



وقتی که هیچ چیز هنر نیست! در آمدی به نقد هنری معاصر

سعید گودرزی (مدرس دانشگاه)



و ادراک صریح دریافت نشد. علت این مسئله نوع نگاهی است که اصولاً فلاسفه و متفکران غربی به «تعریف ناپذیری هنر» داشته و دارند. ضمن این که اصولاً در مقوله‌ی هنر تاکنون هیچ نظریه‌ای ارائه نشده است که نقیضی پیدا نکرده باشد. به عنوان نمونه، مفاهیمی همچون شهود، الهام، تقلید و زیبایی، اگرچه ریشه در گذشته‌های دور دارند، اما دریافت معانی و برداشت‌های امروزی آن‌ها بسیار تفاوت کرده است. امروز، میان الهام هنری که روزگاری عطای خدایان به انسان محسوب می‌شد و به عنوان پایه‌ی هنر به شمار می‌رفت با مواردی همچون نوآوری، جسارت، فردگرایی و اصالت اثر هنری تفاوت بسیاری وجود دارد. طرفداران این نظریه، اصالت اثر هنری، عمدتاً از افکار ویتگنشتاین و کتاب پژوهش‌های فلسفی او متأثر بودند. به همین دلیل بود که نظریه‌های «تولستوی» و «کلاوی بل» به سرعت رنگ باخت و در ابتدای قرن بیستم نیز به محض ارائه‌ی نظریه‌ی معروف «راجر فرای» که در آن هنر به فرم‌های مهم، بامعنا، خلاصه می‌شد، نظریه‌پردازان دیگری همچون «جیمز کارنی» در ۱۹۷۵، «کاترین لرد» در ۱۹۷۷، «رابرت ماتیوز» در ۱۹۷۹ و «توماس لدی» در ۱۹۸۷ این نظریه را به عنوان عامل مخرب مدرنیسم به طور کلی رد کردند. در راستای چنین نظریه‌هایی بود که «موریس ویتس» هنر را مفهومی دانست که از هیچ اصل کلی و تعریفی پیروی نمی‌کند. وی معتقد بود هیچ قاعده‌ی کلی‌ای وجود ندارد که بتوان وجه مشترک آن را به همه‌ی هنرها تعمیم داد. بستر ظهور چنین نظریه‌هایی این است که اولاً مدرنیته که ایدئولوژی فرهنگ و تمدن مسلط سرمایه‌داری جهانی است، اصولاً چند مقوله را بر نمی‌تابد و ثانیاً چند مقوله‌ی دیگر را جزء اصول خود می‌داند. در مورد اول، ایستایی، یکنواختی، اصول ثابت و مانده‌گار، ارزش‌های ثابت و گذشته و در مورد دوم نوآوری، حرکت به جلو، تنوع، آزادی، نفی گذشته، مصادره‌ی هر چیز برای رسیدن به اهداف متنوع در یک فضای بزرگ و محاط اقتصادی و اصالت اراده‌ی فردی (بر حسب ظاهر) به عنوان شاخص قرار می‌گیرند. بنابراین، در چنین فضایی، اغلب محققان و متفکران می‌کوشند، همین بنیان‌های فکری را در حیطه‌های مختلف «تئوریزه» کنند. به طوری که در قرن بیستم و خصوصاً از نیمه‌ی آن به بعد، اصولاً به دلیل همین فضای مدرنیته، بعضی از شاخص‌های ارزش یا کیفی

شاید بتوان این دیدگاه پسامدرنیستی را مصداق وضعیت کنونی جهان دانست که انسان امروز بیش از آنچه باید و افزون‌تر از هر زمان دیگری در طول تاریخ، مقهور ظاهر و ذائقه‌های عرفی و وانمودگری‌ها شده و برای پرداختن به لایه‌های زیرین پدیده‌ها، به‌ویژه در عرصه‌ی هنر به بهره‌جویی از ابزار تفسیر و تأویل نیاز پیدا کرده است. باین حال، همین دیدگاه با اتکا بر نظریه‌ی نیچه در «تردید به حقیقت» بر این باور است که وجه ثابتی در هنر وجود ندارد و آنچه به آن اهمیت و اعتبار می‌بخشد، تفسیر و تعبیر است. به عبارت دیگر، چهره‌ی واقعی اثر هنری در رقابت میان تفسیرهاست که خود را نشان می‌دهد. بر این اساس و با حضور نقد هنری در فضایی که هر قرائتی اعتبار می‌یابد، راه برای قرائت‌های بی‌شمار از یک اثر هنری هموار می‌گردد؛ قرائت‌هایی در قالب تفسیر و تحلیل و البته بی‌ارتباط با قبل و بعد از روند خلق اثر هنری؛ زیرا مدرنیته بر این مسئله پای می‌فشارد که طرح مسئله‌ی اصول، قوانین، قاعده‌ها و یا صورت‌های پذیرفته‌شده در هنر به عنوان شاخص، راهنما و ملاک نمی‌تواند برای هنرمند قید ایجاد کند، بلکه هنرمند همواره و هر لحظه در میان طیف گسترده‌ای از انتخاب‌ها قرار دارد و بدین وسیله می‌تواند محدودیت‌های فرهنگی و ضوابط را به نفع خود مصادره و یا تبدیل کند.

در قرن بیستم، نظریه‌های مختلفی پیرامون هنر مطرح شد که اغلب، دو نگاه را به انحاء مختلف برمی‌تابند. نظریه‌ی شخصیت‌ها و پیوندهای اجتماعی مانونی، نظریه‌ی جایزه‌ها و آموختنی‌های «کارسنتیز»، نظریه‌ی آداب و رسوم سنتی «گلدمن» و بریگز، نظریه‌ی شرایط محیط «فریزر»، نظریه‌ی احساس شاعرانه «رولومی»، نظریه‌ی هویت و پایگاه اجتماعی «اشترن»، نظریه‌ی «فروید»، «هوارد گاردنر» و «ژاک لاکان»، نظریه‌ی «آنتون ارنزویگ» در سال ۱۹۷۶ و صدها نظریه‌ی دیگر از آن جمله نظریات‌اند. ۱ این نوع نظریه‌ها که اصولاً مقوله‌ی نقد هنری را سامان بخشیده یا تبیین می‌کنند، به شدت گسترده، پیچیده و از طرفی نیز آسیب‌پذیرند؛ ضمن این که هیچ کدام از آن‌ها مخاطب و خواننده را به پاسخی جامع و روشن نمی‌رسانند. و در طول سده‌ی بیستم با همه‌ی گسترده‌گی نظریه‌های مختلف، این پاسخ

هنری، همچون تجربه‌های زیبایی‌شناختی، اعتبار و مفاهیم خود را نسبت به گذشته از دست دادند. به‌عنوان نمونه، نظریه‌ی «ژان دوپوه» مبنی بر اصالت یا ضرورت اصیل بودن اثر هنری به‌سرعت شاخص‌های هنری را چنان تغییر داد که خود نیز در گرداب بستی آن گرفتار شد. به‌این ترتیب، وقتی «جان کیچ»، به چهار دقیقه و بیست‌وسه ثانیه سکوت خود اثر هنری اطلاق کرد و یا وقتی هنرمند دیگری تمام ویتترین‌های مغازه‌های کفش‌فروشی لندن را اثر هنری خود نامید، کاری اصل و منحصر به فرد ارائه کردند که با تعاریف دوپوه، یک اثر هنری به شمار می‌رفت! ۲



در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۶۰، به‌ویژه در فرانسه، مباحث مختلفی پیرامون جامعه‌شناسی، اقتصاد و ادبیات حوزه‌ی هنر مطرح شد و متأثر از برخی آموزه‌های مارکسیستی، نوعی نقد فرهنگی رواج یافت. به همین سبب نیز نظریه‌های فرهنگی - اجتماعی با فلسفه در آمیخت و در این راستا و به‌عنوان نمونه «ژاک دریدا» در نقش یک رمزگشا، نگرش دیالکتیک منفی به زنده گی اجتماعی و تاریخ را زیر سؤال برد و «میشل فوکو» به اخلاقیات پرداخت.



طی قرن بیستم، سه عامل مهم باعث شد که فیلسوفان و هنرشناسان بکوشند تا براساس و با استفاده از جمع‌بندی تعریف‌های گذشته از هنر، تعریف جدید و جامعی از آن، که کم‌تر آسیب‌پذیر باشد، ارائه کنند. این سه عامل عبارت‌اند از:

۱- ظهور اندیشه‌هایی که فرهنگ غرب را به‌نوعی زیر سؤال می‌بردند و یا حداقل در مشروعیت آن تردید می‌کردند.

۲- ظهور، خلق یا ارائه‌ی پدیده‌هایی که به نام اثر هنری معرفی می‌شدند و اصولاً تمامی تعاریف و مصادیق قبلی را نقض می‌کردند و از هم می‌گسستند.

۳- رسیدن به این نتیجه که اصولاً هنر یا حداقل تجلیات و بروز هنری، و یا هر آنچه به نام هنر مطرح بود، به هر تقدیر به‌عنوان یک جریان، مسیر خود را بی‌نیاز یا بی‌اعتنای به تعاریف ادامه می‌دهد.

بنابراین، با توجه به موارد بالا و اصولاً تردید در فلسفه‌ی هنر، که از آراء ویتگنشتاین تأثیر می‌گرفت و محققان اهل هنر آن را تلاشی عبث برای تعریف هنر می‌دانستند، تعاریف جدید هنر، مشکلات و ابهامات دیگری را مطرح کرد که مستقیماً بر نقد هنری تأثیر گذاشت و فضایی مبهم را پیش‌روی نظریه‌پردازان نهاد.

در ۱۹۷۶، «تیموتی بینکلی» همچون «موریس ویتس» اعلام کرد که هیچ نظریه‌پرداز هنری نمی‌تواند مدعی باشد که نظریه‌ی او همواره دارای اعتبار است. نظریه‌پردازان دیگری همچون «ویلیام کنیک» در ۱۹۸۵ و «جان پاسمور» در ۱۹۵۱ نیز همین مطلب را به نحو دیگری

مطرح کرده بودند. بدون‌شک، نظریات متفکرانی همچون نیچه که معتقد بود: «حقیقتی وجود ندارد، هر چه هست فقط تفسیر است» بر این تردید دامن می‌زد.

همین مسئله باعث شد که بسیاری از «شبه‌هنرمندان» با استفاده از آشفته‌گی اوضاع در قرن بیستم، آثار خود را هنر و خویش را هنرمند نام نهند و گالری‌دارها و مجموعه‌داران هنری در یک برنامه‌ی کاملاً اقتصادی با حمایت‌های خاصشان و یا با استراتژی «نفع و زیان»، آثار و افراد و جریان‌های هنری را پشتیبانی و در مواردی حذف و اضافه کنند!

در این میان، برخی از محققان و منتقدان نیز که ارزیابی صحیح‌تر و یا بی‌طرفانه‌تری از اوضاع داشتند و یا حداقل به این نکته رسیده بودند که این آشفته‌بازار نفس هنر را نیز زیر سؤال می‌برد، این نگرانی را در نوشته‌های خود منعکس کردند. «سوزان سانتاگ» مایوسانه می‌نویسد: «هیچ‌یک از ما هرگز نمی‌تواند به آن دوران پاکدامنی پیش از تمام نظریه‌ها بازگردد؛ به آن زمانی که هنر هیچ ضرورتی نمی‌دید خود را توجیه کند و کسی نمی‌پرسید که هر اثر هنری چه می‌گوید؛ چون همه می‌دانستند یا می‌پنداشتند که می‌دانند که کار اثر هنری چیست». ۳ هر چند او هم در ادامه‌ی نوشته‌ی خود هر گونه تفسیری را در مورد هنر رد می‌کند و این کار را «رام کردن و سازش‌پذیر کردن اثر هنری» می‌داند.

در ۱۹۸۳، «ژان کالر» در کتاب «نگاهی به وضعیت هنرهای زیبا» نوشت: «آیا طی بیست‌وپنج سال گذشته آثار [تجسمی] بزرگی که بتوانند گواهی بر عصر ما باشند، خلق شده‌اند؟ به چه دلیل است که در موزه‌های هنر مدرن به جز بی‌ارزشی و فرمالیسم، روشنفکری تهی و تمسخرآمیز، چیز دیگری دیده نمی‌شود؟ بیش‌ترین چیزی که در این موزه‌ها به چشم می‌خورد مجموعه‌های خسته‌کننده از آثار آبستره‌ای است که فاقد هرگونه محتوا و جوهره بوده، غمبار، بی‌بینه و ضعیف‌اند. چرا علی‌رغم تمامی این ویژگی‌ها زیر نگاه بی‌تفاوت بازدیدکننده‌گان، همچنان بر خرید، ستایش، تفسیر و به نمایش گذاشتن این آثار پافشاری می‌شود؟» ۴ در ۱۹۸۴ نیز پیردکس در کتابی به نام نظم و ماجرا اعلام کرد: «از این پس ما در دوره‌ای متفاوت و ویران دوران گذشته به سر می‌بریم. هنر مدرن به انتهای خود رسیده است». ۵

در روند اثر هنری، از ارائه‌ی نظریه‌های هنر در قرن بیستم شاید بتوان یک تصویر کلی ارائه کرد. در ابتدا جسارت، قالب‌شکنی و نغی مطرح شد: «هر کس بگوید اثر و کارش هنر است، پس هنر است». سپس نظریه‌پردازی این نگاه بود: «هنرمند به هیچ‌کس پاسخ‌گو نیست».

از ۱۹۸۳-۱۹۸۲ به بعد، نظریه‌های دیگری پا به عرصه‌ی وجود گذاشت؛ مانند نظریه‌ی «کارکردباوری» سی. بردزلی. روح کلی این تئوری به دو صورت خود را نشان داد: اگر مسئله‌ی انگیزه و کارکرد در میان نباشد، هر شی‌بی‌ارزش و پیش‌پاافتاده می‌تواند اثر هنری شمرده شود و یا اگر انگیزه‌ی کارکردی در میان نباشد، شاید آن آفرینش هنری نبوده است و از سر تصادف، به شکل اثر هنری ساخته شده است، اثر هنری نامید.





می‌توانیم بگوییم که ماهیت، روش و حرکت نقد امروز خود زاینده‌ی هنر معاصر و امروز است و از طرفی هنر معاصر نیز نقد و نقادان خاص خود را متجلی می‌کند.

همان قوانین پنهان و آشکار سرمایه‌داری عظیم جهانی که بر تولیدات هنری سایه افکنده است و مسیر آرمان و اندیشه‌ی هنرمند را به فریب آزادی، تعیین می‌کند و روابط انسانی درون جوامع، متأثر از این سرمایه‌داری، دگرگون شده و «کالوارگی» بر همه چیز، حتی اندیشه، حاکم شده است، نقد هنری را هم در همان

مسیر هدایت می‌کند. بنابراین، به همان صورت که هنرمند از سریر بزرگی و عظمت به پایین کشیده شد و در حد یک «شهروند» تنزل پیدا کرد، منتقدان هنری نیز کوشیدند تا این جایگاه را نه بیش و نه کم و بلکه هم سو با جریان عظیم مدنیت که هنر نیز جزئی از آن بود، و هست، تبیین کنند. به همین دلیل بود که با هر تغییر سیاسی - اجتماعی در عرصه‌ی جامعه، شرایط هنرمندان نیز دچار تغییر و دگرگونی می‌شد و سرنوشت نقد نیز این گونه بود.

در راستای همین روند در دوره‌ی جدیدتر و به‌ویژه در قرن بیستم، منتقد هنری نقش اصلی و تعیین‌کننده‌ی را در تولید و عرضه‌ی اثر هنری ایفا می‌کرد. او بود که با تأکید بر اثر هنری و مسائل پیچیده‌ی آن، به جای تأکید و بحث بر سر خود هنرمند، ذائقه‌ی ذهنی و تصویری و باورهای مخاطب را شکل می‌داد. از طرفی، در هیچ زمان دیگری مانند این قرن، مخاطب تا این اندازه خود را به منتقد و نقاد هنری به‌عنوان یک واسطه‌ی مهم و غیرقابل‌انکار نیازمند ندیده است. به‌همین دلیل است که اصولاً رفته‌رفته در بسیاری از موارد، خود منتقد اهمیتی بیش از هنرمند و حتی بیش از اثر هنری پیدا کرد. این مسئله به‌ویژه از دهه‌ی ۱۹۴۰ به بعد تا پایان دهه‌ی ۱۹۶۰ با درهم‌آمیختن نظریات کلمنت گرینبرگ و مایکل فراید صورت جدیدتری پیدا کرد. در چنین شرایطی، این نقد هنری بود که برای هنرمند و هنرمندانی که در راه بودند و متصدیان عرضه و فروش و تبلیغ و حمایت از هنر، تعیین تکلیف می‌کرد.

دیگر مسئله‌ای که در دهه‌های آخر قرن بیستم، به‌ویژه از پایان دهه‌ی ۱۹۶۰ به این سو، شاخص بود حاکمیت فضای ژورنالیستی بر دنیای نقد بود. اگرچه پیش از این نیز تئوری‌های ارائه‌شده پیرامون اثر هنری، هنر و مقوله‌های آن آسیب‌پذیر می‌نمود، اما به‌رحال منتقدان تلاش می‌کردند به تعاریف و تحلیل و تفسیرهای خود رنگ‌وبویی علمی ببخشند؛ درحالی که از این به بعد، تیرها و مباحثی گیشه‌پسند همچون «اعلام پایان مدرنیسم»، «پایان جهان»، «مرگ هنر» و نظایر آن بدون آن‌که بحث علمی جدی در متن آن‌ها انجام گیرد، روانه‌ی بازار نقد شد. نظریات افرادی چون «داگلاس کریپ» از این نوع‌اند.

در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۶۰، به‌ویژه در فرانسه، مباحث مختلفی پیرامون جامعه‌شناسی، اقتصاد و ادبیات حوزه‌ی هنر مطرح شد و متأثر از برخی آموزه‌های مارکسیستی، نوعی نقد فرهنگی رواج یافت. به همین سبب نیز نظریه‌های فرهنگی - اجتماعی با فلسفه درآمیخت و در این راستا و به‌عنوان نمونه «ژاک دریدا» در نقش یک رمزگشا، نگرش دیالکتیک منفی به زنده‌گی اجتماعی و تاریخ را زیر

همچنین بردزلی، به‌عنوان نظریه‌پرداز اصلی این نظریه بر این باور است که هیچ چیز، شی، به‌خودی‌خود و ذاتاً باارزش نیست و اگر ارزشی دارد برای آن است که ما با متمایز کردن آن شی، بهایی برای آن قائل شده‌ایم. ۶ طبق این نظریه، ویژه‌گی‌های زیبایی‌شناختی وقتی خود را نمایان می‌کنند که یک شی (فقط) اثر هنری نامیده شود! درواقع، یک شی به محض این‌که اثر هنری نامیده شود (!) واجد زیبایی‌هایی دیگری می‌شود که به آن نسبت داده می‌شود! این ویژه‌گی‌ها ممکن است در مکانی دیگر یا قبل از «نام‌گذاری» اثر هنری بر آن شیء بی‌اعتبار باشند!

به دنبال این نظریه و موارد مشابه آن، سیل آثار، و بلکه سیل «فعالیت‌های بیانی» یا شبه‌هنرها، در فضایی باز و با اهدافی رندانه به گالری‌ها و موزه‌ها و محافل هنری سرازیر شد. ایده و اراده و ادعای هر فرد به‌عنوان هنرمند ملاک داوری قرار گرفت. آرمان یک گالری را با بار آشفال یک کشتی پر کرد، «چند روز زنده‌گی با گرگ» هنر نام گرفت و «عددنویسی روزانه» شأن هنری یافت. آن‌چنان که منتقدانی چون سوزی گابلیک در عکس‌العمل به این فضا می‌نویسد: اگر هر چیزی هنر است، پس هیچ چیز هنر نیست!

نظریه‌ی دیگر در قرن اخیر با شعار پایان‌دادن به آشفته‌بازار نظریه‌های هنر، نظریه‌ی «هنر تشکیلاتی» یا هنر مؤسسه‌ای است. براساس این نظریه، هیچ هنری در بیرون از نظام‌ها و نهادهای منسجم اجتماعی خلق نخواهد شد و تنها این مؤسسات‌اند که صلاحیت و اعتبار اثری را تأیید می‌کنند. درواقع، این نظریه نیز، با کمی مسامحه، بدون تعیین حدود واقعی ارزش آثار هنری، آثار موزه‌ای را دربرمی‌گرفت.

نگاه دیگری که در میان نظریه‌های قرن بیستم شاخص است و



در روند اثر هنری، از ارائه‌ی نظریه‌های هنر در قرن بیستم شاید بتوان یک تصویر کلی ارائه کرد. در ابتدا جسارت، قالب‌شکنی و نفی مطرح شد: «هر کس بگوید اثر و کارش هنر است، پس هنر است». سپس نظریه‌پردازی این نگاه بود: «هنرمند به هیچ کس پاسخگو نیست».



نگرش‌های لیبرالی مبتکران آن را مشخص می‌کند، «نظریه‌ی تاریخی هنر» است، که بر این باور است که «هر کسی می‌تواند مانند انسان‌های ماقبل تاریخ نقشی را بر دیوار بکشد و یا چیزی را بسازد و ما نیز تعصبی نداریم که آن را اثر هنری ندانیم (!) اما همین توانایی که از کار او لذت ببریم و آن را اثر هنری بنامیم، به سبب برخورداری از آگاهی و تعریف‌های تاریخی است که از هنر خوانده‌ایم، یا برای ما بازگو کرده‌اند. همین تعریف تاریخی است که مفهوم هنر را در ذهن ما شکل می‌دهد و باز تاریخ و گذر زمان است که آن را دگرگون می‌کند.»^۷

اما نقد هنری بیش‌تر از هر زمان دیگری هم بر هنر و فرهنگ معاصر خود تأثیر گذاشته و هم از آن‌ها تأثیر گرفته است. درواقع،

سؤال برد و «میشل فوکو» به اخلاقیات پرداخت.

رفته‌رفته در دهه‌های

پایانی قرن بیستم، علی‌رغم برخی از رویکردها به مقوله‌ی هنر متعالی، جریانی که خود منتقدان ایجاد بودند و یا حداقل در گردش سریع آن نقش بسیار مهمی ایفا کرده بودند، به خود آن‌ها بی‌توجه ماند و آن‌ها را در حد یک «خبرنگار هنری»، و نه تحلیل‌گر و

منتقد، تنزل داد. منتقدان نیز که نمی‌خواستند در همین حد باقی بمانند، ناگزیر در مباحثه‌ها و درگیری‌های فکری، بلکه ژورنالیستی، شرکت می‌کردند و به این ترتیب آشفته‌گی و ابهام در دنیای نقد بیش‌تر شد. به‌عنوان نمونه، تبیین جدید پدیده‌ی «هنر مفهومی» با انگاره‌ی فلسفی و به‌صحنه‌آمدن مجلد ذهنیت، نوعی گرایش به مُدگرایی، با انگیزه‌ی نوآوری، را به دنبال داشت. در این میان، انکار فیزیک اثر هنری و اصالت ایده نیز باب شد و طیف گسترده‌ای از منتقدان با هدف روشنفکرنمایی به ستایش هنر مفهومی، هنر خاکی، هنر فکر و نظایر آن پرداختند و این‌بار، بیش‌تر از دهه‌های پیش، این منتقدان هنری بودند که هویت خود را در دنباله‌روی از جریانات هنری می‌یافتند! مدیران، مشاوران و سیاست‌گذاران هنری در سطوح مختلف نیز آشکارا سربرآوردند و متأثر از روابط سیاسی - اقتصادی بازار جهانی عملاً و در تناقضی صریح، به خط و ربط‌های ایدئولوژیکی همت گماردند. در این میان، مباحثی همچون هنر جهانی، منبعث از نظریه‌ی دهکده‌ی جهانی، گفت‌وگو بین‌المللی، حذف حدود جغرافیای سیاسی و حتی مرزهای ملی و تبلیغ بازارهای مشترک اساس کار قرار گرفت و بازاریابی هنری و گردشگری فرهنگی - هنری که از این فضا برخاسته بودند، بیش از پیش به روزنامه‌نگار، گزارشگر و خبرنگار هنری، و نه منتقد هنری، نیازمند شدند. هرچند بسیاری از منتقدان، همچون «ولفلین»، چندان به فضای حاکم تن در ندادند. مسئله‌ای که به‌عنوان رویکرد خاص نقد نوین، به‌ویژه در دو دهه‌ی پایانی سده‌ی بیستم می‌توان به آن پرداخت، هم‌راستا کردن فعالیت هنری با دیگر فعالیت‌ها است که استغن‌گرمین‌بلات در کتابی با‌عنوان شکل‌های قدرت و قدرت شکل‌ها در دوران رنسانس در ۱۹۸۲ به آن پرداخت. وی معتقد است تولید، و نه خلق، اثر هنری فقط از نظر نوع آن یک فعالیت فرهنگی است، و تنها از نظر روش و سیاق آن است که با دیگر فعالیت‌های اجتماعی همچون معلمی، سب‌دبافی و نظیر آن متفاوت است. او بر این باور است که مناسبات و قراردادهای آشکار و پنهان میان تولیدکننده‌ی هنر و دیگر نهادهای اجتماعی سبب تولید اثر هنری می‌گردد.

باوری دیگر که منتقدان و اصولاً دنیای نقد در قرن بیستم بدان رسیدند، این بود که شرایط و زمینه‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و ایدئولوژیکی هر اثر هنری به‌هنگام خلق آن، قسمت غیرقابل‌تفکیک و جدانشدنی آن اثر محسوب می‌شود (هرچند این مسئله از بدیهیات است!) و برای درک و دریافت آن باید از شرایط زمانی و تاریخی خلق اثر هنری آگاه بود. گرچه هر اثر هنری به‌هرحال ماهیت و

جوهره‌ی مستقلمی دارد که تا حدود زیادی از این زمینه و شرایط جدا است. ۸

باید افزود نظریه‌هایی که میشل فوکو و مارشال مک‌لوهان در مورد تاریخ و فرهنگ ارائه کردند در این نگاه مؤثر بودند. میشل فوکو ساختار انسان را حاصل شرایط تاریخی و اجتماعی می‌داند. او معتقد است فرآیند شکل‌گیری هر انسانی متأثر از شبکه‌ی رمزگان اجتماعی - فرهنگی خاصی است که خود وی از درک و دریافت و احاطه بر آن ناتوان است. بنابراین، تاریخ مکتوب انسانی که به شکل متن رازآلودی درآمد است، باید توسط افراد دیگری تغییر داده شود و تعبیر گردد. مک‌لوهان نیز با تئوری «پایان دوره‌ی فرهنگ مکتوب و آغاز فرهنگ تصویری»، با اشاره‌ی تلویحی به ساختار ذهن انسان براساس تصویر، به سیاست‌گذاران و مدیران گرداننده‌ی مسائل فرهنگی - اجتماعی و البته اقتصادی - سیاسی نوید داد که هر چه از مسیر و صافی تصویر بگذرد، امکان تأثیرگذاری آن چندین‌برابر و بلکه در طولانی مدت قطعی است. به همین دلیل، نقد هنری و منتقدان هنری نیز مَقهور فضای رسانه‌ای شدند که با این تئوری‌ها ایجاد شده بود. هر چند با ظهور ماتریالیسم فرهنگی که زاینده‌ی فکر ریموند ویلیامز، منتقد ادبی و جامعه‌شناس انگلیسی است و حتی «تاریخ‌گرایی نوین»، ناتوانی انسان در مقابل فرایندهای تاریخی نیز زیر سؤال رفت و بی‌اعتبار شمرده شد.

در پایان، باید افزود بیش‌تر منتقدان امروزی، که اغلب همان منتقدان دهه‌های پایانی قرن بیستم‌اند، به جهت گسترش غیرقابل‌باور مکاتب، آثار، هنرمندان و دیدگاه‌ها و عدم‌مقبولیت نوشته‌ها و سخنانشان، به مباحث کلی و پرمطراق روی آورده‌اند و با بهره‌گیری از الفاظ پیچیده و فیلسوف‌مانانه و بدون توجه به مخاطب و حتی اثر هنری، به یک «خودتبعیدی» تن داده، می‌کوشند حال که کسی جایگاه پیشین را برای آن‌ها قائل نیست، چونان که خود هنرمند به شهروند ساده تبدیل شده است، با ارائه و طرح مکاتب جدید، ابداع واژه‌های نو، نظریه‌های پرسروصدا و توجیه شبه‌علمی پدیده‌های نوظهور، این‌بار خود را، و نه اثر را، به انگاره‌ی شهرت و موقعیت، ثابت و توجیه‌کنند. به همین دلیل است که نوشته‌ها و نقدهای اینان اغلب بازی با کلام و الفاظ است، بدون آن‌که فرآیند این نقدها در اثر هنری وجود داشته باشد یا درک و دریافت شود. با این حال، نقد هنری اگر با دیدگاهی مشخص، صریح و محکم بیان شود، حتماً ارزشی را بر خواهد تافت؛ ضمن این‌که نقد هنری تنها با داشتن پایه، مبنای درست و سنجیده و یک نظام ارزش‌گذاری آسیب‌ناپذیر و تطبیق آن با خود اثر هنری، زمینه‌ی حضور و ماندگاری دارد. برتافتن و نفی هرگونه نظام سنجش و ارزش‌گذاری صریح به تصور شعار رهایی از قید و بند و القای آزادی، زمینه‌ی مناسبی را برای ظهور فعالیت‌های شبه‌هنری فراهم می‌سازد.

یادداشت‌ها:

۱. علی‌اصغر قره‌باغی، «هنر نقد هنری»، گلستانه (۱۳۸۰) ش ۲۸، ص ۵۰.
۲. همان، ص ۵۱.
۳. رابین وود و دیگران، نقد چیست، منتقد کیست، به کوشش مسعود فراستی (تهران: انتشارات فرهنگ کاوش، ۱۳۷۸)، ص ۱۱۵.
۴. مرتضی گودرزی (دیبساج)، روش تجزیه و تحلیل آثار: نقاشی جلد ۲ «آثار مدرن» (تهران: انتشارات عطائی، ۱۳۸۲)، ص ۳۴.
۵. همان، ص ۳۵.
۶. علی‌اصغر قره‌باغی.
۷. علی‌اصغر قره‌باغی، «هنر نقد هنری»، گلستانه (۱۳۸۰) ش ۲۹، ص ۵۶.
۸. همان‌جا.

