سخن گفتن از جانب تصاویر
۱۳
بهار
نود و نه
ماهنامه‌ی
فرهنگی هنری
زمینه
ZAMINEH

یادداشت سردبیر

کیارش علیمی

زمینه رسانه‌ای است گروهی که می‌خواهد عمومی، بومی و قابل فهم باشد. اگر کسی در او می‌نویسد، هر چند زمینه را خانه‌ی خود بیابد، عضو تحریریه‌ی او نخواهد بود. این مجله از این‌رو عده‌ای را تحریریه نمی‌نامد که تحریر در آن منوط به ارزش اندیشه‌ی مندرج در نوشتار است و نه شخص نگارنده. به یك معنی از اضطرار گفت‌وگو تحریریه‌ی زمینه غیر نمی‌شناسد. آن‌چه از جانب ما در قامت معیار و ساختار در این میان حاضر است سیاست‌گذاری شماره‌ها و ارزیابی مطالبی است که به دست‌مان می‌رسد.

از این‌رو زمینه تشکیلاتی برای همگان است که ما مدیریتش می‌کنیم.

روشِ ما برای ایجاد معرفتِ بومی بازخوانیِ مفاهیمِ بنیادین و نظریِ غالباً مغفول در کنارِ مصادیقش در میانِ کنش‌های حالِ حاضرِ ایران است. به همین دلیل، ابتدای مجله مقالاتی در این مفاهیم و بخش دیگر آن گفت‌وگو و کنکاش در شهر است. خیال ما این است که کنار هم آمدن این دو برای فراهم آوردن زمینه‌ای برای دقت و گفت‌وگو کافی است.

در آغاز کار در شرح مفاهیم نیم اول زمینه اغلب ترجمه خواهیم کرد، که هم مطالب پرمغز ترجمه نشده بسیار است و هم این‌که صرف زمان نگارنده در آنچه در زبانی دیگر موجود است در نظرِ ما کارِ شایسته‌ای نیست. نیم دوم اما سر به سر اصلی است و اغلب متنِ گفت‌وگوها و گزارش‌هاست.

زمینه مختصر و سرراست است و از هیچ تلاشی برای دسترس‌پذیر کردن مفاهیم دریغ نمی‌کند. از گزیدن تا ویراستن هدف ما خوانایی است. علاوه بر این شگردها در کنار متن حاشیه‌ای افزودیم تا گشایشی برای ورود به دنیای مقالات باشد. این حواشی پرده‌ی نازکی میان جهان بیرون و درون زمینه است.

سرمقاله

کیارش علیمی

«سخن گفتن از جانب تصاویر» شماره‌ی اول از سال دوم زمینه است. در سال پیش‌رو، قصد داریم به ارتباط گفتمان و هنر بپردازیم. مجموعه مقالاتی که در شماره‌ی حاضر گردآورده‌ایم دیدی عمومی از فرمالیسم و عبور از فرمالیسم به دست می‌دهد. مقالات بدنه‌ی مجله تاریخ حدود صد سال اخیر این گفتمان را از مسیر متفکران جریان‌ساز هر نسل از منتقدان دنبال می‌کند. ضمیمه‌ها این بار دو مصاحبه از منتقدانی کمابیش هم‌سو و هم‌نسل است که نمایندگان گفتمان این شماره در زمان حاضر هستند.

سخن‌گفتن از جانب تصاویر:
بیان بلاغی نقد هنری (بخش اول)

جیمز دابلیو هِفِرنان
ترجمه‌ی مهدیس محمدی

منبع:
James W. Heffernan (1999): Speaking for pictures: The rhetoric of art criticism, Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry, 15:1, 19-33.

از دیرباز باور عمومی این بوده که تصاویر روشن‌گرتر از کلمات‌اند: یک تصویر نه تنها به هزاران کلمه می‌ارزد، بلکه با همه حرف می‌زند. باآن‌که اکسپرسیونیسم انتزاعی این پندار دیرین را سست کرده، اما این باور هم‌چنان خود را به‌شکل خارق‌العاده‌ای محکم و استوار نشان می‌دهد. در انگلستان اواخر قرن هفده، جان درایدن[1] اعلام کرد که نقاشی «با زبان همه‌ی سرزمین‌ها»[2] سخن می‌گوید. در اواخر قرن بیستم، شورای بین‌المللی عکاسی پوستری چاپ کرد که روی آن نوشته شده بود: «جهان با ۱۹۹۴ زبان سخن می‌گوید، اما فقط با یکی می‌بیند: عکاسی، زبانِ جهان‌شمول.» این‌که عکاسان حرفه‌ای می‌خواهند ما زبان‌شان را جهان‌شمول درنظر بگیریم نباید تعجب‌برانگیز باشد، اغلبِ مخاطبانِ این پوستر احتمالاً حتی متوجه نمی‌شوند که این پوستر یک ادعا را مطرح می‌کند، چه برسد به این‌که این پرسش برای‌شان مطرح شود که آیا ادعای مذکور واقعیت دارد یا خیر. چراکه تصاویر گاه می‌توانند با دورزدنِ منطق و دفاع کلامیِ

بخشی از چیزی که باعث می‌شود زبان تصویری جهان‌شمول به‌نظر برسد، دسترسیِ ظاهراً ممتازِ آن به قلب یا روح تماشاگر است.

ساندرو بوتیچلی،
«بهتان آلپس»،
چسب‌رنگ روی پنل چوبی،
۶۲ در ۹۱ سانتی‌متر،
۱۴۹۵، موزه‌ی اوفیتزی،
فلورانس.

ما، ذهن را به دام بیندازند. بخشی از چیزی که باعث می‌شود زبان تصویری جهان‌شمول به‌نظر برسد دسترسیِ ظاهراً ممتازِ آن به قلب یا روح تماشاگر است. کوئنتیلی، معلم شهیر علم بلاغت[۳] در روم باستان، بر آن بود که «تصویر، با آن‌که اثری است خاموش، ممکن است آن‌قدر به عمق احساسات رسوخ کند که گاه از خودِ قوه‌ی سخن‌گفتن نیز پیشی بگیرد.»[۴] هفده قرن بعد، نکته‌ی مورد نظر کوئنتیلی از سوی روحانی انگلیسی، رابرت آنتونی براملی[۵]، نقل و بسط داده شد. براملی در کتاب تاریخ هنرش کارتون‌های رافائل را ـ نقاشی‌هایی که او روی کاغذ ضخیم (cartone) برای فرشینه‌های نمازخانه‌ی سیستین و به‌عنوان الگو برای بافندگان فرشینه کشید ـ با بخش‌هایی از کتاب مقدس مقایسه کرد که این کارتون‌ها آن را به تصویر می‌کشند:

تاریخ هنر تا جایی‌که بازنمایی کلامی‌ای از بازنمایی تصویری باشد، به‌معنای ترفیع اکفراسیس به مقام یک اصل رشته‌ای است.

«باشد که هر شخصی هرکدام از آن موضوع‌ها را در کتاب مقدس بخواند، و سپس نظری افکند بر کارتون مربوطه‌ی آن. باشد که صفحات مقدس را گاه ورق بزند، و باز به کارتون بازگردد: بی‌گمان نه تنها از خلال تصاویر، نسبت به آن‌چه نویسنده برای وی به جای گذاشته است، مفهوم‌پردازی‌های باشکوه‌تر و بسط‌یافته‌تری از مهم‌ترین بخش‌های آن موضوعات دستگیرش خواهد شد، بلکه مفهوم‌پردازی‌های باشکوه‌تر و بسط‌یافته‌تری نیز با هر نگاه [به تصاویر] به‌شکل تازه‌ای فزونی می‌یابند. پیدایش این تأثیرات نه به‌سبب وجود نقصی در کار نویسندگان متون مقدس، بلکه به‌علت نویسنده‌بودنِ آن‌هاست، چراکه کلمات را هرگز یارای انتقال چنان مفاهیمی نیست که ممکن است از قلمی هم‌چون قلم رافائل جاری شود.»[۶]

این متن را از یک مورخ هنر گمنام نه به خاطر اعتبار و وزن مرجعیتش، بلکه از این رو نقل کردم که نمونه‌ی سهل‌الوصولی است از بالاترین ادعایی که می‌توان در رابطه با فصاحت نقاشی مطرح کرد: حتی کلماتِ وحی‌شده‌ی آیات مقدس «هرگز» نمی‌توانند با بیانگریِ تصاویرِ پرداخته‌ی دست هنرمندانی نظیر رافائل برابری کنند. چنین ادعایی لاجرم مقاومت ایجاد می‌کند، و کوئنتیلی ـ که سخنانش در مقام یک مرجعِ صاحب‌نظر به‌شکلی غیرمستقیم از این ادعا حمایت می‌کند ـ احتمالاً اولین کسی است که آن را رد می‌کند. او موافق بود که تصویر گاه می‌تواند رساتر از کلمات سخن بگوید، اما رویه‌ی استفاده از تصویرِ جرم برای برانگیختنِ احساسات قاضی را محکوم می‌کرد. «چراکه دادخواهی که ترجیح می‌دهد به جای فصاحت خودش یک تصویرِ بی‌صدا

(mutam) به‌نمایندگی از او سخن بگوید حتماً به‌طرز عجیبی بی‌کفایت است.»[7]

باید تفاوت بین رافائل و پیشگام عکاسی جنایی در روم باستان محترم شمرده شود، اما قطع نظر از هنرمند مربوطه، کوئنتلی هرگز اجازه نمی‌داد که هنری «بی‌صدا» جانشین هنر بلاغت شود یا جایگاه آن را غصب کند و از جانب و به جای خودِ خطیب سخن بگوید.[8] کوئنتیلی برای اشاره به هنر تصویر از واژه‌ی صامت (tacens) استفاده می‌کند. واژه‌ی مورداستفاده‌ی کوئنتلی، که یادآور تعریف سیمونیدس[9] از نقاشی به‌مثابه‌ی «شعر بی‌کلام» است، به‌طور غیرمستقیم می‌گوید که نقاشی حتی نمی‌تواند از جانب خودش صحبت کند، چه برسد به آن‌که از جانب قربانی یک جرم یا هرکس دیگری سخن بگوید. تاریخ هنر ریشه در چنین باوری دارد. همان‌گونه که دابلیو جِی تی میچل می‌گوید:

«دیگربودگی» بازنماییِ تصویری از منظر متنیت ممکن است هرچیزی در این میان باشد: از یک رقابت حرفه‌ای (قیاس شاعر و نقاش) گرفته تا رابطه‌ی *مبتنی‌بر* سلطه‌ی سیاسی، رشته‌ای، یا فرهنگی‌ای که در آن «خود» [self] سوژه‌ای فعال، سخنگو و بینا تلقی شده اما «دیگری» هم‌چون ابژه‌ای منفعل، دیده‌شده و (معمولاً) صامت تصویر می‌شود. تاریخ هنر تا جایی‌که بازنمایی کلامی‌ای از بازنمایی تصویری باشد، به‌معنای ترفیع اکفراسیس به مقام یک اصل رشته‌ای است. بازنمایی تصویری، هم‌چون توده‌ها، استعمارزدگان، ضعفا و بی‌صدایان در همه‌جا نمی‌تواند خود را بازنمایی/نمایندگی کند، بلکه باید توسط گفتمان بازنمایی/نمایندگی شود.[10]

تاریخ هنر را نمی‌توان بدون اکفراسیس، یعنی بازنمایی کلامیِ بازنمایی تصویری، نقل کرد. وقتی لئون باتیستا آلبرتی[11] در «درباره‌ی نقاشی»[12] (۱۴۳۵-۶) تابلوی «قربانی‌کردنِ ایفیگنیا»[13] اثر تیمانتس و «بهتان» آپلس[14] را توضیح می‌دهد، یا وقتی فرانسیسکوس جونیوس[15] در کتابش با نام «نقاشی قدما»[16] (۱۶۳۸) به نقاشی‌های آپلس و پارهاسیوس[17] می‌پردازد، هر دو در مورد آثاری می‌نویسند که هرگز آن‌ها را ندیده‌اند و تنها آشنایی‌شان با این آثار به‌واسطه‌ی شرح و توصیف پیشینیان بوده است. اغلب نقاشی‌های دوران باستان تنها در قالب کلمات است که بقا یافته‌اند. و برخلاف آن جمله‌ی قصار قدیمی، حتی آن دسته از آثار هنری‌ای که در همان قالب اصلی‌شان برجای مانده‌اند هم‌چنان صامت و خاموش‌اند و از آن‌جایی که نمی‌توانند از جانب خودشان سخن بگویند، تاریخ هنر و نقد هنری باید به نمایندگی از آن‌ها صحبت کنند.

سخن‌گفتن از جانب یک اثر هنری پیش از هر چیز یعنی سخن‌گفتن به خاطر آن: ستایش یا دفاع از آن. این کاری است که آلبرتی و جونیوس می‌خواهند در قبال نقاشی‌های عهد باستان انجام دهد، و هم‌چنان یکی از انگیزه‌های اصلی منتقد و مورخ هنر هم هست. به‌طور سنتی، این دو برای واقع‌نمایی[18] ارزش فراوانی قائل‌اند. جُرجو وازاری در متنی که در قرن شانزدهم درمورد «خودنگاره در آینه‌ی محدب»[19] (۱۵۲۵) اثر پارمیجانینو[20] می‌نویسد، از «واقع‌گراییِ خارق‌العاده»ی[21] آن ستایش می‌کند. دو قرن بعد، دیدرو در گزارشش از نمایشگاه «سالن ۱۷۵۹»[22] می‌نویسد که چیزی بیش از این نمی‌خواهد که «خوشحال باشد و [نقاشی‌ها را] ستایش کند»، و در آثار شاردَن[23] «همواره طبیعت و

مورخ هنر، به‌واسطه‌ی خودِ عملِ پرداختن به یک اثر هنری ـ یا یک مجموعه آثار هنری ـ به‌مثابه‌ی حلقه‌ای در یک زنجیره‌ی تکوین یا لحظه‌ای در یک روایت تاریخیِ هنری از «تکوین، خویشاوندی، تکامل، انحطاط، پیشرفت، پسرفت»، اثر را رتبه‌بندی کرده و اهمیت آن را نشان می‌دهد.

حقیقت»[۲۴] را می‌بینند. در قرن نوزدهم، ویلیام هزلیت[۲۵] تابلوی «پسربچه‌های گدای اسپانیایی»[۲۶] را «پیروزی» تصویرگریِ واقع‌گرایانه می‌خواند، و شارل بودلر تابلوی آخرین «کلمات مارکوس آئورلیوس»[۲۷] اثر اوژن دولاکروا را «یکی از کامل‌ترین نمونه‌های آن‌چه نبوغ می‌تواند در نقاشی به آن دست یابد»[۲۸] توصیف می‌کند. ستایش‌هایی از این دست ممکن است به نقد هنری، یعنی ارزیابی آثار جداگانه، نزدیک‌تر باشد تا به تاریخ هنر، یعنی داستان پیدایش و دریافت آثار هنری و روابط میان آن‌ها.[۲۹] اما عملِ ارزش‌گذاری در هر دوی آن‌ها نقشی اساسی دارد. مورخ هنر، به‌واسطه‌ی خودِ عملِ پرداختن به یک اثر هنری ـ یا یک مجموعه آثار هنری ـ به‌مثابه‌ی حلقه‌ای در یک زنجیره‌ی

اوژن دولاکروا، «آخرین کلمات مارکوس آئورلیوس»، رنگ روغن روی بوم، ۳۴۸ در ۲۶۰ سانتی‌متر، ۱۸۴۴. موزه‌ی هنرهای زیبا، لیون.

تکوین یا لحظه‌ای در یک روایت تاریخیِ هنری از «تکوین، خویشاوندی، تکامل، انحطاط، پیشرفت، پسرفت»، اثر را رتبه‌بندی کرده و اهمیت آن را نشان می‌دهد.[۳۰]

با وجود این، میل به تحسین آثار هنری با میلِ به همان میزان نیرومندی برای رقابت با آن‌ها همراه است، یعنی میل به اجرای مجددِ همان عمل رقابتی‌ای که خودِ هنر در بازآفرینش جهان مرئی به آن دست می‌زند. همان‌طور که برنار ووییو[۳۱] اخیراً در رابطه با دُنی دیدرو نشان داده است، عملِ توصیف یک تصویر در آن واحد هم فروتنانه و مبتنی بر پنهان‌کردنِ خویش است و هم حاکی از عرض اندام و ابراز وجود. ووییو می‌نویسد که در نقد هنریِ دیدرو، باور عمومی آن است که کلمات توصیفی «خود را پشت تصویر ذهنی‌ای که برمی‌انگیزانند پنهان می‌کنند» و توصیف در مقام چیزی جز «بدل زبانیِ تصویر» ظاهر نمی‌شود، اما با وجود این، اصالت و خلاقیت صدای نقادانه‌ی خود را در مقام اربابِ مسلط بر تصویر نقاشانه بروز می‌دهد.[۳۲] همان‌طور که برنانات فور[۳۳] اخیراً نشان داده است، دیدرو نمونه‌ی بسیار خوبی از این نوع سلطه است. دیدرو در توصیف تابلوی «کورسوس خود را برای نجات کالیرهوئه قربانی می‌کند»[۳۴] (۱۷۶۵) اثر ژان اونوره فراگونار، برای خوانندگانی که تنها می‌توانستند آن را از خلال کلمات او ببینند، می‌نویسد که بسیاری از چهره‌های این نقاشی بیانگر نوعی هراس‌اند. اما او با پایان‌دادنِ سلسله عباراتی با واژه‌ی effroi [هراس] قصد دارد با فراگونار رقابت کند: تا برای خوانندگانش تأثیر بلاغی‌ای را ایجاد کند که اگر هم نتواند به‌لحاظ اثر انباشتی‌اش از نمایشِ تصویریِ چهره‌های وحشت‌زده پیشی بگیرد، دست‌کم با آن برابری کند.[۳۵]

منتقد عصر مدرن عوض آن‌که همانند کاری را بکند که دیدرو برای مشترکان ممتاز و خوش‌اقبالِ گزارش‌هایش از سالن‌ها انجام می‌داد، تصویری را که خوانندگان نمی‌توانند ببینند از خلال کلمات بازآفرینی کند، فقط کافی است به تصویر قابل‌رؤیت در نسخه‌ی بازتولیدی اشاره کرده و معنای آن‌چه را همگان می‌توانند ببینند تبیین کند.

در روزگار ما، چنین توصیفِ به‌لحاظ بلاغی زنده و روشنی از تصاویر ممکن است هم متکلف و هم ازمدافتاده به‌نظر برسد. مایکل بکسندال بر آن است که گفتمان نقد هنری اساساً به‌واسطه‌ی دسترس‌پذیریِ فزاینده‌ی نسخه‌های

بازتولیدشده تغییر یافته است ـ از گراورهای قرن هجدهم گرفته تا اسلایدهای رنگ‌آمیزی‌شده و عکس، و حالا در قرن بیستم تصاویر دیجیتالی. به نظر می‌رسد نسخه‌های بازتولیدشده از آثار هنری توصیف را زائد و حشوآمیز می‌کنند. منتقد عصر مدرن عوض آن‌که همانند کاری را بکند که دیدرو برای مشترکان ممتاز و خوش‌اقبالِ گزارش‌هایش از سالن‌ها انجام می‌داد، یعنی ظاهرِ تصویری را که خوانندگان نمی‌توانند ببینند از خلال کلمات بازآفرینی کند، فقط کافی است به تصویر قابل‌رؤیت در نسخه‌ی بازتولیدی اشاره کرده و معنای آن‌چه را همگان می‌توانند ببینند تبیین کند. با این‌حال، توصیف به‌ندرت از نقد هنری رخت بربسته است و هم‌چنان عمدتاً پایه و اساس تفسیر منتقد از یک تصویر را شکل می‌دهد چراکه تعیین‌کننده‌ی آن است که ما چگونه آن تصویر خاص را می‌بینیم. مثلاً، رابرت هیوز در تفسیرِ تابلوی «سوم ماه مه» اثر فرانسیسکو گویا می‌نویسد که خونِ تصویرشده روی زمین «قرمز روناسی تیره است که به‌صورت لایه‌ی ضخیمی روی بوم گذاشته و سپس به‌وسیله‌ی کاردک برداشته شده است تا فرورفتنِ این رنگ قرمز درون بافت بوم تقلیدی باشد از خشک‌شدنِ خودِ خون.»[۳۶] هیوز با فراتررفتن از توصیف سنتی، یعنی شرح چیزی که اثر به‌تصویر می‌کشد، توضیح می‌دهد که چطور رنگ در راستای ایجاد تأثیری خاص و تقلید خشک‌شدنِ خون روی بوم گذاشته شده است. هیوز با مشخص‌کردنِ بافتِ رنگدانه همراه با ابژه‌هایی که بازنمایی می‌کند، چیزی را به توصیف می‌کشد که نسخه‌های کپی و بازتولیدشده به‌ندرت نشان می‌دهند و درعین‌حال

تجزیه‌وترکیب‌کردن پیش‌درآمدی است در سکوت و خلوت خویش برای کنشِ علنی و عمومیِ تفسیر، برای آن‌که آن‌چه را از بررسی یک تصویر، مجسمه یا متن استنباط کرده‌ایم در قالب کلمات به بیان درآوریم.

شالوده‌های این ادعایش را بنا می‌نهد که این نقاشی «به‌طرز تراژیکی بیانگرانه» است.

همان‌طور که شرح هیوز بر تابلوی گویا نشان می‌دهد، صحبت‌کردن از جانب تصاویر نه فقط به معنای تحسین و تقلید از آن‌ها برای ایجاد همان تأثیر در قالب کلمات، بلکه دال‌بر تفسیر آن‌ها نیز هست. این‌جاست که نقد هنری شاخص‌ترین و اساسی‌ترین کارش را انجام می‌دهد، کاری که بیش از هرچیز وجود آن را توجیه می‌کند. نقد هنری از جانب تصاویر صحبت می‌کند چرا که تصاویر نمی‌توانند خودشان را تفسیر کنند. حتی فراتصویرها[۳۷] ـ تصاویر خودارجاعی درمورد تصاویر، هم‌چون تابلوی «ندیمه‌ها» (۱۶۵۶) اثر ولاسکوئز ـ نمی‌توانند معنای خود را توضیح دهند؛ تنها می‌توانند خود را برای تماشا، درک و توضیح‌داده شدن، دیده شدن، خوانده شدن، و تفسیرشدن عرضه کنند.[۳۸] درجای دیگری این بحث را مطرح کرده‌ام که تصاویر همان‌قدر که خواهان تماشا شدن هستند، خواستارِ خوانده شدن نیز هستند، این‌که به طرقی مشابه ـ اما نه به هیچ وجه همانند ـ فرآیند تجزیه‌وترکیبِ یک متن کلامی تجزیه‌وترکیب شوند.[۳۹] تفسیر با تجزیه‌وترکیب فرق دارد، همان‌طور که صحبت‌کردن با شنیدن. تجزیه‌وترکیب‌کردن پیش‌درآمدی است در سکوت و خلوت خویش برای کنشِ علنی و عمومیِ تفسیر، برای آن‌که آن‌چه را از بررسی یک تصویر، مجسمه یا متن استنباط کرده‌ایم در قالب کلمات به بیان درآوریم.[۴۰]

در حالت ایده‌آل، مفسرِ یک نقاشی صدای خود نقاشی را فعال می‌کند و باعث می‌شود خودش حرف خود را بزند. استاینبرگ می‌گوید هدف تفسیرِ مبتنی بر تاریخ هنر آن

اگر نقد هنری داستان خلق و دریافت اثر هنری را تعریف می‌کند، این داستانی است که در آن دریافت‌کننده یا ناظر نقش اصلی را بازی می‌کند، چه «کلمات مرتبط با اگو» به زبان منتقد رسوخ کنند و چه نه.

است که «آن‌چه را پیش‌تر آشکار نبوده، آشکار سازد» تا «به‌نظر برسد که گویی تصویر خود اعتراف می‌کند و مفسر ناپدید شود.»[۴۱] اما خودِ عملِ نسبت‌دادنِ یک صدا به یک تصویر نه تنها سوبژکتیو و فتیشیستی، بلکه بلاغی نیز هست؛ و بلاغت آرایه‌ی ادبی‌ای است که مورخان هنر به‌طورمعمول آن را مقاومت‌ناپذیر می‌یابند.[۴۲] حتی اگر ما بی‌اعتقادی‌مان به سلاست و فصاحت تصاویر را دمی کنار بگذاریم، هرکس که نوشته‌های وازاری یا دیدرو یا استاینبرگ را بخواند درمی‌یابد که مفسر هیچ‌گاه ناپدید نمی‌شود، و صدایش در هر آن‌چه ممکن است در مورد اثری هنری گفته شود قابل شنیدن است. تفسیر در مقام کنشی عمومی و هنری اجرایی، زبانش را برای وارسی و موشکافی پیش روی ما قرار می‌دهد. نقد هنری، یعنی تعبیر و تأویل کلامی آثار هنری خاص، چه قالبِ ظاهراً بی‌غرضانه‌ی تاریخ هنر را به خود بگیرد چه نگیرد، همواره تفسیری است و خودش می‌تواند تجزیه‌وترکیب و تفسیر شود.

با وارسی زبان نقد هنری می‌بینیم که این نقد به‌طور معمول پیرامون چیزی می‌چرخد که تصاویر نشان می‌دهند. کلمات زیادی وجود ندارند که در زبان انگلیسی (یا هر زبان دیگری که من از آن خبر داشته باشم) مستقیم به شکل‌ها و رنگ‌های درون یک نقاشی اشاره کنند (گرد، صاف، سبز و غیره). به همین دلیل، همان‌طور که بکسندال اشاره می‌کند، اغلب نقدهای هنری سه نوع زبان غیرمستقیم را به کار می‌گیرند: کلمات مقایسه‌ای که مشخص می‌کنند ظاهر یا تأثیر اشکال نقاشی‌شده شبیه به چه چیزی است؛ کلمات سببی که ناظر بر عللِ فرآیندهایی هستند که تصویر و تأثیر آن را ایجاد می‌کنند؛

کلمات تأثیری که تأثیر نقاشی را بر ناظر مشخص می‌کنند.[۴۳] کلمات مقایسه‌ایِ بکسندال نه فقط تعابیرِ صریحاً مقایسه‌ای، هم‌چون صفت «ابرمانند» برای اشاره به یک تکه رنگ سفید، بلکه شامل هر تعبیر و واژه‌ای می‌شود «که به رنگ‌ها و الگوهای روی سطح نقاشی به‌نحوی اشاره کند که توگویی همان چیزی است که این الگوها و رنگ‌ها آن را بازنمایی می‌کنند»[۴۴]: درختی که در پیش‌زمینه قرار دارد، پلی که در فاصله‌ی میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه به چشم می‌خورد، قلعه‌ای که در پس‌زمینه است، و غیره. از قرار معلوم، کلمات مقایسه‌ای شامل هرچیزی نیز می‌شوند که در مورد معنای یک ابژه‌ی بازنمایی‌شده گفته شود، گرچه کلمات مرتبط با معنا می‌توانند به‌آسانی به کلماتی در مورد سبب یا تأثیر تبدیل شوند: قلعه بر قدرت دلالت دارد (معنا)؛ قلعه انگار بیننده را مرعوب می‌کند (تأثیر)؛ تعیین موقعیتِ قلعه از سوی هنرمند به‌نحوی است که نقاشی را تحت‌شعاع قرار می‌دهد (سبب).

همان‌طور که مثال‌ها نشان می‌دهند، دیوارهای بین دسته‌بندی‌های بکسندال به‌هیچ‌وجه نفوذناپذیر نیستند. اما دستورکارِ سه بخشیِ او دو کار مهم را انجام می‌دهد. نخست آن‌که، این دستورکار با فرض‌گرفتنِ دسته‌ای از «کلمات تأثیری» یا «کلمات مرتبط با اِگو[۴۵]»[۴۶] ـ نام دیگری که او بر این گروه کلمات می‌گذارد ـ بر نقشی تأکید می‌کند که ناظر ایفا می‌کند، ناظری که البته خودش مفسر نیز هست. دوم آن‌که، این دستورکار با شناساییِ هم کلمات سببی و هم کلمات تأثیری اجازه می‌دهد ساختارِ روایی‌ای که تقریباً در تمام نقدهای هنری بر سر

کار است دیده شود، ساختار روایی‌ای که، همان‌طور که بکسندال می‌گوید، تلویحاً با اثر هنری هم‌چون چیزی برخورد می‌کند «که تاریخچه‌ای دارد مربوط به ساخته‌شدنش به دست نقاش، و واقعیتی مربوط به چگونگیِ دریافتش از سوی ناظران.»[۴۷]

برای آن‌که متوجه دوام و ماندگاری این دستورکار شویم، فقط کافی است به یاد آوریم قدیمی‌ترین شرح یک اثر هنری در ادبیات غرب ــ توصیف هومر از سپر آشیل در کتاب هجدهم «ایلیاد» ــ شامل تاریخچه‌ی جامع و مفصلی از ساخت آن می‌شود. وقتی تاریخچه‌ی ساخت اثر کنار داستان دریافت و پذیرش آن قرار می‌گیرد، می‌توانیم بالقوگیِ و امکانی برای بروز آنتاگونیسمِ دراماتیک را نیز ببینیم. اگر نقد هنری داستان خلق و دریافت اثر هنری را تعریف می‌کند، این داستانی است که در آن دریافت‌کننده یا ناظر نقش اصلی را بازی می‌کند، چه «کلمات مرتبط با اگو» به زبان منتقد رسوخ کنند و چه نه.[۴۸] منتقد در مقام قصه‌گوی کلامی اثری را برمی‌سازد که به‌صورت خطی و زنجیروار پیش می‌رود و اساساً شیوه‌ی الله‌بختکی و جسته‌گریخته‌ی نگاه‌کردن به نقاشی را از نو بازسازی می‌کند.[۴۹]

برای آن‌که نشان دهم بیان بلاغیِ این تکانه‌ی قصه‌گویی چگونه در نقد هنری، از دوران باستان گرفته تا عصر حاضر، بروز یافته است، کار پنج منتقد بزرگ را بررسی خواهم کرد: فیلوستراتوس، وازاری، دیدرو، میر شاپیرو و لئو استاینبرگ. هدفم ارائه‌ی خلاصه‌ای از تاریخ نقد هنری یا شرح دادن داستان «پیشروی» آن نیست، بلکه آن است که ثابت کنم: زبان نقد هنری همواره بلاغی است،

مانورهای به‌ظاهر توصیفی آن همواره تفسیری‌اند، این نقد می‌خواهد آن‌چه را می‌بینیم تحت‌قاعده درآورد، و «واقعیت»های تصویری و هم‌چنین داستان‌های آن از سوی مفسری طرح‌ریزی شده که نقش نماینده‌ی کلامیِ هنرِ تجسمی به او داده شده است. نه ظهور نسخه‌های بازتولیدشده و نه پیدایش هنر انتزاعی تغییر اساسی‌ای در زبان نقد هنری ایجاد نکرده است. با آن‌که نسخه‌های بازتولیدی فرم رقیبِ بازنمایی و آزمون تصویریِ گفته‌های مفسر محسوب می‌شوند، هدف منتقد دقیقاً آن است که ما تصویر را، چه نسخه‌ی اصلی و چه نسخه‌ی بازتولیدشده‌اش را، از خلال چارچوبی کلامی ببینیم. حتی وقتی هنر انتزاعی تهدید می‌کند که با منفجرکردنِ پایه و اساسِ بازنمایانه‌ی هنر تجسمی منتقد را وادار به سکوت می‌سازد، همین خودِ غیابِ فرم‌های قابل‌شناسایی قدرت‌های بلاغیِ منتقد را برمی‌انگیزانند و شیوه‌های جدیدی از داستان‌گویی را در مورد آن‌چه تصاویر بازنمایی می‌کنند موجب می‌شوند، شیوه‌های جدیدی برای بازنماییِ کلامیِ آن‌چه آن‌ها به‌صورت تصویری «می‌گویند». همان‌طور که نشان خواهیم داد، از فیلوستراتوس تا استاینبرگ، عملِ صحبت‌کردن ازجانب تصاویر بیش از هر چیز اجرایی بلاغی بوده است.[۵۰]

فیلوستراتوس: منتقد هنر هم‌چون نارسیس

با خواندنِ کتاب «تصاویر» اثر فیلوستراتوس درمی‌یابیم که نقد هنری از ادبیات و مطالعه‌ی علم بلاغت سرچشمه می‌گیرد. فیلوستراتوس، که در حدود سال ۱۹۰ میلادی در یونان متولد شد، سوفسطایی و آموزگار بلاغتی بود که

می‌توانست از سنتِ پیشاپیش غنیِ مبتنی بر اکفراسیس در ادبیات یونان بهره گیرد: از آثاری نظیر شرح هومر از سپر آشیل و توصیف لوسین از تابلوی «بهتان» آپلس. توصیف‌های هنری در ادبیات یونان شامل هم آثار خیالی و هم آثار واقعی (مانند تابلوی «بهتان») می‌شد. این امر می‌تواند تا حدودی توضیح دهد که چرا فیلوستراتوس هیچ تلاش خاصی نکرد تا وجود نقاشی‌هایی را که توصیف می‌کرد ثابت کند، البته به‌جز این ادعا که آن‌ها را در عمارتِ ساحلی باشکوهی بیرون از ناپل دیده است. فیلوستراتوس از تاریخ هنر دوری می‌کند. او با آن‌که (به گفته‌ی خودش) شاگرد آریستودِموسِ کاریا[۵۱] بوده، که زندگی هنرمندان و استادان عهد باستان را نوشته است، می‌نویسد:

«[تصمیم گرفته‌ایم] نه با نقاشان و نه هم‌چنین با زندگی آنان کاری نداشته باشیم؛ درعوض پیشنهاد ما آن است که نمونه‌هایی از آثار نقاشی را در قالب خطابه‌هایی توصیف کنیم که برای جوانان تألیف کرده‌ایم، باشد که از این طریق تفسیر نقاشی و درک آن‌چه را در آن‌ها ارزشمند است بیاموزند.»[۵۲]

چیزی که فیلوستراتوس پیشنهاد می‌دهد بسیار شبیه است به واحدی از درس درک هنر. اما این پیشنهاد از پروجیمناسماتا [progymnasmata] یا تمرین‌های مقدماتیِ ارائه شده در مدارس بلاغت یونان در قرن‌های آغازین نشئت می‌گیرد. گرچه اکفراسیس به‌لحاظ فنی تمرین و مشق بلاغی در زمینه توصیف بود، «خطابه‌ها»ی به‌دقت تألیف‌شده‌ی فیلوستراتوس نمونه‌ی تمام‌وکمالی از تفسیرند و به‌طور خاص نمونه‌ی عالی بیان بلاغیِ تفسیر که عملی قویاً مبتنی بر کلام است. فیلوستراتوس، در

رافائل،
«استشهاد مسیح»،
رنگ روغن روی چوب،
۱۸۴ در ۱۷۶ سانتی‌متر، ۱۵۰۷،
گالری بورگزه، رم.

داستان اولیه‌ای که آغازگر هرکدام از این خطابه‌هاست، تعریف می‌کند که این نقاشی‌ها را در زمان اقامت در عمارتی ساحلی دیده است و در آن‌جا پسر ده‌ساله‌ی میزبان از او می‌خواهد آن‌ها را تفسیر کند. خطاب به این پسر بی‌نام‌ونشان است که فیلوستراتوس صحبت می‌کند، گرچه مردان جوانِ ناپل نیز، که برای شنیدنِ سخنان این خطیب برجسته آمده‌اند، اجازه دارند این سخنان را بشنوند. داستان اولیه‌ی این خطابه‌ها هم‌چنین اشاره می‌کند که نقاشی‌هایی که فیلوستراتوس درباره‌شان صحبت می‌کند کاملاً برای مخاطبش قابل‌رؤیت‌اند. بنابراین او از هر جهت آزاد و مختار است که بر امر تفسیر آن‌ها متمرکز شود.

به‌طور معمول، فیلوستراتوس نقاشی را با تبدیل‌کردنِ آن

به یک روایت تفسیر می‌کند: نه داستانِ چگونگی ساخته‌شدنِ آن، مانند آن‌چه در شرح هومر از سپر آشیل و بیش‌تر نقدهای هنریِ بعد از آن دیده می‌شود، بلکه داستانی الهام‌گرفته از اشکال ترسیم‌شده درون نقاشی و فیگورها و اشخاصی که گمان می‌رود این اشکال آن‌ها را بازنمایی می‌کنند. او گاهی صریحاً از طریق استنتاج و برداشت خودش داستان نقاشی را جفت‌وجور می‌کند. مثلاً، در خصوص نقاشی‌ای از تنگه‌ی بُسفر، می‌گوید فیگور اِروس که دستش را از فراز دماغه‌ای سنگلاخ به‌سوی دریا دراز کرده داستان عشاق ازجان‌گذشته‌ای را نمادپردازی می‌کند که دست به خودکشی زده‌اند.[۵۳] در جای دیگری، کلِ داستان کودکیِ هرمس را «در تابلوی نقاشی‌شده» (en te graphe) از او می‌بینند. به‌زعم فیلوستراتوس، نقاشی نه تنها هرمسِ قنداق‌پیچ‌شده را نشان می‌دهد که رمه‌ی گاوهای آپولون را به درون شکافی در دل زمین هل می‌دهد، بلکه به این امر نیز اشاره می‌کند که او در قله‌ی کوه المپ متولد می‌شود، هورای در آن‌جا از او مراقبت و او را قنداق می‌کنند، و وقتی برای کمک به مادرش، مایا، دمی از او غافل می‌شوند، هرمس از میان قنداقش خود را به بیرون می‌سُراند و از کوه پایین می‌آید.[۵۴] فیلوستراتوس در مورد این‌که چطور این رخدادها همگی درون یک نقاشیِ واحد با هم ترکیب شده‌اند، چیزی نمی‌گوید، چراکه او هرگز به ترکیب‌بندی [کمپوزیسیون] اشاره نمی‌کند، چه برسد به آن‌که در مورد عاملیت پشت آن صحبت کند. با این‌حال، او به شیوه‌ی خودش قصد دارد هم نقاشی را به یک روایت بدل سازد و هم کاری کند که نقاشی از خلال کلام استنتاجی و

سربسته‌ی شخصیت‌های آن، به‌قول استاینبرگ، «خودش اعتراف کند». فیلوستراتوس از روی حالت چهره‌ی آپولون در مواجهه با مایا می‌گوید که «او طوری نگاه می‌کند که انگار می‌خواهد به مایا بگوید: پسری که دیروز به دنیا آوردی با من بدی می‌کند، چراکه رمه‌ای که مایه‌ی کیف و خوشی من است را به قعر زمین هل داده است...»[۵۵] فیلوستراتوس در نقاشی‌ها هم سروصدای محیط را می‌شنود و هم صدای انسان‌ها را: فریادِ زنان، پژواک نوای نی چوپان‌ها، فریادِ ماهیگیرانی که تورشان را جمع می‌کنند.[۵۶] با وجود این، این‌ها شیوه‌های خام و تحت‌اللفظی‌ای برای به‌سخن‌درآوردنِ تصاویرند. برای آن‌که ببینید فیلوستراتوس چگونه بدون شکستنِ سکوت یک نقاشیْ معنای آن را برمی‌سازد، به شرح او بر نقاشی‌ای از نارسیس که برفراز برکه‌ای ایستاده نگاه کنید.

فیلوستراتوس این نقاشی را هم‌چون یک فراتصویر، یعنی نقاشی‌ای درمورد نقاشی، تحلیل می‌کند. با این کار او در واقع پیش‌گام و پیش‌قراولی برای آلبرتی محسوب می‌شود که بعدها نارسیس را «مبدع نقاشی»[۵۷] نامیده و می‌پرسد که «مگر نقاشی چیست جز هنرِ در آغوش گرفتنِ آن‌چه روی سطح آب نمایان می‌شود؟»[۵۸] فیلوستراتوس نیز کارش را به همین شکل شروع کرده و تصویر بازتاب‌یافته‌ی جوان را هم‌چون نقاشی‌ای درون یک نقاشیِ دیگر تعبیر می‌کند. او می‌نویسد: «برکه نارسیس را نقاشی می‌کند، و نقاشی هم برکه و هم کل داستان نارسیس را بازنمایی می‌کند.»[۵۹] اما برخلاف آلبرتی، فیلوستراتوس نارسیس را نقاش در نظر نمی‌گیرد. برعکس، او به‌صراحت بین نارسیس و نقاش و، به همان

میزان اهمیت، بین نارسیس و تماشاگرِ نقاشی‌ای که او را بازنمایی می‌کند، تمایز قائل می‌شود.
فیلوستراتوس نخست واقع‌نمایی نقاشی را از خلال تعابیر و اصطلاحات سنتی تحسین می‌کند: زنبوری که روی گل‌ها نشسته آن‌قدر واقعی به نظر می‌رسد که نمی‌توانیم تشخیص دهیم که «آیا یک زنبور واقعی فریب گل‌های نقاشی‌شده را خورده یا قرار است ما فریب بخوریم و تصور کنیم زنبور نقاشی‌شده واقعی است.»[۶۰] با رهاکردنِ این پرسشی که شاید فقط لمسِ مخاطره‌آمیزِ زنبور بتواند تکلیف آن را روشن کند، ادامه می‌دهد:
«و در مورد تو، ای نارسیس... آن‌چه تو را فریفته‌ی خود کرده یک نقاشی نیست، و تو هم غرق در چیزی از جنس موم و رنگ‌دانه نشده‌ای؛ لیکن تو نمی‌دانی که آب دقیقاً تو را همان‌طور که هستی و به آن خیره شده‌ای بازنمایی می‌کند، و متوجه تصنع و هنر برکه نیز نمی‌شوی، گرچه فقط کافی است به‌جای ایستادن در یک وضعیت ثابت، سرت را بچرخانی یا حالت چهره‌ات را عوض کنی یا اندکی دستت را تکان دهی؛ اما تو انگار هم‌نشین و مصاحبی را ملاقات کرده باشی، منتظر حرکتی از جانب او هستی. یعنی انتظار داری برکه سر صحبت را با تو باز کند؟ خیر، این جوان گوشش به حرف‌های ما بدهکار نیست، بلکه هم چشم و هم گوشش غرق در آب برکه شده است و ما باید نقاشی را برای خودمان تفسیر کنیم.»[۶۱]
فیلوستراتوس با این نقاشی هم‌چون مطالعه‌ای در باب توهم برخورد می‌کند. برای او نارسیس اصلاً نمی‌تواند مبدع نقاشی باشد چرا که حتی نمی‌داند چطور باید به یک نقاشی، یا در این مورد خاص، به استعاره‌ی واضحی از

نقاشی، یعنی تصویر آینه‌ای، نگاه کند. نارسیس نیز، درست مانند زنبور که اگر واقعی باشد گل‌های نقاشی‌شده را با گل‌های واقعی اشتباه می‌گیرد، «تصنع و هنر» طبیعیِ تصویر آینه‌ای و بازتاب‌یافته‌اش را با یک انسان دیگر اشتباه می‌گیرد، و به جای آن‌که با تکان‌دادنِ بدن یا سرش این تصویرِ عکس‌مانند را از زوایای گوناگون ببیند، میخکوب در سرجای خود به انتظار حرکت و اشاره‌ای از جانب دیگری می‌نشیند.
بکسندال «کلمات تأثیری» را در نقد هنر «اساساً منفعل» می‌داند.[۶۲] اما در هنگام تماشای نقاشی نارسیس، فیلوستراتوس فقط دریافت‌کننده‌ی این تأثیرات و جلوه‌های وهم‌انگیز نیست. بلکه خود را در جایگاه سلطه قرار داده و در خصوص این جلوه‌ها داوری می‌کند. او به‌وضوح می‌بیند که نارسیس چطور فریب خورده است.[۶۳] با لحنی تقریباً تحقیرآمیز از این شخص خیره‌شده به آب می‌پرسد «یعنی انتظار داری برکه سر صحبت را با تو باز کند؟» با وجود این، همین پرسش است که جایگاه نقادانه‌ی فیلوستراتوس را متزلزل و بی‌ثبات می‌کند. او با این سؤال نشان می‌دهد که خودش پیشاپیش سر صحبت را با شخص خیره‌شده به برکه بازکرده و وارد گفت‌وگو شده است. چند سطر بالاتر و هنگام صحبت از زنبوری که فریب گل‌های نقاشی‌شده را خورده است، اذعان کرده بود که او، یا به‌طور دقیق‌تر ما (یعنی او و مخاطبانش)، ممکن است فریبِ زنبوری را خورده باشیم که به‌شکل واقع‌گرایانه‌ای نقاشی شده است. بنابراین، ادعای تلویحی تماشاگر در مورد برتری فکریش تنها بر پایه‌ی متزلزلِ آگاهی‌اش از این امر قرار دارد که او، و نه

برای تفسیر نقاشی، فیلوستراتوس باید این توهم را بپذیرد که او می‌تواند با نقاشی وارد گفت‌وگو شود و کاری کند که به‌قول استاینبرگ «به‌نظر برسد نقاشی دارد خودش اعتراف می‌کند». اگر «باید نقاشی را برای خودمان تفسیر کنیم»، به‌طور متناقض در این راه باید کمکِ دوست و هم‌نشینِ نقاشی‌شده‌مان را نیز جلب کنیم.

ژان باتیست لوپرنس، «پاستورال روس»، رنگ روغن روی بوم، ۴۳ در ۳۵ سانتی‌متر، ۱۷۶۸، مجموعه‌ی خصوصی.

زنبور، ممکن است فریب خورده باشد. و با آن‌که می‌داند فیگورِ نقاشی‌شده‌ی نارسیس فریب خورده است، اطمینان او از این امر بر پایه‌ی این فرض و گمان است که چنین فیگوری قادر به فریب خوردن، و به‌طریق مشابه،

شنیدنِ گزاره‌ها و پرسش‌های مطرح‌شده از سوی تماشاگر است. پرسشِ طرح‌شده به معنای متعارف کلمه و از آن‌جایی که پاسخش پیشاپیش نزد سؤال‌کننده مشخص است، پرسشی بلاغی محسوب می‌شود، و سؤال‌کننده به‌وضوح می‌داند که «این جوان گوشش به حرف‌های ما بدهکار نیست». با وجود این، برای تفسیر نقاشی، فیلوستراتوس باید این توهم را بپذیرد که او می‌تواند با نقاشی وارد گفت‌وگو شود و کاری کند که به‌قول استاینبرگ «به‌نظر برسد نقاشی دارد خودش اعتراف می‌کند». اگر «ما باید نقاشی را برای خودمان تفسیر کنیم»، به‌طور متناقض، در این راه باید کمکِ دوست و هم‌نشینِ نقاشی‌شده‌مان را نیز جلب کنیم.

اگر فیلوستراتوس پدر یا یکی از پدران نقد هنری باشد، وازاری پدر تاریخ هنر است و تاریخی که می‌نویسد اصولاً تاریخ خانواده‌هاست.

این کاری است که فیلوستراتوس در ادامه‌ی تفسیر و شرحش بر این نقاشی انجام می‌دهد و ترکیب جالبی است از استنتاج‌های مطمئن از خود و گمانه‌زنی‌های تردیدآمیز. نیزه‌ای که در دستان فیگور نقاشی‌شده قرار دارد نشان می‌دهد که «تازه از شکار بازگشته»، و انگار دارد «نفس‌نفس می‌زند»[۶۴]. اما همه‌چیز این فیگور برای تماشاگر این‌قدر واضح نیست:

«این‌که تپش قلب او به شکار مربوط می‌شود یا پیشاپیش از عشق است که چنین نفس‌نفس می‌زند، بر من پوشیده است. چشم او مطمئناً چشم انسانی است که عمیقاً عاشق شده، چراکه درخشش و شورمندی آن با اشتیاقی که بر آن سایه انداخته تعدیل شده است. شاید گمان می‌کند که این عشق متقابل است، چراکه تصویرِ بازتاب‌یافته‌اش درست همان‌طور به او خیره نگاه می‌کند که او به آن... جوان بالای سر جوانی ایستاده که خود در

آب ایستاده است، یا به بیان دقیق‌تر، مشتاقانه به او خیره شده و ظاهراً تشنه‌ی زیبایی اوست.»[۶۵]
فیلوستراتوس از اظهارنظر قطعی به استنتاج احتمالی و از «مطمئناً» به «ظاهراً» می‌رسد و به این ترتیب تا آن‌جا که می‌تواند اعتراف نقاشی را می‌شنود و به مخاطبش منتقل می‌کند. او نه تنها داستانِ سربسته‌ی نقاشی را بازگو می‌کند (جوانی که تازه از شکار بازگشته مدهوش تصویر بازتاب‌یافته‌ی خویش در آب بر فراز برکه‌ای ایستاده است)، بلکه احساساتی که فیگور خاموش نارسیس بر آن دلالت دارد را نیز تبیین می‌کند، و با این کار حیاتی آگاهانه و ذی‌شعور را به او نسبت می‌دهد. بنابراین، نارسیسی که به‌واسطه‌ی این تفسیر ساخته و پرداخته می‌شود به‌شکل قابل‌ملاحظه‌ای چیزی فراتر از آن «دیگریِ» فریب‌خورده‌ای است که خویشتنِ [self] زیرک و فرهیخته‌ی تماشاگر آن را نشان می‌دهد. او گرچه نه مبدع نقاشی، اما دست‌کم فیگوری برای تفسیر آن است. منتقدان هنری، مانند نارسیس، به تصویر خاموش و بی‌حرکتی خیره نگاه می‌کنند که حیاتی مستقل را به آن نسبت می‌دهند و از آن صدایی را درخواست می‌کنند و به‌دنبال شنیدنِ اعترافاند. اما هرچقدر هم بادقت گوش کنند، باز هم صدا لاجرم از آنِ خودشان و محصولِ تأملات خودشان است.

وازاری و تولد تاریخ هنر

تفاوت اصلی وازاری با فیلوستراتوس از عنوان کتاب‌های‌شان پیداست. فارغ از این واقعیت که «زندگی نقاشان، مجسمه‌سازان، و معماران» (۱۵۵۱) حدود سیزده قرن پس از «تصاویر» منتشر شد، وازاری دقیقاً آن چیزی را در پیش‌زمینه‌ی کارش قرار می‌دهد که فیلوستراتوس بر آن چشم می‌پوشد: زندگی نقاشان. اگر فیلوستراتوس پدر یا یکی از پدران نقد هنری باشد، وازاری پدر تاریخ هنر است و تاریخی که می‌نویسد اصولاً تاریخ خانواده‌هاست.
پل بارولسکی می‌نویسد «مفهوم خانواده‌ی خودِ هنرمند» که وازاری از آن سخن می‌گوید:
«پیوند تنگاتنگی دارد با تصور او از خانواده‌های اشرافی، که کمون [commune] را شکل می‌دهند و حامی هنرمندان هستند. این مفهوم هم‌چنین متأثر از ایده‌آل‌های خانواده‌های کتاب مقدس و استعاره‌های مذهبی خانواده بوده است. اگر تصور وازاری از کمون، در مقام حلقه‌ی رابط بین کلیسا [chiesa] و دولت [stato]، متأثر بوده از ایده‌آل‌های خانواده، یعنی آن‌چه دانته آن را «خانواده‌ی بشری» می‌خواند، دیدگاهش در رابطه با هنرمندان، به‌عنوانِ جزئی از این اجتماع [community]، نیز به‌طور مشابه از چنین ایده‌آل‌های خانوادگی‌ای الهام گرفته بود. تبارنامه‌های خاندان‌های اشرافیِ فلورانس، که از نظام پدرسالارانه‌ی خانواده‌های کتاب مقدس عبری الگوبرداری شده، الگوی مهمی برای خودِ مفهوم تاریخ هنرِ وازاری است که درواقع تبارشناسی‌ای از هنرمندانِ هم واقعی و هم خیالی محسوب می‌شود. این خانواده‌های متشکل از هنرمندان جزئی از خانواده‌ی بزرگ‌ترِ دولت فلورانس هستند.»[۶۶]

اما همان‌طور که بارولسکی خاطر نشان می‌کند، داستان‌های خانوادگی وازاری همان‌قدر تاریخی‌اند که ادبی‌اند و آزادانه تخیل را با واقعیت درمی‌آمیزند.

داستان‌های خانوادگی، یعنی تبارشناسیِ هنرمندان و هنر، چارچوب توصیف‌های وازاری از نقاشی‌ها را شکل می‌دهد. با نقل این داستان‌ها، وازاری سنت اکفراسیس را ادامه می‌دهد و به‌طور خاص عادت فیلوستراتوس را در خصوص

تبدیل‌کردنِ تصویر به روایت یادآور می‌شود. وازاری به داستان فیلوستراتوس در مورد ماجرای بازنمایی‌شده در هر نقاشی، داستانِ خود نقاشی را هم اضافه کرده و جایگاه آن را تلویحاً یا صریحاً در زندگی هنرمند یا به‌طور کل در جریان تکامل هنر رنسانس تعیین می‌کند.[۶۷] اما همان‌طور که بارولسکی خاطر نشان می‌کند، داستان‌های خانوادگی وازاری همان‌قدر تاریخی‌اند که ادبی‌اند و آزادانه تخیل را با واقعیت درمی‌آمیزند.[۶۸] مثلاً، وازاری به ما می‌گوید که پدر «خوب و مهربان» رافائل، جووانی دِ سانتی، شخصاً پسر را برای شاگردی نزد پیترو پروجینو فرستاد چون می‌دانست خودش نمی‌تواند چیز زیادی در مورد نقاشی به فرزندش بیاموزد. بنابراین، پروجینو مانند پدری جایگزین تصویر می‌شود، پدر هنری رافائل.[۶۹] مهم نیست که پدر رافائل چندین سال پیش از آن‌که این هنرمند به پروجینو ملحق شود مُرده بود. به‌رغم این واقعیتِ دردسرساز، داستان وازاری بافت و زمینه‌ی خانوادگی‌ای برای شرحش از نقاشی‌هایی نظیر «استشهاد مسیح»[۷۰] (۱۵۰۷) ایجاد می‌کند، تابلویی که رافائل جوان آن را به سفارش آتالانتا بالیونی[۷۱] کشید و اکنون در گالری بورگزه‌ی رُم قرار دارد:

«این تصویرِ روحانیْ مسیح را نشان می‌دهد که به سوی محل تدفینش حمل می‌شود، و آن‌قدر درخشان و ظریف است که گویی همین حالا نقاشی شده است. رافائل برای خلق این اثر، اندوه خویشاوندان و نزدیکانِ دوستدارِ مسیح را هنگام حمل بدنِ عزیزترین کس‌شان به سوی گور پیش خود تصور کرد، بدن عزیزی که تمام سعادت، افتخار و امتیاز کل خانواده به آن وابسته بود. مریم مقدس دارد از حال می‌رود و سر فیگورهای گریان بسیار باشکوه است، خصوصاً یوحنا که طوری سرش را خم و دستانش را در هم گره کرده که قلب سنگ‌دل‌ترین مردمان را نیز به رحم می‌آورد. کسانی که به دقت، ظرافت، هنر و شکوه این نقاشی خوب بنگرند، ممکن است شگفت‌زده شوند، چراکه حالات چهره‌ی فیگورها، زیبایی جامه‌ها، و کمالِ غایی تمام اجزای نقاشی حیرت‌انگیز است.»[۷۲]

مریم تنها فیگوری است که در این تصویر پیوندی خانوادگی با جسد دارد، اما وازاری این نقاشی را هم‌چون داستان خانواده‌ای غرق در تراژدی می‌خواند و تعبیر می‌کند. برای وازاری، خوانش تصویر یعنی خواندنِ ذهن هنرمند. درحالی‌که فیلوستراتوس اعترافِ بی‌صدای فیگور در نقاشی را می‌شنود، وازاری ادعا می‌کند که می‌داند نقاش در زمان کشیدنِ نقاشی چه فکر و تصوری در سر داشته است: اندوه یک خانواده وقتی سالار و سرپرست خود را به سوی گور بدرقه می‌کنند.[۷۳] به‌زعم وازاری، که شاید گوشه‌چشمی به تفسیرهای آلبرتی داشته، نقاشی از خلال حالات بدنیِ فیگورها این احساس اندوه را بیان یا به آن اعتراف می‌کند: بدنِ در حالِ سقوطِ مریم مقدس، سرهای گریان، سرِ خم‌شده و دستان درهم‌گره‌شده‌ی یوحنا.[۷۴] این فیگورها که با «هنر و شکوه» ساخته و پرداخته شده‌اند نزد تماشاگر ـ که وازاری همان‌قدر که از جانب هنرمند و نقاش، از طرف او نیز صحبت می‌کند ـ دو احساس متمایز را برمی‌انگیزاند: ترحمِ حتی «سنگ‌دل‌ترین» افراد، و تحسین و شگفتی آن‌ها از «کمال غایی تمام اجزای نقاشی».

این نکته‌ی آخر وازاری را از فیلوستراتوس جدا می‌کند.

وازاری، در این‌جا نیز مانند باقی تفسیرهایش، نقاشی را نه هم‌چون ساختاری خطی یا هندسی، بلکه هم‌چون قطعه‌ی مرکزی و پیونددهنده‌ی دو داستان می‌بیند: یکی داستان سوگواری خانوادگی که ترحم ما را برمی‌انگیزاند، و دیگری داستان آفرینش هنری که ما را به شگفتی وامی‌دارد.

> **خاستگاه مکالمه‌ایِ نقد هنری دیدرو در فرم مکالمه‌ایِ یادداشت‌هایش در مورد نقاشی‌ها تکرار می‌شود، یادداشت‌هایی که به‌شیوه‌های گوناگون خطاب به هم‌نشین‌های خیالی، فیگورهای درون نقاشی و خوانندگانش نوشته شده‌اند، خوانندگانی که جز معدود مشترکانِ خوش‌اقبال و ممتازِ خبرنامه‌ی «کورِسپوندانس لیتِرِر» بودند.**

درحالی‌که فیلوستراتوس برای واقع‌گراییِ وهم‌انگیزِ نقاشی ارزش فراوانی قائل است، وازاری هیچ اشاره‌ی صریحی به مهارت و چیره‌دستی نقاش نمی‌کند، همان‌طور که سِتلانا آلپرز می‌گوید، او «توانایی تکنیکی را مسلم فرض می‌گیرد.»[۷۵] وازاری، که قصد دارد هم داستان هنرمندان و هم داستان نقاشی‌ها را بازگو کند، تمرکزش را بین تأثیر و سبب تقسیم می‌کند، بین تأثیر عاطفیِ فیگورها و چیره‌دستیِ رافائل در توصیف آن‌ها، بین دردناکیِ موضوع نقاشی و زیبایی فرم‌هایی که برای بیان این رنج استفاده شده است.

با خواندنِ توضیف وازاری و نظری به یک نقاشی واقعی ـ چیزی که برای هیچ‌کدام از اکفراسیس‌های فیلوستراتوس در دسترس نیست ـ متوجه این امر نیز می‌شویم که کدام جزئیات برای او مهم هستند. دستانِ درهم‌گره‌شده‌ی یوحنا در «استشهاد مسیح» درست کنار سرش، به‌زحمت دیده می‌شود، اما به کمک وازاری می‌آیند تا این نکته‌ی آلبرتینی‌وار را مطرح کند که فیگورهای رافائل روح‌شان را از خلال بدن‌شان بیان کرده و بنابراین بیننده را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند. نکته‌ی تعجب‌آور آن است که وازاری با آن‌که به دستانِ نه‌چندان قابل‌مشاهده‌ی یوحنا اشاره می‌کند، به دستِ کاملاً آشکاری که درست در مرکزِ نقاشیْ پارچه‌ای را از زیر زانونان مسیح محکم به چنگ گرفته توجهی نمی‌کند. او در مورد ترکیب‌بندیِ نقاشی نیز چیزی نمی‌گوید، ترکیب‌بندی‌ای که تحت‌شعاع دو قطری است که زیر کمرِ فروافتاده‌ی مسیح همدیگر را قطع کرده و شکل سه‌گوشی‌ای را تشکیل می‌دهند که وزن آن روی دو پایی است که هم‌چون دو ستون زیر بدنِ درحال سقوط مسیح قرار دارند و یکی از آن‌ها نیز زیر فشار وارده خم شده است. وازاری، در این‌جا نیز مانند باقی تفسیرهایش، نقاشی را نه هم‌چون ساختاری خطی یا هندسی، بلکه هم‌چون قطعه‌ی مرکزی و پیونددهنده‌ی دو داستان می‌بیند: یکی داستان سوگواری خانوادگی که ترحم ما را برمی‌انگیزاند، و دیگری داستان آفرینش هنری که ما را به شگفتی وامی‌دارد. پیوند دادنِ این دو داستان با یکدیگر به معنای پیروزی هنر بر مرگ در امتداد تاریخ هنر است، درست همان‌طور که نبوغ از پروجینو به رافائل، یعنی از پدر جایگزین به فرزند هنری، منتقل می‌شود. بنابراین، وازاری داستانی را که می‌خواهد نقاشی بازگو کند از آن بیرون می‌کشد.

دیدرو: نقد هنری هم چون قصه

تکانه‌ی روایی قدرتمندتری، نسبت به آن‌چه در مورد وازاری شاهد بودیم، موتور محرک نقد هنری دیدرو است، چراکه او استعداد یک رمان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس و هم‌چنین کنجکاوی سیری‌ناپذیرِ یک نویسنده‌ی دایره‌المعارف را نیز با خود به درون حوزه‌ی مطالعه‌ی هنر می‌آورد. دیدور علاوه بر به نمایش‌گذاشتنِ شوروشوقش نسبت به تصاویر و گاه پرداختن به صحنه‌های نقاشی‌شده به‌مثابه‌ی مکان‌های سه‌بعدی، به بیننده نیز نقش پررنگی را درون داستانِ به‌وجودآمده از دل نقاشی اعطا می‌کند. در نقدش، داستانِ یک تصویرْ جایگزینِ جذابیت‌های تکنیکی رنگ، ترکیب‌بندی و خط می‌شود، این موارد به‌ندرت او را به‌اندازه‌ی جذابیت صرفاً عاطفیِ موضوع انتخابیِ نقاش تحت‌تأثیر قرار می‌دهند.[۷۶] دیدور در مورد گزارش‌هایش از

سالن ۱۷۶۷ بیان می‌کند: «من طبق احساسات خویش ستایش یا سرزنش می‌کنم».[۷۷] گاهی مدیوم نقاشی را به‌طور کل نادیده می‌گیرد و با صحنه‌ی نقاشی‌شده هم‌چون مکانی برخورد می‌کند که باید با پای پیاده به آن وارد شد. دیدرو در متنی که در مورد تابلوی «پاستورال روس»[۷۸] ژان باتیست لوپرنس[۷۹] در سالن ۱۷۶۵ می‌نویسد، در خیالاتش به فیگورها ملحق می‌شود، به موسیقی‌شان گوش می‌دهد و سپس به همراه پیرمرد به کلبه‌اش بازمی‌گردد.[۸۰]

با وجود این، دیدرو با تمام اشتیاقش برای نفوذ به سطح صاف نقاشی به‌هیچ وجه نسبت به تکنیک نقاشی بی‌تفاوت نیست. او وقتی شروع می‌کند به نوشتن در مورد هفت نقاشی منظره‌ی جوزف وِرنه[۸۱]، که در سالن ۱۷۶۷ دیده است، تصمیم می‌گیرد به جای این کار در منطقه‌ی کوهستانی همراه با فردی بومی گشت‌وگذار کند. به نظر می‌رسد که او با انجام این کار دارد هنر را به نفع طبیعت کنار می‌گذارد، تا این‌که درمی‌یابیم که او در طبیعت دقیقاً همان‌چیزی را بازمی‌یابد که ورنه آن را نقاشی کرده است[۸۲]. بنابراین، او از طبیعت استفاده می‌کند تا به هنر بازگردد. شرح او از نقاشی‌ها توأمان هم به داستان گشت‌وگذاری روستایی و هم به مکالمه‌ای با یک راهنمای بومی تبدیل می‌شود که طی آن منتقد ادعا می‌کند که طبیعت مغلوب هنر ورنه شده است.[۸۳]

مکالمه در جای‌جای نقد هنری دیدرو حضور دارد. اگر فیلوستراتوس سعی می‌کند با یک نارسیس نقاشی‌شده سخن بگوید، نقد هنری دیدرو از دل دست‌کم دو قسم گفت‌وگو پدید می‌آید: بحث‌های واقعی‌ای که او با هنرمندان و افراد مختلفی به‌راه می‌انداخت که در سالن‌های عمومی لوور حضور داشتند، و گفت‌وگوی خاموشی که با نقاشی‌ها

ترتیب می‌داد.[۸۴] خاستگاه مکالمه‌ایِ نقد هنری دیدرو در فرم مکالمه‌ایِ یادداشت‌هایش در مورد نقاشی‌ها تکرار می‌شود، یادداشت‌هایی که به‌شیوه‌های گوناگون خطاب به هم‌نشین‌های خیالی، فیگورهای درون نقاشی و خوانندگانش نوشته شده‌اند، خوانندگانی که جز معدود مشترکانِ خوش‌اقبال و ممتازِ خبرنامه‌ی «کورِسپوندانس لیتِرِر»[۸۵] به سردبیری مِلشیور گریم[۸۶] بودند. بنابراین، روشِ دیدرو برای صحبت‌کردن از جانب تصاویر تبدیل‌کردنِ آن‌ها به بخشی از مکالمه‌ای است که خود در آن نقش اصلی را بازی می‌کند. نگاه کنید به آن‌چه در گزارشش از سالن ۱۷۶۵ درمورد تابلوی «دخترکی که برای پرنده‌ی مرده‌اش گریه می‌کند»[۸۷] اثر ژان باتیست گروز[۸۸] می‌گوید:

«چه مرثیه‌ی زیبایی! چه شعر زیبایی!... نقاشی‌ای گوارا، جذاب‌ترین و شاید جالب‌ترین اثر حاضر در سالن. او رو به سوی ما دارد و سرش بر دست چپش آرام گرفته است. پرنده‌ی مرده روی قفس قرار دارد، و سرش آویزان، بال‌هایش سست و پاهایش در هوا معلق است. چه طبیعی است ژست دخترک! چه زیباست سرش! گیسوانش چه ملیح آراسته شده! چه بیانگر است چهره‌اش! رنجش عمیق است، بار مصیبتش را به‌تمامی حس می‌کند و غرقه در آن است. قفس به چه میز تابوت زیبایی تبدیل شده! چه باشکوه است حلقه‌ی شاخ‌وبرگی که به گرد آن پیچیده! آه، چه دست زیبایی!... نگاه کنید به پرداختِ جزئی و واقع‌نمایانه‌ی این انگشتان، و این چال‌های روی آن‌ها، و این لطافت، و این سایه‌ی سرخ‌فامی که از فشار سر بر این انگشتان ظریف ناشی شده، و جذبه‌ی تمام این‌ها. اگر آدمی برای این کودک و رنجش احترام قائل نمی‌بود، بر این دست بوسه می‌زد.

دیدرو با کنارگذاشتنِ عنوان نقاشی، ادعا می‌کند که معنای حقیقی اثر را از خودِ دخترکِ نقاشی‌شده‌ای بیرون می‌کشد که آن‌قدر که از سوی منتقد، در مقام بازجو و مفتش اعظم، وادار به اعتراف می‌شود، تسلی داده نمی‌شود.

همه‌چیز این دخترک سحرانگیز است، و از آن جمله سُرخوردنِ جامه‌اش؛ شالش چه زیبا چین خورده است! چه سبک و نرم است! آدمی وقتی در اولین دیدار با این نقاشی می‌گوید: گوارا! اگر مقابلش اندکی تأمل کند یا دوباره به سراغ آن بازگردد، فریاد برمی‌آورد: گوارا! گوارا! خیلی زود آدمی خود را در حال مکالمه با این کودک و تسلای او درمی‌یابد.»[۸۹]

با خواندنِ این سطور در پرتو دستورکارِ بکسندال متوجه می‌شویم که دیدرو بر کلمات تأثیری تأکید می‌کند، در استفاده از کلمات سببی خست به‌خرج می‌دهد (مانند پرداختِ ظریف و دقیقِ نقاشی که بعدتر به آن اشاره می‌کند)[۹۰]، و جا را برای «کلمات مقایسه‌ای» باز می‌کند که در این مورد، شامل کلماتی می‌شود که برای شناسایی ابژه‌های بازنمایی‌شده و توصیف چینش و آرایش آن‌ها به‌کار گرفته شده است. دیدرو می‌داند که مشترکان خبرنامه‌ی گریم فقط می‌توانند نقاشی را از خلال کلمات او ببینند. بنابراین، حتی با آن‌که نقاشی را «گوارا» می‌خواند، باز هم کاری می‌کند که خوانندگانش بتوانند سرِ آرمیده‌ی دخترک بر دست چپش و پرنده‌ی مرده‌ای را در ذهن تصویر کنند که به‌پشت روی قفس گل‌آذین‌شده افتاده و بدین‌سان قفس برایش به میز تابوتی بدل شده است.[۹۱]

اما دیدرو بیش از هر چیز بر تأثیر نقاشی روی ناظر تأکید می‌کند. همان‌طور که گفتیم وازاری می‌گوید که نمایشِ به‌غایت باشکوه فیگورهای سوگوار توسط رافائل در «استشهاد مسیح» هم ترحم و هم تحسین بیننده را برمی‌انگیزاند. دیدرو ادعای مشابهی را در خصوص «دخترکی که...» اثر گروز مطرح می‌کند. درحالی‌که زیبایی و آرایش فرم‌های این اثر به او (یا به «آدمی» تشخص‌زدایی‌شده) لذتی «گوارا» می‌بخشد، «رنج»ی که چهره‌ی دخترک بروز

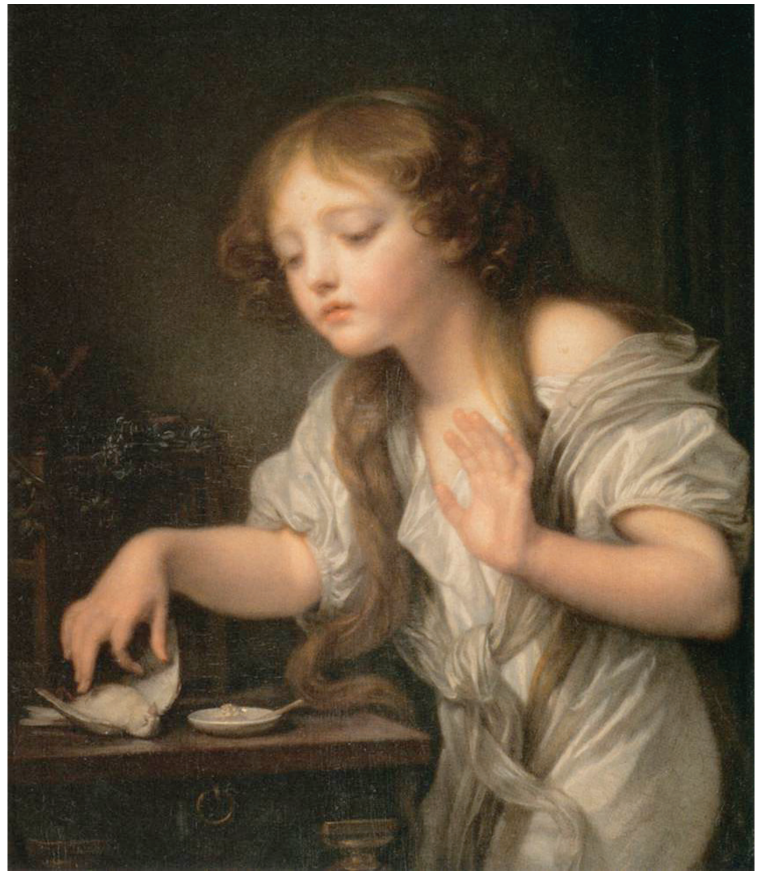
می‌دهد آن‌قدر عمیق است که بیننده منقلب شده و می‌خواهد او را تسکین دهد. اما دیدرو می‌داند که مرگ یک پرنده به‌هیچ‌روی نمی‌تواند رنجی در حدواندازه‌ی اندوه ناشی از مرگ مسیح را توجیه کند. او برای آن‌که تصویر را از احساساتی‌گری نجات دهد، داستان رنجی که توسط آن بازنمایی می‌شود را از نو بازسازی می‌کند. دیدرو با کنارگذاشتنِ عنوان نقاشی، ادعا می‌کند که معنای حقیقی اثر را از خودِ دخترکِ نقاشی‌شده‌ای بیرون می‌کشد که آن‌قدر که از سوی منتقد، در مقام بازجو و مفتش اعظم، وادار به اعتراف می‌شود، تسلی داده نمی‌شود. وی از «ظاهر مالیخولیایی» دخترک و «نگاه»ی که چشمان نیمه‌بسته‌اش بالاخره به نحوی موفق می‌شوند به او بیندازند، روایتی مالیخولیایی برمی‌سازد: مرد جوانی در غیاب مادر دخترک از راه می‌رسد، وعده‌هایی می‌دهد، سپس با ناخشنودی او را ترک می‌کند؛ مادر، دخترک را که غرق در افکارش به حرف‌های مادر بی‌توجه است تخطئه می‌کند، سپس تسلایش می‌دهد؛ پرنده به خاطر اهمال دخترک می‌میرد و دختر از خودش می‌پرسد آیا این نشانه‌ی مرگِ رابطه‌ی عاشقانه‌اش نیست؟[۹۲] به‌طور خلاصه، همان‌طور که دیدرو مصرانه برای یکی از دوستانِ به‌وضوح شکاک و ناباورش توضیح می‌دهد، دخترک نه برای یک پرنده، بلکه «باور کنید، برای چیز دیگری» سوگواری می‌کند، برای یک معشوق.[۹۳] این حکایت اروتیکی که دیدرو ساخته و پرداخته رقیبِ قصه‌ی کودکانه‌ای است که ظاهراً خود نقاشی شرح می‌دهد، نقاشی‌ای که نمونه‌ی تمام‌عیاری است از آن‌چه مایکل فرید آن را «استغراق» می‌خواند، چراکه دختر کاملاً غافل از تماشاگر و کاملاً غرق در اندوه خویش است.[۹۴]

وقتی دیدرو به دختر نقاشی‌شده می‌گوید «آه که چطور

دیدرو در هنگام صحبت از جانب تصویر چیزی را به خواننده دیکته می‌کند که به‌نظرش نقاشی به آن اعتراف می‌کند. بنابراین، او از شکاف بین «کلمات سببی» و «کلمات تأثیری» می‌کاهد.

به من نگاه می‌کنی!»، تصور می‌کند که دختر دارد در سکوت و خاموشی خویش حقیقت داستانِ او را تصدیق می‌کند. اما در واقع، او دارد چهره‌ی غلطی از دخترک را برای خوانندگانی ترسیم می‌کند که فقط می‌توانند دخترک را از خلال کلمات او بشناسند. چراکه چنان‌که نقاشی نشان می‌دهد، دست چپ او به‌کلی چشم چپش را پوشانده است و چشم راستِ به‌زحمت بازش نیز صاف رو به پایین و به پرنده نگاه می‌کند.[۹۵]

دیدرو از جانب دختر نقاشی‌شده‌ای صحبت می‌کند که حالت چهره و ژستش به‌نظر تمام آن‌چه را لازم است در مورد اندوه او بدانیم به ما می‌گوید و بااین‌حال چیزی که



ژان باتیست گروز، «دخترکی که برای پرنده‌ی مرده‌اش گریه می‌کند»، رنگ روغن روی بوم، ۶۸ در ۵۵ سانتی‌متر، ۱۷۶۵، موزه‌ی لوور.

به‌زعم منتقد منشأ اصلی این اندوه است را از ما پنهان می‌دارد. دیدرو در هنگام صحبت از جانب تصویر چیزی را به خواننده دیکته می‌کند که به‌نظرش نقاشی به آن اعتراف می‌کند. بنابراین، او از شکاف بین «کلمات سببی» و «کلمات تأثیری» می‌کاهد. نقاشی از آن‌جایی‌که در نظر او هم «گوارا» و هم «تأثرانگیز» (دو تأثیر) است، وی را به طرح پرسش‌هایی وامی‌دارد که موجب همان نگاه دختر می‌شود: «نگاهت را پایین می‌اندازی، پاسخی نمی‌دهی.» بنابراین، دیدرو نگاه و مشاهده‌ی خود را با علل مالیخولیای دخترک میزان می‌کند. گرچه او بعدتر گاه به‌شیوه‌ای سطحی چیزهایی در رابطه با کاری که هنرمند انجام داده استنباط می‌کند ـ دستمال‌گردنِ راه‌راه [دخترک] رها، سبک، و به‌شکل زیبایی بدن‌نماست، همه‌چیز به‌شدت و قدرت پرداخته شده است، بدون آن‌که از جزئیات چشم‌پوشی شود[۹۶] ـ هدف اصلی‌اش آن است که حقیقت خودش را به‌زور از حالت چهره‌ی دختر بیرون بکشد. فیگور مؤنثِ بی‌صدای این نقاشی به‌شکل مضاعفی زیر سلطه‌ی سوژه‌های مذکر قرار دارد: از یک طرف مرد جوانی تهدید می‌کند که ترکش خواهد کرد، و از طرف دیگر بیننده، در مقام مفتش، عزم خود را جزم کرده تا از او اعتراف بگیرد. دیدرو در مکالمه با دختر و هم‌چنین در مکالمه با دوست شکاک و دیرباورش خود را به صدای نقاشی تبدیل می‌کند. در مقایسه با وازاری که شرحش بر نقاشی رافائل عمدتاً در راستای قصه‌ی انجیلی‌ای است که اثر بر آن دلالت دارد، دیدرو نوآوری بیش‌تری به خرج می‌دهد و خودش داستانی را که دخترک گروز شرح می‌دهد تعیین می‌کند.

سخن‌گفتن از جانب تصاویر:
بیان بلاغی نقد هنری (بخش دوم)

میر شاپیرو و «واقعیت‌ها»ی تاریخ هنر

با چرخش از دیدرو به میر شاپیرو، به عرصه‌ی تاریخ هنر قرن بیستم در مقام کارِ آکادمیکِ کاملاً حرفه‌ای و عمدتاً تخصصی‌ای وارد می‌شویم. درحالی‌که دیدرو شور و شوق آماتوری (در معنای ریشه‌ای کلمه‌ی amator، یعنی عاشق) را به نقد هنری می‌آورد، میر شاپیرو یک مورخ هنر حرفه‌ای است. درحالی‌که دیدرو تعریف می‌کند که نقاشی‌ها و مجسمه‌ها چگونه در اولین نمایش‌شان او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند، تمرکز شاپیرو عمدتاً روی کارهایی است که پیشاپیش در زمره‌ی آثار هنری برجسته قرار دارند، از مجسمه‌سازی رومانسک گرفته تا هنر اوایل قرن بیستم. بنابراین، شاپیرو به تصاویر تک‌تک و جداافتاده معلوماتی درباره‌ی زندگی و محیط فرهنگی هنرمند و هم‌چنین دانشی برگرفته از پژوهش‌های تاریخ هنری را ـ تاریخ دوره‌های هنری، تبارشناسیِ سبک‌ها ـ اضافه می‌کند.

درحالی‌که دیدرو تعریف می‌کند که نقاشی‌ها و مجسمه‌ها چگونه در اولین نمایش‌شان او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند، تمرکز شاپیرو عمدتاً روی کارهایی است که پیشاپیش در زمره‌ی آثار هنری برجسته قرار دارند، از مجسمه‌سازی رومانسک گرفته تا هنر اوایل قرن بیستم.

روش نقادی شاپیرو تبارشناسی خاص خود را دارد. وقتی او نقاشی‌ها را در پرتو زندگی هنرمند و دوره‌ی تاریخی مورد نظر تفسیر می‌کند، روش کارش یادآور روش وازاری است. اما وقتی معنای یک اثر خاص را تجزیه‌وترکیب کرده و توضیح می‌دهد، وقتی سعی می‌کند آن را به حرف بیاورد، قدم در جای پای دیدرو می‌گذارد. شاپیرو هم‌چنین به‌لحاظ بررسی منابع گوناگونِ کلامی و تصویری‌ای که می‌توانند به زمینه‌مندکردنِ اثر کمک کنند، از روش کار دیدرو پیروی می‌کند. چراکه دیدرو نه تنها خودِ نقاشی‌ها را مورد مطالعه و بررسی قرار می‌داد، بلکه از طریق گفت‌وگو با کسانی که در سالن‌های نمایش حضور به‌هم می‌رساندند، نظرات گوناگون در مورد آن‌ها را نیز گردآوری می‌کرد. البته، پژوهش علمی تفاوت دارد با جمع‌آوری اظهارنظرها در نمایشگاهی عمومی و یا مصاحبه با، به‌قولی، مردم کوچه و خیابان. اما اگر شاپیرو از طریق اسناد و آثار چاپی و هم‌چنین تصویریْ زندگی یک هنرمند را مورد مطالعه قرار می‌داد، دیدرو از طریق مصاحبه‌ی حضوری با برخی از هنرمندانِ زنده‌ای که اثرشان را از طریق کلمات بازنمایی می‌کرد، این کار را انجام می‌داد. او حتی با نظر به قالب مکالمه‌ایِ معمولِ نوشته‌های هنری‌اش پیشگامِ رویه‌ی تاریخ هنریِ مدرنی محسوب می‌شود که برمبنای آن منتقد یا مفسر صدای خویش را وارد بحثی علمی می‌کند، یا برای به‌چالش‌کشیدنِ یک تفسیر از پیش موجود در بحث مداخله می‌کند. دست‌آخر این‌که، شاپیرو نیز هم‌چون دیدرو ادعای دسترسی ممتاز به آثار هنری‌ای را دارد که او معنای آن‌ها را آشکار می‌کند. او مانند دیدرو صدای خودش را هم‌چون صدای اصیل و حقیقی نقاشی ارائه می‌دهد، صدایی که نقاشی با آن اعتراف می‌کند.

نگاه کنید به شرح او بر «یک جفت کفش» ونسان ون گوگ که در حد فاصل ژوییه و سپتامبر ۱۸۸۶ کشیده شده و اکنون در موزه‌ی ون گوگ قرار دارد.[97] شاپیرو این نقاشی را عمدتاً برای ابطال آن‌چه مارتین هایدگر در مورد آن نوشته است انتخاب می‌کند. بنابر تأویل هایدگر، این نقاشی کفش‌های زنی روستایی را نشان می‌دهد که نمادی است از کل زندگی او:

«از دهنه‌ی تاریک و مندرس کفش‌ها پاهای زحمت‌کشِ کارگر بیرون آمده است. در سنگینیِ صُلب و شق‌ورقِ کفش‌ها مشقتِ راهپیمایی‌های سخت او در میان شیارهای هماره یکدست و تا دوردست‌ها امتدادیافته‌ی مزرعه انباشته شده است که بادی سوزدار آن را درمی‌نوردد. روی چرمْ رطوبت و گل‌آلودگی خاک مشخص است. روی کفِ کفش‌ها، تنهایی و غربتِ کوره‌راه صحرایی در هنگامه‌ی غروب آفتاب به‌نرمی سُر می‌خورد... این ابزار آکنده است از تشویشی خاموش در رابطه با واقعیتِ محتومِ نان، از شادیِ بی‌صدایی بابت مقاومتی دوباره در برابر نیاز، از لرزش ناشی از زایمانی قریب‌الوقوع، و از رعشه‌ای زیر سایه‌ی تهدیدآمیزِ مرگ. این ابزار به زمین تعلق دارد و در جهانِ زن روستایی محافظت می‌شود. خارج از این تعلقِ حفاظت‌شده، این ابزار فی‌نفسه در جای خود آرام گرفته است.»[98]

هایدگر ادعا می‌کند که تمام این‌ها از سوی نقاشی آشکار یا «بازگو» می‌شود و اثر فاش می‌دارد که «این ابزار، یعنی این یک جفت کفش روستایی، درحقیقت چه هست.»[99]

مانند دیدرو، هایدگر نیز صدای خود را صدای نقاشی معرفی می‌کند که در این مورد با زبانی آشکارا هایدگری سخن می‌گوید. کفش‌ها نمی‌توانند صحبت کنند؛ زن روستایی که

از قرار معلوم آن‌ها را پوشیده نیز «بی‌کلام» است؛ نقاشی خاموش است. فقط هایدگر است که می‌تواند از جانب تمام این‌ها صحبت کند، و از ما خواسته می‌شود گفتارِ بطنی او را به‌عنوانِ حقیقتِ فاش‌شده‌ی نقاشی بپذیریم.

شاپیرو مخالفت می‌کند. اول از همه، ادعا می‌کند که اظهارنظر هایدگر می‌تواند همان‌قدر در مورد یک جفت کفشِ واقعی صادق باشد که در خصوص نقاشی‌ای از آن‌ها. به عبارت دیگر، او اعتراض می‌کند که هایدگر کاملاً نقاشی را با آن‌چه آن بازنمایی می‌کند یکی می‌گیرد. ثانیاً، شاپیرو در مقابل حقیقت اگزیستانسیلی هایدگر یک به‌اصطلاح واقعیت زندگی‌نامه‌ایِ را قرار می‌دهد. شاپیرو می‌نویسد که نمی‌توانیم بگوییم «که نقاشی‌ای از یک جفت کفش توسط ون گوگ بیانگرِ هستی یا ذاتِ کفش‌های یک زن روستایی و نسبت او با طبیعت و کار است. این کفش‌ها متعلق به خود هنرمندند که در آن زمان [تابستان ۱۸۸۶] بین روستا و شهر در رفت‌وآمد بود.»[۱۰۰] این گزاره‌ی به‌اصطلاح واقعیت‌بنیاد («آن‌ها کفش‌های خود هنرمندند») درواقع واقعیت و تفسیر را با هم درمی‌آمیزد. در حقیقت، ون گوگ هنگام خلق این اثر در پاریس زندگی می‌کرد، اما هیچ جنبه‌ای از این نقاشی حکایت از شهری‌بودنِ آن ندارد؛ هرچه باشد، کفش‌های حاضر در این نقاشی روستایی‌تر به‌نظر می‌رسند نسبت به یک جفت کفش کهنه‌ی کاملاً متفاوتی که ون گوگ در سال ۱۸۸۸ و در زمان اقامتش در منطقه‌ی ییلاقیِ آرل کشید.[۱۰۱] ادعایی که از این هم مسئله‌دارتر است آن است که کفش‌های به تصویرکشیده شده در تابلوی نخست «کفش‌های خود هنرمند هستند.» شاپیرو با آن‌که از

شاپیرو وقتی ادعا می‌کند که ون گوگ «[از کفش‌ها] قطعه‌ای از یک خودنگاره می‌سازد»، درواقع از بیان علیت به سمت گمانه‌زنی سُر می‌خورد، و ما را وامی‌دارد از خود بپرسیم که کدام ویژگی‌های سبکیِ این نقاشی آن را به خودنگاره‌های واقعیِ ون گوگ پیوند می‌زند، خودنگاره‌ای که هرگز پاهایش را نیز نشان نمی‌دهند، چه برسد به کفش‌هایش.

هایدگر ایراد می‌گیرد که با کفش‌های نقاشی‌شده طوری برخورد می‌کند که انگار واقعی هستند، خودش به‌قول دریدا گمان می‌کند که «کفش‌های نقاشی‌شده می‌توانند واقعاً به سوژه‌ای واقعی، قابل‌شناسایی و نام‌بردنی متعلق باشند و واقعاً اعاده شوند.»[۱۰۲] حتی اگر این کفش‌ها بتوانند این‌گونه باشند، تنها مدرکی که شاپیرو نقل می‌کند تا نشان دهد «یک جفت کفش» ۱۸۸۶ ون گوگ کفش‌های خود او را به تصویر می‌کشند، خاطره‌ی پل گوگن در رابطه با نقاشی‌ای است که ون گوگ دو سال بعد از این تاریخ کشیده است، یعنی وقتی به آرل بازگشته بود. به گفته‌ی گوگن، ون گوگ در سال ۱۸۸۸ در آتلیه‌اش از «یک جفت کفشِ میخ‌دار بزرگ» «نقاشی طبیعت بی‌جانِ خارق‌العاده‌ای» آفرید که شاپیرو نمی‌تواند آن را با قطعیت شناسایی کند.[۱۰۳]

پس با بررسی دقیق‌تر، گزاره‌ی واقعیت‌بنیادِ شاپیرو تنها به یک گزاره‌ی امکانی تبدیل می‌شود. هیچ‌کدام از مدارکِ کلامی یا تصویری شاپیرو به‌طور قطع یک جفت کفش را به پای هنرمند پیوند نمی‌دهد. با این‌حال، شاپیرو خوانش خودزندگی‌نامه‌ای‌اش را بر ریسمان نازک این پیوند سوار می‌کند. او می‌گوید این کفش‌ها:

«اشیائی هستند که عمیقاً [با ون گوگ] درتماس بوده‌اند... اشیائی جدایی‌ناپذیر از بدن او و به‌یادمانی برای خودآگاهی‌اش که نسبت به آن‌ها واکنش نشان می‌دهد... او با جدا کردنِ کفش‌های کهنه و مندرسش روی بوم نقاشی، آن‌ها را به سمت تماشاگر می‌چرخاند؛ از آن‌ها قطعه‌ای از یک خودنگاره می‌سازد، آن بخش از پوشاک‌مان که با آن روی زمین قدم برمی‌داریم و فرسودگیِ ناشی از

حرکت، خستگی، فشار، و سنگینی را ـ سنگینی و بار جسم قائم در تماس با زمین ـ در آن جای می‌دهیم. آن‌ها جایگاه گریزناپذیر ما روی زمین را مشخص می‌کنند. «در کفش کسی بودن[۱۰۴]» یعنی بودن در جایگاه اسفبار یا رفیع او. هنرمندی که کفش‌های خویش را به عنوان سوژه‌ی یک نقاشی جدا می‌کند، دغدغه‌اش نسبت به تقدیر و مصیبت‌های هستی اجتماعی‌اش را منتقل می‌کند. مضمون روشنگر ون گوگ نه تنها کفش در مقام ابزار مصرفی... بلکه کفش در مقام «تکه‌ای از خود» (به‌قول هامسون) است.»[۱۰۵]

شاپیرو برای تعریف کار هنرمند از کلمات سببی استفاده می‌کند: جدا کردنِ کفش‌ها روی بوم و چرخاندنِ آن‌ها به‌سوی ما. بنابراین، شاپیرو با درنظر گرفتنِ کاری که هنرمند انجام می‌دهد، آشکارا از کاری که هایدگر با برقراری یک این‌همانی ارجاعی بین کفش‌های نقاشی‌شده و کفش‌های واقعی انجام می‌دهد فراتر می‌رود. اما جز این، شاپیرو چیزی غیر از واریاسیونی از همان بن‌مایه‌ی هایدگر ارائه نمی‌دهد. در تفسیر او نیز باز گفته می‌شود که کفش‌ها داستانِ خاص و جزئیِ یک زندگی پرفشار و پرتشویش و همچنین داستانِ کلی و جهان‌شمولِ «جایگاه گریزناپذیر ما» را بازگو می‌کنند. شاپیرو وقتی ادعا می‌کند که ون گوگ «[از کفش‌ها] قطعه‌ای از یک خودنگاره می‌سازد»، درواقع از بیان علیت به سمت گمانه‌زنی سُر می‌خورد، و ما را وامی‌دارد از خود بپرسیم که کدام ویژگی‌های سبکیِ این نقاشی آن را به خودنگاره‌های واقعیِ ون گوگ پیوند می‌زند، خودنگاره‌هایی که هرگز پاهایش را نیز نشان نمی‌دهند، چه برسد به کفش‌هایش.

فقط هایدگر است که می‌تواند از جانب تمام این‌ها صحبت کند، و از ما خواسته می‌شود گفتارِ بطنی او را به‌عنوانِ حقیقتِ فاش‌شده‌ی نقاشی بپذیریم.

جکسون پولاک، «شماره‌ی یک A»، رنگ روغن و انامل روی بوم، ۱۷۲ در ۲۶۴ سانتی‌متر، ۱۹۴۸، موزه‌ی هنرهای مدرن، نیویورک.

آیا «یک جفت کفش» بیش از آن‌که نمونه‌ای از نقاشی طبیعت بی‌جان باشد که چیزی بود که ون گوگ عمدتاً در تابستان ۱۸۸۶ می‌کشید،[۱۰۶] یادآور خودنگاری است؟ او در این دوره هیچ خودنگاری‌ای نکشیده است. اما اگر بندهای کفش‌های نقاشی‌شده را با ساقه‌های پرپیچ‌وخمِ گل‌های «گلدان با میخک‌های قرمز و سفید»[۱۰۷] مقایسه کنیم، که متعلق به همان تابستان ۱۸۸۶ است، می‌بینیم که بند کفش‌ها می‌توانند تقریباً همچون پیچک‌هایی در جست‌وجوی نور و هوا باشند: بند کفش چپ به‌شکل مارپیچ روی پنجه‌ی کفش افتاده است، و بند لنگه‌ی راست کفش پیچ‌وتاب خورده و سرانجام به‌شکل یک منحنی c مانند در پایین تابلو شکوفا شده است.[۱۰۸]

اما شاپیرو در این‌جا فقط یک خودنگاری می‌بینند. در جستار

موجز و تکمیلی‌ای درمورد یک جفت کفش می‌نویسد: «می‌توان نقاشی ون گوگ از کفش‌هایش را هم‌چون تصویری از اشیاء توصیف کرد آن‌طور که توسط هنرمند و به‌مثابه‌ی بخشِ مهمی از خودش ـ انگار مقابل آینه ایستاده باشد ـ دیده و حس می‌شوند، اشیائی که انتخاب، جدا، و به‌دقت چیده شده و به خود و او مرتبط‌اند. آیا در این مفهوم‌پردازیِ هنریِ تکین و نامتعارف نمودی از امر خصوصی و شخصی وجود ندارد؟ نوعی حدیث نفس، یا جلوه و بیانی از حالتِ رقت‌انگیزِ یک وضعیت انسانیِ آشفته و مشقت‌بار در نقاشی‌ای از بدنی ملبس، به‌طورعادی‌ای مرتب و درواقع آراسته، ازخودمطمئن، و بیش از حد محافظت‌شده؟ غلظت و سنگینیِ رنگی که با تکنیک ایمپاستو[۱۰۹] روی بوم گذاشته شده، سربرآوردنِ کفش‌های تیره از درون سایه به نور، الگوهای نامنظم و زاویه‌دار و بندکفش‌هایی که به‌طرز شگفت‌انگیزی شل و پرپیچ‌وخم‌اند و به ورای تصویرِ ضدنورِ کفش‌ها امتداد می‌یابند، آیا همه‌ی این‌ها ویژگی‌های برسازنده‌ی مفهوم‌پردازی خاص و غیرعادی ون‌گوگ از کفش‌ها نیستند؟»[۱۱۰]

البته وقتی این نقاشی را یک خودنگاره «توصیف» می‌کنیم، یعنی داریم آن را این‌گونه تفسیر می‌کنیم. در این‌جا نیز، کلماتی که به‌طور موجهی علت یا عاملیتِ پشتِ کفش‌های نقاشی‌شده را شناسایی می‌کنند ـ «انتخاب، جدا، و به‌دقت چیده شده» ـ جای خود را به گمانی‌زنی‌هایی می‌دهند که ظاهر گزاره‌های واقعیت‌بنیاد را به خود می‌گیرند (تصویر «به خود او مرتبط است»). پرسش‌های بلاغی‌ای که سپس از پی‌می‌آیند باچرب‌زبانی ما را وادار می‌کنند که سبک «تکین» و خاص نقاشی را یک «حدیث نفس» تعبیر کنیم. پرسش نخست نسبت به تمام چیزهایی که شاپیرو در هرجای دیگری می‌گوید، اطلاعات بیش‌تری در مورد آن‌چه واقعاً روی بوم است به ما می‌دهد: ایمپاستوی غلیظ، ظهور کفش‌ها از درون سایه، الگوهای زاویه‌دار، بندکفش‌های پرپیچ‌وخم. اما این ویژگی‌های سبکی همگی با هم دال‌بر غرابتِ مفهوم‌پردازی ون گوگ از کفش‌هاست، مفهوم‌پردازی‌ای که به نوبه‌ی خود دلالت دارد بر حدیث‌نفس و هنرمندی که یکتاییِ «منحرفانه... و دِفرمه»‌ی خود را از طریق این نقاشی نشان می‌دهد.[۱۱۱] با وجود این و به‌طرز عجیبی، برای شاپیرو این نشانه‌ی نقاشی‌شده‌ی خودِ [self] ویژه و خاصِ هنرمند بر چیزی کلی نیز دلالت می‌کند: مفهوم‌پردازی ون گوگ از کفش «به‌مثابه‌ی نمادی از عادت دیرینه‌ی پیاده‌روی نزد او، و ایده‌آل زندگی به‌عنوان سفری طولانی و تغییر دائمیِ تجربه.»[۱۱۲]

با مقایسه‌ی شرح شاپیرو بر «یک جفت کفش» و توصیف هایدگر از آن متوجه تفاوت دید یک فیلسوف و یک مورخ هنر می‌شویم. شاپیرو می‌تواند خوانش هایدگر از نقاشی را به‌چالش بکشد چراکه در مقایسه با او اطلاعات بسیار بیش‌تری دارد از زندگی و تأثیر پشت این اثر و هم‌چنین سایر نقاشی‌های ون گوگ که ممکن است به توضیح سبک و معنای آن کمک کنند. اما واقعیت‌های جمع‌آوری‌شده از سوی یک مورخ هنر به‌خودی خود و به‌تنهایی نه یک تفسیر را شکل می‌دهد و نه ضمانتی برای صحت و اعتبار آن هستند. ممکن است حق با شاپیرو باشد وقتی ادعا می‌کند که کفش‌های نقاشی‌شده حدیث‌نفس ون گوگ‌اند، و از طریق آن‌ها هنرمند داستانِ پرسه‌زنی‌ها و زندگیِ پرتشویشش را بازگو می‌کند، اما بر

شکاف بین واقعیت‌های شناخته‌شده و این استنباط‌های خودزندگی‌نامه‌ای فقط می‌توان با جهش ایمان پل زد، چیزی شبیه ایمانی که برای خوانش «شب پرستاره»ی ون گوگ هم‌چون تجسمی از آخرالزمان لازم است.[۱۱۳]

شاپیرو، به‌نام شفاف‌سازیِ تاریخ هنری، می‌کوشد داستانِ هایدگر درارابطه با حقیقتِ اگزیستانسیل نقاشی را به‌وسیله‌ی داستان خودش در مورد حقیقتِ خودزندگی‌نامه‌ای آن ابطال کند. باز هم یک تماشاگر مذکر نقاشی را وادار به بازگوکردنِ داستانی تحت‌تسلطِ مردان می‌سازد. به ما گفته می‌شود که این نقاشی، به‌جای به‌تصویرکشیدنِ کفش‌های یک زن یا دلالت‌داشتن بر داستانِ زندگی او، باید کفش‌های هنرمند را به‌تصویر بکشد و بنابراین، همان‌طور که خاطرات همکاران هنرمند (مذکر) او هم‌چون گوگن نشان می‌دهد، دال بر داستان زندگی اوست. خوانش شاپیرو از این نقاشی نه تعین‌ناپذیری و نه زندگی یک زن را نمی‌پذیرد. او هنگام صحبت‌کردن از جانب نقاشی، آن را وادار می‌کند داستان یک مرد را با صدایی منحصراً مردانه بازگو کند.

لئو استاینبرگ و کم‌گویی هنر انتزاعی

تا این‌جای کار، زبان چهار منتقدی را بررسی کرده‌ایم که در مورد آن نوع هنری نوشته‌اند که می‌توان به‌سادگی آن را در رده‌ی هنرهای بازنمایانه جای داد. نقاشی‌های «نارسیس»، «استشهاد مسیح»، «دخترکی که برای پرنده‌ی مرده‌اش گریه می‌کند» و «یک جفت کفش» با وجود تمام تفاوت‌های‌شان همگی به افراد یا اشیاء مادی‌ای ارجاع می‌دهند که وجود دارند، زمانی وجود داشته‌اند یا می‌توانند در جهان خارج از نقاشی احتمالاً وجود داشته باشند. کل بحث شاپیرو در مورد نقاشی ون گوگ از باورش به این امر سرچشمه می‌گیرد که این اثر تکه‌ای از متعلقاتِ واقعیِ هنرمند را بازنمایی می‌کند، و بنابراین چیزی در مورد زندگی او می‌گوید. این تصور که نقاشی چیز ملموسی خارج از خودش را بازنمایی می‌کند، حتی اگر آن چیز را تنها بتوان با توسل به تخیل ملاقات کرد، بخش بزرگی از چیزی است که تکانه‌ی روایی نقد هنری را پدید می‌آورد. در مواجهه با نقاشی‌ای از یک فیگور یا یک شیء ـ مرد جوانی که به درون برکه‌ای خیره شده، دختر جوانی که بر جنازه‌ی پرنده‌ی مرده‌ای اشک می‌ریزد، یک جفت کفش ـ منتقد می‌تواند داستانی بازگو کند در مورد آن‌چه نقاشی نشان می‌دهد، یا داستانی که تصاویر نقاشی بر آن دلالت می‌کنند را در قالب الفاظ بریزد.

اما داستانِ خودِ نقد هنری را، که من آن را به‌طور بسیار گزینشی‌ای در این‌جا خلاصه کرده‌ام، دشوار بتوان بدون ارجاع به مدرنیسم و خصوصاً هنر انتزاعی، که حدود سال ۱۹۰۰ آغاز می‌شود، بازگو کرد. منتقد هنری چه چیزی می‌تواند در مورد هنر انتزاعی بگوید؟ چه نوع داستانی می‌تواند بازگو شود در مورد هنری که ظاهراً پشت می‌کند به بازنمایی، به ارجاع به هر شیء یا فیگوری که ممکن است ما آن را به‌واسطه‌ی تجربه‌مان از جهان خارج از نقاشی بازشناسیم، و بنابراین چیزی به دست ما بدهد که بتوانیم درباره‌اش حرف بزنیم؟ می‌گویند هنر مدرن علیه خودِ زبان اعلام جنگ کرده است. به‌زعم رزالیند کراوس، کم‌گوییِ این هنر در فرم شبکه‌ای یا گرید [grid]، در مقام پربسامدترین مظهر و نماد آن، به‌شکلی نمونه‌وار تجلی یافته است. گرید، که نخست در نقاشیِ کوبیستیِ پیش از

با مقایسه‌ی شرح شاپیرو بر «یک جفت کفش» و توصیف هایدگر از آن متوجه تفاوت دید یک فیلسوف و یک مورخ هنر می‌شویم.

جنگ ظاهر شده و متعاقباً مدام سفت‌وسخت‌تر و نمایان‌تر می‌شود، علاوه بر باقی چیزها،اراده‌ی معطوف به سکوتِ هنر مدرن، و خصومت آن با ادبیات، با روایت، با گفتمان را اعلام می‌کند.[۱۱۴]

جسپر جانز، «کرکره»، کلاژ و رنگ روغن روی بوم، ۲۵ در ۲۰ سانتی‌متر، ۱۹۵۹، محل نگهداری: نامشخص.

این جمله به‌شکلی موجز پارادوکس هنر انتزاعی را بیان می‌کند. کراوس به‌واسطه‌ی خودِ عملِ نشان‌دادنِ سکوتِ هنر انتزاعی و اراده و میلش به ساکت‌کردنِ ما، نه تنها قدرتِ تمام‌عیارِ بیان بلاغی خود را با استفاده از آرایه‌ی ادبیِ موازنه در یک ترکیب سه‌تاییِ پرطنین («با ادبیات، با روایت، با گفتمان») به‌رخ می‌کشد، بلکه فقط با نامیدنِ برخی از چیزهایی که این شبکه‌ی کم‌حرف و خاموش «اعلام می‌کند»، بر فصاحت و گویایی آن صحه می‌گذارد.[۱۱۵] اگر هنر مدرن خواسته باشد مخاطبان را وادار به سکوت کند، باید گفت که آشکارا شکست خورده است. خودِ چشم‌پوشی‌اش از آن‌چه ما عموماً آن را به‌عنوان موضوع اثر[۱۱۶] می‌شناسیم ـ امتناعش از بازنمایی هرچیزی که ما بتوانیم آن را به‌واسطه‌ی تجربه‌مان از جهان مادی بازشناسیم ـ وسواس و اضطرارمان را برای حرف‌زدن درباره‌ی آن، یا نیازمان به شنیدن حرف‌های کس دیگری را در مورد آن، یا هر دو را تشدید می‌کند. چیزی که هارولد روزنبرگ درباره‌ی مینیمالیسم می‌گوید در مورد کل هنر انتزاعی صادق است: «هر چه دیدنی‌ها کم‌تر، گفتنی‌ها بیش‌تر.»[۱۱۷] بنابراین، مخاطبان هنر مدرن به‌نحوی یادآور شرایط مشترکان گزارش‌های دیدرو هستند که تنها می‌توانستند نقاشی‌های سالن‌ها را از خلال کلمات او ببینند. گرچه نسخه‌های بازتولیدشده و هم‌چنین برگزاریِ نمایشگاه‌های زودبه‌زود، آثارِ مدرنیست‌هایی هم‌چون پیت موندریان و جکسون پولاک را در دسترس ما قرار می‌دهند، بیش‌تر ما بدون کمک کلمات به‌زحمت می‌توانیم بفهمیم این آثار چه هستند، یعنی چه کاری انجام می‌دهند، چه چیزی را «اعلام» می‌کنند، چه چیز را به هر معنا بازنمایی می‌کنند. پس، هنر انتزاعی نه‌تنها به هیچ وجه منتقد را به سکوت وانمی‌دارد، بلکه دست‌کم به‌اندازه‌ی هرکدام از اسلافش، موجد و مسلتزمِ شرح و توضیح است.

جای تعجبی ندارد که بخش زیادی از این توضیحات به مشخص‌کردنِ جایگاه انتزاع در تاریخ هنر اختصاص یافته و بنابراین بار دیگر نشان داده که واکنش ما به نقاشی چه پیوند تنگاتنگی با قصه‌گویی دارد. اگر منتقدان نمی‌توانند

در مورد اشیا یا فیگورهای بازنمایی‌شده در یک اثر هنری داستانی را بازگو کنند، دست‌کم می‌توانند داستان این را تعریف کنند که مدرنیسم چگونه توانست استقلال خود را از هنر گذشته به‌دست آورد. برای گرینبرگ هنر مدرن در داستانِ جست‌وجوی آن برای خلوص تصویری خلاصه می‌شود، در عقب‌نشینیِ آن از عمقِ خیالی و موهومِ نقاشان بزرگ و به سمت سطح صاف و دوبُعدیِ نقاشی، و تأکید قاطعانه‌ی آن بر «صافیِ گریزناپذیرِ بوم نقاشی» (چه پارچه‌بوم و چه بومِ کشیده‌شده روی کلاف و چارچوب).[۱۱۸]
به‌زعم آلفرد اچ بار، که کتاب «کوبیسم و هنر انتزاعی»اش (۱۹۶۳) «کتاب مقدس هنر مدرن» خوانده شده، هنر مدرن بیش از هر چیز داستان رهایی از فیگوراسیون[۱۱۹] است. همان‌طور که میچل می‌گوید، نموداری که بار برای نشان‌دادنِ تکاملِ هنر مدرن از امپرسیونیسم تا سال ۱۹۳۶ رسم کرده را می‌توان هم‌چون «رومانسِ شهسوارانه‌ای» تعبیر کرد «که در آن هنرمندان دلاور در جست‌وجوی جام مقدسِ انتزاع ناب‌اند، و تصاویر دروغین و واهیِ «طبیعت» صِرف یا «طبیعت» صرفِ تصاویرِ دروغین و واهی را درهم‌می‌شکنند تا جوهری معنوی را به‌چنگ آورند.»[۱۲۰] کراوس نیز به‌شکل مشابهی مرحله‌ی آغازین هنر انتزاعی را هم‌چون سفری هگلی به سوی روحِ مطلق تعریف می‌کند. او می‌نویسد:
«نخستین موج انتزاع ناب در قرن بیستم مبتنی بر هدفِ به‌غایت جدی‌گرفته‌شده‌ی خلقِ اثری در مورد هیچ‌چیز بود... اگر بگوییم که چیزی موندریان و مالویچ را به‌پیش می‌رانید، این چیز فلسفه‌ی هگل و این انگاره بود که رسالت هنر به‌واسطه‌ی جایگاهِ خاصش در سفر و پیشروی روح تعریف می‌شود. دست‌آخر، تمایل به نقاشی‌نکردنِ هیچ‌چیز به‌واسطه‌ی رؤیای نقاشی‌کردنِ هیچ‌چیز ایجاد می‌شود؛ و هیچ‌چیز یعنی تمام هستی که هر کیفیتی که آن را به هر طریقی مادیت بخشد یا محدود کند، از آن زدوده شده است. بنابراین، این هستیِ خالص و پالوده‌شده برابر با هیچ‌چیز است.»[۱۲۱]
کمی از شگفتیِ این داستانِ تکامل هنر مدرن کاسته می‌شود وقتی به یاد می‌آوریم که برای هایدگر، «یک جفت کفش» ون گوگ تصویری از هستیِ آن‌هاست، «از چیزی که این ابزار، یعنی این یک جفت کفش روستایی، در حقیقت هست.» اگر هایدگر می‌تواند نقاشی کفش‌ها را به بازنمایی‌ای از هستیِ آن‌ها ارتقا دهد، هنر انتزاعی می‌تواند موجب شود که هیچ‌چیز بر خودِ هستی دلالت کند، و بنابراین ثابت می‌کند که به‌هیچ‌وجه موضوع را کنار نگذاشته، بلکه سوژه‌ای جدید، یا شاید سوژه‌ی غایی را کشف کرده است. کراوس می‌گوید «ترس بزرگ» نقاش انتزاعی «آن است که این امکان وجود دارد که او در حال ساختنِ یک انتزاع محض باشد، انتزاعی فارغ از یک سوژه، انتزاعی بی‌محتوا که برای اشاره به آن از اصطلاحِ تزئین [decoration] استفاده می‌شود که ازنظر همگان، از کاندینسکی و موندریان گرفته تا پولاک و نیومن، کاملاً توهین‌آمیز است.»[۱۲۲] استاینبرگ نیز به‌طریق مشابه بر آن است که «هنر مدرن به هرحال تقلید از طبیعت را کنار نگذاشته است، و... در قدرت‌مندترین حالات و جلوه‌های آن، بازنمایی هم‌چنان شرطی ضروری است، نه یک بار به‌دردنخور.»[۱۲۳]
پس هستی یا طبیعت یا طبیعتی که هنر انتزاعی بازنمایی می‌کند چیست؟ با سُرخوردن از یک دال به دال دیگر، می‌رسیم به آن‌چه پولاک آن را «انرژی و حرکتِ مرئی‌شده»

می‌نامد، آن‌چه کراوس آن را هم‌چون درهم‌آمیزیِ پویای دوگانه‌ها شرح می‌دهد: خط و رنگ، خطوط کناره‌نما [con-tour] و زمینه، ماده و امر مجرد. «سوژه‌ای که با این حساب پدیدار می‌شود وحدتِ موقتیِ هویتِ ضدین است: همان‌طور که خط تبدیل می‌شود به رنگ، خطوط کناره‌نما به زمینه، و ماده به نور تبدیل می‌شوند.»[۱۳۴] بنابراین، هنر انتزاعی زبانی انتزاع را پدید می‌آورد که دامنه‌ی آن از هستی تا خط و رنگ کشیده می‌شود، زبانی که ممکن است به هدایت دیدِ ما کمک کند اما هم‌چنان ما را از ویژگی‌ها و جزئیات تجربه‌ی دیداری بسیار دور نگاه می‌دارد.

با این حساب منتقد فصیح و زبان‌آور چگونه به یک اثر انتزاعی خاص پاسخ می‌دهد؟ به‌طور خاص به نمونه‌ای از اکسپرسیونیسم انتزاعی جکسون پولاک؟ نگاه مختصری بیندازید به آن‌چه استاینبرگ جوان در مورد اولین نمایشگاه مرور آثارِ پولاک در سال ۱۹۵۵ می‌نویسد، در همان سالی که در حال تحصیل در رشته‌ی هنر بود تا بعدها مورخ هنر شود. یادداشت استاینبرگ بر این نمایشگاه مرز میان تاریخ هنر و نقد هنری را درمی‌نوردد و تلویحاً ثابت می‌کند که این مرز، هم‌چنان‌که کرواس بعدها می‌گوید، «تمایزی واهی»[۱۳۵] است. چراکه دقیقاً همین ذهنِ پیشاپیش پذیرای استاینبرگ و تسلطش بر تاریخ هنر و سابقه‌ی کاریِ خود پولاک بود که او را قادر ساخت قدرت آثار این هنرمند را ارزیابی کرده و چالشِ آن را برای تاریخ هنر و مورخان هنری‌ای بسنجد که آن زمان نمی‌دانستند چگونه باید آن‌ها را هضم کنند.

در سال ۱۹۵۵، آثار پولاک هنوز تجسم شوکِ ناشی از امر نو بودند و مخاطب را محک می‌زدند. یادداشت استاینبرگ به سه روش به این چالش پاسخ می‌دهد. متن او نخست

برای گرینبرگ هنر مدرن در داستانِ جست‌وجو برای خلوص تصویری خلاصه می‌شود، در عقب‌نشینیِ آن از عمقِ خیالی و موهومِ نقاشان بزرگ و به سمت سطح صاف و دوبُعدیِ نقاشی، و تأکید قاطعانه‌ی آن بر «صافیِ گریزناپذیرِ بوم نقاشی».

بحثی را یادآوری می‌کند که این نقاشی‌ها به‌راه انداختند، یعنی این بحث که آیا این آثار هنر محسوب می‌شوند یا خیر. مانند دیدرو، استاینبرگ به‌خوبی می‌داند که مطالعه‌ی هنر جدید باید با تجربه‌ی اجتماعی آن آغاز شود، با حرف‌زدن و گوش‌دادن و هم‌چنین نگاه‌کردن، با تلاش برای فهمِ خودِ هنرمند[۱۳۶]، تلاشی هم از جانبِ هنرمندانِ هم‌قطارش و هم آن‌هایی که می‌شناسندش. این آغازِ فرآیندی است که به‌واسطه‌ی آن هنر وارد بحثِ آکادمیک تاریخ هنر می‌شود و در آن شاهدانِ مجادله‌کننده‌ی تولدِ هنر جدید جای خود را می‌دهند به تفاسیر و اظهارنظرهای چاپی و مناظره‌های فاضلانه‌ی پژوهشی، تشریفاتِ نقل‌قول، ارجاع و پانویس. ثانیاً، او از دانشش در زمینه‌ی هنر گذشته نه برای ساختنِ دیواری مقابل به‌اصطلاح بی‌هنریِ آثار پولاک، بلکه برای بافتنِ ریسمانی استفاده می‌کند که ممکن است او را به میان و به سمتِ هنر پولاک هدایت کند. مثلاً، هنگام نگاه‌کردن به نقاشی‌های «قطره‌ایِ» عظیمِ او در اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰، به یاد تذهیب و تزئینات هزارتومانندِ کتاب‌های قرون وسطایی کیلز[۱۳۷] و لیندیسفارن[۱۳۸] می‌افتد، اما این یادآوری فقط برای نشان‌دادنِ آن است که پولاک با چه قدرتی مهارت و تصنعِ عامدانه را به‌نفع شانس و تصادف رها می‌کند، و بر آن قِسم استادی و مهارتی که نسخه‌های خطیِ سِلتی و البته آثار پیشین خود او نمونه‌ای از آن محسوب می‌شوند، چشم می‌پوشد تا «چیزی از جنس بربریت و حماسه‌های باستانی را»[۱۳۹] بیان کند. ثالثاً، استاینبرگ آزادانه تجربه‌ی سوبژکتیوش از هنر پولاک و اشتیاقش به اعلام و هم‌چنین توضیح ارزش آن را آشکار می‌کند. زبان خون‌گرم

هنر انتزاعی زبانی انتزاع را پدید می‌آورد که دامنه‌ی آن از هستی تا خط و رنگ کشیده می‌شود، زبانی که ممکن است به هدایت دیدِ ما کمک کند اما هم‌چنان ما را از ویژگی‌ها و جزئیات تجربه‌ی دیداری بسیار دور نگاه می‌دارد.

او، با رویگرداندن از لحنِ عینی‌گرایی صِرف که مشخصه‌ی معمولِ ارائه‌ی «واقعیت»های تاریخ هنری است، حتی با آن‌که دقت تحلیلی یک مورخ هنرِ حرفه‌ای را از خود نشان می‌دهد، شور و شوق دیدرو را یادآور می‌شود.[۳۰] او برای آن‌که واقعیت‌های تجربه‌ی خودش را از خلال کلمات «تأثیری» یا مرتبط با «اگو» گزارش کند، برای آن‌که بگوید چرا آثار پولاک را «مطلقاً نفس‌گیر» می‌داند، هیچ شک و تردیدی به دل راه نمی‌دهد. آثار پولاک به چشم او «کشمکشی مرگبار را بین انسان و هنرش» آشکار می‌کنند، چرا که «از اولین تا آخرینِ آن‌ها، هنرمند بر قابلیت و استعداد خویش پای می‌گذارد و زیبایی و وقاری را پس می‌زند که خود را به‌آرامی درون سبکی جای می‌دهد که او تا حد خبرگی آن را تمرین کرده است.»[۳۱]

بسیار خوب، اما آیا استاینبرگ می‌تواند چیزی بیش‌تر از این بگوید که پولاک چیره‌دستیِ هنری را با چیزی مثل بربریت حماسی طاق می‌زند؟ نگاه کنید به نظر او درباره‌ی چیزی که آن را «افسون‌کننده‌ترین تصویر موجود در نمایشگاه» می‌خواند، یعنی تابلوی «اِکو»[۳۲] (۱۹۵۱):

«جهانی نود و دو اینچی از ریسمان‌های چرخان و پیچانِ سیاه روی زمینه‌ای سفید؛ انگار هر پیچک لایه‌ای از زمینه را به‌دنبال خود می‌کشد که به درون و بیرون خم می‌شود و خود را به‌شکل رازآمیزی به شکل فضایی قالب‌گیری‌شده درمی‌آورد. در این‌جا فرآیندی واقعی در جریان است؛ چیزی واقعاً در حال وقوع است. بنابراین، نقاشی می‌تواند همان‌قدر نسبت به منتقد بی‌اعتنا باشد که هوای نامساعد نسبت به شِکوه‌های آدمِ خوش‌خیالی که به پیک‌نیک آمده است. با وجود تمام سوءظن‌های سخت‌گیرانه‌ام نسبت به پولاک، این اثر از مطمئن‌ترین آزمونی که من برای محک‌زدنِ یک اثر هنری بزرگ می‌شناسم سربلند بیرون می‌آید.»[۳۳]

نظرات استاینبرگ که توأمان توصیفی و تحسین‌آمیز است، ما را به درون جهانِ این نقاشی هدایت می‌کند بدون آن‌که چیزی هم‌چون گشت و سیاحتِ کاملی را در آن برای‌مان تدارک ببیند، یعنی تمام آن‌چه تاریخ هنر پس از اتمام مرحله‌ی دشوارِ ارزیابی اولیه‌ی اثر ممکن است به‌طرز خردمندانه‌ای به ما ارائه دهد. اشتیاق به ستایش و ارزش‌گذاری که همان‌طور که دیدیم خیلی اوقات به نقد هنری روح می‌دهد از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است، اما در این‌جا این اشتیاق به‌واسطه‌ی ضرورتِ فائق‌آمدن بر مقاومتی تشدید شده است که اثر پولاک موجب شده بود و فقط می‌توانست به‌وسیله‌ی زبانی شکسته شود که ممکن بود به ما برای دیدن و فهم اثر خاصی هم‌چون این اثر کمک کند. چطور می‌توان جسارت سبکبارانه و «بی‌اعتنا»ی آن را در قالب کلمات به چنگ آورد؟ مسلماً نه ـ هنوز ـ از طریق سنجشِ گوناگونیِ غلظت‌ها در خطوط پرپیچ‌وتاب پولاک، یا نسبت دقیق آن‌ها با نقطه‌ها و لکه‌هایی که آن‌ها را همراهی می‌کنند. استاینبرگ برای آن‌که نشان دهد «چیزی واقعاً [روی این بوم] درحال وقوع است»، صرفاً و به‌سادگی طرحی را ـ در قالب کلمات ـ رسم می‌کند که توضیح می‌دهد چگونه «ریسمان‌های چرخان و پیچان» آن تقابلِ دوگانه‌ی بین فیگور و زمینه را متزلزل و «به‌طرز رازآمیزی» بازآفرینی می‌کند.

چه اتفاقی می‌افتد وقتی استاینبرگ از یک طرح موجز فراتر رفته و به تحلیل مبسوط و مفصل اثر می‌پردازد؟ نگاه کنید به چیزی که درمورد یکی از نقاشی‌هایی

می‌نویسد که جسپر جانز با آن پست‌مدرنیسم را در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ به‌راه انداخت:

«هم‌چنان به نقاشیِ سیاه‌وسفیدِ او با عنوانِ «کرکره»[۳۴] (۱۹۵۹) نگاه می‌کنم. جز حاشیه‌ی باریکی در چهار طرف آن، کل سطحش را پرده کرکره‌ی واقعی اشغال کرده است، کرکره‌ای از نوع ارزان‌قیمت آن که جانز مجبور بود آن را مستحکم کند تا صاف و مسطح باقی بماند. این کرکره انگار با آغاز شب و مسلماً برای آخرین بار پایین کشیده شده است. روی تمام سطح قابل‌رؤیت اثر، یعنی کرکره و زمینه‌ی بوم، خودِ رنگ پخش شده است، رنگی که به‌طرز خارق‌العاده و غیرمعمولی عمق و حال‌وهوای خاصی را ایجاد می‌کند. فضای شبانه‌ای را خلق می‌کند که در آن نورهای سپیدی به‌یک‌باره تجلی می‌یابند که از نقاطی معلق ساطع می‌شوند، انگار صحنه‌ی مه گرفته‌ای از نورها و شراره‌های یک آتش‌بازی را شاهد باشیم که به‌ناگهان در میانه‌ی آسمان تجلی می‌یابند و سپس به پایین سقوط می‌کنند.

آیا این یک چشم‌انداز شبانه‌ی انتزاعی است؟ به و به‌درون پهنه‌ای خیره می‌شوید که تاریکی‌اش مطلق است، که سفیدی‌هایش هیچ‌چیز را روشن نمی‌کنند، بلکه، همان‌طور که میلتون در مورد سایه‌ی [shade] دوزخی می‌گوید، تاریکی را آشکار می‌سازند.

یا آیا این صحنه‌ای از غروب است؟ نورهایی در دوردست که ناگهان زبانه می‌کشند و سپس ناپدید می‌شوند، مدام واضح و تار به‌نظر می‌رسند، مانند نورها و چراغ‌های باران‌زده‌ای که در جاده از پیش چشمان ما می‌گذرند. ما بیرون و در دل شب هستیم یا داخل خانه؟ پنجره‌ای، با کرکره‌ی ارزان‌قیمتِ پایین کشیده‌شده‌اش، مقابل من است؛ این پنجره مرا بیرون خانه نگه داشته یا درون آن؟ دوباره نگاه کنید. روی کرکره‌ای که در مقابل جهانِ بیرون پایین کشیده شده، تاریکیِ بیرون از خانه مقابل چشمان ما آشکار شده است؛ مانند وقتی که چشمان نیمه‌بسته‌مان کرکره‌ای پایین کشیده‌شده را روی پلک‌های‌مان تصویر [project] می‌کند. آلبرتی شفافیت‌های [diaphanes] پرسپکتیوِ رنسانس را به پنجره‌های گشوده تشبیه می‌کرد. کرکره‌ی جانز ناشفافیتِ [adiaphane] بومش را به پنجره‌ای تشبیه می‌کند که کرکره‌اش پایین کشیده شده است.»[۳۵]

همان‌طور که نقاشی‌های جانز که نمونه‌های اولیه‌ی هنر پست‌مدرن محسوب می‌شوند، ما را به جهان اشیاء ملموس ـ هم‌چون پرچم‌ها، هدف‌ها و کرکره‌ها ـ بازمی‌گردانند که مدرنیسم آن‌ها را کنار گذاشته بود، شرح استاینبرگ بر این اثر نیز ما را به جهان ادبیات بازمی‌گرداند که مدرنیسم از قرار معلوم آن را به سکوت واداشته بود. استاینبرگ هم از جان میلتون استفاده می‌کند و هم از جیمز جویس تا به او برای گفتنِ آن‌چه در کرکره‌ی نقاشی‌شده می‌بیند یاری برسانند. «تاریکی آشکار» در اولین جلد «بهشت گمشده» توصیفی است برای دوزخ، و در پاراگراف آغازینِ فصلِ سوم «اولیس»، استیون ددالوس برای اشاره به کِدری و ماتی از واژه‌ی «ناشفافیت»، «محدوده‌ی شفافیت»[۳۶]، استفاده می‌کند. مهم‌تر آن‌که، استاینبرگ بیش‌تر راهبردهای بلاغی‌ای را ازسرمی‌گیرد که از زمان فیلوستراتوس به این‌سو به نقد هنری وارد شده است. این قطعه متن از طریق مجموعه‌ای از روایت‌ها پیش می‌رود. داستان هومریِ این‌که جانز چطور نقاشی را خلق کرده است ـ با مستحکم و صاف‌کردنِ کرکره روی بوم، و سپس نقاشی‌کردن هم روی کرکره و هم حاشیه‌ها

ـ دو داستان دیگر را پی‌ریزی می‌کند راجع‌به آن‌چه در این‌جا بازنمایی شده یا بر آن دلالت می‌شود. حکایتِ هر روزه‌ی به‌پایان رسیدنِ یک روز (کرکره «انگار با آغاز شب پایین [...] کشیده شده است») تبدیل می‌شود به داستانِ شبه آخرالزمانیِ تاریکیِ تغییرناپذیر («و مسلماً برای آخرین بار پایین کشیده شده است»)، و سپس به روایت تاریخ هنریِ کاری که جانز با اصلی‌ترین مَجازِ مورد استفاده‌ی آلبرتی انجام می‌دهد: پنجره‌ی گشوده‌ی هنر رنسانس، با چشم‌اندازهای آفتابی سه‌بُعدی‌اش، تبدیل می‌شود به پنجره‌ی هنر مدرن که به‌طرز نفوذناپذیری مسدود و به‌طور قاطعانه‌ای مسطح و کدر شده است.

اما شرح استاینبرگ بر این نقاشی این ماتی و کدری را واسازی می‌کند، حتی با آن‌که به‌نظر می‌رسد در حال تأیید آن است. او با مجموعه‌ای از پرسش‌های بلاغی، اول موجب می‌شود که ما کرکره‌ی نقاشی‌شده‌ی روی بوم را هم‌چون منظره‌ی شبانه‌ی انتزاعی ببینیم، و سپس به‌مانند بازنمایی صحنه‌ای از غروب آفتاب با عمق خاصِ خودش («نورهایی در دوردست که ناگهان زبانه می‌کشند و سپس ناپدید می‌شوند»)، یا بازنماییِ پنجره‌ای که لاجرم بر دو جهانی دلالت می‌کند که آن‌ها را به‌واسطه‌ی تفکیک‌کردن‌شان از یکدیگر ـ درون و بیرون ـ شکل می‌دهد. یادمان باشد که بکسندال می‌گوید هرگونه تلاشی برای شناساییِ اشیاء بازنمایی‌شده از سوی نقاشی مستلزم کلماتِ مقایسه‌ای است. استاینبرگ، با گفتنِ این‌که «کرکره‌ی جانز ناشفافیتِ بوم نقاشی‌اش را به پنجره‌ای تشبیه می‌کند که کرکره‌اش پایین کشیده شده است»، کارِ مقایسه را به خودِ نقاشی نسبت می‌دهد و بنابراین بر قدرت آن در تقلید طبیعت تأکید

می‌کند؛ طبیعت که همان‌طور که پیش‌تر دیدیم، به‌زعم او «برای تمام هنرها اساسی و ضروری است».

هم‌چون فیلوستراتوس و دیدرو، استاینبرگ نیز از پرسش‌های بلاغی استفاده می‌کند تا تجربه‌اش از نقاشی، روحیه‌ی مصرانه پرسشگرش و شیوه‌ی نگاه‌کردنِ چندباره‌اش به اثر را با ما در میان بگذارد. اما او برخلاف اسلافش، پرسش‌هایش را نه به سمت نقاشی که به‌سوی خواننده نشانه می‌گیرد، و از نقاشی هم نه یک پاسخ واحد، بلکه پاسخ‌های گوناگونی را بیرون می‌کشد. نقاشی ممکن است منظره‌ای شبانه، صحنه‌ای از غروب آفتاب، پنجره یا پرده‌ای را بازنمایی کند که ما بر روی آن تاریکی بیرون را تصویر می‌کنیم، همان‌طور که ممکن است پشت پلک‌های بسته‌مان کرکره‌ای را تصویر کنیم. بنابراین، داستانِ پایین‌آوردنِ یک کرکره تبدیل می‌شود به داستانِ بستنِ چشم‌های‌مان ـ درست همان‌طور که ددالوس وقتی به خودش می‌گوید «چشمانت را ببند و ببین»،[۳۷] محدوده‌های شفافیت را آزمایش می‌کند.

کرکره‌ی نقاشی‌شده نمی‌تواند کاملاً مات و کدر باشد، درست همان‌طور که منقد هنری نمی‌تواند کاملاً شفاف باشد، یعنی چیزی هم‌چون پنجره‌ای بلورین و روشن که نقاشی از میان آن می‌درخشد یا مجرای توخالی‌ای که نقاشی از خلال آن صحبت می‌کند. نقد هنری، سودای هر چه را در سر داشته و هر آن‌چه بخواهد باشد، لاجرم نوعی از نوشتن است و به این ترتیب، راهبردهای بلاغی را هم از روایت ادبی و هم از گفتمان اقناعی وام می‌گیرد. نقد هنری، برای جلب موافقت ما، به‌طور معمول تفسیر منتقد را

استاینبرگ هم از جان میلتون استفاده می‌کند و هم از جیمز جویس تا به او برای گفتنِ آن‌چه در کرکره‌ی نقاشی‌شده می‌بیند یاری برسانند.

هم‌چون حدیث نفس یا اعتراف نقاشی معرفی می‌کند، بنابراین «حقیقت» نقاشی داستانی برساخته‌شده‌ی ذهن منتقد است و به‌صورت بطنی اثر هنریِ صامت و خاموش آن را بیان می‌کند. حتی استاینبرگ، که از تابلوی کرکره‌ی جانز چندصدایی غنی و پرباری از «حقایق» را بیرون می‌کشد، سرانجام اعلام می‌کند که نقاشی چه می‌گوید و خود را با چه چیز مقایسه می‌کند.

دوام و پایداری روایت و سایر راهبردهای بلاغی در نقد هنری از دوران باستان تا زمانه‌ی خودمان موجب می‌شود چندین فرضیه را به پرسش بکشیم. یکی این انگاره که نقد هنری اساساً و به‌طرز موفقیت‌آمیزی با دسترسی منتقد به زندگی هنرمندان و بعدتر با ظهور نسخه‌های بازتولیدی تغییر یافته است. با مقایسه‌ی آن‌چه فیلوستراتوس در قرن سوم میلادی در مورد تابلوی احتمالاً خیالیِ «نارسیس» می‌گوید با آن‌چه وازاری در قرن شانزدهم در مورد نقاشیِ واقعیِ «استشهاد مسیح» می‌گوید، درمی‌یابیم که زندگی هنرمندان نقشی حیاتی را ایفا می‌کنند در رابطه با آن‌چه گفته می‌شود نقاشی‌ها بر آن دلالت می‌کنند، یا به‌طور دقیق‌تر، در رابطه با داستان‌هایی که گفته می‌شود آن‌ها بازگو می‌کنند. با وجود این، وازاری، هم‌چون فیلوستراتوس، ادعا می‌کند که می‌داند نقاشیِ صامت و خاموش به ما چه می‌گوید، خواه این چیز در رابطه با احساسات یک فیگور نقاشی‌شده باشد، یا در مورد احساسات هنرمند، و یا هر دو. به‌طور مشابه، با مقایسه‌ی وازاری با شاپیرو درمی‌یابیم که چطور تکنولوژی مدرن می‌تواند داستانِ زندگی یک هنرمند را اصلاح کند و به منتقد کمک کند تا

با استفاده از نسخه‌های بازتولیدی توضیح دهد که گروهی از نقاشی‌های مرتبط چه چیزی در مورد آن زندگی به ما می‌گویند. با وجود این، از آن‌جایی‌که تعداد دفعاتی که شاپیرو آثار نقاشی را توصیف کرده با وازاری و تقریباً با دیدرو برابر است، پس نمی‌توان گفت که نسخه‌های بازتولیدی نیاز به توصیف را از بین می‌برند. برعکس، توصیف یا شناسایی هرچیزی در یک نقاشی به‌معنای آغاز یا پیش‌بردِ عمل تفسیر آن است، و ما در نوشته‌های شاپیرو دیده‌ایم که همان واژه‌ی «توصیف‌کردن» را می‌توان به‌معنای «تفسیرکردن» به کار برد.

اگر مرز بین توصیف و تفسیر متزلزل است، مرز بین نقد هنری و تاریخ هنری تا چه اندازه قرص و محکم است؟ جز در کار فیلوستراتوس، که هیچ‌چیز در مورد هنرمندان یا زندگی آن‌ها نمی‌گوید، نقد هنری از واقعیت‌هایی استفاده می‌کند که از طریق تاریخ هنر به‌دست آمده و داستان هنر را نمی‌توان بدون ارجاع انتقادی به معنا و ارزش در آثار خاصی بازگو کرد. تلاش‌ها برای کنار گذاشتنِ نقد هنریِ «ادبی» از حوزه‌ی تاریخ هنر ـ کَندنِ جامه‌ی «بیان بلاغی» از تن واقعیت‌های مبتنی بر تاریخ هنر ـ ناگزیر با طرح این پرسش که اصلاً واقعیت‌ها چه هستند نقشِ بر آب می‌شود. همان لحظه‌ای که سعی می‌کنیم اثری هنری را «توصیف» یا گزاره‌ای «واقعیت»بنیان در مورد معنای آن اعلام کنیم ـ مانند «آن‌ها کفش‌های خود هنرمند هستند» ـ مشغول تفسیر آن تصویر، تجزیه‌وترکیبِ نشانه‌های آن، و بیان و مفصل‌بندیِ دلالت آن‌ها هستیم. تاریخ هنر هرگز نمی‌تواند از نقد هنری دوری جوید، مگر آن‌که فقط به ازبرخوانی اسامی و تاریخ‌ها بسنده کند؛ و منتقد هنری را

نقاشی ممکن است منظره‌ای شبانه، صحنه‌ای از غروب آفتاب، پنجره یا پرده‌ای را بازنمایی کند که ما بر روی آن تاریکی بیرون را تصویر می‌کنیم، همان‌طور که ممکن است پشت پلک‌های بسته‌مان کرکره‌ای را تصویر کنیم.

ونسان ونگوگ،
«یک جفت کفش»، رنگ روغن
روی بوم، ۳۷ در ۴۵ سانتی‌متر،
۱۸۸۶، موزه‌ی ریکس، آمستردام.

با مقایسه‌ی وازاری با شاپیرو درمی‌یابیم که چطور تکنولوژی مدرن می‌تواند داستانِ زندگی یک هنرمند را اصلاح کند و به منتقد کمک کند تا با استفاده از نسخه‌های بازتولیدی توضیح دهد که گروهی از نقاشی‌های مرتبط چه چیزی در مورد آن زندگی به ما می‌گویند.

نیز گریزی نیست از اشتیاق بلاغی برای صحبت‌کردن از جانب تصاویر، از وادار ساختنِ این تصاویرِ خاموش به بازگویی داستانی که او برای‌شان نوشته است.

دست‌آخر، هنر انتزاعی، به‌رغم بدعت و انحرافِ رادیکالش از آن‌چه پیش از خودش وجود داشت، نه این اشتیاق را از بین برده و نه تغییری بنیادین در زبان مورد استفاده برای بیان آن ایجاد کرده است. خودِ عدم‌وجودِ عمق یا اشیاء قابل شناسایی در یک اثر هنری انتزاعی نیاز به صحبت‌کردن درباره‌ی سطحِ ظاهراً مرموز و دست‌نایافتنيِ آن را تشدید می‌کند، نیاز به گفتنِ آن‌که (یا سعی‌کردن برای گفتن آن‌که) این اثر بر چه چیزی دلالت دارد، نیاز به بازگویی داستان‌هایی درباره‌ی پیدایش آن و تأثیرش بر بیننده، و سپس در هنر پست‌مدرن، نیاز به تصدیقِ بازگشتِ عمق و فرم‌های آشنا

در مقام ابژه‌های بازنمایی دارد. در کار منتقدان معاصری هم‌چون استاینبرگ زبان نقد هنری انعطاف‌پذیرتر، پذیراتر در مقابل معانی چندگانه و حساس‌تر شده است نسبت به نقشی که هر نقاشی‌ای، خصوصاً یک نقاشی جدید، در داستانِ پایان‌ناپذیر هنر ایفا می‌کند. اما این تفاوت بیش‌تر از آن‌که کیفی باشد، کمی است. کارِ صحبت‌کردن از جانب نقاشی‌ها ـ تبدیل‌کردنِ تصاویرِ خاموشِ آن‌ها به داستان‌هایی درباره‌ی چگونگی ساخته‌شدن‌شان، شیوه‌ی تأثیرگذاری‌شان بر ما، و آن‌چه به ما «می‌گویند» ـ اساساً و تا همیشه عملی بلاغی باقی خواهد ماند.

ارجاعات

۱. John Dryden

۲. 'To Sir Godfrey Kneller (line 127), in The Poems of John Dryden, ed. James Kingsley, 2 vols (Oxford: Clarendon, 1958).
این گفته در قرن هجدهم از سوی ساموئل جانسون و در دوران رمانتیسیسم از سوی کسانی هم‌چون اس تی کولریج تکرار شد. ن. ک. به:
Yale Edition of the Works of Samuel Johnson (New Ha-

.ven: Yale University Press, 1958), II, p. 106
9: Biographia Literaria, ed. J. T. Shawcross (London: Oxford University Press, 1907), II, p. 221.

۳ . rhetoric

۴ . Quintilian, Institutio Oratoria II.iii.67, in Institutio aratoria, trans. H. E. Butler, 4 vols (London: Putnam, 1921), I, p. 281.

۵ . Robert Anthony Bromley

۶ . Robert A. Bromley, A Philosophical and Critical History of the Fine Arts, Painting, Sculpture, and Architecture, 2 vols (London, 1793-5), p.20.

۷ . Quintilian, VI.i. 32, in Butler, Institutio aratoria, I, p. 407.

۸ . احتمالاً حکم تبرئه‌ی اُ جِی سیمپسون در اکتبر ۱۹۹۵ به‌طرزناخوشایندی موجب رضایت‌خاطر کوئنتیلی می‌شد. گرچه عکس‌های پلیس از دو نفری که او متهم به قتل‌شان بود آن‌قدر هولناک بودند که در تلویزیون نشان داده نشدند، اما باز هم این عکس‌ها نتوانستند به‌گیرایی و تأثیرگذاریِ وکلای مدافع متهم صحبت کنند.

۹ . Simonides: از شاعران غنایی یونان باستان.

۱۰ . W. J. T. Mitchell, Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation (Chicago: University of Chicago Press, 1994), p. 157.

میچل نیز مانند من «اکفراسیس» را هم‌چون «بازنمایی کلامیِ بازنماییِ تصویری» تعریف می‌کند. برای اطلاع از بحث‌های بیش‌تر درمورد معانی این کلمه و تعاریف و کاربردهای گوناگون آن، ن. ک. به:

James A. W. Heffernan, Museum of Word!': The Poetics of Ekphrasis. from Homer to Ashbery (Chicago: University of Chicago Press, 1993), pp. 1-4, 191 n.2.

۱۱ . Leon Battista Alberti

۱۲ . De Pictura

۱۳ . Timanthes' Immolation if Iphigenia

۱۴ . Apelles' Calumny

۱۵ . Franciscus Junius

۱۶ . Painting if the Ancients

۱۷ . Parrhasius

۱۸ . verisimilitude

۱۹ . Se!fPortrait in a Convex Mirror (1525)

۲۰ . Parmigianino

۲۱ . Giorgio Vasari, The Lives of the Painters, Sculptors and Architects [1550] [hereafter Lives], trans. A. B. Hinds, ed. William Gaunt, 4 vols (New York: Dutton, 1963), III, p.8.

۲۲ . سالن (به فرانسوی: Salon) نمایشگاهی رسمی بود که تحت سرپرستی دولت فرانسه برگزار می‌شد. نخستین بار در سال ۱۶۶۷ میلادی و به دستور لویی چهاردهم نمایشگاهی برای نمایش آثار اعضای آکادمی سلطنتی نقاشی و پیکره‌سازی (بخشی از فرهنگستان هنرهای زیبای فرانسه) در سالن آپولون در کاخ لوور برپا شد و به همین دلیل این نمایشگاه‌ها به سالون شهرت یافتند. سالن‌ها از ۱۷۳۷ به بعد به صورت سالیانه برگزار شدند (منبع: ویکی‌پدیای فارسی).م.

۲۳ . Jean-Baptiste-Siméon Chardin

۲۴ . Jean Seznec and Jean Adhemar (eds), Salons, 2nd edn, 3 vols [hereafter Salons] (Oxford: Clarendon, 1975-83), I, p. 63, 66.

۲۵ . William Hazlitt

۲۶ . Spanish Beggar Boys

۲۷ . Last Words qf Marcus Aurelius

۲۸ . William Hazlitt, Complete Works, ed. P. P. Howe, 21 vols (London: Dent, 1930-4), x, p. 25; Charles Baudelaire, Selected Writings on Art and Literature, trans. P. E. Charvet (London: Penguin, 1992), p. 37.

۲۹ . باید متذکر شویم که بودلر به تبارشناسی‌های تاریخ هنری به دیده‌ی تحقیر می‌نگریست. «در قلمروی شعر و هنر، کاشفان بزرگ به‌ندرت پیش‌قراولی داشته‌اند. هر شکوفایی و به‌گُل‌نشستنی امری خودانگیخته و انفرادی است. آیا سینیورلی واقعاً خالقِ میکل‌آنژ بود؟ آیا پروجینو رافائل را درون خود داشت؟ هنرمند به هیچ‌کس جز خودش هیچ‌چیز بده‌کار نیست». (ibid., p. 122)

۳۰ . عبارات نقل‌شده در گیومه متعلق‌اند به دانلد پرِزیوسی در: 'The Question of Art History', Critical Inquiry XVIII, (1992), p. 370.

لئو استاینبرگ می‌نویسد «در مطالعه‌ی فرم‌های هنریِ قدیمی‌تر، می‌توانیم رشته‌ی موردمطالعه‌مان را [تاریخ هنر] از داوری‌های سوبژکتیو دورنگاه داریم، فقط به این دلیل که از میراث پرباری از چنین داوری‌هایی برخورداریم که تابه‌حال انکار و حاشا نشده‌اند».

Leo Steinberg, 'Objectivity and the Shrinking Self' [1967], in Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art (New York: Oxford University Press, 1972), p. 312.

در آن‌چه در پی می‌آید، به مرز میان تاریخ هنر و نقد هنری به‌مثابه‌ی مرزی بسیار نفوذپذیر خواهم پرداخت.

۳۱ . Bernard Vouilloux

۳۲ . Bernard Vouilloux, 'La Description du Tableau dans les Salons de Diderot : La Figure et Le Nom', Poétique : Revue et d'Analyse Littéraire, XVIII (1988), pp. 28-9.

۳۳ . Bernadette Fort

۳۴ . Jean-Honore Fragonard's Coresus and Callirhoe (1765)

۳۵ . Salons, II, p. 194; Bernadette Fort, 'Ekphrasis as art criticism: Diderot and Fragonard's "Coresus and Callirhoe"', in Icons-Texts-Iconotexts, ed. Peter Wagner (Berlin: Gruyter, 1996), pp. 68-9.
فور نشان می‌دهد که کلِ شرحِ دیدرو از ویژگی‌های تئاتری، وهمی و تماشاگرمحورِ این نقاشی در قالب کلمات، با تأثیرات خود این نقاشی هماوردی می‌کند: «بنابراین تمام راهبردهای متنی دست‌دردست یکدیگر می‌دهند تا همان سوسوزدن‌های معمولِ آگاهی و توهم در نقاشی را بازتولید و به خواننده سرنخ دهند. دیدرو با این زیبایی‌شناسی، برای خود جایگاهی درمقام نویسنده‌ی اکفراستیک درکنار فراگونار درمقام خالقِ توهم تصویری مدعی می‌شود.» (Ibid, p. 77)

۳۶ . Robert Hughes, Nothing if not Critical: Selected Essays on Art and Artists (New York: Alfred A. Knopf, 1990), p. 52.

۳۷ . metapictures

۳۸. میچل اخیراً ادعا کرده است که «فراتصویرها» فرازبان خودشان یا «گفتمان ثانویه‌ی خودشان» را فراهم می‌کنند که «به ما چیزی را درمورد نقاشی می‌گوید یا دست‌کم نشان می‌دهد». باآن‌که او این نکته را با هدف ارائه‌ی «توصیفات وفادارانه‌ای» از چند فراتصویر شرح و بسط می‌دهد، خود به‌خوبی می‌داند که رویه‌ی کاری او نمی‌تواند ظرفیتِ این فراتصویرها را برای صحبت‌کردن از جانب خودشان «بدون کمک‌گرفتن از زبان، بدون توسل به اکفراسیس» ثابت کند. او صریحاً این ادعا را رد می‌کند که حرف‌های او «عاری از دانش خاص یا تفسیر یا گمانه‌زنی» هستند. (Picture Theory, p. ۳۸.) «توصیفات وفادارانه»ی او از فراتصویرها درواقع به‌طرز درخشانی تفسیری‌اند.

۳۹ . James A. W. Heffernan, 'Literacy and picturacy: how do we learn to read pictures?', unpublished essay.

۴۰ . E. D. Hirsch, Validity in Interpretation (New Haven: Yale University Press, 1967), pp. 129-30.

۴۱ . Leo Steinberg, Michelangelo's Last Paintings (New York, 1975), p. 6.

۴۲ . میچل می‌نویسد که «مورخان هنر ممکن است «بدانند» که تصاویری که آن‌ها مورد بررسی قرار می‌دهند فقط ابژه‌های مادی‌ای هستند که با مجموعه‌ای از رنگ‌ها و اشکال علامت‌گذاری

و مشخص شده‌اند، اما طوری سخن می‌گویند و رفتار می‌کنند که توگویی تصاویر از اراده، عاملیت، آگاهی و میل برخوردارند.»
W. J. T. Mitchell, 'What do pictures really want', October, LXXVII (Summer 1996), pp. 72-3.

۴۳ . Michael Baxandall, Patterns of Intention (New Haven: Yale University Press, 1985), pp. 6-7; idem, 'The language of art history', New Literary History, X (1979), PP.457-9.

۴۴ . Ibid., Patterns of Intention, p. 6. (تأکید از من)

۴۵ . ego words

۴۶ . Ibid., 'The language of art history', p. 458.

۴۷ . Ibid., Patterns of Intention, p. 7.

۴۸ . به‌طور متناقضی، فعالیت خلاقانه‌ی تماشاگر وقتی آشکارتر است که زبان نقادانه نه بر واکنشِ تماشاگر، بلکه بر کارِ خالق اثر تأکید کند. بکسندال می‌گوید«درحالی‌که کلمات مرتبط با اگو هم به‌لحاظ فرمی و هم محتوایی منفعل هستند و کاری که اثر هنری انجام داده را به گوینده درمقام پذیرنده‌ی کنش گزارش می‌دهند، کلمات سببی کنش‌های استنباط‌شده و عامل‌ها [agents] را وارد قضیه می‌کنند. آن‌ها به‌طور هم‌زمان گوینده را در فعالیت و کنشِ استنباط دخیل می‌کنند...» ('The language of art history', p. 461.)

۴۹ . بکسندال می‌نویسد «ما یک تصویر را از طریق مجموعه‌ای از نگاه‌های اجمالیِ متوالی ادراک و مشاهده می‌کنیم... یکی از پیامدهای این امر آن است که هیچ اشاره‌ی [ostention] کلامیِ متوالی و زبان خطی‌ای نمی‌تواند آن‌چنان‌که با گام و سرعت یک متن برابری می‌کند، با گام و سرعت دیدنِ یک تصویر برابری کند. خواندنِ یک متن عملی قویاً گام‌به‌گام و تدریجی است، اما ادراک و مشاهده‌ی یک تصویر به پرتابِ سریع و بی‌قاعده‌ی دارت‌ها به اطراف و روی یک تخته‌دارت می‌ماند.» (ibid., p. 460) ممکن است کسی درمخالفت با این نظر بگوید که منتقدان ادبی معمولاً تجربه‌ی «گام‌به‌گام» و تدریجی ما از یک متن را با تعریف ساختار آن در قالبِ اصطلاحات و واژه‌های مرتبط با فضا و مکان بازسازی می‌کنند. در این راستا ن. ک. به:
W. J. T. Mitchell, 'Spatial form in literature: toward a general theory', Critical Inquiry, VI (1980), pp. 545-6. A
یک اعتراض دیگر به این گفته‌ها آن است که بکسندال حتی نسبت به گوتهولد افرایم لسینگ نیز جزمی‌تر است و طبقه‌بندی‌هایش کاملاً صلب و مطلق است، چراکه لسینگ با آن‌که «ماهیتِ پیوسته و متوالیِ زبان» را نقیض «ماهیتِ مبتنی‌بر هم‌زمانی و همزیستیِ یک بدن» می‌داند، اما بازهم می‌پذیرد که نشانه‌های اختیاری و دلبخواهیِ زبان می‌توانند «کلِ جسمانی را براساس اعضا و قسمت‌هایش» ترسیم کنند:

Gotthold E. Lessing, LaocoOn, trans. Edward Allen McCormick (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984), p. 88.
در سطح نظری، هیچ دلیلی وجود ندارد که زبان نتواند عمل

دیدن و تماشاکردن را همان‌قدر وفادارانه نشان بدهد که عمل خواندن را، همان‌طور که بکسندال هنگام توصیف فرآیندِ تماشاکردن این را ثابت می‌کند. چیزی که می‌تواند گفته شود آن است که اگر منتقد هنری، به‌سیاق معمول نقد هنری، تصمیم بگیرد داستانِ منسجمی را در مورد چونگی ساخته‌شدن، معنا و تأثیر یک اثر هنری بازگو کند، باید فرآیند تماشا و دیدن اثر را نیز بازسازی کند.

۵۰ . برای بحث‌های بیش‌تر در این زمینه ن. ک. به:
James Elkins, Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing (University Park, PA: Penn State University Press, 1998).

۵۱ . Aristodemus of Caria

۵۲ . Philostratus, Imagines, trans. Arthur Fairbanks (London: Heinemann, 1931), P.5.

۵۳ . Ibid., p. 51.

۵۴ . Ibid., PP.99-101.

۵۵ . Ibid., p. 103.

۵۶ . Ibid., pp. 49,53,57.

۵۷ . Leon Battista Alberti, On Painting, trans. John R. Spencer, revd edn (New Haven: Yale University Press, 1966), p. 64.

۵۸ . Ibid.

۵۹ . Philostratus, Imagines, p. 89.
لقبی که آلبرتی به نارسیس نسبت می‌دهد آن‌چه پلینیوس قرن‌ها پیش از او در مورد نقاشی نوشته را نادیده می‌گیرد: «اجماعی همگانی وجود دارد که نقاشی با ترسیم خطوط خارجیِ سایه‌ی یک انسان آغاز شده است.»
Pliny the Elder, Natural History: A Selection, trans. John F. Healy (London: Penguin, 1991), p. 325.
نظریه‌ی پلینیوس توسط نقاش اسکاتلندی، دیوید الن، در تابلوی «خاستگاه نقاشی» (۱۷۷۳) به‌تصویر کشیده شده است.

۶۰ . Philostratus, Imagines, pp. 89-91.
از همان قرن چهارم پیش از میلاد، فریبندگی به‌عنوان معیار واقع‌نمایی وضع شده بود، یعنی از همان وقتی که به‌گفته‌ی پلینیوس، نقاشی زوکسیس از چند خوشه انگور پرندگان را گول می‌زد و نقاشی پارهاسیوس از یک پرده خود زوکسیس را فریب می‌داد (Ibid, p. 330) در رابطه با استفاده از حیوانات (ازجمله پرندگان) برای اثبات فریبندگی تصاویرِ نقاشی‌شده، ن. ک. به:
W. J. T. Mitchell, 'illusion: looking at animals looking', in ibid., Picture Theory, PP.329-44.

۶۱ . Philostratus, Imagines, p. 91.

۶۲ . Baxendall, 'The language of art history', p. 461.
کلمات تأثیری گرچه اغلب به‌لحاظ دستوری فعال‌اند («شگفت‌انگیز»، «مسحورکننده»)، از کاری که تصویر با ما می‌کند خبر می‌دهند، و ما را به دریافت‌کنندگانِ منفعلِ تأثیرات آن بدل می‌سازند.

۶۳ . میچل می‌نویسد که «خود [self] کسی است که نه تنها حقیقت را در دل یک توهم می‌بیند، بلکه می‌داند که این حقیقت بناست همچون یک توهم دیده شود؛ دیگری کسی است که توسط توهم فریب داده می‌شود، و درنتیجه قادر نیست آن را (حقیقتاً) هم‌چون یک توهم ببیند و به‌اشتباه آن را یکی می‌گیرد با واقعیتی که آن توهم (حقیقتاً) بازنمایی می‌کند.»
'illusion', in Mitchell, Picture Theory, p. 333.

۶۴ . Philostratus, Imagines, pp. 89, 91.

۶۵ . Ibid., PP.91-3.

۶۶ . Paul Barolsky, Giotto's Father and the Family of Vasari's Lives (University Park: Penn State University Press, 1992), pp. 10-11.

۶۷ . Svetlana Alpers, 'Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives', Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXIII (1960), p. 192.

۶۸ . Barolsky, Giotto's Father, p. xvi.

۶۹ . Lives, II, p. 222.

۷۰ . Entombment

۷۱ . Atalanta Baglione

۷۲ . Ibid., p. 226.

۷۳ . اگر وازاری می‌دانست که پدر رافائل وقتی او یازده سال داشت مُرد، ممکن بود بنویسد که رافائل این رنج و اندوه را «به‌یاد می‌آورد». اما به‌محض آن‌که دِ سانتی پسرش را به شاگردی پروجینو می‌فرستد، از روایت وازاری از زندگی رافائل ناپدید می‌شود.

۷۴ . آلبرتی می‌نویسد «وقتی هر انسانِ نقاش‌شده درون نقاشی آشکارا هیجانات روح خود را نشان دهد، ایستوریا [istoria یا مضمون روایی یک نقاشی] روح بیننده را به هیجان درمی‌آورد». On Painting, p. 77.

۷۵ . Alpers, 'Ekphrasis and aesthetic attitudes', p. 198.

۷۶ . Salon of 1765, no. 144, in Diderot on Art, trans. John Goodman, 2 vols (New Haven: Yale University Press, 1995), I, p. 125.

۷۷. Ibid., II, p. IV.

۷۸ . Russian Pastoral

۷۹ . Jean-Baptiste Leprince

۸۰ . Ibid., I, p. 125.

۸۱ . Joseph Vernet

۸۲ . Ibid., II, pp.86-8.

۸۳ . وقتی راهنما ستایش دیدرو از ورنه را رد می‌کند و می‌گوید «طبیعت را رها نمی‌کند تا به‌دنبال تصویری از آن راه بیفتد»، دیدرو می‌گوید «بسیار خب، اما اگر وقت بیش‌تری را با هنرمند گذرانده بودی، شاید به تو یاد داده بود چیزی را در طبیعت ببینی که اکنون نمی‌بینی. چه چیزهایی این‌جا نمی‌یافتی که نیازمند تغییر و دگرگونی باشند! چه بسیار از این چیزها که هنر او حذف‌شان نمی‌کرد چراکه تأثیر کلی را لوث یا برداشت بیننده از اثر را مغشوش می‌کردند، و چه بسیار از این چیزها که درکنار یکدیگر قرارشان نمی‌داد تا شیفتگی و شعف ما را دوچندان کند!» (Ibid., II, pp.۸۸-۹) به‌طور مشابه، او در یادداشتی در مورد چشم‌اندازی با فیگورها و گله‌ی گاوها اثر فیلیپ ژاک دو لوتربورگ، به‌سال ۱۷۶۳ (شماره‌ی ۱۵۴)، از کار هنرمند درارتباط با نور، درختان و صخره‌ها ستایش می‌کند، و سپس از دوستش دعوت می‌کند کنار او و حیوانات دراز بکشد و همان‌طور که به گفت‌وگوی چوپان و زن روستایی گوش می‌دهند، «کار خالق آن را ستایش کند». من از ترجمه‌ی زیر نقل‌قول کردم و در این‌جا «خالق» هم می‌تواند به‌معنای خداوند باشد و هم هنرمند.

Michael Fried, Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot (Berkeley: University of California Press, 1980), p. 120

۸۴ . دیدرو در سرآغاز یادداشتش درمورد سالن ۱۷۶۵ می‌نویسد: «من داوری پیرمردان، و افکار کودکان، قضاوت ادبا، رأی فرهیختگان، و نظر مردمان... را گردِ هم آوردم. از هنرمندان پرس‌وجو کرده‌ام و به درک مهارت طراحی و حقیقت طبیعت نایل گشته‌ام؛ جادوی نور و سایه را دریافته‌ام، با رنگ آشنا شده، و نسبت به تن و گوشت حسی پیدا کرده‌ام».
Diderot on Art, I, p. 3.

۸۵ . Correspondances Littéraires

۸۶ . Melchior Grimm

۸۷ . Young Girl Crying Over her Dead Bird

۸۸ . Jean-Baptiste Greuze

۸۹ . Diderot on Art, I, pp. 97-8.

۹۰ . Ibid., p. 100.

۹۱ . برای آشنایی با نمونه‌ی دیگری از دقت دیدرو در توصیف یک نقاشی، نگاه کنید به نظرات او درباره‌ی تابلوی نشانه‌های موسیقی اثر ژان باتیست سیمئون شاردن در سالن ۱۷۶۵:

«روی میزی که با قالیِ سرخ‌رنگی پوشیده‌شده، نقاش ردیفی از اشیاء گوناگون را قرار داده است... یک پایه‌ی نُت، درمقابل آن یک شمعدانیِ قابل‌تنظیم، یک ترومپت و یک بوق شکار، دهانه‌ی ناقوسی ترومپت بالای پایه‌ی نُت، سُرناها،عود، برگه‌های پراکنده‌ی نت‌های موسیقی، گردن یک ویولن به‌همراه آرشه‌اش،کتاب‌های سروته‌شده». (Ibid., pp. 61-2)

۹۲ . Ibid., pp. 98-9.

۹۳ . Ibid., p. 99.

۹۴ . فرید می‌نویسد که این نقاشی به‌گونه‌ای طراحی شده است که «در آن واحد، چنین کوشش‌هایی در جهت تسلا را (که دیدرو به آن اقدام می‌کند) برانگیزاند و هم دربرابر آن‌ها مقاومت کند، و به این وسیله، عمق و شدتِ استغراق دخترک در اندوهش را روشن و برجسته سازد».
Absorption and Theatricality, p. 120.

۹۵ . دیدور برای تحکیم استدلالش درخصوص معنای حقیقی اندوه دخترک، ادعا می‌کند که دست و بازوی «قوی‌بنیه» و «بالغانه»ی او نشانگرِ دختری «هجده یا نوزده‌ساله» است، یعنی بزرگ‌سال‌تر از سر او که دیدرو آن را متعلق به دختری «پانزده یا شانزده‌ساله» می‌داند. (Diderot on Art, pp. ۹۹-۱۰۰.) اگر حق با دیدرو باشد، بلوغ‌یافتگیِ نسبیِ دست و بازو می‌تواند به‌طرز ظریفی نشانگرِ داستانی بالغانه‌تر از داستان اندوه ناشی از مرگ یک پرنده باشد. اما از نظر من، چال‌های روی دستان و بند انگشتان دخترک، که دیدرو جای دیگری به آن اشاره می‌کند (Ibid., p. 97)، نمایانگرِ دختری کم‌سن‌وسال‌تر است.

۹۶ . Ibid., p. 100.

۹۷ . Jan Hulsker, The Complete Van Gogh (Oxford: Phaidon, 1980), no. I 124.

۹۸ . Martin Heidegger, 'The origin of the work of art' [1935-6], trans. A. Hofstadter, in Philosophies of Art and Beauty, eds Hofstadter and R. Kuhns (New York: Random House, 1964), pp. 662-3.

۹۹ . Ibid., p. 664.

۱۰۰ . Meyer Shapiro, 'The still life as a personal object - a note on Heidegger and van Gogh' [1968], in Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society (New York: George Braziller, 1994), p. 138.

۱۰۱. شاپیرو با استناد به این نقاشی همراه با سایر نقاشی‌های ون گوگ از کفش، اشاره می‌کند که این تصاویر با نقاشی‌های ون گوگ از کفش‌های چوبی متفاوت است که به‌زعم او پای‌افزارهای روستایی هستند (Ibid., p. 136). اما در غیاب مدارک دیگر، هیچ دلیلی وجود ندارد که نقاشی ون گوگ از کفش‌ها، به‌رغم تفاوت‌شان با کفش‌های چوبی، نقاشی‌ای از کفش‌های خودش باشند.
در 'Further notes on Heidegger and Van Gogh' [1994],

in Theory
شاپیرو سعی می‌کند این استدلال را با طرح این نکته تحکیم کند که نقاشی ون گوگ از کفش‌هایش ممکن است الهام‌گرفته از طراحی ژان فرانسوآ میله از کفش‌های چوبی‌اش باشد، که کپی آن در کتابی وجود داشت که ون گوگ را «عمیقاً تحت‌تأثیر قرار داده بود» (Ibid., p. 145) اما اگر چنان‌که شاپیرو می‌گوید، طراحی کفش‌های چوبی بر «تعهدِ مادام‌العمر میله به زندگی روستایی» دلالت داشت (Ibid., p. 146)، طراحی میله چطور توانسته است ون گوگ را به بازنماییِ خود با کفش‌هایی وادارد که ظاهراً شهری هستند، یعنی کفش‌های مردی «در رفت‌وآمد میان شهر و روستا»؟ (Ibid., p. 136)

۱۰۲ . Jacques Derrida, The Truth in Painting, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), p. 313.
دریدا می‌نویسد که این فرض و همچنین فرض دیگری که می‌گوید کفش‌ها باید متعلق به یک فرد مشخص باشند و پاها نمی‌توانند از یک بدن جدا باشند، «کوچک‌ترین پرسش و تردیدی را نمی‌توانند تاب بیاورند». (p. 341)

۱۰۳ . Shapiro, 'Still life', pp. 140-1, quoting J. de Rotonchamp, Paul Gaugin 1848-19°3, 2nd edn. (Paris: G. Cres, 1925), p. 33.
شاپیرو می‌نویسد، «مشخص نیست که کدام یک از نقاشی‌های نشان‌دهنده‌ی یک جفت کفش را گوگن در آرل دیده است... مهم هم نیست» (p. 141). کفش‌های بدون ساقِ

ترسیم‌شده در یک جفت کفش کهنه (اوت ۱۸۸۸) که شاپیرو آن‌ها را «مسلماً متعلق به خود ون گوگ» می‌خواند» (p. 136)، نه بزرگ‌اند، نه میخ‌دار، و نه آن‌چنان شبیه به «کفش‌های هنرمند» که گفته می‌شود در تابلوی یک جفت کفش (۱۸۸۶) به‌تصویر کشیده شده است.
در جستاری متأخر در باب این موضوع، شاپیرو اظهارات شاهدانی را نقل می‌کند که می‌گویند ون گوگ در زمان اقامت در پاریس یک جفت کفش کهنه‌ی «مرغوب» را از بازار دست‌دوم‌فروش‌ها خریده است، با آن‌ها آن‌قدر در یک عصر بارانی پیاده‌روی کرده که کفش‌ها پر از لکه‌های گل شده‌اند، و سپس «آن‌ها را وفادارانه کپی کرده است» ('Further notes', p. ۱۴۵) حتی اگر یک پیاده‌روی عصرانه بتواند این کفش‌ها را متعلق به خود ون گوگ سازد و به نشانه‌ی مادی‌ای از او بدل کند، به‌زحمت بتوان گفت که این کفش‌های «مرغوب» همانی هستند که در یک جفت کفش ترسیم شده‌اند.

۱۰۴ . To be in someone's shoes: اصطلاحی در زبان انگلیسی به معنای «جای کسی بودن».م.

۱۰۵ . Shapiro, 'Still life', p. 140, quoting Knut Hamsun, Hunger, trans. G. Egerton (New Yorl: Knopf, 1941), p. 27.

۱۰۶ . گرچه نقاشی‌های ون گوگ از کفش‌ها در زمره‌ی نقاشی‌های حیات بی‌جان طبقه‌بندی می‌شوند، کفش با آن نوع اشیائی که معمولاً با این سبک مرتبط دانسته می‌شوند متفاوت است، یعنی با وسایل خانگیِ دست‌سازی نظیر بشقاب، کوزه، کاسه، پارچ. نورمن برایسون برآن است که اشیائی از این دست

حافظه‌ی فرهنگی‌ای را در خود پنهان نگه می‌دارند که قدمت آن به قرن‌ها می‌رسد و بنابراین به دلالت‌بخشیدن به «جهانی حقیقتاً متمدن» کمک می‌کنند.
Norman Bryson, Looking at the Overlooked (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), p. 138.
ممکن است مفید واقع شود که ببینیم این تعریف به چه تغییرات و اصلاحاتی نیاز دارد تا مناسب کفش باشد که نه برای گروه‌های خانوادگی یا اجتماعی بلکه برای افراد ساخته شده و طراحی آن در طول قرن‌ها ثبات خاصی را حفظ نکرده است.

۱۰۷ . Jug with Red and White Carnations

۱۰۸ . حتی ساقِ برگشته‌ی کفش سمت چپی گلبرگ‌های یک گل را به ذهن متبادر می‌کند.

۱۰۹ . Impasto . : تکنیکی در نقاشی که در آن رنگ‌ها با لایه‌های ضخیم به کار برده می‌شود (منبع: ویکی‌پدیای انگلیسی)ـم.

۱۱۰ . Shapiro, 'Further notes', p. 146.
گرچه کتاب حقیقت در نقاشی دریدا در سال ۱۹۸۷ و هفت سال پیش از دومین جستار شاپیرو در مورد نقاشی ون گوگ منتشر شد، شاپیرو هیچ ارجاعی به نقد دریدا بر جستار نخستش نمی‌دهد.

۱۱۱ . شاپیرو ادامه می‌دهد: بنابراین در اثر جلوه و بیانی از خود [self] وجود دارد؛ موقعیتِ احساسی‌ای در آن به نمایش گذاشته می‌شود که منحصربه‌فرد است چراکه به سوژه‌ی

منحرف و دفرمه‌ی جذابی مربوط می‌شود که پایه و اساس کفش‌های استعاریِ جفت‌شده را شکل می‌دهد.

۱۱۲ . چنان‌که هولسکر اشاره می‌کند، ذکر این نکته در شرح‌ها و تفاسیر مربوط به یک جفت کفش تبدیل به یک عادت شده است. (Complete van Gogh, p. 244.)

۱۱۳ . شاپیرو با نقل‌قول از نامه‌ای که در آن ون گوگ صراحتاً ستارگان را به مذهب ربط می‌دهد، در مورد این نقاشی چنین می‌نویسد: «در این سحابی حلزونی‌شکل و این هلال ماهی که به‌طرز غریبی درخشان است ـ ترکیب متناقضی از ماه و خورشید و سایه‌ی زمین که همگی در قالب یک خسوف یا کسوف درهم‌گره خورده‌اند ـ احتمالاً یادآوری ناخودآگاهانه‌ای از مضمونِ آخرالزمانیِ زنی متحملِ درد زایمان وجود دارد که خورشید و ماه را دربر و تاجی از ستارگان بر سر دارد، و نوزادش از جانب اژدها تهدید می‌شود.» (مکاشفات، باب ۱۲)
Meyer Shapiro, Vincent Van Gogh (New York: Harry Abrams, ۱۹۸۳), P.۴۵.
به باور من، در این‌جا ترکیب استنباط مبتنی‌بر احتمال و توصیف دقیق به‌طور موثق و قابل‌قبولی از جانب تصویر صحبت می‌کند.

۱۱۴. Rosalind E. Krauss, 'Grids' [1978], in The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths (Cambridge, MA: MIT Press, 1985), P.9; also Clement Greenberg, 'Towards a Newer Laocoon' [1940], in The Collected Essays and Criticism (Chicago: University of Chicago Press, 1986), pp. 23-37.

۱۱۵ . این نکته‌ی پایانی را مدیونم به:
W.J. T. Mitchell, ‘Ut Pictura Theoria: abstract painting and language', in ibid., Picture Theory, p. 215.

۱۱۶ . Subject-matter

۱۱۷ . Harold Rosenberg, 'Defining art', in Minimal Art: A Critical Anthology, ed. Gregory Battcock (New York: Dutton, 1968), P.306.
نمایشی واقعاً و به‌معنای دقیق کلمه دراماتیک از این نکته نمایش‌نامه‌ی هنر (۱۹۹۴) یاسمینا رضاست، که در آن سه دوست پاریسی به‌شکل پرشوری در مورد معنا و ارزش نقاشی‌ای بحث می‌کنند که یکی از آن‌ها به قیمت ۲۰۰ هزار فرانک خریده است. نقاشی موردنظر بومی کاملاً و صرفاً سفیدرنگ است در ابعادِ چهار در پنج فوت.

۱۱۸ . Clement Greenberg, 'Modernist painting' [1965], quoted in Steinberg, Other Criteria, p. 67.

۱۱۹ . عبارت نقل‌شده برگرفته است از:
Robert Rosenblum, 'Forward', in Alfred H. Barr, Cubism and Abstract Art (Cambridge, MA: Harvard University Press, repro 1986), p. 1.

۱۲۰ . Mitchell, ‘Ut Picture Theoria', pp. 232-4.

۱۲۱ . Rosalind E. Krauss, 'Reading Jackson Pollock, abstractly' [1982], in The Originality if the Avant-Garde, p. 237.
باید متذکر شد که کراوس در این‌جا از آن‌چه مدرنیست‌ها به‌دنبال آن بودند حرف می‌زند، نه این‌که خود ادعا کند که مدرنیسم به‌منزله‌ی پیشرفتی در هنرهاست. برای آشنایی با نظرات بدبینانه و ناباورانه‌ی او نسبت به چنین ادعاهایی، نگاه کنید که چطور با شوخ‌طبعی کتاب پیشرفت در هنر سوزی گابلیک را در کنار قسمتِ مکیدنِ سنگ‌ها در مالوی بکت و سازه‌های معکبِ سول لویت قرار می‌دهد که سعی می‌کنند به‌شکلی استعلایی ذهنی باشند. (Ibid., pp. 248-58)

۱۲۲ . Rosalind E. Krauss, 'Reading Jackson Pollock' [1982], in Originality, p. 237.

۱۲۳ . Leo Steinberg, 'The eye is a part of the mind' [1953, revd 1958], in Other Criteria, p. 291.

۱۲۴ . Krauss, 'Reading Jackson Pollock', P.239.

۱۲۵ . Ibid., p. 221.

۱۲۶ . میچل درمورد رابرت موریس می‌نویسد: «باید گفت‌وگویی که ابژه‌ها موجب شده‌اند را در جایگاه اصلی خود [in situ] و هم‌چون جزئی از چیزی که آثار هستند درک کرد.»
Picture Theory, pp. 249-50.

۱۲۷ . کتاب کیلز (ایرلندی: Leabhar Cheanannais) که گاهی اوقات به عنوان کتاب کولومبا هم شناخته می‌شود،

نُسخه‌ی خطی و تذهیب شده‌ی کتاب گاسپل در زبان لاتین است که شامل چهار انجیل عهد جدید همراه با نوشتارهای مختلف مُتون دیباچه و جداول مُرتبط با آن می‌باشد (منبع: ویکی‌پدیای فارسی)ـم.

۱۲۸ . انجیل لیندیسفارن (انگلیسی:Lindisfarne Gospels) یک کتاب انجیل دست‌نوشته‌است که احتمالاً طی سال‌های ۷۱۵ تا ۷۲۰ در صومعه لیندیسفارن، واقع در نورث‌آمبرلند انگلستان نوشته و تذهیب گردیده‌است (منبع: ویکی‌پدیای فارسی)ـم.

۱۲۹ . Leo Steinberg, 'Pollock's first retrospective', in Other Criteria, P· 265.

۱۳۰ . در اظهارنظر متأخرتری، استاینبرگ آشکارا این انگاره را به‌پرسش کشیده است که مورخان هنری باید احساسات خود را پشت نقابی از عینیت پنهان نگاه دارند: «من آن مورخ هنری‌ای را که اجازه می‌دهد پایه و اساس درگیری شخصی‌اش [با اثر] آشکار شود ستایش می‌کنم. گرچه ما همگی امیدواریم به‌طور عینی به نتایج معتبر و موثق برسیم، اما این هدف از طریق پنهان‌ساختنِ ذهنی‌بودنِ علاقه، روش، و سابقه‌ی شخصی‌ای که در واقع کار ما را تحت‌تأثر قرار می‌دهد محقق نمی‌شود».
'Objectivity and the shrinking self' [1967 J, in Other Criteria, p. 309.

۱۳۱ . bid., P.265.

۱۳۲ . Echo

۱۳۳ . Ibid., p. 267.

۱۳۴ . Shade

۱۳۵ . Leo Steinberg, Jasper Johns: the first seven years of his art' [1961], in Other Criteria, PP.44-5.

۱۳۶ . استاینبرگ در جای دیگری می‌نویسد که «اولیس و شب‌زنده‌داریِ فینگن‌ها خوراک فکری نوجوانی‌ام بودند». Objectivity', Other Criteria, p' .۳۲۰. او هم‌چنین صریحاً عبارات آغازین فصل سوم اولیس را نقل می‌کند: «وجه گریزناپذیر مرئیّات ـ عبارت مسحورکننده‌ی ددالوس جوان»، «چشم» (Other Criteria, p. ۲۹۳).

۱۳۷. در فیلم «اولیس» (۱۹۶۶) اثر جوزف استریک، این لحظه با تاریک‌شدنِ کامل پرده/صفحه‌ی نمایش نشان داده می‌شود که درواقع قرینه‌ی سینمایی کرکره‌ی جانز است.

تیغ دولبه‌ی نقد هنری

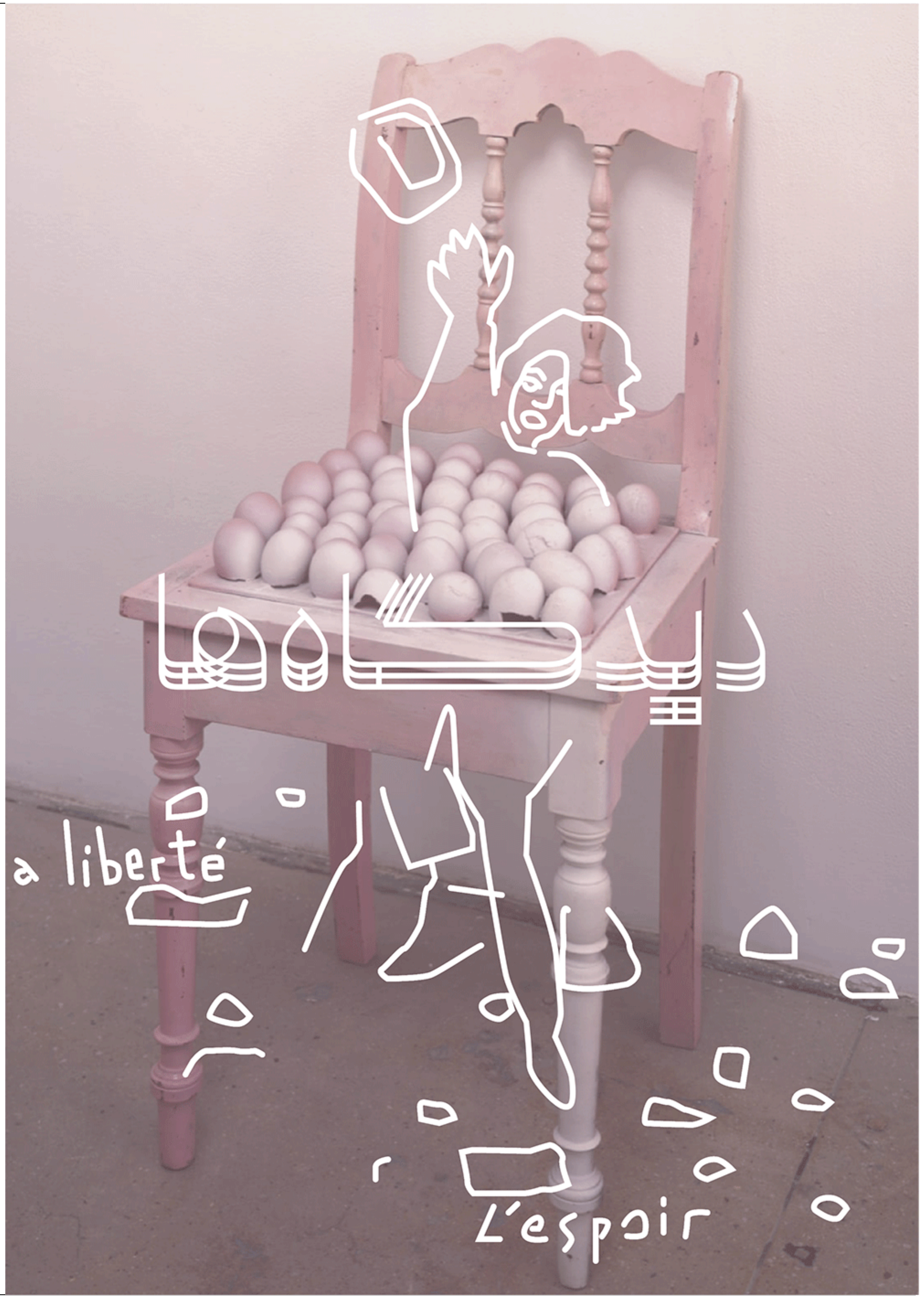
لئو استاینبرگ
ترجمه‌ی گلناز صالح‌کریمی

منبع:
The Sewanee Review,
Vol. 60, No. 3 (Jul. – Sep., 1952)

مقدمه‌ی مترجم

مسئله‌ای که لئو استاینبرگ در این مقاله به آن می‌پردازد، مسئله‌ای بسیار ضروری و بنیادین برای نقد هنر و حتی برای فهمیدن و لذت بردن از هنر است. شاید بتوان این مسئله را در حالتی بسیار کلی به این ترتیب صورت‌بندی کرد: آیا ارزش اثر هنری با فرم مطلق هنری، نحوه‌ی آرایش خط‌ها و رنگ‌ها و شیوه‌ی ترکیب‌بندی و در یک کلام، با معیارهای ناب و خالص زیبایی‌شناختی تعیین می‌شود، یا این‌که اثر هنری ارزش خود را از منبعی غیر از زیبایی‌شناختی اخذ می‌کند. استاینبرگ برای یافتن پاسخی برای این مسئله‌ی اساسی، به بررسی نسبت میان ارزش زیبایی‌شناختی و معنای اثر می‌پردازد. طرفداران نظریه‌های زیبایی‌شناختی خالص، که منتقدان فرمالیست مدرن از برجسته‌ترین نمونه‌های آن هستند، معتقدند فرم به‌خودی‌خود و بدون نیاز به عوامل غیرزیبایی‌شناختی‌ای هم‌چون باورهای اخلاقی یا مذهبی و مانند آن، حاوی معناست؛ «فرمِ معنادار» اصطلاحی است سخت مورد پسند فرمالیست‌ها. از سوی دیگر، منتقدانی قدیمی‌تر مانند تولستوی و بسیاری از منتقدان اومانیست

نگاه مدرن و امروزی اکثر نقدهای قدیمی را سخت برخطا و به نحو بازگشت‌ناپذیری از دور خارج‌شده می‌بینند، چنان‌که آدمی به حیرت می‌افتد که با این سوء‌تعبیرهای دائمی، هنر اصلاً چطور توانسته اعتبار خود را نزد بشر حفظ کند.



مانند دیدرو، بر این باورند که معنا و ارزش اثر هنری وابسته به محتوایی است که اثر در تلاش برای بیان آن است. استاینبرگ این دو رویکردِ به‌شدت متضاد را از دیدگاهی منحصربه‌فرد بررسی می‌کند. او تلاش می‌کند کاستی‌ها و تضادهای درونی هر دیدگاه را با تکیه بر مثال‌های دقیق و آشنایی که از متن‌های شناخته‌شده انتخاب شده‌اند، نشان دهد و شیوه‌ای بی‌بدیل برای نگاه داشتن این هر دو قطب، این هر دو لبه‌ی برنده پیش پای منتقد بگذارد. سبک نوشتاری استاینبرگ خاص و سنجیده است؛ او با واژگان رایج در نقاشی یا عکاسی استعاره‌های درخشانی می‌سازد و هم‌چنین، به ساختن مفاهیم و اصطلاح‌های جدید اقدام می‌کند و به این ترتیب، متنی خلق می‌کند که هم‌چون تعریف خود او از هنر، زنده و در حرکت است.

تیغ دولبه‌ی نقد هنری

آثار هنری در برابر نابودی مقاومتی استثنائی از خود نشان می‌دهند، اما معانی‌ای که از آن‌ها برداشت می‌شود همواره رو به ابطال و فراموشی دارند. متن‌های نقد هنری و نظام‌های زیبایی‌شناسی، با گذشت یک نسل یا بیش‌تر، عجیب‌وغریب و بی‌ثمر به نظر می‌رسند یا در بدترین حالت، به سبب داشتن آموزه‌هایی غلط تأثیری مخرب به جا می‌گذارند. البته پیش می‌آید که نویسنده‌ای قدیمی شارحِ جدیدی پیدا کند و رساله‌اش دوباره بر مدار توجه قرار گیرد، آن‌طور که مثلاً جویس و ماریتن، آکوئیناس را بازتفسیر کردند. گاهی نیز بعضی آثار، مانند آثار راسکین، با وجود رگه‌های بدعت‌گذارانه‌شان، ارزش انسانی خود را هم‌چنان حفظ می‌کنند. با این‌حال، نگاه مدرن و امروزی اکثر نقدهای

قدیمی را سخت برخطا و به نحو بازگشت‌ناپذیری از دور خارج‌شده می‌بینند، چنان‌که آدمی به حیرت می‌افتد که با این سوءتعبیرهای دائمی، هنر اصلاً چطور توانسته اعتبار خود را نزد بشر حفظ کند.

بی‌شک این بوی کهولت که از متن‌های قدیمی برمی‌خیزد، ذره‌ای ناشی از فقدان حساسیت یا استعداد در نویسندگان این متن‌ها نیست، بلکه به این واقعیت ساده بازمی‌گردد که هر منتقدی از دیدگاهی خاص، از نظری مشخص که خود آن را برگزیده می‌نویسد و قضاوت می‌کند و هر پدیده‌ای را در هنر از این دید می‌سنجد. در نتیجه، او به‌نحوی اجتناب‌ناپذیر مغلوبِ حقه‌ی پرسپکتیو می‌شود و این اعوجاجی است که اگر نگاه منتقد بر نقطه‌ی ثابتی متمرکز باشد، حتماً بر او تحمیل می‌شود.

در اثر این اعوجاج دید، هر اقدامی در جهت این‌که میلیون‌ها شیئی را که ما با نام هنر می‌سازیم از دیدی واحد بتوان درک کرد ناکام می‌ماند. چنین تلاش‌هایی همواره به نوعی به فروکاستنِ حقیقت می‌انجامد، به زدن و کندن از ارزش‌هایی که، درست مثل پرسپکتیو در تصویر، باید ازشان فاصله بگیری تا دقیق‌تر آشکار شوند و مقصود از فاصله گرفتن در این‌جا، دور شدن از سلیقه‌ی معاصر است. چرا که حقیقت آن است که یک دیدگاه مسلط و ثابت، که بر دروغ‌هایی مملو از جانبداری‌ها و سوگیری‌های زمانه‌اش استوار شده، در روزگار خود کاملاً معتبر به نظر می‌رسد. سلیقه نیز ابزاری نیست که به کمک آن بتوان به ورای برداشت همگانی موجود درباره‌ی سبک‌های هنری نفوذ کرد. یک هنردوستِ رنسانسی را هیچ اندازه‌ای از سلیقه قادر نخواهد ساخت که شکوه

موزائیک‌های بیزانسی را تأیید کند، یا آشوب‌های هنر اکسپرسیونیستی را با دیده‌ی اغماض بنگرد. جایگاه سلیقه در قضاوت زیبایی‌شناختی مانند جایگاه عرف عام است در فلسفه؛ کار آن این است که در چارچوب معیارهای پذیرفته‌شده، بین چیزها فرق بگذارد، نه آن‌که حقیقت‌هایی ناآشنا یا غیرعادی را واقعیت ببخشد.

فرانسیس گویا، پلات شماره‌ی ۳ از مجموعه‌ی «فاجعه‌های جنگ»، چاپ، ۱۸۱۰، موزه‌ی پرادو، اسپانیا.

از این‌رو، نویسنده‌های صاحب‌فکر معمولاً از سلیقه یا همان «حس تزئینیِ» زمانه فراتر می‌روند. آن‌ها قضاوت خود را بر مفاهیمی با دامنه‌ی شمولِ بسیار بیش‌تر استوار می‌کنند و با این‌همه، هنگامی که تلاش می‌کنند کل هنر را تحت مفاهیم خود در آورند، دست به تغییرشکل‌هایی می‌زنند تا به تناسبی برسند که معنایی جز یکسان‌سازی ندارد. در این‌جا سه مثال بارز را بررسی می‌کنیم.

راجر فرای عمر خود را مشتاقانه صرف آن کرد تا زاویه‌دیدی را بیابد که کل هنر از آن زاویه‌دید گوهر ارزشمند خود را آشکار کند. هم‌چون تمام کسانی که در زمانه‌ی ما به دنبال یافتن چنین نظرگاهی هستند، او نیز در این امر کامیاب شد و با صورت‌بندیِ خصلت «تجسمی» هنر هم‌چون خصلتی آرمانی که طبق آن، واقعیت‌های بصری در هنر نامربوط دانسته می‌شدند، ناچار شد هنر فلاندری آغازین را به مثابه‌ی اقدامی اشتباه کنار بگذارد. چنین نبود که حساسیتِ عالی او ذره‌ای کاهش یافته باشد، با این‌همه، برای یکدست شدن فلسفه‌اش ناچار بود ون ایک، مملینگ و ون دِر گوئِز را قربانی کند. هرجا اشتیاق شدید به «مطابقت با اشیاء واقعی» سر بر می‌آورد و غلبه می‌یافت، فرای مسلم می‌انگاشت که فقدان وحدت تجسمی رخ داده است. نقطه‌نظر مسلط بر افکار و زاویه‌دید او را مشروط می‌کرد و سبب اعوجاج دید می‌شد.

هاینریش وولفلین نمونه‌ی دیگری است؛ یکی از باهوش‌ترین نویسندگان عرصه‌ی هنر که هنوز، بعد از گذشت سی‌وپنج سال، استاد مسلم نقد تطبیقی به شمار می‌رود. وولفلین عمیقاً باور داشت که فقط آن دسته از آثار هنری واقعاً آثار گران‌قدری هستند که مسئله‌های مربوط به تکنیک‌های هنری را با موفقیت از سر راه برداشته باشند و سبک در آن‌ها نه در مرحله‌ی تکوینی که در اوج پختگی باشد. هنر جدی، بالغ و متبحرانه هنر تکامل‌یافته‌ی رنسانس عالی و باروک است. وولفلین هر آن‌چه را پیش از آن جریان داشت، سبُک می‌دید اما با نگاهی بلندنظر، هم‌چون پدری آسان‌گیر در حال تماشای اداهای مسخره‌ی کودک خوش‌آتیه‌اش. حال آن‌که چیزی که او کودکش می‌پنداشت کواتروچنتو[1] بود، «هنر پریمیتیو» بود، که [به تعبیر وولفلین] «نمی‌دانستند چه می‌کنند»، تخیل‌شان «رشد نکرده بود»، پاسخ‌شان به مسئله‌های هنر «ناقص» بود، «ترکیب‌بندی‌های سستِ»

جایگاه سلیقه در قضاوت زیبایی‌شناختی مانند جایگاه عرف عام است در فلسفه؛ کار آن این است که در چارچوب معیارهای پذیرفته‌شده، بین چیزها فرق بگذارد، نه آن‌که حقیقت‌هایی ناآشنا یا غیرعادی را واقعیت ببخشد.

هنر جدی، بالغ و متبحرانه هنر تکامل‌یافته‌ی رنسانس عالی و باروک است. وولفلین هر آن‌چه را پیش از آن جریان داشت، سبُک می‌دید اما با نگاهی بلندنظر، هم‌چون پدری آسان‌گیر در حال تماشای اداهای مسخره‌ی کودک خوش‌آتیه‌اش.

آثارشان «نامنسجم و متزلزل و کم‌مایه» به نظر می‌رسید. برای قضاوت درباره‌ی میزان اعوجاج دید که در این‌جا رخ داده، فقط کافی است به این نکته اشاره کنیم که وولفلین این گزاره‌ها را در سنجش آثار اوچلو، پیرو دلا فرانچسکا، مانتِنیا، بِلینی و بوتیچلی نوشته است. اما آزارنده‌ترین نمونه‌ی کژتابی شاید در عدسیِ دوربینِ آلبرت ک. بارنز رخ داده باشد. او در «هنر در نقاشی» معیارهایی را برای قضاوت هنری وضع می‌کند که طنین فریبنده‌شان تنها به سبب لحن حرفه‌ایِ او در بیان آن‌هاست. آقای بارنز می‌گوید بهترین نقاشی‌ها آن نقاشی‌هایی‌اند که عناصر صوری‌شان به بیش‌ترین حد ممکن با هم درآمیخته و به هم تنیده باشند، خط هرگز از فرم جدا نباشد و فرم هرگز از رنگ و رنگ هرگز از نور. بدین نحو است که آقای بارنز، مجهز به این مقدمات، بی‌امان به سوی این نتیجه‌گیری رانده می‌شود که مقام رنوار برتر از لئوناردو، میکل‌آنژ و رافائل است. هیچ‌یک از ارزش‌های اومانیستی نیز هرگز نمی‌تواند خدشه‌ای به یقین او وارد آورد.
در چنین تالاری که نویسندگان آن به تصادف انتخاب شده‌اند، تنها یک وجه اشتراک دیده می‌شود: دیدگاه مسلط و ثابتی که ناگزیر، بعضی چیزها را بزرگ‌تر از اندازه‌ی واقعی نشان می‌دهد و دیگر چیزهای شاید بزرگ‌تر را کوچک جلوه می‌دهد. آن‌چه معمولاً در آخر نصیب این قبیل نویسندگان می‌شود، نیمه‌ی غلطِ مستتر در ذات این حرف‌های نیمه‌درست است.
این‌جا لازم است شرطی بگذاریم:
دیدگاهی واحد، هر چقدر هم که منجر به اعوجاج شود، تنها در یک حالت جای اعتراض ندارد و آن هم در حالتی است که هنرمندی خلاق آن را برگزیند. برای چنین هنرمندی

میزان معینی از پافشاری غرورآمیز بر پیش‌داوری‌های فردی، حتی سودمند است. هنرمند اگر می‌خواهد نقشی از خود بر هنرش مُهر کند، سرسختانه باید تنها در یک مسیر براند. از آن‌جا که او به دنبال شور و حرارت خلاقانه است، نمی‌توان از او انتظار داشت که راه بر قضاوتی آزادمنشانه و عالم‌گیر باز کند. درواقع، اگر تظاهر به این شیوه‌ی اندیشیدن چنین به سادگی ممکن نبود، می‌شد این غرور در تعصب را نشانه‌ای قطعی بر استعداد هنری دانست.
با این‌همه، آنان که به زیبایی‌شناسی کاربردی دل‌مشغول‌اند، مانند منتقدان و مورخان که شاتر[۱] سلیقه‌ی عمومی زیر انگشتان‌شان است، نه به دنبال نیروهای خلاق، که در پی رسیدن به توافقی فراگیرانند. و آن‌گاه که درباره‌ی هنر می‌نویسند، در جهت دستیابی به زاویه‌دیدی اهتمام می‌ورزند که از آن زاویه‌دید بتوانند با وضوح یکسان بر تمام دوره‌های هنر فوکوس کنند.
پیش‌تر این پرسش را مطرح کردیم که آیا ممکن است معیاری برای قضاوت هنری وجود داشته باشد که در صورتی که جهت‌گیری زیبایی‌شناختی جدیدی پیدا شود و روی کژتابی‌های ناشی از آن معیار فوکوس کند و حقیقت‌های ادعایی آن معیار را کج‌ومعوج کند، آن معیار خودبه‌خود از درجه‌ی اعتبار ساقط نشود. شکی نیست که هنر می‌تواند حتی در آن حین که هنوز در تاریخ رشد و نمو می‌کند به عموم عرضه شود و معاصران می‌توانند هر دوره‌ای از آن را، از دید خود و به نحوی محافظه‌کارانه، بی‌آن‌که با اثر درگیر شوند، توصیف کنند. آثاری که درباره‌ی هنر و با چنین روحیه‌ی متواضعانه‌ای نوشته می‌شوند، گرچه ممکن است مظهر دانش و پشتکار باشند، با تجربه‌ی زیبایی‌شناختی بی‌اندازه

فاصله دارند. این نوشته‌ها خواه‌ناخواه گونه‌ای نسبی‌گراییِ گمراه‌کننده را تقویت می‌کنند؛ هنر روکوکو را تا آن‌جا می‌ستایند و بر آن قیمت می‌گذارند که خوشایند تخیل روکوکویی می‌افتد و هنر بوشمن را تا آن‌جا می‌ستایند که امید بوشمن‌ها به یافتن تکه‌ای گوشت به امری متعال بدل می‌شود. بخش عمده‌ی متون مربوط به هنرهای زیبای ما را همین نوشته‌های خشک و بی‌روح شکل داده‌اند، همین نوشته‌هایی که هرگونه مشروعیت قضاوت زیبایی‌شناختی را انکار می‌کنند؛ به نام تاریخ، معنای هنر را انکار می‌کنند.

اما، به گمانم، انتخاب ما محدود نیست به دو گزینه‌ی مطلق‌گرایی و کژتابی از یک‌سو و کشیده شدن در بند پوچ‌گرایی از سوی دیگر. چرا که این امکان وجود دارد که تاریخ هنر را از زاویه‌دیدی بررسی کنیم که قابلیت جابه‌جایی داشته باشد بدون آن‌که باور به ارزش‌های زیبایی‌شناختی تغییرناپذیر را کنار بگذاریم. منتقد در این حالت، تملک غرورآفرین حقیقتِ واحدِ یک‌پارچه را وامی‌نهد و از جایگاه والای خود پایین آمده، تنش میان امور سازش‌ناپذیر را هم‌چون بخشی از ذات اسرارآمیز هنر به رسمیت می‌شناسد. به عبارت دیگر، او هم‌زمان از دو زاویه‌دید مختلف به قضاوت می‌نشیند، یکی زاویه‌دیدِ آن‌که پایش بر زمین است و دیگری آن‌که در هوا در پرواز. اولی از استقلال کامل فرم دفاع می‌کند و هر اثر هنری را هم‌چون واحدی متمایز و ارگانیک در نظر می‌آورد. دومی، که من آن را هم‌دلی با نیت‌ها[3] می‌نامم، هر اثر هنری را هم‌چون شیئی می‌بیند که از تاریخ جمعی یا شخصی به ودیعه مانده و در هر جا که باشد، شیوه‌ی اندیشیدن انسان و امیال غیرزیبایی‌شناختی او را بیان می‌کند.

زاویه‌دید ثابتْ هر اثری را هم‌چون موجودی می‌بیند که خود به تنهایی به کمال نهایی می‌رسد؛ آن زاویه‌دید دیگر، هر اثر هنری را شیئی می‌بیند که براساس مقتضیاتی شکل گرفته که یک معنایِ ضمنیِ وارد شده از بیرون تعیین کرده است. در دیدگاه اول، هر اثر هنری اثری است انتزاعی، بیگانه‌شده، خودمحور، که هیچ عنصر معناداری از دنیای ورای قاب تصویر نگرفته است؛ در دیدگاه دوم، هر اثر هنری خود را به کل حساسیت انسان می‌سپارد و به کمک تصاویر و معانی، به چیزهایی ارجاع می‌دهد که بیرون از اثر و در تجربه‌ی عمومی قرار دارند. بنابراین، هر اثر هنری، به عبارتی یک خط‌مشی داخلی و یک خط‌مشی خارجی را دنبال می‌کند؛ در آن واحد، هم گرایش به درون‌ماندگاری و هم گرایش به استعلا دارد؛ به مثابه‌ی بازنمایی واقعیت، پای آن بر زمینِ تجربه‌ی حسی و عاطفیِ این‌جهانی است، به مثابه‌ی فرم مطلق، به ورای تجربه گام می‌نهد تا جهان پنهانِ وحدتِ یک‌پارچه و وجود زوال‌ناپذیر را در ذهن مجسم کند.

در این‌جا نگه داشتن حد وسط ممکن نیست. این دو نظریه کاملاً از هم متمایزند، هم‌چون نظریه‌ی ذره‌ای و نظریه‌ی موجی در فیزیک نور که نتیجه‌ی فرضیه‌های مشاهده‌ای جداگانه‌ای‌اند. این نظریه‌ها با یکدیگر قابل جمع نیستند و با این‌همه، هر یک به‌طور جداگانه صادق و حقیقی‌اند. برهان سلبی من برای نشان دادن صحت این دوگانه‌انگاری، متکی به این واقعیت است که نظریه‌های یگانه‌انگار درباره‌ی هنر اعتبار چندانی ندارند و این‌که خیره‌کننده‌ترین فرمالیست‌ها نیز هنگام مواجهه‌ی واقعی با آثار هنری، همواره به اصول خود خیانت می‌کنند. پس

شکی نیست که هنر می‌تواند حتی در آن حین که هنوز در تاریخ رشد و نمو می‌کند به عموم عرضه شود و معاصران می‌توانند هر دوره‌ای از آن را از دید خود و به نحوی محافظه‌کارانه، بی‌آن‌که با اثر درگیر شوند، توصیف کنند.

انتخاب میان دوگانه‌انگاری و دورویی است. بگذارید اول به زاویه‌دید ثابت بپردازیم.

هنر، گرچه از طریق حواس عمل می‌کند، فعالیتی روحی است. هنرمند تلاش می‌کند تا روح خود را به‌نحوی قابل قبول به بیان درآورد، به‌نحوی که این بیان با بیان حیات جسمانی برابری و رقابت کند. زیرا هر آن‌چه فاقد کیفیت حیات است نباید قادر به برانگیختن علاقه‌ای در ما باشد، مگر به مثابه‌ی وسیله و ابزار.

در تمام چیزهایی که حیات در آن‌ها دمیده شده دو خصوصیت را می‌توان بازشناخت: حرکت، به شکل رشد یا جابه‌جایی که نشان از نیروی حیات در درون دارد و انسجام که به موجود زنده تمایزی انکارناپذیر می‌بخشد. دو خصوصیت انسجام و حرکتِ سرزنده، یا در کل می‌توان گفت سرزندگی، نشانه‌های بارز اثر هنری نیز هستند. اگر مایل باشید می‌توانید این دو را وحدت و حرکت آهنگین بنامید که بر پافشاری فرم بر ماندن در محدوده‌ی خودش و هم‌زمان، فرارفتن از مرزهای خودش دلالت می‌کنند. هر اثر هنری معتبر چنان آرایشی از خط‌ها و حجم‌ها و فضاهای توپر و توخالی را به نمایش می‌گذارد که بیننده آن را هم‌چون حرکت ادراک می‌کند، هم‌چون ناآرامی، هم‌چون فشار فزاینده‌ی یک میل قوی و زنده. وحدت، آن نیروی مرکزگرا و یک‌دست که در خلاف جهت حرکت عمل می‌کند، تلفیقی از عناصر و پیش‌رانه‌های مختلف در کلیتی قطعی است. هر جا که ماده‌ی ملال‌انگیز به زندگی واداشته می‌شود و حرکتِ پراکنده در چارچوب قرار گرفته و تحت تسلط درمی‌آید، هنر پا به عرصه‌ی وجود می‌نهد. پس هسته‌ی فرمی و زیبایی‌شناختی هر اثر هنری‌ای حیات‌مندی و وحدت ارزش‌های نهایی و غیرقابل تقلیل آن است.[۴]

در دیدگاه اول، هر اثر هنری اثری است انتزاعی، بیگانه‌شده، خودمحور، که هیچ عنصر معناداری از دنیای ورای قاب تصویر نگرفته است؛ در دیدگاه دوم، هر اثر هنری خود را به کل حساسیت انسان می‌سپارد و به کمک تصاویر و معانی، به چیزهایی ارجاع می‌دهد که بیرون از اثر و در تجربه‌ی عمومی قرار دارند.

این دوقطبی شدید خصلت دوگانه‌ای را شکل می‌دهد که میان فرم زیبایی‌شناختی و حیات ارگانیک مشترک است، با این‌همه تفاوت‌های اساسی معینی نیز میان آن‌ها وجود دارد، تفاوت‌هایی فراتر از این واقعیت پیش‌پاافتاده که هنر تنها در تخیل زنده است. در جهان مادی و اخلاقی، سرنوشتِ کل اندیشه‌ها و کل خواسته‌ها آن است که شکلی به خود بگیرند و در این شکل پذیرفتن از اصل خود منحرف شوند، درحالی‌که اثر هنری خود به تنهایی نیت هنرمند را ترسیم می‌کند، بی‌آن‌که با جسمیت دادن آن را منحرف کند. هر هنرمند نقاش ممکن است افسوس بخورد که بهترین اثرش نیز از تخیل او عقب می‌ماند. اما این عقب ماندن روی بومِ تمام‌شده به چشم نمی‌آید؛ این فاصله بیرون از اثر، در روح هنرمند جای دارد. آثار بزرگ هنری اندیشه را با تمام خلوصِ آن و بی‌هیچ نقصانی به کار می‌گیرند.

تفاوت دیگر میان زیبایی‌شناسی و زندگی ارگانیک حتی از آن وجه تفاوت نخست هم چشم‌گیرتر است، اگرچه به‌ندرت از آن متمایز شده است. هر فرم زنده‌ای در طبیعت تسلیم مرگ است و هر حرکت ارگانیک، در نهایت، رو به زوال دارد، اما هنر فرمی را خلق می‌کند که هم زنده است و هم در جای خود میخکوب شده است. هنر با پدید آوردن حیات در ماده، اشیاء مصنوع را حکم می‌کند واقعیت یابند، واقعیتی غرورآمیز، هم‌چون واقعیتِ موجودات زنده در طبیعت، اما با اطمینان محکم‌تر، چرا که این واقعیتی باثبات است که [حرکت رو به زوال آن] متوقف‌شده و بر فرم‌های آن مُهرِ مرگ‌ناپذیری خورده است.

این بدان معنا نیست که آثار هنری از آسیب فیزیکی در امان‌اند، که نیستند. این بدان معناست که جوش‌وخروش

هر اثر هنری معتبر چنان آرایشی از خط‌ها و حجم‌ها و فضاهای توپر و توخالی را به نمایش می‌گذارد که بیننده آن را هم‌چون حرکت ادراک می‌کند، هم‌چون ناآرامی، هم‌چون فشار فزاینده‌ی یک میل قوی و زنده.

خاص آن‌ها غلیان حیاتی است که از مرگ، که پیش‌شرط ضروری زندگی است، خلاصی یافته است. این شاید پاسخی باشد به این پرسش که چرا اشیاء هنری عالی هزار سال تغییر آب‌وهوا و مثله شدن و تکه‌تکه شدن را از سر می‌گذرانند، اما سرزندگی‌شان را از دست نمی‌دهند. زنگار و انهدام و تجزیه تمام آن‌چه را هنر نیست ضرورتاً ناقص و نابود می‌کند. یک دست قطع‌شده‌ی انسان چیزی مُرده است؛ یک دست گرانیتی که از مجسمه‌ی مصری غول‌پیکری جدا شده هنوز گویی در اثر فشارهایی از درونِ خود حالتی از کشیدگی و فشردگی دارد. یک مجسمه‌ی بی‌سر، برخلاف مردی بی‌سر، تکه‌پاره و عاجز نیست؛ جوشش آهنگین و مهار انرژی در هر قطعه‌ای دوام می‌یابد، چنان‌که در بعضی ویرانه‌های معماری یا در پارچه‌های کهنه و پاره‌ی قبطی دوام می‌یابد.

تأکید بر این نکته که در اثر هنری، ما در بحر ریتمی زنده و ارگانیک فرو می‌رویم، نکته‌ای که کانت بر آن پافشاری می‌کرد، بی‌شک یک متناقض‌نمای عمدی است، علاوه بر این‌که رگه‌ای از خودپسندی و کفر در خود دارد. در این‌جا ادعا می‌شود که هنر دارای قدرتی است که با این قدرت می‌تواند گونه‌ای انرژیِ جنبشی را بدون محدودیت در زمان آزاد کند؛ حرکتی را تداوم بخشد که مدتِ دوام آن لحظه‌ی نامتمد است. این کم‌تر از آن نیست که بگوییم انسان هنر را با بصیرتی از آن جنس مشاهده می‌کند که متألهانْ مختص به بصیرتِ الهی می‌دانند. اعتقاد بر این است که خداوند حرکات مخلوقات خود را پیش‌بینی نمی‌کند، بلکه آن‌ها را در یک **لحظه‌ی کنونیِ** بی‌پایان مشاهده می‌کند، هم‌چنان که ما در هنرهای تجسمی حرکت فرم‌ها را در یک زمان حالِ ابدیِ ساخت بشر تماشا می‌کنیم و با گونه‌ای احساس یگانگی، در ابدیتِ خاص خداوند سهیم می‌شویم.

بنابراین، هنر عالی به نظم دیگری از اشیاء تعلق دارد. این هنر از ماده‌ی این جهانی شکل گرفته، اما با زندگی این جهانی و سرنوشت این جهانی همساز نیست. فرم‌های هنری شکل‌هایی هستند که با روحِ زنده و ابدی یکی شده و یکی مانده‌اند، اشیائی که از مسیر تقدیر خارج شده‌اند. پس چنین است که در آمیزش با هنر، مرگ نیش

فرا آنجلیکو،
«تصلیب»، تمپرا و طلا روی
چوب، ٦٣ در ٤٩ سانتی‌متر، ١٤٢٣،
موزه‌ی متروپلیتن، نیویورک.

زهرآلودش را از دست می‌دهد و موجود فانی فناناپذیر می‌شود. انسانی که با مذهب‌های عالی استعلا نیافته باشد، بدین‌سان برای لحظه‌ای از سرنوشت خود، از فروپاشی محتوم خود دور می‌شود. چنین است که روی گرداندن از یک تجربه‌ی زیبایی‌شناختیِ ژرف، روی گرداندن از تابلویی عالی بر دیوار و زدن به دل مخاطره‌های خیابان، همواره هم‌چون بازگشتن به تقدیر محتوم و پشت سر گذاشتنِ لحظه‌ی طلاییِ رستگاری است.

از این منظر، خودآئینی هنر، اگر به‌تنهایی لحاظ شود، به‌ناگزیر به قوت خود باقی می‌ماند. تصویر به معنای خودش است و هر معنای اضافی دیگری هم اگر داشته باشد، آن معنای اضافی از معنای اصلی می‌کاهد و بدان نمی‌افزاید. چرا که معنای اضافی خلوص آن را می‌گیرد و جوهر انتزاعی آن را از نظر می‌پوشاند. یک اثر هنری عالی، چه از فوگ‌های باخ باشد یا طراحی‌های رمبرانت، در نگاه زیبایی‌شناختی چنان به لحاظ فرمی مطلق و معطوف به مطلوبِ خویش است که جهان را از جایگاهش برمی‌دارد و خود جای آن را می‌گیرد، در جایگاه طبیعت می‌نشیند و پادجهانی می‌آفریند که ما با ورود به آن از وضعیت بشر تعالی می‌جوییم، پادجهانی که زندگی در آن چیزی برای تن دادن و از سر گذراندن نیست، امری است که بر آن پیروز و مسلط می‌شویم.

چنین امری به درجات مختلف، ناشی از تأثیر آن طرح‌هایی است که دستان بشر آن‌ها را از سرزندگی و جوش‌وخروشی یک‌پارچه لبریز کرده‌اند، یا دست‌کم شاید چنین باشد. به گمانم، موضوعی با این ویژگی‌ها، همان چیزی است که نقد مدرن آن را با عنوان «فرم معنی‌دار» قلمداد می‌کند. بی‌اهمیت بودن این نام از این‌روست که همواره نابسنده

در این‌جا ادعا می‌شود که هنر دارای قدرتی است که با این قدرت می‌تواند گونه‌ای انرژیِ جنبشی را بدون محدودیت در زمان آزاد کند؛ حرکتی را تداوم بخشد که مدتِ دوام آن لحظه‌ی نامتمد است.

بوده است. آن‌چه اهمیت دارد قدرت چنین فرمی است در بیرون کشیدن آخرین ذخیره‌های حساسیت انسانی. می‌توانیم آن را وحدت زنده بنامیم، توانِ فرم انتزاعی، معیار ثابتی که تمام اشیاء ابتدا باید به آن گردن نهند تا بعد موضوع قضاوت زیبایی‌شناختی قرار گیرند. اشیائی که نمی‌توانند حسی از حیات و انسجام موزون و مستقلِ خود را به ما القا کنند اثر هنری نیستند. تمام آثار هنری در یک نقطه‌ی فوکوس زیبایی‌شناختی با هم تلاقی می‌کنند.

اکنون ما پشت یک زاویه‌دید مسلط و ثابت سنگر گرفته‌ایم، اما درواقع همین‌جاست که با خطر مواجه می‌شویم، با تهدید مسلمِ کژتابی و باور نیمه‌درست، نیمه‌غلط، که پیش‌تر به آن اشاره شد. پیشنهاد من این بود که یک دوگانه‌انگاریِ انتقادی شاید رویکرد مطمئن‌تری باشد، یعنی استفاده‌ی هم‌زمان از دو معیار که معمولاً در تضاد با هم دیده شده‌اند. فشاری که بدین نحو بر دوش منتقد گذاشته می‌شود برطرف‌شدنی نیست، نباید هم باشد، چرا که بازسازی فشاری است که هنرمند آن‌گاه که در کار آفرینش هنری سخت در کوشش و تقلاست احساس می‌کند.

می‌دانیم این حرف غلطی است که بگوییم رمبرانت هنگامی که دست به کار بازنمایی صحنه‌ی تصلیب شد، برای بالاتر بردن تأثیرگذاری قصه، به آرایش فرم‌ها در الگوهایی گیرا متوسل شده. به همان اندازه اشتباه بزرگی است اگر بگوییم نقاش با این انگیزه که طرح‌هایی چشمگیر خلق کند، صحنه‌ی تصلیب را بهانه‌ی مناسبی دیده و به آن چنگ زده است. خطای بارز در این هر دو حالت، اولویت دادن به زاویه‌دیدی واحد است. به اعتقاد من، حقیقت آن است که رمبرانت به دو ارباب همه‌چیزخوار خدمت می‌کرد و به نحوی

یک اثر هنری عالی، چه از فوگ‌های باخ باشد یا طراحی‌های رمبرانت، در نگاه زیبایی‌شناختی چنان به لحاظ فرمی مطلق و معطوف به مطلوبِ خویش است که جهان را از جایگاهش برمی‌دارد و خود جای آن را می‌گیرد، در جایگاه طبیعت می‌نشیند و پادجهانی می‌آفریند که ما با ورود به آن از وضعیت بشر تعالی می‌جوییم.

متناقض‌نما، خود را به تمامی وقف هر دو کرده بود. او خطِ بازنمایی‌کننده‌ی کناره‌های بینی را، با تعهد مطلق به بینی‌بودنِ بینی می‌کشید، در عین‌حال، هنگام کشیدن همین خط ارزش بینی را در برابر دینامیسم طرح کلیِ تابلو مطلقاً نادیده می‌انگاشت. فرم با بازنمایی سرِ سازش ندارد و واقع‌نمایی به فرم گردن نمی‌نهد و البته که این ادعا ممکن است به آشفتگی منطقی بینجامد.

به اعتقاد من، حقیقت آن است که رمبرانت به دو ارباب همه‌چیزخوار خدمت می‌کرد و به نحوی متناقض‌نما، خود را به تمامی وقف هر دو کرده بود.

چنین نیست که این فشار و تنش فقط در آن‌جا که هنر خود را وقف بازنمایی دقیق می‌کند حکم‌فرما باشد. هر میل شدید انسانی به تنهایی می‌تواند تیرک نازیبایی‌شناسی را بر زمین بکوبد، حال این ممکن است میل به تلاش برای گویا کردن نمادها باشد، یا معنی‌دار کردن اعوجاج‌ها، یا برابر پنداشتنِ سفالینه‌ها و ساختمان‌ها با کارکردشان. هر اثر هنری میدانِ فشارها و تنش‌های شدیدی است که منتقد نمی‌تواند بر آن پُل بزند مگر در صورتی که قادر باشد حقیقت‌های متضاد را با یکدیگر پیوند دهد.

نموداری ساده شاید بتواند این موضوع را اندکی روشن‌تر کند، هرچند هدف از این نمودار تنها اجتناب از اطناب کلام است و الگوی آن وثوق قطعی ندارد.

دایره‌ای را فرض کنید که نشانگر قدرت‌هایی است که ما به فرمِ هنریِ ناب و ماندگار نسبت دادیم. حال دایره‌های بی‌شماری را فرض کنید که گرد آن دایره‌ی اول جمع شده‌اند و هر یک در برخی نقاط با این حلقه‌ی داخلی تلاقی می‌کنند. این دایره‌های در حال چرخش را، که با یکدیگر نیز تلاقی می‌کنند، نشانگر باور دینی، پروپاگاندا، گزارش تصویری و روایی، اعتراف، به تصویر کشیدن نمادها، جن‌گیری، خودنمایی و چیزهایی از این دست

بگیرید. این‌ها میل‌های نازیبایی‌شناختی‌ای هستند که پشت هر خلاقیت هنری قرار گرفته‌اند و به هر فعالیت هنری‌ای نیتی قوی تزریق می‌کنند.[۵]

بنابراین، هر اثر هنری مفروض، حتی اگر انگیزه‌های خلق آن مثلاً در ایمان مذهبی ریشه داشته باشد، تا آن‌جا که منطقه‌ای در درون حلقه‌ی داخلی را پر کند هنر است، به عبارت دیگر در صورتی که ایمانِ سازنده‌ی اثر به یک بیان فرمیِ ماندگار رسیده باشد. گراوور خشمگینانه‌ای از مجموعه‌ی «فاجعه‌های جنگ» اثر گویا، با وجود آن‌که قرص و محکم درون دایره‌ی پروپاگاندا جای می‌گیرد، اثری هنری است و با دایره‌ی درونی هم‌پوشانی دارد. جماعت هنرشناسان مدرن که زاویه‌دید واحدشان از مرکز این نمودار است، گراوور گویا و تابلوی «بشارتِ» فرا آنجلیکو را تحت یک سرفصل قرار می‌دهند: «هنر»، چرا که آن‌ها در هر دو اثر تنها به آن ارزش‌های فرمی واکنش نشان می‌دهند که در مرکز این نمودار گرد آمده‌اند. آن‌ها خیلی راحت از چیزهایی حرف می‌زنند که به زعم‌شان «ناخالصی» در هنر و «بی‌ارتباط» با هنرند. از سوی دیگر، غیرمتخصصان و آنان که فقط از دانشی عمومی بهره دارند، معمولاً اثر فرا آنجلیکو را بیش‌تر در رده‌ی تزئینات آب‌طلای معمول در کلیساها می‌بینند [تا در رده‌ی آثار گویا].

گراوور خشمگینانه‌ای از مجموعه‌ی «فاجعه‌های جنگ» اثر گویا، با وجود آن‌که قرص و محکم درون دایره‌ی پروپاگاندا جای می‌گیرد، اثری هنری است و با دایره‌ی درونی هم‌پوشانی دارد.

یک فرمالیست به گویا و فرا آنجلیکو اجازه می‌دهد ذائقه‌ی زیبایی‌شناختی‌اش را به یکسان تغذیه کنند، درحالی‌که آدمی ساده و بی‌تجربه شاید در تابلوی آنجلیکو همان بارقه‌ی ایمانی را ببیند که در تصویرهای مقدس بدلی می‌بینند. آدم ساده در برابر شمایل بنجلی از عیسای مصلوب آه از نهادش برنمی‌آید آن‌گونه که واتو در بستر

مرگ در مواجهه با چنین شمایلی در دستان کشیش، آه کشید و گفت:«آیا واقعاً خداوند خود را چنین بد خدمت کرده‌ام؟» زاویه‌دید واحد او در میان حلقه‌های بیرونی از این‌طرف به آن‌طرف می‌چرخد، اما دایره‌ی داخلی هم‌چون دیواری عبورناپذیر، نقشه‌ی راه او را بر هم زده است، در نتیجه او هرگز در اثر هنری آن چیزی را نمی‌بیند که ظاهر فرم به خود می‌گیرد و واقعیت را تولید می‌کند. به همین جهت است که از نظر کارشناسان مدرن آراء غیرمتخصصان درباره‌ی هنر موضوعی شایسته‌ی مباحثه نیست، بلکه صرفاً نظری است که باید رد شود.

با این‌حال، بسیاری از نویسندگان قدیمی‌تر نیز که از حساسیتی انکارناپذیر برخوردار بودند، همان کسانی که اندیشه‌ی زیبایی‌شناختی مدرن از آن‌ها سلب صلاحیت کرده است، به شیوه‌ای مشابه موضع خود را بیرون از دیوارهای حلقه‌ی داخلی تثبیت کردند و همین امر سبب شد سخنان‌شان درباره‌ی هنر *طنینی* بی‌حالت و توخالی پیدا کند. مثال آن، لئوناردو، گوته، دیدرو، رینولدز، هَزلیت، استندال، تولستوی و انبوهی از دیگر نویسندگان. با این‌حال گمان می‌کنم اگر آن تمایلات نازیبایی‌شناختی در هنر را، تمایلاتی که آن‌ها بهتر از ما درک‌شان می‌کردند، دوباره هم‌چون اموری مرتبط با زیبایی‌شناسی قبول کنیم، آن‌گاه آموزه‌ها و پاسخ‌های آن‌ها، که غلط نبودند بلکه نیمه‌درست-نیمه‌غلط بودند، نسبتاً اعتبار می‌یابند.

واکنش به فرم ناب، به رازها و مکاشفه‌های طرح، هم‌چون چیزی که از کل علایق یا کارکردهای انسانی انتزاع شده است، واکنشی است هم ممکن و هم حقیقی. علاوه بر این‌که، برای آنان که توانایی چنین واکنشی را دارند، تجربه‌ای

است واجد ارزش استعلایی، گونه‌ای آمیختن با واقعیت در سرچشمه‌ی آن. با این‌همه، کسب توانایی برای نشان دادن چنین واکنشی، هم‌چون هر تکنیک شهودی دیگر، پیش و بیش از رغبت طبیعی، نیازمند انضباط و آموزش شدید و دقیق است. بررسی هنر در این سطح مناسکی تطهیری است که فرد خبره در این مناسک، با استفاده از بینش‌های رمزی‌ای که به آن دست یافته، به وضعیت مطلوب شخصی می‌رسد. این مسلک‌گرایی فقط برای تازه‌واردان جذاب است و تبلیغ و اشاعه‌ی آن به عنوان یک مذهب پرطرفدار کاری بیهوده است، درست همان‌طور که ادعای این‌که واکنش زیبایی‌شناختی خالص تنها عکس‌العمل معتبر در برابر آثار هنری است، ادعایی است غلط.[۶]

بررسی هنر در این سطح مناسکی تطهیری است که فرد خبره در این مناسک، با استفاده ازبینش‌های رمزی‌ای که به آن دست یافته، به وضعیت مطلوب شخصی می‌رسد.

پس ظاهراً ابزار آرمانی منتقد یا مورخ هنر پرگار است، با دو بازو و قابلیت افزایش شعاع، به این نحو که یک بازو در مرکز فرمِ معنی‌دار قرار بگیرد و بازوی دیگر در میان دیگر دایره‌های بیرونی‌ای می‌چرخد که هنرمند را به تمایلات انسانی مجهز می‌کنند. نقطه‌ی مرکزی پرگار که نقطه‌ای است در چرخش و تغییر، همان نقطه‌نظر جابه‌جاشونده‌ی منتقد است که آن را نقطه‌ی «هم‌دلی با نیت‌ها» نامیدم.

امیدوارم بتوانم به وقت خود نشان دهم که نیت به لحاظ زیبایی‌شناختی خنثی نیست، بلکه هم‌چون کیفیتی زیبایی‌شناختی به دل هر اثر هنری عالی نفوذ می‌کند. اما در این میان، روی دو مسئله باید توقف کرد. اول، می‌خواهم زودتر این موضوع را توضیح دهم که منظورم از نیت ضرورتاً قصد شخصی هنرمند چه آگاهانه چه به هر شکل دیگر نیست. منظورم از نیت در دوره‌هایی که بیان هنری نسبت به دوره‌های پس از رنسانس در غرب وجه شخصی

کم‌تری داشت، نیتِ فرهنگیِ فراگیری است که آثار هنری با آن سازگار بودند. منظور من آن نیتِ اعلام‌شده‌ای نیست که گاهی به شکل مانیفستی امضاشده از طرف هنرمند و دوستانش به دست ما می‌رسد. مقصودم فقط نیت ذاتیِ [اثر] است، نیتی که در اثر نمایان شده باشد.

بر این اساس، قصد حساب‌شده‌ای که پشت «کارخانه‌ای در اورنان» اثر گوستاو کوربه در موزه‌ی پرؤویدنس بوده، با تکیه بر حرف خود او، احتمالاً اعتراض به وضعیت بد اسکانِ پرولتاریاست (کوربه می‌نویسد: «نقاشی‌های جدیدی خواهم کشید، نقاشی‌هایی عمیقاً حسی و سوسیالیستی»). با این‌همه، نیت ذاتی در این نقاشی‌ها نیز همان نیتی است که در دوره‌های دیگر او را به کشیدن پیکرهای برهنه‌ی طبقه‌ی متوسط برانگیخته بود؛ جست‌وجوی پرشورِ عینیتِ بصری.

حال ممکن است خواننده اعتراض کند که چنین پافشاری بر نیت هم‌چون معیاری در قضاوت زیبایی‌شناختی یک‌جور واپس‌گرایی است. مگر این همان معیار پیش‌پاافتاده‌ی قدیمی‌ای نیست که اکنون پیوسته می‌کوشیم آن را کنار بگذاریم؟ مگر امروزه به ما یاد نمی‌دهند که هر نقاشی یا مجسمه را فقط با کیفیت فرمی آن، که به قول راجر فرای «تنها کیفیت پایدار در هنر» است، فهم کنیم؟

موافقم که بسیاری از ما زیر فشار آموزش‌هایی که دیده‌ایم، با جدیت و صداقت در مسیر فوق تلاش کرده‌ایم. با این‌حال، حقیقت آن است که حساس‌ترین آدم‌ها، به جز بعضی تازه‌واردان، هنوز نسبت به آثار هنری واکنش چندگانه‌ای نشان می‌دهند، حتی آن‌ها که قاطعانه این امر را انکار می‌کنند. در اوضاع کنونی، اما این آدم‌ها اغلب حسی

شبیه به احساس گناه پیدا می‌کنند. بسیار دردناک است که امروزه لذت بردن از هنر برای خیلی‌ها سخت شده است، چرا که پیوسته نگران‌اند مبادا نگاه‌شان به هنر «صحیح» نباشد. آن‌ها حس می‌کنند شکافی میان حساسیت‌شان و آموخته‌های زیبایی‌شناختی‌شان دهان باز کرده است. این شکاف تنها با نظریه از بین می‌رود، چرا که در وهله‌ی اول نیز نظریه بود که این شکاف را ایجاد کرد. آموزه‌ی جدید فقط باید برای این دوگانه‌انگاریِ تأییدناشده، که همه‌ی تقصیرها به گردن آن است، توجیهی منصفانه بیاورد و با تبرئه‌ی نیت‌های انسانی، آن‌ها را هم‌چون عنصری مُجاز در اثر هنری و مرتبط با اثر هنری قبول کند.

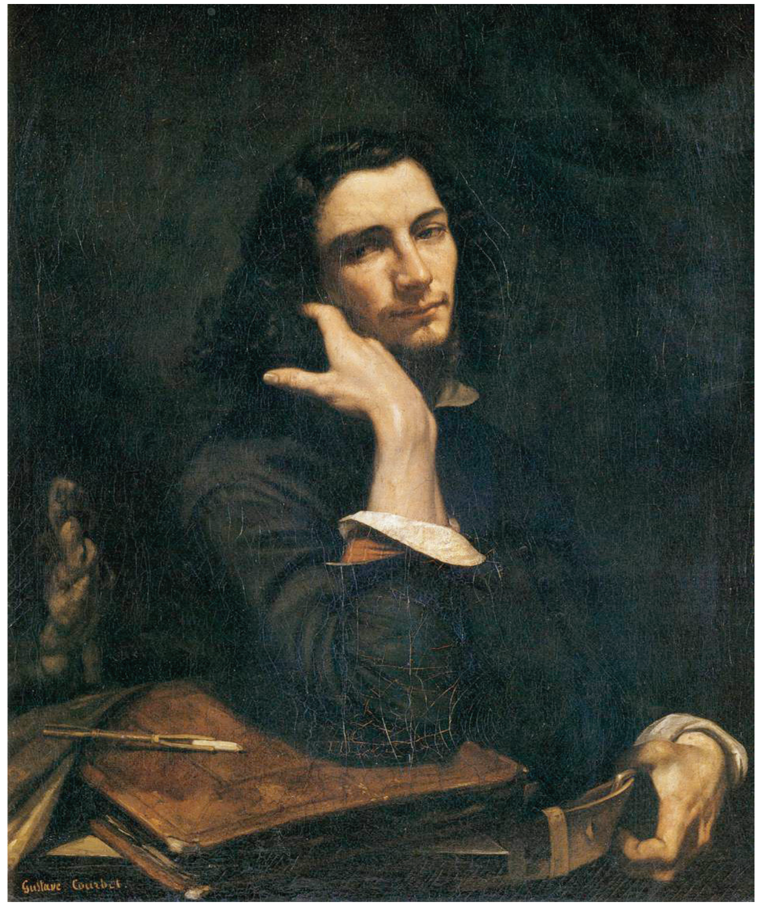
کسی منکر آن نیست که این قصد و نیت در سبک‌های کهن همواره حاضر بوده است، اما تفسیرها از آن متفاوت است. در فرهنگ‌های آغازین، قصد از فرم‌های هنری آن بود که به اندیشه‌ها قدرتی کوبنده بیفزایند. هنر در آن زمان عبارت بود از شکل دادن به نمادهای سرشار از حیات، تا این نمادها عواملی ثبات‌بخش شوند برای باورهای گریزان و سیال و شناور در ذهنی که کورمال‌کورمال پیش می‌رفت. از این‌رو، در مصرِ دوران پیشاسلسله‌ای، پیش از آن‌که منطق و زبان قابلیت آن را بیابند که به مفاهیم ساخت انسان نیرویی کوبنده بدهند، هنرْ تصور انسان را از زندگی ابدی در بدنی فناناپذیر عینیت می‌بخشید. در هندِ دوران هندوئیسم، آن جناح‌هایی از ساختمان معبدهای قرون وسطایی که کنده‌کاری می‌شدند، به اندیشه‌های سانسکریت درباره‌ی اسرار زاد و ولد الهگان واقعیتی حسی می‌بخشیدند. نقاشان چینِ دوره‌ی بودیسم و تائوئیسم فضاهای خالیِ ابریشمین [روی بوم] را به گونه‌ای نسیان

حقیقت آن است که حساس‌ترین آدم‌ها، به جز بعضی تازه‌واردان، هنوز نسبت به آثار هنری واکنش چندگانه‌ای نشان می‌دهند، حتی آن‌ها که قاطعانه این امر را انکار می‌کنند. در اوضاع کنونی، این آدم‌ها اغلب حسی شبیه به احساس گناه پیدا می‌کنند.

زیبایی‌های فرمیِ نقاشی‌های چینی را کسانی، هم‌چون لورنس بینیون، برای ما قابل‌فهم ساختند که ابتدا یاد گرفتند ارزش‌های فلسفی چینی را درک کنند.

بدل می‌کردند که گویی با اشاره‌ی آدمی را به نزدیک فرامی‌خواند، به فرمی از عدمِ تقدیس‌شده. در یونان، هنرْ جهان را به شکلی انسانی درآورد، از جهانی تک‌جوهری، مفهوم انسان را بیرون کشید و تصویر آرمانی انسان را طراحی کرد. با سقوط امپراتوری روم، هنر به سمبولیسم جدیدی روی آورد تا ایمان غربیِ جدید را قابل قبول جلوه دهد، تا واژگان تصویری‌ای را بیابد که به نظر برسد جهان در آن‌ها مجسم شده است. با جوتو هنر رو به سوی جهان مادی کرد، با اشتیاقی عظیم، درست هم‌چون نیتی پرشور، هنر را به کشف جهان برمی‌انگیخت.

چنین نیت معنوی‌ای است که همواره خصیصه‌ی اصلی هر سبک، جنبش یا مکتب مفروض را تعیین می‌کند. هر مکتبی که این نیت را نادیده بگیرد، نسبت به آن دچار کج‌فهمی شود یا آن را کوچک بشمارد، هنرش نیز کوچک شمرده خواهد شد. زیبایی‌های فرمیِ نقاشی‌های چینی را کسانی، هم‌چون لورنس بینیون، برای ما قابل‌فهم ساختند که ابتدا یاد گرفتند ارزش‌های فلسفی چینی را درک کنند. قابلیت زیبایی‌شناختی هنر سیاهان تنها زمانی تشخیص داده شد که خستگی و ملال عمومی از فرهنگ پیچیده سبب شد انسان غربی پذیرای آن چیزی شود که مالرو «رنسانس بربرها» می‌نامید. هرجا که می‌بینیم فرم هنری‌ای که پیش‌تر خوار شمرده می‌شد مورد عدل و انصاف قرار گرفته، می‌توانیم ردپای منتقدی را ببینیم که پرگار در حال چرخشش، اندکی پیش‌تر یا در همان زمان، به یک نیت جدید برخورده و حضور آن در قلمرو روح را متوجه تشخیص داده است. سلیقه‌ی مدرنْ هنر پریمیتیو را از دل خاک بیرون آورد و به آن ارزش زیبایی‌شناختی داد. تصادفی نیست که



گوستاو کوربه،
«خودنگاری»، رنگ روغن روی بوم،
۱۰۰ در ۸۲ سانتی‌متر، ۱۸۴۶،
موزه‌ی اورسای، پاریس.

درست در همان زمان، روان‌شناسی استمرار روح بدوی را در انسان مدرن کشف کرد. بنابراین، این‌که سلیقه‌ی فعلی ما، با وسعت و شمولی که دارد، هنر معتبر را تقریباً در هر دوره‌ای از تاریخ بشر پیدا می‌کند، واقعیتی است که معنایی بسیار فراتر از زیبایی‌شناسی دارد. این واقعیت هم‌چنین به این معناست که هر میل انسانی‌ای، هر چقدر هم جداافتاده، کهن یا ابتدایی باشد، هرگز خصلت انسانی خود و ربط خود را به علایق انسانی ما از دست نمی‌دهد.

ممکن است کسی بپرسد این‌ها همه چگونه فرم و «کارکرد ناب هنر» را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد؟ این‌که نیت اثر چه بوده چه تفاوتی در خصلت زیبایی‌شناختی اثر ایجاد می‌کند؟

مگر چنین نیست که شواهد کافی وجود دارد که نشان می‌دهد نیت ذاتی اغلب کاملاً دگرگون می‌شود تا فرم به تمامی بدون تغییر باقی بماند؟ هنر آغازین مکزیک شاید محصول آئینیِ مذهبی مملو از وحشت‌های سادیستی باشد، اما بسیاری از نمونه‌های این هنر حساسیتی چنان لطیف و ظریف را آشکار می‌کنند که آن را تنها می‌توان به حد اعلای تربیت احساسات مربوط دانست. پس چرا کار پژوهش درباره‌ی نیت آثار هنری را به انسان‌شناسان و دانشجویان دین‌شناسی تطبیقی واگذار نکنیم؟ این بحث چه ارتباطی به هنر یا به معنای فرم دارد؟

پاسخ پیشنهادی من چیزی در این مایه است: نیت موضوعی مرتبط با زیبایی‌شناسی است به این دلیل که به فرم چنان بیان بانفوذی می‌بخشد که سبب جلب توجه می‌شود؛ به فرم کیفیتی می‌بخشد که از آن زبان است و موجب تمایز گفتار بیان‌شده از صدا می‌شود. زیرا زبان صرفاً برای این نیست که شنیده شود، بلکه باید به آن گوش کرد. زبان رابطه‌ای چنان مستقیم با انسان برقرار می‌کند که هیچ صدای حیوانی یا غیرارگانیکی چنین بی‌واسطه به گوش نمی‌رسد. اگر در میان صدای خش‌خش برگ‌ها، زمزمه‌ی صدایی انسانی را بشنویم، به‌سرعت آوای انسان را از صداهای دیگر جدا می‌کنیم و این امر تا حدودی به این دلیل است که ما این آواهای انسانی را در میانه‌ی جریان نامشخص صداها هم‌چون شکل‌هایی واضح و جداگانه می‌شنویم و تا حدودی نیز به این دلیل که این فرم‌های شنیداری معنایی ارتباطی به ذهن ما منتقل می‌کنند. صداهایی که به روشنی بیان می‌شوند، به سبب آن‌که قابلیت پیام‌رسانی دارند، واحدهایی فعال در زمینه‌ای منفعل را تشکیل می‌دهند.

زبان رابطه‌ای چنان مستقیم با انسان برقرار می‌کند که هیچ صدای حیوانی یا غیرارگانیکی چنین بی‌واسطه به گوش نمی‌رسد.

با این حساب، معنا یا آن فشار و ضرورتی که زبان بلیغ [بر گوش] وارد می‌کند و فرم معنادار را فعال می‌سازد، همان چیزی است که سبب می‌شود زبانْ شایسته‌ی توجه شود. معنا، به سبب شور و حرارتی که در جاذبه‌ی انسانیِ آن نهفته است، ما را درگیر فرم می‌کند و ما را روی نخستین پله‌ی نردبان بی‌پایانِ تجربه قرار می‌دهد. این نیرویی را که حساسیت انسان را وامی‌دارد در حیات فرم سهیم شود، من به اجمال «**شدتِ خطاب**» می‌نامم.

بگذارید در این‌جا دو چیز را به وضوح از هم متمایز کنیم. معنا به‌هیچ‌وجه کیفیتی زیبایی‌شناختی نیست. اما شدت فشاری که حضور معنا به ما منتقل می‌کند، بخشی از فرم است و همواره نیز چنین خواهد بود. آن‌چه در آخر اهمیت دارد حضور معنا در اثری با محتوای تصویری یا نمایشی نیست، بلکه آن است که اثر با چه شدتی با روح انسانی پیوند برقرار می‌کند. محتوا و معنا، اگر از اعتقادی پرشور برخاسته باشند، می‌توانند حامل چنین شدت فشاری باشند.

شاید اشاره به هنر تزئینی، که صریح‌ترین نمونه از فرم ناب است، وضوح بیش‌تری به بحث بدهد. کسی منکر این نیست که هنر تزئینی اغلب در حد و اندازه‌ی هنر عالی است. به نظرم اما هنر تزئینی فاقد آن اضطرار گزیرناپذیر، آن اجبار برای شنیده شدن، آن ابراز وجود شدید است. حوزه‌ی عملِ هنرِ تزئینی زیبایی است و هدف آن اغوای هوسناک بینایی. همان است که گنکور درباره‌ی کل هنر اظهار کرده بود: «بازآفرینیِ اعصاب باصره». هنر تزئینی در بهترین حالت، نیروی حیات انکارناپذیری در خود دارد، اما فاقد آن تنش شدیدتر است و سرزندگی آن از جنسی نیست که به نحوی فعال خود را با انسان پیوند دهد. هنر تزئینی منفعل است،

چرا که معمولاً نوازش چشم‌ها را می‌طلبد، هرگز تمامیت انسان را مخاطب قرار نمی‌دهد، آن‌گونه که نقاشی، مجسمه و معماری عالی با سماجت چنین می‌کنند.[۷]

اگر این ادعا صحیح باشد، آن‌گاه فرم معنادار یا زنده قادر است هم در حالت فعال و هم در حالت منفعل خود را آشکار کند. وجه فعال این فرم با حضور یک پیام انسانیِ بی‌واسطه وجود می‌یابد. هنگامی که هماهنگی انتزاعیِ فرم بدون هیچ محتوای انسانی در معرض دید قرار گیرد، سرزندگی در حالتی منفعل یا زنانه فرو می‌رود، گویی منتظر نگاه بشر است تا جریان موزون آن را دنبال کند و به کمال برساند تا حیات در آن دمیده شود.[۸]

هنر تزئینی منفعل است، چرا که معمولاً نوازش چشم‌ها را می‌طلبد، هرگز تمامیت انسان را مخاطب قرار نمی‌دهد، آن‌گونه که نقاشی، مجسمه و معماری عالی با سماجت چنین می‌کنند.

تلاش کرده‌ام این نظریه را روی سبکی که به گمانم تأثیرگذارترین سبک در میان تمامی سبک‌های تزئینی است به آزمون بگذارم، منظورم سبک تزئیناتی است که روی برنزهای آئینیِ چین باستان دیده می‌شود. مسلم است که ظروف حیرت‌انگیزِ سلسله‌ی شانگ و سلسله‌ی چوی آغازین از سرزندگی خاصی برخوردارند که نه تنها حالتی فعال دارد، که حتی خصلتی تهاجمی در آن دیده می‌شود. شاید در تمام جهان، هیچ اثر فلزکاری‌ای پیدا نشود که قدرت فرمی آن با این ظروف برابری کند. نکته اما این‌جاست که این ظروف برنزی هرگز به قصد تزئین ساخته نشده بودند؛ تزئینات روی این ظروف همواره گویی آهنگی یک‌نواخت از نمادهای قابلِ فهم است: اژدهایی آسمانی که به‌شدت ساده شده، زنجره که نماد بهار است و سر هیولای تائوتیه. آن‌چه این چارگوش‌های بی‌نقص را از شور و هیجان نهان و مرموزی که در آن‌ها جریان دارد تهی می‌کند، میل به آراستن و زیبا کردن نیست، بلکه عزم به نمادین کردنِ

باورهایی است که با شور و هیجان در دل‌ها جای داشته‌اند. وقتی که مذهب چینیان، در نیمه‌ی هزاره‌ی اول، تن به اصلاحات سپرد، هنگامی که بت‌پرستی کهن از میان رفت و نمادگرایی قدیم فراموش شد، بی‌شک آن‌گاه بود که نقش‌مایه‌های دیرآشنا کارکردی تزئینی یافتند و به‌تمامی انتزاعی شدند، به همان اندازه نیز به ابتذال و زوال فروافتادند.

پس به‌حق می‌توان گفت که در تمام سبک‌های کهن گونه‌ای تمایل شدید نازیبایی‌شناختی وجود دارد که خمیرمایه‌ای فعال‌کننده به فرم می‌افزاید. هنر در هر قالبی که تحقق یابد، چه سمبولیسم باشد، یا رئالیسم یا اکسپرسیونیسم یا ایده‌آلیسم، شور و هیجان برانگیزاننده‌ی آن از بیرونِ دایره‌ی درونی سرچشمه می‌گیرد، از اندیشه‌های مذهبی، فلسفی یا اجتماعی. شخصیتِ آفرینشگر هنرمند از شخصیت انسانیِ هنرمند تغذیه می‌کند. تجربه‌ها و آرزوهای هنرمند به مثابه‌ی یک انسانِ اجتماعی سبب می‌شوند او به درک و دریافت الگوهای فرمیِ خود در چارچوب آن‌چه ناب‌گرایان «محتوا» می‌خوانند سوق داده شود. محتوا بوده که همواره، با تکیه بر یک تمایل شدید بیرونی، گونه‌ای تأکید زبانی به طرح‌های هنرمند بخشیده است. بنابراین، درست مانند شدت خطاب، نیت غیرفرمی نیز در اثر به یک ارزش زیبایی‌شناختی برگردانده می‌شود و از این‌رو، به تمام قضاوت‌های زیبایی‌شناختی کاملاً ربط پیدا می‌کند.

محتوا بوده که همواره، با تکیه بر یک تمایل شدید بیرونی، گونه‌ای تأکید زبانی به طرح‌های هنرمند بخشیده است.

البته که مکتب‌های فرمالیستی مدرن با این ارتباط مخالفت کرده‌اند. نتیجه یا درواقع، بهای این مخالفت نیز عدم انسجامِ فاحش در نظام فرمالیستی و فروپاشی کل این مکتب فکری بوده است.

مورد هربرت رید، که او را مطلع‌ترین کارشناس انگلیسی‌زبان در زیبایی‌شناسیِ امروز می‌دانند، این ادعا را تأیید می‌کند. کتاب «معنای هنر» او مملو از گزاره‌هایی از این قبیل است: «هنگامی که هنرمند از حساسیت دور می‌شود و به برآشفتگی اخلاقی یا هرگونه وضعیت فوقِ حسی نزدیک می‌شود، آن‌گاه اثر هنری نیز به همان اندازه، از خلوص فاصله می‌گیرد.» یا: «هنر هر کشوری را، خلوص حساسیت هنری هر کشوری را، از سفالینه‌های آن قضاوت کنید... سفالگری هنر ناب است، هنری است رها از هر نیت تقلیدی... سفالگری هنری تجسمی در انتزاعی‌ترین گوهر آن است.»[9] یا: «قضاوت کردن اثر هنری بر مبنای قصد و نیتی که پشت آن است منتهی به همه‌جور پیش‌داوری‌های نامربوط می‌شود.»

با توجه به این نقل‌قول‌ها، فکر می‌کنید چه چیزی قرار است از توصیف او از اهمیت گوگن در مقایسه با ون‌گوگ دستگیرمان شود؟ او گوگن را اساساً نقاشی دکوراتیو می‌داند و او را کنار می‌گذارد و سپس، نظر خود را چنین تعمیم می‌دهد: «این‌که یک نقاشی را با عنوان تزئینی وصف کنیم، به‌طور ضمنی به این معناست که این نقاشی فاقد آن ارزشی است که می‌توانیم آن را ارزش انسانی بنامیم. هنگامی که گوگن را با ون‌گوگ مقایسه می‌کنیم، این تفاوت بلافاصله نظرمان را به خود جلب می‌کند: مرد هلندی سرشار از عشق نسبت به هم‌نوعان خود است و همواره تلاش می‌کند این عشق را در آثار خود مجسم کند، درست مانند هنرمندان بزرگی هم‌چون شکسپیر و رمبرانت که خود نقاش نیز این را در آثار آن‌ها تشخیص داده بود. شاید گفته شود این آرزویی ادبی است و ربطی

به تصویرهای نقاش ندارد: چه فرقی می‌کند؟ آن هم هنر است. هنر اما انتزاع نیست؛ هنر فعالیتی است انسانی که فقط به میانجیِ یک شخصیت انسانی تحقق می‌یابد. ویژگی‌های انتزاعی هنر آکنده از ویژگی‌های این شخصیت می‌شود و ارزش هنر منوط به عمقِ احساسات انسانی. صلابتی که هنر در پی این امر، از آن برخوردار می‌شود، به فراوانی در آثار ون‌گوگ وجود دارد، اما گوگن در سرتاسر زیبایی‌های پرکششِ آثارش، آشکارا فاقد آن است.»

هنر اما انتزاع نیست؛ هنر فعالیتی است انسانی که فقط به میانجیِ یک شخصیت انسانی تحقق می‌یابد. ویژگی‌های انتزاعی هنر آکنده از ویژگی‌های این شخصیت می‌شود و ارزش هنر منوط به عمقِ احساسات انسانی.

این اظهارات و بسیاری از اظهارنظرهای شبیه به آن همگی نشان می‌دهند که: هرجا که هربرت رید از هنر به‌طور کلی صحبت می‌کند، هم‌چون مبارزی خستگی‌ناپذیر در صف اول فرمالیسم می‌ایستد و برچسب‌های دوقلوی نقد فرمالیستی یعنی «ناخالص» و «نامربوط» یکریز از قلمش بیرون می‌چکد. اما به‌محض روبه‌رو شدن با آثار هنری به‌طور خاص، واکنش‌هایش حساس می‌شوند و براساس اظهارات خودش، سراسر به ناخالصی می‌آلایند. هم‌چون شهروندان اِروان[10]، [سرزمینی] در رمان ساموئل باتلر، او نیز برای به دست آوردن یک پول سیاه به مجیزگویی می‌افتد درحالی‌که پول‌هایش را برای خرید کنار گذاشته است.

حتی راجر فرای نیز از این خطا در امان نیست. از نظر او هر محتوای غیرزیبایی‌شناختی در هنر «اضافی» است. او هر کجا ببیند محتوایی توضیح‌دهنده یا نمادین به طرح تعدی کرده است، از توصیف «هنر مختلط» استفاده می‌کند، مانند هنر تصنیف که به قول او، در آن وحدت تجسمی زبان با وحدت تجسمی صدا به رقابت برمی‌خیزد. هر آن چیزی که اثر در قالبی غیر از زیبایی‌شناسی به آن دلالت کند، به عنوان امری نامربوط به قضاوت زیبایی‌شناختی، کنار گذاشته می‌شود.

با این‌همه، فرای قدرت آن را نداشت، یا شاید بیش از آن صداقت داشت که اجازه ندهد تناقضی به نظریه‌اش راه یابد. از همین جهت بود که یکی از جستارهای کتاب «تصور و طرح» را که در آن به اوبری بیردزلی می‌پردازد با این اظهارات به پایان برد:«اگر تحلیل ما از کار هنری او درست باشد، به این نتیجه می‌رسیم که زیباترین کیفیت‌های طرح هرگز نمی‌توانند به بیانِ آرمان‌هایی چنین بیمارگونه و منحرف اختصاص یابند. تنها کسانی قادرند در طرح‌های خود به اصالت و ملاحت دست یابند که اصالت و ملاحت را در تخیل خود حرمت گذارند و پرورش دهند، حال خلق‌وخوی آن‌ها در واقعیت هر چه می‌خواهد باشد.» در چارچوب زیبایی‌شناسی خود راجر فرای این حرف‌ها پرت‌وپلا به حساب می‌آید. این گفته‌ها یک معنا بیش‌تر ندارند، این‌که فرای در برابر دشمن همیشگی‌اش، تولستویِ اخلاق‌گرا، لنگ انداخته و به شکست خود اعتراف کرده است.

فرای در «آخرین درس‌گفتارها» باز هم آن گفته‌ها را تکرار می‌کند، این بار درباره‌ی هنر هندی: «شهوت هنرمندان هندی کیفیتی بی‌اندازه اروتیک دارد. نقش‌مایه‌ی مکرر در بسیاری از مجسمه‌هایشان از حالت‌های گستاخانه و به‌شدت خودمانی بدن زن گرفته شده است. بخش بسیار بزرگی از هنر آن‌ها، حتی هنر مذهبی‌شان، بی‌شک مستهجن است و با وجود آن‌که من در برابر چنین شکلی از بیان، هیچ پیش‌داوری اخلاقی‌ای ندارم، معتقدم این کیفیت به‌طور کلی در ملاحظات زیبایی‌شناختی دخالت می‌کند، به این ترتیب که یک علاقه‌ی قوی اما نامربوط را دخیل می‌کند که

تنها کسانی قادرند در طرح‌های خود به اصالت و ملاحت دست یابند که اصالت و ملاحت را در تخیل خود حرمت گذارند و پرورش دهند، حال خلق‌وخوی آن‌ها در واقعیت هر چه می‌خواهد باشد.

توجه هنرمند و نیز بیننده را از هدف اصلیِ اثر هنری منحرف می‌کند».

این میزان از سطحی‌نگری بی‌شک قابل دفاع نیست. فرای مطلقاً قادر نبود با قصد و نیت هنر هندی احساس هم‌دلی کند و در نتیجه، قادر به درک این موضوع نبود که تولید مثل و تولد در مجسمه‌سازی مذهبی هند به مرتبه‌ای الهی رسیده بودند، آن هم درست زمانی که در نقاشی‌های غربی تصلیبْ مفهوم مرگ و خفتن در گور را به‌کلی زیر و رو کرده و چهره‌ای خوشایند به آن‌ها داده بود. به نظر می‌رسد در این‌جا، برای یک بار هم که شده، یک‌جور نازک‌طبعیِ نخوت‌آمیز ذهنِ تیز راجر فرای را کُند کرده است.

با این‌همه، مهم‌ترین موضوعی که درخصوص اظهارات فرای درباره‌ی بیردزلی و هندی‌ها وجود دارد آن است که در هر دو مورد، او بی‌آن‌که متوجه باشد، آموزه‌های بسط‌یافته‌اش درباره‌ی بی‌ربط بودن علایق غیرزیبایی‌شناختی به قضاوت زیبایی‌شناختی را رها می‌کند. وقتی نوبت به تقبیح برسد، او وجود این علایق را تأیید می‌کند. در این کار نیز تنها نیست. کلایو بل، سرسخت‌ترینِ فرمالیست‌ها در زیبایی‌شناسی مدرن، در کتاب مشهورش با عنوان «هنر»، درباره‌ی یک نقاشی دوره‌ی ویکتوریا به نام «پزشک» بحث می‌کند و می‌گوید: «پزشک یک اثر هنری نیست. فرم در این نقاشی به‌منزله‌ی موضوع احساسات استفاده نشده است، بلکه وسیله‌ای است برای القای احساسات. همین به‌تنهایی کافی است تا اثر را از ارزش و اعتبار بیندازد؛ حتی از این هم بدتر، زیرا احساسی که در این اثر القا می‌شود احساسی ناپسند است. این اثر نه احساس تأسف و تحسین، بلکه حس رضایت از خود را القا می‌کند... این اثر

سانتیمانتال است.» بل بدان سبب که اعلام کرده «پزشک» اثری هنری نیست و بنابراین، برخلاف هنر، می‌توان به لحاظ اخلاقی آن را نکوهش کرد، به خود حق می‌دهد که بر چنین نقد اومانیستی‌ای پافشاری کند. اما همین‌جاست که بحث او به بیراهه می‌رود، زیرا ادعای این‌که یک نقاشی «اثر هنری نیست» خود حکمی زیبایی‌شناختی است، اگر هم کسی در جواب بگوید واکنش روانی‌اش هرگز قضاوتش را تحت فشار قرار نداده، حرف بی‌پایه و اساسی زده است.

درواقع، هم فرای و هم بل برای مردود شمردن آثار شکست‌خورده، به اصول فوق‌زیبایی‌شناختی متوسل می‌شوند. طبق دیدگاه آن‌ها، حس غلط در هر حال می‌تواند وصله‌پینه‌ای به تصویر بزند؛ حس حقیقی فقط نامربوط است، هرگز قلابی نیست. در طرح زیبایی‌شناختی آن‌ها، ریاکاری در نمایش احساسات نیروی شر بی‌پایانی در خود دارد، درعین‌حال که صداقت و احساسات حقیقی نیز عاری از هر حُسنی است. شکی نیست که این شکل از تمایزگذاری هر قضاوتی را سست می‌کند، چه زیبایی‌شناختی باشد چه هر قسم دیگر. اما با کمال تأسف، این ادبیات در زبان تخصصی بسیاری از نقدهای معمول کاملاً جاافتاده است.

نیت‌هایی که شالوده‌ی مکتب‌ها یا آثار هنری را می‌سازند، ممکن است به طرق مختلفی تفسیر شوند. اما جست‌وجوی آرام‌آرام نیت‌ها، بی‌اعتنا به این‌که نتیجه ممکن است چقدر نامعقول باشد، حتماً ذهن را به واکنش زیبایی‌شناختیِ کامل‌تری رهنمون می‌شود. مشاهده‌کننده‌ای که خود را تسلیم اثر هنری در تمامیت آن، شامل نیت پشت آن و واقعیت تحقق‌یافته‌ی آن می‌کند، کم‌تر احتمال دارد رمانسک را به منزله‌ی نسخه‌ی عقیم هنر رومی رد کند، کاری که وینکلمن کرد، یا هنر هندی را به منزله‌ی خشکه‌مقدسیِ آشنای غربی با سر و شکلی مستهجن کنار بگذارد، کاری که راجر فرای کرد. بگذارید منتقد یا مورخ هنر هر اثر هنری را در چارچوب خودش ببیند، ابتدا بفهمد اثر چه نیست و ببیند آیا حیات و وحدت در آن هست یا نه و بعد، ببیند قصد و نیت چه میزانی از اضطرار را به آن وحدت و حیات درونی افزوده است. اگر در مجسمه‌سازی معابد قرون وسطایی هندوستان قصد و نیتی اروتیک را در تنیدگی کامل با فرم ببینم، هیچ معنا ندارد که آن نیت اروتیک را به منزله‌ی امری «اضافی» طرد کنم. مسلم است که شهوت جنسی هنر نیست، واقع‌نمایی صرف نیز هنر نیست؛ هیچ یک از این دو به هنر به‌طور کلی ربط ندارند. اما هنر به‌طور کلی وجود ندارد و شهوت جنسی و واقع‌نمایی به فلان اثر اروتیک یا بهمان اثر ناتورالیستی ربط دارند.

بگذارید منتقد یا مورخ هنر هر اثر هنری را در چارچوب خودش ببیند، ابتدا بفهمد اثر چه نیست و ببیند آیا حیات و وحدت در آن هست یا نه و بعد، ببیند قصد و نیت چه میزانی از اضطرار را به آن وحدت و حیات درونی افزوده است.

ریشه‌ی چنین تصوری از نامربوط بودن و پیامد منطقی آن یعنی خلوص را شاید بتوان در رویکرد وسواس‌گونه‌ی والتر پیتر یافت. به گمانم زیبایی‌شناسی پیتر چندان برای نسل ما متقاعدکننده نیست. بیش از حد لذت-محور، بیش از حد متعهد به افسونِ بی‌حالی و سُستی و خوشی است. وقتی زاویه‌دید مسلط و ثابتِ فرد در ارزش‌یابی کل هنر را کیفیاتی از این دست تعیین کنند، هیچ تعجبی ندارد که او دانته گابریل روسِتی را هم‌ردیف جورجونه[۱۱] قرار دهد. از این‌که این مرد معیار مورد‌علاقه‌ی خود را میزان «شیرین بودنِ» اثر قرار داده، خیلی چیزها می‌شود درباره‌اش فهمید، گفتنی است که این وصف نوزده بار در رساله‌ی کوتاه او درباره‌ی میکل‌آنژ به اشتباه به‌کار رفته است.

ادعای این‌که یک نقاشی «اثر هنری نیست» خود حکمی زیبایی‌شناختی است، اگر هم کسی در جواب بگوید واکنش روانی‌اش هرگز قضاوتش را تحت فشار قرار نداده، حرف بی‌پایه و اساسی زده است.

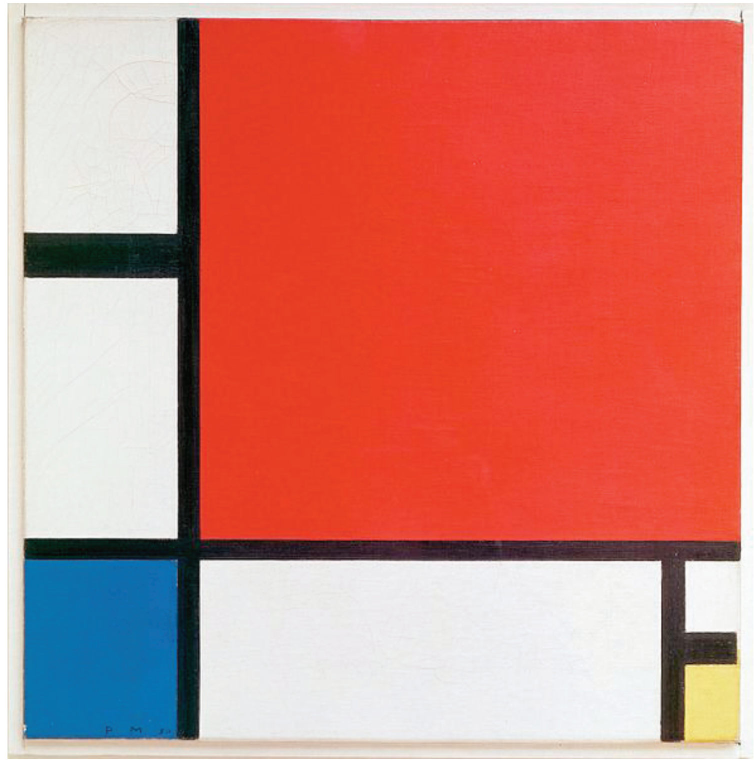
با این وصف، به اعتقاد من، یکی از جمله‌های پیتر که آن

را از شوپنهاور گرفته، هنوز در اندیشه‌ی زیبایی‌شناختی جریان دارد: «کل هنر پیوسته سودای آن را دارد که به کیفیت موسیقی دست یابد.»

آن‌قدر حق‌ناشناس نیستم که پیتر را بابت این گفته سرزنش کنم. این اظهارنظر در دوران خود او، که جریان هنر رسمی به سبب سرسپاری به سنت‌ها و قواعد فرهنگستانی رو به زوال گذاشته بود، می‌توانست عامل تعدیل‌کننده‌ی کارآمدی باشد. اما دوران او مدتی است که به سر آمده. اکنون دیگر فرهنگستان‌های ملیِ جوروواجور سلیقه‌ی ما را تهدید نمی‌کنند. محفل‌های آن‌ها بیش‌تر شبیه به جمع‌های خانوادگی بی‌خطر است که اعضایش، به یاد ایام خوش گذشته، حکایت‌های بامزه‌ای را که به خاطر سپرده‌اند با سادگی و مهربانی برای یکدیگر تکرار می‌کنند. استراتژی هنر از زمان پیتر به این‌سو تغییر کرده است. از این رو، اکنون با خیال راحت می‌توان اظهارنظر پیتر را دوباره ارزیابی کرد.

موسیقی برای پیتر «نمونه‌ی واقعی هنر» بود، «هنری که به‌نحوی آرمانی به کمال رسیده است»؛ ناب‌ترین هنرها، زیرا در موسیقی، محتوا هرگز از فرم پیشی نمی‌گیرد. او تصور می‌کرد که ما تنها زمانی به هنر ناب دست می‌یابیم که فرم و محتوا چنان به هم چفت و بست شده باشند که ذهن دیگر قادر نباشد آن‌ها را از هم جدا کند. او طرفدار شعری بود که واجد یک معنای منسجم در کم‌ترین حد ممکن آن باشد، شبیه به گرایشی که در ترانه‌سرایی وجود داشت. او بدین نحو، به معیاری رسیده بود که بر اساس آن دلنشین‌ترین ترانه‌ی شکسپیر بر بهترین شعر نمایشی سوفوکل یا حتی بر بهترین شعر نمایشی خود شکسپیر

برتری داشت. وقتی که او به ترانه‌ی «ببر، اوه، این لب‌ها را از این‌جا ببر» خلوص بیش‌تری نسبت می‌داد، به‌طور ضمنی به این معنا بود که این ترانه به نمایش‌نامه‌های «اودیپوس» و «لیر شاه» برتری داشت. شکسپیر که هیچ اجازه نمی‌داد هنرش چنین سمت‌وسویی پیدا کند، چنان خلوصی را با زبردستی، با دوزهای پایین در کارش وارد می‌کرد و همواره در بافت‌هایی دست به این کار می‌زد که دقیقاً



پیت موندریان،
ترکیب‌بندی با قرمز،آبی و زرد،
رنگ روغن روی بوم،
۴۶ در ۴۶ سانتی‌متر، ۱۹۳۰،
موزه‌ی هنر زوریخ.

همان بی‌معناییِ ترانه معنایی معکوس به خود می‌گرفت، بدین نحو که در تقابل با غنای معنایی دیگر پاره‌های اثر قرار می‌گرفت، زیرا از آن‌جا که خلوص مزیتی است که خیلی بیش از حد بدان بها داده شده، غنای معنایی می‌تواند عامل توازنِ آن باشد. در اغلب موارد، بهای رسیدن به خلوص چنان زیاد است که به ضرر در معامله می‌انجامد. بهای آن

پل گوگن،
«زنان پیر آرل»، رنگ روغن روی بوم،
۷۳ در ۹۲ سانتی‌متر، ۱۸۸۸،
انستیتوی هنر شیکاگو.

برای به‌سازیِ نژادیْ ازدواج خانوادگی است، برای اخلاقْ پوچی و سرخوردگی، برای آشپزی از دست رفتن مزه‌ها. گیریم که، بر فرض، موسیقی ناب‌ترین هنر باشد، این امتیاز دلیل متقاعدکننده‌ای نیست بر این‌که موسیقی هنر برتر است یا برای تحریک احساسات ما بهتر از مثلاً شعر، ساز و برگ یافته است.

گیریم که، بر فرض، موسیقی ناب‌ترین هنر باشد، این امتیاز دلیل متقاعدکننده‌ای نیست بر این‌که موسیقی هنر برتر است یا برای تحریک احساسات ما بهتر از مثلاً شعر، ساز و برگ یافته است.

کلایو بل درحقیقت درصدد بود چنین چیزی را به ما بقبولاند، مثل آن‌جا که می‌گفت: «با وجود آن‌که برخی از ترانه‌های شکسپیر به خلوص نزدیک می‌شوند، هنوز آلیاژهایی در آن‌ها وجود دارد. محتوای فکری هم‌چنان بر دوش آن‌ها سنگینی می‌کند... به همین دلیل است که شعر، با وجود شور و جذبه‌اش، ما را نمی‌برد به آن ارتفاعات دوردست زیبایی و زیبایی‌شناختی، جایی که فرم‌های موسیقایی و فرم‌های ناب بصری ما را سر پا نگاه می‌دارند.» اما بسیاری از آدم‌ها بی‌شک [با شعر] به چنان قله‌هایی برده می‌شوند. واضح است بل در این‌جا با موانعی مواجه شده و برای غلبه بر این موانع، ناتوانی

شخصی خود ـ در نشان دادن حتی یک واکنش نیم‌بند به محرک شعری ـ را هم‌چون حکم جزمی جهانشمولی معرفی کرده است. بله، اگر پنبه‌نسوز زبان داشت حتماً اعلام می‌کرد که آتش قدرت سوزاندن ندارد.

تنگنایی که پیتر در آن گرفتار شده نیز زمانی آشکار می‌شود که نظریه‌اش را در جستار مربوط به جورجونه درباره‌ی جستار دیگری از همان مجموعه جستارهای مربوط به رنسانس به کار بندیم. اگر این موضوع واقعاً حقیقت داشت که هنرها پیوسته سودای آن را دارند که به خلوصی هم‌سنگ خلوص موسیقی دست یابند یا هنرهایی که چنین سودایی ندارند باید چنین سودایی داشته باشند، در آن صورت آدم می‌توانست بپرسد چرا قهرمان‌های او، یعنی رُونسار، بُلی و دیگر اعضای پلئیاد[۱۲] در فرانسه تصمیم گرفتند به زبان محلی کوچه و بازار شعر بنویسند. مگر زبان لاتین، که ابزاری عالی است برای سخن شاعرانه‌ی ناب، در دسترس نبود؟ زبان فرانسه در دوره‌ی رونسار زبانی بی‌دروپیکر، شکسته‌بسته و زمخت بود. با رونسار اما شعر از خلوصی که فاصله‌ی چندانی هم با آن نداشت، روی گرداند تا در عوض به یک شیوه‌ی ارتباطی غنی‌تر و قوی‌تر دست یابد، درست مثل کاری که دانته پیش از آن کرده بود. شعر بیش از آن‌که در پی خلوص باشد، به دنبال واقعیت، آزادی و شدت خطاب بود. هنوز می‌شد از لاتین فرم شاعرانه‌ی ناب بیرون کشید، اما امیال حیاتی و قصد و نیت‌های پرشور هنرمندی را که بی‌پروا حرف‌هایش را می‌زند به این امید که صدایش شنیده شود، نه، چنین چیزی را نمی‌شد از لاتین بیرون کشید. دانته و رونسار متوجه شدند که «معنا» اگر بتواند قالب و قافیه را از اضطراب و طرز بیانِ شدت‌یافته آکنده

سازد، می‌تواند عنصری زیبایی‌شناختی باقی بماند، حتی معنایی که چنان مربوط به اندیشه است که ذهن بتواند با ترفندی آن را [از بقیه‌ی عناصر شعر] جدا کند. اگر دیدگاه پیتر درست بود، اکنون شعر به کُندی در زبان‌های مرده به حیات خود ادامه می‌داد.

کار ما با پیتر هنوز تمام نشده است. اگر هنرها، به قول او، سودای آن را دارند که به کیفیت موسیقی دست یابند، می‌توانیم بپرسیم کیفیت موسیقی چیست، یا در زمانی که او و شوپنهاور موسیقی را به‌منزله‌ی هنر آرمانی ارتقاءِ مقام دادند، موسیقی چه کیفیتی داشته است.

اکنون کاملاً روشن است که هر دو مرد به این دلیل می‌توانستند درباره‌ی موسیقی بدان شیوه صحبت کنند که در آن دوره در هنر موسیقی، پدیده‌ای رخ داده بود که در تاریخ بشر سابقه نداشت: هجوم بتهوون به درون فرهنگ اروپایی. با بتهوون بود که شاید برای نخستین بار، پس از اورفئوس، کل یک فرهنگ تمام تلاش‌های خود را در موسیقیِ یک تَن مجسم دید. نوع بشر در گذشته، به‌کرات از غول‌هایی که قادر بودند کل حیات را به عمل و اراده‌ی خود گره بزنند، به وحشت می‌افتاد. چنین غول‌هایی اما یا سربازان و شاهان بودند، یا پیامبران و قدیسان، گاهی نیز شاعران و هنرمندان تجسمی. موسیقی پیش از بتهوون، هرگز چنین قدرتی از خود نشان نداده بود که بتواند تمام علایق انسانی را در برگیرد و آن را به شکل جوهر خاص خود درآورد، آن کاری که میکل‌آنژ با مرمر می‌کرد و دانته با کلمات.

نوع بشر در گذشته، به‌کرات از غول‌هایی که قادر بودند کل حیات را به عمل و اراده‌ی خود گره بزنند، به وحشت می‌افتاد.

بتهوون اما اعجازی استثنائی نبود. او در حرکت در این مسیر از جریانی نیرو می‌گرفت که دو قرن پیش از او آغاز

شده بود، چرا که کیفیت موسیقی، تا زمان او و پس از آن، فرایند مستمری از انسانی شدن را از سر می‌گذراند. مقدم بر موسیقی پلی‌فونیک اواخر قرن شانزدهم و درحالی‌که از خلوص کامل موسیقی تا اومانیسمِ غنیِ کسی مثل کلودیو مونته‌وردی [۱۵۶۷-۱۶۴۳] یا اضطرار هراسناک هاینریش شوتز [۱۵۸۵-۱۶۷۲] یک گام کوتاه بیش‌تر نبود! در آثار پالسترینا [۱۵۲۵-۱۵۹۴]، موسیقی درواقع، سازنده‌ی هیچ نیست مگر خودش، یک وضعیت روحانيِ عاری از ویژگی‌های مادی و جسمانی که هر هدف این‌جهانی را به‌سرعت روانه‌ی آسمان می‌کند. پس از درگذشت پالسترینا، هنر موسیقی به سوی اپرا و اوراتوریو گرایش پیدا کرد که شکل‌های برجسته و جدیدی از باروک بودند، باروک نیز موسیقی نمایشی‌ای بود که داستان‌هایی انسانی نقل می‌کرد. صداهای فردی کنترپوانِ یک‌سان‌سازِ صداهای قدیم را از میدان به در بردند. نشانه‌های مربوط به تغییر لحن، با نام‌هایی که *طنینی* انسانی داشتند، برای نخستین بار وارد موسیقی شدند.[۱۳] و مگر ویبراتو [تحریر] در سازهایی که تکی نواخته می‌شدند چیزی غیر از تلاش برای بازنماییِ لرزش طبیعی صدای انسان بوده است؟

یک قرن بعد، گلوکِ کبیر [۱۷۱۴-۱۷۸۷] موسیقی را به مدیومی برای توصیف شخصیت تبدیل کرد. موتزارت، که نبوغ او بی‌شک بیش‌ترین درخشش را در اپراهایش یافت، با آوای موسیقی‌اش ظریف‌ترین تفاوت‌های میان حالات مردان و زنان را منتقل می‌کرد. آزمودن این تجربه‌ها تا اشتراوس و دبوسی تداوم یافت تا درنهایت، به موسورگسکی رسید که در آریاهای اپراگونه‌اش حتی ویژگی‌های ظاهری قهرمان‌ها را توصیف می‌کرد.

این فرایند در آثار بتهوون به نخستین نقطه‌ی اوج خود رسید. او می‌توانست به اعصار پیشین بنگرد، به زمانی که موسیقی فقط فرم بود. بسیاری از آثار گذشته عالی بودند، درواقع از بهترین‌ها بودند، اما از آن‌جا که آن موسیقی فرم ناب بود، هرگز از وضعیت پستِ بردگی خارج نشد. موسیقی نیایش را همراهی می‌کرد، هم‌چنین شعر و نمایش را؛ برای رقصیدن و شام خوردن هم موسیقی‌هایی وجود داشت. اما آن‌چه بتهوون خلق کرد، وجود نداشت، یعنی موسیقی‌ای برای گوش دادن، موسیقی‌ای سرشار از اضطراب‌های انسانی.

در مواجهه با موسیقی‌ای هم‌چون موسیقی او، پدیده‌ی جدیدی در تاریخ جوامع ظهور کرد و آن کنسرت برای عموم بود. زیرا موسیقیِ انسانی‌شده به درجه‌ی جدیدی از شدت خطاب دست یافته بود، چنان‌که برای نخستین بار، گوش سپردن به آن حد اعلای تمرکز روحی را می‌طلبید. این لحن خطاب جدید و تحکمی چنان اقتضا می‌کرد که توجه آدمی به تمامی در برابر موسیقی بتهوون کرنش کند، درعین‌حال این رویکرد تازه به محض شکل‌گیری، به تاریخ بازگشت و با فروتنی به پای هایدن، هندل، باخ افتاد. قرن نوزدهمی‌ها چنان گوش به موسیقیِ آن اساتید قدیمی سپردند که هیچ‌یک از معاصران آن موسیقیدان‌ها آن‌گونه آن‌ها را گوش نداده بودند و هرگز هم نمی‌توانستند آن‌گونه به موسیقی گوش سپارند چرا که [پیش از بتهوون] هنوز موسیقیِ انسانی‌شده‌ای پیدا نشده بود که معنای موسیقی به مفهوم دقیق کلمه را آشکار کند. به این ترتیب، بتهوون نه تنها برای اخلاف رمانتیک خود، که افزون بر آن برای پیشینیان خود نیز جا باز کرد. موسیقی با او به جهان کوچکی از کل زندگی بشری بدل شد که هر انسانی

قرن نوزدهمی‌ها چنان گوش به موسیقیِ آن اساتید قدیمی سپردند که هیچ‌یک از معاصران آن موسیقیدان‌ها آن‌گونه آن‌ها را گوش نداده بودند و هرگز هم نمی‌توانستند آن‌گونه به موسیقی گوش سپارند چرا که [پیش از بتهوون] هنوز موسیقیِ انسانی‌شده‌ای پیدا نشده بود که معنای موسیقی به مفهوم دقیق کلمه را آشکار کند.

می‌تواند بخش عمده‌ای از وجود خود را در آن تشخیص دهد.

پس از آن‌که هنر موسیقی این‌چنین تجلیل شد، تازه شوپنهاور توانست انگشت بر آن گذاشته، آن را به تأیید خاص خود برساند. جالب آن‌که سخنگوی شوپنهاور در حیطه‌ی هنر کسی نبود جز ریچارد واگنر، موسیقیدانی پیامبرگونه، دولتمرد و فرزانه. به این ترتیب، انرژی تازه‌ای که موسیقی در بافت فرهنگ غربی به دست آورد از آن‌جا حاصل شد که موسیقی خود سودای آن را پیدا کرد که کیفیت شعر، نمایش، اوراتوریو، اسطوره و رسالتی شبیه به پیامبران را بیابد. موسیقی به شیوه‌ی خود آموخته بود که بازنمایی‌کننده‌ی شور و اشتیاق‌های آدمی باشد و از این جهت، اهمیت جدیدی برای انسان پیدا کرده بود. موسیقی بالاخره توانسته بود در ذهن هوشیارِ آدمی مقامی هم‌تراز و حتی بالاتر از شعر و هنر تجسمی بیابد و این بدان سبب بود که موسیقی بی‌آن‌که فرم را انکار کند، جهانی از دغدغه‌های «نامربوط» را در خود جای داده بود.

این حقایق چنان آشکارند که آدمی به حیرت می‌افتد آن‌گاه که درمی‌یابد منتقدان امروزی در توجیه نقاشی آبستره یا غیرعینی هم‌چنان به احکام سُست پیتر متوسل می‌شوند.[۱۴] بی‌شک اگر بتوان از «کیفیت موسیقی» چیز مفیدی آموخت، آن است که موسیقی آن وجه انسانی و شدتِ خطابِ ناشی از آن را بدین نحو به دست آورده که هر ابزاری را که امکان تسلط بر آن را داشته به خدمت گرفته و همواره در پی آن بوده که ابزارهایش را گسترش دهد. به این معنا، می‌توان این قضیه‌ی متقابل را مسلم فرض کرد که هر جا هنر تجسمی اندام‌های اکتسابی خود را قطع کرده، از کیفیت موسیقی دور شده است.

شاید بهتر باشد در این‌جا باز بر این نکته تأکید شود که بحث بر سر هنر خلاقه نیست، بلکه بر سر زیبایی‌شناسی عملی است. شاید یک مکتب نقاشیِ مفروض، مثلاً انتزاع‌گرایان جوان‌تر در کشور ما، با توجه به اهداف خاص خود، تصمیم به محدود کردن ابزارهایش بگیرد؛ درواقع، برای رسیدن به تمرکزی هدفمند مجبور باشد خود را محدود کند. اما این محدودیت خودخواسته، که در این مورد خاص عبارت است از چشم‌پوشی از فرم‌های ارگانیک شناخته‌شده، هرگز به یک روش و اجبار جهانشمول بدل نمی‌شود. امپرسیونیست‌هایی که رنگ سیاه را از تخته‌رنگ خود بیرون راندند، با استقبال روبه‌رو شدند، با این‌همه، به‌هیچ‌وجه مُجاز نبودند بگویند رنگ سیاه و هنر با هم ناسازگارند.

رویکرد دیگری نیز وجود دارد که تقریباً به همین اندازه نامعقول است، اما هم‌چنان بر زبان حرفه‌ای هنری تسلط دارد. «فرم معنادار» زمانی قاعده‌ای بود با کارکرد رهایی‌بخش که هدف از وضعِ آن رها کردن هنرمند از قراردادهایی بود که کارایی خود را از دست داده بودند، اما در میان نسلی از هنرمندان و منتقدان به وسواسی از جنس خشکه‌مقدسی تبدیل شد و این به‌رغم این امر بدیهی بود که درباره‌ی هیچ‌یک از آثاری که هنر تا به امروز با موفقیت خلق کرده، نمی‌توانیم بگوییم که هنر در خلق آن، از حوزه‌ی عمل خود بیرون افتاده است.

به گمانم، بی‌هیچ دشواری خاصی می‌توان نشان داد که هنر معاصر بی‌نهایت گسترده‌تر و پرمایه‌تر از آن چیزهایی است که به آنتن‌های ماهواره‌ایِ نقد معاصر می‌رسد.

به گمانم، بی‌هیچ دشواری خاصی می‌توان نشان داد که هنر معاصر بی‌نهایت گسترده‌تر و پرمایه‌تر از آن چیزهایی است که به آنتن‌های ماهواره‌ایِ نقد معاصر می‌رسد.

بسیاری از آثار عالی زمانه‌ی ما، گرچه فرم‌های یکپارچه‌ای دارند، هم‌چنان با این فرم‌ها به‌منزله‌ی رسانه‌ای برای انتقال علایقی غیر از علایق زیبایی‌شناختی برخورد می‌کنند. این قضیه برای مثال، درباره‌ی پیکاسو، بکمان، مونش، شاگال و روئو صادق است و به‌وضوح درباره‌ی پل کله صدق می‌کند که حتی اجازه می‌داد که عنوان اثر در برداشتِ کلی‌ای که از آن می‌شود نقش داشته باشد.

بنابراین، چنین آثاری تفاوت بنیادینی با هنرهای گذشته ندارند و معیار توأمانِ فرم و نیت خارجی [خارج از زیبایی‌شناسی] مزیت خود را هم‌چنان حفظ کرده است.

با این‌همه، نمی‌توان انکار کرد که یکی از ویژگی‌های اصلی هنر معاصر تأییدِ پرشورِ فرم به‌منزله‌ی چیزی است که ارزش نهایی آن در خودش است. آندره مالرو می‌گوید: «هنر مدرن نقاشی را آزاد کرد، نقاشی اکنون پیروزمندانه خود قانونِ خود است.» مالرو، در «روان‌شناسی هنر»، این جهت‌گیری صوریِ جدید را تقدیس تاریخ‌مند هنر می‌داند، پیروزی بی‌قیدوشرط هنر.

شاید بهتر باشد ابتدا به این نکته توجه شود که برای نوع بشر چیزی به نام پیروزی بی‌قیدوشرط شناخته نشده است؛ ناپایداری شرط همیشگی پیروزی است. اگر این موضوعِ ظاهراً مسلم را بپذیریم که هر سبک یا مرحله‌ای در تاریخ هنر شور و اشتیاق خود را از منبع دیگری می‌گیرد، آن‌گاه قدرت الهام‌بخشی که مذهبِ فرم ناب برای هنرمند مدرن دارد چیزی نخواهد بود جز تغییری موقتی در جهت‌گیری و نه بازگشت نهایی به اصل.

رشته‌ی استدلال اما در این‌جا متوقف نمی‌شود. بسیاری از نقاشان و منتقدان تضمین می‌دهند که هنر امروز تمامی دغدغه‌های اضافه بر زیبایی‌شناختی را دور ریخته است. به عبارتی، هنر امروز در حال انباشتن تمامی منابع خود در

دایره‌ی درونی است و بالاخره در حال رسیدن به وضعیتی است که در آن قدرت تجسمی در یکجا متمرکز شود، به‌نحوی که نفوذ عناصر انسانی هیچ صدمه‌ای به آن نزند. اگر این تضمین را بپذیریم، آن وقت چه؟ ظاهراً این بدان معناست که هنرمند مدرن نیت پرشور خود را از دایره‌ی

ونسان ون‌گوگ، «تاکستان سرخ»، رنگ روغن روی بوم، ۷۵ در ۹۳ سانتی‌متر، ۱۸۸۸، موزه‌ی هنر پوشکین.

درونی می‌گیرد، به همین جهت صورت و معنا در کار او یکی و تقسیم‌ناپذیرند و فقط باید به‌نحو زیبایی‌شناختی قضاوت شوند. این تلویحاً بدان معناست که نگاهِ دوگانه نسبت به تاریخ هنر که من تا این‌جا از آن دفاع کرده‌ام، فرومی‌پاشد و به یگانه‌انگاری در هنر معاصر بدل می‌شود.

با این‌همه، به اعتقاد من، دوگانه‌انگاریِ انتقادی همچنان به مثابه‌ی محک و آزمونی برای هنر مدرن به قوت خود باقی است. چرا که دیدگاه زیبایی‌شناختی‌ای که فرم ناب را همچون ارزش نهایی در نظر می‌گیرد همچنان ناچار به صورت‌بندیِ یک‌سری اصول اعتقادی استعلایی است که آثار هنری فرع بر آن هستند. این اصول اعتقادی به‌ناگزیر

رنگی از عرفان و رمز و راز به خود می‌گیرند. فرم معنادار برای کلایو بل شکلی از ظهور بود، به این معنا که او فرم معنادار را ظهور و آشکارگی جادوییِ یک فراواقعیت می‌دانست، یک حقیقت آئینی در پشت ظاهر اثر. برای مالرو، فرم معنادار یک‌جور «سرکوب تقدیر» است، برای پل کله جست‌وجوی «نقطه‌ای دوردست در سرچشمه‌ی آفرینش، یک‌جور قاعده برای صورت‌بندی انسان، زمین، آتش، آب، هوا و تمام نیروهایی که ما را احاطه کرده‌اند».

بنابراین، شاید آیندگان ما نیز در قضاوت درباره‌ی آنچه امروز هنر معاصر ماست، مجبور به توجیه جنبه‌های فرمی خالص‌تر این هنر در برابر رازآلودگیِ حقیقتِ پشتِ فرم شوند، مجبور شوند برای فهم تصاویر دور و غریب هنر انتزاعیِ ما، به ایمان‌مان به نیروی نجات‌بخش فرقه‌ی زیبایی‌شناسی استناد کنند، درست همان‌طور که ما برای فهم کامل هنر بیزانس و هنر هندی به ارزش‌های مسیحیت و هندوئیسم استناد می‌کنیم. منتقدان آینده در قضاوت آثار موندریان، میرو، کاندینسکی و گابو همچنان حکم به حیات‌مندی و وحدت‌مندی این آثار خواهند داد، یعنی حکم به این‌که هر یک از این آثار به لحاظ زیبایی‌شناختی یک کل منسجم را می‌سازند. اما اگر قرار باشد منتقدی در آینده جدیت این آثار را احساس کند، اگر قرار نباشد این آثار را تنها همچون عرضه‌ی بازیگوشانه‌ی نقش‌ونگارها ببیند و کنار بگذارد، چاره‌ای ندارد جز آن‌که تأیید کند که مکتب مدرن محصول نیت پرشور و پرحرارتی است که به‌سادگی نمی‌توان آن را نیت زیبایی‌شناختیِ خالص نامید، زیرا منتقد خواهد دید که هنرمندِ مدرن هنر را در واکنش به ایمان خلق می‌کرد، ایمان به قدرت رازآمیز و رستگاری‌بخشِ

شاید آیندگان ما نیز در قضاوت درباره‌ی آن‌چه امروز هنر معاصر ماست، مجبور به توجیه جنبه‌های فرمی خالص‌تر این هنر در برابر رازآلودگیِ حقیقتِ پشتِ فرم شوند، مجبور شوند برای فهم تصاویر دور و غریبِ هنر انتزاعیِ ما، به ایمان‌مان به نیروی نجات‌بخش فرقه‌ی زیبایی‌شناسی استناد کنند.

خلسه‌ی زیبایی‌شناختی، ایمانی که فرم‌هایی که براساس آن خلق شده‌اند چیزی نیستند جز نمادهایی خارجی.
در این‌جا این واقعیت اهمیت چندانی ندارد که بعضی از هنرمندان مدرن پای‌بندی به این ایمان را آگاهانه تأیید نکرده‌اند. در اعصار گذشته، هنرمندی مذهبی از مذهب خود آگاه بود، اما از این مسئله آگاه نبود که آن‌چه انجام می‌دهد ساختن فرم‌هایی معنادار در خدمت این مذهب است؛ این بدان معناست که آن هنرمند متوجه نبود که در حال آفرینش اشیائی است که اعتبارشان فراتر از چارچوب مذهبی آن‌هاست. هنرمند مدرن می‌داند که در حال ساختن فرم معنادار است، اما لزوماً از مذهب رازآمیزی که خود با شور و حرارت متعصبانه به آن خدمت می‌کند، خبر ندارد. در جنبش‌های اعصار گذشته، تمایلات غیرزیبایی‌شناختی آگاهانه تأیید می‌شدند در حالی‌که درک از اصول و قاعده‌های صوری بسیار پایین بود، البته مگر در مواردی که این قاعده‌ها به مثابه‌ی تکنیک لحاظ می‌شدند. در هنر مدرن اصول فرمی و سبکی به‌صراحت اعلام می‌شوند، درحالی‌که نیت غیرزیبایی‌شناختی نادیده گرفته یا سرکوب می‌شود. دوگانگی قدیمی اما هم‌چنان پابرجاست. آگاهی کنونی ما از فقط یک قطب این دوگانه، فرق چندانی با آگاهی نصفه‌نیمه‌ی ملازم با سبک‌های کهن ندارد. در هر هنر خلاقه باید جا برای امیالی که ناخودآگاه وقف اثر می‌شوند، باقی بماند.

در هنر مدرن اصول فرمی و سبکی به‌صراحت اعلام می‌شوند، درحالی‌که نیت غیرزیبایی‌شناختی نادیده گرفته یا سرکوب می‌شود.

جمع‌بندی: میان هنر به‌منزله‌ی خلاقیت انتزاعی و هنر به‌منزله‌ی بیانِ فرهنگ‌محور نه سازش کامل برقرار است و نه جدایی مطلق. هر استدلالی برای یک‌پارچه کردن این دو مفهوم منجر به خدشه‌دار شدن ارزش هر یک از آن دو می‌شود. تلفیق این دو اما کار بزرگی است که هر اثر

هنری عالی آن را به‌نحوی منحصر به‌فرد و به شیوه‌ای خاص خود به انجام می‌رساند. در نظریه‌ی نقد هنری، حقیقت این هر دو نقطه را با هم شامل می‌شود و با فشار و کشیدگی هر دو را نگاه می‌دارد، حقیقت نسبت میان دو جایگاه افراطی است که به‌نحوی منطق‌گریز یکدیگر را تکمیل می‌کنند.

ارجاعات

۱. Quattrocento: به معنای چهارصد است و در اصطلاح به رویدادهای فرهنگی و هنری ایتالیا از ۱۴۰۰ تا ۱۴۹۹ اطلاق می‌شود. سبک‌های هنری گوتیک بین‌المللی و رنسانس آغازین در این دوره شکوفا شدند و هنرمندان بزرگی همچون مانتنیا، د مسینا، دوناتلو، فرا انجلیکو، فرانچسکا و غیره در این دوره فعالیت می‌کردند.ـم.

۲. شاتر دوربین عکاسی.ـم.
۳. Identification with Intent.

۴. توماس قدیس می‌نویسد: «زیبایی متشکل از هم‌سازیِ خاصی میان عناصر واگراست». تأکید من در این‌جا بر «واگرا»

است، که بر نیرویی مرکزگریز اشاره دارد و به سبب همین معنای ضمنی است که تعریف فوق، از آن مفهوم هماهنگیِ ایستا که در یونان شکل گرفت و بسط یافت فراتر می‌رود.

۵ . این بحث عمدتاً به هنرهای گذشته قابل اطلاق است. جایگاه خاص هنر معاصر در نتیجه‌ی بحث بررسی خواهد شد.

۶ . به قول یک فرمالیست مشهور: «تمایل به یافتن عواطف مربوط به زندگی انسانی در ورای فرم، همواره نشانه‌ی نقصی در حساسیت است».

۷ . برخلاف هنر تزئینی، معماری به واسطه‌ی بستگی‌اش به کارکرد و اندازه، به نحوی شدید و مستقیم با انسان پیوند می‌یابد. ساختمان سرپناه من است، راه من را سد می‌کند، نقشی از مقیاس انسانیِ من را بر منظره می‌اندازد.

۸ . در تاریخ اندیشه از عهد باستان تا همین اواخر، یعنی تا پیش از جنبش‌های زنان در اواسط قرن بیستم، مردان متفکر معمولاً زمین، ماده، تاریکی، انفعال و وابستگی را از جنس زن و آسمان، روح، نور، فعالیت و استقلال را از جنس مرد می‌شمردند. به این تاریک‌اندیشی پاسخ‌هایی داده شده که چندان در دسترس فارسی‌زبانان نیستند، اما یکی از معتبرترین توصیف‌ها از این وضعیت، که به فارسی هم ترجمه شده، این کتاب است: «عقل مذکر: مردانگی و زنانگی در فلسفه‌ی غرب»، نوشته‌ی ژنویو لوید، ترجمه‌ی محبوبه مهاجر، نشر نی، ۱۳۸۰ـ م.

۹ . رید فراموش می‌کند که کارکرد شرط پیشین هر فرمی از

سفالگری است، درست همان‌طور که تقلید شرط پیشین فرم‌های مختلف مجسمه‌سازی است.

۱۰ . Erewhon

۱۱ . ن.ک به: "The School of Giorgione" در The Renaissance

۱۲ . Pleiad: گروه هفت نفره‌ای از شاعران قرن شانزدهم فرانسه ـ م.

۱۳ . Expression Marks: نشانه‌های تغییر بیان و لحن قطعه. این نشانه‌ها گاهی عبارت‌هایی توصیفی هستند که پایین یا بالای خطوط حامل نوشته می‌شوند و به نوازنده می‌گویند قطعه را با چه حس و حالتی بنوازد. این نشانه‌ها به نوازنده‌ها می‌گویند مثلاً آجیتاتو (با اضطراب و هیجان) بنوازید، یا اپاسیوناتو (پر تب و تاب) بنوازیدـ م.

۱۴ . در جستار جایزه‌برده‌ی یکی از مسابقات مقاله‌نویسی اخیر، که «مجله‌ی هنر» آن را ترتیب داده بود، چنین تصریح شده است: «هنر تجسمی همواره به موسیقی گرایشی شدید داشته است، به عبارتی به هنری که به طرزی رشک‌برانگیز ناباز‌نمایانه است».

آوانگارد و کیچ

کلمنت گرینبرگ
ترجمه‌ی مهسا محمدی

متن پیشِ رو مقاله‌ی تأثیرگذاری است که گرینبرگ آن را در سال ۱۹۳۹ منتشر کرد. گرینبرگ در ۲۹ سالگی، زمانی که بیش‌تر درگیر ادبیات بود تا نقاشی، این مقاله را برای مجله‌ی «پارتیزان ریویو» نوشت. او بعدها بسیاری از بخش‌های این مقاله را رد کرد، به‌خصوص تعریفی را که برای «کیچ» ارائه داده بود، زیرا آن را سطحی و عجولانه می‌پنداشت (البته که حقیقت نیز همین است). او با گذشت زمان متوجه شد آن‌چه تهدیدی برای هنر والا محسوب می‌شود، سلیقه‌ی عام[1] است، زیرا بسیار بیش‌تر از کیچ با سلیقه‌ی آکادمیک هم‌سویی دارد. این مقاله، با ایمان به مارکسیسم دهه‌ی ۱۹۳۰، فرضیه‌های خاصی را شامل می‌شود: مثلاً این‌که تنها سوسیالیسم قادر خواهد بود سلیقه‌ی توده‌ی مردم را ارتقا دهد. با این همه، این نوشته حوزه‌ی جدیدی از تفکر را می‌گشاید. هنر آوانگارد پیشاپیش در دهه‌ی ۱۹۳۰ پذیرفته شده بود، اما گرینبرگ اولین کسی بود که بافت تاریخی و اجتماعی، و اهمیت فرهنگی آن را روشن کرد. بذرهای تفکر او در باب مدرنیسم نیز در این مقاله موجود است. مقاله‌ی پیشِ رو، با وجود نقص‌ها و نثر تندی که دارد، یکی از متن‌های نظری مهم درباره‌ی فرهنگ قرن بیستم است. ـ تری فنتون

هنر آوانگارد پیشاپیش در دهه‌ی ۱۹۳۰ پذیرفته شده بود، اما گرینبرگ اولین کسی بود که بافت تاریخی و اجتماعی، و اهمیت فرهنگی آن را روشن کرد.

کلمنت‌گرینبرگ

۱

از دل تمدنی واحد به‌طور هم‌زمان دو چیز کاملاً متفاوت زاده می‌شود: شعری از تی. اس. الیوت و ترانه‌ای با سبک تین‌پین‌آلی[۲]؛ یا نقاشی‌ای از براک و طرح جلدی برای مجله‌ی «سَتِردی ایونینگ پُست»[۳]. هر چهار اثر گونه‌ای از فرهنگ‌اند؛ ظاهراً بخش‌هایی از یک فرهنگ و محصولاتی از یک جامعه‌ی واحد، هر چند به نظر نمی‌رسد ارتباطی با یکدیگر داشته باشند. شعری از الیوت و شعری از اِدی گِست[۴] را در نظر بگیرید. کدام بُعد از فرهنگ آن‌قدر وسیع است که ما را قادر سازد این دو را در نسبتی روشنگر با یکدیگر قرار دهیم؟ آیا وجود چنین ناهمخوانی‌ای در چارچوب یک سنت فرهنگی واحد ـ که مسلم فرض شده و می‌شود ـ نشان‌دهنده‌ی آن است که اختلاف و ناهمخوانی بخشی از نظام طبیعی هر موقعیتی است؟ یا آن‌که این پدیده چیزی به‌کلی جدید و منحصر به عصر ماست؟

پاسخ به این پرسش نیازمند چیزی بیش از تحقیق در باب زیبایی‌شناسی است. به گمان من، ضروری است که رابطه‌ی بین تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه و فرد ـ به‌طور خاص، نه به‌طور کلی ـ و بافت تاریخی و اجتماعیِ شکل‌گیری این تجربه را به‌گونه‌ای دقیق‌تر و بدیع‌تر از پیش مورد بررسی قرار دهیم. این روشنگری نه تنها پرسش مطرح‌شده را پاسخ می‌دهد، بلکه پاسخی را برای دیگر پرسش‌های شاید مهم‌تر نیز در بر خواهد داشت.

جامعه در مسیر تکامل خود کم‌تر و کم‌تر قادر است ضرورت فرم‌های ویژه‌اش را توجیه کند؛ بنابراین، باورهای مرسومی را در هم می‌شکند که هنرمندان و نویسندگان اغلب برای ارتباط برقرار کردن با مخاطبان‌شان به آن‌ها نیاز دارند. و در نتیجه، مسلم انگاشتن هر مفهومی دشوار می‌شود. تمامی حقایقی که به دین، حاکمیت، سنت و سبک گره خورده‌اند مورد تردید و بحث قرار می‌گیرند و نویسنده یا هنرمند دیگر قادر نخواهد بود واکنش مخاطبانش را به نشانه‌ها و مرجع‌هایی که به کار می‌گیرد پیش‌بینی کند. در گذشته، چنین وضعیتی به‌طور معمول خود را در یک الکساندریانیسمِ[۵] ساکن حل می‌کرد؛ در آکادمی‌گرایی‌ای که ابداً به مسائل خیلی مهم و در نتیجه جنجال‌برانگیز نمی‌پردازد، فعالیت خلاقانه را به مهارتِ به کار رفته در جزئیات خُردِ فرم‌ها فرو می‌کاهد، و تمامی تصمیم‌گیری‌ها در مورد مسائل کلان‌تر را نیز به سنت استادان بزرگ و کهن[۶] واگذار می‌کند. مضامینی یک‌سان، به شکل مکانیکی، در صد اثر متفاوت تکرار می‌شوند و البته در این میان چیز جدیدی تولید نمی‌شود: [اشعار] استاتیوس، اشعار ماندارین، مجسمه‌های رومی، نقاشی‌های بوزآر و معماری‌های نوجمهوری‌خواهی.

این‌که ما، دست‌کم برخی از ما، زیر بار پذیرش این مرحله‌ی آخر در فرهنگ خودمان نرفته‌ایم، از نشانه‌های امیدبخشی است که در میانه‌ی این دهه، در جامعه‌ی کنونی‌مان، دیده می‌شود. بخشی از جامعه‌ی بورژوای غربی، در تلاش برای فراتر رفتن از الکساندریانیسم، مفهومی تولید کرده که پیش‌تر اسمی از آن شنیده نشده بود: فرهنگ آوانگارد. آگاهی متعالی نسبت به تاریخ، و به بیان دقیق‌تر، ظهور گونه‌ی جدیدی از نقد جامعه و نقد تاریخی این امر را محقق ساخت. این نقدْ جامعه‌ی کنونی ما را مقابل یک آرمان‌شهر ابدی قرار نمی‌دهد؛ بلکه پیشینه، چرایی و عملکرد فرم‌هایی را که در دل جامعه قرار دارند خردمندانه در چارچوب تاریخ و روابط علت و

بخشی از جامعه‌ی بورژوای غربی، در تلاش برای فراتر رفتن از الکساندریانیسم، مفهومی تولید کرده که پیش‌تر اسمی از آن شنیده نشده بود: فرهنگ آوانگارد.

ضروری است که رابطه‌ی بین تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه و فرد ـ به‌طور خاص، نه به‌طور کلی ـ و بافت تاریخی و اجتماعیِ شکل‌گیری این تجربه را به‌گونه‌ای دقیق‌تر و بدیع‌تر از پیش مورد بررسی قرار دهیم.

معلولی مورد کاوش قرار می‌دهد. به این ترتیب، ثابت می‌شود که نظام اجتماعی بورژوایی فعلی ما نه شرایط زیستی «طبیعی» و ازلی، بلکه صرفاً آخرین حالت موجود در توالی نظام‌های اجتماعی بوده است. چشم‌اندازهای جدیدی از این قبیل به بخشی از آگاهی فکری مترقی در دهه‌های پنجم و ششم قرن نوزدهم تبدیل شدند؛ زیرا هنرمندان و شاعران به‌سرعت ـ حتی چنان‌چه فرض بگیریم اغلب به‌طور ناخودآگاه ـ مجذوب آن‌ها شدند. بنابراین، مقارن شدن تولد هنر آوانگارد از نظر زمانی و نیز جغرافیایی، با تکوین نخستین تفکر علمی انقلابی برجسته در اروپا اتفاقی نبود.

خیلی زود آشکار شد بوهمین‌ها ـ که همان آوانگاردها بودند ـ علاقه‌ای به سیاست ندارند. اما اگر ایده‌های انقلابی در موردشان جریان پیدا نمی‌کرد، آن‌ها هرگز قادر نبودند تلقی خود از مفهوم «بورژوا» را تعیین کنند و به این ترتیب، [سبک زندگیِ] خود را از آن متمایز سازند. هم‌چنین، اگر همراهی اخلاق‌گرایانه‌ی نگرش‌های سیاسی انقلابی نبود، آن‌ها هرگز شجاعت لازم را پیدا نمی‌کردند تا چنین پرخاشجویانه مقابل استانداردهای حاکم بر جامعه عرض اندام کنند. در حقیقت، چنین اقدامی شجاعت می‌طلبید؛ زیرا کوچ کردن آوانگاردها از جامعه‌ی بورژوا به مناطق ارزان‌قیمت و حاشیه‌ی شهرها، به معنای برکندن از بازارهای سرمایه‌داری نیز بود؛ درحالی‌که پیش‌تر با از میان رفتن حمایت آریستوکرات‌ها، نویسندگان و هنرمندان به سوی این بازارها کشیده شده بودند (دست‌کم در ظاهر به این معنا بود؛ به معنای جان سپردن از گرسنگی در اتاق‌های زیرشیروانی. اگرچه، بعدتر خواهیم دید که آوانگاردها به‌طور کامل به جامعه‌ی بورژوا وابسته ماندند، زیرا به پول آن‌ها نیاز داشتند).

با وجود این، حقیقت دارد که جنبش آوانگارد پس از آن‌که موفق به «گسستن» خود از جامعه شد، چرخش بزرگی کرد و همان‌طور که سیاست بورژوازی را نپذیرفته بود، دست ردی نیز به سینه‌ی سیاست‌های انقلابی زد. انقلاب در دل جامعه باقی ماند و به جزئی از کشاکش عقیدتی تبدیل شد. به محض آن‌که این غوغا باورهای بدیهی «ارزشمند»ی را نیز که تا آن زمان مبنای فرهنگ بودند در خود فروکشید، شعر و هنر آن را رویدادی ناگوار قلمداد کردند. بنابراین، روشن شد که مهم‌ترین عملکرد حقیقی جنبش آوانگارد نه «تجربه‌گرای»، بلکه یافتن مسیری بود که بتوان از خلال آن فرهنگ را از میان خشونت و آشفتگی ایدئولوژیک عبور داد. شاعر یا هنرمند آوانگارد از جامعه کناره گرفت و در پی آن بود که با محدود ساختن هنر خود به بیان امر مطلقی که تمامی نسبیت‌ها و تناقضات در دل آن حل و یا بی‌اهمیت تلقی می‌شوند، مرتبه‌ی رفیع هنرش را حفظ کند. به این ترتیب، «هنر برای هنر» و «شعر محض» ظهور یافتند و موضوع یا محتوا عنصری به شمار می‌آمد که می‌بایست از آن همان‌طوری دوری جست که از طاعون.

مهم‌ترین عملکرد حقیقی جنبش آوانگارد نه «تجربه‌گرای»، بلکه یافتن مسیری بود که بتوان از خلال آن فرهنگ را از میان خشونت و آشفتگی ایدئولوژیک عبور داد.

در جست‌وجوی امر مطلق بود که جنبش آوانگارد به هنر «انتزاعی» و «غیرعینی» دست یافت، شعر نیز به همین نحو. هنرمند یا شاعر آوانگارد عملاً می‌کوشد از خدا تقلید کند: او چیزی می‌آفریند که فقط با منطق درونی خود موجه است، به همان نحوی که طبیعت موجه می‌نماید، همان‌گونه که منظره ـ نه تصویر آن ـ به لحاظ زیبایی‌شناسانه موجه است. او چیزی خلق می‌کند که مقرر است، قائم به ذات است و مستقل از معنا و مثل و اصل است. محتوا بایستی کاملاً در فرم حل شود، به‌طوری که نتوان کل یا جزئی از اثری هنری یا ادبی را به چیزی غیر از خودش تقلیل داد.

اگر بخواهیم از منظر ارسطو ادامه دهیم، چنان‌چه تمامی هنر و ادبیات تقلید باشد، آن‌چه این‌جا پیشِ رو داریم، تقلیدی است از تقلید.

اما امر مطلق، مطلق است؛ درحالی‌که شاعر یا هنرمند اساساً نسبت به برخی ارزش‌های نسبی بیش از بقیه حساسیت نشان می‌دهد. ارزش‌هایی که او با توسل به آن‌ها امر مطلق را می‌جوید، ارزش‌هایی نسبی و زیبایی‌شناسانه‌اند. بنابراین، او در نهایت نه از خدا، بلکه از قواعد و روش‌های متعلق به خود هنر و ادبیات تقلید می‌کند (این‌جا «تقلید»[۷] را در معنای ارسطویی آن به کار می‌برم). پیدایش هنر «انتزاعی» این‌چنین است.[۸] شاعر یا هنرمند توجه خود را از موضوع تجربه‌های روزمره منحرف می‌کند و در عوض، آن را معطوف به ابزار حرفه‌ی خود می‌سازد. اگر قرار باشد در هنر انتزاعی یا غیربازنمایانه توجیه زیبایی‌شناسانه‌ای وجود داشته باشد، این توجیه نمی‌تواند از منطقی قراردادی یا تصادفی پیروی کند، بلکه بایستی ناشی از یک اصل یا اضطرار ارزشمند باشد. پس از روی‌گردانی از جهان تجربه‌های مرسوم و متداول، این اضطرار در همان روش‌ها یا قواعدی یافت می‌شود که هنر و ادبیات پیشاپیش از خلال آن‌ها به تقلید از الگوی پیشین خود می‌پرداختند. این قواعد و روش‌ها خود تبدیل به موضوع هنر و ادبیات می‌شوند. اگر بخواهیم از منظر ارسطو ادامه دهیم، چنان‌چه تمامی هنر و ادبیات تقلید باشد، آن‌چه این‌جا پیشِ رو داریم، تقلیدی است از تقلید. به قول ییتس[۹]:

نه کلاس سرودی که مروری است
بر یادمان‌های شکوه دیرینش[۱۰]

پیکاسو، براک، میرو، کاندینسکی، برانکوزی و حتی کِله و ماتیس و سزان الهام اصلی را از مدیومی می‌گیرند که در آن کار می‌کنند.[۱۱] به نظر می‌رسد تهییج هنر آن‌ها بیش از هر

این حقیقت را که فرهنگ آوانگارد تقلیدِ تقلید است، نه لازم است پذیرفت و نه رد کرد. در واقع این فرهنگ تا حدودی شامل همان الکساندریانیسمی است که تلاش می‌کند بر آن غلبه کند.

چیز، در نتیجه‌ی معطوف شدن محض‌شان به ابداع و آرایش فضاها، سطوح، شکل‌ها، رنگ‌ها و... است و حذف هر آن‌چه لزوماً مشمول این عوامل نمی‌شود. این‌طور به ذهن متبادر می‌شود که شاعرانی هم‌چون رَمبو، مالارمه، والِری، پل الوار، پاوند، هارت کرین، استیونس و حتی ریلکه و ییتس توجه‌شان بر تلاش جهت آفرینش شعر و خودِ «لحظات» تقلیب شاعرانه متمرکز است، نه بر تجربه‌ای که قرار است تبدیل به شعر شود. البته این مسئله نباید منجر به نادیده گرفتن دیگر دل‌مشغولی‌های آن‌ها در کارشان شود، زیرا شعر ناچار است با کلمات سروکار داشته باشد و کلمات نیز بایستی بیانگر باشند. برخی شاعران نظیر مالارمه و والِری[۱۲] در این خصوص تندروترند، البته اگر از آن دسته از شاعرانی که تلاش کرده‌اند با استفاده از صوت محض شعر بسرایند صرفِ نظر کنیم. هر چند، اگر این امکان وجود داشت که معنای شعر طی فرآیندی ساده‌تر شکل بگیرد، شعر مدرن بسیار «ناب»تر و «انتزاعی»تر می‌شد. تعریف زیبایی‌شناسی آوانگارد نیز هم‌چون سایر شاخه‌های ادبیات «تخت پروکروستس»[۱۳] نیست. اما گذشته از این واقعیت که بهترین رمان‌نویسان معاصر ما اغلب هم‌دانشگاهی‌های آوانگاردها بوده‌اند، توجه به این نکته حائز اهمیت است که بلندپروازانه‌ترین کتاب ژید رمانی است در مورد نوشتن یک رمان. هم‌چنین به قول منتقدی فرانسوی، به نظر می‌رسد «اولیس» و «شب‌زنده‌داری فینگن‌ها»ی جویس بیش از هر چیز فرو کاستن تجربه به بیان باشند؛ بیان برای بیان، بیانی که بیش از آن‌چه بیان می‌شود اهمیت دارد.

این حقیقت را که فرهنگ آوانگارد تقلیدِ تقلید است، نه لازم است پذیرفت و نه رد کرد. در واقع این فرهنگ تا حدودی

شامل همان الکساندریانیسمی است که تلاش می‌کند بر آن غلبه کند. سطرهایی که از ییتس نقل شد به بیزانس ارجاع دارد، که خیلی به الکساندریا شبیه است. به تعبیری، این تقلید از تقلید گونه‌ی برتری از الکساندریانیسم است. اما تفاوت مهم دیگری نیز در این میان وجود دارد: آوانگارد به پیش می‌رود، حال آن‌که الکساندریانیسم ایستاست. این دقیقاً همان چیزی است که اسلوب آوانگارد را توجیه می‌کند و به آن ضرورت می‌بخشد. این ضرورت ناشی از این حقیقت است که امروزه به هیچ طریق دیگری ممکن نیست هنر و ادبیات والا خلق کرد. مخالفت با این ضرورت با رفتن سراغ اصطلاحاتی نظیر «فرمالیسم»، «ناب‌گرایی»، «برج‌عاج‌نشینی» و... یا از روی بلاهت است یا فریبکاری. البته نمی‌توان گفت که این ضرورت به لحاظ اجتماعی به سود آوانگارد بوده، بلکه کاملاً عکس آن صادق است.

تمرکز آوانگارد بر خودش، این حقیقت که بهترین هنرمندانش هنرمندانِ هنرمندان‌اند و بهترین شاعرانش شاعرانِ شاعران، بسیاری از کسانی را تارانده است که پیش‌تر قادر به فهم هنر و ادبیات بلندپروازانه و لذت بردن از آن بودند، کسانی که اکنون میل و توان آشنایی با راز و رمز این حرفه‌ها را ندارند. همواره توده‌ی مردم نسبت به فرهنگِ در حال تحول تا حدودی بی‌اعتنا بوده‌اند. اما امروزه، کسانی هم که صاحبان حقیقی چنین فرهنگی هستند از آن دست کشیده‌اند؛ یعنی طبقه‌ی حاکم. در هرحال، آوانگارد در حقیقت متعلق به همین طبقه است؛ هیچ فرهنگی ممکن نیست بدون پایه و اساس اجتماعی و بدون منبع درآمدی پایدار رشد کند. و در خصوص آوانگارد، این منبع درآمد را نخبگان طبقه‌ی حاکم جامعه تأمین

همواره توده‌ی مردم نسبت به فرهنگِ در حال تحول تا حدودی بی‌اعتنا بوده‌اند. اما امروزه، کسانی هم که صاحبان حقیقی چنین فرهنگی هستند از آن دست کشیده‌اند؛ یعنی طبقه‌ی حاکم.

می‌کردند، یعنی همان قشری که آوانگاردها گمان می‌کردند خود را از آن جدا کرده‌اند، اما همواره با بند نافی از طلا به آن متصل بوده‌اند. این تناقضی حقیقی است. حالا این نخبگان خیلی سریع دارند پا پس می‌کشند. از آن‌جایی که در حال حاضر آوانگارد تنها فرهنگ موجود ما را تشکیل می‌دهد، بقای فرهنگ در آینده‌ی نزدیک به‌طور کلی در خطر است.

ما نباید فریب پدیده‌های سطحی و موفقیت‌های محلی را بخوریم. نمایشگاه‌های پیکاسو هنوز جمعیت کثیری را سمت خود می‌کشند و آثار تی. اس. الیوت در دانشگاه‌ها درس داده می‌شوند. دلالان هنر مدرن هنوز دستی در تجارت دارند و ناشران هم‌چنان برخی شعرهای «دشوار» را منتشر می‌کنند. اما آوانگارد، که خود پیشاپیش خطر را احساس کرده است، هر روزی که می‌گذرد بیش‌تر و بیش‌تر جرئتش را از دست می‌دهد. آکادمی‌گرایی و سوداگری در عجیب‌ترین مکان‌ها در حال پیدایش‌اند. این تنها یک معنا می‌تواند داشته باشد: آوانگارد دارد اطمینان خود را به مخاطبانی که بر آن‌ها تکیه کرده است، یعنی به قشر مرفه و تحصیل‌کرده، از دست می‌دهد.

آیا ماهیت فرهنگ آوانگارد خود مسبب خطری است که گریبان این فرهنگ را گرفته است؟ یا این تنها یک دردسر خطیر بیرونی است که حالا آوانگارد باید نسبت به آن متعهد باشد؟ آیا عوامل احتمالاً مهم‌تر دیگری نیز دخیل هستند؟

۲

هر جا فرهنگِ پیشرو (آوانگارد) وجود دارد، معمولاً فرهنگ واپس‌گرا هم هست. بله، هم‌زمان با آغاز شکل‌گیری

آوانگارد، پدیده‌ی فرهنگی جدید دیگری نیز در غرب صنعتی رؤیت شد که آلمانی‌ها عنوان فوق‌العاده‌ی «کیچ» را به آن دادند: هنر و ادبیات عامه‌پسند و تجاری شامل چاپ‌های رنگی، طرح جلد مجله‌ها، تصویرسازی‌ها، آگهی‌ها، داستان‌های عامه‌پسند و ساده، کمیک‌استریپ‌ها، موسیقی تین‌پن‌آلی، رقص تاپ [تاپ دنس]، فیلم‌های هالیوودی و غیره و غیره. بنا بر دلایلی، ظهور ناگهانی این شبح غول‌آسا همواره بدیهی انگاشته شده است. اکنون وقت آن رسیده که به علت و چرایی آن نظری بیفکنیم.

کیچ محصول انقلاب صنعتی‌ای است که مردم اروپای غربی و آمریکا را شهری کرد و آن‌چه را بنا نهاد که امروزه سواد جهانی می‌خوانیم.

با ترویج سواد جهانی، توانایی خواندن و نوشتن تقریباً به مهارتی جزئی، نظیر رانندگی، تبدیل شد و دیگر معیاری برای تشخیص گرایش فرهنگی یک فرد محسوب نمی‌شد، زیرا دیگر ضمیمه‌ی انحصاری ذوق و سلیقه‌ی متعالی و فرهیخته نبود.

پیش از این، فقط مخاطبان فرهنگ رسمی ـ جدا از فرهنگ بومی ـ بودند که علاوه بر توانایی خواندن و نوشتن، شایستگی [بهره بردن از] فراغت و آسایشی را داشتند که همواره با پرورش و تربیت همراه است.این مسئله تا آن زمان ارتباطی جدایی‌ناپذیر با سواد داشت. اما با ترویج سواد جهانی، توانایی خواندن و نوشتن تقریباً به مهارتی جزئی، نظیر رانندگی، تبدیل شد و دیگر معیاری برای تشخیص گرایش فرهنگی یک فرد محسوب نمی‌شد، زیرا دیگر ضمیمه‌ی انحصاری ذوق و سلیقه‌ی متعالی و فرهیخته نبود.

دهقانانی که در هیئت طبقه‌ی پرولتاریا و خرده‌بورژوا در شهرها ساکن شدند، خواندن و نوشتن را تنها به دلیل کارایی آن آموختند، اما از فراغت و آسایش لازم برای لذت بردن از فرهنگ سنتی شهر بهره‌ای نبردند. با وجود این، فرهنگ بومی‌ای که در نواحی روستایی شکل گرفته بود، دیگر نظر این جمعیت اکنون شهری‌شده را به خود جلب نمی‌کرد. آنان

که با تجربه‌ی جدید ملال روبه‌رو شده بودند، به جامعه فشار آوردند تا گونه‌ای از فرهنگ درخور مصرف آنان را فراهم سازد. کالای جدیدی برای پاسخ‌گویی به تقاضای این بازار جدید طراحی شد: فرهنگی تقلبی و پرطمطراق، ویژه‌ی آنانی که قادر به درک ارزش‌های فرهنگ اصیل نیستند و با وجود این، تشنه‌ی سرگرمی و مشغولیتی‌اند که تنها یک شبه‌فرهنگ می‌تواند آن را تأمین کند. کیچ که تصویری تقلیل‌یافته و آکادمی‌گرا از فرهنگ اصیل را به‌عنوان ماده‌ی خام به کار می‌گیرد، به این فقدانِ درک خوش‌آمد می‌گوید و آن را می‌پروراند. منشأ سودمندی کیچ همین است. کیچ، هم‌چون یک ماشین، پیرو دستورالعمل است. کیچ تجربه‌ای عاریتی و هیاهویی ساختگی است. کیچ به فراخور سبکْ تغییر می‌کند اما همواره همان چیز است. کیچ عصاره‌ای است از تمامی اکاذیب و دروغ‌های زمانه‌ی ما. کیچ خود ادعا می‌کند که هیچ‌چیز از خریدارانش طلب نمی‌کند جز پول، حتی زمان هم از آن‌ها نمی‌گیرد.

وقتی چیزی آکادمیک خوانده می‌شود، دیگر هستیِ مستقلی ندارد و تبدیل شده است به «نقاب»ی متکبرانه برای کیچ.

پیش‌شرط کیچ، یعنی موقعیتی که بدون آن ظهور کیچ ناممکن می‌بود، حضور در مجاورت یک سنت فرهنگی به‌کمال‌رسیده است. به این ترتیب، کیچ از اکتشافات، اکتسابات و خودآگاهی تمام‌عیار این سنت در راستای مقاصد خود سوءاستفاده می‌کند؛ نقشه‌ها، شگردها، ترفندها، قواعد و مضامینی را از آن وام می‌گیرد، نظامی از آن‌ها پدید می‌آورد و اضافاتش را دور می‌ریزد. به بیانی، خونی که در رگ‌های کیچ جریان دارد، از این گنجینه‌ی تجربه‌ی اندوخته سرچشمه می‌گیرد. این‌که گفته می‌شود هنر و ادبیات عامه‌پسند امروزی پیش‌تر هنر و ادبیاتی غامض و جسورانه بوده، به همین نکته اشاره دارد. البته

چنین توصیفی چندان صحیح نیست. حقیقت امر آن است که با گذشت زمان، جدیدترین «تحولات» غارت شدند و پس از آن‌که ساده‌سازی شدند، به عنوان کیچ عرضه شدند. سرتاسر کیچ آشکارا آکادمیک است و از طرف دیگر، آکادمی نیز سراسر کیچ است. وقتی چیزی آکادمیک خوانده می‌شود، دیگر هستیِ مستقلی ندارد و تبدیل شده است به «نقاب»ی متکبرانه برای کیچ؛ در واقع، اسلوب صنعت‌گرایی[۱۴] جایگزین صنایع‌دستی می‌شود.

مجله‌ای هم‌چون «نیویورکر»، که اساساً کیچ سطحِ بالایی برای تجارت لوکس است، بخش عظیمی از ماده‌ی کار آوانگارد را برای مصرف خود تغییر داده و به آن آب بسته است.

از آن‌جایی که کیچ این قابلیت را دارد که به شیوه‌ی ماشینی تولید شود، بخشی جدایی‌ناپذیر از نظام تولیدی‌مان را تشکیل داده است؛ درحالی‌که پیش از این، هیچ فرهنگ اصیلی چنین نقشی را ایفا نکرده است، مگر به‌طور تصادفی. سرمایه‌گذاری بسیار بزرگی روی کیچ شده است و باید سود درخوری نیز عرضه کند. بنابراین، کیچ ناگزیر به گسترش است تا بازار خود را حفظ کند. با وجود آن‌که فروش کیچ اساساً بی‌واسطه است، دستگاه فروش گسترده‌ای برای آن خلق کرده‌اند تا به تک‌تک افراد جامعه فشار وارد کنند. حتی در قلمرو فرهنگ اصیل نیز دام‌هایی گسترانیده‌اند. امروزه، در کشوری هم‌چون کشور ما [ایالات متحده آمریکا]، گرایش به جریان غیراصلی کافی نیست. ما به محض آن‌که به سنی می‌رسیم که این روزنامه‌های مضحک را مطالعه کنیم، با مقاله‌هایی جعلی مواجه می‌شویم که ما را محاصره می‌کنند و تحت تأثیر قرار می‌دهند. برای مقاومت در برابر چنین فضایی، به شورمندی راستین نیازمندیم. کیچ فریبنده است؛ درجات گوناگون بسیاری دارد که برخی‌شان آن‌قدر رفیع‌اند تا برای فرد ساده‌دلی که در پی نور حقیقی است، خطرناک

محسوب شوند. مجله‌ای هم‌چون «نیویورکر» که اساساً کیچ سطحِ بالایی برای تجارت لوکس است، بخش عظیمی از ماده‌ی کار آوانگارد را برای مصرف خود تغییر داده و به آن آب بسته است. تمامی اقلام کیچ سراسر تهی از ارزش نیستند، هر از چند گاهی محصولی نیز تولید می‌شود که رنگ‌وبویی از فرهنگ بومی اصیل داشته باشد، و این لحظات تصادفی و مجزا مردمی را فریب داده که مستحق آگاهی بیش‌تر و بهتر هستند.

سود گسترده‌ی کیچ، فرهنگ آوانگارد را نیز اغوا کرده است و اعضای آن گاه دل به این هوس سپرده‌اند. نویسندگان و هنرمندان جاه‌طلب، تحت فشار کیچ، تغییراتی در کار خود پدید می‌آورند، البته چنان‌چه به‌طور کل تسلیم آن نشوند. در این میان، مواردی بینابینی نیز وجود دارند، نظیر ژرژ سیمنون در فرانسه و جان اشتاین‌بک در کشور ما. در هر صورت، نتیجه‌ی نهایی همواره به ضرر فرهنگ اصیل بوده است.

کیچ به شهرهایی که در آن‌ها متولد شد محدود نماند، بلکه در سرتاسر کشور گسترده شد و فرهنگ بومی را محو کرد؛ کیچ مرزهای فرهنگی ملی و جغرافیایی را نیز درنوردیده است. تولید انبوه دیگری از صنعت‌گرایی غربی پیروزمندانه سراسر جهان را فراگرفته و فرهنگ‌های بومی کشورهای مستعمره را یکی پس از دیگری پس رانده است. بنابراین، کیچ اکنون در شرف تبدیل شدن به فرهنگی جهانی است، اولین فرهنگ جهانی‌ای که تا کنون مشاهده شده است. امروزه بومیان چین، آمریکای جنوبی، هند و پلی‌نزیْ جلدهای مجله، چاپ‌های گراور و تصاویر دختران در تقویم‌ها[۱۵] را به هنر بومی خود ترجیح می‌دهند.

چگونه می‌توان مهلک بودن این فریبندگی مقاومت‌ناپذیر کیچ را توضیح داد؟ طبیعتاً کیچ ماشینی قادر است ارزش مادی صنایع دستی بومی را تقلیل دهد؛ پرستیژ غرب نیز در این راه به آن یاری می‌رساند. اما چرا صادرات کالای کیچ این‌قدر پرسودتر از فروش اثری از رمبرانت است؟ به‌هرحال، کالاهای کیچ می‌توانند یکی پس از دیگری با هزینه‌ی کم بازتولید شوند.

دوآیت مکدونالد[۱۶] در مقاله‌ی اخیر خود در مورد سینمای شوروی، که در «پارتیزان ریویو» منتشر شده، اظهار می‌کند که طی ده سال اخیر، کیچ فرهنگ غالبِ اتحاد جماهیر شوروی شده است. او رژیم سیاسی را مقصر این امر می‌داند؛ نه تنها به این خاطر که کیچ فرهنگ رسمی این کشور است، بلکه هم‌چنین به این دلیل که کیچ در واقع به فرهنگ غالب و محبوب‌ترین فرهنگ تبدیل شده است. او در این مقاله، به نقل از «هفت هنر شوروی»[۱۷]، اثر کِرت لاندِن، چنین بیان می‌کند: «تلقی مردم از سبک‌های هنری جدید و قدیمی احتمالاً به‌طور اساسی به ماهیت آموزشی متکی است که دولت برای آن‌ها فراهم آورده‌اند.» او در ادامه می‌گوید: «چرا دهقانان بی‌سواد در نهایت رِپین (یکی از استادان مهم کیچ آکادمیک روسی در نقاشی) را به پیکاسویی ترجیح می‌دهند که تکنیک انتزاعی‌اش حداقل همان‌قدر از هنر بومی و بدوی خودشان دور است که سبک واقع‌گرایانه‌ی رپین دور است؟ نه، اگر مردم به سوی ترتیاکوف (موزه‌ی هنر معاصر روسیه، یعنی کیچ، واقع در مسکو) سرازیر می‌شوند، به این خاطر است که به آن‌ها تحمیل شده از "فرمالیسم" روی‌گردان باشند و در عوض، "رئالیسم سوسیالیستی" را تحسین کنند.»

«تلقی مردم از سبک‌های هنری جدید و قدیمی احتمالاً به‌طور اساسی به ماهیت آموزشی متکی است که دولت برای آن‌ها فراهم آورده‌اند.»

ایلیا رپین،
«مناسک مذهبی
در استان کورسک»،
رنگ روغن روی بوم، ۱۷۸ در ۲۸۵
سانتی‌متر، گالری ترتیاکف، مسکو.

در مرتبه‌ی اول، مسئله صرفاً گزینش میان قدیمی و جدید نیست ـ آن‌طور که به نظر می‌رسد لاندن بر این باور است. بلکه مسئله انتخاب بین قدیمیِ به‌روزشده اما بد، و جدیدِ اصیل است: نه میکل‌آنژ، بلکه کیچ جایگزین پیکاسو می‌شود. در مرتبه‌ی دوم، نه در روسیه‌ی واپسگرا و نه در غرب پیشرفته، مردم خیلی ساده به این دلیل کیچ را ترجیح نمی‌دهند که حکومت‌شان آن‌ها را به آن سمت سوق داده است. وقتی نظام‌های آموزشی دولت‌ها به خود زحمت می‌دهند تا به هنر اشاره‌ای کنند، از ما این انتظار می‌رود که برای استادان بزرگ و کهن احترام قائل شویم، نه کیچ. با وجود این، ما اثر ماکسفیلد پریش[۱۸] یا کسی نظیر او را به دیوارمان نصب می‌کنیم، نه اثری از رمبرانت یا میکل‌آنژ را. به‌علاوه، همان‌گونه که مکدونالد اشاره می‌کند، حوالی سال ۱۹۲۵، که رژیم شوروی از سینمای آوانگارد حمایت می‌کرد، مردم روسیه هم‌چنان فیلم‌های هالیوودی را بیش‌تر می‌پسندیدند. پس، این «شرطی‌سازی»[۱۹] نیست که قدرت کیچ را توجیه می‌کند.

تمامی ارزش‌ها در هنر ارزش‌هایی انسانی و نسبی‌اند،

همان‌طور که در هر عرصه‌ی دیگری چنین است. اما به نظر می‌رسد قشر تحصیل‌کرده مدت مدیدی در پاسخ به این پرسش که کدام هنر خوب است و کدام بد اتفاق نظر داشته‌اند. به‌طور کل، سلیقه دست‌خوش تغییر شده، اما این تغییر فراتر از مرزهایی مشخص نبوده است. کارشناسان هنری معاصر در مورد این‌که هوکوسای یکی از بزرگ‌ترین هنرمندان عصر خود بوده، با ژاپنی‌های قرن هجدهم موافق‌اند. ما حتی با مصریان باستان هم در خصوص انتخاب هنر سلسله‌ی سوم و چهارم‌شان به‌عنوان نمونه‌ی

پابلو پیکاسو، «زن نشسته»،
رنگ روغن روی چوب،
۹۷ در ۱۳۰ سانتی‌متر، ۱۹۲۷،
موزه‌ی هنرهای مدرن، نیویورک.

عالی هنر آن‌ها توافق نظر داریم. ممکن است جوتو را به رافائل ترجیح دهیم، اما هم‌چنان انکار نمی‌کنیم که رافائل یکی از بهترین نقاشان عصر خود بوده است. زمانی توافق نظری بر پایه‌ی تمایزی نسبتاً استوار بین ارزش‌های مختص به هنر و سایر ارزش‌هایی که هر جای دیگری می‌توان یافت بنا شده بود، از نظر من هم‌چنان هم پابرجاست. کیچ، به واسطه‌ی تکنیک منسجمی که از علم و صنعت اخذ می‌کند، عملاً این تمایز را از میان برداشته است. برای مثال، بیایید به این فکر کنیم که چه اتفاقی خواهد افتاد اگر یک دهقان بی‌سواد روسی، نظیر آن‌کسی که مکدونالد مثال می‌زند، با آزادی انتخاب، جلوی دو تابلوی نقاشی بایستد: یکی اثری از پیکاسو و دیگری اثری از ریپن. می‌توان گفت او در نقاشی اول بازی خطوط، رنگ‌ها و فضاهایی را می‌بیند که تداعی‌گر یک زن هستند. اگر فرضیه‌ی مکدونالد را بپذیریم ـ که البته من مایلم در آن تردید کنم ـ تکنیک انتزاعی اثر برای او به نوعی یادآور تصاویری است که در روستا پشت سر گذاشته، و او جذابیت و کشش عنصر آشنا را احساس می‌کند. حتی فرض می‌کنیم که اندکی متوجه بخشی از ارزش‌های هنری مهمی می‌شود که قشر تحصیل‌کرده در پیکاسو می‌یابند. سپس او به سمت تابلوی ریپن روی می‌گرداند و صحنه‌ی جنگی را مشاهده می‌کند. تکنیک اثر برای او چندان آشنا نیست، اما این نکته تأثیر ناچیزی بر دهقان می‌گذارد، به این سبب که او ناگهان ارزش‌هایی در تصویر ریپن کشف می‌کند بسیار والاتر از ارزش‌هایی که عادت داشته در شمایل‌نگاری بیابد. عنصر ناآشنا خود یکی از منابع آن ارزش‌هاست: ارزش‌هایی به‌وضوح قابل تشخیص،

اعجاب‌انگیز و همدلانه. در تصویری که رپین خلق کرده، دهقان چیزها را همان‌طور مشاهده و شناسایی می‌کند که در دنیای خارج از تصاویر مشاهده می‌کند. این‌جا هیچ انفصالی میان هنر و زندگی وجود ندارد. نیازی به پذیرفتن قرارداد و فکر کردن با خود نیست. آن نماد نشانگر مسیح است، زیرا قصد نمایاندن مسیح را دارد، حتی اگر مرا خیلی به یاد یک مرد نیندازد. این‌که رپین قادر است چنین واقع‌گرایانه نقاشی کند، به نحوی که هویت‌ها فوری خود را آشکار کنند بدون آن‌که لازم باشد تماشاچی تلاشی بکند، آن وجه اعجاب‌انگیز است. دهقان نیز بابت وفور معناهای مسلم و آشکاری که در تصویر می‌یابد، رضایتمند است: «این تصویر داستانی را بازگو می‌کند.» پیکاسو و نمادهایش در مقایسه با آن، سخت‌فهم و بی‌حاصل‌اند. به‌علاوه، رپین واقعیت را شدت می‌بخشد و آن را شگرف می‌سازد: غروب خورشید، خمپاره‌های در حال انفجار، و مردان در حال فرار کردن و زمین خوردن. دیگر پیکاسو و نمادها به دست فراموشی سپرده شده‌اند. رپین تمام آن چیزی است که کشاورز در طلب آن است؛ هیچ مگر رپین. اگرچه این خوش‌شانسی رپین است که دهقان در معرض محصولات سرمایه‌داری آمریکایی نبوده، در رقابت با طرح جلدی از نورمن راکِول برای «سَتِردی ایونینگ پُست» هیچ امیدی برای او باقی نمی‌ماند.

در نهایت می‌توان گفت که تماشاچی تحصیل‌کرده همان ارزش‌هایی را از پیکاسو استخراج می‌کند که دهقان از رپین، زیرا آن‌چه موجب لذت بردن دومی از رپین می‌شود نیز به‌نحوی هنر است، هر چند در مقیاسی عوامانه.

در نهایت می‌توان گفت که تماشاچی تحصیل‌کرده همان ارزش‌هایی را از پیکاسو استخراج می‌کند که دهقان از رپین، زیرا آن‌چه موجب لذت بردن دومی از رپین می‌شود نیز به‌نحوی هنر است، هر چند در مقیاسی عوامانه. او با همان غرایزی به نقاشی می‌نگرد که تماشاچی تحصیل‌کرده. اما برترین ارزش‌هایی که تماشاچی تحصیل‌کرده در پیکاسو می‌یابد، پس از دومین مکث حاصل می‌شوند، و نتیجه‌ی تأمل در برداشت بی‌واسطه‌ای است که از ارزش‌های تجسمی نشئت گرفته است. تازه آن هنگام است که وجه قابل تشخیص، اعجاب‌انگیز و همدلانه‌ی اثر رخ می‌نماید. این وجه آنی و آشکارا در نقاشی پیکاسو ظاهر نمی‌شود، بلکه تماشاچیِ برخوردار از حساسیت کافی، بایستی با نشان دادن واکنش درخور به ارزش‌های تجسمی، این وجه را در اثر نمایان کند. این وجه متعلق به تأثیر «منعکس‌شده» است. از طرف دیگر، در مورد اثر رپین، تأثیر «منعکس‌شده» پیشاپیش در تصویر موجود است و در خدمت لذت عاری از تأمل قرار دارد.[20] پیکاسو علت را به تصویر می‌کشد و رپین معلول را. رپین هضم هنر را برای تماشاچی آسان، و او را از هرگونه تلاشی معاف می‌کند؛ او را به کرانه‌ی لذت هنر می‌رساند و دشواریِ لازم و اساسی هنر ناب را دور می‌زند. هنرِ رپین، یا همان کیچ، هنری ترکیبی یا برساخته[21] است.

همین نکته را می‌توان به ادبیات کیچ نیز تعمیم داد، زیرا با چنان سرعتی تجربه‌ای غیرمستقیم را در اختیار مخاطب فاقد حساسیت قرار می‌دهد که ادبیاتِ جدی به گرد پای آن هم نخواهد رسید. و به این ترتیب، اِدی گِست و «ترانه‌های عاشقانه‌ی هند»[22] شاعرانه‌تر از تی. اس. الیوت و شکسپیر محسوب می‌شوند.

۳

اگر آوانگارد از فرآیند هنر تقلید می‌کند، باید اذعان کنیم که کیچ به تقلید از مضامین آن می‌پردازد. دقت و درستی این

آنتی‌تز بیش از آن است که تنها یک طرح قلمدادش کنیم.
این آنتی‌تز با فاصله‌ی عظیمی که دو پدیده‌ی فرهنگی را هم‌زمان، نظیر آوانگارد و کیچ، از هم جدا می‌سازد، تطابق دارد و آن را توجیه می‌کند. این فاصله بزرگ‌تر از آن است که بتوان با بی‌شمار درجه‌بندی از «مدرنیسم» عامه‌پسند و کیچ «مدرنیستی» آن را پر کرد، و به‌نوعی نظیر فاصله‌ی اجتماعی‌ای است که همواره در فرهنگ رسمی وجود داشته ـ همان‌گونه که در دیگر عرصه‌های جامعه‌ی متمدن ـ و دو سر آن متناسب با افزایش یا کاهش ثبات در جامعه‌ای مفروض از هم دور می‌شوند یا به سمت یکدیگر میل می‌کنند. همواره در یک‌سو، اقلیت قدرتمند و بنابراین تحصیل‌کرده وجود داشته و در سوی دیگر، جمعیت گسترده‌ی استثمارشدگان و فرودستان که بدیهی است بی‌سواد باشند. فرهنگ رسمی همواره متعلق به قطب اول بوده است، درحالی‌که قطب دوم چاره‌ای نداشته جز آن‌که به فرهنگ بدوی، بومی یا کیچ قناعت کند.
در جامعه‌ی باثباتی که عملکردش آن‌قدر خوب است تا راه‌حلی برای رفع تناقضات بین طبقاتش بیابد، دوگانگی فرهنگی تقریباً به نوعی محو می‌شود؛ اصول اولیه‌ی اقلیت با اکثریت به اشتراک گذاشته می‌شود؛ دسته‌ی دوم به شکلی موهوم به همان چیزی اعتقاد پیدا می‌کند که دسته‌ی اول هوشیارانه به آن باور دارد؛ و در چنین لحظاتی از تاریخ، مردم قادرند شگفتی فرهنگ اقلیت را، هر اندازه سطح بالا و رفیع، درک کنند. این نکته حداقل در مورد فرهنگ تجسمی، که در دسترس همگان قرار دارد، صادق است.
در قرون وسطی، هنرمند تجسمی حداقل تظاهر می‌کرد

فرهنگ رسمی همواره متعلق به قطب اول بوده است، درحالی‌که قطب دوم چاره‌ای نداشته جز آن‌که به فرهنگ بدوی، بومی یا کیچ قناعت کند.

که حامی ابتدایی‌ترین تشابهات مشترک است، حتی تا قرن هفدهم نیز اوضاع تا حدودی به همین منوال بود. واقعیتی مجرد و در سطح جهانی معتبر برای تقلید وجود داشت و هنرمند قادر نبود نظم آن را بر هم زند. محتوای اصلی هنر را کسانی تعیین می‌کردند که آثار هنری را سفارش می‌دادند. بستر موجود هم‌چون جامعه‌ی بورژوا نبود و هنر از دل تأمل و تفکر زاییده نمی‌شد. از آن‌جایی که محتوا پیشاپیش برای هنرمند انتخاب می‌شد، او با خیال آسوده بر رسانه‌اش تمرکز می‌کرد. هنرمند نیاز نداشت فیلسوف یا ژرف‌اندیش باشد، فقط کافی بود استادکار باشد. تا زمانی که بر سر این پرسش که ارزشمندترین مضامین برای هنر کدام‌اند، توافق نظر عمومی وجود داشت، هنرمند لازم نبود در قید نوآوری و اصالت «مضمون» اثر خود باشد. او آزاد بود تا تمام انرژی خود را وقف مسائل مربوط به فرم کند. مدیوم تبدیل به محتوای اثر هنرمند شد، همان‌طور که حتی امروزه در نقاشی انتزاعی، مدیوم محتوای آشکار اثر است. البته با این تفاوت که هنرمند قرون وسطی مجبور بود دغدغه‌ی حرفه‌ای خود را نزد عموم سرکوب کند. او ناگزیر دل‌مشغولی‌های شخصی و حرفه‌ای خود را فدای اثر هنری رسمی و ماهرانه می‌کرد. چنان‌چه او در مقام عضوی عادی از جامعه‌ی مسیحی احساساتی شخصی در مورد یکی از موضوعات کاری‌اش داشت، مجبور بود آن را فقط جهت غنا بخشیدن به معنای اثر در سطح عمومی به کار بندد. تازه با آغاز رنسانس است که تأملات شخصی مشروعیت می‌یابند، اگرچه هم‌چنان بایستی در محدوده‌ای باقی بمانند که به‌سادگی و در سطح جهانی قابل تشخیص باشند. و تازه با ظهور رمبرانت است که با

تازه با آغاز رنسانس است که تأملات شخصی مشروعیت می‌یابند، اگرچه هم‌چنان بایستی در محدوده‌ای باقی بمانند که به‌سادگی و در سطح جهانی قابل تشخیص باشند.

هنرمندان «تنها» مواجه می‌شویم، هنرمندانی که در فرآیند خلق هنرشان تنها هستند.

اما حتی در طول رنسانس، که هنر غربی در تلاش و تکاپو برای بی‌نقص کردن تکنیکش بود، موفقیت‌ها در این حوزه تنها به معنای موفقیت در تقلید واقع‌گرایانه بودند، زیرا هیچ معیار عینی دیگری وجود نداشت. بااین‌حال، مردم هم‌چنان می‌توانستند در هنر استادان اسباب تحیر و تحسین را دریابند. حتی پرنده‌ای که در تابلوی زئوکسیس به میوه نوک می‌زد، ممکن بود مایه‌ی تحسین قرار بگیرد.

مثلی هست که می‌گوید اگر هنر از واقعیتی تقلید کند که حتی ذره‌ای با واقعیتِ ملموس برای مردم تطابق نداشته باشد، هنر برای مردم تبدیل به خاویار خواهد شد. هر چند، حتی آن هنگام نیز ترس فردی عامی از ابهت طرفداران آن هنر، کینه‌ای را که ممکن است در دل داشته باشد مسکوت نگه می‌دارد. فرد تنها زمانی شروع به انتقاد از فرهنگ می‌کند که از نظام اجتماعی حاکم ناراضی باشد. آن‌جاست که شخصی از طبقات پایین شجاعت آن را پیدا می‌کند که برای اولین‌بار عقایدش را با صراحت ابراز کند. همه، از یک عضو انجمن تامانی نیویورک[۲۳] گرفته تا یک نقاش ساختمان اتریشی، این حق را برای خود قائل‌اند که صاحب عقیده‌ای شخصی باشند. این کینه نسبت به فرهنگ اغلب جایی یافت می‌شود که نارضایتی از جامعه یک نارضایتی واکنشی است و خود را در قالب احیاگرایی مذهبی، منزه‌طلبی، و آخر از همه، فاشیسم بروز می‌دهد. به این ترتیب، هم‌زمان با فرهنگ، از هفت‌تیر و مشعل نیز یاد می‌شود. به نام دین‌داری یا خون پاک، به نام روش‌های آسان و فضایل ناب، پایین کشیدن تندیس‌ها آغاز می‌شود.

۴

وقت آن است که برگردیم سر وقت دهقان روس‌مان. بیایید فرض کنیم بعد از آن‌که او بین رپین و پیکاسو، اولی را انتخاب کرد، نظام آموزشی کشور سر برسد و به او بگوید که انتخابش اشتباه بوده و باید پیکاسو را انتخاب می‌کرده و سپس او را متوجه چرایی اشتباه خود سازد. کاملاً از دولت شوروی برمی‌آید که چنین کند. اما اگر اوضاعِ روسیه و سایر نقاط دنیا به همین منوال کنونی باشد، دهقان خیلی زود متوجه ضرورت کار طاقت‌فرسایی می‌شود که برای امرار معاش مجبور است سرتاسر روز خود را به آن اختصاص دهد. شرایط دشوار و ناخوشایند زندگی برای او آسایش، انرژی و اوقات فراغتی باقی نمی‌گذارد تا برای لذت بردن از پیکاسو آموزش ببیند. به‌رغم همه‌چیز، وجود سطح قابل توجهی از «شرطی‌سازی» لازم است. «فرهنگ متعالی» یکی از مصنوعی‌ترین تولیدات بشر است و دهقان هیچ‌گونه اضطرار «طبیعی» در [ذهن] خود احساس نمی‌کند تا او را به‌رغم تمام دشواری‌ها به سمت پیکاسو سوق دهد. سرانجام، دهقان وقتی هوس کند به تصویری نگاه کند، دوباره سراغ کیچ می‌رود، زیرا می‌تواند بدون هیچ سعی و تلاشی از کیچ لذت ببرد. در این مورد کاری از دست دولت برنمی‌آید و نخواهد آمد، مگر آن‌که مشکلات تولید به معنای سوسیالیستی حل شوند. البته همین نکته در مورد کشورهای سرمایه‌داری نیز صادق است. هر سخنی که در باب هنر برای مردم گفته شود، چیزی نیست مگر عوام‌فریبی.[۲۴]

امروزه اگر حکومتی یک سیاست فرهنگی رسمی بنا نهد، دلیلی پشت آن نخواهد بود مگر عوام‌فریبی. اگر کیچ

«فرهنگ متعالی» یکی از مصنوعی‌ترین تولیدات بشر است و دهقان هیچ‌گونه اضطرار «طبیعی» در [ذهن] خود احساس نمی‌کند تا او را به‌رغم تمام دشواری‌ها به سمت پیکاسو سوق دهد.

گرایش رسمی فرهنگ در آلمان و ایتالیا و روسیه است، به این دلیل نیست که افرادی بی‌فرهنگ و هنرستیز کنترل این حکومت‌ها را به دست دارند، بلکه به این خاطر است که کیچ فرهنگ توده‌ی مردم در این کشورهاست، همان‌گونه که در سایر نقاط چنین است. حمایت از کیچ صرفاً یکی دیگر از راه‌های کم‌هزینه‌ای است که رژیم‌های تمامیت‌خواه برای چاپلوسی افراد تحت سلطه‌شان برمی‌گزینند. از آن‌جایی که این حکومت‌ها، حتی اگر بخواهند نیز، قادر نیستند سطح فرهنگی مردم را ارتقا دهند ـ مگر از طریق راهی که سوسیالیسم جهانی را محقق سازد ـ سطح فرهنگ را تا حدی که برای عموم مردم قابلِ فهم باشد پایین می‌آورند تا به این ترتیب، فریبکارانه بر سر مردم عزت بگذارند. به همین دلیل است که آوانگارد هرگز رسمی نمی‌شود، نه به این خاطر که فرهنگ متعالی ذاتاً فرهنگی انتقادی است (این مسئله که آیا ممکن بود آوانگارد تحت حاکمیت یک رژیم تمامیت‌خواه شکوفا شود یا نه، این‌جا برای ما موضوعیت ندارد). در حقیقت، مشکل اصلی هنر و ادبیات آوانگارد از نظر فاشیست‌ها و استالینیست‌ها انتقادی بودنِ بیش‌ازاندازه‌ی آن‌ها نیست، بلکه مسئله این است که آوانگارد در نظر آنان بیش‌ازاندازه «پاک» است و بنابراین نفوذ پروپاگاندا در آن بیش‌ازاندازه دشوار. حال آن‌که کیچ برای این مقصود سازش‌پذیرتر است. کیچ دیکتاتور را در تماس نزدیک‌تری با «روح» مردم قرار می‌دهد. چنان‌چه فرهنگ رسمی بالاتر از سطح عمومی مردم قرار بگیرد، خطر انزوا حکومت را تهدید خواهد کرد.

سرمایه‌داریِ رو به زوال درمی‌یابد تولیداتی که هم‌چنان قادر است داشته باشد، با هر کیفیتی، تقریباً بدون استثنا موجودیتش را تهدید خواهند کرد.

با وجود این، اگر این امکان وجود داشت که مردم هنر و ادبیات آوانگارد را برگزینند، هیتلر، موسولینی و استالین در پاسخ‌گویی به این تقاضا درنگ نمی‌کردند. هیتلر دشمن قسم‌خورده‌ی آوانگارد است، چه در سطح شخصی و چه نظری. اما این مسئله مانع از آن نشد که گوبلز از ۱۹۳۲ تا ۱۹۳۳ مصرانه در پی جلب حمایت هنرمندان و نویسندگان آوانگارد نباشد. وقتی گاتفرید بِن، شاعر اکسپرسیونیست، به نازی‌ها ملحق شد، خوش‌آمدگویی پرشوری برایش ترتیب دادند؛ هر چند در همان زمان، هیتلر اکسپرسیونیسم را بلشویسم فرهنگی می‌خواند. در آن دوره، نازی‌ها احساس کردند پرستیژی که آوانگارد نزد قشر تحصیل‌کرده‌ی مردم آلمان دارد، ممکن است برای آنان سودمند واقع شود. سیاستمدارانِ ماهر نازی همواره بر گرایش‌های شخصی هیتلر پیشی گرفته‌اند. بعدتر، نازی‌ها متوجه شدند که تن دادن به میل مردم در خصوص فرهنگ، عملی‌تر از رضایت دادن به میل اربابان سرمایه‌گذارشان[۲۵] است. برای دسته‌ی دوم، فدا کردن فرهنگ جهت حفظ قدرت همان‌قدر نامحتمل بود که گذشتن از اصول اخلاقی. درحالی‌که دسته‌ی اول، دقیقاً به این دلیل که قدرت از آن‌ها دریغ شده بود، ناگزیر فریب می‌خوردند. این توهم که در واقع مردم هستند که حکمرانی می‌کنند، لازم بود به شیوه‌ای بسیار پرطمطراق‌تر و نمایشی‌تر از آن‌چه در دموکراسی‌ها رایج بود، پروبال بگیرد. ادبیات و هنری که آن‌ها می‌فهمیدند و از آن لذت می‌بردند، باید تنها هنر و ادبیات حقیقی اعلام می‌شد و هر گونه‌ی دیگری سرکوب می‌شد. در چنین شرایطی، کسانی نظیر گاتفرید بِن، صرف نظر از این‌که چقدر پرشور به طرفداری از هیتلر می‌پردازند، مایه‌ی دردسر

می‌شوند؛ و دیگر خبری از آنان در آلمان نازی نمی‌شنویم. بنابراین، می‌توان فهمید که گرچه از یک نظر، بی‌فرهنگی و هنرستیزی هیتلر و استالین، با توجه به نقشی که ایفا می‌کنند، تصادفی نیست؛ از سوی دیگر می‌توان این مسئله را عاملی قلمداد کرد که تصادفی به تعیین سیاست‌های فرهنگی این رژیم‌ها منجر شده است. بی‌فرهنگی شخصی این افراد به‌سادگی وحشیگری و تاریکی‌ای دوچندان به سیاست‌هایی می‌افزاید که آن‌ها ناگزیرند تحت فشار سایر سیاست‌های خود اتخاذ کنند، حتی چنان‌چه شخصاً هواخواه فرهنگ آوانگارد باشند. هیتلر با پذیرش تناقضات سرمایه‌داری و کوشش برای حفظ آن‌ها، ناگزیر همان کاری را کرد که استالین مجبور شد با پذیرفتن انزوای انقلاب روسیه انجام دهد. به همین ترتیب، مورد موسولینی نیز نمونه‌ی عالی پذیرش فردی واقع‌گرا در این خصوص است. او سال‌ها با حمایت از فوتوریست‌ها، آپارتمان‌های دولتی و ایستگاه‌های راه‌آهن مدرنیستی فراوانی ساخت. هنوز می‌توان در حومه‌ی رُم آپارتمان‌هایی را دید که تقریباً از آپارتمان‌های هر جای دیگر دنیا مدرنیستی‌ترند. شاید فاشیسم می‌خواست به‌روز بودن خود را به رخ بکشد تا به این ترتیب بر انحطاطش سرپوش بگذارد؛ شاید مقصودش این بود که با سلیقه‌ی قشر فرهیخته‌ی ثروتمندی سازگار شود که به آن خدمت می‌کرد. به هر روی، به نظر می‌رسد موسولینی به تازگی متوجه شده که پاسخ دادن به سلایق فرهنگی توده‌ی مردم ایتالیا برایش سود بیش‌تری دارد تا راضی نگه داشتن اربابانش. این مردم‌اند که باید برای‌شان اسباب تحسین و شگفتی فراهم آورد. دسته‌ی دوم

می‌توانند از چنین چیزی چشم‌پوشی کنند. به این ترتیب، می‌بینیم که موسولینی یک «سبک پادشاهی جدید» معرفی می‌کند. مارینِتی، کریکو و دیگران کنار گذاشته می‌شوند و ایستگاه راه‌آهن جدید رُم دیگر مدرنیستی نیست. این‌که موسولینی دیر به این نکته دست یافت، تنها نشانگر تردید نسبی‌ای است که فاشیسم ایتالیا در استنباط معانی ناگزیر نقش خود داشت.

سرمایه‌داری رو به زوال درمی‌یابد تولیداتی که هم‌چنان قادر است داشته باشد، با هر کیفیتی، تقریباً بدون استثنا موجودیتش را تهدید خواهند کرد. پیشرفت در فرهنگ و پیشرفت در علم و صنعت باعث تباهی همان جامعه‌ای می‌شود که در پناهش این پیشرفت‌ها تحقق یافته است. در این مورد، همانند دیگر مسائل امروزی، ضرورت دارد که کلمه‌به‌کلمه از مارکس نقل قول کنیم. امروزه ما دیگر به امید رویش یک فرهنگ جدید انتظار سوسیالیسم را نمی‌کشیم؛ گرچه بدیهی است که با برپاساختن سوسیالیسم، فرهنگ جدیدی نیز ظهور خواهد کرد. امروزه ما فقط برای حفظ فرهنگ زنده‌ای که در لحظه‌ی کنونی داریم ـ هر چه باشد ـ در پی عملی کردن سوسیالیسم هستیم.

ارجاعات

۱. Middlebrow

۲. Tin Pan Alley به سبک موسیقی گروهی از ترانه‌سرایان و ناشران موسیقی شهر نیویورک اطلاق می‌شود که از اواخر قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم بر موسیقی پاپ آمریکا تسلط داشتند. این نام در اصل به مکانی مشخص در منهتن اشاره دارد که در سال ۱۸۸۵ برخی ناشران موسیقی فروشگاه‌هایی در آن گشودند.ـم.

۳. Saturday Evening Post

۴. ادگار گست (۱۹۵۹-۱۸۸۱) یکی از شاعران محبوب آمریکایی در نیمه‌ی اول قرن بیستم بود که به «شاعر مردم» شهرت داشت. اشعار او اغلب نگاهی خوش‌بینانه و الهام‌بخش به زندگی روزمره داشتند.ـم.

۵. Alexandrianism به برخی گرایش‌های خاص در ادبیات، فلسفه، پزشکی و سایر علوم اطلاق می‌شود که در عصر هلنیستی و نیز در دوران حکومت رومیان در اسکندریه توسعه یافت. رابینسون الیس، پژوهشگر قرن نوزدهم، مشخصات اصلی این مکتب را این‌گونه خلاصه می‌کند: دقت در فرم و اندازه، ظرافت در سبک، سقوط در ورطه‌ی ابهام و توجهِ بیش‌ازاندازه به جزئیات، اجتناب سفت‌وسخت از هر گونه ابتذال و پیشِ پا افتادگی.ـم.

۶. old masters

۷. «ارسطو هنر را نتیجه‌ی خرد انسان دانسته است، یعنی آن را به برداشت عقلانی انسان از جهان و واقعیت مرتبط کرده، به همین دلیل از نظر او باید تقلید هنری را در "بازآفرینی" و بازسازی بخردانه جای داد، و نه در رونویسی و نسخه‌برداری مکانیکی.» (به نقل از حقیقت و زیبایی، بابک احمدی، نشر مرکز، ۱۳۷۴، ص ۶۶ و ۶۷) ـم.

۸. این نکته در مورد موسیقی بسیار جالب است. این‌گونه از هنر مدت‌هاست انتزاعی به شمار می‌آید و شعر آوانگارد نیز تلاش بسیاری برای پیشی گرفتن از آن کرده است. جالب‌تر آن‌که ارسطو موسیقی را تقلیدی‌ترین و زنده‌ترین گونه‌ی هنر می‌دانست. او معتقد بود که موسیقیْ اصل خود، یعنی ویژگی‌های روح را به سریع‌ترین شکل ممکن تقلید می‌کند. اما امروزه در نظر ما، این دقیقاً عکس واقعیت است، زیرا ما باور داریم هیچ هنری نیست که کم‌تر از موسیقی به بیرون از خود ارجاع دهد. هر چند، گذشته از این واقعیت که به تعبیری ممکن است هم‌چنان حق با ارسطو باشد، بایستی خاطرنشان کرد که موسیقی یونان باستان با شعر ارتباط تنگاتنگی داشته و برای تفهیم معنای تقلیدی‌اش، به کیفیت منظوم شعر وابسته بوده است. افلاطون در مورد موسیقی می‌گوید: «در نبود واژه‌ها، تشخیص معنای هارمونی و ریتم، یا فهم تقلید آن‌ها از یک ابژه‌ی ارزشمند دشوار است.» تا جایی که ما مطلع هستیم، تمام گونه‌های موسیقی در اصل عملکردی کمکی داشته‌اند. اگرچه، زمانی که موسیقی از قید خدمت به شعر رهایی یافت، ناچار شد به درون خود بازگردد تا اصل یا محدودیت‌هایی بیابد. این جست‌وجو، در شیوه‌های گوناگون آهنگ‌سازی و اجرای مستقل به ثمر رسید.

۹. شاعر ایرلندی قرن نوزدهم، برنده‌ی جایزه‌ی ادبی نوبل.ـم.

۱۰. ترجمه‌ی احمد میرعلایی، کتاب شعر. اصفهان: مؤسسه‌ی انتشاراتی مشتعل، ۱۳۷۱: ص۱۳۵.ـم.

۱۱. من این صورت‌بندی را مدیون یکی از سخنرانی‌های استاد هنر، هانس هافمن، هستم. از دیدگاه این صورت‌بندی، سورئالیسم در حیطه‌ی هنرهای تجسمی گرایشی واپسگرا است که تلاش می‌کند موضوع «خارجی» را بازسازی کند. دغدغه‌ی اصلی دالی نمایش فرآیندها و برداشت‌های ناخودآگاهش است، نه نمایش فرآیندهای رسانه‌اش.

۱۲. رجوع شود به اظهارات والِری در مورد اشعار خود.

۱۳. در اسطوره‌های یونان، پروکروستس راهزنی است غول‌پیکر که به شکلی هولناک قربانیان خود را می‌کشد. دیودور سیسیلی، تاریخ‌نگار یونانی قرن اول پیش از میلاد، در کتاب تاریخ جهان آورده: «پروکروستس در کنار جاده‌ی الئوسیس به آتن زندگی می‌کرد. او رهگذران را به بهانه‌ی مهمان‌نوازی به خانه‌ی خود می‌برد و روی تختی می‌خواباند و اگر از طول تخت کوتاه‌تر بودند آن‌قدر آن‌ها را می‌کشید یا بدنشان را بر روی سندان با چکش می‌کوبید تا هم‌طول تخت شوند و اگر بلندتر از تخت بودند از پاهایشان می‌برید تا به قامت تخت دربیایند. تسئوس او را به همین شکل مجازات کرد و برای این‌که او را به اندازه‌ی تخت درآورد، سرش را برید.» تخت پروکروستس به کنایه در توصیف موقعیت‌هایی به کار می‌رود که کسی یا چیزی را مستبدانه و بی‌اساس در طرح یا الگویی فاقد اعتبار بگنجانند.ـم.

۱۴. industrialism

۱۵. اشاره دارد به رواج نگاه کالایی به بدن زنانه و مصرف کردن تصاویر آن در تقویم‌ها برای بالا بردن فروش و در نهایت سود بیش‌تر.ـم.

۱۶. Dwight Macdonald

۱۷. The Seven Soviet Arts

۱۸. ماکسفیلد پریش (۱۸۷۰-۱۹۶۶) نقاش و تصویرساز آمریکایی فعال در نیمه‌ی اول قرن بیستم. او به فام‌های رنگی اشباع‌شده و تصاویر نئوکلاسیک آرمان‌گرایانه‌اش شهرت داشت.ـم.

۱۹. conditioning

۲۰. تی. اس. الیوت در توضیح چراییِ نقص‌ها و کاستی‌های شعر رمانتیک انگلیسی نیز اظهاراتی با چنین مضمونی داشته است. در حقیقت، رمانتیک‌ها گناهکاران اصلی هستند و کیچ وارث گناه آنان است؛ چند و چون امر را آنان به کیچ نشان دادند. جان کیتس عمدتاً در مورد چه چیز جز تأثیر شعر بر شخص خودش می‌نویسد؟

۲۱. همان‌طور که گرینبرگ پیش‌تر در متن بیان می‌کند، کیچ شگردها، ترفندها و مضامین هنر اصیل را از خلال روشی ترکیبی (synthetic) و برنامه‌ریزی‌شده، با یکدیگر ادغام کرده و دست‌آخر محصولی برساخته و جعلی تحویل می‌دهد که فاقد انسجام است.ـم.

۲۲. «ترانه‌های عاشقانه‌ی هند» (India' Love Lyrics) عنوان

کتاب شعری است از شاعر انگلیسی آدلا فلورنس نیکلسون که در سال ۱۹۰۱ با عنوان «باغ کاما» منتشر شد. نیکلسون که تصور نمی‌کرد اشعار او با اقبال عمومی روبه‌رو شوند، آن‌ها را به‌عنوان ترجمه‌ای از اشعار هندی و با نام مستعار لارنس هوپ عرضه داشت. این کتاب یک سال بعد در آمریکا با عنوان ترانه‌های عاشقانه‌ی هند انتشار یافت.م.

۲۳. Tammany Hall کمیته‌ی اجرایی حزب دموکرات در شهر نیویورک است که در سال ۱۷۸۶ برپا شد. این کمیته نقش مهمی در کنترل سیاست‌گذاری‌های شهر و ایالت نیویورک داشته است. همچنین در فراهم ساختن شرایط حضور مهاجران ـ به‌ویژه ایرلندی‌ها   در عرصه‌ی سیاست آمریکا از دهه‌ی شصت تا نود تأثیر بسزایی گذاشته است.م.

۲۴. در مخالفت با این نکته، خواهند گفت که گرچه هنر بومی (folk art) ـ که هنری برای مردم است ـ تحت شرایط بدوی تولید شده، بخش گسترده‌ای از آن از کیفیت بالایی برخوردار است. بله، همین‌طور است؛ اما هنر بومی آتنا [الهه‌ی عقل و هنر] نیست، حال آن‌که ما در طلب همان آتنا هستیم: فرهنگی رسمی با جنبه‌هایی گوناگون، جامعیتی گسترده و مفاهیمی ژرف. از این گذشته، امروزه گفته می‌شود که بخش اعظم آن نوع از هنر بومی که باکیفیت به حساب می‌آوریم، بقایای راکد فرهنگ‌های رسمی و اشرافیِ ازمیان‌رفته هستند. برای مثال، بالادهای [اشعار یا آوازهای ساده و عامیانه با مایه‌ی داستانی] انگلیسی کهن را نه توده‌ی مردم (folk)، بلکه اربابانِ پسافئودال روستاهای انگلیسی خلق کردند. مدت زمانی طولانی پس از آن، یعنی زمانی که مخاطبان نخست این بالادها به دیگر فرم‌های

ادبیات روی آورده بودند، این اشعار سر زبان توده‌ی مردم افتادند. متأسفانه تا زمان پیدایشِ عصر ماشینی، فرهنگ امتیاز انحصاریِ جامعه‌ای بود که چرخ آن با نیروی کار رعیت یا برده‌ها می‌چرخید. آن‌ها سمبل‌های واقعی فرهنگ بودند. به ازای زمان و انرژی‌ای که یک فرد برای خلق شعر یا گوش سپردن به آن صرف می‌کرد، می‌بایست فرد دیگری به کار تولیدی می‌پرداخت، آن‌قدر که خودش را زنده، و فرد نخست را در آسایش نگه دارد. امروزه در آفریقا، فرهنگ قبایل برده‌دار بسیار برتر از فرهنگ قبایلی است که برده‌ای در اختیار ندارند.

۲۵. paymasters

سفری بر دریای شمال

رزالیند کراوس
ترجمه‌ی نامدار شیرازیان

منبع:
A Voyage on the North Sea,
Thames & Hudson, 2000

مقدمه

در آغاز فکر می‌کردم بتوانم خطی بر کلمه‌ی مدیوم بکشم، مانند انبوه زباله‌های سمیِ انتقادی دفن‌اش کنم، و با گریز از آن واردِ دنیای آزادیِ زبانی شوم. به نظر می‌رسید «مدیوم» آلوده باشد، و از نظر عقیدتی، جزمی و گفتمانی بسیار غامض و چندپهلو.

گمان کردم شاید بتوانم از واژه‌ی «اُتوماتیسم» اِستَنلی کاوِل استفاده کنم، واژه‌ای که به منظور حل کردنِ مشکلی دوگانه اختیار کرده بود، مطرح کردنِ فیلم به عنوان مدیومی (نسبتاً) جدید و تمرکز بر آن‌چه به نظرش درباره‌ی نقاشیِ مدرنیست ناواضح می‌آمد.[1] واژه‌ی «اُتوماتیسم» برایش جنبه‌ای از فیلم را ـ بخشی از فیلم را که به مکانیکِ دوربین بستگی دارد ـ تداعی می‌کرد که اتوماتیک بود؛ این تداعی با کاربرد سورآلیست‌ها از «اتوماتیسم» به مثابه‌ی واکنش ناخودآگاه (اشاره‌ای خطرناک و البته همان‌طور که خواهیم دید مفید) نیز سازگار است؛ و شاید ارجاعی ضمنی به «autonomy» [به معنای خودمختاری و استقلال] داشته باشد، از این‌رو که اثرِ نهایی از سازنده‌اش مستقل است.

مانند مفاهیمِ مدیوم و ژانر در بسترِ سنتی‌ترِ هنر، اُتوماتیسم مشتمل خواهد بود بر رابطه ای میانِ پشتیبانیِ فنی (یا مادی) و قراردادهایی که یک ژانرِ مشخص براساس آن‌ها عمل می‌کند یا سخن می‌گوید یا به پشتوانه‌ی آن‌ها می‌چرخد.

مانند مفاهیمِ مدیوم و ژانر در بسترِ سنتی‌ترِ هنر، اُتوماتیسم مشتمل خواهد بود بر رابطه‌ای میانِ پشتیبانیِ فنی (یا مادی) و قراردادهایی که یک ژانرِ مشخص براساس آن‌ها عمل می‌کند یا سخن می‌گوید یا به پشتوانه‌ی آن‌ها می‌چرخد. اما آن‌چه «اُتوماتیسم» به پیش‌زمینه‌ی تعریفِ سنتیِ «مدیوم» اضافه می‌کند مفهومِ بداهه است، مفهوم نیاز به مغتنم شمردنِ فرصت است در برابر مدیومی که اکنون از قید و بند سنت هنری رها شده است. این حسِ بداهه است که پیوندِ این کلمه را با «اتوماتیسمِ روانی» مغتنم می‌شمُرَد؛ در این‌جا اما واکنشِ اتوماتیک آن‌قدر هم ناخودآگاه نیست، چیزی است شبیهِ آزادیِ معناداری که همواره در بداهه وجود دارد، چرا که رابطه‌ی میانِ بسترِ فنیِ ژانر و قراردادهای‌اش فضا را برای این رهایی باز کرده است ـ همان‌طور که در موسیقی، فوگ این امکان را پدید می‌آورد که تلفیق‌های پیچیده در میان صداها بداهه‌خوانی شوند. لازم نیست قراردادهای مورد بحث به خشکیِ قراردادهای یک فوگ یا سونات باشند؛ ممکن است به‌غایت سست و فرمایشی باشند. اما بدون آن‌ها امکانِ قضاوتِ موفقیت و یا شکستِ این بداهه‌ها وجود ندارد. گویا به این ترتیب معنادار بودن کاملاً بی‌هدف است.[۲] به نظر من جذابیتِ نمونه‌ی کاوِل در پافشاری‌اش بر تعددِ درونیِ مدیوم بود، بر این‌که ممکن نیست به یک مدیومِ زیبایی‌شناسانه به مثابه‌ی چیزی بیش از یک پشتیبانیِ فیزیکیِ ناپرورده فکر کرد. این‌که چنین تعریفی از مدیوم، به مثابه‌ی چیزی صرفاً فیزیکی، با همه‌ی تقلیل و تمایل‌اش در راستای جسمیت دادن، به سکه‌ی رایج دنیای هنر بدل شده بود، و این‌که نامِ کلِمنت گرینبِرگ، از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد، چنان به این تعریف گره خورده بود که ادا کردن کلمه‌ی «مدیوم» نامِ «گرینبرگ» را تداعی می‌کرد مشکلی بود که با آن روبه‌رو شدم.[۳] در واقع تمایل به «گرینبرگی کردنِ» این کلمه چنان فراگیر بود که از جنبه‌ی تاریخی راهکارهای پیشین برای تعریف این کلمه بی‌محتوا به نظر می‌آمد. برای مثال، حکمِ مشهورِ موریس دنی در سال ۱۸۹۰ در باب مدیومِ تصویرگرا ـ «جالب است به خاطر داشته باشیم که یک تصویر، پیش از آن‌که اسبی جنگی، زنی برهنه، یا یک حکایت باشد، در اصل صفحه‌ای است خالی که رنگ‌ها با نظم مشخصی آن را پوشانده‌اند»ـ اکنون صرفاً نشانه‌ای پنداشته می‌شد که حاکی از تنزل اصولیِ نقاشی به «مسطح بودن» بود. این‌که منظورِ دنی این نیست، و این‌که در عوض رابطه‌ای پیچیده و چندلایه‌ای را تشریح می‌کند که می‌توان آن را ساختارِ بازگشتی نامید ـ ساختاری که تعدادی از عناصرش قواعدی وضع می‌کنند که خودِ ساختار را تولید می‌کنند ـ نادیده گرفته شده است. مهم‌تر آن‌که، این واقعیت که ساختارِ بازگشتیِ دنی، به جای آن‌که مقرر شده باشد، تولید شده‌ی چیزی است که در رابطه‌ی سنتی «مدیوم» با امورِ تکنیکی نهفته است، مانند زمانی که هنر در آکادمی‌ها به کارگاه‌هایی تقسیم می‌شد که هریک مدیومِ متفاوتی ـ نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری ـ را برای تدریس ارائه می‌کردند.[۴]

اگر تصمیم گرفته‌ام که کلمه‌ی مدیوم را نگه‌دارم به این دلیل است که با وجود تمام سوءتفاهم‌ها و کج‌روی‌های همراهش، این واژه‌ای است که به حوزه‌ی گفتمانی راه می‌بَرَد که مقصودِ من است. از منظر تاریخی این نکته صحیح است، چرا که به نظر می‌رسد سرنوشتِ این

اگر تصمیم گرفته‌ام که کلمه‌ی مدیوم را نگه دارم به این دلیل است که با وجود تمام سوءتفاهم‌ها و کج‌روی‌های همراهش، این واژه‌ای است که به حوزه‌ی گفتمانی راه می‌بَرَد که مقصودِ من است.

مفهوم از نظر زمانی به اوجِ پست‌مدرنیسمِ انتقادی (نقدِ نهادی، مکان-محوری) متعلق باشد که به نوبه‌ی خود پی‌آمدهای دردسرسازی (پدیده‌ی بین‌المللیِ اینستالیشن) را سبب شده است. یعنی به نظر می‌رسید تنها «مدیوم» یارای رویارویی با این تحولات را داشته باشد. از نظر زبانی نیز این واژه‌ی «مدیوم» است و نه کلمه‌ای مانند «اتوماتیسم» که مسئله‌ی «محوریت» را در پی دارد ــ برای نمونه در ترکیبِ «رسانه‌محوری». این مفهوم نیز متأسفانه غامض و چندپهلوست ــ چرا که به‌طور نامناسبی به مثابه‌ی صورتی از عینیت بخشیدن یا جسمیت دادن از نو قالب‌ریزی شده است، چرا که ادعا بر این است که یک مدیوم با تحلیل رفتن به هیچ و تنزل به ویژگی‌های فیزیکیِ آشکارش محوریت می‌یابد ــ هرچند (در تأویل بدونِ کج‌فهمی‌اش) از اجزای ذاتی هر بحثی است در باب این‌که چگونه قراردادهای چند لایه‌ی یک مدیوم ممکن است تداخل کنند. چرا که طبیعتِ ساختارِ بازگشتی ایجاب می‌کند که ضرورتاً بتوانند، دست کم تا حدودی، خود را مشخص کند.

علاوه بر این‌که خودم اسیرِ واژه‌ی «مدیوم» شده‌ام، در تأملاتی که در ادامه می‌آید باید آن را به خواننده‌ام نیز تحمیل کنم. گرچه امیدوارم که این مقدمه فاصله‌ای را میانِ این واژه با پیشینه‌ی دیرینه‌اش، خارج از منازعاتِ اخیر بر سرِ «فرمالیسم»، و پیش‌فرض‌های در باب تباهی و فروپاشیِ این واژه که نتیجه‌ی همان منازعات است به ارمغان آوَرَد.

با در نظر گرفتنِ روشن‌بینیِ زیرکانه‌ی ماده‌گرایان، از اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰، بروترس توقع داشت آفرینشِ هنری به شاخه‌ای از صنعتِ فرهنگ تبدیل شود، پدیده‌ای که ما اکنون به آن پی می‌بریم.

بنجامین بوکلو[5]

۱

جلدی که مارسل بروترس برای یکی از شماره‌های سال ۱۹۷۴ «استودیو اینترنشنال» طراحی کرد، مقدمه‌ای است بر آن چه باید بگویم. یک معمای تصویری که عبارتِ «هنرهای زیبا/FINE ARTS» را هجی می‌کند. در تصویر، عقاب جایگزینِ آخرین حرفِ «fine» و تصویر یک الاغ جانشینِ نخستین حرفِ «arts» شده است.[6] اگر این باورِ رایج را بپذیریم که عقاب نمادِ نجابت، بلندا و دسترسیِ آمرانه است، رابطه‌اش با زیباییِ هنرهای زیبا پُر واضح است. و اگر با همان نوع اندیشه، الاغ نشان‌دهنده‌ی پستیِ جانورِ بارکش در نظر گرفته شود، رابطه‌اش با هنرها/arts از جنسِ رابطه‌ی مستقیم و متحدکننده‌ی عقاب نیست ــ هنرهای متفاوت با هم متحد شده‌اند و در باورِ ترکیبی و جامع‌ترِ Art/هنر گنجانده شده‌اند ــ که بیش‌تر از جنسِ خصوصیاتِ بهت‌آورِ تکنیک‌های فردی است و هر آن‌چه شیوه‌ی کار را جزئی از ملالتِ تولید می‌پندارد، همان‌طور که می‌گویند: «کودن مانند یک نقاش».

اما منظورِ این معمای تصویری را می‌توان حذفِ حرفِ مناسبِ یکی از کلمات پنداشت، و آن را این گونه خواند، FIN ARTS، یا پایانِ هنر[7]؛ این خود به همان شیوه‌ای منتهی می‌شود که بروترس برای نمایش عقاب به کار می‌بست، و

از این‌رو به روایتِ مشخصی از پایانِ هنر منجر می‌شود، یا ـ خوانشِ دقیق‌ترِ این معمای تصویری ـ پایانِ هنرها.

در واقع، این پایان یکی از ماجراهای روز بود که در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ بروترس حساسیتِ زیادی به آن داشت. داستانِ مدرنیسمِ کاهنده بود که با محدود کردنِ دامنه‌ی نقاشی به آن‌چه به عنوان جوهرِ نقاشی معرفی شده بود ـ یعنی مسطح بودن ـ نقاشی را چنان منقبض کرده بود که ناگهان از طریق منشورِ تئوری منکسر شده بود، و از سوی دیگرِ عدسی نه تنها وارونه خارج شده بود بلکه به متضاد خود تبدیل شده بود. وقتی بوم‌های سیاهِ فرانک استلا نشان می‌داد نقاشی در حالت کاملاً مسطح چگونه است ـ جوهرِ مفروض نقاشی چیزی بیش از یک ویژگیِ فیزیکیِ راکد نبود ـ به دونالد جاد اطلاع داده شد که نقاشی به اُبژه تبدیل شده، درست مانند تمامِ اشیاء سه‌بعدیِ دیگر. او می‌گوید از آن‌جا که دیگر چیزی نبود که نقاشی را از مجسمه‌سازی متفاوت سازد، تمایزشان به عنوان مدیوم‌های متفاوت پایان یافت. نامی که جاد برای این موجوداتِ پیوندی، که حاصلِ این فروپاشی بودند، برگزید «اشیاء خاص» بود. جوزف کسوت بود که متوجه شد واژه‌ی مناسب برای این محصولِ متناقضِ ساده‌شدهی مدرنیست نه خاص بلکه عام است.[8] چرا که اگر مدرنیسم در جست‌وجوی جوهرِ نقاشی بود ـ یا آن‌چه نقاشی را هم‌چون مدیومی خاص نشان می‌داد ـ این منطق در نهایت به زیر و رو شدنِ نقاشی منجر شده بود و نقاشی در دسته‌بندیِ مشابهِ هنر تخلیه شده بود: هنر-در-کل/art-at-large یا هنر-در-مجموع/art-in-general. حال آن‌که، کسوت بر این عقیده بود که

وقتی بوم‌های سیاهِ فرانک استلا نشان می‌داد نقاشی در حالت کاملاً مسطح چگونه است ـ جوهرِ مفروض نقاشی چیزی بیش از یک ویژگیِ فیزیکیِ راکد نبود ـ به دونالد جاد اطلاع داده شد که نقاشی به اُبژه تبدیل شده، درست مانند تمامِ اشیاء سه‌بعدیِ دیگر.

کارِ هستی‌شناسانه‌ی هنرمندان مدرنیست این بود که جوهرِ هنر را تعریف کنند. او باور داشت: «هنرمند بودن به معنای به پرسش گذاشتنِ طبیعتِ هنر است. اگر کسی در زمینه‌ی طبیعتِ نقاشی تفحص کند، نمی‌توان گفت در زمینه‌ی هنر تحقیق می‌کند. چرا که کلمه‌ی هنرْ عام است و واژه‌ی نقاشیْ خاص.»

مناقشه‌ی بعدیِ کسوت در این باب بود که تعاریفِ هنر، که ساخته‌ی آثارِ هنری بود، احتمالاً تنها در قالبِ بیانیه‌هایی بودند و از این رو سبب می‌شدند که اُبژه‌ی فیزیکی در شرایطِ مفهومیِ زبان رقیق‌تر شود. اما این بیانیه‌ها، اگرچه به باورِ او طنین‌اندازِ سرانجامِ منطقیِ یک طرحِ تحلیلی بودند، هنوز در زمره‌ی هنر قرار می‌گرفتند و نه فلسفه. فرمِ زبان‌شناسانه‌ی این بیانیه‌ها صرفاً حاکی از فراتر رفتنِ محتوای مخصوص و احساسیِ یک هنر، مانند نقاشی یا عکاسی، بود و قرار گرفتنِ هر یک از هنرها در زمره‌ی آن اتحادِ زیبایی‌شناسیِ برتر ـ خودِ هنر/Art Itself ـ که هر یک از هنرها نشانه‌ی ناکاملی از آن بودند.

ادعای بعدی هنر مفهومی این بود که با تصفیه‌ی هنر از ناخالصی‌های مادی‌اش، و با ارایه‌ی هنر به مثابه‌ی وجهی از نظریه-در باب-هنر/theory-about-art، فعالیتِ هنری از ماهیتِ کالا(یِ اقتصادی) رها شده بود، ماهیتی که به‌ناچار در نقاشی و مجسمه وجود داشت، چرا که رقابت در بازارِ هنر چنین ایجاب می‌کرد، بازاری که به‌شدت شبیهِ دیگر بازارها بود. در این ادعا باز هم یکی دیگر از تناقض‌های اخیرِ تاریخ مدرنیست نهفته بود. ادعای خلوصِ این مدیوم‌های خاص ـ نقاشی، مجسمه‌سازی و طراحی ـ بر پایه‌ی استقلال‌شان بود، به عبارت دیگر بر این پایه که صرفاً

به ذاتِ خود می‌پرداختند و نه هیچ چیزِ دیگر، این مدیوم‌ها از هر چیزی که خارج از چارچوب‌شان قرار می‌گرفت جدا بودند. تناقض در این بود که ثابت شده بود این استقلالْ موهوم و بی‌پایه است، و به نظر می‌رسید روشِ تولیدِ هنرِ انتزاعی ـ مانند نقاشی‌هایی که به صورتِ متوالی کشیده می‌شدند ـ حاملِ ردی از تولیدِ صنعتیِ کالای اقتصادی بود، و به این ترتیب در حوزه‌ی فعالیتش حالتِ جدیدِ خود را، یعنی قابلِ مبادله بودن و در نتیجه ارزشِ تبادلیِ صِرف را، نهادینه می‌کرد. با دست کشیدن از این استقلالِ هنری، و با

دونالد جاد،
بدون عنوان، ۱۹۹۰،
گالری تیت، لندن.

پذیرشِ مشتاقانه‌ی مکان‌ها و صورت‌های گوناگونِ هنری ـ مانند کتاب‌های پرتیراژ یا بیلبوردها ـ هنرِ مفهومی خود را در وضعیتی می‌دید که خلوصِ بیش‌تری را برای هنر به ارمغان می‌آورد، تا در جریانِ شاه‌راه‌های توزیعِ کالای اقتصادی قادر باشد نه تنها هر صورتی را که لازم بود بپذیرد، بلکه با نوعی از دفاعِ مشابه‌درمانی/HOMEOPATHY، بتواند از تأثیرِ بازارِ هنر نیز رها شود.

گرچه پیش از سال ۱۹۷۲ بروترس پروژه‌ی چهارساله‌اش را، به نامِ «موزه‌ی هنر مدرن، دپارتمان عقاب‌ها»، به پایان رسانده بود ـ مجموعه‌ای از آثارِ متوالی، در زمینه‌ی تعریفِ فعالیت‌های دوازده بخشِ موزه، که به کمک آن‌ها آن‌چه را پیش‌تر موزه‌ای خیالی می‌نامید اداره می‌کرد ـ روشن است که یکی از اهداف آن پروژه به جلدِ «استودیو اینترنشنال» منتقل شده بود. چند سال پیش از آن توضیح داده بود به نظرش چیزی وجود داشت که او آن را «هویتِ عقاب به مثابه‌ی ایده و هویتِ هنر به مثابه‌ی ایده» می‌نامید، عقابِ بروترس بیش از هرچیز نمادِ هنرِ مفهومی است.[۹] و در این طرحِ جلد، پیروزیِ عقاب نه منادیِ پایانِ هنر که منادی خاتمه یافتنِ هنرهای مجزای مدیوم‌محور است؛ و این پیام با ایفای نقشی که از دست دادنِ محوریت از این پس خواهد پذیرفت منتقل می‌شود.

از یک‌سو، خود عقاب به اوضاعِ ترکیبی و بینارسانه‌ایِ معمای تصویری اضافه می‌شود، معمایی که نه تنها زبان و تصویر بلکه بالا و پایین و هر ترکیبِ دوگانه‌ی مخالفِ دیگری را که به ذهن خطور می‌کند آزادانه در هم می‌آمیزد. اما از دیگر سو، این ترکیبِ مشخص کاملاً

تصادفی نیست. به ویژگی‌های مکانی بستگی دارد که بر آن تصویر می‌شود، یک مجله‌ی هنری، جایی که تصویر عقاب از کارکردهای بازاری که اهلِ مطبوعات در خدمتِ آن‌اند گریزی نیست. به این ترتیب، به نوعی تبلیغ یا آگهی بازرگانی تبدیل می‌شود، که به تبلیغِ هنر مفهومی می‌پردازد. تقریباً در همان زمان، بروترس این نکته را در اعلانی که به عنوانِ طرحِ جلدِ مجله‌ی «اینترفانکسیونِن» طراحی کرد به وضوح نشان داد، در این اعلان نوشته بود: «دیدگاهی که طبقِ آن نظریه‌ی هنری در خدمتِ تولیدِ هنری است به همان صورت که تولیدِ هنری خود در خدمتِ تبلیغ برای سفارشی است که به منظورِ آن تولید می‌شود. چیزی جز این دیدگاه نیست که طبقِ آن ...، [امضا] بروترس.»[۱۰] گسترش دامنه‌ی هنر با در برگرفتن نظریه‌ها، در ادامه، به انتقالِ هنر (به‌ویژه هنری که دارای نظریه است) به مکان‌هایی منجر می‌شود که کارکردِ تبلیغاتی دارند، و این انتقال ماحَصَلِ انتقادی ندارد.

و هم‌چنین، این انتقال فاقدِ ماحصلِ رسمی است. با از دست رفتنِ بینارسانه‌ایِ محوریت، که عقاب بر هنرهای مجزا اعمال می‌کند، امتیازِ پرنده در تعدد مکان‌هایی پراکنده می‌شود ـ و هر یک از آن‌ها اکنون «خاص» قلمداد می‌شوند ـ که چیدمان‌های ساخته شده در آن‌ها اغلب به نحوه‌ی عملکردِ خودِ مکان نگاهی انتقادی دارند. و برای دست‌یابی به این منظور، به همه نوع حمایتِ مادیِ قابلِ تصوری دسترسی دارند، از عکس تا کلمه، ویدیو، اشیای پیش‌ساخته و فیلم. اما همه‌ی این حمایت‌ها، از جمله خودِ مکان ـ چه مجله‌ی هنری، غرفه‌ی دلالانِ آثار هنری در آرت‌فِرها، و چه موزه‌گالری ـ از این پس هم‌تراز می‌شوند،

و توسطِ اصلِ همگن‌کننده‌ی کالامحوری به یک سیستمِ برابریِ خالص تحلیل می‌روند، فرمانروایی ارزشِ تبادلیِ صِرف که هیچ‌چیز را از آن گریزی نیست و برای آن ارزشِ هر چیز به ارزشِ اساسیِ بازاری بستگی دارد که نشانه‌ی آن است. بروترس به این تحلیلْ فرمی جنون‌آمیز می‌داد، در کنارِ اشیای تصادفی برچسبِ «فیگور» می‌چسباند، که از طریقِ برچسب‌های مختصِ‌شان که عبارت بودند از «فیگور۱»، «فیگور۲»، «فیگور۰»، و یا «فیگور۱۲» بر هم‌سانیِ‌شان تأثیر می‌گذاشت. در بخشِ فیلمِ موزه‌اش، نه تنها این برچسب‌ها را کنار اشیای معمولی مانند آینه، لوله و ساعت نصب می‌کرد، بلکه پرده‌های نمایش نیز با نشان دادنِ تصویرهای شماره‌دار معماگونه شده بودند تا هر چه روی آن‌ها نمایش داده می‌شود ـ از تصویر چاپلین گرفته تا پَلِه رویال در بروکسل ـ واردِ این رساله‌ی چکیده و جامعِ «فیگور»های بروترس شده باشد.

بروترس، در بخش فیگورها (عقاب از دوره‌ی اُلیگوسِن تا حال، نوشته‌ای که در کنار موزه‌ی خیالی‌اش نصب شده بود)، با اصل هم‌ترازیِ بیش از سیصد عقاب ارایه کرد. به این ترتیب، خودِ عقاب، که دیگر نمادِ اشرافیت نبود، نشانه‌ی فیگور می‌شود یا نشانه‌ی مبادله‌ی صِرف. حال آن‌که در این نیز تناقضی دیگر وجود دارد که بروترس پیش از مشاهده‌ی آن از دنیا رفت. چرا که اصل عقاب، که به‌طور هم‌زمان ایده‌ی مدیومِ زیبایی‌شناسانه را از درون نابود می‌کند و همه‌چیز را به طور برابر به اشیایی پیش‌ساخته تبدیل می‌کند که سبب از بین رفتنِ تفاوتِ اُبژه‌ی زیبایی‌شناسی و اُبژه‌ای می‌شود که تبدیل به کالا شده است، به عقاب اجازه می‌دهد دوباره بر فراز آوار اوج

ادعای خلوصِ این مدیوم‌های خاص ـ نقاشی، مجسمه‌سازی و طراحی ـ بر پایه‌ی استقلال‌شان بود، به عبارت دیگر بر این پایه که صرفاً به ذاتِ خود می‌پرداختند و نه هیچ چیزِ دیگر، این مدیوم‌ها از هر چیزی که خارج از چارچوب‌شان قرار می‌گرفت جدا بودند.

بگیرد و هژمونی را در اختیار بگیرد.[11] بیست‌وپنج سال بعد، در سراسر دنیا، در هر بینال و آرت‌فر، اصل عقاب به آکادمیِ معاصر تبدیل شده است. چه خود را هنرِ چیدمان بنامد و چه نقدِ سازمانی، چیدمانِ چندرسانه‌ای/mixed media در سراسرِ دنیا فراگیر شده است و پیروزمندانه اعلام می‌کند که اکنون ما در عصرِ پسارسانه/post-medium زندگی می‌کنیم، و البته شرایطِ پسارسانه‌ایِ این اوضاع بیش از آن‌که به جوزف کسوت بازگردد، ریشه در تلاش‌های مارسل بروترس دارد.

۲

در همان زمانی که بروترس مشغول ارایه‌ی اصل عقاب بود، پدیده‌ی دیگری، که قطعاً فراگیرتر بود، به دنیای هنر وارد شده بود تا ایده‌ی رسانه‌محوری را به شیوه‌ی خود در هم کوبد. این پدیده پورتاپَک بود ـ یک دوربین فیلم‌برداریِ ویدیویی سبک و ارزان همراه با مانیتور ـ و

کنت نولاند، «روز جدید»،
آکریلیک روی بوم،
۲۲۷ در ۴۶۸ سانتی‌متر، ۱۹۶۷،
موزه‌ی ویتنی، نیویورک.

سببِ ورودِ ویدئو به فعالیت‌های هنری شد، پدیده‌ای که خود روایتی دیگر می‌طلبد. داستانی که ممکن است از دیدگاه آرشیو فیلم آنتالوژی روایت شود، یک سالن نمایش در محله‌ی سوهوی نیویورک، جایی که در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰ منتخبی از هنرمندان، فیلم‌سازان و اهالیِ موسیقی هر شب دورِ هم جمع می‌شدند تا مجموعه فیلم‌های مدرنیستی را ببینند که جوناس مِکاس انتخاب می‌کرد و در لوپ‌های بی‌تغییر پخش می‌شد، مجموعه‌هایی که مشتمل بود بر آثاری از سینمای شوروی و سینمای آوانگارد فرانسه، فیلم‌های مستند صامت بریتانیا، نخستین فیلم‌های مستقل آمریکا، و نیز فیلم‌هایی از چاپلین و کیتون.[12] هنرمندانی که در تاریکی آن سالن می‌نشستند، در صندلی‌های پشت‌بلندی که دو طرفش طوری طراحی شده بود که مانعِ دیدِ جانبی شود تا تمامِ توجهْ صرفاً به پرده معطوف شود، هنرمندانی مانند ریچارد سِرا، رابرت اسمیتسون، یا کارل آندره بودند که می‌توان گفت همگی در خصومتی عمیق با نسخه‌ی نامنعطف کلمنت گرینبرگ از مدرنیسم و نظریه‌اش در باب مسطح بودن اتفاقِ نظر داشتند. هر چند این‌که در آرشیو فیلم آنتالوژی گردِ هم می‌آمدند خود به آن معناست که به مدرنیسم متعهد بودند. چرا که آنتالوژی هم در پرورش و هم در تبلیغ برای فیلم‌سازانِ ساختارگرا، مانند مایکل اِسنو، هالیس فرَمپتن یا پاول شَریتس، دست داشت، نمایش‌های فیلم آنتالوژی که بسترِ گفتمانی‌ای فراهم می‌کرد که در آن، با تمرکز بر طبیعتِ سینماییِ مدیوم، این گروه از هنرمندان جوان راهی برای ورود به دنیای فیلم متصور می‌شدند خود پدیده‌ای کاملاً مدرنیستی بود.

در آن برهه، رضایت و خشنودیِ سرشارِ اندیشیدن به ویژه بودنِ فیلمْ ناشی از شرایطِ جامعِ این مدیوم بود، شرایطی که نسلِ تقریباً بعدیِ نظریه‌پردازان را بر آن داشت تا با ایده‌ی ترکیبیِ «ابزار/apparatus» پایگاهش را تبیین کنند ـ این مدیوم یا پایگاهِ فیلم نه به سببِ نوارِ سلولوییدیِ تصاویر بود، نه دوربینی که تصویربرداری کرده بود، نه پروژکتوری که به تصاویر حرکت و حیات می‌بخشید، و نه پرتوهای نور که تصاویر را بر پرده منتقل می‌کردند، و نه حتی خودِ پرده، بلکه به سببِ مجموعه‌ی این‌ها بود، علاوه بر قرار گرفتنِ بیننده در جایی که منبع نورْ پشتِ او و تصاویرِ منعکس‌شده در برابرِ چشمانش بودند.[۱۳] فیلمِ ساختارگرا پروژه‌ای برای خود تعریف کرده بود تا این پایگاه‌های متنوع و پراکنده را در تجربه‌ای یکتا و پایدار متحد سازد، تجربه‌ای که در آن وابستگیِ متقابلِ تمام این‌ها خود سببِ آشکار شدنِ مدلی می‌شد که نشان می‌داد چگونه هر بیننده به طور ارادی به دنیایِ خودش متصل می‌شد. بخش‌های این ابزار شبیهِ چیزهایی بودند که نمی‌توانستند به اجزای دیگر بپردازند بدونِ آن‌که خودشان دست‌نخورده باقی بمانند؛ این وابستگیِ متقابلْ پیدایشِ دوگانه‌ی بیننده و دامنه‌ی دید را، به عنوان خطِ سیری که در آن حسِ بینایی به چیزهایی می‌پردازد که به آن برمی‌خورَد، در پی دارد.

«طولِ موج» اثرِ مایکل اسنو، یک زومِ ۴۵ دقیقه‌ایِ تقریباً بی‌وقفه، نشان دهنده‌ی شدتِ این تحقیق است در زمینه‌ی این‌که چگونه می‌توان یک‌پارچگیِ این خط سیر را در چیزی که بی‌واسطه و آشکار است تنظیم کرد. در این کشمکش برای ادا کردنِ آن‌چه مارلو پونتی

اما همه‌ی این حمایت‌ها، از جمله خودِ مکان ـ چه مجله‌ی هنری، غرفه‌ی دلالانِ آثار هنری در آرت‌فِرها، و چه موزه‌گالری ـ از این پس هم‌تراز می‌شوند، و توسطِ اصلِ همگن‌کننده‌ی کالامحوری به یک سیستمِ برابریِ خالص تحلیل می‌روند، فرمانرواییِ ارزشِ تبادلیِ صِرف که هیچ‌چیز را از آن گریزی نیست و برای آن ارزشِ هر چیز به ارزشِ اساسیِ بازاری بستگی دارد که نشانه‌ی آن است.

طبیعتِ پیش‌اُبژکتیو/pre-objective، و در نتیجه انتزاعیِ، این رابطه نامیده بود می‌توان این رابطه را یک «بُردارِ پدیدارشناسانه» خواند.[۱۴]

برای ریچارد سِرا، که آنتالوژی پاتوقش بود، اثری مانند «طولِ موج» کارکردی دوگانه داشت. از یک سو، فیلمِ اِسنو نقشِ خود را هم‌چون یک رانشِ افقیِ محض ایفا می‌کند، چنان‌که حرکتِ خستگی‌ناپذیرش به جلو موجبِ پدید آمدنِ استعاره‌ای فضایی در بابِ نسبتِ فیلم با زمان می‌شود، که در آن زمان برای خلق حالتِ تعلیقِ نمایشی حیاتی بود.[۱۵] از این‌رو انگیزه‌ی سِرا برای آن‌که مجسمه‌سازی را به یکی از ویژگی‌های بُردارِ پدیدارشناسانه تبدیل کند در «طول موج» تأییدی زیبایی‌شناسانه می‌یافت.[۱۶] اما مهم‌تر این‌که، در فیلم ساختارگرا نیز سِرا برای ایده‌ی نوظهور یک مدیوم زیبایی‌شناسانه به پایگاه‌هایی دست یافت، ایده‌ای که مانند ایده‌ی فیلم خلاصه‌شدنی نبود ولی باز هم مانند ایده‌ی فیلم کاملاً ایده‌ای مدرنیستی بود.

ایده‌ی تغییرِ شکل یافته‌ی سِرا، در این زمینه که مدیوم زیبایی‌شناسانه چه ویژگی‌هایی ممکن است داشته باشد، به هم‌نسلانش در دست‌یابی به درکی جدید از جکسون پولاک کمکِ شایانی کرد و به این تصور که اگر پولاک از سه‌پایه‌ی بوم فراتر رفته بود، آن‌طور که کلمنت گرینبِرگ ادعا می‌کرد، به این دلیل نبود که می‌خواست نقاشی‌هایی مسطح‌تر و با ابعادی بزرگ‌تر بکشد.[۱۷] بلکه بیش‌تر به این منظور بود که کارش را به‌کل از ابعاد اُبژه‌ی تصویرگرا خارج کند، و قصدش از قراردادنِ بوم روی زمین ایجادِ تمایزِ میانِ پروژه‌ی هنر و تولیدِ شئ بود، اشیایی که روزبه‌روز جسمیت بیش‌تری می‌یافتند، تا بتوان بُردارهایی

را که اُبژه و سوژه را به هم وصل می‌کنند به‌وضوح تشریح کرد.[۱۸] در درکِ این بُردار به مثابه‌ی دامنه‌ی افقیِ یک رویداد، مسئله‌ی سِرا این بود که تلاش می‌کرد در منطقِ درونیِ خودِ رویدادها فرصت‌های واضح و یا قواعدی کشف کند که این حوزه را به مثابه‌ی یک مدیوم تعریف کنند. چرا که، اگر قرار بر این باشد فعالیتِ هنری پایدار بماند، مدیوم باید یک ساختار حمایتی باشد تا بتواند قواعدی تولید کند، که بعضی از آن‌ها، در پذیرفتنِ خودِ مدیومْ به منزله‌ی سوژه، به طور «مشخص» به آن مدیوم مربوط‌اند، و از این رو تجربه‌ای از ضرورتِ خودشان تولید می‌کنند.[۱۹]

جوناس مکاس
در نیویورک، ۲۰۱۰

در دایره‌ی این بحث لازم نیست بدانیم چگونه سِرا به این‌جا رسید.[۲۰] کافی است اشاره کنیم که برای سِرا این قراردادها نتیجه‌ی منطقِ عملِ تولیدِ اثر بود، وقتی که آن عمل به عنوانِ فرمی از یک مجموعه‌ی دنباله‌دار دریافت می‌شد، نه به مفهومِ تولید انبوهِ قالب‌های هویتی نظیرِ تولیدِ صنعتی، که به مفهومِ شرایطِ متفاوتِ متناوب یا موج‌مانندِ یک جریان که در آن مجموعه‌های مجزایی از تکرارهای دنباله‌دار در نقطه‌ای مشخص هم‌گرا می‌شوند. مهم این است که سِرا به تجربه و تشریحِ مدیومی می‌پرداخت که در آن فعالیت‌های خودش را جمعی می‌دانست و از آن رو متمایز از ویژگی‌های مادی یک حمایتِ صرفاً فیزیکی؛ و با وجود این خود را مدرنیست می‌دانست. نمونه‌ی فیلمِ مستقلِ ساختارگرا ـ که خود به‌طور ترکیبی حمایت می‌شد، گرچه هنوز مدرنیست بود ـ مُهرِ تأییدی بود بر نظرِ سِرا در این باره.

در این‌جا لازم است کمی در تاریخ رسمیِ مدرنیسمِ کاهنده تأمل کنیم و برخی نکات را در پیشینه‌اش اصلاح کنیم،

پیشینه‌ای که بر اساسِ منطقِ اشیاء خاصِ جاد نگاشته شده. چرا که مانندِ سِرا، برداشتِ گرینبرگ از پولاک نیز او را به سمتی هدایت کرده بود که سرانجام مفهومِ ماده‌گرایانه و کاملاً کاهشیِ مدیوم را کنار بگذارد. وقتی مشاهده کرد منطقِ مدرنیست به سمتی می‌رود که، آن‌گونه که خودش می‌گفت، «رعایتِ این دو [قراردادِ اساسی یا نُرمِ نقاشی ـ مسطح بودن و محدود بودنِ سطح] برای خلقِ یک اُبژه که می‌تواند به مثابه‌ی یک تصویر تجربه شود کافی است»، این اُبژه را در محلولی حل کرد که ابتدا آن را «بصری بودن» و سپس «گستره‌ی رنگی» نامید.[۲۱] این به آن معنی است که به محض آن‌که به نظر گرینبرگ جوهر نقاشی به مسطح بودن محدود شد، محور این حوزه را نود درجه یعنی به سطح تصویر چرخاند تا همه‌ی اهمیت نقاشی را بر بُرداری متمرکز کند که بیننده و اُبژه را به هم متصل می‌کند. در این میان، گویی از تأکید بر قراردادِ نخست ـ مسطح بودن ـ به دومی ـ محدود بودنِ سطح ـ تغییرِ موضع داده بود تا خوانشی از این قراردادِ دوم ارائه دهد نه در بابِ محدودکنندگیِ لبه‌های اُبژه‌ی فیزیکی بلکه در زمینه‌ی طنینِ تصویریِ خودِ دامنه‌ی بصری ـ که در «نقاشیِ مدرنیست» آن را «بُعدِ سومِ بصری» نامیده بود و به وسیله‌ی «نخستین ردِ بر بوم که کاملاً مسطح بودنِ حقیقیِ بوم را از بین می‌بُرد» پدید می‌آمد.[۲۲] این طنینی بود که او به درخشِشِ نابِ رنگ، آن‌طور که خودش می‌گفت، نسبت می‌داد، طنینی که نه تنها از قید و بند رها شده بود و از این رو کاملاً بصری بود، بلکه «چیزی بود که می‌توانست صفحه‌ی تصویر را باز کند و گسترش دهد».[۲۳] از این‌رو «بصری

داستانی که ممکن است از دیدگاه آرشیو فیلم آنتالوژی روایت شود، یک سالن نمایش در محله‌ی سوهوی نیویورک، جایی که در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰ منتخبی از هنرمندان، فیلم‌سازان و اهالیِ موسیقی هر شب دورِ هم جمع می‌شدند تا مجموعه فیلم‌های مدرنیستی را ببینند که جوناس مِکاس انتخاب می‌کرد و در لوپ‌های بی‌تغییر پخش می‌شد، مجموعه‌هایی که مشتمل بود بر آثاری از سینمای شوروی و سینمای آوانگارد فرانسه، فیلم‌های مستند صامت بریتانیا، نخستین فیلم‌های مستقل آمریکا، و نیز فیلم‌هایی از چاپلین و کیتون.

بودن» نسخه‌ی کاملاً انتزاعی و برنامه‌ریزی‌شده‌ی پیوندی بود که پرسپکتیوِ سنتی پیش‌تر میانِ بیننده و اُبژه برقرار کرده بود، اما پیوندی که اکنون از مؤلفه‌های واقعی فضای فیزیکیِ قابلِ اندازه‌گیری فراتر می‌رفت تا توانایی‌های کاملاً تصویریِ درجه‌ی پیش‌اُبژکتیوِ بینایی را تشریح کند: «دید به خودیِ خود.»[24]

جدی‌ترین مسئله‌ی نقاشی نه درکِ ویژگی‌های عینی‌اش، مانند مسطح بودنِ سطح مادی، بلکه بیش‌تر درکِ حالتِ مخصوصی بود که بیننده را موردِ خطاب قرار می‌داد، و وضعِ مجموعه‌ای از قراردادها بر این پایه ـ قراردادهایی که مایکل فراید آن را «هنری جدید»[25] نامید. یکی از این قراردادها حالتِ موربی بود در زمینه‌هایی که به نظر می‌رسید که در صفحه‌ای قرار دارند که از چرخشِ صفحه‌ی دیوار به عمق پدید آمده است، تراکمِ صفحه‌هایی در پرسپکتیو که سبب شد منتقدانی نظیرِ لئو استاینبرگ از حسِ سرعت سخن به میان آورند: چیزی که او بازدهِ تصویریِ انسان در شتاب نامید.[26] یکی دیگر از این قراردادها نتیجه‌ی توالی بود ـ هم توالیِ درونیِ آثار و هم توالیِ تولیدشان ـ که نقاشانِ گستره‌ی رنگی همگی به سراغ آن رفتند.

پس می‌توان نتیجه گرفت در دهه‌ی ۱۹۶۰، «بصری بودن» چیزی بیش از صرفاً یکی از ویژگی‌های هنر بود؛ به مدیومِ هنر تبدیل شده بود. به این ترتیب «بصری بودن» پدیده‌ای جمعی بود، که خود توهینی بود به منطقِ کاهشیِ مدرنیسم ـ منطق و نظریه‌ای که تا به امروز به گرینبرگ منتسب است. نه گرینبرگ نقاشیِ گستره‌ی رنگی را به عنوان یک مدیوم مطرح کرد و نه فراید، بلکه آن را صرفاً ظرفیتِ جدیدِ نقاشیِ انتزاعی می‌دانستند.[27] به

ایده‌ی تغییرِ شکل یافته‌ی سِرا، در این زمینه که مدیوم زیبایی‌شناسانه چه ویژگی‌هایی ممکن است داشته باشد، به هم‌نسلانش در دست‌یابی به درکی جدید از جکسون پولاک کمکِ شایانی کرد و به این تصور که اگر پولاک از سه‌پایه‌ی بوم فراتر رفته بود، آن‌طور که کلمنت گرینبرگ ادعا می‌کرد، به این دلیل نبود که می‌خواست نقاشی‌هایی مسطح‌تر و با ابعادی بزرگ‌تر بکشد.

هنرِ فرایندی/process art ـ واژه‌ای که برای آثار اولیه‌ی سِرا انتخاب شده بود ـ نیز به قدر کافی پرداخته نشده بود. و به‌قطع به این واقعیت هم توجه نشده بود که در هر دو مورد ادعای ویژگی‌های یک مدیوم وجود داشت حتی اگر اجبار به درکِ درونیِ متمایزی ـ شبیه به مدلِ فیلم ـ از مدیوم بود. چرا که در مورد مدل دوم، تمایل بر این بود که تلاش شود تفاوت‌های درونیِ موجود در یک ابزارِ فیلم در یک واحدِ بخش‌ناپذیرِ تجربی گنجانده شود، واحدی به مثابه‌ی یک استعاره‌ی هستی‌شناختی، فیگوری مانند یک زومِ ۴۵ دقیقه‌ای ـ در ازای جوهرِ کُل. در سال ۱۹۷۲، همان‌طور که پیش‌تر گفتم، فیلم‌سازانِ ساختارگرا آثارشان را مدرنیست معرفی می‌کردند.

در این اوضاع بود که پورتاپَک وارد بازار شد و تأثیر تلویزیونی‌اش رویای مدرنیسم را نقش بر آب کرد. در آغاز که هنرمندان شروع به ساختِ آثار ویدیویی کردند، از ویدیو به مثابه‌ی ادامه‌ی پیامدِ فناورانه و به‌روزِ نحوه‌ی موردِ خطاب قرار دادن استفاده می‌کردند که با توجهی جدید به پدیدارشناسی سازمان‌دهی شده بود، گرچه این استفاده‌ای خودسرانه بود زیرا عاقبت صورتی به‌عَمدْ خودخواهانه به خود گرفت: هنرمندان مدام مشغولِ صحبت با خودشان بودند.[28] تا جایی که من مطلعم، تنها سِرا بود که به‌سرعت پذیرفت ویدیو در واقع تلویزیون است، یعنی مدیومِ پخش از راهِ دور، مدیومی که پیوستگیِ مکانی را به پایگاه‌های پخش و دریافتْ در دوردست‌ترین نقاط ارسال می‌کند. دو اثرِ سرا «Television Delivers People» (۱۹۷۳) ـ پیامی که در حرکتی مداومِ رو به پایین نمایش داده می‌شود ـ و «Prisoner's Dilemma» (۱۹۷۴) نسخه‌هایی از این برداشت بودند.

این تفکیک مکانی است که، دست در دستِ هم‌زمانیِ زمانمندِ پخشِ آنیِ تلویزیونی، برخی از نظریه‌پردازان را به این صرافت انداخته که استفاده به عنوانِ ابزارِ نظارتِ مداربسته را ذاتِ تلویزیون بدانند. اما حقیقتِ امر این است که تلویزیون و ویدیو، مانند هیدرا، موجوداتی چندسَرند که در صورت‌ها، فضاها و زمان‌های نامتناهیِ متمایزی وجود دارند که در هیچ لحظه‌ی واحدی یک‌پارچه نیستند.[۲۹] این چیزی است که سَم وِبر آن را «عدمِ تجانسِ بنیادینِ» تلویزیون می‌نامد و می‌افزاید، «احتمالاً سخت‌ترین چیز برای به خاطر سپردن این است که آن‌چه ما به عنوان تلویزیون می‌شناسیم، مهم‌تر از همه، با خودِ تلویزیون متفاوت است.»[۳۰]

اگر نظریه‌ی مدرنیسم خود را در برابرِ چنین عدمِ تجانسی، که مانعِ مفهومی کردنِ ویدیو به مثابه‌ی یک مدیوم شد، ناکام یافت، فیلمِ مدرنیست و ساختارگرا نیز مغلوبِ موفقیتِ زودهنگامِ ویدیو شد. حتی اگر ویدیو از پشتیبانی فنی مشخصی برخوردار بود ـ یعنی خودِ ابزارِ ویدیو ـ باز هم مشغول نوعی بی‌نظمیِ گفتمانی بود، نوعی عدمِ تجانسِ فعالیت‌هایی که نه ممکن است یک‌دست محسوب شوند و نه می‌توان چیزی مانند جوهر یا هسته‌ی متحدکننده برای‌شان متصور شد.[۳۱] مانند اصلِ عقاب، ویدیو ادعای پایانِ رسانه‌محوری داشت. در نتیجه پیامش این بود که در عصر تلویزیون در شرایطِ پسارسانه‌ای زندگی می‌کنیم.

۳

روایت سوم، که با توجه ویژه‌ای مطرح خواهم کرد، در رابطه با انعکاس میانِ جایگاهِ پسارسانه‌ای و

پساساختارگرایی است. چرا که در همان اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، ساختارشکنی حمله‌های مشهورش را به آن‌چه به‌تمسخر «قانونِ ژانر» می‌نامید آغاز کرد، «قانونِ ژانر» یا سلطه‌ی زیبایی‌شناسانه که از قرار معلوم قابِ تصویرگرایی تضمینِ بقای آن بود.[۳۲] در نظریه‌ی گراماتولوژی و نظریه‌ی پار. ارگون/parergon، ژاک دریدا با ارایه‌ی برهان‌های متوالی در صددِ نشان دادنِ این بود که ایده‌ی یک نهادِ درونی جدا از، یا مبرا از، یک نهادِ بیرونیْ خیالی واهی و داستانی فراطبیعی است. چه درونِ یک اثر هنری مد نظر باشد در برابرِ بستر و خاستگاهش، چه درونی بودنِ لحظه‌ای از تجربه‌ی زیسته در مقابلِ تکرارش در حافظه یا توسط نشانه‌های نوشتاری، ساختارشکنی درگیرِ ویران کردنِ ایده‌ی امرِ سزاوار بود، چه از جنبه‌ی هویتِ ذاتی ـ مانند «بصیرت امری است که سزاوارِ هنرهای بصری است» ـ و چه از منظرِ پاکی و خلوص ـ مانند «انتزاعی بودنْ نقاشی را از همه‌ی چیزهایی که سزاوارِ انتزاع نیستند، مثلِ روایت و فضای یادمانی، پاک می‌کند».

این‌که ممکن نبود امری صرفاً از درونی بودنِ خالص یا از هویتِ ذاتی تشکیل شده باشد، که این خلوص همواره از پیش موردِ تهاجمِ یک امرِ بیرونی بود، و یا در واقع، صرفاً از درون‌فکنیِ آن امرِ بیرونی پدید می‌آمد، استدلالی بود که به نابودیِ سلطه‌ی تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه، یا امکانِ خلوصِ مدیومِ هنری، و یا جداییِ مفروضِ فلان رشته‌ی فکری کمکِ شایانی کرد. روشن شد هویت ذاتی همان تفاوتِ ذاتی است و از این رو در آن حل شد.

در محیط دانشگاه این تحلیل، در کنار دیگر تحلیل‌های پساساختارگرایانه، نظیرِ تحلیل‌های میشل فوکو، برهانِ

جدی‌ترین مسئله‌ی نقاشی نه درکِ ویژگی‌های عینی‌اش، مانند مسطح بودنِ سطح مادی، بلکه بیش‌تر درکِ حالتِ مخصوصی بود که بیننده را موردِ خطاب قرار می‌داد، و وضعِ مجموعه‌ای از قراردادها بر این پایه ـ قراردادهایی که مایکل فراید آن را «هنری جدید» نامید.

مستدلی برای پایان یافتنِ تفکیکِ علمیِ دانشکده‌ها در شاخه‌های مشخصی از دانش بود، و از این رو پشتیبانی مقتدر برای پدیده‌ی بینارشته‌ای. خارج از فضای دانشگاه، در دنیای هنر ــ که در آن سلطه و تصورِ این‌که امری سزاوار یا مختصِ یک مدیوم باشد چندی بود که مورد تهاجم بود ــ این تحلیل‌ها تبارِ نظریِ درخشانی بودند برای کنش‌های ناخالصیِ لجام‌گسیخته‌ای ـ مانند «Fluxux» یا «سوءِ استفاده/detournement» در تفکرِ موقعیت‌گرایان (که نوعی تصاحبِ مخرب محسوب می‌شد) ـ که مدت زیادی در راه بودند.

در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، مارسل بروترس شوالیه‌ی سرگردانِ تمام این ماجرا بود. علاوه بر این‌که «موزه‌ی هنر مدرنِ» او کاری بزرگ در زمینه‌ی سوءِ استفاده‌ی نهادی بود، به نظر می‌رسد موجبِ درون‌پاشیِ نهاییِ رسانه‌محوری نیز محسوب می‌شود. و حتی در حینِ این امور، مشخص شد که در حالِ مطرح کردنِ پایه‌های نظریِ پروژه‌ی خودش بوده. همان‌طور که پیش‌تر دیدیم، برای مثال، الصاق شماره‌ی فیگور به مجموعه‌ای از اشیای بی‌ربط هم به منظورِ طنز و تمسخر فعالیت‌های کیوریتوریال بود و هم به قصدِ تهی‌سازیِ مفهومیِ نظامِ طبقه‌بندی. به همین ترتیب، کارکردِ فیگورها مانند مجموعه‌ای از فرا-عنوان‌هایی با عملکرد نظری بود. خودِ بروترس این‌گونه توضیح داد: «از نظریه‌ی فیگورها تنها تصویری از یک نظریه به دست می‌آید. اما این فیگورها به جای نظریه‌ی تصویر؟»[۳۳]

اما اگر بروترس را می‌توان متعلق به حلقه‌ی پساساختارگرایان دانست، باید نظراتِ ضد و نقیضش را درباره‌ی این نظریه نیز به خاطر داشت، به ویژه نظراتش در «Interfunktionen

چه درونِ یک اثر هنری مد نظر باشد در برابرِ بستر و خاستگاهش، چه درونی بودنِ لحظه‌ای از تجربه‌ی زیسته در مقابلِ تکرارش در حافظه یا توسط نشانه‌های نوشتاری، ساختارشکنی درگیرِ ویران کردنِ ایده‌ی امرِ سزاوار بود.

که در آن جایگاهِ نظریه در حدِ «تبلیغات برای نظامی که در آن پدید می‌آید» تقلیل می‌یابد. بنابراین نفی‌نامه، سرانجامِ همه‌ی نظریه‌ها، حتی اگر در نقدِ تولیدِ فرهنگ پدید آمده باشند، صرفاً نوعی تبلیغ برای همان تولید است. به این ترتیب، استاد بلامنازعِ سوءِ استفاده به نوعی سرمایه‌داری تبدیل می‌شود که می‌تواند همه‌چیز را تصاحب کند و آن را به نحوی از نو برنامه‌ریزی کند تا در خدمتِ اهدافش باشد. از این رو، اگر عمرِ بروترس به مشاهده‌ی اثباتِ «نظرِ» کاملاً بدبینانه‌اش کفایت نکرد، او هم مشارکتِ نهایی میانِ نظریه و تولیدِ فرهنگ را پیش‌بینی کرده بود و هم جذب شدنِ غاییِ «نقدِ نهادی» را به همان نهادهای بازارِ جهانی، که در آن موفقیتِ چنین «نقدهایی» به میزانِ حمایتی که دریافت می‌کنند بستگی دارد.

٤

اما این امر به ماجرای دیگری می‌انجامد. چرا که اگر سرمایه‌داریْ مرشدِ سوءِ استفاده است، که هر اعتراضِ پیشروی را در مسیرش مشاهده و به نفعِ خود مصادره می‌کند، بروترس رابطه‌ی تقلیدی غریبی با آن داشت. به بیان ساده، او به نوعی خود را موردِ سوءِ استفاده قرار می‌داد. این نکته را در یک بیانیه‌ی خبری در داکیومنتا۱۹۷۲ مطرح کرد، جایی که آخرین بخش‌های موزه‌اش (که اکنون به «Museum of Old Master Art، گالری قرن بیستم: دپارتمان عقاب» تغییر نام داده بود) قرار داشت، بخش تبلیغات و روابط عمومی، و بروترس از «مصاحبه‌های متناقضی» صحبت می‌کرد که در باب داستان‌های موزه‌اش برگزار کرده بود.[۳٤] در واقع، بهترین منتقدانِ بروترس به ناهماهنگی‌های

خاصی که هم در توضیح‌های هنرمند در باب آثارش و هم در خود آثار وجود داشت آگاه بودند. برای مثال بنجامین بوکلو نوشته است: «دستِ‌کم این حسِ اصرار به تناقض را می‌توان برجسته‌ترین ویژگیِ تفکر، بیانیه‌ها، و البته، آثار بروترس دانست.»[۳۵] در جایی بوکلو این را به مثابه‌ی نوعی جوک می‌بیند، یک نفیِ مضاعفِ تعمدیِ نه‌خیلی‌جِدی که در آن زبانی سنگ‌شده به کار می‌رود تا تجسمِ امروزیِ گفتار را توسط تولیدِ آگاهی تقلید کند. به این منظور بوکلو متنی را، با نام «سخن‌دانیِ من»، از بروترس نقل می‌کند: «من، من می‌گویم من؛ من، من می‌گویم من. من، شاهِ صدف‌ها. تو می‌گویی تو. من مکررگویی می‌کنم. من آن را می‌توانم. من جامعه‌شناسی می‌کنم. من آشکارا آشکار می‌کنم...».[۳۶]

داگلاس کریمپ نیز مصرانه پیروِ همین جنبه از تناقض بروترس است، جنبه‌ای که بروترس گاهی آن را «بختِ بد» خود می‌دانست، مانند وقتی که تصمیم بروترس را، در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰، در باب این‌که دست از شاعر بودن بکشد و هنرمند شود این‌طور شرح می‌دهد: از آن‌جا که برای خرید و جمع‌آوریِ آثار هنری‌ای که دوست داشت پول و ثروتی نداشت، تصمیم گرفت که آن‌ها را خودش خلق کند: پس، هنرمند شدن به سبب ناتوانی در مجموعه‌دار شدن.[۳۷]

از یک جنبه‌ی مشخص، کل ایده‌ی داستان‌های موزه، که بروترس به کارگردانیِ آن منتصب شده است، ایفای نقشِ مجموعه‌داری است. اگرچه بروترس میانِ فرمِ عمومیِ و خصوصیِ مجموعه تفاوت قائل است و این را در کاری به نامِ «Ma Collection» نشان می‌دهد، کاری که به سببِ حضور عکسی از استفان مالارمه، در میانِ چیدمانی از عکس‌ها، هاله‌ای از حریم خصوصی و بینشِ درونی دارد. در

داگلاس کریمپ نیز مصرانه پیروِ همین جنبه از تناقض بروترس است، جنبه‌ای که بروترس گاهی آن را «بختِ بد» خود می‌دانست، مانند وقتی که تصمیم بروترس را، در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰، در باب این‌که دست از شاعر بودن بکشد و هنرمند شود این‌طور شرح می‌دهد: از آن‌جا که برای خرید و جمع‌آوریِ آثار هنری‌ای که دوست داشت پول و ثروتی نداشت، تصمیم گرفت که آن‌ها را خودش خلق کند: پس، هنرمند شدن به سبب ناتوانی در مجموعه‌دار شدن.

راستای تمایزِ عمومی و خصوصی، یا سازمانی و شخصی، کریمپ به این اشاره می‌کند که بروترس به‌طور غریبی طرفدارِ مجموعه‌داری خصوصی بود و تحلیلِ والتر بنیامین از مجموعه‌دارِ قرن نوزدهمی، به مثابه‌ی یک قرینه و مشابهِ مثبت نه تنها برای مصرف‌کننده‌ی بورژوا بلکه برای مجموعه‌داران خصوصیِ معاصر که عملکردشان بر پایه‌ی مصرفِ کالا بود، را دلیل آن می‌دانست. در برابر مصرف‌کننده که انگیزه‌اش جمع‌آوری اُبژه‌هایی است که یا به عنوان سرمایه در معرض نمایش می‌گذارد و یا مصرف‌شان می‌کند، بنیامین بر این باور است که مجموعه‌دارِ واقعی «اُبژه‌ها را از بندِ مصرفی بودن رها می‌کند». و ادامه می‌دهد، آن‌چه در مجموعه‌داری سرنوشت‌ساز است آن است که «آن اُبژه از همه‌ی عملکردهای پیشینش گسسته

نمایی از فیلم طول موج، ساخته‌ی مایکل اسنو، ۱۹۶۷.

شود تا با معادلش نزدیک‌ترین رابطه‌ی ممکن را برقرار کند. و این درست نقطه‌ی مقابلِ مصرف است، و در طبقه‌بندی کمال قرار می‌گیرد».[۳۸]

در این‌جا، ارزش‌گذاریِ اصل هم‌ارزی که اُبژه را با ارزشِ تبادلی‌اش هم‌سطح می‌داند، و به نظر می‌رسد بروترس در بخش فیلم‌های موزه‌اش با گنجاندنِ «فیگورهای شماره‌دار» به آن حمله می‌کند، بر پایه‌ی موزه‌ی شخصی است. هم‌چنین بروترس اذعان می‌کند، این‌که «فیگورهای شماره‌دار» عنوانِ تصاویر در Ma Collection هستند را می‌توان به مثابه‌ی اقدامی دانست در راستای ایجادِ روابطِ جدید که از سوی مجموعه‌دارِ «واقعی» صورت می‌گیرد.[۳۹] این روابط، که بنیامین آن را «دایره‌ی جادویی» می‌نامد، به هر اُبژه این امکان را می‌دهد که در مکان‌های متعددی در حافظه تکثیر شود. او می‌گوید: «مجموعه‌داری صورتی از حافظه‌ی عملی است، و متقاعدکننده‌ترین تجلیِ دنیویِ قِرابت».[۴۰]

ساز و کاری که در آن دو فرمِ هم‌ارزی که با هم در تضادند در اُبژه هم‌گرا می‌شوند ـ فرمِ تبادلی و فرمِ «قرابت» ـ شرایطی دیالکتیک دارد که در آن گویی در همه‌ی محتویاتِ سرمایه‌داری ـ اُبژه‌ها، روندهای تکنولوژیک، سوسیال‌تایپ‌ها ـ ظرفیتی دوگانه در نظر گرفته شده است: منفی و مثبت، مانند یک اُبژه و سایه‌اش، یا مانند یک ایده و تصویرش پس از مجسم شدن. این چیزی است که گونه/type و قرینه/countertype را به هم ربط می‌دهد، یا در موردِ کالا تولیدکننده‌ی چیزی است که بنیامین آن را «دوگانگی میان عنصر آرمان‌شهری و عنصر بدبینانه» می‌نامد.[۴۱]

با گذر زمان عنصر بدبینانه غالب می‌شود. اما بنیامین بر این باور بود که در زمان تولد فلان فرم اجتماعی یا فلان فرآیند تکنولوژیک بُعد آرمان‌شهری حضور داشته است، و مهم‌تر آن‌که درست در لحظه‌ی منسوخ شدنِ آن تکنولوژی است که دوباره این بُعد ظاهر می‌شود، مانند آخرین پرتوِ یک ستاره‌ی میرا. چرا که منسوخ شدن، یا قانونِ مسلمِ تولید کالا، هم اُبژه را غیرمرسوم می‌کند و هم آن را از بندِ مصرف آزاد می‌کند و پوچیِ وعده‌ی این قانون را بر ملا می‌کند.[۴۲]

اما بنیامین بر این باور بود که در زمان تولد فلان فرم اجتماعی یا فلان فرآیند تکنولوژیک بُعد آرمان‌شهری حضور داشته است، و مهم‌تر آن‌که درست در لحظه‌ی منسوخ شدنِ آن تکنولوژی است که دوباره این بُعد ظاهر می‌شود، مانند آخرین پرتوِ یک ستاره‌ی میرا.

مارسل بروترس

گرایشِ عمیقِ بروترس به فرم‌های منسوخ و غیرمرسوم مورد توجه منتقدان متعددی قرار گرفته است. نظامِ ارجاع‌هایش به طور عمده بر قرن نوزدهم متمرکز است، خواه ارجاع‌هایش به انگر و کوربه در نخستین بیانیه‌اش باشد یا به نمونه‌هایی از بودلر و مالارمه در کتاب‌ها و نمایشگاه‌هایش، و خواه به چشم‌انداز و باغ زمستانی به عنوان مدل‌های پیشنهادیش برای فضاهای اجتماعی. در واقع، همان‌طور که بنجامین بوکلو بیان کرده است، «هاله‌ی کاملاً از مُد افتاده‌ی فرهنگ بورژوازیِ قرنِ نوزدهمی، که بسیاری از کارهایش به ذهن متبادر می‌سازد، ردِ منسوخ بودنِ مشهودِ آثارش به سادگی بیننده را اغوا می‌کند و اصلاً دغدغه‌ی هنر معاصر ندارند.»[۴۳]

اما آن‌چه کریمپ مطرح می‌کند آن است که انرژی‌ای که والتر بنیامین صَرفِ پدیده‌ی منسوخ کرده است را می‌توان در استفاده‌ی بروترس از پدیده‌ی منسوخ تشخیص داد. مثلاً در تصورش از فرمِ مجموعه‌دارِ «واقعی». این همان انرژی‌ای بود که بنیامین امیدوار بود بتواند از طریق مکاشفاتِ خودش در عرصه‌های تاریخی قرن نوزدهم آزاد سازد. بنیامین پیرامون پروژه‌ی گذرهای پاریس می‌نویسد: «ما این‌جا در حالِ ساختنِ یک ساعتِ شماطه‌داریم که پدیده‌های پر زرق و برق اما کم‌محتوای قرن گذشته را

در ذهن بیدار می‌کند.»[۴۴] گذشته‌نگر بودنِ باستان‌شناسیِ بنیامین یکی از عملکردهای این باور او بود که عقیده صرفاً از پیِ منسوخ شدنْ پدید می‌آید. او می‌گفت: «تنها در انقراض است که مجموعه‌دارِ [واقعی] درک می‌شود.»[۴۵]

۵

اما مجموعه‌دار واقعی تنها چهره‌ی منسوخ‌شده‌ای نبود که بروترس به آن گرایش داشت. چهره‌ای دیگر متعلق به فیلم‌ساز سال‌های ابتدایی سینما بود، مانند برادران لومیر یا دبلیو.دی.گریفیث یا چاپلین، زمانی که تولید فیلم یک پیشه محسوب می‌شد. وقتی بروترس به‌طور جدی در ۱۹۶۷ و در ادامه تا اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ شروع به فیلم‌سازی کرد، درست به شیوه‌ی سال‌های ابتدایی سینما خودش در فیلم‌ها بازی می‌کرد. او حرکاتِ هنرپیشه‌های فیلم‌های صامتِ کمدی، به‌ویژه باستر کیتون، را تقلید می‌کرد تا احساسِ شگفت‌انگیزی را ثبت کند که آن‌ها با لجاجتی سرسختانه در مواجهه با مصیبت‌های بی‌پایان نشان می‌دادند. او با چسباندنِ تصاویر و با نوردهی‌های متفاوت و اضافه کردن پرش‌های تصویری تلاش می‌کرد تصاویر ابتدایی سال‌های شروعِ سینما را تکرار کند.

این‌که این نوع فعالیت بداهه که به این صورت عرضه می‌شد، به واسطه‌ی صنعتی شدنِ سینما از سوی استودیوهای هالیوود و اروپا، منسوخ به حساب می‌آمد ایرادی بود که صرفاً به فیلم ساختارگرا که در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و در بستر آرشیو فیلم آنتالوژی ساخته‌شده‌بود گرفته می‌شد، آرشیوی که هرساله در فستیوال فیلم تجربی در Knokke-le-Zoute، در ساحل بلژیک، به نمایش درمی‌آمد و بروترس دو بار در آن شرکت کرد.[۴۶] نشان دادنِ این‌که ممکن بود با سرپیچی از نظام رایج به تنهایی فیلم ساخت، تقریباً بدون بودجه، و از مواد دست دوم و دور ریخته شده، آن‌چنان که در آثار آمریکایی‌ها و کانادایی‌ها در Knokke دیده می‌شد، بی‌شک نخستین تجربه‌های بروترس درباره‌ی فیلم را تقویت می‌کرد. اما با این وجود که عمده‌ی آمریکایی‌ها سرپیچی از هالیوود را حرکتی روبه‌جلو و آوانگارد می‌دانستند و فرصتی برای خلاصه کردنِ ناهم‌خوانیِ تولیدات هالیوود بر یک بُردار ساختاریِ واحد که به آشکار شدنِ طبیعت فیلم می‌انجامید، بروترس این را حرکتی پس‌رونده و قهقرایی می‌دانست، بازگشتی به وعده‌ی خوشبختی محصور در حال‌وهوای روزهای آغاز سینما.

با جدا شدن از فیلم‌های مدرنیسمِ ساختارگرا، بروترس فیلم را به منزله‌ی یک مدیوم انکار نمی‌کرد. بلکه با در نظر گرفتنِ فضای بازی که سینما در آغاز وعده داده بود در حال شناخت این مدیوم بود، فضای بازی که با تار و پود تصویر آمیخته شده بود، همان‌طور که بی‌ثباتیِ پُر پَرِشِ توهمِ جابه‌جاییْ تجربه‌ی دیدن را گسترده‌تر می‌کرد: ترکیبِ پدیدارشناسانه‌ی حضور و غیاب، نزدیکی و دوری. این‌که مدیوم اولیه‌ی فیلم از این جنبه در برابر خاتمه‌ی ساختارگرایی مقاومت می‌کرد، به بروترس اجازه می‌داد شاهدِ آن‌چه باشد که ساختارگرایان انجام نمی‌دادند: این‌که ابزارِ فیلم، مدیومی در اختیار ما قرار می‌دهد که ویژگی‌اش را باید در خودِ متفاوت بودنش دریافت. یک امرِ اضافه‌شونده است، مسئله درهم‌تنیدگیِ حمایت‌ها و قراردادهای لایه‌لایه است. ساختارگرایان کمرِ همت

او حرکاتِ هنرپیشه‌های فیلم‌های صامتِ کمدی، به‌ویژه باستر کیتون، را تقلید می‌کرد تا احساسِ شگفت‌انگیزی را ثبت کند که آن‌ها با لجاجتی سرسختانه در مواجهه با مصیبت‌های بی‌پایان نشان می‌دادند.

این‌که مدیوم اولیه‌ی فیلم از این جنبه در برابر خاتمه‌ی ساختارگرایی مقاومت می‌کرد، به بروترس اجازه می‌داد شاهدِ آن‌چه باشد که ساختارگرایان انجام نمی‌دادند: این‌که ابزارِ فیلم، مدیومی در اختیار ما قرار می‌دهد که ویژگی‌اش را باید در خودِ متفاوت بودنش دریافت.

بسته بودند تا مَجازی نهاییِ برای «خودِ» فیلم بسازند ـ جابه‌جایی به حرکت دوربین محدود (مانند فیلمِ «زوم در برف») و خلاصه شده بود، یا توهمِ فیلمی‌ای که ویژه‌ی تشریحِ اصرارْ بر دیدنْ در فیلم‌های پرش‌دار (مانند اثر پاول شَریَت) بود ـ مجازی که، هم‌چون دیگر صورت‌های نمادین اضافه‌شونده، واحد بود؛ بروترس مطابقِ شرایطِ متفاوتِ فیلم عمل می‌کرد: رابطه‌ی جدایی‌ناپذیر میانِ هم‌زمانی و توالی در فیلم، یا قابلیت فیلم در قرار دادنِ لایه‌های صدا و متن روی تصویر.

همان‌طور که بنیامین پیش‌بینی کرده بود، هیچ‌چیز نمی‌تواند به خوبیِ منسوخ شدنْ وعده‌ای را که در هنگام تولد صورتی از تکنولوژی داده می‌شود، محقق کند. پورتاپک صوتی‌تصویری، که سینمای مستقل آمریکا را نابود کرد، نشان‌دهنده‌ی منسوخ شدنِ فیلم بود.

٦

اگر نمونه‌ی بروترس را در بستر اوضاع پسارسانه دنبال می‌کنم، به این دلیل است که او بر چیزی ایستادگی می‌کند، و از این رو چیزی را بازنمایی می‌کند، که می‌خواهم آن را به عنوان «گره»ی این اوضاع ببینم. چرا که بروترس، سخنگوی مفروض اوضاع بینارسانه‌ای و پایانِ هنر، در کارهایش لایه‌ای درونی تعبیه می‌کرد که باید آن را رهایی‌بخش نامید. مفهومِ رهایی‌بخشی را از والتر بنیامین وام گرفته‌ام، که گویی سایه‌ی ایده‌اش در باب قرینه/countertype ـ به مثابه‌ی تصویرِ پس از تحقق یک نقش اجتماعی که اکنون تحت نفوذ سرمایه‌داری تجسم یافته و تباه شده است ـ بر سرِ فعالیت‌های مجموعه‌داری

بروترس مشهود است. مهم‌تر این‌که، ردِ تحلیلی که بنیامین از عکاسی پیشِ رو می‌گذارد در فعالیت‌های بروترس در حوزه‌ی فیلم مشهود است.

ابتدا ممکن است این امر خلافِ شهود به نظر آید، چرا که مانند بروترس، بنیامین نیز به برخوردهای ساختارشکنانه با ایده‌ی مدیوم شهرت دارد. به این منظور او از عکاسی نه تنها به عنوان فرمی استفاده می‌کرد که به‌تدریج ویژگی‌های خودش را تباه می‌کرد ـ چرا که تصویر محکوم بود به عنوانِ نوشته شده وابسته باشد ـ بلکه عکاسی را به مثابه‌ی ابزاری به کار می‌بُرْد تا ایده‌ی وضوح را در تمامیِ هنرها موردِ حمله قرار دهد. چرا که شرایط عکاسی به منزلهی امری قابلِ تکثیر، عملِ بازتولید مکانیکی، ساختارِ دیگر هنرها را تغییر می‌دهد. برای نمونه، بنیامین این‌طور توضیح می‌دهد: «فراتر از همیشه اثرِ هنریِ بازتولید شده تبدیل می‌شود به اثرِ هنری‌ای که به سبب قابلیتِ تکثیر طراحی شده است.» و آن‌چه در ادامه می‌آید، تبدیل شدن به قربانیِ قانون کالامحوری، آثار هنری مجزا و هم‌چنین مدیوم‌های هنری مجزاست که به عرصه‌ی برابری عمومی وارد می‌شوند، و از این رو منحصر به فرد بودنِ اثر ـ که بنیامین آن را «آئورا» می‌نامد ـ و هم‌چنین ویژگیِ مدیومِ آن اثر از دست می‌رود.

اما فارغ از گرامیداشتِ نابِ این اوضاع، تأملات بنیامین در باب عکاسی نیز در همان قالبِ عقاید پیشینش شکل می‌گرفت، یعنی از این منظر که، به مثابه‌ی فسیلی از آن چه متولد می‌شود، پس از منسوخ شدنْ فلان فرمِ تکنولوژیک ممکن است متضادِ رهایی‌بخشِ آن تکنولوژی را نیز خائنانه بر ملا سازد. در مورد عکاسی این وعده در شخصیتِ آماتور

و غیرحرفه‌ایِ ابتدایی عکاسی پیش از تجاری شدن کدگذاری شده بود، وقتی هنرمندان و نویسندگانی مانند جولیا مارگارت کامرون، ویکتور هوگو و اُکتاویوس هیل از دوستان‌شان عکس گرفتند. به مدت زمانِ پُز که از لازمه‌های تولید اثر بود نیز بستگی داشت، در آن مدت امکانِ انسانی شدنِ نگاه وجود داشت، به عبارت دیگر، امکانِ فرار سوژه از اُبژه شدن در دستانِ ماشین.[۴۷]

پناه گرفتنِ بروترس در به کار بستنِ سینمای اولیه سببِ خیانت به همان ایده‌ی کدگذاری شدنِ ظرفیت‌های رهایی‌بخشِ فلان حمایت تکنیکی می‌شود. و همین ایده است که مایلم به عنوان ایده‌ای پنداشته شود که بر کل تولیدات بروترس حکم‌فرماست، مانند نورِ تندی که با زاویه‌ای عجیب به سطحی می‌تابد، و ساختارِ توپوگرافیکِ کاملاً جدیدی را برجسته می‌کند. حتی اگر این‌جابه‌جایی برای تشریح کامل این موضوع نباشد، باز هم به نظرم مدلِ فیلمیْ زیرمجموعه‌ی بررسیِ عمیق‌تری است در باب طبیعتِ مدیوم که در قالبی مبدل صورت گرفته است، قالبی که فکر می‌کنم برای بروترس به عنوان مدیومِ اصلی عمل می‌کند، یعنی همان داستان، برای نمونه زمانی که بروترس موزه‌اش را «یک داستان» می‌داند. چرا که به نظر می‌رسد برای او داستان همواره دارای جنبه‌ی آشکارکننده است؛ همان‌طور که درباره‌ی تفاوتِ میانِ موزه‌های رسمی با موزه‌ی خودش گفته است: «داستان به ما اجازه می‌دهد به طور همان زمان واقعیت و آن‌چه واقعیت را پنهان می‌کند درک کنیم.»[۴۸]

پناه گرفتنِ بروترس در به کار بستنِ سینمای اولیه سببِ خیانت به همان ایده‌ی کدگذاری شدنِ ظرفیت‌های رهایی‌بخشِ فلان حمایت تکنیکی می‌شود. و همین ایده است که مایلم به عنوان ایده‌ای پنداشته شود که بر کل تولیدات بروترس حکم‌فرماست، مانند نورِ تندی که با زاویه‌ای عجیب به سطحی می‌تابد، و ساختارِ توپوگرافیکِ کاملاً جدیدی را برجسته می‌کند.

مسئله‌ای که در بستر مدیوم در میان است، تنها امکانِ بهره‌جویی از داستانْ برای پرده برداشتن از دروغ‌های

واقعیت نیست، که امکانِ ارایه‌ی تحلیلی از خودِ داستان در رابطه با ساختارِ ویژه‌ای از تجربه است. و صرفاً این ساختار فضاییِ «پشتِ پرده» یا لایه‌لایه بودن است که برای او استعاره‌ای از وضعِ فقدان در قلب داستان بود.

این‌که رمان به مثابه‌ی حمایتی فنی بود که در قرن نوزدهم داستان به واسطه‌ی آن تبدیل به یک سنت شده بود برای بروترس جذابیت خاصی داشت، جذابیتی که در بیانیه‌هایش هم نمود پیدا می‌کند، مانند بیانیه‌اش برای نمایشگاه «نظریه‌ی فیگورها» ـ جایی که اُبژه‌ها حامل «فیگورهای» شماره‌دارند و گویی «شخصیتی روشن‌گر دارند که به نوعی رمان درباره‌ی جامعه اشاره می‌کنند.»[۴۹] و نیز شکلی فیزیکی به خود می‌گیرد که با فعالیتش در تولید اثر به شکل کتاب در رابطه است.

یکی از این آثار، کتاب بودلرِ بروترس است [Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui deplace les lignes (۱۹۷۳)]، که مشارکتِ خاصی است با قدرتِ آشکارکننده‌ی رمان. چرا که در گستردگیِ ناروالِ شعری از بودلر، فرمِ رُمانی و متوالیِ کتاب تنها به این منظور نیست که باورِ رمانتیک به شعر، به عنوانِ فرمی کامل از نزدیکی، را به مثابه‌ی خیال یا توهم عَرضه کند ـ فرو پاشیِ تمایزِ موجودْ میانِ سوژه و اُبژه ـ بلکه به منظورِ گشودنِ آن نزدیکی به سرنوشت زمان‌مندِ خود نیز هست، که در آن سوژه هرگز نمی‌تواند با خودش کاملاً یکسان شود. بر پایه‌ی یکی از شعرهای اولیه‌ی بودلر «زیبایی»، که در آن مجسمه‌ای لاف‌زنان به بیان احساساتش در زمینه‌ی نزدیکیِ ذهنی می‌پردازد، گویی که خودبسندگی و حضورِ هم‌زمانِ خودش می‌تواند نمادِ بی‌انتهاییِ یک کل باشد (Je suis belle, o mortels!»

باورِ داستانِ مدرنیست، که نتیجه‌اش پیروزیِ مفروضِ اثرِ تک‌رنگ بود، بر این بود که این جمع‌بندی را در شیئی، که کاملاً با خاستگاهش هم‌راستاست، پدید آورده است: سطح و تکیه‌گاه در اتحادی جدایی‌ناپذیر؛ مدیومِ نقاشی آن‌قدر تنزل می‌یابد که چیزی جز یک شئ باقی نمی‌ماند.

comme un reve de pierre»)، کتاب در صددِ تخلیه کردنِ هم‌زمانی از همین مفهوم است.

با چاپِ این شعر به طور کامل در صفحه‌ی نخست، همراه با عنوانِ «فیگور ۱»، بروترس خطوطی از شعر را که در آن‌ها مجسمه از هرگونه گسترشِ زمان‌مندِ صورتِ کاملش سر باز می‌زند با رنگ قرمز از بقیه‌ی بیت‌ها جدا می‌کند، خطوطی که مضمون‌شان عبارت است از: «از حرکتی که خطوط را جابه‌جا می‌کند بیزارم.» هر چند در صفحه‌های بعدی، بروترس صرفاً به ادامه‌ی این انتقال و جابه‌جایی می‌پردازد و با نوشتنِ هر یک از کلمه‌های بیت در انتهای یک صفحه، خودِ بیت در جنبشِ ناپدید شدنِ افقش چندلایه می‌شود.

می‌توان اعتراض کرد که با این تغییرات در شعر بودلر، بروترس به‌سادگی از کار مالارمه در «پرتاب تاس هرگز شانس را از بین نخواهد برد» تبعیت می‌کند، که در آن کلمه‌های عنوان («Un coup de des jamais n›abolira le hasard») به طور مشابه هر یک در انتهای یک صفحه نوشته شده‌اند، به‌واسطه‌ی بی‌نظمی و پراکندگیِ کلمه‌هایش در صفحه‌های گوناگون، که گاهی به حاشیه‌ی درونی صفحه نیز سرایت می‌کند، متنِ شعر به‌شدت فضامند می‌شود تا بیت‌ها به چیزی مشابهِ تصویر تبدیل شوند. شاید پراکندن شماره‌های تصویرها در بخشِ فوقانی صفحه‌های بودلرِ بروترس به استدلال در موافقت با این موازی‌کاری کمک می‌کند، و به شیوه‌ای که «پرتاب تاس» حالتِ متوالیِ نوشته را به عرصه‌ی هم‌زمانِ دیدن تبدیل می‌کند اعتبار می‌بخشد، حرکتی که بروترس به‌تکرار به آن اشاره می‌کرد. «مالارمه در منبعِ هنر مدرن است»، و ادامه می‌دهد: «او سهواً فضای مدرن را اختراع کرد.»[۵۰]

اما برداشتِ شخصیِ بروترس از مالارمه، خلافِ جهتِ نقشی که کتابِ بودلر ایفا می‌کند، در حرکت است. نخست، مفهوم «شماره‌ی تصویر/.Fig » در آثار بروترس تأکیدی بر ناکامل و جزیی بودنِ وضعیتِ این کلمه است، تأکیدی بر مقاومتِ این کلمه در برابر این امکان که تصویر همیشه (خود-)حاضر است: همان‌طور که این پرسشِ بروترس «اما شماره‌ی تصویر/.Fig به جای نظریه‌ی تصویر؟» خاطرنشان می‌کند، «شماره‌ی تصویر/.Fig » در بابِ تبدیل شدنِ تصویر به وضعیت جابه‌جا کننده و تأخیریِ داستان نظریه‌پردازی می‌کند.[۵۱] از این لحاظ، «شماره‌ی تصویر/.Fig » بیش از آن‌که از وضعیتِ خوش‌نویسی-دستورِ زبانیِ صفحه‌های مالارمه تبعیت کند، آن را به چالش می‌کشد. دوم این‌که، عملکردِ توالی در مجموعه‌ی بودلر برعکس مالارمه است. چرا که در «پرتاب تاس»، گسترده شدنِ کُنْدِ عنوان‌ها در پایینِ صفحه‌های اشعار بیش‌تر شبیهِ پدال عمل می‌کند، یا شبیهِ تعلیق‌های هماهنگی که در خدمتِ تبدیل جریان صدای موسیقی در زمان به توهمِ شورانگیزِ فضای بی‌زمانِ آکوردی واحد است که می‌شنویم، برای نمونه در آثار کلود دبوسی. گستردگی‌ای که در مجموعه‌ی بودلر مجبوریم تجربه کنیم چیزی است مجزا که با بازسازی در فیلمی که ایده‌اش در همان سال به ذهن بروترس رسید تقویت می‌شود، «سفری بر دریای شمال»، که در آن مجدداً گشتالتِ تصویرْ روایی شده است. با ارایه‌ی سفری سینمایی در قالب یک «کتاب»، فریم‌های کاملاً ثابت فیلم (که هریک ۱۰ ثانیه دیده می‌شوند) همراه با عنوان‌هایی، از «صفحه‌ی ۱» تا «صفحه‌ی ۱۵»، به طور متناوب دیده می‌شوند، و در بین‌شان تصویرهای بی‌حرکتی از چند قایق. این تصاویر با عکسی از یک قایق

تفریحی در دوردست آغاز می‌شوند، این عکس چهار بار یعنی از صفحه‌ی ۱ تا صفحه‌ی ٤ تکرار می‌شود، و سپس به تصاویری از یک نقاشیِ قرن نوزدهمی از مجموعه‌ای از قایق‌های بادبانیِ ماهی‌گیریِ در حالِ حرکت تغییر می‌کند، که در بقیه‌ی صفحه‌ها جزییاتی گوناگون از این نقاشی دیده می‌شوند. نخستین فریم این جزییات جهشی است دراماتیک از صحنه‌ی ناوگانِ کشتی‌ها، کشتی‌های دو دَکلی و قایق‌هایی بزرگ، به یک نمای بسته خیلی نزدیک از بافت بوم، بعد از عنوانِ «صفحه» نمایی نسبتاً نزدیک از دو بخشِ بادگرفته‌ی بادبان که بسیار به یک نقاشی انتزاعی شبیه است، تا پس از عنوان «صفحه»‌ای دیگر

ریچارد سرا،
«مار»، فولاد، ۱۹۹٤ تا ۱۹۹۷،
موزه‌ی گوگنهایم بیلبائو، اسپانیا.

نوبت به تصویری دیگر از بافت بوم می‌رسد که مانند تصویری کاملاً تک‌رنگ است. شاید این روند نشانگرِ آن باشد که روایتِ به کار رفته در کتاب از نوع روایات تاریخ هنری باشد، خلاصه شده در سه صفحه‌ی پشتِ سرِ همْ داستانِ مدرنیسم و تبادلِ فضای عمیقی که برای روایتِ بصری بر سطحی همواره تخت نیاز است که اکنون تنها به مؤلفه‌های خودش اشاره می‌کند، «واقعیتِ» جهان با واقعیتِ داده‌های تصویرگرا جایگزین می‌شود.[52] اما در «صفحه»‌ی بعد، جزییات تک‌رنگ دوباره جای‌شان را به منظره‌ای کامل از کشتیِ دو دکلی می‌دهند، گویی در حرکاتی متوالی بروترس رونـدِ مدرنیست را به هم می‌ریزد. چیزی که در عوض به ما عرضه می‌شود تجربه‌ی متنی است در میان سطوح متعدد، با لایه‌بندیِ مشخصی که تداعی‌کننده‌ی شباهتی است میان انبوه صفحه‌های یک کتاب و وضعیتِ افزودنیِ حتی تک‌رنگ‌ترینِ بوم‌ها، که اگرچه ممکن است جسمی کاملاً بی‌جان به نظر آید، اما رنگ باید بر حمایتی بنشیند که توسط آن فراهم می‌شود. در واقع، با ورق زدنِ «صفحاتِ» کتاب مشخص می‌شود که این سفری است در جست‌وجوی خاستگاهِ اثر، چنین «خاستگاهی» در میانِ مادیتِ بسترِ مسطحِ بومِ آن اثر («خاستگاهِ» مدرنیسم) و تصویری که بر آن سطحِ مات نقش می‌بندد در تعلیق است، تصویری که نشانه‌ی تمایلِ خلاقِ بیننده است که درهای هر لحظه‌ای از تجربه را به چیزی فراتر از خود بگشاید (واقعیت به مثابه‌ی «خاستگاه»). در رونـدِ در بر گرفتن و عملی کردنِ چنین تمایلی، داستان نشانه‌ی دقیقی این ناکامل بودن است. فرمی که کمبودِ تسکین‌ناپذیرِ خودبسندگی به خود می‌گیرد وقتی شروع

می‌کند به جست‌وجوی اصل و ریشه یا سرنوشت خود به مثابه‌ی راهی برای تصورِ امکانِ دست‌یابی به کمال، که تلاشی است ناممکن برای تبدیلِ تسلسل به سکون، یا تبدیلِ زنجیره‌ای از اشیا به یک شئِ کامل. باورِ داستانِ مدرنیست، که نتیجه‌اش پیروزیِ مفروضِ اثرِ تکرنگ بود، بر این بود که این جمع‌بندی را در شیئی، که کاملاً با خاستگاهش هم‌راستاست، پدید آورده است: سطح و تکیه‌گاه در اتحادی جدایی‌ناپذیر؛ مدیومِ نقاشی آن‌قدر تنزل می‌یابد که چیزی جز یک شئِ باقی نمی‌ماند. روی آوردنِ بروترس به داستان گویای عدمِ امکانِ تحققِ این داستان در اجرای نوعی لایه‌بندی است که خود نماد یا مثالی است از وضعیتِ خودمتمایزِ مدیوم‌های متفاوت.
زمانی که بروترس در تشریحِ «نظریه‌ی فیگورها» از رمان استفاده می‌کند، از پیچیدگی‌ای سخن می‌گوید که امیدوار است با این اشیای عامیانه، مانند پیپ و آینه که اثر را به تصویر می‌کشند، به دست آورده باشد. او می‌گوید: «با اشیای تکنولوژیک، که واحد بودن‌شان ذهن را به وسواس متمرکز بر یک شی محکوم می‌کند: هنر مینیمال، روبات و کامپیوتر ، هرگز به چنین پیچیدگی‌ای دست نمی‌یافتم.»[۵۳]
در چنین ادعایی دو عنصر از بحثی که من در باب تعمق در مدیوم دنبال می‌کنم نهفته است. نخست، باید ویژگیِ مدیوم‌ها، حتی مدیوم‌های مدرنیسم را تمایزمحور و خودمتمایز در نظر گرفت، و از این رو مانند لایه‌بندیِ قراردادها که هرگز به سادگی در جسمیتِ تکیه‌گاه‌شان فرو نمی‌ریزند. «واحد بودن»، همان‌طور که بروترس می‌گوید: «ذهن را به وسواس متمرکز بر یک شی محکوم می‌کند.»[۵۴] دوم، دقیقاً این شیوعِ درجه‌های بالاترِ تکنولوژی ـ «روبات، کامپیوتر» ـ است که، با اعلامِ غیرمرسوم بودن تکنیک‌های قدیمی‌تر، به ما اجازه می‌دهد پیچیدگی درونی مدیوم‌هایی را فرا بگیریم که آن تکنیک‌ها موردِ حمایت قرار می‌دهند. در دستان بروترس خود داستان به چنین مدیومی تبدیل می‌شود، به چنین صورتی از ویژگی تمایزمحور.

۷

فردریک جیمسون پست‌مدرنیته را چنین صورت‌بندی می‌کند: اشباعِ کاملِ فضای فرهنگی از تصویر، چه به دستِ تبلیغات، چه به دست رسانه‌های ارتباطی، و چه به واسطه‌ی فضای مَجازی. او می‌گوید که این اشباعِ کاملِ تصویریِ زندگیِ جمعی و روزانه به آن معناست که اکنون تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه همه‌جا وجود دارد، و این به سبب توسعه‌ای در فرهنگ است که نه تنها مفهومِ اثر هنریِ واحد را به‌کل مسئله‌دار کرد، که دقیقاً مفهومِ استقلالِ زیبایی‌شناسانه را از معنا تهی کرد. و این‌طور ادامه می‌دهد: در وضعیتی که «همه‌چیز اکنون ترجمانی بصری و از نظر فرهنگی آشنا دارد [از جمله نقدهای این وضعیت]، توجهِ زیبایی‌شناسانه نیز خود را منتقل‌شده به حیاتِ ادراکْ می‌یابد». این چیزی است که آن را «حیاتِ جدیدِ ادراکِ پست‌مدرن» می‌نامد، که در آن «نظامِ ادراکیِ سرمایه‌داریِ اخیر» همه‌چیز را زیبایی‌شناسانه تجربه می‌کند، از خرید گرفته تا کلیه‌ی فعالیت‌های تفریحی، و از این‌رو هر چه را بتوان در قلمروِ کاملاً زیبایی‌شناسانه دانست منسوخ قلمداد می‌کند.[۵۵]
یکی از تعریف‌های هنر در این نظامِ ادراکِ پست‌مدرن این است که هنر صرفاً تقلیدی است از بهره‌وریِ طفیلی‌وار از

زیبایی‌شناسی در کل حوزه‌های اجتماعی. هر چند در این وضعیت، شماری از هنرمندان معاصر تصمیم گرفته‌اند از این نوع فعالیت سر باز زنند، به عبارت دیگر، تصمیم گرفته‌اند خود را درگیرِ مُدِ بین‌المللیِ چیدمان و هنر بینارسانه‌ای نکنند، جایی که هنر اساساً خود را هم‌دستِ جهانی‌سازیِ تصویرْ در خدمتِ سرمایه می‌یابد. این هنرمندان در برابر بازگشت به فرم‌های رنگ‌ورورفته‌ی مدیوم‌های سنتی، مانند نقاشی و مجسمه‌سازی، نیز مقاومت کرده‌اند. در عوض، هنرمندانی نظیرِ جیمز کُلمَن و ویلیام کِنتْریج با آغوشی باز به استقبالِ ایده‌ی تمایزمحوری رفته‌اند، یعنی ایده‌ی مدیوم آن‌چنان مشخص است که حال متوجه می‌شوند باید آن را از نو خلق یا عبارت‌بندی کنند.[۵۶] مارسل بروترس، که برای نمونه این‌جا مطرح شد، از پایه‌های این تعهد بوده است.

ارجاعات

1. Stanley Cavell, The World Viewed (Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1971), pp. 101-18.

۲. در این باب رجوع شود به:
“Music Discomposed,” in Must We Mean What We Say? (New York: Scribner’s, 1969), pp. 199-202.

۳. این مشکل پیچیده‌تر می‌شود چرا که لازم بود نام گرینبرگ را در گیومه قرار دهم، مانندِ آن‌چه در این جمله دیده می‌شود، تا نشان دهم که این خوانش از کلمه‌ی «مدیوم» دچار کج‌فهمی، که در ادامه به آن می‌پردازم، بوده و هست.

۴. در این متن از کلمه‌ی mediums به عنوان صورتِ جمعِ کلمه‌ی medium استفاده می‌کنم تا با media اشتباه نشود، و کلمه‌ی media را در بستر تکنولوژی ارتباطات به کار می‌برم.

۵. Benjamin H. D. Buchloh, “Introductory Note [to the special Broodthaers issu],” October, no. 42 (Fall 1987), p. 5.
نقش محوریِ بنجامین بوکلو در دریافتِ انتقادیِ آثار بروترس مشهودْ و تعددِ ارجاع‌ها در مقاله‌ی پیشِ رو نشانه‌ی آن است، مانند ارجاع‌های متن به فعالیت‌هایش در سمت سردبیر و ناشر در مجله‌ای که منتشر می‌کرد، اینترفانکتسیونن. در این‌جا، و در کنار این متن که به نوعی اِپیگرافِ نوشته‌ای است که در ادامه می‌آید، مایلم شخصاً از بنجامین بوکلو برای بلندنظریش تشکر کنم که پذیرفت دست‌نوشته‌های این مقاله را بخواند و در این باره با من

بحث کند، مباحثاتی شامل موافقت‌ها و مخالفت‌هایی که گفت‌وگو با او را پیوسته چالش‌برانگیز و سرشار از روشن‌گری می‌کند.

۶. Studio International, vol. 188 (October 1974)؛
استودیو اینترنشنال، شماره‌ی 188 (اکتبر 1977). طرح پشت جلد نیز کار بروترس است. ترکیبی است از همان نوع لوح‌های «یادگیریِ حروف» برای بچه‌ها (گ مثل گورخر، آ مثل اسب، س مثل ساعت، با تصویر مناسب روی هر لوح) و روی لوح‌ها تنها حروف دیده می‌شوند. زیر لوح‌هایی که مانند یک جدول مرتب شده‌اند، بروترس به دست‌خطِ خودش نوشته‌است:«elements du discours ne peuvent server l'art une faute d'orthographe cachee vaut un fromage.» این نوشته به دو جنبه‌ی متفاوت کار او اشاره دارد. از یک سو، نسخه‌ی جدیدی از حکایت روباه و کلاغِ لافونتِن، که پیش‌تر نیز در یک نمایشگاه و فیلم «Le Cor-beau et Ie rellar» (1967) از آن بهره برده بود، ارایه می‌کند. از طرف دیگر، اشاره‌ای ضمنی دارد به اشتباه تایپیِ موجود در اعلان نمایشگاهش «Court/Circujt» (1967)، که در آن حروف‌چین‌ها حرف «h» را در نام بروترس از قلم انداخته بودند، و هنرمند با دست خودش این حرف را به اعلان‌ها اضافه کرد، و از این رو یک اشتباه را به حرکتی مانند امضای هنرمند تبدیل کرد یا به اُبژه‌ای قابل فروش، یا در اصطلاح فرانسوی «fromage» (مایه).

۷. چیزی که سبب شد به این طرح جلد، و بازی مخصوصش با کلمات، توجه کنم، مقاله‌ی برجسته‌ی بنجامین بوکلو بود:

Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde," Artforum, vol. XVIII, (May 1980), p. 57.

۸. برای مشاهده و نظری کردنِ این تحول از خاص به عام، ن. ک. به:
Thierry de Duve, Kant After D"champ (Cambridge, Mass. MIT Press, 1996)، به‌ویژه بخشِ "The Monochrome and the Blank Canvas."

۹. بروترس توضیحش را در موزه ارایه می‌کند، در کاتالوگِ دونسخه‌ایِ نمایشگاهِ "Der Adler vom Oligozan bis Heute" (Dusseldorf, Stadtische Kunsthalle, 1972.), vol. 2, p. 19.: در پیش‌نویسِ یک متن که ظاهراً به یورگن هارتن می‌نویسد، بروترس ادعای conceptualists/مفهوم‌گرایان را در باب «نظریه» به بازی می‌گیرد، و این خواسته‌شان را که هنر را به بیانیه‌های بی‌چون‌وچرایی محدود کنند که «تعریف» خودش را تولید می‌کند:

نظریه
موزه در زمان [حال]
من عقاب هستم
تو عقاب هستی
ما عقاب هستیم
شما عقاب هستید
آن‌ها تن‌پرور و بی‌رحم‌اند
باهوش و تندخو مانند
شیرها، مانند پشیمانی، مانند
موش‌ها.

۱۰. نشـریه‌ی «اینترفونکتسـیونن»، شـماره‌ی ۱۱ (پاییـز 1974)، جلـد. بنجامیـن بوکلـو، ناشـر و سـردبیر ایـن نشـریه‌ی آوانـگارد، ایـن طـرح جلـد را بـه بروتـرس سـفارش داد، و نیـز یـک کار دیگـر بـرای همیـن نسـخه: نمایش‌نامـه‌ی یـک فیلـم بـه نـام «Seanse/سِـئانس»، کـه در آن یـک فیلـم خیالـی بـه نمایـش در می‌آیـد کـه مشـتمل اسـت بـر یـک فیلـم کوتـاه، پخـش یـک خبـر، و یـک فیلـم بلنـد داسـتانی کـه همـه از تصاویـر دزدیـده شـده سـاخته می‌شـوند. «سـئانس» در میـان یـک جفـت درخـت خرمـا قـرار می‌گرفـت، و در زیـر آن عنـوانِ "Racisme vegetale/تخـم نژادپرسـتی بکاریـد" خبـر از انتشـار کتـاب آتـی بروتـرس بـا همیـن نـام مـی‌داد. ایـن بوکلـو بـود کـه متن‌هـای جلـد را بـا کمـک خـود هنرمنـد بـه انگلیسـی برگردانـده بـود. یـک بـار دیگـر، بوکلـو توجـهِ مـن را بـه ایـن اثـر کم‌شـناس جلـب کـرد، در

"Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde," op. cit., pp. 57-8

۱۱. بـا وضـع کـردنِ واژه‌ی «اصـل عقـاب» بـرای آن بخشـی از اسـتفاده‌ی بروتـرس از عقـاب کـه هنـر مفهومـی و متعاقبـاً وقایـع مشـخصی از تاریـخ هنـر را پـس از جنـگ بـه نقـد می‌کشـد، تـلاش می‌کنـم تمایـز میـان ایـن جنبـه را نشـان دهـم بـا آن‌چـه بروتـرس انتظـار داشـت عقـاب در کل توضیـح دهـد، کـه طبعـاً ابعـاد سیاسـیِ ایـن نمـاد را در برمی‌گیـرد و به‌طـور خـاص، بـا ارجـاع بـه خاسـتگاه اروپایـیِ بروتـرس، و نفوذش را در بـر می‌گیـرد و اسـتثمارش را توسـط فاشیسـم.

۱۲. بـرای اطلاعـات بیش‌تـر در زمینـه‌ی آرشـیو فیلـم آنتـالوژی ن. ک. بـه:

Annette Michelson, "Gnosis and Iconoclasm: A Case Study of Cinephilia," October, no. 83 (Winter 1998), pp. 3-r8.

۱۳. L. Baudry, "The Apparatus," Camera Obswra, no. I (1976); and Teresa de Lauretis and Stephen Heath (eds), The Cinematic Apparatus (London: Macmillan, 1980).

۱۴. Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, trans. Colin Smith (London: Routledge and Kegan Paul, 1962).

بخشـی از «The Body/بـدن» بـه پیونـد درونـی و دوجانبـه‌ی «پشـت» و «جلـو»ی بـدن اشـاره می‌کنـد، بـا بهره‌گیـری از سیسـتمی از معنی‌هـای ایـن روابـط. روابطـی کـه پیشاپیـش و بـه صـورت پیش‌اُبژکتیـو توسـط فضـای بـدن محیـا می‌شـوند، و بـرای خـودِ معنـی بـه مثابـه‌ی یـک الگـوی ازلی‌انـد. بـدن بـه مثابـه‌ی بسـترِ پیش‌اُبژکتیـوِ تجربـه‌ی مربـوط بـودنِ اُبژه‌هـا نخسـتین «دنیا»یـی اسـت کـه توسـط پدیدارشناسـی ادراک کاوش می‌شـود.

۱۵. آنِـت میکلسـن می‌نویسـد: «ادامـه یافتـنِ حرکـتِ ثابـتِ رو بـه جلـوی دوربیـن، تنشـی تولیـد می‌کنـد کـه بـا کاهـشِ دامنـه‌ی دیـد نسـبت مسـتقیم دارد، بـا کمـی تعجـب متوجـه می‌شـویم افق‌هایـی کـه کرانه‌هـای روایـت را نشـان می‌دهنـد، آن صـورت روایـی‌ای کـه سـرزندگی‌اش را مرهـون زمان‌منـدیِ آماسـیده‌اسـت، در حرکـتْ بـه سـمتِ مکاشـفه علیـه شـناخت جهت‌گیـری می‌کننـد. در انتظـار یـک مسـئله، در "تعلیـق" بـه

سمت راه حل حرکت می‌کنیم... اِسنو، در معرفیِ توقع به مثابه‌ی هسته‌ی فیلم، فضا را به مثابه‌ی وجود بازتعریف می‌کند... که خود اساساً "مفهومی زمان‌مند" است. با تهی ساختنِ فیلم از گرایش‌های استعاری مونتاژ، اِسنو استعاره‌ای برای صورت روایی خلق می‌کند.»
"Toward Snow. Part I," Artforum, vol. IX (June1971), pp. 31-2.

۱۶. ریچارد سرا از اهمیت کار مایکل اسنو صحبت می‌کند:
Annette Michelson, Richard Serra, and Clara Weyergraf, "The Films of Richard Serra: An Interview," October, no. 10 (Fall 1979).

۱۷. در یک مجموعه مقاله در اواخر دهه‌ی 1940 میلادی گرینبرگ ایده‌ی پایان نقاشی روی سه‌پایه را مطرح می‌کند و این که درهای دنیایی «فراتر» از سه‌پایه‌ی بوم به روی تصویرسازی باز می‌شود.ن.ک. به:
"The Crisis of the Easel Picture" (April 1948) and "The Role of Nature in Modern Painting" (1949), in Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism, vol. 2, ed. John O'Brian (Chicago and London: University of Chicago Press, 1986), pp. 224 and 273-4;
و هم‌چنین به:
"American/Type Painting" (1955), Clement Greenberg, op. cit., vol. 3, p. 235.

۱۸. در تحلیل خطوط گرایشی که سوژه را به دنیایش وصل می‌کند، سارتر تنها از دوجانبگیِ دیدگاه‌ها نمی‌گوید

ـ برداری که بدن من را به عنوان دیدگاهم به امور به آن جنبه‌ای که نشان‌گرِ دیدگاهِ آن امور به بدن من است وصل می‌کند ـ بلکه به دگرگونی‌هایی در دنیا می‌پردازد که نتیجه‌ی تصاحب شدن‌شان توسط من‌اند، برای مثال در خلالِ بازی. او می‌نویسد: «ورزشْ دگرگونیِ آزادانه‌ی محیطِ دنیایی است به عنصری که از آن کنش حمایت می‌کند.این حقیقت ورزش را مانند هنر خلاقانه می‌کند. ممکن است محیط مورد نظر یک گستره‌ی برفی باشد... با دیدنش گویی از پیش تصاحبش کرده‌ای. بیرونی بودنِ محض را بازنمایی می‌کند، فضامندیِ شدید؛ عدم توانایی‌اش در تشخیص، یک‌نواختی‌اش و سفید بودنش بیان‌گرِ برهنگیِ مطلقِ ماده است؛ این in-itself/به-خودیِ-خودی است که صرفاً in-itself/به-خودیِ-خود است... . آرزو می‌کنم که این به-خودیِ-خود شاید نوعی از تجلیِ خودِ من باشد در حالی که هنوز به-خودیِ-خود مانده‌باشد. انسان می‌خواهد "با برف کاری انجام دهد" تا صورتی را به این ماده تحمیل کند که این ماده به خاطر آن صورت وجود داشته‌باشد... اسکی کردن، فراتر از مهارت، سرعت عمل است، یک بازی است، شیوه‌ای است برای تصاحب این گستره. دارم با آن کاری انجام می‌دهم. با این کنشم مادیت و معنای برف را تغییر می‌دهم.»
Jean/Paul Sartre, Being and Nothingness, trans. Hazel E. Barnes [New York: Washington Square Press, 1956], pp. 742-3).

مفهوم «بردار پدیدارشناسانه» به طور تنگاتنگ با ایده‌ی کنشِ سازمان‌دهی و پیوندی که در خلال آن سوژه با دنیا

به عنوان پدیده‌ای معنادار درگیر می‌شود درآمیخته است.

۱۹. در یک مجموعه مقاله به این موضوع پرداخته‌ام:
"... And Then Turn Away?' An Essay on James Coleman," October, no. 81 (Summer 1997), pp. 5-33; "Reinventing the Medium," Critical Inquiry, no. 25 (Winter 1999), pp. 289-305; and "The Crisis of the Easel Picture," forthcoming in the second volume of the Jackson Pollock catalogue, The Museum of Modern Art, New York.

۲۰. چنین تحلیلی در مورد سِرا در پایان یکی از مقاله‌هایم "The Crisis of the Easel Picture" آمده است.

۲۱. "Louis aud Noland" (1960) and "After Abstract Expressionism" (1962), in Clement Cremberg, op. cit., vol. 4, pp. 97 aud 131.

۲۲. "Modernist Painting," ibid., p. 90.

۲۳. "Louis and Noland," ibid., p. 97.

۲۴. برخورد تیِری دُ دووِ با با واکنشِ گرینبرگ به این‌که تغییر ماهیت «مسطح بودن» مدرنیست توسط مینیمالیسم به بوم تکرنگ به نوعی به پیش‌ساختگی تعبیر می‌شود سبب می‌گردد گرینبرگ با ترکِ مدرنیسم به فرمالیسم/ساختارگرایی روی آورَد، که از منظر زیبایی‌شناسی یک نگرانی جدی در زمینه‌ی ارزش‌یابی و قضاوتِ سلیقه محسوب می‌شود.
این امر با توضیح‌های گرینبرگ درباره‌ی خودش در نوشته‌هایش

پس از سال 1962 در هماهنگی است، نوشته‌هایی نظیرِ "Complaints of an Art Critic" (Artforum [October 1967]). هرچند چیزی که کمبودش در این خوانش به چشم می‌خورد، شیوه‌ی گرینبرگ است در درکِ مجموعه‌ی بصری بودن به مثابه‌ی پشتیبانی از فعالیت هنری، و از این رو به مثابه‌ی یک مدیوم ـ اگرچه هرگز این نکته را نمی‌گوید. و این در جای خود به آن معناست که «مدرنیسمِ» خودِ گرینبرگ پیچیده‌تر از آن است که خودش می‌گوید یا جاد و اطرافیانش مایل اند بفهمند، یا دُ دووِ معتبر می‌داند. در متنی با نامِ «The Crisis of the Easel Picture» به طور مفصل‌تر به پرسشِ بصری بودن به مثابه‌ی یک بردار پدیدارشناسانه پرداخته‌ام.

۲۵. در ارتباط با یک نوع از این چرخش‌ها، فراید می‌نویسد که منجر به چیزی به‌کفایت قدرتمند می‌شود که قراردادهای جدید تولید می‌کند، هنری جدید پدید می‌آورَد.

Michael Fried, "Shape as Form," in Art and Objecthood [Chicago and Loudon: Chicago University Press, 1998], p. 88).

۲۶. Leo Steinberg, Other Criteria (New York: Oxford University Press, 1972), p. 79.

۲۷. استفاده‌ی کاوال از واژه‌ی اتوماتیسم که ایده‌ی مدیوم به عنوان پشتیبانِ فعالیتِ هنری را پیشِ رو می‌گذارد راه را برای چنین نظریه‌پردازی‌هایی باز می‌کند. برای نمونه، شاهدِ رابطه‌ای است میان یک «اتوماتیسم» فرضی و صورت‌هایی که توسعه و ادامه‌ی این اتوماتیسم به خود

می‌گیرند که به‌ضرورت صورت‌هایی دنباله‌دارند، و هر جزء این دنباله‌ها آنِ جدیدِ خود مدیوم است.
.(The World Viewed, op. cit., pp. 103-4)

۲۸. "Video and Narcissism," October, no. I (Spring r976).

۲۹. استنلی کاوال در صدد است که این یکپارچگی را از طریق محتوای تلویزیون به مثابه‌ی «جریانی از دریافت‌های هم‌زمان از یک رخداد» جانمایی کند، و از طریق صورتی از برداشت که مختص تلویزیون است، که آن را «مانیتورینگ» می‌نامد.
Stanley Cavell, "The Fact of Television," in Video Culture: A Critical Investigation, ed. John Hanhardt (Rochester, N.Y. Visual Studies Work-shop, 1986).
دیگر تلاش‌ها در راستای بیانِ خاصْ بودنِ تلویزیون /یا ویدیو عبارت است از:
Jane Feuer, "The Concept of Live Television: Ontology as Ideology," In Regarding Television: Critical Approaches, ed. E. Ann Kaplan (Frederick, Md.: University Publications of America, r983); Mary Ann Doane, "Information, Crisis, and Catastt'ol phe, " in Logics of Television: Essays in Cultural Criticism, ed. Patricia Mellencamp (Bloomington: Indiana University Press, I990); Fredric Jameson, "Video," Postmodernism: Or the Cultural Logic oj Late Capitalism (Durham, N. c.. Duke University Press, 199I).

۳۰. Samuel Weber, "Television, Set, and Screen," in Moss Mediatlros: Form, Technics, Media (Pasadena, Calif . Stanford University Press, 1996), p. 1 10.

۳۱. فردریک جِیمسِن در باب مقاومتِ ویدیو در برابر نظریه‌پردازیِ مدرنیست:
"Transformations of the Image in Postmodernity," in The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998 (London: Verso, 1998).

۳۲. Jacques Derrida, "The Law of Genre," Glyph, no. 7 (1980).

۳۳. این عبارت، که روی یکی از کارهای بدون عنوان سال 1973-4 نوشته شده است، عبارتی پیچیده است. نیمه‌ی نخست مربوط است به توصیف دوگانه‌ی اصل عقاب از شیوه‌هایی که نظریه‌ها خود در برابر کالامحوری آسیب‌پذیرند و این‌که جابه‌جا کردن زبان و اُبژه‌ی فیزیکی نیز هنر را از این آسیب مصون نمی‌دارد. اما جمله‌ی دوم بسیار کم‌تر منفی است و راه به فرصت‌های رهایی‌بخشی دارد که «فیگور»ها به عنوان نوعی جدید از تصویر ـ ذره‌ای که به‌کل نه در زمره‌ی زبان می‌گنجد و نه در قلمروِ نماد ـ ممکن است به آن واکنش نشان دهند. این امر توسط نقش «فیگور» در Ma Collection و کتاب «بودلر» مطرح می‌شود، که پیرامون هر دو در ادامه توضیح داده‌ام. از بنجامین بوکلو برای توصیه‌هایش در زمینه‌ی پیچیدگیِ «نظریه‌ی فیگورها»ی بروترس و حالت نمادینِ این مفهوم در آثارش بسیار سپاس‌گزارم.

۳۴. Press release for "Musee d'Art Moderne, Departement des Aigles, Sections Art Moderne et Publicite" (Kassel, 1972), reprinted in Marcel Broodthaers, exh. cat. (Paris: Jeu de Paume, I991), p. 227·

۳۵. Benjamin H. D. Buchloh, "Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde," op. cit., p· 52.

۳۶. Ibid., p. 54.

۳۷. برای اطلاعات بیش‌تر در باره‌ی ارتباط بروترس با صورت بنیامینیِ مجموعه‌دار ن. ک. به:
Douglas Crimp, "This Is Nor a Museum of Art," in Marcel Broodthaers, exh. cat. (Minneapolis: 60 Walker Art Center, 1989), pp. 71-91.

توضیح بروترس در باب «خالق شدن» از این مقاله است:
" Comme du beurre dans un sandwich," Phantom as, no. 51'.6 1 (December 1965), pp. 295'-6, as cited in Crimp, op. cit., p. 71.

۳۸. Walter Benjamin, Dos PassagCl/- Werk (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), vol. I, p. 277, as cited in Crimp, op. cit. , p. 72.

۳۹. شماره‌های «فیگور»ها تنها این بار پشت سر هم‌اند، برخلاف شماره‌های تصادفی که بروترس در «بخش

فیگورها» (در نمایشگاه عقاب از دوره‌ی اُلیگوسِن تا حال) به عنوان اصل شماره‌گذاری می‌شناسد، یا در کیفیتِ بداهه‌ی پراکندگیِ «فیگور ۱»، «فیگور ۲»، «فیگور A» و...

۴۰. Ibid., p. 7J.

۴۱. Walter Benjamin, Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era oj High Capitalism, trans. Harry Zohn (London: New Left Books, 1 973), p. I65, as cited in Crimp, op. cit., p. 80.

۴۲. Susan Buck-Morss, The Dialecticsoj Seeing: Tmllter Benjamin and the Arcades Project (Cambridge, Mass . MIT Press, 1989), pp. 241-5.

۴۳. Benjamin H. D. Buchloh, "Formalism and Historicity — Changing Concepts in American and European Art since 1945," in Ellrope in the Seventies: Aspects oj Recent Art, exh. cat. (Chicago: The Art Institute of Chicago, 1977), p. 98.

۴۴. Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, op. cit., p. 271, as cited in Crimp, op. cit., p. 73.

۴۵. Walter Benjamin, "Unpacking My Library" (1931), in Illuminatiolls, traus. Harry Zohn (NewYork: Schocken Books, 1969), p. 67.

۴۶. اگرچه بروترس پیش‌تر دو فیلم ساخته بود.
که اولی مشابه آثار سینمای «تجربیِ» ابتدایی است مانند Ballet mecanique اثر Leger، و دومی یک فیلم ترکیبی است از مجموعه‌ای از منابع فیلم‌های مستند. در سال 1967 بود که، با ساختن Le Corbeau et Ie renard، بروترس به طور جدی شروع به کار با فیلم کرد و به نظر می‌رسد که به رابطه‌ای مخصوص به خودش در تجربه کردن با این مدیوم دست یافته‌است. این همان سالی بود که فیلم «طول موج» اثر مایکل اسنو جایزه‌ی نخست جشنواره‌ی فیلم تجربی Knokke را به خود اختصاص داد. ژَک لُدو، که بنیان‌گذار این جشنواره بود، مدیر آرشیو سلطنتی فیلم در بروکسل نیز بود، که مخزنی بود شبیه به مجموعه‌ی آثار سینمایی که افتخار حضور در آرشیو فیلم آنتالوژی را داشتند. بروترس در مقاله‌اش با عنوان «Le Cinema Experimental er les fables de La Fontaine. La raison du plus fort»، در ارتباط با نمایشگاهش، « Le Corbeau et Ie Renard»، به تشریح جزییات فیلم اسنو می‌پردازد و سپس به ارتباط آن با «سینمای ساختارگرا»ی اروپایی می‌پردازد:

Selbstschuisse by the German film_maker Luc Mommartz (Marcel Broodthaers: Cinema, Barcelona: Tapies Foundation, 1 997, pp. 60—1;

با سپاس از ماریا گیلیسن برای معطوف کردنِ توجه‌ام به این ارجاع و به موماٰتز.

۴۷. Walter Benjamin, "A Short History of Photography," in "aile Way Street" alld Other Writillgs, trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter (London: New Left Books, 1979). For a further discussion, see my "Reinventing the Medium," op. cit.

۴۸. Press release for "Musee d'Art Moderne, Departement des Aigles, Sections Art Moderne et Publicite" (Kassel, 1 972), reprinted in Marcel Broodthaers, 1991, op. cit., p. 227.

۴۹. Marcel Broodthaers, after an interview by Irma Lebeer, "Ten Thousand Francs Reward," October, no. 42 (Fall 1987), p.43.

۵۰. From the catalogue for "MTL-DTH," quoted in Anne Rorimer, "The Exhibition at the MTL Gallery in Brussels, March I3-April 10, I970," October, no. 42 (Fall 1987), p. I IO.

۵۱. به توضیح شماره‌ی33 رجوع شود.

۵۲. بخشی از تصاویر دریایی فیلم «سفری بر دریای شمال» از نسخه‌ی اصلی فیلمی قدیمی‌تر، Analyse d'une Peinture، برداشته شده‌اند البته با مونتاژی متفاوت همراه با شماره‌صفحه به صورت میان‌نویس و عکاس‌های قایق‌ها که خود بروترس گرفته بود. در مصاحبه‌ای به مناسبت نمایشگاه نقاشی‌های بروترس در سال 1973، که در آن فیلم Analyse d'une Peinture نیز نمایش داده شد، بنجامین

بوکلو و میشائل اُپیتز از هنرمند درباره‌ی فیلم سؤال‌هایی کردند. بوکلو در این مصاحبه پیش‌فرض این است که این فیلم نمادی است از مدرنیسم، نمادی که قطعیت درونی مدرنیسم را تحلیل می‌کند و مورد تهاجم قرار می‌دهد: «با توجه به شیوه‌ی شما در تکرار تمسخرآمیز اشارات نقاشانه‌ی تقلیل‌گرایانه، آیا همین اصل‌های منسوخ نیست که تحلیل خود شما از یک نقاشی را شکل می‌دهد؟» پاسخ‌های بروترس به این پرسش‌ها اختصاصاً مقاومتی است، در جایی می‌گوید: «آیا ابزار تحلیل واقعاً برای کار کردن کافی است؟» در جایی دیگر، به نظر می‌رسد با این ایده که فیلمش، آن‌چنان که بوکلو پافشاری می‌کند، «با مسئله‌ی نقاشی» سر و کله می‌زند مخالف است. او می‌گوید: «نه با نقاشی به عنوان یک مسئله، بلکه به عنوان یک سوژه. اگر به نظر شما نقاشی مسئله‌ای دارد، من ادعا می‌کنم که این فیلم مورد بحث را به نحوی ساخته‌ام که این مسئله را دگرگون می‌کند.»

(Marcel Broodtham: Cillema, op. cit., pp. 230-1)

به نظر من وقتی بروترس از واژه‌ی سوژه استفاده می‌کند، مانند «نقاشی به عنوان یک سوژه»، اغلب منظورش چیزی شبیه به موضوعات نقاشی یا محتوای آن نیست، بلکه به نقاشی به عنوان یک رسانه اشاره می‌کند.

۵۳. Marcel Broodthaers, “Ten Thousand Francs Reward,” op. cit., p. 43.

۵۴. Ibid.

۵۵. Fredric Jameson, The Clllltiral Ttlrn, op. cit., pp. r r a—I2.

۵۶. در مقاله‌ای قدیمی‌تر، که در پانویس 19 به آن اشاره شد، درباره‌ی کارهای جِیمز کُلمن و جِف وال بحث کرده‌ام. در آینده در مقاله‌ای در این باره بر آثار ویلیام کنتریج تمرکز خواهم کرد.

گفت‌وگو با رزالیند کراوس

جرت ارنست

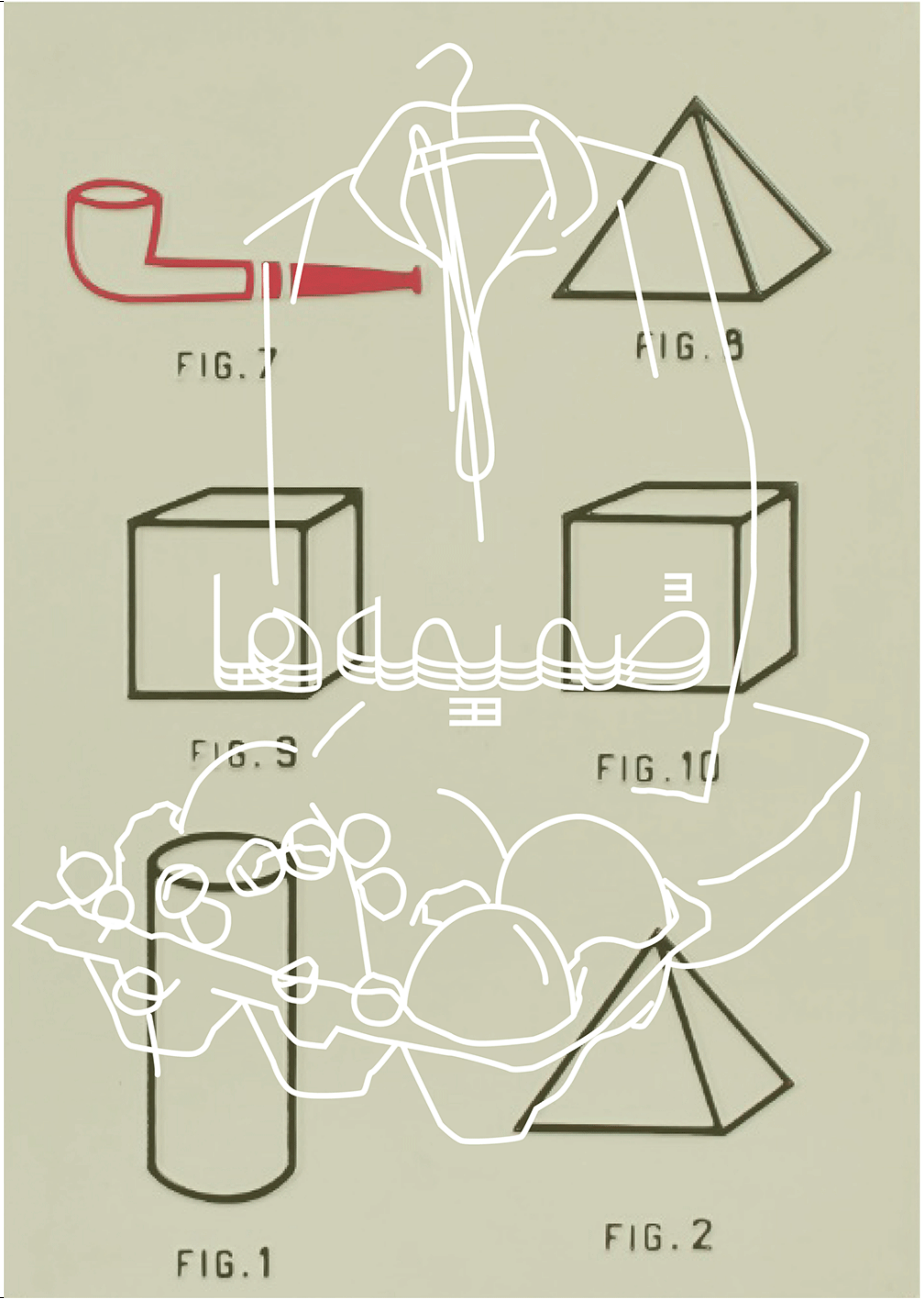
ترجمه‌ی اشکان جیهوری

منبع:

What it means to write about Art,

Jarrett Earnest, David Zwirner Books, 2018

رزالیند کراوس (متولد سال ۱۹۴۱ میلادی) منتقد و تاریخ‌دانی است که مسیر نظام تاریخ هنر را با ادغام تئوری‌های ساختارگرایی، پساساختارگرایی و روان‌کاوی در تحلیلی واحد از هنر مدرن و معاصر تغییر داده است. او در دهه‌ی شصت میلادی کار خود را به‌عنوان منتقد، به همراه کلمنت گرینبرگ و مایکل فراید، در مجله‌ی «آرت‌فروم» آغاز کرد، سپس از این مجله جدا شد تا در سال ۱۹۷۶ به همراه آنت مایکلسون مجله‌ی «اکتبر» را تأسیس کند. کتاب‌هایی که از او به چاپ رسیده‌اند عبارت‌اند از: «نهایت آثار آهنی: مجسمه‌ی دیوید اسمیت» (۱۹۷۱)؛ «پاساژ در مجسمه‌سازی مدرن» (۱۹۷۷)؛ «اصالت افسانه‌های مدرنیستی و آوانگارد» (۱۹۸۵)؛ «ناخودآگاه بصری» (۱۹۹۳)؛ «بی‌شکل: راهنمای مصرف‌کننده» (به همراه ایو-آلن بوا، ۱۹۹۷)؛ «نوشته‌های پیکاسو» (۱۹۹۹)؛ «لیسانسیه‌ها» (۱۹۹۹)؛ «فهرست دائمی» (۲۰۱۰)؛ «زیر فنجان آبی» (۲۰۱۱)؛ و «ویلم دِ کونینگ بدون توقف: زن را بیابید» (۲۰۱۵). او استادِ دانشکده‌ی تاریخ هنر و باستان‌شناسی دانشگاه کلمبیاست.



نخستین تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی مهمی را که موجب آگاه شدن تو به لذت بصری شد به یاد می‌آوری؟

فکر می‌کنم مهم‌ترین تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه برای من، برای کسی که در واشنگتن دی‌سی بزرگ شده است، امکان دسترسی به کلکسیون فیلیپس[1] بود، تجربه‌ای بسیار زیبا و دلنشین. خانه‌ای که اتاق‌های خواب آن در طبقه‌ی بالا بود، و یکی از آن‌ها پر بود از نقاشی‌های پل کلی (Paul Klee). روی فرش وسط اتاق خواب می‌نشستم و به این نقاشی‌ها نگاه می‌کردم ـ فوق‌العاده بود.

همیشه حس می‌کردم که نویسنده‌ام، ولی از زمانی که نقد هنری نوشتم، یعنی زمانی‌که کار با «آرت فروم» را آغاز کردم، به نویسنده‌ی واقعی تبدیل شدم.

واکنشت به نقاشی‌های کلی چه بود؟

این‌که هرکدام از آن‌ها درباره‌ی موضوعی خاص و بسیار متفاوت بود ـ تنوعی که در این آثار وجود داشت از دید من بسیار جالب بود.

نوشتن را چطور آغاز کردی؟

با روزنامه‌نگاری شروع کردم. سرپرست روزنامه‌ی دبیرستان بودم، و بعد از آن در کالج ولزلی سردبیر «The Wellesley news» شدم. آن نوع از نویسندگی مؤثر و تهاجمی برای من اهمیت فوق‌العاده‌ای داشت. هر چهارشنبه، نزد ناشرمی‌رفتم و برای پر کردن ستون‌ها می‌نوشتم. همیشه حس می‌کردم که نویسنده‌ام، ولی از زمانی که نقد هنری نوشتم، یعنی زمانی که کار با «آرت فروم» را آغاز کردم، به نویسنده‌ی واقعی تبدیل شدم.

به نظرم واقعاً مفید است که هیچ پیش‌زمینه‌ای نداشته باشید، یا به اصطلاح بی‌خبر به سراغ آثار یک هنرمند بروید و سعی کنید به آثار او به شکلی واکنش نشان دهید که معنادار باشد.

چیزی که برای من درباره‌ی روزنامه‌نگاری جالب است حیاتی بودن دقت و ایجاز کلامی است.

کاملاًموافقم.

زمانی که وارد کالج ولزلی شدی، آیا می‌دانستی که قرار است تاریخ هنر بخوانی؟

در حقیقت، می خواستم هنرمند شوم. ولی با کار در استودیوهای آن‌جا، فهمیدم که اصلاً چنین استعدادی ندارم. در آن مقطع به تاریخ هنر علاقه‌مند شدم. وقتی درسم در ولزلی تمام شد، وارد هاروارد شدم و با مایکل فراید همکلاسی شدم. با هم دوست شدیم، و او من را به جیم فیتزسایمنز، که در مجله‌ی «Art International» سردبیر بود، معرفی کرد، و در نهایت به فیل لیدر معرفی شدم، که سردبیر «آرت فروم» بود.

پس از آن نوشتن نقد هنری به واقع تجربه‌ای بی‌نظیر برای من بود. شما باید در نمایشگاهی که قرار بود درباره‌ی آن بنویسید پرسه می‌زدید، و احتمالاً نمایشگاه کسی که مطلقاً چیزی درباره‌ی او نمی‌دانستید، و باید از داستان سردرمی‌آوردید. یکی از اولین تجربه‌هایم زمانی بود که برای بازدید و بررسی نمایشگاهی از دانالد جاد مأموریت یافتم. این جایی بود که گیر افتادم. چگونه باید با این آثار خارق‌العاده روبه‌رو می‌شدم درحالی‌که دایره‌ی واژگانی برای این کار نداشتم، و حتی نمی‌دانستم که باید آن را در چه کانتکستی قرار دهم؟ باید کانتکست خودم را ابداع می‌کردم. به نظرم واقعاً مفید است که هیچ پیش‌زمینه‌ای نداشته باشید، یا به اصطلاح بی‌خبر به سراغ آثار یک هنرمند بروید و سعی کنید به آثار او به شکلی واکنش نشان دهید که معنادار باشد.

رزالیند کراوس

زمانی که وارد هاروارد شدی، اوضاع چگونه بود؟

از اساتید ارشد یکی سیدنی فریدبرگ بود در حوزه‌ی هنر رنسانس و دیگری سیمور اسلایو در حوزه‌ی هنر باروک هلندی. ولی برای من، مهم‌ترین شخص جان کولیج بود،

مدیر موزه‌ی هنر Fogg؛ او سمینار خارق‌العاده‌ای برگزار کرد که طی آن به آلبانی، یوتیکا و بوفالو رفتیم و از کلکسیون‌های متعددی بازدید کردیم.

آیا این بازدیدها به دیدن آثار و اشیاء از نزدیک گذشت یا به گشتن در فضاهای موزه‌ای؟
خب، ما به دیدن کلکسیونرها و معامله‌گران آثار هنری رفتیم. در نیویورک به حراج‌خانه‌ی کریستی سر زدیم و در جاهای دیگر هم به همین شکل. در واقع بخشی از این تجربه جنبه‌ی جامعه‌شناسانه داشت، چون از کولیج آموختیم که چگونه خود را به همه‌ی این آدم‌ها معرفی و ارائه کنیم. یعنی، گویی که او این آدم‌ها را سرگرم می‌کند؛ او به ما نشان داد که نمی‌توانید وارد کلکسیون کسی شوید و همان‌جا مثل یک دمبل بنشینید و تکان نخورید. شما باید واقعاً در ازای حضور در آن‌جا چیزی به آن‌ها ارائه کنید. واقعاً درس بزرگی بود.

نخستین برخوردت با کلمنت گرینبرگ چگونه اتفاق افتاد؟
او را در هاروارد ملاقات کردم؛ مایکل فراید ما را به هم معرفی کرد. او بسیار دوستانه، گشاده و پذیرا بود، و هنگامی که به نیویورک رفتم تا به کار نقد بپردازم، عادت داشتم هر بعدازظهر او را ببینم و چیزی با هم بنوشیم. او را خیلی خوب می‌شناختم. او نکته‌ی حیرت‌انگیزی به من گفت که آن را در کتاب «ناخودآگاه بصری» ثبت کرده‌ام ـ نظر او را درباره‌ی برخی از مقالات باربارا رُز پرسیدم، و او پاسخ داد: «به من دختران باهوش یهودی و ماشین‌تحریرهای‌شان را عطا کنید.» که از نظر من حرف بسیار درستی است، و هیچ‌وقت آن را فراموش نمی‌کنم.

آیا احساس می‌کردی که تو هم یک دختر یهودی باهوش با یک ماشین‌تحریر هستی، و همین هم تو را به جایی که هستی رساند؟
بله، حتماً همین‌طور است.

در طول دهه‌ی هفتاد میلادی، تمامی منتقدان جوان که زیر دست گرینبرگ می‌آمدند ـ تو، فراید، رُز ـ تلاش می‌کردند که به طرق مختلف از اندیشه‌ی گرینبرگی فاصله بگیرند. ولی جدا از گرینبرگ، چه چیزی در جریان نقد هنری می‌گذشت که تو ضد آن واکنش نشان می‌دادی؟
یکی از چیزهایی که من را به‌شدت عصبی می‌کرد ایده‌ی پلورالیزمی بود که بر نقد هنری در دهه‌ی هفتاد میلادی سایه انداخته بود ـ هر چیزی مجاز است. حمله به ایده‌ی پلورالیزم کاملاً به وسواس ذهنی من بدل شده بود. به نظر می‌رسید که همه‌چیز نمی‌تواند در یک زمان اتفاق بیافتد، و فکر می‌کنم این چیزی است که وولفلین هم به آن اشاره کرده است. مقاله‌ی «مجسمه‌سازی در حوزه‌ی گسترش یافته» [۱۹۷۹] بخشی از این وضعیت بود، و مقاله‌ی «شبکه‌های توری» [۱۹۷۹] هم به همین ترتیب. فکر می‌کنم که توسل من به ساختارگرایی با یافتن راهی برای نمایش اجتناب‌ناپذیر بودن یک، و تنها یک، احتمال ارتباط داشته است.

یکی از چیزهایی که من را به‌شدت عصبی می‌کرد ایده‌ی پلورالیزمی بود که بر نقد هنری در دهه‌ی هفتاد میلادی سایه انداخته بود ـ هر چیزی مجاز است. حمله به ایده‌ی پلورالیزم کاملاً به وسواس ذهنی من بدل شده بود.

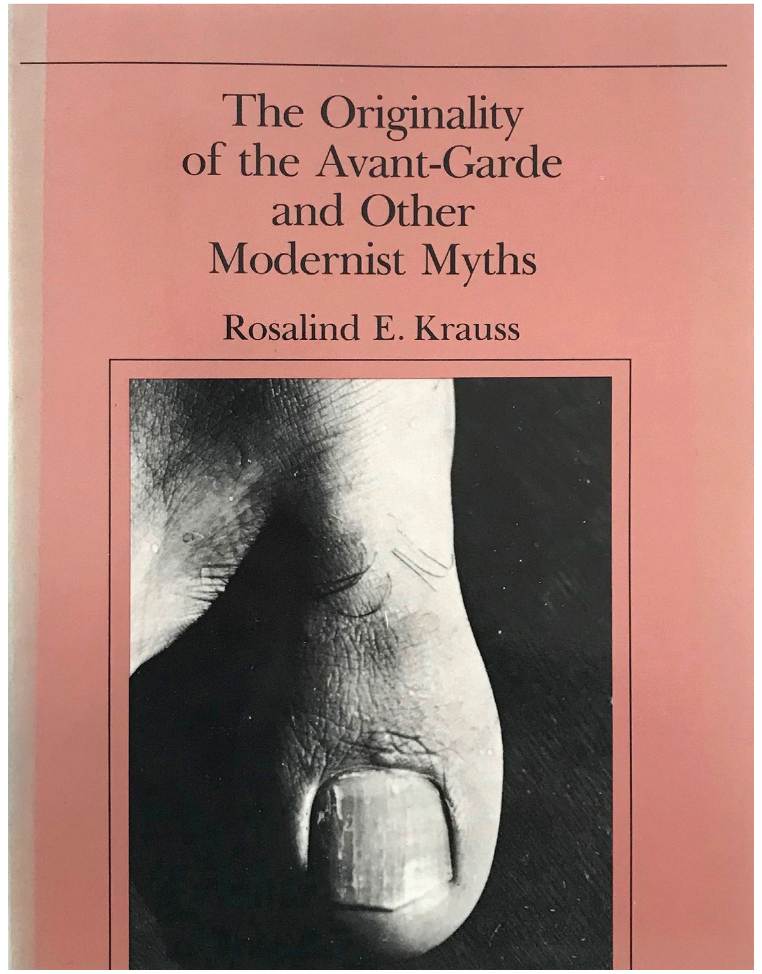
از زمانی که دختر جوانی بودی و آثار کلی را مشاهده می‌کردی تا به امروز، لذت‌ها و امکانات تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه برای تو چه تغییری کرده است؟
هیچ‌گاه تغییر نکرده و در واقع ثابت بوده است. ولی روابط بسیار نزدیک با هنرمندان معیّنی برای من ممکن شد. رابطه‌ی

هاروارد به من گفته بود تنها راهی که می‌توانم رساله‌ای درباره‌ی اسمیت بنویسم این است که کاتالوگی توصیفی از او تهیه کنم، که پروژه‌ی واقعاً خارق‌العاده‌ای بود.

نزدیکی با رابرت اسمیتسون و ریچارد سرا داشتم. آن‌ها درک من را از خطوط تکرار در آثارشان واقعاً دوست داشتند. این ریچارد بود که برای کیوریت کردن نخستین نمایشگاهش برای موزه‌ی هنر مدرن من را پیشنهاد کرد. البته تاریخ دقیقش را به یاد نمی‌آورم ـ شاید سال ۱۹۸۶؟ وقتی درباره‌ی آن صحبت کردیم، به او گفتم، شرایط غیرقابل‌چانه‌زنی من این است که آثار سربی‌اش را با سرب بسازد نه با فولاد، و در هر اتاق تنها یک اثر و نه بیش‌تر به نمایش خواهد گذاشت. به این دلیل که من تجربه‌ی یک نمایشگاه بزرگ برای ریچارد سرا را در مرکز پمپیدو داشتم که شبیه مغازه‌ی آهن‌فروشی شده بود ـ شما اثر پشت اثر می‌دیدید. افتضاح بود. الزام او برای دوباره‌سازی آثار سربی با فولاد سوءتفاهم مطلق از اهمیت آن آثار است.

چطور فهمیدی کار انتقادی که انجام داده بودی با کار تاریخی ارتباط دارد یا متمایز از آن است؟ چون به نظر می‌رسد دلیل این‌که به تو اجازه داده شد تا در آن زمان رساله‌ای درباره‌ی دیوید اسمیت بنویسی این بود که او مُرده بود و در نتیجه فضای محدودی برای کار فراهم می‌کرد.

هاروارد به من گفته بود تنها راهی که می‌توانم رساله‌ای درباره‌ی اسمیت بنویسم این است که کاتالوگی توصیفی از او تهیه کنم، که پروژه‌ی واقعاً خارق‌العاده‌ای بود. پس من هم یک کاتالوگ توصیفی تهیه کردم، و در سال ۱۹۷۷ کتاب‌خانه‌ی مرجع گارلند از صفحات پروژه‌ی من عکاسی و آن را به‌صورت یک کتاب منتشر کرد. برخی از صفحات کتاب شامل عکس‌های باحالی بود که خودم آن‌ها را گرفته بودم.



کتاب «اصالت افسانه‌های مدرنیستی و آوانگارد» (۱۹۸۵)، انتشارات ام.آی.تی

امروز بنیاد دیوید اسمیت قصد دارد کاتالوگ توصیفی خودش را منتشر کند، که به نوعی کاتالوگ من را به زباله‌دان تاریخ خواهد سپرد. من از انجام آن پروژه خوشنود هستم. چرا که من را به کار بسیار نزدیک‌تر کرد. البته بعدها برخی از متولیان امر که اجازه دادند رنگ از آثار اسمیت زدوده شود،گرفتار رسوایی دردناکی شدند.[۲]

گرینبرگ مجوز آن را داده بود؟

او یکی از متولیان بود.

آیا این جریان‌ها رسماً باعث جدایی تو شد؟

البته. من باید در مقاله‌ای که در همین باره، در مجله‌ی «Art in America»، نوشتم متولیان امر را معرفی می‌کردم. متولیان امر کلم و رابرت مادرول بودند، و وظیفه‌ی من بود که بگویم آن‌ها به طور حتم مجوز برداشتن رنگ از روی مجسمه‌ها را داده بودند. یادم می‌آید که بتسی بیکر را در یک رستوران ژاپنی ملاقات کردم؛ او یک بارانی پوشیده بود که از زیر آن اسلایدهایی از مجسمه‌های بی‌رنگ‌شده را درآورد. مثل این بود که بگوید «آیا مایلی تصاویر مستهجن ببینی؟»، مسئله‌ی بغرنجی بود. به او گفتم که حتماً درباره‌ی آن خواهم نوشت و گرینبرگ عصبانی شده بود. پس از آن او دیگر نتوانست بدون آن‌که هنرمندان بگویند «چطور توانستی چنین کاری بکنی؟» در انظار عمومی ظاهر شود.

فکر می‌کنی در مورد نقادی او چه‌چیز قابل توجه و قدرتمندی وجود دارد که هم‌چنان بسیار چشمگیر است، حتی اگر اغلب مغالطه به نظر برسد؟

گرینبرگ به شکل حیرت‌آوری شفاف و رُک بود. او هیچ‌گاه بدون آوردن مثال حرفی نمی‌زد، و در مورد مثال‌ها و نمونه‌ها او این شگرد بی‌نظیر ریزبینی در کار را داشت. من از طرف تام هاس یا در مجله‌ی «ARTnews» در برابر این انتقاد قرار گرفتم که به شکل نفس‌گیری گزنده بود، و واقعاً هم متقاعدکننده و مستدل نبود. برای من، گرینبرگ خلاصی خوبی بود از آن وضعیت. از جهاتی، من از این‌که بین من و گرینبرگ فاصله افتاد ناراحت بودم.

به نظر می‌رسد لئو استاینبرگ نمونه‌ی درخشانی است از کسی که به شیوه‌ای متفاوت در برابر این پرسش قرار گرفت. و به نظر می‌رسد تو هم با همتراز شدن با او مشکلی نداری.

اصلاً. دقیقاً به‌خاطر نمی‌آورم که رابطه چه بود، ولی زمانی که داشت مقاله‌ی «دیگر ضوابط» [۱۹۷۲] را می‌نوشت با من تماس گرفت. آن را به من داد تا بخوانم، و من گفتم، لیو، اگر درباره‌ی گرینبرگ دچار سوءتفاهم هستی نمی‌توانی به او حمله کنی، چرا که چیزهایی درباره‌ی گرینبرگ می‌گفت که اصلاً واقعیت نداشتند. او از این‌که به او کمک کردم تا استدلالش محکم‌تر شود قدردان بود. ما به دوستان خوبی بدل شدیم. طبق عادت سالی دو بار با هم شام می‌خوردیم. شام را خانه‌ی خودش می‌خوردیم؛ یا غذای چینی سفارش می‌داد و یا هندی، و مثل دودکش سیگار می‌کشید. اِسکرَبِل (کلمه‌سازی بر روی صفحه‌ی بازی) بازی می‌کردیم و البته که او همیشه برنده بود.

استاینبرگ چه می‌کرد که با فرمالیسم فراید یا گرینبرگ تفاوت داشت؟

ایده‌ای که او از سطح تصویر مسطح طرح کرد را در نظر بگیرید ـ او این مفاهیم را به عنوان جایگزینی برای بحث پایان‌شناسی مدرنیستی ابداع کرد. آن‌ها به شکل حیرت‌آوری مناسب به نظر می‌رسند. یکی از کلمات مورد علاقه‌ی لئو «دیافان» (Diaphane) به معنای شفاف است. زمانی که از آلمان به لندن آمد، جایی که خانواده‌اش پس از تأسیس اتحاد جماهیر شوروی به آن‌جا مهاجرت کرده بودند، به زبان انگلیسی صحبت نمی‌کرد. با یک نسخه از کتاب «اولیس» [۱۹۱۸-۱۹۲۰] در جیبش قدم می‌زد، و منشاء «دیافان» هم همان نخستین فصل

> **وقتی «اکتبر» را شروع کردیم، ایده‌ی اولیه این بود که هر چیزی را که در لعن و رد «آرت‌فروم» است چاپ کنیم، و تلاش کردیم جنبش‌های مختلف هنر معاصر را معرفی کنیم و شرح دهیم.**

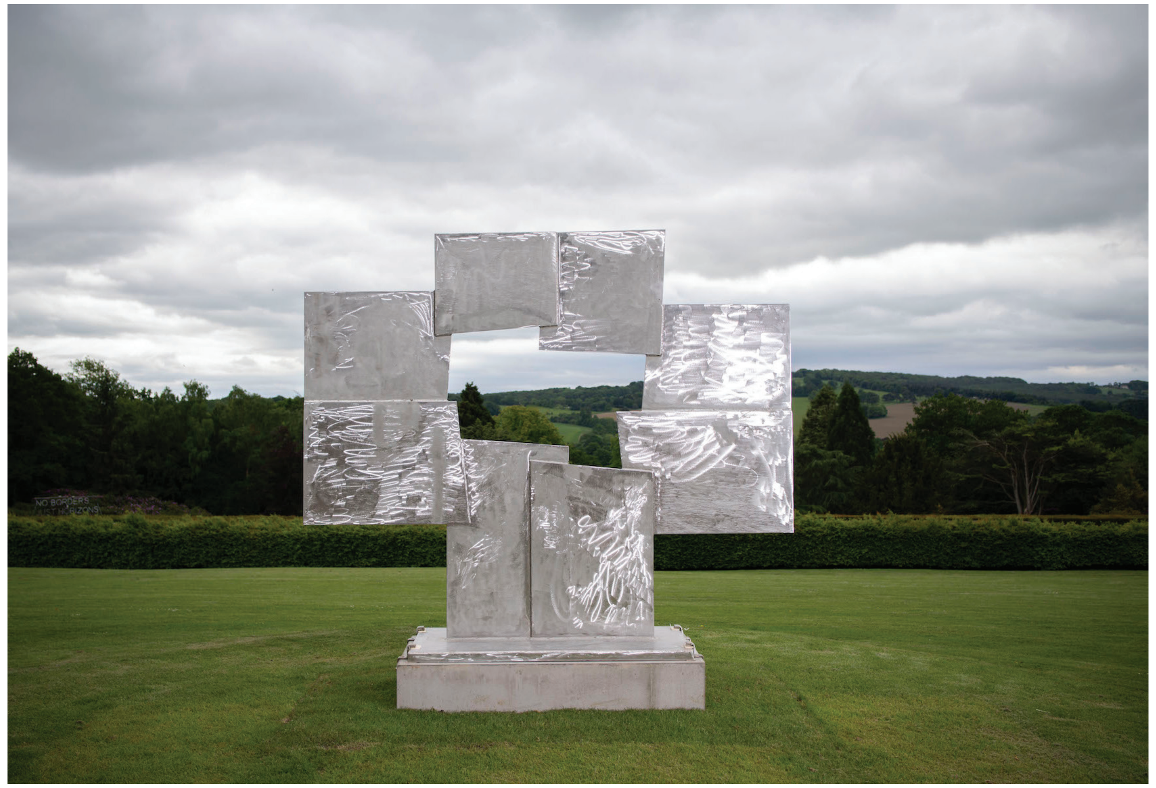
کتاب است، جایی که او در کنار ساحل قدم می‌زد و به دریا نگاه می‌کرد ـ «کیفیت غیرقابل حل آن‌چه قابل دیدن است.» و گویی این همانی بود که حساسیت لئو در جایگاه نویسنده و تا حد زیادی شاعر را در یک‌جا جمع کرد.

زمانی که با آنت مایکلسون مجله‌ی «اکتبر» را راه انداختید، چه چشم‌اندازی برای آن قائل بودی، راه و شیوه‌ای برای نوشتن و اندیشیدن درباره‌ی هنر؟

وقتی در سال ۱۹۷۶ «آرت فروم» را ترک کردیم، تصمیم گرفتیم که مجله‌ی خودمان را راه بیندازیم. ولی این‌که چطور قادر به این کار شدیم: پاپ ریتمن کتاب‌فروشی فوق‌العاده‌ای در محله‌ی سوهو داشت و موافقت کرد که نخستین شماره‌ی مجله را به‌طور کامل بخرد. همین معامله پول لازم را برای شروع کار در اختیارمان گذاشت. ولی چرا «اکتبر» ـ جان کاپلانز، سردبیر«آرت فروم» در آن زمان، وقتی ما آن‌جا را ترک کردیم با مجله‌ی «The Village Voice» مصاحبه‌ای انجام داد و در آن گفت ما فرمالیست‌ها را تصفیه کردیم. وقتی آیزنشتاین فیلم «اکتبر: ده روزی که جهان را تکان داد» [۱۹۲۸] را ساخت، به او دستور داده شد تا فیلم را دوباره تدوین کند و تروتسکی را از روایت فیلم حذف کند. یعنی در واقع او نیز تصفیه شد.

یکی از چیزهایی که جان کاپلنز به آن حساسیت داشت تئوری هنر بود. زمانی که می‌خواستم «این یک چپق نیست» [۱۹۷۳] میشل فوکو را چاپ کنم، واکنش او این بود: نه، نه! حتی نمی‌خواست کلمه‌ای از آن بشنود. وقتی «اکتبر» را شروع کردیم، ایده‌ی اولیه این بود که هر چیزی را که در لعن و رد «آرت‌فروم» است چاپ کنیم، و تلاش کردیم جنبش‌های مختلف هنر معاصر را معرفی کنیم و شرح دهیم. یکی از آن‌ها هنر ویدئو

در طول فعالیتم در حوزه‌ی هنر مدرنیستی، بیش‌تر و بیش‌تر از پایان‌شناسی مدرنیسم سرخورده و ناامید می‌شدم، چرا که این جنبش به سوی نوعی از کمال‌گرایی فرمال پیش می‌رفت که از نظر من واقعاً درست نبود ـ در مورد جاکومتی که اصلاً درست نبود.



دیوید اسمیت،
بدون عنوان،
فولاد ضد زنگ، ۱۹۶۵،
بنیاد دیوید اسمیت، نیویورک.

بود، و به همین دلیل هم «ویدئو: زیبایی‌شناسی خودشیفتگی» [۱۹۷۶] را نوشتم ـ نمی‌توانستیم تظاهر کنیم که تصمیم این نیست! پس در همان شماره‌ی نخست «این یک چپق نیست» میشل فوکو و مقاله‌ی من درباره‌ی ویدئو را چاپ کردیم.

چطور درباره‌ی فرمت مجله تصمیم گرفتید ـ این‌که مثلاً هیچ تصویری در مجله نباشد؟

این تصمیم حاصل بیزاری ما از «آرت فروم» بود. یکی از مسائل در «آرت فروم» این بود که فضای نوشتاری مجله آب می‌رفت و جای آن را تصاویر و تبلیغات می‌گرفت ـ یعنی همان طور که الآن هست. با خودمان فکر کردیم، این راه ما نیست. سیاست ما این است که به نویسندگان هر چقدر فضا نیاز دارند بدهیم.

اما شیوه‌ای که طراحی مجله انجام شد ـ ما باید در روز معینی متن را به ناشر می‌دادیم، درحالی‌که لی‌اوت نشده بود. تمام شب را بیدار ماندم و طراحی مجله‌ی بسیار زیبای «oppositions» را کپی کردم؛ این مجله را پیتر آیزنمن برای مرکز مطالعات معماری و شهری منتشر می‌کرد و ماسیمو وینلی آن را طراحی کرده بود. تقریباً همه چیز را از روی وینلی کپی کردم ـ سرصفحه‌ها، عرض پاراگراف‌ها، پانوشت‌ها، همه چیز را به‌طور کامل از او غارت کردیم. و بعد فرستادیم برای چاپ.

همسر خودت، دنیس اُولیه، را چطور ملاقات کردی؟
پاریس بودم و روی مقاله‌ای برای نمایشگاهی در موزه‌ی هنر

پل کلی، «باغ‌های معبد»، گواش و جوهر روی کاغذ، ۱۸ در ۲۶ سانتی‌متر، ۱۹۲۰، موزه‌ی متروپلیتن نیویورک.

مدرن کار می‌کردم، «بدوی‌گرایی» در هنر قرن بیستم [۱۹۸۴]. درباره‌ی جیاکومتی می‌نوشتم، و ایو-آلن بوا، یکی از دوستانم، به من پیشنهاد داد که کتاب اُولیه را درباره‌ی ژرژ باتای، «La prise de la concorde» [۱۹۷۴]، بخوانم. کتاب را خواندم و به نظرم فوق‌العاده بود. بعد یکی از دوستانم، لیو برسانی، به من زنگ زد و به او گفتم باید به تو بگویم، این کتابی که دوستت نوشته را خواندم و خیلی عالی بود! او گفت، خودت شخصاً می‌توانی به خودش بگویی، او الآن در پاریس است. بعد دنیس به من زنگ زد و ما قراری برای ناهار گذاشتیم، و این‌طور بود که همدیگر را ملاقات کردیم.

علاوه بر رابطه‌ی شخصی با اُولیه، برخورد و آشنایی تو با باتای، به‌ویژه از طریق کتاب مستندات روزانه‌ی او، افق جدیدی را در برابرت گشود.
دقیقاً.

این تغییر را چطور توصیف می‌کنی ـ چه چیزی به تو ارائه داد، و در آن به دنبال چه بودی؟
خب، همان‌طور که اشاره کردی، در طول فعالیتم در حوزه‌ی هنر مدرنیستی، بیش‌تر و بیش‌تر از پایان‌شناسی مدرنیسم سرخورده و ناامید می‌شدم، چرا که این جنبش به سوی نوعی از کمال‌گرایی فرمال پیش می‌رفت که از نظر من واقعاً درست نبود ـ در مورد جاکومتی که اصلاً درست نبود، درحالی‌که کل ایده‌ی جنبش از صدر تا ذیل حیاتی و مهم بود. این چنین بود که موضوع باتای وارد بحث مورد نظر من شد، به همراه کل ایده‌ی بی‌شکل بودن، که مسیر متفاوتی را درون مدرنیسم ارائه می‌نمود.

اهمیت آن‌چه بارت درجه‌ی صفر نوشتار می‌نامد همیشه مد نظر من بوده، و فکر می‌کنم این رویکرد صحبت از دیدگاه اول شخص در برخی از نقدهای من ناشی از همین است.

کتاب «ناخودآگاه بصری» ساختار فوق‌العاده‌ای دارد که بین یک روایت شخصی مشخص و یک استدلال درون تاریخ هنر در نوسان است. این سبک نوشتاری را چطور پرورش دادی؟

در واقع می‌توان آن را تغییر بنیادینی در نوشتن به‌حساب آورد. درحالی‌که «ناخودآگاه بصری» حمله‌ای به ایده‌ی تاریخ مدرنیسم به مثابه پایان‌شناسی بود، فکر کردم که باید روایت پایان‌شناسانه در مرحله‌ی نوشتن را رها کنم. نمونه‌های متعددی در ذهن دارم که این رهاکردن جواب داده است. یکی از آن‌ها کتاب دنیس اولیه درباره‌ی باتای است، که پریشانی‌هایی غیرعادی در خود دارد. و هم‌چنین نوشته‌ی رولان بارت، که برای من اهمیت زیادی دارد. بارت دائم به این اصلاحات داخل پرانتزی و بزرگنمایی‌ها متوسل می‌شود، که به نظر من ناشی از درگیری او با پروست است، کسی که A la recherché [در جست‌وجوی زمان از دست رفته] را مورد ویراستی ناتمام و بی‌پایان قرار داد. این نخستین تلاش کاملاً خودآگاه من برای تغییر در شیوه‌ی نگارش بود که جواب داد.

نکته‌ی دیگر مرحله‌ی فرم است ـ منظور من آن چیزی است که تو هم در آثار رولان بارت و هم دریدا از آن به عنوان «فراادبیات» یاد می‌کنی. بارت چه تأثیری بر این وجه از کار تو داشت؟

بارت در کتاب«درجه‌ی صفر نوشتار» از بیزاری خود از آن‌چه او روایت کلاسیک می‌نامد صحبت می‌کند، که از نظر او همان روایت دانای مطلق است. نقطه‌ی مقابل آن، که بارت از آن دفاع می‌کند، روایت اول شخص زمان حال است ـ روزانه‌نویسی یا روزنامه‌نگاری ـ که نمی‌داند پایان ماجرا چیست. در نتیجه نویسنده و خواننده هر دو سوار بر یک قایق‌اند. هیچ‌کدام درباره‌ی پایانْ اطلاعات و دانش بیش‌تری از دیگری ندارند. برای او ایده‌آل در نوشتن آوانگارد همین است، چرا که از روایت کلاسیک جدا می‌شود. اهمیت آن‌چه او درجه‌ی صفر

در طول فعالیتم در حوزه‌ی هنر مدرنیستی، بیش‌تر و بیش‌تر از پایان‌شناسی مدرنیسم سرخورده و ناامید می‌شدم، چرا که این جنبش به سوی نوعی از کمال‌گرایی فرمال پیش می‌رفت که از نظر من واقعاً درست نبود ـ در مورد جاکومتی که اصلاً درست نبود.

نوشتار می‌نامد همیشه مد نظر من بوده، و فکر می‌کنم این رویکرد صحبت از دیدگاه اول شخص در برخی از نقدهای من ناشی از همین است.

نوشتن از دید اول شخص هم مسئله‌ی اراده و قدرت است و هم مسئله‌ی این‌که مخاطب کیست.

فکر می‌کنم، در میان تاریخ‌دانان هنر، این تنها استاینبرگ است که در مورد این‌که با چه کسی صحبت می کند فکر کرده است. اغلب تاریخ‌دانان هنر فرض را بر این می‌گذارند که با اومانیست‌های کلاسیک صحبت می‌کنند؛ آن‌ها بیش از این هیچ فکر و ایده‌ای ندارند. من سعی می‌کنم درباره‌ی این‌که رولان بارت فکر می‌کرده که با چه کسی حرف می‌زند فکر کنم ـ از نظر من او با دانشجویان حاضر در سمینارهایش حرف می‌زند، که به اندازه‌ی خود او آوانگارد بودند.

آیا تو هم در نوشته‌های خود با همین قشر حرف می‌زنی؟

همیشه. من همیشه با کسانی حرف می زنم که می‌خواهند از آن‌چه بارت آن را ظاهر (Doxa) می‌خواند رها شوند، آن‌چه بدون گفتن منتقل می‌شود. حرکت برای یافتن مدل‌های جدید هیچ‌گاه در من کُند نمی‌شود.

یکی از چیزهایی مفید درباره‌ی کتاب «زیر فنجان آبی» تلاش برای یافتن معنای منطقی برای «مدیوم» است، که به نقل از خودت «به بیرون تراشیدن از دوگانه‌ی حافظه در برابر فراموشی». من آن را بلافاصله منطقی و درست می‌یابم. دوست دارم بدانم که چطور به این برداشت رسیدی.

من در سراسر پست‌مدرنیسم زیسته‌ام، و آن را به شکل بی‌پایانی

مجله‌ی «آرت‌فروم»،
شماره‌ی آوریل ۱۹۷۶.

ناامیدکننده یافتم. این رویکرد به فراموشی کل تاریخ مدیوم هنری و خود ایده‌ی مدیوم هنری منجر می‌شود ـ و به نوعی به مفتضح کردن آن. آن‌چه برای من اهمیت داشت هنرمندانی بودند که ایده‌ی مدیوم هنری هم‌چنان برای کار آن‌ها حیاتی بود. از نظر من، اساساً آن‌چه که به سر این هنرمندان می‌آید این است که وقتی مدیوم هنری آن‌ها، نقاشی یا مجسمه‌سازی، با نقد کاملاً فلج می‌شود، آن‌ها باید به دنبال ابداع مدیوم جدید باشند. مثل اد روشا که وسیله‌ی نقلیه و ماشین را مدیوم هنری خود قرار داد.

شیوه‌ای وجود دارد که در آن شما باید به چیزی شکل و شمایل و فرم دهید تا در یادها بماند، پس صحبت از مدیوم هنری به عنوان مبنا و زیربنا منطقی به نظر می‌رسد.
این چیزی است که روشا آن را یک قانون می‌نامد.

من مجذوب کتاب تو درباره‌ی ویلم دِ کونینگ شدم. نمی‌دانم که آیا تو هم آن را به این شیوه تجربه کرده‌ای، ولی احساس می‌کنم که گویا در نوشتن تو، این را باید بازگشتی به دوره‌ی فرمالیستی خودت به حساب آورد. چه شد که آن کتاب را نوشتی؟
خب، تز لیسانس من در ولزلی دِ کونینگ بود. که صادقانه بگویم فکر هم نمی‌کنم خیلی خوب از آب درآمده باشد. ادبیات آن رساله درباره‌ی دِ کونینگ خسته‌کننده و طولانی است. من به تام هاس فکر می‌کنم ـ پرحرارت و فریبنده. در ولزلی بودم و در کتاب‌خانه‌ی هنر چرخ می‌خوردم که «هنر و فرهنگ» [۱۹۶۱] را یافتم، همان‌جا بود که گرینبرگ «نقاشی آمریکایی» [۱۹۵۵] را به من نشان داد. این وحی منزل بود. هنگامی که در سال ۲۰۱۱، موزه‌ی هنر مدرن نمایشگاه دِ کونینگ را برگزار می‌کرد، یکی از دوستان نزدیکم از من خواست که نمایشگاه را به او نشان دهم، و من هم همین کار را کردم. همان‌طور که نمایشگاه را تماشا می‌کردیم، راه می‌رفتیم و من هم همین تز خودم را درباره‌ی دِ کونینگ برایش سخنرانی کردم، و همه‌ی مردم هم به دنبال ما راه افتاده بودند و گوش می‌دادند. پیش خودم فکر کردم، که خب، خیلی هم عالی، چی از این بهتر. باید کتابی هم بنویسم.

هنگامی که در سال ۲۰۱۱، موزه‌ی هنر مدرن نمایشگاه دِ کونینگ را برگزار می‌کرد، یکی از دوستان نزدیکم از من خواست که نمایشگاه را به او نشان دهم، و من هم همین کار را کردم. همان‌طور که نمایشگاه را تماشا می‌کردیم، راه می‌رفتیم و من هم تز خودم را درباره‌ی دِ کونینگ برایش سخنرانی کردم و همه‌ی مردم هم به دنبال ما راه افتاده بودند و گوش می‌دادند.

وقتی به نسخه‌های مجله‌ی «اکتبر» در دهه‌ی هشتاد میلادی نگاه می‌کنیم، به روشنی می‌توان موضع به‌شدت ضد نقاشی آن را دریافت، و من کنجکاوم که بدانم در آن مقطع نسبت تو با این موضع مجله چه بود ـ با این تبصره که کار اصلی تو بر روی عکاسی و مجسمه‌سازی است.
من از نفوذ و تسلط مادرزاد در موضوع نقاشی بهره می برم.

بخشی از آن به این دلیل است که تجربه‌ی من از هنر قرن بیستم از گالری ملی هنر واشنگتن نشئت می‌گیرد. عادت داشتم با پدرم به آن‌جا بروم، و یکی از چیزهایی که از دید من بسیار زیبا می‌آمد آثار ژرژ براک بود ـ از دید من از منظر لایه‌گذاری فرم‌های گوناگون اجراهای نقاشی بی‌نظیر بود. برای من نقاشی لنگری بود که به هرآن‌چه که در هنر جدید «جدید بود» وصل می‌شد. واقعاً آن زمان هیچ‌گاه به حقارت هنر نقاشی، که بخشی از رابطه‌ی دهه‌ی هفتاد و هشتاد میلادی با مدرنیسم بود، فکر نکردم. در آن زمان برای من واقعاً چنین چیزی قابل‌باور نبود، چون نقاشی امری حیاتی و اساسی است.

پرسش آخر من درباره‌ی دوشان است. تقریباً مثل داستان پست‌مدرنیسم این هم حکایتی است از یک برداشت از دوشان که آن برداشت دیگر را می‌پوشاند. به نظر می‌رسد که حتی در نوشته‌های تو نیز نقشی که در کتاب «ناخودآگاه بصری» بر عهده دارد با نقشی که در «زیر فنجان آبی» بازی می‌کند فرق دارند.

آن‌چه می‌خواهم بگویم دقیقاً جواب سؤال شما نیست، ولی هرکسی که واقعاً به دوشان علاقه دارد دیوانه می‌شود...

بله، در جریان هستم [خنده.]

قاطی می‌کنند. دوشان گریزی است به روان‌پریشی. فکر می‌کنم این در مورد تیری دُ دوو، کسی که نتوانست از ضرورت ربط دادن همه‌چیز به دوشان خلاص شود، صدق می‌کند. در«زیر فنجان آبی» چندان دلسوز دوشان نیستم ـ به نظرم او اثر بسیار ناخوشایندی بر تاریخ مدرنیسم گذاشته است.

جالب است که تکثر و چندگانگی کار یک هنرمند، و این‌که یک شیوه‌ی برداشت از دوشان وجود دارد که ممکن است اثر نامطلوبی داشته باشد، را درنظر می‌گیریم، ولی همان برداشتی را انتخاب کنیم که به عطف به‌ماسبق کار اصلی را بی‌اعتبار نکند.

کسانی که دیوانه می‌شوند به دوشان به‌عنوان توجیهی برای راحت شدن از شر مدرنیسم نگاه می‌کنند ـ البته من نمی‌گویم که این برداشت غلط است، ولی زیاد هم نباید به آن بها داد.

ارجاعات

۱ . موزه‌ی از گنجینه‌ی هنرهای تجسمی که از سال ۱۹۲۱ در شهر واشنگتن دی سی مشغول به کار است.ـم.

۲ . رزالیند کراوس در مقاله ای با عنوان «تغییر دادن آثار دیوید اسمیت» توضیح می دهد که متولیان و مجریان بنیاد اسمیت به رهبری گرینبرگ عامدانه دستور دادند تا برخی از مجسمه‌های فولادی اسمیت، که در اصل با رنگ سفید پوشانده شده بودند، رنگ زدایی شده، سنباده زده شوند، زنگ بزنند و در نهایت لاک براق بخورند. برخی دیگر از آثار اسمیت نیز در فضای آزاد و در معرض سرما و گرما و آفتاب و باران قرار گرفت که منجر به پوسیدن‌شان شد. گرینبرگ در مصاحبه ای مسئولیت این تغییرات را بر عهده گرفت. تغییراتی که پس از مرگ اسمیت در سال ۱۹۶۵ به مرور زمان و به سفارش و دستور متولیان آثار او انجام شد.ـم.

گفت‌وگو با ایو آلن بوا

جرت ارنست
ترجمه‌ی اشکان جیهوری

منبع:
What it means to write about Art, Jarrett Earnest, David Zwirner Books, 2018

ایو آلن بوا

ایـو آلـن بـوا (متولـد ۱۹۵۲ میـلادی) منتقـد، کیوریتـور و تاریخدانی اسـت کـه نوشـته‌هایش، بـا تحلیـل نظری سـختگیرانه، توجـه زیـادی بـه فـرم دارنـد. از میـان نمایشـگاه‌هایی کـه وظیفـه‌ی کیوریتوری آن‌ها بر عهده‌اش بـوده می‌تـوان بـه L'informe, mode d'emploi (۱۹۹۶) در مرکـز ژرژ پمپیـدو، و ماتیـس و پیکاسـو: رقابـت نجیبانه (۱۹۹۹) در مـوزه‌ی هنـر کیمبـل اشـاره کـرد. کتاب‌هایی کـه تألیـف کـرده نیـز بدیـن شـرح هسـتند: «نقاشـی بـه مثابـه‌ی الگـو» (۱۹۹۰)؛ «بی‌شـکل: راهنمای مصرف‌کننده» (به همراه رزالیند کراوس، ۱۹۹۷)؛ «ماتیس و پیکاسو» (۱۹۹۸)؛ «هنر از سـال ۱۹۰۰» (بـه همراه بنجامیـن باکلو، هـال فاسـتر و رزالیند کـراوس، ۲۰۰۴)؛ «السـوُرث کلـی؛ کاتالـوگ توصیفـی آثـار نقاشـی، مرمت‌هـا، و مجسمه‌سـازی؛ جلـد نخسـت»، ۱۹۴۰-۱۹۵۳ (۲۰۱۵)؛ و «ماتیس در بنیاد بارنز» (۲۰۱۵). او در حال حاضر در مجلـه‌ی «اکتبر» ویراستار اسـت و در انسـتیتوی مطالعات پیشرفته‌ی دانشگاه پرینستون استاد تاریخ هنر.

نخستین تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی مهم زندگی‌ات چه بود؟

خب، البته صحت و سقم آن را نمی‌دانم، ولی در گفته‌های مادرم درباره‌ی زمانی که پنج سال بیش‌تر نداشتم چیز خاصی هست که هنوز هم به یاد دارم: بازدیدی غیرمترقبه از موزه‌ی ملی هنر مدرن. ما در جنوب فرانسه زندگی می‌کردیم و هر تابستان برای دیدار با پدربزرگ و مادربزرگم به حومه‌ی پاریس می‌رفتیم. والدینم فقیر بودند، آن وقت سال هم فصل فروش‌های ویژه بود و موقع عملیات کسل‌کننده‌ی خرید لباس. مادرم برای آن‌که ما را راضی کند برادرم را به دیدن موزه‌ها می‌برد ـ ولی نه موزه‌ی هنر؛ هدف معمولاً موزه‌ی علوم، باغ گیاه‌شناسی یا آکواریوم بود. هنر در این پروژه جایی نداشت.

یک روز می‌خواستیم به موزه‌ی ملی دریا و اقیانوس، در کاخ شایو، برویم، ولی تعطیل بود و گزینه‌ی بعدی در همان خیابان موزه‌ی ملی هنر مدرن بود. همین امروز هم آن‌چه را آن روز دیدم به یاد دارم. فکر می‌کنم هفت هشت‌ساله بودم، و مطمئناً آن زمان ما در فرانسه زندگی می‌کردیم ـ دوران اولیه‌ی کودکی من در الجزائر گذشت. اثری از گوستاو سَنژیه در آن موزه بود که در حقیقت اثر خیلی خوبی هم نبود، ولی آن‌چنان تأثیری بر من گذاشت که هنوز هم آن را دقیق به یاد دارم ـ اخیراً، به لطف آنلاین شدن آثار موجود در کلکسیون موزه، موفق شدم نسخه‌ی دیجیتالی آن را ببینم: که برای من تجدیدخاطره‌ی بی‌نقصی بود. زمانی که برای نمایشگاه Rendezvous (۲۰۰۳) در موزه‌ی گوگنهایم کار می‌کردم، به یکی از همکارانم در پمپیدو فکسی فرستادم و آن‌چه را از آن به یاد داشتم برایش توصیف کردم، او نیز بلافاصله از روی توصیفات من نام این اثر را پیدا کرد

اثری از گوستاو سَنژیه در آن موزه بود که در حقیقت اثر خیلی خوبی هم نبود، ولی آن‌چنان تأثیری بر من گذاشت که هنوز هم آن را دقیق به یاد دارم ـ اخیراً، به لطف آنلاین شدن آثار موجود در کلکسیون موزه، موفق شدم نسخه‌ی دیجیتالی آن را ببینم: که برای من تجدیدخاطره‌ی بی‌نقصی بود.

و به من اطلاع داد. اثر دیگری که به یاد دارم کاری غول‌آساست از ژان پل ریوپل ـ که فرانسوی‌ها خیلی به این هنرمند فرانسوی‌کانادایی مفتخرند و او را هم‌تراز پولاک می‌دانند. وقتی سال‌ها بعد نمایشگاهی از ریوپل در مرکز پومپیدو دیدم، بلافاصله فهمیدم که آن کدام نقاشی بود، یکی از بهترین کارهایش. آن زمان، استودیوی برانکوزی هم در زیرزمین موزه‌ی ملی هنر مدرن بود، و من هربار که به موزه می‌رفتم آن‌جا را، مثل آن‌که به زیارت آمده باشم، دوباره می‌دیدم ـ البته قبل از این‌که به مرکز پمپیدو منتقل شود. این‌ها همه‌ی آن شوک‌هایی بودند که برای مدت‌های مدید بر من اثر گذاشتند.

علاقه‌ی من به هنر این چنین بود که پا گرفت. همیشه دوست داشتم طراحی کنم. وقتی نوجوان بودم ـ تقریباً چهارده‌ساله ـ شیفته‌ی موندریان بودم. کتاب گرانقیمتی بود درباره‌ی موندریان و پدربزرگم را کلافه کردم تا به مناسبت گرفتن «تصدیق غسل تعمید» آن را برایم بخرد؛ هنوز هم آن کتاب را دارم. یک بیوگرافی بی‌ارزش نوشته‌ی میشل سوفور. ولی جالب است که بدانید تا به امروز هیچ‌کدام از آثار موندریان را از نزدیک ندیده‌ام. دو سال بعد، یعنی ۱۹۶۸، قرار بود یک برنامه‌ی مرور آثار در پاریس برگزار شود. قرار بود این برنامه در بهار باشد ولی به علت مصادف شدن با اتفاقات ماه می ۶۸ به پاییز موکول شد. فکر می‌کنم نخستین نوشته‌ی نقد هنری من به همان زمان برمی‌گردد: نامه‌ای به سردبیر یک مجله‌ی اوگنویی (پروتستان فرانسوی) یعنی «Reforme» و اعتراضی علیه یک گزارش. در آن زمان خودم را هنرمندی انتزاعی می‌دانستم.

دلیل دیگر کنار گذاشتن نقاشی این بود که هر بار اثری خلق می‌کردم و فکر می‌کردم متعلق به خودم است، یک ماه یا شش ماه یا یک سال بعد می‌فهمیدم که شخص دیگری همان کار را ده، بیست یا پنجاه سال قبل انجام داده است.

پس در آن زمان نقاشی می‌کردی؟

بله، نقاش بودم.

از حال و هوای نقاشی‌هایت بگو.

شبکه‌ای هستند. کمی هم آپ‌آرت. ولی زیاد به درد نمی‌خورند. به چندین علت نقاشی را کنار گذاشتم. یکی از آن‌ها این بود که وقتی شانزده سال بیش‌تر نداشتم به من پیشنهاد شد که در یک گالری در پاریس نمایشگاهی برگزار کنم. خودم می‌دانستم که کار من تقلید صرف است. وقتی خیلی کم‌سن و سال‌تر بودم فیلمی تماشا کردم با عنوان «Prelude a la gloire» (۱۹۵۰)، درباره‌ی ظهور و سقوط کودک موسیقیدان اعجوبه‌ای به نام روبرتو بنزی. هیچ‌گاه آن فیلم را دوباره تماشا نکردم، ولی روبرتو به‌عنوان نابغه‌ای معرفی شد که قطعه‌ی La Scala را در ده سالگی رهبری می‌کرد و البته که عاقبت خوشی نداشت ـ جزئیات داستان را یادم نیست، بیش از پنجاه سال از دیدن آن فیلم گذشته. وقتی آن پیشنهاد برگزاری نمایشگاه به من شد با خود فکر کردم، نمی‌خواهم به روبرتو بنزیِ هنر انتزاعی بدل شوم ـ نمی‌خواهم حیوانی درون یک سیرک باشم!

دلیل دیگر کنار گذاشتن نقاشی این بود که هر بار اثری خلق می‌کردم و فکر می‌کردم متعلق به خودم است، یک ماه یا شش ماه یا یک سال بعد می‌فهمیدم که شخص دیگری همان کار را ده، بیست یا پنجاه سال قبل کرده است. می‌خواستم بدانم هر کاری را چه کسی برای نخستین بار انجام داده. با خودم فکر کردم، اگر چنین سؤالی در ذهن داری نمی‌توانی هنرمند باشی، این پرسشی است برای تاریخدانان، نه هنرمندان ـ پس هیچ‌وقت

هنرمند خوبی نخواهم شد. پس نقاشی را کنار گذاشتم؛ گرچه که از طرف هنرمندان بسیاری تشویق شدم که ادامه دهم. بعدها خیلی خجالتی شدم، ولی در آن سال‌ها نترس و گستاخ بودم. برای هنرمندان می‌نوشتم: کار شما را دوست دارم، می‌توانم بیایم و شما را ببینم. با همین روش هنرمندان زیادی را ملاقات کردم. معمولاً آن‌ها مرا سال‌ها بعد، چون آن زمان خیلی جوان بودم ، به‌خاطر می‌آوردند. برای مثال، فرانسوا مورله، سی سال بعد از [اولین] ملاقات‌مان، من را به‌عنوان نوجوانی کنجکاو شناخت و به یاد آورد.

آن زمان در جنوب فرانسه زندگی می‌کردم، ولی هر وقت که برای تعطیلات به پاریس می‌رفتم وقت خود را به دیدن هنر می‌گذراندم، کاری که از چهارده سالگی شروع کردم. یک‌بار نمونه‌کارهای خود را به گالری دنیس رنه بردم ـ این گالری در هنر انتزاعی هندسی، آپ‌آرت و مجسمه‌سازی *کینتیک* مطرح و معروف بود. دنیس رنه آن‌جا نبود، ولی خواهرش بود و گفت قرار است امشب گالری ریوه گوش (کرانه‌ی چپ) را در ساحل چپ رود سن افتتاح کنیم، چرا به آن‌جا نمی‌آیی؟ من پیش خاله و دایی‌ام بودم و قانون این بود که در طول روز هر کار می‌خواستم می‌کردم ولی برای شام باید برمی‌گشتم. پس برای شام به خانه رفتم درحالی‌که برای دعوت به افتتاحیه‌ی گالری بسیار هیجان‌زده بودم، ولی دایی‌ام گفت اصلاً، به‌هیچ وجه! خاله‌ام به نفع من وارد بحث شد و گفت، خب، می‌دانم که دوست و همکارم ژان کلِی هم احتمالاً آن‌جا خواهد بود، چرا که او بسیاری از این هنرمندان را می‌شناسد. چرا خودت ایو آلن را نمی‌بری، اگر ژان آن‌جا

وقتی لیژیا کلارک به پاریس آمد، او را ملاقات کردم و به یکی از مهم‌ترین آدم‌های زندگی‌ام بدل شد، به نوعی مادر دوم من. او را در تابستان ۶۸ و زمانی که از بینال ونیز برگشت ملاقات کردم، هم به‌خاطر آن مسابقه و هم از دست دادن شوهر سابقش بسیار افسرده بود.

بود بگذارش پیش او، و ژان هم ایو آلن را برمی‌گرداند. در ماشین و زمانی که به سمت گالری می‌رفتیم با خودم خداخدا می‌کردم که «ژان» آن‌جا باشد ـ و او آن‌جا بود! آن شب او من را به هنرمندان زیادی از جمله مورله معرفی کرد.

پس ژان کلی همکار خاله‌ات بود؟

بله. هر دوی آن‌ها در مجله‌ای به نام «Realites» کار می‌کردند، از آن نوع مجله‌هایی که در مطب پزشکان پیدا می‌کنید. ژان گزارش‌های جالب زیادی تهیه کرده بود. در واقع، او نخستین مقاله درباره‌ی مینیمالیسم را در فرانسه نوشت. او در کنار «Realites» در مجله‌ی دیگری با عنوان «Robho» نیز کار می‌کرد ـ خیلی جالب بود. ژان شماره‌ی ویژه‌ی درباره‌ی لیژیا کلارک داشت آماده می‌کرد و ترجمه‌ی متن‌های او را به من سپرد. من شیفته‌ی او شدم. وقتی لیژیا به پاریس آمد، او را ملاقات کردم و به یکی از مهم‌ترین آدم‌های زندگی‌ام بدل شد، به نوعی مادر دوم من. او را در تابستان ۶۸ و زمانی که از بینال ونیز برگشت ملاقات کردم، هم به‌خاطر آن مسابقه و هم از دست دادن شوهر سابقش بسیار افسرده بود.
بعداز فارغ‌التحصیلی از دبیرستان برای یک سال بین سال‌های ۱۹۶۹ و ۱۹۷۰ به آمریکا آمدم. وقتی به فرانسه بازگشتم، والدینم متأسفانه تولوز را، شهری خارق‌العاده که دوران جوانی خود را در آن گذرانده بودم، ترک کرده بودند و به شهری به نام پو رفته بودند، که واقعاً از آن بیزار بودم. در آن زمان، اگر می‌خواستید به دانشگاه بروید، لازم بود در همان جایی که والدین‌تان ساکن بودند بمانید. آن‌جا مایه‌ی عذاب من بود. راهی پیدا کردم که به پاریس

دورانی بود که اصلاً خجالتی نبودم (دوران گستاخی) و به دیدن هنرمندانی از همه‌ی مکاتب می‌رفتم. در همان زمان رینا سوفیا مکاتبه‌ی من با فرانتس ارهارد والتر را، که در سن هجده سالگی انجام داده بودم، چاپ کرد. باورنکردنی بود.

بیایم ـ شما یا باید در رشته‌ای درس می‌خواندید که فقط در پاریس ارائه می‌شد و یا باید به جایی می‌رفتید که مدارس عالی نامیده می‌شد ـ مدارس عالی بسیار متفاوت و مستقل از دانشگاه فرانسوی بودند. یکی از این مدارس Ecole Pratique des Hautes Etudes نام داشت، که رولان بارت در آن درس می‌داد. رفتم تا از او یاد بگیرم.

طرح تو برای کار با رولان بارت چه بود؟

حق دارید که بپرسید. شما می‌توانستید حتی بدون داشتن لیسانس دانشجوی آن‌جا شوید، بدین معنی که می‌توانستید به عنوان یک کودک پنج ساله‌ی نابغه‌ی ریاضی وارد شوید و اگر آن‌ها به شما ابراز علاقه می‌کردند پذیرفته می‌شدید. برای استادان هم نیازی به داشتن مدرک خاصی نبود ـ بارت زمانی که تدریس را در آن‌جا آغاز کرد دکترا نداشت. واقعاً انستیتوی جالبی بود، سوپاپ اطمینان برای کسانی که نمی‌توانستند به طور کامل خود را با نظام آموزشی تطبیق دهند. برای ورود به این مدرسه باید پروژه‌ای می‌داشتید که آن را به استادی که خواهان کار کردن با او بودید ارائه دهید. مشاور مورد نظرتان با شما مصاحبه می‌کرد و یکی از سه پاسخ ممکن را به شما می‌داد: از شما خوشم آمده، پروژه‌تان جالب است، شما را انتخاب می‌کنم. از شما خوشم آمده، پروژه‌ی جالبی دارید، ولی در حوزه‌ی کاری من نیست، برو و یکی از همکارانم را ببین. یا، از شما خوشم نمی‌آید، پروژه‌ی مزخرفی داری، گمشو! پروژه‌های مختلفی در چنته داشتم، ولی آنی که بارت برگزید مطالعه‌ی زبان تصویری ال لیسیتسکی، نقاش، معمار و عکاس روس بود. من اصلاً روسی نمی‌دانستم، یعنی اصولاً چیزی نمی‌دانستم. فقط نوزده سال داشتم.

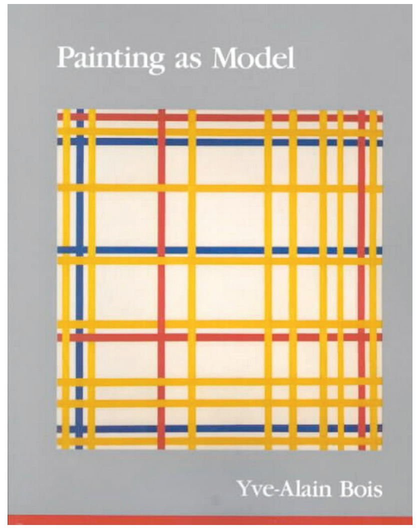
در آن زمان از آثار بارت کدام‌ها را خوانده بودی؟

تمامی کارهای او را در حوزه‌ی نشانه‌شناسی و پیشانشانه‌شناسی خوانده بودم ـ کارهای اولیه‌اش را. در آن زمان بسیار تحت تأثیر اومبرتو اکو نیز بودم. «کار آزاد» او، که در سال ۱۹۶۵ در فرانسه به چاپ رسید، احترام من را برانگیخته بود. خیلی به من آموخت، در واقع، این‌که چگونه کارهایی را که می‌خواستم انجام دهم سر و سامان دهم. به موسیقی مدرن نیز علاقه داشتم، درباره‌ی نقش شانس و تصادف در موسیقی و مسائل دیگر.

تجربه‌ی درس خواندن و مطالعه با رولان بارت چگونه بود؟

واقعاً غیرعادی و خارق‌العاده بود. نکته‌ای که درباره‌ی Ecole Pratique des Hautes Etudes وجود داشت این بود که در آن‌جا چیزی به نام «درس خواندن» نداشتیم. تنها تکلیف شما این بود که باید سمینار برگزار می‌کردید، هفته‌ای یک سمینار ـ می‌توانستید مستمع آزاد در سمینارهای دیگران نیز شرکت کنید ـ و پروژه‌ای داشته باشید که روی آن کار کنید. حتی لازم نبود که ارائه‌ی مطلب هم داشته باشید، در واقع من هیچ‌وقت چنین کاری نکردم، برای این‌که بسیار خجالتی بودم، بعد از دورانی که اصلاً خجالتی نبودم (دوران گستاخی) و به دیدن هنرمندان از همه‌ی مکاتب می‌رفتم ـ در همان زمان رینا سوفیا مکاتبه‌ی من با فرانتس ارهارد والتر را، که در سن هجده سالگی انجام داده بودم، چاپ کرد. باورنکردنی بود. باید بچه‌ی غیرقابل تحملی می‌بودم و با دوره‌ای که با بارت کار می‌کردم خیلی فرق می‌داشتم. خیلی ساکت بودم. در همان زمان دچار نوعی سقوط روانی شدم. او خیلی سخاوتمند بود، استادی خارق‌العاده. ایده‌ی خودش این بود که برای انتقال دانش به ما آن‌جا نیست ـ برای یافتن دانش باید به کتاب‌خانه بروید. شغل او این بود که به شما نشان دهد چطور بنویسید، منظور سبک و قواعد نبود ـ او نمی‌خواست به شما بگوید چطور و در کجا ویرگول بگذارید ـ بلکه به شما نشان می‌داد نوشتن کتاب یا مقاله مستلزم چیست. هر سال با یک پروژه می‌آمد. و می‌گفت، امسال می‌خواهم کتابی درباره‌ی خودم بنویسم. ولی نمی‌خواهم یک اتوبیوگرافی باشد، بلکه می‌خواهم آن را به‌صورت مجموعه‌ای از فیش‌های فهرست‌نویسی ترتیب دهم. برای هفته‌ی آینده، از شما می‌خواهم کلماتی را پیدا کنید که با حرف الف شروع می‌شود و فکر می‌کنید در کار و آثار من آمده است. ما باید مجموعه کلمات خود را می‌آوردیم و درباره‌ی آن‌ها صحبت می‌کردیم. این یک مثال است، و روشی که او کار بر روی اثر فوق‌العاده‌ی رولان بارت از زبان رولان بارت (۱۹۷۵) را آغاز کرد.

وقتی روی کتاب «سخن عشق؛ گزیده‌گویی‌ها» (۱۹۷۷) کار می‌کرد، ما به دو نوشتار از فروید، «کودکی را می‌زنند» (۱۹۱۹) و «یادداشت‌هایی روان‌کاوانه درباره‌ی شرح حال یک مورد بیماری پارانویا» (۱۹۱۱) رجوع کردیم. برای زمانی طولانی این نوشتارهای فروید را مورد بحث قرار دادیم ـ چهار یا پنج هفته. پس از آن بارت گفت، این به هیچ جایی نمی‌رسد، به‌درد من نمی‌خورد. یادم می‌آید که یکی از همکلاسی‌ها گفت، ای وای رولان، نمی‌توانی با ما چنین کنی! ما سخت روی این متن‌ها کار کرده‌ایم ـ ما هر جمله و هر کلمه را زیر ذره‌بین گذاشتیم. و بارت هم گفت، بله، ولی این به درد من نمی‌خورد، این‌ها با فضای مورد نظر



کتاب «نقاشی به مثابه‌ی الگو» (۱۹۹۰). انتشارات ام.آی.تی.

یکی از مسائل بسیار جالب، که من خودم اخیراً به فکر رسیده، این است که از بین حدود پانزده دانشجویی که با من هم‌گروه بودند و با رولان بارت کار می‌کردند، حدود نیمی از آن‌ها یا مجله‌ای تأسیس کردند و یا سردبیر مجله‌ای شدند.

من جور در نمی‌آیند. ما از انجام این کار لذت بردیم، و از آن آموختیم، پس وقتی هم تلف نشده، فقط مشکل این است که با این پروژه‌ی خاص سازگار نیستند. این درسی برای من بود. آرزو دارم که بسیاری از دانشجویان مقاطع بالا به جای نوشتن رساله‌های سی صفحه‌ای با پانوشت‌ها و مخلفات دیگر و با هدف رفع تکلیف و کسب رضایت مشاور، چنین تجربه‌ای داشته باشند. یکی از مسائل بسیار جالب، که من خودم اخیراً به فکرم رسیده است، این است که از بین پانزده یا بیش‌تر دانشجویی که با من هم‌گروه بودند و با رولان کار می‌کردند، حدود نیمی از آن‌ها یا مجله‌ای تأسیس کردند و یا ویراستار مجله‌ای شدند.

آن مقطعی که با بارت گذراندم، یعنی زبان تصویری و نشانه‌شناسی، معادل چیزی بود که به آن دیپلم می‌گفتند، معادل MA یا لیسانس هنر.

شاید بدین خاطر است که همکاری و مشارکت در این گروه عنصری برجسته بوده است؟

انتظار بارت از یک سمینار این بود که حال‌وهوایی مثل جوامع فوریریست[1] داشته باشد، البته که هیچ‌گاه این‌طور نشد، ولی این آرزوی او بود. افراد زیادی درباره‌ی صدا و لحن او صحبت می‌کنند ـ او صدایی زیبا، گرم و دلپذیر داشت. سمینار همیشه به یک شیوه و شکل شروع می‌شد: بارت با سیگار نیم‌سوخته‌ای وارد می‌شد، آن را روشن و شروع به صحبت می‌کرد، همیشه ایده‌ها و مفاهیم جدیدی اختراع می‌کرد، ولی هیچ‌گاه در منش او تعصب جایی نداشت، درحالی‌که همیشه هم نوعی بی‌اعتمادی به خود نیز همراهش بود ـ توضیح و توصیف آن دشوار است. بعدها به College de France رفت که واقعاً از آن متنفر بود ـ آن‌جا در واقع سیرک بزرگی بود که او از حال و هوای آن منزجر بود. آن‌جا جای سخنرانی بود، و نه سمینار. افراد باید یک ساعت بیرون محل

سخنرانی می‌ایستادند تا جایی گیرشان بیاید. گویی که در ویترین قرار گرفته. پس‌زمینه‌ی ما مشترک بود، یعنی مسیحیت اوگنویی، در نتیجه کاملاً درکش می‌کنم. و این برای او عذاب‌آور بود.

کار با هوبرت دامیش را چگونه شروع کردی؟

بارت پیشنهاد داد به سمینار دامیش بروم. در آن زمان اصلاً شناختی از او نداشتم ـ هیچ کتابی منتشر نکرده بود، و تنها چند مقاله از او منتشر شده بود. بارت گفت، باید به سمینار دامیش بروی. کمی پرحرف است، ولی برایت جالب خواهد بود. رفتم و کاملاً شوکه شدم. واقعاً جالب بود. دامیش مشاور دوم من شد، آن مقطعی که با بارت گذراندم، یعنی زبان تصویری و نشانه‌شناسی، معادل چیزی بود که به آن دیپلم می‌گفتند، معادل MA یا لیسانس هنر. پس از اخذ دیپلم شما می‌توانستید وارد دوره‌ی دکترا شوید، که من هم با کار درباره‌ی ال لیسیتسکی و مالوویچ همین کار را کردم. بارت و دامیش، هر دو، مشاورم برای رساله‌ام بودند.

چطور شد که تصمیم گرفتی مجله‌ی «Macula» (۱۹۷۶-۱۹۷۹) را راه بیاندازی؟ قصد داشتی به چه جایگاهی برسی؟

دلایل مختلفی وجود داشت: از منظر اجرای هنری در آن دوره، ما احساس می‌کردیم که همه‌چیز کهنه و مبتذل شده، چرا که فضای هنری را هنرمندان مقلد/سطحی اشباع و احاطه کرده بودند ـ هنرمندانی که مائوئیست شده بودند، که به نوبه‌ی خود واقعاً احمقانه بود. توصیف آن‌ها از باب رایمن با استفاده از مفاهیم مائوئیستی دیگر برای من قابل تحمل

نبود. این هنرمندان مقلد/سطحی از طرف گروه Tel Quel[۲] حمایت می‌شدند، که از نظر فکری کاملاً سیطره داشت، و شما در هیپ گالری‌های دهه‌ی هفتاد چیزی خارج از آن نمی‌دیدید. از نظر ما این هنرمندان مقلد/سطحی چندان بااستعداد نبودند و حتی می‌توان برخی از آن‌ها را احمق هم نامید ـ مائوئیسم صرفاً ظاهر داستان بود. بعد هم وضعیت وحشتناک تاریخ هنر: مُرده بود، و به شکل غیرقابل باوری ملی‌گرایانه شده بود. تاریخ هنر تنها مختص هنر فرانسوی و تاریخدانان هنر فرانسوی بود، و در نتیجه هیچ نوشته‌ای از پانوفسکی، شاپیرو، ریگل و... حتی ترجمه هم نمی‌شد ـ هیچ چیز غیرفرانسوی اجازه‌ی حضور نداشت. ساختار آکادمیک کاملاً به شکل هرمی اداره می‌شد. آندره شاستل در رأس امور بود، بی‌شک پژوهشگر و دانشمندی فوق‌العاده بود، بسیار مطلع، ولی کاملاً مخالف پانوفسکی. او همه چیز می‌خواند و هم‌زمان از ترجمه شدن همه‌چیز جلوگیری می‌کرد. بخش اعظم پژوهشگران و دانشمندان فرانسوی به راحتی هر آن‌چه را به فرانسه چاپ نشده بود نمی‌خواندند.

چنین رویکردی چه خطری برای تاریخ هنر داشت؟

هر آن‌چه فرانسوی نبود بی‌ارزش تلقی می‌شد؛ یا شاید هم تهدیدکننده بود چرا که ایده‌های جدید با خود داشت. شاستل عضو College de France بود و دوست و رفیقش ژاک توئیلیه را به مقامی منصوب کرد، او کسی بود که سخنرانی ورود خود را برای دانشجویان چنین آغاز کرد، مراقب ایده‌ها باشید. من آن را دقیقاً به خاطر دارم! وضع بدین شکل بود. تاریخ هنر کاملاً سقط شده بود. تاریخ هنر مرده بود، اجرای هنری توسط گروهی که تمام صحنه را اشغال کرده بودند دچار

تصلب شده بود، و نقد هنری احمقانه بود. فضا کاملاً امپرسیونیستی بود ـ صحبت‌های قشنگ درباره‌ی این می‌شد که فلان نویسنده برای صبحانه چه خورده و این صبحانه چه تأثیری بر نگاه او به یک نقاشی داشته زده می‌شد. صرفاً یک دید مطبوعاتی، بدون سخت‌گیری و بدون مسئولیت‌پذیری. هر چه دل تنگتان می‌خواهد بگویید و همینی است که هست! نقد هنری در فرانسه هنوز هم خیلی بد است. آن زمان، سنت دیگری هم باب شده بود که خیلی ما را عصبانی می‌کرد ـ البته فکر نمی‌کنم که دیگر وجود داشته باشد، چرا که اصولاً ایده‌ی روشنفکر عامی ازبین رفته است ـ و آن این‌که حتماً باید داستان‌نویسان و فلاسفه‌ی فرانسوی برای کاتالوگ هنرمند مقدمه و پیشگفتاری می‌نوشتند. دریدا کسی است که برای من از نظر شخصی بسیار مهم است، کمک بسیاری به من کرده، ولی باید بگویم که وقتی درباره‌ی فروید می‌نویسی، تکلیف خودت را انجام داده‌ای، ولی وقتی درباره‌ی هنر می‌نویسی، اصلاً این‌طور نیست، چون این دیگر تکلیف تو نیست ـ باید بگویم که او در پایان عمرش به این موضوع پی برد، ولی طول کشید تا پی ببرد.

تو و ژان کلی چطور «Macula»را شروع کردید؟

سمینار دامیش کلید داستان بود. همان‌طور که در دانشگاه، عوض شدن سرفصل‌ها عادی بود، مجله هم هر سال به موضوع جدیدی می‌پرداخت. سال نخست، موضوع باهاوس بود. سال دوم، نشانه‌شناسی در هنر که موضوع بسیار جالبی هم بود. سال بعد، نگاهی دوباره به پرسپکتیو، که در نهایت حاصل آن یکی از کتاب‌های کلی شد با نام «L`origine de la perspective» (۱۹۸۷). کلی خیلی پرانرژی بو، و همیشه کُلی

تاریخ هنر مرده بود، اجرای هنری توسط گروهی که تمام صحنه را اشغال کرده بودند دچار تصلب شده بود، و نقد هنری احمقانه بود. فضا کاملاً امپرسیونیستی بود ـ صحبت‌های قشنگی درباره‌ی این می‌شد که نویسنده‌ای برای صبحانه چه خورده و این صبحانه چه تأثیری بر نگاه او به یک نقاشی داشته است.

> **در نوشته‌های گرینبرگ سخت‌گیری وجود داشت، گرچه برخلاف تصور بسیاری، او در جنبه‌ی مادی و فیزیکی اثر هنری تبحر زیادی نداشت. گاهی چیزهایی می‌گفت که کاملاً غلط بود و باعث می‌شد هنرمندان از او انتقاد کنند.**

مطلب و موضوع جدید برای ارائه داشت. تعدادی هنرمند نیز با ما بودند، از جمله کریستین بونه‌فوا، که یکی اعضای مهم گروه بود. موضوعی که فراموش کردم به آن اشاره کنم چیزی است که بخشی از نقش تاریخی سمینار دامیش را توضیح می‌دهد: کلیت کمبود اطلاعات درباره‌ی هنر مدرن. عجیب است، چون اصلاً چیزی برای رجوع وجود نداشت. پیش از افتتاح موزه‌ی پمپیدو اصولاً در کلکسیون‌های عمومی فرانسه اثری از هنرمندان آمریکایی دیده نمی‌شد. تنها یک اثر کوبیستی از دوشان وجود دارد، و بعد از آن هم، هیچ. اثری از موندریان نیست. تنها یک اثر از ماتیس پیش از سال ۱۹۱۰، که آن هم همانی است که هیچ علاقه‌ای به آن ندارم، «Luxe I» (۱۹۰۷). کمبود اطلاعات خارق‌العاده بود ـ و دامیش، با آن دانش وسیع خود از هنر قرن بیستم و نقد آمریکایی، بیش‌ترین خوراک را به ما داد. نظر ما برای مجله این بود که می‌توانیم از آمریکا و دیگر جاها نقدهای هنری را ترجمه کنیم و تئوریسین‌هایی داشته باشیم که درباره‌ی هنر صحبت کنند، تا به همه‌ی این موضوعات بپردازند. برای شماره‌ی نخست مقداری پول قرض کردیم، و فروش آن شماره خرج انتشار شماره‌ی دوم شد، و شماره‌ی دوم برای شماره‌ی سوم. ولی ما این روند را متوقف کردیم، نه به‌خاطر این‌که پول نداشتیم، بلکه چون از این‌که همه چیز را ترجمه کنیم خسته شدیم؛ نمی‌توانستیم مترجمان خوبی پیدا کنیم، و این بسیار طاقت‌فرسا بود.

چهار شماره از «Macula» منتشر شد، از هر کدام چند نسخه؟ من تصوری از حجم کار ندارم.

فکر می‌کنم چیزی در حدود چهارهزار نسخه بود.

آن حکایت نهفته در مقدمه‌ی کتاب «نقاشی به مثابه‌ی الگو» را دوست دارم، حکایتی که در آن درباره‌ی ترجمه‌ی نقدی از کلمنت گرینبرگ درباره‌ی جکسون پولاک صحبت می‌کنی و سپس درباره‌ی آن‌ها وارد بحث با هانس هاکه می‌شوید. در آن دوره، موضوع جذاب درباره‌ی نوشته‌های گرینبرگ چه بود؟

دو موضوع: در مقایسه با امپرسیونیسم بی‌نقص حاکم بر نقد هنری فرانسه، برای توضیح و توصیف موضوع مورد بحث تلاش‌های جدی و سخت‌گیرانه‌ای وجود داشت. فلیکس فنون می‌گوید، توصیف و توضیح در نقد هنری فرانسوی صدایی نداشت. صرفاً خلاصه می‌شد در دوستش دارم! بدون کم‌ترین تلاش برای توضیح چرایی این موضع. خُب، اگر دلیل و منطقی در پاسخ شما نیابم چرا باید برای من مهم باشد که چه می‌گویید؟ ولی در نوشته‌های گرینبرگ سخت‌گیری وجود داشت، گرچه برخلاف تصور بسیاری، او در جنبه‌ی مادی و فیزیکی اثر هنری تبحر زیادی نداشت. گاهی چیزهایی می‌گفت که کاملاً غلط بود و باعث می‌شد هنرمندان از او انتقاد کنند، برای مثال بارنت نیومن می‌گوید: شما می‌گویید نقاشی‌های من «جوهری» است، ولی این حرف درست نیست! آثار روتکو این‌طور هستند، ولی آثار من چنین نیستند! ولی این صرفاً تلاشی بود تا به درهم‌ریختگی نظم و ترتیبی داده شود، حتی اگر با ریشه‌های لغوی مورد استفاده موافق نباشید. آن‌چه توجه ویژه‌ی من را به چاپ تمامی نوشته‌های گرینبرگ درباره‌ی پولاک جلب کرد این بود که می‌توانستید ببینید چگونه او به چیزی چنگ می‌زند که در ابتدا به‌طور کامل آن را نفهمیده است. او در ابتدای کار به «سراسر یا کل» علاقه‌ای ندارد. در ابتدا، او

منتقد کامل اثر است. و این خارق‌العاده است که ببینید کسی با چیزی کاملاً جدید مواجه می‌شود و لازم است که ذهنیت خود را تغییر دهد. چیز دیگری که برای من جالب است این‌که با همه‌ی عمیق بودن دوستی‌اش با پولاک، می‌توانست بگوید من این کار را دوست ندارم و رفاقت‌شان هم‌چنان برقرار می‌ماند. در آن زمان، چنین دینامیکی در فرانسه غیرممکن بود ـ این ایده که با هم موافق نباشید و هم‌چنان دوست و رفیق باقی بمانید. همین امروز هم دنیای فرانسوی هنوز به‌شدت قبیله‌ای است: اگر با من نیستی،

مجله‌ی «Art in America»،
شماره‌ی ژانویه ۱۹۸۰.

علیه منی! چنین تساهل و تسامحی، که مختص طبقه‌ی روشنفکر آمریکایی است، در واقع یکی از دلایل اصلی ماندن من در آمریکاست.

رزالیند کراوس را چطور ملاقات کردی؟

در سال ۱۹۷۸ او را دیدم، ترجمه‌ای از مقاله‌اش، «نکاتی درباره‌ی فهرست آثار» (۱۹۷۷)، را در «Macula» شماره‌ی ۱۹۷۹ چاپ کردیم. او تابستان در پاریس بود تا در کلاس مشهور دانشگاه سوربن درباره‌ی زبان و تمدّن فرانسه شرکت کند. او را در کاخ ژان-کلود لبنشتاین ملاقات کردم.

وقتی او را ملاقات کردی و با اندیشه‌اش آشنا شدی، چه چیزی برایت قابل توجه بود؟

افکارش بسیار هوشمندانه بودند. او خودش هم یک فرانکوفیل (دوستدار فرانسه) بود، همان چیزی را می‌خواند که من می‌خواندم ـ رولان بارت، دریدا و فوکو ـ و برای من بسیار جالب بود یک آمریکایی به تمامی این موضوعات علاقه‌مند باشد. البته که من هم به نقد هنر آمریکایی علاقه‌مند بودم. هنوز شماره‌های «آرت فروم» را از زمانی که برای نخستین بار در سال‌های ۱۹۶۹،۱۹۷۰ به آمریکا آمدم دارم. سال‌های مینیمالیسم، پست‌مینیمالیسم، و همه‌ی چیزهای مربوط به آن دوره، و در عین حال زمانی که رزالیند کراوس منتقد مهمی شد، و خب در میان گذاشتن همه‌ی این موضوعات با او بسیار جالب بود.

به یاد دارم که فراید روزی گفت، ما مهم‌ترین مقاله‌ی نقد هنری در آمریکا را خواهیم خواند، «کولاژ» نوشته‌ی گرینبرگ، من هم گفتم، شاید مهم‌ترین باشد، ولی در عین حال کاملاً نادرست است!

پس، تاریخ هنر فرانسوی یک مکتب رو به احتضار بود، ولی در آن زمان، فلسفه‌ی فرانسوی، که در این‌جا منظور

تئوری انتقادی یا پست استراکچرالیسم است، پیشرو بود. مایل هستم از تجربه‌ی تو از کاری که دریدا و فوکو در آن زمان انجام می‌دادند بدانم و این‌که چطور دل‌مشغول آن شدی؟

فکر می‌کنم که به عنوان شاگرد بارت و دامیش، این از همان ابتدا بخشی از فضاست. با خواندن فوکو، از آگاهی و ذکاوت نهفته در آثارش شگفت‌زده می‌شوی، بی‌آن‌که از نادرست بودن برخی از موضوع‌های مطروح شده غافل شوی. بعدها متوجه می‌شوی که گاهی اوقات حقایق تاریخی را به میل خود گلچین می‌کند؛ در کتاب «نظم اشیاء» (۱۹۶۶) برخی مقاطع وجود دارند که با نگاه امروز می‌بینی که چگونه موضوعات را به نحوی پیچانده که با ساختاری که قصد تأکید بر آن و طرح آن را داشته متناسب و هماهنگ درآید. ولی در آن زمان، صرفاً آن را می‌خواندی. به عنوان یک دانشجو تنها وظیفه‌ی شما خواندن این مطالب است. و البته که این از جمله وظایفی نیست که کسی بر عهده‌ی شما گذاشته باشد ـ این وظیفه‌ای است که شما با هدفِ قرار گرفتن در کنه و جریان مباحثات، بر عهده‌ی خودتان می‌گذارید. وقتی به آمریکا آمدم از این‌که می‌دیدم از دانشجویان خواسته می‌شود که این مقالات پیچیده را در سریع‌ترین زمان ممکن بخوانند احساس حقارت می‌کردم. برای من سه ماه طول کشید تا «درباره‌ی گراماتولوژی» (۱۹۶۷) [نوشته‌ی دریدا] را بخوانم و هضم کنم. این‌جا، در آمریکا، از دانشجویان خواسته می‌شد تا آن را ظرف یک هفته بخوانند. غیر ممکن است! البته که آن را نمی‌فهمند، و نتیجه‌ی کار به هیچ دردی نمی‌خورد ـ آش شله‌قلمکاری که سال‌ها بعد از کار درآمد.

تقریباً همه‌جا وضع مثل فرانسه راکد و احمقانه بود. با وجود این، تفاوت بزرگی وجود داشت: همه‌چیز در فرانسه هرمی و یا به نوعی استبدادی بود، یعنی یک نفر با دار و دسته‌اش تمامی مناصب و فرصت‌ها را در تمامی دانشگاه‌ها و موزه‌های سراسر کشور اشغال و کنترل می‌کرد.

وقتی به ایالات متحده آمدی فرصت تدریس در دانشگاه جانز هاپکینز گرفتی؟

من برای یک سال به آمریکا آمدم. نانسی تروی دوست قدیمی‌ام بود، و به‌طور غیرمنتظره‌ای به شیکاگو نقل مکان کرد. مایکل فراید با من تماس گرفت و از من پرسید آیا می‌توانم برای یک سال بمانم.

مایکل فراید را از کجا می‌شناختی؟

نانسی سال‌ها قبل در ضیافت شامی در خانه‌اش ما را به هم معرفی کرده بود. نخستین چیزی که مایکل از من پرسید این بود که کدام هنرمندان هستند که تو به آن‌ها علاقه داری و فکر می‌کنی که من دوست‌شان ندارم؟ گفتم، شاید ریچارد سرا و رابرت رایمن، و او گفت حق با توست! واقعاً عجیب بود. هم‌چنین از من پرسید، دوستانت چه کسانی هستند؟ و البته که من از رزالیند نام بردم، با وجود آن‌که می‌دانستم او با رزالیند مشکل دارد. ولی او برخی از نوشته‌های من را خوانده بود و از من خواست که برای یک سال بیایم و بعد هم از من خواست که بمانم. من هم جواب مثبت دادم.

در پیشگفتار کتاب «نقاشی به مثابه‌ی الگو»، تو به‌خصوص به دیالوگ خود با فراید اشاره می‌کنی، دوست دارم بیش‌تر درباره‌ی آن بدانم.

ما در موارد بسیاری موافق نبودیم، ولی او از این‌که من یک کپی و نسخه‌ای از دیگران نبودم واقعاً راضی بود. با هم تدریس می‌کردیم و دانشجویان نمی‌دانستند که چه کنند. من جوانکی بیش نبودم و او استادی مطرح بود. به

رویکرد من به موندریان در چهارده سالگی دنباله‌روی از کلیشه‌ی زمان بود؛ موندریان را به شکل قدیسی می‌بینید که آثاری بسیار «پاک و خالص» خلق می‌کند که کاملاً روحانی و آن‌جهانی‌اند. بعدها، به همان آثار هنری نگاه می‌کنید و می‌فهمید که آن‌ها نقاشی شده‌اند و بافت در آن‌ها مهم است.

یاد دارم که یک روز گفت، ما مهم‌ترین مقاله‌ی نقد هنری در آمریکا را خواهیم خواند، «کولاژ» نوشته‌ی گرینبرگ، من هم گفتم، شاید مهم‌ترین باشد، ولی در عین حال کاملاً نادرست است! یک بار من نخستین مقاله‌ی بلند فردریک جیمسون درباره‌ی «پست‌مدرنیسم» را به عنوان موضوع کلاس تعیین کردم، دانشجویی در کلاس بود که می‌خواست برای مایکل خودشیرینی کند و مدام متن تعیین‌شده را خراب می‌کرد. مایکل به ستوه آمد و گفت، گوش کن مرد جوان، هرگاه توانستی چیزی به زیبایی و کیفیت نوشته‌ی جیمسون بنویسی، آن‌گاه می‌توانی این‌طور حرف بزنی؛ من هم با او موافق نیستم، ولی این شیوه‌ی نقد یک مقاله نیست. آدم احساساتی و پرشوری بود، و در عین حال بسیار شوخ‌طبع ـ مردم از این زاویه‌ی شخصیت او خبر نداشتند.

بسیاری از مقالات اولیه‌ی تو را کریگ اونز به انگلیسی ترجمه کرده و در مجله‌ی «Art in America» به چاپ رسانده. جریان چه بود؟

در واقع من کریگ اونز و داگلاس کریمپ را هم‌زمان و از طریق رزالیند شناختم. آن‌ها را اواخر دهه‌ی هفتاد میلادی ملاقات کردم. هر دو آدم حسابی بودند. کریگ بعدها کار در «Art in America» را شروع کرد و مترجم کارهای من شد. آن زمان، اگر بخواهم حقیقت را بگویم، کمی خودخواه و خودرأی بود. بیش از حد جاه‌طلب ـ یک تازه به‌دوران رسیده در میان طبقه‌ی روشنفکر. به خاطر دارم که میگفت، نشان‌شان خواهم داد! ولی این رفتار گستاخانه وقتی که بیمار شد از بین رفت. وقتی مقاله‌ی او «انگیزه‌ی تمثیلی» (۱۹۸۰) را، که برای نخستین بار چاپ شد، خواندم، دوستش نداشتم؛ به نظرم خیلی سطحی رسید، گویی می‌خواسته چیزهای مختلف را در یک قالب به زور جای دهد، گرچه امروز بهتر می‌فهمم که هدفش چه بوده و در عین حال می‌توانم ارزش تجربی آن را تحسین کنم. ولی آن زمان این کار را نکردم.

زمانی که وارد ایالات متحده شدی، از نظر تو فضای فکری بحث هنری چگونه بود؟

وقتی به این‌جا آمدم، خیلی شگفت‌زده شدم. در خیالاتم آمریکا را جایی تصور می‌کردم که به خاطر موزه‌ها و تمامی مکان‌ها و مسائل فرهنگی و هنری، علم و آگاهی زیادی از هنر قرن بیستم دارد. ولی متوجه شدم که در واقع هیچ‌کس هنر قرن بیستم را تدریس نمی‌کند. به غیر از رزالیند، در دانشگاه شهری نیویورک (CUNY)، و لئو استاینبرگ که برای مقطع لیسانس در دانشگاه هانتر سخنرانی می‌کرد، کسی در دانشگاه‌های هاروارد و UCLA هنر قرن بیستم تدریس نمی‌کرد. در دانشگاه ییل هم باب هربرت بود، و با وجود این‌که گاه‌به‌گاه درباره‌ی هنر قرن بیستم سمینار برگزار می‌کرد، متخصص قرن نوزدهم بود. واقعاً گیج شده بودم.

در عین حال، تاریخ هنر ارتجاعی ارتدکس رواج و قدرت زیادی داشت ـ انتظار چنین فضایی را نداشتم. مِیر شاپیرو، استاینبرگ و مایکل فراید را می‌شناختم، و فکر می‌کردم که در ایالات متحده تاریخ هنر رایج هم به همین سیاق است. ولی تقریباً همه‌جا وضع مثل فرانسه راکد و احمقانه بود. با وجود این، تفاوت بزرگی وجود داشت: همه‌چیز در فرانسه هرمی و

هر بار از نقطه‌ی شروع همان مشکل سر باز می‌کند، چرا که اثر هنری متفاوت است و شما باید، یک‌بار دیگر، در مقابل صفحه‌ای سفید و خالی، با آن سر و کله بزنید. شما باید هر بار بفهمید که چه چیزی جنبه‌ای مهم از اثر است و چه چیزی نیست. هر بار باید تصمیم بگیرید که چه چیز را نادیده بگیرید.

یا به نوعی استبدادی بود، یعنی یک نفر با دار و دسته‌اش تمامی مناصب و فرصت‌ها را در تمامی دانشگاه‌ها و موزه‌های سراسر کشور اشغال و کنترل می‌کرد. برای کیوریت کردن طرح‌های چینی‌آلات قرن هجدهم فرانسه در موزه‌ای در شهر سِور، شما به دست همان گروهی به کار منصوب می‌شدید که کسی را که می‌خواست در حوزه‌ی هنر مدرن در پاریس کار کند منصوب می‌کردند. دامیش و اطرافیانش تنها کسانی بودند که از این دایره‌ی بسته خارج بودند. *لبنشتاین* درون حلقه بود، بدین معنی که قادر به انجام اموری بود که در غیر این‌صورت احتمالاً نمی‌توانست سراغشان برود، ولی حتی او هم در نهایت به حاشیه رانده شد و مدت‌ها طول کشید تا استاد کامل شود. واقعاً وضعیت بدی بود. در مقابل، در ایالات متحده با انبوهی از هرم‌های کوچک مواجه بودید. آدم‌های بسیار زیادی مطرح بودند، اگر در فرانسه می‌توانستید با پنج نفر صحبت کنید، این‌جا به پنجاه نفر دسترسی داشتید.

در کتاب «نقاشی به مثابه‌ی الگو» سه گرایش فکری متداول در اوایل دهه‌ی ۹۰ میلادی را ترسیم کرده‌ای: «ضد نظری»،«نظری» و «غیر نظری». شاهد ظهور و اوج گرفتن گرایش «نظری» و عواقب آن در تاریخ هنر و نقد آمریکایی بوده‌ای. موضوع چه بود؟

وحشت کرده بودم. دانشجویان در طول هفته دویست صفحه دریدا خوانده بودند و هفته‌ی بعد هم دویست صفحه فوکو. ترجمه‌ها هم افتضاح بود. ترجمه‌ی اسپیواک از کتاب «درباره‌ی گراماتولوژی» بسیار ابلهانه بود، به‌طوری که دانشجویان نقل قولی از آن می‌آوردند و معلوم می‌شد که دقیقاً برخلاف آن چیزی است که دریدا می‌گفت. ترجمه‌ی ریچارد هوارد از بارت هم وحشتناک بود. او در مقام مترجم شهرت بسیاری دارد و من نمی‌دانم واقعاً چرا. منش من در تدریس این بود، نه تعداد زیادی از مقالات که فقط یکی را درست انجام دهید ـ ترجیح می‌دهم یک مقاله را درست بفهمید تا این‌که صدها مقاله را غلط بفهمید. بیایید این مقاله از فوکو را بردارید، یا بارت، یا از هر کسی که می‌خواهید، ولی سالاد درست نکنید! برای این‌که این افراد مثل هم نبوده‌اند ـ آن‌ها با هم مخالف بودند! «تئوری فرانسوی» وجود ندارد! این اصولاً مفهومی نادرست است. در واقع چتری است که چیزهای متفاوتی را پوشش می‌دهد. اختلاف نظر بین بارت و [ژان فرانسوا] لیوتار از اختلاف نظر بین کامو و سارتر یا هر کس دیگری بیش‌تر است.

البته که به‌خاطر این بت‌سازی از تئوری‌هاست که شاهد این حجم از تزئینات و حواشی هستیم ـ مردم احساس وظیفه می‌کنند که دائم نقل قولی را تکرار کنند: کمی لاکان این‌جا، و مقداری دُلوز یا آلتوسر آن‌جا. این واقعاً برخلاف آموزه‌های من بود، چون روشی که بارت برای نوشتن به ما یاد داد این بود که صرفاً به طرح تئوری بسنده نکنید؛ باید بتوانید دلیل و منطقی برای آن بیاورید، و منطق برای هر موضوعی تغییر می‌کند ـ دستورالعمل واحدی وجود ندارد که قابل تعمیم به

ژان پل ریوپل، «Feu Vert»، رنگ روغن روی بوم، ۱۸۴ در ۴۲۵ سانتی‌متر، ۱۹۶۰، مرکز ژورژ پمپیدو، پاریس.

همه چیز باشد. به همین دلیل هم اغلب با عنوان «التقاطی» از او انتقاد می‌شد، ولی برای دانشجویانش این دقیقاً یکی از ارزش‌های رفیع آموزه‌های او بود. البته که من با توجه و علاقه به این مسائل بسیار همراه و هم‌رأی بودم؛ ولی نمی‌خواستم بگویم بارت یا دریدا نخوانید، بلکه در عوض، به جای آن‌که مست رایحه‌ی زودگذر تئوری‌ها شوید، باید برای خواندن آن‌ها انرژی و زمان مورد نیاز را صرف کنید. وقتی این را می‌گویم، دوستان آمریکایی‌ام به من خواهند گفت، آها، به یک تاریخدان هنر ارتجاعی تبدیل شدی. درحالی‌که کاملاً برعکس، فقط می‌خواهم که این چیزها به بهترین نحو مورد استفاده قرار گیرند.

به نظرت در طول دهه‌های اخیر گفتمان اصلی چه تغییری کرده است؟

به طور حتم سیاستِ هویتی کل گفتمان را دستخوش تغییر کرده. من انتقادی بنیادین به سیاست هویتی ندارم، ولی چیزی هم نیست که به راحتی مجذوب آن شوم. حدس می‌زنم که این ناشی از جهانگرایی فرانسوی من است [خنده.] چون شیوه‌ی مورد بحث قرار گرفتن موضوعات را عوض کرده. در مورد کتاب «Global Turn» هم همین است ـ که به آن علاقه دارم، ولی در عین حال قصد ندارم طرز فکرم در مورد موندریان را تغییر دهم. خوشحالم که این مسیرهای جدید باز شده‌اند، ولی نیازی نیست که به شکلی بنیادین من و تفکراتم را تحت تأثیر قرار دهند. پس از سقوط دیوار برلین، خیلی چیزها برای افراد وابسته به «چپ» تغییر کرد، که حیرت‌آور است، چرا که روسیه آن بهشت رفاه و اقتصادی نبود که همگان

تصور می‌کردند. با وجود این، این واقعه نوعی آخرالزمان برای یک آرمان‌شهر بود ـ سوسیالیسم به پایان رسید، کاپیتالیسم پیروز شد. این چیزی است که به نظرم همه را تحت تأثیر قرار داد. در این مورد با بنیامین بوکلو صحبت کردم. او کسی است که سقوط دیوار برلین را به یک آسیب روانی بزرگ یا نشانه‌ای تاریخی تشبیه کرده است. به نظرم حرف درستی است، ولی دقیقاً نمی‌دانم چرا. آن‌چه مسلم است رؤیای آرمانی چپ، که من هم مانند دیگران، به‌ویژه به عنوان جوانی که در شورش‌های ۱۹۶۸ فرانسه و اروپا سنگی هم پرت کرده بود، اسیر آن بودم، دیگر وجود ندارد. پس ایده این است که هرآن‌چه که بتوانید بنویسید ممکن است هر اثری داشته باشد... این ناامیدی نیست، این فقط اعتماد کم‌تر به قدرت کلمات است.

هم‌چنین فکر می‌کنم که تاریخ هنر ده بار از آن‌چه که بیست سال پیش بود هوشمندانه‌تر است. پس، همه‌چیز هم به باد نرفته. افراد بسیاری وجود دارند که به چیزهای زیادی علاقه دارند، ترکیب‌های متعددی از حوزه‌های مختلف دانش، که واقعاً مفید است. این مایه‌ی خوشحالی همیشگی من است که امروزه تاریخدانان هنر به آن‌چه حافظان آثار و مرمتگران می‌گویند توجه می‌کنند، رابطه‌ای که دوطرفه است. امروزه مرمتگران هنگام تعمیر آثار هنری ظرف تاریخی و زمانی را در نظر می‌گیرند و در نتیجه اشتباهات احمقانه از آنان سر نمی‌زند. کاملاً مطمئنم که سی سال پیش بیل روبین حتی نمی‌دانست دپارتمان حفظ و مرمت در موزه‌ی هنر معاصر نیویورک کجاست ـ و این‌که هیچ‌گاه پایش را هم آن‌جا نگذاشته بود. مرمتگران هم هیچ‌گاه جرأت نمی‌کردند که از او چیزی مثل این

در ایالات متحده تعریف مدرنیسم چنان محدود است که در نهایت به معنای «تأییدشده از سوی گرینبرگ» است ـ مسیر باریکی که میلیون‌ها چیز دور و بر خود را نفی می‌کند.

بپرسند، آیا باید به این اثر از ژرژ براک جلا بزنیم یا نه؟ اما امروز گفت‌وگو بین این دو گروه برقرار است. علاقه به کیفیات فیزیکی هنر چیزی است که امروزه در بسیاری از کتب جدید تاریخ هنر با آن روبه‌رو هستیم.

یک عنصر تکراری در نوشته‌هایت وجود دارد: توجه هرچه دقیق‌تر و نزدیک‌تر به خاصیت مادی یک شیئ هنری.

صادقانه بگویم، این چیزی است که مدیون بارت هستم.

رولان بارت در کجا از خاصیت مادی اثر هنری بحث کرده است؟

در مورد آثار هنر بصری که خیر، چون اصولاً در این باره چیز زیادی ننوشته است. ولی او از خاصیت مادی یک جمله حرف زده ـ او از کلمه صحبت می‌کند. او یک‌بار برای من نوشت: «معتقدم که ما لذت کلمه را، که مشابه تغذیه و خوردن است، سرکوب میکنیم» ـ تأکید بر «تغذیه» است، و در واقع می‌توانید این بخش «غذا» بودن کلمه را در روش نوشتاری او درک کنید. توجه به خاصیت متن در سطوح ریز و جزئی ـ این دقیقاً همانی است که بارت می‌گوید. این در مورد تصویر صدق نمی‌کند. ولی به گفته‌ی خودش دلیل این‌که خودش شروع به نقاشی کرد این بود که کیفیت مادی نقاشی را ارج نهد. و البته فکر نمی‌کنم که برای مدتی طولانی به این کار ادامه داده باشد.

خودت چگونه توانستی برای درک این کیفیت مادی از طریق زبان، شیوه‌های متفاوتی را بیابی؟

یک راه حل وجود دارد که همیشه هم خیلی دشوار است.

فرض کنید در برابر ده اثر از پولاک ایستاده‌ام و می‌توانم بگویم این یکی نسبت به آن یکی گشایش‌های بیش‌تری در درون خود دارد، پرسش‌های بیش‌تری برمی‌انگیزد و به سمت‌وسوهای بیش‌تری ارجاع می‌دهد. در نتیجه این یکی از آن یکی بهتر است.

زبان همواره یک ناکامی است. [خنده] هیچ پیشرفتی در کار نیست. هر بار از نقطه‌ی شروع همان مشکل سر باز می‌کند، چرا که اثر هنری متفاوت است و شما باید، یک‌بار دیگر، در مقابل صفحه‌ای سفید و خالی، با آن سر و کله بزنید. شما باید هر بار بفهمید که چه چیزی جنبه‌ای مهم از اثر است و چه چیزی نیست. هر بار باید تصمیم بگیرید که چه چیز را نادیده بگیرید. بر کدام جنبه تأکید و تمرکز کنید. کجا باید تمایز قائل شوید و در مقابل، کجا باید شرح و توضیح دهید. هر بار مسئله کاملاً جدید است. عقیده‌ی من مبنی بر این‌که این موضوعی است بسیار مهم تغییری نکرده است ـ و هیچ‌گاه نیز تغییر نخواهد کرد. من از چه زمانی این موضوع را مدنظر قرار دادم؟ به نظرم احتمالاً از همان نخستین سال‌هایی که شیفته‌ی موندریان شدم. رویکرد من به موندریان در چهارده سالگی دنباله‌روی از کلیشه‌ی زمان بود، موندریان را به شکل قدیسی می‌بینید که آثاری بسیار «پاک و خالص» خلق می‌کند که کاملاً روحانی و آن‌جهانی‌اند. بعدها، به همان آثار هنری نگاه می‌کنید و می‌فهمید که آن‌ها نقاشی شده‌اند و بافت در آن‌ها مهم است. متأسفانه بسیاری از آثار نقاشی او در دهه‌ی پنجاه میلادی به شکلی غلط مرمت شدند و در واقع جان‌شان گرفته شد. به این خاطر که در آن زمان برداشت شایع این بود که آن‌چه در آثار موندریان مهم است «طراحی» است: اگر روی پورشه‌ی گرانقیمت شما خراشی بیفتد، تعمیرش می‌کنید؛ اگر روی اثری از موندریان ترک و شکافی باز شود، تعمیرش میکنید، و اغلب به بدترین شکل. می‌توانید ببینید که موندریان آن صفحات مسطح

سفیدرنگ خود را در بافت‌های متفاوت کشیده است؛ گاهی ضرب قلمو در جهات مخالف زده شده ـ در یک مستطیل ضرب قلمو عمودی است و در مستطیل کناری افقی. هدف این بوده که از خنثی جلوه کردن رنگ سفید پرهیز شود و در کل اثر هم همین است، حصول اطمینان از این‌که برخورد نور به هر یک از صفحات مسطح سفیدرنگ متفاوت باشد. خلاصه این‌که برای این کارش دلیلی داشته است. فکر می‌کنم آگاه شدنم از این موضوع، به‌عنوان نوعی خیزش علیه دیدگاهی کاملاً غیرمادی از موندریان، همان زمانی است که چنین درکی در من آغاز شد. هم‌چنین، کشف رابرت رایمن، در سال‌های ۱۹۷۶ یا ۱۹۷۷، و در دوره‌ی انتشار «Macula» ـ کار او به من یاد داد که متوجه بافت و همه‌ی مسائل همراه آن باشم.

به نظر می‌رسد تعهد و حساسیت به تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه که برای تو از طریق هنر دهه‌ی شصت حاصل شد باعث شد تا نقاشی‌های تاریخی را با زاویه‌ای متفاوت ببینی.

کاملاً صحیح است. شیفتگی زیاد به این جنبه از نقاشی به این تمایل به نزدیک‌بینی و جزئی‌نگری منجر شد ـ مثل نگاه به بسیاری از آثار سزان به کمک افرادی نظیر لورنس گوئینگ. مشاهده‌ی چیزها در جزئیات به جای نگاه از فاصله‌ی دور به نفع شما خواهد بود، چرا که نحوه‌ی تقسیم‌شدن چیزها به بخش‌های مختلف را درک می‌کنید، شیوه‌ای که هنرمند تلاش می‌کند تا این مفهوم را درون جنبه‌های مهم اثر جاسازی کند.

به کتاب و نمایشگاهی فکر می‌کنم که به همراه رزالیند کراوس انجام دادی، «بی‌شکل: راهنمای مصرف‌کننده»، و «هنر از سال ۱۹۰۰» ـ آیا این روایات جایگزین از مدرنیسم و پست‌مدرنیسم برای زنده ماندن نیاز به یک جریان اصلی مخالف دارند؟

مسئله‌ی اصلی با پست‌مدرنیسم همین است ـ هیچ‌وقت احساس نکردم که این یک مفهوم دقیق است. همیشه فکر می‌کردم هرچیزی که «پست‌مدرن» خوانده می‌شود در واقع همان مدرن است. در تعریف جمیسون از «پست‌مدرنیسم»، او جیمز جویس را مثال می‌زند ـ اگر جیمز جویس «پست‌مدرن» است، پس مدرن چیست؟ براساس تعریف او پیرانزی «پست‌مدرن» است، مانه «پست‌مدرن» است ـ نقل‌قول، فاصله، اتصالات کوتاه تاریخی ـ همه‌ی این‌ها خود مدرنیسم هستند. در ایالات متحده تعریف مدرنیسم چنان محدود است که در نهایت به معنی «تأییدشده از سوی گرینبرگ» است ـ مسیر باریکی که میلیون‌ها چیز دور و بر خود را نفی می‌کند. یعنی تنها اگر دنباله‌روی بی‌کم و کاست گرینبرگ باشی آن‌گاه می‌توانی تعیین کنی که دوشان مدرنیست نیست. سال‌ها بعد وقتی فهمیدم که ویراستار انتشارات MIT تمامی علامت‌های نقل قولی را که من برای کلمه‌ی «پست‌مدرن» در کتاب «نقاشی به مثابه‌ی الگو» استفاده کرده بودم، حذف کرده، خیلی عصبانی شدم ـ چون همیشه این مفهوم را به همراه علامت نقل قول استفاده می‌کردم. در اصل، این مفهوم علیه مغالطه‌ی مدرنیسمی ساخته شد تا با اختلاف اندکی معلوم شود که دیگر بلااستفاده شده است. اگر دادا را از مدرنیسم بگیرید، این‌چه جور مدرنیسمی خواهد بود؟

با توجه به کتاب «بی‌شکل»: چنین نیست که صرفاً با نگاه به مفهوم l`informe در نوشته‌های باتای همه‌چیز نیست و نابود شود. ما فکر می‌کردیم که موضوع نابود کردن خانه (ساخته‌شده از کارت) نیست، بلکه صرفاً چیدن مجدد کارت‌هاست. چه می‌شود اگر یکی از دیاگرام‌های رقص اندی وارهول (۱۹۶۲) را کنار پولاک، اسمیتسون و کازو شیگارا قرار دهیم؟ یا اثری از فوتریه را در کنار فونتانا بگذاریم؟ بیایید اتصالات غریبی برقرار کنیم که نه ریخت‌شناسانه بلکه ساختاری باشند. ایده همین بود. چون هم من و هم رزالیند هیچ‌گاه علاقه‌ای به تشابه‌سازی‌های ریخت‌شناسانه نداشتیم ـ به همین خطر هم در آن کتاب/کاتالوگ با ژرژ دیدی اوبرمان جنگیدیم ـ بلکه در عوض روابط ساختاری مورد نظر و توجه‌مان بودند. این چیزی است که ما می‌خواهیم ببینیم: آیا امکان دارد که نمایشگاهی برگزار کنیم که به جای تأکید بر روابط ریخت‌شناسانه بر روابط ساختاری متمرکز باشد؟ همیشه فهم من از آن چیزی که فرمالیسم باید باشد همین بوده است.

گروهی که من به آن تعلق دارم تاریخ‌دانان هنر، منتقدان هنری، روشنفکران و هرچه که شما بگویید هستند.

اگر بخواهیم رویکردی تازه به «فرمالیسم» داشته باشیم، یعنی برای لحظاتی آن پس‌زمینه‌ی تاریخی این مفهوم را فراموش کنیم، از کجا باید شروع کنیم؟
من بلافاصله از همه خواهم خواست که فرمالیسم روسی را بخوانند. این‌که در آمریکا مطالب اندکی در این باره به چاپ رسیده واقعاً منزجرکننده است. تا قبل از انتشار کتاب «فرمالیسم روسی»، اثر ویکتور ارلیش در سال ۱۹۵۵، هیچ کتاب خوبی در این باره وجود نداشت ـ مطلقاً هیچ کتابی. این برداشت غلط وجود دارد که این کتاب‌ها همگی ضدتاریخ و

ضدمارکسیستی‌اند ـ درحالی‌که اصلاً چنین نیست. به مسائل اجتماعی توجه ویژه دارند و فقط هم منحصر به این نیست. برای نمونه، نوشته‌ی بی‌نظیر جاکوبسون و تینانیوف درباره‌ی تکامل ادبی را بخوانید. اصلاً بهتر است هر ترجمه‌ای را که از تینانیوف پیدا کردید بخوانید: هر چه که درباره‌ی پارودی و نابه‌هنگامی گفته است روح و روان‌تان را شخم خواهد زد. بعد از این به سراغ ساختارگرایی فرانسوی می‌روم.

و حال در این مقطع، سؤال این است که تو چگونه اجزاء تشکیل‌دهنده‌ی یک اثر هنری را تعریف می‌کنی؟
[خنده] یعنی می‌خواهی بدانی که تعریف هنر چیست؟

بله، دقیقاً.
نمی‌دانم که آیا چنین تعریفی سراغ دارم یا نه. از این موضع، فکر می‌کنم که هر اثر هنری شرایطی برای گفتمان به‌وجود می‌آورد که باید به آن پاسخ داد، پس فکر نمی‌کنم که دادن یک تعریف مشخص اصولاً امکان‌پذیر باشد.

پس چگونه کیفیات آثار هنری را از یکدیگر تمیز می‌دهید، یعنی مثلاً، چطور می‌گویید که فلان نقاشی از آن دیگری بهتر است؟
خب، این سؤال دیگری است. این چیزی است که احتمالاً از طرف همه‌ی کسانی که براساس کیفیت قضاوت می‌کنند پرسیده شده است، برای این سؤال جواب مشخصی وجود ندارد، مگر یک پاسخ کانتی. این به‌خاطر تسلسلی است که براساس آن می‌توان چیزی را نسبت به چیز دیگری نماینده‌ی بهتری برای یک چیز دانست. فرض کنید در برابر ده اثر از پولاک

نمایی از استودیوی برانکوزی در پاریس، رنزو پیانو، معمار ایتالیایی، آن را بازسازی کرده است.

ایستاده‌ام و می‌توانم بگویم این یکی نسبت به آن یکی گشایش‌های بیش‌تری در درون خود دارد، پرسش‌های بیش‌تری برمی‌انگیزد و به سمت‌وسوهای بیش‌تری ارجاع می‌دهد. در نتیجه این یکی از آن یکی بهتر است.

پس از درون «سبک» آن بیرون می‌آید؟

خب، این شیوه‌ای است که هر داوری و قضاوتی شکل می‌گیرد. به همین دلیل است که داوران بهتر می‌شوند: چون بیش‌تر و بیش‌تر می‌بینند. آن‌ها نسبت به کسی که آثار کم‌تری از ماتیس دیده بهتر می‌توانند تشخیص دهند که چه چیزی در یک اثر ماتیس وجود دارد که آن را بزرگ و شگفت‌انگیز کرده است. دوباره به‌قول بارت، استعاره‌ی غذا بهترین توضیح است.

ما در این اتاق هستیم، و اشیاء مختلفی در این اتاق وجود دارند. بعضی از آن‌ها مستطیل‌هایی هستند که به دیوار آویزان شده‌اند و آن‌ها را «نقاشی» می‌نامیم، و برخی هم مستطیل‌هایی هستند که در کف اتاق پهن شده‌اند و به

آن‌ها «فرش» می‌گوییم ـ براساس تجربه و فهم تو از آن‌ها، وجه تمایز این اشیاء چیست؟ در واقع همان سؤال را به شکل دیگری مطرح می‌کنم: هنر چیست؟

در این سطح از موضوع من بسیار ساده و سنتی هستم. نقاشی روی دیوار است.

پس برای تو، هنر یک دسته‌بندی پیشینی (A priori) است که در درون آن می‌توانی تمایز ایجاد کنی؟

بله، عملکردی دارد. این یک پیشینی است چون عملکردی دارد.

عملکرد آن چیست؟

تا باعث شود زندگی بهتری داشته باشیم [خنده].

واقعاً؟ اومانیسم همین است؟

من یک اومانیست پیشکسوت هستم. برای اطلاع شما، برای مدت‌های طولانی، فرمالیست بودن به این معنی بود که فردی مرتجع هستی که صرفاً به «فرم‌ها» علاقه دارد و لذت‌طلبی منفور است ـ بله! زندگی بدون لذتِ تحسین هنر واقعاً کسل‌کننده است، ولی بدین معنی هم نیست که با مابقی جهان قطع ارتباط کنیم. فکر نمی‌کنم که لازم باشد تعریف سنتی از هنر را به زباله‌دان بسپاریم ـ بلکه لازم است که به‌طور دائمی در معرض پرسش و چالش باشد.

ولی آیا مفهوم مورد نظر باتای از بی‌شکل (Form-less)، تعریف سنتی از هنر را راهی زباله‌دان نکرده؟

حتماً! باتای چنین کرده. و ذائقه‌ی ناجوری هم داشت.

خیلی بد. آیا کتاب او «اشک‌های اروس» (۱۹۶۱) را دیده‌اید؟ در آن‌جا تعریفی انسان‌شناسانه از هنر ارائه کرده، هنر چیزی است که گروهی خاص آن را به آن صورت تعریف کرده‌اند ـ این تعریف مارسل موس بود، و برای من قانع‌کننده است. گروهی که من به آن تعلق دارم تاریخدانان هنر، منتقدان هنری، روشنفکران و هرچه که شما بگویید هستند.

تو خودت را بیش‌تر منتقد می‌دانی یا تاریخدان، یا این‌که این را تمایز مفیدی نمی‌دانی؟

به کانتکست موضوع بستگی دارد. دامیش هم دقیقاً چنین چیزی گفته: گاهی ترجیح می‌دهم تاریخدان هنر باشم چون منتقدان هنر خیلی نادان و کله‌شق‌اند، و گاهی هم ترجیح می‌دهم منتقد هنری باشم چون تاریخدانان هنر آدم‌های بسیار عقب‌افتاده‌ای هستند [خنده].

یکی از چیزهایی که امروزه هنگام بازدید از نمایشگاه‌ها، واقعاً معذبم می‌کند این است: دچار درجه‌ای از دژاووی کامل می‌شوم. شما به دیدن نمایشگاهی می‌روید و با خود می‌گویید، قبلاً انجام شده! نسل جدید هیچ دانشی ندارد. ستاره‌های بزرگ کاری می‌کنند که بیست‌وپنج یا چهل سال پیش دقیقاً به همین صورت انجام شده. شاید هم این صرفاً شکایت و غرغر کردن یک هنرمند شکست‌خورده باشد!

ارجاعات

۱. ایده‌ی شارل فوریه، روشنفکر فرانسوی، مبتنی بر همکاری جمعی مردمی که با هم و به‌عنوان بخشی از بشریت زندگی می‌کنند.ـم.

۲ . مجله‌ی آوانگارد فرانسوی که در سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۲ منتشر می‌شد. این مجله سال ۱۹۷۲ از مائوئیست دفاع کرد و سردبیرانش سفری به چین کردند.ـم.

۳. کتابی نوشته‌ی ایو دارین-اسمیت و فیلیپ مک‌کارتی درباره‌ی تئوری‌ها، روش‌های مطالعات جهانی و راهنمایی برای دانشجویان و اساتید علوم اجتماعی و انسانی.ـم.

ماهنامه الکترونیکی زمینه بهار ۱۳۹۹، شماره: ۰۱۳

صاحب امتیاز پلتفرم زمینه

مدیر پروژه محمد مهمانچی

سردبیر کیارش علیمی

دبیر تحریریه سیاوش خائف

تیم اجرایی مروارید وزیری، فریده ابطحی

مشاور بازاریابی آناهیتا علیمی

همکاران این شماره افرا صفا، یاسمن نوذری

مترجمان گلناز صالح کریمی، مهدیس محمدی، نامدار شیرازیان، اشکان جیهوری، مهسا محمدی

ویراستار دلناز سالار بهزادی

مدیر هنری پیمان پورحسین (استودیو کارگاه)

طراح گرافیک سام کشمیری + سپیده هنرمند (استودیو کارگاه)

مدیر فنی اشکان قویدل (آرمان پردازان نوژن)

رسانه‌های اجتماعی یاسمن نوذری

روابط عمومی نگار کریم خانی

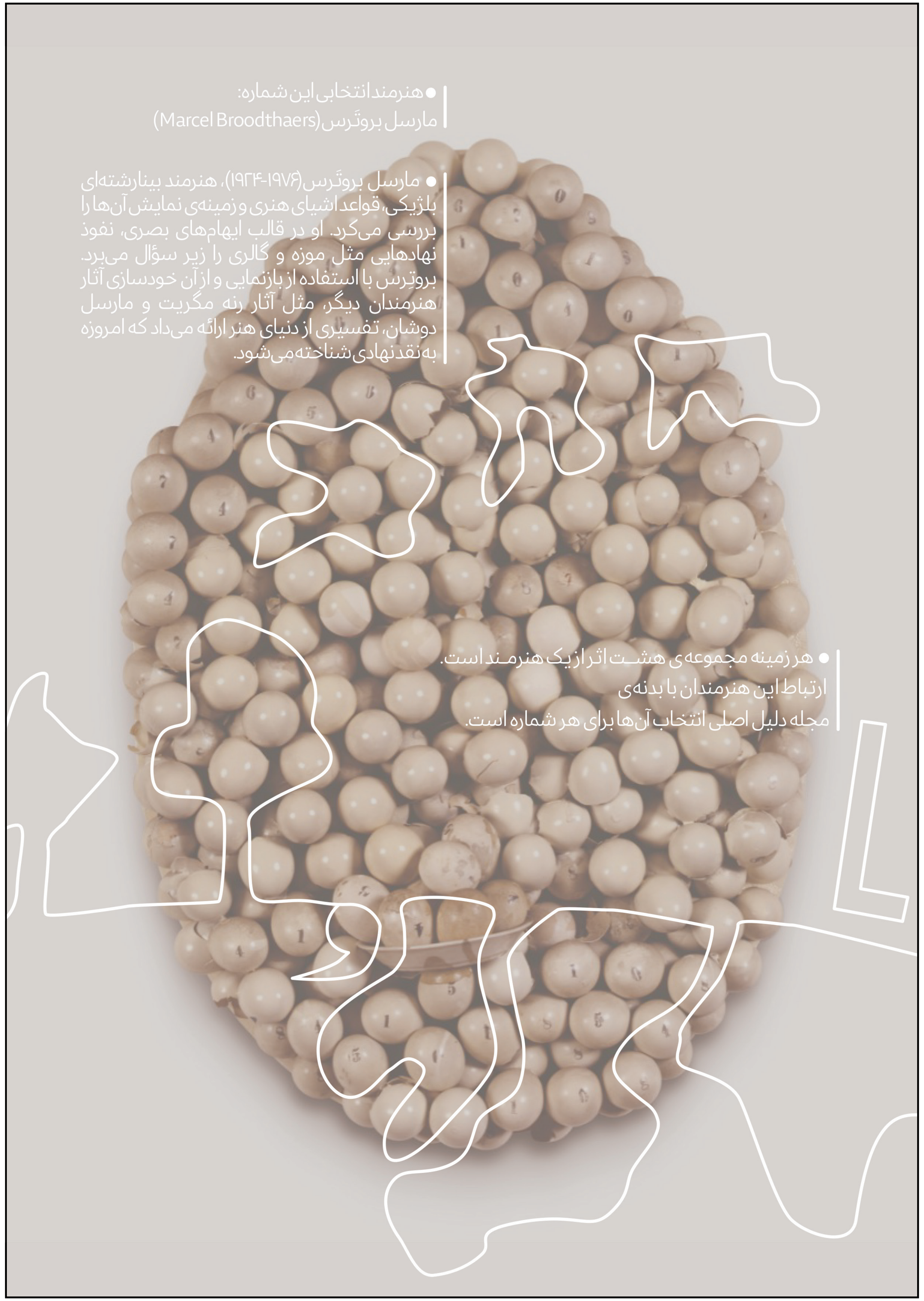
مالتی مدیا آبان فاضل

با سپاس از
(به ترتیب حروف الفبا)
احسان آقایی، هویار اسدیان، امیربهادر بهمنی، حمید خداپناهی، روزبه رادمنش، شاهد صفاری، شهریار عظیمی، آرین قویدل، آریا کسایی، مژده مرادی، پرهام مرادی، مانوش منوچهری، اشکان ناصری و استودیو طبل.

- تمام حقوق مادی و معنوی نشریه‌ی زمینه به پلتفرم زمینه تعلق دارد.
- نقل و بازنشر مطالب زمینه با ذکر منبع آزاد است.
- محتوای منتشر شده صرفا نظر نویسندگان و لزوما منطبق با دیدگاه زمینه نیست.

- هنرمند انتخابی این شماره:
مارسل بروتَرس (Marcel Broodthaers)

- مارسل بروتَرس (۱۹۷۶-۱۹۲۴)، هنرمند بینارشته‌ای بلژیکی، قواعد اشیای هنری و زمینه‌ی نمایش آن‌ها را بررسی می‌کرد. او در قالب ایهام‌های بصری، نفوذ نهادهایی مثل موزه و گالری را زیر سؤال می‌برد. بروتِرس با استفاده از بازنمایی و از آن خودسازی آثار هنرمندان دیگر، مثل آثار رنه مگریت و مارسل دوشان، تفسیری از دنیای هنر ارائه می‌داد که امروزه به‌نقدنهادی شناخته می‌شود.



- هر زمینه مجموعه‌ی هشت اثر از یک هنرمند است.
ارتباط این هنرمندان با بدنه‌ی
مجله دلیل اصلی انتخاب آن‌ها برای هر شماره است.