صفحات ۷۹ - ۸۷ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۶، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰

نگاهی متفاوت به عکس‌های مستندنگار کرونایی: تحلیلی بر اساس نقد هنر بیردزلی

مهدیه‌السادات سجادیان[۱]، مریم بختیاریان*[۲]

[۱] دانشجوی دکترای فلسفه هنر، گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۰۸/۲۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۵/۳۱)

چکیده

ژانر مستندنگاری در عکاسی، با دیدگاه واقع‌گرایانه و استنادی‌اش واجد کارکردهای متنوعی است. این ژانر، گزارشی از یک رویداد یا واقعیت عینی ارائه می‌دهد و شرایط انسان را در مواجهه با رویدادهای خوب و بد زندگی به نمایش می‌گذارد. شاید به‌راحتی نتوان تصور کرد که چنین عکس‌هایی کارکرد زیباشناختی نیز داشته باشند. برای جست‌وجوی چنین کارکردی باید فارغ از ارزش اطلاع‌رسانی و واقع‌گرایانهٔ آن به دیدگاهی متوسل شد که می‌تواند تجربهٔ زیباشناختی را تقویت کند. در دیدگاه منبعث از آرای بیردزلی، ارزش اثر هنری ایجاد تجربهٔ زیباشناختی است که با ویژگی‌های عینی همچون وحدت، شدت و ترکیب، فارغ از نیت پدیدآور آن مشخص می‌شود. این پژوهش با استعانت از چنین دیدگاهی در عکس‌هایی با موضوعات مختلف که به‌نوعی به بحران کرونا مربوط می‌شوند، نشان می‌دهد که می‌توان به عکس‌هایی که یادآور روزهای سخت کرونایی هستند نیز زیباشناسانه نگریست. درست همان‌طور که برخی تصاویر مربوط به بحران‌های متعدد گذشته همچون جنگ‌ها و انقلاب‌ها در تاریخ هنر وارد شده‌اند. بدین منظور، داده‌های نظری پژوهش از طریق مطالعهٔ کتابخانه‌ای و جست‌وجوی اینترنتی گردآوری و به‌همراه عکس‌های انتخاب‌شده از رسانه‌های مختلف توصیف و تحلیل شده‌اند.

واژه‌های کلیدی

کرونا، کارکردهای عکاسی، مستندنگاری، تجربهٔ زیباشناختی، بیردزلی.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۲۲۸۰۱۰۲۹ ، نمابر: ۰۲۱-۲۲۹۵۰۶۶۷، E-mail:Maryam.bakhtiarian@yahoo.com.

مقدمه

در ماه‌های اخیر، دنیا با بحرانی ناشی از مواجهه با فعالیت یک ویروس مواجه بوده است که تلخی آن شاید تا مدت‌ها در کام هنر، هنرمندان و هنردوستان ماندگار باشد. به‌طور قطع در آینده موضوع‌سازی و ایده‌پردازی‌هایی از این بحران پدید خواهند آمد، همان طور که تاکنون نیز آثار متعددی در حوزهٔ هنرهای تجسمی شکل گرفته است. عکاسی از بین تمام گونه‌های هنری چگونه می‌تواند از این موضوع ناخوشایند، هنر بسازد، آیا انسان با تغییر زاویهٔ نگاهش برای عکس‌هایی که در این شرایط گرفته شده‌اند می‌تواند ابعاد هنری تعریف کند؟ البته در گیرودار این بحران باید سراغ ژانری را گرفت که مستقیماً با بحران سروکار داشته است که بی‌تردید ژانر مستند نگاری چنین وظیفه‌ای دارد. عکاسی مستندنگاری علاوه بر جنبه‌های واقع‌گرایانه و استنادی که کارکردهای گوناگونی نظیر مستند اجتماعی، مناظر اجتماعی، ژورنالیستی و جنگی را به خود تخصیص می‌دهد، می‌تواند دارای ارزش زیباشناختی نیز باشد. ارزش زیباشناختی از طریق عکس به‌مثابه اثر هنری می‌تواند با ایجاد تجربهٔ زیباشناختی خود را نشان دهد. البته برای تحقق این منظور به رویکرد نظری خاصی نیاز است، زیرا تشخیص وجه هنری در این آثار با نگاه فارغ از رویکرد برای مخاطبان غیرممکن است. به نظر می‌رسد در نقد هنر مونرو بیردزلی[1] که به تجربهٔ زیباشناختی به‌عنوان کارکرد هنر می‌پردازد بتوان ابزار لازم را برای چنین نگاهی یافت. در این بین باید نخست از ماهیت ابژهٔ زیباشناختی سؤال کرد.

بیردزلی با تعریف مؤلفه‌های نقد هنری، به تعریف ابزارگرایانه ابژهٔ زیباشناختی اقدام می‌کند. وی برای ارزیابی یا به‌عبارتی ارزش‌سنجی آثار هنری تعریف ابزارگرایانه از ابژهٔ زیباشناختی ارائه می‌دهد. براساس چنین تعریفی کارکرد هنر ایجاد تجربهٔ زیباشناختی است که به‌عنوان ارزش ابژه تلقی می‌شود. تجربهٔ زیباشناختی با ویژگی‌های عینی اثر مانند شدت، وحدت و امر مرکب ایجاد می‌شود که به‌مثابه ظرفیت‌های ابژه در ایجاد تجربه زیباشناختی شناخته می‌شوند. به این ترتیب، برای ارزش داوری معیارهای لازم در اختیار منتقد قرار می‌گیرد؛ اثری خوب و دارای ارزش زیباشناختی است که ظرفیت ایجاد تجربهٔ زیباشناختی را دارد و اثر بد برخلاف اثر خوب دارای چنین ظرفیتی نیست. با این وصف، قصد داریم در این پژوهش روشن سازیم آیا عکس‌هایی که این روزها به مناسبت یک بیماری همه‌گیر، بعضاً خیلی اتفاقی، گرفته شده‌اند هم می‌توانند علاوه بر کارکردهای مستند و واقع‌گرایانه، که رنج و اضطراب انسان را در برابر این بیماری نشان می‌دهند، کارکرد یا ابعاد زیباشناختی داشته باشند؟ بر این اساس عکس‌های انتخاب شده موضوعاتی پرداخته‌اند از قبیل شرایط قرنطینه، ماسک‌زدن و تلاش و خستگی کادر درمان. اما بی‌تردید، پیش از هرگونه تحلیلی لازم است تا از کارکردهای عکاسی مستندنگار و رویکرد نظری این پژوهش شرح مختصری به میان آید.

روش پژوهش

داده‌ها از طریق مطالعه کتابخانه‌ای و جست‌وجوی اینترنتی گردآوری و سپس توصیف، تفسیر و تحلیل شده‌اند. قسمت توصیفی به معرفی کارکردهای گوناگون عکاسی مستند و نظریه زیباشناسی مونرو بیردزلی پرداخته شده است و در قسمت تحلیلی با نمایش چند عکس مستند با موضوع کرونا، ارزش زیباشناختی آن‌ها را به بحث گذاشته‌ایم.

پیشینه پژوهش

تنها مقالهٔ «ضد نیت‌گرایی مونرو بیردزلی در تحلیل عکس‌هایی منتخب از آندریاس گورسکی» نوشته مریم بختیاریان، مهدیه‌السادات سجادیان و هادی صمدی در فصلنامه علمی-پژوهشی *کیمیای هنر*، شماره ۱۳ در این زمینه منتشر شده است که به کارکرد زیباشناختی مونرو بیرزلی با استناد به عکس‌های گورسکی می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که عکس‌های مزبور با دیدگاه بیردزلی هم‌خوانی دارد، اما در مقالهٔ حاضر، این مسأله اهمیت می‌یابد که عکس‌هایی با موضوع بیماری کرونا که جنبهٔ مستندنگارانه دارند، چگونه می‌توانند جنبهٔ زیباشناسانه هم بیابند؟

مبانی نظری پژوهش

۱- کارکردهای مستندنگاری عکاسی

انعطاف‌پذیری رسانهٔ عکاسی، کارکردهای گوناگون عکس را می‌طلبد؛ کارکردهای عکاسی عبارتند از: عکاسی معماری، منظره، تبلیغاتی، پرتره، خبری و غیره که هریک می‌توانند بخشی از اهداف عکاسی را تأمین کنند. در این مقاله مجالی برای بررسی تمامی کارکردهای عکاسی وجود نداشت؛ ازاین‌رو، صرفاً به جریان مهم و اصلی عکاسی یعنی مستندنگاری پرداخته و کارکردهای آن مد نظر قرار داده شده است. عکاسی زمانی به‌عنوان رشته‌ای از هنر شناخته شد که گروهی از عکاسان آمریکایی تحت عنوان ناب‌گرایی[2] تلاش کردند به ویژگی‌ها و خصوصیات درونی این رسانه همچون وضوح تصویر و نمایش دقیقِ جزئیات توجه کنند و با این روش، عکاسی را به‌مثابه هنر معرفی کنند. اما در مقابل عکاسان ناب‌گرای آمریکایی، عکاسان اروپایی به پیکتورئالیسم[3] شهرت داشتند؛ آنها نیز برای این‌که عکاسی را به‌عنوان رشته‌ای از هنر مطرح کنند روی تصاویر تصنعی از نقاشی دوران خود کار کردند؛ اما این دست تصاویر، تنها تقلید عکاسان از نقاشی بوده و به‌مثابه هنرِ مبتذل شناخته شد و مورد بی‌اعتنایی بسیاری از هنردوستان قرار گرفت. ازاین‌رو، جریان ناب‌گرایی به‌تنهایی در اروپا و امریکا تداوم یافت. ناب‌گرایی در اروپا با مکتب باهاوس، متأثر از ساختارگرایانِ روس احیاء می‌شود و با تأکید بر عینی‌بودن عکس و همچنین جنبهٔ سیاسی آن نوعی مدرنیسم اروپایی را شکل می‌دهد، اما ناب‌گرایی آمریکایی عکس‌ها جنبهٔ سیاسی ندارند و بر دیدگاه شخصی تأکید می‌کنند. سرانجام هردو جریان (ناب‌گرایی اروپایی و آمریکایی) باهم ادغام می‌شوند و مدرنیسم عکاسی را ایجاد می‌کنند (لین کزبان، ۱۳۷۷، ۲۰-۱۸). در قرن بیستم، مدرنیسم عکاسی دارای توانایی‌های توصیفی و واقع‌نمایی می‌شود؛ این توانایی‌ها، جنبهٔ مستندنگاری عکاسی را پررنگ می‌سازند و عکاسی به‌عنوان تنها سند راستین شناخته می‌شود که آنچه به معرض دید می‌آید را بدون کم و کاستی بازنمایی می‌کند. توجه به جنبهٔ مستندنگاری در این دوران، عکاسی را واداشت به خصلت اجتماعی روی آورد و عکاس را به‌عنوان تنها شاهدی معرفی کند که گزارشی از یک رویداد یا حقیقتِ تجربی

ارائه می‌دهد به تمام مسائلِ انسانی توجه نشان می‌دهد. ازاین‌رو، عکاسی مستندنگاری با دیدگاه واقع‌گرایانه و استنادی‌اش کارکردهای گوناگونی مانند مستند اجتماعی، مستند جنگی، مستند خبری و مواردی از این دست را به خود اختصاص می‌دهد. امروزه به‌سختی می‌توان عکس‌ها را با کارکردهای مختلف مورد ارزیابی قرار داد، مسلماً عکس‌ها در بستری که قرار می‌گیرند خوانش می‌شوند؛ اما آنچه یک عکس را در طول تاریخ ماندگار می‌سازد صرفاً کارکرد مستندنگاری و یا اطلاع‌رسانی آن نیست، بلکه جنبهٔ زیباشناختی آن نیز می‌تواند باشد. به‌طور مثال، یک عکس خبری در روزنامه، مصرفی کوتاه‌مدت و شاید لحظه‌ای داشته باشد و بلافاصله بعد از افول اهمیت خبری آن از یادها می‌رود؛ ولی برخی از عکس‌ها در چنین بستری به‌دلیل ایجاد تجربهٔ زیباشناختی سالیان سال در یادها باقی می‌مانند و چه بسا خودِ خبر از یادها رفته باشد. عکس‌های منتخب با موضوعات بحران کرونا نیز دیدگاه مستندنگاری دارند و مسائل انسانی را در مواجهه با چنین معضلی بازنمایی می‌کنند، اما چگونه چنین عکس‌هایی می‌توانند تجربهٔ زیباشناختی ایجاد کنند؟ پاسخ این سؤال دست فیلسوفان و تحلیل‌گران هنری است، آنها معیارهایی را برای ایجاد تجربهٔ زیباشناختی به دست می‌دهند تا بتوانیم ظرفیت اثر هنری را برای ایجاد آن بسنجیم. در میان فراهم‌کنندگان رویکرد برای منتقدان و مفسران هنری شرحی از آرای مونرو بیردزلی می‌آوریم تا بعد از آگاهی از معیارهای او برای ایجاد تجربهٔ زیباشناختی یک اثر هنری، از آن به‌مثابه عیاری در سنجش کارکرد زیباشناختی در عکس‌هایی با موضوع بحران کرونا بهره گیریم.

۲- نظریه زیباشناختی مونرو بیردزلی

مونرو بیردزلی، اندیشمند آمریکایی و از مهم‌ترین چهره‌های زیباشناسی تحلیلی قرن بیستم، در مهم‌ترین اثر شناخته‌شده‌اش زیباشناسی برای نخستین‌بار در سنت تحلیلی، فلسفه هنر را به‌صورت نظام‌مند، استدلالی و انتقادی مطرح می‌کند و نشان می‌دهد اولین کاربرد عمدهٔ زیباشناسی در تعیین مسائل نظریه و نقد هنر است. بیردزلی درکتاب *زیباشناسی* بیان می‌دارد احساس مخاطب در مواجهه با اثر به دو صورت است. او مدعی است دو نوع ساحت پدیدار[۴] وجود دارد: یکی از آنها ذهن‌پدیداری[۵] و دیگری عین‌پدیداری[۶] است. عین‌پدیداری، مربوط به آن چیزی است که به قلمرو «بیرون» از انسان تعلق دارد و ابژه در آن مستقل از ارادهٔ انسان، دارای کیفیات و رنگ و شکل خاص خود می‌باشد. در مقابل، ذهن‌پدیداری هر آن چیزی است که همچون خشم به «درون» انسان مربوط است. ذهن‌پدیداری مولد احساسی است که از خصوصیات ظاهری ابژه به دست نمی‌آید، به این معنا که وابسته به حواس پنج‌گانه انسان نیست، بلکه به‌عنوان احساسی است که در درون انسان پدید می‌آید و متمایز از ابژه‌های اطراف اوست. عین‌پدیداری، اما، به ابژهٔ زیباشناختی نسبت داده می‌شود همچون وقتی که کسی بیان می‌دارد: نقاشی ماتیس حال‌وهوای شادی دارد و این کیفیت همان عین‌پدیداری است. اما وقتی کسی می‌گوید: نقاشی ماتیس احساس شادی را در انسان برمی‌انگیزد آنگاه این احساس، ذهن‌پدیداری و در مورد تأثیر و دریافت است. به نظر بیردزلی، منتقدانی که بین ذهن‌پدیداری و عین‌پدیداری تمایز قائل نمی‌شوند، به‌جای اینکه از ابژهٔ زیباشناختی سخن بگویند در مورد احساس خودشان سخن به میان می‌آورند (Beardsley, 1981, 35-43).

نمایش یا بیان ابژهٔ زیباشناختی، وقتی است که ابژه در زمان خاص توسط فردی خاص تجربه می‌شود؛ بنابراین، وقتی یک ابژهٔ زیباشناختی در میان باشد می‌تواند زمینه‌ساز تجربه‌های زیادی شود که حتی ممکن است با هم یکسان نباشند. زمانی‌که منتقد دربارهٔ تجربه‌اش از یک ابژهٔ زیباشناختی سخن می‌گوید، صرفاً دربارهٔ تجربه‌ای که از ابژه دریافت کرده، نیست، بلکه می‌تواند دربارهٔ نوعی امپرسیونیسم[۷] یا دریافت‌گرایی انتقادی نیز باشد. اینجا استفادهٔ بیردزلی از این اصطلاح در ایجاد تشابه میان کار منتقدانی از این دست با نقاشان امپرسیونیست سدهٔ نوزدهم است. امپرسیونیسم انتقادی، نظام‌مند نیست و منتقدان امپرسیونیستی، اغلب در مورد تجربهٔ شخصی خود از ابژهٔ زیباشناختی صحبت می‌کنند و نه در مورد خود ابژه و عرف عام[۸] یک ابژه در میان است با تجربه‌های بسیار آنها برای آگاه ساختن مخاطبان، خود را به نظریه‌ای که اصول و معیارهای خاص در مورد ابژه دارند مقید نمی‌کنند. به این ترتیب، زمانی‌که منتقد امپرسیونیستی بیان می‌دارد: «این نقاشی برای من، احساسی به نظر می‌رسد دیگر احتیاجی به اثبات درآن نیست. در مقابل، منتقد عین‌باور زمانی که می‌گوید: این نقاشی، احساسی است. مکلف است تجربیات معناداری که از عین‌پدیدار در آن ابژه درک کرده را توضیح دهد و به اثبات برساند» (Ibid.,44-45).

بیردزلی باور دارد نیت مؤلف و دریافت مخاطب در نقد هنری ناکارآمد هستند و براین اساس، اثر هنری را به‌عنوان محور اصلی نقد معرفی می‌کند. به‌عبارتی، اظهارات زیباشناختی به محتوای اثر محدود می‌شوند؛ زیرا هیچ معنایی بیرون از آن نیست و اثر هنری به‌جای اینکه در گسترهٔ وسیعی پراکنده شود، فقط به اثر محدود می‌شود. این نوع نقد همچنین از نقد کلاسیک و رمانتیک که به نظر اومانیستی است، فاصله می‌گیرد و خود را با واقعیت‌های خاص و کلی درگیر نمی‌کند، بلکه تنها خود را با تجربهٔ کیفی یا ارزش ابژه درگیر می‌سازد (Kaelin, 1964, 290). وی همچنین معتقد است: «اولین چیزی که نقد را ممکن می‌سازد، ابژه است که باید مورد نقد قرار گیرد» (Carney, 1994, 16). بیردزلی اثر هنری را ابژهٔ زیباشناختی می‌خواند تا از ابژهٔ ادراکی و ابژهٔ فیزیکی مجزا سازد. او تحت تأثیر ویتگنشتاینی‌ها تمام آثار هنری و ادبی را برحسب شباهت خانوادگی، زیر پرچم ابژهٔ زیباشناختی گرد می‌آورد و بیان می‌دارد: «می‌توانیم گروه تصنیف‌های موسیقیایی، طرح‌های تجسمی، آثار ادبی، و تمام گروه‌های دیگر ابژه‌ها را که جداگانه تعریف شده‌اند، تک‌تک گرد هم آوریم و همگی را «ابژهٔ زیباشناختی» بخوانیم» (Beardsley, 1981, 64).

ابژهٔ زیباشناختی معمولاً دارای ویژگی‌های بدیهی و مشخص است که الگوها و کیفیت‌های غالب ابژه را ایجاد می‌کند. بیردزلی برای ایجاد تحلیل زیباشناختی، اصطلاحات و کیفیاتی را به کار می‌برد که در ابژه‌های زیباشناختی قابل اثبات هستند و به عناصر و روابط آنها اشاره دارند؛ این کیفیات ترکیب[۹]، شدت[۱۰] و وحدت[۱۱] هستند. این نوعی نگاه ساختارگرایانه به فرم است. شناسایی و تشخیص این سه ویژگی به این علت که ابژهٔ زیباشناختی را از ابژهٔ ادراکی مجزا می‌سازد و همچنین محور اصلی نقد هنری بیردزلی به‌شمار می‌آید، دارای اهمیت ویژه‌ای است.

در ابژهٔ زیباشناختی، «جزء»[۱۲] بخشی از کل است، مانند یک نُت یا یک ملودی در تصنیف موسیقی یا یک لکه رنگی که در نقاشی است.

اجزای ابژه تا زمانی که بتوانند ناهماهنگی‌هایی را در ابژه به وجود آورند و تفاوت‌هایی را در آن ایجاد کنند، از کل حاصل می‌شوند. جزء می‌تواند «عنصر»[۱۳] نیز خوانده شود با این تفاوت که به ارتباط عناصر با یکدیگر اشاره دارد. عنصر در اثر هنری کیفیتی می‌یابد که قابل درک میشود، این کیفیت «کیفیت محلی»[۱۴] خوانده می‌شود. عناصر در ترکیب با هم کیفیتی ایجاد می‌کنند که به کیفیت‌های محلی تعلق ندارد بلکه به کیفیتی به نام «کیفیت ناحیه‌ای»[۱۵] تعلق دارند. به‌طور مثال، واژۀ Local پنج حرف دارد که هیچ حرفی در آن به‌تنهایی واژۀ Local را شکل نمی‌دهد، این کیفیتی حاصل از ترکیب است و به آن «کیفیت ناحیه‌ای»[۱۵] می‌گویند (Ibid.,79-82). به این ترتیب در یک تحلیل هنری، عنصرها می‌توانند به‌تنهایی در قالب کیفیتی محلی و یا در قالب کیفیت ناحیه‌ای توصیف شوند.

کیفیت ناحیه‌ای، بیانگر است و با درگیرکردن دریافت حسی ویژگی‌ای به نام شدت را ایجاد می‌کند. ویژگی شدتِ حاصل از کیفیت ناحیه‌ای، کیفیت ناحیه‌ای شدت‌یافته[۱۶] خوانده می‌شود. کیفیت شدت با دریافت حسی شناسایی می‌شود که برخی منتقدان آن را با دریافت عاطفی یکی می‌دانند. بیردزلی این دو را از هم تفکیک می‌کند؛ زیرا شدت، عین‌پدیدار و دریافت عاطفی، ذهن‌پدیدار است. دریافت عاطفی، صرفاً ادعای گوینده به‌شمار می‌آید که در ابژه دیده نمی‌شود (Ibid., 463-464). اما شدت، ویژگی‌ای مربوط به ابژه است. اکنون از چیستی وحدت می‌پرسیم ویژگی دیگری که در فرم باید آن را سراغ گرفت. یکی از معانی «فرم» انتظام است. انتظام در ارتباط خاص اجزایِ ابژۀ زیباشناختی قابل‌دریافت است و نزد برخی از فرمالیست‌ها ارزش ابژه شناخته می‌شود. بیردزلی، فرم در معنای انتظام را به‌گونه‌ای دیگر فهم می‌کند و آن را وحدت ابژۀ زیباشناختی می‌نامد. وحدت بر دو مفهوم متفاوت دلالت دارد: تمامیت[۱۷] و انسجام[۱۸]. هرچند این دو مفهوم با یکدیگر در ارتباط هستند، اما باهم یکی نیستند. وقتی طرح به‌عنوان یک بخش محدود و مشخصی تعیین می‌شود آنگاه می‌توان گفت طرح تجسمی تمامیت دارد؛ به این معنا که به چیزی بیرون از خودش نیاز ندارد و لوازم را در خودش دارد. مفهوم دیگرِ وحدت، «انسجام» است که به تناسب تمامی اجزای تصویر اشاره دارد. بیردزلی «اصول انسجام» را مجموعه‌ای از عناصر یا روابط آنها می‌داند که تمایل به ایجاد و افزایش انسجام دارند، او آنها را به سه دسته تقسیم می‌کند: ۱. انسجام از طریق مرکزیت تصویر ایجاد می‌شود و با هم‌گرایی، خطوط چشم را هدایت می‌کند؛ ۲. انسجام با توازن و تعادل ایجاد می‌شود؛ ۳. انسجام با شباهت بین اجزای طرح ایجاد می‌شود، از این اصل، اغلب به‌عنوان «اصل هماهنگی» یاد می‌شود (Ibid.,190-195). همان‌طور که اشاره شد ویژگی‌های وحدت، ترکیب و شدت، کلید اصلی نقد عینی مد نظر بیردزلی هستند. ازاین‌رو، در این بخش به مسائل زیباشناختی میپردازیم که از نظر بیردزلی شامل توصیف، تفسیر و ارزیابی در نقد هنری است.

تجربۀ زیباشناختی و مراحل نقد از نظر بیردزلی

نقد هنری «عبارت انتقادی»[۱۹] است و لزوماً یک داوری ارزشی که توسط منتقد حرفه‌ای گفته می‌شود، نیست. بیردزلی زیباشناسی را حوزه‌ای از دانش می‌پندارد و آن را فلسفه نقد یا فرانقد[۲۰] می‌خواند. مطالعۀ زیباشناسی ما را منتقد نمی‌کند، با وجود این نمی‌توانیم زیباشناسی و نقد را مستقل از یکدیگر بدانیم. هرچند، هریک از آنها وظایف خود را دارند، ولی به یکدیگر وابسته هستند (Beardsley, 1981, 3-4). به‌تعبیری، زیباشناسی و نقد، لازم و ملزوم یکدیگر هستند و زیباشناسی، نقد هنری را به‌صورت علمی در می‌آورد تا برای هریک از فرضیه‌های خود ادله‌ای ایجاد کند.

به این ترتیب، زیباشناسی روشی از نقد است که برای تحلیل آثار هنری به کار برده می‌شود. به عبارتی، در نقد هنر، زیباشناسی نظریه‌ای است که روش کارآمدی از تحلیل را پیش می‌کشد و کاربرد آن از منظر عملی، نقد به حساب می‌آید (Kaelin, 1964, 289).

بیردزلی مدعی است سه مبنای متفاوت در مورد مسائل زیباشناختی وجود دارد: توصیف، تفسیر و ارزیابی. وی همچنین بین عبارت‌های هنجاری و عبارت‌های غیرهنجاری در مورد آثار هنری تفاوت قائل می‌شود. عبارت‌های هنجاری، ارزیابی‌های انتقادی هستند؛ زمانی که به یک اثر هنری صفت‌هایی مانند خوبی یا بدی و زشتی یا زیبایی نسبت می‌دهیم یا آن را به‌عنوان ابژۀ هنری دنبال می‌کنیم درحال ارزیابی اثر هنری هستیم. عبارت‌های غیرهنجاری توصیف و تفسیر آثار هنری هستند. تفسیرِ انتقادی، «معنای» اثر هنری را اعلام می‌کند. اصطلاح «معنا» برای بیانِ ارتباطِ معنایی بین خود اثر و چیزی که بیرون اثر وجود دارد، به‌کار می‌رود (Beardsley, 1981, 9-10) بیردزلی، این سه گروه اصلی از مسائل زیباشناختی فلسفی را که نقش منظمی در این رویکرد ایفا می‌کنند در بحث نقد اصل قرار می‌دهد.

به نظر می‌رسد اهمیت زیباشناختی اثر از این منظر است که سطوح مختلف معنا و ارتباط درونی آنها را در بر می‌گیرد و کل شبکه روابط ساختاری را شکل می‌دهد. این شبکۀ روابط ساختاری با سطح خاص یعنی عمق اثر تجربه می‌شود که بیان زیباشناختی کل اثر است (Kaelin, 1964, 295) بیردزلی نیز با مطرح‌کردن زیباشناسی، قصد دارد اثر هنری را همراه با توصیف و تفسیر شناسایی کند و به‌کمک ارزیابی دلیل خوب‌بودن اثر را به اثبات برساند. به این ترتیب، ارزیابی محور اصلی مسائل زیباشناختی است؛ چراکه تنها در ارزیابی می‌توان به ویژگی‌های اثر توجه کرد و برمبنای آن، تعریفی از هنر ارائه داد. پس، ارزیابی مستدل است و با دلیل می‌توان حکم به خوبی یا بدی اثر صادر کرد. در بحث ارزیابی، جایی که به خوبی یا بدی اثر هنر حکم می‌دهیم، در اصل درحال سنجش ارزش اثر هنری هستیم که معمولاً با اصطلاح «ارزش زیباشناختی» شناخته می‌شود. به‌تعبیری، چیزی وجود دارد که ابژه‌های زیباشناختی در آن خوب هستند و آنها را دارای ارزش می‌کنند. آن چیزی که یک ابژۀ زیباشناختی می‌تواند ایجاد کند و در آن خوب باشد، کارکرد است که نوع خاصی از تجربه با عنوان «تجربۀ زیباشناختی» شناخته می‌شود. ازاین‌رو، ابژۀ زیباشناختی کارکردی به‌مثابه تجربۀ زیباشناختی دارد (Ibid., 527).

ارزش زیباشناختی یک ابژۀ زیباشناختی به کارکرد آن، یعنی تجربۀ زیباشناختی محدود می‌شود. بیردزلی مبنای نظریۀ زیباشناسی خود را در تجربۀ زیباشناختی می‌داند، که ویژگی‌های زیباشناختی از یک اثر هنری باعث تجربۀ زیباشناختی می‌شود و از این طریق معیار نقد هنری و اساس ارزش هنری مشخص می‌شود.

تجربۀ زیباشناختی زمانی ایجاد می‌شود که شخص هنگام گوش‌دادن به قطعه موسیقی یا نگاه‌کردن به یک تصویر به ویژگی‌های عین‌پدیدار توجه دارد و ناگهان به رویدادهای ذهن‌پدیدار آگاه می‌شود و احساس

رضایت می‌کند (Beardsley, 1961, 5-6). به این معنا که تأثیرات با ویژگی‌های عینی ایجاد می‌شوند و با ویژگی‌های ذهنی به پایان می‌رسند؛ ازاین‌رو، تجربهٔ زیباشناختی، عین‌پدیداری و ذهن‌پدیداری را در برمی‌گیرد. به عبارتی، تجربهٔ زیباشناختی عین‌پدیداری و ذهن‌پدیداری را درهم می‌آمیزد و این به تجربه زیباشناختی جنبه‌ای پدیدارشناسانه می‌بخشد که در ایجاد آن به‌تعبیر برخی فیلسوفان سوژه و ابژه نقش دارند و این شرط پدیدارشدن امر زیباشناختی است.

اما سوال این است که آیا ابژه برای امر زیباشناختی محسوب‌شدن نباید شرایط یا ظرفیتی داشته باشد؟ گروهی خاص از افراد وجود دارند که ظرفیت ابژهٔ زیباشناختی را می‌شناسند و مفهوم ابژه را غنی می‌سازند. این گروه از افراد، منتقدان و هنرشناسان هستند که با نقد ابژه، آگاهی مخاطبان را بالا می‌برند. اگر ظرفیت ابژه توسط منتقدی شناخته نشود، به این معنا نیست که ابژه ظرفیت ندارد، بلکه ممکن است ظرفیت ابژه شناخته نشده است (به‌طور مثال، منابع طبیعی همچنان منابع محسوب می‌شوند حتی اگر از آنها بهره‌برداری نشود). برای درک این نکته که آیا ابژه می‌تواند تجربهٔ زیباشناختی ایجاد کند یا خیر، نخست باید به نمایش درآمده و دیده یا تجربه شود. پس با نمایش ابژه می‌توان دریافت آیا ابژه می‌تواند تجربهٔ زیباشناختی ایجاد کند یا خیر، یعنی آیا ابژه ظرفیت ایجاد تجربهٔ زیباشناختی را دارد. اصطلاح «ظرفیت»[۲۱] یک اصطلاح ایجابی است که هم به ظرفیت ابژه برای ایجاد یک تجربهٔ زیباشناختی و هم به ظرفیت (صلاحیت) شخصِ تحت تأثیر ابژهٔ زیباشناختی اشاره دارد. هر دو ظرفیت در مسیر پیشرفتِ تجربهٔ زیباشناختی هستند، با این تفاوت که هریک می‌توانند ظرفیت کم‌تر و بیشتری را ایجاد کنند. یک ابژه نمی‌تواند ظرفیت خود را از آنچه هست بالاتر ببرد، ولی افراد می‌توانند در برابر ابژهٔ هنری، ظرفیت (صلاحیت) خود را بالاتر ببرند (Ibid., 531-532).

به‌عبارتی، ظرفیت ابژه، ثابت و ظرفیت (صلاحیت) افراد در مواجهه با آثار در حال تغییر است. ازاین‌رو، وظیفه منتقد است که ظرفیت ابژه را به‌خوبی بشناسد و ظرفیت و توانش مخاطب را بالا ببرد. تعریف ابزارگرایانه همچنین با نقد عملی هم‌خوانی دارد. فرض کنید منتقدی می‌گوید: یک ابژهٔ زیباشناختی بخصوصی خوب است، به این دلیل که ویژگی‌های خاص ابژه تا حدی وحدت، ترکیب یا کیفیت ناحیه‌ای شدت‌یافته را شامل می‌شود. چرا وحدت و ترکیب و شدت مطلوب هستند؟ زیرا هرچه میزان این ویژگی‌ها بیشتر باشد، یک ابژه ظرفیت بیشتری برای ایجاد عظمت تجربهٔ زیباشناختی دارد. به‌عنوان مثال، هرچه ابژه وحدت بیشتری داشته باشد، تجربه نیز وحدت بیشتری خواهد داشت. پس برانگیختن چنین تجربه‌ای، ارزش زیباشناختی ابژه به‌شمار می‌آید. هر استدلالی از ظرفیت ابژه برای ایجاد تجربه، برابر با استدلالی برای ارزش زیباشناختی ابژه است. به این ترتیب، این سه معیار کلی بسیاری از بحث‌های انتقادی را در بر می‌گیرند که می‌توانند خود را با توجه به تعریف ابزارگرایانه از ارزش زیباشناختی توجیه کنند. اکنون برای اینکه از یک‌سو مشخص کنیم «چگونه اثر هنری می‌تواند بر مبنای نظریه بیردزلی، کارکرد زیباشناختی بیابد؟» و از سوی دیگر برای اینکه ببینیم آیا هر عکسی پتانسیل چنین خوانشی را دارد به‌طور موردی عکس‌هایی را با موضوع بحران کرونا انتخاب کردیم که جنبهٔ مستندنگاری آنها بر همگان معلوم است، اما اینکه بتوانند تجربهٔ زیباشناختی ایجاد کنند محل تردید است.

۴- نقد زیباشناسانه عکس‌هایی که در شرایط بحران کرونا گرفته شده‌اند.

این روزها تمام مردم جهان با خطرات احتمالی ویروس کرونا آشنایی دارند و برای پیشگیری از همه‌گیری این بیماری به پروتکل‌های بهداشتی همچون ماندن در خانه،زدن ماسک در محافل عمومی، شستن مداوم دست‌ها و رعایت فاصلهٔ اجتماعی عمل می‌کنند. رعایت چنین پروتکل‌هایی روند عادی زندگی روزمره را تغییر داده و فرهنگ جدیدی را نیز به مردم تحمیل کرده است. مسائل و معضلات ویروس کرونا، جامعهٔ جهانی را درگیر کرده و از این طریق سوژه‌های متعددی برای عکاسان در سراسر دنیا نمایان شده است به‌ویژه آنها که در ژانر مستند اجتماعی کار می‌کنند ترغیب شده‌اند به اینکه رفتار مختلف مردم و جوامع را در شرایط کرونایی به نمایش بگذارند. ما نیز در این بخش، عکس‌های مستندنگاری با موضوع بحران کرونا از قبیل شرایط قرنطینه، ماسک‌زدن و کادر درمان برگزیدیم تا با تحلیل آنها براساس آرای بیردزلی از این بپرسیم که چگونه عکس‌های مستندنگار کرونایی می‌توانند ظرفیت ایجاد تجربهٔ زیباشناختی را داشته باشند؟ اولین عکس‌های منتخب از بحران کرونا، موضوع قرنطینه‌شدن در خانه است؛ قرنطینه‌شدن اولین شگردی بود که جامعه جهانی با شعار «ماندن در خانه» برعلیه ویروس کرونا اجرا کرد تا جلوی شیوع بیشتر آن را بگیرد. توصیف: تصویر (۱)، دو عکس از مجموعه «تعطیلی ایتالیا به‌علت ویروس کرونا و ماندن ساکنان در خانه» است که توسط گابریل گالیمبرتی[۲۲] در ۲۴ مارچ ۲۰۲۰ گرفته شده است. عکس‌های این مجموعه نقاط مشترک زیادی با یکدیگر دارند. عکس‌ها، فضاهای درونی خانه‌ها را

تصویر ۱- گابریل گالیمبرتی، تعطیلی ایتالیا به علت ویروس کرونا و ماندن ساکنان در خانه، ۲۰۲۰. مأخذ: (www.nationalgiographic.com)

از فضای بیرونی نشان می‌دهند. در این عکس‌ها نور تنگستن درون خانه‌ها با نور کم طبیعی فضاهای بیرونی ترکیب می‌شوند و فضایی دلگیرکننده‌ای را ایجاد می‌کنند. توجه و تمرکز هر دو تصویر بر افراد درون خانه‌هاست که رو به پنجره هستند و به دوربین نگاه می‌کنند. تصویر سمت راست (۱)، گلدان‌های خشک‌شده در فضای بیرونی، مقابل گلدان‌های سرزنده و سرحال در فضای درونی قرار می‌گیرند. درون خانه، مردی در بالای پله‌ها نشسته و درمقابل زنی روی صندلی پایین پله‌ها نشسته که با خط عمودیِ پنجره در مرکز تصویر، تقارنی الاکلنگی ایجاد می‌کند. رنگ غالب تصویر سمت راست، قرمز و سبز است؛ رنگ لباس زن، گل‌ها و لولهٔ عمودی روی دیوار همگی قرمز و رنگ برگ‌ها سبز هستند که تضاد رنگی‌ای ایجاد می‌کنند. در تصویر سمت چپ (۱)، خطوط عمودی و افقی ترکیب‌بندی هندسی‌شده‌ای را با رنگ‌های خنثی به نمایش می‌گذارند. این ترکیب‌بندی هندسی بی‌نقص با ورود بخشی از ماشین مشکی به هم می‌ریزد و بخش سمت چپِ تصویر را سنگین می‌کند. تفسیر: از نظر بیردزلی تفسیر معنایی است که در ارتباط میان تصویر و آنچه در جهان بیرون است، ایجاد می‌شود. ازاین‌رو، برای تفسیر باید به‌دنبال موضوع (پرتره) و تفسیرِ موضوع (تصویر) باشیم تا گزاره‌ای دربارهٔ تصویر بیان کنیم. موضوع اصلی عکس‌ها در این مجموعه، زن و مردی هستند که در درون ساختمان بازنمایی شده‌اند که در نور گرم خانه زندگی می‌کنند. آنها درون خانه قرنطینه شده‌اند و با نگاهی به بیرون، منتظر روزی هستند که این سرما و تاریکی و یا حتی مرگ به پایان برسد.

البته واقفیم که برای نقد و تحلیل اثر نباید به نیت مؤلف بپردازیم این مدلی از نقد است که بیردزلی آن را مردود شمرده و معتقد است با آن توفیق چندانی به دست نمی‌آوریم اما برای اینکه از آن طریق عمل نکنیم بهتر است که در این قسمت، مختصری به نیت اصلی عکاس این عکس اشاره داشته باشیم.

گابریل گالیمبرتی عکاسِ این مجموعه عکس‌ها می‌گوید «زمانی که ایتالیا برای مبارزه علیه این بیماری همه‌گیر تلاش می‌کرد من نیز برآن شدم تا موضوعی متناسب آن بیابم. هنگامی‌که تمام شهرِ میلان در خانه قرنطینه شدند، از این دو هنرمند در خانه عکس گرفتم و این‌گونه موضوع پروژه‌ام دربارهٔ بحران کرونا را پیدا می‌کنم (تصویر ۱، سمت راست). حین گرفتن عکس از این دو هنرمند، آنها درمورد حبس خانگی با من صحبت کردند. دانیل که در زمینهٔ مُد فعالیت دارد با آنا در یک انباری بزرگ زندگی می‌کند. آنها می‌گویند هنگامی‌که قرنطینه در ۲۳ فوریه شروع شد، به نظر می‌آمد یک تعطیلات زودگذر باشد، ولی با طولانی‌شدن زمان قرنطینه، نگرانی‌های ما نیز بیشتر شد و متوجه شدیم موضوع بسیار جدی است» (www.nationalgiographic.com).

گالیمبرتی همچنین دربارهٔ عکس سمت چپ می‌گوید «گیوانا در استودیوی‌اش همراه با آلساندرا قرنطینه شده است، فضایی که به‌گفتهٔ آنها بزرگ‌تر از آپارتمان‌شان است. آلساندرا یک عکاس است و باور دارد این شرایط پتانسیل بالایی برای تأمل‌کردن دربارهٔ کارهای روزمره‌ای که انجام می‌دهیم، دارد. هنگامی‌که به نظر می‌رسید وقفه در امور و نظم جهان غیرممکن باشد، یک ویروس ما را وادار ساخت تا همه چیز را رها کنیم و به تبعات آن فکر کنیم. از طرفی این شرایط قرنطینه به ما فرصت داد تا از خیلی چیزهای اطرافمان که در روزمرگی گم شده بودند، آگاه شویم» (Ibid.). این نظر مؤلف است اما برای بیننده می‌تواند حاوی معنایی باشد همچون انتظار، امید و هراس از آینده. مثل اینکه اوضاع کرونایی وضعیتی را پیش آورده که می‌توان امور جهان را از پشت قاب پنجره ملاحظه کرد آن هم در فاصله‌ای که به ما تحمیل شده است شاید این فاصله چشم ما را برای دیدن تاریک و روشنای بیرون بازتر کرده باشد.

ارزیابی: در تصویر سمت راست (۱)، تمام عناصر در کلیت کادر قرار می‌گیرند و از این منظر دارای تمامیت است و به نظر می‌رسد چیزی از دیدِ مخاطب پنهان نباشد. این تصویر همچنین دارای تعادل و تقارن است، خطِ عمودی قابِ پنجره در وسط کادر، تقارن را ایجاد می‌کند و همچنین دو پنجرهٔ دیگر نیز به این تعادل و تقارن کمک می‌کنند. رنگ‌های قرمز و سبز کیفیت محلی از امید به زندگی سخن می‌گویند و همچنین هماهنگی بین عناصر را تقویت می‌کنند که از انسجام بالای تصویر ناشی می‌شود. انسجام تصویر همچنین با مرکزیت دو فردی که به‌صورت الاکلنگی در مقابل هم هستند، تشدید می‌یابد. ویژگی‌های انسجام و تمامیت در عکس، میزان وحدت آن را افزایش می‌دهند. جذابیت تصویر با ترکیبی از دو فضای درونی و بیرونی که دیواری بین آنها حائل شده، دوچندان می‌شود. فضای درونی در قاب پنجره که با خط عمودی به دو بخش تقسیم شده به نمایش در می‌آید؛ در قابِ چپ پنجره، پله‌هایی وجود دارند که مرد جوان در بالای آن نشسته است، در قاب راست پنجره، میز و صندلی‌هایی قرار دارند که زن جوان با بلوزی قرمز رنگ بر روی آن نشسته و صندلی را طوری به عقب کشیده تا به دوربین نگاه کند؛ این ترکیبِ عناصر در حرکتی الاکلنگی (بالا و پایین) ایجاد می‌شود تا کیفیت بیانی تصویر را به بهترین وجه نشان دهد. هردو نفر که موضوع اصلی عکس هستند به دوربین نگاه می‌کنند که آگاهی آنها از حضور دوربین را نشان می‌دهد. این ترکیب در ناحیه‌ای بزرگ‌تر یعنی گرمای درون خانه و سرمای بیرون خانه و نگاه آن دو به ما (دوربین) به بیانی از کیفیت ناحیه‌ای اشاره دارد و آن در خانه ماندن است که با نگاهشان، ما را نیز به آن دعوت می‌کنند که همگی باید برای محافظت‌مان در برابر سردی و تاریکی بیرون خانه استعاره‌ای از ویروس کرونا که هر موجود زنده‌ای ازجمله گیاهان درون گلدان را به نابودی و مرگ می‌کشاند، ملزم به انجامش هستیم.

تصویر سمت چپ (۱)، فضای بیرون ساختمان با پلاکی از نام کوچه و بخشی از ماشین نشان داده می‌شود. نمایش بخشِ کوچکی از ماشین سیاه‌رنگ در سمت چپِ کادر، تمامیت تصویر را می‌کاهد؛ زیرا بخش عظیم ماشین از دید ما پنهان مانده است و آن را باید در ذهن تصور کنیم، ولی تصویر انسجام بالایی دارد؛ تصویر با مرکزیت که چشم به موضوع اصلی (زن و مرد) هدایت می‌شود، هماهنگی میان سطوح و خطوط عمودی و افقی و همچنین بین رنگ‌های خنثی‌ای همچون سفید و سیاه و خاکستری و تعادل و توازن تقویت می‌یابد و میزان وحدت تصویر را نسبت به امر مرکب بالا می‌برد. ترکیب فضای بیرونی با فضای درونی توسط دیوار بزرگ خاکستری رنگ همراه با پنجره‌های نیمه‌بسته و یا نرده‌کشی‌شده مجزا می‌شود. پنجرهٔ بیش از حد افقی در بخش پایینِ دیوار که نرده‌های محافظ دارد، زن و مردی که دست‌به‌سینه رو به دوربین در دو کادر مجزا هستند را نشان می‌دهد. نرده‌های محافظ پنجره که آن دو نفر را از فضای بیرون خانه در امان نگه می‌دارد و رنگ خاکستری تصویر که کیفیت محلی از فقدان لذت زندگی یا مرگ را القاء می‌کند حکایت از کیفیت ناحیه‌ای دارد

و آن زندانی‌کردن خودمان برای محافظت در برابر ویروس کروناست.

کیفیت ناحیه‌ای این دو عکس با توجه به ارتباط عناصر کیفی اثر، سبک جدیدی از زندگی را نشان می‌دهد که افراد برای محافظت خود در برابر ویروس کرونا ملزم به انجام آن شدند و آن شرایط قرنطینه خانگی است. ارزیابی عکس‌ها با شواهد عینی که بیردزلی برای ایجاد تجربهٔ زیباشناختی اثر هنری در نظر می‌گیرد نیز روشن می‌سازد که هردو عکس دارای ظرفیت ایجاد تجربهٔ زیباشناختی هستند؛ تجربه‌ای که ارزش اثر به‌شمار می‌آید و به عکس‌ها علاوه بر ابعاد مستندنگاری در خانه ماندن شهروندان ایتالیا ابعاد زیباشناختی می‌دهد.

دومین عکس‌ها با موضوع بحران کرونا، استفاده ماسک در محافل عمومی برای جلوگیری از مبتلاشدن به ویروس است که همهٔ ما در حال حاضر نیز آن را تجربه می‌کنیم. استفادهٔ مداوم ماسک ما را با مشکل کمبود آن مواجهه کرد که به ناچار خلاقیت به خرج دادیم و برای درست‌کردنش دست به کار شدیم.

توصیف: این عکس با عنوان «تغییر فرهنگ ماسک‌زدن در آمریکا» توسط ماریسو گارسیا[۲۳] در۲۷ آوریل ۲۰۲۰ گرفته شده است. این عکس افرادی را در خیابانی نشان می‌دهد که به نظر می‌رسد یک خانواده هستند. آنها کلاه مشکی لبه‌داری به سر دارند و مشمایی به آن دوخته شده که چهره‌ها را می‌پوشاند. این خانوادهٔ پنج نفره در مرکز کادر به‌طور منسجم در زمینهٔ آجری با پوشش‌هایی از رنگ‌های قرمز و آبی رو به دوربین ایستاده‌اند. عضو کوچک‌تر خانواده با چکمه‌ای قرمزرنگ بر روی کالسکهٔ خاکستری نشسته است.

تفسیر: موضوع اصلی این عکس، خانوادهٔ پنج‌نفره‌ای است که مادر خانواده را همراه با چهار فرزندش که ماسکی بر صورت دارند در خیابان و رو به دوربین نشان می‌دهد. ماسک آنها تلْقی است که تمام صورت را پوشانده و توسط کلاهی نگه داشته می‌شود. این نقاب کاردستی خانوادگی است که صورت را با آن پنهان می‌سازد. آنها در روزهای بحران کرونا از خانه بیرون آمده‌اند و به‌ناچار برای محافظت خودشان این ماسک را ساخته تا از بیماری در امان باشند.

در اوایل همه‌گیری ویروس کرونا ، مردم در شهرها هنوز عادت نداشتن چهره‌های نقاب‌دار ببینند. قبل از همه‌گیری برای بسیاری از مردم، ماسک‌ها نشانهٔ بیماری بود، گویی که این پوشش چیزی برای پنهان‌کردن

تصویر ۲- ماریسو گارسیا، تغییر فرهنگ ماسک‌زدن در آمریکا، ۲۰۲۰.
مأخذ: (www.national giographic.com)

داشت. اما امروزها که تأثیر ویروس کرونا در جوامع درحال روی‌دادن است، علاوه‌بر عادی‌سازی پوشش ماسک، روابط اجتماعی نیز درحال تغییر است. ماسک از طرفی ارتباط افراد را تضعیف می‌کند و از طرف دیگر می‌تواند نشانه همبستگی اجتماعی‌ای برعلیه ویروس کرونا باشد با این پیام که این ویروس یک مشکل جمعی است و استفاده از آن می‌تواند به پیشگیری از مبتلاشدن به ویروس کرونا کمک کند.

در دوران کرونایی به‌علت کمبود ماسک‌ها، شهروندان ناچار شدند که خود برای ساختن ماسک دست به کار شوند و هرکس نسبت به توانایی‌اش دست به خلاقیت زد. در این عکس هم به نظر می‌رسد مادر خانواده در تهیه ماسک چنین خلاقیتی را به خرج داده تا خانواده‌اش را در برابر ویروس کرونا محافظت کند. اکنون در این تصویر ببینیم نظر پدیدآور اثر و برداشت ما از آن چیست؟ گارسیا عکس را این‌گونه توصیف می‌کند: «جان و فرزاندانش، شنبه بعدازظهر در خیابان برادوی منهتن نیویورک گردش می‌کنند» (.Ibid). این توصیف، اطلاعات ابتدایی دربارهٔ افراد و مکان و زمان می‌دهد، ولی از این توصیف کوتاهِ عکاس می‌توان برداشت کرد که فرزندانِ این مادر از شرایط قرنطینهٔ خانگی خسته شده‌اند و مادر را مجبور کرده‌اند که در بعدازظهر روز تعطیل، آنها را برای گردش به خیابان برادوی منهتن بیاورد، ولی متأسفانه برخلاف همیشه با مکان‌های بسته مواجهه شده‌اند.

ارزیابی: تصویر (۲) میزان وحدت بالایی دارد؛ زیرا تمام عناصر به‌طور کامل در یک کادر جای می‌گیرند و تمامیت تصویر را ایجاد می‌کنند؛ انسجام تصویر همچون هماهنگی بین رنگ‌های قرمز و آبی که به نظر می‌رسد کیفیت محلی از پرچم آمریکا باشد و همچنین مرکزیت تصویر که چشم را به سمت این خانواده هدایت می‌کند که ترکیبی از یک خانوادهٔ آمریکایی دارد. ویژگی‌های مرکزیت و هماهنگی، تعادل و توازنی تصویر را نیز تقویت می‌کند؛ تمام این کیفیات در کنار یکدیگر از میزان بالای وحدت تصویر سخن می‌گویند. ترکیب اعضای خانواده‌ای در پس‌زمینهٔ خیابان و ماسکی دست‌سازی که به چهره دارند، اشاره به حفاظتی که خانواده در برابر ویروس کرونا انجام دادند، دارد تا بتوانند آن نقطهٔ امنی را که در خانه تجربه می‌کنند را در بیرون از خانه نیز تجربه کنند. همچنین این ترکیب، شاید کیفیت ناحیه‌ای از همبستگی خانواده با استفادهٔ ماسک‌های غیر متعارفی که بیشتر جنبهٔ تزئینی یافته‌اند را در برابر ویروس کرونا نشان می‌دهد.

عکس ماریسو گارسیا (تصویر۲) به‌مثابه یک ابژهٔ زیباشناختی می‌تواند برمبنای نظریهٔ زیباشناسی بیردزلی ظرفیت ایجاد تجربهٔ زیباشناختی را داشته باشد؛ زیرا عکس دارای کیفیت‌های شدت (جنبهٔ تزئینی و یا حتی جنبهٔ مضحک- اختلال در دید آن)، وحدت (تمامیت و انسجام) و ترکیب (اعضای خانواده با ماسک‌هایی غیر متعارف در فضایی بیرون از خانه) از تغییر فرهنگ ماسک‌زدن افراد آمریکایی در قالب عکسی می‌گوید که مخاطب را علاوه بر تأمل، به کسب تجربه‌ای جدید دعوت می‌کند. سومین عکس‌های انتخابی با موضوع بحران کرونا مربوط به کادر پزشکی است، کسانیکه در این روزگار کرونایی شبانه‌روز فداکارانه به مبتلایان کمک می‌کنند و حتی خود را در معرض خطر این بیماری قرار می‌دهند. کم لطفی است در تحلیل عکس‌هایی با موضوع بحران کرونا از آنها یادی نکنیم و زحماتشان را نادیده بگیریم.

تصویر۳- نانا هیتمن، نبرد کادر درمانی روسیه برعلیه همه‌گیری کرونا، ۲۰۲۰. مأخذ: (www.nationalgiographic.com)

توصیف: تصویر (۳) با عنوان «نبرد کادر درمانی روسیه برعلیه همه‌گیری کرونا» توسط نانا هیتمن[۲۴] در۱۴ آگوست۲۰۲۰ گرفته شده است. این مجموعه از افراد کادر بیمارستان با پس‌زمینه‌ای سبزرنگ که همانند عکس‌های پرسنلی که در استودیوها گرفته می‌شوند، عکاسی شده است. نور فلاش از روبه‌رو است و فوکوسِ دوربین نیز روی چهره تنظیم شده، دیافراگم لنز نیز باز است که موجب می‌شود عکس عمق میدان کمی داشته باشد و تنها چهره‌ها که مرکز توجه تصاویر است، واضح باشند. نگاه‌های افراد خسته و روی چهره‌های آنها، نشانه‌هایی از قرمزی و زخم‌هایی از ردِّ ماسک‌ها دیده می‌شوند.

تفسیر: موضوع این مجموعه عکس افرادی هستند که در بیمارستان کار می‌کنند. آنها با پوششهای سفید در پس‌زمینهٔ سبز رنگ احاطه شده‌اند. رنگ سبز گویای حیاتی دوباره است و رنگ سفید گویای پاکی است و به نظر می‌رسد این افراد فرشتگانی هستند که به بیماران حیاتی دوباره می‌بخشند. عکس‌ها درحالت پرسنلی گرفته شده که حاکی از جایگاه اجتماعی آنهاست که شأن انسانی را یادآور می‌شود. علائم و نشانه‌های زخم برروی صورت‌ها این موضوع را متبادر می‌کند آنها فداکارانه ساعت‌های متوالی بربالین بیماران مبتلا به ویروس بودند، بدون اینکه توجهی به‌سلامتی خودشان داشته باشند.

ارزیابی: در مجموعه عکس تصویر (۳)، میزان وحدت بیشتر از ترکیب است؛ زیرا اجزای تشکیل‌دهندهٔ تصویر کم است و انسجام آن مانند مرکزیت تصویر و تعادل و توازن و همچنین هماهنگی بین رنگ‌ها در میان اجزای تصویر وجود دارد، اما تمامیتِ تصویر کم است و تصویر از نیم‌تنهٔ افراد برش خورده است و ما نمی‌توانیم کل اندام‌های آنها را ببینیم. هریک از این تصاویر، افرادی از پرسنل بیمارستان را معرفی می‌کنند که با لباسِ سفید و چهره‌هایی خسته که ردِّی از قرمزی و زخم دارند، در مقابل دوربین قرار گرفته‌اند که ترکیبِ ناحیه‌ای تصویر را شکل می‌دهند و بیانی از ساعت‌ها کارِ بی‌وقفهٔ این افراد دارند. احساس خستگی روی چهره و بدن آنها نشسته است، با این همه آنها با نگاهی مهربان به ما می‌نگرند و کیفیت ناحیه‌ای شدت‌یافته‌ای از فرشتگانی را می‌دهند که بدون چشم‌داشتی و حتی با آگاهی از خطر مبتلاشدن بر بالین بیماران بوده و به آنها خدمات‌رسانی می‌کنند. این ترکیب از عناصر همچنین می‌تواند به کیفیت ناحیه‌ای فراتر از آنچه دیده می‌شود، اشاره داشته باشد و آن خبر از آمار بالای مبتلایان و همچنین خطر بیماری است که تا این حد پزشکان و پرستاران را بی‌رمق و خسته کرده است. این مجموعه با ترکیبی در ناحیه‌ای بزرگتر مانند افرادی با لباس‌های سفید و بک‌گراند (زمینهٔ) سبز و همچنین فرمت پرسنلی از ناجیانی سخن می‌گوید که قهرمانان جامعه هستند و جوامع باید قدردان ایثار آنها باشند. بنابراین، این عکس‌ها ظرفیت ایجاد تجربهٔ زیباشناختی را دارند، تجربه‌ای که تنها از طریق این عکس‌ها ایجاد می‌شوند و آنها را ماندگار می‌سازند. هر کدام از این مجموعه عکس‌ها که از بحران ویروس کرونا اطلاع‌رسانی می‌کنند با موضوعات مختلف و همچنین نقاط متفاوت انتخاب شده‌اند تا جنبهٔ مستند اجتماعی و خبری آنها را پررنگ سازد، ولی عکس‌ها علاوه بر پرداختن به مسائل اجتماعی بحران کرونا، تجربه‌های زیباشناختی را ایجاد می‌کنند که جنبه مستند اجتماعی‌شان با کیفیت‌های زیباشناختی بهتر درک می‌شوند. به این ترتیب، ما نه تنها ممکن است از آنها لذت ببریم، بلکه اطلاعاتی را از عناصر تصویر دریافت می‌کنیم که آنها را در یادها ماندگار می‌سازد و این می‌تواند چیزی باشد که برمبنای دیدگاه بیردزلی ارزش اثر خوانده شود. البته نباید فراموش کرد که شرط ایجاد این تجربه وابسته به ظرفیت ابژه (عکس) و صلاحیت مخاطب است و این مورد به مداخلهٔ منتقد و شاید گذر زمان نیاز داشته باشد.

نتیجه

بی‌تردید، عکس‌هایی با موضوعاتی مربوط به بحران کرونا جنبهٔ مستندنگاری دارند و رنج‌هایی را بیان می‌کنند که همهٔ انسان‌های هم‌عصرمان تقریباً آنها را تجربه کرده‌اند. با این همه با تمام ابعاد رنج‌آوری که این عکس‌ها در بر دارند و بینندگانشان را برای روزهای غیر کرونایی دلتنگ می‌سازند، به‌ویژه برای روزهای پساکرونایی و برای آیندگان ممکن است ابعاد زیباشناختی نیز پیدا کنند. هرچند هنوز در این شرایط، انسان از بحران فاصله نگرفته است که ابعاد مختلف آنها را به‌درستی ببیند و دریابد، اما می‌توان گامی متفاوت در تفسیر عکس‌ها برداشت و تفاوت در نگاه را از همین امروز آغاز کرد. برای این نگاه متفاوت رویکرد فارغ از نیت پدیدآورنده، بیردزلی توانست اندکی نگاه ما را از رنج به نمایش درآمده در تصاویر دور سازد. همان طور که ملاحظه شد بر اساس این تحلیل، تجربه‌ای در ارتباط با عناصر و کیفیات درون عکس‌ها قابل‌دریافت است و می‌تواند لذتی پدیدارشناسانه را از ادغام‌شدن عین‌پدیداری و ذهن‌پدیداری پدید آورد، که البته میزانی از مشارکت سوژه و ابژه لازم است، یعنی

ظرفیت ابژه (عکس) و صلاحیت مخاطب هر دو مدخلیت دارند. تنها در این مناسبت است که ارزش زیباشناختی پدیدار می‌شود، به‌شرط آنکه به اطلاعات عناصر تصویر نگاه کنیم. این بدان معناست که برای توفیق در این فرایند نیاز است نگاه خویش را بر فرم به معنای ساختارگرایانهٔ آن تأمل کنیم. تصویر (۳) از کادر درمان می‌تواند از سوی عکاس برای آگاهی‌بخشی به مردم گرفته شده باشد تا مشارکت بیشتری در رعایت پروتکل‌ها داشته باشند، اما اگر منظر بیردزلی بخواهیم درنگ کنیم باید این را کنار گذاشته و در عناصر فرمی (ساختار) دنبال معنای دیگری باشیم که خود به آن رسیده‌ایم و فقط فرم هدایت‌گر ما بوده است. ازاین‌رو، همان طور که در متن ملاحظه شد عناصر فرمی همچون فرمت عکس، نور، رنگ‌های سفید و سبز، زمینه‌هایی ساده، رد و نشان‌هایی از ماسک‌ها برروی صورت، پوشش‌ها، نگاه و خستگی افراد می‌توانند آن سوی تصویر، خصلت‌های خوب انسانی از قبیل همدلی و همدردی و همیاری را برای ما بازنمایی کند. براساس آنچه قصدمان بود توانستیم با نگاه بیردزلی برای متفاوت نگریستن خود به این تصاویر روشی بیابیم.

پی‌نوشت‌ها

1. Monroe Beardsley (1915-1985).
2. Purist.
3. Pictorialism .
4. Phenomenal Field.
5. Phenomenally Subjective.
6. Phenomenally Objective.

۷. Critical Impressionism، فلاسفه هنر دربارهٔ ابژکتیو و سوبژکتیو بحث‌های بسیاری کردند، اما تنها بیردزلی است که اصطلاح جدیدی را در این زمینه به کار می‌گیرد. امپرسیونیسم انتقادی همان دریافت عاطفی است که به ذهن‌پدیدار اشاره دارد. بیردزلی اصطلاح امپرسیونیسم را از نقاشان امپرسیونیست اقتباس می‌کند که هنگام نقاشی‌کردن تنها به دریافت شخصی و آنی‌شان توجه دارند.

8. Common-Sense.
9. Complex.
10. Intense.
11. Unity.
12. Part.

۱۳. Element، عنصرها درهم می‌آمیزند و ترکیبات جدیدی را شکل می‌دهند. به‌طور مثال، آب از ترکیب دو عنصر هیدروژن و اکسیژن ایجاد شده است که با عناصر سازنده‌اش متفاوت است. از طرفی، خودِ عنصر به عناصر دیگری تقسیم نمی‌شوند. انتخاب بیردزلی در تحلیل زیباشناختی از این واژه به نظر می‌رسد به همین علت باشد که عنصر توانایی ایجاد ترکیب جدیدی را دارد و خود به عنصر دیگری قابل تقسیم نیست و با جزء نیز متفاوت است؛ زیرا جزء فقط بخشی از کل است اما عنصر به روابط عناصر نیز اشاره دارد. از طرف دیگر، بیردزلی در استفادهٔ واژه عنصر، جنبه مادی و فیزیکی ابژه را در نظر ندارد، بلکه آن را از جنبهٔ ادراکی به کار می‌گیرد تا مقصود خود را بهتر برساند. به‌طور مثال، عنصر در زمینهٔ ادراکی مانند یک نقاشی یا یک عکاسی، یک لکه رنگ به‌شمار می‌آید و به عنوان یک پیکسل در عکس یا یک پیگمنت رنگی در نقاشی نیست که صرفاً جنبه مادی داشته باشد.

14. Local Qualities.
15. Regional Quality.

۱۶. Intense Regional Quality، شدت به‌معنای دریافت حسی یا عاطفی است. بیردزلی برای این که شدت را با دریافت عاطفی از نوع ذهن‌پدیدار مجزا سازد، آن را با کیفیت ناحیه‌ای همراه می‌سازد که آن را کیفیت ناحیه‌ای شدت‌یافته و در برخی موارد شدت کیفیت ناحیه‌ای می‌خواند. وی مدعی است که وحدت و ترکیب نیز می‌توانند با کیفیت ناحیه‌ای همراه شوند، ولی چون این ویژگی‌ها به‌طور مستقیم با اجزای اثر مرتبط هستند، آن را با این ویژگی‌ها نمی‌خواند، فقط در شرایطی که کیفیت ناحیه‌ای بخواهد بیانی داشته باشد، به تنهایی آورده می‌شود که از ویژگی‌های ترکیب یا وحدت نشأت گرفته است.

17. Completeness.
18. Coherence.
19. Critical Statement.
20. Metacriticism.
21. Capacity.
22. Gabriele Galimberti.
23. Mariceu Garcia.
24. Nanna Heitmann.

فهرست منابع

سجادیان، مهدیه‌السادات؛ بختیاریان، مریم، و صمدی، هادی (۱۳۹۸)، ضد نیت‌گرایی مونرو بیردزلی در تحلیل عکس‌هایی منتخب از آندریاس گورسکی، *کیمیای هنر*، سال هشتم(۳۱)، صص ۶۷-۷۹.

کزبان، لین (۱۳۷۷)، مدخلی بر عکاسی، ترجمهٔ مهران مهاجر، *عکس‌نامه*، شمارهٔ اول، صص ۱۸-۲۵.

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

Beardsley, Monroe C. (1961), "Aesthetic Experience Regained", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 28, no. 1, pp. 3-11.

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

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

https://www.nationalgiographic.com/History/2020/03/ Lonely -Residents-Grapple- Life- Indoors- Coronavirus - Shuts- Italy-Down/#/Covid-Milan-Italy-Quarantine-03 .jpg-08 .jpg 2020/6/12.

https://www.nationalgiographic.com/Science/2020/04/ Coronavirus-America- Face- Mask- Culture- Changing- Meaning-Changes- Too/#/ If- Mask - Communication- 005 .jpg/ 2020/6/12.

https://www.National Giographic.Com/ History/ 2020/ 08/ Surr eal- Russia- Battie- Coronavirus- Pandemic /#/ Covid- Russia - Heitmann-46 .jpg-42 .jpg -47 .jpg-45 .jpg 2020/6/12.

A Diffrent Look at Corona Documentary Photographs: An Analysis Based on Beardsley's Art Criticism

Mahdieh Sadat Sajjadian[1], Maryam Bakhtiarian[*2]

[1] Ph.D Student of Philosophy of Art, Department of Philosophy, Faculty of Faculty of Law, Theology and Political Science, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

[2]Assistant professor, Department of Philosophy, Faculty of Faculty of Law, Theology and Political Science, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

(Received: 14 Nov 2020, Accepted: 22 Aug 2021)

Documentary photography is known as the only true document and represents what is seen without wanes. The documentary aspect pays attention to the social nature, and the photographer, as the only witness who reports on empirical truth, deals with all human issues. The functions of photography in the documentary genre are numerous and varied; A genre that depicts the human conditions in the face of human with life's problems. According to some experts, it can be said that another function of photography is to make the aesthetic experience. For example, Monroe Beardsley, in an instrumentalist definition, considers the aesthetic experience as aesthetic value. The value of a work of art is determined by objective characteristics such as unity, intensity, and complexity. These features can be considered as aesthetic value in photographs that they encompass corona issues. The aesthetic value of a photograph as a work of art can be demonstrated by making an aesthetic experience. The value of the judgment is given to the critic by the necessary criteria; It is a good work with aesthetic value that has the capacity to make an aesthetic experience, and a bad work does not have such a capacity. We will show these photographs have capacity for the aesthetic experience, of course here it is nessesery capacity in spectators. Documentary photography, In addition to the realistic and documentary aspects that take on various functions such as social documentary, social landscape, journalism and war photography, can be also have aesthetic value. In this article, it is clear that photographs of the corona crisis also have a documentary aspect and express the pain that almost all of us have experienced. However, with all the painful dimensions that these photos have and make us miss non-coronary days, based on Beardsley's view, they can also have aesthetic dimensions and make an aesthetic experience. The experience received in relation to the elements and qualities within the photographs, which produces phenomenological pleasure from the combine of the Phenomenally Objective and the Phenomenally Subjective, that is, a percentage of the capacity of the object (photograph) and the competence of the audience. On this occasion, aesthetic value emerges, and with the passage of man through this crisis, in the future, in addition to the unpleasant feeling that these photographs convey to the viewer, they can also be aesthetically critiqued and make another sense, provided that critics pay attention to their aesthetic dimensions. In this way, by looking at these photographs aesthetically, we can get a capacity in them through their inner quality and features, which requires the passage of time and our deeper look to see them.The done studies in this article can show that these photographies, besides of the documentary and realistic aspects, have aesthetic dimensions which will make them last in the history of photography. The collect data in research is library study and the internet search, then describe and analyze them in accordance with Corona's the selected works as a case study.

Keywords
Corona, Photography Functions, Documentary Photography, Aesthetic Experience, Beardsley.

[*]Corresponding Author: Tel: (+98-912) 22801029, Fax: (+98-21) 22950667, E-mail: maryam.bakhtiarian@yahoo.com