

Vol. 15/ Issue: 34/ Spring 2021

**About the Importance of Painting:
A phenomenological reading of Iranian painting based on the approach of
Steven Crowell and Paul Crowther**



Fatemeh Benvidi

Assistant Professor, Academy of Arts, Tebran. Iran.

E-mail: benvidi@honar.ac.ir

Abstract

The problem of the present study is in the first place to explain why painting is important. This article rereads the views of Steven Crowell and Paul Crowder in the tradition of phenomenology. According to them, painting is not just a transfer of empirical information, but also contains a deep philosophical insight that can be explored based on the components: silence, level, place and time. Along these components, the two concepts of ideal beauty and metaphysical beauty are also proposed. In this article and in the second place, the set of mentioned concepts is used to achieve an alternative reading in Iranian painting. Using descriptive and analytical methods and using the opinions of these two phenomenologists, the author tries to present the importance of Iranian painting with an alternative reading [compared to traditionalist and historiographical readings]. By re-reading their opinions, it is concluded that the reason for the importance of Iranian painting is the way it creates a confrontation with a deeper reality and beyond everyday perception. An encounter that reminds us of our ontological role compared to other beings; It transcends our finite limitations and invites us to delve deeper into the mystery of Being and in this way approach a form of aesthetic excellence.

Keywords: metaphysical beauty, ideal beauty, painting, Steven Crowell, Paul Crowther.

Received date: 2020.9.6

Accepted date: 2020.11.4

DOI: [10.22034/jpiut.2020.41619.2663](https://doi.org/10.22034/jpiut.2020.41619.2663)

Journal ISSN (print): 2251-7960 ISSN (online): 2423-4419

Journal Homepage: www.philosophy.tabrizu.ac.ir

Introduction

There has been much debate in the history of Western thought about art and beauty and the relationship between art and truth. In this article, the issue of the value of art in general (and painting in particular) has been considered by a number of leading thinkers in the tradition of phenomenology. That is, let's talk about Steven Crowell and Paul Crowther. The issue that persuaded the author to make this choice was to examine the possibility of a different reading of Iranian painting according to the theoretical framework of these two philosophers. Most of the researches that we are familiar with until today or search for the importance of Iranian painting in its mystical content and try to show its importance with traditionalist readings or, through analyzes based on art history; Iranian painting is examined as a purely historical art. Therefore, it seems to the author that the concepts introduced in the theoretical framework of these two philosophers can be considered as a third way or a way out of this duality. This seeks to answer the following questions: How does art convey deep truths? Can a work of art be valued based on showing the truth? In the modern world, where the connection between art and truth has been severed, why is art, and especially painting, still valuable? What is the secret of the permanence of Iranian painting after centuries?

Conclusion

From Crowell and Crowther's point of view, painting is valuable because it can convey important philosophical truths, truths that can only be conveyed visually. Another issue is that there is no need to attribute a pre-existing metaphysical design to a painting in order to express deep philosophical insight. Because ontological truth is not a criterion for the value of a painting. To show the importance of art, they raised issues that we will summarize: Through Husserl's analysis of perceptual experience, Crowell showed that what makes works artistic is our perceptual experience of them. In addition, he showed that Heidegger's phenomenology was not sufficiently explanatory and could not define the concept of "thing" in his works; he tried to show the originality of things in painting. Crowder explored different states of beauty and showed how beauty leads to psychological completion and aesthetic excellence by giving a metaphysical dimension to visual beauty.

After re-reading the views of Kroll and Crowder, an attempt was made to provide alternative concepts for the religious reading of Iranian painting. Emphasizing that if Iranian painting has retained its importance to this day, it is because of its innovative nature, not its mystical content. Most people who have a religious reading of Iranian painting examine the work in terms of identifying which religious figures it represents or are derived from sacred concepts. While we have seen that there are metaphysical structures in the art of painting that are usually hidden but have religious significance, these same metaphysical and aesthetic structures reveal aspects of humanity's relationship with God. Also, such a religious meaning emerges when metaphysical evidence is proven on an independent philosophical basis and then revised in the context of faith.

With this reading, we showed how Iranian painting indirectly invites us to delve deeper into the mystery of existence through images. Also, the aesthetic experiences we gain in this art push us beyond our finite limits to the point where we see the image

of the Creator in ourselves, which in turn leads to aesthetic excellence. This is a brief description of a view that neither excludes religion from the reading of Iranian painting nor goes back to the point of the traditionalists: rather, the encounter with visual beauty is seen as a sign of divine purpose in nature. This sense of purpose is enhanced by the ideal and metaphysical beauty of painting, where pleasure lies in the excellence of aesthetics. All the aesthetic experiences we encounter in this art are ways of discovering the signs of God in the emerging world and a means of transcendence. Because the states of aesthetic experience are divine gifts to us. Thus, in the final analysis, aesthetics and aesthetic excellence are ways of understanding who we are and what our relationship is with God.

References

- Crowell, S. (2010) “Phenomenology and Aesthetics, or Why Art Matters.” In J. Perry (ed) *Art and Phenomenology*, pp. 31–53. London: Routledge.
- Crowther, P. (2009) *Phenomenology of the Visual Arts (Even the Frame)*. Stanford CA: Stanford University Press.
- Crowther, P. (2016) *How Pictures Complete Us*. Stanford CA: Stanford University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1996) “Cezanne’s Doubt.” In G. Johnson (ed) *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, pp. 59–75. Evanston IL: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1996) “Eye and Mind.” In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, pp. 121–149.



مجله علمی پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز

سال ۱۵ / شماره ۳۴ / بهار ۱۴۰۰

در باب اهمیت نقاشی:

خوانشی پدیدارشناختی از نقاشی ایرانی با نگاه به آرای استیون کروئل و پاول کراودر

فاطمه بنویدی

استادیار فرهنگستان هنر، تهران، ایران.

benvidi@honar.ac.ir

چکیده

مسئله پژوهش حاضر در وهله اول تبیین چرایی اهمیت نقاشی است. این مقاله در مسیر گشودن این مسئله آرای استیون کروئل و پاول کراودر را در سنت پدیدارشناسی بازخوانی می‌کند. به اعتقاد آنها نقاشی فقط انتقال اطلاعات تجربی نیست، بلکه شامل یک بینش فلسفی عمیق است که براساس مؤلفه‌های سکوت، سطح، مکان و زمان می‌تواند مورد واکاوی قرار بگیرد. در امتداد این مؤلفه‌ها، ابتدا دو مفهوم زیبایی ایدئال و زیبایی متافیزیکی طرح شده است و در وهله دوم از مجموعه مفاهیم ذکر شده برای رسیدن به خوانشی جایگزین در نقاشی ایرانی استفاده می‌شود. نگارنده سعی دارد با روش توصیفی و تحلیلی و با استفاده از آرا این دو پدیدارشناس اهمیت نقاشی ایرانی را با خوانشی جایگزین [نسبت به خوانش‌های سنت‌گرایانه و تاریخ‌نگاران] ارائه دهد. از رهگذر بازخوانی آرای آنها به این نتیجه می‌رسد که علت اهمیت نقاشی ایرانی راهی است که برای مواجهه با حقیقتی عمیق‌تر و فراتر از ادراک روزمره ایجاد می‌کند. مواجهه‌ای که نقش هستی‌شناختی ما را نسبت به موجودات دیگر یادآوری می‌کند؛ ما را از محدودیت‌های متناهی‌مان فراتر می‌برد و دعوت می‌کند تا عمیق‌تر به راز هستی بپردازیم و از این مسیر به شکلی از تعالی زیبایی‌شناختی نزدیک شویم.

کلیدواژه‌ها: زیبایی متافیزیکی، زیبایی ایدئال، نقاشی، استیون کروئل، پاول کراودر.

مقدمه

در تاریخ تفکر غربی در مورد هنر و زیبایی و ارتباط هنر با حقیقت بحث‌های زیادی شده است. در اینجا قصد نداریم به تکرار مکررات پردازیم، بلکه صرفاً به‌عنوان دریچه ورود به بحث، مختصر به آن می‌پردازیم. در زیبایی‌شناسی کلاسیک و قرون وسطی، هنر واکنشی به زیبایی است که به‌عنوان یک ویژگی در جهان طبیعی پیرامون ما تصور می‌شود و از یک منبع متافیزیکی ناشی می‌شود. البته این دیدگاه از هنر افلاطونی نشأت گرفته است. از نظر افلاطون هنرمند صرفاً از ظاهر سطحی چیزها کپی می‌کند، که خود آنها صرفاً کپی یا تصویری از اشکال هستند (افلاطون، ۱۳۸۰). اما در دنیای مدرن چنین برداشتی یعنی درک از رابطه زیبایی با هنر از بین می‌رود و دیگر جهان طبیعی به‌عنوان نظم معنی‌دار و در نتیجه زیبا مشاهده نمی‌شود. به‌عبارتی، اندیشه مدرن شروع به تضعیف مبانی سنتی تحقیق فلسفی در مورد زیبایی می‌کند، همین اندیشه باعث می‌شود که برخی از فیلسوفان توجه ویژه‌ای به هنر به‌ویژه نقاشی داشته باشند و یک روایت جدید ارائه دهند. کانت به‌عنوان مهم‌ترین محور این جریان ادعا می‌کند که یک اثر هنری چیزی بیش از زیبایی است. تا زمان کانت تصور می‌شد که زیبایی طبیعی از نظر فلسفی از اهمیت زیادی برخوردار است، به دلیل اینکه زیبایی طبیعی بر نظم الهی دلالت دارد، تا اینکه کانت زیبایی طبیعی را به اینکه «نماد» «خیر اخلاقی» است، فروکاست (کانت، ۱۳۸۸: ۳۰۴). به‌طور کلی کانت ارتباط سنتی هنر با حقیقت را رد می‌کند، در حالی که هگل این ارتباط را مجدداً برقراری کند و هنر را به‌عنوان روشی کاملاً تسخیر شده برای کشف حقیقت در نظر می‌گیرد. او همچنین برخلاف کانت زیبایی هنری را برتر از زیبایی طبیعی می‌داند و در اندیشه‌اش هنر را وجهی از حقیقت «مطلق» می‌داند (Hegel, 1964: 392).

ارتباط هنر و حقیقت و مسئله ارزش هنر به‌طور کلی (و به‌ویژه نقاشی) تو سط تعدادی از متفکران اصلی در سنت پدیدارشناسی مورد توجه قرار گرفته است، در این مقاله قصد داریم به بررسی برخی بحث‌های اخیر درباره ارزش نقاشی تو سط دو فیلسوف معاصر که در سنت پدیدارشناسی کار می‌کنند، یعنی استیون کروئل و پاول کراودر، پردازیم. مسئله‌ای که نگارنده را به این انتخاب مجاب کرد بررسی امکان خوانشی متفاوت از نقاشی ایرانی با توجه به چارچوب نظری این دو فیلسوف بود. بیشتر پژوهش‌هایی که تا امروز با آن آشنا هستیم یا اهمیت نقاشی ایرانی را در محتوای عرفانی آن جستجو می‌کنند و سعی دارند با خوانش‌های سنت‌گرایانه اهمیت آن را نشان دهند یا از طریق تحلیل‌های مبتنی بر تاریخ هنر، نقاشی ایرانی را به‌عنوان یک هنر صرفاً وابسته به تاریخ سرزمینی مورد بررسی قرار می‌دهند. از این‌رو، به نظر نگارنده رسید مفاهیمی که در چارچوب نظری این دو فیلسوف معرفی می‌شود می‌تواند به‌عنوان راه سوم یا راه خروج از این دوگانه در نظر گرفته شود.^۱ از این رهگذر تلاش می‌شود به این سؤال‌ها پاسخ داده شود: هنر چگونه حقایق عمیق را منتقل می‌کند؟ آیا می‌توان اثر هنری را بر اساس نشان دادن حقیقت ارزش‌گذاری کرد؟ در دنیای مدرن که ارتباط هنر و حقیقت قطع شده است، چرا همچنان هنر و به‌ویژه نقاشی ارزشمند است؟ راز ماندگاری نقاشی ایرانی بعد از گذشت قرن‌ها چیست؟

۱- اهمیت نقاشی از دیدگاه استیون کروئل^۲

کروئل در مقاله خود با‌عنوان «پدیدارشناسی و زیبایی‌شناسی»^۳ با رویکرد پدیدارشناسی بحث در مورد اهمیت هنر و به‌ویژه نقاشی در دوران مدرن را مطرح می‌کند. در این راستا یکی از مسائلی که بیان می‌کند، نقد دیدگاه هگل است. به اعتقاد کروئل یکی از مشارکت‌های پدیدارشناسی در زیبایی‌شناسی تلاش برای دور زدن حکم هگل با رها کردن هنر از اندیشه «مفهومی» است بدون اینکه ارتباط آن با حقیقت قطع شود. زیرا در اندیشه هگل هنر

یک جایگزین ضعیف برای اندیشه مفهومی است و نکته‌ای که کروئل به آن توجه می‌کند همین مسئله است که اگر هنر یک جایگزین ضعیف برای اندیشه مفهومی است پس چرا هنر به غیر از سرگرمی صرف و یا به‌عنوان موضوعی برای داورى انتقادى همچنان برای ما اهمیت دارد. او با نقد دیدگاه هگل می‌خواهد نشان دهد که چگونه هنر مانند علم و فلسفه می‌تواند به‌عنوان یک روش مستقل از حقیقت تلقی شود.

کروئل در میان هنرها به نقاشی توجه می‌کند، زیرا معتقد است نقاشی می‌تواند حقایق عمیقی را منتقل کند. از نظر او افلاطون انکار نکرده است که نقاشی می‌تواند اطلاعات تجربی را منتقل کند، آنچه او انکار می‌کند این است که می‌تواند حقایق عمیق‌تری را انتقال دهد یعنی دانش، به معنای دقیق. اما حقیقتی که کروئل بر آن تأکید دارد این است که هنر فقط انتقال اطلاعات تجربی نیست، بلکه شامل یک بینش فلسفی عمیق است. به اعتقاد کروئل، «یک مجسمه مینیمالیستی، می‌تواند از نظر بصری بینش‌های پدیدارشناسی خاصی را در مورد ماهیت ادراک ارائه دهد.» (Crowell, 2010: 38-41) او یک بار دیگر این سؤال را از هگل می‌پرسد: حتی اگر هنر واقعاً یک شیوه بیان حقیقت باشد، «آیا این حقیقت فقط یک جایگزین ضعیف برای اندیشه مفهومی نخواهد بود؟» اگر این‌گونه است پس «چرا باید خود هنر برای ما مهم باشد؟» به عبارتی، «آیا این حقایق به‌صورت کلامی قابل توضیح است یا فقط از طریق خود اثر هنری قابل انتقال است؟»

کروئل در برابر هگل نتیجه می‌گیرد؛ اگر حقیقتی که نقاشی منتقل می‌کند به‌معنای واقعی حقیقت باشد، پس حقیقت هنری می‌تواند به اندازه‌ای عمیق باشد که فقط با ارائه آثار هنری قابل درک است. بنابراین، آنچه اهمیت دارد فقط محتوا نیست، بلکه شیوه ارائه مطالب است. به عبارتی، هنر می‌تواند حقیقت را منتقل کند، اما این فقط ابزاری برای ارائه محتوا نیست، بلکه می‌تواند جدا از رسانه یا وسیله انتقال آن باشد. بنابراین، حقایقی که هنر منتقل می‌کند، نمی‌تواند کاملاً قابل ترجمه در کلمات باشد. اگر چنین حقایقی وجود داشته باشد، پس هنر اهمیت غیرقابل جایگزینی دارد. زیرا حقایق مهمی را به ما ارائه می‌دهد که در غیر این صورت غیرقابل دسترسی خواهد بود (Ibid: 31-50).

۱-۱ مشاهده تجربه بصری

کروئل برای اینکه اهمیت هنر را در انتقال حقایق فلسفی عمیق نشان دهد، به مفهوم «افق» (Horizon) در پدیدارشناسی هوسرل اشاره می‌کند (Husserl, 1989: 60-79). از دید هوسرل، افق هرگز قابل تعیین نیست و این به منزله عدم‌توانایی ما در اینکه نمی‌توانیم در همه مکان‌ها باشیم، نیست، بلکه این ویژگی افق است. اگر ما معنی را تنها از طریق منطق مفاهیم دنبال کنیم، چیز مهمی را کنار می‌گذاریم چیزی که پدیدارشناسی سعی در آگاه ساختن ما دارد. از این‌رو، کروئل نتیجه می‌گیرد «با جستجوی تعریف هنر در تأمل در افق‌هایی که در آن هنر خود را نشان می‌دهد پدیدارشناسی کمک می‌کند تا بفهمیم چرا هنر برای ما مهم است» (Crowell, 2010: 37-41). مفهوم دیگری که کروئل برای مشاهده تجربه بصری از هوسرل وام می‌گیرد «تجربه ادراکی» است. آنچه در تجربه ادراکی روزمره برای هوسرل اهمیت دارد عناصر اساسی است که به آن ساختار می‌بخشد. یعنی برای درک ابژه باید آن را در رابطه با چیزهای دیگر قرار دهیم. اگر ما مرجع‌های افق‌مند (Horizontal) را نادیده بگیریم هرگز نمی‌توانیم آن ابژه را تجربه کنیم. از این‌رو، ویژگی‌های شیء در تجربه ادراکی ما اهمیت دارد هرچند از آگاهی ما جدا هستند. در نتیجه، ویژگی‌های ادراکی، محل شرایط خاصی در محیط افق‌مند هستند، اما این شرط‌ها از لحاظ عملکردی به نحوه وابستگی بدن من به دنیای ادراک بستگی دارند. به‌عنوان مثال، حرکت سر من تغییراتی را در مشخصات رنگ ایجاد می‌کند، من این تغییرات را به شیء

نسبت نمی‌دهم، بلکه به خودم نسبت می‌دهم. این تغییرات بین تجربه من از حرکات بدنی خودم و نظم آنچه درک می‌شود وجود دارد. از طریق این شرطها شیء به‌عنوان چیزی غیر از من درک می‌شود. بر این اساس کروئل نتیجه می‌گیرد، «مفهوم تجربه بصری در دو سطح قابل درک است: ۱- سطح ساده لوحانه که برخورد ساده است. ۲- سطح متعالی، در این سطح شرایط افق‌مند چنین برخوردی را ممکن می‌سازد و مورد توجه قرار می‌گیرد.» (Ibid: 38-41)

بنابراین، پدیدارشناسی از طریق تأمل از سطح ساده به سطح متعالی می‌رسد و آن را در قالب توضیحات کلامی نشان می‌دهد. از نظر کروئل برخی از آثار مینیمالیستی مثل آثار دانلد جاد (Donald Judd 1928-1994) این دو سطح را به‌خوبی نشان می‌دهند. در نتیجه، کروئل با روش پدیدارشناسی ادراک هم‌روشن می‌کند که چرا اثر هنری و به‌ویژه نقاشی مهم است و هم‌اینکه اثر هنری بیش از یکسری تجربیات زیبایی‌شناختی است و معنای چیزها را جمع می‌کند.

۲-۱ معنای چیز، مفهوم سکوت

کروئل در راستای توجیه مدعای خود درباره هنر به تحلیل هایدگر از مفهوم «چیز چیست؟» در کتاب هستی و زمان، سرآغاز اثر هنری و مقاله «چیز چیست؟» می‌پردازد. در مورد اصل دیدگاه هایدگر کتابها و مقالات زیادی نوشته شده است. از این‌رو، بدون تکرار مکررات تنها نتیجه‌ای که کروئل از هایدگر گرفته است را مطرح می‌کنیم: کروئل معتقد است، هایدگر هرگز نتوانست به این سؤال که چیز چیست؟ پاسخ دهد، در حالی که برخی از آثار هنری می‌توانند به این سؤال پاسخ دهند. او معتقد است هایدگر نمی‌تواند اثر هنری را صرفاً یک چیز تعریف کند. بلکه چیز را کنار می‌گذارد و به ویژگی ابزار به‌عنوان نشانه‌ای از وجهی از کار بودن توجه می‌کند. به‌عنوان مثال، هایدگر به نقاشی ون‌گوگ اشاره می‌کند. به اعتقاد او در برخورد با کفش‌ها یک تجربه متمایز داریم، این تجربه هنری از طریق پدیدارشناسی کشف می‌شود، این تجربه از طریق تجزیه و تحلیل به‌دست نمی‌آید، بلکه این تجربه از زندگی با اثر به‌دست می‌آید. یعنی در مجاورت اثر بنشینیم و توانایی سخن گفتن را حفظ کنیم. کروئل نتیجه می‌گیرد که «ادعای هایدگر در نقاشی ون‌گوگ خاطر نشان می‌کند که می‌توان اثر هنری را از نظر فلسفی مهم دانست، زیرا برخی از آثار نشان می‌دهند که هنر روشی متمایز برای انجام پدیدارشناسی است. همچنین کروئل معتقد است برخی از آثار از جمله نقاشی‌های جورجو موراندی (Giorgio Morandi 1890-1964) اصالت چیز را نیز نشان می‌دهند، در حالی که پدیدارشناسی هایدگر قادر به بیان کافی این اصالت چیز نیست.» (Ibid: 41-44)

از نظر کروئل، هایدگر در سال ۱۹۵۱ در مقاله «چیز چیست؟» سعی می‌کند این مفهوم را تعریف کند. اما اینجا هم به دیدگاه‌های خود در مورد ابزار می‌پردازد، اما معنای چیز همانند هستی و زمان دیگر معنای ابزاری نیست که در مکان خود در روابطی منظم تعریف شود، البته هنوز هم از افق انسان درک می‌شود. کروئل استدلال می‌کند «آنچه هایدگر هنوز نتوانسته است روشن کند همان چیزی است که می‌توان «بی‌تفاوتی» (indifference) چیزهای ساده نامید.» (Ibid: 46) کروئل می‌گوید «آیا می‌توان از هایدگر نتیجه گرفت که جدا از استفاده‌ای که از ابزار می‌کنیم همه چیز به پوچی بازمی‌گردد؟» او پاسخ می‌دهد «آثار هنری نشان می‌دهند که نمی‌توان چنین نتیجه‌ای گرفت. زیرا ما در آثار تجربه درک چیزهایی را که در چارچوب ابزار است به‌دست می‌آوریم.» (Ibid: 47) همان‌طور که اثر ون‌گوگ به ما کمک کرد که تجربه‌ای از قابلیت اطمینان داشته باشیم. به عبارتی، وقتی قابل اطمینان بودن حاصل شود، اثر ما را به سمت تجربه شیء چیزها سوق

می‌دهد. از این‌رو، نقاشی می‌تواند درک روزمره از شیئت را برجسته کند تا چیزی راجع به موضوع آن به ما بگوید. به بیان دیگر، به نظر می‌رسد «این «بی‌تفاوتی» به معنای مطلق غیرقابل تو صیف است، یعنی «سکوت» اشیاء، وجود آنها فراتر از هرگونه کاربرد یا معنایی که ممکن است برای ما داشته باشد.» (Ibid) به عبارتی، ممکن است تصور کنیم که برخی از آثار «سکوت» و «بی‌تفاوتی» چیزها را نشان می‌دهد تا آنها را بی‌معنی جلوه دهد. درحالی‌که، این گونه نیست و اهمیتی که ما به آنها می‌دهیم صرفاً پوچ و بی‌معنی باقی نمی‌ماند.

به عقیده کروئل، ابزارها وقتی ما از آنها استفاده نکنیم سکوت می‌کنند، سکوت کردن نشانگر پوچی نیست، بی‌معنایی آنچه این‌گونه سکوت کرده است، از آنجایی که باید در اندیشه‌ای ظاهر شود، تا معنا را مشخص کند، طوری که بتواند صورت مفهومی بگیرد. سکوت کردن نه عدم گفتار، نه غیرممکن بودن گفتار است، بلکه یک شیوه گفتار است ... فقط برای چیزی قابل پیش‌بینی است که توانایی گفتار دارد. از این‌رو، اگر چیزی فقط به‌عنوان سکوت در ابزار قابل درک باشد، می‌توانیم درک کنیم که چرا هنر اهمیت دارد، هنر مهم است، چرا که بدون اینکه اجازه دهد این سکوت اتفاق بیفتد، چنین تجربه‌ای ساکت و بیان‌نشده باقی می‌ماند (Ibid., 50).

نکته کروئل این است که اگرچه ما می‌توانیم آنچه را که نقاشی‌ها به صورت بسیار گسترده و شماتیک نشان می‌دهند، به صورت کلامی بیان کنیم، ما واقعاً نمی‌توانیم آن را عمیقاً درک کنیم و از آن قدردانی کنیم، مگر اینکه خود نقاشی را تجربه کنیم. تفاوت نقاشی با امور دیگر این است که وقتی ما با دیگران در مورد چیزهای مختلف صحبت می‌کنیم به‌طور مستقیم تجربه‌ای از آنها نداریم و شناختی شفاهی در مورد کلیت آنها داریم. ما می‌توانیم شناخت خود را در مورد چیزها از طریق ادبیات و حالت‌هایی که به تصویر می‌کشد، عمیق‌تر کنیم، حتی اگر هنوز شخصاً آنها را تجربه نکرده باشیم. به تعبیر آنتونی راد: «شناختی که ادبیات ممکن است به ما بدهد از نظر شفاهی ارائه می‌شود، اما دلیل خوبی وجود دارد که فکر کنیم خریدی که توسط یک رمان بزرگ منتقل می‌شود قابل تسیر نیست و نمی‌توان آن را به یک خلاصه فلسفی از حقایق اخلاقی کاهش داد.» (Rudd, 2017)

بنابراین، کروئل به نقل از از هایدگر در *سراغاز اثر هنری* می‌گوید «ما هرگز چیزها را مستقیماً نمی‌شناسیم و اگر آن را بشناسیم، فقط مبهم است، ما باید آثار هنری را برای آشکار کردن حقیقت جستجو کنیم.» (Crowell, 2010: 54)

در نتیجه، نکته کروئل این است که بینش‌هایی وجود دارد که هنر می‌تواند کاملاً مناسب‌تر از فلسفه بیان کند. این تر فقط با نگاهی به آثار نقاشی قابل توجیه است و اجازه می‌دهد آنها با ما صحبت کنند. همچنین برخلاف افلاطون به این نتیجه می‌رسد، نقاشی اهمیت دارد، زیرا فقط از ظواهر سطحی تقلید نمی‌کند، بلکه حقیقت‌های عمیقی را که به هیچ‌وجه در دسترس نیست، منتقل می‌کند. از نظر او حقیقت در هنر تنها برای نشان دادن تزه‌ای فلسفی نیست، بلکه هنر خود منبع اصلی بینش پدیدارشناختی است.

۲- آیا می‌توان نقاشی را براساس حقیقت ارزیابی کرد؟

در بخش اول نشان دادیم که به اعتقاد کروئل چگونه هنر و به‌ویژه نقاشی می‌تواند حقایق را بازگو کند. در اینجا این سؤال مطرح می‌شود که «آیا همه نقاشی‌ها حقیقت متافیزیکی قابل توجهی را منتقل می‌کنند؟» «آیا براساس این حقیقت می‌توان نقاشی را ارزیابی کرد؟»

وقتی صحبت از حقیقت متافیزیکی می‌شود بیشتر فکری کنیم «این حقیقت به محتوا برمی‌گردد. در حالی که فراتر از محتوا، چیزی درباره خود عمل نقاشی یا محصولات آن وجود خواهد داشت که از لحاظ متافیزیکی دارای

اهمیت بوده است.» (Rudd, 2017) همچنین همان‌طور که گفته شد، نقاشی‌ها اشیاء را به‌گونه‌ای به ما ارائه می‌دهند که آنها را از زمینه‌های معمول و عملی ما جدا می‌کند و بنابراین به ما اجازه می‌دهد تا آنها را ببینیم؛ مثل «شیئت» سکوتشان. علاوه بر «سکوت» چیزها در نقاشی‌ها چیزهای خاصی وجود دارد، سبک یا روشی که قطعاً کلی نیست.

بنابراین، ما نمی‌توانیم به راحتی بگوییم که برخی از آثار و یا هنرمندان توانستند حقایق عمیقی را نشان دهند و حتی ما نمی‌توانیم بر این اساس هنرمندان و آثار را طبقه‌بندی کنیم. زیرا اگر ما یک هنرمند را مشخص کنیم ممکن است کسی بگوید که هنرمندان دیگری مهم‌تر از این هنرمند هستند که حقایق عمیق دیگری را منتقل می‌کنند. با این حال برخی از فیلسوفان از جمله مرلوپونتی و پاول کراودر به این مسئله پرداخته‌اند و سعی کردند براساس حقیقت، آثار هنری را ارزیابی کنند. در ادامه به دیدگاه آنها می‌پردازیم.

مرلوپونتی یکی از فیلسوفانی است که به تحلیل نقاشی به‌ویژه آثار سزان پرداخته است. او در *پدیدارشناسی ادراک* و مقاله «شک سزان» به سزان، جایگاه ستودنی کسی را می‌دهد که موجودیت قبل از ایزه از چیزها را آشکار می‌کند، جهانی که ما آن را قبل از اتخاذ موضع، بی‌طرفانه و روشن‌فکرانه تجربه می‌کنیم (Merleau-ponty, 1996). مرلوپونتی همچنین در بخش دوم مقاله آخرش «چشم و ذهن» استدلال می‌کند که «ارتباط نزدیکی بین «کمال» نقاشی چشم‌انداز در دوره رنسانس و تماشاگر جدا شده در حال مشاهده جهان علمی ریاضیاتی وجود دارد که بیان کلاسیک خود را در فلسفه دکارت می‌یابد.» (Ibid)

به اعتقاد او هنر مدرنیستی کلاسیک [او از کله و ماتیس و همچنین سزان یاد می‌کند] به‌عنوان شهودی بیانگر درک عمیق‌تر فلسفی دیده می‌شود چیزی که ما را به مشارکت بی‌واسطه در جهان نزدیک می‌کند. از این‌رو، نتیجه می‌گیرد که، «کل تاریخ نقاشی در دوره مدرن از اهمیت متافیزیکی برخوردار است.» (Ibid: 139) برای مرلوپونتی، سزان هنرمند بسیار بزرگی است، زیرا حقیقت متافیزیکی را در آثارش نشان می‌دهد. به عبارتی، مرلوپونتی حقیقت هستی‌شناختی را دلیل اینکه «چرا هنر اهمیت دارد» و «چرا سزان هنرمند بزرگی است» می‌داند. در حالی که نمی‌توان صرفاً هنرمندان را براساس انتقال حقیقت هستی‌شناختی در آثارشان رتبه‌بندی کنیم.

اما همچنان این سؤال باقی است، «هنر چگونه با حقیقت نسبت دارد و به ما کمک می‌کند حقیقت را درک کنیم؟» اگر ارزش نقاشی در بیان حقیقت مطرح شود، باید حقیقت مورد نظر از بسیاری جهات قابل بیان باشد. البته، گفتن این حقیقت ممکن است به یک چالش بزرگ تبدیل شود. با این حال، اگر ادعای غیرقابل بازگوبودن را بپذیریم، هرگونه بیان کلامی این حقیقت، ناگزیر شماتیک و ناکافی خواهد بود. از این‌رو، این پرسش تکرار می‌شود: «چگونه می‌توانیم حقیقت را در همه این آثار مختلف پیدا کنیم؟» پدیدارشناس دیگری که به این مسئله و اهمیت نقاشی توجه کرده پاول کراودر^۴ است. او مشخصاً در دو کتاب خود باعنوان *پدیدارشناسی هنرهای تجسمی و چگونه تصاویر ما را کامل می‌کنند*، به این مسئله پرداخته است، که در ادامه به آراء او در این زمینه می‌پردازیم.

۳- اهمیت نقاشی از دیدگاه پاول کراودر

پاول کراودر در کتاب خود باعنوان *پدیدارشناسی هنرهای تجسمی*، استدلال کرده که نقاشی برای ما اهمیت دارد، زیرا حقایق مهمی را منتقل می‌کند. از نظر کراودر نقاشی با ساختارهای اساسی در جهان بودن (being in the world) ما ارتباط دارد. او در طرح کلی پروژه‌اش، پیرو مرلوپونتی است. او ادعا می‌کند: «در آثار هنری

تجسمی، ویژگی‌هایی که در تقابل سوژه و ابژه تجربه شده اساسی هستند، به شکلی برجسته و ماندگار ساخته می‌شوند.» (Crowther, 2009: 5) از نظر او «وحدت زیبایی شناختی» (aesthetic unity) یک اثر - ذاتی بودن بخش‌های یک کل است که تنها از طریق فهمیدن کل آن قابل درک است - «وضعیت ادراکی انسان به خودی خود» را مدل می‌کند، این اثر توسط یک هنرمند آفریده شده است، بنابراین به سوژه بستگی دارد، اما به طور متقابل هم بر آفریننده و هم سایر تماشاگران تأثیر می‌گذارد. چنین آثاری «به طور مستقیم تعامل متقابل بدن و جهان» را نشان می‌دهند (Ibid: 25). همچنین، یک اثر هنری تجسمی لزوماً مکانی است، اما زمانی نیست، به شکلی که یک قطعه موسیقی یا یک رمان [زمانی] هستند. زیرا در اثر هنری تجسمی همه یکباره حضور دارند و جنبه‌های آن به هر ترتیبی قابل بررسی است. بدین ترتیب «این پُری و کمال موجودی مکانی را نشان می‌دهد.» (Ibid: 26) به اعتقاد او آنچه که از لحاظ هستی شناختی در مورد نقاشی‌ها آشکار می‌شود، ویژگی‌های بسیار کلی است که توسط تمام نقاشی‌ها به این صورت مشترک است. او در کتابش از نقاشان خاص از لحاظ متافیزیکی نسبت به بقیه چشم‌پوشی نمی‌کند و سعی می‌کند از مشکلاتی که گزارش‌های مرلوپوتنی و کروئل داشتند، جلوگیری کند. آنتونی راد معتقد است مشکل کراودر این است که او «نمی‌تواند شایستگی زیبایی‌شناسی را توضیح دهد، اینکه چرا هنر خوب برای ما مهم است. ایرادی که درباره مرلوپوتنی و کروئل وجود دارد اینکه آنها دیدگاه‌های متافیزیکی خود را که به طور مستقل وارد شده‌اند، می‌گیرند و از آنها به عنوان پایه‌ای برای رتبه‌بندی هنرمندان استفاده می‌کنند. از سوی دیگر، ایرادی که با کراودر وجود دارد این است که شرح او از آنچه در نقاشی اهمیت دارد با هیچ رتبه‌بندی قابل قبول از شایستگی هنرمندان ارتباطی ندارد.» (Rudd, 2017)

مسئله دیگری که با آن روبه‌رو هستیم، ارزش شمند بودن هنر در دنیای مدرن است. می‌دانیم که دنیای مدرن باعث ناامیدی ما از جهان و حس فقدان زیبایی واقعی شده است و به عبارتی، حقیقت از زیبایی و خیر افلاطونی و قرون وسطا جدا شده است. بنابراین، «چرا هنر همچنان ارزشمند است؟» «آیا هنر می‌تواند ما را از این بیهودگی وجودی نجات دهد؟» بسیاری از فیلسوفان معتقد هستند که در دنیایی کاملاً فاقد امید، هنر ممکن است به ما کمک کند تا ما را از بیهودگی وجودی نجات دهد، همان‌طور که نیچه در کتاب *اراده معطوف به قدرت*، بیان می‌کرد: «ما هنر داریم، بنابراین از حقیقت نابود نمی‌شویم» (نیچه، ۱۳۸۱). با اینکه هنر تلاش می‌کند که ما این بیهودگی را تشخیص دهیم، «آیا در چنین دنیایی حقیقت آشکار هنر می‌تواند دلیلی برای ارزش‌گذاری آن باشد؟» کراودر در کتاب دیگر خود برای اینکه اهمیت نقاشی را نشان دهد حالت‌های مختلف زیبایی را بررسی می‌کند که در ادامه به دیدگاه او می‌پردازیم.

۳-۱- زیبایی ایدئال از دیدگاه پاول کراودر

کراودر در کتاب خود با عنوان *چگونه تصاویر ما را کامل می‌کنند: امر زیبا، امر والا و امر الهی*، معتقد است که تجربه زیبایی تصاویر «می‌تواند احساس تکمیل (completion) روانشناختی را ایجاد کند.» (Crowther, 2016: 2) در ابتدا به نظر می‌رسد گزارشش کاملاً توصیفی و روان‌شناختی است و همچنین ممکن است ابزاری یا تقلیل‌دهنده به نظر برسد. هدف او در کل کتاب این است که خاص بودن هنر تصویری را نشان دهد. او معتقد است، ویژگی «بیانی» این هنر را مهم کرده است. اما برای اینکه خاص بودن هنر تصویری را نشان دهد به زیبایی تصویری، بعد متافیزیکی داده و نشان می‌دهد زیبایی تصویری ما را فراتر از محدودیت‌های متناهی مان می‌برد و باعث تعالی زیبایی شناختی ما می‌شود، تا جایی که حس ارتباط با امر الهی ایجاد می‌شود. از این رو،

حالت‌های مختلفی از زیبایی تصویری را متمایز می‌کند و روش‌های مختلفی که از طریق آنها می‌توان این حس تعالی را به‌وجود آورد، مورد بحث قرار می‌دهد. در ادامه به تمایز «زیبایی ایدئال» و «زیبایی متافیزیکی» از دیدگاه او می‌پردازیم (Ibid: chapter 1 and 2).

کراودر منشأ زیبایی ایدئال را در دوران باستان می‌داند. از این‌رو، به افلاطون اشاره می‌کند؛ افلاطون معتقد بود نقاشی خوب صرفاً کپی کردن از ظواهر سطحی نیست، بلکه فرم‌های ایدئال را در جزئیات پیدا می‌کند و آن جزئیات را به شکلی ایدئال ارائه می‌دهد تا به‌روشنی آن فرم‌ها را بیان کند. البته از نظر افلاطون چنین آرمان‌سازی جعلی نیست؛ در حقیقت، باعث می‌شود که شیء به‌طور کامل و واقعی‌تر ماهیت واقعی‌اش بیان شود و این همان چیزی است که کراودر «زیبایی ایدئال» می‌نامد.

کراودر زیبایی ایدئال را «به‌عنوان نمایشی از زیبایی‌شناسی از حلول هندسی و کلی انضمامی تعریف می‌کند» (Ibid: 22) در ادامه به توضیح این دو مفهوم می‌پردازیم.

به اعتقاد کراودر، در هنر تصویری ایدئال با اشکال هندسی سه‌بعدی نشان داده می‌شود. این ساختار هندسی اساس ثبات ادراکی است و ما می‌توانیم ظواهر یک شیء را بشناسیم. در این‌گونه هنر تصویری، فرم‌های هندسی وابسته به مکان هستند. اشغال مکان در زیبایی ایدئال مهم است و از طریق ساختار هندسی قابل تأمل است. به همین دلیل است که کراودر معتقد است:

زیبایی ایدئال ... ساختار هندسی را به سطح تجربه‌های زیسته بازمی‌گرداند ... چنین هنری مکان را در تمامیت ساختاری خود اعلام می‌کند و به آن اجازه می‌دهد تا در شرایط زیبایی‌شناختی — به‌عنوان یک لذت تأملی، تجربه شود. ... زیبایی ایدئال پدیدار را درگیری می‌کند — رابطه متقابل بین تصور جزئی و تعریف کلی آن — که باعث می‌شود تعالی منطقی کلی [غیرقابل بازگشت بودن آن به هر یک از مصادیق آن] ... در ادراک یا تخیل زنده شود (Ibid: 23, 25).

کراودر در تعریفش از زیبایی ایدئال به مفهوم کلی انضمامی اشاره می‌کند و معتقد است، «شناخت ما از مفاهیم و مصادیق آنها مبتنی بر درک وابستگی متقابل از رابطه آنها است» (Ibid: 23) از این جهت، زیبایی ایدئال در هنر مستلزم برطرف کردن عیب‌ها و نواقص موجود در قسمت‌هایی از چیزی است که از معیار منحرف می‌شود. برخلاف هنر رئالیسم، ناتورالیسم و اکسپرسیونیسم، زیبایی ایدئال «تصدیق زیبایی‌شناختی کلی انضمامی» است. یعنی ویژگی‌های جزئی اثر به ویژگی‌های کلی‌تر موضوع مورد نظر توجه می‌کند و با انجام این کار، بر تأثیر متقابل جزئی و کلی — کلی انضمامی تأکید می‌شود.

در نتیجه، هماهنگی متقابل جزئی و کلی در زیبایی ایدئال باعث لذت بردن می‌شود. همچنین این تقابل باعث می‌شود تعالی منطقی کلی و رابطه سوژه با آن در ادراک یا تخیل ما زنده شود. ما در زیبایی ایدئال هم فرم و هم خودمان را در اینجا و جاهای دیگر به‌طور هم‌زمان احساس می‌کنیم، که این منجر به احساس تعالی می‌شود. این تعالی هم زیبایی‌شناختی و هم منطقی است. به اعتقاد کراودر، «چنین تجربه‌ای ذاتاً ارزشمند است، زیرا تعالی احساسی با محدودیت‌های ما در پیوند با اینجا و اکنون و حضور بی‌واسطه ما با ایزه‌های ادراک‌گره می‌خورد» (Ibid: 25) بنابراین، زیبایی ایدئال بر جزئی تمرکز می‌کند و به سطح کلی‌تر، یعنی توزیع فرم در نمونه‌ها، زمان‌ها، مکان‌ها و شرایط مشاهده مختلف دست می‌یابد. کراودر هنر رنسانس را مثال می‌زند، که به بیننده این امکان را می‌دهد تا منطقی را در نحوه شکل‌های موجود به صورت جداگانه و در رابطه با یکدیگر ترسیم کند.

لازم به ذکر است، کراودر تصور نمی‌کند که تمام هنر باید به این معنا ایدئال باشد. از نظر او همه هنر ایدئال نیست و فقط برخی از آثار هنری خوب منظور او از زیبایی ایدئال را بیان می‌کنند. از نظر او دستیابی به چنین هنر ایدئالی را با هنر کلاسیک غربی می‌توان شناسایی کرد. اما ملاک تعیین‌کننده ایدئال بودن، عمل متقابل هماهنگ بین ویژگی‌های کلی و جزئی و در مرکز آن حلول هندسی است.

همچنین، با اینکه کراودر منشأ زیبایی ایدئال را دوران باستان می‌داند و بحث خود را از افلاطون شروع می‌کند اما تفاوتی با افلاطون دارد. تفاوت کراودر با افلاطون این است که کراودر برخلاف افلاطون فرم‌های ایدئال را تنها با ساختارهای هندسی ایستا و بی‌حرکت مشخص نمی‌کند، بلکه به فرم‌های پویا هم توجه می‌کند. به‌عنوان مثال، نقاشی دلاکروا از شیرها ماهیت ذات شیرسانان - قدرت و خشونت آن را - به مراتب بهتر از یک تصویر فرمال یا ایستاتر از شیر به تصویر می‌کشد. از این‌رو، نقاشی‌ها می‌توانند ذات و ماهیت‌هایی به جز فرم هندسی را بیان کنند. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت، گزارش افلاطونی کراودر از «زیبایی ایدئال» نظریه‌ای گسترده‌تر راجع به دلیل اهمیت هنر ارائه می‌دهد. دیدگاه او سرانجام ما را به آینده زیبایی ایدئال در هنر کلاسیک در دنیای معاصر سوق می‌دهد. به نظر او، با اینکه در دنیای معاصر ایدئال به حاشیه رانده شده است، اما معنای ذاتی آن هنوز هم می‌تواند لذت‌بخش باشد.

کراودر برای اینکه نشان دهد چگونه زیبایی تصویری منجر به تعالی زیبایی‌شناختی می‌شود، شکل دیگری از تعالی زیبایی‌شناسی در هنر تصویری را «زیبایی متافیزیکی» می‌نامد، که در بخش بعد به آن می‌پردازیم.

۳-۲- زیبایی متافیزیکی از دیدگاه پاول کراودر

کراودر فصلی از کتابش را به «زیبایی متافیزیکی» اختصاص می‌دهد. بحث او در مورد زیبایی متافیزیکی به طرز چشمگیری افلاطونی به نظر می‌رسد. این نوعی زیبایی است که همه نقاشی‌ها دارند، اگرچه به نظر می‌رسد در برخی از نقاشی‌ها برجسته‌تر از بقیه است. او معتقد است این زیبایی رابطه نزدیک با هستی‌شناسی هنر تصویری دارد، چنین زیبایی در واقع بیان تصویری‌ای است از آنچه ممکن است «حسی الهی» نامیده شود. او به زیبایی تصویری بعد متافیزیکی می‌دهد، در این راستا از مؤلفه‌هایی استفاده می‌کند که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

۱- وحدت باز

کراودر یکی از ویژگی‌های نقاشی را «وحدت باز» (open unity) می‌داند. می‌دانیم که برای درک وحدت یک رویداد اجزای تشکیل‌دهنده آن به صورت پی‌درپی در یک نظم خطی درک می‌شوند. در درک، جزءها باهم آمیخته می‌شوند و این رویداد را غیرقابل توصیف جلوه می‌دهد. اما کراودر معتقد است، درک ابژه مکانی، مرتبط به درک تمام جزءها نیست. زیرا می‌توان از وسط، پایین، بالا و ... تصویر شروع کرد. در حقیقت، وحدت کل از ادراک تجمعی بخش‌های مختلف آن ناشی می‌شود و از این جهت این وحدت باز است.

از نظر او در یک تصویر مراحل مختلفی برای این وحدت وجود دارد: «۱- شیء فیزیکی ۲- رویه سطح که با خطوط و علائم است. ۳- بازنمایی از محتوای سه بعدی مجازی که مکان دیگری را در سطح نشان می‌دهد.» (Crowther, 2016: 4) وقتی ما بر روی عملکرد روایی یا اطلاعاتی تصویر متمرکز شویم این مرحله اخیر مورد توجه است و سطح فیزیکی نادیده گرفته می‌شود.

بنابراین، محتوای تصویری و مبنای فیزیکی آن وحدت باز دارد. کراودر اهمیت این امر را در ارتباط آن با افق زمانی می‌داند. زیرا چگونگی درک انسان از مفاهیم از نظر زمانی باز است، یعنی ما می‌توانیم در زمان حال عمل کنیم و مستقیماً به گذشته یا آینده رجوع کنیم. همچنین او معتقد است، «ویژگی وحدت باز پدیدار در

هستی‌شناسی نقاشی شباهت نزدیکی با آفرینش خداوند دارد.» (Ibid., 56) زیرا در نقاشی، کلیه عوامل مرتبط به‌طور هم‌زمان ارائه می‌شود، البته ما نمی‌توانیم به‌طور هم‌زمان آنها را درک کنیم، اما اثر خود باعث می‌شود همه چیز در دسترس باشد و این تصویری از درک کامل خداوند از همه جنبه‌های وجود یک چیز است.

۲- سطح

از نظر کراودر، ساختار مسطح برای تصویر مؤلفه‌های ذاتی است. به اعتقاد او «این نوع زیبایی بر این واقعیت ابتدایی استوار است که نقاشی یک نظم تقریباً دُوبُعدی است که فضای سه‌بعدی را نشان می‌دهد.» (Crowther, 2016: 38) از آنجایی که ساختار مسطح ویژگی قالب تصویری است، یک هنرمند می‌تواند مکان اصلی تصویرگری اثر را با استفاده از سطوح‌های درونی که موازی با سطوح‌های جلو و پس‌زمینه هستند، سازماندهی کند. در هر تصویر یک سطح واسطه به جلو وجود دارد که به تماشاگر بیرونی نزدیک است، این سطح جلو موقعیت ناظر فرضی درونی را مشخص می‌کند، یعنی کسی که صحنه نمایش را از درون تصویر مشاهده می‌کند. به عقیده کراودر، این نمای درونی بسیار مهم است، زیرا چنین بیننده‌ای زمان و مکان واقعی را اشغال می‌کند، که با آنچه در تصویر است متفاوت است. به عبارتی، دیدن تصویر از نظر ویژگی‌های تصویری مستلزم آن است که مکان تصویری آن را از «داخل» ببینیم، ما تصور می‌کنیم خودمان در آنجا هستیم. این‌گونه، ناظر بیرونی با حضور در این مکان و بی‌توجهی به محیط فیزیکی واقعی، آنچه را که بیننده، به‌عنوان مفهومی درونی «مشاهده می‌کند» مشخص می‌کند. البته این بی‌توجهی به این معنا نیست که کلاً زمان و مکان واقعی را نادیده بگیریم، اگر چنین باشد نمی‌توان بین محتوای تصویری اثر و محتوای دنیای واقعی تمایز قائل شد. به اعتقاد کراودر، «آنچه باعث شگفتی ما در نقاشی می‌شود گشودن مکانی است که هم از نظم طبیعی ادراک ما گسسته و هم متفاوت است، در حالی که توسط تجربه شخصی ناظر بیرونی هدایت می‌شود.» (Ibid)

۳- مکان و زمان

در دنیای متناهی اشغال مکان، ملاک وجود است، یعنی اگر چیزی مکان را اشغال نکند، وجود ندارد. پدیده‌هایی که مکان را اشغال می‌کنند اهمیت وجودی دارند. در این میان «زیبایی تصویری در نقاشی ما را متوجه اشغال مکان در سطح مکان می‌کند و این همان چیزی است که باعث لذت بردن ما از نقاشی می‌شود.» (Ibid: 43)

علاوه بر این، مکان مجازی در نقاشی کاملاً به مکان و زمان واقعی مربوط می‌شود. زیرا نقاشی، ظاهر یا وضعیت‌های سه‌بعدی شکل ظاهری را ایجاد می‌کند و آنچه نقاشی می‌شود در مکان و زمان دیگری وجود ندارد. تصویر نقاشی از طریق ظاهر سه‌بعدی، گذشته و آینده‌ای مستقل از خواست خالق یا مخاطب ندارد، این تصویر تنها یک شیء ممکن از درک بصری را نشان می‌دهد. به عقیده کراودر درست است که، «ایجاد تصویر به‌عنوان یک شیء مادی، باید یک گذشته واقعی و آینده واقعی داشته باشد، اما محتوای مجازی تصویر در سطح هستی‌شناختی متفاوتی وجود دارد که از طریق رسانه‌ای مانند طراحی یا نقاشی ایجاد شده است.» (Ibid., 38) از این‌رو، واقعیت مجازی که تصویر نشان می‌دهد، چیزی جدا از جریان زمانی دنیای واقعی است. این بدان معنی است «که ناظر درونی فرضی تصویر و آنچه بیننده می‌بیند در رابطه با بی‌حرکی ایدئال‌سازی شده (idealized immobility) وجود دارد، رابطه‌ای که کراودر آن را «لحظه حضور»^۵ می‌نامد.» (Ibid: 40)

اهمیت لحظه حضور به شرح زیر است. تجربه انسان از زمان حال بیش از یک لحظه است، این لحظه ما را به گذشته و آینده متصل می‌کند و از هم جدا می‌کند و به محض اینکه بر زمان حال تأمل کنیم رفته است. زمان حال به زندگی ما معنا می‌دهد و تمرکز اصلی بر وجود بشر دارد. وقتی ما از زمان‌های حال لذت می‌بریم، می‌دانیم

که ما در حال گذر از چیز دیگری هستیم، یعنی هدف یا پروژه دیگری در زندگی مان. ما در مراحل زندگی خود کامل می‌شویم، اما این کامل‌شدن در یک حضور گسترده همه جانبه که در گذر زمان پایدار است، شکل نمی‌گیرد. ما ممکن است برای تصرف مطلق آن تلاش کنیم، اما بی‌فایده است و آنچه داریم خاطراتی از آن است. به اعتقاد کراودر، جنبه‌ای دیگر برای زودگذر بودن یا دست‌نیافتنی بودن زمان وجود دارد، «اینکه محتوای آن از طریق ارتباط بین آنچه درک می‌شود و شخصیت درک‌کننده مشخص می‌شود. از لحاظ دومی، چگونگی درگیر شدن سوژه انسانی با زمان حال، تأکیدات وجودی مختلفی را دربرمی‌گیرد. مثل تجربه از شرایط اجتماعی و فرهنگی.» (Ibid: 41-42)

تصویر روی این جنبه‌های مختلف زودگذر مداخله می‌کند و آنها را دگرگون می‌کند. شناخت محتوای تصویری در زمان حال ممکن است از گذشته یا آینده واقعی استخراج نشده باشد. زمان حال گذرا به صورت نمادین در جای خود معین و ثابت است و از طریق انتخاب مواد و روش‌های خاص استفاده هنرمند، به سبک وجودی شخصی که زمان حال تجربی را درک می‌کند، می‌توان تجلی‌ای خاص از زمان حال ارائه کرد که این خود یک روش ممکن دیدن در دسترس دیگران است که هنرمند کامل کرده است. از این طریق، لحظه حضور به یک ایدئال کامل از زمان حال بصری دست می‌یابد. این اجازه می‌دهد تا هم زمان حال گذرا و هم سبک وجودی که آن را حفظ می‌کند، به‌طور نمادین و مستقل تحقق یابد و این یک مداخله متافیزیکی در تجربه ما از مکان و زمان است. توجه داشته باشیم که لحظه حضور، زمان حال گذرا را از گذر زمان جدا نمی‌کند، بلکه از نظر کراودر، هر مفهومی از زمان حال تنها در صورتی کاملاً معنی‌دار است که به گذشته و آینده متصل باشد، یعنی، به‌عنوان ویژگی در یک افق زمانی یکپارچه است.

مسئله دیگر اینکه، لحظه حضور، یک زمان حال مفهومی را از نظم واقعی وقایع گذشته و آینده جدا می‌کند. اما این مستلزم اشاره به افق زمان از نظر مفهومی است. این موضوع بعد زمانی را محدود نمی‌کند، بلکه آن را از واقعی به سطح امکان منتقل می‌کند. در واقع، آنچه «در» تصویر است گذشته یا آینده واقعی ندارد، اما می‌توانیم تصور کنیم که گذشته یا آینده برای آن ممکن است. از این رو، «رابطه بین محتوای مجازی تصویر و مسطح‌بودن می‌تواند به جهات کاملاً مشخص به حرکت مفهومی در طول زمان اشاره کند.» (Ibid: 42)

توضیح اینکه کراودر برای اینکه اهمیت متافیزیکی لحظه حضور و مکان تصویری را نشان دهد، «مکان تصویری» را تعیین‌کننده‌ترین مسئله برای حرکت مفهومی در تصویر می‌داند. زیرا وقتی تصویر سه‌بعدی ظاهری شود ما آن را در زوایای مختلف می‌بینیم و هرگونه حرکت و ترتیب زمانی در آن دیده می‌شود حتی اگر در واقعیت این‌گونه نباشد. همچنین تصویر سه‌بعدی می‌تواند اشیا را در روابط مکانی با یکدیگر نشان دهد. از این رو، «مکان تصویری را شامل سه نوع ساختار اساسی می‌داند: ۱) عمق تصویر که به هم پیوسته است، یعنی اندازه ظاهری چیزها براساس فاصله آنها از بیننده تغییر می‌کند. مثل آثار مدرنیستی و مناظر فوویستی. ۲) وحدت مسطح است. جایی که محتوای سه‌بعدی مسطح شده و به سمت جلو کشیده شده است. مثل هنر بیژانس و قرون وسطی که یک عنصر مغلوب وجود دارد، اما تابع روایت مقدس است. ۳) چشم‌انداز خطی یک نقطه‌ای است. یعنی جایی که اشیا به هم نزدیک و به یک نقطه ناپدید شده در افق نزدیک‌تر می‌شوند. مثل هنر رنسانس ایتالیا، که حاشیه تصویر نوعی پنجره را تعریف می‌کند که از طریق آن یک دنیای مجازی مشاهده می‌شود.» (Ibid: 43)

نتیجه سخن کراودر این است؛ از آنجایی که عمق نیاز به حرکت دارد و حرکت با زمان گره خورده است، مکان تصویری احتمال چنین حرکت مفهومی را از طریق ساختار مجازی مغلوب نشان می‌دهد. در چنین حرکتی رابطه بین بیننده درونی و بیرونی لذت از زمان حال نیست، بلکه رابطه به یک رابطه گذشته تبدیل می‌شود.

بنابراین، ساختارهای مغلوب مکان تصویری، لحظه حضور را در یک زمینه مفهومی گذشته و آینده قرار می‌دهد و این‌گونه لحظه حضور نه تنها بازنمایی آن از زمان حال، بلکه به منظم بودن مکان و حرکت بنیان شده از طریق آن گسترش می‌یابد. در نتیجه، اهمیت متافیزیکی لحظه حضور و منظم بودن مکان تصویری، ایدئال‌سازی تجربیات ما از زمان بصری و منظم بودن رابطه آن با مکان و زمان هستند.

۴- رابطه مکانمندی و آگاهی

مؤلفه دیگری که از نظر کراودر اهمیت متافیزیکی هنر تصویری را نشان می‌دهد، «رابطه مکانمندی و آگاهی» است. این رابطه به تفکر در مورد خود جهان عینی وابسته است، زیرا وابستگی متقابل بین شناخت اشیاء و خودآگاهی وجود دارد. همچنین، این رابطه بر درک موضوع اشغال - مکان متمرکز است. زیرا حرکت از اشغال - مکان و توانایی ما برای آگاهی از چیزها و از خود است. به عقیده کراودر، «آگاهی بشر به مکانی از جایی خارج از آن نگاه نمی‌کند، بلکه ویژگی نظام‌مند بودن مکان و محتویات آن چیزی است که آگاهی به آن منتقل می‌شود و جایی بیان خود را پیدا می‌کند.» (Ibid: 48)

هنر تصویری این رابطه را نشان می‌دهد. به اعتقاد کراودر، «مکان تصویری خود، نمادی از آگاهی است.» (Ibid) به عبارتی، فهم همان‌طور که به صورت نظام‌مند وابسته به مکان است، همچنین نمادی از آگاهی الهی است. در بخش قبل گفتیم، هنر تصویری تجسم لحظه حضور است و این لحظه از نظر فردیت، خودمحور بودن، گستردگی، کامل بودن و ابدی‌سازی کلی، فراتر از زمان حال متناهی می‌رود که این را می‌توان الهی دانست. از این‌رو، با ساختن هنر تصویری ما نه تنها به عنوان موجودات خودآگاه و خودمختار در تصویر خدا وجود داریم، بلکه در واقع خودمان را حتی بیشتر از آن تصویر می‌سازیم.

کراودر معتقد است، «نقاشی دعوتی از ما برای تصور گذشته‌ها و آینده‌های مختلف برای محتویات آن است. هر نقاشی عناصر خود را برای نشان دادن عمق سازماندهی می‌کند.» (Ibid: 44-45) اگرچه دیدگاه پس از رنسانس به گفته کراودر کامل‌ترین راه برای انجام این کار است. زیرا جهانی را با عمق «مجازی» به ما ارائه می‌دهد، به این معنی که می‌توانیم از طریق آن تعداد نامحدودی از مسائل به همان اندازه معتبر را ردیابی کنیم. این مسئله «ما را به همان موقعیتی نزدیک می‌کند که می‌توانیم از چشم خدا نگاه کنیم، مکان را همان‌طور که خدا تجربه می‌کند، یعنی به‌طور هم‌زمان، مکانی را تجربه کنیم.» (Ibid: 49-51) ما البته نمی‌توانیم گستردگی مطلق و شفافیت معرفت خداوند را درک کنیم، اما حداقل می‌توانیم تصویر حساس آن را از منظر هنر تصویری مشاهده کنیم. «دیدن در این شرایط، به معنای نمادین، پیوستن به آفریدگار است.» (Ibid: 51) به عبارتی، [وقتی] «حضور» یک نقاشی ما را به خود مشغول می‌دارد، ما می‌توانیم در عین زندگی در محضر جاودان خداوند قرار بگیریم.

به عقیده کراودر، این اشارات به ادراک الهی را می‌توان به روشی «گویا» انجام داد، زیرا تصاویر این امکان را به ما می‌دهند که تعالی زیبایی خودمان را تجربه کنیم، حتی اگر خدایی نباشد آنها ما را به هم نزدیک می‌کنند: ما میل و اشتیاق خود را از طریق زیبایی متافیزیکی، ارضا می‌کنیم تا هم از ثمرات دنیای محدود بهره‌مند شویم و هم با دستیابی به چیزی ماندگارتر، شرایط آن را به حالت تعلیق درآوریم. این امر تکمیلی روان‌شناختی است. ... از نظر متفکر سکولار، تجربه چنین آفریدگار خیالی‌ای، رهایی از محدودیت‌های ادراکی است - خیالی برای تبدیل شدن به خدا (Ibid: 52).

به نقل از آنتونی راد این ایده کراودر که «نقاشی به ما امکان می‌دهد چیزهایی را تحت عنوان ابدیت ببینیم، قطعاً معنای افلاطونی به آن می‌بخشد و اگر این دیدگاه از ابدیت، دیدگاه واقعی باشد، در واقع این بدان معنی

خواهد بود که نقاشی کردن همان طور که کراودر آن را درک می کند، راهی برای یک حقیقت عمیق تر از ادراک روزمره است.» (Rudd, 2017)

در نهایت کراودر این مؤلفه ها را پایه و اساس زیبایی متافیزیکی تصویری می داند و از این رو، شناخت تصویری را به زیبایی متافیزیکی پیوند می دهد. آنچه از لحاظ زیبایی شناختی برای او به عنوان یک ساختار متافیزیکی تعیین کننده است، اینکه چگونه تصویر محتوای سه بعدی خاص خود را در یک سطح بیان می کند. بدون توجه به این مسئله زیبایی متافیزیکی میان عملکردهای بصری و سیخ تر تصویر از بین می رود. همچنین، ادعای کراودر در مورد زیبایی ایدئال و زیبایی متافیزیکی بر این فرض استوار است که حقیقت با خیر ارتباط دارد و این اشاره به یک متافیزیک اساساً ارزشگذارانه است. او این دو نوع زیبایی را باهم هماهنگ می داند.

در پایان به سؤال کراودر برمی گردیم اینکه: «چرا هنر تصویری و به ویژه نقاشی اهمیت بیناتاریخی و بینافرهنگی برای انسان دارد و همچنان جذاب است؟» از نظر کراودر پاسخ واضح عبارت است از، «پیوند دادن هنر تصویری به تجربه زیبایی شناسی، که معمولاً از لحاظ ویژگی های بیانی درک می شود.» (Crowther, 2016: 55) به عبارتی، علت خاص بودن این هنر این است که روش بیان در این هنر با هنرهای مثل ادبیات و موسیقی فرق دارد. ادبیات و موسیقی حول وقایع در زمان سازمان یافته اند، در حالی که انسجام تصویر بر وحدت ابژه مکانی است. به عبارتی، ادبیات و موسیقی به یک روش بیان می شوند و هنرهای تصویری به شکلی دیگر؛ بنابراین، این ویژگی «بیان» است که مهم است.

مسئله دیگری که اهمیت بیانی نقاشی را نشان می دهد، اهمیت زیبایی متافیزیکی از طریق لحظه حضور تصویری و ایدئال بودن آن از تجربیات مکان-زمان است. از این طریق، هنر تصویری دخالت می کند و نحوه ظهور واقعیت بصری را تغییر می دهد. یعنی، اگر هنرمند تصویری بسازد که توجه ما را به نحوه ساختنش جلب کند، این ما را دعوت می کند تا خود را تصور کنیم که به طور نمادین به معرفت خدا پیوسته است یا در مورد اشغال دنیای مکانی به روشی شبیه خدا خیال پردازی می کند. هر دو تفهیم شامل زیبایی متافیزیکی است. به اعتقاد کراودر، چنین تعالی توضیح می دهد که چرا این رسانه هنری دارای اهمیت بیانی ماندگار است.

۳- از زیبایی تصویری به تعالی زیبایی شناختی در نقاشی ایرانی

در طول مقاله به آراء کروئل و کراودر پرداختیم و استدلال آنها را در مورد اهمیت نقاشی و اینکه چگونه نقاشی حقایق عمیق متافیزیکی را بیان می کند، ارائه کردیم. در این بخش قصد داریم با استفاده از آرای این دو، خوانشی جایگزین برای خوانش های سنت گرایانه و تاریخ نگارانه ارائه دهیم و نشان دهیم به لحاظ پدیدارشناختی ماندگاری و تأثیرگذاری نقاشی ایرانی چگونه قابل توضیح داده شدن است. مؤلفه های مستخرج از چارچوب نظری بسط یافته شده در مقاله که هر کدام به تفصیل مورد بحث قرار گرفت، عبارتند از: سکوت، سطح، مکان و زمان.

۱- سکوت

«سکوت» راهی برای بیان کردن و نمایان کردن است. می دانیم فقط کسی که می تواند حرف بزند، می تواند سکوت اختیار کند. حرف نزدن کسی که در اصل توانایی گفتن ندارد، سکوت نیست. به این ترتیب می توان گفت نقاشی ایرانی حرفی برای گفتن دارد و سکوت را برمیگزیند. توجه داشته باشیم که این سکوت به معنای پوشیدگی و پنهان کنندگی نیست. از طرف دیگر، می دانیم که «بیان» یک عامل وجودی است. در بیان، راه های غیربانی هم می توانند تجربه شوند و در «سکوت»، معنا می تواند تولید شود. حتی سکوت شکل اصلی بیان معرفی می شود و شاید بهتر از ابزار کلامی به کار آید.

در این میان می‌توان به نقوش اسلیمی برای روشن‌تر اشاره کردن به این منظور توجه کرد. در این نقوش سکوتی وجود دارد که غیرقابل توصیف است، سکوتی که این نقش‌ها را فراتر از هرگونه کاربرد یا معنایی که ممکن است برای ما داشته باشد، نشان می‌دهد. آنچه که در این نقوش مطرح است نقش ظاهری و بیرونی طبیعت نیست، بلکه قوانین و اصول و نظم باطنی و درونی آنها است. همه نقوش همواره در پی تصویر این نظام و قانون برپایی عالم بوده‌اند، گاهی در شکل منظم و هماهنگ ظاهر شده و از شکل‌های هندسی و ریاضی مدد گرفته‌اند. از آنجایی که اسلیمی در همه هنرها، از تذهیب گرفته تا معماری استفاده شده است، تحقیق و پژوهش‌های نسبتاً جدی و عمیقی در مورد آن صورت گرفته است. اما از رموز این نقوش بعد از گذشت قرن‌ها این است که ما همچنان در مورد آنها چیزی نمی‌دانیم و وقتی نقش‌ها را جلوی رویمان می‌گذاریم تنها آنها را با کلماتی گاه شاعرانه و گاه تاریخی، توصیف می‌کنیم.

به‌طور کلی، علت اهمیت نقاشی ایرانی بعد از گذشت قرن‌ها این است که؛ در سکوتش با ما «صحبت می‌کند» و می‌تواند به‌طور معمولی افق‌های مسدود شده «جهان» را آشکار کند، سکوتی که در اثر وجود دارد نشانه‌ای از یک واقعیت غیرقابل دسترسی است که در درون خود استوار است و به معنای پوچی نیست. به تعبیر کروئل، «چیزی که سکوت نشان می‌دهد فقط توسط افرادی که دلبسته هم هستند درک می‌شود، مثل سکوت بین دوستان» (Crowell, 2010: 49).

نکته دیگری که نشان می‌دهد نقاشی ایرانی صرفاً جنبه ابزار بودن چیز را نمایان نمی‌کند، تکرار فرم‌های سنتی در آثار است. نقاشی ایرانی با بهره‌گیری و تکرار قراردادهای سنتی زندگی (نمادنگاری سنتی)، به خوبی اتصالات افق زندگی را نشان می‌دهد. به‌عنوان نمونه می‌توان به تکرار گل و مرغ در نقاشی‌های موسوم به «گل و مرغ» اشاره کرد. تکراری به ظاهر مکانیکی، ساکت و عاری از جاه‌طلبی‌های بیانی؛ در حالی که می‌دانیم یکی از نقدهای آشنا بر نقاشی ایرانی تکرار فرم‌های سنتی در این آثار است که ممکن است کسانی این را حمل بر ضعف تکنیکی و مضمونی کنند.

۲- سطح، مکان، زمان

راز دیگر تأثیر نقاشی ایرانی این است که می‌تواند یک لحظه اصیل ایجاد کند. همان مفهومی که به واسطه بازخوانی کراودر به آن اشاره شد. به گمان نگارنده این ویژگی‌ای نیست که بتوان بر هر اثر تجسمی‌ای صادق دانست. اهمیت متافیزیکی لحظه حضور و مداخله‌ای که در زمان و مکان می‌کند، باعث می‌شود وقتی ما با نقاشی ایرانی مواجه می‌شویم فراتر از آن چیزی را که تجربه واقعی است ببینیم. زیرا این لحظه گسترده‌ای دارد که ما در حالت عادی نمی‌توانیم درک کنیم، که البته همین گستردگی، موضوع را بیشتر از آنچه در دید معمولی مجاز است در اختیار ما می‌گذارد. به‌عبارتی، امکانی فراهم می‌کند برای دیدن جزئیات و آنچه عموماً نادیده گرفته می‌شود. در نتیجه، نقاشی ایرانی به درک ما از زمان و مکان کمک می‌کند و زمان حال ما را معنی‌دار می‌کند، زیرا به گذشته و آینده متصل است. درست است که تصویر دیگر گذشته و آینده واقعی ندارد، اما می‌توان برای آن گذشته یا آینده‌ای تصور کنیم. این توجه به جزئیات در نقاشی ایرانی باعث شده که در خیلی از آثار که با شعر همراه است، نقاشی بهتر از شعر مطلب را بیان کند. به‌عبارتی، نقاشی شعر را تصویر می‌کند و باعث می‌شود تماشاگر کنجکاو شده و به شعر توجه کند. در حالی که توجه این‌گونه به جزئیات در نقاشی ایرانی مورد نقد پژوهشگران غربی است.

نکته دیگری که در نقاشی ایرانی قابل توجه است، نحوه ظهور پدیده مکانی است. یعنی ویژگی‌هایی از پدیده را که به آنها توجه نمی‌شود، نشان می‌دهد. بیشتر افراد فکرمی‌کنند که خاص بودن نقاشی و لذتی که می‌بریم

صرفاً به خاطر استفاده هنرمند از عناصری مثل رنگ است، در حالی که وقتی ما با اثر روبه‌رو می‌شویم آنچه مهم و تعیین‌کننده است ویژگی فیزیکی تصویر، ترکیب‌بندی، محتوای مجازی و روایت است. از این طریق، نقاشی می‌تواند زیبایی تصویری جهان را به شکلی متمایز آشکار کند. بنابراین، ما از طریق ظهور پدیده در سطح مکانی می‌توانیم جهان مرئی را ببینیم. توجه داشته باشیم که در این شرایط برای شناسایی و تفسیر زیبایی شناختی اثر، نیازی به حضور هنرمند از لحاظ فیزیکی نیست، حتی نیاز به شناخت شرایط زندگی هنرمند نیست. بلکه زیبایی تصویری هنرمند و مخاطب را در یک رابطه آزاد قرار می‌دهد و از این طریق باعث کامل شدن مخاطب می‌شود. مسئله دیگر اینکه این هنر چیزی راجع به آنچه ما هستیم نشان می‌دهد و آنچه نشان می‌دهد چیزی است که بیش از هر غریزه‌ای، محور بقا است. یعنی نشان می‌دهد که ما نقش هستی شناختی گسترده‌تری نسبت به دیگر موجودات در جهان داریم و از این‌رو، تمایل به کامل شدن داریم و نقاشی این کار را در سطح اشغال مکان انجام می‌دهد. همچنین، در این نقاشی با دیدن اینکه چگونه یک تصویر با اشغال مکان چیزها را آشکار می‌کند ما نه تنها به سبک هنرمند جذب می‌شویم، بلکه به محدودیت خود پی می‌بریم. به اعتقاد کراودر، «همدلی زیبایی از طریق تصاویر، نه تنها به تکمیل روان‌شناختی از نظر شخصی و اجتماعی کمک می‌کند، بلکه به تعالی زیبایی‌شناختی می‌رسیم و این حس الهی در ما ایجاد می‌کند.» (Ibid: 148)

یک خوانش مذهبی جایگزین در نقاشی ایرانی که می‌توان به واسطه بازخوانی آرای کراودر طرح کرد این است که خداوند موجودی خودکفا و خودمختار است که تمام مکان و زمان را به صورت مطلق ایجاد و درک می‌کند. خداوند در خلق مکان و امکان تکامل انسان، افق زمانی را به عالم ارائه می‌کند و با ظهور موجودات خودآگاه با آگاهی آزاد، آن را کامل می‌کند. انسان نه صرفاً با رعایت دستورالعمل‌های مفروض ناشی از تفسیر تحت‌اللفظی متون مقدس، بلکه با تأمل بر آزادی راه بازگشت به سوی خدا را پیدا می‌کند. از نظر کراودر «برای اینکه خدا را در طبیعت خودمان بشناسیم، باید جهش ایمانی را بر اساس حقایق متافیزیکی مستقلی مستقر کنیم نه اینکه فقط به اقتضای کلامی یا مکاشفه بپردازیم.» (Ibid: 158) به عبارتی، وجود خدا باید به جای گفتن در آنچه ایجاد شده است نشان داده شود و نقاشی این کار را به خوبی انجام می‌دهد.

در نتیجه، نقاشی ایرانی برای ما مهم است زیرا باعث می‌شود که بعد از گذشت قرن‌ها، همچنان با جنبه‌هایی از وجود خدا همدلی کنیم و خویشاوندی ناتمام خود را با خدا تشخیص دهیم و به صورت نمادین در جنبه‌هایی از روح خلاق آن هستی متعال شرکت کنیم. زیرا ما در این هنر به عنوان تصویری از خداوند خالق وجود داریم که این خود زمینه‌ساز نوعی از تعالی است. به نظر نگارنده، این خوانش مذهبی جایگزین راه را برای تقرب به نقاشی ایرانی بدون استفاده از مفاهیم سنت‌گرایانه بازمی‌کند و می‌تواند به عنوان یک دریچه ورود به بحث مدنظر باشد.

نتیجه‌گیری

از دیدگاه کروئل و کراودر نقاشی دارای ارزش است، زیرا می‌تواند حقایق مهم فلسفی را منتقل کند، حقایقی که فقط به صورت بصری قابل انتقال هستند. مسئله دیگر اینکه نیازی نیست برای اینکه نقاشی بینش عمیق فلسفی را بیان کند، یک طرح متافیزیکی از قبل موجود به آن نسبت دهیم. زیرا حقیقت هستی شناختی ملاک ارزشمند بودن نقاشی نیست. آنها برای نشان دادن اهمیت هنر مسائلی را مطرح کردند که به صورت جمع‌بندی به آنها اشاره می‌کنیم: کروئل از طریق تجزیه و تحلیل هوسرل از تجربه ادراکی نشان داد آنچه آثار هنری می‌کند تجربه ادراکی ما از آنها است. علاوه بر این، او نشان داد که پدیدارشناسی هایدگر به قدر کفایت توضیح‌دهنده نیست و نمی‌تواند مفهوم «چیز» را در آثارش تعریف کند، او سعی کرد اصالت چیز را در نقاشی نشان دهد.

کراودر حالت‌های مختلف زیبایی را بررسی کرد و با دادن بُعد متافیزیکی به زیبایی تصویری [وحدت باز، سطح، مکان، زمان، رابطه مکانمندی و آگاهی] نشان داد که چگونه زیبایی منجر به تکمیل روان‌شناختی و تعالی زیبایی‌شناختی می‌شود.

پس از بازخوانی دیدگاه کروئل و کراودر تلاش شد مفاهیم جایگزینی برای خوانش مذهبی نقاشی ایرانی ارائه شود. با این تأکید که نقاشی ایرانی اگر تا به امروز اهمیت خود را حفظ کرده است به‌خاطر ویژگی نوآورانه آن است نه محتوای عرفانی آن. بیشتر افرادی که از نقاشی ایرانی خوانش مذهبی دارند با توجه به تشخیص اینکه کدام یک از شخصیت‌های مذهبی را نشان می‌دهد و یا برگرفته از مفاهیم مقدس هستند اثر را مورد بررسی قرار می‌دهند. در حالی که دیدیم ساختارهای متافیزیکی‌ایی در هنر نقاشی وجود دارد که معمولاً پنهان، اما دارای اهمیت مذهبی‌اند و همین ساختارهای متافیزیکی و زیبایی‌شناختی جنبه‌هایی از رابطه بشریت با خدا را آشکار می‌کنند. همچنین، چنین معنای دینی‌ای وقتی ظهور می‌کند که شواهد متافیزیکی بر مبنای مستقل فلسفی اثبات شده باشد و سپس در متن ایمان مورد تجدید نظر قرار بگیرد.

با این خوانش نشان دادیم که چگونه نقاشی ایرانی به‌طور غیرمستقیم و از طریق تصاویر، ما را دعوت می‌کند تا عمیق‌تر به راز هستی بپردازیم. همچنین، تجربیات زیبایی‌شناختی که در این هنر به‌دست می‌آوریم ما را از محدودیت‌های متناهی‌مان فراتر می‌برد تا جایی که تصویر خالق را در خود می‌بینیم که این خود منجر به تعالی زیبایی‌شناختی می‌شود. این توضیح اجمالی آن نگاهی است که نه مذهب را از خوانش نقاشی ایرانی بیرون می‌کند نه به نقطه سنت‌گرایان بازمی‌گردد؛ بلکه مواجه شدن با زیبایی تصویری، نشانه‌ای از هدفمندی الهی در طبیعت تلقی می‌شود. این حس هدفمند بودن در زیبایی ایدئال و متافیزیکی در نقاشی بیشتر می‌شود، جایی که لذت در تعالی زیبایی‌شناسی قرار دارد. تمام تجربیات زیبایی‌شناختی که در این هنر با آن مواجه می‌شویم شیوه‌هایی برای کشف علائم خداوند در دنیای پدیدار و وسیله‌ای برای تعالی هستند. زیرا حالت‌های تجربه زیبایی‌شناختی، هدایای الهی به ما هستند. بنابراین، در تحلیل نهایی، زیبایی و تعالی زیبایی‌شناسی مسیرهایی هستند برای درک اینکه چه کسی هستیم و چه ارتباطی با خدا داریم.

پی‌نوشت‌ها

^۱ لازم به ذکر است، تا تاریخی که آخرین ویرایش‌های این مقاله صورت می‌گرفت به غیر از مقاله‌ای که محمدصادق صادقی‌پور در سال ۹۱ در *مجله زیبا شناخت* با عنوان «تحلیلی بر امر والای کانت بر اساس آرای پل کراودر در کتاب امر والای کانتی: از اخلاق تا هنر» نوشته است، مقاله و حتی کتاب دیگری با محوریت آراء این دو فیلسوف در زبان فارسی یافت نشد.

^۲ Steven Crowell: استیون کروئل فیلسوف آمریکایی است که از سال ۱۹۸۳ در دانشگاه رایس تدریس می‌کند. آثار او تا حدود زیادی بر فلسفه اروپایی قرن بیستم، از جمله پدیدارشناسی، اگزیستانسیالیسم، هرمنوتیک و پسا ساختارگرایی متمرکز شده است. از میان آثار او تنها یک مقاله مشخصاً درباره هنر است که در متن به آن اشاره شده است.

^۳ *Phenomenology and Aesthetics; or, Why Art Matter*

^۴ Paul Crowther: پاول کراودر (متولد ۱۹۵۳-) استاد فلسفه و نویسنده متخصص در زمینه‌های زیبایی‌شناسی، متافیزیک و فرهنگ تجسمی است. او ۱۳ کتاب و ۳۶ مقاله در زمینه تاریخ هنر و فلسفه نوشته است. علاقه و تخصص کراودر در زمینه‌های زیبایی‌شناسی هنر تجسمی، پدیدارشناسی و کانت است. کتاب او درباره *پدیدارشناسی هنرهای تجسمی* به زبان‌های مختلفی ترجمه شده است، کتاب مهم دیگر او *چگونه تصاویر ما را کامل می‌کنند: امر زیبا، امر والا و امر الهی* نام دارد. کراودر برای خوانش هنر معاصر روش پدیدارشناسی پساتحلیلی را معرفی می‌کند. در این راستا علاوه بر اینکه از آراء پدیدارشناسان گذشته استفاده می‌کند نگاهی انتقادی به آنها دارد. یکی از دستاوردهای مهم او در فلسفه و هنر ارتباط پدیدارشناسی و زیبایی‌شناسی تحلیلی است و اینکه این دو رویکرد چگونه به هم نیازمند هستند.

^۵ Presentness: لحظه حضور، یک لحظه یا دوره‌ای قابل درک به‌عنوان واسطه بین گذشته، آینده و اکنون است.

References

- Crowell, S. (2010) "Phenomenology and Aesthetics, or Why Art Matters." In J. Perry (ed) *Art and Phenomenology*, pp. 31–53. London: Routledge.
- Crowther, P. (2016) *How Pictures Complete Us*. Stanford CA: Stanford University Press.
- Crowther, P. (2009) *Phenomenology of the Visual Arts (Even the Frame)*. Stanford CA: Stanford University Press.
- Hegel, G. W. F. (1835–38) *Introduction to the Philosophy of Fine Art*, in A. Hofstadter & R. Kuhns (eds.) (1964) *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*, New York: Modern Library.
- Heidegger, Martin (2012) *Being and Time*, trans. Abdolkarim Rashidian, Tehran: Ney Publishing. (in Persian)
- Husserl, E. (1989) *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy, Book Two*, trans. R. Rojcewicz & A. Schuwer, Dordrecht: Kluwer.
- Kant, Emmanuel (2009) *The Critique of judgment*, trans. Abdolkarim Rashidian, Tehran: Ney Publishing. (in Persian)
- Merleau-Ponty, M. (1996) "Cezanne's Doubt." In G. Johnson (ed) *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, pp. 59–75. Evanston IL: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1996) "Eye and Mind." In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, pp. 121–149.
- Nietzsche, Friedrich (2002) *The Will to Power*, trans. MohammadBaquer Hoshyar, Tehran: Farzan Rooz Publishing. (in Persian)
- Plato (2001) *Republic*, trans. MohammadHassan Lotfi, Tehran: Kharazmi Publications. (in Persian)
- Rudd, Anthony (2017) Why Painting Matters: Some Phenomenological Approches, "*Journal of Aesthetics and Phenomenology*", pp: 2-14.