صفحات ۱۳ - ۲۲
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی ● دوره۲۳، شماره۲، تابستان ۱۳۹۷

پدیدارشناسی رنگ در نقاشی

محمدرضا ابوالقاسمی*

استادیار گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱/۲۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۱۰/۲۳)

چکیده

رنـگ، یکـی از اساسـی‌ترین ارکان هنر نقاشـی اسـت. دربارهٔ رنـگ در نقاشـی از دیدگاه‌های گوناگون بحث شـده و جنبه‌های فیزیکی، روان‌شناختی و فیزیولوژیکی آن بارها تحلیل شده است. اما هدف از این مقاله، ارائهٔ تحلیلی پدیدارشناختی از رنگ است. به همین منظور، با یاری گرفتن از مفاهیم روش پدیدارشناسی تلاش شده «به‌سوی خود رنگ» نظر کنیم و نحوه‌های ظهور و بروز آن را در نقاشی بکاویم. با مرور دیدگاه‌های هگل دربارهٔ نقاشی خواهیم دید که رنگ چگونه به رکن معنوی نقاشی مبدل می‌شود و آن را از سایر هنرهای بصری متمایز می‌کند. سپس به یاری اندیشه‌های ادموند هوسرل، مرلوپونتی و رومن اینگاردن ظهور رنگ در نقاشی بررسی خواهد شد. بر مبنای فرضیهٔ این مقاله، رنگ در نقاشی یك مادهٔ صرف نیست و بررسی عینی (ابژکتیو) آن شـناخت کاملی به ما نمی‌دهد. نتیجهٔ این پژوهش مشـخص می‌کند که رنگ را باید رکنی پدیدارشـناختی در نظـر گرفـت کـه می‌توانـد دیالکتیـك میان جهـان بیرون و درون نقاشـی را به ظهور برسـاند و بین خودش، نقـاش و بیننده رابطه‌ای پویا و چند وجهی برقرار سـازد. روش این مقاله، تطبیق نظریه‌های پدیدارشـناختی با آثار نقاشـی غربی است. بدین منظـور، آثاری از مکاتب و سـبک‌های مختلف نقاشـی انتخاب شـده‌اند و مطالعهٔ پدیدارشـناختی رنگ بـر مبنای آنها صورت پذیرفته است.

واژه‌های کلیدی

رنگ، نقاشی، پدیدارشناسی، نور.

* تلفکس: ۶۶۹۵۱۸۸۰-۰۲۱، E-mail: mr.abolghasemi@ut.ac.ir.

مقدمه

نقاشان از مواد و مصالح خاصی برای آفرینش هنری استفاده می‌کنند که رنگ مهم‌ترین آنهاست. پدیدارشناسی رنگ، تلاشی است برای توصیف وجوه گوناگون ادراکی کاربرد رنگ در نقاشی. رنگ را می‌توان از دو منظر تحلیل کرد: در مقام یک مفهوم و در مقام پوشش سطوح. پدیدارشناسی، رنگ را در حالت اخیر بررسی می‌کند و می‌پردازد به این‌که رنگ چگونه در نقاشی بازصورت‌بندی می‌شود و در ساختار آگاهی مخاطب قوام می‌یابد. آنچه در این میان اهمیت دارد، وجه بدن‌مند کاربرد و دریافت رنگ در نقاشی است. آنچه در نقاشی پدیدار می‌شود، مفهوم «سفیدی»، «قرمزی» و مانند آن نیست، بلکه رنگ سفید و قرمز است آن‌گونه که چشم نقاش و بیننده آن را مشاهده می‌کند. به بیان دیگر، نقاشی همانا «تجسد» رنگ‌ها است. به همین سبب آنچه روی بوم دیده می‌شود، فرایند مرئی شدن رنگ است؛ بدین معنا که سطوح رنگی در تابش‌های مختلف نور و از زوایای مختلف به شکلی متفاوت در آگاهی بیننده قوام می‌یابند و گویی اَشکال به این واسطه از نو شکل می‌گیرند. دیدن و اندیشیدن، احساس و ادراک در همین فرایند یکپارچه می‌شوند و رنگ «بافت هستی‌شناختی» جهان را پیش چشم متمثل می‌کند، بافتی که با شناخت ما از جهان نسبت یک‌به‌یکی ندارد. مثلاً به دلیل پایداری رنگی می‌دانیم که رنگ اشیاء در نورهای مختلف پایدار و ثابت است. اما نقاشی، به واسطهٔ رویکرد پدیدارشناسانه بنیادینش به جهان، اشیاء را همان‌گونه که در تابش‌های مختلف نور در برابر چشم پدیدار می‌شوند به تصویر می‌کشد. این همان شیوه‌ایست که امپرسیونیست‌ها به کارش گرفتند و کوشیدند تداخل رنگ‌سایه‌های مختلف را کنار یکدیگر به تصویر بکشند. به همین سبب امپرسیونیسم را می‌توان «پدیدارشناسی نقاشانهٔ» جهان دانست. در ادامه خواهیم دید که رنگ چگونه در دست نقاشان مختلف به کارمایه‌ای برای کاوش در جهان مرئی مبدل می‌شود و کاربردهای بخصوص آن چگونه وجه بدنمند نقاشی را متجلی می‌کند. رنگ، همان وجه نامتعینی است که در هر بار دیده‌شدن از نو تعین می‌یابد و عرصه‌ای را پیش چشم بیننده می‌گشاید تا فعالانه در جهان مرئی نقاشی مشارکت جوید و اثر را طی تجربهٔ زیباشناختی منحصربه‌فردش از نو بازآفرینی کند.

۱. رنگ و رسانه

اگر به گذشته‌های دور، به یونان باستان بازگردیم و روایت‌های اساطیری پیدایش نقاشی را بررسی کنیم، درمی‌یابیم که در آن روزگار، نقاشی و رنگ اساساً نسبت مستقیمی با یکدیگر نداشته‌اند. براساس یکی از این روایت‌ها، که پلینی در کتاب تاریخ طبیعی آن را نقل می‌کند، پیدایش نقاشی منسوب است به دختری از اهالی کرینتوس. ماجرا از این قرارست که محبوب این دختر مجبور می‌شود برای مدتی طولانی شهر را ترک کند و دختر را تنها بگذارد. دختر برای کاستن از اندوهِ تنهایی در روزگار جدایی تصمیم می‌گیرد به طریقی چهرهٔ محبوب خود را ثبت و ضبط کند. از همین رو، با نور فانوس سایهٔ مرد را بر دیوار می‌افکند و خطوط کناری نیمرخ او را روی دیوار خانه‌اش ترسیم می‌کند. یونانیان برای این نوع نقاشی اصطلاحی را برگزیدند که دقیقاً به روش ایجادش دلالت می‌کرد و آن را «سایه‌نگاری[۱]» نامیدند. یونانیان برای اشاره به آنچه ما امروز نقاشی می‌نامیم اصطلاحات دیگری نیز به‌کار می‌بردند. برای مثال منظورشان از «جاندارنگاری[۲]» صرفاً محدود بود به نقاشی از موجودات زنده و به‌ویژه انسان. «آیکونوگرافیا[۳]» اصطلاح دیگری است که یونانیان برای اشاره به نقاشی به کار می‌بردند با این تفاوت که در این‌جا موضوع نقاشی دیگر به موجودات زنده محدود نمی‌شد و تمامی اشیاء را دربرمی‌گرفت. جالب آن‌که در هیچ یک از این اصطلاحات، واژهٔ رنگ (کروما[۴]) به چشم نمی‌خورد و در زبان یونانی امروز نیز از واژهٔ «پیناکاس[۵]» برای نقاشی استفاده می‌شود. به هر روی، کاربرد رنگ در نقاشی گامی است به جلو، به‌سوی کمال. به‌لحاظ تکنیکی نیز آدمی دانش و مهارت فراوانی نیاز داشت برای آن‌که بتواند به رنگ دست یابد؛ می‌باید رنگ‌دانه‌ها کشف و پالایش و تثبیت می‌شدند تا آنگاه نقاش بتواند به‌کارشان گیرد؛ می‌باید وسایل ترکیب و استفاده از رنگ ساخته می‌شدند؛ می‌باید بستر مناسبی برای رنگ فراهم می‌آمد به‌گونه‌ای که رنگ را روی خود حفظ و درخشش و ثباتش را تضمین کند و غیره. حضور و ظهور رنگ است که نقاشی را مثلاً از پیکرتراشی متمایز می‌کند. پیکره در بهترین حالت می‌تواند جسم و جنبش انسان را متجسد کند. اما فقط نقاشی قادر است بدان جان ببخشد. طراحی نیز نمی‌تواند از این محدودیت فراتر رود و، از همین رو، دُنی دیدرو در رسالهٔ *درباب نقاشی* (۱۷۹۵) می‌نویسد: «طراحی به موجودات شکل می‌بخشد؛ اما رنگ است که بدان‌ها جان می‌دهد» (Diderot, 2007, 15).

براساس تعریفی که امروزه در بیش‌تر واژه‌نامه‌ها از نقاشی به‌چشم می‌خورد، «رنگ» غالباً ویژگی اختصاصی هنر نقاشی در نظر گرفته می‌شود[۶]. با نگاهی گذرا به واژه‌هایی که در زبان‌های مختلف برای اشاره به نقاشی به‌کار می‌رود، درمی‌یابیم که واژهٔ «نقاشی»، غالباً از واژهٔ «رنگ» مشتق شده است و معمولاً میان هردوی این واژگان نوعی همبستگی دیده می‌شود. در اغلب زبان‌ها، واژهٔ «نقاشی» از واژه‌ای اشتقاق یافته است که در آن زبانِ بخصوص برای «رنگ» به‌کار می‌رود[۷]. لئوناردو داوینچی، رنگ را رکن بنیادگذار نقاشی می‌دانست و از همین رو نوشت «چشم نقاش باید همچون آینه باشد و خودش را به رنگ چیزها مبدل کند» (Da Vinci, 1956, 9).

نقاشی انتزاعی را می‌توان تبلور بازگشت ظفرمندانهٔ رنگ به نقاشی دانست. هم نقاشان کلاسیک و هم فیلسوفان، قرن‌ها طراحی را بر رنگ‌آمیزی مرجح می‌دانستند و معتقد بودند آنچه نقاشی را به ذهن نزدیک می‌کند طراحی است و رنگ، درست در مقابل، صرفاً با حواس سروکار دارد و حتی بود و نبودش علی‌السویه است. نقاشان قرن بیستم مساعی خود را به رنگ معطوف کردند زیرا کیفیت بیانگرانهٔ آن را بسیار نیرومندتر از طراحی می‌دانستند. این توجه تام و تمام به رنگ تا حذف طراحی پیش رفت و اکسپرسیونیسم انتزاعی نقاشی بماهو نقاشی را با تمرکز همه‌جانبه بر رنگ پدید آورد؛ تا آنجا که بارنت نیومن (۱۹۰۵- ۱۹۷۰) می‌گوید «من هرگز رنگ را دست‌مایه قرار نداده‌ام، بلکه کوشیده‌ام رنگ بیافرینم[۸]» (Newman, 1992, 249). وقتی تمامی این تحولات را از نظر می‌گذرانیم، بهتر درمی‌یابیم چرا پل کله (۱۸۷۹-۱۹۴۰) در یادداشت‌های روزانه‌اش نوشت: «رنگ مرا از آنِ خود می‌کند. بی‌نیازم از این‌که به چنگش بیاورم. همواره مرا از آنِ خودش می‌کند. این است معنای این لحظات خجسته: من و رنگ یک چیزیم. من نقاشم[۹]» (Klee, 1957, 307).

نگاه فلسفی به رنگ و نقش بنیادین آن در نقاشی در *درسگفتارهای زیباشناسی* (۱۸۳۵) هگل حضور چشمگیری دارد و چه‌بسا نخستین «رویکرد فلسفی به هنر نقاشی» از آنِ هگل باشد (Houlgate, 2000, 62). هگل شخصاً به نقاشی علاقه‌مند بود و اگرچه هرگز به یونان و ایتالیا نرفت، برای دیدن آثار بزرگ نقاشان به شهرهای مختلف اروپا سفر می‌کرد. در این جا قصد پرداختن به دیدگاه‌های هگل درباب نقاشی و جایگاه آن در سلسله‌مراتب هنرها را نداریم و صرفاً به برخی از نظرات او دربارهٔ رنگ در نقاشی اکتفاء کرده‌ایم. به اعتقاد هگل، آنچه نقاشی را از سایر هنرها متمایز می‌کند رنگ است، زیرا بنیاد و بنیان نقاشی یکسره بر رنگ استوار است: «شکل، بُعد، کرانه‌ها، خطوط دورگیر و خلاصه تمامی نسبت‌های مکانی و تمایزات اعیانِ هویدا در مکان صرفاً از طریق رنگ در نقاشی به وجود می‌آیند» (Hegel, 1975, 810). هگل، درونمایهٔ نقاشی را «نمود ناب زندگی معنوی درونی[۱۰]» (Ibid) می‌داند و معتقد است فقط در هنر نقاشی است که معنویت درونی در قالب نمود پدیدار می‌شود و فقط رنگ است که می‌تواند این «درونیّت معنوی» را پدیدار کند: «صرفاً به واسطهٔ استفاده از رنگ است که نقاشی به زندگی روح حقیقتاً نمود بیرونی زنده می‌بخشد» (Ibid, 839). به بیان دیگر، هنر نقاشی به کمک رنگ می‌تواند «مرئیت[۱۱]» را «معنویت ببخشد[۱۲]». همین معنویت نقاشی است که آن را به هنری رمانتیک (در معنای مورد نظر هگل) مبدل می‌کند. نقاشی از دید هگل به‌واقع «بازتاب روح[۱۳]» (Ibid, 805) است و هیچ یک از هنرهای تجسمی به این مرتبه دست پیدا نمی‌کنند. این مرتبهٔ والای معنوی نقاشی ثمرهٔ حضور نور و رنگ است. نور از مادیت عاری و خالی است و همین ویژگی «متافیزیکی» نقاشی را به جاودانگی نور مبدل می‌کند. نور اگرچه دیده نمی‌شود، دیدن و دیده‌شدن یکسره وابسته به اوست. در هنر نقاشی است که «مادهٔ بذات ظلمانی از عنصر درونی و ایده‌آلی بهره‌مند می‌شود که همانا نور است» (Ibid, 626). همهٔ این ویژگی‌های یگانهٔ نقاشی، به نحوی از انحاء در رنگ ریشه دارد. در واقع، رنگ است که نورِ نامرئی را مرئیت می‌بخشد، ماده را با معنویت نور منوّر و مشعشع می‌کند و حضور ناپیدای آن را پیش چشم بیننده می‌آورد. هگل این ویژگی را «جادوی رنگ[۱۴]» و یا «جادوی تلألو[۱۵]» می‌نامد و معتقد است نقاشی به همین واسطه ظهور معنویت درونی روح را مقدور و میسر می‌کند (Ibid, 706). افزون بر این، به اعتقاد هگل، رنگ در نقاشی کارکردی مشابه نت‌های موسیقی دارد، به نحوی که وقتی از نزدیک به تابلو نگاه می‌کنیم فقط تاش‌های رنگی را می‌بینیم اما وقتی از اثر فاصله می‌گیریم و کلیت هماهنگ آن را می‌نگریم، رنگ‌ها مثل نت‌ها با یکدیگر ترکیب می‌شوند و چیزی را به وجود می‌آورند که هگل آن را «موسیقی عینی[۱۶]» می‌نامد. تشبیه نقاشی به موسیقی که انتزاعی‌ترین هنرهاست، نشان می‌دهد که هگل چگونه زمینه‌های فلسفی ظهور نقاشی انتزاعی را طرح‌ریزی می‌کند: «بازی نمودهای ناب و انتزاعی[۱۷] شکل‌دهندهٔ نقطهٔ اوج رنگ‌پردازی است، آمیزش رنگ‌ها، درخشش بارتاب‌ها و تلألؤشان در یکدیگر که چنین زیبا و گریزنده روح را پدیدار می‌کنند و به جهان موسیقایی قدم می‌گذارند» (Ibid, 848).

۲. رنگ به‌منزلهٔ پدیدار

این مقاله بر آن است تا با رویکردی پدیدارشناسانه، به بررسی ماهیت رنگ در نقاشی بپردازد. مبنای نگرش ما، اصل پدیدارشناختیِ «به‌سوی خود چیزها[۱۸]» است که یکی از اصول روش پدیدارشناسی ادموند هوسرل (۱۸۵۹-۱۹۳۸) به شمار می‌رود. به بیان کوتاه، هوسرل پیشنهاد می‌کند که ذهن باید تمامی پیش‌فرض‌های غیرقابل اثبات (مانند وجود اعیان، یا ذوات ایدئال و متافیزیکی) را کنار بگذارد و فقط آنچه را که به صورت تجربی تحصیل می‌شود بررسی کند. هوسرل معتقد است توصیف ناب پدیده‌های داده شده به آگاهی، مبنایی استوار برای شناخت در اختیار ما می‌گذارد. در نقد پدیدارشناختی، داده‌های مختلف دربارهٔ آفریننده، زمینهٔ تاریخی، مخاطب و غیره برای شناخت اثر اعتبار مطلق ندارند و تنها بررسی خود اثر، راه درست رسیدن به معنا را پیش روی ما می‌گذارد. هوسرل می‌گوید روش پدیدارشناختی از طریق «مشاهده کردن، روشن کردن، تعیین معنا کردن، و از طریق متمایز کردن معانی» پیش می‌رود (هوسرل، ۱۳۷۲، ۹۴). می‌بینیم که مشاهده کردن، دیدن، و نگریستن، رکن آغازین هرگونه پدیدارشناسی است. نگریستن بنیاد تجربهٔ ماست و، از همین رو، فیلسوفانِ پدیدارشناس، تبیین فلسفیِ رویدادِ دیدن را در کانون تأملاتشان قرار می‌دهند. در واقع، «مزیت روش پدیدارشناختی در بازگشت به پرسش‌هایی ساده‌تر و بنیادی‌تر و عام‌تر است: در دیدن رنگ چه رخ می‌دهد؟ دیدن لکه‌ای رنگی روی بوم چگونه چیزی است؟» (Wunenburger, 1998, 196).

واقعیت آن است که ما جهان را رنگی یا به بیان صریح‌تر، «رنگ‌جهان» را می‌بینیم. به همین سبب، «هیچ تبیینی از تجربهٔ زیستهٔ ما از چیزها، بدون در نظر گرفتن رنگ کامل نخواهد بود»

(Hass, 2008, 63). زیرا هر آنچه به تجربه ادراک می‌کنیم، آمیخته و آغشته به رنگ‌هایی است که در حوزهٔ ادراکی خود می‌بینیم. زمان‌مندی، مکان‌مندی و رنگ، سه شیوهٔ بنیادین تجربهٔ جهان است. پدیدارشناسی برخلاف سنت فلسفی غرب، به‌هیچ‌رو رنگ را «کیفیتی ثانویه[۱۹]» نمی‌داند. یعنی ما چیزها را فارغ از رنگشان ادراک نمی‌کنیم، بلکه متعلَّق ادراک ما رنگی است که از اشیاء به ادراک ما داده می‌شود. از همین رو، نظریه‌ی «پایداری رنگ» صرفاً برساخته‌ای ذهنی است و تجربه‌گرایان و عقل‌گرایان رنگ را نه آنچنان که به واقع در جهان ادراک می‌شود، بلکه همچون تصوری ذهنی تبیین می‌کنند. اشیاء در حالات مختلف تابش نور تغییر رنگ می‌دهند و پدیدارشناسی ادراک طبعاً این تغییرات را جزئی از نحوهٔ ادراک ما در نظر می‌گیرد. از همین رو به اعتقاد مرلوپونتی، «رنگ در ادراک زنده پیش‌درآمدی بر چیزهاست[۲۰]» (Merleau-Ponty, 1945, 352). چیزی همچون رنگ ناب وجود ندارد. جهان ما گسترهٔ سایه‌های رنگی است. ما نه تنها سطوح رنگی را با فام‌های مختلف رنگی می‌بینیم، بلکه سایه‌های رنگی همواره و همه‌جا گسترده‌اند و رنگ‌ها پیوسته بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و مثل گره‌هایی متنوع کنار یکدیگر تار و پود جهان را شکل می‌دهند. (Merleau-Ponty, 1964b, 172). نقاشی، یگانه هنری است که سایه‌ها را به دستمایهٔ هنری مبدل می‌کند و به ما نشان می‌دهد که عمق و بُعد جهان را سایه‌های رنگی می‌آفرینند. آفرینش سایه‌های رنگی همان چیزی است که جان سالیس آن را «رکن شاعرانهٔ نقاشی» (Sallis, 1998, 20) می‌نامد.

پل سزان (۱۸۳۹-۱۹۰۶) در تعبیر مشهوری می‌گوید «رنگ جایی است که ذهن و جهان با یکدیگر تلاقی می‌کنند[۲۱]». یکی از ویژگی‌های آثار سزان این است که «به‌جای پرسپکتیو سنتی، از رنگ برای خلق ژرفا در آثارش استفاده می‌کند» (Galenson, 2001, 19). او تحت تأثیر پیسارو، سایه‌پردازی را کنار می‌گذارد و بازنمایی ژرفا را مستقیماً به تغییر رنگ‌ها محول می‌کند. به این ترتیب، ژرفای جهان در رنگ‌های تابلو متبلور می‌شود. آنچه در آثار او می‌بینیم، «رنگ به‌منزلهٔ ظهور» است، زیرا در نقاشی است که رنگ از آنچه صرفاً هست، از مادهٔ صِرف، تعالی می‌یابد و جهان را پیدا و پدیدار می‌کند. رنگ اشیاء در زندگی روزمره پشت پردهٔ کاربردشان محجوب می‌شود، اما رنگ در اینجا هستی‌بخش است، زیرا ما اشیاء را در و به‌واسطهٔ رنگ می‌بینیم و اگر کوهی در تابلو دیده می‌شود، ما در واقع «کوهرنگ» را می‌بینیم و نه کوه را. به بیان کلی، «نقاشی چیزی را به ما نشان می‌دهد که معمولاً آن را نمی‌بینیم» (Escoubas, 2010, 251). اگر رنگ زرد و طلایی را از تابلوی *گل آفتابگردان* ون‌گوک بزداییم، دیگر از آن اثری به جا نمی‌ماند. درحالی‌که اگر گل آفتابگردان در جهان طبیعی رنگ ببازد و پژمرده شود، باز هم وجود دارد، اگرچه دیگر زیبا نیست. پس آنچه در دیدن رنگ در آثار نقاشی رخ می‌دهد، ظهور هستی است به‌واسطهٔ رنگ‌ها و رنگ‌سایه‌ها. در نقاشی به واقع رنگ است که این همانی‌ها، تفاوت‌ها، بافت و خلاصه مادیت چیزها را شکل می‌دهد. ما در یک تابلو با سبز و آبی مانند آن روبه‌رو نیستیم، بلکه آنچه می‌بینیم سبزبودن و آبی‌بودن است: در نقاشی هستی چیزها و رنگشان یک چیز واحد است.

واقعیت یك اثر هنری با آنچه ما در بیرون از واقعیت مراد می‌کنیم تفاوت دارد. در این جا، به یکی دیگر از واژه‌های کلیدی فلسفه‌ی هوسرل می‌رسیم: زیست‌جهان[۲۲]. زیست‌جهان به واقعیتی اشاره می‌کند که آفرینندهٔ اثر آن را در آگاهی خود زیسته است. هوسرل بین دو جهان تفاوت قائل می‌شود: الف) جهان فرهنگی[۲۳]، یعنی آن‌جا که ما عملاً در آن زندگی می‌کنیم و ب) زیست‌جهان، یعنی آن جهانی که ما به‌طور شهودی و بی‌واسطه در درون خود تجربه‌اش می‌کنیم. بدین ترتیب منتقد پدیدارشناس به دنبال تبیین زیست‌جهانیِ اثر است: «نقد پدیدارشناختی مشخصاً بر چگونگی تجارب آفریننده از زمان یا فضا، بر رابطه‌ی میان خود او و دیگران یا درك او از عینیات مادی تأکید می‌کند» (ایگلتون، ۱۳۶۸، ۸۳). هدف نقد پدیدارشناختی این نیست که ساختار و نقطه‌نظرهای ذهنی منتقد را تبیین کند، بلکه می‌کوشد به دنیای اثر هنرمند (زیست‌جهان او) وارد شود و اثر را آن‌گونه که در ذهن پدید می‌شود، ادراك کند. این شیوهٔ نقادی، تمامی جانبداری‌ها، پیش‌فرض‌ها و نگرش‌های معمول را کنار می‌گذارد تا به ساختار ناب خودِ اثر دست یابد. منتقد پدیدارشناس به‌سوی خود اثر رو می‌آورد زیرا هیچ چیز بیش از خود اثر بازتابنده‌ی ساختار قصدی آگاهی آفرینندهٔ آن نیست. در این‌جا تلاش می‌شود رنگ به دور از تحلیل‌ها و برداشت‌های فیزیکی، روان‌شناختی و فیزیولوژیکی در کانون بررسی قرار گیرد.

هوسرل می‌گوید فرایند ادراک جهان پیچیدگی‌های بی‌شماری دارد. اولاً، مُدرِک معمولاً چیزهای بیش‌تری را از آنچه به‌واقع می‌بیند قصد می‌کند. یعنی مثلاً وقتی میزی را در برابر خود داریم، فقط بخش‌هایی از آن را می‌بینیم اما آگاهی ما تمامیت آن را بازمی‌آفریند، یعنی وجوهی[۲۴] را که به چشم درنمی‌آیند به داده‌های ادراکی‌مان اضافه می‌کند. بنابراین، چیزها فقط از وجهی خاص (شامل زاویهٔ دید، فاصله، وضوح و غیره) به ادراک ما داده می‌شوند. ثانیاً، چیزها در یک جهان معنایی مستقرند و مانند ستارهٔ دنباله‌دار معنای متعددی را همراه دارند که ما لزوماً بدان‌ها آگاه نیستیم و وجوهی دارند که قوای ادراکی ما همزمان به همهٔ آنها دسترسی ندارد. همان‌گونه که هوسرل می‌گوید: «برای آگاهی، شیء منفرد تنها نیست، بلکه ادراک یک شیء ادراک آن است درون یک میدان ادراکی» (به‌نقل از: رشیدیان، ۱۳۹۴، ۲۲۸). پس تضایف مُدرِک و مُدرَک، قطعاً فرایندی آینه‌گون و بازتابی نیست، بلکه سرشارست از معنای اضافی.

این طرح ادراکی هوسرل را می‌توان به درک و دریافت رنگ در نقاشی نیز بسط داد. از یک‌سو، چشم ما نمی‌تواند تمامی طیف‌های رنگی روی بوم نقاشی را همزمان درک کند و فقط آنچه را می‌بیند که در کانون دیدش قرار می‌گیرد. لذا ما در ادراک تابلو همواره با «رنگ مازاد» روبروییم و در هر بار دیدن فقط می‌توانیم بخشی از آن را درک کنیم. بنابراین، رنگ همواره بیش از آنچه می‌بینیم به ما داده می‌شود. پس ما حین دیدن تابلو، رنگ‌ها را آن‌گونه که به‌واقع هستند نمی‌بینیم، بلکه آگاهی ماست که جهان رنگی اثر را بازمی‌آفریند. تغییرات نور و فاصله مرتباً ادراک ما از رنگ را دگرگون می‌کنند و لذا

«رنگ شیء مادی مرئی ضرورتاً جزء ذاتی آگاهی از رنگ نیست؛ این رنگ پدیدار می‌شود اما در همان حال که پدیدار می‌شود، نمود آن می‌تواند و باید ... پیوسته تغییر کند(§۴۱)» (Husserl, 1983, 87). از سوی دیگر، رنگ‌های روی بوم همواره واجد معانی کثیرند که ما فقط به بخشی از آنها آگاهیم. مثلاً ممکن است ترکیب‌بندی رنگ‌ها در فلان تابلو منطق بخصوصی داشته باشد که به صرف نگریستن نتوان بدان پی برد. پس رنگ‌ها معانی متکثری دارند و چه‌بسا آگاهی ما فقط بخشی از آنها را بشناسد. به این ترتیب، رنگ بخشی از آن چیزی است که مرلوپونتی آن را «معمای امر مرئی» می‌نامد و، از همین رو، می‌گوید «فلسفهٔ راستین همانا بازآموختنِ نگریستن به جهان است» (Merleau-Ponty, 1945, XVI).

۳. مرئیت رنگیِ جهان

رنگ یك ماده است. اما سخن گفتن از خواص و ویژگی‌های فیزیکی آن، ما را به فهم ماهیت رنگ در نقاشی راهبر نمی‌شود. ماهیت نقاشانهٔ رنگ، زمانی به فهم ما درمی‌آید که رنگی بودن رنگ به آگاهی ما داده شود. به بیان دیگر، ما باید رنگ را در زمینه‌اش بررسی کنیم، یعنی همان‌جا که رنگ به کارگرفته می‌شود تا جایی را «رنگ کند». رنگ در نقاشی فقط زمانی پدیدار می‌شود که به کارش گیرند. پس ما در نقاشی با چیزی به نام رنگ فی‌نفسه سروکار نداریم، بلکه همواره از رنگی سخن می‌گوییم که به نحوی از انحاء به کار رفته است. رنگ پیش از آن‌که در نقاشی به کار رود، صرفاً یك بالقوگی است و وقتی به کار رفت به فعلیت می‌رسد پس، به یك اعتبار، نقاشی را می‌توان به‌فعلیت‌درآمدن رنگ دانست. رنگ نخست در ظرف است، آنگاه به روی پالت می‌آید و تصویری آغازین از شکل نهایی خود بر روی بوم را جلوه‌گر می‌کند. اما تا زمانی که کار نقاشی به پایان نرسیده، رنگ هنوز در مرز بالقوگی است، زیرا نقاش هر لحظه می‌تواند دگرگونش کند، بر ضخامتش بیافزاید، فامش را تغییر دهد، رنگ مجاورش را جایگزین رنگی دیگر کند و به همین ترتیب. آنگاه که نقاشی به پایان برسد، رنگ به نقاشی تبدیل می‌شود.

رنگ دست‌کم به دو شکل در نقاشی ظهور می‌یابد: یا رنگ خودِ رنگ است، یا متظاهرست، یعنی چیز دیگری را ظاهرنمایی می‌کند. برای مثال، در ترکیب‌بندی‌های پیت موندریان (۱۸۷۲-۱۹۴۴)، رنگ خودِ رنگ است، وجود خودش را هویدا می‌کند اما در آثار دکونینگ (۱۹۰۴-۱۹۹۷) رنگ چیزی دیگر، چیزی یکسر متفاوت را به ظهور می‌رساند. در حالت نخست، دیالکتیك میان رنگ و قلمو به سکوت مبدل می‌شود، رنگِ تخت و یکپارچه، چنان پهنهٔ بوم را در اختیار می‌گیرد که بیننده دیگر به قلمو نمی‌اندیشد زیرا ردپایی از حضورش نمی‌بیند. در آثار موندریان، رنگ رهایی یافته و از سرسپردگی به فرم درآمده است، دیگر به چیزی تظاهر نمی‌کند و ماده یا شیء خاصی را به ظهور نمی‌رساند: رنگ از بند فرم رسته و به خودش بازگشته است. در این‌جا رنگ از دلِ نقاشی ابراز وجود می‌کند، نقاشی وسیله‌ای می‌شود برای آن‌که رنگ خودش را بیان کند و بدین ترتیب، رنگ از یك مادهٔ صرف تبدیل می‌شود به بیانِ ناب. در آثار دکونینگ، میان رنگ، قلمو و نقاشی، رابطه‌ای دیالکتیکی برقرار می‌شود و از این عناصر سه‌گانه، یك کل بصریِ پویا پدید می‌آید. اما، در این حالت، رنگ از خودش درنمی‌گذرد تا به نقاشی مجال وجود دهد و در مقام وسیله‌ای برای بیان بصری، با پدیدارشدن بر روی بوم به‌پایان می‌رسد.

تصویر۱- جیمز ویسلر، منظرهٔ شب در آبی و نقره‌ای (۱۸۷۱).
ماخذ: (https://en.wikipedia.org/wiki/Nocturne:_Blue_and_Silver)

بسته به آن‌که رنگ چگونه در نقاشی به کار رود، جلوه‌ای متفاوت خواهد داشت. رنگ در نقاشی زندگی نمی‌کند بلکه به نقاشی زندگی می‌بخشد. نقاشانی که با روش ایمپاستو رنگ‌گذاری می‌کنند، کسانی همچون ونسان ونگوك (۱۸۵۳-۱۸۹۰) یا جین فرانك (۱۹۱۸-۱۹۸۶)، در واقع با رنگ به اشیاء وزن می‌دهند، حجیم‌شان می‌کنند و ساختاری استوار و ستبر برای آنها می‌سازند. اما، در مقابل، در تابلویی مثل *منظرهٔ شب در آبی و نقره‌ای*[۲۵] (۱۸۷۱) اثر جیمز ویسلر (۱۸۳۴-۱۹۰۳) (تصویر ۱):

«آب جلوه‌ای ابریشمین به‌خود گرفته است، ساحل رودخانه در غباری ناشفاف فرو رفته و مادیت و حجم خود را از دست داده است، آسمان چیزی نیست مگر فضایی نیمه‌شفاف و نوری که در آن‌سوی ساحل دیده می‌شود ساختمان‌هایی تیره و مه گرفته را نمایان می‌کند. همهٔ این عناصر بصری، ویژگی مایع‌گون و فرانما و نازك رنگ را به ما نشان می‌دهند. به یاری این دو نوع رنگ‌گذاری، از دو وجه وجودی رنگ شناخت می‌یابیم. هریك از این وجوه، جنبه‌ی متفاوتی از هستی را پیشِ چشم ما می‌آورد: با یکی ضخامت و صلابت بخشی از ماده‌ی سازندهٔ جهان را می‌بینیم و با دیگری لطافت و شفافیت آن را» (Wentworth, 2004, 36).

یکی از ویژگی‌های رنگ این است که نقاش می‌تواند آن را بنا بر اراده و ایدهٔ خود، از حالت بالقوگی به فعلیت برساند. رنگ آن‌گاه که در نقاشی به کار می‌رود، دیگر یك مادهٔ صرف نیست بلکه به یك «پدیده» مبدل می‌شود. به‌گفتهٔ هوسرل، واژهٔ «پدیده» در معنای حقیقی خود «به معنای چیزی است که نمودار می‌شود» (هوسرل، ۱۳۷۲، ۴۰). هر نقاش اصیل، شیوه‌ای خاص خود برای استفاده رنگ دارد و هر بار که یك رنگ را به کار می‌گیرد در واقع وجهی از وجوه مختلف آن را پدیدار می‌کند. به‌بیان دیگر، او در هر بار استفاده، رنگ‌ها را دوباره می‌آفریند. اگر رافائل و هانس هافمن (۱۸۸۰-۱۹۹۶)، هردو از رنگ قرمز استفاده می‌کنند، حتی اگر این دو رنگ به لحاظ فیزیکی کاملاً شبیه یکدیگر باشند، اما از حیث پدیداری، دو جهان مختلف را به روی بیننده می‌گشایند، دو قرمزی متفاوت را پدیدار می‌کنند. بنابراین، هنگام بحث دربارهٔ نقاشی نمی‌توان از هیچ رنگی، تعریفی جامع و مانع عرضه کرد زیرا رنگ، هربار که نقاش به کارش می‌گیرد، بازتعریف می‌شود و در زمینه‌ای جدید دلالت‌های تازه‌ای ایجاد می‌کند. حتی یك نقاش واحد هم می‌تواند در طول دورهٔ آفرینشش، رنگ را به شیوه‌های گوناگون فعلیت ببخشد. برای مثال، پل سزان در آثار اولیهٔ خود روش ایمپاستو را به کار می‌بُرد و رنگ‌ها را ضخیم روی بوم می‌گذاشت اما در آثاری که بین سال‌های ۱۸۷۲ تا ۱۸۷۷ و پس از آن آفرید، تحت تأثیر دوست نقاش‌اش کامی پیسارو (۱۸۳۰-۱۹۰۳) به رنگ‌های شفاف و ابریشمین گرایش یافت. به این ترتیب، می‌بینیم که رنگ همواره یک بالقوگیِ گشوده به روی تجربه‌های نوین نقاش، و وجودش همیشه در حال صیرورت است. این صیرورت و دگرگونی، حتی در آثار کلاسیك و موزه‌ای نیز رخ می‌دهد زیرا عوامل محیطی دائماً جلوه و جلای رنگ را تغییر می‌دهند؛ حتی با تغییر در زاویه‌ی تابش نور نیز در رنگ دگرگونی ظاهری به‌وجود می‌آید.

اگر نقاشی را نور متجسم بنامیم یک‌بار دیگر رنگ را در بنیاد نقاشی بازمی‌یابیم. نقاشی بدون نور بی‌معناست؛ از همین رو روبر دولونه (۱۸۸۵- ۱۹۴۱) در مقالهٔ «نور» (۱۹۱۲)، با لحنی نوافلاطونی نوشت «نقاشی بنا بر ماهیتش زبانی نورانی است[۲۶]» (Carbone, 2015, 64). به اعتقاد او، نقاشی ماهیتاً بیانگر «نوای نور[۲۷]» است، یعنی سکوت نور را به موسیقی رنگ مبدل می‌کند. نور در نقاشی پدیدار نمی‌تواند شد مگر در قالب رنگ. در واقع، آنچه در نقاشی مرئیت می‌یابد «نور رنگی» است به‌گونه‌ای که تفکیک نور و رنگ در یک تابلو به منزلهٔ از میان بردن ساختار نقاشانهٔ آن است. از همین رو است که میکل دوفرِن در کتاب *پدیدارشناسی تجربهٔ زیباشناختی* رنگ را محمل نور می‌داند: «به واسطهٔ رنگ است که نور در سطح تابلو منتشر می‌شود و حتی به تاریکی نیز گسترش می‌یابد» (Dufrenne, 1953, 366). حتی ظلمات تابلو نیز نورانی است و درست به همین دلیل، مرئیتش را وام‌دار رنگ است. بنابراین، نور «امر پیشین حسی اثر[۲۸]» است (Ibid). پس‌زمینه‌های قیرگون تابلوهای کاراواجو (۱۵۷۱-۱۶۱۰) اگرچه سیاه است، با وجود این می‌درخشد و در همین درخشش ظلمانی است که پیش‌زمینه برجسته می‌شود و ارزش بصری دوچندانی می‌یابد. کاراواجو با نورپردازی‌های تئاترگونهٔ ترکیب‌بندی‌هایش نشان می‌دهد که حتی رنگ یکدست تیره نیز می‌تواند همچون سایر رنگ‌ها در شکل‌گیری تابلو نقش داشته باشد. این تیرگی مطلق مرز بین هستی و نیستی را نقاشانه جلوه‌گر می‌کند. فیگور در پیش‌زمینهٔ تابلو هست و پشت سرش جز ظلماتِ عدم هیچ نیست. گویی فیگورها، انسان‌ها، از «کتم عدم» به بیرون پرتاب شده‌اند تا پیش چشم ما نقشی بازی کنند و آن‌گاه دوباره به ژرفنای ظلمانی عدم بازگردند. گویی فیگورها به جایی تعلق ندارند، بی‌مکانند و از زمان جهان جدا افتاده‌اند. نقاشان معمولاً «هستن» را به تصویر می‌کشند و رنگ‌های نورانی را به کار می‌گیرند تا هستی فراخ‌دامن را تا اعماق تابلو نمایان کنند: گویی نور - رنگ - هستی یک چیز واحدست. اما کاراواجو با تیرگی مطلقِ پس‌زمینهٔ آثارش نشان می‌دهد که «اسرار ازل» در پردهٔ ظلمات فروپوشیده است و ما را بدان راهی نیست. این اسرار سیاهند چرا که «بالاتر از سیاهی رنگی نیست». این سیاهی تبلور سرّعدم، و مظهر نیستی است. کاراواجو با رنگ مطلقاً ظلمانی پس‌زمینه‌های آثارش هراس نیستی را، دهشت نبودن را متجسم می‌کند.

دربارهٔ پیامدهای نقاشی امپرسیونیستی بسیار سخن گفته‌اند. اما شاید بزرگ‌ترین دستاورد این سبک، بازآوردن زمان به ساختار بصری نقاشی باشد. در نقاشی کلاسیکِ غربی زمان جزئی از تابلو نیست بلکه یکی از مؤلفه‌های بازنمایی روایت بصری است. به بیان دیگر، تابلو فی‌نفسه زمان ندارد بلکه زمان را در قالب زمان تاریخی بازنمایی می‌کند. اما امپرسیونیست‌ها توانستند زمان را به موضوع نقاشی بدل کنند. این دستاورد ممکن نمی‌شد مگر با استفادهٔ منحصربفرد آنان از رنگ. وقتی کلود مونه (۱۸۴۰-۱۹۲۶) بیش از ده واریاسیون مختلف از ساختمان پارلمان بریتانیا کشید و در هر یک منظره را با رنگی بخصوص نمایان کرد، در واقع زمان‌های مختلف را در نقاشی بازنمایی می‌کرد. قدر مسلم این‌که بهترین

محمل برای بازنمایی زمان‌های مختلف استفاده از طیف‌های متفاوت رنگی است. در این مجموعه آثار و سایر نقاشی‌های مشابه زمان تجسم نقاشانه پیدا می‌کند و نخستین چیزی که در مقایسهٔ تابلوها به چشم می‌آید نه ساختمان پارلمان بریتانیا - که در همهٔ تابلوها یکسان و بی‌تغییر است -، بلکه زمان بازنمایی آن است. این زمان‌رنگ است که در پهنهٔ تابلوها منتشر می‌شود و بیننده با دیدن آنها بی‌درنگ درمی‌یابد که زمان‌های مختلفی را شاهد است. فقط رنگ می‌تواند گذشت زمان را این چنین متبلور کند. فرم‌ها در گذر زمان ثابت و پایدار می‌مانند اما رنگ محیط با تغییر در زاویهٔ تابش نور خورشید دگرگون می‌شود. رنگ سرخ‌فام غروب آفتاب به منظره حال‌وهوای زمان غروب را می‌بخشد و نور/رنگ درخشان همان منظره را در میانهٔ روز به تصویر می‌کشد. کشف این امکان رنگ به‌واقع مرهون پژوهش‌های نقاشانهٔ امپرسیونیست‌هاست. زیرا آنان بودند که دریافتند جهان رنگ ثابتی ندارد بلکه رنگ رخداد یک لحظه است و چه‌بسا در لحظه‌ای دیگر، جهان مرئی رنگ دیگری به خود بگیرد. پس کار نقاش نه ثبت چیزها بلکه ثبت لحظه‌هاست، ثبت رنگ‌هایی است که لحظه به لحظه دگرگون می‌شوند و صیرورت پیوستهٔ جهان را نمایان می‌کنند.

یکی دیگر از ویژگی‌های رنگ، همچون سایر عناصر بصری، این است که پس از به کار رفتن در نقاشی، به یك عنصر در یك سیستم تغییر چهره می‌دهد. به بیان دیگر، وقتی در یك تابلو به رنگ می‌نگریم در واقع یك عنصر بصری را می‌بینیم نه یك مادهٔ صرف را. از همین رو، چه‌بسا بتوان گفت که نقاش رنگ را برای آفرینش اثرش به‌کار نمی‌گیرد، بلکه برعکس، این نقاشی است که با رنگ آفریده می‌شود. وقتی از رنگ در نقاشی سخن می‌گوییم، دیگر نمی‌توانیم آن را ماده‌ای بدانیم مانند سایر موادی که در جهان وجود دارند؛ زیرا رنگ در فرایند نقاشی آفرینشی دوباره را از سر می‌گذراند، در دستان نقاش قوام می‌یابد و به رنگی تبدیل می‌شود که نقاش «قصد» آن را دارد. رنگ در دستان نقاش همچون مرمرست در دستان پیکرتراش: «نقاش قادرست رنگ را پیکرتراشی کند» (Du-frenne, 1953, 362). به همین سبب، باید رنگ را در زمینهٔ به کارگیری‌اش تحلیل کرد. در این جا باید از رنگ، آن‌گونه که خودش را در فرایند نقاشی پدیدار می‌کند، سخن گفت، نه از آن چیزی که در کتاب‌های رنگ‌شناسی عرضه می‌شود. رنگ را نباید مانند یك مادهٔ فی‌نفسه تحلیل کرد، بلکه داده‌هایی که در تجربهٔ رویارویی با یك اثر به ما داده می‌شوند مبنای بهتری برای شناخت وجوه گوناگون رنگ خواهند بود.

۴. دیدن و بازآفریدن

در ادامهٔ تحلیل پدیدارشناختی رنگ در نقاشی، از نظریهٔ «تعیّن‌یافتگی» یاری خواهیم گرفت. این نظریه را رومن اینگاردن (۱۸۹۳-۱۹۷۰)، بنیان‌گذار زیباشناسی پدیدارشناختی[۲۹]، مطرح کرده است. مباحث زیباشناختی اینگاردن را می‌توان به سه بخش عمده تقسیم کرد: الف) هستی‌شناسی آثار هنرهای مختلف؛ ب) جایگاه هستی‌شناختیِ ابژهٔ زیباشناختی و ج) ماهیت ارزش‌های زیباشناختی. به بیان کوتاه، اینگاردن بین ابژهٔ فیزیکی[۳۰] صِرف و اثر هنری، تفاوت می‌گذارد و هر دوی این ابژه‌ها را، از آنچه «تعین‌یافتگی» و یا «مشخص‌شدگی»[۳۱] اثر هنری می‌نامد، متمایز می‌کند. از دید وی، تنها اثر هنریِ عینیت‌یافته، «ابژهٔ زیباشناختی» حقیقی است. اثر هنری به خودی خود در اغلب اَشکال هنری مانند ادبیات، نقاشی، یا موسیقی، آن چیزی است که اینگاردن

تصویر۲- امیل نولده، منظرهٔ مرداب همراه با کشتگاه (۱۹۳۵).
ماخذ: (https://www.pinterest.com)

«صورت‌بندی شماتیك»[۳۲] می‌نامد. اثر هنریْ در این حالت، «فضاهای نامتعین[۳۳]» یا «فضاهای نامشخص»ی دارد که بسیاری از آنها با تفاسیر یا خوانش‌های مخاطبانِ اثر پُر می‌شوند. به اعتقاد اینگاردن، نقاشی‌های بازنمودی معمولاً فضاهای نامتعین بسیاری دارند؛ برای مثال منظرهٔ پشت سر چهره در نقاشی‌های پرتره، آنچه که فردِ تصویرشده بدان می‌اندیشد، یا رویدادهایی که پیش یا پس از لحظهٔ به تصویر درآمده، اتفاق افتاده‌اند، از جملهٔ فضاهای نامتعین این دست نقاشی‌ها هستند. بدین ترتیب، کنش‌های بازسازندهٔ بینندگان اثر، نوعاً این عدم تعین‌ها را به‌شیوه‌های مختلف تکمیل می‌کنند.

پیش‌تر اشاره شد که تفاوت یك ابژهٔ زیباشناختی و یك اثر هنری از دید اینگاردن، در تعین‌یافتگی اثر هنری است. از این مقدمه نتیجه می‌شود که مخاطب یا مُدرِک، فردی است که ابژهٔ زیباشناختی را به یك اثر مبدل می‌کند؛ زیرا اوست که به اثر تعیّن می‌بخشد. ابژهٔ زیباشناختی بر دیوار موزه یا گالری آویخته‌شده اما کسی روبروی آن نایستاده است. وقتی بیننده روبروی تابلو می‌ایستد و بدان می‌نگرد و درباره‌اش تأمل می‌کند، وقتی تابلو به دید درمی‌آید، ابژهٔ زیباشناختی تبدیل می‌شود به اثر هنری؛ این سخن بدین معناست که ابژهٔ زیباشناختی نیز یك شیء است، فضا اشغال می‌کند، خرید و فروش می‌شود، آسیب می‌بیند و غیره؛ اما اثر هنری در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد و این مخاطب است که با برداشت‌های خود به آن زندگی می‌بخشد، اثر را شورانگیز می‌داند، از آن تأثیر می‌پذیرد، به یادش می‌آورد.

اکنون باید به این بحث بپردازیم که بیننده چگونه از طریق رنگ، اثر را در نزد خود متعین می‌کند. تابلوی *منظرهٔ مرداب همراه با کشتگاه*[۳۴] (۱۹۳۵) اثر امیل نولده (۱۸۶۷-۱۹۵۶) در این‌جا می‌تواند مثالی روشنگر باشد (تصویر ۲). طبیعتاً می‌دانیم که تنوع رنگی ابرها از سفید است تا خاکستریِ تیره. اما نولده در این اثر، ابرها را با رنگ سرخ نشان می‌دهد. تا این‌جا اثر نامتعین است زیرا کسی ابر سرخ در آسمان نمی‌بیند. بیننده از خود می‌پرسد که آیا اساساً در جهان خارج چیزی بنام ابر سرخ وجود دارد؟ اگر نه، پس نولده چه چیزی را به ما نشان می‌دهد؟ ذهن بیننده فرایند تعین‌بخشی را آغاز می‌کند. نولده چیزی را نشان می‌دهد که ما باید طبعاً آن را ابر بنامیم؛ اما دقیقاً همین‌جاست که رنگ از این نگرش طبیعی دورمان می‌کند. زیرا اگر نقاش تمایل داشت بالای سر کشتگاه ابر ببینیم، قاعدتاً یکی از پرده‌رنگ‌های سفید تا خاکستری را به‌کار می‌گرفت. بنابراین رنگ سرخ، ماهیت تصویر ذهنی ما از ابر را دگرگون می‌کند و چیزی جدید را برجای آن می‌نشاند. رنگ در این‌جا دیگر صرفاً یك ظاهرنما نیست زیرا به ابربودن تظاهر نمی‌کند بلکه خود به یك ماهیت جدید، به ابر سرخ تبدیل می‌شود. این اثر در نگاه نخست نامتعین است زیرا هم ابر را نشان می‌دهد و هم نا‌ابر را. اگر بتوان گفت. حال بسته به آن‌که بیننده این عنصر بصری تابلو را چگونه تفسیر کند، اثر تعیّن‌پذیری‌های متفاوتی را پیشنهاد می‌دهد. اینجاست که سخن مرلوپونتی معنا پیدا می‌کند: «نقاشی به آنچه نگاه معمول نامرئی‌اش می‌پندارد، مرئیت می‌بخشد» (Merleau-Ponty, 1964a, 27).

شنیده‌ایم این جمله را که «از آسمان خون می‌بارد». این تفسیر صرفاً یکی از امکان‌هایی است که ابر سرخ می‌تواند در ذهن بیننده برانگیزد. درون کلبه‌های روستایی پایین تصویر نیز با رنگ سرخ نمایانده شده است. آیا می‌توان میان سرخی خانه‌های روستاییان و سرخی ابر بالای سرشان رابطه‌ای برقرار کرد؟ شاید ابر سرخ و خانهٔ سرخ ما را به آن‌جا بکشاند که تصورکنیم میان سرنوشت خانه و آسمان مشابهتی برقرارست و هردو زخمی خونبار از نازیسم بر دل دارند. همانگونه که نولده خود نیز رنج‌ها کشید از نازی‌هایی که آثارش را مصداق «هنر فاسد» می‌دانستند. آدم‌هایی که درون این خانه‌ها زندگی می‌کنند با دلی پرخون به آسمانی خون‌بار می‌اندیشند که برسرشان آوار شده است. در واقع یکی از ویژگی‌های آثار بزرگ و اصیل این است که در عین انسجام، فضای تهی بسیاری برای بیننده باقی می‌گذارند و او را در فرایند شکل‌گیری نهایی اثر دخالت می‌دهند. در مجموع، نولده ما را از آنچه هوسرل «رویکرد طبیعی» می‌خواند، دور می‌کند و ما را می‌برد به سطح پدیدار ناب تا از تماشای پدیدارشدن دگرگونهٔ جهان مشعوف شویم. این همان چیزی است که هوسرل آن را «بهجت پدیدارشدن[۳۵]» می‌خواند (Dastur, 2005, 22). در این اثر، منظره به تصویر مبدل می‌شود. برای همین، نقاشی اساساً بازنمایی نمی‌کند بلکه نشان می‌دهد یا، به بیان بهتر، پدیدار می‌کند.

از جمله ویژگی‌های رنگ در نقاشی این است که میان ذهن نقاش و جهان بیرون، رابطه‌ای دیالکتیکی برقرار می‌کند. اما نخست باید بدانیم که اثر هنری، ماهیتی قصدی[۳۶] دارد، بدین معنا که قصدی نزد آفریننده وجود داشته و از طریق رسانهٔ هنری به یك اثر عینی تبدیل شده است. نقاش، جهان بیرون از خودش را رنگی می‌بیند، بنابراین تصویری رنگی از جهان در ذهن دارد. از سوی دیگر، او رنگ را چنان در آثارش به کار می‌گیرد که گویی رنگ برای او همانی نیست که در جهان دیده می‌شود و، درست به همین دلیل، رنگ سرخ را برای آسمان و ابر برمی‌گزیند، همانگونه که ادوارد مونك (۱۸۶۳-۱۹۴۴) در تابلوی جیغ (۱۸۹۵) چنین کرد. نقاش، نیت‌مندانه رنگ طبیعی اشیاء جهان بیرون را در اثرش دگرگون می‌کند. نخست به این هدف که بیننده دریابد صرفاً با یك تصویر روبروست و دوم، برای آن‌که بستری فراهم آید تا ذهنیت فعال هنرمند مجال ظهور پیدا کند. نقاش سوژه‌اش را با رنگ طبیعی می‌بیند اما این رنگ قادر نیست نیت او را منتقل کند. بنابراین تغییرش می‌دهد و با این کار، «ساختار رنگی» جدیدی برای اثرش برپا می‌کند. این ساختار نه منتقل‌کنندهٔ رنگی است که در جهان بیرون به‌چشم می‌آید و نه رنگی که نقاش در ذهن تجربه‌اش کرده است. ساختارِ رنگی ماهیتی بینابین دارد، دیالکتیکی است میان ساختار رنگیِ عینی و ساختار رنگیِ ذهنی، از هردو تأثیر می‌پذیرد اما با هیچ‌کدام از آنها این‌همان نیست. ابر در جهان بیرون سفیدست، نمی‌دانیم در ذهن نولده چه رنگی بوده، اما در تابلوی منظرهٔ مرداب همراه با کشتگاه، سرخ رنگ می‌شود.

نتیجه

کوشش شد رنگ همانگونه که در نقاشی پدیدار می‌شود، بررسی شود. واژه‌شناسی به ما آموخت که در یونان باستان، رنگ و نقاشی همبستگی تام نداشته‌اند، بلکه آنچه که به وسیله‌ی نقاشی بازنمایی می‌شده - خواه رنگی بوده باشد یا نه - مهم‌ترین مبنای تعریف نقاشی بوده است. دریافتیم که رنگ بر نقاشی افزوده نمی‌شود، بلکه برعکس، این نقاشی است که با رنگ حیات می‌یابد. به بیان دیگر، نقاش بر روی رنگ کار نمی‌کند، بلکه با رنگ اثرش را می‌آفریند. مرلوپونتی، در مقام فیلسوف پدیدارشناس، با تأمل در آثار سزان نشان می‌دهد که رنگ در این آثار چگونه ژرفای جهان را پدیدار می‌کنند، فرم و فضای بصری چگونه از بطن تاش‌های رنگی ظهور می‌یابند و جهان نقاشانه را پیش چشم بیننده می‌گسترند. بنابراین، رنگ اگرچه یك ماده است، همکار نقاش نیز هست. نقاشان رنگ را به خدمت نمی‌گیرند، بلکه به یک معنا با رنگ همکاری می‌کنند تا چیزها شکل و در دل جهان بصری جای بگیرند. دیدیم که نقاشان به شیوه‌های مختلف، رنگ را از حالت بالقوگی به فعلیت درمی‌آورند و در این میان، حضور آگاهیِ نیت‌مند خودشان را نیز به اثبات می‌رسانند. هر اثر «ساختار رنگی» خاص خودش را بنیاد می‌نهد و بدین طریق شبکه‌ای از تعین و عدم تعینِ زیباشناختی به وجود می‌آورد. پرکردن خانه‌های خالی این شبکه وظیفه‌ای است که بردوش بیننده نهاده شده است. بیننده با دیدن رنگ آن را بنا بر موقعیت فرهنگی و زیباشناختی خودش تفسیر می‌کند. این تفسیر است که رنگ را از یک مادهٔ صرف مبدل می‌کند به یک نماد بصری. لذا رنگ در نقاشی، حلقهٔ واسطی است که دیالکتیک بین آفریننده و بیننده را بسامان می‌کند و سبب می‌شود پیام‌های بصری در قالب جهان رنگی نقاشی به بیننده انتقال یابد و، در عوض، زمینهٔ تفسیر و تعین‌پذیری اثر را برای او فراهم می‌آورد.

پی‌نوشت‌ها

1 Skiagraphia (σκιαγραφια).

2 Zographia (ζωγραφιά).

این اصطلاح ترکیب شده است از دو بخشِ ζω به‌معنای «زنده» و γραφια به‌معنای «حك‌کردن» یا «نگاشتن».

3 Iconographia (εικονογραφία).

4 Chroma (χρώμα).

5 Pinakas (πίνακας).

۶ برای شرح مبسوطی درباب جایگاه رنگ در تاریخ نقاشی غرب نگاه کنید به: Gage, ۱۹۹۰

۷ مثلا painting در انگلیسی، peinture در فرانسوی، pintura در اسپانیایی.

8 'I have never manipulated colors, I have tried to create color'.

9 'Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler'.

10 'Pure Appearance of the Spiritual Inner Life'.

11 Sichtbarkeit.

12 Vergeistigt.

13 'Reflection of the Spirit'.

14 'Magic of Colour' (Farbenzaube).

15 'Magic of Shining' (die Magie des Scheinens).

16 Objective Music.

17 Objectless Play of Pure Appearance (objektloses Spiel des Scheines).

18 Zu den Sachen Selbst.

۱۹ برخی از فیسلوفان (لاک، بارکلی و هیوم) به کیفیات اولیه و ثانویه باور داشتند. کیفیت اولیه خصوصیتی از شیء است که در هیچ حالتی دگرگون نمی‌شود، مانند شکل، اندازه یا حجم. اما کیفیات ثانویه مانند رنگ و صوت به ادراک ما وابسته‌اند و در جهان خارج وجود ندارند.

20 'La couleur dans la perception vivante est une introduction à la chose'.

21 'La couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent'.

22 Lebenzwelt.

23 Kulturwelt.

24 Abschattungen.

25 Nocturne in Blue.

26 'La peinture est par nature un langage lumineux'.

27 La voix de la lumière.

28 l'a priori sensible de l'œuvre.

29 Phenomenological Aesthetics.

30 Physical Object.

31 Concretization.

32 Schematic Formation.

33 Unbestimmtheitsstellen.

34 March with Farm (Marschlandschaft mit Bauernhof).

35 'Freude an der Erscheinung'.

۳۶ قصدیت یا حیث التفاتیِ آگاهی یکی از اساسی‌ترین مفاهیم پدیدارشناسی هوسرل است. برمبنای این مَفهوم، آگاهی آدمی همواره به‌سوی چیزی خارج از خودش رو می‌آورد. به‌بیان دیگر، آدمی همواره از چیزی آگاه است و آگاهی فی‌نفسه، تهی و درخودبسته از دید هوسرل وجود خارجی ندارد. به همین دلیل هوسرل روش خود را پدیدارشناسی استعلایی می‌نامید.

فهرست منابع

ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، نشر مرکز، تهران.

رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۴)، *هوسرل در متن آثارش*، نشر نی، تهران.

هوسرل، ادموند (۱۳۷۲)، *ایدهٔ پدیده‌شناختی*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

Carbone, Mauro (2015), *The Flesh of Images: Merleau-Ponty between Painting and Cinema*, New York, State University of New York Press.

Ingarden, Roman (1985) *Selected Papers in Aesthetics*, ed. Peter J. McCormick, Philosophia Verlag, München.

Ingarden, Roman (1989) *The Ontology of the Work of Art*, trans. Raymond Meyer with John T. Goldthwait. Athens, Ohio University Press, Ohio.

Klee, Paul (1957), *Tagebücher 1898-1918*, Hrsg. von Felix Klee, Köln, DuMont Schauberg.

Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.

Merleau-Ponty, Maurice (1964a), *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris.

Merleau-Ponty, Maurice (1964b), *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris.

Newman, Barnett (1992), *Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O'Neill, University of California Press.

Sallis, John (1998), *Shades: of Painting at the Limit*, Indiana University Press, Bloomington.

Wentworth, Nigel (2004) *The Phenomenology of Painting*, Cambridge University Press, Cambridge.

Wunenburger, Jean-Jacques (1998), La couleur ou la 'profondeur' du monde, *La philosophie de l'art*, Paris, Ellipse.

Dastur, Françoise (2005), *À la naissance des choses: art, poésie et philosophie*, Paris, Encre Marine.

Da Vinci, Leonardo (1956), *Treatise on Painting*, trans. A. Phillips McMahon, Princeton, Princeton University Press.

Diderot, Denis (2007), *Essais sur la peinture*, Paris, Éditions Hermann.

Dufrenne, Mikel (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tom I, Paris, PUF.

Escoubas, Eliane (2010), Painting, *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, ed. Hans Rainer Sepp, L. Embree, Springer.

Gage, John (1990), Color in Western Art: An Issue?, *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 4 (Dec., 1990), pp. 518-54.

Galenson, David W (2001), *Painting Outside the Lines: Patterns of Creativity in Modern Art*, Harvard University Press, Cambridge.

Hass, Lawrence (2008), *Merleau-Ponty's Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington.

Hegel, G. W. F. (1975), *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Vol. II, tr. T. M. Knox, Oxford University Press, Oxford.

Houlgate, Stephen (2000), 'Presidential Address: Hegel and the Art of Painting', *Hegel and Aesthetics*, ed. William Maker, State University of New York Press, Albany.