هنرهای تجسمی

تبارشناسی پست مدرنیسم (۱۳)

تاریخ جدید هنر

علی اصغر قره باغی

بعد از آن که پست‌مدرنیسم ناقوس «مرگ هنر» را به صدا در آورد و شایعهٔ «پایان تاریخ هنر» را در جهان غرب بر سر زبان‌ها انداخت، اندیشه و عنوان «تاریخ جدید هنر» پا به عرصه‌های فرهنگی گذاشت و در محافل هنری و روشنفکری، دانشگاه‌ها، سخنرانی‌ها و کتاب‌ها و مقالات سراسر جهان، نگاه‌ها را معطوف خود ساخت. یکی از مسایلی که جهان هنر امروز با آن رود در رو است این واقعیت است که تاریخ هنر، خواه‌ناخواه، داستانی است که خاستگاه آن اروپا است. اساس و شالودهٔ آن در اروپا گذاشته شده و همواره بر محور هنر اروپا چرخیده است. اروپا آن را منظم و مرتب کرده و هر جا که خواسته، یا هنر و فرهنگ‌های دیگر را حذف کرده و یا بی‌اهمیت انگاشته است. تاریخ‌نگاران همواره بر این پندار بوده‌اند که تاریخ هنر غرب تنها تاریخی است که می‌تواند وجود داشته باشد و دیگران همه زیر بته عمل آمده‌اند و نه تاریخی داشته‌اند و نه فرهنگی. تاریخ هنر حتی در مورد غرب هم گزینشی عمل کرده است، همیشه در انحصار نام‌های خاص بوده و بر محور الگویی خاص گشته است. برای آن‌که فقط به مشتی از خروار این گونه تعصب‌های ناموجه اشاره شده باشد، یکی از معتبرترین کتاب‌های تاریخ هنر، یعنی «تاریخ اجتماعی هنر» نوشتهٔ آرنولد هاوزر را در نظر می‌گیریم. در این کتاب، هاوزر با دانش گسترده و بی‌بدیل خود، از هنر پارینه سنگی گرفته تا عصر فیلم را به بحث و بررسی می‌کشاند اما حتی نامی از دیه‌گو ولاسکس و نقاشی اسپانیای دوران او نمی‌برد. کتاب تاریخ اجتماعی هنر را می‌نویسد اما نامی از فرانسیسکو گویا به میان نمی‌آورد و تمامی دوران هولناکی را که بر اسپانیای دوران گویا گذشت و سلسله گراورهای «مصیبت‌های جنگ» را پدید آورد نادیده می‌گیرد. چگونه باید پذیرفت که تاریخ نگاری هم چون هاوزر از رویدادهای اجتماعی اسپانیا آگاهی نداشته و یا نام گویا به گوشش نخورده باشد؟ کیست که نگاهی هر چند سرسری و گذرا به تاریخ هنر انداخته باشد و پژواک فریاد مردم بی‌گناهی را که در دوم ماه مه ۱۸۰۸ در پوئرتا دل‌سول، در قلب مادرید دستگیر شدند و فردای آن روز در پشت تپه‌های پرنسیپ‌پیو، بیرون شهر مادرید تیرباران شدند، در گوشش نمانده باشد؟ تاریخ هنر همواره چنین پنداشته است که اگر هنر جوامع دیگر مطابق با معیارها و ارزش‌های غربی باشد آن جوامع متمدن بوده‌اند و در غیر این صورت آنان را پریمیتیو انگاشته است. تاریخ هنر پا با دادن القابی مانند هنر بومی، هر چه را نپسندیده، بی‌اهمیت و محدود به یک زمان و مکان کوچک قلمداد کرده و یا با چسباندن انگ‌ها و ایسم‌های گوناگون، ادوار هنر را به شکل دلخواه تقسیم‌بندی کرده و خود را در میانهٔ آن جا داده است. پست‌مدرنیسم بسیاری از وجوه این تاریخ را قبول ندارد، برای آن تره هم خرد نمی‌کند و بر آن است که تاریخ جدید هنر باید در برگیرندهٔ تمامی طیف گستردهٔ هنر باشد. پست‌مدرنیسم معتقد است که امروز که به حساب آوردن و به بازی گرفتن «تاریخ دیگران» هم امری ناگزیر شده است، باید در تمامی تاریخ هنر بازنگریسته شود و تاریخ جدیدی نگاشته شود که در برگیرندهٔ تمامی فرهنگ انسانی باشد. باز برای آن‌که سوءتفاهمی دست ندهد در همین آغاز این را هم بگویم که مقایسهٔ تاریخ سنتی هنر با ویژگی‌های «تاریخ جدید» به هیچ رو نادیده گرفتن عظمت و ارزش تاریخ هنر و بی‌اعتبار شمردن نهادهایی که استوار کرده است نیست. گفتن ندارد که تاریخ هنر به همت کسانی نگاشته شده که نه تنها از دانش هنری و تاریخی بسیار برخوردار بوده‌اند بلکه برخی از آنان بر فلسفه، به ویژه فلسفهٔ آلمان نیز اشراف کامل داشته‌اند و مهم‌تر از همه از ظرفیت‌ها و عدم ظرفیت‌های زبان برای شرح و بیان آثار تجسمی آگاه بوده‌اند. افزون بر این همه، برخی از تاریخ‌نگاران خود دستی بر آتش داشته و نقاشی و طراحی هم می‌کرده‌اند. هدف از اشاره به این موارد، سنجش نگاه کلی‌نگر و در عین‌حال گزینشی دیروز، با نگاه جزئی‌نگر و جهان شمول امروز است چرا که تجربه نشان داده است که تاریخ هنر همیشه و حتی در یک صد سال اخیر، گزینشی عمل کرده و همیشه به تکامل و رشد «خطی» یا «عمودی» توجه داشته است. همواره از یک جنبش به جنبش دیگر و از یک ایسم به ایسم دیگر پرداخته است. تاریخ جدید هنر می‌خواهد تاریخی پدید آورد که «افقی» باشد می‌خواهد بداند اثر هنری را چه کسی و برای چه کسانی تولید می‌کند. می‌خواهد به هنری بپردازد که انزواطلبانه و خودانگیخته نیست و از سر قصد و هدف، در تار و پود بافت اجتماعی و سیاسی سرزمینی که در آن پدید آمده بافته شده است. تاریخ جدید هنر می‌خواهد بداند که سنت‌های هنری و ایدئولوژی زیبایی‌شناختی چه تأثیراتی در پدید آمدن اثر هنری داشته‌اند و آن بُعد نادیده انگاشته شده و از دست رفتهٔ روابط اجتماعی را نیز به تاریخ هنر بیفزاید. از این رو می‌توان گفت که تاریخ جدید، از پاره‌یی جهات، معادل با «تاریخ اجتماعی هنر» است

در آغاز روایت پایان و مرگ هنر، به سیر تاریخ سنتی هنر در گذر زمان اشاره کرده و ویژگی‌های آن را برشمردم. این تاریخ کلی‌نگر در پیوند تنگاتنگ با آثاری بود که از یک سو «هنری» شناخته شده بودند و از سوی دیگر «تاریخی». یعنی همان به اصطلاح «شاه‌کارهای هنری» که با بسیاری از آن‌ها آشناییم و جهان هنر به تأثیر از آن‌ها در تاریخ هنر نگریسته است. به عنوان نمونه، در سراسر جهان موزه‌یی یافت نمی‌شود که در بخش سدهٔ نوزدهم آن ابزار و وسایل معمولی و پیش‌پاافتادهٔ خانه و زندگی مردم از زمان را گرد آورده باشند اما در بخش مصر و رم و یونان باستان هر چه به دستشان رسیده به تماشا گذاشته‌اند و در این میان هیچ ملاکی در کار نبوده است جز کمیابی، قیمتی بودن اشیای عتیقه، به بیان دیگر اقتصاد و شکل نگرش بازار راه و روش موزه

را معین کرده است. تاریخ سنتی هنر نوعی باستان‌شناسی بود، با حفر تونلی در طول تاریخ، به رگه‌هایی از «آثار هنرمندان بزرگ» برمی‌خورد، آن‌ها را بیرون می‌آورد و با مراسم شبه‌آئینی به تماشا می‌گذاشت.

اما مسألهٔ مهم‌تر آن است که تمام کتاب‌های تاریخ هنر استوار بر یک نوع نگرش نگاشته شده‌اند و بیش از دو قرن است که نگرش جهان غرب به هنر به تأثیر از سه هنرشناس و منتقد غربی بوده است: اول وینکلمن، که در سدهٔ هجدهم نوکلاسی‌سیسم را پدید آورد، دومی جان راسکین، منتقد بانفوذ سدهٔ نوزدهم که آثار بی‌جان و بی‌رمق نقاشان حرفه‌یی را بر آثار ارزندهٔ جوانان و نوجویان ترجیح می‌داد و تاریخ هنر هنوز رسوایی درگیری او با ویستلر را از یاد نبرده است و سومی راجر فرای که پست‌امپرسیونیسم را ابداع کرد و بر آن بود که تماشاگر باید با مغز تهی در برابر اثر هنری بایستد و امیدوار باشد که سرانجام «احساس زیبایی‌شناسی ناب» به یاری‌اش بیاید. این همان اندیشه‌یی است که کلمنت گرین‌برگ هم کم‌وبیش از آن پیروی می‌کرد و به شکلی از تاریخ‌نگاری پرداخت که بی‌شباهت به نوعی پیشرفت شبه دیالکتیکی در تکامل خطی نبود. گرین برگ، به تأثیر از مارکس می‌نوشت و به شدت زیر سیطرهٔ ولفلین بود. با نگرشی معطوف و محدود به فرم‌های بصری و مکانیک رسانه‌های هنری، به گونه‌یی که مفهوم و احساسات در آن راه پیدا نکند به بررسی آثار هنری می‌پرداخت. به انتزاع می‌اندیشید اما انتزاعش محدود به حرکت‌های فرمال و در محدودهٔ سرزمینی بود که در آن می‌زیست. هنوز بخشی از هنر مدرن بر اساس همین تاریخ‌نگاری فلسفی استوار است و بر محور الگوهای گرین‌برگ می‌گردد. اما واقعیت این است که حساب فرهنگ از حساب تاریخ هنر جداست. امروز دیگر ویژگی‌های فرهنگ غرب، ویژگی فرهنگ جهان امروز شمرده نمی‌شود. امروز دیگر بررسی آثار هنری محدود به کیفیت نقاشی، ترکیب بندی، رنگ‌آمیزی و... نیست، این‌ها همه مربوط به تاریخ سنتی هنر است که منسوخ و ناهم‌زمان شده است. هنگامی که در یک بررسی یا نقد هنری و یا در کلاس درس، به جای شکل رنگ‌آمیزی و کیفیت طراحی، روحیات و آرزوهای زنی که به تصویر کشیده شده است تجزیه و تحلیل شود و یا هنگامی که مهارت نقاش در نمایش چین‌وشکن دامن مریم مقدس نادیده انگاشته می‌شود و به چگونگی نمایش زن و جایگاه اجتماعی او در فرهنگ دوران رنسانس پرداخته

جان راسکین

می‌شود، بی‌تردید شبح «تاریخ جدید هنر» بر نوشته و کلاس درس سایه می‌افکند. این تاریخ جدید، رها از محافظه‌کاری‌های متداول، به جای پرداختن به کلیات یک سنت و مشرب هنری، تمامی تأثیرات فلسفه، مارکسیسم، سوسیالیسم، استراکچرالیسم، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی و سیاست و اقتصاد را در پدید آمدن اثر هنری مورد بحث قرار می‌دهد. قلمرو تاریخ هنر سنتی محدود به سبک‌ها و مکتب‌ها و تاریخ پیدایش آثار و ارزیابی نقشی است که هر یک از هنرمندان در پیشرفت هنر داشته‌اند. تعیین اصالت و اثبات تعلق یک اثر به یک هنرمند خاص و سپس پرداختن به معانی و تعبیر و تفسیرهای هنری و در هر بحث از واژه‌هایی همچون خبرگی و مهارت و کیفیت و نبوغ و سبک و... بهره گرفتن نیز همه از ویژگی‌های شناختهٔ تاریخ سنتی هنر است که امروز اعتبار خود را از دست داده است. تاریخ جدید هنر واژگان ویژهٔ خود را دارد: ایدئولوژی، طبقه، اجتماع، پدر سالاری، روش‌شناسی، نشانه‌شناسی و... بسیاری از واژگان دیگر که تاکنون به چارچوب علوم اجتماعی و روان‌شناسی محدود مانده بود اکنون به قلمرو هنر کشانده شده است. در پس پشت این واژگان اندیشه و نگرشی تازه نیز نهفته است، نگرشی که دیگر هنر را پدیدهٔ پر رمز و رازی که حاصل نبوغ هنری است نمی‌داند و آن را در پیوند تنگاتنگ با جامعه‌یی که آن را پدید آورده و مصرف‌کنندهٔ آن است می‌شناسد و ارزیابی می‌کند. در تاریخ هنر سنتی، هنر یک سیستم خود رهبر بود که باید با سنجه‌های درونی ارزیابی می‌شد. در این تاریخ‌نگاری، انسان فقط در هیأت هنرمند ظاهر می‌شد یا در نهایت شکل حامی هنرمند را به خود می‌گرفت.

در دههٔ ۱۹۷۰ تاریخ هنر مورد حمله و انتقاد همه جانبه قرار گرفت. از یک سو از کم‌دامنه‌گی آن و مضامین اندکی که در برمی‌گرفت انتقاد شد و از سوی دیگر بر شمار اندک و برگزیده‌یی که دائم به عنوان نوابغ هنری از آنان نام برده می‌شد اعتراض شد. روش‌های تاریخ نگاری به ویژه خبره گرایی، سبک‌شناسی، ارج‌شناسی هنر، شمایل‌نگاری و زندگی نامه‌نویسی و... همه و همه برای تدریس در دانشکده‌های هنر و به هدف دریافت مدرک تحصیلی طرح‌ریزی شده بود و در این میان آن‌چه هرگز به آن توجه نمی‌شد، تاریخ هنر در بطن و بستر اجتماعی آن بود. شاید بتوان گفت که آغازگاه تاریخ جدید هنر، کتابی بود که مارک راسکیل به نام «تاریخ هنر چیست؟» در سال ۱۹۷۴ نوشت و پایان تاریخ هنر را بر سر زبان‌ها انداخت[1]. اگرچه کتاب راسکیل هم هنر را به سبک‌ها و نقش هنرمندان در رشد و پیش‌برد هنر و اصالت و شناخت و معانی نهفته در آثار هنری محدود کرده بود با این همه نشانه‌یی بود که واپسین روزهای معصومیت تاریخ هنر را اعلان می‌کرد. در همان سال تی.جی. کلارک در مقاله‌یی که در ضمیمهٔ ادبی تایمز چاپ شد لزوم نو کردن تاریخ هنر را عنوان کرد و به تاریخ تازه‌یی اشاره کرد که ماده باور باشد نه ایده‌باور و چشم خود را، این قدر متعصبانه، بر رویدادهای جهان و اقتصاد و سیاست و زندگی اجتماعی نبندد[2]. یک سال پیش از این تاریخ، تی.جی. کلارک دو کتاب ارزنده دربارهٔ نقاشی سدهٔ نوزدهم فرانسه منتشر کرده بود که عنوان یکی «بورژوای مطلق[3]» بود و دیگری «ایماژ مردم» کتاب اول به انقلاب ۱۸۴۸ و سیاست فرانسه، در دوران کوتاه چهار سالهٔ بعد از انقلاب که در واقع دوران شکل‌گیری جمهوری دوم است می‌پردازد و کتاب دوم، گوستاو کوربه و انقلاب ۱۸۴۸ فرانسه را مورد بررسی قرار می‌دهد[4]. هر دو کتاب به رابطهٔ میان هنر و مبارزات طبقاتی اشاره دارد و اصولاً کلارک در نقاشی نیمهٔ سدهٔ نوزدهم به دیدهٔ نوعی «تمثیل سیاسی» می‌نگرد. به تأثیر از همین کتاب هم بود که برای نخستین بار در دانشگاه لیدز انگلستان یک دورهٔ فوق‌لیسانس به منظور مطالعهٔ تاریخ اجتماعی هنر به وجود آمد.

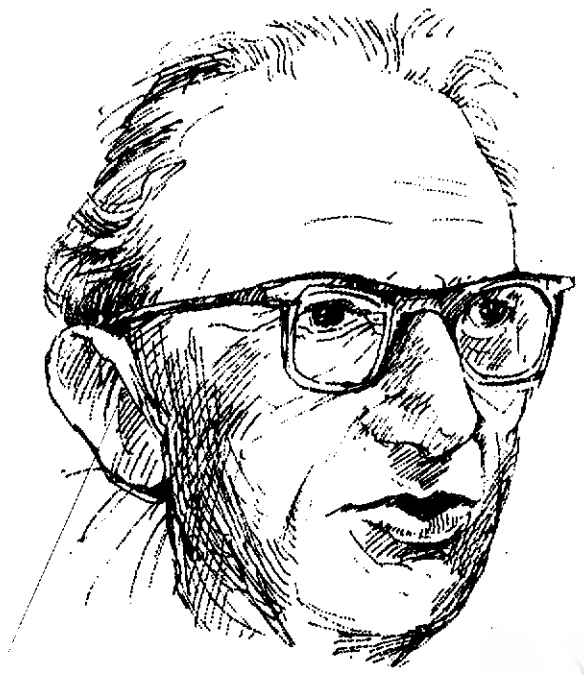
البته پیش‌تر چنین بررسی‌هایی به شکل محدود انجام شده بود و نسلی از منتقدان و تاریخ نگاران از جمله فریدریش آنتال و آرنولد هاوزر تاریخ اجتماعی هنر را مورد بررسی قرار داده بودند. اما «تاریخ جدید اجتماعی هنر»، با آن‌چه پیشتر نوشته شده بود تفاوت داشت و دست‌کم در سطوح نظری، به استراکچرالیسم و نشانه‌شناسی و فمینیسم هم توجه داشت. به همین اعتبار هم بود که اندکی پیچیده‌تر و روشمندتر از اسلاف خود به نظر می‌آمد. تاریخ جدید هنر بر آن بود که نباید خود را مانند تاریخ

سنتی هنر، به ارزش‌ها و میثاق‌های سنتی هنر مقید کند و تا حد ممکن از آن دوری بگیرد اما مسأله این بود که هر دو به یک مضمون واحد می‌پرداختند. در تمام بررسی‌ها عرصهٔ کارزار، نقاشی نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم فرانسه بود، کم‌تر دیده می‌شد که به جنبش‌های تازه‌تر مانند فوتوریسم ایتالیا، اکسپرسیونیسم آلمان و کانستراکتیویسم روسیه هم توجهی بشود و تازه در همان نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم هم بیشتر به هنرمندانی همچون مانه، خیل امپرسیونیست‌ها، سورا و دگا و آنان که «سنت بزرگ» تازه را شکل داده بودند پرداخته می‌شد. انگار تاریخ‌نگاران همه از روی دست هم می‌نوشتند و کم‌تر دیده می‌شد که به نقاشانی همچون گوستاو کایبت که یکی از هنرمندان کلیدی آن روزگار بود و در پیدایش و رشد مدرنیسم نقشی ارزنده ایفا کرد نیز پرداخته شود. کلارک بر آن بود که بازنمایی «طبقه» مهم‌ترین جنبهٔ نقاشی اواخر سدهٔ نوزدهم فرانسه است اما در همین جا چشم خود را بر این واقعیت می‌بست که بسیاری از نقاشان مدرن و امپرسیونیست‌ها از میان خرده‌بورژوازی فرانسه برخاسته بودند و برخی از آنان مانند مانه و دگا و لوترک و سزان از طبقهٔ مرفه به نقاشی روی آورده بودند و مجبور نبودند که برای امرار معاش نقاشی کنند.

با این همه، آن‌چه کلارک به آن می‌اندیشید، آمیزهٔ نظریه و عمل بود که می‌بایست بر حقایق بازار هنر، جایگاه هنرمند و ساختار تولید هنری استوار باشد. کلارک بر آن بود که برای تدوین تاریخ جدید باید بسیاری از مفاهیم تازه را از کشورها و فرهنگ‌های دیگر وارد کرد و به کار گرفت. آن‌چه کلارک در نظر داشت یک تاریخ اجتماعی تازه بود با ساختاری تازه متکی بر مطالعات تازه‌یی که درون نظریات مارکسیستی به ویژه بعد از نقد آلتوسر دربارهٔ ذهنیت و معنا انجام شده بود. یک تاریخ هنر «تاریخی - ماتریالیستی» بود، چیزی همانند آن‌چه پیشتر خودش آن را «تاریخ اجتماعی هنر» نامیده بود. به هرحال، تی. جی. کلارک تاریخ هنر تازه‌یی را پیشنهاد می‌کرد که از نظریه‌های آرنولد هاوزر برگذرد و بر اساس اندیشه‌های مارکس باشد اما با بهره‌جویی از الگوهای اقتصادی پیچیده‌تر و با جزئیات تاریخی بیشتر به موارد اجتماعی بپردازد. می‌گفت باید به این پرسش پاسخ داد که ایدئولوژی، در پیوند با جهان هنر و تاریخ هنر چگونه عمل می‌کند؟

به طور کلی می‌توان گفت که کلارک در مواردی که هاوزر چندان موفق نبود، به موفقیت بیشتری دست یافت و بطن و شرایط اجتماعی تولید هنر را جنبهٔ اصلی مطالعهٔ هنر و تاریخ هنر می‌شمرد. کلارک در مقاله‌یی به نام «شرایط آفرینش هنر»، با مطرح کردن این واقعیت که تاریخ هنر دورانی بحرانی را می‌گذراند، تاریخ هنر سدهٔ بیستم را به سه دوران مشخص تفکیک کرد و چشم‌اندازی کلی از روند هنر در قرن بیستم به دست داد. کلارک در این تقسیم‌بندی، دهه‌های نخستین قرن بیستم را «عصر طلایی» می‌نامد، دههٔ میانی قرن را «دوران ملاحظه‌کاری» و سال‌های بعدی را «دوران امیدواری برای آینده» تصور می‌کند.

کلارک بر آن است که در عصر طلایی و در دههٔ ۱۹۲۰، گئورک لوکاچ (۱۹۷۱-۱۸۸۵)، فیلسوف مارکسیست مجارستانی، به گزینش و معرفی مهم‌ترین و تأثیرگذارترین تاریخ‌نگاران هنر پرداخت. از دیدگاه کلارک، تاریخ نگاران این دوران اندیشمندان بزرگی بودند چرا که هم در مورد شکل تولید آثار هنری موارد مهمی را مطرح می‌کردند و هم نحوهٔ پذیرش آن از سوی مردم را به بحث و بررسی می‌کشاندند. در دوران دوم، که در واقع نسل بعد از جنگ جهانی دوم را در بر می‌گیرد، تاریخ‌نگاران تمام آن مواردی را که نسل پیش مطرح کرده بودند یک سره به فراموشی سپردند و به جای آن به روش‌ها و تحلیل‌های فرمالیستی روی آوردند. مثلاً اگر قرار بود دربارهٔ شمایل‌نگاری بحث کنند، به تنها موردی که اشاره نمی‌کردند پیوند میان هنرمند و متن بود. هرگز به مواردی مانند مطالعهٔ درخشان پانوفسکی دربارهٔ پرسپکتیو نپرداختند و تمام این پژوهش‌ها را به نوعی ادبیات حرفه‌یی ملال‌انگیز کاهش دادند. تمام ساختارهای هگلی را که عصر طلایی بر شالودهٔ آن استوار شده بود نفی کردند و به جای آن سلیقه‌های فردی خود را نشاندند. کلارک در مورد آینده بر آن است که برای



لوکاچ

بازیافتن اهمیت و جایگاه رفیع تاریخ هنر، باید در دوران‌های حماسی آن به کندوکا پرداخت و میراث هگل را از زیر گردوغبار تاریخ بیرون آورد. باید به سلسله مراتب منابعی که برای هنرمندان فراهم آمده است پرداخت و درجهٔ اهمیت ابزار تکنیکی سنت‌های تصویری و اندیشه‌های هنری را به دقت مورد مطالعه قرار داد. باید در مورد مخاطبان و حامیان هنر، دلالان و تاجران هنری و شأن و منزلت هنرمند در اجتماع از همه مهم‌تر رابطهٔ میان هنر و ایدئولوژی نیز به دقت مطالعه شود. باید دید که تا چ اندازه و به چه راه‌هایی طبقات گوناگون اجتماع برای حراست از موقعیت خود از هنر بهره می‌گیرند. باید به مقولهٔ «مد» به عنوان وجهی از بیان ایدئولوژی در شکل ملموس آن نگاه کرد. این‌ها مواردی است که مضامین تاریخ جدید هنر را شکل می‌دهد.

مقالهٔ کلارک با تمام ظاهر حق‌به جانبی که دارد، چندین مساله را نیز مطرح می‌کند.

۱. معلوم نیست که آگاهی کلارک از جایگاه و موقعیت تاریخ هنر در عصر طلایی و دوران بعد از جنگ جهانی دوم تا چه اندازه است. او از این دوران یاد می‌کند اما از تاریخ‌نگار مشخصی نام نمی‌برد.

۲. دوران دومی که کلارک به آن اشاره دارد در واقع همان دوران تاریخ مدرن است ام تنها به آن دوران خاص محدود نمی‌ماند.

۳. کلارک بر آن است که تاریخ‌نگاران باید از اجتماع آغاز کنند اما روشن نمی‌کند که این روش شامل کنار نهادن روش‌های دیگر هم هست یا نه. معلوم نیست که تاریخ‌نگا باید از مضمون آغاز کند و به ایده برسد یا برعکس از ایده و اندیشه به مضمون برسد تجربه نشان داده است که بسیاری از تاریخ‌نگاریهای اجتماعی هنر از مضمون شرو کرده و به تاریخ اجتماعی هنر رسیده است.

۴. معلوم نیست که پیشنهاد کلارک برای آینده تا چه اندازه ریشه‌یی و کارگشا خواه بود. ظاهراً نگاه کلارک معطوف به یک دگرگونی کامل در خط سیر پرداختن به هن زیر چتر تاریخ اجتماعی و در پیوند با یک سنت بزرگ روشنفکری است که ریشه د سنت تاریخ هنری دارد که سرنمون آن پانوفسکی است. با تمام این ابهام‌ها، آن‌چ کلارک پیشنهاد کرده از دیدگاه بسیاری از تاریخ‌نگاران می‌تواند سرآغاز و راهنمای نگارش تاریخ جدید هنر باشد و دست‌کم انگیزه‌یی بود که نویسندگانی هم‌چور

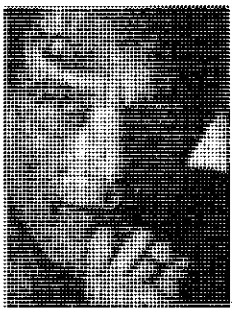
لوی استراس

بالدوین، هاریسون، رامزدن و آلپرز را به نگارش تاریخ جدید هنر کشاند. این تاریخ‌نگاران به جای «آفرینش اثر هنری» به تألیف و «تولید اثر هنری» نظر دارند و در هر حال مسألهٔ نژاد و استعمار و جنسیت را هم از نظر دور نمی‌دارند. این تلاش‌ها همه برای آن است که شاید بتوانند مسیر روشنفکری تاریخ هنر را تغییر دهند و تمام ایدئولوژی‌هایی را که بر مبنای نگرش جوامع غربی هستی یافته است درهم فرو ریزند. نویسندگانی همچون کریس ویدون و گریزلدا پولاک، نظریه‌های کلارک را در طبقه‌یی از سیستم‌های فلسفی قرار داده‌اند. خود کلارک هم در کتاب «نقاشی زندگی مدرن» (۱۹۸۵) با نگاهی معطوف به شرایط بین‌المللی، بیشتر به این نظریه‌ها می‌پردازد. امروز شمار تاریخ‌نگاران هنر رو به افزایش است و به قول چارلز هریسن[۵]، در دههٔ ۱۹۵۰ می‌شد همهٔ تاریخ‌نگاران هنری انگلیس را که بسیاری از آنان یا پناهندگان اروپای شرقی بودند و یا در کشورهایی مانند آلمان و اروپای مرکزی تحصیل کرده بودند، در یک سالن پذیرایی کوچک گرد هم آورد اما امروز این کار سبب گستردگی و پراکندگی تاریخ‌نگاران ناممکن است و اگر هم شدنی باشد، ناگزیر باید در یک آمفی‌تئاتر بزرگ صورت پذیرد. آن روزها تاریخ‌نگاری یک نوع بدعت بود و امروز خود تاریخ یک بدعت شده است.

برای دریافتن همه سویهٔ آن که چرا در آغاز دههٔ ۱۹۷۰ نیاز به یک «تاریخ جدید هنر» مطرح شد، باید تمامی انحطاط‌های مدرنیستی و کژروی‌های بعد از جنگ جهانی دوم و تأثیرات انکارناپذیر جنگ سرد نیز به دقت مطالعه شود. آن‌چه این بررسی‌های اجتماعی را اجتناب‌ناپذیر می‌نمایاند، شرایط زندگی پس از جنگ جهانی دوم و به ویژه تأثیراتی بود که جنگ سرد بر هنر و تاریخ آن تحمیل می‌کرد. هنوز خاکسترهای جنگ کاملاً سرد نشده بود که سخن از جنگ اتمی جهانی به میان آمد و برای از میان بردن ترس، هر یک از بلوک شرق و غرب برآن شدند تا مانع گسترش ایدئولوژی طرف دیگر شوند. مردم جهان، بی‌آن که بخواهند، به دو گروه خیالی متفقین و دشمنان تقسیم شدند. دوران سیاسی جنگ ایدئولوژیک آغاز شده بود و اگرچه برخی از وجوه جنگ سرد پنهان بود و کسی از آن آگاهی نداشت، اما جنبهٔ فرهنگی آن چهره‌یی باز و آشکار داشت. هر طرف با آن‌که با هنر طرف مقابل آشنایی چندانی نداشت، از سر تعصب آن را بی‌ارزش می‌خواند. در همان روزهایی که جکسون پولاک رنگ‌مالی می‌کرد و به اصطلاح احساس فردی خود را روی پردهٔ نقاشی می‌آورد، بیشتر نقاشان روسی خیال خام اعتلای فرهنگ عوام را در سر می‌پختند. پولاک و طرفدارانش نقاشی‌های واقع‌گرایانهٔ روس‌ها را تصویرگری و تبلیغات می‌خواندند و نقاشان روس، نقاشی پولاک را بی‌معنا و جنون‌آمیز می‌دانستند. اما هر دو طرف از یک جهت همسان بودند و آن این که هر دو از سوی حکومت و به شکلی رسمی حمایت می‌شدند. در امریکا، مک‌کارتیسم شرایط و فضایی پدید آورده بود که در آن هر گونه رفتار غیرمتعارف، حتی داشتن صفحه‌های پال رابسون یا ورزش یوگا و یا شرکت در تظاهرات ضد بمب هیدروژنی به معنای خیانت به آرمان‌های امریکا تعبیر می‌شد. ناگفته پیداست که در این میان هنرمندان و روشنفکران بیش از دیگران در معرض خطر و آسیب‌پذیر بودند. اگرچه در ظاهر سانسور رسمی وجود نداشت اما خوسانسورگری بیداد می‌کرد و بسیاری از روشنفکران را به سکوت وامی‌داشت. در اتحاد جماهیر شوروی هم از سال ۱۹۴۶ دوران یک سرکوبگری تازه سربرآورد و سبب شد تا تمام راه‌های تماس با آن‌چه «بورژوازی منحط غرب» نامیده می‌شد بسته شود. آندری آلکساندروویچ ژدانف لزوم وفاداری بی‌چون و چرا به راهکارهای حزب را اعلان کرد و آنان را که با این راه کارها موافق نبودند «دشمن خلق» نامید. سرنوشت مخالفان یا خودکشی هنری بود و یا تن دادن به کندوزنجیر زندان و تبعید. با آن‌که ژدانف در سال ۱۹۴۸ درگذشت اما سیاست‌های او تا زمان درگذشت استالین همچنان ادامه یافت و از همین رهگذر هم هست که دوران ۱۹۴۶ تا ۵۳ به «دوران ژدانف» مشهور است. در پایان جنگ کره و درگذشت استالین در این سوی جهان و کنار گذاشتن سیاست مک‌کارتی در سال ۱۹۵۴ در امریکا، تا اندازه‌یی از شدت جنگ سرد کاسته شد و این خود به معنای آزادی هنر بود. در ۱۹۵۶، خروشچف در بیستمین کنگرهٔ حزب پرده از جنایت‌های استالین برگرفت و دورانی تازه از آزادی نسبی روشنفکری و هنری در اتحاد جماهیر شوروی آغاز شد. در ۱۹۵۹ راه‌های بدبستان‌های فرهنگی میان شرق و غرب گشوده شد و تازه در این دوران هم خروشچف بر آن بود که: «انتقاد حزب کمونیست از کژراهی‌های فرمالیستی به سود رشد هنر و ادبیات است که نقشی بزرگ و ارزنده در زندگی معنوی اجتماعی ما ایفا می‌کنند... حزب فقط از کارهایی حمایت می‌کند که الهام‌بخش مردم باشد و نیروهای آنان را به هم پیوند دهد. اجتماع این حق را دارد که آثاری را که در تضاد با مصلحت مردم است محکوم کند[۶]. ماجرای کندی و خروشچف بر سر بحران کوبا در سال ۱۹۶۲ یکی از تندپیچ‌های جنگ سرد بود و از آن پس، بی‌آن‌که به تمامی از

نمونه‌یی از پوسترهایی که نمایشگر بیم از کمونیسم در امریکا بود، ۱۹۳۹

میشل فوکو و جان پل سارتر
در تظاهرات خیابانی، نوامبر ۱۹۷۲



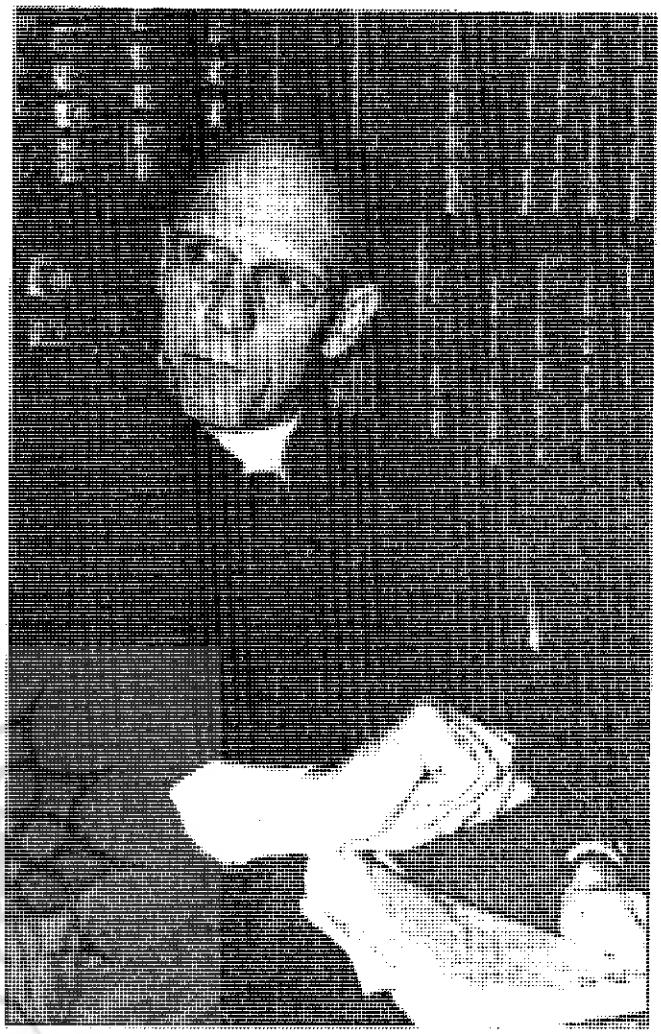
جان برجر

میان رفته باشد، به دوران بلوغ و دوراندیشی گام نهاد.

پاکسازی مک‌کارتی نه تنها گروهی از روشنفکران را در امریکا ممنوع‌القلم کرد و به انزوا کشاند، بلکه بر انگلستان و سایر نقاط جهان نیز تأثیر گذاشت و اندیشه‌های بازدارنده و محدودکننده زیر لوای مصلحت‌اندیشی، بر تمامی جنبه‌های زندگی فرهنگی سایه افکند. در اروپا شرایط سیاسی داخلی کشورها پیچیده‌تر از دو ابرقدرت شرق و غرب بود. گروه‌های راست و چپ حضور داشتند اما بلوغ جنگ سرد توانایی آن را نداشت که آن دو را به هم نزدیک کند. اروپای غربی در پیوند با امریکا بود و اروپای شرقی در پیوند با شوروی و در قلمرو هنرهای تجسمی هم همین دو سودایی دیده می‌شد. طرفداران سوسیالیسم در میان روشنفکران از پایگاهی قوی برخوردار بودند و حزب کمونیست هم از نقاشانی مانند پیکاسو، لژر در پاریس و رناتو گاتوسو در ایتالیا حمایت می‌کرد و این در شرایطی بود که هنوز مسألهٔ «هنر برای هنر» یا «هنر برای مردم» حل نشده بود. در انگلستان نوعی تبعیض، که گه‌گاه چهره‌یی آشکار داشت اما بیشتر پنهانی و غیررسمی عمل می‌کرد. فرهیختگان چپ‌گرا، نویسندگان و روزنامه‌نگاران متعهد و نو اندیش را از ادامهٔ کار بازداشت و آنان را به تبعید و انزوا کشاند. بخشی از فرهنگ پس از جنگ دوم جهانی انگلستان در اختیار نسلی از متفکران و محققانی قرار گرفت که از فاشیسم گریخته و به کشورهای دیگر از جمله انگلستان پناه برده بودند. این اندیشمندان به عنوان نیرویی که اصطلاحاً «سفید» نامیده می‌شد و شکلی ضدمارکسیستی داشت از سوی کشورهای جهان پذیرفته شدند و حتی برخی از آنان در انگلستان لقب Sir گرفتند. کارل پوپر، ایزایا برلین و ارنست گومبریش محترم شمرده شدند اما روشنفکرانی همچون آنتونی بلانت از چشم افتادند. گومبریش در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۶۰ تاریخ هنر را نوشت و بر این قلمرو حکم‌روایی می‌کرد. بخشی از تاریخ هنر از طریق نوشته‌های او به دانشگاه‌ها راه یافت. اما فعالیت‌های آنتونی بلانت، به علت نقدهای چپ‌گرایانه‌یی که پیش از جنگ نوشته بود، به تدریس هنر محدود شد. نویسندگانی که با دشواری‌های گوناگون به کار ادامه دادند درگیر سانسور بودند و بدتر از همه، هیولای خودسانسورگری بر ذهن‌ها سایه انداخته بود. نویسندگان حتی از به کار بردن برخی واژه‌ها دوری می‌کردند و در همین راستا بود که سرانجام مثلاً واژهٔ «بورژوا» را کنار نهادند و به جای آن عبارت «طبقهٔ متوسط» را به کار بردند. این شرایط تا آغاز دههٔ ۱۹۷۰ در اروپا ادامه یافت اما از این تاریخ به بعد، رفته‌رفته ترس از چپ‌گرایی کاهش یافت و نخستین بار پس از دههٔ ۱۹۳۰ به روشنفکران چپ اجازه داده شد تا دربارهٔ تئاتر و سینما و ادبیات و هنرهای تجسمی کتاب و مقاله بنویسند. با پدیدار شدن آزادی‌های گسترده‌تر، منتقدانی همچون جان برجر و کلارک با نوشته‌های خود، نگرش بسیاری از هنردوستان را نسبت به هنر دگرگون کردند و همین دگرگونی در اندیشه سبب شد تا نیاز به تاریخ جدید هنر نیز چهرهٔ خود را بنمایاند بدین سان، تاریخ جدید هنر مرکز ثقل هنری را که پیشتر بر محور آثار و اشیای هنری استوار بود به متن اجتماعی هنر و ایدئولوژی و ساختارهای قدرت تغییر مکان داد و از آن جا پای مباحث سیاسی، فلسفی، زن آزادخواهی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، و تئوری را به قلمرو هنر بازگشود.

یکی دیگر از انگیزه‌های پدید آمدن تاریخ جدید هنر، پیدایش نظریه‌های استراکچرالیسم و پست استراکچرالیسم دگرگونی‌هایی بود که در قلمرو فلسفه و ادبیات و خود تاریخ رخ داد. استراکچرالیسم در پی یافتن معنا در لایه‌های زیرین و فراسوی سطوح ظاهری محتوا بود و می‌خواست همین روش را در هنرهای تجسمی نیز به کار گیرد. مثلاً با نادیده انگاشتن هویت شمایل‌نگارانهٔ فیگور در یک ایماژ، به مفاهیم دوگانهٔ مرد-زن، برهنه-پوشیده و تیره-روشن می‌پرداخت و با بهره‌گیری از نشانه‌شناسی، به کشف محتوایی ژرف‌تر دست می‌یافت. پست‌استراکچرالیسم با بهره‌گیری از اندیشه‌ها، به نوعی تجزیه و تحلیل منتقدانه نیز هستی بخشید و شکل نقد هنری را دگرگون کرد. رولان بارت با انکار «مؤلف»، مرگ او را اعلان کرد و ژاک دریدا با پیش کشیدن گفتمان دیکانستراکشن، منکر وجود معانی رسانش‌پذیر شد. دریدا بر این اعتقاد است که هرگز قصد و نیت نهفته در پس پشت یک اثر هنری نمی‌تواند شناخته باشد، از این رو خواندن یک متن به معنای بازآفرینی آن است و با هر بار خواندن، معنای تازه خود را نمایان می‌کند. این اندیشه‌ها به قلمرو هنرهای تجسمی نیز کشانده شد و سبب شد تا در موقعیت هنرمند به عنوان مؤلف و آفرینندهٔ اثر هنری و به عنوان منبع آن‌چه در پردهٔ نقاشی دیده می‌شود به دیدهٔ تردید نگریسته شود. حضور هر گونه معنای صریح و روشن و مطمئن در نقاشی و مجسمه، ناممکن تلقی شد و میشل فوکو به بحث پیرامون همسویی هنر با هویت گسیخته و ناهمگون در جامعه پرداخت. از همین دیدگاه است که یک اثر هنری می‌تواند آغازگاه یک سلسله گفتمان‌های بی‌شمار باشد و از دیدگاه‌های گوناگون اجتماعی، هنری، فرهنگی، روان شناختی و... مورد بحث قرار گیرد. با این شکل پرداختن است که در می‌یابیم هنر گذشته در انحصار خدایان و قهرمانان بوده است و همین اندیشه‌ها، پیله‌یی به دور تاریخ‌نگاران سنتی تنیده و آنان را در درون خود نگه داشته است.

همان‌طور که پیشتر هم اشاره کردم، تاریخ جدید هنر با آن‌چه نویسندگانی همچون فردریک آنتال آرنولد هاوزر و ماکس رافائل و مه‌یر شاپیرو و نسلی از تاریخ‌نگاران مارکسیست به عنوان تاریخ اجتماعی هنر بدان پرداخته بودند تفاوت دارد. تاریخ جدید به استراکچرالیسم (ساخت باوری) و نشانه‌شناسی در سطحی نظریه‌یی می‌پردازد و فمینیسم (زن آزادخواهی) را در سطحی پراگماتیک (عمل باورانه) می‌پذیرد و از همین رهگذر هم هست که بسیار پیچیده‌تر و روش‌مندتر از پیش به نظر می‌آید. به عنوان نمونه تاریخ جدید هنر نگاه به آموزه‌های لوی استراس (۱۹۶۶) دارد که می‌گوید: نوشتن تمامی تاریخ ناممکن است و انسان را با بحران مواجه می‌کند. جنگ‌ها و انقلاب‌ها در چندین و چند هزار حرکت و انگیزه‌های روان‌شناختی مستحیل می‌شوند. هر یک از این انگیزه‌ها به بخش‌های آگاه یا ناخودآگاه تفکیک می‌شوند و هر یک جداگانه به بخش‌های عصبی، نخاعی، هورمونی و پدیده‌های دیگر



میشل فوکو

که برآمده از نظم‌های کلی فیزیکی و شیمیایی ساختمان بدن انسان است ربط پیدا می‌کنند و به بی‌نهایت می‌انجامند. به همین اعتبار، تاریخ نگار باید به شکلی انتزاعی به تاریخ نگاه کند[۷]. به هر حال درون‌مایهٔ بسیاری از نظریه‌های نو در مورد نگارش تاریخ جدید هنر، برگرفته از دگرگونی‌های تازه در حوزهٔ فلسفه و ادبیات و حتی فیلم‌سازی است و با آن که تاریخ جدید کوشیده است تا روش‌های متداول تاریخ سنتی هنر را به یک سو نهد اما ناگزیر مضمون ودست مایهٔ هر دو یکی است.

زنان تاریخ‌نگار نیز در شکل‌گیری تاریخ جدید هنر نقشی ارزنده داشته‌اند. زنان در دههٔ ۱۹۷۰ بسیاری از زنان هنرمند و نقاش راکه تاریخ هنر آنان را نادیده انگاشته و به حاشیه رانده بود کشف کردند و سپس تفاوت‌های جزمی میان هنر و صناعت راکه تاریخ هنر معین کرده بود به نقد و بررسی کشاندند (۸) ثمره این تلاش‌ها آن بود که نگاه‌ها از نگرش نوع غربی به هنر برگرفته شد، هنرهای قومی و قبیله‌یی و نژادهای گوناگون نیز به بازی گرفته شدند و گسترهٔ پردامنه‌تری از اندیشه‌های انسانی مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت. زنان دریافتند که تنها از طریق شناختن و آشنایی با جامعه است که می‌توان پی برد زنان تابلوهای ورمیه، در نور پنجرهٔ باز چه نوع نامه و یادداشتی را می‌خوانند و با چه کسانی هم صحبت‌اند. این کوشش‌ها برای آن بود که دست‌کم سمت و سوی روشنفکرانهٔ تاریخ هنر تغییر یابد و «ایدئولوژی جوامع غربی» که عمری بر هنر سیطره داشت بی‌اعتبار شود. در این تلاش‌ها کلارک الگوی تاریخ‌نگار انسان‌گرا است و تاریخ‌نگارانی هم چون کریس ویدوم و گریزلدا پولاک در جمع تاریخ‌نگاران فلسفی و سیستم‌های اعتقادی قرار می‌گیرند.

امروز دو روند عمده در تاریخ جدید هنر به چشم می‌آید: که یکی گرایش به سوی جنبه‌های اجتماعی هنر است و دیگری تأکید ورزیدن بر تئوری. روند نخست می‌خواهد هنر را در بطن و بستر اجتماعی آن مطرح کند. می‌کوشد تا از بطن و بافت اجتماعی، به هنری که آن جامعه پدید آورده است نگاه کند، می‌خواهد ببیند که چگونه نظم و ویژگی‌های اجتماعی در هنر نمایش داده می‌شود و برخورد اجتماع و موسسه‌های هنری با آن چگونه است. اما روند دوم، یعنی گرایش به تئوری، به مارکسیسم، به تئوری‌های ادبی، به روان‌شناسی و مسألهٔ پدر سالاری از دیدگاه جنبش‌های زنان نظر دارد و بخشی از اهداف آن معطوف به بازاندیشی و دیکانستراکشن (واسازی) برخی اندیشه‌های آشنا و باورهایی است که هیچ‌گاه در درستی آن تردیدی نشان داده نشده و هیچ پرسشی نیز درباره آن‌ها به میان نیامده است. باورهایی از این دست که اثر هنری بیان بی‌واسطهٔ شخصیت هنرمند است یا این که هنر حاوی حقیقت جاودان و مستقل از زمان است و یا مثلاً این اعتقاد که هنر همواره به شکلی بالاتر از اجتماع و دور از دسترس آن بوده است. این گونه واسازی‌ها سبب می‌شود که تا در نظریات پیشینیان و حتی برخی از معاصران به دیدهٔ تردید نگریسته شود. همین جا این را هم به اشاره بگویم که بسیاری از هنرشناسان و هنرمندان امروز میانهٔ چندان خوشی با تئوری ندارند و آن را سد راه خودانگیختگی می‌دانند. می‌گویند تئوری قلمرو انتزاع‌های بی‌خون و رمقی است که ربطی به هنر ندارد اما در این تکرارهای طوطی‌وار به این واقعیت توجه نمی‌کنند که هیچ معصومیت آسمانی خارج از قلمرو تئوری وجود ندارد و اگر هم روزگاری انسان در چنین شرایطی بود، آن را هزاران سال پیش، از همان زمانی که حرف زدن را یاد گرفت، از دست داد. اگر کسی حرفی بزند و شنونده بفهمد که چه می‌گوید، به آن سبب است که دیدگاه هر دو نسبت به جهان، هر چه که می‌خواهد باشد، برمقداری نظریات و فرضیات و شالوده‌های اغلب خاموش و ناگفته استوار است، همان فرضیاتی که تئوری‌های پیچیده و در ارتباط با هم راکه به نام «شعور عادی» می‌شناسیم شکل می‌دهد. پاسکال با اشاره به گفتمان خودانگیختگی و بداهه‌سرایی می‌گفت: «چه کسی می‌داند که طبیعت ثانوی همان عادت نخستین نباشد؟» تمام گفتمان‌ها، از جمله گفتمان‌های تجسمی، بر مبنای تصورات و فرضیاتی استوار است که تئوری به وجود آورده است. به بیان دیگر تمام گفتمان‌ها «نظریه‌یی» است.

البته باید این را هم در نظر داشت که اگر هر یک از این پژوهش‌ها و بازاندیشی‌ها شکلی افراط گرانه پیدا کند و پژوهنده بخواهد بیش از حد لازم آن را به یک جهت براند، خود زیان‌هایی جبران‌ناپذیر به بار خواهد آورد. تأکید افراط‌آمیز بر جنبه‌های اجتماعی هنر سبب نادیده گرفتن کیفیت‌ها و ارزش‌های دیگر هنر خواهد شد، آن را به شکلی غیرهنری در خواهد آورد و سرانجام آن را به یکی از افسانه‌های «روایت بزرگ» متافیزیک غرب مبدل خواهد کرد. و از آن‌جا که مفهوم واقعیت، یکی از این روایات است، واسازی‌های افراط‌آمیز هم به نوعی پوچ‌انگاری خواهد انجامید که نه تنها هنر را در خود مستحیل خواهد کرد بلکه اعتبار تمامی زمینه‌هایی که تاریخ نگاران اجتماعی هنر برای مطالعهٔ واقعیت به آن نیاز دارند نیز تیره و تار خواهد شد. این کار بی‌تردید پوست خربزه‌یی هم زیر پای تاریخ نگاران اجتماعی و جامعه‌شناسان خواهد انداخت و آنان را به این گمان خواهد کشاند که پژوهش‌های خود را بر مبنای واقعیت‌های اجتماعی بنا و استوار کرده‌اند. در این صورت، تاریخ اجتماعی هنر سرانجام مدعی آن خواهد شد که هنر با آن که زبان خاص خود را دارد در پیوند با تاریخ اجتماعی است و هنگامی که هنر استقلال خود را از دست بدهد آن وقت تاریخ اجتماعی این موقعیت را خواهد یافت که اثرهنری را نوعی تصویرگری بیدادگری‌ها، مبارزات طبقاتی، امپریالیسم و یا در نهایت بازتاب اندیشه‌های طبقهٔ حاکم در یک دوران خاص قلمداد کند.

تاریخ هنر جدیدی که قرار است جایگزین تاریخ سنتی هنر بشود باید لزوماً بر اساس دریافت و ادراک ساختار تاریخ پیشین هنر باشد. باید تمامی گونه‌ها و گرایش‌های روش‌شناسی و ایدئولوژی را که بسیاری از آن‌ها در تضاد با یکدیگر هم هستند، بررسی کند. مولف تاریخ هنر باید دانش هنری داشته باشد، باید درک کند و بپذیرد که دربارهٔ هنر و اثر هنری می‌نویسد و پیش از پرداختن به آثار به این پرسش پاسخ دهد که آیا واقعاً آن چه خیال پرداختن به آن را دارد اثر هنری است یا به سبب آن که دست‌کار هنرمند است و در موزه ونگارخانه به تماشاگذاشته شده، اثر هنری نام گرفته است. اما این که تاریخ جدید هنر تا چه اندازه نو و انقلابی است به مجال و مطالعه‌یی جداگانه نیاز دارد و فقط این را به اشاره بگویم که هارولد روزنبرگ در مقاله‌یی که دربارهٔ «انقلاب و مفهوم زیبایی» نوشت، بر این واقعیت انگشت گذاشت که «در هنر، انقلاب به مفهوم گرایش به انهدام و نابود کردن نیست بلکه در فاش سازی و آشکار کردن چیزهایی است که نادیده گرفته شده و یا از میان برده شده است.»[۹]

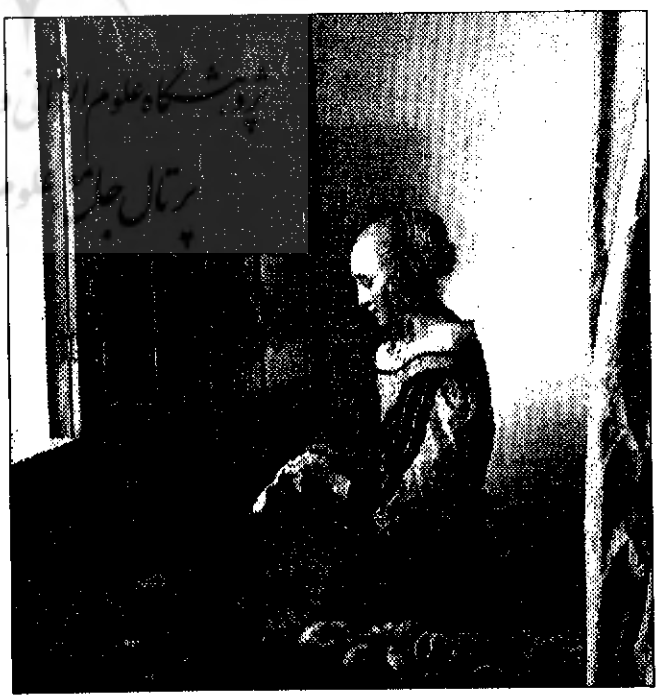
اگرچه اندکی دیر شده، اما هنرمندان و دست اندرکاران هنری ما و به ویژه آنان که خود را متولی بی‌چون و چرای هنر می‌پندارند نیز باید هم پای جهانیان، از پلکیدن در پیله‌های بسته و امید آن که روزی کشف شوند دست بردارند و اگر هم کاری از دستشان برنمی‌آید، دست کم شهامت ساکت نشستن را داشته باشند و روندهای هنری جهان را نظاره و مطالعه کنند. دوهزار سال است که در این پیله و انزوا و تقلیدهای گاه‌گاهی پرسه زده‌ایم و آیا این زمان کافی نبوده است؟ چه تلخ و چه شیرین، باید سرانجام این واقعیت را بپذیریم که همه چیز دگرگون شده است. امروز آن که هنر می‌آفریند دیگر هنرمندی نیست که حامی او هزینهٔ زندگی‌اش راتأمین کند، نازش را بکشد و با هنرش فخر بفروشد و فرهنگ نداشتهٔ خود را به رخ دیگران بکشد. نقاش و هنرمند امروز نقشی چند وجهی دارد، دیگر یک منظره‌ساز و چهره‌پرداز ساده نیست، یک نابغهٔ حاشیه‌نشین هم نیست، بلکه یک متفکر و اندیشمند اجتماعی است، یک آموزگار است، یک ناظر و داور حقوق اجتماعی و انسانی است. پیش از آن که هنرمند باشد، انسانی است که در مرکز اجتماع قلم و قدم می‌زند نه در گوشه‌ها و حاشیه‌های تخصصی که در انحصار عافیت‌نشینان است. آن‌چه می‌آفریند و به تماشا می‌گذارد نیز باید نشان‌دهندهٔ این ویژگی‌های مضاعف باشد. نقاش امروز باید نشان دهد که هنرمند،

هارولدروزنبرگ

معاصر روزگار خویش است، باید نشان دهد که حضوری جهانی دارد و حضورش محدود به باریکهٔ هنر در سرزمینی خاص نیست. و باز بی‌تعارف باید گفت که با کشیدن نمادهای من در آوردی و عهد بوقی و نقاشی گل و بوته و خروارها سیب و گلابی و انار ترمه و رومیزی و یک دور تسبیح قابلمه و بشقاب و خرت و پرت‌های دیگر نمی‌توان این جایگاه نزدیک شد.

تاریخ‌نگار و منتقد امروز هم لزوماً ساکن اتاق‌های دانشگاه‌ها یا هنرکده‌ها و یا سالن‌های سمینارهای فرمایشی نیست. تجربه‌های معاصر در سراسر جهان آشکار کرده است که منتقد امروز مستقل است، در خدمت کسی یا دستگاهی نیست، حتی کارمند نیمه‌وقت و از این یاوه‌ها هم نیست که صدایی گه‌گاهی در برهوت بی‌حادثه‌گی داشته باشد. انسانی است که می‌خواهد آن بعد گم‌شدهٔ روابط اجتماعی را به تاریخ هنر بازگرداند و از این دیدگاه است که به تاریخ جدید هنر به منزلهٔ تاریخ اجتماعی هنر می‌نگرد. می‌خواهد آن بخش از گذشته را که سال‌هاست عمداً نادیده انگاشته شده به خاطره‌ها بازگرداند. می‌خواهد بر این گفتهٔ ماکس بکمن تأکید ورزد که «ما باید در مصیبت هولناکی که در راه است سهیم باشیم. باید آشکارا قلب و اعصاب خود را در اختیار گریهٔ انسان‌هایی بگذاریم که به آنان دروغ گفته شده است. تنها چیزی که حضور و زنده بودن ما را به عنوان یک هنرمند توجیه می‌کند آن است که ایماژ سرنوشت این مردم را به آنان نشان دهیم.» منتقد و تاریخ‌نگار هنر امروز به این کاری ندارد که ون‌گوگ کدام گوش خود را برید و آن را به کدام روسپی کدام روسپی‌خانه هدیه کرد، این‌ها مربوط به زندگی‌نامه نویسی است. تاریخ هنر امروز می‌خواهد بداند که چرا ون‌گوگ خود را در موقعیتی قرار داد که دست به چنین کاری بزند و می‌خواهد به جای پرداختن به زنجه‌مورده‌های تگراری به این گفتهٔ او بپردازد که: «ارابه‌یی که یک طراح می‌کشد باید برای مردملی که آنان را نمی‌شناسند کارآیی داشته باشد.»

بخشی از آن‌چه نگارش تاریخ هنر جدید را ناگزیر کرده است نیز زیر سر تماشاگر هنر است. تماشاگر امروز هم تماشاگر دیروز نیست. خودش یک پا مدعی بی‌گذشتی است که سربه‌زنگاه حتی یقهٔ پیکاسو را هم می‌گیرد و با همهٔ کیاپایی که برایش جو



ورمیه، زنی در حال خواندن نامه کنار پنجره، محدوده ۱۶۵۷

آرایش چهره باگل: زنان هولی، هایلند جنوبی

کرده‌اند، بسیاری از آثارش را به حق پوچ و یاوه می‌نامد. چشم‌هایی که امروز به هنر می‌نگرد آن چشم‌های گذشته نیست که یا دریچه ایمانی درونی بودو یا به کلیسائیان و درباریان و شهریاران تعلق داشت. چشم‌های امروز از آن انسان‌های رنج کشیده‌یی است که هم با دردهای نقاش به عنوان یک انسان هم‌سان خود آشنا هستند، هم رنگ مالان و بی‌مایه‌گان و فریب‌دهندگان مردم را می‌شناسند و هم می‌خواهند ببینند که اثر هنری چه کارکردی دارد. تماشاگر امروز دیگر از دیدگاهی تاریخی به اثر هنری نگاه نمی‌کند بلکه با تمام مسئولیت‌ها و تعهدهایی که در اندیشهٔ خود دارد و سنگینی آن را بر دوش خود احساس می‌کند به تماشای اثر هنری می‌ایستد. نوعی احساس تداوم و پیشرفت و رشد فرهنگ انسانی است که تماشاگر امروز را از بیهودگی و ناموجه بودن برخی از آثار پیشینیان آگاه می‌کند و سبب می‌شود تا در تمامی تاریخ هنر به دیدهٔ تردید بنگرد. تماشاگر امروز دیگر نمی‌خواهد نظاره‌گر آن باشد که یک بزغاله، یک بچه قهرمان را شیر بدهد و بزرگ کند و زنبور عسل برایش عسل سفارشی بیاورد. می‌خواهد بداند که بر سر کودکان گرسنه‌یی که کاته کلویتس تصویر می‌کرد، در آثار نقاشان چند نسل بعد چه آمده است. می‌خواهد با تماشای پردهٔ نقاشی دریابد که در کجای جهان ایستاده است، کیست و کجایی‌ست و چرا. می‌خواهد پردهٔ نقاشی داغی بر ذهنش بزند که تا عمر دارد همراهش باشد. داغی از آن گونه که پیش‌تر میکل‌آنژ و گویا و کاته کلویتس و سلسلهٔ دراز آهنگی از پیشنیان بر ذهن او زده‌اند. تماشاگر امروز دیگر با دیدن پردهٔ رافایل که پطرس قدیس را در زندان هرود نشان می‌دهد نه به زیبایی و تقارن ترکیب‌بندی می‌اندیشد و نه به ساخت و پرداخت آدم‌ها، تماشای پردهٔ رافایل او را به یاد ناظم حکمت می‌اندازد که در زندان ترکیه در انتظار دیدن همسر خود نشسته است. این را زمانه به او آموخته است. ◇

پانوشت‌ها و منابع:

۱. مارک راسکیل در این کتاب پس از اشاره به ریشه‌ها و رشد تاریخ هنر روش‌هایی را که تاریخ‌نگاران هنر امروز باید به کار بگیرند شرح داده است.

Roskill , Mark, "What is Art History?", Thames and Hudson, London, 1982

۲. Time Literary Supplement , 1974

۳. Clark.T.J. "The Absolute Bourgeios", Thames and Hudson, London, 1988

۴. این کتاب با عنوان «زندگی و آثار گوستاو کوربه» با ترجمهٔ علی معصومی، انتشارات نگاه، به فارسی منتشر شده است.

۵. Art Language, Vol. 5 , 1982

۶. Lindey, Christine. "Art in the Cold War", Herbert Press, London, 1990

۷. Levi-Strauss, Claude. "The Savage Mind", 1966

۸. به این موارد و نمونه‌های آن در گلستانه شماره ۱۴/۱۵ فروردین ۷۹ اشاره کرده‌ام.

۹. Rosenberg, Horold. "The Tradition of the New" , 1969

منابع:

- Arnheim, Rudolf. "To the Rescue of Art", University of Califomia Press, Berkley , 1992
- Belsey, Catherine, "Critical Practivce", Matheuen, New York, 1987
- Bernstein, J.M. "The Fate of Art", Polity Press, London, 1992
- Dilthey, Wilhelm. "Introduction to the Human Science; an Attempt to Lay a Foundation for the Study of Society and History", terans, Roman J. Betanozos, London , 1989
- Donoghue, Denis, "The Arts Without Mystery", BBC, London, 1983
- Holt. E,G. "A Documentary History of Art", Garden City, New York, 1958
- Kleinbauer, Eugene, "Modern Perspective in Western Art History", New York, 1971
- Murray, Linda. "The High Renaissance and Mannerism", Thames and Hudson, London, 1977
- Podro, Michael, "The Critical Historians of Art", Yale University Press, New Haven, 1992
- Rosenberg, Harold. "The Anxious Object" , The University of Chicago Press, Chicago, 1983
- Rosenberg, Harold, "Art and Other Serious Matters", The University of Chicago Press, 1985
- Wollheim, Richard. "Art and its Objects", Cambridge , 1992