نگرش پست مدرن در هنر مدرن

بهمن بازرگانی

تأکید بر نوع در مدرنیته،
و تأکید بر فرد در هنر مدرن!
همگرایی زیبایی در هنر کلاسیک،
و واگرایی زیبایی در هنر مدرن!

از نیمه‌ی سده‌ی نوزده تا دهه‌ی هفتاد سده‌ی بیست، تولید کارخانه‌ای و تولید انبوه، الگوی پیشرفت به سوی آینده بود. تولید پیشه‌وری، تولید غیرانبوه، پیکر نیمه‌جان تولید سنتی و «غیرعلمی» بود. علوم انسانی مدرنیته، مارکسیستی و بورژوایی، الگوی اقتصاد و صنعت بورژوایی را به مثابه‌ی پیش فرض مسلم ارزش‌گذاری و طبقه‌بندی در ارتباط با فرد و نوع، پذیرفت. در مدرنیته هر پدیده‌ای در حوزه‌ی علوم انسانی، از یک طرف نتیجه‌ی شرایط تاریخی است و از طرف‌های دیگر نتیجه‌ی شرایط اقتصادی، روابط اجتماعی و عوامل فرهنگی است. این حوزه‌های متفات به مثابه‌ی شرکت‌ها و کارخانه‌های متفاوت عمل می‌کنند و هر یک قسمتی از عناصر متشکله‌ی آن پدیده را تولید می‌کنند. سپس عناصر تولید شده بر هم سوار - مونتاژ - می‌شوند. فلسفه‌ی علوم انسانیِ مدرنیته هویت فرد را فرآورده‌ی شرکت‌های متفاوتی می‌داند. این شرکت‌ها به تولید انبوه تیپ‌های متفاوت افراد می‌پردازند. هر فردی، هر که می‌خواهد باشد و هر قدر که از آن‌های دیگر متفاوت باشد، به هر حال وابسته به تیپ مشخصی است. سیستم تولید همان است، با این تفاوت که برخی تیپ‌ها فراوان و برخی کم تولید می‌شوند. در برخی موارد یکی از خطوط تولید، موقت یا دایمی، تعطیل می‌شود. از آن فردیتِ منحصر به فرد که در کودکی مدرنیته دیده می‌شود، در بلوغ مدرنیته با موضع قدرت و آمریتی که مکاتب فلسفی مدرنیته به آن دست پیدا می‌کنند، اثری دیده نمی‌شود. گرایش نظری به پذیرش ساختاری که تولید انبوه می‌کند، مبادی نظریِ فردگرایی را تهی از مضمون می‌کند. در طول کمتر از دو سده، فلسفه‌ی علوم انسانی مدرنیته با وانهادن فردیتی که بالقوه منشاء و تجلی خلاقیتِ زایای سوژه‌ی لوتری - دکارتی بود، در دست فرهنگستانیانِ مکانیک ستایِ سده‌ی هیجده بدل به ماده‌ی خامی برای تولید نوع می‌شود، که بعدها منشاء آن را داروین نشان می‌دهد و تحول اجتماعی آن در هر نحله از نحلِ فلسفه‌های مدرنیته، آشکار یا پوشیده، متأثر از داروینیسم اجتماعی می‌شود. این گم‌شدگیِ هویت بی‌بدیلِ فردیت، در فلسفه‌ی علوم انسانی مدرنیته غرامت خود را در فلسفه‌ی هنر مدرنیته دریافت می‌کند. کاری که دوالیسم در تقابل جسم و جان، که از بنیادهای فلسفیِ پیش از مدرنیته بود، انجام داده بود، در تقابل فلسفه‌ی علوم انسانیِ مدرنیته و فلسفه‌ی هنر مدرنیته تکرار می‌شود. انگار که ساختار ثابتی، هم آن و هم این را در درازنای دو هزاره شکل داده است.

در مدرنیته، تا وقتی که نوع انسان به وجود نیامده است فرد انسانی نیز وجود نخواهد داشت. خواهیدگفت پیدایش اولین فرد همانا شروع پیدایش نوع مربوطه نیز هست. درست در این‌جا مشکل داریم. در مدرنیته تولد نوع مقدم بر تولد فرد است. فرد از نوع مشعب می‌شود و تا نوع نباشد، فرد نیز از آن منشعب نخواهد شد. اجازه بدهید مثالی بزنیم: اگر دو خواهر دو قلو با یک شناسنامه زندگی کنند، از نظر مردمی که این دو خواهر را از نزدیک می‌شناسند هویت آن‌ها ربطی به داشتن یا نداشتنِ شناسنامه ندارد. هر دوی آن‌ها وجود دارند. هر یک نامی خاص خود دارد و مشخصاتی مخصوص به خود، و کسی که با آن‌ها معاشرت دارد تفاوت‌های زیادی در منش و خلق و خوی آن‌ها می بیند به طوری که هر یک از آن‌ها فردی است منحصر به فردیت خویش، اما از نظر دیوان‌سالاری، چون برای آن دو یک شناسنامه صادر شده است یکی از این دو خواهر وجود خارجی ندارد. او زندگی خواهد کرد بی‌آن‌که رد پایی در اسناد و مدارک ادارات ثبت احوال داشته باشد. حال اگر این خواهر با مردی ازدواج کند که او نیز دو قلویی بدون شناسنامه بوده است، این ازدواج قانونی نخواهد بود. فرزندان آنها نیز موجودیت رسمی و قانونی نخواهند داشت. حالا اگر این جریان را ادامه بدهید نسل‌هایی از این بی‌شناسنامه‌ها خواهند بود که از نظر ادارات ثبت احوال و نهادهای رسمی، وجود خارجی ندارند. اما این افراد همیشه وجود داشته‌اند و دارند و روی زندگی دیگران تأثیر گذاشته‌اند. اما این تأثیرات از نظر نهادهای آموزشی و تحقیقیِ رسمی، نه شناخته شده است و نه قابل شناخت. مدرنیته اداره‌ی ثبت احوال است و خواهر شناسنامه‌دار، نوع است، و خواهر بی‌شناسنامه، فرد. مدرنیته فقط به نوع، شناسنامه می‌دهد. فردی که فاقد نوع باشد هویت رسمی نخواهد داشت. پیش از پست مدرن، به علت سرکوب همه توسط یکی، به علت آن که سیستم ارزش گذاری، گرایش به والا کردن یکی و حذف سایرین را داشت، یک شکل بقیه اشکال را سرکوب و حذف می‌کرد. اَشکال سرکوب شده، از تاریخ حذف می‌شدند اما در میان افراد بی‌شناسنامه به زندگی خود ادامه می‌دادند و در سلیقه‌ها و عقاید و دیدگاه‌های پیرامون خود مؤثر می‌افتادند و درجه‌ی تأثیر آن‌ها بر روی عقاید و دیدگاه‌های غیررسمی گاهی بسیار بیشتر از عقاید و دیدگاه‌های رسمی بود. اما آن‌ها نمی‌توانستند مستقیماً وارد تاریخ شوند. زیرا بلافاصله سرکوب می‌شدند، چون شناسنامه نداشتند. مدرنیته به هر شکل و شمایل و فلسفه و عقیده که شناسنامه ندهد او وجود تاریخی ندارد. اگر هست قاچاقی هست. از نظر مدرنیته این اهمیتی ندارد! همیشه از این «ولگرد»ها بوده‌اند! مهم این است که از وضعیت فردی خارج نشوند!!

در مدرنیته، تولدِ نوع، حادثه مهمی است. علل تاریخی پیدایش نوع بررسی می‌شود. وجوه جامعه شناختیِ پیدایش نوع تحلیل می‌شود. علل روان‌شناختیِ پیدایش نوع کاویده می‌شود. حتا ارتباط نوع با ناخودآگاه جمعی گمانه زنی می‌شود. هر کدام از این انواع را، مثلاً رومانتی‌سیسم را، طلوع دستگاه فلسفی کانت را، یا پیدایش دادائیسم را بگیرید، انبوه محققین، جامعه‌شناسان، و روان‌شناسان، اساتید تاریخ هنر و فلسفه، ذهن شما را غرق در تحلیل‌های فاضلانه می‌کنند. در مقابلِ هر کتاب و رساله‌ی تحقیقی، انبوهی از نقدها و تفاسیری که هر یک به نحوی آن دیگری را جزئاً یا کلاً نفی یا اثبات می‌کنند نوشته می‌شود و هر کسی از زاویه‌ای خاص به نکته‌ای از آن نگاه می‌کند و اگر گوشه‌ای را می‌بیند گوشه‌ی دیگری از آن رندانه از او رخ نهان می‌کند. مدرنیته چگونه از پس این «تعلیل» حلقوی برمی‌آید؟ چگونه از بین آن همه تفاسیر ناساز، آن را که با بقایش و ثباتش سازگارتر است بر می‌گزیند که ظاهراً آب از آب تکان نمی‌خورد؟

سرکوب، تنها وسیله‌ی مدرنیته است. اما این سرکوب همانند اعتراف بگیرانِ دستگاه تفتیش عقاید، با داغ و درفش انجام نمی‌شود. سرکوب مدرنیته با اَنگِ علم عملی می‌شود. هر آن چه اَنگِ «علمی» بر آن نخورد به دور انداخته می‌شود. اما چه کسی این کار را انجام می‌دهد؟ این کار در مراکز

اقتدار علمی به دست مراجع اقتدار مدرنیته، یعنی توسط اساتید و کارشناسان و خبرگان صورت می‌گیرد. به یاد بیاوریم که در غرب بسیار بر این اقتدار شوریده‌اند. اما «شوریدگان» را انعطاف سیستم در خود کشیده و نهایتاً آنان را بدل به اجزای سیستم کرده است. شاهکار صنعت سرکوب مدرنیته در آن است که این سرکوب را ناشی از علم می‌نمایاند. اما کسی که از فضای مدرنیته خارج شده باشد سراب گونگیِ این باور را می‌تواند ببیند. استحکام یک سیستم نظری مبتنی بر پیش فرض‌های نظری است که خود این پیش‌فرض‌ها تراویده از گرایش‌هایی است که آن گرایش‌ها، بنیادهای ارزشی را می‌سازند. به همین جهت است که استحکام یک سیستم نظری در خارج از میدان روانی ـ فرهنگی که آن گرایش‌ها می‌سازند به زیر سئوال می‌رود. در خارج از فضای مدرنیته می‌توان همانند نوار فیلمی که آن را با دور آهسته می‌بینیم، جزئیات را ببینیم. عمل سرکوب نه توسط علم، علمی که نه منافعی و نه نگاه زیباشناختی از آنِ خود دارد، که با عمل آگاهانه و تبانی‌های میان کارشناسان صورت می‌گیرد. درست مشابه یک سرکوب سیاسی که در آن جناح‌هایی برای سرکوب یک جناح باید با هم تبانی کنند تا سرکوب ممکن شود. اما در این‌جا به همه و از جمله به اساتید و کارشناسان تلقین شده است که این علم است که رد می‌کند یا می‌پذیرد. آن‌چه را که در خارج از فضای مدرنیته تبانی می‌بینیم در مدرنیته «تبیین نظری» نامیده می‌شود.

در فضای پست مدرن، سرکوبِ نظری امکان‌پذیر نیست. زیرا کلیه‌ی ابزارهای نظریِ فرا فردی، بی‌سلاح شده‌اند، و یا اگر آن‌ها را مسلح ببینیم، برد سلاح آن‌ها از محدوده‌ی چپرهایی که به دور خانه‌ی خویش کشیده‌اند فراتر نمی‌رود. و این خاصیتِ فضای پست مدرن است. در این فضا به نام علم یا تئوری نمی‌توان چیزی یا کسی یا نظری را سرکوب کرد. پس دو راه کاملاً متفاوت باقی می‌ماند، یا سرکوب فیزیکی و با استفاده از ابزارهای فیزیکی ـ سانسور، ممنوعیت، حبس و نهایتاً حبسِ نَفَس ـ عملی می‌شود و یا آن که به گفتگو می‌نشینند. گفتگوی میان جناح‌های ذینفع و از جمله گفتگوی میان کارشناسان. آن که وارد این فضا بشود خواهد دید که از این ویژگی گریزی نیست. امروزه علوم انسانی به جایی رسیده‌اند که هنر مدرن یک سده پیشتر به آن گام نهاده بود. جایی که در آن همه‌ی ملاک‌های ارزشی به‌جز ارزش‌های زیبایی شناختیِ فردی [؟] شده‌اند؟ چی شده‌اند؟ ذوب شده‌اند؟ نابود شده‌اند؟ رد شده‌اند؟

نه! آن ارزش‌ها در همان فضاهایی باقی مانده‌اند که در آن فضاها جوانه زده و بالیده‌اند و تا وقتی که الزامات مصلحتیِ بومیان آن فضا اقتضا کند هم‌چنان در آن‌جا خواهند ماند و معتبر نیز خواهند بود. از پست مدرن یادگرفته‌ایم که در فضای آن با استفاده از اهرم‌های ارزشیِ فرافردی نمی‌توان چیزی را سرکوب کرد. این من، تو، او هستیم که می‌توانیم، اگر با هم توافق کنیم، چیزی را به صورت گروهی و جمعی، زیبا یا زشت و یا آمیزه‌ای از آن همه ببینیم یا نبینیم. فضای پست مدرن بدل به آتلیه‌هایی شده است که اگر تو آن‌چه را که بومی آن آتلیه بر بوم کشیده است زیبا ببینی در آن لختی درنگ خواهی کرد. وگرنه آن‌چه دیده‌ای حباب خوابی روان در گذر خوابِ روان است. در فلسفه نیز هر طرحی از هستی با این معیارها سنجیده خواهد شد. هر فلسفه‌ای، هر چند توانمند و مقتدر در فضای خواستگاه خویش، این‌جا در این فضا طرحی است از هستی در کنار طرح‌های دیگر و این من و تو و او هستیم که در آتلیه‌ی این یا آن فیلسوف لختی درنگ می‌کنیم یا از آستانه‌ی آن باز می‌گردیم.

برخورد مدرنیته با فرد، بی‌شباهت به رفتار یک مأمور ثبت احوال نیست. وقتی با یک بدون شناسنامه روبرو می‌شود با او همدردی می‌کند و می‌پذیرد که مخاطب او بسیار با استعداد است اما رسماً و قانوناً کاری از دست او ساخته نیست. حال با این دید برگریم و بار دیگر کافکا را بخوانیم. این بار فضای کافکایی محدود به اروپایی شرقی ـ در بخش مهمی از سده‌ی بیست ـ و یا در بوروکراسی‌های اقتدارگرا نیست. فضای کافکایی، کل مدرنیته را در برمی‌گیرد.

اما از امپرسیونیسم تاکنون فضای کلاسیک مدرنیته دچار اعوجاج شده است. با ظهور رمان مدرن، تیپ‌سازی در ادبیات نیز پس نشست و فضایی به وجود آمد که در آن فرد فردیت یافته‌ی نوین در مرکز توجه قرار گرفت و تیپ سازی متروک شد. در شعر، بودلر، بسی پیش‌تر، زبان گویای گرایش‌های نو شده بود. در قرن بیست، آن زیبایی شناسی نوین که با بودلر آغازید تکثیر شد. در دو سه دهه‌ی اخیر هر وقت مأمور «ثبت احوال» یک وضعیت فردی را کشف کرده است، از این کشف استقبال می‌شود. این کشف ثبت می‌شود. بازگو می‌شود. حتا با آب و تاب گزارش می‌شود. درست مانند گزارش یک کانال تلویزیونی از تظاهرکنندگانی که آن کانال تلویزیونی را متهم به انحصارگری و دروغگویی می‌کنند. همه‌چیز تقریباً نشان داده می‌شود و نیازی نیست به آن شکل سانسور، که هنوز وجه غالبِ رسانه‌های جمعیِ «جنوب» است. اما هیچ چیزی، در اثر این نمایش تلویزیونی، تغییر نمی‌کند. نمی‌تواند تغییر کند. یعنی تا وقتی که این سامانِ سرمایه سالار دگرگون نشود ـ و این به معنی نیاز به یک دگرگونی فلسفی و روش شناختی است ـ همه‌چیز به روال سابق ادامه خواهد داشت.

در اروپای غربی سده‌ی نوزده برای اولین‌بار به گونه‌ای برگشت‌ناپذیر، وحدت فامیل بزرگ پدرسالار گسیخت و خانواده‌ی هسته‌ای متولد شد. از آن پس، فرد، به معنی نسبتاً رها از وابستگی‌های هویت‌دهنده‌ی خویشاوندی، در مقیاسی اروپایی و سپس جهانی متولد شد. از آن پس هویت فرد نه با وابستگی او با فامیل بزرگ پدرسالار، که با ویژگی‌های فردی خودِ او مشخص شد و طبیعی است که این جریان به یک‌باره پیش نیامد، بل‌که پیش‌داوری‌ها که خود جریی از زمینه‌ی هویت بخشیِ فرد بود، هنوز در جهت مخالف این جریان. به ویژه در کشورهای «جنوب» کار می‌کنند. کی‌یرکه‌گور، سرسلسله‌ی درکِ تنهاییِ انسان است. تنهایی ماهوی، تنهایی هویتی. تنهایی جدایی‌ناپذیر انسان، و در یک جمله تنهایی فلسفی انسان.

غالب فلسفه‌های پیشین به نحوی بیان پیوستگی فرد با جمع بود. با ظهور پروتستانیسم و شروع اصلاحات مذهبی در کاتولیسیسم، وابستگی فرد به کلیسا در اروپایی که گمان می‌کرد از خواب قرون برخاسته است، کم و کمتر شد. اما طولی نکشید که با ظهور مفهوم انسانیت، و بعد ملیت، این خلاء پر شد.

کانت در خط فاصل بین فردیت مستحیل قدیم و فردیت ماهوی جدید ایستاده است. در گرایش کل‌گرای هگل و مارکس، فرد جلوه‌ای است از روح مطلق یا طبقه‌ی اجتماعی. در چارچوبِ این فلسفه‌ها و ایدئولوژی‌هایی که بر مبنای این فلسفه‌ها بنا شد، وابستگی فرد به ایدئولوژی، به حزب یا سازمان سیاسی، خلاء هویت را پر کرد. به گمان من، در فلسفه‌ی نیچه، برخلاف اشتهاری که پیدا کرده است، نوعی گریز از فردیت ماهوی دیده می‌شود. می‌توان گفت که نیچه هرگز نتوانست به درک آن‌چه که کی‌یرکه‌گور در عرفان خویش از انسان دریافته بود نزدیک شود. ابرمردِ نیچه، یک فرد به معنای پست مدرنِ آن نیست بل‌که یک کلِ فشرده و عصاره‌ی انسانیت نه به معنی اخلاقی، بل‌به معنی انسان مداریِ سیال و سلطه‌طلب است. ابرمرد نیچه در واقع فردی تنها نیست. او چکیده‌ی یک «عصر» است که باید برخیزد و تاریخ بشر را با اراده‌ی معطوف به قدرت خویش «درخشان» نماید. در پیش کی‌یرکه‌گور، انسان موجودی است ذره‌ای (اتمیزه) و خروج از این تنهاییِ هستی‌شناسانه به مدد سیالیتی به وام گرفته از جاودانگی امکان‌پذیر می‌شود. بدون این فردیت نوین، ظهور هنر مدرن و زیبایی فردی شده، مشکل قابل تصور است.

توجه به فرد و احساس‌های او از رومانتی سیسم آغاز می‌شود. در رومانتی‌سیسم ظهور جهان قدیم را در هول و هراس و یا جذبه و شیدایی فردی می‌بینیم. نقاش رومانتیک از نظر تکنیک راه خود را از نقاشی

کلاسیک جدا نکرده است. اما ارزش‌های نقاش رومانتیک عوض شده‌اند. کانون توجه او تغییر کرده و به نوعی ارتباط عاطفی با طبیعت و هستی دوردست برقرار گرفته است. رومانتی سیسم، یک گرایش دیکال در بریدن از عقل ستایی مدرنیته است. در رومانتی سیسم به جای خرد، بر حس، تأکید می‌شود. انسانیتِ انسان که در مکتبِ خرد ستایی با خرد مشخص می‌شد در رومانتی سیسم با حس، هیجان و شور مشخص می‌شود. نقاشان رومانتیک، آن خرد ستایی نقاشی کلاسیک را به زیر سئوال کشیدند. در نقاشی آن‌ها کمتر می‌توان روح آرام و چشم بیدار خرد را شناخت. هوا طوفانی است یا مه‌آلود یا در میانه‌ی موج و طوفان و یا جذب در ابدیتی در آن‌سوی افق. حتا آرامش رومانتیک‌ها آرامشی معمولی نیست، خلسه است. به وضوح پیداست که نقاش بر اکنون و این‌جا، چشم پوشیده و در جذبه‌ی اعماق و گذشته‌های پر راز و رمز غرق شده است. رومانتیک‌ها در **بودن** تردیدی ندارند، نوعِ **بودن** برای آن‌ها فرق کرده است. اما در امپرسیونیسم این بودن است که به زیر سئوال رفته است. می‌پرسد: بودن؟ کی؟ کجا؟ چگونه؟

آن هستیِ منسجم، قوی، پایدار، کمال‌گرا و جاودان‌سو، به زیر سئوال رفته است. هستی در لحظه، این‌جا و هم‌اکنون. این است پیام نقاشی امپرسیونیستی. در امپرسیونیسم ظهور فردیتِ نوین را شاهدیم، فردیتِ پست مدرن. و این فردیتی برخاسته از نوع نیست. فردیتِ اومانیستی شاخه‌ای است از شجره‌ی انسانیت. فردیت اومانیستی قائم به ذات نبود. آن فردیت، منسعب از متافیزیکِ انسانیت بود. اما فردیت پست مدرن فردیتی است بی‌نظیر و یگانه که از هیچ نوعی منشعب نشده است. احمد و دومینیک و چو و خوان و ایلیچ و منیژه، افرادی هستند که فقط یک بار زندگی می‌کنند و این که نوع آدمی صدها هزار سال پیش از آن‌ها ظهور کرده و پس از آن‌ها نیز صدها میلیون سال در جهان خواهد بود و یا نخواهد بود و نوع انسان افول خواهد کرد یا نه، ارتباطی خارج از خواستِ آن‌ها با زندگی آن‌ها ندارد.

قبل از امپرسیونیست‌ها، جهان برای نقاش، جهانی واحد بود. شگردهای فردی این با آن، متفاوت بود اما همه در این که آن‌ها در جهان واحدی زندگی می‌کنند و کارهای آن‌ها، هر یک به نوعی، در سلسله مراتب ارزش‌های هنری، بازتاب همین وحدتِ جاودانه است، هم زبان بودند. اما با امپرسیونیسم فضای متفاوتی در مقابلِ فضای کلاسیک‌ها ظهور کرد. امپرسیونیست‌های اولیه بر این گمان بودند که در این گسست، وحدت جهان را خدشه‌دار نکرده‌اند. آن‌ها در مقابل جهانِ یگانه و عظمت ستای و جاودان‌گونه‌ی کلاسیک‌ها، جهانِ واحدِ انسانِ میرا را با گرایش‌های لحظه‌گرای او نشانده بودند. اما این جهان واحد بیش از دوازده سال طول نکشید و به زودی معلوم شد که بر خلافِ پندار کلود مونه و دوستان او، مکتب جدید برابر نهاد مکتب کلاسیک‌ها نخواهد بود. در مقابل یگانگی میدانِ گرانسنگِ مکتب کلاسیک، نه یک میدان که هزاران میدان در حال پدید آمدن بود.

هنوز اندکی از ظهور امپرسیونیسم نگذشته بود که سلیقه‌ها متنوع شد. تنوعی که در این‌جا شاهد آن هستیم، ماهیتاً با تنوع سلیقه‌های نقاشان کلاسیک متفاوت است. جهانی که ون‌گوک به ما می‌نمایاند اساساً با آن‌چه که سزان نشان می‌دهد متفاوت است. هانری روسو چیزی را به نمایش گذاشت که اگر داوینچی به ناگهان زنده می‌شد یقین می‌کرد که سیرِ نقاشی پس از او، با نگاهی کودکانه، پس‌پس می‌رود. مارکس حیرت می‌کرد اگر که می‌دید روح با کونین که به دست او شکست خورده و از بین‌الملل انقلابیون اخراج شده بود، در هنر مدرن به گونه‌ای جدایی‌ناپذیر، بخشی از هستی بشری شده است. و احتمالاً خشمگین می‌شد اگر می‌دید که بسیاری از پیروان جزم‌اندیش او حکم «انحطاط» را، که شاید در دهه‌های آخر سده‌ی پیش و در آن حال و هوای معطوف به آرمان شهرها، چندان هم ناموجه نمی‌نمود، در کسوف قرن بیست نیز تکرار می‌کنند.

اگر آن‌طور که هنوز در کتب تحلیلیِ هنر نقاشی متداول است، ظهور امپرسیونیسم را نتیجه‌ی تکامل تئوری رنگ‌ها و یا امتداد مکتب واقع‌گرایی بدانیم، آنگاه که بخواهیم علل پیدایش سبک پریمیتیو را دریابیم و یا کثرت گیج‌کننده‌ی سبک کارهای طیف وسیعی از نقاشان از ون‌گوک و گوگن تا خوان میرو و جکسن پولاک را علت‌یابی کنیم، در می‌مانیم. هیچ راهی نمی‌ماند مگر آن‌که اتمیزه شدنِ جهانِ انسانی را به عنوان ظهورِ فردِ فردیت یافته‌ی نوین تفسیر کنیم. در این‌جا نقاشی از کانت جدا می‌شود. هر هنرمندی جهان ویژه‌ی خود را می‌سازد. گسستِ رادیکال با گذشته، در نقاشی، نه با رومانتی سیسم، با امپرسیونیسم آغاز می‌شود. رمانتی سیسم شکل‌شکنی نمی‌کند، قراردادهای شکل و رنگ و حجم را در هم نمی‌ریزد. آنان غم غربتِ طبیعت، گذشته‌های معصوم!! و قرون میانه‌ی آرمانی شده را بر بوم می‌کشند. تفاوت‌های دیدگاهیِ نقاشان رومانتیک با نقاشان کلاسیک منجر به تغییر رادیکال در تکنیک نقاشی نمی‌شود. اومانیست‌های دوره‌ی نوزایی نیز چنین بودند. اومانیست‌ها از فرهنگ کلیسایی پس کشیدند. گرایش آن‌ها به فرهنگ لاییک ـ در مقابل فرهنگ مسیحی ـ بود که در یونان و روم باستان در فرهنگ چند خدایی، خود را نشان داده بود. آنان غرق در ادبیات باستان شدند بی‌آن‌که تغییری رادیکال در فلسفه یا علم یا روش‌شناسی علمی ایجاد کنند. نقاشان رومانتیک نیز چنین بودند. آن‌ها تغییری اساسی در سبک و تکنیک و فرم و شکل ایجاد نکردند. با آن‌همه، راه را برای پیدایش مکتب امپرسیونیسم هموار کردند.

با امپرسیونیسم، اولین گسست از جاودانگی رخ می‌دهد و این گسست، با رنگ صورت می‌گیرد نه با فرم. اما فرم در امپرسیونیسم، آن شکلِ مشخص مرزبندی شده‌ی کلاسیک‌ها نیست. فرم، فضای تنفسیِ رنگ است. فرم‌ها نه با خط که با رنگ از هم متمایز می‌شوند. امپرسیونیسم یک انقلاب واقعی در نقاشی است. شبیه انقلابی که اینشتین در فیزیک یا کانت در فلسفه کرد. برای مکتب‌های پیش از امپرسیونیسم، حقیقت یگانه است، جاودانه است، کامل است. در امپرسیونیسم حقیقت متکثر است. لحظه‌ای و ناقص است.

برای منتقدِ بومیِ مدرنیته، نقاشی امپرسیونیستی غیرواقعی و انتزاعی بود. فضای مثبت، نه تنها طرح و قالب مستحکمی نداشت، بل‌که انگار لرزش و نااستواری و نامعینی و عدم یقین، تا هنگامی که در آن چارچوب می‌ماندی، مقاومت ناپذیر بود. آنان که از چارچوب مدرنیته به این جهان «مدرن» می‌نگریستند نمی‌توانستند در چارچوب آن‌چه که آن را جهان واقعی می‌نامیدند، هنر مدرن را گونه‌ای خاص، حتا گونه‌ای بی‌مقدار از گونه‌های هستی ببینند. از نگاه آن‌ها، جهانی که امپرسیونیسم مدعی پرده‌برداری از آن بود اصلاً واقعی نبود. اما برای نقاشِ امپرسیونیست، آن واقعیتِ مستحکم، مشخص و استواری که مکتب کلاسیک ادعای بازنمایی آن را داشت، جز در اذهانی که اگر هنوز زنده بودند، پوسیده بودند، هرگز وجود خارجی نداشت. از نگاهِ هنرمند مدرن، همه‌ی نقاشی کلاسیک برخاسته از یک سری قراردادهای سنتی درباره‌ی دیدن و درک کردن بود. امپرسیونیسم دعوتی بود برای نظاره‌ی جهان، فارغ از پیشداوری‌ها. واقعاً!![1]

امپرسیونیست‌های اولیه نمایشِ واقعیت را، آن‌طور که گمان می‌بردند هست، در مقابل واقع‌نمایی سنتیِ مبتنی بر قراردادهای نظاره و ادراک، نهادند. اما گرایشی که این شورش را آغازید دیگر نمی‌توانست در همین نقطه بماند و جهانی را صرفاً در رنگ‌ها و سایه روشن‌ها بنمایاند. تعادل موجود، تعادلی ناپایدار بود. یا باید به سنت‌ها بازمی‌گشت و به تبع آن، به نظم و جاودانگی و ثبات نیز. یا به پیش می‌رفت ـ همراه با انسان، انسان لحظه‌گرا، انسان ناقص، انسان متکثر.

هنرمند اگر چه همسایه‌ی دیوار به دیوارِ جدیدترین گرایش‌ها است اما خود یک انسان است با ترس‌ها، قیدها و باید و نبایدهای دوران خود. هنرمند را گرایش زیبایی شناختیِ او به عصیان می‌کشاند اما از طرف دیگر او تحت تأثیر فلسفه‌های دوران خویش است. فلسفه‌هایی که رشته‌های

نامریی، آن‌ها را با زیبایی‌شناسی مرتبط می‌کند. گرایش زیبایی شناختی که اندرون هنرمند را ناآرام کرده است، او را به بریدن از سنت می‌کشاند و به عبور از خط. اما هرچه دورتر می‌شود نوستالژی بازگشت به اصل در او قوی و قوی‌تر به کار می‌افتد. آدمی مثل سزان که در کنار گرایش‌های زمان، شورش علیه نظم مستقر هنری را مزمزه می‌کند، در عین حال برای او زیبایی، از جاودانگی، از ثبات و استحکام جدا نیست. لاجرم در این فضای دور شده از کانون گرانش، به سوی آن بازمی‌گردد و به آن کشیده می‌شود. سزان شورش را بر علیه نظم مستقرِ زیبایی شناختی، زیبا می‌دید. نظم و جاودانگی را نیز. لاجرم در راهی پیش رفت که در عین نوجویی و نوگرایی، تصوری از نظم و ثبات را در کارهایش پدیدار سازد. در پست مدرن، هر انسانی خود، محور هستی است. زیبایی افلاطون از منشایی یگانه صادر می‌شد و زیبایی ارسطو در سیر ناگزیرِ خود، به سمت و سوی صورتِ غایی زیبایی بود. اکنون هنرِ مدرن به حقیقتِ فردی و به زیبایی فردی رسیده بود. کدام زیباتر است؟ کدام الگو؟ کدام معیار؟

امپراتوریِ حس، اکنون گُله گُله، این‌جا و آن‌جا، هم حس‌ها هم نواها را گرد آورده است، بی‌آن‌که حتا آن‌ها که اکنون این‌جا جمع شده‌اند، فردا نیز ضمانتی برای با هم بودن‌شان باشد. کسی چه می‌داند آن که امروز چنین می‌بیند فردا طور دیگر نخواهد دید؟ جهانِ یک تکه، صلب و سنگ آهنکِ کهن در هم شکسته و بدل به قاصدک‌هایی در نسیم و باد شده بود.

امپرسیونیست‌ها یگانگی فضا را و یگانگی زیبایی را در هم شکستند. حالا دیگر زیبایی، مربوط به دریافت شخصی هنرمند شد. اگر هانری روسو سبک پریمیتیو خود را پنجاه سال پیشتر عرضه می‌کرد، سبک او هیچ موجی از هیجان برنمی‌آشفت. اما پس از امپرسیونیسم انگار فضا شکاف برداشته بود. در فضای جدید، ملاک‌های استوار و یگانه‌ی پیشین، چنان ضربه‌ای خورده بود که اکنون در جهان اتمیزه‌ی هنری، برای الگوهای گوناگونی از زیبایی جا باز شده بود. هنرمندانِ مدرن، دیگر در پی آن نبودند که الگوی واحدی از زیبایی را پیدا کنند و جهانی یگانه، یکدست و هماهنگ و همزمان بیامیزند. در فضای هنریِ از امپرسیونیسم به بعد، کانون واحدی برای زیبایی بدان‌گونه که پیش از آن مرسوم بود وجود نداشت. جهان جدید، جهانی بود کثیر الفضا، هر هنرمندی فضای هنری خاص خود را داشت ـ با رنگ‌ها، ترکیب‌ها، نوع خطوط، و فضای مثبت و منفی. حتا آن یگانگی زیبایی شناختی در زمینه‌ی رنگ‌های مکمل نیز پس از سوررئالیست‌ها کنار گذاشته شد. هیچ حکم واحدی برای هیچ‌گونه نگرش زیبایی شناختی، بر جای نمانده بود. آن مکاتب فلسفی ـ هنری که در میهن ما به ویژه از زبان استاتید، هنوز حرف آخر را می‌زنند آیا اتمیزه شدنِ فضای هنری را نپذیرفته‌اند؟ به گمان آن‌ها این نگاه‌های فردی پرتناقض و ناهمسوی زیبایی شناختی، انگار که در انتظار شنیدن صورِ اسرافیلند تا همه به خط شده و رو به سوی فضای زیبایی‌شناسیِ واحدی بکنند. فضایی که همانند فضای کلاسیک‌ها، آن‌چه که زیباست و آن‌چه که در مقوله‌ی فلسفیِ زیبایی شناسی می‌گنجد، گویا خارج از خواست و نگاه من و تو و اوی هنرمند است و گویی هر هنرمندی صرفاً بسته به سلیقه‌ی فردی و ذوق هنری خود، وجهی از وجوه آن زیبایی مستقل الذات را نقش می‌زند. این دیدگاه هنوز حاضر نیست بپذیرد که کلان فضاهای فوق فردی از بین رفته‌اند و اینک هر فضای هنری، برخاسته از یک فردیت زیبایی شناختی است و آن‌چه هنرمندان مختلف با دیدگاه‌های زیبایی شناختی ناهمخوان خود نقش می‌زنند جلوه‌ای از خودبیگانگی فرد و جامعه نیست. این ناهماهنگی و ناهمخوانی، و به عبارت دقیق‌تر، این همسانی بین زیبایی و زشتی، آن‌طور که در مدرنیته می‌نماید، در پست مدرن به هیچ قیمتی قابل تقلیل به فضای واحد زیبایی شناختی نیست. پست مدرن تجلی ظهور این فردیت‌ها است. آن‌چه که من زیبا می‌بینم ممکن است برای تو عین زشتی باشد. و او همان را نه زشت و نه زیبا ببیند و چهارمی آمیزه‌ای از زشتی و زیبایی در آن ببیند. حقیقت کجا است؟ حقیقت خارج از نگاه نیست. حقیقتِ هنری، اگر زمانی در خارج از فضای این یا آن هنرمند بود اکنون تنها در درونِ این فضاها است که نفس می‌کشد.

پیش‌ترها انگار نقاشان در خواب هیپنوتیک، الگوهای واحدی از زیبایی را دریافت می‌کردند. تفاوت نقاشان کلاسیک، نه در اصول زیبایی‌شناسی، که در سبک خاص هر یک بود. زیبایی، آن بالا، همانند بتی پرستیده می‌شد. یگانه، تندیس‌وار و کامل. اینک اما اصولِ یگانه‌ی زیبایی‌شناسی در هم ریخته بود. قوانین طلایی زیبایی، دیگر «مطرودین» آن زمان را برنمی‌انگیخت. انقلابی که کانت در فلسفه کرد و ذهن آدمی را مبنا و محدوده‌ی سنجشِ آن‌چه هست پنداشت، اکنون در نقاشی رخ داده بود. این حرکت که در فلسفه، تداوم موجِ اومانیسم بود و کانت را به عنوان مقتدرترین فیلسوف مدرنیته تثبیت کرد، در هنر به گونه‌ای باور ناکردنی، گسستی بنیادی از اومانیسم از آب درآمد. انقلاب کپرنیکیِ کانت انسان را در مرکز کائنات قرار داد. اما همانند پیشینیان، فرد را تراویده از نوع گرفت. کانت به جای متافیزیکِ خرد، متافیزیکِ انسانیت را می‌گذارد. در فلسفه‌ی کانت هویت من را اندیشه‌ی من متعین نمی‌کند بل‌که آن‌چه هویت آدمی را مسجل می‌کند وجود نوعیِ اوست. این کانت بود که بازی با زبان را آغاز کرد. فیلسوف‌های «زبان‌باز» سر نخ به جای مانده کانت را جستند. دکارت کاری به ترکیب کلمات، جمله‌ها نداشت. او غرق در معانی کلمات و جمله بود. کانت از پس ارسطو، پرآوازه‌ترین فیلسوفی است که بازی‌های زبانی را به جد می‌گیرد. فلسفه‌ی کانت توجه به بسامدها و تکرر دال‌ها و مدلول‌ها در بازی‌های زبانی، نه من و تو و او، بل‌که بازی‌های زبانیِ نوع آدمی است. من کانت تجرید شده‌ی نوع آدمی است. انگار این انسان مجرد، این عصاره‌ی انسانیت، در سبزه‌زاری طناز خوابیده است و کلمات و جمله‌ها بر او می‌بارد.

آن‌چه کانتِ خونسرد را به هیجان می‌آورد مشابهت‌ها و نقاط مشترک واژه‌ها و جمله‌ها است. از این‌جا است که او به زمان و مکان به مثابه‌ی خاصیتِ درون ذاتی ذهن آدمی می‌رسد. آن‌چه کانت به عنوان نتیجه‌ی شگفت فلسفه‌اش می‌انگارد، از پیش نهفته در پیش فرض او در انتخاب مشترکات کلمات و جمله‌های تکرار شونده است.

از امپرسیونیسم به بعد، هنرمندِ مدرنیست کار کانت را تکرار می‌کند و آدمی را به جای اصول و قواعدِ از پیش مسلم، بر سکو می‌نشاند. این آدمی اما، آن انسان مجرد و یا فرد منشعب از شجره‌ی انسانیتِ کانت و اومانیست‌ها نیست. انسانِ هنر مدرن، انسان واقعی است. انسانی که منشعب از نوع نیست. این انسان در حافظه‌ی مأمور نسبت احوال مدرنیته فاقد شناسنامه است. انسانی است که فردیتِ بی‌بدیل او در کانون توجه هنرمند مدرنیست است، او فرد تیپیک نیست. نازلی و ژان و سلیمه است. افرادی به همان شکل که هستند، ناقص و ناتمام. موجوداتی که امروز را، کسی چه می‌داند، شاید به فردا نرسانند تا چه رسد به آن که چون مدرنیته، لافِ جاودانگی بزنند. برای هنرمند مدرنیست برخلافِ فیلسوفِ مدرنیته، مشترکات آدم‌ها جالب نبود، فردیت بی‌بدیل و نامکرر آدم‌ها جذاب بود. این نقطه‌ی شروع، که یک انتخاب حسی بود، تونل پنهانِ ورود به فضایی شگفت از کار درآمد. شهزاده‌ای که در خواب دوشین، دلباخته‌ی نگاره‌ی نگاری شده است، به «اشتباه»[۲] بر قوچ سیاه سوار می‌شود و به ناگاه وارد فضایی می‌شود که پیش از آن نه کس دیده و نه شنوده است. سرنوشت شهزاده هرچه باشد، او از در نامریی گذشته و به ناگهان با سر در فضایی افکنده شده است که فیلسوف مدرنیته قرن‌ها است در پشت این در بی‌آن‌که آن را ببیند، ایستاده است.

پانوشت‌ها:

۱ـ پیش‌داوری‌های امپرسیونیست‌ها. پست امپرسیونیست‌ها و به طور کلی هنر مدرن، آن‌جا نمایان می‌شود که هنر موسوم به پست مدرن را با آن‌ها مقایسه کنیم.

۲ـ این تأویل فیلسوف مدرنیته است.