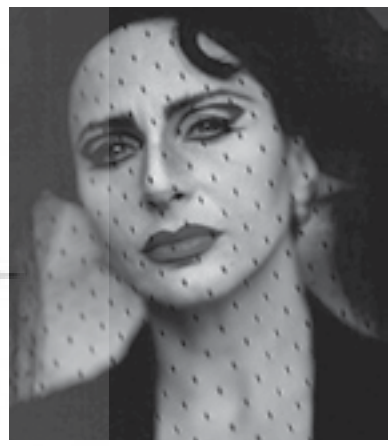
WWW.CHIDEMANMAG.COM

چـــرا عکاسـی می‌کنیـم؟

احسان سنایی
پژوهشگر



تصویر شماره‌ی۱: "آیا داوینچی، به همان ظرافتی که لبخند ژکوند را بر لبان مونا لیزا نشانده، می‌توانسته چهره‌ی غم‌اندود زن سیاهپوش عکس ویلیام آلبرت آلارد را هم، در عین سهولت کار با دوربین عکاسی، با نگاهش گرته بریزد؟" (سیسیل - ایتالیا / ۱۹۹۴)

ما فهمیدن یک عکس را به منزله‌ی فهمیدن یک دستورالعمل نمی‌آموزیم ؛ البته احتمال این هست که با قدری دردسر ابتدا می‌بایستی یاد می‌گرفتیم که یک شیوه‌ی بازنمایی را چطور باید فهمید ، تا مگر بدینوسیله بعداً بتوانیم از آن [بازنمایی] به منزله‌ی یک تصویر معمولی استفاده کنیم. باری ، چنین یادگیری پردردسری بعداً همانا «پیشینه»ی صِرف خواهد بود و از آن پس باید تصویر را درست همچون عکس‌های فعلی‌مان تلقی کرد.

لودویک ویتگنشتاین[1]
جستارهایی در فلسفه‌ی روان شناسی (جلد اول)- فقره‌ی ۱۰۱۸

دوربین عکاسی ابزاری‌ست که به مردم یاد می‌دهد چگونه بدون دوربین بنگرند.

دوروتیا لانگ[2]
عکاس مستندنگار

یک عکس خوب را چطور باید گرفت ؟ چه دوربینی بهتر است ؟ از چه سوژه‌ای باید عکاسی کرد ؟ و خلاصه چطور باید عکاس شد ؟

این سؤالات را به مقتضای ادواتی که برای عکاسی از این و آن اکثراً همراهم بوده ، بسیار شنیده‌ام ؛ و شاید بتوان گفت هنگامی که شخصاً از تک‌وتای خرید همین ادوات افتاده بودم و تازه قصد عکاسی کردم ، همین سؤالات از جمله نخستین‌هایی بود که ذهن مرا مشغول خود می‌کرد. آثار عکاسان سرشناس جهان را می‌دیدم و می‌خواستم اندکی خودمانی‌ترشان کنم. عکاسی شده بودم که تقریباً عکس‌هایش را جملگی گرفته بود - قرض گرفته بود - و ماشه‌ی دوربین را شاهانه برای شکار سوژه‌های اسیرش می‌چکاند. این نوع از تلقی متداول و معمول از عکاسی ، خوشبختانه برای من آنقدرها طولی نکشید و قرض‌های اینچنینی‌ام را چندی‌ست که ادا کرده‌ام ؛ هم از این بابت که به لحاظ تعداد ، عکس‌های زیادی گرفته‌ام و هم از آنجاکه انبوه قرض‌هایم اندک‌اندک فروکش کرده‌اند ، یعنی اندک‌اندک فهمیده‌ام عکس را چگونه «نبایستی» گرفت.

مع‌الوصف ، هنوز هم نفهمیده بودم عکس خوب را چگونه باید گرفت ؟ نوشتاری که در ادامه خواهد آمد ، چکیده‌ی پاسخم به دوستانی‌ست که در این مدت ، اغلب از من ، جواب «نمی‌دانم» شنیده بودند.

این سؤالات اگرچه جواب دارند ، اما نمی‌توان سراغ‌شان را به صراحت در جهان عکاسی هم گرفت ؛ شاید

1- Ludwig Wittgenstein
2- Dorothea Lange

از آن‌جاکه عکاسی دیگر امروزه وجهی از وجوه فرهنگ شهرنشینی و جزء لاینفکی از داشته‌های هر مسافر و بیننده‌ای هم شده است ،از این نقطه‌نظر ، آن را می‌شود یک فرهنگ خودکفا و فرامرزی هم برشمرد. از این گذشته عکاسی ، ارمغان فرنگ هم هست و جالب‌آنکه واردات چنین فرهنگی از فرنگ و خصوصاً جهان غرب ، بی‌کمترین مداخله‌ای طی یک قرن و نیم گذشته صورت گرفته ؛ چرا که وجه فناورانه‌ی هنر عکاسی و تکنیک‌های تهیه‌ی عکس ، هیچ‌وقت مخل ثبت واقعیات پیرامونی‌مان نه می‌توانسته و نه می‌تواند باشد. به عبارت دیگر ، اختلاف عکاسی و همچنین سایر فنون انگشت‌شمار مشابه‌اش با مابقی واردات‌مان از غرب این است که اگر احتمال سانسور فرهنگ ضمیمه به دیگر فنون غربی از مجرای اینترنت و مرزهای بین‌المللی فراهم است ، صرفاً از این بابت است که بخش اعظم فرآیندهای تولید فرهنگ ، از ماورای مانیتورها و مرزهای بین‌المللی ریشه می‌گیرند. اما سانسور وقایع از مجرای لنز دوربین ، پرده‌پوشی از حقایق پیرامون و به‌نوعی خودفریبی خواهد بود ؛ آن‌هم به نحوی که صرفاً خود ما تنها مدعی و تنها مخاطب این تصمیم‌ایم. از این‌رو هم عکاسی - در تلقی ژورنالیستی‌اش - به منزله‌ی روزنی فراروی حقایق ، و - در تلقی توریستی‌اش - به منزله‌ی قابلیتی برای رد و بدل بی‌واسطه‌ی تجربه‌ی شوق‌انگیز «تماشا» درآمده است. اما در تلقی هنری‌اش ، چیز دیگری‌ست ؛ چیزی شبیه به قرائتی واحد از تماشا و حقیقت ، که می‌خواهد از این پس هویت‌اش را جدی‌تر از گذشته پاسداری کند.

پرسشی که در اینجا مایل‌ام آن را به منزله‌ی محور نوشتار حاضر عنوان کنم ، به‌نحوی متضمن پرسش‌های سرآغاز این نوشتار هم هست: آیا پیش از ابداع فن عکاسی هم کسی می‌توانسته «عکاس» باشد ؟ آیا داوینچی ، به همان ظرافتی که لبخند ژکوند را بر لبان مونا لیزا نشانده ، می‌توانسته چهره‌ی غم‌اندود زن سیاهپوش عکس ویلیام آلبرت آلارد[۳] را هم ، در عین سهولت کار با دوربین عکاسی ، با نگاهش گرته بریزد ؟ (تصویر شماره‌ی ۱) می‌شود این سؤال را چنین هم مطرح کرد: اگر اصلاً هنر نقاشی وجود خارجی نمی‌داشت ، آیا عکاسی و از آن مهم‌تر هنر عکاسی ظهور می‌کرد ؟ و آیا چنین پرسشی بامعناست ؟ می‌دانیم که هنر عکاسی ، علی‌رغم عقبه‌ی نسبتاً بلندش ، همه در هوای غرب بالید و لذا توجه به همین نکته ، ما را به سیاحت بی‌واسطه‌ی جهان‌بینی غرب مدرن هم خواهد کشاند و به مصاف این سؤال هم می‌بردمان که: اگر مبادی فناورانه‌ی ظهور دوربین عکاسی از شرق سر برمی‌زد ، آیا پیشینه‌ی این هنر نوپا دچار همان پست و بلندی که هم‌اینک از سر گذرانده ، می‌شد ؟ یعنی به همان اندازه که مثلاً درک غنای شعر عطار ، آشنایی ولو مختصری با طبع شرقی را می‌طلبد ، آیا عکس‌های کارتیه‌برسون[۴] می‌تواند بازنمون و نماینده‌ی نوعی طبع غربی باشد ؟ آیا اصلاً چیزی به نام «طبع غربی» و «طبع شرقی» وجود دارد ؟

امروزه این سؤالات ، با طلیعه‌ی صنعت دوربین‌های دیجیتال ، صورت جدی‌تری به خود گرفته‌اند و راه پاسخ به اینکه یک عکس خوب را چگونه باید گرفت ، ناخواسته به رهگذر پرسش از چیستی طبع غربی کشانده‌اند. شاید اصلاً بتوان گفت انقلابی که چندی پیش با ورشکستگی شرکت معتبر Kodak ، رسماً فرزند خودش را به تمامی بلعید[۵] ، هم‌اکنون راه پرسش ژرف‌تر «غرب چیست ؟» را هم اندک‌اندک گشوده. عکس‌های نه‌چندان گیرا و بعضاً چندش‌آوری - از بعد تناسبات بدیهی نور و زاویه - که هر روزه در فضای مجازی و بالاخص شبکه‌های اجتماعی ، با داعیه‌ی نمایندگی از یک «نگاه» متفاوت ، می‌بینیم ؛ و همچنین حجم سرسام‌آور مبالغی که در صنعت رسانه‌های تصویری رد و بدل می‌شود و حتی پای رقابت تنگاتنگ کمپانی‌های بزرگ و سرشناس صنعت اپتیک را در جلب نظر مشتریان‌شان ، به خانه‌هایمان هم کشانده ، دیگر هر عکاس کهنه‌کاری را لاجرم به طرح این سؤال واداشته که: آیا دیگر زمان تفکیک معنی عکس[۶] از تصویر[۷] فرا نرسیده است ؟ و اگر فرارسیده ، مرز بین این دو مفهوم ظاهراً مشابه را باید از کجا کشید ؟ آیا در آن‌صورت ، دیگر طرح این پرسش شایع که عکس خوب را چگونه بایستی گرفت ، اصلاً ضرورتی می‌یابد ؟ مگر از دید این عکاسان ، عکس بد نمی‌تواند همان بازنمایی ناشیانه‌ی پیرامون و به عبارتی همان «تصویرپردازی» باشد ؟

حال می‌شود این سؤالات را همه در سؤال موجه‌تری هم خلاصه کرد: اگر بگوییم انقلاب دیجیتال ، «عکس» را به «تصویر» فروکاست ، آیا پیش از آن هم اصلاً چیز مستقلی تحت عنوان «تصویر» وجود داشت ؟ شاید اهمیت این پرسش از آنجایی بر ما پوشیده است که در تعریف دقیق مفاهیم عکس و تصویر هنوز آشکارا مردد‌یم ؛ وگرنه این پرسش هیچ تفاوتی نمی‌کند با این‌که بپرسیم: آیا پیش از ظهور هنر عکاسی هم کسی می‌توانسته عکاس باشد ؟

انشعابی که هم‌اکنون در آستانه‌ی ظهور عصر رسانه‌های تصویری دیجیتال ، در تعریف مفاهیم عکس و تصویر رخ داده ، انعکاسی از همان انقلابی‌ست که استقلال عباراتی همچون شعر نو ، شعر سپید ، شعر آزاد و غیره را از تمامیت واحد شعر فارسی در پی داشت. حال می‌پرسیم: آیا زمانی بوده که واژگانی که امروزه به ظاهر از هم مستقل فرض می‌شوند ، عملاً تفکیک‌ناپذیر بوده‌اند ؟ آیا آنچه را که ما در ادبیات فارسی ، تحت عنوان «ایهام» می‌نامیم ، یک دستاورد اخیر معرفتی نیست ؛ حال آنکه شاعر اصلاً قصد ایهام‌گویی نداشته ؟ مثلاً بر سردر آکادمی افلاطون نوشته بوده: «هرآنکه ریاضی نمی‌داند ، وارد نشود» ؛ حال آنکه منظور وی از لغت یونانی ta mathemata (تامته‌متا) ، چیزی نبوده که ما امروزه به عنوان ریاضیات می‌شناسیم. این واژه به یونانی یعنی: «آنچه ما در جریان مواجهه عملی و نظری با چیزی ، پیشاپیش درباره‌اش اطلاع داریم» [۸]. پس تامته‌متا به‌معنای نوعی «وقوف» است ؛ بدین‌معنا که من شاید ندانم X یعنی چه ، ولی ۳ یا ۵ تا X را متوجه می‌شوم ، چرا که ماهیت اعداد را به

3- William Albert Allard

4- Henri Cartier-Bresson

۵- شرکت Kodak ، نخستین شرکتی بود که رسماً مبادرت به تولید دوربین دیجیتال کرد ؛ اما به دلیل عدم سرمایه‌گذاری در این بخش و تولید پیوسته نگاتیوها و اسلایدهای معروفش ، سال گذشته ورشکست.

6- Photograph

7- Picture

۸- هایدگر و علم: یادداشتی درباره‌ی «عصر تصویر جهان» ، یوسف اباذری ، مجله‌ی ارغنون (پاییز و تابستان ۱۳۷۵)

نحوی ماتقدم و بسا که فطرتاً درک می‌کنیم.
پس منظور افلاطون این بوده که هرکس به آکادمی ورود می‌کند ، باید از «مبادی حصول معرفت» ، آگاه باشد ؛ نه اینکه صرفاً عالم ریاضی باشد ؛ چرا که ریاضیاتی هم که ما هم‌اینک از قبل مرجعیت کنونی تفکر تجریدی در حوزه‌ی علوم محض می‌شناسیم ، انعکاسی از میراث انقلاب علمی قرون شانزده و هفده‌ی میلادی‌ست.

حال ، قصد من از تحریر نوشتار حاضر ، طرح سؤالی ساده و در عین حال اساسی‌ست: از کی به تفاوت «عکس» و «تصویر» پی بردیم ؟ از کی آن شاخصه‌ای که ناظران فاجعه‌ی میدان کاج تهران را از یک عکاس جنگ متمایز کرده شناخته‌ایم (اگر اصلاً معیاری در کار بوده باشد) این سؤال ساده ، لاجرم پای‌مان را به ریشه‌های دلالت‌شناختی هنر عکاسی خواهد گشود ؛ هنری که سراپا پرورده‌ی هوای غرب است و لذا برای کسب پاسخی درخور این سؤال ساده هم بایستی به همین سیاق ، ارکان تلقی غربی از عنصر «تصویر» را بررسید. این برداشت ، بالاخص از بابت گستره‌ی تأثیراتی که از تحولات ژرف نگاه متفکرین این سامان به مفاهیمی همچون «عینیت»[۹] و «بازنمایی»[۱۰] در آستانه‌ی قرن بیستم پذیرفته ، بسا که بستری برای همگرایی سؤالات بی‌پاسخ دیگری از شعب اصلی علوم محض و فلسفه هم باشد. اما برای حفظ تمرکز بحثی که با سؤال از تفاوت «عکس» و «تصویر» آغاز کرده‌ایم ، در ادامه صرفاً به ارائه‌ی شرح مجملی بر نسبت «تصویر» و «عینیت» در منظومه‌ی معرفتی دو چهره‌ی برجسته از دو اردوی اصلی فلسفه‌ی غرب اکتفا می‌کنم که بیش از همه ، مفتون نقش «تصویر» در صورت‌بندی ادراک‌مان از جهان پیرامون بوده‌اند و به نحوی مستقل از هم ، تمایز خام دستانه‌ی «ذهن» و «عین» را در ساحت «معنا»ی متغیر این دو مفهوم (و ضرورت توجه به مقومات این «تغییر») منحل کرده‌اند.

«معنا» ، به جای «فرم و محتوا»

برخی از پیشکسوتان هنر عکاسی ، به‌پشتوانه‌ی اعتمادی که از پی سال‌ها فعالیت بی‌شائبه در این رشته حاصل آورده‌اند ، شاترچکانی (اصطلاحی که می‌توان به فرآیند تولید تصاویر بی‌هدف اطلاق کرد) و حتی عکاسی دیجیتال را بدعتی در این رشته‌ی هنری قلمداد کرده و شبه‌عکاسان متعلق به این نسل نوپا که با بوی داروهای ظهور و هوای دم‌کرده‌ی تاریکخانه غریبه‌اند را بی‌تجربه می‌خوانند. هنر عکاسی از دید این پیش‌کسوتان ، در نفس آنالوگ بودن اصالت پیدا می‌کند. اما اوژن آتژه[۱۱] هم از طرفی عکاسی با نگاتیو معمولی را بدعتی در شیوه‌های قدیمی‌تر و منسوخ عکاسی - از جمله داگرئوتیپ و ... - تلقی می‌کرد. لذا می‌توان گفت این هنرمندان پیشکسوت ، اگرچه در مقصودشان به خطا نرفته‌اند ، اما مصداق را هم به‌درستی ندیده‌اند. پرسش از تکنیک عکاسی ، گرچه در جای خود امری درخور توجه و شایسته‌ی یک بحث مبسوط است ، اما در برابر پرسش از ماهیت عکاسی و تقابل عکس و تصویر ، بی‌درنگ رنگ می‌بازد ؛ کما اینکه چنین غفلتی در قضاوت پیشکسوتان سینمای صامت ، حین گذار به سینمای ناطق هم دیده می‌شد.

عکاسی ، به منزله‌ی یک هنر نوظهور غربی ، می‌تواند مشمول دو سهل‌انگاری بشود: یکی «هنر» بودنش - که هنوز هم نقل مباحث نقد عکس است - و یکی «غربی» بودنش ، که غالباً مورد غفلت حتی اهل هنر عکاسی هم واقع می‌شود و یا در خوشبینانه‌ترین حالت ، به ارمغانی از غرب جغرافیایی فروکاسته می‌شود ؛ اما من این شاخصه‌ی دوم هنر عکاسی - یعنی غربی بودنش - را مهم‌تر از هر خصیصه‌ی دیگر آن می‌دانم ؛ چرا که در واقع با طرح پرسش از چیستی عکس و تفاوت آن با تصویر ، می‌توان به‌نوعی بر این پرسش هم صحه نهاد که: آیا شناخت غرب اصلاً ضرورتی دارد ؟

دکتر رضا داوری اردکانی ، درباره‌ی شرایط امکان غرب‌شناسی می‌نویسد:

"...مانمی‌خواهیم غرب را بشناسیم که صرفاً بر علم‌مان افزوده شود ، بلکه غرب را می‌شناسیم تا تکلیف خودمان روشن شود. شناخت غرب یک تفنن یا یک فضیلت نیست ، بلکه یک ضرورت است. این شناخت ، از حیث صورت و ماده نیز ممتاز است و آن را از سنخ علوم دیگر و در ردیف علم‌های رسمی نباید دانست. می‌پذیرند که این علم با علوم آزمایشگاهی رسمی تفاوت دارد و حتی کسانی برای این علم سودی قائل نیستند و چنان‌که گفتیم ، آن را بیهوده می‌دانند. صاحبان این قول ، هر علمی را که سود معین و مشخص و قابل اندازه‌گیری نداشته باشد و از جمله شناخت غرب و حتی فلسفه و شاید شعر و هنر را هم بیهوده یا از جمله‌ی امور تفننی بیانگارند. با این تلقی ، طرح مسأله‌ی غرب کاری زائد است ؛ اما اگر پرسش را به صورت دیگری مطرح کنیم ، شاید قضیه صورت دیگر پیدا کند. پس به جای این پرسش که غرب‌شناسی چه سودی دارد ، بهتر است بپرسیم آیا می‌توان بی‌خبر از اینکه در چه راهی می‌رویم و چرا می‌رویم ، راه به جایی برد ؟"[۱۲]

این پرسش ثانویه را می‌توان در بافت مبحث کنونی‌مان اینچنین هم پرسید: آیا می‌توان بی‌خبر از اینکه چه عکسی می‌گیریم و چرا می‌گیریم ، صورت‌بندی درستی از معنای «واقعیت» ارائه کرد ؟ اتصاف مرسوم هنر عکاسی به شعار «ستیز با واقعیت» ، و فروکاست مضامین محوری افاده‌ی معنای یک عکس به «فرم» و «محتوا» و تعابیری از این قبیل ، حکایت از ضعف بنیادین تلقی‌مان از معنی «واقعیت» در نسبت با مختصات فلسفی عهد ظهور این هنر نوپا دارد. پس بهتر است حکایت پرافت و خیز معنای «واقعیت» را با نگاهی به دستاوردهای سترگ متفکرینی از همان دیار ظهور هنر عکاسی بجوییم ، که نخست از سرحدات «دیدن» پرده برگرفتند.

«تصویر» چیست ؟

من تا قبل از وقوف بر تمایز بنیادین «عکس» و «تصویر» ، آنچه را که در وهله‌ی اول به حساب عکس می‌گذاشتم ، به انضمام شرحی بر «نگاه» عکاسانه‌ی خودم و «تعبیر»م از واقعیت ، به دیدگان بیننده می‌سپردم ؛ و صد البته که هم‌اینک این عکس‌ها را «تصویر»ی بیش نمی‌شمرم. سه سال پیش ، ذیل یادداشتی با عنوان «از سارتر تا کارتیه‌برسون» ، نوشته‌بودم: "تاریخ عکاسی ،

9 - Objectivity

۱۰ - Representation (عکاس برجسته‌ی فرانسوی که در دوران گذار از قرن نوزده به بیست می‌زیست).

11 - Eugène Atget

۱۲ - رضا داوری اردکانی؛ درباره‌ی غرب (ویراست دوم)، انتشارات هرمس (۱۳۸۶)، صفحات ۵۳ - ۵۴

مصداق بارز یک گذار عصیان‌گونه از جبر به سوی آزادی‌ست" ؛ و همین ، در بطن تلقی اشتباه من از «واقعیت» نهفته بود ، همین‌که واقعیت را تو گویی می‌توان به یک تلقی ماتقدم و گویا بدیهی از مفهوم «جبر» حوالت داد و با برساختن واقعیتی تازه از رهگذر یک نگاه «عکاسانه» ، زندان جهان را رخنه‌کرد و رهید. از تسلط همین نگاه خام‌دستانه در سایر حوزه‌های اندیشه هم می‌توان سراغ از دوگانه‌های دیگری به موازات جبر و اختیار ، همچون خیر و شر ؛ علم و دین ؛ فرم و محتوا ؛ اسطوره و استعاره ؛ شعر و منطق ؛ ظاهر و باطن و حتی صدق و کذب ؛ و مآلاً سوژه و ابژه گرفت. برای درک مبانی ناپایدار این تلقی سطحی ، بیایید نگاهی به همان دریافت‌های شهودی‌مان از مقولات «فرم» و «محتوا» بیافکنیم.

جیمز نچوی[۱۳] ، عکاس سرشناسی که گرچه نامش با «عکاسی جنگ» گره خورده ، ولی خودش را «عکاس ضدجنگ» می‌نامد ، بعضاً آماج این نقد است که سویه‌های سیاه و سوگناک صحنه‌های تلخی که به تصویر کشیده ، غالباً در برابر قاب‌بندی‌های ظریف و نورسنجی دقیق عکس‌هایش رنگ می‌بازند و به وضوح احتمال بهره‌کشی عکاس از سوژه‌ها و تزریق گونه‌ای آرامش سازش‌کارانه به ذهن مخاطب‌شان را پیش می‌کشند. به دیگر سخن ، فرم چشم‌نواز عکس‌های نچوی ، در تناقض واضحی با محتوای تلخ نهفته در آنها قرار دارد. اگر این تناقض را موسعاً به تلقی اخلاقی‌مان از تقابل ظاهراً «عینی» خیر و شر در جهان خارج تسری دهیم ، می‌توان تقابل «فرم» و «محتوا»ی عکس‌های وی را هم به ساحت بنیادی‌تری بررسید و تمایزشان را به پیوستار واحد «معنا»یی که از این دو واژه مراد می‌کنیم ، حوالت داد ؛ اما نخست باید اهمیت چنین تعمیمی را در عقبه‌ی فلسفی‌اش جست (تصویر شماره‌ی ۲).

فلسفه‌ی اروپای سده‌ی نوزدهم و اوایل سده‌ی بیست میلادی ، شاهد بسط افسارگسیخته‌ی لرزه‌های انقلاب معرفت‌شناختی کانت به سرحدات خودش بود ؛ به‌طوریکه می‌رفت «عینیت» جهان خارج ، همه‌سر به مرتبه‌ی یک برساخته‌ی عقلانی فروکاسته شود. اگرچه کانت ، در قالب سه نقد انقلابی‌اش بر تلقی دکارتی از ادراک ، اسطوره‌ی عینیت معاف از مدخلیت عقل بیننده‌رازدوده‌بود ، امابه‌عنوان یک اخترشناس نظریه‌پرداز و میراث‌خوار انقلاب علمی قرن هفده ، به هیچ عنوان انتظار رشد سرسام‌آور فلسفه‌ی ایده‌آلیستی را هم - که در آن ، روان‌شناسی‌گرایانی[۱۴] همچون جورج بول[۱۵] و بنو اردمن[۱۶] ، حتی قواعد منطق را هم از سنخ فرآیندهای روانی برمی‌شمردند - نمی‌کشید (جالب اینکه همین تلقی را هم امروزه می‌توان در محوریت گویا بدیهی «نگاه» عکاس در خلق آثارش سراغ گرفت ؛ به‌طوریکه تو گویی عینیت نهفته در پس پشت عکس‌ها ، برساخته‌ی تام ذهن و نگاه عکاس است و بدینوسیله مسئولیت چالش‌های اخلاقی عکاسان جنگ را هم بایستی متوجه شخص خودشان ساخت).

اما در همین اثناء بود که ریاضیدان و منطق‌پژوه آلمانی ، گوتلوب فرگه[۱۷] با تحریر کتاب «مفهوم‌نگاری»[۱۸] ، دست به معرفی دستگاه نشان‌پردازی تازه‌ای در حوزه‌ی منطق زد ، تا نشان بدهد اقل عینیتی که می‌توان به دفاع از آن برخاست ، همان خصلت قوام‌بخش گزاره‌های بین‌الاذهانی منطق است و بدینوسیله می‌توان امکان مدخلیت ذهن سوژه در دست‌کم وادی منطق را

تصویر شماره‌ی ۲: عکس از جیمز نچوی؛ دارفور غربی - سودان / ۲۰۱۰

13- James Nachtwey

14- Psychologistic

15- George Boole

16- Benno Erdmann

17- Concept-Script(Gottlob Frege)

18- Begriffsschrift

WWW.CHIDEMANMAG.COM

منتفی دانست. پیداست که برای دفاع از مبانی واقع‌گروی[۱۹]، باید ابتداً در پی مبنایی فارغ از توصیفات پدیداری بود و فرگه با دستگاه نشان‌پردازی جدیدش کمر به تحقق چنین هدفی بست.

از جمله برجسته‌ترین نمادهایی هم که در دستگاه منطقی فرگه، بر تمایز گزاره‌های ذهنی و عینی، به منزله‌ی سنگ بنای یک رابطه‌ی منطقی صحه می‌نهد، نماد «حکم» است. فرگه معنای این نماد را «واقعیت دارد» تعریف کرده و گزاره‌های فاقد این نماد منطقی را هم "هم‌بافته‌ی صرفی از تصورات، که نویسنده به هیچ عنوان نمی‌گوید آن را صادق می‌داند یا نه" [۲۰] برمی‌شمرد. در اینصورت، مفهوم «صدق» در دستگاه نشان‌پردازی فرگه همان «واقعیت دارد» است؛ همان نماد حکم، و لذا هر آن چیزی که بتوان در قالب منطق ریخت. چندی نگذشت که برتراند راسل[۲۱]، ریاضیدان و فیلسوف برجسته بریتانیایی، بابسط همین ایده در کتاب «اصول ریاضیات»[۲۲]، به نماد حکم فرگه یک شأن ضروری بخشید و نوشت: "منطقاً تنها گزاره‌های صادق اند که بیان می‌شوند"[۲۳]؛ و بدین ترتیب طرح جامعی را برای تضمین عینیت ریاضیات درانداخت. به عبارت دیگر، نماد حکم فرگه، تدریجاً کل قلمرو منطق جدید را درنوردید: تمام منطق «واقعیت دارد» (و جز آن، هم‌بافته‌ی صرفی از تصورات واهی‌ست).

در چنین فضایی بود که لودویگ ویتگنشتاین، دانشجوی اتریشی‌تبار و شوریده‌سر راسل در کمبریج، پس از تأملات دوساله‌اش، با معکوس کردن استدلال راسل، به نتایج حیرت‌انگیزی رسید: «منطقاً، تنها گزاره‌هایی که بیان می‌شوند، صادق‌اند». ما فطرتاً زبان‌مان را به‌درستی استفاده می‌کنیم، اما خب این عقلاً یک معماست؛ معمایی که زیربنای کتاب سترگ «رساله‌ی منطقی- فلسفی»[۲۴] (که از این پس آن را به اختصار رساله می‌نامیم) را شکل می‌دهد. ویتگنشتاین در این کتاب نسبتاً کم‌حجم، با صورت‌بندی نظریه‌ای موسوم به «نظریه‌ی تصویری معنا»[۲۵]، «درستی» فطری کاربرد گزاره‌های زبانی‌مان را ناشی از مرجعیت همان منطقی دانست که بر شبکه‌ی واژه‌های دال بر اشیای عینی حکم می‌کند. از آنجا هم که ما مناسبات منطقی را از بدو تولدمان از رهگذر زبان آموخته‌ایم، می‌توان همین منطق مستولی بر زبان‌مان را همان منطق ناظر بر اذهان‌مان شمرد و لذا هرآنچه را که نتوان در زبان بازنمایی کرد، «هم‌بافته‌ی صرفی از تصورات واهی» شمرد. طی فقراتی از این کتاب می‌خوانیم:

"درباره‌ی هیچ چیز غیرمنطقی‌ای نمی‌شود اندیشید، چرا که درغیراینصورت اندیشه‌مان غیرمنطقی می‌بود [...] معروف است که می‌گویند همه‌چیز را خدا آفریده، مگر آن چیزی که با قوانین منطق جور درنیاید. [اما] حقیقت این است که ما نمی‌توانیم بگوییم یک جهان «غیرمنطقی» اصلاً چه شکلی‌ست [...] محال است که در زبان چیزی را که با «منطق جور درنیاید» بازنمایی کرد؛ همان‌طوری که در هندسه هم محال است با مختصات خودش شکلی را بازنمایی کرد که با قوانین فضا جور درنیاید؛ یا مختصات نقطه‌ای را داد که وجود ندارد" [۲۶].

دستاورد سترگ ویتگنشتاین این بود که به مانند فرانک رمزی[۲۷]، ریاضیدان جوان و نابغه‌ی انگلیسی، اتصاف صفت صدق (یا همان نماد حکم فرگه) بر یک گزاره‌ی منطقی را کاری زائد، و در واقع میراثی از همان ایده‌آلیسم مفرطی دانست که فرگه دعوی مخالفت علیه‌اش را داشت: ویتگنشتاین نشان داد که صدق، جزء لاینفک گزاره‌های منطقی‌ست و ازآنجا هم که منطقاً نمی‌توان یک جهان غیرمنطقی را متصور شد، نتیجتاً جهان نمی‌تواند محمول گزاره‌های غیرمنطقی و لذا کذب هم باشد[۲۸]. اینجاست که او واژه‌ی «تصویر» را به فلسفه‌اش وارد می‌کند: "اگر جهان جوهری نمی‌داشت، آنوقت معنادار بودن یا معنادار نبودن یک گزاره، بستگی به صادق بودن یک گزاره‌ی دیگر داشت [...] در چنین شرایطی ما نمی‌توانستیم هیچ تصویری از جهان (صادق یا کاذب) ترسیم کنیم"[۲۹]؛ چرا که در اینصورت ما صرفاً بر «بودن» یک گزاره وقوف می‌یافتیم، و هیچ ایماژی که نشان از صدق و کذب این گزاره‌ها بدهد، در اختیارمان نبود. اما دقیقاً به واسطه‌ی وجود همین ایماژهاست که می‌توان صفات «صادق» و «کاذب» را به گزاره‌های ناظر بر جهان اطلاق کرد و لذا در اینصورت جهان، به قول ویتگنشتاین، واجد «جوهر»[۳۰] است؛ اما نه جوهری مبتنی بر متافیزیک قدیم. او در ادامه، جوهر را چنین تعریف کرده: "جوهر، همان چیزی‌ست که بودن‌اش مستقل از وضع واقع است ... [جوهر] همان فرم و محتواست"[۳۱]. «وضع واقع»[۳۲] همان اموری‌ست که بتوان آنها را به اندیشه و لذا در قالب منطق درآورد. او هرآنچه را که نتوان در قالب منطق درآورد و لذا محمول صفات صدق و کذب کرد، نه مقولاتی «واهی»، بلکه از زمره‌ی «جوهر» می‌شمرد. جوهر، همان فرم «و» محتواست: تمایزی که در اینجا (بین فرم و محتوا) منحل شده را بایستی در تعریف وی از مفهوم «تصویر» (به معنای منطقی کلمه) سراغ گرفت: "یک تصویر می‌تواند هر حقیقتی که به قالب فرم‌اش باشد را بازنمایی کند [...] اما یک تصویر نمی‌تواند فرم تصویری خودش را بازنمایی کند: بلکه آن را می‌نمایاند"[۳۳] [...] آنچه یک تصویر می‌نمایاند، معنای آن است. برای گفتن اینکه یک تصویر صادق است یا کاذب، بایستی آن را به قیاس با حقیقت بنشانیم. [و] محال است که از درون تصویر صرف گفت آیا [این تصویر] صادق است یا کاذب"[۳۴].

ویتگنشتاین با بسط ایده‌ی «تصویر» از رهگذر

19- Realism

20 -Frege G. (1879), Begriffsschrift, in The Frege Reader, Beaney, M. (ed.) [1997], (Blackwell Publishers: Oxford), p.52

21 - Bertrand Russell

22 - Principia Mathematica

23- Russell, B. (1992), The Principles of Mathemaics (London: Rutledge), p. 503, First published in 1903

24 - Tractatus Logico-Philosophicus

25 - Picture Theory of Meaning

26- Wittgenstein, L. (2009), Tractatus Logico-Philosophicus, D. F. Pears & B. F. McGuinness (tr.), Project Gutenberg, Stapleton M.. & Widger D. (ed.), p. 15, First published in 1921 (TR)

27 - Frank Ramsey

۲۸ - جهت کسب اطلاعات بیشتر رجوع کنید به مقاله‌ی «مفهوم صدق نزد ویتگنشتاین»، نوشته‌ی سروش دباغ، در «سکوت و معنا: جستارهایی در فلسفه‌ی ویتگنشتاین»، انتشارات صراط (چاپ دوم: ۱۳۸۷)، ص. ۶۳

29 - TR, p.9

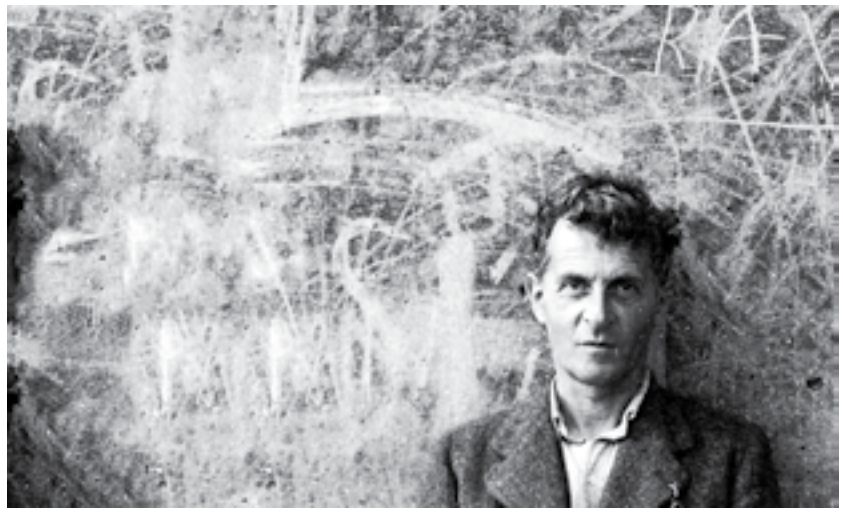
30 - Substance

31 - TR, p.10

32 - the case

33 - "it displays it".

34 - TR, pp. 13-14



تصویر شماره‌ی ۳: از معدود عکس‌های لودویگ ویتگنشتاین، آخرین حلقه از فلاسفه دوران‌ساز غرب؛ که آرای وی نقطه‌ی عطفی را در حوزه‌های منطق، متافیزیک، فلسفه‌ی زبان، فلسفه‌ی ریاضی، فلسفه‌ی ذهن، معرفت‌شناسی، فلسفه‌ی دین و فلسفه‌ی علم پدید آورد (عکس از بن ریچاردز؛ دهکده‌ی سوان‌سی - ولز / ۱۹۴۵)

منطق جدید، نشان داد اطلاق صفات صدق و کذب بر مقولات اخلاقی، زیبایی شناختی و دینی (که هم‌ارز عینی، و لذا «تصویر» ندارند) فاقد شأن جوهری، و لذا بی‌معناست. این مقولات را باید گذاشت تا خود «نمایانده» شوند. این «نمایانده» شدن، دیگر از سنخ «بازنمایی» نخواهد بود؛ چراکه نمی‌توان منطقاً معنای‌شان را فراچنگ آورد (حال‌آنکه چنین معنایی «غیرمنطقی» هم نخواهد بود؛ چرا که یک مفهوم غیرمنطقی را هم نمی‌شود اصلاً متصور شد). به‌عبارتی ما در اینجا منطقاً محکوم به یک سکوت‌ایم؛ سکوتی که ویتگنشتاین در معروف‌ترین جمله از خلال کل منظومه‌ی معرفتی‌اش در انتهای رساله به ما یادآور می‌شود: "درباره‌ی چیزی که نتوان سخن گفت، بایستی به سکوت درگذشت"[۳۵] (تصویر شماره‌ی ۳).

بنابراین، اگر از سویی به زیبایی عکس‌های نچوی، و از سویی هم به دلالت‌های اخلاقی عمیق نهفته در آنها معترف‌ایم، منطقاً هر توصیفی مسبوق بر این احساسات‌مان را هم به وادی ناگفتنی‌ها کشانده‌ایم؛ چراکه در اینجا با موجودیتی فاقد تصویر مواجه‌ایم - در واقع ما با یک عکس مواجه‌ایم.

«عکس» چیست؟

ویتگنشتاین در سالیان نخست ورود به دنیای فلسفه، به‌عنوان متفکری باعقبه‌ی علمی[۳۶]، سلسله‌مراتب استدلالی‌اش را به تأسی از فرگه و راسل، همچون یک پروژه‌ی مهندسی، از گزاره‌های منطقی آغازید و به استنتاجات فلسفی راه برد. او با اطمینان به اینکه فلسفه را به سرمنزل مقصودش، که همانا شفافیت بلورین منطق باشد، رسانده، از دنیای فلسفه دوری گزید و ابتدا در یک صومعه، به کار باغبانی، و سپس در روستایی در جنوب اتریش، به کار معلمی کودکان دبستانی مشغول شد.

اما در سالیان واپسین دهه‌ی ۱۹۲۰، ویتگنشتاین رفته‌رفته طی تأملات پیگیرش حین غیبت از زندگی آکادمیک، متوجه شد که ارکان زبان، بر الگویی واحد از منطق (که او در رساله درصدد صورت‌بندی‌اش برآمده بود) اتکا ندارد؛ بلکه حتی منطق حاکم بر «نظریه‌ی تصویری معنا» هم، خود تابعی از «نحوه‌ی کاربرد» زبان در بافت همان نظریه است. او فلسفه‌اش را بر این مبنا پی ریخته بود که: «تنها گزاره‌هایی که بیان می‌شوند، صادق‌اند»؛ اما با این‌همه، «صدق» را منوط بر انطباق گزاره‌ها با «تصویر» جهان بیرون دانسته بود و به همین واسطه هم ما را از توصیف مقولات تصویرناپذیر اخلاق، زیبایی‌شناسی و دین، برحذر داشته بود. اما واقعیت این است که ما در زندگی روزمره، به راحتی - و بی‌آنکه خللی را در منطق‌مان تشخیص بدهیم - این مقولات را توصیف می‌کنیم (و قضاوت عکس‌های نچوی هم از این زمره مستثنی نیست).

ویتگنشتاین، در سال ۱۹۲۹ به کمبریج بازگشت و این‌بار سلسله‌ی استدلالی نظریه‌ی تصویری معنا را برعکس کرد و به یک منطق دوری (برخلاف منطق خطی فرگه و راسل) رسید: «معنا»ی عینیت، تابع منطق؛ و منطق، تابع نحوه‌ی «کاربرد» زبان است؛ و زبان هم به «معنا» شکل می‌دهد. مثلاً همین واژه‌ی «منطق» را در نظر بگیرید: معنای این واژه در ساحت دین، به گزاره‌های ناظر بر متون مقدس ارجاع دارد؛ در ساحت علم، به گزاره‌های ناظر بر ریاضیات و تجربه؛ در ساحت سیاست، به گزاره‌های ناظر بر قانون و ... ویتگنشتاین، به هرکدام از این شبکه‌های زبانی که معانی مختلف یک واژه‌ی واحد را بر مبنای مقومات منطقی مختص خودشان برمی‌سازند، اصطلاح «بازی زبانی»[۳۷] را اطلاق کرد. او نام «بازی» را از این‌رو برگزیده که هیچ جوهری برنمی‌گیرد: اگرچه تمام بازی‌ها (مثلاً فوتبال، قایقرانی، پرتاب وزنه، گرگم‌به‌هوا و ...) قوانین مختص خودشان را دارند، اما نمی‌توان بین تمامی‌شان مؤلفه‌ی مشترکی را به منزله‌ی جوهر قوام‌بخش لغت «بازی» یافت. اگر بگوییم تمام بازی‌ها نوعی «تفریح» هستند، مبارزه‌ی گلادیاتورهای روم باستان از این تعریف‌مان مستثنی خواهد شد. اگر بگوییم، همگی نوعی «رقابت»‌اند، «خاله‌بازی» چند کودک از تعریف‌مان جا خواهد ماند و قس‌علی‌هذا. به عبارت دیگر، معنای لغت «بازی»، تابعی از «کاربرد» آن در «بازی‌های زبانی» مختلف است. ما یک «بازی» را نه از رهگذر مرور قوانین آن، بلکه با شرکت چندین و چندباره در آن می‌آموزیم. به‌همین‌اعتبار، ویتگنشتاین مفهوم «تصویر» را - که در فلسفه‌ی متقدم‌اش، همان پیوستار واژگان دال بر اشیاء در بستر منطق، تعریف کرده بود - به پیوستار بازی‌های زبانی مختلفی تسری می‌دهد که کاربر زبان در طول زندگی‌اش آنها را به کار بسته است. با این حساب، او برای یکپارچه‌سازی منطق مستولی بر زبان، مفهوم عینی و متکثر «تصویر» را در فلسفه‌ی متقدم‌اش، به مفهوم ذهنی و واحد «جهان-تصویر»[۳۸] در فلسفه‌ی جدیدش بدل می‌کند. «جهان-تصویر»، همان منطق یگانه‌ی مبتنی بر نحوه‌ی کاربرد هر انسانی از زبان و گستره‌ی بازی‌های زبانی سازنده است

35- TR, p.94

۳۶- تحصیلات مقدماتی ویتگنشتاین در رشته‌های مهندسی مکانیک و مهندسی هوانوردی بود. او همچنین پروانه‌ی ثبت اختراع یک نوع موتور درون‌سوز جت را هم به نام خود داشت.

37- Language Game

38- World-Picture

تصویر شماره‌ی۴: دیوید هورن، عکاس انگلیسی آژانس عکس مگنوم می‌گوید: "به مجرد اینکه زندگی در برابر دوربین متجلی می‌شود، چنان از پیچیدگی، حیرت و شگفتی آکنده است که لازم نمی‌بینم دست به جعل حقایق تازه‌ای بزنم. چیزها، همان‌طور که هستند، برایم لذت‌بخش‌ترند". عکس از محسن رشیدی (روستای زین‌الدین-کامیاران / ۱۳۸۹)

که به «جهان‌بینی» او شکل می‌دهد.

اما مشکل اینجاست که ویتگنشتاین علی‌رغم انگیزه‌ی ابتدایی‌اش از ورود به وادی فلسفه، انگار هم اینک احیاگر همان ایده‌آلیسم مفرطی شده بود که اساتید وی علیه‌اش اقامه‌ی دعوی کرده بودند (چراکه او هم اکنون عینیت «جهان» را به نفع ذهنیت «جهان-تصویر» وانهاده است). اما او برای رهایی از دام این ایده‌آلیسم ناگزیر، نگاه‌مان را متوجه‌ی «جهان» می‌کند: در یک «جهان-تصویر» (یا همان تمامیت منطق مستولی بر اندیشه‌ی هر انسان)، منطقاً هیچ چیز «غیرمنطقی»‌ای را نمی‌توان متصور شد (چرا که در اینصورت تفکرمان غیرمنطقی خواهد بود). لذا تلاقی گاه «جهان» و «جهان-تصویر» را فقط در یک ساحت می‌توان جست: حیرت (تصویر شماره‌ی۴)

ویتگنشتاین در فقره‌ی ۶. ۴۴ رساله نوشته بود: "عجیب این نیست که چیزها در جهان چگونه‌اند؛ عجیب این است که جهان، هست" [۳۹]. ما «جهان» را نمی‌فهمیم؛ چرا که به محض «فهمیدن» هر گزاره‌ای که به جهان ارجاع بدهد، آن را مشمول «جهان-تصویر» خودمان کرده‌ایم (چرا که در غیراینصورت آن را نمی‌فهمیدیم). ما «جهان» را فقط در حیرتی منطقاً فاقد منطق، «تجربه می‌کنیم». اگر «سکوت» رساله را می‌شد از طریق تخطی از مرزهای منطق جدید و لذا بیان اهمال‌کارانه‌ی گزاره‌های ناظر بر مقولات تصویرناپذیر (همچون گزاره‌های دینی، اخلاقی و زیبایی‌شناختی) شکست، «سکوت» مسبوق بر فلسفه‌ی متأخر ویتگنشتاین، شکستنی نیست؛ بلکه صرفاً هست. او در فقره‌ی ٦٦ کتاب سترگ «کاوش‌های فلسفی» [۴۰] (که پس از مرگ وی منتشر شد و به عنوان مؤثرترین اثر فلسفی قرن بیستم شناخته می‌شود) از ما خواسته: "فکر نکن؛ ببین!" [۴۱]، تا لاجرم حیرت کنیم؛ تا لاجرم از وجود «جهان» حیرت کنیم - از وجود تکانه‌های مکنونی در متن زندگی یکایک‌مان، که سرحدات جهان-تصویرمان را به نحوی بی‌منطق انبساط می‌بخشند.

ویتگنشتاین در فلسفه‌ی متأخرش، منطق علمی‌مآب رساله را هم آماج نقد و نکوهش گرفت. او ذیل فقره‌ی ۳۸ جلد اول از کتاب «جستارهایی در فلسفه‌ی روان‌شناسی» [۴۲] (که بعد از مرگ او منتشر شد)، نوشته: "آفت بنیادین منطق راسل، و همچنین منطق خود من در رساله این بود که چیستی یک گزاره، با چند مثال متداول نشان داده می‌شود و سپس فرض می‌شود که به تمامیت آن پی برده شده" [۴۳]. در واقع این تلقی تمامیت‌خواه، و آفت یک «جهان-تصویر» تمامیت‌خواه، و به‌یک اعتبار همان ایده‌آلیسم نسبی‌گراست؛ که می‌شد آن را در تلقی پیشین نگارنده از مفهوم «عکس» هم یافت: اینکه "چیستی یک [عکس]، با چند مثال متداول نشان داده می‌شود و سپس فرض می‌شود که به تمامیت آن پی برده شده". نقد ویتگنشتاین بر این «جهان-تصویر» خودبسنده و متفرعنانه را می‌توان در آرای متفکر دیگری از اردوی دیگر فلسفه‌ی نوین غرب (یعنی فلسفه‌ی قاره‌ای) هم - البته به نحوی مستقل و با رهیافتی دیگر - سراغ گرفت: مارتین هیدگر [۴۴] نیز به تأسی از آموزه‌های سنت پدیدارشناسی آلمان، دست به اسطوره‌زدایی از یک جهان-تصویر ایستا می‌زند و ما را به مواجهه با سویه‌های مکنونی از جهان پیرامون‌مان رهنمون می‌شود. او در مقاله‌ی نسبتاً کوتاهی به سال ۱۹۳۸، تحت عنوان «عصر جهان-تصویر» [۴۵]، می‌نویسد: "جهان-تصویر چیست؟ معلوم است [که] تصویری از جهان. اما در اینجا معنای «جهان» چیست؟ معنای «تصویر» چیست؟ «جهان» در اینجا نامی‌ست بر هرآنچه که هست، در تمامیت آن. این نام، به کیهان یا طبیعت محدود نیست. تاریخ هم به جهان تعلق دارد. اما حتی طبیعت و تاریخ و همچنین تداخل‌شان در جریان استوار شدن یکی بر دیگری، و فراتر رفتن یکی از دیگری، تعریفی کامل از جهان به دست نمی‌دهد. در این طرح، بنیان جهان هم مدنظر است، فارغ از اینکه رابطه‌ی آن با جهان را چگونه به اندیشه درآوریم.

ما پیش از هر چیز، «تصویر» را کپی یک چیز می‌دانیم. به‌همین‌نحو، جهان-تصویر می‌تواند نقاشی‌ای باشد از آنچه به عنوان «کل» هست. اما «جهان-تصویر»، معنایی بیش از این دارد. منظور ما از آن، خود جهان است؛ جهان به‌طور کلی، آنچه هست در تمامیتش؛ درست همانگونه که برای ما هست. تصویر در اینجا به‌معنی نوعی تقلید نیست، بلکه آن چیزی‌ست که در این عبارت به گوش‌مان آشناست، وقتی‌که در خصوص فلان مورد خاصی می‌گوییم: "گرفتم چه شد" [۴۶]. معنای این عبارت آن است که موضوع

39 - TR, p. 91

40 - Philosophical Investigations

41 - Wittgenstein, L. (1986), Philosophical Investigations, G. E. M. Anscombe (tr.), Basil Blackwell, p. 317, First Published in 1953

42 - Remarks on the Philosophy of Psychology 10

43 - Wittgenstein, L., Remarks on the Philosophy of Psychology (vol. 1), G. E. M. Ansconbe (ed.), G. H. von Wright & G. E. M. Anscobme (tr.), Basil Blackwell: Oxford (1998), p.10

44 - Martin Heidegger

45 - The Age of the World-Picture

46 - "I got the picture".

مدنظر ، روبروی‌مان ایستاده است [و ما از آن برون ایستاده‌ایم]. اینجاست که برای نخستین بار [در تاریخ] ، چیزی به اسم «مقام انسانی»[۴۷] به‌وجود می‌آید. انسان با اتکا به خود ، روشی را جعل می‌کند که بر اساس آن بایستی با هرآنچه که هست ، به‌عنوان یک امر عینی ارتباط برقرار کند. در نتیجه نوعی از آدمی بودن آغاز می‌شود و بر قلمرو قابلیت‌های بشری سلطه می‌یابد که در آن گویی باید انسان خود را وقف اندازه‌گیری و کار کردن کند تا به هدف کسب سروری بر هرچه هست نائل آید. اگر از منظر حال به گذشته بنگرد ، عصری که چنین نوعی از تلقی انسانی بر آن مستولی شده ، نه‌تنها در مقایسه با عصر پیشین‌اش «جدید» جلوه می‌کند ، بلکه خودش را هم علناً «جدید» می‌انگارد و استقرار می‌بخشد. جدید بودن ، خاص جهانی‌ست که به تصویر مبدل شده است. رخداد بنیادی عصر مدرن ، فتح جهان به‌عنوان تصویر است"[۴۸].

از همین‌روست که ویتگنشتاین هم نقد تندی به همین تلقی «جدیدانگار» ارنست رنان[۴۹] ، مورخ و شرق‌شناس فرانسوی از انسان‌های بدوی - که حیرت‌شان از مقولات ساده‌ی زندگی (همچون زایش ، مرگ ، جنون ، خواب ، رؤیا و ...) را ناشی از ضعف معلومات و لذا جهل‌شان می‌شمرده- می‌نویسد: "خب می‌توان تصورش را کرد که این مردمان اولین بار نبوده که پی به وجود چنین پدیده‌هایی می‌بردند ، بلکه تازه می‌رفتند تا از وجودشان حیرت‌زده شوند. اما چنین چیزی هیچ ارتباطی به بدوی بودن ندارد. مگر اینکه بگوییم بدوی بودن یعنی حیرت نکردن از چیزها ، که در این‌صورت دقیقاً مردمان امروز و شخص رنان بدوی‌اند" . ویتگنشتاین همچنین در انتهای دست‌نوشته‌ی شماره‌ی ۱۰۹ (از فهرستی که بعدها دانشجوی فقید وی ، گئورگ فون‌رایت[۵۰] گرد آورد) ، به تاریخ بیست و دوم اوت ۱۹۳۰ (یعنی یک سال پس از تجدیدنظر رسمی در آرای پیشین‌اش) ، راجع به یک «اثر» هنری می‌نویسد (تأکیدها از شخص وی است):

"اثر هنری ، ما را - به قول معروف - وامی‌دارد تا از یک نقطه‌نظر «درست» آن را بنگریم ؛ اما بدون هنر ، آن شئ یک تکه از طبیعت ، همچون سایر تکه‌هاست ؛ و اینکه «ما» شاید این [تکه] را صرفاً به واسطه‌ی اشتیاق خودمان اعتلاء بخشیده‌ایم ، به هرکسی این حق را نمی‌دهد که [اشتیاق خودش] را به ما منتقل کند. (همیشه به یاد یکی از همان عکس‌های کسل‌کننده‌ای از مناظر می‌افتم که برای کسی که آن را گرفته ، جذاب جلوه می‌کند ، چرا که خودش آنجا بوده ؛ اما یک شخص ثالث ، قاعدتاً آن را کسل‌کننده می‌یابد ؛ البته مادام‌که بتوان چیزی را قاعدتاً به‌نحوی کسل‌کننده دید).

اما حالا به نظرم اینطور می‌رسد که «اثر» هنرمند را اثر دیگری هم همراهی می‌کند که می‌شود از خلال‌اش جهان را از منظر ابدیت[۵۱] فراچنگ آورد. این [اثر] - حتم دارم - همان «نحوه»ی تفکر است که انگار بر فراز جهان پرواز می‌کند و می‌گذارد [جهان] «به همان نحوی که هست» باشد ؛ و از بالا «و در خلال پروازش» ، در آن تأمل می‌کند"[۵۲].

یادمان باشد: اینکه ما شاید از رهگذر تهیه‌ی یک «تصویر» ، تکه‌ای از طبیعت را صرفاً به واسطه‌ی اشتیاق خودمان اعتلاء بخشیده‌ایم ، به هرکسی این حق را نمی‌دهد که اشتیاق خودش را به ما منتقل کند ؛ گرچه «بیننده»ی اصیلی همچون ویتگنشتاین ، که در نظرسنجی تخصصی سال ۱۹۹۹ مجله‌ی Philosophical Forum به‌عنوان بزرگ‌ترین فیلسوف مغرب‌زمین از زمان کانت انتخاب شد ، این تبصره را هم به خودش گوشزد کرده که "البته مادام‌که بتوان چیزی را قاعدتاً به نحوی کسل‌کننده دید". انگار می‌پرسد: مگر اصلاً می‌توان چیزی را قاعدتاً به نحوی کسل‌کننده «دید»؟ «دیدن» از دید ویتگنشتاین ، هم‌بسته‌ی حیرت است ؛ کما اینکه به ما هم گفته: "فکر نکن ؛ ببین!"

«دیدن» یک هنرمند ، به تعاقب «نحوه»ی تفکر او ، دیدن جهان از منظر ابدیت است ؛ «انگار بر فراز جهان پرواز می‌کند و می‌گذارد [جهان] «به همان نحوی که هست» باشد» (تصویر شماره‌ی ۵).

مادام که عکسی را به منزله‌ی یک اثر هنری ، در بی‌دلیلی آن نوعی از حیرت که به ما عرضه می‌دارد بپذیریم ، همانا «جهان» را به تجربه درآورده‌ایم و بدین‌وسیله بر وسعت جهان-تصویر خود افزوده‌ایم. هنرمند ، صادق‌تر از آن است که دعوی «درک» جهان را داشته باشد■

تصویر شماره‌ی۵: بیل برنت ، عکاس آلمانی-انگلیسی می‌نویسد: "[عکاس] باید قدری از قوه‌ی ادراکی کودکی را داشته باشد که جهان را برای نخستین بار می‌بیند؛ و یا مسافری که به کشوری بیگانه قدم می‌گذارد. اکثر عکاسان تا حدی از گفتن این شرم دارند که واجد یک نوع احساس حیرت‌اند؛ اما خب در نبود [این حس]، موفق به خلق آثارشان، صرفنظر از اینکه در چه شاخه‌ای باشد، نمی‌شدند". (دخترکی با دوچرخه؛ عکس از اولین هوفر؛ بارسلونا - اسپانیا / ۱۹۶۳)

47 - Position

۴۸- مارتین هایدگر؛ عصر تصویر جهان، ترجمه‌ی یوسف اباذری، مجله‌ی ارغنون (پاییز و زمستان ۷۵) (با اندکی تصرف جهت روان‌تر شدن متن).

49 - Wittgenstein, L. (1998), Culture and Value, G. H. von Wright, Alois Pichler (ed.), Peter Winch (tr.), Blackwell Publishers Ltd., p. 7, First published in 1977 (C&V)

50 - G. H. von Wright

51 - sub specie æterni (اصطلاحی به زبان لاتین)

52 - C&V, p. 7

WWW.CHIDEMANMAG.COM