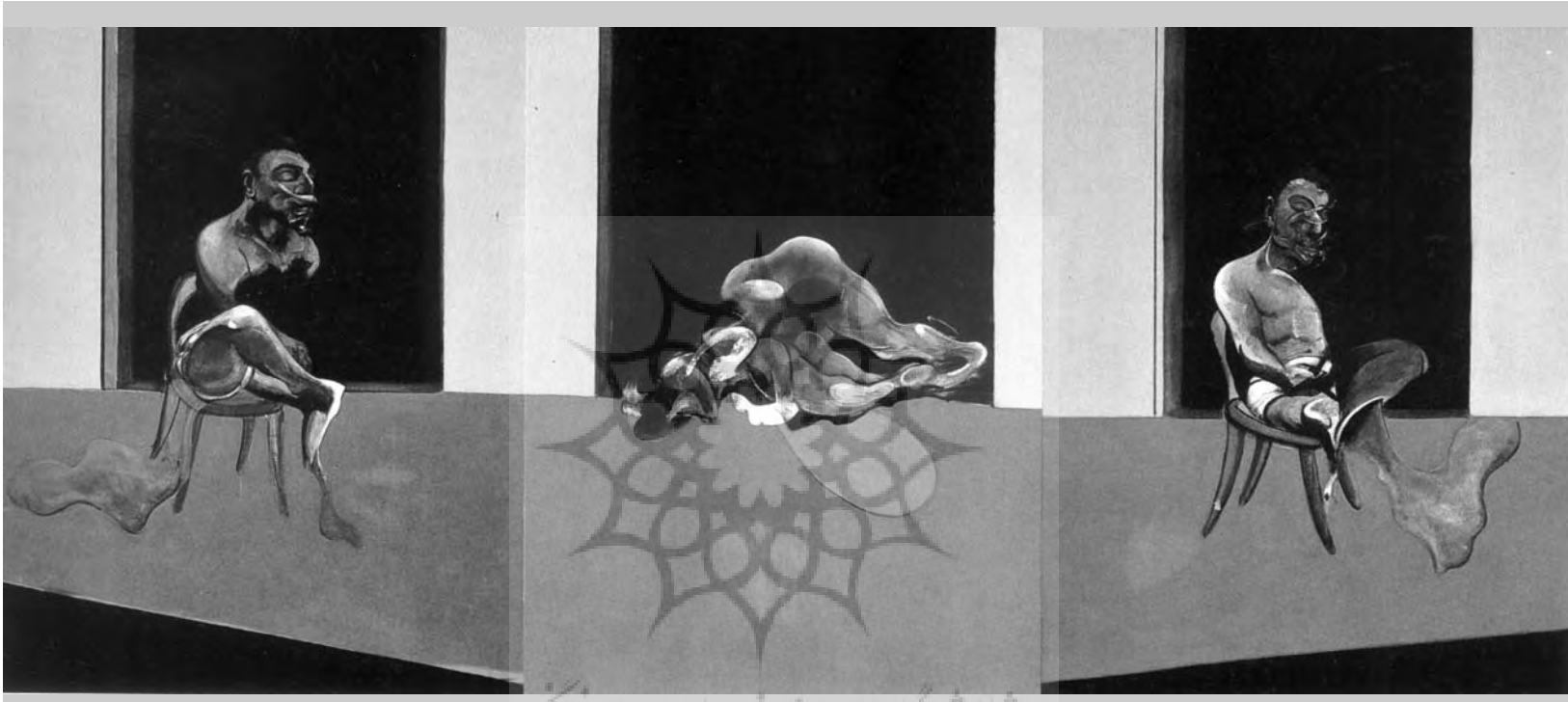
روش‌های پژوهش هنر و نظریه‌های نقد هنر مؤثر بوده‌اند. اما چنانکه اشاره شد گرایش به یکی از دونگره‌ی هستی‌شناسی یا شناخت‌شناسی بر محتوای نظریه‌ها و روش‌های پژوهش تأثیری قاطع دارد و به مجموعه‌ی آزمون‌ها و گرایش‌های رایج یک برهه‌ی تاریخی بستگی دارد؛ برای مثال: زبان‌شناسی از اوایل قرن بیستم میلادی تا اواخر دهه‌ی شصت، به مثابه‌ی روش مسلط پژوهش و دانش تخصصی بر هر نوع فعالیتی سیطره داشت؛ بنابراین آفرینش هنری و نظریه‌های نقد و دریافت اثر هنری نیز به زبان‌شناسی روی آوردند، مانند نظریه‌های فرمالیسم و ساختارگرایی که بر نقد و تحول بی‌سابقه‌ی سبکی و زبانی هنرمدرن کاملاً مؤثر بودند.

هدایت می‌کرد و در نتیجه‌ی آن، اثر هنری به عنوان واقعیتِ برساخته‌ی زیبایی‌شناختی و مستقل از تأثیر هر عامل بیرونی نگریسته می‌شد. این پدیدارشناسی در دهه‌ی نود میلادی باردیگر در نظریه‌ی سینمایی با اقبال مواجه شد؛ اما این بار در توافق با گرایش‌های فرهنگی و فلسفی عصر ارتباطات و تعدیل مبانی گذشته، بر اهمیت نقش توأمِ زبان اثر و چگونگی ادراک آن نزد مخاطب تأکید می‌کرد. در توضیح چرایی این چرخش در نظریه و در شیوه‌ی بیان – از انتزاعی و فرم گرای مدرن به بازنمایانه‌ی واقع‌گرایی – می‌توان دلیل آورد که هررویکرد نو پس از مراحل شکل‌گیری، رشد، اوج و استقرار در روند دیالکتیکی نقد و بررسی، به تندروی، یکسونگری و کاستی‌های



اثر نقاشی از: فرانسیس بیکن، سه لته‌ای، ۱۹۷۲

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نکته‌ای که در ظهور نظریه‌های نو یا بازگشت به نظریه‌های پیشین اهمیت دارد، این است که آنها با مجموعه‌ی مختصات دُورانیِ خود ـ که رویکرد فلسفی نیز جزیی از آن است – رابطه‌ای تعاملی، تعدیلی و تقابلی دارند. در **رابطه‌ی تعاملی**، کارکرد نظریه‌ها این است که همسو با گرایش‌های دوران خویش، قواعد زیبایی‌شناختی رایج و الگوهای درک هنری را توضیح می‌دهد؛ مانند نظریه کریستیان متز درباره‌ی نشانه‌شناسی سینما که فهم اثر سینمایی را با گرایش به ساختارگرایی و نشانه‌شناسی دهه‌ی شصت میلادی نظریه‌پردازی می‌کند. در **رابطه‌ی تعدیلی** نیز می‌بینیم که یک نظریه‌ی معین برای سازگاری با زمینه‌های نوظهور فکری و فلسفی جاری، ناگزیر است برخی اصول را در مبانی نظری خود تغییر دهد؛ برای مثال، پدیدارشناسی استعلایی در آغاز قرن بیستم میلادی به همراه دیگر عوامل تاریخی، توجه هستی‌شناسانه را به مطالعه‌ی «خودِاثر هنری» نظری وعملی اولیه‌ی خویش آگاه می‌شود و در جهت تعدیل نظری به سویی معطوف می‌شود که در هستی و حضور آغازینش از آن غفلت ورزیده بود. اما در **رابطه‌ی تقابلی**، نظریه‌های جدید به جدال با بنیان مبانی زیبایی‌شناختی، فلسفه و فرهنگ جاری برمی‌خیزد و به تدریج زمینه‌ی ظهور یک نگره‌ی هنریِ پیشرو (آوان گارد) را که بر مبنای نظری تازه‌ای استوار است، فراهم می‌آورند.

گفت و گوی هنر و فلسفه – حتی اگر آگاهانه و هدفدار نباشد ـ رابطه‌ای تعاملی است؛ زیرا کُنش هنری، هم در شکل و محتوا و هم در نظریه‌پردازی به جز تجربه‌ی فردی، به فضای تاریخی مُعینی تعلق دارد که اجزاء سازنده‌ی این فضا ـ زمان، پیوسته با یکدیگر در تعامل‌اند. مروری بر محتوای فلسفه‌ی هنر و نظریه‌های هنر در دوسده گذشته نشان‌دهنده‌ی ارتباط با فلسفه در محدوده‌ی مختصات تاریخی آنهاست.

گفت و گوی هنر با فلسفه

فائقه بقراطی

اشاره:

آیا هنر با فلسفه تلاقی می‌کند؟ هرگاه که هنر ژرف کاوی گردد تا ماهیت، کارکرد و فرآیند ادراک‌اش موردشناسایی عقل واقع شود یا وقتی که چیستی و چگونگی اثر هنری توسط عقل فهم و نقد می‌شود، چنین مواجهه‌ای رخ می‌دهد. اما این‌گونه تأمل‌ها یا نظریه‌پردازی‌های فیلسوفانه درباره‌ی هنر و اثر هنری همان اندیشه‌ورزی در قالب اصطلاحات فلسفی نیستند؛ زیرا فلسفه به معنای رسمی، در جست‌جوی فهم استدلالی موضوع شناسایی‌اش، آگاهی یافتن بر ماهیت (ذات) اشیا موجودات و همچنین دریافتن مشخصه‌های کلی روابط میان آن‌هاست.

اما نظریه‌های هنر و نقد هنر به بررسی موضوع‌هایی می‌پردازند که نه ماهیت قطعی و یگانه دارند و نه می‌توانند کلیت ماهوی و معنایی‌شان را در مکان‌ها و زمان‌های متغیر، ثابت انگارند وانگهی در قلمرو نظریه و نقد هنر، برخلاف فهم عقلی و استدلالی فلسفه، معیار صدق و کذب کفایت نمی‌کند بلکه آنچه کارآیی دارد، آمیزه‌ای ازسنجش عقلی ــ شهودی، مشارکت عاطفی و تجربه ادراکیِ اثرِ زیبایی‌شناختی است. پس می‌توان گفت که نقش فلسفه در فرآیند خلق و درک هنری، نه دقیقاً تفکر فلسفی، بلکه نفس تأمل و کاربرد روش فلسفی یعنی به کاربردن نوعی منطق استدلالی در روند نقد و ادراک، طرح پرسش و پاسخهای منطق پسند از اثر و در نهایت‌شناسایی تعقلی یا گفت‌وگو با آن است.

به بیان دیگر، اغلب آثار هنری در جریان دریافت و نقد در معرض چالش‌های نوعاً فلسفی قرار می‌گیرند؛ زیرا هنرآفرینی و فهم‌آن به تفکر درباره‌ی کلیت و اجزاء پاره‌های‌آن نیاز دارد. چنین تفکری، الزاماً هنرمند و مخاطب را به روح دوران‌شان پیوند می‌دهد که فلسفه نیز بخشی از این چشم‌انداز و معناکننده‌آن است.

این نوشتار به این نکته می‌پردازد که محتوای گفت وگوی هنر با فلسفه یاگرایش نظریه‌ها به فلسفه، وابسته به رویکرد یک فرهنگ (با همه‌ی اجزاءاش) است. به بیان دیگر، گفت وگوی میان هنر و فلسفه و درونمایه‌ی‌آن خصلتی دُورانی ــ زمانی و مکانی ــ دارد. آگاهی بر این امر می‌تواند نظریه‌پردازان هنر، نقد هنری و نیز مخاطبان هنر را نسبت به انتخاب‌شان و نیازهای زمانی و مکانی‌شان حساستر کند.

رابطه‌ی صریح و ضمنی هنر با فلسفه دربرگیرنده‌ی خصلتی چندگانه است؛ گاه به لحاظ نگرش تنیده درشکل و درونمایه‌ی اثر این تعامل برقرار می‌شود؛ یعنی آنچه که ناخودآگاه از ذهن آفریننده تراوش کرده و در چارچوب زبان اثر عینیت یافته است. و گاهی رابطه‌ی هنر با فلسفه دربافت آموزه‌های هنری یا قواعد زیبایی‌شناختی یک دوران حضور دارد؛ یعنی در مکتب‌ها، سبک‌ها و شیوه‌های خاص بیان که متأثر از مشرب‌های فلسفی زمان خویش‌اند (به عنوان مثال: مکتب رمانتیسم در ارتباط با فلسفه ایده‌آلیستی قرن هجدهم شکل گرفت). و بالاخره سومین رابطه‌ی هنر و فلسفه در شالوده‌ی نظریه‌های نقد و درک هنر نهفته است.

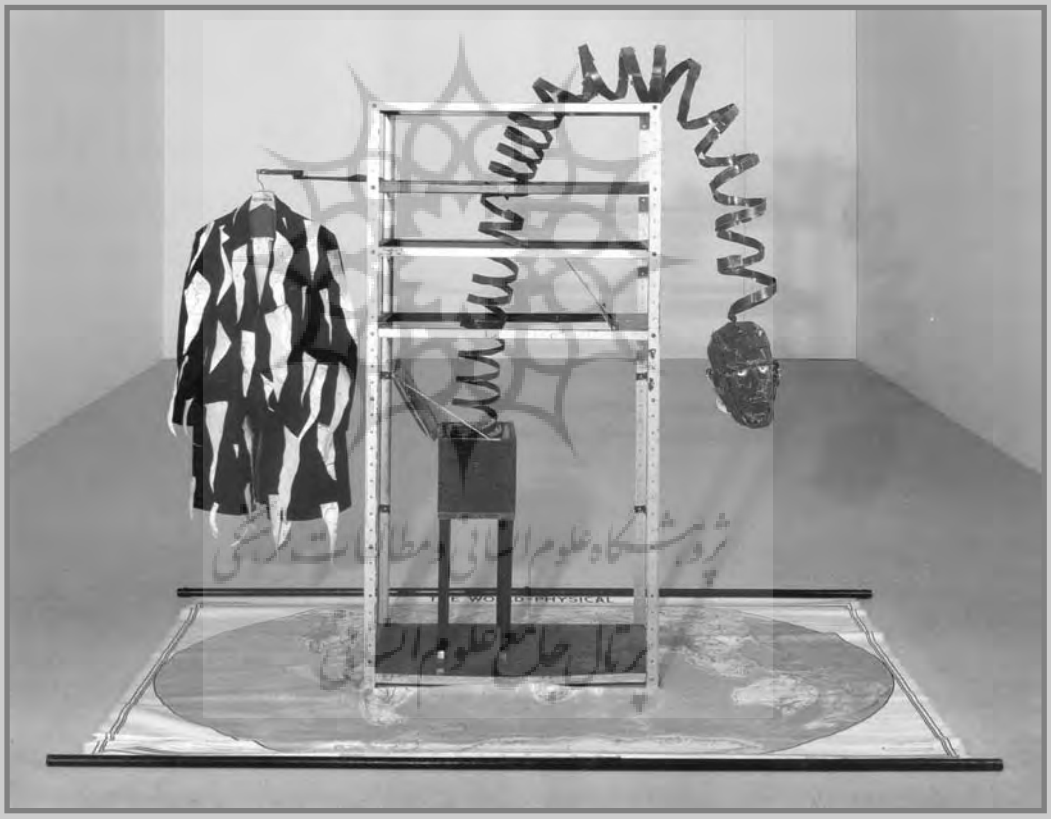
گفت و گوی هنر و فلسفه در رابطه‌ی سوم آشکارتر از دو رابطه‌ی دیگر است؛ زیرا نظریه‌ها بنیانی مفهومی‌و کلامی‌و نسبتاً شناختی دارند. افزون بر این، نظریه‌های هنری به عنوان میانجی یا راهنمای شناخت آثار ناگزیراند که روش معینی برای پژوهش زیبایی‌شناختی خویش برگزینند و نیز به طور ضمنی الگویی برای درک هنری ارایه دهند. نظریه‌ها اغلب به خاطر روش پژوهش هنر، واسطه‌ی گفت و گوی هنر با فلسفه شده‌اند. روش‌های بسیار گوناگون پژوهش هنر در سیر تاریخ هنر ــ که رومن یاکوبسن جملگی آنها را در نمودار شش‌گانه‌اش دسته‌بندی کرده است ــ با تأکیدشان بر یکی از جنبه‌های خلق هنری، انواع نظریه‌ها را پدید آورده‌اند. این نظریه‌ها به تلویح حامل تعریفی از هنر و نیز الگویی برای دریافت آثار هنری بوده و همواره خواسته‌اند یا از زاویه‌ی نگاه فلسفی به کنکاش در هنر بپردازند یا اینکه به دو پرسش فلسفی از هنر پاسخ بگویند: چیستی و چگونگی. دو پرسشی که بیانگر دونگاه کلی فلسفی، یعنی هستی‌شناسی[1] (ontology) و شناخت‌شناسی[2] (epistemology)اند. در نگاه اول، موضوع پژوهش که مجموعه‌ای از اجزا و روابط میان آنهاست، اما وجودی قائم به ذات و مستقل از شناسنده دارد. اما نگاه دوم می‌خواهد به بنیان‌های شناختی نهفته در اثر و نیز چگونگی درک مخاطب دست یابد. از این رو، بررسی شناخت شناسانه‌ی هنری به مطالعه تجربه‌ی ذهنی هنرمند و مخاطب در فرآیند تفکر، سازماندهی و انگیزش‌های آنها از ورای زبان اثر می‌پردازد.

همواره این دو نگاه بر شکل‌گیری و پیدایی

نقاشی و سینما بازنگری شده است. در مجموع می‌توان گفت که هدف نخستین نظریه‌پردازی فلسفه‌ی هنر، توصیف رابطه‌ی اثر هنری با واقعیت تجربی (امر واقع) بود؛ و این، نکته‌ای بود که نه تنها در هنر بلکه به طرز دقیق‌تری در علم و فلسفه دوران جدید برآن تأکید می‌شد.

در اواخر قرن هجدهم هنر همچون «بیان» که مبانی ذهن‌گرایانه‌ی جنبش رمانتیسم را تشریح می‌کرد، جانشین نظریه‌ی بازنمایی شد. نظریه‌ی بیانگری در نقطه‌ی مقابل آموزه‌های فکری و هنری روشنگری قرار داشت و متمایل به منش انتقادی، پرسشگری و تردید در مبانی ثابت و عادت شده‌ی واقع‌گرایی بود. رمانتیسم بیشترین تأثیر را از نظریات اجتماعی روسو درباره‌ی جامعه‌ی آرمانی و لزوم بازگشت به طبیعت و سادگی و نیزآرای فیلسوفان ایده‌آلیست مانند برگ، شلینگ، کانت، فیشته و به خصوص بازنگری موضوع «بیان روح» در فلسفه‌ی هگل بود. جنبش، رمانتیسم در حدود سال‌های ۱۷۴۰ تا ۱۷۸۰ میلادی به تدریج از فضای تحلیلی وسنجشگر روشنگری واقع‌گرایان و سپس نظریه‌ی بیانگری در آثار رمانتیک‌ها بر فضای هنری اروپا چیرگی داشت. علت این تحول آن بود که در دهه‌های پایانی سده نوزدهم و آغازین بیستم، بحران نگرش در همه‌ی زمینه‌های فلسفی، علمی و فرهنگی و هنری آشکار شد.

این بحران، نتیجه رنگ باختن باور مطلق به ارزش‌های خردگرایانه و شعارهای مربوط به جامعه‌ی آرمانی رهبران روشنگری بود، و در عوض، آغاز تردید در توانایی عقل و امکان شناسایی حقیقت توسط انسان مطرح شد. در واقع، این بحران عبارت بود از تردید در آنچه که در طول دو قرن پس از انقلاب فرانسه، انسان اروپایی به آسودگی و سادگی در دایره‌ی فهم و آگاهی خویش تصور کرده بود. مهم‌تر اینکه دیگر حتی انسان یقین نداشت که بتواند واقعیت را در تمامیت‌اش بنگرد و بشناسد. چندگانگی واقعیت و ناممکن بودن شناخت قطعی، اندیشمندان را به این مسیر هدایت کرد که مفاهیم، اشیا و واقعیت می‌تواند از افق‌های متفاوت نگریسته شود و همه‌ی



اثر چیدمان از: بیل وودرا. خودنگاره در عصر اتم، ۱۹۸۶

فاصله گرفت و به جای عقل و قراردادهای ثابت‌اش به ارزش‌هایی چون تخیل، احساس، شهود، نبوغ، خودانگیختگی، طبیعت، فردیت هنرمند و بیان تجربه‌های شخصی و پالوده‌ی او در روند خلق و درک روی آورد. نظریه‌ی بیان نمونه‌ای از پیوند چند جانبه‌ی نگرش‌های هنری یک عصر با دیگر یافته‌های ذهنی است.

خودِ اثر هنری

به طور کلی در سده‌های نوزدهم و بیستم میلادی، نظریه‌ی بازنمایی با دو رویکرد حس گرا نزد امپرسیونیست‌ها و جامعه‌نگر نزد تفسیرها و تعبیرها نیز حقیقت داشته باشند. بدین سان، انسان این دوران گستره‌ی بی‌کرانه‌ی امکان‌ها و احتمال را پیش روی خود گستراند و اندک اندک شناخت «بود» (nomen)ها (اشیاء و جهان آن چنان‌که در ذات خود هستند) به نفع آگاهی یافتن بر نمود (Phenomen)ها شناسایی اشیا و جهان آنچنانکه بر ما پدیدار می‌شوند، به حاشیه رانده شد.

این نظریه در فضایی حاصل از تردید بر خردگرایی قرن نوزدهم و قطعیت شناسایی تجربی و همچنین بار دیگر، به خاطر ظهور فلسفه

فلسفه‌ی هنر و دانش زیبایی‌شناسی در دوران روشنگری همچون مقوله‌ای میان رشته‌ای برای تعریف و تبیین کُنش هنری و شناخت ماهیت آن شالوده‌ریزی شد و کارکرد آنها این بود که بررسی مقوله‌ی هنر را که از افلاتون تا نیمه‌ی دوم قرن هجدهم میلادی در حاشیه‌ی مطالعات فلسفی قرار داشت به پژوهشی جدی و مستقل ارتقا دهند. افزون بر این، روح خِردگرا و سنجشگر این دوران ایجاب می‌کرد که هر مفهوم و مقوله‌ای از نو به دقت نگریسته و مورد شناسایی علمی قرار گیرد. بنابراین موضوع هنر و زیبایی نیز همچون ابژه‌ای قابل شناخت، از نو رمزگشایی شد. از این رو فلسفه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی تا اوایل قرن بیستم میلادی به پیروی از روش فلسفه، مصرانه در پی بنیانگذاری نظریه‌ای فراگیر و واحد در تعریف ماهیت مشترک و ویژگی یکسان هنرها بود. نظریه‌ای که به جامعیت دستگاه‌های فکری فلسفی باشد که بتواند همه‌ی پرسش‌های مربوط به ماهیت و بنیاد مشترک انواع بیان‌های هنری و نیز چگونگی دریافت آنها را پاسخ بدهد.

فلسفه‌ی هنر جست‌جوی خود را با این پرسش فلسفی آغاز کرد که ویژگی مشترک میان آثار هنری چیست؟ چنین پرسشی، از سویی آثار هنری را از ساخته‌های غیرهنری متمایز می‌کرد و از سوی دیگر، بنابر رابطه‌ی خویشاوندی میان آثار متفاوت (به لحاظ شکل و زبان) جملگی آنها را در یک طبقه جای می‌داد. امروزه برای ما روشن است که هیچگاه پاسخ کامل و پایداری به این پرسش به دست نمی‌آید، اما در آن فضای تاریخی می‌کوشیدند بدان پاسخ دهند.

از اوایل قرن بیستم میلادی پرسش مذکور، دیگر مسئله‌ای کهنه و تکراری و اساساً بی‌فایده تلقی شد؛ زیرا دگرگونی بنیادین فکری و فرهنگی، آفرینندگی‌های غیر قابل طبقه‌بندی، تخصصی شدن بیان‌های هنری (سینما، نقاشی، پیکره‌سازی و...) و روح یکسره نوجوی مدرنیسم فرضیه‌های مبتنی بر وحدت هنرها را به کلی بیهوده و ناممکن می‌شمرد. بنابراین، مقوله‌ای به نام فلسفه‌ی هنر کارکردش را از دست داد و به موضوعی با اجزای جمع ناشدنی، متکثر و پردامنه مبدل شد که ناگزیر می‌بایست قلمرو شناسنده و نگاه کلی‌اش را با موضوع‌های خُردتر و تخصصی‌تر جایگزین می‌کرد. به بیان دیگر، در این دوره هر شاخه‌ی هنری بر پایه‌ی کیفیت بیانی‌اش نظریه‌های خاص خود را شکل بخشید.

واقعیت این است که قراردادهای متغیر زیبایی‌شناسی به همراه نظریه‌های نقد و درک هنری، بی‌آنکه آشکارا بگویند، چیزی جز تلاش برای پاسخ گفتن به پرسش‌های فلسفی درباره‌ی ماهیت هنر و راه‌های درک آن نیستند. اما در واقع امروزه نظریه‌هایی که غیر مستقیم به تعریف هنر و چگونگی ادراک آن پرداخته‌اند، مانند: بازنمایی، بیان، تمهید شکلی، زبان، ارتباطات، هنرمفهومی، هنرهمچون نوعی شناخت، پدیدارشناسی فیلم، وظیفه‌ی فلسفه‌ی هنر دیروز را برعهده گرفته‌اند و واسطه‌ی ارتباط هنر با دستاوردهای ذهنی و معنایی دوران خویش‌اند.

نظریه‌ی بازنمایی و بیان

نخستین نظریه‌پردازی مستقل فلسفه‌ی هنر درباره‌ی ماهیت، کارکرد و ادراک هنری در نیمه‌ی دوم قرن هجدهم میلادی، مستقیماً به نظریات فلسفی پیشین هنر معطوف بود. در ابتدا به ماندگارترین و آشناترین تعریف هنر: «هنر به مثابه تقلید از جهان واقعیت و طبیعت» بازگشت. نظریه‌ی تقلید در سفر تاریخی‌اش، بارها در محتوا و زاویه نگاه‌اش به مفهوم واقعیت و چگونگی نمایاندن آن، بازنگری کرده و هر بار محتوای رویکرد جدیدش را با نامی تازه نامگذاری کرده است. بازنمایی در قرن هجدهم، دیگر به مفهوم تقلید از جهانی دیدنی – که در باور افلاتون تقلیدی از جهان فرامادی و مثالین بود محسوب نمی‌شد بلکه شالوده‌ی واقع‌نمایی در عصر روشنگری، از اساس با باور مثالی پیشین تفاوت داشت.

این واقع‌نمایی بر زمینه علمی و فلسفی آن دوران استوار بود زیرا استقرار فلسفه جدید در دوشاخه اصلی خِردگرایی دکارتی و تجربه‌گرایی بیکنی که از قرن هفدهم آغاز گشته و بر پایه‌ی حاکمیت عقل و تجربه برای کاربرد روش‌های علمی در پژوهش شالوده‌گذاری شده بود، بر فضای ذهنی این دوران چیرگی یافت. به باور معتقدان این دیدگاه چنان‌که دولاکامپانی می‌گوید:

«نشانه‌های [ذهنی] ما در خور اعتماد، زبان ما زبانی صادق و جان ما در تطابق کامل با جهان است» و **«از دوره‌ی نوزایش تا پایان قرن نوزدهم، فرآورده‌های هنر و دانش، نه همچون ساخته‌های ساده‌ی ذهنی بل همچون نمایش‌هایی، نمودار با وفای واقعیتی که مقدّم بر آنها در جهان خارجی وجود دارد تلقی می‌شود»**.[۳]

هنر این دوران، پیشرو و خودساخته نیست بلکه در نظر و عمل پیرو فضای خِردگرا و علمی حاکم است؛ هنری مقید به رعایت قواعد ثابت و انعطاف‌ناپذیر که تخیل، احساس و نیروهای درونی هنرمند و مخاطب را کیفیاتی کم مایه می‌شمرد و باور داشت که زیبایی و هنر نیز مانند علم و همه‌ی شاخه‌های فعالیت انسانی باید به رهبری عقل تحلیل‌گر و ابداع قراردادهای عقلانی به حوزه‌ای از شناخت انسان بدل شود. در این دوران، هنر وسیله‌ای برای رسیدن به غایتی انسانی، اخلاقی و اجتماعی بود. بنابراین، هم خلق و هم دریافت آن فرآیندی عقلانی تلقی می‌شد. بازنمایی در این دوران به رابطه‌ی میان ذهن شناسنده و مورد شناسایی‌اش اشاره داشت. مورد شناسایی، جزیی از جهان دیدنی و واقعی یا تصویرسازی رویدادی تاریخی بود.

نظریه بازنمایی در قرن هجدهم همچون نظریه‌ی عام هنری وظیفه داشت ماهیت انواع شیوه‌های بیان هنری (ادبیات، تجسمی، موسیقی و نمایش) را در ویژگی مشترک «بازنمایی واقعیت» توضیح دهد.

این نظریه، واقع‌نگر و تجربه‌گرا بود و به تقدّم واقعیت بر ذهن (هنرمند و مخاطب) باور داشت. پس، تجربه جهان واقعی و دیدنی، سرچشمه انگیزش عواطف و تفکر هنرمند شمرده می‌شد. نظریه‌ی بازنمایی در فاصله قرن نوزدهم تا نیمه‌ی اول قرن بیستم میلادی همسو با نگرش‌های علمی و اجتماعی دوره‌ها به ترتیب به طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی اجتماعی گرایش یافت و بار دیگر از دهه‌ی هشتاد قرن بیستم به این سو، در انطباق با تحول دورانی و چرخش‌های فرهنگی در نتیجه‌ی توسعه‌ی دانش ارتباطات و مخاطب گرایی و اقبال دوباره به پدیدارشناسی و فلسفه تحلیلی، در آثار تصویری به ویژه

تمهیدات و شگردهای خاص زبانی بود. نظریه‌ی «هنر همچون تمهید شکل گونه»، از یک‌سو با دوری جستن از واقعیت عینی و از سوی دیگر با گرایش به انتزاع و دفرماسیون شکل طبیعی به تقابل با هر دو نظریه‌ی «بازنمایی» و «بیان» برخاست و قالب نظری تازه‌ای را در نقد و درک هنری با عنوان فرمالیسم ایجاد کرد که به مثابه شیوه‌ی بیان هنری و نیز نظریه‌ی نقد ادبی و هنری، رویکرد رایج تا پس از جنگ دوم جهانی بود. در چنین فضایی، بیان سینمایی با رویکرد به فرمالیسم توفیق یافت که موقعیت خود را از بازنمایی فنی واقعیت به بیان هنری ارتقا دهد.

در دهه‌ی پنجاه که سرخوردگی ناشی از رخدادهای توجیه ناشدنی جنگ اول و دوم جهانی دنیای ذهنی متفکران و روشنفکران را آشفته کرده بود، بار دیگر تردیدی عمیق‌تر نسبت به پایه‌های عقلانیت نظام فلسفی و علمی اروپایی سربرآورد و درفضای ناامیدی و کناره‌جویی به تدریج نگاه دوران را به سوی مطالعات انتزاعی کشانده شد. در این زمان اگزیستانسیالیسم سرچشمه گرفته از پدیدارشناسی و نیز فلسفه تحلیلی مبتنی بر پوزیتیویسم[5] منطقی همزمان با یکدیگر، رایج‌ترین فلسفه‌های دوران مذکور بودند. در چنین زمینه‌ی ذهنی‌ای زبان‌شناسی هم به عنوان نگره‌ای علمی و فلسفی و هم به عنوان روش پژوهش و تحلیل در همه‌ی شاخه‌های فکری چیرگی یافت. زبان‌شناسی گرایشی عالمانه و عین‌گرایانه بود و بی‌آنکه شناسنده را با واقعیت ناپذیرفتنی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی درگیر کند، می‌توانست امکان پژوهش علمی و تخصصی را در هر موضوع جزیی فراهم‌آورد. البته، حضور زبان‌شناسی در عرصه پژوهش‌های تخصصی از اوایل قرن بیستم میلادی آغاز شده بود، اما در دهه‌ی شصت سیطره‌ی فراگیرآن به اوج خود رسید.

در دهه شصت میلادی، بر زمینه‌ای از رویکرد گسترده به زبان‌شناسی، دو گرایش ساختارگرایی (با گرایش علمی – تحلیلی) و تأویل‌گرایی (با گرایش فلسفی و تفسیری) از دوسرچشمه‌ی متفاوت و با دو روش‌شناسی مجزا، ظهور کرد. اگر چه جامعیت و معرفت‌شناسی جدید آنها سبب شد که تاریخ فلسفه معاصر همواره آنها را نه فقط روش پژوهش بلکه گرایش فلسفی به شمار آورد، اما هر دو گرایش به این مسئله پاسخ می‌گفتند که چگونه و از چه راهی می‌توان مفاهیم، اشیا، واقعیت و حقیقت را شناسایی کرد. هر یک از آنها بنیادی را برای فرآیند شناخت پیش می‌نهادند؛ تأویل‌گرایی راهی درونی و تفسیری وابسته به ذهن شناسند، عرضه می‌کرد ولی ساختارگرایی، الگویی برای درک علمی و اثباتی موضوع شناسایی بیان می‌نمود.

ساختارگرایی امکان شناخت علمی هر ساختاری، از جمله، بیان هنری را بر پایه‌ی الگویی زبانی امکان‌پذیر می‌دانست. همچنین، ساختارگرایی روشی را برای تحلیل دقیق اجزا با چشم پوشی از عوامل برون از ساختار (مانند زمینه‌های اجتماعی، تاریخی و روان‌شناسی) مطرح می‌کرد و استدلال‌اش این بود که شکل و معنای هرساختار معین و منفرد (مثلاً یک اثر هنری) به یک ساختار نهایی (مادر) وابسته است و این ساختار کنش و کارکرد و روابط مشخصی دارد که قابل شناسایی است. ساختارگرایی بر پایه‌ی آموزه‌های اثبات‌گرایانه‌ی معرفت بر جهان و کاربست روش‌های علمی – منطقی به زبان‌شناسی روی آورد و باور داشت که هر نوع شناختی در قالب زبان امکان‌پذیر و قابل انتقال است.

ساختارگرایی مبتنی بر نشانه‌شناسی نیز در حوزه‌ی هنر از نقد ادبی آغاز شد و به سرعت به عرصه هنرهای تصویری به ویژه سینما راه یافت. در همین زمان، نظریه کریستیان متز درباره‌ی نشانه‌های فیلم و توصیف بیان سینمایی و تمایز آن با زبان قراردادی و کلامی‌روشی اختصاصی برای درک، دریافت و نقد فیلم سینمایی عرضه نمود که تحولی اساسی در مباحث نظری فیلم ایجاد کرد.

از سوی دیگر تأویل‌گرایی هر چند که از پدیدارشناسی هوسرل سرچشمه گرفت، اما برخلاف آن، بر اهمیت نقش زبان به مثابه سازنده‌ی انواع متن و تاریخ به مفهوم افق نگاه دوران عقیده داشت. تأویل به عکس ساختارگرایی باور داشت که زبان در ارتباط با مخاطب می‌تواند از سطح ابزاری و دلالت مستقیم فراتر رود و به ساحت معنا آفرینی فراز آید. چگونه این ارتقا زبانی رخ می‌دهد؟ از راه «خوانش» (reading) و تأمل در متن. بر این اساس، خواننده سازنده‌ی معناست اما در چارچوب جهان متن. بنابراین دریافت، ادراک و شناخت پدیدارها یا متن‌ها، از عینیت خودِ پدیدار یا متن آغاز می‌شود اما پژوهشگر یا دریافت‌کننده نیز در چارچوبی که خصلت بینا ذهنی (intersubjectivity) دارد می‌تواند معنا را بفهمد یا آن را بیافریند و این چارچوب «افق نگاه» و «افق معنایی» نامیده شد. «افق» (hroizen) خصلتی تاریخی دارد؛ به این مفهوم که هر دوران، محدوده‌ای یا امکانی در توانایی به شناخت، آگاهی، درک، شیوه‌ی زندگی، زبان، اندیشه، مناسبات فرهنگی و اجتماعی پیش می‌نهد. با این استدلال، تأویل‌گرایی نسبیت شناخت وادراک بی‌شمار مخاطب را توسط افق تاریخی، خصلت بینا ذهنی آگاهی و عینیتِ متن مهار می‌کند.

تأویل مبتنی بر نشانه‌شناسی متن ابتدا از نقد ادبی آغاز شد و در دهه‌ی هفتاد به گستردگی رواج یافت. شکل‌گیری نظریه پدیدارشناسی فیلم نیز در اواخر دهه‌ی هشتاد و اوایل دهه نود، رویکردی تازه به همگرایی پدیدارشناسی و فلسفه تحلیلی افزود، زیرا در این نظریه، سه عامل: واقعیت حاصل از بازنمایی سینمایی، زبان فیلم، فرآیند ادراک و آگاهی مخاطب همزمان مورد توجه قرار می‌گرفت.

دهه هفتاد میلادی، سرآغاز دگرگونی‌های عمیقی است که زمینه‌ی آن از چند دهه‌ی پیش فراهم شده بود. به نظر می‌رسد که مهم‌ترین ویژگی این دوران جابه‌جایی یک فرهنگ با فرهنگ دیگر بود. این دگرگونی با نقد همه جانبه در شاخه‌های علم، فلسفه، جامعه، سیاست و هنر مدرنیسم و مدرنیته همراه شد و بار دیگر پرسش‌های نقادانه از بنیاد مدرنیستی مفاهیم و مقوله‌ها طرح گشت. از آغاز این دهه، ساختارگرایی به مثابه‌ی رویکردی همسو با نظم مستقری که بر مجموعه‌ای از مشخصه‌های فلسفی، علمی، سیاسی و اقتصادی حاکمیت دارد، مورد نقد قرار می‌گرفت و به تدریج بار دیگر، نوعی از شک‌گرایی و نسبی‌نگری در تبیین مفاهیمی همچون حقیقت، قطعیت و ثبات رواج می‌یابد.

نظریه‌های گوناگونی که جملگی زیرعنوان پساساختارگرایی

پدیدارشناسی هوسرل در قرن بیستم سربر آورد. پدیدارشناسی استعلایی[۴] اگرچه امر عینی را آغازگاه و الزام هرگونه شناخت می‌دانست اما معتقد بود که آگاهی ذهن ما بر واقعیت عینی طی فرآیندی شهودی و مستقیم، با حذف هرگونه آگاهی پیشینی باید حاصل آید. این فلسفه در اوایل قرن بیستم میانجی دو نگره‌ی عین‌گرایی و ذهن‌گرایی شد؛ و امتیاز آن در امکان شناسایی ذات مستقل و «اصیل» چیزها، برکنار از شرایط پیرامونی واقعیت بود.

«خودِ اثر»

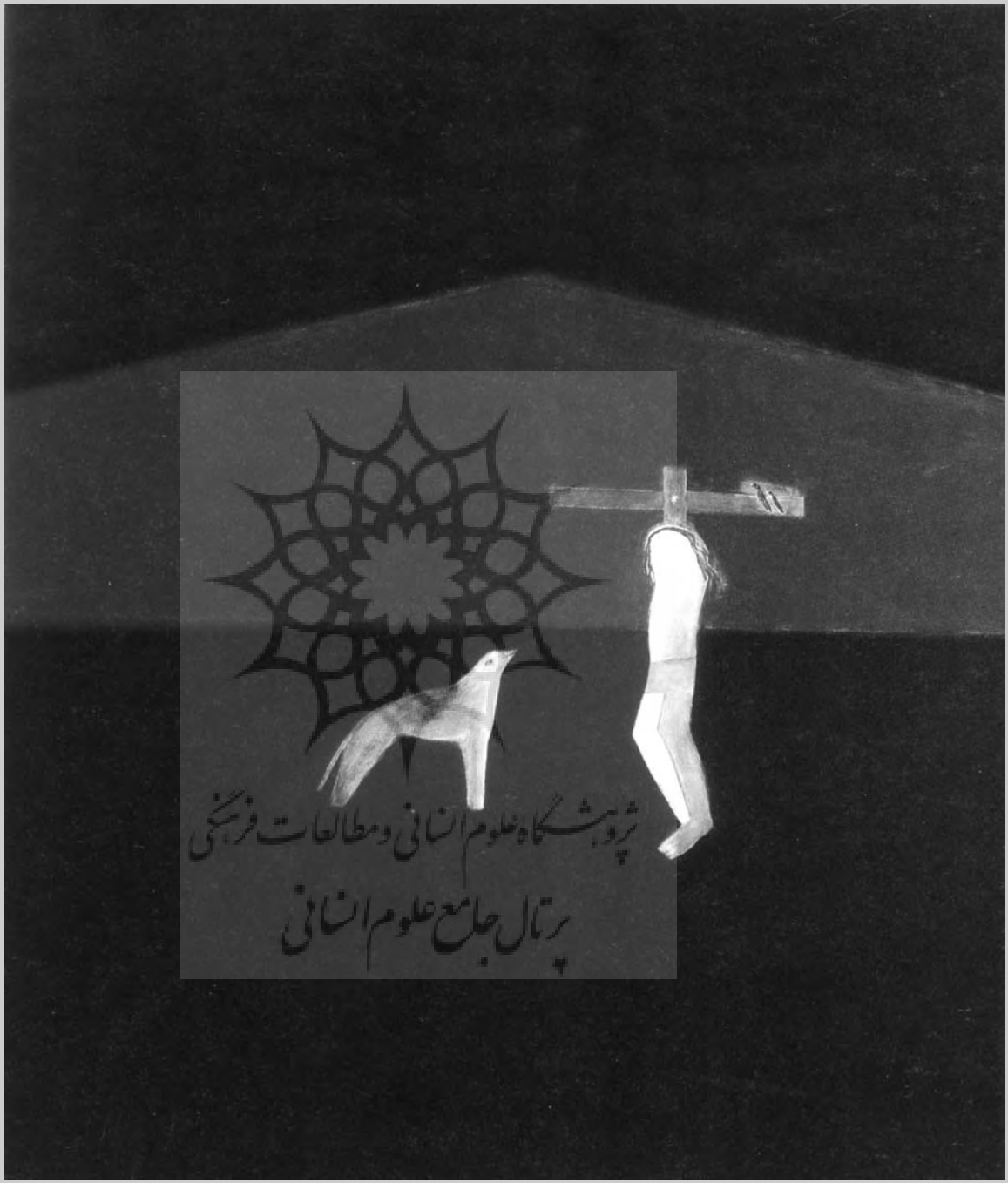
حال و هوای ذهنی ابتدای قرن بیستم، سبب دگرگونی در بیان تصویری، درک اثر هنری و نقد و قواعد زیبایی‌شناسی شد. دگرگونی‌ای که می‌توان آن را بارزترین مشخصه‌ی مدرنیسم (دوران‌مدرن) تلقی کرد. هنرمندان مدرن از نظریه‌ی بازنمایی و تفسیر واقعیت چندگانه و نااستوار بیرونی در نظریه‌ی بیان رویگردان شدند و به واقعیت برساخته و قائم به ذات «خودِاثر» روی آوردند. در نتیجه‌ی این تحول، اثر هنری به عنوان شیء‌ای در خود و برای خود و بی‌نیاز از ارجاع به واقعیت بیرونی و نیز رها از تعلق به آفریننده و شرایط تاریخی، اجتماعی و روان‌شناختی تعریف شد؛ اصطلاحی که معمولاً نقادان برای این استقلال و خودمختاری اثر هنری به کار می‌بردند، واژه‌ی اتونومی (autonomy) بود.

این شیء ویژه‌ی زیبایی شناختی به مدد زبان ناب باید شکل می‌گرفت و دریافت می‌شد. زبان ناب در هر شاخه‌ی هنری، مجموعه‌ای از عناصر انتزاعی و قراردادهای نوین زیبایی‌شناختی بود که در نهایت شکل معناداری را پدید می‌آورد. این شکل، برآیند

اثر چیدمان از: ریچارد دیکن.
این، آن و دیگران.
۱۹۸۵

افق‌های معنایی پایه بگذارند.

مسائل پژوهش نظریه‌ها از موضوع‌هایی است که در پیوند با فضای فکری – فلسفی و فرهنگی زمان حال و بازگشت به واقعیت و تبیین آن است، این بار، واقعیت هم از جنبه امر برونی و عینی و هم واقعیت برساخته در اثر (توهم واقعیت) نگریسته می‌شود. به ویژه نگاه مخاطب به هر دو جنبه‌ی واقعیت؛ چگونگی درک آن و شیوه‌های برانگیختن مورد توجه قرار گرفته است. از این روست که می‌بینیم بار دگر، موضوع‌گرایی در هنرهای تجسمی، بازنگری در شیوه‌ها و نظریه‌های به خاموشی گراییده (مثل: پدیدارشناسی فیلم و نظریه‌ی شناخت در جریان نقد و درک هنری با حفظ مختصات امروزی) اقبال دوباره می‌یابند. مبانی نظریه‌ی شناخت که مورد استفاده‌ی نظریه‌ی سینمایی دیوید بوردول است، بر پایه‌ی فلسفه‌ی تحلیلی، روان‌شناسی ادراک، یافته‌های علوم طبیعی در ساخت و کار ذهن و آزمون‌های ادراکی مخاطب استوار است و خصوصیتی بینا رشته‌ای (interdisiplinary) دارد. نظریه شناخت در نقد فیلم به تبیین چگونگی شکل‌بندی اندیشه هنری در ساختار اثر و نیز چگونگی درک اثر نزد مخاطب می‌پردازد. این نظریه، فهم هنری را نوعی فرآیند شناخت، تفکر، یادگیری و رابطه با جهان ویژه‌ی اثر معرفی می‌کند. ترکیب توأم ذهن‌گرایی و واقع‌گرایی در این رویکرد؟، می‌تواند در شکل‌گیری شیوه‌های بیان نو، ساز و کار تولید فیلم و به کارگیری فنون مناسب نیز تأثیر بگذارد و مبانی زیبایی‌شناختی جدیدی را نظریه‌سازی کند.



اثر نقاشی از: کریگی ایچیسن. تصلیب. ۱۹۸۷

(شامل: شالوده‌شکنی، سخن و قدرت، فمینیسم، لذت متن) در دهه‌ی هفتاد مطرح شدند همچنان به زبان و سخن (گفتمان) و متن (نوشتار) معطوف‌اند و اگر چه مانند ساختارگرایی و تأویل‌گرایی، صرفاً خودشان را نوعی روش‌شناسی معرفی می‌کنند، اما در قالب نگرش‌های شکاک فلسفی ظاهر می‌شوند؛ زیرا پرسش‌ها و تردیدهایشان درباره‌ی ماهیت مقوله‌هاست؛ از جمله: شک‌آوری در بنیاد عقل، بنیاد فلسفه، علم، بی‌معنایی سخن و وانمایی معنا. شالوده‌شکنی نقد خویش را از شناخت‌شناسی علمی و اثباتی ساختارگرایی به ویژه در حوزه متن، معنا و سخن آغاز می‌کند؛ اما به سرعت به دیگر حوزه‌های فکری گسترش می‌یابد. درواقع ماهیت مشترک در قلمرو اندیشه، فرهنگ، علم، فلسفه و سخن، نظام مدرن را به چالش می‌طلبد. به همین دلیل از موقعیت یک جنبش نقد ادبی در زمینه‌ی متن و معنا به یک نگرش فلسفی بدل می‌شود.

پساساختارگرایی در ساز و کار شناخت، چگونگی ادراک و روش‌های علمی آن، تردید می‌کند. از دیدگاه پساساختارگرایی، مهم‌ترین ویژگی نظام اندیشه اروپایی (از آغاز تا مدرن) کل‌نگری، تمرکز، باور به تضاد دوگانه مفاهیم، گرایش به حذف اجزا و انکار حضور مستقل آنها است. این نظام که بر آن است تا به هر ساختاری (مثلاً: ساختار سیاسی، فلسفی و فکری) خصلت یکپارچه، منسجم و فراگیر را نسبت دهد؛ گرایش دارد که تکثر و تنوع اجزا را نادیده بگیرد و مطلق‌ها و تعین‌های قطعی را جایگزین آنها کند و به همین دلیل، کل تاریخ اندیشه‌ی غربی را «متافیزیکی» می‌خواند. از نگاه پساساختارگرایی افق معنایی در هر دوران چیزی جز گفتارها و فکرت‌های موهوم نیست.

شالوده‌شکنان دهه‌ی هفتاد برخلاف متفکران دهه‌ی پنجاه که با پذیرش ناتوانی خود در تغییر واقعیت تلخ، به فعالیت انتزاعی زبان‌شناسی پناه برده بودند قصد داشتند که از راه نقد و افشای تناقض‌های درونی و حل ناشدنی نظم مستقر، با کلیت یک پارچه، فراگیر و تمرکز یافته به مبارزه برخیزند. بدین‌سان تفکری مبتنی بر نسبی نگری، مرکز زدایی، وحدت شکنی، کشف تناقض درونی و شک‌گرایی نسبت به مفاهیم حقیقت، واقعیت و قطعیت، نسبت به دستاوردهای فکری فرهنگ غرب به ویژه دوره‌ی مدرن پدید آوردند.

اما در عرصه‌ی هنرهای تجسمی، اندکی پیش از طرح نظریات پساساختارگرایی در نیمه‌ی دهه‌ی شصت، حرکت دیگری شکل گرفت. دراینجا، راه مقابله با سلطه‌ی عالمانه زبان‌شناسی و فرمالیسم هنری، تبلیغ بی‌معنایی یا وانمایی معنا نبود، به عکس، هنرهای تجسمی به جست‌جوی معنا، موضوع و مفهوم رفت و در تقابل با هنر مدرن، کاربست زبان و قراردادهای زیبایی‌شناختی را بی‌اهمیت شمرد. هنر مفهومی، محصول این چرخش نگاه و نقطه‌ی آغاز نگرشی جدید است؛ و نیز شاید آخرین نظریه‌ای است که در سده بیستم میلادی می‌کوشد به شیوه‌ی مدرن، مبانی نظری‌اش را به مثابه‌ی نظریه‌ی همگانی و مشترکی که حقیقت و ماهیت هنر را دربردارد معرفی کند. پس از هنر مفهومی از اواخر دهه‌ی هفتاد ما با دوره‌ای از شیوه‌گرایی (تکثر همزمان سبک‌ها و التقاط شیوه‌ها)، بازگشت به تاریخ هنر و نسبی نگری در باورهای هنری روبه‌رو شده‌ایم.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

دیدیم که از ابتدای بنیانگذاری فلسفه‌ی هنر تا حدود دهه‌ی هفتاد، رویکردهای هستی‌شناختی و شناخت‌شناسی در فلسفه، هر یک متناسب با گرایش‌های عام فکری و فرهنگی دوران مختلف، پاسخی ضمنی به پرسش فلسفی درباره ماهیت و کارکرد هنر می‌گفتند و هر بار در هر دوران، بن مایه‌ی نگره‌ی زیبایی‌شناختی و نظریه‌ی نقد و درک هنری را شکل می‌بخشیدند. افزون بر این، می‌توان گفت که در هر دوران به اهمیت نقش یک عامل مؤثر در کار هنری اصرار می‌ورزیدند (نقش هنرمند، خودِ اثر، واقعیت عینی و...) به همین خاطر، این گونه تأکیدها گاه به جزم و یک سونگری آغشته می‌شد. با این حال تأثیر آموزه‌های هیچ یک از نظریه‌ها زدودنی نیست. واقعیت این است که پس از تجربه‌ی یافته‌ای اصیل و بنیاد افکن، دیگر نمی‌توان پیامدها را نادیده گرفت و با ذهنی زدوده از گذشته به جست‌جویی تازه پرداخت.

پس از دهه‌ی هفتاد، تأمل در نحله‌های پساساختارگرایی و نقدآنها آغاز شد و به نظر می‌رسد که برخی دیدگاه‌های آن‌ها بی‌هدف و پوچ گراست و بدین ترتیب، پساساختارگرایی نیز از فراز به فرود آمد. اما برخی اصول بنیادی آن (از جمله؛ نسبی نگری، تکثرگرایی، تمرکز زدایی از فرهنگ و نظام اندیشه‌ی مسلط و نیز بازنگری در تاریخ) پایه‌گذار دیدگاه جدید و گرایش‌های نوظهوری شد که از دو دهه‌ی گذشته نه در کلیت نظام‌های غربی بلکه در محافل روشنفکری رواج یافته است.

در چنین فضای فکری و فرهنگی، هر قلمرو در تلاش است تا با بهره‌گیری از نظریه‌های آزموده شده و همچنین یافته‌هایی که از تجربه‌ی زیستی‌اش در نظر و عمل برگرفته است، بار دیگر پاسخی برای پرسش‌های اساسی پیش روی بیابد. از این روست که علم و فلسفه بار دیگر درباره‌ی مفهوم عقل، توهم قطعیت و وظیفه‌ی فلسفه در برابر هنر به گفت‌وگو پرداخته‌اند.

فلسفه در بحث میان عین‌گرایی و ذهن‌گرایی با موضعی کاربردی (پراگماتیک) چرخشی به سوی تحلیل، واقع‌گرایی تجربی و زبان‌شناسی دارد و بر آن است که شالوده‌ی عقل را دگرباره بر تجربه و واقعیت بنا نهد؛ تجربه‌ای که مبنایی بینا ذهنی برای آن قائل است. به نظر می‌رسد که علم و فلسفه بی‌آنکه در گفتگوهایشان به نتیجه‌ی توافق شده‌ای رسیده باشند، برکنار از جزم‌های اثبات‌گرایانه یا اگزیستانسیالیستی در زمینه‌ای از نسبی‌نگری عالمانه و بر پایه‌ی دستاوردهای یک سده، تا آنجا که اصول متمایز عقایدشان خدشه‌دار نگرد، تا حدودی به هم‌گرایی نظریه‌ها نزدیک می‌شوند. نکته در خور توجه این است که چنین هم‌گرایی ای در نظریه‌های هنری، نقد و نیز قواعد زیبایی‌شناختی این دوران نیز احساس می‌شود؛ به بیان دیگر، اصیل‌ترین گرایش این عصر را در همه‌ی شاخه‌های علوم می‌توان بازیافت.

اما هنر برخلاف علم و فلسفه پرسش بنیادین درباره‌ی چیستی اشیا و جهان را بی‌فایده یافته است و ضمن چرخش به سوی شناخت‌شناسی، به جست‌جوی هستی‌شناسانه‌ی اثر نیز توجه دارد. توجیه این چرخش را در توافق با ویژگی عصر یعنی ارتباط و مخاطب‌گرایی می‌توان یافت. از این رو، نظریه‌های دو دهه‌ی اخیر، اغلب به فرآیند دریافت اثر هنری نزد مخاطب و چگونگی نگاه هنرمند بر جهان از ورای اثرش معطوف شده‌اند و می‌کوشند مبانی نظری‌شان را بر زمینه‌ی ارتباط جهان‌ها و

پانوشت‌ها:

۱– هستی‌شناسی (ontology)؛ آرای فلسفی درباره‌ی هستی، چیزها که قصد دارد «ذات اصیل» و نامتغیرآنها را در صورتی که شامل اجزای عناصر واقعاً موجود باشند، بشناسد و تعریف کند. این دیدگاه فلسفی، امکان دستیابی به حقیقت را برای عقل انسانی ممکن می‌داند و به تعریف بودها یا «باشنده‌ها» می‌پردازد.

۲– شناخت‌شناسی (epistemology)؛ نظریات فلسفی درباره امکان روش‌ها، سرچشمه‌ها، انواع و حدودشناخت توسط انسان است که اغلب ناظر به شناسایی روند عقلی – تجربی است و به تحلیل تجربه‌ی ذهنی اعم از ادراک، زبان، تفکر، تصویرهای ذهنی و سازماندهی دانش می‌پردازد و برخلاف دیدگاه هستی‌شناسی، نایل شدن انسان را به حقیقت قطعی فرض نمی‌کند بلکه درباره‌ی خود همین فرض بحث می‌کند که توانایی انسان برای رسیدن به کنه اشیا و موجودات تا چه حد است.

۳– دولا کامپانی، کریستین. تاریخ فلسفه در قرن بیستم. ترجمه باقر پرهام. صص: ۱۹، ۲۰ و ۲۴.

۴– پدیدارشناسی استعلایی (transcendentalphenomenology) از نظر هوسرل به مفهوم آگاهی بر چیزهای واقعی، عینی و بیرونی است نه آنچنان که فی‌نفسه هستند بلکه آنچنان که در ذهن ما ظاهر می‌شوند است. به عبارت دیگر ما به واقعیت آن چنانکه در ذهن ما پدیدار می‌شود، آگاهی می‌یابیم نه آنچنانکه در عین وجود دارد.

۵– پوزیتیویسم منطقی؛ نظریه‌ی فلسفی انجمن وین که در اواخر دهه ۱۹۲۰ میلادی بنیاد گذارده شد. این فلسفه مبتنی بر شناخت علمی از دو راه تجربه و استدلال منطقی (زبانی) است.

۶– روش‌شناسی methodology؛ بررسی و تشریح روش‌هایی که در یک فعالیت یا پژوهش به کار گرفته شده است و شامل بررسی اهداف، مفاهیم به کار رفته و استدلال پژوهشگر می‌شود.

۷– ساختار structure؛ مترادف با سازمان، چارچوب، کالبد، نهاد و دستگاه هم هست. ساختار به مفهوم مجموعه‌ای از اجزایی است که کلیت معینی را پدید می‌آورند و این اجزای قابل تفکیک و استقلال از کل ساختار جدا نیستند و تنها در ارتباط با یکدیگر و مناسبات‌شان با کل معنا می‌یابند.

منابع برای مطالعه بیشتر:

۱ – احمدی، بابک. تردید، چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱.

۲ – ارغنون. نظریه‌ی فیلم. فصلنامه فلسفی، ادبی، فرهنگی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. زمستان ۱۳۸۲، شماره ۲۳.

۳ – ایگلتون، تری. پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی. ویراست دوم. ترجمه‌ی عباس مخبره تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.

۴ – دولا کامپانی. تاریخ فلسفه در قرن بیستم. ترجمه‌ی باقر پرهام. تهران: آگه، ۱۳۸۰.

۵ – زیباشناخت، مطالعات نظری فلسفی هنر. مرکز مطالعات و تحقیقات هنری. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. ۱۳۸۲، شماره‌ی هشتم.

۶ – سولومون، رابرت ک. فلسفه اروپایی، از نیمه دوم قرن هجدهم تا واپسین دهه قرن بیستم ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی. تهران: قصیده، چاپ اول: ۱۳۷۹.

۷ – قره باغی، علی اصغر تبارشناسی پست مدرنیسم. تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۰.

۸ – کیوی. پیتر جستاری درباره تفاوت‌ها؛ فلسفه‌های هنر ترجمه‌ی محمد علی حمید رفیعی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۰.

تصاویر برگرفته‌از:

The A-Z of ART, Nicola Hodge and Libby Anson, 1996
ISBN: 978-1858681627

عکس‌های قدیمی تهران

محمد مهدی پارسایی، داریوش تهامی

انتشارات بانک قلم

پیدایش عکاسی را می‌توان، بی‌شک عاملی اساسی در دگرگونی‌های تاریخ و تاریخ‌نگاری دانست. چراکه با ظهور این هنر، عکس‌های تاریخی و تصاویر مستند به عنوان یکی از باارزش‌ترین مدارک و منابع موثق در حوزه تحقیقات تاریخی درآمد. ترویج عکاسی را در ایران به اواخر سلطنت محمدشاه قاجار نسبت داده‌اند که در زمان سلطنت ناصرالدین شاه قاجار گسترش می‌یابد. اولین عکس با روش چاپ نقره در ایران به وسیله‌ی مسیو ژول ریشار معلم فرانسوی دارالفنون و در اواخر حکومت محمدشاه قاجار تهیه شد. منابع تاریخی حاکی از آن است که ناصرالدین شاه نخستین کسی است که عکاسی را از مسیوکارلان که به همراه امین‌الملک برای گرفتن عکس شاه به ایران آمده بود آموخته است.

از دوره ناصرالدین شاه می‌توان عکاسان معروفی چون حاج میرزا علی عکاس باشی، حسنعلی عکاس‌باشی و عبدالله قاجار را نام برد که عبدالله قاجار را می‌توان پدر عکاسی ایران نامید، چراکه بسیاری از عکس‌های تهیه شده از دوره قاجار متعلق به او است. وی به عنوان عکاس مخصوص شاه در اکثر سفرها همراه او بوده است.

با گذشت زمان و اعزام شاگردان پر استعداد مدرسه دارالفنون برای فراگیری عکاسی این هنر از انحصار درباریان و عده‌ای خاص خارج شد. با توجه به اینکه عکس‌ها جزئی از تاریخ کشورمان محسوب می‌شوند و انتشار آنها نقش عمده‌ای در شناساندن فرهنگ و تمدن سرزمین‌مان دارد، چاپ این اثر گامی در جهت توجه دادن همگان به عکس‌های تاریخی و ارزشمند کشورمان و محققان به اهمیت این اسناد مهم تاریخی است.

این اثر، در پی آشنا کردن نسل جدید با محله‌ها، خیابان‌ها، فضاهای تاریخی و رجال نامدار تهران قدیم است.