فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی- دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال یازدهم، شماره ۳۵، بهار ۱۴۰۲
۳۵

خوانش تقابل خیر و شر بر روی پوسترهای ضدشوروی در جنگ افغانستان؛ بر اساس رویکرد ساختارگرایی کلود لوی استروس .....
صدیقه ابراهیمی/ دکتر عفت السادات افضل طوسی
مروری بر واژگان فلسفی زیبایی‌شناسی در نظریات هگل و نیچه .....فهیمه سراوانی
پست مدرنیسم وجامعه‌شناسی هنر با تأکید بر دیدگاه انتقادی ژان فرنسوا لیوتار .....فاطمه شکوری
گزارشی از نمایشگاه آثار دانش آموختگان رشتهٔ نگارگری دانشگاه الزهرا(س) .....سپیده نیازی
کتاب هنر از دریچه نظریه؛درسگفتارهایی پیرامون نظریه و نقد در هنر ..... سارا بختیاری/ فاطمه گلین مقدم

فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

صاحب امتیاز: انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
مدیر مسئول و سردبیر: الهام اکبری
اعضای هیات تحریریه به ترتیب حروف الفبا:
پروانه احمدی، سیما بهراد، الهه پنجه باشی، اعظم حکیم، رویا روزبهانی، ملوسک رحیم زاده تبریزی، مستوره سرحدی، محبوبه طاهری، سپیده طراوتی محجوبی، طیبه عزت اللهی نژاد، فریماه فاطمی، فرزانه فلاحی، پریسا فیروزکوهی، افسون لاشایی، آزاده مرادی، فاطمه مرسلی توحیدی، الهه مروج، سارا سادات نوری، نسترن نوروزی، سپیده یاقوتی، سمیه یزدانی
کارشناس نشریه: زهرا نعمتی استاد مشاور: دکتر عفت السادات افضل طوسی
صفحه آرا: عاطفه نبوی باویل
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات.
تلفن: ۸۸۰۴۱۳۴۳

شیوه نامه

مقالات پژوهشی، علمی و تحلیلی فارسی و انگلیسی در زمینه هنر و علوم بینارشته‌ای، نقد و گزارش‌های علمی و هنری، معرفی کتب مرتبط با موضوع هنر، معرفی آثار بدیع هنری و چهره‌ها و رویدادهای موثر هنری برای انتشار در نشریه هنرپژوه پذیرفته می‌شوند.
مقالات ارسالی باید دارای چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، بدنه، نتیجه و فهرست منابع بوده و بین ۲۵۰۰ تا ۳۵۰۰ کلمه باشند.
عکس ها، تصاویر، جداول و نمودارهای مورد نیاز مطالب باید همراه منابع آنها و با کیفیت ۳۰۰ *dpi* ارسال شوند.
نویسندگان اطلاعات خود را بدین شرح ارسال کنند: نام و نام خانوادگی، رتبه علمی و جایگاه شغلی، نشانی الکترونیک، تلفن

مطالب به پست الکترونیکی زیر ارسال شوند تا پس از بررسی و تایید در اولویت چاپ قرار گیرند.

Art.re.ir92@gmail.com

تنها آن دسته از مقالات که توسط هیات داوران مناسب تشخیص داده شوند مورد پذیرش قرار خواهد گرفت. مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات هنرپژوه نبوده و مسئولیت مقالات به لحاظ علمی و حقوقی بر عهده نویسندگان محترم است.

سخن سردبیر ۳

خوانش تقابل خیر و شر بر روی پوسترهای ضدشوروی در جنگ افغانستان؛ بر اساس رویکرد ساختارگرایی کلود لوی استروس ۴

صدیقه ابراهیمی/ دکتر عفت السادات افضل طوسی

مروری بر واژگان فلسفی زیبایی‌شناسی در نظریات هگل و نیچه ۱۶

فهیمه سراوانی

پست مدرنیسم وجامعه‌شناسی هنر با تأکید بر دیدگاه انتقادی ژان فرنسوا لیوتار ۲۴

فاطمه شکوری

گزارشی از نمایشگاه آثار دانش آموختگان رشتهٔ نگارگری دانشگاه الزهرا(س) ۳۴

سپیده نیازی

کتاب هنر از دریچه نظریه؛ به قلم مهدی انصاری، درسگفتارهایی پیرامون نظریه و نقد در هنر ۳۸

سارا بختیاری/ فاطمه گلین مقدم

هنر پژوه

نشـریه هنرپـژوه مفتخـر اسـت کـه سـی و پنجمیـن شـمارۀ نشـریه خـود را بـه یـاری خداونـد و حمایت‌هـای مسـئولین و همکاری دانشـجویان عزیـز، امروز منتشـر می‌نماید. هـدف نشـریه هنرپـژوه آن اسـت تـا از طریـق انتشـار مقـالات علمـی پژوهشـگران هنر، معرفـی رویکردهـا و نظریه‌هـای گوناگـون هنـری، معارفۀ هنرمنـدان و ارائـۀ گزارش‌های تصویـری از نمایشـگاه‌های هنـری موجـب ارتقـای سـطح علمـی دانشـجویان هنـر و مخاطبـان نشـریه شـده و بدیـن واسـطه گامـی بـه سـوی آینـده‌ای روشـن‌تر بـردارد. در نشـریه پیـش‌رو بـر آن شـده‌ایم تـا بسـتری مناسـب را بـرای فعـالان حـوزۀ هنـر فراهـم سـازیم تـا از طریـق آن بتواننـد دسـتاوردهای علمـی و هنـری خویـش را در معـرض دیـد مخاطبـان قـرار داده و از ایـن دریچـه بتواننـد خـود را در جایـگاه افـراد صاحـب نظـر و فعـال در حـوزه هنـر بـه جامعـۀ علمـی معرفـی نماینـد. لـذا بـرای نیـل بـه ایـن هـدف و رشـد و ارتقـای هرچـه بیشـتر و بهتـر سـطح کیفـی نشـریه، از تمامـی دانشـجویان فعـال در زمینـۀ پژوهش‌هـای هنـری دعـوت می‌شـود تـا مقـالات و دسـتاوردهای نویـن علمـی خـود را با ما به اشـتراک بگذارنـد. امید که به موجـب اینگونه تعامـلات سـازنده و مسـتمر، هـر روزه بـر غنـای علمـی نشـریه هنرپـژوه افـزوده شـود.

الهام اکبری

مقاله

خوانش تقابل خیر و شر بر روی پوسترهای ضدشوروی در جنگ افغانستان؛ بر اساس رویکرد ساختارگرایی کلود لوی استروس

نویسنده اول: صدیقه ابراهیمی، دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر،دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
نویسنده دوم: دکتر عفت السادات افضل طوسی، استاد تمام گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

چکیده

یک دهه درگیری بین نیروهای مقاومت افغانستان و ارتش سرخ شوروی، آثار گستردهٔ خود را در نمادهای بصریِ پوسترهای طراحی‌شده در آن دوره نیز به نمایش گذاشته و تقابل‌های دوگانه، اساس این نمادهای بصری را تشکیل داده است. مهم‌ترین تقابل به‌کاررفته و کاملاً مشهود، تقابل خیر و شر است. مهم‌ترین ویژگی پوسترهای سیاسی منتشرشده در سال‌های نزاع، برانگیختن احساسات مردم و فراخواندن آن‌ها به جبهه‌های جنگ بوده است. هدف این پژوهش، مطالعهٔ ساختارگرایانهٔ تقابل خیر و شر در پوسترهای به‌جامانده از دوران جنگ شوروی در افغانستان از طریق تحلیل اسطوره به روش لویی استروس و پاسخ به این دو پرسش است که: شوروی در پوسترهای نیروهای مجاهدین افغانستان به عنوان دشمن، چگونه ترسیم شده است؟ و تأثیر پوسترهای طراحی‌شده توسط شوروی بر فرهنگ تصویری تبلیغات نیروهای مجاهدین چه بوده است؟ هر رویدادی در تقابل دوگانهٔ لویی استروس «اسطوره ـ واج» خوانده می‌شود. در این مقاله، اسطوره ـ واج‌های متقابل در پوسترها استخراج و سپس در جدولی مقابل هم قرار گرفته‌اند. بر پایه این تقابل، تک‌تک اسطوره ـ واج‌ها معرفی و سپس معنای کلی آن‌ها بیان می‌شود. با استفاده از این معانی کلی و اسطوره ـ واج‌های به‌کاررفته به نظر می‌رسد که در این پوسترها، نیروهای مجاهد افغانستانی، نماد خیر و مثبت و دولت شوروی، نماد شر و منفی است. مضافاً تأثیر اسطوره‌سازی در پوسترهای تبلیغاتی طراحی‌شده توسط شوروی بر شیوهٔ طراحی پوسترهای بعدی توسط نیروهای مجاهدین گریزناپذیر است.

کلید واژه‌ها: پوسترهای سیاسی، افغانستان، شوروی، تقابل خیر و شر، لویی استروس

بنابر پژوهش‌های لویی استروس، هر ساختار دارای زبان با اندکی تفاوت، اسطوره نیز دارد. اسطوره شکلی از زبان است و زبان، قابلیت ساختن اسطوره از رویدادهای روزمرۀ سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، هنری و غیره را دارد. تأثیر پوستر به عنوان یکی از بهترین ابزارهای اطلاع‌رسانی با استفاده از پیام‌های بصری، نقش ویژه‌ای در تبلیغات سیاسی در دوران جنگ‌ها داشته و دارد. کامینسکی، هدف پوسترهای جنگ را ترغیب مردم و تقویت حس میهن‌پرستی می‌داند. نکته اساسی که باید در مورد هنر تبلیغاتی جنگ فهمید این است که هدف آن غلبۀ احساسات بر عقل است. کارکرد پوسترهای اطلاع‌رسانی، راهنمایی یا پیشنهاد راه‌های جدید برای نگریستن به جنگ بود (کامینسکی، ۲۰۱۴). اسطوره‌پردازی در پوسترها یکی از راه‌های تأثیرگذاری بر احساسات مردم است. لویی استروس شناخت اسطوره را در زبان علمی با استفاده از تقابل‌های دوتایی بررسی کرده است و روش اصولی برای شناخت اسطوره‌های امروزی برجای گذاشته است؛ و هر دوره‌ای نیاز اسطوره‌ای زمانۀ خود را در پوستر به نمایش درآورده است تا بتواند مخاطبان بیشتری را با خود همراه سازد. دوران جنگ افغانستان و شوروی نیز از این قائده مستثنی نبوده و در پوسترهایی که در این دوره تولید شده‌اند نیز اسطوره‌پردازی خاص این جنگ بر اساس ایدئولوژی پیروزی ایمان علیه کفر، به نمایش درآمده است. اتحاد جماهیر شوروی در حمایت از حزب دموکراتیک خلق در ۲۴ دسامبر ۱۹۷۹ میلادی به فرمان لئونید برژنف وارد افغانستان شد. تفکرات سوسیالیستی حزب دموکراتیک خلق، وجهۀ ضد اسلامی به آن داده و دیگر اهداف این حزب را کم‌رنگ کرد. از طرفی دخالت شوروی به عنوان یکی از نیروهای استعمار کمونیستی در جهان که در صدد رسیدن به قدرت بود، خواه ناخواه مشروعیت حزب دموکراتیک خلق را زیر سؤال برد. این دوگانگی کفر و اسلام، ایدئولوژی اصلی این جریان قرار گرفت. از این رو تقابل دوگانه در درک و فهم نمادهای به‌کاررفته در این پوسترها به ما کمک می‌کند تا بتوان اصول بصری تفکر یک رویداد را شناخت.

پیشینۀ پژوهش:

مقالۀ «تحلیل تقابل دوگانه در داستان جمشید بر پایۀ نظریه لویی استروس»، چهارمحالی، شعبان‌زاده و حسن‌آبادی (۱۳۹۵)، با تکیه بر نظریۀ منطق اسطوره‌ای لویی استروس تقابل‌های دوگانۀ موجود در داستان جمشید را مطالعه کرده و با استفاده از تحلیل اسطوره ـ واجهای به‌کاررفته در داستان، به درک معنای پایانی این داستان اسطوره‌ای منجر شده است. در خصوص دیگر تحقیقاتی که در حیطۀ نظریۀ اسطورۀ لویی استروس صورت گرفته است، مقالۀ «تحلیل ساختار اسطورۀ گیومرد بر اساس نظریۀ لویی استروس» نوشتۀ ذبیحی و پیکانی (۱۳۹۶) است که بر مبنای روش ساختارگرایانۀ لویی استروس، اسطوره ـ واجها، تقابل‌های دوگانه و ساختار اصلی اسطورۀ گیومرد را تحلیل کرده است و تقابل گیومرد با اهریمن که بازتابی از خیر و شر می‌باشد را به عنوان زیربنای تفکر ثنوی ایرانیان معرفی کرده است. این مطالعات، نظریۀ اسطورۀ لویی استروس را در حیطۀ داستان‌های اساطیری گذشته بررسی کرده‌اند و کارکرد نظریۀ لویی استروس در حیطۀ اسطوره‌های امروزی اعم از هنر گرافیک بررسی نشده است؛ اما دهقان و نزاکتی (۱۳۹۲)، در مقالۀ «اسطوره و تبلیغات انتخاباتی؛ تحلیل نشانه‌شناختی پوسترهای تبلیغاتی انتخابات مجلس هشتم»، با استفاده از دیدگاه رولان بارت، کاربرد اسطوره‌سازی در پوسترهای تبلیغاتی انتخاباتی مجلس هشتم را مورد تحلیل نشانه‌شناختی قرار داده و نقش اسطوره در سیاست و تبلیغات سیاسی را مطالعه کرده‌اند. هرچند این مطالعه بر اساس نظریات رولان بارت بوده، اما نکته حائز اهمیت در این مقاله، تحلیل اسطوره‌های سیاسی تبلیغاتی به عنوان یکی از تأثیرگذارترین موارد رسانه‌های معاصر می‌باشد. از این رو، بررسی اسطوره در تبلیغات سیاسی به عنوان یکی از کارآمدترین جلوه‌های هنر گرافیک در پژوهش پیشِ‌رو گنجانده شده است.

مبانی نظری ساختارگرایی

یکی از رویکردهای نقد ادبی، ساختارگرایی است «که در دهۀ ۱۹۶۰ به اوج شکوفایی خود رسید» (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۲۴). ساختارگرایی رویکردی است که می‌توان آن را واکنشی به نظریۀ خِرد استعلایی و ذهنیت مدرن به حساب آورد. ساختارگرایان معتقدند عاملی مهم‌تر از خرد و ذهن نیز وجود دارد که پیوسته مورد بی‌توجهی قرار گرفته است و آن ساختار زبان است. در این رویکرد، ساختارهای ذهن بشر که مبنایش زبان است، مورد مطالعه قرار می‌گیرد؛ زیرا ذهن انسان به وسیلۀ زبان و دستگاه زبانی با جهان ارتباط برقرار می‌کند (رمضانی و غربی، ۱۳۹۵: ۹۵). ساختارگرایان به دنبال معنا در یک

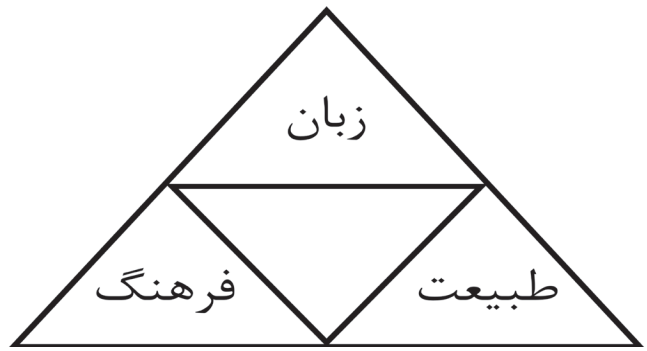
سیستم منظم هستند؛ همان طور که استروس می‌گوید: «تصور معنا بدون نظم امری محال است» (استروس، ۱۳۷۶: ۲۷).

نظام زبان‌شناسی سوسور که در اوایل قرن بیستم با انتشار درس‌گفتارهای او تحت عنوان «دورهٔ زبان‌شناسی عمومی» پا به عرصه گذاشت، چند دهه بعد، ساختارگرایی فرانسوی را در پی داشت. این شیوهٔ جدید تحلیل، به پیروی از زبان‌شناسی به دنبال کشف شبکهٔ روابط عناصر دلالت‌گر و شرح نظام هنجارهای حاکم بر آن‌ها بود. ساختارگرایی به نوعی پیرو همان تقسیم‌بندی سوسوری یا به عبارتی بهتر مبتنی بر تقابل‌های دوگانه‌ای بود که سوسور را باید بنیان‌گذار آن دانست (جمیل، ارژنه، خانی و گلنار، ۲۰۱۶). در لغت‌نامه دهخدا، مفهوم تقابل [تَ بُ] (ع مص) به معنی با هم روبه‌روی گردانده، با هم روبه‌رو شدن، با هم رویاروی شدن، با یکدیگر هم‌روی شدن و با یکدیگر هم‌بر شدن است. اصطلاح تقابلِ معنایی دربارهٔ مفاهیم یا در اصطلاح سنتی، معنای متضاد واژه‌ها به کار می‌رود؛ اما در معنی‌شناسی از اصطلاح تقابل به جای تضاد استفاده می‌شود (حبیبی افراختی، ۱۳۹۳: ۱۴).

ساختارگرایی کلود لویی استروس

کلود لویی استروس یکی از تأثیرگذارترین متفکران زمان ماست. یکی از دستاوردهای متعدد او این است که علم مردم‌شناسی را در قلب تکامل تفکر معاصر فرانسه قرار داده است. او به نحوی منظم، ساختار جدیدی را برای شناساندن بشر به خود او تبیین کرد. در حقیقت او مردم‌شناسی را بازآفرینی کرد. طی سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ نام لویی استروس با جنبشی همراه شد که به ساختارگرایی معروف شد و به تدریج بر کلیهٔ رشته‌های علوم انسانی تأثیری عمیق گذاشت (وایزمن و گووِز، ۱۳۹۲: ۵). لویی استروس در انسان‌شناسی ساختارگرا که از سوسور الهام گرفته است، به جای ارزش درونی عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک نظام بر شیوهٔ ترکیب این عناصر تمرکز می‌کند. مفاهیم کلیدی این جریان فکری عبارت‌اند از «تفاوت» و «رابطه». افزون بر این، ترکیب این عناصر به تقابل‌ها و تناقض‌هایی می‌انجامد که پویایی قلمرو اجتماعی را سبب می‌شود (لچت، ۱۳۷۸: ۱۱۹). لویی استروس از طریق تفاوت‌های نظام خویشاوندی و آیین‌های ازدواج در سراسر دنیا به اسطوره‌شناسی رسید. محدودبودن آیین‌های ازدواج در سراسر دنیا وی را به کشف دریافت معنای آن ترغیب کرد. وی برخلاف شیوه‌های سنتی مطالعهٔ اسطوره‌ها (روانشناختی یا نمادین) معتقد نیست که آن‌ها محتوایی مشخص دارند که تحلیل‌گر باید آن را کشف کند. اسطوره‌ها «گنجینه‌های» معانی رمزی نیستند؛ اسطوره‌ها ساختارهایی هستند که از طریق شنونده و در او تحقق می‌یابند (از این رو معنای افسانه‌ها پیوسته به موقعیت است). «یک اسطوره، مانند قطعه‌هایی از موسیقی، نسخه‌هایی است جامع که مجریان آن شنوندگان ساکت هستند». شیوهٔ درک لویی استروس از اسطوره، در اصل شیوهٔ درک یک هنرمند است، کسی که علاقه‌مند به فرایند خلق داستان‌های اسطوره‌ای و سازمان درونی آن‌هاست. در مرکز علاقه او این سؤال قرار دارد که این اسطوره‌ها چگونه به وجود می‌آیند، چگونه شکل می‌گیرند؟ درک اسطوره با درک فرایند تبدیل، رابطه‌ای نزدیک دارد. فرضیهٔ اساسی لویی استروس این است که اسطوره‌ها با فرایند تبدیل از یک اسطوره به اسطورهٔ دیگر به وجود می‌آیند. اسطوره‌ها به خودی خود هیچ معنایی ندارند، بلکه در ارتباط با یکدیگر معنا می‌یابند. از همین روست که یک مجموعه را تشکیل می‌دهند، مجموعه‌ای مشابه مجموعهٔ واج‌شناختی که زیربنای زبان است (وایزمن و گووِز، ۱۳۹۲: ۱۴۲). همان طور که زبان به اجزای کوچک‌تری تقسیم شده است، اسطوره نیز این قابلیت را دارد که همانند زبان تقسیم شود. ایم[1] اصطلاحی است که «سوسور برای اطلاق به واحدهای بنیادین یا اجزای زبان به کار برد. برای مثال همهٔ زبان‌ها از اصواتی بنیادین به نام واج تشکیل شده‌اند. هرگاه این واج‌ها با هم ترکیب شوند تا واحدهای معنادار یا دستوری به نام تک‌واژ بسازند، ایم دیگری به وجود می‌آید» (برسلر، ۱۳۸۶: ۳۱۶-۳۱۵). استروس برای تحلیل اساطیر به تقابل‌های دوگانهٔ موجود در آن‌ها توجه ویژه‌ای داشت. «در شالودهٔ استفادهٔ ما از زبان، یک نظام وجود دارد. این نظام انگاره‌هایی از تقابل‌های زوج، موسوم به تقابل‌های دوتایی است» (سلدن و ویدسون، ۱۳۸۸: ۱۳۸). استروس به دنبال عناصر نامتغیری است که بتواند بر مبنای آن‌ها، معنای نهایی و ژرف ساخت پدیدهٔ مورد بحث را کشف کند. استروس در بررسی اساطیر از اصطلاحات زبان‌شناسی سوسور بهره گرفته است. وی اسطوره را نوعی زبان می‌داند که همانند موسیقی با زبان عادی تفاوت دارد. «اگر زبان را به عنوان یک سرنمونه در نظر بگیریم، این سرنمونه تشکیل شده است از ۱. واج‌ها، ۲. واژگان، ۳. جملات. در موسیقی برای واج‌ها و جملات، معادل وجود دارد، اما برای واژگان معادلی در دست نیست. در صورتی که در اسطوره یک معادل برای واژگان و یک معادل

برای جملات وجود دارد؛ ولی معادلی برای واج‌ها وجود ندارد. پس در هر مورد یک سطح کم داریم» (استروس، ۱۳۸۵: ۶۴). تشابه بین موسیقی و اسطوره سبب شده است که استروس، روش موزیسین‌ها را در خوانش پارتیتور ارکستر، در تحلیل اسطوره به کار گیرد. «ما باید اسطوره را کم‌وبیش مانند یک پارتیتور ارکستر مورد مطالعه قرار دهیم؛ یعنی نه به صورت حامل به حامل، بلکه باید تمامی یک صفحه را درک کنیم. همچنین این موضوع را بفهمیم که آنچه در حامل اول در بالای صفحه نوشته شده، فقط با مطالعهٔ عناصری که در زیرش، روی حامل دوم و سوم و غیره آمده، معنا پیدا می‌کند. یعنی نه‌تنها باید آن را از چپ به راست، بلکه در همان حال به صورت عمودی، از بالا به پایین بخوانیم و هر صفحه را به صورت یک کلیت درک کنیم» (استروس، ۱۳۸۰: ۵۰). بنیان تحلیل‌های ساختاری تا حد زیادی بر اساس تقابل‌های دوتایی به صورت محورهای عمودی و افقی ظاهر می‌شوند. نتیجهٔ تحلیل‌ها معمولا یک طرح سه‌گانهٔ مثلثی است که از یک دوگانه و یک اصطلاح میانجی که در وسط واقع شده، تشکیل شده است. (اثبات بسیار روشنی از این طرح در لیچ یافت می‌شود). از آن‌جایی که لویی استروس اظهار می‌دارد که موسیقی همانند زبان کلامی میانجی بین طبیعت و فرهنگ است، می‌توان مثلثی زبان را مطابق تصویر زیر رسم کرد.



می‌توان اصطلاح زبان را با «موسیقی»، «اسطوره» و «هنر» جایگزین کرد. (رمضانی و غربی، ۱۳۹۵: ۲۴۲) طبق الگوی استروس، یک اسطوره را باید تا آن‌جا تجزیه کرد که به یک جواب آری یا نه برسیم. استروس در تحلیل اسطورهٔ لقمهٔ ماهی و دلیل انتخاب او برای مبارزه با جنوب، به قابلیت این حیوان در دو پاسخ منفی و مثبت (حالت افقی آن و قابل شکار بودن در برابر حالت عمودی و غیر قابل شکار بودن آن) می‌رسد که کلید حل اسطورهٔ یادشده است (ذبیحی و پیکانی: ۱۳۹۶).

پوستر

پوستر، نخستین هنر پاپ و نخستین فرم هنری بود که به مسائل زندگی عادی به شیوهٔ خاص خودش یعنی بی‌پروایی محض و پیش‌پاافتادگی پرداخت. پوستر هنری برون‌گراست. از این رو، امروزه اکثر ارتباطات روزمره وابسته به تبلیغات است، تبلیغاتی همگانی و مؤثر در زندگی، تبلیغاتی برای به جریان افتادن و پیشرفت ارتباطات، عرضه خدمات و کالاها و...، تبلیغاتی برای فراخوانی، هشداردادن، بازداشتن، تشویق و ترویج کردن. مؤثرترین ابزار تبلیغاتی که می‌تواند جواب‌گوی تمام این مسائل باشد، هنر طراحی پوستر است که در دید همگان عرضه شده و به دلیل قابلیت آن و در موضوعات متفاوتی مورد استفاده قرار می‌گیرد. پوستر در درجهٔ اول برای دیدن ساخته می‌شود نه برای خواندن؛ بنابراین در طراحی آن باید از عوامل و عناصر تصویری گیرا و جذاب استفاده کرد. برای این منظور تنها ایدهٔ بکر و زیبا کافی نیست، بلکه باید از تمام فوتوفن‌ها و ترفندهای آکادمیک و تکنیکی استفاده کرد تا پوستر فوراً دیده شود. زیرا تماشاچی هیچ‌گاه به قصد دیدن پوستر از منزل بیرون نمی‌آید. به عبارت دیگر می‌توان گفت پوستر یا هر اثر گرافیکی دیگر، هیچ‌گاه تماشاچی اختصاصی ندارد، بلکه باید خود، عامل و سبب جلب توجه و نظر تماشاچی شود. مسئلهٔ جلب نظر کردن از نقطه‌نظر زمان و عمر پوستر نیز بسیار حساس و بااهمیت است. هر پوستری برای زمان محدودی ساخته می‌شود. بنابراین اگر در آن مدت محدود، به طور مؤثر موضوع و پیام آن برای بیننده مطرح و منتقل نشود، پوستر درست طراحی نشده و دارای نقص در طراحی یا ایده است (شکری کیانی و خرازیان، ۱۳۹۳: ۲۸). پوستر به عنوان اثر هنری بیش از دیگر آثار هنری در دید عموم بوده و می‌توان گفت نسبت به دیگر هنرها مردمی‌تر و عامه‌پسندتر است. پوستر به عنوان یکی از گونه‌های کلاسیک طراحی گرافیک، امروزه تأثیرگذارتر از همیشه در میان جوامع بشری به ایفای نقش می‌پردازد.

پوسترهای پروپاگاندا

پوسترها به عنوان صفحات اطلاع‌رسانی حاوی نشانه‌هایی هستند که در تبلیغات استفاده می‌شوند. این تبلیغات می‌تواند شامل ایده یا نگرش باشد یا معرفی محصول و کالا. در طول

تاریخ، پوسترها کارکرد اطلاع‌رسانی در جنگ‌ها را نیز داشته‌اند و طراحان و هنرمندان زیادی از این رسانهٔ تصویری استفاده کرده‌اند تا از طریق تأثیرگذاری، یک ایدئولوژی را ارائه داده و مردم را با خود همراه کنند. به نقل از چمبرز: «کارکرد پوسترهای اطلاع‌رسانی، راهنمایی یا پیشنهاد راه‌های جدید برای نگریستن به جنگ بود. ایده‌های اصلی آنها یا باید با ذهنیت و ایده‌های بیننده مطابقت می‌کرد یا باید ایده‌های او را به شکلی مثبت یا منفی دست‌کاری می‌کرد. این ایده یا پیام باید به راحتی توسط مخاطبان قابل درک باشد. جذابیت آن بیشتر احساسی بود تا عقلانی» (چمبرز، ۱۹۸۴: ۵۴).

پوستر تبلیغاتی بر آن است که با استفاده از نشانه‌های تصویری بر احساسات مردم تأثیر بگذارد. در مدل فراگرد پروپاگاندا نیز نقش اسطوره به عنوان یکی از عناصر فرهنگی که تبلیغات در آن ساخته و عرضه می‌شود، مورد توجه قرار گرفته است. در این مدل، متن و بافت تاریخی ـ اجتماعی محاط بر دایرهٔ اصلی با فضای پروپاگانداست که گویی زمینهٔ تاریخی ـ اجتماعی بستر اصلی این کنش‌هاست. اسطوره یکی از پنج عنصری است که در حاشیهٔ فرهنگی پروپاگاندا قرار دارد (جاوت و اُدانل، ۲۰۰۶: ۳۵۷). لویی استروس به عنوان پیشگام شناخت اسطوره، آن را در نظامی ساختارگرا و به صورتی علمی از طریق ساختار زبان بررسی می‌کند. همان طور که وی در کتاب اسطوره و معنا می‌گوید: «علم نوین به هیچ وجه در حال دورشدن از این چیزهای از دست رفته (اسطوره) نیست؛ بلکه سعی دارد هرچه بیشتر آن‌ها را دگر بار در قلمرو تبیین علمی وارد کند (استروس، ۱۳۷۶: ۲۲). از نظر وی تفکر اسطوره‌ای بر نظام فکری و سیاسی جوامع امروزی تسلط دارد و هر نظام و جامعه‌ای در هر زمانی به تفکر اسطوره‌ای بازمی‌گردد و از نو ساخته می‌شود و در طول تاریخ تکرار می‌شود. از نظر وی «اسطوره ایستاست و ما همان عناصر اسطوره‌ای را در ترکیب‌های گوناگون به کرات مشاهده می‌کنیم» (استروس، ۱۳۷۶: ۵۳).

جنگ روسیه در افغانستان:

جغرافیای طبیعی و ترکیب چندقومیتی افغانستان، هم توسعه اقتصادی محدود آن را شکل داده و هم مشکلاتی را که حاکمان بومی و مهاجمان خارجی در تلاش برای تحمیل اقتدار خود بر جامعهٔ افغانستان ایجاد کرده‌اند را سبب شده است. افغانستان از سال ۱۷۴۷ تا ۱۹۷۳ ظاهراً سلطنتی بود، اما در حقیقت اقتدار پادشاه بر جامعه قبیله‌ای کشور بسیار محدود بود. در طول قرن نوزدهم، افغانستان درگیر «بازی بزرگ» بین راج بریتانیا و امپراتوری روسیه شد که در حال گسترش به سمت آسیای مرکزی بود. بریتانیا از سال ۱۸۳۹ تا ۱۸۴۲ برای فتح افغانستان تلاش کرد، اما شکست نظامی فاجعه‌باری را از دست قبایل پشتون متحمل شد. در سال ۱۹۰۷، پس از دهه‌ها دسیسه ۱۸۸۰)

(در سال‌های ۱۸۷۸- طی یک تهاجم دیگر بریتانیا به افغانستان، بریتانیا و روسیه به طور ضمنی پذیرفتند که این کشور حائلی بین دو امپراتوری آسیایی آنها خواهد بود. این وضعیت در سال ۱۹۴۷ و با خروج بریتانیا از شبه‌قاره هند پایان یافت. افغانستان وارث اختلاف مرزی با کشور پاکستان است. «خط دیورند» در سال ۱۸۹۳ پشتون‌های افغان را از خویشاوندان قومی خود در منطقه مرزی شمال غربی پاکستان جدا کرد و ناسیونالیست‌های پشتون خواستار اتحاد «پشتونستان» شدند. انحراف‌طلبی افغانستان و هم‌سویی پاکستان در جنگ سرد با ایالات متحده، دولت سلطنتی را به روی آوردن به شوروی سوق داد. از طرفی اتحاد جماهیر شوروی نیز به عنوان بخشی از سیاست خود برای بهبود روابط با کشورهای غیرمتعهد جهان سوم به دنبال روابط نزدیک‌تر با افغانستان بود. اتحاد جماهیر شوروی بین سال‌های ۱۹۵۵ تا ۱۹۷۹، کمک نظامی به ارزش ۱,۲۵ میلیارد دلار و ۱,۲۶۵ میلیارد دلار کمک اقتصادی به افغانستان ارائه کرد. مشاوران فنی شوروی به افغانستان فرستاده شدند و افسران ارتش و نیروی هوایی افغانستان در آکادمی‌های نظامی شوروی آموزش دیدند. اگرچه بخش بزرگی از کمک‌های ذکرشده پس از آوریل ۱۹۷۸ به رژیم کمونیستی ارائه شد، اما واضح است که ظاهرشاه (پادشاه وقت افغانستان) از رابطهٔ دوستانه‌ای با مسکو برخوردار بود. در واقع، اگر سلطنت افغانستان زنده می‌ماند، منافع شوروی آسیب نمی‌دید. با این حال، در ژوئیه ۱۹۷۳ حکومت پادشاهی توسط پسرعمویش (محمد داوود) در حالی که ظاهرشاه در ایتالیا به سر می‌برد، سرنگون شد. داوود سلطنت را ملغی کرد، خود را رئیس‌جمهور اعلام کرد و دیکتاتوری چپ را ایجاد کرد. رژیم جدید نه‌تنها وارث سیاست طرفدار شوروی سابق شد، بلکه داوود همچنین با حزب کمونیست افغانستان (حزب

دموکراتیک خلق افغانستان) یا PDPA به منظور تقویت رژیم خود همکاری کرد. ارتباط داوود با کمونیست‌های افغان عواقب وخیم درازمدت در پی داشت. در ۲۷ آوریل ۱۹۷۸ افسران آموزش‌دیده توسط شوروی، رئیس‌جمهور را در یک کودتای خونین سرنگون کردند که PDPA را به قدرت رساند و منجر به اعلام «جمهوری دموکراتیک افغانستان» یا DRA شد. این حزب ارتباط نزدیکی با مسکو برقرار کرده بود و تعدادی از اعضای آن از عوامل یا هم‌دستان آژانس امنیتی جمهوری شوروی بودند. با این حال، اگرچه اتحاد جماهیر شوروی پس از انقلاب موسوم به آوریل (یا ثور) به سرعت رژیم جدید را به رسمیت شناخت، اما هیچ مدرک محکمی وجود ندارد که نشان دهد شوروی یا از کودتا مطلع بوده یا به تحریک آن کمک کرده است. حزب دموکراتیک خلق با کمک مستشاران شوروی که نیروهای مسلح و امنیتی افغان را نیز آموزش می‌دادند، حکومت می‌کرد. با این حال، پایگاه حمایتی حزب در درون نخبگان شهری بود و هیچ پیروان قابل توجهی در میان جمعیت روستایی نداشت. با شدت‌گرفتن این مشکل، رژیم به دو دسته تقسیم شد: پرچم و خلق. «پرچمی‌ها» که از نظر ایدئولوژیک نزدیک‌ترین گروه به شوروی بودند، برای اجرای تدریجی برنامه حزب، با در نظر گرفتن سنت فرهنگی اسلامی افغانستان در تلاش بودند. در سوی دیگر «خلقی‌ها» بودند که علاقه داشتند افغانستان را طبق افکار و ایدئولوژی حزب دموکراتیک خلق تغییر دهند. در نهایت، این خلقی‌ها بودند که در مبارزات درون‌حزبی برای قدرت پیروز شدند و نورمحمد تره‌کی رئیس‌جمهور شد و حفیظ‌الله امین به نخست‌وزیری رسید. فعالان پرچم توسط پلیس مخفی (AGSA) پاک‌سازی، دستگیر، شکنجه و کشته شدند. هواداران زیرک‌تر آن ـ به‌ویژه رهبر آن ببرک کارمل ـ در اتحاد جماهیر شوروی و سایر نقاط بلوک شرق درخواست پناهندگی کردند. رهبری خلق پس از نابودی پرچم تلاش کرد که برنامه اصلاحی خود را بر جامعه افغانستان تحمیل کند. در ظاهر، اهداف خلقی‌ها ـ انتقال مالکیت زمین به دهقانان، افزایش سواد، ارتقای حقوق زنان ـ ستایش‌آمیز بود و برای برخی از مفسران، اصلاحات رژیم کابل یک برنامه مترقی برای کاهش فقر بومی افغانستان محسوب می‌شد. با این حال، این تفسیر عوامل خاصی را نادیده می‌گیرد: اول؛ برنامه اصلاحات ارضی توسط دولت بدون اشاره به عوامل محلی ـ مانند استفاده از زمین توسط عشایر و تخصیص آب برای آبیاری ـ در نظر گرفته شده بود. دوم؛ این باور گسترده وجود داشت که «اصلاحات» (به‌ویژه برنامه آموزشی دولتی) ابزاری برای تحمیل ایدئولوژی الحادی بر جامعه اسلامی است. سوم؛ خلق با انحلال فعالان پرچم نشان داده بود که هیچ مخالفتی با سیاست‌های آنها در داخل حزب دموکراتیک خلق را تحمل نمی‌کند، چه رسد به خارج از صفوف حزب. مشاوران شوروی در کابل دریافتند که غیرت انقلابی خلق نتیجه معکوس خواهد داشت، اما پیشنهادهای آنها برای اصلاحات خلقی توسط تره‌کی و امین نادیده گرفته شد. با توجه به استبدادستیزی سنتی قبایل مسلح افغانستان، سرکوب وحشیانه مخالفان توسط اگسا [۲] (AGSA) و جنایات نیروهای دولتی علیه دهقانان سرکش، عواقب قابل پیش‌بینی داشت که شورش گسترده‌ای در بهار ۱۹۷۹ آغاز شد (Hughes, ۲۰۰۸).

اشغال افغانستان توسط ارتش سرخ شوروی بازتاب منفی در سطح جهان برای روس‌ها داشت؛ علاوه بر غربی‌ها برخی از کشورهای بلوک شرق نیز به این عمل واکنش اعتراضی نشان دادند (سیستانی، ۲۰۰: ۱۲۰-۴۰). با تجاوز شوروی به افغانستان، جنبش‌های جهاد کشور در ارتباط با جهان اسلام قرار گرفت. بسیاری از مسلمانان در کشورهای مختلف معتقد بودند جنگ افغانستان درگیری بین اسلام و کفر است. این نگرش بسیاری از آن‌ها را به افغانستان کشاند. آن‌ها مدعی بودند با بیرون‌راندن کفار روسی می‌توان نخستین حاکمیت اسلامی را در چهارچوب شریعت و سنت اسلامی برقرار کرد (Griffin, ۲۰۰۱: ۱۳۳-۴۳). در ابتدا رهبران قبایل، دسته‌ها و گروه‌های بزرگی (لشکرها) را بسیج کردند که به سمت پادگان‌های شوروی حرکت کنند، اما بعدها به مجاهدینی که جنگ‌های چریکی انجام می‌دادند، روی آوردند. مجاهدین افغان و اسلام‌گرایان طرفدار آن‌ها هرچند به آمریکا بی‌اعتماد و بدبین بودند، در آن برهۀ تاریخی برداشت یکسانی از دشمن مشترک داشتند و برای مقابله با آن دست به ائتلاف تاکتیکی زدند (عصمت‌الهی، ۱۳۷۸: ۱۱۰-۱۰۶). دولت‌مداران آمریکایی پس از تجاوز شوروی به افغانستان با زمینه‌سازی رسانه‌ای و تبلیغاتی در مجامع بین‌المللی و جهانی این تجاوز را محکوم کردند و با حمایت‌های ملی و تسلیحاتی از مجاهدین افغان به وسیلۀ متحدان منطقه‌ای خود، به مقابله

بـا روس‌هـا پرداختنـد. از سـوی دیگر با اعـزام نیروهای نظامی‌شـان بـه خلیـج فـارس و اقیانـوس هند، هشـداری بـه روس‌ها دادنـد و با جلـب همـکاری کشـورهای عمـان، کنیا، سـومالی، مصر، عربسـتان و پاکسـتان بـرای اعطـای پایـگاه نظامـی، یک نیروی واکنش سـریع مؤثـر تشـکیل دادنـد کـه مدتـی بعد بـه فرماندهـی مرکـزی آمریکا در خلیـج فـارس و اقیانـوس هنـد تبدیـل شـد و باعـث حضـور دایمـی آن‌هـا در منطقـه شـد (Hammond, ۱۹۸۴: ۲۱۵-۲۳۰).

پـس از ورود نیروهـای شـوروی بـه خاک افغانسـتان، سـازمان ملل متحـد نیـز بـا صـدور قطع‌نامـه‌ای بـا ۱۰۴ رأی موافـق در مقابـل ۱۸ رأی مخالـف، نسـبت بـه تهاجـم اتحـاد جماهیـر شـوروی بـه افغانسـتان اعتـراض کـرد.

همیـن طـور وزرای خارجـه ۳۴ کشـور اسـلامی بـا صـدور بیانیه‌ای کـه در آن اتحـاد جماهیـر شـوروی بـه عنـوان خاطـی در اشـغال افغانسـتان شـناخته شـده بـود، خواسـتار «خـروج سـریع و بـدون قیدوشـرط» نیروهـای اتحـاد جماهیر شـوروی از افغانسـتان شـدند. در سـال‌های پایانـی دهـه ۱۹۸۰، جنبش مقاومـت مجاهدین افغان بـا پشـتیبانی ایـالات متحـده امریـکا، انگلسـتان، پاکسـتان، مصـر، ایـران، عربسـتان سـعودی، جمهـوری خلـق چیـن و دیگر کشـورها بـا تحریـک احساسـات بین‌المللـی جهـت مقاومـت در برابـر ارتـش پرهزینـه و مجهـز شـوروی اقبـال زیـادی بـرای پیـروزی یافـت و پـس از یـک دهـه مقاومـت نیروهـای مجاهدیـن افغانسـتان، شـوروی مجبـور شـد از خـاک افغانسـتان عقب‌نشـینی کنـد.

جنـگ در افغانسـتان بـر روی پوسـترهای ضـد شـوروی

تصویـر۱: پوسـتر حـزب دموکراتیـک خلـق، مأخـذ: (Kłagisz, 2017)

پوسـتر اول (تصویـر۱)، متعلـق بـه حـزب دموکراتیـک خلـق اسـت کـه بـا مضمـون اتحـاد بیـن طبقـه کارگـر و حـزب طراحـی شـده اسـت. ایـن پوسـتر در دوران دوسـتی بیـن دولـت وقـت افغانسـتان و شـوروی طراحـی شـده اسـت کـه در آن یـک کشـاورز بـا یـک بیـل، یـک صنعت‌گـر بـا چکـش و یـک سـرباز بـا اسـلحه‌ای بـر دوش در کنـار هـم قـرار گرفته‌انـد. مـردم در حـال شـعاردادن زیـر پرچم‌هایـی بـه رنـگ سـرخ از احـزاب مختلـف افغانسـتان ترسـیم شـده‌اند. دو شـعار در پوسـتر مشـاهده می‌شـود: «حـزب و مـردم بـا هم‌انـد» و «برنامـه حـزب را عملـی می‌نماییـم». در واقـع ایـن پوسـتر زمانـی طراحـی شـده اسـت کـه حـزب دموکراتیـک خلـق متوجـه ایـن موضـوع شـده بـود کـه در میـان مـردم مشـروعیت سیاسـی نـدارد و بـا اسـتفاده از ایجـاد اسـطورۀ پرولتاریـای خـود می‌خواسـت مـردم را بـا برنامه‌هـای حـزب هماهنـگ کنـد.

مفاهیم ملموس	
طبقه کارگر، صنعت‌گر و نیروهای دولتی	
جمعیت مردم	
پرچم‌های احزاب	تک‌محوری نظام سلطنتی
مفاهیم انتزاعی	
اتحاد	تفرق
نگاهی نو به طبقات اجتماعی افغانستان	سیستم سنتی در زمان سلطنت

تصویر۲: پوستر ضد شوروی، بیرون‌راندن امپریالیسم از افغانستان، مأخذ: URL1

در ایـن پوسـتر مفهـوم انتزاعـی اتحاد در مقابـل تفرق با اسـتفاده از نشـانه‌های بصـری تقویـت می‌شـود و تقویـت ایـدۀ اهمیـت طبقـه کارگـر در مقابـل جامعـه سـنتی نظـام سـلطنتی از طریـق فعالیـت احـزاب و دولـت در سـایۀ روسـیه و تفکـر کمونیسـتی را نشـان می‌دهـد. اسـطورۀ پرولتاریـا در این پوسـتر احیا می‌شـود. دو شـعار «حـزب و مـردم بـا هم‌انـد» و «برنامـه حـزب را عملـی می‌نماییم» نیـز در صـدد ترغیـب مخاطـب بـرای اهـداف حـزب هسـتند. این پوسـتر تبلیغاتی در کشـور روسـیه توسـط هنرمند روسی به نام بوریس افیمو[۳] در سـال ۱۹۸۳ طراحی شـده است (تصویر۲). در این پوسـتر، یـک مرد افغانسـتانی با لباس سـنتی و غیرنظامـی با تفنگی در دسـت و زیـر پرچم افغانسـتان طراحی شـده اسـت که بـا قنداق تفنـگ در حـال بیرون‌رانـدن مردانـی با چهـره حیوانات اسـت که با دسـتی در پشت سرشـان هدایت و تشویق می‌شوند. متن بالا، سمت چـپ، به زبان روسـی و بـه معنی «مردم افغانسـتان باندهـای مزدور امپریالیسـم بین‌المللـی را نابـود خواهنـد کـرد. خیلی عالی!» اسـت.

مفاهیم ملموس	
مجاهد غیرنظامی	مردانی با چهره حیوان
پرچم	دست
تعداد کم نیروهای محلی	تعداد زیاد نیروهای شوروی
مفاهیم انتزاعی	
آزادی	استثمار
به‌پاخاستن	جهل

در پوسـتر دوم (تصویر۲) مردی که اسـلحه در دسـت دارد، لباسـی محلی و بومی رایج در افغانسـتان را بر تن دارد که این، نشـان‌دهندۀ نوعـی به‌پاخاسـتن مردمی در برابـر نیروهای امپریالیسـم بین‌المللی اسـت و بـه نوعـی مـردم را بـه قیـام علیـه باندهـای امپریالیسـم از طریـق تأثیرگـذاری دعـوت می‌کنـد. کدهـای استفاده‌شـده در ایـن پوسـتر بـا اسـتفاده از مفاهیم ملمـوس مجاهد غیرنظامـی/ مزدوران امپریالیسـم بین‌المللـی (مردانـی بـا چهـره حیـوان)، پرچم/ دسـت، تعـداد نیروهـای زیـاد/ تعـداد نیروهای کـم، مفاهیم انتزاعـی آزادی در برابـر اسـتثمار و خیـزش عمومی در برابر جهل را نشـان می‌دهد.

تصویر ۳: پوستر ضد شوروی، پیروزی مجاهد افغانستانی، مأخذ: URL2

این پوستر در سال ۱۹۸۹ توسط طراحی ناشناس در شوروی طراحی شـده اسـت (تصویـر۳). در این پوسـتر یک مـرد مجاهد افغانسـتانی بـا لبـاس بومـی و محلی رایـج افغانسـتان بـا حالتـی پیروزمندانه بر روی زیرانـدازی از پوسـت خـرس به رنگ سـرخ و با نشـان شـوروی ایسـتاده اسـت. در دسـت چپ مرد، کتابـی قرار دارد کـه به احتمال زیاد قرآن اسـت و در دسـت دیگر او، اسـلحه‌ای وجود دارد که رو به آسـمان نگه داشـته شده اسـت. پشت مرد، نقشـه افغانستان به رنگ سـیاه بر روی زمینۀ سـبز ترسـیم شـده اسـت. خوش‌نویسـی کلمه «الله اکبـر» بـالای سـر مـرد در قسـمت فوقانـی پوسـتر قـرار دارد.

مفاهیم ملموس	
مجاهد افغانستانی	ارتش شوروی
اسلام	کفر
نقشه افغانستان	خرس نماد شوروی
کلمه «الله اکبر»	نماد داس و چکش
مفاهیم انتزاعی	
پیروزی	شکست
شجاعت	ناتوانی
خدا	شیطان

تقابـل کفـر و ایمـان بـه عنـوان نمـادی از تقابـل خیر و شـر در این پوسـتر (تصویر۳) قابل مشـاهده اسـت. مفاهیمی همچـون نمادهای خوش‌نویسـی کلمـه «الله اکبـر» در مقابل نماد شـوروی که زیر پای مـرد مجاهـد ترسـیم شـده اسـت، ایـن مفهـوم را تقویـت می‌کنند.

تصویـر ۴: پوسـتر ضـد شـوروی، شکسـت سـردیس برژنـف، مأخـذ: URL3

این پوسـتر در سـال ۱۹۸۰، توسـط طراحـی ناشـناس و در جبهات داخلی افغانسـتان طراحی شـده که در آن، مجسـمه سـنگی برژنف[۴] کـه در حـال ترک‌خـوردن اسـت، ترسـیم شـده اسـت (تصویـر۴). کلمـه «الله اکبـر» دو بـار در تصویـر تکـرار شـده کـه بـه صـورت پـژواک فریـاد درون قابـی بـا زوایـا و خطـوط شکسـته باعـث شکسته‌شـدن سـردیس برژنـف شـده اسـت.

مفاهیم ملموس	
کلمه «الله اکبر»	سردیس برژنف
مفاهیم انتزاعی	
ایمان	کفر
پیروزی	شکست

در ایـن پوسـتر بـا اسـتفاده از مفاهیـم ملمـوس شکسـت سـردیس برژنـف توسـط شـعار کلمـه «الله اکبـر»، تقابـل کفـر و ایمـان و پیـروزی در مقابـل شکسـت قابـل مشـاهده اسـت.

تصویـر۵: پوسـتر دوئـل مجاهـد افغانسـتانی و سـرباز روسـی، مآخـذ:URL4

ایـن پوسـتر نیـز در دهـۀ ۱۹۸۰ بـه وسـیلۀ طراحـی ناشـناس در جبهه‌هـای داخلـی افغانسـتان طراحـی شـده اسـت (تصویـر۵). ایـن پوسـتر یـک مجاهـد افغانسـتانی ایسـتاده بـر کوهـی کـه نماد افغانسـتان اسـت را نشـان می‌دهـد کـه بـا سـرنیزۀ تفنـگ خـود در حـال بیرون‌رانـدن یـک سـرباز شـوروی از افغانسـتان اسـت.

مفاهیم ملموس	
مجاهد افغانستانی	سرباز شوروی
کوه	
مفاهیم انتزاعی	
پیروزی	شکست
شجاعت	ناتوانی

در اینجـا از کـوه بـه عنـوان نمـاد اسـتقامت مـردم افغانسـتان در مقابل نیروهای شـوروی اسـتفاده شـده اسـت. در این پوسـتر، مردم افغانسـتان کـه در مقابل شـوروی ایسـتادگی کردند، به عنـوان نماد مقاومت و ایسـتادگی در مقابل ظلم و استعمار نشان داده شده است.

نتیجه‌گیری:

با اشغال افغانستان توسط شوروی، جنگی برای بیرون‌راندن نیروهای اشغال‌گر شوروی بین دو کشور در گرفت که دو وجه گرم و سرد داشت. جنگ سرد و ایدئولوژی پیروزی حق بر باطل، بر روی پوسترهای طراحی‌شده در کارزاری جهانی برای دفاع از مردم افغانستان و پوسترهایی که خود جبهات داخلی افغانستان طراحی کرده بودند، مشخص است. این پوسترها حاوی اطلاعاتی هستند که نشان‌دهندهٔ جریانات فکری آن زمان است. در ابتدا ارتباط افغانستان و شوروی بر مبنای دوستی، پیمان و همکاری بین حزب تازه استقلال‌یافتهٔ دموکراتیک خلق و روسیه بود و هدف پوسترهایی که طراحی شدند، ایجاد فضایی جهت افزایش همکاری بین دو دولت و همراه‌کردن مردم با این جریان بود. اما بعد از سلب مشروعیت حزب دموکراتیک خلق توسط مردم و نیروهای مردمی و افزایش دخالت‌های شوروی در حمایت از این حزب، کارزاری جهانی برای حمایت از افغانستان و بیرون‌راندن شوروی از افغانستان شکل گرفت. در همین راستا، پوسترهایی علیه شوروی و در حمایت از مردم و جبهات داخلی طراحی شدند. از تحلیل اسطوره ـ واجهای به‌کاررفته در این پوسترها، تقابل خیر و شر که همان تقابل بین اسلام و کفر است، دریافت می‌شود. بر پایهٔ تقابل دوگانهٔ لویی استروس، نیروهای مجاهدین افغانستان، نماد خیر و در مقابل ارتش سرخ شوروی، نماد شر است. پوستر حزب دموکراتیک خلق با ترسیم جامعه‌ای آرمانی از طریق اسطورهٔ پرولتاریا نشان می‌دهد که هدف این حزب ایجاد یک هماهنگی بین همه طبقات مردم در مقابل نظام سلطنتی است. همین شیوهٔ اسطوره‌پردازی بعداً در پوسترهای ضد شوروی اِعمال می‌شود، منتهی نشانه‌های تصویری‌ای که برای دولت شوروی به کار رفته است، نمادهای منفی مثل شکست، جهل، خشونت، کفر و باطل را نشان می‌دهند. اما در مقابل آن، مجاهدین افغانستانی از طریق نمادپردازی‌های مثبت مثل پیروز، باایمان، دلاور و دلیر ترسیم شده‌اند.

پی نوشت:

1- emE

۲- اگسا نام سازمان مخوف استخباراتی ـ اطلاعاتی حزب دموکراتیک خلق افغانستان بود که بعدها به «کام» و «خاد» تغییر نام داد. این اداره پس از انقلاب ثور به رهبری نورمحمد تره‌کی ایجاد شد.

3.Boris Efimov

4.Leonid Brezhnev

فهرست منابع فارسی

استروس، کلود لوی. (۱۳۷۶). اسطوره و معنا. مترجم: شهرام خسروی. تهران. نشر: مرکز.

جمیل, ع., ارژنه, ر. د., خانی, ق., & گلنار. (۲۰۱۶). بررسی اسطورهٔ ضحاک بر اساس ساختار تقابل‌های دوگانهٔ کلود لوی‌استروس. جستارهای نوین ادبی, ۴۹(۴), ۶۷-۹۲.

ذبیحی، ر.، و پیکانی، پ. (۱۳۹۶). تحلیل ساختار اسطوره «گیومرد» بر اساس نظریه لوی استروس. پژوهش زبان و ادبیات فارسی, -(۴۷), ۲۷-۵۰.

رمضانی، و. غربی، م. (۱۳۹۵). درآمدی بر ساختارگرایی کلود لوی استروس (مجموعه مقالات). تهران. انتشارات سازمان جهاد دانشگاهی.

سلدن، ر. ویدسون، پ. (۱۳۸۸). راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر. مترجم: عباس مخبر. تهران. نشر: طرح نو.

سیستانی، م. (۲۰۰۰). مقدمه ای بر کودتای ثور و پیامدهای آن در افغانستان. کابل. اداره دارالنشر افغانستان.

لچت، جان، (۱۳۷۷)، پنجاه متفکر بزرگ معاصر، ترجمه: محسن حکیمی، تهران، انتشارات خجسته.

وایزمن، ب. گووِز، ج. (۱۳۹۲). لوی استروس قدم اول، مترجم: نورالدین رحمانیان. تهران. نشر: پردیس دانش.

فهرست منابع لاتین

Chambers, R. ۱۹۸۳. “Art and Propaganda in an Age of War: The Role of Posters.” Scientia Militaria, South African Journal of Military Studies, 13(4): 54-59.

Grau, L. W. (2009). The Soviet–Afghan war*: A superpower mired in the mountains *Conflict and Insurgency in the Contemporary Middle East* (pp. 199-220): Routledge.

Griffin, Michael, (2001), Reaping the whirlwind, Taliban Movement in Afghanistan, London, Pluto Press.

Hammond, Thomas T., (1984), Red Flag over Afghanistan, the Communist Coup, the Soviet Invasion, and the Consequences, Boulder, Colorado, Westview press.

Hughes, G. (2008). The Soviet–Afghan War, 1978–1989: An Overview. *Defence Studies*, 8(3), 326-350.

Jowett G. S. & Donnell, V. O. (2006) Propaganda and Persuasion. Sage Publication.

Kaminski, J. J. (2014). World War I and propaganda poster art: Comparing the United States and German cases. *Epiphany*, 7(2).

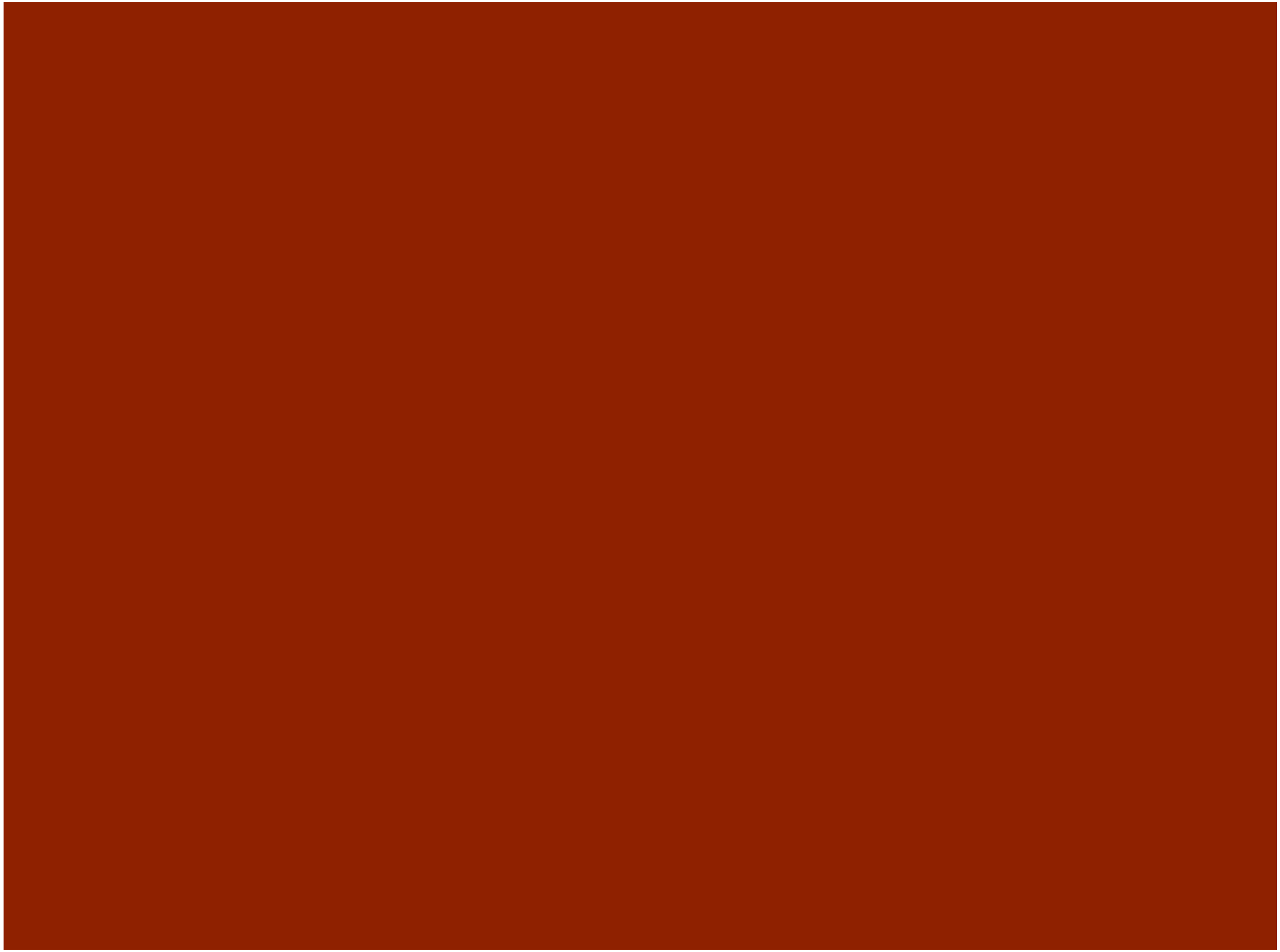
URLs:

URL1: https://www.antikbar.co.uk/original_vintage_posters/propaganda_posters/afghan_war_ussr_anti_imperialism_afghanistan/PP1820/

URL2: https://propagandopolis.com/products/afghan-anti-soviet-poster

URL3: https://www.chisholm-poster.com/posters/CL60089.html .

URL4: https://www.chisholm-poster.com/posters/CL60095.html



مقاله

مروری بر واژگان فلسفی زیبایی‌شناسی در نظریات هگل و نیچه

نویسنده: فهیمه سراوانی، دانشجوی دکتری رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه الزهرا. گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا. تهران، ایران
Email: F.saravani@alzahra.ac.ir

چکیده

از سده هجدهم ، زیبایی شناسی به عنوان یک علم، قصد داشت که راه علوم طبیعی را پیش گیرد و مانند علم فیزیک، شیمی یا زیست شناسی با روش های این علوم عمل کند، ولی به زودی معلوم شد که زیبایی شناسی بر خلاف علوم طبیعی، تاثیر عاطفی دارد و نمی توان آن را در آزمایشگاه مورد آزمایش قرار داد. در حال حاضر، زیبایی شناسی با آنکه علم جوانی نیست به دلیل دو مانعی که در مقابل آن قرار داشته، به حد کافی از نظام برخوردار نشده است. از یک طرف، زیبایی شناسی همانند روانشناسی، با حالات و عوالم درونی انسانی، یعنی ادراک و عاطفه، غم و شادی، زیبایی و اراده و غریزه سرو کار دارد و از طرف دیگر، مفهوم و احکام آن شدیدا نسبی است؛ به این معنی که هر کس یا هر گروه مفاهیم زیبایی شناسی را به خواست خود تعبیر و ارزش گذاری می‌کند و ما را به اصول یا الگوهای سنجیده ای که فرایند هنر آفرینی و هنر پذیری را هدایت و تسهیل می کند، نایل می‌گرداند.
در این پژوهش تلاش گردیده به مفاهیم برخی از واژگان زیبایی شناسی در نظریات هگل و نیچه بپردازیم و اینکه آیا تفسیر واژگان مربوط به زیبایی به رفع سوالات بی شمار در این خصوص پاسخ می دهد؟ این تحقیق به صورت گردآوری نگارش شده است و بیانگر آن است که به عقیده هگل زیبایی با تعریفی که برای آن ارائه می دهد، از نوع هنری اش برتر از زیبایی طبیعی است زیرا «آفریدهٔ روح است» و نیچه زیبایی را با زندگی و حقیقت مرتبط می‌داند و از آنجا که معتقد است هنر انسان را نجات می دهد رای به برتری هنر از حقیقت می‌دهد.

کلید واژه‌ها: زیبایی شناسی، فلسفه، هگل، نیچه

مقدمه

زیبایی و امر زیبا در شمار مفاهیمی هستند که عمری به درازای اندیشه بشر دارند. با این حال، تحول عمده در این مفهوم در دوران جدید رخ داد؛ به این معنا که اگر در گذشته زیبایی در مفهوم نظم و هماهنگی طبیعی و تعادل اخلاقی بود، در دوران مدرن به ویژه پس از تاملات زیبایی شناختی کانت، این مفهوم یکسره دگرگون شد و ذوق، حس و تجربه زیبایی شناختی محور تفکرات فیلسوفانه قرار گرفت. به هر روی، روایت این تحول اگرچه بارها بازگو شده اما هنوز از جذابیت خاصی حکایت دارد.

زیبایی عموما خصیصه‌ای تعریف شده که در پدیده‌هایی نظیر طبیعت، آثار هنری و انسان تجلی یافته است و تجربه ادراکی خوشایند و لذت بخشی را از طریق جلوه‌های بصری و حسی نظیر قالب و صورت، رنگ یا ویژگی شخصیتی به بیننده القا می‌کند، بدین سان زیبایی غالبا میزانی از هارمونی را به رخ بیننده می‌کشاند. طبق دیدگاه سنتی در غرب، از دوره باستان تا قرون وسطا زیبایی جوهره وجود گیتی است که با نظم و هارمونی و ریاضیات در هم آمیخته شده است.

الکساندر بوم گارتن (۱۷۶۲-۱۷۱۴) برای اولین بار اصطلاح زیبایی‌شناسی را مورد استعمال قرار داد که در واقع به معنای تجارب حسی است که به انسان از دیدن زیبایی دست می‌دهد، در مقابل منطق که به دنبال به دست آوردن معیارهای صحیح برای شناخت حقیقت است؛ بدین ترتیب زیبایی از دیگر مولفه‌های هستی شناسی نظیر حقیقت، نیکی، عدم و وجود تفکیک شد.

کانت تقریبا اولین فیلسوفی بود که مبحث زیبایی را به عنوان یک رشته علمی مستقل گسترش داد؛ زیبایی‌شناسی شامل مباحثی است که مجموع تاملات زیبایی شناختی، ارزش‌های وجودی آن و بیان زیبایی در آفرینش‌های هنری را دربر می‌گیرد. مطالعه زیبایی پس از کانت از زیبایی طبیعت به زیبایی در هنر ارجاع داده شد. پیروان رمانتیسم آلمانی نظیر گوته، شیلر و هولدرلین و فلاسفه آلمانی نظیر شلینگ و هگل، بعد ها فلسفه هنر را بسط و گسترش دادند. مکتب ایده‌آلیسم آلمانی با فلاسفه‌ای نظیر شلینگ و هگل از نقطه نظر تاریخی به اوج خود رسید. پس از هگل، مبحث زیبایی از متافیزیک تفکیک شد و هنر از مفهوم باستانی خویش که با زیبایی در هم آمیخته بود، مجزا شد. با این احوال در قرن بیستم روح تازه‌ای در وجود بحث متافیزیک زیبایی، توسط هیدگر و گادامر دمیده شد. امروزه فلسفه زیبایی و هنر یکی از شاخه‌های حایز اهمیت فلسفه است.

نیچه شرایط اساسی که فرآورده‌ای هنری را بوجود می‌آورد یا آن را ممکن می‌سازد را شناسایی کرده است: "برای آن که هنری در میان باشد، یک پیش شرط فیزیولوژیک ناگزیر است؛ سرمستی. سرمستی نخست می‌باید حساسیت تمامی دستگاه را بالا ببرد، و گرنه هنری در کار نخواهد بود. نیچه از عبارت "فیزیولوژیک" به این دلیل استفاده می‌کند که او دوگانگی بین روح و بدن را انکار می‌کند. به عقیده نیچه حالت روانی در پیش شرط مناسب بدنی با آن حالت روانی ویژه یافت می‌شود؛ یعنی در وحدت جسمی-روانی. از این‌رو، عنصر تشکیل دهنده این حالت اساسی زیبایی‌شناسی سرمستی یا خلسه است؛ خلسه‌ای که بیش از هر چیز به‌وسیله تحریک جنسی به وجود می‌آید- لذات شهوانی برای نیچه عامل بنیادی پیش شرط زیبایی‌شناسی است- یا خلسه‌ای که از طریق رقص، موسیقی یا مواد مخدر بدست آید. نکته اصلی افزایش قدرت، سرشاری، و آکندگی است که از خلسه به ما رسیده است. در همین حالت است که اراده هنری انسان بالا رفته است: "در چنین حالتی و در حالتِ آرمانی کردنِ هنرمندانه، آدمی از سرشاری خویش همه چیز را غنا می‌بخشد: چشمش به هرچه بیافتند، و دلش هر چه را که بخواهد، آن را پُر و پیمان و قوی و آکنده از نیرو می‌بیند. آدمی در چنین حالتی چیزها را چهره‌ای دگر می‌بخشد تا آیینه‌یِ قدرتِ او باشند و بازتاب ِ کمال ِ او. ضرورت دگردیسی به سوی ِکمال، یعنی – هنر"(نیچه، ۱۳۹۸، ۳۷).

در باب زیبا شناسی

کلمه زیبا و مشتقات و مترادفات آن، نه‌تنها در مورد طبیعت و آثار هنری بلکه برای ابراز درک لذتی زیباشناسانه از چیزهای ساخته انسان هم که منظور اولیه از ساختنشان پدید آوردن یک اثر هنری نیست به کار می‌رود. کلمات زیباشناسانه مشخص‌تری وجود دارند که به سادگی در مورد همه نوع اشیاء ساخته انسان به کار می‌روند. نه تنها زنان بلکه لباس‌ها، مدل‌های ریاضی برنامه‌های کامپیوتری

می‌توانند آراسته توصیف شوند. همچنین آدم‌ها، حرکت‌ها و ظروف سفالی و جز اینها را می‌توان قشنگ Dainty (ظریف، خواستنی) توصیف کرد (شپرد، ۱۳۸۵، ۹۸).

درک لذت زیباشناسانه می‌تواند به انواع اشیاء طبیعی و ساخته انسان که به وسیله حواس پنجگانه ادارک می‌شوند روی کند. اما آنگاه که پای فلسفه به میان می‌آید آراء و نظرات فیلسوفان به کمک استفاده از واژگان برای فهم و درک بیشتر مخاطب اهمیت می‌یابد. به طوری که در تاریخچه فلسفه کاربرد یک واژه برای اولین بار به عنوان پدیده‌ای بسیار مهم بارها و بارها از آن سخن رانده می‌شود و معنای واژه‌ها در دوره‌های بعد بسط داده می‌شود همچون زیبایی، والایی، لذت و خودزیبایی شناسی.

زیبایی‌شناسی واژه‌ای است ابداع شده توسط فیلسوفان برای مشخص کردن یک نوع تجربه که هیچ واژه منفی در زبان بومی برای آن وجود نداشت. واژه زیبایی‌شناسی برای اولین بار در فلسفه آلمانی قرن هجدهم به‌کار گرفته شده، اشاره‌ای بود به آن سطح از شناخت که توسط آن شخص از تجربه حسی بی واسطه دریافتی حاصل می‌کند (نامورمطلق، ۱۳۸۹، ۱۴۲).

گاه توافقی برای بیان معنای یک واژه میان آراء فیلسوفان وجود ندارد و تا قرن‌ها یکی از دغدغه‌های فیلسوفان ارایه معنایی جامع برای برخی کلمات کلیدی است. به طور مثال از ابتدای تاریخ فلسفه، بر سر واژه "زیبایی" اختلاف نظر داشتند. به طوری که افلاطون زیبایی را هماهنگی اجزا با کل می‌دانست و آن را به دو نوع زیبایی طبیعت و موجودات زنده ، و زیبایی هندسه تقسیم بندی کرده بود. هگل بر اساس نظریات افلاطون قائل به دو نوع زیبایی طبیعی و زیبایی هنر بود (کریستوفر، ۱۳۸۱، ۲۳).

از قرن هجدهم به بعد مفهوم زیبایی بیشتر جنبه روانشناسی به خود گرفت و در ارتباط با ادراک دیده شد. از آنجایی که عوامل روانی و اجتماعی بر ادراکات انسان اثرات مهمی برجای می‌گذارند در احساس او از زیبایی نیز موثرند. تجربه زیباشناختی تجربه‌ای خوشایند و مطلوب تلقی می‌شود که به زندگی ارزش و معنا می‌بخشد. این تجربه مبتنی بر تعمقی نشات می‌گیرد. از درون موجود زنده، که سبب می‌گردد او معنی‌اش را بهتر درک کند. تجربه‌ای که در بین همه مردم در هر زمانی مستلزم تمرکز بر برخی از جنبه‌های محیط اطراف و شاید درون باشد.

زیباشناسی هگل

حدود ۲۱۰۰ سال بعد از کتاب زیباشناسی هنر شعر، یعنی بوتیقای (ارسطو)، باوم گارتن، فیلسوف آلمانی در سال ۱۷۵۰، شاخه فلسفهی زیباشناسی یعنی استیک را رسماً در عصر جدید واد فضای فرهنگی غرب کرد. مفهوم استیک در زبان یونانی به معنی «درک با کمتر حواس» است.

امروزه علم استیک یا زیبایی شناسی، بخشی از رشته فلسفه است که به شرایط تشکیل آثار ادبی-هنری، ساختار آن، رابطهی میان هنر و واقعیت، شرایط و اشکال نقد و تأثیر زیبایی روی فرد و اجتماع میپردازد. علم زیبایی‌شناسی را، فلسفهی شناخت حسی نیز مینامند. محتوا، اهمیت و جذابیت، اصالت، مواضع، عمق، وسعت، قانونمندی و معیارهای ارزشی، از جمله زمینه‌های قضاوت زیباشناسی در ادبیات، هنر و فرهنگ هستند (پی.هلی، ۱۳۷۷، ۴۸).

هگل طرح سویژکتیو (ذهنی و درونی) و تقلیل گرایانه مبحث زیبایی‌شناسی در فلسفه عصر روشنگری را دگرگون کرده و مسیر تازهای را جایگزین آن میکند، به طوری که در این رویکرد تازه، موضوع «ذوق» جای خود را به بازاندیشی پیرامون نسبت هنر وحقیقت میدهد. هگل با ممتاز کردن هنر در حیطه زیبایی‌شناسی (که بیشتر زیبایی طبیعی و هنری را در بر میگرفت) آن را صراحتاً نمودی از حقیقت در جریان تاریخی خواند.

در نظام کلی فلسفه هگل، هنر به همراه دین وفلسفه، عظیم ترین نمود تجلی حقیقت است. او با پرداختن به زیبایی هنری به جای طبیعی، مفهوم هنر و زیبایی، تحت عنوان بیانی انسانی و تاریخی در راستای آگاهی و آزادی قرار میگیرد.

فلسفه هنر هگل نقطه عطفی در توسعه و پیشرفت فلسفه کلاسیک آلمان در باب هنر و نقد هنری است، حوزه مطالعاتی جدیدی که بیشتر یعنی عمدتاً در قرن هجدهم، طول نظریه «ذوق» (taste) گسترش یافته بود. از این بابت، رویکرد او در حوزه زیبایی‌شناسی، نسبت به اندیشه های ماقبل خود در این عرصه، حاوی برخوردی نو و متفاوت در مطالعه هنر است و تحلیل نظری و یکپارچه‌ای از تاریخ‌هنر جهان ارایه می‌کند. زیبای هنری در اندیشه هگل بر زیبایی طبیعی رجحان می‌یابد، چراکه واجد عناصر معنوی و آزادی است، امری که سرتاسر تاریخ بشری را متحد و یکپارچه

می‌سازد. در فلسفه هگل، هنر به قلمرو روح مطلق تعلق دارد. وظیفه هنر نیز یافتن راهی برای برون رفت از این تضادها و تناقض‌ها است، آن هم با نشان دادن اینکه حقیقت فنا در برقراری آشتی و میانجی‌گری میان آنها نهفته است. این آشتی و توافق خودش را از طریق هنر، دین و در نهایت فلسفه آشکار می‌کند. این بدان معنا است که در هنر، روح با خودش ارتباط می‌یابد یا به خودآگاهی می‌رسد. یعنی از این طریق که یک شکل حسی ایده آلی شده یا نمود محض به خود می‌گیرد. از این بابت هگل در ادامه تحول اندیشه ایده الیسم آلمان و متاثر از گرایشات فکری رمانتیک، رویکرد تازه‌ای نسبت به زیبایی‌شناسی قبل از خود در پیش گرفت و در جهت مقابل هنر را صراحتا نمودی از حقیقت خواند که بر امر محسوس تکیه دارد. آرتو دانتو فیلسوف قرن بیستم و از پیروان هگل معتقد است: "هگل به ما پیش از آنی که بتوانیم تصدیق کنیم می‌گوید" (Danto, 2001: 41). هگل برای اولین بار در سال ۱۸۱۸ در شهر هایرلبرگ، هنر را به اجمال مورد بحث قرار داد و در ماه اکتبر سال ۱۸۲۰ در دانشگاه برلین به تدریس پرداخت و مجموعه افکار او بعد از مرگش در سه جلد به چاپ رسید هگل درباره علم زیبایی‌شناسی به دنبال آن بود «که آیا می‌توان معرفت دقیق و معتبری از هنر و اثر هنری بدست آورد یا نه؟» یا «چون اثر هنری از تخیل مایه می‌گیرد در نتیجه غیرقابل تعریف است و موضوع هیچ علمی نمیتواند واقع شود؟» (مسگری و ساعتچی ۱۳۹۲، ۱۲۸).

از نظر وی شناخت دقیق آثار گوناگون امکان پذیر است. به طور کلی هنر در قالب محسوس و انضامی خود، حاوی حقایقی است ذاتی که عمل به نحو دیالکتیکی (به معنی تضاد) بدان راه می‌یابد و شناسایی معتبر و صحیحی در مورد هنر به وجود می‌آورد. همین اعتقاد به امکان شناسی هنر، ما را متوجه می‌سازد که نظر هگل درباره هنر و زیباشناسی قسمت مجزا و مستقلی را به طور کلی در فلسفه او تشکیل نمی‌دهد، بلکه برداشت او از فلسفه در واقع آگاهی و وقوف به روش خاصی است که به نظر وی نه تنها در موضوع‌های مختلف قابل اعمال است بلکه هر موضوعی به خودی خود صحت آن روش را ثابت می‌کند.

فلسفه هنر همچون فلسفه تاریخ، فلسفه دین و غیره به نظر هگل از حقیقت واحدی ناشی می‌شود که آن به معنای بسط و گسترش روح است درجهان محسوس برای طی سلسله مراتب متضاد خود و سرانجام برای رسیدن به مطلق محض خود. روشی را که هگل برای مطالعه و بررسی هنر انتخاب می‌کند جنبه تجربی ندارد او روش را براساس اصول فلسفه خود بنیان گذاری کرده است و آن را در تمام موارد به کار بسته، با این حال معتقد بود هنر برخلاف علم قابل تدریس نیست و به سهولت به دیگری منتقل نمیگردد. هنر نموداری است از فعالیت خاصی در نزد انسان زیرا آثار هنری را طبیعت به وجود نمیآورد، به همین دلیل اثر هنری بیش از یک شی طبیعی از آگاهی برخوردار است. هنر نمی‌تواند فقط تقلید از طبیعت باشد و باید روح در آن منعکس گردد (بروجردی، ۱۳۷۰، ۷۶).

او هنر را به سه مرحله، هر سمبولیک، کلاسیک و رمانتیک تقسیم بندی نمود. او معتقد بود هنر سمبولیک در جستجوی کمال مطلوب، هنر کلاسیک آن را یافته و هنر رمانتیک از آن تجاوز کرده است. به همین دلیل سمبولیک نامتناهی را مبهم می‌کند، هنر کلاسیک وحدت و هماهنگی را و هنر رمانتیک صرف درون ذاتی را. رویکرد هگل به مسائل زیباشناسی، پویا (دینامیک) است، یعنی او از پیشینیان و هم عصران خود، به شیوه انتقادی بهره گرفته است. طبیعی است که هگل مسئله تضاد میان حکم شناسی و قضاوت زیباشناسی را در نظر داشته و در فلسفه هنر خود آن را لحاظ کرده و به سهم خود به آن واکنش نشان داده است.

هگل جهان هستی، قلمرو اجتماعی و عالم فکری را در مناسبت با ایده (اندیشه) عینی که انعکاسی آنهاست، بررسی نظری می‌کند این ایده تبلور فعالیت آگاهانه انسان است که هگل از برآورد این فعالیت جدا شده و آن را به عنوان یک اصل ناظر بر حرکت چیزها و کنش‌های آدمی دانست. هگل اختلاف تجربه‌گرایان و عقل‌گرایان را در پهنه زیباشناسی نظری می‌داند و تأکیدش بر وحدت محتوا و شکل دراثر هنری، به معنای فرارفتن از تقابل حکم-شناختی و قضاوت زیباشناسی است. هگل زیبایی و شناخت را در تعارض با یکدیگر نمی‌داند و معتقد نیست که ذائقه ناب جدا از عنصر شناخت و شناخت به دور از عنصر «ذوق» می‌تواند وجود داشته باشد؛ در نظر او شناخت هنری از زمره کارکردهای اثر هنری در تاریخ بوده و تحول اجتماعی خود را داشته است (مطهری، ۱۳۷۶، ۹۴).

هـگل در همـه نوشـته‌های خـود بـه خصـوص زیباشناسـی بـا هیـچ گونـه پیـش نیـازی، سـخنش را آغـاز نمی‌کنـد. روش کلـی او مبتنـی بـر آن اسـت کـه بـا مفهـوم کلیـدی شـناخته شـده مبحـث مـورد نظـر را آغـاز مـی کنـد. معمـولاً او ابتـدا بـه بررسـی کـم و کیـف مفهـوم رایـج در آن زمینـه میپـرازد؛ معنـی، حـد و مـرز آن را مـی سـنجد، تاریـخ و محتـوای آن را در صـورت لـزوم اصـلاح مـی کنـد یـا همـان مفهـوم را بـا توضیحـات و ملاحظاتـی کـه در بابـش داشـته، مـی پذیـرد و بـه خدمـت مـی گیـرد.

هـگل بـرای بررسـی امـر زیبـا و هنـر از علـم هنـری سـخن می‌گویـد کـه مـی توانـد دو رویکـرد بـه آثـار هنـری داشـته باشـد؛ یکـی آنکـه آنهـا را از نظـر تاریخـی دسـتهبندی کنـد (منظـور آثـاری اسـت کـه تاکنـون خلـق شـده‌اند)؛ یـا نظریـه-هایـی را اسـتنتاج کنـد کـه بتـوان بـا آنهـا نسـبت بـه هنـر دیدگاه کلـی‌ای کسـب کـرد کـه هـم قضـاوت آثـار هنـری را در بـردارد و هـم بـرای آفرینـش هنـری یـک مسـیر پیشـنهاد می‌دهـد.

نیچه

نیچـه یـک فیلسـوف، شـاعر، منتقـد فرهنگـی، آهنگسـاز و فیلولوژیسـت و اسـتاد لاتیـن و یونانـی بـود کـه آثـارش تأثیـری عمیـق بـر فلسـفه غـرب و تاریـخ اندیشـه مـدرن گذاشـت. او در ۲۴ سـالگی توانسـت کرسـی فیلولـوژی دانشـگاه بـازل را از آن خـود سـازد امـا بـه دلیـل بیمـاری از آن کنـاره کشـید. او در ۲۴ سـالگی قـوای ذهنـی‌اش را بـه طـور کامـل از دسـت داد.

نیچـه بیـش از هـر چیـز دیگـری یـک هنرمنـد بـود و بایـد بـه چشـم یـک هنرمنـد بـه او نگریسـت ایـن دیـدگاه عمـوم کـه نیچـه را فـردی نیهیلیسـتی می‌دانـد تـا حـدودی مغرضانـه بـه نظـر می‌رسـد. شـاکله اصلـی نوشـته‌های نیچـه جـدل فلسـفی، شـاعری، نقـد فرهنگـی و قصـه تشـکیل شـده کـه در کنـار آن بـه طـور گسـترده‌ای نیـز بـه هنـر، لغـت شناسـی، تاریـخ، دیـن و دانـش پرداختـه اسـت. نوشـتههای او در عیـن آنکـه سرشـار از جمـلات قصـار و گوشـه کنایـه اسـت، شـامل مباحثـی همچـون اخـلاق، زیباشناسـی، تـراژدی معرفـت شناسـی، خداباوری و خودآگاهـی نیـز هسـت. نوشـته‌های وی سـبک تازهـای در زبـان آلمانـی محسـوب میشـد نوشـتههایی بسـیار ژرف و پـر از ایجـاز، آمیختـه بـا افـکاری انقلابـی کـه نیچـه خـود روش نوشـتاری خویـش را گزیـده گویـی مینامیـد از معروفتریـن جمـلات وی «خـدا مـرده اسـت» میباشـد (نیچـه، ۱۳۸۴، ۷۵).

از دیـدگاه نیچـه، انسـان منبـع یـا نظـم و سـاختار در عالـم اسـت. ایـن انسـان اسـت کـه از طریـق زبـان و افـکارش بـه عالـم هسـتی شـکل می‌دهـد. از نظـر او زیبایـی در نـگاه نگرنـده اسـت. انسـان سرچشـمه و موجـب زیبایـی اسـت انسـان خویشـتن را در آینـه دنیـا می‌بینـد و زیبایـی درونـش را بـه دنیـا بازتـاب می‌دهـد. انسـان خویـش را در نکویـی تحسـین و تمجیـد می‌کنـد. نخسـتین حقیقـت زیبایی‌شناسـی در همیـن سـاده اندیشـی اسـت. او همچنیـن عقیـده دارد: " هیـچ چیـز جـز انسـان زشـت نیسـت"(نیچه، ۱۳۹۸: ۷۶).

نیچـه معتقـد اسـت مـا هنـر داریـم تـا حقیقـت مـا را نابـود نکنـد. نیچـه کسـی را فیلسـوف میدانـد کـه سـخن نابهنـگام می‌گویـد و آن کـه سـخنش متعـارف اسـت هرچـه بگویـد در مقـام فیسـلوف سـخن نمی‌گویـد. در جمـلات وی نسـبتی بیـن حقیقـت، هنـر و زندگـی برقـرار اسـت. بـه همیـن جهـت اسـت کـه نیچـه را می‌تـوان درعیـن حـال هـم فیلسـوف زندگـی و هـم فیلسـوف هنـر و هـم فیلسـوف حقیقـت دانسـت. البتـه نسـبت نیچـه بـا زندگـی و هنـر نسـبتی ایجابـی و بـا حقیقـت نسـبی سـلبی اسـت (همـان: ۹۳). او دشـمن حقیقـت اسـت در عیـن حـال مدافـع سرسـخت زندگـی اسـت. حقیقـت را معـارض زندگـی می‌بینـد و هنـر و امیدبخـش و نجـات دهنـده زندگـی.

نیچـه بـر ایـن بـاور اسـت؛ کـه دروغ، حقیقـت نامیـده شـده و خـود را اولیـن کسـی میدانسـت کـه حقیقـت را کشـف کـرده اسـت یعنـی دروغ را بـه صـورت دروغ حـس کـرده اسـت. او می‌گویـد، هنـر داریـم تـا حقیقـت مـا را نابـود نکنـد و در مواجهـه بـا مخالفـت هنـر و حقیقـت، ترسـی مقـدس در دل احسـاس کـرده اسـت زیـرا حقیقـت بـه انسـان‌ها زیـان می‌رسـاند و زشـت اسـت. آنچـه اصیـل اسـت زندگـی اسـت و همـه چیـز بایـد در خدمـت زندگـی باشـد و هـر آنچـه ضـد زندگـی اسـت حتـی اگـر حقیقـت باشـد زشـت و نارواسـت. زمانـی کـه زندگـی اسـاس و پایـه هـر ارزشـی باشـد زیسـتن در کمـال نشـاط میسـر خواهـد شـد. هنگامـی کـه عقـل و اخـلاق بـه تعریـف زندگـی و تعییـن مـلاک و میـزان بـرای آن بپـردازد، زندگـی پژمـرده و نفـی میشـود و جهـان غیرقابـل تحمـل میگـردد (نیچـه، ۱۳۸۲، ۱۲۸). نیچـه نـه زبـون اندیـش اسـت کـه مبلـغ چسـبیدن بـه زندگـی حیوانـی و نباتـی یـا گلـه وار باشـد، بلکـه از تعالـی و فزونـی زندگـی دفـاع می‌کنـد و ارزش آن را نیـز بـه همیـن تعالـی و

تصاعـد آن می‌دانـد. از نظـر نیچـه آنچـه زندگـی را ممکـن و قابـل تحمـل می‌سـازد نـگاه زیباشناسـانه بـه جهـان اسـت. اگـر جهـان را از منظـر زیباشناسـی بنگریـم، زیباسـت و قابـل زیسـتن و زندگـی بـا همـه رنج‌هـا و مشـقت‌هایش تنهـا در ایـن صـورت قابـل عمـل خواهـد بـود. نیچـه در زایـش تـراژدی بـا طـرح دو نحـوه نگـرش دیونیسوسـی (خـدای وجـد و خلسـه و شـراب، همیشـه عاشـق و عاشـق عاشـق شـدن و عاشـق بـودن وهمیشـه سـرگردان، نزدیـک بـه طبیعـت زن) و آپولونـی (خـدای ذوق و هنـر، نـور و روشـنایی نزدیـک بـه طبیعـت مـرد) در یونـان باسـتان کـه در آثـار هنـری آنـان هویداسـت میخواهـد نشـان دهـد کـه چگونـه یونانیـان از راه هنـر بـر سـیل فنـا کـه بنیـاد هسـتی را تهدیـد می‌کنـد غلبـه کردنـد. نگـرش آپولونـی نشـانه عالـم خیـال و جهـان زیبـای رویاسـت. آپولـون ایـزد انرژی‌هـای قالـب پذیـر و در عیـن حـال ایـزد پیشگوسـت. آپولـون یکتـای درخشـنده الوهیـت نـور و نیـز فرمانـروای توهـم زیبـای جهـان درونـی خیـال اسـت (نیچـه، ۱۳۹۸: ۱۱۵).

پیـروان آئیـن دیونیسوسـی رهایـی آدمـی را قسـمتی از خـود بیخـودی می‌دیدنـد و معتقـد بودنـد کـه دیونیسوسـی می‌توانـد بـه آدمـی خلاقیـت خدایـی عطـا کنـد. در حالـی کـه نگـرش آپولونـی نگرشـی روشـن بیـن و طالـب شـفافیت اسـت. در نگـرش دیونیسوسـی جدیـد و متاخـر، هسـتی غلبـه دارد و همانطـور کـه نگـرش آپولونـی ضامـن هنرهـای تجسـمی اسـت، نگـرش دیونیسوسـی و موسـیقی و آواز آئینـی آن ضامـن شـعر و درام یونانـی اسـت.

نیچـه، عالـم را اثـری هنـری میدانـد کـه نشـان از نقـوش اعجـاب انگیـز هنرمندانـه هنرمنـدی دارد کـه شایسـته تحسـین اسـت و ایـن نگـرش زیباشناسـانه بـه هسـتی و جهـان را در مقابـل نگـرش عقلـی مـی دانـد. در نگـرش عقلـی، گویـی آدمـی سـرفراز بـر بلنـدای جهـان ایسـتاده اسـت و از بـالا بـدان مینگـرد. و بـر عالـم احاطـه دارد، در حالـی کـه عالـم و هسـتی برآدمـی محیـط اسـت و تصـور چنیـن جایگاهـی بـرای آدمـی صرفـاً نشـانه خـود بـزرگ بینـی توهـم آمیـز اوسـت. بـا ایـن نگـرش میـل بـه تعییـن تکلیـف همـه چیـز و حـال همـه مسـایل و مجهـولات در انسـان بوجـود میآیـد. نتیجـه عملـی ایـن نگـرش بـه نظـر نیچـه نفـی زندگـی و بـی ارزش دانسـتن آن بـوده اسـت. در نگـرش عقلـی همـه چیـز براسـاس اصـل علیـت توضیـح داده میشـود. اصـل علیـت می‌خواهـد اسـاس علـت همـه چیـز را توضیـح دهـد ولـی اسـاس بـی اسـاس هسـتی را بـا اصـل علیـت نمیتـوان توضیـح داد (نیچـه، ۱۳۷۹، ۹۹).

از نظـر نیچـه مـا بـه هنـر محتاجیـم تـا بتوانیـم زندگـی کنیـم. هنـر بزرگتریـن انگیـزه زندگـی اسـت هنـر و فقـط هنـر وسـیله مهمـی بـرای ممکـن سـاختن زندگـی اسـت اغـوا و محـرک مهمـی در جهـت زندگـی اسـت. هنـر برتریـن نیـروی مخالـف کل اراده بـه انـکار زندگـی اسـت. بـه عبـارت دیگـر هنـر در مقابـل اندیشـه‌های ضـد حیاتـی مسـیحی، بودایـی و بـه طـور کلـی نیسـت انگارانـه، زندگـی را معنـا می‌بخشـد. هنـر نجـات بخـش انسـانی اسـت کـه فعلیـت پـرش برانگیـز و هـراس انگیـز هسـتی را می‌بینـد و نیـز نجـات بخـش انسـان اهـل عمـل اسـت کـه می‌خواهـد عـلاوه بـر ملاحظـه ایـن خصلـت هـا آن را زندگـی کنیـم بـه همیـن دلیـل در کل هنـر را برتـر از حقیقـت می‌دانـد.

نتیجه گیری

پـس از ورود واژه زیبایـی (اسـتتیک) توسـط باومگارتـن به فلسـفه، بـه مـرور زیبایـی شـنایی بـه عنـوان یـک شـاخه مجـزا شـروع بـه بالیـدن گرفـت. از ابتـدا مسـاله بـرای تعریفـی مشـخص از کلمـه زیبـا میـان اکثـر فلاسـفه مطـرح بـوده و نظریـات متفـاوت و گاه هـم راسـتا طـرح شـده و برخـی بـه نقـد و برخـی بـه بسـط ایـن آرا پرداختـه‌انـد. زیبایی‌شناسـی بـه طـور مسـتقیم بـا هنـر مرتبـط می‌باشـد و معمـولا فلاسـفه هنـگام بحـث بـر سـر زیبایـی بـه تفسـیر در بـاب زیبایـی و ارتبـاط آن بـا هنـر پرداختـه‌انـد. گـر چـه برخـی امـر زیبـا را بـه طبیعـت و سـایر کنش‌هـا و صنایـع نیـز مرتبـط دانسـته‌اند.

فلسـفه از آنجـا کـه بیشـتر بـا نظریـه سـر کار دارد و بـه تشـریح مسـائل گوناگـون می‌پـردازد، بـرای رفـع دغدغـه اصلـی‌اش بـه توضیـح و تفسـیر واژگان متوسـل می‌گـردد. بـه همیـن دلیـل کاربـرد واژگان در حیطـه فلسـفه بـرای اولیـن بـار یـا تعریـف خـاص از کلمـات در شـاخه‌های مختلـف فلسـفی گاه موضـوع نظریـات و کتـب مختلـف گردیـده اسـت بـه طـور مثـال طـرح واژه زیبایی‌شناسـی باعـث گردیـد شـاخه‌ای مجـزا در فلسـفه بـا ایـن عنـوان شـکل گیـرد.

هـگل از جملـه فلاسـفه‌ای بـود کـه بـه تقسـیم بنـدی زیبایـی

پرداخت و از واژگانی چون "ذوق" و "روح" در هنر به فراوانی سخن راند و ارتباط هنر و حقیقت را مورد بررسی قرار داد. هگل با ممتاز کردن هنر در حیطه زیبایی‌شناسی (که بیشتر زیبایی طبیعی و هنری را در بر می‌گرفت) آن را صراحتاً نمودی از حقیقت در جریان تاریخی خواند. رویکرد او در حوزه زیبایی شناسی، نسبت به اندیشه‌های ماقبل خود در این عرصه، حاوی برخوردی نو و متفاوت در مطالعه هنر است و تحلیل نظری و یکپارچه‌ای از تاریخ هنر جهان ارایه می‌کند. زیبای هنری در اندیشه هگل بر زیبایی طبیعی رجحان می‌یابد، چراکه واجد عناصر معنوی و آزادی است، امری که سرتاسر تاریخ بشری را متحد و یکپارچه می‌سازد. در فلسفه هگل، هنر به قلمرو روح مطلق تعلق دارد. وظیفه هنر نیز یافتن راهی برای برون رفت از این تضادها و تناقض‌ها است، آن هم با نشان دادن اینکه حقیقت فنا در برقراری آشتی و میانجی گری میان آنها نهفته است.

نیچه از جمله فلاسفه‌ای است که شرایط ایجاد هنر را و زمینه شکل گیری اثر هنری را شرح داده و هنر را ابزاری برای زیباتر ساختن زندگی برشمرده است زیرا وی فیلسوف زندگی محسوب می‌شود! او با دروغ خواندن حقیقت، معتقد است که ما هنر داریم برای آنکه توسط حقیقت نابود نشویم! نسبت نیچه با زندگی و هنر نسبتی ایجابی و با حقیقت نسبی سلبی است. از نظر او ما به هنر محتاجیم تا بتوانیم زندگی کنیم. هنر بزرگترین انگیزه زندگی است هنر و فقط هنر وسیله مهمی برای ممکن ساختن زندگی است اغوا و محرک مهمی در جهت زندگی است. هنر برترین نیروی مخالف کل اراده به انکار زندگی است. او هنر را به دو نگرش دیونیسوسی و آپولونی تقسیم کرده است و نشان می‌دهد که چگونه یونانیان از راه هنر بر سیلاب فنا که بنیاد هستی را تهدید می‌کند غلبه کردند.

پی نوشت:

1- Baumgarten

2-Johann Wolfgang von Goethe

3-Friedrich Schiller

4-Friedrich Hölderlin

5- Friedrich Wilhelm Joseph Schelling

6- Georg Wilhelm Friedrich Hegel

7- Martin Heidegger

8- Hans-Georg Gadamer

۹- استیک: علمی که درباره ی اصول زیباآفرینی در هنر بحث می‌کند، زیبایی شناسی (فرهنگ عمید).

10- Arthur Danto

11-Georg Wilhelm Friedrich Hegel

فهرست منابع فارسی

الکساندر، کریستوفر (۱۳۸۱)، معماری و راز جاودانگی، ترجمه مهرداد قیومی بید هندی، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

شپرد، آن (۱۳۸۵)، مبانی فلسفه هنر، ترجمه علی رامین، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

رحیمی بروجردی، علیرضا (۱۳۷۰)، سیر تحول اندیشه و تفکر عصر جدید در اروپا، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی.

عمید، حسن (۱۳۸۹)، فرهنگ عمید، تهران: اشجع.

طباطبائی، محمد حسین (۱۳۷۵)، اصول فلسفه و روش رئالیسم. جلد چهارم. تهران: انتشارات صدرا.

مطهری، مرتضی (۱۳۷۶)، مقالات فلسفی، تهران: انتشارات صدرا.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۹)، مجموعه مقالات فلسفی، تهران: نشر سخن.

نیچه (۱۳۸۲) غروب بت‌ها، ترجمه داریوش آشوری، تهران: نشر آگه.

نیچه (۱۳۷۹)، فراسوی نیک و بد، ترجمه داریوش آشوری، تهران: انتشارات خوارزمی.

نیچه (۱۳۸۴)، چنین گفت زرتشت، ترجمه داریوش آشوری.

چـاپ بیسـت و دوم، تهـران: انتشـارات آگاه.
نیچـه(۱۳۹۸)، زایـش تـراژدی از روح موسـیقی، ترجمـه سـعید فیروزآبـادی، تهـران: انتشـارات جامـی.

فهرست منابع لاتین

Arthur Coleman Danto, Philosophizing Art: Selected Essays, 2001 [1999], p. 41

مقاله

پست مدرنیسم و جامعه‌شناسی هنر با تأکید بر دیدگاه انتقادی ژان فرنسوا لیوتار

نویسنده: فاطمه شکوری، دانشجوی کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء(س)، تهران.
Email: shakorim.630@gmail.com

چکیده

در راستای جهانی شدن و یکپارچه‌سازی جوامع مختلف در عصر مدرن، سمت‌وسویی جدید در فرهنگ و هنری متبلور شد که این جهت‌گیری‌ها به کمرنگ شدن تنوع و گوناگونی فرهنگ و هنر در جوامع دامن زد. با چنین روندی امکان ظهور آفرینش‌های خاص، بومی و محلی دچار نقص گردید. در همین خصوص متفکران فلسفی و صاحب‌نظرانی از جمله ژان فرانسوا لیوتار به مسئله ورود پیدا کردند تا با به چالش کشیدن جهانی‌شدن و جلوگیری از بروز اختلافات ملل، اقوام و گرایش‌های گوناگون سنتی در زمینه‌های فرهنگی و هنری گامی به بهبود شرایط ایجاد نمایند. در ادامه، این نظرات باعث پیدایش پست‌مدرنیسم گردید که این پژوهش به دنبال پاسخ به سوالاتی عبارتند از: آرا ژان فرانسوا لیوتار چه جایگاهی در شکل‌گیری هنر پست‌مدرنیسم داشته است؟ چه مواردی مهمترین مشخصه‌های فکری هنر، در جامعه پست‌مدرنیستی لیوتار است؟ دیگر اینکه تأثیرات جهانی شدن پایگاه‌های فرهنگی هنری چه خللی در آفرینش هنری ایجاد می‌کند؟ روش پژوهش به صورت کتابخانه‌ای ـ اسنادی است و بررسی نشان داد که فرایند جهانی شدن و بروز اختلال در ابراز ویژگی‌های خاص اقوام و جوامع مختلف با مطرح شدن پست مدرنیسم به مرحله‌ای تازه پا نهاده است. لیوتار مهمترین مشخصهٔ پست مدرنیسم را بی‌اعتمادی به روایت‌های بزرگ می‌داند و قدرت روایت را در عامه مردم و خرده روایت‌ها بیان می‌کند. با طرح این دیدگاه بر مرکزیت‌زدایی از هژمونی مدرنیسم غربی تاکید می‌ورزد. او معتقدست برتری و غلبه ناشی از سلطهٔ زبانی بر زبان دیگر است و این کنش زمینه‌های بی‌عدالتی و ستم را فراهم می‌آورد. در فلسفهٔ پست‌مدرن گریز از اصول منطقی مدرن و ستیز با چارچوب از پیش تعیین شده، روایتی ملموس است. در رویکرد لیوتار اثری ارزش هنری می‌یابد که غالب قراردادیِ قواعد مشخص و ملموس را بشکند و با شیوه و بیانی متفاوت گویای امر ناگفتنی باشد و اندیشه معیار اثرهنری‌ست. عرصهٔ هنر پست‌مدرن شیفتهٔ تکثر و چندمعنایی است. در واقع سعی دارد با هنجارشکنی قواعد، مفهومی نو را عنوان کند. لیوتار همواره تجربه‌گرایی و شالوده‌شکنی و انتقاد را مطرح می‌نماید چنانکه انتقاد فلسفهٔ پست مدرن از شیوه‌های سنتی تفکر، سبب پیدایش شکلی از پوچ گرایی شده است.

کلید واژه ها: لیوتار، پست‌مدرن، جامعه، هنر، جهانی شدن

مقدمه

جامعه‌شناسی هنر از دو حوزهٔ مختلف تشکیل شده است: از یک سو، جامعه‌شناسی‌ای که در آن دیدگاه علم و شناخت مطرح میشود و از سوی دیگر، هنر. بدین ترتیب این مقولهٔ را به بیان امروزی در قالب علوم انسانی میتوان تصور کرد و اما جامعه و هنر قرن بیستم، شاهد ظهور و نمو اندیشه پستمدرن که به اذعان بسیاری از اندیشمندان، به‌منظور به چالش کشیدن بسیاری از اندیشه‌های پیشین بوده، است. در این پژوهش به دنبال تأثیر و تأثر هنری در جامعهٔ پست مدرنیستی از دیدگاه یکی از فیلسوفان اثرگذار، ژان فرنسوا لیوتار هستیم و سوالاتی چند ازجمله: لیوتار چه جایگاهی در پی‌افکندن مبانی هنر پستمدرنیسم دارد؟ چه مواردی مهمترین مشخصه‌های فکری هنر، در جامعه پستمدرنیستی لیوتار است؟ تأثیرات جهانی شدن پایگاه‌های فرهنگی – هنری چه خللی در آفرینش هنری ایجاد می‌کند؟ پژوهش حاضر در پی پاسخ به پرسشهای ذکرشده شکل گرفته است و پس از شرح دقیق مقالات (جیمز هولستون)، (احمد محمدپور) و (خسرو مزروعی و مهدی غریبیمفرد)، تفاسیر پژوهشگران را در این حیطه مورد بررسی قرارداده است. سپس در همین سوی از کتب نگارش یافتهٔ ژان فرانسوا لیوتار و سایر منابع مرتبط با موضوع یاری گرفته است.

روش تحقیق

در این مقاله که از نوع پژوهش بنیادیین است تلاش شده تا با تحلیل متون و با استناد به مقالات و منابع کتابخانه‌ای، پست مدرنیسم وجامعه‌شناسی هنر را با تأکید بر دیدگاه انتقادی ژان فرنسوا لیوتار مورد مطالعه قرار دهد.

پیشینه تحقیق

دربارهٔ جهانی‌شدن و پیدایش فلسفهٔ پستمدرنیسم، متفکران و صاحب‌نظرانی از منظر جامعه‌شناسی هنر، به نحوهٔ تسلط قدرت و شاکلهٔ علمی آن، پرداخته‌اند. در پژوهش حاضر به بررسی دیدگاه ژان فرانسوا لیوتار و آثار نگارش یافتهٔ وی اکتفا می‌شود.

کتاب وضعیت پست مدرن: گزارشی درباره دانش به نگارش ژان فرانسوا لیوتار، ترجمهٔ حسینعلی نوذری و به همت نشر گام نو در سال ۱۳۸۰ منتشر شده که این اثر نمایی آشکار بر شروع پستمدرنیسم است. اثر دیگر از ریچارد آپیگنانزی بنام پستمدرنیسم(قدم اول) و ترجمهٔ فاطمه جلالی سعادت، از نشر و پژوهش شیرازه سال ۱۳۸۰ است که به نحوهٔ پیدایش، اهداف و آراء متفکران مختلف در خصوص پستمدرنیسم پرداخته است.

یکی از جامعترین آثاری که به یاری نشر نی و ویراستهٔ عبدالکریم رشیدیان به نگارش لارنس کِهون گردآوری گردیده، مجموعه‌ای است با عنوان متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم در سال ۱۳۸۱ منتشر شده است. در این مجموعه که هر مقاله آن بطور واضح، آراء متفکری خاص را در موضوع جهانی شدن و یکسانسازی فرهنگ‌های جوامع گوناگون مطرح شده است. نگاهی جستجوگر به وضعیت پست مدرنیسم و اشاعهٔ آن بطور روزافزون داشته است و خاطرنشان میکند که پست مدرنیسم به دنبال روشی نو در ابداع هنری و اندیشه‌های نظری در اخلاق و سیاست نیست بلکه بیان نتیجهٔ انقلاب صنعتی و بحران‌های مدرنیسم است. از مقالات مرتبط میتوان به پست مدرنیسم و جهانی شدن فرهنگ با تأکید بر دیدگاه انتقادی ژان فرانسوا لیوتار اشاره نمود که خسرو مزروعی و مهدی غریبی‌مفرد به این مورد اشاره دارند که واژه پستمدرن را در برابر مدرنیسم و به منظور نقد آن بکار رفته است. در اندیشه پستمدرن بخصوص دیدگاه‌های لیوتار تاکید بر نقد جهانی شدن فرهنگ و طرد روایت‌های کلان استوار است.

ژان فرانسوا لیوتار

ژان فرانسوا لیوتار در دهم اگوست سال۱۹۴۵در شهر ورسای فرانسه و در خانواده‌ای از طبقه متوسط به دنیا آمد. در جوانی آرزو داشت یک راهب دومنیک، نقاش، مورخ یا داستانسرا شود. وی در دانشگاه سوربن[1] جایی که در آن با ژیلز دلوز آشنا و دوست شد، ادبیات و فلسفه آموخت. علاقه اولیه وی به فلسفه منتج به پایاننامه فوقلیسانس وی در مورد «تفاوت» به مثابه یک مفهوم اخلاقی فلسفی گردید. لیوتار زندگی خود را تا جنگ دوم جهانی به‌عنوان یک شاعر، درونگرا و

منـزوی نسـبت بـه تفکـر و زندگـی تشـریح کـرده اسـت. جنـگ دوم جهانـی سـبب شـد تـا زندگـی و هـم اندیشـه‌های وی از هـم گسـیخت. لیوتـار پـس از اتمـام جنـگ دوم جهانـی بـا موفقیـت در امتحـان بـرای حـق تدریـس در فرانسـه، بـه درجـه تدریـس فلسـفه در مدرسـه‌ای در کنسـتانتین فرانسـه که در سـال ۱۹۷۱در شـرق الجزایـر اشـغال شـده بـود، رسـید. در سـال ۱۳۵۴لیوتـار بـه سـازمان انقلابـی سوسیالیسـم[۲] یـا بربریسـم[۳] پیوسـت. در ایـن مـدت لیوتـار بـه یـک مبـارز روشـنفکر تبدیـل شـد و خـودش میگویـد کـه حـدود ۱۵ سـال از عمـر خـود را معطـوف بـه بررسـی علـت انقـلاب سوسیالیسـتی کـرد کـه هیـچ جنبـه‌ای از زندگـی (بـه اسـتثنای عشـق) وی را از ایـن کار بازنداشـت. از سـال ۱۹۸۰تـا ۱۹۸۷ وی اسـتادیار دانشـگاه سـوربن بـود و سـپس جایگاهـی در بخـش فلسـفه دانشـگاه پاریـس ناتـر کسـب کـرد. لیوتـار بـه سـمینارهای روانشـناس-روانکاو رادیـکال ژاکـوب لاکان علاقـه داشـت و واکنـش وی بـه نظریـات لاکان منجـر بـه بحـث گفتمـان و انـگاره وی شـد کـه بـه خاطـر آن درجـه دکتـرای خـود را دریافـت کـرد. از سـال۱۹۶۸تا ۱۹۷۰در دانشـگاه سـوربن پاریـس بـه عنـوان اسـتاد بـه تدریـس مشـغول بـود. در سـال ۱۹۸۷در دانشـگاه ونسـیس بـه درجـه بازنشسـتگی منصـوب گردیـد. انتشـار کتـاب وضعیـت پسـت‌مدرن در سـال ۱۹۷۹بـه وی شـهرت جهانـی بخشـید. لیوتـار پروفسـوری برجسـته در دانشـگاه‌های فرانسـه، ایتالیـا، آمریـکا و کانـادا از جملـه جـان هاپکینـز، کالیفرنیـا و برکلـی و سـان دیاگـو، دانشـگاه مینسـوتا، دانشـگاه مونتـرال کانـادا، دانشـگاه سـگین، آلمـان غربـی، دانشـگاه سـائوپائولو برزیـل بـود. لیوتـار در لاکامیـای پاریـس در آوریـل سـال ۱۹۹۸درگذشـت (نـوذری: ۱۳۷۹، ۲۰۳-۲۲۴).

تولد پست‌مدرنیسم

کلمـه مـدرن از واژه لاتیـن Modernus بـه معنـای از هـم اکنـون می‌باشـد. پست‌مدرنیسـم یعنـی پذیرفتـن چیـزی فراتـر از اکنـون. پست‌مدرنیسـم واژه یـا بـه بیـان دقیقتـر، مجموعـه عقایـد پیچیـده‌ای اسـت کـه به‌عنـوان حیطـه‌ای از مطالعـات آکادمیکـی از اواسـط دهـه ۹۰ میـلادی پدیـدار گشـته اسـت. و در قالـب واژه‌هایـی چـون فرانویـن گرایـی، فـرا تجددگرایـی، پسـانوین گرایـی و فراصنعتـی نیـز مطرح گردیده است (URL: ۱).

در سـال ۱۹۵۵ فدریکـو انیـس[۴] از واژه پست‌مدرنیسـم به‌عنـوان واکنشـی در برابـر مشـکلات و تجربه‌گرایـی شـعر نـو اسـتفاده نمـود. در سـال ۱۹۵۴ آرنولـد توینبـی[۵] اصطـلاح پسـت‌مدرن را در معنایـی بسـیار متفـاوت بـکار بـرد تـا ضمـن آن پایـان دوران مـدرن و نظـام کاغذبـازی (بوروکراسـی) و سـرمایه‌داری غـرب را کـه مبـدأ آن بـه قـرن هفدهـم می‌رسـید، اعـلام کنـد. پـس از آن بسـیاری از اندیشـمندان، واژه پسـت‌مدرن را در برابـر مدرنیسـم و بـه منظـور نقـد آن بـکار بردنـد. یکـی از شـاخصه‌های بـارز پست‌مدرنیسـم تأکیـد بـر پلورالیسـم[۶] و تکثرگرایـی بخصـوص در حـوزه فرهنگـی می‌باشـد. از ایـن منظـر در اندیشـه پسـت‌مدرن بخصـوص دیدگاه‌هـای لیوتـار هـدف از تأکیـد بـر پلورالیسـم فرهنگـی بـه چالـش کشـیدن و نقـد جهانـی شـدن فرهنـگ کـه در مقابـل هژمونـی غربـی و بحـث یکسان‌سـازی فرهنگ‌هـا بـوده می‌باشـد. دیدگاهـی کـه برخـی اندیشـمندان غربـی از جملـه فرانسـیس فوکویامـا آن را در کتـاب پایـان تاریـخ و واپسـین انسـان مطـرح و تئوریـزه نمـوده اسـت. لیوتـار بـا توجه بـه فرآینـد جهانی شـدن کـه بدنبـال یکپارچه‌سـازی و نزدیکـی فرهنگ‌هـا می‌باشـد سـعی بـر آن دارد از طریـق نفـی روایت‌هـای کلان مدرنیسـم و هویـت بخشـی بـه جریان‌هـای منطق‌هـای و محلـی بدنبـال نقـد و بـه چالـش کشـیدن اندیشـه جهانـی شـدن و یکسانسـازی فرهنگـی بـوده تـا شـاید از ایـن طریـق و همچنیـن احتـرام بـه فرهنگ‌هـای اقـوام و ملـل مختلـف از بـروز اختلافـات بیـن آنـان جلوگیـری گـردد (مزروعـی و غریبـی منفـرد: ۱۳۹۳، ۱۰۹). ژان فرنسـوا لیوتـار یکـی از فیلسـوفان پسـت‌مدرن اسـتعمال اصطـلاح پسـت‌مدرن، را صرفـا معنایـی تاریخـی تلقـی می‌کنـد و آن را نمایـش پیدایـی جریانـی پـس از مدرنیسـم نمی‌دانـد. بـه گفتـه وی درک شـرایط جدیـد ماننـد دقیـق شـدن، مشـروط شـدن، کامـل شـدن و قطعـی شـدن مدرنیسـم اسـت، بـه گفتـه لیوتـار «پسـت مدرنیسـم» درک مدرنیسـم اسـت بـا بحران‌هایـش. مفهـوم بحـران نقـش اساسـی در مباحـث پسـت‌مدرن دارد (مددپـور:۱۳۸۸، ۴۰۸).

پست‌مدرنیسـم بـه معنـای گسسـت تـام و تمـام از مدرنیسـم و بحران‌هـای آن نیسـت، حتـی راه‌حلـی هـم بـرای ایـن بحران‌هـا نـدارد و صرفـا بیانگـر ایـن بحران‌هاسـت. لیوتـار می‌گویـد پسـت‌مدرن بـه هیـچ رو بـه معنـای فرامـوش کـردن مدرنیسـم نیسـت و نمی‌خواهیـم بـرای از یـاد بـردن بربریـت مدرنیسـم اصطـلاح بسـازیم.

اصطلاح پست‌مدرن از نظر لیوتار همان پرسش‌های اصلی مدرنیسم را طرح می‌کند، با این تفاوت که این بار پرسش‌ها را به گونه‌ای آگاهانه طرح می‌شوند. [...] هنر پست‌مدرن اساسا بر خلاف مشهور راه و رسم نویی در ابداع هنری و تفکر نظری و تجربه تکنیکی و مبانی عملی اخلاق و سیاست نیست. افقی نو در عالم هنری، فلسفی و فرهنگی نمی‌گشاید و چنانکه اشارت رفت حاشیه‌ای بر متن مدرنیسم است و بعضا در اندیشه‌هایی مانند هابرماس صورتی از تجدید عالم رنسانسی و عصر روشنگری است و از متن تمدن غربی خارج نمی‌شود (مددپور: ۱۳۸۸، ۴۰۹).

اصطلاح پست مدرن که به عنوان وجه ممیز عرصه‌ی معاصر از عرصه‌ی مدرن فهمیده می‌شود، ظاهرا اولین بار در ۱۹۱۷ به وسیله‌ی فیلسوف آلمانی رودُلف پانویس برای توصیف هیچگرایی (نیهیلیسمِ) فرهنگ غربی قرن بیستم که مضمونی وام‌گرفته از نیچه بود به کار رفت. این واژه مجددا در ۱۹۳۴ در آثار نقد ادبی اسپانیایی فدریکو دِ اونیس در اشاره به واکنشی علیه مدرنیسم ادبی ظاهرشد. در ۱۹۳۹ این اصطلاح به دو طریقِ بسیار متفاوت در انگلستان به کار گرفته شد: توسط برنارد ادینگز بلِ متأله برای به رسمیت شناختن شکست مدرنیسم دنیوی و بازگشت به مذهب: و توسط آرنولد توینبی مورخ برای اشاره به ظهور جامعه‌ی توده‌ای پس از جنگ جهانی اول که در آن طبقه‌ی کارگر اهمیتی بیش از طبقه‌ی سرمایه‌دار پیدا میکند. این اصطلاح سپس به نحو برجسته‌تری در نقد ادبی دهه‌های پنجاه و شصت (قرن بیستم میلادی) برای اشاره به واکنش علیه مدرنیسم زیباشناختی و در دهه‌ی هفتاد به همین منظور در معماری به کار رفت. کاربرد این اصطلاح در فلسفه به دهه‌ی هشتاد برمیگردد که اولا برای اشاره به فلسفه‌ی فرانسوی پساساختارگرایی بود و ثانیا برای دلالت بر واکنشی عمومی علیه عقلگرایی مدرن، ناکجاآبادگرایی و آنچه "بنیانگرایی" نامیده میشد، یعنی کوشش برای استقرار مبانی معرفت و داوری که مشغله‌ی فلسفه از دکارت در قرن هفدهم و پس از آن بود (و به قول بعضی دیگر از زمان افلاطون). در عین‌حال این اصطلاح در علوم اجتماعی برای دلالت بر رویکردی تازه به روش‌شناسی به کار رفت و حتی برای همین منظور، گرچه به گونه‌ای مناقشه‌انگیزتر، در علوم طبیعی به کار گرفته شد. این واژه با مفهوم "پساصنعتی" پیوند یافت. مفهومی دال بر اینکه جوامع پیشرفته صنعتی در دوران پس از جنگ جهانی دوم خصلت اولیه‌ی صنعتی خود را عمیقا دگرگون کرده‌اند. سرانجام این واژه از طریق روزنامه‌نگارانی که آن را برای همه‌چیز از ویدئوهای راک گرفته تا جمعیت‌نگاریِ لوسآنجلس، تا کل سبک و حال‌وهوای فرهنگی دهه‌ی نود به کار می‌بردند. توجه عموم مردم را به خود جلب کرد (کِهون: ۱۳۸۱، ۳).

علی‌رغم افتراق در موارد استفاده‌ی واژه‌ی پست مدرن می‌توان نوعی اشتراک را در موارد زیر تشخیص داد: به رسمیت شناختن تکثرگرایی و عدم تعّین در جهانی که تفکر مدرن و مدرنیست، آشکارا درصدد انکارش بودند و در نتیجه دست‌شستن از امیدهای عقلی برای سادگی، کمال و یقین؛ تمرکزی تازه بر بازنمایی یا تصاویر یا اطلاعات یا نشانه‌های فرهنگی که موقعیتی غالب در حیات اجتماعی کسب می‌کنند؛ و نوعی پذیرش بازی و خیالپردازی در حوزه‌های فرهنگی که قبلا در پی دست‌یافتن به حقیقت جدی و واقع‌گرایانه بودند. این اشتراک یقینا اشتراکی مبهم است (کِهون: ۱۳۸۱، ۴).

از آنجا که مفروضات و روش‌های مدرنیستی به نوعی بحران مشروعیت، دگردیسی آزادی و دانش انسانی در قالب قدرت، و پیدایش روندهای ضد مدرنیستی مانند دین‌گرایی در برابر سکولاریسم روشنگری منجر شد، لذا برای پست مدرنیست‌ها حتی بحث افول فرهنگ غرب نیز مطرح شد. البته باید عنوان داشت که نمی‌توان خاستگاه تاریخی نظری پست مدرنیته را صرفاً مدیون متفکرین معاصر پست مدرن دانست، کما اینکه نقد روشنگری، ایده پیشرفت، و خردباوری نیز دستاورد تنها پست‌مدرنیسم نیست، بلکه در آثار متفکرین انتقادی متقدم نظیر آدورنو، و هورکهایمر نیز روشنگری به عنوان ترسی اسطوره‌ای ترسیم شده است که به رادیکالیسم می‌انجامد. دیگر متفکرین حتی بر این باورند که تاریخ روشنگری سرشار از جنگهای برانگیخته علیه ابهام و دوپهلویی است. پست مدرنیسم آن گونه که تصور می‌شود، علی رغم اتفاق نظر بر نقد عمومی زا مدرنیسم، دارای ابعاد و جهتگیری متفاوت درون پارادایمی است. در مجموع می‌توان دو جهتگیری پست مدرنیستی را از هم دیگر تفکیک کرد که عبارتند از: نخست، پست مدرنیسم شک گرایانه، این رویکرد نسبت به سوژه مدرن بسیار انتقادی است و آن را

به مثابه یک قرارداد زبان شناختی تلقی می کند. متفکرین این حوزه نظری، دوره مدرن را مبتنی بر کنترل، ستم، و تحریف دانش انسانی در نظر می‌گیرند.

دوم، پست مدرنیسم مثبت و سازنده. این جهت گیری نظریه تئوری را به نفع نفی داعیه‌های حقیقت رد می‌کند، اما نظریه را محکوم به نابودی نهایی نمی‌داند، بلکه آن را مستلزم تغییر و اصلاح تصور می‌کند. در واقع، این همان جهت گیری پست مدرنیستی است که منجر به پیدایش جنبش‌های صلح، محیط گرا، و فمنیستی می‌شود و یا از آن ها حمایت می‌کند در این میان، به نظر می‌رسد که اندیشه لیوتار را می‌توان درجهتگیری اول یعنی پست مدرنیسم شک‌گرایانه جای داد(Weiss and society ,1998).

لیوتار که از نظر برخی نویسندگان فلسفی مهمترین تئوریسین پستمدرن تلقی میشود و در دهۀ سی قرن بیستم متولد شده است، می‌کوشید اساس وضع پست‌مدرن را به اجمال وصف کند. از نظر او وضع پست‌مدرن در این حکم خلاصه می‌شود: «به دنبال توهمی که نتیجه انقلاب صنعتی بود، اکنون علم در جهت کابردی خود همگانی و در ذات مابعدالطبیعی خویش محدود به ادراک اقلیتی کوچک شده است. ممیزه زندگی روزمره مدرن همین فاصله میان صفت کاربردی همگانی علم و ذات دست‌نیافتنی آن است (مددپور: ۱۳۸۸، ۴۱۰).

لیوتار، پست‌مدرنیسم و جهانی‌شدن

لیوتار نیز همانند دیگر متفکرین علوم اجتماعی با ترکیب و به کارگیری مفاهیم و نظریات برخی از معاصرین و فلاسفه کلاسیک به ایجاد ساختمان نظری خود پرداخته است. در اندیشه لیوتار می‌توان اپرای نظریه پردازان متعددی را پیدا کرد که کمابیش در ترکیبات نظری وی سهم داشته اند. با این وجود، میتوان نظریه پست مدرنیستی لیوتار را ترکیبی از مفاهیم نظری چهار متفکر عمده دانست که عبارتند از تگوی نشتاین ، نیچه، کانت و دکارت. لیوتار ضمن تأثیرپذیری از این متفکرین علیه متفکرانی نیز دست به انتقاد زده است که عمده‌ترین آنها هابرماس، مارکس، لوهمن و، پارسنز هستند. لیوتار، عصر پست‌مدرنیسم را نه تنها با افول روایت‌ها تعریف می‌کند بلکه در اثرش "نامهای بر تاریخ جهانی "معتقد است که باید دست به "روایت ـ زدایی "نیز زد. روایت زدایی(مفهومی شبیه افسونیت زدایی ماکس وبر) به معنی آزادی از رازورزی و خردگرایی است، یعنی اجتناب از الهامات، شهود و توهمسازی (Dorfman, 2002).

اهمیت اندیشمندی لیوتار نه صرفاً در کم و کیف نظریات وی بلکه در آن است که وی پست‌مدرنیسم را وارد حوزه جامعه‌شناسی کرد. گرچه پست‌مدرنیسم فلسفی مقدمتاً در حوزه هنر، معماری و ادبیات بعد از جنگ دوم جهانی مطرح شد اما لیوتار با طرح پست مدرنیسم جامعه شناختی سعی در افشای نواقص پروژه مدرنیته و در ضمن فراهم کردن بستری برای به چالش کشیدن و حتی فروپاشی مدرنیته بود. لیوتار و دیگر پست مدرنیست‌ها که بسیاری از آن‌ها در مکتب مارکسیسم در همه اشکال خود و مخصوصاً با الهام‌گیری از مکتب نئومارکسیستی فرانکفورت پرورش یافته‌اند، سابقه تاریخی روشنفکری طولانی دارند که می‌توان ریشه آن را در موضعگیری دوطرفه لیبرالیست‌ها و محافظه‌کاران دوره روشنگری ردیابی کرد (Appelrouth and Desfor, 2006).

لیوتار معتقد است در اندیشه پست‌مدرن تأکید بر آن است که در جهان، فرهنگ‌های متعددی وجود دارد و بالطبع نیز انسان‌های متفاوتی نیز پدید میآیند که از نظر خُلقیات، آداب و رسوم و اندیشه به فرهنگ خودشان وابسته هستند. همچنین در سرتاسر جهان فرهنگ‌های متعددی وجود دارد و نمی‌توان عنوان نمود که کدام فرهنگ بهتر است و معیاری برای سنجش آن نیز وجود ندارد. پس هر فرهنگی اعتبار خاص خود را داشته و هیچکدام نسبت به دیگری دارای برتری نمی‌باشد.

در چارچوب پست‌مدرن، فرهنگ جهانی شدن به سرعت در حال تغییر و با تنوع، تکثر، اختلاط، تلفیق و پاره‌پاره شدن همراه می‌باشد. فرهنگ جهانی به گونه اجتناب‌ناپذیر گسسته و متکثر است، لذا برخی آن را پسامدرن خوانده‌اند. لیوتار معتقد است که زندگی امروز خود را به شکل مجموعه‌ای از رویدادها و پدیده‌های بی‌معنا می‌نمایاند و پستمدرنیسم هم با همین رویدادها و پدیده‌ها سروکار دارد نه با قلمرو معنا.

او بر این اعتقاد است که دست پای انسان امروز در پوست گردوی یک متافیزیک عجیبوغریب گیر کرده است. و روانشناسی معاصر، جامعه‌شناسی و اقتصاد همه و همه در

این سرآسیمگی بزرگ مجرم شناخته می‌شوند. اینک زمان آن فرا رسیده که تمام پیش‌فرضها و پیش پنداشت‌ها را ویران کنیم و این همان کاری است که پستمدرنیسم بدان پرداخته است (قرهباغی: ۱۳۸۰، ۶۷).

جهانی شدن دارای ابعاد و لایه‌های متعددی است که از میان این ابعاد شاید به جرات بتوان عنوان کرد که بعد اقتصادی و بعد فرهنگی آن از اهمیت بیشتری برخوردار است؛ که از این منظر بسیاری از اندیشمندان و تحلیل‌گران، این دو مقوله از ابعاد جهانی شدن را بیشتر مورد توجه قرار داده‌اند. سن سیمون، جامعه‌شناس فرانسوی بر آن بود که به واسطه عملکرد نیروهای جهانی ساز و همسان آفرین، حدومرزهای سیاسی- فرهنگی بیشازپیش تضعیف شده، جامعه‌ای جهانی شکل خواهد گرفت. از دیدگاه او، صنعتی شدن و جامعه‌شناسی دو نیرو یا عامل مؤثر در فرآیند جهانی شدن به شمار می‌آیند (هولستون، ۱۳۸۰).

فارغ از جهت‌گیری سیاسیاش، پست‌مدرنیسم علاقهٔ خود را به دورگه‌زایی، نسبیت‌گرایی و ناهمگنی، لذتگراییِ زیباشناختی، مخالفت با ذاتشناسی و طرد روایت کلانِ (نجات) نشان داده است (آپیگنانزی: ۱۳۸۰، ۱۶۳).

روایت بزرگ

ژان فرانسوا لیوتار، برای تحلیل و تبیین و به کرسی نشاندن نظریه‌های خود، بارها از واژگان «روایات بزرگ» یاد کرده است. او این واژگونی را بیشتر به «روشنگری» و اندیشمندان فرانسوی و اسکاتلندی سده هجدهم ربط می‌دهد. یعنی اندیشمندانی که روش‌های پرسشگری نظری برآمده از انقلاب و تحولات علمی سده هفدهم را باور داشتند و می‌خواستند هر چیز را به متر و میزان استدلال و تعقل بسنجند. لیوتار، به صراحت هگل و مارکس را جانشین فیلسوفان سده هجدهم فرانسه می‌دانست و بر آن بود که امروز تمامی برنامه‌های روشنگری فیلسوفان در هم فرو ریخته و خردورزی به بنبست و نهایت درماندگی خود رسیده است. او بر این باور بود که هیچ‌یک از پیامدهای روشنگری برای انسان سودی دربرنداشته و نه تنها سد راه تجاوز و تعدی به حقوق انسان‌ها نبوده بلکه سر به زنگاه بر سیطره‌جویی‌ها نیز افزوده و چیزی جز مصیبت به بار نیاورده است.

لیوتار مدرنیسم را به عنوان "قدرت و سلطه روایات بزرگ" و پستمدرنیسم را فقدان یا نابودی آنها توصیف می‌کند. منظور لیوتار از روایات بزرگ داستان‌های مفصل و بزرگ اعصار مدرن مانند داستان طبقاتی مارکس، داستان ترقی لیبرال اجتماعی و کلیه نظریات رهایی بخش و تبیین کننده اجتماعی روشنگری است که به عنوان مفهوم وحدت و هدفمندی تاریخی مطرح شدند: از فلسفه‌ی تجربی تا خرد گرایی و ایدئالیسم که متقاعد شده بودند فلسفه آنان می‌توانست حقیقت را از کذب و نادرست را از درست تشخیص دهد. لیوتار مدعی است که امروزه قدرت روایت‌های بزرگ تمام شده است و امروزه‌ها صرفاً داستانی بین عامه مردم هستند. فرهنگ پست مدرن نه تنها توسط این باور داشت، بلکه توسط باور به پذیرش کثرت باورداشتها بدون نیاز یا تلاش فراوان برای خلق سلسله مراتب حقیقت، مشخص می‌گردد (Alexander, 2001).

اگر بخواهم اصلاح پست مدرن را به حداکثر ساده کنم آن را به مثابه بیاعتمادی به فراروایات تعریف میکنم. این بی‌اعتمادی بدون شک محصول پیشرفت علوم است؛ اما این پیشرفت نیز به نوبه خود مستلزم این بیاعتمادی است. بحران فلسفه‌ی مابعدالطبیعی و بحران نهاد دانشگاه که سابقا به آن متکی بود کاملا با منسوخ شدن دستگاه فراروایتیِ مشروعیت مطابقت و همخوانی دارد. کارکرد روایی کارگزاران، قهرمان بزرگ، خطرات بزرگ، سفرهای بزرگ و هدف بزرگ خود را از دست می‌دهد. این کارکرد در ابرهای عناصر زبان روایی - و نیز دلالتی، تجویزی، توصیفی و غیره - پراکنده شده است. به هر ابری ظرفیت‌های پراگماتیکی ویژهی آن نوع محول شده است. هریک از ما در نقطه تلاقی بسیاری از اینها زندگی می‌کنیم. لیکن ضرورتاً ترکیبات زبانی ثابتی ایجاد نمی‌کنیم و خواص ترکیباتی که ایجاد می‌کنیم نیز بالضروره قابل انتقال نیستند.

لیوتار از این گفته‌ها می‌خواهد این نتیجه را بگیرد که ریاضی و علوم طبیعی که فلسفه‌ی مدرن می‌خواهد بنیاد عقل را بر آن بنا نهد تنها یک بازی زبانی هستند که از قواعد خاص خود بهره می‌گیرند و هیچ مزیتی بر بازی‌ها و زبان‌های دیگر ندارند (پورهمرنگ، ۱۳۹۰).

بنابراین، جامعه آینده بیشتر به درون کاربردشناسی ادات زبانی سقوط خواهد کرد تا به قلمرو انسان شناسی

نیوتونی (مانند ساختارگرایی یا نظریه نظام (سیستم)ها). بازی‌های زبانی بسیار مختلف - عدم تجانس عناصر - وجود دارد. آنها صرفا نهادهایی جدا افتاده - نوعی جبرگرایی محلی - ایجاد میکنند.

لیکن تصمیم‌گیرندگان تلاش می‌کنند تا این ابرهای اجتماعی بودن را برطبق ماتریس‌های درون داد/ برون داد اداره نمایند و از منطقی پیروی می‌کنند که متضمن آن است که عناصر این ماتریس‌ها مشترک‌المقیاس و کل ماتریس قابل تعیین باشد. آن‌ها زندگی‌های ما را مصروف رشد قدرت می‌کنند. در موضوع عدالت اجتماعی و همچنین حقیقت علمی، مشروعیت آن قدرت بر مطلوب کردن کارکرد نظام، یعنی بر کارآیی، استوار است. اطلاق این معیار بر همه بازیهای ما به ناچار سطح معینی از وحشت، خواه ملایم یا خشن، را ایجاب می‌کند. کارکردی (یعنی مشترک‌المقیاس) بشوید یا محو شوید (لیوتار: ۱۳۸۱، ۵۰۳).

دنیایی که لیوتار ترسیم می‌کند از خرده روایت‌ها و مقیاس‌های کوچک تشکیل شده است، که هیچ مقیاسی بر مقیاس دیگر برتری ندارد. همانطور که پیشتر نیز اشاره شد لیوتار برتری و سلطه را ناشی از غلبه ی یک بازی زبانی بر بازی زبانی دیگر میداند. زبان یک کنش سمبلیک و در عین حال مشترک میان انسان‌ها است که شامل اعمالی از قبیل سخن گفتن، نصیحت کردن، تشویق کردن، امر و نهی کردن، قصه و حکایت گفتن، خطابه و وعظ و حماسه‌سرایی، قول و وعده دادن و بسیاری اعمال روزمره ی دیگر آدمیان می‌شود. هر زمان که یک بازی زبانی بر بازی زبانی دیگر غلبه پیدا می‌کند، شاهد بی عدالتی و ظلم و ستمی خواهیم بود که از این غلبه یافتگی بروز پیدا می‌کند. لیوتار از این تحلیل این نتیجه را می‌گیرد که برای رفع ظلم و ستم و بی عدالتی باید میان بازی‌های زبانی جدایی و افتراق مادام برقرار باشد. جدایی و ناسازگاری میان پاره گفتارها مانع از تسلط و برتری یکی بر دیگری می‌شود و باید تلاش برای حفظ این وضعیت ادامه پیدا کند. لیوتار عمده‌ی این تلاش را برگرده‌ی هنرمندان می‌گذارد؛ هنرمندان پست مدرن (پورهمرنگ، ۱۳۹۰).

نتیجه‌گیری

به اعتقاد لیوتار پست‌مدرنیسم فلسفی دارای دو وجه یا جنبه کلیدی است: نخست این که پست‌مدرنیسم در واقع واکنشی است هم در برابر مدرنیسم و هم در برابر هرگونه تلاش ممکن برای تفسیر معانی تاریخ از طریق تلاش برای یافتن معنا و مفهومی برای تاریخ. علاوه بر این لیوتار در تعریفی که از پست‌مدرنیسم ارائه می‌دهد آن را ناباوری و عدم ایمان به هرگونه روایت کلان یا فرا روایت می‌داند. پست‌مدرنیسم هرگونه فراروایت درباره مقوله پیشرفت اعم از روایت‌های مارکسیستی یا لیبرال آن را که هویت و جوهره اساسی مدرنیته و مدرنیسم بشمار می‌رود، رد میکند. البته باید این نکته را نیز خاطر نشان کرد که این واقعیت که خود مدرنیسم نیز موضع انتقادی تندی در برابر مدرنیته دارد و تهدیدی جدی برای انسجام و ارتباط منطقی کل پروژه پست‌مدرنیسم فلسفی بشمار می‌رود.

اما در بحث جهانی‌شدن نیز لیوتار با نفی روایت‌های کلان جهانی، جهانی‌سازی را محصول اراده معطوف به یکسان‌سازی و یکپارچه‌سازی عالم توسط سرمایه‌داری امپریالیستی می‌داند. لیوتار با طرح اینکه دوران پست‌مدرن به‌عنوان دوران شکست روایت‌های کلان می‌باشد عنوان می‌کند که، از دست رفتن باور به فراروایت‌ها مشخصه دوران کنونی می‌باشد. منظور لیوتار از فراروایت یا روایت‌های کلان، روایت‌های مسلطی هستند که برای توجیه فعالیت‌ها، نهادها، ارزش‌ها، و اشکال فرهنگی بکار می‌بریم. این روایت‌ها، ایدئولوژی‌ها، ادیان، مفاهیم پیشرفت، سودمندی تحلیل روانی یا مزایای سرمایه‌داری را شامل می‌شوند. لیوتار با طرح این دیدگاه خط بطلانی بر دیدگاه غالب اکثر اندیشمندان جهانی شدن کشیده و بر مرکزیتزدایی از هژمونی مدرنیسم غربی تأکید می‌کند. البته نمیتوان این گاه تاریخی را نادیده گرفت که تولد ایدئولوژی پست‌مدرنیسم با پایان جنگ سرد، رفاه اقتصادی حاصل از صنعتی‌شدن، پایان آرمانگرایی تغییر جهان و مطلق‌اندیشی مرتبط بوده است و به ناگاه وارد عرصه‌ای از نگاهی زیبایی‌شناسانه به زندگی بومی و محلی و حتی زندگی روزمره می‌شود. دیدگاه لیوتار نیز آن چیزی که در آن واحد در سراسر جهان قابل مشاهده و ملموس است مواجه فرهنگ‌های مختلف، تفکرات گوناگون و عملکردهای

متفـاوت و گاه‌هـای متضـاد ملت‌هـای گوناگـون اسـت. عصـر پسـت مـدرن از شـیوه‌های سـنتی تفکـری انتقـاد کـرده اسـت کـه در افراطی‌تـرین شـکل خـود باعـث پیدایش شکلی از پـوچ گرایـی شـده است. درحقیقت اگر هر چیـزی بتوانـد مـورد چـون و چـرا قـرار گیـرد و همـه داعیه‌هـای حقیقـت بـه عنوان امـری تـام و فراگیـر تلقی شـوند، امیـد چندانی برای ایجـاد یـک جامعـه خـوب وجود نخواهد داشـت.

بـا ایـن وجـود در فلسـفۀ پسـت‌مدرن سـتیز بـا قواعـد مشـخص، امتیـاز تفاوت‌هـا، گریـز از اصـول منطقـی مـدرن، روایتـی ملمـوس اسـت. رویکـرد لیوتـار هـر هنـری را ارج نمیدهـد. بلکـه اثـری ارزش هنـری می‌یابـد کـه غالـب قـرارداد از پیـش تعییـن شـده را بشـکند و بـا شـیوه و بیانـی متفـاوت گویـای امـر ناگفتنـی باشـد. اینـک می‌تـوان دریافـت کـرد کـه ادراک پسـت‌مدرن از هنـر درهم‌شکسـتن قواعـد آشـکار مفهومـی و مـدرن اسـت یعنـی روح تجربه‌گرایـی بـا هنجارشـکنی و نقـادی همـواره عجیـن باشـد. حـال ایـن تهدیـدی در اندوخته‌هـای مـدرن محسـوب نمی‌گـردد. بـا طـرد، انتقـاد و هنجارشـکنی شـاکلهی گذشـته، منـع و نفـی دسـتاوردهای پیشـین مواجـه خواهیـم بـود. دیگـر اینکـه در هنـر پسـتمدرن چیـزی جـز اندیشـه و کنـش انسـان نیسـت، هنرمنـدان بـرای دسـت یازیـدن بـه ایـن امـر بـه غنـای نمایشـی و پرمایگـی فـرم و حتـی رنـگ (گاه چندرنـگ خـاص) می‌پردازنـد.

پی نوشت

1.Sorbonne University

سوسیالیسـم (Socialism: کـه در فارسـی بـه آن جامعه‌خواهـی و جامعه‌گرایـی می‌گوینـد)

۲. سوسیالیسم

۳. **بربر** انسـانی اسـت کـه تصـور می‌شـود غیـر متمـدن یـا حتـی وحشـی اسـت. در اصطلاحـات مجـازی «بربـر» ممکـن اسـت اشـاره ای فـردی بـه شـخصی وحشـی، بیرحـم، جنـگ طلـب و بی‌احسـاس باشـد. بربریسـم نیـز سـازمان غیردولتـی بین‌المللـی اسـت کـه بـا هـدف ایجـاد سـاختار و نماینـدگی بین‌المللـی بـرای منافـع فرهنگـی و سیاسـی قـوم بربـر ایجـاد شده‌اسـت.

۴. مفهـوم پسـت مـدرن را نخسـتین بـار فدریکـو دی انیـس (Federico Di Anys) در سـال ۱۹۳۴ بـه کاربـرد و از آن در تشـریح واکنـش نسـبت بـه نوگرایـی اسـتفاده کـرد.

۵. آرنولـد جـوزف توین‌بـی (بـه انگلیسـی: Arnold Joseph Toynbee)؛ (۱۴ آوریـل ۱۸۸۹-۲۲ اکتبـر ۱۹۷۵) تاریخـدان نویسـنده انگلیسـی بـود.

۶. پلورالیسـم (تکثرگرایـی، کثرت‌انـگاری) نسـبت بـه دیـن، نظریـه‌ای اسـت کـه برخـی از دانشـمندان و متکلمیـن غربـی بـا تأثیرپذیـری از دیـدگاه خاصـی در پاسـخ بـه بعضـی مسـائل عقیدتـی و همچنیـن بـرای حـل برخـی از مشـکلات اجتماعـی و فرهنگـی ارائـه می‌دهنـد.

فهرست منابع فارسی

آپیگنانـزی، ریچـارد(۱۳۸۰). پستمدرنیسـم(قدم اول)، مترجـم فاطمـه جلالـی سـعادت، تهـران: نشـر و پژوهـش شـیرازه.

پورهمرنگ، نسرین(۱۳۹۰). «بررسی آرای ژان فرانسوا لیوتار»، مجله فلسفی زیزفونبدون نظر(مجازی)،۱۶ فروردین.

قره‌باغـی، علیاصغـر (۱۳۸۰). تبارشناسـی پستمدرنیسـم، تهـران: نشـردفتر پژوهش‌هـای فرهنگـی.

کِهـون، لارنـس(۱۳۸۱)، متن‌هایـی برگزیـده از مدرنیسـم تـا پسـت مدرنیسـم، ویراسـتۀ عبدالکریـم رشـیدیان، تهـران: نشـر نـی، [چـاپ دوم]، ۲- ۵.

کِهـون، لارنـس(۱۳۸۱)، «برگرفتـه‌ای از وضعیـت پسـت مـدرن: گزارشـی دربارهـی دانـش»، در: متن‌هایـی برگزیـده از مدرنیسـم تـا پسـت مدرنیسـم، ویراسـتۀ عبدالکریـم رشـیدیان، تهـران: نشـر نـی، [چـاپ دوم]، ۵۰۳- ۵۳۵.

لیوتـار، ژان فرانسـوا(۱۳۸۰). وضعیـت پسـت مـدرن: گزارشـی دربـاره دانـش، مترجـم حسـینعلی نـوذری، تهـران: نشـر گام نـو، [چـاپ اول].

مددپـور، محمـد(۱۳۸۸). آشـنایی بـا آرای متفکـران دربـاره هنـر، جلدپنجـم، تهـران: انتشـارات سـوره مهـر، [چـاپ دوم].

مزروعـی، خسـرو و غریبی‌مفـرد، مهـدی(۱۳۹۳). « پسـت مدرنیسـم و جهانـی شـدن فرهنـگ بـا تأکیـد بـر دیـدگاه انتقـادی ژان فرانسـوا لیوتـار»، فصلنامـه مطالعات سیاسـی، سـال ۷، شـماره ۲۶ زمسـتان، ۱۰۷- ۱۳۶.

هولسـتون، جیمـز (۱۳۸۰). «جهانـی شـدن و شـهروندمدنی»، مجلـه آفتـاب، فروردیـن و اردیبهشـت.

فهرست منابع انگلیسی

Alexander, Jeffery et al, (2001): New Social Theory Reader, Rutledge.London

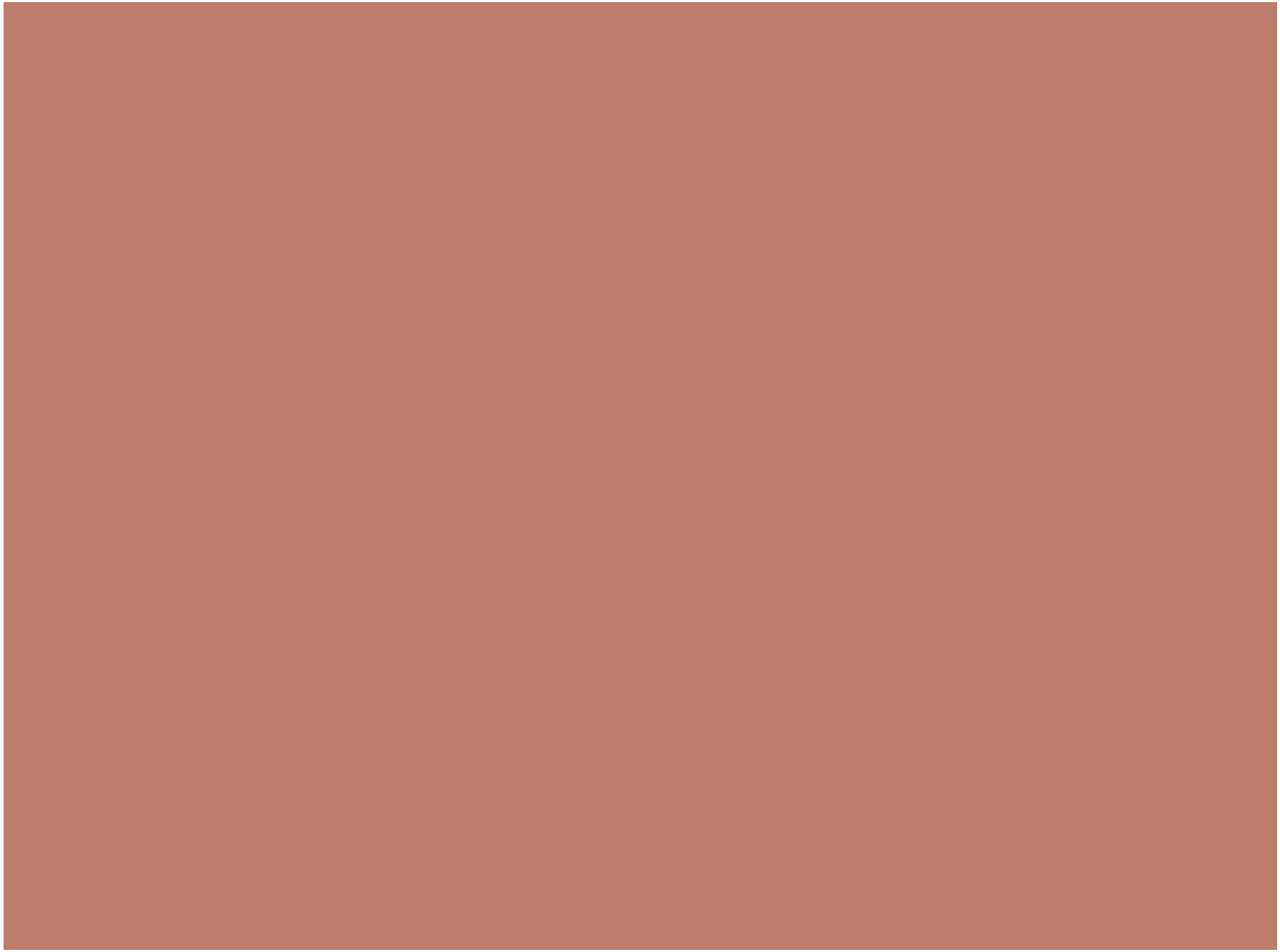
Appelrouth, Scott and Laura Desfor Edles.,(2006): Sociological Theory in the Contemporary Era: .Text and Readings, London: Sage Publication

Dorfman, Ben, (2002):"Postmodern, Knowledge and J-F Lyotard", In, An Electronic Journal on For- .malisation in Text, Media and Language, 15,05

Weiss, Shannon and etal (1998):"Post- :modern and Its Critics",In Internet http://www.as.ua.edu/ant/Faculty/murphy/436/pomo.htm

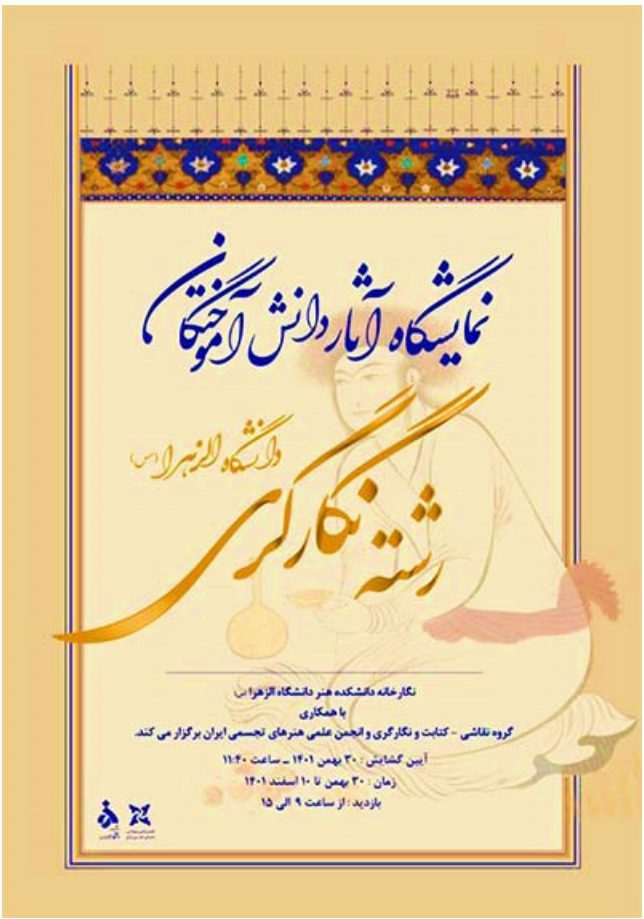
URLS

URL 1: http://dana1341.blogfa.com



گزارشی از نمایشگاه آثار دانش آموختگان رشتهٔ نگارگری دانشگاه الزهرا(س)

نویسنده: سپیده نیازی- دانشجوی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
Email: s.niazi88@gmail.com



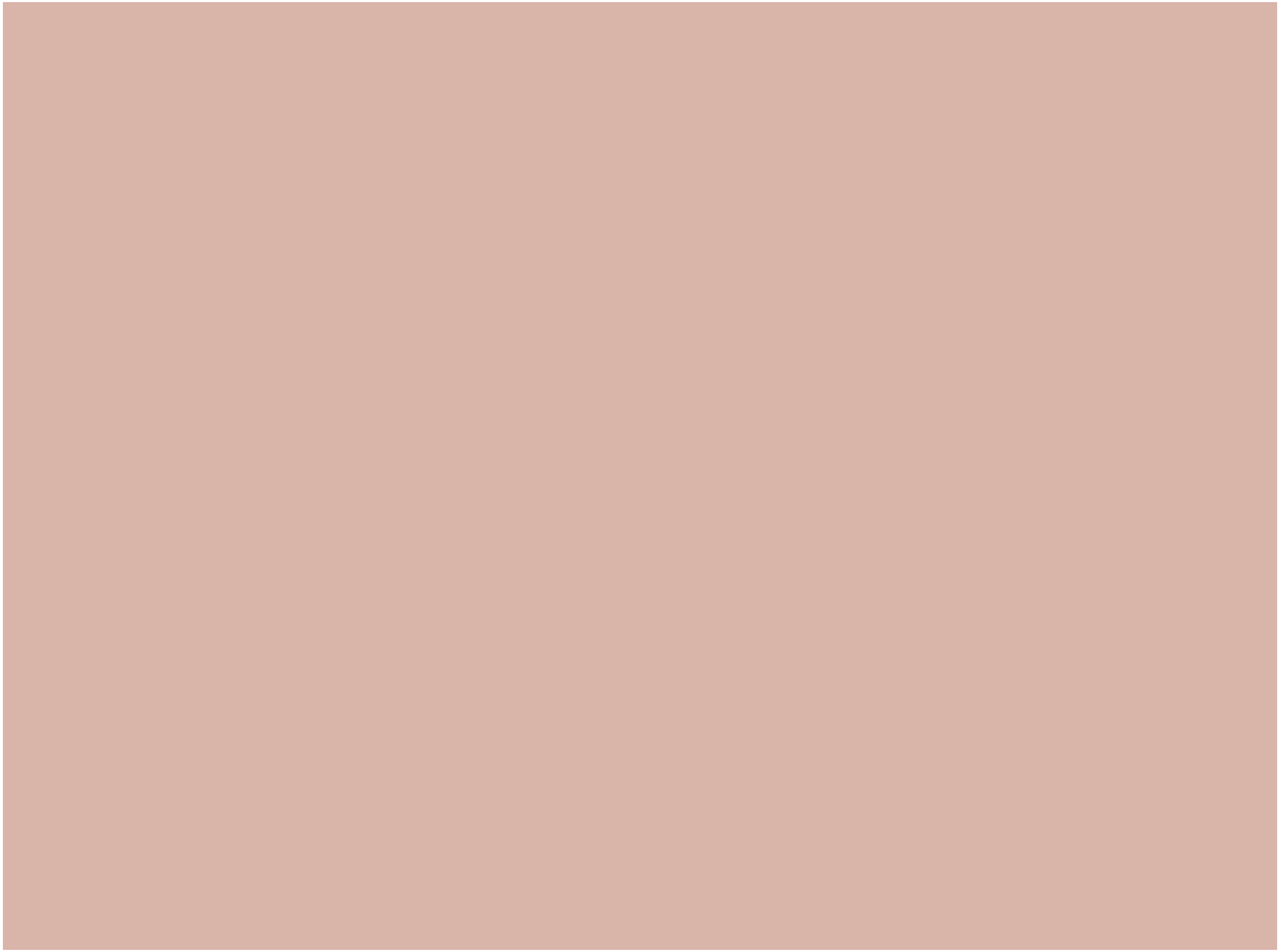
نمایشگاه آثار دانش‌آموختگان رشتهٔ نگارگری دانشگاه الزهرا(س) در روز یکشنبه ۳۰ بهمن‌ماه ۱۴۰۱ با حضور اعضای محترم هیئت رئیسه دانشکده هنر، جمعی از اساتید و دانشجویان در مکان نگارخانه هنر دانشکده آغاز به کار کرد. این نمایشگاه، نخستین نمایشگاه پس از رکود ناشی از گسترش بیماری کرونا بود و با مدیریت دکتر مریم کشمیری، عضو هیئت علمی گروه نقاشی (رشته کتابت و نگارگری) و همراهی اساتید برجسته این گروه برپا شد.

در این نمایشگاه، ۴۴ اثر از آثار دانش‌آموختگان رشتهٔ نگارگری که در بازهٔ سال‌های ۱۳۹۶ تا ۱۴۰۱ اجرا شده، به نمایش درآمده بود. آثار هنرمندان را میتوان در دو گروهِ "مشق از کارهای قدمایی" و "ساخت و پرداخت‌های نوآورانه"دسته بندی کرد. آثاری که برگرفته از آثار هنرمندان برجستهٔ سده‌های پیشین مانند رضاعباسی بودند در گروه مشق از قدما؛ و آثار نوآورانه و همراستا با دغدغه‌های یک هنرمند معاصر، در گروه دیگر به چشم می‌آمد. همگام با ویژگی‌های نگارگری ایرانی، هنرمندان نوآور، در تلاش برای بیان مضامین مذهبی به روش سنتی در قالب‌های سه‌بعدی به جهت ارتباط اثر با فضای پیرامون؛ ترکیب یافته‌های نوین علمی، مانند عکاسی از امواج صوتی، با تذهیب قدمایی؛ پیوند نقاشی سنتی ایرانی با مضامین و ادبیات بین‌المللی مانند کمدی الهی دانته؛ و توجه به امکان بهره‌مندی از آرایه‌های قدمایی در صنعت پوشاک؛ آثار خود را تولید کرده بودند.

با وجود نگاه‌های متفاوت دانش آموختگان در آثار به نمایش درآمده، تمامی آثار در شاخه‌های گوناگون هنرهای سنتی مانند تذهیب، تشعیر، گل و مرغ و نگارگری جای می‌گرفتند و همگی به جز یک اثر، با تکنیک گواش بر بوم سنتی (کاغذی) اجرا شده بودند. اثر "پرواز" تنها کاری بود که با تکنیک آکرلیک بر بوم پارچه‌ای پرداخت شده بود.

نمایشگاه آثار دانش‌آموختگان رشتهٔ نگارگری دانشگاه الزهرا(س) تا تاریخ ۱۰ اسفندماه ۱۴۰۱، به مدت ۱۱ روز، میزبان علاقمندان بود و بازدید کنندگان میتوانستند نظرات خود را در مورد آثار و نمایشگاه در دفترچه "انتقادات و پیشنهادات" ثبت نمایند تا به جز آثار مشاهده شده، راه ارتباطی دیگری میان هنرمندان، برگزار کنندگان نمایشگاه و مخاطبان ایجاد گردد.

شایان ذکر است که نگارگری، یک هنر ظریف و با کیفیت تزئینی است که از زمان‌های قدیم در ایران رواج داشته است. تصاویر ساخته شده توسط نگارگران ایرانی، به دلیل ویژگی‌های ساختاری، معنایی و فنی خود کاملاً از سایر آثار تصویری مرتبط با فرهنگ‌های دیگر تفاوت دارند. هنر نگارگری ایرانی در طول تاریخ با تهاجم فرهنگ‌ها و سنت‌های بیگانه و متعدد از غرب و شرق و تحت تأثیرات متعدد، تاب آورده است و همواره موفق شده هویت خود را با عنوان "هنری ایرانی" حفظ نماید و اغلب به نتایج نوآورانه‌ای دست پیدا کند. از دیرباز تا به امروز، نگارگران ایرانی با پشتکار و خلاقیت توانسته‌اند این هنر را به عنوان یک هنر مستقل از کتابت توسعه دهند و همچنان در راه پیشرفت این حوزه هنری قدم بردارند. نمایشگاه آثار دانشجویان رشته نگارگری دانشگاه الزهرا (س) این ادعا را تأیید می‌کند.



معرفی کتاب

کتاب هنـــر از دریچه نظریـــه؛ به قلم مهـــدی انصاری

درسگفتارهایی پیرامون نظریه و نقد در هنر

نویســنده اول: ســارا بختیــاری، دانشــجوی مقطــع کارشناســی ارشــد رشــته پژوهــش هنــر، دانشــکده هنــر، دانشــگاه الزهــرا، تهران،ایــران.
Email:saraybak64@gmail.com
نویســنده دوم: فاطمــه گلیــن مقــدم، دانشــجوی مقطــع کارشناســی ارشــد رشــته پژوهــش هنر، دانشــکده هنــر، دانشــگاه الزهــرا، تهران،ایران.
Email:fatemegm1997@gmail.com

کتـاب هنـر از دریچـه نظریـه، کـه در ایـن مطلـب قصـد داریـم بـه اختصـار بـه معرفـی آن بپردازیـم، از زمرهـی کتبـی اسـت کـه میتوانـد بـرای بسـیاری از دانشـجویان و علاقمنـدان بـه هنـر، جـذاب و راهگشـا باشـد.

کتـاب هنـر از دریچـه نظریـه را کـه انتشـارات روزبهـان در سـال ۱۴۰۰ و در تیـراژ ۵۰۰ جلـد منتشرسـاخته، بـه قلـم دکتـر مهـدی انصـاری اسـت. وی دانـش آموختـه دکتـری فلسـفه هنـر، مدیـر مؤسسـه پژوهشـی، آموزشـی و مطالعاتـی آکادمـی شمسـه، مشـاور علمـی مجمـع فلاسـفه ایـران اسـت و از آثـار خـوب و ارزندهـی ایشـان دربـاره هنـر میتـوان بـه دایرةالمعـارف واژگان تخصصـی هنـر و بررسـی تطبیقـی کیهـان شـناختی یونـان و بیـن النهریـن اشـاره کـرد.

در ایـن کتـاب، بـه اختصـار بـه دیدگاههـای متفکـران، فیلسـوفان، جامعهشناسـان و نظریـه پـردازان، دربارهـی هنـر پرداختـه شـده اسـت، بدیـن صـورت کـه دیدگاههـای مختلـف، از عهـد باسـتان تـا دورهـی معاصـر بررسـی شـده و بـه خوبـی مشـخص گردیـده کـه چگونـه در بسـتر زمـان، مفهومهـای مهمـی همچـون زیبایـی شناسـی، فلسـفهی هنـر و نقـد هنـر دگرگـون میشـوند. فلسـفهی هنـر ازجملـه مفهومهایـی اسـت کـه بـا زیباییشناسـی عجیـن شدهاسـت. زیباییشناسـی، دانشـی اسـت کـه میکوشـد بـه امـور حسـی، جنبـهای علمـی ببخشـد یـا بـه بیـان دیگـر، میخواهـد جهـان تاثـرات، شـهود، تخیـل و هیجـان را بهطـور عقلانـی بررسـی کنـد و آن را در قالـب نظریههـا و مفهومهـا بگنجانـد. درواقـع، زیباییشناسـی میکوشـد کـه دریافتهـای حسـی و ذوقـی مـا را از امـر زیبـا بهصـورت منطقـی بیـان کنـد. زیباییشناسـی، چیسـتی و ماهیـت زیبایـی را در طبیعت و هسـتی بررسـی و فلسـفهی هنـر، زیبایـی منعکسشـده در اثـر هنـری و ماهیـت هنـر را مطالعـه میکنـد. درمجمـوع، میتـوان ادبیـات زیباییشـناختی را برحسـب وابسـتگی آنهـا بـه دو دسـتگاه جامـع فلسـفیِ متفـاوت، در دو رویکـرد نظـری کلـی طبقهبنـدی کـرد کـه عبارتانـد از:

الف) بحثهای زیباییشناسی مبتنی بر رویکرد وجودشناختی؛ ب) بحثهای زیباییشناسی مبتنی بر ذهن و ذهنیت که در ماهیت خود، رویکردی معرفتشناسانه دارند.

رویکرد اول را میتوان رویکردی وجودشناخت، الهیاتی،دینی، متافیزیکی، سنتی و عینی نامید و رویکرد دوم را میتوان رویکردی ذهنی، انسانمحور،مدرن،معرفت شناسانه یا سکولار قلمداد کرد.

بـه طـور کلـی، میـان سـه حوزهـی زیبایـی شناسـی، فلسـفه هنـر و نقـد هنـری نسـبتی برقـرار اسـت. آراء و نظریههـای اندیشـمندان دربارهـی هنـر و همچنیـن دیدگاههـای نقـد هنـر، از پایههـای مهـم مبانـی نظـری هنـر بـه حسـاب میآینـد. فلسـفهی هنـر، یـا نتیجـهی توجـه و کنـکاش نظـری فیلسـوفان یـک فرهنـگ بـه هنـر اسـت یـا نتیجـهی مسـتقل بعضـی محققـان و اندیشـمندان در تبییـن ماهیـت واقعیتـی موجـود، بـه نـام هنـر.

کتـاب مذکـور کـه در غالـب بیسـت فصـل تدویـن شـده، حـاوی مطالبـی ارزنـده همچـون ارائـه نظریـات متفکـران ادوار مختلـف بـا زبانـی سـاده اسـت. نویسـنده در فصـل اول مفهـوم و جایـگاه نظریـه، زیبایـی شناسـی، فلسـفه و نقـد هنـر را بـا مطالبـی جـذاب و خواندنـی بیـان کـرده اسـت و در فصل دوم به تبار شناسـی واژهی هنـر در ایـران و غـرب پرداختـه اسـت. فصـل سـوم تاریخچـهی نقـد هنـری را بیـان میکنـد و پیشـگامان نقدهنـری را معرفـی میکنایـد. در فصـل چهـارم در راسـتای مـوارد مطـرح شـده در فصـل قبـل، تئـوری و انـواع نقـد هنـری شـامل: نقـد ژورنالیسـتی، نقـد آموزشـی، نقـد پژوهشـی، نقـد فراگیـر و مـردم پسـند، نقـد فرمالیسـتی، و.... بـه طـور کامـل توضیـح داده شدهاسـت[1]. فصـل پنجـم بـه پیدایـش هنـر از بطـن اسـطوره پرداختـه اسـت، در آغـاز فصـل اسـطوره بطـور کامـل تعریـف شـده و در ادامـه بـه تبارشناسـی و بعـد زایـش ایـن واژه اشـاره شـده اسـت و در نهایـت ارتبـاط اسـطوره بـا هنـر مشـخص میگـردد. در فصـل ششـم، فلسـفه در عهـد باسـتان و سـرآغاز تفکـر پیرامـون هنـر و بهطبـع آن تفکـرات و آراء پیشاسـقراطیان از جملـه: طالـس، آناکسـیمندر، آناکسـیمنس، فیثاغـورث، پارمنیـدس، آناکسـاگوراس، هراکلیتوس، امپیدوکلـس بیـان شـده اسـت. در ادامـه فلسـفه یونـان باسـتان و آراء سـقراط، افلاطـون، ارسـطو بـه طـور کامـل بیـان شدهاسـت. در فصـل هفتـم یونانیگـری یـا هلنیسـم شـرح داده شـده و هنـر را مقدمـهای بـرای عـروج نفـس اعـلام میـدارد. در ایـن دوره دربـاره دیدگاههـای رواقیـان، اپیکوریـان، کلبیهـا و کورناییهـا، نوافلاطونیهـا، افلوطیـن توضیحاتـی داده شدهاسـت. فصـل هشـتم بـه سـراغ قـرون وسـطی رفتـه و بـه معرفـی سـنت آگوسـتین فلسـفه وی و نظریـات زیبایـی شناسـیاش میپـردازد. فصـل نهـم معرفـی عصرنوزایی(رنسـانس) و بیـان هنـر از دریچـه علـم اسـت. در ادامـه بـه معرفـی چنـد تـن از هنرمنـدان نظریـه پـرداز ایـن دوره از جملـه: لئـون باتیسـتا آلبرتـی، سـاندرو بوتیچلـی، لئونـاردو داوینچـی، میـکل آنـژ و رافائـل میپـردازد. فصـل دهـم سـده هـای

هفدهـم و هجدهـم میـلادی را بعنـوان دوره خردگرایـی اعـلام نمـوده و دربارهـی دکارت و رهیافـت ذهنباورانـه او توضیحاتـی ارائـه دادهاسـت. ایـن فصـل نگاهـی اجمالـی نیـز بـر تحولهـای فلسـفی دورهـی مـدرن دارد. فصـل یازدهـم بـه ظهـور عصـر روشـنگری و بازتـاب آن در هنـر و ظهـور مکتـب نئوکلاسیسـیم و نظریـات کانـت میپـردازد. موضـوع فصـل دوازدهـم هنـر در گـذر از رمانتیسیسـم بـه ایدئالیسـم اسـت و در ادامـه همیـن موضوعـات در فصـل سـیزدهم بـه بازتـاب آراء کانـت و هـگل در نقـد هنـری پرداختـه اسـت. فصـل چهاردهـم نیـز بـه تثبیـت جایـگاه هنـر و هنرمنـد در دورهـی شـوپنهاور و نیچـه پرداختـه اسـت. فصـل پانزدهـم هنـر را بـه مثابهـی بیـان کننـدهی احساسـات دانسـته و بـه معرفـی تولسـتوی، کالینگـوود و نیـز نقـد دیدگاههایشـان پرداختـه اسـت. در فصـل شـانزدهم نظریـه هـای هنـر در دورهـی مـدرن و پسـت مـدرن و تفـاوت ایـن دو دوره آمـده اسـت. لازم بـه ذکـر اسـت نظریـات ایـن دو دوره بسـیار مهـم هسـتند و خوانـدن ایـن فصـل مهـم بسـیار زیـاد توصیـه میگـردد. فصـل هفدهـم بـه پیدایـش اگزیستانسیالیسـم و فمینیسـم و پیشـگامان ایـن مکاتـب میپـردازد. فصـل هجدهـم ارتبـاط هرمنوتیـک و هنـر را بیـان کـرده و اهـم نظریهپـردازان ایـن حـوزه مطالعاتـی را معرفـی میکنـد. فصـل نوزدهـم دربـاره هنـر و رسـانه اسـت و بـه بیـان نقـش رسـانه در زندگـی و محتـوای فکـری و ادراک معنایـی آن و آراء مارشـال مـک لوهـان در اینبـاره میپـردازد و در آخـر در فصـل بیسـتم ایـن کتـاب نظریـات نهـادی هنـر بیـان میگـردد.

از جملـه شـاخصههای ایـن کتـاب، نـگارش بسـیار روان و فصیـح آن اسـت و از نـگاه نگارنـدگان، برخـلاف دیگـر کتابهـای موجـود دربـاره نظریـات متفکـران در بـاب هنـر، نویسـنده در ایـن کتـاب مـوارد مذکـور را بسـیار سـاده بیـان کـرده اسـت. تجمیـع تمامـی ادوار از پیشاسـقراطیان تـا نظریـات نهـادی هنـر، همـگام بـا سـیر گـذر در زمـان، در چنـد فصـل ایـن کتـاب از دیگـر نقـاط قـوت آن اسـت. آشـنایی بـا نظریـات متفکـران در ایـن کتـاب، بـرای دانشـجویان و محققـان رشـتههای هنـری در جهـت نـگارش مقـالات، طرحنامـه و پایـان نامـه، ضـروری و مفیـد خواهـد بـود.

پینوشت:

۱- نقـد اکسپرسیونیسـتی یـا متافیزیکـی، نقـد ابـزاری و کاربـردی، نقـد متن،گـرا یـا محتواگـرا، نقـد ساختارشـکن، نقـد فمینیسـتی، نقـد فنـی و علمـی، نقـد معنایـی و محتوایـی، نقـد جامعـه شناسـان، نقـد روان،شناسـانه، نقـد فلسـفی، نقـد تحلیلـی، نقـد تطبیقـی، نقـد افسـانه،گرا یـا اسـطوره، شناسـانه، نقـد زندگینامـهای یـا شـرح حـال، نقـد توصیفـی، نقـد داسـتانی یـا داستانسـرا، نقـد آرمانـی یـا نقـد ترکیبـی، نقـد، نقـد یـا انتقـاد از نقـد، نقـد غیرمسـتقیم یـا مکاتبـهای و نقـد درون مانـدگار

فرهیخته گرامی:
جهت درخواست اشتراک نشریه، فرم اشتراک را تکمیل نموده و همراه با تصویر کار ملی به آدرس پست الکترونیکی نشریه ارسال فرمایید.(دانشجویان محترم جهت استفاده از تخفیفات دانشجویی، لازم است تصویر کارت دانشجویی خود را نیز ضمیمه نمایند.)
پس از دریافت فرم تکمیل شده اشتراک، از سوی دفتر نشریه جدول تعرفه و شرایط بهره مندی از تخفیفات و نحوه و میزان پرداخت مبلغ اشتراک برای متقاضیان محترم ارسال خواهد شد.
آدرس پست الکترونیکی: ***Art.re.ir92@gmail.com***
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات
تلفن: ۰۲۱۸۸۰۴۱۳۴۳

فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

فرم اشتراک فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه دانشگاه الزهرا(س)

نام و نام خانوادگی/موسسه/سازمان: .....
تاریخ تکمیل فرم:.....شغل/نوع فعالیت:.....میزان تحصیلات:.....
رشته تحصیلی:.....
نشانی پستی:.....کدپستی ده رقمی: .....
تلفن تماس:.....
آدرس پست الکترونیکی.....

خواهشمند است اشتراک اینجانب با مشخصات یاد شده را برقرار نمایید.
امضای متقاضی: