

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

مهدیه‌السادات سجادیان^۱، مریم بختیاریان^{۲*}

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

چکیده

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

واژه‌های کلیدی

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

مقدمه

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

در ماه‌های اخیر، دنیا با بحرانی ناشی از مواجهه با فعالیت یک ویروس مواجه بوده است که تلخی آن شاید تا مدت‌ها در کام هنر، هنرمندان و هنردوستان ماندگار باشد. به‌طور قطع در آینده موضوع‌سازی و ایده‌پردازی‌هایی از این بحران پدید خواهند آمد، همان‌طور که تاکنون نیز آثار متعددی در حوزه هنرهای تجسمی شکل گرفته است. عکاسی از بین تمام گونه‌های هنری چگونه می‌تواند از این موضوع ناخوشایند، هنر بسازد، آیا انسان با تغییر زاویه نگاهش برای عکس‌هایی که در این شرایط گرفته شده‌اند می‌تواند ابعاد هنری تعریف کند؟ البته در گیرودار این بحران باید سراغ ژانری را گرفت که مستقیماً با بحران سروکار داشته است که بی‌تردید ژانر مستند نگاری چنین وظیفه‌ای دارد. عکاسی مستندنگاری علاوه بر جنبه‌های واقع‌گرایانه و استنادی که کارکردهای گوناگونی نظیر مستند اجتماعی، مناظر اجتماعی، ژورنالیستی و جنگی را به خود تخصیص می‌دهد، می‌تواند دارای ارزش زیباشناختی نیز باشد. ارزش زیباشناختی از طریق عکس به‌مثابه اثر هنری می‌تواند با ایجاد تجربه زیباشناختی خود را نشان دهد. البته برای تحقق این منظور به رویکرد نظری خاصی نیاز است، زیرا تشخیص وجه هنری در این آثار با نگاه فارغ از رویکرد برای مخاطبان غیرممکن است. به نظر می‌رسد در نقد هنر مونرو بیردزلی^۱ که به تجربه زیباشناختی به‌عنوان کارکرد هنر می‌پردازد بتوان ابزار لازم را برای چنین نگاهی یافت. در این بین باید نخست از ماهیت ابژه زیباشناختی سؤال کرد.

روش پژوهش

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

پیشینه پژوهش

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

مبانی نظری پژوهش

۱- کارکردهای مستندنگاری عکاسی

انعطاف‌پذیری رسانه عکاسی، کارکردهای گوناگون عکس را می‌طلبد؛ کارکردهای عکاسی عبارتند از: عکاسی معماری، منظره، تبلیغاتی، پرتره، خبری و غیره که هر یک می‌توانند بخشی از اهداف عکاسی را تأمین کنند. در این مقاله مجالی برای بررسی تمامی کارکردهای عکاسی وجود نداشت؛

از این‌رو، صرفاً به جریان مهم و اصلی عکاسی یعنی مستندنگاری پرداخته و کارکردهای آن مد نظر قرار داده شده است. عکاسی زمانی به‌عنوان رشته‌ای از هنر شناخته شد که گروهی از عکاسان آمریکایی تحت عنوان ناب‌گرایی^۲ تلاش کردند به ویژگی‌ها و خصوصیات درونی این رسانه همچون وضوح تصویر و نمایش دقیق جزئیات توجه کنند و با این روش، عکاسی را به‌مثابه هنر معرفی کنند. اما در مقابل عکاسان ناب‌گرای آمریکایی، عکاسان اروپایی به پیکتورالیسم^۳ شهرت داشتند؛ آنها نیز برای این‌که عکاسی را به‌عنوان رشته‌ای از هنر مطرح کنند روی تصاویر تصنعی از نقاشی دوران خود کار کردند؛ اما این دست تصاویر، تنها تقلید عکاسان از نقاشی بوده و به‌مثابه هنر مبتذل شناخته شد و مورد بی‌اعتنایی بسیاری از هنردوستان قرار گرفت. از این‌رو، جریان ناب‌گرایی به‌تنهایی در اروپا و آمریکا تداوم یافت. ناب‌گرایی در اروپا با مکتب باهوس، متأثر از ساختارگرایان روس احیاء می‌شود و با تأکید بر عینی‌بودن عکس و همچنین جنبه سیاسی آن نوعی مدرنیسم اروپایی را شکل می‌دهد، اما ناب‌گرایی آمریکایی عکس‌ها جنبه سیاسی ندارند و بر دیدگاه شخصی تأکید می‌کنند. سرانجام هردو جریان (ناب‌گرایی اروپایی و آمریکایی) باهم ادغام می‌شوند و مدرنیسم عکاسی را ایجاد می‌کنند (لین کزبان، ۱۳۷۷، ۲۰-۱۸). در قرن بیستم، مدرنیسم عکاسی دارای توانایی‌های توصیفی و واقع‌نمایی می‌شود؛ این توانایی‌ها، جنبه مستندنگاری عکاسی را پررنگ می‌سازند و عکاسی به‌عنوان تنها سند راستین شناخته می‌شود که آنچه به معرض دید می‌آید را بدون کم و کاستی بازنمایی می‌کند. توجه به جنبه مستندنگاری در این دوران، عکاسی را واداشت به خصلت اجتماعی روی آورد و عکاس را به‌عنوان تنها شاهدی معرفی کند که گزارشی از یک رویداد یا حقیقت تجربی

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

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

ابژه زیباشناختی معمولاً دارای ویژگی‌های بدیهی و مشخص است که الگوها و کیفیت‌های غالب ابژه را ایجاد می‌کند. ببردزلی برای ایجاد تحلیل زیباشناختی، اصطلاحات و کیفیاتی را به کار می‌برد که در ابژه‌های زیباشناختی قابل اثبات هستند و به عناصر و روابط آنها اشاره دارند؛ این کیفیات ترکیب^۹، شدت^{۱۰} و وحدت^{۱۱} هستند. این نوعی نگاه ساختارگرایانه به فرم است. شناسایی و تشخیص این سه ویژگی به این علت که ابژه زیباشناختی را از ابژه ادراکی مجزا می‌سازد و همچنین محور اصلی نقد هنری ببردزلی به‌شمار می‌آید، دارای اهمیت ویژه‌ای است. در ابژه زیباشناختی، «جزء»^{۱۲} بخشی از کل است، مانند یک نت یا یک ملودی در تصنیف موسیقی یا یک لکه رنگی که در نقاشی است.

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

۲- نظریه زیباشناختی مونرو ببردزلی

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

ولی به یکدیگر وابسته هستند (Beardsley, 1981, 3-4). به تعبیری، زیباشناسی و نقد، لازم و ملزوم یکدیگر هستند و زیباشناسی، نقد هنری را به صورت علمی در می‌آورد تا برای هریک از فرضیه‌های خود ادله‌ای ایجاد کند.

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

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

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

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

تجربه زیباشناختی زمانی ایجاد می‌شود که شخص هنگام گوش دادن به قطعه موسیقی یا نگاه کردن به یک تصویر به ویژگی‌های عین‌پدیدار توجه دارد و ناگهان به رویدادهای ذهن‌پدیدار آگاه می‌شود و احساس

اجزای ابژه تا زمانی که بتوانند ناهماهنگی‌هایی را در ابژه به وجود آورند و تفاوت‌هایی را در آن ایجاد کنند، از کل حاصل می‌شوند. جزء می‌تواند «عنصر»^{۱۳} نیز خوانده شود با این تفاوت که به ارتباط عناصر با یکدیگر اشاره دارد. عنصر در اثر هنری کیفیتی می‌یابد که قابل درک می‌شود، این کیفیت «کیفیت محلی»^{۱۴} خوانده می‌شود. عناصر در ترکیب با هم کیفیتی ایجاد می‌کنند که به کیفیت‌های محلی تعلق ندارد بلکه به کیفیتی به نام «کیفیت ناحیه‌ای»^{۱۵} تعلق دارند. به طور مثال، واژه Local پنج حرف دارد که هیچ حرفی در آن به تنهایی واژه Local را شکل نمی‌دهد، این کیفیتی حاصل از ترکیب است و به آن «کیفیت ناحیه‌ای»^{۱۶} می‌گویند (Ibid., 79-82). به این ترتیب در یک تحلیل هنری، عنصرها می‌توانند به تنهایی در قالب کیفیتی محلی و یا در قالب کیفیت ناحیه‌ای توصیف شوند.

کیفیت ناحیه‌ای، بیانگر است و با درگیر کردن دریافت حسی ویژگی‌ای به نام شدت را ایجاد می‌کند. ویژگی شدت حاصل از کیفیت ناحیه‌ای، کیفیت ناحیه‌ای شدت یافته^{۱۷} خوانده می‌شود. کیفیت شدت با دریافت حسی شناسایی می‌شود که برخی منتقدان آن را با دریافت عاطفی یکی می‌دانند. بیردزلی این دو را از هم تفکیک می‌کند؛ زیرا شدت، عین‌پدیدار و دریافت عاطفی، ذهن‌پدیدار است. دریافت عاطفی، صرفاً ادعای گوینده به شمار می‌آید که در ابژه دیده نمی‌شود (Ibid., 463-464). اما شدت، ویژگی‌ای مربوط به ابژه است. اکنون از چیستی وحدت می‌پرسیم ویژگی دیگری که در فرم باید آن را سراغ گرفت. یکی از معانی «فرم» انتظام است. در ارتباط خاص اجزای ابژه زیباشناختی قابل دریافت است و نزد برخی از فرمالیست‌ها ارزش ابژه شناخته می‌شود. بیردزلی، فرم در معنای انتظام را به گونه‌ای دیگر فهم می‌کند و آن را وحدت ابژه زیباشناختی می‌نامد. وحدت بر دو مفهوم متفاوت دلالت دارد: تمامیت^{۱۸} و انسجام^{۱۹}. هرچند این دو مفهوم با یکدیگر در ارتباط هستند، اما باهم یکی نیستند. وقتی طرح به عنوان یک بخش محدود و مشخصی تعیین می‌شود آنگاه می‌توان گفت طرح تجسمی تمامیت دارد؛ به این معنا که به چیزی بیرون از خودش نیاز ندارد و لوازم را در خودش دارد. مفهوم دیگر وحدت، «انسجام» است که به تناسب تمامی اجزای تصویر اشاره دارد. بیردزلی «اصول انسجام» را مجموعه‌ای از عناصر یا روابط آنها می‌داند که تمایل به ایجاد و افزایش انسجام دارند، او آنها را به سه دسته تقسیم می‌کند: ۱. انسجام از طریق مرکزیت تصویر ایجاد می‌شود و با هم‌گرایی، خطوط چشم را هدایت می‌کند؛ ۲. انسجام با توازن و تعادل ایجاد می‌شود؛ ۳. انسجام با شباهت بین اجزای طرح ایجاد می‌شود، از این اصل، اغلب به عنوان «اصل هماهنگی» یاد می‌شود (Ibid., 190-195). همان‌طور که اشاره شد ویژگی‌های وحدت، ترکیب و شدت، کلید اصلی نقد عینی مد نظر بیردزلی هستند. از این رو، در این بخش به مسائل زیباشناختی می‌پردازیم که از نظر بیردزلی شامل توصیف، تفسیر و ارزیابی در نقد هنری است.

تجربه زیباشناختی و مراحل نقد از نظر بیردزلی

نقد هنری «عبارت انتقادی»^{۱۹} است و لزوماً یک دآوری ارزشی که توسط منتقد حرفه‌ای گفته می‌شود، نیست. بیردزلی زیباشناسی را حوزه‌ای از دانش می‌پندارد و آن را فلسفه نقد یا فرانقد^{۲۰} می‌خواند. مطالعه زیباشناسی ما را منتقد نمی‌کند، با وجود این نمی‌توانیم زیباشناسی و نقد را مستقل از یکدیگر بدانیم. هرچند، هریک از آنها وظایف خود را دارند،

داشته باشد، تجربه نیز وحدت بیشتری خواهد داشت. پس برآنگیختن چنین تجربه‌ای، ارزش زیباشناختی ابژه به‌شمار می‌آید. هر استدلالی از ظرفیت ابژه برای ایجاد تجربه، برابر با استدلالی برای ارزش زیباشناختی ابژه است. به این ترتیب، این سه معیار کلی بسیاری از بحث‌های انتقادی را در بر می‌گیرند که می‌توانند خود را با توجه به تعریف ابزارگرایانه از ارزش زیباشناختی توجیه کنند. اکنون برای اینکه از یک سو مشخص کنیم «چگونه اثر هنری می‌تواند بر مبنای نظریه ببردزلی، کارکرد زیباشناختی بیابد؟» و از سوی دیگر برای اینکه ببینیم آیا هر عکسی پتانسیل چنین خوانشی را دارد به‌طور موردی عکس‌هایی را با موضوع بحران کرونا انتخاب کردیم که جنبه مستندنگاری آنها بر همگان معلوم است، اما اینکه بتوانند تجربه زیباشناختی ایجاد کنند محل تردید است.

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

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

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

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

به‌عبارتی، ظرفیت ابژه، ثابت و ظرفیت (صلاحیت) افراد در مواجهه با آثار در حال تغییر است. از این رو، وظیفه منتقد است که ظرفیت ابژه را به‌خوبی بشناسد و ظرفیت و توانش مخاطب را بالا ببرد. تعریف ابزارگرایانه همچنین با نقد عملی هم‌خوانی دارد. فرض کنید منتقدی می‌گوید: یک ابژه زیباشناختی بخصوصی خوب است، به این دلیل که ویژگی‌های خاص ابژه تا حدی وحدت، ترکیب یا کیفیت ناحیه‌های شدت‌یافته را شامل می‌شود. چرا وحدت و ترکیب و شدت مطلوب هستند؟ زیرا هر چه میزان این ویژگی‌ها بیشتر باشد، یک ابژه ظرفیت بیشتری برای ایجاد عظمت تجربه زیباشناختی دارد. به‌عنوان مثال، هر چه ابژه وحدت بیشتری



(Ibid.) این نظر مؤلف است اما برای بیننده می‌تواند حاوی معنایی باشد همچون انتظار، امید و هراس از آینده. مثل اینکه اوضاع کرونایی وضعیتی را پیش آورده که می‌توان امور جهان را از پشت قاب پنجره ملاحظه کرد آن هم در فاصله‌ای که به ما تحمیل شده است شاید این فاصله چشم ما را برای دیدن تاریخ و روشنای بیرون بازتر کرده باشد.

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

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

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

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

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

گالیمرتی همچنین درباره عکس سمت چپ می‌گوید «گیوانا در استودیوی‌اش همراه با آلساندرآ قرنطینه شده است، فضایی که به گفته آنها بزرگ‌تر از آپارتمان‌شان است. آلساندرآ یک عکاس است و باور دارد این شرایط پتانسیل بالایی برای تأمل کردن درباره کارهای روزمره‌ای که انجام می‌دهیم، دارد. هنگامی که به نظر می‌رسید وقفه در امور و نظم جهان غیرممکن باشد، یک ویروس ما را وادار ساخت تا همه چیز را رها کنیم و به تبعات آن فکر کنیم. از طرفی این شرایط قرنطینه به ما فرصت داد تا از خیلی چیزهای اطرافمان که در روزمرگی گم شده بودند، آگاه شویم»

داشت. اما امروزها که تأثیر ویروس کرونا در جوامع در حال روی دادن است، علاوه بر عادی‌سازی پوشش ماسک، روابط اجتماعی نیز در حال تغییر است. ماسک از طرفی ارتباط افراد را تضعیف می‌کند و از طرف دیگر می‌تواند نشانه همبستگی اجتماعی‌ای بر علیه ویروس کرونا باشد با این پیام که این ویروس یک مشکل جمعی است و استفاده از آن می‌تواند به پیشگیری از مبتلا شدن به ویروس کرونا کمک کند.

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

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

عکس ماریسو گارسیا (تصویر ۲) به‌مثابه یک ابژه زیباشناختی می‌تواند بر مبنای نظریه زیباشناسی ببردزلی ظرفیت ایجاد تجربه زیباشناختی را داشته باشد؛ زیرا عکس دارای کیفیت‌های شدت (جنبه تزئینی و یا حتی جنبه مضحک- اختلال در دید آن)، وحدت (تمامیت و انسجام) و ترکیب (اعضای خانواده با ماسک‌هایی غیر متعارف در فضایی بیرون از خانه) از تغییر فرهنگ ماسک‌زدن افراد آمریکایی در قالب عکسی می‌گوید که مخاطب را علاوه بر تأمل، به کسب تجربه‌ای جدید دعوت می‌کند. سومین عکس‌های انتخابی با موضوع بحران کرونا مربوط به کادر پزشکی است، کسانیکه در این روزگار کرونایی شبانه‌روز فداکارانه به مبتلایان کمک می‌کنند و حتی خود را در معرض خطر این بیماری قرار می‌دهند. کم لطفی است در تحلیل عکس‌هایی با موضوع بحران کرونا از آنها یاد نکنیم و زحماتشان را نادیده بگیریم.

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

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

توصیف: این عکس با عنوان «تغییر فرهنگ ماسک‌زدن در آمریکا» توسط ماریسو گارسیا^{۲۳} در ۲۷ آوریل ۲۰۲۰ گرفته شده است. این عکس افرادی را در خیابانی نشان می‌دهد که به نظر می‌رسد یک خانواده هستند. آنها کلاه مشکی لبه‌داری به سر دارند و مشمایی به آن دوخته شده که چهره‌ها را می‌پوشاند. این خانواده پنج نفره در مرکز کادر به‌طور منسجم در زمینه آجری با پوشش‌هایی از رنگ‌های قرمز و آبی رو به دوربین ایستاده‌اند. عضو کوچک‌تر خانواده با چکمه‌ای قرمز رنگ بر روی کالسکه خاکستری نشسته است.

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

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



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



تصویر ۳- نانا هیتمن، نبرد کادر درمانی روسیه بر علیه همه‌گیری کرونا، ۲۰۲۰. مأخذ: (www.nationalgeographic.com)

گرفته‌اند که ترکیب ناحیه‌ای تصویر را شکل می‌دهند و بیانی از ساعت‌ها کار بی‌وقفه این افراد دارند. احساس خستگی روی چهره و بدن آنها نشسته است، با این همه آنها با نگاهی مهربان به ما می‌نگرند و کیفیت ناحیه‌ای شدت یافته‌ای از فرشتگانی را می‌دهند که بدون چشم‌داشتی و حتی با آگاهی از خطر مبتلا شدن بر بالین بیماران بوده و به آنها خدمات‌رسانی می‌کنند. این ترکیب از عناصر همچنین می‌تواند به کیفیت ناحیه‌ای فراتر از آنچه دیده می‌شود، اشاره داشته باشد و آن خبر از آمار بالای مبتلایان و همچنین خطر بیماری است که تا این حد پزشکان و پرستاران را بی‌رمق و خسته کرده است. این مجموعه با ترکیبی در ناحیه‌ای بزرگتر مانند افرادی با لباس‌های سفید و بک‌گراند (زمینه) سبز و همچنین فرمت پرسنلی از ناجیانی سخن می‌گوید که قهرمانان جامعه هستند و جوامع باید قدران اینها را بدانند. بنابراین، این عکس‌ها ظرفیت ایجاد تجربه زیباشناختی را دارند، تجربه‌ای که تنها از طریق این عکس‌ها ایجاد می‌شوند و آنها را ماندگار می‌سازند. هر کدام از این مجموعه عکس‌ها که از بحران ویروس کرونا اطلاع‌رسانی می‌کنند با موضوعات مختلف و همچنین نقاط متفاوت انتخاب شده‌اند تا جنبه مستند اجتماعی و خبری آنها را پررنگ سازد، ولی عکس‌ها علاوه بر پرداختن به مسائل اجتماعی بحران کرونا، تجربه‌های زیباشناختی را ایجاد می‌کنند که جنبه مستند اجتماعی‌شان با کیفیت‌های زیباشناختی بهتر درک می‌شوند. به این ترتیب، ما نه تنها ممکن است از آنها لذت ببریم، بلکه اطلاعاتی را از عناصر تصویر دریافت می‌کنیم که آنها را در یادها ماندگار می‌سازد و این می‌تواند چیزی باشد که بر مبنای دیدگاه بپردازی ارزش اثر خوانده شود. البته نباید فراموش کرد که شرط ایجاد این تجربه وابسته به ظرفیت ابژه (عکس) و صلاحیت مخاطب است و این مورد به مداخله منتقد و شاید گذر زمان نیاز داشته باشد.

توصیف: تصویر (۳) با عنوان «نبرد کادر درمانی روسیه بر علیه همه‌گیری کرونا» توسط نانا هیتمن^{۲۴} در ۱۴ آگوست ۲۰۲۰ گرفته شده است. این مجموعه از افراد کادر بیمارستان با پس‌زمینه‌ای سبزرنگ که همانند عکس‌های پرسنلی که در استودیوها گرفته می‌شوند، عکاسی شده است. نور فلاش از روبرو است و فوکوس دوربین نیز روی چهره تنظیم شده، دیافراگم لنز نیز باز است که موجب می‌شود عکس عمق میدان کمی داشته باشد و تنها چهره‌ها که مرکز توجه تصاویر است، واضح باشند. نگاه‌های افراد خسته و روی چهره‌های آنها، نشانه‌هایی از قرمزی و زخم‌هایی از ردّ ماسک‌ها دیده می‌شوند.

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

ارزیابی: در مجموعه عکس تصویر (۳)، میزان وحدت بیشتر از ترکیب است؛ زیرا اجزای تشکیل‌دهنده تصویر کم است و انسجام آن مانند مرکزیت تصویر و تعادل و توازن و همچنین هماهنگی بین رنگ‌ها در میان اجزای تصویر وجود دارد، اما تمامیت تصویر کم است و تصویر از نیم‌تنه افراد برش خورده است و ما نمی‌توانیم کل اندام‌های آنها را بینیم. هریک از این تصاویر، افرادی از پرسنل بیمارستان را معرفی می‌کنند که با لباس سفید و چهره‌هایی خسته که ردّی از قرمزی و زخم دارند، در مقابل دوربین قرار

نتیجه

بی‌تردید، عکس‌هایی با موضوعاتی مربوط به بحران کرونا جنبه مستندنگاری دارند و رنج‌هایی را بیان می‌کنند که همه انسان‌های هم‌عصرمان تقریباً آنها را تجربه کرده‌اند. با این همه با تمام ابعاد رنج‌آوری که این عکس‌ها در بر دارند و بینندگان‌شان را برای روزهای غیر کرونایی دل‌تنگ می‌سازند، به‌ویژه برای روزهای پساکرونایی و برای آیندگان ممکن است ابعاد زیباشناختی نیز پیدا کنند. هرچند هنوز در این شرایط، انسان از بحران فاصله نگرفته است که ابعاد مختلف آنها را به‌درستی ببیند و

دریابد، اما می‌توان گامی متفاوت در تفسیر عکس‌ها برداشت و تفاوت در نگاه را از همین امروز آغاز کرد. برای این نگاه متفاوت رویکرد فارغ از نیت پدیدآورنده، بپردازی توانست اندکی نگاه ما را از رنج به نمایش درآمده در تصاویر دور سازد. همان‌طور که ملاحظه شد بر اساس این تحلیل، تجربه‌ای در ارتباط با عناصر و کیفیات درون عکس‌ها قابل دریافت است و می‌تواند لذتی پدیدارشناسانه را از ادغام‌شدن عین‌پدیداری و ذهن‌پدیداری پدید آورد، که البته میزانی از مشارکت سوژه و ابژه لازم است، یعنی

رسیده‌ایم و فقط فرم هدایت‌گر ما بوده است. از این‌رو، همان‌طور که در متن ملاحظه شد عناصر فرمی همچون فرمت عکس، نور، رنگ‌های سفید و سبز، زمینه‌هایی ساده، رد و نشان‌هایی از ماسک‌ها بر روی صورت، پوشش‌ها، نگاه و خستگی افراد می‌توانند آن سوی تصویر، خصلت‌های خوب انسانی از قبیل همدلی و همدردی و همیاری را برای ما بازنمایی کند. براساس آنچه قصدمان بود توانستیم با نگاه بیردزلی برای متفاوت نگریستن خود به این تصاویر روشی بیابیم.

ظرفیت ابژه (عکس) و صلاحیت مخاطب هر دو مدخلیت دارند. تنها در این مناسبت است که ارزش زیباشناختی پدیدار می‌شود، به شرط آنکه به اطلاعات عناصر تصویر نگاه کنیم. این بدان معناست که برای توفیق در این فرایند نیاز است نگاه خویش را بر فرم به معنای ساختارگرایانه آن تأمل کنیم. تصویر (۳) از کادر درمان می‌تواند از سوی عکاس برای آگاهی بخشی به مردم گرفته شده باشد تا مشارکت بیشتری در رعایت پروتکل‌ها داشته باشند، اما اگر منظر بیردزلی بخواهیم درنگ کنیم باید این را کنار گذاشته و در عناصر فرمی (ساختار) دنبال معنای دیگری باشیم که خود به آن

پی‌نوشت‌ها

نمی‌خواند، فقط در شرایطی که کیفیت ناحیه‌ای بخواهد بیانی داشته باشد، به تنهایی آورده می‌شود که از ویژگی‌های ترکیب یا وحدت نشأت گرفته است.

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

فهرست منابع

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

کرزان، لین (۱۳۷۷)، مدخلی بر عکاسی، ترجمه مهراں مهاجر، *عکس‌نامه*، شماره اول، صص ۱۸-۲۵.

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

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

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

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

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

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

<https://www.National Geographic.Com/History/2020/08/Surreal-Russia-Battle-Coronavirus-Pandemic/#/Covid-Russia-Heitmann-46.jpg-42.jpg-47.jpg-45.jpg> 2020/6/12.

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

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

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

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

14. Local Qualities.
15. Regional Quality.

۱۶. Intense Regional Quality، شدت به‌معنای دریافت حسی یا عاطفی است. بیردزلی برای این که شدت را با دریافت عاطفی از نوع ذهن‌پدیدار مجزا سازد، آن را با کیفیت ناحیه‌ای همراه می‌سازد که آن را کیفیت ناحیه‌ای شدت یافته و در برخی موارد شدت کیفیت ناحیه‌ای می‌خواند. وی مدعی است که وحدت و ترکیب نیز می‌توانند با کیفیت ناحیه‌ای همراه شوند، ولی چون این ویژگی‌ها به‌طور مستقیم با اجزای اثر مرتبط هستند، آن را با این ویژگی‌ها

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

Mahdieh Sadat Sajjadian¹, Maryam Bakhtiarian²

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

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

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

Documentary photography is known as the only true document and represents what is seen without wanes. The documentary aspect pays attention to the social nature, and the photographer, as the only witness who reports on empirical truth, deals with all human issues. The functions of photography in the documentary genre are numerous and varied; A genre that depicts the human conditions in the face of human with life's problems. According to some experts, it can be said that another function of photography is to make the aesthetic experience. For example, Monroe Beardsley, in an instrumentalist definition, considers the aesthetic experience as aesthetic value. The value of a work of art is determined by objective characteristics such as unity, intensity, and complexity. These features can be considered as aesthetic value in photographs that they encompass corona issues. The aesthetic value of a photograph as a work of art can be demonstrated by making an aesthetic experience. The value of the judgment is given to the critic by the necessary criteria; It is a good work with aesthetic value that has the capacity to make an aesthetic experience, and a bad work does not have such a capacity. We will show these photographs have capacity for the aesthetic experience, of course here it is necessary capacity in spectators. Documentary photography, In addition to the realistic and documentary aspects that take on various functions such as social documentary, social landscape, journalism and war photography, can be also have aesthetic value. In this article, it is clear that photographs of the corona crisis also have a documentary aspect and express the pain that almost all of us have experienced. However, with all the painful dimensions that these photos have and make us miss non-coronary days, based on Beardsley's view, they can also have aesthetic dimensions and make an aesthetic experience. The experience received in relation to the elements and qualities within the photographs, which produces phenomenological pleasure from the combine

of the Phenomenally Objective and the Phenomenally Subjective, that is, a percentage of the capacity of the object (photograph) and the competence of the audience. On this occasion, aesthetic value emerges, and with the passage of man through this crisis, in the future, in addition to the unpleasant feeling that these photographs convey to the viewer, they can also be aesthetically critiqued and make another sense, provided that critics pay attention to their aesthetic dimensions. In this way, by looking at these photographs aesthetically, we can get a capacity in them through their inner quality and features, which requires the passage of time and our deeper look to see them. The done studies in this article can show that these photographs, besides of the documentary and realistic aspects, have aesthetic dimensions which will make them last in the history of photography. The collect data in research is library study and the internet search, then describe and analyze them in accordance with Corona's the selected works as a case study.

Keywords

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