هنرهای تجسمی

هنرِ نقدِ هنری

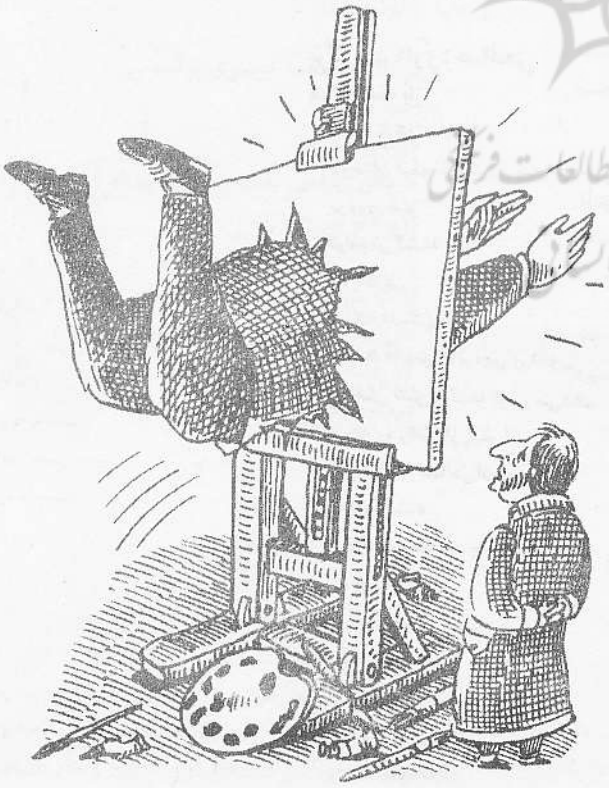
آشفتگی‌های نقد هنری و جایگاه منتقد

علی‌اصغر قره‌باغی

یکی از دگرگونی‌هایی که در دو دههٔ اخیر درجهانِ هنریِ غرب چهره نمایانده این واقعیت است‌که در بسیاری موارد، منتقدان بیش از هنرمندان مضمون فضای فرهنگیِ هنر بوده‌اند. شاید این امر به‌مذاق عده‌یی از هنرمندان خوش نیاید اما دیگر انکارشدنی نیست که هنرمندان، به‌دلایل گوناگون در چشم‌انداز هنر امروز حضوری محو و کم رنگ داشته‌اند و چنان‌که گفتی وظیفهٔ اصلیِ هنر به‌عهدهٔ نقد هنری نهاده شده، مردمِ منتقد را مسئول آفرینش اثر هنری می‌دانند. البته باید در نظر داشت که مراد از آفرینش اثر هنری، پدیدآوردن ابژه‌هایی است که هم از انسجام «جوهره‌های اصیل» برخوردارند و هم شامل جوهره‌هایی هستند که بیم‌آن می‌رفت درپرداختن به‌واقعیت‌های صوری فرمالیست‌ها یک‌سره از دست رفته باشند. یکی از دلایلِ روی آوردنِ غرب به منتقد و نقد هنری، شک‌اندیشی در تاریخ هنر است، یکی دیگر عدم اعتماد به‌حامیان هنر است و یکی هم دودوزه‌بازی‌های روزافزونِ متولیانِ هنر و نهادهای هنری. امروز حضور هنرمند در اثر هنری چندان محسوس نیست، در فردیت و ذهنیت به‌عنوان حرف و حدیثی کهنه از پس‌مانده‌های قرن نوزدهم نگریسته می‌شود که لازمهٔ تحقق آن، حضور مخاطبان صاف و ساده بود. هنر امروز، پا دربند روزمرگی و تکنولوژی، به‌طورهمزمان، هم از پایان و از دست‌رفتن خود خبر می‌دهد و هم نویدبخش رستاخیزی تازه است. امروز در اثر هنری یا به‌چشم کالایی برای سرمایه‌گذاری نگریسته می‌شود و یا آن را پدیده‌یی می‌دانند که باید در گوشهٔ برزخ کارگاه هنرمند، دور از مخاطبِ تصوری روبه‌دیوار بنشیند. امروز به‌نحوی چشم‌گیر از شمار مخاطبانِ آن‌چه روزگاری هنر اصیل و متعالی نامیده می‌شد کاسته شده است. اما برای بررسی دقیق قضیه اول باید منظور از مخاطب را روشن کرد؛ بی‌تردید آن‌چه از مخاطب مراد می‌کنیم، مشتی مردم متفنن و تماشاگرانی نیست‌که از یک نمایشگاه دیدن می‌کنند. امروز با یک حساب سرانگشتی می‌توان دریافت که شمار گالری‌ها در سراسر جهان بیش از هر زمان دیگر است و شمار مردمی هم که به‌آن‌ها سرک می‌کشند کم نیست اما در میان خیل تماشاگران از مخاطب هنر خبری نیست؛ انگار مخاطب هنر یکسره از صحنهٔ روزگار رخت بربسته است. شاید همین‌جا اشارهٔ به‌این نکته هم لازم باشد که مراد از مخاطبِ هنر، انسانی است‌که چه از لحاظ اندیشگی و چه از نظر فرهنگی در ربط و پیوند با هنرمند باشد. سال‌های سال است‌که تمامیِ مفهومِ ارتباطِ هنری با فرایند «مصرف» مخلوط شده است و مصرف کردن جای ارتباط را گرفته است. برای توضیح این مطلب باید ناگزیر به‌گذشته بازگردیم.

در آغاز قرن نوزدهم، هنگامی که هنر دربار و کلیسا و قلمرو فردی یا همگانیِ حامیان هنر را ترک کرد، با آن‌که در بازار عرضه و تقاضا شکل یک کالای کم‌مشتری و تجملی را به‌خود گرفت، بخشی ازمخاطبان خود را حفظ کرد، چراکه شماری از آن‌ها که موسیقی گوش می‌کردند یا به‌نقاشی و مجسمه تعلق خاطر داشتند، خودشان تولید کنندهٔ هنر هم بودند، چه‌بسا که بخش و برشی از زندگی یا چهره‌شان در تابلو نقاشی بازنمایی می‌شد و بدین‌سان کمابیش در پیوند با هنر محسوب می‌شدند. اقلیتی از طبقهٔ متوسط هم به‌انحاء گوناگون در کارها و زمینه‌های هنری فعالیت داشتند و نظرات خود را ابراز می‌کردند. به‌بیان دیگر، خودِ هنرمندان بخشی از مخاطبانِ هنر شمرده می‌شدند. در محافل‌هنری و نمایشگاه‌هابه‌تبادل نظر می‌نشستند، آثار یک‌دیگر را نقد می‌کردند و سر به زنگاه به‌حمایت از یک‌دیگر هم برمی‌خاستند. اما به‌مرور زمان، بازار کاپیتالیستی و انزواطلبی و تک‌روی جای معاشرت‌ها را گرفت. انزوا، تنگ‌نظری را همراه داشت و هر هنرمند می‌پنداشت که دیگری جای او را تنگ کرده و به انزوا کشانده است. امروز کار به‌جایی کشیده است که از هر نمایشگاه به‌جز یکی دو همپالکیِ هنرمند و آن‌هم از سرِانجام وظیفه دیدن نمی‌کنند. شماری از هنرمندان بی‌مایه‌تر و طبعاً گنده‌دماغ‌تر حضور خود را موکول به‌حضور یا عدم حضور دیگری می‌دانند و چنان رفتار و بازی‌هایی دارند که دل آدم را به‌هم می‌زند و یاد ضرب‌المثلِ زشتی میمون و بازی او می‌اندازد.

برخی از رویدادهای دیگر هم در کاهش مخاطبان هنر نقش داشت. مثلاً با آن‌که



کوبیسم و بعد از آن اکسپرسیونیسم انتزاعی از جنبش‌های عمدهٔ قرن حساب می‌شدند، اما به‌علت همزمانی با پیدایش سینما که به‌حکومت بی‌رقیب هنرهای تجسمی پایان داد، مخاطبان چشم‌گیری نداشت. اصولاً می‌توان گفت‌که فرایند بازنمایی با پیدایش عکاسی و سینما از هم گسیخت و خودگردانی هنر شکل‌های گوناگون گرفت. استراکچرالیسم و پست‌استراکچرالیسم در اروپا و «تئوری جدید» در امریکا دگرگونی‌های ریشه‌یی در فرهنگ متعالی و فرهنگ عوام پدیدآورد و شاید بتوان گفت که ارزنده‌ترین پی‌آمد آن از میان برداشتن مرزهای میان دو هنر متعالی و عوام بود. نقد هنری، با مطرح کردن دگرگونی‌ها، شکلِ اثر هنری را تغییر داد و آفریننده اثر هنری را مؤلفی شناساند که هم روایتگری می‌کرد، هم ربط و پیوند خود با اثر هنری را به‌نمایش می‌گذاشت، هم یک گفتمان شبه‌فلسفی را به‌تصویر می‌کشید و هم بر مواد و مصالح تولید، متن و معنا تأکید می‌ورزید. در این میان نقد هنری هم ارزش‌ها را معین می‌کرد، هم خودش یک اثر هنری شمرده می‌شد و هم روایت را مهار می‌کرد و مانع آن بود که به‌عنوان یک فراگزارش سیطرهٔ مطلق داشته باشد.

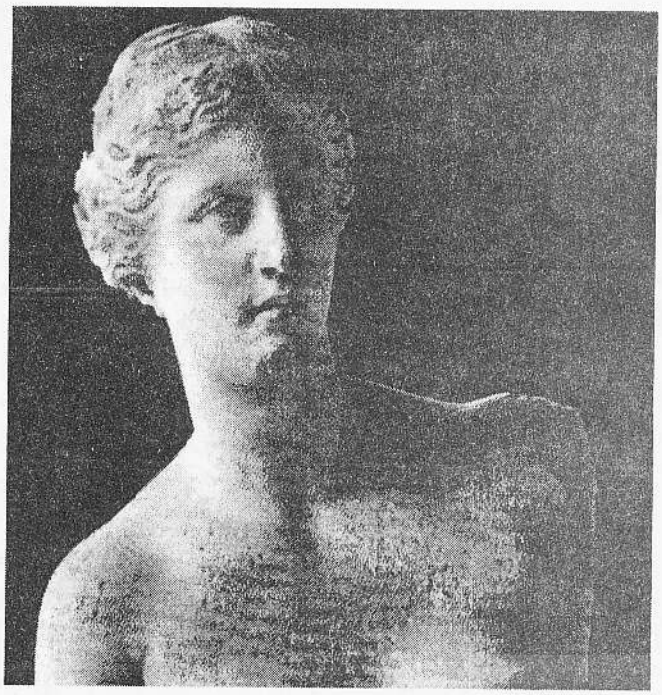
پی‌آمد عواملی که به‌اختصار به‌آن‌ها اشاره شد، پدیدار شدن نوعی اختیارات بی‌حد و حصرِ نقد هنری بود که طبعاً آشفتگی‌ها و بی‌معیاری‌هایی را هم همراه داشت. البته این امر چیزی نیست که منحصر به کشور و منطقه‌یی خاص باشد؛ آشفتگی در هنر و نقد هنری عارضه‌یی است‌که گریبان‌گیر تمامی جهان هنر شده است. امروز نه شیوهٔ معتبری به‌نام «علم زیبایی‌شناسی» وجود دارد که بتواند ستارهٔ راهنمای هنرمند و منتقد باشد و نه راه و روش مشروعی برای بررسی و تحلیل‌های صوری و ذهنی به‌دست‌داده شده است. بخشی از این آشفتگی‌ها زیر سرِ تئوری‌های ریز و درشتی است که دربارهٔ نقد هنری نوشته‌شده و با آن‌که پدیدآورندگان آن کوشیده‌اند تا از دیدگاه‌های گوناگون نظریات خود را معتبر جلوه دهند، حاصلی به‌جز سردرگمی بار نیاورده است. این سردرگمی‌ها و بی‌اعتباریِ نظریات از آن جهت است‌که روش دیدن و ادراک انسان‌ها یکسان نیست و حتی در یک فرد معین هم دایم در تغییر و تحول است. به‌سبب همین دگرگونی‌ها و بی‌اعتبار شدن نظریات هم هست که سنت‌های هنری دایم تغییر می‌کنند. اما ما از سر عادت به‌تمام دگرگونی‌ها از موضع و منظر امروزمان نگاه می‌کنیم، با ردیف‌کردن یک مشت مکتب‌ها و مشرب‌های هنری، یکی را پی‌آمدِ دیگری می‌دانیم و کمتر به‌این فکر می‌افتیم که شاید این تحولات پی‌آمدهای ناگزیرِ تکاملِ کُند هستی‌شناختیِ دستگاه‌های دریافت حسی انسان باشد که تازه این‌هم نمی‌تواند مستقل از فشارهای زمان وتاریخ شمرده شود. روش دریافت هنر در پیوند تنگاتنگ با روابط اجتماعی انسان و جهانی است که درآن زندگی می‌کند. تولیدات هنری و شیوه‌های نقد آن‌ها هم در پیوند با همین روابط اجتماعی هستی می‌یابد. دانسته‌های منتقد مبتنی بر یک سلسله وجوه تاریخی و هستی‌شناسانه‌یی است‌که به‌طور توأمان، هم عینی است و هم ذهنی.

به‌طور کلی و با اندکی مسامحه می‌توان گفت که هر سنجش انتقادی دارای دو وجه عینی و ذهنی و رابطهٔ دیالکتیک این دو وجه با یکدیگر است. فرمالیست‌ها می‌خواستند در نقدهای خود کفهٔ عینیت را چرب‌تر بگیرند و بر آن بودند که اثر هنری باید علمی و عینی و خردگرایانه باشد. معنای تلویحیِ پافشاری‌های افراط‌آمیز فرمالیست‌ها آن بود که در بحث از اثر هنری نباید پای هیچ‌گونه رابطهٔ حسی و عاطفی و روان‌شناختی به‌میان آورده شود و همه‌چیز مبتنی بر یک رابطهٔ فرمال تصور شود. اما امروز بر خلاف باورهای فرمالیستی، ارضای نیازهای عاطفی و یافتن خویشتن منسجم و یک‌پارچه دلیل عمدهٔ روی‌کردن به هنر شمرده می‌شود و از همین رهگذر هم هست که بر ذهنیت بیش از عینیت تأکید می‌شود حتی اگر گاه و بی‌گاه شکلی افراط‌گرانه وکاهش دهنده پیدا کند. البته باید توجه داشت که این حرف‌ها به معنای آن نیست که از میزان آشفتگی در سنجش هنری کاسته شده است. وقتی که ذهن انسان‌ها به‌طور دایم از سوی رسانه‌ها و کالاهایی که به انحاء گوناگون از آثار هنری استفاده و سوءاستفاده می‌کنند مورد حمله قرار می‌گیرد، وقتی که اثر هنری را از بطن و زمینهٔ خود جدا می‌کنند و آن را روی قوطی شکلات و سطل زباله و زیر بشقابی و فنجان و نعلبکی چاپ می‌کنند، آشفتگیِ عینیت و ذهنیت حیرتی بر نمی‌انگیزد.

هیچ‌گاه در طول تاریخ، هیچ اثر و پدیده‌یی که دارای معنا و اهمیت ذاتی باشد و یا از ارزش‌های صوری و زیبایی‌شناختی فطری برخوردار باشد وجود نداشته است؛ آثار هنری به‌سبب دیده‌شدن و به‌جاآورده شدن اهمیت و اعتبار می‌یابند و با هر بار دیده‌شدن و دریافت‌شدن، بازآفرینی هم می‌شوند. تاریخ و شرایط زمان و مکان بر فرایند دیده‌شدن تأثیر می‌گذارد و بنابراین حتی روابط فرمال میان اجزای اثر هنری هم با گذشت زمان دستخوش دگرگونی می‌شود چه رسد به فحوا و محتوای اثر. از همین رهگذر هم هست‌که می‌بینیم هنوز که هنوز است «فرمالیسم»، حتی اگر به‌شکل تئوری فرمول‌بندی نشده‌باشد، به‌انحاء گوناگون حضور خود را به‌رخ می‌کشد و شکل یک ایدئولوژی را به‌خود می‌گیرد. امروز «فرمالیسم عینی» نمونه‌یی از بی‌معنایی نظری شمرده می‌شود اما اگر بپذیریم که ارزش‌های زیبایی‌شناختی در درون اثر هنری جاگیر نشده، در این‌صورت پرسش محتوم آن خواهد بود که پس چرا برای به‌دست‌آوردن آن ارقام نجومی پرداخت می‌شود؟ دوهزار سال است‌که مسیحیت و رویدادهای پیوسته به‌آن مضمون نقاشی غرب بوده است. صدها نقاش و مجسمه‌ساز در هزاران پرده و پیکره، این مضمون را دستمایهٔ خود قرار داده‌اند و اکنون وقت آن رسیده است‌که بپرسیم چه‌اندازه از الهیات و مذهب در خمیره و ذات و مادهٔ خام این آثار وجود داشته و چه‌میزان به‌سبب اعتقادات و ایمانِ مردم به‌پروردگار و حضرت مسیح و روایات مذهبی در آن‌ها نهاده شده و اسباب بحث پیرامون ارزش‌های زیبایی‌شناختی و فرم و محتوای آن‌ها را پدید آورده است. همین اعتقادات گیرم در شکل و لفافی دیگر در دوران معاصر هم وجود دارد و عناصر و اشیای عادی جای مقدسات و زیبایی‌شناسی صوری را گرفته است.

معیاری که نقد و منتقد امروز پدید می‌آورد و به‌کار می‌گیرد بخواهید نخواهید «تاریخی» است. دایم از خودش می‌پرسد که ایماژهای آفریده شده از طریق اثر هنری از چه راه و به‌چه شکل ذهنیت و آگاهی تماشاگر را تغییر می‌دهند و این را هم از نظر دور نمی‌دارد که این روابط و تأثیرگذاری‌ها بخش تفکیک‌ناپذیری از اثر هنری شمرده می‌شود. از این رو نخستین لازمهٔ نقد هنری گزینش دیدگاه و موضع‌گیریِ آگاهانه در پیوند با ایدئولوژی حاکم بر فضای فرهنگی است، اما این فقط به‌یک خواسته یا گزینش ساده محدود نمی‌ماند، چراکه توانِ نفوذِ ایدئولوژی چه به درون منتقد و چه در آثار هنری بیش از آن است که دست‌کم گرفته شود و دایم خود را به‌رخ می‌کشد. شاید اشاره به‌یک مثال آشنا، یک مجسمهٔ کلاسیک قضیه را روشن‌تر کند.

ونوس میلو، سنگی است‌که شکل و اندازه و وزن فیزیکی خاص خود را دارد و برآمده از ترکیبات شیمیایی معینی است که ذره به ذرهٔ آن به‌عنوان یک شئی جامد قابل تجزیه و تحلیل است، اما نحوهٔ نگرش و دریافت یک منتقدِ بورژوا و ایده‌آلیست مانند کنت کلارک،که بی‌محابا آن را «یکی از باشکوه‌ترین ایده‌آل‌های فیزیکیِ تمامی انسانیت و اصیل‌ترین راه بازتاب دادن دوران معاصر خود» توصیف می‌کند، معنای آن را مسأله‌زا و پرسش‌انگیز می‌کند. کلارک، در ظاهر با زبانی حرفه‌یی و با تعریف و توصیف خود، به یک تخته‌سنگ معنا می‌بخشد و ارزش‌های زیبایی‌شناختیِ آن را معین می‌کند، اما نحوهٔ این‌گونه ارزش‌گذاری‌ها و معنا دادن‌ها، از یک‌طرف کمی آب برمی‌دارد و از طرف دیگر خود انتقادبرانگیز به‌نظر می‌آید. آیا آرمانی که کلارک به‌عنوان یک آرمان همگانی و ابدی و بی‌چون‌وچرا به‌آن اشاره دارد در درون سنگ خانه دارد یا بیرون آن؟ آیا ذاتی و فطری این اثر است یا در ذهن تماشاگری همچون کلارک هستی گرفته است؟ آیا اصلا از پیکره‌یی با این شکل، با دست‌های قطع‌شده و پنجه‌های بریدهٔ پای چپ، آن‌هم در گوشه‌یی از زیرزمین موزهٔ لوور در بخش مجسمه‌های عهد کهن، برمی‌آید که نماد زیباییِ آرمانیِ تمامی انسانیت در تمام



دوران‌ها باشد؟ آیا این زیبایی که شاید روزگاری نزد یونانیانِ کهن آرمانی بوده است، امروز هم آرمانی است؟ آیا این آرمان در شکل و قد و قوارهٔ آن است یا در دست‌های قطع‌شده و پای شکسته؟ آیا منتقد بی‌مسئولیتی مانند کلارک با آرمانی تصور کردن ونوس، کاسهٔ داغ‌تر از آش نشده‌است؟ او از کجا می‌داند که ونوس میلو در نزد یونانیان نماد و مظهر «شکوهمندترین زیبایی آرمانی» بوده است؟ گیرم که آرمانی بوده، به‌صورت کامل و دست‌وپای قطع‌نشده و ترک‌نخورده و نشکسته ایده‌آل بوده نه به‌شکل و شمایل امروز. بی‌تردید اگر یونانیان باستان ونوس ایده‌آل خود را در شکل امروزی آن تصور می‌کردند، تجدید نظر کردن در زیباییِ آرمانیِ خود را امری ناگزیر می‌یافتند چراکه این مجسمهٔ بدهیبت و قناس، هرگز نه می‌تواند ابدی باشد و نه همگانی. این تعمیم‌دادن‌های من‌درآوردی و مستبعد به‌تمام دوران‌های تاریخ، بر چه ادله و احتجاجی استوار است؟ واقعیت قضیه این است‌که تمام بحث‌های پیرامون ونوس میلو و زیبایی‌آرمانی او از سال ۱۸۲۰ و روزی آغاز شد که یک روستایی یونانی در جزیرهٔ ملوس تصادفاً به‌درون حفره‌یی در زیر محلی که آن را با کلنگ می‌کند افتاد و مجسمه ونوس را کشف کرد. مردم جهان در طول قرن‌های درازی که این مجسمه زیر خاک نهفته بود اصلا از وجود آن اطلاعی نداشتند چه‌رسد به آن‌که آن را نماد زیبایی بدانند. مردم جهان در دورانی که نمی‌تواند کمتر از هزاروپانصد سال باشد، اصلا از وجود ونوس میلو اطلاعی نداشتند و وجود او را ممکن و محتمل نمی‌دانستند؛ حالا کنت‌کلارک آدمی می‌خواهد این فکر را حقنه کند که خیر این مجسمه در تمام اعصار و دوران‌ها نماد زیباییِ آرمانیِ تمامی انسانیت بوده است. در سراسر قرن نوزدهم جروبحث زیادی بر سر شکل اصلی این پیکره رواج داشت و بسیاری از هنرشناسان می‌خواستند بدانند که مجسمهٔ ونوس از منظر یونانیان کهن چه‌معنایی داشته و زیبایی آن‌را چگونه ارزیابی می‌کرده‌اند. دست‌کم چهل تاریخ‌نگار و هنرشناس، ونوس میلو را بازسازی کرده و در باب شکل و شمایل اولیهٔ آن مقاله‌ها نوشته و اظهار نظرها کرده‌اند؛ برخی گفته‌اند که ونوس در یک‌دست آینه و در دست دیگر یک شانه داشته است. عده‌یی برآن بودند که شمشیر و سپر به‌دست گرفته بوده، گروهی از سیب گرفته تا گل و تاج‌گل را در دست‌های او گذاشته‌اند و برخی دیگر او را از ابواب‌جمعی مارس و هرمس و یکی از ناظران «قضاوت پاریس» تصور کرده‌اند. اما جدا از تعبیرهای گوناگون همه در یک روایت همداستانند و آن این که پیکرهٔ ونوس حتی برای مردمی‌که قرار بوده زیبایی آرمانیِ آن را ستایش کنند ناشناخته بوده است. طنز قضیه این جاست‌که بسیاری از هنرشناسان بی آن‌که حداقل در ذهن خود تلاشی برای کامل کردن ونوس نشان دهند، طوطی‌وار آن را نماد زیبایی آرمانی انگاشته‌اند. یک نگاه گذرا به همین چند کتاب تاریخ هنری که چندتایی از آن‌ها به‌فارسی هم ترجمه شده بسیاری از تضادها را روشن می‌کند و معین می‌دارد که آشفتگیِ نقد هنریِ امروز از کجا آب می‌خورد.

منتقد امروز اگر یک‌جو شعور و آگاهی داشته باشد، بی‌تردید این مطلب ساده را درک می‌کند که نه علم غیب دارد تا به‌یاری آن از ته‌وتوی افکار یونانیان کهن سردربیاورد و نه شهامت آن که الکی و طوطی‌وار آن را نماد زیبایی آرمانی تمام اعصار و قرون بنامد. منتقد امروز هم ونوس را زیبا می‌بیند اما زیباییِ آن درپیوند با سلیقه و باورهای یونانیان نیست بلکه به‌علت تحمل زخم‌هایی است‌که گذر زمان بر پیکر او وارد آورده است؛ زیبایی‌انکارناپذیرش به‌سبب ابهام و ایهام و شرایط فیزیکی آن است.

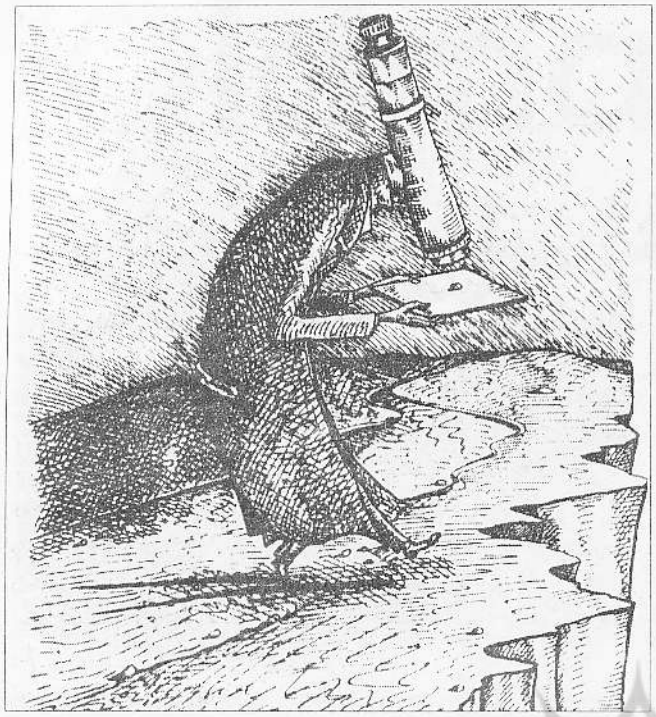
زیبایی امروزین ونوس میلو به‌سبب شکل و شمایلی است که جدا از معانی پیشین، حامل و شامل معنایی تازه است و مستقل از اهداف پیکرتراش یونانیِ آفرینندهٔ آن، در انطباق با معیارهای زیبایی‌شناختی امروز تصور می‌شود. همان‌طور که این معیارها را نمی‌توان خودسرانه به معیارهای کهن تعمیم داد، باورها و ارزش‌های موهوم گذشته را هم نمی‌توان طوطی‌وار پذیرفت. بی‌تردید پیکرتراش یونانی، پیکرهٔ ونوس را به‌شکل کامل و صیقل‌خورده و نشکسته ساخته بود اما زیباییِ ونوس امروز در گرو کامل‌نبودن، شکستگی و فقدان تمامیت است. نماد زن امروز است‌که تاریخِ مردسالار به‌این حال و روزش انداخته و دست‌وپایی برای حمله و دفاع برای او باقی نگذاشته است. ناگفته پیداست که ایماژ و نماد امروز، که از قضا مبتنی بر نشانه‌شناسی هم هست، هیچ ربط و پیوندی با نماد زیبایی و شکوهمندی و این حرف‌ها ندارد. آن‌چه کنت کلارک و یک دور تسبیح منتقدان غربی دیگر سر در پی آن دارند، نوعی تعقید و لاپوشانیِ نژادپرستی‌های ذاتی است، چون به‌محض آن‌که این نماد و آرمانِ اغفال کننده، آن‌گونه که کلارک می‌خواهد، پذیرفته شد، نماد برتری و تمایز نژاد سفید از سیاه نیز شمرده می‌شود و به‌آسانی چند میلیارد انسان آسیایی و چینی و ژاپنی و سرخ‌پوست را کنار می‌گذارد. ونوس میلو، به‌شکل امروز فقط می‌تواند نمادِ زیباییِ آرمانیِ یک مشت آدم‌خوار و سادیست و بیمار جنسی باشد که زن را دست و پا بریده و بی‌پناه می‌خواهند؛

ما امروز در نقد هنری با دو موجودیت و هویت سروکار داریم یکی دلالتگر که ممکن است به‌شکل نقش و حرفی در سنگ مرمر، چوب، فلز، بوم نقاشی، رنگ و یا کاغذ باشد. و دوم دلالت‌یاب که شامل و حامل مفهوم و اندیشه‌یی است و به‌شکل ایماژ و معانی پیوسته به‌آن دریافت می‌شود. مجموع این دو، یک نشانه است که بی‌تردید درگذر زمان و از یک فرهنگ به‌فرهنگ دیگر دگرگون می‌شود. بنابراین حتی اگر ونوس، سالم و تمیز و دست‌نخورده هم مانده بود، هنوز نمی‌توانست برای تماشاگر امروز همان معنایی را داشته باشد که برای تماشاگرِ دویست‌سال پیش از میلاد مسیح داشت. وظیفه و تعهد منتقد امروز، افزون بر آگاهی از پیشینه‌های تاریخی، دیدن و دریافت معنایی است که هر دلالتگر و هر نشانه در شرایط زمانی و مکانی و تاریخیِ خاص در مدار ذهن قرار می‌دهد. این تعبیرها و ارزیابی‌ها که بی‌تردید برای نسل‌های بعد به‌یادگار گذاشته می‌شود نشان خواهد داد که یک اثر هنری در یک تاریخ و مکان خاص چگونه دیده و دریافت شده است.

یکی از گرایش‌های جهان امروز آن است که به انحاء گوناگون و از طریق نهادهای سیاسی و اجتماعی هنر را به‌شکلی رسمی و قابل کنترل درآورد، توان مخالفت و مقاومت آن دربرابر پاریی رفتارهای اجتماعی را کاهش دهد و به‌بیانی ساده‌تر، آن را آرام و سربه‌راه سرجای خود بنشاند. روزگاری هنر و هنرمند آوانگارد و اصیل شمرده

می‌شد؛ اکنون نهادها و گردانندگان آن‌ها می‌خواهند آوانگارد نمایی کنند و درنهایت خوش‌بینی هنر را به‌نوعی سرمایه‌گذاری فرهنگی و مایهٔ تفاخر و مباهات یک جامعهٔ مؤدب و پاکیزه که در آن هرگز کسی دست از پا خطا نمی‌کند قلمداد کنند. منتقد امروز باید به‌هر تدبیر و تمهید که شده رو در روی هنر رسمی به‌ایستد. مراد از هنر رسمی هنری است که چه از سوی مؤسسات و نهادها و چه از سوی اجتماع به رسمیت شناخته شده است. اما اولین مسأله‌یی که منتقد در یافتن راهکارها با آن مواجه می‌شود، این واقعیت است‌که هنر می‌پندارد به‌دست نهادها و مدیران هنری از تنهایی و انزوای دیرینه بیرون آمده است و از این پس کمتر مورد بی‌مهری و بی‌اعتنایی قرار خواهد گرفت. اولین تلاش نقد هنری باید معطوف به بازگرداندن و احیای اصالت ذاتی هنر باشد؛ همان اصالتی که برخی از هنرمندان آن را به‌فراموشی سپرده‌اند. هنری که کنترل شود و یا تن به‌مهارشدن بسپارد، خود نقشی کنترل‌کننده ایفا خواهد کرد و رام و بی‌خطر، به‌ابزاری برای موعظه‌گری در سمت‌وسوی اهداف سیاسی-اجتماعی مبدل خواهد شد. منتقد امروز آموخته است‌که باید هم تاب و توان دشنام شنیدن از سوی اجتماع را داشته باشد و هم از سوی هنرمندان را. هنرمند و اجتماع خواستار آنند که همچون لیلی و مجنون یک‌دیگر را در آغوش بگیرند و بسیار طبیعی خواهد بود که حضور نقد هنری را در میان خود برنتابند. آدورنو می‌گفت به‌همان نسبت که سازمان دادنِ فرهنگ گسترش می‌یابد، آرزوی تعیین جایگاه و سرجایِ خود نشاندنِ هنر هم، چه از نظر تئوری و چه از نظر اجرا، شدت می‌گیرد و این امر در اصل و اساس در تعارض با جوهره و ذاتِ هنری است که می‌خواهد استقلال داشته باشد و به‌حال خود رها شود. هنر می‌خواهد به دلیل دیالکتیک میان کیفیت زیبایی‌شناختی و کارکرد اجتماعی، دربرابر صنعت رسمیِ فرهنگ‌سازی ایستادگی کند، منکر مصرفی بودن خود باشد و نگذارد که از آن به‌عنوان ابزار تفاخر و کسب‌اعتبار ایدئولوژیک بهره‌برداری شود. نقش صنعت فرهنگ‌سازی، میانجی‌گری در معنایی است که اجتماع به‌منظور توجیه رفتار خود تراشیده و می‌خواهد به‌شکلی خودشیفتگانه نشان‌دهد که ژرف‌نگر و درون‌کاو است و از ظاهر فراتر می‌رود. صنعت فرهنگ‌سازی می‌خواهد مانند یک دانش و ذکاوت ارسطویی هنر را دوشاخه کند؛ آن را به دو بخش آفرینشگر و مصرفی تفکیک کند اما به‌گونه‌یی که هر دو بخش درعین‌حال زودهضم هم باشند. به‌بیان دیگر صنعت فرهنگ‌سازی می‌خواهد از جایگاهی مطلق‌اندیشانه و به‌طور همزمان، هم فرهنگ و هنر را سازمان‌دهی کند، هم آقابالاسر آن باشد و هم لطافت و دل‌ربایی آن را حفظ کند.

واقعیت آن است‌که منتقد امروز حتی نمی‌تواند آن امیدی را که آدورنو به‌هنر بسته بود داشته باشد. تفاوت میان آدورنو و منتقد امروز، حکایتِ تفاوت میان یک فیلسوف آلمانیِ رشد کرده در اوجِ سرکشی‌های آوانگاردیسم و منتقدی است‌که در سرزمین خود ناظر انحطاط هنر است و با دریغ و افسوس در کتاب‌ها می‌خواند و در خبرها می‌شنود که آسمان همه جا همین رنگ است. منتقد امروز چه‌طور می‌تواند چشم امید به‌هنری داشته باشد که روزی صد بار شاهد و ناظر دولا و راست شدن و زانوزدن آن در برابر فشارهای پول و بازار بوده است. خودفروشی‌های مازاد بر احتیاج برخی از اهالی هنر هم که حکایت اسفبار دیگری است بماند به‌جای خود. منتقد امروز دیده است‌که هنر با چه ترفند و تعبیه‌یی هویت خود را از بازار کسب می‌کند و رشدِ قد و قوارهٔ آن در پیوند با نیازهای کوتولهٔ بازار است. امروز بازار است که به‌جای هنرمند نقش آوانگارد را بازی می‌کند. امروز گالری‌دار کنار بساطی که پهن کرده است می‌نشیند و به‌محض آن‌که موج بکشد ده‌ها نقاش تابلو بدست جلوی دکان‌اش صف می‌کشند؛ اوست که می‌گوید چه‌اثری هنری و سزاوار نمایش دادن است و چه اثری باید به‌کارگاه نقاش باز گردد و در انتظار فرصت بعدی رو به دیوار بنشیند. هنرمند امروز اگر هم سرخورده از هنر به‌فلسفه پناه ببرد درخواهد یافت‌که فلسفه هیچ رایزنی کارآیی نمی‌کند و نهایت هنرش آن است‌که اندکی از تجربیاتِ خود را آن‌هم به‌شکلی



سربسته و ادبی در اختیار او بگذارد. واقعیت آن است‌که فلسفهٔ امروز هم درمانده‌تر از هنر، توان سپرشدن و ایستادگی دربرابر واقعیت را ندارد. امروز فلسفه هم مانند هنر فقط ابزار فخرفروشی‌های گاه‌گاهی است. ایمان آدورنو و هم‌نسلان او به‌فلسفه و هنر بیش از ایمان امروز بود. در آن روزها و حتی در جامعهٔ فاشیستی که خودِ آدورنو آن را تجربه کرده بود، هنر ابزار حمله و دفاع به‌شمار می‌رفت. امروز جوامع فاشیستی به‌شکل‌های پنهان و آشکار وجود دارند اما هنر توان خود را از دست داده است.

امروز مهم‌ترین مسئولیت و نقش نقد هنری، رهایی دادن هنر از چنگ مدیریت‌های من‌درآوردی و مستبعد و مصلحتی است. این‌کار مستلزم تلاشی همه‌سویه است که هرکدام سرفصلی جدا دارد:

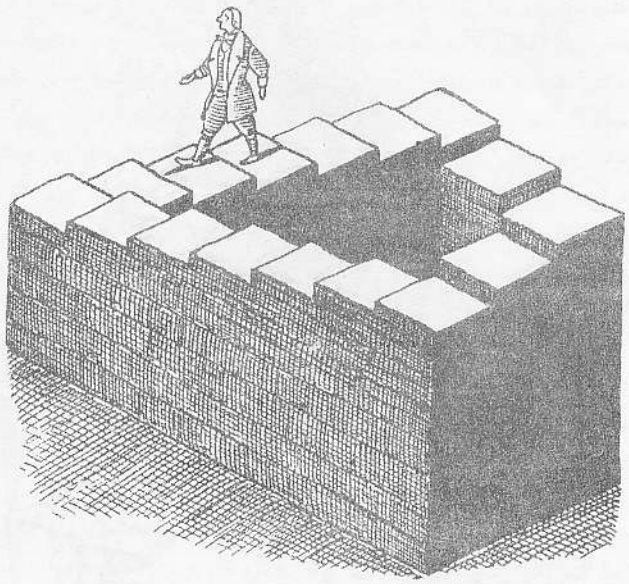
- پرداختن به این که هنر چگونه می‌تواند نیروی رویارویی و مقاومت خود را بازیابد و باردیگر آوانگارد و اصیل شمرده شود.

- نقد هنری به چه‌رهیافتی برای مقابله با راهکارها و تمهیداتِ مدیریت هنری که هدف‌اش کاهش‌دادن هنر به نوعی سرمایه‌گذاری است نیاز دارد؟

- چه‌گونه می‌تواند بی‌آن‌که در اثر هنری به‌چشم نوعی کالا نگریسته شود، آن را به‌عنوان یک سند معتبر فرهنگی در اختیار مردم قرار دهد.

- و مهم‌تر از همه آن‌که نقد هنری به چه راهکار و روشی برای رویارویی با خودِ هنر نیاز دارد، چراکه هنر امروز استعدادِ تن‌دادن به‌هر نوع کاهش و حقارتی را در خود پرورانده است و این را مفری برای رهایی از انزوا قلمداد می‌کند.

مسألهٔ واقعی نقد هنری امروز نهادینه‌کردن روحِ نقد و نقدپذیری است. اگر این روح و روحیه نهادینه شد، آن‌وقت می‌توان از آن برای دوباره‌سازی اصالت در هنر و دریافت هنر و اهداف آن، که از یاد خودِ هنر هم رفته است بهره گرفت. امروز یکی از وظایف اصلی نقد هنری، نجات دادن هنر از دست هنرمند و گالری‌دار و موزه‌چی و طبقه‌بندی‌های هنری و مطرح کردن آن در بطن و بستری تازه به گونه‌یی است‌که چندان هم به‌آرامش و اختگی و سربه‌راهی هنر و هنرمند نینجامد. امروز جهان‌هنر خواه‌ناخواه به‌دورانی پا نهاده است‌که در آن منتقد به‌عنوان یک تولیدکنندهٔ معنا جای هنرمند و مخاطب را گرفته است. امروز بسیاری از هنرشناسان نقد درست و سنجیده را یکی از معتبرترین هنرها در تئوری‌های اجتماعی می‌دانند. هنگامی که هنر



نمی‌تواند چیزی به‌جز پاره‌هایی از واقعیت را تولید کند، وقتی که شماری از هنرمندان با تحریف‌های نابه‌جا و نابه‌کار، خوانایی و فهم‌پذیری آثار خود را ازمیان می‌برند، نقد هنری اعتبار پیدا می‌کند. گفتن ندارد که منظور از فهم‌پذیری، شباهت‌ها و چگونگی بازنمایی نیست؛ مراد ضرورت‌هایی است که اثر هنری را در پیوند با فرم و ساختار خود نشان دهد، حتی اگر این ضرورت‌ها پنهانی باشد و هنرمند نخواهد به‌تعبیر و تفسیر آن تن دهد. امروز اغلب آن‌چه در عرصهٔ هنرهای تجسمی، طراحی و نقاشی نامیده می‌شود، در فرایند تولید نقاشی مستحیل شده است و تنها کاری که از آن برمی‌آید پدید آوردن بعدی تازه برای زیبایی‌شناسیِ اذهان عقب‌مانده است. اغلب آن‌چه امروز پدید می‌آید چیزی نیست که بتوان آن را با تعریف سنتی، نقاشی نامید و بیشتر به نوعی شکلک کشیدن دربارهٔ نقاشی شباهت دارد. سرودی که یاد برخی از هوچی‌های هنرمندنما داده شد تا مرگ هنر را جار بزنند، نه به‌دست هنرمندان فراهم آمده بود و نه آثار هنری، بلکه پیرهن عثمانی بود که هنرمندنمایان بی‌مایه و آثار شبه‌هنری علم کردند. امروز که اندیشهٔ ذهنیت در شیءگردن مستحیل شده است، امروز که از سیاستِ هنر بویی به‌جز خیانت به‌مشام نمی‌رسد، تنها تلاشی که باقی می‌ماند، پرداختن به‌اموری است که هنوز حرمت و تقدس خود را حفظ کرده‌اند. کاریسما و شمیمی که در گذشته پیرامون هنرمند و اثر هنری دیده می‌شد، امروز به‌نقد هنری و کارگردان و رهبر ارکستر منتقل شده است. هنگامی که نقاش و مؤلفِ اثر با دوری گرفتن از مدارج اندیشیدن، فقط به‌تکنیک بند کرده‌اند و در خیال خود رابطهٔ اشیا را معین می‌کنند، وقتی که فرهنگ معنای ذاتی خود را رها کرده و خود را به‌رمزگان نشانه‌شناختی قایل و قانع کرده، اهمیت پیداکردنِ دخالت و استفهام و بازپرسی هنری حیرتی بر نمی‌انگیزد.

رولان بارت تأکید داشت‌که نقد هنری باید شکل یک فرم ادبی را به‌خود بگیرد، باید یک فرایند آفرینش هنری باشد که بیش از خودِ اثر هنری به موارد اجتماعی و تاریخی و ارجاعات آن بپردازد. منتقد ممکن است یک اثر هنری را دستمایه قرار دهد اما امروز نقد پساانتقادی، که پیشتر به‌ویژگی‌های آن اشاره کردم، و عمل دیکانستراکشن و تأویل و تعبیر که نمونه‌هایی از آن را نشان داده‌ام، هنر واقعی شمرده می‌شود چراکه در اثر هنری هیچ معنا و اهمیت ذاتی و فطری وجود ندارد و این تعبیر و تفسیر است‌که معنای آن را هستی می‌دهد؛ به‌بیان دیگر، امروز معنا در اختیار مخاطب است.

نقد هنریِ امروز بیانگر احساس منتقد در بارهٔ شرایط و موقعیت تراژیک هنر در روزگار معاصر ما است. می‌خواهد به‌یاد خواننده بیاورد که آن‌چه اسکاروایلد در آغاز این قرن گفت هنوز اعتبار دارد. اسکاروایلد معتقد بود که «منتقد، هنرمند است و ریشهٔ هنر در سنجشگری است.» امروز هنر و منتقد هر دو در معرض همان نیروهای فروپاشنده‌یی قرار دارند که منفیتِ واقعیت‌های مدرن بر هنرمند تحمیل می‌کند. یکی از این نیروها، رسانه‌های همگانی است که صدای هنر و نقد هنری را شکل می‌دهد و تحریف می‌کند. مخاطبی که به‌این صداگوش می‌سپارد به‌درستی نمی‌داند که مسأله جدی است یا شوخی؛ از همین رو نسبت به‌آن بی‌اعتنا می‌ماند و تنها به‌ایدئولوژی پنهان در پس‌پشت آن فکر می‌کند. امروز بسیاری از نویسندگان هنری معتقدند که تنها هنرمند اصیل که هنوز درعرصهٔ هنر برجا مانده منتقد است چراکه هنرمند در کنج دنجِ مکتب و مشربی خاص جا خوش می‌کند، به‌محض آن‌که کارهایش یکی دو خریدار پیدا کرد دیگر تکان نمی‌خورد و خودشیفتگی‌هایش نمی‌گذارد که خویشتن را رها کند. منتقد اما آرامش ندارد، چراکه انسجامِ مطلقِ هیچ سبک و مکتب و اثر هنری را قبول ندارد و همواره بی‌تکیه‌گاه است، چراکه لازمه نقدِ مستقل، باورنداشتن انسجامِ مطلقِ سبک‌ها و باورهاست. به‌همین اعتبار هم هست که نقد هنری امروز در سنجش با هنر، به‌ویژه در جهاتی که زیر سیطرهٔ مدیریت هنری است، از اصالت بیشتری برخوردار است. هنرمند امروز نه‌موعظه‌گر است و نه ناجی و نه مفتش و نه جلاد، اما خودش قربانیِ شور و اشتیاق خویش است. دایم در معرض تفتیش عقاید است. هرکس به‌طریقی می‌خواهد او را به‌راه راست هدایت کند، هرکس که منتقد مجیز هنر او را نگوید، انگ و وصله‌یی به‌منتقد می‌چسباند و در هرفرصت، جفتکی به‌او می‌زند؛ برای همین هم هست‌که مقدار نقد هنری در سنجش با کمیت و شمارِ آثار هنری این‌قدر اندک است و تازه اشک‌تمساح هم می‌ریزند که چرا نقد هنری نداریم؟ به‌هر حال، جدا از این‌حرف و سخن‌ها که تمامی هم ندارد، منتقد امروز خیلی که هنر بکند می‌تواند راهنمایی باشد برای گرفتن دست مردم و مخاطبانی که احساس می‌کنند هنوز حق پرسیدن ازآن‌ها سلب نشده است. ◇

منابع:

- Arac, Jonathan. "Critical Genealogies" Columbia University Press, New York, 1987
- Bloom, Harold."Deconstruction and Criticism", Seabury Press, New York, 1991
- Darracott, Joseph. "Art Criticism", Bellew, London, 1991
- Fuller, Peter. "Beyond the Crisis in Art", Writers and Readers Publishing Society, London, 1985
- Heyl, Bernard C. "New Bearings in Aesthetics and Art Criticism", Yale University Press, 1943
- Niall, Lucy. "Postmodern Literary Theory", Blackwell, London, 2000
- Poster, Mark. "Cultural History and Postmodrnity", Columbia University Press, 1997

1997

- Parsons, Michael. "How We Understand Art", Cambridge University Press, 1987
- Wolff, Theodore F. and George Gehigan. "Art Criticism and Education", The University of Illinois Press, Chicago.