نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.338181.666862 شناسه دیجیتال

یک خوانش پدیدارشناختی از انتزاع در نقاشی

فاطمه بنویدی*
عضو هیأت علمی فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۱۰؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۲۴)

چکیده

این موضوع که تصاویر قادر به نمایش چیزهایی کاملاً متفاوت از خودشان هستند، از زمان افلاطون برای فیلسوفان جذاب بوده است. از جمله فیلسوفانی که به این حوزه پرداخته‌اند پدیدارشناسان هستند، آنها از زوایای مختلف به تصاویر نزدیک می‌شوند. در این مقاله سعی می‌شود به این سؤال پاسخ داده شود که چگونه می‌توان از مفاهیم پدیدارشناختی برای درک انتزاع در نقاشی کمک گرفت؟ در این نوشتار متأثر از ادموند هوسرل، از مفاهیم (افق، تقلیل پدیدارشناختی، زیست جهان، اپوخه) کمک گرفته شده است تا نشان بدهد چه ارتباطی بین انتزاع، جهان و تقلیل پدیدارشناختی وجود دارد. نتیجهٔ مورد تأکید مقاله این است که هنرمند مانند پدیدارشناس از جهان طبیعی و روزمره دور می‌شود و عمیق‌تر به جهان نگاه می‌کند و زیست جهان فراموش شده را دوباره احیا کرده و شکاف بین آگاهی و جهان را پُر می‌کند. از این نظر دو نتیجه قابل تحصیل است: یکی اینکه کارکرد انتزاع در هنر نشان‌دادن این بازگشت به جهان و روابط درونی ناشناختهٔ آن است. دیگر اینکه تمام نقاشی‌ها انتزاعی هستند. زیرا دنیای قابل رؤیت را نشان نمی‌دهند، بلکه نیروهای نامرئی فعال در جهان را نشان می‌دهند. همچنین مفهوم اپوخه پدیدارشناختی و تمایزش با اپوخه زیبایی‌شناختی نشان می‌دهد، نقاشی‌ها معنایی فراتر از عناصر تصویری دارند که باید با تمرین طولانی اندیشیدن هنری آن را آموخت.

واژه‌های کلیدی
پدیدارشناسی، افق، تقلیل پدیدارشناختی، اپوخه، انتزاع، نقاشی.

* تلفن: ۰۹۱۲۲۱۷۰۰۱۵، نمابر: ۶۶۹۵۴۲۰۰-۰۲۱، E-mail: benvidi@honar.ac.ir.

مقدمه

پرسش‌های مربوط به هنر و زیبایی‌شناسی در سنت پدیدارشناختی، از هایدگر و گادامر گرفته تا سارتر و مرلوپونتی، ریکور و دریدا، به‌نوعی محصول توسعه‌دادن نظرات هوسرل در این زمینه است. اگرچه هوسرل در مقاطع مختلف زندگی حرفه‌ای خود نزدیکی بین اپوخه پدیدارشناختی و نگرش زیبایی‌شناختی را پیشنهاد کرده بود، اما به‌نظر می‌رسد این نزدیکی هرگز به یک مسئله تعیین‌کننده برای او تبدیل نشده و او را به زیر سؤال‌بردن عمیقِ اولویت نگرش نظری سوق نداده بود. اما در اوایل چرخش پدیدارشناسی استعلایی، که اولین‌بار در سال ۱۹۱۳ در جلد اول *ایده‌ها* مطرح شد، طیف وسیعی از تلاش‌ها برای توسعه پدیدارشناسی هنر پدید آمد، تا جایی‌که ورنر زیگنفوس[۱] در سال ۱۹۲۷ پایان‌نامه‌ای باعنوان *زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی*[۲] منتشر کرد. همچنین تحقیقات رومن اینگاردن در مورد لایه‌های دلالت در *اثر هنری ادبی*[۳] (۱۹۳۱) نقطه عطفی در این پیشرفت به شمار می‌رفت. میکل دوفرن نیز پس از جنگ دوم جهانی در کتاب *پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناختی*[۴](۱۹۵۳) به این پیشروی در حوزه زیبایی‌شناسی ادامه داد.

اگرچه اشارات مختصر به زیبایی‌شناسی در سراسر آثار هوسرل پراکنده است، اما تنها در چند مورد او به‌طور مستقیم به این سؤال که «اهمیت هنر و زیبایی‌شناسی برای فلسفه چیست؟» می‌پردازد. بسیاری از این فرازها را می‌توان در کتاب *تخیل، آگاهی از تصویر، حافظه*[۵] یافت. در این کتاب هوسرل، در تلاش برای درک ماهیت پدیدارشناختی تخیل و آگاهی از تصویر، اغلب از نمونه‌های هنری استفاده می‌کند. بخش مهمی از کتاب دربارهٔ تقلیل پدیدارشناختی است؛ جایی‌که هوسرل هم نزدیکی «تقلیل» به هنر را نشان می‌دهد و هم سعی می‌کند خط مرزی بین آنها تعریف کند. سرانجام می‌توان به نامه مختصر به شاعر اتریشی هوگو فون هوفنشتال[۶] اشاره کرد که در سال ۱۹۰۷، یک سال پس از شروع شکل‌گیری ایده اپوخه نوشته شده است. هوسرل در این نامه اشاره می‌کند که «بین روش بصری پدیدارشناسی محض و هنر محض نزدیکی وجود دارد و تأملات او در مورد تخیل و آگاهی از تصویر در واقع او را به پیشرفت‌های خاصی در هنر مدرن اولیه نزدیک می‌کند» (Husserl, 2009, 2-4). همچنین در این نامه، هوسرل نگرش پدیدارشناس را با نگرش هنرمند مقایسه می‌کند. در این مقاله قصد نگارنده این نیست که به توضیح فلسفه هوسرل بپردازد. همان‌طور که گفته شد مفاهیم پدیدارشناسی هوسرل و ارتباط آن با هنر و زیبایی‌شناسی (به‌ویژه نقاشی) توسط تعدادی از متفکران اصلی در سنت پدیدارشناسی مورد توجه قرارگرفته است، در این مقاله قصد داریم از مهم‌ترین مفاهیم اندیشه هوسرل استفاده کنیم و ارتباط آن را با نقاشی انتزاعی نشان دهیم. به‌عبارتی، می‌خواهیم ببینیم آیا می‌توانیم خوانش پدیدارشناختی از نقاشی انتزاعی داشته باشیم؟ مسئله‌ای که نگارنده را به این انتخاب مجاب کرد بررسی امکان خوانشی متفاوت از انتزاع در نقاشی با توجه به چارچوب نظری اندیشه هوسرل بود. از این رهگذر تلاش می‌شود به این سؤال‌ها پاسخ داده شود: مفهوم انتزاع چیست و چگونه می‌تواند بر نقاشی‌های عرفاً غیر انتزاعی قابل اطلاق باشد؟ نقاشی انتزاعی علی‌رغم اینکه فاقد مؤلفه‌هایی است که بتوان آن را با خوانش‌هایی مثل تاریخ‌نگاری، سنت‌گرایانه و عرفانی تفسیر کرد، چگونه می‌تواند ما را با افق‌های گذشته مرتبط کند؟ چگونه نقاشی‌های انتزاعی می‌توانند بدون اشاره‌های مستقیم فیگوراتیو، در ما تجربیات مذهبی ایجاد کنند؟ اپوخه در پدیدارشناسی چه نسبتی با اپوخه تصویری دارد و مفهوم اپوخه پدیدارشناختی چگونه به درک پدیدارشناسی نقاشی کمک می‌کند؟

روش پژوهش

این مقاله از نظر روش توصیفی- تحلیلی است و با کمک چارچوب نظریهٔ هوسرل به الگویی نظری برای مطالعه و تفسیر انتزاع در نقاشی می‌پردازد. روش گردآوری اطلاعات استفاده از منابع کتابخانه‌ای است و روش تحلیل، کیفی و مبتنی بر رویکرد پدیدارشناختی است.

پیشینه پژوهش

اگر کتاب‌هایی را که درباره نقاشی انتزاعی یا درباره دیدگاه‌های هوسرل نگاشته شده است، نادیده بگیریم در پایگاه‌های اسنادی به زبان فارسی تا تاریخی که آخرین ویرایش‌های این مقاله انجام می‌شد، به غیر از دو مقاله به زبان فارسی که نزدیک‌ترین مقالات به این موضوع بودند، مقاله و کتابی نزدیک به این موضوع یافت نشد. این دو مقاله ب عبارت‌اند از: «ادراک زیبایی‌شناسی آگاهی در پدیدارشناسی از نظرگاه هوسرل، هیدگر و سارتر» نوشته عبدالرضا صفری و امراله معین منتشرشده در نشریه علمی *متافیزیک* سال ۱۳۹۸. این مقاله می‌کوشد نشان دهد در آموزهٔ روانشناختی پدیدارشناسی به سبب کاربستِ روشِ فروکاستِ آیدتیک، ادراک معرفت شناختی آگاهی به ادراک زیبایی‌شناختی آگاهی تبدیل می‌شود. مقاله دیگر باعنوان «هنر و زیبایی‌شناسی در پدیدارشناسی هوسرل» نوشته علیرضا حسن‌پور است که در نشریه علمی *متافیزیک* در سال ۱۴۰۰منتشر شده است. تمرکز این مقاله بر آرای هوسرل درباره تصویر- آگاهی است. در زبان انگلیسی مقاله‌ای باعنوان «به سوی پدیدارشناسی نقاشی» نوشته دال اسپن است که در مجله انجمن *پدیدارشناسی بریتانیا* در سال ۲۰۱۰ منتشر شده است که تمرکز این مقاله بر نقاشی انتزاعی به‌ویژه نقاشی‌های روتکو می‌باشد.

مبانی نظری پژوهش

معنی انتزاعی در عبارت نقاشی انتزاعی

میشل آنری[۷] دربارهٔ انتزاع می‌گوید در عادی‌ترین معنای کلمه زمانی شیء انتزاعی است که از واقعیتی که به آن تعلق دارد جدا شده باشد و در این فرایند جداشدن تنها برخی از خصوصیات آن باقی مانده باشد. این یک فرایند ذهنی است و در واقعیت اتفاق نمی‌افتد (Henry, 2009, 12). به‌عبارتی، آنری معتقد است ما یک واقعیت داریم که کلیت و یکپارچگی دارد و تنها یک جهان وجود دارد که مرئی است و هر چیزی غیر از این جهان مرئی، غیرواقعی است. در نقاشی انتزاعی واقعیت محو نمی‌شود، بلکه جدا می‌شود. بنابراین، انتزاعی یعنی چیزی از واقعیت جدا کنیم. به‌طور کلی، آنری معتقد است انتزاع از همین جهان می‌آید. حتی فرم‌های هندسی از این جهت انتزاعی هستند که ما از فرم‌های محسوس آنها را می‌گیریم. نکته‌ای

که در نقاشی انتزاعی وجود دارد این است که به منظور حفظ پیوند ادراکی ما با طبیعت به امرمحسوس اهمیت داده می‌شود. توجه داشته باشیم، در نقاشی انتزاعی و در فرایند جداسازی از واقعیت، شیء ناپدید نمی‌شود، بلکه نقاشی انتزاعی می‌خواهد به ذات شیء برسد و شیء به‌عنوان یک شیء در نظر گرفته می‌شود. آنری به این نتیجه می‌رسد «همهٔ هنر انتزاعی است، به این معنی که همهٔ هنر با جهان درمی‌آمیزد و وجهی از آن را منتزع می‌کند تا شیء یا واقعه‌ای را به ما نشان بدهد که به فهم ما از جهان جان می‌بخشد» (Ibid.).

گرینبرگ[۸] معتقد است، انتزاع مستلزم گسستن از جهان یا طبیعت نیست؛ بلکه تجربه متفاوتی از آن است، یعنی از فضای آن: «سطح تصویر به‌عنوان یک کل از تجربه به‌عنوان یک کل تقلید می‌کند؛ تاحدی که، سطح تصویر به‌عنوان یک ابژهٔ کل نشان دهندهٔ فضا به‌عنوان یک ابژه کل است. هنر و طبیعت یکدیگر را مانند گذشته تأیید می‌کنند» (Greenberg, 1961, 173). به این معنا، زبان تصویری انتزاعی یک رابطه جهانی را فرا می‌خواند که این رابطه جهانی با ارجاع به اشیاء شناخته شده ایجاد نمی‌شود، بلکه از طریق کلیت تجربه فضایی یعنی تجربه افقی فراخوانده می‌شود. سؤالی که مطرح می‌شود این است، چگونه زبان تصویری انتزاعی می‌تواند به جهان بازگردد و از همه مهم‌تر، چگونه موقعیت انسان در جهان را نشان می‌دهد؟ در ادامه به آن می‌پردازیم.

ارتباط جهان، تقلیل پدیدارشناختی و انتزاع

همان‌طور که می‌دانیم، نقطه شروع هرگونه تحقیق پدیدارشناسی جهان روزمره است که هر چیزی در آن بدیهی تلقی می‌شود. از نظر هوسرل نگرش طبیعی، اعتماد اساسی به وجود جهان، اشیاء فردی و افراد دیگر هرگز به‌طور جدی زیر سؤال نمی‌رود. بر این اساس، زندگی روزمره ما از اندیشه تأملی و فلسفی استفاده نمی‌کند (Husserl, 1982, 51-53). البته هوسرل اهمیت و ضروری‌بودن برخورد روزمره با جهان را انکار نمی‌کند، اما معتقد است که از نظر فلسفی مبهم است. بنابراین او پیشنهاد می‌کند که ما باید از زندگی روزمره دور شویم تا عمیق‌تر به آن نگاه کنیم. این دورشدن و در عین حال کشف مجدد جهان در دو مرحله انجام می‌شود. اول، طبق آنچه هوسرل «اپوخه» می‌نامد، ما باید هر چیزی را که خودمان بدیهی می‌دانیم، اعم از وجود جهان خارج، نظریه‌های علمی تأسیس شده یا اصول متافیزیکی، معلق کنیم. به‌عنوان مثال، وقتی در برابر تابلو نقاشی قرارمی‌گیریم همه دغدغه‌های ما در لحظه‌ای که ما فقط به ضربه‌های قلم مو، رنگ‌ها، فرم‌ها و خطوط تسلیم می‌شویم، در پرانتز قرار می‌گیرد. اولین مرحله مقدماتی، دورشدن از اپوخه، راه را برای کشف مجدد جهان و نقش ما در آن هموار می‌کند. این همان چیزی است که هوسرل «تقلیل استعلایی» می‌نامد و بر روی کنش متقابل بین‌الاذهانی و جهان تمرکز دارد. هوسرل در *تأملات دکارتی* بین نحوه ارائه اشیاء به‌عنوان ابژه‌های خارجی و نحوه ارائه آنها به‌عنوان محتوای درون آگاهی، تفاوت قائل شده است. از آنجایی‌که آگاهی بدون جهانِ اشیاء قابل درک است، اما جهان بدون آگاهی قابل درک نیست، تقلیل باید خود را از هرگونه ویژگی‌های دنیوی رها کرده و بررسی‌ها را به همان شکلی که در آگاهی ظاهر می‌شود بازگرداند. تنها در این صورت است که پدیدارشناسی می‌تواند زیر پای خود را محکم کند (Ibid., 109-112). به نقل از دال، تنها روایت هوسرل از زیبایی‌شناسی در چارچوب تأملات دکارتی از تقلیل استنتاج شده است و در تقلیل پدیدارشناسیِ خود به دنبال یک زیبایی‌شناسی محض است (Dahl, 2010a). همچنین در نامه‌ای که هوسرل به شاعر اتریشی هوگو فون هوفمانستال می‌نویسد، اشاره می‌کند که بین روش بصری پدیدارشناسی محض و هنر محض نزدیکی وجود دارد. از نظر او «هنر واقعی علائق ما را از جهان نگرش طبیعی دور می‌کند تا تسلیم شهود زیبایی‌شناختی محض شود. پدیدارشناسی به دنبال پدیده‌های محض به منظور تمرکز منحصربه‌فرد بر معنای حلولی آن است» (Husserl, 2009). در بخش پایانی مقاله به این مسئله باز خواهیم گشت.

اما یک روش دیگر برای تقلیل وجود دارد، که «راه عبور از زیست جهان»[۹] نامیده می‌شود. در این روش، هوسرل تلاش می‌کند جهان را از ذهنیت جدا نکند. تقلیل دیگر به معنای تردید در جهان معمولی نیست که ما آن را بدیهی می‌دانیم. هوسرل می‌نویسد: «مشکل بزرگ این است: فهمیدن آنچه در اینجا بسیار واضح است» (Husserl, 1970, 187). این تقلیل به هیچ وجه قصد حذف چیزی را ندارد و مطمئناً جهان را حذف نمی‌کند، بلکه براساس استعاره هوسرل، بُعد سوم را به دو بُعدی‌بودن نگرش طبیعی اضافه می‌کند (Ibid.,123). از این‌رو، راه جدیدی برای «تجربه، تفکر، نظریه‌پردازی» به روی فیلسوف باز می‌شود؛ در اینجا، چیزی از جهان طبیعی و حقایق عینی آن از بین نمی‌رود» (Ibid.,152). تقلیل استعلایی وسیله‌ای است برای افشای نحوه ارائه این جهان معمولی، در لحظه‌ای که ما دیگر زندگی خود را در آن گسترش نمی‌دهیم، تجربه‌ای را ارائه می‌دهد، نه تجربه‌ای از جهان، بلکه تجربه‌ای در مورد جهان. جهان، دیگر به سادگی فرض نمی‌شود؛ بلکه به‌عنوان یک پدیده ظاهر می‌شود. این، هنوز هم همان جهان است، اما از نو دیده شده است. به‌عبارتی، نمایی آشنا در چشم‌اندازی بیگانه است. به‌نظر می‌رسد نقاشی انتزاعی کاری بسیار مشابه انجام می‌دهد: مطابق با این رویکرد، انتزاع وسیله‌ای برای کشف و نمایش تجربیات عمیقی است که قبلاً در دنیای روزمره ما دخیل بوده است.

از نظر هوسرل، زیست جهان به‌عنوان بخش ضمنی غیرقابل انکاری از قصدیت تلقی می‌شود، یعنی آگاهی ما از چیزی، جهت‌گیری ما نسبت به چیزی. قصدیت ارتباطی بین سوژه و ابژه نیست، بلکه رابطهٔ بین دو قطب ضروری را مشخص می‌کند: ذهنیت و جهان (Ibid.,159-61). زیست جهان به‌عنوان یک ابژه بزرگ تلقی نمی‌شود، بلکه به‌عنوان یک پدیده خاص است که خود را نشان می‌دهد. ولتن معتقد است، دادگیِ زیست جهان باید از نظر پدیدارشناختی به‌عنوان افق توصیف شود (Welton, 2000, 342-346). در واقع، تجربه زیست جهان به‌عنوان افق، مستلزم تقلیل پدیدارشناختی است. همچنین استینباک[۱۰] معتقد است فقط به این ترتیب است که می‌توان ابتدا دریافت که هر دادهٔ دنیایی یک داده در چگونگی یک افق است، که در افق‌ها، افق‌های بیشتری دلالت دارند و سرانجام اینکه هر چیزی که به شیوهٔ دنیایی ارائه می‌شود، افق جهان را با خود به همراه می‌آورد و به تنهایی به یک ابژهٔ آگاهی از جهان تبدیل می‌شود (Steinbock,1995, 97-122).

به روش مشابه، تقلیلِ نقاشی انتزاعی، جهان را به‌عنوان افق آشکار می‌کند و آنچه را که اغلب از تجربه روزمره ما پنهان است، نشان می‌دهد، اما در عین حال با آن به شدت آمیخته است. افق ناگزیر هر گونه ابژه‌های انضمامی را بیان می‌کند، افقی با ویژگی‌های ادراکی و احساسی که همیشه فرض می‌شد اما نادیده گرفته می‌شد. در نتیجه، تقلیلِ نقاشی ما را قادر می‌سازد تا آنچه را که در افق جهان دخیل است، با شرایط خاص خود تجربه کنیم. اما افق چگونه آشکار می‌شود و چگونه تجربه‌ای از وسعت و

عمق می‌دهد؟ برای پاسخ به این سؤالات در ادامه به‌طور مختصر به دیدگاه هوسرل از افق و امتزاج افق‌ها در نقاشی اشاره می‌کنیم.

ارتباط افق و تقلیل در نقاشی

افق یکی از اصطلاحات کلیدی در پدیدارشناسی هوسرل است.در کتاب *ایده‌ها*، افق، نخست به معنای زمینهٔ ادراک حسی آمده است. زمینه‌ای که معنا را در خود زندانی می‌کند. اما آنچه در مفهوم افق اهمیت دارد، موقعیت زمان‌مند است. هوسرل از افقِ مبهمی که واقعیت‌هایی نامتعین را در خود دارد یاد کرده است. او از تقابل افق‌ها سخن می‌راند و اینکه هر افقی با افق‌های پیشین مناسبتی دارد و یافتن افق اصیل ناممکن است. همچنین هوسرل بر جنبه «بسط‌دهی» افق تأکید می‌کند. به‌واسطهٔ افق می‌توان به ورای چیزی که در مواجهه نخستین مشاهده می‌شود راه پیدا کرد. هوسرل بر این نکته تأکید می‌کند که هر چند افق‌ها در یک زمان خاص ممکن است به‌عنوان یک حد عمل کنند، اما همواره دروازه‌هایی به چیزی فراتر نیز هستند. افق اطلاعات ناقصی را که به‌واسطهٔ حواس از یک ابژه داریم کامل می‌کند. «ادراک یک مکعب که اگر تنها یک جانب آن مشاهده می‌گردد اما به‌عنوان مکعب ادراک می‌شود» (رشیدیان، ۱۳۸۴، ۲۵۵). بنابراین از نظر هوسرل ادراک همیشه تمایل دارد به فراسوی آنچه واقعاً به حواس داده می‌شود برود. «در هر ادراک خارجی، هر یک از جوانبِ «واقعاً» ادراک‌شدهٔ شیء به جوانبی اشاره دارند که هنوز ادراک نشده، بلکه در حالت انتظاری غیرشهودی به‌مثابه جوانبی که «در آینده» ادراک خواهد شد، پیش‌بینی می‌شوند» (همان، ۲۵۴). بنابراین، افق در ادراک شیء یک «داده همراه» است که شیء را برایمان قابل فهم می‌کند. هوسرل در کتاب *تأملات دکارتی* می‌نویسد: «ادراک دارای افق‌هایی است که امکانات ادراکیِ دیگری را دربرمی‌گیرند، یعنی امکاناتی که می‌توانیم داشته باشیم اگر عملاً به مسیر ادراک جهت دیگری ببخشیم، فی‌المثل به جای چرخاندن چشم‌ها به این نحو آنها را به نحو دیگری بچرخانیم، یا قدمی به جلو یا به پهلو برداریم و الی آخر» (همان، ۲۵۴).

به‌طورکلی، آنچه در ابتدا توجه هوسرل را به افق جلب کرد، نه افق دورافتاده جهان، بلکه برخی مشکلات درونی با افقِ نزدیک یک ابژه درک شده بود. هوسرل افق را به سه دسته تقسیم می‌کند: افق درونی، افق بیرونی و افق زمانی.

افق درونی، افقی است که از طبیعت شیء برمی‌خیزد. افق درونی ویژگی‌هایی از شیء است که انتظارات ما از ادراکات بعدی شیء را شکل می‌دهد. به اعتقاد هوسرل، افق درونی گستردگی بی‌نهایت جنبه‌ها و ویژگی‌های مربوط به یک شیء خاص است. به‌عنوان مثال، وقتی چیزی را می‌بینیم، مثلاً یک خانه، هرگز تعجب نمی‌کنیم که تشخیص دهیم که در واقع یک قسمت عقب دارد؛ تجربه قسمت عقب به‌نظر می‌رسد بیشتر شبیه به تأیید ادراک ثابت شده از کشف چیزی است که قبلاً از نظر پنهان شده بود. به گفته هوسرل، دلیل اینکه ما را شگفت‌زده نمی‌کند این است که قسمت عقب در حال حاضرِ در درک جلو پیش‌بینی شده است. در نتیجه، افق درونی، امکانات نسبتاً باز از چیزی که در نظر گرفته شده است را طرح می‌کند. افق بیرونی، افقی است که به‌واسطهٔ رابطهٔ ابژه با محیط پیرامونی‌اش ایجاد می‌شود. همچنین رابطهٔ متقابل میان ابژه‌ها نیز به‌واسطهٔ افق بیرونی درک می‌شود. پس همهٔ روابط، ویژگی‌هایشان را از افق بیرونی کسب می‌کنند.

تمرکز بر روی یک شیء، نیازمندِ در پرانتز قراردادن افق‌های بیرونی است، یعنی افق درونی یک شیء نمی‌تواند شیء شود مگر آنکه اشیاء پیرامونی تبدیل به افق شوند. بنابراین، شیء نه تنها یک افق درونی دارد، بلکه بدیهی است که بیشتر افق بیرونی خود را دارد، یعنی محیط اطراف شیء در فضا و زمان است. در این رابطه گادامر تأکید می‌کند که چگونه افق هوسرل یک وحدت ضروری و کلی را فراهم می‌آورد که به چیزهای فردی معنا می‌بخشد، هر چیز فردی به وحدت اشاره می‌کند که در آن جاسازی شده است (Gadamer, 2004, 239). به‌عنوان مثال، اگر من یک کمد را درک می‌کنم، من آن را همان‌طور که در کنار تخت، کنار دیوار و در یک اتاق خاص، در یک خانه، در یک شهر خاص و غیره ایستاده بودم، مشاهده می‌کنم. از میدان یا زمینه‌ای که بلافاصله در برابر آن شیء قابل مشاهده است، می‌توان افق را بی‌نهایت گسترش داد. در نهایت، هر پدیده باید در مقابل یک افق، «به‌عنوان یک شیء در افق جهانی» ظاهر شود.

افق همچنین می‌تواند بُعد زمانی را نشان دهد. افق زمانی، افقی است که به‌واسطهٔ امتداد اشیاء در زمان وجود دارد. همان‌طور که همهٔ اشیاء در مکان امتداد دارند، همان‌طور نیز به‌عنوان امور ممتد در زمان بر ما ظاهر می‌شوند. همان‌طور که آگاهی ما در یک جریان زمانی بی‌وقفه نهفته است، هر کدام اکنون با گذشته و آینده‌ای نزدیک احاطه شده‌اند. مانند افق مکانی، آنها در پدیده‌های زمانی باهم ادراک می‌شوند و بنابراین متعلق به زمان حال هستند. به‌عنوان مثال، وقتی ملودی را می‌شنویم، نُت‌های تکی و ناگهانی که به یکدیگر اضافه شده‌اند را نمی‌شنویم. در عوض، ما می‌شنویم که چگونه «خط» از نت‌های گذشته تکامل می‌یابد و به سمت تکمیل پیش‌بینی‌شده حرکت می‌کند. به‌عبارتی، حفظ و نگه‌داری در زمان حال پیش می‌رود و به سمت آینده حرکت می‌کند. اما افق زمانی نیز می‌تواند گسترش یابد. ما می‌توانیم این را کشف کنیم، زیرا ما به‌طور فعال به سمت گذشته‌ای دور در حافظه یا امید به آینده در انتظاراتمان می‌رویم. همان‌طور که با افق مکانی، افق زمانی نیز گسترش می‌یابد و با سنت، فرهنگ ما و مسیر این سنت به سوی آینده ادغام می‌شود (Kuhn, 1940, 113-14).

بنابراین، این ابعاد مختلف افق همگی اطلاع‌رسانی می‌کنند و بر درک ما از زمان حال به طرق مختلف تأثیر می‌گذارد. البته این ابعاد در تجربه آشنای[11] ما قرار دارند و افق چیزی است که چنین آشنایی را ممکن می‌سازد و به‌عبارتی، آشنایی قبلی را فرض می‌کند. زیرا تجربیات به دانش ما تبدیل شده است و ما می‌توانیم جنبه‌های پنهان چیزها را پیش‌بینی کنیم، یا به‌طور کلی، به دلیل صمیمیت ما با جهان، افق می‌تواند بر «پشت جهان»[12] دلالت کند (Husserl, 1973, 37). در واقع، آشنایی افق نه تنها اهمیت آن را برای ما آشکار می‌کند، بلکه تمایل خود را نیز نادیده می‌گیرد. از این‌رو به‌نظر می‌رسد، برای آگاهی از افق به‌نوعی تقلیل نیاز داریم. این تقلیل به درک ما از نقاشی کمک می‌کند و باعث شگفتی ما می‌شود.

به‌عنوان مثال، نقاشی انتزاعی ممکن است با آشکارساختن اجزای ضمنی ناشناختهٔ تجربه ادراکی ما، این تقلیل را برای ما ایجاد کند. به‌نوعی چیزی که از برخی جهات همیشه در مقابل چشمان ما قرار دارد و نادیده گرفته می‌شود را نشان می‌دهند. اما آن چیزی که باعث شگفتی در تماشاگر می‌شود نبودن ارجاعات ثابت همراه با احساس قوی تجربهٔ «چیزی» در آنجا است که بیننده را در حالت شگفتی قرارمی‌دهد. به اعتقاد مرلوپونتی، «شاید این تقلیل باعث شگفتی شود» (Merleau-Ponty, 1962, xiii). توجه

داشته باشیم که تجربهٔ شگفتی زمانی اتفاق می‌افتد که چیزی که به‌عنوان یک امر عادی شناخته می‌شود ناگهان عجیب به‌نظر برسد. بنابراین، عبارت انتزاعی از یک‌سو، دسترسی مستقیم به بازنمایی‌های مشهور ارائه نمی‌دهد و فراتر از تثبیت عینی باقی می‌ماند، و از این نظر، گریزان و حتی عجیب باقی می‌ماند. از سوی دیگر، رنگ‌ها نوعی آشنایی عمیق را برمی‌انگیزند و تداعی می‌کنند. همچنین این آشنایی مورد بحث فرار می‌کند، زیرا با افق‌ها گره خورده است، افقی که قبل از تقلیل نقاشانه نادیده گرفته می‌شود. این تقلیل نقاشانه تنها در صورتی می‌تواند با موفقیت انجام شود که نه تنها ویژگی شکننده، بلکه دست‌نیافتنی‌بودن خود را حفظ کند.

به‌طورکلی، افق هم‌زمان آشنا، اجتناب‌ناپذیر و در عین حال نادیده گرفته می‌شود. حتی در برخی از حالت‌ها، افق به معنای واقعی کلمه نامرئی است. در این موارد، افق ممکن است به‌عنوان افق درونی پنهان شود. همان‌طور که گفته شد، افق درونی به‌طورکامل متعلق به ادراک چیز است، اما به‌عنوان دیده نشده (نادیده). افق می‌تواند به این معنی نامرئی باشد که «ما به‌طور فعال توجه عمدی خود را به سمت آن هدایت نمی‌کنیم، اما همچنین می‌تواند به این معنا دیده نشود که به حوزه ادراکی فوری تعلق ندارد. افق همیشه از توجه کامل ما طفره می‌رود، زیرا در لحظه‌ای که توجه خود را به سمت پس‌زمینه سوق می‌دهیم، دیگر پس‌زمینه نیست، بلکه پیش‌زمینه درمقابل پس‌زمینه جدیدی برجسته می‌شود» (Taylor, 199, 69-70). البته نقش سازنده آن مهم است، گویی افق محکوم به گذراندن زندگی خود در حاشیه است. اما هنرمند در نقاشی‌هایش افق دیده نشده را به‌صورت مرئی نمایان می‌سازد، نه تنها با حفظ ویژگی غیرعینی خود، بلکه به‌صورت مثبت با نشان‌دادن دیده نشده در امر مرئی. بنابراین، انتزاع در نقاشی «بازگشت» به یک رابطهٔ عمیقاً جهانی، هر چند به صراحت شناخته نشده است. در واقع این معنای تقلیل پدیدارشناختی است، که در آن افق‌های ما، بیرونی و درونی، مکانی و زمانی، به‌طور خلاصه، «پشت جهان» نقاشی شده است و به‌نظر می‌رسد، دستاورد اصلی نقاشی انتزاعی باید در همین راستا درک شود.

امتزاج افق‌ها در درک ما از نقاشی

بیشتر تفسیرهایی که از نقاشی می‌شود به ویژگی‌های فرمال نقاشی توجه دارد تا موضوع آن، در حالی که شاید بتوان گفت موضوع نقاشی مهم‌تر از ویژگی‌های فرمال آن است. نقاشی‌ها دربارهٔ تجربیات بشری، سرنوشت تراژیک و ابعاد معنوی هستند و اگر تماشاگر فقط به دلیل رابطه رنگی نقاشی‌ها تحت‌تأثیر قرار بگیرد، موضوع را از دست داده است. اما تصاویر نقاشی چگونه می‌توانند چنین احساسات و تجربیات معنوی یا حتی مذهبی را ایجاد کنند؟ و چگونه می‌توانند ما را با افق‌های گذشته مرتبط کنند؟

تجزیه‌وتحلیل تکوینی هوسرل در مورد تأثیر افق‌های گذشته می‌تواند تا حدودی این سؤال را روشن کند. در ابتدایی‌ترین مرحله، هوسرل توضیح می‌دهد که چگونه تأثیرات حسی در زمان حال[۱۳] با قدرت عاطفی کامل ارائه می‌شود. زمان حال بلافاصله به حفظ و سپس به‌تدریج در حافظه فرومی‌رود. اگرچه زمان حال برای همیشه یک ردپا باقی خواهد ماند، اما بیشتر و بیشتر قدرت تأثیرگذاری خود را از دست خواهد داد. چنین رسوباتی به بخشی از رسوب خاموش یا چیزی که هوسرل آن را «افق خواب»[۱۴] می‌نامد، تبدیل خواهد شد (Husserl, 2001, 227). چنین افقِ خوابیِ در هر تجربه حاضر جاری می‌شود، زیرا چیزی به نام تجربه خالص و کاملاً منزوی وجود ندارد. این تجربه با پیش‌بینی انواع و سبک‌های کلی، انواع علائق و جهت‌گیری‌ها که همگی از مخزن منفعل رسوبات گذشته نشأت می‌گیرند، انجام می‌شود. در واقع، افق منفعل گذشته، تجربه کنونی را آگاه می‌کند (Husserl,197, 31-32).

علاوه بر این، شیوه‌ای که در آن افق گذشته به‌طور مشترک درک می‌شود یا در زمان حال درک می‌شود، راه دومی نیز وجود دارد که افق می‌تواند آشکار شود، به قول هوسرل، گویی‌که به نوبه خود دوباره تجربه شده است (Husserl,1969, 315). از نظر تحلیلی، افق «خواب» مستلزم امکان بیداری است. در یک موقعیت خاص، گذشته را می‌توان با استفاده از تجربه‌ای مشابه در زمان حال بیدار کرد. یک پرتو به عقب تابیده، به افق خواب قدرت عاطفی می‌بخشد. برای وقوع چنین بیداری‌ای، نه تنها باید پیوندی تداعی‌کننده بین زمان حال و تجربه گذشته وجود داشته باشد، بلکه زمان حال باید گذشته را با استفاده از یک ضربه بیدار کند، تا به‌نوعی از تقلیل بیرونی آغاز شود. هنگامی‌که بیدار می‌شوید، تجربهٔ مربوط به گذشته به‌عنوان یک خاطره متمایز از گذشتهٔ مه‌آلود متمایز می‌شود (Husserl, 2001, 222-224).

بنابراین، افق گذشته نه تنها افق خواب از زندگی فردی را می‌سازد، بلکه می‌توان آن را به‌طور وسیع‌تری شامل جامعه بین‌الاذهانی دانست. به عقیدهٔ هوسرل، قبل از انتزاع علمی، آشنایی ما با چیزها به‌طور کلی از تمرین بین‌الاذهانی و تمرین روزمره زندگی ناشی می‌شود (Husserl, 1973, 52). با گذشت زمان، چنین رفتارهای روزمره به بخش‌هایی از خودمان و به عادت ما تبدیل می‌شود و بر نحوه درک جهان تأثیر می‌گذارد. همان‌طور که اشاره کردیم، آشنایی نزدیک با شیوه‌ها و تجربیات روزمره تمایل به تبدیل‌شدن به نامرئی دارد، زیرا آنها را بدیهی می‌پنداریم. ما توجهی به آنها نمی‌کنیم، زیرا آنها افق ضمنی مشغله‌های صریح ما را تشکیل می‌دهند، آنها شرایط ناشناختهٔ امکان ظهور ابژه‌های شناخته شده هستند. با این‌حال، با توجه به اینکه این شیوه‌های روزمره به موقع آشکار می‌شوند، اثری از خود به جا می‌گذارند که به نوبه خود به درک تجربیات جدید منجر می‌شود. این امر در مورد سنت بین‌الاذهانی نیز صادق است. به‌عبارت واضح‌تر، زبان و آداب ما از گذشته به ارث رسیده است، چیزی که به‌ویژه در مورد افسانه‌ها و آیین‌های مذهبی مشخص می‌شود. همان‌طور که چنین اسطوره‌هایی به ما منتقل می‌شود، آنها ناگزیر به عوامل مشترک در مناطق خاصی از زندگی ادراکی ما تبدیل می‌شوند. به‌عبارتی، هم تأثیر روزمره و هم رسوبات روزمره از سنت ما، جذب چیزها، موقعیت‌ها و کلمات می‌شود. دال معتقد است، اگر موقعیت‌هایی برای تجربه افق‌های گذشته به نوبه خود به ما ارائه شود، می‌توانیم فیزیولوژی کلمات، مکان‌ها، فضای خاصی را که موقعیت‌ها را احاطه کرده‌اند یا احساسات درونی که با چیزهایی که قبلاً از آنها دور شده بود، پیوند خورده است، تجربه کنیم (Dahl, 2010a). به‌عنوان مثال، در چنین مواقعی در زمینه‌های مذهبی یا زیبایی‌شناختی، علاقه به اشیاء عمدی خاص به حافظه مربوط نمی‌شود، بلکه بیشتر به آشنایی عمیق ما با این اشیاء مربوط می‌شود، که نشان می‌دهد آنها چگونه بخشی از زندگی ما شده‌اند. البته به سختی می‌توان چنین آشنایی‌هایی (نزدیکی‌هایی) را دقیقاً بیان کرد، زیرا آنها ابژه خاصی نیستند و بنابراین به راحتی با زبان مرجع درک نمی‌شوند، بلکه دقیقاً افق‌مند هستند. اما مطمئناً در مورد چنین افق‌هایی به غیر از کلمات واکنش‌هایی وجود دارد- حداقل در مورد

نقاشی‌های‌انتزاعی.

نقاشی چنین آشنایی عمیق را با افق‌های مختلف جهان پیش‌بینی می‌کند و این برداشت‌ها را از طریق بیانات هنری نشان می‌دهد، گویی افق‌ها ابتدا در خود نقاشی‌ها جذب شده و سپس در خود نقاشی‌ها نمایش داده می‌شوند. بنابراین چنین به‌نظر می‌رسد، تقلیل نقاشانه فرصتی را فراهم می‌کند تا رابطه تقلیدی را با افق‌های زیست‌جهان ما از طریق تقلیل آن دوباره برقرار کنیم. این امر روشن می‌کند که چگونه ترتیب به ظاهر فرمالِ فرم‌ها و رنگ‌ها می‌توانند چنین تجربیات قوی و حتی مذهبی را در ما بیدار کنند. فرض این است که هر تجربه، هرچقدر هم فرمال به‌نظر برسد، نه تنها زمانی، بلکه تاریخی است. در واقع، ارزش خاص یک رنگ یا نظم یک زمینه رنگی ممکن است افق خواب یا حداقل افق‌های ضمنی را آشکار کند. در تعامل روزمره ما در جهان، برخی از رنگ‌ها ناگزیر به تکرار شیوه‌های خاص و تجربیات معمولی می‌پردازند. ما به سادگی نمی‌توانیم کمک کنیم که خطوط خاص بخشی از چیزی شود که ما آن را سبک جهان می‌دانیم. در واقع، رویدادهای سرنوشت‌ساز در تاریخ جمعی یا فردی ما نیز در تجربیات خاصی که به‌طور سنتی در دین، مناسک و اسطوره‌ها حفظ و بیان شده است، اثری از خود به جای می‌گذارد. این بدان معناست که حتی در دورانی که اسطوره‌ها و دین بیشتر اعتبار سنتی خود را از دست داده‌اند، همچنان می‌توانند با استفاده از رسوبات جمعی ما به تجربیات جدید راه پیدا کنند (Dahl, 2010b, ch5). به‌نظر می‌رسد از دلایلی که امروزه می‌توانیم با نقاشی‌ها ارتباط برقرار کنیم همین مسئله می‌باشد. زیرا احساس سرنوشت و تراژدی در رنگ‌های خاص نقاشی‌ها جذب می‌شوند. عناصر نقاشی با وجود انسان و به‌طور سنتی با روایات، آیین‌ها و اسطوره‌ها گره خورده است. هنرمند می‌تواند به ما چیزی دربارهٔ نقش خاصی که رنگ‌ها و خطوط موجود در زندگی ما بازی می‌کنند، بگوید. در واقع، نکته این است که هر رنگ، خط و زمینهٔ رنگ، تاریخ خود را حفظ می‌کند؛ زیرا آنها توسط یک فضای فردی و فرهنگی خاص که کارکرد افق‌های خواب خود آنها است احاطه شده‌اند. البته ما معمولاً به این افق‌ها توجه نمی‌کنیم و دقیقاً به همین دلیل است که نقاشی‌های انتزاعی باید تقلیل نقاشانه را به عهده بگیرند تا ضمنی‌ها را به‌طور آشکار مورد توجه قرار دهیم. بهترین راه برای بیان افق به‌عنوان افق، نه عینیت یافتن آن و نه آن را تحت یک مفهوم قراردادن، بلکه رهاکردن آن است. افق اینگونه از لحاظ بصری گشوده می‌شود. به‌نظر می‌رسد، شاید تنها نقاشی بتواند به افق اجازه دهد، هم آشنایی خود را حفظ کند و هم به ویژگی مرموز و دست نیافتنی آن احترام بگذارد.

تمام نقاشی‌ها انتزاعی هستند

اکنون به سؤالات مقاله بازمی‌گردیم: چگونه همهٔ نقاشی‌ها، حتی آنها که عرفاً غیرانتزاعی محسوب می‌شوند می‌توانند انتزاعی باشند؟ چگونه اپوخه پدیدارشناسی به این درک از نقاشی کمک می‌کند؟ هوسرل در نامه به شاعر اتریشی به تفاوت نگرش هنرمند با نگرش پدیدارشناس اشاره می‌کند. از نظر او، هم پدیدارشناس و هم هنرمند چیزها، اشخاص، رویدادها و کل جهان را از راه دور و با شگفتی در نظر می‌گیرند. در مقایسه با مردم عادی، پدیدارشناسان و هنرمندان هر دو چیز را هم‌زمان از دست داده و به‌دست آورده‌اند .«چیزی که آنها از دست داده‌اند آشنایی آنها با دنیای اطراف، درک خود به خودی آنها از معانی اشیاء و ظرفیت آنها برای دیدن بی‌واسطه آنچه در همه شرایط زندگی عملی باید انجام شود، است. آنچه آنها به‌دست آورده‌اند درک جهان رها شده از نیاز به جهت‌گیری، ارتباط غیر ابزاری با اشیاء و درنظرگرفتن وقایع و موقعیت‌های دنیوی به خاطر خودشان است» (Husserl, 2009). بدین ترتیب به اعتقاد برنت، ادراک‌کننده‌های پدیدارشناختی و هنری، دانش خود دربارهٔ چیزها و دانش خود از جهان را با کشف ظهور یا «تولد» هر دو، چیزها و جهان خارج، از انواع مختلف ظواهرِ همیشه در حال تغییر مبادله کرده‌اند (Bernet, 2012, 574-582).

در واقع، آنچه درک نقاش را از ادراک پدیدارشناس متمایز می‌کند دقیقاً این واقعیت است که «نقاش می‌خواهد آنچه را می‌بیند نقاشی (و نه توصیف) کند. نقاشی باید به نحوی در مشاهده نقاش از وجود بدوی اشیاء و جهان حتی قبل از شروع نقاشی حضور داشته باشد» (Husserl, 2009). این امر نمی‌تواند به این معنا باشد که نقاش منظره‌ای را که می‌خواهد نقاشی کند به‌عنوان یک تصویر می‌بیند یا حتی به‌صورت تصویری می‌بیند که نقاشی او پس از اتمام چگونه خواهد بود. اینکه تابلویی که قرار است نقاشی شود موضوع خود را به‌صورت یک ادراک نقاشانه از موتیف اعلام می‌کند، هرگز نباید به معنای یک پیش‌بینی بصری تلقی شود، بلکه صرفاً باید به‌عنوان محرکی برای شروع نقاشی درنظر گرفته شود. به‌عنوان مثال، منشأ نقاشی‌های برخی از نقاشان در مواجهه با نیروهای «غیرانسانی» و «هرج و مرج» بوده است. بنابراین، در مقایسه با درک پدیدارشناس، انسجام تصویری کم‌تری در درک نقاش وجود دارد

به اعتقاد برنت، حتی اگر منطقی به‌نظر برسد که تصور کنیم نقاشان متفاوت می‌بینند و «بیشتر» نسبت به سایر افراد می‌بینند، چنین حسی از درک برای تبدیل آنها به نقاش کافی نیست. نقاشان همچنین باید «کم‌تر» از سایر افراد ببینند به منظور احساس نیاز یا تمایل به نقاشی و اگر واقعاً رابطه تنگاتنگی بین نوع نگاه و نقاشی آنها وجود داشته باشد، این بیشتر یک موضوع فاقد حس است تا یک حس شبیه تصویرِ از قبل داده شده برای تفسیر و بیان بیشتر (Bernet, 2012, 547-582). در این زمینه دلوز معتقد است، نقاش به جای تحقق بخشیدن به یک اثر ممکن یا ترسیم یک موتیفِ ادراکی از پیش تعیین شده، دست خود را به شانس و تحریفِ همه نیت‌های ذهنی و پدیده‌های ادراکی قبل از عمل نقاشی دراز می‌کند. خودِ عمل نقاشی می‌تواند شیوه‌ای جدید و پیش‌بینی نشده از ادراک را ایجاد کند، چیزی که دلوز آن را بساوشی[15] می‌نامد. (دلوز، ۱۳۹۸: فصل یازدهم) دلوز به نقل از بیکن می‌گوید: به محض شروع به نقاشی، کلیشه‌ها و تصاویر پیش‌بینی شدهٔ وی دچار تغییر کامل می‌شوند. در نتیجه، نقاش اولین کسی است که از کار خود شگفت‌زده می‌شود و آن را دوست دارد یا دوست ندارد. مجال‌دادن به «شانس»[16] و دستکاری «احتمالات» تا زمانی‌که «فرم‌های غیرمحتمل»[17] ایجاد کنند: عمل نقاشی این خطر را دارد که دست، آثاری را تولید کند که چشم هنرمند آنها را نپذیرفته است. (همان) از این جهت، تمام نقاشی‌ها می‌تواند انتزاعی و به‌عبارتی غیرفیگوراتیو باشد. زیرا آنها «دنیای قابل رؤیت» را نشان نمی‌دهند، بلکه نیروهای نامرئی فعال در جهان و عالم یا در خودمان را نشان می‌دهند. بنابراین، این تفاوت بین نیروهای تجربه شده است که تفاوت بین نقاشی‌ها را توضیح می‌دهد و نه برعکس. حتی نقاشی‌های «فیگوراتیو» هم مدیون درک جهان هستند. ادراک در بهترین حالت شرط لازم برای تولید نقاشی است، علاوه بر درک نور و سایه‌ها، بازتاب‌ها و رنگ، فضای خالی و عمق در جهان واقعی، حتی یک نقاش فیگوراتیو نیز روی بوم خود جهانی خیالی ایجاد می‌کند.

اپوخه پدیدارشناختی چگونه به درک پدیدارشناسی نقاشی کمک می‌کند؟

هوسرل معتقد است اپوخه تصویری هم مانند اپوخه پدیدارشناختی انواع مختلف پیش‌داوری‌ها را تعلیق می‌کند (Husserl, 2009). به‌عنوان مثال، نقاش باید بر دیدن طرح کلی فرم‌های ناآشنا و توزیع آنها در یک فضای هندسی غلبه کند تا رنگ‌ها را درست مانند رنگ‌ها، نور و سایه‌ها یا فضاهای خالی درک کند. در واقع، پدیدارشناس باید همهٔ نظریه‌های علمی دربارهٔ ماهیت ادراک و جهان فیزیکی را فراموش کند به منظور مشاهده شبکه‌ای از ظاهرهای به‌هم مرتبط که در آن دیگران فقط می‌توانند چیزهای محکم موجود در خودشان را ببینند. اما به همان اندازه، نقاش و پدیدارشناس هر دو به جهانی روی می‌آورند که هنوز در حال شکل‌گیری است و ساخت جهانی که مدیون مفاهیم آشنا، نظریه‌های علمی و قوانین منطقی نیست. به عقیدهٔ برنت، مسئله مهم این است که درک جهان تحت عنوان اپوخه به‌طور کامل معنی رابطه بین آنچه ما «مرئی» و «نامرئی» می‌نامیم را تغییر می‌دهد (Bernet, 2012, 547-582). چنانچه این مطلب را این‌گونه تفسیر کنیم به این نتیجه می‌رسیم که، اپوخه پدیدارشناختی ما را از این واقعیت آگاه می‌سازد که ادراک یک چیز مرئی لزوماً شامل آگاهی از جنبه‌های نامرئی یک چیز است. به بیان دقیق‌تر، آگاهی از «طرح کلی» قابل مشاهده یک چیز از آگاهی از جنبه‌های آن چیز که به‌طور شهودی ارائه نشده‌اند، جدایی‌ناپذیر است. بدون آگاهی از جنبه‌های نامرئی، اصلاً طرح کلی وجود ندارد. مرئی و نامرئی درهم تنیده شده‌اند. بنابراین، جنبه‌هایی که هنوز قابل رؤیت نیستند، به‌نظر نمی‌رسد که در دوره‌های بعدی تجربه قابل مشاهده باشند، بلکه از ابتدا برای خود نمایان هستند.

برنت معتقد است، اپوخه زیبایی‌شناختی و به‌ویژه تصویری، طیف وسیعی از ظاهرهایی را که نامرئی‌های مرئی را نمایان می‌سازند، غنی می‌کند. در واقع، نقاشان نه تنها طرح کلی ادراکی، نگاه پرسشگرانه یا نگاه اشیاء، طنین موزون بین رنگ‌ها و عناصر مادی مختلف، بلکه وحدت یک ترکیب در ظاهرهای کنارهم و غیره را می‌بینند و نقاشی می‌کنند. آنها همچنین شرایط معمولاً نادیده گرفته شده از این ظواهر را می‌بینند و نقاشی می‌کنند: نور و سایه‌ها، بازتاب‌ها، فضاهای خالی، آنچه پشت چیزهای مرئی قرار دارد و آنها را پوشانده است (Ibid.). به‌نظر می‌رسد، نقاشان تقریباً از هیچ چیز همه چیز را می‌سازند. البته نقاشان فقط چیزهای غایب، «شبح‌مانند» و معدوم را نمی‌سازند، نقاشان نیستی نامرئی مانند چگالی یک ماده خاص، لرزش نور و ابعاد رو به عقب عمق را جمع‌آوری، توزیع و رنگ‌آمیزی می‌کنند. بنابراین، هنر نقاشی تفاوت مشترک بین چیزها و شرایط غیرعلمی دیدنی آنها، بین مرئی و نامرئی را معلق می‌کند. به‌عبارتی، همان‌طور که نامرئی از طریق مرئی می‌درخشد و چیزهای مرئی جای خود را به بازتاب‌های نور می‌دهند، تفاوت بین مرئی و نامرئی «غیرقابل تصمیم‌گیری»[۱۸] است.

«برای درک‌کننده معمولی، این چیزی کم‌تر از یک انقلاب کامل در نحوه دیدن او و ماهیت هستی‌شناختی آن چیزی که توسط او دیده می‌شود، نیست. از نظر آنچه مشاهده می‌شود، تفاوت هستی‌شناختی بین اشیاء و نحوه وجود آنها به اندازه تفاوت بین مرئی و نامرئی نامشخص می‌شود. و در مشاهده جدید او از چیزهای مرئی از طریق شرایط معمولاً نامرئی در نمای آنها، فرم‌ها در اشکال حل می‌شوند، فرم‌ها «تبدیل به لکه‌های رنگی می‌شوند»، لکه‌های رنگی در رقص باله با ریتمِ موسیقی هنوز شنیده نشده جمع می‌شوند و ازهم جدا می‌شوند. بنابراین، او [تماشاگر] در نگاه خود به جهان با دیدن هنر متحول شده است، او همچنین آثار هنری نقاشی شده را متفاوت می‌بیند. با توجه به نزدیکی کلی بین مرئی و نامرئی، هنگام بازدید از موزه هنر، او [تماشاگر] از تأمل در نقاشی‌های فیگوراتیو به تأمل در نقاشی‌های انتزاعی بدون توجه به تفاوت آن می‌پردازد» (Ibid.). بنابراین علی‌رغم آنچه که همه آثار هنری نقاشی شده در آن مشترک هستند و آنچه فیلسوفان «ذات نقاشی» می‌نامند، هر نقاشی دنیای کوچکی است که دارای قوانین ادراک، منطق محسوس و مقوله‌های هستی‌شناختی خاص خود است و همین مسئله منجر به منحصربه فردبودن آثار هنری می‌شود. به‌عبارتی، این مسئله آگاهی ما را از آنچه که جهان را تحت یک اپوخه پدیدارشناختی متمایز می‌کند، با اتکا به روشی که نقاش «نقوش» خود را تحت یک اپوخه تصویری درک می‌کند، تقویت می‌کند. در نتیجه، نقاشی به جای هماهنگی با جهان ادراک شده یا «نمایان‌کردن» آن «به‌طور واقع‌گرایانه»، با هر دو واقعیت بیرونی و واقعیت درونی در حال تعامل است. نقاشی‌ها نحوه درک ما از چیزهای واقعی را تغییر می‌دهند و ما را از ابعاد ناشناخته ذهن خود آگاه می‌کنند. نقاشی‌ها واقعیتی برای خود دارند، آنها داستان‌هایی هستند که ما می‌توانیم آنها را درک کنیم. نقاشی‌ها فقط رؤیا یا پیش‌بینی تصاویر ذهنی نیستند، بلکه به‌عنوان داستان‌های درک شده، نقاشی‌ها و نقوش آنها از همه واقعیت ادراکی معمولی جدا هستند. این بدان معناست که نقاشی‌ها به شیوهٔ خاصی از ادراک نیاز دارند که باید با تمرین طولانی اندیشیدن هنری آن را آموخت و توسعه داد. به‌عبارتی، هر عمل و هر نوع نقاشی یک واقعیت منحصربه‌فرد است و همه نقاشی‌ها به نحوی در مورد «مسائل واقعی» هستند. بنابراین پدیدارشناسی نقاشی نمی‌تواند خود را به اکتشاف شرایط ضروری عمل نقاشی یا اجزای ضروری عناصر یک نقاشی محدود کند: نقطه، خط، رنگ، فضای تصویر، قاب، وجود خیالی و غیره. بلکه باید به منحصربه‌فردبودن اثر هنری و واقعیت خاصی که درباره آن بحث یا سخن گفته می‌شود توجه کند. البته این درست است که آشنایی با عناصر ضروری یا اجزای ضروری مشترک در همه نقاشی‌ها در توصیف یک اثر هنری نقاشی شده بسیار کمک‌کننده است، اما چنین دانش پیشینی‌ای یک خطر جدی از طرف تفکر کلی و تکنیکی برای فهم ما از نقاشی‌ها است. زیرا در چنین رویکردی که متأسفانه میان متخصصان متداول است، شناسایی هنرمند و تشخیص سبک یک دوره خاص به کار خلاقانه او ترجیح داده می‌شود و مانع از درک شخصی از جهان یک نقاشی منحصربه‌فرد می‌شود. در واقع، علاقه به‌نوعی دانش عمومی در مورد نقاشی و علاقه به آنچه هر تابلو را منحصربه‌فرد می‌کند، باید دست به دست هم بدهند. و در نهایت همیشه یک نقاشی خاص در منحصربه‌فرد بودنش است که تعیین می‌کند چه دانش کلی و چه مقدار از این دانش برای درک معنای یکتای آن مفید است (Bernet, 2012). بنابراین، علاوه بر عناصر تصویری نقطه، خط، رنگ، فضا، ترکیب‌بندی و غیره، «معنا» چیزی است که در تفسیر یک نقاشی خاص باید به دنبال آن بود و باید توسط خود اثرِ مورد بررسی تعیین شود. چنانچه این مطلب را این‌گونه تفسیر کنیم، افرادی که تنها عناصر نقاشی برایشان مهم است به هنگام مواجهه با نقاشی‌ها تنها به عناصر آن توجه می‌کنند که این به‌نوعی نگاه تکنیکی منجر می‌شود که باعث دورشدن از سبک خاص هر هنرمند فارغ از ویژگی‌های سبکی دورانش می‌شود.

نتیجه

در اینجا تلاش می‌شود همراه با بازطرح سؤال‌های اصلی مقاله بر پاسخ‌هایی که در مسیر مقاله به آن دست یافته شد، تأکید شود:

پرسیده شد، مفهوم انتزاع چیست و چگونه می‌تواند بر نقاشی‌های عرفاً غیرانتزاعی قابل اطلاق باشد؟ می‌توان پاسخ داد: انتزاع گسستن از جهان یا طبیعت نیست، بلکه تجربه متفاوتی از جهان است. در واقع، انتزاع ابزار سودمندی برای بیان انواع تجربه‌ها و اندیشه‌هاست. انتزاع می‌تواند به معنای چیزی مثبت باشد، یعنی «بازگشت» به یک رابطهٔ عمیقاً جهانی، هر چند به صراحت شناخته نشده است. پرسیده شد، نقاشی انتزاعی علی‌رغم اینکه فاقد مؤلفه‌هایی است که بتوان آن را با خوانش‌هایی مثل تاریخ‌نگاری، سنت‌گرایانه و عرفانی تفسیر کرد، چگونه می‌تواند ما را با افق‌های گذشته مرتبط کند؟ می‌توان پاسخ داد: در نگرش طبیعی و روزمره، جهان به‌عنوان افقی فرض می‌شود که ابژه‌ها در برابر آن ظاهر می‌شوند، اگرچه افق فقط به‌طور ضمنی وجود دارد. اما یکی از تلاش‌های اساسی تقلیل استعلایی ارائه درک صریح افق جهان است. برای درک چنین چیزی از افق، نه تنها رابطه ذاتی با ادراک ابژه، بلکه تفاوت آن در رابطه با حالت‌های عمدی که به ترتیب با جهان و ابژه مطابقت دارد. بنابراین، هیچ افقی بدون ابژه وجود ندارد. همچنین افق به وضوح شرط امکان نمایان‌شدن هر ابژه به‌عنوان یک ابژه فردی است و ابژه عمدی را با ترسیم معانی احتمالی آن آگاه می‌کند. در این راستا، تقلیلِ نقاشی انتزاعی، جهان را به‌عنوان افق آشکار می‌کند و آنچه را که اغلب از تجربه روزمره ما پنهان است، نشان می‌دهد. تقلیلِ نقاشی ما را قادر می‌سازد تا آنچه را که در افق جهان دخیل است، با شرایط خاص خود تجربه کنیم.

پرسیده شد، چگونه نقاشی‌های انتزاعی می‌توانند بدون اشاره‌های مستقیم فیگوراتیو، در ما تجربیات مذهبی ایجاد کنند؟ می‌توان پاسخ داد: از آن‌جایی‌که هر افقی با افق‌های پیشین مناسبتی دارد و بر درک ما از زمان حال به طرق مختلف تأثیر می‌گذارد و این ابعاد مختلف افق در تجربه آشنای ما قرار دارند. نقاشی انتزاعی از طریق همین امتزاج افق‌ها و بدون مؤلفه‌های نقاشی فیگوراتیو، در ما تجربیات مذهبی ایجاد می‌کند. پرسیده شد، اپوخه در پدیدارشناسی چه نسبتی با اپوخه تصویری دارد و مفهوم اپوخه پدیدارشناختی چگونه به درک پدیدارشناسی نقاشی کمک می‌کند؟ می‌توان پاسخ داد: نقاش از طریق مفهوم اپوخه به تماشاگر کمک می‌کند تا آثار هنری نقاشی شده را متفاوت ببینند و برای درک اثر صرفاً به عناصر تصویری توجه نکند. زیرا «معنا» چیزی است که در تفسیر یک نقاشی خاص باید به دنبال آن بود و باید توسط خود اثرِ مورد بررسی تعیین شود. در پایان و بعد از مرور پاسخ‌ها تأکید بر این نکته خالی از فایده نیست که سنت زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی هنوز در حال شکل‌گیری است و هویت آن بسیار سیال است و همچنان می‌توان امکان زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی را به‌عنوان یک پرسش زنده مطرح کرد و پاسخ‌های تازه گرفت.

پی‌نوشت‌ها

1. Werner Ziegenfuss.
2. Die Phänomenologische Ästhetik.
3. The Layers of Signification in the Literary Work of Art.
4. Phénoménologie de l'Expérience Esthétique.
5. Phantasy, Image Consciousness, And Memory (1898–1925).
6. Hofmannstha.
7. Michel Henry.
8. Clement Greenberg.
9. The way through the life-world.
10. A.J.Steinbock.
11. Familiar.
12. The Back of the World.
13. The Living Present.
14. Sleeping Horizon.
15. Haptique.
16. Chance.
17. Improbable Figures.
18. Undecidable.

فهرست منابع

حسن‌پور، علیرضا (۱۴۰۰)، هنر و زیبایی‌شناسی درپدیدارشناسی‌هوسرل، نشریه علمی *متافیزیک*، دوره۱۳ شماره ۳۱، صص ۱-۱۸.

دلوز، ژیل (۱۳۹۸)، *منطق احساس*، ترجمه بابک سلیمی‌زاده‌تهران: انتشارات آگاه.

رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۸۴)، *هوسرل در متن آثارش*، چاپ اول، تهران، نشر نی.

صفری، عبدالرضا؛ معین، امراله (۱۳۹۸)، ادراک زیبایی‌شناسی آگاهی در پدیدارشناسی از نظرگاه هوسرل، هیدگر و سارتر، نشریه علمی *متافیزیک*، دوره ۱۱، شماره ۲۸، صص ۱۳۵-۱۵۰.

Bernet, Rudolf. (2012). "*Phenomenological and Aesthetic Epoche*: Painting the Invisible Things themselves", The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology, Edited by Dan Zahavi, Oxford University Press. pp. 574-582.

Dahl, Espen. (2010). *Towards a Phenomenology of Painting*: Husserl's Horizon and Rothko's Abstraction, *Journal of the British Society for Phenomenology*. Vol. 41, Issue 3, pp. 229-245.

Dahl, Espen. (2010b). *Phenomenology and the holy*. Religious experience after Husserl, London: scm press, ch.5.

Gadamer, H. (2004). Truth and Method, London: Continuum.

Greenberg, clement. (1961). *"On the Role of Nature in Modernist Painting"*, in Art and Culture. Critical Essays, Boston: Beacon Press.

Henry, Michel. (2009). *Seeing the Invisible on Kandinsky*, Trans, by Scott Davidson, Publish continuum.

Husserl, E. (1969). *Formal and Transcendental Logic*, trans. D. Cairns. The Hague: Martinus Nijhoff.

Husserl, E. (1970). *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, trans. D. Carr, Evanston: Northwestern University Press.

Husserl, E. (1973). *Experience and Judgment*, trans. S. Churchill, Evanston: Northwestern University Press.

Husserl, E. (1982). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to Phenomenological Philosophy*. First Book, trans. F. Kersten, The Hague: Martinus Nijhoff.

Husserl, E. (1994). *Briefwechsel. Band VII, ed. E. Schumann*, K. Schumann, Dordrecht: Kluwer Academic Publisher, pp. 133-36. (Translation English: Husserl, E. (2009). "Letter to Hofmannsthal".

trans. C. Smith (London: Rutledge).

Steinbock, A.J. (1995). *Home and Beyond*. Generative Phenomenology after Husserl, Evanston: Northwestern University Press.

Taylor, Charles. (1997). *"Lichtung or Lebensform*: Parallels between Heidegger and Wittgenstein", in Philosophical Arguments, Harvard: Harvard University Press.

Welton, Donn. (2000). *The Other Husserl*. The Horizons of Transcendental Phenomenology, Bloomington: Indiana University Press.

Sven-Olov Wallenstein (Trans). SITE. 26-27.2009. pp. 2-4.)

Husserl, E. (2001). *Analyses Concerning Active and Passive Synthesis*. Lectures on Transcendental Logic, Trans: A. J. Steinbock, Durdrecht: Kluwer.

Kuhn, Helmut. (1940). *"The Phenomenological Concept of Horizon"*. In M. Farber (Ed), Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Merleau-Ponty, Maurice. (1962). Phenomenology of Perception,

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Research Article
Vol. 27, No. 3, Fall 2022
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.338181.666862

A Phenomenological Reading of Abstraction in Painting

Fatemeh Benvidi*

Faculty Member of Academy of Art of the Islamic Republic of Iran, Tehran, Iran.

(Received: 30 Jan 2022; Accepted: 14 Jun 2022)

Images are able to show completely different things from themselves and have fascinated philosophers since Plato. Among the philosophers who have dealt with this field are phenomenologists, who approach images from different angles. Some philosophers who study phenomenological aesthetics consider art as the perception of the visible. In this article, we try to answer the question, what is the importance of art and aesthetics for philosophy, and how can phenomenological concepts be used to understand abstraction in painting? Does phenomenology add anything new to our understanding of painting? Influenced by the founder of phenomenology, Edmund Husserl, we draw on specific concepts - horizon, phenomenological reduction, life-world, epoch - and show what the connection is between abstraction, the world, and phenomenological reduction. Abstraction shows the relationship between the world and the horizon. Pictorial reduction reveals how the horizon of the world and surprises the viewer. Or how past horizons make up for our present experience. Relying on Husserlian framework and descriptive-analytical method, we must be prepared to look at artwork without any presuppositions, to set aside habitual expectations, and to react directly to the dynamic relationships of the visible elements of color and form. Thus, this reading works by reducing, eliminating, and concentrating, and it requires an active response, not a passive acceptance. In this reading, the work of art is an object to motivate thought, but not in the way that inanimate nature, landscape, portrait, or narrative might be. In fact, our judgment of the effect depends on how the effect penetrates our consciousness and affects our feelings and thoughts. Thus, the artist, like a phenomenologist, moves away from the natural and everyday world and looks deeper into the world, reviving the forgotten biosphere and filling the gap between consciousness and the world. In other words, they both rebuild the world and both return to the world. It thus refers to the abstract concept of the return to the world and the internal relations of the world that are not known. With this reading we have shown that abstraction is not a separation from the world or nature, but a different experience of it. In fact, abstraction is a useful tool for expressing a variety of experiences and ideas. In other words, abstraction may mean something positive, a "return" to a deeply global relationship, though not explicitly recognized. Also, considering the distinction between the phenomenological epoch and the aesthetic epoch, we conclude that the whole painting is abstract and non-figurative. Finally, and surely art has long been the subject of phenomenological philosophical studies, which in turn gives way to the expression of human life. However, the tradition of phenomenological aesthetics is still in its infancy and its identity is very fluid, and the possibility of phenomenological aesthetics can still be posed as a living question.

Keywords
Phenomenology, Horizon, Phenomenological Reduction, Epoch, Abstraction, Painting.

*Tel: (+98-912) 2170015, Fax: (+98-21) 66954200, E-mail: benvidi@honar.ac.ir