اندیشه

واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی (۲۰)

علی‌اصغر قره‌باغی

بازنمایی

Representation

در همین آغاز باید به این نکته اشاره کرد که هر تعریف و توصیفی از بازنمایی به دست داده شود، اشکالات و کاستی‌های خود را دارد. این اشکالات از آن جهت است که مفهوم بازنمایی، شکلی بسیار انعطاف‌پذیر دارد و به هزار ترفند و تعبیه از محدودیت‌ها و آن‌چه اصطلاحاً می‌توان آن را به «حضور در خود» تعبیر کرد طفره می‌رود. یک پردهٔ نقاشی ممکن است بازنمایی یک واقعیت محض باشد، (مانند پرتره یا چشم انداز)، ممکن است یک چیز ساختگی و تصوری نباشد، اما نیروی تصور تماشاگر در ارزیابی آن دخالت می‌کند. در حوزهٔ ادبیات، ممکن است یک داستان ساختگی نباشد و بر اساس واقعیت روایت شده باشد، اما هر بازنمایی را نمی‌توان داستان نامید همچنان که عکس یک بنا بازنمایی آن است، اما داستان نیست. در بسیاری از بحث‌های فرهنگی و نظری، رسم بر این است که ادبیات و هنر بازنمایی زندگی و طبیعت توصیف شوند. این توصیف که امروز شکل یکی از عادی‌ترین و سطحی‌ترین تعریف‌ها و اظهارنظرها دربارهٔ ادبیات و هنر را به خود گرفته است از آن‌جا نشأت می‌گیرد که افلاطون و شاگردش ارسطو، ادبیات را گونه‌یی از بازنمایی توصیف کرده‌اند و از آن زمان به بعد اصطلاح بازنمایی نقشی اساسی و سرنوشت‌ساز در دریافت ادبیات هنر ایفا کرده است.

ارسطو بر این اعتقاد بود که تمام هنرها، چه گفتاری و چه بصری و چه موسیقایی، حالت‌های گوناگون بازنمایی هستند و در ایمان بی‌خدشهٔ خود تا آن‌جا رفت که بازنمایی را به‌طور قطع و یقین، فعالیت قطعی انسان به شمار آورد. او بازنمایی را امری غریزی و فطری می‌دانست، بر آن بود که نشانه‌های انکارناپذیر آن از دوران کودکی آشکار می‌شود و به اعتبار همین خصیصه هم هست که انسان را از حیوان متمایز می‌کنند. تمایل انسان به تقلیدگری بیش از هر حیوان دیگر است و نخستین درس‌هاسی خود را از طریق تقلیدگری و بازنمایی می‌آموزد. باوری از این‌گونه به ارسطو محدود نمی‌ماند و بسیاری از اندیشمندان و فیلسوفان، چه در دوران قدیم و چه در دوران مدرن، انسان را «حیوان بازنمودگر» یا homo symbolicum لقب داده‌اند؛ موجودی که ویژگی و خصیصهٔ بارز آن تولید و دست‌بردن در نشانه‌هاست. به بیان دیگر، انسان از این توانایی برخوردار است که چیزی را به‌جای چیزی دیگر بگیرد و یا چیزی را به جای چیزی دیگر بنشاند.

در نظریات فرهنگیِ شسته‌رفته‌تر امروز، اصطلاح «بازنمایی» ناظر بر رابطهٔ میان اثر هنری و امری است که نسبت به اثر هنری بیرونی شمرده می‌شود. مثلاً

طبیعت یا برخی از وجوه واقعیت و یا اشیای واقعی، عوامل بیرونی به حساب می‌آیند. از این ربط و رابطه اصطلاحاتی همچون «بازنمایی واقعیت»، «بازنمایی غیرواقعی»، «تحریف در بازنمایی واقعیت» و مانندهای این‌ها پدیدار شده است. البته در بسیاری از مباحث مدرن دربارهٔ بازنمایی هم به اندیشه‌های افلاطون و ارسطو اشاره می‌شود و هنوز گروهی برآنند که ریشه‌های بازنمایی را می‌باید در نظریات این دو جست‌وجو کرد. اما پیش از هر چیز باید به این نکته توجه داشت که مفهومی که یونانیان از هنر در ذهن داشتند با آن‌چه امروز از این واژه می‌فهمیم تفاوت بسیار دارد. بنابراین چه‌طور می‌توان گفت و پذیرفت که افلاطون و ارسطو نظری دربارهٔ هنر به مفهوم امروزی آن ابراز کرده باشند. تمام نوشته‌های افلاطون دربارهٔ هنر از چند صفحه بیشتر نیست و همین چند صفحه هم در سنجش با آن‌چه دیگران در این مورد گفته و نوشته‌اند بسیار مختصر و ابتدایی به نظر می‌آید. افلاطون هیچ متن مستقل و قابل استنادی در پیوند با مضمون هنر ندارد و آن‌چه از او برجا مانده نوشته‌های پراکنده و اشاراتی است که این‌جا و آن‌جا ابراز کرده است. در مورد ارسطو اما، پوئتیک را داریم ولی این هم بیشتر در پیوند با درام و تراژدی است. می‌گویند ارسطو مکملی هم دربارهٔ کمدی نوشته است، نشانی از آن در دست نیست. اشارات این دو فیلسوف به نقاشی و مجسمه‌سازی و معماری بسیار مختصر و گذراست و معلوم نیست که چرا در تئوری هنر، از هر دستی، به نظریات آن‌ها اهمیت داده می‌شود؟ آن‌چه در تئوری‌های یونان قدیم تصویر و تصوری از هنر و هنرمند به ذهن متبادر کند می‌باید در واقع به صناعت و مهارت ترجمه شود. اما یکی از دلایل با اعتبار شمردن نظریات افلاطون و ارسطو، معتبربودن نام این دو فیلسوف است. در میان نخبگان و پژوهشگران غرب، خواندن و دانستن نظریات این دو بر هر کس واجب شمرده شده و دست کم از قرن سیزدهم به بعد منبع و مرجع یک سلسله ارجاعات همگانی بوده است. مسأله این جاست که نظریات افلاطون و ارسطو به مرور زمان با نظریات هر متفکر دیگر درآمیخته است و عدم آشنایی با آن نوعی عیب و ایراد محسوب می‌شود.

به هرحال، از آن‌جا که ظاهراً دانستن نظریات افلاطون و ارسطو یکی از لوازم و فرایض بحث‌های نظری است، بد نیست که پیش از بحث از بازنمایی به اختصار به آن‌ها بپردازیم. در همین آغاز باید توجه داشت که این نظریات از دو جهت واجد اهمیت است. یکی این که هنر از نظر آموزشی و آگاهی‌دادن واجد اهمیت است و دیگر این که در پاره‌یی از تعاریف، هنر با بازنمایی یا تقلید طبیعت و واقعیت یکی شمرده شده است. از موضع و منظر افلاطون و ارسطو، هر دو مفهوم در پیوستگی کامل با مفهوم حقیقت است و در ضمن نوعی نگرش عینی نسبت به اخلاقیات را هم نمایندگی می‌کند.

نظریات افلاطون در بارهٔ هنر را باید در گفت‌وگوهای او جست‌وجو کرد، اما آن‌چه بیشتر شهرت دارد «جمهوری» اوست. افلاطون بر آن بود که یک اجتماع معقول فقط هنگامی محتمل است که فرمانروایان آن «حاکمان فیلسوف» باشند و از این رو برای آموزش و پرورش کسانی که ممکن است روزی در مقام فرمانروایی قرار گیرند اهمیت زیادی قایل بود. آموزش پسران جوان در دوران افلاطون شامل خواندن و نوشتن، ریاضیات، ورزش، موسیقی، و از همه مهمتر خواندن شعر بود. دانشجویان ناگزیر بودند که شعر را با همان حالات و حرکاتی واخوانی کنند که فقط از هنرپیشگان برمی‌آمد و امروز به گونهٔ تعدیل یافتهٔ آن دکلماسیون گفته می‌شود. بنابراین، آن‌چه در جمهوری مورد نظر بوده و به آن اهمیت داده شده شعر و شاعری و تا اندازه‌یی نثر است. مطالعهٔ نظریات افلاطون در کتاب دوم جمهوری و ارسطو در پوئتیک، به ویژه اختلافشان بر سر فرم و نقش احساسات، برای کسانی که به این گونه مطالعات تعلق خاطر دارند می‌تواند جاذبه و اهمیت داشته باشد، اما آن‌چه اکنون می‌باید به دایرهٔ بحث ما کشانده شود مقولهٔ «بازنمایی» است. افلاطون و ارسطو بارها تصریح کرده‌اند که هنر واقعیت را بازنمایی یا تقلید می‌کند و به طور قطع و یقین امری تقلیدی است. (البته بگذریم که این مفاهیم را نمی‌توان به مفهوم امروزی آن ترجمه کرد) افلاطون بر این اعتقاد بود که نقاش سعی نمی‌کند به لایه‌های زیرین و نهفته در زیر سطوح ظاهری نفوذ کند و در تئوری فرم، قایل به این است که نقاش نباید هوای بازنمایی اشیای جهان را درسر بپرورد؛ از این جهت ناگزیر است که به «زیبایی واقعی» یا «فرم زیبایی» به شکل انتزاعی بسنده کند. بی‌تردید مراد افلاطون و ارسطو از «فرم زیبایی» اشاره به چیزی است که تمام اجزای آن به طور کامل و بی‌نقص در همارایی و نظم جلوه و تجلی کنند و یا انسجام ارگانیک داشته باشند. به هرحال واژگان بازنمایی و تقلید اصطلاحاتی بود که سال‌های سال در توصیف نقاشی و مجسمه‌سازی مورد استفادهٔ به‌جا و بی‌جا قرار گرفت.

به‌طور کلی می‌توان گفت که از عهد باستان تا کنون، بازنمایی یک مفهوم زیربنایی و بنیادین در زیبایی‌شناسی بوده و همیشه رابطه‌یی گسست‌ناپذیر میان «زیبایی»، «نظریهٔ کلی هنر» و «نشانه‌شناسی» وجود داشته است. افزون بر این باید توجه داشت که اصطلاح representation در دوران مدرن، یعنی در سه قرن گذشته، کاربردهای دیگری نیز یافته و به مفهوم نمایندگی کردن، شکل یکی از مفاهیم حساس در نظریات سیاسی و سنگ زیربنای اختیارات تام حقوقی و قانونی و تجاری را نیز به خود گرفته است. در تئاتر هم هنرپیشه، یک شخصیت حقیقی یا بخشی از واقعیت بیرونی و یا یک شخصیت تصوری و بخشی از یک داستان را نمایندگی می‌کند، اما پرداختن به این موارد از دایرهٔ بحث ما بیرون می‌افتد.

بازنمایی، اندیشهٔ بسیار انعطاف‌پذیری است که گستره‌یی پردامنه را دربر می‌گیرد. از یک قطعه سنگ تراش‌خورده که یک انسان را بازنمایی کند تا یک نوول که بازنمایی بخش و برشی از زندگی یک یا چند نفر یا یک اجتماع شمرده شود، همه در این گستره قرار می‌گیرند. گاهی یک واژه یا یک شئی می‌تواند طیف گسترده‌یی از چیزهای دیگر را نمایندگی کند؛ مثلاً واژهٔ «درخت» صدها شکل و گونهٔ دیگر را نمایندگی می‌کند و یک نفر می‌تواند نمایندهٔ میلیون‌ها نفر دیگر باشد. ایماژی که چند سال پیش از انسان به فضا فرستاده شد تا حامل پیامی برای ساکنان احتمالی سیارات دیگر باشد، قرار است که میلیاردها نفر ساکنان زمین را نمایندگی کند. ارسطو بر آن بود که در بازنمایی سه عامل عمده وجود دارد: ابژه، شیوه و ابزار. مراد از ابژه آن چیزی است که بازنمایی می‌شود. شیوه در پیوند با روش بازنمایی است و ابزار، مدیوم و وسایلی است که برای بازنمایی به‌کار برده می‌شود. ابزار می‌تواند شکل زبان، رنگ، مواد و مصالح مجسمه‌سازی و شکل‌های گوناگون موسیقی را داشته باشد. هر یک از این عوامل می‌تواند شکل خاص و منحصر به‌فرد خود را داشته باشد؛ مثلاً زبان می‌تواند دراماتیک، روایی، طنزآمیز و... باشد و به منظور بیان حالات گوناگون همدردی، شادمانی، ستایش‌کردن، ملامت کردن، نفرین کردن و...انتخاب شود. در نقاشی، از شکل، سایه، رنگ، و سطوح دوبعدی استفاده می‌شود که این‌ها را می‌توان رمزگان اولیهٔ این هنر به حساب آورد، اما برای بازنمایی یک شئی خاص، مثلاً یک درخت،

صدها راه و روش و نحوهٔ به‌کاربردن رنگ وجود دارد. برخی از همین کاربردهاست که بر اثر استمرار، یک ژانر و یا سبک و سیاق فردی را پدید می‌آورد و به پاره‌یی میثاق‌های هنری معنا می‌بخشد. تفاوت میان آن‌چه رمزگان نامیده می‌شود و یک سبک یا میثاق، مانند تفاوت میان یک مدیوم و یک ژانر است. فیلم یک مدیوم است، یک ابزار بازنمایی است که سلسله قوانین و معیارهای پیچیدهٔ خود را دارد، اما فیلم وسترن هالیوودی نوع خاصی از فیلم سینمایی و یک ژانر است. به همین شکل، زبان یک رسانه و مدیوم نوعی بازنمایی است که در کل ادبیات نامیده می‌شود و متونی مانند شعر، نوول، درام و... ژانرهای این رسانه محسوب می‌شوند.

مورد دیگری که در بحث از بازنمایی باید در نظر گرفته شود، رابطهٔ میان مواد و مصالح بازنمایی و ابژه‌یی است که بازنمایی می‌شود. یک تکه سنگ یا چوب یا فلز و یا مقداری رنگ نشسته بر سطحی صاف ممکن است به جای یک انسان گرفته شود، اما چه‌طور و چه‌گونه؟ یک شمایل؟ یک نماد؟ یا یک پرتره؟ دربرخی از توصیف‌ها و ارجاعات ممکن است پای یک سلسله تعبیر و تفسیرهای دیگر هم به میان آید، مثلاً سنگ ممکن است افزون بر این که شکل تراش خوردهٔ آن انسانی را بازنمایی و شکلی را تداعی کند، نماد پایداری و استقامت نیز گرفته شود. در تمام این موارد، پای مفاهیم تقلید و تقلیدگری در بازنمایی هم به دایرهٔ بحث کشانده می‌شود. در مورد ادبیات و زبان، بازنمایی شکلی نمادین دارد و درآن واژگان و کلام و تمامی متن، صدا و سلوک مردم را نمایندگی می‌کنند. یا مثلاً «بازنماییِ نمایه‌یی» بر مبنای علت و معلول، نوعی جایگزینی و جای دیگری را گرفتن است. بنا براین تعریف، عکس را می‌توان ترکیبی از شمایل و بازنماییِ نمایه‌یی به شمار آورد.

همین‌جا یادآوری این نکته هم ضرورت می‌یابد که در طی قرون متمادی، که مفهوم بازنمایی اهمیت و کارآیی خود را در عرصهٔ ادبیات و هنر ثابت کرده، در معرض نقد و نیش معترضان و منکران فراوان هم بوده است. افلاطون این توهم را پذیرفته بود که ادبیات بازنمایی زندگی است و به همین دلیل می‌گفت که عامل و مجری آن، یعنی هنرمند، باید از جمهوری و حکومت ایده‌آل او بیرون رانده شود. او سرسختانه و حتی به شکلی عناد‌آمیز معتقد بود که بازنمایی جای چیزهای اصلی را می‌گیرد و ضرر و زیان آن وقتی مضاعف می‌شود که یک جایگزین موهوم و کاذب پدید آورد، به احساسات ضد اجتماعی دامن بزند و طغیان و ناآرامی یا ضعف و خمودگی را سبب شود. می‌گفت: بازنماییِ شخصیت‌های فاسد و کردار ناهنجار آن‌ها سبب تشویق و ترغیب تبه‌کاری است. از این رو در جمهوری افلاطون فقط نوع خاصی از بازنمایی که از سوی حکومت خردگرا قابل کنترل باشد مجاز شمرده می‌شد. اگرچه درست یا نادرست افلاطون نماد ضدیت با بازنمایی شناخته شده، اما باید این واقعیت را درنظر داشت که هر جامعه و هر گروه برای بازنمایی‌هایی که خودش به وجود آورده و یا در معرض تهاجم آن قرار گرفته، محدودیت‌هایی قایل می‌شود. امروز جوامع مدرن اندیشه‌های افلاطون را مردود و واپس‌گرایانه تلقی می‌کنند و به آن هزار جور ایراد وارد می‌دانند، اما خودشان در مورد پاره‌یی ایماژهای سیاسی، خلاف عفت عمومی، خلاف اخلاق اجتماعی و مخالف با باورهای مذهبی و نحوهٔ نمایش قدیسان و نوشتن دربارهٔ زندگی آن‌ها و به‌طور کلی آن‌چه در یک اجتماع و بر اساس توافق‌های اجتماعی تباه‌کننده و شیطانی شمرده می‌شود، همین کنترل‌ها را اعمال می‌کنند. در برخی موارد ممکن است بازنمایی به یک شکل و با یک مدیوم کاملاً مجاز و پسندیده باشد و به شکل دیگر غیر مجاز شمرده شود. به عنوان نمونه در جامعهٔ خودمان نوشتن در بارهٔ امامان و معصومین و بازنمایی آن‌ها به صورت ادبی و با شرح و تفصیل کاملاً مجاز است، اما بازنمایی شمایل‌گونهٔ چهرهٔ آن‌ها چه به صورت مجسمه و چه نقاشی و چه فیلم سینمایی مجاز نیست. میثاق‌های دراماتیک یونان کهن روایتگری را مجاز می‌دانست، اما بازنماییِ توصیفی شورش و طغیان را فقط به شکل غیر مستقیم مجاز می‌شمرد. از همین جهت بازنمایی هرگونه شورش و بلوا و یاغی‌گری روی صحنهٔ تئاتر ممنوع بود. یکی دیگر از نمونه‌های بارز محدودیت‌هایی که در جوامع امروز به انحاء گوناگون اعمال می‌شود نمایش و بازنمایی پرونوگرافیک است.

یکی دیگر از نکاتی که حتماً می‌باید در بحث از بازنمایی مورد توجه قرار گیرد آن است که بازنمایی، حتی اگر بازنماییِ زیبایی‌شناختیِ شخصیت‌های یک داستان باشد، هرگز نمی‌تواند مستقل از مسایل سیاسی و ایدئولوژیکی مورد ارزیابی قرار گیرد و حتی درپاره‌یی موارد همین ویژگی سبب راه یافتن آن به درون ادبیات نیز می‌شود. حال اگر ادبیات را بازنمایی زندگی تصور کنیم، ناگزیر از پذیرش این واقعیت هم خواهیم بود که بازنمایی، مکان و آوردگاهی است که زندگی با تمام پیچیدگی‌های اجتماعی و سوبژکتیو خود به اثر هنری و ادبی راه می‌یابد. اما مسألهٔ مهمی که بازنمایی با آن روبه‌روست ریشه در سنت‌های فرمالیستی و اکسپرسیونیستی دارد. اکسپرسیونیسم معمولاً به یک جوهرهٔ غیرقابل بازنمایی می‌پردازد و می‌خواهد به نحوی از انحا آن را در اثر هنری بیان کند یا نمایش دهد. این جا همین عبارت «نحوی از انحاء نقشی کلیدی دارد، چراکه «غیرقابل بازنمایی» به عنوان نامریی و حتی چیزی که به شرح و بیان در نمی‌آید و نمی‌توان دربارهٔ آن حرفی به میان آورد و یا گفت و نوشت، تفسیر شده است. از آن‌جا که پرداختن به این جوهرها فقط از طریق نشانه‌های من‌درآوردی و دل‌خواه ممکن و محتمل می‌شود، بازنمایی را به یک چیستان مبدل می‌کنند و از همین جهت هم هست که اغلب نبوغ هنرمندانه در پیوند با زیبایی‌شناسی اکسپرسیو تصور شده است. ابژهٔ زیبایی‌شناختی معمولاً، جز درپاره‌یی موارد استثنایی، چیزی را به طور دقیق بازنمایی نمی‌کند و فقط ردپایی از فعالیت‌های ذهنی و غیرمادی برجا می‌گذارد. نمونهٔ بارز و مردم شناسانهٔ زیبایی‌شناختیِ اکسپرسیو، اصنام و بت پرستی است که در ابژهٔ مقدس به چشم شمایل؛ یعنی بازنمایی از طریق شباهت یا بازنمایی به طرق متعارف نگاه نمی‌کند، حال آن‌که زیبایی‌شناسی تقلیدگرانه نمونه‌های مردم شناسانهٔ خود را در اندیشه‌های بت‌پرستانه و ستایش و پرستش ایماژهایی می‌داند که مبتنی بر شباهت بازنمایی شده‌اند.

نظریه‌پردازان فرمالیست و هواداران هنر انتزاعی نیز یکی از بزرگترین‌چالش‌ها بر ضد الگوهای بازنمایی سنتی را در دوران مدرن پدید آورد. بسیاری از این نظریات، موسیقی را که به دلایل آشکار و بدیهی از طریق بازنمایی سنتی توصیف‌شدنی نیست، مثال‌وارهٔ تمام هنرها و نقطهٔ ارجاع خود گرفته‌اند. فرمالیسم بیش از هر چیز بر ابزار و شیوهٔ بازنمایی تأکید دارد، بر مادیت و سامان‌دهی دلالتگر یا اشیای بازنمایی کننده تکیه می‌کند و اغلب دو ضلع دیگر مثلثِ بازنمایی را نادیده می‌گیرد. در پاره‌یی موارد، فرمالیسم تا آن‌جا پیش می‌رود که حتی شئی بازنمایی شونده را ناپدید می‌کند، رسانه و مدیوم را به جای آن می‌نشاند و نقشی خودبازتابنده به آن می‌دهد. برای همین هم هست که ناگزیر خوانش محتوا، دیدن ذهنی و دریافت نهایی را به عهدهٔ خبرگان و کسانی

محول می‌کند که در این امور صاحب‌نظر و ستایشگر غیرقابل بازنمایی‌ها تصور شده‌اند. مدرنیسم بارها بر این ادعا بوده و نشان داده است که برای الگوهای بازنمایی سنتی ارج و اعتباری قایل نیست. از موضع و منظر فرمالیست‌ها، هنر در ربط و پیوند با خود هنر است نه با زندگی یا هر چیز و شئی دیگر. از این دیدگاه، گفتمان بینامتنیت را به میان می‌آورد، هر نوول را برساخته از نوول دیگر می‌داند و تمام شعرها را فقط در پیوند با زبان بررسی می‌کند. در این طرز تلقی اگر هم گاه‌گداری بازنمایی راهی به درون ادبیات پیدا کند، یا نادیده گرفته می‌شود و یا کم اهمیت تلقی شده و به حاشیه رانده می‌شود. از دیدگاه فرمالیست‌ها هنر از زندگی تقلید نمی‌کند، بلکه این زندگی است که از هنر تقلید می‌کند. واقعیت (طبیعت، اجتماع و ضمیر ناخودآگاه) یک متن است و چیزی بیرون از متن وجود ندارد. توجه به این موارد سبب می‌شود که زندگی و ادبیات رنگ ببازد، اما ساختار بازنمایی، به عنوان فراهم آورندهٔ جایگزین و به جای چیزی قرارگرفتن، اهمیت و اقتدار خود را با نوعی کینه‌توزی و عناد به رخ می‌کشد.

مسأله‌یی که امروز با مفهوم بازنمایی داریم اغلب در پیوند با این پرسش است که چه کیفیتی باید حضور داشته باشد تا چیزی را بازنمایی چیز دیگر بدانیم؟ آیا هر تصویر، یا مجسمه یا نوول یا یک قطعهٔ موسیقی از توان بازنمایی برخوردار است؟ چه کیفیتی در چند خط، رنگ، یا یک تکه چوب و سنگ یا چند جمله و نت موسیقی باید وجود داشته باشد تا به آن توان بازنمایی بدهد؟ آیا یک دیاگرام یا منحنی بیش از هر ابزار دیگر برای بازنمایی درجهٔ حرارت و یا وضع اقتصادی گویایی و توان بازنمایی‌کردن ندارد؟ در این بحث، بنا بر اقتضا و ایجاب، بی‌آن‌که موارد دیگر را یکسره کنار بگذاریم بیشتر به امور تجسمی می‌پردازیم.

این فکر که هنرهای بصری و تجسمی طبیعت را تقلید می‌کنند و آینه‌یی در برابر طبیعت شمرده می‌شوند، قدمتی به اندازه تاریخ یونان کهن دارد و تا امروز هم رواج و تداوم و اعتبار خود را حفظ کرده است. به بیان دیگر، از همان روزی که فیلسوفان یونانی هنر را تقلید طبیعت توصیف‌کردند، پیروان آن‌ها هم در تأیید و به‌کرسی‌نشاندن نظریهٔ آن‌ها کوشیدند. اما اگر قضیه را سرسری نگیریم و با دقت به آن بپردازیم، اول باید ببینیم که مراد از «بازنمایی طبیعت و واقعیت» چیست؟ آیا همین هدف هنرمند که با مقداری رنگ و به یاری قلم و بوم نقاشی واقعیت را همان‌طور که می‌بیند بازنمایی کند وافی به مقصود خواهد بود؟ چه عاملی او را در این کار موفق نشان می‌دهد و چه معیاری شکست او را برملا می‌کند؟ همان مثالی که پیشتر در بحث از ناتورالیسم و رئالیسم آوردم این‌جا هم مصداق پیدا می‌کند و ناگزیر از تکرار آن هستم. اگر یک نقاش ماهر، یک کودک دبستانی و یک روستایی، یک درخت واحد را نقاشی کنند و هدفشان هم بازنمایی طبیعت باشد، با چه معیاری می‌توان یکی را موفق‌تر از دیگری دانست؟ هر سه نفر یکی از عناصر طبیعت را همان‌گونه که دیده‌اند تصویر کرده‌اند و چه‌طور می‌توان کار یکی را بازنمایی به شمار آورد و دیگری را نیاورد؟ در برخی از مباحث، بازنمایی دقیق و ماهرانه را «بازنمایی فریب‌دهنده» توصیف کرده‌اند. بهره‌جویی از مفهوم فریب‌دهنده مبتنی بر روایاتی است که از عهد کهن در مورد مهارت نقاشان در بازنمایی طبیعت گفته‌اند. در بخش‌های روایی تاریخ هنر از نقاشانی یاد شده است که نه‌تنها چشم انسان که چشم حیوانات و پرندگان را هم فریب می‌دادند. گفته‌اند زوکسیس، که ارسطو هم از مهارت او یاد کرده است، خوشهٔ انگور را چنان ماهرانه نقاشی و بازنمایی می‌کرد که پرندگان برای خوردن آن هجوم می‌بردند. در بارهٔ مهارت اپلز گفته‌اند که اسب‌ها با دیدن اسبی که او نقاشی کرده بود شیهه می‌کشیدند. جورجو وازاری از قول لئوناردو دا وینچی نقل می‌کند که به چشم خود دیده است که سگ‌ها به تصویر نقاشی‌شدهٔ یک سگ حمله کردند. امروز این افسانه‌ها حیرتی برنمی‌انگیزد، چراکه در آن زمان آگاهی درستی از فیزیک و بینایی و شامه و نحوهٔ دیدن پرندگان و حیوانات در دست نبود و مردم دل را به این خیال‌بافی‌ها خوش می‌داشتند.

تاریخ هنر در کلی‌نگری‌های خود بسیاری از نقاشی‌ها را یک کاسه کرده و همه را «بازنمایی‌کننده» توصیف کرده است، اما در هیچ مورد، ملاک و معیاری را که بتوان به اعتبار آن یک اثر را بازنمایی‌کننده تصور کرد معین نکرده است. تابلوها و دیوارنگاره‌های بیشماری که با مضمون آدم و حوا، ونوس، آفرودیت و یک دورتسبیح خدایان و نیمه‌خدایان ریز و درشت و حضرت مسیح و باکرهٔ مقدس و قدیسان نقاشی شده، همه بازنمایی‌کننده توصیف شده‌اند، اما این واقعیت مغفول مانده است که چه‌طور می‌توان بدون آن‌که شکل و شمایل این مضمون‌ها دیده و شناخته باشد، تصویر را بازنمایی‌کننده نامید؟ شاید همین‌جا این هم گفتن داشته‌باشد که بسیاری از نقاشان با یاوه‌بافی‌های تصویری، مفاهیمی همچون پیروزی دانش بر جهل را هم تصویر و بازنمایی کرده‌اند. مراد از این بحث آن نیست که چرا این آثار بازنمایی کننده خوانده می‌شوند، منظور این است که می‌باید نوع بازنمایی مشخص باشد و تا جای ممکن از کلی‌گویی و یک‌کیسه کردن پرهیز و پروا شود. مثلاً این گونه بازنمایی در مقولهٔ «بازنمایی تصوری» می‌گنجد و اعتبار پیدا می‌کند. تقریباً می‌توان گفت که تمام آثار هنری به نحوی از انحا و در اصل و بنیان بازنمایی‌کننده هستند. به این معنا که هنرمند، شئی، انسان، حیوان و یا چشم‌اندازی را دیده و آن را با ابزار گوناگون روی کاغذ و بوم و یا یک متن نوشتاری بازنمایی کرده و یا حجمی بر مبنای آن ساخته است. هنرمند می‌کوشد تا با نمایش جوهره و ذات مضمون مورد نظر، اثری مستقل و زنده و پایا به دست دهد. این قاعده از دوران ماقبل تاریخ و آن‌چه در غارنگاره‌های لاسکو و آلتامیرا دیده می‌شود نیز رعایت شده و تاامروز دوام یافته است. به سبب رواج اصطلاح representational بود که در آغاز قرن بیستم، مدرنیست‌ها نام non-representational را روی نقاشی انتزاعی گذاشتند و این اصطلاح را سرزبان‌ها انداختند.

معمولاً برای توصیف و تفسیر یک اثر هنری پیرامون مضمون آن و این که چه چیز را تصویر و بازنمایی می‌کند بحث می‌شود. مثلاً «جنگ و صلح» نوولی است دربارهٔ ناپلئون. «داستان دو شهر» دربارهٔ لندن و پاریس و انقلاب فرانسه است. طبیعت بی‌جان سزان درباره چند تا سیب و گلابی است. ناپلئون و لندن و پاریس و سیب و گلابی مضمون‌های نوعی بازنمایی است، اما هرگز نباید عجولانه تصور کرد که هر بازنمایی می‌باید لزوماً مضمونی شناخته و واقعی داشته باشد. هیچ‌یک از عناصر و آدم‌های «بوف کور» هدایت واقعی نیستند، بسیاری از عناصر داستان‌های ادگار آلن پو هم واقعی نیست، همان‌طور که یک پردهٔ نقاشی که در آن دیو و سیمرغ نقاشی شده باشد مضمون واقعی ندارد و دربارهٔ بازنمایی جهانی غیرواقعی است. دن کیشوت و آسیاب‌های بادی او هم عناصر غیر واقعی و داستانی هستند و همه را باید در طبقه‌بندی «بازنمایی تصوری» و «بازنمایی واکنشی» گنجاند. خوانندهٔ «سفرهای گالیور»، باید به یاری نیروی تصور خود گالیور را در سرزمین‌های دور و ناشناخته تصور کند و نسبت به تصور خود واکنش نشان دهد. «موبی‌دیک» و کاپیتان اهب و نهنگ هم از همین مقوله

هستند.

رمانتیک‌ها امکان بازنمایی اندیشه و احساسات را در هنرهای تجسمی و ادبیات ناممکن و نامحتمل می‌دانستند. از موضع و منظر آن‌ها، اندیشه و تفکر ناب نمی‌توانست بازنمایی شود و در آن‌ها به چشم غیرقابل بازنمایی مطلق نگاه می‌کردند. اما این نکته هم شایان ذکر است که غیرقابل بازنمایی بودن و عدم امکان بازنمایی یک چیز، هرگز با احساس شکست و عدم رضایت همراه نبود و فقط بعد از هر تلاش، بر ناممکن بودن آن تأکید می‌شد. در درون بازنمایی، هر چیز باید به عنوان یک مفهوم و ادراک پیوسته به آن ظاهر شود و آگاهی از این مفهوم است که بازنمایی را به زیبایی‌شناسی پیوند می‌دهد که اگر نمی‌داد، نوعی واکنش ساده نسبت به اندیشه‌ها و ایده‌ها یا مفاهیم صوری محدود می‌ماند. همین احساس و اندیشه که هنر حامل و شامل چیزی است که غیرقابل بازنمایی است و یا چیزی که هست و اکنون این‌جا نیست، برانگیزندهٔ تفکر و احساس زیبایی شناختی است. یعنی همان عاملی که امانوئل کانت آن را «رسانش‌پذیری» می‌دانست و لیوتار آن را «ارتباط بدون ایجاد ارتباط» توصیف می‌کند.

تاریخ بازنمایی یک تاریخ گسسته و ناپیوسته است، اما به هر مرحلهٔ آن انگ نوعی ایمان به قابلِ بازنمایی بودنِ واقعیت خورده است. به همین علت هم هست که امروز در دوران پست‌مدرن از «نوستالژیِ بازنمایی» سخن به میان می‌آید. این نوستالژی را می‌توان به نوعی ایمان نسبت به ایدهٔ یک مضمون مرکزی و کانونی که اثر هنری به آن اشاره دارد و بر محور آن می‌گردد به شمار آورد. ادبیات پست مدرن می‌خواهد به هر نحوی که شده در برابر «نوستالژی بازنمایی» مقاومت کند، اما گه‌گاه به راه افراط می‌رود و همه‌چیز را نوعی وانمودگری تلقی می‌کند. ژان بودریار بر آن است که در پیدایش یک ایماژ، چهار مرحلهٔ تبدیل بازنمایی به وانمودگری اتفاق می‌افتد. در آغاز ازاین اصل کلی و کهن پیروی می‌کند که نشانه و واقعیت مساوی هستند؛ حتی اگر این تساوی آرمانشهری باشد. وانمودگری از همین اصل تساوی و آرمانشهری آغاز می‌شود؛ یعنی از انکار ریشه‌یی نشانه به عنوان یک ارزش. بازنمایی همیشه می‌کوشد تا به هر نحوی که شده، و بیشتر از طریق تعبیر و تفسیر بازنمودگری به‌عنوان بازنمایی کاذب، وانمودگری را در خود مستحیل کند. بودریار مراحل پیدایش یک ایماژ را این‌طور تعریف می‌کند:

۱. بازتاب یک واقعیت اصلی است.

۲. خودش یک واقعیت اصلی می‌سازد و یا واقعیت اصلی را تحریف می‌کند.

۳. غیبت یک واقعیت اصلی را نمایان می‌کند و بر آن تأکید می‌ورزد.

۴. بی‌آن‌که ربط و پیوندی با واقعیت داشته باشد، شکل وانمودگری را به خودمی‌گیرد.

در مورد اول، ایماژ فقط یک ظاهر است و بازنمایی عملی پسندیده جلوه می‌کند. در مورد دوم ظاهری متفاوت پیدا می‌کند. در مرحلهٔ سوم نقش یک ظاهر را بازی می‌کند و احیاناً در طبقه‌بندی سحر و جادو قرار می‌گیرد. در مرحلهٔ چهارم اصلاً ربطی به ظاهر ندارد و در پیوند با وانمودگری است.

در اندیشه‌های پست‌مدرنیستی و آن‌چه رولان بارت بر آن تأکید دارد، «چگونه» واجد اهمیت است نه «چه». به بیان دیگر چگونگی امور واجد اهمیت است نه آن‌چه در اندیشه‌های اومانیستی و فضل‌فروشانهٔ بورژوازی در پیوند با «چیستی» می‌گذرد. اما در گرماگرم مجادلات میان «چه» و «چگونه»، آن‌چه مغفول می‌ماند «چرایی» بازنمایی و یا به تعبیری، سیاستِ بازنمایی است. چرا یک نوع بازنمایی در یک لحظهٔ خاص تاریخی و در پیوند با شخص، مضمون، نژاد، جنسیت و یا طبقهٔ خاص پذیرفتنی است و در مواقع دیگر ممنوع شمرده می‌شود؟ رولان بارت همیشه بر چگونگیِ بازنمایی تأکید می‌ورزید و با این تمرکز، به نوعی متنی‌کردن و شکل تازه‌یی از سیاست اشاره داشت. ژاک دریدا هم بر این اعتقاد است که امروز در اغلب گفتمان‌های متافیزیکی، حقیقت یک توافق است، یک ربط و شباهت یا تساوی است میان یک چیز معین و بازنمایی آن.

به‌طور کلی می‌توان گفت که در دایرهٔ فرهنگی و اندیشگی امروز، بازنمایی زنان، اقلیت‌های نژادی و دیگر گروه‌های سرکوب‌شده و به حاشیه‌رانده، مضمون نقد و نظرهای گوناگون به ویژه تئوری‌های پست‌استراکچرالیستی بوده است. این نظریات قایل به این است که بازنمایی به هیچ‌رو نمی‌تواند طبیعی و خنثی و مستقل از واقعیت‌های بیرون باشد و همیشه از سوی کدهای فرهنگی موجود و از پیش‌بوده ساخته و پرداخته می‌شود. از همین رهگذر هم هست که پای معضل «تفاوت» را به میان می‌آورد. □

منابع:

- Approach to Literature and Art", ed. Leon Rowdiez, Belackwell, Oxford, 1980

- Auerbach, Erich. "Mimesis", The Representation of Reality in Western Literature, 1953

- Bennet, Andrew and Nicholas Royle. "Introduction to Literary, Criticism and Theory", Pretice Hall, London, 1999

- Baudrillard, Jean. "The Precision of Simulacra", trans. Paul Foss, Art and Text, Vol.11, 1983

- Cuddon, J.A. "Literary Terms and Literary Theory", Penguin, London, 1998

- Derrida, Jacques. "Margins of Philosophy", trans. Alan Bass, Harvester Press, Brighton, 1983

- Mitchell, W.J.T. "Iconology:Image, Text, Ideology", 1986

-Barthes, Roland. "Theory of the Text", trans. Ian McLeod, 1981

- Hawthorn Jeremy. "Contemporary Literary Theory", Arnold, London, 2000

- "Modern Literary Theory", ed. Ann Jefferson and David Robey, B.T. Batsford, London, 1986

- "Modern Literary Theory", ed. Philip Rice and Patricia Waugh, Arnold, London, 2001

- "Postmodern Thought", ed. Sim Stuart, Icon Book, London, 1999

- Riffaterre, Michael. "Intertextual Representation: On Mimesis and Interpretive Discourse", Critical Inquiry, 1984

- White, Hyden. "The Narrativization of Real Event", Critical Inquiry, 1981