سه شنبه 17 دی 1392 - 09:23

## زیبایی هنری بر زیبایی طبیعی در هنر مدرن تقدم دارد/ رنسانس نقطه تمایز هنر پیشامدرن با مدرن است

در هنر مدرن زیبایی هنری بر زیبایی طبیعی تقدم دارد. از دوره رنسانس به بعد هنر بیش از آنکه خود را با مقیاسهای افلاطون یعنی تقارن ...

در هنر مدرن زیبایی هنری بر زیبایی طبیعی تقدم دارد. از دوره رنسانس به بعد هنر بیش از آنکه خود را با مقیاسهای افلاطون یعنی تقارن و تناسب، هماهنگی و کمال و نظایر آن محدود کند، به بیان طبیعی احساس و حالات درونی آدمی می پرداخت. در هنر پیشامدرن هنر بر حسب غایت آن مورد توجه قرار می گرفت، اما در هنر مدرن ذهنیت و مخاطبِ اثر هنری واجد اهمیت شمرده می شود.

**تفاوت میان هنر مدرن و هنر پیشامدرن:**

در هنر پیشامدرن کمتر از خلاقیت و نوآوری صحبت می شد، اما از دوران رنسانس بیشتر با خلاقیت، تخیل و آفرینندگی سروکار داریم. اثر هنری در عصر جدید دارای خصلتی بی مانند و بدیع است؛ اما در فرهنگ پیشامدرن هیچگاه از تازگی و بداعت سخنی به میان نمی آید. «سزان» نقاش فرانسوی در قرن نوزدهم و آغازه های قرن بیستم می زیست. او در آثار خویش کوشید تا اعتبار بازنمایی repreesentation و تصویر واقعیات در قالب محاکات را به چالش بگیرد.

به دیگر سخن، او بیش از آنکه به درون مایه و سوژه نقاشی توجه کند، فرم form را در سرلوحه کار هنری خود قرار داد. این چیزی بود که او را در زمره مدرنیست ها قرار داد. او مدعی بود که تجربه انسان با تصویر و ثبت آن تفاوت آشکار دارد و نباید این دو را یکی دانست، زیرا در تصویر و بازنمایی واقعیت، ذهن فعال می شود و آفرینندگی خود را در آن منعکس می کند. از این رو او با رویکرد واقعگرایان به هنر موافق نبود. همین نکته او را در صدر مدرنیستهای هنر قرار می دهد.

می توان گفت نقاشیهای سزان، کوبیسم، دادایسم و فرا واقعگرایی(سوررئالیسم) همگی بحران در بازنمایی واقعیت را به خوبی آشکار می سازند. همین نکته است که نظر لیوتار را به خود جلب کرد و در بحث از اصطلاح پسامدرن از آن بهره گرفت.(اندیشه های فلسفی/20 ) از دوران رنسانس به بعد هنر شکلی از بازی را به خود گرفت. فریدریش شیلر هنر را نوعی فعالیت آزاد دانست. از روزگار افلاطون «حقیقت» غایت علم محسوب شد، از این رو هنر که وجهی علم ادراکی و محسوس بود، از حقیقت که در ساحت معقول قرار داشت فاصله گرفت، اما در عصر حاضر فعالیت هنری فراگردی شهودی محسوب می شود و واجد حقیقت خاص خویش است که از حقیقت علم جداست.

**د- پست مدرنیسم:**

**واژه پست مدرنیسم و معنای آن:**

اصطلاح «پست مدرنیسم» بیشتر در زبان و ادبیات انگلیسی به کار می رود، اما در ادبیات فرانسه بیشتر از صفت این واژه یعنی «موقعیت پست مدرن»، «تفکرپست مدرن» و «هنر پست مدرن» استفاده می شود. پست مدرن زمان پرسش از مدرنیته است. «بودلر» اولین متفکری است که از این واژه بهره برد. او مدرنیته را عهد تخریب کلیشه هایی می داند که مانع راه تحول می شوند. کانت روشنگری (منورالفکری) را «خروج از مهجوریت و یافتن جرئت به کار انداختن عقل» دانسته بود و بودلر «امید به آینده». (فلسفه و انسان معاصر، 29-25 )

پست مدرنیسم با این اعتقاد متولد شده است که هیچ تکیه گاهی وجود ندارد و لذا از جستجوی حقیقت باید نومید شد و جهان را همچون متنی باید خواند که شاید معنایی داشته باشد اما وجود معنا غیر از وجود حقیقت است. روش و غرض پست مدرنیسم از خواندن متن، اوراق کردن (Deconstruction) آن است یعنی یافتن تناقض‌ها، ناگفته ها و نه مراد نویسنده. پست مدرنیسم هرجا رسیده دست رد به سینه عقب زده است: در روان‌شناسی منکر فاعل عاقل و منطقی است؛ در مدیریت، مخالف برنامه ریزی سنجیده و متمرکز و یا تکیه بر متخصصان است؛ در سیاست، مخالف بوروکراسی و دموکراسی و رایزنی های جمعی است و جناح راست و چپ نمی شناسد و طرفدار نوعی آنارشیسم است.

در معرفت، طرفدار نسبیت و شکاکیت و تاریخیت است و مرز عقل و جنون را سخت مخدوش می داند. با این همه گرچه یقین را نارسیدنی می داند، سخت در حسرت یقین است. پست مدرنیسم، بنیادگرایی را انکار می کند. بنیادگرایی بر آن است که شناخت می تواند از بستر برخی اصول نخستین، بی چون و چرا و غیرقابل تردید سیر بگیرد.(موج چهارم، 53)

یکی از ویژگی‌های رویکرد پست مدرن به هنر این است که امور غیرهنری را مورد توجه قرار دادند و امور اجتماعی ـ سیاسی را در هنر بازتاب می دهد. به طور کلی در رابطه با هنر پست مدرن باید گفت که طرفداران این مکتب همواره کوشیدند تا آموزه های کلمنت گرینبرگ در هنر را در معرض نقد قرار و پرسش قرار دهند؛ یعنی آنها جنبه های زیبایی شناختی هنر را به حاشیه راندند و مفهوم شناخت عقلی را در آن به کار بردند. از این رو یکبار دیگر زبان را به عنوان وسیله انتقال پیام از سوی طرفداران پست مدرنیستِ هنر به کار گرفته شد. (اندیشه های فلسفی در پایان هزاره دوم، 32)

**پایه گذارن مدرنیته:**

بسیاری نیچه، هایدگر و آدورنو و هورکهایمر را از پایه گذاران پست مدرنیسم می دانند. نیچه، نخستین فیلسوف شالوده شکن مدرنیته است که بسیاری از متفکران پست مدرن چون دریدا، فوکو، لیوتار و بودریار را تحت تأثیر قرار داده است.

**نیچه:**

نوک حمله نیچه مسئله حقیقت است و در پاسخ به سؤال پایلت «Pilate » از حضرت مسیح که می پرسد «حقیقت چیست؟» و حضرت مسیح(ع) سکوت می کند، نیچه پاسخ می دهد که «حقایق توهماتی هستند که فراموش کرده اند که چیزی جز توهم نیستند.» در نظر نیچه سقراط و افلاطون با طرح نظریه اراده معطوف به معرفت و حقیقت دست رد به سینه حیات زدند. آنها گرداب تاریخ جهان را به وجود آوردند. آنها با قرار دادن اخلاق در کانون فرهنگ حیات را نفی کردند. سقراط و افلاطون در آثار نیچه به عنوان نوید دهندگان اراده معطوف به قدرتی انحطاط آمیز قلمداد شده اند، اراده معطوف به قدرتی که بر ضد حیات قد برافراشته است و زندگی را به پای حقیقت و معرفت قربانی می کند.

در اراده معطوف به قدرت آمده است که ظهور فلاسفه یونان از سقراط به بعد نشانه ای از انحطاط است. سقراط نمود لحظه ای از ژرفترین تباهی و انحراف تاریخ ارزشها شمرده می شود.(پاره430-427) افلاطون غرایز و انگیختارها را از گستره دولت شهر زدود و به طور کلی سنتهای روزگار خود و از جمله هنر و زیبایی را از عامل غریزه پاک کرد و از این رهگذر کوشید تا بزرگان جامعه یونان کهن را بفریبد. او با به کارگیری دیالکتیک همه پیش انگاره های اصیل یونانی را نفی نمود و بدین ترتیب با هر چیزی که ماهیت هلنی داشت به ستیز برخاست. بنابراین سقراط منحرف کننده جوانان یونان و افلاطون اولین کسی است که حیات ارزشی یونان کهن را تباه نمود. افلاطون با تکیه بر «خیر کلی» مطلق سوداهای دیرپای یونانی را که اندیشمندان ایونی و ملطی آنها را حفظ کرده بودند به نابودی کشاند. حتی عناد او نسبت به سوفیستها نیز همین انگیزه سرچشمه می گرفت چرا که آنها نیز حامل ارزشهای والای یونانی بودند. (نیچه پس از هایدگر، دریدا و دولوز، ص 48-49 )

سقراط و شاگرد او افلاطون اولین فیلسوفانی هستند که میان معرفت و حقیقت پیوند برقرار کردند و مدعی شدند آنچه از ادراک حسی برای آدمی حاصل می آید، در واقع به عالم محسوس دوکسا مربوط می شود و به طور کلی در عالم معقول آدمی می تواند به حقیقت دسترسی پیدا کند. هنر به طور کلی در عالم محسوس تحقق می یابد و با سایه ها سروکار دارد و افلاطون برای روشن کردن مقصود خود در کتاب دهم جمهوری برای نشان دادن ماهیت هنر در مثالی به سه نوع تخت اشاره می کند. ماهیت تخت که طبیعت اشیا و دست ساز خدایان است؛ تخت دیگری که دست ساز نجار است و تختی که نقاش از روی تخت نجار تصویر می کند. تخت سوم که کار نقاش است سه مرتبه از حقیقت فاصله دارد.

منظور افلاطون در اینجا قیاس کار هنرمندان با فلاسفه است. هنرمندان خود را با اشباح و سایه ها مشغول می دارند و از صورت ناب حقیقت فاصله می گیرند. نیچه این گرایش افلاطون را موجب اصلی قربانی شدن تراژدی در قربانگاه فلسفه دانست و می گوید تاریخ تفکر غرب محل کشاکش فلسفه و هنر بوده است. حقیقت فلسفی راه به جایی جز بن بست نیهیلیسم و انکار حیات نمی برد و تنها با بازآفرینی فرهنگ هنری و به خصوص ساحت تراژیک می توان از دام این نیهیلیسم رها شد.(اندیشه های فلسفی در پایان هزاره دوم، ص 61-63 )

نیچه یکی از راه های برخورد با نیست انگاری را آفرینش هنری می داند. کتاب زایش تراژدی او درباره هنر و هنرمند است. او در این کتاب می گوید هنرمند برخلاف فیلسوف افلاطون باور به زندگانی و کلیه مظاهر آن آری می گوید. در واقع هنرمند شور دیونوسوسی را که آکنده از هستی و حیات است در اثر هنری احیا می کند. او با ایزدان طرب و سرمستی هم آوا می شود و به ما می آموزد که از میل به زندگی و سوائق و انگیختارهای آن نهراسیم. او هنر را والاترین و باارزش ترین وجه اراده معطوف به قدرت می شناسد. یعنی هرچه در عالم وجود دارد به نظر وی وجهی از این اراده است. اصلا در پرتو هنر است که مفهوم اراده معطوف به قدرت قابل فهم می شود.

**هایدگر :**

هایدگر دوره دوم یعنی هایدگر «وجود و زمان(1962)» و « پایان فلسفه و وظیفه اندیشیدن(1963)» به بحث‌های پست مدرن در مورد زبان به عنوان نظام تمایزی و تفاوتی از نشانه ها که حضورشان در ارتباط با عنصری که حضور ندارد تعیین می شود کمک کرده است.

هایدگر در رساله «سرچشمه اثر هنری» (1950) میان اثر هنری به عنوان پدیده ای ملموس و نفس هنر Kunst قائل به تفکیک است: هنر را می توان گوهر و ذات کلیه آثار هنری قلمداد کرد. او در پاسخ به سؤال «چیستی هنر» می گوید: هنر را باید گونه ای خاص و منحصر به فرد از انکشاف و آشکارگی به شمار آورد.

«دازاین» خودگشاینده و برملاکننده هستی به صورتهای گوناگون است. پاره ای از این گشایشها متعارف و معمل است؛ اما برخی دیگر غیرمعمول و خارق عادت هستند. برخی از این بازگشایی های متعارف را ما به طور روزمره در کارهای گوناگون ملاحظه می ;نیم مثل کسی که خوب نی می‌زند. اما کنشهای غیرمتعارف نه تنها چیزی را به وجود می آورند بلکه بالاتر خود فراگرد انکشاف و آشکارگی را هم به ذهن مخاطب می آورند.

هایدگر پنج انکشاف غیرمتعارف را برمی شمارد:

اول- تشکیل دولت ـ ملت.

دوم- قرب خدایان.

سوم- زندگی خود را فدای دیگران کردن.
چهارم- پرسش اندیشمندی که معلوم می‌سازد هستی پرسش‌پذیر است.
پنجم- انکشاف هستی در اثرهنری.
هر یک از این موارد به شیوه خاص خود نه تنها چیزی را مکشوف می سازند، بلکه فراگرد انکشاف وجود موجود را هم به نمایش می گذارند. تمام تلاش هایدگر در این است که این گونه انکشاف ویژه را تحلیل کند و به همین جهت مدعی است که هنر در واقع نفس انکشاف را برملا می دارد و این امر از طریق نصب، نشان دادن و تأسیس در اثر هنری sich-ins-werk-setzen مورد توجه قرار می دهد.

**آدورنو و هورکهایمر:**

کتاب «دیالکتیک روشنگری» آدورنو و هورکهایمر شاید بیشترین تأثیر را بر متفکران پست مدرن داشته است. موضوع اصلی کتاب دیالکتیک روشنگری این است که هدف اصلی روشنگری آزاد کردن انسان از اختناق سیاسی و بدبختی اقتصادی و مادی بوده است ولی روشنگری خود تبدیل به اسطوره ای شده است که همراه با بدبختی و فلاکت است. از منظر آدورنو و هورکهایمر پروژه عقلانی روشنگری به تسلط تکنولوژی بر جهان و اسیر و بنده شدن فرد در نظام‌های توتالیتر منجر شده است.

**لیوتار:**

مهم‌ترین کوششی که از نظر فلسفی برای نظریه پردازی در زمینه پست مدرنیسم شده است در اندیشه فیلسوف فرانسوی «ژان فرانسوا لیوتار» صورت گرفته است. لیوتار در کتاب «وضعیت پست مدرن (1978)» به مسئله شناخت در دوره پست مدرن توجه می کند. او معتقد است که کامپیوتری شدن جوامع صنعتی مدرن تغییری در ماهیت شناخت به وجود آورده است. شناخت تبدیل به کالای اطلاعاتی شده است و علم از وضعیت اصلی و نخستین خود جدا شده و تبدیل به ابزاری در دست قدرت شده است. بنابراین کسانی که کنترل شناخت را در دست دارند، سیاست را نیز کنترل می کنند. لیوتار معتقد است که در دوران پست مدرن، روایت‌های بزرگ «grand narrations» که در تمدن غرب حقیقت تعالی و عالم‌گیر را مطرح می کردند جای خود را به بازی‌های زبانی «language games» داده اند.(موج چهارم،78-77)

**رویکرد فوکو به هنر:**

غالباً گفته شده که آثار فوکو محدود به امکان تغییر است، اما او ایدئولوژی انسان گرایانه لیبرال را انکار می کند، اما آثار او می توانند مبنایی اساسی برای امکان یک تغییر نظام سیاسی فراهم آورند. او در سخنرانی در کالج دارت موس در سال 1980 گفته است: من کوشیده ام تا با مطالعه ارکان سوژه از لابه لای تاریخی که ما را به مفهوم مدرن خود سوق داده است از دست فلسفه سوژه ـ و با تبارشناسی این سوژه ـ رهایی یابم، این امر همواره یک وظیفه ساده نبوده است زیرا اکثر مورخان تاریخ فرایندهای اجتماعی را ترجیح می دهند و بیشتر فیلسوفان نیز به یک سوژه بدون تاریخ تمایل دارند.

دیدگاه تبارشناسانه سوبژکتیویته تلاش فوکو برای وانهادن مفاهیم بنیادی سوژه انسان به عنوان هویت متعالی و منفرد می باشد. فوکو در آخرین اثر خود به موضوع اخلاق می پردازد، بنابراین در اینجا اخلاق صرفاً به معنای اخلاقیات فردی نیست. فوکو بسیار به تشخیص «تکنولوژیهای خود» ـ یعنی صورتهای منظم رفتاری که یک سوژه خاص انسانی را تشکیل می دهند ـ علاقمند است. چنین تکنولوژیهایی که الگوهای رفتاری جنسی، سیاسی، قانونی، آموزشی و دینی را شکل می دهد ممکن است از سوی افراد امری مسلم فرض شده و یا کاملاً مورد بی توجهی قرار گیرد، با وجود این آن تکنولوژیها برای انتظام بخشیدن به جسم و روح در درون نظام بزرگتری از دانش- قدرت عمل نمی کنند، تکنولوژیهای خود اعمالی را که احساس یک شخص را از خود ایجاد کرده و شکل می دهند درون ذهنی می کنند. این اعمال کلی نیستند بلکه بسته به زمان و مکان متغیر می باشند.

فوکو نشان می دهد که این تکنولوژیهای خود، اعمالی هستند که به افراد اجازه می دهند تا با ابزار خودشان یا با کمک شمار معینی از اعمال جسم و روح خودشان را تحت تأثیر قرار داره و در راهی هدایت شوند که خود را برای دستیابی به حالت خاصی از سعادت، خلوص، بصیرت و کمال و یا فناناپذیری تغییر دهند. در اینجا آنچه که حائز اهمیت است این نکته می باشد که افراد می توانند در برابر قدرت مقاومت نمایند و سوبژکتیویته خود را تغییر دهند. برداشت فوکو از اخلاق دقیقاً برخلاف تلقی یونانیان از اخلاق ـ به مثابه یک انتخاب شخصی، که بر کنترل عقلانی عواطف و امیال تأکید دارد ـ می باشد زیرا فوکو بر «اخلاق خود» تأکید دارد که با منفعتهای پیش فرض گرفته شده در قبال کنترل و سرکوب به شدت مخالفت می کند.

بنابراین آنچه فوکو به جای آن اخلاق پیشنهاد می کند ـ مفهومی بسیار عام تر از مفهوم یونانی اخلاق ـ یعنی زیباشناسی وجود می باشد. فوکو در مصاحبه ای در سال 1983 توضیح می دهد که «آنچه مرا بر می انگیزد این نکته است که هنر به امری تبدیل شده که تنها با ابژه ها ـ و نه با افراد یا زندگی آنها ـ سرو کار دارد. این نوع هنر(کنونی) چیزی است که تخصصی شده یا توسط متخصصینی که هنرمند نام گرفته اند، اجرا می شود.

اما آیا زندگی هرفرد نمی تواند یک اثر هنری باشد؟ چرا باید یک لامپ و یا یک خانه، اثر هنری باشد، در حالی که زندگی ما اینگونه نباشد؟ آنچه در اینجا مد نظر فوکو می باشد یک پروژهٔ نابینا نیست بلکه نوعی «زیباشناسی وجود» است که هرگز از آزمون محدودیتها و امکان تفاوتهای فردی در داخل گفتمان، فراروی نمی کند. همانطور که فوکو در علاقه به «تکنولوژیهای خود» ظاهر می سازد، او متوجه فهم این نکته است که چگونه نظامهای مختلف بازنمایی، افراد را تبدیل به یک سوژه می کنند.

این پرسش اخلاقی از «زیباشناسی وجود» با انضباط تاریخ هنر- به عنوان یک گفتمان عملی که رابطه مدرن ما را با هنر به مثابه روایتی تاریخی از هنر و زندگی شکل می دهد ـ در تداخل است. این دانش ـ قدرت تاریخی هنر توسط دونالد پرزیوسی

(Donald Preziosi) و با یک تحلیل تبارشناسانه فوکویی به خوبی ارزیابی شده است. در سراسر کتاب او با عنوان «بازاندیشی تاریخ هنر: تأملی برعلم طناز» علاقه فوکو به بازنمایی بصری ـ به ویژه تاریخ نقاشی در غرب ـ نشان داده شده است.

اولین فصل کتاب «نظم اشیاء» اختصاص به تحلیل دقیق نقاشی «دیگورو دریگز دسیلوا ولاسکوئز» با عنوان منی ناس (Las Meninas) دارد(1656) فوکو در آنجا با قرائتی باستان شناسانه از این اثر، درصدد معرفی عنصر کلاسیک (تا قرن هفدهم) به عنوان یکی از «دو وقفه عظیم در اپیستمه فرهنگ غربی» می باشد. وقفه دیگر نیز دوره مدرن است، ایده بازنمایی از نظر او از شباهت و بازنمایی فی نفسه بدون سوژه ای که فوکو آنرا در نقاشی مد نظر دارد ـ بری است. نظام بازنمای به جای اینکه صرف سوژه نقاشی باشد خود را می نمایاند.

ویژگی معرف اپیستمه کلاسیک همین نظام بازنمایی بدون شباهت می باشد. تحلیل فوکو از نقاشی ملی ناس موجب انتقادات تاریخی هنری بسیاری شده است، اما اهمیت این تحلیل آنجا بیشتر آشکار می شود که ابتدای کتاب نظم اشیاء نه با یک متن بلکه با یک نقاشی ـ یعنی یک متن بصری ـ آغاز شده است. نقاشی فراتر از آشکار ساختن نظام بازنمایی- فوکو را متوجه مجموعه ای از پرسشها درباره بیننده مفروض یک اثر هنری می نماید.

بیننده یک اثر هنری چه نوع سوژه ای است؟ فوکو می نویسد که: ما نمی دانیم که هستیم یا چه می کنیم. نظام بازنمایی بدون یک بیننده- سوژه و بدون یک مؤلف- هنرمند عمل می کند. آنچه این نظام آشکار می سازد اهمیت تابلوی بازنمایی است یعنی «چرخهٔ کامل بازنمایی» که زمانی که از شباهت دور باشد گسست اپیستمیکی را که فوکو آنرا عصر مدرن می خواند شکل می دهد. فوکو این قرائت از اثر هنری را به عنوان آستانه ای که مارا از تفکر سنتی جدا می کند و مدرنیته مارا می سازد در نظر می گیرد. او دو بررسی دیگر نیز درباره هنرمندان و اثر آنها نموده است یکی از آن دو «ادوارد مانت» و دیگری دربارهٔ «رنه ماگریت» می باشد.

فوکو در سال 1971 و در دانشگاه تونس کنفرانسی دربارهٔ ادوارد مانت ترتیب داد، فوکو یک منوگرافی دربارهٔ مانت مطرح کرد اما متأسفانه این پروژه مثمر ثمر نبود اما به هرحال متن سخنرانی فوکو به زبان فرانسه در دسترس می باشد. استدلال او در جهت اهمیت مانت کاملاً ابهام آمیز است. او معتقد است که مانت نه فقط امپرسیونیسم بلکه تمام نقاشیهای پس از امپرسیونیسم را نیز ـ شامل تقریباً تمام آثار مدرن و آثار قرن بیستم ـ را امکان پذیر کرده است.

سخنرانی او به سه بخش تقسیم می شود که در هر یک از آنها قرائتی از نقاشیهای گوناگون مانت ارائه می دهد. نخستین فعالیت‌ها و مباحثات درباره فضای نقاشی رنگ و روغن بود و اینکه چگونه مانت از خواص مادی رنگ و روغن استفاده می کند. فوکو سپس به کاربرد او از نور واقعی خارجی برای تشکیل تابلو می پردازد. تمرکز فوکو بر نحوه قرار دادن بیننده در نسبت با تابلو، سومین مرحله ای است که او آنرا موقعیت تماشاگر نام نهاده است.

فوکو اظهار می دارد که پس از قرون وسطی، نقاشی غربی کوشیده است تا بیننده را ازاین مطلب که اثر نقاشی شده تنها در اجزای خاصی از یک مستطیل قرار دارد منحرف نماید. این انکار مرزهای ساختاری سطح مکانی در نقاشی غربی منجربه توهم و خوف آوایی شده است. تلاش برای ساختن یک مکان ایده آل (توهم سه بعد و عمق) که در آن بیننده یک تماشاگر است، در قرائت فوکو روند نقاشی غرب را از رنسانس تا زمان مانت ترسیم می کند.

از نظر فوکو مانت دارای موقعیت ممتازی است زیرا او توجه ما را به ویژگی ها و محدودیتهای ماده نقاشی ـ رنگ و روغن، سطح و مکان، رنگ مایه ـ جلب می کند. اختراع تابلو ـ ابژه توسط مانت به باور فوکو نقطه عطف نقاشی مدرن غربی است.

**تمایز هنر مدرن و پسامدرن**

هنر مدرن در واقع تجربه هنری را امری مستقل و خودپایدار می داند. به همین علت است که اوج نوآوری در هنر مدرن در برخورد انقلابی با فرم متجلی شد. در واقع مدرنیسم بر وحدت و استقلال اثر هنری تأکید دارد. کانت با تفکیک سه گستره نظری، عملی و زیبایی شناختی، زمینه تعلیق احکام غیر هنری را در بحث از هنر فراهم ساخت. می توان گفت که هنر مدرن در واقع نمود و نماد تحقق شهود کانتی محسوب می شود. یکی از ویژگیهای رویکرد پسامدرن به هنر این است که امور غیر هنری را مدنظر قرار می دهد و امور اجتماعی ـ سیاسی را در هنر بازتاب می دهد.

اما هنر مدرن خود را از امور اجتماعی ـ سیاسی فارغ می داند. دوران پیشامدرن، هنر و زیبایی امور عینی و برون ذات بود؛ اما درعصر جدید هنر و زیبایی دارای منشی ذهنی و درونی تلقی شد. به همین جهت بود که ذوق و قریحه مبنای اثر هنری به حساب آمد و تجربه زیبایی شناسانه که جنبه فردی داشت در کانون توجه قرار گرفت و بالاخره در دوران پیشامدرن هنر حوزه ای مستقل را تشکیل نمی داد؛ اما از سده هفدهم به بعد هنر و زیبایی رفته رفته در حوزه معرفتی مستقل بنام زیبایی شناسی مورد بحث قرار گرفتند. از این زمان به قول کانت غایت هنر، امری درونی و مستقل محسوب شد و هنگامی که به زیبایی چیزی حکم می کنیم در واقع زیبایی را غایت و هدفِ قطعی معرفی می کنیم.*

*نویسنده: دکتر پریش کوششی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی

منابع :

-1 اندیشه های فلسفی در پایان هزاره دوم، محمد ضیمران، انتشارات هرمس، 1380.
-2 تاریخ فلسفه در قرون وسطی، محمد ایلخانی، انتشارات سمت 1382.
-3 تأملی در مبانی نظری هنر، محمدرضا ریخته‌گران، نشر ساقی 1380
-4 چیستی هنر، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، 1384.

-5 دوره آثار افلاطون، ترجمه محمدحسن لطفی، انتشارات خوارزمی، تهران 1380.
-6 روشنگری مدرنیته و ناخرسندی‌های آن، محمد ضیمران، انتشارات علم، تهران 1385.
-7 فلسفهٔ ارسطو، محمد ضیمران، انتشارات فرهنگستان هنر، 1384.
8 ـ فلسفه تحلیلی هنر، علی رامین، انتشارات فرهنگستان هنر، 1383.
-9 فلسفه و انسان معاصر، رضا داوری اردکانی، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، تهران 1383.
-10 مبانی فلسفهٔ هنر، آن شپرد، ترجمه علی رامین، انتشارات علمی و فرهنگی، 1375
-11 موج چهارم، رامین جهانبگلو، نشر نی، 1382.
-12 مدرن‌ها، رامین جهانبگلو، نشر مرکز، 1380.
-13 چیستی هنر، اُسوالد هنفلینگ، ترجمه علی رامین، انتشارات هرمس، 1377.
-14 هنر و زیبایی، محمد ضیمران، نشر کانون 1377.