هنرهای تجسمی

هنرِ نقدِ هنری:
تئوری نقدِ هنری

علی‌اصغر قره‌باغی

بحث درباره «تئوری نقد هنری» را بهتر است از این‌جا شروع کنیم که این عبارت شکلی عام دارد و می‌تواند تمامی گونه‌های نقد هنری را دربر بگیرد. بررسی دقیق آثار نویسندگانی که در این باره قلم زده‌اند نشان می‌دهد که هریک از منتقدان، معنایی متفاوت برای تئوری نقد قایلند و آن را در سمت‌وسوی تحلیل و تبیین نظریات خود می‌دانند. از آن‌چه تا این‌جا در بارهٔ نقد هنری و تاریخ و تبار آن در طول پانصد سال گذشته گفتیم می‌توان چنین برداشت کرد که در آغاز، غالب نوشته‌ها دربارهٔ آثاری بود که منتقد به‌آن دسترسی نداشت اما امروز نقد هنری پیرامون اثری است که دستکم تصویری از آن در دسترس است. در قرن شانزدهم، آشنایی جورجو وازاری با آثاری که دربارهٔ آن‌ها می‌نوشت فقط نوعی آشنایی ژتریک بوده در بارهٔ آثاری بحث می‌کرد که خودش هم پاره‌یی از آن‌ها را ندیده بود و آن‌چه می‌نوشت بر یک سلسله شنیده‌ها و نقل‌قول‌ها مبتنی بود. خواننده هم بسیاری از آثار مورد بحث وازاری را ندیده و با آن‌ها کاملاً ناآشنا بود. در قرن هجدهم، گراور بسیاری از آثار هنری در دسترس بود و منتقد و خواننده می‌توانستند به‌آن‌ها دسترسی داشته باشند با این‌همه، اگر خوانندهٔ نوشته‌های دیدرو در پاریس زندگی نمی‌کرد، هرگز نمی‌توانست تصویر و تصوری از "سالن" و آن‌چه در آن می‌گذشت داشته باشد. در محدودهٔ ۱۸۰۰ رسم چنان بود که در پانویس نقدها فهرست گراورهای چاپی مورد بحث را هم می‌آوردند تا خواننده بتواند با مراجعه به‌آن‌ها از منظور منتقد سردرآورد. در قرن نوزدهم با چاپ و انتشار کتاب‌های مصور، کار اندکی آسان‌تر شد اما کیفیت این کتاب‌ها چنان بود که برخی از منتقدان مانند ولفلین بنقد همین کتاب‌ها پرداختند. امروز منتقد در حضور اثر هنری می‌نویسد و از این‌رو نقد او نه تنها آگاهی دهنده است بلکه به‌ویژگی‌های آشکار و پنهان اثر هنری هم اشاره دارد.

نقد هنری در شکل نهایی و شناختهٔ خود بیش از دوقرن عمر ندارد و شاید بتوان شکل ابتدایی آن را در نوشته‌های دنیس دیدرو دربارهٔ سالن دههٔ ۱۷۶۰ یافت. آن‌چه هم تااین‌جا به‌آن اشاره کردیم و نمونه‌هایی که آوردیم ناگزیر آمیزه‌یی بود از تاریخ‌نگاری هنر، فلسفه و نقد هنری. شاید از سر ساده‌اندیشی تصور شود که تاریخ‌نگار دربارهٔ گذشته می‌نویسد و منتقد دربارهٔ زمان حال. اما قضیه به‌این سادگی‌ها هم نیست چراکه بسیاری از تاریخ‌نگاران، با نگاهی مملوء به فرهنگ معاصر، دربارهٔ هنر روزگار خود نوشته‌اند و در نهایت با تأمل در تفاوت‌ها و تسمیه‌ها، آن را با هنر گذشتگان قیاس کرده‌اند. یک تفاوت کلی تاریخ‌نگاری و نقد هنری آن است‌که تاریخ‌نگار با آثاری سروکار دارد که ارزش خود را بعنوان اثر هنری ثابت کرده‌اند اما منتقد هم با آثار تثبیت شده سروکار دارد و هم با آثاری که پدیدآورندگان آن دعوی هنری بودن و ارزنده بودن آن را دارند. کتاب "تاریخ‌نقد هنری" نوشتهٔ لیونلو وِنچوری، بیشتر شامل مواردی است‌که می‌باید علی‌القاعده در تاریخ هنر آورده شود از دیدگاه وِنچوری، مهم‌ترین رویداد در عرصهٔ نقد هنری در قرن هجدهم و زمانی اتفاق افتاد که شالوده‌های "زیبایی‌شناسی" ریخته شد و هنر با فلسفه درآمیخت.

نقد هنری از گفت‌وگوی میان نقاش و نقشی که می‌زند آغاز می‌شود. اما وقتی که اثر هنری در معرض تماشای همگان گذاشته شد، آن‌وقت بحث‌درباره آن هم همگانی می‌شود. به‌بیان دیگر، شنیدنِ نقد، بهایی است‌که هنرمند برای زندگی‌کردن در یک جامعهٔ آزاد می‌پردازد. این از سر تصادف نیست‌که ابتدایی‌ترین شکل نقد حرفه‌یی در نوشته‌های دیدرو، یکی از معمارانِ روشنفکرِ انقلاب فرانسه پدیدار می‌شود. ما امروز ممکن است با بسیاری از نظریات دیدرو و داوری‌های او توافق نداشته‌باشیم، ممکن است آن‌چه دیدرو می‌پسندید برای ذائقهٔ ما بیش‌از اندازه شیرین باشد. اما هرگز نمی‌توان منکر این واقعیت بود که هنر فرانسه به‌یاری نقدهای او توانست گریبان خود را از قید و بندهای حکومتی و هویت‌یابی از طریق حکومت رها کند.

هدف اصلی از نقد هنری، ادراکِ بهترِ اثر هنری است. این آرزوی طبیعی هر انسان است‌که راهی درست و سنجیده برای تماشا و دریافت شایستگی‌ها و اندیشیدن بمعانی اثر هنری پیدا کند. گفتن ندارد که چشم و ذهن تربیت‌یافته، محتوای غنی‌تری را در آثار هنری می‌یابد و از همین چشم و ذهن باید در سنجش و داوری آثار هنری بهره گرفت. ریچارد ولهایم، نقد هنری را فرایندی می‌داند که اثر هنری از طریق آن دریافت می‌شود. او معتقد است‌که منتقد تماشاگر را یاری می‌دهد تا با بازسازی ذهنی فرایند آفرینش هنری، اثر هنری را در نور فرایند تولید هنر نیز ببیند. از دیدگاه ولهایم دریافت اثر هنری کار آسانی نیست و اگر کسی خودش عضو جامعهٔ فرهنگی و تولید هنر نباشد، در ادراک هنر با دشواری‌های بسیار روبه‌رو خواهد شد. مایکل باکساندال هم بر این باور است‌که کسی که دست در هنر داشته باشد و ادبیات آن را خوانده باشد، با بی‌واسطگی و دقت بیشتری اثر هنری را دریافت خواهد کرد.

هدف دوم نقد هنری، که دستکمی هم از هدف اول ندارد و در پیوند با آن است، لذت بردن از اثر است. دریافت اثر هنری می‌تواند در لذت بردن از آن نقشی بارور داشته باشد اما باید توجه داشت‌که اهداف نقد هنری نه تماماً لذت‌باورانه است و نه بدریافت معنا و محتوا محدود می‌شود، بخشی از آن شکلی فرهنگی و اجتماعی بخود می‌گیرد و ناظر بر اهداف منتقد در تقسیم‌کردن یافته‌های خود با دیگران است. این‌کار را می‌توان انگیزهٔ اجتماعیِ نقد هنری هم نامید. همین‌جا این را هم بگوییم که برخی از هنرمندان، یا نقد هنری را از مقولهٔ صنایع ادبی می‌شمارند و یا بر این باورند که مطالعهٔ دقیق و سیستماتیک اثر هنری، تأثیری معکوس دارد و ارزش‌های اثر، بویژه ارزش‌های عاطفی آن را از میان می‌برد. این گروه، گرایشی مطالعات دقیق را فقط در سمت‌وسوی یافتن آگاهی‌ها می‌دانند. درست همان‌گونه که یک باستان شناس یا مردم‌شناس از آثار هنری بعنوان ادله و شواهدی در مورد فرهنگ‌ها و تمدن‌ها بهره‌می‌گیرد. اما نکته در این است‌که آگاهی‌هایی که منتقد درپی آن است، در پیوند با کیفیت‌های تجسمی و اندیشگی است، نه آگاهی‌های تاریخی و اجتماعی و همین مؤلفه‌ها را هم سنگ میزانِ داوریِ خود قرار می‌دهد.

در گذشته و آن روزهایی که هر چیزی از جمله طراحی و نقاشی کردن و مجسمه‌سازی، قاعده و قانون و سلسله‌مراتب و آدابی داشت، برای هنرمند و منتقد هم شرایط و معیارهایی معین شده بود. یکی از این معیارها، که بسیار مهم هم بود، آگاهی و احاطهٔ هنرمند و منتقد بر ژانر و گونه‌یی بود که به‌آن می‌پرداخت. از هر دو

انتظار می‌رفت که تاریخ هنر بداند، دستکارهای پیشینیان را دیده و مطالعه کرده باشد. با تمان کافی در مکتب‌ها و مشرب‌های هنری، ویژگی‌های آن‌ها را بداند و وسعت مشرب و سعهٔ صدر یافته باشد. با فوت‌وفن‌ها و ابزار کار آشنایی داشته باشد. ضمن آشنایی با هنر روزگار خود، گسترهٔ فعالیت‌های هنری دوران‌های گذشته را هم بداند. با نظریات زیبایی‌شناختی آشنا باشد و تئوری‌های هنری را مطالعه کرده باشد. افزون بر این‌همه از منتقد انتظار می‌رفت که خودش طراحی و نقاشی کرده باشد و بتواند بخاصله میان هدف و اجرا در یک اثر هنری پی‌ببرد. اما امروز تمام این توقعات از دوش نقاش و اجراکننده برداشته شده و هیچ‌معیاری درمیان نیست ولی همچنان از منتقد انتظار می‌رود که شامل و حامل معیارهای گذشته باشد. افزون بر این‌همه، هنر امروز از منتقد می‌خواهد که از "حساسیت منتقدانه" هم برخوردار باشد. حساسیت منتقدانه یعنی توانایی کشف و نشان دادن واکنش نسبت به لایه‌های گوناگون معنا و دست‌یابی به طیف‌گسترده‌تری از حساسیت‌های زیبایی‌شناختی. به‌همین سبب هم هستند بسیاری از آثار مدرن به‌اعتبار دریافت‌های زیبایی‌شناختی منتقدان اعتبار می‌یابند و باز در گذشته، از آن‌جا که در هر کار حساب‌وکتابی در میان بود، نقد هنری هم به‌گونه‌های مختلف تقسیم می‌شد. از هر یک انتظار می‌رفت که در محدودهٔ خود جامع و کامل باشد و نقش حرفه‌یی و اجتماعی منتقد هم در پیوند با همین محدوده‌های معین بود. این چارچوب‌ها نقد هنری را به‌گونه‌های مجزا طبقه‌بندی می‌کرد.

نقد ژورنالیستی: پیش‌از پرداختن به‌نقد ژورنالیستی اول باید به‌تفاوت‌های ظاهری میان "نقد" و "مرور" هنری اشاره کرد. سال‌ها پیش نویسندگان هنری در این گمان افتادند که با کشیدن خطِ فارق میان مرور و نقد هنری، می‌توان گونه‌های نقد را مشخص کرد و هر یک را در چارچوبی خاص قرار داد. گفتند مرور هنری، توصیف صریح آثار به‌نمایش درآمده در یک نمایشگاه است و اغلب بدون اظهارنظر دربارهٔ خوبی و بدی کارها پایان می‌یابد. اما نقد هنری در پیوند با ارزیابی کیفیت‌ها و تعیین ارزش آثار بر مبنای معیارهای پذیرفته و شرح و بیان راه‌های دست‌یابی هنرمند به‌هدف تجسمی خویش است. امروز این تقسیم بندی با شرط و بیمت بسیار پذیرفته می‌شود و همان‌گونه که در نمونه‌های داده شده دیدیم، به‌هیچ‌رو شکل محدودکننده‌یی ندارد.

به‌هر حال، مهم‌ترین مؤلفهٔ نقد ژورنالیستی آن بود که به‌گونه‌یی از خبر و گزاره‌یی در بارهٔ یک رویداد فرهنگی و هنری تبیر شود. برای خوانندگان یک مجله یا روزنامه نوشته می‌شد. به‌امکانی مختصری از ویژگی‌های کلی یک نمایشگاه برای مخاطبان عام و گسترده محدود می‌ماند و اغلب عنوان "مرور" را روی آن می‌گذاشتند. در مجله‌ها و روزنامه‌های گذشته مجال و فضای پرداختن به تجزیه‌و تحلیل‌های سیستماتیک و زیروروکردن تئوری‌های گوناگون فراهم نبود. خواننده هم نمی‌خواست که هر روز و هرهفته دائم در بارهٔ رنگ و خط و فضا و ترکیب‌بندی بخواند. نهایت انتظاری که از نقد ژورنالیستی می‌رفت آن بود که باب گفت‌وگو در بارهٔ یک نمایشگاه یا رویداد هنری را باز کند و به‌جای نجواهای در پسله به آن شکلی باز و همگانی بدهد. این نوع مرور، یا داوری نمی‌کرد و یا داوری خود را به‌کوتاه‌ترین شکل ممکن بیان می‌کرد اما از دیگران می‌خواست که داوری کنند و عادت انتقاد کردن را در جامعه رواج دهند. نقدهایی که گیوم آپولینر می‌نوشت از انگیزه‌های ژورنالیستی مایه می‌گرفت و به‌منظور شرح و بیان یک عرصهٔ پیچیدهٔ هنری بود. آپولینر به‌سبب آشنایی و نشست‌وبرخاست با هنرمندان، نه‌تنها با آثار که با اندیشه‌های آن‌ها هم آشنایی داشت اما این‌همه او را نسبت به تعبیر و تفسیر آثار هنرمندان وسوسه نمی‌کرد. یکی از مسایل نقد مبتنی بر آشنایی با هنرمند آن است‌که منتقد را به‌زبان گویای هنرمند مبدل می‌کند. نقد ژورنالیستی، هم می‌تواند شکلی پخته و سنجیده داشته‌باشد و هم ممکن است شکل یک یادداشت سردستی و خاطره‌نویسی بی‌مزه را به‌خود بگیرد. بارها در نقد ژورنالیستی دیده شده است‌که نویسنده با عباراتی کلیشه‌یی متن خود را آغاز می‌کند و مثلا می‌نویسد "وقتی وارد نمایشگاه فلانی شدم..."

جان کانادی، منتقد هنری نیویورک تایمز

نقد آموزشی: هدف از این‌گونه نقادی، ارتقاء آگاهی‌های حرفه‌یی و زیبایی‌شناختی و بلوغ هنری هنرجویان بود. این شکل از نقد هنری، که بیشتر در کلاس‌های درس و هنرکده‌ها رواج داشت، هم می‌توانست در مورد کارهای هنرجویان کارآیی داشته باشد و هم در مورد آثار هنری پیشینیان. مراد آن بود که هنرجو بتواند کار خود یا آثار دیگران را ارزیابی کند و خوب و بد آن را بسنجد.

نقد پژوهشی: این‌گونه از نقد هنری، ابتدا تمام عناصر، سازه‌ها، فرم، ترکیب‌بندی، ساختار و رنگ را به‌دقت تجزیه‌وتحلیل می‌کند. سپس با تعبیر و تفسیر نمادها و نشانه‌ها، به‌محتوا و درونهٔ اثر می‌پردازد و دست‌آخر جایگاه اثر را در سلسله‌مراتب و رده‌بندی‌های تاریخ هنر مشخص می‌کند. نقد پژوهشی، در مورد هنرمندان زنده نیز، "فضاوت تاریخ" را ایفا می‌کند و در مورد هنرمندان گذشته، شکلی از بازنگری در فضاوت‌های تاریخی را به‌خود می‌گیرد. این همان شیوه‌یی از نقادی است‌که به نقد آکادمیک هم شهرت دارد. یکی از کارکردهای نقد پژوهشی یا آکادمیک، بررسی مجدد آثار هنری و پیداکردن علل نام‌آوری و ماندگاری آن‌هاست. هنوز که هنوز است نگرش و برخورد خطی این گونه نقادی برای بسیاری از هنرمندان و تماشاگرانی که خود را به‌روش‌های محافظه‌کارانه قایل و قانع کرده‌اند گیرایی دارد.

نقد فواگیر و مردم‌پسند: این شکل از نقد، که هرگز نمی‌توان آن را هنری نامید، بیش از گونه‌های دیگر رواج دارد و در واقع همان آراء و نظرهایی است‌که مردم پس از دیدن یک اثر هنری ابراز می‌کنند. هرکس بی‌آن‌که از زیروبم کار آگاهی درستی داشته‌باشد، از سر عاطفه و احساس و بینش فردی خود قضاوت می‌کند و به‌اعتبار آن‌که از توان بینایی برخوردار است و زبانش‌هم هنوز می‌گردد، قضاوت در بارهٔ اثر هنری را حق مسلم خود می‌داند. البته تا این‌جای کار ایرادی نیست. بسیار هم خوب

واک لاکان

است و به گفتهٔ فرانسیس اسپارشات گامی ارزنده در سمت‌وسوی انسانی کردن جامعه است.[1] اما وقتی که داوری‌های نااندیشیده مبنای صدور حکم قرار می‌گیرد، قضیه کمی آب برمی‌دارد و کار به‌جاهای باریک‌تر کشانده می‌شود. بر مبنای این گونه از نقادی اگر اثر هنری سلیقهٔ عوام را ارضا کند موفق نامیده می‌شود و اگر خارج از دایرهٔ ادراک عوام باشد، مردود شمرده می‌شود.

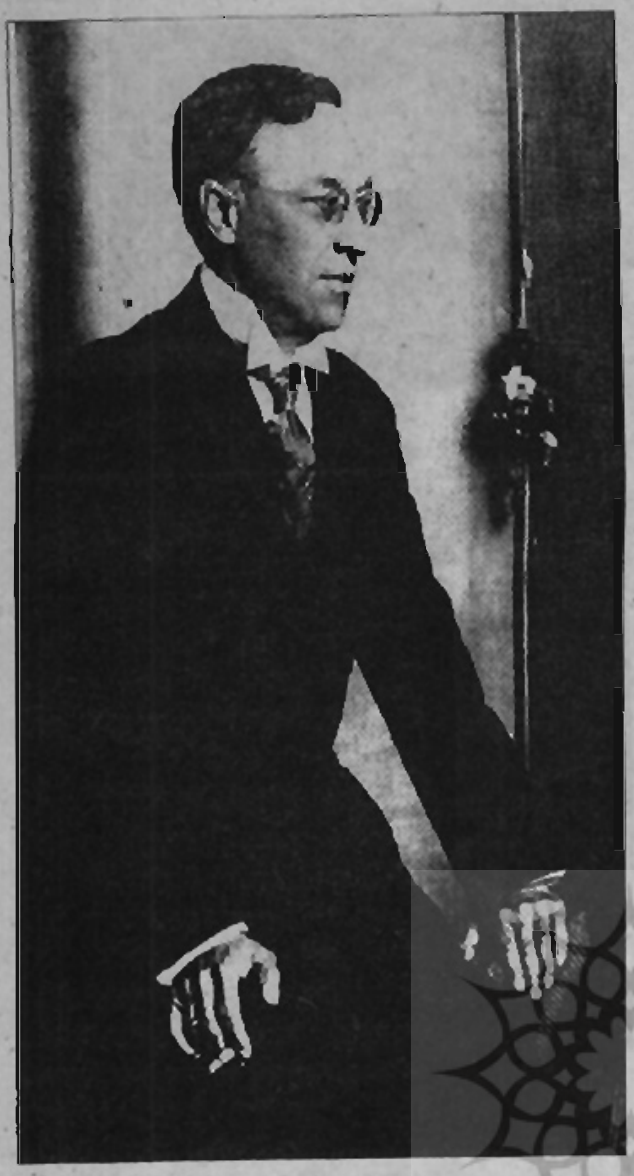
نقد فرمالیستی: به‌طور کلی می‌توان گفت‌که نقد فرمالیستی نقدی است عاری از محتوای حسی و عاطفی، نگرشی است‌که به‌سوی فن‌آوری‌های هنری، سبک و متر و در یک کلام فرم مستقل از معنا معطوف و محدود مانده است. نقد فرمالیستی در ضدیت با محتواگرایی و روان‌شناختی کردن اثر هنری پدید آمد و منتقدانی همچون راجر فرای، کلایو بل و کلمنت گرین‌برگ و پیروان آن‌ها از مروجان سرسخت آن بودند. این گروه از منتقدان فرم اثر هنری را مهم‌ترین عامل ارج‌شناسی و لذت‌بردن از هنر می‌دانستند. همین‌جا اشارهٔ به‌این نکته هم ضروری است‌که همیشه در بحث‌های انتقادی، دست‌کم از زمان افلاتون به‌این‌سو، مفهوم فرم مسأله‌ساز بوده است و امروز هم به انواع و اتحاء گوناگون از مباحثی همچون «نقد نو»، «ساختار شکنی» و برخی از گونه‌های «نقد روانکاوانه» و حتی «تاریخ‌گرایی جدیده» سربرمی‌آورد. نقد فرمالیستی با نگاهی معطوف به کیفیت‌های صوری و ساختار و ترکیب‌بندی و سطوح رنگ، اثر هنری را ارزیابی و داوری می‌کند. تحلیل ساختار را در کانون توجه خود قرار می‌دهد و بر آن است‌که هرگزنمی‌توان آثارهنری مدرن از سزان به‌این‌سو را بدون پرداختن و تجزیه‌وتحلیل دقیق فرم مورد بررسی قرار داد. در نقد فرمالیستی هدف و روش دو عاملی است‌که سرنوشت اثر هنری را معین می‌کند. اگرچه این شکل از نقد می‌تواند در بررسی کیفیت‌های ساختاری اثر هنری کارآیی داشته باشد، اما از دو جهت خود را در محدودیت قرار می‌دهد و با ایراد مواجه می‌شود. یکی آن‌که نسبت به‌محتوا و فضای عاطفی و احوال انفسی، یعنی آن‌چه توجه تماشاگر و بسیاری از مردم عادی را به‌سوی هنر جلب می‌کند بی‌اعتناست و دوم آن‌که به‌آمیزهٔ فرم و مضمون که به‌نوشتهٔ اکسپرسیو اثر هنری هستی می‌دهد کاری ندارد. این شکل از نقد هنری، آفاقی(برون‌نگر) و از منظر و نظر زیبایی‌شناسی، خودگردان شمرده می‌شود.

نقد فرمالیستی بر رابطهٔ میان عناصر بصری، رهایی از معنی آشکار و پنهان این عناصر، بی‌نیازی از عناصر روایی و فانتزیمذات بودن اثر هنری تأکید دارد. همین شکل از نقد هنری بود که سرانجام این شعار مهمل را سرزبان‌ها انداخت که اثر هنری نباید به‌چیزی غیراز خودش شباهت داشته باشد. از دیدگاه این نحو از نقادی، برانگیختن احساس و عاطفه و یا زنده کردن خاطره، از یک‌طرف نشانهٔ ضعف و سرسپردگی اثر هنری به‌عناصر روایی است و از طرف دیگر نشانهٔ احساساتی‌گری و رمانتیک بودن است. از منظر نقد فرمالیستی، تمام روابط عناصر تجسمی باید با محاسبهٔ دقیق از سوی نقاش یا مجسمه‌ساز به‌گونه‌یی درنظر گرفته شده باشد که فریفتگی و تحیر تماشاگر نتواند در قطعیت ساختار و معماری آن تغییری پدید آورد. نقد فرمالیستی، نقاشی موندریان و راستگوشه‌های او را حد اعلای هنرهای تجسمی می‌داند. واژگان کلیدی نقد فرمالیستی عبارتند از وحدت اجزای تصویر، انسجام صوری، بهره‌جویی از عناصر غیر نمادین، و تأکید وسواس‌آمیز بر ویژگی‌های رنگ و مواد و مصالح نقاشی. فرمالیسمی که امروز در تئوری‌های معاصر ادبی از آن نام برده می‌شود و که گاه به حوزهٔ هنرهای تجسمی هم نشت و تسری پیدا می‌کند، انقلاب در ربط و پیوند با فرمالیست‌های روسی به‌ویژه ویکتور شکلوفسکی، ولادیمیر پروپ و رومن یاکوبسون است‌که نظریات‌شان مورد توجه جنبش‌های ادبی از جمله صحفل پراگ و استراکچرالیسم فرانسه و نشانه‌شناسی قرار گرفته است.

نقد اکسپرسیونیستی یا متافیزیکی: این گونه از نقد هنری برآمده از اکسپرسیونیسم آغاز قرن بیستم و جنبش آوانگارد در ادبیات و هنر است و ریشه‌های آن را می‌توان در نظریات اعضای «گروه پل» ۱۹۰۵ و «سوار آبی‌ها» (۱۹۱۱) جست‌وجو کرد. این شکل از نقد که گه‌گاه به‌آن نقد حسی و ذهنی هم گفته می‌شود، در پیوند با فرافکنی احساسات فردی، و انقلاب افسردهٔ هنرمند است. در نقد حسی بیش از هر چیز احساسات و ذهنیات و دریافت‌های فردی منتقد دخالت دارد و شاید با قید احتیاط بتوان گفت‌که رایج‌ترین شکل نقد غیر رسمی است. نقد حسی از پاره‌یی جهات یکی از دشوارترین گونه‌های نقد هنری هم به‌شمار می‌آید؛ اگر ماهرانه نوشته شود شکلی گرم و گیرا پیدا می‌کند و اگرنه، قیافه‌یی فردی و خالی‌زنگی و تق‌ولقو به‌خود می‌گیرد. از دیدگاه این نظریه، اهمیت تعیین مبنا و ارزش یک اثر هنری مهم‌تر از آن است‌که یکسره به‌عهدهٔ آفریننده‌آن نهاده شود چراکه بسیاری از هنرمندان نگران ماندگاری و تعیین جایگاه خود در تاریخ‌هنر هستند و هر جاکه ضرورت پیدا کند، هنر را فدای این هدف می‌کنند. نقد هنری اصیل و ارزنده نباید در جهت تأیید وسوسه‌های خودشیفتگانهٔ هنرمند دربارهٔ نامیرایی باشد و به‌اهمیتی که هنر برای تمامی انسان‌ها و فرهنگ انسانی دارد بیندیشد. برای همین هم بود که شارل بودلر می‌گفت: نقد هنری باید از دیدگاهی نوشته شود که گسترده‌ترین افق‌ها را بازگشاید. نوشتن نقدی از آن‌گونه که شارل بودلر در پی آن بود تنها از طریق دریافت همدلانه و همنفسی با مردم و تعبیروتفسیر درست و سنجیده میسر است. منتقد اگر خطر کند و حتی تعبیری غلط به‌دست‌دهد بهتر از آن است‌که خود را به‌اندیشه‌های حاضرآمادهٔ خود هنرمند قایل و قانع کند و گزارش گزارهٔ ظاهر باشد. استاندال معتقد بود که «نقاشی چیزی بیش‌از یک ساختار در اخلاق‌شناسی نیست.» البته این حرف را می‌توان با اندکی مسامحه به‌تمام هنرها تعمیم داد اما بودلر برآن بود که «این‌جا، معنای اخلاق آن است‌که هنر رسانهٔ شور و احساس و رویاهای انسانی است. هر هنرمند پیش از آن‌که هنرمند باشد انسان است و هنرش نشانگر و حامل انسانیت اوست.» بودلر اعتقاد داشت‌که نقد هنری باید در پیوند با متافیزیک باشد تا بتواند بعد دریافت انسانیتی که هنر دربرگیرندهٔ آن است تایل شود و ارتباط تنگاتنگ آن با کل انسانیت را نمایش بگذارد. نقد متافیزیکی با تجزیه‌وتحلیل سرد و ریاضی‌گونهٔ اثر هنری میانهٔ خوبی ندارد و معتقد است‌که نقد تجزیه‌تحلیل‌گرانه در نهایت به تشریح کالبد بی‌جان شباهت می‌یابد؛ فقط در پی آن است‌که بداند چرا مضمون تشریح او دیر زیست یا چرا زود مرد و اصلا چرا مرد اما نقد متافیزیکی می‌خواهد حتی اگر با نگرش

شاعرانه هم که شده، از انگیزه‌ها و عشق و نفرت و خلق‌وخویی که به‌اثر هنری زندگی بخشیده است سردرآورد. البته باید توجه داشت که منظور از شاعرانگی، رمانتیک بودن و بیان احساس سانتی‌مانتال‌گونه نیست. ذات و ماهیت آن طوری استکه نمی‌تواند خشک و فیزیکی باشد؛ بیشتر به‌سوی وجوه "معنوی-فیزیکی" یا "معنوی-اخلاقی" گرایش می‌یابد. هرگز نمی‌خواهد تکنیکی یا مثبت‌گرا بنظر آید و به‌همین اعتبار هم هستکه به‌آسانی در گفتمان فرایند پرومزوراز ذهن می‌گنجد.

نقد حسی از قرن نوزدهم و در ضدیت با نقدهای رسمی و آکادمیک که شکلی خشک و عبوس به‌خود گرفته‌بودند و انقلب در پیوند با رویدادهای تاریخی از سوی آکادمی‌ها تشویق می‌شدند پدیدار شد. شارل بودلر، اسکار وایلد، آناتول فرانس، و والتر پی‌تر از نویسندگانی بودند که بر ذهنی بودن نقد هنری تاکید می‌ورزیدند. آن‌چه شارل بودلر به‌عنوان نقد هنری می‌نوشت برآمده از ایمانی خدشه‌ناپذیر نسبت به‌هنر بود. امروز هم بسیاری از منتقدان این شکل از نقد هنری را مهم و راه‌گشا می‌دانند. به‌عنوان نمونه دونالد کالیبیت بر آن استکه منتقد امروز می‌خواهد تأثیراتی را که اثر هنری در او به‌عنوان یک تماشاگر برجا نهاده شرح دهد و به‌دیگران منتقل کند. ناگفته پیداستکه این‌کار در بسیاری موارد سبب پدید آمدن حالت‌های ذهنی پیچیده خواهد شد. رابرت پینکاس، پا را از این‌هم فراتر گذاشته و معتقد استکه منتقد خودش یک اثر هنری و همسنگ اثری استکه نقد می‌کند. البته باید توجه داشت که منظور پینکاس اصطلاحی ارزش‌گذارانه است و حاکی از آن استکه منتقد باید از اهداف و احساسات هنرمند سردرآورد و به‌برداشت‌های سطحی و ظاهری اکتفا نکند. یکی از اشکالات این گونه نقادی آن استکه از یک طرف توجه را از اثر هنری بر می‌گیرد و به‌سوی منتقد معطوف می‌کند و از طرف دیگر درها را به‌روی برداشت‌ها و تعبیروتفسیرهای دیگر نیز باز می‌گشاید. نقد اکسپرسیونیستی بر خلاف نقد فرمالیستی، بر اندیشه و معنا و تخاطب بیرونی و توان تأثیرگذاری اثر هنری انگشت می‌گذارد و بی‌آن‌که برای ساختار و ترکیب‌بندی اهمیت چندانی قایل باشد. معتقد استکه کودکان چیزی درباره فرم و ترکیب‌بندی درست و سنجیده و رابطهٔ عناصر تصویر نمی‌دانند اما آن‌چه پدید می‌آورند سراسر آکنده از شور و هیجان بیانگری است. طرحی که کودکان می‌کشند بر احساس و نیاز درونی استوار است و کاری هم به‌زیبایی و زیبایی‌شناسی یا آن تعریفی که بزرگترها برای آن قایل‌اند ندارند. نقد اکسپرسیونیستی در عناصر صوری و مواد و مصالح به‌چشم ابزار بیان محتوا نگاه می‌کند. به‌بیان دیگر، نقد اکسپرسیونیستی بر آن استکه اثر هنری می‌باید حرفی برای گفتن داشته باشد.



واسیلی کاندینسکی (۱۹۲۳) یکی از پایه‌گذاران گروه سوارآبی‌فام

نقد ابزاری و کاربردی: این شکل از نقد هنری که به‌مان نقد هدفمند هم گفته می‌شود، در اثر هنری به‌چشم ابزاری برای پیشبرد اهداف اخلاقی، مذهبی، اجتماعی، سیاسی و حتی روان‌شناختی نگاه می‌کند. از این دیدگاه، اهمیت نه در ساختارساز است و نه در بیان احساس؛ آن‌چه اهمیت دارد نتیجه‌یی استکه از این دو به‌دست می‌آید و کاربردی است که در اجتماع پیدا می‌کند. اندیشهٔ بهره‌جویی ابزاری را می‌توان در موسیقی متن یک فیلم دید و بازشناخت. این موسیقی، نباید نقشی محسوس و مداخله‌جویانه داشته باشد. باید چنان زیرکانه عمل کند که بدون هیچ تلاشی برای به‌رخ‌کشیدن خود، تماشاگر آن را در خدمت و حمایت از تصویر و در سمت‌وسوی تعالی معانی بیابد. بر اساس همین اندیشه، هنر تا یکی دو قرن پیش یا در خدمت کلیسا بود و یا در خدمت دربار و حکومت‌ها. حتی تا همین اواخر صحبت از هنر درخدمت مبارزات طبقاتی در میان بود و داستان رئالیسم اجتماعی و اهداف آن که از گفتار لنین مشهور تر است همه بر محور و مدار نقد کاربردی می‌گشت.

نقد متن‌گرا یا محتواگرا: این شکل از نقد هنری به‌سه گونهٔ نقد تاریخی، نقد سیاسی-اجتماعی و نقد روان‌شناختی تقسیم می‌شود. تاریخ‌نگار نقد تاریخی می‌نویسد. ایدئولوژیست به‌نقد سیاسی-اجتماعی می‌پردازد و دل‌مشغولی روان‌کاو، نقد روان‌شناختی است.

نقد تاریخی یا تاریخ‌باور، از آن‌جاکه منتقد نقش تاریخ‌نگار را ایفا می‌کند از ارزش آموزشی بسیار برخوردار است. منتقد رها از تعصب و پسند فردی، به‌اثر هنری می‌پردازد و آن را در متن و بستر تاریخی معین مطرح می‌کند. نقدهای هنری استفن آدیس و ماری اریکسون از نمونه‌های بارز نقد تاریخی به‌شمار می‌آید.[۲] اما لئو استینبرگ، یکی از همین منتقدان تاریخ‌گرا بر این اعتقاد استکه آگاهی از تاریخ هنر بیش از آن‌که یاری رسان باشد نقشی تباه‌کننده دارد چراکه همیشه می‌خواهد به‌چارچوب و حد و حصار یک سنت شناخته محدود بماند.

در مورد نقد ایدئولوژیکی می‌توان گفت‌که تمام نقدیشه‌های انسانی، از هر نحله و ملتی، و به‌پیروی از آن، تمامی نقد هنری، در نهایت، ایدئولوژیکی است چراکه برآمده از یک دستگاه فکری و دایرهٔ اندیشگی معین است و خواه‌ناخواه جانب پاره‌یی از ارزش‌های خاص را می‌گیرد. اما این‌جا، آن‌چه نقد ایدئولوژیک می‌نامیم همان استکه در هر نحله و مشربی ناظر بر موارد سیاسی و اجتماعی است. به‌بیان دیگر، در این گونه نقد هنری، جانبداری از یک مرام و ارزش یا موارد خاص اجتماعی چهره‌یی آشکار دارد. آثار و عوارض این‌گونه نقد هنری که در دوران استالین و مائو رواج داشت

گیوم آپولی‌نر

و در خدمت حکومت بود هنوز است در برخی از کشورهای دموکراتیک دیده می‌شود و حتی در اتحاد روشنفکرنمایانه، شکل حمایت از آرمان، علایق سیاسی و اجتماعی یا حمایت از جنبش‌های اجتماعی و اخیراً فمینیسم و چندفرهنگی را به‌خود گرفته است. نمونه‌های درخشان نقد سیاسی-اجتماعی در نقدهای مارکسیستی تامس کراون دیده می‌شود و در همه حال ناظر بر این اندیشه است که اثر هنری نمی‌تواند از نظر سیاسی و اجتماعی خنثی باشد. از این دیدگاه، حتی نقاشی‌های فنتزاعی و به‌ظاهر بی‌مضمون هم می‌تواند بازتاب اندیشه و نگرشی سیاسی شمرده شود. تامس کراون و تامس هارت بنتون و جان السوارت کوری و گرانت وود نمونه‌های ارزنده‌یی از نقد سیاسی را هستی داده و به‌یادگار گذاشته‌اند. این نویسندگان با آن‌که همه از حامیان سرسخت مدرنیسم بشمار می‌آمدند، درعین‌حال می‌کوشیدند تا هنر امریکا را از گزند تأثیرات سوء مدرنیسم اروپا برکنار نگه‌دارند.

نقد روان‌شناختی یا روان‌کاوانه هم اگرچه شکلی متن‌گرایانه دارد اما بیشتر در پیوند با انگیزه‌های ناخودآگاه هنرمند است. با نمادها و نشانه‌های نهفتی سروکار دارد و اغلب از کنار احساسات و عواطفی که از طریق تجربیات زیبایی‌شناختی در اثر هنری رخ می‌نمایاند بی‌اعتنا می‌گذرد. نقد روان‌کاوانه با فروید و آن‌چه پیرامون هنر و ادبیات نوشت آغاز می‌شود و نمونهٔ بارز آن مقالاتی است‌که در بارهٔ هنر لئوناردو دا وینچی و میکلاژ نوشت. فروید در مقالهٔ «موسای میکلاژ»، که یکی از نقدهای روان‌کاوانهٔ اوست، می‌کوشد تا فرهنگ را در پرتو کشفیات روان‌شناختی تعبیر و تفسیر کند. این مقاله در ادامهٔ نوشته‌های پیشین او در باب «تسمن» و ناخشنودی‌های آن» (۱۹۳۰) بود. فروید از موضع و منظر یک طلایهٔ شیفتهٔ روان‌شناسی، در آثار هنری نگاه می‌کرد. می‌خواست بازتاب درون و ضمیر ناخودآگاه را در این آثار بجوید و بر آن‌چه ربط و پیوند طبیعی میان روان‌کاوی و اثر هنری می‌نامید انگشت بگذارد. اگرچه به‌این واقعیت هم اعتراف داشت‌که شاعران بسی پیش‌از او به این کشفیات نایل شده‌اند. الگویی که فروید فراهم آورده بود بسیاری از منتقدان را به‌دنبال خود کشاند. مثلاً هارولد بلوم از فروید الهام می‌گرفت و نوشته‌های خود او سرمشق‌های ساندرا گیلبرت و سوزان گوبار را فراهم آورد. تعبیر و تفسیرهای الن هنداز اشپیتز در بارهٔ آثار رنه ماگریت و پرداختن به‌سبب‌هایی که به‌تکرار در آثار این هنرمند دیده می‌شود هم از نمونه‌های درخشان نقد روان‌شناختی است. دیری نگذشت که نسل بعدی منتقدان از نظریات فروید روی برگرفت و به‌اندیشه‌های یونگ روی آورد. مفهومی که یونگ از ضمیر ناخودآگاه جمعی دوفدمن داشت و کارآیی آن را به‌مثابهٔ یک منبع لایزال سرنمون‌ها و شکل‌های مثالی می‌دانست، برای منتقدانی که در جست‌وجوی طبقه‌بندی‌های «فرافردی» و «فراتاریخی» بودند جاذبه داشت. نقد روان‌کاوانه از نیمه‌های دههٔ ۱۹۶۰ به‌ویژه در امریکا طرفداران بسیار پیدا کرد اما آن‌چه امروز در دوران پستمدرن بیشتر به‌آن پرداخته می‌شود، نظریات روان‌کاوانهٔ ژاک لاکان است. مشکلی که امروز با نقد روان‌شناختی داریم این است‌که تحلیل روان‌کاوانه می‌تواند به‌صورت غایتی برای خود درآید و در تمامی اثر هنری به‌چشم ابزاری برای اثبات نظریات خود نگاه کند.

نقد دیکانستراکتیویستی (ساخت‌شکن) این گونه از نقد هنری پس از پیدایش نحله‌یی تازه‌یی از فلسفهٔ فرانسه که دریدایی و پستاستراکچرالیستی نام گرفت پدیدار شد. اگرچه نقد ساخت‌شکن چارچوب متفاوتی برای نقد هنری پدید می‌آورد، اما بعضی انکاء غیرقابل انکاری که به تعبیروتفسیر و تأویل و اساس زیبایی‌شناختی دارد، چندان هم که از نامش برمی‌آید عجیب و حیرت‌انگیز نیست. از دیریاز، دربارهٔ‌یی موارد، و در برخی از متون و آثار هنری، ضرورت منزوی کردن اثر و به‌حداکثر رساندن قرائت تازه‌یی از آن چهرهٔ خود را نشان داده و تجربه شده است. نقد دیکانستراکتیویستی، نه مبتنی بر هیچ‌انگاری است و نه متافیزیک، بلکه بر تعبیر و ابطال تضادهای دوگانی و سلسله مراتب‌های ارزشی موجود در متن تأکید دارد. برخی از نویسندگان و منتقدان پستمدرن از جمله میلر،[۴] معتقدند که نقد ساخت‌شکن باید نامنتظر و غیرمترقبه باشد اما از محدودهٔ متن خارج نشود.

شالوده‌های نقد ساخت‌شکن از زمانی ریخته شد که ژاک دریدا در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ اصطلاح دیکانستراکشن را به‌نام خود سکه زد و با بهره‌جویی از پاره‌یی نوشته‌های فردینان سوسور[۲] و کلود لوی استراس،[۵] آن را به‌صورت نقد استراکچرالیسم عرضه کرد. دریدا با هدف گرفتن اساس و بنیان ساخت‌گرایی، بر آن بود که زبان و هر سیستم وابسته به‌آن ناپایدار است. در نشانه‌ها نمی‌توان به‌معنوان هویت‌های پیش‌بینی‌شده و پیش‌بینی‌پذیر نگاه‌کرد و هرگز نباید در این گمان خام افتاد که پیوند دال و مدلول به‌معنایی مشخص و تغییرناپذیر می‌انجامد. واژگان و نقش‌ها، حامل پژواک و ردپایی از واژگان و نقش‌های دیگر نیز هستند و چیزی دیگر در فراسوهای خود را به‌یاد خواننده و تماشاگر می‌آورند. بنابراین، دلتر معنای متن یا اثر هنری، مانند یک نوار بی‌انتهای لوله‌شده دربرابر چشم‌های تعبیرکننده گشوده می‌شود و هرگز معلوم نیست که حرف آخر و پایان آن کجاست. فشردهٔ اندیشه‌های دریدا این است‌که هر متن سرشار از تناقض‌ها، ناگفته‌ها و ناگفتنی‌هاست و در پاره‌یی موارد و بنا بر اقتضا و ایجاب، به‌چیزی درسمت‌وسوی مخالف آن‌چه درظاهر بیان می‌کند نیز اشاره دارد. به‌همین اعتبار، تنها نتیجه‌یی که می‌توان اتخاذ کرد این است‌که یک متن یا اثر هنری، یک لحوا و محتوای واحد و تغییرناپذیر ندارد؛ چیزهای

گوناگونی روایت می‌کند که چه بسا برخی از آن‌ها حتی برآمده از خودآگاه نویسنده و خالق اثر هم نباشد. بدین معنی که هر متن یک ضمیر ناخودآگاه هم دارد و نقد دیکانستراکتیویستی، روش قرائت ضمیرناخودآگاه متن است. دریدا همچنین با بهره‌گیری از نوشته‌ها و سنت‌های فلسفی نیچه، به‌ویژه نقد هنر عقلائی و حمله‌های مارتین هایدگر به‌نگرش جهانی و دیگر اندیشمندانی که در آثارشان نشانه‌هایی از نقد متافیزیک غرب به‌چشم می‌خورد، دستگاه‌های متافیزیک را ساختاری با کانون‌های معین توصیف کرد و بر آن بود که این ساختارها بر یک سلسله منطق‌های متناقض استوار شده‌اند. دریدا بر این نکته تأکید داشت که متافیزیک غرب همیشه کلام‌محور بوده بر کانون و حضور تکیه کرده است و تمام این‌ها در واقع تدبیر و تمهیدی برای مهارکردن دلالتگرها و در اختیارگرفتن دلالت‌یابها بوده است. دریدا در نظریات خود وامدار اندیشه‌های برگسون و اعتراض بانای برضد اندیشه‌های خودشیدگانون و ردوشکارهای رولان بارت در پیوند با بت‌سازی‌ها و بت‌پرستی‌های زبان‌شناختی رایج در سنت‌های فرانسوی و پرداختن به شبکه‌های بینامتنی نیز بوده است. (اک دریدا(۱۹۷۸)، با مقالهٔ «حقیقت در نقاشی» که ترجمهٔ آن در ۱۹۸۷ در سراسر جهان منتشر شد، نقد دیکانستراکتیویستی را به‌حوزه هنرهای تجسمی هم نسری داد و با تقابل اندیشه‌های انتقادی، مارتین هایدگر و معیر شاپیرو در بارهٔ وان‌گوگ،[۶] راه تفکر بنیادین در باب نقد هنری و تاریخ‌هنر را باز گشود.[۷] این هم گفتنی است که دریدا با بخشی از آن‌چه زیر پوشش و با بهره‌جویی از نام دیکانستراکشن او به‌ویژه در امریکا انجام شده بسیار ناخشنود است و آن را نوعی دلقک‌بازی بر اساس اندیشه‌های خود می‌داند.

یکی از مسایلی که نقد ساخت‌شکن مطرح می‌کند و بی‌پاسخ می‌گذارد آن است که در هر قرائت، احتمال آن هست که هویت و شخصیت خواننده یا تماشاگر معنا را تغییر دهد و بمشکلی مبتنی بر سلیقه و علایق خود که در اصل و اساس مورد نظر آفریننده اثر نبوده است درآورد. افزون بر این، چه معیار و میزان قطعی و اطمینان‌بخشی برای بی‌بردن به درجهٔ مهارت در تعبیر و تفسیر وجود دارد؟ به‌بیان دیگر همیشه این مسأله مطرح است که آیا متن در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد یا خواننده؟ و این برابر با این است که بپرسیم متن نقش خواننده را معین می‌کند یا خواننده نقش متن را؟

در پایان شاید اشاره به‌این نکته هم لازم باشد که هرگز مراد از این بحث این نبوده است که با مبنا گرفتن چند نظریه و اندیشه، برای نقد هنری تعریف تراشیده شود و با تئوری و گونه‌های آن به‌طور قطع و یقین مشخص شود. تئوری و گونه‌های نقد هنری هرگز در عمل و واقعیت به‌این سادگی‌ها تعریف‌شدنی نیستند و هرگونه اصرار بر تعریف‌پذیری گونه‌ها ناگزیر به‌نوعی تکساندیشی و پیروی از قوانین و معیارهای جزمی خواهد انجامید. افزون بر این، هیچ‌یک از این گونه‌ها بی‌اصل و تبار و بی‌پیشینه و پشتوانه نیستند و نمونه‌هایی از آن را می‌توان در تاریخ هنر دید و بازشناخت. واقعیت آن است که بخشی از این تقسیم‌بندی‌ها و دنگوفنگ‌ها برای مشروعیت بخشیدن به‌مدرنیسم و طبقه‌بندی‌ها و گرایش‌های گوناگون آن بوده است وگرنه کدام اثر هنری را می‌توان نامبرد که ساخت‌شکن نداشته باشد. کدام اثر هنری است که از سر نیاز درونی و برای ایجاد ارتباط با مخاطبان عام پدید نیامده باشد؟ و چه‌طور می‌باید پذیرفت که یک نقاش که از فکری سالم برخوردار باشد، تنها به‌رابطهٔ میان چند فرم بیندیشد به‌تخاطب بیرونی آن کاری نداشته باشد و بی‌خود و بی‌جهت وقت خود و مردم را تلف کند؟ به‌همین ترتیب، کدام نقاش می‌تواند فقط به‌فکر حسیات و درونیات خود باشد و دغدغهٔ زیبایی و گیرایی و ساخت‌شکن اثر خود را نداشته باشد؟ تماشاگر اول باید احساس کند که در برابر یک اثر هنری قرار گرفته است و بعد به فرم و محتوای آن بیندیشد و در پس پشت آن احساسی ژرفتر را کشف کند. نقد فرمالیستی و پاره‌هایی از این دست که اثر هنری نباید به‌چیزی غیر از خودش شباهت داشته‌باشد یعنی‌چه؟ آیا این حرف برابر با این نیست که بگوییم تمام آثار هنری جهان و آن‌چه تا امروز به‌عنوان مدارک انکارناشدنی فرهنگ انسانی در تاریخ

هیلتون کرامر، یکی از منتقدان سرشناس مجلات هنری نیویورک

ثبت شده‌اند، از آن‌جاکه شبیه‌چیزی است بی‌ارزش است و فقط رنگ‌هایی مانند جکسون پولاک و راسکوشه‌های موندریان ارزش دارد؟ گفتند اثر هنری باید صاف و مسطح باشد و هرگونه توهم فضا مردم فریبی است و تازه فهمیدیم که از دیدگاه حضرات داوینچی و میکلانژ و رفایل و تیسن و رامبراند و رونس و یک دور تسبیح استادان گذشته همه فریبکار و دغل‌باز بوده‌اند و فقط موندریان و دکونینگ و پولاک یکی دو رنگمال دیگر، شریف و درستکار از آب درآمده‌اند! اثر سیاسی و غیر سیاسی یعنی‌چه؟ اصلا امروز کدام اثری است‌که سیاسی نباشد؟ مشکل امروز ما سیاسی‌بازی و سیاسی‌نمایی است نه ذات و ماهیت سیاسی اثر هنری. ◇

پانوشت‌ها

۱- "The Philosophy of the Visual Arts", Oxford Spanshot, Francis University Press, 1992

۲- Addis, Stephen and Merry Erickson. "Art History and Education", University of Illinois Press, 1993

۳- Miller, J. Hills. "The Critic as Host", Deconstruction and Criticism, 1980

۴- of Grammatology

۵- Writing and Difference

۶- در بحث‌های پیشین به‌این تقابل اشاره کرده‌ام.

۷- در گلستانه شماره ۷، تیرماه ۱۳۷۸ در نخستین بخش تبارشناسی پست‌مدرنیسم نمونه‌یی از نقد ساخت‌شکن را آورده‌ام.

ماخذ

- Dormont, Joseph. "Art Criticism", Bellew Publishing, London, 1991
- Feldman, Edmund burke. "Art as Image and Idea", The University of Chicago Press, 1967
- "Modernism,Criticism,Realism", ed. Charles Harrison and Fred Orton, Harper and Row, London, 1984
- "Nineteenth-Century Theories of Art", ed. Joshua C. Taylor, University of California Press, Berkeley, 1987
- Wolf, Theodore F. and George Geahigan. "art Criticism and Education", University of Illinois Press, Chicago, 1997