گنجینه زبان و ادبیات فارسی

نقش هنر در خلق آثار پاسکال کینیار

شهاب دولتخواه[1]، کریم حیاتی آشتیانی[2*]، لیلا شوییری[2]

۱. دانشجوی دکتری ، گروه تخصصی فرانسه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

۲. استادیار، گروه تخصصی فرانسه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: k-hayati@srbiau.ac.ir

چکیده

تفکر کینیار درباره هنر هم جنبه‌ای نظری و هم جنبه‌ای علمی است. خوانش او از تصویر نقاشی شده، به‌طور هم‌زمان، ناپیدا را پشت نمایان بررسی می‌کند و از چشم‌اندازی اپیکوری و روان‌کاوانه به تحلیل می‌پردازد. این تحلیل به تفکر بلاغی حول محور مفهوم تصویر در معنای گسترده خود منجر می‌شود. کینیار با تسلط بر دانش‌های نظری و انتقادی درباره هنر و بهره‌گیری از دانش گسترده خود، بحث‌های مهمی مانند شعر تصویری را به شیوه‌ای نوین بازنگری می‌کند و مفاهیم کلیدی همچون تقلید را با نگاهی اساساً انسان‌شناختی بازاندیشی می‌نماید. تفکر او، که میان نقد و تخیل ادبی ارتباط برقرار می‌کند، توجه ویژه‌ای به ریشه‌های ناخودآگاه زبان دارد و مرز میان عقل و احساس را رد می‌کند. هنر در این نگرش، حرکتی است در جست‌وجو، تجربه‌ای که در آن دانش، اذعان به نادانی اولیه را در بر می‌گیرد و با احیای شور اولیه تفکر گره می‌خورد. در آثار پاسکال کینیار، ارتباط میان دانش و شناخت به یکی از مفاهیم کلیدی بدل می‌شود. او از مرزهای محدودکننده دانش فراتر می‌رود و هنر را عرصه‌ای برای تجربه و تأمل آزادانه می‌داند. او معتقد است که شناخت، در قیاس با دانش، ماهیتی سیال‌تر و زنده‌تر دارد. در این مسیر، نقش تخیل بسیار برجسته است. کینیار هنر را نه صرفاً بازنمایی واقعیت، بلکه فرایندی می‌داند که در آن انسان با استفاده از تخیل خود، لایه‌های پنهان جهان را آشکار می‌کند. این امر، به‌ویژه در تفسیر نقاشی‌های باستانی، نقشی اساسی دارد؛ چراکه این آثار غالباً به زبانی رازآلود و غیرقابل‌فهم برای مخاطب مدرن سخن می‌گویند. از دید کینیار، تخیل ابزار لازم برای پر کردن شکاف‌های ناشی از عدم دسترسی به زمینه تاریخی این آثار است. به‌طور خاص، این نگاه در بررسی نقاشی‌های غاری برجسته است؛ جایی که هنرمند نخستین، نه تنها یک تصویرگر، بلکه یک داستان‌گو، یک فیلسوف و یک انسان‌شناس بوده است. در اینجا، کینیار به ما یادآوری می‌کند که نگاه به هنر باستانی، نگاهی به سرچشمه‌های تفکر و تخیل انسانی است؛ جایی که نخستین جرقه‌های درک از خویشتن و جهان زده شده است. این نگرش به هنر، کینیار را در زمره متفکرانی قرار می‌دهد که هنر را در پیوندی ژرف با زندگی می‌بینند؛ جایی که حقیقت در میان شکاف‌های دانش و تخیل ظهور می‌کند و انسان با تجربه زیبایی، به عمق وجود خود نزدیک‌تر می‌شود.

کلیدواژگان: تصویر، ناپیدا، معنا، لحظه اخلاقی، شعر تصویری، تقلید، تجربه، دانش، نقاشی

شیوه استناددهی: دولتخواه، شهاب.، حیاتی آشتیانی، کریم.، و شوییری، لیلا. (۱۴۰۳). نقش هنر در خلق آثار پاسکال کینیار. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۲ (۱)، ۱۶-۱.

© ۱۴۰۳ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۲۵ دی ۱۴۰۲

تاریخ بازنگری: ۴ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ پذیرش: ۲۰ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ چاپ: ۱۳ فروردین ۱۴۰۳

The Treasury of Persian Language and Literature

The Role of Art in the Creation of Pascal Quignard's Works

Shahab Dolatkhah[1], Karim Hayati Ashtiani[2]*, Leila Shobeiry[2]

1. Ph.D. Student, Department of French Specialized, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
2. Assistant Professor, Department of Specialized French, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

*Corresponding Author's Email: k-hayati@srbiau.ac.ir

Abstract

Quignard's reflections on art possess both theoretical and scientific dimensions. His reading of painted images simultaneously examines the invisible behind the visible and analyzes them from an Epicurean and psychoanalytic perspective. This analysis leads to rhetorical thought centered on the concept of the image in its broadest sense. Mastering theoretical and critical knowledge of art and utilizing his extensive intellectual background, Quignard reinterprets significant discussions such as pictorial poetry in a novel manner and reevaluates key concepts like mimesis from a fundamentally anthropological perspective. His thought, which bridges literary criticism and imagination, pays particular attention to the unconscious roots of language and transcends the boundary between reason and emotion. In this view, art is a movement in search, an experience in which knowledge encompasses an acknowledgment of primal ignorance and intertwines with the revival of the initial passion for thought. In Pascal Quignard's works, the relationship between knowledge and understanding becomes one of the key concepts. He surpasses the restrictive boundaries of knowledge and perceives art as a domain for free experience and reflection. He argues that understanding, in contrast to knowledge, has a more fluid and living nature. In this process, imagination plays a crucial role. Quignard views art not merely as the representation of reality but as a process in which humans, through their imagination, uncover the hidden layers of the world. This aspect is particularly essential in the interpretation of ancient paintings, as such works often communicate in an enigmatic language that remains incomprehensible to the modern viewer. From Quignard's perspective, imagination serves as the necessary tool to bridge the gaps created by the lack of access to the historical context of these works. This view is particularly evident in the study of cave paintings, where the first artist was not only an illustrator but also a storyteller, a philosopher, and an anthropologist. Here, Quignard reminds us that engaging with ancient art means engaging with the origins of human thought and imagination—where the first sparks of self-awareness and understanding of the world emerged. This approach to art situates Quignard among thinkers who perceive art in profound connection with life, where truth emerges in the gaps between knowledge and imagination, and where, through the experience of beauty, humans come closer to the depths of their own existence.

Keywords: *image, invisible, meaning, moral moment, pictorial poetry, mimesis, experience, knowledge, painting*.

How to cite: Dolatkhah, S., Hayati Ashtiani, K., & Shobeiry, L. (2024). The Role of Art in the Creation of Pascal Quignard's Works. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *2*(1), 1-16.

© 2024 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 15 January 2024
Revise Date: 22 February 2024
Accept Date: 10 March 2024
Publish Date: 1 April 2024

مقدمه

ارجاع به حوزه هنر در آثار پاسکال کینیار[1] امری ثابت و مداوم است. این موضوع از نویسنده‌ای که خود یک هنرمند است و با نقاشان، موسیقی‌دانان، طراحان رقص و دیگر هنرمندان همکاری دارد، شاید چندان غافلگیرکننده نباشد. کینیار، در کنار آثاری داستانی که شخصیت‌هایشان از دنیای هنر برآمده‌اند (مانند شَارْل شُنُوْیْن[2]، اَن هیدِن[3]، مَرَن مَرِه[4] و غیره)، در رساله‌های مختلف خود تأملاتی در باب هنر ارائه می‌دهد که از دانش‌های تخصصی بهره گرفته اما ملاحظات شخصی‌تری را نیز شامل می‌شود. این تأملات با خصلتی نظری همراه است که در آن دانش و تخیل در تعامل دائمی هستند. تفکر کینیار درباره هنر، خواننده را به مسیری از جست‌وجو و تجربه دعوت می‌کند که در آن، کشف حقیقت نه از طریق دانش قطعی، بلکه از طریق کشف حسی و تخیلی ممکن می‌شود. هنر، در این دیدگاه، پیوندی میان ناخودآگاه، تخیل و تجربه انسانی برقرار می‌کند. کینیار به نقش تخیل و شهود برای بازسازی افسانه‌ها و داستان‌های نهفته در دل تصویر تأکید می‌کند و بر این باور است که هر تصویر نقاشی‌شده نوعی روایت فشرده است. این روایت، حتی در نبودِ توضیحات تاریخی دقیق، با تفسیر آزاد و خلق مجدد تخیلی قابل درک می‌شود. نگرش کینیار نسبت به هنر، مخاطب را به تفکری پویا و تجربی دعوت می‌کند. او هنر را ابزاری برای کشف حقیقت می‌داند، اما نه حقیقتی عینی و قابل‌اندازه‌گیری، بلکه حقیقتی که در تجربه زیسته و درک حسی آشکار می‌شود. این نوع نگاه به هنر، که از سطح نمادها فراتر می‌رود و به سوی مفاهیم بنیادین بشری حرکت می‌کند، به‌خوبی در مواجهه او با نقاشی‌های باستانی نمایان است. او نشان می‌دهد که چگونه این آثار، حتی با گذر هزاران سال، همچنان نیرویی برای برانگیختن تخیل و تحریک شناخت دارند. کینیار در آثار خود به ما یادآوری می‌کند که هنر، همان‌طور که از دل انسانیت برخاسته، همواره بازتابی از روح انسان است. نقاشی، موسیقی، و ادبیات نه‌تنها محصول تخیل، بلکه ابزاری برای تقویت و گسترش آن نیز هستند. به همین دلیل، هر مواجهه با یک اثر هنری، سفری است به سوی ناشناخته‌ها، سفری که هدف آن، نه تسلط و قطعیت، بلکه تجربه و شناخت است. لذا پژوهش حاضر در پی پاسخ به سؤالات زیر انجام شد:

۱-چگونه می‌توان چنین پیوندی میان دانش و داستان‌سرایی را درک کرد؟

۲- هدف آن چیست؟

۳- این رویکرد ادبی چه نگاهی تازه به تفکر هنری ارائه می‌دهد؟

پیشینهٔ تحقیق

سه جلد از کتاب‌های نویسندهٔ فرانسوی، پاسکال کینیار به نام‌های *تراسی در رم*، *ژرژ روئلینگر* و *همه صبح‌های دنیا* تاکنون به فارسی ترجمه شده است. رمان *تراسی در رم* را خانم ساناز فلاح‌فرد در سال ۱۳۹۰ و رمان *ژرژ روئلینگر* را آقای پرویز شهدی در سال ۱۳۹۲ به فارسی برگردانده‌اند. نام اصلی کتاب *ژرژ روئلینگر* به فرانسوی، Villa Amalia است. رمان ***Tous les matins du monde*** را دو نفر با عنوان‌های مختلف به چاپ رسانده‌اند: محمود گودرزی در سال ۱۳۹۰ با نام *همه صبح‌های دنیا* و خانم شراره شاکری در سال ۱۳۹۴ با عنوان *مادلن در زیباترین صبح جهان*. پایان‌نامه‌ای نیز توسط دانشجو متین طایفی نصرآبادی با راهنمایی دکتر کریم حیاتی آشتیانی با موضوع "بررسی سبک نوشتار روایت منقطع در دو رمان از پاسکال کینیار به نام‌های *تمامی صبح‌های دنیا* و *تراسی در رم*" گردآوری شده است.

چارچوب نظری

این مقاله به نگرش کینیار نسبت به نقاشی پرداخته و عمدتاً بر نقاشی‌های باستانی متمرکز می‌شود. تلاش خواهیم کرد نشان دهیم

[1] Pascal Quingard
2 Charles Chenogne
3 Ann Hidden
4 Marin Marais

که رمزگشایی از تصویر نقاشی‌شده نه تنها به رعایت قواعد سیستم تصویری معاصر محدود نمی‌شود، بلکه به خوانشی تفسیری می‌انجامد که به بررسی ناپیدا در دل پیدای تصویر می‌پردازد و تخیل را با دلالت‌های نمادین مرتبط می‌کند. افزون بر این، به بُعد دانش‌پژوهی این تأملات درباره نقاشی خواهیم پرداخت، جایی که کینیار مفاهیم مرتبط با زیبایی‌شناسی و بلاغت را مورد بحث قرار داده و بحث‌های گذشته را از زاویه‌ای انسان‌شناختی دوباره مطرح می‌کند. در نهایت، رابطه خاص آثار کینیار با دانش‌های مختلف و تعامل مستمر میان نقد و تخیل بررسی می‌شود تا مشخص شود این ماجراجویی فکری که کمتر به دانش و بیشتر به شناخت می‌پردازد، چه ویژگی‌هایی دارد. این نوع شناخت نه در پی تسلط است و نه در پی یقین، بلکه بر تجربه و جست‌وجو تأکید دارد.

نگرشی نظری به تصویر نقاشی‌شده: بررسی اثر

رویکرد کینیار نسبت به نقاشی ابتدا توصیفی، تفسیر و نقد کتب مقدس است. این رویکرد به تمامی ویژگی‌های ریخت‌شناختی تصویر نقاشی‌شده توجه دارد: ترکیب‌بندی کلی، جای‌گیری اشکال در فضای بوم یا نقاشی دیواری، رنگ‌ها، خطوط و غیره. سپس این رویکرد با تمرکز بر نگرش‌ها، حالت‌ها، نگاه‌ها و با بررسی "موضوعات مهمِ" بازنمایی و روابط منطقی یا "نحوی" میان عناصر مختلف، آن را استنتاج و تفسیر می‌کند. اما این خوانش و تفسیر به گفته برنار ووای یو، "به قواعد سیستم تصویری که آن را به‌روز می‌کند، پایبند نیست " (1). از دیدگاه وی، این "رمزگشایی صحیح باستان‌شناسی" نیست. در واقع، کینیار تصویر نقاشی‌شده را به‌عنوان اثری برای پرسشگری در نظر می‌گیرد که از آن طریق به "حرکتی از نمایان به ناپیدا" دست می‌یابد.

صحبت از رمزگشایی تصویر نقاشی شده به این معنی است که آن تصویر مانند یک زبان رمزگذاری شده عمل می‌کند که رمزگشایی آن امکان دسترسی به یک معنای خاص با در نظر گرفتن ویژگی‌های رسمی و نحوی آن فراهم می‌کند. با این حال، در مورد غارنگاره‌های ماقبل تاریخ، حتی نحوهٔ سازماندهی کل تصویر که ساختار آن را شکل می‌دهد، برای ما پنهان است مانند نمادگرایی اشکال، رنگ‌ها و غیره. اما این آثار همچنان ساختاری از نشانه‌ها را به نمایش می‌گذارند که با یکدیگر تعامل دارند و سطح "نمادینِ" نقاشی دیواری را تشکیل می‌دهند؛ مانند نقاشی دیواری ترکیبی که مقبره‌ای معروف به نام "گاوهای تارکینیا" (2) را تزیین می‌کند. اما ما نمی‌توانیم معنای صحنه نمایش داده شده را "به دلیل عدم شناخت این زبان و کلمات بیان شده در آنجا" درک کنیم (3). دو نکته از این بحث باید مورد توجه قرار گیرد. اول این‌که، نه تنها باید از قاعده‌های سیستم تصویری آگاه باشیم، بلکه باید زبان خاص یک نقاشی را نیز درک کنیم. دوم این که پشت یک نقاشی، یک "گفته"، یک داستان، یک "افسانه"، یا "حداقل یک رویا که به بخش‌های زبانی قابل تفکیک تقسیم می‌شود" (4) وجود دارد. در واقع، اگر کینیار معتقد است که یک نقاشی باستانی فشرده‌ای از یک روایت است، در مورد صحنه‌ای از انتهای چاه در لَسکو (4)، او از یک "روایت گرافیکی" سخن می‌گوید. وی علاوه بر این، "معتقد است که تمایل به روایتگری در انسان طبیعی است و حتی یک نیاز است" (4). بنابراین، تحلیل او از تصاویر نقاشی اغلب به افسانه‌ها و اساطیر اشاره دارد، مانند نقاشی دیواری ویلای اسرارآمیز. نمایشی که به تنهایی نمی‌تواند معنای این "گفته" را درک کند. اما کینیار از حقوق شهود و تخیل استفاده می‌کند تا آنچه که در پشت صحنه نقاشی قراردارد را بازسازی کند و آن را ابداع کند.

اگر تحلیل کینیار تنها به سطح نمادین تصویر محدود نمی‌شود، به این دلیل است که برای او، نقاشی چیزی پنهان را پشت نمای خارجی قابل مشاهده نشان می‌دهد. او در کتاب "جنسیت و وحشت" به گفت و گوی بین سقراط و پاراسیوس[1] برگرفته از

1 Parrhasios

"یادگاری‌های گزنفون"[1] اشاره می‌کند که خلاصه آن را اینگونه بیان می‌کند: "سه مرحله در مسیر از قابل مشاهده به غیرقابل مشاهده وجود دارد. اول از همه، نقاشی نشان دهندهٔ چیزی است که ما می‌بینیم. سپس نقاشی نمایانگر زیبایی است. در نهایت نقاشی اخلاق روان، بیان اخلاقی روح و تمایل روانی در لحظه سرنوشت‌ساز را نشان می‌دهد" (5). بنابراین، پایان نقاشی "بیان اخلاقی عواطف بزرگ الهی یا فوق بشری" است (5). در دنیای باستان، این رواقیون بودند که با بازسازی و تغییر دادن نظریه ارسطویی خیال‌پردازی، غیرقابل مشاهده را وارد حوزه هنر تصویری کردند. به نظر رواقیون، غیرقابل مشاهده همان امر الهی است. کینیار در حالی که از نظریه هنر آن‌ها الهام می‌گیرد، بُعد مذهبی و اخلاقی آن را کنار می‌گذارد. از نظر او غیرقابل مشاهده به هیچ موجود برتر یا متعالی اشاره ندارد. در عوض "احساسات الهی و مافوق بشری"، از فرض انگیزه طبیعت ناشی می‌شوند. در دیدگاه کینیار، این "واقعیت" است که غیرقابل مشاهده است: "غیر قابل نمایش، غیرقابل مشاهده واقعی است" (5). این بافت شهوانی و دردناک، مواد اولیه وحشی و ابتدایی است که رویاها و آرزوها را تغذیه می‌کند، مانند آنچه که هنر و تفکر را تغذیه می‌کند.

بنابراین، تفسیر یک اثر نقاشی به معنای "صعود از قابل مشاهده به غیرقابل مشاهده" است. این تفسیر ابزارهای خود را هم از اصول حکمت لذت‌پرست‌های لوکرِس[2] و هم از روانکاوی فرویدی و لاکانی استفاده می‌کند. اگر نقاشی ابتدا نمایانگر "چیزی را که می‌بینیم" است، تنها اَشکال مختلفی را نشان می‌دهد که از برخورد "ناگهانی" و "بی‌صدای" ذرات به وجود می‌آید. به نظر لوکرِس چیزی که قابل مشاهده است فقط یک بافت از شبیه‌سازی‌ها است. از این نظریه است که کینیار واقع‌گرایی نقاشی‌های دیواری پُمپئی[3] را با الهام از دکور صحنه‌پردازی یونانی تفسیر می‌کند. آنچه که در فضای نقاشی دیواری می‌بینیم، تصاویری است که با چرخش کامل "خط نهایی" مشخص شده‌اند. آن‌ها بر روی پس‌زمینه‌ای پخش شده‌اند که "برجستگی ساختگی" آن از طریق بازی با رنگ‌های ترکیب نشده، "نشانه‌گذاری‌های سریع" و "چشم‌اندازهای نادرست" به دست می‌آید. واقع‌گرایی نقاشی رومی نوعی نمایش از "تخیل واقعیت" است (6). دنیای قابل مشاهده فقط یک شبه نقاشی است، زیرا ما نمی‌توانیم آن را بدون زبان درک کنیم. فقط "طفل" است که می‌تواند اشیاء را در برهنگی خود ببیند. به نظر کینیار زبان در واقع نقابی فریبنده است. او در تفسیر گفت‌وگوی سقراط و پاراسیوس، بر این نکته تأکید می‌کند که "چهره‌ای که از جلو دیده می‌شود"، هم "نقاب نمایشی" و هم "شخصیت‌های دستوری" را نشان می‌دهد (5). اگر نویسنده به دنبال رعایت قواعد خاص سیستم تصویری نباشد، به این دلیل است که این زبان مانند زبان‌های دیگر است. با این حال، آنچه که تحقیق او را از سایر تحقیقات متمایز می‌کند این است که به منظور رهایی اهل قلم، قواعد را به عقب می‌راند.

مفهوم "شبیه‌سازی" بر این "موانع مقاوم در برابر معنا" استوار است که دو حوزه از نشانه و معنی را از هم جدا می‌کند (7). طبق گفته لاکان، از همان مرحله آینه‌ای به "قالب نمادینی که من در آن سقوط می‌کنم" نیز اشاره دارد (7). اما خود شبیه‌سازی‌ها می‌توانند "تکیه‌ای" برای تخیل باشند: "برای تخیلات (برای تصاویر روشن)" (5). بنابراین تفسیر یک تصویر نقاشی شده به معنای پیوند تخیل و نماد است. مفهوم شبیه‌سازی جلوه‌ای از تصویر در معانی مختلف آن است: تصویر مصنوعی، تصویر بلاغی، تصویر ذهنی، خیال و رویا. تصویر در واقع اندیشه، حافظه و تخیل را بیان می‌کند. ارسطو تأیید می‌کند که "نمی‌توان بدون تصویر ذهنی فکر کرد" (5). او همچنین می‌گوید که "حافظه نیز [...] بدون تصویر ذهنی نمی‌تواند وجود داشته باشد (8). در تفکر کینیار، "فانتزی" ابتدا به عنوان "تصویر ذهنی" و سپس به عنوان "تخیلات" ترجمه

1 Mémorables de Xénophon
2 Lucrèce
3 Pompéi

می‌شود. این ارتباط به وضوح توسط کینیار بین تصویر ذهنی و تخیل برقرار شده است که بر نقش نمایه‌های ذهنی ناخودآگاه در شکل‌گیری تصاویر و در رابطه فرد با جهان را نشان می‌دهد. در بلاغت کینیار، فکر کردن تلاشی است بی‌وقفه برای استخراج تصاویری که از شدت احساسات در روح تحریک می‌شوند. تفسیر تصویر نقاشی شده بر اساس همین اصل است که به تفسیر رؤیاها شباهت دارد و از هنر حافظه مصنوعی الهام می‌گیرد. صحنه‌ای که به تصویر کشیده شده است، معمایی از یک رؤیا است که نویسنده آن را می‌پذیرد و به دنبال کشف معمای آن است، یعنی با ترکیب تخیلات خود پتانسیل معنایی آن را نشان می‌دهد نه معنا را. تفسیر این رؤیا با انتقال و تراکم پیش می‌رود تا "تصویری که در فضای نقاشی وجود ندارد" را شکل دهد (9). در اینجا باید بر نقش واژه‌شناسی و استعاره تأکید کرد که با ایجاد آلودگی تصاویر (تصویر نقاشی شده، خاطرات خواندن و تصاویری که از بازی زبان به وجود می‌آیند) تعمق را پیش می‌برد. علاوه بر این، این تفسیر و تحلیل از نمایشی فراتر می‌رود و به دنبال عناصر تفسیری در افسانه‌ها، اساطیر، داستان‌های کتاب مقدس و غیره جستجو می‌گردد. توصیف نقاشی دیواری خانه دیوسکوری[1] با تعمق واژه‌شناسی در مورد نام مِدِه[2] آغاز می‌شود که از ریشه کلماتی چون «ظهر»، «طبابت» و «تعمق» مشتق می‌شوند که به ویژگی‌های خود مِدِه اشاره دارند: دختر خورشید، جادوگر، آن کسی که "از پیش تعمق می‌کند یعنی کسی که از قبل و در رؤیا می‌بیند" (9). "ظهر مِدِه تعمق می‌کند" یک موضوع مهم تکراری است که متن کینیار را قطع می‌کند و مانند یک طلسم جادویی خواننده را در خود جذب می‌کند (9). کینیار با استفاده از واژه‌شناسی یونانی، شخصیت مِدِه را با مادر بزرگ سیبِل[3]، مرتبط می‌کند، یعنی مردانی که در زندگی مِدِه هستند و خودشان را قربانی او می‌کنند. سپس تشابهی میان افرودیت[4]، دختر بهشت و مِدِه، "دختر زمان" برقرار می‌شود، کسی که "زمان در او متوقف شده است" (10). این تصاویر متفاوت از مِدِه که در پس زمینه روانکاوانه خودنمایی می‌کنند، نه تنها امکان خواندن نقاشی دیواری را چند برابر می‌کنند، بلکه بار دیگر پیچیدگی رابطه با تصویر مادری را در تخیل کینیار نشان می‌دهند. تصویر نقاشی شده به نقطه آغازی برای یک خیال‌پردازی تبدیل می‌شود که هر بار با همان شور و اشتیاق تجدید و باعث تنوع در خواندن می‌شود.

تصاویر نقاشی شده همچنین به‌عنوان مکان‌هایی از حافظه عمل می‌کنند که در آن‌ها تصاویر اثر بخشی قرار می‌گیرند و یک گفتمان (داستان) را می‌سازند که انسان تلاش می‌کند آن را به یاد بیاورد. در مورد نقاشی‌های باستانی، کینیار توضیح می‌دهد که این نقاشی‌ها صرفاً فشرده‌ای از یک روایت پیشین نیستند، بلکه "همچنین به عنوان محل‌هایی برای حافظه کتاب‌های دیگر" عمل می‌کردند" (5). کینیار این مکان‌ها را بررسی می‌کند و گفتار خود را در آن‌ها قرار می‌دهد. آنچه را که باید به خاطر آورد و آنچه را که انسان می‌خواهد در پشت نمای قابل مشاهده ببیند، به صحنه اصلی نامرئی که از آن آمده‌ایم، مربوط می‌شود اما نمی‌توانیم آن را ببینیم، چون"نمی‌توان آن را در برابر کسی که محصول آن است به نمایش گذاشت ". "انسان نگاهی آرزومند است که به دنبال تصویر دیگری پشت هر آنچه که می‌بیند می‌گردد" (5). این اصل است که انسان را مجبور به بازگشت می‌کند. با دلیل "کمبودِ" این تصویر اولیه، توصیف کینیار از آثار نقاشی، به جملات سوفیستیک دوم[5] شباهت دارد جایی که هدف آن بوده است که"کلامی را که قادر باشد نه تنها آثار هنری موجود بلکه خود زندگی، حرکت و طبیعت را

1 Dioscuri
2 Médée
3 Cybèle
4 Aphrodite
5 Seconde Sophistique

سوفیستیک دوم یک جنبش ادبی است که به نویسندگان یونانی فعال از دوران سلطنت نرون تا دهه ۲۳۰ اشاره دارد که توسط فیلوستراتوس آتنی در اثر خود با عنوان زندگی سوفیست‌ها گرد هم آمده است. این سوفیستیک دوم در اواخر قرن اول ظاهر شده است، در واقع ریشه‌های خود را در آغاز این قرن می‌یابد.

بازنمایی کند"[۱]. اِکفراسیس[۲]، که ابتدا یک تمرین بلاغی است بر اساس مفهوم ارسطویی (شواهد و رؤیت) که اولین عملکرد هر سخنرانی است، بنا شده است. بنابراین ارتباط توصیف با بلاغت است که موضوعات اِکفراسیس را مشخص می‌کند. "آنیس رووِره[۳]خاطرنشان می‌کند: "در این زمینه که در آن بلاغت حاکم است، در مورد موضوعی است که کاملاً توسط هنرِ کلام ایجاد شده است و زبان به خودی خود جشن گرفته می‌شود و در عین حال ناپدید شدن اثر هنری را تأسیس می‌کند". بنابراین، توصیف روشن تنها بهانه‌ای برای گسترش خلاقیت شاعرانه است چرا که نویسندگان اکفراسیس تنها قصد تقلید از نقاشی را ندارند بلکه قصد دارند از طریق "هنر مصنوعی کلام" از آن فراتر روند. از نظر کینیار، این فقط یک مهارت بلاغی نیست، حتی اگر متن او از طریق قدرت تصاویری که از خود به نمایش می‌گذارد و نیروی تحریک کننده واژگانش، توانایی نمایش تصویر نقاشی را به چالش بکشد و آن را با "جریان درگیری" که از رؤیاها قرض گرفته شده است، فائق آید که به "خواب" ایجاد شده توسط متن ادبی زندگی می‌دهد و طبیعت خود را دارد (11). این بیش از هر چیز یک تجربه‌ای وجودی و زیبایی‌شناختی است که در مورد آن دخیل است. آزمایشی که کینیار در توصیف‌ها و تفسیرهای خود از تصاویر نقاشی شده انجام می‌دهد، آزمایشی از "آشکارسازی" است. اَلتیا[۴] (آشکارسازی) به معنای "برداشتن پوشش" است. او "حقیقت" را به "فراموش‌شدگان" پیوند می‌دهد. "حقیقت، پوشش را از گذشته برمی‌دارد" (5). مراسم‌های رمزی باکوس[۵]، در تخیل کینیار، شور و اشتیاق شهوانی و شکارگر صحنه اولیه را که بنیان‌گذار بخش نکوهیده انسانی است، به تصویر می‌کشند. گفتار کینیار که همواره به تصویر اصل گم‌شده می‌پردازد، اکفراسیس را در حرکت یک جست‌وجوی هستی‌شناختی به تصویر می‌کشد که در آن جست‌وجوی "حقیقتِ" هستی به "آشکارسازی" یک گذشته کهن مربوط می‌شود. این آشکارسازی یک مقدمه برای درک راز اولیه است که در آن حساسیت و تخیل، حس و تفکر با هم ترکیب می‌شوند. اثر کینیار تلاش می‌کند که نه تنها واقعیت و غیرقابل مشاهده را بازنمایی کند، بلکه برای نزدیک شدن به راز آن، برای درک تصاویر آن در حرکت و برای اندازه‌گیری آن از طریق "قدرت گفتار" (11) و "خشونت فکر" (11) اقدام کند.

تبحر در اثر

این رویکرد به تصویر که به تخیل و احساس احترام می‌گذارد، تنها به تفکر بلاغی محدود نمی‌شود. این رویکرد به یک دانش وسیع تکیه دارد و نشان‌دهنده آگاهی عمیق از دنیای هنر، تاریخ آن و نظریه‌های آن است. تعمق کینیار بر روی تصویر، در بُعد بلاغی آن، ما را به بررسی ارتباط خاصی که بین ادبیات و نقاشی ایجاد شده است دعوت می‌کند. به این ترتیب، ما به یک بحث قدیمی باز می‌گردیم که کینیار آن را نه در رنسانس، بلکه از دوران باستان شروع می‌کند: بحث هنر نقاشی همانند شعر است. درست است که او هنگام تفکر در مورد نقاشی رومی، درباره این نکته اظهار نظر می‌کند: "[...] پشت هر نقاشی باستانی، همیشه یک کتاب وجود دارد یا حداقل یک روایت که در یک لحظه اخلاقی فشرده شده است" (5). این نقاشی "علم اخلاق" گفته می‌شود، زیرا هدف آن بیان احساسات عظیم روحی در لحظه سرنوشت‌سازی است که نقاشی دیواری در آن متراکم می‌شود. بنابراین، همانطور که سیمونید[۶] تایید می‌کند اگر سخن،"تصویر اقدامات"است، پس "لحظه اخلاقی، سخن خاموش تصویر است" (5). آیا این بدان معنی است که کینیار به شعر تصویری معتقد است؟ پاسخ این سوال

1 « Ekphrasis » (http://arts.ens-lyon.fr/peintureancienne/antho/menu2/partie5/antho_m2_p5_04.htm)

۲ Ekphrasis اکفراسی یعنی استفاده از توصیف دقیق یک اثر هنری تجسمی به عنوان یک ابزار ادبی است

3 Agnès Rouveret
4 Alètheia
5 Mystères de Bacchus
6 Simonide

چندان روشن نیست. کینیار در واقع تمایزی را بین "معنای واقعی" باستانی شعر تصویری هوراس[1] و معنای "گمراه‌شده‌ای" که این مفهوم در دوران رنسانس به خود گرفته است، قائل است. به نظر او، نقاشی "نوشتار زندگی" است؛ این "طرحی است که با متمرکز شدن در تصویر، خاموش می‌شود"؛ و اینگونه است که نقاشی "در حالی که سکوت می‌کند"، سخن می‌گوید (5). به گفته کینیار به این معنا نیست که نقاش یک شاعر "خاموش" است یا شاعر "نقاش کلامی" است. در این مورد، موضع کینیار را می‌توان تا حدی با موضع لِسینگ[2] مقایسه کرد که در کتاب لائوکون[3]خود آشکارا سنت شعر تصویری حاصل را که از رنسانس نشأت گرفته، رد می‌کند (10). از نظر کینیار، "تصاویر کنشی" که نقاشی‌های باستانی به نمایش می‌گذارند، "زندگی" را به "اخلاق" متراکم می‌کنند. بنابراین لحظه اخلاقی خود را به عنوان یک پتانسیل قابل توجه نشان می‌دهد و نه به عنوان یک روایت تصویری. "نقاشی‌ها یک روایت را نمی‌سازند: آن‌ها در حالی که در کمین آن هستند، سکوت می‌کنند" (12). بنابراین، "سخن خاموشِ"تصویر (5)، "به گفته ووای یو، بر اساس زبان غیرکلامی، عمدتاً در معنای سکوت-آمیز خود گسترش می‌یابد؛ به این ترتیب، کمتر نسخه بی‌صدا از روایت‌های کلامی است و بیشتر تجلی جنبش تاریکی است که روح از طریق آن تصاویر، تصاویر، سایه‌ها، رویاها و خیالات را به هم پیوند می‌دهد" (1). منتقد با تأکید بر تمایز میان کلامی و غیرکلامی، در سخنان خود بر این "واگذاری سخن" از شعر به نقاشی بر اساس استعاره سیمونید تمرکز می‌کند و در نهایت این تمایز را رد می‌کند. او با توضیح اینکه ویژگی تصویر، از نظر کینیار، "خاموشی" نیست بلکه "سکوت" است (1)، نشان می‌دهد که نویسنده به طور کامل شعر تصویری را کاملاً رد می‌کند. با این حال، در انجام این کار، او تمایز ایجاد شده توسط کینیار را در نظر نمی‌گیرد (5)، بلکه بیشتر به خوانش سنتی‌ای که این پارادایم[4] بلاغی بر آن استوار است، بحث می‌کند.

به جای"پایان دادن به شعر تصویری" (13)، کینیار خوانشی متفاوت از آن را به ما ارائه می‌کند که از خوانش‌های مدرن و پست‌مدرن دور می‌شود، و این اصل را در متن تاریخی خود قرار می‌دهد تا با معنای اصلی آن، با منبع آن، ارتباط برقرار کند. این مفهوم را در ارتباط با روح، ذهنیت و تصورات خاص آن زمان و آن جامعه مورد بازنگری قرار می‌دهد. فراتر از چارچوب بلاغی که این مفهوم در آن محدود شده است، او آن را در چارچوب "فال‌گویی رومی" (14)، با در نظر گرفتن "تصوراتی که رومی‌ها از نقاشی، رقص، تئاتر، نمایش لال‌بازی و رویا داشتند جایگزین می‌کند. این نمایشی است که باید "لحظه قبل از وقوع" (15) را با در نظر گرفتن باورها، آداب و رسوم خرافی و نگرانی آن‌ها برای روز قبل از مرگ، نشان دهد (5). او توضیح می‌دهد که چگونه "نقاشی رومی از متن لاتین به شیوه‌ای بسیار خاص خارج می‌شود: با پیش‌نمایش صحنه‌ای که آن را می‌خواند [...] اما آن را روی دیوار نشان نمی‌دهد" (4). او "به حکایت علاقه‌ای ندارد"، "صحنه قابل مشاهده را نشان نمی‌دهد"، بلکه لحظه پایانی را می‌کشد، "درست پیش از لحظه‌ای که صحنه در واقعیت تجسم می‌یابد" (4). نقاشی باستانی "عناصری را می‌سازد [که] بیشتر اوقات به صورت پراکنده رها می‌شوند، مانند قطعات پازلی که به طور نامنظم بر روی فضای میز ریخته شده‌اند" (4). کینیار این جدا کردن "ارادی" عناصر را در نقاشی‌های زورباران[5] نیز می‌یابد، که "هم-

1Horace

2Lessing

گوتولد افرایم لسینگ (زاده ۲۲ ژانویه ۱۷۲۹ – درگذشت ۱۵ فوریه ۱۷۸۱) فیلسوف، نمایشنامه‌نویس، روزنامه‌نگار و منتقد هنری آلمانی و نماینده عصر روشنگری بود. نمایشنامه‌ها و نوشته‌های نظری او به طور قابل توجهی بر توسعه ادبیات آلمان تأثیر گذاشت. او به طور گسترده توسط مورخان تئاتر به عنوان اولین نمایشنامه نویس در نقش خود در تئاتر ملی هامبورگ به کارگردانی آبل سیلر شناخته می‌شود.

3 Laocoon

۴Paradigm پارادایم یعنی مجموعه کلمات قابل تغییردر یک متن

5 Zurbarán

عصرانش می‌گفتند[...] که او قادر به روایت یک داستان نیست" (4). در این اثر هیچ دستور زبانی که عناصر را سازماندهی کند وجود ندارد و اصل بلاغی آن پارتاکسی[1] است و هیچ روایت‌سازی در کار نیست.

این اصل پارتاکتیکی تصویر نقاشی شده اجازه تفسیر یکسان از آن را نمی‌دهد. بنابراین،"آنچه که در نقاشی‌های باستانی نشان داده می‌شود، اصلاً همان چیزی نیست که مردم امروزی آن را تصور می‌کنند: مِده در حال تعمق در قتل‌هایش نیست. ممکن است برعکس، در نگاه نقاش دیوارنگار، مِده با تمام وجود تلاش می‌کند تا میل با انتقام خود را کاهش دهد و در حال آماده‌سازی برای ترحم، بخشش و یا آرامش روحی خود است" (4).

به ویژه به هیچ‌وجه نمی‌توان تصویر را در یک زمان خاص ثبت کرد، زیرا "این تصویر بالاتر از زمان" است، "این همان زمان معلق قبل از طوفان" است (4). تصویر تا لحظه بعد از آن، معلق می‌ماند. به این ترتیب، نویسنده از تحلیل لسینگ در مورد "لحظه پرقدرت" که به‌عنوان "مثمرترین لحظه‌ی کنش" تعریف می‌شود، فاصله می‌گیرد، لحظه‌ای که به بهترین وجه لحظه قبل و بعد از آن را توضیح می‌دهد (16). تأکید از دنباله زمانی به تعلیق و مراقبت منتقل می‌شود. کینیار در واقع بر نیّتی که شخصیت را جان می‌بخشد (مثلاً آشیل[2]) تأکید می‌کند. هدف نقاش، این است که "درون شخصیتی که مبارزه بین شخصیت و احساس را به تصویر می‌کشد نمایان کند" (5). لحظه اخلاقی "لحظه مبهم، پرسش‌برانگیز، انتقام‌آمیز و شهوانی" است. بنابراین، فضای نقاشی "همان فضای تعمق"، "تفکر" و "تمرکز" است. لحظه اخلاقی، "پرتره‌ای از تفکر" است.

این "تفکر" که با "کمین شکارچیانه" ارتباط دارد، از طریق مفهوم "تقلید" به عنوان "شکار" در اندیشه کینیار قابل فهم است (11). تقلید، ریشه دو چندانی در منشأ حیوانی انسان دارد. از یک سو، قبل از اینکه انسان تنها کسی باشد که بتواند از تصاویری که خلق می‌کند، لذت (زیبایی‌شناسی) بگیرد، مانند آنچه که ارسطو در شعرش بیان می‌کند، انسان در حال مشاهده تصویر، قبل از هر چیز یک شکارچی است که در کمین نشسته است. از سوی دیگر، "او با حیوانات دیگر در تمایل به تقلید مشترک است" (1). بدین ترتیب، تقلید به همرنگی با محیط حیوانات می‌پیوندد، رفتاری که با متوقف کردن حرکت یا تغییر ظاهر برای ترکیب شدن با محیط، به شکارچی اجازه می‌دهد که طعمه‌اش را فریب دهد یا بقایش را تضمین کند. تصویر نقاشی شده نیز با تصویر رویا ارتباط می‌یابد، که انسان انحصاراً آن را ندارد (11). رویا خود "یک شکار خیالی" است (2). تصویر نقاشی شده یک کمین است، یک شکار که بزودی آزاد خواهد شد. این تصویر به فریبندگی غیرقابل مشاهده مربوط است. مراقبت از آن یک کمین است: "کسی که به نقاشی می‌نگرد مانند یک شکارچی است که در کمین است" (11). نگاه در اینجا نقش حیاتی دارد. از یک سو، فریبندگی از "همبستگی بین ظاهر ثابت نگاه و ناپدید شدن حرکت در قابل مشاهده" ناشی می‌شود (11). از سوی دیگر، از نظر کینیار، نگاه به شیوه‌ای خاص، فریبندگی را با خواسته مرتبط می‌سازد. نگاه شکارچی طعمه را فریب می‌دهد؛ مانند نگاه مِدوز[3] که با غرق شدن در مرگ مربوط است. برای فرار از فریبندگی تصویر، برای رهایی خود از چهره به چهره مبهوت شده، باید "تفکری" انجام شود (15) که نیرنگ پِرسِه[4] را به‌کار گیرد، نیاز به نگاهی جانبی و مایل، مانند نگاه زنان تنومند رومی دارد. این نگاه مایل، خواستنی است، زیرا همه آرزوها خواسته چیز دیگری است. نگاه مشتاق "آنچه را در دیده نیست می‌بیند" (17). در پشت تصویر نقاشی شده، بیننده به تماشای تصویر گمشده می‌پردازد که مکان اولین تجسم است (15). با پذیرش این نگاه فعال، او از مرگ منفعل آزاد می‌شود. او با تماشای

---

۱ Parataxe پاراتاکس یعنی کنار هم قرار دادن بندها بدون کلمه پیوند دهنده

2 Achille

3 Méduse

4 Persée

تصویر "کمین اندیشه" که خود نیز شکارچی است مخالف است: "هر متفکری ناگهان به لحظه کمین حیوانی بازمی‌گردد".

از طریق این بُعد شکارچیانه تقلید، هنر به طور کامل در حرکت طبیعت اجای می‌گیرد. "این طبیعت بزرگ، اساسِ هنر است" (11). هنر و طبیعت، همان فضیلتی هستند که از بازگشت بهار خبر می‌دهند. همان شدت در قلب رشد گیاه، حمله شکارچیانه و عمل خلاقانه قرار دارد. هنر از طبیعت به معنای کپی برداری از آن تقلید نمی‌کند. همچنین هدفش تعالی آن با نور تعالی نیست. بلکه این بیشتر یک رابطه رقابتی است زیرا هنرمند می‌خواهد مانند طبیعت خلق کند. هدف از نقاشی افزایش خواسته و مبارزه با زوال عقل است. هنر به شتاب طبیعت می‌افزاید.

از دانش تا شناخت

آثار کینیار شیوه‌ای از تفکر درباره هنر را توسعه می‌دهد، که بدون شک علمی است، اما رابطه‌ای خاص با دانش‌های مختلفی که از آن عبور کرده را ساختارشکنی و حفظ می‌کند. برای پرسش از این ماجراجویی فکری، باید ارتباط برقرار شده بین خواندن و نوشتن را در نظر بگیریم. خواندن، تحلیلی است، متن‌های خوانده شده را ساختارشکنی و تفکری را که در آن در جریان است، از زمینه‌اش خارج می‌کند. فراتر از معنا، انرژی قابل توجهی را که هر متن حامل آن است را آزاد می‌کند. نوشتن این پتانسیل قابل توجه را که توسط تخیل انجام شده است، در پیوندهای جدید، در زمینه‌های مختلف و در استعاره‌ای جدید وارد می‌کند. بنابراین، خواندن و نوشتن، عملکرد متنی و مجازی تفکر کینیار را به نمایش می‌گذارد. در واقع، این تفکر به استقرار حروف در ناخودآگاه، در داده‌های زیست‌شناختی و آسیب‌شناختی توجه دارد. این تفکری است که ادبیاتِ آن بر اساس سازوکارهای معنایی مرتبط هستند که الگوی آن "معنای رویا" است، همانطور که لاکان آن را پس از فروید توضیح می‌دهد. "معنای رویا" ساختار زبان را بنیان می‌نهد که به معنی پیوند میان نشان‌دهنده‌ها است، به طوری که "در زنجیرهٔ نشان‌دهنده‌ها است که معنا پافشاری می‌کند، اما هیچ یک از عناصر زنجیره‌ای در معنای خاص خود که در همان لحظه قادر به انجام آن باشد" (7)، قرار نمی‌گیرد. این ساختار زنجیره‌ای معنایی به سوژه این امکان را می‌دهد که از زبان داده شده استفاده کند تا "چیزی کاملاً متفاوت" از آنچه می‌گوید، ارائه دهد (7). اول، از طریق رابطه هم‌جواری که پایه‌گذار کنایه است. سپس، از طریق جایگزینی نشان‌دهنده به جای نشان‌دهنده که توسط استعاره صورت می‌گیرد. بنابراین، تفکر کینیار، خطابه‌هایی که با آن‌ها در گفتگو است، از جمله خود گفتار روان‌کاوانه تحلیلی را ساختارشکنی می‌کند.

کینیار، در واقع، "به نمادزدایی از زبان" می‌پردازد (18) که هدف آن "عینیت اندیشه"، تجسم تفکر و بیان است. استفاده او از تصاویر، حتی از تصاویر نقاشی شده، نشان دهنده نگرانی او برای استقرار تفکر و زبان در "اتفاقات فراموش شده آن‌ها در منشأ" است (19). تصویر نقاشی خود به عنوان زنجیره‌ای از نشان‌دهنده‌ها که با هم پیوند می‌خورند، در نظر گرفته می‌شود. این موضوع به شیوه‌ای قابل توجه در متنی همچون "چگونه می‌توان تفکر را تجسم کرد؟" توسعه می‌یابد، جایی که یک انسان‌شناسی از تفکر و تصویر مطرح می‌شود، که پیوند ذاتی آن‌ها را برجسته می‌کند و آن‌ها را در دو غریزه ابتدایی انسان حیوانی جا می‌اندازد: غریزه جنسی و غریزه شکار. این جست‌وجو که نقطه شروع آن آثار نقاشی است، ابزارهای تحقیقاتی خود را نیز از علوم مختلف انسانی می‌گیرد. در این خصوص، تعمق اساساً از انسان‌شناسی تغذیه می‌شود.

این تأمل بویژه گواهی از پیوند خاصی است که در کل آثار کینیار، بین دقت تفکر انتقادی و به کارگیری تخیل، به اثبات می‌رسد. تفکر علمی و داستان به طور مداوم در تعامل با یکدیگر در حرکت این تفکر قرار دارند که همیشه به سمت آنچه که برایش ناشناخته است، می‌رود و در جستجویش همه‌ی دانش‌ها را به کار می‌گیرد بدون

اینکه بخواهد خود را به هیچ‌یک از خواسته‌ها پایبند کند، مگر اینکه به حرکت خود بپردازد. هدف این گفت و گو میان نقد و داستان دو جنبه دارد. همانطور که دومینیک ویار تأکید می‌کند، اول از همه ماهیتی معرفت شناختی دارد و کاملاً مطابق با زمینه معاصر است که در آن شرایط امکان هر دانش و هر فهمی در بحران‌هایی که از سر می‌گذرانند قطعاً از طریق هرگونه درک شناختی از موضوع و همچنین از تاریخ، هستی، پیوند اجتماعی، رشد فردی یا جمعی، کنش خلاق و غیره تبدیل به پرسش می‌شود (18). گفتار کینیار از سوی دیگر به هیچ وجه مانند گفتار یک متخصص هنر ارائه نمی‌شود. بیانیه خاص او نه تنها به شناخت، بلکه بیش از هر چیز به ارتداد و اخلاق مربوط است. هنر تنها یک موضوع دانشی نیست، بلکه به حس‌گرایی و تحریک تخیل می‌پردازد. فضای هنر چیزی نیست جز "فضای اسرار" که توسط "شور و هیجان ابتدایی" پیش از زبان و عَقلانیت گشوده می‌شود (19).

علاوه بر این، در مقابل تکه‌تکه شدن افراطی دانش‌ها و دسته‌بندی‌های تفکر و نوشتار، کینیار خود را به عنوان "متخصص هیچ چیز" معرفی می‌کند که در مورد همه چیز کنجکاو است. او "ادبیات را به عنوان جایی که کلّیت گوناگونی آن، منشأ و حرکت آن پرسیده می‌شود" (18) تصور می‌کند. اگر ادبیات "بیشتر از هر تفکری می‌اندیشد،" (11) به این دلیل است که فرد ادبی متفکری آزاد است که بررسی‌اش "بالاتر از هر مسیر روشنی" صورت می‌گیرد (9). بنابراین او خود را مجاز می‌داند که همه چیز را "از دست اول" بررسی کند و همه چیز را در یک "جستجو" بدون مسیر ادغام کند (9).

پیش از سیستم‌ها، "ادبیات به معنای واقعی کلمه فکر می‌کند" (11) و هدفش کمتر دانش است تا شناخت. این تجربه‌ای از جهان است که فاصله (عینی) و تسلط را رد می‌کند و تمامیت شخص را در آزمایشی از شناخت درگیر می‌سازد که نیازمند غوطه‌ور شدن در نادانی است و در آن نویسنده "امید دارد که چیزی بسیار متفاوت از آنچه که [او] می‌شناسد به‌وجود آورد." (9) این تجربه در واقع یک مسئله خصوصی‌تر و حیاتی‌تر است. این یک "آزمایش دوباره" از "شور و هیجان عمیق" (19) است که آغاز روزها را نشان می‌دهد. در این تجربه درونی، شناخت نیازمند به رسمیت شناختن فریبندگی واقعی است، از "هیچ" که اساس واقعیت را تشکیل می‌دهد (3). بنابراین تفکر به رویای غرق شده، به فقدان و به این "محرک هیچی" پیوند می‌خورد (3) که هیچ دانشی نمی‌تواند بر آن استوار باشد، اما نیروی تخریب خود را به اندازه خلاقیتش از آن می‌گیرد. فکر کردن در حین خواندن و نوشتن یک بیرون رفتن از خود است که در آن تلاش می‌شود با نشانه فقدان برخورد شود، نه اینکه خود را به آن واگذار کند. تفکر با قربانی کردن "خود دروغین،" (19) به "امکان ارتباط مستقیم با حقیقت (با برهنگی، با بی‌توجهی) [...]" تبدیل می‌شود (15). تجدید این آزمون با هر کتابی که نوشته شود، اشتیاق فکر را برطرف می‌کند و زندگی را شدت می‌بخشد. شناخت نیز به معنای هم‌زاد شدن است، تولد دوباره در ظهور اندیشه که "خود را در عنصر حرکت پیش از خود پیدا می‌کند. در واقع این شیوه‌ای از زندگی است که در آن خواندن، نوشتن، تعمق و سرگردانی در همان "شور و هیجان" ادغام می‌شوند.

نتیجه‌گیری

بنابراین، تصویر نقاشی شده در درجه اول به عنوان اثری از گذشته‌ای دیرینه و همچنین به عنوان یک پتانسیل معنایی در نظر گرفته می‌شود که تفکر ادبی که عمدتاً به حرف یا واژه توجه دارد، بر آن تاثیر می‌گذارد. رمزگشایی از آن، شبیه به تفسیر رؤیاها و اکفراسیس باستانی، فرآیندی از استخراج تصاویر است. بنابراین، تأمل کینیار درباره هنر بدین ترتیب به شدت نظری است و در مسیر جستجوی ریشه‌ها قرار می‌گیرد. با این حال، این تأمل بر یک دانش وسیع متکی است و تسلط او را بر نظریه‌ها و نقدهای هنری و ادبی به نمایش می‌گذارد. نویسنده در حقیقت به بحث‌هایی که

تاریخ هنر و ادبیات را از دوران باستان شکل داده‌اند، بازمی‌گردد، اما آن‌ها را از دیدگاهی انسان‌شناختی متفاوت با سنت ارسطویی بررسی می‌کند. بنابراین، رابطه زیبایی‌شناختی بر اساس یک درک شکارگرانه از تقلید شکل می‌گیرد. هنر بر پایه طبیعت استوار است، کاملاً در حرکت آن قرار دارد و با آن رقابت می‌کند. بنابراین، اندیشه کینیار در حالی که به دانش‌های مختلف ارجاع می‌دهد، آن‌ها را ساختارشکنی می‌کند و به گفتگو می‌آورد. پس، این تفکر معنای زبان را آزاد می‌کند و به‌جای مفهوم، به واقعیت پشت آن توجه می‌کند و به تصویر در وسیع‌ترین معنای آن متوسل می‌شود. او با زیر سوال بردن قطعیت دانش‌ها، این تفکر دانش و داستان را در جستجویی تلفیق می‌کند که در آن شناخت مستلزم بازگشت به سرچشمه‌ها است. چنین تفکری شایستگی عبور از مرزهایی را دارد که به طور متعارف حوزه‌ها، ژانرها یا دوره‌های مختلف را مشخص می‌کنند. هنر کمتر به عنوان یک عمل فرهنگی در نظر گرفته می‌شود و بیشتر به عنوان تجلی نیروی حیاتی دیده می‌شود. از این منظر، هنر باید با دیدگاهی چندگانه و پویا بررسی شود که فراتر از شکاف بین امر طبیعی و فرهنگی و بین احساس و شناخت است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

Pascal Quignard's engagement with art is a consistent and defining feature of his work, reflecting both a theoretical and an empirical dimension. His reflections on art are deeply interwoven with his literary endeavors, creating a discourse that examines painted images beyond their visible surface and explores the intersection of artistic representation with philosophical and psychoanalytic thought. Quignard's perspective on images moves beyond traditional aesthetic critique to a more profound contemplation of the invisible within the visible, a process that he views as essential to artistic experience (19). This approach aligns with his larger intellectual framework, which consistently seeks to deconstruct conventional knowledge and expose the underlying structures of meaning in art and literature. His theoretical engagement with art is particularly evident in his discussions on pictorial poetry and mimesis, where he challenges the Aristotelian understanding of imitation by situating it within a broader anthropological and psychological context (2). Rather than viewing art as a mere replication of reality, he interprets it as a transformative act through which the human imagination unveils hidden layers of meaning. This dynamic process of interpretation is especially critical when engaging with ancient paintings, which often communicate in a symbolic language that requires an active and imaginative viewer (5). For Quignard, the act of interpreting an artwork is an epistemological endeavor that bridges rational analysis with unconscious perception. He considers art an arena where knowledge transcends its restrictive boundaries, entering the realm of intuitive and sensory experience (11). His approach to artistic interpretation is therefore

deeply intertwined with the concepts of memory, imagination, and the human psyche. Quignard's analysis of ancient paintings, particularly cave paintings, underscores his conviction that art functions as a site of primal storytelling. He asserts that the earliest artists were not merely illustrators but also philosophers and anthropologists whose work encapsulated complex narratives of human experience (15). He suggests that these images serve as compressed forms of storytelling, retaining their enigmatic force despite the passage of millennia (3). In this sense, Quignard draws an implicit parallel between prehistoric cave paintings and modern literary expression, both of which, in his view, operate through a language of suggestion and symbolic resonance. His analysis is grounded in the idea that the interpretation of such images requires a form of speculative reconstruction, in which imagination plays a central role (4). He argues that historical distance renders these images partially inaccessible to modern viewers, necessitating an interpretative approach that integrates sensory intuition with theoretical inquiry. This perspective challenges conventional methods of art historical analysis, which often privilege empirical data over imaginative reconstruction (9). Quignard's method, by contrast, recognizes the inherent limitations of historical knowledge and embraces the speculative potential of artistic engagement. This emphasis on imagination as an interpretative tool situates his work within a broader tradition of thinkers who perceive art as a bridge between knowledge and experience. In this framework, the act of viewing an artwork becomes an exercise in epistemological inquiry, one that requires the viewer to navigate between the known and the unknown (6). His reflections on cave paintings thus extend beyond aesthetic appreciation, engaging with fundamental questions about the nature of human perception and the role of art in shaping historical consciousness.

The concept of "the invisible within the visible" is a central theme in Quignard's exploration of art, particularly in his discussion of the ethical and existential dimensions of painting. He engages with classical philosophical discourses on vision, referencing the Socratic dialogue with Parrhasius as an example of how painting operates on multiple levels of representation (5). In this dialogue, painting is described as a medium that transitions from the representation of the visible to the revelation of the hidden dimensions of human experience. Quignard reinterprets this framework by stripping it of its religious connotations, instead positing that the "invisible" in painting is not a divine presence but rather an expression of the fundamental ambiguity of human perception (5). His reading of ancient paintings emphasizes their capacity to convey psychological depth, arguing that they serve as windows into the unconscious impulses of their creators (11). This perspective aligns with his broader literary philosophy, which is deeply concerned with

the ways in which language, image, and memory intersect. He suggests that the experience of viewing a painting is akin to an act of translation, in which the viewer must decipher the encoded meanings embedded within the artwork (2). This process, he argues, is not merely intellectual but also affective, as it engages the emotions and sensory faculties of the viewer in a way that conventional knowledge systems cannot (17). By situating artistic interpretation within this affective domain, Quignard challenges the traditional separation between aesthetic appreciation and philosophical inquiry. His approach foregrounds the idea that art is not simply an object of contemplation but an active field of experiential and cognitive engagement.

Quignard's reflections on art extend into the realm of rhetoric and poetics, where he interrogates the historical relationship between painting and literature. He revisits the classical debate on the sisterhood of the arts, questioning the validity of Horace's dictum "ut pictura poesis" ("as is painting, so is poetry") (5). While he acknowledges the historical significance of this analogy, he critiques its Renaissance reinterpretation, which he sees as having distorted the original meaning of pictorial poetry (12). Rather than equating poetry with visual representation, Quignard proposes that both forms of artistic expression derive from a common source: the human impulse to capture and communicate experience. He argues that painting, like poetry, is an act of compression, in which complex narratives and emotions are condensed into a single moment of visual or verbal articulation (14). This idea is particularly evident in his analysis of Roman frescoes, where he identifies a form of "suspended temporality" that resists linear storytelling (4). He suggests that these images do not merely depict scenes but rather evoke a state of anticipation, capturing the moment just before an action unfolds (4). This notion of prefiguration aligns with his broader theory of artistic representation, which views art as a medium that simultaneously reveals and withholds meaning (19). His engagement with these themes underscores his belief that art, in both its visual and literary forms, operates through suggestion rather than explicit statement. This perspective challenges the conventional distinction between narrative and image, proposing instead that both forms rely on the viewer or reader's imaginative participation.

Quignard's work ultimately redefines the relationship between knowledge and artistic experience, proposing an alternative epistemology that privileges perception, intuition, and memory over empirical analysis. He argues that traditional modes of knowledge production often obscure the deeper resonances of artistic expression, reducing works of art to objects of historical classification rather than sites of lived experience (5). His critique of academic discourse is rooted in a broader skepticism toward the rigid compartmentalization of

knowledge, which he sees as antithetical to the fluid and dynamic nature of artistic engagement (11). He proposes instead a model of interpretation that embraces the uncertainties and ambiguities inherent in art, allowing for multiple readings that evolve over time (9). This approach aligns with his broader literary philosophy, which consistently challenges fixed meanings and emphasizes the transformative power of language and image. By foregrounding the affective and imaginative dimensions of artistic interpretation, Quignard situates his work within a tradition of thinkers who view art as a mode of inquiry rather than a mere object of study (15). His reflections on painting, particularly ancient and pre-modern works, reveal an enduring concern with the ways in which art shapes and is shaped by human consciousness.

In conclusion, Quignard's engagement with art presents a compelling re-evaluation of the intersection between knowledge, imagination, and perception. His theoretical approach, which integrates literary criticism, philosophy, and psychoanalysis, offers a nuanced understanding of how art functions as both a site of memory and a field of creative transformation. His reflections on painting challenge traditional aesthetic theories, proposing instead an interpretative model that foregrounds the experiential and affective dimensions of artistic engagement. By positioning art as a space of epistemological and existential inquiry, Quignard underscores its role in shaping human understanding beyond the confines of empirical knowledge. His work invites a reconsideration of the ways in which we engage with images, emphasizing the necessity of imagination in the act of interpretation. Through his exploration of the "invisible within the visible," he ultimately reaffirms art's capacity to transcend historical and conceptual limitations, offering instead a vision of artistic experience as an open-ended and continually evolving process.

References

1. Vouilloux B. Night and the Silence of Images: Thinking the Image with Pascal Quignard. Paris: Hermann; 2010.
2. Quignard P. The Paradisiacs. Paris: Grasset et Fasquelle; 2005.
3. Quignard P. Small Treatises I. Paris: Clivage; 1981.
4. Quignard P. The Deprogramming of Literature. Writings of the Ephemeral. Paris: Galilée; 2005.
5. Quignard P. Sex and Terror. Paris: Gallimard; 1994.
6. Quignard P. Small Treatises II. Paris: Gallimard; 1997.
7. Lacan J. Writings 1. Paris: Éditions du Seuil; 2006.
8. Rouveret A. History and Imagination in Ancient Painting (5th century BCE - 1st century CE). Rome: École française de Rome; 1989.
9. Quignard P. Letter to Dominique Rabaté. Europe. 2010(976-977):15.
10. Décultot E. Gotthold Ephraim Lessing's Laocoön: Imagination as the Foundation of a New Critical Method. Les études philosophiques. 2003;2003(2):197-212.
11. Quignard P. Speculative Rhetoric. Paris: Calmann-Lévy; 1995.
12. Quignard P. Night and Silence: Georges de La Tour. Paris: Flohic Éditions; 1995.
13. Wanlin N. Putting an End to Ut Pictura Poesis. Acta fabula. 2004;5(3).
14. Quignard P. How to Depict Thought? In: Tapié A, Cotentin R, editors. Portraits of

Thought. Paris: Éditions Nicolas Chaudun; 2011.
15. Quignard P. The Solitary: An Encounter with Chantal Lapeyre-Desmaison. Paris: Les Flohic; 2001.
16. Lessing GE. Laocoön. Paris: Hermann; 1990.
17. Quignard P. Secret Life. Paris: Gallimard; 1998.
18. Viart D. The Critical Fictions of Pascal Quignard. Études Françaises. 2004;40(2):25-37.
19. Quignard P. The Silent Boat. Paris: Seuil; 2009.