

زیباشناخت

فصلنامه مطالعات نظری و تاریخی هنر

قیمت: ۱۵۰۰۰ تومان / تابستان ۹۷

- نسبت نقد هنری و فلسفه در بوته آزمون
- تاریخ سینما به روایت دلوز
- بحثی در هویت شخصیت نمایشی
- بازانندیشی رانسیر از هنر تزیینی
- مونتسارت در اجرای جامعه شناسانه نوربرت الیاس
- هگل از مقدمه درس گفتارهای زیبایی شناسی می گوید

زیباشناخت

فصلنامه مطالعات نظری و تاریخی هنر

شماره ۱۰ - زمستان ۱۳۹۸

زیباشناخت

فصلنامه مطالعات نظری و
تاریخی هنر
دوره سوم، شماره دوم،
تابستان ۹۷

ZibaShenakht

A Persian Quarterly
Journal of Art Studies
No. 2 Summer 2018

Director. in. Charge

Seyed Mojtaba Hoseini

Editor. in. Chief

Kamran Sepehran
[Associate Professor at
Art University of Tehran]

ISSN 1735 - 4579

صاحب امتیاز
مؤسسه توسعه هنرهای معاصر
مدیر مسئول
سید مجتبی حسینی
[معاون امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی]

سر دبیر
کامران سپهران
[دانشیار دانشگاه هنر]
دبیر تحریریه
بهزاد آقا جمالی

همکاران این شماره

شهزاد زرگر	نوید آبینی
سید محمد مهدی ساعتچی	مجید اخگر
محمد سپاهی	گوهر پایون
رضا سرور	امین حسینیون
سینا دمتمحنی	عرفان خالقی
صالح نجفی	امیر خلیلی

ویرایش

هستی بشروئی
مهین بهزادی مهرداد
روناک حسینی

طراحی و گرافیک

علی محمدی

نقاشی جلد

امین معتمدی

چاپ و صحافی

چاپخانه سازمان فرهنگی کشور
۸۸۴۲۹۵۵۳

توزیع

پخش ققنوس

E-mail: zibashenakht@outlook.com

شماره: ۲۵۷۹/۱۳۳۵

مدیر پروژه

مهدی افضایی (مؤسسه توسعه هنرهای معاصر)



سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران

نشانی: خیابان کریم خان، خیابان ایران
جنوبی، کوچه ارشد، مؤسسه توسعه
هنرهای معاصر، واحد دوه غربی.

فهرست

هنرآزمایی

- خاص بودگی نقد و نیازش به فلسفه / مایکل نیومن ۹
سه چهره مدرنیسم، یا دیالکتیک بدون هم نهاد / مجید اخگر ۴۱

هنرشناخت

- هنر تزیینی به منزله هنر اجتماعی / ژاک رانسیر ۷۳
نشانه‌های هویت: شخصیت نمایشی به مثابه نام و بدن / اریکا فیشر لیخت ۹۰
چهار مفهوم بنیادین علم تصویر / دبلیو. جی. تی. میچل ۱۰۲
حرکت در موسیقی / راجا اسکروتن ۱۱۰
تاریخ سینمای اندیشه / آندراس بالینت کواچ ۱۱۶

تبارشناخت

- جایگاه هنر در نسبت با جهان متناهی و همچنین دین و فلسفه / گئورگ ویلهلم فردریش هگل ۱۳۷

کتاب شناخت

- هایدگر در چهارچوبی جدید نوشته باربارا بولت / سینا مُمتحنی ۱۵۳
موتسارت: تصویر یک نابغه نوشته نوربرت الیاس / عرفان خلاقی ۱۶۲
شاهنامه شاه طهماسبی تدوین فرهنگستان هنر و موزه هنرهای معاصر / شهرام زرگر ۱۷۲
قدرت هنر نوشته یوریس گرویس / ری راکیان ۱۸۶
سینه فیلیا و تاریخ؛ یا وزیدن باد بین درخت‌ها نوشته کریستین کیشلی / امین حسینیون ۱۹۴

هنر آزمایی

خاص‌بودگی نقد و نیازش به فلسفه^(۱)

مایکل نیومن

ترجمه
صالح نجفی

اگر برآستی بحرانی در نقد هنر روی داده باشد، آنگاه وسوسه‌کننده می‌نماید که برای حل آن به فلسفه روی آوریم. من در این مقاله می‌کوشم ثابت کنم فلسفه قادر نیست راهی برای حل مسائلی پیش نهد که رویاروی نقد هنر است، زیرا پای خودش در آن مسائل گیر است. از آنجا که هم نقد هنر هم نظریه هنر به تنهایی ناپسندیده‌اند، هریک نیاز دارد به کمک آن دیگری نقص‌های خود را جبران کند^(۲). این نیاز دوسره - به دلایلی که در ادامه می‌کوشم بگویم - نمی‌تواند از طریق ترکیب این دو حوزه برآورده شود، اما هنگامی که دست به تبارشناسی این نیاز بزنیم شاید بتواند ماهیت مسأله را برآید روشن کند. در بخش اول این مقاله، تعینات مسأله‌ای را بررسی خواهیم کرد که نقد هنر در زمانه ما با آن دست‌به‌گریبان است. در بخش دوم، خواهیم کوشید از خاص‌بودگی فعالیت نقد هنر دفاع کنم در برابر دیدگاه کسانی که از لزوم «رفع دیالکتیکی» و «انحلال» (Aufhebung) آن در فلسفه می‌گویند. این دفاعیه منوط است به برداشت رادیکالی از حکم یا داوری که شاید بتوان از نقد سوم کانت استخراج کرد^(۳). در بخش سوم مقاله، کانون توجه را وارونه خواهیم کرد: بررسی خواهیم کرد که چرا پس از کانت - و در حقیقت، در نظام فکری کانت - «هنرداوری» نتوانست دوام آورد. در متن نظریه هنر و همچنین نظریه نقد اصحاب ایده‌آلیسم آلمانی و رمانتیک‌هاست که آشتی مطلوب کانت، آشتی میان سنت بریتانیایی اصالت «ذوق» یا «سلیقه» (Taste) و سنت آلمانی اصالت «استحسان» یا «زیباشناسی»، دوباره دوشاخه می‌شود، البته به شکل جدیدی که بارقه‌هایی از جریان

آوانگارد‌های مدرن در آن می‌بینیم^(۱). در اینجا است که کلی بودن نقد فلسفی بدل می‌شود به تقدیر یک اثر هنری خاص. چیزی که باید از طریق فعل تأمل حاصل شود و مسلماً به بهای از دست رفتن تکین‌بودگی در تعالی‌گرایی آبرونی. این قضیه این سؤال را مطرح می‌کند که بعضی رهیافت‌های مشخص به نظریه و عمل در پهنه هنر تا چه حد ساختار آبرونی رمانتیک را تکرار می‌کند.

۱

کافی است نگاهی دقیق به اکثر نشریه‌ها و مجله‌های هنری بیندازید تا متوجه شوید کیفیت و دقت نقدها در حوزه هنر از اواسط دهه ۱۹۸۰ - اگر نه قبل از آن - به طرز چشمگیری افت کرده است. چرا چنین اتفاقی افتاده است؟

اینکه بگوییم افت کیفیت نقدها محصول افت کیفیت موضوع نقد، یعنی آثار هنری بوده، ساده‌لوحی است. این گفته آنچه را باید زیر سؤال ببریم مسلم فرض می‌گیرد؛ اولاً، فرض می‌گیرد نقد چیزی نیست جز مکمل بیرونی و توصیفی موضوع خود. ثانیاً، فرض می‌گیرد خود ماهیت موضوع نقد وجه تأملی و انتقادی ندارد. می‌توان چنین استدلال کرد که امروزه یکی از علت‌های مسأله دار شدن نقد این است که عملاً نقدنویسی کاری حشو و بی‌مورد شده است. چرا که دگرگونی‌های روی داده در فعالیت‌های هنری، به ویژه در هنر مفهومی، وظیفه انتقاد کردن را در برخورد با هنرهای آوانگارد از نقدنویسان سلب کرده و کار نقد - از جمله نقد قسمی معرفت‌شناسی توصیفی و شیء‌ساز - را در خود فعالیت هنری ادغام کرده است؛ نظریه هنر اینک جای نقد هنر را گرفته است. اینک نظریه هنریگانه راه مناسب برای واسطه عمل شدن است و غالباً خود هنرمندان بدان دست می‌یازند^(۲). در این فضا، نقشی که برای نقدنویس می‌ماند از دو حال خارج نیست؛ یا خود نویسنده یا هنرمند شود؛ یا دست به فرا - نقد همین حرکت، یعنی روی آوردن به نظریه بزند^(۳). مادام که سلیقه و داوری، مورد نقدی واقع شوند که خود آثار هنری - یا عمل و فعالیت هنری - به طور صریح یا ضمنی درگیرش می‌شوند، بازگشت به نقد داوری‌کننده (judgmental) در تقابل با نقد نظری در طی سال‌های دهه ۱۹۸۰ غالباً نشانه احیای نومحافظه‌کارانه مقلد سلیقه و ذوق نخبگان تلقی می‌شود یا نشانه سوءنیت و ریاکاری کسانی که ژست مستقل می‌گیرند و در همان حال بنده و غلام حلقه به‌گوش بازارند.

این دگرگونی‌هایی که از اواخر دهه ۱۹۶۰ به این سو روی داده است باید در نسبت با تحول تاریخی مناسبات میان مدرنیسم، هنر آوانگارد و فرهنگ توده‌ای درک کرد. هنر مفهومی دنباله پروژه آوانگارد‌های قرن بیستم را گرفت؛ پروژه نقد نهاد هنر. آنچه می‌باید توضیح داد صرفاً روش هنرمندان آوانگارد برای ارایه نقدی تأملی - انعکاسی بر نهاد هنر نیست^(۴)، بلکه شکست مکرر این حرکت - یعنی تلاش برای اتحاد (مجدد) هنر و زندگی - است در رسیدن به پیامدهای مطلوب و مورد نظرش در قلمروهای بیرون از زیباشناسی. این سخن لزوماً به این معنا نیست

که علت‌های آن ناکامی و شکست همواره یکسان است.

معیار موفقیت که در خود سؤال «چرا جنبش آوانگارد مکرراً شکست خورده است؟» مطرح شده است نوعی پروژه روشننگری را برای هنرپیش فرض می‌گیرد. دقیق‌تر بگوییم، هنرزمانی به میدان می‌آید که عقل روشننگری از قرار معلوم در متحقق ساختن وعده‌ای که داده است شکست می‌خورد؛ هنر بدل می‌شود به حوزه‌ای که در آن وعده سعادت (la promesse de bonheur) را همچنان می‌توان به تصور درآورد.^(۸) بدین سان وظیفه نقد عبارت می‌شود از روشن ساختن و وساطت برای رها کردن و بالفعل ساختن توانایی‌های بالقوه فعالیت هنری. منتها در اوضاع و احوالی که اجازه نمی‌دهد این قسم رهایی و بالفعل شدن روی دهد، هم هنر و هم نقد هنر دچار مشکلی ساختاری می‌شوند.

بر اساس تحلیل اصحاب مکتب فرانکفورت، آن اوضاع و احوال اولاً شامل فعلیت یافتن استلزام‌های فرآیند کالایی شدن (یعنی ابزاری شدن و مبادله‌پذیری) درون فضای «صنعت فرهنگ‌سازی» است. وقتی خود «زندگی» تابع فرامین صورت کالایی (form - commodity) شده است، پروژه آوانگارد انحلال هنر در زندگی لاجرم در رسیدن به هدف انقلابی خویش شکست می‌خورد. یا شاید لاجرم موفق هم می‌شود، البته مادام که «زندگی» در قالب سلسله‌ای از خیالات یا اوهام واقع‌نما خصلتی زیباشناختی یافته است این موفقیت کاذب محسوب می‌شود.

1. Clement
Greenberg

از نظر آدورنو، پروژه آوانگارد‌ها در چنین اوضاع و احوالی صرفاً به ابزاری شدن کارهای هنری و استفاده ابزاری از آثار هنری منجر خواهد شد. در حالی که آوانگارد‌های قرن بیستم سرانجام مدرنیسم را به جهت اصرار بر خودآیینی زیباشناختی به نقد کشیدند، آدورنو نقدی مدرنیستی بر پروژه آوانگارد‌ها به دست می‌دهد و آن را کوششی عجولانه برای انحلال پیش از موقع خودآیینی هنر می‌شمارد.^(۹) یکی از شرط‌های امکان نقد آدورنو درک شکست جنبش‌های اجتماعی چپ‌گرایی است که یک جنبش آوانگارد مترقی باید با آنها متحد شود؛ در مرحله سرمایه‌داری سازمان یافته مابعد لیبرالیسم، اعضای طبقه پرولتاریا بدل به مصرف‌کنندگانی جذب شده و غرقه‌گشته در دنیای سرمایه‌داری شده‌اند.

واکنش کلمنت گرینبرگ^۱ به این وضعیت آن بود که فلسفه تاریخی را که در خدمت اعتبار بخشیدن به جنبش آوانگارد‌ها بود وادار به ارایه روایتی کند که به مدرنیسم مشروعیت بخشد. در این روایت، مدرنیسم بدل می‌شود به نقطه اوج تاریخ هنر به مثابه فرآیندی که طی آن هنر به شکلی کاملاً درونی و مترقی به انتقاد از خود و حد گذاشتن بر خود می‌پردازد. این روایت مستظهر بود به یک تقابل غیردیالکتیکی بین موضوع نظریه‌پردازی (یعنی اثر هنری به مفهوم گرینبرگی که به وسیله حذف مقوله‌های متفاوت «مدرنیسم» و «آوانگارد» قوام می‌یابد) و فرهنگ توده‌ای «کیچ»^(۱۰)، که مبنای فرق‌گذاری میان آنها در نهایت در ذوق و سلیقه نقدنویس جای داشت. مانند زمانی که دعوی کانت مبنی بر کلی بودن حکم‌ها یا داوری‌های ذوقی مستلزم سیطره نظری یک ایدئولوژی خاص بود و نه رهایی بالقوه نوع بشر در وجه کلی بشریت.

با آنکه نمی‌توان گفت آدورنو هم مانند گرینبرگ قائل به «تقابل» مدرنیسم و صنعت فرهنگ‌سازی است - زیرا این دو مقوله از منظر او لمحه‌هایی از یک تمامیت تاریخی‌اند که لازم و ملزوم دیالکتیکی همدیگرند^(۳۱) - وجود متعین آثار مدرنیستی است که مبنای واقعی نقد را برای آدورنو فراهم می‌آورد. چرا که این آثار نشان می‌دهند خود «صنعت فرهنگ‌سازی» نمی‌تواند آن تمامیت تاریخی را اشباع کند. فقط از طریق اثر هنری خودآیین می‌توان ماهیت تناقض‌آمیز و نه هموار و همگن آن تمامیت را ثبت کرد. با این حال، آدورنو هیچ مایه تسکینی نمی‌شناسد؛ اصولاً چیزی وجود ندارد که بتواند از همگن شدن و یکدست شدن کامل آن تمامیت جلوگیری کند.

علاوه بر این‌ها، همان‌طور که خود آدورنو ثابت می‌کند، اثر هنری هم وقتی مبادله را به طور کامل جایگزین ارزش مصرف می‌کند بدل به «کالای مطلق» می‌شود. این ارزش مبادله است که به مصرف می‌رسد:

ظاهری واسطگی امر با واسطه را به تصرف خود درمی‌آورد، یعنی خود ارزش مبادله را. اگر کالا به طور کلی ارزش مبادله و ارزش مصرف را با هم ترکیب می‌کند، آنگاه ارزش مصرف محض (که اجناس فرهنگی توهم آن را در جامعه کاملاً سرمایه‌سالار حفظ می‌کنند) باید جای خود را به ارزش مبادله محض بدهد که دقیقاً به واسطه قابلیتش در مقام ارزش مبادله کارکرد ارزش مصرف را مال خود می‌کند... اصل ارزش مبادله هرچه بی‌امان‌تر ارزش‌های مصرف را برای آدمیان نابود می‌کند، ارزش مبادله به شکلی عمیق‌تر نقاب موضوع تمتع و کام‌جویی به چهره می‌زند.^(۳۲)

به عبارت دیگر، بنا به این استدلال کم‌وبیش غلوآمیز، وقتی آثار هنری کالا شوند، وعده سعادت یک اثر هنری خواهی‌نخواهی بنده ارزش مبادله می‌شود؛ در حقیقت، سعادت ارزش مبادله می‌شود و ارزش مبادله، سعادت. اگر چنین باشد، آنگاه شاید فقط متن انتقادی، در مقام متنی نظری، می‌تواند حقیقتاً «انتقادی» بماند، به شرط آنکه از وساطت‌های دیالکتیکی فعال در یک شیء هنری و وساطت‌های دخیل در نسبت آن اثر با «صنعت فرهنگ‌سازی» و سرمایه‌داری پرده بردارد. اما این برداشت دست‌کم دو مسأله دارد.

مسأله اول که خود آدورنو بدان اذعان داشت این است که متن انتقادی به مثابه «نظریه» پیوندگسسته از جنبش‌های اجتماعی نمی‌تواند نقد خود را در تراز عملی به فرجام رساند. نهادهی شدن خود مدرنیسم در اواخر دهه ۱۹۶۰ هم بر استقبال چپ نوی آلمان از آرای آدورنو اثر گذاشت^(۳۳)، هم بر نقد گرینبرگ در آمریکا از سوی هنرمندان و نقدنویسان مرتبط با هنر مفهومی. از همین رو، دوره پس از آدورنو، از سال ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۴ (یعنی سال انتشار کتاب نظریه جنبش آوانگارد نوشته بورگر)، مرحله تلاش برای نوسازی پروژه آوانگارد است، این بار جدا شده از مدرنیسم (عمدتاً از تفسیر گرینبرگی مدرنیسم) و مشتمل بر خودآیینی مدرنیستی به مثابه موضوع نقد آن پروژه هم در تراز عملی (هنرپینگ‌ها، پرفرمانس‌ها، کارهای چندرسانه‌ای و غیره) هم در تراز نظری (هنر مفهومی). باید متذکر شویم که هر دو روال در نهایت قادر نیستند از بند

نهاد هنرها شوند، زیرا نهاد هنریگانه شرط ممکن را برای رؤیت پذیری آنها در پهنه فرهنگ فراهم می‌سازد. ادغام ساختارگرایی در نظریه هنر مابعد مفهومی در دهه ۱۹۷۰ منجر شد به از بین رفتن وجود خاص و مستقل آثار هنری خودآیین (برائراستفاده از استراتژی‌های بازتولید و زبان به عنوان رسانه)، و اثر هنری از آن پس به مثابه متنی درون تمامیتی بین‌المتونی یا زبانی درک می‌شد. یکی از پیامدهای این تحول آن بود که قضیه داوری دیگر حتی به عنوان یک سؤال هم مطرح نشود.

اگر متن انتقادی باید آنچه بشود که اثر هنری مدرنیستی می‌بایست بوده باشد، معنایش این است که متن انتقادی خود باید به سرنوشت اثر هنری دچار شود، یعنی کالایی شدن، و این ما را با مسأله دوم رودرو می‌کند. نقد هنر حتی اگر با انتقاد از آثار هنری همراه باشد، چون نقش واسطه میان آثار و عامه مخاطبان را ایفا می‌کند لاجرم به گسترش دامنه صنعت فرهنگ سازی کمک می‌کند، صنعتی که بدین سان شامل حال مدرنیسم، جنبش آوانگارد و خود نهاد نقد هنر هم می‌شود. علاوه بر این، شاخص انتقادی بودن، خود شرط لازم برای تمایز یافتن اثر هنری از فرهنگ توده‌ای می‌شود، امری که تا مدتی کالا شدن موفق اثر هنری وابسته بدان است. نقدنویس «انتقادی» خود را در موقعیتی تناقض آمیز می‌یابد، زیرا اطلاق صفت انتقادی بودن ممکن است به مشروعیت یافتن یک اثر هنری در بازار مدد رساند. (این مسأله زیر پای رهیافت هنر مفهومی را هم خالی می‌کند).

همین که این موضوع تصدیق شد، معلوم گشت که فقط از درون خود صنعت فرهنگ سازی است که می‌توان فرآیند انتقاد کردن را به پیش برد. این امر شاخص‌های مرحله «مابعد مفهومی» هنر ادیکال را از اواخر دهه ۱۹۷۰ تا اواسط دهه ۱۹۸۰ تعریف می‌کند، مرحله‌ای که طی آن استراتژی اصلی می‌شود تلاش برای براندازی درونی طبق اسلوب فلسفی و اساسی. و این نماینده یکی از واپسین بخت‌ها - یا قمارهای یأس آلود - بر سر امکان حفظ هسته انتقادی عمل و نظریه بود. شکست این استراتژی (هم به دلایل «درونی» هم به دلایل «بیرونی») یکی از علت‌های بی‌واسطه «بحران» نقد هنر در زمانه ماست (یعنی از اواسط دهه ۱۹۸۰ تا دهه ۱۹۹۰). بنابراین، اگر بگوئیم روی آوردن به فلسفه از جهتی گامی است در راه حل کردن این بحران، ناگزیر به معنای از یاد بردن تاریخ آن است. زیرا بحران به شکل تکرار روی آوردن به نظریه یا به فلسفه به عنوان تلاش برای باز خریدن و نجات هنر از بند شیء وارگی ظاهر شده است. به همین علت است که می‌خواهم در ادامه، در بخش دوم این مقاله، از خاص بودگی نقد هنر به منزله فعالیتی متمایز از نظریه هنر دفاع کنم؛ دست‌کم در مقام تلاش برای تصور کردن - حفظ کردن و زمینه سازی برای - امکان خاص نهفته در دعوت همگان به داوری و داوری کردن. ولی در عین حال باید بررسی کنیم چرا این امکان هنوز که هنوز است از قوه به فعل در نیامده است. واضح‌ترین راه برای انجام این مهم بررسی مجدد اولین باری است که این امکان پس از آنکه به صراحت در دسترس قرار گرفت، نتوانست به تحقق برسد. نظریه زیباشناختی رمانتیسم و ایده آلیسم آلمانی مابعد کانتی اولیه نمایانگر اولین چرخش از داوری به سوی فلسفه به منزله

تقدیر تک تک آثار هنری بود. از آنجا که این گرایش‌ها نمایانگر نخستین جریان آوانگاردند، بذره‌های همه استراتژی‌های بعدی آوانگاردها و شکست آن استراتژی‌ها در خود آنها است. بررسی مجدد این تاریخ کاری ضروری است اگر بناست روی آوردن به فلسفه به قصد نجات هنر از بند شیء‌وارگی صرفاً تکرار عاری از تأمل گذشته نباشد.

۲

عمدتاً کاربرد مقولۀ سلیقه یا ذوق در نوشته‌های گرینبرگ مایۀ شهرت آن به عنوان مبنایی معتبر برای ارزیابی کارهای هنری از دهۀ ۱۹۶۰ و در نتیجه بسته شدن باب مسأله داوری یا حکم بوده است. توسل جستن به سلیقه و ذوق شخصی در نوشته‌های گرینبرگ به منزله صورتی از مشروعیت بخشی، جایگزین غیاب تبیین صریح پیوند میان تاریخ خودآیین هنر و تمامیت اجتماعی-تاریخی می‌شود. به عنوان نمونه‌ای لااقل معضل نما از مخالفت با معیار گرفتن سلیقه، کافی است به برخورد دونالد جاد^۱، منتقد و هنرمند مینیمالیست، با این مسأله فکر کنیم؛ جاد به جای معیار «کیفیت» گرینبرگ این سنجه را مطرح می‌کند که «یک اثر فقط باید جالب توجه باشد»^(۱۲) «رهیافت مینیمالیستی به این موضوع راه حلی به دست نمی‌دهد، زیرا استوار بر نوعی معرفت‌شناسی پوزیتیویستی و برداشتی سراپا پدیدارشناختی از تجربه می‌ماند»^(۱۳) با همه این اوصاف، مینیمالیسم به طور قطع گواهی اجرایی (performative) به دست داد برای اثبات نقش گالری در مقام چارچوبی تجربی برای مواجهه با یک «شیء مشخص» و نشان داد باید این قضیه را به نقد هنر مفهومی از نهادها تسری داد، نقدی که شامل نقدی نظری می‌شد بر سلیقه که آوازه خود را مستحکم می‌کرد. اینکه مخالفت با مقولۀ «سلیقه» مستلزم سرکوب مقولۀ داوری هم هست زمانی هویدا می‌شود که می‌بینیم در سال‌های دهۀ ۱۹۷۰ گفتار هنر زیر سلطۀ «نظریه‌ای» قرار می‌گیرد که از آرای متفکران ساختارگرا استفاده می‌کند. با این حال، بعضی تلاش‌ها برای ارزیابی دوبارۀ تفکر کانت در حوزه فلسفه رخصت می‌دهند تا مسأله حکم و داوری از نو مطرح و استلزام‌های سیاسی و زیباشناختی آن واری شود.

یک نمونه بارز این پژوهش‌ها کتاب هنر حکم کردن نوشته‌هاوارد کیگل^۲ است. کتاب او به ما امکان می‌دهد دست به تبارشناسی بحران نقد هنر در روزگار خود بزنیم؛ تبارشناسی نسبت معضل آفرین حکم یا داوری با نظریه. به لطف پژوهش او می‌توانیم محل نزاع را هرچه واضح‌تر و شاید حتی به شیوه‌ای نو درک کنیم. پس پشت دعوت به «نقد فلسفی هنر» بن‌بستی منطقی نهفته است و زمانی آشکار شد که کانت کوشید افکار خود را در باب قوه حکم در نسبت با دو سنت «ذوق مدار» و «زیباشناختی» نظم و نسق بخشد.

فیلسوفان بریتانیایی قرن هجدهم (کامبرلند، شافتسبری، هاجسین، کیمز، هیوم، پرک) مقولۀ «ذوق» را به مثابه مبنای اصلی توجیه اخلاقی «جامعۀ مدنی» از درون به کار می‌بردند. مشکل ایشان این بود که چگونه منافع و علایق فردی را با خیر یا غایت عمومی آشتی می‌توان داد. قانونمندی دولت تابع ارزش‌های اخلاقی جامعۀ مدنی است، ارزش‌هایی که آدمیان نه چندان

1. Donald Judd

2. Howard Caygill

به میانجی شناخت عقلانی بلکه با احساس های بی واسطه شان درک می کنند. لذت ناشی از ذوق بدل می شود به احساس کردن زیبایی و فضیلت، در مقام تجربه بی واسطه مشیت (خداوندی):

افراد برپایه عواطف و احساسات رفتار می کنند اما مشیت الهی تضمین می کند که مجموع اعمال ایشان موجب تحقق خیر مشترک جامعه شود. از این طریق، آزادی و خودآیینی فرد در تراز احساس با ویژگی های قانون وار کلیت و ضرورت در تراز فکریه آشتی می رسد. بهای این راه حل جسم باختن (disembodiment) ذوق بود؛ ذوق بدل شد به رسانه ای نامحسوس و غیر مادی برای تبادل میان اراده عقلانی مشیت الهی و احساسات غیر عقلانی افراد.

بدین قرار، به اعتقاد کیگل، از آنجا که فعالیت قوه ذوق به کار مشیت الهی تعبیر می شود، نظریه پردازان بریتانیایی «مسئولیت خودقانون گذاری - یعنی نظم بخشیدن به جامعه مدنی - را به مشیت خداوند تفویض می کنند و لمحۀ زایا و مولد آن را به طرزی اسف بار حذف می کنند». حذف فرآیند زایای خود شکل بخشی و خودقانون گذاری همیسته ایدئولوژیکی حذف طبقات رنجبر و زحمتکش از جامعه مدنی به مثابه اتحاد و وصلت طبقه اشراف و فعالیت تجاری است. آدم اسمیت، در انتهای عمر این سنت، نقش فعالیت تولیدی را به رسمیت می شناسد و بدین قرار آغازگر فرآیند گذار از نظریه ذوق و جامعه مدنی به اقتصاد سیاسی می شود، اما لمحۀ های ابداع و داوری را از هم جدا می کند و لمحۀ دوم را در قالب تعبیر نام آور «دست ناپیدای» مشیت، بدل به امری غیرمادی می کند و در واقع راه آن را سد می کند.

بدین سان، در چارچوب سنت متفکران بریتانیایی، خواص قانون وار به تفاوت گذاری های حسی منسوب می شود و حاصل این کار چیزی است که کانت به نقد می کشد: «دوپهلویی» خصلت حسی دادن به مفاهیم فاهمه و به وجهی بی واسطه، خصلت عقلی دادن به تفاوت گذاری های حواس. نقش «مشیت» عبارت بود از طرد نیاز به دولت برای قانونی ساختن خیر مشترک و بدین ترتیب آزاد ساختن فرآیند تجارت تا بی هیچ مانعی منافع خاص خود را دنبال کند. ولی این به تناقضی انجامید، زیرا لمحۀ تولید در همنوا ساختن فرد و منفعت همگانی، همنوا ساختن حس و عقل، قانون و سلیقه، نمی توانست تصدیق شود.

در قلمرو گردش کالاها، احساس اخلاقی پادشاه است؛ اما حکم آن قلمرو تولید را شامل نمی شود. در اینجا اجبار و تهدید بردگی حاکم است. با این همه تولید اجناسی که گردش شرافتمندانۀ جامعه مدنی به آنها وابسته است هزینه داشته و کار و تلاش برده است؛ کالاها منشأ کشمکش بوده اند اما این کشمکش از دایره جامعه مدنی بیرون گذاشته شده. تولیدکنندگان جزئی از جامعه مدنی شناخته نمی شوند، فعالیت تولیدی آنها در مدار ثروت و فضیلت قرار نمی گیرد. و با این حال کل گردش هماهنگ جامعه مدنی وابسته به کیفیت وصف ناپذیر کار و تلاش ایشان است.

نظریه ذوق در بریتانیا به مثابه راهی برای مشروعیت بخشی به جامعه مدنی تدوین شد - این نظر که جستجوی منافع فردی، به موجب مشیت خداوندی، مؤدی به خیر و صلاح

مشترک جامعه می‌شود - اما نظریه زیباشناسی در کشورهای آلمانی زبان، خاصه در پروس، از بطن تلاش برای گنجاندن مقوله لذت در فلسفه نظام‌مندی زاده شد که نظریه و مشروعیت ایدئولوژیکی برای دولت‌های پلیتسای (Polizei = پلیسی) و بوروکراتیکی فراهم می‌ساخت. ^(۱۷) در حالی که نظریه‌پردازان بریتانیایی کارشان را از یک حس آغاز می‌کردند و سپس مجبور بودند اعتبار آن را با استناد به خبر مشترک توجیه کنند، فیلسوفان پلیتسای کار خود را از تساوی کمال عقلانی با رفاه همگانی آغاز می‌کردند. از دید کریستیان ولف^۱ (۱۶۷۹ - ۱۷۵۴)، برجسته‌ترین فیلسوف آلمانی بعد از لایبنیتس و قبل از کانت، کمال از بالا صورت قانونی می‌یابد، یعنی توسط «قوه برتر» و حال آنکه «قوه فرومربه‌تر» حس اصلاً مشارکتی در حکم و داوری ندارد. اما این الگوی زیرنهشتی (subsumptive)، یعنی چیزی فرومربه‌تر را مشمول چیزی جامع‌تر یا برتر کردن) نمی‌تواند تجربه زیبایی را دربرگیرد. این مسأله پیش آمد که وقتی قرار است زیبایی و لذت از حالت بی‌واسطگی خارج شوند چگونه باید قوه‌های برتر و فرومربه‌تر را به یکدیگر مربوط ساخت. منتقدان ولف، بودیرو برایتنگر سوئیسی، تحت تأثیر نظریه‌های متفکران بریتانیایی راجع به ذوق، چنین استدلال کردند که ذوق مستلزم بازشناسی است و نه انتساب (ascription) و بدین اعتبار نقشی فعال برای قوه تخیل قائل شدند، قوه‌ای که به اعتقاد ایشان مطابق با قواعد خودش کار می‌کند، قواعدی که فقط در آثار هنری نمایان می‌شوند. وظیفه نقد عبارت است از بیرون کشیدن قواعد تخیل که خود را در اثر هنری آشکار می‌سازند، و نه فرق گذاشتن بین آثار هنری بر پایه مجموعه قواعدی که عقل پیش‌تر تثبیت کرده است. باومگارتن^۲ سپس کوشید نظام فلسفی ولف را بسط دهد تا تجربه هنر را در آن بگنجاند. کیگل اشاره می‌کند، امرزیباشناختی «به طرز آزارنده‌ای درون و بیرون نظام [فلسفه باومگارتن] جای گرفت، چون هم جزء مجزایی از آن بود - برخورد فلسفی با هنر - و هم، در مقام علم حس‌شناسی (معنای اصل یونانی aesthetics)، بنیان آن بود». بدین قرار، تلاش برای گنجاندن تجربه هنر - لذت زیباشناختی - سرانجام به سست شدن پایه‌های کل آن نظام فلسفی منجر شد، این اتفاق زمانی افتاد که هریدر نقش مولدی را که باومگارتن به این قوه فرومربه نسبت داده بود و البته نقش مولد آن را محدود به قلمرو نظریه کرده بود به فلسفه عملی هم تسری داد و حاصل کارش نوعی فلسفه تاریخ مبتنی بر فرآیند پویای خودشکل‌دهی یا تکوین نفس بشری شد. این فلسفه که بیشتر از فعالیت لامسه‌ای (بساوشی) پیکرتراشی الگومی گرفت تا از ادراک بصری تصویرها یا تأمل، از نو بر نسبت ریشه‌شناختی ذوق (taste) با واژه آلمانی tasten [به معنای «دستمالی» یا کورمال‌کورمال دنبال چیزی گشتن] پای می‌فشرد: فرق گذاشتن به وجهی فعال و مولد از طریق لمس کردن و نه Geschmack [به معنای «چشیدن» یا «مزه کردن»، مترادف با taste انگلیسی] که معادل آلمانی واژه فرانسوی (gout=taste) است: je ne sais quoi [برایم سخت است که بگویم؛ چیزی غیر قابل وصف].

نظریه‌های راجع به ذوق و زیباشناسی نسبتی خلاف‌آمد (antinomial) با همدیگر دارند: نظریه ذوق می‌کوشد از پایین به بالا حرکت کند و نظریه زیباشناسی می‌کوشد از بالا به پایین برسد.

1. Christian Wolff

2. Alexander Gottlieb Baumgarten

ذوق بدون گنجاندن لمحۀ تولید نمی‌تواند اعتبار خود را توجیه کند مگر با توسل به نوعی مشیت نشناختنی. به همین قیاس، بدون شرحی در این باره که چگونه اصل تفاوت‌گذاری - یا قوۀ تمیز - شکل می‌گیرد، نظریۀ زیباشناسی نمی‌تواند نشان دهد که لذت بردن از زیبایی چگونه می‌تواند با کمال و خیر همگانی مرتبط شود. لذت زیبایی نقشی تعیین‌کننده در ایجاد بحران داشت، هم در نظریۀ ذوق هم در فلسفۀ نظام‌مند زیباشناسی. همان‌طور که کیگل می‌نویسد:

در نظریۀ ذوق، قانون تفاوت‌گذاری هدیه مشیت خداوندی است و حال آنکه تولید چیزی غیرقابل وصف می‌شود: a. je ne sais quoi. در نظریۀ زیباشناسی، قانون در مورد فاعلان و تابعانش (سوژه‌ها و اژه‌هایش) به موقع به اجرا گذاشته می‌شود و هرگونه خودآیینی را از آنها دریغ می‌کند. در هر دو مورد، تناسبی که مولود قوۀ حکم (داوری) است فقط از طریق لذت زیبایی بازشناخته می‌شود. زیبایی وعده نوعی آزادی را زنده نگه می‌دارد که برای خودش قانون وضع می‌کند و دست به تولید می‌زند و نه تنها مکمل ضروری نظریه‌های جامعۀ مدنی و دولت پلیسی می‌شود بلکه محل وقوع بحران و اختلال‌شان هم می‌شود.

کانت در نقد اولش، که موضوع آن شرط‌های امکان معرفت و نقد مابعدالطبیعۀ سنتی بود، کوشید مسأله نسبت میان قوۀ احساس و امر کلی را از طریق تمایز استعلایی میان شهود و فاهمه حل کند، تمایزی که با محدود شدن هر دو قوه همراه بود. هیچ‌کدام نمی‌توانست دست‌تنها تولید معرفت کند؛ معرفت فقط از راه عمل ترکیب یا تألیف به دست فاعل شناسایی (سوژه) می‌توانست تولید شود. با این حال، الگوی کانت برای قوۀ حکم در نقد اول، هرچند لمحۀ تولید را که جایش در هر دو نظریۀ ذوق و زیباشناسی خالی بود مطرح می‌کند، باز حالت تابع‌ساز و سلسله‌مراتبی دارد و با خشونت، قوۀ احساس را زیر دست می‌سازد و بر همین اساس سوژه را به دو نوع استعلایی و تجربی قسمت می‌کند. اما تجربه لذت بردن از زیبایی ناظر به مرتبه‌ای از قوۀ احساس است که از قرار معلوم بر تابع‌سازی عقلانی آن تقدم دارد و با این حال شأنی کلی و همه‌شمول دارد، و در بسنده بودن تقریر ترکیب یا تألیفی که در روایت چاپ دوم نقد اول از «استنتاج استعلایی مفاهیم محض فاهمه» و «شکل‌واره‌سازی» شک ایجاد می‌کند. برای آنکه کثرات شهود و مفاهیم فاهمه بدون تابع‌سازی خشونت‌بار اولی در ترکیبی سازگار با هم الفت یابند - که در آن قوۀ فاهمه و قوۀ احساس به وجود فعال و منفعل قسمت می‌شوند - باید از پیش تناسب یا هماهنگی - مقدم برومازاد بر قوۀ حکم، تناسب یا توازی که تلویحاً در لذت افاده می‌شود - در کار باشد که در نهایت به وحدت طبیعت با آزادی در متن «زندگی» منجر شود. از همین رو کانت در بررسی حکم‌های ناظر به زیبایی در نقد سوم الگوی دیگری از حکم را شرح و بسط می‌دهد که بیشتر جنبه «تأملی» دارد تا تعینی یا تابع‌ساز.

حکم تأملی درباره زیبایی، بر خلاف حکم‌های معرفتی بر پایه نقد اول، از امر کلی آغاز نمی‌کند تا امر جزئی را تابع و مشمول آن سازد بلکه ملزم است از امر جزئی آغاز کند و به طرف امر کلی صعود کند.^(۱۸) اگر اینگونه حکم‌ها صرفاً بیان علایق تصادفی نیستند بلکه مدعایی

کلی دارند، آنگاه از نظر کانت کلی بودن حکم تأملی نباید در مقولات فاهمه تعبیه شده باشد بلکه باید ناظر به تناسبی باشد که زیربنای به کار بستن قوه حس و قوه فاهمه محسوب می شود. کیگل بحث را چنین خلاصه می کند:

تناسب بنیادین باعث نیروبخشی متقابل قوای شناخت می شود؛ این نیروبخشی در هر تجربه ای روی می دهد اما فقط در مورد اعیان و اشیای زیبا باز شناخته می شود. آن را فقط بر حسب احساس می توان تعیین بخشید، زیرا هم مؤسس شناخت است و هم از حد شناخت فراتر می رود، لیکن این احساس به قوه حسی تعلق ندارد، *sensus communis* است (که ترجمه تحت اللفظی اش می شود «حس مشترک»). در جهان انگلیسی زبان از آن به عقل سلیم تعبیر می کنند، ولی اشاره به شعور متعارف هم دارد.)

اصل توافق یا تناسب قوای معرفت در *sensus communis* (یا حس مشترک) به قالب فکری هنجارگذار درمی آید که باید ضرورت حکم ذوقی زیباشناختی را بر مبنای آن به اثبات رساند. کانت ضرورت «حس مشترک» را از طریق بررسی نبوغ و سنت ثابت می کند. آنچه از خلال مجال نظری اجمالی بدان، به ما داده می شود این امکان است که قوه متخیله مولد می تواند «آزاد و به ذات خود مطیع قانون»^(۱) باشد، [در ترجمه عبدالکریم رشیدیان: «اما اینکه قوه متخیله باید آزاد و در عین حال بنفسه قانونمند باشد ... متضمن تناقضی است.»] و این به معنای تأکید بر ضرورت ابداعی است که از حد قوه فاهمه فراتر رود اما در عین حال نیازمند عملیات این قوه باشد و بنابراین خود سرو دلخواهی نباشد. کانت برای توجیه قانونمندی ذاتی ابداع - قانونمندی ذاتی قوه متخیله مولد - نیاز به نوعی مفهوم غایتمندی دارد ولی بر خود روا نمی داند به مشیتی توسل جوید که در نظریه ذوق متفکران بریتانیایی مشاهده کردیم. بنابراین از نظر کانت، خود غایتمندی می باید برساخته ای بشری باشد و این از راه قیاس در حکم تأملی به تصور درمی آید که «می تواند با قاطعیت به خود نظم و نسق بخشد، آن هم بدون پیش فرض گرفتن غایتی (*Zweckmassigkeit ohne Zweck*)، زیرا همین فرآیند تنسيق است که غایت ها را تقویم می کند». این غایتمندی که در تلقی کانت سراپا صوری است همان قانونی است که حکم تأملی برای خود وضع می کند؛ به منزله اصل استعلایی کلیت و شمول عام خویش. اصل توافقی که بدین سان درک و توجیه می شود بر مسئله بیگانگی با نفس قوه فاهمه در نوعی عینیت ادعایی غلبه می کند: از منظر «بالا به پایین»، قوه فاهمه «غایتمندی را در دفتر طبیعت ثبت می کند و سپس خود را تابع قانون هایش می سازد، انگار که قانون هایی عینی اند. به عبارت دیگر، فاهمه مسئولیت ثبت غایتمندی را از خود نمی داند و می گذارد روحش نص شود [یا به قالب حروف درآید]». راست آن است که توافق یا اختلاف غایت ها که در لذت و الم احساس می کنیم حالت مبنایی و وجه تأسیسی دارد: «همین توافق یا اختلاف غایت هاست که امکان ثبت غایتمندی را تأسیس می کند ولی خودش را نمی توان ثبت کرد. در قاموس کانت می توان گفت، توافق مفهوم و شهود را نمی توان بر حسب نسبت مفهوم و شهود تبیین کرد». طبیعت - آفرینش - باید به وسیله موجودی توجیه شود که «مقدر

۱. ایمانوئل کانت، نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.

شده است آزادی خودش را قانونمند سازد. پرورش نفس چنین موجودی همانا پرورش کل آفرینش نموده می‌شود. از این رو سهم کانت در تلاش برای غلبه برین‌بست‌های منطقی ذوق و زیباشناسی، غلبه بر تعارض‌های لاینحل میان جامعه مدنی و دولت، میان عقل و حساسیت، و میان آزادی و قانون، هرآینه ایده تقنین نفس مولد و زایا و پویایی است که در بحث‌های او راجع به حکم تأملی در باب زیبایی و خلاق بودن نبوغ می‌یابیم.

با این حال، «توافق فعالیت آزادانه و قانون» و «تصور وجود نسبتی زیبا مابین آدمیان و طبیعت» اموری است که در تجربه والا تهدید می‌شود. چون در تجربه امور والا تناسب میان توان و سیادت (dominion) برهم می‌خورد، و عقل بار دیگر در عین تفوق از قوه حاشه و قوه متخیله جدا می‌شود. این فرآیند شاید بی‌ارتباط نباشد با دیدگاه‌های کانت درباره حکومت وحشت (Terror) که در پی دفاع انقلاب مردمی از آزادی و حق قانون‌گذاری خلق در فرانسه برقرار شد. واداشتن خشونت‌آمیز افراد به تبعیت از قانون از سر گرفته شد:

گفتار مبتنی بر تناسب و تحقق (realization)، گفتاری که از حد تمایز استعلایی فراتر می‌رود، به الفاظ و حدودش تقلیل یافت. کثراتی تشکل‌نایافته و از درون ویرانگر در تقابل با وحدتی متمرکز قرار می‌گیرد و: حیات اخلاقی متناسب بر حسب نسبت جامعه مدنی و دولت پلیسی عرضه می‌شود... جامعه مدنی اگر هیچ اصل ذاتی نداشته باشد به وسیله دولتی پلیسی نظم می‌یابد که برخورد از عقل است... زبان امر زیبا (توافق، Ubereinstimmung) تسلیم و مقهور زبان امر والا (تقابل، Entgegensetzung) می‌شود.

با این همه، کانت به امکان نوعی «تناسب استعلایی» که از دسترس تفکر مقولاتی بیرون است اشاره کرده بود، آن هم از خلال بررسی اعتبار حکم‌های مبتنی بر تجربه لذت زیبایی. دفاع از حکم - و به همراه آن، دفاع از نقد هنر - به منزله کردار مشخصی که در نظریه خلاصه نمی‌شود می‌تواند بر بحث کیگل درباره کانت و نسبت او با دو سنت ذوق‌محور و زیباشناختی استوار شود. اما حالا می‌خواهم نشان دهم نقد هنر نمی‌تواند بی‌مدد فلسفه هنر کاری از پیش ببرد. این یک مدعای فلسفی محض نیست، بیشتر مدعایی تاریخی است. می‌باید با موانع فعلیت یافتن تناسب موزون و هماهنگی مواجه شویم که در لذت زیبایی و حکم تأملی مستتر است: تناسب و توازن به مثابه حیات اخلاقی اجتماع. غلبه بر این موانع سرانجام بدل شد به پروژه جنبش آوانگارد.

۳

محل نزاع در دو سنت ذوق و زیباشناسی همانا نسبت جامعه مدنی با دولت است: ذوق متضمن وحدتی مشیت‌بنیاد است ناظر به صلاح مشترک جامعه، وحدت منافع جزئی و جدا از هم؛ زیباشناسی متضمن وحدتی مفهومی است که در هیأت «پلیس» یا دولت رفاه‌گستر تجلی می‌یابد. کانت می‌کوشد بین این دو آشتی برقرار کند، و بدین منظور در کردار مولد حکم تأملی (در مقام رکن شکل‌دهنده سنت) به دنبال لوازم قسمی تلوس یا غایت شرطی

یا فرضیه‌ای (منطق «چنانکه گویی») می‌شود، غایتی ناظر به خیر اعلی (sumum bonum)، برترین خیر و صلاح در «ملکوت غایات» اخلاقی. خودتولیدکنندگی تا به حدی مشروعیت دارد که در عین حال خودقانون‌گذاری باشد. با این حال، آخرسر از نظر کانت - هم در پاسخ به حکومت وحشت در فرانسه و هم بر اثر آن شکل از نظریه انسان‌مداری که در بن هر دو سنت حضور دارد - تلوس را فقط به بهای تابع‌سازی خشونت‌باری می‌توان حفظ کرد که دعوی تقدم زیبایی‌شناسی هماهنگ را بر حکم کتمان می‌کند. قانون، خودتولیدکنندگی و تناسب هماهنگ نوع بشرو طبیعت - مقولاتی که در لذت ناشی از زیبایی به هم گره می‌خورند و زمینه را مهبای تحقق جامعه‌ای اخلاقی می‌کنند - از هم جدا می‌شوند.

البته آنچه کیگل می‌کوشد از کوشش‌های کانت برای بررسی دقیق تعارض لاینحل ذوق و زیباشناسی باز باید مفهوم قسمی هنر حکم یا داوری است که مقوم سنت است؛ در پاسخ به ادعای تقدم نوعی تناسب هماهنگ بر قوه حکم، مقوله‌ای که بنابراین از چارچوب تمایز استعلایی فراتر می‌رود و درون آن چارچوب قابل تصور نیست (به عبارت دیگر، در حد فاصل شهود و فاهمه، تعارضی که در تعارض احکام دو سنت «ذوق» و «زیباشناسی» نمود می‌یابد، سنت‌هایی که هر دو لمحۀ تولید را سرکوب می‌کنند).

استلزام این قضیه برای مسئله ما عبارت است از دفاع از امکان نوعی نقد هنر به عنوان صورتی از حکم یا داوری که از یک طرف در حکم‌های صرفاً ممکن به امکان خاص ذوقی خلاصه نمی‌شود و از سوی دیگر نظریه نمی‌تواند آن را تابع خود سازد. از تفکر کانت در باب هنر حکم کردن می‌توانیم الگویی برای امر سیاسی استخراج کنیم که نه دولتی متکی به برنامه‌ریزی مرکزی (Polizei) باشد نه لیبرالیسم (که همچنان وابسته به ایده غیر عقلانی مشیت است). در مفهوم *sensus communis* به مثابه مبنای کلیت یا شمول عام حکم‌های ذوقی، قسمی پراکسیس ارتباط دوسویه تصور می‌شود (به مفهوم ارسطویی کلمه، آن معنایی که متفکرانی مثل آرنست^(۲۲) از طریق قرائت ارسطویی نقد سوم کانت به بازایی آن پرداخته‌اند). اگر بشود این ادعا را توجیه کرد، دست‌کم این پیامد محدود را دارد: نجات و رستگار کردن نقد هنر به منزله کرداری مشخص، نجات آن از دست جریان‌هایی که می‌خواهند آن را جذب یا ملغی کنند، آن هم با چرخشی که به دنبال رونق هنر مفهومی در دهه ۱۹۷۰ به طرف «نظریه» روی داد. این ادعا در ضمن نقد هنر را از دست آن نوع نقد جامعه‌شناختی نجات خواهد داد که می‌کوشد حکم‌های ذوقی را صرفاً داوری‌هایی معرف منزلت اجتماعی جلوه دهد، رهیافتی وابسته به تقلیل «حکم تأملی» کانتی به «ذوق» یا «سلیقه» به مفهوم مورد نظر متفکران قرن هجدهم بریتانیا؛ رهیافتی که البته رگه‌هایی از حقیقت دارد، چرا که تحت فشار فرآیند کالایی شدن، قوه حکم به لحاظ تاریخی به چنین چیزی بدل شده است^(۲۳). اما چنین رهیافتی استلزام‌های فلسفی متن کانت را از قلم می‌اندازد: در متن کانت، خود منزلت حکم دگرگون می‌شود، به قسمی که حکم‌های تابع‌ساز (subsumptive) در تلقی او وابسته به حکم‌های ماتقدم تأملی‌اند که شرط امکان‌شان نوعی تناسب بنیادین است.

مسئله برای متفکران پیرو کانت دقیقاً این بود که چگونه در شکلی از زندگی بتوانند نقد را به منزله حکم تأملی (و نه تابع ساز) به تحقق درون ماندگار و بالفعل برسانند؛ حکمی که به لطف تناسب زیربنایی اش مبنای نوعی خودقانون گذاری غیر سرکوبگر و غیر سلطه جو در یک اجتماع زیباشناختی - اخلاقی خواهد بود. طرح کلی این پروژه در «اولین نظام - برنامه ایده آلیسم آلمانی» (۱۷۹۶) ترسیم می شود.^(۲۲) سیطره روزافزون تجارت و عقل ابزاری باعث شد مانع پیش روی چنین فعلیت یافتنی شبیه سدی گذرنکردنی جلوه کند. هرچند در اینجا مجال ورود به جزئیات نیست و نمی توانیم چندان که باید و شاید درباره پیچیدگی تمایز میان ایده آلیسم نظرورژانه و رمانتیسم متقدم یا «نخستین»^(۲۳) بحث کنیم، به طور کلی می توان گفت واکنش متفکران مابعد کانتی به این موضوع متضمن تأکید مجدد بر جدایی ساحت تجربی و ساحت استعلایی بود. ایشان در تراز تجربی کوشیدند صورتی رمزی و مکنون از زندگی را جا بیندازند و بدین سان کوشش عصر روشنگری را برای جا انداختن یک حوزه عمومی بورژوازی کنار گذاشتند، البته تا به آن حد که خود درصدد برآمدند در چارچوبی جدید پیوندی دوباره میان هنر و زندگی برقرار سازند و بدین اعتبار، به نظریوخن شولته زاسه^۱، نخستین پروژه آوانگارد را به راه انداختند.^(۲۴)

تفکر مابعد کانتی (و شاید به بیان درست تر مابعد فیشته ای) می کوشید امکان نوعی منظر برتر استعلایی را درون پهنه هنر شکوفا کند و از این طریق به ضرورت غایتمندی درونی پاسخ دهد، در تقابل با زنجیره بی پایان ابزاری شدن در جامعه ای که بیش از پیش زیر سلطه تجارت درمی آمد. و راستش درست در همین مقطع از تاریخ است که نقد داوری زیباشناختی - که کانت کوشیده بود به صورت پروژه ای یکپارچه تأسیس و حفظ کند، پس از شکست پروژه نقد مبتنی بر قواعد هنجارین برای هریک از هنرها (نقدی مرتبط با گذار از جوامع قشر بندی شده به جوامعی مبتنی بر تفکیک وظایف اما برخوردار از وحدت اقتصادی) - دوشاخه می شود و همچنان که به وضوح در کارهای فردریش شلگل^۲ می بینیم به نقد هنر و نظریه زیباشناختی تقسیم می شود. یوخن شولته زاسه تمایز این دو حیطه را به قرار ذیل وصف می کند:

فلسفه زیباشناختی در باب منزلت امر جزئی و امر فردی درون مدرنیته تأمل می کند، منتها در چارچوبی عام، اما نقد هنر در باب امر جزئی تأمل می کند آن گونه که در هراتر هنری به تصویر کشیده می شود. هرچند برخورد نقد هنر با امر جزئی همواره وابسته به تأملی می ماند که در نظریه زیباشناختی پیاده می شود، بدون آنکه بتواند از نتایج نظریه زیباشناختی برای نظام بخشیدن به پراکسیس یا کردار انتقادی خویش بهره برداری کند. هنر، در مقام باز نمود منفردی از امر جزئی، به صورت های نظام مند نقد تن نمی دهد.

این قضیه منجر می شود به تفکیک دوباره ساحت استعلایی و ساحت تجربی - جدایی مجدد کلی و جزئی - که در نهایت در ساختار وجودشناختی خود اثر هنری (یعنی آیرونی رمانتیک) منعکس می شود و در نسبت یک اثر خاص با هنر به طور عام، نسبتی که در آن ساختار مستتر است.

1. Jochen Schulte
- Sasse

2. Friedrich
Schlegel

وقتی منظر برتر استعلایی از واقعیت بالفعل جامعه جدا شود، چگونه می‌توان آن را توجیه کرد؟ دقیق‌تر بپرسیم: وقتی منظر برتر استعلایی به تبع کانت و فیخته محصول نوعی فرآیند خودتولیدکنندگی و خودشکل‌بخشی (Bildung) یا به تعبیر لاکولابارت و نانسی فرآیند صورت‌یابی صورت (formation of form) تلقی شود، آنگاه این سؤال مطرح می‌شود که چه چیز به این منظر، اقتداری بیش از منطری صرفاً نسبی می‌بخشد و چه چیز جایگاه انتقادی آن را موجه می‌سازد. راه حل آزموده این است که نظرگاه نقد را با امر مطلق برابر انگاریم: از نظر ایده‌آلیست‌ها امر مطلق بر نهاده می‌شود یا فرض گرفته می‌شود (فیخته)، مبنای آغازین است یا زمینه‌آزلی (شلینگ)، یا محصول متعین فرآیند دیالکتیک است (هگل). از نظر رمانتیک‌ها، امر مطلق تأمل در نفسی نامتناهی است در جهت رسیدن به اثر کاملی (the Work) که هنوز به دست نیامده است. روی آوردن به فلسفه تاریخ (هگل) و تاریخ هنر (رمانتیک‌ها) شاید تلاشی تلقی شود برای حل مسئله اقتدار یا مشروعیت نظرگاهی انتقادی که زمانی سربر می‌آورد که - پس از تخریب بنای سنت به دست دکارت یا نقد کانت بر جوهرانگاری سوژه دکارتی - خود عقل بر نهاده شود (posited) یا به وجهی ذهنی از درون خلق یا تولید شود.^(۲۵) فلسفه تاریخ رمانتیک‌ها نظرگاه انتقادی عقل تأمل‌گرا را به آینده‌ای حواله می‌کرد که در نسبت با فعلیت حال حاضر جنبه‌ای متعالی می‌یافت، چرا که حال حاضر زیر سلطه تجارت و عقل ابزاری بود. این فلسفه بدین سان شکل‌واره پیشرفت روشنگری را به تقابلی ایستا تبدیل می‌کرد^(۲۶)؛ و حاصلش یا «تعالی ناشی از تفوق گرفتن به جای ترقی یا پیشرفت خطی»^(۲۷) بود یا تصویری دایره‌ای و آلی از تاریخ جایگزین تصویری می‌شد که تاریخ را عقلانی و قابل برنامه‌ریزی کردن می‌انگاشت.

اگر همان‌طور که اشاره کردم رمانتیک‌ها از آن‌روی محتاج فلسفه تاریخ بودند که تأکید بر ارزش فردیت انسان‌ها در تقابل با انتزاع فرآیند مبادله مسئله توجیه یا اعتبار را پیش می‌آورد، آنگاه پرسشی که در تراز زیباشناسی مطرح می‌شد این بود: چگونه می‌شد یک اثر هنری عینیت‌یافته خاص را بدون قرارداد فردیت در ذیل تصویری عام از کمال توجیه کرد؟ تاریخ هنر می‌توانست تناقض امر فردی و امر عام را در آرمان هنر رفع دیالکتیکی کند، بدین نحو که هنر را مبنای صورت برتری از تاریخ قرار دهد که در آن کلی بودن و فردیت می‌توانند به آشتی برسند.^(۲۸) فردیتی که هنوز حاصل نشده بود و قرار بود بر تعارض منطقی جزئی و کلی غلبه کند، اساساً حواله به آینده می‌شد. در کوشش رمانتیک‌ها برای آشتی دادن فردیت و پیشرفت، نظریه زیباشناسی (یا «هنر» به صیغه مفرد که در آن زمان به عنوان اصطلاحی در مقابل هنرهای جدا از هم رواج یافت) بدل می‌شود به تقدیر آثار خاص، تقدیری که می‌باید از طریق تعبیر و تفسیر انتقادی تحقق یابد و اعتباری را فراهم سازد که آثار هنری نمی‌توانند برای خود تدارک ببینند؛ نظریه برای این کار باید امر جزئی یا خاص را با کل متحد سازد؛ شولته‌راسه می‌نویسد، «نقادی در اینجا ابزار مقوم صورتی از هنر است که هنوز فعلیت نیافته است، صورتی از هنر که دیگر نه بر حسب آثار هنری بلکه به مثابه تأمل زیباشناختی به میانجی

آثار منفرد نگریسته می‌شود». رمانتیک‌ها تک‌تک آثار هنری را ناتمام و ناکامل می‌شمردند و رسالت نقد را این می‌دانستند که از طریق منحل کردن و ساختن، طرحی از کمال آنها در اندازد و به استقبال امر مطلق یا همان ایده - صورت مثالی - رود، اما نه به منزله امری انتزاعی بلکه در مقام امر فردی مطلق که جدایی کلی و جزئی را نفی و رفع تواند کرد. مسئله این است که دستیابی به چنین اثر مطلق و وظیفه‌ای نامتناهی می‌شود، چندان که آن اثر مطلق بدل می‌شود به هم‌ارز زیباشناختی اصول موضوعه عقل محض عملی در کانت به معنای تعویق نامتناهی جوهر اخلاقی قانون اخلاق. استلزام این قضیه در مورد پروژه آوانگارد رمانتیک آن است که آزادی خود تولیدکننده تأمل نامتناهی در نهایت چیزی نیست جز هم‌ارز آزادی صوری و انتزاعی در جامعه لیبرالی.

همان‌طور که لاکولابارت و نانسی گوشزد می‌کنند، نقادی از نظر رمانتیک‌ها «همزمان در فضای اشراق خود به خود» اثرزیا و در هراتر خاص در فضای غیاب اثر مطلق و کامل» جای می‌گیرد^(۲۹). حکم تأملی در نظر کانت به وای حدود تأملی یا قیاسی (analogical) خود رانده می‌شود و بدین‌سان آن چیزی را درون اثر کامل می‌کند که به واسطه غنیت یافتن ممکن به امکان خاص اثر محدود می‌شود. در جبهه ایده‌آلیسم (به استثنای هگل)، روال کار عبارت است از کشاندن حکم به تراز ایده از طریق برنهادن ایده زیباشناختی، ایده‌ای که در کار کانت برنهاده نمی‌شود بلکه مورد تأمل قرار می‌گیرد. این فعل ایده‌آلیستی برنهادن همانا بازتاب هویت یا همانستی (Identity) آغازین سوژه است که در تمامی صورت‌ها (form) حضور دارد. بدین‌قرار، حکم تأملی بازمی‌شود به نوعی شهود عقلی (اما نه چندان عقلانیت‌گرا بلکه متکی به قوه متخیله)، شهود متافیزیکی هویت یا همانستی مقدم بر تحلیل و جدایی ذهن/عین و استعلایی/تجربی. بدین‌سان راهی باز می‌شود به جانب فلسفه‌های قائل به خاستگاه و ساحت ماقبل خاستگاه. فلسفه از نظر شلینگ نه تنها تقدیر اثر هنری است - زیرا فقط فلسفه می‌تواند حقیقت اثر را با لحاظ کل عیان سازد - بلکه حتی فعالیت مولد هنر را هم جابجا می‌کند: «فقط فلسفه می‌تواند منابع ازلی هنر را باز برای تأمل آشکار کند؛ منابعی که عمدتاً دیگر خوراکی به تولید نمی‌رسانند»^(۳۰).

شلینگ از بسیاری جهات آرای مشابه آرای آدورنو اظهار می‌کند، با این وجود تفاوت مهمی با یکدیگر دارند. از نظر آدورنو، نظریه هنر از امکان تحقق نیافته‌ای پرده برمی‌دارد که در اثر هنری نهفته است: امکان دستیابی به وحدتی که از بطن خود عناصر اثر هنری می‌زاید و نه وحدتی که با خشونت و از بیرون بر آنها تحمیل شود. فلسفه «دیالکتیک منفی»، فلسفه‌ای که در مدار مفهوم‌ها می‌ماند، نمی‌تواند تولید آن وحدت را به عهده گیرد بلکه باید با دلیل نشان دهد که چرا تحت شرایط تمامیت نمی‌توان این وحدت را بدون خشونت تولید کرد. برعکس، نقشی که شلینگ برای فلسفه به مثابه «علم» ایجابی هنر قائل می‌شود، در غیاب محسوس شرایط لازم برای تحقق زندگی اخلاقی، به الغای امر جزئی می‌انجامد، آن هم به عنوان پیش‌شرط ترجمه و انتقال تأمل انتقادی به شهود هویت یا همانستی نخستین. به همین قیاس و البته