

نقدی بر کتاب هنر خودآموختگان، هنری فطری

جمال عرب‌زاده*

چکیده

مقاله حاضر نقدی بر کتاب هنر خودآموختگان، هنر فطری است. ضرورت بررسی انتقادی این کتاب از آن نظر است که اولین کتاب تألیفی فارسی در این زمینه است و به همین علت به‌عنوان مرجع و متنی کمک‌درسی مورد استفاده قرار می‌گیرد. ادعای اصلی مؤلف ارائه تعریفی از هنرهای فطری و دسته‌بندی آن‌ها و هم‌چنین طرح مباحث نظری است که حول این‌گونه هنرها وجود دارند. مؤلف در این راه دست‌یابی به اهداف متعددی را در نظر دارد که شامل ترسیم تاریخچه‌ای از خاستگاه و معرفی برخی از مهم‌ترین هنرمندان این گرایش می‌شود.

در این مقاله در ابتدا به بررسی دسته‌بندی کتاب از لحاظ محتوایی می‌پردازیم و حدود و ارتباط مفاهیم طرح‌شده را به‌نقد می‌کشیم. سپس، با ترسیم مجدد الگوی اولیه مؤلف، برای پی‌ریزی شالوده کتاب، تحلیلی از روش‌شناسی ارائه می‌کنیم. در پایان، نقاط قوت و نوآوری و هم‌چنین ابهام‌ها و نقاط ضعف کتاب به‌بحث گذاشته خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: هنر فطری، خودآموخته، هنر کودکان، هنر نانیو، هنر اوتسایدر، هنر خام، بدوی‌گرایی.

۱. مقدمه

هنر فطری، بنابه تعریف نویسنده در این کتاب، برگرفته از سرشت پالوده و پاک بشری است که اصول و قواعد آن نزد همه انسان‌ها فارغ از نژاد، ملیت، و مذهب‌های متفاوت

* دکترای هنرهای تجسمی، دانشگاه استراسبورگ ۲ (فرانسه)، استادیار هیئت علمی گروه نقاشی، دانشکده

هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، Jamalarabzadeh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۰۴، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۲۶

مشترک است. این هنر در کتاب حاضر معادل هنر نائیو به کار رفته است که آثار هنرمندان از ابتدای تاریخ تا عصر حاضر را دربرمی‌گیرد.

آثار منسوب به این عرصه از هنر به‌دوراز اسلوب‌ها و قوانین شناخته‌شده در آموزش هنر بازتابی بی‌پرده از خیالات و تصورات درونی هنرمند هستند که با زبانی ساده و بی‌پیرایه بیان شده‌اند. هم‌چنین، وجه تشابه این‌گونه از هنر با هنر کودکان، به‌علت خلوص و ناب‌بودن آن، قابل‌تأمل خواهد بود.

منظور نویسنده از به‌کاربردن واژه «خودآموخته» اشاره به افرادی است که در شاخه‌ای از هنر، فن، یا حرفه بدون بهره‌گیری از آموزش مرسوم مهارت و تبحر موردنیاز را کسب کرده باشند. در کتاب حاضر نیز، پیش‌فرض این است که هنرمندان فطری، همه، خودآموخته بوده‌اند. بنابراین، هیچ‌یک از آن‌ها از آموزش هنری بهره‌مند نشده‌اند (یاسینی ۱۳۹۵: ۱۲-۱۳).

اما ساختار کتاب در نگاه اول طرحی از یک پژوهش نظری حول موضوع هنر فطری را منعکس می‌کند که مفصل‌بندی آن در فهرست به‌وضوح دیده می‌شود. به‌ادعای نویسنده، این پژوهش گامی برای تعریف مفهوم هنر فطری و مباحث نظری مرتبط با این‌گونه هنر است. در این مسیر، کتاب به‌صورت موازی اهداف متعددی را تعقیب می‌کند که شامل بسترهای متنوع بروز این هنر و نحوه تحول آن‌ها در تاریخ هنر است. علاوه‌بر اشاره به گونه‌ها، تعدادی از هنرمندان خودآموخته معرفی شده‌اند و آثارشان موردتحلیل قرار گرفته است. این کتاب در تلاش است تا با ترسیم‌کردن خصوصیات منحصربه‌فرد هنر خودآموختگان تصویری جامع از این نوع هنر ارائه دهد و در این راه قلمروهای زمانی و مکانی مختلفی از این گونه خاص آفرینش هنری را مدنظر قرار می‌دهد. هم‌چنین، در نگاهی اجمالی، نهادهای اشاعه‌دهنده هنر فطری نیز معرفی شده‌اند.

بنابراین در این نگاه، ابتدا کتاب به‌لحاظ فرمی و شکلی موردبررسی قرار می‌گیرد و به شرح ویژگی‌هایی از این دست درباب آن پرداخته می‌شود. سپس، به‌تفصیل محتوای فصول و مفاهیم مطرح‌شده ازسوی نویسنده در کتاب به چالش کشیده خواهد شد.

۲. هنر خودآموختگان، هنر فطری از منظر فرمی

این کتاب تألیف سیده‌راضیه یاسینی است که در اولین نوبت ویرایش خود به شمارگان هزار نسخه، با همکاری شرکت انتشارات علمی و فرهنگی و پژوهشگاه فرهنگ، هنر، و

ارتباطات به سال ۱۳۹۵، در تهران به چاپ رسیده است. کتاب در اندازه رقیعی است و موضوع آن هنر، فطرت، و ابتدایی‌گرایی در هنر است. متن کتاب شامل ۲۳۱ صفحه است که پیش‌گفتار و شش فصل، به همراه یک کتاب‌نامه، را دربرمی‌گیرد.

مورد قابل تأمل در این‌جا نبودن عنوان انگلیسی کتاب در شناس‌نامه آن است که امری خلاف معمول است. هم‌چنین، نام طراح روی جلد مشخص نیست، درحالی‌که به‌طور رایج نام طراح جلد یا نام اثر، در صورت شهرت صاحب آن، در صفحه اول یا پشت جلد ذکر می‌شود. هم‌چنین، با توجه به عنوان کتاب، آنچه در نظر اول و پیش از خواندن کتاب به ذهن مخاطب آشنا با این عرصه متبادر می‌شود آثار هنرمندانی هم‌چون ژان دوبوفه است که در متن کتاب نیز به‌نوعی به آن‌ها اشاره شده است. بنابراین، شاید بهتر بود در طراحی روی جلد کتاب نیز از آثاری از این دست استفاده می‌شد. از انتخاب تصویر روی جلد کتاب می‌توان استنباط کرد که مفهوم هنر فطری برای مؤلف قرابت نزدیکی با هنر سستی دارد؛ هنری که گاه وجهی خودآموز می‌یابد.

اما از آن‌جا که نقد محتوایی کتاب حاضر از اولویت بیش‌تری برخوردار است، در ادامه به بررسی اثر از منظر درون‌مایه و مفاهیم مورد نظر نویسنده در این کتاب پرداخته می‌شود.

۳. هنر فطری: چالش‌های یک تعریف

در فصل اول و در قالب کلیات مؤلف برای طرح ضرورت این پژوهش به معرفی وضعیت امروزی هنر خودآموختگان در دنیای هنر غرب پرداخته است. او این فصل را با ورود به موضوع مصادیق هنرهای فطری و گونه‌های مختلف آغاز کرده و به‌درستی طرح کردن دیگر مفاهیم مرتبط با موضوع اصلی را هدف گرفته است. هم‌چنین در ادامه، به معرفی منابعی به‌عنوان پیشینه تحقیق پرداخته است که در پایان نسبت این منابع در قیاس با کتاب حاضر به بحث گذاشته می‌شود.

فارغ از تعاریفی که به صورت گذرا و شتابان در فصل اول ارائه شده است، کلی و غیرمستقیم بودن ارتباط برخی از منابع معرفی شده به‌عنوان پیشینه مطالعه را می‌توان از جمله نقاط ضعف مشهود در این فصل برشمرد. تواریخ گران‌سنگی هم‌چون تاریخ هنر جنسن یا تاریخ هنر مدرن (یاسینی ۱۳۹۵: ۱۶-۱۷)، با وجود اهمیت خاصشان، نمی‌توانند مراجعی تخصصی در پژوهش‌هایی این‌چنینی در نظر گرفته شوند. این تواریخ هنر مروری حامل نگاهی از تاریخ هنر هستند که امروزه دسته‌بندی‌هایشان، به‌خصوص در مورد هنر «دیگری»،

یعنی هنر مربوط به دیگر فرهنگ‌ها، نژادها، سرزمین‌ها، و افراد متفاوت، (سنی، فکری، رفتاری، و...) کاملاً موردشک و تردیدند (هاید ماینر ۱۳۸۷).

مثلاً، مرکزیت‌نداشتن هنر بومی یا هنر شرقی و همراهی این هنرها در روایت متعارف تاریخ هنر با هنر نائیو یا هنر اوتسایدر به علت تسلط پارادایمی است که هنر غربی را در کانون تاریخ هنر قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد، نویسنده بدون طرح پرسشی در این مورد و به صورتی پیشینی این الگوی تعمیم‌یافته را پذیرفته است. در واقع، برخی از این مراجع تاریخی به لحاظ ایدئولوژیک کاملاً برخلاف اهداف کتاب حاضر گام برداشته‌اند و تسلط خوانش آن‌ها از هنر و تاریخ آن، به نوعی موجب به حاشیه کشیده شدن گونه‌های هنری مورد بحث شده است. از این رو، منطقی به نظر می‌آید که منابع تاریخی تحلیلی با رویکردی انتقادی به تاریخ هنر متعارف منابع بهتری را برای رجوع مؤلف مهیا کنند.

از طرف دیگر، در موارد متعدد تعاریف ارائه شده از متون مورداستناد دارای سطحی نامتعارف از شباهت در عرف پژوهشی هستند (احمدی ۱۳۹۵: ۶۳). به نظر می‌آید که مؤلف تعریف مفاهیم اصلی خود را در چهارچوبی کاملاً محدود به منابع مروری یاد شده در زبان فارسی انجام داده است. رجوع نکردن به منابع اصلی که به طور مستقیم به موضوع مورد نظر می‌پردازند در این مورد باعث شده است تا تعاریف ارائه شده با وجود صحتشان کلی، شتابان، و تاحدی سطحی به نظر بیایند. این امر باعث می‌شود که ایجاد فضای چالشی که لازمه هر پژوهشی است در تعاریف ذکر شده مهیا نشود. به همین دلیل، از ضرورت کنکاش بیش تر در مراحل بعدی پژوهش کاسته می‌شود.

۴. فطرت و هنر فطری

فصل دوم با این استدلال نویسنده آغاز می‌شود که تنوع رویکردها به این مفاهیم در حوزه علوم انسانی و گستردگی دایره مصادیق احتمالی باعث دشواری در تمایز میان تعاریف اولیه و حصول نتایجی متفاوت یا حتی متناقض از هنرهای فطری خواهد شد. از این رو، مؤلف سعی در تدقیق تعاریف اولیه از فطرت (هرچند گاه تکراری) و دیگر فرم‌های بروز هنرهای فطری، مانند هنر خام و خودآموخته، دارد (یاسینی ۱۳۹۵: ۲۲). در این راه، با ارائه تعریف عام و خاص از هنر، هم‌چنین فطرت، این مفهوم را در آینه تفکر فلسفی غرب و دیدگاه فلسفه اسلامی به نمایش می‌گذارد و از منظر این دو نگرش متفاوت به تلاش در نمایش مشترکات ذاتی این پدیده در انسان می‌پردازد. از نظر مؤلف، این بخش زیربنای مطالعه و تحلیل چستی هنرهای فطری را در مراحل بعدی تشکیل می‌دهد.

این جا در نظر نویسنده، علاوه بر خودآموخته بودن، مهم ترین معیار فطری مشترک هنرها بکربودن و حاصل آمدن از مشاهدات درونی خالص هنرمندان است (یاسینی ۱۳۹۵: ۲۱). درحالی که ابداع در نگاه متعارف به هنر یکی از ویژگی های اصلی آفرینش در همه گونه های هنر است که به طور مستمر خلوص و تازگی دنیای درونی آن میان اندیشمندان این حوزه به بحث گذاشته می شود. بنابراین، نمی توان معیار مربوط را فقط متعلق به هنرهای فطری دانست. حتی اگر با نگاهی هنجاری بکربودن هنرهای فطری را بیش تر از دیگر هنرهای متعارف بدانیم، باز هم نمی توان بر این مبنا محدوده ای هرچند کلی برای تفکیک مرز آن ها ترسیم کرد. بنابراین، به نظر می آید تفکیک این هنرها لزوم بحث را در زمینه های دیگر به میان می کشد.

در ادامه فصل و پس از ارائه تعاریفی عام و خاص از هنر که ضرورتشان در مسیر بحث شک برانگیز است، مؤلف تلاش دارد تا خصوصیات هنر فطری را از طریق ارتباط دادن آن با بحث عام فطرت - آن هم در نظرگاه دینی - اثبات کند. از آن جاکه گستره مفهوم فطرت در وجود انسانی طیف وسیعی از پدیده ها اعم از اعمال غیر عقلانی و غریزی - ابعاد بیولوژیک و فیزیکی - تا نوعی از وجوه ذهنی و معنوی - امور استعلایی - یا حتی مرز تخیل را دربر می گیرد تعریف ارائه شده از فطرت کمک شایانی به منظور شناخت ویژگی های ذاتی هنر فطری به دست نمی دهد.

از این رو، مؤلف به سادگی مدعی می شود که هنری مانند هنر نائیو قدمتی دیرین در تاریخ بشری دارد و بدون تبیین مکانیسم های اجتماعی - فرهنگی ادعای مرتبط بودن هنرهای پیش از تاریخ، هنر کودک، هنر شرق، و هنرهای خودآموخته را در قالب کلی هنرهای فطری دارد؛ امری که خواننده را با شک و پرسش هایی بسیار جدی درمورد این ادعا مواجه می کند. این مسئله نشان می دهد که مؤلف به گسترده ترین معنای «فطرت» برای این دسته بندی کلی متوسل شده است؛ طیفی از معنا که از یک طرف شامل ژست های غریزی می شود، هم چنین، اعمالی حاصل از تخیل کاربردی و فعالیت های ذهنی عارفانه است که در نهایت به رفتار خودانگیخته انسان معاصر ختم می شود. به سختی می توان در این گونه های متنوع غایتی مشترک حول فطرت مشاهده کرد. مثال بارز گستردگی غیرمتدولولوژیک و عدم کنترل در تعیین مسیر بحث را می توان در ورود به آرای «تجربه گرایان» و نظریه پردازان «عقل گرایی» مشاهده کرد (یاسینی ۱۳۹۵: ۲۸). دشوار بتوان دریافت چرا کوشش متن مورد نظر برای پیوند دادن منشأ هنرهای فطری به فطرتی پاک، ناآموخته، و ناخودآگاهی بکر به متفکران عقل گرا ختم می شود که روشی کاملاً متضاد با تبیین منشأ پدیده هایی مانند

شناخت و هنر دارند. به صورت مشخص لوح نانوشته مورد نظر این مؤلفان در وجود انسان منبع ابداعی نیست که پیش‌تر مؤلف، به صورتی استعاری، در دنیای درونی هنرمند فرض کرده بود، بلکه محل انباشت شناختی حاصل از ادراکات است (کاسیرر ۱۳۸۹). به نظر می‌آید که نبود روش‌شناسی معین و تعمیق مناسب نداشتن در مفاهیم باعث شده است که مؤلف بدون طرح ارتباطی منطقی بین ایده‌ها گرفتار بازی‌های کلامی با معانی استعاری مفاهیم شود؛ مثلاً، لوح نانوشته تجربه‌گرایان در صفحات بعدی به قیاس با «لوح نفس بشر» درمی‌آید که «در ابتدای تکوینش از هر نقشی خالی است»؛ لوحی که این بار نه عاری از شناخت، بلکه مبین نوعی «علم حضوری» است (یاسینی ۱۳۹۵: ۳۱).

مؤلف مکرراً به ویژگی‌های خاص بصری هنرها اشاره دارد؛ ویژگی‌هایی که تمایز ذاتی‌شان با دیگر انحاء هنر هیچ‌گاه به صورت خاص اثبات نمی‌شود. در نبود معیارها برای طرح منسجم مفاهیم، مؤلف به خصوصیات کلی و عام برای تفکیک هنرهای فطری متوسل می‌شود؛ مثلاً، ساده‌نگاری از این نوع خصوصیات است. او اعتقاد دارد که از ویژگی‌های خاص این هنر، بیان احساس درونی هنرمند، مبالغه و اغراق در ارائه تصاویر ناب، و بیان حس خاص هنری است که با نگاهی کاملاً راحت و کودکانه بیان شده است؛ امری که سهولت در درک معنا را ممکن می‌سازد (همان: ۶۱). دیگر توصیفات مؤلف از تبیین ویژگی‌ها در استفاده مکرر از صفاتی اغراق‌آمیز در تحسین این هنرها خلاصه می‌شود که هیچ‌گونه مبنای نظری‌ای به منظور دسته‌بندی و شناسایی برای خواننده مهیا نمی‌کند.

یکی دیگر از موارد مبهم مطرح در حیطه تعریف هنرهای فطری مسئله پیشین (à priori) بودن خصوصیات برشمرده بر امر «فطری» است. در بخش‌هایی از متن، کیفیاتی پیشینی، در قالب شناخت، نیز رفتار، به صورت نوعی دانش حضوری و مستقل از تجربه در تعریف «هنر فطری» در لوای پیش فرض مطرح می‌شوند؛ مثلاً، در قالبی باز هم مبهم به مشاهدات درونی هنرمند می‌توان اشاره کرد. در حالی که در طول بحث، به انواع دیگری از شناخت پسینی (à Posteriori) برمی‌خوریم که به صورت دانشی حصولی و وابسته به تجربه هنرمند مشاهدات آن‌ها را غنا بخشیده‌اند. به نظر می‌رسد، مؤلف ماهیت معینی برای منشأ بروز امر فطری در هنر قائل نشده است و این مسئله، به خصوص هنگام بحث در مورد منشأ هنر فطری، سؤالاتی جدی مطرح می‌کند، اما پاسخ معینی برای خواننده ارائه نمی‌دهد.

این ابهام زمانی بیش‌تر می‌شود که مؤلف با فرض وجود منشأ هنر اصیل در نهاد و فطرت جلوه‌های مختلف بروز آن را متأثر از احوالات قلبی، ذهنی، و ناهشیار بشر یعنی

احساسی، عقلی، مربوط به ناخودآگاه، و درکل همه ظرفیت‌های متنافر روحی و فکری انسان می‌داند. اما چگونه چنین تعمیمی امکان تفکیک آثار هنرهای فطری را از دیگر تولیدات انسانی میسر می‌سازد؟ این نوع از بیان ایده‌ها در متن به‌کرات دیده می‌شود و تاحدی این ایده مؤلف را آشکار می‌سازد که بیان و توصیف کلی مفاهیم، درحکم اثبات، نیز جای‌گزین بحث و استدلال درمورد مکانیسم‌های بروز چنین پدیده‌هایی‌اند.

از دیگر پیش‌فرض‌ها که ضمن مخدوش کردن بحث امکان ارائه تحلیل‌های عمیق‌تری را مهیا نمی‌سازند می‌توان به ایده همگانی بودن امر زیبا در داوری‌های مربوط به امر فطری اشاره کرد (همان: ۳۴). ظاهراً، مؤلف به این امر حساسیتی نداشته است که چنین ایده‌ای به‌مثابه صدور یک حکم در حیطه زیبایی‌شناسی و نه یک فرض کلی است.

این حساسیت‌نداشتن در بحث تفکیک میان خلاقیت جمعی و فردی درقبال امر فطری هم مشاهده می‌شود (همان: ۳۵). به‌طور واضح، خلاقیت در قالب جمعی با حاصل جمع انگیزش‌ها و ابداعات فردفرد اعضای یک قوم، یک جامعه، یا یک گروه اجتماعی مساوی نیست، بلکه مکانیسم اعمال جمعی (در هنر و دیگر زمینه‌ها) از فرایندها و دلایل متفاوتی با زمینه‌های کنش فردی پیروی می‌کند. این درحالی است که مؤلف در بحث خود پیرامون تفکیک هنر جوامع متمدن و ابتدایی تصویری هم‌سان از زمینه‌های فطری آفرینش‌های جمعی و فردی ارائه می‌دهد (همان: ۳۵).

هم‌چنین، در رویکردی متناقض، مؤلف اصالت اثر هنری را مرتبط با ماندگاری آن در زندگی و تفکر انسانی می‌داند و با استدلال بر ماندگاری، به‌عنوان نشانه اصلی بداعت، بحث اصالت را به بداعت هنری پیوند می‌زند (همان: ۳۹). او اصالت برخاسته از فطرت ناب را ابزار تمایز هنر حقیقی از آثاری بیان می‌کند که از علوم هنری صرف برخوردارند؛ بدون آن‌که سودمندی و اصولاً دلیل چنین تفکیکی را مطرح سازد.

شاید بتوان سیستمی را که ظاهراً مؤلف به‌عنوان روش استدلالی خود برگزیده است به این صورت خلاصه کرد: سیستمی از دال‌ها و مدلول‌ها که به‌طور مداوم در حال جابه‌جایی با یک‌دیگرند؛ مثلاً، «هنر انسان‌های نخستین» و «هنر انسان‌های خودآموخته» مصداق هنرهای فطری هستند چون از «اصالت فطری» برخوردارند (یاسینی ۱۳۹۵: ۴۰). در ادامه، همین هنرها به‌عنوان فرم‌های اصیل هنری در نظر گرفته می‌شوند؛ چون «خودآموخته» متعلق به درونیات و درطول زمان ماندگارند. به‌این‌صورت، خواننده در چرخه‌ای بی‌پایان وارد می‌شود؛ بدون آن‌که بداند کدام امر علت، کدام مصداق موضوع، و نتیجه است. مبهم‌بودن تعاریف ارائه‌شده و اختلاط زمینه‌ها نیز به مشکل یادشده اضافه می‌شوند.

همان‌طور که پیش‌تر مطرح شد، مؤلف در تعریف هنرهای فطری به‌بیانی به فطرت در گسترده‌ترین قلمرو خود رجوع می‌کند. این امر امکان تجمع خصوصیات متکثر را در قالبی معین دشوار می‌سازد. در این صورت، قسمت قابل توجهی از ویژگی‌هایی که نویسنده تلاش دارد به‌عنوان ویژگی‌های ذاتی هنرهای فطری برشمرد فقط مختص این‌گونه از هنرها نخواهد بود و شامل دیگر گونه‌ها، بیان‌ها، و فرم‌های بروز هنری نیز می‌شود. بنابراین، بحث پیرامون تفاوت میان هنرهای فطری و دیگر اقسام هنر دچار ابهام خواهد شد و تنها راه‌حل رجوع به یگانگی تاریخی هنرمندان این گونه هنری، یعنی تاریختی بروز آن است. این مسئله دارای الگو، تعریف‌پذیر، و قابل‌تعمیم نیست؛ زیرا کل پدیده را در قالب یک رویداد انتزاعی تاریخی می‌بیند.

۵. پرسش‌های خاص‌گاه: بومی یا مدرن؟

مؤلف در فصل سوم، ضمن مروری بر تاریخچه هنرهای خودآموخته، رویکرد هنرمندان مدرن را به هنرهای فطری از ابتدای قرن بیستم به‌همراه خلاصه‌ای از جریان‌های هنری مرتبط، هم‌چنین هنرمندان شاخص این جنبش‌ها، معرفی و تحلیل می‌کند. او در بخش مهمی از آن سعی دارد ارتباط بین هنر بومی و گرایش‌های هنر بعد از دوران مدرن را جست‌وجو کند.

به‌علاوه، در این بخش نویسنده تاریخ هنرهای فطری را در دو بخش مکتوب و غیرمکتوب تقسیم‌بندی کرده است. در بخش اعصار یا جوامع بدون تاریخ، گونه‌های مختلف این هنرها، برحسب دوره تاریخی (هنر ابتدایی)، فرمی (هنر بومی)، و قومی (هنر سرخ‌پوستان، سیاهان، اسکیموها) دسته‌بندی شده‌اند. در بخش تاریخ مکتوب، این هنرها به هنر خام، هنر کودک، و هنر خودآموختگان تقسیم شده‌اند.

از نظر نویسنده، هنر نائیو، هنر بومی، و دیگر اقسام هنر فطری قدمت دیرین و هم‌سان با تاریخ بشر دارند؛ اما بحث مهمی که نادیده گرفته شده است این مسئله است که نام‌گذاری بیش‌تر اقسام این هنرها زمانی اتفاق افتاد که تاریخ امر هنری را از دیگر امور انسانی متمایز کرده بود و تاریخ هنری با ادعای جامعیت وجود داشت. بنابراین، نگاه از بالا به پایین این تاریخ‌نویسی - برپایه محوریت انسان بالغ سفید با فرهنگ غربی - باعث شد که دسته‌بندی‌های حاشیه‌ای ذیل آگزوتیسم - یعنی دنیای بیرون از تاریخ هنر متعارف - شکل بگیرد. این هنرها، یا به تعریف دقیق‌تر، تولیدات فرهنگی بیگانه و غیرمتمدن

خارج از تاریخ هنر بود. هنرهای بومی، هنر مجانین، و ... همگی، حول ویژگی اگزوتیسم گرد آمده بودند.

تأثیر تحولات مربوط به مدرنیسم در هنرمندان موجب پیش‌بینی‌های ناامیدکننده‌ای از سرنوشت گریزناپذیر جامعه مدرن شد و این احساس خود را در قالب واکنش‌های فرهنگی، سیاسی، و اجتماعی بروز داد. نوعی از مقاومت درمقابل این سرنوشت ظهور آنارشیسم بود. فرم هنری مشابه به این وضعیت به دو صورت آوانگاردیسم و مهاجرت (حقیقی یا سمبلیک) به فرهنگ‌های بیگانه نمود یافت: درحقیقت، اقبال هنرمندان مدرنیست به فرهنگ‌های بومی هنر دیوانگان و کودکان را به‌گفته هانس بلتینگ، مورخ هنر آلمانی، می‌توان نوعی فرار از محدودیت‌های فرهنگ مدرن به‌صورت عام و تاریخ هنر به‌صورت خاص دانست (Belting 2013). به همین علت، روی آوردن هنرمندان مدرنی هم‌چون پیکاسو به نشانه‌های فرهنگی هنرهای بومی - مانند ماسک‌های افریقایی - را به‌راحتی نمی‌توان فرایندی کاملاً مرتبط با ویژگی‌های آفرینش در هنرهای فطری دانست.

این تغییر کانون نگاه درقبال تاریخ فقط به هنرمندان مدرن و انتخاب‌های غیرمتعارف آن‌ها از فرم‌های بدیع هنری در گروه‌ها و قوم‌های دیگر ختم نمی‌شود. نوعی نگاه انتقادی به محتوای تاریخ هنر نیز باعث شده است که این تاریخ درقبال گروه‌ها و اشخاصی که جایشان در آن خالی است موردبازبینی قرار بگیرد. به‌این‌صورت، فقط فراگیرشدن هنر خودآموختگان از طریق عمل هنرمند (مدرن یا خودآموخته) نبوده و این تاریخ هنر است که با تغییر رویکرد خود را به روی فرم‌ها و شخصیت‌های جدید می‌گشاید. هم‌چنین، زمینه‌های تازه‌ای را به خود الحاق می‌کند. بیش‌تر این قلمروهای نوظهور در تاریخ هنر تاریخ «دیگری» را مورد مطالعه قرار می‌دهند (گرنٹ پوک ۱۳۹۴).

بر این اساس، می‌توان بیان کرد که در بحث عام منظور از تعریف هنر خام فقط درقبال محور مرکزی دنیای متعارف هنر شکل می‌گیرد که در مرکز آن هنرمند نابغه و آگاه به ظریف‌ترین تحولات و مسائل قرار گرفته است. در این صورت، هر شخصیت حاشیه‌ای در دنیای هنر و این روزها در دنیای معمول اطراف ما هم شامل این تعریف از هنر می‌شود. در نتیجه، امروزه هنر خودآموختگان دسته‌بندی گسترده‌تری دارد و در قالب کلی هنر حاشیه‌ای (marginal art) تمامی تولیداتی را که در محدوده بیرونی جریان اصلی هنر خلق شده‌اند مورد توجه قرار می‌دهد. به این صورت دسته‌بندی هنرهای فطری در عصر حاضر نه براساس تقسیم‌بندی تاریخ بروز، بلکه برپایه تاریخ هنر و نسبت آن‌ها با این تاریخ، یعنی خارج‌بودن از قواعد متعارف دنیای هنری، انجام می‌شود (Dubuffet 1967). هنر اوتسایدر

منحصراً از همین تغییر کانون توجه از دنیای هنر به دنیای حاشیه، یعنی یک تغییر نگاه زیبایی‌شناختی و سیاسی، حاصل شده است.

۶. افراد و مکان‌های شاخص

فصل چهارم سعی دارد تاریخی از گونه‌های هنر فطری ارائه کند، اما درحقیقت بیش‌تر تلاش نویسنده صرف تبیین رویکرد هنرمندان مدرن به فرم ناب هنرهای خودآموختگان شده است. به این صورت، ریشه‌های اصلی بروز هنرهای فطری مسکوت مانده است. یادآوری کرد که هنرمندان مدرن و تاریخ‌شتابانی که از مدرنیسم در هنر ارائه شده است به‌طور مستقیم در مورد ریشه‌های تاریخی بروز هنر خودآموختگان بحث نمی‌کنند. شاید بهتر بود که بیش‌تر به تجربیات ژان دوبوفه، همین‌طور والتر مکس و یورگن تالر، روان‌پزشکان سوئیسی و فرانسوی، در مورد نقاشی‌های بیماران روحی پرداخته شود. هم‌چنین، نویسنده‌ای مانند پل الوار در دهه‌های میانی قرن بیستم میلادی در تماس با ژان دوبوفه به‌صورت بالینی تولیدات تصویری هنر بیماران روانی را مورد بررسی قرار داد (Danchin and Lusardy 1995) برای دوبوفه و این روان‌پزشکان هنر خام بروت هنر دیوانگان و انسان‌های حاشیه‌ای بود. در سال‌های بعدی افرادی مانند مارسل رژا آلیاس و پل مونیه همین مسیر را در مطالعات خود پی گرفتند. خروجی این فعالیت‌ها به‌صورت نمایشگاه‌های متعدد و مشهوری در موزه هنر هایدلبرگ برن بود که نقش مهمی در شناخته‌شدن هنر خام داشت. همین‌طور مجلات مهمی در گسترش مفهوم هنر اوتسایدر ایفای نقش کردند که می‌توان در میان آن‌ها به شاخص‌ترینشان مجله انگلیسی *Raw Vision* و مجله فرانسوی *Gazogène* اشاره کرد که در دهه‌های پایانی قرن بیستم بیش‌ترین تأثیر را در شناخته‌شدن این‌گونه هنرها داشتند. باتوجه‌به این منابع اولیه در تاریخچه بروز هنرهای فطری، می‌توان ادعا کرد که رویکرد کتاب موردنظر به این تاریخ در حد نگاهی کلی باقی مانده است.

هم‌چنین، نویسنده در این فصل به معرفی هنرمندان خودآموخته شاخص از اولین بارقه‌های هنر مدرن در ابتدای قرن هجدهم میلادی تا عصر حاضر پرداخته است. توجیه او برای انتخاب این هنرمندان شهرت و ازسوی‌دیگر، زندگی و فعالیت هنری‌شان است؛ چراکه سعی دارد سیر ظهور هنرمندان خودآموخته را در طول دو قرن اخیر ترسیم کند. به‌گفته مؤلف، این هنرمندان متعلق به ملیت‌ها، کشورهای مختلف، و جغرافیای متنوع بوده‌اند و به محدوده خاصی از تاریخ منحصر نیستند.

علاوه بر موردسؤال بودن دلایل انتخاب هنرمندان، بیشترین مسائلی که ساختار این بخش از کتاب در کلیت پژوهش ایجاد می‌کند ناهمخوانی با روند کلی و هم‌پوشانی مسئله‌ساز با فصل تاریخی پیشین‌اند. این فصل هم به‌نوعی در ترسیم روند تاریخی بروز هنرمندان خودآموخته تلاش دارد. می‌توان پرسید: ارائه لیستی از این هنرمندان در این بخش چه هدف سودمندی را دنبال می‌کند؟ مضافاً این سؤال مطرح می‌شود: توضیحاتی که اکثراً به توصیف‌ها و تحلیل‌های فرمالیستی ختم می‌شوند چگونه مبین کیفیات فطری در آثار هنرمندان معرفی شده‌اند؟ درنهایت، با وجود کمبودهای ذکرشده در این میان، هیچ هنرمندی از ایران در این بخش معرفی نشده است؛ امری که شاید می‌توانست بر کاربری بودن این مبحث بیفزاید.

نویسنده در فصل پنجم به معرفی موزه‌های چند کشور عمدتاً اروپایی پرداخته است و از میان موزه‌های مختص این هنرها موزه هنرهای خودآموخته کرواسی در زاگرب، موزه هنر خودآموخته بروکسل در بلژیک، موزه بین‌المللی هنرهای خودآموخته برزیل، موزه بین‌المللی هنرهای خودآموخته شارلوت زاندر در آلمان، موزه هنر خودآموخته روسیه، موزه بین‌المللی هنر خودآموخته مگوگ در کانادا، و موزه هنرهای خودآموخته لتونی را معرفی کرده است. دلیل انتخاب این موزه‌ها سطح کیفی و گستردگی فعالیت، همچنین دسترسی نگارنده به اطلاعات آن‌ها بوده است. می‌توان حدس زد دلایل یادشده، به‌خصوص امکان دسترسی از طریق اینترنت، نمی‌توانند برای چنین انتخاب‌هایی قانع‌کننده باشند، اما مسئله مهم‌تر ابهام در اهداف مؤلف برای الحاق چنین بخشی به ساختار کتاب است. سودمندی فصل پنجم نیز مانند بخش پیشین به‌طور جدی مورد تردید است. از این رو، معرفی موزه‌ها رویکردی تاریخی ندارد تا بتواند مکملی برای روند تاریخی بروز هنر خودآموختگان در بخش‌های قبلی باشد. شاید بهتر بود مؤلف به معرفی و تحلیل نمایشگاه‌های اصلی که باعث گسترش این هنرها شدند و نه موزه‌های فعال در عصر حاضر می‌پرداخت، درحالی که معرفی موزه‌ها مانند کاتالوگ فعالیت‌های کلی موزه و امکانات آن‌هاست تا این که حاوی تحلیل‌هایی در مورد تأثیر این موزه‌ها در هنرهای فطری باشد؛ مثلاً، فعالیت‌ها و مواردی مانند همایش‌ها، برنامه‌های بازدید، بهای پرداختی، و روزهای خاص معرفی شده‌اند بدون آن‌که کوچک‌ترین نشانی از ضرورت طرح این موارد دیده شود.

در فصل ششم نویسنده قصد دارد نتایج و پیش‌نهادهایی در مورد موضوع اصلی کتاب بدهد و بار دیگر عنوان‌های اصلی قبلی شامل: چستی هنر خودآموخته، ویژگی‌های هنر

خودآموخته، سیر تاریخی هنر خودآموخته، تأثیر هنر خودآموخته در جریان‌های تاریخ هنر، و جایگاه هنر خودآموخته در جهان معاصر را طرح می‌کند.

درحقیقت، در این بخش نویسنده سعی در جمع‌بندی مطالب ارائه‌شده در کتاب دارد. اما این فصل به‌صورت ملموس کلیاتی تکراری را طرح می‌کند که مؤلف در بخش‌های پیشین گاه در قالب فرضیات بدیهی و گاه به‌صورت ادعاهایی به‌اثبات‌نرسیده بیان کرده است. در این مسیر، حتی با عناوین عجیبی مانند «نقش اقبال به هنر خودآموخته بر آحاد انسانی و جوامع بشری» مواجه می‌شویم که امکان و توانایی مؤلف برای طرح و توضیح آن در دو صفحه به‌صورت جدی برای خواننده موردشک واقع می‌شود. در پایان این بخش مؤلف به طرح برخی پیش‌نهادها پرداخته است که بیش‌تر لزوم برپایی نهادها، ساختارهای هنری، و اداری را برای حمایت از این‌گونه از هنرها مدنظر قرار داده است. فقط در صفحات پایانی این متن به اسامی تعدادی از هنرمندان ایرانی که در این زمینه فعالیت داشته‌اند، برخورد می‌کنیم.

۷. نتیجه‌گیری

باتوجه به نکات شرح‌داده‌شده می‌توان نتیجه گرفت تنها سودمندی کتاب هنر خودآموختگان، هنر فطری، به‌عنوان اولین کتاب به زبان فارسی در این مورد، طرح زمینه‌های موضوعی مرتبط با تم اصلی کتاب است؛ هرچند تقریباً تمامی این زمینه‌ها به‌صورت شتابان خلاصه شده‌اند و بدون تعمق موردنیاز برای بحث و استدلال‌های مربوط طرح شده‌اند.

ازمنظر فرمی نیز، چنان‌که در ابتدای این نگاشته اشاره شد، در شناس‌نامه اثر مواردی از بی‌دقتی مشاهده می‌شود: ازجمله نبودن عنوان انگلیسی و وجود دو تاریخ انتشار برای کتاب که مشخص نیست سال انتشار کتاب در چاپ اول ۱۳۹۴ یا ۱۳۹۵ است؛ همان‌طور که طراح روی جلد نیز معلوم نیست.

اما به‌لحاظ محتوایی می‌توان ادعا کرد که نبود یک روش‌شناسی معین در موضوعی که زمینه‌های بسیار متنوعی را دربرمی‌گیرد باعث شد تا امکان ورود صحیح، هم‌چنین مفصل‌بندی موضوعات مطرح، در متن فراهم نیاید. هم‌چنین، رجوع به فرم‌های کلامی و توصیفی، به‌جای تبیین و پایه‌ریزی مکانیسم‌های استدلالی (استقرایی یا قیاسی)، مورداطمینان‌بودن ادعاهای طرح‌شده درمورد ابعاد و ویژگی‌های هنرهای فطری را موردشک قرار می‌دهد.

بنابراین، باید به موارد یادشده ابهام‌ها و سؤال‌های بسیاری را نیز که مؤلف در طرح مفاهیم اولیه بدون پاسخ گذاشته است اضافه کرد. مهم‌ترین این ابهام‌ها پیرامون تعریف فطرت و نسبت آن با هنر است. به نظر می‌آید که لازمه استدلال برای تفکیک هنرهای فطری از دیگر هنرها ورود به بحثی هستی‌شناسانه در مورد خصوصیات مشترک ذاتی گونه‌های مختلف هنرهای فطری و اقامه براهینی در مورد تفاوت‌های ذاتی دیگر هنرهاست؛ هم‌چنین، بحثی معرفت‌شناختی در مورد منشأ شناخت یا دانشی که منجر به بروز این‌گونه هنر می‌شود. در نبود بحث‌های اساسی فوق هرگونه تلاش برای تعریف هنرهای فطری فقط به ابهام موضوع و جنبه‌های نامشخص تازه‌ای ختم خواهد شد.

به نظر می‌آید که متن با وجود عناصر پژوهشی مشخص در فصل اول دارای روش تحقیق منسجمی نبوده است. همین امر بدنه و ستون فقرات پژوهش را برای طی مسیر در میان انبوه موضوعات متنوع درگیر و دچار مشکل کرده است. مفصل‌بندی فصول، به‌خصوص فصل چهارم و پنجم، غیرمنطقی و غیرضروری می‌نماید. مؤلف مفاهیمی را در کلیت کتاب طرح کرده است که امکان، توانایی، و فرصت کافی برای تدقیق و تبیین عناصر اصلی‌شان در این کتاب مهیا نیست. به‌طور مشخص، مؤلف حساسیتی بین فرض‌های بدیهی و ادعاهای طرح‌شده نداشته است، به‌صورتی که در برخی موارد مرز میان فرض‌ها و اهداف مغشوش می‌نماید. همین امر باعث به‌سرانجام‌نرسیدن استدلال‌ها در جای‌گزینی چرخشی علت‌ها، معلول‌ها، و علائم شده است. می‌توان به‌صورت کلی ادعا کرد که کتاب موردنظر در تحقق اهدافی که برای خود تبیین کرده موفق نبوده است.

کتاب‌نامه

احمدی، مهناز (۱۳۹۵)، «نقد یک دیدگاه: نقدی بر کتاب هنر خودآموختگان، هنر فطری»، فصل‌نامه نقد کتاب هنر، س ۳، ش ۱۱.

کاسیرر، ارنست (۱۳۸۹)، فلسفه روشن‌گری، تهران: انتشارات نیلوفر.

گرنٹ، پوک و دایانا نیوال (۱۳۹۴)، مبانی تاریخ هنر، ترجمه هادی آذری، تهران: حرفه نویسنده.

هاید ماینر، ورنن (۱۳۸۷)، تاریخ تاریخ هنر: سیری در تاریخ تکوین نظریه هنر، ترجمه مسعود قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.

یاسینی، سیده‌راضیه (۱۳۹۵)، هنر خودآموختگان، هنر فطری، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

- Belting, H. (2013), *L'Histoire de L'art est-elle Finie? Histoire et Archéologie d'un Genre*, trans. J.-F. Poirier and Y. Michaud, Nîmes: Gallimard.
- Danchin, L. and M. Lusardy (1995), *Art Brut et Ccompagnie: La face Cachée de L'art Contemporain*, Paris: Halle Saint-Pierre.
- Dubuffet, J. (1967), *L'art Brut Préféré aux Arts Culturels: Reproduit dans Prospectus et Tous Écrits Suivants*, Paris: Gallimard.

