

## خوانشی در باب معاصریت در هنر

ترنم تقوی<sup>۱</sup>، اصغر کفشچیان مقدم<sup>۲</sup>، محبوبه پهلوان نوده<sup>۳</sup>

<sup>۱</sup> دانشجوی دکترای پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

<sup>۲</sup> دانشیار دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

<sup>۳</sup> دانشجوی دکترای پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱۱/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۸/۲۶)



### چکیده

در تعریف واژه‌ی معاصر، برخی تنها وجه امروزی بودن (در زمانی) را مورد نظر قرار داده و گروهی دیگر، با نگاهی فرازمانی، به تعریف آن در نسبت با اجتماع پرداخته‌اند. هدف از این پژوهش، رسیدن به پاسخی برای این پرسش بنیادی است که آیا دوره معاصر شامل بازه زمانی خاصی از هنر یک سرزمین، با تمامی آثار مربوط به آن دوره است و یا این واژه، تنها بر آثاری که با مصادیق آن هم‌خوانی دارند، قابل اطلاق است؛ مصادیقی که گاه از جنبه نو بودن فراتر رفته و دایره تعلقات این واژه را دگرگون می‌کند. روش تحقیق در این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی بوده و جمع‌آوری اطلاعات با استفاده از اسناد و منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. بنا بر نتیجه، آنچه بیش از سایر دیدگاه‌ها می‌تواند به عنوان تعریفی نسبتاً دقیق از معاصریت قلمداد شود، دیدگاه بازمانی است. بر مبنای این دیدگاه، آثار هنری با وجود ساکن شدن در ظرف زمانی و مکانی معین، به آن محدود نگردیده و ممکن است با گذر زمان، با زمینه‌های هنری آینده خود همایند شوند. در نتیجه معاصریت در قطب دوم اثر هنری، یعنی مخاطب، ظرف زمان را می‌پذیرد ولی در قطب اول آن، که مربوط به تولید اثر هنری است، پذیرای ظرف و محدوده زمانی نیست.

### واژه‌های کلیدی

معاصریت، در زمانی، بازمانی، فرازمانی، پست مدرن.

## مقدمه

واژه‌ی «معاصر» در تبیین معنای خود تا به امروز، جوهر قلم بسیاری از نظریه‌پردازان را به اتمام رسانده اما هنوز رنگی از معنای قطعیت به خود نگرفته است. امروزه کلمه معاصر در استفاده روزمره خود، به معنای مدرن و جدید است. اما پیش از قرن بیستم، تنها به آنچه در زمانی یکسان رخ می‌نمود، در مفهوم «در زمانی»، قابل اطلاق بود. مثلاً ونگوک معاصر با پیسارو و پل روبنس معاصر با آنتونی وان دیک بود. در کاربرد روزمره، معاصر در هر دو مفهوم خود (تازه و نو و در زمانی) و همچنین در مفهوم ارزشی خود (فرازمان)، کاربرد دارد و این مساله سبب سردرگمی در کاربرد و درک صحیح این واژه، در متون هنری و ادبی است. این سردرگمی آنجا بیشتر می‌شود که معاصر علاوه بر معانی بیان شده، در مفهوم «با زمان» به کار رفته است.

به نظر می‌رسد در تعریف واژه معاصریت، طیف گسترده‌ای از معنا وجود دارد که می‌توان با تفکیک این معانی از هم و ارائه مصادیق مرتبط به هر معنا، نحوه به‌کارگیری واژه معاصر را تدقیق نمود. با استفاده درست از واژگان، تعاریف آغاز به روشن شدن می‌نمایند. بنابر فرض پژوهش، برای اطلاق واژه معاصر به یک اثر هنری می‌توان فراتر از معنای در زمانی یا هم‌زمانی اثر را مورد بررسی قرار داد. با این فرض، هر اثر هنری که هم عصر مخاطب امروزی خلق گردد؛ لزوماً معاصر با او نیست. چنین ادراکی از هنر و کشف رابطه دقیق ترمیان معاصریت و هنر در چینش زمانی، می‌تواند در شناخت ما از چیستی این واژه راه‌گشا باشد. در این پژوهش، با توجه به کاربرد واژه معاصر در متون مختلف، سه معنای در زمانی، بازمانی و فرازمانی برای آن در نظر گرفته شده و به تعریف هریک، بنا بر مفهومی که در این پژوهش از هریک از واژگان، مورد نظر است، پرداخته می‌شود.

در کاربرد واژه معاصر به معنای هم‌زمانی یا در زمانی، تمامی

آثاری که در زمان حاضر خلق می‌شوند، معاصر تلقی می‌گردند. در این مفهوم، دیگر محتوا تأثیر بالقوه خود در معاصریت آثار را از دست داده و تنها صرف بودن (شکل) حائز اهمیت خواهد بود. اما هنگامی که از معاصر در مفهوم با زمانی (همگام با زمانه) استفاده می‌کنیم، همه آنچه که قادر به ثبت و بیان مولفه‌های امر حاضر باشد، معاصر است. در این حالت دیگر صرف بودن (شکل) اهمیت بنیادین خود را از دست داده و محتوای اثر و بینش و نحوه ارایه هنرمند می‌تواند آثار را در هر دوره زمانی، معاصر با زمان کنونی سازد. با پذیرش این مفهوم از معاصر، دیگر هم‌زمانی تنها اصل اساسی نبوده و به نظر می‌رسد که یکسانی طرز فکر هنرمند با آیین‌واره‌های هنر و هم‌زمانی آن با زمینه‌های اجتماعی دوران کنونی، اثر را بدون توجه به زمان شکل‌گیری آن، معاصر با زمان حال می‌کند؛ و این همان مفهومی از معاصر است که در این پژوهش به عنوان کاربردی‌ترین معنا مورد نظر است. در اینجا زمان در یک وجه خود، یعنی مخاطب دارای اهمیت بوده و در وجه دیگر خود یعنی هنرمند و اثر هنری، قابلیت بازگشت به دوران‌های مختلف را داراست. نگاه دیگر به مفهوم معاصر نگاهی فرازمانی است که در آن، زمان دیگر اهمیتی نداشته و اهداف و رسالت‌های اجتماعی هنرمند و هم‌نوایی وی با این اهداف، او را با واژه معاصریت پیوند می‌زند. با توجه به آنکه مفهوم معاصریت در هنر، موضوع این پژوهش است، قبل از هر چیز مروری کوتاه بر تاریخ هنر معاصر از دید تاریخ نگاران و پژوهشگران تاریخ هنر خواهیم داشت. این بررسی به این دلیل صورت می‌گیرد که مولفه‌های امر حاضر تا حدودی معرفی گردیده و در معرفی معاصر از دیدگاه بازمانی بتوان مصادیق آن را تعیین نمود. روش تحقیق در این پژوهش به شیوه توصیفی - تحلیلی بوده و روش جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای است.

## ریشه‌شناسی کلمه معاصر

عنوان: مانیفست‌هایی برای آینده، و بوریس گرویس<sup>۱</sup> تحت عنوان: رفقای زمانه ما، می‌باشد.

پیش از آغاز بحث، ضروری است که نگاهی کوتاه به ریشه کلمه معاصر *contemporary* داشته باشیم. کلمه لاتین *Tempus* به معنی زمان بوده و شکل دیگر آن به صورت *Temporis* و ریشه‌های آن *Tempor* و *Tempor* است. کلماتی که از لاتین *tempus* مشتق شده‌اند، به انجام چیزی در زمان اشاره دارند. کلمه *Con* به معنای «همراه با» بوده و *temporarius* به معنای متعلق به زمان یا از زمان است. به عقیده هانریش اولریش اوبریست، آنچه این معنا پیش می‌کشد، کثرتی از زمان‌مندی‌ها در سرتاسر مکان است، کثرتی از تجارب و مسیرهایی از خلال مدرنیته که تا امروز در مقیاسی حقیقتاً جهانی ادامه یافته‌اند (گنجی و مهتدی، ۱۳۹۱، ۱۴۷). بوریس گرویس در

مفهوم معاصریت در هنر، با تمام سادگی در برداشت نخست، همچون فیلی در تاریکی است که بر هر سمت آن دست زنی، برداشتی فردی از آن ارائه خواهی داد. در هر یک از آثاری که به این مقوله پرداخته‌اند، از مفهوم معاصر، بنابر نظر نویسنده آن، معنایی متفاوت لحاظ شده است و چیستی معنای دقیق این واژه هنوز در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. از جمله آثاری که به این مقوله پرداخته و این پژوهش از آن‌ها و نظریاتشان بهره برده است، کتاب نظریات هنر معاصر (۲۰۰۷) اثر آن ککلن<sup>۱</sup>، مقاله ورا چایاکوفسکایا<sup>۲</sup> (۲۰۰۳) تحت عنوان: جستجوی انسان در هنر معاصر، کتاب هنر معاصر، تاریخ و جغرافیا اثر کاترین میه<sup>۳</sup>، کتاب هنر بعد از ۱۹۶۰ اثر مایکل آرچر<sup>۴</sup>، کتاب معاصر چیست؟ اثر ریچارد مایر<sup>۵</sup>، کتاب معاصر چیست؟ اثر جورجیو آگامبن<sup>۶</sup> و مقاله هانس اولریش اوبریست<sup>۷</sup> تحت

با ظهور سبک‌هایی چون کانسپچوال آرت و ارایه هنر به مثابه ایده، که حاصل کنشی انقلابی در مقابل دیدگاه شکل‌گرای دوران مدرن بود، بیش از پیش به این چندمعنایی دامن زده شد. این شیوه هنری، با ایجاد شک و تردید در ذهنیت ما، این سوالات را به ذهن متبادر کرد که هنر واقعی چیست و عملکرد هنرمند در ارایه اثر و نقش مخاطب در ارتباط با اثر و تفسیر آن چیست. از نظر جوزف کاسوت<sup>۱</sup>، هنرمند برجسته جریان هنر مفهومی، هنر زنده، هنری است که ذات و ماهیت هنر را به چالش و پرسش بگیرد. او در سال ۱۹۶۹ در مصاحبه‌ای چاپ شده در شماره ۴۳ آرتز مگزین می‌گوید: خیلی سال پیش متوجه این حقیقت شدم که جدایی بین ایده‌های یک نفر و استفاده‌اش از ماده، برای بیان آن ایده، اگرچه در آغاز کار خیلی هم واضح و عمیق نباشد، موقعی که تماشاگر با آن روبه‌رو می‌شود، به طور نابین‌گرانه‌ای بیشتر می‌شود. بنابراین می‌خواهم این فاصله بین ماده و معنا را بردارم (Wild, 2007, 120). با وجود این نگاه مطلقاً ایده‌گرا در ارائه اثر، در هنر مفهومی، با گذر زمان و در دهه ۱۹۷۰ و با تجربیات پسا مفهومی زمینه برای عبور از آن و ورود به اشکال متنوعی از چیدمان فراهم شد.<sup>۲</sup>

نکته مهمی که در خصوص هنر دوران معاصر باید مورد توجه قرار گیرد آن است که برخلاف دوران مدرن، معاصر، توجه به مخاطب را در دستور کار خود قرار داد. «زمانی که گفته می‌شود چستی هنر مدرن ریشه در انسان‌زدایی دارد، منظور آن است که واقعیتی که توده مردم از اشیا در ذهن دارند، فاصله‌اش با آنچه هنرمند در هنر خود پیاده می‌کند، زیاد می‌شود، آنگونه که دیگر درک آن هنر برای توده سخت می‌شود، چرا که هنر نقش بازمانی دنیای بیرون را از دست داده است. گاه تغییر فرم و شکل اشیا منجر به آن می‌شود که اثر هنری از واقعیت دیدگان مخاطب دور می‌شود (Ortega y Gas - 1976, 10, set). اما در پایان هزاره دوم، هنرمندان نه تنها مردم را به سمت هنر معاصر جذب می‌کنند، بلکه تلاش می‌کنند آنها را بیشتر در هنر شرکت دهند. در این زمان، بیننده برای یک ارتباط فراخوانده می‌شود، یک واکنش متقابل با اثر (دومزون روز، ۱۳۸۹، ۸). در این دوران، هنرمند لازم نیست که درباره اثرش توضیح دهد. اکتشاف و دیدن بر عهده مخاطب است. این مساله سبب می‌گردد که اثر، یک تعریف مشخص و ورود و خروج از پیش تعیین شده نداشته و به جای آن، یک گفتمان بی‌انتهای و ناپایداری و چندپارگی معنا جایگزین شود. بیننده در اینجا تنها یک تماشاگر نیست، بلکه تجربه‌گراست و تاویل و گفتمان خود را خواهد داشت. دیگر دوره هنرمند آواره و بی‌خانمان تمام شده، هنرمندان همراه با زمانه و تکنولوژی عصر خود زندگی می‌کنند. آنها دیگر اجباراً به دنبال یک روش شخصی خاص خود یک ضربه قلموی غیرقابل تقلید نیستند، بلکه ابزارهای زندگی روزمره را به کار می‌گیرند (همان، ۳۰).

## معاصر از دیدگاه بازمانی

در بخش پیشین بطور اجمالی به معرفی شاخصه‌های هنر دوران پست مدرن پرداختیم. اما بدون تردید آنچه به عنوان تفکر غالب

مقاله خود تحت عنوان: *رفقای زمانه ما*، به تبارشناسی این واژه در زبان آلمانی پرداخته است: معاصر به زبان آلمانی *zeitgenossisch* می‌شود و *Genosse* معادل است با رفیق و بنابراین معاصر بودن - *zeitgenossisch* - را می‌توان رفیق زمان فهمید - کسانی که با زمان همکاری دارند و وقتی مشکل یا معضلی دارد، به دادش می‌رسند (همان، ۲۲-۲۳).

## نگاهی گذرا به دوران معاصر از دیدگاه در زمانی

همانطور که بیان گردید، در کاربرد واژه معاصر به معنای هم‌زمانی یا در زمانی، تمامی آناری که در زمان حاضر خلق می‌شوند، معاصر تلقی می‌گردند. هنر معاصر در برداشت تاریخی خود و در دیدگاه عمومی، با کمی تردید در پذیرش تاریخی دقیق، به هنری که در سال‌های ۱۹۶۰ به بعد تولید گردید، اطلاق می‌شود. دورانی که هم‌زمان با جنبش هنر مفهومی و اصالت ایده و ظهور تکنولوژی‌های نوین در خلق اثر در تقابل با اندیشه‌های مدرن بود و خواست خود را با پذیرش جامعه چند هویتی که نتیجه آن ظهور کثرت‌گرایی بود، به ظهور رساند. آثار هنری فیگوراتیو با حضور دوباره انسان در تصاویر، بار دیگر به ارزش تبدیل شد و بازگشت به سنت و سرنمون‌های فرهنگی و گذشته تاریخی سبک‌ها رواج یافت. به دلیل ظهور عقاید پست مدرن در اوایل نیمه دوم قرن بیستم، بسیاری از نظریه‌پردازان هنر، در تعریف خود از دوران معاصر، دوران پست مدرن را همان دوران معاصر منظور می‌کنند. مارک فومالی مورخ، معتقد بود که هنر مدرن هنری است ساخته و پرداخته در پاریس و در اوایل قرن بیستم؛ حال آنکه هنر معاصر عبارت است از تغییر مسیر همان هنر مدرن، از سال‌های دهه ۱۹۶۰ به دست بازار امریکایی! (میه، ۱۳۹۰، ۴۱). این نحوه اطلاق واژه معاصر، بر این مبنا است که تمامی آثار خلق شده در دوران اخیر، معاصر محسوب می‌گردند. در ذیل به طور اجمالی به چستی هنر پست مدرن که مبنای نظر هنر معاصر در دیدگاه در زمانی است، پرداخته می‌شود. دوران پست مدرن، بیش از هر چیز با تردید در پروژه‌های مدرن، انکار باورهای راسخ آن و بی‌اعتقادی به مانیفست‌هایی در بیان توانایی آینده در تحقق وعده‌های گذشته و حال، پیوند خورده است و بنابر نظر مایکل آرچر، در این زمان «هنر آزاد بود تا منبع الهام خود را از هر جایی جستجو کند.» آثار پسامدرن، سرگردان‌کننده‌اند، قواعد را زیر پا می‌گذارند و مقولاتی را که خواننده یا بیننده به آنها عادت کرده، مغشوش می‌کنند و در خود آثارشان این پرسش را پیش می‌کنند که هنر چیست؟ و واقعیت چیست؟ (مالپاس، ۱۳۸۸، ۷۴).

این تمرکززدایی از معنا، در اندیشه‌ی برخی فلاسفه همچون فرانسوا لیوتار<sup>۳</sup>، از نظریه‌پردازان پست مدرن، از ویژگی‌های هنر دوران معاصر است. نمایندگان کثرت‌گرایی بر این عقیده بودند که یک قانون قاطع و یک الزام حتمی که همگان را بر اجرای آن مکلف کند، وجود ندارد. بلکه وجود اصول و باورهای اخلاقی متفاوت و گوناگونی در موضوع و سبک و روش و محتوا، تکرری از قوانین را پیشنهاد می‌کند که هر یک در جای خود و گاه در کنار یکدیگر و گاه تنیده در هم، قابل پذیرش است.

دوران معاصر تعلق داریم، خواسته یا ناخواسته دوران مدرن را از نظر زمانی، دوران گذشته تلقی خواهیم کرد و در نتیجه به بررسی عوامل متعلق به گذشته در شرایط یا فضای زمان حال خواهیم پرداخت. در این شیوه می‌توانیم به شرح عوامل یا عناصری بپردازیم که به لحاظ زمانی به دوره مدرن تعلق داشته، اما به منزله مولفه‌های پیوستی و ارجاع به ویژگی‌های بنیادین هنر معاصر، با دوره معاصر نیز مرتبط هستند. او از سه شخصیت نام می‌برد که به رغم تعلق به دوران مدرن از تمامی خصیصه‌های ذاتی جامعه ارتباطی معاصر برخوردار بوده و با ارایه و اجرای اغلب مناسک آیین ارتباطات، از بنیان هنر معاصر محسوب می‌شوند. یکی از این افراد هنرمند شاخص قرن نوزدهم، مارسل دوشان است. از نظر آن ککلن، "قرابت مذکور، بیش از آنکه به مضمون و محتوای زیبایی شناختی آثار او مربوط باشد، با طرز فکر و به تبع آن، طرز برخورد او با آیین‌واره‌های هنر و در پی آن نوع و نحوه اشاعه و انتشار آثار هنری درون این آیین‌واره‌ها در ارتباط است (ککلن، ۱۳۹۴، ۱۴۳).

به عقیده ککلن، آیین دوشان به لطف شبکه‌های ارتباطی و توسط مبلغین و مفسرین این شبکه‌ها هرگز در پی این نبوده است که طبق روال معمول، تاریخ مناسک و شعائر خود را آنگونه معرفی کند که انگار تنها آداب و عادات ممکن هنری همین‌ها هستند و لاغیر. و شاید دلیل گرایش عموم مردم به این آیین هم همین فراگیری گسترده آن باشد. چرا که از این پس حوزه هنری با عموم مردم از در ناسازگاری در نیامده و هرگز به رد یا طرد شدن از طرف آنها نمی‌بالد، بلکه اتفاقاً در پی این است که تک تک ساز و کارهای خود را، به واضح‌ترین شکل ممکن با آنان در میان گذاشته و در صورت لزوم به شرح و بیان آنها بپردازد (همان، ۱۷۰).

شاید بتوان نمونه‌ای دیگر از این مولفه‌های پیوستی را در آرای مارینتی مشاهده کرد. امروزه ریشه‌های هنر اجرا را در بیانیه‌های فتوریستی فیلیپو تومارو مارینتی<sup>۱۴</sup> شاعر فتوریست می‌دانند. رزلی گلدبرگ<sup>۱۵</sup> در بخشی از کتاب خود تحت عنوان: هنر اجرا: از فتوریست تا زمان حال، به بررسی ریشه‌های هنر اجرا از گذشته تا امروز پرداخته است. هنر اجرا از آغاز دهه ۷۰ میلادی به عنوان رساله مستقل بیان هنری پذیرفته شد. اما طلیعه آن در دهه اول قرن بیستم (۱۹۰۹) در اجراهای نمایشی متفاوت فتوریست‌ها بود. مارینتی می‌خواست که مجموعه هنرها را در شیوه‌های اجرایی کاملاً نوین گرد هم آورد. او در باب نحوه‌ی اجرا، قوانینی را تدوین نمود و در نمایش‌هایش به اجرا گذاشت. با پیشرفت تکنولوژی و ظهور وسایلی چون رادیو و هواپیما، او اصول خود را در رادیو نیز به کار بست و این اصول در دوران پست مدرن دوباره به کار بسته شد. به عقیده رزلی گلدبرگ، نقاشان فتوریست به منظور فشار به مخاطبان‌شان برای توجه به عقاید خود به عنوان مستقیم‌ترین ابزار به اجرای نمایش روی آوردند. برای مثال بوچونی نوشت: نقاشی بیش از این صحنه‌ای بیرونی نیست، صحنه‌آرایی است که صحنه تماشایی تاتری است. به همین ترتیب سوفیسی نوشت: تماشاگر باید در وسط کنش نقاشی شده زندگی کند... نمایش، مطمئن‌ترین ابزار برای متلاشی کردن بی‌تفاوتی توده مردم بود.

در هر دوره تاریخی یا هنری محسوب می‌گردد، ریشه در تفکری در گذشته خود دارد. زمانی مارسل دوشان<sup>۱۶</sup>، هنرمند نقاش و مجسمه‌ساز برجسته نیمه اول قرن بیست گفته بود: در مجموع، هنر، محصولی با دو قطب است؛ قطب اول کسی است که اثر را به وجود آورده است و قطب دیگر کسی است که آن را تماشا می‌کند. من به آن کسی که تماشا می‌کند همانقدر بها می‌دهم که به خالق اثر (دومزون روز، ۱۳۸۹، ۱۷). دوشان با ارایه آثاری ساختارشکن، تفکر قراردادی نهادهای هنری روزگار خود را به چالش کشید. چنین به نظر می‌رسد که آنچه را که هایدگر در حوزه فلسفه با نقد به متافیزیک صورت داد، در حوزه هنر با حاضرآماده‌های دوشان به منصف ظهور رسید. "دوشان در طول ده سال (۱۹۱۲-۱۹۲۲)، سریع‌ترین پیشروی را در نیل شدن به نقطه بحرانی ایده‌ها در نظام هنر داشت. در واقعیت، تبدیل نقطه بحرانی ایده به خاستگاه هنر، مطابق با رویه رمانتیسم‌زدایی و ساجکتیویسم‌زدایی (بدیو، ۱۳۹۱، ۴۳-۴۵). هنگامی که دوشان پیشنهاد داد که کار هنری برای تکمیل مفهوم، وابسته به تماشاگر است؛ هرگز نمی‌دانست در پایان این قرن (قرن بیستم)، برخی آثار هنری مانند فیلم‌های تعاملی، به معنای واقعی کلمه وابسته به تماشاگرند؛ نه تنها برای کامل کردن، بلکه برای آغاز کردن و محتوا بخشیدن به اثر (راش، ۱۳۸۹، ۱۴۹).

نکته مورد توجه آنجاست که آثار او در زمان خلق، مورد اقبال چندانی واقع نشد. "مارسل دوشان در سال ۱۹۶۸ درباره یکی از آثار خود (چشمه - زمان خلق ۱۹۱۷م) گفته بود: فراموش نکنید که این اثر تا همین اواخر، خیلی اخیر، هیچ موفقیتی کسب نکرده بود (بدیو، ۱۳۹۱، ۴۵).

آن ککلن در کتاب خود تحت عنوان: نظریه‌های هنر معاصر، به شیوه خود، به معرفی این هنرمند پرداخته است. او در آغاز با تفکیک قایل شدن میان هنر مدرن و هنر معاصر، عصر مدرن را همسو با آیین مصرف و دوران معاصر را هم سو با آیین ارتباطات می‌داند. او آغاز دوران مدرن را در ۱۸۶۰ میلادی و هم‌زمان با انحطاط آکادمی منظور کرده و معتقد است در این زمان، هنرمندان به شکل انفرادی یا در قالب گروه‌های کوچک، با افزایش اختیارات و آزادی‌های خود، وجهه‌ای را رقم زدند که به طور معمول، غیرعادی، غریب، طرد شده و تبعیدی می‌نمود. در این زمان، میان هنرمندان (تولیدکنندگان) و عموم مردم (مصرف‌کنندگان)، شکافی ایجاد شد که ترمیم آن از عهده منتقدان (واسطه‌ها- توزیع‌کنندگان) خارج بود. پس در دوران مدرن با ساختاری خطی شامل تولیدکننده، توزیع‌کننده و مصرف‌کننده مواجه هستیم. اما در عصر معاصر، آیین ارتباطات جایگزین آیین مصرف می‌شود و در این آیین، "شبکه" به عنوان عامل اساسی ارتباط مطرح می‌شود. اما نکته کلیدی و مرتبط با بحث این است که، آن ککلن اعتقاد دارد که با وجود گسست میان دو آیین مصرف و ارتباطات در دوران مدرن و دوران معاصر، اشاره‌ها و نشانه‌های وقوع وضعی متفاوت از آنچه در مفهوم عام آن مدرن خوانده می‌شد، در همان دوران مدرن قابل مشاهده است. وی از آن تحت عنوان مولفه‌های پیوستی<sup>۱۷</sup> نام می‌برد و به ارایه این توضیح می‌پردازد که از آنجایی که ما خود به

جدید هنری، این جنبه خود را از دست داده و آثار دیگری جایگزین آن گردند. بنا بر مستندات تاریخی، هر دوران با روی کار آمدن خود، پایان و مرگ بسیاری از پدیده‌های پیشین را اعلام می‌کند. همانگونه که با روی کار آمدن پست مدرن، با مرگ ایدئولوژی، مرگ مولف و در نهایت پایان مدرنیسم مواجه شدیم. در این زمان آنچه توسط مدرنیسم کهنه و منسوخ و به بیانی دیگر زباله‌های هنری نامیده می‌شد، بار دیگر به ارزش‌های بصری تبدیل گردیده و ارزش‌های مدرن به زباله‌دان تاریخ سپرده شدند. در این میان، گاه برخی از هنرمندان به دلیل تفکری پیشرو پایه‌های هنر آینده را در زمین می‌کارند تا سال‌ها بعد بنایی بر آن افزاشته شود. به نظر می‌رسد که این دسته از هنرمندان، آنچه را که دیگران قادر به دیدن آن نیستند، مشاهده نموده و مرئی می‌سازند. هنرمندانی که گاه در زمان خود مورد طرد جامعه هنری واقع می‌شوند.

### معاصر از دیدگاه فرازمانی

هنگام بررسی آرای نظریه‌پردازان در باب مفهوم معاصریت، متوجه این نکته می‌شویم که برخی از آنان، به معنای دیگری از واژه معاصر نظر دارند. گویا که در نظر ایشان، معاصر، صرف نظر از بعد تاریخی، کیفیتی درونی نیز دارد. به نظر می‌رسد اگر آثار به نحو خاصی آرایه شده باشند، معاصرند و در صورت همخوانی با مصادیق معاصریت، برچسب معاصر بر آنها می‌چسبد. همسانی ایدئولوژی و هنر، هنر به منزله تولید اجتماعی، مداخله سیاسی در حوزه هنر، التزام و تعهد اجتماعی هنر و مواردی این چنینی در نگاه این گروه، برای تعریف واژه معاصر به چشم می‌خورد.

از نظریه‌پردازان این عرصه، که برداشت‌های خود را در کتابی تحت عنوان: "معاصر چیست" آرایه نموده، جورجواگامبن، فیلسوف ایتالیایی است. او با الهام از نیچه، امر معاصر را نابه‌هنگام می‌داند و معتقد است آن که به راستی به عصر خویش تعلق دارد؛ یک معاصر واقعی، کسی است که به تمامی، هم آید با زمانه خویش نیست و به تظاهرات و ادعاهای آن نمی‌چسبد؛ این بدین معناست که او خود را نابه‌هنگام معرفی می‌کند، اما دقیقاً به همین دلیل، و دقیقاً به واسطه همین شکاف و همین ناهم‌زمانی تاریخی است که او در قیاس با دیگران، استعداد بیشتری برای درک و به چنگ انداختن زمانه خویش دارد... از نظر آگامبن، انسان معاصر، انسانی است که به خودش فرصت می‌دهد به اندازه‌ای از تاریخش فاصله بگیرد که بتواند آن را ببیند. علاوه بر گسست و فاصله گرفتن از نظم متداول، سکنی گزیدن در شکستگی زمانه و گسست‌ها و زل زدن به تاریکی و مقهور نشدن در روشنایی، از دیگر نشانه‌های انسان معاصر است. "آنهايي که حقیقتاً متعلق به این زمان اند، کسانی اند که نه کاملاً با این زمان تقارن دارند و نه خود را با خواست‌های آن هماهنگ می‌سازند، بر این اساس آنها در مقام ناکتونی هستند. لیکن دقیقاً به دلیل همین موقعیت و از خلال این ناپیوستگی و نابه‌هنگامی است که این افراد، بیش از دیگران قادر به درک و فراچنگ آوردن زمان خویش اند (آگامبن، ۱۳۸۹، ۵۴). آگامبن با این معنا به نوعی

اجرا به هنرمندان مجوزی می‌داد تا آفرینندگان اثر هنری (خود) هم به گسترش فرمی نوینی از هنرمندان تاتری بدل شوند و هم اهداف هنری در فرم نوین. آنان میان هنرشان به عنوان شاعر، نقاش یا اجراگر جدایی قایل نبودند (گلدبرگ، ۱۳۸۸، ۳۰).

فتوریست‌ها جدایی میان هنر خود به عنوان شاعر، نقاش یا اجراگر قایل نبودند، همانگونه که امروز جدایی میان روش‌ها و سبک‌های هنری بی‌معناست. آنها می‌خواستند هنر را به زندگی نزدیک‌تر سازند و از این رهگذر، جنبش و حرکت را بن‌مایه‌ی زندگی می‌دانستند. نزدیکی هنر به زندگی روزمره از مولفه‌های دوران معاصر است. "همچنین آنان از نخستین مدافعان مفهوم جدید فضای تصویری بودند و می‌کوشیدند فضا را به گونه‌ای مجسم کنند که ناظر، خود را در مرکز تصویر احساس کند" (پاکباز، ۱۳۸۶، ۳۷۷). انتقال یک معنا، مشارکت دادن مخاطب در فرایند اجرا برای واداشتن وی به تفکر، محتوا و اجرایی متفاوت از گذشته، همراهی با تکنولوژی روز، همه و همه از جمله مصادیقی بودند که حدود هفتاد سال بعد، در دوران پست مدرن در هنر اجرا به کار گرفته شد و به دیگر سخن، بذر هنر اجرا در دوران فتوریسم، به تنه و ساقه‌های هنر اجرا در دوران پست مدرن ختم شد و همچنان شاخه‌های آن در حال رشد و انشعاب است. این تاثیر را می‌توان در برخورد هنرمندان معاصر با مخاطب و گرایش‌هایی همچون هنر میان‌کنشی (تعاملی) مشاهده نمود. در این گرایش‌های جدید، مخاطب آزادانه با اثر هنری مواجه می‌شود و می‌تواند آن را تغییر داده و یا در اجرای بخشی از اثر با هنرمند مشارکت داشته باشد. با آنکه در هنر جدید، ایده اولیه در دست هنرمند باقی می‌ماند، «اما آنچه شرکت‌کننده‌ها با این محتوا صورت می‌دهند، تنوع بیشتری دارد» (راش، ۱۳۸۹، ۲۴۸). در این شیوه هنری، چندگانگی معنا بیش از پیش به چشم می‌خورد و وجود رمزگان فرهنگی و اجتماعی متفاوت در هر یک از مخاطبین و شرکت‌کنندگان در اجرای اثر، فضای گفتمانی متفاوتی را ایجاد می‌نماید. چنین به نظر می‌رسد که هنر جدید و اندیشه‌ورز، دیگر تنها به ارضای حسی و بصری مخاطب بسنده نکرده، بلکه بیشتر معطوف به اندیشه و اعتلای آن است. همانطور که در ابتدای امر بیان نمودیم معاصر، در مفهوم بازمانی، به همه‌ی آنچه قادر به بیان مولفه‌های امر حاضر باشد، اطلاق می‌گردد. در این تعریف، دیگر شکل حاکمیت مطلق خود را از دست داده و محتوا با آن شانه به شانه شده و گاه بر آن سایه می‌افکند. در این حالت، دیگر هر آنچه در زمان ما خلق گردیده، لزوماً معاصر نبوده و معاصریت علاوه بر ساختار، به زبان امروزی نیازمند است. علاوه بر این دو مولفه، طرز فکر هنرمند و نوع برخورد وی با آیین‌واره‌های هنر او را معاصر با زمان حاضر می‌سازد. این مساله سبب می‌گردد که حتی آثاری که متعلق به این زمان نبوده اما با زبان و بیان امروزی مطابقت دارند، خود را معاصر با زمان کنونی سازند. نکته‌ای که باید مورد نظر قرار گیرد آن است که در هر دوره‌ای، معاصر، زبان و بیان خاص خود را داراست و ممکن است آثاری که امروز معاصر با زمان ما پنداشته می‌شوند در آینده دور، به دلیل تغییر در نگرش و ارزش‌های اجتماعی و ظهور شیوه‌های

از نظر وراچایکوفسکا او با آن بینش افلاکی و طیف رنگ‌هایش از هنرمندانی بود که جهان را منسجم می‌خواهند نه ساخت گشوده. او هنرمندی بود که از رنگ‌های عناصر کیهانی، پدیده‌های طبیعی، رنگین کمان، آسمان و زمین و... تقلید می‌کرد. او در پاسخ پرسش ابتدای بحث درباره چیستی معاصریت می‌گوید: به نظر من خود این مفهوم تا حدی مشروط است. هنر اصیل همواره معاصر است... مظاهر اصیل هنر زمانه ما به تعریف خود کلاسیک‌اند و در همان مجموعه‌های موزه‌ای که در آنها نگهداری می‌شوند دیده و ارج نهاده می‌شوند (چایکوفسکایا، ۱۳۸۵، ۱۴۹-۱۵۰).

زمانی که تعریف ما از یک واژه مشروط می‌شود، سردرگمی برای رسیدن به معنا آغاز می‌گردد. در اینجا است که با تاویل‌های متعدد معنایی مواجه شده و راه برای قرائت‌های بی‌شمار هموار می‌گردد. همانطور که بیان گردید از نظر آگامین، کسانی که به خوبی با دوران خود در تطابق و سازگاری هستند و به آن گره خورده‌اند، معاصران آن زمان نیستند. در این تعریف، واژه معاصر دارای یک تناقض و ناهم‌خوانی است. کسی را معاصر می‌دانیم که از دوران خود گسست داشته و با آن در تقابل است. تعریف آگامین از معاصریت، کاملاً بر مبنای ارزش‌ها بوده و همانند آن است که بگوییم: مرد آن است که جوانمرد باشد. مرد بودن در زبان علمی، تعریفی کاملاً مشخص داشته و در صورت تجانس شاخصه‌های آن با افراد، صفت مرد بودن بر آنها الحاق می‌شود. قرار دادن پیش شرط برای مرد بودن، همانند شیوه‌ای است که آگامین برای تعریف از معاصریت به دست می‌دهد. با اطلاق صفتی بر معاصر، تعریف آگامین روشن‌تر می‌شود. همانطور که ما در مثال خود می‌توانستیم بگوییم: مرد خوب آن است که جوانمرد باشد. در این صورت، معاصر اصیل آن است که در گسست با زمانه خود باشد. این گسست از زمانه و این روحیه انقلابی در معاصر اصیل، که همیشه در تضاد با ایدئولوژی‌های روز جامعه است، هنرمند انقلابی هربرت رید<sup>۱۸</sup> را به شکلی منعکس می‌کند. هربرت رید، در کتاب خود تحت عنوان: فلسفه هنر معاصر، از هنرمندانی انقلابی نام می‌برد که بر خلاف انقلابیون در سیاست، هیچ‌گونه قانون اساسی در جیب نداشتند. کسانی که به پوسیدگی قوانین آکادمیک حاکم بر زمان خود باور داشتند، اما هیچ اندیشه‌ی پیش‌پنداشت‌های درباره معیارهای نوین نداشتند. "این هنرمندان، خود را به دنیای ناشناخته‌ها افکندند، نمی‌دانستند چه چیزی پیدا خواهند کرد و برای پیدا کردن راهی به سوی کار اصیل هنری بر مدرک عینی حواسشان تکیه می‌کردند" (رید، ۱۳۸۷، ۵۶). هنرمند انقلابی وی، به دنیایی از کلیشه‌ها، تصویرها و علامت‌های پیش‌پافتاده پا می‌گذارد که برای بیان واقعیت، هیچ رخنه‌ای در خود آگاهی نمی‌کنند. از این رو نمادهای تازه‌ای ابداع می‌کند و شاید مجموعه کاملی از نمادهای تازه می‌پردازد. آنگاه آکادمیسین‌ها پا به میدان می‌گذارند و می‌کوشند نمادهای او را تعمیم دهند، به صورت میثاق درآورند و برای تمام زمان‌ها سودمند کنند (همان، ۵۷). بی‌تردید آثار هنرمندانی چون اوژن دلاکروا (آزادی پیشاپیش مردم)، فرانسیسکو گویا (فجایع جنگ) و آثار هنرمندان مکزیکی

رسالت اجتماعی هنرمند را گوشزد می‌نماید و این سخنان، یادآور سخنان ارنست فیشر<sup>۱۶</sup> در کتاب خود تحت عنوان: ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی است. ارنست فیشر به تعریفی از هنر معاصر پرداخته، اما معتقد بود که هنر اصیل، همواره از محدودیت‌های ایدئولوژیکی زمانه خود فراتر رفته و شناختی از واقعیت‌ها را برای انسان فراهم می‌سازد. از نظر فیشر، جامعه به هنرمند، این جادوگر و الامرتبه نیازمند است و حق دارد از وی بخواهد که از نقش ویژه اجتماعی خود آگاه باشد... مجسمه موسای میکل‌آنژ فقط تصویر هنرمندانه انسان دوران رنسانس و تجسم شخصیت خود آگاه جدید، در قالب سنگ نبود، بلکه مضافاً فرمانی بود، در قالب سنگ، به معاصران و مشوقان میکل‌آنژ که: این است شخصیتی که شما باید همانندش باشید؛ عصری که ما در آن زندگی می‌کنیم، او را می‌طلبد. جهانی که ما شاهد تولد آنیم، نیازمند به اوست (فیشر، ۱۳۸۶، ۶۵). فیشر در ستایش ونگوک چنین می‌نگارد: وی نقش مایه‌های خود را از "قلب مردم" برمی‌گزید. تحولات اجتماعی عظیم آینده را احساس می‌کرد، پیش از طوفان بزرگ می‌زیست و آگاهی تلخ بر اینکه زنده نخواهد بود تا شاهد آن فضای پاک به‌روزی پس از طوفان بزرگ باشد (همان، ۱۹۳-۱۹۴).

ما در استنتاج از سخنان آگامین و ارنست فیشر، معاصر را معادل اصیل قرار می‌دهیم؛ در نتیجه هنر معاصر در این شکل از تعریف خود، هنر اصیل می‌شود. شاید تاثیر همین سخنان است که پژوهشگر روس، وراچایکوفسکایا را بر آن می‌دارد که برای رسیدن به چیستی هنر معاصر، به تصویر انسان در دنیای معاصر بپردازد. او در مقاله خود تحت عنوان: جستجوی انسان در هنر معاصر، با این سوال کلیدی آغاز می‌کند که چه هنری را می‌توان معاصر تلقی کرد؟ ملاک او برای این ارزیابی، تصویر انسان در هنر امروز است. چایکوفسکایا در مقاله خود، هنرمندان را در دو دسته متفاوت تقسیم بندی می‌کند: اولین گروه (هنرمندان پیشرو سنت‌گرا)، هنرمندانی منفرد ولی خلاق که به گرایش مشخصی تعلق ندارند و عناصری بیگانه از جهان پیرامونند و جهان را پیوسته انسان مدار می‌بینند. از نظری وی، این هنرمندان بیرون از علاقه عموم‌اند. او از هنرمندانی نظیر رامبرانت و روبلیوف مثال می‌زند که همواره در محیط خود تنها بوده‌اند. در آثار گروه دوم، که او در مقاله خود از آنان با عنوان "هنرمندان نو" نام برده، با گسست انسان در مفهوم وسیع کلمه مواجه می‌شویم. از نظری آنها در تجربه‌های هنری بسیار اندک در دوران اخیر می‌توان از تصویر انسان در هنر معاصر سخن گفت و آن هم زمانی است که هنرمند به خویشتن و فردیت خلاق خود وفادار می‌ماند و این توانایی را کسب می‌کند تا تصویر روح خود را به بیننده ارایه دهد، نه چند کلیشه و چند شگرد عجیب را. او در ستایش هنرمندان پیشرو سنت‌گرا، در انتهای مقاله خود، چنین بیان می‌کند: هنرمندان مذکور (پیشرو سنت‌گرا) بر آنچه به ظاهر آشنا است و قبلاً هزاران بار دیده‌ایم، نوری نو می‌افکنند و بدین‌گونه تصویری نو می‌آفرینند؛ و این بدان علت است که چنین هنرمندانی هنوز از دیدن جهان شگفت‌زده می‌شوند. مثال او از چنین هنرمندی نقاش روسی کوزما پتروف و دکن<sup>۱۷</sup> است.

است؟ و دیگر آن که آیا همه آثاری که امروزه خلق می‌شوند، با سبک و سیاق و مولفه‌های پست‌مدرن همخوانی دارند؟

می‌گوییم و گفته شده، هنر مدرن، هنر معاصر نیست؛ نه صرفاً به خاطر آن که دوره زمانی آن تمام شده، که چه بسا خیلی افراد هنوز با رویکرد مدرنیستی به هنر، فعالیت می‌کنند. این ناشی از درک این واقعیت است که مفاهیم و ارزش‌های مطرح در آن هنر، دیگر در جامعه امروزی و مناسبات آن کاربرد و نمودی ندارند. پس شاخصه‌های هنر مدرن با تمام محدودیت‌هایی که در ایسم‌هایش نمود داشت، با خواست انسان امروزی قرابت و هم‌خوانی ندارد. بنابراین اگر امروزه اثری با مولفه‌های دوران کلاسیک یا مدرن خلق شود، الزاماً به دلیل آفرینش آن در زمان کنونی، معاصر تلقی نمی‌شود. همچنین با استفاده از همین دریافته‌ها اثبات شده در باب دوران‌های هنری، به کلیدی‌ترین نکته مفهوم معاصریت بیش از پیش پی می‌بریم که معاصریت اثر هنری، همانند پلی است برای ارتباط یک اثر یا رخداد فکری، به آنچه زندگی امروز بشر را شکل می‌دهد. همانطور که در ابتدای بحث بیان شد، هنر پست‌مدرن، هنر گوناگونی‌ها و تجربه‌های نو است و تناقض اصلی این مساله در همینجا آشکار می‌شود. گستره هنر پست‌مدرن، از آنجا که مرزهای متعین قبلی را نمی‌شناسد و تغییر خود را مدام با زیرکی در زیر پر و بال معنایی خود هضم می‌کند، به گونه‌ای خود را باز تعریف نموده که انگار سرآمدنی برای آن وجود ندارد. همه تحولات در لوای هنر پست‌مدرن قابل تعریف است. این هنر، هنر متغیر و در حال زایش و دگرگونی است و ذات زایش‌های آن با تحولات اجتماعی پیش می‌رود. اما فرض کنیم که داستان تغییر و تغییر آن همچنان ادامه داشته باشد و همچنان گستره پست‌مدرن همه تغییرات را در صد سال آینده، زیر سیطره خود جای دهد، آیا انسان صد سال آینده می‌بایست تمامی جریان‌های هنری ریز و درشت رخ داده در زیر لوای هنر پست‌مدرن را که احتمالاً بسیاری از آنها در صد سال آینده نقض خواهند شد، همچنان معاصر با خود قلمداد کند؟

این پرسش راه را برای تفکیک مفهوم معاصر از پست‌مدرن به ما نشان می‌دهد. معاصر، صفت قابل ذکر برای اثری است که تمام قد با زبان روز ما قرابت داشته باشد، با کنش‌های فکری روز انسان مقارن باشد. شاید اکنون بگوییم که بستر جریان‌های هنری رخ داده هنوز با کلیت اجتماعی انسان امروزی در قرابتند. پس همچنان پست‌مدرن تا امروز با مفهوم معاصر شانه به شانه است. در جواب به دو نکته اشاره می‌کنیم: حتی اگر بپذیریم پست‌مدرن از ابتدا تا امروز، آینه تمام‌نمای بشر امروز است، باز نافی آن نیست که به سبب ایجاد تحولات مفهومی در اندیشه پست‌مدرن، عقاید هنری امروز، ارتباطشان را با بشر آینده قطع کنند. در حالی که هنوز پست‌مدرن به قوت خود باقی است.

دوم آنکه اشکال اساسی و بزرگ اینجاست که همچنان در مورد میزان رواج مکتب پست‌مدرن برای نقاط جغرافیای فرهنگی تفاوت نظر وجود دارد. یعنی جوامع غیر غربی هنوز کنش‌های انسان غرب را برای بازنمایاندن پست‌مدرنیسم تجربه نکرده و یا ناقص تجربه کرده‌اند. اما در استدلال ما، معاصر همچنان با تعریف مشخص

چون دیگوریورا و خوزه کلمنته روزکو که بازتابی از شرایط اجتماعی و نمایی از فساد ثروتمندان در برابر معصومیت فقرا است، در مضمون کلی خود، با مصائب انسان امروزی مترادف است. پس با نگاهی فرازمانی به مفهوم معاصر، می‌توان تمامی این آثار را به دلیل شباهت با زمینه‌های اجتماعی امروزی در محتوا معاصر تلقی کرد اما چنین به نظر می‌رسد که این آثار، قادر به نمایش وحشت و مصائب جنگ‌های مدرن با کشتار میلیونی انسان‌ها در فوج‌ترین شکل ممکن نبوده و زبان اثر با زبان امروزی هم‌خوانی ندارد. به طور کلی نگاه ارزشی به هنر و به نوعی گوشزد کردن رسالت اجتماعی هنرمند یا انسان معاصر، چه در سخنان آگامبن وقتی که معاصر را در گسست با زمانه خود می‌بیند، و چه در کلام هربرت رید که هنرمند واقعی را کسی می‌داند که در تضاد با قوانین آکادمیک روز خود است؛ همگی به نوعی در حال خلق یک مانیفست اجتماعی هستند و به نوعی تعهد هنر به جامعه را گوشزد می‌نمایند.<sup>۱۹</sup> اما اینگونه به نظر می‌رسد که در دوران جدید، حرکت هنر از بعد تصویری به اندیشه، سبب فاصله‌گیری هنرمند، از رابطه مستقیم با مسایل اجتماعی شده و رهیافت اجتماعی هنر، چیرگی خود را از دست داده است. اعتبار این مانیفست‌های آشکار در ستایش هنر اصیل، که زندگی هنرمندان و نویسندگان و در مجموع انسان‌هایی انقلابی را می‌ستایند که برای آینده کار کرده‌اند، از نظر انسان امروزی خدشه‌دار شده است. به عقیده گرویس، مدرنیته کلاسیک، به توانایی آینده در تحقق وعده‌های گذشته و حال باور داشت؛ حتی پس از مرگ خدا. (عبارتی که نیچه فیلسوف آلمانی ضرب کرد و در کتاب حکمت شادان و بعدها چنین گفت زرتشت، آن را به عنوان تمثیلی از وضعیت آن دوران به کار برد.) اما چنین به نظر می‌رسد که برای هنرمند پست‌مدرن، این وعده آینده ابدی، که ماحصل کارهای ما را در خود حفظ می‌کند، امکانیت خویش را از دست داده است. موزه‌ها دیگر به جای اینکه مکان‌هایی برای کلکسیون‌های دایمی باشند، بدل به مکان‌های نمایشگاه‌های موقت شده‌اند. تغییر مداوم مدها و رویه‌های فرهنگی، موضوع وعده آینده‌ای با ثبات برای کارهای هنری یا پروژه‌های سیاسی را محال ساخته است و گذشته نیز دایماً در حال بازنویسی است (گنجی و مهتدی، ۱۳۹۱، ۱۷-۱۸).

## تحلیل دیدگاه‌های سه گانه در باب مفهوم معاصریت

بر اساس آنچه گذشت مشخص گردید که همواره برخورد‌های گوناگونی با مفهوم معاصریت صورت می‌پذیرد. شاید در ابتدای امر چنین به نظر برسد که مفهوم معاصر در معنای در زمانی، از دیگر معانی بیان شده، قابل قبول تر باشد. دیدگاهی که هنرمند را مقارن با شاخصه‌های پست‌مدرن می‌داند. زیرا همچنان در دایره معنایی کلمه معاصر قابل تعریف است. اما سوال اینجاست که مفاهیم پست‌مدرن و مولفه‌های آن - که در بخش اول اشاره مختصری به آن شد - را می‌توان همیشه و بی‌قید و شرط به عنوان شاخصه‌های مفهوم معاصریت قلمداد کرد؟ و آیا ایجاد همانندی کامل بین این دو جایز

ایران، بی‌آنکه نگران باشییم هنری را معاصر ایرانی دانسته‌ایم که با وجوه پست مدرن قرابت ندارد. هنر معاصر ایران، هنری است که ذیل مفاهیم جهانی، شاخصه‌های امروزی از جامعه ایرانی را در خود جای می‌دهد. پس می‌توانیم ابتدا با سنجش الگوواره‌های فرهنگی و اجتماعی بشر ایرانی در زمان کنونی و با خیالی آسوده بگوییم هنر معاصر ایران این است و آن نیست. آری این اثر معاصر ایرانی است اما لزوماً پست مدرن نیست. این همان برخورد محلی با مفهوم معاصر است که جایز است در متون و نظریه‌ها مشخص شود که مفهوم معاصر محلی مد نظر است یا جهانی.

آنچه در مورد مفاهیم جهانی معاصر مشخص است این است که هنوز بسیاری از شاخصه‌های پست مدرنیسم معرف آخرین حضور فکری و هستی‌شناختی بشر است. بنابراین بسیاری از شاخصه‌های مطرح شده در بخش ابتدایی در تعریف تاریخی هنر معاصر، هنوز می‌توانند ملاکی در تعریف جهانی معاصریت قرار بگیرند. حتی بنا بر الگوواره‌های جهان معاصر با حاکمیت تفکر پست مدرن، همه جوامع می‌توانند وفادار به الگوهای هنری خود باشند، زیرا همان‌طور که پیش از این بیان گردید از شاخصه‌های تفکر پست مدرن، اعتنا به تفسیرهای خرد و توجه به تفکرات الگوهای منطقه‌ای، بومی و غیر جهانی است؛ به شکلی که در دوران جدید، قرائت‌ها و الگوهای متنوع منطقه‌ای، مذهبی و غیره در عرصه‌های متفاوت توجه می‌گردد بر این اساس قرار نیست همه مردم جهان همچون دوران مدرن به پیروی از یک الگو و روایت واحد بپردازند بلکه هر کشوری می‌تواند بر اساس فرهنگ و پارادایم‌های غالب خود، به زندگی پرداخته و آثار هنری خود را خلق نماید.

خود می‌تواند راه خود را بیابد. تکرار می‌کنیم که هنر معاصر، هنری است که با تمام کنش‌ها و خواص بشر امروزی قرابت داشته باشد. لازم نیست خیلی پیچیده تر از این قلمدادش کنیم - چونان آگامبن که از آن توشه‌ای برای رهیافت متعالی انسان امروز ساخته بود و لازم نیست با پیچیدگی‌های ذاتی پست مدرن همگامش کنیم که جز سرگردانی در دریایی از سبک‌ها چیز بیشتری به بار نمی‌آورد.

به نظر می‌رسد که در مفهوم فرازمانی از معاصر، سبک و تکنیک در خدمت دیدگاه‌های اجتماعی و سیاسی قرار می‌گیرد. این همان مقوله‌ای است که از آن تحت عنوان "تعهد هنری" یاد می‌شود. یعنی هنر باید در خدمت تهذیب مخاطب و عاملی جهت پیشرفت و بهبود شیوه زندگی او و بدین طریق بهبود اوضاع جامعه باشد. هنرمند متعهد باید همچون وجدان بیدار جامعه عمل کند و هنراو در خدمت مردم باشد. هنر متعهد به مقوله هنر برای هنر بی‌اعتنا بوده و در ارزش‌گذاری آثار، دیدگاه جهت دار خود را دخیل می‌دارد. دیگر اشکال وارده بر این مفهوم از معاصریت آن است که این احتمال وجود دارد که زبان اثر و نحوه ارائه آن با زبان امروزی قرابت برقرار نکرده و آثاری که در زمان خلق، بنا به تعریف معاصر از دیدگاه فرازمانی، معاصر تلقی می‌گردیدند در ارتباط با مخاطب امروزی جنبه امروزی بودن را در خود ملحوظ نداشته باشد.

نکته‌ای که باید مورد توجه قرار گیرد آن است که مفهوم معاصر دینامیک دارد اما سرگردان نیست. دینامیک مفهوم معاصر آنجاست که می‌تواند در قبال ارتباط با مجموعه‌های کوچک‌تر جوامع انسانی، در هر نقطه از اقلیم فرهنگی دنیا شاخصه‌های محدودتر و جزئی‌تر داشته باشد. اینکه اجازه داشته باشییم بگوییم هنر معاصر

## نتیجه

جاری و ساری خواهد بود زیرا در چنین متونی، قصد بر اشاره به هم‌زمانی با دوران اخیر است و نه مفهومی فراتر. در دیدگاه فرازمانی، فرمول بازتولید مفهوم معاصریت، ماهیتاً ارزش‌مدار است. اینکه آثار حامل یک ارزش خاص - با هر تعریفی که گویند از ارزش برای خود دارد و ممکن است با دیگری در تضاد و افتراق باشد - شایستگی اطلاق مفهوم معاصر بودن را دارند. در این بیان نیز فرمول مشخصی تولید نمی‌شود. زیرا این دیدگاه از معنای کلمه معاصر فراتر می‌رود و از کلمه معاصر برای جداسازی آثار با ارزش از کم‌ارزش و بی‌ارزش (بنا بر دیدگاهی شخصی) به کار می‌رود و در نتیجه نمی‌تواند فرمولی جامع برای تعیین معاصریت به دست دهد.

آنچه بیش از سایر دیدگاه‌ها می‌تواند به عنوان مکانیسم علمی و دقیق از معاصریت قلمداد شود، دیدگاه بازمانی است. دیدگاهی که بیشتر طرز فکر هنرمند، نحوه رایه اثر و محتوای آن را مد نظر قرار داده و نه ظرف تاریخی اثر را. این دیدگاه بین چستی اثر هنری با واقعیات جاری جامعه و مناسبات آن، میزان تطابق را ارزیابی

بی‌تردید برداشت‌های سه‌گانه موجود از مفهوم معاصر را نمی‌توان انکار و دور انداخت؛ اما در این نوشتار کوشیده شد، اقوال و نظریه‌های مختلف را بیان و از مفاهیم مستتر در آنها شیوه‌های برخورد با این واژه و مفاهیم مستتر در آن را دسته‌بندی نمود. استنتاج صورت گرفته منجر به بیان سه معنا برای واژه معاصریت گردید: در زمانی، با زمانی، فرازمانی.

برای تبیین معنای دقیق‌تر این واژه، آرای مطرح شده در باب هر معنا مورد تحلیل قرار گرفت. در دیدگاه در زمانی، نمی‌توان از ویژگی عمومی آن چشم‌پوشی کرد ولی این روش عمومی، همیشه با اشکالات خود همراه است و اتفاقاً به دلیل همین اشکالات است که بسیاری از نظریه‌پردازان، سعی در بازتولید مفهوم معاصر داشته‌اند. گفته شد که در این نگاه مشکل اصلی پیدا کردن نقطه عطف تاریخی برای آغاز دوره زمانی اخیر - که مبنای اطلاق واژه معاصریت است - می‌باشد و این تعریف تمام آثار خلق شده در زمان کنونی را معاصر با زمان خویش می‌داند و این دیدگاه مبنای اختلاف نظر است. البته این مفهوم همچنان در ادبیات و حاشیه متون هنری



است و در این میان، ایده و تفکر هنرمند بیش از عامل در زمانی، معرف معاصر بودن اوست. بی تردید بیان و اندیشه پنهان در پس فرم و تأثیری که اثر در تغییر نگاه مخاطب به جهان پیرامونش داشته است، سبب گشته تا آثاری به عنوان میراث هنری یک جامعه، حفظ شده و آثاری دیگر به فراموشی سپرده شوند. بنا به تعریف ما، واژه معاصر پویاست اما سرگردان نیست. پویایی مفهوم معاصر آنجاست که می تواند در قبال ارتباط با مجموعه های کوچک تر جوامع انسانی، در هر نقطه از اقلیم فرهنگی دنیا، شاخصه های محدود تر و جزئی تر داشته باشد. بطور مثال هنرمند ایرانی دوران جدید، همچون هر هنرمند دیگر، در هر کجای دنیا، زاده دوران خویش است و زبان اثر او باید با زبان امروزی قرابت و نزدیکی داشته باشد، و این مهم حاصل نمی شود مگر آنکه هنرمند به میزانی از دانش و شناخت دوران خود رسیده باشد، تا بتواند بر مبنای مقتضیات زمان و با استفاده از فناوری روز، به خلق آثاری برانگیزاننده بپردازد تا به وسیله آن دانش و آگاهی مخاطب خود را ارتقا داده و او را به اندیشه وادارد؛ چنین اثری هنر معاصر خواهد بود.

می کند و پس از آن در صورت وجود این تطابق، اثر هنری مزبور را واجد صفت معاصر میدانند. معاصر به دلیل حرکت دائمی و رو به جلو، فضایی ناپایدار را اشغال می کند و بی تردید به یک لحظه تاریخی خاص خود را محدود ننموده و حتی گاه (به دلیل رسیدن به زبانی مشترک) با گذشته خود پیوند برقرار می کند. با این تعریف، آثار هنری با وجود ساکن شدن در ظرف زمانی و مکانی معین، به آن محدود نمی گردند و این امکان وجود دارد که با گذر زمان با زمینه های اجتماعی آینده خود همایند شوند. به زبانی دیگر می توان گفت که آثار هنری، توانایی خم کردن زمان برای رسیدن به زمینه های مناسب ظهور و بیان خود را دارا هستند و این همان معنای معاصریت در مفهوم «بازمانی» است. اینجاست که باید بگوییم معاصریت در قطب دوم اثر هنری، یعنی مخاطب، ظرف زمان را می پذیرد ولی در قطب اول آن، که مربوط به تولید اثر هنری است، ظرف و محدوده زمانی را نمی پذیرد.

با این تعریف باید پذیرفت که هر آنچه در این دوران صورت می پذیرد، لزوماً معاصر نیست. زیرا معاصر بودن علاوه بر هم زمانی، مستلزم آگاهی و شناخت در نسبت با جهان، زمان، جامعه و خود

## پی نوشت ها

- 16 Ernst Otto Fischer.  
17 Кузьма Сергеевич Петров-Водкин.  
18 Sir Herbert Edward Read.
- ۲۸ نظریه پردازانی چون گنورک لوکاج، لوسین گلدمن، آرنولد هاورز و کارل مانهایم نیز، هر یک از راه های مختلف هنر و ادبیات را به ساحت اجتماعی پیوند می زنند.
- فهرست منابع**
- آگامبن، جورجو (۱۳۸۹)، معاصر چیست، ترجمه امیر کیانپور، گام نو، تهران.  
بدیو، آلن (۱۳۹۱)، نگاهی درباره مارسل دوشان، ترجمه علیرضا ارواحی و شکوه کریمی، گلستانه ۱، شماره ۱۲۰، ۴۲-۴۵.  
پاکباز، رویین (۱۳۸۶)، دایره المعارف هنر، فرهنگ معاصر، تهران.  
چایکوفسکایا، ورا (۱۳۸۵)، جستجوی انسان در هنر معاصر، ترجمه منیژه اذکایی، فصلنامه فرهنگستان هنر، خیال، شماره ۱۹، ۱۴۴-۱۵۷.  
دومزون روز، ایزابل (۱۳۸۹)، هنر معاصر، ترجمه جمال عرب زاده، دانشکده هنر، تهران.  
راش، مایکل (۱۳۸۹)، رسانه های نوین در هنر قرن بیستم، ترجمه بیتا روشنی، خسرو طالب زاده و نینا ماژجو، نشر نظر، تهران.  
رید، هربرت (۱۳۸۷)، فلسفه هنر معاصر، ترجمه محمد تقی فرامرزی، نشر نگاه، تهران.  
فیشر، ارنست (۱۳۸۶)، ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی، ترجمه فیروز شیروانلو، انتشارات توس، تهران.  
ککلن، آن (۱۳۹۴)، نظریه هنر معاصر، ترجمه بهروز عوض پور، نشر نگاه، تهران.  
گنجی، ایمان؛ کیوان مهتدی (۱۳۹۱)، موزه یک کارخانه است؛ مجموعه

- 1 Cauquelin Anne.  
2 Vera Chaikovskaya.  
3 Catherine Millet.  
4 Michael Archer.  
5 Richar Meier.  
6 Giorgio Agamben.  
7 Hans Ulrich Obrist.  
8 Boris Groys.  
9 Jean-François Lyotard.  
10 Joseph Kosuth.
- ۱۱ تجربیات پسامفهومی دهه ۸۰ به شکلی راهبردی به الگوهای سنتی تصویر اقبال نشان دادند. در دهه ۹۰ توجه به مساله اجرا و رایه هنری، شکل تماشایی تری به خود گرفت و روابط بین ایده و اجرای آن اهمیت بسیار یافته و روندی کاملاً مغایر با پیشگامان هنر مفهومی، که بر خودکفایی ایده و مفهوم پافشاری می ورزیدند، پیدا کرد (سمیع آذر، ۱۳۹۱، ۷۳).
- 12 Henri-Robert-Marcel Duchamp.
- ۱۳ منظور ما از مولفه های پیوستی، همانا عوامل یا عناصری خواهند بود که به طور هم زمان با هر دو دوره زمانی مدرن و معاصر و به تبع این، آیین ها و آیین واره های هنری حاصل از آنها در ارتباط بوده و به صورت توأمان، به پیامی که حالا و همین جا دریافت می کنیم - با توجه به موضوع ما (می تواند) یک اثر هنری یا داده های مربوط به یک اثر (باشد) - از طرفی و تولیدکننده یا فرستنده آن پیام - با توجه به موضوع ما (می تواند) هنرمند خلاق یا هرکدام از کارگزاران فعال شبکه ها (باشد) - و به تبع این، خود تولید و ارسال در مفهوم عام آن هم از طرف دیگر به یک اندازه در عام ترین تعریف آن ارجاع می دهد (ککلن، ۱۳۹۴، ۱۴۱).
- 14 Filippo Tommaso Emilio Marinetti.  
15 Roselee Goldberg.

نشر نظر، تهران.

Ortega, Y & Gasset, J (1976), *En Torno & Galileo, Esquema de las crisis Madrid*, Revista Deocci.

Wild, Carolyn (2007), *Matter and Meaning in the Work of Art*, Joseph Kosoth S "One and Tree Chair" in philosophy and conceptual art, New York, Oxford University Press.

راهنمای سیاسی برای هنر معاصر، حرفه هنرمند، تهران.

گلدبرگ، رزلی (۱۳۸۸)، هنر اجرا، ترجمه مریم نعمت طاووسی، نشر نمایش، تهران.

مالپاس، سایمون (۱۳۸۸)، ژان فرانسوا لیوتار، ترجمه بهرنگ پورحسینی، نشر مرکز، تهران.

میه، کاترین (۱۳۹۰)، هنر معاصر تاریخ و جغرافیا، ترجمه مهشید نونهالی،



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

## Reading about Contemporaneity

Tarannom Taghavi<sup>1</sup>, Asghar Kafshchian Moghaddam<sup>2</sup>, Mahboobeh Pahlavan Noodeh<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Ph.D. Candidate in Art Research, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

<sup>2</sup>Associate Professor, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

<sup>3</sup> Ph.D. Candidate in Art Research, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received 12 Feb 2018, Accepted 17 Nov 2018)

It seems that providing a comprehensive definition of contemporaneity, despite the multiplicity of meaning in a multi-dimensional world, is a vague subject. In defining this word, some researchers contemplate only being present, (belonging to or occurring in the present or a person or thing living or existing at the same time as another) and the other group transcends of this definition with a different definition of contemporary, and defines contemporaneity in the concept of extra time. Addition of contemporaneity to artwork requires, above all, the answer to the fundamental question whether the contemporary period is essentially a certain time period of the art of a land, with all the works related to that period, or the contemporary word, only on works which are consistent with its examples. Sometimes the implications of the new aspect are transcended and the circle of belongings transforms the word. In the use of the word of contemporary with means of (at a time) all the works created at the present time are considered contemporary. But when we use contemporary with means of (with time), everything that is capable of recording and expressing the components of the present is contemporary. In this case, the mere existence of the form loses its fundamental importance, and the content of the work, insight and manner of presentation by the artist can make the work in any contemporary period of time with the current time. Here, time is important in one aspect, in the audience, and in other aspects, the artist and the work of art, are capable of returning to different periods. And this is the concept of contemporary, which is considered as the most practical meaning in this research. Another look at the contemporary notion is

an attentive look that at the time no longer matters, and the goals and missions of the artist and his cooperation with these goals, connects him with his contemporary word. If we consider art as contemporary to be capable of expressing the components of the present in today's language, then perhaps a component of the time is no longer the only pillar and other components are replaced. The study of the theme of various ideas about contemporary and the presentation of a more precise understanding of this unconventional concept, in three semantic interpretations of time (at the time, with time, extra time) in this study are discussed. The research method in this study is descriptive-analytic and the method of data collection is library. According to the results of the research, which, more than other perspectives can be regarded as a rather precise definition of contemporaneity, is the reciprocal view. Based on this view, art works are not limited to being inhabited within a given time frame and may be adapted to the future with their artistic backgrounds. As a result, contemporaneity at the second pole of the work of art, that is, the audience, accepts time, but on its first pole, which relates to the production of the work of art, it does not embrace the time and space.

### Keywords

Contemporaneity, Postmodern, at the Time, with Time, Extra Time.