ضد نیت‌گراییِ مونرو بیردزلی در تحلیل عکس‌هایی منتخب از آندریاس گورسکی

مهدیه‌السادات سجادیان*
مریم بختیاریان**
هادی صمدی***

چکیده

مونرو بیردزلی، کارکرد هنر را ایجاد تجربه زیباشناختی معرفی می‌کند که به‌زعم ویژگی‌هایی که قابل جست‌وجو در خود اثر یا متن هستند همچون وحدت، ترکیب و شدت ایجاد می‌شود. این ویژگی‌ها را می‌توان در عکاسی سرد به عنوان ارزش هنر دنبال کرد، زیرا احساس عکاس در هنگام برداشتن عکس، کلید راهنمای درک معانی تصویر نخواهد بود و این نوع عکاسی درواقع روشی برای دیدن ورای دیدگاه شخصی است. ژانر عکاسی سرد، نوعی عکاسی عاری از احساس توأم با دیدگاهی بی‌طرفانه، اما در عین حال بسیار سنجیده و هوشمندانه است که عکس‌های گورسکی نمونه‌ای از آن است. عکس‌های مزبور در نقد با دیدگاه بیردزلی می‌توانند شاهد مثال مناسبی برای این مدل نقد باشند. هدف این پژوهش، معرفی یک گرایش از نقد نو و تحلیل آن با هنر عکاسی است که اکثر مخاطبان از آن اطلاع رسانی و بازنمایی با نیات و اهدافی ویژه را انتظار دارند. روش پژوهش، جمع‌آوری داده‌ها از طریق مطالعه کتابخانه‌ای و جستجوی اینترنتی، سپس توصیف و تحلیل آنها در تطابق با آثار برگزیده‌ای از گورسکی است که به عنوان مطالعه موردی بررسی می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: بیردزلی، تجربه زیباشناختی، عکاسی سرد، فرمالیسم، گورسکی، نقد هنر

*. دانشجوی دکترای فلسفه هنر، گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: mahdiehsajadian@yahoo.com

**. (نویسنده مسئول) استادیار گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: Maryam.bakhtiarian@yahoo.com

***. استادیار گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: Hadi.samadi@yahoo.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

مقدمه

مونرو بیردزلی،[۱] یکی از فیلسوفان امریکایی، به نظریه‌پردازی دربارهٔ مفاهیم زیباشناسی و مؤلفه‌های نقد هنری پرداخته است. او از طرفدارن «نقد نو»[۲] است؛ یعنی جنبشی که علیه جنبش رمانتیسیسم شکل گرفت. نقد نو قصد ندارد تا به دنبال یافتن معنای یک اثر هنری یا متن ادبی، زندگی، شرایط اجتماعی و تاریخی هنرمند را زیر و رو کند. بر این اساس با تکیه بر عناصر درون اثر یا متن، اطلاعات بیرونی را کنار می‌گذارد. اهمیت یافتن ویژگی‌های صوری (فرمال) در نقد نو ناشی از قوت‌گرفتن نظریه‌های فرمالیستی است. فرمالیسم سرآغاز واکنش علیه نقدهای اجتماعی و بیوگرافیکال است و برای رسیدن به این هدف روی عناصر صوری معطوف می‌شود.

مونرو بیردزلی، هر چند خود را به‌عنوان یک فرمالیست معرفی نمی‌کند، اما به نقد رمانتیستی و نیت‌گرا واکنش نشان می‌دهد، از این رو او را ضد نیت‌گرا می‌نامند. در مقابل او نیت‌گرایانی مانند هرش و بتی قرار می‌گیرند که داعیه نافع بودن نیت‌گرایی در استخراج معنا و ارزش اثر را در سر داشتند.

بیردزلی در کنار نقد نیت‌گرایی به نقد دریافت مخاطب نیز می‌پردازد، او مدعی است که معنا را نمی‌توان از دریافت مخاطب به دست آورد، بلکه باید دید که متن در دوره‌های مختلف چگونه بیان می‌شود. او برای ارزیابی آثار هنری، تعریفی از هنر ارائه می‌دهد که نامش را نظریه‌ی زیباشناسی می‌گذارد و برطبق آن کارکرد هنر را ایجاد تجربه زیباشناختی می‌داند. او ویژگی‌هایی را در آثار هنری بیان می‌دارد که موجب برانگیختن تجربه زیباشناختی می‌شود، وحدت، ترکیب و شدت که برای ارزیابی اثر هنری و تشخیص اثر هنری خوب باید به سراغ تحلیل آنها رفت. پس اثر خوب نیازمند خصوصیات فرمال و بیانی است که منجر به تجربه‌ی زیباشناختی می‌شوند.

اکنون ضمن معرفی دیدگاه ویژه بیردزلی به کارکرد هنر می‌خواهیم نظریه او را در جریان نقد آثاری منتخب از ژانر عکاسی سرد و به طور خاص عکس‌های گورسکی[۳] به بحث بگذاریم. ژانر عکاسی سرد با نام گورسکی گره خورده است. گورسکی با دوربین قطع بزرگ خود به موشکافی جهان می‌پردازد. او جهان را رها از قید عکسِ تک نقطه‌ای و محدود و با دیدی کامل به نمایش می‌گذارد. نمایشی از جهان معاصر بدون این‌که تجربه شخصی خود را در آن دخالت دهد و اجازه می‌دهد مخاطب با تجربه خود آن را تجربه کند. ما برای تفسیر و نقد عکس‌های متفاوت او رویکرد مونرو بیردزلی در نقد ادبی را برگزیدیم؛ چرا که به دلیل توجه به عناصر درون‌متنی به نظر می‌رسد توانش خوبی برای این نوع نگاه داشته باشد. عکس‌ها در عکاسی سرد شاید بتوان گفت مانند ژانرهای دیگر، ارزش بازنمایانه و واقعیت‌گرایانه دارند، اما نکته مهم آن است که آنها به خودی خود دارای ارزشند. ارزش نهفته در اثر همان تجربه است که موضوع و مقصد هنر به شمار می‌آید. البته در اینجا باید عکس را طبق توضیحات بیردزلی به مثابه متن لحاظ کنیم و سپس به خوانش آن بپردازیم تا ارزش هنری آن بر ما مکشوف شود.

روش تحقیق

داده‌ها از طریق مطالعه کتابخانه‌ای و جست و جوی اینترنتی گردآوری شده سپس توصیف، تفسیر و تحلیل می‌شوند. قسمت توصیفی شامل معرفی نقد هنر از نظر بیردزلی است که به تعریف هنر و مؤلفه‌های نقد هنری می‌پردازیم و سپس در قسمت تحلیلی با نمایش چند عکس از عکس‌های گورسکی امکان نقد هنر از نوعی که بیردزلی آن را معرفی می‌کند را به بحث می‌گذاریم.

پیشینه تحقیق

پیشینه تحقیق در مورد آرای مونرو بیردزلی وجود ندارد، اما در مورد آندریاس گورسکی، مقاله‌ای در مجله تندیس؛ ۴ مهر ۱۳۹۱، شماره ۲۳۳، به نام « عکاسان معاصر جهان» وجود دارد که به طور مختصر گورسکی را معرفی کرده است.

یافته‌های تحقیق

نگاهی نو به عکاسی سرد از جمله عکس‌های گورسکی فارغ از آنچه بازمی‌نمایانند صورت می‌گیرد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

۱. مؤلفه‌های نقد هنر از نظر مونرو بیردزلی

پایان نیمه اول قرن بیستم در ایالات متحده جنبش نقد ادبی به نام جنبش «نقد نو» فراگیر می‌شود. این جنبش نقد ادبی واکنشی به نقادی زندگی‌نامه و روان‌شناسی است که از جنبش رمانتیسیسم قرن نوزدهم دفاع می‌کند، جنبشی که به نقد زندگی‌نامه و نقد روان‌شناسی و نقد تاریخی می‌پرداخت و نقدی که اطلاع از نیت هنرمند در آن از ارجحیت برخودار بوده است، واکنش به این نو نقد، نو به شمار می‌رود.

نقد نو بر شکل ظاهری توجه دارد و اطلاعات بیرون اثر را کنار می‌گذارد. در این فرآیند، نقد و بررسی اثر درون متنی است و دریافت از طریق ارتباط عناصر متن و تأثیر آن بر مخاطب شکل می‌گیرد. منتقد نو درپی معنای اثر نیست بلکه می‌خواهد بداند متن چگونه خود را بیان می‌کند. اهمیت یافتن ویژگی‌های صوری در نقد نو ناشی از قوت گرفتن نظریه‌های فرمالیستی است که به واسطهٔ تأثیرپذیری از اندیشه‌های کانت درباره نگرش بی‌غرض به زیبایی طبیعی و بی‌غایتی زیبای طبیعی شکل می‌گیرد. فرمالیسم سرآغاز عکس‌العملی علیه نقدهای اجتماعی و بیوگرافی است و برای رسیدن به این هدف روی عناصر صوری تمرکز می‌کند. به خصوص مخالف تکیه‌کردن بر نیت مؤلف یا حقایق روان‌شناسانه مربوط به زندگی هنرمند است.

مونرو بیردزلی، از فیلسوفان فرمالیست امریکایی، به نظریه‌پردازی در مورد مفاهیم زیباشناختی و مؤلفه‌های نقد هنری پرداخته و همچنین پایه‌های نقد نو را تحکیم کرده است. آرای او در دو مقاله با نام «مغالطهٔ[۴] نیت‌مندی»[۵] و «مغالطهٔ تأثیر»[۶] آمده است که به نقد نیت‌گرایان و نظر کسانی پرداخته است که تأثیرپذیری مخاطب را اصل قرار می‌دهند.

بیردزلی در مقاله «مغالطهٔ نیت‌مندی»، بر ناکارآمدی نقد نیت‌گرایی و نقد زندگی‌نامه‌ای تأکید می‌کند و بیان می‌دارد برای روشنشدن معنای یک متن، رجوع به اطلاعات و داده‌های بیرون از متن کاری نادرست است. بنابراین منتقد و مخاطب صرفاً باید به متن رجوع کنند و رجوع به عوامل برون‌متنی درگیری در نوعی مغالطه است به نام مغالطه نیت. کسی که مرتکب مغالطه نیت می‌شود، واقعیت‌های روان‌شناختی دربارهٔ مؤلف را اثر با واقعیت‌هایی دربارهٔ اثرهنری خلط می‌کند.

از نظر بیردزلی، متن به محض تولید از مؤلف جدا می‌شود و به همگان تعلق می‌گیرد، با این کار متن از سیطرهٔ مؤلف بیرون می‌آید و دست مخاطب برای خوانش و دریافت معنا و ارزش آن بازتر می‌شود. او استدلال می‌کند که نیت مؤلف در معیار داوری متن، نه مطلوب است و نه دست یافتنی. و برای تعین معنا به نیت مؤلف نیازی نیست بلکه کنش متقابل میان کلمات آن نیاز است، یا به عبارت دیگر، متن است که معنا را متعین می‌سازد. او بین نیت مؤلف و کنش او تمایز قائل می‌شود و معتقد است که نیت مؤلف هرچه باشد تأثیری در کنش او ندارد. کنش‌ها در عالم عین رخ می‌دهند اما نیت‌ها در عالم ذهن. او آنچه درون متن است، عینی و برون متن را ذهنی و غیرقابل استناد می‌داند (Beards-ley,1946:468-488).

بنابراین، می‌توان گفت نیت‌گرایی در نقد فرمالیستی، از جایگاهی خاص برخوردار نیست. هرچند نیت‌گرایانی مانند اریک هرش[۷] و امیلیو بتی[۸]، که باور به تک معنایی داشتند، سعی بر احیای هرمنوتیک کلاسیک داشتند و معنای اصیل را در نیت مؤلف جستجو می‌کردند. ولی در مقابل آن‌ها ضد نیت‌گرایانی قرار داشتند که اعتقادی به معنای متن در نیت مؤلف نداشتند، از جمله‌ی آن‌ها بیردزلی است که مؤلفه‌های نیت‌گرایان را به نقد می‌کشد.

بیردزلی در مقاله «مغالطهٔ تأثیر»، به تأثیری می‌پردازد که ثابت نیست و در دوره‌های مختلف، متفاوت می‌شود. او مدعی است که ما امروز نمی‌توانیم به معنا دست یابیم، زیرا معنا در تغییرات فرهنگی متحول می‌شود و به معناهای دیگری بدل می‌شود. ما نباید دریافت مخاطب را اصل بدانیم بلکه باید پی آن باشیم که اثر چگونه خود را در هر دوره‌ای بیان می‌کند. بیردزلی در این مقاله به ناکارآمدیِ نقد عین‌باورانه کلاسیک که به قواعد شناخت تکیه دارد و به دنبال شواهد غیر قابل تفسیر نظری است و همچنین به ناکارآمدیِ نقد روان‌شناختی رمانتیک که به تفسیر روان‌شناختی مؤلف تکیه دارد، می‌پردازد. این نوعی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

ماجراجویی روح است، نیرویی که از طریق ذهن به مخاطب انتقال می‌یابد و توسط مخاطب پی‌گیری نمی‌شود بلکه خود را تسلیم آن می‌کند. در نقد تأثیر، متن با نوعی عرضه اطلاعات، مخاطب را قادر می‌سازد واکنشی به متن نشان دهد که نه نظری است و نه روان‌شناسانه بلکه تفاوت نسبت میان عناصر احساس خواهد بود. وابستگی احساسات به عناصر متن و ارتباط مخاطب از طریق عناصر و تأویل آن‌ها در الگویی از دانش عرضه می‌شود، به این صورت که متن احساسات را در خود ثبت می‌کند و ایجاد احساسات از طریق دریافت مخاطب دوباره ثبت می‌شود و با تغییر فرهنگی به فرهنگ دیگر، و یا با وقایع تاریخی ارزش احساسی و ذهنی خود را از دست می‌دهند، این عناصر ثابت متن از احساس است که دوباره توسط دریافت مخاطب کشف می‌شود و در جریان تحول دوران، از درکی به درک دیگر مبدل می‌شوند، و در این تغییرات فرهنگی و تاریخی، متن است که باقی می‌ماند و بازتفسیر می‌شود (Beardsley,1949: 31-55).

بیردزلی نقد هنری را نوعی ارزیابی می‌داند که منتقد را به اثر هنری مطلوب هدایت می‌کند که غرض از آن تجربه زیباشناختی است. تجربه زیباشناختی در ابژهٔ زیباشناختی ایجاد می‌شود و یک نقش مرکزی را ایفا می‌کند. او در مقالهٔ «زبان هنر و زبان نقد»[9] تحت تأثیر گودمن[10] ابژهٔ هنری را مشخصهٔ زیباشناختی می‌خواند و آن را با نمادها مرتبط می‌سازد. نمادپردازی نیز، ارزیابی بنیادینی است که مطلوب آن تأمین اهداف شناختی است. معیار ارزیابی برمبنای نمادپردازی، در زیباشناسی مطرح می‌شود که توسط ابژه‌ای زیباشناسی به نمایش در می‌آید. یعنی شایستگی زیباشناسی در بنیاد نماد توسط خصوصیات و کیفیات زیباشناختی صورت می‌گیرد و فرق‌گذاری ارزش زیباشناختی از کل ارزش‌های دیگر از طریق شناخت ممکن می‌شود. بیردزلی بیان می‌دارد که منتقد اثر هنری مطلوبیت اثر هنری را ارزیابی می‌کند تا تأثیر شناختی را بفهمد. زیرا هنرمند ازطریق فهم ارتباط تازه‌ای را درک می‌کند و معنایی را آشکار می‌کند که موجب شناخت می‌شود و از طریق ویژگی‌ها و الگوهای تمثیلی آن تجربه را ساماندهی می‌کند. هم‌گرایی و فرق‌گذاری چیزی را موجب می‌شود که توسط استعاره قابل انتقال است. به نظر وی، محمول‌های گستردهٔ بصری عنوان‌های کیفی را در برمی‌گیرند و باعث فرق‌گذاری و هم‌گرایی اثر هنری به چیزهای بصری دیگر می‌شوند. البته صفت‌هایی که برای محمول مورد استفاده قرار می‌گیرند، اکثراً تأثیرات شناختی[11] اثر هستند که برای درک آن به ما کمک می‌کنند (Beardsley,1975:110-113).

نقد هنر بیردزلی، را همچنین می‌توان در کتاب معروف او به نام زیباشناسی: مسائلی در فلسفه نقد مشاهده کرد. او در کتابش، هنر را خود -بنیاد و جدا از انواع دیگر دغدغه‌ها- دغدغه‌هایی مانند دغدغه‌های شناختی، اخلاقی، سیاسی و... - معرفی می‌کند. زیرا در سنت فرمالیسم ویژگی‌های صوری مطرح هستند. او هرگونه محتوا را از قلمرو زیباشناسی حذف می‌کند.

بیردزلی تحت تأثیر کانت، ویژگی‌های فرمی ابژه و کیفیات خاص فرمی را نسبت به کل ساختار در نظر می‌گیرد و آن را فاقد قصد و غرض می‌داند، از این رو رویکرد او درون‌گرایانه[12] است، زیرا تجربهٔ زیباشناختی فارغ از نوع نسبت‌های میان سوژه و ابژه است و تنها با نظر به فرم ایجاد می‌شود، اما در عین حال او رویکرد برون‌گرایانه[13] نیز دارد، زیرا به زعم او اثر هنری برای ایجاد تجربه زیباشناختی خلق می‌شود، یعنی کارکردی خارج از اثر برای آن تعریف می‌کند، با این وجود، این کارکرد از خود اثر ناشی می‌شود.

زیباشناسی را می‌توان روشی از تحلیل دانست و نقد را می‌توان روش‌شناسی آن قلمداد کرد. به این ترتیب، ابژه نقد هنری، یک اثر هنری است که از دو مبنای سطح (بافت) و عمق (ساختار) تشکیل شده است. در نتیجه تحلیل کامل یک اثر هنری مستلزم توانایی ارتباط سطح و عمق در یک تجربه واحد است. سطح می‌تواند اجزای معتبر ابژه زیباشناختی باشد و عمق می‌تواند معنایی باشد که در سطوح ابژه زیباشناختی یافت می‌شود. معنا همچنین دلالتی است که از نظر عینی تمام ایده‌ها و خصوصیات در ابژه‌ها را نشان دهد. دلالت‌های عینی قابل تعریف هستند اما دلالت‌های ذهنی قابل تعریف نیستند. استراتژی هنرمند، بازی با

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

این دلالت‌های ذهنی است که آن را به دلالت‌های عینی بدل می‌سازد. بنابراین، اهمیت زیباشناسی آثار، تحلیل سطوح مختلف معنا و ارتباط درونی آن‌هاست این تجربه‌ی بیان، زیباشناسی کل اثر هنری است. در نتیجه می‌توان اظهار کرد که روش‌شناسی نقد به زیباشناسی می‌پردازد (Kaelin,1964: 289-295).

بیردزلی مدعی است اولین چیزی که نقد را ممکن می‌سازد، وجود ابژه‌ای است که باید مورد نقد قرار گیرد، با ویژگی خاصی که برمبنای تفسیرها و ارزیابی‌ها قابل بررسی است (Carney,1994: 13-16). برای متمایز کردن ابژه هنری از ابژه غیر هنری تعریفی از هنر ارائه می‌دهد و نامش را «نظریهٔ زیباشناسی هنر» می‌گذارد، که بر طبق آن کارکرد هنر این است که تجربه‌ی زیباشناختی ایجاد کند. این تجربه‌ی زیباشناختی ترکیبی از چیزهایی است که معمولاً به وضعیت‌های احساسی غیرشناختی نیز مربوط هستند مانند احساس آزادی. از این رو از دیدگاه بیردزلی آنچه اثرهنری را شکل می‌دهد چیزی مرتبط با کارکرد آن است (Beardsley,1981: 527-530).

۲. تجربه زیباشناختی و مراحل نقد هنر از نظر بیردزلی

تجربه زیباشناختی، تجربه‌ای است که از کیفیات زیباشناسی و ارتباطات فرمی برآمده و کارکردش ایجاد تجربه زیباشناختی است. در این مفهوم، خودِ تجربه، موضوع و مقصد هنر است، تجربه‌ای که به خودی خود ارزشمند است و صرفاً وسیله‌ای برای نیل به اهداف دیگری نیست و لذت‌بخش است. این امر شیوه‌ای برای بیان کیفیت در هنر به بیردزلی می‌دهد: آثاری که تجربه زیباشناختی بیشتری ایجاد می‌کنند بهتر از آثاری هستند که مقدار کمتری تجربه زیباشناختی را ایجاد می‌کنند. تجربه زیباشناختی نه فقط با نظریه زیباشناختی هنر ارتباط تنگاتنگی دارد بلکه با واکنش اثرهنری نیز ارتباط تنگاتنگی دارد. (Ibid :535)

نقد، کنش عملی با مبانی نظری است. که به سه مرحله تقسیم می‌شود: توصیف، تفسیر و ارزیابی. توصیف به رنگ‌ها و اشکال و طرحِ تصویر توجه دارد و تفسیر به معنای اثر هنری تکیه می‌زند، اما ارزیابی با اتکا بر معیاری صورت می‌گیرد که یک اثر هنری را در ارتباط با آثار دیگر برتری می‌دهد. این برتری می‌تواند به واسطه ارزش‌هایی در آثار هنری باشد، از جمله ارزش زیباشناختی که در برخی روش‌ها تجربه‌ی زیباشناختی را قابل ارزیابی تشخیص می‌دهد. ارزیابی همچنین، نقد کامل اثر هنری است که درک ما را از اثر افزایش میدهد و شامل ویژگی‌هایی است که تجربه انسانی را در ابعاد مختلف، توانمند می‌سازد. ارزیابی در نقد بیشتر به دیدگاه فرمالیستی متمایل است، دیدگاهی که به ارزش آثار هنری با ویژگی‌های فرمال (صوری) که تجربه زیباشناختی را ایجاد می‌کند، توجه دارد (Car-ney,1994:13-16).

بیردزلی ویژگی‌هایی را در آثارهنری بیان می‌دارد که موجب برانگیختن تجربه زیباشناختی می‌شود: وحدت، ترکیب و شدت (Beardsley,1981,427-429). بنابراین نظریه او به منتقد توصیه می‌کند که در اثرهنری به دنبال چه ویژگی‌هایی بگردد و بپرسد: دلایل خوب دانستن یک اثرهنری چیست و نیز چه چیزی تحت مقوله شدت قرار می‌گیرد؟ شدت همان چیزی است که او نامش را کیفیت‌های ناحیه‌ای[۱۴] می‌گذارد اما به غیر از او همه‌ی فیلسوفان تحلیلی آن را کیفیت بیانی می‌نامند. «یک ابژه زیباشناختی خوب باید یک کیفیت بارز داشته باشد و نه یک ابژه بی‌هویت یا صرف باشد. مهم نیست چه کیفیتی، اثر می‌تواند غمگین یا شاد، لطیف یا زمخت، نرم یا سخت باشد، شرط اساسی آن است که چیزی باشد» (Ibid: 463). کیفیاتی که در جای دیگری غیر از هنر هم می‌توانند به عنوان یک حالت ذهنی یا روانی و یا ویژگی یک ماده بروز کنند، اما در ناحیه هنر، ویژگی خاصی تلقی می‌شوند. بدین ترتیب تحسین یک نقاشی با برداشتی از آرامش و سکون توأم است که این به دلیل شدت کیفیت ناحیه‌ای است. تحسین آن به دلیل کامل بودنش در مقیاس بزرگ، ظرافت و یا غنای جنبه‌های متضاد، شدت ترکیب، آراستگی یا کمال آن از حیث فرم، و یا وحدت است. این سه ویژگی، زیباشناختی‌اند. می‌توان بیان داشت اثر هنری که مقدار قابل‌توجهی از وحدت، ترکیب و شدت را دارد، اثر خوبی است. «این ویژگی‌ها فقط ویژگی‌های جزئی را پوشش نمی‌دهند

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

بلکه می‌توانند با تأثیرات شناختی نیز مرتبط شوند» (Beardsley,1975:115) بر این مبنا اثر هنری به ارتقاء فهم نیز کمک می‌کند. پس اثر خوب نیازمند مقدار قابل توجهی خصوصیات فرمال و خصوصیات بیانی است که منجر به تجربهٔ زیباشناختی می‌شود.

اما بیردزلی ویژگی اصلی را کیفیت‌های ناحیه‌ای می‌داند، مانند لذت موسیقی، حرکات موزون رقاص، پویایی نقاشی، ... که معمولاً به‌عنوان معیارهای ارزیابی نقد مطرح می‌شوند. زیرا کمک می‌کند اثر از نظر هنری بهتر باشد و شدت، کیفیت به حساب بیاید. شدت کیفیت ناحیه‌ای به تملک کیفیت در هنر کمک می‌کند و آن را به مرجع هنر مورد نظر تبدیل می‌کند، نهادی که بخش‌هایی از نظام نمادی را الگو می‌کند و از ارزیابی و مطلوبیت هنری حمایت می‌کند (Ibid:114).

بیردزلی وحدت را نیز یک ویژگی مهم در اثر هنری می‌داند، که آن را از دیگر آثار، بهتر می‌سازد. زیرا آن اثر مورد نظر را یکپارچه‌تر از آثار دیگر می‌کند. جایی‌که وحدت منسجم در سبک یا موضوع وجود دارد، کارکرد نمادین آن اثر روشن می‌شود، به این معنا که شایستگی در نماد است. همچنین اصطلاح «وحدت» جایی بسط می‌یابد که ویژگی‌های جزئی را در بربگیرد و بتواند به تأثیر شناختی ارتباط یابد (Ibid:115).

از نظر بیردزلی، لذت و زیبایی، همان تعریف، معیار زیباشناختی و یا اثر هنری نیستند. زیرا لذت و زیبایی، نماد یا تأثیرشناختی و یا شایستگی زیباشناختی مشخصی ندارند. «اگر زیبایی، زشتی را در نظر نگیرد، هیچ معیاری برای زیبا شناختن وجود نخواهد داشت. اما اگر زیبایی بتواند زشتی باشد، زیبایی تنها کلمه گمراه‌کننده و متناوب برای شایستگی زیبایی می‌شود» (Ibid). البته دلایل بیشتری برای ارزیابی خوب وجود دارد و آثار بسیار خوبی نیز وجود دارند که زیبا نیستند، اما ارزش دیگری دارند، مانند سه ویژگی اساسی آثار هنری خوب. بنابراین لزوماً معیار زیباشناسی، زیبایی نیست و می‌تواند ارزشهای دیگری را در بربگیرد. بنابراین در آثاری که زیبا نیستند، می‌تواند معیار زیباشناسی وجود نداشته باشد.

پس تجربهٔ زیباشناختی یک اثر هنری، ارزش آن و تنها شرط لازم اثر هنری است. ویژگی‌های ارزشی که بیردزلی با دیدگاه فرمالیستی خود، برای ارزیابی آثار هنری به کار می‌برد، محتوا- محور هستند. او مدعی است که این سه ویژگی کلی (وحدت، ترکیب، شدت) اساس ارزش هنر است که از حکم ایجابی پشتیبانی می‌کند. منظور از حکم ایجابی زیباشناختی این است که موجب تجربه‌ی زیباشناختی می‌شود. همچنین قائل شدن به ویژگی‌های کلی ارزش، مانند وحدت و ترکیب به این معنا نیست که وحدت در یک مقوله خاص یا فرم هنری ایجاد می‌شود، بلکه چیزی است که برای هر اثر هنری ایجاد می‌شود و البته نه فقط در مقولهٔ فرم هنری بلکه در چندگانه کلی، کارکردی سودمند دارد (Carney,1994: 25).

از دیدگاه بیردزلی آثارهنری اشیائی هستند که برحسب فرم‌شان به ما لذت می‌دهند. او همچنین با نظریه‌اش از مغالطه تکوینی[۱۵] و مغالطه نیت حمایت می‌کند. همانطور که منتقدان نو معتقدند توجه کردن به عناصر غیر از خود اثر، رفتن به بیرون از متن است که باعث اختلال در تجربه زیباشناسی می‌شود. یعنی در الگوی کارکردگرایانه اثرهنری که انتظار می‌رود خروجی تجربه‌ی زیباشناختی باشد، ملاحظات تکوینی، از جمله نیت مؤلف، ورودی‌های غلط هستند.

۳. عکاسی سرد به مثابه متن

عکس را می‌توان به مثابه متنی دانست که دارای ظرفیت برای تفسیرهای مختلف است. عکاسی، محصول تکنولوژی مدرن است و از همان بدو ظهورش جنجالی را در عرصه هنر درباره هنر بودن یا نبودنش به راه انداخته است. با گسترش قلمرو ابژه‌های هنری در تجربه‌ی زیباشناختی، تصاویری که توسط ماشین عکاسی گرفته می‌شد، در عالم هنر به‌عنوان ابژه هنری بازشناخته شد و هنر عکاسی نام گرفت.

هنر عکاسی در طول تاریخ هنر، ژانرهایی را به خود اختصاص داده که در این بین عکاسی سرد، ژانری است که عکس‌هایش نه فقط دارای ارزش بازنمایانه و واقعیت‌گرا هستند بلکه به خودی خود دارای ارزشند؛ ارزشی که در مضمون اثر نهفته است و باعث می‌شود

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

خودِ تجربه، موضوع و مقصد هنر شود.

در این چند دههٔ گذشته، بیش از هر دوره‌ی دیگری در تاریخ عکاسی، عکس‌ها به قصد جای گرفتن بر دیوار گالری‌ها خلق شده‌اند. مهم‌ترین و شاید رایج‌ترین سبک، عکاسی سرد است؛ نوعی عکاسی عاری از احساس و دیدگاهی بی‌طرفانه و بسیار سنجیده و هوشمندانه. متأسفانه این عکس‌ها وقتی در کتاب و مجله چاپ می‌شوند، تأثیرشان را تا حد زیادی از دست می‌دهند و دستخوش یکنواختی و افت می‌شوند؛ زیرا ابعاد بسیار بزرگ و وضوح بصری آنها در مواجهه با خود عکس در درک و تجربه آن‌ها بسیار اهمیت دارد (Cotton,2004: 81).

ویژگی بی‌طرفی و پرهیز از احساسات شخصی عکاس، این نوع عکاسی را از حیطه‌ی مبالغه‌آمیزی، احساسات و شخصی‌بودن خارج می‌کند. هر چند هر یک از این عکس‌ها ممکن است احساساتی را در ما برانگیزد، اما احساس عکاس در هنگام برداشتن عکس، مهم‌ترین کلید راهنمای درک معانی تصویر نخواهد بود. این نوع عکاسی درواقع روشی برای دیدن است، ورای دیدگاه شخصی، راهی برای به تصویر کشیدن پهنه‌ی نیروهای حاکم بر جهان طبیعت و عالم ساخته بشر که از موضع یک فرد انسانی قابل رؤیت نیست. عکاسی سرد می‌تواند در توصیف موضوع خود بسیار دقیق و جزئی‌نگر شود، اما بی‌طرفی آشکار و نگاه فراگیرش ابعاد وسیع و حماسی به آن می‌دهد.

عکاسی سرد در دهه ۱۹۹۰ رایج شد و بیشتر برای ثبت مناظر و معماری به کار میرفت. امروز در بازنگری این فرم از عکاسی، این ژانر، حاوی عناصر قابل ملاحظه‌ای می‌شود که با فضای گالری‌ها و حال و هوای اطلاعات مطرح این دوره همنوا شده و توانسته است عکاسی را به جایگاهی مهمتر در هنر معاصر ارتقاء دهد. انگیزه دنیای مدرن برای گرایش‌های نو که بتوانند بر جنبش‌های تثبیت شده پیشی بگیرند، در اوایل ۱۹۹۰ به گسترش این رسانه کمک کرد. پس از دهه۱۹۸۰ که تمرکز شدید بر نقاشی و آثار پرهیجان و بسیار شخصی «نئواکسپرسیو»[۱۶] بود، عکاسی سرد با رویکرد عینی و خونسردانه‌اش، تازگی و جذابیت نوینی عرضه داشت.

بزرگ شدن ابعاد عکس‌ها از میانه دهه ۱۹۸۰ عکاسی را همتراز نقاشی و هنر چیدمان[۱۷] قرار داد و با زیاد شدن مراکز نمایش هنر جدید و گالری‌های تجاری، فضای لازم برای این آثار بزرگ فراهم شد. موضوع عکس‌ها بیشتر مکان‌های ساخته انسان، مانند مراکز صنعتی، تولیدی یا تفریحی بود. عکس‌های سرد با تکنیک‌های عالی، موضوع بکر و ارائه نو محتوای غنی اطلاعات بصری و حضور مسلط عکاسی را روحی نو بخشید (Ibid: 81-82).

عکس‌ها در ابعاد بزرگ و وضوح بالای در معرض دید قرار می‌گیرند که توجه مخاطب را بر عناصر درونی اثر معطوف کنند. این تصاویر به درک مخاطب و برانگیختن احساس او توجه دارند. با توجه کردن به عناصر درونی عکس، نیت عکاس نادیده گرفته می‌شود. همچنین عکس‌های سرد با زدودن احساسات و بیان فردیت و امتناع از نگرش غرض‌ورزانه بر عینیت و توصیف‌گری جهان تأکید کرده و تمایل به خنثی بودن صرف عکس را دارند. این عکس‌ها با خصوصیات فرمال خود، ویژگی‌های فرمالیستی را به خود اختصاص می‌دهند و با تأکید بر قدرت بصری و اشکال هندسی، وحدت و گوناگونی را به صورت دانشنامه‌ای از جهان معاصر نشان می‌دهند. این تصاویر عینیت‌گرا غالباً وجهی انتقادی از شرایط زیستی انسان معاصر را بازگو می‌کنند که البته در آن مستتر است، مانند فروپاشی طبیعت و تسلط انسان بر طبیعت و یا نگرش انتقادی به نظام سرمایه‌داری متأخر و ... . اهمیت عکاسی سرد برآمده از سنت عکاسی آلمان دهه‌های ۱۹۲۰و ۱۹۳۰ که به «عینیت نو»[۱۸] مشهور است هنرمندان را به خلق تصاویر مستقل و هنرمندانه تشویق می‌کند (Ibid: 82).

ویژگی‌های عکس‌های آندریاس گورسکی

نام عکاسی سرد با نام آندریاس گورسکی گره خورده است. گورسکی جایگاهی غالب در ژانر عکاسی سرد دارد. او با دوربین قطع بزرگ خود به تحلیل موشکافانه جهان می‌رود. او اواخر دههٔ ۱۹۸۰ به عکس‌های بزرگ روی آورد و تا دهه ۱۹۹۰ عکاسی را به سمت ابعادی نو هدایت کرد. عکس‌های بزرگ او بسیار پر ابهت و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

تصویر ۱: آندریاس گورسکی، بازار بورس، ۱۹۹۹، مأخذ: (Charlotte Cotton, 2014)

تأثیرگذارند که هر مخاطبی را به خود جذب می‌کند. گورسکی برای رسیدن به بهترین کیفیت، فناوری سنتی و نو را باهم به کار می‌گیرد. او برای حداکثر وضوح از فیلم‌های قطع بزرگ و برای اصلاح و بهبود تصاویر از دستکاری دیجیتالی استفاده می‌کند، و با نمایش‌دادن عکس‌های خود در ابعاد بسیار بزرگ و همچنین ارائه آن به صورت مستقل و خودبسنده (عکس‌هایی که در قالب مجموعه جای نمی‌گیرند)، مخاطب را به درونمایه عکس و عناصر مرتبط با آن هدایت می‌کند. اهمیت عکس‌های گورسکی در ظاهری کامل و بدون نقص است.

گورسکی دنیا را می‌گردد، موضوع را می‌یابد و ما را قانع می‌کند که هریک از این صحنه‌ها هیچ‌گاه نمی‌تواند کامل‌تر از نقطه دیدی که او انتخاب کرده تصویر شود. مشخصهٔ کار او در زاویه دیدش است؛ او پهنهٔ وسیع از مناظر مراکز صنعتی، تفریحی یا تجاری مانند کارخانه، بازار بورس، هتل و دیگر مکان‌های عمومی را به نمایش می‌گذارد. گورسکی برای نشان دادن جهان بیرونی، ما را چنان دور از موضوع قرار می‌دهد که نمی‌توانیم خود را بخشی از ماجرا بدانیم بلکه ناظری مبرا و منتقد خواهیم بود. در این جایگاه تجربه شخصی خود را از مکان یا رویداد حکایت نخواهیم کرد بلکه در برابر نقشه‌ای ایستاده‌ایم که نیروهای حاکم بر زندگی معاصر حکم می‌رانند و آنچه از موضع درون جمعیت قابل رؤیت نیست را به نمایش می‌گذارند. این عکس‌ها نوعی حس از عالم غیب یا قادر مطلق به ما می‌دهند، صحنه‌ای که به صورت کل واحدی تشکلی از اجزای ریز و ناچیز را به نمایش می‌گذارد (Ibid: 83- 84).

عکس‌های بزرگ با برخوردی سرد، شاهدی تصویری و عینی از پیامد زندگی معاصر هستند. نگاه خنثی در این عکس‌ها، بیننده را به بحث و جدال درونی از اطلاعات بصری درگیر می‌کند. این عکس‌ها وابسته به تحلیل مخاطب هستند، بدون آن که بیان صریحی در خود عکس وجود داشته باشد. اما در قسمت بعد، پس از معرفی مؤلفه‌های مهم نقد هنر از نظر بیردزلی به این موضوع بازمی‌گردیم.

۳. نقد چند اثر از گورسکی براساس مؤلفه‌های نقد هنر بیردزلی

در این بخش ما برای بررسی دیدگاه بیردزلی به صورت موردی عکس‌های گورسکی را انتخاب کرده‌ایم. از بین عکس‌های او به عکس بازار بورس شیکاگو و مجموعه پرادا می‌پردازیم. زیرا عکس بازار بورس او، جزء اولین و مهم‌ترین آثار در این ژانر به حساب می‌آید و مجموعه پرادا نیز جزء اولین عکس‌هایی است که در این زمینه به صورت چیدمان عرضه شده است.

براساس مدل نقد هنر بیردزلی مراحل نقد شامل توصیف، تفسیر و ارزیابی است. ارزیابی بر مبنای زیباشناسی شکل می‌گیرد که ارزش هنر را مشخص

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

می‌کند. در این بخش مراحل نقد مورد نظر او را در خوانش عکس‌های گورسکی اعمال می‌کنیم.

توصیف: تصویر پیش رو، مجموعه‌ای از افراد، ردیف‌های صندلی، مانیتورها، نرده‌ها، پله‌ها، ضایعات کاغذ که با زاویه‌ای از بالا به پایین این صحنه را در معرض تماشا می‌گذارد؛ باتوجه به‌عنوان عکس به نظر می‌رسد این مکان، بازار بورس است. این عکس، بازار بورسِ شیکاگو که در سال ۱۹۹۹ توسط گورسکی به تصویر درآمده است. آنچه در عکس توجه ما را بیشتر از همه جلب می‌کند، افرادی هستند که تمام تصویر را اشغال کرده و با اجزای صحنه درآمیخته و غرق شده‌اند. به نظر تصویر با تکنیک دیجیتالی دستکاری شده است و افراد در تمام تصویر به صورت یکسان تکرار میشوند، این امر از وضوح تصویر کاسته و به درهمی آن اضافه می‌کند. اجزای صحنه همگی ازجمله ردیف‌های صندلی، پله‌ها و نرده‌ها به مانیتورهای میانه تصویر اشاره دارند. ترکیب‌بندی دایره‌وار با ریتم منظم خطوط از کناره‌های تصویر آغاز می‌شود و در گودیِ تصویر ازهم گسسته و انسجام خود را از دست می‌دهد و تبدیل به نقاط سفید پراکنده (ضایعات کاغذ) می‌شود.

تصویر به نظر می‌رسد با فاصلهٔ زیادی از موضوع گرفته شده، این امر دیدی مسلط به بیننده می‌دهد و موجب می‌شود اجزای تصویر به صورت ریز و کوچک به نمایش درآیند؛ کوچکی اجزای تصویر، بافتی درهم تنیده و پیچیده را پیش چشم ما می‌گذارد. بافت و درهم تنیدگی تصویر با لکه‌های پراکنده رنگی نظیر قرمز و زرد و آبی (رنگ ژاکت‌های دلالان) که در زمینه‌ی سیاه جلب توجه می‌کنند، و به ویژه با حذف خط افق -تأکید بر مادی‌گرایی- نقاشی‌های جکسون پولاک را یادآور می‌شود که رنگ‌ها را به صورت اتفاقی بر روی زمینهٔ بوم میریزد.

تفسیر: از منظر بیردزلی تفسیر، گزاره‌ای است که معنای اثر هنری را اعلام می‌کند و معنا در ارتباط بین خود اثر و چیزی که بیرون اثر وجود دارد، به کار می‌رود. همانطور که در عنوان- به مثابه اجزایی از عکس- مشخص است، این مکان بازار بورس را نشان می‌دهد. بازار بورس معرف جامعه سرمایه‌داری است که در آن ارزش کالاها توسط دلالان تعیین می‌شوند. در این بین اجزای درون تصویر در ارتباط با یکدیگر برای معنابخشیدن به بازار بورس نقش مهمی را ایفا می‌کنند. مجموعه اجزای تصویر جلوه‌ای زیبا و رنگارنگ را به پیش چشممان به نمایش می‌گذارد که آن را اگر با جهان سرمایه‌داری در نظر بگیریم، یادآور جهان پرزرق و برقی است که آدمی در آن مسخ شده است. به گفتهٔ یکی از منتقدان هنری، آثار گورسکی، سرمایه‌داری معاصر به مثابه قدرتی که انسان امروزی را در کنترل خود قرار گرفته است، به نمایش می‌گذارند. به تعبیری این دیدگاه را در عکس بازار بورس، که با کوچکی و حقارت انسان‌ها در سیستم بزرگ سرمایه‌داری مناسبات و روابط پیچیدهٔ حاکم بر آن مشاهده کرد (www. Ak-kasee.com).

برمبنای نظر بیردزلی، در این مجموعه عنوان (بازار بورس) می‌تواند شاخص یا موضوعِ عکس به شمار آید و خود عکس، به مثابه مشخصه یا تفسیری از عنوان (بازار بورس) بازنمایی شود، با توجه به این نکته عکس می‌تواند حامل گزاره‌ای باشد. عکس گورسکی، مکانی بزرگ از طبقه تجاری پُرازدحام را نشان می‌دهد، دلالان با ژاکت‌های رنگی در گروه‌های مختلف در اطراف مانیتورها ایستاده‌اند، برخی به طور جدی به این صفحه‌ها خیره شده‌اند، برخی درحال گفتگو با یکدیگر هستند و برخی با دستانی بالاگرفته فریاد می‌زنند. به نظر می‌رسد عکس به جای این‌که یک تصویر از کف معاملاتی را به‌عنوان یک مکان بازنمایی کند، نمای کلی از فعالیت پرحرارت و غیرتحمل بازار و سهام بازنمایی می‌کند که به‌عنوان یک پدیده جهانی به تصویر درآمده است. افرادی نیز برصندلی‌هایی که گودی را احاطه کرده، نشسته‌اند و به نظر تماشاچیانی هستند که اتفاقات گِود را نظاره می‌کنند و هیاهویی را در این رقابت برپا می‌کنند. این صحنه، یادآور تاریخ بی‌رحمانهٔ دوران روم باستان است، شاید بی‌رحمی روم باستان به تاریخ تحویل داده شده، ولی بی‌رحمی سرمایه‌داری در تصویر بازار بورس شیکاگو گورسکی به زیبایی به تصویر می‌آید.

از طرفی آشفتگی عناصر تصویر و به خصوص ازدحام و همهمهٔ جمعیت می‌تواند حاکی از جامعه‌ای باشد که

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

در بازی نظام سرمایه‌داری نقشی ایفا نمی‌کنند. در نظامی که هرلحظه چیزها ارزش خود را از دست می‌دهند و چیزهای بی‌ارزش جایگزین چیزهای باارزش می‌شوند. این سرمایه‌داری است که ارزش چیزها را تحت کنترل می‌گیرد و از طریق مانیتورهای بانکی با ردیف‌هایی از ارقام به چیزها ارزش دهد. شارلوت نیز در این زمینه بیان می‌دارد که پیکر ریز و متراکم انسان‌ها مانند نتی است درون هم‌آوایی عمومی[۱۹]. به عبارتی این هم‌آوایی که سرمایه‌داری همه انسان‌های معاصر را وادار به آوازی کرده است که خود را از خود بیگانه ساخته است.

ارزیابی: رویدادِ یک روزِ بازار بورس شیکاگو در ابعاد بزرگ و نمایی از بالا در کلیتِ یک عکس شرح داده می‌شود؛ رویدادی که از روابط دلالان و تاجران در فضای سربسته شکل می‌گیرد. بدون شک این تمامیت یک کلونی است که با پردازش بر عناصر فرمی مانند عدم بُعد، فقدان دیدگاه تک نقطه‌ای، حذف خط افق مورد توجه قرار می‌گیرد. اجزاء تصویر نیز مانند ردیف‌های صندلی، افراد، پله‌ها و رنگ‌ها ... با همگرایی خطوط، چشم را به مرکز تصویر هدایت می‌کنند و انسجام تصویر را تقویت می‌کنند. این تمامیت و انسجام موجود در تصویر، وحدتی را شکل می‌دهد که بیردزلی برای ابژهٔ هنری در نظر دارد.

هنگامی‌که فاصلهٔ خود را با تصویر کم می‌کنیم و به آن نزدیک می‌شویم به نظر می‌رسد، تصویر انسجام خود را از دست می‌دهد. این عدم انسجام و وحدت توسط گروههایی از دلالان با پوشش رنگی که با بی‌نظمی کل صحنه را اشغال کرده، تقویت می‌یابد. دستکاری تصویری که با تکرار افراد و تار شدن آنها صورت می‌گیرد، حرکت و همهمه‌ای را القاء می‌کند. این عدم وحدت در مرکز تصویر با ضایعات کاغذی که بدون توجه زیرپا قرار گرفته یا نظم ریتمیک صندلی‌ها که به هم ریخته است، تشدید می‌یابد. این آشفتگی و نابسامانی تصویری، مجموعه‌ای پیچیده از روابط را شکل می‌دهد، روابطی از دادوستدها و اقدامات گیج‌کننده که بین تعدادی زیادی از تاجران و دلالان رد و بدل می‌شوند. اجزای تصویر نظیر ضایعات کاغذ و مانیتورهای بانکی و افراد صحنه در ارتباط با یکدیگر می‌توانند کیفیت ناحیه‌ای را موجب شوند، به این منظور که مانیتورها با نشان‌دادن ارقام، اطلاعاتی از ارزش سهام‌های شرکت‌ها را به عرضه دید می‌گذارند؛ در گذر زمان در رقابت بین شرکت‌ها ارزش‌های سهام تغییر کرده و گاهی بی‌ارزش می‌شوند. سهام‌هایی که ارزش خود را از دست داده، به کاغذ باطله‌هایی بدل می‌شوند و زیرپای دلالان لگدمال می‌شوند. به عبارتی می‌توان گفت چیزهایی که چند لحظه پیش با ارزش بودند و موجب شادی عده‌ای از تاجران و دلالان بودند، اکنون بی‌ارزش و موجب ناخشنودی آنان است. این امر کاملاً در عکس گورسکی مشهود و قابل دریافت است و با زبان بیردزلی شدت کیفیت ناحیه‌ای است که در نتیجه بیان تصویر از بازار بورس به مثابه نظام سرمایه داری بر پوچی، ارزش چیزها تأکید می‌ورزد.

می‌توان این‌گونه بیان داشت که عکس بازار بورس با دیدگاه بیردزلی همخوانی دارد و می‌تواند اثر خوبی باشد، زیرا دارای ارزش زیباشناختی است، که هم خصوصیات فرمال و هم خصوصیات بیانی را شامل می‌شود و تجربه زیباشناختی را موجب می‌شود. به عبارتی این عکس در نقطه دیدی قرار گرفته است که ما صحنه را به صورت کل واحدی از اجزای می‌بینیم و

تصویر ۲: آندریاس گورسکی، مجموعه پرادا، ۱۹۹۶، مأخذ: (Charlotte Cotton, 2014)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

تصویر ۳: آندریاس گورسکی، مجموعه پرادا، ۱۹۹۶، مأخذ: (www.AndreasGursky)

همچنین از طریق این وحدت و ترکیب که از منظر فرمی و بیانی موجب می‌شود، بتوانیم دست به تجربهٔ زیباشناختی بزنیم.

دومین عکس از گورسکی، مجموعه پرادا (تصاویر ۲ و ۳) است. مجموعه پرادا، تنها نوع عکسِ گورسکی است که دیدگاه متفاوتی دارد. زیرا او در این مجموعه از دید انسانی به موضوع نگریسته است و همین طور مجموعه‌ای است که از راه چیدمان شکل گرفته است. در این بخش نیز با دیدگاه بیردزلی آن را مورد نقد قرار می‌دهیم.

توصیف: طرح ساده و هندسی با رنگ‌هایی ملایم که تقریباً با ۱۲ جفت کفش در دو ردیف ترکیب‌بندی شده است. کفش‌هایی که به صورت دوتایی و در برخی سه‌تایی از صندل‌های تابستانی و چکمه‌های زمستانی با رنگ‌های سفید و قهوه‌ای و مشکی از پهلو و رو به رو چیده شده‌اند و جنبهٔ نمایشی به خود گرفته‌اند. رنگ صورتی کف زمین و رنگ سبز دکور با کادری افقی به صحنه حالتی معنوی داده‌اند که جَوی متفکرانه و آرام را تداعی می‌کند. در عکس دوم، تصویر شماره ۳، قفسه دیگری به آن قفسه‌ها اضافه می‌شود تا بیشتر بر افقِ ترکیب تأکید کند. قفسه‌ها با نور فلورسنت روشن شده‌اند که جای خالی ابژه‌های به نمایش درنیامده بیشتر احساس می‌شود. عدم وجود چیزها و یا حتی افراد در این صحنه‌های ساختگی، کنجکاوی ذهنی را به اوج خود می‌رساند. هردوی این عکس‌ها در مجموعه‌ای به نام پرادا قرار می‌گیرند که درسال ۱۹۹۶ توسط گورسکی گرفته شده است. عنوان پرادا، به خانهٔ مُد لوکس ایتالیا اشاره دارد که این عکس‌ها یادآور فروشگاه‌های این صنعت مُد هستند.

تفسیر: مجموعه پرادا، زیبایی ناب و خاص درونی فروشگاه را به مثابه موزه‌ای که محصولات خود را به‌عنوان ابژه‌های نمادین به نمایش می‌گذارد را بازنمایی می‌کند. در تصویر شماره ۲ به نظر می‌رسد کفش‌ها تنها موضوع ظاهراً روشن تصویر است و اجزای دیگر تصویر جنبه‌ی نمایشی آن‌ها را پررنگ می‌کنند. نمایش انواع کفش‌ها بدون حضور انسانی به نظر می‌رسد آنان را به ابژه‌های غیرقابل دسترس بدل می‌کنند که تنها قابل تحسین و پرستش هستند. در مجموعه پرادا دو، تصویر شماره ۳، با نمایش ندادن ابژه‌های صنعت مُد و همچنین وجود رنگ‌های سبز و صورتی به فضای تصویر قدرت معنوی بیشتری می‌بخشد. شارلوت بر این باور است که مجموعه پرادا با نورپردازی یکنواخت، جهان بی‌احساس، غیر واقعی را به نمایش می‌گذارد که بر پوچی فروشگاه‌های شهری حکمفرماست. فروشگاه‌هایی که به مثابه معابد معاصری هستند که عاری از معنویت هستند.[۲۰] مقاله «عکاسان معاصر» عکس‌های گورسکی را یک هشدار می‌شمارد «هشداری که نسبت به معصومیت انسان در برابر ابزار و پیشرفت فناوری امروزی را نمایش می‌دهد. به نظر می‌رسد تفکر مجموعه‌نگر و دال بر جزئیات عکس‌های گورسکی، به همسان‌شدن ارزش انسان و کالا دلالت دارد» (بهارلو،۱۳۹۱:۱۸). به عبارتی مجموعه پرادا نیز این کالاشدگی انسان توسط نظام سرمایه‌داری را بدون آگاهی او به وضوح نشان می‌دهد.

ارزیابی: هردو مجموعه پرادا به نظر می‌رسد دارای وحدت بیشتری هستند تا دارای ترکیب باشند. عناصر تصویر در مقابل دوربین با نقطه دیدی مشخص ساخته و پرداخته شده که تمامیت تصویر را در یک کادر بیش ازحد افقی موجب می‌شوند. علاوه براین، انسجام

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

تصویری با عواملی نظیر هماهنگی کادر افقی تصویر با قفسه‌های افقی درون تصویر و نیز تقارن عمودی و افقی که موجب تعادل و توازن تصویر شده، بیشتر به چشم می‌آید. در نتیجه با وجود عوامل تمامیت و انسجام، وحدت تصویر تقویت می‌شود.

عناصر و اجزای تصویر برخلاف عکس باز بورس محدود هستند. قفسه، کفش‌ها، نور و رنگ عواملی هستند که در صحنهٔ نمایش نقش بازی می‌کنند. چیدمانی که در مقابل دوربین صورت گرفته به نمایشی بودن آن کمک می‌کند، ترکیب کفش‌ها در شکل‌ها و انواع مختلف بر روی ردیف‌هایی از قفسه، صنعت مُدی را یادآور می‌شود که هر فرم و شکلی، بدون توجه به کاربرد آن به نمایش در می‌آید. ساختگی بودن تصویر، استعاره از جهان غیرواقعی دارد که صنعت مُد برایمان می‌سازد و به زبان بیردزلی شدت کیفیت ناحیه‌ای را در بیانی موجب می‌شوند. این شدت کیفیت ناحیه‌ای به غیرواقعی بودن جهان مُد و جهان سرمایه‌داری اشاره دارد. جهانی که خود ساخته‌ایم و کالاهایی را در آن مورد پرستش قرار می‌دهیم. مجموعه پرادا شماره ۲، با وجود کفش‌ها و تصویر کاملاً تخت جنبهٔ مادی تصویر را بیشتر مورد توجه قرار داده که از منظر شدت کیفیت ناحیه‌ای به نظر می‌رسد به جهان سرمایه‌داری اشاره دارد؛ اما در مجموعه پرادا شماره ۳، تصویر از حالت تخت بیرون می‌آید و کمی بُعد می‌گیرد، قفسه‌ها نیز عاری از هرگونه ابژه به نمایش در می‌آیند و نور فلورسنت در درون قفسه‌ها به جایگاه خالی می‌تابند؛ در این تصویر بر جنبه‌ی معنوی تأکید دارد که از نظر شدت کیفیت ناحیه‌ای، اشاره به پرستش کالاهایی دارد که غیرقابل دسترس است.

بنابراین، مجموعه پرادا سکوتی که بود و نبود کالا را به انسان یادآوری می‌کند و در پس سکوت سنگین مجموعهٔ پرادا، هیاهوی بازار بورس است. عکس‌ها به خوبی نشان می‌دهد که سکوت و هیاهوی زندگی در جهان امروز چگونه به کالا و سرمایه گره خورده است. اغراق‌های موجود در عکس‌ها انسان نظام سرمایه‌داری را به بازاندیشی در زندگی خود دعوت می‌کند.

نتیجه

بیردزلی دلائلی را برای رد نیت‌گرایی ذکر می‌کند که صریح‌ترین آن‌ها عدم دسترسی به نیت پدیدآور اثر است، زیرا هیچ تضمینی برای صحت حدسی که در مورد نیت او زده می‌شود وجود ندارد، حتی در ادعای خود هنرمند نیز هیچ قطعیتی وجود ندارد. علاوه بر این، نیت یک حالت ذهنی و اثر هنری یک عین است، نمی‌توان به راحتی یکی را از دیگری نتیجه گرفت. ارزش زیباشناختی را نباید در نیت که از دلائل تکوین یک اثر است، سراغ گرفت و کارکرد شناختی آن هم که مد نظر بیننده نیست. برای شناخت و درک بهتر ارزش زیباشناختی از نظر بیردزلی آن را در تحلیل ژانر عکاسی سرد در کارهای گورسکی واکاوی کردیم، زیرا در وهله اول به نظر می‌رسد عکاسی به دلیل انعکاس بدون تحریف واقعیت نمی‌تواند از نیت پدیدآور خود چندان فاصله‌ای داشته باشد، اما با شناسایی این ژانر به نظر می‌رسد حتی در عکاسی هم می‌توان از ضد نیت‌گرایی حمایت کرد.

این نزدیکی و همخوانی دیدگاه ضد نیت‌گرایانه بیردزلی و رویکرد کاملاً سرد و بی‌طرفانه گورسکی قابل دریافت است. این تقارب آرای بیردزلی و عکس‌های گورسکی را می‌توان در عکس‌هایی که با تکیه بر درونمایه و ارتباط عناصر با یکدیگر بیان تصویر را برای هرمخاطب قابل تشخیص می‌کند، مشاهده کرد. نقد هنر بیردزلی برمبنای ارزیابی است و در نتیجه اثر خوب برای او تعریفی دارد. تعریفی که از درونمایه اثر منتج می‌شود. او برای ارزش هنر، ویژگی‌هایی را برمی‌شمارد ازجمله ویژگی‌های وحدت، ترکیب وشدت. این ویژگی‌ها هم به صورت فرمالیستی در اثر نمایان می‌شوند و هم به صورت کیفیت‌های ناحیه‌ای به وجود می‌آیند. ویژگی‌های فرمالیستی که در عکس‌های گورسکی با فرمهای هندسی، خطوط، رنگها و ریتم مناسب ایجاد می‌شوند و ویژگی‌های بیانی با نگاه انتقادی که عکس‌های گورسکی به جهان معاصر و به خصوص سرمایه‌داری متأخر به وجود می‌آیند. بنابراین می‌توان مدعی شد که آثار گورسکی، از نظر نقد هنر و ارزیابی زیباشناختی بیردزلی آثار خوبی هستند و تجربه‌ی زیباشناختی را فارغ از نیت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

پدیدآورشان ایجاد می‌کنند. تجربه‌ای که بیردزلی آن را برای هنر کارکردگرا می‌داند و با دیگر تجربه‌ها متفاوت است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Monroe Beardsley، 1915-1985 ، فیلسوف امریکایی قرن بیستم که در زمینهٔ زیباشناسی کار می‌کرد.

2. New Criticism

۳. Andreas Gursky، متولد ۱۹۵۵، عکاس.

۴. دلیل آوردن اشتباه یا غیرمجاز برای ساختن استدلال می‌باشد.

5. The Intentional Fallacy

6. The Affective Fallacy

7. Eric Hirsch

8. Emilio Betti

9. Language of Art And Art Criticism

۱۰. Nelson Goodman، فیلسوف و زیباشناس آمریکایی.

11. Cognitive Efficacy

12. Subjectivism

13. Objectivism

14. Regional Qualities

۱۵. Genetic Fallacy، مغالطهٔ نیت‌مندی، مغالطه‌ای میان شعر و منشأ آن است و در موردی خاص چیزی است که فیلسوفان آن را به عنوان مغالطهٔ تکوینی می‌شناسند.

۱۶. Neo-Expressive، گرایش نقاشی دههٔ ۱۹۸۰، مسائل ابتدایی هنر مانند رنگ، شکل، ... را دستور کار قرار می‌دهند.

17. Installation Art

18. New Objectivity

19. to see : Charlotte Cotton, 2014, 82

20. to see : Charlotte Cotton, 2014, 82

کتابنامه

بهارلو، علیرضا (۱۳۹۱)، «عکس: عکاسان معاصر جهان- عکاسان آلمان: آندریاس گورسکی، گرهارد ریشتر، مارکو برونر»، *تندیس*، ش ۲۳۳، ص ۱۸-۱۹.

پالمر، ریچارد (۱۳۹۳)، *علم هرمنوتیک*، ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.

شارف، آرون (۱۳۷۱)، *هنر و عکاسی*، ترجمهٔ حسن زاهدی، تهران: انجمن سینمای جوانان ایران.

گروندن، ژان (۱۳۹۱)، *درآمدی به علم هرمنوتیک فلسفی*، ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: مینوی خرد.

Beardsley, Monroe C. (1981), *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, United States of America, Hackett publishing.

Beardsley, Monroe C. (1975), " Language of Art and Art Criticism ", *Erkenntnis*, No. 1, pp. 95-118.

Beardsley, Monroe .C and Wimsatt, W.K (1949), "The Affective Fallacy", *The Sewanee Review,* No. 1, pp. 31-55.

Beardsley, Monroe .C and Wimsatt, W.K (1946), "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review,* No. 3, pp. 468-488.

Carney, James (1994), " A Historical Theory of Art Criticism ", *Journal of Aesthetic Education*, No. 1, pp. 13-29.

Cotton, Charlotte (2014), *The Photograph as Contemporary Art*, New York, Thames & Hudson publishing.

Kaelin, Eugen (1964), "Method and Methodology in Literary Criticism ", the School Review, No. 3, pp. 289-308.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]