ترک ژرفنمایی در هنر مدرن

تأکید بر تصویر در فلسفه

بهمن بازرگانی

در قرن بیستم در هنر مدرن و در فلسفه، شاهد دو گرایش متضاد بوده‌ایم: گرایش به سطح و گرایش به عمق. گرایش به عمق و به معنا در هنر مدرن، مشخصاً در هنر مفهومی نمود یافته است. در فلسفه نیز این دو گرایش متضاد در هایدگر و در ویتگنشتین دیده می‌شود. فلسفهٔ هایدگر نمایندهٔ گرایش به عمق و به معنا و فلسفهٔ ویتگنشتین نمایندهٔ گرایش به سطح و تصویر بوده است. در این‌جا به طور مختصر گرایش به سطح و تصویر را بررسی می‌کنیم.

یک ـ دیدگاهی که به سطح تأکید می‌کند، از این گرایش یک هستی‌شناسی پدید می‌آورد. گویا اینک، در قریب به یک سده پس از تردیدها و پرسش‌های سزان دربارهٔ واعد جاافتاده و پذیرفته شدهٔ ژرفنمایی کلاسیک، ژرفای معانی و مفاهیمی که بنیادهای فرهنگی غرب را می‌سازند، به سطح آمده است.

نگرش نقادانهٔ آوانگارد، در طلوع امپرسیونیسم، دربارهٔ آیندهٔ نقاشی و معنای آن، اینک به صورت یک سؤال بزرگ درآمده است. چرا زندگی از معنا دور می‌شود؟ و آیا معناستدی، بی‌معنا است؟ این گرایش به سطحی‌گری به کجا خواهد انجامید؟ گویا آشنازدایی از معنای تاکنون آشنای واژه‌های سطحی و ساده و عامیانه و ژرف و پیچیده و فرهیخته، شروع شده است! آیا در شروع هزارهٔ سوم، یک انقلاب امپرسیونیستی در [illegible] و اخلاقیات و سلیقه‌ها و حس‌ها، و نظر در کلیهٔ زندگی در کار است؟

[illegible] شگرف و [illegible] جنجالی بیانیه مکتب [illegible]ـالیسم، کم توجهی امپرسیونیست‌ها و پست‌امپرسیونیست‌ها به‌نظریه‌پردازی، سؤال برانگیز بود. کاری به نظریه نداشتند، دیگر همانند استادانِ خود، جهان را نمی‌دیدند، با نقاشی مدرن، طبیعت و واقعیت عینی، بدل به نشانه‌هایی در میانهٔ انبوه لکه رنگ‌های چیده شده در کنار هم، بر مبنای زیبایی‌شناسی خاص هنرمند، بر روی بوم شده است. نقاش مدرن بر این باور است که خود را از پیشداوری‌های کلاسیک‌ها دربارهٔ معنا و مفهوم آن‌چه می‌بیند، رها کرده است و جهان را در سطوح رنگی و در شکل کاملاً شخصی آن دریافت می‌کند و همان را بر بوم می‌نشاند. این پرسش که چه معنایی در پشت این سطوح رنگی پنهان است؟ برای او بی‌معناست. معانی و مفاهیم، که در نقاشی کلاسیک همبستهٔ رنگ و فرم و ترکیب‌بندی و عنصر هویت بخش آن بود، اینک زایده‌یی است که نقاش مدرن، از وقتی وارد این فضای بیگانه از معنا شده است، آن را دور ریخته است. نقاش کلاسیک، مسئول و پاسخگوی معنای نگاره‌های خود بود. برای او خلق یک اثر بی‌معنا، به مثابهٔ خروج از دایرهٔ ارزش‌ها بود.

کلاسیک‌ها، ضمنی یا صریح، درگیر مسایل نظری مربوط به معنای نگاره‌هاشان و ارتباط درست و منطقی قسمت‌های مختلف آن‌ها بودند. جوتو Giotto در آثارش به‌طور حسی، ژرفنمایی را پرورده بود و فیلیپو برونلسکی Brunelleschi معمار فلورانسی [ر.ک. به صفحه ۲۶ تا ۲۹ کتاب From Giotto to Cezann نوشتهٔ میشل لوی چاپ ۱۹۸۱] مبادی نظری آن را بیان کرده بود و ماساچو Massaccio آن را در نقاشی به‌کار برده بود. این فضای نوین انسان‌مدار را داوینچی به اوج رسانده بود و رامبراند برای نمایش استواری، جاودانگی و صلابت بت نوین، خرد بشری، همهٔ امکانات نقاشی را بسیج کرده بود. بدین ترتیب مسلم فرض شده بود که انباشت خرد، در علم و در نقاشی، نتایج مشابهی به‌بار می‌آورد.

با راهیابی حس زیبایی‌شناسی‌شان وارد فضایی شده بودند که در آن، پیوستگیِ سیال و همیشه حی و حاضری که از مسامات فضای دکارتی نشت می‌کرد، غایب بود. و در فضای نوین، در فقدان پیوستگی، که در فضای دکارتی، همانند اکسیژن، عنصری حیاتی اما نامربی بود، هیچ چیز انگار همان نبود که بود. چیزی گم شده بود و انتظار می‌رفت چیزهای بیشتری گم شوند. آدم‌ها هر یک به نحوی گم شده بودند و یا در حال گم شدن بودند. فضا دگرگون شده بود. به اشباح شبیه‌تر بودند. پیشترها، آدم‌ها مشخص بودند، استوار بودند، اندیشه‌های روشن داشتند و نظراتشان مانند املاک پدری‌شان، ثابت و غیرقابل تعویض بود. امپرسیونیست‌ها، که ابتدا بر این توهم بودند که مکتبی استوار و محکم و دیرپای، هم سنگ مکتب کلاسیک، ایجاد کرده‌اند، به‌زودی متوجه شدند انتظار رسیدن به تفاهم با یکدیگر، سراب‌گونه است. انگار سوءتفاهمی پیش آمده بود و آن سوءتفاهم، در حال عمومیت یافتن بود. در فضای جدید زبانِ هم را نمی‌فهمیدند.

چگونه ون‌گوگ می‌توانست به همان زبانی سخن بگوید که پس از دکارت، زبان مشترک همه بود؟ کوربه در بیانیه‌اش گفته بود جاودانه‌ها را نقاشی نمی‌کند، چون آن‌ها را نمی‌بیند. آن‌چه او نمی‌دید، آن فضایی بود که متافیزیکِ انسانیت، در کانون جاذبهٔ آن بود. نقاش امپرسیونیست به فضای دیگر پرتاب شده بود که در آن، از پیوستگی نشانی نبود و زمان، از مدار پیوستگی خارج شده بود. در نبود پیوستگی معنا از بند

خرد گریخته بود. باز در نبودِ پیوستگی، رنگ یقین از پالت هنر مدرن غیب شده بود.

«امپرسیونیست‌ها وسیعاً از طراحی خطیِ سنتی دست برداشتند. اینان در اشتیاق‌شان به تجسم دنیای مشاهده شده به کمک رنگ‌های طیف ـ که در آن فضاهای بین اشیا، عملاً فاصله‌هایی رنگی مانند خود اشیا تلقی می‌شوند ـ کوشیدند که این اشیا را به‌عنوان پدیده‌هایی سه‌بعدی که در فضای سه بعدی وجود دارند، نابود کنند و فضاهای توپر و توخالی (مثبت و منفی) را به‌صورت شکل‌های رنگی که در چارچوب ژرف‌نمایی محدود عمل می‌کنند، از نو بیافرینند. همین نابودسازی یا تابع گردانی، وجه تمایز بین خاصیت عمق فضایی حجم سه‌بعدی و ژرفای سه‌بعدی بود که به انتقاد از امپرسیونیسم به‌عنوان مکتبی بی‌شکل و بی‌اساس انجامید.» [نقل از ص ۳۴۲ در جست‌وجوی زبان نو، رویین پاکباز]

ون‌گوگ را شاید بتوان حسی‌ترین نقاش مدرن نامید. او در کارهای آخرش به طور حسی، انگار که در جریان رودخانه‌یی نامریی به پیش رانده می‌شود، آرام‌آرام به خروج از ژرف‌نمایی کشیده شده است. با دقت در تابلوی «مزرعه گندم در کوربو» که آن را یک ماه پیش از خودکشی کشیده است، آن حسی را که او را به وانهادن ژرف‌نمایی می‌کشانید، می‌توان مشاهده کرد. این کار به همراه پرتره «دکتر گاشه» تابلوهایی هستند که در آن‌ها گرایش به ندیده گرفتن ژرف‌نمایی پیداست. بافتِ کار بی‌شباهت به نقاشی‌های دیواری بیزانس که از قطعات کوچک کاشی ساخته می‌شدند، نیست. در این کار، ضربات کوتاه‌تر قلم‌مو، که نشان‌دهندهٔ خوشه‌هایی طلایی گندم هستند، در جلوترین قسمت تابلو و در دورترین قسمت مزرعهٔ گندم، یعنی مناطقی که با هیجان و با حسی غنی زیبایی‌شناسی و احتمالاً در حالتی خلسه‌مانند، کار شده است، به یک اندازه و با درخشندگی یکسان، نموده شده‌اند. در کنتراست با این عدم تفاوت بین جلو و عقبِ مزرعه، کلاغ‌های در حال پرواز، مطابق با قواعد ژرف‌نمایی ترسیم شده‌اند.

«در تمامی تابلو، نمی‌توان بین جز وکل و بین دور و نزدیک، تفاوت مشخصی پیدا کرد... آخرین نامه‌یی که به تئو (برادرش) به تاریخ ۲۷ ژوییه ۱۸۹۰ نوشته، بیشتر به وداع می‌ماند؛ «دوست داشتم خیلی چیزها برایت بنویسم، اما حس می‌کنم که بی‌معنی است...» [نقل از صص ۸۷-۸۴ کتاب Verlag Gmbh Vincent Van Gogh Vision et Realite Germany Berdict 1990 Ingo F. Wather]

در تابلوی پرترهٔ دکتر گاشه، تن‌پوش دکتر گاشه دارای بافت مشابهی با بافت پس‌زمینهٔ تابلو است و

ون‌گوگ: دکتر پل گاشه، ۱۸۹۰

رومیزی سرخ‌رنگ، در قسمت‌هایی که در زیر نیم تنهٔ به جلو خمیدهٔ دکتر گاشه قرار دارد، فاقد سایه است. آن‌چه برای ون‌گوگ یک حس مبهم در فضای آشفته حال بود، برای سزان معمایی بود که با نیروی مقاومت‌ناپذیر، او را به سوی خود می‌کشید:

«تابلوی گلدان آبی، پیچیدگی موفقیت سزان را در سال‌های منتهی به ۱۸۹۰ نشان می‌دهد. در این اثر، عدم یقین و ابهام در همه جای کار دیده می‌شود: چه‌گونه می‌توان، پس زمینهٔ «اثر» را توضیح داد؟... مثلاً دو قسمت بشقاب، در دو سوی گلدان آبی، با هم نمی‌خوانند، گویا بشقاب یک کل نیست، و انگار که قسمت به قسمت و در لحظات متفاوت و از زاویه‌های متفاوت کار شده‌اند. تابلوی گلدان آبی نشان‌دهندهٔ جدایی خط از رنگ نیز هست. خطوط پیرامونی، حسی از زندان یا محدودیت به سزان می‌داد. وانگهی (به زعم او) چنین خطوطی در طبیعت وجود ندارند. دور یک سیب خط نیست و اگر ما چنین می‌کنیم، براساس یک قراردادی تصویری است.» [نقل از ص ۲۶ کتاب Modern European Art - Alan Bowness انتشارات تایمز و هودسون ۱۹۸۷ چاپ اسپانیا]

در آن همهمهٔ ابهام و بی‌یقینی بود که سزان، عمر خود را با این امید به‌سر آورد که شاید در این فضای مسطحِ بیگانه از معنا و ژرفا، دریچه‌یی به معنایی نو و ژرفایی نوین بگشاید. مونه، فارغ از این وسواس بود، اگر با امپرسیونیسم، واقعیتِ کلاسیک خدشه‌دار شده بود. این مشکلِ کلاسیک‌ها بود. در حالی که به نظر سزان، حل این مشکل، مبرم‌ترین وظیفهٔ نقاشی نوین بود و کسی که این مشکل را به‌جد نمی‌گرفت، روحِ نقاشی نوین را درک نمی‌کرد. برای سزان، مونه فقط «یک چشم» بود. او از معضل ساختمان تصویر، که سزان نگران حل آن بود، یعنی این مسألهٔ اساسی که چه‌گونه می‌توان فضای سه‌بعدی را در یک تصویر مسطح و چهارگوش، بیان کرد، غافل بود. سزان مانند مانه به هنر گذشته علاقه‌مند بود. او تا پایان عمر از استادان پیشین، هر وقت که از لوور بازدید می‌کرد، می‌آموخت. مونه برعکس، هیچ علاقه‌یی به کار نقاشان گذشته نداشت. در ۱۸۶۹، هنگامی که مونه اثر اشعه آفتاب را بر روی سطح آب مطالعه می‌کرد، همزمان با او، سزان به پیروی از مانه، بر آن بود که یک ترکیب‌بندی نوین تصویری ابداع کند.

در آن ایام همه، کارهای سزان را خام‌دستانه می‌دیدند و او را بی‌استعداد و بی‌آینده می‌شمردند. حتی دوست صمیمی او، امیل زولا نیز اعتقادی به او نداشت.

سزان بر این باور بود که دریافت بصری آدمی، پیچیده‌تر از آن است که نقاش جماعت، بتواند بپذیردش. ما صاحب دو چشم هستیم که مدام در چرخش‌اند و دوری و نزدیکی عمق را ارزیابی می‌کنند و گاه بر این نقطه و گاهی دیگر بر نقطه‌یی دیگر متمرکز می‌شوند. نگاه ما دارای یک کانون اصلی است، در حالی که پیرامون آن مبهم است. اشیایی که از گوشهٔ چشم ما دیده می‌شوند فاقد وضوح‌اند. با این نوع از اطلاعات بود که سزان تابلوی پاستورال خود را نقاشی کرد. گوشه‌ها خالی هستند و همهٔ توجه به «نقاش» است که در ساحل نشسته است و سایر فیگورها به صورت انحناهایی در اطراف او درآمده‌اند. در واقع برای سزان فضا به‌شکل منحنی بود...

سزان در تابلوی پاستورال کاری تکنیکی را شروع می‌کند که بعدها روال کار او خواهد شد. یعنی استفاده از ناپیوستگی‌ها و نیز هم‌ردیف کردن‌ها، قواعد این کار ساده است، اگر در طبیعت یک خط مستقیم وجود دارد ـ کنارهٔ یک میز ـ آن را در تصویر باید ناپیوسته نشان داد. برعکس، اشیایی که در خارج از تصویر هیچ‌گونه رابطه‌یی با هم ندارند، باید در ردیف هم قرار گیرند. به‌ویژه اگر آن‌ها از نظر جانمایی، در سطوح مختلف جای گرفته باشند.

عجیب است، سزان سیستم فلورانسی پرسپکتیو خطی را که همهٔ خطوط را به یک دیدگاه نقطه‌یی فرضی منتهی می‌کرد و فضای تصویری را به مثابهٔ یک قیف می‌گرفت، دوست نداشت. سزان معتقد بود که با این کار، در تصویر، حفره‌یی نامریی دهن می‌گشاید. سزان سیستم رنگ‌آمیزی ونیزی را که سطح تابلو را چون قوطی کم عمق دارای سطوح مختلف پس زمینه می‌انگاشت، دوست‌تر می‌داشت. اولین کار سزان از چشم‌انداز، به نام «راه‌آهن» نمونهٔ کامل این نوع تکنیک و فاقد تنالیته‌های رنگی از هم جدا شده‌اند. اشکال از نظر اندازه، رو به کاهش نمی‌روند، بلکه در سراسر سطح تابلو تکرار می‌شوند. در این تابلو، پرسپکتیو فضایی نیز وجود ندارد. (کوهی که در تابلو دیده می‌شود) به‌علت دور بودن، کم‌رنگ یا محو نمی‌شود، بلکه خطوط پیرامونی آن واضح و روشن است و در کنتراست با عدم‌وضوح پیش‌زمینهٔ تجرید شده‌یی آن قرار دارد. اصلاً مشخص نیست کدام سطح بعد از چمن قرار دارد، یا کدم سطح بالاتر از دیوار است، یا در پشت آن قرار دارد...

نهایتاً سزان به این نتیجه رسید که او دیگر یک امپرسیونیست نیست. او کندکارتر از آن بود که بتواند لحظه‌های گریزان را بقاپد، چنان که مونه می‌قاپید. به‌گمان سزان، در اهمیت نور اغراق شده بود. می‌خواست به درون واقعیت بنیادی‌تری نفوذ کند... سزان در تابلوهای طبیعت بی‌جان خود توانست آن‌چه رادر چشم‌انداز یا در پرتره، مقهور ناکردنی بود، مهار کند. [زیرنویس: کوتاه شدهٔ صص ۳۱ تا ۳۶ همان کتاب.]

سزان در ضرورت دیدگاه تک نقطه‌یی فرضی پرسپکتیو تردید کرد و به‌جای آن، سطوح متوازی با ژرفای متفاوت را گذاشت. او از آخرین نقاشانی بود که خود را کارگزار جهان عینی می‌شمردند. پیکاسو در بند معانی و هدف‌های سزان نبود و به‌جز تصاویر ذهن خویش، به چیز دیگری متعهد نبود، پس ژرف‌نمایی را کنار گذاشت.

«مشکلی که پیکاسو با آن روبه‌رو بود، عبارت بود از خلق سیستم نوینی که بتواند جایگزین پرسپکتیو تک نقطه‌یی قرار دادی (کلاسیک) بشود. طبعاً او به وسوسه افتاد که از راه حل ارائه شده توسط پل سزان (۱۹۰۶-۱۸۳۲) که آثار او در ۱۹۰۴ در پاریس به‌نمایش درآمده بود، کمک بگیرد. هرچند سزان وابسته به نسل امپرسیونیست‌هایی بود که بیشتر تجربه‌گرا بودند، در اواسط دههٔ ۱۸۸۰ توانسته بود راهی برای کنار گذاشتن (پرسپکتیو تک‌نقطه‌یی) با استفاده از ادغام سطح و عمق در آثارش به‌ویژه در تابلو «گذرگاه» با استفاده از سطح متوازی... بیابد، به یاد بیاوریم که مقاصد سزان بسیار متفاوت از نقاشانی کوبیستی بود که از تکنیک او استفاده کردند. سزان از سنت رنسانسی ایجاد ترکیب‌بندی که در آن، در یک فضای فرضی حاصل از پرسپکتیو تک نقطه‌یی، اشکال به طور هماهنگ ردیف می‌شدند، گسسته بود. همچنین سزان از سنن امپرسیونیست‌ها و رئالیسم نوری آن‌ها نیزگسسته و به یک رئالیسم فرآوری روان‌شناختی پدیدهٔ دریافت، رسیده بود. از این رو، در دههٔ ۱۸۸۰، وقتی که سزان می‌خواست یک موتیف را نقاشی کند، موضوع خود را مطابق با جنبه‌های جداگانهٔ دریافت‌هایی که تجربه کرده بود، سازمان می‌داد. یعنی خانه‌ها و سایر اشیای منسجم، به‌گونه‌یی به نمایش درمی‌آمدند که هنرمند پس از یک سری دریافت‌ها به آن‌ها مفهوم بخشیده بود و به هنگام ترکیب‌بندی نهایی یک تابلو، سزان بخش‌هایی از کل را در داخل مناطق مربوط به دریافت سازمان می‌داد که در آن‌ها دگرگونی لازم در اشکال، به نفع کنتراست شکل‌گرایانه، به‌عمل می‌آمد و نهایتاً منجر به تحقق یک گشتالت بصری در حداکثر ممکن وحدت می‌شد...

هنر سزان پیچیده‌تر از این‌هاست، به‌ویژه اگر به‌نحوهٔ کاربرد رنگ از جانب او دقت کنیم. اما هنگامی که پیکاسو در فاصلهٔ ۱۹۱۰-۱۹۰۶، کارهای سزان را مطالعه می‌کرد، چیزی که بیشترین توجه او را برانگیخت، نوعی آلترناتیو در مقابل فضای پرسپکتیو رنسانسی بود.

در تابلوی «دوشیزگان آوینیون» می‌توان «گذرگاه» سزان را که سطوح پیش‌زمینه و پس‌زمینه را به هم مرتبط می‌کند، حس کرد... ترکیب‌بندی فیگورها در تابلوی «دوشیزگان آوینیون» از نظر جسارت شخصی هنرمند، بسی فراتر از تابلوی «آبتنی‌کنندگان» سزان می‌رود.» [زیرنویس نقل از ص ۱۴ کتاب Cubism, E.F.Fry. Oxfor .1978]

در نیمهٔ نخست سدهٔ بیست، که واژهٔ تکامل هنوز در اوج اقتدار بود، پیکاسو، این باور رایج را که کارهای پسین او، پرمعناتر و ژرف‌نگرتر و متکامل‌تر از کارهای پیشین او است، رد کرد: «من واژهٔ تکامل را زیاد می‌شنوم، به کرات از من می‌خواهند توضیح دهم چه‌گونه نقاشی من تکامل یافت. به‌گمان من در هنر، گذشته و آینده، وجود ندارد. ایده‌های مردم تغییر می‌کنند و با آن‌ها شیوهٔ بیان‌شان نیز. وقتی که می‌شنوم مردم از تکامل یک هنرمند می‌گویند، به‌نظرم می‌آید که آن‌ها او را ایستاده در میان دو آینهٔ رودررو فرض می‌کنند. آینه‌هایی که تصویر او را بی‌نهایت تکثیر می‌کنند. آن‌ها تصاویر آینهٔ اولی را «گذشته» و تصاویر آینهٔ دوم را «آینده» آن هنرمند می‌گیرند. گویا متوجه نیستند که این‌ها چیزی جز تصاویر در سطوح متوازی نیستند.

متفاوت بودن، به‌معنی تکامل نیست. اگر یک هنرمند شیوهٔ بیان خود را تغییر می‌دهد، صرفاً به این معنی است که سبک اندیشیدن خود را عوض کرده است و با این کار، آن را بدتر یا بهتر کرده است. سبک‌های متفاوتی که من در هنرم از آن‌ها استفاده کرده‌ام، نباید به عنوان تکامل و یا گام‌هایی در جهت یک ایده‌آل ناشناخته، به‌حساب آیند. هر وقت چیزی (ایده‌یی) را یافته‌ام، آن را انجام داده‌ام. بدون آن‌که دربارهٔ آن به مثابهٔ چیزی در (سلسلهٔ) گذشته و آینده بیندیشم. موتیف‌های مختلف، به‌طور اجتناب‌ناپذیر، شیوه‌های مختلف بیان را پیش می‌کشند. این به‌معنی تکامل یا پیش رفت آن‌ها نیست. [زیرنویس: خلاصه شده از بیانیهٔ پیکاسو خطاب به ماریوس دزایاس ۱۹۳۳، صص ۱۶۶ تا ۱۶۸ همان‌کتاب.]

دو ـ گرایش به تصویرسازی در فلسفه، بسیار قدیمی‌تر از اختراع تصاویر متحرک و سینما است. کانت اندیشهٔ دکارتی را که سیر خطی و به طور زمانمند پیش‌رونده داشت، تبدیل به تصویر فضایی ذهن، آدمی کرد. زمانی که کانت فلسفهٔ خود را پی‌آمد انقلاب کپرنیکی در فلسفه نامید، دقیقاً یک تصویر با تأکید بر همزمانی فضایی را به جای حرکت خطی و زمان خطی دکارتی گذاشت. باکانت، ذهن آدمی به مثابه تصویر فضایی یک منظومهٔ خورشیدی، مجسم شد. این تصویر به گونه‌یی

بنیادی با آن‌چه دکارت از ذهن اندیشنده مجسم می‌کرد، متفاوت بود. همزمانی که عنصر اساسیِ انتقال اطلاعات به‌توسط تصویر است، از کانت به‌بعد و نه الزاماً در ارتباط با فلسفهٔ کانت، اهمیت یافت. در فلسفهٔ کانت، ذهن آدمی به طور همزمان، همهٔ آن‌چه را که به‌طور پیشین در خود دارد، همانند یک لباس به تنِ داده‌های وارد بر ذهن، می‌پوشاند. این یک تصویرسازی واقعی و یک پیروزی شگرف برای پدیدهٔ همزمانی در مقابل حرکت خطی بود. پس از کانت، ویتگنشتین شاخص‌ترین فیلسوفی است که بر اهیمت تصویر و همزمانی تأکید می‌کند. از درون این دیدگاه اگر بنگریم هایدگر را خواهیم دید که نتوانسته است گام مهمی در جریان تصویرسازی بردارد. دازاین او منجر به گسترش تصویرسازی نمی‌شود.

ویتگنشتین در تراکتاتوس، شاخص‌ترین فیلسوف قرن بیستم است که برآن است فلسفه را از ژرفا به سطح آورده و به‌گمان خود نقطه‌یی پایان را بر فلسفه بگذارد. رسالهٔ او با این هدف انشا شده که هرآن چه در زبان و به توسط زبان بیان می‌شود یا باید بتوان آن را به تصویر فضایی کشید یا دربارهٔ آن خاموشی گزید. تمامی گزاره‌هایی که در زبان بیان می‌شوند یا قابلیت تصویر فضایی دارند یا فاقد چنین قابلیتی هستند پس مهمل و یاوه‌اند و باید متروکه شوند. از نظر او بخش اعظم گزاره‌های فلسفی در مقوله‌یی اخیر طبقه‌بندی می‌شوند. ویتگنشتین این حکم را دربارهٔ گزاره‌های کتاب خویش نیز صادق می‌داند: «گزاره‌های من بدین اعتبار روشنگرند که آن که منظور من را می‌فهمد، در خاتمه درمی‌یابد که آن‌ها فاقد معنی‌اند. بدان شرط که آن‌ها را به‌کار گرفته و با کمک آن‌ها به فراسوی آن‌ها رسیده باشد. آن‌چه را که نمی‌توان ابراز داشت باید به خاموشی سپرد.» (تراکتاتوس، ۶/۵۴) (از این کتاب دو ترجمه به فارسی در دست است. ترجمهٔ محمود عبادیان، ۱۳۶۹، نشر جهاددانشگاهی و ترجمه میرشمس‌الدین ادیب سلطانی، ۱۳۷۱، نشر امیرکبیر)

ویتگنشتین در گزارهٔ بالا می‌گوید: «... گزاره‌های من فاقد معنی‌اند...» باید توجه کنیم از نظر او معنا یعنی تصویر. هرآن‌چه را که نتوان به تصویر کشید فاقد معنا است. گزاره‌هایی که قابلیت تصویر فضایی دارند به‌نوبهٔ خود یا نمایانگر چیزی در عالم واقع‌اند، یا چیزی در عالم واقع وجود ندارد که آن گزاره‌ها به آن معطوف شوند. او گزاره‌های نوع اول را گزاره‌های راستین و گزاره‌های نوع دوم را گزاره‌های دروغین می‌نامد. گزاره‌های «میزچارگوشِ چوبی...» یک گزارهٔ صادق و گزارهٔ «اژدهای آتش‌خوار...» یک گزارهٔ دروغین است.

آن‌چه گفته شد گوشه‌یی از دیدگاه فلسفی دوران جوانی ویتگنشتین بود. فیلسوف پابه سن گذاشته فلسفهٔ متفاوتی ارائه می‌دهد. در این جا ملاک حقیقت، یعنی وجود جهان عینی به کناری نهاده شده است. اینک ذهن من و تو و او، و هر یک به همان شکل که هست، ملاک سنجش می‌شود. آن تکیه‌گاه ثابت و یگانه‌یی که در فلسفهٔ دوران جوانی‌اش به آن عالم واقع می‌گوید از دست شده و اینک ملاکی به جز داوری‌های دگرگون‌شوندهٔ من و تو و او باقی نمانده است. بدین‌ترتیب آن جهان واقعی که محک تشخیص و تفکیک تصاویر راستین و دروغین بود تبدیل می‌شود به گزاره‌هایی که او آن‌ها را بازی‌های زبانی می‌نامد و آن‌چه این بازی‌های زبانی را به هم می‌پیوندد چیزی است که او آن را مشابهت فامیلی می‌نامد. فردفرد افراد یک فامیل، دو به‌دو یا چند به چند، ویژگی‌های ارثی مشترکی دارند. بدین‌ترتیب تصویرساز جوان تبدیل به بازیکار پابه‌سن گذاشته می‌شود. شعار همه چیز تصویر است، تبدیل می‌شود به همه چیز بازی است.

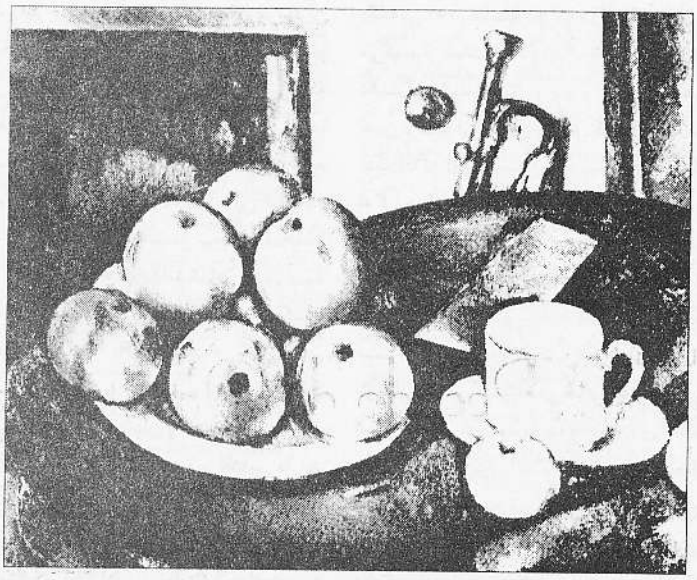
من غالباً زبان را به یک جعبه آچار شامل چکش، اسکنه، کبریت، میخ و... تشبیه کرده‌ام. اتفاقی نیست که آن همه در کنار هم چیده شده‌اند ـ اما بین ابزارهای مختلف تفاوت‌های مهمی وجود دارد ـ آن‌ها به طرقی که مشابهت فامیلی با هم دارند استفاده می‌شوند. هرچند که اسکنه هیچ شباهتی به چسب ندارد، پیوسته شگفت‌زده می‌شویم از ترفندهای تازه‌به‌تازهٔ بازیِ زبان، آن‌گاه که به پهنهٔ نوینی درمی‌آییم.

هنگام که، دربارهٔ کلمه‌یی بحث می‌کنیم، همیشه همان کار را می‌کنیم. می‌پرسیم: «چگونه آن را یادمان دادند؟» با این پرسش، از سویی، انبوهی از بدفهمی‌ها ویران می‌شوند و از سوی دیگر، آن زبان نخستین، که آن کلمه، در آن به‌کار رفته است، برما ظاهر می‌شود. هر چند این زبان نخستین، همانی نیست که، شما به آن سخن می‌گویید، هنگامی که بیست ساله‌اید، بیش و کم اما در می‌یابید چه نوعی از بازی‌های زبانی در پیش است. چه‌گونه یاد می‌گیریم (بگوییم): خوب را، نشانمان داده باشند. [نقل از ویتگنشتین ؛ دربارهٔ زیبایی‌شناسی، روان‌شناسی و باور مذهبی ۱۹۳۸، چاپ اول ۱۹۶۶. نقل از چاپ سوم ۱۹۷۰ آکسفورد.]

سه ـ بازیکاری

مدرنیته، اندیشه‌مدار و کلام محور است و اندیشه و کلام اهمیت والایی دارند. اینک اما فرهنگ تصویری در حال گسترش است. این نکته را در رابطه با کانون اصلی ابزار ارتباطی معاصر بین تلویزیون و کامپیوتر باید در نظر گفت. بیهوده نیست که فیلم در کانون توجه فرهنگی این دوره قرار گرفته است. در مدرنیته کاهش کتاب‌خوانی نشانهٔ اشاعهٔ بی‌فرهنگی است. اینک اما مسأله به شکل متفاوتی مطرح می‌شود: اگر پدیده‌های تصویری بیشتر در معرض توجه‌اند به این علت است که در کوتاه‌ترین زمان بیشترین اطلاعات را منتقل می‌کنند. اکنون، عمق در کنار سطح می‌نشیند. یعنی تصویر عمق هم‌عرض تصویر سطح می‌شود. یک هنرپیشه، صرفاً نمودهای ظاهری یک چهره را با رفتاری خاص و یا برخی واکنش‌ها را تقلید می‌کند. او

پابلو پیکاسو: دوشیزگان آوینیون، ۱۹۰۷



پل سزان: طبیعت بی‌جان، محدودهٔ ۱۸۹۰

می‌تواند نقش فیلسوف یا انقلابی آرمانگرا یا نقش آدمی رذل و خسیس را بازی کند. در همهٔ موارد آن‌چه اهمیت دارد انتقال دقیق خطوط ظاهری حرکات وادا و اطوار و چهره و نگاه، به بهترین نحو به بیننده است. هنرپیشه‌یی که نقش فیلسوف را بازی می‌کند، غالباً دربارهٔ فلسفه هیچ نمی‌داند و غالباً آشنایی او با فلسفه از آن‌چه در فیلم‌نامه نوشته شده فراتر نمی‌رود. اگر هم برود ارتباطی با حرفهٔ بازیگری او ندارد و تأثیری در بهتر بازی کردن او نخواهد داشت. عمق و سطح فقط در رابطه با دانایی نیست. در رابطه با احساس‌ها نیز چنین است. بازیگر می‌گرید، باید بتواند همهٔ نمودهای ظاهری گریستن را به بیننده منتقل کند. در نقش عاشق یا در نقش آدم گیج و گول است. همهٔ این‌ها در سطح مطرح است نه در عمق. هنرپیشه می‌خندد در شادی او ژرفایی وجود ندارد، ممکن است در ژرفای وجودش بسیار غمین باشد. او باید در سطح و ظاهر، شاد بنماید. همهٔ آن‌چه که دست‌کم در یک‌صد سال اخیر در جهت گرایش از عمق به سطح، از معنا به بی‌معنایی، از باطن به ظاهر و از حال به قال دیده‌ایم، به‌صورت ستارهٔ بازیگر در کانون جاذبهٔ عصر ما قرار گرفته‌اند. مهم نیست بازیگر از پیامی که می‌فرستد آگاه است یا نه. پیام بازیگر این است؛ زندگی مهم نیست. بازی زندگی مهم است. محتوای زندگی مهم نیست، ادای زندگی مهم است. ژرفای زندگی مهم نیست، سطح زندگی مهم است. در فضای جدید، آدم‌ها فاقد سایه‌اند. همه چیز به سطح تبدیل شده است. انگار نقاش کوبیست، حالات باطن و بودها را در سطوح هم‌ارزش یا ارزش‌زدایی شده، در کنار هم ردیف کرده است. در فضای جدید بازیگر بودن مهم است. بازی، اصل کار است و ارزش محوری دارد. وقتی که از همه چیز و از هر ارزشی، ارزش‌زدایی شده است به‌معنی آن است که همه چیز به بازی تبدیل شده است، یعنی همه چیز از بود به نمود کشیده شده است.

تقریباً از نیمه‌های سدهٔ نوزدهم در اروپا نقاشی در کانون توجه هنرهای آن زمان قرار گرفت. این بسیار پرمعنا بود. آن‌چه تصویری و برآمده بر سطح بود، آن چه را نشان از حجم و عمق داشت به حاشیه رانده بود. بعدها عکاسی و فیلم این صحنه را تکمیل کردند. اگر در فضای اسطوره‌یی، پهلوان در مرکز توجه بود، اگر در فضای مذهبی، قدیس در کانون زیبایی آرمیده بود، اگر در فضای خردستا، فیلسوف و دانشمند در کانون توجه بودند، از قرن نوزده به بعد کانون زیبایی، رمان را به خود کشید و رمان و رمان‌نویس آن توجهی را به خود اختصاص دادند که بیش از آن در انحصار فیلسوفان بود. فضای رمان، فضای بازی است. با پرسوناژهایی که در آن به بازی مشغولند. مهم این است که خواننده نیز می‌داند آن‌ها دارند بازی می‌کنند.

چهار - پیش از امپرسیونیسم، هنرمندان می‌خواستند جهان عینی را به تصویر بکشند. حتی در رومانتیسم تمایزی بین جهان برون ذهنی و جهان درون ذهنی نیست. طبیعت به همان اندازه منشا و جلوه‌گاه رازها و رمزها است که درون ذهن هنرمند. در واقع یک ارتباط درونی و نهانی بین درون هنرمند و طبیعت وجود دارد و از دیدگاه رمانتیسم این ارتباط نهانی، اصیل‌ترین و مهم‌ترین وجه طبیعت و آدمی است که باید مورد توجه قرار گیرد. اما از پست‌امپرسیونیسم به بعد، درون هنرمند وجه غالب و طبیعت و جهان عینی وجه مغلوب می‌شود. اینک هنرمند فضای زیبایی شناختی درون ذهنی خویش را دراثرش برون‌افکنی می‌کند. از این به بعد تکثر فضاهای زیبایی‌شناختی ایجاد می‌شود انواع دیدگاه‌ها در نحله‌های متفاوت و نوبه‌نوی هنری پدید می‌آیند. جهان صلب و هم‌آهنگ و یگانه پیشین جای خود را به انبوهی از فضاهای زیبایی‌شناختِ فردی می‌دهد از آن پس شاهد تکثر و تنوعی هستیم که تاکنون دیده‌ایم. گرایش‌های متفاوت، فضاهای به‌غایت درجه متضاد ایجاد می‌کنند. در مقابل گرایش به سطح و به فرم گرایش دیگری پدید می‌آید. دنیای کاندینسکی و نیز تمامی آن‌چه در هنر مفهومی دیده‌ایم، نماینده این گرایش است.

در ادبیات، این گرایش‌های متضاد به ایجاد سبک‌های ادبی متفاوت و حتی متضادی می‌انجامند. مثلاً سبک معروف به جریان سیال ذهن که جیمز جویس و ویرجینا ولف مهم‌ترین شروع‌کنندگان آن هستند توجه خود را عمدتاً به فضای درون ذهن شخصیت‌های داستانی خود معطوف می‌کنند. گرایش مخالف جریان سیال ذهن، برعکس، تمامی توجه خود را به سطح و ظاهر و به حرکات و دگرگونی‌های ظاهری معطوف می‌کند و از توجه به درون و باطن و نیت شخصیت‌های داستانی سرباز می‌زند. این زیبایی‌شناسی، به طور بنیادی متفاوت با زیبایی‌شناسی سبک درون ذهنی است. تبارشناسی شگردهایی که در این سبک پرورده شده است به مکتب رئالیسم می‌رسد. در رئالیسم فرض بر این است که یک جهان قابل شناخت و مستقل از بیننده وجود دارد که نمایش درست و به قاعده و رها از ذهنیت فردی نویسنده، وظیفهٔ اوست. به همین جهت است که نویسندهٔ رئالیست از نصیحت و راهنمایی اخلاقی خواننده‌ها خودداری می‌کند و سعی دارد به‌گونهٔ رئالیست بر این پیش‌فرض وسیعاً جاافتاده در رئالیسم، متکی است که ارزش‌ها مخلوق جامعه هستند، ارزش‌های امری فردی نیستند بلکه در اجتماع تولید و بازتولید می‌شوند.

بنابراین چنان‌چه نویسنده‌یی بخواهد واقعیت اجتماعی را به‌طور دقیق و «بی‌طرفانه» به‌تصویر کشد، ارزش‌ها را نیز به‌تصویر کشیده است. خود واقعیت اجتماعی بهترین گویای خوب و بد و زشت و زیبا است. بدین‌ترتیب، سنگ‌بنای ممنوعیت دخالت ارزش‌گذارانهٔ داستان‌نویس، در رئالیسم گذاشته شد تا خود عینیت به‌دور از دخالت و داوری او متجلی شود. امروزه اما تأویل متفاوتی از این ممنوعیت می‌شود: نویسنده باید از ارزش‌گذاری خودداری کند زیرا ارزش‌گذاری حق خواننده است. چرا ارزش‌گذاری حق خواننده است؟ زیرا در جهان کثرت‌گرا ملاک واحدی برای ارزش‌گذاری وجود ندارد. منشأ ارزش‌ها نه جامعه که افراد آدمی‌اند. ◇