زیبایی‌شناسی در پایان قرن:
طرح دِسِئور

ریچارد وودفیلد
شهاب‌الدین امیرخانی

مورخین در این موضوع اتفاق نظر دارند که نقد قوه‌ی داوری، اثر کانت، انبوهی از کتاب‌هایی در این موضوع را که بیشترشان به آلمانی بودند روانه‌ی بازار کرد. پیش از پایان قرن نوزدهم بحث زیبایی‌شناسی در وضعیتی بحرانی بود. فیلسوفان، در ارتفاعات سرگیجه‌آور انتزاع در پی ساختن نظامی مناسب با آن از دست می‌رفتند. هربرت رید، اولین رئیس انجمن زیبایی‌شناسی انگلستان، در کتاب خود، اکنون هنر، می‌نویسد:

«پس از کانت همان‌طور که ژان‌پل ریشتر گفته، دنیا قل می‌زد از جماعت زیبایی‌شناس. من هرگز نمی‌توانستم به مفهوم مینوگروانه‌ی هنر که نویسندگان بر پایه‌ی زیبایی‌شناسی کانت وسعت داده بودند ایمان پیدا کنم ــ مفهومی که توسط فیشته و شلینگ بسط یافت و توسط شاعرانی مانند ریشتر و نوالیس وضع رومانتیک‌تر و محبوب‌تری یافت. این بحثی بود که مهارت‌یافتن در رموزش ارزش تلاش داشت. این گفتارها عمدتاً مقولات انتزاعی، مثل تصور و تخیل، شکل و مضمون (فرم و ایده) را شامل می‌شود که به‌ندرت ــ و شاید هیچ‌وقت ــ با آثار هنری واقعی ارتباط پیدا نمی‌کنند.»[1]

او در ادامه ملاحظه می‌کند که «علم مقدم بر فلسفه است و مبانی علم یا دانش هنر باید پیش از آن‌که فلسفه‌ی هنری از آنها بهره بگیرد تأسیس شده باشد.»

در پاسخ به این وضعیت روان‌شناسان که اخیراً از فلسفه دل بریده‌اند، رویکرد دیگری را به هنر «از پایین» به جریان انداخته‌اند. گیلبرت و کوهن در تاریخ زیبایی‌شناسی به این نکته اشاره کرده‌اند:

روش قدیمی فلسفه بنا به ادعای گوستاو فخنر، پیش‌کسوت زیبایی‌شناسی تجربی، حرکتی «از بالا» دارد، یعنی از کلیات بالادست تا جزئیات و نمونه‌های پایین‌دست. این رویکرد شلینگ، هگل و حتی کانت نسبت به هنر بود. ولی از آنجا که ما دیگر مطمئن نیستیم نظام قابل تکیه‌ای در دسترس باشد، عاقلانه‌تر آن است که راه مخالف در پی گرفته و زیبایی‌شناسی «از پایین» را صورت‌بندی کنیم. در این طریق باید ابتدا از واقعیات پایه آغاز کنیم و به‌تدریج و محتاطانه به کلیات برسیم.[۲]

«فیلسوف از مقام خود به‌عنوان آموزگار زیبایی‌شناسی به کناری نهاده شده است. اما چه کسی را باید به جای او نشاند؟ روان‌شناس، جامعه‌شناس، یا مورخ هنر؟ متقاضیان زیادی برای این مقام در رقابت تنگاتنگ‌اند. تمایل علمی جدید، علوم زیبایی متعددی را به جای فقط یک علم زیبایی خلق کرد ــ دانش‌هایی روان‌شناختی، قوم‌شناختی و از این دست. فروپاشی و تفرق مطالعات هنر با سرعت زیادی اتفاق می‌افتاد. تنها در آخر این دوره بود که موضوع به چشم آمد. زمانی که ارزش روزافزون یافته‌ها و تمایلات به طریقی نوین تحت مفهوم محصور و انعطاف‌پذیر «زیبایی‌شناسی و علم کلی هنر» به پیشنهاد ماکس دسئور آزاد شد.»[۳]

دسئور کتابی به‌نام زیبایی‌شناسی و نظریه‌ی عمومی هنر نوشت و از سال ۱۹۰۶ تا ۱۹۴۳ نیز مجله‌ای با همین نام منتشر کرد. به‌علاوه، مجمعی بین‌المللی درمورد زیبایی‌شناسی در برلین در سال ۱۹۱۳ برگزار کرد. با مطالعه‌ی مجله، به نام تعداد زیادی از فضلا و علمای مهم علوم انسانی و علوم اجتماعی از آلمان برمی‌خوریم. با این که او بین زیبایی‌شناسی و به قول خودش علم عمومی هنر تمایز قائل است، تأیید می‌کند که حفظ زنجیره‌ی ارتباطی بین این دو حوزه ضروری است. این زنجیره‌ای است که می‌توان هنوز هم در جمله‌ی اهداف انجمن زیبایی‌شناسی آمریکایی، بریتانیایی و نحوه‌ی عمل جوامع ملی در نقاط مختلف جهان دید. طبق قانون اساسی آمریکا:

«هدف اجتماع ترویج مطالعه، تحقیق، بحث و نشر زیبایی‌شناسی است. کلمه‌ی «زیبایی‌شناسی» یا استتیک، در این ارتباط بدین تعبیر است که شامل همه‌ی مطالعات مربوط به هنرها و انواع تجربیات مربوطه از منظر فلسفی، علمی، یا سایر دیدگاه‌های نظری اعم از روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، انسان‌شناسانه، تاریخ فرهنگ، نقد هنری و آموزش و تحصیل باشد. این «هنرها» شامل هنرهای بصری، ادبیات، موسیقی و هنرهای نمایشی هستند.»

به‌رغم این مطلب، از مفهوم مدنظر پروژه‌ی دسئور خروج صورت گرفت. این خروج ارتباط قابل توجهی به تخصصی‌شدن گسترده‌ی هنرها در دنیای دانشگاهی و تغییرات ماهیت فعل هنری داشته است.

در آن هنگام که دسئور پروژه‌ی خود را شروع کرد، علوم اجتماعی خودش را فقط از فلسفه

متمایز می‌کرد. تاریخ هنر تنها به‌عنوان یک نظام دانشگاهی بود که پیدا شد و کاندینسکی هنوز هنر انتزاع محض را ابداع نکرده بود. زیبایی‌شناسان خودشان را به دریافت[۴] مشغول کرده بودند و پروژه، خودش را وقف مفهوم دوگانه‌ی ادراک و هنر از هر دو سو می‌کرد. مورخین هنر تشویق می‌شدند که تفلسف کنند، مجله‌ی دستور برای مثال، دو مقاله‌ی نظری مهم پانوفسکی را منتشر کرد. فلاسفه تشویق می‌شدند که روی فرهنگ تأمل کنند. مثلاً ارنست کاسیرر در سال ۱۹۳۰ کنفرانس زیبایی‌شناسی در شهر هامبورگ را تشکیل داد که پانوفسکی هم در برپایی آن کمک کرد. و جامعه‌شناسان می‌توانستند روی تجربه‌ی حسی فکر کنند، مثلاً جرج زیمل به‌طور گسترده در این رابطه می‌نوشت و برای خود تأثیرگذاری زیادی بر جریان فرهنگ فلسفی برلین قائل بود. مقاله‌ی او با عنوان «متروپولیس و حیات ذهنی» دقیقاً درباره‌ی جریان تجربه‌ی حسی شهر بود.

در چنین حال و هوایی پرسش از این که آیا چیزی مثل تاریخ رؤیت وجود داشته سؤال پرمعنایی بود و می‌شد انتظار داشت که فضلایی از انواع مختلف نظام‌ها، خود را در این بحث درگیر کنند. من این نمونه‌ی خاص را از این رو مطرح می‌کنم که از آن هنگام دوبار درمورد آن بحث صورت گرفته، یکی در اوایل سده‌ی بیستم و یکی در زمان حال در مباحث جاری مجله‌ی زیبایی‌شناسی و نقد هنر در آمریکا. تفاوت در اینجا است که در بحث‌های معاصر در مجله‌ی آمریکایی، هیچ نامی از روان‌شناس، جامعه‌شناس، قوم‌شناس یا مورخ هنر در باب رؤیت یا منظر مشاهده نمی‌کنیم. موضوع کاملاً در تسخیر فلاسفه‌ای است که در باب موضوع رجز می‌خوانند.

می‌خواهم بپرسم آیا در روح پروژه‌ی دستور جوابی برای سؤال از وجود یک تاریخ منظر و تصویر وجود دارد؟ برای یافتن پاسخ به گروه مرکبی از فضلای علوم بینابینی احتیاج داریم که عمیقاً به نحوه‌ی نگرش خود نسبت به هنر، خودآگاه باشند. در ابتدای سده اندیشه درباب هنر به‌طور ناخودآگاه تحت استیلای اصل تقلیدی[۵] قرار داشت. پیش از پایان سده، تفکرات به‌طرزی خودآگاه در جهت ضدتقلیدی و قراردادگرایانه انجام شد. در ادامه‌ی بحث، بیشتر در این مورد توضیح خواهم داد.

پیش از پایان یافتن قرن نوزدهم و تحت تأثیر ترکیبی به کارگیری هنر به‌طریق دانشگاهی، توسعه‌ی انواع مختلف واقع‌گرایی و طبیعت‌گرایی در نقاشی و با ابداع عکاسی، معرفت قراردادگرا اعلام کرد که هنرمند طبیعتاً به ثبت آنچه می‌بیند علاقه‌مند است. باید درباره‌ی دورشدن از ظواهر طبیعی فکری می‌شد؛ دو نماینده از این دور شدن، به‌عنوان مثال، هنر مصری و هنر ژاپنی بودند. هنر قبیله و «نخستین» شگفتی‌آور و عجیب‌وغریب تلقی می‌شدند و به خاطر شایستگی تصویری ذاتی‌شان مورد توجه نبودند. در دو دهه‌ی نخست قرن بیستم دیدگاه‌ها شروع کردند به متحول‌شدن. ویلهم ورنیگر در تصادم با جرج زیمل در موزه‌ی تروکادرو انگیزه‌ی نوشتن انتزاع و همدلی را پیدا کرد که عبارت بود از به کارگرفتن روان‌شناسی توده‌ی مردم در موضوع هنر معروف به انتزاعی و به سبک طبیعت‌گرا. اندکی پیش از آن، در ۱۹۰۱، آلویس ریگل بحثی با عنوان صنایع هنری رمی اخیر منتشر کرد که توسعه‌ی هنر عتیق را در مسیر حرکت از حالات ادراکی لمسی به بصری[۶] را تجزیه و تحلیل می‌کرد. از نظر ریگل، سبک یکی از نتایج «سائق هنری» بود که خود آن هم به‌نوبه‌ی خود محصولی

از جهان‌بینی بود.

قوم‌شناسان علاقه‌ی تازه‌ای به هنر «نخستین» و قبیله‌ای نشان دادند و دو رویکرد جدید ظاهر شد. نخست آن که فیلوژنی (تاریخ نژاد)، آنتوژنی (تاریخ رشد) را تکرار می‌کند؛ هم‌راستایی مثبتی بین بسط هنر «نخستین» و هنر کودکانه وجود دارد. دوم آنکه اشکال هنری متفاوت، جهان‌بینی‌های مختلف را منعکس می‌کنند و سوم این که هنر قبیله‌ای بازنمایی تجربه‌ی شخصی هنرمند است. شواهد غامضی از طرف انسان‌شناسان مطرح می‌شد که از عکاسی گرفته شده بود. از یک سو سوژه‌ها در عکس‌ها قابل بازشناسی نبودند، و از سوی دیگر مخاطبین فیلم‌ها نگران شعور خود بودند و خود را از واقعیات پرهیبت پرده دور نگه می‌داشتند.

تأثیر کلی سبک یک اثر هنری محصول یک ذهنیت خاص بود که بر منظر خاصی از جهان تأمل می‌کرد. در کتاب اصول هنر که در سال ۱۹۱۵ منتشر شد، هاینریش ولفلین تأیید می‌کرد که «هر هنرمندی امکان‌های بصری خاصی را می‌یابد که نزد او حاضرند و او در حصار آنها است. همه چیز در زمان واحد امکان ندارد. منظر فی‌نفسه، خود دارای تاریخی است و آشکارکردن این لایه‌های بصری نخستین وظیفه‌ی تاریخ هنر است.» بعداً در ۱۹۳۶، والتر بنیامین نوشت: «در طول ادوار طولانی تاریخ، انباشت تاریخی ادراک با تغییر در حالت تاریخیِ وجود تغییر کرد. طریقی که در آن ادراک انسانی خود را سازمان‌دهی کرده ــ واسطه‌ای که ادراک در آن رخ داده ــ نه‌تنها به‌نحو طبیعی، بلکه به‌نحو تاریخی مشروط شده است.» او با پی‌گیری و ادامه‌ی صحبت‌های ریگل می‌گوید: «دوران کوچ‌نشینی که در آن صنایع هنری رم اخیر و پیدایش وین پا به عرصه‌ی وجود گذاشت، نه‌تنها هنر متفاوتی داشت بلکه فهم متفاوتی هم از اعصار قدیمی داشت.»

غموض و دشواری اندیشه‌ی تاریخ منظر، در این است که خود ولفلین می‌دانسته که موضوع مشکوک است. او بر این نکته آگاه بود که هم آلبرتی و هم لئوناردو شاهد این بودند که سایه‌های تختی را که روی رنگهای موضعی استفاده کرده بودند علی‌رغم به کارگیری آن در سایه‌های نمایشی تا قرن نوزدهم مورد توجه قرار نگرفت. او از این مشکل با این پیشنهاد خلاص می‌شود که «همواره اصول تزئینی و اعتبار ذوق هنری در کارند که آخرین تصمیم به آنها واگذار می‌شود.»

با این حال رویداد بزرگ نتیجه‌ی مشاهدات مصرشناس آلمانی، هاینریش شافر، بود. او توفیقات ادبی مربوط به تأثیر چشم‌انداز را در ادبیات پیش‌یونانی ــ از اسطوره‌های آکادمی که پرواز اتانا را تا بهشت وصف می‌کنند گرفته تا تورات و کنفوسیوس ــ جمع‌آوری کرد. او استدلال می‌کند که تفاوتی ذاتی بین ادراک و بازنمایی وجود داشته و هنر مصری بیشتر دلالتی بوده تا نقش‌گرایانه.[۷]

من هنوز هم باید کاوش بیشتری کنم تا دریابم که آیا از سوی فضلای متعلق به جماعت اطراف دستور نسبت به کتاب شافر هیچ واکنشی صورت گرفته یا نه. ژولیوس فون‌اشلوسر در برخورد با کار وینی‌ها به پروژه‌ی دستور چندان نیندیشید. شخصی که به نظر می‌رسد اهمیت این ایده را دریافت کارل بولر بود. او در مرز بین زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و روان‌شناسی ادراک فعالیت می‌کرد، ولی من هیچ مدرکی از او در دست ندارم. شخصی که تأثیر کامل کشف شافر را دریافت، ارنست گمبریچ بود. او

استنباط‌های شخصی‌اش را درخصوص هنر و توهم در کتابی که درباب زیبایی‌شناسی نیست بلکه درباره‌ی روان‌شناسی بازنمودهای تصویری است، شرح داد.

گمبریچ استدلال می‌کرد که تاریخ هنر مبتنی است بر توسعه‌ی مهارت‌هایی که هنرمند را قادر می‌ساخت تقاضاهای تصویری عصر خود را ارضاء کند. عملکردهای تصورات بصری بین فرهنگ‌های مختلف و در فرهنگ‌های مختلف متفاوت است. در رنسانس ساخت صورت‌گری طبیعت‌گرا از یک مبنای نمادگرایانه برخاست، در حالی که کشف پرسپکتیو خطی برای صورت‌گری طبیعت‌گرایانه اهمیت داشت. ولی این فقط یکی از عناصر بود. نقاشی رنسانس همان‌طور که طبیعت‌گرا بود، مسیحی هم بود. برای مثال سه گانه‌ی مقدس، اثر ماساچیو هم از رسوم طبیعت‌گرایانه و هم نمادگرایانه استفاده می‌کند. اگرچه نقش بنا واقع‌گرایانه است، نمایش سه‌گانه‌ها نمادین است. با آن که تصویر مسیح (ع) واکنشی همدلانه را فرا می‌خواند، داوینچی هرگز خدایان را نقش نکرده است. این نقاشی توسط یکی از شاگردان بوتیچلی علامتی است از فرشته‌ی مغرب (آرکانجل) رافائل، و تصویری است از توبیاس در حال قدم‌زدن با یک فرشته. با نگاهی نزدیک به نحوه‌ی پیوستن فرشته به توبیاس می‌توان دریافت که این یک مصنوع نقاشی است و نه نقش طبیعت‌گرایانه‌ی یک واقعیتِ ممکن. نقاشی آنه، باکره‌ی مقدس و کودک و بره که اثر لئوناردو است هم در قلمرو نمادگرایی است و هم در قلمرو طبیعت‌گرایی. این هم نشانه‌ی دیگری است اما ترکیب آن پیچیده‌تر است؛ بسیار پیچیده‌تر از علامت دستان به هم پیچیده‌ی رافائل. بکارت صفت آنه‌ی مقدس است، کودک صفت باکره است و بره صفت دیگری است. ظهور ناراحت باکره بر زانوی سَنت آنه یک ابداع در ترکیب‌بندی است تا ارتباط نمادین آنها را تصدیق کند. چرا باید یک بانوی بالغه بر زانوی بانوی بالغه‌ی دیگر بنشیند؟

از زمان رنسانس هنرمندان مدل‌های ارتباطی پیچیده‌ای ساخته‌اند تا اثرات طبیعت‌گرایانه را نشان دهند، اما این ماهیت خود مدل‌ها است که دریافت چیزی از یک جهت به قیمت از دست دادن جهتی دیگر است. یک صحنه‌ی منقوش خیالی مشکلاتی برای تعادل سطح تصویر به بار می‌آورد.

کیفیت روشن یک تصویر نمادین محض به‌واسطه‌ی نیازهای کیفی دیگر از نوع طبیعت‌گرا کاهش خواهد یافت. علاوه بر این ملزومات مهارت فنی و رعایت تقدم‌ها حرکت و تغییر می‌کند. در مقابل دیدگاه پانوفسکی مبنی بر این که «پرسپکتیو یک فرم نمادین است»، باور دیگری مأخوذ از ارنست کاسیرر وجود دارد که گمبریچ در موردش چنین استدلال می‌کند که این یک تمهید بصری فنی بود که هنرمند از آن استفاده می‌کرد تا پدیدار انسداد[۸] را جفت‌وجور کند. این یک کشف بزرگ بود زیرا مبتنی‌بر این شناخت بود که نسبت بین موضوعات در یک شبیه‌سازی باید با نحوه‌ی قضاوت درمورد یک منظر طبیعی متفاوت باشد.

اما همان‌طور که گُمبریچ فهمیده بود این پایان ماجرا نبود. بین تصاویر دارای پیام وجودی و تصاویر بدون آن تفاوت وجود دارد؛ تفاوت بین تصاویری که ساخته شده بودند تا تلقی‌های واقعی از آنها بشود و تصاویری از واقعیات تصوری محض. برای روشن‌کردن بیشتر بحث می‌توانیم به

تصورات بصری معاصر برگردیم. ژان پل سارتر در بحث درمورد «علامت و چهره‌نگاره» می‌نویسد: من به‌خوبی می‌توانم قنطورس را موجود فرض کنم (در عین غیاب) ولی وقتی به عکس‌های مجله نگاه می‌کنم «هیچ معنا یا مفهومی برای من ندارند»؛ یعنی می‌توانم به آنها نگاه کنم بدون اینکه به موضوعات آنها فکر کنم. در این مورد اشخاصی که عکس‌هایشان را می‌بینم از طریق این تصاویر مورد دست‌یابی‌اند، اما بدون موقعیتی وجودی، دقیقاً مانند مرگ شوالیه که از طریق تصویر گراوری دورر مورد دست‌یابی‌اند، بدون این که من آنها را وضع کرده باشم.

نوعی کوری در مورد وجود هست که از طریق استفاده از آنچه بودریار «پیکره[9]» [شباهت تصویر] نامیده به وقوع می‌پیوندد: تصاویری که فقط به‌خاطر وجودشان همچون تصویر مورد استفاده قرار می‌گیرند. اما به نظر بودریار، تصاویر گاهی می‌توانند از مرزهای صورت ظاهر خود تجاوز کنند. اگر جنگ خلیج فارس بر یک ساخت خیالی هم نباشد، انتشار تصویر سرباز مرده و سوخته‌ی عراقی در روزنامه‌ی گاردین تأثیر بسیار مهمی بر عقاید عمومی گذاشت. تجربه‌ی ما از صورت بصری بارها با پدیده‌ی نمایشی‌شدن تحت تأثیر قرار گرفته: تصویر غالب از جنگ خلیج فارس نمایشی بود. اما لحظاتی هستند که احساس ما از واقعیات مورد مداخله قرار می‌گیرد و ما در پی جست‌وجوی امکان‌های آن واقعیت برمی‌آییم.

رولان بارت تصور می‌کند در داستان «تأثیر واقعیت» که به‌وسیله‌ی عناصر توصیف ایجاد می‌شود، هیچ کمکی به ساختن طرح داستانی نمی‌کند. نورمن بریسون می‌گوید: طبیعت‌گرایی تصویری با انباشتن جزئیات بصری ایجاد می‌شود. یعنی هرچه جزئیات بیشتر باشد، واقع‌گرایی قوی‌تر است. اما من معتقدم واقعیت خیلی پیچیده‌تر از آن است. در مورد ادبیات، خواننده از طریق داستان به دنبال امکان دور از انتظاری می‌گردد که طرح داستان را تضمین کند.

نوعی ناگزیری در مشکل داشتن پسرک چارلز، در داستان مادام بواری فلوبر با آن کلاه مسخره‌ای که بر سر گذاشته در کار است. آیا مردی که چنین کلاهی بر سر کرده محکوم به شکست نیست؟! و همین‌طور نقاشان آکادمیک قرن نوزدهم که می‌توانستند عریان‌گرایی مثال‌زدنی به تصویر بکشند، ناواقعیت آنها در تقابل با رامبراند و مونه به ظهور رسید. با آثار بوگوئرو آدم خودش را در دیزنی‌آباد خیالی می‌بیند. با رامبراند آدم خودش را در حضور یک زن واقعی احساس می‌کند و بینندگان المپیای مونه قویاً خود را روبه‌روی یک زن واقعی احساس می‌کنند، زنی که نه فقط در خیابان قدم می‌زند بلکه خود سالن را هم دارد می‌بیند. امکان در ساختار اثر تا آن حد روشن بیان می‌شود که حتی وقتی فیلم سایکو، اثر هیچکاک، را بارها هم دیده باشیم، هنوز هم در صحنه‌ی معروف حمام دسته‌های صندلی خود را می‌چسبیم. توجه ما به سایه‌ی روی پرده‌ی حمام جلب می‌شود و هربار که فیلم را می‌بینیم دوباره به آن توجه می‌کنیم. بازتوجه ما مستلزم کنش بازشناخت است و وقتی کسی مجدداً فیلم را مرور می‌کند، درکش از ساختار درونی جزئیات گزارشی ماجرا زیاد می‌شود.

والتر بنیامین در این مورد چنین ابراز عقیده می‌کند که عکس‌های متعلق به گذشته حضوری

ابهام‌آمیز دارند و فقط عکس‌های معاصر ما هستند که می‌توانند تجربه را بازسازی کنند. حضور ابهام‌آمیز مبتنی است بر مفهوم «چگونه می‌توانست بشود!»

وقتی آدم با تصویر دو تِندی روبه‌رو می‌شود ــ نقاش و پدر شاعر ــ حول و حوش زمان عروسی فرزند، اندکی بعد از تولد فرزند ششم، همسر او را در خانه‌ی مسکو با رگ‌های شکافته پیدا کرد. زن در اینجا در کنار او است، نگاه زن اما به مرد دوخته شده‌است؛ در جهت فضایی در فاصله‌ای غریب. اگر کسی به‌قدر کافی بر این تصویر دقیق شود خواهد دید که چگونه امور متضاد در آن جمع آمده‌اند. تکنیک دقیق می‌تواند به تصویر ارزشی جادویی ببخشد؛ ارزشی که هرگز یک تصویر نقاشی شده برایمان نخواهد داشت. همه‌ی تصاویر هنری عکاس و همه‌ی طراحی‌های زوایای موضوع یا مدل در بیننده وسواس مقاومت‌ناپذیری ایجاد می‌کند تا دلیل کوچکی برای وقوع رویداد بیابد. حالا و اکنون.[10]

تناقض‌آمیز است که تصاویر احساس (درک) منطق تلویحی «اینجا و اکنون» مونه و هنرمندان امپرسیونیست را در سنت تقلید می‌خواستند ضبط کنند: زیبایی‌شناسی لحظه. عکاسانی که از رسوم امپرسیونیستی تبعیت کرده‌اند مصمم بودند عکس‌هایشان را تا مقام اثر هنری بالا ببرند. غلط‌انداز بودن تصاویر آنها باعث تضعیف طرح آنها شد. اما برعکس تصویر دست‌کاری نشده از موقعیتی که تصویر در آن ساخته شده، کسب اصالت می‌کند.

این مثال مرا به طرح کانت و دستور بازمی‌گرداند. برای زیبایی‌شناسی کانت و نیز برای زیبایی‌شناسان بلافصل او این موضوعی حیاتی است، به خاطر این که اثر هنری به بیننده قدرت می‌دهد تا از موضوع ادراک فاصله بگیرد، به این ترتیب اعتقاد به وجود موضوع ترسیم شده در نحوه‌ی دریافت آن هیچ اثری ندارد. ولی من فکر می‌کنم قضیه خیلی بغرنج‌تر است. مورخ هنر، قوم‌شناس، انسان‌شناس و از طرفی، مصرشناس احتیاج به کارکردن در کنار یکدیگر دارند تا راز چگونه اثر گذاشتن تصاویر را عمق‌یابی کنند. هنرمندان و منتقدین هم‌عصر ما نیاز به تشریک مساعی دارند تا انحاء عملکرد آثار هنری امروزین را دریابند. فقط پس از این که هنرمندان اثرشان را تکمیل کنند زیبایی‌شناس در موضع تفسیر آنچه که آنها انجام داده‌اند قرار می‌گیرد. نقد اصلی من از زیبایی‌شناسی معاصر همانند هربرت رید است، که در قله‌ی سرگیجه‌آور انتزاع خانه گزیده، بدون این که خود را با مطالبی درگیر کند که دیروز و امروز هنرمندان با آن مواجه‌اند. این امید در دلمان هست که سانارت[11] اتصال و ارتباط بین هنرمندان، دست‌اندرکاران هنر، و دانشگاهیان و فضلای فعال در زیبایی‌شناسی فیلسوف‌منشانه را بیش از پیش برقرار سازد.

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Woodfield, Richard. Aesthetics at the End of the Century: Dessoir's Project.

پی‌نوشت‌ها:

1. H. Read, Art Now, London, 1968, pp. 26-7.

2. K.E. Gilbert & H. Kuhn, A History of Aesthetics, New York, 1939, p. 252.

3. Gilbert & Kuhn, p. 527.

4. Perception

5. Mimetic

6. Haptic-optic

7. Notational-depictional

8. occlusion

9. simulacra

10. W. Benjamin, A Small History of Photography in One-Way Street, London, 1979, p. 243.

11. Association of Aesthethics and Visual Culture, 1991 as Sanart Association for the Promotion of Visual Art in Turkey: SANART.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی