مرور

کتاب پنهان شوپنهاور

• آرتـور شـوپنهاور یکـی از بزرگ‌ترین فلاسـفه اروپایـی و فیلسـوف مهـم تاریـخ در حوزه‌های اخـلاق، هنر، ادبیات معاصر و روان‌شناسـی جدید است. بسـیاری از آثار شـوپنهاور در کنار آثاری در نقـد و معرفـی او عمدتا با ترجمـه رضا ولی‌یاری در این سـال‌ها به فارسـی منتشـر شـده‌اند. نشر مرکـز مجموعه‌ای بـا ترجمه علـی عبداللهی از آثار تاکنون منتشرنشـده شـوپنهاور منتشـر کرده که بـه هنرهای معروف او می‌پردازد. پیش‌تر سـه مجلـد «هنر رنجاندن»، «هنر خوشـبختی» و «هنر رفتار با زنان» از این مجموعه منتشـر شده بودند و به‌تازگـی مجلد چهارم این مجموعـه نیز با عنوان «هنر خودشناسـی» ترجمه و منتشـر شـده است. انتخاب و موضوع‌بندی کتاب‌های مجموعه حاضر کار ویراسـتار کتاب‌ها فرانکو وولپی اسـت. وولپی شوپنهاورشـناس و تدوین‌گـر این سلسـله‌کتاب‌ها استادتمام فلسفه در دانشگاه پادوای ایتالیا است. او تمام مجلدات مجموعه آثار شوپنهاور را، به‌اضافه مجموعه هشت‌جلدی حاضر، به ایتالیایی ترجمه و منتشر کرده است.

مجلد چهـارم دربـاره «هنر خودشناسـی» یا «هنر شناخت خویشـتن» یا «معرفت نفس» است کـه گفته می‌شـود در میان آثار شـوپنهاور جایگاه ویژه‌ای دارد. هنر خودشناسی هم از حیث موضوع و درون‌مایه و سـبک نگارش در میان آثار شوپنهاور خاص اسـت و هم به‌خاطر ماجرای جذابی که در پس‌زمینه نوشتن آن هست. ماجرا از این قرار است که شوپنهاور قصد داشت کتابی خاص و خودمانی دربـاره خـودش بنویسـد و در آن هم بـه زندگی خودش بپردازد هم به سـیر تحولش در اشـاره به تجربه‌های شـخصی خود از مراوده با انسان‌ها، با جامعـه زمانه خود و با آثـار بزرگانی که پیش‌تر از او در بـاب معرفت نفس آثاری نوشـته بودند. این کتاب پس از مرگ شـوپنهاور منتشـر می‌شود ولی روشن نیسـت خودش می‌خواسـته چنین شود یا چه. مع‌الوصف، شوپنهاور در نوشتن این کتاب هیچ عجله‌ای نداشت و در طول زندگی، مدام سطرها و برگ‌هایی بر آن اضافه می‌کرد. بااین‌حال همیشـه در تمام مراحل نوشتن کتاب را از دید دیگران پنهان می‌کرد. ازاین‌رو، این کتاب در میان شوپنهاورشناسان به «کتاب پنهان» یا «دفتر رازآلود» معروف اسـت. بـه همین دلیل ایـن کتاب تا سـال‌ها پس از مرگ شـوپنهاور مفقود بود و آن را در شـمار آثار اصلی او نیاورده‌انـد. امـا شوپنهاورشناسـان از این کتاب نمی‌گذرنـد چون روزنگاری خصوصی و شـخصی شوپنهاور است و با دقت و وسواسی عجیب نوشته و با همین وسـواس هم از چشم دیگران پنهان نگه داشته شده اسـت. جالب توجه آنکه حتی پس از مرگ شـوپنهاور هم تمام تلاش‌ها بـرای یافتن این کتاب شکست خورد و بی‌نتیجه ماند.

هنرخودشناسی

آرتور شوپنهاور
ترجمه: علی‌عبداللهی
ناشر: مرکز
چاپ اول: ۱۳۹۷
قیمت: ۱۷۸۰۰ تومان

به گفته ویلهلم فون گوینر، تنظیم‌کننده وصیت‌نامه شـوپنهاور، ظاهرا این روزنگار بنا به درخواست خود شوپنهاور معدوم و سوزانده شده است. ولی حقیقت چنین نبوده و گویا ماجرا از اساس طور دیگری است: گوینر دست‌نوشـته‌های شوپنهاور را سـال‌ها از دید عموم پنهان کرد تا وقتی آب‌ها از آسـیاب افتاد از آن در حکم ماده خام در نوشـتن زندگی‌نامه شـوپنهاور اسـتفاده کند و به اسم خودش منتشـر کند. بعدها پس از مرگ گوینر با پیگیری شوپنهاورشناسان دست گوینر رو می‌شـود و آنها می‌توانند متن‌های شوپنهاور را بـا توجه به خصوصیات سـبکی از دل زندگی‌نامه شـوپنهاور به قلم گوینر دربیاورنـد و بر مبنای برخی برگه‌های بازمانده و سایر قراین موجود بازسازی کنند. خاطـرات، پاره‌افکار، اصول بنیادیـن و قواعد زندگی، گزین‌گویه‌هـا، امثـال و حکم‌هایی که شـوپنهاور در حاشـیه دست‌نوشـته‌ها می‌آورده نیز استخراج و به انتهای کتاب اضافه شـدند و سرانجام پس از سال‌ها تـلاش مصححـان و شوپنهاورشناسـان ایـن کتاب پنهان آشـکار و تنظیم شد. بسـیاری بر این باورند که به احتمال زیاد نیچه (که شـوپنهاور را استاد معنوی خود می‌دانسـت) فکر نگارش «اینک آن انسان» را از روزنگاشت خصوصی و پنهان شوپنهاور گرفته است. چون هم شوپنهاور و هم نیچه در این دو اثر خواننده را با خلق‌وخو و زندگی خصوصی خود و با آثارشـان آشنا می‌کنند.

شـوپنهاور در ایـن کتاب ضمن اشـاره دقیق به تجربه‌های شخصی خود در زمینه‌های گوناگون کتاب را با ضمیر اول‌شـخص مفرد می‌نویسد و می‌کوشد در روند شـکل‌گیری آن به‌گونه‌ای خودشناسی ویژه برسـد. شوپنهاور با رک‌گویی همیشـگی و به دور از پرده‌پوشـی در بیشـتر جاهای کتـاب از تجربه‌های خود و تحلیلش از وقایع و افکار می‌نویسـد و هرجا درمی‌یابد همان معنا در آثار دیگران پیش‌تر به ایجاز بیان شـده، دقیقا خود آن نقل‌قول را به زبان اصلی مـی‌آورد. گزین‌گویه‌های این کتاب از زبان‌های لاتین، یونانی، فرانسـوی، ایتالیایی، اسپانیایی، انگلیسی و... بیشتر به زبان اصلی آمده و بعدها شوپنهاورشناسان و مصححـان برخـی از آن‌ها را ترجمـه کرده‌اند و داخل گیومه آورده‌اند.

گوستاو کوربه، مراسم تدفینی در اورنان، ۱۸۴۹

معجون رئالیسم: تصویر مردم در سه پرده

رضا رحمتی‌راد

پارنل [سیاست‌مدار ایرلندی] پا در راه نهاد و به مردی که هورا می‌کشید، گفت: «ایرلند آزاد خواهد شد اما تو باز سنگ خواهی شکست».
ویلیام باتلر ییتس

«تصویر مردم: گوسـتاو کوربـه و انقلاب ۱۸۴۸» نخسـتین کتاب تی. جـی. کلارک، تاریخ‌نـگار هنر و نویسـنده مارکسیسـت انگلیسی اسـت که در سال ۱۹۷۳ منتشـر شـد. او نگارش این کتاب را در اواخر دهه پرتلاطم ۱۹۶۰ آغاز کرد و رفت به سـراغ دوران اوج نقاشـی‌های گوسـتاو کوربه در بزنـگاه تاریخی دیگری درسـت در میانـه قرن نوزدهم فرانسـه: از انقـلاب ۱۸۴۸ تا کودتـای ناپلئون سـوم در ۱۸۵۱. کلارک فصـل اول کتاب را با چند نقل‌قول از شـارل بودلـر، کوربه و منتقـدی به نام اِنو آغـاز می‌کند تا به‌اختصار نشان دهد که چگونه هنر و سیاست در این عصر به هم پیوسـته‌اند و در فرایند خلق آثار هنری باید توده مردم، منتقدان و دولتمردان، سـبک زندگی شهری و روستایی و زندگی شخصی هنرمندان، سنت هنری پس‌پشـت آنها، مطبوعات و نمایشـگاه‌های سالانه پاریس، همه و همه را در بستری تاریخی و در زمانه‌ای آبسـتن داغ‌ترین حوادث لحاظ کرد. کلارک می‌خواهد در نقاشـی‌های کوربه لحظه ترد برخورد این‌همـه را رصد کند و در ضمن از صورت‌بندی‌های خشـکی که متوجه کیفیت‌های ویـژه و تقلیل‌ناپذیر مواد هنری نیسـتند بپرهیزد. او شرایط تاریخی را نه زمینه کار هنری، نه پشـتوانه‌ای که موقع ایسـتادن نقاش جلوی بـوم یکباره غیبش می‌زند بلکه روح یا شـبحی می‌داند که درون اثر و درون فرایند آفرینش اثر خانه دارد.

جـوّ هنری نیمه قرن نوزدهـم به‌گونه‌ای بود که ظرف دو سـه سـال خلاق‌ترین هنرمنـدان، از میله و دومیـه و کوربه نقاش تا بودلرِ شـاعر، از پاریس و محافل آن کندند و برای حفظ ارج و قدر هنر خود از «دنیای آبرومند» جدا شـدند - کاری که بعدها آرتور رمبو در همین فضا و به شکلی رادیکال‌تر با هنر خود کرد و بعد از ۲۱سالگی دیگر شعری ننوشت. باری، از اینجاست که تجربه روستا و سیاست زندگی روستایی نـزد کلارک اهمیتی ویژه می‌یابد و او به‌سـراغ سـه نقاشـی مهم کوربه، یا به قول نویسنده «تثلیث بزرگ رئالیسـم»، در این مدت کوتاه می‌رود: سنگ‌شـکنان (۱۸۴۹)، مراسـم تدفینی در اورنـان (۵۰-۱۸۴۹)، و دهقانان فلاژی در بازگشت از بازار(۱۸۵۰).

زندگـی بیـرون از پاریـس اگرچه بـرای کوربه الهام‌بخـش بود به شـایعات پیرامـون او دامن زد. می‌گفتنـد مردی سـاده و بی‌اهمیت و خام اسـت. رعیتی بی‌سـواد که دوسـتانش او را به رئالیسـم و سیاسـت کشـانده‌اند و با سـتایش‌های خود بادش کرده‌اند اما «شـیوه زندگی روسـتایی برای او بهتر و سـالم‌تر از زندگی در کافه‌های پاریس است». کلارک در فصل دوم کتابش، «افسـانه کوربه»، این یاوه‌ها را بـه باد انتقاد می‌گیرد. به‌زعـم او کوربه «برای اینکه در دل جریان‌هـا بمانـد و درعین‌حـال از آنهـا دور باشـد، نقش یک بیگانه و اشـغالگر و عامی را بازی می‌کرد ... او ضمن انتقادکردن از نقش روستایی، این نقش را برگزید تا بدون بورژواشـدن بتواند بر اموری کـه تنها بورژواها در آن واردنـد احاطه یابد... کوربه می‌خواسـت در پاریس باشـد اما از پاریس نباشد». و هنگامی که در سـال ۱۸۵۰ در نامه‌ای نوشت «در این جامعه خیلی‌خیلی متمدن باید به شـیوه زندگی وحش روی آورم»، بی‌آنکه خـود بداند، بیش از هر زمـان دیگر درگیر تمـدن بود و از ماهیـت آن پرده برمی‌داشت. گوشـه‌گیری او نه به معنای انزوا بلکه انحراف از مسـیری بود تا جهـان پاریس را دور بزند و دومرتبـه از راه‌های زیرزمینی بـدان بازگردد. تا از درونی‌ترین احساس‌های خود راهی به جهان بیرون بیابد. در سال ۱۸۵۵ می‌گوید: «می‌خواستم احساس فردیت مسـتقل خود را بر پایه احاطه کامل بر سنت استوار کنم».

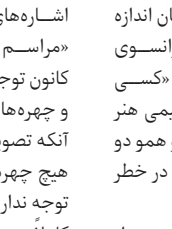
کلارک بعد از این مقدمه‌چینی مبسوط فصل سوم کتابـش را از لحظه ورود کوربه به پاریس در سـال ۱۸۴۰، در ۲۱ سـالگی، آغاز می‌کند. دوران سختی که نقاشـی‌های او خریدار نداشت و مواجبی که از سوی خانواده از اورنان می‌رسـید به زحمت کفاف هزینه زندگـی می‌داد. از نظر کلارک تابلوی «تندیس‌سـاز» (۱۸۴۵) بهترین نمونه نارسـایی کارهـای او در این سال‌هاسـت. اثری که می‌خواهد دو سـبک باروک و نئوکلاسـیک را درهم آمیزد و حاصـل کار تصویری جداگانه اسـت که روی منظره‌ای نامربوط چسبیده. کوربه از اواخر سـال ۱۸۴۵ تغییر سـبک داد و تحت تأثیـر سـورباران و رامبرانـد، پرتره‌هایی کشـید که پس‌زمینه‌شـان به‌جای منظره‌های نچسب نخستین کارهایـش دیوارهای سـاده و کنج‌های سـایه‌گرفته بود. او در این دوره حدودا سه‌ساله از شیوه رمانتیک نقاشان اسـپانیایی الگو گرفت و وقتی در سال ۱۸۴۷ از هلند بازگشـت، به تصویرسـازی عامیانه و نقاشی زندگـی بوهمی پرداخت و از ایـن طریق توجه توده روستایی را به کار خود جلب کرد اما هرگز از یاد نبرد که نقاشـی پاریسی است و بی‌ثبات اما متین، از راهی نامنتظر به رئالیسـم خاص خود رسید. فصل چهارم کتاب از لحظه‌های پرتلاطم سال ۱۸۴۸ آغاز می‌شود. روزهای بلاتکلیفـی کوربه که خود را از متن حوادث بیرون کشـیده بـود و فقط یک‌بـار، بـا الهام‌گرفتن از نقاشـی دلاکروآ، چهـره انقلاب را بـرای صفحه نخسـت روزنامه «درود همگانی» تصویر کرد: مردی تفنگ‌به‌دست که، با کلاه سیلندر و روپوش پاره، نیمی بورژوا و نیمی کارگر اسـت. کوربه در سپتامبر همین سال به اورنان رفت و چند ماه بعد، پس از بازگشت به پاریس، تابلوی مهم «پس از شام در اورنان» را آفرید که نقطه عطف کارهای او شد و در سالنِ ۱۸۴۹ مورد اسـتقبال قرار گرفت. به‌گفته کلارک، زندگی پرمایه و سرشار از تناقض کوربه در این دوره قسمت شده بود میان شهر و روستا، میان دوستانی که آراء و افکارشان هیـچ ارتباطی به هم نداشـت، از بودلـر معمایی و شـکاک تا شـان‌فلوریِ گیج‌وگول، کـه متفاوت‌ترین دوسـت کوربه بود و کلارک چند صفحه از کتابش را به مرور زندگی او اختصاص داده اسـت. در این دوره اظهارنظرها راجـع به کارهای کوربه به همان اندازه متناقض و غیرمعمول بود. روزنامه‌نگاری فرانسـوی دربـاره «پس از شـام در اورنان» نوشـت، «کسـی نمی‌توانسـت با چنین هنروزی فنـی عظیمی هنر را بـه جوی کنار کوچه و خیابان بکشـد». و همو دو سال بعد با خشـمی مضاعف افزود: «ملت در خطر است... نقاشی او موتور انقلاب است».

کوربه در آسـتانه سـال ۱۸۵۰، با تابلوی «پس از شام در اورنان»، به اوج کار هنری‌اش نزدیک می‌شد. اثری که از یک‌سـو وام‌دار سنت پیش از خود است و از سوی دیگر انگار یکباره هرآنچه را پذیرفته تصعید می‌کند و روی پای خود می‌ایستد. از نظر کلارک، «این تابلو همه تجربه‌های گذشـته را جذب می‌کند و آنها را به‌شـیوه تازه‌ای به‌کار می‌بـرد ... این تابلو ترکیبی است از سنت‌های گوناگون و اگر بر مواردی که کوربه در خلـق این اثر به‌کار برده اسـت نگاهـی بیندازیم رئالیسم را بهتر خواهیم شناخت». و مهم‌تر اینکه این رئالیسم از درونی‌ترین تجربه‌های نقاش نشئت گرفته است؛ ویژه اوست؛ «رئالیسمِ کوربه» است.

«پرتره بودلر» آخرین اثریِ اسـت کـه کلارک در این فصل بـدان پرداخته. تصویر شـاعری که هنر او نیز مثل دوسـت نقاش‌اش عمیقـاً در زمان و مکان زندگی‌اش ریشه داشـت و عجیب اینکه، همان‌طور که مارشال برمن در کتاب «تجربه مدرنیته» به‌کمک شـعر «گم‌کردن هاله زرین» نشان داده، از دید بودلر هم «یکـی از معماهـای مدرنیته آن اسـت کـه شـاعرانش هرچه بیشـتر شـبیه مردمان عادی می‌شوند، به‌نحو عمیق‌تر و اصیل‌تری خصلتی شاعرانه می‌یابند. اگر شـاعر مدرن خـود را به درون آشـوب متحرک زندگـی روزمره جهـان مدرن پرتاب کنـد می‌تواند این زندگی را دستمایه و جذب هنر سازد». بی‌جهت نیست که کلارک تأکید می‌کند این نقاشـی مثل هیچ‌یـک از کارهای دیگر کوربه نیسـت: «بودلر موضوعی بود که سـبکی متفـاوت می‌طلبید». شـاعری که گفته بود، «کوربه جهان را نجات می‌دهد».

کلارک سـرانجام در فصـل پنجـم کتابش به‌سراغ سه نقاشی اصلی کوربه، که در فاصله اکتبر ۱۸۴۹ تا تابسـتان ۱۸۵۰ در اورنان خلق شده‌اند، می‌رود و تازه اینجاسـت که نگاه تیزبین خود را به‌رخ می‌کشد. «سنگ‌شـکنان» نخسـتین رأس این مثلث اسـت که پسـری جوان و یک پیرمرد را در جامه‌های منـدرس هنگام جابه‌جاکردن و شکسـتن سـنگ‌ها برای فرش‌کردن جاده‌ای روسـتایی نشـان می‌دهد. خود کوربه درباره این نقاشـی در نامه‌ای می‌نویسد: «در ایـن حرفه به هنگام آغاز کار آدمی چون این‌یکی اسـت و به هنگام پایـان چون آن دیگـری». کلارک جزئیات خیره‌کننده نقاشـی را موشـکافی می‌کند و تابلوی کوربه را اثری می‌داند که «وزن مادی اشـیاء، فشار پشـتِ خمیده و ضخامت سه‌ربع سانتی پارچه موضوع آن اسـت». اثری که خـودِ «کار» را، آن‌گونه که هسـت با تمام جزئیاتـش، نشـان می‌دهد و نه احساسات کسانی را که مشغول کارند.

نقاشی دوم، «مراسم تدفینی در اورنان»، شاهکار مرموز کوربه اسـت و، البتـه، اوج باریک‌بینی کلارک که گزارش خـود را، پس از توضیح مختصری درباره موضوع تابلـو، این‌طور آغاز می‌کنـد: «در اثر کوربه پرسـتش بدون پرسـتنده دیده می‌شـود. این تصویر بیـش از آنکه تصویر بی‌ایمانی باشـد نمایش‌دهنده آشـفتگی جمعی اسـت، بیش از آنکه بی‌اعتنایی را نشـان دهد عدم حضور را نشـان می‌دهـد، بیش از آنکه نشـانه اندوه یا انتزاع باشـد نشـانه تهی‌بودن مهم چهره عمومی اسـت». کلارک در ادامه پرهیب سـنتی را کـه کوربـه در آن بار آمـده و بازتاب چند نقاشـی را در اثـر او ردیابی می‌کنـد، کار نهایی را با طرح اولیه زغالی‌اش مقایسه می‌کند، از ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی خاص نقاشـی می‌گویـد و به توصیف تابلوی شـگرف کوربه، با ارتفاع بیش از سـه متر در طول بیش از شـش‌ونیم متر، این‌طور ادامه می‌دهد: «این اثر از بسـیج فـرم برای تقلید و برجسـته‌کردن اشـاره‌های عاطفـی موضـوع دوری می‌گزینـد. در «مراسـم تدفینی در اورنان» هیچ نقطه یگانه‌ای که کانون توجه باشـد نمی‌بینیم و هیچ اوجی که فرم‌ها و چهره‌ها به‌سـوی آن متوجه باشند وجود ندارد. با آنکه تصویر پیرامون تقدیس خاکسـپاری می‌چرخد، هیچ چهره‌ای به جز چهره گورکن به‌سـوی کشیش توجه ندارد و ردیف سرها در سمت راست تابلو همه کاملاً به سویی دیگر نگاه می‌کنند... چهره‌ها پراکنده و تأثرناپذیر و چشـم‌ها خیره در هواسـت». رئالیسم کوربه در این اثر دارای کیفیتی منحصربه‌فرد اسـت، چنان به واقعیت وفادار که سـر از خیال درمی‌آورد، چنان تنگ بسـته جهان که مرزهـای آن را جابه‌جا می‌کند. گویی تجربه توأمان زندگی شهری و روستایی در این سـال‌ها نقـاش را به فضایی رسـانده که این هر دو اسـت و نه هیچ‌یک از آنها: «کوربه روسـتا را به‌عنوان کل پیچیده‌ای نشان داد که ساختار طبقاتی عجیـب و درهم‌تنیده‌ای ویـژه خـود دارد». از نظر کلارک، ریشـه ناراحتی منتقدان نسـبت به آدم‌های «مراسم تدفین در اورنان» «احساس حضور بورژوا در روستاسـت. در این اثر بورژوا دقیقا در جایی است که نباید باشد». کلارک در ادامه بجاترین توصیف‌ها را از زبان سرسخت‌ترین دشمنان کوربه وام می‌گیرد. یکی از آنها می‌گوید نقاشـی او با آن صف طویل آدم‌ها، با آن دلقکی که با کلاهی مضحک و سبیل‌هایی سربالا تابوت را گرفته، بـا آن گورکنی که بدن عضلانی‌اش را نشـان می‌دهد و با دو خادم کلیسا که بینی‌های سـرخی به رنگ رداشان دارند، «کارناوال تدفین» اسـت؛ سـورِ عزاسـت. و دیگری اضافه می‌کند که این نقاشی آدم را یاد کارهای شکسپیر می‌انـدازد. همـو که به قـول کلارک «بزرگ‌ترین نمونه هنرمندانی است که زبان و احسـاس آنها از یک سنت غنی و برجسته عامیانه نشئت گرفته و بدان بستگی دارد». از عجایب روزگار است که این منتقدان می‌خواستند کار کوربه را بی‌قدر کنند و ناخواسـته سبب خیر شدند.



تصویرمردم: گوستاوکوربه و انقلاب۱۸۴۸
تی. جی. کلارک
ترجمه: علی معصومی
ناشر: حرفه نویسنده
قیمت: ۲۸۰۰۰ تومان

کلارک سـومین نقاشـی کوربـه، «دهقانان فلاژی در بازگشت از بازار» را «موزاییکی از شـکل‌های متمایز و متصادم» می‌داند. طرز قرارگرفتن آدم‌ها کنار هم، شـلوغی بیش از حد مرکز تابلو، سـرووضع غیرمعمول مردی اخلاگر که سرزده از مسیری فرعی به فضا اضافه شده و تقاطع راه‌های فرعی و اصلی، همه‌وهمه تناسـب نقاشـی را به هم زده اسـت؛ اما گویـی کوربه دقیقا همین را می‌خواسـته. در سـال ۱۸۵۱ منتقـدی در ذم آثار او می‌نویسد: «در ترکیب‌های کوربه هیچ مرکزی وجود ندارد که کنش و عاطفه از آنجا به خارج گسیل شود، میـان این حرکت‌هـای بریده هیچ‌گونـه هماهنگی نیسـت... شـاید می‌خواسـته نمونه‌هـای مختلف جمعیـت نقاط کوهسـتانی را روی یـک پرده واحد کنار هم بگـذارد». کلارک روی آخرین کلمه‌ها مکث می‌کند: «کنار هم گذاشتنِ» جمعیت روی یک پرده یا حتی روی سه پرده. همین قضیه بود که نقاشی‌های کوربه را خطرناک می‌کرد. کلارک در ادامه به تفصیل اوضاع روسـتاهای فرانسـه را در این سال‌ها بررسی می‌کند، به سـراغ خانـواده کوربه و ماکس بوشـن، یـار غار او مـی‌رود که برای نمایشـگاه‌هایش آگهی می‌نوشـت و کارهایش را بدون فروکاسـتن آنها به شـعارها و تبلیغات سیاسی به زبان سیاست ترجمه می‌کـرد و در نهایت نقاشـی‌های کوربـه را هم‌ارز داستان‌های بالزاک می‌شمارد.

فصل ششـم کتاب با ایـن ادعا آغاز می‌شـود که مخاطب سـه نقاشـی ۵۰-۱۸۴۹ (به‌ویژه «مراسـم تدفینی در اورنان») بیش از آنکه اورنان باشد، پاریس بوده و کوربه در درجه نخسـت مشـتریان سالن را در نظر داشته اسـت. او در سال ۱۸۵۰ به منظور نمایش حماسـه زندگی شهری نقاشـی ناتمامی کشید که به عقیده کلارک، آزمونی شکست‌خورده بود و «آن گوهر نهایی بدن‌های تک‌افتاده» «مراسم تدفینی در اورنان» را نداشـت. کلارک همچنین آن دسـته از منظره‌های رمانتیـک کوربه را که خالی از ردپای تمدن و تحولات جامعه انسانی‌اند، ضعیف‌ترین بخش کار او می‌داند. اوج هنر نقاش، اما نه در شـهر و نه در روسـتا بلکه در موقعیت آسـتانه‌ای او میان شـهر و روسـتا رقم خورده اسـت. بی‌جهت نیسـت که «سنگ‌شکنان» و «دهقانان فلاژی» هر دو در مسیرها و فضاهای مرزی شـکل گرفته‌اند و «مراسـم تدفین»، با شدت و حدتی دوچندان، این مرز را به زیرووری زمین، به عالم اموات و جهـان زنـدگان، منتقل کرده اسـت. کوربه اسـتاد چیره‌دسـت نمایش فضاهای مرزی اسـت. انگار در این موقعیت‌هاست که رئالیسم پرقدرت او با خیالش جفت‌وجور می‌شود و شاید برای همین است که وقتی رئالیسم در نیمه قرن نوزدهم به‌تدریج پذیرفته می‌شد، رئالیسـم کوربه هنوز خشم منتقدان را برمی‌انگیخت. کلارک می‌نویسـد، «این منتقدان از احساس درنیافتن منظور کوربه دچار تشویش می‌شـدند. به تصور آنها درهم‌آمیزی کمدی و تـراژدی و نگرانی و بی‌اعتنایی باید معنای خاصی داشـت که درک آن میسر نبود» و این است معجون رئالیسم کوربه.

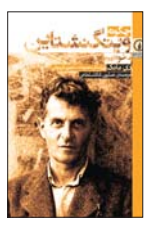
مؤخره کتاب در سـال‌های پس از کودتای ۱۸۵۱ می‌گـذرد و کلارک روی دو تابلـو تمرکـز می‌کنـد: «ملاقـات» (۱۸۵۴) اثـر کوربـه و «پرتـره سـزان» (۱۸۷۴) اثر پیسـارو، نقاش امپرسیونیسـت. در این دوران درحالی‌که بعضی از دوسـتان کوربه به سال ۱۸۵۰ چسـبیده بودند، او خط‌مشـی تـازه‌ای پیش گرفـت و با الهـام از یک تصویـر عامیانـه، تابلوی بزرگ و طعنه‌آمیزی کشـید از ملاقات خود با حامی ثروتمنـدش. کلارک بـه همین بهانه بـه اختصار از تاریخچـه هنـر عامیانـه می‌گوید، بـه نوآوری‌های کوربـه در این زمینه اشـاره می‌کند و بعد به سـراغ نقاشـی پیسـارو می‌رود: پرتره‌ای از پل سزان که در پس‌زمینـه‌اش اثری از خود پیسـارو، یـک روزنامه سوسیالیسـتی، و تصویری از کوربه به چشم می‌آید. کلارک نسـبت این سـه تصویر با بررسـی می‌کند و تابلوی پیسارو را «جمع‌بندی میراث کوربه» می‌داند: «این پرتره پایان دوره‌ای از هنر فرانسه را رقم می‌زند، دوره‌ای که در آن هنر سیاسـی و هنر عامیانه امکان وجود داشـتند و بخشـی از یک پـروژه واحد به نظر می‌رسیدند». دوره‌ای که کلارک از کوره‌راه‌هایی بدان رسـیده که بیش از هرکس، خود کوربه پیش پای او نهاده است.

مرور

سبک شاعرانه ویتگنشتاین

• در اهمیـت و جایـگاه ویتگنشـتاین در تاریخ فلسـفه معاصر همین بس کـه تراکتاتوس او را در کنـار «وجود و زمـان» هایدگـر مهم‌ترین اثر فلسـفی قرن بیسـتم می‌دانند. از این‌رو، در شرح و تفسـیر فلسـفه او کتاب‌های بسـیاری نوشته شـده و در فارسی نیز این تفاسـیر کم نیستند. اما از انتشـار نخسـتین کتابش، «تراکتاتوس: رساله منطقی- فلسـفی»، در سـال ۱۹۲۱ مسأله نحوه خواندن آثـار او به بحث‌های بسـیاری دامن زد. تقریبـا می‌توان گفـت هیچ اتفـاق نظری وجود ندارد کـه تراکتاتوس را چگونه باید تفسـیر کرد، همین‌طور روشـن نیسـت اثر بعـدی‌اش یعنی «پژوهش‌های فلسـفی» را چگونـه باید خواند، و پژوهش‌های فلسـفی تا چه انـدازه تراکتاتوس را بی‌اعتبار می‌کند. در این شـرایط انتشـار کتابی که نشـان دهد چگونه باید ویتگنشـتاین را خواند اهمیت بیشـتری پیدا می‌کند. به تازگی نشـر نی مجلد مربوط به ویتگنشتاین از مجموعه «چگونه بخوانیـم» را بـا ترجمـه همایون کاکاسـلطانی منتشر کرده اسـت. «چگونه بخوانیم» مجموعه کتاب‌هایی اسـت شناخته‌شده درباره آرا و زندگی برخی از مهم‌تریـن متفکران و فیلسـوفان دوره مدرن به سرویراستاری سایمون کریچلی. نویسنده هر کتاب در حدود ۱۰ قطعه کوتاه از آثار متفکری را انتخاب می‌کند، سـپس به دقت آن را تحلیل و اندیشه‌های محوری‌شان را نشان می‌دهد و از این طریق به کل جهان فکری آن متفکر وارد می‌شود. تاکنون بخـش عمده‌ای از آثار ایـن مجموعه به فارسی ترجمه شده‌اند که اکثر این کتاب‌ها پیش‌تر از سوی انتشارات رخداد نو منتشر شده بود.

ری مانـک در کتـاب «چگونـه ویتگنشـتاین بخوانیم» می‌کوشـد یک شـیوه ممکن خواندن ویتگنشـتاین را عرضه کنـد. در نظر مانک، اگرچه موضوع نوشته‌های ویتگنشتاین مشابه موضوعات مطرح‌شده از سوی سایر فیلسوفان تحلیلی است که به ماهیت منطق، مرزهای زبان و تحلیل معنا می‌پردازند، او این کار را به سـبکی شاعرانه انجام می‌دهد. به همین دلیل کار ویتگنشـتاین از سـایر همتایانـش متمایز و پرسـش از چگونه خواندن ویتگنشتاین پرسشـی بجاست. طبق استدلال ری مانک، در بطن اندیشـه ویتگنشتاین عزمی راسخ برای مقاومت در برابر علم‌گرایی عصر ما و نوعی تأکید بر انسـجام و خودسامانی اشکال غیرعلمی فهمیـدن وجود دارد. ویتگنشـتاین تلاش می‌کرد نشـان دهد که فهم مورد نظر ما در فلسفه شبیه به فهم ممکن ما از یک فرد، یک قطعه موسیقی یا یک شعر اسـت. مانک به توصیف ویتگنشتاین از خودش اشـاره می‌کند: «خلاصه نگرش من به فلسـفه این اسـت: فلسـفه باید به صورت اثری منظوم نوشته شود».



چگونه‌ویتگنشتاین بخوانیم

ری مانک
همایون‌کاکاسلطانی
ناشر: نی
قیمت: ۱۵۰۰۰ تومان

البتـه زندگی شـخصی و فکری ویتگنشـتاین فرازونشیب‌های بسیاری از سر گذرانده که در تفاسیر آرای ویتگنشـتاین تعیین‌کننده اسـت. ویتگنشتاین کـه در سـال ۱۹۱۳ کمبریج و راسـل را ترک کرد تا به تنهایی در نروژ زندگی کند، پیش از بازگشـت به وین، در آسـتانه جنگ جهانی اول یک‌سـالی را در نروژ گذرانـد و درباره منطق فکر کـرد. تا اینکه در سـال ۱۹۲۱ «تراکتاتوس» را منتشـر کـرد. او گمان می‌کرد با انتشـار تراکتاتوس همه مسـائل فلسفی را حل کرده اسـت و از این‌رو فلسـفه را رها کرد و آموزگار مدرسـه شد. اما دوره تدریس او در مدرسه کوتاه و ناموفق بود. در سال ۱۹۲۶ به معماری روی آورد، این دوره پیش از بازگشت به کمبریج در سال ۱۹۲۹ و کار مجـدد او بر روی فلسـفه بود. در این دوره متقاعد شـده بود که تراکتاتوس راه‌حل نهایی همه مسائل فلسفی نیست. از این‌رو، از سال ۱۹۲۹ تا زمان مرگش در سـال ۱۹۵۱ شیوه نوین فلسفیدن را که به زعم مانک در تاریخ این موضوع بی‌سـابقه بود طرح‌ریزی کرد. بنا به توصیف مانک، این شـیوه نوین می‌کوشـد به ایـن بینش تراکتاتـوس وفادار بماند که فلسـفه نمی‌تواند یک علم یا چیزی شبیه آن باشـد: «فلسـفه نه یک مجموعـه آموزه بلکه یک فعالیت اسـت، فعالیت شفاف‌سازی ابهامات حاصل از افسون‌های زبان». در نظر مانک، این درک از موضوع بنیادی‌ترین و مهم‌ترین سهم ویتگنشتاین در فلسفه است.

فصول این کتاب عبارتند از: منطق علم و تجارت، پاک‌کردن فلسـفه در سـه کلمه، به‌تصویرکشیدن جهان، گزاره چیست، فلسفه چیست، فروپاشی فرم منطقی، فلسفه نوین: رهاکردن ناب‌بودن بلورمانند منطق، بازی‌های زبانی، آیا زبان خصوصی می‌تواند وجود داشته باشـد، فهم روح نگارش ویتگنشتاین، و فهمیـدن دیگـران، فهمیدن خودمان: شـواهد ارزیابی‌ناپذیر. البته کتاب را می‌توان گاه‌شمار زندگی ویتگنشـتاین هم دانسـت و حتی گزیده‌نوشته‌های خود ویتگنشتاین که در کتاب نقل و بررسی می‌شوند عمدتا به ترتیب گاه‌شماری مرتب شده‌اند. مانک در لابه‌لای تفسیر خود برخی جزئیات زندگینامه‌ای نیز ارائه می‌دهد.