University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Examining the similarities and differences of Plato's and Aristotle's opinions regarding the concept of visual representation and its comparison with modern visual representation

Mohsen Hosseini Kumleh[1*], Tara Hariri[2]

[1.] Assistant Professor, Department of Art, Ramsar Branch, Islamic Azad University, ramsar, Iran
[2.] Department of Art, Lahijan Branch, Islamic Azad University, Lahijan, Iran

* Corresponding Author, hamnavaii@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 203-218
Receive Date: 23 February 2024
Revise Date: 14 March 2024
Accept Date: 18 March 2024
Publish Date: 18 March 2024

Overview

KEYWORDS: Visual representation; Plato; Aristotle; Reality; modern art

ABSTRACT

Introduction: With an analytical approach, this article analyzes one of the contemporary philosophical problems, namely the crisis of representation in the field of modern visual arts, based on more traditional perspectives. The current research method is descriptive-analytical, and this approach allows us to pay attention to various areas related to the main topic in terms of their commonalities and differences. The basis of this research is the thoughts of Plato and Aristotle in dialogues and later works of Plato and Aristotle about art. In the field of modern visual representation, more attention has been paid to some important visual works of the modern period and it has been adjusted with the opinions of the mentioned thinkers. The oldest famous theories about art in Western philosophy were proposed by Plato and Aristotle. One of the most important issues raised by these two thinkers about art is the issue of representation and the relationship between art and it, which can be examined from different angles. Plato and Aristotle spoke more about drama than any other art, but they also mentioned other arts. "Both [Plato and Aristotle] believe that painting is also a kind of imitation (realism) by nature. Plato describes painting as holding a mirror in front of objects. From the Platonic-Aristotelian point of view, what painters try to achieve is the reconstruction (or reproduction) of objects, persons, and events. Their view of painting comes from their culture" (Carroll, 2012, 35). "In the opinion of Plato and Aristotle, being a work of art requires that the piece in question is an imitation or imitation of something. Today, after about a century since the emergence of abstract painting, this theory is false it seems" (Ibid, 36). The relation of representation and its relationship with reality has always been a matter of concern for thinkers who have paid attention to how humans know the world, and in general, after the emergence of metaphysical thinking in Greece and Plato's theory of ideas, the absence of the reality of phenomena in front of humans as a pre- The assumption was considered and representation was considered a necessity.

Research Questions: In the current research, three basic questions can be asked: 1- What is the concept of representation from the point of view of Plato and Aristotle, and what are the differences and similarities between the views of these two? 2- What is the concept of representation in the new era and what changes has it made compared to the classical view? 3- What is the ratio of Plato's and Aristotle's opinions with the new representation?

In this context, the hypotheses are as follows: 1- Plato and Aristotle did not consider the arts apart from representation, but Plato had a negative attitude towards it and Aristotle a positive one. It is the classical period and the relationship between the work of art and the real thing has taken other relationships. 3- Although the concept of representation and reality has changed in the new period, in a sense, new representation can be searched for in works of art.

Research Literature: In the field of imitation or imitation and representation and ideas of Plato and Aristotle regarding this concept, Mohammad Maddpour in his book Acquaintance with the opinions of thinkers on art (Madaddipour, 2011), about the works of Plato and Aristotle, well explained the opinion of these two thinkers. It explains about representation. Also, in the book Truth and Beauty(Ahmadi, 2010), Babak Ahmadi studied the ideas of these two thinkers in the field of defining art and the place of imitation

Cite this article:
Hosseini Kumleh, M., & Hariri, T. (2024). Examining the similarities and differences of Plato's and Aristotle's opinions regarding the concept of visual representation and its comparison with modern visual representation. Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 203-218. doi: 10.22124/ira.2024.26838.1013

and representation in it in the topics of beauty and ideas in Plato's dialogues as well as beauty and imitation in Aristotle's book. Babak Ahmadi, in the book Creation and Freedom, (Ahmadi, 2014), has discussed the common definitions regarding the issue of representation. In this context, in the book Philosophy of Art, (Lacoste, 2013), has explored representation in the history of philosophy. Ali Ramin, in his book Philosophical and Sociological Theories in Art, (Ramin, 2013), also stated some things about representation from the point of view of Plato and Aristotle. In his book Introduction to the Philosophy of Art, (Caroll, 2013), Noel Carroll extensively explored the representation in art and reviewed the views of Plato and Aristotle. Carroll then presents an analytical discussion about neo-representation. Mark Rawlins, in an article titled "Image Representation" in the collection of articles Aesthetics Encyclopedia, (Rawlins, 2006), has discussed the category of representation from the perspective of new art and has discussed several pioneering categories in the division of types of representation. Rosalyn Hursthouse in the book Representation and Truth, (Hursthouse, 2009), before presenting representation in the image, first examines this concept in the opinions of Plato and Aristotle and then this concept in the modern era.

Discussion: Even though Plato and Aristotle shared the concept of representation in the imitative view of objective reality, and for this reason, neither of their ideas are convincing and include the art of the contemporary period, Aristotle speaks a little more open-minded than Plato. In other words, Aristotle has a more flexible view compared to the authoritarian view of his teacher. Aristotle considers art to be the simulation of mental images resulting from the observation of nature. And unlike Plato, he holds it in high esteem. The same sentence that Aristotle says, "The artist creates reality not as it is, but as it should be", can include a wide range of late artistic styles in the definition of representation in art. For example, a surrealist painter can claim based on Aristotle's definition that he has represented reality in his artwork as it existed in his imagination. Or an abstract expressionist painter can say that his work is a representation of some kind of reality; by mentioning that our definition of reality is of course different from its Aristotelian definition.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های آرای افلاطون و ارسطو در خصوص مفهوم «بازنمایی تصویری» و مقایسه آن با بازنمایی تصویری نوین

محسن حسینی کومله[1*]، تارا حریری[2]

۱. استادیار گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد رامسر، رامسر، ایران

۲. گروه هنر،دانشگاه آزاد اسلامی واحد لاهیجان، لاهیجان، ایران

* نویسنده مسئول: hamnavaii@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲

دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۲۰۳-۲۱۸

تاریخ دریافت: ۰۴ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ بازنگری: ۲۴ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ پذیرش: ۲۸ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ انتشار: ۲۸ اسفند ۱۴۰۲

مقاله مروری

کلید واژه‌ها: بازنمایی تصویری، افلاطون، ارسطو، واقعیت، هنر مدرن

چکیده

پژوهش حاضر به تحلیل آرای افلاطون و ارسطو و افتراقات و اشتراکات این دو دیدگاه در خصوص بازنمایی تصویری پرداخته و سپس نسبت آرای آن ها را با بازنمایی در هنر مدرن یا بازنمایی نوین مورد بررسی قرار می‌دهد. مقاله حاضر با رویکرد تحلیلی، یکی از معضلات فلسفی معاصر، یعنی بحران بازنمایی را در حیطه هنرهای تصویری مدرن، بر پایهٔ دیدگاه‌های سنتی‌تر، مورد واکاوی قرار می‌دهد. روش پژوهش حاضر، توصیفی. تحلیلی است و این رویکرد به پژوهشگر این امکان را می‌دهد که حوزه‌های گوناگون مرتبط با موضوع اصلی را از حیث اشتراکات و تفاوت‌هایی که در مبنا دارند، مورد توجه قرار دهد. مبنای این پژوهش اندیشه‌های افلاطون و ارسطو در محاورات و آثار متأخرتر افلاطون و آثار ارسطو در باب هنر است. در حیطهٔ بازنمایی تصویری نوین نیز بیشتر به چند اثر مهم تجسمی دورهٔ مدرن توجه شده و با آرای اندیشمندان نامبرده تطبیق داده شده است. این پژوهش روشن می‌کند که نظریات هنری افلاطون و ارسطو مطابق با دیدگاه هنری رایج در زمان خود بوده و قابل تعمیم به تمام اعصار نیست؛ و بازنمایی نوین نیز بر اساس واقعیت‌های کنونی و واقعیت انسان‌هایی با هویت متکثر صورت می‌گیرد. بنابراین، هنرهای دیداری جدید، برخلاف دیدگاه کلاسیک، در مسیری حرکت می‌کنند که هرچه بیشتر رابطهٔ میان بازنمایی تصویری و مرجع آن در واقعیت را کم‌رنگ‌تر جلوه دهند و یا به‌طورکلی از بین ببرند.

ارجاع به این مقاله: حسینی کومله، محسن و حریری، تارا. (۱۴۰۲). بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های آرای افلاطون و ارسطو در خصوص مفهوم «بازنمایی تصویری» و مقایسه آن با بازنمایی تصویری نوین. پژوهش های میان رشته ای هنر، ۱(۱)، ۲۰۳- ۲۱۸.

doi: 10.22124/ira.2024.26838.1013

مقدمه

کهن‌ترین نظریه‌های معروف دربارۀ هنر در فلسفه غرب از سوی افلاطون و ارسطو مطرح شد. یکی از مهم‌ترین مسائل مطرح‌شده از سوی این دو متفکر در باب هنر، مسئلۀ بازنمایی و نسبت هنر با آن است که از زوایای مختلفی قابل‌بررسی است. افلاطون و ارسطو بیش از هر هنر دیگر درخصوص نمایش سخن گفته‌اند اما با این‌حال به هنرهای دیگر نیز اشاراتی کرده‌اند. «هر دو [افلاطون و ارسطو] بر این باورند که نقاشی نیز ذاتاً از قبیل تقلید (واقع‌نمایی) است. افلاطون نقاشی را همچون گرفتن آینه‌ای در برابر اشیاء وصف می‌کند... از منظر افلاطونی . ارسطویی آن‌چه نقاشان در تحقق آن می‌کوشند همانا بازسازی (یا روگرفت‌برداری) از اشیاء، اشخاص و رویدادهاست. دیدگاه آنان به نقاشی منبعث از فرهنگ ایشان است» (Carrol, 2013, 35). «در نظر افلاطون و ارسطو، اثر هنری‌بودن مستلزم آن است که قطعه موردنظر تقلید یا محاکاتی از چیزی باشد... امروز، پس از حدود یک قرن از پیدایش نقاشی تجریدی، این نظریه آشکارا نادرست به‌نظر می‌رسد» (Ibid, 36).

رابطۀ بازنمایی و نسبت آن با واقعیت همواره مسألۀ موردتوجه اندیشمنداني بوده است که به چگونگی شناخت جهان توسط انسان توجه داشته‌اند و به‌طورکل پس از ظهور تفکر متافیزیکی در یونان و طرح نظریۀ ایدۀ افلاطون، عدم حضور واقعیت پدیده‌ها درمقابل انسان به‌عنوان پیش‌فرض در نظر گرفته شد و بازنمایی یك ضرورت محسوب گشت. مقالۀ حاضر به واکاوی مفهوم بازنمایی از منظر افلاطون و ارسطو و سپس مقایسۀ این دو منظر، اشتراکات و تفاوت‌های آن‌ها و سپس نسبت آن‌ها با بازنمایی نوین می‌پردازد. در پژوهش حاضر دو سؤال اساسی قابل طرح است:۱- مفهوم بازنمایی از منظر افلاطون و ارسطو چیست و تفاوت و شباهت دیدگاه‌های این دو کدامند؟ ۲- مفهوم بازنمایی در دورۀ جدید چیست و چه تغییراتی نسبت به دیدگاه کلاسیک و خصوصاً افلاطون و ارسطو کرده است؟

پیشینۀ پژوهش

در زمینۀ محاکات یا تقلید و بازنمایی و نظریات افلاطون و ارسطو درخصوص این مفهوم، محمد مددپور در کتاب *آشنایی با آرای متفکران درباره هنر* (Madaddipour, 2011)، با نظر به آثار افلاطون و ارسطو به‌خوبی نظر این دو متفکر را در باب بازنمایی شرح می‌دهد. در کتاب *حقیقت و زیبایی* (Ahmadi, 2010) در مباحث زیبایی و ایده در مکالمه‌های افلاطون و همچنین زیبایی و تقلید در کتاب ارسطو، اندیشه‌های این دو متفکر در زمینۀ تعریف هنر و جایگاه تقلید و بازنمایی در آن مورد مطالعه قرار گرفته است. در کتاب *آفرینش و آزادی* (Ahmadi, 2014)، به تعاریف رایج درخصوص مسئلۀ بازنمایی پرداخته شده است. در این زمینه، ژان لاکست (Lacoste, 2013) در کتاب *فلسفه هنر*، بازنمایی را در تاریخ فلسفه مورد کاوش قرار داده است. علی رامین در کتاب *نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر* (Ramin, 2013)، نیز در زمینه بازنمایی از منظر افلاطون و ارسطو مطالبی بیان کرده است.

نوئل کارول در کتاب *درآمدی بر فلسفه هنر* (Carrol, 2013) به شکل مبسوطی بازنمایی در هنر را مورد کنکاش قرار داده و در این باب مروری بر آرای افلاطون و ارسطو داشته است. کارول سپس بحثی تحلیلی در خصوص نوبازنمایی مطرح می‌کند. مارک رالینز (Rawlins, 2006) در مقاله‌ای تحت‌عنوان «بازنمایی تصویر» در مجموعه مقالات *دانشنامه زیبایی‌شناسی*، بیشتر از منظر هنر جدید به مقولهٔ بازنمایی پرداخته و به چند دسته‌بندی راهگشا در تقسیم انواع بازنمایی پرداخته است. رزالین هرست هاوس در کتاب *بازنمایی و صدق* (Hursthouse, 2006)، پیش از مطرح‌نمودن بازنمایی در تصویر، این مفهوم را ابتدا در آرای افلاطون و ارسطو و سپس این مفهوم را در دوران مدرن مورد بررسی قرار می‌دهد.

یکی از تفاوت‌های پژوهش حاضر با پژوهش‌های پیشین، این است که در این پژوهش صرفاً تحلیل بازنمایی از نوع بازنمایی تصویری است و دیگر اینکه با مطالعهٔ موارد فوق نحوهٔ بازنمایی در دورهٔ جدید و نسبت این بازنمایی با آرای افلاطون و ارسطو را مورد کنکاش قرار می‌دهد؛ با در نظر گرفتن این موضوع که تفاوت اندیشه‌های افلاطون و ارسطو هم می‌تواند در این زمینه راهگشا باشد.

افلاطون و مفهوم بازنمایی تصویری

یکی از منابعی که آرای افلاطون در خصوص هنر به‌خوبی در آن نمایان است، کتاب دهم جمهوری افلاطون است. «کتاب دهم جمهوری متن مهمی است، چون جایگاه هنرهایی را مشخص می‌کند که بعدها هنرهای زیبا نام گرفتند» (Lacoste, 2013, 12). با اعتقاد افلاطون در کتاب دهم جمهوری، «نجاری که تختی می‌سازد، در واقع وحدت درونی آن تخت را می‌آفریند، تخت او یک چیز خاص در این دنیاست که حضور مادی دارد. اما نقاشی که تختی می‌کشد، تنها تصویری فراهم می‌آورد. تصویری حقیقت چیزها را تولید نمی‌کند تنها ظاهر یا نمود آن‌ها را می‌آفریند. حقیقت تخت یک ایده است. همین‌که کسی بر اساس این ایده تختی بسازد واقعیتی را آفریده است، اما تصویر این واقعیت فقط بر اساس آنچه دیده می‌شود، یا به زبان خود افلاطون در جمهوری «بر اساس نمودها» فراهم می‌آید، و نه براساس آنچه به‌راستی هست. نقاش، شاعر و هر آن‌کس که ما امروز هنرمند می‌نامیم، وهم و خیالی را می‌آفرینند، انگار تصویری را در آینه تولید می‌کنند. تصویر دیده می‌شود، یعنی بر ادراک حسی ما ظاهر می‌شود، اما واقعیت ندارد. هنرمند تنها شبح نیکی و فضیلت را می‌سازد، او از موضوع کارش اطلاع درستی ندارد، بی‌آنکه بداند آن‌ها خوب یا بد هستند آن‌ها را چنان مجسم می‌سازد که به نظر مردم نادان خوب جلوه کنند» (Ahmadi, 2010, 61). همان‌طور که بیان شد، افلاطون نسبت میان اثر هنری و واقعیت را به‌صورت تلویحی مطرح می‌کند و کار هنرمند را یک بازنمایی آیینه‌وار از واقعیت می‌داند.

«افلاطون دو اتهام اصلی علیه هنر و شعر مطرح کرد. اتهام نخست این بود که هنر تصویری یا بازنمودی است که به‌جای خود واقعیت معرفی می‌شود، و مانع از توجه مخاطب به ضرورت فهم مستقیم واقعیت می‌شود... اتهام دوم

این بود که هنر از نظر اخلاقی و سیاسی محکوم است» (Ahmadi, 2014, 202). فارغ از اتهام دوم که در حوزهٔ اخلاق و سیاست است و جایگاه دیگری را می‌طلبد، اتهام اول افلاطون درخصوص سویهٔ تصویری و رویکرد بازنمودی هنر است. نکتهٔ مهم دیگری که درخلال مباحث افلاطون مطرح است، کیفیت تقلید اثر هنری از واقعیت است. بر طبق نظر او، «میمه‌سیس تصویری، تقلیدی صاف و ساده نیست. نقاش نه‌فقط برای خلایق اسباب تولید نمی‌کند، بلکه از تقلید نجار تقلید می‌کند و فاصله‌اش از تختخواب حقیقی دوچندان است. لذا تقلید تصویری از وجود حقیقی و از ایده، از صورت اصلی و ازلی تختخواب، فاصله‌ای مضاعف دارد. درحقیقت تفاوت میان نجار و نقاش کاملاً بارز است، زیرا نجار تختخوابی می‌سازد ملموس و معیّن؛ درحالی‌که نقاش صرفاً یکی از وجوه تختخواب را از روبرو، از پهلو و غیره به تصویر می‌کشد. بنابراین نقاش نه از واقعیت چنان که هست، بلکه از واقعیت چنان‌که دیده می‌شود، تقلید می‌کند» (Lacoste, 2013, 15). در این بحث، افلاطون قصد آن را دارد که بگوید نقاش حتی در بازنمایی واقعیت. آن‌طوری که نجار یا صنعتگر موفق عمل می‌کند. موفق نیست. چراکه نقاش قادر نیست حتی واقعیت را آن‌طور که هست نشان دهد. بنابراین افلاطون نسبت به سویهٔ بازنمودی تصویری نقاشی روی خوش نشان نمی‌دهد و آن را به اتهام تقلید از تقلید حقیقت و در پی آن دوبار دورشدن از حقیقت و همچنین عدم توانایی در تقلید دقیق از واقعیت تحقیر می‌کند.

به استناد سخنان افلاطون و درک امروزی از آن، می‌توان گفت: «هنرهای زیبا هنرهایی بالذات تقلیدی‌اند. افلاطون بر این هنرها خرده می‌گیرد که بسیار پویا و در عین‌حال کاملاً ایستا هستند، ظاهر و نمود همه‌چیز را به‌وجود می‌آورند، اما این نمود را فقط از یک منظر و یک دیدگاه واحد نشان می‌دهند و به این‌ترتیب آن را منجمد می‌کنند» (Ibid, 15).

بحث افلاطون درخصوص جایگاه بازنمایی تصویری به همین‌جا ختم نمی‌شود. او در رسالهٔ سوفسطایی و در بخش‌های مختلفی اشاره می‌کند که «این رساله، هنرها را به هنرهای اکتسابی و هنرهای تولیدی تقسیم می‌کند. خود هنرهای تولیدی نیز تقسیم می‌شوند به هنرهایی که چیزهای عینی و واقعی تولید می‌کنند و هنرهایی که تصاویر و وانمودها، مثلاً تابلوهای نقاشی، را به‌وجود می‌آورند که کارشان خلق رؤیا برای بیداران است. همین سبب شد که در طول تاریخ تفکر دربارهٔ هنر، تابلوی نقاشی را وانموده‌ای می‌دانستند از مصنوعات ساختهٔ دستِ انسان (افلاطون به نقاشی منظره توجهی نداشت). بنابراین می‌توان تابلو را با سایه مقایسه کرد زیرا سایه نیز وانموده‌ای است از شیء طبیعی مخلوق خداوند. اما این انقسام هنرهای تقلیدی را به دو دسته تفکیک می‌کند: یک دسته شامل هنرهایی می‌شود که همانندنمایی می‌کنند و تصویری مطابق «سرمشق» پدید می‌آورند و، دستهٔ دیگر، شامل هنرهایی است که نمود و ظاهر فریبنده و وهمی خلق می‌کنند. درحقیقت هنرمند می‌تواند تمثال (eikon) یا تصویری منطبق با تناسبات سرمشق در ابعاد واقعی بیافریند. و اثری حقیقی خلق کند که مثلاً با قواعد پلوکلتوس در مورد تناسبات پیکر انسان انطباق داشته باشد. اما ممکن است هنرمند بر واقعیت عینی چشم بپوشد و فقط بسنده کند به خلق شباهتی کاملاً ظاهری (phantasma) و توهم‌زا: چنین هنری «وهم‌آفرین» است. مثلاً چه‌بسا مجسمه‌ساز در

تناسبات مجسمه‌هایی که باید از فاصلهٔ دور دیده شوند، دست ببرد و نقطهٔ دید بیننده را اصل قرار دهد [و نه تناسبات واقعی را]» (Ibid).

ارسطو و مفهوم بازنمایی تصویری

ارسطو در بحث از هنر بیشتر از ادبیات و هنرهای نمایشی (تراژدی) سخن می‌گوید. ارسطو اهل دسته‌بندی‌کردن علوم و فنون است و این یکی از مهم‌ترین مسائلی است که باعث نرمش در آرای او به‌نسبت آرای جزم‌اندیشانهٔ افلاطون شد. «او در تقسیم‌بندی خود از هنرها، نظر افلاطون را می‌پروراند و نخست به رابطهٔ بین هنر و طبیعت اشاره می‌کند. در بیان معروفی می‌گوید هنرها یا تکمیل‌کنندهٔ طبیعت‌اند یا تقلیدکنندهٔ آن. گروه اخیر را «هنرهای تقلیدی» (یا هنرهای میمتیک) می‌نامد و نقاشی، مجسمه‌سازی، شعر، رقص و بعضاً موسیقی را از آن زمره می‌داند» (Ramin, 2013, 252). این نکته محل اشتراك افلاطون و ارسطو است. هر دو به تقلیدی‌بودن هنرها اعتقاد دارند.

«ارسطو می‌گوید آنچه در دنیای واقعی اسباب اکراه و نفرت ما می‌شود، اگر خوب تصویر شود موجب لذت ما می‌شود، همچون جانوری زشت یا جسد مرده‌ای... [او] می‌گوید اگر کسی به شاعر و هنرمند ایراد گیرد که آنچه آورده عاری از حقیقت و خلاف‌واقع است، به او پاسخ می‌دهیم که شاعر امور و اشیاء را بطوری‌که باید باشند تصویر و تقلید کرده است. آن‌سان که باید باشند، نه چنان‌که به‌راستی هستند» (Ahmadi, 2010, 65). جملهٔ بالا حاوی نکتهٔ بسیار مهم و کارگشایی است. علی‌رغم توافق ارسطو و افلاطون بر تقلیدی‌بودن هنر، ارسطو تمام‌قد در برابر استادش افلاطون می‌ایستد و موضع دیگری اتخاذ می‌کند. کاملاً مشخص است در جملهٔ بالا کسی که ایراد می‌گیرد افلاطون است و کسی که پاسخ می‌دهد ارسطوست. عقیدهٔ ارسطو زمانی کامل‌تر و از منظر بحث ما راهگشاتر می‌شود که می‌گوید: «امر محال و ممتنع اگر باورکردنی باشد، البته بهتر از امر ممکن است که باورکردنی نباشد» (Ibid, 68). بنابراین ارسطو هنر را از اتهام به دروغگویی ـ که افلاطون به هنر چسبانده بود ـ مبرا می‌داند. به‌عبارتی دیگر «ارسطو نشان داد که هنر جهان راستین تازه‌ای می‌آفریند که در آن نیازی به تقلید کامل و ناب از طبیعت و جهان موجود نیست... از ارسطو آموخته‌ایم که هنر را برتر از واقعیت بدانیم» (Ibid). این نشان می‌دهد که تقلید از منظر ارسطو دارای جنبه‌های مثبت است.

«[ارسطو] معتقد است هنر، ذاتش مستقل از حقیقت است و قواعد صدق و کذب منطقی در آن جاری نیست. از این‌جاست که پیروان ارسطویی شعر گفته‌اند «دروغ‌ترین آن، زیباترین آن و نیکوترین آن است». گرچه ارسطو هنر و شعر را عین حقیقت نمی‌داند اما آن را حامل «حقایق کلی» یا در جهت این حقایق می‌داند. این حقایق کلی، همان «حقایق فلسفی» نیست. از این‌رو، حقیقت هنری و شعری با حقیقت منطقی و متافیزیکی متفاوت است. بنابراین ارسطو نیز، مانند افلاطون به عدم عینیت هنر قائل است» (Madaddipour, 2011, 230).

«ارسطو اصرار می‌ورزد، که تقلید و محاکات برای انسان، غریزی و طبیعی است، و همچنین برای انسان طبیعی است که از تقلید و محاکات لذت ببرد. او متذکر می‌شود که ممکن است، ما از مشاهدهٔ تصویرهای هنری، آنچه دیدارش

در واقعیت برای ما دردناک است لذت حاصل کنیم... هنر تصویری حالات روانی یا اخلاقی را از طریق عوامل خارجی، مانند اشارات و حرکات دست و سر یا رنگ رخساره نشان می‌دهد» (Ibid, 237). بنابراین از دیدگاه ارسطو تقلید مسبب توان‌افزایی در حوزه‌های آموزش، اخلاق و غیره است.

تفاوت‌ها و شباهت‌های دیدگاه افلاطون و ارسطو در باب مفهوم بازنمایی

«افلاطون و ارسطو دست‌کم دو موضوع عمده را در مبانی نظری هنر طرح کرده‌اند: یکی هنر به‌مثابه منبع آموزش یا راهنمای اخلاقی و دیگری هنر به‌مثابه «بازنمایی» («محاکات» یا «تقلید») طبیعت یا واقعیت. مسئلهٔ اولی که در این‌جا باید بدان بپردازیم این است که در نظر افلاطون و ارسطو این دو موضوع به نحو جدایی‌ناپذیری با مفهوم حقیقت پیوند خورده‌اند. از آنجا که ارسطو و افلاطون به نگرشی عینی‌باور نسبت به اخلاقیات اعتقاد داشتند، هر دو آن‌ها به نفع این دیدگاه متأخر می‌پردازند... دومین امری که می‌بایست به آن اشاره کنیم این است که هر دو فیلسوف به یاری مفهوم میمسیس به بحث در باب هنر (به ویژه شعر ونقاشی) می‌پردازند» (Hursthouse, 2009, 14).

«ارسطو فاصلهٔ میان امر موجود یا واقعی، با امر تقلیدی را منکر نمی‌شد، اما صرف وجود این فاصله را به‌معنای برتری امر نخست نسبت به دومی نمی‌شناخت. امر موجود از آن‌جا که گذراست، لزوماً آموزنده نیست، اما امر تقلیدی همواره می‌تواند آموزنده باشد. همین کافی است که بپذیریم از امر تقلیدی کاری برمی‌آید که از عهدهٔ امر موجود برنمی‌آید. شاید به همین دلیل، از نظر ارسطو اعتبار تقلید به منش آموزشی آن وابسته بود... ارسطو در نظریهٔ بیان اعلام کرد که بهترین استعاره آن است که چیزها را در حال کنش و دگرگونی نشان دهد. این نکته در مورد هرگونه بازنمود و نمایشگری صادق است. اساس تقلید نه امر طبیعی بل کنش دگرگونی است. این نکته هم نسبت میان پوئتیک و نظریهٔ بیان (rhetoric) را نشان می‌دهد، و هم روشنگر گسست قاطع ارسطو از باورهای افلاطونی است» (Ahmadi, 2014, 209).

افلاطون در کتاب دهم جمهوری هنرمند را به بازنمایی آینه‌ای از واقعیت متهم می‌کند اما درمقابل «ارسطو نوشته است همان‌طور که نقاشان در ترسیم چیزهای دنیای واقعی، ملزم به رعایت اندازه‌های واقعی نیستند، هنر نمایشی هم افعال و کردارها را با تفاوت‌هایی نمایش می‌دهد... پس می‌توان گفت که تقلید هنری لزوماً تقلید از امر واقعی نیست، بل استوار است به برداشت ذهنی هنرمند از واقعیت» (Ibid, 211).

«آشکارا، دیدگاه ارسطویی در آفرینش نظریه‌های زیبایی‌شناسی نظریهٔ دریافت اهمیت کلیدی دارد. آدامز در پیش‌گفتار مجموعهٔ *نظریهٔ انتقادی پس از افلاطون* به‌درستی می‌نویسد که نظریهٔ تقلید ارسطو را نمی‌توان به بازنمایی یا کپی‌کردن سادهٔ جهان خلاصه کرد. ارسطو به این دلیل علیه ضدیت افلاطون با تقلید هنری برخاسته بود که ملاحظه می‌کرد دگرگونی یک فراشد دائمی و قطعی طبیعت است، و از آنجا که طبیعت را نیرویی آفریننده می‌شناخت که دارای راستایی معقول است، نمی‌توانست بازنمود هر لحظه از این فراشد دگرگونی را بی‌ارزش فرض

کند. برعکس، او بازنمود را نیز لحظه‌ای از فراشد حرکت عقلانی و عقل‌پذیر محسوب می‌کرد» (Ibid, 214). افلاطون و ارسطو هرچند درخصوص تأثیرات هنر و نحوهٔ بازنمایی و تقلید با یکدیگر مخالف هستند، اما در ماهیت آن هم داستان‌اند. هر دو متفق‌القول‌اند که هنر دارای سرشتی تقلیدی است، تقلید از هستی‌های عینی جهان بیرون. اما درخصوص کیفیت بازنمایی و ارزش‌یابی آن، دیدگاه‌های متفاوتی داشتند. «افلاطون و ارسطو علی‌رغم این تعارض‌ها، در موضوعات بسیاری با یکدیگر اتفاق‌نظر دارند. به‌ویژه در این دیدگاه اتفاق‌نظر دارند که شعر همانند هنرهای بصری امری «تقلیدی» یا «بازنمایانه» است و این گفتار مشهور از ارسطو به یادگار مانده است که «هنر به تقلید طبیعت می‌پردازد» (Hursthouse, 2009, 38).

تحلیل عقاید افلاطون و ارسطو در باب بازنمایی

برای داوری و نقد آرای افلاطون و ارسطو شایسته است که از چارچوب گزاره‌ها و منابع و مکتوبات این دو اندیشمند خارج شده و آرای آن‌ها را در مطابقت با آن‌چه در دنیای هنر و یا هنرمند می‌گذرد تحلیل و ارزیابی کرد. این سؤال که آیا به‌راستی کار هنرمند کاری بازنمایانه است؟ و اگر بله، این بازنمایی به همان معنایی است که در افق اندیشه‌های افلاطون و ارسطو دیده می‌شود؟ و یا سؤالات مشابه، دعوای این دو اندیشمند را اساساً از معنا ساقط می‌کند.

«این انتقاد بارز بر افلاطون وارد است که نقاشان همیشه به بازنمایی نمودهای ظاهری نمی‌پردازند بلکه ممکن است نقبی به درون آن‌ها بزنند. آنچه در بازنمایی تختخواب پذیرفتنی و مطلوب است، ممکن است در بازنمایی مردم، یا امور خیر و زیبا، پذیرفتنی و مطلوب نباشد. در روزگار افلاطون تمایز آشکاری بین نقاشانی که به بازنمایی چهرهٔ شخصیت‌ها می‌پرداختند و نقاشانی که چنین کاری نمی‌کردند و تنها متوجه شباهت‌ها بودند وجود داشت. همچنین حکایاتی در باب نقاشانی وجود دارد که در جستجوی یک الگوی کاملاً زیبا چشم‌ها را از فردی اقتباس می‌کردند، بینی را از فرد دیگری و الی‌آخر» (Hursthouse, 2009, 30). «در حقیقت افلاطون با خود هنر مشکلی ندارد، بلکه فقط به‌واسطهٔ سلیقهٔ کهنه‌پسندش به وهم‌آفرینی هنر انقلابی زمانه‌اش روی خوش نشان نمی‌دهد. دلیلش هم آن است که از دید او چنین هنری مروج انسان‌محوری و نسبی‌گرایی است و قریب به آرا و افکار سوفسطائیان» (Lacoste, 2013, 16).

«روشن است که [افلاطون و ارسطو] هرگاه از آن‌چه ما آن‌ها را هنر می‌نامیم (همچون شعر، نمایش، نقاشی، پیکرتراشی، رقص و موسیقی) سخن می‌گفتند، می‌پنداشتند که این‌ها در یک مشخصهٔ مشترک سهیم‌اند، همگی با تقلید (محاکات) سروکار دارند. بی‌شک آنان فکر نمی‌کردند که این‌ها یگانه فعالیت‌هایی باشند که مستلزم تقلید (محاکات)اند؛ ارسطو از نحوهٔ تقلید کودکان از بزرگترهایشان سخن گفته است. اما در نظر افلاطون و ارسطو، تقلید (محاکات) دست‌کم شرط لازم برای انواع خاصی از اعمال بود که اکنون نام هنر بر آن‌ها می‌نهیم... در نظر افلاطون و ارسطو، اثر هنری‌بودن مستلزم آن است که قطعهٔ موردنظر تقلید یا محاکاتی از چیزی باشد. هیچ چیزی را نمی‌توان

اثر هنری به‌شمار آورد، مگر آن‌که از قبیل تقلید یا محاکات باشد. امروز پس از حدود یک قرن از پیدایش نقاشی تجریدی، این نظریه آشکارا نادرست به‌نظر می‌رسد. نقاشی‌های معروفی از مارک روتکو و ایو کلاین از هیچ چیزی تقلید یا محاکات نمی‌کنند (آن‌ها صرفاً گستره‌هایی از رنگ‌اند)؛ و با این‌حال، در زمرهٔ آثار هنری عمدهٔ سدهٔ بیستم برشمرده می‌شوند. بدین‌ترتیب، چنین می‌نماید که این نظریه نمی‌تواند نظریهٔ هنر فراگیری باشد، زیرا از جامعیت برخوردار نیست. بسیاری چیزهایی که ما آن‌ها را هنر می‌دانیم، این شرط لازم مورد ادعا را، که هنر باید تقلیدگرانه باشد، برآورده نمی‌سازند. تاریخ هنر نشان داده است که نظریهٔ هنر منسوب به افلاطون و ارسطو نظریهٔ جامعی نیست؛ با استثناهای بسیاری روبرو است؛ و نمی‌تواند تمام چیزهایی را که ما در شمار هنر دسته‌بندی می‌کنیم، هنر به‌شمار آورد... با این‌همه، در دفاع از افلاطون و ارسطو، باید این نکته را افزود که نظریهٔ آنان، آن‌چنان که در نظرتان نادرست می‌نماید، از دیدگاه خود ایشان آشکارا چنین نبود، زیرا مثال‌های نخستین هنر در روزگارشان آثار هنری تقلیدگرانه شمرده می‌شد» (Carrol, 2013, 36).

بازنمایی نوین

«هرچند نظریه تقلیدی‌بودن هنر مرجعیت خود را تا قرن هجدهم حفظ کرد، نمی‌توانست درخصوص هنرهای مختلف مانند هنرهای تجسمی و شعر و ادبیات به‌طور یکسان قابل اطلاق باشد. از این‌رو به‌جای واژهٔ تقلید، واژهٔ بازنمایی به‌کار برده‌شد که توسعه معنایی و جامعیت بیشتری داشت. Presence به‌معنای حضور است که با افزوده‌شدن پیشوند (re) در ابتدای واژه، به‌معنای تکرار حضور یا موجودیت چیزی را تکرارکردن است؛ و می‌تواند نماینده یا نمایاننده آن چیز نیز باشد. بنابراین بازنمایی درخصوص هنر، یعنی اثر هنری نماینده یا نمایاننده چیزی است یا حضور چیزی را تکرار می‌کند. در این صورت تقلید یا شبیه‌سازی تنها یکی از مصداق‌های بازنمایی می‌شود» (Ramin, 2013, 352).

البته «سلطه نظریه تقلیدی هنر، به چند دلیل، به سده نوزدهم نیز سرایت یافت. مدافع این نظریه هنوز می‌توانست ادعا کند که نظریه تقلیدی هنر به‌خوبی از عهدهٔ توصیف هنر موجود بر می‌آید، زیرا اکثریت غالب شاخص‌ترین نمونه‌های نقاشی، نمایش، اپرا، رقص، پیکرتراشی و مانند این‌ها همچنان تقلیدگرانه بودند (هرچند این امر، در مواردی، بدین‌سبب بود که دست‌اندرکاران هنر مشتاق بودند تا با رعایت موازین لازم برای عضویت فرخنده در نظام هنرهای زیبا از قافله هنر عقب نمانند). همچنین نظریه‌هایی به‌میان آمده‌بود (مانند این نظر که موسیقی تقلیدی از اصوات انسانی است) که موجب می‌شود مثال‌های نقض ظاهری رفع و رجوع شوند... تا پیش از اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم، هنر دیداری آشکارا از هدف تقلید از طبیعت فاصله گرفته‌بود. هنر دیداری از هدف روگرفت‌برداری از ظواهر اشیاء روی‌گردان گشته‌بود؛ این کار بر عهده عکاسی نهاده شده‌بود. نقاشان اکسپرسیونیست آلمانی از کوشش برای بازنمایی دقیق ظواهر اشیاء دست کشیدند، و درعوض، به منظور ایجاد جلوه‌های بیانی خاص، آن‌ها را تغییرشکل دادند. نقاشان کوبیست و نقاشان کنش‌گرا و مینیمالیست‌ها (کمینه‌گرایان) چندان از طبیعت فاصله گرفتند که سرانجام مدلول‌های نقاشی‌هایشان (اگر اصلاً مدلولی داشتند)

یک‌سره غیرقابل تشخیص گشت، و این به‌صورت سنّتی غالب درآمد... این نمونه‌های هنر مدرن نظریهٔ تقلیدی هنر را، در مقام حدسی فلسفی و عام، ابطال کرد، زیرا نشان داد که ممکن است چیزهایی که محاکات یا تقلیدی [از طبیعت] نباشند، هنر برشمرده شوند» (Carrol, 2013, 40).

نسبت آرای افلاطون و ارسطو با بازنمایی تصویری نوین

در نگاه نخست با نظر به تولیدات هنری دوران معاصر، ممکن است تصور شود که بازنمایی در هنر تصویری امروز، محلی از اعراب نداشته باشد. اما این اظهارنظر کمی عجولانه به‌نظر می‌رسد. اگر در میانه‌های قرن بیستم آثار نقاشان اکسپرسیونیسم انتزاعی[1] به‌هیچ چیز واقعی (بنا به تعریف کلاسیک) در جهان شباهت ندارد (یا به‌عبارتی دیگر، بازنمایی نمی‌کند) اما در آثار لوسین فروید[2] در اواخر قرن بیستم، درست برعکس، شباهت به جهان واقعی دیده می‌شود. اگر در اوایل قرن بیستم در نقاشی‌های کاندینسکی[3]، تصور می‌شود که از هیچ‌چیز واقعی بازنمایی نشده است، اما در آثار سالوادر دالی[4] نقاش سوررئالیست، مفهوم بازنمایی به معنای کلاسیک آن قابل‌ارزیابی است. البته این اظهارنظر قصد ندارد عنوان کند که آثار نقاشان اکسپرسیونیست انتزاعی و یا کاندینسکی اساساً هیچ چیز را بازنمایی نمی‌کنند و یا این‌که آثار لوسین فروید و سالوادر دالی بازنمایی به‌معنای کلاسیک آن است. آن‌چه مسلم است این است که به نسبت دورهٔ افلاطون و ارسطو، خوانش ما، هم از مفهوم بازنمایی تغییر کرده است و هم از مفهوم واقعیت و هم از مفهوم هنر. پس عیار اثر هنری امروز را نمی‌توان کاملاً و به‌طور دقیق با محک دورهٔ افلاطون و ارسطو سنجید. در عین‌حال نمی‌توان گفت همهٔ جنبه‌های بازنمایی کلاسیک امروز یک‌سره رنگ باخته‌اند. آثار لوسین فروید اگرچه با نگرش آینه‌ای تقلید افلاطون تولید نشده‌اند اما همچنان یک نوع بازنمایی از جهان واقعی هستند. یا درخت‌های کاملاً انتزاعی موندریان به‌گونه‌ای بازنمایی هستند، اما نه با مختصاتی که افلاطون و ارسطو از بازنمایی ارائه کرده‌اند.

«هرچند نظریهٔ بازنمایی در قیاس با تقلید حوزهٔ معنایی وسیع‌تری دارد، در کل همچنان بر ویژگی‌های عینی جهان بیرون تکیه می‌کند که بنا بر تحولاتی که در قرون نوزده و بیست در عرصه‌های هنری صورت می‌گیرد نمی‌تواند کارآمد باشد. در قرن بیستم گونهٔ دیگری از نظریهٔ بازنمایی با عنوان نظریه نوبازنمایی صورت‌بندی شد که بعد قابلیت‌های تأویلی اثر هنری تأکید می‌گذارد. در این نظریه یک اثر در صورتی اثر هنری است که موضوعی داشته باشد که درباره آن چیزی بگوید یا نظری ابراز کند. یعنی اثر هنری باید دارای ویژگی دربارهٔ بودن و یا دارای محتوای معناشناختی باشد. این نظریه در توضیح بسیاری از آثار پیشتاز قرن بیستم که ایجاب‌کننده تأویل‌اند، همچون کارهای حاضرآماده یا شیءیافته، توانست کارآمد باشد. با این‌حال این نظریه نیز علی‌رغم شمول و جامعیت درخور توجهی که دارد برای تعریف بسیاری از گونه‌های هنری، برای مثال قطعه‌ای موسیقی که درباره چیزی نیست بلکه صرفاً خصلتی اکسپرسیو دارد، نمی‌تواند قابل اطلاق باشد» (Ramin, 2013, 353). همان‌طور که عنوان شد، عدم جامعیت آرای افلاطون و ارسطو زمانی پررنگ‌تر می‌شود که غیر از هنر نقاشی مثال‌های دیگری را از مصادیق هنر به‌میان آید؛ هنرهایی همچون

موسیقی. اگر در متون انتقادی افلاطون نسبت به مسئلهٔ بازنمایانه و تقلیدی هنر، به‌جاي مثالِ نقاشی و قیاس آن با کار نجار، هنری همچون موسیقی جایگزین می‌شد افلاطون چه می‌گفت؟ و آیا رویکرد مثبت ارسطو نسبت به مسئلهٔ بازنمایی در مورد هنرهای دیگر غیر از نقاشی نیز صدق می‌کند؟

تحلیل مفهوم بازنمایی به کمک چند مثال

در اینجا جهت تنویر مطالب فوق چهار اثر هنری در چهار بزنگاه فکری و فلسفی نسبت به مسئلهٔ بازنمایی، تحلیل می‌شوند. اثر اول مجسمه‌ای با عنوان «مردی از اقوام ناحیه گل می‌میرد» است (شکل ۱). در این اثر که کپی رومی از اثر اصلی یونانی است، رویکردی کاملاً واقع‌گرایانه دیده می‌شود. آن‌چه در این اثر دیده می‌شود، «مردِ گُل، که در اثر زخم خونبار واردشده بر سینه‌اش به زمین افتاده است، ذره‌ذره نیرویش را از دست می‌دهد، سنگینی بدنش سریعاً به روی آخرین تکیه‌گاهش که همان دست راستِ لرزان وی است، منتقل می‌شود؛ با سقوط بدنش، خود او سقوط خواهد کرد. بیننده به‌محض مشاهده خطوط و سطوح بدن او و بی‌آنکه نیازی به تفسیر یا تکمیل معنی آن داشته باشد، این را درمی‌یابد. این پیکره بازتابی از پیروزی رئالیسم است» (Gardner, 2006, 156). در این اثر رویکرد هنرمند کاملاً واقع‌گرایانه است. طوری‌که مخاطب بدون این‌که در جریان واقعیت بوده باشد، می‌داند که این اثر بر مبنای واقعیت و بدون کم‌وکاست خلق شده و به مخاطب تقدیم شده است. این اثر مربوط به سال ۲۴۰ قبل از میلاد است و تقارن پایگاه فکری این هنرمند با افکار افلاطون و ارسطو (فارغ از اختلاف دیدگاه‌های این دو) مشهود است.

اثر دوم نقاشی «رقص دهقانی» اثر پیتر بروگل[5] است که در سال ۱۵۶۷ اجرا شده است (شکل ۲). در این اثر همان‌طور که از موضوع آن برمی‌آید نقاش درصدد نمایش روزی عادی در یک روستاست که در آن جشنی برپا شده و طبقه دهقانی مشغول پایکوبی و خوشگذرانی‌اند. بروگل «به روشی بی‌مانند که گاه به طنز هم آلوده شده، فعالیت‌های انسان را در زمان‌های مختلف سال مجسم می‌کند... او دهقان را به‌عنوان محملی برای طنزپردازیش برمی‌گزیند، چون وی را نماینده صاف و ساده بشریت و عضوی از اجتماع می‌داند که اعمال و رفتارش عیان و صریح است و به رنگ و لعاب ساختگی فرهنگی که تمایلات طبیعی انسان شهرنشین را به لباس مبدل در می‌آورد ولی دگرگون نمی‌کند، آلوده نشده است... هنرمند با چشمی به مراتب تیزبین‌تر از هر دوربین عکاسی، کل صحنه را با تمام ویژگی‌هایش می‌بیند و با اسلوبی کلی ثبت می‌کند» (Ibid, 492). از این نقاشی می‌توان دریافت که بروگل چیزی به‌مراتب بیشتر از داستان يك جشن روستایی را شرح مي دهد. نقاشی او بیش‌تر از يك واقعیت بازنمایانده شده است. جشن در روستا واقعي است اما نگاه طنزآلود، اغراق‌ها و وقایع گوناگون و گاه متناقضی که در يك تصویر جلوه کرده‌اند، چیزهایی هستند که خود بروگل بر آن واقعیت افزوده است. در این اثر پایبندی هنرمند بر میثاق‌های بازنمایانه افلاطون و ارسطو همچنان دیده می‌شود؛ اما نه پایبندی محض.

اثر سوم تابلوی «جیغ» اثر ادوارد مونش[۶] است (شکل ۳). این اثر در اواخر قرن نوزدهم خلق شده است؛ زمانی‌که نتایج تحولات فکری دوره مدرن در حال شکل‌گیری بود. تفکراتی که اساس آن از چند سده قبل‌تر با دکارت و دیگران شروع شده و نتایج آن در هنر از اواسط قرن نوزدهم به‌تدریج ظاهر شده و در قرن بیستم به اوج می‌رسد. این تابلو بیان ناراحت‌کننده و نوعی هراس عصبی است که در قامت یك انسان عصیان‌گر اما آرام درآمده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، این نیز نوعی بازنمایی است، اما نه به‌مانند مثال‌های قبل. در این اثر، انسان شبیه انسان‌های موجود در آثار هنری پیش از میلاد و یا انسان‌های پیتر بروگل نیست؛ شخصیت موجود در جیغ مونش چنان اغراق‌شده ارائه شده که شبیه انسان‌های واقعی نیست و این انسان مثالی هم تحت‌تأثیر معنای اثر از شکل واقعی خارج شده است. محیط پیرامون او نیز چنین است. پس در این اثر شخصیت و محیط اطراف آن بازنمایانده نشده‌اند بلکه مفهوم موردنظر نقاش بازنمایی شده است. بنابراین در ظواهر اثر، پایبندی به مفهوم بازنمایی دیده نمی‌شود، بلکه در محتوا بازنمایی هراس بیمناك مشهود است. البته شخصیت تابلوی جیغ با همه اغراق‌ها همچنان شباهت خود به یك انسان را حفظ نموده اشت.

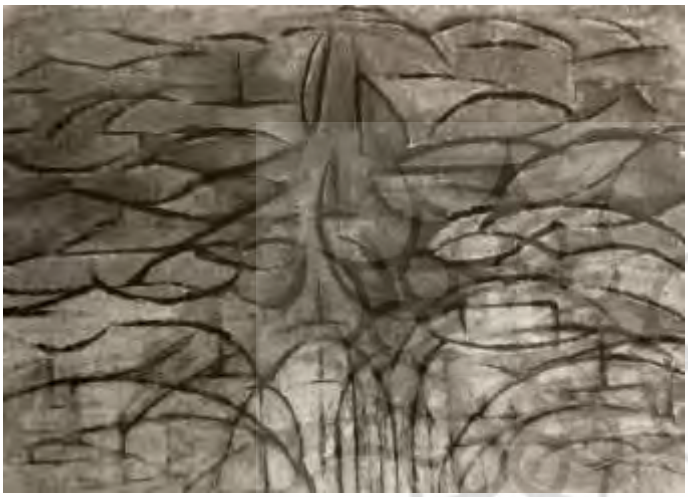
اثر چهارم تابلوی «درخت سیب پر شکوفه»، اثر موندریان[۷] است (شکل ۴). در این تابلو ظاهراً اثری از درخت و شکوفه‌های سیبِ آن (آن‌طور که از اسم آن برمی‌آید) دیده نمی‌شود. «او از بازنمایی یک درخت شروع می‌کند و آن را تدریجاً به بازی موزون خطوط راست و منحنی فرو می‌کاهد... سپس روند بی‌وقفه ساده‌سازی آغاز می‌شود. موندریان گام‌به‌گام تمامی عناصر «مزاحم» باقی‌مانده را از آثارش می‌زداید» (Bocola, 2011, 176). ظاهراً آن‌چه از بازنمایی در تابلوی موندریان باقی مانده تنها نام درخت است که بر تابلو نهاده شده است. اما نکته مهم اینجاست که در این تابلو آن‌چه بازنمایی شده خلوص و سادگی مد نظر موندریان است که اتفاقاً در زمانه‌اش (نظریه‌های پل سزان[۸]و دیگران) کاملاً همه‌گیر شده بود. این اثر نماینده دورهٔ مهمی از تاریخ هنر سده بیستم است که در آثار هنرمندان دیگري هم قابل تعمیم است.

با دقت به چهار اثر فوق که هرکدام نمایندهٔ زمانه خود بوده‌اند، می‌توان گفت که بازنمایی در همه آن‌ها دیده می‌شود اما با این تفاوت که خود مفهوم بازنمایی در اعصار مختلف دستخوش تغییر شده و در هر دوره معنای متفاوتی یافته است.

شکل ۱. مردي از اقوام ناحيه گل مي‌ميرد (Gardner, 2006)

شکل ۲. رقص دهقانی، پیتر بروگل (Gardner, 2006)

شکل ۳. جیغ، ادوارد مونش



شکل ۴. درخت سیب پر شکوفه، پیت موندریان (Bocola, 2011)

نتیجه‌گیری

با اینکه افلاطون و ارسطو نسبت به مفهوم بازنمایی، در نگاه تقلیدگرانه از واقعیت عینی، اشتراک داشتند، و از این‌جهت، عقاید هیچ‌کدام متقاعدکننده و دربرگیرندهٔ هنر دوره معاصر نیست اما ارسطو نسبت به افلاطون اندکی راهگشاتر سخن می‌گوید. به‌عبارتی، ارسطو نسبت به دیدگاه مستبدانهٔ استاد خود نگاه انعطاف‌پذیرتری دارد. ارسطو هنر را محاکات تصاویر ذهنی حاصل از مشاهده طبیعت می‌داند و برخلاف افلاطون برای آن شأن بالایی قائل است. همین یک جمله که ارسطو می‌گوید «هنرمند واقعیت را نه آن‌چنان‌که هست، بلکه چنان که باید باشد می‌آفریند»، می‌تواند در تعریف از بازنمایی در هنر، طیف وسیعی از سبک‌های هنری متأخر را موردشمول قرار دهد. مثلاً یک نقاش سورئالیست می‌تواند بر پایهٔ همین تعریف ارسطو ادعا کند که در اثر هنری خود واقعیت را چنان‌که در تصور و تخیل خود وجود داشته، بازنمایی کرده است[۹] و یا یک نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی می‌تواند بگوید اثرش بازنمایی نوعی از واقعیت است؛ با ذکر این نکته که این تعریف از واقعیت متفاوت از تعریف ارسطوییِ آن است.

رابطهٔ بازنمایی و نسبت آن با واقعیت همواره مسألهٔ مورد توجه اندیشمندانی بوده است که به چگونگی شناخت جهان توسط انسان توجه داشته‌اند و به‌طورکلی پس از ظهور تفکر متافیزیکی در یونان و طرح نظریهٔ ایدهٔ افلاطون، عدم حضور واقعیت پدیده‌ها درمقابل انسان به‌عنوان پیش‌فرض در نظر گرفته‌شد و بازنمایی يك ضرورت محسوب گشت. با آغاز دورانی موسوم به پسامدرن، مسئلهٔ بحران بازنمایی توسط برخی از متفکران مطرح می‌شود و آن را ویژگی این دوران معرفی می‌کنند. آنها معتقدند در این دوران بازنمایی دیگر رابطه‌ای با عالم بیرون از نظام‌هاي خویش ندارد و ارتباط خود را با واقعیت قطع کرده است، البته در این فرآیند، چیستی خود واقعیت هم مورد مناقشه جدی واقع شده است. در نتیجه هم‌زمان با بحرانی که در بازنمایی ذکر شد، بحران دیگری به نام بحران واقعیت نیز وجود دارد.

پی‌نوشت‌ها:

1. Abstract Expressionism
2. Lucian Michael Freud
3. Wassily Kandinsky
4. Salvador Felipe Jacinto Dalí Domènech
5. Pieter Bruegel
6. Edvard Munch
7. piet mondrian
8. Paul Cézanne

۹. دست‌کم جا را برای این اعا باز می‌گذارد، هرچند در جمله فوق نگارنده به‌دنبال ارائهٔ تعریفی از مکتب سورئالیسم نیست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

References:

Ahmadi, B. (2010). Truth and beauty. Tehran: Nashre- Markaz. (In Persian)

Ahmadi, B. (2014). Creation and freedom. Tehran: Nashreh- Markaz. (In Persian)

Bocola, S. (2011). The Art of Modernism. (R. Pakbaz et al trans.).Tehran: Farhang Moaser. (In Persian)

Carrol, N. (2013). An introduction to the philosophy of art. (S. Tabatabaei trans.). Tehran: Nashre- Matn. (In Persian)

Gardner, H. (2006). Art through the ages. (M. T. Faramarzi trans.). Tehran: Agah. (In Persian)

Hursthouse, M. R. (2009). Representation and truth. (A. Nasri trans.). Tehran: Nashre- Matn. (In Persian)

Lacoste, J. (2013). Philosophy of art. (M. Abolghasemi trans.). Tehran: Nashre- Mahi. (In Persian)

Madaddipour, M. (2011). Acquaintance with the opinions of thinkers on art. Volume 5, Tehran: Sooremehr. (In Persian)

Ramin. A. (2013). Philosophical and sociological theories in art. Tehran: Nashre- Ney. (In Persian)

Rawlins, M. (2006).Image Representation. Aesthetics Encyclopedia. Tehran: Farhangestane Honar. (In Persian)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی