فصلنامه علمی
پژوهش‌های اعتقادی ـ کلامی
سال شانزدهم/ شماره۶۴/ زمستان ۱۴۰۵

The Quarterly Journal of
Theological - Doctrinal Research
16 th Year/ No: 64/ Winter 2027

نوع مقاله: پژوهشی
صفحات ۲۴۴ - ۲۱۹

# شبح کانتی در نظریه‌ی فرمالیسم؛ تبارشناسی بن‌بست گرینبرگ در دیالکتیک «والا» و «کیچ»

**مهدی مهرابی فرد** [۱]
**حسین اردلانی** [۲]
**نفیسه نمدیان پور** [۳]
**علی صادقی شهپر** [٤]

## چکیده

پژوهش حاضر با هدف تبارشناسی بن‌بست نظری در فرمالیسم کلمنت گرینبرگ[۵]، به واکاوی ریشه‌های این بحران در زیبایی‌شناسی ایمانوئل کانت[۶] می‌پردازد. این پژوهش با اتخاذ رویکرد کیفی و روش تبارشناسی انتقادی، ضمن بازخوانی دقیق «نقد قوه حکم»[۷] و مقالات کلیدی گرینبرگ (به‌ویژه «آوانگارد و کیچ»[۸])، به تحلیل تطبیقی مفاهیم «امر زیبا» و «امر والا» در آثار اکسپرسیونیسم انتزاعی پرداخته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که بن‌بست گرینبرگ نه یک خطای نظری، بلکه پیامد ضروری پارادایم «اصالت» مدرنیستی است. گرینبرگ تلاش کرد با ابزار «داوری ذوق» (که مختص امر زیباست)، از هنری (مانند آثار پالاک[۹]، نیومن[۱۰] و روتکو[۱۱]) دفاع کند که ماهیتاً مصداق «امر والا» بود. این تناقض، او را ناگزیر ناگزیر به تقلیل اصالت به «خلوص رسانه» کرد. نوآوری این پژوهش در ردگیری «شبح کانتی» و اثبات این امر است که چگونه تلاش برای رام کردن «امر والا» با معیارهای «ذوق»، مدرنیسم را در «زندان خلوص» گرفتار کرد. نتیجه آنکه تأکید گرینبرگ بر «تخت‌بودگی»[۱۲] به‌عنوان آخرین سنگر اصالت در برابر کیچ، منطقاً راه را برای ظهور مینی‌مالیسم و پایان روایت مدرنیستی هموار ساخت.

## واژگان کلیدی

کلمنت گرینبرگ، ایمانوئل کانت، فرمالیسم، امر والا، کیچ، تبارشناسی، اصالت.

---

۱. دانشجوی دکتری، گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان ، ایران.
Email: m.mehrabifard@iau.ac.ir
۲. گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: H.Ardalani@iau.ac.ir
۳. گروه هنر، واحد رامسر، دانشگاه آزاد اسلامی، رامسر، ایران.
Email: N.namadianpour@edu.ir
۴. گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.
Email: sadeghishahpar@iau.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۵/۱۰ پذیرش نهایی: ۱۴۰۵/۸/۲

5 Clement Greenberg (1909–1994)
6 Immanuel Kant (1724–1804)
7 Critique of Judgment (1790)
8 Avant-garde and Kitsch (1939)
9 Jackson Pollock (1912–1956)
10 Barnett Newman (1905–1970)
11 Mark Rothko (1903–1970)
12 Flatness

## طرح مسأله

### ۱. بن‌بست به مثابه یک بحران پارادایمیک

### ۱-۱. طرح مسئله: فراتر از یک بن‌بست سبکی

بن‌بستی که نظریه‌ی فرمالیستی کلمنت گرینبرگ در میانه‌ی قرن بیستم با آن مواجه شد، صرفاً یک شکست سبکی یا پایان هژمونی اکسپرسیونیسم انتزاعی نبود. آنچه در دهه‌ی ۱۹۶۰ و با ظهور هنر پاپ آشکار شد، بسیار عمیق‌تر از یک گذار تاریخی معمول بود؛ این لحظه، نشان‌دهنده‌ی فرسودگی کامل و «پایان» پروژه‌ی نظری مدرنیسم بود. آرتور دانتو[1]، با اشاره به «جعبه‌های بریلو»ی [2] وارهول[3]، این لحظه را لحظه‌ی «پایان تاریخ هنر» نامید ؛ پایانی که به معنای توقف آفرینش هنری نبود، بلکه به معنای پایان روایتی بود که گرینبرگ آن را نمایندگی می‌کرد. هنر دیگر نمی‌توانست بر اساس معیارهای بصری و زیباشناختی فرمالیستی گرینبرگ تعریف یا داوری شود.

این مقاله استدلال می‌کند که این بن‌بست، نه یک رخداد ناگهانی، بلکه نقطه‌ی اوج بحرانی بود که در خود شالوده‌های پارادایم مدرنیستی نهفته بود: پارادایم «اصالت» مدرنیسم، از خاستگاه رمانتیک خود تا تئوریزه شدن آن در فرمالیسم گرینبرگی، پروژه‌ای بود که بیش از هر چیز بر ارزش‌هایی چون «یگانگی»[4]، «خلوص»[5] و «اصالت» مولف و اثر تأکید می‌کرد. نظریه‌ی گرینبرگ، منسجم‌ترین و جزمی‌ترین تلاش برای تدوین معیاری عینی جهت سنجش این «اصالت» بود . این پژوهش، با اتخاذ روشی تبارشناختی، در پی آن است که نشان دهد این تلاش گرینبرگ برای نجات «اصالت»، چگونه خود او را در تناقضات درونی پارادایمی گرفتار کرد که سنگ بنای آن در قرن هجدهم و در فلسفه‌ی ایمانوئل کانت نهاده شده بود.

---

1 Arthur C. Danto (1924 –2013)
2 Brillo Boxes
3 Andy Warhol (1928 –1987)
4 Uniqueness
5 Purity

### ۱-۲. زمینه‌ی بحران: تهدید دوگانه‌ی «بازتولیدپذیری» و «ضد-هنر»

کلمنت گرینبرگ، به‌مثابه منسجم‌ترین مدافع مدرنیسم، با دو تهدید بنیادین مواجه بود که هستی‌شناسی «اثر هنری اصیل» را به چالش می‌کشیدند:

۱. تهدید مفهومی (ضد-هنر)با اثر «حاضر-آماده»[1] مارسل دوشان. کنش دوشان، حمله‌ای مستقیم به دو ستون اصلی پارادایم کانتی-رمانتیک بود: نخست، تقدس «دست» هنرمند (با جایگزینی «خلق» با «انتخاب») ؛ و دوم، حجیت «داوری ذوق»[2] کانتی (با انتخاب ابژه‌ای «زشت» و «بی‌تفاوت» به جای «زیبا»). دوشان مرز میان «هنر» و «غیرهنر» را مخدوش ساخت و پرسش «هنر چیست؟» را از یک مسئله‌ی زیبایی‌شناختی به یک مسئله‌ی نهادی و فلسفی بدل کرد.

۲. تهدید مادی (بازتولیدپذیری) با ظهور تکنولوژی‌های بازتولید مکانیکی و «صنعت فرهنگ» . والتر بنیامین در تحلیل دوران‌ساز خود در «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی»[3] ، نشان داد که چگونه «بازتولیدپذیری تکنیکی»[4]، «هاله»[5] یا همان «هستی یکه‌ی»[6] اثر هنری را، که ریشه در «ارزش آیینی»[7] آن داشت، زایل می‌کند . در حالی که بنیامین (هرچند با تردید) پتانسیل «سیاسی» در این زوال می‌دید ، نظریه‌پردازان مکتب

فرانکفورت مانند آدورنو، این فرآیند را فاجعه‌ای فرهنگی و ظهور «صنعت فرهنگ» می‌دانستند که هنر را به «کیچ» و کالایی استاندارد شده برای مصرف توده‌ای تقلیل می‌دهد.

گرینبرگ، در مقاله‌ی تعیین‌کننده‌ی «آوانگارد و کیچ»، دقیقاً به این دو تهدید پاسخ داد. او «کیچ» را به‌مثابه محصول بازتولیدپذیر صنعت فرهنگ و «تقلید» نازلی از «اثرات» هنر اصیل تعریف کرد و «آوانگارد» را تنها نیروی مقاومت‌کننده در برابر آن دانست.

---

1 Readymade
2 Judgment of Taste
3 The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (1936)
4 Technical reproducibility
5 Aura
6 Unique existence
7 Cult value




Fountain, 1917

### ۱-۳. معرفی «تز» مقاله: استدلال اصلی این پژوهش

نظریه‌ی فرمالیستی گرینبرگ، پاسخی قهرمانانه و در عین حال تراژیک به این دو تهدید بود. این مقاله استدلال می‌کند که بن‌بست گرینبرگ، نه یک شکست شخصی یا انحراف نظری، بلکه پیامد ضروری و منطقی تناقضات درونی همان پارادایم «اصالت» بود که ایمانوئل کانت سنگ بنای آن را نهاده بود.

به بیان دیگر، نظریه‌ی گرینبرگ، در تلاش برای نجات «اصالت» از گزند «کیچ» و «دوشان»، به شکلی متناقض توسط «شبح کانتی»[1] تسخیر شد. او در مقام آخرین مدافع «اصالت»، در تناقضات همان پارادایمی گرفتار شد که خود کانت آن را صورت‌بندی کرده بود.

این پارادوکس مرکزی، که تز اصلی این مقاله را تشکیل می‌دهد، از این قرار است؛ گرینبرگ ناگزیر بود با ابزار کانتی «داوری ذوق»، از هنری (اکسپرسیونیسم انتزاعی[2]) دفاع کند که در چارچوب مفهومی خود کانت، نه «زیبا» ، بلکه «والا» محسوب می‌شد. کانت «داوری ذوق» را مبتنی بر «لذت فارغ از علاقه» و هماهنگی «بازی آزاد» قوای تخیل و

1 Kantian Ghost
2 Abstract Expressionism

فاهمه در مواجهه با «صورت غایت‌مند»[1] تعریف می‌کند ؛ این تجربه‌ی امر زیبا است. اما او «امر والا» را دقیقاً در تقابل با این، یعنی در مواجهه با «بی‌صورتی»[2] و «بی‌کرانگی»[3]تعریف می‌کند؛ تجربه‌ای که نه حاصل «هماهنگی»، بلکه حاصل «شکست» تخیل و «ناسازگاری» قواست و احساسی دوگانه از «الم و لذت» (شوک) ایجاد می‌کند.

این مقاله نشان خواهد داد که هنری که گرینبرگ می‌ستود (آثار پالاک، نیومن و روتکو)، نه تجربه‌ی آرام «امر زیبا»، بلکه دقیقاً تجربه‌ی تکان‌دهنده‌ی «امر والا» بود. گرینبرگ با تلاش برای سنجش امر «والا» با ابزار «ذوق» (که برای امر «زیبا» ساخته شده بود)، ناگزیر شد «اصالت» را از هرگونه محتوای استعلایی یا بیانی تهی کرده و آن را به تنها معیار عینی باقی‌مانده تقلیل دهد: «خلوص رسانه».

### ۱-٤. نقشه‌ی راه: تبیین این «شبح کانتی»

این پژوهش برای اثبات این تز، «شبح کانتی» را در نظریه‌ی گرینبرگ ردیابی خواهد کرد.

- بخش دوم، مبانی نظری این بن‌بست را در خود «نقد قوه حکم» واکاوی می‌کند. در این بخش، شالوده‌های دوگانه‌ی کانتی (مفهوم «نبوغ «و «اصالت» به مثابه گسست از تقلید ) و تمایز تحلیلی «امر زیبا» از «امر والا» کاویده خواهد شد.
- بخش سوم، به تحلیل دقیق نظریه‌ی گرینبرگ در مقاله‌ی «آوانگارد و کیچ» و «نقاشی مدرنیست» می پردازد تا نشان دهد او چگونه در پاسخ به بحران بازتولیدپذیری (بنیامین و آدورنو)، دیالکتیک آشتی‌ناپذیر «والا/کیچ» را بنا نهاد.
- بخش چهارم، که هسته‌ی تحلیلی مقاله است، نشان می‌دهد که چگونه هنر مورد دفاع گرینبرگ (اکسپرسیونیسم انتزاعی) ، مصداق بارز «امر والا»ی کانتی (بی‌صورتی، عظمت و شکست تخیل) بود.
- بخش پنجم، پارادوکس مرکزی را تحلیل می‌کند: یعنی تلاش گرینبرگ برای دفاع از «امر والا» با ابزار «ذوق». این بخش نشان می‌دهد که راه‌حل نهایی او، «خلوص رسانه» و

1 Form of Purposiveness
2 Formlessness
3 Boundlessness

«تخت‌بودگی»، در واقع آخرین پناهگاه متافیزیکی «اصالت» بود؛ پناهگاهی که مدرنیسم را در «زندان خلوص» گرفتار کرد و ناخواسته، صحنه را برای گذار به هنر «پسا-اصالت» (که در کنش وارهولی تجلی یافت) آماده ساخت.

### ۱-۵. پیشینه‌ی پژوهش و تبیین شکاف مطالعاتی

ادبیات نظری مرتبط با بحران فرمالیسم و مفهوم اصالت را می‌توان در آثار متفکرانی پی گرفت که به واکاوی نسبت میان زیبایی‌شناسی مدرن، تکنولوژی و سنت فلسفی کانت پرداخته‌اند. در این راستا، پژوهش حاضر بر شانه‌ی مطالعات بنیادین زیر استوار است که هر یک از زاویه‌ای به این مسئله پرداخته‌اند:

**۱. «نقد قوه حکم» اثر ایمانوئل کانت:** این اثر به مثابه متن مادر، دوگانه‌ی بنیادین «امر زیبا» و «امر والا» و همچنین نظریه‌ی «نبوغ» را صورت‌بندی کرده است. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که چگونه تناقضات درونی همین متن، بستر بن‌بست‌های بعدی گرینبرگ را فراهم آورده است.

**۲. «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی»[1] اثر والتر بنیامین** :بنیامین در این رساله با طرح مفهوم «هاله»، زوال اصالت در عصر مدرن را تئوریزه می‌کند . تحلیل او نقطه‌ی عزیمت درک تهدید مادی است که گرینبرگ در واکنش به آن، نظریه‌ی فرمالیستی خود را بنا نهاد.

**۳ .«آوانگارد و کیچ» اثر کلمنت گرینبرگ:** این مقاله (منتشر شده در کتاب *هنر و فرهنگ*)، متن محوری مورد نقد در این پژوهش است. گرینبرگ در اینجا با ایجاد تقابل میان «هنر والا» و «کیچ»، تلاش می‌کند اصالت را در «خلوص رسانه» بازتعریف کند.

**٤. «زیبایی‌شناسی انتقادی»[2] اثر تئودور آدورنو:** آدورنو با نقد «صنعت فرهنگ»، دیالکتیک میان هنر خودآیین و هنر توده‌ای را تدقیق می‌کند. خوانش او به درک زمینه‌ی اجتماعی و سیاسی‌ای که گرینبرگ در آن قلم می‌زد، یاری می‌رساند.

**۵. «کلمنت گرینبرگ: میان خطوط»[3] اثر تیری د دوو:** د دوو در این کتاب با

1 The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction
2 Aesthetic Theory
3 Clement Greenberg Between the Lines

رویکـردی تـاریخی-انتقـادی، خـوانش خـاص گرینبـرگ از کانـت را واکـاوی کـرده و تناقضات نظری او را در بستر تاریخ هنر مدرن آشکار می‌سازد.

**٦. «اصالت آوانگارد و دیگر افسانه‌های مدرنیستی»[1] اثر رزالیند کراوس:** کراوس در ایـن مجموعـه مقـالات، بـا رویکـردی پساسـاختارگرایانه، اسـطوره‌ی «اصـالت» و «تکرارناپذیری» در مدرنیسم را واسازی می‌کند و نشان مـی‌دهـد کـه چگونـه مدرنیسـم بـر پایه‌ی سرکوب «کپی» بنا شده است.

**۷. «درس‌هایی درباره‌ی تحلیل امر والا»[2] اثر ژان-فرانسوا لیوتار:** لیوتـار در ایـن اثر، پیوند میان زیبایی‌شناسی کانت (به‌ویژه امر والا) و هنر آوانگـارد را برجسـته مـی‌کنـد و هنر مدرن را تلاشی برای «ارائه‌ی امر ارائه‌ناپذیر» می‌داند.

**نوآوری پژوهش:** شکاف مطالعاتی اصلی در فقدان یک تبارشناسـی واحـد اسـت کـه نشان دهد چگونه «پارادایم اصالت» که از «نبوغ» کانتی آغاز شد، در تلاش گرینبرگ بـرای نجات دادن خود، به دام دیالکتیک «والا» و «کیچ» افتاد. این پژوهش با تمرکز بر تمایز «امـر زیبا/امر والا» در نقد قوه حکم، اسـتدلال مـی‌کنـد کـه بـن‌بسـت گرینبـرگ نـه صـرفاً یـک شکسـت تـاریخی، بلکـه نتیجـه‌ی تـلاش تراژیـک بـرای رام کـردن «امـر والا» (هنـر اکسپرسیونیسم انتزاعی) با معیارهای «ذوق» (زیبایی‌شناسی فرمال) بوده است.

### ۱-٦. روش‌شناسی پژوهش: تبارشناسی انتقادی

این مقاله با اتخاذ رویکردی کیفی و بنیـادین، از روش «تبارشناسـی»[3] (متـاثر از رویکـرد نیچه‌ای-فوکویی) بهره می‌گیـرد. انتخـاب ایـن روش از آن رو ضـروری اسـت کـه مفهـوم «اصـالت» و «خلـوص رسـانه» در اندیشـه گرینبـرگ، نـه حقـایقی ازلـی و ثابـت، بلکـه برساخته‌هایی تاریخی- فلسفی هستند که باید در بستر تکوین، گسست‌ها و روابط نیروهـایی که آن‌ها را شکل داده‌اند، فهمیده شوند. برخلاف تاریخ‌نگاری خطی کـه بـه دنبـال کشـف «منشأ» واحد است، تبارشناسی در این پژوهش به دنبال ردیـابی شـرایط امکـان و تضـادهایی است که پارادایم مدرنیستی را به بن‌بست کشاندند.

---

1 The Originality of the Avant-Garde
2 Lessons on the Analytic of the Sublime
3 Genealogy

داده‌های پژوهش به روش کتابخانه‌ای و بر اساس فیش‌برداری انتقادی گردآوری شده و فرآیند تحلیل در سه سطح سامان یافته است:

**۱. واکاوی مفاهیم**[1]**:** بازخوانی انتقادی متن «نقد قوه حکم» ایمانوئل کانت برای استخراج ساختار دقیق «داوری ذوق» و تمایز بنیادین آن از تجربه «امر والا».

**۲. تحلیل گفتمان**[2] **:** بررسی متون کلیدی کلمنت گرینبرگ (به‌ویژه «آوانگارد و کیچ» و «نقاشی مدرنیست») برای نشان دادن نحوه «از آن خودسازی» و در عین حال «تحریف» مفاهیم کانتی توسط او در جهت تثبیت دکترین فرمالیسم.

**۳. تطبیق انتقادی:** تحلیل آثار نقاشی اکسپرسیونیسم انتزاعی (با تمرکز بر جکسون پالاک و بارنت نیومن) نه به مثابه ابژه‌های زیبایی‌شناختی صرف، بلکه به عنوان «رخدادهایی» که با ماهیت «والای» خود (بی‌فرمی، عظمت و شکست تخیل)، چارچوب‌های تبیینی مبتنی بر «ذوق» و «فرم» را واسازی می‌کنند.

## ۲. مبانی نظری: دوگانه‌ی کانتی و بحران مدرنیته

برای ردیابی «شبح کانتی» در نظریه‌ی فرمالیسم، ابتدا باید خود این شبح را احضار نمائیم. شالوده‌ی پارادایمی که گرینبرگ خود را آخرین مدافع آن می‌دید، در نقد قوه حکم (۱۷۹۰) ایمانوئل کانت ریخته شد. کانت در این اثر، «اصالت» را نه یک انتخاب سبکی، بلکه شرط هستی‌شناختی «هنر زیبا»[3] تعریف کرد. این بخش، دو ستون اصلی این پارادایم کانتی را که مستقیماً به بن‌بست گرینبرگ مرتبط‌اند، تحلیل می‌کند: نخست، نظریه‌ی «نبوغ» به مثابه خاستگاه «اصالت»؛ و دوم، تمایز تحلیلی بنیادین میان «امر زیبا» و «امر والا».

### ۲-۱. شالوده‌ی کانتی (بخش اول): اصالت، نبوغ و تقلیدناپذیری

کانت در بخش مهمی از نقد قوه حکم (مشخصاً در بندهای ۴۶ تا ۵۰)، در تلاش برای تمایز نهادن میان «هنر زیبا» و «صنعتگری»[4] یا «علم»، نظریه‌ی «نبوغ»[5] را تئوریزه

1 Conceptual Analysis
2 Discourse Analysis
3 Schöne Kunst
4 Craft
5 Genius

می‌کند. این نظریه، شالوده‌ی فلسفی دقیقی را فراهم می‌آورد که پارادایم «اصالت» مدرنیستی بر آن بنا شد.

**۱. اصالت به‌مثابه گسست رادیکال از تقلید:** نخستین و مهم‌ترین ویژگی نبوغ برای کانت، «اصالت» است. او با قاطعیت اعلام می‌کند که «هر کس موافق است که نبوغ باید کاملاً نقطه مقابل روح تقلید باشد». این یک گزاره‌ی انقلابی است. تا پیش از کانت، ارزش هنر عمدتاً ذیل «تقلید»[1] و پیروی ماهرانه از قواعد آکادمیک تعریف می‌شد (شپرد، ۱۳۸۶: ۳۶-۳۳). اما کانت ارزش را از «بازنمایی»[2] به «آفرینش»[3] منتقل می‌کند. محصول کار نابغه باید اصیل باشد، بدین معنا که از هیچ قاعده یا الگوی پیشینی مشتق نشده باشد. کانت تأکید می‌کند: «اصالت باید اولین ویژگی آن [محصولات نبوغ] باشد» (کانت، ۱۳۷۷: ۲۴۵). این اصل، «اصالت» را به یک الزام اخلاقی و هستی‌شناختی برای هنرمند مدرن تبدیل کرد.

**۲. ناخودآگاهی فرآیند آفرینش:** دومین ویژگی که به «اصالت» عمقی رازآمیز می‌بخشد، خصلت ناخودآگاه و غیرارادی فرآیند خلاقیت است. نابغه نمی‌داند چگونه قواعد را ایجاد می‌کند؛ او صرفاً مجرایی است که «طبیعت از طریق او به هنر قاعده می‌دهد». کانت به صراحت می‌گوید:

«خود آفریننده اثر برخوردار از نبوغ، نمی‌داند که ایده‌ها چگونه در ذهنش پدیدار می‌شوند؛ او نه خاستگاه آن‌ها را می‌شناسد و نه در قدرت اوست که به دلخواه یا طبق برنامه آن‌ها را ابداع کند» (کانت، ۱۳۷۷: ۲۴۵).

این ناخودآگاهی، «هنر زیبا» را از «صنعتگری» (که قواعد آن کاملاً آگاهانه و آموختنی است) جدا می‌کند. این همان هاله‌ی رازآمیزی است که بعدها در «بیان شخصی» رمانتیک و «کنش» ناخودآگاه اکسپرسیونیست‌های انتزاعی بازتفسیر شد.

**۳. تقلیدناپذیری و یگانگی اثر:** پیامد منطقی دو ویژگی فوق، «تقلیدناپذیری»[4] اثر است. از آنجا که نابغه خود از «روش» آگاه نیست، «قادر نیست روش کار خود را به

1 Mimesis
2 Representation
3 Creation
4 Inimitability

صورت مجموعه‌ای از "دستورالعمل‌ها" فرموله کند» و به دیگران بیاموزد. کانت در تمایز مشهور خود میان هنر و علم می‌گوید که هر آنچه نیوتن بیان کرده قابل آموختن و «تکرار» است، اما «هیچ‌کس نمی‌تواند بیاموزد چگونه شعری پرمایه بسراید... هومر[1] یا ویلاند[2] را نمی‌توان تقلید کرد» (کانت، ۱۳۷۷: ۲۴۷). بنابراین، اثر نابغه، یک «اثر یکتا» است. این اثر می‌تواند «سرمشق»[3] باشد و دیگران را «الهام» بخشد تا به شیوه‌ی اصیل خودشان دست به آفرینش بزنند، اما هرگز نمی‌تواند «تقلید» شود.

در مجموع، کانت با این سه ویژگی، هنرمند را از مقام «صنعتگر ماهر» به جایگاه «سوژه‌ای ممتاز و قانون‌گذار» ارتقا داد و «اثر هنری» را به تجلی مادی، یگانه و هاله‌مند این «اصالت» رازآمیز بدل ساخت. این دقیقاً همان پارادایمی است که تقدیس «مولف» را در پی داشت و گرینبرگ خود را آخرین مدافع آن در برابر بحران‌های قرن بیستم یافت.

## ۲-۲. شالوده‌ی کانتی (بخش دوم): تمایز تحلیلی «امر زیبا» (مبتنی بر ذوق) و «امر والا» (مبتنی بر شکست تخیل)

دومین پایه‌ی نظری که برای درک پارادوکس گرینبرگ ضروری است، تمایز بنیادینی است که کانت در نقد قوه حکم میان دو تجربه‌ی زیبایی‌شناختی مجزا قائل می‌شود: «امر زیبا» و «امر والا». نظریه‌ی فرمالیستی گرینبرگ، چنانکه در بخش تحلیل نشان خواهیم داد، دقیقاً در اثر نادیده گرفتن یا درهم آمیختن این دو مفهوم متمایز، به بن‌بست می‌رسد.

**الف) امر زیبا و داوری «ذوق»:** «امر زیبا» ستون اصلی زیبایی‌شناسی کانتی و ابژه‌ی مستقیم «داوری ذوق » است. کانت «ذوق» را «قوه داوری درباره امر زیبا» تعریف می‌کند (کانت، ۱۳۷۷: ۹۹). ویژگی‌های کلیدی آن عبارتند از:

• **مبتنی بر «صورت»[4]:** کانت تأکید می‌کند که داوری ذوق «هیچ مبنایی ندارد جز صورت غایت‌مندی یک عین» (کانت، ۱۳۷۷: ۱۲۳). «امر زیبا» با «محدودیت»[5] و فرم قابل

1 Homer (c. 8th century BCE)
2 Christoph Martin Wieland *(1733–1813)* .. شاعر و نویسنده‌ی آلمانی عصر روشنگری
3 Exemplar
4 Form
5 Limitation

درک سروکار دارد.

• **مبتنی بر «هماهنگی» قوا:** تجربه‌ی امر زیبا، حاصل یک «بازی آزاد» هماهنگ و لذت‌بخش میان قوای شناختی، یعنی «تخیل» و «فاهمه» است (کانت، ۱۳۷۷: ۱۱۸).

• **احساس «لذت آرام»:** این هماهنگی، منجر به یک «خرسندی فارغ از علاقه»[1] و یک لذت آرام و نظاره‌گرانه می‌شود (کانت، ۱۳۷۷: ۱۰۵-۱۰۲).

«ذوق»، قوه‌ای است که این هماهنگی و لذت را تشخیص می‌دهد.

**ب) امر والا و شکست «تخیل»:** در مقابل، کانت تجربه‌ی «امر والا» را در تقابل کامل با این ویژگی‌ها تعریف می‌کند. «امر والا» ابژه‌ی «ذوق» نیست، بلکه تجربه‌ای است که ذوق را به چالش می‌کشد.

• **مبتنی بر «بی‌صورتی»:** «امر والا» در مواجهه با ابژه‌هایی رخ می‌دهد که فاقد «صورت» و «محدودیت» هستند؛ ابژه‌هایی که به دلیل «عظمت» (والای ریاضی) یا «قدرت» سهمگین (والای دینامیک)، «بی‌کران» به نظر می‌رسند (کانت، ۱۳۷۷: ۱۵۶).

• **مبتنی بر «ناسازگاری» قوا:** «امر والا» حاصل «هماهنگی» قوا نیست، بلکه حاصل «شکست» قوه‌ی «تخیل»[2] در تلاش برای درک کلیت آن ابژه‌ی بی‌کران است (کانت، ۱۳۷۷: ۱۶۵).

• **احساس «الم و لذت» (شوک):** این شکست تخیل، احساسی دوگانه و متناقض‌نما را برمی‌انگیزد: نخست، احساس «اَلَم»[3] ناشی از ناتوانی حواس و شکست تخیل؛ و سپس، احساس «لذت» ناشی از آگاهی به برتری قوه‌ی فراحسی ما، یعنی «عقل»، (که قادر است ایده‌ی «بی‌نهایت» را (که فراتر از هر تجربه‌ی حسی است) بیندیشد (کانت، ۱۳۷۷: ۱۸۴، ۱۷۴).

این توصیف، هنر آوانگارد «دشوار»، «خشن» و «چالش‌برانگیز» (مانند اکسپرسیونیسم انتزاعی) را مستقیماً در دسته‌ی «والا»ی کانتی قرار می‌دهد. این تمایز بنیادین، ابزار تحلیلی پنهان ما برای درک پارادوکس گرینبرگ خواهد بود.

---

1 Disinterested Pleasure
2 Imagination
3 Displeasure

### ۲-۳. زمینه‌ی بحران: تهدید «کیچ»، «صنعت فرهنگ» و «بازتولیدپذیری»

پارادایم اصالت کانتی، که بر «نبوغ» یگانه و «اثر یکتا» استوار بود، در قرن بیستم با واقعیتی مواجه شد که دیگر قادر به هضم آن نبود: ظهور فرهنگ توده‌ای[1] و تولید انبوه[2]. این بحران مادی و مفهومی، توسط سه متفکر کلیدی (گرینبرگ، بنیامین و آدورنو) صورت‌بندی شد.

**الف) کلمنت گرینبرگ و «کیچ» به‌مثابه تهدید «زیبایی‌شناختی»:** نقطه‌ی عزیمت گرینبرگ در مقاله‌ی «آوانگارد و کیچ»، یک تحلیل جامعه‌شناختی از ظهور طبقه‌ی متوسط شهری و نیاز آن به «جانشین هنر» است. «کیچ» برای گرینبرگ، محصول فرهنگ توده‌ای و ذاتاً «غیراصیل»[3] است. او می‌نویسد: «کیچ، با به کارگیری عقلانیت صنعتی برای تولید فرهنگی، هنر فرمول‌بندی‌شده، تجاری، و از پیش هضم‌شده[4] است». مکانیسم آن چیست؟(*Greenberg, 1961: 10*) . «کیچ» از «اثرات»[5] هنر اصیل تقلید می‌کند، بدون آنکه فرآیند آفرینش اصیل را طی کرده باشد. تهدید «کیچ» برای گرینبرگ، در درجه‌ی اول، یک تهدید «زیبایی‌شناختی» است. «کیچ» با ارائه‌ی احساسات کاذب و لذت فوری، «ذوق» واقعی را (که نیازمند تأمل و «بازی آزاد» کانتی است) فاسد می‌کند.

**ب) والتر بنیامین و «بازتولیدپذیری» به‌مثابه گسست «سیاسی»:** تحلیل والتر بنیامین در «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» ، بر همان پدیده (تولید انبوه هنر از طریق عکاسی و سینما) متمرکز است، اما نتیجه‌گیری او کاملاً متفاوت است. بنیامین زوال «هاله» را تشخیص می‌دهد. او هاله را چنین تعریف می‌کند: «آنچه در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی اثر هنری می‌میرد، هاله‌ی اثر هنری است... [یعنی] هستی یکه‌ی آن در آنجایی که به وجود می‌آید» (بنیامین، ۱۳۸۲: ۸) . «هاله» همان پارادایم «اثر یکتا»ی کانتی-رمانتیک است. در حالی که گرینبرگ (و آدورنو) برای این زوال «هاله» سوگواری می‌کنند، بنیامین در آن یک پتانسیل

---

1 Mass Culture
2 Mass Production
3 Inauthentic
4 predigested
5 Effects

«سیاسی» و رهایی‌بخش می‌بیند. او معتقد است که زوال «هاله»، هنر را از انحصار «ارزش آیینی» رها می‌کند و به آن «ارزش نمایشی»[1] می‌بخشد. هنر فاقد هاله (مانند سینما)، می‌تواند به ابزاری برای آگاهی‌بخشی توده‌ها و «سیاست» تبدیل شود (بنیامین، ۱۳۸۲: ۱۲-۱۰).

**ج) آدورنو و «صنعت فرهنگ» به‌مثابه فریب «ایدئولوژیک»:** تئودور آدورنو (و ماکس هورکهایمر[2]) در زیبایی‌شناسی انتقادی، بدبینی زیبایی‌شناختی گرینبرگ را با بدبینی سیاسی- اقتصادی مارکسیستی ترکیب می‌کنند. آن‌ها پدیده‌ی فرهنگ توده‌ای را نه «کیچ» (یک مقوله‌ی زیبایی‌شناختی)، بلکه «صنعت فرهنگ»[3] می‌نامند (آدورنو و همکاران، ۱۳۸۸: ۹). این یک سیستم توتالیتر سرمایه‌داری متأخر است که «فرهنگ» را به «کالا»یی استاندارد شده تبدیل می‌کند. گرینبرگ از «هنر والا» (آوانگارد) دفاع می‌کرد زیرا «اصیل» بود. آدورنو نیز از هنر آوانگارد دفاع می‌کرد، اما نه لزوماً به دلیل «اصالت» آن، بلکه به دلیل «قدرت انتقادی»[4] و «منفی‌گرایی»[5] آن. آوانگارد برای آدورنو، تنها نیرویی است که در برابر «همسان‌سازی»[6] صنعت فرهنگ مقاومت می‌کند و «دروغ» ایدئولوژیک آن را افشا افشا می‌سازد.

**جمع‌بندی بحران:** گرینبرگ در این میانه قرار داشت. او بدبینی آدورنو به فرهنگ توده‌ای را داشت، اما فاقد تحلیل اقتصادی- سیاسی او بود. او بر «اصالت» کانتی تأکید می‌کرد، اما تحلیل بنیامین نشان داده بود که پایه‌های مادی آن «اصالت» (یگانگی و هاله) توسط تکنولوژی در حال نابودی است. بنابراین، «آوانگارد» گرینبرگ، در تقابل با «کیچ»، تنها سنگر باقی‌مانده بود. این آوانگارد باید از هر چیزی که «کیچ» می‌توانست تقلید کند (مضمون، بازنمایی، احساسات) می‌گریخت. اینجاست که او مجبور به عقب‌نشینی به «خالص‌ترین» و «تقلیدناپذیرترین» سنگر، یعنی «خود رسانه» شد.

---

1 Exhibition Value
2 Max Horkheimer *(1895–1973)*. فیلسوف و جامعه‌شناس آلمانی، از بنیان‌گذاران مکتب فرانکفورت
3 Kulturindustrie / Culture Industry
4 Critical Force
5 Negativity
6 Standardization

## ۳. آوانگارد به مثابه تجلی «امر والا»

در بخش پیشین، مبانی نظری دوگانه‌ی کانتی («زیبا»/«والا») و بحران مدرنیته (تقابل «آوانگارد»/«کیچ») تبیین شد. اکنون، برای اثبات تز اصلی مقاله، باید نشان دهیم که چرا هنر آوانگاردی که گرینبرگ در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ از آن دفاع می‌کرد (مشخصاً اکسپرسیونیسم انتزاعی)، نه در دسته‌ی «زیبا» (که مبتنی بر فرم و محدودیت است)، بلکه مستقیماً در دسته‌ی «والا»ی کانتی (که مبتنی بر بی‌فرمی و بی‌کرانگی است) قرار می‌گیرد. این جابه‌جایی هستی‌شناختی از «زیبا» به «والا»، نقطه‌ی عزیمت پارادوکس گرینبرگ است.

### ۳-۱. «بی‌صورتی» و «عظمت» در آثار جکسون پالاک

جکسون پالاک، به‌ویژه در آثار دوران اوج خود (۱۹۴۷-۱۹۵۰)، تجسم کامل هنرمندی است که گرینبرگ او را در قله‌ی مدرنیسم و در خط مقدم نبرد با «کیچ» قرار داد. گرینبرگ در تحلیل‌های خود، پالاک را به‌خاطر دست‌یابی به نقاشی «همه‌سطحی»[1] و حذف تمایز سنتی میان «فیگور» و «زمینه» ستایش کرد، چرا که این امر به «تخت‌بودگی» محض منجر می‌شد.



One: Number 31, 1950

1 All-over



One: Number 31, 1950

اما اگر با عینک زیبایی‌شناسی کانتی به آثار پالاک بنگریم، آنچه می‌بینیم نه «زیبایی» (که نیازمند فرم محدود است)، بلکه «والایی» است. بیایید تابلویی مانند «یک: شماره ۳۱، ۱۹۵۰» را در نظر بگیریم. این اثر با ابعاد عظیمش، مخاطب را نه در برابر یک «تصویر» قابل‌تأمل، بلکه در «درون» یک محیط غرق می‌کند. تجربه‌ی ایستادن در برابر این اثر، دقیقاً بازتولید دو جنبه‌ی اصلی «امر والا» در نقد قوه حکم است:

**۱. «عظمت» و «بی‌کرانگی» (والای ریاضی):** ابعاد اثر فراتر از میدان دید معمول مخاطب است و چشم نمی‌تواند آن را به‌مثابه یک «کل» واحد و دارای «صورت» درک کند. کانت این تجربه را «والای ریاضی» می‌نامد؛ حالتی که در آن «تخیل» در تلاش برای «ترکیب»[1] اجزاء در یک واحد ذهنی، «شکست می‌خورد». کانت می‌نویسد: «والا به چیزی می‌گوییم که مطلقاً بزرگ باشد... اگر چیزی را نه فقط بزرگ بلکه مطلقاً از جمیع جهات بزرگ (بزرگ فراسوی هر مقایسه‌ای) بنامیم... این یک بزرگی است که فقط با خودش مساوی است. از اینجا نتیجه می‌شود که والا را نه در اشیای طبیعت بلکه فقط در ایده‌های خودمان باید جست‌وجو کنیم» (کانت، ۱۳۷۷: ۱۵۷). مخاطب در برابر بوم‌های عظیم پالاک، دچار همان سرگیجه‌ای می‌شود که ناشی از ناتوانی تخیل در درک تمامیت اثر است.

1 Synthesis

**۲. «بی‌صورتی» و «آشوب» (والای دینامیک):** ساختار نقاشی پالاک «بی‌فرم» است. شبکه‌ی درهم‌تنیده‌ی رنگ‌ها، فاقد هرگونه مرکزیت، سلسله‌مراتب یا «صورت غایت‌مند» است. این یک «آشوب»[1] کنترل‌شده است که یادآور «والای دینامیک» کانتی است. کانت تصریح می‌کند که «والا را باید در شیئی بی‌صورت یافت... تا جایی که در آن یا به سبب آن، بی‌کرانگی تصور شود» (کانت، ۱۳۷۷: ۱۵۷).

گرینبرگ، پالاک را به‌خاطر «تخت‌بودگی» ستایش کرد، اما در واقع، «تخت‌بودگی» پالاک صرفاً یک دستاورد فرمال برای لذت بصری نبود؛ بلکه ابزاری بود برای حذف «توهم» فضا و پرتاب مخاطب به درون یک تجربه‌ی «بی‌کران». این تجربه، شرط لازم «داوری ذوق» (که نیازمند فاصله‌ی نظاره‌گرانه است) را از میان می‌برد.

### ۳-۲.«بی‌کرانگی» و «مواجهه» در زیپ‌های بارنت نیومن

اگر پالاک نماینده‌ی «آشوب» و بی‌فرمی بود، بارنت نیومن مستقیماً «مفهوم» امر والا را هدف قرار داد. نیومن خودآگاه‌ترین هنرمند این نسل در طرد «امر زیبا» بود. او در مقاله‌ی مشهور خود با عنوان «امر والا، اکنون است»[2]، صراحتاً تلاش هنر اروپایی برای دست‌یابی به «زیبایی» را نقد می‌کند و هنر مدرن آمریکا را بازگشتی به انگیزش‌های اولیه و بدوی برای خلق امر والا می‌داند. نیومن می‌نویسد:«انگیزش هنر مدرن، تلاشی است برای نابود کردن زیبایی... مسئله‌ی زیبایی و این که زیبایی چیست یا چه نیست، برای من و بسیاری دیگر از هنرمندان آمریکایی مرده است. در ایالات متحده، ما از قید و بند وزن فرهنگ اروپایی رهاییم... ما در حال آزاد کردن خود از موانع حافظه، تداعی، حسرت، افسانه و اسطوره هستیم که ابزارهای هنر اروپایی بوده‌اند»-*(Harrison & Wood, 2003: 573-574)*

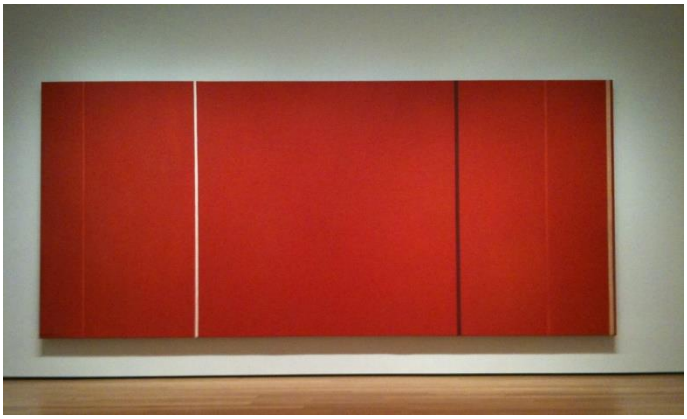
اثر شاهکار او، «مرد، قهرمان، والا»[3]، تجسم کامل این ایده است. این اثر با سطح یکپارچه و پهناور رنگ قرمز خود، هرگونه درک «صورتمند» را ناممکن می‌سازد.

- **شکست تخیل:** مخاطب در برابر این بوم عظیم، قادر به درک حدود آن نیست. این

1 Chaos
2 The Sublime is Now, 1948
3 Vir Heroicus Sublimis (1950–1951)

همان لحظه‌ی کانتی است که در آن «تخیل» در برابر «عظمت» شکست می‌خورد و احساس «اَلَم» ایجاد می‌شود، اما بلافاصله «عقل» وارد می‌شود و این ناتوانی را به احساس «لذت» ناشی از درک ایده‌ی نامتناهی تبدیل می‌کند. کانت این فرآیند را چنین توصیف می‌کند: «احساس والا، احساس المی است که

از عدم توافق تخیل در تخمین زیباشناختی بزرگی توسط عقل، ناشی می‌شود و در عین حال [موجب] لذتی است ناشی از مطابقت همین حکم بر تکافو نکردن بزرگ‌ترین قوه‌ی حسی ما با ایده‌های عقل» (کانت، ۱۳۷۷: ۱۷۴).



Vir Heroicus Sublimis, 1950–1951



1Onement I,1948

- **«زیپ»[1] به‌مثابه رویداد:** خطوط عمودی نیومن («زیپ‌ها») فیگورهایی در برابر زمینه نیستند؛ آن‌ها شکاف‌هایی هستند که بی‌کرانگی رنگ را «اعلام» می‌کنند، درست مانند رعدی در آسمان بی‌کران که کانت آن را مثال می‌زند. نیومن با حذف عامدانه‌ی «فرم» و «زیبایی»، به دنبال آن چیزی بود که کانت «احساس منفی» می‌نامید: لذتی که نه از هارمونی، بلکه از جدیت و احترام برمی‌خیزد.

### ۳-۳. «غوطه‌وری» و حذف فاصله در آثار مارک روتکو

مارک روتکو نیز این تجربه را به ساحت «غوطه‌وری»[2] و مواجهه‌ی مستقیم عاطفی کشاند. آثار روتکو، با میدان‌های رنگی شناور و لبه‌های محو، از هرگونه «محدودیت» که شرط لازم امر زیباست، می‌گریزند. کانت تأکید می‌کند که «زیبا به صورت عین مربوط است که عبارت است از داشتن کران [معین]» (کانت، ۱۳۷۷: ۱۵۷). اما روتکو با حذف این کران‌ها و اصرار بر اینکه مخاطب باید در فاصله‌ی بسیار نزدیک (حدود ۴۵ سانتی‌متر) به بوم‌های عظیم او بایستد، امکان «نظاره‌گری»[3] را از بین می‌برد.



No. 61 (Rust and Blue), 1953

1 Zip
2 Immersion
3 Contemplation



Untitled (Black on Grey), 1970

«ذوق» کانتی نیازمند «فاصله» و «عدم علاقه» است تا بتواند «صورت» اثر را داوری کند (کانت، ۱۳۷۷: ۱۰۴). اما روتکو مخاطب را در رنگ غرق می‌کند و او را به تجربه‌ای «تراژیک» وامی‌دارد. این تجربه، بازتولید همان احساس دوگانه‌ی کانتی در مواجهه با امر والاست: ترکیبی از ترس (ناشی از حل شدن خود در بی‌کرانگی) و ستایش.

هنری که گرینبرگ پرچمدار آن بود، در تمامی وجوه خود (بی‌فرمی، بی‌کرانگی، حذف فاصله، ایجاد شوک)، مصداق بارز «امر والا» در زیبایی‌شناسی کانت است. این هنر، آگاهانه «امر زیبا» و ملزومات آن (فرم، تناسب، لذت آرام) را طرد کرده بود. با این حال، گرینبرگ در مقام منتقد، تلاش کرد تا این هنر ذاتاً «والا» را با معیارهای «ذوق» و «زیبایی» (مانند کیفیت، فرم، و خلوص) سنجش و تئوریزه کند. بخش بعدی نشان خواهد داد که این تلاش متناقض، چگونه او را به «زندان خلوص» کشاند.

## ٤. پارادوکس مرکزی: «داوری ذوق» برای «امر والا» و «زندان خلوص»

تا اینجا اثبات کردیم که پارادایم «اصالت»، ریشه در نظریه‌ی «نبوغ» کانتی و «اثر یکتا» دارد و همچنین نشان دادیم که اکسپرسیونیسم انتزاعی که گرینبرگ پرچمدار آن بود، از نظر زیبایی‌شناختی، تجلی «امر والا»ی کانتی بود (مبتنی بر بی‌فرمی و شکست تخیل).

این بخش به هسته‌ی تز اصلی می‌پردازد: تناقض بنیادین گرینبرگ در دفاع از یک هنر «والا» با ابزارها و معیارهای «امر زیبا» (یعنی «داوری ذوق»). این تناقض، او را به تنها راه‌حل باقیمانده برای نجات کیفیت هنری کشاند: «خلوص رسانه» که سرانجام به «بن‌بست» او منجر شد.

### ٤-١. اعمال معیارهای امر زیبا بر هنر والا

گرینبرگ، به‌عنوان آخرین مدافع «اصالت» در برابر فرهنگ توده‌ای، خود را موظف به حفظ کیفیت هنری می‌دید. در مواجهه با تهدید «کیچ» که قادر به تقلید محتوا، احساسات و تکنیک‌های بازنمایانه بود، او نیاز به یک معیار داوری تقلیدناپذیر داشت. مشکل از اینجا آغاز شد که او برای این سنجش، تنها به ابزار داوری باقی‌مانده از سنت کانتی متوسل شد: «داوری ذوق».

همان‌طور که در بخش دوم بحث شد، «ذوق» در فلسفه‌ی کانت، قوه‌ای است برای داوری «امر زیبا»، نه «امر والا». معیارهای ذوق عبارتند از:

- **«صورت» و «غایت‌مندی»:** امر زیبا «مبتنی بر صورت غایت‌مندی یک عین» است (کانت، ۱۳۷۷: ۱۲۳).
- **«لذت آرام» و «بازی آزاد»:** داوری ذوق، «خرسندی فارغ از علاقه» و «لذت آرام» ناشی از هماهنگی «فاهمه» و «تخیل» است (کانت، ۱۳۷۷: ۱۱۸-۱۰۲).

اکنون به پارادوکس مرکزی می‌رسیم:

- **هنر اکسپرسیونیسم انتزاعی؛** هنری بود که عمداً «صورت» را مخدوش می‌کرد، «عظمت» را بر «محدودیت» ترجیح می‌داد و در مخاطب احساس «اَلَم» ناشی از شکست تخیل ایجاد می‌کرد (والا).
- **نقد گرینبرگ؛** گرینبرگ برای دفاع از این هنر، به واژگانی چون «اصالت»،

«صداقت» و «کیفیت» متوسل شد که در اصل، همان کارکرد «ذوق» کانتی را داشتند. او باید از یک هنر ناسازگار (والا)، یک هنر سازگار (کیفیت) می‌ساخت.

### ٤-۲. عقب‌نشینی متافیزیکی: «خلوص رسانه»

گرینبرگ برای حل این تضاد، دست به یک عقب‌نشینی نظری زد و «اصالت» را از حوزه‌ی «بیان شخصی» (که قابل تقلید توسط کیچ بود) به حوزه‌ی «رسانه» منتقل کرد. او با این کار، تلاش کرد تا یک معیار «عینی» و «داخلی» برای داوری کیفیت پیدا کند که نه وابسته به تمایلات توده (کیچ) باشد و نه منجر به آشوب محض (بی‌نهایت‌گرایی امر والا) شود.

**۱. خلوص به‌مثابه شرط تقلیل‌گرایی**: راه‌حل گرینبرگ این بود که هنر (نقاشی) باید با «حذف هر عامل نامرتبطی» به هستی محض و «خالص» خود برسد. هستی محض نقاشی، همان تخت‌بودگی است. تخت‌بودگی، آخرین مرز دفاعی بود؛ تنها خصلتی که هیچ رسانه‌ی دیگری نمی‌توانست آن را از نقاشی برباید و کیچ نیز نمی‌توانست آن را به شکلی فرمول‌بندی‌شده تقلید کند (د دوو، ۱۳۹۶: ۸۹). تخت‌بودگی دیگر نه صرفاً یک سبک، بلکه به یک قانون بنیادین بدل شد.

**۲. زندان خلوص گرینبرگ:** این عقب‌نشینی نظری، مدرنیسم را در یک «زندان خلوص» محبوس ساخت. برای گرینبرگ، کیفیت یک اثر هنری، دیگر نه با قدرت بیان یا توانایی اثر در برانگیختن ایده‌های والا، بلکه با وفاداری اثر به محدودیت‌های ذاتی رسانه‌اش سنجیده می‌شد. او در مقاله‌ی «به سوی لائوکونی جدیدتر»[1] به‌طور تلویحی به این قانون‌گذاری خودبنیاد اشاره می‌کند، آنجا که مدرنیسم را «به‌طور فزاینده‌ای آگاه از فرآیندها و محدودیت‌های خود» می‌خواند و کار هر رسانه‌ی هنری را «ساختن قلمرویی مستقل برای خود» می‌داند. *(Greenberg, 2003: 556)*

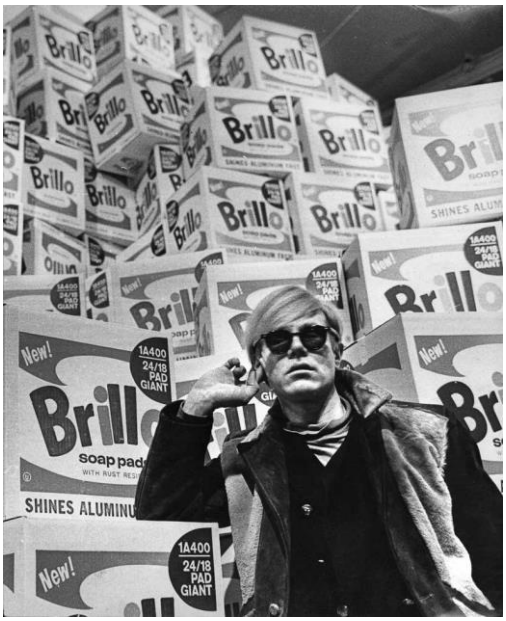
اینجا همان بن‌بست گرینبرگ است: او با تبدیل کردن «خلوص رسانه» به تنها هدف نقاشی، آن را از هرگونه محتوای بالقوه «والا» که بتواند تخیل را به چالش کشد، تهی کرد.

1 Towards a Newer Laocoon (1940)

او هنر را به یک فتیشیسم ابزاری[1] تقلیل داد (مارکوزه، ۱۳۸۸: ۵۵).

### ٤-۳. پیامد منطقی: پایان نقاشی در «مینی‌مالیسم»

عقب‌نشینی گرینبرگ به سمت خلوص رسانه، یک منطق تقلیل‌گرا را در هنر به راه انداخت که او خود قادر به کنترل آن نبود. اگر نقاشی صرفاً در مورد «تخت‌بودگی» و «مرزهای رسانه» باشد، پس هنرمندان نسل بعد (مانند مینی‌مالیست‌ها) این منطق را تا نقطه‌ی پایانش پیگیری کردند.




Brillo Boxes, 1964

رزالیند کراوس[2]، منتقد نسل بعدی، در نقد معروف خود از گرینبرگ *(Krauss, 1986: 23-25)* به روشنی بیان می‌کند که او چگونه با تبدیل «نبوغ» کانتی به «تخصص»[3] و «اصالت» به «قانون»، تنها راه را برای هنری باز کرد که دیگر هیچ حرفی برای گفتن نداشت *(Krauss, 1986: 35-40)*.

---

۱ این ترکیب در اصل بر نقد مارکوزه از *Instrumental Reason* (عقل ابزاری) و *Commodity Fetishism* (فتیشیسم کالا) استوار است؛ یعنی تقلیل هنر به شیء ابزارگونه و مصرفی که ارزش ذاتی خود را از دست داده است.

2 Rosalind E. Krauss (b. 1941)

3 Expertise

«تخت‌بودگی» که قرار بود آخرین معیار کیفی هنر والا باشد، توسط نسل مینی‌مالیست‌ها (مانند فرانک استلا[1]) به یک واقعیت مادی عریان (یک شکل هندسی ساده) بدل شد؛ چیزی که دانتو آن را «پایان روایت مدرنیستی» نامید (دانتو، ۱۳۹۳: ۲۷).

در نهایت، گرینبرگ با تلاش برای دفاع از هنر «والا» (اکسپرسیونیسم انتزاعی) با معیارهای «زیبا» (ذوق و خلوص فرم)، ناخواسته مقدمات منطقی فروپاشی همان پارادایمی را فراهم آورد که قصد نجات آن را داشت.

این مقاله با اتخاذ رویکردی تبارشناختی، استدلال کرد که «بن‌بست» نظریه‌ی فرمالیستی کلمنت گرینبرگ، نه یک خطای نظری ساده، بلکه پیامد ضروری و منطقی پارادایم «اصالت» بود؛ پارادایمی که گرینبرگ برای نجات آن، به شکلی ناخواسته گرفتار «شبح کانتی» شد.

**۱. نبرد متافیزیکی و پارادوکس والا/زیبا:** پارادایم «اصالت» مدرنیستی ریشه در نظریه‌ی «نبوغ» در نقد قوه حکم کانت داشت، جایی که «اثر یکتا» به دلیل خصلت «تقلیدناپذیری»، در اوج هرم ارزش‌های زیبایی‌شناختی قرار می‌گرفت. در قرن بیستم، این پارادایم توسط «بازتولیدپذیری تکنیکی» (بنیامین) و «صنعت فرهنگ» (آدورنو) به چالش کشیده شد، و گرینبرگ تنها سنگر دفاعی را در تقابل آشتی‌ناپذیر «آوانگارد»/«کیچ» یافت.

تحلیل این مقاله نشان داد که گرینبرگ برای حفظ «کیفیت» در آثار آوانگارد (به‌ویژه اکسپرسیونیسم انتزاعی)، مرتکب یک تناقض زیبایی‌شناختی شد:

- **ابژه‌ی والا:** هنر مورد دفاع او، ذاتاً هنری «والا» بود که با «بی‌صورتی»، «عظمت» و «شکست تخیل»، به دنبال برانگیختن ایده‌ی نامتناهی بود.
- **ابزار زیبا:** او برای داوری و مشروعیت بخشیدن به این هنر والا، به قوه‌ی «داوری ذوق» کانتی متوسل شد که صرفاً برای سنجش «امر زیبا» (مبتنی بر صورت و محدودیت) طراحی شده بود.

**۲. زندان خلوص و تقلیل‌گرایی منطقی:** این پارادوکس گرینبرگ را وادار کرد تا «اصالت» را از یک ارزش متافیزیکی (نبوغ) به یک معیار عینی و درونی (خلوص رسانه)

1 Frank Stella (b. 1936)

تقلیل دهد. «خلوص رسانه» (تخت‌بودگی)، آخرین شرط تقلیدناپذیری بود که کیچ نمی‌توانست آن را از نقاشی برباید (د دوو، ۱۳۹۶: ۸۹).

این تقلیل‌گرایی فرمال، که هنر را به خود- ارجاعی صرف[1] می‌کشاند، در واقع تحقق نهایی همان «شبح کانتی» بود که در ابتدا قصد نجاتش را داشت. گرینبرگ با قانون‌مند کردن امر والا در قالب معیارهای امر زیبا، ناخواسته، منطق تقلیل را به نقطه‌ای رساند که دیگر هیچ فضای متافیزیکی برای «اصالت» یا «نبوغ» باقی نماند.

**۳. گریز از زندان و پایان مدرنیسم:** فروپاشی نظریه‌ی گرینبرگ توسط نسل بعدی هنرمندان و منتقدان (مانند آرتور دانتو و رزالیند کراوس) رخ داد. هنگامی که هنرمندان مینی‌مالیست، «تخت‌بودگی» را نه به عنوان یک شرط کیفی، بلکه به عنوان یک واقعیت عریان مادی (ابژه) به نمایش گذاشتند، مشخص شد که قوانین گرینبرگ دیگر «قوانین ذاتی رسانه» نیستند، بلکه «قوانین صرفاً قراردادی»[2] هستند که او برای حفظ کیفیت در برابر کیچ وضع کرده است.

با این افشاگری، «پارادایم اصالت» که بیش از ۲۰۰ سال از کانت تا گرینبرگ بر هنر مدرن حاکم بود، به پایان رسید. نظریه‌ی فرمالیستی گرینبرگ را می‌توان، به تعبیر لیوتار[3]، آخرین تلاش رمانتیک برای ارائه امر والا به مثابه امر زیبا دانست؛ تلاشی که با محبوس کردن هنر در »زندان خلوص»، راه را برای ظهور «ضد-هنر» و «پایان هنر» (به روایت دانتو) باز کرد[4] *(Lyotard, 1984: 81)*.

---

1 Self-Referentiality
2 Arbitrary Rules
3 Jean-François Lyotard (1924–1998)
4 "I shall call modern the art which devotes its 'little technical expertise'... to present the fact that the unpresentable exists... [but] the form, because of its recognizable consistency, continues to offer to the reader or viewer matter for solace and pleasure... These sentiments... can be said to be nostalgic."

[ترجمه: من هنری را مدرن می‌نامم که تخصص فنی ناچیز خود را وقفِ ارائه‌ی این واقعیت می‌کند که امر ارائه‌ناپذیر وجود دارد... [اما] فرم، به دلیل انسجام قابل‌تشخیص‌اش، همچنان به خواننده یا بیننده دستمایه‌ای برای تسلی و لذت عرضه می‌کند... این احساسات را می‌توان نوستالژیک [یا رمانتیک] نامید.]

## فهرست منابع

**(الف) منابع فارسی**

۱. آدورنو، تئودور و همکاران. (۱۳۸۸). زیبایی‌شناسی انتقادی. ترجمه‌ی مراد فرهادپور و دیگران. تهران: گام نو.

۲. اردلانی، حسین. (۱۴۰۲). پساساختارگرایی در فلسفه هنر ژیل دلوز (تفسیر نقاشی های فرانسیس بیکن). همدان: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.

۳. بنیامین، والتر. (۱۳۸۲). اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی. ترجمه‌ی محمد مددپور. تهران: نشر ماهی.

۴. دانتو، آرتور کلمن. (۱۳۹۳). آن چه هنر است. ترجمه‌ی علی رامین. تهران: نشر چشمه.

۵. د دوو، تیری. (۱۳۹۶). کلمنت گرینبرگ: میان خطوط. ترجمه‌ی مهسا پهلوان. تهران: نشر چشمه.

۶. رامین، علی. (۱۳۹۲). نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناسی هنر. تهران: نشر نی.

۷. شپرد، آن. (۱۳۸۶). مبانی فلسفه هنر. ترجمه‌ی علی رامین. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۸. کاپلستون، فردریک. (۱۳۶۶). تاریخ فلسفه: جلد هفتم (از فیشته تا نیچه). ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان. تهران: سروش.

۹. کالینسکو، ماتئی. (۱۳۹۵). پنج چهره‌ی مدرنیته: مدرنیسم، آوانگارد، انحطاط، کیچ، پست‌مدرنیسم. ترجمه‌ی پویا رفویی و دیگران. تهران: نشر آگاه.

۱۰. کانت، ایمانوئل. (۱۳۷۷). نقد قوه حکم. ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.

۱۱. مارکوزه، هربرت. (۱۳۸۸). بعد زیبایی شناختی. ترجمه‌ی داریوش مهرجویی. تهران: انتشارات هرمس.

**(ب) منابع لاتین**

12. Greenberg, Clement. (1939). "Avant-Garde and Kitsch". In Art in Theory, 1900-2000: An anthology of changing ideas. Malden, MA: Blackwell Publishing.

13. Greenberg, Clement. (1961). Art and Culture: Critical Essays. Boston: Beacon Press.
14. Harrison, C., & Wood, P. (Eds.). (2003). Art in Theory, 1900-2000: An anthology of changing ideas. Malden, MA: Blackwell Publishing.
15. Krauss, R. E. (1986). The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, MA: MIT Press.
16. Lyotard, Jean-François. (1991). Lessons on the Analytic of the Sublime. Stanford: Stanford University Press.
17. Marcuse, H. (1964). One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society. Boston: Beacon Press.
18. Newman, Barnett. (1948). "The Sublime Is Now". In Art in Theory, 1900-2000. Malden, MA: Blackwell Publishing.