

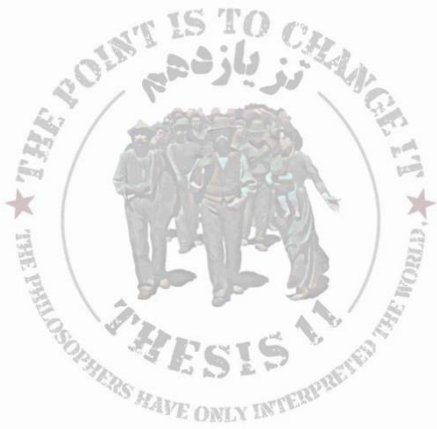


* تـز يازدهم *

نقاشی به مثابه شهادت

بر حقیقت

امیر کمالی



نقاشی به مثابه شهادت بر حقیقت

امیر کمالی

متن حاضر، نگارش قسمت اول سخنرانی مشترک صالح نجفی و امیر کمالی با عنوان «نقاشی، حقیقت و ادای شهادت» است که در ۲۷م مرداد ۱۳۹۹ در جلسات هفتگی شهر کتاب لنگرود برگزار شد. در قسمت اول به واکاوی مفهوم حقوقی ادای شهادت در سه تابلو: «در راه جلجتا» و «چشم اندازی با سقوط ایکاروس» اثر پیتر بروگل و «پل اروپایی در ایستگاه سن لازار» اثر کلود مونه پرداخته می‌شود. در قسمت دوم این مفهوم در تابلوی «آرنولفینی و عروسش» اثر یان ون آیک دنبال می‌شود. در این نوشته تا حدی لحن گفتاری بحث نیز حفظ شده است.

امروز تلاش می‌کنم مفاهیمی مانند «تاریخ انکار» یا تاریخ امتناع از ادای شهادت بر حقیقت را از طریق بسط خود این مفهوم حقوقی و نشان دادن مازادهای سیاسی و فلسفی‌اش تشریح کنم. هرچند برای نشان دادن آنچه تاریخ انکار می‌نامیم شاید نیاز به وسط کشیدن پای بروگل و مونه نباشد و بتوان با مرور صفحات مدیای اجتماعی در بی تفاوتی بعد از فجایعی که هر از گاه شاهد آنیم، حجم این نادیده‌انگاری را دریابیم. به همین روال، برای تغییر موضع شهادت از حوزه حقوق به سیاست یا فلسفه، بجای درگیر شدن با فلسفه بنیامین یا آگامبن که در این جلسه به آن‌ها اشاره می‌کنم، با احترام می‌شود به جان‌های پاکی اشاره کرد که فدا می‌شوند تا نهایتاً برای «تاریخ در مقام قاضی» تنها یک شهادت را ثبت کنند؛ شهادتی که در آن به بازی رسوای دو طرف هم کاسه قدرت می‌گوید که دیگر ماجرا تمام است. هرچند قیمت این ادای شهادت، جان هزاران شهید است.

اما از سوی دیگر همین مفهوم شهادت بر حقیقت گاه در شکل سلبی نیز با تاریخ اذهان عمومی پیوند می‌خورد. اگر بخواهیم پیش از هر چیز به صورت مکانیکی به وجهه یا تنفیذ حقوقی آن اشاره کنیم باید بگوییم که در رسیدگی‌های حقوقی صاحب هر دعوایی می‌تواند به میانجی برخی دلایل، ادعای خود را ثابت کند که مجموعاً به آن‌ها ادله اثبات

دعوی می‌گویند. به جز ادای شهادت با مراسم و تشریفات خاص‌اش در دادگاه، سند، اقرار یا اماره (که همان قرار حال جزئیات پرونده است که در نظر قاضی به جمع‌بندی مشخصی می‌رسد) نیز جزء چنین دلایلی محسوب می‌شوند. این‌ها دلایل پرکاربرد حقوقی‌اند. حال در نظام‌های حقوقی مختلف برخی ادله دیگر نیز در دو شاخه حقوق مدنی و حقوق کیفری به این فهرست اضافه می‌شوند. به هر صورت تعیین جنس این رابطه که در این جا محل بحث است در همین ابتدا ضروری است. در این جا، هدف این نیست که فرضاً نشان بدهیم هنر به طور عام یا نقاشی به طور خاص، همواره در حال ادای شهادت بر حقیقت‌اند. این ادعا از جهاتی به بیراهه می‌رود. ادعای نقاشی به مثابه شهادت اولاً جدا از آن که درگیری با مبانی استتیک را به دنبال دارد، باید بر رویکرد فیلسوفانی مثل نیچه یا حتی آنچه هایدگر (با تکیه بر منطق هنر نزد یونانیان، «سیر از پوشیدگی به ناپوشیدگی» و نهایتاً) تعلق پوئسیس به الئسیا می‌نامد نیز فایق آید. حتی اگر بتوان فاصله هنر و حقیقت را به میانجی آنچه نهایتاً آدورنو با مسئله محتوای صدقی بیان می‌کند سرپوش گذاشت، باز هم ادعای شهادت دادن هنر بر حقیقت، دال گل و گشادی می‌سازد که بیشتر از آن که بتوان سوبه‌های فعال یا رادیکال این ادعا را درآورد، چیزی جز نوعی کلی‌گویی ختم شده به «تقدیس سانتیمان‌تال هنر» از دلش در نمی‌آید؛ یعنی همان ویروس جدیدی که با ساختن یک دال کلی مبهم از نوعی مطالعات فرهنگی منتزع و عقب‌مانده دفاع می‌کند که در آن همه چیز به همه چیز قابل دگردیسی است.

به همین منظور تلاش می‌کنم نوعی روش فیلولوژیک در تبیین مفهوم شهادت اتخاذ کنم تا مسیر بحث روشن شود. در اینجا من سراغ دو معنایی می‌روم که جورجو آگامبن در آغاز کتاب باقیمانده‌های آشویتس از «شهادت» ارائه می‌دهد و سپس دلالت یکی از آن دو را ادامه می‌دهد. اما بعد از شرح این دو معنا در نخستین قدم راهم را از آگامبن جدا می‌کنم و به معنای دیگری می‌پردازم که او واگذاشته است. آگامبن اشاره می‌کند که دو معنا از شهادت در روم باستان وجود داشته است. نخست واژه Testis که به معنای «سوم شخص» است و اشاره بر شخصی دارد که بر

رویدادی یا موضوعی که خود در آن دخیل نبوده شهادت می‌دهد. دوم واژه Superstes است که به معنای «از سر گذراندن رویداد» است و اصطلاح Superstite یعنی «بازمانده» یا «باقیمانده» از آن مشتق می‌شود. آگامبن سراغ معنای دوم می‌رود تا بحث از سرشت ادای شهادت در آشویتس و تجربه کلیت یا عمق فاجعه را با این معنا نشان دهد. او در کتابش از قول پریمو لوی که از بازماندگان آشویتس و از قهرمانان کتاب است، نقل کند که وی صلاحیت محاکمه آیشمن را ندارد. آگامبن Superstite را فاقد قدرت نوعی استعلا برای قرارگیری در مقام قضاوت می‌داند. از سوی دیگر عنصر بی‌طرفی نیز در Superstite وجود ندارد. او باید برای ارائه شهادت در هر محکمه یا دادگاهی، بقول آگامبن یک Testis یا سوم شخص بی‌طرف باشد. بحث که پیش برود اشاره خواهیم کرد که چطور مثلاً در تابلوی قضاوت نهایی اثر میکل آنژ این وضع مفهومی آگامبن کار نمی‌کند. ما در آنجا در مرکز اثر، مسیح را می‌بینیم که کانون پیوند خوردن شاهد و شهید است و از قضا همین پیوند او را در مقام قاضی قرار می‌دهد. در اثر میکل آنژ مسیح رویداد را به تمامی از سر گذرانده است و از قضا تنها به میانجی چنین سلوکی است که او قابلیت داوری کردن را می‌یابد. در این که دستاوردهای آگامبن در این کتاب و در کل در افق پروژه هوموساگر درخشان است بحثی نیست اما مسیر ما با هدف تمرکز کردن روی خود کنش شهادت در اینجا از او جدا می‌شود.

اصطلاح مورد نظر ما واژه Testis است که Testimony (ادای شهادت) یا Testify (تصدیق) با آن هم‌ریشه‌اند. ریشه یونانی هر سه واژه بالا، Testicle است که در اصل به معنای بیضه مردان است. در یونان مردان به بیضه خود سوگند می‌خوردند که شهادت‌شان مبتنی بر حقیقت باشد و چیزی جز حقیقت نباشد. علاوه بر این که «مبتنی بر حقیقت بودن» امری جدا و مجزاً از «چیزی جز حقیقت نبودن» است، در اینجا ما شاهد اصالت بخشیدن به نوعی اهمیت شکل فیزیکی در ادای شهادت هستیم. بیضه مردانه شاهد بکارت مردان و در نتیجه تأییدی بر راستگویی آن‌هاست. سوگند بر بکارت، امروزه هم در سوگند به نص مقدس دیده می‌شود که هر چند به قول متألهان معناهای

مختلفی دارد، اما اشاره اصلی آن به نقش بکارت زبان الهی پیش از هبوط است و نه چیز دیگر. این خود بحث دیگری است که دامنه طولانی‌ای دارد و مستلزم درگیری با سه سطح زبان بنیامینی و مباحث رزنتسواپگ و دریدا است.

اما عنصر دیگری نیز وجود دارد که این دو شکل شهادت یعنی عصاره بازماندگی و از سر گذراندن از یک سو و مشاهده و تجربه بی‌طرفانه از سوی دیگر، تفاوت‌هایشان را در آن یا به میانجی آن بیشتر آشکار می‌کنند و آن مسئله «تصادف» است. واکر اونس - از عکاسان برجسته دهه ۷۰ و ۶۰ قرن بیستم - می‌گفت مهم‌ترین تفاوت عکاسی و نقاشی آن است که «عکاسی مفهوم «تصادف» را به تمامی درونی خود می‌کند». این اصالت‌بخشی به عنصر «تصادف» بعدها زمینه‌ساز پیدایش مجموعه‌های عکس درخشانی از اونس مانند مجموعه عکس‌های *آدم‌های مترو* شد که به هیچ دلیلی از آن‌ها عکس گرفته می‌شد و این بی‌هیچ دلیلی بودن رویکرد کانتی «بی‌غرضی» را در دل این آثار برجسته می‌کرد. این دغدغه اونس برای پُر کردن دال کانتی «غرض» با مضامین مربوط به مقتضیات سرمایه‌داری، حرکتی بود در جهت شکلی از کمونیستی کردن عکاسی، اما با تأمل اندکی می‌بینیم که این تبیین اونس به اندازه تفاوت‌گذاری میان عکاسی و نقاشی گویی دو شکل مذکور از ادای شهادت را از هم متمایز می‌کند که این دو حوزه از آن نمایندگی می‌کنند؛ یعنی همان شکل اتفاقی دیدن یک رویداد و شکل تجربی آن تا سر حد کمال. به هر روی شاهد به معنای *testifier* شاهدی بی‌غرض است؛ یا همان‌گونه که ارسطو در ریتوریک می‌گفت «بهترین شاهدان، شاهدان مُرده‌اند. زیرا نه می‌شود به آن‌ها رشوه داد و نه آن‌ها می‌توانند جانبداری کنند». به نظر می‌رسد که من به میانجی نقل قول ارسطو معنای دوم شهادت را در منظور آگامبن حل کرده‌ام. اما فاصله مهمی وجود دارد که به میانجی تحلیلی از جان ایلیس آن را روشن می‌کنم.

ایلیس در کتاب *دیدن/شیء* (۲۰۰۰) به ما نشان می‌دهد که چگونه رسانه‌ها به ویژه تلویزیون همواره در حال بارگزاری یک ذهنیت وهم آلود به عنصر مادی شهادت‌اند؛ بدین معنا که آن‌ها کاری می‌کنند اتفاقات بدل به اموری عادی

شود؛ یا بنا بر دکتربین والتر بنیامین آن‌ها دست‌اندرکاران استقرار همان قاعده‌ای هستند که می‌خواهند آن را به شکل وضعیت اضطراری نشان دهند. رسانه‌ها آدم‌ها را بدل به شاهدان وضع موجود می‌کنند. این همان مضمونی است که بروگل در *راه جلجتا* به تصویر می‌کشد. در تابلوی بروگل ما اشخاص بی‌شماری داریم که درگیر «ندیدن» اند؛ زیرا اساساً سوئیۀ سلبی شهادت یعنی فرایند انکار و نادیده‌انگاری دربارهٔ آن‌ها فعال شده است. محور مرکزی یا کانون تابلو مسیح را نشان می‌دهد که صلیبش را حمل می‌کند و دقیقاً همان لحظه‌ای را بروگل قاب گرفته است که به روایت انجیل، صلیب بر مسیح می‌افتد؛ یعنی یک لحظهٔ بحرانی که می‌تواند به محض دیده شدن، دیگر شاهد را از وضع آبستره و منفعل بیرون بیاورد و همراه با خود بحرانی کند. پس بحث بر سر امکان یا عدم امکان شکلی ابتدایی از سوژه شدن است. به همین دلیل آدم‌های تابلو عمداً از ادای شهادت امتناع می‌کنند. اینجا دیگر کنش محض ادای شهادت، نقطهٔ آغاز فرایند دخالت در فرم سوژه خواهد بود. واژه جالب توجهی که پل ریکور از یونان وام می‌گیرد گویای این مسئله است: اصطلاح *Martus*. ریکور می‌گفت شاهد برای آنچه بدان معتقد است می‌تواند زجر بکشد و حتی آنجا که پای آزمون ایمان در میان باشد جانش را فدا کند. در اینجا شاهد به شهید بدل می‌شود. شاهد درگیر فرایند *Martus* می‌گردد که در آن واحد هم به معنای شهادت است، هم جلوه است و هم بحران. مانند *قضاوت نهایی میکلا آنژ*، مسیح در تابلوی جلجتای بروگل نیز نقطهٔ پیوند شاهد و شهید است؛ اما آنچه بیشتر از اثر میکلا آنژ در اینجا وجود دارد، مارتوس است، یعنی همان وجه بحران آفرین مسیح. به عبارت دیگر دیدن او مساوی است با تنش، و به همین دلیل باید از آن چشم پوشید. تمامی آدم‌های داخل تابلو اگر نقطه دیدشان را دنبال کنیم خطوط فراوانی را داخل تابلو نشان می‌دهند که در یک چیز واحدند: ندیدن مسیح. یعنی هیچ کدام از این خطوط مسیح را قطع نمی‌کنند. جان الیس در ادامه بحثش روی تلویزیون به عنوان پدیده‌ای که از لحاظ مکان منتزع اما به اعتبار زمان یکپارچه و موازی است تمرکز می‌کند. قاب تصویر تلویزیون درست در نقطه مقابل قاب

بروگل قرار دارد. در قاب بروگل، خود مسئله «امتناع از شهادت» بدل به سوژه‌ای برای شهادت دادن می‌شود. در حقیقت آن شاهدی که بر این امتناع به نیابت از همه ما شهادت می‌دهد و در آن واحد جلوه‌ای از حقیقت و بحران است خود مسیح است. اما تلویزیون مدام شکل‌های متمایزی از تصاویر قاب می‌گیرد تا بتواند شهادت را بدل به کنشی خانگی کند. به قول الیس «تلویزیون، سرشت و سرنوشت بشر قرن بیستم را به مثابه قرن شهادت رقم می‌زند».

از سوی دیگر باید به یک ویژگی دیگر شهادت در معنای Testis هم دقت کرد و آن همانا ته‌نشین شدن وجه منفعلانه دیدن در وجه فعال گفتار یا بیان است. این تعریف بار دیگر ما را به آن وجه «بحران» در Martus هدایت می‌کند. در اینجا پای تابلوی دیگر بروگل یعنی چشم/اندازی با سقوط/ایکاروس به میان کشیده می‌شود. عنوان اثر بسیار آبرونیک است. این چشم‌انداز همراه با بولد کردن یا برجسته‌سازی عنصری است که در سطح نام ظاهر می‌شود. به شکل عجیبی اینجا فرمالیسم کانتی با مفهوم طبقه‌مارکسی پیوند می‌خورد. از سویی ما سه چهره در تابلو داریم که پارادایگماتیک و الگویی‌اند: ماهیگیر، دامدار (چوپان) و کشاورز. ایکاروس در این روایت هر دو معنای شاهد را دارد. از یک سو بحران‌آفرین است و به همین دلیل صرفه دیگران در ندیدن اوست؛ از سوی دیگر Superstite یا باقیمانده‌ای است که آگامبن بر آن تأکید دارد. بیاد داشته باشیم که اساساً نمی‌شود بر چهره چنین فردی شهادت داد. ما از ایکاروس تنی غرقه در اعماق و پاهایی در حال غوطه خوردن را شاهدیم. این همان تا انتهای چیزی رفتن است که شاهد را بی چهره می‌کند یا چنانچه والتر بنیامین با اشاره به اصطلاح Vernichtung نشان می‌داد به عمق چیزی رفتن در آن واحد به معنای نابودی است. نسخه دیگری از این تابلو نیز وجود دارد که در آن دابدالوس شاهد سقوط پسرش است. (صالح نجفی در مقاله‌ای به زبان انگلیسی این دو نسخه را با هم مقایسه کرده و به خوبی ظرفیت‌های آن را نشان داده است) گذشته از این، سه چهره اصلی این صحنه سه پیشه تاریخی‌اند از تکامل انسان

اجتماعی. بُعدی که بروگل در تابلو به ما نشان می‌دهد نوعی طبقه‌گذاری بر اساس ارتفاع یا شکل پله‌ای است. یعنی ابتدا ما الگوی انسان‌های پیش از کوچ از سیبری را داریم که ماهی‌گیری می‌کردند؛ سپس جوامع کوچ‌نشین دامدار و نهایتاً انسان عصر آهن که در کنار آب‌ها ساکن می‌شود و در زمین کشاورزی می‌کند. البته بدیهی است که هرشغلی نیازمند دیدن یا چشم است اما این سه شغل از تمامی آن‌ها نمایندگی می‌کنند. در هر سه مورد یعنی ماهی‌گیری، دامداری و کشاورزی چشم یا دیدن ابزاری تعیین‌کننده و اساسی است که بیشتر با نوعی نظارت از راه دور و مراقبه پیوند می‌خورد. در اولی یعنی ماهی‌گیری، نتیجه کار در پرتو نوعی شانس یا قمار است. در دومی یعنی دامداری کنشی سرمایه‌سالارانه و مبتنی بر انباشت، رشد و تکثیر است و در سومی یعنی کشاورزی نیز سرمایه‌داری به صورت وال‌استریتی آن یعنی سرمایه‌گذرای ظاهر می‌شود. بنابراین میدان تناقض‌ها بسیار گسترده‌تر می‌شود وقتی استادان دیدن یا نمایندگان تاریخی مشاهده‌گری تجربی از دیدن ایکاروس امتناع می‌کنند. آن هم به این دلیل که اساساً این خود ایده متعارض یا آرمانی که فارغ از بستر خطی تکامل شکل گرفته، است که آن‌ها را دچار Martus یا بحران می‌کند. به همین دلیل کنش مشاهده ایکاروس در این قاب نقش گونه‌ای از «نفی نفی» را بازی می‌کند. به عبارت دیگر، مشاهده ایکاروس یعنی پذیرش ایده آگاهی از طبقه و در عین حال نگرستن به وضعیت خود در حالی که اساساً این سه چهره ممتنع از مشاهده اند. جالب آن که اگر به سیمای چوپان در طبقه میانی دقت کنیم شباهت بسیاری با فیگور مرکزی تابلوی مشهور دیگری از بروگل با عنوان *دار و دسته کوران* می‌بینیم که به دنبال هم دومینو وار به چاله می‌افتند. بنابراین در اینجا عامل تصادف که مورد تأکید واکر اونس بود وجود دارد؛ اما در شکل منفی و غائبش. یعنی نقاش صحنه‌ای را قاب می‌گیرد که اساساً به شکل تصادفی نقاشی شده، پانورامایی که آستن حقیقت است و نقاش در گوشه‌ای آن را ضبط می‌کند، اما درست در لحظه رویداد، سوژه‌ها یا انسان‌های مستعد درک رویداد قابلیت مشاهده را ندارند.

در اینجا عامل «سرعت» جای بحث بسیاری دارد. در جریان یک شهادت بر رویداد نیز، شاهد باید شروع به ضبط ذهنی تصویر رویدادی کند که به سرعت ظاهر می‌شود و از بین می‌رود اما در هیئت روایت و محاکات باقی می‌ماند. بیاد داشته باشیم که چهار قرن بعد از بروگل آنچه بیش از همه منتقدان کلود مونه را عصبی می‌کرد این بود که چرا او اثری را که ظرف یکی دو ساعت کشیده، همپای آثار استادانی معرفی می‌کند که ماه‌ها روی تابلوهایشان کار می‌کردند. مونه یکبار به شوخی پاسخ داده بود: «زیرا می‌خواهد خیلی زود از شر نقاش بودن خلاص شود!» اگر شوخی او را جدی بگیریم می‌شود ساز و کار ادای شهادت مونه را صورت‌بندی کرد. خلاص شدن از عهده نقاش بودن، خلاص شدن نه از حمل ذهنی رویداد، بلکه رهایی از گزارش آن است. به بیان دیگر نقاش به محض فعال شدن مشاهده‌ای که باید منفعلانه انجام شود، نوعی رسالت یا وظیفه را در خود فعال می‌کند. علت این تأکید شاید در خود مفهوم زمان و نقش آن در روایت رویداد نهفته باشد. این رویداد نیست که از بین می‌رود بلکه لایه‌ای از فراموشی، اشتباه یا وهم است که ممکن است در گذر زمان بر روی آن بنشیند. بنابراین فرضاً تابلوی زن گریان پیکاسو یا گولکوند مگریت از قضا همان شکل رئالیستی از گزارش یک رویداد خاص را دارند به اضافه تمام چیزهایی که شرط زمان از روی تجربه آن رویداد در ذهن نقاش عبور داده است. در اینجا ما با نگاهی نو مواجهیم. اینکه شاید بتوان اصالت را از بازنمایی یا پرسپکتیو ذهنی انداخت و پای زمان را پیش کشید. این زمان است که لبه‌های سوژه‌های نقاشی پیکاسو را تیز و برنده می‌کند یا هاله‌های مبهمی دور بالرین‌های ادگار دگا به جریان می‌اندازد و گرنه هر نقاشی‌ای به اندازه یک تصویر عکاسی واضح است. به هر حال، تا جایی که به مونه ربط دارد، پوشیده نیست که یکی از اصلی‌ترین قضایای امپرسیونیسم «نور» است. تأکید روی رابطه تقارنی نور و سایه، زمینه خارج کردن طیف وسیعی از تکنیک‌ها یا امضاهای سبکی را در امپرسیونیست‌ها بر می‌سازد. ترسیم خطوط در کناره‌های اشیاء یا تأمل بر جزئیات آن‌ها به تدریج به نفع نوعی اصرار بر ظهور پدیداری آن‌ها به شکل کلی، کنار نهاده می‌شود. این دقیقاً شبیه

زمانی است که یک بیننده در حالی به یک پدیده یا شیء نگاه می‌کند که در آن واحد می‌خواهد نگاه خیره خودش را ببیند. در این حالت شیء بدل به یک کلیت می‌شود که در آن اجزای تشکیل دهنده‌اش خودش را مستور می‌کنند یا درون پرانتز قرار می‌دهند. در اینجا شیء به مثابه پدیده‌ای کلی یا «من حیث المجموع» است که باعث می‌شود فرایند سانسور ناخودآگاه چشم (یعنی مجموعه دستورات مغز در تثبیت ابژه دیداری یا حذف زواید آن) در راستای ارائه تصویری دقیق از رویدادها یا پدیده‌ها به پایین‌ترین حد ممکن برسد. نقاش در ژنتیک ساختارگرایی مغز اختلال ایجاد می‌کند تا همه چیز از وضوح بیفتد. در واقع امپرسیونیسم مونه نخستین کاشف این حقیقت بود که سرعت بالا یا زودگذری موضوع شهادت موجب اختلال گزارش آن نیز می‌شود. شاهد به خوبی نمی‌تواند ببیند اما خود این موضوع را (که به درستی قضیه را ندیده است) به خوبی می‌تواند گزارش کند. این همان سیاست مونه است.

از طریق چنین فرایندی است که نقاشی مونه عنصر تصادف و سرعت را درونی خودش می‌کند. تابلوی *پل اروپایی در ایستگاه سن لازار* نمونه نوعی این تلاش است. در بسیاری از آثار دیگر مونه این فلسفه تکرار می‌شود. ساختمان‌های درون تابلو، پل، دود قطار و حتی تابلوی چراغ خطر همگی در ابهام قرار می‌گیرند. شاید هر کدام از آن‌ها درجه‌ای با آنچه می‌بینیم تفاوت مکان و اندازه دارد. مونه تنها به میانجی نگاه کردن به «نگاه کردن خود نقاش مدرن» است که می‌تواند بر کل مدرنیته شهادت بدهد. بی‌دلیل نیست که امپرسیونیست‌ها و در صدر آن‌ها مونه بیش از تأثیر پذیرفتن از هر نقاش دیگری یا هر سبک هنری دیگر، از مقاله *نقاش زندگی مدرن اثر شارل بودلر* تأثیر پذیرفته بودند. با این حال در کار مونه گویی باز هم شهادت درستی شکل نگرفته است. یک نقاش، به شکل مازوخیستی نگاه خودش را از صراحت می‌اندازد تا بر پدیده‌ها به شکل یک فرم کلی و انباشته از ابهام (مدرنیته) شهادت بدهد.

در یک جمع‌بندی باید بگوییم برخلاف بروگل که در تابلوی جلجتا از قول خود مسیح بر انکار؛ و در تابلوی ایکاروس بر «امتناع از شهادت بر حقیقت» شهادت می‌دهد، مونه درگیر صورت‌بندی شکلی مدرن از «شهادت بر ابهام» است، اما ابهامی شکل‌دار و غیراسطوره‌ای. بنیامین در *خاستگاه سوگنامه آلمانی* عبارت جالب توجهی دارد که کار مونه را بیشتر توضیح می‌دهد: «نسبت تراژدی به جهان اهریمنی مانند نسبت پارادوکس با ابهام است». پرسش اینجاست که وجه شبه در این گزاره بنیامین چیست؟ در حقیقت، آنچه پارادوکس را از ابهام و به طریق اولی تراژدی را از جهان اهریمنی، دیمانیک یا اسطوره جدا می‌کند، خود فرم است. یعنی ما هم در پارادوکس و هم در ابهام تناقض داریم، اما در پارادوکس این تناقض، شکل‌دار است؛ و این شکل‌دار بودن آغاز نقد اسطوره است و در عین حال آغاز نقد دیالکتیک روشنگری. صراحت آثار بروگل جای خود را به یک ابهام شکل‌دار یا بهتر بگوییم پارادوکسیکال در آثار مونه می‌دهد. به این اعتبار، بروگل در *راه جلجتا* یک زمینه مستعد از شهادت می‌سازد که در آن همه افراد وظیفه شهادت بر حقیقت را بر دوش دیگری می‌اندازند که دقیقاً مشابه با کنش خانگی کردن شهادت توسط تلویزیون است؛ بنابراین خود این انکار موضوعی برای شهادت می‌شود. اما او در تابلوی *چشم‌اندازی با سقوط ایکاروس* بحث عدم امکان شهادت را مطرح می‌کند چون کنش شهادت مستلزم نفی جایگاه خویش از سوی طبقات تاریخی است، اما در مونه این شهادت بر یک ابهام شکل‌دار روا داشته می‌شود. پرسش اینجاست که شاهد کیست؟

می‌خواهم سراغ آخرین مؤلفه‌ای بروم که از قضا در هر سه تابلو مشهود است: شلوغی و ازدحام. هر سه تابلو اصرار زیادی بر حفظ جزئیاتی دارند که در مرکز رویدادها و گزارش‌ها قرار نمی‌گیرند. به اعتبار مسئله جزئیات می‌توان میان این سه اثر، ماتریس جدیدی ترسیم کرد. در تابلوی جلجتا، مسیح کسی است که بر اساس یک آموزه قدیمی کابالیستی قادر است جزئیات جهان را در فواصل منظم و معین سامان‌پذیر سازد و در طیف مقابل تابلوی مونه قرار دارد که تمامی جزئیات درون آن حضور دارند اما همگی با نسبت مساوی مبهم تر شده‌اند. نقل قول مشهوری از

بنیامین حکمت مذکور را اینگونه بیان می‌کند که جهان مسیحایی همین جهان بالفعل و مادی کنونی است. اما هر چیز کوچک و بزرگی در آن تفاوت بسیار جزئی دارد. فرکانس عوعوی این سگ، مسیر بخار بلند شده از آن فنجان قهوه، خط کشیده شده بر لیست کارهای روزانه در تقویم فلان آدم یا حتی محل کنونی سلسله جبال هیمالیا همگی باید اندکی جابجا شوند؛ اما از آنجا که اندازه‌گیری این تغییرات الاهیاتی مقدور نیست لاجرم ضرورت دارد که مسیح بیاید. در این آموزه مسیح با مستح پیوند می‌خورد. همه این جزئیات به نمایندگی از جهان در هر سه تابلو دیده می‌شوند و نسبت مشخصی با محور رویداد دارند. این جزئیات در تابلوی جلجتا نسبت به خود مسیح یکپارچه می‌شوند و کل را می‌سازند؛ یا در تابلوی ایکاروس نقش اجزای برساننده نام تابلو یعنی پانوراما را ایفا می‌کنند. اما سیاست مونه در مبهم‌سازی آن‌هاست. بار دیگر تکرار می‌کنیم که نه در این تابلو بلکه در غالب آثار مونه، این ابهام وجود دارد. ابهامی که شکلی از آن‌ورا یا هاله را متبادر می‌کند که مونه این بار به شکل معکوسی از بودلر وام گرفته است. در اینجا برخلاف شعر بودلر و تفسیر بنیامین از آن که نهایتاً به نوعی کمونیسیم زیباشناسانه منجر می‌شود، ما از نو شاهد صورت‌بندی هاله جدیدی هستیم. این ابهام که آیا اساساً ما می‌توانیم بر مدرنیته شهادت بدهیم یا نه، خود، موضوع شهادت نقاش می‌شود. حتی می‌توان خطر کرد و جنس این ابهام را با آن تناقضی سنجد که فرضاً آدورنو در دیالکتیک منفی درگیرش می‌شود؛ یعنی در مواقعی معرفت به شی فی‌نفسه کانتی را از موضع هگل کاملاً نفی می‌کند و گاهی برعکس، برای صورت‌بندی نظری مقاومت ابژه از انحلال محض در معرفت سوژه، طرف آن را می‌گیرد و مقابل هگل می‌ایستد. به همین منوال است که در کار مونه، این ابژه‌ها به میانجی هاله مبهم‌شان شأنیت خودشان را در مقابل ذوب شدگی تام و تمام در مفاهیم حفظ می‌کنند. به شکل تکنیکال، هاله مونه حذف خطوط برش خورده و صیقل یافته کناره‌های اشیا و پدیده‌هاست که در بُعد مفهومی در نقش تقدس مدرنیته ظاهر می‌شود؛ اما این تقدس بیشتر جنس تهکمی و آبرونیک دارد. این هاله بیشتر از آن که تاج افتخاری بر سر مدرنیته باشد از

جنس تاج خاری است که بر سر مسیح گذاشته‌اند. این هاله آبرونیک را پیش‌تر در *گوزپشت نتردام*، هوگو بر سر شاه‌گدایان و مفلسان نهاده بود.

چنین درکی نشان می‌دهد که چرا جهان به شهادت نقاشان نیاز داشته است، نقاشانی که پیش از عصر عکاسی، تکه‌های تاریخ را نه به عنوان یک رویداد بلکه به عنوان سوژه‌های شهادت بر آن رویدادها، در قاب مشخصی احضار می‌کردند. البته بیش از همه این مسئله برای ما و سنت بیگانه از نقاشی ما در ایران مهم است که چرا فرضاً به جای خرواری از نقاشان سارق، یا بدلکاران عرصه رنگ، ما به یک نمونه نیاز داریم تا بتواند بر فضای اسطوره‌ای اینجا شهادت بدهد. ما بجای تلویزیون بیشتر نیازمند شاهدان نقاش هستیم که بتوانند بر عدم انقطاع اسطوره از زندگی مان شهادت بدهند. مثلاً از گم شدن دکل نفتی که احتمالاً فقط از نیزه سه شاخ و غیب‌کننده پوسایدون برمی‌آید یا جشن تولد گرفتن برای گورستان که مرزهای وقاحت را - حتی در نظر هادس - کیلومترها جابه‌جا می‌کند یا شهادت بر بروز انواع جنون سیستماتیک مثل نوشیدن ادرار شتر.

مایلم بحثم را با ذکر نکته‌ای به شکلی استعاری به پایان ببرم. در یونان باستان وسیله‌ای موسوم به بوسونس (Bosonos) رواج داشت که عیار و خلوص طلا را با آن می‌سنجیدند. سکه یا مصنوعات طلا بر بوسونس که سطحی عاجدار داشت کشیده می‌شد و اگر خطی ممتد از طلا بر روی آن باقی می‌ماند، نشان دهنده صحت و عیار بالای آن بود. همچنین به نوعی دستگاه شکنجه برای گرفتن شهادت در یونان نیز بوسونس گفته می‌شد. همانطور که الیس اشاره می‌کند از آنجا که برخلاف یونانیان که با آزادی کامل و مبتنی بر لوگوس سخن می‌گفتند، بردگان به عنوان افرادی شناخته می‌شدند که هرچند ذاتاً و بی‌دلیل دروغ می‌گویند اما به خوبی زبان درد را می‌فهمند، در هنگام نیاز به ادای شهادت توسط بردگان، آن‌ها را با بوسونس شکنجه می‌دادند. هر آنچه یک برده بعد از شکنجه با این دستگاه بر زبان می‌آورد با سخنان یک شهروند درجه یک آتنی به لحاظ اعتبار و پذیرش در دادگاه، برابری می‌کرد. بنابراین

ما در اینجا شاهد وساطت یافتن و انتزاعی شدن مفهوم شهادت و صحت و کذب آن به میانجی «رنج» هستیم. کار نقاشی به یک معنا بوسونس خودخواسته‌ای است برای گزارش دادن از تاریخ مظلومان. شکنجه‌ای برای بیاد آوردن. ممارستی برای حقیقت، اما ممارستی آمیخته با خون و رنج. زبان و رنگ و صدا به شکل پیشینی و فی‌نفسه دروغ می‌گویند اما زبان درد را می‌فهمند؛ اما آنجا که بدل به هنر شهادت‌دهنده می‌شوند، حقیقت جهان را بانگ بر می‌دارند. هرچند کلمه، رنگ و اصوات سرمایه‌های رسانه‌ای امروزند اما شعر، کلمه را، نقاشی، رنگ و پارچه را و موسیقی، اصوات را شکنجه می‌کنند. هنر، به این معنا بوسونس جهان مدرن است.