بازگشت ونوس و آدونیس از تبعید:
جرمی گیلبرت ـ رُلف و بازخوانیِ معاصرِ زیبا و والا

حامد عزیزیان گیلان*

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۳/۱۵
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۱/۰۸/۲۸

چکیده

موضوع این مقاله دوباره‌خوانی دو مفهوم کلاسیک در تاریخ هنر است. جرمی گیلبرت ـ رُلف منتقد و هنرمند معاصر به یاری نقادیِ نقد هنر، سعی می‌کند از یک سو به دنبال گواهی هنری بر وجود غرابت چالش‌برانگیز زیبا در قالب دیالکتیک نامتعین رنگ‌ها باشد و از سوی دیگر ضمن به چالش کشیدن اندیشه‌های متفکرانی چون کانت و لیوتار به بازخوانی رسالت هنر انتزاعی دربارهٔ امکان تجسم انتزاعی رویدادِ والا بپردازد، به زبانی بصری به آن نزدیک شود و با گویشی فلسفی از آن سخن گوید. گیلبرت ـ رُلف ضمن اشاره به لزوم بازگشت به زیبایی و بازخوانی آن به مثابه امری سبک‌سر، تصویری، و انضمامی، به حضور والای آندروجینی تأکید می‌کند که جنبه‌ای پرخاشگر ـ منفعلانه داشته و با زیبا رابطه برقرار می‌نماید. از این رو، والای معاصر در بطن طبیعتی دگرگون‌شده، حیثی تصویری می‌یابد و به کمک سپیدی یا نانوشتگی، از خودآیینی ایدهٔ عقلی به درآمده و غیاب امر غیر قابل نمایش را به حضوری محسوس ـ نامحسوس تبدیل می‌کند.

کلیدواژه‌ها: جرمی گیلبرت ـ رُلف، سبک‌سری و جدّیت، والای پسامدرن، هنر آبستره، حیث تصویری غیاب

* کارشناسی ارشد فلسفه هنر danaz1361@yahoo.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

۱. مقدمه

جرمی گیلبرت ـ رُلف[۱]، نقاش، منتقد و نظریه‌پرداز آمریکاییِ انگلیسی‌تبار (۱۹۴۵م ـ تونبریج ولز[۲] انگلستان) است. وی پس از طی تحصیلات مقدماتی در مدرسهٔ هنر تونبریج ولز و دانشگاه لندن در سال ۱۹۶۸م راهی ایالات متحدهٔ آمریکا شد و در سال ۱۹۷۰م در دانشگاه ایالتی فلوریدا تحصیلات خود را در مقاطع تکمیلی به پایان رساند. سپس، در این سال‌ها در جریان پیش‌رفت جنبش‌های هنری، هم‌چون مینیمالیسم و پاپ آرت، قرار گرفت و بعد در آمریکا بیش از پیش از نقاشی انتزاعی یا آبستره و به‌ویژه کثرت فضایی آثار بارنِت نیومن۳ متأثر شد. نخستین نمایشگاه‌های عمومی مهم گیلبرت ـ رُلف در گالری‌های برتا یوردانگ (۱۹۷۴م) سوزان کلدول (۱۹۷۶م) و پائولا کوپر (۱۹۷۶م) برگزار شدند. بیش‌تر آثار گیلبرت ـ رُلف در این دوران نمایانگر تأثیرپذیری‌های فراوان او از سنّت آبستره آمریکایی و تلاش برای واژگونی رابطهٔ میان رنگ و طراحی هستند. وی رفته‌رفته به ابداع گرایش‌های مستقلی در عرصهٔ هنر انتزاعی دست زد و ضمن ایجاد ترکیبات رنگی اشباع‌شده به بازخوانیِ سنت‌های هندسی مدرنیسم متأخر پرداخت و به عنوان یکی از هنرمندان برجستهٔ معاصر مطرح شد. گیلبرت ـ رُلف در کنار خلق آثار هنری، نویسنده، منتقد و نظریه‌پردازی چیره‌دست نیز هست. وی بر این باور است که زندگی به عنوان یک نقاش و نویسنده، جذابیت‌ها و پیچیدگی‌های خاص خود را دارد، زیرا نقاشی و نوشتار دو حرکت متفاوت از یک‌دیگرند که هیچ‌یک را به سهولت نمی‌توان جایگزین دیگری کرد؛ هرچند که همواره نقاشی از جایی آغاز می‌شود که بحث و جدل به پایان می‌رسد و «چیستی نقاشی را واژگان نمی‌توانند به انجام برسانند» (Walte-math, 2005: 24). نوشتارهای گیلبرت ـ رُلف از محدودهٔ بررسی‌های انتقادی هنرهای تجسمی فراتر رفته و زیبایی‌شناسی، پدیدارشناسی و جامعه‌شناسی هنر را نیز در بر می‌گیرند.

گیلبرت ـ رُلف از سال ۱۹۸۶م، آثاری بر مبنای ترکیب بندی‌های اشکال چهارگوش خلق می‌کند که در کنار یک‌دیگر فضاهای میدان رنگی اشباعی را تشکیل می‌دهند. ساختاردهی اشکال و در عین حال ساختارزدایی آن‌ها، منجر به تشکیل نوعی ناکمپوزیسیون می‌شود. وی نه تنها جنبهٔ تزئینی رنگ را نادیده نمی‌گیرد بلکه بالعکس آن را «امکانی برای دست‌یابی به پیچیدگی» می‌پندارد (Shapiro, 1987: 42). تمایلِ همیشگی گیلبرت ـ رُلف به پیچیدگی و در عین حال نوعی صراحت در خلق آثار تجسمی، موجب ایجاد نوعی توازن سیال میان ساختار و ناساختار شده است (تصویر ۱)[۴] و چنین تعادل ظریفی در آثار نوشتاری وی نیز به صورت نوعی حرکت مرزی میان دشوارنویسی غامض و انضمام‌گرایی قابل فهم مشاهده می‌شود.

نخستین مجموعه مقالات گیلبرت ـ رُلف در سال ۱۹۸۶م با نام «لامکانی و تناقض»۵ منتشر شد. وی، سپس، تا سال ۱۹۹۵م اثری منتشر نکرد و در این سال با نگارش ورای پارسایی: جستارهایی انتقادی دربارهٔ هنرهای تجسمی ۱۹۸۶ـ۱۹۹۳،[۶] یکی از مهم‌ترین آثار انتقادی پسامدرن دربارهٔ هنر را منتشر نمود و نگره‌های متفاوت خود به تاریخ هنر و اهمیت زیبایی‌شناسی حسی بازگو نمود. وی در بازنویسی تاریخ هنر، بیش‌تر به نقش‌آفرینی هنرمندانی توجه می‌کند که برای‌شان لذّت ادراکی و احساسی تجربهٔ هنر دارای اهمیت است. گیلبرت ـ رُلف نزاع بین رنگ و خط یا نقاشی و طراحی را به عرصهٔ تاریخ و نظریهٔ هنر می‌کشاند و آن را به تقابل جدّیت و بازی که از زمان ایمانوئل کانت[۷] میان هنر و ناهنر مطرح بوده، پیوند می‌دهد تا از این رهگذر به انتقاد از تأثیر گفتمان‌های سازمان‌دهندهٔ هنری بپردازد. کتاب گیلبرت ـ رُلف مورد استقبال منتقدین قرار گرفت و جایزهٔ «فرانک مدر جوئت»[۸] را در بخش نقد هنری و معماری، برای او به ارمغان آورد. وی، سپس، کتابی به نام زیبایی و والای معاصر[۹] (۱۹۹۹م) به نگارش درآورد و به تأسی از تفکر واسازانهٔ ژاک دریدا[۱۰] و ساختارزدایانهٔ ژیل دلوز[۱۱]، تحلیل پیچیده‌ای از رابطهٔ امر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

زیبا و والا ارائه نمود. بر مبنای رویکرد واسازانهٔ گیلبرت ـ رُلف، پیش‌رفت‌های تکنولوژیک در عرصهٔ هنرهای سینماتیکی چون عکاسی و ویدئو، ضمن ایجاد دگرگونی در توانایی‌های ادراکی انسان، روابط مفروض میان والا و زیبا را دچار کشمکش می‌کنند. گیلبرت ـ رُلف سپس به بررسی روابط نامتعین موجود در آثار فرانک گِری[۱۲]، معمار سرشناس پسامدرن، پرداخت و حاصل کار خود را در قالب کتابی در زمینهٔ زیبایی‌شناسی تجسمی معماری با عنوان فرانک گِری، شهر و موسیقی[۱۳] منتشر کرد. وی هم اکنون در لوس‌آنجلس زندگی می‌کند و در مدرسهٔ عالی آرت سنتر در پاسادانا[۱۴] به تدریس مشغول است.[۱۵] نگارنده در نوشتار حاضر ضمن این‌که برای نخستین بار جرمی گیلبرت ـ رُلف را به زبان فارسی معرفی می‌کند برخی اندیشه‌های او درباره مفاهیمی کلاسیک تاریخ هنر هم‌چون والا و زیبا را نیز مورد بررسی قرار می‌دهد.

۲. آغاز طرح مسئله

دغدغهٔ اصلی جرمی گیلبرت ـ رُلف در مقام نقاش و نظریه‌پرداز توجه به ادراک حسی و زیبایی‌شناسی در عرصهٔ هنر و نظریه‌پردازی دربارهٔ دنیای هنر است. به عبارتی، آنچه برای وی همواره حائز اهمیت بوده گمانه‌زنی دربارهٔ آسیب‌های ایجاد شدهٔ ناشی از تقلیل اُبژهٔ هنری از امر مرئی به چیزی مرئی‌خوانا است.[۱۶] به نظر گیلبرت ـ رُلف چنین تقلیلی که با نابودی امر رتینال،[۱۷] چشمی یا دیداری نسبت مستقیم دارد ابتدا در قالب ایدهٔ ضد هنر مارسل دوشان[۱۸] مطرح شد و سپس به طور هم‌زمان به دنیای هنر و نظریهٔ فرانسوی راه یافت.[۱۹] گیلبرت ـ رُلف در آثاری هم‌چون زیبایی و والای معاصر، هنر پس از واسازی[۲۰] (۲۰۱۰م) و...، بحث از آسیب‌شناسی تقلیل ابژهٔ هنری و چگونگی نابودی امر محسوس به دست مفهوم را به عرصهٔ تقابل دو امر زیبا و والا کشاند و ضمن تلاش برای کشف مجدد نمودها و جلوه‌های این تعابیر، روابط آن‌ها را در دنیای هنر، نظام مُد و عرصهٔ تکنولوژی و سرمایه‌داری از زوایایی جدید مورد بررسی قرار داد. وی برای دست‌یابی به این هدف، ابتدا درصدد ارزیابی و بازنگری به زمینهٔ خوانشی زیبا به مثابه تعبیری ناسازگار برآمد. پیش از بررسی محورهای بحث گیلبرت ـ رُلف دربارهٔ روابط زیبا و والا، ضروری به نظر می‌رسد که چشم‌اندازی از پیشینهٔ مفهوم‌پردازی زیبا و والا ترسیم گردد.

۳. پیشینهٔ آسیب‌شناسیِ سوءْ نگریستن به امر زیبا

تا پیش از قرن هیجدهم میلادی و پیدایش دانش موسوم ایستتیک یا ادراک حسی و ارائهٔ نظریات مربوط به ذوق و تجربه‌های زیباشناختی، تسلط معنای یونانی زیبایی بر عرصهٔ اندیشه و هنر پا بر جا باقی ماند. به موجب این معنا، زیبایی اغلب به عنوان همراهی تناسب، نظم و هماهنگی کیهانی با حقیقت و خیر توصیف می‌شد. به عبارتی، زیبایی در وهلهٔ اول «تعبیری متافیزیکی» بود و سپس به مثابه «توصیف واکنشی به هنر یا طبیعت» به شمار می‌آمد (Townsend, 2006: 46). افلوطین[۲۱]، اندیشمند یونانی قرن سوم میلادی، یکی از نخستین کسانی بود که سعی می‌کرد از اعتبار جایگاه توصیف جسمانی و واکنش حسی به زیبایی بکاهد و در عوض به حیث متافیزیکی آن توجه بیش‌تری کند. وی را می‌توان از نخستین کسانی دانست که ضمن بازتبیین نظام افلاطونی، زیبایی را در چارچوب گفتمان اخلاقی مبتنی بر حقیقت آرمانی قرار داد. چیرگیِ اندیشه‌های متافیزیکی یونانی در قرون وسطی رنگ‌وبوی الهیات مسیحی به خود گرفت و حکمایی هم‌چون دیونیسیوس مجعول[۲۲] و تامس آکویناس[۲۳] را بر آن داشت که چارچوب پیشینیِ زیبایی را با اخلاق مسیحی دگرگون سازند. در دوران رنسانس، زیبایی به واسطهٔ بازخوانی انسان‌گرایانه اندیشه‌های افلاطونی و توجه به تجارب فردی در قالب آثار هنرمندانی چون میکل آنجلو[۲۴] و لئوناردو داوینچی[۲۵] قالب اخلاقی خود را اندکی متزلزل نمود. به عنوان مثال، در آثار لئوناردو، زیبایی با شخصیت اسرارآمیز و دست

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

نیافتنی سرشت زنانه پیوستگی داشته و «با مفهوم ملاحت بیان شده است» (اکو و دولامیکله، ۱۳۹۰: ۴۹). با این حال، فرایند آرمانی نمودن ادراک حسی به موازات فروپاشی زیبایی کلاسیک در قالب تصویر رؤیا، شگفتی و پریشانی، تا اواخر قرن هفدهم میلادی ادامه یافت و از این دوران به بعد بود که «تجربهٔ شخصی» به مثابه واقعیت و زیبایی از «واقعیت متعالی متافیزیکی به سوی احساس یا حس» تغییر جهت داد (Townsend, 2006: 46). نظریات مطرح‌شده دربارهٔ زیبایی در قرن هیجدهم میلادی، عمدتاً شامل جستجوی شیوه‌های اصیل و بریدن از شیوه‌های سنّتی بود. می‌توان در این نظریات با توجه به اهمیت «ردّ درون‌مایه‌ها و حالات سنّتی» (اکو و دولامیکله، ۱۳۹۰: ۱۱۹) پدیداری دو گرایش انضمامی و انتزاعی را در تعامل با زیبایی مشاهده نمود. با این‌که این دو گرایش متفاوت از یک‌دیگر به نظر می‌رسند، اما می‌باید به این نکته توجه کرد که در نهایت جایگاه ادراک زیبایی در ذهن بیننده یا ناظر قرار می‌گرفت و ارزش و اعتبار آن نیز به آنچه احساس می‌شد بستگی داشت.

از نمایندگان شاخص گرایش انضمامی، می‌توان به ادمُند برک[۲۶] اشاره کرد که تجربهٔ ادراک زیبایی را بیش از هر چیز بر مجموعه‌ای از واکنش‌های روان‌تنی مبتنی نمود. وی، ضمن ردّ معیار تناسب و هماهنگی صوری، شرحی از کیفیات مرتبط با تأثیرات حسی زیبایی را در کتاب تحقیق دربارهٔ سرچشمه‌های ایده‌های ما در باب والا و زیبا[۲۷] (۱۷۵۷م) مطرح کرد. از سوی دیگر ایمانوئل کانت را نیز می‌توان بنیان‌گذار گرایش انتزاعی یا اندیشه‌ورزیِ فلسفی دربارهٔ احساس زیبایی دانست. وی هرچند در کتاب *ملاحظاتی دربارهٔ زیبا و والا*، خود را به گرایش انضمامی برک علاقمند نشان داد (Kant, 2003: 44-48)؛ اما با نگارش کتاب *نقد قوهٔ حکم* (۱۷۹۰م)[۲۸]، درصدد برآمد که تجربهٔ زیبایی را در چارچوب احکام مبتنی بر داوری ذوقی قرار دهد و به سنجش اعتبار زیبایی‌شناسی بپردازد. در کنار تلاش‌های کانت و پیروانش برای تحلیل فلسفی زیبایی، یوهان یواخیم وینکلمان[۲۹] ـ باستان‌شناس، مورخ، و نویسندهٔ آلمانی ـ پایه‌گذار گرایشی در نگارش تاریخ هنر بود که به شیوه‌ای متفاوت و غیر فلسفی سعی در کشف خاستگاهی آرمانی برای زیبایی داشت. وینکلمان با نگارش آثاری چون *تأملاتی دربارهٔ نقاشی و مجسمه‌سازی یونانی*[۳۰] (۱۷۵۵م) و *تاریخ هنر دوران باستان*[۳۱] (۱۷۶۴م)، ضمن تحسین ویرانه‌های بر جای مانده از یونان باستان، تجسم بدن‌های یونانی را به مثابه الگویی آرمانی برای زیبایی مطرح کرد و تجربهٔ شخصی یونانیان را در تصویر زیبایی کامل ستود. زیبایی آرمانی مورد نظر وینکلمان با نوعی «خلوص تک‌بُعدی روشن و ساده» همراه بوده و احساس «غم غربت عمیق» را در بیننده ایجاد می‌کند (اکو و دولا میکله، ۱۳۹۰: ۱۲۲). وینکلمان با وصف این زیبایی آرمانی به‌منزلهٔ رفعت، در حقیقت «تاریخ هنر را بر اساس تقابل بین امر رفیع و زیبا بنیان» نهاد (Gilbert-Rolfe, 2000: 2) که بعدها با تقابلی یقینی و مقدس‌مابانه میان امر متعال نیک و مادونِ بد جایگزین شد. چنین تقابلی تأثیر خود را به‌واسطهٔ تبدیل هنر به یک کنش رستگاری‌بخش بر جای گذاشت. از این رو، از قرن هیجدهم میلادی به بعد، زیبایی رفته‌رفته به یکی از تأثیرات صِرف زیباشناختی و زیرمجموعهٔ امر مطلق تبدیل شد و در عین حال با مرگ، زشتی، و اندوه نیز پیوند یافت. با فرارسیدن اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی، توجه دنیای هنر به زیبایی بیش از پیش کم‌تر شد و برای جنبش‌های هنری نظیرِ سمبولیسم، امپرسیونیسم و کوبیسم، ابداع فضاهای تجسمی جدید، وجود یا عدم وجود رابطه میان فرم و محتوی، گشایش امکانات جدید ادراکی و در کلّ گمانه‌زنی دربارهٔ رابطهٔ تجربهٔ زیباشناختی یا ایستتیکی با هنر و بالعکس مطرح بود و خود زیبایی در این رابطه جنبه‌ای فرعی داشت. به عبارتی، هنرمندان ضمن فراموشی آرمان زیبایی، «هنر را هم‌چون شاهد و علت یک جذبهٔ زیبایی‌شناسانه تلقی نمی‌کردند، بلکه آن را ابزار دانش می‌دانستند» (اکو و دولامیکله، ۱۳۹۰: ۱۷۸). با ظهور آوانگاردیسم هنری و رونق گرایش‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

زیبایی‌زدایانه در هنر، اهمیت حیث آگاهی هنری نیز زیر سؤال رفت و اُبژهٔ هنری تنها به عنوان ابژه‌ای فرهنگی و سیاسی مورد بحث بود و رابطهٔ ادراک حسی با هنر نیز تحت‌الشعاع تعابیری هم‌چون گفتمان، تبارشناسی، زبان و ساختار قرار گرفت. بر طبق نظر جرمی گیلبرت ـ رُلف، زیبا در تاریخ هنر همواره با گریزهای محسوس و نامحسوس خود مسیرهایی غیر قابل پیش‌بینی را طی کرده است، زیرا «درست زمانی که به سمت سراشیبی می‌رفته، (در عین حال) جایگاهی رفیع را نیز تصاحب کرده است» و هر چند «خوار و اندک شمرده می‌شده اما هم‌چنان اغفال‌گر بوده است» (Gilbert-Rolfe, 2000: 3). با این حال، همواره سعی بر این بوده که زیبایی از صحنه رانده شود. نادیده گرفته شدن زیبایی، به‌خصوص از عهد لبریز از ریاکاری ویکتوریا تا سال‌های دههٔ ۱۹۷۰م، که می‌توان آن را دوران «چیرگی نقادی هنری» نامید، بسیار مشهود است، زیرا با تسلط گفتمان‌های انتقادی بر عرصهٔ هنرهای تجسمی نیازی به حضور آن احساس نمی‌شد. با توجه به این پیشینهٔ مختصر، می‌توان محور مباحث گیلبرت ـ رُلف را بازخوانی تاریخ هنر با اشاره به رابطهٔ زیبا و والا و تأثیر عامل شبکیه‌ای یا رتینال در این رابطه برشمرد. از نظر گیلبرت ـ رُلف ضروری به نظر می‌رسد که در این بازخوانی، تعابیر زیبا و والا نیز از معنای قرن هیجدهمی خود واسازی شوند و بحث دربارهٔ کیفیت‌ها و تأثیرات آن‌ها در چشم‌اندازی معاصر صورت گیرد.

۴. بازخوانی معاصر روابط زیبا و والا

گیلبرت ـ رُلف برای شروع کار چهار جنبهٔ عمده را در بازخوانی خود از والا و زیبا معرفی می‌کند و با توجه به این موارد زیبا، والا و روابط آن‌ها با یک‌دیگر را با توجه به بازخوانی نظریات اندیشمندانی چون ادمندبرک، ایمانوئل کانت، فردریش شیلر[۳۲] و ژان ـ فرانسوا لیوتار[۳۳] مورد ارزیابی مجدد قرار می‌دهد. جنبهٔ نخست به پیش‌فرضی بازمی‌گردد که به موجب آن «والا برتر از زیبا» پنداشته می‌شود؛ در جنبهٔ دوم «تعامل با زیبا» بدین خاطر صورت می‌گیرد که وجود آن به عنوان یک مشکل یا مسئله در نظر گرفته می‌شود که این جنبه نیز برآیندی از پیش‌فرض مادون بودن زیباست؛ در جنبهٔ سوم «مادیت و جنسیت زیبا» مدّ نظر است که به نظر گیلبرت ـ رُلف به زنانگی آن بازمی‌گردد؛ و بالاخره این‌که جنبهٔ چهارم با «جایگاه و موقعیت معاصر امر والا» سروکار دارد. (ibid, 1999: 1). از نظر گیلبرت ـ رُلف جنبه‌های دوم و سوم به‌واسطهٔ تأکید خود بر مادیّت با یک‌دیگر پیوستگی دارند. در حالی که، در دو جنبهٔ اول و چهارم، بحث صورت‌بخشی به این مادیت مطرح است که باعث می‌شود زیبا به خیر پیوند یابد. با این حال، برآیندهای هر یک از این جنبه‌ها رابطهٔ نامتعینی با یک‌دیگر نیز برقرار می‌کنند. گیلبرت ـ رُلف در طرح مسئلهٔ خود، ضمن توجه به صیرورت دیالکتیکی ایجابی مورد نظر دلوز، به هم‌زیستی والا و زیبا در قالب رابطهٔ تفاضلی اشاره می‌کند که به موجب آن «یکی کاری را انجام می‌دهد که دیگری نمی‌کند» با این حال، اشتراک رابطهٔ این دو از نوع اتکاء متقابل و وابستگی متقارن نیست و هرچند می‌توان از «زیبای والا» سخن گفت، اما در این مسئله تردید وجود دارد که بتوان از چیزی سخن گفت که «والای زیبا» باشد (ibid, 1999). نکتهٔ دیگر که باید بدان اشاره کرد، تأکید گیلبرت ـ رُلف بر عدد چهار است که یادآور اهمیت این عدد در ساختار آثار تجسمی وی نیز هست.

گیلبرت ـ رُلف پس از توضیح مقدمات، بحث خود را از آرای شیلر آغاز می‌کند. شیلر امر والا را به عنوان «وضعیت ذهنی ممتازی» که «مستقل از تمام تأثیرات حسی است» (Schiller, 2006: 104) تعریف می‌کند و در حقیقت در برابر زیبا که به محسوسات و محدودیت‌های جسمانی مرتبط است، می‌ایستد. هرچند زیبا نیز حالتی از آزادی را تداعی می‌کند، اما آزادی زیبا فروتر از آزادی والاست چرا که «والا در خدمت روح ناب است و انسان را از عالم حس فراتر می‌برد» (ibid: 109). شیلر، علی‌رغم، برقراری این تمایز، نمی‌تواند زیبا

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

را کاملاً نادیده بگیرد و پیوستن آن را به والا برای تکمیل آموزهٔ زیباشناختی ضروری می‌داند. به نظر گیلبرت ـ رُلف، ناکامی شیلر برای تبیین و نزدیک شدن به امر زیبا در پیش‌فرض‌هایی تاریخی دربارهٔ اصالت و منشاء زیبایی و اعتبار عقلانی آن ریشه دارد، از این رو وی نیز با پذیرش این پیش‌فرض‌ها، زیبا را فروتر از والا در نظر می‌گیرد و در حقیقت از آنجا که قادر به ارائهٔ تعریفی از زیبا نیست تلاش او نیز برای صورت‌بندی موقعیت والا ناکام می‌ماند. شیلر، هرچند با طرح مسئلهٔ آزادی سعی می‌کند که آموزهٔ زیباشناختی مورد نظر خود را کامل کند، اما نمی‌تواند برخورد جدّی والا و مواجههٔ سرخوشانه و شوخ زیبا، با جاذبهٔ احساس را نادیده بگیرد و برای گریز از این چالش در نهایت رأی به برتری «جدیت» می‌دهد. به نظر گیلبرت ـ رُلف این چالش بیش از هر چیز دیگری ناشی از «پیوستگی (گریزناپذیر) زیبایی با سبک‌سری[۳۴]»است (Gilbert-Rolfe, 1999: 2). در واقع، سبک‌سریِ زیبا همواره «جدیت»[۳۵] والا را به چالش می‌کشد و مانع از این می‌شود که زیبا به پیش‌فرض فروتر و در حقیقت آمایش والا تبدیل شود. تعبیر سبک‌سری که در عین حال هرزه‌درایی و پوچی را نیز تداعی می‌کند در هیچ ساختار و نظامی نمی‌گنجد. گیلبرت ـ رُلف با نقلی از دریدا به ماهیت معنازدایانهٔ سبک‌سری نیز اشاره می‌کند و بر این اعتقاد است که آزادی والا مبتنی بر «دیرینه‌شناسی آگاهی» است، در حالی که آزادی سبک‌سرانهٔ زیبا ضمن این‌که همهٔ دیرینه‌شناسی‌ها را به مبارزه می‌طلبد، آن‌ها را به «سبک‌سرانه عمل کردن» نیز وا می‌دارد (ibid, 1999). گیلبرت ـ رُلف ضمن تأکید بر ماهیت ساختارگریز زیبایی آن را به عنوان چالشی برای رئالیسم سیاسی و اجتماعی اندیشه‌های سازمانی میشل *فوکو*[۳۶] و در مجموع دیرینه‌شناسی و تبارشناسی پساساختارگرایی غیر رتینال می‌پندارد. ماهیت سبک‌سرانهٔ زیبایی در کنار تعریف‌ناپذیری آن قرار می‌گیرد و این نکته‌ای است که به نظر می‌رسد نزد کانت نیز به عنوان یک عامل مسئله‌ساز مطرح بوده است. کانت، ضمن برخوردی محافظه‌کارانه و بدون اشاره به سبک‌سری، ترجیح داد که زیبا را از شمول قضایای بنیادین کنار بکشد، زیرا به باور او نمی‌توان «به کمک هیچ دلیل یا قضیهٔ بنیادی، حکم خود را در این باره که فلان لباس، خانه یا گل زیباست (به دیگران) تحمیل» کرد (کانت، ۱۳۸۶: ۱۱۶). بدین ترتیب، گیلبرت ـ رُلف بحث عمدهٔ خود دربارهٔ زیبا و والا را به بازبینی پیش‌فرض‌هایی مشروط می‌کند که دربارهٔ آنها وجود دارد. وی در ادامهٔ بحث خود رابطهٔ زیبایی با نظام مُد را به عنوان الگویی ظاهری برای نزدیکی به مسئلهٔ سبک‌سری مورد ارزیابی قرار می‌دهد و با پیش کشیدن نقش عامل رتینال، جلوه‌های جنسی زیبا و والا را بررسی می‌کند. از نظر وی ماهیت سبک‌سرانهٔ زیبا بیش از هر چیز دیگری در مانکن‌های مدل لباس نمایان است و در روزگار کنونی از چنین جایگاهی است که می‌توان گفت «زیبا به آشکارترین شکل ممکن» نمایان می‌شود. شمایل بی‌خیال و بی‌توجه این مدل‌های لباس، شخص را مشتاقانه آمادهٔ هجوم به سوی مشکلاتی می‌کند که در «ذات پیوستگی زیبایی با خیر» وجود دارند (Gilbert-Rolfe, 1999: 2). تشبیه گیلبرت ـ رُلف، در عین حال، یادآور این است که برای بحث از چگونگی قلمروزدایی و قلمروزایی زیبایی، ناگزیر باید از پیوستگی آن با اخلاق چشم‌پوشی کرد. مسئلهٔ منحصربه‌فرد بودن شمایل عرصهٔ مد لباس آن‌قدر برای گیلبرت ـ رُلف حایز اهمیت است که وی حتی برای ارائهٔ تبیینی انضمامی از سبک‌سری زیبایی از جنبهٔ غرابت مد به توصیف شخصیت اسطوره‌ای هلن اهل تروا[۳۷] در آثار ادیبانی چون سافو[۳۸]، هومر[۳۹] و اوریپید[۴۰] اشاره می‌کند و بر این باور است که زیبایی در قالب کنش‌های هلن خود را به عنوان تصویر بازمی‌یابد. زیبایی مقاومت‌ناپذیر در قالب تصویر هلن، بی‌تفاوتی، مسئولیت‌ناپذیری و سبک‌سرانه بودن خود را می‌نمایاند. هلن از سویی شخصیتی منفعل و ظریف است، اما بی‌توجهی این شخصیت ظریف به روابط جدّی اجتماعی و سیاسی نظیرِ بازی‌های قدرت و جنسیت، جنگی خانمان‌سوز میان آتن و اسپارت به نام تروا را دامن می‌زند و در عین حال، «زیبایی مقاومت‌ناپذیر هلن

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

او را از همهٔ رنج‌هایی که موجب‌شان شد مبرا می‌سازد» (اکو و دولامیکله، ۱۳۹۰: ۲۰). زیرا چنان قدرتمند است که حتی زمانی که همسرش منلائوس[۴۱] عزم خود را برای کشتن این زیبای خیانت‌کار جزم کرده، به محض دیدن اندام زیبا و عریان او، از این کار منصرف می‌شود؛ از این رو، شاید بتوان هلن تروا را مدلِ مدل‌ها نامید. هلن تصویری از سبک‌سری و چالش است که این حقیقت را می‌نمایاند که «زیبا را هرگز نمی‌توان به عنوان یک ایده» در نظر گرفت، بلکه بیش‌تر «تصویری از خود» را می‌نمایاند (Gilbert-Rolfe, 1999: 2). از نظر کانت «ایده در حقیقت یعنی یک مفهوم عقلی و ایده‌آل، یعنی تصور یک موجود منفرد به مثابه مطابق با یک ایده» (کانت، ۱۳۸۶: ۱۳۹)، از این رو، ایده‌آل زیبایی «مَثَل اعلای ذوقی»[۴۲] است که «آشکارا بر ایدهٔ نامتعین عقل از یک حداکثر (ماکزیمم) متکی است، اما نه به‌وسیلهٔ مفاهیم بلکه فقط در «*تجسمی فردی*»[۴۳] می‌تواند متصور شود» (همان‌جا، ۱۳۸۶). به نظر گیلبرت-رُلف، تفاوتی که زیبا در شخصیت هلن و عکاسی مد با ایده‌آل مورد نظر کانت دارد در این است که به تصویری تبدیل می‌شود که با برقراری نوعی ناهم‌سازی همیشه از رابطهٔ ایده با عقل و «مطابقت ایده‌آل» فراتر می‌رود، زیرا این تصویر است که برای ایده و ایده‌آل زیبایی خواستنی و جذاب است. (Gilbert-Rolfe, 1999: 3)

گیلبرت ـ رُلف با اشاره به تفسیر دریدا از کانت در کتاب *حقیقت در نقاشی*[۴۴] (Derrida, 1987: 57-76) بر این باور است که مشکل کانت در تحلیل زیبا این است که وی «قادر به مجزا نگاه داشتن ایده‌ها از یک‌دیگر نیست»، زیرا در عین این‌که زیبا را به عنوان آنچه «کامل است» و ممکن است «به چارچوب درآمده باشد» تعریف می‌کند، به نظر می‌رسد که آن را از والا مجزا می‌کند که نزد او «بی صورت و به قاب نیامدنی» است. (Gilbert-Rolfe, 1999: 43). از نظر دریدا مهم‌ترین عاملی که موجب تفاوت زیبا و والا می‌شود تقابل این دو با یک‌دیگر نیست بلکه «حضور یک محدودیت است که به امر زیبا صورت می‌بخشد» (Derrida, 1987: 127). به نظر دریدا، هنر با ایجاد محدودیت به زیبا صورت می‌بخشد و آن را در قاب می‌گیرد یا به عبارتی، زیبا نیازمند «پارِارگون»[۴۵] است. دریدا با توصیف رابطهٔ تفاضلی والا و زیبا درصدد است که نشان دهد مسئله پرسش از چیزی است که «امر نامرئی یا نامحسوس را مرئی می‌کند» به عبارتی، آنچه موجب مسئله‌سازی در تبیین والا شده است نادیده گرفتن رابطهٔ والا با محسوس و محدودیت یا به حاشیه بردن آن است و همین امر سبب می‌شود که فلسفه به صورتی دیگر جویای تبیین والا شود تا حدّی که عقل درصدد «قاب گرفتن خودش» برآید و خود را جدا از محدودیت‌هایش تعریف کند» (Gilbert-Rolfe, 1999: 43-44). در زیبایی‌شناسی مدرن، سعی بر این بود که رابطهٔ چالش‌برانگیز زیبایی با خیر به صورتی غیر متافیزیکی مورد صورت‌بندی قرار گیرد. با این حال، کانت ضمن این‌که در نقدِ سوم زیبایی را مقید می‌داند، اما به نظر می‌رسد که موقعیت‌شکننده و گریزان آن را نیز تشخیص می‌دهد و به وجود نوعی عدم نقصان نیز در آن پی می‌برد، بدین خاطر که «زیبایی برای ما شناخته‌شده است هم‌چون چیزی که می‌توانیم درباره‌اش سخن بگوییم» (ibid, 2000: 8) و متفاوت از والاست؛ اما با این حال، ترجیح می‌دهد اهمیت توصیف سبک‌سری و بی‌تفاوتی زیبایی و پیوند آن با لذت‌های حسی محرک غایت‌شناسی اخلاقی را ذیل نظام فلسفی خود مسکوت باقی بگذارد. از این رو، کانت تلاش می‌کند تا هم‌چنان زیبایی را به صورتی نامحسوس زیر نظر بگیرد و کنترل کند، بدین خاطر از یک سو بر این باور است که پیوند آن با «امر مطبوع» که با صورت سروکار دارد مانع خلوص حکم ذوقی می‌شود، اما از سوی دیگر، چون این مسئله ممکن است به آزادی مشروط زیبایی صدمه بزند و آن را در انقیاد جزم‌گرایی اخلاقی قرار دهد و نیز امر مسئله‌ساز متافیزیک یونانی (دربارهٔ پیوستگی زیبایی با خیر و حقیقت) دوباره احیاء شود، سعی می‌کند مرزی نامحسوس میان خیر و زیبایی ترسیم کند و بر این باور است که «پیوند خیر با زیبایی» هم‌چون پیوند امر مطبوع «به خلوص آن

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

آسیب می‌رساند» (کانت، ۱۳۸۶: ۱۳۶). با این حال، به نظر می‌رسد که زیبایی چاره‌ای جز این ندارد که به دو شیوه رابطهٔ تنگاتنگ خود را با دو امر محسوس و نامحسوس ادامه دهد. کانت برای صورت‌بندی این رابطهٔ متناقض، زیبایی طبیعی را از زیبایی هنری جدا می‌کند و بر این باور است که «زیبایی طبیعی، چیزی زیباست؛ زیبایی هنری، «تصوری»[۴۶] زیبا از چیزی است» (همان، ۱۳۸۶: ۲۴۸). در داوری دربارهٔ زیبایی طبیعی، به عنوان مثال زیبایی یک زن، نیازی به شناختن غایت نیست زیرا صورتِ صرف بدون غایت در داوری خوش‌آیند است، اما از آنجا که هنر همیشه غایتی را در علتش پیش‌فرض می‌گیرد، از این رو در داوری دربارهٔ زیبایی هنری، حکم زیباشناختی یا ذوقی محض است و باید کمال شیء نیز مدّ نظر قرار گیرد (همان، ۱۳۸۶: ۲۴۹). بدین ترتیب، کانت زیبایی هنری را در قالب رابطهٔ آن با مفهوم و اخلاق در نظر می‌گیرد و چنانچه طبیعت به صورت بالفعل هنری مورد داوری قرار گیرد تسلط حکم غایت‌شناختی و پیراستگی مفهومی نیز آشکار می‌شود، از این رو وقتی می‌گوییم «این زن زیباست» منظور این است که «طبیعت در شکل او غایات چهرهٔ زنانه را به زیبایی نمایش داده است؛ زیرا باید در ورای صورتِ (فرم) صرف به مفهومی توجه کنیم تا شیء از طریق آن به وسیلهٔ حکمی زیباشناختی که به نحو منطقی مشروط شده بدین نحو اندیشیده شود» (همان، ۱۳۸۶). با این حال، چالش زیبایی لاینحل باقی می‌ماند، به خصوص، هنگامی که کانت به نقش عاملی تکان‌دهنده پی می‌برد که به نظر او حتی می‌تواند به زیبایی رنگ‌ولعاب ببخشد یا حتی آن را بزداید. این عامل تکان‌دهنده «روح»[۴۷] است که «نامی است برای اصل برانگیزاننده[۴۸] در ذهن» و نیروهای ذهن را به صورتی غایتمندانه به نوسان و بازی وامی‌دارد و چنان دارای اهمیت است که می‌تواند زیبایی را کم‌فروغ سازد، از این رو، «دربارهٔ یک زن نیز می‌توان گفت که زیبا، خوش‌صحبت و آداب‌دان، اما «بی روح»[۴۹] است» (همان، ۱۳۸۶: ۲۵۳). کانت برای حفظ نظام زیبایی‌شناختی خود پویایی زیبایی را در نهایت به عامل نامحسوس و غایتمندی به نام روح نسبت می‌دهد و چالش به وجود آمده از آن را به عقل وامی‌گذارد، از این رو می‌توان گفت در نهایت زیبایی به «نماد غایات کانتی» تبدیل می‌شود و کاربردی برای استنباط عقلانی و نامحسوس پیدا می‌کند. (Gilbert-Rolfe, 1999: 15). زیبا به‌عنوان تصویری پویا از بدن و اغوای آن پابرجا می‌ماند. مفهوم و ایده هرچند عزم مهار آن را دارند اما قادر به مهارش نیستند، از این رو سعی می‌کنند یا آن را نادیده بگیرند یا این‌که به فرومایگی آن حکم دهند یا رهایش کنند. کانت هرچند در تحلیل خود از زیبا، پیوسته آن را بی‌اثر می‌سازد تا حدی که حساب زیبا توسط تحلیل مفاهیم و آموزهٔ قوا صاف می‌شود، در عین حال به این واسطه نیز بر استقلال زیبا نیز صحه گذارده می‌شود (Derrida, 1987: 75). بدین ترتیب، زیبا دو وجه خود را به نمایش می‌گذارد: به چارچوب درمی‌آید اما در عین حال چارچوب را نیز دچار گسست می‌کند. بدین خاطر، هیچ مفهومی قادر به هم‌بستری با آن و کشاندن آن به عرصهٔ حضور نیست. از این رو، به نظر می‌رسد که کانت برای عدم آسیب‌رسانی به نظام نقادی خود، چاره‌ای جز این ندارد که هم‌چنان والا را تابع زیبا در نظر بگیرد. در این حالت، زیبایی همیشه در جستجوی خیر نامحسوس در نظر گرفته می‌شود و از تصویر به باور تقلیل می‌یابد، اما بی‌مسئولیتی تحویل‌ناپذیرش سبب می‌شود که نقد اخلاقی و اجتماعی در غلبه بر آن ناکام شود. زیرا با به کارگیری دو راهبرد مقاومت یا هجوم به امری مصالحه‌ناپذیر مبدل می‌شود و همواره از ایدهٔ عقلانی پیشی می‌گیرد. زیبا هرگز با عقل قابل شناسایی نیست، زیرا به نظر می‌رسد که به سوی امر نامعقول پیش می‌رود و با چیزی دیگر تحریک می‌شود که غیر از زبان رسمی عقل و قدرت است. (Gilbert-Rolfe, 1999: 13).

گیلبرت ـ رُلف نیز هم‌چون برک و کانت پیشانقادی، سعی می‌کند به صورتی انضمامی دربارهٔ ماهیت و جنسیت زیبا سخن گوید، با این تفاوت که بحث وی از جنسیت، فاقد قالب متعین، معقولانه و قراردادی زیبایی‌شناسی مدرن است. از نظر گیلبرت ـ رُلف زیبا

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

فراروندە از چارچوب، عقل گریز، سبک‌سر و زنانه است. زیبا خود را از خودانتقادی مصون نگاه می‌دارد، مسحور می‌کند و به واسطۀ به‌کارگیری نیرنگی تهاجمی ـ تدافعی در برابر قدرت سازمان‌دهنده مقاومت می‌کند، از این رو فروپاشنده است و پادزهری در برابر جدّیت به شمار می‌آید. (ibid, 1999: 10-14) رابطۀ زیبا با لذّت و جنسیت سبب می‌شود که جنبه‌ای فعال ـ منفعل داشته باشد و از این رو در برابر نیروی رستگاری و خیر مقابله کند. زیبایی هلن در صنعت مُد «هم‌چون یک بدن زنده جان تازه‌ای می‌گیرد» و بی‌تفاوتی ناگزیر خود را به عقل، نظام، و جدّیت به نمایش می‌گذارد، زیرا بدنی «هم‌چون تصویر است و از یک تصویر ـ جهان برآمده» (ibid, 1999: 15). زیبایی هم‌چون تصویر با لذت رابطه‌ای ناگزیر دارد و گریز شتابان آن را می‌توان در قالب دگردیسی‌های به وجود آمده در عرصۀ پوشش و آراستگی بدن، به‌ویژه از عصر ملکه ویکتوریا در اواخر قرن نوزدهم میلادی تا دوران معاصر دریافت که به موجب آن چندین گذار از لایه‌گذاری و لایه‌برداری مواد مختلف تا پودرهای سفیدکننده و استفاده از مواد شفاف‌کننده و براق به رنگ پوست و... روی داده‌اند. حرکت از ژرفای پوشش به سوی سطح عریان در کنار تحرک غیر قابل توقفِ مد، ضمن این‌که رابطۀ پیچیدۀ موجود میان آشکارگی و برهنگی را نمایان می‌سازد، تصویر سبک‌سرانه و فریبندۀ زیبایی را می‌نمایاند، و با دگردیسی‌های ابژۀ هنری قابل مقایسه است، صیرورت فروپاشندۀ زیبا «گذار از یک تصویر تندیس‌نما و باوقار» به سوی «پویایی سبک و رقیق است» (ibid, 1999). از این رو، بازخوانی تاریخ هنر بر حسب رابطۀ نامتعین موجود میان سبک‌سری، سرخوشی، درخشندگی و رنگ ممکن می‌شود. طراحی از آنجا که با عقل و جدّیت در تعامل است دیگر حامل زیبایی نیست، بلکه این عکاسی رنگی پُرزرق و برق است که به‌ویژه عرصۀ مُد و تبلیغات و در عصر پسامدرن به منبعی برای زیبایی تبدیل می‌شود» (Lechte, 2003: 27). از این رو، عکاسی به واسطۀ رابطۀ نزدیکش با عاملِ رتینال، دیگر دشمن نقاشی نیست، بلکه تعاملی سینماتیک با آن برقرار می‌کند. اهمیت رنگ و لعاب در جنبش امپرسیونیسم و زوال آن در ساختارمندی کوبیسم و ضد هنر دوشان، یادآور دگردیسی مواد آرایشی و نحوۀ استفادۀ آن‌هاست با این تفاوت که پویایی دنیای آرایش و تزئینات در دنیای هنر به واسطۀ همراهی با «نهادینه‌سازی یک جدّیت انعطاف‌ناپذیر» دچار وقفه و فراموشی شده است (Gilbert-Rolfe, 1999: 15). با این حال، در عصر حاضر «زیبایی به واسطۀ عکس رنگی فریبنده، پُرزرق و برق و سبک‌سر می‌شود» (Lechte, 2003: 27) و ضمن گشودگی برای همگان، بر اهمیت کار نقاشانی هم‌چون آنری ماتیس گواهی می‌دهد که آثار خود را هم‌چون صورتی انسانی از رنگ اشباع می‌نمود و در حقیقت می‌آراست، جلا می‌زد و صاف می‌کرد. گیلبرت ـ رُلف امیدوار است که با طرح پسامدرنیسم زیبایی‌شناختی مورد نظرش و به یاری سبک‌سری و بی‌مسئولیتی رنگ و بی‌تفاوتی زیبایی به گفتمان‌های سازمانی هنر و نیز مقاومت امر بصری در برابر امر خوانشی، هنر را از قلمرو انسان‌شناسی فرهنگی رهایی بخشد و بار دیگر به امر دیداری و اهمیت نگریستن صحه بگذارد، از این رو شخص بهتر است که در هنگام تجربۀ احساس زیبایی چیزی نگوید و نپرسد (Green-lewis & Soltan, 2008: 18)، بلکه تنها آن را احساس کند و ببیند. گیلبرت ـ رُلف در مکاتباتش با نگارنده، یکی از ترانه‌های باب دیلن[۵۰] به نام «تصاویری از جوهانا»[۵۱] (۱۹۶۶م) را از بهترین شرح‌های ناکام زیبایی سبک‌سر، پُرزرق و برق و فریبا[۵۲]، زنانه، بی‌تفاوت و سهل‌انگار تلقی می‌کند (Gilbert-Rolfe, 2012, Jan). در این ترانه زیبایی چنان سیال است که همواره خود را به تعویق می‌افکند تا جایی که شخص حتی زمانی که در موزۀ لوور گام برمی‌دارد و آثار هنری را می‌بیند، نمی‌تواند خود را از تصاویر گریزان زیبایی زنانۀ جوهانا رهایی بخشد.

گیلبرت ـ رُلف ضمن توجه به تحلیل دریدا از نظریات زیباشناختی کانت، از صیرورت مورد اشارۀ ژیل دلوز نیز استفاده می‌کند، زیرا بدون توجه به این امر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

نمی‌توان دربارهٔ امر زیبا سخن گفت و رابطهٔ تفاضلی آن با والا را تحلیل کرد. با توجه به تجربهٔ استعلایی دلوز، می‌توان چنین گفت که تأثیر سبک‌سرانه و ناعقلانی زیبا را نمی‌توان به واسطهٔ جایگاه پیشینی سوژه مورد ارزیابی قرار داد، زیرا سوژهٔ زیبایی‌شناسی کلاسیک همواره جنبه‌ای آگاهانه را از پیش مفروض و معتبر و سوژهٔ عقل‌محور را دارای قدرت چیرگی مطلق بر تجربهٔ آشوبناک احساسی می‌پندارد. از این رو، شاید بهتر به نظر برسد که در توجه به رابطهٔ زیبا و والا نقش آشوب و صیرورت در نظر گرفته شود، زیرا در غیر این صورت این رابطه به یک دیالکتیک سلبی و جزمی تبدیل می‌شود و آنچه بر جای می‌ماند قطبیتِ صلب تفکیکِ میان این دو است. از این رو، در الگوی پیشنهادی گیلبرت ـ رُلف، رابطهٔ زیبا و والا مبتنی بر وجود نوعی فقدان، صیرورت و تکرار نامکرر کنش‌مندی است. وی، ضمن اشاره به تفکیک جنسیتی مورد اشارهٔ برک که زیبا را زنانه، و مسبب عشق، ظرافت، و روشنایی می‌داند در حالی که والا مردانه، مبهم و مسبب قدرت است (Burke, 1990: 92-113)، بر وجود نوعی تقابل قاطعانه اشاره می‌کند که گویی از پیش مقرّر و در حقیقت متکی به تصوری آشکارا مذکر از فعال و منفعل[۵۳] است، چنان‌که زیبایی را برای استفاده در خدمت غایات خود به کار می‌گیرد. گیلبرت ـ رُلف هرچند مانند برک زیبایی را «زنانه» می‌داند اما این توصیف بیش‌تر جنبهٔ «لازم» یا ناتراگذار[۵۴] زیبایی و نه انفعال آن را در نظر می‌گیرد. زیبایی ماهیتاً وابسته به مفعول و واسطه‌ای ادراک عقلانی نیست (Gilbert-Rolfe, 1999a: 47). زیبایی «محدودیتی را بر زبان قدرت» اعمال می‌کند تا حدی که در برابر چیزی که سعی در طبقه‌بندی کردن آن دارد مقاومت می‌کند. مقاوم بودن زیبا «ناشی از بی‌تفاوتی» آن به قدرت عقل و اخلاق است، از این رو همیشه از چارچوب و گفتمان تخطی می‌کند (ibid, 1999: 48). از سوی دیگر، با فروکاسته شدن از جنبه‌های سنّتی نیروی مذکر، چهرهٔ قدرتمند و مذکر والای مورد نظر برک به زیبایی ایده‌آل مردانه تبدیل شده که این گذار تنش میان بدن مذکر به عنوان یک جایگاه لذّت و حیث اخلاقی آن را فروکاسته است. در دوران معاصر و به‌ویژه در فرهنگ عامهٔ معاصر می‌توان از بیهوده بودن ایدهٔ کلاسیک قدرت مذکر و همین طور پوچ شدنِ نرینگی والا سخن گفت. بدین ترتیب، والا دیگر مردانه نیست بلکه «آندروجین (دوجنسی)»[۵۵] و «متعدی»[۵۶] یا تراگذار است، چنان‌که بسیاری از شمایل فرهنگی معاصر هم‌چون میک جگر[۵۷] را می‌توان مصداقی برای این امر ذکر کرد (ibid, 1999). بر خلاف نظر وینکلمان که زیبا را تابع والا می‌دانست؛ والای مذکر کلاسیک به دنبال زیبای مونث سبک‌سر است، زیرا به واسطهٔ نوعی فقدان خود را به آن نیازمند می‌بیند. زیبایی به واسطهٔ آرایش با قلمرو افراط و بازی رابطه برقرار می‌کند و دنیای عمل‌گرایانهٔ کاربردی را باژگون می‌کند. رابطهٔ همیشگی زیبایی با مد و آرایش باعث دوام و در عین حال دگرگونی سریع زیبایی می‌شود، از این رو تلاش برای نازل نگاه داشتن همیشگی زیبایی، بیش از آن‌که به نقادی آن بینجامد بیانگر جایگاه محدودی است که در عرصهٔ نقد دارد. از این رو، زیبایی را نمی‌توان هم سبک‌سر تصور کرد و هم آن را در انقیاد مذهب و ایدئولوژی پنداشت (ibid, 2000: 6) زیرا این سبک‌سری باعث می‌شود که زیبایی به واسطهٔ همانندی با بطالت و شرم، مفاهیمی هم‌چون حقیقت عام، ارزش و مشروعیت را به چالش بکشد. زیبایی همواره در «لحظه‌ای گذرا و نه گسترهٔ عام یقینی و نامشروط» (Steiner, 2001: 60-61) نمودهای خود را به نمایش می‌گذارد. بدین خاطر «در کلیهٔ رفتارهایش هرزه، بی‌فایده و سبک‌سر است» و «در مقابل با ایدهٔ تفکر مولد و شاید حتی ایدهٔ تولید» (Gilbert-Rolfe, 1999: 69) می‌ایستد، بدین خاطر بیهوده به نظر می‌رسد که «فلسفه به دنبال یافتن راه‌هایی باشد که زیبایی را با مسئولیت‌پذیری یکپارچه می‌کنند» (ibid, 2000: 10). زیبایی ضمن این‌که قابل تبیین عقلانی نیست با همراهی آرایش، فریبندگی، هرزگی، جذابیت و منفعت شخصی، تجربهٔ زیبایی‌شناسی نابی ایجاد می‌کند که اعتبار حکم ذوقی زیبایی‌شناسی کلاسیک و یگانگی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

سوژه را زیر سؤال می‌برد. توجه به آرایش‌های ظریف و زدایش زبری و ناهمواری، نامحسوس شدن فاصلهٔ میان پوشاک زنانه و مردانه و گذار از سادگی به زرق و برق و فریبندگی، در حقیقت گواهی بر رابطهٔ تنگاتنگ اما متمایز میان والا و زیبای معاصر است که در آن زیبای سبک‌سر رابطهٔ همراه با قبض و بسط با والا دارد. شمایل زنانه‌ای هم‌چون مدانا[۵۸] با ارائهٔ چهره‌های متنوع از خود از جمله زنی عضلانی و قدرتمند به آندروجین بدل نمی‌شوند بلکه صرفاً با ایدهٔ آن بازی می‌کنند، چنان‌که آن را به تعلیق می‌کشانند. رابطهٔ خصلت مذکر با جدّیت فروکاسته می‌شود همان‌گونه که گذار از الگوهای هیپی در سال‌های دههٔ ۱۹۶۰م به پانک در سال‌های دههٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰م و در نهایت در دوران معاصر به شمایلی از جوانان ایمو[۵۹] تبدیل می‌شود. زیبا بدون فراروندگی بلکه به وسیلهٔ اغوا، فریبندگی خود را به والا سرایت می‌دهد، غایاتش را در خود دارد و در حقیقت ایده‌های مولد و نقادی گفتمانی دربارهٔ خیر را برنمی‌تابد، از این رو، حتی اگر در قالب نوعی محصول عرضه شود یا در روند متعارف ژانرسازی تاریخ هنر قرار گیرد، پیوسته به حرکت درمی‌آید تا زمانی که از استیلای ساختارهای اقتصادی، فرهنگی یا سیاسی خارج شود. از این رو، تلاش‌هایی که از سال‌های دههٔ ۱۹۹۰ به بعد در عرصهٔ نظریه‌پردازی دربارهٔ هنر صورت گرفته بیش از هر چیز بر بازخوانی تاریخ هنر از قید اصطلاح‌شناسی صلب و مطلق‌نگرانهٔ نرینه و جدّی مدرنیستی و ضد زیباشناختی تأکید دارد. از این رو، موقعیت ضد زیباشناختی جای خود را به بازگشت به زیبایی و تلاش برای بازگرداندن ونوسِ زیبایی از تبعید می‌دهد و زیبایی زنانه بدل به ضد تعبیری قدرتمند می‌شود که در برابر اصطلاحات سرسخت و ناانضمامی گفتمانی می‌ایستد، چنان‌که نظریه‌پرداز و هنرمند را وامی‌دارد که از نوعی نگرش همراه با تعویض جنسیتی خودنمایانه در دنیای «سیاست‌های جنسی بالکانیزه و تکه‌تکه شدهٔ هنر معاصر» سخن بگوید (Hickey,1993: 41-42). در چنین موقعیتی است که زیبا و والا از وضعیت‌های پیشین قطبی‌شدهٔ معنایی خود عبور می‌کنند و در صیرورتی هم‌زمان قرار می‌گیرند. با این حال باید به این نکته نیز توجه کرد که بازگشت رادیکال به زیبایی که گیلبرت ـ رُلف و منتقدینی هم‌چون دیوهیکی[۶۰] هرچند به صورتی متفاوت، از آن سخن می‌گویند، می‌تواند نمایانگر اندیشه‌ای پسامحافظه‌کارانه دربارهٔ هنر نیز باشد.

۵. والای معاصر در هنر: غیر قابل نمایش یا سپید؟

به باور گیلبرت ـ رُلف تبیین کلاسیک امر والا به نوعی قرائت ساختارگرایانه تبدیل می‌شود که طبیعت را به سیاست تبدیل می‌کند چنان‌که می‌تواند انسان را در قاب بگیرد. به همین ترتیب نیز منازعات دربارهٔ والا به عالم هنر وارد می‌شوند و سبب می‌شوند که استحالهٔ امر سبک‌سرِ حسی به امر جدیِ سیاسی حایز بیش‌ترین اهمیت باشد. (Gilbert-Rolfe, 1999: 67). چالشِ امر سیاسی با امر حسی به درگیری دیدن و خواندن و ستیز امر رتینال با غیر رتینال تبدیل می‌شود. چنان‌که نزاع میان خط‌گرایان پیرو پوسن[۶۱] و رنگ‌گرایان پیرو روبنس[۶۲] در عرصهٔ نقاشی بازنمایانه به درگیری نقاشی آبستره و فیگوراتیو کشیده شده و در دوران کنونی به ستیز سطح و عمق تبدیل می‌گردد.

به نظر گیلبرت ـ رُلف، هر یک از نظریه‌پردازانِ امر والا هم‌چون ادموند برک، ایمانوئل کانت و ژان ـ فرانسوا لیوتار، با خوانش تجربهٔ امر والا همواره بر ماهیت بی‌شکل، هولناک، نامحسوس، نامتعین و مقتدرانهٔ سیاسی و اخلاقی آن توجه کرده‌اند بدون این‌که بر اهمیتِ انکارناپذیر وابستگی آن به تأثیر امر محسوس توجه کنند. با دگرگونی سبک‌های هنری و فرهنگی، رفته‌رفته غیابی که این نظریه‌پردازان به دنبال آن بودند تا امر والا را جایگاه آن در نظر بگیرند ـ یعنی برک در دل هراس و فقدان، کانت در بطن اخلاق و ایده و لیوتار در عرصهٔ امر ناگفتنی یا غیر قابل عرضه ـ محو می‌شود. آنچه بیش از هر چیز دیگر قابل لمس است و ما را

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

احاطه کرده *آشکارگی سپیدی و نانوشتگی یا تهی‌مندی* است که حتی معانی از پیش مورد تصور خلاء مفهومی و فضایی را نیز زدوده و هموار کرده است. چنان‌که به سختی می‌توان اهمیت سطوح بی‌رنگ و در عین حال، بسیار شفاف و پُرزرق و برق را که در حقیقت بر سیّالیت در حال حرکت خلاء دلالت می‌کنند، نادیده گرفت و به دشواری می‌توان صرفاً از حیث سیاسی و اخلاقی امر غیر قابل نمایش یا ناعرضهٔ لیوتار سخن گفت و جسمانیت آثار نیومن و فریبندگی سطوح آن‌ها برای بیننده را نادیده انگاشت. بدین‌ترتیب، امر غیر قابل عرضهٔ لیوتار در عصر تکنولوژیک در قالب پدید آمدن امکاناتی ورای تصور پیشینیان برای هنر، دیگر به‌راحتی گریزان نیست و به انزوای غیاب نمی‌رود.

گیلبرت ـ رُلف نخستین‌بار در جستار سپیدی به مثابه دال[۶۳] (۱۹۹۷م) به بحث از امر والای پسامدرن پرداخت. تعبیر سپیدی، نانوشتگی یا تهی‌مندی به حالتی از خالی بودن، بی‌حالتی و گُنگی اشاره دارد که ابتدا «هم‌چون سکوت واقع شده» و سپس «با عمق پیوسته می‌شود» (ibid, 1997: 160). بدین‌ترتیب، می‌توان آن را حالتی نامتعین میان سطح و عمق در نظر گرفت که می‌تواند پرخاشگر ـ منفعل و حاوی ابهام باشد. با نگریستن به بومی سپید می‌توان به ژرفای نامحدود معنایی آن پی برد و با کار بر روی آن از ژرفای معنای‌اش کاست و در حقیقت ژرفای آن را درست همانند رصد آسمانی وانیلی در یک صبح زمستانی مورد تخمین و ارزیابی قرار داد. در حالت نخست سپیدی هم‌چون قلمرو بی‌مالکیت مورد نظر لیوتار در کتاب *تخالف*[۶۴] عمل می‌کند، به عبارتی بدل به ژرفایی بی‌کران از ناگفتنی‌ها می‌شود چنان‌که متخیله نیز از فرط ناکامی در کران‌مندی و تعیین مسیر در برابر غیاب تسلیم می‌شود، اما با اعمال کنشی که مرزی برای سپیدی تعیین می‌کند و از ژرفای آن می‌کاهد. دیگر نمی‌توان از غیاب سخن گفت زیرا سپیدی نمایانگر معنای تهی‌مندی و نانوشتگی است و خلاء یا سکوت را به امری مسئله‌ساز برای نقاش تبدیل می‌کند. از این رو، شاید دیگر نتوان به شیوه‌ای مدرنیستی از غیاب برای نمایش حضور استفاده کرد یا پدیدارها را برای اشاره به چیزی متعالی نمود. در آشکارگیِ تهی‌مندی و ظهور معنای بی‌حالتی و گنگی، خلاء به مثابه فضایی محدود، بالقوه، و سربسته ذیل سپیدی قرار می‌گیرد، خود را به روی او می‌گشاید و از آن لبریز می‌گردد و به فضایی دارای عمق تبدیل می‌شود. سپیدی و خلاء رابطه‌ای هم‌چون محدود و نامحدود دارند، از یک سو برای آشکارگی سپیدی نمی‌توان از نامحدود سخن نگفت و از سوی دیگر تعیین محدودیت آن ضرورت دارد. خلاء می‌تواند سپیدی را لمس کند و خود را از انتزاع رهایی بخشد. گیلبرت ـ رُلف با اشاره به صیرورت آشکارگی سپیدی/ تهی‌مندی در قالب فروکاستن پوشش، دگرگونی صورت، گذار نقاشی بازنما به سوی نابازنمایی و... به این نتیجه می‌رسد که با نگریستن به سطوح صاف اتومبیل‌ها، تصاویر ویدیویی و شفافیت تزئینات و مواد آرایشی، پیوستگی سپیدی با «درنگ» جای خود را به رابطه با «سرعت» می‌دهد، زیرا می‌توان سپیدی یا بی‌رنگی را «یکی از ویژگی‌های سطح» پنداشت و بنابراین، ممکن است دیگر نتوان سپیدی را «نشانه‌ای از فقدان» تصور کرد (ibid, 1997: 172) درست همان‌گونه که سخن گفتن از سطحی مطلقاً بدون عمق یا سطحی مطلقاً عمیق ناممکن به نظر می‌رسد.سپیدی ترکیبی از پرخاشگری ـ انفعال، محدود ـ نامحدود و در مجموع آندروجین است و امر والای معاصر نیز با سپیدی به مثابه هم‌بستری با حضور دارای معناست. امر والای معاصر ضمن این‌که خود را مجذوب سرعت و گریز آشکارگی سپیدی می‌نماید، در عین حال از آن نیز فاصله می‌گیرد. در واقع، می‌توان گفت که تهی‌مندی یا سپیدی، والای معاصر را با اعمال نوعی والایش ژرفا/ قلمروزدایی می‌کند و در عین حال با تعیین عمق و مرز آن را به قلمروسازی می‌کشاند. از این رو، می‌توان گفت که با نهان شدن امر غیر قابل عرضهٔ لیوتار[۶۵] از چشم هنرمندان مدرن نوستالژیک که منجر به ناکامی آنان شد، نوبت به هنرمندان آوانگاردِ قانون‌شکنی رسید که جستجوی سپیدی را متوقف

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

کنند. این هنرمندان آوانگارد، ضمن پذیرش غیاب امر غیر قابل عرضه یا نمایش، با حذف عامل رتینال و تبعید اُبژهٔ هنری، سوگواری را به شادمانی تبدیل نمودند نتیجهٔ این امر اسارت دنیای هنر در چنگال سیاست و نقادی زاهدانه بود. مشکل برآمده این است که سپیدی خود را از ایدهٔ ناگفتنی و غیر قابل نمایش رها می‌کند و به نظر می‌رسد که چنین چیزی را لیوتار نادیده گرفته است. به نظر گیلبرت ـ رُلف، لیوتار نخستین‌بار در جستار امر والا و آوانگارد[۶۶]، با طرح پرسش آیا روی می‌دهد؟» (Lyotard,1991) مسئلهٔ فوریت یا نابه‌هنگامی را به مثابه یک دوراهی طرح کرد که می‌توان آن را به چالشی تعمیم داد که میان نقاشی و تکنولوژی خود را می‌نمایاند. این چالش سپس خود را به مسئلهٔ دیگری به نام غرابت تبدیل می‌کند. این در حالی است که سپیدی می‌تواند با هنر پیوسته شود و در این پیوستگی، اثر هنری به مثابه اُبژه‌ای دست‌ساخته صرفاً «فوریت» و«تداوم» نیست. گذار از خلاء هولناک غایب دوران ویکتوریا به دوران معاصر گذار از «امر بالقوه» به «امر آنی» است که به موجب آن غیابِ سپیدی دیگر مسئله‌ساز نیست، زیرا سپیدی در خلاء هولناکِ ویکتوریایی «جایگاه نشانه» بود اما اکنون «به ویژگی سطح» و به «نشانه» تبدیل شده است (Gilbert-Rolfe, 1997: 175). رابطهٔ سپیدی یا تهی‌مندی با هنر، رابطه‌ای پیچیده و نامتعین است زیرا از سویی در بطن هنر به موضوع هنر تبدیل می‌شود و از سوی دیگر خارج از آن قرار می‌گیرد، ضمن این‌که خود را پرخاشگرانه از چارچوب گفتمان خارج می‌کند، اما در عین حال منفعلانه خودش را ذیل شکل، فرم، و اقتصاد قرار می‌دهد. به نظر گیلبرت ـ رُلف در این حالت با هنری مواجهیم که نه در تکنولوژی یافت می‌شود و نه در طبیعت، به عبارتی «هنری بی مکان» است که حتی نمی‌توان آن را رویدادی ناب دانست زیرا هنر صرفاً خود را در فضای فوریت محصور نمی‌کند بلکه با اشتیاق به استقبال زمان‌مندی می‌رود و هم‌چون «نوسانی مکرر... و تعویق همیشگی دَم» خود را قابل تشخیص می‌نماید. (ibid, 1997)

گیلبرت ـ رُلف در کتاب *زیبایی و والای معاصر*، هم‌چون لیوتار بیش‌تر بحث خود را دربارهٔ والای هنری به شرح آثار بارنِت نیومن اختصاص می‌دهد و ضمن بازخوانی نظریات لیوتار دربارهٔ والای پسامدرن، تلاش می‌کند تا از منظری تجسمی و بررسی روابط و اتصالات رنگی، دربارهٔ تجربهٔ والای هنری سخن بگوید.[۶۷] گیلبرت ـ رُلف، هم‌چون لیوتار، بحث خود را دربارهٔ یکی از آثار نیومن به نام «انسان والا قهرمان»[۶۸] (تصویر ۲) و با اشاره به توصیف لیوتار از والای شکوهمند لُنگینوس[۶۹] آغاز می‌کند. لیوتار در این توصیف که در جستار *امر والا و آوانگارد* آمده است به اهمیت «سادگی بسیط یا مفرطی»[۷۰] اشاره می‌کند که موجب والایی اندیشهٔ مخاطب می‌شود چنان که شخصیت رفیع سخنران، گاه حتی «در قالب یک سکوت» شخص را «در انتظار شکوهی عظیم‌تر قرار می‌دهد» (Lyotard, 1991: 94). به نظر گیلبرت ـ رُلف اهمیت این سادگی بسیط در تجربهٔ والا چنان است که نقش‌آفرینی آن حتی در صورت‌بندی کانت از تجربهٔ والا نیز ناگزیر می‌ماند. از این رو، هم‌چون عاملی زمخت یا ناهموار[۷۱] در بطن خود نیز عمل می‌کند و با ایجاد وقفه، خود را فراتر از عاملی بالقوه می‌نمایاند که جویای ملایمت و هموار شدن به عنوان کمال خود نیست؛ از این رو، می‌تواند در هنر به مثابه ماده‌ای خام ناظر بر حضور طبیعت باشد، ضمن این‌که خود را از فرایند والای صیقل‌یافته در فنّ بلاغت نیز رهایی می‌بخشد (Gilbert-Rolfe, 1999: 51). گیلبرت ـ رُلف، سپس، هدف خود از بازخوانی امر والا را توجه به نقش‌آفرینی آن در عرصهٔ هنر می‌داند و معتقد است که می‌توان برداشتی دیگر از والای هنری کانتی پسامدرن را در آثار بارنت نیومن یافت که ترکیبی از دو ساحت مادی ـ غیر مادی، دو جنس نر ـ ماده وعرصهٔ نزاع دو محسوس- نامحسوس و کران‌مند ـ بیکران باشد. به عبارتی، والای پسامدرن «هم خود را در طبیعت می‌یابد» و «هم به دنبال راهی برای خروج از آن است» (ibid, 1999). به نظر گیلبرت ـ رُلف، از آنجا که نیومن همواره در آثارش با ایدهٔ بی‌حدّومرزی درگیر بوده، از این

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

رو «رنگ را بی‌صورت» می‌کند که در این حالت امکانِ هم‌بستری با ناهمواری و زمختی پرخاشگرانه فراهم می‌شود؛ به عبارتی، آنچه حاصل می‌گردد «خلائی است که در عین حال لبریز است» (ibid, 1999). درگیری با ایدهٔ بی‌حدّومرزی نمایانگر سطحی است که ابتدا جایگاه عمق است و سپس خود به عمق تبدیل می‌شود و خود را هم‌چون «خلائی هم‌زمان پر» نشان می‌دهد. پیش از این لیوتار نیز به این مسئله به عنوان «عدم تعینی» فلسفی در آثار نیومن توجه کرده بود و آن را درون‌مایهٔ آثار نیومن می‌دانست که به موجب آن وی «با جستجوی والا در «اینجا و اکنون» ضمن این‌که از بازنمایی رمانتیک و پیشارمانتیک فاصله می‌گیرد با دادن «گواهی‌تصویری به امر غیر قابل نمایش» رسالت نمایشی خود را نیز از یاد نمی‌برد (Lyotard, 1991: 93). به عبارتی، تجربهٔ والای مورد نظر نیومن آکنده از قبض/ بسط و حرکت/ وقفه است، از این رو رنگ قرمز تابلو «انسان والا قهرمان» (تصویر ۲) برعکس رنگ زرد کویری آن، پیش نمی‌رود و در عین حال بر خلاف رنگ آبی نیز پس نمی‌افتد، بلکه در عوض «شناور و معلق» است. گیلبرت ـ رُلف برای توضیح این عدم تعین، اثر نیومن را با تابلوی اشباع شده از رنگ آنری ماتیس[۷۲] یعنی «استودیوی سرخ»[۷۳] (۱۹۱۱) (تصویر ۳) مقایسه می‌کند. در تابلوی ماتیس قدرت نفوذ رنگ سرخ «پیش‌زمینه و پس‌زمینه را با هم نگاه می‌دارد» (Gilbert-Rolfe, 1999: 51). از این رو، به سختی می‌توان زمینهٔ نقاشی را تفکیک کرد چنان‌که در واقع می‌توان گفت ماتیس با خلق نقاشی و فضایی تصویری به خاستگاه اثر هنری بازمی‌گردد و رابطهٔ پیچیدهٔ زمین و آسمان و آشکارگی وجودی مورد نظر هیدگر را به یاد می‌آورد که به موجب آن «اثر می‌گذارد که زمین یک زمین (زمینه) باشد» (Heidegger, 2001: 45)؛ یعنی زمینیدن یا عالمیدنی روی می‌دهد که سرانجام کار است. از سویی در اثر نیومن، بر خلاف «استودیوی سرخ»، «هیچ ردّی از زمینه وجود ندارد» (Gilbert-Rolfe, 1999: 51). در اثر ماتیس، رنگِ سرخ لبریز از گیرایی، سبک‌سرانه عمل می‌کند چنان‌که حدّومرز را از هم فرومی‌پاشاند و تجدید جلای شفاف اثر همواره می‌تواند سبک‌سری آن را احیاء کند، در حالی که در اثر نیومن عاملی به نام زیپ، برای لحظه‌ای سعی می‌کند که حرکت سبک‌سرانهٔ رنگ را دچار وقفه کند. زیپ می‌تواند بیانگر «نیرویی غیر قابل تجزیه» یا «خطی منفرد از انرژی» باشد که تفکیک و یک‌پارچه می‌کند؛ «نمایشی از الهامی مرموز» (Rosenblum, 1975: 211) تلقی شود یا «نشانی از چیزی ناپیدا» (Lyotard, 1991: 80) و یا این‌که صرفاً «عنصری زمینی برای بیان احساس کنش نقاش» (Habber, 2000) به شمار آید. به نظر گیلبرت ـ رُلف، زیپ باقی‌ماندهٔ رد نواری است که نیومن عامدانه برای ایجاد وقفه در کلیت رنگی نقاشی به کار برده است، بدین ترتیب که در آغاز نقاشی «نواری روی رنگ قرار می‌دهد و آن را تا پایان نقاشی نگاه می‌دارد (Gilbert-Rolfe, 1999: 51). در حقیقت، آنچه به عنوان زیپ آشکار می‌شود نشانه‌ای از زدودگی و پاک کردن است و سطحی را میان دو سطح دیگر ایجاد می‌کند. این سطح که به ظاهر طی کنش نقاشی کردن به وجود نیامده یادآور قلمرو بی مالکیت است، خود را در ابتدا می‌پوشاند و به ناگاه در پایان کار آشکار می‌شود. به عبارتی، زیپ از عاملی فرعی به کنشی تقابل‌ساز تبدیل می‌شود و تأثیری بی‌نام‌ونشان از رنگ را می‌نمایاند. این سطحِ بر جای مانده، عدم تعین مورد نظر لیوتار را از ایده به کنشی تجسمی تبدیل می‌کند. در این صیرورت، سطح در حالت اول خود، یعنی به شکل نواری پوشاننده، سرپیچی نیومن از بلاغت بازنمایانهٔ رمانتیک را نشان می‌دهد، اما در پایان و هنگامی که به شکل زیپ بر جای می‌ماند گواهی بر نمایش امر غیر قابل نمایش است. لیوتار در بخش دیگری از جستار *امر والا وآوانگارد*، سادگی بسیط امر والای لُنگینوسی را به شکل‌زدایی محو صورت نسبت می‌دهد و بر این باور است که نه این سادگی و نه حتی سکوت را نمی‌توان صورت‌هایی بلاغی برای والایی سخن به حساب آورد، با این حال اگر به عدم تعین صورت‌ها نیز بیندیشیم در این صورت سؤالی که پیش می‌آید این است «آیا باید بپذیریم که

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

تکنیک‌هایی برای صورت‌ها و شکل‌های پنهان وجود دارند؟» و آیا «صور و اشکالی برای پاک‌شدگی اَشکال در کارند؟» (Lyotard, 1991: 95) به نظر گیلبرت ـ رُلف، طرح این پرسش از سوی لیوتار «به جابجایی والای تکنولوژیک به جای والای طبیعی» (Gilbert-Rolfe, 1999: 52) می‌انجامد زیرا در اینجا تکنولوژی در قالب تکنیک نهان‌سازی و آشکارگی رابطهٔ تجربهٔ والا با طبیعت را باژگون می‌سازد. در حقیقت استفادهٔ نیومن از پاک‌سازی نقاشانه ضمن تأکید بر توسعهٔ پوشش غیر قابل بازگشت زمینهٔ اصلی نقاشی به تعلیق و باژگونی آن نیز منجر می‌شود. لیوتار با طرح این پرسش می‌تواند دوراهی محسوس ـ نامحسوس والای پسامدرن را نیز آشکار کند و می‌توان چنین گفت که وی برای رفع تقابل متعین این دوراهی، تجربهٔ والا را به غیاب ارجاع می‌دهد. هرچند وی امر والای نیومن را به امر زمان‌مند مرتبط می‌کند اما خود این امر نیز «ایده‌ای ذاتی در درون‌مایهٔ بی‌حدّومرزی» است که نمی‌تواند فضایی شود و از این رو، «بیشتر نمودی نامحسوس برای بینایی است» (ibid, 1999: 53). امر غیر قابل نمایش چنان خود را نامرئی می‌کند که توسط بینایی غیر قابل تشخیص بماند. ماتیس با به چالش کشیدن مرز موجود میان پیش زمینه و پس‌زمینه به‌واسطهٔ تک‌صدایی سرخوشانهٔ رنگ سرخ بیش از هر چیز تجربهٔ زیبا را نمایان می‌سازد، در حالی که زیپ نیومن عمل‌کرد گریزپذیری رنگ را دچار اختلال می‌کند. نیومن با بر جای گذاشتن این زخم رنگی، هم به اهمیت حضور زبری، نخراشیدگی، و رنج تأکید می‌کند و هم لذّت دیداری ناشی از بر جای ماندن این زخم را آشکار می‌سازد، زیرا در غیر این صورت نمی‌تواند تجربهٔ زیبایی زدایی خود را پیش ببرد که در بیانیهٔ «امر والا اکنون است»[۷۴] وعدهٔ تحقق آن را داده بود. نیومن در این بیانیه، برای نادیده گرفتن اهمیت زیبایی هر آنچه از هنر را که می‌شناسد به‌عنوان «بازنمایی اروپایی» ردّ می‌کند تا در حقیقت «رفعت امر والا را به خود، تفاوت‌ها، و جاه طلبی‌هایش مرتبط نماید» (ibid, 2000: 4)؛ در عین حال که تجربهٔ والای نیومن نمی‌تواند خود را از توجه به جذابیت و سبک‌سری زیبایی بازدارد. وی بر خلاف توصیه‌های خود ـ در بیانیهٔ «امر والا اکنون است» ـ یعنی «میل به صورت‌زدایی» و «اشتیاق به نابودی فرم» (New-man, 1992: 171-172) عمل می‌کند، زیرا اثری هم‌چون «یگانگی، متقارن است» و «انسان والا قهرمان (تصویر ۲) نیز مطابق با نسبت تقسیمات طلایی سازمان‌دهی شده است» گویی که نیومن با به‌کارگیری قراردادهای زیبایی یونانی یعنی تقارن و تقسیم سطوح، نه تنها مشتاق زیبایی‌زدایی نیست بلکه حتی ایدهٔ بی‌حدّومرز را در بطن زیبایی قرار می‌دهد چنان که «نقاشی سرخ‌رنگ «انسان والا قهرمان» هم‌چون «استودیوی سرخ» ماتیس شناور می‌ماند» (Gilbert-Rolfe, 1999: 53). «انسان والا قهرمانِ» (تصویر۲) دوجنسی نیومن هم‌چون «استودیوی سرخِ» ماتیس (تصویر۳) پوشانیده شده و پیوسته است، اما «(در آن) عمل پیوند همانندِ عمل انفصال است» (ibid, 1999) و این امر نیز باعث فضایی شدن رنگ می‌شود، با این حال در هر دو اثر رنگ به عاملی مسئله‌ساز تبدیل می‌گردد.

گیلبرت ـ رُلف بر خلاف لیوتار به نقش‌آفرینی زیبایی در آثار نیومن توجه می‌کند، چنان‌که از نظر وی آثار نیومن بیش از هر چیز بر مبنای تأملی مرکزگریز در چگونگی نقش‌آفرینی بی‌حدّومرزی و عدم تعین خلق شده‌اند. نیومن هم‌چون جکسون پولاک[۷۵]، شیفتهٔ هنر سرخ‌پوستان و بومیان آمریکا بود و تأمل گریز از مرکز او شاید ناشی از علاقهٔ فراوانش به رقص بومیان باشد که در آن رقصنده تیرکی را جابه‌جا می‌کند و در واکنش به آن می‌رقصد آنچه در تصویر این هنر برای نیومن جذاب می‌نماید «ایدهٔ تحرک و پویایی» آن است که متنوع و نامحدود می‌نماید ضمن این‌که این تحرک متکی به مرکزیتی ثابت نیز هست. نامحدود بودن حرکات در ساحت رقص به بی‌کرانی تندرا یا دشت‌های قطبی تبدیل می‌شود که در آنجا می‌توان ۳۶۰ درجه چرخید و در عین حال هم‌چنان افق را ثابت پنداشت «گستره‌ای بی حصار و جنبشی بی‌وقفه» (ibid, 1999: 54). از نظر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

گیلبرت ـ رُلف، نیومن در بازخوانی خود از تجربهٔ والای آندروجین همچنان به ساحت طبیعت و ایدهٔ بی‌صورت و بی‌حدّومرز نهفته در آن توجه می‌کند، چنان‌که حتی تفسیری سنّتی از امر غیر قابل بیان به مثابه ایده را ارائه می‌کند؛ از این رو، لیوتار نیز در شرح خود از والای نیومن به جنبهٔ ایده‌ای امر ناگفتنی اشاره می‌کند:

> غیر قابل بیان، در آنجایی، یا زمانی دیگر جای ندارد، بلکه در این: در آنچه اتفاق می افتد یا رخ می‌دهد قرار دارد. در تعیین هنر تصویری، نامتعین (جای دارد)، آنچه اتفاق می‌افتد، نقاشی، تصویر است. نقاشی، تصویر به‌عنوان رخداد یا رویداد، قابل بیان نیست، و برای این است که می‌باید گواه و شاهدی باشد. (Lyotard, 1991: 93)

لیوتار با استفاده از ضمیر *آن* در پرسش «آیا (آن) اتفاق می‌افتد؟»، ایدهٔ مورد اشارهٔ نیومن را به امر غیر قابل بیان یا ناگفتنی، رخداد یا رویداد واقع‌شده در اثر ارجاع می‌دهد. از این رو، آن به یک چیز یا شیء تبدیل می‌شود که رویداد را با امر ناگفتنی یا غیر قابل بیان به طور فرضی یک‌پارچه می‌کند که این یک‌پارچگی فرضی همچنان به نقش خودآیینی‌کانتی در تجربهٔ زیباشناختی والا وفادار است. به نظر گیلبرت ـ رُلف برای آشکار کردن وجهی *خودآیین ـ دیگرآیین* که در تجربهٔ والای معاصر وجود دارد و در تجارب پیشین صورت‌بندی امر والا پنهان و چه بسا بالقوه مانده باید به آثار هنری متأخری نگریست که در آن‌ها «ضمیر «آن» (در آیا آن روی می‌دهد؟) به ضمیر مفعولی «آنها را» تبدیل می‌شود» (Gilbert-Rolfe, 1999: 56) که بیش از هر چیز بیانگر یک جستجوی پویاست. امر غیر قابل بیان شکل دیگری به خود می‌گیرد چنان که به مثابه ایده‌ای خودآیین ـ دیگرآیین بار دیگر به امری نامتعین تبدیل می‌شود یا به عبارتی دقیق‌تر «می‌تواند چنان دیده شود که (گویی) گزیهٔ جستجو کردن برای نامتعین‌تر شدن را در اختیار دارد» (ibid, 1999). به باور گیلبرت ـ رُلف تکرار انفرادی رویداد و غرابت به تکرار کلّیتی در حال صیرورت پیوند می‌خورد، از این رو شاید ناگزیریم که با آشکارگی صیرورت عدم تعین از قلمرو خوانش تجربهٔ والای پسامدرن کانتی که همچنان رابطهٔ خود را با ساحت طبیعت و ایده حفظ می‌کند به قلمرو والای معاصری وارد شویم که با ساحت تکنولوژیک و صیرورت تصویر ارتباط دارد؛ بدین معنا که «جنبشِ بی‌نهایت امر والای معاصر خودآیینی را می‌فرساید، زیرا به‌واسطه دیگرآیینی حرکت و جنبش را ایجاب می‌کند» (ibid,1999: 55). از این رو، هنگامی که جوزف ترنر[۷۶] کشتی‌های بخاری را به تصویر می‌کشد که در دل طبیعتی طوفانی در حرکت‌اند یا زمانی که پل سزان، کوه و آسمان را هم‌ارز یک‌دیگر قرار می‌دهد «خودآیینیِ والا به مثابه سوبژکتیویته یا ذهن ناب» (ibid, 1999: 67) به چالش کشیده می‌شود. اشارهٔ گیلبرت ـ رُلف به آشکارگی نوعی دگرآیینی، نامتعین‌تر شدن ایدهٔ رویداد و فرسایش خودآیینی سوژه در تجربهٔ والای معاصر یادآور نظریات ژیل دُلوز دربارهٔ قدرت تفاوت و بازگشت ابدی آن در عرصهٔ هنر است. دُلوز بر این باور است که نمی‌توان جهانی ساکن، از پیش مقرّر و معنادار را فرض کرد که سپس از طرق نشانه‌ها نظم یافته و بازنمایی شود[۷۷] زیرا تمامِ حیات علاوه بر آن‌که نشانه‌شناختی است «فراشد آفرینش تفاوت‌هایی است که باید به تناوب خوانش شوند یا مورد واکنش قرار گیرند» (کولبروک، ۱۳۸۷: ۱۹۹). از این رو، قدرت حیات همان تفاوت و تکرار یا «بازگشت ابدی تفاوت» (همان، ۱۳۸۷: ۱۹۷) است. از این رو، والای معاصر با محیطی تعامل می‌کند که لبریز از معانی متکثّر و نظام‌های متنوع در وضعیت تکنولوژیک سرمایه‌داری متأخر نه به عنوان هنجار بلکه الگو است؛ جایی که پیامدها ناکامل و زمخت نیستند بلکه «همبری تفاوت‌ها و تکرار به‌مثابه تفاوت» (ibid, 1999: 55) وجود دارد. بدین ترتیب، گیلبرت ـ رُلف ضمن اشاره به وجود نوعی صیرورت رویدادی به آشکارگی عاملی به نام نانوشتگی، سپیدی یا تهی‌مندی از پس پردهٔ غیاب و نشانه در دوران معاصر حکایت می‌کند و از حضور والای تکنولوژیک یا تکنو ـ والا خبر می‌دهد که بررسی آن مجالی دیگر می طلبد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

نتیجه

جرمی گیلبرت ـ رُلف ضمن بازخوانی نظریات اندیشمندانی چون برک و کانت بر این باور است که زیبا به‌واسطهٔ زرق و برق، زنانگی و سبک‌سرانه بودن خود به‌منزلهٔ امری ناتراگذار، لازم و کامل همواره چیزی تقلیل‌ناپذیر است، از این رو قدرت را برنمی‌تابد و همواره از اسارت در دام اخلاق و خیر می‌گریزد. ماهیت گریزان زیبا به تصویری بودن آن بازمی‌گردد که با آشکارگی رنگ و سطح نسبتی مستقیم پیدا می‌کند. از سوی دیگر، والا دیگر جایگاه استوار قرن هیجدهمی خود را ندارد و به‌واسطهٔ والایش اقتدار و نرینگی خود ماهیتی آندروجین و تراگذار پیدا می‌کند و در نتیجه، همواره خود را از یک سو با نقادی هم‌بستر می‌سازد و از سوی دیگر رابطه‌ای تفاضلی با زیبا برقرار می‌کند. اندیشمندانی هم‌چون کانت و شیلر هرچند در نهایت حکم به دنباله‌روی والا از زیبا می‌دهند اما نمی‌توانند وابستگی زیبا به محدودیت، محسوسات، و صورت‌مندی و در نهایت غایت‌شناسی و اخلاق را نادیده بگیرند. گیلبرت ـ رُلف ضمن بسط دیدگاه‌های خود دربارهٔ والا به دنیای هنر، به بررسی نظریات ژان ـ فرانسوا لیوتار دربارهٔ نقاشی‌های نیومن می‌پردازد و از طرفی طرح پرسش «رویدادی آیا اتفاق می افتد؟» از سوی لیوتار را به منزلهٔ گواهی بر وقوع چالشی در عرصهٔ نقاشی تلقی می‌کند و از طرف دیگر، امر غیر قابل نمایش یا ناگفتنی را به ایدهٔ بساطت مفرطی نسبت می‌دهد که لیوتار در بررسی آراء لُنگینوس به آن اشاره کرده بود. از نظر گیلبرت ـ رُلف، نیومن هم‌چنان رابطه خود را با تجربهٔ چشم‌اندازهای بی‌کران طبیعی حفظ می‌کند و در عین حال برخی آثار واپسین او نیز، هرچند نه چندان آشکارا، به ایده‌ای اشاره می‌کنند که از آغاز یک دگرگونی جدید در عرصهٔ طبیعت خبر می‌دهد. بدین خاطر، صرفاً، نمی‌توان امر ناگفتنی را به غیابی نسبت داد که تنها گواهی از خود را در قالب چیزی که همیشه در گذشته محو می‌شود یا صرفاً تجربه‌ای رنگی است، بر جای می‌گذارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Jeremy Gilbert-Rolfe نگارنده از پروفسور جرمی گیلبرت ـ رُلف به خاطر توصیه‌های مفید و اجازه استفاده از آثارشان صمیمانه سپاسگزار است.

2. tunbridge wells

3. Barnett "Baruch" Newman (1905-1970)

۴. گیلبرت ـ رُلف در مکاتبه با نگارنده، بر تفاوت ژرفای دو طرف یکی از آثار مشهور خود به نام «شبح» (۱۹۹۷م) (تصویر ۱) تأکید می‌کند. سمت راست و چپ تابلو به ترتیب یک و دو اینچ عمق دارند و این باعث می‌شود که بیننده با اثر نوعی رابطهٔ قبض و بسطی پیدا کند چنان‌که اگر از سمت راست به چپ به نقاشی بنگرد گویی که اثر به او نزدیک می‌شود و اگر از چپ به راست آن را نظاره کند شاهد دور شدن اثر خواهد بود (Gilbert-Rolfe, 2012, Feabruary). اثر بیننده را برای تأمل در فرایند دیدن و نیز پیامدهای ادراکی ایجادشده دربارهٔ «لبه‌ها، سطوح، و کالبدها در فضا» و همین‌طور «بازی آزادانه با رنگ و سطح» آماده می‌کند.

5. Immanence and Contradiction: Recent Essays on the Artistic Device

6. Beyond Piety: Critical Essays on the Visual Arts, 1986-1993

7. Immanuel Kant (1724-1804)

8. The Frank Jewett Mather Award

9. Beauty and the Contemporary Sublime

10. Jacques Derrida, (1930-2004)

11. Gilles Deleuze, (1925-1995)

12. Frank Owen Gehry, (1929)

13. Frank Gehry, The City and Music

14. The Graduate School of the Art Center, Pasadena

۱۵. سایر آثار جرمی گیلبرت ـ رُلف عبارت‌اند از: جستار *ماتیس هنرمند بازنما* (۱۹۷۸م)؛ جستار *سیاست هنر* (۱۹۸۶م)؛ نگارش مقدمهٔ کتاب *درزه: هنر به‌مثابه یک بستر فلسفی (با استیون ملویل)* (۱۹۹۶م)؛ *جستار کلم‌ها، تمشک‌ها و درخشش رقیق ویدئو* (۱۹۹۶م)؛ جستار *یوجین کلین: فیلسوف هنرمند* (۱۹۹۸م)؛ مدخل *هنر معاصر* در *دایرةالمعارف زیبایی‌شناسی* (۱۹۹۸م)؛ جستار *نقد نیچه‌ای و کالای هگلی یا فرود موج فرانسوی* (۱۹۹۹م)؛ جستار *زیبایی* (۲۰۰۰م)؛ جستار *جایگاه زیبایی‌شناسی در پسامدرنیسم* (۲۰۰۳-۲۰۰۴م)؛ جستار *فضا و سرعت در آثار فلاوین: مینی مالیسم، هنر پاپ و موندریان* (۲۰۰۶م) و *هنر پس از واسازی* (۲۰۱۰م)... .

۱۶. گیلبرت ـ رُلف در جستار *نقادی نیچه‌ای و کالای هگلی یا فرود موج فرانسوی* (۱۹۹۹م) ضمن انتقاد از نظریهٔ فرانسوی و بحث از ایجادِ تحولات هنر به فرهنگ به مثابه صورت‌گذاری عمده در عرصهٔ نقادی و نظریه‌پردازی دربارهٔ هنر، از تبدیل «امر تجسمی به مثابه امر مرئی و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

محسوس به امر تجسمی به مثابه امر خوانا» یاد می‌کند و بر این باور است که شاید بتوان «امر مرئی خوانا» + The Lisible (The Legible) The Visual) یا به عبارت بهتر، «امر تجسمی به مثابه امر نوشتارانه» را در نظریهٔ فرانسوی حایز اهمیت دانست که در این حالت امر تجسمی تنها در معنای نوشتاری که برای خوانده شدن باید دیده شود، مورد توجه است. نگاه کنید به (Gilbert-Rolfe, 1999b: 72)

17. retinal

18. Marcel Duschamp (1887-1968)

۱۹. به نظر گیلبرت ـ رُلف، دوشان با نابودی اُبژهٔ هنری، واسطه‌ای به نام مفهوم را بر سر راه فرایند خلق هنر قرار داد. وی، در حقیقت، با خلق ایدهٔ هنر مفهومی، کارکرد ادراکی منحصربه‌فرد بینایی را نادیده گرفت. (نگاه کنید به:

Gilbert-Rolfe,Jeremy. (1995), Beyond Piety: Critical Essays on the Visual Arts, 1986-1993, Cambridge:UK. Cambridge Uni-.versity Press

20. Art After deconstruction

21. Plotinus (204–270)

22. Psedu- Dionysius

23. St. Thomas Aquinas (1226–1274)

24. Michelangelo (1475-1564)

25. Leonardo Da Vinci (1452–1519)

26. Edmund Burke (1729–1797)

27. A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful

28. Critique Of Judgement

29. Johann Joachim Winckelmann (1717-1767)

30. Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks

31. History of the Art of Antiquity

32. Friedrich von Schiller (1759–1805)

33. Jean-François Lyotard (1924-1998)

34. Frivolity

35.seriousness

36. Michel Focault (1926-1984)

37. Helen Of Troy

38. Sapho

39. Hommer

40. Euripedes

41. Menelaos

42. Archetype of Taste

43. Individual Presentation

44.Truth In Painting

۴۵. Parergon کانت در بند چهاردهم کتاب *نقد قوهٔ حکم* از اصطلاحی یونانی به نام *پارارگا* نام می‌برد که می‌توان آن را به معنای آرایه یا زینت دانست. از نظر کانت *پارارگا* چیزی است که ضمیمه یا افزودهٔ عین یا اُبژه محسوب می‌شود و «به نحوِ ذاتی به تصورِ تامه (یا بازنمایی) عین» به عنوان «جزء متشکلهٔ آن» تعلق ندارد (کانت،۱۳۸۶: ۱۳۰). پارارگا به کمکِ صورت یا فرم خود بر رضایت و بهجت ذوق می‌افزاید. کانت در ادامهٔ بحث خود قابِ تابلوهای نقاشی، پوشش تندیس‌ها و ستون‌های اطراف یک بنا را به عنوان نمونه‌هایی از پارارگا ذکر می‌کند. دریدا با توجه به اصطلاح پارارگا، دو واژهٔ «اِرگون » و «پارارگون» (مفرد پارارگا) را به کار می‌گیرد که «اِرگون» به معنای «اثر هنری» و «پارارگون» به معنای «بیرونِ اثر» است. دریدا این واژه را در رابطه با قاب به کار می‌برد و در توصیفِ پارارگون و رابطهٔ آن با اِرگون چنین می‌گوید: «آرایه یا پارارگون: نه اثر (اِرگون) و نه بیرون اثر، نه درون یا بیرون، نه زیر یا رو (هیچ کدام نیست)، (زیرا) هر تقابلی را به هم می‌زند (و) حتی نامتعین هم باقی نمی‌ماند و (در عین حال) اثر را موجب می‌شود». (Derrida, 1987: 9)

46. representation

47. soul (geist)

48. animating principle

49. without spirit

50. Bob Dylan (1941)

51. Visions Of Johanna

52. glamour

53. active and passive

54. intransitive

55. androgyny

56. transitive

57. Mick Jagger (1943)

58. Madonna (Louise Ciccone) (1958)

59. EMO

60. Dave Hickey

61. Nicolas Poussin (1594-1665)

62. Peter Paul Rubens (1577-1640)

63. Blankness as a Signifier

۶۴. نگاه کنید به:

Lotard, Jean-Francois.(1988), The Differend: Phrases in Dispute, Trans: Georges Van Den Abbeele, Minneapolis:USA, University of Minnesota .Press

۶۵. برای بحث مفصل لیوتار درباره نسبت امر والا و پسامدرنیسم نگاه کنید به:

Lyotard, Jean-Francois. (1984), "What is Postmodernism?" in

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]

The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, Trans, Geoffrey Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press

66 . The Sublime And Avant-Garde

۶۷. برای بحث مفصل دربارهٔ اندیشه‌های لیوتار و گیلبرت ـ رُلف به زبان فارسی، نگاه کنید به:
عزیزیان گیلان، حامد. (۱۳۹۰)، *زیبایی‌شناسی پسامدرن: تجربه امر والا (بررسی آراء ژان ـ فرانسوا لیوتار و جرمی گیلبرت ـ رُلف)*، دانشگاه علامه طباطبایی، پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد فلسفه هنر.

68. Vir Heroicus Sublimus, (Man the sublime hero)

69. Longinus

70. extreme simplicity

71. rough

72. Henri Émile Benoît Matisse (1869-1954)

73. Red Studio

74.The Sublime Is Now

75. Jackson Pollock (1912-1956)

76. Joseph Mallord William Turner (1775-1851)

77. techno-Sublime

کتابنامه

اِکو، اومبرتو و دولامیکله، جورلامو. (۱۳۹۰)، *تاریخ زیبایی*، ترجمهٔ هما بینا، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

کانت، ایمانوئل. (۶۸۳۱)، *نقد قوهٔ حکم*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

کولبروک، کلر. (۱۳۸۷)، *ژیل دُلوز*، ترجمهٔ رضا سیروان، تهران: نشرمرکز.

Burke, Edmund. (1990), A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Ed: James T. Boulton, Oxford: UK. Basil Blackwell.

Derrida, Jacques. (1987), The Truth In Painting.Trans. Geoff Bennington & Ian McLeod. Chicago: USA. The University of Chicago.

Gilbert-Rolfe, Jeremy. (1997), "Blankness as a Signifier" "Critical Inquiry" Vol. 24, No. 1 (Autumn), pp. 159-175.

----------. (1999a), Beauty & The Contemporary Sublime, New York: USA. Allworth Press.

----------. (1999b). "Nietzschean Critique and the Hegelian Commodity, or the French Have Landed", Critical Inquiry, Vol. 26, No. 1 (Autumn), pp. 70-84.

----------. (2000), Beauty. X-Tra, Volume II, No. 3. http://strikingdistance.com / XTra100/ v2n3/ jgr. html.

Green-Lewis, Jennifer & Sołtan, Margaret. (2008), Teaching beauty in Delillo, Woolf, and Merrill, New York: USA. Palgrave Macmillan.

Habber,John. (2000), How New York Stole the Idea of the Sublime.www.haberarts.com

Heidegger, Martin. (2001), Poetry, Language, Thought. Trans. Albert Hofstadter. New York: USA. Harper & Row Publishers.

Hickey,Dave. (1993), The Invisible Dragon: Four Essays On Beauty, Los Angeles:USA, Art issues.

Kant, Immanuel. (2003), Observations On The Feeling Of Beautiful & The Sublime, Trans:John T. Goldthwaith. Berkely & Los Angeles: USA, University Of California Press.

Lechte, John. (2003), Key Contemporary Concepts: from Abjection to Zeno's paradox, London: UK. Sage.

Lyotard, Jean-Francois. (1991), The Inhuman:Reflections On Time, Trans: Geoffry Bennington & Rachel Bowlby, London :UK.Polity Press.

Newman, Barnett. (1992), Barnett Newman: Selected Writings & Interviews, Eds: John P. O'Neill & Mollie McNickle, California:USA, University of California Press.

Rosenblum, Robert. (1975), Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko, New York: USA, Harper & Row/London:UK, Thames & H.

Schiller,Fredrick(ch) Von. (2006), Aesthetical & Philosophical Essays. Middle Essex: UK. Eco Library.

Shapiro,David. (1987), "Painting,Integrity,Multiplicity: An Interview With Jeremy Gilbert-Rolfe". Bomb Megazine. No.114, pp.42-45.

Steiner,Wendy. (2001), Venus in Exile. Chicago: USA. University of Chicago Press.

Townsend, Dabney. (2006), Historical Dictionary of Aesthetics, Maryland: USA, The Scarecrow Press, Inc.

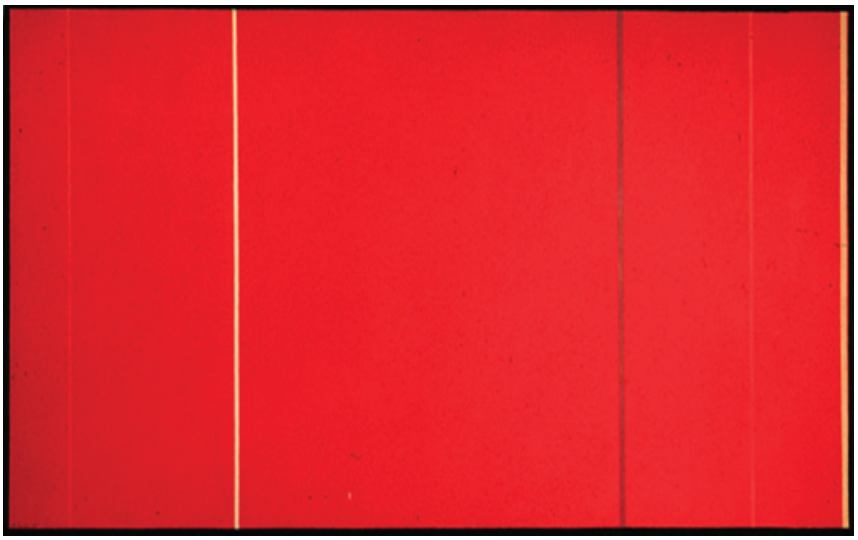
Waltemath, Joan. (2005), "Jeremy Gilbert Rolfe,In Conversation". The Brooklyn Rail, May.pp.24-25.

مکاتبات الکترونیکی نگارنده با پروفسور جِرمی گیلبرت ـ رُلف، ژانویه، فوریه و دسامبر ۲۰۱۱، ژانویه و فوریهٔ ۲۰۱۲م.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]



۱
جرمی گیلبرت ـ رلف،
شبح (۷۹۹۱م)



۲
بارنت نیومن،
انسان والاقهرمان
(۱۵۹۱ـ۰۵۹۱م)



۳
آنری ماتیس،
استودیوی سرخ
(۱۱۹۱م)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-06]