کوبه
https://telegram.me/koubeh

سه‌شنبه ۳۰ آذرماه ۱۳۹۵، محمد ضیمران سخنران جلسه‌ای بود که به‌همت گروه مطالعات معماری ایران در دانشگاه تهران برگزار می‌شد و عنوانِ «درآمدی بر شیوه‌های نقد هنری» داشت.

محمد ضیمران (۱۳۲۶- اصفهان) فیلسوف ایرانی و عضو گروه فلسفهٔ هنر در فرهنگستان هنر ایران است. او دارای مدرک کارشناسی حقوق از دانشگاه تهران (۱۳۵۱)، کارشناسی‌ارشد فلسفه از دانشگاه ماساچوست (۱۹۸۳) و دکتری معرفت‌شناسی و آموزش فلسفه از دانشگاه ماساچوست (۱۹۸۵) است. او مؤلف کتاب‌هایی چون «مبانی فلسفی نقد و نظر در هنرها»، «افلاطون، پایدا و مدرنیته»، «فلسفه میان حال و آینده: جستاری در باب اندیشه‌های فلسفی معاصر»، «جستارهای پدیدارشناسانه پیرامون هنر و زیبایی»، «درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر»، «فلسفهٔ هنر ارسطو»، «میشل فوکو: دانش و قدرت»، «نیچه پس از هیدگر، دریدا و دولوز»، «گذار از پدیدارشناسی به نقد آن و ورود به پساساختارگرایی» و «گذار از جهان اسطوره به فلسفه» است.

اکنون متنِ کامل سخنان آن نشست، در گاهنامهٔ «کوبه» منتشر می‌شود. کارِ تبدیل صوت سخنرانی به متن با «**سیده‌شیرین حجازی**» بوده است.

https://telegram.me/koubeh

«درآمدی بر شیوه‌های نقد هنری» ؛ محمد ضیمران

سه‌شنبه ۳۰ آذرماه ۱۳۹۵ ؛ دانشگاه تهران

تبدیل صوت به متن از **سیده‌شیرین حجازی**

به‌طورِکلی نقد مدرن گسستی اساسی با چارچوب‌های نقد پیشامدرنی دارد که من سعی می‌کنم به‌طورِمختصر مطالبی را که در چارچوب فلسفهٔ روشنگری در باب نقد مطرح شده و پیشرفت کرده و به وضعیت امروز رسیده، به عرضتان برسانم؛ بعد هم فرصت برای پرسش‌ها و بحث‌های هست که بنده مایلم آن‌ها را بشنوم و به مطالب پاسخ بدم. به‌طورِکلی کانت فیلسوف قرن هجدهم بنیان‌گذار دورانی‌ست که نامش را «دوران نقادی» یا «دوران نقد» گذاشتند و در آلمان عصر روشنگری یکی دیگر از عناوینی است که به پدیده‌های فلسفی، علمی، هنری و فرهنگی این دوره اتلاق می‌شود. حالا من در اینجا میخواهم مطالبی را در حوزهٔ روشنگری به عرضتان برسانم و بعد ماهیت و کیفیت نقد را که از درون مفاهیم روشنگری بیرون آمده و دنبال شده تا زمان حاضر، را عرض کنم.

گفتنی است که از دوران نقد و نقادی، ما در عصری فراگیر قرار گرفتیم و هر چیز و همه چیز، خادم و تابع نقد و نقادی هست. در عصر نقادی درواقع باید گفت که انسان غربی و به‌طورِکلی همهٔ کسانی که در چارچوب اندیشهٔ روشنگری قرار می‌گرفتند در پی آن برآمدند که خودشان و جهان بیرون را از هر قید و بندی رها بکنند و بتوانند معرفت و دریافت را بدون قید و شرط و بدون پشتوانه‌هایی که در درون معاصر سنتی بود قرار بدهند و در این چارچوب بتوانند معرفت و دریافت خود را شکلی بدهند که با اکنونیتِ اکنون ارتباط تام‌وتمامی داشته باشد. درحقیقت باید عرض کنم که عصر نقادی، یکی از عناوینی است که برمی‌گردد به ماهیت عصر روشنگری، و از این دوره نقد به‌صورت یک سلاح بسیار بُرّنده مطرح می‌شود که به‌اصطلاح هیچ پدیده‌ای -چه اجتماعی چه سیاسی چه فرهنگی چه اقتصادی و چه فلسفی- از حیطهٔ نفوذ و سلطهٔ آن برکنار نمی‌ماند. نیل به هدف نقادی در عصر حاضر درحقیقت بدون بازگشت به بازاندیشی سنت‌ها و معاصر امکان‌پذیر نیست. بدیهی است که این بازاندیشی را باید بر پایهٔ اکنونیتِ تاریخی در جامعه و فرهنگِ صورت‌پذیر قلمداد کرد. یکی از مهم‌ترین دستاوردهای فلسفی در باب نقد مدرن را می‌توانیم در مقالهٔ معروف فوکو موسوم به «نقد و نقادی چیست» دنبال کنیم. به‌گفتهٔ او نقد عبارت است از هنرِ زیاد تحتِ حکومت قرار نگرفتن، نقد قدرت و مهارتی‌ست که در پرتوی آن می‌خواهیم در برابر تجویزاتی که از درون حکومت‌مندی متصاعد شده رها بشویم و آن را به چالش بکشیم. این مقاله درحقیقت بحثی‌ست که فوکو پیرو آن مقالهٔ معروف کانت مطرح می‌کند و متأسفانه هنوز ترجمه‌ای از این رسالهٔ نسبتا اجمالی در باب نقد، که نوشتهٔ فوکو هست، به فارسی وجود ندارد یا اگر هم ترجمه شده من اطلاعی ندارم. نقد، قدرت و مهارتی است که در پرتوی آن می‌خواهیم در مقابل تجویزها قیام کنیم و آن‌ها را موردِ بررسی، سنجش و ارزیابی قرار دهیم. مفهوم اساسی این تعریف از نقد که برای اولین بار فوکو آن را مطرح کرده، واژه‌ای‌ست به نام گاورمنتالیتی[1] که به فارسی می‌توان آن را به «حاکمیت» یا «حکومت‌مندی» ترجمه

[1] governmentality

کوبه
https://telegram.me/koubeh

کرد. البته یادمان بماند که وقتی فوکو از این لغت ا ستفاده می‌کند، مرادش به‌هیچ‌وجه بُعد سیا سی در سلسله‌مراتبِ قدرت نیست. بعضی حکومت و حاکمیت را برمی‌گردانند به منتهی‌الیه هرم قدرت و حال آنکه این مفهوم، به شبکه‌های زیرین روابط و مناسبات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، فلسفی و... برمی‌گردد. بنابراین فوکو تعریفی از حکومت و حاکمیت و حکومت‌مندی عرضه می‌کند که به این صورت قابلِ‌تلخیص است: فوکو می گوید ما نباید این مقوله را صرفاً به حوزهٔ سیاست تقلیل بدیم و به‌طورکلی در عرف سیاسی معمولاً واژهٔ حکومت دارای معنایی بسیار محدود و کاربردی ویژه است و صرفاً در علوم سیاسی و حقوق سیاسی است که از حکومت صحبت می‌شود؛ حال آنکه بحثی را که فوکو مطرح کرده در همهٔ شئون هستی، به‌خصوص در روابط و جوامع انسانی، جاری است. او در مقالهٔ دیگری که عنوانش هست «حکومت‌مندی چیست؟» حکومت را سازوکار همهٔ مناسبات و روابط معرفی می‌کند و مدعی است که در این چارچوب، قدرت همواره حضور دارد و اصطلاحی را به کار می‌برد به نام microphysics of power یا در واقع «فیزیکِ خُردِ قدرت». وقتی فوکو صحبت از فیزیک خُرد قدرت می‌کند، قدرت را در لایه‌های عمیق روابط فردی و اجتماعی همهٔ جوامع متراکم می‌بیند. آنچه فوکو تحت عنوان حکومت‌مندی یاد می کند، در هیچ جامعه‌ای نمی‌توانیم هاله‌ها و تجلیات آن را ملاحظه نکنیم. بنابراین به محض اینکه جامعه‌ای شکل می‌گیرد معمولاً قدرت و حاکمیت و حکومت و حکومت‌مندی هم در آن‌جا جاری و ساری می‌شود؛ حتی در روابط پدر-فرزند و مادر-فرزند. درواقع تا این حد این حکومت‌مندی نفوذ می‌کند و نقشی اساسی پیدا می‌کند. فوکو می‌گوید تا پیش از سدهٔ شانزدهم مسئلهٔ حاکمیت در رساله‌های فلاسفه متضمن اندرزها و نصیحت‌ها و به‌اصطلاح «علم اخلاق» بود. و همین روابط در ادبیات کلا سیک ایران هم به وفور تحتِ عنوان سیا ست‌نامه‌ها و د ستورات اخلاقی، مثل اخلاقِ نا صری یا اخلاقِ محسنی و انواع دیگر ادبیاتی که معمولاً صحبت از روابط زمان‌دار و تابع یا به‌اصطلاح قدمایی رعیت بوده. اما از قرن شانزدهم به بعد اتفاقی در ادبیاتِ اروپا حادث می‌شود که از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. بدین معنا که در این دوره حاکمیت و حکومت به عرصه‌های فارغ از سیاست و قدرت، تسری پیدا می‌کند. نویسندگان قرن شانزده به‌طورکلی حکومت را چیدمان مرتب پدیده‌ها قلمداد می‌کنند به‌نحوی‌که مسئولیت و وظیفه به سمت هدف‌های مطلوب سیر می‌کند. فوکو می‌گوید حکومت و حاکمیت در این قلمرو عبارت است از مجموعهٔ نهادها، رویه‌ها، تحلیل‌ها، تأملات، محاسبه‌ها، تاکتیک‌ها و شگردهایی که اعمال قدرت را هرچه دقیق‌تر و عمیق‌تر در لایه‌های زیرین جامعه متراکم می‌کند. برای مثال، همان‌طورکه عرض کردم، روابط نزدیک بین خواهر، برادر، پدر، مادر و نظایر آن و نیز شاگرد و آموزگار و... جاری است. به‌ویژه نقش چنین حکومت‌مندی‌ای در عرصهٔ رابطهٔ رئیس و مرئوس به‌و ضوح قابلِ‌لمس ا ست. در اینجا رابطهٔ موجود بین افراد بر پایهٔ وظیفه و م سئولیت تعریف می شود. بنابراین با تکیه به این رویکردِ فوکو، نقد را می‌توانیم رهیافتی بدانیم که شیوهٔ زندگی فرد را در مناسبت با اجتماع مشخص می‌کند. فوکو رهیافتِ نقادانه را وجه هستی و شیوهٔ زیست تلقی می‌کند و می‌گوید هدف نقد عبارت است از بررسی سنجش و چالش مجموعه نهادها، سازمان‌ها و سازوکارهایی که زندگی فرد و اجتماع را شکل می‌دهد؛ بنابراین به گفتهٔ او در نقد و نقادی سه عنصر نقش کلیدی ایفا می‌کند: حقیقت؛ قدرت؛ سوژه.

ک سانی که با اندی شه‌های فوکو آ شنایی دارند می‌دانند که در آثار دیگر فوکو هم این سه عن صر نقش کلیدی دارند و بنابراین در آثار متأخر فوکو، به‌خصوص در چهار جلدی که سه جلد آن به چاپ رسیده و جلد آخری که وفات او امکان چاپش را فراهم نکرد، او در این «تاریخچهٔ جن سیت»[۲]، م سئلهٔ حقیقت، قدرت و نقد را به صورت شفاف و ارگانیک تحلیل می‌کند و در جلد نخ ستش باز می‌گردد به نظریهٔ فروید و آموزه‌ای که فروید، ا ساسِ روابط انسانی را با ا ستفاده از آن، به‌خصوص در آن کتاب معروفش در باب «ناخرسندی‌های

[۲] تاریخ سکسوالیته (به فرانسوی: Histoire de la sexualité) کتابی از میشل فوکو، فیلسوف فرانسوی است. فوکو در این کتاب به واکاوی تاریخی جنسیت پرداخته و چگونگی سانسور و سرکوب آن را تا به امروز مورد تحلیل قرار داده است. (ویکی‌پدیا)

کوبه
https://telegram.me/koubeh

تمدن»[۳]، تحلیل کرده است؛ فروید اساس شکل‌گیری تمدن را بر پایهٔ سرکوب تحلیل کرد. فوکو درحقیقت با به‌کارگیری این مثلث حقیقت-قدرت-سوژه این برداشت فروید را به چالش می کشد. به نظر او محور اصلی نقد از درهم‌تنیدگی روابطی به وجود می‌آید که قدرت و حقیقت و سوژه آن‌ها را به هم متصل کرده است. او می‌گوید شکل‌گیری ذهنیت (سوبژکتیویته) و سوژه‌شدنِ فرد در ارتباطی قرار می‌گیرد که حقیقت و قدرت با آن به‌طور ارگانیک گره خورده است. بنابراین با تکیه بر نقد، فرد امکان پیدا می‌کند تا خودش را متفاوت از آنچه قدرت می‌خواهد درک کند و این متفاوت است با آنچه قدرت از او انتظار دارد. درحقیقت نقد را می‌توان پاسخی دانست به قدرت و سیاست. در سایهٔ نقد فرد می‌تواند قدرت را در مسیری که می‌خواهد حرکت بدهد و بنابراین حقیقت را آن‌گونه که مطلوب اوست تفسیر کند و این نکتهٔ بسیار محوری بحث فوکو محسوب می‌شود. در حقیقت نقد پاسخی‌ست به قدرت و سیاست. نقد تلاشی است سخت در جهت تأمین خواسته‌های فردی و اجتماعی. حقیقتِ نقد و نقادی عبارت است از کمتر زیر سلطه قرار گرفتن. فوکو می‌گوید آنچه کانت روشنگری نامید، همان چیزی است که من نقد و نقادی می‌نامم. به تعبیر دیگر فلسفهٔ روشنگری متضمن فرایند نقد محسوب می شود. به تعبیر او کانت اولین فیلسوفی است که نقد را محور اصلی تفکر فلسفی خودش قلمداد کرد. او در بحث از نقد، دو سنت انتقادی بزرگ را پایه‌ریزی کرد: یکی در نقد اول خودش یعنی «نقد خرد محض» (یا به‌تعبیر آقای ادیب سلطانی: سنجش خرد ناب) مسئلهٔ نقد را مطرح کرد و طی آن محدودیت‌های شناخت انسان را موردِبررسی قرار داد و به‌تعبیر خودش انقلاب کوپرنیکی را در عرصهٔ معرفت شناسی دامن زد؛ سنت دوم را هم در مقالهٔ «روشنگری چیست» کانت می‌توانیم ببینیم. همان‌طورکه اطلاع دارید، در زمان زندگی کانت در یکی از نشریات محلی در کونیگزبرگ[۴] مقاله ای چاپ شد به نام روشنگری چیست و کانت هم در پاسخ به روشنگری چیست مقاله‌ای را به چاپ رساند به نام «پاسخ به روشنگری چیست» که درحقیقت بعضی معتقدند این رسالهٔ مختصر و اجمالی مهم‌ترین دستاورد کانت در عرصهٔ فلسفهٔ نقادی محسوب می‌شود. در این مقاله کانت پرسشی را مطرح می‌کند که تا زمان او به این صورت و در این چارچوب و با این کیفیات مطرح نشده بود و آن عبارت است از اینکه اکنونیت ما چیست؟ یعنی حوزهٔ معاصر تجربه‌های انسان قرن ۱۸ به چه صورت قابل تحلیل است؟ فوکو این پرسش را در چارچوب هستی‌شناسی حال و اکنون مطرح کرد و آن را در این مقاله موردِبحث قرار داد. در سنت اولی، یعنی نقد و نقادی، شرایط امکان شناخت حقیقی مدنظر کانت بود. در این سنت نقد عبارت بود از تحلیل شرایطی که در چارچوب آن سوژه (یعنی انسان) و اوبژه (یعنی جهان بیرون) با یکدیگر و در معیت یکدیگر و در مناسبت لازم و ملزوم با هم در حال تعامل و کنش و واکنش هستند. در نقد خرد محض یا همان سنجش خرد ناب، کانت محدودیت‌های شناخت آدمی را برای اولین بار مطرح کرد. لازم به ذکر است که از دوران افلاطون به بعد به‌خصوص در سده‌های میانه و تا قبل از ظهور فلسفهٔ نقادی کانت عقیده بر این بور که توانایی انسان در کسب معرفت امری است نامتناهی و در واقع حد و مرزی برای انسان قابلِ‌تبیین و پذیرش نیست. به‌تعبیرِدیگر به دلیل اینکه انسان اشرف مخلوقات محسوب می شود، حوزه و دایرهٔ کسب معرفتش بی‌حدوحساب و ناکران‌مند است. کانت برای نخستین بار با تحلیل شناخت‌شناسی خودش در چارچوب معرفت، اعلام کرد که آن‌طورکه قدما باور داشتند و معتقد بودند حیطهٔ امکان کسب معرفت برای ما انسان‌ها به‌هیچ‌وجه نامحدود و ناکران‌مند نیست و در واقع توانایی ما در کسب معرفت بسیار محدود و مشخص است. به‌همین‌دلیل است که او همهٔ علوم بشر را در سه قلمرو مطرح کرد: قلمروی اول نقد خرد محض، قلمروی دوم نقد خرد عملی و قلمروی سوم نقد قوهٔ حکم بود. بنابراین همهٔ رشته‌ها را در همین سه حوزه مدِّنظر قرار داد و بسیاری از جنبه‌هایی را که در عرصهٔ اونتولوژیک یا هستی شناسی، فلاسفهٔ قبل از او دربارهٔ معرفت مطرح می‌کردند و آن را امری هستی‌شناسانه مطرح می‌کردند، کانت آن‌ها را بیرون برد و نقد اول را صرفاً به حدود معرفت انسان محدود کرد. در سنت دوم که در حقیقت در همان مقالهٔ روشنگری چیستِ او مطرح شده، می‌توانیم به‌تعبیر فوکو آن را هستی شناسیِ اکنون و

[۳] به فارسی با عنوان‌های «تمدن و ملالت‌های آن» (ترجمهٔ محمد مبشری) چاپ شده است.

[4] konigsberg

کوبه
https://telegram.me/koubeh

پیوند آن با خودِ آدمی تلقی کنیم. کانت در سنت دوم سعی کرده تا امکان فرا رفتن از محدودیت‌های ناشی از وضعیت تاریخی را که در اکنون بر ما تحمیل می‌شود، شناسایی و بررسی کند. در این‌جا دو هستی‌شناسی موردِتوجه او بوده: یکی هستی‌شناسی اکنون و دیگر هستی‌شناسی خودِ خویش یا نفس. نقد در این سنت مَنشی تاریخی پیدا می‌کند؛ یعنی ما با این پرسش مواجهیم که حوزهٔ کنونی تجربهٔ ممکن چیست و چگونه می‌توان آن را تبیین کرد؟ با این مقدماتی که به عرضتان رساندم، یکی نظریهٔ فوکو و دیگری رهیافت کانت به مسئلهٔ نقد و به‌ویژه ارتباط نقد و روشنگری، حالا میخواهم فرصت را به مسئلهٔ نقد به معنای امروزینش و ارتباطش با آن برداشت فوکو و همین‌طور دریافت کانت اختصاص دهم و مطالبی را هرچند بسیار مختصر به عرضتان برسانم. نقد به معنای امروزین کلمه عبارت است از صدور دستور و به‌تعبیرِدیگر فن و شگرد بازاندیشی و بازکنشی. به چه دلیل و به چه منظور؟ به منظور رهایی از تجویزسازی و تجویزپذیری که اصطلاح تجویزپذیری و تجویزسازی تعبیری است که غربی‌ها تحت عنوان پریسکریپتیویسم[5] از آن یاد می‌کنند. مراد از تجویزپذیری، تحمیلِ حکم و داوری و حقیقت است که آمیخته با سلطه باشد. در اغلب موارد حکم و حقیقت آکنده از جزم محسوب می‌شود یعنی درواقع حکم و حقیقت در یک قلمرو و هیئتی بازتاب پیدا می‌کند که در اصطلاح فلسفی به دُگما معروف شده است. بدیهی است که تجویز و حکم و تحکم با هم ارتباط تنگاتنگی دارند و به‌زعم فوکو، تجویز و حکم و تحکم متضمن وجهی از خشونت محسوب می‌شود و این‌ها همگی برآمده از پیوند حقیقت، قدرت و سلطه‌گری سوژه است. مدعی اصلی تجویز، همانا حقیقت است. در این‌جا باید به عرضاون برسانم که در قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم، یکی از فیلسوف‌های معروف انگلیسی، فرانسیس بیکن، این‌گونه تجویزها را در غالب بت‌های مختلف، چهار بت، مدِّنظر قرار داد که آن‌ها را، تحت عنوان بت‌های ذهنی، از جملهٔ موانعی تلقی کرد که انسان را از نقد و نقادی بازمی‌دارد و بنابراین هدف علم و دانش کنونی و به‌تعبیرِدیگر دانش مدرن، عبارت است از برطرف نمودن این موانعی که در اثر این بت‌های ذهنی بر وجود انسان عارض می‌شود.[6] اما از قرن شانزدهم به بعد در غرب راه‌های رهایی از انحرافات فلسفی و علمی از ناحیهٔ اندیشمندان مختلف، مطالبی مطرح شد و صورت‌بندی‌های گوناگونی بیان شد. ما باید به مدد نقد در جامعهٔ کنونی خود بتوانیم راه‌های کشف بت‌های ذهنی را پیدا و آن‌ها را برطرف کنیم و به‌قول‌معروف، تجویزپذیری را که ریشه در تعصبات و پیش‌داوری‌های برخی سنت‌های دست‌وپاگیر دارد، شناسایی و آن‌ها را از حوزهٔ تحقیقات و پژوهش‌های علمی جدا کنیم. فوکو می‌گوید باید در مقابل تجویزگری‌هایی که از گذشته به ما به ارث رسیده قیام کنیم و از راه‌های مناسب، خود را از چنگال آن‌ها نجات دهیم. در فرهنگ کنونی خود ما، صدور دستور یا حکمِ انشائی، مسائل و اصطلاحاتی است که همان تجویز سازی و تجویزپذیریِ موردِبحثِ فوکو را تا حدی موردِا شاره قرار می‌دهد. برای مثال آنچه از دستهٔ امثال‌وحکم، پندواندرزها و مطالبی که در گنجینه‌های گذشتگان در ادبیات به ما رسیده بعضاً قابلِاثبات یا قابلِنقض از دیدگاه اندیشمندانِ علمی محسوب نمی شود و بنابراین باید سعی کنیم در پژوهش‌های خودمان در پرتوی داوری نا شی از نقادی، این‌گونه موانع را از سر راه پژوهش برداریم و بار سنگین تجویزهای فرهنگی در جامعهٔ خود را درواقع جدا کنیم و راه را بر روشنگری هموار سازیم. لذا یکی از ابزارهای مهم و کارآمد در برخورد با موانع رشد و توسعه در جوامع، فهم درست و دقیق نقد و گسترش فضایی است که در چنین رویکردی امکان‌پذیر می‌شود.

---

[5] prescriptivism

[6] بیکن در ذیل مفهوم موانع پیشرفت دانش، مهم‌ترین مانع را بت‌های چهارگانه می‌نامد: بت‌های قبیله، بت‌های غار، بت‌های بازار و بت‌های تئاتر. بت‌های قبیله که خطاهایی هستند که از ما موجودات انسانی، با همه ناتوانی ها و کمبودهایی که واجد هستیم منشأ می‌گیرند؛ بت‌های غار خطاهای ناشی از خصایص فردی ما هستند. بت‌های بازار خطاهای ناشی از سوء استعمال زبان است؛ بت‌های تئاتر خطاهای برخاسته از مکاتب عدیده فلسفی عهد بیکن است. وی از اینان سه مکتب را برمی شمارد: خرافی، تجربی و عقلی، مکتب خرافی درباره موجودات موهوم و نهانی بحث می کند یا در تفسیری بی پایه از انجیل غور می کند. متکلمان و روحانیان نمایندگان این فلسفه ضلالت آفرین‌اند. (پایگان اطلاع‌رسانی حوزه)

https://telegram.me/koubeh

حال می‌خواهم بپردازم به کارکردهای نقد در عصر حاضر و به‌ویژه نقد هنری را بیشتر مد نظر قرار بدهم. منتقد هنری به‌طورکلی در عصر حاضر به کسی اتلاق می‌شود که در صدد افادهٔ آگاهی و گسترش شناخت برمی‌آید. رویکرد نقاد از گسترهٔ شناخت‌شناسی تجاوز نمی‌کند. این به چه معنی است؟ منتقد سعی می‌کند خود را از دستبرد احساسات و حالات عاطفی دور کند و به‌همین‌دلیل، عواملی را مشخص کند که به‌عنوان محورهای خردگریز شناخته می‌شود و آن‌ها را محدودیت‌های پژوهش بداند. یکی از محققان معاصر به نام «گریس گلوک»، در مقاله‌ای که در نیویورک‌تایمز چند سال پیش منتشر کرد، نوعی نگاه را در نقد معاصر صورت‌بندی کرده که برای ما هم قابلِ‌ملاحظه است. او گفت من به‌عنوان منتقد هنری سعی می‌کنم به دیگران آگاهی بدهم و موضوع خود را بیشتر تشریح کنم و نکات مبهم و تاریکی را برطرف کنم که در یک پدیدهٔ هنری وجود دارد و شفافیت را به آنچه موردِنقد قرار می‌گیرد، هرچه بیشتر ببخشم. بنابراین نقد را نباید چیزی جز تبیین، شفاف‌سازی و آگاهی‌دهی قلمداد کرد. آنچه از سنت نقد از دوران پیشامدرن به ارث رسیده پیدا کردن اشکالات، خطاها، لغزش‌ها، جرم‌ها و بزه‌ها بوده و وقتی صحبت از نقد می‌شد دایرهٔ معناشناسی متبادر به ذهنِ هر فردی که این واژه را می‌شنید، معمولاً متوجه پیدا کردن نقاط ضعف یک پدیده بود. حال آنکه نقدی که از درون اندیشه‌های کانت بیرون آمده، بیشتر به حوزهٔ معرفت تعلق می‌گیرد تا به ارزش‌شناسی مبتنی بر هستی‌شناسی دیرین. بنابراین منتقد باید در پی آن باشد که مخاطب را به سرچشمه‌های اثر هدایت کند و به او امکان دهد تا خود اثر را بیشتر موردِتوجه قرار دهد و دقت و عنایت هرچه عمیق‌تر را به اثر مبذول دارد. به‌عبارتِ‌دیگر منتقد باید در نقد خود رابطهٔ اثر هنری موجود با سایر آثار را روشن کند و نوعی دودمان‌پژوهی اثر را مورد توجه قرار دهد و تبارشناسی را به‌عنوان یکی از رهیافت‌های اساسی نقد قلمداد کند. یکی دیگر از متخصصان عرصهٔ نقد، شخصی است به نام «کُلمن». او می‌گوید منتقد هنری باید در مقابل هنر مند و همین‌طور مسئولان نمایشگاه‌های هنری، استقلال خود را حفظ کند و تحت تاثیر روابط دوستانه و عاطفی یا روابط دشمنانه و خصمانه قرار نگیرد. منتقد باید کوشش کند با اثر به صورت علمی و عینی ارتباط برقرار کند. نقد، کنشی است اجتماعی و خودپاینده، لذا باید از هر گونه قدرت‌طلبی و کسب محبوبیت و وجاهت برکنار باشد. یکی دیگر از محققانی که کار نقد را دنبال کرده، شخصی است به نام «موریس وایتز». او می‌گوید نقد صورتی از گفتمان سنجیده محسوب می‌شود و بنابراین نقد را باید متضمن به‌کارگیری زبان در جهت تسهیل و غنا بخشیدن به فهم هنر تلقی کرد. بنابراین رویکردی که در جهان معاصر به نقد وجود دارد، بیش از آنکه به صاحب اثر برگردد و او را آماج ارزیابی خودش قرار بدهد باید به اثر بپردازد و از پدیدآورندهٔ اثر تا حد ممکن فاصله بگیرد. یکی از مطالبی که بعدتر خدمتتان عرض می‌کنم، دغدغهٔ اصلی پی بردن به مقصود و غرض و هدف پدیدآورنده است که این به‌خصوص در سرزمین ما سابقه‌ای بس طولانی دارد؛ در حالی‌که نقد مدرن از این نوع گرایش باید خودش را مبری کند. باز من در تأیید این بحث نظریهٔ شخص دیگری به نام «هری برودی»[۷] فیلسوف تعلیم‌وتربیت را دربارهٔ نقد مطرح می‌کنم که مدعی بود ما نباید همه را با وجودِ پدیدآورندهٔ اثر درگیر کنیم، بلکه هدف نقد باید ایجاد ارتباط وتفهیم و تفاهم بین اثر هنری و مخاطبان اثر باشد. بنابراین هنر در چارچوب نقد باید بخشی از ایجاد ارتباط معنادار و عمیق باشد و منتقد خوب با درگیر شدن با اثر هنری مدِّنظر، آن را با دیدی توصیفی و تأویلی موردِبررسی قرار بدهد و سعی کند از ارزیابی‌هایی که به ماهیت اثر لطمه می‌زند خودداری کند. منتقد در نقد هنری چهار وظیفهٔ عمده را باید به عهده بگیرد: ۱. شرح و توصیف اثر؛ ۲. تفسیر و تأویل اثر و جنبه‌های توجیهی آن؛ ۳.مقایسهٔ اثر؛ ۴. ارزیابی اثر.

یکی از چیزهایی که در اکثر نقدهای مطرح شده در جامعهٔ خودمان من می‌بینم این است که منتقد همواره از عنصر اول خود را فارغ می‌داند و به هیچ‌وجه به شرح و توصیف یک اثر نمی‌پردازد. من به یک نکتهٔ جالبی رسیدم که در سرزمین ما با توجه به سوابق فرهنگی، گوش‌ها به پدیده‌ها حساس‌تر و بسیار دقیق‌تر هستند نسبت‌به چشم‌ها. من در چندین کلاس با توجه به رشته‌ای که دنبال

[۷] Harry broudy

کوبه
https://telegram.me/koubeh

می‌کردم، از دانشجویان می‌خواستم که تابلویی را ببینند. چیزی که به دست آوردم این بود که بین ۵۰ تا ۶۰ درصد موضوعاتی که در یک تابلوی نقاشی بود، دیده می‌شد و اکثراً بین ۴۰ تا ۴۵ درصد از مواردِ نقش‌بسته روی تابلو، از قلم می‌افتاد و موردِتوجه قرار نمی‌گرفت. یعنی یا از آن‌ها چشم‌پوشی کرده بودند یا آن‌ها را نمی‌دیدند. نکته‌ای که می‌خواهم بر آن تأکید کنم این است که این مؤلفهٔ اول یعنی شرح و توصیف اثر، از چیزهایی‌ست که در کمتر نقدی ما می‌بینیم. حالا ببینیم منظور از شرح و توصیف اثر چیست؟ به‌طورکلی یکی از قدم‌های اولیهٔ منتقد این است که سعی کند اگر اثر دیداری است، آن را ببیند و اگر مانند موسیقی شنیداری است آن را بشنود و تمام جنبه‌های دیداری و شنیداری در ذهن منتقد، نقش ببند. مقدمهٔ نقد باید با شرح و توصیف اثر شروع شود؛ اما در اکثر موارد که مثال‌های زیادی هم دارد، اکثر نقدهایی که انجام شده در ابتدا به سراغ پدیدآورندهٔ اثر رفته که این چه بوده؟ سابقه‌اش چه بوده؟ پدرش چه کی ا ست و مادرش کیست؟ کجا کار می‌کرده؟ م شکلاتش چه بوده؟ ا صلا با ورود به مو ضوع پدیدآورنده دیگر منتقد، منتقد نی ست. این چیزی ا ست که در ا صطلاح امروزین تحت عنوان «مغالطهٔ مؤلف‌محور» شناخته می شود. به محض آنکه کسی وارد این عرصه بشود دچار یک مغالطه شده است؛ درحالی‌که به تعبیر قدما، ممکن است یکی از برجستگی‌های یک نقد این با شد که پدیدآورنده را خوب شنا سایی کند، ببیند در چه فضایی بزرگ شده و تعلیم‌وتربیتش کجا اتفاق افتاده، ا ستادش چه کسی بوده، از چه کسانی الهام گرفته. اما در نقد مدرن «نباید» منتقد دغدغهٔ خود را به موضوعات بیوگرافیکال یا سرگذشت‌پژوهانه معطوف کند. ما در حقیقت در اکثر نقدها نوعی سرگذ شت‌پژوهی را مطالعه می‌کنیم. در بهترین صورت این نقدهای سرگذ شت‌پژوهانه، که منتقد بی‌طرف با شد، منتقد حالات عاطفی خود را در نقد وارد نمی‌کند. شما ببینید چند کتاب راجع به اندی شه‌ها و ت شریح ا شعار حافظ چاپ شده، که کجا متولد شد، ا ستادانش چه‌کسانی بودند؟ رابطهٔ مراد و مریدی با چه عارفی دا شت؟ من فکر نمی‌کنم این‌ها شناختی به غزل‌های حافظ برای ما فراهم کند. اگر ما ورود کنیم به هرمنوتیک، نباید مؤلف‌محور باشد و باید از حوزهٔ تدقیق و تأکید بر نقشِ پدیدآورنده فراغت داشته باشد. لذا اولین قدمی که یک منتقد باید در نقد اثر هنری بردارد، تلاش برای دیدن آن چیزهایی است که در اثر وجود دارد. در حقیقت صورت‌های فرمی اثر را شناسایی کند و بعد به سراغ معناشناسی برود که از آن، مجموعهٔ صرف‌ونحو اثر به دست می‌آید.

اما در حوزهٔ مثلاً تجسمی، دربارهٔ تابلوی نقا شی یا یک پیکرترا شی و چیزهای امثال آن، منتقد باید قبل از هرچیز ببیند در درون آن تابلو چه چیزهایی وجود دارد، اگر توانست دقیق آن‌ها را ببیند، نقد اتفاق بیفتد. چه‌بسا من دیده‌ام در بعضی نقدهایی که در جاهای دیگر انجام شده، منتقد چیزهایی را در اثر دیده که خودِ هنرمند هم ندیده یعنی بیش از هنرمند به عمق اثر پی برده و چنان به چارچوب‌های اثر احاطه پیدا کرده که همه را متحیر کرده است. وقتی می‌گوییم نقد هنری نوعی معرفت‌شناسی است باید کار منتقد این با شد که افادهٔ معرفت کند. یعنی منِ خواننده، منِ بیننده و منِ شنونده را وقتی که با آن اثر روبرو می شوم، باید واقف کند که با خواندن آن نقد چه چیزهای بی‌شتری به‌دست آورده‌ام که با تنها دیدن اثر، ا صلاً به آن فکر هم نمی‌کردم. بنابراین نقد باید یک جنبهٔ معرفتی، شناختی و آموزشی داشته باشد. یعنی باید فضای آگاهی و شفاف‌سازی را هرچه بیش‌تر گسترش بدهد و تداعی حوزه‌های بسیار وسیعی را که در آن اثر ممکن است وجود نداشته باشد یا دیده نشود، برای مخاطب فراهم کند. یکی از چیزهایی که من می‌خواهم در این‌جا عنوان کنم این است که در مرحلهٔ شرح و توصیف باید از فردِ منتقد پرسید یا خودش باید از خودش بپرسد «من چه می‌بینم؟» ما در خیلی از موارد می‌بینیم که بعضی‌ها یک اثر هنری را ندیده‌اند یا نخوانده‌اند و شخص سومی برایشان تعریف کرده و بر اساس آن تعریف، بر اثر نقد نوشته‌اند، بعضی‌ها چنین جرئتی دارند. جرئتمان آن‌قدر زیاد است که می‌توانیم بی آنکه اثر را خوانده یا دیده باشیم نقد بنویسیم. در حالی که منتقدِ عمیق و دقیق کسی است که صدها بار یک اثر را ببیند یا بخواند، حالا در هر رشته‌ای فرقی نمی‌کند، و باز هم ببیند و باز هم ببیند و دیده‌هایش را چنان مطرح کند که هر مخاطبی از آن الهام بگیرد و سعی کند کاری را بهتر از آن اثر انجام بدهد. در چنین وضعی کار نقد موثر ا ست و نقش آموزشی و هدایتگر و روشنگر خواهد دا شت. می‌خواهم همان

کوبه
https://telegram.me/koubeh

حرفی که کانت زده را به زبانی ساده‌تر و ملموس‌تر خدمتتان بگویم: نقد یعنی روشنگری. تمام. اگر نقد از روشنگری دور شود دچار خلل و نقصان می‌شود. پس نقدهایی را که می‌بینید با پدیدآورنده سروکار دارد، بدانید که ارزشش کم هست، بدانید که شما چیزی به‌دست نمی‌آورید. اگر یک اثری ارزش ندارد منتقد اصلاً نباید سراغش برود؛ ولی کسی که نقد منفی می‌نویسد در واقع در حوزهٔ انفعالات عاطفی قرار دارد و انفعالات عاطفی هم کار معرفت نیست. معرفت وقتی حاصل می‌شود که انسان بتواند خود را از انفعالات عاطفی دور کند. اگر نتوانست، معرفت‌شناس یا محقق محسوب نمی‌شود. به‌تعبیری نقد نوعی پژوهش و تحقیق هست و اگر از حوزهٔ تحقیق دور شود دیگر اسم آن را نباید نقد گذاشت. بنابراین ما باید در مرحلهٔ اول یا همان شرح و توصیف از خودمان سؤال کنیم من چه می‌بینم؟ یا من چه می‌شنوم یا من چه می‌خوانم و با چه چیزی روبه‌رو هستم؟ اگر بتوانیم این موضوع را روشن کنیم و پاسخی که به این سؤال میدهیم گسترده و عمیق باشد، مخاطب بیشتر از نقد ما بهره می‌گیرد. پس مرحلهٔ اول (شرح و توصیف)، محصول مشاهدات ماست. من می‌توانم در این توصیف و شرح سه محور را خلاصه کنم: ۱. موضوع مندرج در اثر؛ ۲. رسانه و ابزار و مصالحی که در اثر به کار رفته؛ ۳. فرمی که استفاده شده است. همین. این سه محور را اگر منتقد بتواند خوب بازتاب بدهد یک مرحله از کارِ نقد به‌درستی انجام شده است. حال آنکه بعضی‌ها در بدو امر وارد بحث‌های معناشناختی می‌شوند که این به چه معنی‌ست و برداشتش چیست و به چه مسائلی اشاره دارد؟ ولی نمی‌شود این کار را کرد، فقط در ابتدا باید مشاهدات مطرح شود.

اما مرحلهٔ دوم که نامش را گذاشته‌اند مرحلهٔ تفسیر و تأویل. این بخش دشوارترین بخش یک نقد هست. همان‌طورکه گفتیم منتقد در توصیف و تشریح، کارش مشاهده است اما مرحلهٔ دوم، عبارت است از فرایندی که منتقد ندیده و قابلِ‌مشاهده نباشد، اما فهمیده شده باشد. بنابراین در بخش اول دیده‌ها بیان می‌شود، و در قسمت دوم فهمیده‌ها، دریافت‌ها، استنباط‌ها و استنتاج‌ها. بنابراین در قسمت دوم ما دیگر به توصیف دیده‌ها و شنیده‌ها که در قسمت اول انجام شده نمی‌پردازیم، در بخش دوم فقط آنچه استنباط می‌شود، وارد متن می‌کنیم. این‌جاست که عمق معلومات تاریخی، معلومات انسان‌شناختی و معرفت‌شناختیِ منتقد بازتاب پیدا می‌کند و احاطهٔ منتقد به نقد مشخص می‌شود. چون در این‌جا می‌تواند سبک را معرفی کند و جلوه‌های نادیدهٔ کارشده در اثر را بازتاب بدهد. در همین زمینه می‌خواهم یک نکتهٔ دیگری را بگویم و آن موضوع «قصدمندی» است. همهٔ شما می‌دانید که ساده‌ترین و دردسترس‌ترین وجه تفسیری در آثار هنری، جستجوی مراد و مقصود و نیت پدیدآورنده است، این شاید ساده‌ترین وجهِ تفسیر باشد. در واقع این پویه و فرایند در نقد معطوف است به زندگی پدیدآورنده. در این نقد، منتقد در صورتی که غرض و جانب‌داری در وجود او نباشد، در بهترین حالت یک زندگی‌نامه را می‌تواند بازتاب دهد. اما امروزه زندگی‌نامه، نقد نیست؛ بلکه فقط زندگی‌نامه‌ست. خیلی‌ها هم کارشان نوشتن این دست‌نوشته‌هاست. در ایران در حال حاضر کسانی هستند که زندگی‌نامه‌ها را جمع‌آوری کردند و نوشتند و ارزشمند هم هست. نمی‌خواهم در ارزش زندگی‌نامه‌نویسی تردیدی بکنم اما زندگی‌نامه‌نویسی، نقد نیست. چنان‌که در پایان‌نامه‌ها بعضی‌ها فکر می‌کنند بررسی ادبیات و سابقهٔ یک موضوع، یک پژوهش است. نه. آن مقدمهٔ پژوهش است و خودِ پژوهش چیز دیگری است. در اینجا هم زندگی‌نامه‌نویسی نباید نقد به‌معنای تکنیکی قلمداد بشود.

من دو محقق معاصر را می‌خواهم به شما معرفی کنم که حتماً بعضی از شما، با آن‌ها آشنا هستید: «ویلیام ویمست»[8] و «مونرو بردسلی»[9]. مونرو بردسلی یکی از معروف‌ترین پژوهش‌گران زیبایی‌شناسی معاصر هست و یک جلد کتاب نوشته به نام «تاریخ زیبایی‌شناسی» که بسیار کتاب باارزشی هست و جا دارد که این کتاب به فارسی ترجمه شود. این دو نفر یک مقاله نوشتند که غوغایی به پا کرده است. این دو محقق تلاش کردند ثابت کنند منتقدانی که هدف نقد را قصد مؤلف قرار می‌دهند، ناخواسته دچار مغالطه و

[8] William Wimsatt

[9] Monroe Beardsley

کوبه
https://telegram.me/koubeh

سفسطه می‌شوند. در همین مقالهٔ معروف، که نامش «The Fallacy of The Intention of The Author»، یا مغالطهٔ نیت مؤلف است، این دو می‌گویند که در پس هرگونه درک و دریافتی که قصـد و نیت پدیدآورنده را در حکم معیاری برای تعیین معنای اثر در نظر می‌گیرند، وجهی از سفسطه نهفته است. علاوه بر این، افراد دیگری هم ایراداتی به این رهیافت مؤلف‌محور و نیت‌مندگرا وارد کردند. در اینجا من به دو گرایش در مسألهٔ تفسیر اشاره می‌کنم: یکی وحدت و دیگری کثرت تفسیر. کسانی که مدعی هستند تفسیر هنری قابلِ‌قبول هدفی جز وصول به تفسیر واحد و حقیقی نمی‌تواند داشته باشد، در زمرهٔ وحدت‌گرایان تفسیر یا وحدتگرایان انتقادی جای می‌گیرند که اصطلاح غربی آن، Critical Monism هست که به معنی وحدت‌گرایی انتقادی هست. این عده معتقدند اثر تنها یک معنا دارد، و باید به همان معنا رسید. همان چیزی که در کنکورهای دانشگاه‌ها، هست. یک بیت شعر می‌آورند و مثلاً زیر بیت، چهار گزینه را می‌گذارند که من و شما باید یک گزینه را انتخاب کنیم. این یعنی از این شعر تنها یک تفسیر در دنیا وجود دارد و آن هم همان تفسیری است که در ذهن طراح سؤال وجود داشته که ما باید سعی کنیم به آن برسیم. امروزه کمتر کسی به این نوع گرایش تعلق خاطری دارد و ما نباید فکر کنیم که یک اثر یا شـعر، تنها افاده‌کنندهٔ یک معناسـت. این تک‌معنایی امروزه به گونه‌های مختلف زیر سؤال رفته است.

عدهٔ دیگری که در تقابل با این وحدت‌گرایان انتقادی در حوزهٔ نقد، فعالیت می‌کنند کسـانی هسـتند که معتقدند در یک اثر واحد، نمی‌توان یک تفسیر واحد را مفروض داشت، بلکه تفسیرهای مختلفی وجود دارد. حتی آثار هنری مختلف توسط افراد مختلف تفسیر شده و اگر نظر وحدت‌گرایان را قبول کنیم واقعا نمی‌توان پذیرفت که باقی تفاسیر را باید دور ریخت. به این ترتیب امروزه شاهد انواع و اقسام نقدها و نیز انواع و اقسام تفسیرها هستیم. هرکدام از این تفسیرها و نقدها هم یک جنبه را برای ما بازتاب می‌دهد و آن جنبه هم بسیار اهمیت دارد و حیاتی است. ممکن است مفسری بُعدی را دیده باشد که دیگران از آن غافل بوده‌اند. چیزی که امروزه بیشتر رواج دارد طرفداری از تفسیر متکثر یا پیروی از تفسیرگرایان کثرت‌باور است: کسانی که معتقدند هر کسی به‌زعم خودش می‌تواند تفسیری داشـته باشـد. همین که همهٔ ما ایرانی‌ها در خانهٔمان یک دیوان حافظ داریم و از آن اسـتشـهاد می‌کنیم و فال می‌گیریم و هرکسی به‌نوعی آن را استنباط می‌کند، ممکن است از درِ تقابل با آن وحدت‌گرایی معنا شناختی باشد. هر کسی در زمان و مکان خاصی، با اثر ارتباط ویژه‌ای برقرار می‌کند؛ بنابراین نمی‌شود ما در مواجهه با آثار هنری وارد نوعی ذات‌باوری بشویم و بگوییم که این اثر تنها یک معنا دارد و آن معنا را هم فلان‌کس درک می‌کند. این مسئلهٔ وحدت‌گرایی انتقادی، گرفتاری‌های زیادی را به‌دنبال داشته است؛ بنابراین شاید به‌همین‌دلیل امروزه کثرت‌گرایی بیشتر قابلِ‌قبول هست. همهٔ کسانی که متن را دارای نیت واحد و هدف یگانه تلقی می‌کنند به «یک» تفسیرِ صحیح اعتقاد دارند. این گروه نمی‌توانند از فردیت تفسیر عبور کنند و در اینجا نوعی اقتدارگرایی در تفسیر وجود دارد که معتقد است که فقط یک نفر درست فهمیده و بقیه هیچ نفهمیده‌اند و ما هم باید پیرو فهم آن یک نفر باشیم. چنین رویکردی واقعاً امروز قابلِ‌قبول نیسـت. ممکن اسـت به تعداد مخاطبان یک اثر، برداشـت‌های مختلف از آن اثر وجود داشـته باشد. چیزی که میخواهم نتیجه بگیرم این است که فهم و درک معنا در اثر هنری هیچ‌گونه ارتباطی با نیت پدیدآورنده ندارد. یعنی الان دو چیز اینجا داریم: یکی نیت پدیدآورنده و یکی درک اثر هنری، و این دو هیچ‌گونه پیوند و مناسبتی با هم ندارند. ما امروزه می بینیم که یک اثر موردِبحث و نقد کارشناسان مختلف قرار می‌گیرد و هر کدام یک جلوه از این اثر را بازتاب می‌دهند. پدیدآورنده این‌جا کجاست؟ الان مثلا روی تابلوی Las Meninas (ندیمه‌ها)، که یکی از معروف‌ترین تابلوهایی‌است که در قرن هفده کار شـده و اثر دیه‌گو ولاسکز، نقاش معروف دربار اسپانیا، بوده است، من شاید بیش از پنجاه تفسیر متفاوت را دیده‌ام که هر کدام از این نقدها را ما می‌خوانیم با یک جلوه‌ای از این تابلو آشنا می‌شویم. این آشنایی مشخص می‌کند که هر کدام از این منتقدان، وجهی را دربارهٔ ابعادی که در این اثر وجود دارد روشنگری کرده‌اند. به‌همین‌دلیل هم فوکو این تابلو را در کتاب «نظم اشیا» نقد کرده و در حدود چهل صفحه مطلب دربارهٔ همین تابلوی لاس‌منیناس نوشته است. بااین‌حال اغلب منتقدان نظر فوکو را رد کرده‌اند؛ پس فوکو حرف آخر را نزده و

کوبه
https://telegram.me/koubeh

او هم در حد خودش چیزهایی گفته که بحث‌برانگیز بوده است. همین که یک منتقد بتواند بحثی را مطرح کند، یک فونکسیون بسیار پرارزشی است. کار منتقد این است که آدم‌ها را درگیر کند و به چالش بیندازد. شاید بتوان گفت که بین نیت پدیدآورندهٔ اثر و تفسیر اثر، ارتباطی هم وجود ندارد.

مطلب دیگری که در بحث نهایی خودم می‌خواهم مطرح کنم، موضوع پدیدارشناسی است؛ امروزه می‌بینم که در رشتهٔ هنر اغلب دانشجویان مایل‌اند دربارهٔ پدیدارشناسی فلان موضوع، تحقیق کنند. اما من به شما این موضوع را گوشزد می‌کنم که ما نباید تنها از اسم یک مکتب خوشمان بیاید و به‌خاطر اسمش تصور کنیم که «پدیدارشناسی» خیلی جالب است. اغلب چیزهایی که در پروپوزال‌ها می‌نویسند، هیچ ارتباطی با پدیدارشناسی ندارد. پدیدارشناسی سلسله‌محورهایی دارد، آن محورها را باید شناخت. پدیدارشناسی درواقع یک گرایش فلسفی مدرن است. لغتش از قرن هجدهم بوده و شخصی به نام «لمبرت»[10] این لغت را استفاده کرده و بعد هم هگل کتاب «پدیدارشناسی روح» را نوشته است. ولی همهٔ این‌ها با آنچه در قرن بیستم تحت همین عنوان مطرح شده، بی‌ارتباط است. «ادموند هوسرل»[11] اولین متفکری است که بحث پدیدارشناسی را به‌صورت جذابی مطرح کرده و می‌گوید که ما باید در بحث پدیدارشناسی بر ذهنیت و ادراک دریافت‌کنندهٔ اثر، تأکید کنیم و فهم و شناخت آن ذهنی را مد نظر قرار بدهیم که به یک اثری تعلق می‌گیرد. در این مکتب چیزی که ما باید توجهی ویژه به آن کنیم این است که جهان بیرون و جهان پدیدار در فرایند آگاهی ما، وجودی پدیدارشناسانه می‌گیرد. این خیلی مهم است. یعنی چه؟ مثلا کسی که می‌گوید می‌خواهم پدیدارشناسی معماری را مطالعه کنم، معلوم نیست که چه کاری باید انجام بدهد، آیا قصد شناخت تاریخ معماری را دارد؟ آیا تکنیک‌های معماری را مطالعه می‌کند؟ مراد از پدیدارشناسی معماری چیست؟ یا پدیدارشناسی عکاسی؟ این کار عملی نیست. این فرد از این مسئله تنها اسم مکتب را وام می‌گیرد و وارد حوزهٔ پدیدارشناسی نمی‌شود. اگر کسی بخواهد حقیقتاً پدیدارشناسانه با یک کار برخورد کند، باید فرایندی از رویکرد متعارف (آنچه ما یاد گرفتیم) به رویکرد پدیدارشناسانه (آنچه ما نمی‌دانستیم) را طی کند. در واقع دو طیف در این‌جا باید مد نظر باشد: یکی اینکه رویکرد متعارف و طبیعی چیست؟ همان چیزی که در زبان انگلیسی به آن Natural Attitude گفته می‌شود، باید از این نقطه شروع کند. اول ببیند که عرف عام راجع به این موضوع چه می‌گفتند، من چی فهمیدم و پس از این تحقیق، من از عرف متعارف عبور کنم و به ساحتی برسم که پیشتر راجع‌به آن کسی فکر نکرده است. اگر ما نقد پدیدارشناسانه را مد نظر قرار دهیم، کار ناقد این است که وقتی با اثر روبرو می‌شود ببیند که آیا از رویکرد متعارف در این اثر عبور شده است یا اینکه پدیدآورنده نگاه متعارف را دنبال کرده و به یک پدیدارشناسی نوین رسیده است؟ شما همگی این کار «رنه ماگریت» را دیده‌اید، «این یک چپق نیست»، بدون اینکه رنه ماگریت پدیدارشناس باشد، در آن تابلو یک کار پدیدارشناسانه کرده است. می‌گوید «این یک چپق نیست»، این عبارت می‌تواند پنج خوانش متفاوت داشته باشد. این یعنی «این دوتا چپق است»، این یعنی «این چپق نیست، چیز دیگری است». انواع و اقسام برداشت‌ها. اگر کسی بخواهد نگاه کند و نقد پدیدارشناسانه را پیاده کند اولین قدم این است که از نگاه متعارف و رویکرد طبیعی عبور کند و با به‌کارگیری Idetic reduction به‌زعم هوسرل، برسد به ساحت پدیدارشناسی اثر. این کار را در نقد هم می‌توان انجام داد. کسانی که تابلوی رنه ماگریت را تفسیر کرده‌اند، با نگاه پدیدارشناسانه، گزارهٔ «این یک چپق نیست» را به انواع گوناگون تفسیر می‌کنند و از آن معنای متعارف عبور می‌کنند.

اشیاء و پدیده‌ها در نگاه پدیدارشناسانه، در صورتی امکان تحقق پیدا می‌کنند که در آگاهی منتقد، صورتی پدیدارشناختی به خودشان بگیرند در غیر این صورت آن نقد را نمی‌توان نقد پدیدارشناسانه تلقی کرد. در این نقد آگاهی و شعور منتقد، نقش اساسی

[10] Johann Heinrich Lambert

[11] Edmund Husserl

پیدا می‌کند؛ پس دغدغهٔ اصلی منتقدِ پدیدارشناس آگاهی اوست و مراد از این آگاهی شعور و ذهنیت است. ما گاهی اوقات حتی از لغت آگاهی هم برداشت‌های متنوعی داریم. آگاهی موردِبحث هوسرل همانا، ذهن است. باید ذهنِ منتقد مبنای ادراک و فهم جدید از یک اثر باشد. این مؤلفهٔ دوم نقد بود.

پس از تشریح و توصیف و پس از تفسیر، سومین قدم داوری و حکم است. مثل موردِ دوم، مشکلی که در نقد جامعهٔ ما است این نکته است که همهٔ منتقدان همان ابتدای کار مستقیم به سراغ این مرحله می‌روند. شروع می‌کنند به گفتن اینکه این اثر ارزش‌های زیادی دارد، اگر با مؤلف نزدیک باشند، از اول تعریف می‌کنند. بنابراین کاری که ما می‌کنیم نقد نیست، یا «مدح» است که ما خوب بلدیم و در مدارس هم در زنگ انشاء به ما آموزش دادند یا «تقبیح» که سریع از بی‌سوادی مؤلف می‌گوییم. اصلا همین سواد، فکر کردید تا به حال از نگاه پدیدارشناسانه چه معنایی دارد؟ خیلی می‌شنویم که می‌گویند فلان‌کس بی‌سواد است. یعنی چه؟ سواد در عربی یعنی سیاه، اینکه می‌گویند فلانی سواد ندارد یعنی چه ندارد؟ یعنی مغز فرد خط‌خطی نشده؟ اما در معنای پدیدارشناسی کسی که به ما می‌گوید یکی سواد ندارد بلافاصله ما از آن فهم عام و رویکرد متعارف و متداول عبور می‌کنیم و متوجه می‌شویم که گوینده قصد دارد دانش خودش را به رخ بکشد.

صدور حکم باید در آخرین مرحلهٔ نقد قرار بگیرد؛ یعنی در پاراگراف آخر. بعضی متخصصانِ نقد معتقدند که نقدی سازنده و خلاق است که این قسمت آخر را ندارد؛ اما ما با خواندن نقد می‌توانیم همان‌گونه فکر کنیم. یعنی خواندن آن نقد ما را به داوری وامی‌دارد و جوری تدوین شده است که درواقع ما خود به این ساحت می‌رسیم. در نگاه جدیدتر این بخش سوم را به عهدهٔ مخاطب نقد می‌گذارند. اگر نقدی عمیق نو شته شده با شد و رو شنگر با شد، خواننده معمولاً به این نتایج می‌ر سد. نقدِ سازنده نقدی ا ست که داوری را به خواننده تجویز نکند. همان‌طورکه فوکو مراد از نقد را قیام علیه تجویز می‌دانست. وقتی کسی می‌نویسد این اثر ارزش والایی دارد یا اصلاً ارزشی ندارد، این نویسنده نتیجه را به خواننده تجویز می‌کند و اجازه نمی‌دهد خودِ مخاطب به این نتیجه برسد. منتقد در ارزش داوری خود باید به این پرسش‌ها، پاسخ داده باشد که آیا این اثر زیبایی‌های خود را دارد؟ آیا امروزه ارتباطی میان هنر و زیبایی هست؟ یادتان با شد در قرن بی‌ستم و پس از آثار فرانسیس بیکن، جریانی پیش آمد که می‌گفت دیگر نباید رابطه‌ای بین هنر و زیبایی برقرار کنیم چون از دوران افلاطون به بعد همواره مناسبت بین زیبایی و هنر موردِتأکید قرار گرفته ولیکن در دنیای معاصر، بعضی نقدها به جای زیبایی باید به موارد دیگری بپردازند. کمااینکه مثلاً ما چطور می‌توانیم بگوییم این اثر زیباست؟ حتماً دیده‌اید کاری را که مارسل دو شان با لبخند ژکوند کرده، یک کار زیبا ست یا باید یک اثر خلاق مطرح شود؟ هنرمند تا چه حدی در بیان حالات درونی خودش موفق بوده اســت؟ آیا معانی متعددی را می‌توان در این اثر جســتجو کرد یا این اثر تک‌معنا اســت؟ که بیشــتر برمی‌گردد به نگاه هرمنوتیک. دلیل یا دلایل منِ منتقد برای صدور این احکام چه هستند؟

پرسش‌های حاضران در جلسه و پاسخ‌های دکتر محمد ضیمران

- **فکر می‌کنم این نکته را گفتید که منتقد باید این سؤال را از خودش بپرسد که آیا هر اثری جای نقد دارد یا خیر؛ و تلویحاً به این موضوع اشاره کردید که بعضی آثار اصلاً چنان ارزشی ندارند که نقد شوند. یا جای دیگری دوباره گفتید که نقد منفی نباید کرد.**
- نه؛ نمی‌گویم نباید منفی باشد. آن نکته را به‌تأکید گفتم چون ما خیلی درگیر چنین نگاهی هستیم، ولی معنی‌اش این نیست که اگر در اثری نکات منفی هست، منتقد نباید به آن‌ها اشاره کند. به طوری باید این کار را بکند که نشان‌دهندهٔ رابطهٔ به‌خصوص یا ویژه‌ای با مؤلف اثر نباشد. نه اینکه از همهٔ ابعاد اثر تجلیل کند. اگر نقاد خود را روشنگر بداند همهٔ این‌ها در نقد قابلِ‌توجیه هست.

- **دربارهٔ نگاه پدیدارشناسانه، گفتید که باید از برداشت‌های متعارف عبور کرد. آیا باید ذهن را خالی کرد از دریافت‌های متعارف؟**
- نمی‌توانید. ذهن را نمی‌توان از آن برداشت‌ها خالی کرد. بلکه فقط باید عبور کنید از آنچه دیدید و هست.

- **با توجه به تعریفی که از پدیدارشناسی ارائه کردید، چه رابطه‌ای می‌توان بین پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی پیدا کرد؟**
- این دو تعریف به هم نزدیک هست. شما ممکن است در پدیدارشناسی از نشانه‌شناسی بهره بگیرید. کسانی مثل «امبرتو اکو» خیلی به پدیدارشناسی مسلط هستند چون در آن دوره پدیدارشناسی جزء لاینفک مطالعات همهٔ اروپاییان بود. آقای امبرتو اکو در عرصهٔ پدیدارشناسی که در اروپای قاره‌ای گسترده بود، نشانه‌شناسی را پیاده کرد. بنابراین این دو هیچ نوع تضادی باهم ندارند بلکه می‌توانند مکمل هم قرار بگیرند.

- **جایی راجع به این صحبت کردید که اثر مارسل دوشان آیا زیبا هست یا خیر؛ حالا اگر ممکن است توضیحی بدهید که چه تفاوتی میان زیبایی و زیبایی‌شناسی وجود دارد؟**
- خیلی مسئلهٔ مهمی هست و پاسخ به چنین سؤالی خودش چند ساعت زمان می‌برد، که ببینیم زیبایی‌شناسی چطور شکل گرفته و معنایش چه هست. رابطهٔ بین هنر و زیبایی یک رابطهٔ کهن است. از دوران افلاطون به بعد بین زیبایی و هنر ارتباطی هست که هر جا هنر هست، زیبایی هم هست. افلاطون معتقد بود که چون هنرمندان از حقیقت دور هستند باید از آرمان شهر بیرون بروند، اما شاگردش ارسطو در کتاب فن شعر خود، درواقع نقدی کرد به این نظر استاد. با ظهور هنر مدرن و به‌خصوص در چارچوب مدرنیسم، از اواخر قرن نوزدهم، همواره این بحث بوده که ما دیگر نمی‌توانیم از «زیبا» صحبت کنیم. بنابراین در این‌جا این لغت Aesthetic جایگزین زیبا شده و می‌گویند این اثر واجد کیفیات استتیک است.

کوبه
https://telegram.me/koubeh

- **دکتر با این تعبیری که شما دربارهٔ وحدت‌گرایی و کثرت‌گرایی در حوزهٔ نقد می‌فرمایید، اگر مفهوم کثرت را بپذیریم در آن صورت ارزش‌یابی نقد چطور ممکن است؟ یعنی در این‌جا که از تفسیرها حرف می‌زنیم، نگاه منتقد هنری به یک نقد نسبت به دیگران در چه جایگاهی قرار می‌گیرد و ارزش‌گذاری نقد بر چه معیاری استوار خواهد بود؟**
- اولاً واژه‌های خوب و بد، واژه‌هایی اخلاقی هستند در نقد دوم کانت. ما اثر بد و خوب نمی‌توانیم بگذاریم؛ به دلیل آنکه این لغت‌ها بیشتر در نظام ارزش‌شناسی موردِنظر هستند تا در حوزهٔ هنر. به‌خصوص کانت در نقد سومش این موضوع را مطرح می‌کند که با اثر نمی‌توان اخلاقی برخورد کرد؛ چون هابرماس وقتی که کانت را مطالعه می‌کرد گفت من سرانجام به این نتیجه رسیدم که سه نقد کانت سه بازی زبانی است. بازی زبانی اول در نقد خرد محض، یک بازی معرفت‌شناختی هست، در نقد دوم، نقد خرد عملی، یک بازی زبانی ارزش‌شناسانه است و در نقد سوم یک بازی زبانی زیباشناسانه دیده می‌شود. کانت می‌گوید که ابزارهای نقد دوم را نمی‌توان در نقد سوم اعمال کرد. ابزارهای نقد دوم مثل خوب و بد، شایست و ناشایست، برای همان نقد قابل استفاده است. در جواب این سؤال شما می‌توان این مورد را گفت که یک اثری را زیبا شناسانه تلقی می‌کنیم، یک اثر را بیشتر زیبا شناسانه و یک اثر را کمتر زیبا شناسانه و به‌جای خوب و بد و زشت و زیبا می‌گوییم این اثر از لحاظ استتیک ارزشمندتر است. دیوید هیوم یک مقاله دارد به نام «در باب معیار ذوق» که یکی از آثار ارزشمند است. در آن مقاله می‌گوید که اگر بخواهیم اثری را موردِارزیابی قراردهیم چه چیزی منتقد را از آدم‌های متعارف جدا می‌کند؟ پاسخ می‌دهد آنچه منتقد را جدا می‌کند، دانش، بینش، هنرمندی و هنرشناسی است. بر این اساس اگر منِ عامی اثری را ببینم و بگویم که هنری هست یا نه، واجد آن ارزشی نیست که مخاطب هنرشناس و هنرمند بر اثر گذاشته است. به‌هرحال وحدت‌گرایی نقادانه آسان و ساده است. همهٔ ما هم معلول چنین شرایطی هستیم. اما خب می‌توانیم تغییر کنیم. باید بتوانیم نوتر ببینیم.