سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۲/۱۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۶/۲۵

مریم جمالی [۱]

تاثیر *نقد قوهٔ* حکم بر نظریه فرمالیسم کلمنت گرینبرگ

چکیده

رویکرد فرمالیستی به نقد هنر از منظر *نقد قوهٔ* حکم ایمانوئل کانت از سوی منتقدان قرن بیستم مورد بررسی و ریشه‌یابی بسیار واقع شده است. از جمله کلمنت گرینبرگ از مهمترین نظریه‌پردازان قرن بیستم در جای‌جای نوشته‌های خود کوشیده است ثابت کند که کانت نخستین مدرنیست در گسترهٔ فلسفهٔ هنر محسوب می‌شود. از این‌رو گرینبرگ همزمان هم مدرنیسم و هم فرمالیسم در هنر را کانت‌محور قلمداد می‌کند. در این نوشته کوشیده‌ایم محورهای اصلی بحث وی را با تکیه بر مؤلفه‌های *نقد قوه* حکم از جمله اهمیت چهار دقیقه واکاوی نموده و مناسبت آنها با فرم و فرمالیسم را ایضاح بخشیم. در عین حال استناد او به ایدهٔ فرم در زیباشناسی کانت به تعبیر رودولف گاشه و بندتو کروچه تشریح گردیده است. نکتهٔ حایز اهمیت اینکه توجه گرینبرگ به فرازهایی از *نقد خرد ناب (سنجش خرد ناب)* در اندیشهٔ کانت به‌منظور روشن شدن آموزه‌های خودپایندگی هنر و انتقاد از خود، به‌عنوان مهمترین مؤلفه‌های مدرنیسم مورد تحلیل و بررسی واقع شده است. در این زمینه اهمیت *نقد قوهٔ* حکم در تحلیل محورهای هنر قرن بیستم و شکل‌گیری فرمالیسم، و سرانجام رهیافت‌های هنرمندان مدرنیست با توجه به این‌رویکردها به روایت گرینبرگ تبیین شده است.

کلیدواژه‌ها: فرم، فرمالیسم، نقد هنری، حکم زیباشناختی، ایمانوئل کانت، کلمنت گرینبرگ.

۱. دانش‌آموخته دکتری فلسفهٔ‌هنر، دانشکدهٔ الهیات و فلسفهٔ دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، استان تهران، شهر تهران

E-mail: mj.amrabadi@gmail.com

Archive of SID
www.SID.ir
http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مقدمه

واژهٔ مدرنیسم در عرصه‌های مختلف دارای تاریخچه و سیر تکوینی خاص خویش است. در موسیقی آغاز این جنبش به اواخر سدهٔ نوزدهم باز می‌گردد. در ادبیات انگلیسی مدرنیسم در دو دههٔ نخست سدهٔ بیستم شکوفان شد. در حوزهٔ هنرهای تجسمی و به‌ویژه نقاشی، مدرنیسم از دههٔ شصت قرن نوزدهم در فرانسه در میان هنرمندان رواج یافت. وجهی اشتراک در اکثر رشته‌های یاد شده وجود دارد. بدین‌اعتبار طرفداران مدرنیسم سبک‌ها و ژانرهای کلاسیک را به‌طور کلی به چالش گرفتند. بدین‌معنا که آنها جلوه‌های دیرین و سنت‌محور را مورد تردید قرار دادند.

بدین‌جهت فهم و تحلیل همه‌جانبه و دقیق ویژگی‌های اساسی این جنبش در این محدوده امکان‌پذیر نیست. با این حال می‌کوشیم تا مؤلفه‌های تأثیرگذار این جنبش را مورد تحلیل قرار دهیم. اکثر طرفداران مدرنیسم همواره می‌کوشیدند تا گنجینه‌های مهم هنری و فرهنگی پیشین را با نظری انتقادی مورد واکاوی قرار دهند. بیشتر آنها هدف اصلی مدرنیسم را بازخوانی، تجدید نظر و نوسازی ارکان و عناصر هنری برشمردند.

چارلز هریسون[۱] پژوهشگر تاریخ هنر معاصر، مدرنیسم را ویژگی اساسی و ممتاز فرهنگ غربی از اواسط قرن نوزدهم تا سال‌های میانی سدهٔ بیستم تلقی کرد (Harrison, 2003, 186). به‌زعم وی مدرنیسم متضمن فرهنگی بود که در آن فرآیند صنعتی‌شدن و شهرنشینی، زمینهٔ اصلی دگرگونی در تجربهٔ انسان اروپایی را فراهم نمود. گئورگ زیمل[۲] در مقالهٔ معروف خود یعنی "کلان‌شهر و زندگی مدرن" یادآور شد که ریشه‌ای‌ترین مسایل و معضلات زندگی مدرن از تأکید بر فردباوری و خودپایندگی انسان مدرن در مقابل نیروهای قاهر اجتماعی نشأت می‌گیرد (Simmel, 2000, 130). در این چارچوب، مدرنیسم هم شرط تعیین‌کنندهٔ گرایش‌های اقتصادی، سیاسی و فن‌آورانه محسوب می‌شود و هم مجموعه‌ای از رویکردها را به جانب این گرایش‌ها معطوف می‌گرداند. بدین‌اعتبار مدرنیسم میل به نو شدن را در ذهن شهروندان جامعهٔ مدرن گسترش داده و در عرصهٔ فرهنگ و هنر، ذوق نوآوری و خلاقیت را در میان صاحبان هنر برمی‌انگیزد. هم از این‌رو مدرنیسم در چارچوب ویژگی‌های فنی و سبک‌شناسانهٔ هنری بازتاب پیدا می‌کند. در اینجاست که درک و دریافت هنرمند از تجربهٔ زیستی دچار دگرگونی شده و گونه‌ای دگردیسی بنیادین در هدف‌ها و آرمان‌های هنری پدیدار می‌شود. پیامد چنین رهیافتی، گوهر بنیادین آثار هنری را دستخوش تحولی بی‌سابقه ساخت. در این شرایط بود که هنرمندان محدودیت‌های دیرین در گسترهٔ فرم و سبک را به چالش گرفته و در صدد برآمدند تا وجهی دگرگونی را در نظام ارزشی هنرها به‌وجود آورند.

شارل بودلر[۳] شاعر و نویسندهٔ قرن نوزدهم فرانسه نقاشی زندگی مدرن را مطرح کرد و به موجب آن هنرمندان عصر خویش را بر آن داشت تا جلوه‌های ویژه و متمایز عصر خویش را مد نظر قرار داده و جنبه‌های ناپایدار، گذرا و امکانی زندگی را در آثار خود بازتاب دهند. به باور وی هنر دارای دو جنبهٔ تقابلی است. از یک‌سو ماهیتی شتابنده و دگرگون شونده دارد و از سوی دیگر این ناپایداری و میرندگی منش پایدار مدرنیسم محسوب می‌شود (Baudelaire, 1964, 12). لذا وقتی سخن از مدرنیسم اثر هنری به میان می‌آید، مراد درگیر شدن با خصوصیات و ویژگی‌های گذرا و نادیرپای عصر ماست. از این‌رو تابلوی «المپیای» ادوارد مانه[۴] (۱۸۶۳) را می‌توان به‌دلیل ارجاع به سابقهٔ کلاسیک آن نوعی بازخوانی مدرنیستی رویدادهای پیشین شمرد. بدین‌معنا که مانه ونوس را در چهرهٔ زنی زمینی تجسم بخشید و جلوهٔ جاودانه و اساطیری این

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

شخصیت را به موجودی زمینی و میان‌مایه در عصر حاضر مبدل نمود و در واقع او در این اثر کوشید تا شخصیتی متعالی را به شاهدی بازاری تبدیل نماید. اهمیت این اثر مانه ما را به مسایل و موضوعات مبرم عصر وی در فرانسه و زندگی اجتماعی این دوره راهبر می‌گردد. در واقع بحث بودلر در مورد مدرنیسم، نمایشگر جنبه‌های عام این فرآیند محسوب می‌شود. ما در این نوشتار با جلوه‌های ویژهٔ مدرنیسم و ارتباط آن با فرمالیسم سروکار داریم. در حقیقت رویکرد بودلر به مدرنیسم متضمن گرایش مسلط در فرهنگ مدرن است. اما مدرنیسم در معنای خاص آن مستلزم داوری و ارزیابی جنبه‌های فرهنگی و هنری با نگاهی انتقادی است. به اعتباری مدرنیسم در معنای اخیر به شیوه و راهبردی در هنر اطلاق می‌شود که از گونه‌ها و سبک‌های کلاسیک، آکادمیک و محافظه‌کارانه گسسته است. یکی از برجسته‌ترین سخن‌گویان این رهیافت در هنر، منتقد معاصر کلمنت گرینبرگ[۵] است. او در اولین مقالهٔ خود که در سال ۱۹۳۹ منتشر شد، میان هنر آوانگارد و هنر بازاری و باسمه‌ای (کیچ) قائل به تفکیک گردید (Greenberg, 1961, 12-18). وی در این مقاله جنبه‌های مختلف هنر بازاری را برشمرد.

یکی از مهمترین دغدغه‌های گرینبرگ، نقد مفهوم بازنمایی و زوال آن در هنرهای مدرنیستی بود. گفتنی است که با نضج گرفتن این جنبش اعتبار نظریهٔ بازنمایی در معرض پرسشی بی‌سابقه قرار گرفت و نقش تجربهٔ فرمی به‌صورتی کلیدی نظریهٔ مزبور را تحت‌الشعاع خود قرار داد؛ لذا جلوهٔ بارز این تحول را می‌توان در سبک‌های فوویسم، کوبیسم، هنر انتزاعی و اکسپرسیونیسم انتزاعی به‌وضوح ملاحظه نمود. در نقاشی، تجربه‌های فنی جدیدی در عرصهٔ فرم دامن‌گستر شد و در نتیجه میمسیس[۶] و نظریه‌های فرانمود بیانی، جای خود را به خلاقیت‌های شهودی بخشید و فرمالیسم به‌عنوان راهبرد و روش مدرنیسم جایگاهی ویژه یافت. از این‌رو معیارهای هنری مبنای ارزیابی و نقد آثار قرار گرفت و ارزش‌های درونی هنر جایگزین ارزش‌های برون‌ذات گردید. بنابراین آثار هنری مستلزم ارزش‌داوری‌های مستقلی گردید و مقولاتی چون موضوع، درون‌مایه و نظایر آن به حاشیه رانده شد. لازم به‌ذکر است که تاریخ فرمالیسم را می‌توان به‌گونه‌ای بلاواسطه به آثار کانت به‌طور کلی و *نقد قوهٔ حکم* او به‌طور خاص ارجاع داد. از جمله موضوع استقلال هنر و زیبایی از تحلیل وی در باب فرم سرچشمه گرفت. تا قرن هجدهم هنر به‌طورکلی بر حسب کارکرد آن به‌عنوان طریق و مسیری جهت کسب معرفت مورد ارزیابی واقع می‌شد، ولی کانت برای نخستین‌بار هنر را بر حسب ارزش ذاتی و گوهری آن مورد تدقیق قرار داد. به‌زعم وی ارزش اثر هنری نباید بر حسب اعتبار معرفتی یا اخلاقی و یا عملی آن مورد توجه قرار گیرد، بلکه داوری هنری باید از اهداف و اغراض دیگر رها باشد، زیرا تجربهٔ هنری با این رویکرد اساساً واجد خودپایندگی و استقلال است. زمانی که یک کار هنری مورد تحسین و ستایش واقع می‌گردد، این ستایش معطوف به گوهر ذاتی آن بوده و غایت هنر هم درون همان کار هنری نهفته است (کانت، ۱۳۸۸، ۲۵۱).

دلیل دیگری که برخی اندیشمندان کانت را به‌عنوان یک فرمالیست در زمینه نظریه هنر معرفی نموده‌اند این است که به نظر او بیشتر هنرها به‌دلیل درگیر بودن با یک «مفهوم»[۷] ناخالص‌اند. حتی در زمینهٔ لذت بردن ناب از طبیعت، وی را فرمالیست می‌دانستند چون لذت‌بردن از بخش‌هایی از طبیعت نیز برای کانت ناخالص محسوب می‌شد (کانت، ۱۳۸۸، ۱۱۸-۱۲۱)؛ به این دلیل به‌زعم او، هنگامی که یک مفهوم به‌طور خاص وارد طبیعت شود، چنین وضعیتی رخ می‌دهد. کانت مدعی بود که مفهوم عبارت است از چیزی که محمول گزاره قرار می‌گیرد. برای مثال وقتی می‌گوییم «این

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

یک گل اقاقیا است» و یا «این یک گل سرخ است»، از طریق مفهوم گل اقاقیا و یا گل سرخ معنای گل مورد نظر را درمی‌یابیم. به‌جهت درک و دریافت اوصاف ذاتی گل خاصی است که به هویت و ماهیت آن پی می‌بریم. لذا یک مفهوم همواره متضمن قواعدی است که به‌مدد آن کاربرد یک شیء را درمی‌یابیم. در واقع با به‌کارگیری مفاهیم، می‌توانیم به انطباعات ذهنی خویش نظام دهیم و آنها را به ساحت شعور وارد کنیم. می‌توان گفت مفاهیم و شهود عبارتند از عوامل شناخت و این دو لازم و ملزوم یکدیگر هستند. کانت از مفاهیم ماتقدم یاد کرده و مصداق آنها را در مقولات تبیین نموده است. در نقد سوم آمده است که حکم ذوقی هرچند متضمن بازی آزاد متخیله و فاهمه است و می‌تواند بر مفاهیم غیرتعینی مبتنی گردد، اما هیچ‌گاه در اینگونه از حکم نمی‌توان از مفاهیم تعینی سود جست (کانت، ۱۳۸۸، ۷۲-۷۳).

ساختار منطقی تحلیل کانت از نقد زیبایی متضمن چهار پویه است؛ در پویهٔ نخست به تحلیل امر زیبا پرداخته و معنای حکم زیباشناختی را با حکم مربوط به زیبایی مقید مرتبط نموده است. در پویهٔ دوم، تحلیل زیبایی در کنار والایی مد نظر قرار گرفته است. در پویهٔ سوم به زیبایی طبیعی پرداخته و آن را همراه با هنر و نبوغ تبیین کرده است و در پویهٔ چهارم اهمیت متافیزیکی و اخلاقی زیبایی را مورد بررسی قرار داده و آنها را توجیه نموده است. او در تحلیل امر زیبا، بدواً به حکم در باب زیبایی طبیعی اشاره کرده و مصداق آن را در بحث از زیبایی اعیان و اشیاء خاص در طبیعت مد نظر قرار داده است. در پویهٔ سوم دو آموزه در خصوص تعمیم نظر او به عرصهٔ هنر و ربط آن به اخلاق تشریح گردیده است. کانت در اینجا میان احکام ناب و احکام مقید زیبایی قایل به تفکیک شده و مدعی است که احکام ناب به هیچ مفهومی ناظر بر اشیاء، نیازمند نیست، اما احکام مقید به‌واسطهٔ مفهوم مشروط می‌گردند. مصداق زیبایی آزاد، اشیاء طبیعی چون گل، گیاه، دشت، کوه و صحرا را تشکیل می‌دهد، همچنین آثار هنری فاقد محتوا چون طرح‌های هنری روی کاغذهای دیواری، برخی نقوش یونانی و نقوش اسلیمی نیز مصداق این زیبایی محسوب می‌شود (کانت، ۱۳۸۸، ۱۳۵-۱۳۸). کانت در اینجا به‌صورتی تلویحی به جنبه‌های هنر مدرنیستی اشاره کرده است. کلمنت گرینبرگ با خوانشی بدیع از *نقد قوهٔ حکم* و با تکیه بر همین دیدگاه کانت بود که اعلام نمود «کانت نخستین مدرنیست حقیقی محسوب می‌شود» (Greenberg, 1993, 88). می‌توان گفت تمرکز اصلی کانت در نقد سوم به این نکته معطوف است که اثر هنری در عین حال که محصول نبوغ است، با طبیعت نیز دارای توازی است و در ادامه به‌جای تکیه بر محتوا به فرم در طبیعت و هنر پرداخته و خلاقیت هنری را در قلمرو فرم می‌شناسد.

در دو سه دههٔ آخر قرن نوزدهم تا اواسط قرن بیستم، مدرنیسم به‌عنوان فرآیندی مسلط در عرصهٔ هنر، گفتمان بنیادین در رویکرد به هنر در غرب تلقی شد؛ همچنانکه یکی از روش‌ها و راهبردهای مهم و اساسی مدرنیسم یعنی فرمالیسم به آموزه‌های گوناگون و برنامه‌های متنوعی در گسترهٔ هنر به‌طور عام و نقد هنری به‌طور خاص پیوند خورد. مراد از فرمالیسم، منظومهٔ عناصر و عواملی بود که در شکل‌دهی آثار هنری نقشی حایز اهمیت ایفا می‌کرد. به‌ویژه فرم در هنرهای تجسمی به آموزه‌ای مسلط در قوام آثار هنری تبدیل شد. نمایندگان عمدهٔ این فرآیند سه چهرهٔ برجسته یعنی کلمنت گرینبرگ، راجر فرای و کلایوْ بل هستند (Krauss, 1985, 11-13) که نگارنده در این نوشتار به‌طور خاص به رهیافت‌های نظری و انتقادی کلمنت گرینبرگ می‌پردازد.

کلمنت گرینبرگ به تبعیت از نگرش‌ها و نیز با تأمل در اندیشه‌های کانت به بررسی فرم‌های هنری و بصری و نیز رسانه‌های آن پرداخت. گرینبرگ با تکیه بر آثار بدیع جکسون پولاک در

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

سال ۱۹۴۶ یعنی درست قبل از شهرت یافتن این نقاش، فرآیندهایی را در روند خلاقیت هنر نقاشی نوظهور مزبور پیش‌بینی کرد که بعدها اکثر منتقدان و پژوهشگران هنر را به حیرت واداشت. او صریحاً اعلام کرد که جکسون پولاک و نقاشی‌های او چشم‌انداز آیندهٔ هنرهای تجسمی را سمت‌وسویی تازه می‌بخشد. در نظر گرینبرگ اهمیت اثر هنری و توانایی یک هنرمند به تأیید و وفاق محافل هنری تکیه دارد. در حقیقت او نظریهٔ حس مشترک یا دریافت همگانی مورد اشارهٔ کانت را جلوه‌ای مصداقی بخشید (Greenberg, 1993, 14-21). به باور او ظهور اینگونه وفاق و اجماع در بدو امر بعید به‌نظر می‌رسید، اما با به نمایش درآمدن نقاشی‌های پولاک اکثر منتقدان در مورد اهمیت و خلاقیت کارهای وی به اجماع و وفاق عمده‌ای دست یافتند. او در مقالهٔ "آوانگارد و کیچ" در سال ۱۹۳۹ اعلام نمود که همهٔ ارزش‌ها منشأیی انسانی دارند و لذا هم در هنر و هم در عرصه‌های دیگر اموری نسبی و اعتباری محسوب می‌شوند؛ با این حال در پاره‌ای موارد بعضی از آثار هنری در طول اعصار و قرون هنر خلاق مورد تأیید عمومی اهل نظر قرار گرفته است. هرچند ذوق و سلیقه همواره دستخوش تغییر قرار می‌گیرد، اما این تغییرات در عرصهٔ هنر واجد محدودیت‌هایی است. برای مثال ممکن است ما آثار جوتو را به رافائل ترجیح دهیم، اما به هیچ‌وجه نمی‌توانیم اهمیت آثار برجستهٔ رافائل را نادیده انگاریم (Greenberg, 1961, 74).

همچنین کانت در *نقد خرد ناب* اظهار می‌دارد که بحث اصلی وی «چیستی تفکر نیست»، بلکه چگونگی تحقق آن است (Kant, 2000, 219). بدین‌اعتبار گرینبرگ نیز «چیستی نقاشی»، یعنی مورد و متعلَق کنش نقاشی را واجد اهمیت نشمرده، بلکه چگونگی فرآیند نقاشی را مهم اعلام نمود. به گفتهٔ وی مدرنیسم در صورت نهایی خود متضمن نقد درونی است و این نقد در سه اثر عمدهٔ کانت تبیین شده است (Grenberg, 1993, 15-16). گفتنی است که کانت نخستین فیلسوفی است که طریقت و ابزار خود نقد را مورد سنجش قرار داد و به‌همین دلیل بود که گرینبرگ او را نخستین مدرنیست حقیقی شمرد. کانت با تدوین *نقد خرد ناب*، خرد ناب نظری را به سنجه‌ای بی‌سابقه مورد ارزیابی قرار داد و حدود قوه و توانایی آن را سنجید و به‌همین جهت فرآیند نقد را فعالیتی پایدار و پایان‌ناپذیر اعلام کرد.

گرینبرگ با عنایت به دیدگاه کانت تأکید داشت که هر شاخه از هنر موظف است زمینه‌های انتقاد از خود را فراهم سازد تا ویژگی‌ها و کیفیات گوهری خویش را بازشناسد. لذا وی به‌نوعی انتزاع توجه داشت که به جریان‌های صوری و فرمال مرتبط بود و با تأکید بر فرم، نقاشی را مستقل از هر ارزش بیرونی تلقی کرد و معتقد بود که نقاشی مدرن به‌جای اندیشیدن به مسایلی فراسوی حیطهٔ کارکردی خود، باید به طبیعت کارمایهٔ خود بپردازد. به این معنا که مسطح‌بودن بوم نقاشی، دوبعدی بودن آن، واقعیت فیزیکی سطح، نحوه قرار گرفتن رنگ بر بوم، مواردی است که مستقیماً با نقاش و نقاشی مدرن در ارتباطی تنگاتنگ است. وی نوعی دگراندیشی را در عرصهٔ نقاشی رواج داد؛ بدین‌صورت که ماهیت و منش خود نقاشی مؤلفهٔ مهمی است که واجد اهمیت است.

نکتهٔ دیگر اینکه در نگاه کانت، زیبایی ناب چیزی نیست جز بحث در چهار دقیقهٔ مشخص (کیفیت، کمیت، جهت و نسبت).

- یک، ذوق عبارت است از داوری در مورد اعیان و پدیده‌ها و یا شیوهٔ بازنمایی آنها به جهت علاقهٔ رها از غرض (§۵) (کانت، ۱۳۸۸، ۱۰۷).
- دو، امر زیبا عبارت است از آن چیزی که بدون لحاظ نمودن مفهوم به‌صورتی جهان‌روا

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مورد تأیید قرار گیرد (§۹) (کانت، ۱۳۸۸، ۱۱۸).

- سه، زیبایی عبارت است از فرم غایتمند بدون غایت یک پدیده (§۱۷) (کانت، ۱۳۸۸، ۱۳۸).
- چهار، امر زیبا از لحاظ تأیید دارای ماهیتی ضروری است، بدون آنکه مفهومی جهت آن لحاظ گردد (§۲۲) (کانت، ۱۳۸۸، ۱۴۹).

محور نظریهٔ زیباشناختی کانت بر این نکته تأکید دارد که زیبایی متضمن تجربهٔ لذت‌بخش فرد در برخورد با امر زیبا بوده و لذا منجر به صدور حکم ذوقی می‌شود و این حکم ذوقی منشی ذهنی داشته و در عین حال ضروری و کلی است. بنابراین تعریف زیبایی ناب در دقیقهٔ اول حکم ذوقی با بحث کیفیت آغاز می‌شود و به پنج بخش تسری می‌یابد که در همهٔ بخش‌ها، ذوق به‌عنوان قوهٔ داوری وجهی بازنمایی را که متضمن لذت است، تحلیل می‌کند (کانت، ۱۳۸۸، ۱۰۹).

به تعبیر گرینبرگ، کانت داوری زیباشناختی را امری خودپاینده و عینی می‌شمارد. دریافت و ادراک عینیت در چنین مواردی یک هدف در جستجوی پایان یا نتیجه‌ای خاص و بیرون از خود نبوده و در واقع بیانی است در خود و لذا لذتی برای خود. مراد کانت از پایان یا نتیجه، مفاهیمی است که نیروهای شناختی انسان آنها را فهم می‌کند و در پی آن به دنبال محتوایی «از پیش تعیین‌شده» می‌گردد. به‌زعم وی محتوای یک اثر هنری صرفاً موضوعی زیبایی‌شناختی نیست. در واقع فرم است که به محتوا سازمانی فعال و مشخص می‌دهد. این دیدگاه به‌ویژه در نظریه‌پردازی‌های طرفداران فرمالیسم نو، اهمیت خاص یافت.

این رهیافت‌ها تأثیراتی بنیادین بر هنر مدرن بر جای گذاشت، از جمله اینکه گرینبرگ نیز در همین زمینه بر این باور بود که در یک کار هنری آنچه را محتوا می‌نامیم، باید چنان به طریقی تمام و کمال در فرم و شکل آن حل شده باشد که نتوان آن اثر را از آنچه که هست، به امری دیگر تقلیل داد. در نتیجه گرینبرگ کیفیات فرمی و بصری را مورد توجه ویژه قرار داد، زیرا معتقد بود که «محتوا دارای ایهام و ابهام بسیاری است و نمی‌توان آن را مورد بحث و تفسیر قرار داد و آنچه که اساس هنر را تشکیل می‌دهد، محتوایی است که تمیز دادنی نیست» (Turner, 1996, 614-615). او کلاً بر این باور بود که تلاش برای یافتن محتوا در یک اثر هنری عالی کاری عبث محسوب می‌شود، بدین‌دلیل که پیوستگی محتوا با فرم جدانشدنی است و شایسته است که به گوهر فرم در آثار هنری ناب عنایت مبذول گردد (Fenton, 2002, 4).

به‌طور کلی در گفتمان تاریخی هنر رایج است که کانت و گرینبرگ را در زمرهٔ بنیانگذاران و مفسرین عمدهٔ فرمالیسم در هنر شناخته‌اند. می‌توان گفت که فرم در این معنا عبارت است از خط، رنگ، شکل و مناسبات میان آنها و در بحث فرمالیسم تعبیر ویژگی‌های فرمی به‌کار می‌رود. در منابع عمده‌ای چون *دانش‌نامهٔ زیباشناسی* در ذیل بسامد فرمالیسم، تأثیر کانت بر این مکتب به‌وضوح تشریح گردیده و نویسندهٔ مقاله، لوسین کروکفسکی[۸] صریحاً اظهار نموده است که زیباشناسی کانت بر پایهٔ نگاهی فرمالیستی تدوین شده است (Krukowski, 1998, 213). هرچند معرفی کانت به‌عنوان اندیشمندی فرمالیست را باید مدیون نوشته‌های گرینبرگ به‌شمار آورد. چرا که او با نگرشی عمیق به فلسفهٔ کانت و خصوصاً نقد سوم وی، محورهای هنری قرن بیستم را با بهره‌گیری از نحوهٔ تفکیک حوزه‌های مورد نظر کانت در هر سه نقد، مورد واکاوی و بررسی قرار داده است. گرینبرگ در آغاز مقالهٔ "نقاشی مدرنیستی" (۱۹۶۰) یادآور گردید که «کانت اولین متفکری است که ابزار نقد را نیز مورد سنجش قرار داده است» (Greenberg, 1993, 85).

توجه گرینبرگ به ابزار، کارمایه یا کارافزار[۹] هنر و ویژگی آن متضمن به‌کارگیری راهبرد

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

انتقاد از خود در مورد کارافزارهای هنری از سوی کانت است (Greenberg, 1993, 86). به نظر گرینبرگ نقادی درونی هنر سبب می‌شود تا آن خصوصیات فردی که کاملاً یکه و یگانه است، به منصه ظهور رسیده و از مسیر ویژهٔ خود دور نگردد. در این نگاه، سطح بوم و نیز خصوصیات رنگ‌دانه در زمرهٔ کارافزارهای اصلی و لذا تشکیل‌دهندهٔ جلوه‌های فرمی است. شایسته است مجدداً به معانی تاریخی، انتقادی و زیباشناختی فرمالیسم اشاره کنیم. شاید مراد کانت از فرم ویژگی‌های ادراکی مثل خط، شکل و رنگ نبوده باشد. یکی از محققان معاصر موسوم به رودلف گاشه[۱۰] در اثر معروف خود یعنی *ایدهٔ فرم، بازاندیشی زیباشناسی کانت* کاربرد واژهٔ فرم در نقد اول را به‌دقت مورد تحلیل قرار داده و صریحاً یادآور شده است که کانت فرم را به‌صورت یک شیء تعریف کرده است و اضافه نموده است که صرفِ فرم در پدیده‌های طبیعت، متضمن قوایی است که در تأمین بازنمایی نقشی حایز اهمیت ایفا می‌کند. بدین معنا که صرفِ فرم عبارت از فرمی است که قوای شناختی ما در مقابل اشیاء و پدیده‌های طبیعی فراچنگ می‌آورند (Gasche, 2003, 87 & 8). هنری اَلیسون[۱۱] نیز در کتاب معروف خود *نظریهٔ ذوق کانت: خوانشی بر نقد حکم زیباشناختی* فرم را عبارت از سازمان زمانی-مکانی اشیاء، کنش‌ها و در موسیقی، آواها می‌داند و یادآور می‌شود که کانت انتظام زمانی-مکانی یک شیء زیباشناختی را فرم می‌نامد. لذا می‌توان جلوه‌های فرمی امر زیبا را که واجد خصلت بی‌همتاست، فرم آن قلمداد کرد (Allison, 2001, 135-136). آلیسون چنین نتیجه می‌گیرد که آرایش داده‌های حس در تقابل با خود داده‌ها، فرم را تشکیل می‌دهد. در اینجا فرمالیسم عبارت است از رهیافتی که تحلیل فرمی را در فهم و دریافت معنای اثر واجد اهمیت می‌شناسد. فرمالیسم به‌عنوان ابزاری برای نقد هنری زمینه‌ای را مهیا می‌کند که در چارچوب آن، اثر هنری از منظر فرم قابل سنجش می‌گردد. می‌توان گفت از نظر گرینبرگ، فرمالیسم کانت تبیینی است برای تجربهٔ زیباشناختی و لذا ابزاری برای نقد هنری به‌حساب می‌آید. در نتیجه وقتی با تجربهٔ زیباشناختی روبه‌رو می‌شویم و پدیده‌ای را زیبا می‌شناسیم، این احساس صرفاً معلول ویژگی‌های فرمی پدیده یا اثر است (Greenberg, 1986, 74). در اینجا می‌توان نگاه کانت به احکام زیباشناختی را دارای منشی فرمالیستی تلقی کرد (Kant, 2000, 223). بدین‌اعتبار در حکم ناب ذوقی، لذت ناشی از برخورد با یک پدیده، با حکم در باب فرم آن مقارن می‌گردد.

یکی از جلوه‌های برجسته و ویژهٔ نقد سوم کانت که عنوان فرمالیست را برای او به ارمغان آورده، تأکید اوست بر اینکه احکام زیباشناختی دربردارندهٔ مفهوم نیستند. کانت مفهوم را نه‌تنها از پاسخ و محتوای هنر جدا می‌سازد، بلکه آن را از احکام زیباشناختی نیز فارغ می‌داند. این بدان علت است که او در پی اثبات کلیت احکام زیباشناختی برآمده است. کانت در دقیقهٔ دوم، در آغاز یادآور می‌شود که امر زیبا عبارت از آن چیزی است که بدون مفاهیم، به‌عنوان موضوع و متعلق لذت جهان‌شمول و کلی قرار می‌گیرد و در پایان اضافه می‌کند آن چیزی زیباست که بدون یک مفهوم، به‌صورتی جهان‌شمول موجد التذاذ گردد. وی در جای دیگری اشاره نموده است که زیبایی عبارت از چیزی است که نه متضمن مفهوم بوده و نه از مفهوم ناشی می‌شود (کانت، ۱۳۸۸، ۱۲۲).

لازم به‌ذکر است که فلاسفهٔ پیش از کانت، هنر را بر حسب ارزش ابزاری آن تعریف می‌کردند، اما کانت برای نخستین‌بار این برداشت‌ها را به چالش گرفته و یادآور شد که هنر مقوله‌ای مستقل از هرگونه هدف بیرون از خود است. در نظر کانت زیباشناسی، در حقیقت یکی از سه حیطهٔ اساسی تجربهٔ بشری است (بدین‌معنا که در مقابل ساحت نظری و اخلاقی، واجد استقلال است). بدین‌اعتبار هرگاه صحبت از استقلال حیطهٔ هنر و زیبایی به‌میان می‌آید، کلیهٔ قوانین این حوزه به

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

محورهای صوری درونی همین حیطه مرتبط است. در نتیجه با نظر به اینکه حوزهٔ هنر و زیبایی دارای خودمختاری و استقلال است، برای درک و دریافت آن نباید به حوزه‌های دیگر دست یازید. با چنین نگرشی که اساس و شالودهٔ آن تلاش برای دستیابی به ناب‌ترین گوهرهای درونی است، می‌توان به هنر ناب نزدیک شد. لذا با عنایت به این رهیافت و رویکردها می‌توان گفت که توجه خاص گرینبرگ به هنر و تأکید وی به خودپایندگی هنر نیز ریشه در زیباشناسی کانت دارد.

گفتنی است که دریافت گرینبرگ در باب هنر و به‌طور کلی عالم هنر، پس از کانت از کالینگوود فیلسوف معاصر انگلیسی و به‌ویژه اثر معروف او *اصول هنر* (۱۹۳۸) تأثیر پذیرفت. گرینبرگ این پیش‌فرض کالینگوود را مد نظر قرار داد که هنر آنچه را که قبلاً احساس می‌کنیم برای ما بیان می‌کند، اما این بیان به‌صورتی استدلالی طرح نمی‌شود (Greenberg, 1955, 177-178 و Robenfeld, 1997, 192).

لازم به‌ذکر است که کالینگوود در مورد هنر تقسیم‌بندی خاصی را عرضه داشت و هنر به معنای واقعی را از شش تجربهٔ دیگر متمایز نمود. این تجربه‌ها عبارت بود از سرگرمی و تفریح، جادو، چیستان، آموزش، تبلیغات، توصیه و ترغیب. معیار وی برای تفکیک هنر از سایر تجربه‌ها بر پایهٔ قاعدهٔ تمایز هدف و وسیله استوار بود. به‌زعم وی انواع گوناگون شبه هنر در واقع عبارتند از پدیده‌هایی که گاهی هنر ممکن است در خدمت آنها قرار گیرد (Collingwood, 1938, 32-33). او این شش تجربه را حرفه و یا صناعت نامید و یادآور شد که تمایز میان وسیله و هدف در مورد آنها جاری است. به این معنا که در عرصهٔ پیشه و صناعت، هدف کاملاً مشخص است و ابزار و وسیلهٔ وصول به آن در پرتو عقلانیت امکان‌پذیر است. برای مثال کارکرد تفریح به‌عنوان انگیختن اختیاری احساسی که مخاطبان با نفس آن آگاهی دارند، قابل تعریف است. به‌طور مثال داستان‌های پلیسی مصداقی از اینگونه است و یا صورت زشت تفریح در پورنوگرافی حادث می‌شود.

این تمایزات اساس مقالهٔ معروف گرینبرگ یعنی "نقاشی مدرنیستی" را تشکیل می‌دهد. او در این مقاله یادآور می‌شود که یکی از مخاطرات سهمگین مورد بحث هنرمندان در اواسط قرن نوزدهم این بود که «شبه‌هنر» به‌عنوان «هنر» قلمداد شود. از این‌رو در پی ایجاد خلوص و پاکسازی در عرصهٔ هنر برآمدند. گرینبرگ نیز چون کالینگوود و سایر اصحاب هنر، خطر آلوده شدن هنر ناب را به پدیده‌های شبه‌هنری احساس نمود و کوشید تا بحث کالینگوود را در قالبی کاربردی وضوح بخشد. بدیهی است که پیش‌فرض‌های کالینگوودی در نوشته‌های گرینبرگ آنقدرها مستقیم و مبرهن نیست. در نظر کالینگوود تجربهٔ راستین هنر را می‌توان به «یافتم! یافتم!» ارشمیدس[۱۲] تشبیه کرد (Collingwood, 1938, 101).

در نظر گرینبرگ تجربهٔ هنری بدون قید و شرط، با تجربهٔ کیفیت، ارتباطی تنگاتنگ دارد. نوشتهٔ هانس هوفمان[۱۳] نیز مؤید همین برداشت گرینبرگ است. هانس هافمن نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی و یکی از برجسته‌ترین منتقدان فرمالیست معاصر در مقاله‌ای موسوم به "در جستجوی حقیقت" اظهار نمود که هنر را می‌توان صرفاً بر پایهٔ نوعی حساسیت پیشرفته در کشف کیفیت و ویژگی‌های بصری و فرمی، تعلیم داد (Hofmann, 1967, 55).

به‌زعم گرینبرگ یکی از جلوه‌های اساسی کیفیت هنری، در پویه دوم تحلیل امر زیبای کانت مورد بررسی قرار گرفته است. در بخش‌های §۶ و §۹ کانت مدعی است که لذت فارغ از غرض و تعلق دارای منش و ماهیتی کلی و جهان‌رواست (کانت، ۱۳۸۸، ۱۱۰ و ۱۱۸) و در اینجا تعبیر

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

کلی و جهان‌روا در پویه دوم از اهمیت خاصی برخوردار است و کانت در §۲۰ تحلیل امرزیبا و §۴۰ تحلیل امر والا کوشید ثابت کند که این لذت جنبهٔ فردی نداشته، بلکه همگانی است و ذوق نیز متضمن «حس مشترک»[۱۴] است (کانت، ۱۳۸۸، ۱۴۷ و ۲۲۴). کانت در §۸ مدعی است که حکم زیباشناختی مبتنی بر ذوق تأملی ممکن است برای همه واجد اعتبار تلقی شود (کانت، ۱۳۸۸، ۱۱۳). وی در اینجا یادآور شده که اصل اساسی، توافق و اجماع همگانی است و لذا اگر دیگران هنر را به کیفیتی دیگر مورد داوری قرار دهند، ما آنها را محروم از ذوق می‌شناسیم. در واقع با توجه به اینکه لذت و حکم ناشی از آن در نگاه اول ممکن است شخصی بیان شود و شخصی هم به‌نظر برسد، اما با توجه به تعریف کانت از ذوق و تبیین وی از امر زیبا در §۵، حکم ذوقی هم ذهن‌بنیاد است و هم فاقد سود و غرض؛ لذا همین بی‌غرضی است که نشان می‌دهد رضایت موجود در امر زیبا معلول هیچ‌گونه منفعت فردی یا خصوصی نیست، در نتیجه کلی است. گفتنی است که منظور از کلی در اینجا کلی منطقی نیست، بلکه کلی به‌معنای عمومیت داشتن و اجماع است. گرینبرگ موارد فوق را بدیهی شمرده و ضمن نقل قول گفته کانت، یادآور می‌شود که «مخاطب در واقع با توافق با همه انسان‌های واجد عقل سلیم حکم زیباشناختی خود را صادر می‌کند» (Greenberg, 1999, 111). در پرسشی که از گرینبرگ در این باب مطرح شد، وی یادآور گردید که «به‌نظر کانت ما آدمیان در خطوط کلی دارای مشابهت‌های زیادی با هم هستیم و هر چقدر ذوق ما بیشتر رشد کند، داوری ما در مورد امر زیبا غیرشخصی‌تر می‌شود و لذا می‌توان گفت وقتی چشم ما درست تعلیم دید و تجربهٔ بصری ما گسترش یافت، در این‌صورت ذوق ما نیز ماهیت عینی به‌خود می‌گیرد» (Greenberg, 1973, 22) گرینبرگ اذعان دارد که کانت به عینیت ذوق به‌عنوان یک اصل و یا یک قوه باور دارد و نتیجه می‌گیرد که اجماع ذوق، آن را به امر واقع تبدیل می‌کند و عینیت ذوق را به‌عنوان حقیقت پایداری به اثبات می‌رساند (Greenberg, 1973, 23). در اینجا گرینبرگ در پی آن است تا مناسبات بصری و تصویری را مورد سنجش قرار دهد و اضافه می‌کند «در جایی که کانت در مورد نقاشی و موسیقی، جذابیت رنگ‌ها و نیز آواهای موسیقایی را بدان افزوده، اما یادآور می‌شود که طراحی در مورد نقاشی، و کمپوزسیون در موسیقی، موضوع اصلی حکم ذوقی محسوب می‌شود (§۱۴)» (Greenberg, 1973, 25). گرایش گرینبرگ به تأکید بر فرم در دقیقهٔ سوم نقد قوهٔ حکم، قابل استناد است. کانت در §۱۰ می‌گوید: «اثر هنری هرچند که طراحی شده، اما طراحی مزبور معطوف به غرض و غایتی نیست، جز در مواردی که دریافت، ادراک و تجربهٔ ما در این زمینه‌ها غایتمند می‌شوند». لذا غایتمندی فرمی (صوری) اثر واجد اهمیت است. در واقع کانت ارجاع به فرم و صورتی دارد که در میان همهٔ اذهان مشترک بوده و همهٔ آدمیان با تأمل نسبت به آن اثر نظری واحد و عام دارند (کانت، ۱۳۸۸، ۱۲۲-۱۲۳). بنابراین می‌توان گفت که غایت در خود، اثر هنری را رازناک می‌سازد، چرا که مفهوم روشنی را در ذهن معین نمی‌نماید و برای ذهن واضح نیست و چون غایتمند بی‌غایت است، خودکفا است. به همین سبب است که رضایت ناشی از برخورد با امر زیبا هیچگونه سرچشمه و منبع بیرونی نداشته و از درون غایتمند است. در نتیجه این چنین غایتمندی، هرگونه غایت خاصی را فاقد بوده و نباید هیچ نوع طرح بیرونی نیز به ارادهٔ هنرمند تحمیل گردد. با این اعتبار آنچه می‌تواند مد نظر قرار گیرد، غایتمندی فرمی اثر است. تأکید گرینبرگ بر فرم از ناحیهٔ بندتو کروچه[۱۴] نیز مورد تأیید قرار گرفته است. کروچه در زیباشناسی خود مدعی است که معرفت و شناخت دو صورت به خود می‌گیرند:

۱. صورت منطقی که از عقلانیت ناشی می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

۲. صورت شهودی و یا تخیلی که از ادراک سرچشمه می‌گیرد.

بدین‌معنا که شهود عبارت است از شناختی که از مفاهیم رها باشد. برای مثال فرانمود بیانی[۱۶] و ظرفیت عاطفی از شهود جدا نیست. بنابراین هر نوع تمایز بین فرم و محتوا مقرون به خطاست (Croce, 1965, 79). کروچه بر خلاف کانت، احساس را از همان آغاز تحلیل خویش در چارچوب ویژه‌ای قرار می‌دهد. به گفتهٔ او در هنر، احساس عبارت است از احساسی که واجد فرم باشد و فرم نیز عبارت است از فرمی که احساس می‌شود. گرینبرگ نیز در راستای نظریهٔ کروچه، هم بر فرم و هم بر احساس تکیه نموده و در مقاله‌ای موسوم به "احساس شامل همه چیز است"، نظریهٔ کروچه را در نوشتهٔ خویش بازتاب داده است (Greenberg, 1952, 97-102). لازم به‌ذکر است که او در یکی از نوشته‌های دیگر خود برچسب فرمالیست را مورد تردید قرار داده است، مع‌هذا گفتنی است که او در اغلب نوشته‌ها و گفته‌های خویش بر فرم تأکید نموده است (Greenberg, 1967, 38-39). بدین‌معنا که رویکرد وی بیش از آنکه فرمالیسم را به‌صورتی محوری مد نظر قرار دهد، فرم را مؤلفهٔ اصلی و راهبرد بنیادی خود قلمداد کرده است.

پرسش‌های اساسی گرینبرگ در باب مؤلفه‌های زیباشناسی کانت

گرینبرگ در مورد دقیقهٔ اول درخصوص امر زیبا یادآور می‌شود که کانت صریحاً اذعان نموده که احکام زیباشناختی نه معرفتی هستند و نه منطقی (Greenberg, 1961, 15). وقتی سؤال می‌کنیم که آیا چیزی زیباست، طرح دقیق این سؤال متضمن این نکته است که می‌دانیم چگونه در عرصهٔ تأمل به صدور حکم می‌پردازیم (کانت، ۱۳۸۸، ۱۰۰-۱۰۱)، زیرا که زیبایی هنری به فرم تعلق می‌گیرد و از این‌رو متضمن لذتی از جنس خویش است. این موضوع را کروچه نیز یادآور شده و می‌گوید وقتی چیزی به ما لذت می‌دهد، باید بپرسیم لذت از جنس زیباشناختی است یا از جنس دیگر (Croce, 1965, 72). گرینبرگ پرسش‌های دیگری را نیز مطرح می‌کند که با زیباشناسی وی ارتباطی تام دارد، از جمله می‌پرسد چگونه تنش‌ها در یک اثر هنری شناسایی و حل و فصل می‌شود؟ و چگونه هنرمندان خود را در گسترهٔ فراداده‌های سنت قرار می‌دهند و با تأثیر سنت ارتباط برقرار می‌کنند؟ و سؤالات دیگری از این دست. پارادایم بعدی گرینبرگ باید بر حسب پرسش‌هایی که او مردود دانسته و یا اغلب تحت تأثیر کانت قرار داشته، تعریف شود؛ از جمله دقیقهٔ نخست اِشعار می‌دارد که لذت ناشی از هنر، لذتی است فارغ از تعلق و غرض و این رهایی و ناوابستگی، مؤلفهٔ محوری دقیقهٔ نخست محسوب می‌شود. کانت در پایان بخش پنجم یادآور می‌شود که ذوق عبارت است از قوهٔ صدور حکم در مورد ابژه یا چیزی و یا گونه‌ای بازنمایی که به لذت و یا عدم لذت (الم) رها و فارغ از غرض و تعلق منجر می‌شود، لذا متعلق و موضوع چنین لذتی عبارت است از امر زیبا (کانت، ۱۳۸۸، ۱۰۹). گرینبرگ هیچ‌گاه به‌طور مستقیم، محتوای اثر هنری را مورد بررسی قرار نداد، زیرا باور داشت که محتوا و فرم در هم تنیده‌اند و لذا نمی‌توان آنها را تفکیک کرد. تفسیر و بحث آنها نیز ممتنع است (Greenberg, 1967, 39). در واقع عدم امکان تعیین محتوای اثر عبارت از آن چیزی است که هنر را هنر ساخته است. اگر منظور گرینبرگ از محتوا عبارت است از جنبهٔ عاطفی اثر هنری، می‌توان گفت که او از بخش سیزدهم (§۱۳) دقیقهٔ سوم نقد قوه حکم تأثیر پذیرفته است. کانت صریحاً اعلام نمود حکم ذوقی که جذابیت و عاطفه بر آن تأثیری نداشته باشد، یک حکم ذوقی ناب محسوب می‌شود (کانت، ۱۳۸۸، ۱۲۶-۱۲۷).

در دقیقهٔ چهارم، بخش §۲۲، کانت در مورد ماهیت کلی و جهان‌شمول هنر بحث نموده و

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

ضرورت عینی حکم ذوقی را مورد بررسی قرار می‌دهد. وی پیش‌فرض حس مشترک را که به‌زعم او با فهم مشترک تفاوت بنیادی و اساسی دارد، مطرح می‌سازد. در واقع او اعتماد به حس مشترک را تا حدی جایز می‌داند که به یک‌سری توافق‌های مشترک برسیم، سپس باید از آنها عبور کرد تا به آن ساحت ذاتی استعلایی که در همه مشترک است، دست یافت. لذا با این اعتبار مدعی می‌شود چنین ضرورتی نمونه‌وار خوانده می‌شود؛ یعنی چنین ضرورتی متضمن موافقت همگان است (کانت، ۱۳۸۸، ۱۴۹-۱۵۰ و Kant, 1963, 46). گرینبرگ همین قاعده را در مورد هنر به‌کار برده و مدعی است که هنر باید عمیقاً احساس شود و منتقد نباید تلاش کند که چنین احساس عمیقی را بر زبان آورد. گرینبرگ در دوران متأخر فعالیت خویش هرگونه تلاشی را در جهت فهم و دریافت مبدأ هنر، ریشه‌های شخصیت هنرمند و خاستگاه خلاقیت او را مردود دانست و یادآور شد ما راجع به الهام حرفی برای گفتن نداریم، چرا که الهام یک رمز و راز است. گرینبرگ به هیچ‌روی به کشف و شهود و الهام در خلاقیت هنری اعتقادی نداشت (Greenberg, 1999, 190).

گرینبرگ در پاسخ به موارد فوق در ضمن مقاله‌ای موسوم به "شِکوه‌های یک منتقد هنری" در سال ۱۹۶۷ یادآور شد حکم زیباشناختی دارای ماهیتی بلاواسطه،[۱۷] غیر ارادی و ارتجالی[۱۸] و رها از هر نوع برهان است. اینگونه احکام بدون وساطت نیروهای استدلالی، بلکه صرفاً به مدد ذوق بر منتقد عارض می‌شود (Greenberg, 1999, 7). به تعبیر او قواعد و هنجارهایی در صدور حکم در باب هنر وجود ندارد و نمی‌توان معیارهای ویژه‌ای را در مورد نقد اعمال نمود، زیرا که قوهٔ ذوق بر نیروهای شناختی ذهن مکتوم است (Greenberg, 1999, 69) و روش و کاربرد گرینبرگ در اینجا مدیون زیباشناسی کانت است. کانت مدعی بود که احکام هنری بر احساس تکیه دارند و قابل اثبات نیستند، بدین‌معنا که وی برداشت خود از امر زیبا را بر احساس لذت مبتنی ساخت و بدیهی است که احساس آدمی به مدد دلایل عقلی قابل اثبات نیست و به‌طور کلی احساس زیباشناختی را نباید با احکام معرفتی مرتبط دانست. کانت در §۱۷ صریحاً اظهار نمود که «هیچگونه قاعدهٔ عینی برای ذوقی که امری را زیبا تلقی می‌کند، وجود ندارد، زیرا هر حکمی که از سرچشمهٔ ذوق ناشی شود، دارای منشی زیباشناختی است» (کانت، ۱۳۸۸، ۱۳۸-۱۳۹). لذا جستجو و کندوکاو جهت یافتن معیاری کلی در این باب، تلاشی بیهوده است. دقیقهٔ سوم مؤید نظریهٔ گرینبرگ در مورد عدم امکان فرض هنجار در مورد ذوق است. کروچه نیز همین نکته را به زبانی رساتر بیان نموده است. او در *راهنمای زیباشناسی* آورده است که هر اثر دارای قاعده و هنجار خاص خویش است (Croce, 1965, 43). لازم به‌ذکر است که گرینبرگ در برخورد با آثار هنری در گالری‌ها و موزه‌های مختلف به این راز مهم پی‌برد. وی با غور در آثار کانت، کروچه و کالینگورد به دریافت‌های عمیقی در مورد نقد هنری نایل آمد و به‌همین دلیل بود که میان لذت زیباشناختی و لذت غیرزیباشناختی قایل به تفکیک شد و به‌وجهی آگاهی هنری ویژه دست یافت و در عرصهٔ نقد هنری در محافل تخصصی، شأن و پایگاهی والا به‌دست آورد. یکی از پیامدهای مثبت جایگاه هنری او از این خصوصیت نشأت گرفته بود که او به‌طور دقیق به‌نوعی دستور زبان بصری دست یافته بود و در نقدهای خود بصیرتی ژرف را به معرض نمایش می‌گذاشت. در عین حال وی همواره بر محدودیت‌ها و کرانمندی نقد تأکید می‌نهاد و صریحاً اعلام کرد که گسترهٔ نقد، ساحتی لایتناهی نیست.

لازم به تذکر است که به استناد دریافت‌ها و دستاوردهای زیباشناختی اندیشمندانی چون کروچه، گرینبرگ و دیگران می‌توان نقد هنری را صرفاً متضمن کنش و فعالیتی واحد تلقی ننموده،

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

بلکه حداقل شش کارکرد در تحقق نقد هنری را از درون آنها استخراج نمود:

۱) آنگونه که کروچه یادآور شده، نقد هنری در اغلب موارد دارای ماهیتی تحکمی و یکه‌تازانه قلمداد شده و بعضی از منتقدان خود را حاکم میدان هنر شمرده و لذا نقد را جولانگاهی بی‌حد و حصر محسوب داشته‌اند و از این رهگذر هنرمند را طفلی مکتبی شمرده‌اند که باید فرمان‌های آنها را به گوش جان بشنود (Croce, 1965, 65).

۲) کروچه یادآور شد که نقد در بیشتر موارد دارای خصوصیتی مبتنی بر ارزش–داوری است و چنانچه خود واژهٔ نقد به زبان یونانی[۱۹] به‌معنای قاضی، حاکم و داور را مد نظر قرار دهیم، درمی‌یابیم که از جوهر واژهٔ نقد، وجهی حکم لازم‌الاجرا افاده می‌شود.

۳) در بررسی پویهٔ تکوینی نقد هنر متوجه می‌شویم که مؤلفه‌های شکل‌دهندهٔ اثر هنری چه چیزهایی بوده است. این مؤلفه‌ها ممکن است فردی، جمعی، شخصیتی، فرهنگی و غیره باشد. لذا این کارکرد ممکن است بر نفس فرآیند خلق اثر هنری تمرکز پیدا کند (Gotshalk, 1972, 173).

۴) پویهٔ درون–ذات نقد هنر متضمن مطالعه و بررسی جنبه‌های اساسی در چارچوب خود اثر است. از این‌رو در این پویه مواد و مصالح، فرم، بیان و کارکرد مورد توجه قرار می‌گیرد. اما از همه مهمتر، فرم در اینجا نقشی کلیدی ایفا می‌کند. در بررسی این کارکرد آنچه از همه حایز اهمیت بیشتری است، ماهیت توصیفی آن است (Gotshalk, 1972, 174).

۵) نقد درون- ذات[۲۰]معمولاً فراسوی توصیف سیر نموده و به قلمرو تفسیر و تأویل تسری پیدا می‌کند. لذا منتقد تفسیری، یافتن معناهای رمزی را در درون اثر هنری جستجو می‌کند و به عوامل خودآگاه و ناخودآگاه معنایی می‌پردازد. در نظر چنین منتقدی معنای مورد نظر ممکن است اسطوره، روایت، حماسه و مضامینی از این قبیل باشد. این کارکرد دربرگیرندهٔ مؤلفه‌های نشانه‌شناختی، ساختاری، روان‌شناختی (از نوع یونگ) و مارکسیستی باشد.

۶) احکام هنری در تحلیل نهایی بر یک سلسله اعتقادات، باورها و ارزش‌های بنیادین تکیه دارد و به‌همین جهت کروچه مدعی است که نقد هنری در شکل تاریخی و زیباشناختی آن، به نقد زندگی تکامل می‌یابد و ما این امر را در نوشته‌های منتقدین بزرگ به‌وضوح ملاحظه می‌کنیم. از جمله ماتیو آرنولد[۲۱] و جان راسکین[۲۲] هدف اصلی نقد خود را رستگاری جامعهٔ انگلستان قلمداد کردند. به گفتهٔ آرنولد شعر مدرن تنها در پرتو محتوای خود واجد دوام و بقا می‌شود و به اثری جاودانه و بزرگ تبدیل می‌گردد. اکثر منتقدان بزرگ جهان، این کارکرد نقد را بعد فرانقدی[۲۳] نامیده‌اند (Croce, 1965, 80). در اکثر نقدهای گرینبرگ شش محور فوق مورد توجه قرار گرفته است.

پل گایر نیز مدعی است که کانت در آغاز نقد حکم زیباشناختی، امر زیبا را با رویکردی فرمالیستی تحلیل کرده است، بدین‌اعتبار که در مورد نقاشی صریحاً اعلام می‌کند که به‌طورکلی طرح[۲۴] است که جوهر نقاشی را قوام می‌بخشد و لذا جذابیت رنگ‌ها واجد اولویت نیستند و این طرح است که موضوع حقیقی حکم ناب ذوقی را به‌وجود می‌آورد. در مورد اجرای موسیقایی نیز کمپوزیسیون واجد اهمیت است و نه آواهای منفرد. برطبق رویکرد فرمالیستی کانت در §۱۶، «پدیده‌های نمونه از نگاه زیباشناختی عبارتند از نقوش یونانی، شاخ و برگ‌های تزیینی بر روی کاغذهای دیواری که فی‌نفسه دارای معنی نیست. وی این نوع پدیده‌ها را مصداق زیبایی آزاد می‌شناسد، چرا که فاقد دلالت و کارویژه[۲۵] بوده و تحت هیچ مفهوم معینی هم قرار ندارند» (کانت، ۱۳۸۸، ۱۳۵). ظاهراً کانت بر این باور است که واکنش زیباشناختی ناب عبارت است از آن

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

چیزی که کلاً به فرم ادراکی معطوف است و از این رهگذر، محتوا و درون‌مایه را نادیده می‌انگارد (Guyer, 2005, 310).

گاتشاک[۲۶] نیز در مقالهٔ معروف خود "فرم و بیان در زیباشناسی کانت"، مدعی است که آغاز و پایان نقد حکم زیباشناسانه ما را به دو رویکرد در اندیشهٔ کانت رهنمون می‌سازد. در قسمت نخست، کانت نگاهی فرمالیستی به «زیبایی طبیعی» داشته و سرانجام نظریه‌ای اکسپرسیونیستی را دربارهٔ «هنرهای زیبا» مطرح نموده است (Gotshalk, 1967, 250). در مقابل پل گایر، نظریهٔ گاتشاک را به چالش گرفته و مدعی است که «کانت هر دو رویکرد فرمالیستی و اکسپرسیونیستی را در مورد «امر زیبا» اتخاذ کرده است». بدین‌معنا که به‌زعم او نظریهٔ لذت‌های کانت متضمن دو بعد فرمالیستی و اکسپرسیونیستی است (Guyer, 2005, 312). افزون بر این نظریهٔ فرمالیسم کانت به تفسیر پل گایر مبتنی بر نظریهٔ هماهنگی قوا بوده و این خود به ساختار استدلالی تحلیل امر زیبا متکی است. بررسی کوتاه مفهوم «هماهنگی قوا» به ما امکان می‌دهد تا ضرورت فرمالیسم در نظریهٔ زیباشناختی کانت را دریابیم. بدین‌اعتبار که آموزهٔ فرمالیسم از سرچشمه‌های معرفت‌شناختی نظریهٔ وی ناشی می‌شود. از مجموعهٔ نوشته‌های گرینبرگ چنین برمی‌آید که او نیز چون پل گایر بر این باور است که رویکرد کانت متضمن دو بعد فرمالیستی و اکسپرسیونیستی درمورد امر زیبا است.

یکی دیگر از جلوه‌های نظریهٔ گرینبرگ در مورد کانت به ایده‌الیسم استعلایی او باز می‌گردد و لذا اساس بحث این مکتب بر پایهٔ انتقاد از خود استوار است. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، گرینبرگ مدعی است که کانت نخستین مدرنیست محسوب می‌شود، زیرا مبنای کار را انتقاد از خود در حوزهٔ شناخت در نقد اول و تسری آن به دو حوزهٔ دیگر قرار داده است. او نیز در این زمینه مدرنیسم را در مورد نقاشان خاصی چون مانه، سزان، موندریان و... به‌کار گرفته است. در اینجا باید دید به چه دلیل گرینبرگ فلسفهٔ کانت را مدرنیستی خوانده است؟

لازم به توضیح است که فلسفهٔ انتقادی کانت در مورد عقل و معرفت قایل به محدودیت و کرانمندی است و به‌طور کلی در ایده‌الیسم استعلایی دو شرط ضروری برای تجربه وجود دارد: یک، شهود و دو، مفاهیم ناب فاهمه؛ لذا به‌منظور وصول به شناخت حقیقی نخست باید از طریق صورت‌های شهود حسی یعنی زمان و مکان به نفس شهود دسترسی پیدا کنیم و چنین شهود حسی از طریق یکی از مقولات کمیت، کیفیت، نسبت و جهت حاصل می‌آید. به نظر گرینبرگ، کانت به‌منظور احراز محدودهٔ منطق از خود منطق بهره گرفته است. به تعبیر دیگر وی با نقد عقل، آن را به‌کار می‌گیرد (Kant, 1998, B/ XXIII, 111-113). به‌زعم کانت عقل آدمی همواره در پی آن است تا از مرزهای حساسیت عبور کند و برای هر شرطی به دنبال غیرمشروط می‌گردد (Kant, 1998, B/ XXV- B/ XXVI, 113-116). به‌زعم وی این گرایش به مدعیاتی منجر می‌شود که مثلاً برای این عالم، مبدأ و معادی قایل است و یا به وحدت و خلود نفس[۲۷]و وجود خدا حکم می‌کند (Kant, 1997,XXIX-XXX). با این حال از نگاه کانت اینگونه مسایل در زمرهٔ توهم و پندارهای استعلایی قرار می‌گیرند. توهم استعلایی دیالکتیک نقد خرد ناب در صورتی حادث می‌شود که فرد از آموزهٔ منطقی قابل قبولی منحرف شود و رو به سوی اصل استعلایی خِردی نهد که دارای صورتی ظاهراً گزاره‌محور بوده و به‌گونه‌ای گمراه‌کننده مدعی معرفت عینی باشد (Kant, 1997, 307-308). چنین احکام و گزاره‌هایی به‌نوعی لغزش متافیزیکی منجر می‌شود. کانت در فصل اول حس استعلایی در کتاب *نقد خرد ناب*، حساسیت را به‌عنوان قوه‌ای که از عوامل بیرون از ذهن تأثیر می‌پذیرد،

Archive of SID
www.SID.ir
http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تعریف نموده و مراد وی در این ساحت، اثبات محدودیت ذهن آدمی است. به دیگر سخن، عقل یا ذهنیت به‌زعم کانت باید با محدودیت خود مواجه گردد و آن را بپذیرد. این امر زمینه‌ای را فراهم کرد تا کانت به تبیین فاهمه بپردازد. به‌همین دلیل یادآور شد که فاهمه برای آنکه بتواند نیروی خود را جامه عمل بپوشاند، به ناگزیر به پدیده‌های جهان بیرون نیازمند است. لذا چنانچه چیزی برای تفکر از ناحیهٔ فاهمه وجود نداشته باشد، تفکر نیز ممتنع و غیرممکن خواهد بود. وی می‌گوید هرچند فاهمه قوه‌ای است فعال، با این‌حال برای آنکه بتواند توان خود را به منصه ظهور رساند، به پدیده‌هایی جز خود (بیرون از خود) نیازمند است و به زبان کانت، به همین پدیده‌ها محدود می‌شود (Kant, 1996, 291).

با توجه به موارد فوق می‌توان تا حدی به برداشت گرینبرگ در مورد کانت به‌عنوان اولین مدرنیست حقیقی پی برد. کانت در فلسفهٔ انتقادی خود ضمن برشمردن سرچشمه‌های لغزش استعلایی، ریشهٔ آنها را در خود عقل آدمی جستجو کرده و مدعی است که برای رهایی از چنین لغزشی باید به انتقاد از خود دست زد. بدین‌معنا که عقل توان انتقاد از خود را دارد. به تعبیر وی فلسفهٔ انتقادی قادر است شرایط تولید معرفت را در عقل به محک نقد بسنجد و چنین نقدی دارای دو شرط ضروری تجربه و معرفت نسبت به جهان است. شرط اول عبارت است از صورت‌های ناب شهود (شهود عقلی) و شرط دوم، مقولات.

همانگونه که مطرح گردید، گرینبرگ این آموزهٔ کانت را به هنر مدرنیستی تسری داده و یادآور شده است که هنر مدرنیستی به‌وجهی انتقاد از خود، توانا است. گرینبرگ در اینجا اضافه می‌کند: «کانت در این زمینه بر فاهمه تأکید کرد، اما من تمرکز خود را بر نقاشی معطوف می‌دارم و می‌کوشم محدودیت‌های اساسی نقاشی را بشناسم». این محدودیت‌ها از پدیده‌های بیرونی ناشی می‌شود. گرینبرگ می‌گوید: «دو بعدی بودن در نقاشی (به‌عنوان محدودیت)، شرط ضروری هنر تصویری است و هنر مدرنیستی به این اصل پی برده است» (Greenberg, 1993, 86). بدین‌معنا که مدرنیسم شرط ضروری نقاشی یعنی مسطح بودن را مورد تأکید قرار داده است. وی این موضوع را در قسمت پایانی مقالهٔ "نقاشی مدرنیستی" به زبان خاص خود بیان نموده است: «چنانچه هنر اصیل زمانهٔ خود را بریده از سنت متداوم تلقی کنیم، در حقیقت آن را ناچیز انگاشته‌ایم. در ضمن هنر عبارت است از تداوم و توالی، و لذا بدون فرض تداوم، هنر معنای خود را از کف می‌دهد و بنابراین با نفی گذشتهٔ هنر و غفلت از معیارهای برتر آن، هنر مدرنیستی گوهر و فلسفهٔ وجودی خود را از کف خواهد داد» (Greenberg, 1993, 90).

هنر مدرنیستی فرآیند تاریخی است و لذا به‌منظور فهم و درک خلاقیت‌های موجود در این جنبش هنری باید کارنامهٔ گذشتهٔ آن را به نیکی دریافت. خودآگاهی هنری ریشه در شناخت گذشته دارد و در نتیجه تجربهٔ زیباشناسانهٔ هنرمند و محقق را بر آن می‌دارد تا هویت هر جریان هنری را در تداوم آن و در گذشته‌اش مورد واکاوی قرار دهد. نکته دیگری که در خصوص تقسیم زیبایی به آزاد و مقید در نقد قوه حکم در ارتباط با فرمالیسم کانت باید مورد توجه قرار گیرد، ماهیت حکم زیباشناختی ناب است. به‌زعم کانت حکم زیباشناختی ناب می‌تواند ماهیتی آزاد داشته باشد که در این‌صورت هر نوع محتوای عقلی و مفهومی موجود در حکم باید در داخل قلاب قرار داده شود، یا حکم مزبور ممکن است متکی و مقید باشد. در چنین صورتی محتوای مفهومی و عقلی به فرآیند حکم منضم می‌گردد. بدین‌اعتبار در زیبایی مقید، محتوا از حکم منعزل نمی‌شود. به‌زعم وی در حکم مقید یا وابسته، مفهوم به حکم پیوند می‌یابد، اما در حکم آزاد محتوای عقلی و

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مفهومی موقتاً جدا فرض می‌شوند (کانت، ۱۳۸۸، ۱۳۵-۱۳۷). لذا حکم در باب زیبایی آزاد عبارت است از تأمل در نفس فرم و لذت ناشی از بازی قوای ذهنی از فرم پدیده ناشی می‌شود. افزون بر این در برخورد با اثر هنری، لذت از بازی آزادانه میان متخیله و فاهمه نشأت می‌گیرد و این بازی ریشه در فرم و ساختار پدیدهٔ هنری دارد.

جالب اینجاست که گرینبرگ میان حکم زیباشناختی و حکم ارزشی ارتباط تنگاتنگی برقرار نموده و یادآور می‌شود که حکم ارزش‌محور، گوهر تجربهٔ زیباشناختی را تشکیل می‌دهد. به این معنا که حکمی که در تجربهٔ هنری صادر می‌کنیم، خود متضمن انشاء ارزش است و از آن‌رو که حکم مزبور ریشه در شهود ما دارد، نمی‌توان آن را به سهولت تجزیه و تحلیل نمود. نکتهٔ اساسی بحث گرینبرگ در اینجا، تمایز میان احکام شناختی، تاریخی، مقولی و زیباشناختی است. در احکام شناختی، تاریخی و مقولی معمولاً محتوای پدیده مورد داوری قرار می‌گیرد، اما بر عکس در احکام زیباشناختی که ریشه در درون‌بینی‌های ما دارد، ما به فرم اثر هنری عنایت می‌ورزیم. مثال گرینبرگ در اینجا آثار ماتیس است. به گفته وی «وقتی با تابلوهای ماتیس روبه‌رو می‌شویم، گویی که اثر او با ما سخن می‌گوید و این ارتباط اثر، خود ریشه در فرم آن دارد. در واقع فرم اثر با ما لب به سخن می‌گشاید» (Greenberg, 1973, XXVI). گرینبرگ یادآور می‌شود که اگر نقاشی هنری از طریق فرم با ما سخن بگوید و از طریق لذت زیباشناختی، فرم نزد ما متجلی شود، چنین فرمی در حقیقت با محتوای آن در هم مستحیل شده است. او در مقالهٔ معروف خود "آوانگارد و کیچ" (۱۹۶۱) خاطرنشان نموده است که تکنیک انتزاعی به‌عنوان بازی خط و رنگ و فضا، در اکثر موارد خود نمود فرم ناب محسوب می‌شود (Greenberg, 1961, 15).

خلاصه آنکه حکم زیباشناختی در مورد زیبایی مقید و متکی موجد لذت می‌شود و این لذت دارای منشی صرفاً زیباشناختی است و هرچند این لذت ممکن است با لذت زیباشناختی ناشی از امر مطبوع دارای مشابهت‌های باشد، اما سرچشمهٔ لذت زیباشناختی، امری متفاوت است. اگر نظریهٔ کانت را بپذیریم که لذت زیباشناختی ناب از بازی هماهنگ و آزادانهٔ قوای ذهنی ما ناشی می‌شود، در این‌صورت در هنر مدرنیستی، این بازی آزادانه و هماهنگ از شیء خاصی سرچشمه می‌گیرد و آن هم چیزی نیست جز اثر هنری. این لذت صرفاً از فرم اثر ناشی می‌شود، هرچند که منتقد ممکن است به جلوه‌های دیگر اثر نیز توجه نماید.

نتیجه‌گیری

همانگونه که در بالا اشاره شد، کلمنت گرینبرگ کانت را به‌عنوان نخستین مدرنیست حقیقی قلمداد کرد و نظریات معرفتی و زیباشناختی کانت را به‌مثابهٔ شالودهٔ گزاره‌های خویش در باب هنر قرار داد و خاطرنشان نمود که محور و تمرکز اصلی کانت در *نقد قوهٔ* حکم عبارت است از اینکه آن اثر هنری که در پرتو نبوغ هنرمند آفریده شده، از لحاظ زیبایی با طبیعت دارای توازی است. مدعای کانت مبنی بر اینکه اثر هنری از لحاظ منش و ماهیت با طبیعت واجد همسانی است، خود چارچوب بحث‌های گرینبرگ را شکل داد. گرینبرگ در اینجا مدعی شد که هنر مدرنیستی برای مثال در آثار مونه از جنبه‌های فضای بازنمایی به‌طور کلی فاصله می‌گیرد و این فاصله و تباین در آثار موندریان و پولاک به اوج خود می‌رسد. طبیعت نیز به‌عنوان معیاری برای اثر هنری مد نظر قرار می‌گیرد، بدین‌معنا که درست مثل یک پدیدهٔ طبیعی، اثر نیز با تکیه بر غایتمندی بدون غایت، جذابیتی زیباشناختی را به مخاطب القا می‌کند و اثر مزبور کاملاً طبیعی جلوه می‌کند. هنرمند

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مورد نظر گرینبرگ باید اثر خویش را به‌گونه‌ای خلق کند که در نظر مخاطب غیرطبیعی به‌نظر نرسد و در حقیقت خلاقیت و نوآوری در اثر از همین عامل سرچشمه می‌گیرد. مراد از طبیعی بودن در اینجا جلوهٔ سیال و بالندهٔ اثر است. لذا فعالیت هنرمند به آفرینش اثری منجر می‌شود که زیبایی طبیعی را درست در ساحت فرمی آن متجلی سازد. قبلاً یادآور شدیم که کانت در بحث از زیبایی بدواً به طبیعت و در توازی آن به هنر پرداخت. افزون بر این کلمنت گرینبرگ مدعی شده است که مدرنیسم عبارت است از گرایش و سمت‌وسویی که رو به‌سوی نقد درونی دارد. به‌زعم وی کانت اولین فیلسوفی است که خود ابزار و کارمایه‌های نقد را مورد سنجش و نقادی قرار داد. به‌نظر گرینبرگ نقاشی مدرنیستی در معنای ناب خود در بعضی از آثار مانه و پاره‌ای از کارهای سزان، موندریان و... متجلی شده است. او در اکثر آثار خود تأکید نموده که هنر مدرنیستی همواره شرایط آفرینش خود را مورد واکاوی و نقد قرار می‌دهد، در نتیجه می‌توان منش و ماهیت هنر مدرنیستی را در رویکرد نقادانهٔ آن جستجو کرد. در این ساحت شرایط امکانی تولید اثر دارای ماهیتی معرفتی و شناختی است. گرینبرگ یادآور می‌شود که فرم در تجربهٔ زیباشناختی متضمن تأمل و عنایت به ویژگی‌های فرمی اثر است. هرچند که تجربهٔ هنر مدرنیستی ممکن است عوامل شهودی را دربرگیرد، اما این امر به هیچ‌وجه تنها تجربهٔ زیباشناختی محسوب نمی‌شود. بنابراین به‌زعم گرینبرگ هنر مدرنیستی هم واجد عنصر اصیل زیباشناختی بوده و هم تجربهٔ زیباشناختی را دربرمی‌گیرد. بدین‌اعتبار هم آفرینش هنری را دربردارد و هم متضمن تأمل و دقت در شرایط امکانی خلق اثر است. لذا حکم و داوری زیباشناختی که واجد منشی نقادانه است، هم دارای درون‌مایه‌ای معرفتی و عقلی است و هم زمینهٔ تاریخی اثر را در مناسبت با سایر آثار پیشین شفافیت بخشیده و سرانجام مؤلفه‌های حاکم بر این داوری را از منظر زیباشناختی وضوح می‌بخشد. کوتاه سخن اینکه رویکرد گرینبرگ به نقد و داوری زیباشناختی دارای دو بعد مرتبط به هم است؛ یکی بعد معرفتی که ریشه در نقد اول کانت دارد و به نقادی درونی معطوف است و بعد دیگر جنبه‌های زیباشناختی اثر را مورد تحلیل و ارزیابی قرار می‌دهد. بدیهی است که در این ساحت منتقد بدواً به فرم اثر عنایت می‌ورزد، حال آنکه در بعد نخست درون‌مایهٔ مفهومی اثر مورد تأمل قرار می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Carles Harrison
۲. Georg Simmel
۳. Charles Baudelaire
۴. Edward Mannet
۵. Clement Greenberg
۶. Mimesis
۷. Concept
۸. Lucian Krukowski
۹. Medium
۱۰. Rodolphe Gasche
۱۱. Henry. E. Allison
۱۲. Eureka
۱۳. Hans Hofmann
۱۴. sensus communis

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

۱۵. Benedetto Croce
۱۶. Expression
۱۷. Immediate
۱۸. Involuntary
۱۹. Krites
۲۰. immanent criticism
۲۱. Mathew Arnold
۲۲. John Ruskin
۲۳. Metacritical
۲۴. Design
۲۵. Function
۲۶. Gotshalk
۲۷. Soul

فهرست منابع

- کانت، ایمانوئل (۱۳۸۸) *نقد قوهٔ حکم*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران.
- Allison, Henry. E. (2001) Kant's Theory of Taste: Reading of the Critique of Aesthetic Judgment, Cambridge University Press.
- Baudelaire, Charles (1964) *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Oxford: Phidon.
- Collingwood, R. G. (1938) *The Principles of Art*, Oxford University Press, London.
- Croce, Benedetto (1965) *Guide to Aesthetics*, South Bend: Galeway.
- Fenton, Terry (2002) "Greenberg the Critic", Available at: http://www.sharecom.ca/greenberg/thecritic.html. Accessed in Dec. 2002.
- Gasche, Rodolphe (2003) *The Idea of form: Rethinking Kant›s Aesthetics*, Stanford University Press, Stanford.
- Gotshalk, D. W. (1972) *Art and the Social Order*, Dover, New York.
- Gotshalk, D. W. (1967) "Form and Expression in Kant's Aesthetics", *British Journal of Aesthetics*, 7(3).
- Greenberg, Clement (1961) "Avant-Garde and Kitsch", *Art and Culture: Critical Essays*, Beacom Press, Boston.
- Greenberg, Clement (1999) "Can Taste Be Objective?" *Homemade Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford.
- Greenberg, Clement (1952) "Feeling is all", *Partisan Review*, January and February.
- Greenberg, Clement (1973) "Influence of Matisse", Hanry Matisse, Acquavella Galleries, New York. Available at http://www.sharecom.ca/greenberg/matisse.html.
- Greenberg, Clement (1955) "Letters", *Comentary.* Vol. 20, July.
- Greenberg, Clement (1993) "Modernist Painting", *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, ed. John Obrien. Chicago University Press, Chicago.
- Greenberg, Clement (1967) "Problems of criticism II, Complaints of an Art Critics", *Artforum*, Vol. 2. Oct.
- Greenberg, Clement (1999) *Homemade Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford.
- Guyer, Paul D. (2005) "Formalism and the Theory of Expression in Kant›s Aesthetics", *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy*, Ed. Janees. O. Young, Vol. 1, Routledge London and New York.
- Harrison, Charles (2003) "Modernism". *In Critical Terms for Art History.* Eds. Roberts Nelson and Richard Schiff. Chicago University Press, Chicago.
- Hofmann, Hans (1967) *Search for the Real and Other Essays*, MA: MIT Press, Cambridge.

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

- Kant, Emmanuel (1963) *Analytic of the Beautiful: Second Book*, Trans by Walter Cerf. Bobbs-Merrill, Indianapolis.
- Kant, Emmanuel (1996) *Religion and Rational Theology*, "Conflict of Faculties", Translated by Allen Wood and George di Giovanni.Cambridge University Press, New York.
- Kant, Emmanuel (1997) *Critique of Pure Reason*, Translated by Paul Guyer and Allen Wood, Cambridge University Press, New York.
- Kant, Emmanuel (2000) *Critique of the Power of Judgment*, ed. Paul Guyer, Trans Paul Guyer and Eric Mathews. Cambridge University Press, Cambridge and New York.
- Krauss, Rosalind. E. (1985) *The Oroginality of the Avant- Garde And Other Modernist Myth*, Mass Press, Cambridge.
- Krukowski, Lucian (1998) "Formalism: Conceptual and Historical Overview", *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York.
- Robenfeld, Florence (1997) *Greenberg A Life*, Scribner, New York.
- Simmel, Georg (2000) "Metropolis and Modern Life", *In Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Cambridge.
- Turner, Jane (1996) *The Dictionary of Art*, Vol. 13, Macmillan Publisher, New York.

Archive of SID
www.SID.ir
http://Journal.art.ac.ir