از زیبایی‌شناسی تا نقد هنری

آرتور. سی. دانتو
ترجمه هلیا دارابی

سخن را با نقل جملاتی از شاهکار فلسفی آرتور شوپنهاور: جهان به مثابه خواست و بیانگری[1] آغاز می‌کنم، که در آن از رابطه دو ارزش به قول خودش «متضاد» سخن به میان آورده: زیبایی و سودمندی. او مفهوم رومانتیک «نابغه» را طرح می‌کند: دانایی که مستقل از خواست عمل می‌کند، پس «آنچه نابغه می‌آفریند هیچ هدف سودمندانه‌ای را برنمی‌آورد.»

کار نابغه موسیقی است، فلسفه، نقاشی یا شعر؛ و این چیزی نیست که استفاده یا منفعتی در آن باشد. بی‌استفاده یا مبرا از منفعت بودن از مشخصه‌های کار نوابغ است، امتیاز انحصاری اصالت آنان است. تمامی دیگر کارهای انسانی تنها به کار بقا و رفاه ما می‌آیند؛ به جز اینها که فقط برای خاطر خودشان وجود دارند، و می‌توان گل... وجود به شمارشان آورد. قلب ما از لذت آنها به شوق می‌آید و از محیط سنگین زمینیِ نیاز و خواست پرمی‌کشد.

وجود چنین تمایز قدرتمندی بین زیبایی و ملاحظات کاربردی، در یکی از ریشه‌ای‌ترین آثار زیبایی‌شناسی فلسفی، هر تمایلی را برای این که بپرسیم فایدهٔ عملی خود تجربهٔ زیبایی چه می‌تواند باشد، بیهوده جلوه می‌دهد. چرا که طلب سود و فایده از علایق و دلبستگی‌های فرد یا افراد ناشی می‌شود - آنچه شوپنهاور آن را خواست[2] می‌نامد - اما کانت، در اثری که سنتی بنا کرد که شوپنهاور را دربرمی‌گیرد و تا دوران مدرن امتداد یافته و همچنان امتداد می‌یابد، چنین می‌نویسد: «ذوق نیروی داوری و ستایش یک ابژه یا یک شیوهٔ بیانگری است، از راه لذت یا عدم لذتی که از هر منفعتی مستقل باشد. ما موضوع چنین لذتی را زیبا می‌خوانیم.»[3]

شوپنهاور استدلال می‌کرد که، زیبایی و سودمندی از یکدیگر منفک‌اند، «ما به ندرت امر سودمند

را با امر زیبا متحد می‌بینیم.... زیباترین بناها آنهایی نیستند که کارکردی دارند؛ معبد جای زندگی نیست.» اما مدرنیسم تا این اندازه سختگیر نبوده است. در موزه هنر مدرن اشیای بسیاری با کارکرد آشکار می‌توان یافت که اصول زیبایی‌شناسی را به بالاترین وجهی به نمایش می‌گذارند. در مجموعهٔ بارنز[۴] در کنار شاهکارهای نقاشی و مجسمه‌سازی اشیایی دیده می‌شود که بی‌تردید کاربردی‌اند. اثاثیهٔ مجموعهٔ شیکرز[۵] آشکارا زیبایی را با سودمندی درآمیخته‌اند. پس شوپنهاور می‌توانست بپرسد زیبایی «تا چه اندازه» با سودمندی در ارتباط است. یک شمع اتوموبیل را برخی ممکن است شیء زیبایی بپندارند، با آن سطح برجسته و براقش، و توزیع بسیار متوازن اجزای فلزی و سرامیکی؛ اما زیبایی این شیء هیچ نیازی از آن گونه که از شمع اتوموبیل انتظار می‌رود را برآورده نمی‌سازد. هنگامی که کارکرد آن را لازم داریم، مسئلهٔ زیبایی‌اش در حاشیه قرار می‌گیرد، زیرا برای قضاوت زیبایی‌اش، چنان که کانت گفته، «باید شیئی باشد که لذتی کاملاً مستقل از منفعت تولید کند»، چرا که «هر منفعتی قضاوت ذوق را ضایع می‌کند». پس سؤال گیج‌کننده بی‌تردید این است: چنین لذتی چگونه می‌تواند باشد؟ لذتی که هیچ خواسته‌ای را برآورده نکند، از چه ایجاد می‌شود؟

بیایید کانت را در سخن‌اش مبنی بر اینکه گویی نوعی لذت فی‌نفسه، خویشاوند دور شیء فی‌نفسه، وجود دارد، دنبال کنیم. همان‌طور که شیء فی‌نفسه مستقل از هر چیز دیگری وجود دارد، لذت فی‌نفسه هم، چنانکه زیباشناسان کلاسیک گفته‌اند، نه به هیچ‌خواستهٔ عملی امکان‌پذیری وابسته است و نه به ارضای آن. در نتیجه بدیهی است که ملاحظات زیباشناختی خارج از قلمرو کاربرد و سودمندی‌اند، نتیجه‌گیری خطیری که با کمک آن طرد تزئینات و آرایه‌ها از حوزهٔ طراحی معماری را توجیه کرده‌اند و یارانهٔ هنر رابه عنوان «تجملات» از بودجهٔ فدرال حذف کرده‌اند، چرا که آثار هنری در زیر مجموعهٔ زیبایی قرار می‌گیرند. همانند زیبایی محدود شمع اتوموبیل، زیبایی ممکن است محصول جانبی و اتفاقی خصیصه‌هایی باشد که برای هر یک از آنها توجیه عملی آشکاری وجود دارد. اما زیبایی نقشی بیش از این در عملکرد شمع اتوموبیل ندارد.

کانت هیچ تمایز خاصی بین زیبایی طبیعی و زیبایی هنری قائل نشده است. «طبیعت زیبا است زیرا شبیه هنر است، و هنر فقط هنگامی می‌تواند زیبا خوانده شود که بدانیم هنر است، اما شبیه طبیعت باشد». پس قضاوت زیبایی ثابت است خواه هنر زیبا باشد یا زیبایی طبیعی؛ و گویی ممکن است ما در اثر توهم بصری، در این که آیا چیزی هنر است یا نیست، دچار شبهه شویم، اما در مورد زیبا بودنش دچار اشتباه نخواهیم شد: «هنر زیبا باید شبیه طبیعت باشد». شوپنهاور، با همهٔ تأکیدش بر نبوغ، تفکیک بین زیبایی و سودمندی را در اشیایی متذکر می‌شود که معمولاً آنها را به نوابغ نسبت نمی‌دهند: «درختان بلند و آراسته میوه نمی‌دهند، و درختان میوه کوچک، زشت و کوتوله‌اند. رز درختی باغ میوه‌ای نمی‌دهد، اما رز وحشی کوچک و تقریباً بی‌بو چرا». در این اندیشه چیزی ترسناک هست که گویی می‌خواهد سودمندی را با سادگی - اگر نگوییم زشتی - پیوند دهد. شاید اگر تضاد دو واژهٔ gut (خوب) و Schlecht (زشت) را در زبان آلمانی در نظر بگیریم، که متفاوت است با تضاد بین gut و böse (شر)؛ بهتر متوجه وجه ترسناک اندیشهٔ شوپنهاور شویم. «خوب» هم با «بد» متضاد است و هم با «شر»، و نیچه، که شاگرد بزرگ شوپنهاور

بود، در تبارشناسی اخلاق به ما نشان می‌دهد که چگونه «خوب» چیزی است که استادان به واسطهٔ خصیصه‌هایی که آنها را تعریف کرده، مدعی آن‌اند، و خصیصه‌های بردگان «شر» است. بردگان انگار معادل انسانی همان درختان کوچک و زشت میوه‌اند. اما توجه من عمدتاً معطوف به نشان دادن نقطهٔ مشترک کانت و شوپنهاور است؛ اینکه خط تمایزخاصی بین زیبایی در هنر و در طبیعت کشیده نشده است. زیرا این نقطه به راهی منتهی می‌شود که کسانی که جدایی مطلق بین زیبایی و کارکرد را حقیقتی مسلم می‌دانند، آن را هموار کرده‌اند: راهی که از زیبایی‌شناسی فلسفی به شکل بسیار قدرتمندی از تجربهٔ نقد هنر منتهی می‌شود، و به تمایز «هنر خوب» از «هنر بد» می‌رسد. در هر حال، هیچ چیزی جز علم به اینکه آنچه تجربه می‌کنیم هنر است، آنچه را گرینبرگ «کیفیت در هنر» خواند، از زیبایی طبیعی متمایز نمی‌کند: هنر زیبا خوب است. اگر هنر فاقد زیبایی یا «کیفیت» باشد، آنگاه زشت است.

شرط «علم به آنکه آنچه تجربه می‌کنیم هنر است»، مثل یک هشدار است: اگر امر زیبا در اثر هنری و چیزهای دیگر ثابت است، پس زیبایی نقشی در مفهوم هنر ندارد، گرچه در زمان کانت گویی این امر مسلمی بود که اثر هنری نیت‌اش زیبایی است، و حتی اگر در این نیت موفق نباشد، وجودش مستلزم زیبایی است[۷]. یک بار دیگر مثال شمع اتوموبیل را به یاد آورید. شمع اتوموبیل در زمان کانت نمی‌توانست وجود داشته باشد، و به خلاف حقایق تاریخی، اگر هم وجود می‌داشت ممکن نبود اثر هنری تلقی شود. موقعیت صنایع سرامیک و متالورژی آن زمان به حدی پیشرفته نبود که بتواند آنها را تولید کند، بگذریم از این واقعیت که ساز و کاری که به ایجاد شمع منتهی شد - موتورهای درون‌سوز - هنوز ابداع نشده بود. اما تصورش را بکنید که با همه این احوال، یک شمع اتوموبیل درون یک تونل زمانی بیفتد و درست در دستان حکاکی که در ۱۷۹۰ بیرون کوئنیگسبورک ایستاده برسد. چنین شیئی قادر نیست در آن زمان هیچ نیازی را برآورده کند، چرا که اصلاً زمینهٔ چنین کاری تا یک قرن و نیم بعد اصلاً وجود ندارد. پس ارزش‌اش تنها در کنجکاو کردن است، مثل نارگیل که گاه‌به گاه گذارش به سواحل اروپای قرن شانزدهم می‌افتاد و از دید مردم شیئی جادویی بود. شمع اتوموبیلِ سفر کرده در زمان، بسیار محتمل بود که به تالارعجایب فریدریش کبیر راه یابد، و به موضوع تعمق و مکاشفه تبدیل شود، و البته خیلی زود هم از نظر بیفتد چرا که جز تعمق هیچ کاری نیست که آدم بتواند با آن انجام دهد، مگر از آن برای نگهداشتن کاغذها استفاده کند. پس کاملاً با تعریف کانت از زیبایی مبنی بر اینکه «غایتی بدون هدفی خاص» باشد، جور درمی‌آید: کاربردی‌تر از آن است که تنها زینتی باشد، اما هیچ‌کس نمی‌تواند تصور کند چگونه.

در هر حال، با توجه به اوضاع و شرایط هنر در سال ۱۷۹۰، یک شمع اتوموبیل نمی‌توانست اثر هنری به‌شمار رود. اما امروز، به لطف انقلابی که بنیادش فتنه‌ای بود که شخصی به نام مارسل دوشان حوالی ۱۹۱۷ به پا کرد، می‌تواند؛ گرچه باز هم نه به خاطر زیبایی‌اش. دوشان دقیقاً به خاطر بی‌هویتی زیبایی‌شناسانهٔ حاضر - آماده‌ها[۸] به سراغ آنها رفت؛ و نشان داد که اگر اینها می‌توانند هنر باشند ولی زیبا نیستند، پس زیبایی در واقع هیچ مشخصهٔ تعیین کننده‌ای برای هنر نیست. درک این مطلب خط آشکاری بین زیبایی‌شناسی سنتی و فلسفهٔ هنر، یا در واقع تجربهٔ هنر معاصر کشید. این خط البته در ابتدای کار، هنگامی که دوشان در ۱۹۱۷ آبریزگاهی را در نمایشگاه جامعهٔ هنرمندان

مستقل، با امضایی دروغین و با عنوان چشمه به نمایش درآورد، در آگاهی عمومی بسیار کمرنگ بود. حتی اعضای حلقهٔ بسیار نزدیک دوشان، مثل والتر آرنزبرک[۷] هم تصور کردند دوشان می‌خواسته توجه را به سمت زیبایی و درخشش سفید آبریزگاه جلب کند. فکرش را بکنید هنرمندی که دیدگاه فلسفی‌اش خلاص کردن امر هنری از امر زیبایی‌شناسانه است، بخواهد به مرام کانت و شوپنهاور آثار هنری را به اشیایی زیبا کاهش دهد! حتی بحثی بین آرنزبرک و هنرمندی به نام جرج بلوز[۸] در ۱۹۱۷ ضبط شده که در آن آرنزبرک گفته است: «کشف فرمی دوست‌داشتنی، آزاد از هرگونه کاربردی، حقا که انسانی گامی زیبایی‌شناسانه برداشته است»[۹]. اما خود دوشان در ۱۹۶۲ به هانس ریشتر نوشت: «وقتی حاضر - آماده‌ها را کشف کردم، فکر کردم زیبایی‌شناسی را از میدان به در کرده‌ام؛... جالیوانی و آبریزگاه را به صورت‌شان پرتاب کردم تا آنها را به مبارزه بطلبم، و حالا آنان اینها را به خاطر زیبایی استتیک‌شان ستایش می‌کنند.»[۱۰]

گرینبرگ که بی‌تردید کانتی‌ترین منتقد هنر زمانهٔ ما است، چندان به دوشان در مقام هنرمند علاقه و شکیبایی نشان نداد، اکنون من می‌خواهم دستاوردهای گرینبرگ را با توجه به تمایزی که آن را اساسی می‌دانم بررسی کنم، تمایز بین شیء زیبا و اثر هنری، تمایزی که دوشان آن را محور نوآوری خود قرار داد، اما گرینبرگ به اهمیت فلسفی آن توجهی نکرد. گرینبرگ اذعان داشت که کانت ذوق بد و تجربهٔ هنری اندکی داشت - «با این وجود، قابلیت‌اش در تجرید، به رغم گاف‌های بسیار، او قادر ساخت تا در نقد داوری زیبایی‌شناختی[۱۱]اش، چیزی را بنیان نهد که قانع‌کننده‌ترین اساس زیبایی‌شناختی است که تا کنون داشته‌ایم»[۱۲]. من چندان مایل نیستم گرینبرگ را از این زاویه بررسی کنم، زیرا روشی که او برای نقد هنر به کار می‌برد، در دنیای هنری که دوشان متفکر زایا و بزرگش بود و آن را بنا گذارد، بسیار مسئله‌ساز شد. فلسفهٔ زیبایی‌شناختی گرینبرگ را هیلتون کریمر[۱۳] و نویسندگان نشریه نیو کرایتریون[۱۴] پیش بردند، و محورشان دقیقاً مسئلهٔ «کیفیت در هنر» است که کریمر آن را دقیقاً کیفیت زیبایی‌شناختی می‌داند اما دوشان و پیروانش - و باید خودم را نیز در شمار آنان به حساب آورم - آن را به گونه‌ای دیگر تعریف می‌کنند. من امید ندارم که بتوان به نوعی «نظریهٔ واحد از کمال هنری» دست یافت، و یا بتوان کمال هنری آثاری را که گرینبرگ می‌ستود، با روشی دیگر نشان داد؛ اما دست کم این را می‌دانم که حذف آثاری که فاقد کمال زیبایی‌شناختی از دید گرینبرگی‌اش هستند، و آنها را از نظر هنری بد دانستن، روش خوبی برای نقد نیست. اگر نتوان به نظریهٔ واحدی رسید، پس نقد هنری عرصهٔ پر مناقشه‌ای است. شاید حتی بتوان گفت عملی است اساساً پر ستیز و تناقض، و شاید هم بررسی دقیق این که چگونه گرینبرگ کوشید عمل نقادی خود را بر زیبایی‌شناسی کانتی بنیاد کند، ما را به این نتیجه‌گیری نزدیک‌تر کند. اما در هر حال وجود این تناقض به ما انگیزه می‌دهد تا در پی زمینهٔ نظری زیبایی‌شناختی‌ای برآییم که این تناقض از آن برخاسته است: نظریه‌ای که کاربردش مستلزم تناقض باشد، باید خود متناقض بوده باشد، درست مانند مجموعه‌ای از اصول موضوعه که چون مستلزم تناقض شوند، خود ناسازگارند. این تناقض از آنجا ظاهر شد که زمانی که زیبایی‌شناسی با مناقشات بسیار به صورت یک رشته اعلام هویت کرد، هنر خود قرن‌ها بود که هم در کاربرد و هم در مفهوم، مستقل و ایستا بود و نیز انقلاب‌هایی برای ارجاع به گذشته در آن به وقوع پیوسته بود - از روکوکو به نئوکلاسیسیسم درزمان کانت و از رومانتیسم به اخوت

پیشارافائلی در زمان شوپنهاور.

مدرنیسم خائنانه از ۱۸۸۰ آغاز شد، اما ابتدا مزورانه سازش کرد و زیبایی‌شناسان را وادار نکرد تا در عقایدشان بازنگری کنند، که البته با کار سزان و کاندینسکی خیلی هم جور درمی‌آمد و با دوشان هم، خوب، چنانکه دیدیم، در اول کار جور درآمد. اما زیبایی برای پرداختن به هنر پس از دهۀ ۱۹۶۰ روز به روز ناتوان‌تر شده است، یعنی «هنر پس از پایان هنر» - اصطلاحی که من در جای دیگر برای آن به کار برده‌ام - و علت‌اش هم موضعی اولیه است برای آنکه هنر غیر زیبا یا ضد زیبا را اصلاً هنر به شمار نیاوَرَد. چیزی شبیه واکنشی که نمی‌خواست هنر انتزاعی را اصلاً هنر به حساب آورد، و این معضلی بود که گرینبرگ، هوادار بزرگ انتزاع، با آن دست به گریبان بود. این بحران زودگذر با تجدید نظر در این نظریه که هنر باید تقلیدی باشد، حل شد، جنبشی به‌موقع و فرخنده که زیبایی‌شناسی کلاسیک با تمایز ضعیف زیبایی هنری و زیبایی طبیعی آن را باز کرده بود، و این امر را مطرح می‌کرد که فقط کیفیت زیبایی است که اهمیت دارد. اما نظریه زیبایی‌شناختی نمی‌توانست به مذاق «هنر پس از پایان هنر» خوش بیاید، زیرا این هنر کیفیت زیبایی‌شناسانه را به‌طورکلی تحقیر می‌کرد: زیرا دقیقاً از دید زیبایی‌شناسی کلاسیک بود که از هنر نامیدن آن امتناع کردند. همین‌که جایگاه [هنر دهه ۱۹۶۰] در مقام هنر تثبیت شد، به خوبی روشن بود که‌زیبایی‌شناسی در حکم یک نظریه اگر بخواهد هرگونه نقشی در ارتباط با هنر ایفا کند، بدجوری نیازمند تعمیر است. و این تعمیر از دید من ترمیم شکاف بین امر زیبا و امرسودمند است، که البته خود پیش‌فرض اصلی این شاخه از تفکر است. اما بیایید به نقد هنری مبتنی بر زیبایی‌شناسی بازگردیم و نظری به دیدگاه‌های کلمنت گرینبرگ بیندازیم. گرینبرگ دو اصل پایه از خوانش خود از کانت استخراج کرد. اولی مبتنی بود بر تبیین خاص کانت از رابطه بین قضاوت زیبایی و کاربرد قوانین. «مفهوم هنر زیبا اجازه نمی‌دهد که قضاوت در باب یک محصول هنری بتواند بر مبنای هیچ قانونی که خود مفهومی دارد و زمینۀ تعیین شده‌ای، صورت گیرد. پس هنر زیبا خود نمی‌تواند قانونی را ابداع کند که برمبنای آن محصول خود را پدید آورد.»[۱۵] قضاوت منتقدانه از دیدگاه گرینبرگ، تنها در تعلیق و سکوت قوانین است که عمل می‌کند: «کیفیت در هنر را با هیچ سخن منطقی نه می‌توان تعیین کرد و نه اثبات. بر این عرصه تنها تجربه حکومت می‌کند - و باید گفت تجربۀ تجربه. این نتیجه‌ای است که همۀ فلاسفۀ جدی پس از کانت به آن رسیده‌اند.»[۱۶]

پس «قانع‌کننده‌ترین اساس زیبایی‌شناختی که تا کنون داشته‌ایم» برای گرینبرگ همانا قانع‌کننده‌ترین اساس نقد هنری‌اش شد. گرینبرگ از بابت داشتن ذوق خوب به خود می‌بالید، موضوعی که تا حدودی به روحیه و خلق و خو برمی‌گشت و تا حدودی به تجربه. «چشم مجرب همیشه متوجه امر خوب قاطع و مثبت در اثر هنری است، آن را می‌یابد و می‌شناسد و جز با آن راضی نمی‌شود.»[۱۷]. خلاصه می‌توان گفت هیچ چیز جز لذت فی‌نفسه راضی‌اش نمی‌کند. منتقد هنری کانتی که خود را موظف به یافتن پاسخی برای پرسش «چه چیز در هنر خوب است» - هنر برای چه خوب است - می‌داند، ناچار است سؤال را به گونه‌ای منحرف کند که گویی سوءتفاهمی فلسفی است، «هنر را با سودمندی چه کار؟» این پاسخ واپس‌گرایانۀ کسانی است که اصرار دارند هنر تنها به کار لذت زیبایی‌شناسانه می‌آید؛ لذت فی‌نفسه. پس همان شکاف عمیق منطقی که زیبایی را از کاربرد جدا می‌کند، هنر را هم از هر چیز مفیدی جدا می‌کند. زیبایی‌شناسی کانتی به

خوبی به منتقدان هنری محافظه‌کار معاصر فرصت داده تا هرگونه آمال و آرمان‌های مفید وکارسازی را که هنرمند ممکن است در کارش بگنجاند تا خدمتی به اهداف و نیازهای انسانی - اغلب اهداف سیاسی - کرده باشد، به راحتی مردود بشمارد و نامربوط به هنراعلام کنند. «هنر را با سیاست چه کار؟» این سؤال منتقد محافظه‌کار است که پاسخ‌اش هم در خودش است: «هیچ!»؛ امری مسلم و از پیش تعیین شده.

دومین اصل پایه‌ای گرینبرگ از تعمق ژرف در سیستم کانت ناشی می‌شود که زیبایی‌شناسی را قاطعانه از کاربرد جدا می‌کرد. «در هر قضاوتی که چیزی را زیبا می‌دانیم، به کس دیگری اجازه نمی‌دهیم نظری متفاوت داشته باشد.» کانت این را به مثابه حکم می‌گوید نه پیشگویی: «نه اینکه همگان با آن موافق خواهند بود، بلکه باید باشند.» کانت به مفهوم خاصی متوسل می‌شود که آن را «جهان‌شمولی ذهنی» می‌نامد، و اساس‌اش بر اعتقاد به وجود نوعی حس مشترک است. گرینبرگ از این باور تلویحی به جهان‌شمولی زیبایی‌شناسی این نظریه را استخراج کرد که هنر سراسر یگانه است. بخصوص از این امر استفاده کرد تا اعلام کند که تفاوتی بین تجربهٔ زیباشناسانهٔ هنر انتزاعی و هنر بازنمودی وجود ندارد. به یاد داشته باشید که او در زمانی می‌نوشت که منتقدان چنان به هنر انتزاعی مشکوک بودند که تجربه آن را ماهیتاً متفاوت با تجربهٔ هنر بازنمودی می‌دانستند. گرینبرگ در ۱۹۶۱ نوشت:

تجربه نشان داده' - و تجربه تنها محکمهٔ نهایی هنر است - که هنر انتزاعی هم خوب دارد وهم بد. همچنین نشان داده که خوبی در یک نوع هنر، همیشه اساساً به خوبی در همهٔ دیگر انواع هنرها بیشتر شباهت دارد تا به بدی در همان نوع هنر. گذشته از همهٔ تفاوت‌ها، یک مونداریان خوب یا پالک خوب اشتراک بیشتری با یک ورمر خوب دارد تا با یک دالی بد [ازنظر گرینبرگ دالی خوب وجود نداشت]. دالی بد نه تنها بیشتر شبیه اثر بدی از مکسفیلد پریش است، بلکه همان‌قدر مشابه یک اثر انتزاعی بد است.»[۱۸]

و گرینبرگ تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید افرادی که برای درک هنر انتزاعی تلاش‌نکرده‌اند، «صلاحیت ندارند که در مورد هیچ نوع هنری اظهار نظر کنند، چه برسد به هنر انتزاعی.» آنها «به خود زحمت نداده‌اند تجربهٔ کافی از این هنر داشته باشند، و در این مورد هیچ فرقی نمی‌کند که تا چه حد در عرصه‌های دیگر هنر تجربه دارند.» به عبارت دیگر گرینبرگ می‌گوید توجه جدی به هنر، بذل توجه جدی به امر خوب در هنر است: «مهم توجه به هنر چینی، غربی یا بازنمودی نیست، مهم توجه به هنر خوب است.» و اصل دوم گرینبرگ متضمن آن بود که «چشم مجرب» می‌تواند در هر نوعی از هنر خوب را از بد تشخیص دهد، بی‌نیاز از هر علم خاص به شرایط تولید آن یا سنتی که آن هنر در آن آفریده شده. صاحب چشم مجرب از نظر زیبایی‌شناسی همه جا انگار در خانهٔ خودش است. همین چندی پیش بود که منتقدی ادعا کرد بدون آن که هیچ چیز دربارهٔ هنر افریقایی بداند، می‌تواند تنها با چشم خوب، خوب، بهتر و بهترین را در آن تشخیص دهد.

قدرت و ضعف گرینبرگ در مقام منتقد از همین اصول منشأ می‌گیرد. مثلاً همین باور به این امر که خوب در هنر همه‌جا و همیشه یکی است، موجب دریافت آزادانه و باز او از خوبی شد، که او را قادر ساخت هنر خوب را در چیزهایی ببیند که دیگران عمدتاً به آن کور بودند، و همین تفکر به او امکان تشخیص زود هنگام اینکه جکسون پالک نقاشی بزرگ است را داد. به زحمت می‌توان

گفت آنچه تا دههٔ ۱۹۴۰ در عرصهٔ هنر انتزاعی آفریده شده بود، راه را برای پذیرش کار پالک آسان می‌کرد؛ پس توانایی کشف خوبی هنری او - چه رسد به اعلام عظمت هنری‌اش - در زمانی که دیدگاه مقبول چیزی کاملاً متفاوت بود، اعتبارنامه‌ای برای گرینبرگ شد که کمتر منتقدی داشته است. البته این امر به شکل‌گیری این معیار هم می‌انجامید که منتقد باید خوبی را بجوید و کشف کند، که ناگزیر تأثیرات زیانباری بر فعل نقادی گذاشت: منتقد باید برای اثبات توانایی «چشم مجرب»اش اینجا و آنجا کشفیاتی بکند، و بنابر این منتقد برای هنرمند یا هنرمندانی نقش قهرمان پیدا می‌کند: جایگاه او در مقام منتقد با شهرت هنرمندانی که اعتبار خود را در گرو آنان قرار داده، پیوند می‌خورد، و با اوج و فرود آنها بالا و پایین می‌رود. منتقدی که در پی چنین اعتبارنامه‌ای است، در کمین هنرمندان گمنام و ناشناخته می‌نشیند؛ کاری که به گالری‌های حاشیه‌ای، استعدادهای جوان و دلال‌های شجاع و اهل مخاطره بخت پیروزی می‌دهد و سیستم را از انجماد و تحجر می‌رهاند. عکس این مطلب هم ممکن است اتفاق بیفتد، و چشمی که به اندازه کافی خوب نبوده هنرمندی را رد کند که عاقبت بسیار خوب یا حتی بی‌نظیر از کار درآید. مثل خود هنر انتزاعی که چنان که خود گرینبرگ استدلال کرده، منتقد لجوج و سرسخت- مثلاًجان کانادی[۹] نیویورک تایمز - به خاطر یک مشت نظریه‌های قیاسی از پیش تعیین‌شده که هنر مثلاً حتماً باید بازنمودی باشد، چشم به روی کیفیات رویکرد جدید می‌بندد. کسانی که گرینبرگ آنها را «دشمنان هنر انتزاعی» دانسته است، بر آن بودند که تجربهٔ هنرانتزاعی تجربهٔ هنری نیست «و بهتر بگوییم، آثار هنری انتزاعی را نمی‌توان هنر نامید.»[۱۰] و می‌توان احساس کرد که باید شماری تعاریف قطعی از پیش تعیین شده وجود داشته باشد که دشمنان امپرسیونیسم را از دیدن خوبی آن آثار باز داشت، و یا دیدن خوبی نقاشی پست‌امپرسیونیستی را برایشان ناممکن کرد، چرا که طراحی‌هایشان نامتعارف بود ورنگ‌آمیزی‌هایشان دلبخواهی. پس به‌طور کلی اگر مردم چشمشان را باز می‌کردند و مهم‌تر از آن، ذهنشان را باز می‌کردند تا بتواند آنچه چشم تربیت شده در اختیارش می‌گذارد را دریابد، چنانکه کانت گفته، هیچ اختلاف نظری در کار نمی‌بود. «کیفیت در هنر تنها مسئله تجربهٔ خصوصی نیست» این را گرینبرگ گفته است: «بر سر ذوق اجماع وجود دارد. بهترین ذوق از آن افرادی است که در هر نسلی، بیشترین وقت و زحمت را صرف هنر کرده‌اند، و این ذوق برتر همواره در محدوده‌هایی خاص، در حوزهٔ قضاوت، مورد اتفاق آرا بوده است.» اگر هرفردی ذهنی فرهیخته بپرورد و به اصطلاح محبوب خود او به قدر کافی استخوان خرد کند، آنگاه هیچ اختلاف نظر نهایی عمده‌ای وجود نخواهد داشت.

جلوه‌ای اغراق‌آمیز و کاریکاتور مانند از ذهنی که با نظریه‌های از پیش تعیین شده بسته و محدود نشده باشد و تنها بر تجربهٔ بصری جاری اتکا کند را در روش رویارویی خود گرینبرگ با یک اثر نقاشی می‌توان دید. جولز اولیتسکی[۱۱]، نقاشی که گرینبرگ در سال‌های آخر عمرش او را «بهترین نقاش ما» می‌نامید و ارج می‌نهاد، در یک نشست یادبود در اولین سالگرد مرگ گرینبرگ، چگونگی بازدیدهای او از کارگاه هنرمندان را چنین بازگو می‌کند:«گرینبرگ طوری می‌نشست که پشتش به نقاشی جدید بود، تا زمانی که آن را در مکان مناسب قرار می‌دادند، آنگاه ناگهان می‌چرخید تا چشم مجرب‌اش تصویر را دریافت کند بی آنکه ذهن این فرصت را بیابد که هیچ نظریهٔ از پیش تعیین شده‌ای را پیش بکشد؛ انگار مسابقه‌ای بین انتقال محرک بصری و سرعت اندیشیدن در بین

است. گاهی هم چشمانش را می‌پوشاند تا هنگام دیدن اثر فرا برسد. داستان‌های بی‌شماری از این دست دربارهٔ گرینبرگ روایت شده، و این کارها دیگر به ژست خاص او در کارگاه‌ها و گالری‌ها تبدیل‌شده بود. تامس هوونینگ[۲۲] داستان دو خرید بزرگ او برای موزهٔ هنر متروپولیتن در هنگام تصدی‌اش در مقام ریاست این موزه را بازگو می‌کند. دو اثر مهم عبارت بودند از: پرترهٔ ولاسکس اثر خوان دو پره‌ایرا و جام یوروفرونیوس، که بعدها به «کوزهٔ میلیون دلاری» متروپولیتن مشهور شد، و هوونینگ خود آن را زیباترین اثر هنری تمام تجربه‌اش توصیف می‌کند. در مورد اول، او از نگریستن به نقاشی خودداری کرد تا نورپردازی‌ها کاملاً تنظیم شود، آنگاه در تاریکی کامل در برابر تابلو ایستاد و اعلام کرد: «بزنید!»[۲۳] با روشن شدن کار، گویی سیل زیبایی به چشم‌هایش سرازیر شد. در مورد کوزه، حاضر نشد به آن نگاه کند تا آن را به نور روز بردند. تصمیم به خرید این آثار را بر مبنای اولین نگاهش گرفت و البته هنگامی هم که هوونینگ شاهد اصل بودن این آثار برای ارائه به هیئت امنا را لازم داشت، باز هم شهادت چشم مجرب بود که حرف آخر را می‌زد.

گرینبرگ اصولاً به جز تأیید یا رد زیر لبی و خرناس مانند، حرف زیادی نمی‌زد. او در مصاحبه‌ای متأخر - در واقع آخرین متن مجموعه مقالات و نقدها، بر مبنای اصل اقتدار وصلاحیت تجربه، استنتاجی را ارائه می‌دهد. از او خواسته می‌شود که معیاری برای تفاوت بین هنر فرعی و اصلی (کهتر و مهتر) ارائه دهد، و او می‌گوید:

«معیارهایی هست، اما نمی‌توان آنها را به کلام درآورد. همان‌طور که معیار تفاوت هنرخوب و بد را نمی‌توان در قالب واژه بیان کرد. اثر هنری می‌تواند فرد را بیشتر یا کمتر برانگیزاند، همین. پس در چنین امری واژه‌ها باطل‌اند.... هیچ‌کس نمی‌تواند برای هنر یا هنرمندان نسخه بپیچد. فقط می‌توان صبر کرد و دید که چه اتفاقی می‌افتد - هنرمند چه کرده است»[۲۴] بسیار جالب است که گرینبرگ واکنش نقادانه را همچون اثری هنری وخلاقانه می‌داند، که درست همان چیزی است که با توجه به بدبینی او به اصول و قوانین می‌توان انتظار داشت. موضعی که به هر حال کانت خود در باب مفهوم نبوغ هنری اتخاذ کرده بود، و البته به تفاوت ذوق و نبوغ، آنچه کانت «قوهٔ داوری و نه استعداد تولیدی»[۲۵] نامیده است، برمی‌گردد. جملات کوتاه و زیر لبی گرینبرگ - واکنش‌هایی غریزی که به قالب کلام درآمده‌اند، اما واژگانی که خود واکنشی غریزی‌اند، برای منتقد همتای اطوار نقاشانهٔ از دل برآمدهٔ هنری است که گرینبرگ همواره هوادار آن بود: اکسپرسیونیسم انتزاعی؛ گرچه او این عنوان را برای آن نمی‌پسندید. البته قطعاً گرینبرگ شهرت عظیم خود را تنها با غریدن و ابرو در هم کشیدن به دست نیاورده بود. خوب است که مروری که به سال ۱۹۴۳ بر اولین نمایش آثار جکسون پالک در گالری «هنر این قرن» پگی گوگنهایم نوشت را بخوانیم. در آن هنگام او شمار قابل توجهی از کارهای پالک را در جریان بازدیدهای کارگاهی‌اش، به همان شیوه که جولز اولیتسکی تعریف کرده بود، دیده بود. در مروری که نوشت، دلایلی آورد که چرا نقاشی‌های پالک خوب‌اند، حتی اگر تأیید این خوبی کار چشم باشد، و ما می‌توانیم اضافه کنیم حقایقی بود که دیگرانی هم که او ذوق‌شان را قبول داشت و می‌ستود - مثل لیکرزنر[۲۶]، هانس هوفمان[۲۷]، پیت موندریان[۲۸] و خود پگی گوگنهایم - بر سر آن اتفاق نظر داشتند. در پایان، وظیفهٔ منتقد همواره آن بود که بگوید چه چیز خوب است و چه چیز نیست، و همیشه بر اساس اظهار عقیدهٔ چشم در حکم نوعی حس هفتم: حس تشخیص زیبایی در هنر، تشخیص هنر بودن. اگر این را چنانکه من

نامیده‌ام، نقد مبتنی بر واکنش نام دهیم، پس این سنت در کار منتقدان بعدی پشتوانهٔ فلسفی بسیار ضعیف‌تری داشته است تا در کار خود گرینبرگ.

گرینبرگ عملاً در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ از نقد نوشتن دست کشید؛ و حدس زدن دلیلش هم خیلی سخت نیست، چرا که کل تجربه‌اش در مقام منتقد نتوانست در فعل هنری‌ای پایگاه بیابد که بر اصلی استوار بود که دو متفکر هنری تأثیرگذار آن عصر، اندی وارهول و یوزف بویس تبیین کردند. اصلی که می‌گفت هر چیزی می‌تواند اثر هنری باشد، هیچ قاعده‌ای برای آنکه اثر هنری باید چه شکلی باشد وجود ندارد، و این که هر کسی می‌تواند هنرمند باشد. مورد آخر نظریه‌ای بود که وارهول خود در نقاشی‌های «رنگ‌آمیزی با اعداد» خود که هر کسی می‌توانست آنها را انجام دهد، نشان داد. گرینبرگ، خود، بر مبنای خاطره‌ای که ویلیام فیلیپس تعریف می‌کند، فوق‌العاده در این زمینه مساوات طلب بود، و اعتقاد داشت که هر کسی می‌تواند نقاشی کند، و سعی کرده بود فیلیپس را به نقاشی وادار کند تا آن که حساسیت فیلیپس به بوی رنگ این درس را تعطیل کرده بود. از همسرش شنیدم که در نامه‌ای پر هیجان اما خامدستانه در حدود سی‌سالگی، نخستین تلاش‌های خودش برای نقاشی کردن را شرح داده بود. او کار خودش را خیلی عالی توصیف کرده، و به مخاطب نامه نوشته بوده که نقاشی کردن مثل یک فعل غریزی برایش طبیعی است. اما او ذاتاً مساوات طلب نبود، چرا که اگر کانت سرمشقش بود، پس حتماً نقاشی‌های «رنگ‌آمیزی با اعداد» را رد می‌کرد زیرا با فلسفه‌ای که از کانت آموخته بود مغایرت داشت: این نقاشی‌ها با اجرای قوانین ایجاد می‌شدند، با گذاشتن رنگ قرمز درجایی که تعیین شده و رنگ‌های دیگر همین‌طور. البته وارهول برای ساخت این کار هیچ قانون خاصی را رعایت نکرد. او می‌خواست بگوید هر کسی می‌تواند هنرمند باشد، می‌خواست این ایده را که نقاشی باید از اعماق روح هنرمند بجوشد، به سخره بگیرد. آن رانندهٔ چرخ‌دستی که در مرکزی تجاری کار می‌کند می‌تواند با اجرای اصولی ساده نقاشی قشنگی بیافریند. وارهول، اگر کانت خوانده بود، شاید بیانیه‌ای در باب «نقد سوم» با استفاده از نقاشی‌های «رنگ‌آمیزی با اعداد» ایراد می‌کرد!

پاپ‌آرت، یا بخش مهمی از آن برمبنای هنر تجاری بنا شده است: تصویرسازی‌ها، برچسب‌ها، طراحی و بسته‌بندی، پوستر. هنرمندان تجاری‌ای که این تصاویر رنگارنگ تبلیغاتی را آفریدند، خود چشمان خوبی داشتند. ویلم دکونینگ نقاش سر در و اعلان بود، و به دشواری می‌توان تصور کرد چگونه او ابزار نقاشی اعلانیه‌ای را برای هنر متعالی به کاربست، و نه همان چشمی را که او را در حکم نقاش موفق اعلان کرده بود. نمونهٔ آموزندهٔ دیگر که عکس این مورد است، آنتوان واتو است، که ابزار و چشمی را که برای نقاشی‌های جشن عاشقانه صرف می‌کرد، در آخرین اثر و شاهکارش به کار برد: اعلان سر در مغازه‌ای برای دلالش، ژرسن. اعلان سردر ژرسن مثال نقضی است برای اصل اول زیبایی‌شناسی که هنر هیچ کاربرد منفعت‌طلبانه‌ای ندارد. آن اثر هم حتماً با قواعد اعلان مغازه‌ها در پاریس قرن هجدهم کاملاً جور درمی‌آمده. اما منظور من از اینها این است که این تلاش‌های بازرگانی و تجاری هم به چشم آنکه چشم خوبی دارد، مقبول می‌آیند، مثلاً صاحب چشم‌خوب با دیدن طراحی کنسرو سوپ کمپل یا جعبهٔ بریلو ممکن است فریاد بزند: «خودشه!». پاپ‌آرتیست‌ها هم در رونوشت‌برداری‌هایشان طراحی‌هایی را به کار گرفتند که پیشاپیش نوعی آزمون زیبایی‌شناسی را پشت سر گذارده بودند؛ موفق شده بودند توجه‌ها را به

خود جلب کنند، یا اطلاعاتی را دربارهٔ آن محصول برسانند. اما آنچه پاپ آرت را به جای هنر تجارتی به هنر متعالی تبدیل می‌کند، با آن ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه که اثر تجاری را موفق می‌کنند، تنها رابطه‌ای اتفاقی دارد؛ و چشم تنها نمی‌تواند این تفاوت را تشخیص دهد.

این امر در مورد بخش مهمی از هنر دههٔ شصت و هفتاد و نود صحت دارد (هنر دههٔ هشتاد تا حدودی جنبشی واپس‌گرا بود، چرا که نقاشی از نو در حکم فرم مسلط هنرآفرینی تفوق یافت). منتقد کانتی در برابر نمدِ چاک چاک، شیشهٔ خرد شده، سرب پاشیده، تختهٔ سوراخ‌سوراخ شده، مفتول زمخت ناشیانه تابیده، پارچهٔ آغشته به لاتکس، طناب شناور در وینیل، لامپ‌های نئونی، مونیتورهای ویدیو، بدن آغشته به شکلات، زوج بسته به افسار، پوست و گوشت شکافته، جامهٔ دریده و خانهٔ ویرانه، که هنرمندانِ آن سال‌ها و پس از آن با آنها دست به آفرینش می‌زنند، جز سکوت یا لکنت چه واکنشی می‌تواند داشته باشد؟

یکی از آثار مهم دههٔ شصت، جعبه با صدای ساخته شدنش (۱۹۶۱) اثر رابرت موریس را در نظر بگیرید. جعبه‌ای است چوبی بی‌هیچ مهارت نجاری خاص، که درون آن نواری پخش می‌شود که صداهای اره و چکش‌کاری را که هنگام ساخت آن ایجاد شده، پخش می‌کند. این نوار مثل حافظهٔ جعبه از خلق و پیدایش خودش است، بیشتر محتمل است که اثر مسئلهٔ ذهن ـ بدن را طرح کند. گرینبرگ هیچ راهی برای پرداختن به این اثر نداشت. در ۱۹۶۹، او با کندذهنی حیرت‌انگیزی چنین می‌نویسد:

«هنر با هر رسانه‌ای که تجربه شود، از طریق روابط و تناسبات معنی پیدا می‌کند. کیفیت هنر بیش از هر چیز به روابط و تناسبات خلاق و حسی بستگی دارد. از این امر گریزی نیست. یک جعبهٔ سادهٔ بی‌تزیین می‌تواند به لطف اینها به هنری موفق تبدیل شود؛ و اگر در مقام هنر موفقیتی به دست نیاورد به خاطر آن نیست که جعبه‌ای ساده است، بلکه از آن‌رو است که تناسباتش، یا حتی اندازه‌اش حسی نیست، خلاق نیست. همین امر در مورد همهٔ اشکال این هنر «نوظهور» هم صدق می‌کند.... هیچ مایه تازگی خارق‌العاده و چشمگیر به کار نمی‌آید اگر روابط درونی کار حسی نباشد، خلاق نباشد، کشف نشود. اثر هنریِ برتر، خواه برقصد، بتابد، منفجر شود، یا حتی به زحمت دیده شود (یا شنیده یا درک شود)، در هر حال، نمایش «درستی فرم» است.[۲۸]

بدین‌سان گرینبرگ به اینجا می‌رسد که: هنر همواره لایتغیر است.... هرگز نمی‌تواند در مقام هنر تأثیرگذار باشد، مگر از راه کیفیت[۲۹]. کار موریس درخشان و خلاقانه است، و بی‌تردید در مقام اثر هنری دارای «کیفیت» است، اما نه آن کیفیتی که با «درستی فرم» تعریف می‌شود. گرینبرگ دریافت که هنر دههٔ شصت زیر پوستهٔ سطحی‌اش، بسیار همگن و حتی یکنواخت بود. او حتی به خود جرأت داد تا سبک مشترک زیربنایی را «چنان‌که وولفلین ممکن بود بخواند، خطی»[۳۰] توصیف کند. لحن او در این مقالهٔ متأخر گزنده و تحقیرآمیز است. این همان واکنشی است که وقتی لحظه‌ای انقلابی در هنر رخ می‌دهد، شاهد آنیم، هنرمندان به شوک‌آور بودن متهم می‌شوند، گفته می‌شود که طراحی یادشان رفته است. حال این به نفع گرینبرگ باشد یا نه، باید گفت که او عقیده‌اش را ظرف سی‌سال آخر عمرش تغییر نداد. در سال ۱۹۹۲ هم از او شنیدم که دقیقاً همین‌ها را می‌گفت. هنر دیگر وارد دورانی انقلابی شده که نقد هنری از رهگذر زیبایی‌شناسی را برای همیشه از اعتبار انداخته است. این دو تنها هنگامی ممکن است با هم متحد شوند که زیبایی‌شناسی

در حکم یک شاخهٔ دانش، در پرتو تغییراتی که در دههٔ شصت در تجربهٔ هنری روی داد، به بازنگری در خود بپردازد.

اکنون می‌خواهم به دومین اصل پایه‌ای کانتی گرینبرگ بپردازم، که به همان اندازهٔ اصل اول نقد هنری را به عرصه‌ای پر مخاطره تبدیل کرد، گرچه نتیجه‌اش چندسالی دیرتر معلوم شد. این اصل بر «تغییرناپذیری هنر» تأکید دارد، که گرینبرگ در مصاحبه‌اش در ۱۹۶۹ بر آن پای فشرد. او تصدیق می‌کرد که ذوق امریکایی طی سال‌ها بلوغ یافته اما بر این نکته پای می‌فشرد که این بدان معنی نیست که در خود هنر هم، جدای از ذوق، پیشرفتی حاصل آمده است: «بی‌تردید چنین چیزی رخ نداده. هنر طی پنج هزار سال، ده هزار سال یا بیست هزار سال گذشته بهتر یا بالغ‌تر نشده است.» بدین ترتیب ذوق تاریخچهٔ رو به پیشرفتی داشته است، اما هنر نه.

گرینبرگ در واقع می‌گفت «در زمان ما، در غرب، ذوق رو به گسترش» بوده است، و این به‌زعم او «تا حدود زیادی مدیون تأثیر هنر مدرنیست بوده است». او بر این باور بود که توانایی درک و ستایش نقاشی‌های مدرنیستی، شناخت و درک هنر سنتی یا هنرِ فرهنگ‌های دیگر را برای ما آسان‌تر می‌کند، چرا که هنر بازنمودی ما را به این سمت منحرف می‌کند که بیندیشیم چه چیز را نشان می‌دهد، تا آن که بیندیشیم دربارهٔ چیست. «به نظر من برای یک مبتدی سخت‌تر خواهد بود که ذوق خود را با هنر بازنمودی پرورش دهد تا با هنر انتزاعی. هنر انتزاعی راهی فوق‌العاده برای آموزش چگونه دیدن به‌طور کلی است. اگر بتوانید یک موندریان یا پالک خوب را از بد تشخیص دهید، کار استادان کهن را هم به خوبی می‌توانید درک کنید. این موضع، همان‌طور که بارها گفته‌ام، گرایش به آن دارد که همهٔ موزه‌ها را به موزهٔ هنر مدرن تبدیل کند، که در آن همه‌چیز تنها با یک معیار که هنر همیشه و همه جا دارا است سنجیده و درک می‌شود، و آن چیزی است که چشمِ کاردیده و ورزیده با نقاشی مدرنیستی می‌داند چگونه تشخیص دهد و ارزش‌گذاری نماید. همهٔ هنرمندان از آنجا که هنرمندند، معاصرند، و در موضوعاتِ نامربوط به هنر، معاصری یافت نمی‌شود.

این فلسفه سرمنشأ شمار زیادی نمایشگاه نکوهیده در دههٔ هشتاد شد، بخصوص نمایشگاه «پریمیتیویسم و هنر مدرن» در ۱۹۸۴ در موزه هنر مدرن، که برمبنای «خویشاوندی‌های» بین آثار اقیانوسیه‌ای و افریقایی و همتاهای فرمی آنها در جنبش مدرن شکل گرفته بود. شاید این رویکرد در حکم یک نظریهٔ تاریخیِ توضیحی چندان انتقادپذیر نباشد، اگر درست باشد درست است و اگر غلط باشد غلط است. هنرمندان مدرن واقعاً از هنر بدوی الهام گرفته‌اند. اما بیان خویشاوندی با توضیح تاریخی فرق دارد. این را القاء می‌کند که گویی هنرمندان افریقایی یا استرالیایی با همان ملاحظات فرمی مدرنیست‌ها آثارشان را آفریده‌اند. و بسیار منتقدان در این بوی تعفن چیزی را حس کرده‌اند که آن را استعمارگری فرهنگی می‌نامیم. در سال ۱۹۸۴ گرایش چند فرهنگی اوج گرفت و کم‌کم بر جهان هنر مستولی شد، دست کم در امریکا، که در دههٔ ۱۹۹۰ ابعادی همه‌گیرانه پیدا کرد. مدل چند فرهنگی به ما می‌گوید که بهترین کاری که می‌توان امیدوار به انجامش بود این است که فرد بکوشد درک کند مردم درون یک فرهنگ خاص چگونه هنر خود را درک و ستایش می‌کنند. ما نمی‌توانیم از بیرون آن فرهنگ اثر هنری را به گونه‌ای قدر بشناسیم که در درون آن را می‌شناسند، اما می‌توانیم دست کم روش‌شناخت خود را به سنتی که با آن بیگانه است تحمیل

نکنیم. این نسبی گرایی به هنر زنان، سیاهان و هنرمندان اقلیت موجود در فرهنگ خود ما غربی ها هم بسط پیدا می کند. تعجب زیادی ندارد که گرینبرگ در دنیای هنر دههٔ هشتاد و نود شخصیتی شرور و مفسده برانگیز به حساب می آمد، زیرا خودش در برپایی نمایشگاه های مصیبت باری چون «پریمیتیویسم و هنر مدرن» مقصر بود. زمانی که جهان شمولی کانتی جایش را به این شکل بی گذشت و کینه جوی نسبی گرایی داد، مفهوم «کیفیت» به چیزی نفرت انگیز و نژادپرستانه تبدیل شد. نقد هنری به گونه ای نقد فرهنگی تبدیل شد، بخصوص نقد فرهنگ خود هر شخص. راحت بگوییم، من در مقام منتقد هنری با این نگرش خشنودتر و خوشبخت تر از دیدگاه گرینبرگ نیستم، و در کل خیلی هم عالی بود اگر می شد به زیبایی شناسی در حکم رشته ای که ما را به نظم و هدایتی بیرون از این آشوب هدایت کند، چنگ زد. اگر زیبایی می توانست شرایط نقد [امروز] را سامان بخشد، مسئلهٔ کاربردش به نحوی تماشایی حل می شد. من تا اینجا با گرینبرگ موافقم: معیاری از کیفیت برای آثاری چون «رنگ آمیزی با اعداد» وارهول و جعبهٔ صدای رابرت موریس هست؛ و اگر ما می توانستیم [معیار] نقد هنری این آثار را کشف کنیم، حتی آثار هنری مدرن مثل نقاشی موندریان یا پالک، نیز کار استادان کهن را هم از موضع بهتری درک و فهم می کردیم. پس یک نظریهٔ کلی کیفیت می تواند شامل خوبی زیبایی شناسانه، نه به مثابه یک ویژگی تعریف کننده، بلکه در حکم موردی خاص باشد، چرا که امیدوارم که تا به اینجا توانسته باشم نشان دهم که خوبیِ زیبایی شناسانه در هنر پس از مرگ هنر جایگاهی ندارد.

من در جایگاه فردی که در فلسفه ذات باور است، به این عقیده پای بندم که هنر جاودانه یکی است - که برای آنکه چیزی اثر هنری باشد، شرایط لازم و کافی وجود دارد. من نمی توانم درک کنم چگونه ممکن است کسی به فلسفهٔ هنر اشتغال داشته باشد بی آنکه تا همین اندازه ذات باور باشد. اما در جایگاه مورخ، من به این دیدگاه نیز پای بندم که اثر هنری در یک زمانه، در زمانهٔ دیگر همان نخواهد بود، و به طور خاص این که تاریخی وجود دارد که در دل تاریخ هنر عمل می کند، و در آن جوهر هنر - شروط لازم و کافی - به ندرت آگاهانه وضع و مشخص شده اند. بسیاری از آثار هنری جهان (نقاشی های غار، بت ها، نقاشی ها، مجسمه های محرابی) در زمان و مکانی آفریده شده اند که مردمان آن هیچ تصوری از هنر آن گونه که ما از آن سخن می گوییم نداشته اند؛ زیرا هنر را در قالب باورهای دیگری تفسیر و تبیین می کردند. اگر امروز رابطهٔ ما با این اشیا بیشتر از راه تماشا و تأمل است، از آن رو است که مفهومی که دارند و نیازی که برمی آورند به ما تعلق ندارد، و آن باوری که این آثار در پرتو آن عمل می کردند، دیگر نمی تواند حفظ شود، دست کم از سوی کسانی که به درک و ستایش این آثار اشتغال دارند. اشتباه بزرگی است که تصور کنیم جوهر این آثار، در مقام اثر هنری، تأمل است، زیرا تقریباً مسلم است که مردمی که آنها را ساخته اند چندان توجهی به تماشا و تأمل در آنها نداشته اند. در چنین مواردی، مفاهیمی سردستی مثل لذت فی نفسه یا ادراک بری از خواست شوپنهاور، در مقام تعریف زیبایی، چیزی دقیق تر و کامل تر از تعریف «دوپای بدون پر» برای انسان نیستند. ما بارها خود را درحالی می یابیم که مانند شخصیت های رمان های فرانسواز ساگان[۳] به بیرون پنجره خیره شده ایم یا با شیئی بی ارزش بازی می کنیم، نه به هیچ دلیل خاصی، بلکه تنها برای کشتن وقت. و آن ژست عارفانهٔ تأمل، که ذهن را لحظه ای به سکون درمی آورد، هیچ رابطهٔ خاصی با زیبایی ندارد.

شاید، مفهوم زیبایی‌شناسانهٔ جهان‌شمولی وجود داشته باشد، که زمانی - شاید زمانی که کارهای ریشه‌ای فلسفهٔ زیباشناخت شکل گرفت - به آثار هنری قابل اطلاق بود، چرا که درآن زمان اثر هنری فصل مشترک جهان‌هایی متقاطع بود: جهانی که به هنر، با تعریف ذات‌باورانه‌اش تعلق دارد، و جهان زیبایی‌ای که به حواس انسانی، و شاید حیوانی که از راه ژن رمزگذاری شده و به او رسیده‌اند، متعلق است. در این‌باره شماری سخنان پراکنده خواهم گفت تا این مقال را به پایان برم. اخیراً در کمال شگفتی به پژوهشی‌هایی تجربی در روان‌شناسی برخورده‌ام که قویاً این نظر را تأیید می‌کنند که شماری ادراکات زیبایی وجود دارند که فراتر از مرزها و محدوده‌های فرهنگی‌عمل می‌کنند. یک بررسی به سال ۱۹۹۴ در مجله نیچر گزارش می‌دهد که مردان انگلیسی و ژاپنی، هر دو در انتخاب و رده‌بندی چهرهٔ زنان از نظر زیبایی، به مشخصه‌هایی خاص واکنش نشان داده‌اند، همچون چشمان درشت، گونه‌های برجسته و چانهٔ باریک. جالب‌تر اینکه مردان اروپایی چهرهٔ زنان ژاپنی را به همان ترتیبی از بابت زیبایی طبقه‌بندی کردند که ژاپنی‌ها خودشان این کار را می‌کنند. و نویسندگان مقاله ادعا کرده‌اند که «در مورد قضاوت‌های بین‌فرهنگی در باب جذابیت چهره، شباهت‌ها بیش از تفاوت‌ها است.»[۳۲] تصاویر استفاده شده با کامپیوتر ایجاد شده بودند، و در جذاب‌ترین چهره‌ها، دقیقاً ویژگی‌هایی خاص اغراق شده بود؛ به گونه‌ای که شاهدی تجربی بود بر نظریهٔ شوپنهاور که می‌گفت هنر بصری تصوراتی «افلاطونی» از زیبایی ارائه می‌دهد که در افراد واقعی هم وجود دارد. این مشخصه‌ها به همان شکل اغراق شده‌اند که دم عظیم و رنگارنگ طاووس اغراق شده؛ اما باید دانست که این اغراق‌ها نشان‌دهنده و علامت ویژگی‌هایی مطلوب وخواستنی در دارندگان‌شان‌اند: ویژگی‌هایی چون مقاومت به بیماری‌ها، قدرت باروری، و جوانی.[۳۳] و باز هم شوپنهاور سخنی بجا گفته، آنجا که از «حس بی‌نظیر زیبایی» نزد یونانیان سخن می‌گوید:

حسی که آنان را قادر ساخت تنها ملتی باشند که معیارهای زیبایی و جمال را بنیان گذارند تا مورد تقلید دیگر ملل قرار گیرد؛ و می‌توان گفت این زیبایی اگر از خواست جدا نشود، منشاء انگیزهٔ جسمانی خواهد بود، مایهٔ انتخاب، مثلاً عشق زمینی غایت حس زیبایی برای نوع بشر است، که در اثر حضور شعوری بسیار وزین‌تر و گران‌تر، می‌تواند خود را از قید خواست برهاند، اما همچنان فعال باقی بماند.[۳۵]

و نیازی به یادآوری نیست که اسطورهٔ مجسمه‌سازی را داریم که مجسمه‌ای را می‌سازد و به این عقیدهٔ کانت که زیبایی طبیعی و هنری یکی‌اند، گواهی زنده می‌بخشید.

من تصور می‌کنم که اصل زیبایی، در سطح خاصی از چکیده‌نگری، نه تنها از مرزهای فرهنگی، بلکه از مرز گونهٔ حیوانی نیز درمی‌گذرد.[۳۶] زیست‌شناسان تکاملی اخیراً در بسیاری از گونه‌ها تقارن را با مطلوبیت در پیوند یافته‌اند. تقارن شاید علامت سلامت باشد، این که فرد نسبت به برخی بیماری‌ها و انگل‌ها که موجب رشد نامتقارن می‌شوند، مصون است. این زمینه از دانش هنوز در حال رشد و شکل‌گیری است، اما در همین جا هم به ما می‌گوید که، انتخاب طبیعی پیر و عزیز مسئول سلیقهٔ زیبایی‌شناسانهٔ ما است، همان ذوقی که یونانی‌های باهوش در هنرشان به کار گرفتند، زیبایی‌ای که در آن حتی خواست هم نقشی ندارد، چرا که می‌دانیم آنها مجسمه‌اند، اما در این راه با دورنمای زیست‌شناسی تکاملی، راهی بس طولانی را می‌توان پیمود. اصل طراحی

خوب، همان علائم ظاهری سلامت و باروری است، ملاحظه‌ای که می‌تواند تا حدودی تعریف دشوار اخلاقی خوبی را با زیبایی و بدی را با غیاب آن پیوند دهد، چنانکه در فلسفهٔ شوپنهاور و نیچه می‌بینیم. البته بدیهی است که عوامل در مورد انسان پیچیده‌ترند، یک انسان نر عیبناک و بی‌ریخت، معادل گوزن نر دارای شاخ‌های نامتقارن، اگر از قضا در پول غلت بخورد، می‌تواند جفتی مناسب به دست آورد؛ جفت نابرابری که حاصل شیطنت فرهنگی است، همان چیزی که اساس کمدی است.

شوپنهاور این امر را که تقارن شرط لازم زیبایی است، رد می‌کند، و به عنوان مثال نقض از خرابه‌ها یاد می‌کند.[۳۷] فیلسوفان بی‌جهت مثال نقض نمی‌آورند: باید مسئلهٔ زیبایی و تقارن در میان بوده باشد، و حرکت از تقارن به خرابه نشان‌گذار تاریخی ذوق از نئوکلاسیسیسم به رومانتیسم است. بدیهی است که خرابه‌ها بسیارند، برخی از برخی دیگر زیباترند، اما به گمان من، ما به کمک خرابه‌ها از قلمروی که در آن واکنش غریزی راه ورود به حوزهٔ معنا است خارج می‌شویم و، به بیان هگل، حوزهٔ زیبایی طبیعی را به قصد زیبایی هنری و به قصد آنچه آن را روح نامید، ترک می‌گوییم. خرابه معنای ضمنی‌اش بی‌رحمی زمان است، زوال قدرت، ناگزیری مرگ. خرابه شعری رومانتیک است به زبان سنگ‌های شکسته. همچون درخت گیلاسی در فصل شکوفه است که ما را به اندیشهٔ تغییر چهرهٔ طبیعت می‌اندازد، مسابقهٔ تکامل، شکنندگی زیبایی، گذر زمان، به بهاران ا. ای. هاوسمان می‌اندیشیم که هرگز تکرار نخواهند شد. حتی اگر شکوفه‌ها ساختهٔ دست کسی نباشند، کسی درخت را کاشته است، و، چنان که هگل در سخن از اثر هنری گفته: «این اساساً مسئلهٔ جان مشتاق است، آنچه ذهن و روح را به خود بخواند.» و این هم در موریس و وارهول حقیقت دارد، هم در پالک و موندریان، و هم در هالس و ورمر.

هگل در متن مشهوری که آن را قبلاً در مبحث پایان هنر نقل کرده‌ام، از قضاوت اندیشگی ۱) محتوای هنر ۲) روش بیان اثر هنری سخن رانده است. نقد محتاج هیچ چیزی فراتر از این‌نیست. می‌باید هم معنا و هم روش ارائه را دریابد، یا آنچه من «تجسم» می‌نامم؛ بر مبنای این نظریه که آثار هنری معانی تجسم یافته‌اند. اشتباه نقد هنری کانتی در آن بود که فرم را از محتوا جدا کرد. زیبایی بخشی از محتوای آثاری است که او آنها را می‌ستود و نحوهٔ ارائهٔ آنها ما را فرامی خواند تا به آن زیبایی پاسخ بگوییم. همهٔ اینها می‌تواند هنگامی که به نقد می‌پردازیم، به کلام درآید. به کلام درآوردن اینهاست، آنچه نقد هنری است. اعتبار نقد کانتی در این بود که توانست خود را از روایت‌ها برهاند، و از آنجا که گرینبرگ خود مصداق روایتی است، پس خلل بزرگی در بطن اندیشه‌اش هست. اما آن‌قدرها هم مهم نیست، کمترکسانی تا همین جا هم پیش رفته‌اند. چگونگی نقد هنری‌ای که نه فرمالیست باشد و نه سرسپرده به ابر روایت، چیزی است که بعداً به آن خواهیم پرداخت.

پی‌نوشت‌ها:

1- The World as Will and Idea

2- will

۳ ـ ترجمه از بابک احمدی، حقیقت و زیبایی

4- Barnes

5- Shakers

6- ready-made

7- Walter Arensberg

8- George Bellows

۹ـ استیون واتسون، همسر غریب، نخستین آوانگارد امریکایی، ۳۱۳.

۱۰ـ مارسل دوشان، نامه به هانس ریشتر، ۱۹۶۲.

11- Critique of Aesthetic Judgement

۱۲ـ گرینبرگ، مروری بر پیرو دلا فرانچسکا و طاق کنستانتین، هر دو اثر برنارد برنسون، مجموعه مقالات و نقدها، ۳:۲۴۹.

13- Hilton Kramer

14- the New Criterion

۱۵ ـ کانت، نقد قوه داوری، ص ۱۵۰.

۱۶ ـ گرینبرگ، «هویت هنر»، مجموعه مقالات و نقدها، ۴:۱۱۸.

۱۷ ـ همان، ۱۲۰.

۱۸ ـ گرینبرگ، «هویت هنر» مجموعه مقالات و نقدها، ۴: ۱۱۸.

19- John Canaday

۲۰ ـ همان، ۱۱۹: ۴.

21- Jules Olitski

22- Thomas Hoving

23- Hit me!

۲۴ ـ گرینبرگ، مصاحبه با لیلی لینو، از مجموعه مقالات و نقدها ۴:۳۰۸.

25- Lee Krasner

26- Hans Hofmann

27- Piet Mondrian

۲۸ ـ گرینبرگ، رویکردهای آوانگارد: هنر نو در دههٔ شصت، برگرفته از مجموعه مقالات و نقدها، ۴: ۳۰۸.

۲۹ ـ همان، ۳۰۱.

۳۰ ـ همان ۲۹۴.

31- Francoise Sagan

۳۲ ـ پرت، می و یوشیکاوا، «فرم چهره و قضاوت زیبایی زنان» نیچر، ۳۶۸ (۱۹۹۴).

۳۳ ـ نانسی ال. اتکاف، «زیبایی و مخاطب»، نیچر، ۳۶۸.

۳۴ ـ شوپنهاور، جهان به مثابه خواست و بیانگری، ۲: ۴۲۰.

۳۵ ـ پل جی. واتسوت و رندی تورنهیل، «عدم تقارن متغیر و انتخاب جنسیتی»، تری ۱۹۹۴.

۳۶ ـ شوپنهاور، جهان به مثابه خواست و بیانگری، ۱: ۲۱۶.

37- embodiment