صفحات ۵ - ۱۲
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره۲۱، شماره۴، زمستان ۱۳۹۵

زیباشناسی «نمود» و ظهور امپرسیونیسم

محمدرضا ابوالقاسمی *
استادیار گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۱/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۶/۱۳)

چکیده
ایـن مقالـه، با اسـتفاده از روش تحلیلی - تفسـیری، تحـول و تطور مفهوم نمود نزد فیلسـوفان و اهمیـت آن در پژوهش‌های فلسـفی از یونان باسـتان تا قرن هجدهم را به بحث می‌گذارد. چگونگی تأثیر مفاهیم فلسـفی بر نقاشـی‌های امپرسیونیسـتی به عنوان نمونهٔ موردی انتخاب شـده اسـت. هدف آن اسـت که نشـان دهیم ظهور مکتب امپرسیونیسم تحت تأثیر تحولات مفهوم فلسـفی نمود رخ داده اسـت. براسـاس فرضیهٔ این مقاله، امپرسیونیسم را می‌توان تجلی هنری مفهوم نوینِ نمود در نظر گرفت. نتیجهٔ حاصل از این مطالعه آن است که دگرگونی سبک‌های هنری، ربط مشخصی به تحولات فکر فلسفی دارند و امپرسیونیسم این ربط را به خوبی متجلی می‌کند. این تحولات در قالب «مرئیت ناب» در نقاشی‌های امپرسیونیستی پدیدار شـده اسـت. یعنی نقاشـی به جای بازنمایی ماهیت چیزها، بر نمود صرف آنها متمرکز می‌شـود و نحوهٔ پدیدار شدنشـان را به تصویر می‌کشـد. جابه‌جا شـدن هدف نقاشـی از ماهیت به نمود چیزها، مهم‌ترین دستاورد امپرسیونیسم است. تخت‌شدن سطح تصویر و غیاب عمق، بارزترین ویژگی این جابه‌جایی است. مقالهٔ حاضر می‌کوشد نشان دهد که شکل‌گیری هنر مدرن تـا حـد زیـادی ثمرهٔ این تحول اسـت، زیرا امپرسیونیسـم ارزش هنری - زیباشـناختی نمود را احیا و آن را به یکـی از ارکان هنر مدرن مبدل می‌کند.

واژه‌های کلیدی
نمود، نقاشی، امپرسیونیسم، مرئیت.

* تلفن: ۶۶۹۵۱۸۸۰-۰۲۱، نمابر: ۶۶۹۵۱۸۸۰-۰۲۱، E-mail: mr.abolghassemi@ut.ac.ir.

مقدمه

به طور کلی هرآنچه در زندگی ما جاری و ساری است به نحوی به نمود[1]ها ارتباط می‌یابد و همین ویژگی است که جهان پدیدار را به لحاظ فلسفی برای ما جذاب می‌کند. در واقع، مطالعهٔ متافیزیکِ جهانِ پدیدار در حکم مطالعهٔ ساختار بنیادین جهانی است که ما در آن زندگی می‌کنیم. بی‌آن‌که بخواهیم این جهان را به نمودهای صرف فروبکاهیم، می‌توان گفت مفاهیمی که ما از زیست‌جهان برمی‌سازیم، در نهایت وابسته است به نمودهایی که با ادراکات معمول خود دریافت می‌کنیم. اما اگرچه نمود در جهان اطراف ما حضور همیشگی دارد و ما را با آن نسبتی عمیق و وثیق است، تعریف آن با دشواری‌های فلسفی متعددی روبه‌روست: نمود چیست؟ این پرسشی است اساسی برای کل تفکر فلسفی. پرسشی دیگر: آیا نمود، جانشین امر واقعی است یا امر واقعی را بر ما پدیدار می‌کند؟ هر پاسخی که برای این پرسش‌ها ارائه شود، حدود و ثغور افق تفکر فلسفی دربارهٔ جهان را معین و مشخص خواهد کرد. در سنت فلسفی، جهان غالباً به دو بخش ظاهر و باطن تقسیم می‌شود، جهان ظاهری یا جهان نمودها در دسترس ادراکات ماست و جهان باطنی یا معقول، موضوع تأملات فلسفی و متافیزیکی است. مسئلهٔ دیگری که فیلسوفان را به خود مشغول داشته، نسبت بین بود و نمود است. در واقع پدیدارشدن عبارت است از بودی که به نمود درمی‌آید. از این منظر، شیوه‌های پدیدارشدن وابسته است به شیوه‌های بودن یا، به بیان دیگر، نمود همواره تجلی بیرونی یا مرئیتِ بود است. لذا شیوهٔ پدیدارشدن چیزها، جزء جدایی‌ناپذیر شیوهٔ بودن آنهاست، بدین معنا که «خصایص یک شیء در و از طریق نمود آن پدیدار می‌شود» (Levinson, 2006, 341). از همین‌رو است که «نمود به لحاظ نوع و ماهیت با واقعیت فرقی ندارد، بلکه نمود همان شیوه‌ای است که واقعیت خود را از طریق آن عرضه می‌کند» (Rescher, 2010, 6).

اگر بپذیریم که چیزی به نام نمود وجود دارد، با پرسش‌های دشوارتری روبه‌رو می‌شویم: نمود چگونه بر ما نمودار می‌شود؟ آیا نمود چیزی دیگر، جهانی دیگر را بر ما پدیدار می‌کند یا پس پشت نمود چیزی وجود ندارد؟ به بیان دیگر، آیا ما معمولاً نمودِ یک جهانِ فروپوشیده را ادراک می‌کنیم؟ آیا واقعیت اشیاء پشت نمود مخفی و محجوب است یا این واقعیت در مجرای این نمود جاری می‌شود؟ اینها پرسش‌هایی متافیزیکی است؛ اما مطالعهٔ نظری هنر نیز خواهی‌نخواهی با این پرسش‌ها روبه‌رو خواهد بود.

در بحث از هنر، یکی دیگر از مسائل مرتبط با مفهوم نمود رخ می‌نمایاند: از زمان افلاطون بدین‌سو، مفهوم نمود و توهم‌زا بودن آن با هنر عجین بوده و به مذمت هنر انجامیده است. در واقع باید پرسید نمود براساس چه ملاک و معیاری توهم‌زا دانسته می‌شود؟ نخست باید بدانیم توهم به چه معناست. توهم را می‌توان از دو جنبه تعریف کرد:

۱. شخص الف شیء واقعی ب را با ویژگی ج ادراک می‌کند؛ درحالی‌که شیء مذکور فاقد ویژگی ج است؛

۲. شخص الف شیء ب را ادراک می‌کند، درحالی‌که شیء مذکور در واقع وجود ندارد.

هنر قادر است هر دوی این توهمات را خلق کند. توهم نخست چنان بدیهی است که ای‌بسا نیازی به توضیح نداشته باشد. بیننده با دیدن قامت یک انسان در تابلویی واقع‌گرا می‌پندارد در حال دیدن تصویری واقعی از انسان است، درحالی‌که می‌دانیم انواع ترفندهای نقاشانه (پرسپکتیو، کوتاه‌نمایی، هم‌پوشانی و غیره) درکارند تا این فیگور، «واقعی» به نظر برسد. توهم دوم مثلاً در نقاشی‌های اساطیری رخ می‌نماید. می‌دانیم که ونوس یا آپولون وجود خارجی ندارند، اما بوتیچلی با تابلوی *تولد ونوس* این الهه را به ما نشان می‌دهد یا، به بیان دقیق‌تر، توهم دیدن ونوس را در ما برمی‌انگیزد. تندیس *آپولوی بل‌وِدره* نیز این خدای اساطیری را در برابر ما مجسم و باز همان توهم را ایجاد می‌کند.

متافیزیکِ «نمود»

می‌دانیم که تفکر فلسفی دربارهٔ نمود بسیار پیش‌تر از سقراط آغاز شده است. پارمنیدس (۵۱۰ - ۴۷۰ پیش از میلاد)، بین نمودهای ناپایدارِ مُدرَک حواس و هستی پایدار و بی‌تغییر تمایز گذاشته بود. به اعتقاد او، هرآنچه حواس ما دریافت می‌کند، چیزی نیست مگر نمودهای متغیر و متکثر، درحالی‌که جهان یک چیز واحد بیش نیست. نتیجتاً او بین جهان مُدرَک حواس و جهان فی‌نفسه تمایز گذاشت. جهان فی‌نفسه صرفاً از طریق عقل (لوگوس) شناخته می‌شود و حواس را بدان راهی نیست. پس به‌واسطهٔ همین عقلانیت پیشاسقراطی است که «طریق حقیقت» گشوده خواهد شد و آدمی سرانجام به هستی سرمدی و لایتغیر و لایتناهی خواهد رسید. اما فیلسوفی که یکسره علیه جهانِ نمودهای محسوسِ متغیر به‌پا خاست، افلاطون بود. او شناخت حقیقی را صرفاً شناخت مُثُل ثابت و پایدار و لایتغیر می‌دانست. از دید او، برای کسب معرفت حقیقی باید از جهان نمودهای محسوس گذشت و به سوی جهان ایده‌ها ره‌سپرد. در اینجا متافیزیک مُثُل افلاطون را وامی‌گذاریم و می‌پردازیم به پیامدهای رویکرد او به هنر در مقام نمود صرف. او نمود را نقص و، در نتیجه، عاری از حقیقت می‌دانست.

افلاطون در رسالهٔ سوفیست (۲۳۵ -۳۶) می‌گوید اگر شیء را نه آنچنان‌که هست، بلکه آنچنان‌که پدیدار می‌شود ادراک کنیم، در واقع دچار توهم شده‌ایم. شاهد مثال او نقاشی است. بیگانهٔ رسالهٔ سوفیست می‌گوید نقاش کسی است که بر حقیقت چشم می‌پوشد و از آن صرف نظر می‌کند[2] تا تصاویری غیرواقعی اما به ظاهر زیبا

و جذاب[۳] بیافرینـد. پـس ایـن هنـر از دید افلاطـون واقعیـت را فدای نمود و ظاهر زیبا می‌کند و لذا هنری است نکوهیده و مذموم. چنین هنرمندانـی «کاری بـه حقیقـت ندارنـد و در پـی نسـبت‌های واقعـی نیسـتند، بلکـه می‌کوشـند نسـبت‌ها را چنـان نمایان کنند کـه آنچه بـه تقلیـد پدیـد آورده‌اند زیبا به نظر برسـد» (افلاطـون، ۱۳۸۰، ۱۴۱۰). افلاطـون ایـن بحث را در رسـالهٔ جمهـوری با تفصیل بیشـتری دنبال می‌کند. سـقراط می‌پرسـد نقاش چیزها را «چنان‌که هسـتند مجسم می‌کند یا چنان‌که نمودار می‌شـوند[۴]؟» (همان، ۱۱۷۰). پاسـخ سقراط روشـن اسـت: نقاشـان نمود چیزهـا را بازآفرینـی می‌کننـد و نمود هم مطلقـاً بـه شـناخت[۵] راه نخواهـد بـرد. همان‌گونه کـه دیدیـم، از دید افلاطـون فقـط مُثُل یا ایده‌ها حقیقی‌انـد و البته صورت‌های مثالی با حواس شناخته نمی‌شوند. پس «از آنجا که نقاشان چیزها را چنان‌که بـه دیـده آشـکار می‌شـوند بازنمایـی می‌کنند، بـه چیزها نـه چنان‌که واقعاً هستند بلکه چنان‌که به نظر می‌آیند می‌پردازند، و لذا در سطح گمان[۶] و سرگشتگی می‌مانند» (گیجر، ۱۳۹۲، ۶۴). از همین‌رو، نقاشی صرفـاً نوعی سـرگرمی اسـت و درگیر ظواهر و نمودهـا، و «هدفش لذّت رسـاندن بـه بیننده بـا خلق صورت ظاهـری واقعیت اسـت» (همان، ۶۵). ایـن دیـدگاه قرن‌ها بر فرهنگ غرب سـیطره داشـت، آنچنان‌که تعریف هنر نزد اغلب متفکران «عبارت بود از تقلید یا، به بیان مورخان هنر مدرن، ثبت نمودها» (دانتو، ۱۳۹۴، ۱۶).

فلوطیـن نیـز، کـه پایه‌گذار سـنت فلسـفی نوافلاطونی بود، مسـیر افلاطـون را در پیـش گرفـت، او نیز مُثُل را منزل و مـأوای کل حقیقت می‌دانست و معتقد بود «حقیقت در عالم محسوس به دست نمی‌آید. جهان محسـوس[۷] جهـان تصاویر اسـت و نمودهای فـرّار[۸]» (Mehlis, 1924,118). از فلوطین تا فلسفهٔ مدرن محکومیت نمود به قوت خود باقی بود. تا جایی که دکارت تا مرز نفی نمود محسـوس پیش رفت و گفت ماهیت حقیقی چیزهـا «به‌هیچ‌روی با حـواس یا تخیل معلوم نمی‌شود، بلکه 'فقط عقل' آن را درک می‌کند» (کاتینگم، ۱۳۹۳، ۱۴۹). باید تا اواخر قرن هجدهم منتظر بمانیم تا در نهایت نمود در تأملات و تفکرات فلسفی و زیباشناختی جایی پیدا کند. نمود نهایتاً به یکی از مضامیـن اصلی فلسـفهٔ مدرن مبدل شـد. ژان آنـری لامبر (۱۷۲۸-۱۷۷۷) احتمـالاً نخسـتین کسـی بـود کـه در کتـاب *پدیدارشناسـی* (۱۷۶۴)، اهمیـت نمـود را احیـاء کـرد و آن را حد فاصـل بین حقیقت و کـذب جای دارد (نگاه کنید بـه: Lambert, 2002). به لطف تفکرات لامبر بود که نمود دوباره به مباحثات فلسفی بازگشت، زیرا از دید او، نمـود هـم از حقیقت بهـره دارد و هم از کذب، یعنی هسـتی بینابینی دارد: حقیقـی اسـت زیـرا ادراک بصری انسـان را جـز بـا نمـود کاری نیست؛ کذب است زیرا نمود همهٔ حقیقت را در اختیار ما نمی‌گذارد.

ایمانوئـل کانـت (۱۷۲۴ -۱۸۰۴) در *نقـد قـوهٔ حکـم* (۱۷۹۰)، کـه می‌توان آن را سـنگ بنای زیباشناسی مدرن نامید، در بحث از حکم ذوقـی و به‌ویـژه در دقایق چهارگانهٔ امر زیبا در مفهوم نمود تأمل کرد. به بیان کوتاه، کانت اشاره می‌کند که ارزشیابی امر زیبا باید بی‌غرض و فـارغ از هرگونـه علاقه صـورت پذیرد. داوری ذوقی برای دسـت‌یابی بـه ایـن سـطح از بی‌علاقگی باید صرفاً به نمود شـیء زیبـا معطوف و منحصر باشـد. به بیان دیگر، باید وجود مادی شـیء و سـودمندی و کارایی آن، به تعبیر پدیدارشناسان، بین‌الهلالین قرار گیرد و به حالت تعلیـق درآیـد: «داوریِ زیبایـی محـض صرفـاً بـه نمود شـیء محدود می‌شـود» (Wicks, 2013, 30). مـا فقط زمانی چیزی را زیبا می‌بینیم که نمود زیبای آن ما را تحت تأثیر قرار دهد. از همین‌رو است که کانت می‌گویـد زیبایـی «در حقیقـت فقط با صـورت سـر و کار دارد» (کانت، ۱۳۸۳، ۱۳۶). به این ترتیب، موضوع داوری زیباشناختی فقط و فقط نمود شیء زیباست و لاغیر. این گامی است بزرگ به سوی خودآیینی اثر هنری و زمینه‌ای است برای پیدایش هنر انتزاعی در سده‌های آتی. از ایـن منظـر، اثر هنـری از خـودش می‌روید و «بنیان هر چیزی اسـت که در آن به ظهور می‌رسـد» (Maldiney, 2007, 22). پس اثر می‌تواند اصـل تقلیـد از طبیعـت را وانهـد و غایتـی جز خودش نداشـته باشـد. نمـود یـا فرم اثـر هنـری، موضوع ارزشـیابی زیباشـناختی اسـت و، به همین سـبب، «نظریه‌ی کانت درباره‌ی زیبایی بی‌تردید فرمالیسـتی اسـت» (Wicks, 2006, 53). بی‌سـبب نیسـت کـه کانت بیـن زیبایی آزاد و زیبایی وابسته تفکیک قائل می‌شود و زیبایی حقیقی را زیبایی آزاد برمی‌شـمارد. اما زیبایی آزاد چیسـت؟ زیبایی آزاد به چیزی غیر از خـودش ارجـاع نمی‌دهد و، به تعبیر کانت، غایتـی جز خودش ندارد. مثـلاً نقـوش اسـلیمی را می‌تـوان نمونـه‌ی اعـلای زیبایـی آزاد در نظر گرفت زیرا بیننده جز نمود بصری محض، چیز دیگری در آن نمی‌تواند دید. به این ترتیب، نمود محض و زیبایی آزاد در زیباشناسی کانت به اینهمانی می‌رسـند و «این زیبایی آزاد در نهایت آزادی نمود و فرم [از هرگونـه غایت] را بیـان می‌کنـد» (Guibet Lafaye, 2006, 513). کانت همچنیـن در بحـث از طبقه‌بنـدی هنرهـا، هنرهای تجسـمی[۹] را هنر «نمود محسوس»[۱۰] نامید (کانت، ۱۳۸۳، ۲۶۴).

فریدریش فن شـیلر (۱۷۹۵-۱۸۰۵) وارث اندیشـه‌های کانت بود و در کتاب *نامه‌هایی در تربیت زیباشـناختی انسـان* (۱۷۹۵)، اهمیت بی‌سـابقه‌ای بـرای نمـود محسـوس در نظر گرفت. او نه تنهـا تعبیر مشـهور کانتی «بی‌علاقه»[۱۱] را با «دلبستگی به نمود»[۱۲] جایگزین کرد و ذات هنرهـای زیبـا را نمـود در نظر گرفت[۱۳]، بلکه در تمدن بشـری جایگاهـی رفیـع بـرای نمـود قائل شـد. همان‌گونـه که سـوزان لانگر خاطرنشـان کرده اسـت «شـیلر نخسـتین متفکری بود کـه اهمیت نمـود بـرای هنـر را یـادآور شـد» (Langer, 1953, 49). شـیلر در نامـهٔ بیست و ششم نوشت: خرسندی از نمود[۱۴] یکی از نشانه‌های آزادی اسـت و نشـان می‌دهـد کـه انسـان از خلـق و خـوی حیوانـی فاصله گرفتـه، «بی‌تفاوتـی نسـبت بـه واقعیت و دلبسـتگی به نمود نشـانهٔ گسـترش حقیقـی انسـانیت و گامـی تعیین‌کننـده به سـوی فرهنگ اسـت» (شـیلر، ۱۳۸۵، ۱۶۹). در تحلیل نهایی، شـیلر نمود را سرآغاز بشـریت می‌دانسـت زیـرا «نمـودِ هـر چیـز، همـواره اثری اسـت که از انسـان سر می‌زند» (پیشـین، ۱۷۰). شیلر عقیده داشت دست‌یافتن بـه آزادی حقیقی و برپایـی جامعه‌ای آزاد، تنها از رهگذر «نمودهای زیباشـناختی»[۱۵] امکان‌پذیر می‌شـود، زیرا دسـتیابی بـه یک جامعهٔ اخلاقی از طریق کنش مسـتقیم سیاسـی غیرممکن اسـت، چه این تلاش از طریق آموزش سیاسـی صورت پذیـرد، چه از راه انقلاب. لذا در نامـهٔ بیسـت و هفتـم می‌نویسـد: «در قلمـرو نمـود زیباشـناختی اسـت که آرمان برابری متحقق می‌شـود» (پیشـین، ۱۸۷). افزون بر

این، تنها جایی که آزادی می‌تواند پدیدار شود در نمود زیباشناختی است زیرا در این نمود است که زنجیرهٔ علت و معلولی حیات مادّی انسان گسسته می‌شود. هنر انسان را از سطح مادیت محض رها می‌کند و او را به قلمرو زیبایی می‌برد، به جایی ورای زمان و مکان و قانون علیت. این جاست که شیلر در نامهٔ بیست و سوم، زیبایی را «یگانه بیان ممکنِ آزادی در نمود»[۱۶] تعریف می‌کند.

وقتی کانت در نقد قوهٔ حکم اعلام کرد که زیبایئ نمود محسوس امر الهی است، در واقع بستری را فراهم آورد که بعدها هگل (۱۷۷۰-۱۸۳۱) توانست بر مبنای آن پیوندی برقرار کند میان نمود و ایدهٔ مطلق. البته هگل، برخلاف کانت، عقیده داشت که زیبای هنری مافوق زیبای طبیعی است و تجلی ایده به حساب می‌آید. هگل، هنر را «تجلی محسوس ایده»[۱۷] تعریف کرد و در واقع پذیرفت که هنر صرفاً با نمود محسوس قابل درک و شناخت است. او از جمله فیلسوفانی است که در نظام فلسفی خود جایگاه قابل بحثی برای امر محسوس در نظر گرفت و با کسانی که از «حقارت نمود و توهمات ناشی از آن» (Hegel, 1995, 14) سخن رانده بودند از در مخالفت درآمد. او بر این باور بود که هنر نمود خلق می‌کند و توهم زاست. اما این نمودها واقعی است. لذا «قدرت منحصربه‌فرد و عظیم هنر» عبارت است از قابلیت آن در عرضهٔ یک «حضور بیرونیِ صرفاً غیرواقعی» (Ibid, 67). پس هنر از آنچه غایب است تصویر و تجسم عرضه می‌کند. به این ترتیب، هنر «علایق عالی معنوی را برآورده می‌کند» (Ibid, 56). از دید هگل، نمود در هنر واقعی است چرا که بلاواسطه با وجود پیوند دارد و حقیقت از طریق همین نمود خود را متجلی می‌کند: «نمود جزء لاینفک ذات است و حقیقت وجود نمی‌داشت اگر نموده و بازنموده[۱۸] نمی‌شد» (Ibid, 14). می‌بینیم که نمود همان طریقی است که حقیقت می‌پیماید تا پدیدار شود. حقیقت البته در جهان بیرون هم نمودار می‌شود، اما به شکلی آشفته و دلبخواهی. تنها در هنر است که این توهمات و آشفتگی‌ها به واسطه‌ی ذهن هنرمند از میان می‌رود و حقیقت - نمود در عالی‌ترین صورتش پدیدار می‌شود. هگل نتیجه می‌گیرد که نمود هنری صرفاً عرضهٔ تصویر یا توهم از چیزی نیست، بلکه نمودی است عالی که نهایتاً «وجودی حقیقی‌تر را پدیدار می‌کند» (Ibid, 15).

گرچه هگل مرز بین نمود و حقیقت را به یک معنا از میان برداشت، همچنان افلاطونی باقی ماند چرا که امر محسوسِ بلاواسطه را ناچیز می‌دانست و معتقد بود امر حقیقی را فاسد و مخفی می‌کند. امر محسوس در نظام فلسفی او مانع و رادعی است که نمی‌گذارد روح آزاد شود و به ایده بپیوندد. این جاست که هگل هنر را حد وسط[۱۹] در نظر می‌گیرد. او هنر را ارزشمند می‌داند چرا که واسطهٔ انتقال معرفت متافیزیکی است، اما این ارزش حد و حدودی دارد زیرا رسانهٔ مادّی هنر نمی‌تواند تمام آنچه را فراتر از قلمرو ماده است به طور کامل منتقل کند:

«مسلماً امر محسوس ضرورتاً باید در اثر هنری حاضر باشد، اما صرفاً می‌تواند همچون سطح و همچون نمودِ امر محسوس پدیدار شود. زیرا روح در بُعد محسوس اثر هنری نه در جستجوی بافتار مادّیِ عینی[۲۰] است [...] و نه در جستجوی اندیشهٔ کلی و صرفاً ایده‌آل، بلکه خواهان حضور محسوس است و برای محسوس‌ماندن نباید به هیچ‌رو از شاکلهٔ مادیش آزاد شود. بنابراین، امر محسوسِ حاضر در اثر هنری، در قیاس با وجود بلاواسطهٔ چیزهای طبیعی، به مرتبت نمود صرف ارتقاء پیدا می‌کند، و اثر هنری در جایگاه حد واسط بین محسوس بی‌واسطه و اندیشهٔ ایده‌آل قرار می‌گیرد» (Ibid, 55-56)

اما اگرچه زیبایی هنری می‌تواند نمود امر معنوی باشد و دسترسی به آن را تسهیل کند، نمی‌تواند از مادّیتش آزاد شود و لذا جایگاهی بینابین خواهد شد و حد فاصل بین امر مادی و امر معنوی قرار خواهد گرفت. «ناهمخوانی بحرانی رویکرد هگل به هنر» (Wicks, 1993, 350) نیز نتیجهٔ همین ویژگی هنر است. اما نباید از یاد برد که چنین رویکردی مختص هگل نیست. برای مثال، اسکار وایلد (۱۸۵۴-۱۹۰۰) نیز به این «ثنویت زیباشناختی» اشاره می‌کند و می‌گوید «همان‌گونه که طبیعتْ مادّه‌ای است که با روح می‌ستیزد، هنر نیز روحی است که خود را به واسطهٔ مادّه بیان می‌کند» (Wilde, 1914, 190).

یکی از مهم‌ترین فیلسوفانی که در دفاع از نمود زیباشناختی سخن گفت، فریدریش نیچه (۱۸۴۴- ۱۹۰۰) بود. در واقع، طرح و برنامه‌ی اصلی او عبارت بود از واژگونکردن فلسفهٔ افلاطون و برانداختن سلطهٔ چندهزار سالهٔ آن. از همین‌رو، او به ستایش از نمود برخاست و آن را یکسره حقیقی دانست. نیچه البته وارث اندیشه‌های شوپنهاور (۱۷۸۸- ۱۸۶۰) هم بود و ارزش‌گذاری نمود را از او آموخت. شوپنهاور هنر را «رؤیّت چیزها مستقل از اصل جهت کافی» (Schopenhauer, 2004,239) می‌دانست و رؤیّت و مشاهدهٔ چیزها را اصل اساسی هرگونه تجربهٔ حقیقی زیباشناختی در نظر می‌گرفت. نیچه گسترهٔ مفهوم نمود را تا سرحد ممکن وسعت داد و آن را مبنای مشترک هرگونه تفکر فلسفی و هرنوع آفرینش هنری در نظر گرفت و نوشت: «هنر با نمود بماهو نمود سروکار دارد و، بنابراین، نه در پی فریفتن، بلکه یکسره حقیقی است»[۲۱] (Nietzsche, 2014, 213). او حتی تا آنجا پیش رفت که در *زایش تراژدی* (۱۸۷۲) از «مرهم شفابخش نمود[۲۲]» سخن گفت و نمود هنری را حجابی برای منظرهٔ دهشتناک حقیقت در نظر گرفت.

تا اینجا به اختصار دیدیم که مفهوم نمود چگونه طی قرن هجدهم و نوزدهم دوباره در تفکرات فیلسوفان ظهور پیدا کرد و جایگاه بسیار مهمی یافت. بنابراین، تأمل و تفکر دربارهٔ هنر یا آنچه می‌توان «رویکرد زیباشناختی» نامیدش تنها با احیای مفهوم نمود ممکن شد. در واقع، نقطهٔ تمایز رویکرد زیباشناختی از رویکردهای علمی و اخلاقی و اجتماعی و سیاسی همین توجّه تامّ‌وتمام به نمود چیزهاست. لذا رؤیّت زیباشناختی «صرفاً به نمود بیرونی اعیان و به سطح مرئی و ملموس آنها [...] و ویژگی‌های محسوس و صورتشان معطوف است و بس» (Basch, 1921, 12). اگر موضوع زیباشناسی را مطالعهٔ «نمود بیرونی ابژه‌ها» در نظر بگیریم، می‌توانیم گفت که زیباشناسی به یک معنا «پدیدارشناسی» است. پس زیباشناسی (برخلاف متافیزیک) بحث در باب جوهر اشیاء را کنار می‌گذارد و (برخلاف علم) هیچ هدفی برای تشریح ژرفای ساختار مادی آنها ندارد. زیباشناسی، فروتنانه خود را وقف نمود امر محسوس می‌کند

و به تجربهٔ بلاواسطهٔ جهان مقید می‌ماند. از همین رو است که «در حیطهٔ زیباشناسی جز نمود و تصویر و صورت چیز دیگری وجود ندارد» (Ibid, 13).

نمود ناب: امپرسیونیسم

نقاشی همانا آفرینش نمودهاست. این نمود باید دیدارپذیر باشد، یعنی «نمایی» باشد از آنچه که یک چیز به واقع هست. قاعدتاً نمای یک ساختمان پوششی است که ساختار برپا دارندهٔ آن را می‌پوشاند و، در عین حال، ساختمان را برای ما دیدارپذیر می‌کند و بدان زیبایی می‌بخشد. لذا ترسیم یک ساختمان در حکم ترسیم نمای بیرونی آن است. نقاشی نیز نمای بیرونی چیزها را خلق می‌کند. هنرمند کسی است که به چیزها نما و نمود جدید می‌بخشد. مثلاً هنرمند نقاش «می‌بیند و چیزی را دیدارپذیر می‌کند که بی‌وجود او همواره بیرون از امر مرئی باقی می‌ماند» (Marion, 1989, 50). سزان می‌گفت «باید همواره به پدیدارها بازگشت و [...] به جهان مرئی وفادار ماند، چرا که واقعیت و وجود در جهان مرئی است» (Lageira, 2006, 292). در نقاشی است که بود و نمود به یکپارچگی می‌رسند، بدین معنا که هرچه در تابلو هست همانی است که دیده می‌شود. اذعان به این یکپارچگی و تحقق آن روی بوم ثمرهٔ تحولی است که با امپرسیونیسم آغاز شد. در واقع «امپرسیونیست‌ها نقاشی را مطالعهٔ عینیِ نمودهای بصری[۲۳] و کار بر روی طبیعت می‌دانستند. آنان [...] می‌خواستند نحوهٔ به دید درآمدنِ اشیاء را نقاشی کنند و اشیاء را بر مبنای ادراکات لحظه‌ای و محاط و ممزوج در جوّ و نور اطرافشان به تصویر بکشند» (لاکست، ۱۳۹۲، ۱۱۴).

تاریخ نقاشی غرب، دست‌کم از رنسانس تا امپرسیونیسم، تاریخ «پیکار» با سطح تخت بوم یا «نفی» آن بوده است. پرسپکتیو نماد و نمونهٔ تلاش نقاشانی است که می‌کوشیدند این سطح تخت را نفی و با تجسم ژرفا آن را ابطال کنند. نقاشان کلاسیک می‌کوشیدند به جای نمود مسطح بصری، چیزها را آن‌گونه که هستند به تصویر بکشند. آنان پیرو سنتی بودند که می‌خواست «شیء را با بازتاب تصویری آن یکی بینگارد» (آرنهایم، ۱۳۹۲، ۱۶۱). انشقاق بین بود و نمود از همین‌جا پدیدار شد، زیرا اولاً ژرفا در ادراک معمول انسان به چنگ نمی‌آید؛ به این معنا که ما جهان اطرافمان را بر اساس پرسپکتیو خطی و نقاط گریز نمی‌بینیم و ادراک معمول فقط فاصله‌ها را به ما می‌دهد نه ژرفا را. امپرسیونیست‌ها از این «توهم ژرفا» آگاه بودند و تلاش داشتند به سطح تخت بوم وفادار بمانند. آنان دریافتند که بودن چیزها، یا چیزها آن‌گونه که در جهان واقعی هستند، اصلاً و اساساً قابل بازنمایی نیست. هرآنچه روی بوم نقش می‌بندد تکه‌ها و لکه‌های تخت رنگی است که در یک ترکیب‌بندی گرد هم می‌آیند. پس می‌پرسیدند چه اصراری است که با این سطح تخت به مبارزه برخیزیم و توهم‌آفرینی کنیم؟ ثانیاً، بودن یک مقولهٔ پیچیدهٔ هستی‌شناختی است و نمود تنها یکی از وجوه آن را منکشف می‌کند. هر چیزی در جهان در یک افق زمانی، در نسبت با چیزهای دیگر، از منظر بینندگان مختلف و متفاوت، در خدمت اهداف گوناگون و در معرض دگرگونی دائمی است. نقاشی و هنر به طریق اولی نمی‌توانند تمامی این وجوه هستی‌شناختی را به چنگ آورند و بازنمایی کنند. از همین‌رو است که باید «بودن در نقاشی» را به معنایی کمینه‌گرایانه در نظر گرفت. وقتی درختی را روی بوم می‌بینیم، در واقع یکی از نمودهای ممکن از یک درخت واقعی را مشاهده می‌کنیم. درخت روی بوم، علی‌رغم تشابهاتش با یک درخت واقعی، مطلقاً واقعی نیست بلکه تصویری است دو بُعدی و منبعث از تصویر ذهنی هنرمند نقاش و برگذشته از مسیرهای پر پیچ و خم عملکردهای روان‌تنی او. پس ما به یک معنا نمودی از تصویر ذهنی نقاش را می‌بینیم و نه درخت واقعی را.

چه‌بسا همین پیچیدگی‌های هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی بود که گذار از «شمایل» به «تصویر» را دامن زد. این گذار عبارت بود از نفی «عمق معنوی» برای رسیدن به «سطح بصری». البته شمایل صرفاً یک تصویر، یک نمود بصری نبود بلکه با «چشم‌پوشی از حجم و ژرفا و با ساده‌سازی رنگ، حالت، حرکت و بیان می‌توانست حالت مادی انسان و جهان را از میان بردارد» (آرنهایم، ۱۳۹۲، ۱۸۱). هنر رنسانس دقیقاً در جهت احیای همین «حالت مادی» گام برمی‌داشت. کواتروچنتو[۲۴] نخستین مرحلهٔ گسست از شمایل‌نگاری بود. اگرچه همچنان مسیح و سایر شخصیت‌های کتاب مقدس به تصویر کشیده می‌شدند، این تصاویر خصلت شمایل‌گونشان را از دست داده و رفته‌رفته زیباشناختی شده‌بودند. همان‌گونه که قدیس یوحنای دمشقی (۶۷۵- ۷۴۹) گفته است، مؤمنان با دیدن شمایل‌ها به رؤیت الوهیت و معنویت رهنمون می‌شوند. در واقع، مؤمنان مسیحی هنگام زانو زدن و دعا خواندن «نه شمایل مسیح را بلکه تجلی او در تصویر را اجلال و اکرام می‌کنند» (McGuckin, 2008, 335). پس شمایلْ نمود صرف نیست، بلکه مسیحِ متجلی است. برای همین شمایل باید صریح و بی‌واسطه باشد، یعنی مطلقاً توهم ایجاد نکند. رویگردانی از خلق توهم یعنی نفی پرسپکتیو و حجم‌پردازی و سایر ترفندهای بصریِ خالق ژرفا. پس شمایل به سطح تخت تصویر خیانت نمی‌کند زیرا «تصویرسازی با دستکاری اشیا برای ایجاد توهم ژرفا، معصومیت خود را از دست می‌دهد» (آرنهایم، ۱۳۹۲، ۳۱۷). اما، همان‌گونه که رِژیس دوبره خاطرنشان می‌کند، تاریخ نقاشی غرب عبارت است از گذار از «تجلی»[۲۵] به «نمود»[۲۶] (Debray, 1992, 316). بدین معنا که آنچه در شمایل‌های مقدس متجلی است و امر معنوی را برای مؤمنان حاضر می‌گرداند، جایش را به نمود صرفاً اینجهانی چیزها وامی‌گذارد. این‌چنین نمادپردازی جایش را به نمودپردازی می‌دهد. البته شمایل را می‌توان سرنمون[۲۷] هنر مدرن در نظر گرفت زیرا، دست‌کم به لحاظ فرمی، به آرمان‌های هنر مدرن پایبند است: شمایل به سطح تخت تصویر وفادار می‌ماند و از خلق توهم بصری اجتناب می‌کند. از همین‌رو است که برخی تاریخ نقاشی غرب از کواتروچنتو تا قرن نوزدهم را تاریخ یک «انحراف» تعبیر می‌کنند. از همه مشهورتر، تعبیر آندره بازَن (۱۹۵۸-۱۹۱۸) منتقد و نظریه‌پرداز سینما، است که می‌گوید «پرسپکتیو، گناه نخستینِ نقاشی غرب

بود» (بازن، ۱۳۹۳، ۱۲). از دید بازن، با ظهور عکاسی مسیر حرکت نقاشی به جای خود بازگشت.

«بازگشت به نمود» بی‌تردید دستاورد بزرگ امپرسیونیسم، و به تصویرکشیدن نمود ناب یکی از اهداف امپرسیونیست‌ها بود. این نمود به واسطهٔ تأثرات حسی نقاش ادراک می‌شود و، به همین سبب، می‌توان امپرسیونیسم را به «تأثرنگاری» ترجمه کرد: «امپرسیونیست‌ها عمیقاً به این واقعیت آگاهی داشتند که ما به غالب چیزهایی که می‌بینیم توجه دقیقی مبذول نمی‌داریم و تنها انطباع یا تأثری گذرا از نمود آنها را دریافت می‌کنیم» (گراهام، ۱۳۸۳، ۱۹۳). پس هنرمند در این سبک صرفاً به تأثرات بی‌واسطهٔ بصری متکی است و، از همین‌رو، به جای پرداختن به ماهیت چیزها، به نمود و جلوهٔ بصری آنها اکتفا می‌کند. این «به سطح آمدن نقاشی»، این «تخت‌شدگی»، نتیجهٔ تحولی بنیادین در هنرهای بصری است و نقطهٔ عطفی در تاریخ هزاران سالهٔ نقاشی غرب. البته پیش از امپرسیونیست‌ها این دگرگونی آغاز شده بود. اوژن دُلاکروا (۱۷۹۸-۱۸۶۳)، نقاش فرانسوی و آشنا با آرا و افکار کانت، نوشت: «طراحی نه به معنای ایجاد شیئی است آنچنان که هست، زیرا این کار پیکرتراش است؛ بلکه خلق شیء است آنچنان که پدیدار می‌شود» (Delacroix, 1923, 14). تاریخ نقاشی غرب دو نقطهٔ عطف دارد: رنسانس و امپرسیونیسم. اولی تصویر را به عمق می‌بُرد و دیگری آن را به سطح می‌آوَرد. ای‌بسا بتوان این تاریخ را دیالکتیک میان سطح و عمق، و واقعیت و نمود در نظر گرفت. امپرسیونیسم، مکتبی است که «خودآگاهی نقاشی» را به منصهٔ ظهور رساند، به این معنا که امپرسیونیست‌ها دریافتند رسانهٔ نقاشی، بومی است مسطح و مسدود و قرار نیست، آنچنان که آلبرتی می‌گفت، پنجره‌ای شفاف و گشوده رو به جهان باشد. آنان «به خوبی می‌دانستند آنچه نقاشی می‌کنند نه واقعیت، بلکه نمود واقعیت است» (Venturi, 1941, 36).

ادوار مانه (۱۸۳۲-۱۸۸۳)، یکی از پیشگامان نقاشی امپرسیونیست، این هنر را از زیر بار سنت هزاران سالهٔ تقلید از طبیعت (میمه‌سیس) رهاند. مانه، بوم را «بازتعریف» کرد و او بود که «تمامی فنون ابداع‌شده از زمان جوتو برای تبدیل سطح تخت بوم به فضای بصری را کنار گذاشت» (Janson, 1992, 382). در واقع، تابلوهای او «به جای آن‌که واقعی به نظر برسند، واقعیت مختص به خودشان را پدیدار می‌کنند» (Guérin, 2003, 77). آثار او نمود بصری جهان را هویدا می‌کند. این‌چنین، نقاشیِ واقعیت را نه آنچنان که هست، بلکه آنچنان‌که نمودار می‌شود به تصویر می‌کشد. از دید مانه، بیننده باید به سطح تخت بوم بنگرد و نه از طریق آن. همان‌گونه که ونتوری خاطرنشان می‌کند «تماس با نمود نخستین گام در هنر است. این شرط اساسی هنر است و بی‌وجود آن هیچ هنری وجود نخواهد داشت. ادراک حسی، در مقام منشأ کل هنر، همانا ادراک نمود است» (Venturi, 1941, 38). از این منظر، می‌توان گفت که امپرسیونیسم به یک معنا بازگشت به سرآغاز آفرینش هنری است. میشل فوکو در تحلیل آثار مانه به این نکته اشاره می‌کند که این نقاش امپرسیونیست دریافته بود «بومْ تخت و عمودی است، یعنی سطحی است دوبُعدی و فاقد ژرفا» (Foucault, 2009, 42). *تابلوی نوازندهٔ فلوت* (۱۸۶۶)، گسستی است از سنت نقاشی کلاسیک غرب. این تابلوی مانه نه ژرفا را به نمایش می‌گذارد و نه پرسپکتیو را. پس‌زمینهٔ اثر کاملاً تخت است و گویی فیگور نوازندهٔ فلوت به آن چسبیده. افزون بر این، نور تخت و یکدست تابیده بر کل تابلو، هرگونه توهم ژرفا را از میان می‌برد. این اثر، مرز میان نمود و واقعیت را به حداقل تقلیل می‌دهد و، این چنین، حقیقت رسانهٔ نقاشی، یعنی بوم مسطح، را هویدا می‌کند.

نقاشی عبارت است از پژوهش در روی‌دادنِ نمودها. مانه در ۱۸۹۰ به نقاشان توصیه می‌کند: «وقتی نقاشی را شروع می‌کنید، سعی کنید فراموش کنید چه چیزی پیش چشم دارید، درخت، خانه، مزرعه یا هر چیز دیگر. فقط یک مربع آبی، یک مستطیل صورتی، یا یک رگهٔ زرد را از اینجا و آنجا بگیرید و آن را دقیقاً همان‌گونه که می‌بینید نقاشی کنید، با همان رنگ و شکل مختص به خودش. این رنگ و شکل نهایتاً تأثر بی‌واسطهٔ محیط را به شما منتقل خواهند کرد» (Châ-teau, 1999, 116). نقاشِ *نیلوفرهای آبی*[۲۸] آشکارا می‌گوید که نقاش باید رویکرد طبیعی‌اش را به حالت تعلیق درآورد و نمود بصری صرف را نقاشی کند، یعنی فقط آنچه را که می‌بیند. این‌گونه است که چشم نقاشِ «از ساختارهای عینی قابل ادراک اشیا صرف نظر می‌کند و صرفاً به فرهنگ نمود[۲۹] می‌پردازد» (Passeron, 1962, 126).

کنراد فیدلر (۱۸۴۱- ۱۸۹۵) نظریه‌پردازی بود که اصل یگانه‌ی هنرهای تجسمی را «مرئیت ناب»[۳۰] نامید، بدین معنا که این هنرها امر مرئی را به تصویر نمی‌کشند بلکه مرئی می‌کنند. تأملات ارزشمند فیدلر در باب فرم و مرئیت ناب، یکی از دستاوردهای مهم نظریهٔ هنر است و تأثیر بسزایی بر هنر مدرن بر جا گذاشته است. البته نباید از نظر دور داشت که «ارائه و کاوش امرِ مطلقاً دیداریْ طلبی دیرینه در تاریخ هنر بوده است» (گراهام، ۱۳۸۳، ۱۹۲) و، در زمانه‌ای که هنرمندان برای تثبیت زیباشناسی نمودگرایشان تلاش می‌کردند، نظریه‌های فیدلر بسیار مثمرثمر واقع شد. همان‌گونه که باراش خاطرنشان می‌کند، توجه بی‌سابقهٔ فیدلر به نمود همزمان است با شکل‌گیری مکتب فلسفی پدیدارشناسی در آلمان (Bar-asch, 1998, 126). نمودباوری فیدلر چنان ریشه‌ای بود که نوشت «ماهیت هر چیز نمود آن است[۳۱]» (Fiedler, 1914, 202). فیدلر بر این باور بود که «هنر، جهان دیگری افزون بر جهان موجود نمی‌آفریند، بلکه به واسطهٔ و برای خودآگاهی هنری[۳۲] جهان را پدیدار می‌کند» (Fiedler, 1913, 52). فرم از دید فیدلر، همان شیوهٔ پدیدار شدن چیزها و نمود مرئی آنهاست: «آغاز و انجام فعالیت هنری همانا آفرینش فرم[۳۳] است» (Ibid, 52). بنابراین، هنرهای بصری همواره هنرهایی «فرمالیست» به حساب می‌آیند زیرا مرئیت جهان را به تصویر می‌کشند و نه اشیای صلب و ثابت را. حد اعلای محوریت نمود بصری در تفکر فیدلر آنجا هویدا می‌شود که می‌نویسد: «جهان برای هنرمند تنها و تنها نمود بصری است[۳۴]» (Ibid, 46). در واقع، فیدلر اعتقاد دارد که استفاده از نمود بصری برای تبیین جهان بر کلیهٔ نظام‌های فلسفی و نظری مرجح است، زیرا این نمود بلاواسطه به ادراک درمی‌آید و عیارش بالاتر است از دستگاه‌های فکری و فلسفی پیچیده و تودرتو. از دید او، هنرهای

بصری یکسره با نمود مرئی چیزها سروکار دارند و «شکل بخشیدن به مرئیت[۳۵]» (Ibid, 314) دستاورد بی‌بدیل این هنرهاست. به باور او، هنرهای بصری مادیت اشـــیا را به نمود صرف مبدل می‌کنند و تصویری از جهان ارائه می‌دهند که سایر فعالیت‌های فکری و علمی انسان از ایجاد آن ناتوان اســـت. فیدلر می‌گوید هنرمند فرمانروای قلمرو نمودهاســـت زیرا می‌تواند آزادانه آنها را به خدمت خود در آورد: «قلمرو نمودها[۳۶] هیچ حد و مرزی برای هنرمند ندارد، زیرا این نمودها تابع فعالیت هنری اویند» (Ibid, 58). یگانگی و بی‌همتایی هنرهای بصری در این اســـت که داده‌های حسی را به مرئیت ناب مبدل می‌کنند. بنابراین، هنر دیگر تقلید نیســـت بلکه تشـــکیل فرم‌هاست: «هنر نه تقلید برده‌وار است و نه ابداع دلبخواهی، بلکه یکسره آفرینشی آزاد[۳۷] است» (Ibid, 50).

در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم، نمود بصری بیش از پیش در نظریه‌های هنر اهمیت یافت و یکی از علل آن «بحران واقعیت» بود (Barasch, 1998, 13). نظریه‌های فیزیک از جهان مادی و اشیای صلب و سخت آن حجاب برگرفتند و نشان دادند که جهان بسیار ناپایدارتر از آنی است که آدمی ادراک می‌کند. آنچه در این میان باقی ماند، تنها نمودها و تأثرات گذرا بود. هنرمند به جای پرداختن به جهانی همیشه پایدار، توجه خود را به نمودهای همواره در حال تغییر معطوف کرد. از دل همین تغییر نگرش بود که هنر مدرن و طلایه‌دار آن امپرسیونیسم پدیدار شد. این‌بار نمود بصری مبدل شد به موضوع اصلی هرگونه آفرینش هنری. در واقع، امپرسیونیست‌ها بودند که «ارزش مطلق نمود در هنر» (Venturi, 1941, 38) را به خوبی دریافتند. دیگر مهم نبود پشت نمودهای بصری ناپایدار چه چیزی نهفته است، بلکه هدف هنرمند، بازتاب ناپایداری نمودها و نمودهای ناپایدار بود. از این پس به جای آن‌که عناصر ترکیب‌بندیْ مجزا از محیط اطرافشان به تصویر کشیده شوند، در نور و جوّ همین محیط منحل و مضمحل شدند. برای هنرمند مدرن، مادیت اشیا از میان رفته بود و جهان هیچ نبود مگر نمودهای همواره دگرگون شونده. حال «یگانه چیزی که هنرمند باید مد نظر قرار می‌داد، نمود بصری بود» (Barasch, 1998, 38). بازنمایی نمودهای بصری در امپرسیونیسم، نتیجه‌ی مسیری طولانی بود که هنرهای تجسمی غرب طی قرون متمادی پشت سر گذاشته بودند. بازنمایی جهان همان‌گونه که هست شعار رنسانس بود و بازنمایی جهان همان‌گونه که دیده می‌شود شعار امپرسیونیسم. پژوهش علمی درباره‌ی آناتومی و پرسپکتیو، جای خود را به تحقیق در احوال نور و رنگ بخشید. دیگر قرار نبود ارکان و اجزای بصری درون تابلو «معرف» چیزی باشد، بلکه هرلکهٔ رنگی صرفاً «بازتاب» نمودی بود که نقاش ادراک می‌کرد. از دل همین بازتاب‌نگاری بود که سبک‌های سراسر انتزاعی هنر قرن بیستم ظهور کرد.

نتیجه

با ظهور امپرسیونیسم، نقاشیْ تصویرکردن امر واقعی را وانهاد و توجه خود را به مرئیت ناب، یعنی به نمود بصری معطوف کرد. فضای بصری تابلو دیگر مکانی برای بازنمایی واقعیت نبود، بلکه فضایی بود که امر واقعی درون آن پدیدار می‌شد. در سنت نقاشی به ویژه از رنسانس بدین سو، آنچه که بر سطح تابلو به تصویر کشیده می‌شد، قرار بود خود شیء را نشان دهد، یعنی جهان کوچکی باشد که چیزها را همان‌گونه که هستند بازنمایی کند. این اصل با ظهور هنر مدرن از بنیان متزلزل شد. در هنر مدرن و از امپرسیونیسم بدین‌سو، نقاشی نمود چیزها را به تصویر می‌کشید، به این معنا که نقاش آگاهانه به دنبال آن بود که جلوهٔ مرئی چیزها را بر روی بوم پدیدار کند و نه خود آنها را. ما با تماشای این دست آثار می‌دانیم که جلوه و نمود بصری عناصر بصری تابلو را می‌بینیم نه خود آنها را آن‌چنان‌که در واقعیت هستند. به این ترتیب، کیفیت مادّی واقعیت مشهود در آثار امپرسیونیست‌ها «زایل می‌شود و تبدیل می‌شود به نمودِ صرف: امپرسیون» (بُکولا، ۱۳۹۳، ۱۰۸). در واقع، امپرسیونیست‌ها جهان را صرفاً آن‌گونه که دیده می‌شود به تصویر می‌کشند و نه آن‌گونه که شناخته می‌شود. هرچند این رویکرد کمتر از نیم‌قرن بعد و با ظهور هنر انتزاعی به پرسش کشیده شد، زیرا این هنر گذار از نمودهای بصری برای انکشاف «معنای» جهان را سرلوحهٔ کار خود قرار داد.

پی‌نوشت‌ها

1 Appearance.
2 χαίρεινέ τὸ ἀληθές.
3 τὰς δοξούσας καλάς.
4 τὸ φαινόμενον ὡς φαίνεται.
5 ἐπιστήμη.
6 Δόξα.
7 Sinnenwelt.
8 Flüchtigen Erscheinungen.
9 Bildenden Kunste.
10 Sinnenscheins.
11 Ohne Interesse.
12 Interesse am Schein.
13 alle schöne Kunst ... deren Wesen der Schein ist.
14 die Freude am Schein.

15 ästhetischen Scheins.

16 Schönheit aber ist der einzig mögliche Ausdruck der Freiheit in der Erscheinung.

17 das sinnliche Scheinen der Idee.

18 Schiene und Erschiene.

19 Mitte.

20 Konkrete Materiatur.

21 Kunst behandelt also den Schein als Schein, will also gerade nicht täuschen, ist wahr.

22 Heilenden Balsam des Scheins.

23 Apparences Visuelles.

24 Quattrocento.

25 Apparition.

26 Apparence.

27 Prototype.

28 Nymphéas

29 Culture de l'apparence.

30 Reine Sichtbarkeit.

31 Wesen der Dinge ist Erscheinung.

32 Künstlerische Bewußtsein.

33 Schaffung der Gestalten.

34 Dem Künstler ist die Welt nur Erscheinung.

35 Sichtbarkeitsgestaltung.

36 Reich der Erscheinungen.

37 Freie Gestaltung.

فهرست منابع

آرنهایم، رودلف (۱۳۹۲)، *هنر و ادراک بصری، روان‌شناسی چشم خلاق*، ترجمهٔ مجید اخگر، سمت، تهران.

افلاطون (۱۳۸۰)، دورهٔ *آثار*، ترجمهٔ محمد حسن لطفی، انتشارات خوارزمی، تهران.

بازن، آندره (۱۳۹۳)، *سینما چیست؟*، ترجمهٔ محمد شهبا، انتشارات هرمس، تهران.

بُکولا، ساندرو (۱۳۹۳)، *هنر مدرنیسم*، گروه مترجمان، فرهنگ معاصر، تهران.

دانتو، آرتور کلمن (۱۳۹۴)، *آن‌چه هنر است*، ترجمهٔ فریده فرنودفر، نشر چشمه، تهران.

شیلر، فریدریش (۱۳۸۵)، *نامه‌هایی در تربیت زیباشناختی انسان*، ترجمهٔ محمود عبادیان، انتشارات اختران، تهران.

کاتینگم، جان (۱۳۹۳)، *دکارت*، ترجمهٔ سید مصطفی شهرآیینی، نشر نی، تهران.

کانت، ایمانوئل (۱۳۸۳)، نقد قوهٔ حکم، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران.

گراهام، گوردن (۱۳۸۳)، *فلسفهٔ هنرها، درآمدی بر زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ مسعود علیا، انتشارات ققنوس، تهران.

گیجر، جیسون (۱۳۹۲)، *زیباشناسی و نقاشی*، ترجمهٔ زهرا قیاسی، انتشارات رشد آموزش، تهران.

لاکست، ژان (۱۳۹۲)، *فلسفهٔ هنر*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، نشر ماهی، تهران.

Barasch, Moshe (1998), *Modern Theories of Art, II, From Impressionism to Kandinsky*, Routledge, London & New York.

Basch, Victor (1921), Le maître-problème de l'esthétique, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 7-8, juillet-août 1921.

Château, Dominique (1999), *Arts plastiques, archéologie d'une notion*, Éditions Jacqueline Chambon, coll. «Rayon art», Nîmes.

Debray, Régis (1992), *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Gallimard, coll. «Folio essais», Paris.

Delacroix, Eugène (1923), *Œuvres littéraires*, t. I, Crès, Paris.

Fiedler, Konrad (1913), *Schriften über Kunst*, Band I, Piper & Co. München.

Fiedler, Konrad (1914), *Schriften über Kunst*, Band II, Piper & Co. München.

Foucault, Michel (2009), *Manet and the Object of Painting*, Tate Publishing, London.

Guérin, Michel (2003), *Nihilisme et modernité, essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*, Éditions Jacqueline Chambon, coll. «Rayon art», Nîmes.

Guibet Lafaye, Caroline (2006), Phénoménologie de l'apparaître esthétique, *Laval théologique et philosophique*, vol. 62, n° 3, pp. 511-527.

Hegel, G. W. F. (1995), *Cours d'esthétique*, trad. fr. Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Aubier, Paris.

Janson, H. W. (1992), *A Basic History of Art*, Harry N. Ahrams, New York.

Lageira, Jacinto (2006), *L'esthétique traversée, Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, Bruxelles.

Lambert, Jean-Henri (2002), *Nouvel organon, Phénoménologie*, tr. fr. Gilbert Fanfalone, Vrin, coll. «Bibliothèque des textes philosophiques», Paris.

Langer, Susanne K. (1953), *Feeling and Form: A theory of Art*, Charles Scribner's Sons, New York.

Levinson, Jerrold (2006), *Contemplating Art, Essays in Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford.

McGuckin, John Anthony (2008), *The Orthodox Church, An Introduction to the History, Doctrine, and Spiritual Culture*, Blackwell Publishing, Oxford.

Maldiney, Henri (2007), Philosophie, art et existence, *Henri Maldiney, philosophie, art et existence*, s.l.d. Chris Younès, Cerf, Paris.

Marion, Jean-Luc (1989), *Réduction et donation, recherches sur Husserl, Heidegger et la phénoménologie*, PUF, Paris.

Mehlis, Georg (1924), *Plotin*, Frommanns Verlag, Stuttgart.

Nietzsche, Friedrich (2014), *Le livre du philosophe, études théoriques*, Flammarion, Paris.

Passeron, René (1962), *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Vrin, Paris.

Rescher, Nicholas (2010), *Reality and its Appearance*, Continuum, London & New York.

Schopenhauer, Arthur (2004), *Le monde comme volonté et comme représentation*, tr. fr. A. Burdeau, PUF, coll. «Quadrige», Paris.

Venturi, Lionello (Spring 1941), The Aesthetic Idea of Impressionism, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 1, No. 1, pp. 34-45.

Wicks, Robert (1993), Hegel Aesthetics: An Overview, *The Cambridge Companion to Hegel*, ed. Frederick C. Beiser, Cambridge University Press, Cambridge.

Wicks, Robert (2006), *Routledge Philosophy Guidebook to Kant on Judgement*, Routledge, London & New York.

Wicks, Robert (2013), *European Aesthetics: A Critical Introduction from Kant to Derrida*, Oneworld Publications, London.

Wilde, Oscar (1914), *Opinions de littérature et d'art*, tr. fr. Jules Cantel, Librairie Ambert, Paris.