Sociology of Culture and Art Volume 5. Issue 2. Summer 2023. Pages 71 to 84

Research Paper

Norman Bryson critique on Formalist and representative methods of art analysis

Sheyda Nasiri[1]*, Marziyeh Piravi Vanak[2]

1. Ph.D. student of Art research, Faculty of Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
2. Associate Professor of Art Research, University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Received: March 7, 2023
Accepted: August 4, 2023
Available online: August 19, 2023

Keywords:
Norman Bryson, formalist method, representative method painting analysis, cultural analysis

Abstract

Norman Bryson (1949) is one of the theorists in the field of philosophy and history of contemporary art, who advances his philosophical plan by relying on Hall's thought and cultural studies and the importance of discussing the image in this field. Bryson is concerned with revising the concept of art history and believes Dealing with art history is a way to rethink history itself through art, which will also lead to rethinking the current situation and ultimately lead to the knowledge of culture. According to Bryson, if art history wants to play an influential role in relation to the conditions to have a culture today, it must review its past through critical research and understand the ways of emergence and development of artistic experiences, especially in the discussion of images. Therefore, in order to revise the concept of art history, it is necessary to address its central core, i.e. image. and the way of looking at the image should be re-evaluated in order to complete Bryson's overall project. Image analysis is traditionally done through methodologies that, according to Bryson himself, cause a misunderstanding of art history and the current situation. Among the methodologies, Bryson specifically He emphasizes on criticism based on form and criticism based on representation that in the analysis of the image by reducing it to a static matter, it ignores its link with the context of society and culture and therefore the analysis presented by them remains better. Descriptive- analytical method with critical approach is used. Using Bryson's views on the problem, the present study criticizes two methods of formalistic and representational analysis in dealing with paintings. Formalist and representational approaches to painting, when criticizing, consider painting by default as an image that reveals its meaning in a moment and is based on a form or representation of something that can be understood and received by everyone at the moment. Is. However, according to Bryson's belief, the image is not a static and immobile entity and develops over time, because it is based on culture, and an important aspect of it is the understanding of the audience, which itself comes from culture, and the process of seeing and looking. He is constantly revising and rearranging his perceptions and perceptions. In this article, along with Bryson's point of view, the criticism of two formalistic and representational methodologies in image analysis was proposed.
.

Nasiri, S., & Piravi Vanak, M. (2023). Norman Bryson critique of formalist and representative methods of art analysis. *Sociology of Culture and Art*, 5(2),71 -84.

Corresponding author: Sheyda Nasiri
Address: Art university of Isfahan
Tell: 03136248089
Email: sheida.nasiri@yahoo.com

Sociology of Culture and Art
Volume 5. Issue 2. Summer 2023. Pages 71 to 84

Extended Abstract

1- Introduction

William Norman Bryson (1949) is one of the Anglo-American theorists in the field of philosophy and history of art in the contemporary era, who after graduating from Cambridge University in the field of theoretical studies in the philosophy of art with a special focus on art history. Bryson's ideas were highly regarded in the 80s and 90s, but it can be truly claimed that he reached his final position among the second-generation philosophers in the field of cultural studies after moving to Harvard University and entering the United States. Bryson is a philosopher who brought the achievements of this emerging field of study into the field of art and, like his friend and colleague, Gillian Rose, focused on the discussion of the image, reflected on the analysis of painting. Of course, it should be kept in mind that Bryson's project is a broad project and involves the revision of art history, and the discussion of image analysis is a part of this huge project. In this regard, he considers painting to be the most pictorial art and focuses on it and points out that the existing misunderstandings of the concept of art history are due to the distortions that image analysis methodologies have brought to the body of painting and the nature of painting. They have reduced it to taking nature or just its face, which is at the cost of its separation from cultural and social roots. As a result, if the painting analysis method is revised, wider dimensions of painting will be opened and the nature of painting as the social practice or cultural sign is clarified, which really brings painting to the position of a social formation, and from this point of view, the nature of art history itself is also revised. Bryson's focus on painting and the need to review its analysis methods puts him in a unique position compared to other philosophers in the field of cultural studies in the second generation, which, despite this uniqueness, can be used as a very useful method for Studies of all kinds of paintings should be used because it has a precise pacing. In Bryson's thought, the study of art history in its current form is not only not a path to the nature of art, but by reducing art to a linear and mechanical matter that is frozen in history, many of its aspects are forgotten. For his intended revision, he first investigates the visual matter from the perspective of cultural studies and uses its complexity as a cultural output to recreate the concept of art history. He criticizes the existing methodologies of art ctitique specially formalist and representative methods and finally by proposing the concept of art as A social practice and cultural sign of art history is not in the conventional chronologies in history books, but in the painting itself and in a fluid way between the painter and the audience of the work. According to Bryson, critiques based on a formalistic and representational approach to painting are rejected because they reduce it to a copy of nature and ignore the intertwining of painting with cultural and social formations, which shows the agency of the painter and the audience. they seem the formalist approach to painting considers works of art in isolation and separation from society and real conditions based on culture, and its analysis relies solely on the forms used in the work and the relationships between these forms in the form of composition. he does. In fact, this kind of self-ritual that formalism imagines for painting and analyzes it in isolation and considers the necessary and sufficient condition for a work of art to have a denotative form, at the high cost of ignoring the deep connections of painting with culture and context. society and its exclusion from history and culture.

2- Method

The research method in this study is a descriptive-analytical method with a critical approach, which requires the description and description of Bryson's critical opinions about image analysis. On the other hand, descriptive-analytical research, in addition to depicting what is, also looks at describing and explaining the reasons of how and why. From the methodological aspect, the critical approach has a conversational and polemical nature; From this point of view, its interactive and negotiated nature requires interaction between the researcher and the researched subject. This conversation and interaction should be polemical in nature to transform ignorance and inappropriate understanding into proper awareness and understanding. In this paradigm, the goal is to criticize and challenge the existing structures with the aim of developing knowledge, and therefore, it is active and not passive in nature.

3- Results

Bryson considers painting to be the most pictorial art and he focuses on it and points out that the existing misunderstandings of the concept of art history are due to the distortions that image analysis methodologies have brought to the body of painting and the nature of painting has been revealed. They have reduced its nature or its mere form, which is at the cost of its separation from its cultural and social roots. As a result, if the painting analysis method is revised, wider dimensions of painting will be opened and the nature of painting as a social pratic or The cultural sign becomes clear, which really

takes painting to the position of a social formation, and from this point of view, the nature of art history itself is also revised.

4- Conclusion

Bryson's criticism of the formalist and representative methodologies of art history relies on the image, and while criticizing image analysis methodologies, he tries to revise the nature of art history itself. Formalist and representational approaches to painting, when criticizing, consider painting by default as an image that reveals its meaning in a moment and is based on a form or representation of something that can be understood and received by everyone at the moment. Is. However, according to Bryson's belief, the image is not a static and immobile entity and develops over time, because it is based on culture, and an important aspect of it is the understanding of the audience, which itself comes from culture, and the process of seeing and looking. He is constantly revising and rearranging his perceptions and perceptions. In this article, along with Bryson's point of view, the criticism of two formalistic and representational methodologies in image analysis was proposed.

5-Funding

There is no funding support.

6-Authors' contribution

All stages of this research have been done jointly by Sheyda Nasiri. PhD student of Art research, Art university of Isfahan (Corresponding author) and Marziyeh Piravi Vanak, Associate professor, Art University of Isfahan. This article is derived from Sheyda Nasiri PhD thesis.

7-Conflict of Interest

Authors declared no conflict of interest.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره پنجم، شماره دوم، تابستان ۱۴۰۲، صفحات ۷۱ – ۸۴

مقاله پژوهشی

نقد نورمن برایسون بر روش‌های فرمالیستی و بازنمایانه در تحلیل نقاشی

شیدا نصیری[1*]، مرضیه پیراوی ونک[2]

۱. دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
۲. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۶ اسفند ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۳ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ انتشار: ۲۸ مرداد ۱۴۰۲

چکیده

نورمن برایسون(۱۹۴۹) از نظریه‌پردازان حوزه فلسفه و تاریخ هنر معاصر است که با تکیه بر اندیشه هال و مطالعات فرهنگی و اهمیت بحث تصویر در این حوزه طرح فلسفی خود را پیش می‌برد. برایسون دغدغه بازنگری در مفهوم تاریخ هنر دارد و معتقد است پرداختن به تاریخ هنر راهی است برای بازاندیشی در نفس تاریخ از رهگذر هنر که بازاندیشی در وضعیت کنونی را نیز به دنبال خواهد داشت و در نهایت به شناخت فرهنگ راه خواهد برد. به گفته برایسون اگر تاریخ هنر بخواهد به واقع نقش تاثیرگذاری در نسبت با شرایط امروزی فرهنگ داشته باشد باید از خلال پژوهش‌های انتقادی نسبت به گذشته خود بازنگری کند و به شیوه‌های بروز و تکوین تجربه‌های هنری به ویژه در بحث تصویر متوجه گردد. بنابراین برای بازنگری در مفهوم تاریخ هنر لازم است به هسته مرکزی آن یعنی تصویر پرداخته‌شود و شیوه نگرش به تصویر مورد ارزیابی مجدد قرار گیرد تا به این ترتیب پروژه کلی برایسون تکمیل گردد. تحلیل تصویر به طور سنتی از طریق روش شناسی‌هایی انجام می‌گیرد که به باور برایسون خود عامل ایجاد فهم نادرست تاریخ هنر و به بار آمدن وضعیت موجود هستند. در میان روش شناسی‌ها برایسون به طرز ویژه بر نقد مبتنی بر فرم و نقد مبتنی بر بازنمایی تاکید می‌کند که در تحلیل تصویر با تنزل آن به امری ایستا، پیوند آن با بافتار جامعه و فرهنگ را نادیده انگاشته و به همین جهت تحلیل ارائه شده توسط آنها نیز ابتر باقی می‌ماند. پژوهش حاضر با بهره جویی از آراء برایسون به مسئله، به نقد دو روش تحلیل فرمالیستی و بازنمایانه در مواجهه با آثار نقاشی می‌پردازد روش تحقیق توصیفی- تحلیلی با رویکرد انتقادی است که ضمن توصیف روش‌های تحلیل ذکر شده به تحلیل آنها وارد می‌شود و در نتیجه با رویکردی نقادانه آنها را مورد بررسی قرار می‌دهد. نتیجه حاصله از این پژوهش نشان می‌دهد که نگرش‌های فرمالیستی و بازنمایانه به نقاشی هنگام نقد به شکل پیش فرض نقاشی را به مثابه تصویری می‌دانند که در یک لحظه بار معنایی خود را آشکار می‌کند و بر پایه یک فرم یا بازنمایی یک امر استوار است که برای همگان در لحظه قابل درک و دریافت است. حال آنکه به باور برایسون تصویر یک موجودیت ایستا و نامتحرک نیست و در طول زمان بسط می‌یابد، چرا که بر فرهنگ بنا شده است و یک سویه مهم در آن فهم مخاطبی است که خود او نیز بر آمده از فرهنگ است و پروسه دیدن و نگاه کردن وی دائماً در حال بازبینی و بازآرایی ادراکات و دریافت های خویش است.

واژه‌های کلیدی: نورمن برایسون، نقد فرمالیستی، نقد بازنمایانه، تحلیل نقاشی

استناد: نصیری، شیدا و پیراوی ونک، مرضیه. (۱۴۰۲). نقد نورمن برایسون بر روش‌های فرمالیستی و بازنمایانه در تحلیل نقاشی. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵(۲)، ۷۱-۸۴.

* **نویسنده مسئول:** شیدا نصیری
نشانی: دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان
تلفن: ۰۳۱۳۶۲۴۸۰۸۹
پست الکترونیکی: sheida.nasiri@yahoo.com

۱- مقدمه و بیان مسئله

مقاله حاضر بنا دارد به شرح و بسط نظریات یک متفکر حوزه مطالعات فرهنگ-نورمن برایسون- بپردازد و به نقد وی بر روش شناسی‌های موجود در حوزه تاریخ هنر نیز نظر افکند. بنابراین پژوهش با رویکرد انتقادی و در چهارچوب نظریات نورمن برایسون پیش خواهد رفت. برایسون به عنوان متفکر نسل دوم متفکران مطالعات فرهنگی دانسته می‌شود که با تکیه بر اندیشه‌های هال و مطالعات فرهنگی و نیز اهمیت بحث تصویر در این حوزه طرح فلسفی خود را پیش می‌برد. برایسون دغدغه بازنگری در مفهوم تاریخ هنر را دنبال می‌کند و معتقد است پرداختن به تاریخ هنر راهی است برای بازاندیشی در نفس تاریخ از رهگذر هنر که بازاندیشی در وضعیت کنونی را نیز به دنبال خواهد داشت و در نهایت به شناخت فرهنگ راه خواهد برد. به عبارت بهتر پروژه او با اتخاذ رویکرد انتقادی و از دریچه نقد فرهنگی به بازنگری مفاهیم مورد نظر می‌پردازد که همین مسیر در این تحقیق نیز مورد استفاده خواهد بود (برایسون، ۱۳۹۸: ۱۱).

برایسون به طرز ویژه با نظر به روش تحلیل فرمالیستی و روش تحلیل بازنمایانه ضمن نقد این دو روش به نقد تاریخی و نقد نشانه‌شناسانه کلاسیک نیز وارد شده و در نهایت نظر بر خوانش نقاشی به منزله یک پراتیک اجتماعی یا نشانه فرهنگی می‌دهد. برای نیل به این هدف برایسون مفهوم نشانه را از زاویه نوینی تعریف می‌کند و نشانه‌شناسی خود را از نشانه‌شناسی کلاسیک که آن را نیز به نحوی با خوانش‌های از پیش تعیین شده و دارای نتیجه از قبل مشخص، یکی می داند، متمایز می‌کند و پژوهشگران را به سمت فهم نقاشی به منزله نشانه‌ای سوق می دهد که حکم برون‌دادی فرهنگی دارد. این نگرش جدید به نقاشی از نظر برایسون پاسخی است به معضلاتی که روش‌های تحلیل فرمالیستی و بازنمایانه بر نقاشی تحمیل نموده‌اند و با سیطره بی‌چون و چرای خود راه را بر اخذ نقاشی به منزله یک نشانه فرهنگی، مسدود کرده‌اند (همان، ۱۶).

نقد به مفهوم بسیار کلی آن، نوعی فعالیت انسانی است که قلمروی بسیار گسترده دارد. موضوع نقد کلیه کارهای است که انسان‌ها انجام می‌دهند یا کلیه چیزهایی که می‌سازند. اما موضوع نقد در معنای خاص آن عمدتاً مربوط به بازنمایی‌های هنری است. منتقد فردی است که درباره آثار هنری از دریچه‌ای خاص اظهار نظر می‌کند. نقد گفتمانی است که به بررسی صورت‌های گوناگون هنری است اگر چه در ابتدای شکل گیری بیشتر بر جنبه‌های بازنمایانه اثر متمرکز بوده است اما امروزه شاخه‌های نوین نقد بر وجوه مختلف اثر دست گذاشته‌اند (گات و لوپس، ۱۳۹۱: ۲۲۹). یکی از انواع نقد که در اینجا مراد برایسون بوده است و مورد استفاده این پژوهش نیز خواهد بود نقد فرهنگی است.

نقد فرهنگی نوعی از گفتمان انتقادی است که امروزه- به ویژه پس از مطرح شدن مطالعات فرهنگی- متداول شده‌است. نقد فرهنگی منتقد را از نقد هنر به مثابه بازنمایی دور می‌کند و به عنوان نوعی نقد اجتماعی نیز دانسته می‌شود. این نقد با تشریح مبانی هنر مبنایی برای نقد اجتماعی فرهنگ پدید می‌آورد. منتقدان نقد فرهنگی با این سخن ساموئل جانسون در تعریف نقد موافقند که می‌گفت: «نقد بازنمایی‌ها را می‌توان در ردیف هنرهای درجه دوم و ابزاری به حساب آورد. مرجع بالاتری برای نقد هنر باید طرح شود.» این نقد آثار هنری را بر پایه اعمال و بر بستر فرهنگ قضاوت می کند و نه بر پایه بازنمایی‌ها (همان، ۲۳۷). پرسش اصلی طرح شده در مقاله پیش رو این است که رویکرد انتقادی نورمن برایسون در باب روش‌های تحلیل فرمالیستی و بازنمایانه در نقاشی چیست و نگارندگان در پی پاسخ گویی به این پرسش ابتدا طرح مطالعاتی کلی برایسون را تبیین نموده و سپس با شرح ریشه‌ها و مفاهیم دو روش فرمالیستی و بازنمایانه در تحلیل نقاشی، نقد برایسون بر این دو روش را شرح خواهند داد.

۲-پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

نورمن برایسون، متفکری که در حوزه مطالعات فرهنگی به عنوان بنیان نظری این تحقیق در نظر گرفته شده علی رغم تعدد کتب و مقالاتش و شناخته شده بودن در سطح جهانی در ایران مهجور مانده‌است و جز یک کتاب از وی، هیچ یک از مقالات و آثار دیگرش به زبان فارسی برگردانده نشده‌اند در صورتی که از دریچه نظریات وی می‌توان خوانشی بر پایه مطالعات فرهنگی و

با نظرگاهی انتقادی از آثار نقاشی انجام داد. بنابراین در این بخش نمی‌توان به مقاله یا کتابی به زبان فارسی که در شرح و بسط آرا برایسون کوشیده باشد اشاره نمود و این مقاله نخستین گام در باز کردن مسیر مطالعاتی در اندیشه‌های این فیلسوف است که به طور مستقیم از خود کتاب‌های برایسون استخراج شده و بر ترجمه دقیق متن اصلی نوشته های وی مبتنی است.

تعدادی از مقالاتی که به طرز محدود به نظریات برایسون نگاهی گذرا داشته‌اند در ادامه ذکر شده‌اند: مریم کهوند در کتاب فرهنگ دیداری و روش‌شناسی تحلیل تصویر که ماخوذ از پایان نامه دکتری نگارنده است به مطالعه و تحلیل تصویر هنری به کمک چارچوب‌های نظری وجود در حوزه روش‌شناسی فرهنگ دیداری می‌پردازد. بصیریان جهرمی و نحوی نظام‌آبادی در مقاله نشانه‌شناسی عناصر بازنمایی هویت آنلاین (مطالعه‌ی کاربران پرطرفدار ایرانی در اینستاگرام)، در بحث نشانه‌شناسی خود به مفهوم نشانه در اندیشه برایسون و میکه بال به طور مشترک اشاره کرده‌اند و آن‌را از نشانه‌شناسی کلاسیک تمیز داده‌اند. نجفی در مقاله تفسیر تصویر، مفاهیم و روش‌ها؛ نقد و بررسی کتاب روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر، با هدف بررسی کتاب تحلیل تصویر ژیلیان رز، از نورمن برایسون نیز نام می‌برد چرا که در این کتاب خود رز از دوست و همکار هم عقیده‌اش، نورمن برایسون نیز یاد کرده‌است. صالحی در مقاله روش‌شناسی تحقیق بصری با عطف توجه به لزوم تمرکز بر تاویل تصویر در دنیای معاصر، تصاویر بصری را تنها دریچه‌ای به سوی جهان نمی‌داند ، بلکه آنان را خود دیدگاهی خلق شده تصور می‌نماید. وی با تکیه بر کتاب روش‌شناسی تحلیل تصویر ژیلیان رز و شرح نظریات متفکران مطالعات فرهنگی لزوم اتخاذ نگرشی انتقادی در تحلیل تصویر را امری ضروری قلمداد می‌نماید. کهوند در پایان‌نامه مقطع دکتری خود تحت عنوان بررسی و نقد آثار تجسمی با تأکید بر فرهنگ بصری روش‌شناسی‌های موجود در حوزه نقد آثار تجسمی را برشمرده و ضمن معرفی هر روش نقاط ضعف هر کدام را نیز تبیین می‌کند. در این پایان‌نامه بر بعد عملی توجه ویژه‌ای شده‌است و تعدادی نمونه موردی از نقاشی‌های نقاشان معاصر ایران جهت تحلیل و خوانش انتخاب شده‌اند. این پروژه از بعد عملی روش‌شناسی‌ها را مورد نقد قرارداده و یک نظریه پرداز خاص را مد نظر نداشته است.

۲-۲: ملاحظات نظری

الف) نورمن برایسون[1] :

ویلیام نورمن برایسون(۱۹۴۹) از نظریه پردازان آنگلو-آمریکایی حوزه فلسفه و تاریخ هنر در دوران معاصر است که پس از فارغ‌التحصیلی از دانشگاه کمبریج در حوزه مطالعات نظری فلسفه هنر با نظر به تاریخ هنر به شکل ویژه، قلم فرسایی می‌کند. اندیشه‌های برایسون در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ میلادی به شدت مورد توجه واقع شد اما به راستی می‌توان مدعی شد پس از مهاجرت به دانشگاه هاروارد و ورود به آمریکا به جایگاه نهایی خود در میان فیلسوفان نسل دوم در حوزه مطالعات فرهنگی دست یافت. مطالعات فرهنگی از بدو پیدایش خود در اندیشه استوارت هال و ریموند ویلیامز به عنوان حوزه‌ای میان رشته‌ای طرح شد و نسل دوم متفکران این حوزه چون برایسون، ژیلیان رز، گوردون فایف و جان لا با بهره‌گیری از دستاوردهای بنیانگذاران این حوزه سعی در پیاده‌سازی اصول و مبانی آن و بهره‌گیری از نگاه آن در تبیین نگاه خود داشته‌اند. برایسون فیلسوفی است که دستاوردهای این حوزه نوپیدای مطالعاتی را به عرصه هنر داخل کرد و مانند دوست و همکار خود، ژیلیان رز، با تمرکز بر بحث تصویر، تحلیل نقاشی را مورد تأمل قرار داد. البته که باید در نظر داشت پروژه برایسون یک طرح وسیع است و سودای بازنگری در تاریخ هنر را در سر دارد و بحث تحلیل تصویر بخشی از این پروژه عظیم است.

ب) تحلیل فرمالیستی[2]:

[1]- Norman Bryson
[2]- formalistic analysis method

در این روش تحلیل فرم اثر به عنوان یگانه نقطه مرکزی مورد بررسی قرار می‌گیرد و بر این اصل استوار است که نقاشی به جز فرم خود به چیزی در بیرون ارجاع ندارد. تمرکز بر فرم به عنوان نقطه مرکزی و یگانه عنصر هستی بخش نقاشی در تحلیل‌های فرمالیستی مورد نقدهای فراوانی واقع شده‌است.

علی‌رغم آنکه در ذیل این سنت صورت‌گرایانه طیف وسیعی از نظریات و نظریه پردازان می‌گنجند اما جملگی در یک نقطه مشترک هستند: به کار گیری مفهوم فرم در معنای صورت ظاهری، چرا که یک اثر می‌تواند برای افراد مختلف معانی متفاوتی داشته‌باشد که این تحلیل محتوای آن را ناممکن می‌سازد اما فرم اثر همواره یکتاست و می‌توان مبسوط‌ترین تحلیل را بر آن وارد داشت. کلایو بل به عنوان یکی از نظره‌پردازان اصلی سنت فرمالیستی کلید واژگان اصلی این نوع تحلیل را تعریف می‌کند. اصلاحاتی چون فرم دلالتگر که توسط کلایو بل در حوزه تحلیل مبتنی بر فرم اثر به کار گرفته شده‌اند شرط لازم و کافی برای ورود یک اثر در زمره هنر را بهره‌مندی از این فرم می‌دانند و در تحلیل اثر به صرفاً به دنبال یافتن این فرم هستند.

ج) تحلیل بازنمایانه[1] :

در این تعریف تنها شرط لازم و کافی برای ورود یک اثر در زمره هنر دارا بودن ماهیت تقلیدی و مربوط بودن به یک محتوای بیرونی است. مهمترین دلیلی که در سلطه نظریه بازنمودی هنر مطرح شد این ادعا بود که اکثریت غالب شاخص ترین نمونه‌های هنری به ویژه در حوزه نقاشی تقلیدگرایانه خلق می‌شدند و همواره معطوف به یک محتوای رئالیستی و بیرونی بودند. دامنه این دیدگاه تا قرن بیستم و حتی زمان حال نیز وجود دارد و هنوز تعدادی از افراد هنر تجریدی را در زمره هنر قلمداد نمی‌کنند و فاقد داستان، محتوا یا معنا بودن را دلیل بر رد یک اثر بصری به مثابه هنر می‌دانند.

۳- روش پژوهش

روش پژوهش در این مطالعه روش توصیفی- تحلیلی با رویکرد انتقادی است که نیازمند توصیف و شرح آراء انتقادی برایسون پیرامون تحلیل تصویر است. از طرف دیگر تحقیق توصیفی-تحلیلی علاوه بر تصویرسازی آنچه هست به تشریح و تبیین دلایل چگونگی و چرایی نیز نظر می‌کند (حافظنیا، ۱۳۹۹: ۷۱). رویکرد انتقادی از بعد روش‌شناختی دارای ماهیتی گفتگویی و جدلی است؛ از این منظر، ماهیت تعاملی و مذاکره‌ای آن مستلزم تعامل میان محقق و سوژه مورد تحقیق است. این گفتگو و تعامل بایستی ماهیتا جدلی باشد تا ناآگاهی و درک نامناسب را به آگاهی و درک مناسب تبدیل کند. در این پارادایم هدف نقد و به چالش کشیدن ساختارهای موجود با هدف توسعه معرفت است و از این رو در ذات خود ماهیت فعال و نه منفعل دارد (محمدپور، ۱۳۹۸: ۳۸). رویکرد انتقادی ضمن اتخاذ منطق استدلال قیاسی و استقرایی در تعریف و تبیین نظریه خود از استدلال استفهامی نیز بهره می‌جوید. به این معنا که ضمن طرح نظریه‌های موجود و بیان نقاط قوت و ضعف آنها به ارائه درک عمیقی از وضعیت موجود می‌پردازد تا راه برای رسیدن به معرفت و بهبود وضعیت موجود گشوده‌شود (همان، ۳۹).

۴- تحلیل یافته‌ها

ویلیام نورمن برایسون(۱۹۴۹) از نظریه‌پردازان حوزه فلسفه و تاریخ هنر در دوران معاصر است که پس از فارغ‌التحصیلی از دانشگاه کمبریج در حوزه مطالعات نظری فلسفه هنر با نظر به تاریخ هنر به شکل ویژه، قلم‌فرسایی می‌کند. نظریات وی در مجموعه کتاب‌های او قابل ردیابی است، گرچه جز یکی از کتاب ها تحت عنوان نگاه و نقاشی[2] مابقی به فارسی برگردانده نشده اند. کتاب فوق الذکر با عنوان فارسی *نگاه و نقاشی* و زیر عنوان منطق نگاه *خیره*، یکی از تأثیرگذارترین آثار برایسون در حوزه مطالعات نظری هنر است که در دهه‌های اخیر مورد توجه ویژه و بازخوانی مکرر توسط پژوهشگران قرار گرفته است. علاوه براین

[1]- representative analysis method
[2]. vision and painting

کتاب، کتاب تئوری دیداری[1] و چهار نوشتار بر نقاشی طبیعت بی‌جان[2] ،تئوری‌های برایسون در حوزه هنر را به شکل مبسوطی ارائه می‌نمایند. پژوهش حاضر با بهره‌جویی از آثار و آراء برایسون و نظرگاه وی به مسئله روش‌شناسی مطالعه و تحلیل نقاشی، به نقد دو روش تحلیل فرمالیستی و بازنمایانه در مواجهه با آثار نقاشی می‌پردازد.

برایسون طرح فلسفی خود را از مطالعات فرهنگی می‌آغازد و بر آن است با بهره‌گیری از دستاوردهای این حوزه میان رشته‌ای در مفهوم تاریخ هنر تجدید نظر کند. در اندیشه برایسون مطالعه تاریخ هنر به شکل فعلی نه تنها در راه بردن به ماهیت هنر راهگشا نیست بلکه با فرو کاستن هنر به امری خطی و مکانیکی که در تاریخ منجمد شده‌است بسیاری از جنبه‌های آن را به دست فراموشی می‌سپارد. وی جهت بازنگری مورد نظر خود نخست امر بصری را از منظر مطالعات فرهنگی مورد تفحص قرار می‌دهد و پیچیدگی آن به مثابه برون داد فرهنگی را جهت بازآفرینی مفهوم تاریخ هنر به کار می‌گیرد. او در طول جریان مطالعه خود نگاهی هم به مفهوم دیرند[3] رگسون دارد و بر پایه آن فهم خود از تاریخ هنر را توضیح می‌دهد (برایسون،۲۰۰۱: ۳۰).

نورمن برایسون با تکیه بر اندیشه‌های هال و مطالعات فرهنگی و نیز اهمیت بحث تصویر در این حوزه طرح فلسفی خود را پیش می‌برد. برایسون دغدغه بازنگری در مفهوم تاریخ هنر را دنبال می‌کند و معتقد است پرداختن به تاریخ هنر راهی است برای بازاندیشی در نفس تاریخ از رهگذر هنر که بازاندیشی در وضعیت کنونی را نیز به دنبال خواهد داشت و در نهایت به شناخت فرهنگ راه خواهد برد. به گفته برایسون اگر تاریخ هنر بخواهد به واقع نقش تأثیرگذاری در نسبت با شرایط امروزی فرهنگ داشته باشد باید از خلال پژوهش‌های انتقادی نسبت به گذشته خود بازنگری کند و به شیوه‌های بروز و تکوین تجربه‌های هنری به ویژه در بحث تصویر متوجه گردد.

بنابراین برای بازنگری در مفهوم تاریخ هنر لازم است به هسته مرکزی آن یعنی تصویر پرداخته شود و شیوه نگرش به تصویر مورد ارزیابی مجدد قرار گیرد تا به این ترتیب پروژه کلی برایسون تکمیل گردد. تحلیل تصویر به طور سنتی از طریق روش شناسی‌ها و متدولوژی‌هایی انجام می‌گیرد که به باور برایسون خود عامل ایجاد فهم نادرست تاریخ هنر و به بار آمدن وضعیت موجود تاریخ هنر هستند. در میان روش شناسی‌ها، برایسون به طرز ویژه بر نقد مبتنی بر فرم و نقد مبتنی بر بازنمایی تاکید می‌کند که در تحلیل تصویر با تنزل آن به امری ایستا، پیوند آن با بافتار جامعه و فرهنگ را نادیده انگاشته و به همین جهت تحلیل ارائه شده توسط آنها نیز ابتر باقی می‌ماند.

ایده محوری برایسون در آثار خود مبتنی بر در نظر گرفتن نقاشی به عنوان یک امر فرهنگی-اجتماعی است که نمایانگر نقش فعال و حضور تاریخی انسان(مولف و مخاطب) در بافتار فرهنگی است. این امر مستلزم تغییر نگاه و نگرش به نقاشی است که با روش‌های تحلیلی پیشین آن را به طرزی منجمد و فرموله شده می‌نگرند و مسیر ادراک نقاشی به منزله برون داد فرهنگی را به بن بست وارد می‌کنند.

برایسون به طرز ویژه با نظر به روش تحلیل فرمالیستی و روش تحلیل بازنمایانه ضمن نقد این دو روش به نقد تاریخی و نقد نشانه‌شناسانه کلاسیک نیز وارد شده و در نهایت نظر بر خوانش نقاشی به منزله یک پراتیک اجتماعی یا نشانه فرهنگی می‌دهد. برای نیل به این هدف برایسون مفهوم نشانه را از زاویه نوینی تعریف می‌کند و نشانه‌شناسی خود را از نشانه‌شناسی کلاسیک که آن را نیز به نحوی با خوانش‌های از پیش تعیین شده و دارای نتیجه از قبل مشخص، یکی می‌داند، متمایز می‌کند و پژوهشگران را به سمت فهم نقاشی به منزله نشانه‌ای سوق می‌دهد که حکم برون‌دادی فرهنگی دارد. این نگرش جدید به نقاشی از نظر برایسون پاسخی است به معضلاتی که روش‌های تحلیل فرمالیستی و بازنمایانه بر نقاشی تحمیل نموده‌اند و با سیطره بی چون و چرای خود راه را بر اخذ نقاشی به منزله یک نشانه فرهنگی، مسدود کرده‌اند. باید در نظر داشت برایسون هدف غایی پژوهش‌های خود را چیزی بیش از نقد روش‌های تحلیل نقاشی می‌داند و در حقیقت از تعریف نقاشی به منزله نوعی نشانه و برون داد فرهنگی هدفی فراتر دارد که همانا باز تعریف مفهوم گسترده تاریخ هنر است. به باور برایسون در عصر حاضر اگر پژوهشی بخواهد به واقع

[1]. visual theory
[2]. four essays on still life paintings
[3]. duration

اثرگذاری دقیقی بر حوزه مطالعات تاریخ و فلسفه هنر داشته باشد بایستی امکان شکل‌گیری نگرشی انتقادی نسبت به گذشته را فراهم کند و روش‌شناسی‌های جدیدی را در راستای فهم هنر -به شکل ویژه نقاشی در اندیشه برایسون- اخذ نماید. یکی از نتایج این تغییر رویکرد، اعطای صدایی تازه به نقاشی است که معنا و مفهوم‌های عمیق و گسترده آن در پس پشت خوانش‌های فرموله‌شده پیشین مورد غفلت واقع شده و یا به وجه خاصی تقلیل یافته‌است (برایسون، ۱۳۹۹: ۱۰).

نقاشی باید به منزله موجودیتی مادی و دلالتگر فهمیده شود که خروجی مستقیم فرهنگ است و حاصل کار انسانی است که در یک عرصه اجتماعی بالفعل عمل می‌کند و نمی‌توان آن را به اطلاعات از پیش‌دانسته شده یا محتوای یک تجربه همگانی از پیش تعیین‌شده فروکاست. نقاشی به منزله یک پراتیک و فعالیت است که در فعالیت نقاشی کردن و نقاشی دیدن جریان دارد و پراتیک در اینجا به معنای عمل و کرداری است که مسبوق به بافتار اجتماعی است (همان، ۱۳).

نزد برایسون نقد تلقی نقاشی در مقام رونوشتی از طبیعت یا جامعه رابطه‌ای ضروری با فهم آن به منزله نشانه و ماحصل یک عمل مادی دارد. از این جهت نقاشی به منزله کاری در هم تنیده با فرماسیون اجتماعی فهمیده می‌شود که نشان‌دهنده قسمی از عاملیت از جانب نقاش است. نقاشی کردار نشانه‌ای و دلالت‌پذیری دارد که ضمن اثر پذیری‌اش از شرایط اجتماعی در نحوه بیان این شرایط نقشی فعال دارد و حتی در تغییر رویکردهای فرهنگی فعالانه داخل می‌شود (برایسون، ۱۹۹۸: ۱۹۰).

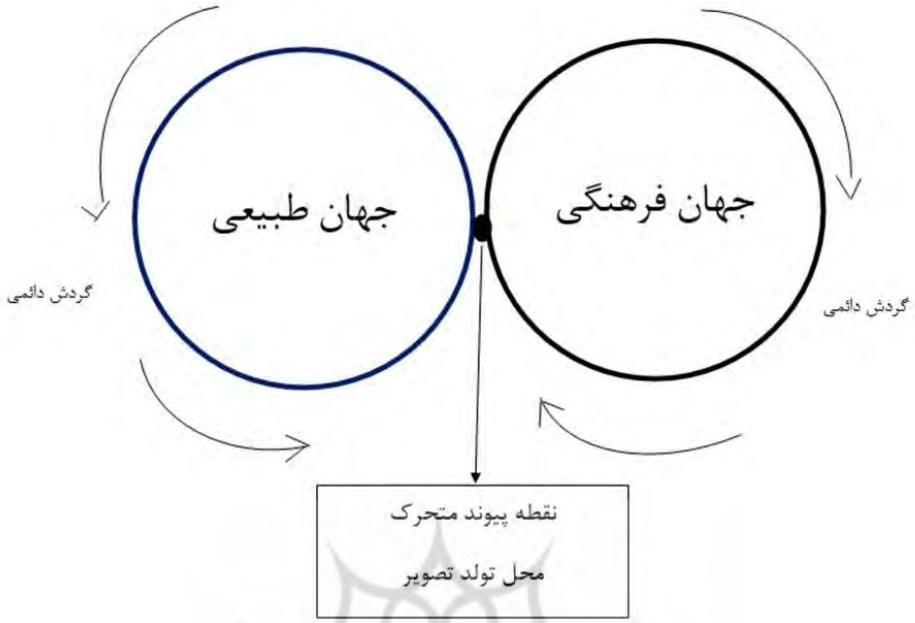
در سنت نقاشی غربی همه چیز در معرض یک فیگور بنیادین توقف و نگه داشتن یا یک زاویه دید تک چشمی است. در اینجا زمان نقاشی زمان گفته است نه زمان گفتن. این نکته متکی است به تمایز میان سوژه ی گفته و سوژه ی گفتن که توسط امیل بنونیست زبان شناس ساختارگرای فرانسوی صورت بندی شد. سوژه گفته سوژه‌ای است که در سخن بازنمایی شده و موضوع گزاره است حال آنکه سوژه گفتن سوژه ای است که سخن می‌گوید و گزاره را ادا می‌کند و به لحظه سخن گفتن و موقعیت وقوع سخن یا در مورد نقاشی به لحظه و موقعیت نقاشی کردن(تاریخ و فرهنگ) اشاره دارد (همان، ۱۹۲).

دنیای این نقاشی‌ها پر است از ژست‌ها و پزهای بدنی منجمد شده و فرم‌های تثبیت شده‌ای که تنها با نگاه خیره دریافته می‌شوند. اینجا شاهد بیشترین فاصله میان نگاه بی‌قاعده(در معنای مثبت آن که نگاه گذرا نام دارد) و نگاه سرد و خیره که دانای کل را می طلبد و ادراک نقاشی را بر پایه چارچوب‌های نظری از پیش‌تعیین‌شده خود ممکن می‌داند، هستیم. آن مولفه‌ای که در چنین تحلیلی کنار گذاشته می‌شود دقیقاً خود بدن است به عنوان منشأیی که در میان نقاشی ایستاده و در بافتار فرهنگ و تاریخ فرو رفته است. نگاه آن‌گونه که پیش‌روی حاضران در صحنه نقاشی و طی زمان نمایان می‌شود حاوی ارتعاش پر پیچ و تاب و سیلان چیزهاست اما نگاهی که به بیننده عرضه می‌شود نگاه خیره‌ای است که بر این نگاه گذرا چیره‌شده‌است، نگاه رها شده از بافت، نگاه تن زدایی شده. چنین تصویری مؤکداً دارای صیغه ماضی نامعین است (برایسون، ۱۳۹۸: ۱۸۵).

اهمیت تصویر در مطالعات فرهنگی از نظر برایسون:

به بیان نورمن برایسون فرهنگ در حوالی خود یک منش یا عادت‌واره ایجاد می‌کند که از جهان طبیعی منقطع است اما به مثابه یک نظم در جهان طبیعی ادغام می‌شود. منش، گاه حاوی شناخت فرهنگی صریح است و گاه حاوی شناخت فرهنگی نامصرحی که در هیچ‌جا شکل کدبندی ندارد و در سطحی ناگفته و خاموش باقی می‌ماند. آنچه در کار منش نقش اساسی دارد، قابلیت تحرک آن مکانی است که پیوند میان جهان فرهنگی و جهان طبیعی را در خود نهفته دارد، همچون نوعی نقطه کور یا لکه سفید درون آگاهی اجتماعی. در طول زمان و با گذر از فضاهای فرهنگی متغیر، مشارکت و همراهی نادیدنی این نقطه یا پیوندگاه، نقشی حیاتی در فرایند بازتولید فرهنگی دارد. اگر این پیوندگاه ردی از خود به جا نمی‌گذاشت، وجود جابه‌جا شونده آن ناشناخته باقی می‌ماند. درون این نقطه کور بینایی فرهنگی است که تصویر ساخته می‌شود(تصویر ۱) و در غرابت ردهایی که از رویکرد طبیعی بر جای مانده است(یعنی نامأنوس به نظر رسیدن تصاویری که در زمان تولیدشان کاملا بدیهی بوده‌اند)، نسبی بودن تجربه در فرماسیون‌های اجتماعی به اشکال مختلف نمایان می‌شود: هیچ نسخه ماهوی یکه و منفردی قابل ساختن نبوده‌است چرا که هر رد غریبی که از منش به جا مانده، وابسته به فرماسیون اجتماعی‌اش بوده و از این رو خود از همان ابتدا

یک نسخه ماهوی بوده است. نقاشی به مثابه عملی که مسبوق به جامعه بوده است و در پیوندگاهی که گفته شد شکل گرفته است، یک پراتیک اجتماعی است. پراتیک به معنای کار و عملی است که مسبوق به یک بستر است (برایسون، ۱۳۹۸: ۶۰-۶۱).



تصویر شماره ۱- اهمیت تصویر در نظر برایسون

حال باید دید روش تحلیل فرمالیستی و بازنمایانه در تحلیل نقاشی ریشه در کجا دارند و چه مقصودی را در مواجهه با نقاشی و هنگام تحلیل آن دنبال می‌کنند. با تبیین ارکان این دو روش نقد برایسون بر آنها روشن‌تر خواهد شد.

فرمالیسم:

اصلاحاتی چون فرم دلالتگر[1] که توسط کلایو بل[2] در حوزه تحلیل مبتنی بر فرم اثر به کار گرفته شده‌اند شرط لازم و کافی برای ورود یک اثر در زمره هنر را بهره‌مندی از این فرم می‌دانند و در تحلیل اثر به صرفاً به دنبال یافتن این فرم هستند.

بل در توضیح این اصطلاح می گوید: «*آن چیزی که تعیین می‌کند که یک نقاشی در زمره هنر باشد یا نباشد، این است که آن اثر واجد فرم(صورت) دلالتگر هست یا خیر.*» (بل، ۱۹۱۴: ۸۸).

به دیگر سخن، نقاشی‌ای را هنر می‌توان خواند اگر و تنها اگر فرم شاخص و ممتازی داشته باشد. این فرم از نحوه خاص آرایش خطوط، اشکال، حجم‌ها، بردارها، رنگ‌ها، مکان‌های دوبعدی و سه‌بعدی و تأثیر متقابل آن‌ها، حاصل می‌شود. به این ترتیب اثر هنری راستین مستقیماً نیروی تخیل را مورد خطاب قرار می‌دهد و مخاطب هنر را وا می‌دارد تا ترکیب‌بندی اثر را دریابد. به عنوان مثال نقاشی سوگند هوراتیوس‌های داوید به جهت برخورداری از مرکزگرایی در ترکیب‌بندی نگاه مخاطب را مرکز تصویر می‌کشاند و کل ویژگی‌های فرمی دیگر در خدمت این مرکزیت‌گرایی منظم می‌شوند. به طور کلی فرمالیسم به دنبال کشف ارزش‌های صوری اثر و کندوکاو در لایه‌های فرمی اثر است و خود را نظریه‌ای جامع در تحلیل تصاویر قلمداد می‌کند که سرّ همه هنرها در همه اعصار را یافته است (کارول، ۱۳۹۲: ۱۷۳-۱۷۴).

[1]. significant form
[2]. Clive Bell

فرمالیسم در تحلیل تصویر بر اساس فرم مدعی است غایت هنر به ویژه در قالب تصویر منحصراً به نمایش در آوردن فرم و تحلیل تصویر محدود به پی‌جویی ویژگی‌های فرمی و ترکیب‌بندی اثر است. کشف ویژگی‌های صوری و آگاهی یافتن از ساختارهای موجود در ترکیب‌بندی اثر هدف غایی تحلیل در هنر است و تعامل مخاطب با اثر نیز در این راستا امکان‌پذیر است (همان، ۱۷۹). بل در کتاب هنر خود می‌گوید عنصر نامربوط بازنمودی یا توصیفی می‌تواند هم از قدر و ارزش آفرینش بکاهد و هم مایه کاستی درک درست هنر شود. این عنصر نشانه ضعف هنرمند است. هنگامی که هنرمند توانایی آفرینش فرم دلالتگر را ندارد سعی می‌کند با ارائه عواطف زندگی در غالب بازنمودی استعداد خود را به کار اندازد. علاوه بر آن بل ضعف جدی‌تری را متوجه تماشاگران اثر می‌داند که حس تشخیص ناقصی دارند و چون توانایی تشخیص فرم یکپارچه و دلالتگر اثر را ندارند به جستجوی محتوای بازنمودی و توسل به اطلاعات پیش زمینه‌ای و پس زمینه‌ای پیرامون اثر می پردازند (نصیری و پیراوی ونک، ۱۴۰۱: ۴). به جز خود روش فرمالیسم در تحلیل تصویر که به طور کامل بر صورت اثر مانور می‌دهد، می‌توان از اخلاف و مشتقات این روش نیز نام برد که علی‌رغم اینکه نخست در حوزه تحلیل ادبی و بر پایه زبان‌شناسی قد علم کردند اما به زودی به حوزه تحلیل تصویر نیز داخل شده و به همان شیوه‌ای که با زبان و کلمات برخورد داشتند با تصویر نیز مواجه شدند.

تفسیر ترکیب‌محور[1] که بر اساس چنین رویکردی شکل گرفته است، روشی است که متکی بر چیزی است که ایریت روگوف[2] آن را نگاه خوب[3] می‌نامد. این شیوه بر توصیف ویژگی‌های فرمی اثر تاکید دارد و به منزله نوعی خبرگی بصری [4]در نظر گرفته می‌شود. این نوع تفسیر، گاه حتی از صراحت روش‌شناختی نیز پرهیز کرده و توجه خود را بر توصیف ترکیب‌بندی و ویژگی‌های بصری تصویر متمرکز می‌کند. تفسیر ترکیب‌محور مدعی است در نگاهش به تصویر به دنبال آنچه تصاویر هستند است نه آنچه تصاویر بیان می‌کنند یا اینکه چگونه مورد استفاده قرار می‌گیرند (رز،۱۳۹۷: ۸۱).

روش تحلیل بازنمایانه:

نظریه بازنمایی/ بازنمودی هنر [5]

کهن‌ترین نظریه‌های معروف درباره هنر و چیستی آن در فلسفه غرب توسط افلاطون و شاگرد او ارسطو طرح شده است. صورت خاص هنری که مورد توجه این هر دو بوده است نمایش است. به گفته افلاطون جوهره نمایش محاکات یا تقلید از ظواهر بیرونی است و از آنجا که از تقلید هیچ‌چیز و هیچ‌کس ابایی ندارد، در تربیت جوانان جامعه اختلال ایجاد کرده و بایستی از جامعه طرد شود. ارسطو در مقابل این دیدگاه ضمن پذیرفتن درونمایه تقلیدی آثار هنری، به طور اخص نمایش، بر نقش تربیتی آن تاکید ویژه دارد و برعکس استاد خود، آن را دارای قابلیت کاثارسیس یا تزکیه عواطف و احساسات می‌داند. آنچه در نظر هر دو این متفکران نقش برجسته‌ای دارد قائل بودن به یک محتوا یا درون مایه برای هنر است که مخاطب با رمزگشایی آن در نظر متفکر اول به گمراهی اخلاقی و در نظر متفکر دوم به تصفیه هیجانات می‌رسد (کارول، ۱۳۹۲: ۳۳-۳۴).

در این تعریف تنها شرط لازم و کافی برای ورود یک اثر در زمره هنر دارا بودن ماهیت تقلیدی و مربوط بودن به یک محتوای بیرونی است. باید در نظر داشت سلطه نظریه بازنمودی هنر به چند دلیل تا قرن نوزدهم ادامه یافت و پس از آن با چالش‌هایی روبرو شد که با طرح نظریه‌های نوبازنمودی در پی مرتفع ساختن آنها بر آمد که خود آنها نیز به طور کامل قادر به ارائه توضیحی کامل و تحلیلی جامع از آثار هنری نبودند. مهمترین دلیلی که در سلطه نظریه بازنمودی هنر مطرح شد این ادعا بود که اکثریت غالب شاخص‌ترین نمونه‌های هنری به ویژه در حوزه نقاشی تقلیدگرایانه خلق می‌شدند و همواره معطوف به یک محتوای رئالیستی و بیرونی بودند. دامنه این دیدگاه تا قرن بیستم و حتی زمان حال نیز وجود دارد و هنوز تعدادی از افراد هنر تجریدی را در زمره هنر قلمداد نمی‌کنند و فاقد داستان، محتوا یا معنا بودن را دلیل بر رد یک اثر بصری به مثابه هنر می‌دانند (همان،۴۰).

1. compositional interpretation
2. Irit Rogoff
3. the good eye
4. visual connoisseurship
5. representational theory

باید در نظر داشت که بسیاری از آثار هنری به ویژه از سده بیستم به بعد، و حتی در دوران باستان و آثار آئینی، را نمی‌توان به سادگی دارای محتوای بازنمایانه مرتبط با دنیای واقعی در نظر گرفت. آثار نقاشان کوبیست و مینیمالیست چندان از طبیعت فاصله گرفتند که سرانجام یا مدلول نقاشی‌های آنها یکسره غیر قابل تشخیص بود با اصلاً مدلولی نداشتند. این نمونه‌های هنر مدرن نظریه بازنمایی و تقلیدی هنر را در مقام حدسی فلسفی و عام ابطال کرد و اثبات شد که این نظریه هرگز حق مطلب را باب هنر ادا نمی‌کند. بنابراین روش‌هایی که در تحلیل هنر، به طور مشخص تحلیل تصویر، بر چنین رویکردی استوار باشند نیز از جامعیت و مانعیت در تحلیل خود برخوردار نخواهند بود. نمونه بارز هنرهای غیر تقلیدی در جهان اسلام نقوش اسلیمی و تزئینات دیواری است که به هیچ وجه دارای محتوای بازنمایانه به تعبیر نظریه بازنمودی هنر و تقلیدی از دنیای واقعی نبوده‌اند (همان، ۴۴).

نظریه بیانی هنر[1]

تا پیش از ایجاد شکاف در نظریه بازنمودی بودن هنر ممکن بود هنرمند به تعبیر افلاطون در رساله جمهوری کتاب دهم مشغول به آسان‌ترین کارها باشد و تنها حکم چرخاننده آیینه‌ای رو به طبیعت را داشته باشد که به وسیله ی آن حتی آفتاب را نیز خواهد ساخت. حتی خودش و جانوارن و همه چیزهایی که ساخته صنعت و طبیعت هستند را تواند ساخت (افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۱۶۸).

اما در قرن نوزدهم به ویژه با اختراع عکاسی در این دیدگاه تزلزل جدی پدید آمد و محتوای خلق شده توسط هنرمند از دنیای بیرون، به دنیای درون معطوف گردید. دیگر دل‌مشغولی هنرمندان به تصویر کشیدن موبه‌موی طبیعت و بهره‌مندی از محتوای بازنمایانه نبود بلکه کاوش در تجربیات انفسی خود را در هنر جستجو می‌کردند. با آنکه هنرمندان در این زمان هنوز هم به وصف مناظر طبیعی مشغول بودند اما این مناظر آکنده از معنایی ورای خصوصیات ظاهری و مادی‌شان بود و به دنبال ثبت و ضبط واکنش‌های خود در قبال این منظره‌ها بودند (کارول، ۱۳۹۲: ۹۶).

یکی از بهترین نمونه‌های سبک‌های هنری در این زمینه سبک رومانتیسیسم است که هنر را تنها نمودگار غلیان عواطف و احساسات هنرمند در نظر می‌آورد که این محتوای عاطفی بایستی توسط مخاطب نیز درک و دریافته شود تا فهم هنر اتفاق بیفتد. در نظریه بیانی هنر احساس و درونیات هنرمند از توصیف محض بازنمایانه اهمیت بیشتری دارد . محتوای اثر به نفع عرضه جهان انفسی و هیجانات و احساسات هنرمند در حرکت است (انصاری، ۱۴۰۱: ۲۶۵).

نظریه‌ی غالب زیبایی‌شناسی در اوایل قرن هجدهم این بود که انسان باید آینه ای در برابرِ طبیعت بگذارد. مراد آنها از طبیعت، زندگی بود و مراد از زندگی، نه آنچه آدمی می‌بیند، بلکه آن چیزی است که به تصور ایشان زندگی درجهت رسیدن به آن می‌کوشد. یعنی شکل‌هایی آرمانی که تمام زندگی به سوی آن کشیده می‌شود. هرکسی می‌تواند الگوی سرمشق طبیعت را بشناسد. انسان قادر است از آشفتگی و درهم ریختگی ظاهری طبیعت، اصول جاودانی و روابط ضروری را استخراج کند. طبیعت به دنبال زیبایی وکمال است. تصوراتی آرمانی و عینی از زیبایی، شکوه، عظمت و خرد وجود دارد که نویسنده، فیلسوف، واعظ، نقاش، پیکره تراش و نیز آهنگساز وظیفه دارد به هرطریق که شده آنها را به ما نشان دهد. واقعیت، زندگی، طبیعت، آرمان در نگاه متفکران روشنگری یکی هستند (هاشمی و همکاران، ۱۴۰۱:۱۵۰).

برون‌داد دیگری از این نظریه که در ابتدای قرن بیستم ظهور نمود سبک اکسپرسیونیسم و مشتقات آن بود. هنرمند اکسپرسیونیست با خشونتی که ناشی از تجربه تلخ روزگار پساجنگ بود احساسات خود را محتوای عاطفی آثار هنری خود ساخت و هنر به به مثابه محلی برای تخلیه این عواطف در نظر گرفت. به عبارت بهتر هنگام تحلیل آثار هنری لزوماً بایستی به این محتوای عاطفی نه چندان آرامش بخش پرداخته شود (همان،۲۷۸).

در سرتاسر قرن بیستم سبک ها و نظریه های تحلیلی متفاوتی از بطن نظریه بیانی هنر متولد شدند که همگی یک نقطه اشتراک داشتند: تنها اگر چیزی بیانگر احساسی باشد، هنر است.

[1]. Expressive Theory

لئو تولستوی نظریه پرداز بزرگ هنر و ادبیات در این راستا قدمی رو به جلو برداشت و در کتاب هنر چیست بیان را صورتی از مفاهمه به شمار آورد. یعنی هنرمند خود را برای مخاطب به بیان در می‌آورد تا مخاطب همان احساسی را که هنرمند تجربه نموده‌است دریابد. آنچه مشخصه هنر در این نظریه در نظر گرفته می‌شود به همین مفهوم هیجانات و احساسات مربوط و منوط است. آنچه جریان دارد احساس و هیجان است و آنچه زمینه ساز این انتقال است محتوای بیانی اثر است (همان،۳۳۳).

به این موارد می‌توان تعریف تنزیهی بندیتو کروچه از هنر به مثابه شهود را نیز افزود. در نظر کروچه شهود همانند آنچه در فلسفه طرح می‌شود به کار می‌رود و دقیقاً به معنای فقدان تمایز میان امر واقعی و خیال است. زبان هنر، زبانی شهودی و نامنطقی است و حاوی آن حس قوی آن چیزی است که به هنر روشنایی اثیری نماد را عطا می‌نماید. پس هنر در واقع بیان نمادین احساسات است، که خود این دیدگاه نقدهای زیادی در پی دارد (گات و لوپس، ۱۳۹۱: ۹۴-۹۵).

بر پیکره نظریه بیانی هنر و روش های تحلیلی که به دنبال آن هستند نیز می‌توان نقدهای جدی وارد کرد من جمله اینکه بسیاری از آثار هنری صرفاً در جهت نمایش یک احساس یا هیجان قوی به وجود نیامده‌اند، از طرف دیگر طیف وسیعی از آثار نه فقط یک احساس بلکه چندین احساس متفاوت و گاه متضاد را دربردارند و دارای یک محتوای بیانی یکتا نیستند و مهم‌تر از همه اینکه بسیاری از آثار جدید هنر چون نقاشی آبستره فاقد محتوای عاطفی بوده و تحلیل آن‌ها با نظر به محتوای بیانی ابعاد وسیعی از آن‌ها را مغفول می‌گذارد (همان، ۹۳).

۵- بحث و نتیجه‌گیری

نقد برایسون بر روش تحلیل فرمالیستی و بازنمایانه در تحلیل نقاشی:

نزد برایسون نقدهای مبتنی بر نگرش فرمالیستی و همچنین بازنمایانه به نقاشی، از آن جهت مردود هستند که آنرا به رونوشتی از طبیعت فرو می‌کاهند و درهم‌تنیدگی نقاشی با فرماسیون‌های فرهنگی و اجتماعی را که نشان‌دهنده عاملیت نقاش و هم مخاطب است نادیده می‌انگارند. رهیافت فرمالیستی به نقاشی، آثار هنری را در انزوا و انفکاک از جامعه و شرایط واقعی متبلور مبتنی بر فرهنگ در نظر می‌گیرد و تحلیل خود را صرفاً متکی بر فرم‌های به کار گرفته شده در اثر و روابط میان این فرم‌ها در قالب کمپوزیسیون، بنا می‌کند. در حقیقت این نوع خود آیینی که فرمالیسم برای نقاشی متصور می‌شود و آن‌را در انزوا مورد تحلیل قرار می‌دهد و شرط لازم و کافی برای اثر هنری را برخورداری از فرم دلالتگر می‌داند، به بهای گزاف نادیده انگاشتن پیوندهای عمیق نقاشی با فرهنگ و بافتار جامعه و بیرون نهادن آن از تاریخ و فرهنگ است. از طرف دیگر باید در نظر داشت وابستگی نقاشی به بافتار فرهنگی جامعه رابطه‌ای یک سویه نیست و نقاشی به طرز فعالانه در ساخت فرهنگ و فرماسیون اجتماعی نقش دارد (برایسون،۱۳۹۸: ۳۰).

نگرش‌های فرمالیستی و بازنمایانه به نقاشی هنگام نقد به شکل پیش فرض نقاشی را به مثابه تصویری می‌دانند که در یک لحظه بار معنایی خود را آشکار می‌کند و بر پایه یک فرم یا بازنمایی یک امر استوار است که برای همگان در لحظه قابل درک و دریافت است. حال آنکه به باور برایسون تصویر یک موجودیت ایستا و نامتحرک نیست و در طول زمان بسط می‌یابد، چرا که بر فرهنگ بنا شده‌است و یک سویه مهم در آن فهم مخاطبی است که خود او نیز بر آمده از فرهنگ است و پروسه دیدن و نگاه کردن وی دائماً در حال بازبینی و بازآرایی ادراکات و دریافت‌های خویش است (برایسون،۲۰۰۱: ۲۵).

نقدهای مبتنی بر نظریه‌های فرمالیسم و بازنمایانه در حوزه نقاشی مفاهیم جدیدی که مطالعات فرهنگی به عرصه نقد معرفی کرده‌است را یکسره نادیده می‌انگاشته است؛ مفاهیمی چون چندگانگی معنا، مسائل پیرامون هم‌بستگی متقابل نویسنده و متن و مخاطب، رد کردن آتوریته نویسنده که پیش‌تر در نظریه مرگ مولف بارت نیز مورد بحث واقع شده بوده است، پیچیدگی خوانش متن به ویژه متن تصویری از جهت درهم تندیگی آن در بافتار فرهنگ و جامعه (برایسون، ۱۹۹۱: ۲۰۱).

اگر بخواهیم استدلال‌های جهان علم پوپری را قدم به قدم به دنیای هنر بکشانیم دیدگاهی مبنی بر بازنمایی وفادارانه خواهیم داشت که در نقد مبتنی بر بازنمایی و نقد فرمالیستی از پیش در نظر گرفته می‌شود. به عبارت بهتر از نظرگاه چنین نقدهایی

تناظری میان عمل دانشمند استقراگر و هنرمند استقراگر وجود دارد. درست همان‌طور که آغاز کار دانشمند استقراگر مشاهده و ثبت داده‌هاست، نقاش استقراگر نیز کارش را با مشاهده آغاز کرده و صرفاً یافته‌های خود را بوم ثبت می‌کند. مطابق اصل استقرا قوانین علمی نتایج ثانویه انباشت اطلاعات هستند: مواجهه اولیه، مواجهه‌ای میان چشم معصوم و عاری از نظریه دانشمند با سطوح فیزیکی جهان است که بدون وساطت فرضیه صورت می‌گیرد. به همین ترتیب نقاشی نیز حاصل مواجهه‌ای بی‌واسطه با سطوح یک جهان واضح و روشن فرض می‌شود که باید توسط چشم نقاش ثبت شود و هیچ چیز میان شبکیه و قلم حائل نباشد تا به همین ترتیب بر ذهن مخاطب انداخته شود. باید دقت داشت تشابه لفظی میان برخورد بی‌واسطه با جهان در اینجا اصلاً با آنچه پدیدارشناسان خواستار آن بوده‌اند یکسان نیست و چه بسا در تقابل با آن است. چنین نقدهای مدرنی به هنر به همان صورتی می‌نگرند که جهان مدرن به علم می‌نگریست حال آن‌که نقاشی را هرگز نمی‌توان با چنین مقیاس‌هایی مورد سنجش قرار داد چرا که عامل تاثیرگذاری که در سرتاسر پروسه خلق هنر دخیل است و فعالانه در عاملیت نقاش و عاملیت مخاطب دیده می‌شود همانا تاریخ و فرهنگ است که از یک‌سو در خلق نقاشی به طور خاص و هنر به طور عام فعالانه نقش دارد و هم خود از آن تاثیر می‌پذیرد و در روند دائم برسازی و باز تعریف است (برایسون، ۱۳۹۸: ۶۹).

در اصطلاح‌شناسی معاصر به این پدیده زیبایی‌شناسی گفتگویی می‌گویند که در واقع امکان بالقوه رابطه گفتگویی میان هنرمند، اثر هنری و مخاطب است که سبب می‌شود تمایز میان این سه از بین بروند و رابطه‌ای را شکل دهد که به مخاطب و بیننده اثر اجازه می‌دهد به شیوه‌هایی با هنرمند گفتگو داشته باشد و این پاسخ در واقع تبدیل به بخشی از اثر می‌شود (تقی زادگان، ۱۴۰۰:۱۲۶). نقدی که می‌توان به چنین نظریه‌هایی در خوانش نقاشی وارد دانست آن است که چنین رویکردی مولفه‌ای اصلی در ارتباط با نقاشی را سرکوب می‌کند که همانا فرهنگ و تاریخ است. تاریخ نه به معنای سیر خطی و رخدادها که به معنای حلقه‌های فرهنگی و اجتماعی برسازی شده و رفت و برگشتی موجود در هر جامعه. در حقیقت امر واقعی را نباید همچون مفروضی متعال و تغییر ناپذیر دانست بلکه آن‌را باید همچون فعالیت انسانی دانست. بنابراین نقاشی نیز که با واقعیت در ارتباط تنگاتنگ است فعالیتی است که تحت قیود و اضطرارهای فرهنگی مشخصی صورت می‌گیرد. تولید و بازتولید فرهنگی نه فقط به سطوح تزئینی متغیر بلکه همچنین به آن بنیان زیرینی مربوط می‌شود که هر جامعه مفروض، آن‌را پیش نهاده و به عنوان واقعیتش پذیرفته است. نقاشی با چنین واقعیت متحرک و متغیری در ارتباط است و خود نیز فعالانه در برسازی آن نقش دارد پس نمی‌توان آن را به صرف بازنمایی آینه‌وار یک محتوای ایستا فرو کاست. خود فرهنگ و زندگی اجتماعی در قالب مفهوم کلی تاریخ در حال گردش است و نقاشی نیز به تبع آن سیر پویایی دارد (برایسون، ۱۳۹۸: ۴۶).

به نظر می‌رسد نقد فرمالیستی و نقد مبتنی بر تئوری بازنمایی نقاشی را به شکلی تئوریزه شده خوانش می‌کنند و دستورالعمل‌های از پیش مفروضی دارند که نشان می‌دهند چه چیزی باید مشاهده شود، چه فرمی باید یافت شود و منبع بازنمایی که باید یافت شود تا میزان شباهت نقاشی به آن مورد صحت سنجی واقع شود؛ تو گویی بدون چنین دستورالعمل‌هایی نمی‌توان مشاهده را آغاز نمود. به این ترتیب هنر به یک امر منفک از پیش زمینه‌های تاریخی و فرهنگ خود تنها در انزوا و تحت فشار شدید دستورالعمل‌های تئوری های فوق خوانش می‌شود که جز برداشتی سطحی و تک‌وجهی از آن راه به جایی نخواهندبرد (همان،۸۶). از طرف دیگر بر سر چیستی خود واژگان فرم و بازنمایی بحث و جدل‌های فراوانی وجود دارد. برای واژه فرم دست‌کم می توان ۵ معنای مختلف و لایه‌بندی‌های متفاوت در نظر گرفت: فرم به مثابه ترتیب آرایش و نظم اجزا، فرم به مثابه آنچه مستقیما به حواس در می‌آید، فرم به معنای خطوط حاشیه، فرم به مثابه ذات اشیا در برابر عرض، فرم در معنای کانتی به معنای فرم ذهنی (تاتارکه‌ویچ، ۱۳۸۱: ۴۷). از طرف دیگر واژه بازنمایی که از آموزه میمسیس اخذ شده است را می‌توان در یک کلمه خلاصه کرد: بازشناسی. باید در نظر داشت معنای این واژه به هیچ وجه ساده نیست. بازشناسی شامل دو چیز است رویداد قبلی و رویداد بعدی. در اینجا یک عمل یادآوری صورت می‌گیرد: به یک داده جدید یا حاضر اشاره شده است و در کنار یک داده قبلی که از حافظه بازیابی شده، قرار می‌گیرد. این تعریف پایه از عمل بازشناسی است که در نقاشی محقق نمی‌شود. در یک نقاشی چه در بازشناسی نیست‌هایی که فرضاً ورای یک تصویر خاص در نظر گرفته می‌شوند و چه در تمامی درک و دریافت‌های بیننده که انتظار می‌رود محتوای یک تصویر را به صورت ارجاعی به داده‌های قبلی مرتبط کند، چنین عملی از بازشناسی صورت نمی‌گیرد.

پس اگر صرف محتوای نقاشی به بازنمایی تقلیل داده شود و نقد آن نیز از همین درگاه دنبال شود بخش عظیمی از داده‌های نقاشی که مسبوق به داده‌های بزرگتری چون تاریخ و فرهنگ هستند از دست می‌روند و نقاشی به تصویری از یک امر ماورایی ایدئال یا صرفاً یک تجربه هنرمند فروکاسته می‌شود (برایسون، ۱۳۹۸: ۹۷).

این نقد برایسون به شکل مستقیم بنیان نگرش های ایستا به نقاشی را فرو می ریزد و حتی از فرمالیسم و نگرش بازنمایانه فراتر رفته و نشانه‌شناسی سنتی مبتنی بر زبان‌شناسی را نیز هدف قرار می‌دهد.

نورمن برایسون با دغدغه اصلی بازنگری در تاریخ هنر پروژه مطالعاتی خود را پیش می‌برد و در این راستا نقاشی را به عنوان بستر اصلی مطالعات خود انتخاب می‌کند. به باور او اگر تاریخ هنر بخواهد به راستی بیانگر چیستی نقاشی باشد باید نه تنها در مفاهیم کلیدی خود که در سویه نقد و تحلیل تصاویر نیز تجدید نظر کند. تحلیل تصویر به طور سنتی از طریق روش‌شناسی‌ها و متدولوژی‌هایی انجام می‌گیرد که به باور برایسون خود عامل ایجاد فهم نادرست تاریخ هنر و به بار آمدن وضعیت موجود تاریخ هنر هستند. در میان روش‌شناسی‌ها برایسون به طرز ویژه بر نقد مبتنی بر فرم و نقد مبتنی بر بازنمایی تاکید می‌کند که در تحلیل تصویر با تنزل آن به امری ایستا، پیوند آن با بافتار جامعه و فرهنگ را نادیده انگاشته و به همین جهت تحلیل ارائه شده توسط آنها نیز ابتر باقی می‌ماند.

ایده محوری برایسون در آثار خود مبتنی بر در نظر گرفتن نقاشی به عنوان یک پراتیک یا عمل فرهنگی-اجتماعی است که نمایانگر نقش فعال و حضور تاریخی انسان(مولف و مخاطب) در بافتار فرهنگی است. به گفته برایسون، پراتیک در معنای لغوی خود به عملی گفته می‌شود که مسبوق به یک بافتار است. این امر مستلزم تغییر نگاه و نگرش به نقاشی است که با روش های تحلیلی تک وجهی آن را به طرزی منجمد و فرموله شده بررسی می‌کند و مسیر ادراک نقاشی به منزله برون‌داد فرهنگی را به بن‌بست وارد می‌نماید.

نزد برایسون نقدهای مبتنی بر نگرش فرمالیستی و همچنین بازنمایانه به نقاشی، از آن جهت مردود هستند که آنرا به رونوشتی از طبیعت فرو می‌کاهند و درهم‌تنیدگی نقاشی با فرماسیون‌های فرهنگی و اجتماعی را که نشان‌دهنده عاملیت نقاش و هم مخاطب است نادیده می‌انگارند. رهیافت فرمالیستی به نقاشی، آثار هنری را در انزوا و انفکاک از جامعه و شرایط واقعی متبلور مبتنی بر فرهنگ در نظر می‌گیرد و تحلیل خود را صرفاً متکی بر فرم های به کار گرفته شده در اثر و روابط میان این فرم‌ها در قالب کمپوزیسیون، بنا می‌کند. در حقیقت این نوع خود آیینی که فرمالیسم برای نقاشی متصور می‌شود و آنرا در انزوا مورد تحلیل قرار می‌دهد و شرط لازم و کافی برای اثر هنری را برخورداری از فرم دلالتگر می‌داند، به بهای گزاف نادیده انگاشتن پیوندهای عمیق نقاشی با فرهنگ و بافتار جامعه و بیرون نهادن آن از تاریخ و فرهنگ است. از طرف دیگر باید در نظر داشت وابستگی نقاشی به بافتار فرهنگی جامعه رابطه‌ای یک سویه نیست و نقاشی به طرز فعالانه در ساخت فرهنگ و فرماسیون اجتماعی نقش دارد.

نگرش‌های فرمالیستی و بازنمایانه به نقاشی هنگام نقد به شکل پیش فرض نقاشی را به مثابه تصویری می‌دانند که در یک لحظه بار معنایی خود را آشکار می‌کند و بر پایه یک فرم یا بازنمایی یک امر استوار است که برای همگان در لحظه قابل درک و دریافت است. حال آنکه به باور برایسون تصویر یک موجودیت ایستا و نامتحرک نیست و در طول زمان بسط می‌یابد، چرا که بر فرهنگ بنا شده است و یک سویه مهم در آن فهم مخاطبی است که خود او نیز بر آمده از فرهنگ است و پروسه دیدن و نگاه کردن وی دائماً در حال بازبینی و بازآرایی ادراکات و دریافت‌های خویش است. در این مقاله ضمن طرح نظرگاه برایسون، نقد دو روش‌شناسی فرمالیستی و بازنمایانه در تجلی تصویر مطرح شد. تفاوت این پژوهش با پژوهش‌های قبلی نیز از خلال همین مطلب آشکار می‌گردد چرا که مشخصاً بر نظریات یک فیلسوف متمرکز شده که در دوران معاصر لزوم کنار نهادن روش شناسی‌های تک وجهی در مطالعات هنر و اتخاذ روش‌های چند وجهی را مورد تأمل قرار داده است.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

مشارکت نویسندگان

نویسنده مسئول: شیدا نصیری (این مقاله از تز دکتری خانم شیدا نصیری استخراج شده است.) نویسنده دوم: مرضیه پیراوی ونک(استاد راهنما)

منابع

افلاطون. (۱۳۸۰). *دوره آثار*. ترجمه محمد حسن لطفی، تهران: نشر خوارزمی.

انصاری، مهدی. (۱۴۰۱). *هنر از دریچه نظریه*. تهران: نشر روزبهان.

ایگلتون، تری. (۱۳۹۹). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

برایسون، نورمن. (۱۳۹۸). *نگاه و نقاشی؛ منطق نگاه خیره*. ترجمه مهدی حبیب‌زاده، تهران: نشر حرفه نویسنده.

برتنز، یوهانس ویلم. (۱۳۹۶). *نظریه ادبی: مقدمات*. ترجمه فرزان سجودی، تهران: نشر علم.

بصیریان‌جهرمی، حسین و نحوی‌نظام‌آبادی، مرضیه. (۱۳۹۵). نشانه‌شناسی عناصر بازنمایی هویت آنلاین (مطالعهٔ کاربران پرطرفدار ایرانی در اینستاگرام). *فصلنامه علمی رسانه*، ۲۷ (۴)، ۵-۲۸.

تاتارکه ویچ، و. (۱۳۸۱). *فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی*. *فصلنامه هنر*، ۵۲: ۴۶-۶۱.

تقی‌زادگان، معصومه. (۱۴۰۰). هنرِ گفتگویی و کنشگری در حوزهٔ عمومی: محیط‌زیست در آثار هنرمندان کنشگرا. *جامعه-شناسی فرهنگ و هنر*، ۳ (۱)، ۱۲۱-۱۴۵.

حافظ‌نیا، محمدرضا. (۱۳۹۹). *روش تحقیق در علوم انسانی*. تهران: انتشارات سمت.

رز، ژیلیان. (۱۳۹۷). *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر*. ترجمه سیدجمال‌الدین اکبرزاده‌جهرمی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات/ مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما.

صالحی، سودابه. (۱۳۹۴). روش‌شناسی تحقیق بصری؛ خوانش تصویر. *فصلنامه نقد هنر*، ۵ (۲)، ۲۵۱-۲۶۶.

کارول، نوئل. (۱۳۹۲). *درآمدی بر فلسفه هنر*. ترجمه صالح طباطبائی، تهران: فرهنگستان هنر.

کهوند، مریم. (۱۳۹۸). *فرهنگ دیداری و روش‌شناسی تحلیل تصویر*. تهران: نشر یک فکر.

گات، بریس و لوپس، دومنیک‌مک‌آیور. (۱۳۹۱). *دانشنامه زیبایی‌شناسی*. ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی و دیگران، تهران: فرهنگستان هنر.

محمدپور، احمد. (۱۳۹۸). *ضد روش: زمینه‌های فلسفی و رویه‌های عملی در روش‌شناسی کیفی*. تهران: نشر لوگوس.

نجفی، حمیدرضا. (۱۳۹۴). تفسیر تصویر، مفاهیم و روش‌ها نقد و بررسی کتاب روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر. *مجله نقد کتاب علوم اجتماعی*، ۷ (۱)، ۱۱۳-۱۱۸.

نصیری، شیدا و پیراوی‌ونک، مرضیه. (۱۴۰۱). نقد و بررسی نگرش فرمالیستی به هنر. *پژوهش‌های فلسفی*، ۴۳ (۱۷)، ۵-۱۵.

هاشمی، سارا؛ نیکویی، علیرضا و چراغی، رضا. (۱۴۰۱). تطور مفهوم طبیعت از یونان باستان تا دوران معاصر، با تاکید بر وجوه فلسفی و سیاسی جنبش رمانتیسیسی، *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۴ (۴)، ۱۴۲-۱۵۶.

References

Bell, C. (1914). *Art*. London: Chatto and windus.

Bellion, W. (2010). Vision and Visuality, *Comparative Studies Journal*, 72 (2), 124-145.

Bertens, J. W. (2016). *Literary Theory*: *Introduction*, translated by: Farzan Sojodi, Tehran: Alam Publishing House.

Bal, M., & Bryson, N. (1991). Semiotics and art history. *The art bulletin*, *73*(2), 174-208.

Bryson, N. (1988). Intertextuality and visual poetics. *Style*, 22 (2), 183-193.

Bryson, N. (2001). Text of still life, *Critical Inquiry*, 15 (2), 227-252.

Leavy, P. (2020). *Method Meets Art*. New York: Guliford press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی