زیر انگشتان تشریح

آیا مطالعات فلسفی در باب نقاشی اهمیت دارد؟

دکتر جیسون گایجر[1] / ترجمه سید رضا مرزانی

اشاره

ایجاد شکاف تاریخی میان نظر و عمل در اندیشه‌ی غربی، سبب بروز مسائل و چالش‌های متعددی شده است که «نسبت هنر و مطالعات نظری پیرامون آن» نیز از آن جمله است. در این متن، که ترجمه‌ی بخش ابتدایی از فصل اول کتاب «زیبایی‌شناسی و نقاشی»[2] با عنوان «نقاشی و فلسفه» است، نویسنده از یک سو کوشیده است با تشریح مواضع موافقان و مخالفانِ نیاز به مطالعه‌ی فلسفی پیرامون هنر، چرایی نیاز به این مباحث را مشخص کند، و از سوی دیگر، با تأکید بر ویژگی‌های نقاشی و بازنمایی‌های تصویری، از اهمیت مطالعه‌ی فلسفی پیرامون نقاشی، به طور خاص، دفاع کند.
نباید از این نکته‌ی ساده غافل بود که تا هنری نباشد نمی‌توان در مورد آن مطالعه و پژوهش کرد. اما ظاهرا فلاسفه نمی‌بینند که هنر زیر انگشتان فلسفه و زیبایی‌شناسی پژمرده است!

ارتباط فلسفه و نقاشی

لازم است که کار خود را با این سؤال آغاز کنیم که آیا فلسفه در مورد نقاشی سخنی برای گفتن دارد و اگر آری، آن سخن چیست؛ و اینکه چرا نقاشی باید به عنوان موضوعی مناسب طرح در فلسفه تلقی شود؟ با اینکه این دو سؤال به یک موضوع اشاره می‌کنند، اما جهت‌گیری و سمت و سویی متفاوت دارند. در مورد اول، سؤال از آن است که آیا فلسفه می‌تواند چیزی را در مورد نقاشی آشکار و هویدا سازد که در غیر این صورت، ممکن است مبهم یا مخفی باقی بماند: فلسفه، به چه طرقی می‌تواند درک ما را در این باره عمق بخشد؛ و این طریقه‌ی فلسفی با دیگر طرق نوشتاری و اندیشه‌ای درباره هنر، از جمله تاریخ هنر و نقد هنر، چه تفاوتی دارد؟ در مورد دوم پرسش از آن است که اساسا چرا فیلسوف‌ها باید علاقمند به نقاشی باشند؟ آیا نقاشی مجموعه‌ی متمایزی از مسائل را در مبحث زیبایی‌شناسی مطرح می‌سازد، که پیش از این در دیگر حوزه‌های فلسفی بدان پرداخته نشده است؟ و پرداختن به این مسائل آیا باعث آن خواهد شد که دغدغه‌های انتزاعی‌تر فلسفی از جمله تمایز میان نمود و واقعیت یا شأن بازنمایی‌ها آشکارتر شود؟

نقاشی یکی از قالب‌های غیر استدلالی هنر می‌باشد که تأثیرات آن از طریق ترکیب و آرایش اشکال و رنگ‌ها بر یک بستر مادی، فهم می‌شود. یک نقاشی بر بدیهیات یا زنجیره‌ای از ادله استوار نیست و حتی در مبسوط‌ترین حالت خود، نمی‌توان گفت که ادعایی را مطرح یا از موضعی حمایت می‌کند. بنابراین شکی بر جای نمی‌ماند که یک رشته‌ی علمی که اساسا با استدلال انتزاعی و دعاوی منطقی در ارتباط می‌باشد، از این ظرفیت بهره‌مند است که نگاه ویژه‌ای به عملی خلاقانه داشته باشد که از طریق تصاویر، و نه کلمات، عمل می‌کند. با اینکه ممکن است یک نقاشی را به تصنعی یا دور از خلوص بودن متهم کرده و آن را به نقد گرفت، اما نمی‌توان در مورد درستی یا نادرستی آن به قضاوت نشست. اتخاذ چنین رویکردِ [ناصوابی] بدون شک ناشی از اشتباه در طبقه بندی است. اما اینکه ما نمی‌توانیم «برای» یک نقاشی دعوی مطرح کنیم، به این معنا نیست که نمی‌توانیم «درباره»ی آن ادعایی داشته باشیم. یکی از دلایلی که سبب شده است نقاشی همواره مورد توجه و نظر فلاسفه قرار گیرد آن است که نقاشی را نمی‌توان به قالب توصیف و توضیح شفاهی تقلیل داد. دلیل آن، این نیست که کلمات برای توصیف کامل محتوای تصویر یک نقاشی ناکافی هستند –ایده‌ای که برخاسته از این گفته‌ی عامیانه است که «یک تصویر برابر است با هزار کلمه»– بلکه به نظر می‌رسد، توصیفِ کلامی و بازنمایی تصویری برای میسر ساختن دو شیوه‌ی اساسا متفاوتِ برقراری ارتباط و بیان ظهور یافته‌اند.

توصیف یک چیز آن است که مجموعه‌ای از نمادهای انتزاعی را –حروف، کلمات، عبارات، جملات– در قالب یک زنجیره‌ی منظم، کنار هم قرار دهیم. همان‌طور که کرارا یاد آوری شده است، نیازی نیست که نه خود نمادها و نه نظمی که بر اساس آن این نشانه‌ها کنار هم قرار می‌گیرند، به آنچه که قرار است نشانه‌ی آن بوده و آن را بازنمایاند، شباهتی داشته باشند. جمله‌ی «زنی در حال پوست کردن سیب است» به هیچ وجه شبیه به زنی نیست که در حال پوست کردن سیب است و همچنین کلمه‌ی «سیب»، به سیبی که در دنیای خارج وجود دارد، هیچ شباهتی ندارد. البته زبان‌های مختلف، کلمات مختلفی را برای موضوعات مختلف به کار می‌گیرند، بنابراین حتی اگر در زبان‌های دیگر خواهان یافتن چند ویژگی مشترک میان واژه‌ها باشیم، باز هم باید به شمارش تفاوت‌هایی بنشینیم که برای یک موضوع مشخص در زبان‌های مختلف وضع شده‌اند؛ مثلا برای همان «سیب»، در فرانسوی پومه (pomme)، در ایتالیایی ملا (mela) در آلمانی آپفل (apfel) و... خوانده می‌شود. بنابراین به این نتیجه می‌رسیم که ارتباط میان کلمات و آنچه که به آن دلالت می‌کنند، به واسطه‌ی قرارداد و نه برخورداری از ویژگی‌های شکلی مشخص، می‌باشد. به منظور فهم یک زبان، نه‌تنها دانستن معنای شمار قابل توجهی از کلمات لازم است بلکه قواعد مشخص حاکم بر ترکیب زنجیره‌های معنادار نیز ضروری است. در حالی که هنگام تماشای یک نقاشی تمثیلی مانند نقاشی پیتر دی هوچ[3] با عنوان *زنی در حال پوست کندن سیب*[4]، نیازی نیست که از دانشی پیشینی همانند آنچه که در بالا ذکر شد، بهره‌مند باشیم. برخلاف یک توصیف شفاهی، نقاشی تجربه‌ای را برای ما رقم می‌زند که از برخی جهات شبیه به تجربه‌ی تماشای یک صحنه‌ی نمایش می‌باشد: در این مورد، پرتو آفتاب فضای داخلی خانه‌ای را روشن ساخته که در آن یک زن روی صندلی نشسته و در حال پوست کندن سیبی برای کودکی است که انتظار پوست شدن سیب را می‌کشد. درک شهودی یا طریقه‌ی پیشافلسفی که برای این امر می‌توانیم ذکر کنیم آن است که بگوییم که بر خلاف یک جمله، یک تصویر شبیه به چیزی است که آن را بازنمایی می‌کند.

با این حال، همان‌طور که خواهیم دید، این ایده که تصاویر موضوعات خود را شبیه‌سازی می‌کنند، به صورت بالقوه گمراه کننده بوده و در کمال تعجب بسیار دشوارتر از آنی است که بتوان آن را در یک قالب نظری مستحکم و خدشه‌ناپذیر، مطرح کرد. پذیرفتن این ایده و تصدیق آن سبب شده است برخی از فلاسفه فرضیات حاصل از شهود مستقیم ما را رد کرده و مدعی شوند که تصاویر، از طریق مدل زبانی به بهترین نحو ممکن درک می‌شوند. وجود چنین دیدگاه‌های متضادی،

دونگاه

«من هرگز پرنده‌شناسی را ندیده‌ام که فکر کند پرنده‌شناسی برای پرنده‌ها است.» نیومن در این جمله‌ی کنایه‌آمیز و به یادماندنی این ایده را مطرح ساخت که فلسفه‌ی هنر موجودیتی خارج از آن چیزی است که به توصیف آن می‌پردازد و از این روی هیچ اهمیتی برای هنرمندانی که تحت تأثیر علایق و دغدغه‌هایی متفاوت به خلق آثار هنری می‌پردازند ندارد

زنی در حال پوست کندن سیب / پیتر دی هوچ / ۱۶۶۳

توضیح چگونگی عملکرد تصاویر، [یعنی چگونگی انتقال مفهوم از طریق تصاویر را] دشوار می‌سازند. به طور کلی می‌توان دو رویکرد متفاوت را در مورد به تصویر کشیدن، از یکدیگر متمایز کرد. رویکرد اول، رویکرد ادراک‌گرایی، بر این باور است که تصاویر بنابر تأثیرات روانی که در بیننده‌ی خود ایجاد می‌کنند، قابل توضیح هستند: به منظور فهم ماهیت بازنمایی تصویری لازم است که روندهای روانی و ادراکی ضمنی آن را که به ما این امکان را می‌دهد که سیب را با نگاه به تصویر یک سیب درک کنیم، مطالعه نماییم. در مقابل، حامیان رویکرد نمادمحور، مدعی هستند که تصاویر، همانند زبان، به ترکیب و همبستگی مجموعه‌ای از نشانه‌های مرتبط با یک مرجع اتکا دارند و اینکه تصاویر را می‌بایست به عنوان نظام‌های نمادین پیچیده، تحلیل کرد. در سال‌های اخیر، فلاسفه می‌کوشند نظریات ترکیبی‌ای تولید کنند که مجموعه‌ای از نقاط قوت هر دو رویکرد را در خود جمع کرده باشند.

ارنست گامبریچ[۶] عبارت «روانشناسی بازنمایی تصویری» را عنوان فرعی کتاب خود با عنوان *هنر و توهم*[۳]، که در سال ۱۹۶۰ منتشر شد، در نظر گرفت؛ این زیرعنوان اثبات کرد که زمینه‌ی غنی و سرشاری از مسائل مهم را فراهم می‌آورد. با اینکه ایده‌های گامبریچ در حال حاضر در زمره‌ی ایده‌های منسوخ تاریخ هنر جای می‌گیرد، اما فلاسفه‌ی تحلیلی آن‌ها را به کار گرفته، بازبینی کرده، به چالش کشیده و بسط و گسترش داده‌اند. این دسته از فلاسفه، کار گامبریچ را به عنوان نقطه‌ی آغازین بسط و توسعه‌ی آراء خود در مورد ماهیت بازنمایی تصویری، در نظر گرفته‌اند. جالب اینجاست که نه تنها حامیان رویکرد ادراکی به اهمیت ایده‌های گامبریچ معترفند، بلکه چهره‌ی اصلی نظریه‌ی نماد[۷] در تصویرپردازی، یعنی نلسون گودمن[۸] نیز از این ایده‌ها حمایت می‌کند. تلاش گمبریچ در کتاب *هنر و توهم* آن است که «حس شگفتی ما را متوجه این توان انسانی کند که می‌تواند با به کار گرفتن اشکال، خطوط، سایه‌ها و رنگ‌ها، شبحی مرموز از آن دسته از واقعیات بصری که ما "تصویر" می‌خوانیم، خلق کند.» چگونه است که الگویی [منظم] از علائم ثبت شده روی یک صفحه‌ی صاف و صیقلی می‌تواند بازنمایی متقاعد کننده‌ای از حس یا شیئی را که به صورت فیزیکی در معرض لامسه ما قرار ندارد، ایجاد کند؟ آیا هنگامی که شیئی را که نقاشی شده مشاهده می‌کنیم همان روند ادراکی طی می‌شود که در برخورد با همان شیء در زندگی روزمره، تجربه می‌کنیم؟ چگونه شیئی ایستا و دوبعدی می‌تواند جایگزین روابطی سه‌بعدی یا بروز و نمود حرکت شود؟ نقش قوه‌ی تصور بیننده در تکمیل کردن بخش ناقص یا تمام نشده‌ی شیء به تصویر کشیده شده، چیست؟ آیا معیاری برای سنجش صحت اشکال مختلف بازنمایی وجود دارد؟

این مسائل دارای اهمیت ذاتی بوده و به انحاء مختلف با مسائل گسترده‌تری در فلسفه‌ی ذهن پیوند می‌خورند. با این حال، با استناد به همین فهرست کوتاه می‌توان گفت که تحلیل بازنمایی تصویری با تمایل فلسفه نسبت به نقاشی، تصادم دارد، اما آن را به حاشیه نمی‌راند. اول اینکه، همه‌ی نقاشی‌ها فیگوراتیو نیستند. ظهور نقاشی کاملا انتزاعی در نخستین سال‌های قرن بیستم نشان داد که نقاشی می‌تواند از تصویرپردازی اشیاء، احساسات و حوادث قابل شناسایی و تعریف جدا شود بدون آنکه دعوی مورد نظر خود را از توجه و درک ما دریغ دارد. یکی از اهداف اصلی من آن است که نشان دهم محتوای بازنمایی تنها یکی از وجوه نقاشی به عنوان یک هنر است؛ و لازم است توجه یکسانی نسبت به ویژگی‌های درونی یا «پیکربندی» نقاشی، از جمله ویژگی‌های قالب و طرح نقاشی، نیز مبذول داشته شود. در وهله‌ی دوم باید تأکید کرد با اینکه بسیاری از نقاشی‌ها تصویر هستند، اما همه‌ی تصاویر نقاشی نیستند. تصاویر برچسبی، نقشه‌ها، تصاویر ضرب شده روی سکه‌ها، طرح‌های معماری، کاریکاتورها، بیلبوردهای تبلیغاتی، تصاویر روزنامه‌ها و تصاویر کامپیوتری، همه و همه انواع مختلف تصویر هستند. علی‌رغم ارزش زیباشناختی بسیاری که به لحاظ سنتی به نقاشی نسبت داده می‌شود، پیچیدگی بسیار به عنوان یکی از اشکال هنر و عملکردهای بسیار و متنوعی که بر عهده آن نهاده شده است، تطبیق آن را بر یک چارچوب توصیفی واحد، بسیار دشوار ساخته است. هر چه یک کار هنری پیچیده‌تر و اصیل‌تر باشد و هر چه از دغدغه‌ها و مسائل معاصر ما بیشتر فاصله داشته باشد، مطرح شدن آن را به عنوان نمونه‌ای برای تحلیل فلسفی، دشوارتر می‌سازد.

یکی از پاسخ‌هایی که به این مسئله داده می‌شود، مدعی است که اشکال «متعارف» بازنمایی باید به عنوان اساس و اصل در نظر گرفته شوند: درست همانند فلاسفه‌ی زبان که به جای تشریح استعاره‌های شفاهی یا زبان فوق‌العاده متراکم و پیچیده‌ی شعر، به مطالعه‌ی جملات گزاره‌ای مبنایی می‌پردازند؛ بنابراین فلاسفه‌ای که به تصویرپردازی علاقمند هستند باید کار خود را با تحلیل تصاویری که «محصولات انسانی و نه حاصل فعالیت جهان هنر هستند»، شروع کنند. تنها زمانی که چگونگی عملکرد این بازنمایی‌های متعارف و مبنایی‌تر را درک کردیم، در موضعی قرار خواهیم گرفت که چالش‌های جدی‌تر ناشی از نقاشی‌هایی که حاصل فعالیت‌های هنری هستند، برطرف سازیم. با

دونگاه

پیکاسو در واکنش به کسی که تلاش داشت کار او را توضیح دهد می‌گوید: «با راننده صحبت نکن.» آنچه که در پس چنین گفته‌ایی نهفته است این باور است که هنرمند همواره یک گام جلوتر از فیلسوف است؛ فیلسوفی که معمولا بسیار دیر به صحنه می‌رسد و تلاش‌های او برای درک کامل نقاشی هرگز با اصالت و سرزندگی خلاقیت هنرمند پایاپای نبوده است

اینکه این رویکرد از مزایای آشکاری برای ساخت یک نظریه‌ی عمومی برای تصویرپردازی برخوردار است، اما بر این فرض استوار است که عملکرد ارتباطی و ارجاعی تصاویر باید اولویت داده شوند. در نتیجه، پاسخ‌گویی به مسائل فلسفی نقاشی فدای انگیزه‌های هنرمندان، بینندگان و منتقدین می‌شود. بسیاری از مسائل محوری بازنمایی تصویری در دیگر رشته‌های علمی و به منظور برآوردن اهدافی کاملاً متفاوت، مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. برای مثال، تولید نرم‌افزار شناسایی بصری، که این امکان را برای کامپیوترها و دیگر ادوات فراهم می‌آورد که داده‌های بصری را پردازش کنند، با الهام گرفتن از روند تحلیل اطلاعات در مغز، صورت گرفته است؛ از جمله روشی که در آن ما قادریم با خوانش صورت‌های دوبعدی تصویری سه‌بعدی در ذهن ایجاد کنیم. هم‌پوشانی استفسار فلسفی و پژوهش‌های علمی به هیچ وجه نامعمول نیست و نیز شکی نیست که فلسفه درس‌های فراوانی را از توسعه‌ی علوم و تکنولوژی گرفته است. با این حال، انزوای مجموعه‌ای مجزا از مسائل تکنیکی نمی‌تواند اقدام عادلانه‌ای در برابر پیچیدگی بسیار مسائلی باشد که برخاسته از نقاشی هستند. این ادعا را که «تَصاویرَ صرفا به عنوان بستری برای ذخیره کردن، دستکاری کردن و نقل و انتقال اطلاعات کاربرد دارند»، شاید بتوان به عنوان یک نظریه‌ی کلی برای بازنمایی بصری پذیرفت، اما زمانی که آن را به آثار هنری تعمیم دهیم، ناکارآمَد و ناصواب است، چرا که ملاحظات زیبایی شناختی را تنزل بخشیده و به حاشیه می‌راند.

جنبه‌ی عملی نقاشی

در میزگردی که به سال ۱۹۵۲ با موضوع «زیبایی‌شناسی و هنرمند» برگزار شد، بارنت نیومن[۹] نقاش آمریکایی، ایده‌ای را مطرح ساخت که به ادبیات هنری قرن بیستم پیوست. در پاسخ به پیشنهاد سوزان لانگر[۱۰] که اعلام کرد پژوهشی که وی به همراه همکاران خود در مورد زیبایی‌شناسی ترتیب داده است می‌تواند مورد استفاده هنرمندان قرار گیرد، نیومن چنین گفت: «من هرگز پرنده‌شناسی را ندیده‌ام که فکر کند پرنده‌شناسی برای پرنده‌ها است.» نیومن در جمله‌ای کنایه‌آمیز و به یادماندنی این ایده را مطرح ساخت که فلسفه‌ی هنر موجودیتی خارج از آن چیزی است که به توصیف آن می‌پردازد و از این روی هیچ اهمیتی برای هنرمندانی که تحت تأثیر علایق و دغدغه‌هایی متفاوت به خلق آثار هنری می‌پردازند ندارد. این ادعا می‌بایست در ضمن ادبیات خود، مستقل از شرایطی که در آن مطرح شده است، ارزیابی شود. با این حال، لازم به یادآوری است که نیومن درست در زمانی که در حال ترویج «شیوه‌ی خاص نقاشی» خود بود، که در اولین نقاشی او یعنی «اُنمنت I»[۱۱] مشاهده شد، مقالاتی را در نشریات آوانگارد منتشر می‌کرد. نظریات او در باب موضوعی همچون «بدویت» و مفهوم عرش، چندان با کارهای او در این زمان ارتباط پیدا نمی‌کند، اما حاکی از آن هستند که تلاش او برای یافتن سبک خاصی از نقاشی که مناسب احوال زمانی باشد که او در آن زندگی می‌کرد، فاصله چندانی با ایده‌های مربوط به جایگاه و هدف هنر ندارند. در واقع، به نظر می‌رسد نوشتن و فکر کردن در مورد هنر، نقش مهمی در بازشناسی او ایفا می‌کند که اُنمنت I را به منزله‌ی نقطه عطف و نه یک تجربه شکست خورده، تلقی کنیم.

نیومن تنها هنرمندی نیست که معتقد است که زیبایی‌شناسی هیچ ارتباطی به هنر ندارد. ویندهام لوئیس[۱۲] در گفتگو با منتقد و فیلسوف مشهور تی.ای. هالم[۱۳] چنین می‌گوید: «من کردم و تو گفتی.» پیکاسو[۱۴] در واکنش به کسی که تلاش داشت کار او را توضیح دهد چنین می‌گوید: «با راننده صحبت نکن.» آنچه که در پس چنین گفته‌هایی نهفته است این باور است که هنرمند همواره یک گام جلوتر از فیلسوف است؛ فیلسوفی که معمولا بسیار دیر به صحنه می‌رسد و تلاش‌های او برای درک کامل نقاشی هرگز با اصالت و سرزندگی خلاقیت هنرمند پاپای نبوده است. رویکرد مقابل این موضع –که بدون تفسیر فیلسوفانه هنر «مسکوت» باقی می‌ماند– به نحو شایانی در آراء تئودور آدورنو[۱۵]، فیلسوف آلمانی، در کتاب *نظریه‌ی زیبایی‌شناسی*[۱۶] که پس از مرگ او در سال ۱۹۷۰ منتشر شد، منعکس شده است. تلخیص آراء آدورنو بسیار دشوار بوده و سبب ایجاد تحریف در آن می‌گردد، اما بنابر ایده‌ی اصلی او، از آنجا که معنای یک اثر هنری ضرورتا نامعین و نامشخص است، آشکار ساختن اهمیت کامل آن، بر عهده‌ی فلسفه است. برای مثال، بر خلاف یک جمله گزاره‌ای، که محتوای آن بر آن است که به صورت مستقیم ارتباط برقرار کند، یک اثر هنری صراحتا معنای خود را اعلان نمی‌کند. همین نامشخص بودن معنا، هنر را از تفکر مفهومی متفاوت –و به طور خاص غنی‌تر– می‌سازد. فلسفه به هنر نیازمند است، چرا که هنر می‌تواند چیزی را آشکار سازد که نمی‌توان آن را به صورت کامل از طریق ادعای عقلایی دریافت. با این حال، به زعم آدورنو در نبود تفسیر فلسفی و در صورت فقدان تفکر انتقادی نسبت به معنا و اهمیت آن، هنر کامل نمی‌شود. این دو رابطه‌ی عکس با یکدیگر دارند که در آن هریک بر دیگری تکیه دارد.

مشکل این رویکردها –از یک‌سو رویکرد انکارآمیز نیومن نسبت به

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
اُنمنت I / بارنت نیومن / ۱۹۴۸

فلســفه و از ســوی دیگر تأکید آدورنو بر ضرورت و اجتناب‌ناپذیر بودن آن- این است که هردوی آن‌ها بر یک تضاد اجباری میان نظریه و عمل تکیه دارند که در آن فلســفه و نقاشــی، به کل دو عمل کاملا متفاوت در نظر گرفته می‌شوند. ارتباط میان فلسفه و نقاشی را نمی‌توان به ارتباط میان «انجام دادن» و «گفتن» تنزل بخشید؛ مثل این که بگوییم نقاشی یک روند فاقد انعکاس است که توسط افرادی انجام می‌شود که از اهمیت کار خود غافلند. عبارتی در زبان فرانسه چنین می‌گوید کــه: «احمــق همچــون یک نقاش»، یا عبارت ادبی‌تری که به این قرار است: «موجود چهارپا یا زبان بسته‌ای مانند یک نقاش»، به ما می‌گویند که نقاش‌ها زمانی چیزی بیشتر از صنعتگر یا کارگرانی ماهر به شمار نمی‌آمدند، که دائما درگیر فعالیت‌های فیزیکی بوده و رنگ‌ها را با هم ترکیب کرده و بر دیوار می‌کشند. مارسل داچامپ[17]، که به دلیل «رها کردن نقاشی» و روی‌آوردن به ریخته‌گری به عنوان یک صنعت هنری، بسیار شناخته شده است، گفته می‌شود که تحت تأثیر این انگیزه که از مفهوم هنرمندی فاصله بگیرد، چنین کرد. با تبری جستن از چیزی که او آن را صرفا ارضای «شبکه‌ای» نقاشی رنگ روغن می‌خواند، تلاش می‌کند اثر هنری خلاق کند که به جای درگیر شدن با احساسات، ذهن را درگیر خود کند. این عقیده‌ی داچامپ که نقاشی منسوخ شده و بیش از این کارایی ندارد، او را به سمت کشف اشکال جدید فعالیت‌های هنری سوق داد، اما تضاد میان هنر به عنوان صنعتگری صرف یا توانمندی تکنیکی، و هنر به عنوان بستری برای ظهور و بروز ایده‌ها، یکی از کهن‌ترین مباحثی است که تاکنون در مورد نقاشی مطرح شده است.

به جای پذیرش ارزش اســمی و ظاهری این دســته‌بندی‌ها، پذیرفتن اینکه نقاشی و فلسفه هر دو «به صورت مستقل» اسلوب‌هایی ارزشمند برای استفسار هستند، معنادارتر است. نیومن با انتشار مقالاتی نظری، هم‌زمان با خلق آثار برجسته هنری، کار غیر معمولی کرده است، اما آثار هنری پیشرفته همواره به میزان قابل توجهی از خصیصه‌ی مهم اندیشه‌ی خودانتقادی برخوردار بوده‌اند. البته نقاش‌های «دانشمند و فاضلی» نیز وجود داشته‌اند، از جمله نیکلاس پوشن[18]، هنرمند فرانسوی که آثار او به خوبی از فضل و دانشــمندی او خبر می‌دهند. همچنین هنرمندان دیگری همانند نیومن وجود دارند که نوشته‌هایی بسیار دقیق -و گاهی اوقات بسیار گمراه کننده- در مورد ایده‌های نهفته در پس آثار خود، برجای گذاشته‌اند. با این حال، عمده هنرمندان آراء خود را در مورد هنر، از طریق نقاشی اظهار داشته‌اند. نقاشی پیچیدگی‌های داخلی خاص خود را دارد؛ پیچیدگی‌ای که در خود نقاشی و از طریق آن و نه از طریق بیانیه‌ها و اظهاراتی که در مورد هنر مطرح می‌شوند، بروز می‌یابد. درست در همین نقطه است که ایده‌ی آدورنو مطرح می‌شود که معتقد است در نبود تفسیر، آثار هنری مسکوت باقی می‌مانند.

با اینکه نوشــته‌های هنرمندان بدون شــک حائز اهمیت اســت، اما نمی‌توانند برای رسیدن ما به سمت معنای آثار آن‌ها کافی باشد، زیرا ضرورتا میان واســطه و فهم فلســفی ارتباطی وجود ندارد. این امر را می‌توان با بررسی مورد مشابه آن، یعنی اقدام اخلاقی، مشاهده کرد. اگر ما موفق به درک آن شــویم که چرا فردی دســت به انجام اقدام مشخصی زده است، می‌توانیم انگیزه‌های او را مورد سؤال قرار داده و به این بپردازیم که چه چیز باعث شد این فرد به این طریق رفتار کند. با این حال، ما چنین فرض نمی‌کنیم که از آنجا که فردی به قضاوت اخلاقی نشسته، پس در جایگاهی قرار دارد که می‌تواند توضیح جامع و مانعی از اقدام اخلاقی ارائه کند یا توضیحی درباره‌ی معنای واژگانی چون «درست» و «اشتباه» ارائه کند که به لحاظ عقلانی قابل دفاع باشد. فلسفه مسائلی را مطرح می‌کند که هم کلی‌تر و هم انتزاعی‌تر از مسائلی است که ما در زندگی روزمره خود با آن‌ها دست و پنجه نرم می‌کنیم.

دقیقا به دلیل فاصله‌ی فلســفه از تصمیم‌ســازی‌های قاطعانه، فلاسفه می‌توانند فرضیات بیان و آشــکار نشــده‌ای را مورد کاوش قرار دهند که می‌توانند راهنمای اقدامات ما باشــند، بدون آنکه خودمان از این امر با خبر شویم. آن‌ها همچنین در استفاده از مفاهیم و هنگام ارائه‌ی دعــاوی بــه قــدری صراحت به خرج می‌دهند که در غیر این صورت مطرح ســاختن آن‌ها دشــوار می‌شد. همچنین، با اینکه فعالیت هنری طیف وسیعی از تصمیم‌سازی‌های عملی و نظری را همراه خود دارد، اما هنرمندان ضرورتا در جایگاه برتری قرار ندارند که ماهیت بازنمایی تصویری را تفســیر کنند یا معنای واژگان کلیدی همچون مقایســه و تفکیک را تحلیل نمایند. مسائلی که فلاسفه مطرح می‌کنند با مسائلی که هنرمندان از طریق آثارشان بدان می‌پردازند، ارتباط دارد اما به هیچ وجه با آن‌ها تطابق نمی‌یابند. یکی از چالش‌هایی که بر سر راه نگارش در مورد نقاشــی وجود دارد این اســت که نمی‌توان به اندازه‌ی کافی بــه اهداف مشــخصی که هنرمنــدان را در دوره‌های تاریخی مختلف برانگیخته است، التفات داشت و هم‌زمان مسائل بنیادینی را پاسخ گفت که در مورد خود نقاشی، و نه این یا آن هنرمند، مطرح می‌شوند.

دلیل اصلی نهفته در پس گفته‌های نیومن برگرفته از این ایده است که فلسفه چیزی برای آموختن به هنر ندارد. به نظر من، بسیاری از ما با این امر موافقیم که فلسفه‌ی اخلاق می‌تواند به ما کمک کند بینش اخلاقی خود را مشخص سازیم و همگی توافق داریم که تفکر انتقادی در مورد مبنایی‌ترین تعهدات اخلاقی، مهم و ارزشمند می‌باشد، حتی اگر این شیوه ضرورتا منجر به آن نشود که انسان‌های بهتری باشیم. (شمار اندکی از فلاسفه‌ی اخلاق خود را نمونه‌ای برای فضیلت اخلاقی می‌دانند، با اینکه بیشــتر عمر کاری خود را صرف تفکر در باب این موضوع کرده‌اند.) همچنین ضرورتی ندارد که به منظور فهم نقش ارزشــمند زیبایی‌شناسی در آشکار ساختن ماهیت و هدف هنر، دیدگاه آدورنو را که معتقد است هنر بدون فلسفه به نحوی ناقص است، بپذیریم. این ایده را که هنر می‌تواند از فلسفه بهره گیرد، می‌توان بر اساس فرضیه‌ای اســتوار دانســت که فلســفه باید نقشی تجویزی و نه صرفا تشریحی، ایفا کند. زیبایی‌شناسی، حداقل در قالب مدرن خود، بر آن نیست که مجموعه‌ای از قواعد و دستورات را فراهم آورد که می‌توانند به عنوان راهنمایی برای فعالیت‌های هنری باشند. همچنین مجموعه‌ای از اصول قضاوتی را فراهم نمی‌آورد که ما را قادر سازند به ارزیابی شایستگی‌های مربوط به آثار هنری مختلف بنشینیم. از این‌رو، زیباشناسی مقوله‌ای متمایز از انتقاد هنری و تقدیر از هنر می‌باشد، با اینکه ممکن است در هردوی این امور داخل شــود. شــکی نیست تمایز میان یک نظریه‌ی توصیفی و یک نظریه‌ی هنجــاری در عرصه‌ی هنــر، همواره پابرجا نیســت. به هر حال، بسیار مهم است که میان اهداف این دو تمایز قائل شد. در حالی که یک نظریه‌ی هنجاری به دنبال «توجیه» نوع خاصی از فعالیت هنــری یــا مجموعه‌ی مشــخصی از اولویت‌های زیبایی‌شناختی است، یک نظریه‌ی توصیفــی به دنبال «توضیح» ایــن پدیده‌ها می‌باشــد، یــا از طریق آشــکار ساختن چگونگی تحقق آن‌ها یا از رهاورد تحلیل اجزای ســازنده‌ی ایشان. ■

دونگاه

مسائلی که فلاسفه مطرح می‌کنند با مسائلی که هنرمندان از طریق آثارشان بدان می‌پردازند، ارتباط دارد اما به هیچ وجه با آن‌ها تطابق نمی‌یابند. یکی از چالش‌هایی که بر سر راه نگارش در مورد نقاشی وجود دارد این است که نمی‌توان به اندازه‌ی کافی به اهداف مشخصی که هنرمندان را در دوره‌های تاریخی مختلف برانگیخته است، التفات داشت

پی‌نوشت

۱- Dr Jason Gaiger، رئیس دانشگاه نقاشی و هنرهای زیبای راسکین انگلیس

2- Aesthetics And Painting, Continuum International Publishing Group, 2008

3- Pieter de Hooch

4- A Woman Peeling Apples

5- Ernest Gombrich

6- Art and Illusion

7- Symbol Theory

8- Nelson Goodman

9- Barnett Newman

10- Susanne Langer

11- Onement I

12- Wyndham Lewis

13- T.E. Hulme

14- Picasso

15- Theodor W. Adorno

16- Aesthetic Theory

17- Marcel Duchamp

18- Nicolas Poussin