

چالش‌های نشانه‌شناختی نقاشی و نقد نقاشی

محمد رضا ابوالقاسمی*

دکترای علوم هنر، گروه علوم هنر، دانشگاه اِکس مارسی، فرانسه.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۷/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۲/۱۱)

چکیده

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

واژه‌های کلیدی

نشانه‌شناسی، نقد، نقاشی، پساساختارگرایی.

مقدمه

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

پل والری^۱

همه‌ی نقاشان با/ در یک «زبان بصری» کار می‌کنند. این زبان دربرگیرنده‌ی قراردادهای و عناصر و قوانین تصویرسازی است. نشانه‌شناسان بر این باورند که میان اجزای زبان بصری و رمزگان زبان شباهت‌هایی وجود دارد. از دید آنان می‌توان عناصر بصری پدیدآورنده‌ی گونه‌های مختلف آثار هنری را با انواع زبان‌ها قیاس کرد. همان گونه که انسان‌ها برای برقراری ارتباط نیازمند فراگیری زبان هستند، نقاشان نیز می‌باید زبان تصویر را بیاموزند؛ از همین رو است که امروزه مقوله‌ای به نام «سواد بصری» در گفتمان‌های هنری به چشم می‌خورد. توانایی شنیدن (نشانه‌های زبانی) و دیدن (نشانه‌های بصری)، دست‌یابی به مهم‌ترین نظام‌های نشانه‌ای را برای انسان فراهم می‌آورند: «بدیهی است که اجتماعی‌ترین، غنی‌ترین و درخورترین نظام‌های نشانه‌ای در جامعه‌ی بشری، بر توانایی دیدن و شنیدن متکی است» (Jakobson, 1971, 701). یاکوبسن معتقد است که هر نوع نشانه‌شناسی باید با توجه به زبان کار خود را پیش ببرد: «مسئله‌ی حضور و سلسله‌مراتب نقش‌های اساسی موجود در زبان توجه به مصداق، کد، گوینده، شنونده، رابطه‌ی میان آنها یا نهایتاً، خود پیام باید برای سایر نظام‌های نشانه‌ای نیز به کار گرفته شود» (یاکوبسن، ۱۳۷۶، ۴۰) و ادامه می‌دهد: «تمامی پیام‌های غیرکلامی انسان دربردارنده‌ی حوزه‌ی پیام‌های کلامی است، در حالی که عکس این موضوع صادق نیست» (همان، ۴۱). رولان بارت نیز بر این باور است که هیچ سیستم نشانه‌شناختی‌ای مستقل از زبان نمی‌تواند وجود داشته باشد. نشانه‌های بصری، هر چقدر هم که توان دلالت‌گری نیرومندی داشته باشند، باز به ناگزیر در درون خود حامل نظام نشانه‌شناختی زبان هستند. یوری لوتمن نیز معتقد است «در تمامی تاریخ بشر، هر قدر هم که به عقب برگردیم، دو نشانه‌ی فرهنگی مستقل و برابر: یکی واژه و دیگری تصویر را می‌یابیم» (لوتمن، ۱۳۷۰، ۱۸)؛ وی در ادامه می‌نویسد: «تصویر و واژه پیش‌فرض یکدیگرند و هر یک بدون دیگری نامحتمل است» (همان، ۲۰). امیل بنونیست نیز عقیده دارد «زبان بیان نمادین والایی است که تمامی نظام‌های ارتباطی دیگر از آن مشتق شده‌اند و متضمن وجود آن‌اند» (به نقل از: یاکوبسن، ۱۳۷۶، ۴۱). همنشینی رمزگان زبانی و رمزگان بصری در تاریخ نقاشی گذشته‌ای طولانی دارد. برای نمونه در نقاشی‌های کلاسیک، نقاش در تابلو جایی را برای یک نوشته که معمولاً جزء ذاتی نقاشی نبود در نظر می‌گرفت که اصطلاحاً به آن «طومار جا امضا»^۲ می‌گفتند. از نمونه‌های مشهور آن می‌توان به تابلوی مشهور نامزدی خانواده‌ی آرنولفینی (۱۴۳۴) اثر یان وان ایک (۱۳۹۰-۱۴۴۱) اشاره کرد

که نقاش در منتهالیه تابلو نام خود را با کلمات لاتین قید کرده است: «Johannes de eyck fuit hic» (یان وان ایک در این جا حضور داشت) (گامبریچ، ۱۳۸۰، ۲۳۳). از نمونه‌های نقاشی مدرن می‌توان به ژنه مگریت (۱۸۹۸-۱۹۶۷) اشاره کرد که نقاش با افزودن جمله‌ی «این یک پیپ نیست» به پایین تابلویی که دقیقاً یک پیپ را نشان می‌دهد، ریشه‌های کهن تقلید و بازنمایی در نقاشی را به چالش می‌کشد. این وابستگی متقابل در هنر گرافیک به اوج خود می‌رسد، آنجا که بخش بزرگ‌تر داده‌های یک طرح معمولاً - و البته نه همیشه - به‌وسیله‌ی رمزگان زبانی ارائه می‌شود. در همین راستا بارت در عناصر نشانه‌شناسی می‌نویسد: «این درست است که ابژه‌ها، تصاویر و شیوه‌های رفتاری می‌توانند دلالت‌کننده باشند و این کار را در یک مقیاس وسیع انجام بدهند، اما آنها هرگز مستقلاً و با اتکاء به خود دلالت نمی‌کنند؛ هر سیستم نشانه‌شناختی، آمیزه‌ی زبانی خاص خود را داراست. برای مثال هر جا که یک مفهوم بصری وجود دارد، معنا به دنبال همجواری با یک پیام زبانی تصدیق می‌شود (چیزی که در سینما، تبلیغات، داستان‌های مصور، عکاسی خبری و غیره رخ می‌دهد). پس پیام بصری، دست‌کم به‌جز پیام شمایی^۳، در یک رابطه‌ی ساختاری، هم زائده‌ای است بر سیستم زبانی و هم به‌وسیله‌ی این سیستم مطرح می‌شود... نهایتاً و به‌طور کلی، بیش از پیش آشکار می‌شود که دشوار بتوان به سیستمی متشکل از تصاویر و ابژه‌هایی که مدلول‌هایشان مستقل از زبان وجود داشته باشند باور داشت: درک معنای یک چیز، ناگزیر بازگشت به تفرید^۴ یک زبان است: معنایی وجود ندارد که به چیزی تخصیص نیافته باشد و جهان مدلول‌ها، جهانی به‌جز جهان مدلول‌های زبان نیست» (Barthes, 1964, 25).

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

منظورشان فهمیده شود، زیرا «در هیچ لحظه‌ای و علی‌رغم ظاهر قضیه، زبان در خارج از امر اجتماعی وجود ندارد، زیرا زبان پدیده‌ای نشانه‌ای است و ماهیت اجتماعی‌اش یکی از ویژگی‌های درونی آن محسوب می‌شود» (دوسوسور، ۱۳۷۸، ۱۱۱). در عوض، یکی از ویژگی‌های نظام‌های هنری، توانایی آنها در آفرینش نشانه‌های نوین است، چرا که خود عمل آفرینش، چیزی جز خلق نشانه‌ی جدید یا ارائه‌ی کارکرد جدید برای نشانه‌های قدیمی نیست. از این منظر، نقاشی نوعی «ساختن» یا به‌قول پل والرئ پوئی‌یزی است زیرا می‌تواند نشانه‌ها را بیافریند و جهانی را با آنها بازنمایی کند: «هنرمند کسی است که نشانه‌ها را ابداع می‌کند (پوئی‌یت، به‌معنای سازنده)، او ابداع‌گر نشانه‌ها است» (گیرو، ۱۳۸۰، ۹۷).

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

یکی دیگر از تفاوت‌های میان نظام نشانه‌شناختی زبان و نظام‌های نشانه‌شناختی نقاشی، موضوع خلق نشانه است. از دید سوسور، مشارکین زبان ملفوظ، اجازه یا قدرت تغییر نشانه‌ها را ندارند، بدین معنا که نمی‌توانند نشانه‌ی قراردادشده برای یک پدیده را به اختیار خود تغییر دهند و انتظار داشته باشند که

چالش‌های نشانه‌شناختی نقد نقاشی

زیرا مواد سازنده‌ی آنها اساساً یا یکدیگر ترکیب نمی‌شود. پس نقد نقاشی یک ماهیت «بینابین» است، بدین معنا که باید پلی باشد میان نشانه‌ی تصویری و نشانه‌ی واژگانی. در واقع، دیدن «اثر بلاواسطه است؛ ولی نقد اثر با پادرمیانی یک میانجی که همانا نوشتار نقد است انجام می‌شود» (بارت، ۱۳۷۷، ۶۶). تبدیل تصویر به واژه به بافتاری می‌انجامد که دیگر نه انحصاراً برساخته‌ی نشانه‌ی زبانی است و نه نشانه‌ی تصویری. البته نقد هرگز نمی‌تواند از زبان مکتوب فاصله بگیرد زیرا در این حالت دیگر نقدی در میان نخواهد بود. اما نقد نقاشی صرفاً ساختاری از نشانه‌های زبانی هم نیست، چرا که قبلاً و مقدمتاً بر بنیان یک ترکیب بندی بصری شکل گرفته است. به بیان دیگر، نقد نقاشی در لابه‌لای نشانه‌های واژگانی خود ناچار است نشانه‌های تصویری را نیز «فرایفکند»، در غیر این صورت ما دیگر نمی‌توانیم متنی را که درباره‌ی نقاشی نوشته شده است از سایر انواع متون متمایز کنیم.

از سوی دیگر، نقد نقاشی یک پدیده‌ی بلاغی^۸ است. زیرا اولاً ابزار ارتباطی‌اش زبان است؛ ثانیاً مانند هر کاربرد خلاق زبان (ادبیات، شعر و غیره) زیباشناسی بلاغی ویژه‌ی خود را دارد (در این مقام می‌توان از بوطیقای نقد نقاشی سخن به‌میان آورد). پُل والرئ می‌گوید «نقد هنری» گونه‌ای ادبی است که تمامی نکاتی را که در مواجهه با پدیده‌های هنری به ذهن خطور می‌کند وسعت می‌بخشد و تلخیص می‌کند و سامان می‌دهد و هماهنگ می‌کند و از متافیزیک گرفته تا خرده‌گیری‌های تند و تیز در حیطه‌ی آن می‌گنجد» (Valéry, 1934, 85). به نظر می‌رسد ساختار نقد بر یک رابطه‌ی چهارسویه استوار است، زیرا باید بتواند میان خودش و مخاطبش، نقاشی و مخاطب نقاشی در جایگاه خواننده‌ی نقد رابطه برقرار کند.

اما همان‌طور که نمودار ۱ نشان می‌دهد، این رابطه در هر لحظه قابل تفکیک به رابطه‌های یک‌به‌یک نیست، زیرا برای نمونه، منتقد هنگام نوشتن نقد همزمان می‌تواند با متن نقد، اثر مورد نقد، مخاطب

چالش اساسی نقد نقاشی این است که رسانه‌ی ارتباطی منتقد (واژه) با رسانه‌ی نقاش (تصویر) تفاوت دارد. منتقد برای عرضه‌ی دیدگاه‌های خود ناچار است از رسانه‌ی زبان استفاده کند؛ درحالی‌که نقاش ایده‌های خود را با یک رسانه‌ی متفاوت، با تصویر پدیدار می‌کند. نقد نقاشی زاینده‌ی گونه‌ای کشاکش است، زیرا دو سوی صحنه‌ی رویارویی، دو گروه متفاوت صف‌آرایی کرده‌اند: واژگان و تصاویر. نقد از عباری ساخته می‌شود که از کشمکش این دو گروه به‌وجود می‌آید: نقد بالذات «کشمکش» است. میشل فوکو در الفاظ و اشیاء (۱۹۶۶) می‌نویسد:

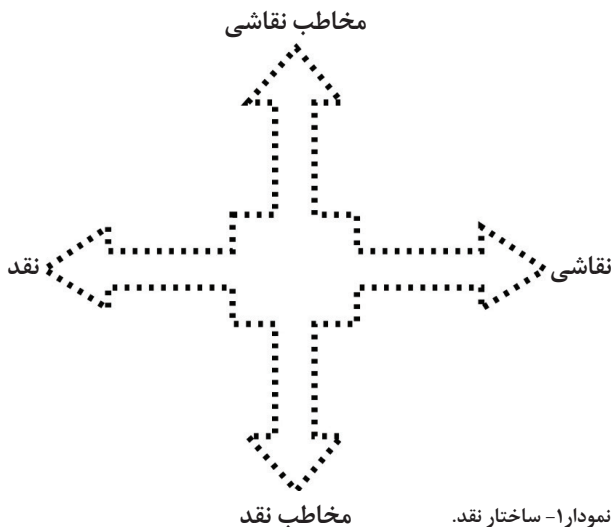
«مناسبت زبان با نقاشی مناسبتی بی‌کران است. مسئله این نیست که واژه‌ها ناقص یا در رویارویی با جهان مرئی به نحوی چاره‌ناپذیر ناتوان‌اند. هیچ‌یک را نمی‌توان به دیگری فروکاست: بازگفتن آنچه می‌بینیم، بیهوده است؛ آنچه می‌بینیم هرگز در گفته‌هایمان سکنی ندارد. بیهوده است که می‌کوشیم تا از راه تصاویر و استعاره‌ها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

ویتگنشتاین (۱۸۸۹-۱۹۵۱) نیز در رساله‌ی منطقی فلسفی (۴، ۱۲۱۲)، همین مضمون را مطرح می‌کند و می‌نویسد «آنچه می‌تواند نشان داده شود، نمی‌تواند گفته شود» (Wittgenstein, 1961, 50). حال با توجه به این کشمکش باید روشن سازیم که نقد نقاشی چگونه سازمان می‌یابد. نقد نقاشی یک متن است و برساخته‌ی واژگان. بنابراین، ما به هنگام خوانش نقد، پیشاپیش با ویژگی‌های یک متن مکتوب روبه‌رویم. نشانه‌شناسی در اینجا آشکارا به دو حوزه‌ی موازی تقسیم می‌شود: نشانه‌شناسی نقاشی و نشانه‌شناسی نقد نقاشی. این دو گونه‌ی نشانه‌شناسی به‌هیچ‌رو از یکدیگر منفک نیستند، اما با یکدیگر انطباق هم ندارند. می‌توان نشانه‌های اثر و نقد اثر را دو رشته‌ی مستقل در نظر گرفت که پایه‌ی هم پیش می‌روند، گاه به یکدیگر می‌پیوندند و گاه از یکدیگر دور می‌شوند، اما در هر حال ماهیت مستقلاً دارند

معنایی هر زبان خاص، زاده می‌شود و جهان اشیاء در آن سامان پیدا می‌کند... این دنیای کلمات است که دنیای اشیاء را خلق می‌کند» (بلزی، ۱۳۷۹، ۱۷۷).

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

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



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

همان‌گونه که نشانه‌شناسان خاطر نشان می‌کنند، هیچ‌گاه نمی‌توان حدّ و مرزی برای ترکیب‌های زبانی ارائه داد و همان‌گونه که ساختارگرایان می‌گویند، می‌توان این ترکیب‌بندی‌ها را به چند ساختار مشخص مفروض تلخیص کرد، اما به باور پس‌اساختارگرایان، این ساختارها خود آفریده‌ی منش گریزنده‌ی زبان است و همواره متزلزل و بی‌ثبات. نقد نیز، به‌عنوان یک پدیده‌ی زبانی، دچار یک بی‌ثباتی ذاتی است و منتقد هرچه بکوشد منظور خود را روشن‌تر بیان کند، تنها بر حجم نوشتار خود می‌افزاید و سرگشتگی نشانه‌ها را شدت بیش‌تری می‌بخشد. حال با توجه به نمودار پایین، اگر نقد را با نقاشی مورد تحلیل در هم تنیده بدانیم، این بحران دو چندان می‌شود زیرا نشانه‌های تصویری نیز به این سرگشتگی فزونی‌یابنده اضافه می‌شود و نقد آشکارا به آشوب می‌افتد. این آشوب دو سطح دارد: آشوب برآمده از نشانه‌های زبانی و آشوب برخاسته از نشانه‌های تصویری. هر دسته از این نشانه‌ها آشوب را در خود و در دیگری بازتولید می‌کند و متن را به سوی یک بحران ژرف پیش می‌برد. مگر نه این‌که نقد با بحران و سرگشتگی^۱ هم ریشه است؟ نتیجه آن‌که نقد همواره بین دو قطب واژه و تصویر سرگشته می‌ماند.

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

دیگر نمی‌توانیم درباره‌ی معنای آن نظر دهیم. به بیان دیگر، هر جمله تنها درون زمینه‌ی متنی خود معنا می‌دهد و لاغیر. اما در همین جا باید پرسید متن اساساً از چه ساخته شده است؟ آیا فرشته‌ی نگهبانی همواره بر فراز آن می‌چرخد و از معنای واحد آن پاسبانی می‌کند؟ آیا معنا چونان توری بر سراسر متن افکنده شده است و دستکاری آن می‌تواند به ازهم‌گسیختگی تور/ معنا بینجامد؟ دست کم، از دیدگاه دریدا، همه‌ی این برداشت‌ها چیزی جز متافیزیکی حضور معنا نیست؛ متافیزیکی که معنا را، همواره یگانه و دگرگونی‌ناپذیر، بیرون متن حاضر می‌داند. اگر متن برساخته‌ی تک‌تک جمله‌هاست، پس معنای آن چیزی بیش از معنای همین جمله‌ها نیست. این جمله‌ها اما، همان‌گونه که دیدیم، از جنس زبان است و ناگزیر سرسپرده‌ی بازی‌های بی‌پایان آن. بارت می‌گوید: «نقد، نوشتار است و نوشتن دقیقاً رویارو بودن با خطر لغزش و تناوب گریزناپذیر آزمون و خطاست» (بارت، ۱۳۷۷، ۸۶). خلاصه آن که نقد برای گریز از بازی‌های آشوب‌ساز زبان نه می‌تواند لب فروبندد و خاموش بماند و نه دیگر می‌تواند دعوی بیان حقیقت داشته باشد. چرا که دعوی حقیقت نیز، همچون هر دعوی متنی دیگر، برساخته‌ی زبانی است و لگام‌زدن بر سرکشی‌های بی‌پایانش ناممکن: زبان نقد، افسارگسیخته است. افزون بر این، خواننده‌ی نقد نیز باید بپذیرد که نوشتار نقادانه نیز می‌تواند ابهام‌آفرین و چندمعنایی باشد. به‌گفته‌ی پل دومان^{۱۱} «متون انتقادی، از آنجا که متونی علمی نیستند، باید با همان وقوف بر ابهامی خوانده شوند که در مطالعه‌ی متون ادبی غیر نقادانه مطرح است» (به‌نقل از: نوریس، ۱۳۸۰، ۳۶). توصیف آنچه که اثر در نگاه نخست به ما می‌نمایاند یکی از بخش‌های اصلی نقد نقاشی است. دست‌کم می‌توان کارکرد دوگانه‌ای را برای توصیف در نقد نقاشی در نظر گرفت. اولاً، منتقد با توصیف تابلو می‌کوشد فضای کلی آن را برای خواننده روشن کند و از همین رهگذر دقت نگاه خودش را هم به اطلاع خواننده برساند. ثانیاً، منتقد برای آن که تحلیل و داوری خود را ارائه دهد، ناچار است توصیف را به‌عنوان مقدمه‌ی استدلال‌های خود انتخاب کند، زیرا نخست باید بگوید که چه می‌بیند و سپس اعلام کند که تحلیل و برداشتش از این دیده‌ها چیست. اما همین جاست که یکی دیگر از ویژگی‌های زبان، نقد را به چالش می‌کشد: عدم هماهنگی میان وصف و موصوف. برای روشن‌تر شدن بحث مثالی می‌آوریم. فرض کنید می‌خواهیم سیبی را که پیش رو داریم توصیف کنیم. می‌گوییم «این یک سیب است»؛ اگر بخشی از سیب را جدا کنیم می‌گوییم «این سیبی است که بخشی از آن جدا شده است»؛ حال اگر مقدار بیش‌تری از سیب را جدا کنیم خواهیم گفت «این سیبی است که بخش بیش‌تری از آن جدا شده است» و اگر بخش‌های خوردنی سیب را به‌طور کامل جدا کنیم می‌گوییم «این سیبی است که بخش‌های خوردنی آن به‌طور کامل از آن جدا شده و چیزی از آن باقی نمانده است». خود البته آشکار است که هر چه از سیب کاسته می‌شود، بر میزان واژگانی که برای توصیف آن به‌کار می‌رود افزوده می‌آید. درحالی‌که اگر توصیف ما

فرض کنید منتقدی در نقد و تحلیل آثار یک نقاش چنین نوشته است: «آثار این نقاش که اکنون بر دیوار نگارخانه جلوه‌فروشی می‌کند، تمام معیارها و موازین هنر مدرن را به‌هم‌می‌زند». خواننده می‌تواند از خود بپرسد: آیا منتقد معنایی منفی از «جلوه‌فروشی» در نظر داشته و جلوه‌فروشی را با تظاهر هم‌معنا گرفته است؟ در زبان معمول، جلوه‌فروشی را در مواردی به‌کار می‌برند که قصد تظاهر و حتی فخرفروشی در میان باشد. می‌گویند «فلانی آن قدر با ثروتش جلوه‌فروشی کرد که همگان آزرده شدند». از این دیدگاه، شاید جمله‌ی پیش‌گفته کنایه‌ای باشد به شیوه‌ی متظاهرانه‌ی آثار نقاش و درک نادرست او از هنر مدرن. ای‌بسا بتوان از جمله‌ی فوق چنین برداشت کرد که نقاش مفاهیم هنر مدرن را به زرق و برق سطحی و جلوه‌فروشانه فرو کاسته است. اما مگر «جلوه‌فروشی» نمی‌تواند معنایی مثبت هم داشته باشد؟ زبان بارها این ترکیب را برای اشاره به بی‌همتایی و یگانگی یک چیز به‌کار می‌برد. می‌گوییم «شقایق‌ها چنان در دشت جلوه‌فروشی می‌کردند که بیننده در شگفت می‌آمد». جمله‌ی مذکور در نقد را این‌بار می‌توان چنین فهمید که نقاشی‌ها از چنان قدرتی برخوردار بوده‌اند که منتقد از دیدن آنها در شگفت آمده است. شاید نقد می‌کوشد با استفاده از «جلوه‌فروشی» بی‌همتایی آثار را در میان انبوه نقاشی‌هایی که هر روز بر دیوار نگارخانه‌ها آویخته می‌شوند، نشان دهد. وقتی اثری با طراوت و غرابت در میان انبوه آثار بی‌طراوت و ظرافت جای می‌گیرد، بهترین وصف آن «جلوه‌فروشی» خواهد بود. از این که بگذریم می‌رسیم به فعل پایانی جمله: «به‌هم‌زدن». تعیین‌ناپذیری معنای این فعل هویداتر از ابهام نهان در «جلوه‌فروشی» است. بارها شنیده‌ایم این جمله را که «فلانی در سال‌های اخیر، ثروت فراوانی به‌هم‌زده است»، یعنی توانسته است بر انباشتگی ثروت خود بیفزاید، دارایی برای خود گرد آورد. اما در همان حال شنیده‌ایم که «بارش ناگهانی باران جشن را به‌هم‌زد». در این‌جا به‌هم‌زدن، درست برعکس جمله‌ی نخست، به‌معنای متفرق کردن، پراکندن و ایجاد آشوب است. اکنون بازگردیم به جمله‌ی مورد نظرمان: «آثار این نقاش که اکنون بر دیوار نگارخانه جلوه‌فروشی می‌کند، تمامی معیارها و موازین هنر مدرن را به‌هم‌می‌زند». ما می‌توانیم از این جمله چنین برداشت کنیم که آثار مورد بحث، معیارها و موازین مفروض منتقد را زیر پا می‌گذارند و به جز ویران‌گری و مختل‌سازی آنها گامی پیش‌تر نمی‌روند. در این برداشت، «جلوه‌فروشی» و «به‌هم‌زدن» هر دو معنایی منفی خواهند داشت. اما، از سوی دیگر، «به‌هم‌زدن» را می‌توان به معنای ترکیب‌کردن و درهم‌آمیختن به قصد ارائه‌ی شیوه‌ای نوین فهمید؛ یعنی آثار مورد بحث زیبایی مضامین و شیوایی معانی هنر مدرن را یکجا گرد آورده و با قدرت پدیدار کرده است. در این برداشت، اشراف هنرمند بر گستره‌ی هنر مدرن و زیر و بم و پیچ و خم آن، و نیز توان او در به‌هم‌زدن (به معنای اخیر) همه‌ی آنها، دیدگاه نقد را مثبت جلوه‌گر می‌کند. شاید کسانی اشکال کنند که اگر جمله‌ای را از متن جدا کنیم،

تابلوهایی پر از جزئیاتی مانند آنچه در آثار هیرنوموس بس (۱۴۵۰-۱۵۱۶) می‌بینیم توصیف شوند چه پیش خواهد آمد؟ ده‌ها صفحه توصیف هم نمی‌تواند همه‌ی ماجرا را آشکار کند.

در واقع، هر اثر امکان‌های بی‌شماری برای توصیف شدن دارد و منتقد تنها می‌تواند تعداد محدود و محدودی از این امکان‌ها را برگزیند. لذا دست کم به لحاظ نظری، هیچ پایانی برای نحوه‌های توصیف یک اثر متصور نیست زیرا «هر چه درباره‌ی اثر بگوییم، اثر هم‌چنان مانند لحظه‌ی نخست خود، تصویر، سوژه و غیاب است و نه چیز دیگر» (همان، ۸۱). روان‌شناسی تجربی معاصر کشف کرده است که «تجربه‌ی بصری معمول ما از جهان در واقع یک ترکیب پیچیده است. این تجربه، ترکیبی است از مجموعه احساس‌هایی که تحت تأثیر شرایط گوناگون ادراک قرار دارند و به موقعیت‌های مشخص و متفاوت زندگی وابسته‌اند» (Nodelman, 1970, 86).

بنابراین تابلوی S_1 در زمان‌های T_1 ، T_2 ، T_3 ، ... و در مکان‌های P_1 ، P_2 ، P_3 ، ... و واجد امکان‌پذیرهای گوناگون توصیف است و این امکان می‌تواند یک اثر را در زمان‌ها و حتی مکان‌های مختلف به گونه‌ای متفاوت جلوه‌گر سازد. بنابراین، نقد ناچار است این روند بی‌پایان را در نقطه‌ای متوقف کند و شالوده‌ای، هر چند ناستوار، برای تداوم خود تدارک ببیند. هر گاه نقد نحوه‌ی توصیف خود را برگزیند، بدین معناست که نحوه‌های دیگر را نادیده گرفته یا کنار گذاشته است. به این ترتیب، هر نقد همچون کوه یخی است که بخش اعظم آن دیده نمی‌شود. به بیان دیگر، نقد تنها به واسطه‌ی غیاب امکان‌های نادیده گرفته‌شده‌ی توصیف ممکن می‌شود و بنابراین، همواره با غیاب درآمیخته است. نقد قادر نیست اثر را تمام و کمال در متن خود «حاضر» سازد و تنها «احتمالی» از آن را به خواننده‌اش ارائه می‌دهد. این احتمال یکی از بی‌نهایت احتمال‌هایی است که به‌طور بالقوه می‌توانست در نقد مطرح شود. پس به یک تعبیر، اثر در متن نقد «حضور» مطلق ندارد. از سوی دیگر، منتقد سوژه‌های رهاشده در خلأ نیست؛ او همواره از جایگاه و زمینه‌ی تاریخی و فرهنگی و اجتماعی معینی با اثر روبه‌رو می‌شود و این جایگاه خود می‌تواند ادراک او را متأثر کند. آرتور شوپنهاور به این «واقع‌بودگی» سوژه توجه داشته است. او استدلال می‌کند که ما خود را به‌عنوان «ابژه‌ی درمیان سایر ابژه‌ها، در جهانی جای-گاهی^۴ می‌شناسیم.

این پیش شرط توانایی ما در تعیین جایگاه سایر ابژه‌ها در جهان است، من تنها زمانی قادر به تعیین جایگاه یک ابژه در مکان یا زمان هستم که موقعیت آن را نسبت به این جا و اکنون بسنجم که مبدأ این سنجش موقعیت جسم خود من است» (یانگ، ۱۳۸۲، ۲۳).

فرض کنید که نقدی را می‌خوانید درباره‌ی تابلویی که تا به حال آن را ندیده‌اید، اما کمابیش درمی‌یابید که منتقد درباره‌ی چگونه اثری سخن گفته است. دست کم می‌توانید طرح مبهمی از تابلوی مورد بحث را در ذهن خود مجسم کنید و دریابید که نقاش چه روشی را برای هویدا کردن ایده‌ی خود برگزیده است. همه‌ی این آگاهی‌ها از «تصویر»هایی است که منتقد در نوشتار خود گنجانده است؛ در واقع، نهایتاً آنچه در ذهن شما می‌ماند طرح‌واری هر چند مبهم اثر مورد بحث است و نه واژگان به کار رفته در متن

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

اکنون می‌بینیم اگر منتقد برای مثال، بخواهد آثار انتزاعی پیت مُندریان (۱۸۷۲-۱۹۴۴) یا آثار سوپره‌ماتیستی کاریمیر مالویچ (۱۸۷۸-۱۹۳۵) مانند مربع سیاه (۱۹۱۴) را توصیف کند، با چه بحرانی دست‌به‌گریبان است. هر چقدر این آثار به‌سوی انتزاع پیش می‌روند، در مقابل، نقد ناگزیر باید بر حجم واژگان خود بیفزاید تا بلکه بتواند از پس این تجرید ناب برآید و آن را به‌طور کامل توصیف کند. همین‌جاست که پیوند میان اثر و نقد گسسته می‌شود زیرا اثر و نقد دقیقاً در مسیرهایی متضاد گام برمی‌دارند: اثر به‌سوی کمینه می‌رود و نقد، ناگزیر به‌سوی بیشینه. از سوی دیگر، گزینش واژگان توصیفی در نقد نقاشی، علی‌رغم آن چه در ظاهر می‌نماید، بسیار دشوار است. اگر نویسنده‌ای بخواهد منظره یا رخدادی را توصیف کند آزاد است هر نقطه‌نظری را برگزیند و برای توصیف هر آنچه می‌بیند واژگان دلخواهش را به کارگیرد. اما منتقد چنین اختیاری ندارد زیرا مثلاً ساختار آثار مُندریان بر مربع و مستطیل استوار است، منتقد نمی‌تواند این شکل‌های هندسی را مثلاً دایره یا سه‌گوش توصیف کند. در واقع «ناقد نمی‌تواند هر چیزی بگوید» (بارت، ۱۳۷۷، ۷۴). به بیان دیگر، او باید آگاه باشد که به محدودیتی دوگانه گرفتار است. از یک‌سو، همان گونه که دیدیم، منتقد نمی‌تواند هر چیزی درباره‌ی اثر بگوید و از سوی دیگر، پیشاپیش باید بپذیرد که خود نوشتار نقد نیز محدودیت‌هایی را بر او تحمیل می‌کند. برای آن که محتوای نقد بامعنا باشد و دیالکتیک میان اثر، منتقد، بیننده‌ی اثر و خواننده‌ی نقد برقرار شود، منتقد ناچار است درون چارچوب‌های مشخص زبانشناختی و نشانه‌شناختی و معناشناختی گام بردارد و این یعنی پذیرفتن این‌که «به هر صورتی نمی‌توان معنا آفرید (اگر شک دارید امتحان کنید!)؛ محدوده‌ی اختیار ناقد، معنای اثر نیست، بلکه معنای آن چیزی است که خودش درباره‌ی اثر می‌گوید» (همان، ۷۵).

برای نمونه تابلوی شست‌وشوی کودک^{۱۲} (۱۸۹۳) اثر مری کُست^{۱۳} (۱۸۴۴-۱۹۲۶) را در نظر بگیرید. چه‌بسا منتقد کارش را با چنین توصیف‌هایی آغاز کند: «مادری کودکش را استحمام می‌کند» یا «زنی مشغول شست‌وشوی کودک خردسالی است» یا «کودکی در آغوش مادرش نشسته و مادر او را می‌شوید» یا «زنی کودکی را در آغوش گرفته و پای او را در یک تشت آب می‌شوید» و الخ. آشکارا همه‌ی این عبارات درست است اما هر کدام چیزی را نادیده می‌گیرد. برای نمونه، در عبارت نخست این پرسش به‌وجود می‌آید که منتقد چگونه نتیجه گرفته است که زن و کودک، مادر و فرزند هستند؟ زیرا نه عنوان اثر و نه نشانه‌های درونی آن هیچ‌یک چنین برداشتی را القاء نمی‌کند. اما عبارت دوم بسیار سربسته است، این زن چگونه زنی است؟ فیگورها چگونه قرار گرفته‌اند و الخ. نقد، اگر بخواهد دقیق و موşkاف باشد، باید ده‌ها صفحه در توصیف این اثر سخن بگوید و این در حالی است که این تابلو جزئیات اندکی دارد. اما اگر قرار باشد

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

همچنان که میان نقد و نقاشی گونه‌ای داد و ستد در جریان است، خود نقد نیز یک پدیده‌ی اصیل و یکپارچه نیست. نقد همواره وام‌دار متن‌های پیش از خود است و رگه‌های گوناگون این متون را با خود و در خود حمل می‌کند. نقد نویسی را امروزه یک تخصص می‌دانند که اصولی دارد و موازینی. منتقد برای آن که به اصطلاح «حرفه‌ای» شود، باید سال‌ها مطالعه و تمرین کند تا نوشته‌هایش اعتبار پیدا کند. همین واقعیت نشان می‌دهد که نقد تنها در بستر سنت نقادی ممکن می‌شود. هر نقد جدید باز تولید نقدهایی است که منتقد، آگاهانه یا ناآگاهانه، از آنها آموخته است. هر سخنی که به‌عنوان نقد نقاشی ارائه می‌شود، باید چارچوب‌های ویژه‌ی رایج را رعایت کند و در غیر این صورت فاقد اعتبار شناخته خواهد شد. این چارچوب‌ها همان گفتمان‌های تاریخی، سنتی، روان‌شناختی، زیباشناختی و غیره هستند و در اغلب موارد با یکدیگر هم‌پوشانی دارند. از این دیدگاه، نقد نقاشی را می‌توان برآیند تاریخ و فلسفه‌ی هنر در نظر گرفت.

نقد. در اینجا یکی دیگر از ویژگی‌های نقد نقاشی بر ما هویدا می‌شود: نقد همواره از «متافیزیک حضور» اثر می‌گریزد. در نگاه نخست به نظر می‌رسد متافیزیک اثر چون هاله‌ای بر سر نوشتار نقد در حال چرخش است و آرام آرام به نقد «نشت» می‌کند. اما در واقع چنین نیست زیرا نقد نقاشی همواره مبتنی بر «غیاب» است. هنگام نوشته و خوانده شدن نقد، خود اثر حضور ندارد و مفاهیمی احتمالی منتقد و خواننده در خلأ حاصل از غیاب نقاشی ممکن می‌شود. دلیل آن هم آشکار است، زیرا در حضور پر قدرت اثر، منتقد فرصت و رخصتی برای سخن پردازی ندارد.

منتقد معمولاً وقتی کارش را شروع می‌کند که تابلو دیگر در نزد او به یک تصویر ذهنی تبدیل شده است. اگر او در هنگام نگارش نقد بارها به اثر مراجعه کند، تنها این تصویر ذهنی را پرورش می‌دهد. این تصویر ذهنی البته سرشتی ایده‌آل دارد زیرا اثر بالفعل اساساً قابل تبدیل نیست، اثر آنجا هست: در خود و برای خود. به بیان دیگر «نقد نمی‌تواند مدعی ترجمه‌ی اثر و به‌ویژه روشن‌تر کردن آن باشد زیرا هیچ چیزی روشن‌تر از خود اثر وجود ندارد» (بارت، ۱۳۷۷، ۷۳). منتقد از مواردی می‌نویسد که نشانه‌های اثر در ذهن او برانگیخته است، زیرا یکبار دیگر، نوشتن درباره‌ی نقاشی فی‌نفسه، ممکن نیست. تا زمانی که نقاشی به یک تصویر ذهنی تبدیل نشود، نقد نمی‌تواند بوجود آید. اگر منتقد بخواهد از این ایده‌آلیسم بگریزد تنها راه پیش رویش آن است که تابلوی جدیدی بیافریند و این خود البته نقض غرض است زیرا نقد هدف دیگری را دنبال می‌کند. در این مقام باید بگوییم نقد نقاشی سرشتی «تقلیلی - تبدیلی» دارد. نقد نخست باید اثر بالفعل را به تصویرهای ذهنی تقلیل دهد و سپس این تصویرها را به واژه تبدیل کند. می‌توانیم به اندیشه‌ی افلاطون مراجعه کنیم، آنجا که او نقاشی را دوبار دور شدن از حقیقت ایده‌آل معرفی می‌کند. نقد نقاشی نیز دوبار از خود اثر دور می‌شود: نخست، آنجا که نقاشی را به تصویر ذهنی تقلیل می‌دهد و دوم، آنجا که این تصویر را به واژه تبدیل می‌کند. لذا نقد نمی‌تواند «ادعای بازیابی ژرفای» اثر را داشته باشد زیرا این ژرفا خود سوژه یعنی یک غیاب است» (همان، ۸۱).

نتیجه

است. این ویژگی‌ها به متن نقد نیز تَسری می‌یابد و از شفافیت آن می‌کاهد. نقد نقاشی همواره از زمینه‌ی فرهنگی و تاریخی و اجتماعی منتقد تأثیر می‌پذیرد و این تأثیر علاوه بر نوع نگرش منتقد، در نحوه‌ی به‌کارگیری نشانه‌های زبانی نیز ظهور و بروز می‌یابد. در نتیجه، نقد نقاشی نمی‌تواند آینه‌ی تمام‌نمای نقاشی باشد چرا که یک غسل نشانه‌شناختی همواره نقد را از نقاشی جدا می‌کند. اما منتقد می‌کوشد وسعت این غسل را از طریق یک ساختار چهاروجهی به حداقل کاهش دهد. بنابراین، آگاهی منتقد از این محدودیت‌ها و چالش‌ها به موفقیت نقد یاری خواهد رساند.

نقد نقاشی ماهیتی «بینابین» دارد: از یک‌سو، نشانه‌های زبانی را به کار می‌گیرد و از سوی دیگر، به نشانه‌های بصری معطوف است. این ماهیت ویژگی‌های منحصر‌بفردی به نقد می‌دهد و در عین حال، چالش‌ها و محدودیت‌های متعددی را بر آن تحمیل می‌کند. اساساً زبان و واقعیت نسبت یک‌به‌یک ندارند و همین ویژگی سبب می‌شود که نقد هیچگاه نتواند نقاشی را تمام و کمال توصیف کند. نشانه‌های بصری به نشانه‌های زبانی تحویل‌پذیر نیست و لذا نقد بین دو قطب واژه و تصویر پیوسته در نوسان است. پس‌اساختار‌گرایان نشان داده‌اند که زبان فی حد ذاته گریزنده و سرشار از ابهام

پی‌نوشت‌ها

فوکو، میشل (۱۳۷۷)، این یک چپق نیست، ترجمه‌ی مانی حقیقی، نشر مرکز، تهران.
 گامبریچ، ارنست (۱۳۸۱)، تاریخ هنر، ترجمه‌ی علی رامین، نشر نی، تهران.
 گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰)، نشانه‌شناسی، ترجمه‌ی محمدنبوی، انتشارات آگاه، تهران.
 لوتمن، یوری (۱۳۷۰)، نشانه‌شناسی و زیباشناسی سینما، ترجمه‌ی مسعود اوحدی، سروش، تهران.
 نوریس، کریستوفر (۱۳۸۰)، شالوده‌شکنی، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
 یاکوبسن، رومن (۱۳۷۶)، روندهای بنیادین در دانش زبان، ترجمه‌ی کوروش صفوی، هرمس، تهران.
 یانگ، جولیان (۱۳۸۲)، فلسفه‌ی هنر نیچه، ترجمه‌ی ر. حسینی و م. باطنی، نشر ورجاوند، تهران.

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

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

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

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

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

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

2 Cartellino.

3 Iconic.

4 Individuation.

5 Syntax Temporelle.

6 Syntax Spatiale.

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

8 Rhetorical.

9 Critique.

10 Crisis.

11 Paul De Man.

12 The Chid's Bath.

13 Mary Cassatt.

14 Spacio-Temporal.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، ساختار و تأویل متن، نشر مرکز، تهران.
 بارت، رولان (۱۳۷۷)، نقد و حقیقت، ترجمه‌ی شیرین دخت دقیقیان، نشر مرکز، تهران.
 بلزی، کاترین (۱۳۷۹)، عمل نقد، ترجمه‌ی عباس مخبر، نشر قصه، تهران.
 دوسوسور، فردینان (۱۳۷۸)، دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی، ترجمه‌ی کوروش صفوی، نشر هرمس، تهران.