"Otherness" and Modern Art: Insights From Kant, Schopenhauer and Nietzsche*

Abstract

Various approaches can be employed to analyze developments in the visual arts, each offering unique insights into studying of artistic expression. One prevalent method involves the concept of 'realism,' which assesses different artistic styles based on their representation of reality. This approach categorizes artistic movements according to the level of realism achieved and the techniques utilized to depict the world. Realism, in its various forms, has played a crucial role in shaping the trajectory of art history, particularly during periods when artists sought to mirror the world around them as accurately as possible. While this method is relatively effective in elucidating artistic styles prior to the modern era, it falls short in addressing the complexities and nuances of modern art movements, which often challenge traditional notions of representation. This study aims to introduce the concept of the 'otherness' as a significant factor in the evolution of aesthetic perspectives. By doing so, it seeks to demonstrate how advancements in the visual arts, particularly during the modern period, are deeply rooted in the notion of the 'otherness'. Often, the term 'otherness' is interpreted in a Hegelian context, where it is seen as a necessary stage and a fundamental component in the pursuit of knowledge across various domains. In this philosophical framework, the 'otherness' is essential for the formation and construction of the 'self', providing a point of contrast and opposition. This dialectical relationship highlights the interdependence of the 'self' and the 'otherness' suggesting that 'self' cannot exist without the 'otherness'. Conversely, Kant's notion of the 'self' remains static and unaltered, presenting a different perspective on identity and its development. This essay seeks to present the 'otherness' from Kant's point of view, illustrating how the 'self' actively seeks the affirmation of the 'otherness' within aesthetics. This pursuit ultimately leads to artistic pluralism. In the Third Critique, Kant, after dismissing the objective universality of aesthetic judgments, advocates for their subjective universality. According to this article, subjective universality represents an expectation for the acceptance and affirmation of the 'other.' Thus, aesthetic principles can be viewed as inherently containing the 'otherness' and its approval. Consequently, the role of 'otherness' becomes evident in the emergence of various artistic schools and styles. These 'others' surged through art history with vigor following the rise of Impressionism and the decline of objective representation principles in the late nineteenth century. This period marked a significant turning point, resulting in a proliferation of new schools and styles that challenged conventional artistic norms. Simultaneously, a philosophical movement that seeks to explain art and artistic enjoyment by dissolving the 'otherness' finds expression in the philosophies of Schopenhauer and Nietzsche. This movement remains defined in relation to the 'otherness', emphasizing the importance of this concept in understanding the complexities of artistic creation and appreciation. The philosophical doctrines of Schopenhauer and Nietzsche offer a valuable framework for understanding the impact of the 'otherness' on artistic expression, particularly in abstract art. As this article illustrates, their ideas also establish an ontological foundation for interpreting these works.

Keywords: aesthetics, Kant, Nietzsche, otherness, Schopenhauer

Received: 25 Jan 2025
Received in revised form: 05 Jun 2025
Accepted: 11 Aug 2025

Amin Shahverdi[1] iD
PhD Candidate of Art Research, Department of Research in Art History, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
E-mail: amin.shahverdi@modares.ac.ir

Mehdi Keshavarz Afshar[2] iD (Corresponding Author)
Associate Professor, Department of Research in Art History, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
E-mail: m.afshar@modares.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfava.2025.384135.667412

Citation: Shahverdi, Amin, & Keshavarz Afshar, Mehdi. (2026). "Otherness" and modern art: Insights from Kant, Schopenhauer and Nietzsche. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *31*(1), 45-55. (in Persian)

© **Authors retain the copyright and the full publishing.** **Publisher: University of Tehran Press.**

*This article is derived from the first author's doctoral dissertation, entitled "Reflection of "otherness" in Iranian art: A study on the visual arts of the Qajar period", which is being processed under the supervision of the second author at the Tarbiat Modares University.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵

«دیگری» و هنر مدرن: کنکاشی در آراء کانت، شوپنهاور و نیچه*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۱/۰۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۱۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۵/۲۰
امین شاهوردی[۱]: دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
E-mail: Amin.shahverdi@modares.ac.ir
مهدی کشاورز افشار[۲] (نویسنده مسئول): دانشیار گروه پژوهش و تاریخ هنر دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
E-mail: m.afshar@modares.ac.ir
https://doi.org/10.22059/jfava.2025.385005.667367

چکیده

غالباً پژوهشگران از واقع‌گرایی به‌مثابه معیاری اساسی در بررسی سبک‌های هنری، به‌ویژه هنرهای بصری، بهره می‌گیرند. بااین‌همه، از ابتدای قرن بیستم و با به محاق رفتن واقع‌گرایی در آثار بصری، دیگر نمی‌توان از چنین معیاری در تبیین تحول سبک‌ها و نگرش‌های هنری مانند گذشته بهره گرفت؛ به عبارت دیگر، واقع‌گرایی در توضیح تحولات هنری و ظهور مکاتب مختلف نابسنده است. این پژوهش با روش کیفی و رویکرد توصیفی-تحلیلی، با تکیه بر تحلیل آراء کانت در کتاب *نقد قوه حکم* و با هدف تبیین تحولات هنرهای تصویری پس از امپرسیونیسم، به واکاوی زیبایی‌شناسی این دوره می‌پردازد. در این مقاله با بررسی دیدگاه‌های کانت نشان داده می‌شود که سوبژکتیو دانستن حکم زیبایی‌شناختی را می‌توان به‌مثابه انتظاری در جهت تأیید «دیگری» در نظر گرفت، از این منظر هرچند کانت همواره انتظار دارد تا «دیگری» احکام زیبایی‌شناختی صادرشده توسط «من» را تأیید کند، بااین‌همه این امکان وجود دارد تا «دیگری»، حکمی متفاوت داشته باشد. چنین تفاوتی در نبود اصول عینی ابژکتیو زیبایی‌شناسانه، راه به گفت‌وگو و اقناع می‌برد، شیوه‌ای که نشان داده می‌شود، می‌تواند تحول سبک‌های هنری را در اروپا، پس از ظهور امپرسیونیسم توضیح می‌دهد. درعین‌حال، انحلال «دیگری» که در نهایت سبب انحلال «من» نیز می‌شود، یکی دیگر از امکانات سوبژکتیو دانستن حکم زیبایی‌شناختی است که از سوی شوپنهاور و نیچه پی‌گرفته می‌شود و چنانکه استدلال می‌شود، نمونه‌های قدرتمند خود را در هنرهای تصویری آبستره می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: دیگری، زیبایی‌شناسی، شوپنهاور، کانت، نیچه

استناد: شاه‌وردی، امین و کشاورز افشار، مهدی. (۱۴۰۵). «دیگری» و هنر مدرن: کنکاشی در آراء کانت، شوپنهاور و نیچه. نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۱(۱)، ۴۵-۵۵.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «بازتاب «دیگری» در هنر ایران: مطالعه‌ای بر هنرهای تصویری دوره قاجار» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه تربیت مدرس در حال انجام است.

مقدمه

تاریخ هنر از منظری، صرفاً توالی پیاپی هنرمندان و آثار هنری است؛ ولی اگر اندکی دقیق‌تر بنگریم، می‌توانیم در این میان، سبک‌ها و شیوه‌های هنری گوناگونی را تشخیص دهیم. از آنجا که تاریخ، بستری است که انسان‌ها در آن ظاهر و ناپدید می‌شوند، بنابراین روشن است که آمدن و رفتن این انسان‌های مختلف به معنای ظهور آثار هنری متفاوت است. گامبریچ[۱]، در ابتدای کتاب *تاریخ هنر*، با اتخاذ چنین رویکردی نسبت به تحولات تاریخ هنر می‌گوید که در حقیقت چیزی به نام هنر وجود ندارد و این صرفاً هنرمندان‌اند که وجود دارند (Gombrich, 1950/1987, p. 3). با توجه به این آثار فردی، می‌توان مفهومی را معرفی کرد که این آثار گوناگون را در برمی‌گیرد و از آن به‌عنوان «سبک» یاد می‌شود. در اینجا لازم است به تفاوتی که شلوسر[۲] بدان توجه داده است نیز التفات داشت. در واقع، میان سبک فردی و سبک عصر و زمانه تمایز وجود دارد و اصطلاح «سبک» به هر دو معنا به کار می‌رود. در این مقاله به تأسی از تاتارکیویچ[۳] که معتقد است اساساً کاربرد دوم این اصطلاح ترجیح دارد، سبک را به معنای عام آن به کار می‌بریم (Tatarkiewicz, 1980, p. 187). بدین ترتیب، پرسشی که در اینجا طرح می‌شود این است که تغییر و تحول سبکی آثار هنری را چگونه باید تعبیر کرد؛ به عبارت دیگر، تحولات هنری و سبکی چگونه حادث می‌شوند و چرا در دوره‌های متأخر، سبک‌های هنری فراوانی ظهور می‌کنند، حال‌آنکه در دوره‌های پیشین، چنین نبوده است. یکی از مواردی را که می‌توان به‌عنوان پل ارتباطی میان این دو حوزه در نظر گرفت، سوژه مدرن است. بااین‌حال، استدلال این مقاله آن است که سوبژکتیویته دکارتی نمی‌تواند به‌تنهایی پاسخگوی پرسش‌های پیشین باشد. سوژه مدرن چنانکه در فلسفه دکارت[۴] ظاهر می‌شود و در دو نقد نخست کانت[۵] ویژگی‌های معرفتی و اخلاقی آن پی گرفته می‌شود، نه‌تنها مبانی معرفتی و قوای شناختی مشخص و یکسانی در تمام افراد خود دارد، بلکه احکام معرفتی و اخلاقی یکسانی را نیز صادر می‌کند؛ به عبارت دیگر، «خود»ی که منبع و منشأ این احکام دانسته می‌شود، همواره ثابت و لایتغیر است و لاجرم احکام یکسانی را نیز صادر می‌کند.

در مقابل، در نقد سوم، ظاهراً کانت پای «دیگری» را به میان می‌کشد و «تأیید» آن را لازمه یادست کم مستتر در حکم زیبایی‌شناختی می‌داند. در این جستار، بر خلاف آثاری که «دیگری» را از منظر هگلی در نظر می‌گیرند، تلاش می‌شود تا «دیگری» از منظر کانتی به‌مثابه «دیگری» تأییدگر معرفی و نشان داده شود که چگونه «خود» به دنبال تأیید «دیگری» در حوزه زیبایی‌شناسی روان می‌شود و چگونه چنین امری به پلورالیسم هنری راه می‌برد. در مرحله بعدی با پیگیری مباحث پیشین به این موضوع پرداخته می‌شود که حذف «خود» و متعاقب آن «دیگری» در تجربه زیبایی‌شناختی چنانکه شوپنهاور[۶] و نیچه[۷] بر آن تأکید می‌کنند، ناظر به «خود»ی کانتی است و روشن‌ترین مصداقش را در هنرهای آبستره می‌یابد. روشن است که چنین رویکردی تازه است و پیش‌ازاین، از چنین منظری به این موضوع نگاه نشده است. در این مقاله سعی می‌شود تا با طرح مفهوم «دیگری»[۸] به‌مثابه مفهومی اساسی در بررسی تحولات هنری، تبیینی برای چنین تحولاتی در دوره مدرن فراهم آید.

روش پژوهش

این پژوهش در زمره مطالعات کیفی قرار می‌گیرد که به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام شده است. بدین نحو که با پذیرش اینکه پس از ظهور امپرسیونیسم[۹] در حوزه هنرهای تصویری، تحولات گسترده‌ای رخ داده و مکاتب و سبک‌های مختلفی به وجود آمده‌اند، در صدد آن است تا توضیح و تبیینی بسنده برای آن‌ها فراهم آورد. برای این منظور، با بررسی آراء کانت در یکی از تأثیرگذارترین کتاب‌های حوزه زیبایی‌شناسی یعنی *نقد قوه حکم*، از دریچه‌ای جدید به بررسی این موضوع پرداخته می‌شود.

پیشینه پژوهش

مفهوم «دیگری» به‌مثابه بنیانی در شکل‌گیری شناخت فلسفی و معرفت بشری، به‌صورت منقح نخستین بار از سوی هگل[۱۰] به کار گرفته می‌شود. هگل در *پدیدارشناسی روح*[۱۱] با تأکید بر نیازمندی هرگونه شناخت، به‌واسطه برای رسیدن به مرحله‌ای بالاتر، از این مفهوم بهره می‌گیرد و در گام‌های مختلف گذارهای روح در *پدیدارشناسی* چگونگی مواجه با «دیگری»ها را نشان می‌دهد؛ روشن‌تر از همه در فصل چهارم این کتاب، هگل سعی می‌کند نشان دهد که برای بیرون رفتن از معضلی که آگاهی بدان دچار شده است، باید سراغ «خودآگاهی» رفت و سپس استدلال می‌کند که خودآگاهی وابسته به «دیگری» است (Hegel, 1977, pp. 104-139). پس از وی، این مفهوم از سوی بسیاری از پژوهشگران در حوزه‌های مختلف به کار گرفته شد که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به چارلز هورتون کولی[۱۲] اشاره کرد که با معرفی مفهوم «خود آیینه‌سان»[۱۳]، «دیگری» را آیینه‌ای برای شناخت «خود» در جامعه در نظر گرفت و به این نتیجه رسید که بدون «دیگری» امکان خودشناسی و خودآگاهی وجود ندارد[۱۴] (Cooley, 1983, p.184) در واقع، غالباً «دیگری» را به شیوه هگلی به‌مثابه مانع و رادعی ضروری در مقابل سوژه و موقفی اساسی و غیرقابل چشم‌پوشی در مسیر رسیدن به شناخت در حوزه‌های مختلف دانسته‌اند. برای مثال، از میان متأخران می‌توان به دریدا[۱۵] اشاره کرد که با تأکید بر «دیگری» معتقد است که تنها از طریق تقسیم خود و حضور دیگری است که «خود» شکل می‌گیرد (Derrida, 1972, p. 41)؛ اما بی‌شک، لویناس[۱۶] مهم‌ترین فیلسوفی است که «دیگری» را بنیان اندیشه و فلسفه‌ورزی خود قرار داده است. او با نقد سوبژکتیویته دکارتی و متعاقباً نفی اگوی استعلایی[۱۷] هوسرل[۱۸]، بنیان سوژه را وابسته به «دیگری» دانسته و از آنجا به بازاندیشی در حوزه‌های دیگری مانند اخلاق می‌پردازد. این بازاندیشی تا آنجا ادامه می‌یابد که نهایتاً لویناس در کتاب *وراء ذات*[۱۹]، رابطه با «دیگری» را مقدم بر هرگونه رابطه با «خود» اعلام می‌کند (Levinas, 2004, p. 189). با این همه، حتی لویناس نیز چیز چندانی در باب هنر و زیبایی‌شناسی نمی‌گوید، این در حالی است که ردپای «دیگری» را بهتر از هر جای دیگری در هنر می‌توان یافت. هنر، به‌ویژه هنر مدرن وابسته به بازشناسی از سوی «دیگری» است و بدون آن اعتبار و مقبولیت خود را ازدست می‌دهد که از حیث وجود نیز ساقط می‌شود. در این جستار سعی می‌شود تا نخستین نشانه‌های ظهور «دیگری» در نقد سوم کانت برجسته شود و روشن شود که چرا بر خلاف دو نقد پیشین، یکی از اصلی‌ترین تلاش‌های کانت در نقد سوم، در جهت توضیح و تبیین کلیت احکام زیبایی‌شناختی است. در ادامه، با اشاره به استمرار حضور «دیگری» در سپهر اندیشه این دوران، به امکانات

متنوعی اشاره می‌شود که برای رویکردهای مختلف هنری به‌ویژه هنرهای بصری پدید می‌آید و به بهترین نحو خود را از نیمه دوم قرن نوزدهم به بعد نشان می‌دهند. درعین‌حال، تلاش‌هایی که از سوی مخالفین در جهت نفی «دیگری» صورت می‌پذیرند نیز به‌صورت نوعی واکنش به رویکرد یادشده مطرح می‌شوند که بهترین نمونه‌هایشان را در اندیشه‌های شوپنهاور و نیچه می‌توان بازجست.

مبانی نظری پژوهش

سبک‌های هنری مفاهیم نظری برساخته‌ای هستند که پژوهشگران برای ارزیابی و دسته‌بندی آثار هنری از آن‌ها بهره می‌گیرند؛ به عبارت دیگر، پژوهشگران اغلب به شیوه پسینی به بررسی آثار هنری مشابه می‌پردازند و پس از مشاهده ویژگی‌های مشترک آن آثار، این ویژگی‌ها را ذیل مفهوم عام‌تری تحت عنوان «سبک» دسته‌بندی می‌کنند و از آن برای مشخص ساختن یک دسته آثار از دیگر آثار هنری، استفاده می‌کنند. بر این اساس، روشن است که «سبک»های هنری، مفاهیمی از پیش موجود نبوده و ساخته ذهن پژوهشگران‌اند. این مفاهیم ممکن است با به دست آمدن آثار هنری متفاوت از یک دوره یا یک ناحیه، مورد بازبینی و تجدیدنظر قرار بگیرند؛ اما پرسشی که مطرح می‌شود این است که چرا سبک‌های هنری متفاوتی ظهور می‌کنند، به عبارت بهتر چرا هنرمندان آثار متفاوتی را به شیوه‌هایی متفاوت خلق می‌کنند تا لازم آید تا مفاهیمی مانند «سبک» برای دسته‌بندی آن‌ها لازم آید. یک پاسخ ممکن، تحول انسان‌ها در طول زمان و تغییر ارجحیت‌های کاری و مهم‌تر از آن، شیوه‌های رویایی او با هنر و گسترده‌تر از آن جهان است. در چهارچوبی گسترده‌تر، می‌توان به تغییر جوامع انسانی، شیوه‌های زیستن و ... اشاره کرد؛ بنابراین طبیعی است که بپذیریم سبک‌ها و آثار هنری نیز در طول زمان تغییر می‌کنند. این سخن با همه روشنی و بداهتی که امروزه برای ما دارد، به هیچ عنوان برای فیلسوفان و اندیشمندان گذشته قابل قبول نبود.

اگر دکارت را به‌عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی تاریخ اندیشه غربی در نظر بگیریم، آنگاه درمی‌یابیم که تا پیش از دکارت، تقریباً تمام اندیشمندان مهم درکی ایستا و غیرپویا از هنر داشتند. آن‌ها نمی‌توانستند بپذیرند که هنر مفهومی چنان عام باشد که بتواند برای مثال هم بر آثار رافائل[۲۰] و هم بر آثار کسانی مانند روتکو[۲۱] و دلونه[۲۲] اطلاق شود. خودِ دکارت نیز به‌صورت منقح چیزی در باره زیبایی و هنر ننوشته است، اما در نامه‌هایش مطالبی وجود دارند که می‌توان از آن‌ها دریافت که وی نگاهی سوبژکتیو به زیبایی دارد (Descartes, 1991, p. 19). این در حالی است که امروزه چنین داوری‌ای، آنچنان برای ما بدیهی است که در لزوم قرار گرفتن آثار چنین هنرمندانی در کتاب‌های هنری، کوچک‌ترین تردیدی به خود راه نمی‌دهیم. این درک از هنر کجا و درک اندیشمندان ما قبل کانتی از هنر کجا. برای مثال اندیشمندی مانند ارسطو[۲۳] که تقریباً تا زمان دکارت آموزه‌هایش بر سنت فلسفی شرق و غرب تأثیر عمده داشت، گمان می‌کرد که هنر مجموع ویژگی‌های منفردی است که در جهان خارج و اشیاء یافت می‌شود. چنین رویکردی را می‌توان ابژکتیو خواند یعنی در این رویکرد، زیبایی، ویژگی شیء در عالم خارج یا ناشی از یک یا چند ویژگی عینی شیء در عالم خارج دانسته می‌شود. پژوهشگران مختلف در باب اینکه کدام ویژگی‌ها و به چه شیوه‌ای سبب می‌شوند تا بتوانیم زیبایی را در شیء تشخیص دهیم، بحث کرده و به ویژگی‌هایی مانند ظرافت، لطافت، هماهنگی، وحدت و غیره اشاره کرده‌اند (Levinson, 2003, p. 6).

اما همین که زیبایی و به‌واسطه آن هنر از نظر ارسطو و پیروان و متأثران از وی، به امری ابژکتیو در جهان خارج ارجاع می‌دهند، کافی است تا نشان داد که چرا زیبایی و هنر نمی‌توانند بر اساس چنین رویکردی از دوره‌ای به دوره دیگر تغییر کنند. همان گونه که طول و عرض و ارتفاع برای شیء‌ای در جهان خارج مادام که تغییری بر آن عارض نشود، ثابت است، زیبایی نیز برای آن ثابت و تغییرناپذیر است. به عبارت دقیق‌تر، از منظر ارسطو و اندیشمندانی که متأثر از وی بودند، زیبایی مستقل از مخاطب و سوژه‌ای است که با آن مواجه می‌شود و مانند دیگر اعراض و ویژگی‌های اشیاء خارجی، وصف واقعی و حقیقی آن‌ها است، خواه سوژه‌ای برای درک آن وجود داشته باشد، خواه نداشته باشد. این در حالی است که رویکرد تجربی و مشاهده تمدن‌های مختلف حاکی از آن است که این تمدن‌ها و فرهنگ‌ها، درک و دریافت‌های متفاوتی از هنر داشته‌اند؛ درعین‌حال، در یک جامعه و فرهنگ نیز می‌توان چنین تحولاتی را مشاهده کرد. برای مثال، در دوران قرون‌وسطی درکی از زیبایی و هنر وجود داشت که در دوره رنسانس به کنار گذاشته شد در این رویکرد که مثلاً در آثار آکوئیناس به چشم می‌خورد زیبایی صفتی ابژکتیو بود که مستلزم سه شرط انسجام یا کمال، تناسب یا هارمونی و شفافیت دانسته می‌شد (Barash, 2000, p. 99).

مباحث یادشده را می‌توان تا دوره‌های جدیدتر نیز پی گرفت و به‌خوبی دریافت که معیارهای هنر و زیبایی مدام در حال تغییر و تحول‌اند و از مکان و زمانی خاصی تا زمان و مکانی دیگر تغییر می‌کنند. با مسلم دانستن این امر، پرسشی که پیش رو قرار می‌گیرد این است که چگونه باید چنین تحولاتی را توضیح داد. برای روشن‌ترشدن بهتر موضوع باید توجه داشت که پرسش بر سر این نیست که زیبایی چیست یا هنر کدام است، بلکه بحث بر سر آن است چگونه معیارهای زیبایی و هنر تغییر می‌کنند و چیزهایی زیبا یا آثاری، هنری خوانده می‌شوند درحالی‌که در زمان دیگری احتمالاً مشمول چنین داوری‌ای نمی‌شوند.

واقع‌گرایی به‌مثابه معیاری در بررسی تحول هنرهای بصری

یکی از شیوه‌های رایج در بررسی تحول سبک‌های هنری به‌ویژه در هنر غرب، بهره‌گیری از مفهوم «واقع‌گرایی» است. «واقع‌گرایی» اصطلاحی است که در متن‌های مختلف، معانی متفاوتی دارد و چنانکه بارنت می‌گوید در حوزه هنر دست‌کم دو معنا دارد و در اینجا منظور از آن وفاداربودن به «ظواهر»[۲۴] و نمایش دقیق اشکال[۲۵] آدم‌ها، مکان‌ها و اشیاء است (Barnet, 2015, p. 62). پژوهشگران حوزه هنر، این اصطلاح را غالباً به‌مثابه هدف غایی هنر غرب، به‌ویژه در هنرهای بصری، در نظر می‌گیرند. از این حیث، آن‌ها تمام سنت بصری و آثار دیداری هنر غرب تا پیش از اختراع عکاسی و قدرت گرفتن هنر امپرسیونیستی را در جهت نیل به این هدف در نظر می‌گیرند. در نخستین پژوهش‌های روشمند در زمینه تاریخ هنر، محققان غالباً از مفهوم «تقلید» به‌جای «واقع‌گرایی» بهره می‌گرفتند. در اینجا باید توجه داشت که «تقلید» بر خلاف «واقع‌گرایی» همواره در نسبت با «طبیعت» قرار نمی‌گیرد. برای مثال، وینکلمان[۲۶] در کتاب *در باب تقلید از آثار نقاشی و پیکرتراشی یونان*، «تقلید» را نه در نسبت با طبیعت که در نسبت با آثار کلاسیک یونان در نظر می‌گیرد (Barash, 1990, p. 112). برای مثال، گامبریچ، تاریخ‌نگار مشهور هنری با معیار قرار دادن همین

مفهوم در کتاب خود، سعی کرد تا تحولات هنری مورد بررسی قرار دهد و توالی و تحولات سبکی به‌ویژه در حوزه هنرهای تصویری را گزارش کند (گامبریچ، ۱۳۸۸/۲۰۰۲، ۸).

اما این تنها گامبریچ نیست که از چنین شیوه‌ای بهره گرفته است، بلکه غالب کسانی که نیز تحولات هنری نیز را مورد بحث قرار می‌دهند از شیوه‌ای مشابه بهره می‌گیرند. روشن است که گستره وسیع مفهوم «واقع‌گرایی» به‌خوبی بسیاری از تحولات هنری را توضیح می‌دهد، اما در تبیین برخی دگرگونی‌های هنری بازمی‌ماند. برای مثال، با استفاده از چنین مفهومی نمی‌توان توضیح داد که چگونه «موسیقی» می‌تواند در کنار سایر هنرها قرار بگیرد، چه آنکه «موسیقی» واقعاً بازنمایی چیزی موجود در جهان خارج آن‌گونه که مثلاً نقاشی هست، نیست؛ یا بهره‌گیری از «واقع‌گرایی» نمی‌تواند به ما بگوید که چرا آثار انتزاعی نه‌تنها از اعتبار هنری برخوردارند، بلکه در نظر بسیاری از پژوهشگران ارزش هنری بیشتری نسبت به آثار هنری واقع‌گرایانه دارند؛ به عبارت دیگر، اگر «واقع‌گرایی» نشان‌دهنده و معیار ارزش‌گذاری آثار هنری دانسته شود، آنگاه نمی‌توان آثار هنری‌ای که این هدف را برآورده نمی‌سازند به‌مثابه آثار ارزشمند در نظر گرفت. از این منظر، غالب آثار هنری ارزشمند قرن بیستم را باید کنار گذاشت و از زمره آثار ارزشمند هنری خارج کرد.

گامبریچ که از کاستی‌های رویکرد «واقع‌گرایانه» در توضیح تحولات هنری آگاه بود، در بخش پایانی عمر خود سعی کرد تا از مفهوم روان‌شناسانه «رویگردانی»، بهره بگیرد و با استفاده از آن جنبش‌ها و تحولاتی را که در توضیح و روایت رسمی از هنر چندان مورد اقبال قرار نمی‌گیرند، در مرکز توجه خود قرار دهد. از نظر گامبریچ چنین معیاری به ما نشان می‌دهد که چگونه بسیاری از جنبش‌ها و مکاتب هنری که پیش‌تر نقش قابل‌توجهی در تاریخ هنر نداشتند و جایگاه مناسبی به دست نمی‌آوردند، می‌توانند جایگاه واقعی خود را بازیابند. بهره‌گیری از چنین رویکردی، گرچه سبب می‌شود تا برای مثال جنبش‌های هنری‌ای مانند پیشارافائلی[۲۷] ارج و اعتبار بالایی کسب کنند، چراکه به‌مثابه‌نوعی «اعراض» از رویکرد غالب هنری در دوره تاریخی خود ارزیابی می‌شوند؛ با این همه توضیح نمی‌دهد که ارزش اثباتی خود چنین جنبش‌هایی در کجا قرار می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، نفی موضوع، اثبات ماعدا نمی‌کند و بیان جنبه‌های سلبی یک مکتب یا جنبش هنری به‌تنهایی نمی‌تواند جنبه‌های ایجابی آن را توضیح دهد. درعین‌حال، معیار «رویگردانی» در دل خود، فرضی نهفته دارد که می‌بایست مورد توجه قرار گیرد. به عبارت بهتر، «رویگردانی» گرچه مستلزم اعراض و وانهادن است، اما درعین‌حال نوعی بازگشت و توجه به مبانی را نیز نشان می‌دهد و از همین‌جاست که گامبریچ عنوان فرعی کتاب خود را «بازگشت به معیارهای آغازین» نامیده است. با دقت به این نکته، اکنون بار دیگر مفهوم «واقع‌گرایی» ظاهر می‌شود، چراکه غالب تاریخ‌های هنری، کار خود را با هنر یونان به‌مثابه بنیان هنر غرب آغاز می‌کنند و نیاز به توضیح ندارد که مفهوم اساسی در هنر یونانی، یعنی میمسس[۲۸]، پیوندی ناگسستنی با «واقع‌گرایی» دارد.

ملاقات با دیگری در زیبایی‌شناسی کانت

چنانکه پیش‌تر اشاره شد تا پیش از اوج‌گیری تجربه‌گرایی در قرن هفدهم و هجدهم، عموماً نظر اندیشمندان و پژوهشگران هنری بر آن بود که هنر با زیبایی پیوند دارد و دارای وجهی انتولوژیک است؛ به عبارت دیگر، آن‌ها هنر را بازنماینده ویژگی‌های چیزهایی در عالم می‌دانستند که زیبایی را پدید می‌آورد. روشن است که با شکوفایی تجربه‌گرایی در قرن هفدهم و هجدهم که نهایتاً به شکاکیت‌های فراگیر هیوم[۲۹] منجر شد، زیبایی پایگاه عینی و خارجی خود را از دست داد و این به معنای آن بود که دیگر همچون پدیده‌هایی مانند امتداد یا جرم، ویژگی‌ای عینی نبود که نتوان وجود آن را انکار کرد. هیوم تا آنجا نتایج تجربه‌باوری را دنبال کرد که لاجرم هیچی اثری از خودآیینی سوژه آگاه عصر روشنگری را باقی نگذاشت، به همین اعتبار برخی مانند دادلی برآنند که هیوم را باید از پیشینیان اندیشمندان پست‌مدرن به حساب آورد (Dudley, 2008, p. 9). روشن است که پذیرش چنین دیدگاهی تبعات زیادی برای ارزیابی و بازشناسی ذوق هنری به همراه داشت. گروهی مانند هیوم تا آنجا پیش رفتند که ذوق هنری را چیزی مانند سلیقه شخصی قلمداد کرده و کلیت و ضرورت احکام زیبایی‌شناسانه را یکسره منتفی دانستند. هیوم گرچه درکی ابژکتیو از زیبایی نداشت، اما با معیار قرار دادن سلیقه جمعی سعی کرد تا ویژگی‌های ابژه‌هایی را که برای عموم لذت‌بخش هستند تا اندازه‌ای مشخص کند (Hume, 2021). دیکی تفاوت مهم هاچسن و هیوم را در آن می‌داند که برخلاف هاچسن، هیوم هیچ‌گاه در صدد آن نبوده تا نظریه‌ای کلی در باب زیبایی بپروراند (Dickie, 1996, p. 124).

کانت نمی‌توانست مانند کسی مثل هیوم، این را بپذیرد که احکام ناظر به زیبایی دشتی سرسبز یا تابلویی هنری با خوشمزه بودن فلان خوراکی برای فلان آدم یکسان باشد. کانت برای تفکیک میان این احکام، از تمایز مهمی که پیش از وی توسط شافتسبری، هاچسون و دیگران ارائه شده بود، کمک گرفت و میان لذت بی‌شائبه و لذت وابسته به وجود شیء تمایز گذاشت. اکنون او می‌توانست دو نوع لذت را از یکدیگر متمایز سازد و یکی را تشکیل‌دهنده احکام وابسته به سلیقه شخصی و دیگری را برسازنده احکام زیبایی‌شناسی تلقی کند. با این همه، حتی برای کانت هم دیگر ممکن نبود تا احکام زیبایی‌شناختی را احکامی ابژکتیو بداند و آن‌ها را دارای کلیت و ضرورتی مانند کلیت و ضرورت احکام ریاضی یا حتی احکام فیزیکی تلقی کند؛ اما اگر احکام زیبایی‌شناختی، احکام شخصی و سلیقه‌ای نیستند و از سوی دیگر کلیت و ضرورت ابژکتیو احکام شناختی را ندارند، چگونه می‌توان کلیت و ضرورت آن‌ها را توجیه کرد.

کانت و غالب کسانی که سعی در شرح و توضیح نظرات او کرده‌اند در اینجا از ضرورت و کلیت سوبژکتیو سخن گفته‌اند و سعی کرده‌اند تا با بیان اینکه این احکام ضرورت و کلیت خود را به شیوه‌ای کسب می‌کنند که مانند احکام شناختی در نقد نخست، الزام‌آور نیست، معضل را حل کنند. آنچه برای بحث فعلی ضروری و ارزشمند است، همین شیوه سوبژکتیوی است که به‌نوعی ضرورت و کلیت منجر می‌شود. روشن است که در فلسفه کانت اگر حکم ذوقی، حکم سوبژکتیو باشد نمی‌تواند ضرورتش را از تسلط و قانون‌گذاری یکی از قوای شناختی کسب کند و دقیقاً به همین دلیل هم هست که کانت از تسری ویژگی‌های احکام فیزیکی یا اخلاقی به احکام زیبایی‌شناختی اعراض می‌کند. از نظر کانت، برای مثال در احکام اخلاقی، قوه عقل قانون‌گذار است و این قوه قواعد خود را بر سایر قوا جاری می‌کند و بدین ترتیب، می‌توان از کلیت و ضرورت ابژکتیو احکام آن سخن گفت. در اینجا منظور از قانون‌گذاری عقل، قانون‌گذاری عقل عملی است. اینکه نسبت عقل عملی و نظری در

فلسفه کانت چگونه است یا به چه شیوه‌ای باید رابطه آن‌ها را مشخص کرد، از معضلات و مباحث مهم است. با این همه، روشن است که عقل عملی بر عقل نظری تقدم دارد و به عبارت دیگر می‌تواند «محض» باشد. کانت، در ابتدای نقد دوم، این موضوع را چنین بیان می‌کند که بر خلاف نقد اول در اینجا کافی است که از «نقد عقل عملی» بحث کنیم نه «نقد عقل عملی محض». «این نقد {یعنی نقد دوم} باید صرفاً این را بنیاد نهد که عقل عملی محض وجود دارد و با این هدف، تمام قوه عملی عقل را نقد کند» (Kant, 2002b, p. 3).

اما در مورد احکام زیبایی‌شناختی چه می‌توان گفت. در اینجا دیگر هیچ قوه‌ای قانون‌گذار نیست و بنابراین از تبعیت سایر قوا از یک قوه نیز نمی‌توان سخن به میان آورد؛ در واقع، برخلاف احکام شناختی و اخلاقی که در یکی قوه فاهمه و در دیگری قوه عقل قانون‌گذار است، در احکام زیبایی‌شناختی بازی آزاد قوا اتفاق می‌افتد، بدین‌گونه که قوه فاهمه و قوه حکم در هماهنگی با یکدیگر بدون قانون‌گذاری قوه‌ای خاص، به صدور احکام زیبایی‌شناختی اقدام می‌کنند؛ احکامی که همراه با ویژگی‌های خاصی از جمله لذت بی‌شائبه همراه‌اند؛ اما همین توضیح و تبیین کانت، راه را برای شکایت و اعتراض پژوهشگران هنر باز می‌کند، یعنی کسانی که با رجوع به تاریخ زیبایی و هنر به کانت و پیروانش، می‌توانند نمونه‌های فراوانی از عدم توافق هنرمندان و اندیشمندان در باب نمونه‌ها و موارد زیبا و هنری را نشان دهند. پرسش اینجاست که در خصوص این موارد چه می‌توان گفت و چه راهکاری را می‌توان پیشنهاد کرد. پاسخ به این پرسش و پیگیری نتایج آن، امر مغفولی است که این مقاله بر آن است با تأکید بر آن، ظرفیت‌های آن را نشان دهد.

درحالی‌که کانت، در دو نقد اول و دوم، مستقل از ذوق، سلیقه و نظرات دیگر انسان‌ها سعی می‌کند به نحو پیشینی قواعد حاکم بر شناخت و اخلاق را بررسی کند و در معرض نقد و بازرسی دهد؛ در نقد سوم، در مسیری گام می‌گذارد که نتایج متفاوتی در پی دارد. کانت در این کتاب، در بخش نخست به بحث از «زیبایی» و در بخش دوم به «غایت‌شناسی» می‌پردازد. دیکی معتقد است که کانت در ترتیب و تنظیم مطالب نقد سوم چندان دقیق عمل نکرده است و می‌بایست بخش دوم کتاب یعنی «غایت‌شناسی» را پیش از مطالب بخش نخست می‌آورد (Dickie, 1996, p. 86).

اگر کانت در نقد اول و دوم، فرض را بر آن می‌گذارد که سوژه‌های انسانی قوای شناختی یکسان دارند و ضرورتاً واقعیت را یکسان می‌شناسند و در حوزه اخلاق یکسان عمل می‌کنند، در نقد سوم چنین نمی‌کند. عدم قانون‌گذاری و حکمرانی قوه حکم در نقد سوم، می‌تواند به معنای پذیرش امکان تفاوت و تعارض آراء و احکام زیبایی‌شناختی دانسته شود. در واقع، خود کانت نیز تلویحاً چنین چیزی را می‌پذیرد؛ وی پس از تمایز گذاشتن میان ذوق حسی و ذوق مبتنی بر تأنی[۳۰] و تأکید بر اینکه احکام زیبایی‌شناختی، بر بنیاد ذوق مبتنی بر تأنی هستند چنین ادامه می‌دهد که احکامی که صرفاً مبتنی بر ذوق حسی هستند نه‌تنها کلی نیستند، بلکه صادرکنندگان چنین احکامی نیز غالباً تأیید و تصدیق دیگران را مطالبه نمی‌کنند. در مقابل، در احکامی که از ذوق مبتنی بر تأنی نشأت می‌گیرند، چنین تأییدی انتظار می‌رود؛ اما نکته مهمی که کانت به آن اقرار می‌کند این است که این احکام نوع دوم یعنی احکام زیبایی‌شناختی نیز چنانکه تجربه نشان می‌دهد، غالباً از سوی دیگران نقض می‌شوند و تنها کاری که در این هنگام می‌توان انجام داد این است که از «دیگری» خواست تا قوه ذوق را به‌درستی به کار برد. به عبارت بهتر، «دیگری» احتمالاً در به‌کارگیری قواعد دچار مشکل شده است و باید از او خواست تا با تأنی بیشتر در این باره تأمل کند؛

> *ذوق مبتنی بر تأنی، همچنان که تجربه {به ما} می‌آموزد، اغلب در دعویش در مورد اعتبار کلی (در باب زیبا)، حکمش نفی می‌شود؛ با این همه، این را ممکن می‌یابد که احکامی را بازنمایی کند (همچنان که واقعاً هم چنین می‌کند) که چنین توافقی را مطالبه می‌کنند و آن را در واقع از هرکسی برای هر یک از احکامش انتظار دارد؛ این در حالی است که کسانی که آن احکام را صادر می‌کنند، خود را در تقابل با امکان چنین دعوی‌ای نمی‌یابند، بلکه صرفاً توافق در باب کاربرد صحیح این قوه در موارد خاص را {احتمالاً} ناممکن بیابند.* (Kant, 2002a, p. 99)

کانت در اینجا، بیش از این چیزی نمی‌گوید و واقعاً هم با پذیرش مبانی کانتی چیز بیشتری نمی‌توان گفت. در ک دیدگاه کانت در باب چگونگی کلیتِ احکام زیبایی‌شناختی چندان ساده و روشن نیست و اجماع نظر قاطعی هم در این زمینه وجود ندارد. گایر در توضیح این کلیت، معتقد است که آن را باید به‌مثابه نوعی پیش‌یابی یا انتظار برای تأیید این حکم در نظر گرفت (Guyer, 1979, p.163)؛ اما دیدگاه‌های دیگری نیز مطرح است، برای مثال پژوهشگری مانند آلیسون بر آن است که کلیتی را که در چنین احکامی وجود دارد باید به‌صورت نوعی هنجار در نظر گرفت که مستقل از تفاوت سوژه‌ها، مطرح می‌شود (Allison, 2001, p. 159)؛ اما با توجه به نظر گایر که در این جستار نیز برگزیده شده است نکته‌ای مهم برجسته می‌شود که در خود فلسفه کانت طنین چندانی ندارد. اگر ما تعارض و تفاوت نظر «دیگری» را به رسمیت بشناسیم، چیزی که می‌توان در نقد سوم کانت مبنایی برای آن پیدا کرد، چه آنکه کانت هم در صدد پاسخ به آن برمی‌آید نه انحلال آن، در آن صورت لازم است که با این «دیگری» به گفت‌وگو بنشیم. به عبارت بهتر، اینجا نخستین جایی است که پای «دیگری» به میان می‌آید؛ «دیگری»‌ای که می‌تواند متفاوت و حتی متعارض با ما احکام زیبایی‌شناختی صادر کند و از چیزهای متفاوتی لذت ببرد. گرچه کانت، بر اساس یکسان بودن قوای شناختی انسان، معتقد است که تنها به شیوه‌های مشابه می‌توان به بازی آزاد قوای شناختی و ناشی از آن احکام زیبایی‌شناختی دست یافت؛ با این همه، همچنان می‌توان پذیرفت که «دیگری»، احکام زیبایی‌شناختی‌ای متفاوت با من صادر کند. بدین ترتیب مسئله جدیدی که مطرح می‌شود، نحوه مواجه و تعامل با این «دیگری» است. ظاهراً مواجهه با «دیگری» را باید به این معنی فهمید که لازم است این «دیگری» راضی و قانع شود، اما درعین‌حال، همواره این احتمال وجود خواهد داشت که وی ناراضی باقی بماند. البته خود کانت بر آن نیست که حکم زیبایی‌شناختی، حکمی متشتت است و عدم توافق گسترده در این حوزه را هم خوش ندارد، اما امکان چنین چیزی در نقد سوم وجود دارد و می‌توان آن را گسترش داد؛ به عبارت دیگر، مواجه با «دیگری» چیزی است که در صدور احکام شناختی و اخلاقی‌ای که کانت پیش‌تر به بررسی آن‌ها پرداخته، قابلیت مطرح‌شدن ندارد، اما در بررسی احکام زیبایی‌شناختی، خواسته یا ناخواسته، پای آن به میان می‌آید. از سوی دیگر، بحث کانت از «ایده زیبایی‌شناختی» نیز می‌تواند مبنایی برای مواجهه با «دیگری» قرار

بگیرد. کانت، ایده زیبایی‌شناختی را چنین تعریف می‌کند: «منظور من از ایده‌های زیبایی‌شناختی[۳۱]، بازنمایی تخیّلی‌ای است که اندیشیدن بسیاری را سبب می‌شود، بدون اینکه برای هیچ اندیشه متعینی، یعنی مفهومی، ممکن باشد تا با آن در تناسب قرار گیرد که نتیجتاً هیچ زبانی کاملاً نمی‌تواند آن را به دست آورد یا معقول سازد» (Kant, 2002a, p. 199).

این مبحث که معمولاً در بررسی زیبایی‌شناسی کانت کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد، در تقابل با ایده‌های عقلی در نقد نخست است. کانت در نقد نخست با معرفی نظام معرفتی خود ایده‌های سه‌گانه عقل را صوری و خالی از محتوا معرفی می‌کند. او در بخش جدل استعلایی از نقد اول، پیوندی میان سه بخش مختلف قیاس حملی و سه قوه حکم، فاهمه و عقل در نظر می‌گیرد و قوه حکم را با صغری، قوه فاهمه را با کبری و استدلال منطقی را با عقل در ارتباط قرار می‌دهد؛ از آنجا که وی معتقد است، استدلال منطقی منحصر به سه شیوه حملی، شرطی و منفصله است، ایده‌های عقل را که به سبب فعالیت عقل در یافتن شرط نامشروط در هر یک از این سه نوع استدلال به دست می‌آید، به سه ایده منحصر می‌کند (Kant, 2000, pp. 390-391).

به عبارت دیگر، ایده‌های عقل گرچه به سبب کارکرد قوه عقل در همه ابناء بشر ایجاد می‌شوند، اما «شهود»ی مطابق با آن‌ها وجود ندارد و به همین سبب نمی‌توان در احکام شناختی، از آن‌ها سخن به میان آورد. این در حالی است که «ایده‌های زیبایی‌شناختی»، بر خلاف ایده‌های عقل، با شهود در ارتباط هستند و تفاوت آن‌ها با مفاهیم تجربی و مفاهیم فاهمه در آن است که با گستره وسیعی از «شهود»ها پیوند می‌یابند به‌گونه‌ای که نمی‌توان مفهومی مطابق با این شهودات پیدا کرد. با چنین درکی از ایده زیبایی‌شناختی، تفاوت احکام زیبایی‌شناختی دور از ذهن نیست، چراکه تفاوت ادراکی ناشی از عدم وحدت شهودات نزد مدرک آن‌ها می‌تواند به صدور احکام متفاوت منجر شود. بر این اساس، داوری در باب زیبایی یک اثر هنری به حکم غیرشناختی‌ای منجر می‌شود که دست‌کم به لحاظ متافیزیکی امکان تفاوت آن در سوژه‌های مختلف منتفی نیست. همین عدم نفی امکان تفاوت و اختلاف است که می‌تواند به ظهور «دیگری» منجر می‌شود. طرفه آنکه کانت بر خلاف بسیاری از اسلاف و اعقاب خود بحث دامنه‌داری در باب «بازنمایی»، «واقع‌گرایی» یا شیوه‌های دیگر هنری سخن به میان نمی‌آورد و همین موضوع را می‌توان نشانگر امکان‌های متفاوتی دانست که در زیبایی‌شناسی او مستتر است. برای روشن‌شدن بیشتر موضوع و در معرض توجه قرار دادن زیبایی‌شناسی کانت می‌توان به خوانش فرمالیستی از این آموزه‌های کانت اشاره کرد که در دوره خود وی بازتاب چندانی در هنر نداشت. زیبایی‌شناسی کانتی، به خوانش‌ها و دریافت‌های دیگری نیز امکان می‌دهد. برای مثال، با اولویت یافتن بازی آزاد قوه حاکمه و فاهمه، می‌توان ابژه فیزیکی را از هنر حذف کرد و چنانکه در هنر مفهومی استدلال می‌شود، می‌توان به صرف ایده هنری بسنده کرد. جوزف کاسوث[۳۲] به‌عنوان یکی از سردمداران هنر مفهومی معتقد بود، آثار هنری حقیقی، ایده‌ها هستند (Lippard, 1973, p. 25). درعین‌حال می‌توان آموزه‌های زیبایی‌شناسی کانتی را با شیوه مرضی فرهنگستان هنر فرانسه نیز مقایسه کرد که آرمان خود را در رساله تأثیرگذار و پرنفوذ شارل باتو یعنی *فروکاهش هنرهای زیبا به اصلی واحد*[۳۳] به دست آورد. باتو در این رساله، سعی کرد با تفکیک هنرهای زیبا از هنرهای ماشینی، همه هنرهای زیبا را بر اساس «نسخه‌برداری از طبیعت» توضیح دهد (Hanfling, 1994, pp. 7-8).

تحولات هنرهای بصری بر مبنای «دیگری» در آغاز قرن بیستم

با توجه به مباحث گذشته، اکنون باید روشن شده باشد که «دیگری» نه‌تنها می‌تواند با علایق و سلیقه‌های شخصی «من» همگام و هم‌داستان نباشد، بلکه می‌تواند احکام زیبایی‌شناختی متفاوتی داشته باشد که با احکام «من» دقیقاً یکسان نباشد. پذیرش «دیگری» و قبول داوری زیبایی‌شناختی متفاوت با «من» و درعین‌حال «معتبر»، روزنه‌ای است به‌سوی پلورالیسم هنری که پژواک خود را در اواخر قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم می‌یابد. با از میان رفتن نظریه‌های عام زیبایی‌شناسی از نیمه دوم قرن نوزدهم به‌ویژه در حوزه نقاشی و ظهور مکتب امپرسیونیسم و پذیرش تدریجی آن از سوی جامعه هنری گامی مهم در ارج نهادن و گوش سپردن به «دیگری» برداشته شد. اکنون دیگر لازم نبود تا آثار هنرمندان با قواعد از پیش موجود و تثبیت شده، همگام و هماهنگ باشد، بلکه لازم بود تا به گفتارهای «دیگری»های گوناگونی که در جهان هنر پدیدار می‌شدند، گوش سپرده می‌شد.

در زمانه از میان‌رفتن معیارها و اصول ابژکتیو تثبیت‌شده، تنها شیوه‌ای که می‌شد با آن به ارزیابی هنر و اثر هنری پرداخت همین «مواجهه» و «گوش سپردن» بود. مگر می‌شد در هنگامه رنگ‌باختن قوانینی که سده‌ها بر اذهان و جان‌های هنرمندان و مخاطبان حاکم بود، همچنان از اصول و قواعد ابژکتیو در حوزه هنر سخن گفت. درعین‌حال، گام نهادن هنرمندان به‌سوی آزادی از قواعد پیشین را نباید رخدادی مشابه با از اعتبار افتادن قوانین و قواعد علمی دانست، چراکه در آنجا همواره پای شواهد و داده‌های فیزیکی در میان است و لازم است تا انطباق و تطابق با واقعیت مراعات شود؛ درحالی‌که در عالم هنر، هنرمند مجبور به تبعیت از واقعیت نیست، بلکه می‌تواند با فراتر رفتن از واقعیت و با بهره گرفتن از خیال خود، مواد و مصالح لازم برای اثر هنری را فراهم آورد. روشن است که درک چنین قدرتی برای هنرمندان ابتدای قرن بیستم بسیار مسحورکننده بود، آنان که خود را رها از چهارچوب‌های هنر فرهنگستانی می‌دیدند و اکنون به تأثیرگذاری و قدرت خود ایمان آورده بودند، چنان شیفته این آزادی جدید شده بودند که هر لحظه، مکتب و جنبش جدیدی پدید می‌آوردند و با نوشتن مانیفستی تازه، خبر از کشف قواعدی جدید برای هنر می‌دادند. با این همه، این آزادی خودانگیخته به‌خودی‌خود نمی‌توانست ارزشی فی‌نفسه باشد و نیازمند پذیرش و بازشناسی توسط دیگران نیز بود. امروزه پس از گذشت نزدیک به یک قرن، وقتی به طیف گسترده چنین جنبش‌هایی نگاه می‌کنیم، تعجب می‌کنیم که چگونه برخی از این مکتب‌ها و جنبش‌ها تأثیری چنان پایدار و مهم به‌جای گذاشتند و برخی مانند ستاره‌هایی کم‌نور، اندکی درخشیدند و به‌سرعت ناپدید شدند. برای مثال، فوتوریسم که در ابتدای قرن بیستم در صحنه هنر ایتالیا پدیدار شد و اتفاقاً در آن دوره بسیار تأثیرگذار هم بود، امروزه نامش تنها در کتاب‌های تاریخ هنر به چشم می‌خورد. مارینتّی که قصد داشت، بنیان‌های جدیدی برای هنر تأسیس کند در فرازی تاریخی از بیانیه مهمی که در مجله فیگارو پاریس چاپ کرد، مقایسه هنری ارزش‌داورانه‌ای کرد که امروزه کمتر کسی را می‌توان یافت که با آن همدل باشد: «یک اتوموبیل کورسی که لوله‌های درشتناک اگزوز آن همچون مارهایی‌اند که آتش از دهانشان زبانه می‌کشد... اتومبیل

غرنده‌ای که گویی به‌سرعت گلوله توپ حرکت می‌کند، زیباتر از مجسمه پیروزی ساموتراس است» (لینتن، ۱۹۸۰/۱۳۸۸، ۱۰۴).

برای درک بهتر غرابت دیدگاه مارینتّی، می‌توان آن را با نظر جنسن در مورد همین مجسمه مقایسه کرد که از این مجسمه به‌عنوان بزرگ‌ترین شاهکار مجسمه‌سازی هلنی یاد می‌کند (Janson, & Janson, 1991, p. 198). اکنون شاید بهتر بتوان دریافت که چرا پذیرش دیگر هنرمندان و مخاطبان در زمان بی‌اعتبارشدن اصول و قواعد پیشین، نقش اصلی را در زنده نگه‌داشتن این مکتب‌ها بازی می‌کند به‌طوری که با از میان رفتن نگاه تأییدآمیز «دیگری»، بسیاری از این مکتب‌ها و جنبش‌ها نیز فرومی‌ریزند و ناپدید می‌شوند.

انحلال دیگری و نفی ارزش‌های واقع‌گرایانه

اما «پذیرش» و ارج نهادن، تنها رویکرد ممکن در مواجهه با «دیگری» نیست. با کنار رفتن اصول عینی داوری زیبایی‌شناختی و متعاقب آن شیوه‌های خلق آثار هنری که اعتبار خود را به شیوه ابژکتیو از اصولی مسلم اخذ می‌کردند؛ چنین بود که یا می‌شد داوری‌ها و آموزه‌های «دیگری» را پذیرفت، چنانکه پیش‌ازاین به آن اشاره شد، یا همچنان بر اصول و مبانی «خود» باقی ماند و «دیگری» را به رسمیت نشناخت و یا اینکه به انحلال و تقلیل «دیگری» و در نتیجه «خود» دست یازید. رویکردی که «دیگری» را به رسمیت نمی‌شناخت و همچنان بر مبانی «خود»، به‌مثابه آموزه‌های هنری معتبر گذشته تأکید می‌کرد؛ بیش از همه، در استمرار محافظه‌کارانه سنت‌های هنری در هنر فرهنگستانی خود را نشان می‌داد؛ رویکردی که با نوآوری و تجربه‌های نو مخالف بود و درکی ایستا و متصلب از هنر داشت. روشن است که با تغییر نگرش بخشی عمده‌ای هنرمندان و مخاطبان، دیگر نمی‌شد همه‌جانبه از چنین رویکردی دفاع کرد. رویکرد مبتنی بر مواجهه که به هم‌سخنی و گفت‌وگو با «دیگری» می‌پرداخت نیز پیش‌ازاین مورد بررسی قرار گرفت؛ در این میان، رویکرد سومی نیز مطرح بود که توسط شوپنهاور مطرح و به‌وسیله پیروانش از جمله واگنر و نیچه دنبال شد. در این رویکرد، نه‌تنها «دیگری» بلکه «من» نیز جز فریبی پدیداری، شأنیت دیگری نداشتند و لازم بود تا به‌واسطه نوعی تأمل، حیثیت پدیداری آن‌ها آشکار شود. توضیح این شیوه نگرش به هنر و لوازم آن نیازمند توجه به مبانی فلسفی‌ای است که شوپنهاور بر اساس آن‌ها به طرح دیدگاه‌های هنری خود می‌پرداخت. توضیح آنکه از منظر شوپنهاور، کانت در نقد نخست به‌درستی نشان داده بود که میان عالم پدیداری[۳۴] و ناپدیداری[۳۵] تفاوت وجود دارد و هر آنچه به‌واسطه ادراک برای سوژه حاصل می‌آید نه واقعیت فی‌نفسه بلکه واقعیت پدیداری است و از همین‌جا هم‌داستان با کانت معتقد بود «زمان» و «مکان» یعنی صور حساسیت کانتی، از سوی سوژه اعطاء می‌شوند و به‌واسطه آن‌هاست که سوژه می‌تواند درکی از جهان و اشیاء داشته باشد. به عبارت دقیق‌تر، مکان و زمان نه ویژگی‌های واقعی جهان خارج که شروط پیشین ادراک سوژه هستند (Schopenhauer, 2010, p. 44)؛ اما پس در مورد واقعیت فی‌نفسه، مستقل از ادراک سوژه چه می‌توان دانست. کانت معتقد بود که ما نمی‌توانیم بدانیم که واقعیت با قید مطلق بودن یا فی‌نفسه بودن چگونه است، چراکه دانستن برای ما به‌واسطه همین اعطاء شرایط حساسیت و پس‌ازآن اطلاق مفاهیم، ممکن می‌گردد و روشن است که تمام چنین فرآیندهایی، کنش‌ها و دخالت‌های سوژه هستند که واقعیت فی‌نفسه را تغییر می‌دهند و دست‌کاری می‌کنند. شوپنهاور با کانت موفق بود که درک روزمره ما از پدیده‌ها منطبق بر واقع نیست، اما به‌جای تمرکز بر چنین ادراک معوجی، به دنبال آن بود تا راهی برای رهایی از آن پیدا کند. او معتقد بود که اگر سعی کنیم آنچه را سوژه برای درک واقعیت به آن نسبت می‌دهد از آن بگیریم، آنگاه دست‌کم به شیوه سلبی می‌توان گفت که واقعیت فی‌نفسه چگونه نیست و در این حالت، صرفاً ماهیت پدیده‌ها در کانون توجه ما قرار می‌گیرد (Young, 2005, p. 112).

به عبارت دیگر، اگر همه جهان، یعنی همه اشیاء و اشخاص در مکان و زمان درک می‌شوند و زمان و مکان، صوری هستند که از سوی سوژه بر واقعیت بار می‌شوند و به‌واسطه همین صور پیشین حساسیت است که چیزی از چیزی یا شخصی از شخص دیگری متمایز می‌گردد، بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که واقعیت ناپدیداری متضمن تشخص و تفرد نیست[۳۶]. به عبارت بهتر، کثرت و تمایزی که در جهان وجود دارد حاصل توهم و خیال است. او معتقد بود که جهان آن‌گونه که در زندگی روزمره با آن مواجه می‌شویم یعنی در زمان و مکان، چیزی جز توهم و خیال نیست و از همین‌جا هم می‌گفت: «جهان بازنمود من است»، مانند اصول موضوعه اقلیدس است، دعوی‌ای که هر کس به‌محض فهمیدن آن، باید آن را درست بیابد» (Schopenhauer, 2018, p. 6).

به عبارت دیگر، برای درک هر چه بهتر جهان باید سعی کرد تا کثرت‌های جهان را از منظری نگریست که آن‌ها را متحد گرداند. بر همین اساس، شوپنهاور معتقد بود که هنر آنگاه ارزشمند است که سبب شود ما بتوانیم از کثرت‌های یادشده فراتر رویم و از منظری درست‌تر به جهان بنگریم. بر اساس این رویکرد، هنری که دقیقاً و طابق النعل بالنعل رو گرفت جهان پدیداری باشد، چندان ارزشی ندارد، چراکه همّ خود را بر بازتولید کثرتِ ناشی از توهم جهان پدیداری مصروف ساخته است (Gardiner, 1997, p. 210)؛ اما هنری که در آن، تمایزات و کثرت‌ها ناپدید شوند و سبب شود تا مخاطب یگانگی و وحدتی را ببیند که در پشت پدیدارهای متکثر قرار دارد، هنر به معنای درست کلمه است؛ به عبارت دیگر، هنر برای شوپنهاور نوعی روزنه و دریچه به پشت پدیدارهای جهان روزمره است که در آن مخاطب به‌واسطه مواجهه با اثر هنری در موضعی متفاوت با حالت عادی‌ای قرار می‌گیرد که به اشیاء روزمره می‌نگرد. در واقع، اثر هنری سبب می‌شود تا مخاطب به نگرشی اصیل‌تر و ارزشمندتر دست پیدا کند و وهم و خیال را که بنیان جهان پدیداری است تا حدی رها کند. این تغییر نگرش از طریق نوعی تحول در مخاطب صورت می‌گیرد. توضیح مطلب آنکه از نظر شوپنهاور بنیان همه پدیدارهای جهان نهایتاً «خواست» و «اراده»‌ای کور است؛ منظور از کور بودن «اراده» آن است که «اراده» نسبت به خود، آگاهی یا به عبارت بهتر «خودآگاهی» ندارد؛ چنانکه اتول[۳۷] اشاره کرده است در هنگام بررسی آراء شوپنهاور همواره باید به این موضوع توجه داشته باشیم (Atwell, 1995, p. 27). از اینجا می‌توان نتیجه گرفت که شوپنهاور قائل به اراده آزاد نیست (Magee, 1997, p. 191)؛ بنابراین، اراده‌ای که در بُن همه پدیدارها قرار دارد به صورت‌های جزئی و متفرد در عالم پدیداری نمایان می‌شود (Magee, 1997, p. 140). باز او معتقد است که برای رهایی از چنین وضعیتی لازم است تا «اراده» سرکوب یا به بیان بهتر به حالت تعلیق درآید؛ اما در عالم پدیداری، چنین تعلیقی بسیار دشوار است، چراکه تعلیق «اراده» در آن، به معنای فراروی از چنین جهانی است. با نگاهی به کنش‌های روزمره به‌خوبی روشن می‌شود که تمام

کارهای روزمره در جهت برآوردن نوعی «خواست»، ترتیب داده می‌شوند و تعلیق لاجرم به معنای روی‌گردانی از همه چنین کارهایی خواهد بود. با این همه، شوپنهاور معتقد است، گریزگاه‌هایی وجود دارند که در آن‌ها می‌توان اندکی از این «خواست» رها شد و به شیوه‌ای دیگر با جهان رویارو شد. از جمله این گریزگاه‌ها، قرار گرفتن در وضعیت زیبایی‌شناسانه است که با تحولی در شیوه دریافت و واکنش مخاطب، سبب می‌شود تا تجربه‌گر در مدت‌زمان تجربه زیبایی‌شناسانه خود را از چنگ «خواست» فراگیری که بر جهان حاکم است، رها سازد. شوپنهاور در توضیح این تجربه آن را نوعی حالت یا نگرش توصیف می‌کند که در حین آن، تجربه‌گر «من» بودن خود را از یاد می‌برد و غرق در اثر هنری می‌شود: «هنگامی که به‌واسطه قدرت ذهن بالا می‌رویم تا دیدن چیزها را به شیوه معمول متوقف کنیم ... خودمان را در شیء به‌طور کامل گم می‌کنیم یعنی فردیت خود، اراده‌مان را از یاد می‌بریم و به بودن صرفاً به‌عنوان سوژه‌ای ناب، آیینه شفاف اشیاء ادامه می‌دهیم تا آنجا که گویی ابژه برای خودش وجود دارد بدون اینکه سوژه‌ای آن را درک کند» (Schopenhauer, 2010, p. 201).

در این حالت زیبایی‌شناختی، نه‌تنها «سوژه» فردیت و یگانگی خود را از دست می‌دهد، بلکه دیگر سوژه‌ها را نیز از یاد می‌برد یا به بیان بهتر در این حالتِ سرخوشی، «دیگری» محو می‌شود و نه «من»ی باقی می‌ماند نه «دیگری». یانگ در توضیح اینکه آیا ابژه هنری در این حالت همچنان ابژه‌ای جزئی باقی می‌ماند یا نه، معتقد است که ابژه هنری در این حالت، همچنان ویژگی‌های جزئی و مشخصه خود را دارد و صرفاً توجه سوژه است که باعث از میان رفتن این ویژگی‌ها می‌شود (Young, 2005, p. 131). این رویکرد، بعدها نقش اصلی تبیین نیچه در توصیف کارکرد تراژدی در یونان باستان را بر دوش می‌گیرد. نیچه در کتاب *زایش تراژدی*[۳۸]، سعی می‌کند تا نشان دهد که چرا تراژدی علی‌رغم بیان درد و رنج‌ها می‌تواند لذت‌بخش باشد. او در این کتاب، این آموزه شوپنهاوری را می‌پذیرد که نه‌تنها ادراک روزمره حاصل توهم و درک سوبژکتیو است، بلکه هرگونه درد و رنج این جهانی نیز ناشی از چنین ادراکی است؛ او با نقل وقایع زندگی دیونوسوس، نتیجه می‌گیرد که همه درد و رنجی که بر این خدا می‌رود به زمانی بازمی‌گردد که در حالت شخصی و فردی به سر می‌برد: «ما باید حالت تفرد را منبع و علت اصلی همه رنج کشیدن‌ها ببینیم، به‌مثابه چیزی که اساساً باید نفی شود» (Nieztsche, 1999, p. 52).

نیچه از تفکیک شوپنهاوری میان درک روزمره که مبتنی بر تشخیص امور در زمان و مکان است و درک عالی‌تری که ممکن است با حذف مکان و زمان اتفاق بیافتد، بهره می‌گیرد و بر اساس آن، تفکیک آپولونی–دیونوسوسی را معرفی می‌کند و سپس به سراغ تحلیل هنر و مهم‌تر از آن نحوه مواجهه یونانیان با هستی می‌رود؛ در اینجا باید به کوتاهی اشاره کرد که تفکیک دیونوسوسی–آپولونی و بهره‌گیری از آن در توضیح و تبیین تراژدی نخستین بار توسط هولدرلین معرفی شده و نیچه بدون اشاره به دین خود نسبت به هولدرلین، از این تمایز استفاده می‌کند (Young, 2013, p. 172). نیچه رویکرد آپولونی را عقل‌محور، فردیت‌نگر و مبتنی بر تمایزات معرفی می‌کند و در مقابل، رویکرد دیونوسوسی را سرخوشانه و وحدت‌بین توصیف می‌کند. اگر اندکی دقت کنیم، می‌توانیم طنین شوپنهاوری گفتار نیچه را دریابیم که چگونه از تفکیک آگاهی معمول در جهان پدیداری و حالت زیبایی‌شناختی در مواجه با آثار هنری بهره می‌گیرد. از نظر نیچه، درحالی‌که حماسه‌ها، اشعار تعلیمی و درام‌های یونانی بر مبنای رویکرد آپولونی شکل گرفته بودند و رویکرد آپولونی در این‌گونه آثار تحقق می‌یافت، رویکرد دیونوسوسی به‌طور ویژه خود را در موسیقی و تراژدی‌های یونان ظاهر ساخته بود. یانگ به‌درستی اشاره کرده که کلیه هنرهای بازنمودی برای نیچه در حکم هنرهای آپولونی هستند (Young, 1992, p. 35). تراژدی از منظر نیچه، از آن حیث لذت‌بخش بود که در آن، مخاطب، فردیت خود را در گروه همسرایان گم می‌کرد و با آنان یکی می‌شد. نیچه با انتقاد از دیدگاه شلگل، معتقد است تراژدی در ابتدا ملهم از آیین‌های دیونوسوسی بوده و به‌صورت گروهی اجراء می‌شده است و هدف تراژدی از دست دادن هویت فردی به‌واسطه هماهنگی با گروه هم‌سرایان بوده است (Nietzsche, 1999, p. 37). در حقیقت، رکن اصلی تراژدی یونانی برای نیچه، گروه همسرایان بود؛ این گروه بود که به تراژدی معنا می‌داد و آغاز و پایان آن را اعلام می‌کرد (Hammermeister, 2002, p. 140). ادغام در این گروه به مخاطب تراژدی اجازه می‌داد تا با از دست‌دادن فردیت خود به جایگاهی بالاتر دست یابد و از آن موضع بی‌خطر به نظاره مواجه قهرمانِ تراژدی با تقدیرش بپردازد.

روشن است که در رویکردی که شوپنهاور برای توضیح هنر و لذت زیبایی‌شناختی برمی‌گزیند و نیچه در *زایش تراژدی* بدان بازمی‌گردد، «دیگری» اساساً محو و زایل می‌شود؛ به عبارت دیگر با از میان برخواستن «من» و ادغام آن در اثر هنری، نشانه‌ای از «فردیت» و «شخصیت» باقی نمی‌ماند که بتواند در قالب «دیگری» ملاقات شود. چنانکه یاد شد، در این رویکرد، بازنمایی واقع‌گرایانه از جهان پدیداری نمی‌تواند ارزشمند باشد چراکه همواره تأکید خود را بر فردیت و تمایزهای آگاهی معمول شوپنهاوری یا آپولونی نیچه قرار می‌دهد. به همین دلیل هم بود که شوپنهاور نقاشی‌های استادان هلندی مانند ورمیر را که غالباً به بازنمایی زندگی روزمره می‌پرداختند ناچیز و بی‌ارزش می‌شمرد (Young, 2005, p. 134). از سوی دیگر، در دوره شوپنهاور و نیچه، نقاشی آبستره هنوز شکل نگرفته بود و به همین دلیل نیز آن‌ها اشاره‌ای به این نوع از نقاشی‌ها نکرده‌اند، اما اگر رویکرد آن‌ها را در حوزه هنرهای تصویری به کار گیریم، به روشنی درمی‌یابیم که آثار انتزاعی قرن بیستم تا چه اندازه با آموزه یادشده هماهنگ و هم‌خوان هستند.

برای درک درست این هماهنگی، لازم است به یاد آوریم که در حالت زیبایی‌شناسانه‌ای که شوپنهاور بدان توجه دارد، آگاهی روزمره به حال تعلیق درمی‌آید؛ یعنی جزئیت و تفرد اشیاء که همواره در زندگی روزمره با آن مواجه می‌شویم برای کسی که بدان حالت دست می‌یابد، از میان می‌رود؛ از سوی دیگر، در نقاشی‌های انتزاعی اوایل قرن بیستم نیز تمام تلاش هنرمندان آن است که بازنمایی معمول در آثار نقاشی را به حالت تعلیق درآورند، یعنی بازنمایی چیزهایی که در جهان روزمره وجود دارند و با سر برگرداندن از تابلوی نقاشی، آن‌ها را مشاهده می‌کنیم (Barash, 1998, p. 314). برای چنین هنرمندانی، هنر به‌طور عام و نقاشی به‌طور خاص، وظیفه‌ای برتر از ایجاد صرف حس لذت دارد. از نظر آنان، نقاشی می‌باید حقیقت را به مخاطب عرضه کند و چون گمان می‌کنند حقیقت در جهان پیرامونی یعنی همین جهان مادی‌ای که همگان بدان دسترسی داریم، قلب شده و معوج است؛ سعی می‌کنند با نفی بازنمایی معمول در نقاشی‌های رایج، بیننده را متوجه آن حقیقت برتر گردانند. برای مثال، بنیان‌گذاران نقاشی

انتزاعی یعنی کاندینسکی[۳۹] و موندریان[۴۰] بر چنین شیوه‌ای راه می‌سپردند و تلاش داشتند تا به وراء جهان پدیداری رفته و به واقعیتی برتر دست یابند و آن را در اختیار مخاطبان خود قرار دهند. چنانکه باراش می‌گوید، کاندینسکی و موندریان به‌عنوان پدران هنر آبستره، بیش از آنکه دغدغه زیبایی‌شناسی داشته باشند، در صدد راه‌یابی به حقیقتی وراء جهان پدیداری بودند (Barash, 1998, p. 315). به‌طور خاص، کاندینسکی هر گونه شکل، رنگ یا واژه را صدایی (Klang) از واقعیت برتر درونی در نظر می‌گرفت (Watters, 2021, p. 278).

نتیجه‌گیری

در بررسی تحولات هنرهای بصری می‌توان از شیوه‌های گوناگونی بهره برد. یکی از رایج‌ترین شیوه‌های این بررسی، بهره‌گیری از مفهوم «واقع‌گرایی» است، بدین گونه که سبک‌های متفاوت هنری را بر مبنای نحوه بازنمایی واقعیت در نظر گرفته و بر اساس تحقق میزان واقع‌گرایی یا شیوه‌های به‌کار گرفته‌شده در این جهت، آن‌ها را دسته‌بندی می‌کنند. این شیوه بررسی، گرچه در توضیح سبک‌های هنری مختلف تا پیش از دوره مدرن نسبتاً کارآمد است، اما در تبیین مکتب‌ها و جنبش‌های هنری مدرن چندان مفید نیست. در این پژوهش، با معرفی «دیگری» به‌مثابه مفهومی کارآمد در تحول نگرش‌های زیبایی‌شناسی، سعی شد تا نشان داده شود، چگونه تحولات هنرهای تصویری به‌خصوص در دوره مدرن مبتنی بر «دیگری» است. «دیگری» چنانکه گفته شد، بنیان خود را بر اساس یکی از خوانش‌های ممکن از نقد سوم کانت به دست می‌آورد. در نقد سوم، کانت پس از رد کلیت ابژکتیو احکام زیبایی‌شناسی از کلیت سوبژکتیو آن‌ها دفاع می‌کند. کلیت سوبژکتیو، بر مبنای درک این مقاله، نوعی انتظار برای پذیرش و تأیید «دیگری» است؛ به عبارت دیگر، احکام زیبایی‌شناختی را می‌توان احکامی دانست که به نحو مستتر «دیگری» و تأیید او را در بر دارند. از اینجا تا از محاق درآمدن و آشکارشدن «دیگری» در قالب مکتب‌ها و سبک‌های هنری متفاوت راه درازی در پیش نیست؛ «دیگری»هایی که پس از ظهور امپرسیونیسم و از میان رفتن اصول ابژکتیو بازنمایی در نیمه دوم قرن نوزدهم با سرعت و قدرت، تاریخ هنر را درنوردیدند و انبوهی از مکتب‌ها و سبک‌های جدید را پدید آورند. درعین‌حال، جریان فلسفی‌ای که با انحلال «دیگری» سعی در توضیح هنر و اهمیت آن دارد و بیان خود را فلسفه شوپنهاور و نیچه می‌یابد، همچنان در نسبت با «دیگری» تعریف می‌شود؛ با این تفاوت که از منظر این متفکران، «دیگری» حقیقتاً اصیل نیست و صرفاً در عالم پدیداری نمود پیدا می‌کند یعنی عالمی که بر اساس زمان و مکان تعریف می‌شود. در نتیجه، برای درک حقیقت هستی نه‌تنها «دیگری» را باید از میان برداشت، بلکه هم‌بسته با آن «من» نیز باید از میان برود. بر اساس چنین رویکردی، صعود به وضعیت زیبایی‌شناسانه، دقیقاً همان وضعیتی است که می‌تواند چنین منظری را در اختیار ما قرار دهد. بدین‌ترتیب، وضعیت زیبایی‌شناسانه نه صرفاً نوعی تفنن که با گونه‌ای لذت، حتی در بهترین حالت، لذت بی‌شائبه همراه است؛ بلکه مرتبه‌ای هستی‌شناسانه است که به دریافتی برتر از دریافت‌های معمول روزمره اجازه ظهور می‌دهد. از سوی دیگر، میان این نوع درک از هنر و نقاشی‌های آبستره نیز می‌توان هماهنگی‌ها و مشابهت‌های مهمی یافت. دست‌کم از نظر بنیان‌گذاران نقاشی آبستره نیز وظیفه هنر، خصوصاً نقاشی، آن است که به وراء پدیدارها صعود کند و دریافتی برتر را در اختیار مخاطب قرار دهد. چنین درکی از نقاشی، نهایتاً سبب شد تا پدران نقاشی آبستره با حذف موضوع نقاشی و نفی وابستگی آن به پدیده‌های عالم محسوس، زنجیری را که بر پای آن بسته شده بود، بگسلند و هارمونی و هماهنگی تازه‌ای را درافکنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Ernst Gombrich.
2. Julius von Schlosser.
3. Wladyslaw Tatarkiewicz.
4. René Descartes.
5. Immanuel Kant.
6. Arthur Schopenhauer.
7. Friedrich Nietzsche.
8. Otherness.
9. Impressionism.
10. Georg Wilhelm Friedrich Hegel.
11. Phänomenologie des Geistes.
12. Charles Horton Cooley.
13 Looking glass self.

۱۴. کولی این مطلب را چنین می‌آورد: «هر کس برای هرکس {دیگر} آیینه‌ای است؛ {او} دیگری را که {از مقابل او} می‌گذرد، منعکس می‌کند» (Cooley, 1983, p. 184).

15. Jacques Derrida.
16. Emmanuel Levinas.
17. Transcendental Ego.
18. Edmund Husserl.
19. Autrement qu'Être ou Au-Delà de L'Essence (Beyond Essence).
20. Raffaello Sanzio.
21. Mark Rothko.
22. Robert Delaunay.
23. Aristotle.
24. Appearances.
25. Surfaces.
26. Johann Joachim Winckelmann.
27. Pre-Raphaelites.
28. Mimesis.
29. David Hume.
30. Taste Of Reflection.
31. Aesthetic Ideas.
32. Joseph Kosuth.
33. The Fine Art Reduced to a Single Principle (1746).
34. Phenomenal.
35. Noumenal.

۳۶. شوپنهاور برای بیان کثرت و تفرد در عالم پدیداری، از اصطلاح لاتینی اصل تفرد (principium individuationis) بهره می‌گیرد.

37. Atwell.
38. The Birth of Tragedy
39. Wassily Kandinsky.
40. Pieter Cornelis Mondriaan.

فهرست منابع

Allison, H. (2001). *Kant's theory of taste*, Cambridge University Press.

Atwell, J. E. (1995). *Schopenhauer on the character of the world: The metaphysics of will*. University of California Press.

Barnet, S. (2015). *A short guide to writing about art*. Pearson.

Barasch, M. (1998). *Modern theories of art: From impressionism to kandinsky.* New York University Press.

Barasch, M. (1998). *Modern theories of art: From Winckelmann to Baudelaire*. New York University Press.

Barasch, M. (2000). *Modern Theories of art*: *From Plato to Winckelmann*. New York University Press.

Cooley, C. Horton (1983). *Human nature and the social order. Routledge.*

Derrida, J. *(1972). Positions*. Minuit.

Descartes, R. (1991). *The philosophical writings of Descartes.* Cambridge University Press.

Dickie, G. (1996). *The century of taste: The philosophical odyssey of taste in the eighteenth century*. Oxford University Press.

Dudley, W. (2008). *Understanding German idealism*. Acumen.

Gardiner, P. (1997). *Schopenhauer.* Thoemmes Press.

Gombrich, E. H. (1987). *La storia dell' arte* [The story of art] (Maria Luisa Spaziani, Trans). Einaudi. (Original work published 1950) (in Italy)

Gombrich, E. H. (2009). *The preference for the primitive: Episodes in the history of western taste and art* [Tahavvolat-e zogh-e honari dar gharb: Gerayesh be osul-e honarhay-e aghazin] (Mohammad-Taghi Faramarzi, Tans.). Farhangestan-e Honar. (Original work published 2002) (in Persian)

Guyer, P. (1979). *Kant and the Claims of Taste*. Harvard University Press.

Hammermeister, K. (2002). *The German aesthetic Tradition*. Cambridge University Press.

Hanfling, O. (1994). The problem of Definition (Ed.). *Philosophical Aesthetics: An Introduction*, The Open University.

Hegel, G. W. F (1977). *Phenomenology of spirit* (A. V. Miller, Trans.). Oxford University Press.

Hume, D. (2021). Of the standard of taste (Ed.). *Essays, Moral, Political and Literary* (Vol. 1). Oxford Clarendon Press.

Janson, H. W., & Anthony F. J. (1991). *History of art*, (Vol. 1). Harry N. Abrams.

Kant, I. (2000). *Critique of pure reason* (Paul Guyer, & Allen. W. Wood, Trans.). Cambridge University Press.

Kant, I. (2002a). *Critique of the power of judgment* (Paul Guyer, & Eric Matthews, Trans.). Cambridge University Press.

Kant, I. (2002b). *Critique of practical reason* (Werner. S. Pulhar, Trans.). Hackett Publishing Company.

Levinas, E. (2004). *Autrement quêtre ou au-delà de l'essence.* Liver de Poche.

Levinson, J. (2003). Philosophical aesthetics: An overview. In J. Levinson (Ed.), *Oxford handbook of aesthetics* (pp. 3–24). Oxford University Press.

Lippard, L. (1973). *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Praeger.

Lynton, N. (2009). *The story of modern art* [Honar-e modern] (Ali Ramin, Trans.). Ney. (Original work published 1980) (in Persian)

Magee, B. (1997). *The philosophy of schopenhauer.* Oxford University Press.

Nietzsche, F. (1999). *The birth of tragedy and other writings* (Ronald Speirs, Trans.). Cambridge University Press.

Schopenhauer, A. (2010). *The world as will and representation* (Vol. 1) (Judith Norman et al., Trans.). Cambridge University Press.

Schopenhauer, A. (2018). *The world as will and representation* (Vol. 2) (Judith Norman et al., Trans.). Cambridge University Press.

Tatarkiewicz, W. (1980). *A history of six ideas: An essay in aesthetics* (Christopher Kasparek, Trans.). Polish Scientific Publishers.

Young, J. (1992). *Nitzsche's philosophy of art*. Cambridge University Press.

Young, J. (2005). *Schopenhauer.* Routledge.

Young, J. (2013). *The philosophy of tragedy: From Plato to Žižek.* Cambridge University Press

Watters, E. (2021). On the (un)seeable in Wassily Kandinsky's Klänge. *Word and Image*, *38*(3), 278-295. https://doi.org/10.1080/02666286.2021.2002128

گامبریچ، ارنست. (۱۳۸۸). *تحولات ذوق هنری در غرب: گرایش به اصول هنرهای آغازین* (محمدتقی فرامرزی، مترجم). فرهنگستان هنر. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۲)

لینتن، نوربرت. (۱۳۸۸). *هنر مدرن* (علی رامین، مترجم)، نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۰)