How to Cite This Article: Kianian, M; Saranjam, M. H. (2024). "Analysis of the Aesthetic Principles of Experimental Cinema in Empiricism Philosophy". *Kimiya-ye-Honar*, 13(51): 61-76.

Analysis of the Aesthetic Principles of Experimental Cinema in Empiricism Philosophy

Majid Kianian*

Mohammad Hossein Saranjam**

Received: 26.04.2024

Accepted: 15.09.2024

10.22034/13.51.61

Abstract

Experimental cinema has been considered a format beyond the dominant stream of narrative cinema, focusing on the exploration of cinema's formal components. On this basis, the current article aims to analyze the main elements of this filmmaking format in search of an aesthetic framework. Therefore, the theoretical approach of empiricism in the philosophy of art is employed, as the views of its thinkers can offer insights into the aesthetic dimensions of this type of cinema. The method of this research is descriptive-analytical with a comparative approach, and by describing the main components of experimental cinema, it moves toward an analytical reading of these characteristics in the opinions of empiricists. The research findings indicate that experimental cinema possesses distinctive characteristics, the most important being its effect on human (sensory) perception. This perception is not bound by the narrative, logical, or other constraints of the dominant popular cinema, but rather challenges the viewer, moving toward psychological and technical innovation based on sensory, intellectual, and even instrumental foundations, and most importantly, a kind of intuition in perception. Hence, a conventional machine-causal aesthetic framework cannot accommodate such a non-normative, abstract, and fluid goal in artistic creation and perception. The research evidence suggests that the organon of this sensory-driven experimental cinema can be grounded in the aesthetics of 18th-century empiricists. This thought considers beauty a subjective issue, whose reference is not the object itself but the individual's mind, which plays the main role in defining beauty. In fact, aesthetic subjectivism denies the internality of aesthetic qualities in the essence of objects and claims that what makes an object beautiful is the unique reaction it evokes in the subject. This intuitive understanding goes so far as to reject the idea of beauty as proportionality, dismissing it as a goal tied to utility or perfection; beauty, in this view, is not seen as the product of reason. As a result, this system of thought prioritizes intuition over logic and causal rules in the realm of creation, understanding, and judgment, all of which are based on individual experiences in sensory perception-the essence of experimental cinema.

Key words: Experimental cinema, empiricism, sensory perception, logic, intuition, individuality

* PhD Student in Wisdom of Religious Arts, Faculty of Religion and Art, University of Religions and Denominations, Qom, Iran. (Corresponding Author) Email: majid.kia60s@gmail.com

** PhD in Philosophy of Art, Higher Education Institute of Islamic Art and Thought, Allameh Tabataba'i University, Qom, Iran. Email: hosain.saranjam@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

[DOI: 10.22034/13.51.61]

ارجاع به مقاله: کیانیان، م. و سرانجام، م. ح. (۱۴۰۳). «واکاوی بن‌مایه‌های زیبایی‌شناختی سینمای تجربی در فلسفهٔ تجربه‌گرا». کیمیای هنر، ۱۳(۵۱): ۶۱-۷۶.

واکاوی بن‌مایه‌های زیبایی‌شناختی سینمای تجربی در فلسفهٔ تجربه‌گرا

مجید کیانیان*

محمدحسین سرانجام**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۰۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۵

10.22034/13.51.61

..

چکیده

سینمای تجربی (Experimental) را قالبی ورای جریان غالب سینمای روایی، به مثابه کاوش در مؤلفه‌های فرمی سینما دانسته‌اند. بر این مبنا پژوهش حاضر بنا دارد در جستجوی چارچوبی زیبایی‌شناختی، به تحلیل ماهوی بن‌مایه‌های اصلی این قالب فیلم‌سازی بپردازد. بدین رو رویکرد نظری تجربه‌گرایی(Empricism) در فلسفهٔ هنر مورد استفاده قرار گرفته که به نظر آراء متفکران آن می‌تواند به فهم بیش‌تر سویه‌های زیبایی‌شناختی این نوع سینما کمک کند. روش این تحقیق توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی است و بدین‌ترتیب با توصیف مؤلفه‌های اصلی سینمای تجربی به سوی خوانش تحلیلی آن ویژگی‌ها در آراء تجربه‌گرایان گام بردارد. یافته‌های تحقیق گویای این واقعیت‌اند که سینمای تجربی، واجد شاخصه‌هایی است که عمده‌ترینِ آن‌ها تأثیر مبتنی بر ادراک (حسی) انسانی محسوب می‌شود. ادراکی که مبتنی بر قیود روایی، منطقی و دیگر سویه‌های جریان مسلط و عامه‌پسند سینما نبوده و با به چالش کشیدن انسان، به سوی نوآوری روانی و فناوانه براساس بن‌مایه‌های حسی، تفکری و حتی ابزاری و مهم‌تر از همه نوعی شهود در ادراک گام برمی‌دارد. لذا یک چارچوب زیبایی‌شناختی علّیِ ماشینیِ عرف‌گرا نمی‌تواند پاسخ‌گوی چنین غایت سیالِ انتزاعیِ غیرهنجارینی در آفرینش و ادراک هنری باشد. شواهد تحقیق نشان می‌دهند که ارغنون این سینمای تجربیِ مبتنی بر حواس پنجگانه را می‌توان بر زیبایی‌شناسی تجربه‌گرایان قرن هجدهم استوار کرد. این اندیشه زیبایی را مسئله‌ای سوبژکتیو می‌داند که مرجع آن نه خود ابژه، بلکه ذهن فرد است، که در تعریف زیبایی نقش دارد. در واقع سوبژکتیویسم زیبایی‌شناختی منکر درونی‌بودگی کیفیت‌های زیبایی‌شناختی در ذات ابژه‌ها بوده و مدعی است که آنچه موجب زیبایی یک ابژه می‌شود واکنش خاصی است که در سوژه ایجاد می‌کند. این تلقی شهودی تا جایی پیش می‌رود که غایتی چنان شورانگیز می‌یابد که گزارهٔ زیبایی به مثابه تناسب را رد کرده و غایتی مبتنی بر سودمندی و کمال برای آن قائل نیست؛ چون زیبایی را زادهٔ خرد نمی‌داند. در نتیجهٔ این تفکر سپهر اندیشه‌ای را ترسیم می‌کند که بر پایهٔ تجربیات فرد در ادراک حسی، بر شهود، نسبت به منطق و قواعد علّی در عرصهٔ آفرینش و فهم و داوری، اولویت می‌بخشد که این همانا ذات تجسم‌بخش سینمای تجربی است.

واژه‌های کلیدی: سینمای تجربی، تجربه‌گرایی، ادراک حسی، منطق، شهود، فردیت

* دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکدهٔ دین و هنر دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران. (نویسندهٔ مسئول)

Email : majid.kia60s@gmail.com

** دکتری فلسفه هنر دانشگاه علامه طباطبایی، استاد مدعو مؤسسه آموزش عالی هنر و اندیشهٔ اسلامی، قم، ایران.

Email : hosain.saranjam@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

[DOI: 10.22034/13.51.61]

مقدمه

به تعبیر جورج لوینسون، حوزهٔ زیبایی‌شناختی فلسفی واجد سه کانون تمرکز است که از طریق هر یک از آنها می‌توان به نحوی رضایت‌بخش تصوری از آن حوزه به دست آورد. نخستین کانونِ تمرکز مشتمل است بر نوعی شیوهٔ عمل یا فعالیت یا موضوع شناسایی، یعنی شیوهٔ پرداختن به هنر یا فعالیت‌های مربوط به پدید آوردن و درک هنر با آن اشیاء گوناگونی که آثار هنری شمرده می‌شوند. دومین کانون تمرکز مشتمل است بر نوعی خصوصیت، ویژگی یا جنبهٔ چیزها، یعنی آنچه مربوط به زیبایی‌شناسی است، از قبیل زیبایی یا ظرافت یا پویایی؛ و سومین کانون تمرکز مشتمل است بر نوعی نحوه نگرش، ادراک یا تجربه، آن چیزی که بازهم می‌توان برچسب زیبایی‌شناختی بر آن زد. این سه نوع استنباط از آن رو با یکدیگر مرتبطند که هنر در بعد آفریننده و پذیرنده‌اش پرمایه‌ترین و متنوع‌ترین عرصه را برای آشکار نمودن خصوصیت زیبایی‌شناختی و برخوردار شدن از تجربه‌های زیبایی‌شناختی به بهترین وجه فراهم می‌آورد (لوینسون و گابر، ۱۳۹۲، صص. ۱۰-۱۱). بر پایهٔ چنین نقطهٔ عزیمتی، در مواجههٔ زیبایی‌شناختی با هنر تجربی و مشخصاً فیلم تجربی، چالش‌های متعددی در هر سه ساحت هنری فوق، از شیوهٔ پرداختن تا ادراک و ماهیت هنری این آثار می‌توان مشاهده کرد که در مطالعات پیشین، چندان به لحاظ نگاه فلسفی هنر، تبیینی زیبایی‌شناسانه نیافته است.

بر این مبنا، مقالهٔ حاضر بنا دارد نظر به مشخصهٔ منطق‌گریزی و اعتبار ادراک شهودی در هنر تجربی (در اینجا سینما) به مثابه فرضیهٔ تحقیق، به کاوش ریشه‌های فلسفی چنین مؤلفه‌هایی در گفتمان زیبایی‌شناختی تجربه‌گرایان قرن هجدهم بپردازد. به عنوان مسئلهٔ تحقیق، مراد این است که دریابیم آیا می‌توان بن‌مایهٔ فرمی، ادراکی و به تعبیری غیرعلّی و ضد روایی سینمای تجربی را بر پایهٔ فلسفهٔ هنر تجربه‌گرا مورد خوانش قرار داد؟ و از منظری دیگر چنین انگاشتی در فلسفهٔ هنر تا چه اندازه می‌تواند بنیان‌های زیبایی‌شناختی سینمای تجربی را در برابر سینمای عرف‌گرا و به عبارتی مبتنی بر انگاره‌های بوطیقای ارسطویی، مستقر و قابل فهم سازد؟

روش تحقیق

روش این تحقیق توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی خواهد بود، بدین رو آنچه در ادامه خواهد آمد مبتنی بر دو بخش عمده است؛ نخست به مثابه مدخل بحث، تحلیلی از سیالیت ادراک هنر و زیبایی در فلسفهٔ زیبایی‌شناختی تجربه‌گرایانه و از منظر متفکران این قلمرو فلسفی، از ارل شافتسبری، بارکلی، هاچیسون و هیوم تا باومگارتن و برک، برپایهٔ کلید واژگانی نظیر شهود، تشویش، منطق و ادراک حسی، هرچند بدون در نظر گرفتن وجوه اختلاف و با تأکید بر انگاشت‌های مشترکشان ارائه می‌گردد و در ادامه به بررسی تجلی گزاره‌های به دست آمده در پارهٔ نخست، در سینمای تجربی و ویژگی‌ها و کیفیت منطق گریزانه‌اش بر مبنای واپسین مطالعات صورت گرفته در این حوزه پرداخته می‌شود. در واقع هدف غایی آن است که در قالب این مطالعه به تعبیری زیبایی‌شناختی نشان داده شود که سینمای تجربی را می‌توان انگاره‌ای تام از تحقق فلسفی تجربه‌گرا تلقی کرد.

پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ مطالعاتی این پژوهش را می‌توان از دو منظر مورد مطالعه قرار داد. دو محور اصلی پژوهش چندان که از عنوان بحث نیز بر می‌آید عبارتند از «سینمای تجربی» و «تجربه‌گرایی در فلسفهٔ هنر». البته این‌که هر دو واژه Empricism و Experience دال بر واژهٔ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]
[DOI: 10.22034/13.51.61]

تجربه در زبان فارسی‌اند، خود کمی موجب سردرگمی در بحث علمی و نظری مشخصاً در مقالاتی است که مبتنی بر هم‌نشینی این دو اصطلاح می‌گردد، بدین رو به تأکید برای اولی واژهٔ تجربه‌گرایی مورد استفاده قرار گرفته و در حوزهٔ دوم در قالب هنر یا سینمای تجربی به کار برده خواهد شد.

در بحث سینمای تجربی نشست‌ها و همایش‌های مختلفی در تبیین و تعریف ویژگی‌های آن برگزار شده است، اما در میان مقالات به نگارش در آمده می‌توان به مقالهٔ «واکاوی تاریخی شکل‌گیری و گسترش سینمای تجربی بر اساس ویژگی های آن» به قلم پیام زین‌العابدینی و همکارانش (۱۳۹۵) اشاره کرد که نگارندگان مقالهٔ مذکور با در نظر گرفتن نخستین بن‌مایه‌های تاریخی پدید آمدن سینمای تجربی و با فرض اینکه این قالب سینمایی به مرور هویت و مشخصات مستقل خود را یافته؛ مترصد شناخت معنایی سینمای تجربی برمبنای ویژگی‌های اصلی و محوری آن بوده‌اند که از جمله یافته‌های آنها این است که سینماگر تجربی، در کنار توجه به فرم، به محتوای اثر نیز توجه ویژه‌ای معطوف می‌دارد. در همین راستا علیرضا عطا (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «تأملی بر شکل‌گیری و تأثیر جنبش‌های سینمای آوانگارد بر سینما» با کلیدواژهٔ هنرِ آوانگارد به شناخت ویژگی‌های کیفی این قالب سینمایی می‌پردازد. که یافته‌های تحقیق وی نشان می‌دهد که سینمای تجربی مبین نوعی تمایز نخبه‌گرایانه و همچنین نظرگاه سینماگران جوان در ساخت فیلم، بدون در نظر گرفتن طبقه یا گروه خاص، فارغ از قراردادهای عرف‌گرا و سنتی در جامعه و ذیل آن هنر است.

پیشینهٔ محور دوم و شالودهٔ اصلی نظری بحث را می‌توان در فلسفهٔ هنر تجربه‌گرا یافت. در خصوص این حوزهٔ نظری در زیبایی‌شناسیِ هنر پایان‌نامه‌ها و مقالات متعددی به رشتهٔ تحریر درآمده که از جملهٔ آنها مقالهٔ «بررسی زمینه معرفی «زیبایی‌شناسی» در تأملات درباره شعر الکساندر گوتلیب باومگارتن» به قلم صبا غروری (۱۳۹۸) است که نگارنده در یافته‌های خود دو محور را برای تبیین استتیک برمی‌گزیند: اولی استتیک به مثابه راه‌حلی برای حل تنش میان فلسفه و شعر به وسیلهٔ «قانون»، و دومی استتیک به عنوان دفاع از کارکرد اخلاقی شعر به وسیلهٔ احساسات و عواطف. دیگر مقالهٔ مرتبط با بحث پژوهش حاضر، که در بدنهٔ تحقیق حاضر نیز بیش‌تر بدان اشاره خواهد شد، مطالعه‌ای است که علی سلمانی و داوود میرزایی (۱۳۹۷) با عنوان «بررسی انتقادی کلیت احکام استتیکی در اندیشه بومگارتن» به نگارش درآورده‌اند. به باور نگارندگان این مقاله بومگارتن با مرتبط ساختن انحصاری زیباشناسی با ادراک حسی و تبیین خصوصیت اصلی این نوع ادراک، موفق به متمایز کردن زیباشناسی می‌شود. او با تعریف تجربهٔ زیباشناختی به مثابه نوع تجربه‌ای شبیه به شناخت و نیز تعریف اصول عام، مترصد توجیه کلیت احکام زیبایی‌شناختی است. گرچه توسل به اصول عام که صرفاً به واسطهٔ تجربه و اصول کلی روان‌شناسی حاصل می‌شوند، قادر به تبیین کلیت احکام زیباشناختی است؛ چرا که تنها محصول این اصول نوعی تعمیم تجربی و روان‌شناسانه و نه کلیت منطقی است که این همان نقطهٔ عزیمت پژوهش حاضر محسوب می‌شود.

۱. سیالیت ادراک هنر و زیبایی‌شناسی حسی فلسفهٔ هنر تجربه‌گرا (Empricism)

سیالیت ادراک حسی در اندیشهٔ تجربه‌گریان را می‌توان با مطلع نگاه آنتونی اشلی کوپر، سومین ارل شافتسبری، در قرن هجدهم آغاز کرد که به زعم او در بحث اندیشهٔ زیبایی‌شناختی ضروری است تمایزی بنیادین قائل شد، میان لذت‌های مرتبط با کاربرد یا مصرف یک شیء که بستگی به تملک و بهره‌برداری از زیبایی آن یا چیز دیگری دارد، با آنچه کیفیت‌های زیبایی‌شناختی خوانده می‌شود. به باور شافتسبری چنین اجتنابی از زمینهٔ احتمالی مبتنی بر علاقهٔ شخصی به تملک یک شیء، منجر به گشوده شدن راه بر فهم زیبایی، توأمان به مثابه همانند و نمونه‌ای از نظم ماهوی کیهان می‌گردد، نظمی که هم با خرد و به همان اندازه با ادراک ساده دریافتنی است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

[DOI: 10.22034/13.51.61]

فرجام این انگاشت به تعبیر مذهبیِ فلسفهٔ شافتسبری، فهم ما از آن نظام کیهانی و ستایش از نیروی سازنده‌ای است که سرچشمهٔ همهٔ صورت‌های زیبا، چه مستقیماً در زیبایی‌های طبیعی و چه به نحو غیرمستقیم در زیبایی‌های آفریدهٔ انسان است (احمدی، ۱۳۹۰، ص. ۲۴). اما نکتهٔ قابل تأمل اینجاست که به باور کاسیرر:

«وقتی شافتسبری زیبایی را با حقیقت برابر می‌داند، منظور او از «حقیقت»، مجموعهٔ شناخت نظری یا گزاره‌ها و داوری‌هایی نیست که بتوان آنها را به قواعد محکم منطقی یا اصول و مفاهیم اساسی تحویل کرد ... حقیقت برای این متفکر انسجام درونی و عقلی کیهان است که با راه‌های علمی دانسته نمی‌شود، یعنی از راه استقراء و انباشت تجربه‌ها شناخته نمی‌شود، بلکه از راه شهود بازشناختی است» (کاسیرر، ۱۳۹۵، ص. ۴۱۹).

در واقع، بر پایهٔ تعاریف تحقیق، می‌توان این‌طور گفت که برای شافتسبری فهم زیبایی فارغ از «هرگونه تلقی مالکانه و کارکردگرا» به مثابه حقیقتی پنداشته می‌شود که این حقیقت نه بر مبنای قواعد سخت منطقی و اصول و مفاهیم ملهم از آن، که بر سیاق شهود قابل بازشناخت است.

تداوم چنین نگاهی را می‌توان در دیگر فیلسوف انگلیسی قرن هجدهم، جرج بارکلی مشاهده کرد. در واقع بارکلی نیز به طریقی دیگر به واقعیت این امر سراسر ذهنی نزدیک می‌شود و به تعبیر برتراند راسل او اثبات می‌کند که آنچه ما ادراک می‌کنیم کیفیات است نه اشیاء، و «کیفیات به ادراک کننده بستگی دارد». برپایهٔ چنین استدلالی وقتی تجربه را مبتنی بر ادراک فرض بگیریم، پس این یعنی هنر و زیبایی به واسطهٔ ادراک وجود می‌یابند. به بیان دقیق‌تر اشیاء مطابق معرفتی که ما از آنها داریم، عبارتند از مجموعه‌هایی از کیفیات محسوس؛ یعنی به عنوان مثال یک میز عبارت است از شکل مرئی و سِفتی آن و صدای کشوهایش هنگام باز و بسته شدن و بوی آن (اگر بویی داشته باشد). این کیفیات مختلف در تجربه با یکدیگر واجد تماس‌هایی‌اند که موجب می‌شود فهم متعارفی آنها را متعلق به یک «شیء» بپندارد، اما تصور «شیء» یا «جوهر» چیزی بر کیفیات مدرک نمی‌افزاید و در واقع غیرلازم است (راسل، ۱۳۶۵، ص. ۸۸۹-۸۹۷).

هاچیسون قدری مفصل‌تر شالودهٔ این بحث را در قالب تبیین مراحل یک استدلال ذوقیِ مشخص پی می‌افکند. بحث او دربارهٔ نظریهٔ ذوق در اولین جستار از دو جستاری مطرح می‌شود که مجموعاً رسالهٔ تحقیق در باب سرچشمه تصورات ما از زیبایی و فضیلت (۱۷۲۵) وی را شکل می‌دهند. بحث جستار اول، با عنوان «تحقیق در باب زیبایی، نظم، هماهنگی، طرح» در چهار مرحله پیش رفته، چکیدهٔ آن اثبات این گزاره در ادراک زیبایی است که حسی به نام حسِ درونیِ زیبایی در ما وجود دارد و هرگاه این حس از طریق ویژگی یا ویژگی‌هایی از وجوه عینیِ ادراک‌شده، برانگیخته شود، تولید لذت می‌کند. او در گام دوم به این استدلال می‌پردازد که حس زیبایی تنها توسط ویژگیِ وحدت در بطن کثرت در طبیعت، جنبه‌های غیربازنمودی هنر، قضایا و هنر بازنمودی برانگیخته می‌شود. و مرحلهٔ سوم معطوف به تلاش بر اثبات کلی بودن حسِ زیبایی در وجود بشر می‌گردد. واپسین مرحله نیز شامل فرآیندی دو بخشی دربارهٔ لذت و الم در تجربهٔ زیبایی است. اولین ادعای مورد بحث در این بخش، توأم با نهادهٔ کلیت، این است که هر المی در جریان تجربهٔ زیبایی می‌بایست منبعی غیر از حس زیبایی داشته باشد. ادعای دوم نیز بر آن است که تبیین نماید که منبع لذت حاصل از اعیانِ زیبا، حس زیبایی و نه چیزهایی نظیر آداب و سنن، عرف، آموزش و یا نظیر آنها است (دیکی، ۱۳۹۶، صص. ۱۸-۱۷) که در بطن تمام مراحل فوق، فراغت از تجربهٔ عقلی قابل استنتاج است.

«هاچیسون می‌گوید اینکه لذت زیبایی بدون مداخلهٔ عقل حاصل می‌شود و بنابراین فقط امری محسوس است، ناشی از این واقعیت است که چنین لذتی «بالطبع»، «بالضروره»، «بی‌واسطه» و بدون «افزایش شناخت» حاصل می‌شود ...اینکه بگوییم چنین لذتی بدون

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]
[DOI: 10.22034/13.51.61]

«افزایش شناخت» حاصل می‌شود، در واقع مثل این است که بگوییم مستقل از شناخت بی‌طرفانه‌ای به وجود می‌آید که نمونه‌اش در «شناخت اصول، نسبت‌ها و علل» یافت می‌شود» (شلی، ۱۴۰۰، ص. ۳۳).

جان کلام اینکه تلقی هاچیسون به طور آشکار این بود که واکنش زیبایی‌شناختی بیش از عقل مبتنی بر حس است. در واقع نظریهٔ هاچیسون دایر است بر این امر که تجربهٔ زیبایی یک واکنش حسیِ مستقیم در برابر «هم‌شکلی (وحدت) در میان تنوع (کثرت)» است. بدین‌رو استدلال او چنین است که واکنش ما در برابر زیبایی همواره پاسخی بی‌واسطه، ضروری و ذاتاً حسی به ادراکِ وحدت در کثرت در میان خصوصیت‌های اشیاء است. نکتهٔ قابل توجه اینجاست که به زعم لوینسون و گابر، این واکنش را برآمده از یک «حس درونی» سیال می‌داند که به هر یک از پنج حس بیرونی وابسته است، اما هم‌ذات با آنها نیست (لوینسون و گابر، ۱۳۹۲، ص. ۵۶).

در سیرورت تطور و به تعبیری تکاملی این انگاشت تجربه‌گرایان، علاوه بر هاچیسون، برای هیوم نیز تجربهٔ زیبایی صرفاً به توانایی حسی روان آدمی وابسته است. عمدهٔ آراء او را می‌توان در در دو رساله در باب معیار ذوق و تراژدی مشاهده کرد. به تعبیر هیوم:

«زیبایی کیفیتی در خود اشیاء نیست، بلکه صرفاً در ذهنی وجود دارد که در مورد اعیان تأمل می‌کند؛ به همین دلیل هر ذهنی زیبایی متفاوتی را درک می‌کند. حتی ممکن است که شخصی شیئی را زشت بداند، در حالی که شخصی دیگر آن را زیبا بیابد. هر شخصی باید، بدون تظاهر هم‌رأیی با دیگران، احساس خود را بپذیرد» (هیوم، ۱۳۸۸، ص. ۱۷).

بدین روست که وقتی هیوم می‌گوید هر گونه احساسی بر حق است چون حس به هیچ چیزی فراتر از خود باز نمی‌گردد، محصول این گزاره این است که نمی‌توان برای فهم زیبایی قائل به همان ابزار مفهومی‌ای شد که در ادراک علمی کارایی دارد (احمدی، ۱۳۹۰) و این جان‌مایهٔ غایی مطلوب تحقیق حاضر است که برای تجربه‌گرایانی چون هیوم زیبایی به مثابه کیفیتی واقعی تلقی نمی‌شود، بلکه احساسی متعلق به شخص محسوب می‌شود.

به عقیدهٔ هیوم زیبایی را باید در احساسات انسان جستجو کرد؛ زیبایی در خود اشیاء نیست، بلکه در ذهنی است که در مورد اشیاء تأمل می‌کند. او در بحث خود از لذت و الم به مثابه ماهیتِ احساس زیبایی این موضوع را به واسطهٔ شباهت احساس زیبا با احساس تعجب ابراز می‌دارد:

«گرچه می‌بایست پرسید که چرا زیبایی چیزی واقعی نیست و متفاوت از نیروی ایجاد کردن لذت است، هرگز نمی‌توان در این مسأله مجادله داشت که حس تعجب چیزی جز لذت ناشی از امر عجیب نیست. به بیان دقیق‌تر آن کیفیتی در خود شیء نبوده که صرفاً یک هیجان یا انطباع در روح به حساب می‌آید» (Hume, 1888, II, p. 301).

این امر یادآور صورت‌بندی ادراک از نظر دیوید هیوم در دو دسته انطباعات (انعکاس‌ها) و افکار (اندیشه‌ها) است. به عبارتی دیگر آنچه در نگاه کردن به یک شیء یا اثر مورد تأمل قرار می‌گیرد، انطباعات و تصوراتی است که خود شیء را در ذهن حاضر می‌کند؛ در واقع این انطباعات، موجب احساس یا انفعال ملایمی می‌گردند که همان زیبایی است. در واقع اینکه زیبایی کیفیتی در خود اشیاء نیست همانند این است که بگوییم زیبایی یک انطباع ثانوی است دال بر صورت‌های ضعیف و کم‌رمقی از انعکاس‌ها، که بعد از پنهان‌شدن موضوع از نظر، در ادراک باقی می‌ماند.

از منظری دیگر گزارهٔ فوق بدین معنی است که هیوم زیبایی را سوبژکتیو می‌داند و این یعنی کیفیات مذبور و احکام مربوط به آنها، به معنای تلقی زیبایی به مثابه کیفیتی وابسته به احساس انسانی است، البته احساسی که مشترک در سرشت کل انسان‌هاست.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

[DOI: 10.22034/13.51.61]

درعین‌حال، حتی با وجود این‌که او در بخش‌هایی اعتقاد دارد که با اتکاء به سیاق استقراء می‌توان چارچوب و شاخص‌های حکم ذوقی را تبیین نمود، اما باز هم تأکید می‌کند که در عرصه‌هایی که ذوق با وضعیت ارگانیک زنده‌ای چون انسان، خلقیات و مناسک و آیین‌ها پیوند می‌خورد، استدلال کارآیی ندارد، چرا که در این موارد عملاً هیچ معیار عینی موجود نیست که با آن تمایزات را به سیاقی عقلانی حل کرد. هیوم در این رابطه شاهد جالب توجهی می‌آورد:

«اگر برخی نویسندگان سهل‌انگار و مغشوش‌الذهن مورد پسند واقع شده‌اند، این پسند ناشی از تخطی آنها از قاعده یا نظم نیست، بلکه علی‌رغم این تخطی، [آثار] آنها واجد زیبایی‌های دیگری است که با نقد صحیح منطبق است. قدرت این زیبایی‌ها بر انتقادات و نکوهش‌ها غلبه یافته و رضایتی را به ذهن ارزانی داشته که بر تنفر ناشی از عیوب برتری یافته است» (هیوم، ۱۳۸۸، ص. ۱۹).

در واقع هیوم در بحث خود از مقولهٔ داوری هنر نیز قائل به سیالیت ادراک است و چنین استدلال می‌کند که اگرچه همهٔ قواعد کلی هنر صرفاً بر مبنای تجربه و مشاهدهٔ احساسات عام سرشت انسان بنیان یافته، اما نباید چنین انگاشت که احساسات انسان همواره مطابق بر این قواعد خواهد بود. به عبارتی از آنجا که احساسات ذهنی واجد لطافتی بکر است، بدین‌رو ضروری است اوضاع و شرایط مطلوبی حاصل گردد تا این عواطف منطبق بر اصول کلی و ماهوی خود عمل کنند. کوچکترین مانع بیرونی و اختلال درونی موجب اعوجاج تام این ساختار می‌گردد. به باور وی هنگام تجربهٔ چنین احساساتی و حکم در توان تأثیر زیبایی یا زشتی هر امری، می‌بایست با احتیاط در زمان و مکانی مقتضی، قوهٔ خیال را موقعیت مناسب قرار داده، با آرامش خاطر، حضور ذهن و عطف توجه کامل به اثر در خصوص زیبایی آن داوری کرد؛ چرا که فقدان هریک از این الزامات تجربه را مغشوش داشته و امکان داوری در باب زیبایی کلی و فراگیر را سلب می‌نماید (هیوم، ۱۳۸۸، ص. ۲۰).

تلقی هیوم این است که هر اثر هنری، برای اعمال تأثیر خاص خود بر ذهن، باید از منظر خاصی ارزیابی گردد و بر پایهٔ این نگاه، اثر مذکور برای کسانی که موقعیت و جایگاهشان، خواه واقعی یا خیالی، مطابق با موقعیت لازم برای بازنمایی اثر نیست، واجد لذت کافی نخواهد بود. گزارهٔ محصول این بحث را چنین می‌توان خلاصه کرد: درک هنر بر مبنای ماهیت و خاستگاه اثر هنری بدون پیش‌انگاشت. او در توصیف چنین تأثری در تراژدی می‌گوید: «تأثری که ذهن را بر می‌انگیزد و قسمت اعظم روح را به غلیان در می‌آورد، تأثری است که نیروی جریان غالب آن را کاملاً به لذت مبدل کرده است» (هیوم، ۱۳۸۸، ص. ۵۶).

جان کلام این‌که تبیین‌های طبیعت باور ریشهٔ هنر را در طبیعت آدمی می‌دانند. هیوم نیز از این قاعده مستثنی نبوده و از تناسب پیشامدی برخی چیزها به واسطهٔ طبیعتشان با ذهن آدمی سخن می‌گوید. چندان که اشاره شد، گرچه هیوم معتقد بود که وجود «معیار برای ذوق» (مبنایی برای تلقی صحیح برخی داوری‌های ذوقی و پذیرش آنها و ناصحیح دانستن و رد برخی دیگر) هم به لحاظ فلسفی دفاع‌پذیر است و هم در نحوهٔ رفتار ما با مسائل زیبایی‌شناختی کاملاً قابل مشاهده است؛ با این وجود این معیار ذوقی، نه در ابژه که در مزاج (Sensibility) سوژه جای دارد. مزاج‌های زیبایی‌شناختی از حیث «لطافتشان» با هم تفاوت دارند. وقتی اندام‌ها به‌قدری سالم باشند که مجال ندهند چیزی از تیررس‌شان دور بماند و در آنِ واحد آن‌قدر دقیق باشند که اجزای درون ترکیب‌بندی را ادراک کنند، به باور هیوم به این امر لطافت ذوق گفته می‌شود (گاردنر، ۱۳۹۹). پیامد این انگاشت به چنان رویکردی سیال می‌انجامد که داوری زیبایی‌شناختی نه کیفیت‌های زیبایی‌شناختی نهفته در ذات ابژه را آشکار می‌کند و نه صرفاً گزارش‌دهندهٔ تجارب سوژه است؛ لذا اینکه ابژه‌ای مشخص دارای کیفیت زیبایی‌شناختی خاصی باشد، منوط به این است که «قابلیت» این را داشته باشد که واکنش بخصوصی را در مخاطب ایجاد کند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

[DOI: 10.22034/13.51.61]

در پی‌رفت این جستجوی فلسفیِ گاه‌نگارانه ادراک حسی سیال در مواجهه با امر زیبا، به الکساندر باومگارتن می‌رسیم که واژهٔ استتیک تقریباً در مفهوم جدید خود توسط این فیلسوف قرن هجدهم آلمانی، رواج یافته است. او «زیبایی‌شناسی یا استیک (Aesthetic)» را در پایان‌نامهٔ تحصیلی خود با عنوان تأملات فلسفی درباره چند مطلب مربوط به شعر و شاعری (۱۷۳۵) برای نامیدن «علم هدایت استعداد نازل شناخت یا علم شناختن چیزها از راه حس» تعریف کرد. اگرچه به باور پل گابر بنیان این رشتهٔ جدید از قریب به دو دهه پیش‌تر گذاشته شده بود و سابقهٔ آن دست‌کم در آثاری نظیر رسالهٔ ویژگی‌ها (۱۷۱۱) نوشتهٔ ارل شافتسبری، یا مقالاتی چون «درباب سرخوشی‌های نیروی خیال» (۱۷۱۲) از جوزف ادیسون، کتاب ژان باتیست دوبوس با نام تفکرات انتقادی درباره شعر، نقاشی و موسیقی (۱۷۱۹) و در نهایت رسالهٔ فرانسیس هاچیسون با عنوان درباره زیبایی، نظم، هماهنگی، طراحی، نخستین بخش کتابش تحقیق در منشاء تصورات ما در باب زیبایی و فضیلت (۱۷۲۵) قابل مشاهده و پیگیری است (لوینسون و گابر، ۱۳۹۲، ص. ۵۱).

در تبارشناسی اصطلاح پیشنهادی باومگارتن، به واژهٔ یونانی Aisthetikos به معنای ادراک حسی و واژهٔ Aistheta به معنای مورد ادراک حسی، یا به زبان ساده‌تر چیزی محسوس بر می‌خوریم. واژهٔ فوق، تبار اصطلاح Esthé tique است و به تعبیری باومگارتن این‌گونه نسبتی میان آگاهی زیبایی‌شناسانهٔ آدمی و ادراک حسی او از زیبایی قائل شد. در نخستین قطعهٔ کتاب استتیک باومگارتن می‌خوانیم: «استتیک (نظریهٔ هنر آزاد، آیین آگاهی نازل، هنر زیبایی اندیشیدن، هنر قیاسی خرد) همان علم آگاهی محسوس است» (Baumgarten, 1988, p. 419). در بخش بعد روشن می‌گردد که مقصود وی از آگاهی نازل، دانش به زیبایی طبیعی است، که تا حدودی در مقابل مفهوم «زیبایی هنری» که به معنای نتایج هنر آفریدهٔ آدمی، قرار می‌گیرد. نکتهٔ قابل توجه این‌که باومگارتن زیباییِ زیبایی هنری را «هنر آزاد» خوانده که البته با مفهوم مطلوب کانت متفاوت است، اما اساس تمایزی که وی میان زیبایی هنری و زیبایی طبیعی قائل شد، با کانت و مشخصاً در آثار هگل اهمیت بسیار یافت. مضاف بر این باید به خاطر داشت که برای باومگارتن، زیبایی‌شناسی نخستین پله در شناخت جهان امور حسی است، تعریفی که از نظر فلسفی واجد اهمیت بوده و تأثیر عمیقی بر متفکران و هنرمندان بعدی داشت.

تأکید باومگارتن بر تفاوت ماهوی این لحظه با شناخت علمی، نوشته‌های او را به آثار نظری روشنگران نزدیک می‌کند که میان تحلیل زیبایی و اندیشهٔ علمی و منطقی تمایز و فاصله‌ای خلل ناپذیر می‌یافتند. بر همین سیاق در آن مکتوبات نیز تحلیل زیبایی از اخلاق جدا دانسته می‌شد. در واقع باید جهانی اندیشه‌ای را در نظر گرفت که در آن باومگارتن کار خود را متأثر از روحیهٔ کیش پرستش علم آغاز کرده بود و از این نظر به روح آثار روشنگران نزدیک بود. او سودای بنیان علمی تازه را در سر داشت که آن را «استتیک» می‌خواند و مدعی بود که با این علم اعتبار آگاهی هنری بیشتر دانسته می‌شود و در بحث از این «علم» شکاف ژرف میان علم طبیعی و شناخت از زیبایی را به شیوهٔ روشنگران مورد تأکید قرار می‌داد (احمدی، ۱۳۹۰، صص. ۲۱-۲۲). به بیان دیگر، به مثابه نقطهٔ تأکید این‌طور می‌توان گفت که آنچه باومگارتن را به دیگر متفکران روشنگری نزدیک می‌کرد، نظرش در مورد فاصله استتیک از علوم طبیعی و فیزیکی بود. در نظر داشته باشیم که بسیاری از پیشروان روشنگری که خود هنرمند بودند، در همان حال که خردورزی علمی انسانی را می‌ستودند و بشارتگر آینده‌ای بودند که در آن هنر و علم همبسته خواهند شد، اما باز هم بر «تمایز موجود» میان آنها تأکید می‌کردند.

با این‌حال کاسیرر در فلسفه روشنگری تأکید می‌کند که به رغم تعلق به چنان نظام تفکری، برخلاف سیاق علمی استدلالی غالب، برای باومگارتن تجزیهٔ مورد محسوس به اجزاء آن و تلاش برای کشف زندگی هر یک از این اجزاء، مستقل از دیگری، کاری نادرست است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

[DOI: 10.22034/13.51.61]

«در این حالت شاید بتوان هر یک از اجزاء را به گونه‌ای علمی تبیین کرد، اما این به هیچ رو به معنای شناخت تمامیت مورد محسوس نیست. می‌توانیم رنگ را به مفهوم فیزیکی- ریاضی آن تبدیل کنیم، یعنی آن را چیزی جز حرکت نشناسیم، اما با این کار آن را در مقام ابژه‌ای زیبایی‌شناسانه از میان برده‌ایم. شناخت کلیتِ مورد محسوس از دقت به مجموعه به دست می‌آید و تنها هنرمند می‌تواند این کلیت را به ما نشان دهد. هنر یا صناعت «زیبا اندیشیدن» که در تعریف آغازین باومگارتن آمده، جز این نیست» (کاسیرر، ۱۳۹۵، ص. ۴۵۴).

به هر ترتیب دستاوردهای باومگارتن در نظر وی دربارهٔ شعر از مصادیق سیالیت شهودی درک زیبایی‌شناسانه است. او برخلاف سنت پیشینیان خود، به صراحت این دیدگاه را که شعر گونه‌ای تصویرگری است، مورد انتقاد قرار داده و اعلام داشت که شاعر نمی‌تواند و نباید به یاری واژگان نقاشی کند، بلکه تنها می‌تواند واژگان را برای بیدار کردن تصورات حسی-شهودی زنده در مخاطب خود بکار گیرد. یعنی شعر توانایی ایجاد لذت، نه از راه تصور، بلکه از راه «حسِ واژگانی» است.

باومگارتن با مرتبط ساختن انحصاری زیبایی‌شناسی با ادراک حسی و تبیین خصوصیت اصلی این نوع ادراک، موفق به متمایز کردن زیبایی‌شناسی می‌شود. او با ارائهٔ تجربهٔ زیبایی‌شناختی به مثابه نوعی تجربه شبیه به شناخت و نیز معرفی اصول عام، در صدد توجیه کلیت احکام زیبایی‌شناختی است، با این تذکر که توسل به اصول عام که صرفاً بواسطهٔ تجربه و اصول کلی روان‌شناسی به دست می‌آیند، نمی‌تواند کلیت احکام زیبایی‌شناختی را تبیین کند؛ در نتیجه تنها دستاورد این اصول نوعی تعمیم تجربی و روان‌شناختی است و نه کلیت منطقی (سلمانی و میرزایی، ۱۳۹۷، ص. ۲۵).

در پی‌رفت تحلیل امر مواجهه با زیبایی در متفکران تجربه‌گرا می‌توان گفت باومگارتن کسی است که با طرح دانش استتیک، شناخت حسی غیرقابل واسپاری به منطق را وارد فلسفه کرده و تا جایی پیش می‌رود که به تعبیری برای شناختِ حسی نیز ارغنونی تدوین می‌کند. به‌واقع او برای امر حسی کمالی تازه مقرر می‌کند که طبق تذکر کاسیرر:

«این کمال قائل به این شرط است که آن را به منزلهٔ امتیازی درون باش یعنی کمال پدیداری بفهمیم؛ اما این «کمال پدیداری» به هیچ وجه همان کمالی نیست که منطق ریاضیات می‌کوشند تا برای «مفاهیم متمایز» به دست آورند. کمال پدیداری خود را در کنار کمال منطق جای می‌دهد و عنصری تحویل‌ناپذیر و مستقل باقی می‌ماند» (کاسیرر، ۱۳۹۵، ص. ۵۰۵).

در واقع این یعنی، شناخت حاصل از حواسمان مستلزم ارغنونی کاملاً متفاوت از دانش منطقی است. باومگارتن در مؤخرهٔ بحث خود، در بندهای ۱۱۵ تا ۱۱۷ اقدام به صورت‌بندی این نوع جدید از دانش می‌کند که چندان که اشاره شد می‌تواند «معطوف به قوهٔ نازل شناخت در شناسایی حس اشیاء» (Baumgarten, 1988, p. 115) باشد. بدین‌رو قوهٔ عالی شناخت را که ابژه را برمبنای تمایز از طریق عقل می‌شناسد، در مقابل قوهٔ دانی شناخت قرار می‌دهد که چیزها را «به طور مغشوش» از طریق حواس می‌شناسد. لذا درحالی‌که علمی که با قوهٔ عالی شناخت سروکار دارد، همانا منطق است، علمی را که به قوهٔ دانی شناخت مربوط می‌شود؛ استتیک می‌نامد (Baumgarten, 1988, pp. 115-116).

در تأکید بر شهود به مثابه صورت خاصی از جنبهٔ سوبژکتیو زیبایی، باومگارتن در کتاب متافیزیک دیدگاه قابل تأملی دربارهٔ تعریف زیبایی مطرح می‌کند که مطابق آن زیبایی وصف کلی ادراک واضح اما نامتمایزی است که حواس دریافت می‌کند و با لذت و الم همراه است، او معتقد است که «زیبایی» آن کمال و زشتی آن کاستی است که از راه حواس دریافت می‌شود، نه از راه عقل محض (Baumgarten, 2013, p. 240 [§662]) و ماحصل آن لذت [و الم] است (Baumgarten, 2013, p. 240 [§665]).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

[DOI: 10.22034/13.51.61]

پس به باور باومگارتن زیبایی‌شناسی باعث تشکیل و خلق اثر هنری شده و باید معمای هنر را نیز حل کند. در نگاه او، زیبایی شناسی و تجربهٔ زیبایی می‌تواند به صورت پویا و خلاقانه ارائه گردیده و فرم اثر هنری نقش مهمی در این تجربه دارد. به عبارت دیگر چندان که اشاره شد، با ظهور دیدگاه مدرن در زیبایی‌شناسی، زیبایی به مثابه یک مفهوم سوبژکتیو در نظر گرفته می‌شود. به این معنی که زیبایی اساساً یک مسئلهٔ سوبژکتیو است و مرجع آن نه خود موجودیت، بلکه ذهن فرد است که در تعریف زیبایی نقش دارد. در چنین دیدگاهی، به عنوان نمونه این نبوغ هنرمند است که موجب به وجود آمدن اثر هنری گردیده و ذهن هنرمند بازتابی از زیبایی است که در آثار او نمایان می‌شود.

باومگارتن تحت تأثیر روحیهٔ دوران خود یعنی ستایش علم قرار داشت و در پی آن بود تا همچون علوم طبیعی به زیبایی شناسی شکلی قاعده‌مند و علمی ببخشد. پس از نظر وی زیبایی‌شناسی نخستین پله در شناخت امور حسی جهان است که با آگاهی علمی از طبیعت و تحلیل زیبایی از دیدگاه اخلاق تفاوت ماهوی دارد و با طرح احساس در مقابل خرد، گویی حوزهٔ هنر را از فلسفه عقلی به سوی شهودی جدا ساخت. در این حوزه، زیبایی‌شناسی اثر هنری به مثابه ابژه مورد مطالعه قرار گرفته و بر مبنای چنین انگاشتی تجربهٔ انسان در خصوص هنر، سرچشمه و معیار دانش او در مورد ماهیت هنر قرار می‌گیرد. این یعنی تجربه هم خاستگاه و مقیاس دریافت هنری است و هم موجد خلق، آفرینش و درک اثر هنری است. مجدداً تأکید می‌شود که هرچند باومگارتن معتقد بود که گرچه زیبایی‌شناسی یعنی دانش ادراک حسی و حقیقت هنری با حقیقت علمی در تعارض نیست، با این حال زیبایی‌شناسی صرفاً تابع دانش منطقی نیست، بلکه واجد استقلال منطقی خویش است و کمال شهودی خاص خود را ارائه می‌کند. در این حوزه، اثر هنری از در هم آمیختگی تجربهٔ لذت، احساس و انفعال تشکیل شده است.

مؤخرهٔ این بحث را با تحلیل ادموند برک در رسالهٔ پژوهشی فلسفی درباره منشاء تصورات ما از والایی و زیبایی (۱۷۵۷) به فرجام می‌رسانیم که مجموعه‌ای از دلایل و مثال‌های نقض را در رد این ایده که زیبایی می‌تواند ناظر بر هر نوع تناسب خاص میان اجزاء باشد و بنابراین در رد برداشت کلاسیک از زیبایی به دست می‌دهد. به باور برک در مقدمهٔ این رساله سلیقه به ادراک حسی ما مرتبط است و نمی‌توان به‌گونه‌ای معقول یعنی بر اساس داوری سلیقه را تغییر داد. خیال‌پردازی نیز نتیجهٔ حس است و با آن نمی‌شود ذوق و نتایج آن را دگرگون کرد. مهم‌ترین محصول ادراک ذوقی ما لذت است، که همچون خود ذوق وابسته به ادراک حسی است و لذا مستقیماً مرتبط به نیروی فاهمه نیست. این لذت و زیبایی که به هم پیوسته‌اند خود را در عشق نمایان می‌سازند (Burke, 1968, p. vIII).

برک در ادامه و در فصل اول رساله، زیبایی را به مثابه موضوع عاطفیِ عشق تعریف کرده، آن را به جنسیت مرتبط می‌داند. رسالهٔ برک غایتی کلی را در نظر دارد: «کشف مهم‌ترین عواطف ما» (Burke, 1990, p. 52). در این راه برک متوجه مسائلی می‌شود که در ما واجد تأثیر زیبایی و والایی‌اند. به نظر او شماری از عواطف ما سرچشمهٔ فردی دارند و مهم‌ترین آنها درد و ترس است. اما شماری دیگر اجتماعی‌اند، همچون عشق به دیگری و کشش جنسی. عشق لذتی مثبت است که موضوع آن زیبایی است. نکتهٔ حائز اهمیت آنکه، برک میان زیبایی و والایی تفاوت قائل است.

برک در فصل سوم کتاب خود با این نگاه به تعبیر امروزی روان‌شناسانهٔ خود، به زیبایی و نسبت ناگسستنی آن با عشق می‌پردازد. محصول این تحلیل نیز این است که گزارهٔ زیبایی به مثابه تناسب را رد می‌کند. نکتهٔ حائز اهمیت آن‌که برک در عین این که همانی زیبایی و تناسب را در مورد گیاهان، جانوران و انسان مردود دانسته، دیگر دیدگاه‌ها مبتنی بر این‌که زیبایی باید سودمند باشد یا این حکم که زیبایی همان کمال است را نیز مورد نقد قرار می‌دهد. بدین رو مهم‌ترین نکتهٔ کتاب خویش را پیش می‌کشد: «زیبایی زادهٔ خرد نیست،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

[DOI: 10.22034/13.51.61]

قرار نیست به ما بهره و سودی برساند، کیفیتی است در بدن‌ها، اجسام و کنش‌ها که به‌گونه‌ای مکانیکی و به دلیل دخالت حس‌های گوناگون در ذهن جای می‌گیرد... منظور من از زیبایی، ویژگی آن کیفیات در اجسام است، که از طرق آنها اجسام، عشق یا شوری مشابه آن را بر می‌انگیزند» (Burke, 1990, pp. 59-83).

در جمع‌بندی آنچه در این بخش آورده شد، باید گفت فیلسوفان تجربه‌گرای قرن هجدهم در آراء خود در باب ذوق و زیبایی‌شناسی، بر وجهی از وجوه ادراک حسی تأکید کرده‌اند که مرکز هدایتش اصولاً بهره‌مندی، مالکیت، تمایلات و دلبستگی‌های شخصی نیست و ویژگی‌اش همانا جذب در ابژه (یا موضوع شناسایی) برای خاطر خود آن است. پس در زیبایی‌شناسی این قرن، ذوق یعنی قوای ذهنی ویژه یا نوع خاصی از بکارگیری قوای ذهنی که در داوری زیبایی‌شناختی اعمال می‌شود. بر پایهٔ چنین دریافتی، این واقعیت که برای تعیین کیفیت‌ها و ارزش زیبایی‌شناختیِ ابژه‌ها نیازی به قواعد نیست بازتاب این گزاره است که دغدغه‌های زیبایی‌شناختی نه به تدوین حقایق کلی که اساساً به ابژه‌های خاصی نظر دارند که محض خاطر خودشان ارج نهاده می‌شوند. به باور ایشان داوری کردن بر پایهٔ قواعد کلی و ابژه‌های خاص (که به تعبیر هیوم از الگوهای تثبیت‌شده سرچشمه می‌گیرند) یعنی غفلت از بی‌همتایی ابژه‌ها که پیامد این غفلت ناکامی در داوری کردن از چشم‌انداز زیبایی‌شناختی است.

در عین حال سوبژکتیویسم زیبایی‌شناختی منکر درونی‌بودگی کیفیت‌های زیبایی‌شناختی در ذات ابژه‌ها بوده و مدعی است که آنچه موجب زیبایی یک ابژه می‌شود واکنش خاصی است که در سوژه ایجاد می‌کند. در تجربهٔ زیبایی‌شناختی، ابژه، فرد را تحت تأثیر قرار داده و واکنش وی ربطی به شناخت ویژگی‌های آن ابژه ندارد. کارکرد ویژگی‌های فرمال و حتی دیگر کیفیت‌های غیر زیبایی‌شناختی آن ابژه صرفاً این است که چنان واکنشی را ایجاد کنند. در چنین تفکری، دلیل‌آوری زیبایی‌شناختی به معنای استنتاج یک گزاره از گزارهٔ دیگر نیست و نیز برخلاف دلیل‌آوری در سپهر اخلاق از قواعد استفاده نکرده و همچون دلیل‌آوری در علوم، از استقرا و تعمیم دادن بهره نمی‌گیرد. حتی مفهوم سازگاری (یا فقدان تناقض) کاربرد چندانی در داوری‌های زیبایی‌شناختی ندارد، اینجاست که به تعبیر گاردنر، اینکه کسی موسیقی واگنر را دوست دارد، به این معنا نیست که موتزارت را دوست ندارد. در مجموع مسئله این است که ادلهٔ زیبایی‌شناختی مستقل از همهٔ شرایطی که گویی قوام‌بخش خود مفهوم دلیل‌اند، عمل می‌کنند (گاردنر، ۱۳۹۹، ص. ۲۶).

در نهایت به تأکید باید در نظر داشت، برخلاف تلقی ساده‌انگارانه، نظریه‌های زیبایی‌شناختی تجربه‌گرای قرن هجدهم بیشتر پیچیده بودند تا تقلیل‌گرا، به‌عنوان نمونه، اینکه قبول داشتند که لذت‌های حاصل از امور زیبا، شکوهمند و چیزهای دیگر مستقل از منافع خودبینانه‌اند، اما با این حال در ژرف‌ترین و عمومی‌ترین جنبه‌های روان‌شناسی انسان دخیل‌اند، خود از مصادیق این انگاشت محسوب می‌شود. تمام این موارد در کنار هم، سپهر اندیشه‌ای را ترسیم می‌کند که بر پایهٔ تجربیات فرد در ادراک حسی، بر شهود نسبت به منطق و قواعد سخت علّی در بستر آفرینش، فهم و داوری اولویت می‌بخشد.

۲. سینمای تجربی (Experimental): تجسم رهایی در کیفیت‌های شهودی سینما

در این بخش با در نظر گرفتن این گزارهٔ اصلی مبنی بر اولویت تجربیات فردی و سیالیت شهود نسبت به منطق ابژکتیو و علّی در ادراک حسی، به تحلیل تجلی آن در سینمای تجربی پرداخته می‌شود. امری که سویه‌های آن حتی در پیشینهٔ مصادیق تاریخی این قالب سینمایی قابل پیگیری و مشاهده است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

[DOI: 10.22034/13.51.61]

در تبارشناسی، ماهیت و وجوه کیفی مختلف سینمای تجربی مباحث متعددی مطرح شده و در دل شکل‌گیری و تداوم حیات آن می‌توان جریان‌های غالب تأثیرگذار سینمایی را مشاهده و پیگیری نمود. به عنوان نمونه لوییز جیکوز[۱] در مقاله خود با عنوان «سینمای تجربی در آمریکا»[۲] از دل تبارشناسی تاریخی این قالب از سینما در آمریکا، تصویر قابل توجهی از جریان‌های تأثیرگذار بر این شکل از فیلم‌سازی ارائه می‌نماید که می‌توان بر مبنای سبک‌ها و جریان‌های شاخص در تاریخ سینما، آن را به سینمای جهان نیز تعمیم داد.

به زعم او نخستین نمونه‌ها بیشتر گواه تأثیر سینمای اکسپرسیونیستی آلمان و به طور مشخص مطب دکتر کالیگاری بود. اکسپرسیونیسم نه تنها مبتنی بر سرشت ایدئولوژیک زمان که به همان میزان مناسب منبع فنی رهروان تصویر متحرک بود. کمبود بودجه و فقر تجربه می‌بایست که با ابتکار، خلاقیت و جسارت جایگزین می‌شد. لذا تأثیر به هدف غایی تبدیل شد. از دوربین و دیگر تجهیزات آن، ابزار صحنه و از هر شیء در دسترسی که می‌توانست برای یک اثر مورد استفاده قرار بگیرد، در راستای دستیابی به بیانی قابل‌توجه، زنده و برجسته بهره برده شد. در آن برههٔ زمانی فیلمسازان تجربی بر تکنیک فراتر از هر چیز دیگری تأکید می‌کردند. محتوا به لحاظ اهمیت یا در درجهٔ دوم بود، یا بسیار مغفول واقع می‌شد تا این‌که بخواهد صرفاً به یک بیانیهٔ محض تبدیل شود (Jacobs, 1948, p. 280).

در دورهٔ بعدی و در تضاد شدید و آشکار با منش و رویکرد اکسپرسیونیستی، گروه دیگری از فیلم‌سازان تجربی در اوایل دههٔ ۳۰ ظهور پیدا کردند. آنها در پی الهام گرفتن از فیلم‌های فرانسوی بودند. رویکرد آنها برهنه و مستقیم و الگوی روش و رفتارشان ناتورالیستی بود. با این وجود، از نیمهٔ دوم این دهه، با تحول در روح زمان و همچنان که سینماگران تجربی به طور فزاینده‌ای با رسانهٔ خود آشنا می‌شدند، به شکل فزاینده‌ای از اکسپرسیونیسم آلمان و ناتورالیسم فرانسوی دور شده و بیشتر به سمت تأثیر رئالیسم روسی تمایل پیدا می‌کنند. به بیان دیگر تأثیر فیلم‌های روسی و عقاید هنری آنها، که در کلمهٔ «مونتاژ» خلاصه می‌شد، تا حدی دگرگون‌ساز بود که تمام استانداردهای زیبایی‌شناسی پیش از خود را از بین برده و طلیعه‌ای در معیارهای تازه شدند. اصول مونتاژ آن‌گونه که در فیلم‌ها و نوشته‌های آیزنشتاین، پودوفکین و به طور ویژه ورتوف به نمایش گذاشته شد، از سال ۱۹۳۱ به یک راهنمای زیبایی‌شناسانه برای بیشتر فیلم‌سازان تجربی تبدیل گردید. در نهایت درست زمانی که مونتاژ به مثابه نظریه‌ای در ساخت فیلم به طور کامل تثبیت شد، به یکباره با اختراع تصاویر مصوت مورد چالش جدی قرار گرفت. فیلم‌سازان تجربی نیز شبیه دیگر سینماگران، به نوعی سردرگم شده بودند. تضاد بی‌وقفه‌ای ایجاد شد مبنی بر این‌که آیا عصر مونتاژ به پایان رسیده است؟ آیا صدا بخشی واقعی از هنر سینما بوده یا صرفاً به مثابه مصلحت یا اقتضای تجاری برای تقویت فروش گیشه، به‌زودی کنار گذاشته می‌شود؟ (Jacobs, 1948, pp. 283-289)

به طور کلی به زعم جیکوبز جنبش سینمای تجربی آمریکایی، یا به استقراء سینمای تجربی در قالب کلی آن، در برهه‌ای از هیاهوی هنری در جهان تصاویر متحرک و سینما متولد شد. در خلال دههٔ ۱۹۲۱-۱۹۳۱، که اغلب به عنوان «دورهٔ طلایی فیلم‌های صامت» خوانده می‌شود، فیلم‌ها به قلّه‌های جدیدِ بیانی دست یافتند. نوآوری در تکنیک، محتوا و قالب‌های ساختاری در سینما از آلمان، فرانسه و روسیه با آثاری نظیر: مطب دکتر کالیگاری[۳]، وکس ورکز[۴]، گولم[۵]، بالهٔ مکانیکی[۶]، آنتراکت[۷]، سقوط خانه آشر[۸]، اماک باکیا[۹]، مصائب ژاندارک[۱۰]، پوتمکین[۱۱]، پایان سن پترزبورگ[۱۲]، اکتبر: ده روزی که دنیا را تکان داد[۱۳]، مردی با دوربین فیلمبرداری[۱۴]، قطعه‌ای از یک امپراتوری[۱۵] و مواردی از این دست معرفی شده و جریان یافتند.

امروز در تعریف فیلم تجربی یا به تعبیر برخی سینمای آوانگارد، آن را شیوه‌ای از فیلم‌سازی دانسته‌اند که قراردادهای متعارف سینمایی را شدیداً مورد ارزیابی مجدد قرار داده و در پی‌رفت کاوش برای دستیابی به فرم‌های غیرروایی یا جایگزین‌هایی برای روایت‌ها یا شیوه‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]
[DOI: 10.22034/13.51.61]

کار سنتی است (Pramaggiore & Wallis, 2005, p. 247). اگرچه بسیاری از فیلم‌های تجربی، به‌ویژه فیلم‌های اولیه در این قالب، مبتنی بر عرصه‌های هنری دیگر نظیر: نقاشی، رقص، ادبیات و شعر بوده یا برآمده از تحقیق و توسعه منابع فنی نواند (Marcus, 2007).

با این وجود باید اذعان کرد که در طول تاریخ، سینمای تجربی اساساً اشتراکات محدودی با جریان اصلی بدنهٔ سینما داشته است. نوعی حیات منفرد که تأثیر و ارتباط آن با بدنهٔ سینما تنها به مثابه یک مدیوم یا رسانه‌ای با بیان هنری قابل تعریف بوده است. این تأکید ورای محتوا، نه تنها به فیلم‌های تجربی ارزشی منحصر به خودش را می‌بخشد، که آنها را از دیگر اشکال تبلیغاتی، مستند، آموزشی و تولیدات غیرحرفه‌ای متمایز می‌نماید. لذا نفوذ آن بر روند بیانی سینما عمیق‌تر از آنچه به طور کلی تشخیص داده می‌شود بوده است (Jacobs, 1948, p. 278). در واقع سینمای آوانگارد و در دل آن سینمای تجربی به دنبال سینمای جدید با آرزوی رهانیدن هنر سینما از قید و بندهای محتوا (به‌ویژه از ساختارهای روایی) و شوق به کارگیری امکانات سینما، بر اصل اساسی آفرینش فرم‌های تازه در سینما تأکید دارد (جانتی، ۱۳۸۱، ص. ۲۷۶).

با لحاظ داشتن گفتمان فوق، کاترین رین در سینمای تجربی: شکستن ساختار[۱۶] (۲۰۱۶) در تعریف ماهیت فیلم تجربی یا آوانگارد، از خودِ اثر تا مؤلف و مخاطبش، فهرستی از ویژگی‌ها را آورده که می‌تواند در فهم بیشتر وجوه ماهوی این قالب سینمایی مؤثر باشد. این کیفیت‌ها عبارتند از:

«نوآوریِ روانی در نحوهٔ تفکر/احساس؛ نوآوری فناورانه (در جستجوی راه‌های تازه جهت بکارگیری ابزارهای قدیمی و روش‌های قدیمی برای استفاده از ابزارهای نو)؛ توسعهٔ بینندهٔ کنش‌گر؛ تجربهٔ ذهنی؛ نمایشی غیرهنجاری؛ تدبیر در اهمیت مکان؛ مؤلفی کوشا در عین باورمندی اما مایل به خطر برای عقیده؛ کاوش در واژگان نهادی رسانه جهت تحقق امری که تنها با آن رسانه می‌توان مرتکب شد؛ رسانه واجد اهمیت است، اما فناوری تدبیرگریز نیست؛ گاه انتزاع در بیان یک نکته ضروری است؛ فناوری مبتنی بر مفروضات پیشین نیست؛ محرک آگاهی از تجربهٔ سینمایی؛ تلاش برای گریز از کالایی شدن، فتیشیسم فرهنگی و تأثیر بیگانه‌ساز رسانه‌های جریان اصلی؛ گرایش به جنبش پست‌مدرن و عمل‌گرا (حتی اگر افراد همیشه خودشان واجد این کیفیت نباشند)؛ تلاش برای نمایش آنچه ساختارهای مسلط پنهان می‌دارند؛ به عنوان فرد سخن می‌گوید؛ فرم بی‌کران بیان بصری؛ بررسی مفاهیم خاص (نه صرفاً داستان)؛ ذاتاً در تقابل با ساختارهای نهادی هرچند نهادینه شده است؛ تجربهٔ فیلمسازی فردی هم سنگ با تجربهٔ تماشای فردی؛ تقابل با فرم، شیوه‌های فکر و روش‌های تولید غالب زمان خود؛ مهار ناپذیر؛ ایدئولوژیک؛ انقلابِ جاری و سیال» (Ramey, 2016, p. x).

با مباحثی که پارهٔ پیشین مقاله در خصوص سیالیت ادراک در پاره‌ای از گزاره‌های رِمی نظیر نوآوریِ روانی در نحوهٔ تفکر/احساس، توسعهٔ بینندهٔ کنش‌گر، نمایشی غیرهنجارین، انتزاع در بیان یک نکته، محرک آگاهی از تجربهٔ سینمایی، گریز از منطق فرم، شیوه‌های فکر، شیوه‌های تولید غالب زمان، مهار ناپذیری و انقلابِ جاری و سیال و موارد متعدد دیگری از این دست، یادآور همان سپهر اندیشهٔ تجربه‌گرایان است که در ذات خود بر اساس تجربیات فرد در ادراک حسی، بر شهود نسبت به منطق و قواعد منسجم علّی در بستر آفرینش، فهم و داوری اولویت می‌بخشد.

به باور پاسکوالینو از نکات قابل تأمل در تأثیر ادراکی این است که می‌توان گفت فیلم تجربی تا حد مشخصی در باب مقولاتی است که هنگام نمایش در ذهن بیننده می‌گذرد، این نوعی ارتباط آیینی یا مبتنی بر ابعاد ترکیبی آن است، ابعادی که برخی مقاصد مشخص را در آیین یا اجرا ایجاد می‌کنند. در واقع فیلم‌سازی تجربی به طور پیوسته، ورای شکستن رمزگان‌های سینما، ادراک، مشاهده و توصیف

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]
[DOI: 10.22034/13.51.61]

را زیر سوال برده و بدین ترتیب، انسان را به چالش می‌کشد (Pasqualino, 2014, p. 15). بدیهی است در چنین نظامی شهود در مقام اولویت در ادراک بوده و ذات فهمِ زیبایی سوبژکتیو است.

فضاهای سینمایی و سلوکی که درون و پیرامون آن به وقوع می‌پیوندد، برای فیلم‌ساز تجربی که پیوسته تلاش می‌کند تا پیش‌فرض‌های مخاطب را در زمینهٔ حقّه‌های دیداری به چالش بکشد، واجد اهمیت‌اند. در واقع فیلم‌ساز تجربی برای هدایت بیننده به سوی ترک ترجیحات موقت و بی‌دوامش، از شیوه‌های مختلف فنی و هنری برای خلق تصاویر متحرک (نظیر استفادهٔ وسواس‌گونهٔ برخی سینماگران از تکرار یا از بین بردن حس زمان، به واسطهٔ تند یا کند کردن تصاویر که حسی از فوریت، بی‌واسطگی یا دوری‌بودگی را ایجاد می‌کند) بهره می‌برد.

نکتهٔ بسیار مهم در این امر نقش جنبه‌ها و کیفیت‌های مادی به مثابه محدوده و محرک فیلم‌سازی تجربی است. اینجاست که فیلمساز در مسیر نیل به حقایق بصری نو برای فرد (مؤلف/مخاطب)، از تکنیکِ صرف و محدود شدن به منطق بسته فرم فراتر رفته، به یک کاوش‌گر بدل می‌شود که حتی انسان‌شناسان علاقمند به معرفت‌شناسی را دوشادوش خود می‌بیند؛ چرا که این مهم کاربردهای درخوری برای تحقیقات انسان‌شناختی دارد. بدین‌رو باید گفت فیلم تجربی حتی به صورت مادی، برمبنای ماهیتش، در جهان مداخله کرده (و خود نیز مورد مداخله قرار گرفته) و صرفاً یک حقهٔ تصویری اپتیکال نیست و این مسئولیتی است که فیلم‌سازان تجربی در برابر سینمای روایِ غالب بر عهده دارند؛ که در نهایت آن‌گونه که لورا مارکس ادعا می‌کند، فیلم به صورت هَپتیک (ملموس، جسمانی، احساسی و تجسد یافته) نیز درک و تجربه می‌شود (Pasqualino, 2014, p. 37). وقتی درک به مقام محسوسات برسد، قوهٔ دانی شناخت بومگارتنی استیلاء یافته و به واسطهٔ شهودِ سیال خود به سوی فهم معنا گام بر می‌دارد، چون در اینجا دیگر نظم علّی ارسطویی، آن توالی کنش و پیرنگ، غلبه ندارد و عقل علمی راه به جایی نمی‌برد. حتی چندان که از رِمی نقل شد، چنان بر بیان انتزاعی نکات در نمایشی غیرهنجارین تأکید می‌شود که معنا به ذات نمی‌تواند ابژکتیو باشد و جوهر زیبایی‌شناختی خود را به طور تام به مخاطب به مثابه امر سوبژکتیو واگذار می‌کند و این همان غایت مطلوب بسیاری از سازندگان فیلم‌های تجربی به حساب می‌آید.

بدین‌رو باید گفت فیلم تجربی به واسطهٔ ماهیت و کیفیت وجودی‌اش واجد ویژگی زیبایی‌شناختی است که شاخص‌ترین آن را می‌توان تأثیر مبتنی بر ادراک (حسی) انسانی قلمداد کرد. ادراکی که چندان‌که تأکید شد مبتنی بر قیود روایی، منطقی و دیگر سویه‌های جریان مسلط و عامه‌پسند سینما نبوده و با به چالش کشیدن انسان به سوی نوعی شهود در ادراک و یک نوآوری روانی و فنی بر اساس بن‌مایه‌های حسی و تفکری و حتی ابزاری گام بر می‌دارد. بدیهی است که یک چارچوب علّی ماشینیِ عرف‌گرا نمی‌تواند پاسخ‌گوی چنین غایت سیالِ انتزاعی غیرهنجارینی در آفرینش و ادراک هنری باشد؛ بدین‌رو بر پایهٔ این کلید واژگان، چندان‌که در بخش قبلی به تفصیل آورده شد، سینمای تجربیِ مبتنی بر حواس پنجگانه را می‌توان مصداق ارغنونِ مطلوب فیلسوفان تجربه‌گرای قرن هجدهمی دانست.

نتیجه‌گیری

برای فلسفهٔ تجربه‌گرایان قرن هجدهم فهم زیبایی فارغ از هرگونه تلقی مالکانه و کارکردگرا به مثابه حقیقتی پنداشته می‌شود که این حقیقت نه بر مبنای قواعد سخت منطقی و اصول و مفاهیم ملهم از آن، که بر سیاق شهود قابل بازشناخت است. برپایهٔ چنین استدلالی وقتی تجربه را مبتنی بر ادراک فرض بگیریم، پس این یعنی هنر و زیبایی به واسطهٔ ادراک وجود می‌یابند. به عبارت دقیق‌تر واکنش

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

[DOI: 10.22034/13.51.61]

زیبایی‌شناختی بیش از عقل مبتنی بر حس است و واکنش ما در برابر زیبایی همواره پاسخی بی‌واسطه، ضروری و ذاتاً حسی به ادراکِ وحدت در کثرت در میان خصوصیت‌های اشیاء است. واکنشی برآمده از یک «حس درونی» سیال که به هر یک از پنج حس بیرونی وابسته است اما هم‌ذات با آنها نیست.

بدین‌رو محصول روند تحولی این اندیشه این گزاره است که زیبایی کیفیتی در خود اشیاء نیست، بلکه صرفاً در ذهنی وجود دارد که در مورد صور عینی تأمل می‌کند؛ به همین دلیل هر ذهنی زیبایی متفاوتی را درک می‌کند. پس بدین روست که هر گونه احساسی بر حق است چون حس به هیچ چیزی فراتر از خود باز نمی‌گردد، لذا نمی‌توان برای فهم زیبایی قائل به همان ابزار مفهومی‌ای شد که در ادراک علمی کارایی دارد. این جریان اندیشه زیبایی را اساساً یک مسئلهٔ سوبژکتیو می‌داند که مرجع آن نه خود موجودیت، بلکه ذهن فرد است که در تعریف زیبایی نقش دارد. در واقع سوبژکتیویسم زیبایی‌شناختی منکر درونی‌بودگی کیفیت‌های زیبایی‌شناختی در ذات ابژه‌ها بوده و مدعی است که آنچه موجب زیبایی یک ابژه می‌شود واکنش خاصی است که در سوژه ایجاد می‌کند، بی‌ارتباط به شناخت ویژگی‌های آن ابژه. کارکرد ویژگی‌های فرمال و حتی دیگر کیفیت‌های غیر زیبایی‌شناختی آن ابژه صرفاً این است که چنان واکنشی را ایجاد کنند. این تلقی شهودی تا جایی پیش می‌رود که بر اساس نگاه متأخر روان‌شناسانه غایتی چنان شورانگیز می‌یابد که گزارهٔ زیبایی به مثابه تناسب را رد می‌کند و هیچ غایتی مبتنی بر سودمندی و کمال برای آن قائل نیست. چون زیبایی را زادهٔ خرد نمی‌داند، قرار نیست به ما بهره و سودی برساند، کیفیتی است در بدن‌ها، اجسام و کنش‌ها که به‌گونه‌ای مکانیکی و به دلیل دخالت حس‌های گوناگون در ذهن جای می‌گیرد. در نتیجهٔ این تفکر سپهر اندیشه‌ای را ترسیم می‌کند که بر پایهٔ تجربیات فرد در ادراک حسی، بر شهود نسبت به منطق و قواعد علّی در عرصهٔ آفرینش، فهم و داوری اولویت می‌بخشد و این ذات تجسم‌بخش سینمای تجربی است.

بر همین مبنا چندان که در تعریف ویژگی‌های کیفی و ماهوی سینمای تجربی آورده شد، این قالب هنری واجد مجموعه مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی است که عمده‌ترین آن تأثیر مبتنی بر ادراک (حسی) انسانی محسوب می‌شود. ادراکی که مبتنی بر قیود روایی، منطقی و دیگر سویه‌های جریان مسلط و عامه‌پسند سینما اعم از منافع، سودمندی و افسون بازار نبوده و با به چالش کشیدن انسان، به سوی نوآوری روانی و فناوانه بر اساس بن‌مایه‌های حسی و تفکری و حتی ابزاری و مهم‌تر از همه نوعی شهود در ادراک گام بر می‌دارد. در سینمای تجربی چنان بر بیان انتزاعی نکات در نمایشی غیرهنجارین تأکید می‌شود که معنا به ذات نمی‌تواند ابژکتیو باشد و جوهر زیبایی‌شناختی خود را به طور تام به مخاطب به مثابه امر سوپژکتیو واگذار می‌کند و این همان غایت مطلوب بسیاری از سازندگان فیلم‌های تجربی به حساب می‌آید. بدین‌رو است که یک چارچوب علّی ماشینیِ عرف‌گرا نمی‌تواند پاسخ‌گوی چنین غایت سیالِ انتزاعی غیرهنجارینی در آفرینش و ادراک هنری باشد. یافته‌های تحقیق گویای این امرند که ارغنون این سینمای تجربیِ مبتنی بر حواس پنجگانه را می‌توان در زیبایی‌شناسی تجربه‌گرایان جستجو و استوار کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Lewis Jacobs
2. Experimental Cinema in America
3. The Cabinet of Dr. Caligari
4. Wax- works
5. The Golem
6. Le Ballet mecanique
7. Entr'acte

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

[DOI: 10.22034/13.51.61]

8. The Fall of the House of Usher
9. Emak Bakia
10. The Passion of Joan of Arc
11. Potemkin
12. The End of St. Petersburg
13. Ten Days That Shook the World
14. The Man with the Camera
15. Fragment of an Empire
16. Experimental filmmaking : break the machine

کتاب‌نامه

احمدی، ب. (۱۳۹۰). حقیقت و زیبایی -درس‌های فلسفه هنر (چ۲۰). مرکز.

جانتی، ل. (۱۳۸۱). شناخت سینما. ترجمهٔ ا. کریمی، روزنگار.

دیکی، ج. (۱۳۹٦). قرن ذوق. ترجمهٔ د. میرزایی و م. نوریان، حکمت.

راسل، ب. (۱۳٦۵). تاریخ فلسفه غرب (ج۲). ترجمهٔ ن. دریابندری، پرواز.

زین‌العابدینی، پ.؛ ضرغام، ا. و میرکمالی، ا. (۱۳۹۵). واکاوی تاریخی شکل گیری و گسترش سینمای تجربی براساس ویژگی‌های آن. ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی، ۱ (۳)، ۵۷-٦۸.

سلمانی، ع. و میرزایی، د. (۱۳۹۷). بررسی انتقادی کلیت احکام استتیکی در اندیشه بومگارتن. متافیزیک (مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی اصفهان)، ۱۰ (۱)، ۲۵-٤۰. https://doi.org/10.22108/mph.2018.102891.1019

شلی، ج. (۱٤۰۰). تجربه گرایی: هاچیسون و هیوم. مجموعه مقالات دانشنامه زیبایی‌شناسی (چ۸). ویراستار م. علایی، فرهنگستان هنر. صص. ٤۰-۳۱

عطا، ع. (۱٤۰۰). تأملی بر شکل گیری و تأثیر جنبش های سینمای آوانگارد بر سینما. شباک، ۷(٤)، ۸۱-۹۰.

غروری، ص. (۱۳۹۸). بررسی زمینه معرفی «زیبایی شناسی» در تأملات درباره شعر الکساندر گوتلیب باومگارتن. کیمیای هنر، ۸(۳۳)، ۸۱-۹۱.

کاسیرر، ا. (۱۳۹۵). فلسفه روشنگری. ترجمهٔ ی. موقن، نیلوفر.

گاردنر، س. (۱۳۹۹). زیبایی‌شناسی (چ۱). ترجمهٔ ک. بهبهانی، قم : طه.

لوینسون، ج. و گابر .پ. (۱۳۹۲). زیبایی‌شناسی فلسفی و تاریخ زیبایی‌شناسی جدید. ترجمهٔ ف. مجیدی، فرهنگستان هنر.

هیوم، د. (۱۳۸۸). در باب معیار ذوق و تراژدی. ترجمهٔ ع. سلمانی، فرهنگستان هنر.

Baumgarten, A. G. (1988). *Esthetique*. Tra J-Y Prancher.

Baumgarten, A. G. (2013). *Metaphysics* (C. D. Fugate & J. Hymers, Ed. & Trans.). Bloomsbury Publishing Plc.

Burke, E. (1968). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of sublime and beautiful* (J. T. Boulton, Ed.). University of Notre Dame Press.

Hume, D. (1888). *A treatise of human nature: An attempt to introduce the experimental method of reasoning into moral subject* (L. A. Selby-Bigge, Ed.). Clarendon Press.

Jacobs, L. (1948). Experimental cinema in America. (Part one: 1921-1941). *Hollywood Quarterly*, *3*(2), 111-124. https://doi.org/10.2307/1209356

Marcus, L. (2007). *The tenth muse: Writing about cinema in the modernist period*. Oxford University Press.

Pramaggiore, M., & Wallis, T. (2005). *Film: A critical introduction*. Laurence King Publishing.

Pasqualino, C. (2014). *Experimental film and anthropology*. Bloomsbury Academic.

Ramey, K. (2016). *Experimental filmmaking*. Focal Press, Taylor & Franscis.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

[DOI: 10.22034/13.51.61]