حکایت ما و ابوالهولِ نقد هنری

علی‌اصغر قره‌باغی

هنرهای تجسمی

همکاری با گلستانه برای من تجربهٔ غریبی بوده است و در عین حال ارزنده. تماس‌هایی که در زمینهٔ هنرهای تجسمی با من و دفتر مجله گرفته می‌شود برایم روشن می‌کند ما کجای کاریم و در کجای دنیا زندگی می‌کنیم. (می‌گویم من و دفتر مجله، چون فقط در ماه، یکی دو روز در دفتر مجله هستم و آن هم برای جفت و جور کردن مطالب و احیاناً تغییرات جزیی.) یکی از ارزنده‌ترین و مهم‌ترین تجربه‌های این دوران، آشنایی با جوانان و پی بردن به نیازهای تجسمی آن‌هاست. مسن‌ترها و جاافتاده‌های هنرهای تجسمی ما گرفتار این توهم شده‌اند که به هر حال شکل نهایی خود را یافته و به نهایت تعهدات و اهداف و آرزوها و جاه‌طلبی‌های هنری خود رسیده‌اند. گمان می‌کنند که تنها وجه بیان و گزارهٔ جهان، همین چهارتا تابلوی هم‌شکل و هم‌قد و قواره‌یی است که در طول زندگی هنری خود تولید کرده‌اند و به اعتبار آن لقب «استاد» را به نام خود چسبانده‌اند. فکر می‌کنند که با کشیدن این نقاشی‌ها فتح خیبر کرده‌اند و اکنون بی‌نیاز از مطالعه و سردرآوردن از چهار تا حرف و تئوری تازه، زمان آن رسیده است که آسوده خاطر در پیلهٔ تنگ و حقیر خود لم بدهند، کارشان فقط نگریستن به جهان از دریچهٔ تنگ تصویرهای خود باشد و هرازگاهی هم نقی برنند که چرا شاهزاده‌یی این زیبایان خفته را کشف نمی‌کند. جوان‌ها و جوان‌ترها اما از جنس دیگرند، با پرسشگری و پویش بی‌امان خود می‌خواهند سر از کار جهانی که در آنند در آورند، می‌خواهند همه چیز را به‌سنجند و به‌بینند که کیستند و کجایی‌اند و چرا می‌خواهند آن‌چه را نسل پیش تفنن انگاشته بود جدی بگیرند و گفتن ندارد که

ذهن جست‌وجوگر با پرسش‌هایی هم روبه‌رو می‌شود. جوانان ما می‌خواهند تئوری بسیاری از زمینه‌ها از مسایل تئوریک و راه و روند هنر امروز گرفته تا شرایط جهانی هنر و در کنار آن، موقعیت هنرهای تجسمی خود ما را بکاوند. می‌خواهند بدانند که چرا امروز الههٔ معصوم هنر به بازکشی غول بیابان گمارده شده است؟ چرا زیبایی‌شناسی معنای خود را از دست داده است و امروز در دوران فرزیبایی‌شناسی پنه زندگی می‌کنیم. چرا... و در سرلوحهٔ این پرسش‌ها مسألهٔ نقد هنری امروز قرار دارد. قضیه هم از شما چه‌پنهان، از آن جا آب می‌خورد که برخی از پیش‌کسوت‌ها و کسانی که لقب استادی را در ازای مدایح بصری به‌صلت گرفته و در برخوت هنری ما اسمی درکرده‌اند، در سمینارها و سخنرانی‌های نوینی که برای یکدیگر جور کرده‌اند فرموده‌اند و در گوش جوانان نیز خوانده‌اند که ما نقدهنری نداریم؛ عده‌ئی هم که همیشهٔ خدا نویسی خور فرهنگ، یارگیری و توچه‌پرور بوده‌اند حرف مرشد را تکرار کرده‌اند و بی‌توجه به آن که دوران این گونه بچه‌بازی‌ها گذشته است، از نداشتن نقدهنری دم می‌زنند. به هرحال، چنین اظهارنظری می‌تواند مبتنی بر چند دلیل باشد: یکی این‌که آن چه را به عنوان نقد و مرور و بررسی در این دو دههٔ اخیر منتشر شده است ندیده‌اند و نخوانده‌اند و از وجود آن بی‌اطلاع‌اند. دیگر این که یا متدار آن را کافی نداسته‌اند و یا مقبول طبع حضرتشان نیفتاده است. اما در هر حال، گفتن این که ما نقد هنری نداریم از آن حرف‌هاست که کمی آب برمی‌دارد و نمی‌تواند به چیزی جز فرانهادن یک ذهن ناآگاه و بی‌مسئولیت تعبیر شود. اگر مقالاتی، هرچند کوتاه به بررسی و نگاه کردن به یک نمایشگاه بپردازد، اسمش در همه‌جای دنیا نقد یا مرور هنری است. هیچ عقل سالمی هم نمی‌تواند منکر حضور فیزیکی آن باشد. یعنی نمی‌توان ادعا کرد که این صفحه از روزنامه و مجله اصلاً وجود ندارد و با این مطلب سیاه نشده است. می‌توان گفت که نقد خوبی نیست، جامع نیست، ضعیف است، دیدگاه روشنی ندارد و چیزهایی از این قبیل، که تازه آن هم ممکن است امری اعتباری نباشد و بیشتر بر سلیقه‌یی خاص استوار شده باشد. اما انکار وجود فیزیکی آن ناشی‌گری است. اگر حضرات کمی به خودشان زحمت داده بودند و نظریات گلسنت گرین برگ را در مورد نقاشی و گفته‌های پونوتل را در مورد سینما خوانده بودند، به زور دانگ هم نمی‌شد چنین حرفی را از دهان‌شان بیرون کشید. اما چون نخوانده‌اند و آگاهی ندارند و نمی‌دانند که بر زبان آوردن چنین حرفی همان اصطلاح قدیمی تفسیرباآ را تداعی می‌کند آن را تکرار می‌کنند و فکر هم می‌کنند که گفته‌اند. گویی کرده‌اند گرین برگ و پونوتل، پنجاه شصت‌سال پیش تکلیف این گونه یاوه‌سرایی‌ها را تعیین کرده‌اند و امروز مطرح کردن همان لاطائلات می‌باید مبتنی بر یک ناآگاهی استثنایی باشد که آنها از استعداد فطری شماری از استادان ما برمی‌آید.

اما فوز بالا فوز و مسألهٔ مهم‌تر ما با کسانی است که وقتی پای نقدهنری به میان آورده می‌شود چشم‌ها را به اندیشه می‌دوزند، بادی به غبب می‌اندازند و چنان که گویی افلاطونی تازه ظهور کرده است، می‌فرمایند: «البته ما که نقدهنری به آن صورت تداریم» لابد منظور حضرتشان آن است که نقدهنری داریم، اما به آن صورت مطلوب که باید باشد نیست. سرسری حرف‌زدن و اظهار نظری از این گونه کار دشواری نیست و تکرار آن هم از هر کودک زبان بازکرده‌یی برمی‌آید اما جستن علل اصلی و اساسی و تحلیل منطقی آن کار ساده‌یی نیست. بیایید این مورد را بشکافیم و ببینیم قضیه از چه قرار است. همین جا این را هم بگویم که من پیشتر، در مجالی کوتاه با اختصار به این مطلب پرداخته و خواسته‌ام که حضرات مدعی نظرشان را بفرمایند[1] اما بعد از گذشت سه سال، تا این دقیقه، حتی یک پاسخ یا نظر دریافت نکرده‌ام و همه چیز، چنان که رسم روزگار ماست، به نق‌نق‌های در پسله محدود مانده است.

در زبان فارسی، واژهٔ «نقد» به معنای جداکردن سره از ناسره و نمیزدادن خوب از بد در برابر واژهٔ Criticism نشسته است. گروهی از هنرشناسان غرب بر این اعتقادند که واژهٔ Criticism برگرفته از واژهٔ یونانی Crinein به معنای جداکردن گندم از کاه و سبوس است، یعنی برای چیزی بیش از چیزی دیگر ارزش قایل شدن. اما گروهی دیگر برآنند که Criticism ریشه در واژهٔ Crisis (بحران) دارد و استدلال‌شان هم این است که هنگام بحران، نقدهنری شکوفاتر می‌شود. این بحران، هم می‌تواند به‌علت فشارهای بیرونی باشد و هم نیازهای درونی و به هرحال با تغییر زمان و مکان دگرگون می‌شود و هیچ‌گاه شکل ثابتی ندارد.

به هر حال، نقد هنری در حیطهٔ هنرهای تجسمی، از دوران رنسانس همراه با زندگینامه‌نویسی خود را نمایانده و شکل‌های گوناگون آن به دست کسانی پرورده شد که به اختصار در زیر ردیف می‌کنیم:

نخستین شالوده‌های آن چه امروز نقدهنری نامیده می‌شود در نوشته‌های لورنزو گیبرتی، هنرمند فلورانسی (۱۳۷۸-۱۴۵۵) ریخته شد. گیبرتی با بهره‌جویی از اندیشه‌های پترارک، انسان را در مرکز جهان قرار داد و همان منهومی را رواج داد که اومانیسم (انسان مداری) نام گرفت. در محدودهٔ سال‌های ۱۴۲۵-۶. لئون باتیستا آلبرتی (۱۴۰۴-۱۴۷۲) نقاش، معمارساز، موسیقیدان و نویسندهٔ ایتالیایی، رساله‌یی در باب نقاشی نوشت که نخستین مطالعهٔ سیستماتیک و تجزیه‌وتحلیل گرانهٔ نقاشی و آغازگاه رساله‌نویسی در نظریه‌های هنری به‌شمار می‌آید. آلبرتی زمانی این مقاله را نوشت که نظیه‌های کهنه و نو، پهلو به پهلو در فلورانس خودنمایی می‌کردند و جامعهٔ هنری دوران رنسانس نیازمند راهنمایی بود که راه‌های تازه را به هنرمندان و حامیان آنان نشان دهد. آن چه آلبرتی در رسالهٔ خود آورده، بازگشت به اندیشه‌های قرون وسطایی را سد کرد و هرگونه واپس‌گرایی را ناممکن ساخت. آلبرتی این رساله را نخست به زبان لاتین نوشت و بعد خودش آن را به ایتالیایی ترجمه کرد. همین ترجمه بود که مانند کتاب مرجع به عنوان دستورالعمل، در تمام کارگاه‌های هنری فلورانس بافت می‌شد و بسیاری از نقاشان، از فیلارته و پی‌یرو دلافرانچسکا گرفته تا لئوناردو داوینچی از مفاهیم آن سود جستند.

در اوج رنسانس، جورجو وازاری (۱۵۱۱-۷۴) که از دوستان نزدیک و از شاگردان میکلانژ بود به پیشنهاد استاد خود به نوشتن زندگینامه و هنر نقاشان و معماران دوران رنسانس پرداخت و با نگاهی منتقدانه آثار هنرمندان این دوران را مورد بررسی قرار داد. وازاری با نوشتن کتاب ارزندهٔ «زندگی هنرمندان» نظم و روشنی پدید آورد که دست‌کم تا دو قرن بعد سرمشق تاریخ‌نگاران بود.

بعد از وازاری، کارل ون‌مندر (۱۵۴۸-۱۶۰۶)، نقاش و نویسندهٔ هلندی که او را وازاری هلندی می‌نامند، به تجزیه و تحلیل آثار هنرمندان از دیدگاه زیبایی‌شناختی پرداخت و بر معیارهایی برای دست یافتن به زیبایی مطلق انگشت گذاشت. اگرچه آن روزها هنوز علوم‌یی به نام زیبایی‌شناسی به شکل امروزی آن متداول نشده بود اما آن‌قدر بود که معیاری را برای سنجش زیبایی مطرح می‌کرد.

جووانی پی‌یترو بلوری (۱۶۱۳-۹۶) هم در ادامهٔ سنت وازاری تنها به هنرمندانی پرداخت که بر اساس معیارهای خود آنان را هنرمندان بزرگ می‌دانست. بلوری بر آن بود که زیبایی بی‌نقص و به کمال در طبیعت دیده نمی‌شود و باید آن را در قلمرو آرمان‌ها جست‌وجو کرد.

یکی دیگر از نویسندگانی که به همان روش و واژه‌ی، یعنی روش زندگینامه‌نویسی، آثار هنری را بررسی می‌کرد، فلیپو بالدینوچی (۱۶۲۴-۹۷) بود اما با نگاهی تیزتر و روزآمدتر در آثار هنری می‌نگریست.

یواخیم ساندرات (۱۶۰۶-۸۸)، در پایان سدهٔ هفدهم با نگاهی نسبتاً انتقادآمیز تاریخ نقاشی آلمان را نوشت و از آن جا که خودش نقاش و تصویرگر بود، معیارها و سلیقه‌های خود را ملاک سنجش قرار داد.

برآیند این نوشته‌ها و آموزه‌ها سبب‌ساز پیدایش آکادمی‌های رسمی هنر شد اما اندیشه‌هایی که در قرن شانزدهم شالوده‌های آکادمی هنر را فراهم آورد، افزون بر آموزش هنر، بحث و تبادل نظر پیرامون هنر را نیز در نظر داشت و بر آن بود که آثار هنری باید به شکلی روشنفکرانه تجزیه و تحلیل شوند. هدف پیشبرد هنر بود اما قوانین حاکم بر آن تفاوت چندانی با قوانین حاکم بر ادبیات و همان اصولی که ارسطو و

شلینگ جوان

اندیشه‌شان بعد از او طرح‌ریزی کرده بودند مکاشفه عقلی (۱۸۰۴) نوشت و تقسیمی شد[۴] اما تأثیرگذارترین آثارش در ۱۷۹۸ و فرانسه شکل گرفت. تاریخ هنر و هنرشناسان درباره هنر می‌نوشتند و آکادمی‌ها [illegible]

در سال‌های آخر سدهٔ هجدهم هنرهای زیبا [illegible] جاری به‌گذشتهٔ نقاشان اکادمیک را نوشت و بیشتر از این حتی [illegible] اشاره کرده بود ملاک اعتبار گرفت.

شلیگل دیدرو (۱۷۱۳-۸۴) مخصوصاً نقاشان [illegible] نوشته‌های این فیلسوف و ناقد شاعرمنش فرانسوی پیدا شد. آن چه دیدرو درباره نمایشگاه‌های سالن نوشت (۱۷۵۹-۷۹) نه تنها بر هنر [illegible] بلکه بر هنرهای تجسمی را نیز پراکند. همین نظرها بود که بر [illegible] شکل‌های گوناگون به باز نشست و پایه‌های نقد هنری [illegible]

یکی از مخلص‌ترین پایه‌های نقد هنری [illegible] دیدرو (۱۷۱۳-۸۴) [illegible] پیدا شد. لسینگ در طبقه‌بندی آثار هنری [illegible] پرداخت. او مخلص‌ترین هنرشناسان دوره [illegible] پیشرفت‌ترین نظریه‌ها در تاریخ فرهنگ به گفتمان هنر را در عقل و بستر اجتماع و فرهنگی که آن را پدید آورده بود می‌دید. لسینگ به تأثیر از هنر ریخت‌گری و هنرگرایی به تجزیه و تحلیل صنعت و هنر و بیان پیشرفت‌های تکنیکی و روش‌های اندیشگی هر دوران پرداخت.

در سدهٔ هجدهم نوعی بازنگری در هنر اعیار پیشین به گونه‌ای که رهاکار تعصبات و جزمیت‌های متداول باشد رواج یافته بود و در این راستا ملاک آنتونی لوژی (۱۷۱۳-۶۹)، با نگاهی تازه در آن چه پیشتر زشت و غیرهنری تصور می‌شد نگاه کرد. لوژی با پیش کشیدن منطق ساختاری گوتیک به ارزش‌های هنری این سبک پرداخت و راه را برای وانکلمان و گوته باز کرد. وانکلمان (۱۷۱۷-۶۸) هنوز کرد تا سبک گوتیک را احیا کند و زیبایی آن را بستاید. گوته با نوشته‌هایی پیچیده به رابطهٔ میان مفاهیم گوتیک و طبیعت پرداخت و تأثیری سرنوشت‌ساز در نوکلاسی سیسم و رمانتی سیسم آلمان برجاگذاشت.

شلینگ (۱۷۷۴-۱۸۰۴) یکی از بزرگترین چهره‌های فلسفی جهان، اگرچه به ظاهر منتقد آثار هنری نبود اما با نوشتن صنعتی خردنامه (۱۷۸۱) و صنعتی دلیری (۱۷۹۰) مفاهیمی پدید آورد که بخشی از افلاک و اندیشه‌ها و واژگان نقدهنری امروز بر توانای آن می‌گردد.

جاشوا رینولدز (۱۷۲۳-۹۲) که خودش نقاش و مدیر آکادمی سلطنتی لندن بود از ۱۷۶۹ تا ۱۷۹۰ با ایراد پانزده سخنرانی زیر عنوان «گفتارهای هنری» بر پاسداری از حریم و حرمت سنت نقاشی و آیین‌های آکادمیک تأکید ورزید. جزمیت‌اندیشی‌های رینولدز چنان بود که فریاد بسیاری از هنرمندان آن روز، از جمله ویلیام بلیک را به آسمان رساند.

فرانچسکو میلیزیا (۱۷۲۵-۹۸) هم از نویسندگانی بود که بر داوری و سلیقه‌های فردی تأکید می‌ورزید و اثر هنری را بر اساس هماهنگی‌های درونی آن ارزیابی می‌کرد.

در اواخر سدهٔ هجدهم تأکید بر زیبایی‌های فرمال ذهن بسیاری از نقاشان و منتقدان را به خود مشغول داشته بود. پیشتر ادموند برک (۱۷۵۷) بنرهای این نگرش را پایه‌ریزی کرده بود[۳] و نویسندگانی همچون ویلیام گیلپین آن را پایه و اساس نقد و ارزیابی هنری خود قرار داده بودند. برخی از نقاشان، از جمله واک داوید، انگر و دلاکروا هم با بهره‌جویی از اعتبار هنری خود مقالاتی در باب هنر و زیبایی‌شناسی نوشتند و اندیشه‌های هنری خود را رواج دادند.

در سدهٔ نوزدهم به علوم فیزیکی با روش‌های تجربی و استقرایی پرداخته می‌شد اما فلسفه راهی جداگانه در پیش گرفت. در آلمان مفهوم فلسفه شامل یک سیستم متافیزیکی بر اساس آرمان‌گرایی بود و دایره زمینهٔ تمامی واقعیت انگاشته می‌شد. نظرگاه این نگرش هگل (۱۷۷۰-۱۸۳۱) بود که با نقد اندیشه‌های امانوئل کانت و [illegible] های بود بر کارل مارکس، سیر تاریخ جهان را دگرگون کرد. از دیدگاه هگل، شکل اثر هنری هر دوران بیانیه و آیینهٔ تمامنمای روح آن دوران شمرده می‌شد و هرگز [illegible] شکل‌های زیبایی‌شناسی هگل شامل دو نظریهٔ اصلی است. یکی آن‌که آثار هنری [illegible] اندیشه از محدودیت‌هاست و دیگر آن‌که آثار گذشته با فرهنگ‌های دیگر جلب اندیشه‌های زمان حال می‌شوند. هگل هنر به ظاهر و به مفهوم امروز، منتقد آثار هنری نبود اما از نوشته‌های او پیداست که اندیشه‌هایش بر محور هنر می‌گذشته است. بعد از هگل، تاریخ انتقادی هنر به سه مرحلهٔ مشخص تقسیم می‌شود. یکی در نسلی که بلافاصله بعد از او به تاریخ هنر پرداخت و نویسندگانی همچون [illegible] نسل دوم بعد از هگل است که تاریخ نگارانی همچون آلویس ریگل، هاینریش وفلین و [illegible] نسل سوم نیز در [illegible] و مرحلهٔ سوم شامل است که مشهورترین تاریخ نگار آن [illegible]

گاتفرید سمپر (۱۸۰۳-۷۹) در صدیت با اندیشه‌های هگل بر آن بود که افلاک هنر گذشتگان برای هنرجویان امروز بسیار مشهور است و هرگز نمی‌توان هنر آنان را بیانگر ذهنی زمان حال به شمار آورد. با این همه سمپر عقاید به راه و روشی فکر می‌کرد که بتوان از طریق آن هنر گذشته را به زمان حال پیوند داد. سمپر برای معنا در اثر هنری بزرگترین نقش را قایل بود و اعتقاد داشت که معنا به شکل‌های گوناگون نمایان می‌شود که یکی از آن‌ها شکل و نحوهٔ ساختن اثر هنری است.

یاکوب بورکهارت (۱۸۱۸-۹۷)، به روحی گسترده و نوعی «فلورنتاری» پرداخته می‌اندیشید که تمامی جهان مادی و معنوی را در برمی‌گیرد و به یاری آن بتوانند به توصیف مردم جهان بپردازد. بورکهارت برخی از وجوه هگل‌گرایی را سودمند می‌دانست اما به شدت با اندیشهٔ سیستم‌های متافیزیکی مخالفت می‌ورزید.

آلتون اسپرینگر (۱۸۲۵-۹۱) هم دیدگاه مستقیم و تفسیرگنندهٔ هگل را [illegible] و بر آن بود که هگل تاریخ را [illegible]

می‌نامند که هر دو شکلی آرمانی دارند.

لی وارنبورگ (۱۹۲۹-۱۸۶۹)، یکی از پیروان موزه‌گهارت بود و آموزه‌های او را مونیمو به کار می‌گرفت و مدام درگیر ویژه‌گی‌های تاریخی و روش‌هایی بود که هنرهای تجسمی از طریق آن کارایی خود را نشان داده‌اند. وارنبورگ بیشتر به آزمودن انگیزه‌ها در یک اثر هنری می‌پرداخت و چندان درپند ویژه‌گی‌های سبک‌منطقه نبود.

آلویس ریگل (۱۹۰۵-۱۸۵۸)، بر آن بود که همواره یک مشت قوانین همگانی بر هنر حکم می‌رانند و هر دوران شاهد شکل و روایتی از این قانون کلی است. آثار هنری هر دوران نشانه‌های برجستهٔ عصر خود را دارند و این شاخصه‌ها همان چیزی است که زیبایی‌شناسی هر دوران آن را دیکته کرده است.

هانریش ولفلین (۱۹۴۵-۱۸۶۴) هم مانند ریگل بر آن بود که فرم‌ها در طول زمان بر اساس یک سلسله قوانین کلی تغییر می‌کنند. ولفلین برای تجزیه و تحلیل آثار هنری به مفاهیم دوگانی روی آورد و تقابل‌های دوگانه یا مفاهیم فرمال او نزدیک‌ترین مفاهیم به ابزار تاریخ و نقد هنر مدرن است.

پال فرانکل (۱۹۶۲-۱۸۷۹) شاگرد و پیرو ولفلین، بر این اعتقاد بود که هنر بازتاب فضری است که در جامعه می‌گذرد و همواره مذهب و سیاست و فلسفه شکل آن را معین کرده است.

تاریخ‌های سدهٔ نوزدهم جز در برخی موارد پراکنده، تاریخ‌نگاری و نقدهنری دست در دست هم حرکت می‌کردند و نقد هنری در واقع بخشی از تاریخ‌نگاری و هنرشناسی بحساب می‌رفت. اما از این زمان، پرداختن به اثرهنری، رها از تاریخ و تاریخ‌نگاری هم متداول شد و برخی از منتقدان این دوران در هنرمندان هم‌روزگار خود به چشم دست‌پروردگان و نمایندگان یک دورهٔ انحطاط هنری می‌نگریستند.

شارل بودلر (۱۸۶۷-۱۸۲۱)، شاعر فرانسوی، که نقدهنری مستقل را پایه‌گذاری کرده و چهارنقد هنری مدرن، نام گرفته، بر ضد بورسی‌های سرد و بی‌روح و ریاضی‌گونهٔ آکادمیک به پاخاست. بودلر بر آن بود که نقدهنری باید شگفت‌انگیز و شاعرانه باشد. می‌گفت نوشتهٔ فرمول‌بندی شده و ریاضی‌گونه که در آن نه عشقی پیدا می‌شود و نه جرئتی، نمی‌تواند ربطی به هنر داشته باشد. بودلر از این هم فراتر رفته بود و می‌گفت آن‌چه می‌تواند یک پرده نقاشی را توصیف کند یک مرثیه یا یک غزل است. نقدهنری برای آن‌که هستی خود را توجیه کند باید جزئی‌نگر، پر احساس و سیاسی باشد یعنی از دیدگاهی معین نوشته شده باشد و افق‌های تازه‌یی را بگشاید. بودلر برای بیان اکسپرسیو هنر بیش از جنبه‌های نظری و تکنیکی اهمیت قایل بود و با نقدهای جنجالی‌که بر سالن ۱۸۴۵ و ۴۶ نوشت به ترویج نظریات خود پرداخت. همین قدیمی‌ها بود که سرانجام بر خلاف تمایل بودلر، شعار «هنر برای هنر» را پدید آورد.

از این زمان به تاریخ اجتماعی هنر هم پرداخته شد و آروین پانوفسکی (۱۹۶۸-۱۸۹۲) با نوشته‌های خود که در واقع شکلی از عینی‌گرین روش‌های هگل بود نمونه‌یی از متافیزیک عمل باورانهٔ مسلط بر روزگار خود را نمایاند. پانوفسکی بر آن بود که آن‌چه هگل در پیوند با گذشته بیان کرده است می‌تواند شالوده و پیامد تاریخی تمام آثار هنری باشد. پانوفسکی از یک طرف می‌کوشید تا نوعی دیدگاه سیستماتیک پدید آورد و از طرف دیگر می‌خواست بر بیگانگی‌های فرهنگی فایق آید. او نشان داد که یک فرهنگ می‌تواند اندیشه و هنر فرهنگ‌های دیگر را درونی و گوارده خود کند و هنری نوآیین به وجود آورد.

تئودیل تورد (۱۸۶۷-۱۸۶۹) هم که یکی از حساس‌ترین منتقدان نیمهٔ قرن نوزدهم شناخته شده است با نگاهی معطوف به نیازهای اجتماعی سیاسی، هنر نقاشی را ارزیابی می‌کرد و سرانجام به عنوان یک اثرشیست اصلاح‌جانبدی و خطرناک به زندان افتاد.

فرانسوا فلیکس ماسن (۱۸۹۱-۱۸۹۱) که لقب شان فلوری را برای خود برگزید از منتقدانی بود که با حمایت از جنبش‌های رئالیستی، راه و روش نقدهنری را دگرگون کرد.

جان راسکین (۱۹۰۰-۱۸۱۹) با کتاب مفصل و چهارجلدی خود با عنوان «نقاشی مدرن» (۱۸۴۳) یکی از تأثیرگذارترین منتقدان قرن نوزدهم لقب گرفته است. راسکین در طول عمر خود چندین بار دیدگاه‌های خود را تغییر داد اما در همه حال آن‌چه را سطحی و ظاهری می‌یافت سرزنش می‌کرد. او هم به توصیهٔ بودلر جزئی‌نگرانه و پرشور می‌نوشت اما هرگز سیاسی نبود. بودلر و راسکین از منتقدانی بودند که باید قایل به «میانه» و تعریف بودلر حاصل «لاکرویا» بود و راسکین حاصل تورنر.

والتر پیتر (۱۸۹۴-۱۸۳۹) در جوانی شاگردی راسکین را کرده بود و به تأثیر از آرمان‌گرایی‌های او با نثری فخیم و فاخر درباره هنر می‌نوشت. بسیاری از هم‌عصران پیتر، از جمله اسکارواید، شیفتهٔ نوشته‌های او بودند.

ویلیام موریس (۱۸۹۶-۱۸۳۴)، هنر تزئینی را تبلیغ می‌کرد و از هنرمندان می‌خواست که برای رهایی از چنگ صنعتگرایی، به نقش‌های تزئینی قرون وسطی روی آورند.

در همین دوران یک دور تسبیح از نقاشان و نویسندگان دیگر از قبیل رولا و اوزن دنوال گرفته تا ویلیام بلیک و گابریل فیدلر و گوستاو کان نیز نقدهایی پراکنده درباره هنر نوشتند و هر یک به شکلی بر روند نقدهنری تأثیر گذاشتند.

در اواخر قرن نوزدهم به سبب پدید آمدن مکتب‌های تازه و روابط پیچیده میان هنر و نظریه‌های هنری، نوشتن درباره هنر هم شکلی پیچیده‌ای پیدا کرد. یک نظریه هنری می‌توانست از پیچیده‌ترین مباحث فلسفی گرفته تا سطحی‌ترین نگرش‌ها را در برگیرد. برخی از این تئوری‌ها را خود نقاشان می‌نوشتند و نقدهنری هم نمی‌توانست جدا از این نظریه‌ها باشد. گاهی از این دوران را می‌توان سراغ گرفت که به شکلی درباره ارزیابی هنر اظهارنظر نکرده باشد.

با آغاز قرن بیستم تئوری‌های هنری و همپای آن نقدهنری یک بار دیگر دستخوش دگرگونی شد. جنگ جهانی اول و پی‌آمدهای آن سبب شد که فعالیت‌های هنری حوزه‌یی و منطقه‌یی بیشتر فرهم آمیخته شود. بسیاری از هنرمندان و نویسندگان از شهر و دیار خود گریختند و به سرزمین‌های دیگر پناهنده شدند. در این میان پاریس مطمئن‌ترین پناهگاه بود و بسیاری از هنرمندان از اسلو و وین و مسکو

هنر مدرن فرانسه بود.

هربرت رید (۱۹۶۸-۱۸۹۳) بر جنبه‌های انقلابی فرهنگ تاکید می‌ورزید و تمام تلاش خود را صرف حمایت از هنر مدرن انگلستان به ویژه هنری مور کرد.

ماکس رافائل[۵] نیز از جمله نویسندگانی بود که در دهه ۱۹۳۰ از منابع روشنفکری مارکسیستی در تجزیه و تحلیل آثار هنری و رشد هنر بهره گرفته و بر جنبه‌های تاریخی، اجتماعی و شرایط آفرینش هنر انگشت گذاشت اما بعد از جنگ جهانی دوم بیش از هر زمان دیگر اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی به شکل‌های گوناگون با نقدهنری گره خورد و کلمنت گرین‌برگ با نقدهای خود دیدگاه‌های روشنفکری چپ آلمان را در ادبیات هنرهای تجسمی امریکا تزریق کرد. او با نگرشی محدود به فرم‌های بصری و مکانیک رسانه‌های هنری، فقط کیفیت‌های انتزاعی و فرمال نقاشی را قابل اعتنا می‌دانست. به نوعی پیشرفت شبه دیالکتیکی در تکامل خطی اعتقاد داشت و سه دهه بر نقد هنری امریکا فرمانروایی کرد. گرین برگ جنبش آوانگارد را سپر ساز زندگی و ماندگاری فرهنگی در جهان کاپیتالیستی می‌دانست. هارولد روزنبرگ هم بر وجه جهانی مدرنیسم تاکید می‌ورزید و در تقابل با نگرش سیاسی جهان مدرن، به فرهنگ مدرنیستی می‌پرداخت. مایکل فراید به تاثیر از گرین برگ و اصول گرایی او، مدرنیسم را سنت بزرگ قرن بیستم می‌دانست و در نقدهنری به چشم منبع و نمونه‌یی از روش‌شناسی برای پرداختن به نظریه‌های خود نگاه می‌کرد. ریچارد ولهایم با نگرشی آمیخته به فلسفه در زیبایی‌شناسی و هنر مدرن می‌پرداخت و بر میراث‌های مفهومی هنر مدرن تاکید می‌ورزید. رودلف آرنهایم از دیدگاه روان‌شناسی مدرن در آثار هنری نگاه می‌کرد و از همین منظر معنای آن‌ها را تعبیر و تفسیر می‌کرد.

از دهه ۱۹۶۰ به بعد نقدهنری به تاثیر از آموزش هنر و فلسفه مدرن و نگرش‌های اجتماعی یک بار دیگر دگرگون شد. نوشته‌های اندیشمندانی همچون رولان بارت، لویی آلتوسر، میشل فوکو، ژاک دریدا، ریموند ویلیامز، تی جی کلارک، روزالیند کراوس، ژان بودریار، فردریک جیمسون، ادوارد سعید و... که به ویژگی‌های نظریات هر یک در سلسله مقالات «زیبایی‌شناسی پست‌مدرنیسم» اشاره کرده‌ام[۶]، بر روند نقد هنری تاثیر گذاشت و راه‌های تازه گشاد. جان برجر با نقدهای خود به دشواری‌های هنرمند بودن در جهان امروز اشاره دارد و در هنر از دیدگاه سیاسی اجتماعی نگاه می‌کند. آرتور سی دانتو با نگرشی فلسفی آثار هنری را نقد می‌کند. برنارد اسمیت به نقد جامعه‌شناختی اعتقاد دارد و به نوعی نقد پلورالیستی بر اساس فرم و معنا می‌پردازد. پیتر فولر تمام هم خود را صرف پرداختن به هنر دو دهه ۱۹۸۰ و ۹۰ کرده است. دیوید سیلوستر در ضدیت با نقد آکادمیک و اصول گرا بر شور و احساس و بیان تاکید می‌ورزد. ورنر اسپایز، دیوید هاپکینز، هیلتون کرامر و پیتر فولر، یکی از رسوایی‌های جهانی معاصر یک نقاش را اقتضا و ایجاب درونی اثر هنری آن را ارزیابی می‌کند.

در این میان رابرت هیوز آب پاکی را روی دست همه می‌ریزد و خود را منتقد هنر هیچ کس نمی‌داند و این انعطاف‌ناپذیری را از افتخارات خود بشمار می‌آورد. افزون بر این همه، مقوله‌یی به نام نقد فمینیستی پیدا شد و نقدهنری امروز در حضور منتقدان زن نیز چهره‌یی تازه و با هویت پیدا کرد. هنرشناسان و منتقدانی همچون لیندا ناکلین و گریزلدا پولاک و ویتنی چادویک آثاری بسیار ارزنده در این زمینه پدید آوردند و بعدی تازه به نگرش انتقادی امروز بخشیدند.

به دست دادن سیاهه‌یی هر چند مختصر و فهرست‌وار از گرایش‌ها و اندیشه‌های منتقدان امروز ناممکن است چرا که گوناگونی شکل نقدها به اندازهٔ گوناگونی خود نویسندگان و به تعداد نقدهایی است که نوشته‌اند. در دو دههٔ اخیر منتقدانی همچون کیم لوین، خالد کاشمیت، استفانی اربه‌وویس، ویلفراید دیکهاف، ژوزف ماشک، جرمی گیلبرت رولف و توماس مک‌اویلی در اروپا و امریکا گل کرده‌اند و نوشته‌هاشان درهایی تازه به روی نقد هنری جهان بازگشوده است. امریکای لاتین هم در دو دههٔ پیش از حضور منتقدان نو بی‌بهره نبوده است و نوشته‌های منتقدانی همچون نستو گارسیا کانکلینی، آنترا گوتا، پائولو هرکنهاف، ژرار دو موسکرا، گیلرمو گومز پتاو

گرفته تا میلان و بارسلونا و... به پاریس رفتند. همین درآمیختن نظرات سبب شکوفایی هنر شد و جروبحث‌های بی‌انتها دربارهٔ مدرنیسم بیش از هر زمان دیگر نگاه‌ها را به سوی نقدهنری کشاند. هر مکتب و مشرب هنری هواداران و منتقدان خود را داشت. افزون بر منتقدان، خود نقاشان هم به پیروی از سنتی که نقاشان سده پیش بنیان نهاده بودند مقالات پرپروشت دربارهٔ هنر خود و دیگران می‌نوشتند و همین نوشته‌هاست که ادبیات هنر آغاز قرن بیستم را غنی‌تر کرده است. شماری از نویسندگان، از جمله لوکاچ و آندره برتون و تئودور آدورنو و والتر بنیامین که به نقد هنری به مفهوم متداول نپرداختند اما با نظریه‌پردازی‌های خود تحولی بزرگ در نقد هنری پدید آوردند و اندیشه‌های آنان راه آیندهٔ هنر را معین کرد. اما آنان که بیشتر به عنوان منتقد هنر اسم درکردند عبارت بودند از:

گیوم آپولینر (۱۹۱۸-۱۸۸۰) که از منتقدان پیشرو و [illegible] محدود به کوبیسم و نظریه‌های کوبیستی این شکل از نقاشی را می‌ستود و آن را والاترین شکل هنر می‌دانست. آپولینر در نوشته‌های خود از همه [illegible] اواخر سدهٔ نوزدهم گرفته تا نسبی‌گرایی‌های علوم مدرن بهره می‌گرفت. آپولینر که شیفتهٔ طبیعت بود و نه برای هنر گذشته اهمیتی قائل بود، فقط نوآوری را می‌ستود و دربارهٔ هنر پیشینیان با کنایه می‌گفت: هنر کسی از پدر خود یاد می‌کند و افسوس از دست دادن او را می‌خورد اما نمی‌تواند دائم جسد پدرش را با خود حمل کند. بناچار ناگزیر آن را کنار مردگان دیگر دفن کند.

راجر فرای (۱۹۳۴-۱۸۶۶) بی‌تردید یکی از پایه‌گذاران زیبایی‌شناسی مدرن بود و سلیقهٔ بسیاری از هنردوستان هم‌روزگار خود را دگرگون کرد. فرای هنر را بیان زندگی تصوری می‌دانست که ربطی به زندگی عادی و روزمره نداشت. منکر هرگونه مسئولیت اخلاقی و اجتماعی بود و تنها بر جنبه‌های صوری هنر تاکید می‌ورزید.

کلایو بل (۱۹۶۴-۱۸۸۱) در واقع دستیار راجر فرای شمرده می‌شد و به پیروی از استاد خود به تبلیغ هنر مدرن در انگلستان پرداخت. بزرگترین آرزوی بل آن بود که یک نظریهٔ کامل دربارهٔ هنرهای تجسمی به دست دهد اما نگاهش بیشتر معطوف به

والتر بنیامین

ماری کارمن راسپیرو و بسیاری دیگر، هنر امریکای لاتین را از پیامدها و سنت‌های بازمانده رها کرده و راهی تازه پیش پای آن گشوده است. دلیل این پیشروی هم بسیار ساده است. منتقدان می‌نویسند و نقاشان می‌خوانند نه این که منتقدان بنویسند و بارهبی از نقاشان، نخوانده نقل بزنند.

این مقدمه چینی و حاشیه این فهرست بلندبالا برای آن است که از شبه‌معرفتان فیلسوفنما و علمی بپرسیم از این همه اسم و راه و روش نقدهنری کدام یک را صورت معلوم می‌دانند و بر اساس آن حکم قطعی صادر می‌فرمایند که ما نقد هنری به آن صورت نداریم؟ نام کدام‌یک از این منتقدان به گوششان خورده است؟ آیا چهار تا کلمه از یکی از این منتقدان خوانده‌اند؟ آیا اصلاً سواد خواندنش را دارند؟ ما نقد هنری نداریم، دیگران که داشتند و دارند کدام را خوانده‌اند؟ این حضرات آن چه را به عنوان نقدهنری و مباحث تئوریک هنر امروز نوشته می‌شود یا نمی‌خوانند یا نمی‌خواهند به خود زحمت بدهند و ادبیات امروز نقاشی را یاد بگیرند و یا آن را نمی‌پسندند که این حق مسلم آدمی است و ایرادی هم نیست اما نخوانده حکم صادر کردن از سوی ایشان را باید استوار بر این باور بدانند که خود را نخوانده ملا می‌دانند و یا این که اباد خوانده‌ها شده‌اند و از علم غیبی برخوردارند که ما از آن بی‌بهره‌ایم. پوشش این است که چرا حکمت و معرفتشان را پنهان می‌کنند و رک و پوست کنده نمی‌گویند که نقد مطلوبشان کدام است و چه ویژه‌گی‌هایی باید داشته باشد تا ما نشستگان خواندن و دریافتن هم از عرضای بیکران معلومات و فضایل ایشان فیضی ببریم و لذا عمر عزیزمان سپاسگزارشان باشیم. چرا تعارف را کنار نمی‌گذارند و روراست نمی‌گویند که از دیدگاه آنان نقد هنری مطلوب آن نقدی است که به شیوهٔ اشعاری آبکی میرسلان اوشویران ملانگر سابق، از ایشان و هنر نداشته‌شان تعریف کند و حضرات هم غش و صعف بروند به قول جورج لوکاچ، منتقد خوب کسی است که او را بستاید و به همسایهٔ او حمله کند و منتقد بد کسی است که او را به ریشخند بگیرد و یا الق همسایهٔ او را هم برنتابد چرا به زبان نمی‌رانی از منتقد می‌خواهند که دلّی و اعتبار این کار را فدای خوشامد آن‌ها بکند؟ این گونه نقدنویسی، یعنی رشوه دادن به سادهلوحی و بی‌سوادی تحسینی. این گونه نوشتن یعنی پدید آوردن خلأ، فرهنگی و فراهم آوردن اسباب همان تهاجم فرهنگی که از آن بیم داریم از منظر آنان اگر نقد هنری راست و روهمعلوم هم باشد که چه بهتر و برای همین هم هست که تا به چهارتا حرف و نظر پیچیده برمی‌خورند خواندن و اندیشه دادن را نادیده می‌گیرند و مانند مورچه‌ای که آب او را با خود می‌برد جهان را یکسره از دست رفته می‌بینند و داشتن درمی‌آید که نقد هنری نداریم مگر همین چندتایی پیش چندتایی از پیشکسوتان هنرهای تجسمی ما آن هم از درشت‌خوانان، نشستند و نگاشتند که وانی خودمان می‌توانیم از هم تعریف کنیم چه نیازی به منتقد داریم؟ و آنان از عهدهٔ همین هم برنیامدند. برادرهای منتقدان نخست از آن‌ها که حرف زیاد می‌زنند اما هنگام عمل به اندازهٔ بچهٔ شش ماهه جا خیس نمی‌کنند کجاست که ببینند همین قدک هم دیگر از حضرات برنمی‌آید چرا در تعریف از یک دیگر چهارتا کلمه مرقوم نظر موجود تا ما هم اندی بیاموزیم و تا لابد همین معیارش باشد؟

در این میان به فرمایشات و اظهار نظرهای عدهٔ معدودی هم برمی‌خوریم که بنابر اقتضا و ایجاب مقام استادی، نگاهی سرسری به چند کتاب و مقالهٔ عهدبوق انداخته‌اند و برای معلومات فروشی ناگزیر از تکرار طوطی‌وار این مطلب‌اند که نقدهنری باید استوار بر اصول و اساسی شناخته باشد. به قول قدمای خودمان، این هم از قماش همان لوسطاعاتی است که خبر از سرباز فرستن آب می‌دهد. باید در آن روزهایی که هنر قاعده و قانون روزگار خود را داشت و معماری دیگر در کار بود، نقدهنری هم قاعده و اصول خود را داشت. قاعدهٔ کلی آن بود که نقدهنری شامل تعریف و توصیف، تفسیر و ارزیابی باشد و اگر این سه عنصر در یک نقد حضور داشت آن را نقد کامل می‌نامیدند و بر آن بودند که در دریافت و افت و فرض از هنر و ارج‌شناسی آن دقتی باری رسان خواهد داشت. اما این قاعدهٔ کلی سبب می‌شد تا بسیاری از متون تاریخ هنر به شکل نقد هنری جلوه کند و برخی از نقدهای هنری شکل تاریخ‌نگاری را به خود بگیرد. به بیان دیگر، آن چه حضرات استادان وطنی از آن به عنوان اصول نام می‌برند در واقع همان اصول و احکام نقد آکادمیک است که با فرایند عینیت و تصاقیرت دههٔ سی گفت اثر هنری اول باید از نظر شکل و جنبه‌های صوری و فرم و ترکیب‌بندی و حرکت و شیوهٔ رنگ‌گذاری و تئوری‌ها و... تجزیه و تحلیل شود. بعد با رعایت شیوه‌های نقد عینی و بعد متافیزیکی و نقد فنی به روایت و تفسیر و تفسیر اثر بپردازند نتیجهٔ اخلاقی بگیرند و قضاوت آخر هم حکم صادر کنند که اثر مورد نظر خوب است یا بد. این همان روشی است که از نتیجهٔ قرن نوزدهم شارل بودلر بر آن حمله برد و آن را خشک و عینی و ریاضی گونه و آکادمیک نامید. از آن به بعد هم کسی دنبال این گونه نقد و نقادی نرفت به جز مشتی منتقد دست به عصای محافظه‌کار که شهامت و توان دعالت در خلق و دگرگون کردن اثر هنری را نداشتند. اگر حضرات دنبال نقدی از این گونه هستند باید با کمال تأسف خدمتشان عرض کنیم که یک صدسی پیش سالی دیر تشریف آورده‌اند و باید قبول زحمت فرموده و سری به نقدهای آغاز قرن ۲۰ بزنند که هنوز هم از بسیاری آن‌ها درس آکادمیک بدهند. محدود ساختن نقدهنری امروز در قالب تنگ مفروضات گذشته و فروبردن دست و پای آن در پوست گردوی چند فرمول مضحک و تخطی‌ناپذیر که روزگاری اصول نقد هنری شناخته شده بود، یعنی ملوکیری کردن از فدکشیدن هنری جوشان. حالا بیا و به این افاضلون‌های وطنی حالی کن که عزیز من، قالب کهنه به فکر کهنه ماندن می‌زند و هیچ‌کارش هم نمی‌توان کرد. چه طور باید بفهمیم که هنر نقاشی دگرگون شده است. سنت‌های کهنه منسوخ شده‌اند اما نقد هنری باید همان شکل عهد بوقی مورد پسند حضرات را داشته باشد؟ امروز دیگر نمی‌توان گفت و پذیرفت که یک گونه از هنر از نظر تاریخی، شکل بخشنامه‌ای بر ضد هنرهای دیگر را به خود بگیرد. امروز که تمام روایت‌ها و فرانت‌ها اعتبار خود را از

هست داده و هیچ‌کدام را بر دیگری ادعای برتری نیست. به کدام معیار می‌گویی که چه گونه باید داوری کرد و سنجید؟ امروز آن چه روزگاری بیهوده و ... شمرده می‌شد و با فلسفه‌یی که به دنبال خود یدک می‌کشید جذابیتی و مشتریی خاص را توسعه و توجیه می‌کرد. فقط حرفی است میان حرف‌های دیگر، مدرنیسم میان صدور بیانیه بود و هر نقاشی می‌توانست با صدور یک بیانیه گفتاب هنری به راه بیندازد اما هنر امروز برای این حرف‌ها و ... عجیب است امروز که هنرمندان و مخاطبها فقط از بیانیه گوشی برجسته‌تر برای از فیلسوفان جا از منتقد انتظار دارند که برایشان بیانیه صادر کند.

عده‌یی از این حضرات هم بیشتر به فکر پز روشنفکری هستند تا ... روشنفکری. با اتکا به فرهنگ شفاهی و چند حرف و مطلبی که آن‌پور و آن‌پور به گوش‌شان خورده فیلسوف مآبانه می‌گویند که اگر هنری را فقط باید دید، نباید درباره آن چیزی گفت و نوشت. برای آسودگی خاطر این حضرات هم عرض کنیم که حتی با شماست بسیاری از آن‌چه امروز به نام اثر هنری ارایه می‌شود و شماست نوشتر آن هستید و به نمایش می‌گذارید و به آن جایزه می‌دهید و نقاش‌اش را برای فرستاد هنرمندان جهان به جلسات و جلسات می‌فرستید از همین قضاش است فقط باید آن‌ها را دید و حیرت کرد و گذشت. نه می‌توان درباره آن‌ها چهارتا کلمه نوشت و نه حرفی به میان آورد چراکه درجه و نقاشی‌اش به گونه‌یی است که نه نقد پذیرند و نه خودشان حرف و سخنی به میان می‌آورند. نقد هنری حاصل دیگرسخن، قرائت متن و گوش سپردن به صدای اثر هنری است. حاصل تمامی طول موج گیرنده مستقد برای دریافت فرستنده اثر هنری است. کاری است همانند گوش دادن بر زمین برای شنیدن آن‌چه در دورست‌ها حرکت می‌کند و گفتن نظره که اگر حرف و پیامی اثر میان نباشد و

هرگز اتفاق نیفتد. حرفی هم زده نخواهد شد از این مورد خیالتان راحت باشد.

البته انصاف باید داد که بسیاری از آنان که می‌گویند نقدهنری تداریم گناهی هم ندارند و باید حداقل تعصبها در این مقوله از دیدگاه آسیب‌شناسی فرهنگی نگاه کرد و ریشه‌ها را بازشناخت. واقعیت آن است که ما سنت نقدهنری نداشته‌ایم. آن چه تا دو دهۀ پیش به نام نقدهنری نوشته می‌شد تک و توک نوشته‌هایی بود که بیشتر شعرا و نویسندگان به اعتبار شاعری و نویسندگی خود در باب هنرهای تجسمی و آثار این و آن و گاه از سر لطف و به منظور تشویق کردن می‌نوشتند. برخی از این نوشته‌ها زیبا و گیرا هم بود اما ربطی به هنرهای تجسمی و تئوری‌های آن نداشت و ناگزیر در همان حوزۀ نویسندگی و شاعری می‌ماند. نویسنده آن‌قدر برای خود اعتبار فرض کرده بود که کسی همچون آل‌احمد نقاشی را مدل خود قلمداد می‌داشت و بسیاری حرفهای بولدار دیگر که به مشتری از جنس آن‌ها پرداخته‌ام[5] پارمی از نقدها را هم عده‌یی می‌نوشتند که با هزار زحمت و اضطراب، دعوی‌شد از عهدۀ نوشته‌هاشان سر درآورد. نویسندگان این نقدها از سر شیفته‌گی نسبت به هنر این و آن می‌نوشتند اما کارشان حکایت دوستی داده هزینه بود. به یکی از این نقدها در بررسی نقاشی‌های سهراب سپهری اشاره کردم[6] اما باید نیست که برای آموختن ادب هم که شده نگاهی دوباره به آن بیندازیم. در این نقد هنری باید مطلوب در میان ترهات دیگر آمده است که: «آنان که فالباً برآمدن روز و ریختن روشنی سپیدهدم را بر بام خانه‌های گوناگون در یک واحد حیاط مرکزی مشاهده کرده‌اند و از طنابی زیبایی سپیدهدم حظ بر نبرده فقط می‌دانند که پیدایی سهراب سپهری تا چه اندازه ضرورت است.» یا: «عده‌یی این یاوه‌ها را می‌نوشتند و عده‌یی هم آن را نقد هنری می‌انگاشتند. اکنون که تکلیف این شکل نقادی تخته شده، جای خالی آن قیل عده‌یی را به یاد هندوستان انداخته و فریاد یاعمیتای آنان را برآورده است که نقد هنری نداریم.

به هر حال چشم به راهیم که حضرات ایرادگیر با اندکی قطره‌یی از دریای بیکران دانش خویش بر ما و آیندگان منت بگذارند و ما را در یافتن و پرداختن به صورت مطلوب نقد هنری یاری رسانند. اگر این انتظار برآورده نشود ناگزیر باید در فرستهای بعدی با همین بضاعت اندک خودمان به ویژگی‌های این ابوالهول فرهنگی [illegible] و با در نظر گرفتن روشها و پیوندهای جهانی آن را در بطن و بستر ادبیات هنرهای تجسمی خودمان مطرح کنیم. لازم باید نشان دهیم که برای نوشتن نقد امروز است که [illegible] و ناگزیر نقد امروز را آگاهیم و برخی از عرصه‌های گسترۀ پهناور آن را از پاشنه آشیل و باید ثابت کنیم که امروز سوهو بندی کردن یک الگو و روش معین برای نقد هنری و صدور احکام قطعی و جبری ناممکن شده است و هر تلاشی در این راه به [illegible] و پیش‌گرایی فرهنگی است.

◇

۱. ادوارد لوی، بهمن ماه ۱۳۷۲

2. Accademia di San Luca

3. A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful

۴. ر.ک. مقالات ارزشمندی پیشکسوتان از شماره ۲ گلستانه به بعد

۵. گلستانه شماره ۱۲۰، بهمنماه ۱۳۷۸

۶. گلستانه شماره دهم آبان ۱۳۷۸