سرآغازهای سوبژکتیویسم در فلسفه و هنر

دکتر محمدرضا بهشتی

گروه فلسفه دانشگاه تهران

چکیده

اصالت یافتن فاعل شناسنده، فاعل فعل اخلاق، داور زیباشناختی و پدیدآورندهٔ اثر هنری که از آن با اصطلاحی واحد به «سوبژکتیویسم» تعبیر می‌شود، نقطه عطفی در تاریخ فلسفهٔ عصر جدید به شمار می‌آید. این طرز نگرش به روایت تاریخ‌نگاران فلسفه، نخستین بروز برجسته خود را در اندیشه دکارت، فیلسوف فرانسوی و کوگیتوی او می‌یابد، که به تعبیر برخی، «پدر فلسفه جدید» خوانده می‌شود. در بررسی تاریخ هنر، روی آوردن به دریافت جدیدی از زیبایی در هنر معماری به ویژه نقاشی دوران نوزایی (رنسانس) و پیدایش پرسپکتیو یا منظر و درون‌نمایی در آثار هنری حاکی از دگرگونی بزرگی در نگاه هنرمندان به دنیای پیرامون خویش و تلقی آن‌ها از کارشان به عنوان هنرمند است. بدین ترتیب، برخلاف رأی تاریخ‌نگاری مرسوم، سوبژکتیویسمی که این منظرگرایی برپایه آن استوار است، به لحاظ تاریخی نزدیک به یک صدسال پیش از تحول چشم‌گیر رویکرد به جانب فاعل در فلسفه رخ داده است. کاوش در بن‌مایه‌های گرایش به فاعل در هنر و فلسفه نشان می‌دهد که این گرایش ریشه در پرداختن هنرمندان دوران نوزایی و فیلسوفان عصر جدید به دانش مناظر و مرایا دارد که به نظر می‌رسد آبشخور واحدی برای این رویکرد در هر دو رشته باشد.

کلید واژه‌ها: سوبژکتیویسم – پرسپکتیویسم – منظرگرایی – عقل‌گرایی – زیباشناسی مناظر و مرایا.

سوبژکتیویسم در اندیشهٔ فلسفی دکارت

سوبژکتیویسم طرز نگرشی در فلسفه است که در عرصهٔ شناخت، اخلاق، زیباشناسی و هنر مبنا را بر اصالت فاعل شناسنده، فاعل فعل اخلاقی، داور زیباشناختی و پدیدآورندهٔ اثر هنری می‌گذارد.[۱] در تاریخ‌نگاری فلسفی مرسوم است که نگرش‌های فلسفی عصر جدید را سوبژکتیویسم بنامند و سرآغاز آن را به دکارت (۱۶۵۰-۱۵۹۶) بازگردانند. در فلسفهٔ دکارت به وضوح با برشی متعمدانه نسبت به سنت فلسفی پیشین، به ویژه با سنت مدرسی روبرو می‌شویم. از دیدگاه دکارت، حاصل مکاتب فلسفی جزمی پیشین ادعاهایی ظنی و باورهایی مناقشه‌پذیر بوده است و برای بنا نهادن دانشی یقینی، که نتواند در معرض هیچ‌گونه تردیدی واقع شود، باید به شناختی روی آورد که همانند دانش‌های ریاضی از استحکام و اتقان برخوردار باشد. او خاستگاه این اتقان و اطمینان را در «روش» این دسته از دانش‌ها می‌بیند. کوشش دکارت برای بنیان نهادن مسأله شناخت بر پایه «روش» به تصریح دکارت در رسالهٔ گفتار در روش به اعجابی بازمی‌گردد که او نسبت به ریاضیات داشته است. آنچه همواره او را مجذوب رشته‌های دانش ریاضی می‌ساخته، اطمینان، اتقان و بداهت براهین آن‌ها بوده است.[۲]

تصور پدید آمدن این «الگو»ی روشی جدید در فلسفه - نزدیک به ۵۰ سال پس از کپرنیک - بدون در نظر گرفتن تأثیرات دگرگونی‌های قابل توجه در علوم طبیعی آن زمان ممکن نیست. دکارت با یوهانس کپلر (۱۶۳۰-۱۵۷۱) و گالیله (۱۶۴۲-۱۵۶۴) معاصر بوده است. در اندیشهٔ هر دوی این اندیشمندان، با کاربرد دانش ریاضی در علوم طبیعی مواجهیم. به ویژه نزد گالیله با روی آوردن به جانب طرح دانشی دربارهٔ طبیعت روبرو هستیم که برخلاف طبیعیات ارسطویی و مدرسی، متکی بر کیفیات اشیای طبیعی و علل غایی آن‌ها نیست، بلکه دانشی کمّی و ریاضی است. گالیله به تلقی نسبتاً روشنی از «روش» می‌رسد که دکارت نیز بعداً در کتاب «قواعد»ش - که آن را در دورهٔ جوانی نگاشته و ناتمام گذاشته است - با تفاوت‌هایی به توصیف آن می‌نشیند. بر اساس روش گالیله، موضوعات پیچیدهٔ تجربه را باید به ساده‌ترین عناصرشان تجزیه کرد (روش تحلیل metodo resulotivo) و سپس بار دیگر آن‌ها را از این عناصر ساده بازسازی نمود (روش ترکیب

compositivo metodo). ماحصل این عمل و استقرا و قیاسی که در این مسیر صورت می‌گیرد، باید به محک آزمون تجربی سنجیده شود. از دیدگاه دکارت، یقین علمی نمی‌تواند از متعلقات شناخت تجربی حسی، به ویژه متعلقات ادراک حسی بیرونی ما به دست آید. او این بی‌اعتمادی خود نسبت به ادراکات حسی را در تأمل دوم کتاب تأملات با توسل به مثال موم آشکارا بیان کرده است. حواس هر بار، به ظاهر، شیء دیگری را در اختیار ما قرار می‌دهند. چیزی که در همهٔ این احوال متغیر پابرجا می‌ماند، یعنی همان چیزی که ما موم می‌نامیم، «تنها در ذهن درک می‌شود»[۳]. دکارت با تکیه بر دریافت سنتی از شناخت به عنوان «مطابقت ذهن و عین»[۴] می‌کوشد شرایط معرفت‌شناختی چنین تطابق را پیدا کند. او درصدد است تا امکان توصیف اشیای مرکب بیرونی را با روش‌های ریاضی به دست آورد. این شرایط، اوصاف ساختاری یعنی «ترتیب» و «اندازه»اند. تطابق میان ذهن و عین از آن جهت ممکن است که ماحصل عمل عقل در ریاضیات محض به لحاظ ساختاری می‌تواند با یک متعلق مرکب در شناخت منطبق باشد یا به تعبیر دیگر، ترکیب یک شیء را می‌توان به مدد یک ساختار ریاضی تبیین کرد. دکارت برای بیان این روش در علم، که تکیه بر ترتیب و اندازه دارد، از تعبیر «ریاضیات عام»[۵] بهره می‌گیرد، تعبیری که پیش از آن اقلیدس نیز آن را به کار برده بود. بدین ترتیب، منشأ یقینی بودن یک دانش، «چگونگی» دست‌یابی ما به آن است. لذا پرسش از روش در تمامی شناخت‌ها باید مقدم بر روی آوردن ما به متعلقات شناخت مطرح شود. نتیجه این طرز نگرش آن است که قلمروی اشیایی که می‌توانیم از آن‌ها شناختی داشته باشیم محدود به اموری می‌شود که «روش» بر آن‌ها قابل اعمال باشد. مطابق قاعدهٔ سوم کتاب قواعد، عقل ما شناخت یقینی را از دو طریق به دست می‌آورد: شهود بدیهی نسبت به مبادی و استنتاج قیاسی مبتنی بر این شهود، یا به تعبیر دیگر، استنتاج ضروری قضایایی از روی قضایای معلوم پیشین. دکارت در قاعدهٔ دوم، علوم را از این حیث مورد وارسی قرار داده بود که آیا از چنین اتقان و استحکامی برخوردار هستند یا خیر، و به این نتیجه رسید که این درجه از اطمینان در وهلهٔ نخست به علوم ریاضی نظیر حساب و هندسه تعلق می‌گیرد و در وهلهٔ دوم به دانش‌هایی که مطابق روش علوم ریاضی به دست آمده باشند. بدین ترتیب، تکیه بر یقین

و اطمینان فاعل شناسنده موجب می‌شود که شناخت از «ثئوریا»[۶]ی یونان باستان فاصله بگیرد و «اپیستمه»[۷] - یا همان دانش حقیق - با معیاری جدید، یعنی با چگونگی قرار گرفتن آن در اختیار فاعل شناسنده سنجیده شود. در این شناخت، فاعل شناسنده باید متعلق شناسایی را بر حسب قواعد خویش، که همان قواعد شناخت ریاضی است، در اختیار بگیرد و بر آن احاطه پیدا کند.

هدف از چنین دانشی برقراری ترتیب و تعیین جایگاه دانسته‌ها در زنجیره معرفت ماست. ما باید «چشم عقل» را متوجه متعلقات شناسایی کنیم و این «ترتیب» را مشاهده نماییم. ما اشیا را برحسب ترتیب و نظام شناخت خود می‌شناسیم، فارغ از آنکه در عالم زندگی پیرامونمان چگونه بر ما ظاهر شوند. واقعیت اشیا نه پدیدار آن‌هاست که در ادراک حسی دریافت می‌شود، بلکه طبایع بسیطی چون امتداد، جسم، شکل و نظایر آن است. این واقعیت صرفاً متکی به عقل ماست و عالمی که از چنین واقعیت‌هایی برخاسته می‌شود، صرفاً مرکب از عناصر ریاضی و کمّیِ محض است.

دکارت و شناخت «زیبا»

تصور مطلق‌انگارانه دکارت نسبت به شناخت عقلی موجب فاصله گرفتن انسان با عالم طبیعی ادراک حسی او و سرانجام، پدید آمدن شکاف میان رابطه عقلی و رابطه حسی-عاطفی‌اش با عالم می‌شود: تنها شناخت قابل اعتماد، شناخت عقلی است و اگر متعلق شناسایی ما چیزی باشد که از دایرهٔ شناخت روشمند عقلی بیرون است، نمی‌توان شناختی مطمئن از آن به دست آورد.

بر چنین مبنایی، نمی‌توان دانشی قابل اعتماد از امر «زیبا» داشت. دکارت در نامه‌ای به دوستش، مرسن، مورخ ۱۸ مارس ۱۶۳۰ می‌نویسد:

> «این پرسش شما که چه چیز را می‌توان دلیل آن دانست که چیزی زیباست همان پرسشی است که پیش از این مطرح ساخته بودید که چرا یک آوا مطبوع‌تر از آوایی دیگر است، با این تفاوت که لفظ «زیبا» به طور خاص در مورد حس بینایی به کار می‌رود اما زیبا و مطبوع جز بر نحوهٔ داوری ما دربارهٔ شیء موردنظر دلالت ندارند و چون انحای داوری انسان‌ها متفاوت است، نمی‌توان معیار معینی برای زیبا یا مطبوع پیدا کرد... چیزی را که خوشایند غالب انسان‌ها واقع شود، می‌توان «زیباترین» نامید، اما در این صورت به درستی آن را تعریف نکرده‌ایم».[۸]

بنابراین، برای دکارت «زیباشناسی»

نمی‌تواند یک علم باشد، زیرا دربردارندهٔ احکامی ارزشی دربارهٔ اشیایی است که نمی‌توان آن‌ها را به روش عقلی دریافت. علم اقتضای یقینی بودن را دارد که نمی‌توان در داوری دربارهٔ زیبا بدان دست یافت. به علاوه، نمی‌توان روشی قانونمند برای پدید آوردن اشیای زیبا در هنر به دست داد.

حال می‌توان پرسید که چرا دکارت «زیبا» را جزو اوصافی از اشیا نمی‌داند که به مدد عقل می‌توان آن‌ها را شهود کرد؟ مگر در سنت افلاطونی و سپس آگوستینی با چیزی به نام «ایده زیبا» یا «زیبای معقول» مواجه نبودیم که همانند سایر ایده‌ها به مدد عقل درک می‌شد؟ مگر نه این بود که شناخت زیبا (to kalon) همانند شناخت خوب (to agathon) و عادل (to dikaion) در زمرهٔ برترین شناخت‌های عقلی شمرده می‌شد؟ آیا پیش از دکارت در سده‌های میانه نزد برخی فیلسوفان با این اندیشه روبرو نبودیم که «زیبا» هم‌ردیف سایر اوصاف وجودی موجود یا دست‌کم چیزی شبیه به یک معقول ثانی فلسفی[۹] است؟ پس، چرا اندیشمند عقل‌گرایی چون دکارت نمی‌تواند بر اساس مبانی معرفت‌شناختی خود جایی برای شناخت زیبا در میان سایر شناخت‌های عقلی و کیفیات اولیه یا ثانویه اشیا پیدا کند؟

برای یافتن پاسخ به این پرسش‌ها باید نخست به دگرگونی‌های مهم در زیباشناسی و هنر اشاره کنیم که زمینه‌ساز دریافت متفاوت دوران نوزایی و عصر جدید از زیبایی و هنر شد و آن را به جانب نگرشی سوبژکتیویستی سوق داد.

دگرگونی در مفهوم «زیبا» در دورهٔ نوزایی

«زیباشناسی» در عهد باستان و در سده‌های میانه، دانشی مستقل محسوب نمی‌شد، چرا که به لحاظ معرفت‌شناسی درک «زیبایی» نیز همانند سایر اوصاف ذاتی اشیا به مدد شهود عقلی صورت می‌گرفت. به همین دلیل ما در هیچ‌یک از این دو دوره با دانشی روبرو نمی‌شویم که «زیباشناسی» نام بگیرد، بلکه باید آن را ذیل «هستی‌شناسی» به طور کلی بیابیم. «زیبایی» در عهد باستان و سده‌های میانه خصوصیتی عینی برای شیء زیبا بود و قائم به فاعل شناسنده نبود. البته در تعریفی که از «زیبا» به عمل می‌آمد، تأثیرگذار بودن آن بر بیننده مورد توجه قرار می‌گرفت. مثلاً توماس آکوینی چهرهٔ نامدار فلسفه در دوران اوج سده‌های میانه در کتاب جامع علم کلام[۱۰] اشیای زیبا را اشیایی تعریف کرده بود «که هنگام دیده شدن،

موجب خوشایندی می‌شوند»[۱۱]. تردیدی نیست که «خوشایندی» یا «لذت» خصوصیتی است که به فاعل دریابندهٔ زیبایی بازمی‌گردد و در نتیجه، امری سوبژکتیو است، اما این «خوشایندی» مقوم ماهیت زیبایی و در نتیجه داخل در تعریف آن نبود، بلکه عرضی لازم برای آن قلمداد می‌شد.

دگرگونی قابل‌ملاحظه‌ای که در فاصلهٔ سده‌های میانه و زمانهٔ دکارت، یعنی در دورهٔ نوزایی یا رنسانس در زیباشناسی رخ داده، این است که تأثیرگذار بودن شیء «زیبا» و «والا» بر دریافت‌کننده‌اش جزء مقوم آن شده است، در حالی که این تأثیرگذاری، امری محسوس است و دیگر به مدد شهود عقلی صرف قابل درک نیست.

توجه به دریافت حسی ما در «زیباشناسی» در آثار چهره‌هایی چون چیمابو[۱۲] (۱۳۰۲-؟) و جیوتو[۱۳] (۱۲۶۶-۱۳۳۷) و به ویژه در جنبشی که در هنر معماری و نقاشی با فیلیپو برونلسکی[۱۴] (۱۳۷۷-۱۴۴۶) آغاز شد، به نحو فزاینده‌ای ملاحظه می‌شود. «رنسانس» نهضتی بود برای بازگشت به ایدئال‌های عهد باستان و برونلسکی در زمرهٔ هنرمندان پیشتاز در حلقهٔ فلورانس بود که برای بررسی آثار باقیمانده از عهد باستان به شهر رم سفر کرد تا با مطالعه و اندازه‌گیری دقیق این آثار به فراموشی سپرده شده، الگویی برای زیبایی و هماهنگی در هنر معماری به طور کلی به دست آورد. رجوع تجربی به موارد جزیی و محسوس زیبا به جای توسل جستن به شهود عقلی صرف برای یافتن ایدئال زیبایی، گامی نو و پیامد ورود اندیشه‌های ارسطویی به عرصهٔ زیباشناسی بود.

اما مهم‌ترین چهرهٔ دوران نوزایی در عرصهٔ نظریه‌پردازی در باب معماری جدید، لئون باتیستا آلبرتی[۱۵] (۱۴۰۴-۱۴۷۲) است که در رسالهٔ دربارهٔ معماری[۱۶]اش درصدد حفظ میراث معماری عهد باستان و ارتقای مرتبت هنر تجسمی و در نهایت، رساندن هنرمندان به منزلتی اجتماعی است که شایستهٔ آنند. شاید بتوان او را مثل اعلای آرمان «فرهیختگی» در دورهٔ اومانیسم به شمار آورد، چرا که او در ادبیات، موسیقی، ریاضیات، نقاشی و معماری و به ویژه در دانش نظری در باب هنر، دستی داشت. آلبرتی دریافت خود از زیبایی را از راه مطالعهٔ پیکر موجودات طبیعی و به ویژه، پیکر آدمی به دست آورد و کوشید تا بر اساس «اندازه‌های طلایی» در پیکر آدمی، معیارهایی را برای زیبای هنری و به

خصوص معماری تعیین کند. هنرمند معمار باید برای خلق اثر خود از این معیارها پیروی کند تا اثری «زیبا» بیافریند. محمل آلبرتی برای چنین اقدامی، برداشتی فلسفی - عرفانی از انسان به منزلهٔ «عالم صغیر»[۱۷] بود. کوشش او بر این بود که به «نسبت‌های درستی» برسد که در پیکر آدمی متجلی شده‌اند و چون «عالم صغیر» روگرفتی از «عالم کبیر»[۱۸] به شمار می‌آید، همین نسبت‌ها در عالم کبیر نیز حکم‌فرماست. دست‌یابی به این نسبت‌ها مستلزم مشاهده و اندازه‌گیری‌های دقیق نمونه‌های محسوس پیکر آدمی برای رسیدن به «نسبت‌های درست» بود.

دومین تحول چشم‌گیر در هنر، که به لحاظ پیوند تنگاتنگ و نظام‌مند میان هنر و معرفت‌شناسی حایز اهمیت بی‌بدیلی است، کشف دوبارهٔ «منظر» یا «پرسپکتیو» در آثار نقاشی دورهٔ نوزایی است. اگر سخن از «کشف دوباره» به میان می‌آوریم، از این‌روست که در عهد باستان نیز، مثلاً در تصاویری که بر روی گلدان‌ها و ظروف ترسیم می‌شد، گه‌گاه با کوشش‌های اولیه‌ای برای به تصویر کشیدن بُعد سوم و درون‌نمایی اشیا و اشخاص روبرو می‌شدیم. در این تصاویر کوشش می‌شد تا با خط‌چین و اعوجاج در اشکال، خالی نگهداشتن چهره و نظایر آن، پیکر خدایان و انسان‌ها با رعایت پرسپکتیو و لحاظ کردن فضایی سه بُعدی به نمایش گذاشته شود. البته این کوشش، به نمایش فراتر از دو بعد در یک شیء واحد محدود می‌شد و هنوز با یک «منظر» واحدی که در کل یک نقاشی حاکم باشد و بر اساس آن مثلاً اشیای دورتر، کوچک‌تر از اشیای نزدیک‌تر ترسیم شوند یا خطوط موازی با هم در نقطه‌ای تلاقی کنند یا با محو شدن نقاشی در یک نقطه، یک «گریزگاه» شکل بگیرد، روبرو نیستیم.

در سده‌های نخست عهد باستان اگر هم به مواردی از مراعات پرسپکتیو برمی‌خوریم، مربوط به تک‌اشیا است، نه منظری در کل تصویر. تصور «فضا» حاصل جمع زدن این تک‌منظرها، یعنی مجاورت و توالی اجسام در نقاشی است. هرچند از نیمه‌های سدهٔ پنجم پیش از میلاد به تدریج در نقاشی عهد باستان با ترسیم تصاویر با مراعات یک پرسپکتیوی نیز مواجه می‌شویم که فراتر از منظر تک‌اجسام است. اما هنوز یک «پرسپکتیو مرکزی»[۱۹] برای تمامیت یک تصویر نداریم. نکتهٔ جالب توجه به لحاظ معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی در این‌گونه نقاشی‌ها این است که هیچ یک از اشیای

ترسیم شده در تصویر، «آنچه را که هستند» صرفاً مرهون شکل ظاهری‌شان نیستند، بلکه چگونه بودن خود را در نسبتی می‌یابند که از طریق منظر ناظر به دست آورده‌اند. بدین‌ترتیب، هنرمند پدیدآورندهٔ اثر از یک سو و تماشاکنندهٔ اثر هنری از سوی دیگر، نقش واسطی را در واقعیت یافتن اشیا، آن‌چنان که هستند، پیدا می‌کنند. این واقعیت چارچوب جدید ثابتی برای تعیین جایگاه و نحوهٔ دیده شدن اشیا در فضا می‌شود.[۲۰]

اما در تحولات بعدی هنر نقاشی و به ویژه در شمایل‌نگاری‌های[۲۱] سده‌های میانه، دیگر اثری از پرسپکتیو مشاهده نمی‌کنیم. در این دوران، غالباً با شمایلی از مسیح، حواریون یا قدیسان روبرو هستیم که به گونه‌ای دو بعدی کشیده شده و به نشانهٔ قداست هاله‌ای گرداگرد سر آن‌ها ترسیم شده است و معمولاً صحنه پشت سرشان خالی یا به رنگ طلایی است.

با «کشف دوبارهٔ» پرسپکتیو دردورهٔ نوزایی، توجه بلکه تکامل این‌گونه نگرش به اشیا در آثار هنری به خوبی آشکار می‌شود. این دگرگونی با تحولات قابل‌ملاحظه‌ای در عرصهٔ معرفت‌شناسی همراه است.

نظریه‌پردازان آغاز سده‌های میانه، ظاهر اشیا را صرفاً «نمود»ی از «ایده»ای می‌دانستند که حقیقت شیء به آن بازمی‌گشت. درک این حقیقت صرفاً به مدد «شهود عقلی» و «انتزاع» یا «بازیابی» یک امر کلی و ثابت در «نمود»های محسوس و متغیر اشیا ممکن بود. شیء محسوس، از جمله شیء ساخته و پرداخته هنرمند، «نمود»ی از این حقیقت معقول به شمار می‌رفت که در ماده اثر هنری به نحوی ناقص متجلی شده است. بنابراین، ظاهر محسوس نمادی مجازی برای چیستی حقیقی آن و صرفاً بهانه‌ای بود تا به اقتضای مشاهدهٔ آن، بیننده به جانب این حقیقت فرارود. درنگ بی‌جا در ریزه‌کاری‌های این «نمود» ظاهری، نه تنها کمکی به شناخت این حقیقت نمی‌کرد بلکه چون ذهن را به محسوسات مشغول و در کثرت مشاهدات پراکنده می‌ساخت، چه بسا مانعی برای این فراروی قلمداد می‌شد.

با پیدایش و رواج اندیشهٔ اصالت تسمیه (نومینالیسم)[۲۲] در دو سدهٔ آخر سده‌های میانه و مبدل شدن «کلی»ها به «نام‌های صرف»[۲۳]، راه شناخت ذوات اشیا از طریق شهود عقلی مسدود شد و به جانب مشاهدهٔ حسی تجربی امور جزیی معطوف گردید. دانش اطمینان‌بخش، اینک تنها در رجوع به این امور محسوس و مشاهده دقیق و روشمند

آن‌ها ممکن بود. این رویکرد جدید موجب شد که طی سده‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی به تدریج اشیای مرئی به گونه‌ای فزاینده به دیدهٔ اشیایی مستقل مورد ملاحظه قرار گیرند. آن‌ها خصوصیت «نمود» صرف و «نماد» بودن را از دست دادند و به موضوع اصلی و منحصر شناخت مبدل شدند. حتی در میان آن دسته از متفکرانی که قائل به اصالت تسمیه نبودند هم، اینک «ایده»ها به منزلهٔ قانون‌مندی‌هایی تلقی می‌شدند که خود را «در»، بلکه «نزد» اشیا به گونه‌ای محسوس آشکار می‌ساختند.

در نقاشی نیز اهمیت رجوع به حس، به ویژه حسّ بینایی به خوبی نمایان می‌شود. کوشش نقاشان دورهٔ نوزایی بر این است که اشیا و نسبت‌های آن‌ها را در سطح تصویر به همان شیوه‌ای ترسیم کنند که خود را در بینایی، بلکه در «جریان فعل دیدن» بر ما آشکار می‌سازند. بدین‌ترتیب، نقش بیننده و طرز نگرش نقاش جایگاه محوری درک این اشیا و فضایی شد که در آن قرار می‌گرفتند. پانوفسکی این تحول را از یک سو «عینی‌سازی امر ذهنی» یا «گذار از فضای روانی و فیزیولوژیک به فضای ریاضی» می‌خواند و از سوی دیگر، خاطرنشان می‌کند که به همان نسبت می‌توان این روند را روند «ذهنی‌سازی عالم عین» نیز نامید، چراکه به واسطهٔ آن تمامی اشیا ترتیب و آرایش خود را برحسب منظر و دیدگاه بیننده پیدا می‌کنند.[۲۴] این نحوهٔ نگرش قائم به بیننده، اساس «عینیت» است، زیرا اولاً قابل‌ارتسام و ساختن به شیوه‌ای ریاضی – و در رسم کردن ترتیب و اندازهٔ اشیا، تابع نسبت‌های هندسی – است و ثانیاً به گونه‌ای نامحدود قابل گسترش دادن است. به همین سبب، «کشف دوبارهٔ پرسپکتیو مرکزی» که منسوب به برونلسکی است و آلبرتی به شرح و بسط آن پرداخته به پیدایش فضایی همگن، قابل ارتسام و نامحدود در علم مناظر و مرایا (اُپتیک) منتهی می‌شود و نقشی مشابه با صورت‌های شهود حسی (زمان و مکان) و مقولات فاهمه را در «عینیت» عالم پدیداری کانت ایفا می‌کند.

پانوفسکی در تحلیل پیدایش منظر و پرسپکتیو مرکزی در اواخر عهد باستان و اوایل دورهٔ نوزایی، هر دوی آن‌ها را نشانه‌هایی بر برشی قاطع با حال و هوای فکری پیش از این دوره‌ها می‌داند. از دیدگاه او، پیدایش «منظر» در نقاشی اواخر عهد باستان «نشانه یک پایان است». رویگردانی از طبیعت، بدان‌گونه که خدایان آفریده‌اند به طبیعتی که در جریان فعل دیدن

ما مشاهده می‌شود، نشانهٔ انقطاعی با «حکم‌روایی مطلق خدایان»[۲۵] بر اندیشه و حیات یونانیان در عهد باستان است. این در حالی است که «کشف دوباره» منظر و به ویژه پرسپکتیو مرکزی در اوایل دورهٔ نوزایی به عقیدهٔ او «نشانهٔ یک آغاز است»[۲۶]، آغاز شکل‌گیری «حکم‌روایی انسان»[۲۷] در دوران مدرن.

لزوم تجدید نظر در یک پیش‌داوری

همان‌گونه که ملاحظه کردیم، باید ریشهٔ پیدایش منظر و پرسپکتیو مرکزی در هنر نقاشی را در دگرگونی بزرگی جستجو کنیم که در نگرش انسان نسبت به خودش، طبیعت و الوهیت پدید آمده و می‌توان آن را بن‌مایهٔ سوبژکتیویسم دانست. این دگرگونی به ویژه در هنر آغاز دورهٔ نوزایی و قریب به یکصدسال پیش از طرح صریح آن در اندیشهٔ فلسفی دکارت و مطرح شدن «کوگیتو»[۲۸] به مثابه اصل بنیادین در تفکر عقل‌گرا و «روش هندسی»[۲۹] او قابل ردگیری است. بنابراین، به نظر می‌رسد ناچار باشیم در پیش‌داوری دیرپایی در تاریخ فلسفه‌نگاری به طور کلی و تاریخ‌نگاری زیباشناسی و فلسفهٔ هنر به طور خاص، تجدید نظری به عمل آوریم. غالب تاریخ فلسفه‌نگاران، پدیدآمدن دگرگونی در هنر و روی آوردن به سوبژکتیویسم را معلول دگرگونی‌های پدید آمده در فلسفه و متأخر از آن می‌دانند. به عنوان نمونه، ت. تراپ، نگارندهٔ مدخل «زیبا» در فرهنگ‌نامهٔ تاریخی فلسفه (ریتر)، ذیل این مدخل می‌نویسد:

> «آنچه به تدریج از ناحیهٔ فلسفه با سوبژکتیو شدن فزاینده مفهوم زیبایی زمینه‌اش فراهم آمده بود، متعاقباً در قلمروی خود هنر، آن هم با تأخیر، نتایجش را به بارآورد.»[۳۰]

این پیش‌داوری منحصر به نگارندهٔ این مدخل نیست، بلکه در تاریخ‌نگاری‌های زیباشناسی و فلسفهٔ هنر نوشته شده از جانب فلسفیان، مکرر آمده است و شاید منشأ آن را باید در توجه بیش از حدِ آنان به تحولات اندیشهٔ فلسفی و کم‌توجهی‌شان به دگرگونی‌هایی دانست که در خود قلمروی زیباشناسی و هنر رخ داده‌اند.

آبشخور مشترک سوبژکتیویسم فلسفی و منظرگرایی[۳۱] در هنر

اگر به تاریخچهٔ مفهوم «پرسپکتیو» در علوم طبیعی، فلسفه و الهیات مراجعه کنیم، به حلقهٔ وصل میان بروز سوبژکتیویسم در

فلسفهٔ دکارتی و منظرگرایی در هنر نقاشی پی خواهیم برد.

واژهٔ «Perspectiva» را نخستین‌بار بوئتیوس درازای (تااُپتیکا) τα οπτικα در زبان یونانی به‌کار برده و آن را جزیی از علم هندسه دانسته است. این‌معنا از پرسپکتیو تا آغاز دورهٔ نوزایی، بلکه فراتر ازآن تا اوایل سدهٔنوزدهم نیز رواج داشت. پرسپکتیو عموماً جزو ریاضیات کاربردی، آن‌هم دانش منظر و مرایا (اُپتیک)[۳۲] شمرده می‌شد. دانش «اُپتیک» در مغرب‌زمین تا دورهٔنوزایی از پیشینه‌ای برخوردار بود. در دورهٔ متأخر سده‌های میانه واوایل دورهٔ نوزایی، چهارکتاب عمده درزمینهٔ این‌رشته دردست بود و در مدارس خوانده می‌شد:[۳۳]

۱- ترجمهٔ کتاب «المناظر» اثر ابن‌هیثم بصری، بزرگ‌ترین ریاضی‌دان، طبیعی‌دان و نورشناس سدهٔ چهارم هجری (دهم میلادی) به زبان لاتین. ابن‌هیثم در سنت فلسفی و علمی مغرب‌زمین به آلهازن[۳۴] معروف است و کتاب «المناظر» او تحت عنوان *De aspectibus* در اواخر سدهٔ دوازدهم یا اوایل سدهٔ سیزدهم منتشر گردید و در میان اهل‌علم، با اقبال فراوانی روبرو شد.[۳۵]

۲- کتاب *Perspectiva* اثر اراسموس ویتلو[۳۶] (۱۲۸۰-۱۲۳۰)، که با اتکا به کتاب المناظر ابن‌هیثم تألیف شده بود.

۳- کتاب *Perspectiva* اثر راجر بیکن[۳۷] (۱۲۹٤-۱۲۱٤)، فیلسوف انگلیسی دورهٔ متأخر مدرسی.

٤- کتاب *Perspectiva Communis* اثر جان پکهام[۳۸] (؟-۱۲۹۲)، فیلسوف و متکلم انگلیسی از فرقهٔ فرانسیسکن‌ها.

دانش مدرسی «مناظر و مرایا» پیش از دوران نوزایی با نگریستن درست، قواعد و مسایل مربوط به خطای باصره و امثال آن سروکار داشت. روی آوردن مجدد به «پرسپکتیو» در هنر نقاشی با توجه به موضوعات دانش مناظر و مرایا صورت گرفت، بدین‌معناکه هنرمندان نقاش، اجسام را بدان‌گونه ترسیم می‌کردند که در چشم یک بیننده در فضای سه بعدی آشکار می‌شد. در برابر دانش «مناظر» قدیم که آن را «منظر طبیعی»[۳۹] یا «منظر عام»[۴۰] نیز می‌نامیدند، این دانش جدید می‌کوشید تا با هندسی ساختن «دیدن» به تبیین ادراک حسی بپردازد. بدین ترتیب، «پرسپکتیو» جدید یا همان «منظر مصنوعی» و «هنری»[۴۱] در تعریف ماهیت هنر جدید وارد شد و به صورت «منظرگرایی» نوین ظاهر گردید.

اگر مطابق معمول تاریخ‌نگاران فلسفه، از زمان هگل به بعد، دکارت را نقطهٔ عطفی در تاریخ فلسفهٔ مغرب‌زمین بدانیم، پیوند نحوهٔ اندیشهٔ فلسفی دکارت با مطالعاتی که این فیلسوف، ریاضی‌دان و فیزیک‌دان در باب دانش مناظر داشته است به لحاظ بحثی که تا کنون دنبال شد از اهمیت بالایی برخوردار می‌شود. دکارت در سال ۱۶۳۷ کتاب گفتار در روش خود را منتشر کرد. نام کامل این کتاب گفتار در روش راهبری درست عقل و جستجوی حقیقت در علوم[۴۲] است. در این کتاب، دکارت پس از شرح «روش» خود برای دست‌یابی به دانشی یقینی، برای نشان دادن چگونگی کاربرد این روش در علوم، سه رساله در باب علم مناظر و مرایا[۴۳]، کائنات جو[۴۴] و هندسه[۴۵] را ضمیمه این کتاب کرد. او در رساله مناظر، با توجه به راهی که نور از طریق آن درک می‌شود، درصدد بنیان نهادن «هندسه‌ای برای بینایی»[۴۶] برآمد. چنین هندسه‌ای باید نشان دهد که چگونه فاصله و جایگاه اشیا، همراه با اندازه و شکل آن‌ها دریافت می‌شود.[۴۷]

فصل چهارم این کتاب، که به مباحث مابعدالطبیعه پرداخته، به کوشش او برای پایه‌گذاری نظامی قابل اتکا در معرفت اختصاص یافته است و این نظام را بر جمله معروف «می‌اندیشم، پس هستم»[۴۸] استوار می‌سازد. او در نامه‌ای به تاریخ ۲۷ فوریه ۱۶۳۷ خطاب به مرسن در مورد «روشی» که در سراسر این کتاب به کار رفته است، می‌نویسد:

> «من در آغاز کتاب گفتار، مباحثی از مابعدالطبیعه، فیزیک و طب را نیز جای دادم تا نشان بدهم که دامنه روش من تمامی انواع گوناگون موضوعات را دربرمی‌گیرد.»[۴۹]

به علاوه، در اهدائیه کتاب تأملات، خطاب به آبای سوربن درباره هدف از نگارش این کتاب که مطابق عنوانش در آن «وجود خداوند و تمایز حقیقی میان نفس و بدن انسان ثابت می‌شود» می‌نویسد:

> «... چون بسیاری از کسانی که می‌دانستند من برای حل هر نوع مشکلی در علوم روشی پرورانده‌ام.. و خبر داشتند که در به کار بستن آن روش در جاهای دیگر تا حدی موفق بوده‌ام، از من خواستند که این کار را انجام دهم. من وظیفه خود دانستم که روش مزبور را در مورد چنین امر مهمی هم آزمایش کنم».[۵۰]

با توجه به تصریح دکارت درباره «روش هندسی»اش که تفکر سوبژکتیویستی عقل‌گرای عصر جدید بر آن استوار است، می‌توان گفت که هم این نحوه جدید در تفکر

مغرب‌زمین و هم پدیدآمدن منظر در آثار هنر نقاشی برآمده از دریافت‌هایی است که از دانش مناظر و مرایا (اُپتیک) سرچشمه گرفته و - چه بسا با تقدم و تأخری معکوس به‌لحاظ زمانی - در فلسفه عصر جدید و هنر دوره نوزایی چهره نموده‌اند.

منابع

دکارت، ر.: تأملات در فلسفه اولی. برگردان دکتر احمد احمدی، تهران ۱۳۶۹

Alberti, L. B.: *De re aedificatoria. Zehn Bücher über die Baukunst*, übers. und eingel v, Max Theuer, 1912, Repr. Darmstsdt.

mCottinghan, J. & Stoothof, R.& Murdoch, D. (CSM): *The Philosophical Writings of Descartes*, Cambridge 1991, vol. I-III.

Descartes, R.: *Optics*, Discourse VI, CSM I, pp. 152-175.

Kambartel, W.: *Art.: Perspektive, Perspektivismus*, in: Ritter, J. & Gründer, K.: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Stuttgart/ Basel 1974ff, Bd. 7, Sp. 363-377.

Panofsky, E.: *Perspektive als symbolische Form*. Vorträge der Bibliothek Warburg 1924.

Thomas v. Aquin: *Summa theologica*, Chicago 1952.

Trapper, T.: Art.: (das) *Schöne*, in: Ritter, J. & Gründer, K.: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Stuttgart/ Basel 1974ff, Bd. 8, Sp. 1343-1369.

Schweitzer, B.: *vom sinn der Perepektive*. Tübingen 1953.

Sezgin, F.: *Geschichte des Arabischen Schrifttums*, Bd. 5, Leiden 1974.

Vernet, J.: Art.: Ibn *Al- Haytham*, EI^2, vol. 3, Leiden 1986.

پی‌نوشت‌ها:

۱- به همین سبب برگردان آن به «اصالت فاعل شناسنده» با «اصالت ذهن»، رسا و وافی به مقصود نیست، چرا که این مفهوم را به حیطهٔ معرفت‌شناسی محدود می‌کند. با توجه به اینکه کانت در هر سه قلمروی معرفت، اخلاق و زیباشناسی محور بحث خویش را بر «حکم» قرار داده است، شاید تعابیری چون «اصالت فاعل حکم معرفتی»، «اصالت فاعل حکم اخلاقی» و «اصالت فاعل حکم زیباشناختی» ما را به معنای این مفهوم نزدیک‌تر سازد. اما در تمامی نگرش‌های سوبژکتیویستی محور بحث «حکم» نیست و به ویژه در قلمروی اخلاق - برخلاف کانت - فعل اخلاقی همواره مترادف با «حکم عقل عملی» و در قلمروی زیباشناسی،

زیباشناسی همواره مترادف با «حکم قوهٔ ذوق زیباشناختی» نیست. گذشته از آن، با تعابیر فوق، پدیدآورندهٔ اثر هنری از دایرهٔ مدلول تعبیر ما بیرون می‌ماند. بنابراین، ترجیح نگارنده بر این بوده است که این واژهٔ لاتینی را به همان صورت در متن ذکر کند و به اقتضای حیطهٔ بحث به معانی خاصی که در هر قلمرو دارد، تصریح نماید.

۲- دکارت، گفتار در روش، بخش اول، ۱۰.

۳- دکارت، تأملات، تأمل دوم، ۱۱.

4. adequatio mentis et rei.

5. mathesis universalis

6. theoria

7. episteme

۸- دکارت، مجموعهٔ آثار، ویرایش آدام - تانری، ج ۱، ص ۱۳۲ به بعد، پاریس ۱۸۷۹، به نقل از:

Cottingham, J. & Stoothof, R.& Murdoch, D. (CSM): *The Philosophical Writings of Descartes*, Cambridge 1991, vol. III, P. 19.

9. transcendentalia

10. Thomas v. Aquin: *Summa thelogica*, Chicago 1952, vol., I, 5, 4. ad 1.

11. pulchra sunt quae visa placent

12. Cimabue

13. Giotto

14. Filippo Brunelleschi

15. Leon Battista Alberti

16. De re aedificatoria

17. microcosmos

18. macrocosmos

19. central perspecitive

۲۰- در این باره ر.ک. به تحلیل دقیق شوایتزر از پرسپکتیو در عهد باستان در:

Schweitzer, B. *Vom Sinn der Perspektive*. Tübingen 1953, S. 13.

21. Iconography

22. nominalism

23. nude vox

24. Panofsky, E.: *Perspektive als Symbolische Form*. Vorträge der Bibliothek Warburg 1924, S. 287.

25. theocracy

۲۶- همان، ص ۲۹۱.

27. anthropocracy

28. cogito

29. more geometrico

30. Trapper, T.: Art: (das) *Schöne*, in: Ritter, J. & Gründer, K.: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Stuttgart/ Basel 1974ff, Bd. 8, Sp. 1366.

31. Perspectivism

32. Optica

33. Kambartel, W.: Art: *Perspektive, Perspektivismus*, in: Ritter, J. & Gründer, K.: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Stuttgart/ Basel 1974ff, Bd. 7, Sp. 364.

34. Alhazen

۳۵- در این باره رجوع کنید به:

- vernet, J.: Art.: Ibn Al-Haytham, EI^2, vol. 3, p. 788 f.

- Sezgin, F.: *Geschichte des Arabischen Schrifttums*, Bd. 5, S. 358-374.

36. Erasmuz Witelo

37. Roger Bacon

38. John Peckham

39. perspectiva naturalis

40. perspectiva communis

41. perspectiva artificialis

42. Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison et la Chercher la vérité dans les sciences

43. Optics

44. Meteorology

45. Geometry

46. Geometry of vision

47. Descartes, R.: *Optics*, Discourse VI, CSM I 170-2.

48. *je pense donc je sui; cogito ergo sum*

49. Descartes, R.: CSM, vol. III, p. 53.

۵۰- دکارت، ر.: تأملات در فلسفه اولی، برگردان دکتر احمد احمدی، تهران ۱۳۶۹، ص ۵ و ۶.