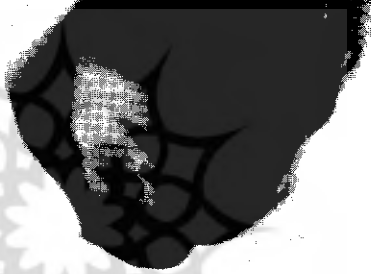
هیاهو سکوت

نگاهی کوتاه به نقد هنری در عصر حاضر

مرتضی گودرزی (دیباج)



Fuss, Silence

A Brirf Review of Contemporary Art Criticism

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

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 عُرفی و وانمودگری‌ها شده و برای پرداختن به لایه‌های زیرین پدیده‌ها، به‌ویژه در عرصه‌ی هنر به بهره‌جویی از ابزار تفسیر و تأویل نیاز پیدا است. بااین 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 می‌فشُرَد که طرح مسئله‌ی اصول، قوانین، قاعده‌ها و یا صورت‌های پذیرفته‌شده در هنر به‌عنوان 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 بدین‌وسیله می‌تواند محدودیت‌های فرهنگی و ضوابط را به نفع خود مصادره و یا تبدیل کند.

طی 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 کارستیزر، 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، به‌شدت گسترده، پیچیده و از طرفی نیز آسیب‌پذیرند؛ ضمن این که هیچ‌کدام از آن‌ها مخاطب و خواننده را به پاسخی جامع و روشن نمی‌رساند.

طی سده‌ی بیستم نیز با همه‌ی گستردگی نظریه‌های مختلف، این پاسخ و ادراک صریح دریافت نشد. علت این مسئله نوع نگاهی است که اصولاً فلاسفه و متفکران غربی به «تعریف‌ناپذیری هنر» داشته و دارند. ضمن این‌که اصولاً در مقوله‌ی هنر تاکنون هیچ نظریه‌ای ارائه نشده است که نقیضی پیدا نکرده باشد. به‌عنوان نمونه، مفاهیمی همچون شهود، الهام، تقلید و زیبایی، اگرچه ریشه در گذشته‌های دور دارند، امّا دریافت معانی و برداشت‌های امروزین آن‌ها بسیار تفاوت کرده است. امروز، میان الهام هنری که روزگاری عطای خدایان به انسان محسوب می‌شد و به‌عنوان 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 کلایو بل به‌سرعت 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 به‌عنوان عامل مخرب مدرنیسم به‌طورکلی 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 وجه‌مشترک آن را به همه‌ی هنرها تعمیم داد.

انسان امروز بیش از آن‌چه باید و افزون‌تر از هر زمان دیگری در طول تاریخ، مقهور ظاهر و ذائقه‌های عُرفی و وانمودگری‌ها شده و برای پرداختن به لایه‌های زیرین پدیده‌ها، به‌ویژه در عرصه‌ی هنر به بهره‌جویی از ابزار تفسیر و تأویل نیاز پیدا است... علت این مسئله نوع نگاهی است که اصولاً فلاسفه و متفکران غربی به «تعریف‌ناپذیری هنر» داشته و دارند

بستر ظهور چنین نظریه‌هایی این است که اولاً مدرنیته که ایدئولوژی فرهنگ و تمدن مسلط سرمایه‌داری جهانی است، اصولاً چند مقوله را برنمی‌تابد و ثانیاً چند مقوله‌ی دیگر را جزء اصول خود می‌داند. در مورد اول، ایستایی، یکنواختی، اصول ثابت و ماندگار، 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) به‌عنوان شاخص قرار می‌گیرند.

بنابراین، در چنین فضایی، اغلب محققان و متفکران می‌کوشند همین بنیان‌های فکری را در حیطه‌های مختلف «تئوریزه» کنند. به‌طوری که در قرن بیستم و خصوصاً از نیمه‌ی آن به بعد، اصولاً به دلیل همین فضای مدرنیته، بعضی از شاخص‌های ارزشی یا کیفی هنری، همچون تجربه‌های زیبایی‌شناختی، اعتبار و مفاهیم خود را نسبت به گذشته از دست دادند. به‌عنوان نمونه، نظریه‌ی ژان دوبوفه مبنی بر اصالت یا ضرورت اصیل‌بودن اثر هنری به‌سرعت شاخص‌های هنری را چنان تغییر داد که خود نیز در گرداب بسته‌ی آن گرفتار شد. به‌این ترتیب، وقتی جان کیج به چهار دقیقه و بیست‌وسه ثانیه سکوت خود اثر هنری اطلاق کرد و یا وقتی هنرمند دیگری تمام ویترین‌های مغازه‌های کفش‌فروشی لندن را اثر هنری خود نامید، کاری اصل و منحصربه‌فرد ارائه کردند که با تعاریف دوبوفه یک اثر هنری به شمار می‌رفت!؟

طی قرن بیستم، سه مسئله‌ی مهم باعث شد که

کلود مونه، ماهی فرانسوی، ح ۱۸۷۰، رنگ‌روغن

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 به نوعی 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، باتوجه به موارد بالا و اصولاً تردید در فلسفه‌ی هنر، که از آراء ویتگنشتاین تأثیر می‌گرفت و اصولاً 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 پیش روی 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. بدون شک، 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 «شبه هنرمندان» با استفاده از آشفتگی 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 مأیوسانه می‌نویسد: «هیچ یک از ما هرگز نمی‌تواند به آن دوران پاکدامنیِ 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 سازش‌پذیرکردن اثر هنری» می‌داند.

در ۱۹۸۳، ژان کلر 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 مجموعه‌ای خسته‌کننده از آثار آبستره‌ای است که فاقد هرگونه محتوا و جوهره بوده، غمبار، بی‌بنیه و ضعیف‌اند. چرا علی‌رغم تمامی این ویژگی‌ها زیر نگاه بی‌تفاوت بازدیدکنندگان، 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 ورای 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 نفی مطرح شد: «هر کس بگوید اثر و کارش هنر است، پس هنر است». سپس نظریه‌پردازی این نگاه بود: «هنرمند به هیچ‌کس پاسخ‌گو نیست».

از ۱۹۸۲۸۳ 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 شی بی‌ارزش و پیش‌پاافتاده می‌تواند اثر هنری شمرده شود و یا اگر انگیزه‌ی کارکردی در میان نباشد، شاید بتوان شی را که

هدف از ساختن آن آفرینش هنری نبوده است و از سر تصادف، به شکل اثر هنری ساخته شده است، اثر هنری نامید. همچنین بردزلی به عنوان نظریه پرداز اصلی این نظریه بر این باور است که هیچ چیز، شی، به خودی خود 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، ویژگی زیبایی شناختی وقتی خود را نمایان می کنند که یک شی (فقط) اثر هنری نامیده شود! درواقع، یک شی به محض این که اثر هنری نامیده شد(!) واجد زیبایی هایی دیگری می شود که به آن نسبت داده می شود! این ویژگی ها ممکن است در مکانی دیگر یا قبل از «نام گذاری» اثر هنری بر آن شیء بی اعتبار باشند!

به دنبال این نظریه و موارد مشابه آن، سیل آثار، و بلکه سیل «فعالیت های بیانی» یا شبه هنرها، در فضایی باز و اهدافی رندانه به گالری ها و موزه ها و محافل هنری سرازیر شد. ایده و اراده و ادعای هر فرد به عنوان هنرمند ملاک داوری قرار گرفت. آرمان یک گالری را با بار آشغال یک کشتی پر کرد، «چند روز زندگی با گرگ» هنر نام گرفت و «عددنویسی روزانه» شأن هنری یافت. آن چنان که منتقدانی چون سوزی گابلیک در عکس العمل به این فضا می نویسد: اگر هر چیزی هنر است، پس هیچ چیز هنر نیست!

نظریه‌ی دیگر در قرن اخیر با شعار پایان دادن به آشفته بازار نظریه های هنر، نظریه‌ی «هنر تشکیلاتی» یا هنر مؤسسه‌ای است. براساس این نظریه، هیچ هنری در بیرون از نظام ها و نهادهای منسجم اجتماعی خلق نخواهد شد و تنها این مؤسسات‌اند که صلاحیت و اعتبار اثری را تأیید می کنند. درواقع، این نظریه نیز، با کمی مسامحه، بدون تعیین حدود واقعی ارزش آثار هنری، آثار موزه‌ای را دربرمی گرفت.

نگاه دیگری که در میان نظریه های قرن بیستم شاخص است و نگرش های لیبرالی مبتکران آن را مشخص می کند، «نظریه‌ی تاریخی هنر» است، که بر این باور است که «هر کسی می تواند مانند انسان های ماقبل تاریخ نقشی را بر دیوار بکشد و یا چیزی را بسازد و ما نیز تعصبی نداریم که آن را اثر هنری ندانیم (!) امّا همین توانایی که از کار او لذت ببریم و آن را اثر هنری بنامیم، به سبب برخورداری از آگاهی و تعریف های تاریخی است که از هنر خوانده‌ایم، یا برای ما بازگو کرده‌اند. همین تعریف تاریخی است که مفهوم هنر را در ذهن ما شکل می دهد و باز تاریخ و گذر زمان است که آن را دگرگون می کند.»۷

امّا نقد هنری بیش تر از هر زمان دیگری هم بر هنر و فرهنگ معاصر خود تأثیر گذاشته و هم از آن ها تأثیر گرفته است. درواقع، می توانیم بگوییم که ماهیت، روش و حرکت نقد امروز خود زاییده‌ی هنر معاصر و امروز است و از طرفی هنر معاصر نیز نقد و نقادان خاص خود را متجلی می کند.

همچنان که قوانین پنهان و آشکار سرمایه داری عظیم جهانی بر تولیدات هنری سایه افکنده است و مسیر آرمان و اندیشه‌ی هنرمند را به فریب آزادی، خود تعیین می کند و همچنان که روابط انسانی درون جوامع، متأثر از این سرمایه داری، دگرگون شده و «کالاوارگی» بر همه چیز، حتی اندیشه، حاکم شده است، نقد هنری را هم در همان مسیر هدایت می کند. 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 همسو با جریان عظیم مدنیت که هنر نیز جزئی از آن بود، و هست، تبیین کنند. به همین دلیل بود که با هر تغییر سیاسی ـ اجتماعی در عرصه‌ی جامعه، شرایط هنرمندان نیز دچار تغییر و دگرگونی می شد و سرنوشت نقد نیز این گونه بود.

در راستای همین روند در دوره‌ی جدید و به ویژه در قرن بیستم، منتقد هنری نقش اصلی و تعیین کننده‌ای را در تولید و عرضه‌ی اثر هنری ایفا می کرد. 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 می داد. از طرفی، در هیچ زمان دیگری مانند این قرن، مخاطب تا این اندازه خود را به منتقد و نقاد هنری به عنوان یک واسطه‌ی مهم و غیرقابل انکار نیازمند ندیده است. به همین دلیل است که اصولاً رفته رفته در بسیاری از موارد، خود منتقد اهمیتی بیش از هنرمند و حتی بیش از اثر هنری پیدا کرد. این مسئله به ویژه از دهه‌ی ۱۹۴۰ به بعد تا پایان دهه‌ی ۱۹۶۰ با درهم آمیختن 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.

در روند اثر هنری، از ارائه‌ی نظریه‌های هنر در قرن بیستم شاید بتوان یک تصویر کلی ارائه کرد... «هر کس بگوید اثر و کارش هنر است، پس هنر است»... «هنرمند به هیچ‌کس پاسخ‌گو نیست.»... هیچ هنری در بیرون از نظام‌ها و نهادهای منسجم اجتماعی خلق نخواهد شد و... هنرمند... در حد یک «شهروند» تنزل پیدا کرد؛... منتقد هنری نقش اصلی و تعیین‌کننده‌ای را در تولید و عرضه‌ی اثر هنری ایفا 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، امّا به‌هرحال منتقدان تلاش می‌کردند به تعاریف و تحلیل و تفسیرهای خود رنگ‌وبویی علمی ببخشند؛ درحالی که از این به بعد، تیترها 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 کریمپ 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 ـ اجتماعی با فلسفه درآمیخت و در این راستا و به‌عنوان نمونه ژاک دریدا در نقش یک رمزگشا، نگرش دیالکتیک منفی به زندگی اجتماعی و تاریخ را زیر 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 تحلیل گر و منتقد، تنزل داد. منتقدان نیز که نمی خواستند در همین حد باقی بمانند، ناگزیر در مباحثه ها و درگیری های فکری، بلکه ژورنالیستی، شرکت می کردند و به این ترتیب آشفتگی و ابهام در دنیای نقد بیش تر شد. به عنوان نمونه، تبیین جدید پدیده ی «هنر مفهومی» با انگاره ی فلسفی و به صحنه آمدن مجدد ذهنیت، نوعی گرایش به مُدگرایی، با انگیزه ی 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 خاکیَ، هنر فکر و نظایر آن پرداختند و این بار، بیش تر از دهه های پیش، این منتقدان هنری بودند که هویت خود را در دنباله‌روی از جریانات هنری می یافتند! مدیران، مشاوران و سیاست گذاران هنری در سطوح مختلف نیز آشکارا سربرآوردند و متأثر از روابط سیاسی .اقتصادی بازار جهانی عملاً و در تناقضی صریح، به خط و ربط های ایدئولوژیکی همت گماردند. در این میان، مباحثی همچون هنر جهانی، منبعث از نظریه ی دهکده ی جهانی، گفتمان فرهنگیِ بین المللی، 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 برخواسته بودند، بیش از پیش به روزنامه نگار، 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 دهه ی پایانی سده ی بیستم می توان به آن پرداخت، هم‌راستا کردن فعالیت هنری با دیگر فعالیت ها است که استفن گرین بلات در کتابی باعنوان **شکل های قدرت و قدرت شکل ها 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 فعالیت های اجتماعی همچون معلمی، سبدبافی و نظیر آن متفاوت است. او بر این باور است که مناسبات و قراردادهای آشکار و پنهان میان تولیدکننده ی هنر و دیگر نهادهای اجتماعی سبب تولید اثر هنری می گردد.

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 به هنگام خلق آن، قسمت غیرقابل تفکیک 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 به هرحال ماهیت و جوهره‌ی مستقلی دارد که تا حدود زیادی از این زمینه و شرایط جدا است.۸

باید افزود نظریه‌هایی که مشیل فوکو و مارشال مک‌لوهان در مورد تاریخ و فرهنگ ارائه کردند در این نگاه مؤثر بودند. مشیل فوکو ساختار انسان را حاصل شرایط تاریخی و اجتماعی می‌داند. او معتقد است فرآیند شکل‌گیری هر انسانی متأثر از شبکه‌ی رمزگان اجتماعی ـ 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 درآمده 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 ـ اجتماعی و البته اقتصادی ـ سیاسی نوید داد که هر چه از مسیر و صافی تصویر بگذرد، امکان تأثیرگذاری آن چندین برابر و بلکه در طولانی مدت قطعی است. به همین دلیل، نقد هنری و منتقدان هنری نیز مقهور فضای رسانه‌ای شدند که با این تئوری‌ها ایجاد شده بود. هر چند با ظهور ماتریالیسم فرهنگی که زاییده‌ی فکر ریموند ویلیامز، منتقد ادبی و جامعه شناس انگلیسی است و حتی «تاریخ گرایی 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 عدم مقبولیت نوشته‌ها و سخنانشان، به مباحث کلی و پرطمطراق روی آورده‌اند و با بهره‌گیری از الفاظ پیچیده و فیلسوف‌مآبانه 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، این بار خود را، و نه اثر را، به انگاره‌ی شهرت و موقعیت، ثابت و توجیه کنند. به همین دلیل است که نوشته‌ها و نقدهای اینان اغلب بازی با کلام و الفاظ است، بدون آن که فرآیند این نقدها در اثر هنری وجود داشته باشد یا درک و دریافت شود.

بااین حال، نقد هنری اگر با دیدگاهی مشخص، صریح و محکم بیان شود، حتماً ارزشی را بر خواهد تافت؛ ضمن این که 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. علی اصغر قره‌باغی، «هنر نقد هنری»، **گلستانه** (۱۳۸۰) ش ۲۸، ص ۵۰.

۲. همان، ص ۵۱.

۳. رابین وود و دیگران، **نقد چیست، متقد کیست**، به کوشش مسعود فراستی (تهران: انتشارات فرهنگ کاوش، ۱۳۷۸)، ص ۱۱۵.

۴. مرتضی گودرزی (دیباج)، **روش تجزیه و تحلیل آثار: نقاشی جلد ۲ «آثار مدرن»** (تهران: انتشارات عطائی، ۱۳۸۲)، ص ۳۴.

۵. همان، ص ۳۵.

۶. علی اصغر قره‌باغی.

۷. علی اصغر قره‌باغی، «هنر نقد هنری»، **گلستانه** (۱۳۸۰) ش ۲۹، ص ۵۶.

۸. همان جا.