
حاکمیت سوژه در نظام پرسپکتیوی رنسانس و واکنش تقابلی نقاشی کوبیسم به آن*

علی اکبر جهانگرد**

تاریخ دریافت: ۹۶/۱/۲۰

تاریخ پذیرش: ۹۶/۶/۱۴

چکیده

در بسیاری از موارد می‌توان داعیه مبتنی بر بازنمایی واقع را از پرسپکتیو ابداعی رنسانس و متون درباب آن خوانش کرد اما با اتکا به شواهد موجود می‌توان آن را صرفاً به مثابه نظامی وحدت بخش در گستره تصویر قلمداد کرد که با خصایص سوپرکتیو همسویی بیشتری دارد. با توجه به شواهد موجود به نظر می‌رسد پرسپکتیو رنسانس نه تنها باز نمایانگر واقعیت عینی نیست بلکه مطابقت چندانی هم با دریافت‌های بینایی انسان ندارد. اگر با اتکا به مباحث مطروحه توسط کانت و بعدتر پانوفسکی نظام پرسپکتیو رنسانس را با سوپرکتیویسم همسو قلمداد نماییم می‌توان پرسپکتیو را نمایش حاکمیت بی چون و چرای سوژه در گستره تصویر دانست. بر این اساس داعیه واقعگرایی نقاشان کوبیسم را می‌توان همسو با نوعی ابژکتیویسم و در نقد حاکمیت سوژه قلمداد کرد. مهم‌ترین نشانه در باب این مدعا، حذف منظر سوژه در نقاشی کوبیسم و سایر تغییرات متعاقب آن می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: ابژکتیویسم، پرسپکتیو، سوپرکتیویسم، نقاشی کوبیسم

*. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه دکتری نویسنده در دانشگاه شاهد می‌باشد.

** فارغ‌تحصیل دکتری تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر.

مقدمه

مفهوم پرسپکتیو در زبان فارسی معادل‌هایی با عنوان «ژرفا نمایی» و یا «مناظر و مرایا» دارد؛ واژه perspective معادلی برای (تا اپتیکا) τα οπτικά در زبان یونانی است. در متداول‌ترین تعاریف پرسپکتیو «نظامی است که اندازه‌ها و فاصله‌های امور مشهود را بر اساس یک نظام فضایی وحدت یافته تغییر می‌دهد. این تمهید مبتنی بر ادراکات و مفروضات هنرمند/ بیننده از مفاهیم خاصی نظیر مقیاس، تناسب، مکان یابی و غیره است» (اوکریک، ۱۳۹۰: ۲۷۰).

اما آنچه در این پژوهش از پرسپکتیو مطلوب مراد است، مفهومی کلی‌تر است که متأثر از قرار گرفتن سوژه (فاعل معنا بخش) به عنوان ناظر، در نقطه‌ای خاص می‌باشد. حاصل این مشاهده پدید آمدن سیر قابل توجهی از تغییرات در هنرهای تصویری از دوره رنسانس به این سو می‌باشد؛ که علاوه بر کوتاه‌نمایی و همگرایی خطوط موازی به سمت نقطه گریز، بسیاری موارد دیگر را هم به صورت زنجیره‌ای در بر می‌گیرد. سیر این خصوصیات از دوره رنسانس به بعد دامنه گفتمانی یکسر متفاوت را در نقاشی رقم می‌زند. لذا در این متن مادامی که بحث از پرسپکتیو به میان می‌آید، به صورت ناگزیر بحث از بسیاری خصایص به صورت توأمان در میان است که متأثر از منظر بیننده و یا به عبارتی فلسفی سوژه ناظر است.

درست به همین جهت است که برای جلوگیری از هرگونه سو برداشت به جای واژگانی نظیر «ژرفانمایی» از همان واژه پرسپکتیو استفاده شده است. معادل‌های فارسی اگر چه قابلیت‌های ویژه‌ای در انتقال مفاهیم دارند اما بر تمامی خصایص مطلوب ما از جمله نور، رنگ، بافت و... دلالت نمی‌کنند. لذا به ناچار و برای جلوگیری از ایجاد ابهام از همان واژه کلی پرسپکتیو استفاده گردیده است.

در پژوهش حاضر علاوه بر نقش ترسیمی و تصویری پرسپکتیو آنچه بسیار دارای اهمیت است، پیوندهای فرهنگی و فلسفی این مهم است که بسیاری از وجوه در پرتو آن نمایان می‌شود. از آنجایی که مفاهیم سوژه و ابژه از مهم‌ترین و بنیادین‌ترین مفاهیم فلسفه در دوره

روشنگری و در کل دوره مدرن می‌باشند، به نظر می‌رسد که ادراک این مفاهیم و نسبت‌های آن‌ها با نظام پرسپکتیو رنسانس بسیار حایز اهمیت باشند. در متأثر بودن دستاوردهای دوره مدرن از تحولات بنیادین رنسانس امروزه کمتر تردیدی هست. از این جهت تلاش شده است که با در نظر داشت پرسپکتیو به مثابه یک نظام تصویری خاص، پیوندهای آن با شرایط فرهنگی و اندیشگی دوره رنسانس و خصایص غالب بر آن دوره نمایان شود. این امر تا پیش از این در اکثر پژوهش‌های انجام شده در باب پرسپکتیو، مد نظر بوده است و عموماً به آن اشاراتی هم صورت گرفته است. اما در این تحقیق تا حد امکان تلاش شده است تا پیوندهای میان پرسپکتیو و امانیسم رنسانس هم با در نظر داشت برخی ظرایف ناگفته انجام پذیرد و هم مدخلی مناسب برای ورود به مفاهیم ابژکتیویته و سوژکتیویته بگشاید. تلاش شده است تا در این مسیر از مهم‌ترین متون همسو، در پیشینه این تحقیق مد نظر قرار گیرند. از آن میان می‌توان گفتار مبسوط اروین پانوفسکی تحت عنوان perspective as symbolic form اشاره کرد، که در پیشبرد اهداف پژوهش حاضر نیز بسیار مورد استفاده قرار گرفته است.

در نهایت پژوهش حاضر با اتکا بر نسبت‌های پرسپکتیو و مفهوم سوژکتیویته بر آن است تا به خصوصیتی مهم در یکی از مکاتب نقاشی دوره مدرن اشاره نماید. به نظر می‌رسد نقاشی مکتب کوبیسم را بتوان به عنوان خوانشی متفاوت از واقعگرایی در تقابل با نظام پرسپکتیوی رنسانس معرفی کرد. لذا بخش پایانی این پژوهش بر آن است که خصوصیات تصویری نقاشی کوبیسم را متأثر از این گرایش معرفی نماید.

روش گردآوری داده‌ها در این پژوهش مبتنی بر جمع‌آوری از منابع مکتوب و کتابخانه‌ای می‌باشد در برخی موارد نیز با اتکا به برخی تصاویر و تحلیل آن‌ها زمینه دسترسی به برخی داده‌ها فراهم آمده است. تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز در ابتدا مبتنی بر توصیف و در نهایت تفسیر و تحلیل آنها بوده است. تردیدی نیست که تفسیر و تحلیل مورد نظر در راستای هدف مطلوب در این پژوهش بوده است.



نظام پرسپکتیوی رنسانس و پیوندهای امانیستی

اصول پرسپکتیو نه فقط در اشیا منفرد بلکه در کل اجزا یک تصویر به طور کامل به کار گرفته می‌شود. آلبرشت دورر^۱ بحث از پرسپکتیو را پیش از آنکه بر اشیا منفرد در حالت کوتاه‌نمایی و متمایل به یک نقطه گریز معطوف سازد، به تعریف مشخصی از فضا ارجاع می‌دهد و این مهم‌ترین وجهی است که تعریف او را بعد از گذار سالیان قابل تامل و معتبر می‌دارد. بعدتر و در سده هجدهم لسینگ^۲ بیان می‌دارد که «پرسپکتیو علم بازنمایی یک مجموعه اشیا توأم با فضای اطراف آن‌هاست، یعنی اشیاء پراکنده در سطوح مختلف که به طور همزمان در یک فضای واحد قرار دارند و بر چشم از یک نقطه واحد و ثابت نمایان می‌شود» (Wood, 1991: 76).

برخی پژوهشگران از جمله اروین پانوفسکی و شوائتر^۳ ظهور آغازین پرسپکتیو را به دوره باستان و به خصوص به نقوش بر جای مانده بر برخی گلدان‌های به دست آمده از جنوب ایتالیا نسبت می‌دهند.^۴ اما پرسپکتیو به مثابه اصولی نظام‌مند در دوره رنسانس ابداع گشت. نظام‌های فکری و فلسفی درهم تنیده در دوره گوتیک در نهایت منجر به پیدایش رنسانس و در بطن آن جریانی خاص در هنرهای تجسمی به ویژه نقاشی می‌گردد که پیدایش فضا و پرسپکتیو را می‌توان منتج از آن دانست. لازم به ذکر است که ابداع پرسپکتیو در دوره رنسانس بسیار فراتر از آن چیزی بود که در دوره باستان صورت گرفته بود.

اکثر منابع تاریخی در شرح پرسپکتیو رنسانس «ابداع پرسپکتیو خطی تک نقطه‌ای را در ایتالیا و به فیلیپو برنولسکی نسبت می‌دهند» (Adams, 2008: 246). اما در واقع اگر بستر مناسب جهت پیدایش رنسانس و پرسپکتیو را در دوره گوتیک در نظر بگیریم، باید با پانوفسکی همراه شویم و ریشه این تحول را پیش از برنولسکی جستجو کنیم. پانوفسکی بر این اعتقاد است که «بنیانگذاران منظر پرسپکتیوی مدرن فضا، دو نقاش بزرگ بودند که سبک آن‌ها به واسطه ترکیب بزرگ خصایص گوتیک و بیژانس کامل شده بود: جیوتو^۵

و دوچو^۶ که فضاهای داخلی بسته، برای اولین بار [بعد از دوره باستان] دوباره در آثار آن‌ها ظاهر شد» (Panofsky, 1991: 54).

پیدایش پرسپکتیو در دوره رنسانس در پیوند با مهم‌ترین مبانی فکری حاکم بر این دوره است. زمانی که از رنسانس به عنوان یک دوره مشخص تاریخی سخن به میان می‌آید، تداعی‌گر پیوندهای ویژه با اندیشه و خصایصی از دوران باستان است که در دوره رنسانس توسط امانیست‌ها دوباره زنده گردید. شاید بتوان اذعان داشت که شکل‌گیری مقدماتی پرسپکتیو در روزگار باستان و تولد دوباره آن در دوره رنسانس خود گواهی مهم بر این مرزهای مشترک می‌باشد.

آنچنان که منابع تاریخی یادآور می‌شوند امانیسم مهم‌ترین رویکرد فکری غالب در دوران رنسانس بود، که موجبات بسیاری از تحولات در نظام‌های فکری بشر را فراهم آورد. ویلهلم دیلتای^۷ در باب تحولات رنسانس و موجبات آن چنین بیان می‌دارد که:

«حاکمیت متافیزیک بر روح اروپایی، بر پایه پیوندش با الهیات، تا قرن چهاردهم با قدرت ادامه داشت. متافیزیک - الهیات روح سلسله مراتب کلیسایی بود. این سلسله مراتب کلیسایی قدرت خود را بی‌هیچ افت و خیزی تا قرن چهاردهم نگاه داشت، اما از آن پس در محتوایش، قدرت‌اش و زندگی‌اش سستی و ضعف رخ نمود» (دیلتای، نقل از موقن، ۱۳۹۳: ۷).

اصیل‌ترین و معتبرترین اصطلاح در دوره رنسانس که در همان زمان هم کاربرد داشت همانا اصطلاح humanist بود. پیشتر این اصطلاح را در روم باستان تحت عنوان studia humanitatis به کار می‌بردند، که فارغ از هرگونه حاکمیت غیر انسانی می‌نمود؛ پژوهشگران اوایل رنسانس نیز همین تعبیر را با تأکید بر ارزش‌های انسانی آن به کار می‌گرفتند (موقن؛ ۱۳۹۳: ۱۳).

امانیست‌های رنسانس با تأکید بر حیطة اختیارات انسان و دامنه عملکرد دارای اختیار او برای نخستین بار مدعی گردیدند که مهم‌ترین و حقیقی‌ترین نمود پرستش خداوند همانا ستایش مقام و جایگاه انسان به عنوان اشرف مخلوقات و برگزیده پروردگار است. «این دسته مدعی بودند که باید استعدادها و توانایی‌های

انسان است؛ تا جایی که می‌توان پیدایش اصول پرسپکتیو را نمود و تجلی آن در نقاشی دانست. وابستگی قواعد پرسپکتیو به رویکرد امانیسم نه به شکل تجلی یک دانش پیشینی در یک مکتب فکری است، بلکه نتیجه عملی چیرگی رویکرد امانیسم بر ساختار نظری و عملی هنرهای تجسمی رنسانس بود.

به نظر می‌رسد ابداع قواعد پرسپکتیو در دوره رنسانس در جهت تسلط مفهوم انسان محوری بر طبیعت و ادراکی امانیستی از مفهوم فضا صورت گرفته باشد. مفهوم فضایی که بیننده را در تصویر سهیم می‌کند و چنانکه آرناهم بیان می‌دارد، «حتا نقاشی متوسطی که مطابق با پرسپکتیو مرکزی انجام شده باشد نیز رابطه‌ای کم و بیش مستقیم میان رخداد‌های درون فضای تصویر و فرد بیننده برقرار می‌کند» (آرناهم، ۱۳۸۶: ۳۶۰). با تأکید بر نقش محوری انسان در این دوره، مفهوم «واقعیت» نیز با توجه به جایگاه انسان در قبال هستی مورد توجه و ادراک قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر «واقعیت» وابسته به ادراک انسان و در راستای محوریت نقش او در هستی معنا و اعتبار می‌یابد. لذا بسیار ضروری است تا «ریشه پیدایش منظر و پرسپکتیو مرکزی در هنر نقاشی را در دگرگونی بزرگی جستجو کنیم که در نگرش انسان نسبت به خودش، طبیعت و الوهیت پدید آمده...» (بهشتی، ۱۳۸۵: ۸۰) بر این اساس میان انسان به عنوان مشاهده‌گر و جهان پدیدار بر او رابطه شناختی دیگری با محوریت نقش انسان و ادراکات خاص او شکل گرفت. «سوژه» (انسان یا انسانیت) اکنون رویاروی اژه (طبیعت یا کیهان)، که قوانین ویژه خود را داشت، می‌ایستد تا بیاموزد که چگونه این طبیعت را بشناسد و یکی از راه‌های پیدایش فردیت همین بود. (موقن، ۱۳۹۳: ۲۰)

نظام پرسپکتیوی دوره رنسانس با مفاهیم «روئیت کردن» و «مشاهده کردن» به صورت توأمان، در پیوند است. این مفاهیم که وابسته به مشاهده‌گر و ناظر می‌باشند، خوانشی متفاوت از «واقعیت» نسبت به قبل از رنسانس را پدید می‌آورد. این مفهوم از واقعیت به واسطه وابستگی تامی که به دیدگاه سوژه دارد از امر واقع بیرونی نیز متمایز می‌باشد. به عبارت دیگر میان

انسان را به رسمیت شناخت و لذا نباید چون کلیسایان کهنه اندیش با غوطه‌ور شدن در مقوله گناه فطری انسان، از برتری و ظرفیت‌های وی چشم پوشید» (ضیمران، ۱۳۹۳: ۲۴). بی‌شک گسست از الهیات کلیسایی قرون وسطا توجیه‌کننده مهمی در جهت توجه امانیست‌های رنسانس به آرا حکمای باستان است. هدف اصلی آن‌ها ایجاد تفسیری جدید از الهیات و مسیحیت در جهت تکریم انسان و در پیوند با آرا حکمای یونانی بود. بنا بر رویکرد امانیسم، انسان قادر و توانا در عرصه جهان مادی است و فاعل عرصه حیات خویش است. تکریم ویژه از مقام انسان در آرا امانیست‌های رنسانس را می‌توان در بخشی از خطابه مهم جوانی پیکو دلامیراندلا^۸ با عنوان در باب منزلت انسان که اشاره به گفتگوی میان خدا و انسان دارد به خوبی مشاهده کرد. «خداوند بدین‌سان به انسان فرمود: ... ای آدم، تا عالم بریاست، چنان که دلخواه توست و به حکم تو آن مسکن و آن صورت و همه آن کارها که دوست می‌داری تو راست. ماهیت همه اشیا دیگر محدود و مقید به احکام شریعت من است: بر توست که نه به اجبار که به اختیار تام - که منت در دستانت نهاده‌ام - دایره سرشت خویش را معین کنی. تو را در مرکز عالم قرار دادم تا بدین‌سان سهل تر بر جمله پدیده‌های عالم بنگری. نه از ملکوت آفریدمت و نه از خاک، نه میرای و نه نامیرا، باشد که با اختیار و عزت افزون تر، خود را چنان خالق و آفریننده خویش، به میل خویشتن سازی» (مایتر، ۱۳۸۷: ۱۲۲). توجه ویژه امانیست‌ها به مخلوقات، متضمن مفهومی از تجلی مقام الوهی در جهان هستی بود؛ لذا از این جهت برای طبیعت و جهان هستی در مفهوم مادی آن اعتباری ویژه قائل بودند. لذا در رنسانس مفهومی جدید از مواجهه انسان و طبیعت، و به عبارت دقیق‌تر مفهومی متفاوت از «طبیعت» برای انسان و در ادراک انسان طرح گردید.

همزمان با امانیسم رنسانس و متأثر از آن، در هنر و بخصوص نقاشی، شاهد عمده‌ترین تحولات دوران یعنی پیدایش قواعد پرسپکتیو در مفهوم کلی آن می‌باشیم. ابداع و کاربست اصول کلی پرسپکتیو، به میزان قابل توجهی وابسته به تأکید امانیسم بر جایگاه محوری

نکته مهم اشاره دارد. نخست به این مهم تأکید دارد که جایگاه هر شی به واسطه جایگاه محوری ناظر، که ملاک سنجش تمامی عناصر دیگر است سنجیده و تعیین می‌شود. به عبارت دیگر موقعیت هر جسمی به واسطه جایگاه و حضور ناظر اعتبار می‌یابد. دوم، اشاره به مفهوم فضا در عرصه هنرهای بصری دوره رنسانس است که در ذیل لوای نظام پرسپکتیوی مطرح می‌شود. طرح مفهوم فضا (به مثابه فضای حاکم بین عناصر یا بنابر بیان پانوفسکی فضای دارای ارتفاع و عرض و عمق) در نقاشی بدون در نظر داشت پرسپکتیو تقریباً امر بعیدی می‌نماید؛ «فضا در این حالت، در پوشش یک «نظام مختصات» و با گسترش مفهوم کلی و انتزاعی بعد سوم یا ... مفهوم یک «جسم ماخوذ شده در حالت کلی»، تفاوت بین جلو و عقب، اینجا و آنجا، جسم و غیر جسم را از میان برداشته است» (Panofsky, 1991: 43). لذا مفهوم فضا به مثابه فضای منفی ما بین اجسام در نقاشی دوره رنسانس، در پیوند با جایگاه ناظر است که مشخص می‌شود.

نظام پرسپکتیوی رنسانس و تثبیت منظر سوژه در تقابل ابژه

با اتکا به آنچه که در سطور پیشین بیان شد شان ذهنیت‌گرا و یا به عبارت دقیق‌تر سوپرکتیو در نظام پرسپکتیوی رنسانس را می‌توان به عنوان امری واضح انگاشت؛ نکته‌ای که پژوهش‌های پیشینی چون «پرسپکتیو به مثابه فرم نمادین» اروین پانوفسکی نیز بیانگر آن می‌باشد. اروین پانوفسکی در تحلیل‌های فلسفی خود ادراک هنری را به مثابه یک نوع خاصی از شناخت معرفی می‌دارد و ضمن طرح‌ریزی یک نظام شناختی مبتنی بر آرا کانت، ابتدا شناخت را با اتکا به نظام تفکر کانتی تعریف و حدود و خصایص آن را بیان می‌دارد. سپس این مدل شناختی مورد نظرش را در دایره آثار هنری خوانش می‌نماید. بنابر منظر پانوفسکی چنان که «در معرفت‌شناسی پیش فرض شی فی‌نفسه^{۱۱} توسط کانت کاملاً متزلزل شد؛ در نظریه هنر نیز رویکرد مشابه‌ای توسط آلوئیس ریگل^{۱۲} طرح گردید. بر این مبنا پی بردن به ادراک هنری، چیزی بیش از

نظام بازنمایی پرسپکتیو رنسانس و واقعیت بیرونی همسانی و نسبتی در کار نیست. پرسپکتیو به مثابه نظامی مبتنی بر بازشناسی مستقیم ناظر، در عین حال مستلزم اعمال دخالتی آشکار در جهان به نمایش در آمده در تصویر است. در خوش‌بینانه‌ترین حالت می‌توان چنین اذعان داشت که پرسپکتیو بیشتر بر نوعی واقعیت پدیداری و کاملاً انسانی شده دلالت دارد.^{۱۳} لذا «تحریف‌های پرسپکتیوی ناشی از نیروهای ذاتی دنیای به نمایش درآمده نیست. این تحریفات در واقع تجلی بصری این واقعیت هستند که دنیای مزبور مورد مشاهده واقع شده است؛ و ساخت این هندسه اپتیک است که جایگاه بیننده را مشخص و تعریف می‌کند» (آرنه‌ایم، ۱۳۸۶: ۳۶۰).

بر این اساس می‌توان استنباط کرد بازنمایی پرسپکتیوی نمایانگر مشاهدات یک بیننده منفرد از جهان و حیطة ادراکات اوست که انگاره تصویری فضا را در سطحی جدید و متمایز از گذشته طرح می‌کند. البته این مدعا به منزله انطباق-پذیری کامل اصول پرسپکتیو با مشاهدات انسانی نیست، بلکه صرفاً به منزله اصالت یافتن جایگاه انسان به عنوان نقش اصلی در تصویرگری هنر رنسانس و منظر پرسپکتیوی آن است. «به تعبیری می‌توان گفت در نقاشی‌ای که براساس پرسپکتیو خلق شده باشد می‌توان جایگاه بیننده را نسبت به فضای صحنه بازنمایی شده تعیین نمود. لذا بیننده که اثر هنری را به نوعی گسترش فضای شخصی خود می‌داند، بیش از پیش با صحنه نقاشی احساس این همانی می‌کند. در واقع تابلوی نقاشی عالم صغیری - واقعیت خودبسایبی - است که بیننده در آن حضور دارد» (مایر، ۱۳۸۷: ۱۲۵). «تثلیث مقدس» مازاتچو^{۱۴} نمود مهمی از این رخداد در دوره رنسانس می‌باشد (شکل شماره ۱). اثری که نقطه عطف و تکامل تاریخ نقاشی بر مبنای نظام پرسپکتیوی فضا می‌باشد. «کاربرد پرسپکتیو یا ژرفانمایی توسط مازاتچو به بیننده همه اطلاعات لازم را برای سنجش عمق این فضای درونی نقاشی شده می‌دهد و به او امکان می‌دهد نقشه آن را بکشد و ساختار سه بعدی‌اش را تجسم کند» (دیویس، ۱۳۸۸: ۵۱۴). تعیین جایگاه عناصر و اشیا در نقاشی رنسانس به دو

مواجهه با یک شی فی‌نفسه در روند شناخت نمی‌باشد» (Panofsky, 1968: 126). این منظر بر آن است تا دریافت و شناخت عینیت و ذات فی‌نفسه امور را مستقل از ذهن سوژه امری دست نیافتنی قلمداد نماید. کانت این مهم را در باب شی فی‌نفسه بیان می‌دارد و پانوفسکی با اتکا به ریگل این الگو را در خصوص آثار هنری نیز به کار می‌گیرد. شاید این مهم‌ترین و اصلی‌ترین دلیل بر خوانش پانوفسکی برای بحث از صورت‌های نمادین در تاریخ هنر باشد که به خصوص با همین عنوان در مورد پرسپکتیو به کار گرفته می‌شود، و در نهایت نیز قرار است با اتکا به آن، به دستاوردی مشابه آنچه که کانت در عرصه شناخت بیان می‌دارد، در آثار هنری برسیم؛ ادراک و شناخت شی فی‌نفسه و عینیت مستقل از ذهن در آثار هنری و هرگونه بازنمایی ناممکن است؛ لذا بازنمایی را نمی‌توان منطبق با واقع دانست. پانوفسکی به مثابه یک متفکر نئوکانتی بر این اعتقاد است که «جز مسأله‌ای که کانت بیان کرده هیچ راهی وجود ندارد، و هیچ دلیلی برای طلبیدن راهی به ذات و کُنه شی فی‌نفسه نیز در میان نیست. یافتن راهی به عینیت امور، اگر چه ممکن است به یکسان توأم با پرسپکتیو از دوره رنسانس رشد کرده باشد، اما پرسپکتیویسم از زمان رنسانس حاوی معنای مهمی از نسیت‌گرایی نیز می‌باشد: در حقیقت پرسپکتیو پیشنهاد می‌دهد که هر مسأله‌ای همیشه از یک نقطه نظر ویژه تنظیم شده است، و هیچ نقطه نظری ذاتاً برتر و یا معتبرتر از بقیه نیست» (Wood, 1991: 22).

نظام پرسپکتیو رنسانس یکی از مهم‌ترین خصیصه‌هایی است که در آثار نقاشی داعیه عینیت و یا انطباق با دریافت‌های چشم انسان را دارد. اما پانوفسکی در نوشتار «پرسپکتیو به مثابه فرم نمادین» علاوه بر معرفی پرسپکتیو به مثابه عینی کردن امر ذهنی سوژه، آن را چندان هم مطابق با دریافت‌های حسی انسان نمی‌داند. پانوفسکی در صفحه ۶۶، پرسپکتیو را به عنوان عینیت یافتگی ذهنیت توصیف می‌کند. برای توصیف و تحلیل مفهوم «عینیت یافتگی ذهنیت»^{۱۳} باید دست به دامان فلسفه کانت شد و درون آن نظام فلسفی این مفهوم را دریافت. «در باور کانت، عالم واقع از نظر

ارتباطی که با ما انسان‌ها دارد، به دو بخش تقسیم می‌شود:

۱. بخش غیرقابل ادراک
۲. بخش قابل ادراک

کانت بخش اول را «بود»، «نومن»^{۱۴}، «شی فی‌نفسه» و «واقع»^{۱۵} و بخش دوم را «نمود»، «فنومن»^{۱۶}، «شی در نزد ما»^{۱۷} و «ظاهر»^{۱۸} می‌خواند (نصیری، ۱۳۸۷: ۷۶). کانت ساحت شناسایی انسان را از ساحت مستقل شی متمایز می‌دارد و بر این اساس بیان می‌دارد که آنچه به ادراک ما در می‌آید وجوه پدیداری شی است که توسط ذهن خلق می‌شود. استفاده از اصطلاح «خلق کردن» به این اعتقاد است که «شناخت تنها در حدود ذهن سوژه است که میسر می‌گردد و خارج از آن هیچ یقینی حاصل نخواهد آمد.»

مهم‌ترین نکته‌ای که باید در این میان لحاظ کرد شأن ذهنی تمام دریافت‌های انسانی است. چنان که گفته آمد و بنابر رای کانت برای واقعیت به صورت فی‌نفسه و فارغ از شرایط ذهنی انسان نمی‌توان قائل به هیچ تصور مشخصی شد، هر مفهوم و منظری در مقابل انسان پیشتر شرایط ذهنی سوژه را پذیرفته است؛ نخست متأثر از شرایط مکان‌مندی و زمان‌مندی و پس از آن به واسطه مقولات دوازده‌گانه^{۱۹} به شرایط قابل درک برای انسان مبدل می‌شود.

این مهم به حتم در مورد منظر مورد مشاهده و یا تصور شده توسط انسان نیز دارای صدق است و به منزله تثبیت مفهوم ذهنیت‌گرایی در تقابل با مفهوم عینیت در نقاشی است. پرسپکتیو امانیستی حاکم بر دوره رنسانس به طور قابل توجهی از این عینیت فاصله گرفته و بر آن است تا واقعیت را مطابق با محوریت سوژه تصور نماید. پانوفسکی در باب حاکمیت شرایط ذهنی سوژه بر منظر نقاشی رنسانس و به خصوص پرسپکتیو بیان می‌دارد که «از همان آغاز ادراک ما به واسطه حاکمیت قوای ذهنی ما و شرایط تحمیلی آن در فضای معینی محدود شده است» (Panofsky, 1991: 30). او پرسپکتیو را بیانگر نمایش فضا در گستره نقاشی قلمداد می‌کند، فضای بی‌نهایت مکان‌مند و زمان‌مندی که سوژه ادراک می‌کند؛ «کشف نقطه گریز، به مثابه «تصویر نقاطی که خطوط

پدیداری هم دال بر همین روند است. «آن چه که به ادراک ما در می‌آید، دارای واقعیت نموداری (پدیداری) است و نه واقعیت به خودی خود.» (نصیری، ۱۳۸۷: ۷۶) بر این اساس تعریف از واقعیت، مبتنی بر واقعیت در حیطه پدیداری (به واسطه قوای حسی و ذهنیت انسان) است نه واقعیت فی‌نفسه عینی و مستقل.

پس پرسپکتیو برای انسان یک نوع بدیع از شناسایی شیء هنری و یا جهان شیئی شده می‌باشد. شیئیت، مفهومی در حیطه مفاهیم سوژه است؛ خارج از جهان سوژه، شیئیت فاقد اعتبار است؛ تا سوژه به عنوان کاربر و مُدرک در میان نباشد نمی‌توان شأن و خصلت شیئیت را برای هیچ چیزی در نظر گرفت؛ بر این مبنا پرسپکتیو، شناسایی در حدود جهان شیئیت یافته برای انسان است.

پانوفسکی در صفحات پایانی پرسپکتیو به مثابه فرم نمادین با طرح سوالی مهم در صدد نوعی نتیجه‌گیری و اثبات سوپژکتیو بودن نظام پرسپکتیوی در نقاشی است. لذا بیان می‌دارد که آیا پیکربندی یک نقاشی پرسپکتیوی به نقطه دید واقعی ناظر متمایل است یا برعکس بیننده باید در حالتی ایده‌آل خودش را با پیکربندی نقاشی پرسپکتیوی مطابقت دهد؟ او در طرح این پرسش‌ها صرفاً بر آن است که جایگاه سوژه و نسبت ادراکی او را با ابژه مورد تحلیل قرار دهد. درنهایت پانوفسکی با رویکردی کاملاً کانتی ابراز می‌دارد که «به هر حال ابژه تحت هر شرایطی با جاه طلبی سوژه مواجه است؛ در صورتی که ابژه (دقیقاً به مثابه یک امر عینی و فی‌نفسه) بر آن است تا برای ناظر امری محال و دست‌نیافتنی باشد. ابژه بر آن است تا سوژه را مطیع ساختار و قانون رسمی خود نماید (به عنوان مثال خصلت تقارن یا تصویر کردن از نمای روبرو) ابژه عینی هیچ تمایلی به همگرا شدن به سوی یک نقطه عجیب و غیرعادی ندارد، چرا که همگرایی تمامی ابژه‌ها به سمت یک نقطه گریز به صورت خطوطی مورب منتج از جهان واقعی نیست، بلکه فقط حاصل منظر و تصور بیننده است» (Panofsky, 1991: 68). این مهم داعیه عینیت‌گرایی در گستره نظام پرسپکتیو را امری بعید می‌شمارد چنان که کانت ادراک عینیت خارجی را امری محال قلمداد می‌کند.

راست به صورت همگرا به سمت آن گرایش دارند»، به معنای نمادی واقعی برای کشف خود بی‌نهایت است.» (ibid, 57) بر این اساس نقطه گریز صرفاً وابسته به منظر و تصور سوژه است و هیچ نسبتی با واقعیت (مستقل از سوژه) ندارد، لذا به این دلیل پانوفسکی از آن با عنوان کشف خود بی‌نهایت یاد می‌کند. بر این اساس گسترش فضا به چپ و راست و رو به عمق، تصویری از گسترش فضای بی‌نهایت در نقاشی پرسپکتیوی است که «در آن و در پوشش یک «نظام مختصات»، با گسترش مفهوم کلی و انتزاعی بعد سوم ... تفاوت بین «جلو و عقب»، «اینجا و آنجا»، «جسم و غیر جسم» حل شده است» (ibid, p. 43). این مفهوم از فضا در نقاشی رنسانس کاملاً در تقابل با منظر نقاشی بدون خصایص پرسپکتیوی و به خصوص نقاشی دوره قرون وسطا می‌باشد.

جایگاه وحدت بخش سوژه بنیاد و اساس پرسپکتیو است؛ لذا بازنمایی مبتنی بر پرسپکتیو به نوعی عناصر را از واقعیت خود تهی می‌نماید. از این جهت دارای یک خصیصه کاربردی است تا اینکه آن را مبتنی بر یک واقعیت عینی و بیرونی قلمداد کنیم. تمام نقاطی که موقعیت اجسام را بر صفحه تصویر مشخص می‌کنند صرفاً نمایشی از بیان روابط سوپژکتیو وابسته به منظر و دریافت‌های سوژه هستند؛ به نظر می‌رسد پانوفسکی از این نکته مهم تحت عنوان «عینی‌سازی امر ذهنی»^{۲۰} (ibid, 65) و یا «عینیت‌گرایی هنری در حوزه پدیداری»^{۲۱} یاد می‌کند (ibid, 72). چه زمانی که امر ذهنی به واسطه نقاشی عینیت یابد (عینی‌سازی امر ذهنی) و چه زمانی که انگیزشی از واقعیت بیرونی به واسطه خصایص ذهنی سوژه بازنمایی شود (عینیت‌گرایی هنری در حوزه پدیداری) در هر صورت تأکید همواره بر وجه ذهنی پرسپکتیو است. به واسطه این رخداد (پرسپکتیو) اشیا و جهان، متکی به منظر و جایگاه ناظر، نظم و وحدت می‌یابند. عینی‌سازی امر ذهنی همان روندی است که نقاش و تصویرگر در مشاهده و مطالعه تصویری جهان پیرامون با آن مواجه است؛ این اصطلاح به معنای پذیرش قطعی شأن ذهنی و سوپژکتیو پرسپکتیو است. نقاش دریافت‌های ذهنی را صرفاً در عرصه تصویر، موجودیت عینی می‌بخشد. عینیت‌گرایی در حوزه

نقاشی کوبیسم و استنباط ابژکتیو

با شکل‌گیری هنر مدرن، بسیاری از اصول هنر از جمله پرسپکتیو مورد تردید و واکاوی قرار گرفتند. تردید به مبانی هنر کلاسیک و سنت چند صد ساله آن از یک سو و جذب شدن توجه نقاشان و هنرمندان بعد از انقلاب رمانتی‌سیسم به سایر فرهنگ‌ها و سنن هنری، از مهم‌ترین عواملی بود که نظام پرسپکتیو را در نقاشی غربی با مهم‌ترین چالش‌ها روبرو کرد. نقاشان انقلابی و شوریده‌سده نوزدهم بر آن شدند تا قراردادهای بازنمایی را یکسر محو و نابود کنند و بنیانی نوین برای هنرهای تجسمی و تصویری طرح ریزند. مهم‌ترین تحولی که در این زمان و در نقاشی رخ می‌دهد چیزی است که گامبریچ آن را «درک عدم تفکیک دقیق میان آنچه که می‌بینیم و دانسته‌های ما» می‌نامد. این به آن معنا است که دیدن آموختنی است و آنچه را که دیدن می‌نامیم، همیشه و بدون استثنا شکل گرفته و متأثر از دانش (یا باور) ما درباره آن چیزی است که می‌بینیم (گامبریچ، ۱۳۸۵: ۵۵۰). بر این اساس معیار و مبانی بازنمایی دیگر صرفاً دریافت‌های مبتنی بر بینایی انسان که آنها را بلاواسطه و بی‌طرفانه می‌پنداشتیم نیست، بلکه بازنمایی در پیوند با بسیاری عوامل دیگر است. در تداوم ادراک پیوند میان مفهوم واقعیت و دانسته‌های ما و به عبارت دقیق‌تر «آموختنی بودن واقعیت» است که در گستره بازنمایی مفاهیمی کاربردی چون فرامایی،^{۲۲} ساده‌سازی، دفرماسیون و... مورد استفاده نقاشان و هنرمندان قرار می‌گیرد. روند بازنمایی جدید با مهم‌ترین انتقادات به مفهوم سنتی واقعیت توأم بود؛ به نظر می‌رسد بتوان در نهایت چنین استنباط کرد که مهم‌ترین این نقدها، توسط نقاشان مکتب کوبیسم، در سیر تحولات هنر مدرن، بر پیکر نظام پرسپکتیوی حاکم بر سنت نقاشی اروپا وارد آمد. پیرو این نقد و با تبیین آن اثبات خواهد شد که مهم‌ترین نقد نقاشی کوبیسم را می‌توان متوجه حاکمیت مطلق سوژه در هنر و نقاشی غرب دانست.

کوبیسم به عنوان یک مکتب هنری را شاید بتوان انقلابی‌ترین جنبش هنری سده بیستم به حساب آورد. کوبیست‌ها با تدوین یک نظام عقلانی در هنر کوشیدند

مفهوم نسبیت واقعیت، به هم بافتگی پدیده‌ها، و تأثیر متقابل وجوه هستی را تحقق بخشند (پاکباز، ۴۲۶: ۱۳۷۹). جنبش هنری کوبیسم به مثابه یک مکتب خردگرایانه تلقی می‌شود که پیروی از رویکردهای احساسی در هنر را چندان با اهداف خود همسو نمی‌داند. به نظر می‌رسد آنچه بیش از همه در شکل‌گیری نظری و مبانی اندیشگی این جنبش هنری (در نقاشی) سهیم است، بازنگری نظام پرسپکتیوی حاکم بر نقاشی غرب و پیرو آن حاکمیت سوژه بر آن باشد. علاوه بر آن حاکمیت پرسپکتیو بر نقاشی همیشه با نوعی داعیه واقع‌گرایی توأم بوده است که به نظر می‌رسد همین مدعا نیز توسط نقاشان کوبیسم مورد تردید و نقد واقع شده باشد. به عبارت دقیق‌تر مبانی نظری نقاشی کوبیسم که در کوبیسم تحلیلی مدون شد، نشأت گرفته از تردید جدی به واقع‌گرایی نظام پرسپکتیوی نقاشی و نفی آن بواسطه نادیده انگاشتن جایگاه محوری سوژه بود. نقاشان کوبیست دیگر قرار نبود همچون قبل فضای تجسمی اثر خود را از نقطه دیدی واحد تجسم کنند که بر مبنای آن سطوح و خطوط موازی به صورت همگرا معطوف و متمرکز بر نقطه گریز باشد؛ آن‌ها با داعیه واقع‌گرایی که می‌توان آن را همسو با نوعی ابژکتیویسم دانست منظر سوژه را به مثابه نظامی قراردادی نفی کرده و در عوض در تلاش بودند تا ماهیت اشیا و جهان دیداری را فارغ از منظر سوژه و حس بینایی او تصویر نمایند. به عبارت دقیق‌تر فارغ از نقطه دیدی محدود، در نقاشی خواهان ماهیت عینی‌تر و واقعی‌تری برای اجسام بودند. بر این اساس بود که ماهیت نقد آن‌ها بر واقع‌گرایی سنت رنسانسی مدون شد. این نقد بر واقع‌گرایی پرسپکتیوی توأم با داعیه جدیدی از واقع‌گرایی عینی توسط نقاشان کوبیست مطرح شد. در واقع «آن‌ها (نقاشان کوبیست) آرزو داشتند که واقعیت عینی و جامع شکل‌ها در فضا را نمایش دهند» (گاردنر، ۶۲۲: ۱۳۷۰). بر این اساس نقد مدون شده در نقاشی کوبیسم که در این نوشتار به عنوان خصایص تقابلی با نقاشی پرسپکتیوی معرفی شده است دارای یک شاخصه مهم است که پیرو آن خصایص مهم تقابلی دیگر اعتبار می‌یابند؛ خصیصه مذکور را می‌توان «نادیده انگاشتن منظر و زاویه دید

است که چشم نمی‌تواند بدون حرکت نسبت به ابژه اش، آن را به طور معمول ببیند،^{۲۴} براساس این آزمایشات ظاهراً شرط لازم چشم جهت دیدن معمولی اجسام و فضا، اسکن کردن است. چشم ثابت جز یک چشم کور نیست چنان که برای بی‌گناه بودن نیز چشم فقط باید کور باشد» (Goodman, 1976: 12-13).

به نظر می‌رسد فارغ از آزمایشاتی که چندین دهه بعد صورت می‌گیرد و گودمن هم به آن‌ها اشاراتی دارد، کوبیست‌ها با اتکا به دستاوردهای سزان بسیار پیشروانه‌تر نخستین نقدها را بر پیکره نظام پرسپکتیوی وارد کردند. آن‌ها با آگاهی از اینکه نقاشی مبتنی بر پرسپکتیوی صرفاً حاصل مشاهده از یک نقطه ثابت و محدود است و ماهیت پدیداری و عینی اشیا با چنین منظر محدودی بسیار تفاوت دارد، بر آن شدند تا با استفاده از زاویه‌های چندگانه دید و نمایش همزمان سطوح ناپیوسته، گامی انقلابی در جهت مفهوم جدیدی از واقعیت در حیطه نقاشی که مدعای آن را داشتند بر دارند. این نگرش کوبیست‌ها علاوه بر اینکه مفهوم واقعیت را فراتر از سنت پرسپکتیوی طرح می‌کرد، در سدد گسترش این رویکرد نیز بود که واقعیت را اساساً چیزی فراتر از دریافت‌های حسی انسان تعریف نماید و هدف خود را در راستای نزدیکی هرچه بیشتر به آن واقعیت طرح‌ریزی کنند؛ از این جهت و با اتکا به اینکه نقاشان کوبیست ناقد بازنمایی پرسپکتیوی و شان سوپژکتیو آن بودند، می‌توان آن‌ها را در صف کسانی قرار داد که هواخواه واقعیتی ابژکتیو هستند. رویکرد کوبیست‌ها متوجه این نکته مهم بود که نظام پرسپکتیوی در بهترین حالت (و فارغ از انتقادی که بعدها گودمن به آن اشاره کرد) حاصل مشاهده از یک زاویه دید محدود می‌باشد، هیچ زاویه دیدی به تنهایی نمی‌تواند به ماهیت واقعی اجسام اشاره داشته باشد، چرا که هر زاویه دیدی واقعیت را در محدوده پیش‌انگاشته‌های سوپژکتیو آن منظر و زاویه تعریف می‌کند. به عنوان مثال با اتکا به زاویه دید سوژه از یک مکعب در بهترین حالت فقط می‌توان سه سطح از سطوح شش‌گانه مکعب را آن هم با در نظر داشت اعوجاجات موجود مشاهده کرد. اما نقاش کوبیست با در نظر گرفتن این حدود، ماهیت عینی و واقعی مکعب موجود را دارای

ناظر» برای مدون کردن نظامی عقلانی در نقاشی معرفی کرد. پیرو این خصوصیت انقلابی چهار شاخصه مهم دیگر در نقاشی کوبیسم در تقابل با سنت نقاشی متأثر از پرسپکتیو رنسانس مدون می‌شود که عبارت‌اند از:

۱. عدم پیروی از حس بینایی صرف و تمرکز بر ماهیت ادراکی و عقلانی از موضوع
 ۲. نفی و فراغت از مفهوم فضا به مثابه فضای منفی و یا فضای خالی میان اجسام و عناصر (این تعریف از فضا تعریفی وابسته به نظریه پرسپکتیو رنسانس است)
 ۳. عدم توجه به خصوصیات زمانمندی و مکانمندی در گستره نقاشی و فضای تصویر که در سنت پرسپکتیوی وابسته به جایگاه ناظر و نقطه دید او بود.
 ۴. نادیده انگاشتن خصایص سایه روشن و حجم پردازشی که وابسته به منظر سوژه ناظر قلمداد می‌شد.
 ۵. عدم توجه به خصایص و تنوعات رنگی به عنوان ادراکی سوپژکتیو که در نقاشی متأثر از سنت پرسپکتیوی امری بدیهی و پر استعمال بود.
- نظام پرسپکتیوی حاکم بر نقاشی اروپایی که با مازاتچو تثبیت شد، این فرض را به وجود آورده بود که استفاده از پرسپکتیو یک نقطه‌ای [و بعدتر چند نقطه‌ای] در نقاشی ضرورتی بنیادین برای بازنمایی واقع‌گرا می‌باشد. اما واقعیت این است که این نظام نه مطابق با واقعیت عینی امور است و نه مطابق با دریافت‌های بصری ما از جهان دیداری. نلسون گودمن^{۲۳} هم صدا با گامبریچ استدلال می‌کند که میان تصاویر پرسپکتیوی و دریافت‌های بینایی انسان تطابقی در کار نیست. بنابراین استدلال گودمن در مشاهده مبتنی بر پرسپکتیو:

«تصویر باید از میان یک روزنه، از یک فاصله معین، با یک چشم بسته و چشم دیگر که بدون حرکت باشد دیده شود. شی نیز باید با همین شرایط از میان یک روزنه، از زاویه و فاصله داده شده، با یک چشم واحد بدون حرکت مشاهده شود. در غیر این صورت پرتوهای نوری مطابقتی ندارند. آیا تحت این شرایط، می‌توانیم ادعا کنیم که بازنمایی مطابق با واقع را داریم؟ به سختی! مسلم است که در شرایط مشاهده انسانی، آنچه که می‌بینیم به محو شدن و ابهام می‌گراید، در صورتی که در پرسپکتیو همه جای تصویر به یکسان ثبت دارد. آزمایشات ثابت کرده

شش سطح همسان می‌داند که سنت بازنمایی پرسپکتیوی قادر به نمایش آن نیست. لذا با آگاهی به این مهم و اینکه سنت واقعگرایی رنسانسی صرفاً یک نظام قراردادی تجسمی است - که می‌توان آن را به مثابه نظامی وحدت بخش تعریف کرد- با «نادیده انگاشتن منظر و زاویه دید ناظر» تعریفی متفاوت از بازنمایی مکعب موجود را ارایه می‌نماید که با آگاهی ما از سطوح آن همسوتر است. این همان نظام عقلانی است که این نقاشان در صدد مدون کردن آن بودند. از همین جهت است که می‌توان کوبیسم را ناقد واقعیت پدیداری سوژکتیو دانست. بیهوده نیست که توجه نقاشان کوبیسم پیش از هر چیز، متوجه سنت‌های تصویری قرون وسطایی و یا سایر سبکی (همچون نگارگری ایرانی) است که از منظر پرسپکتیوی و زاویه دید ناظر فارغ هستند. در حقیقت وجه مشترک میان این سنت‌ها و کوبیسم توجه به نوعی پرسپکتیو واگرا به جای پرسپکتیو همگرای رنسانسی، در جهت ادراکی به مراتب واقعی‌تر از ماهیت عناصر است. بر همین اساس است که آرناهم نیز مزیت‌های پرسپکتیو واگرای پیشارنسانسی را به اندازه‌ای آشکار می‌داند که توجه نقاشانی چون پیکاسو را در جهت نفی واقعیت سوژکتیو را بر می‌انگیزد (آرناهم، ۱۳۸۶: ۳۲۶). بر این اساس نقاشان کوبیست با توجه به کاستی‌های نظام پرسپکتیو در جهت بازنمایی واقعگرا، در گام نخست از بازنمایی مبتنی بر اصول پرسپکتیو و منظر ناظر عدول نموده‌اند. به نظر می‌رسد بخش زیادی از آنچه که این نقاشان در آثار خود و به خصوص آثار کوبیسم تحلیلی، به عنوان اصول و مبانی کار خود مدون کرده‌اند متأثر از همین قاعده بنیادین [نادیده انگاشتن منظر و زاویه دید ناظر و یا روی گردانی از اصول پرسپکتیو همگرا] باشد.

لذا نقاشان کوبیست به عنوان انقلابی‌ترین کنش خود ابتدا جایگاه ثابت و نقطه دید ناظر در نقاشی را از میان بر می‌دارند. این رخداد را می‌توان مهم‌ترین واکنش نقاشان کوبیست به سنت پرسپکتیوی رنسانس قلمداد کرد؛ بر این اساس است که ماهیت مشاهده فضا از منظر محدود ناظر از میان برداشته می‌شود و مبنایی متفاوت برای بازنمایی و سازماندهی فضای تصویر کوبیستی در

نظر گرفته می‌شود. دیگر در آثار کوبیستی نمی‌توان برای ناظر قائل به زاویه دید مشخص و جایگاه ثابتی شد. به عبارت دقیق‌تر ناظر در جایگاه و نقطه‌ای مشخص نظاره‌گر چشم‌انداز پیش روی خود نیست که آن چشم انداز را به همان ترتیب که می‌بیند ترسیم نماید؛ بلکه فارغ از دریافت‌های بینایی صرف و محدودیت‌های آن، ادراک خود از آن فضا را تصویر می‌کند. بر همین اساس است که این نقاشان آثار خود را بدون نگاه کردن به مدل می‌کشیدند. «به طور کلی می‌توان گفت که پیکاسو و براک نقاشی‌های کوبیستی‌شان را بدون نگاه به مدل می‌کشیدند» (لینتن، ۱۳۸۳: ۷۰). چرا که دیگر مبنای بازنمایی مشاهده از نقطه‌ای ثابت نبود. این نکته از دو جهت حایز اهمیت است، نخست اینکه عدم توجه به مدل متأثر از انکار نقطه دید و جایگاه ناظر است. نقاش دیگر به عنوان مشاهده‌گر از نقطه‌ای ثابت و محدود فضا را نمی‌نگرد بلکه ادراک کننده ماهیت موضوع است. این به معنای ادراک ماهیت واقعیت، فراتر از دریافت‌های بینایی صرف است و درست به همین دلیل است که دیگر نیازی به نگاه کردن به مدل وجود ندارد. دومین نکته که می‌توان آن را منبعث از نکته نخست دانست این است که نقاشی کوبیستی با انکار زاویه دید ناظر در جهت بیان ماهیت عینی‌تر از اجسام، آن‌ها را در توالی مکانی و به صورتی پیوسته در نظر می‌گیرد. بر همین اساس برخی پژوهشگران استنباط می‌کنند که «فضای تصویری کوبیست‌ها افزایش بعد زمان بر بعد مکان است» (گاردنر، ۱۳۷۰: ۶۲۲). البته این پیوند زمان و مکان و جوهر فلسفی آن بسیار در پیوند با مباحث مطروحه در علم جدید فیزیک بود.

نمود مهم دیگر «رویگردانی از منظر و زاویه دید ناظر»، حذف مفهوم و نمود «فضا» در آثار نقاشان این مکتب می‌باشد. چنان‌که بیان شد، نقش فضا در نقاشی با اتکا به قواعد پرسپکتیو و منظر سوژه ناظر است که نمود می‌یابد. بر این اساس فضا را می‌توان به مثابه فاصله خالی مابین ناظر تا اجسام مختلف و فاصله میان اجسام مختلف از جایگاه و زاویه دید ناظر تعریف کرد. با در نظر گرفتن جایگاه ناظر است که می‌توان قایل به فواصلی میان اجسام بود که در نقاشی به عنوان فضای منفی

تعریف می‌شود؛ اگر جایگاه و منظر سوژه در میان نباشد هیچ ادراک مشخصی از فاصله میان اجسام در کار نخواهد بود. لذا بر این اساس نقاش کوبیست با انکار زاویه دید سوژه و پیرو آن نادیده انگاشتن فضای منفی، بیشتر بر تک عنصر و یا تعداد محدودی از عناصر همنشین به صورتی ادغام شده و در هم تنیده متمرکز می‌شود؛ چنان‌که در کوبیسم تحلیلی کمتر اثری از نقاشی فضای باز و فضای منفی مشاهده می‌شود. بدون در نظر گرفتن جایگاه ناظر، عناصر به مثابه توده‌های درهم پیچیده انگاشت می‌شوند. لذا نقاشان کوبیست پس از حذف منظر پرسپکتیوی و جایگاه ناظر، به صورت ناگزیر نقش و کارکرد فضا را از آثار خود حذف می‌نمایند. آن‌ها با این اقدام برآنند تا از منظر محدود و دارای اعوجاج سوژه به سمت واقعیتی عینی‌تر گام بردارند. به واسطه حذف فضا، وجوه و سطوح مختلف عنصر در هم تنیده می‌شود و در صورتی که بیش از یک عنصر مد نظر باشد، مرز مشخصی میان آن عناصر وجود ندارد چرا که هیچ اثر و نمودی از فضای مابین اجسام در میان نیست. از این جهت و با باز میان برداشتن منظر فضایی کلیت اثر به مثابه توده‌ای گسترده از سطوح مثبت دیده می‌شود. این توده گسترده، عموماً چنین به نظر می‌آید که نمایش‌گر ایزه مورد نظر از زوایایی متعدد است. چرا که یک شی دارای چند وجه و چند سطح است که معمولاً در یک نقطه مشخص چشم قادر به مشاهده همه آن‌ها نمی‌باشد و واقعیت عینی آن کلیتی فراتر از آن زاویه دید محدود است؛ از این جهت نقاش کوبیست ایزه مورد نظر را به صورت گسترده بر سطح، ترسیم می‌کند. «نمایش واقعیت چندوجهی یک شی مستلزم آن بود که از زوایای دید متعدد به طور همزمان به تصویر در آید؛ یعنی کل نمودهای ممکن شی مجسم شود» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۴۲۷). اگر چه برخی پژوهشگران نقاشی کوبیسم را بازنمایی همزمان چند نقطه دید می‌دانند به گونه‌ای که انگار ناظر در چند نقطه به مشاهده عنصر پرداخته است، اما باید افزود که تصویر کردن از چند نقطه دید همزمان به جای یک نقطه دید، نفی منظر سوژه نیست بلکه به عبارتی گسترش بیشتر آن است. از طرفی نباید فراموش کرد که نقاشان کوبیست بدون نگاه کردن به مدل آثار

خود را تصویر می‌کردند. لذا آثار آن‌ها نه بازنمایی از چند نقطه دید بلکه بازنمایی مبتنی بر ادراک عقلانی موضوع بود. آنچه می‌توانست نمودی از این ادراک را برای آن‌ها در بر داشته باشد منظری گسترده و سراسرین بود که با تعریفی متفاوت از فضای تجسمی و وحدت عناصر آن نمود می‌یافت. شاید بتوان مهم‌ترین قدم کوبیسم در جهت این نظریه را صرفاً نفی منظر پرسپکتیوی و زاویه دید ناظر قلمداد کرد. از طرف دیگر در حیطه تصویر نیز به خصوصیات جدیدی در بازنمایی روی آورد. در این میان مهم‌ترین امری که می‌توانست صورت پذیرد، توجه و نمایش بخشی از عرصه بسیار فراخ و گسترده‌ای بود که به ادراک نقاش در می‌آمد. روش نقاش مبتنی بر تقلیل کلیت عناصر به سطوح هندسی و ترکیب مجدد این سطوح در یک مجموعه واحد بود. از این جهت است که نقاشی کوبیسم متضمن بازنمایی عناصر نه از زوایای مختلف بلکه از زاویه‌ای سراسرین است؛ و درست به همین دلیل داعیه واقعگرایی دارد، اما باید در نظر داشت واقعگرایی مذکور پیش از آنکه نمودی تصویری در نقاشی داشته باشد، با نوعی واقعگرایی مفهومی همسو است که با ابرکتیویسم نزدیکی به مراتب بیشتری دارد. متعاقب حذف فضا در نقاشی کوبیستی، نمود مفاهیم زمانی و مکانی در نقاشی که به صورت جدی وابسته به نظام پرسپکتیوی سوپرکتیو می‌باشد نیز از آثار این نقاشان رخت بر می‌بندد. نقاشان کوبیست برخلاف نقاشان پیشین - از جمله امپرسیونیست‌ها - جهان دیداری را به گونه‌ای که بازنمایانگر زمان و مکانی خاص باشد، تجسم نمی‌بخشیدند. چرا که مفاهیم در حدود زمان و مکان وابستگی تام با ادراک سوپرکتیو دارند. بر این اساس «عینیت» را می‌توان با فراغت از زمان و مکان همسوتر دانست. بعد زمانی و مکانی در نقاشی با خصایص پرسپکتیو رنسانسی بازنمود ویژه‌ای دارد؛ با در نظر گرفتن منظر سوژه خصایص زمان و مکان در نقاشی به صورتی نسبی و قراردادی و با اتکا به خصایص نظیر زاویه نور، سایه‌ها، رنگ‌ها، فضای مابین اجسام و نسبت آن‌ها با سایر عناصر در فضا نمود می‌یابد. اما ویولونی که برآک در اثر خود تصویر کرده است (تصویر ۲) دیگر نور مشخصی از زمان و مکانی خاص که سایه‌ها و رنگ‌هایی

از آن منتج گردد را نمایش نمی‌دهد و فضا که نمود مکان‌مندی در آن مشخص باشد نیز در اثر جایی ندارد؛ چرا که ادراک این مفاهیم برای ما در حدود مقولات ذهنی است.

با اتکا به حذف منظر سوژه از نقاشی کوبیسم سایر خصایص وابسته به منظر پرسپکتیوی سوژه نیز مورد بازنگری قرار گرفت. از دیگر موارد مهم در این میان حذف سایه روشن اجسام است که با اتکا به منبع نوری مشخص ایجاد می‌شود. در واقع سایه‌ها و نورهای ایجاد شده بر اجسام دلالت بر موقعیت ناظر نسبت به منبع نور و جسم مشخص دارند؛ چنان‌چه اگر موقعیت ناظر کمترین میزان تغییر را داشته باشد شرایط حاصل از نورها و سایه‌ها نیز بر عنصر یا عناصر مورد مشاهده هم تغییر خواهند کرد. از طرف دیگر وضعیت سایه روشن‌ها به میزان قابل ملاحظه‌ای وابسته به موقعیت عنصر در فضا می‌باشد که همگی از خصایص نظام پرسپکتیوی رنسانسی است. لذا پیرو نادیده انگاشتن منظر سوژه در نقاشی کوبیسم، منبع نور مشخص، حجم و سایه روشن‌های حاصل از آن نیز در این آثار نادیده انگاشته می‌شود. چرا که این آثار نه از منظر واحد و محدود سوژه بلکه از همان منظر فرضی سراسربین تصویر شده‌اند؛ پس بدیهی است که خصایص سوژکتیو وابسته به منظر سوژه را بازنمایی ننمایند. لازم به ذکر است که تیره روشن‌های موجود در مرز سطوح در نقاشی کوبیستی صرفاً کنشی تصویری و نقاشانه برای ایجاد تمایز میان سطوح می‌باشد و ارتباطی با سایه روشن‌های منتج از منبع نور و موقعیت جسم و ناظر ندارند. چنان‌که در تابلوی مردی با پیپ اثر پیکاسو (تصویر ۳)، هیچ منبع نور مشخصی را نمی‌توان در نظر گرفت که نمایانگر زاویه دید سوژه ناظر باشد و به واسطه آن حجم مدل و نسبت آن با فضا مشخص شود.

صرف‌نظر کردن نقاشان کوبیست از منظر پرسپکتیو رنسانسی و یا همان «روگردانی از منظر و زاویه دید ناظر» بر نوع ادراک و استفاده آن‌ها از رنگ‌ها هم تأثیرات قابل توجهی داشته است. مطالعه و پژوهش درباره رنگ‌ها به صورت جدی وابسته به بسترهای متنوعی نظیر فیزیک، فیزیولوژی و روان‌شناسی است. این مهم از

آنجایی نشأت می‌گیرد که درباب ادراک رنگ‌ها توسط انسان نظریات بسیار متفاوتی وجود دارد. از دید ایدئالیست‌ها رنگ‌ها بخشی از کیفیات ثانویه بودند که ماهیت و خصایص ادراکی آن‌ها وابسته به ذهن ماست. جان لاک به عنوان یکی از پیشروان این مشرب فکری بر این اعتقاد بود که «در ماده دو کیفیت وجود دارد کیفیات اولیه مثل فرم، فضا، حرکت، عدد و نظایر آن و کیفیات ثانویه مثل رنگ، بو، طعم، صدا و غیره. به نظر لاک کیفیات ثانوی در جوهر مادی اشیا وجود ندارد بلکه در ذهن ماست. بدین معنا که وقتی ما با کیفیات اولیه مواجه می‌شویم، کیفیات ثانویه در ذهن مانعش می‌بندند» (ضیمران، ۱۳۹۳: ۱۵۹). براین اساس رنگ‌ها در شرایط مختلف نوری، به صورت متفاوت دیده می‌شوند و از آنجایی که هیچگاه شرایط نوری ثابت و ایستایی وجود ندارد لذا هیچ ادراک واحدی نیز از رنگ‌ها نمی‌توان اکتساب کرد. از همین جهت می‌توان استنباط کرد که در روند انصراف از منظر پرسپکتیوی سوژکتیو برای نزدیکی هر چه بیشتر به عینیت، صرف‌نظر از کاربست رنگ‌ها هم امری قابل پیش بینی است؛ چنان‌که در آثار کوبیسم تحلیلی می‌توان شاهد آن بود. در این آثار برخلاف بخش‌های قابل توجهی از مکاتب متأثر از پرسپکتیو رنسانسی و واقعیت‌پدرداری سوژکتیو، توجه به خصایص و تمایزات رنگی تا اندازه زیادی کاهش یافته و در عوض توجه معطوف به کاربست تنالیتة واحد رنگی در دامنة تیره تا روشن شده است و چنان‌که گفته آمد تیرگی روشنی مذکور ربطی به خصایص سایه روشن ندارد بلکه صرفاً به جهت نمایش و تمایز سطوح متفاوت از یکدیگر است. این در حالی است که استفاده از رنگ‌ها و دامنة تنوعات آن‌ها به مثابه خصیصه‌ای سوژکتیو در سنت متأثر از پرسپکتیو رنسانس با در نظر داشت برخی قواعد تصویری امری بدیهی و پر استعمال بوده است.

در نهایت باید اذعان داشت که اگر چه می‌توان نقاشی کوبیسم را تلاشی در راستای رهایی از نظام بنیادین سوژکتیو در هنرهای تصویری قلمداد کرد، اما باید افزود که این رهایی بخشی، فقط معطوف به خصایص پرسپکتیوی است که از دوره رنسانس بنیان نهاده شد و رهایی از سوژکتیویسم و دست‌یابی به شی

آثار تصویری فرهنگ‌های سنتی نیز بر همین اساس بوده باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. "Perspective is a Latin word which means 'seeing through.'" (K. von Lang and F. Fuhse, *Durers schriftlicher Nachlass*; Hall, 1893; P. 319, 1. 11)
2. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) Schweitzer, B. *Vom sinn der Perspektive*. ۳. ن. ک. Tubingen 1953, S. 13. به نقل از بهشتی ۱۳۸۵.
۴. در خصوص مفاهیم مطروحه توسط شواینزر در باب پرسپکتیو رجوع کنید به: بهشتی، محمدرضا (۱۳۸۵) «سرآغازهای سوپژکتیویسم در فلسفه و هنر»؛ در مجله فلسفه؛ شماره ۱۱؛ بهار و تابستان ۱۳۸۵؛ صص ۷۱-۸۶؛ دانشگاه تهران.
5. Giotto di Bondone (1270 –1337)
6. Duccio di Buoninsegna (B 1255–1260 – D 1318–1319)
7. Wilhelm Dilthey (1833-1911)
8. Giovanni Pico della Mirandola (1463 –1494)
۹. برخی از پژوهشگران در خصوص عدم نسبت میان مشاهده از منظر انسانی و همسویی آن با پرسپکتیو انتقادات جدی را مطرح کرده‌اند که از مهم‌ترین این نقدها می‌توان به Goodman, Nelson (1976) *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*; oxford university press اشاره کرد.
10. Masaccio (1401- 1428)
11. thing in itself
12. Alois Rigel, (1858-1905)
13. objectification of the subjective
14. noumenon
15. reality
16. phenomenon
17. thing- for- ourselves
18. appearance
۱۹. به اعتقاد کانت ذهن صورت‌های دریافتی را در دو بستر پیشینی زمان و مکان دریافت می‌کند که پس از آن در مقولات دوازده‌گانه مد نظر او صورت‌بندی می‌شوند. چنانچه هر شیئی در این روند برخاسته از بستر زمان و مکان باشد و در مقولات دوازده‌گانه کانت بگنجد می‌توان آن را «نمود» نامید. ن. ک: مجتهدی، کریم (۱۳۹۴) *فلسفه نقاد کانت*؛ مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

فی‌نفسه و عینیت محض چنان‌که کانت بارها بر آن تأکید کرده بود امری محال است. شاید به همین جهت باشد که کوبیسم در تداوم خود و بعد از دوره تحلیلی با تجدید نظر در حدود خود، اصول و مبانی خود را گسترش می‌دهد و به سمت خصایص فرمال نقاشی فارغ از مباحث عینی جلب می‌شود. به هر رو اگر بحث از ابژکتیویسم و سوپژکتیویسم در نقاشی به میان باشد، به نظر می‌رسد بتوان استنباط کرد که به همان میزان که پرسپکتیو رنسانسی با سوپژکتیویسم و سوژه محوری همسویی و نزدیکی دارد، نقاشی کوبیسم به سمت ابژکتیویسم و فراغت از سوپژکتیویته گرایش و تمایل دارد.

نتیجه‌گیری

با اتکا به شواهد موجود می‌توان چنین استنباط کرد که مهم‌ترین وجه نقاشی کوبیستی نوع خاصی از واقع‌گرایی است که شاخصه بارز آن صرف نظر کردن از نظام بازنمایی پرسپکتیوی (سوپژکتیو) می‌باشد. اگر چه نظام پرسپکتیوی از دوره رنسانس به مثابه مهم‌ترین قاعده در بازنمایی مد نظر قرار گرفت، اما نقاشان کوبیسم آن را به مثابه نوعی بازنمایی سوپژکتیو و دور از واقعیت عینی قلمداد کردند. به نظر می‌رسد مهم‌ترین دلیل نقاشان کوبیست در این راستا چرخش به سمت نوعی واقع‌گرایی ادراکی است که صرفاً وابسته به دریافت‌های بینایی نیست؛ نموده‌های متفاوتی از این نوع واقع‌گرایی را می‌توان در بسیاری از تمدن‌های کهن و هنرهای تصویری آن‌ها که متأثر از قواعد منظر واگرا بوده مشاهده کرد. اما تمایز و نتیجه مهم کوبیسم در این است که به نظر می‌رسد این نوع نقاشی با صرف نظر از قواعد پرسپکتیو، پرچمدار مهم‌ترین نقدها بر حاکمیت مستبدانه سوژه در گستره نقاشی غرب باشد. لذا با توجه به داعیه‌های نقاشان این مکتب مبنی بر واقع‌گرا بودن آثارشان، می‌توان چنین استنباط کرد که این شان واقع‌گرا در تقابل با سوپژکتیو حاکم بر نظام پرسپکتیوی است و به مراتب همسویی و نزدیکی بیشتری با ابژکتیویسم و یا نوعی واقع‌گرایی ابژکتیو دارد. به نظر می‌رسد که توجه ویژه نقاشان مکتب کوبیسم به

گامبریچ، ارنست، (۱۳۸۵). تاریخ هنر، ترجمه علی رامین؛ تهران: نشر نی.

گاردنر، هلن، (۱۳۷۰). هنر در گذر زمان، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات نگاه.

موقن، بداله (۱۳۹۳). مقدمه مترجم بر کتاب فرد و کیهان در فلسفه رنسانس؛ تهران: نشر ماهی.

لینتن، نوربرت، (۱۳۸۳). هنر مدرن، ترجمه علی رامین؛ تهران: نشر نی.

نصیری، منصور، (۱۳۸۷). نومن و فنومن در فلسفه کانت، در نشریه نقد و نظر؛ شماره ۴۹ و ۵۰ صص ۷۵ تا ۹۸؛ قم: پژوهشکده فلسفه و کلام اسلامی. ماینر، ورنن هاید (۱۳۸۷) تاریخ تاریخ هنر؛ ترجمه مسعود قاسمیان؛ تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

Wood. S. Christopher (1991). *Introduction of Perspective as Symbolic Form*; published by: Zone Books. New York.

Adams, Laurie Schneider (2008). *a History of Western Art*, Published by: McGraw-Hill; New York.

Panofsky, Erwin (1991). *Perspective as Symbolic Form*; trans. Christopher S. Wood; Published by: Zone Books. New York.

Panofsky, Erwin (1968). *Idea: A Concept in Art Theory*, trans. Joseph J. S. Peake; New York: Harper and Row.

Goodman, Nelson (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*; oxford university press.

20. objectification of the subjective

21. phenomenal

22. expression

23. Nelson Goodman (1906-1998)

۲۴. گودمن برای این آزمایشات به این ماخذ ارجاع می‌دهد: L. A. Riggs, F. Ratlif, J. C. Cornsweet, and T. Cornsweet, "The Disappearance of Steadily Fixated Visual Objects", Journal of the optical Society of America, vol ۴۳ (۱۹۵۳). pp ۴۹۵-۵۰۱.

کتابنامه

آرنه‌ایم، رودلف (۱۳۸۶). هنر و ادراک بصری روانشناسی چشم خلاق؛ ترجمه مجید اخگر؛ تهران: انتشارات سمت.

اوکریک و دیگران (۱۳۹۰) مبانی هنر نظریه و عمل؛ ترجمه محمد رضا یگانه دوست؛ تهران: انتشارات سمت.

بهشتی، محمدرضا (۱۳۸۵) سرآغازهای سوپژکتیویسم در فلسفه و هنر؛ در مجله: فلسفه؛ شماره ۱۱؛ بهار و تابستان ۱۳۸۵؛ صص ۷۱-۸۶؛ دانشگاه تهران.

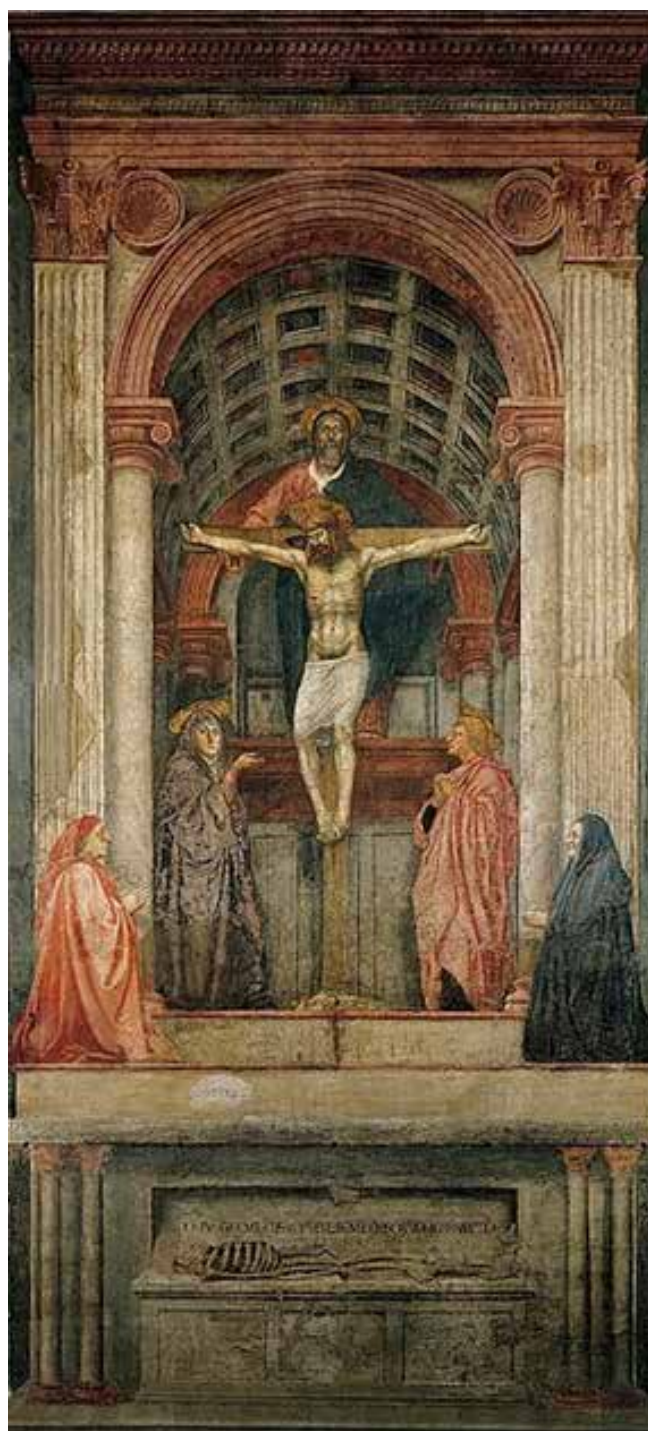
پاکباز، رویین (۱۳۷۹) دایره المعارف هنر، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

ضمیران، محمد (۱۳۹۳). نگاهی به فلسفه روشنگری و بازتاب آن در هنر، تهران: انتشارات نقش جهان.

دیویس؛ دنی؛ هفریچر... (۱۳۸۸). تاریخ هنر جنسن، گروه مترجمان به سرپرستی و ویراستاری فرزانه سجودی؛ تهران: انتشارات فرهنگسرای میردشتی.

کاسیرر، ارنست (۱۳۹۳). فرد و کیهان در فلسفه رنسانس، ترجمه بدالله موقن؛ تهران: نشر ماهی.





تصویر ۱. تثلیث مقدس، اثر مازانتچو، ۱۴۲۵ مأخذ: <https://en.wikipedia.org>



تصویر ۲. ویولن و شمعدان؛ اثر ژرژ براك؛ ۱۹۱۰ مأخذ:
<https://www.sfmoma.org> /سایت رسمی موزه
 سانفرانسیسکو



تصویر ۳. مردی با پیپ، اثر پابلو
 پیکاسو، ۱۹۱۱
 مأخذ: <https://www.kimbellart.org>
 وبگاه رسمی بنیاد هنری کیمبل