی در فضای هنرِ کوبیستی، که نه تنها بینشان نیستند از چنین گذارِ تاریخی، بلکه به نحوی موجز ارجاعی تصویری هستند به بخشِ اعظمی از کیفیتِ هنرِ پست مدرن، و مناسبات و شبهِ مناسبات آن.

**واژگان کلیدی**: عکس‌های کوبیستیِ دیویدهاکنی، هنرِ پست مدرن، تکثر گرایی، مارتین هایگر، هانسگئورگ گادامر، هرمنوتیکِ مدرن



## مقدمه

ماهیتِ عکس‌های دیویدهاکنی، و نوعِ نگاهِ ویژهٔ او نسبت به چگونگیِ ارتباطِ انسان با هستی را می‌توان وامدار آثار هنریِ دو تن از هنرمندانِ بزرگِ قرن بیستم، ژرژ براک[4] و پابلو پیکاسو[5] دانست که جنبش و به ویژه تفکرِ کوبیسم[6] را به اوجِ هنری و پویاییِ خود رساندند[7]. هنرمند کوبیست، شمایلی از مکعب هایی کوچک و تکه تکه شده را در فرمِ اثر ارایه نموده، حجمِ کثیری از قطعه‌هایی را می‌آفریند که هریک نمایندهٔ زاویه و بُعدی خاص از روایتِ بصری و مفهومیِ اثر هستند. کوبیسم، بر مبنای چنین خصیصه های سبک‌گرایانه، پُلی می‌زند به شاخص ترین و اساسی ترین فلسفهٔ وجودیِ خود که همانا اعتقاد به اعتبارِ همزمانِ دیدگاه های مختلف، و شکستِ وحدتِ موضعِ ناظر است که خوانشِ تصویر و چگونگیِ دریافتِ معنا را از آن که در هرمنوتیکِ کلاسیک، به تک مفهومی بودنِ متن و اثر هنری شهرت داشت، به چالش می‌کشد. در میان رویکرد های متأخر در کوبیسم، آثار عکاسیِ دیویدهاکنی، با کوبیسمِ تحلیلی غرابت و نزدیکیِ بیشتری دارند؛ آثاری که به‌ویژه به‌صورتی پارادوکسیکال از واقع‌گراییِ عکاسی به شدت بهره بُرده‌اند، اما نه به‌شکلی تماماً بازنمایی شده و عکاسانه، بل بر پایهٔ ذهنیت‌گراییِ شخصی و مخصوصاً دریافتِ موازیِ معنا در کوبیسم. این تابلو-عکس‌ها را می‌توان آثاری اقتباسی پنداشت از ترکیبات و ارتباطاتِ طبیعی و نسبتاً باقاعدهٔ سوژه-ابژه، که لزوماً در آثار عکاسی نمود پیدا می‌کنند. در اینجا اما در شرایطی خودسامان، متحول گشته و مناسباتِ بینِ متنی را در خود، به گونه‌ای متفاوت از اسلافِ کوبیسم در نقاشی، و واقع‌گرایی در عکاسی، بازتعریف نموده و سبب گشایشِ افق‌هایی نو در فهم و تأویل اثر از سوی مخاطبی می‌شوند که در برابرِ آن، به آشنایی زدایی از واقعیاتِ معمولِ نهفته در متن مشغول است. برای فهم و خوانش اثر کوبیستی، نه میتوان دریافتِ معنا را محصولِ کشفِ نظر و مقصودِ مؤلف دانست، و نه آن را وابسته نمود به‌معنای یکّه و واحدِ نهفته در خودِ متن. بل آن رویکردی در خوانشِ این آثار گشایندهٔ معناست که خود، چندمعنایی را در متن دنبال می‌کند. لذا در تفسیر وتأویل متون به ویژه آثارِ هنری، مباحث فلسفی که مارتین هایدگر و شاگردِبزرگش هانسگئورگگادامر دربابِ ماهیتِ وجودیِ فهم در زیبایی شناسیِ اثر هنری مطرح کرده‌اند، اهمیتی

[*] **نویسنده مسئول**: عضوهیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه سیستان و بلوچستان. mim.hasanpur@gmail.eoj
[**] کارشناس ارتباط تصویری. f.shekari6@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

بنیادین در چگونگیِ فهمِ آثار به دنبال خواهند داشت. فلسفهٔ هرمنوتیک، معنا معناها- را در اثر می‌گشاید و به چگونگیِ تأثیرگذاریِ هستیِ مخاطب در برابرِ متن و تأثرِ مخاطب از هستیِ متن، می‌پردازد.

### هستنده‌گی در مقامِ عیان‌سازیِ هستی

هر انسانی به مثابهِ موجودی دارای حیات، به نحوی پیچیده در بُعدی از مکان و زمان پرتاب شده و در ساحتی از هستنده‌گی حلول می‌یابد[8] و به راستی، وجود همانی است که همواره در فهمندگی و گونه‌ای روشنگری و گشایشِ تجربه غوطه وراست. درواقع، چنین فرصتی تنها در تمامیتِ هستیِ خویش امکانِ ظهور پیدا می‌کند، و آنی که در ساحت حقیقیِ وجودِ خویش بی هیچ ابهامی، از قاعدهٔ نیستی جدا افتاده و نشانی از هستومندی را همواره یدک می‌کشد، بی‌تردید رهسپارِ سویه‌ای، نشانه‌ای است از رسالتی یکتا و سرنوشت ساز در بابِ عیان سازیِ معنای وجودیِ یگانه خویش، که بی‌درنگ و به شکلی دیرپای و کهن، در سودای مکاشفه‌ای بحث برانگیز، خوانشی فهم برانگیز و نمودیافتگیِ امرِ اصیل در سراسر وجودِ شورانگیز خویش است. وجودی‌که دغدغهٔ فهمِ هستیِ خویش دارد، و چنان با آن درمی‌آمیزد توگویی مطلقاً آینه‌ای می‌شود تمام نما از هستنده ای هستی‌مند. «آن هستنده ای که تحلیلش در حکمِ تکلیف است، هماره خودِ ما هستیم. هستیِ این هستنده هماره از آنِ من است. مناسبت با هستیِ خود، سرشتهٔ این هستنده است. در مقامِ هستنده ای با اینگونه هستی، هستیِ خاصِ خودِ این هستنده به خودش سپرده و واگذار شده است. هستی آنی است که این هستنده هماره هم آن دارد.» (هایدگر، ۱۳۸۷، ۱۴۷) از پسِ چنین فرصتی است که انسان، در مقامِ موجودی مستقر در جهان، توانِ هم صحبتی با وجودِ خویش را یافته، و به نحوی متفاوت، آراء و اندیشه‌ای را طلب می‌کند که سراسر به بازنگری‌های مکرر ختم شده و هماره در پیِ تلقی و شرحی است شایسته، نسبت به جایگاه خود در هستی و در صددِ آفرینشِ نقشی است والا و پررنگ در گسترهٔ وجودِ خود در جهانی که در ابتدایی‌ترین امکانِ خود، مُعترف و متوجه به وجود و هیاهوی هستنده‌های خویش است. هستنده‌ای که به تمامی، کنشهایش را تحت الشعاعِ کلیت فراگیر و حضورِ ابدی جهانِ خویش تصور می‌کند. موجودی که بی واسطه وجودش را مدیونِ حضورِ از پیش بوده و نخستینِ جهانِ خود می‌داند، و فهمی نسبی به اشرافِ جهان برخود دارد. «جهان، خود هستنده ای درون جهانی نیست، با این همه، برای هستندگانِ درون جهانی، چندان نقشی تعیین‌کننده دارد که این هستندگان، تنها تا آنجا که جهان وجوددارد، می‌توانند در معرضِ مواجه قرارگیرند، کشف شوند، و خود را در هستیِ خود نشان دهند.»(پیشین، ۲۱۳). هستنده‌ای که معنای وجودی اش در پیوند و هم آمیزی باآگاهی نمود پیدا می‌کند و در بطنِ آگاهی که همواره استوار است بر پیش فرض ها و پیش‌داشت های وی از تاریخ و سنتِ هستی‌اش، حقیقتِ وجودی‌اش آشکار می‌گردد؛ از همین روست که با نگاهی ژرف به میلیونها انسان و صدها قرن گذشته، به کنشی پرسش گرایانه برمی‌خوریم از فهمِ هستی، که همچون بُن و اساسِ تاریخ بشری است و آدمی را سراسر در خود غوطه ور نموده و اوست که در پیِ فهمی بنیادین، سرآغازِ جهانی دیگر را رقم می‌زند. جهانی نوظهور که دیگر در آن، انسان نه فعلی است منفعل، و نه حتی مشاهده کننده‌ای راستین؛ بل وجودی است که آگاهانه قد برافراشته و مغرورانه شک می‌برد و تردید می‌ورزد بر پیش فرض ها، تأویل ها، معناها، و حکایت ها.

آدمی در هرلحظه از هستیِ خویش درحالِ تأویل جهان، و فهم و تفسیرِ آن است. درواقع تمامِ افعال و حیات مندیِ وی، خودِ تأویل است. «تمامیِ این تأویل ها، بر فهم بنیادینی از جهان دلالت می‌کنند، که در همهٔ آنها جریان دارد. حرکتِ ما از یک تأویل به تأویلی دیگر در لحظهٔ مناسب، نشانه ای است بر اینکه ما جهان را می فهمیم.»(احمدی، ۱۳۸۷، ۳۴۳) هستومندی که همواره دعویِ کنشی تأویلساز دارد، بیتردید در برابرِ اثر هنری، موجباتِ بستری را فراهم می‌آورد که خود را در مقامِ سوژهٔ شناسا، هم پا و به مثابهِ هنرمندِ نخستینِ اثر قلمداد کند، و خود و اثر را در ساحتی دیالکتیکی قراردهد. از همین روست که برخی از فیلسوفانِ نشانه شناس همچون رولان بارت[9] معتقدند که «نقدِ ادبی هم شأن با اثرِ ادبی، و منتقدان ادبی، هم شأن با نویسنده که کارِ خلاق می‌کند، هستند.»(شمیسا، ۱۳۸۸، ۳۱) هنرمند، جهانی همچون جهانِ عکس را برمی تابد؛ از پیِ خوانشی خصوصی آنرا می پروراند، و خلقِ معنا را به افقِ تأویلیِ مخاطبین و دُورِ معنایی که آنها در برابرِ اثر می گشایند می‌سپارد. حضورِ بی تردیدِ دُورِ هرمنوتیکِ معنا را می‌توان در خطِ بطلانی که هرمنوتیکِ جدید، بر ساحتِ تک معناییِ متن کشیده است، مشاهده نمود. تک معنا بودنِ متن، قایل به این نکته بود که اثر هنری، هماره حاصل انگیزه های ایدئولوژیک و جهان شمولِ خالقِ آن است، و پدیدآورندهٔ اثر، سودای ارائهٔ جهانی دارد یگانه، که نوعِ برتری از زیستن را برای مخاطبِ خاصش به ارمغان می آورد. چنین پارادایمی نسبت به جهان و بشریت، موجبات پیداییِ عصر خردورزی و روشنگری بود و اکنون، تنها هرمنوتیکِ عینی گراست که



www.SID.ir

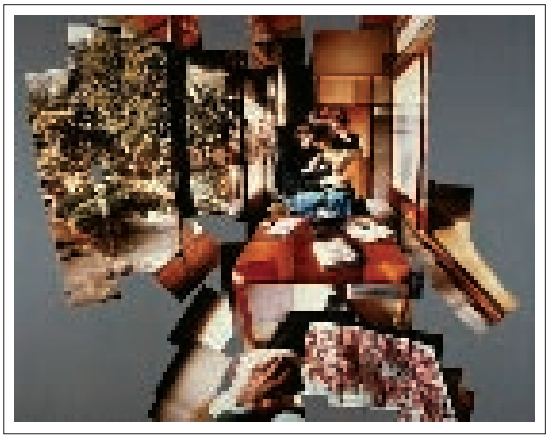
Archive of SID



همچنان مدافعِ برخی اصول و نظریاتِ آن، مسایلی چون وجودِ معنایی عینی و واحد در متن است. «در اندیشهٔ روشنگری، عقل نیرویی ضدّ اسطوره و ضدّ سنت به شمار می رود. روشنگری نیروی استدلالِ بهتر را به جای هر مرجع دیگری پیشنهاد می‌کند، و طلسمِ نیروهای اسطوره ای را با دانشِ علمی می‌شکند. پروژهٔ روشنگری مدعیِ تحققِ شکل های عقلانیِ زندگیِ فردی و اجتماعی است.» (حقیقی، ۱۳۷۹، ۱۹و۲۰) با چنین رویکردی مخاطبِ متن، بدون هیچگونه دعویِ خاص، می‌بایست هماره پذیرنده و کاشفِ قصد و نیتِ مؤلف در فحوای اثر مورد نظرش باشد. و از پیامدهای عمدهٔ وضعیتِ پست مدرن در تقابل چنین رویکردی در ادبیات و هنر، چند صدایی بودنِ متن، و گونه‌گونیِ تأویل به تعددِ افقِ تأویل‌گرانِ آن است. براین اساس، خالقِ اثر، جدا از هرگونه تفکرِ مطلق گرا و نجات بخش نسبت به جهان، در پیِ طرحِ پرسش‌هایی است که به تمامی در حیاتِ روانیِ او رشدکرده‌اند. فرضِ چنین رویکردی در خوانشِ آثاری که خود ویژگیِ متمایزکنندهٔ وضعیتِ پست مدرن را نیز در بطنِ متنِ خود نهفته دارند، مانندِ تابلو عکس‌های دیویدهاکنی، مطالعه ای کاملاً مخاطب محور[۱۰] را در بستر هرمنوتیکِ متنِ آن، بنیان می‌نهند. در فحوای چنین آثاری، با عبور از فضایی که گزاره‌های یک طرفانه را برگفتمان تحمیل می‌کند، آفرینشِ ساحتی پساساختارگرایانه و تماماً نسبی را می توان مشاهده نمود. بسیاری از هنرمندان پست مدرن و از جمله دیوید هاکنی، کسانی هستند که امکانِ خوانشِ اثر و نوعِ رویکردِ مخاطب را در مواجهه با آن در تأویل متن، در وضعیتی همچون وضعیت پست مدرن نهادینه کرده اند.

### تکثرگرایی در نظمی ناپایدار

در برابرِ عکس‌های هاکنی، به‌عنوان مخاطب تأویل‌گر، منتقدِ- امروزینِ متن، در مناظری غرقه می شویم که تجلی و شرحی است برعنصری ناشناخته و بیگانه، مفهومی که در شِمایی از هم‌گُسیخته دوام یافته و در لوای تکثری ناهمگون، به هیئت ساختوارهٔ کلیِ عکس بدل شده است. تابلو-عکس های هاکنی، همچون آینه ای شکسته، متحملِ صدها تکهٔ خردشده و از هم پاشیده اند، و به پهنه ای بدل شده‌اند که با توسل بر ذرّه هایی جدا افتاده و تفکیک پذیر، موجودیتِ خویش را بنیان می‌نهند (تصویر۱)؛ به مانند انگاره‌هایی همچون تکثرگرایی که در ماهیتِ پست مدرنیسم موجبِ فروپاشیِ نظام‌های فکری، اجتماعی و سیاسیِ جهان شمول شده اند. مفاهیمی که جایگزینیِ قطعه قطعه‌گی را به جای مفاهیمِ کلی و یکپارچه، و حتی بدنِ تکه تکه را به مثابه بدنِ پست مدرن تداعی گر هستند: «بدنِ پست مدرن، مشخصاً به عنوانِ "بدنی قطعه قطعه شده" درک می‌شود، در اینجا نفس انگارهٔ سوژهٔ واحد و از نظرِ جنسیتی متمایز و مشخص، زیر سوال می‌رود.» (ناکلین، ۱۳۸۵، ۷۴)



تصویر۱: عنوان اثر: گرگوری ، فتوکلاژ، ۱۹۸۲

در این عکس ها نیز، هرقطعه نشانی است از تکه‌عکسی کوچک و محدود که به نحوی خودسرانه بر استقلالِ خویش تکیه کرده، و نوایی می‌شود از بی‌قیدی و خیال پردازیِ خویش. به همین دلیل تک عکس‌هایی که هر یک، جزییاتِ تابلو-عکسِ کُلی را شکل می‌دهند، به لحاظِ ارایهٔ معنا، سرکش و فارغ از دغدغه اند.(تصویر۲)

تصویر۲: جزئیات تصویر شماره ۱

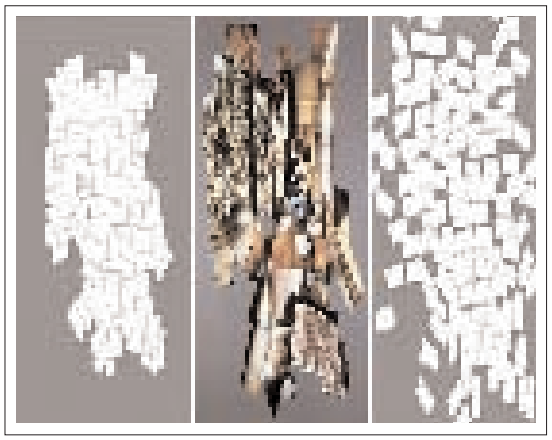
درعین‌حال جدا از چنین ژستی، هر قطعه، مدام وابسته و همبسته است به کلیت وجودیِ تابلو-عکس؛ کلیتی که در آنِ واحد، هم علتِ پیدایشِ هر یک از قاب‌ها -تکه‌ها- است و هم معلولِ پدیدآمده از آنها. چینشِ تکه عکس‌ها کنارِ یکدیگر، موجبِ انگیزشِ برداشت‌هایی متضاد می‌گردد و به هیچ روی اطمینانِ خاطری از سویهٔ وحدتِ تکه ها در ایجادِ یک کلیتِ منسجمِ شکل‌گرفته، در مخاطبِ خویش ایجاد نمی‌کند، تا تفرق و فروپاشیِ عکس را به مثابه یک



www.SID.ir

Archive of SID

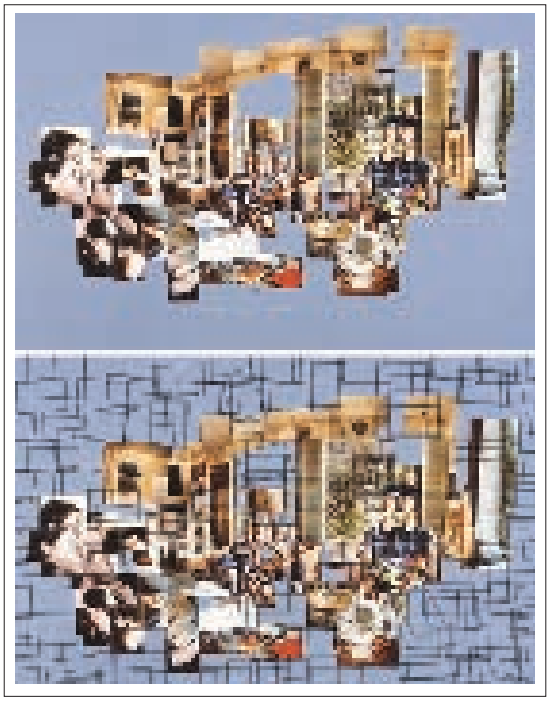
کلیتِ ثابت که از ایستاییِ زمانِ گذشته‌اش نشان دارد، نشانه رود. هاکنی با برقراری پیوندی دوگانه میانِ تکه عکس‌های شکل‌دهندهٔ اثرش، مخاطب را در نگاهِ اول در فرایند اندیشیدن به فراشدِ حرکتِ چنین تکه‌هایی درهم، سرگشته و مردد می‌سازد؛ قطعاتی که به نحوی توهم آمیز، در هرلحظه اشارتی دارند به دو قطبِ مخالفِ معنا: گاه همچون امواجی خروشان و آشفته حال، به تراکم و فشردگی سوق پیدا می‌کنند، و سعی بر تحمیلِ خویش بر یکدیگر دارند، و گاه هم به فروپاشیِ نظامِ واقع‌گرای عکس و از هم وارفتگیِ آن و نوعی نیستی جهت یافته و در فضایی ناپایدار به سرگردانی و تعلیقِ خویش دامن می زنند.(تصویر ۳)



تصویر۳: مفهوم پیوستگی و تراکم(چپ) و گسستگی و فروپاشی(راست)

## ذهنیت مخاطب در راستای تکاملِ اثر

مخاطبِ مَتن، اثر را در ریشه‌های تاریخی، پیش‌فهم‌ها و حضورِ خویش در سنتِ تاریخی که در آن می‌زید، فهم می‌کند. حتی، برداشت های وی از یک وضعیتِ خاص در متن و زندگی، به چگونگیِ هستیِ او در یک نظام و یا حکومت نیز بستگی می‌یابد. گادامر می‌گوید: «مدتها قبل از آنکه خودمان را از طریقِ فرایندِ خودنگری، فهم کنیم، خویشتن را به شکلی بی‌نیاز از اثبات، درخانواده، درجامعه، و حکومتی که در آن به سر می‌بریم، می‌فهمیم. کانونِ ذهنیتِ آدمی، آیینه‌ای است که تصویر در آن اعوجاج می‌یابد. خودآگاهیِ فرد، صرفاً کورسویی است در مدارهای بستهٔ حیاتِ تاریخی. این است دلیلِ آنکه پیش داوری های فرد، بسیار بیشتر از داوری هایش، واقعیتِ تاریخیِ هستیِ او را تشکیل می‌دهد» (رهبری، ۱۳۸۵، ۹۲). بنابراین نمی‌توان در اصولِ کلیِ هرمنوتیکِ جدید، معنای متن را در نیاتِ مؤلفِ آن جستجو کرد. فهمِ خوانندهٔ امروزینِ متن، معنا را می‌سازد. به ویژه در یک اثر کوبیستی، دریافتِ موازیِ معنا به شدت وام دارِ نگاهِ مخاطبِ خویش است و از این منظر، دریافت های هنرمند به عنوان خالق و مؤلف، از اثر خویش نیز باید به مثابه کشفِ یکی از بی‌شمار معانیِ نهفته در متن، تلقی شود. «یک متن، بیان قصد و نیتِ مؤلف نیست، تفسیرِ یک متن نمی‌تواند در اصول، فقط به بررسی قصدِ مؤلف یا درکِ عصر و روزگارِ مؤلف از وی محدود شود. متن، تجلی یا بیانی از ذهنیتِ مؤلف نیست، بلکه تنها برپایهٔ گفت و گویی میان مفسر و متن، هستیِ واقعی‌اش را باز می‌یابد. و وضعیتِ مفسر، شرطِ مهمی برای فهمِ متن است.» (کوزنز هوی، ۱۳۸۵، ۱۴۲) در چنین رویکردی به هستیِ اثر هنری، و در لحظه برخوردِ با آن، پیش فرض‌ها و پیش‌انگاره‌های لحظهٔ اکنونِ مخاطب و اثر است که خلقِ تصاویری شخصی را از پسِ کنشی ذهنی موجب می‌شود؛ تصاویری که شدیداً براساسِ وضعیتِ وجودیِ فهمنده خواه هنرمندِ اولیه و خواه مخاطبِ در جایگاه تأویل‌گر- در فرایندِ فهمِ ساختار و کلیت اثر، هویت یافته اند. "فُرمِ اثرِ هنری" در چگونگیِ تأویل و تفسیرِ مخاطب بسیار تأثیرگذار خواهد بود. بررسی فُرم به مثابهِ شکلِ وجودی در آثارِ کوبیستیِ هاکنی، اهمیتی دوچندان دارد. هرتابلو-عکس، پس زمینهٔ تخت و یکدستی دارد. پس زمینه‌ای که به تنهایی و به وسیلهٔ رنگِ خویش، در فرجامِ نهاییِ اثر، تفاوتی عمیق را به چشمِ مخاطب می‌کشد: رنگی تخت که در سکوتی سرشار بر فهمِ مخاطب واردشده، و مناسباتش را با فضای مثبت عکس نشانه می‌رود. (تصویر ۴).



تصویر۴: خوانش مخاطب(عنوان اثر: کریستوفر الیشرود، با باب هولمن گفت و گو می کند، فتوکلاژ۱۹۸۳). بالا: اثر نهایی در پس زمینه یکدست و تخت. پایین : عکس در ترکیب با قطعه هایی پازل گونه که به منظور کامل کردن عکس به نحوی ذهنی توسط مخاطب پدید می آیند.



www.SID.ir

Archive of SID



در ادامه، این مخاطبِ عکس است که در برابر متنِ آن باید دانه به دانه تصاویرِ نادیده و پازل‌های گمشدهٔ اثر را بازجوید، و آنها را به شکلی ذهنی در پس زمینهٔ تختِ عکس جای دهد و سپس استوار بر خوانشی شخصی، به فهم و بازسازیِ زمان و مکان در اثر بپردازد. در ادامه، به برخی شاخصه های فرم د این بازسازی معنا پرداخته و به فرایندِ شکل‌دهیِ تأویل توسط مخاطب به واسطهٔ فرم می‌پردازیم. درواقع تلاش می‌کنیم حصولِ معنا را در دیالکتیکی که بین مخاطب و فرمِ آثار درجریان است، بیابیم.

### ◆ تاریخ‌مندی و عدمِ تعیُّن

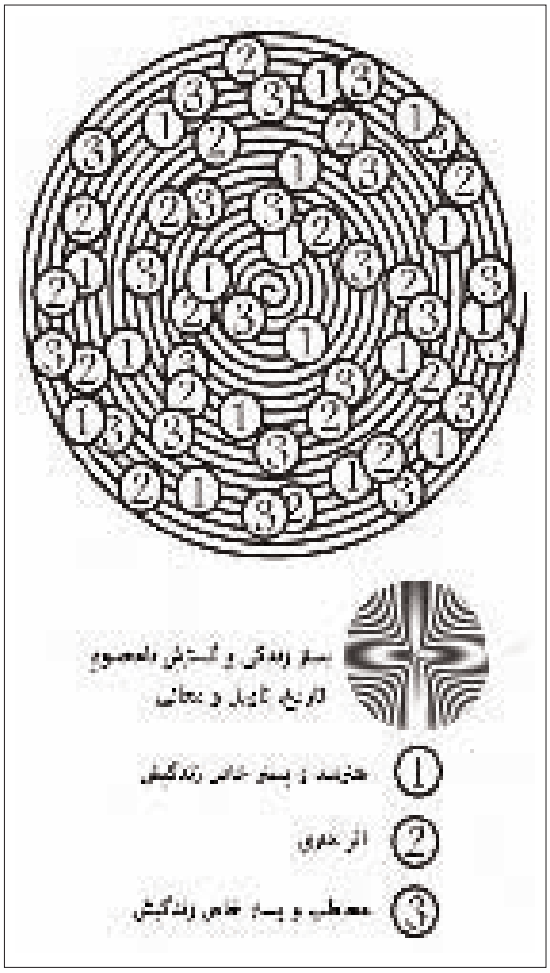
دستیابی به معنا در عکس‌های کوبیستیِ هاکنی، کمی مشکل به نظر می‌رسد. وی، مخاطبِ تابلو-عکس های خود را در برابرِ اثری می‌نشاند که بر ساخته‌اند از قطعه هایی عکس‌هایی- کوچک و محدود شده به هم، تکه هایی که هریک به نحوی کنایت آمیز، هویتی مستقل را در هاله‌ای از ابهام و دوگانگی به دوش می‌کشند. بینندهٔ اثر، تضادها و اشتراکاتِ همزمانی را در فرم و معنا مشاهده می‌کند. تضادهایی همچون نحوهٔ جای‌گیری هرقطعه عکس نسبت به قطعهٔ دیگر در ساختوارهٔ کلیِ تابلو-عکس که ناشی از تفاوت در مکان و زمانِ عکسبرداریِ قطعاتِ کنارِ هم می‌باشد که درنتیجه، عدمِ همنشینیِ مناسبِ عکس های مجاور یکدیگر را موجب می‌شود و درعین‌حال، کلیتی واحد از این عدمِ تعادل را به وجود می‌آورد. نیز اشتراکاتی مانندِ عناصرِ بصری که در هرقطعه به شکلی نسبی نمود یافته‌اند. در حوزهٔ معنا، به واسطهٔ چنین موقعیتهای نزدیک و تنگاتنگی که بخشِ اعظمی از عکس را در برمی‌گیرند، هرتکه برای ایفای نقشِ خویش به گونه‌ای مستقل و برای تحققِ معنادهی به کلیت اثر، به طرزی ویژه نیازمند به تکهٔ قبل یا همان پیشینهٔ تصویریِ خود است. در واقع هرقطعه، توأمان قدمی در گذشته و قدمی در موقعیتِ اکنونِ خویش دارد، و در فضایی سراسر نسبی، وامدارِ تاریخ و پیش داشتی است که با لحظهٔ اکنونش در کلیتِ تصویر گره خورده است. فلسفهٔ وجودی چنین ارتباطِ زمانمندی را میان قطعه های مجاورهم در تابلو-عکس، که به هرحال در نحوهٔ خوانش آدمی در هر اثر هنری دخیل بوده است، می‌توان در برداشت های هرمنوتیکِ فلسفی جُست. به عنوان مثال، هایدگر در توضیح و تفصیلِ پیش ساختارِ فهم عنوان می‌کند که «ما، متن، مطلب یا موقعیت مفروضی را با آگاهی‌ای خالی که زماناً از موقعیتِ حاضر پُرشده نمی‌فهمیم، بلکه دقیقاً آن را به این دلیل می‌فهمیم که در فهمِ ما نحوه ای دیدن از قبل تثبیت شده و برخی "پیش برداشت‌های" مفهومی وجود داشته و اکنون، باتوجه به این موقعیت، نیتی ابتدایی به وجودمی‌آید.» (پالمر، ۱۳۸۹، ۱۹۴) قطعه قطعه‌گی در این تابلو-عکس‌ها، به طور ضمنی، همبستگیِ جدایی‌ناپذیرِ لحظهٔ اکنونِ متن و مخاطب را در سنت و تاریخ نشان می‌دهد.

در ادامهٔ خوانشِ اثر، با رویکردی ناآشنا در مطالعهٔ آثارِ عمومی عکاسی مواجه می‌شویم: نگریستن به بُعدها و زوایای متغیری که «در هر قاب به یک حرکتِ مشخصِ چشم شباهت دارد و یک واحد اطلاعاتِ تجسمی درآن است و باید در حافظه ما ذخیره گردد.»(ارناسن،۱۳۸۸،۷۲۲) حصولِ این خوانش بر پایهٔ لحظاتی است که هنرمند برای ثبت کردنِ تکه عکس‌های متن اثرش به طرزی متفاوت از آنچه در عکاسی رخ می‌دهد و به آن ثابت کردن[11] و یا دزدیدن[12] زمان می‌گوییم، سپری نموده است. چرا که در اینجا، زمان نه به صورت انحصاراً تک بُعدی و تنها یک لحظه، بل به طورِ موازی و از ابعادِ متفاوت، در جریان است. به فراخورِ کیفیتِ خلقِ اثر، منتقد و تأویل‌گرِ آن نیز به درکی تازه از فضایی می رسد که معنا و هویتِ وجودیِ آن، در چند بُعدی بودن ساحتِ عکس و درنتیجه، شکل‌گیریِ نگاهی موازی بر آن است که همزمان، تمامِ قابِ عکس را که از تکه های کوچکِ به ظاهر مستقل تشکیل شده اند می‌کاود. بی تردید، خلقِ چنین چیدمانِ گونه‌گونی از سوی هنرمند، انتظاراتِ مخاطب را، که پیوندی دیرپا با معیارهای تصویریِ منسجم و مطلق‌گرا داشته است به چالش کشیده، موجباتِ پیدایشِ تأویل های متنوع و اختلاف نظرهای بنیادی درمیانِ مخاطبینی می‌شود که کنش‌ها و تجربیاتِ مختلفی را از سر گذرانده‌اند و همواره در فهم و تأویلِ اثر، پیش داوری های شخصی را مبنای تفکرِ خویش قرار داده‌اند. هنرمند، به نحوی سنجیده، در پیکرهٔ کلیِ این عکس‌ها، از سویی امکان هایی را حذف و از سویی دیگر آفریده است تا مخاطبین متفاوت اثر در شرایطی قرار گیرند که کمترین تفاهم و یکدستی در افقِ معناییِ خوانش‌ها و چارچوب‌های تفسیری آنان ظهور پیداکند. ثمرهٔ چنین اندیشه و رویکردی در هنرِ هاکنی، شناخت هرچه بهترِ موقعیتِ زمانمند و مکانمندِ متن و مخاطبش، و به ویژه نحوهٔ جای‌گیری و تأثیرپذیریِ هنرمند، اثر و مخاطب بر یکدیگر در این موقعیات است؛ سه عنصری که به نحوی التقاطی در گسترهٔ حیاتِ تاریخی، همواره در جایگاهِ وجودیِ خویش برابرِ یکدیگر و نیز در سنت و آگاهیِ تاریخی، ارتباطی پیچیده در رابطه با پیدایشِ معنا داشته اند.(تصویر۵)



www.SID.ir

Archive of SID



تصویر۵:

### قطعه قطعه‌گی و زمان‌مندی

براساس فرمِ متکثر تابلو-عکس‌های هاکنی، و تکیه بر مؤلفه های هرمنوتیکی همچون "دُورِ فهم" و "درهم شدگیِ افق‌ها" در بازخوانیِ آثار، می‌توان عنوان کرد که این عکس‌ها به گونه‌ای مفهومی تکثرگراییِ معنایی را درخود ارایه می‌دهند. بیننده هر جزءِ عکس را منحصر به خود مطالعه می‌کند، و سپس برای دریافتِ معنا آن را چیدمانِ کلی و در مجاورت و ارتباط با عکس‌های دیگر قرارداده تا تأویل و تفسیرشان کند. از طرفِ دیگر، همزمان باید به گونه‌ای فعال کلیتِ اثر را نیز به مثابه یک متنِ کامل درنظر داشته و جزییات را براساسِ آنچه کلیتِ اثر همّ آن دارد، تأویل نماید. درنهایت، مخاطب در بررسیِ متنِ عکس، شدیداً ترغیب به انتخابی آزاد و کاملاً شخصی می‌شود.

دراین‌سو اما، فهمی که ما از زمان براساس سنتِ هرمنوتیکِ مدرن در بازخوانیِ متن بدان پایبندیم، به گونه‌ای است که متن را حاصلِ کنشِ هنرمند در لحظهٔ اکنونش می‌دانیم، و حاصلِ تأویل آن در لحظهٔ اکنونِ مخاطبِ متن. پس آن کنشی که موجبِ خلقِ اثر هنری از سوی هنرمند می‌شود، و هم آن واکنش ذهنی‌ای، که مخاطب در حینِ دیدن و بازخوانیِ اثر تجربه می‌کند، همه بستگی به زمانِ حالِ هستنده گانِشان دارند. «فهمیدن ادبیات یا هر اثر هنری در چارچوبِ حالاتِ زمان مندی قرار می‌گیرد. یعنی، آدمی در زمانِ حال با اثر مواجه می‌شود، اما براساسِ تذکر(فهمِ تاریخیِ شکل گرفته آدمی) و پیش بینی (نحوه‌ای که در آن فهمِ آدمی آینده‌ای فرا می‌افکند). فهم، شناساییِ ایستایی بیرون از زمان نیست، فهم درجای مشخصی در زمان ومکان قرار می‌گیرد، یعنی در تاریخ. تأویل تاریخ خصلت متفاوتی می‌یابد چون تاریخ برای خوانندهٔ اکنون، در این وقت، در این مکان به ظهور د ر می‌آید.» (پالمر،۱۳۸۹، ۲۷۷) لحظهٔ حال، زمانی است سرنوشت ساز در شکل‌گیریِ کنشی هرمنوتیکی و حصولِ فهمی هستی شناختی میانِ متن و مخاطب. تابلو-عکسهای هاکنی، از تکه‌های متعدد عکس‌هایی شکل می‌گیرد که هریک آفرینش وجودیِ خویش را در لحظهٔ حال می‌یابند، و به همین ترتیب، حاملِ محتوایِ تاریخیِ خاص و آیندهٔ نه چندان روشن ویژهٔ خود هستند. مخاطب، به گونه‌ای نامنتظره با حجمِ عظیمِ متکثری از زمان های حالِ برساخته توسطِ تکه عکس‌ها روبرو می‌شود. زمانهایی که در کالبدِ هر تکه عکس، حضوری مستمر دارند. براساس چیدمانِ ناهمگون و تودرتوی چنین عکس‌هایی، خطِ روایی یکدستِ محکمی از مفهوم به پیش نمی رود. چرا که توالیِ زمانی در هرتکه، نسبت به تکهٔ مجاورِ خود بی‌تفاوت است و بُعدِ زمانیِ تکه ها، به نحوی التقاطی و پیچیده، از پیش و پَسِ یکدیگر گذر می‌کنند و دیگر نمی‌توانند تصویری برسازند از کیفیتی عینی، که انسجام و یکپارچگی اش، زمانی واحد و ثابت را در عکس، به اسارت کشیده و نمایان سازد. به همین ترتیب، درست در لحظه ای که چگونگی روابطِ زمانی را میانِ تکه ها جست وجو می‌کنیم، درمی‌یابیم که لحظهٔ حال در هرقطعه، نقطه‌ای بنیادین و وجودی است، و بر این مبنا، درنهایت برای پیشبردِ معنا میتوان با انتخابِ یک قطعهٔ خاص در نظرِ خویش، قطعه های دیگر را به مثابه"تاریخ" و "آینده" آن قطعهٔ خاص متصور شد. در اینجا مخاطب قادر خواهد بود چینش های زمانی را به نحوی ارادی و دل بخواه به پیش برد، و به صورتی نامحدود روایت هایی ذهنیی را از بازخوانیِ تصاویر پدیدآورد.(تصویر۶ و۷)



www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۶: عنوان اثر: جدول کلمات متقاطع، فتوکلاژ ۱۹۸۳

تصویر۷:

سرانجام، با قرارگرفتنِ نسبتا ناآشنا و ناهمگونِ طیفی از عناصر بصری که ساختاری نامنسجم، از شکل افتاده و به دور از قواعدِ نگاهِ تطبیقی را به دست می‌دهند، می‌توان وضعیتی را مشاهده کرد که «اساساً وجودِ روابط میان پدیدارها را پیچیده تر و نامنظم تر از دیدگاه های مدرن می‌انگارد. مطابقِ دیدگاه های پسامدرن، تحولاتِ تاریخی از عوامل و رویدادهای خطی متابعت نمی‌کنند و نمی‌توان عواملِ خاصی را عللِ قطعی و مُتقنِ شماری از دگرگونی ها و رویدادها تلقی کرد، بلکه تمامِ عوامل در یک نظم "یا تعادل" متناقض و پیچیده، برهم تأثیر می‌گذارند، و رابطه ای تعاملی با یکدیگر دارند.»(تابعی ،۱۳۸۴، ۱۸۹) مخاطبینِ تابلو-عکس‌های هاکنی، به واسطه ماهیتِ نسبیِ اجزاء و گزاره های متن و ارتباطِ آنها بایکدیگر و کلیتِ اثر، و بازیهای متکثرِ فرمی، که در هر قسمتِ از آن مشاهده می‌شود، در دو سویه از تلقی و تفسیرِ متن قرار می‌گیرند؛ از سویی در وسوسهٔ فهمِ کُلیتِ اثر و توفیق در ادراکِ غایتِ مفهومیِ آن اند، و از دیگرسو، در شکاف و گسستی که به واسطهٔ تکثرِ متن، مفاهیم را قطعه قطعه و ارتباط مابینِشان را در هالهای از پیچیدگی و ابهام، قرار می‌دهد، گرفتار می‌شوند. انگار هیچگونه دستیابی بهره یافتی نهایی در فهمِ یکدست و کاملِ اثر از سوی مخاطب امکانپذیر نیست، مگر دریافت‌هایی جزیی، لحظه‌ای و پیچیده در ابهام و ایجاز! که این خود فرایندِ دریافتِ معنا را در نوعی بی‌سامانی و آشفتگی قرار می‌دهد. فردریش شلگل[۱۳] دربابِ طنز کنایی که دررابطه با دریافت معنا از این طریق است، می‌گوید: «طنز کنایی آگاهیِ آشکاری از یک آشفتگی و هاویهای تمام عیار است. طنزکنایی هرگز نمی‌تواند جهان را در کُل درک کند، بلکه تنها به این نکته پی می‌برد که جهان نهایتاً غیرقابلِ درک است، و [نیز] به این معنا هم هست که از طریقِ چنین آگاهیِ آشکاری می‌توان به یک معنا، بر آشفتگیِ زندگی چیره شد، هرچند این چیرگی، تنها در فکرِ ما و از راهِ تسلیم در برابرِ پیچیدگی های بی حد و مرز حاصل می‌شود، همان تسلیمی که نیچه آنرا عشق به سرنوشت نام می‌نهد»(دیویدگراس،۱۳۹۰، ۴۶۲)

## نتیجه‌گیری

ماهیتِ وجودیِ تابلو-عکس‌های دیوید هاکنی، که به صورتی کلی براساس فرم های متکثر در ساختوارههایی نسبتا ناهمگون خلق شده‌اند، مخاطب و متنِ خویش را همزمان به مکالمه و گفت و گویی دوطرفه می‌کشانند. عکس هایی که نه به گونه‌ای انفرادی و تک بُعدی، بلکه با به چالش کشیدنِ فهمِ مشترک میانِ تاریخِ وجودیِ خود و مخاطبِ خویش، باعث بهبود گفتمانی می‌شوند که به شکلی همیشگی میانِ مخاطب و اثر هنری در جریان است. دو عنصری که در بسطِ فهمِ خویش هماره وابسته اند به مؤلفه هایی همچون ذهنیتِ تأویلی و سنت و تاریخ. هاکنی، آثاری خلق نموده است که بر پایهٔ صورت و مضامینی کاملاً نسبی، هویت هایی چندگانه و نامنسجم را برملا می‌کنند، و به هیچ رو وضعیتِ وجودی خویش را همسو با گزاره هایی جهان شمول و فراگیر قرار نمی‌دهند. گویی خطِ بُطلانی هستند، بر تمامی فرا روایت‌ها و بشارت هایی که تفکری همچون مدرنیسم اشاعه دهندهٔ آن است. ظهورِ چنین تحولاتِ معنایی و تاریخی که به ویژه در آثار هنرمندانی همچون دیویدهاکنی نمود می یابند، حاصلِ رجعت از عصر مدرن به وضعیت پست مدرن در زندگی، ادبیات و هنر، و درنتیجه، بسطِ گزاره های منتهی به فهم در بسترِ گستردهٔ سنت و تاریخ است. گزاره هایی که نه‌تنها چنین عکس هایی به شدت وام دارِ افق های معنایی آن هستند، بلکه تمامیِ هستیِ انسانی را تحت تأثیر خود داشته و به پیش می‌برند.



www.SID.ir

Archive of SID

## پی‌نوشت

۱.| Hokney, David (۱۹۳۷) دیوید هاکنی؛ طراح، چاپگر، نقاش و عکاسِ انگلیسی که در دهه ۶۰ یکی از پیشگامان جنبشِ پاپ‌آرت بود.

۲. heidegger,Martin (۱۹۷۶ـ۱۸۸۹)

۳. Gadamer,Hans Georg (۲۰۰۲ـ۱۹۰۰)

۴. George Braque (۱۹۶۳ـ۱۸۸۲)

۵. Pablo Picasso (۱۹۷۳ـ۱۸۸۱)

۶. Cubisme. در فاصله بین سالهای ۱۹۰۷تا۱۹۰۸ به عنوان سبکی جدی در نقاشی و تا حدمحدودتری در مجسمه سازی ظهورپیداکرد.

۷. برای هاکنی که به استادانِ تاریخ هنر از دوره‌های مختلف بسیار رجوع کرده است، یکی از تأثیرگذارترین‌ها پیکاسو بود. او الهام‌گیری از سبک‌های گوناگون و آزادی عملی که می‌جست را در پیکاسو یافت و بسیار از آن تأثیرگرفت. بدنِ انسان سوژه مرکزی هنرِ هاکنی است، از طرفی دیگر نقاشی هم برای او یک عملِ فیزیکی است. علاقه او به کوبیسم از همین‌جا ناشی می‌شود، او میگوید: «کوبیسم به حضورِ بدنِ ما در جهان مربوط می شود؛ به اینکه ما چگونه و درکجای آن قرار داریم». می بینیم که اندیشه هنرِ هاکنی به وضوح وامدارِ فلسفه هستی شناختی مارتین هایدگر و هانسگئورگ گادامر است.

۸. هایدگر در طرح مسئله دازاین، به عنوانِ هستی-آنجا پرداخته و از مفهومِ پرتابشدگی برای توضیحِ آن استفاده میکند. وی انسان را همواره در شرایط و گونه‌های نامحدودی از وضعیت‌ها می‌داند، به طورمثال او در زندگی می‌تواند در شرایط خوب و بدی قرار گیرد که از طرفی قادر به تغییر آنها است، و از سویی بودنش را در گرو بودنِ آن شرایط خاص قلمداد می‌کند، این قرارگیریِ دائمیِ او در حال و وضع هایی گوناگون، اشاراتی هستند به پرتاب شدگی او در عالم، و فهم و تأویلی که او نسبت به خود و جهان، در هر لحظه صورت می‌دهد و بدینوسیله به نحوی پیوسته هستیِ خاصش را ثمر می بخشد.

۹. Barthes, Roland (۱۹۸۰ـ۱۹۱۵)

۱۰. Reader Response

۱۱. freezing

۱۲. capturing

۱۳. F.Schelegel

## فهرست منابع


۱- احمدی، بابک، **ساختارو تأویل متن**، جلد اول، نشانه شناسی و ساختارگرایی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۰.

۲- پالمر، ریچار، **علم هرمنوتیک**، ترجمه: محمد سعید حنایی کاشانی، نشر هرمس، تهران، ۱۳۸۹.

۳- تابعی، احد، **رابطه میان ایده پسامدرن و عدم تعین: مطالعه تطبیقی فلسفه و هنر غرب**، نشر نی، تهران،۱۳۸۴.

۴- حقیقی، شاهرخ، **گذار از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار**، دریدا، نشر آگه، تهران، ۱۳۷۹.

۵- رهبری، مهدی، **هرمنوتیک و سیاست**، نشرکویر، تهران،۱۳۸۵.

۶- شمیسا، سیروس، **نقد ادبی**، نشرمیترا، تهران،۱۳۸۸.

۷-گراس، دیوید، **مسائل مدرنیسم و مبانی پست مدرنیسم: مجموعه مقالات**، ترجمه: حمید محرمیان معلم، نشر ارغنون، تهران، ۱۳۹۰.

۸- مارتین هایدگر، هانس گئورگ گادامر و دیگران، **هرمنوتیک مدرن:گزیده جستارها**، بابک احمدی و دیگران، نشر مرکز، تهران ، ۱۳۸۷.

۹- مارتین هایدگ، **هستی و زمان**، ترجمه سیاوش جمادی، نشرِ ققنوس، تهران،۱۳۸۷.

۱۰- ناکلین، لیندا، **بدن تکه تکه شده: قطعه به مثابه استعاره ای از مدرنیته**، ترجمه: مجید اخگر، نشر حرفه هنرمند، تهران،۱۳۸۵.

۱۱- هوی، دیوی، **حلقه انتقادی: هرمنوتیک تاریخ، ادبیات و فلسفه**، ترجمه: مراد فرهاد پور، نشر روشنگران و مطالعات زنان، تهران،۱۳۸۵.

۱۲- هاروارد، ارناسن، **تاریخ هنر نوین**، ترجمه: محمد تقی فرامرزی، نشر نگاه، تهران،۱۳۸۸.




www.SID.ir