شیوه‌های پساانتقادی، ماتریالیسم فرهنگی و تاریخ‌باوری نوین در نقدهنری معاصر

هنرهای تجسمی

علی‌اصغر قره‌باغی

در بحث‌های گذشته، ضمن آشنایی با اصول و مبانی نظری نقد هنری، دیدیم که منتقدان هنری، از هر نحله و ملتی، چه آن‌ها که دربارهٔ سبک‌ها و مشرب‌های روزگار خود قلم زدهاند و چه آن‌ها که دوران‌های گونه‌گون هنر را بهبحث و نظر کشاندهاند، بهمواردی همچون ارزش، اصالت، نقش سنت و طبیعت پیشرفت‌های هنری اشاره کردهاند. اما این‌ها همه حکایت دیروزها و دیسال‌هاست؛ نقد هنری امروز، که به‌آن «نقد نوین» هم گفته می‌شود، با نگاهی بیش‌وکم انتقادی بههنر معاصر خود می‌پردازد؛ هنری که نه تجربی است و نه می‌توان آن را حتی در قوالب و مفاهیم معهود مدرنیستی، ابداع‌گرانه توصیف کرد. نقد هنری امروز، و به‌تبعیت از آن، هنر امروز دورانی حیرت‌آور را از سر گذرانده است. بیش از هرزمان دیگر، از هنر گذشته و فرهنگ معاصر خود تأثیر پذیرفته و بیش از هر زمان دیگر بر فرهنگ معاصر خود تأثیر گذاشته است. از همین رهگذر هم هستکه پرداختن بهنقد هنری امروز مستلزم چیدن مقدمه و صغری کبرایی استکه بدون آن، گفتمانی کردن بحث ناممکن می‌شود.

در سرآغاز مقدمه‌چینی‌ها باید به این نکته اشاره کرد که نشانه‌های آشفتگی و وقوع بحران در نقد هنری غرب از همان آغاز پیدایش اندیشه‌های مدرنیستی پدیدار شد و ناگزیر باید از همان آغاز هم مورد مطالعه و بررسی قرار گیرد. هنر در گذشته‌های دور زیر حمایت و پروبال دربار و حکومت و کلیسا بود. اما انقلاب‌های بی‌درپی، و انقلاب بورژوایی، هنر و هنرمند را از حکومت‌ها و دربارها جداکرد و آن‌دو را همانند هر کالا و پیشه‌ور دیگر، بی‌یار و یاور، در میانهٔ بازار و عرضه و تقاضاها کرد. راست استکه در اواخر سدهٔ هجدهم، به‌ویژه بر اثر انقلاب فرانسه، گردن هنرمند از زیر یوغ دربار و اشرافیت و فئودالیسم رهایی یافت اما همزمان با این رهایی، منبع درآمد مستمر او هم از میان رفت و هنرمند خود را سرگشتهٔ بازار یافت. در سده‌های هجدهم و نوزدهم، دربار و کلیسا و آن‌چه روزی قبلهٔ هنرمندان شمرده می‌شد به‌بقعه‌یی ویران مبدل شد. هنرمندان و نقاشان، ناگزیر تعهدات فردی خود را کنار گذاشتند و بیش از هر زمان دیگر در تاریخ هنر، خود را کاسبکار و سوداگر یافتند. مناسبات اجتماعی و گذران معیشت سبب شد تا آن تصویر و تصوری که طی قرن‌ها از شخصیت هنرمند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

ساخته و پرداخته شده بود برباد برود. موتسارت و هنر او نمونهٔ گذر هنر و هنرمند از یک مرحله بهمرحلهٔ دیگر است. در کودکی، روی زانوی ملکه ماری ترز می‌نشست. در حیاتی نوچشمی دربار بود و در خانه‌های اشراف اروپای مرکزی برای موسیقی‌اش سروست می‌شکستند اما در روزهای پایانی زندگی، بدان‌که عمری کوتاه و شهاب‌گونه داشت، بیرون دربار و کلیسا دنبال شنونده و خریدار آثار خود می‌گشت. در فقر مطلق هم از دنیا رفت و با چند گدا و بی‌خانمان دیگر در گوری جمعی به‌خاک سپرده شد. بدتر هم در اواخر عمر ناگزیر بود که برای انبوهی از مخاطبان طبقهٔ متوسط موسیقی اجرا کند و برای همین هم هست‌که سمفونی‌ها و کنسرت‌های متأخرش بیشتر برای اجرا در سالن‌های همگانی و بزرگتر تنظیم شده است تا برای محافل کوچک درباری. بههرحال منظور این است‌که هنر از زیر بوغ دربار و کلیسا رها شد اما این همه بهمعنای رهایی هنرمند نبود، از یک محدودیت، تختم‌بند محدودیتی دیگر شد؛ قاعدهٔ بازی و قوانین سرمایه‌داری بر تولیدات هنری هم سایه انداخته بود و اندیشه و آرمان هنرمند را به‌تبعیت از قوانین کلی جوامع سرمایه‌داری وامی‌داشت برای هنرمندی که نسل‌اندرنسل خود را به تصویر کردن مضمون‌های تاریخی و مذهبی عادت‌داده بود، یافتن مضامین هنری در میان واقعیت‌های بورژوازی کار آسانی نبود، واقعیت‌های این جوامع درنهایت به نوعی هنر ستیزی آشکار می‌انجامید و در اصل و اساس هم چیز دندانگیری نبود که ارزش پرداختن داشته باشد. این بورژوازی تازه با آن‌چه پیشتر تجربه شده بود زمین تا آسمان تفاوت داشت. مثلاً در دوران رنسانس و یک سلسله انقلاب‌های بورژوایی دیگر که در سده‌های هفدهم و هجدهم روی داد، هنر بهسان اسلحه‌یی معنوی و کارا در دست بورژوازی بود و از آن بهعنوان ابزاری برای حمله و دفاع سود می‌جست. لئوناردو دا وینچی، نقاشی را ابزار تعبیر و تفسیر واقعیت می‌دانست. بر آن بود که هنر با علوم رقابت می‌کند و ناگفته پیداست که هنری از این دست، در شرایط و آهنگ عصر رنسانس که خواستار شناخت بیشتر طبیعت بود، جاذبه داشت. در هلند، روی‌آوردن به نقاشی طبیعت بی‌جان و پرداختن به‌زیبایی‌شناسی نقاشی‌هایی که فضاهای درونی خانه‌های کوچک و بی‌تکلف را تصویر می‌کرد، در خدمت گسستن از فئودالیسم و زندگی پرزرق‌وبرق اشرافی بود. در فرانسه، نقاشی‌های ساده و فروتنانهٔ شاردن، نوعی آمادگی ذهنی برای دوری گرفتن از شکوه و جلال میان‌تهی روکوکو را فراهم آورد. اما در بورژوازی بعد از انقلاب فرانسه هیچ وجه مشترکی میان آرمان‌های هنری و خواسته‌های بورژوازی دیده نمی‌شد چراکه بورژوازی تازه‌یی که بهقدرت رسیده بود دیگر یک طبقهٔ خاص اجتماعی را نمایندگی نمی‌کرد و مانند بختک، سایهٔ سیاه و سنگین خود را بر سراسر جامعه گسترده بود. دیری نگذشت که نوکلاسیسیسم بهصورتی رسمی و سرد و بی‌روح مبدل شد و به‌خدمت نحوهٔ زندگی و آرمان‌های بورژوازی درآمد از همین رهگذر هم بود که در آغاز سدهٔ نوزدهم بهمحض آن‌که هنرمند به شخصیت و فردیت خود اندیشید، روی برگرفتن و گسستن از نوکلاسی‌سیسم را امری اجتناب‌ناپذیر یافت و بعد از جداشدن هم راهی به‌جز پناه‌بردن به‌آن‌چه آن را هنر ناب می‌انگاشت پیش‌پای خود ندید. رمانتی‌سیسم از یک‌سو بیان بیگانگی هنرمند با واقعیت‌های بورژوازی بود و از سوی دیگر آزادی هنرمند را نوید می‌داد. هنرمند چنان از واقعیت سرخورده و دلزده شده بود که حتی وقتی در میانهٔ سدهٔ نوزدهم نویسندگانی همچون بالزاک و استاندال به‌واقعیت بازگشتند، هرگز اجازه ندادند که واقعیت بر آثارشان استیلا یابد و هنرشان را به‌تمامی مجذوب خود کند. بههرحال مراد از آوردن این مقدمه، که طولانی هم شد، اشاره به این نکته است‌که با تکه‌پاره شدن جوامع سرمایه‌داری بعلت تضادهای درونی، روابط انسانی درون آن هم دگرگون شد و شکل رابطهٔ میان اشیا و کالاها را به‌خود گرفت. در شرایطی از این‌گونه، دیگر از هنرمندی که خود را انسانی معنوی می‌دانست، برنمی‌آمد که با واقعیت‌های انسان‌زدایی شده کنار بیاید. از این‌رو بیش‌از هر زمان دیگر خود را آواره و بی‌پناه یافت. از اجتماع برید، به کولی‌بازگی و بوهمی‌گری روی آورد و اجتماع هم او را یاغی و انقلابی نامید. از این پس، هنرمند ناگزیر بود که برای معنی دادن به حضور و هستی خود در ضدیت با بورژوازی و سرمایه‌داری فعالیت کند. بار دیگر شکاندیشی و نگرش انتقادآمیز و معترضانه به‌آثار هنری راه یافت تا عدم انطباق هنر با جهان انسان‌زدایی‌شده را به‌نمایش بگذارد. شمار هنر برای هنره در واقع فریاد اعتراض هنرمندانی بود که فضای خودگردان آن‌ها از هر زمان دیگر تنگ‌تر شده بود. هنرمند امیدوار بود که به‌یاری این شعار، نشان دهد که پروای نام و ننگ ندارد و می‌خواهد اثر خود را از فرایند کالا شدن رهایی بخشد اما نمی‌شد دیگر از این باور و آرمان کهنه که منابع آفرینش هنری را در انحصار توانستن‌ها و تصورات و مهارت‌های هنرمندانه می‌دانست، پیروی نمی‌آمد که سپر بلای هنرمندی باشد که از دیدگاه مردم یکی از تولیدکنندگان کالا شمرده می‌شد و در نهایت در هیأت یک خردمبورژوا، نیازمند آن بود که برای گذران معاش کالای خود را بفروشد، و این هم کالایی که تحملی بحساب می‌آمد و به‌ظاهر دردی از دردهای زندگی مردم را درمان نمی‌کرد. هنر در حضور نیازهای روزمره کم‌اعتبار شده بود و هنرمند هم در طبقه‌بندی‌های اجتماعی و تقسیم کار، جایگاه مشخص خود را یافته و سرجای خود نشانده شده بود. دیگر در او بهعنوان ثالثهٔ جدایافته نگاه نمی‌کردند، آن هالهٔ اسطوره و افسانه‌یی که هنرمند را درخود می‌پوشاند از میان رفته بود و پایگاه او هم همانند مردم دیگر، با هر دگرگونی سیاسی- اجتماعی دستخوش تغییر می‌شد. این شرایط سبب شد تا برخی از هنرمندان به‌تأثیر از نویسندگان و منتقدان، جهان بیرون را جهانِ ظاهر بنامند و بیش‌از پیش به‌درون خود پناه ببرند.

در آغاز قرن بیستم، منتقد هنری نقش قیگور اصلی در تولید هنر را بعهده داشت. در پیوند با رویدادهای فرهنگی، به‌ناحاه گوناگون، فرهنگ مخاطب را شکل می‌داد و سبب شد که تأکیدورزیدن‌های بی‌حد و حساب بر فردیت و شخصیت هنرمند، جای خود را به‌بحث‌کردن دربارهٔ پیچیدگی‌های اثر هنری بدهد. دغدغه‌گرایی افراط‌آمیز هنرمند سبب شده بود تا همواره مخاطب هنر، خود را نیازمند یک میانجی بداند که اثر هنری را برایش تعبیروتفسیر کند و همین تعبیر کننده بود که در نهایت اهمیتی فراتر از خود هنرمند و اثر هنری پیدا کرد. این دگرگونی‌ها فقط بهصحنه‌های تجسمی محدود نبود و در حوزهٔ ادبیات هم از دههٔ ۱۹۲۰ و از زمانی که ساختن فیلم سینمایی از روی داستان رونق یافت، همین نیاز، گیرم به‌شکلی دیگر، چهره نمایاند: فیلم، شکل عوامانهٔ ادبیات داستانی را به‌خود گرفت و روایتگری بشکل پدیده‌یی کاملاً تازه درآمد. این رویداد سرآغاز آمیزش دو فرهنگ متعالی و عوام بود و از این‌پس تنها وجه تمایز این‌دو فرهنگ را ترکیب و شکل مخاطبان معین می‌کرد نه اثر هنری. جوامع مدرن، دیگر در آگاهی و احاطهٔ هنری به‌چشم یک دانش ممتاز و یا حتی شکل خودگردان دانش نگاه نمی‌کردند و بر آن بودند که مثل پارمهای علمی، شکلی همگانی‌تر یافته‌اند.

در دههٔ ۱۹۳۰ سرآغاز نوعی کاهش‌گرایی استوار بر ایدئولوژی و جامعه‌شناسی خام و زمخت پدیدار شد و گونه‌یی از نقد مارکسیستی من‌درآوردی و مستبد مبتنی بر اندیشه‌های دوران استالین و طرز تفکر ژدانفی به‌جوامع فرهنگی غرب تراوش و تسری یافت. نوعی خط‌مشی‌سرایی سیاسی و رئتوریک در لفاف رئالیسم سوسیالیستی، جای نقد هنری را گرفت و حساسیت ادبی بر نقد هنری چیره شد. به‌تأثیر از همین حساسیت‌ها بود که برخی از منتقدان برآن شدند تا با جداکردن سره از ناسره و تعیین معیار و ارزش، حساب اثر هنری را از کیچ جدا کنند. کلمنت گرین‌برگ (۱۹۳۹) مقالهٔ مشهور خود «آوانگارد و کیچ» را نوشت و بدین‌سان پدیده‌یی تازه‌یی بنام "Culture Industry" سر برآورد که زمینه‌های اصلی و اندیشگی آن را هورکهایمر و آدورنو بعنظور مطالعه و تحلیل فرهنگ توده‌ها فراهم آورده بودند. بطور کلی می‌توان گفت‌که آدورنو و ماکوزه و هورکهایمر و دیگر اعضای مکتب فرانکفورت، پیشگامان مطالعات فرهنگی معاصر شناخته‌شده‌اند و با آن‌که نوشته‌هایشان اغلب بعلت گرایش

به حداسازی فرهنگ بهاصطلاح عالی از فرهنگ عامه مورد حمله و انتقاد پستمدرنیستها بوده. در شکل‌دادن به اندیشه‌های پساستراکچرالیستی نقشی عمده ایفاکرده‌اند. نخستین تلاش این حرکت، تعیین جایگاه هنری بود و مثبت‌گرایی آن منتقدان را قادر ساخت که بدون در نظر گرفتن انسجام و ابعاد زیبایی‌شناختی، متن و اثر هنری را از طریق روش‌های تحلیلی بهبخش‌های کوچکتر تفکیک کنند و به‌جای نقد، به‌تشریح و کالبدشکافی آن بپردازند. ناگفته پیداست‌که پس از این دریدن‌ها و لتوپارکردن‌ها که از موضع و منظر پاره‌یی از هنرشناسان عالی‌ترین مدارج تأمل هنری انگاشته می‌شد، دیگر جمع‌وجور کردن اثر هنری از محالات بود وهرگز نمی‌شد شکل منسجم و یکپارچهٔ آن را در نظر گرفت. با ازمیان رفتن دوران استالین و پدیدار شدن چپ جدید، دژ تسخیرناپذیر منتقدان حکومتی هم فروریخت و نسل تازهٔ منتقدان دریافتند که نقد هنری جدید باید هرطور که شده خود را با روان‌شناسی، پدیده‌شناسی، و مشرب‌های استراکچرالیستی که در کشورهای اروپایی سربرآورده بود سازگار کند.

هنگامی‌که نظریات کلمنت گرین‌برگ، که سال‌ها در عرصهٔ نقد هنری غرب میدان‌داری کرده بود، با پدیده‌یی که می‌توان با قید احتیاط آنرا بسابقه نامید درآمیخت، و بعدها مایکل فرایدِ از آن بهعنوان رمزگان نقد هنری استفاده کرد، نوعی نظم ظاهری هم درنقد هنری پدیدار شد. این روند و فرایندی بود که از پایان دههٔ ۱۹۴۰ تا پایان دههٔ ۱۹۶۰ ادامه یافت. راست است‌که گرین‌برگ و هواداران او اعتباری تازه برای سنت مدرن دست‌وپاکردند اما بهایی که هنر برای این احراز هویت پرداخت نیز اندک نبود. مدرنیسم برای نقد هنری هم مانند خودِ هنر، سمت‌وسویی معین درنظر گرفته بود. قرار بر این بود که هر دو بر ساختار و استخوان‌بندی صوری تأکید بورزند و در همدحال خلوص و خودگردانی اثر هنری را بهجا آورند. در ظاهر هنر و نقد هنری همگرایی یافته بودند و بر جوهرهٔ ظاهری و قطعیتی که در واقع این جوهره منتج از آن بود، تأکید می‌ورزیدند اما در باطن، نقد هنری بود که برای هنرمند تعیین تکلیف می‌کرد. این بدعتستان‌ها که گه‌گاه بسیار افراط‌آمیز هم بود و بدون رعایت جانب اعتدال و انصاف انجام می‌شد، از یک‌طرف اسباب گرایش بعضوی نوعی نقد توصیفی ناب و مثبت را فراهم آورد و از طرف‌دیگر سبب شد تا شماری از نویسندگان، سرسختانه در برابر آن بهمقاومت برخیزند. بدین‌سان نقد هنری شکل انتقادی را بهخود گرفت که گویی قرار بود اثر هنری را برآمده از پاره‌یی معانی برجسته‌تر از خودِ هنر بنمایاند اما از آن‌جاکه شواهد و ادله کمیاب بود، بار دیگر رویکرد بهنقاشی انتزاعی مد شد و طنز قضیه هم این است‌که این همه در حالی روی می‌داد که در همان آغاز دههٔ ۱۹۶۰ مایکل بوتور گفته بود: مطالعه و طراحی و نقاشی از روی طبیعت دیگر کافی نیست و نقاشی انتزاعی هم که تا امروز ازآن ستایش شده است حال‌مان را بهم می‌زند. ما تشنهٔ آنیم که اثری با ساخت‌وساز و ترکیب‌بندی درست و منسجم، سرودی تازه دربارهٔ انسان و طبیعت سردهد و با ما از جهانی نو حرف بزند. امروز دیگر دوران نقاشی‌های احمقانه بسر آمده است.[1] اما در آن روزها هنوز اطمینانی در کار نبود که دوران نقاشی «احمقانه» بسرآمده باشد و یا همراه آن، دوران نقد احمقانه هم به‌پایان رسیده باشد. منظور آن است‌که هنوز بقایای نقد فرمالیستی که می‌خواست به‌چهارضلعی‌های موندریان و دایره‌ها و مثلث‌های کاندینسکی بپردازد و برای آن‌ها احتمال و اهمیت قایل شود و در عین حال چشم خود را بر آن‌چه در پس پشت آن‌ها می‌گذشت ببندند، نیمنفسی داشت و دست از سر هنر برنمی‌داشت. این گونه نقد هنری هنوز هواداران خود را داشت و واقع مطلب این‌است‌که نقد فرمالیستی و نقاشی انتزاعی، دایم نان بهم قرض می‌دادند و آب بهاسیاب هم می‌ریختند. نقد فرمالیستی نقاشی انتزاعی را می‌ستود و نقاشی انتزاعی هم با بهره‌جویی از مجالی که فراهم آمده بود، بر تضادهای درونی این شیوه از نقادی سرپوش می‌گذاشت، سطح‌تهی از مضمون نقاشی انتزاعی مانند یک حوزه و منطقهٔ

آزاد عمل می‌کرد، چشم از انسان و اجتماع و آن‌چه بر آن می‌گذشت بر گرفته بود اما دست از گنده‌گویی برنمی‌داشت و خود را نویدبخش عالی‌ترین مدارج تأمل هنری قلمداد می‌کرد. هنر انتزاعی در قیدوبند جنسیت و طبقه و نژاد نبود. در ظاهر، برای هرکس که از حساسیتی ولو اندک برخوردار بود قابل دریافت می‌نمود. در دسترس همگان بود و با این ویژگی‌ها، بهنظر می‌رسید که مسألهٔ دیرینهٔ گزینش میان برخوردها را حل کرده است. اما دیر نگذشت که رویدادی تازه این روش و خوش‌خیالی‌های آنرا در هم فروپاشید و نوعی بی‌نظمی پیچیده مظهرپذیری را بهجای آن نشاند. این رویداد تازه که اساس و شالودهٔ آن حتی پیش از پیدایش مدرنیسم نهاده شده بود، شکندیشی آشکار و بی‌پرده در بارهٔ جوهره و ذات هنر بود که در پایان دههٔ ۱۹۶۰ بار دیگر چهرهٔ خود را نمایاند و شکل پدیده‌شناسی و شناخت‌شناسی را بهخود گرفت.

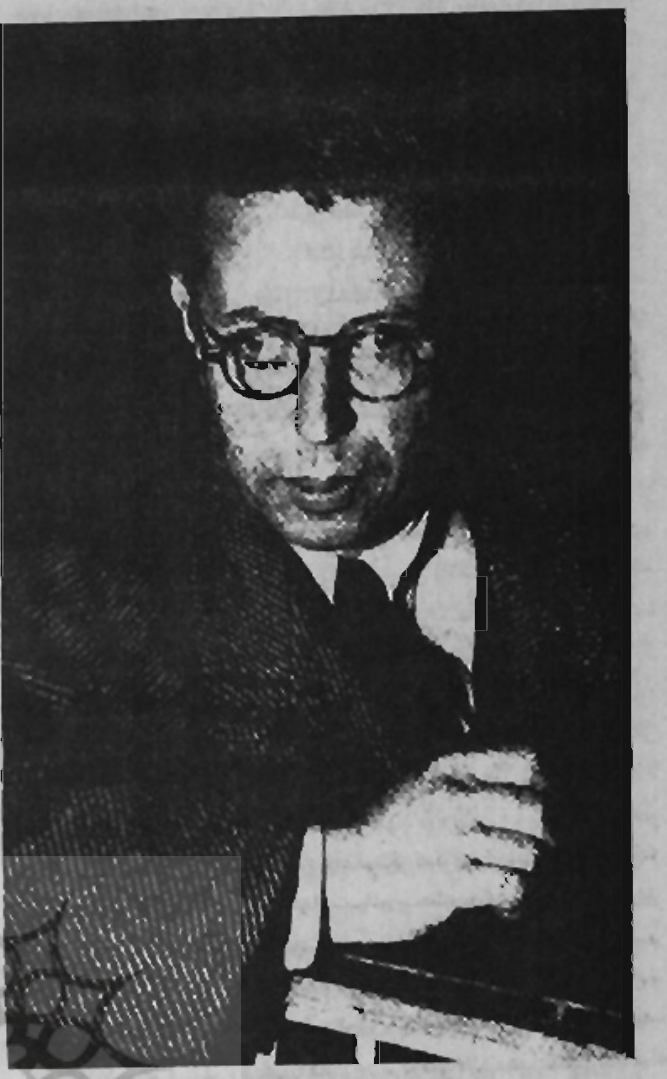
در دههٔ ۱۹۶۰، رُلان بارت، یکی از صیراترین و درخشان‌ترین ستارگان مطالعات پدیده‌شناختی ادبی اعلان کرد که مارکسیسم این قابلیت را دارد که حتی بهصورتی تئوری انتقادی کاپیتالیسم شناخته شود و پدیده‌شناسی و روش‌های دیالکتیکی را به‌گونه‌یی تعبیر و تحلیل کند که نه‌تنها قابل‌اعتمادترین روش نزدیک‌شدن به‌اثر هنری بهشمار آید، بلکه در مورد ارزیابی‌های سیاسی و ادبی هم کارایی داشته باشد. شناخت‌شناسی سارتر که بیش و کم بر اندیشه‌های هوسرل استوار بود در نقطهٔ مقابل علم‌گرایی فیلسوفان مثبت‌گرا خودنمایی می‌کرد و توجه بسیاری از اندیشمندان را بهسوی خود جلب کرده بود. این همه بدان سبب بود که کتاب «بحران علوم اروپایی» نوشتهٔ هوسرل، برای نسلی از تئوری‌های انتقادی که در اندیشهٔ پیوند با مارکسیسم بودند، نوعی بیانیهٔ ضدمثبت‌گرایی بهشمار می‌رفت. افزون بر این، در آن روزها بازخوانی نظریات ونوشته‌های فروید گیرایی خود را از دست‌داده بود چراکه اولاً نیازمند تئوری دانشی بود که از ظاهر برگذرد و بمفاهیم زیرساختاری بپردازد و تازه در این صورت هم شرح و بیان و دریافت این مفاهیم از توان حس‌های عادی بیرون بود و نزدیک شدن به آن فقط تا اندازه‌یی از طریق نمادشناسی میسر می‌شد. فروید می‌خواست به‌گونه‌یی بهنقد سطوح بپردازد که ساختارهای روانی زیرین را هم آشکار کند. می‌خواست کارش، هم نوعی

ریخت‌شناسی مستقل از جهان بیرون باشد و هم پیوند خود را با آن حفظ کند. دوم‌آن‌که فروید شرح‌وبیان فعالیت‌هنری به‌عنوان یک فعالیت خودگردان را رد می‌کرد و بر پیوند تنگاتنگ تولید اثر هنری و فحوا و محتوای آن با جنسیت و امور جنسی تأکید می‌ورزید. و بعد این هم بود که نقد او آثار هنری را به‌مسایل ناخودآگاه زندگی روزمره ربط می‌داد. از این جهات، اندیشه‌های فروید خود را به‌نقیض منفعلیی درمی‌آورد که با اندیشه‌های انتقادی و تازهٔ فرهنگ متعالی که بر قابل‌پیدانبودنِ هنر و گفتمان‌های مستقل تأکید می‌ورزید سازگاری نداشت.

مسألهٔ دیگری که در پایان دههٔ ۱۹۶۰ چهره نمایاند آن بود که نویسندگانی همچون داگلاس کریمپ سخن از «پایان نقاشی» به‌میان آوردند. تصریحاً به‌پایان مدرنیسم اشاره می‌کردند و در شرایطی از این دست دیگر جایی برای نقد فرمالیستی نمانده بود. به‌بیان دیگر نقد فرمالیستی نمی‌توانست با آن‌چه در دههٔ ۱۹۶۰ می‌گذشت همخوانی داشته باشد؛ روشن بود که در نهایت به‌مرد تاریخ‌نگاری و نوشتن کاتالوگ و بروشور نمایشگاه‌های تکراری می‌خورد. در فرانسه، مطالعات ادبی، مردم‌شناختی، اقتصادی و جامعه‌شناختی به‌شدت زیر سیطرهٔ مکتب استراکچرالیسم بود. برخی از متفکران مارکسیست، از جمله آلتوسر و پی‌یر ماشری به کندوکاو در مارکسیسم از جنبه‌های استراکچرالیستی روی‌آورده بودند و نقد فرهنگی استراکچرالیستی در ۱۹۶۸ بهاوج شکوفایی خود رسید. در همین روزها بود که اندیشمندانی همچون رولان‌بارت و ژاک دریدا هم به‌جمع‌وجور کردن نظریات خود پرداختند و شالوده‌های پساستراکچرالیسم را فراهم آوردند. شاید همین‌جا یادآوری این نکته هم ضروری باشد که یکی از سوءتفاهم‌هایی که در نقد هنری معاصر دستاویز آن استکه معمولاً فلسفهٔ فرانسه بعد از ۱۹۶۸ را با تئوری‌های اجتماعی و فرهنگی درمی‌آمیزند و زیر عنوان پساستراکچرالیسم، یکجا به‌کیسه می‌کنند. این‌کار سبب می‌شود که فوکو، دریدا، دلوز و به‌ویژه نوشته‌های متأخر بارت، اهمیت و سرآمدی خود را از دست بدهند. حال آن‌که می‌دانیم هر یک از این اندیشمندان روحی تازه در کالبد نقدهای نیچه از فلسفهٔ کانت‌ی و هگل‌ی دمیده‌اند و درواقع با نوشته‌های خود کانت و گل را میراث‌خوارانی ناآگاه معرفی کرده‌اند. البته این هم گفتنی استکه هریک از این اندیشمندان نقشی کاملاً متفاوت با دیگری ایفا کرده است. مثلاً ژاک دریدا با روش‌های ساختارشکنانه (دیکانستراکتیویستی) خود بیشتر نقش یک رمزخوان و رمزگشا را داشته است. دریدا، هم در فلسفهٔ مثبت و هم در دیالکتیک منفی، با شکاندیشی نگاه کرده است و میشل فوکو هم در پاره‌یی موارد بعیاری کردن در نقش یک فیلسوف و منتقد اخلاقیات تن داده است. این دو، ژاک دریدا و میشل فوکو، نگرش دیالکتیک به‌تاریخ و زندگی اجتماعی را رد کردند. بیشتر بر بافتباوری پدیده‌های اجتماعی تأکید ورزیدند و وقتی‌که عدم‌حضور دیالکتیک منفی بانام‌انگاری رادیکال درآمیخت، متافیزیک هم به‌راهی تازه کشانده شد.

به‌مرحال مهم‌ترین پرسشی که در دههٔ ۱۹۶۰ مطرح شد آن بود که آیا هنر اصولاً به‌ذات و جوهره‌یی نیاز دارد یا نه؟ و آیا این ذات و جوهره لزوماً می‌باید در پیوند با نظریه و بیانیه‌یی خاص باشد؟ در نتیجهٔ این پرسش‌ها، لزوم مقاومت ورزیدن در برابر هر مفهوم از بیانیه سربرآورد. یکبار دیگر شکاندیشی بر هنر سایه انداخت و سرانجام به‌نوعی بی‌اعتنایی نسبت به‌کل هنر انجامید. شکاندیشی تازه دو تأثیر متفاوت داشته: از یک‌طرف اسباب پدیدآمدن نگرشی را فراهم آورد که در هنر به‌عنوان یک قلمرو تازهٔ اندیشه می‌نگریست و از طرف دیگر، پایه‌های مدرنیسمی را که شکل یک دگم‌اندیشی مکتب‌گرایانه را به‌خود گرفته بود به‌لرزه درآورد و از تنگ‌نظری‌ها و بومی‌گرایی آن پرده برگرفت. در این میان منتقدان هنری هم که دیگر نمی‌خواستند فقط خبرنگار سطحی‌نگر رویدادها باقی بمانند ناگزیر در جریحث‌ها شرکت کردند و بدین سان سردرگمی‌های نظری دامن نقد هنری را هم گرفت و آن را به‌لبه‌های بحران کشاند. همین‌جا اشارهٔ به این نکته هم ضروری استکه این‌روزها از واژهٔ بحران، به‌ی‌آن‌که حدود معنی آن مشخص شده باشد، بیندازه، گوناگون، بجا و بی‌جا استفاده می‌شود و بهره‌جویی از آن شکل عارضهٔ زمان ما را به‌خود گرفته است. لغلب بهاین امر ساده توجه نمی‌شود که یک جریان می‌باید اول به‌اوج و نهایت خود برسد و بعد به‌مرحلهٔ بحران نزدیک شود. به‌عبر تقدیر. واقعیت آن استکه آگاهی از بحران نه‌تنها در بازنگری بر زمینه‌های نقد هنری و دریافت آن نقش اساسی دارد بلکه خود تأکیدی بر ستیزگری به‌عنوان مضمون نقد هنری به‌حساب می‌آید. اصرار ورزیدن بر بحران هرگز به‌معنای رد و انکار دیدن و به‌جا آوردن تلاش‌های هنری و انتقادی نیست بلکه ناظر بر این واقعیت استکه رد و انکار هنری بر دریافت و پذیرش فردی و فراغت روشن از جوهرهٔ هردو ناممکن شده است.

در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل ۷۰ نوعی نیاز بازگشت به‌هنر متعالی احساس می‌شد اما مراد از «هنرمتعالی» ایستا نبود بلکه متن بود. پدیده‌یی به‌نام «هنر مفهومی» از آستین شعبدهٔ فلسفه بیرون آمد که می‌خواست هنرهای تجسمی را در فلسفه وادبیات و دیگر رفعهای بازسایی از جمله عکاسی، مستحیل کند. از این‌رو بارها پای ذهنیت را به‌عرصهٔ هنر بازگشود و آن را اولین و آخرین منزلگاه هنر نامید. اما خرد و فلسفه‌یی که در کار نهاده و دل خود را بهان خوش داشته بود، صدایی بود که محتوای آن از هرگونه اهمیت بی‌بهره بود و نتیجه آن شد که تصویر و بازگان به طراحی و مد پناه برند؛ مخاطب هنر جای خود را به‌مخاطب انبوه داد و یکچند بازار مصرف‌گیری رونق گرفت. هنر مفهوم‌گرا که فکر می‌کنم پیش‌تر به‌ویژگی‌های آن اشاره کرده و پشهٔ آن را برآب انداخته باشم،[۲] هرگز نتوانست هویت پیدا کند و هنرهای تجسمی را از سکه بیندازد اما در پنجروزه نوبت خود چنان هنر را استوار کرد که تا سال‌ها بعد امید به‌مهم پیوستن‌اش محال می‌نمود. امروز ناتوانی و پوشالی بودن هنر مفهوم‌گرا بر همگان ثابت شده و نشان داده استکه هرگز توان سربلند بیرون آمدن از بوتهٔ نقد و سنجش انتقادی را نداشته است. با این‌همه، هنوز که هنوز است شماری از منتقدان امروز غرب به‌قصد روشنفکرنمایی، هنر مفهوم‌گرا را می‌ستایند. اکثر این منتقدان یا در پوستگردوی تئوری‌های مکتب فرانکفورت دارند و جای تعجب نخواهد بود اگر یکی از آن‌ها را سرگرم تمرین در عرصهٔ سیاست مخالفسرا و یا «دیالکتیک منفی» بیابیم و در نوشته‌هایش ببینیم که دم از «زیبایی‌شناسی مخالفت» می‌زند و یا بعقیدی می‌پردازد که «سال‌هاست نقارهٔ رسوایی آن به‌علت تهی بودن از اهداف انتقادی بر سر هر بام نواخته شده است». منتقدی از این‌گونه حتی هنگامی که به‌نمایش معانی تجسم‌یافته در یک اثر هنری می‌پردازد، شانه‌به‌شانهٔ منتقدان فرمالیست حرکت می‌کند. حرف‌هایش را از آن‌ها کش می‌رود، از روی دست آن‌ها می‌نویسد اما با گران‌جانی هنر می‌خواهد منکر ویژگی‌های فیزیکی اثر هنری باشد و خود را مدرن و پست‌مدرن بنمایاند. این دریدگی‌ها و پاره‌پاره‌گی‌ها، با هزارویک عیب آشکار و پنهانی که داشت دارای این حسن هم بود که به‌نقد هنری استقلال بخشید و کار را به‌جایی کشاند که اکنون شاهد آنیم. امروز برخی از نقدهای هنری، که پیشتر به‌یکی دو نمونهٔ آن اشاره کردم هیچ شباهت اندامواری با قالب‌های معهود و آن‌چه به‌نام نقد هنری می‌شناختیم ندارد.[۳] امروز دیگر تحدید قلمرو نقد هنری و کشیدن خطی که میان نقد هنری، فلسفهٔ هنر، مباحث زیبایی‌شناختی، ادبیات و شعر و دیگر مبانی روشنفکری فرق و فاصله بیندازد ناممکن شده است. به‌طور کلی می‌توان گفت که از ۱۹۷۶ بعبعد، رابطهٔ سیاسی- اقتصادی هنر با جامعه دستخوش تغییرات ریشه‌یی شد. مدیران و مشاوران هنری پدیدار شدند و زمینه‌های مشرب نقد گفتمانی دههٔ ۱۹۸۰ فراهم آمد. از این پس نقد هنری بهشکلی آشکار به‌تبلیغ و جانبداری‌های ایدئولوژیکی پرداخت. اندیشه‌هایی همچون جهانی شدن هنر و مشروبگرایی‌های پست‌مدرنیستی و سیطرهٔ فن‌سالاری نهادها رواج بیشتری یافت تا در جهان هنری که سرنوشت آن را «توریسم فرهنگی» و «بازاریابی‌های فرمایشی» معین می‌کرد به‌وظایف خود عمل کند و ناگفته پیداستکه شرایطی از این گونه به‌چیزی بیش‌از «گزارش هنری» نیاز نداشت. اما منتقدانی‌که مستقل از این شرایط قلم می‌زدند، ضمن



ژان پل سارتر

حراست از شأن و منزلت نقد هنری و سبک و سیاق نویسندگی خود، یعنی معاصر روزگار خود بودن و چه گفتن و چگونه گفتن، بازگشت به گذشته و شیوه‌های منتقدان گذشته نیز فکر می‌کردند. در نوشته‌های این منتقدان، هم ردپایی از توجه به آن‌چه واقعین آن را ارزش‌های عاطفی هنر، می‌نامید مشاهده می‌شد و هم درون‌شناسی سبک، مورد توجه قرار می‌گرفت. به‌بیان دیگر، ارزش‌هایی که واقعین به‌آن‌ها اشاره کرده بود، ضرورت‌های مهم هنری-اجتماعی، شمرده می‌شد و بدون در نظر گرفتن این ضرورت‌ها، انسان‌ها فقط «جمعیت» را تشکیل می‌دادند نه اجتماعی از ذهنیت‌های زنده و زایا را که در یک تعادل ربط‌مند همگانی، مجال و امکان بازتابندگی اندیشه‌های خود را داشته باشند.

بعد از این زمینه‌چینی‌های ناگزیر، می‌رسیم به‌نقد هنری امروز که از بسیاری جهات با نقد سنتی تفاوت دارد. نقد سنتی می‌خواست همه چیز را مسطح‌کند. تا سطح دید خویش پایین بیاورد و همه چیز را در یک نگاه ببیند اما نقد هنری امروز که postcritical (پسانتقادی) هم نامیده شده، خود را موظف به‌پرداختن به فراز و فرودها، آن هم از مواضع و مناظر گوناگون می‌داند. نقد امروز برخلاف سنت‌های انتقادی گذشته، دیگر در نقد هنری فقط به‌عنوان یک روش و شیوهٔ معین در نوشتن یا حرف‌زدن دربارهٔ اثر هنری نگاه نمی‌کند و پای گفتمان معنا و ارزش و اول از همه، معنا و ارزش خود متن انتقادی را به‌میان می‌آورد. و اما حکایت نقد پسانتقادی از این قرار است‌که در آغاز قرن بیستم و هنگامی‌که هنرهای تجسمی و ادبیات امید خود را از پیش‌فرض‌ها و ارزش‌های رئالیستی بریدند و به‌تأثیر از مدرنیسم و جنبش آوانگارد، گردن خود را از زیر یوغ بازنمایی سنتی و نمایش واقع‌گرایانهٔ طبیعت رها کردند و حتی محاکات را مردود شمردند، نقد هنری هم با فاصله گرفتن از اثر هنری برآن شد که به مدرکات و محسوسات خود پر و بال بیشتری بدهد، خود را به‌بازنمایی اثر هنری محدود و مقید نکند و شکل و هویتی مستقل و قایم به‌ذات بیابد. ثمرهٔ این فاصله‌گیری و حتی در پاره‌یی موارد گسست، پدیدآمدن دگرگونی در رابطهٔ میان متن انتقادی و اثر هنری به‌عنوان مضمون و کانون بود. آن‌چه امروز گفتمان‌های پسانتقادی را شکل می‌دهد، ماحصل بهره‌جویی‌های نویسندگان و منتقدان از ابزارهای مدرنیستی و پستمدرنیستی برای بازنمایی انتقادی است.[۴]

علاوه بر این، نقد هنری امروز، اگر دغدغهٔ معاصر بودن داشته باشد به‌هیچ‌رو نمی‌تواند گفتمان «مادرئالیسم فرهنگی» cultural materialism و «تاریخ‌باوری نوین» new historicism و در کل «نقد نوین» را نادیده بینگارد. مادرئالیسم فرهنگی، ساخته‌وپرداختهٔ ریموند ویلیامز جامعه‌شناس فرهنگی و منتقد ادبی انگلیسی است. ویلیامز از این اصطلاح برای شرح و توصیف فعالیت‌های انتقادی و نقد فرهنگی در سنت مارکسیستی که در عین مادی‌گرایی، نمی‌خواهد تمام فعالیت‌های فرهنگی را محدود به اصول و تأثیرات اقتصادی بداند استفاده کرد. در سال‌های اخیر، مادرئالیسم فرهنگی در تمام زمینه‌های فرهنگی معاصر به‌ویژه دریافت متون و [illegible] به‌گونه‌ای اصیل به‌گشایش پرداخته و سعی در مطالعهٔ نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر به‌عنوان یک نهاد فرهنگی نگاه کرده است.[۵]

شاید بتوان گفت که آغازگاه گفتمان نقد نوین، مقاله‌یی بود که کلینت بروکس در سال ۱۹۸۳ با عنوان «در جست‌وجوی نقد نوین» نوشت. او این عنوان را از جان کرو رنسام و کتابی که در ۱۹۴۱ به‌نام «نقد نوین» نوشته است به‌عاریت گرفت. چند سال [illegible] و دکتر شی (۱۹۹۳)، با برابر گرفتن این اصطلاح با «تاریخ‌باوری» یا «تاریخ‌گرایی نوین»، بر این نکته انگشت گذاشت که سال‌ها پیش، یعنی در ۱۹۷۲، وسلی موریس این عبارت را برای اطلاق به نوعی نقد ادبی که ریشه در آثار برخی از تاریخ‌نگاران آلمانی از جمله لئوپولد فون رانکه و ویلهلم دیلتی و تاریخ‌نگار امریکایی، ورنون پارینگتون دارد به‌کار برده است. کرنان رایان (۱۹۹۶)، با مسامحه‌یی بیشتر، خاستگاه این اصطلاح را اندکی پیشتر می‌داند و بر آن است‌که به‌همین مضمون در کتاب «طروی بی‌پرس (۱۹۶۹) به‌نام «تاریخ‌نگاری»، یک‌بار دیگر، اشاره شده است. به‌هرحال، با تمام این پیشینه‌ها، انکارشدنی نیست‌که این عبارت و اصطلاح را، به‌معنایی که امروز از آن مستفاد می‌شود، استفن گرین‌بلات، (۱۹۸۲)، با کتابی که به‌نام «شکل‌های قدرت و قدرت شکل‌ها در دوران رنسانس» نوشت بر سر زبان نقد هنری انداخت و روی دست منتقدان گذاشت.

استفن گرین‌بلات بر این اعتقاد است‌که تولید اثر هنری، یک فعالیت فرهنگی است و فقط از منظر فرمول‌بندی با فعالیت‌های دیگر از قبیل سیدنافی و تدریس و درودگری و... تفاوت دارد. به‌بیان دیگر، هرگز نمی‌توان تفاوت و تمایز مطلقی میان اثر هنری و دیگر فعالیت‌های فرهنگی - اجتماعی قایل شد او معتقد است‌که اثر هنری ماحصل توافق میان یک آفرینشگر، یا گروهی از آفرینشگران، و نهادها و فعالیت‌های اجتماعی است. آفرینشگری که مسلح و مجهز به‌مجموعه‌یی از میثاق‌ها و مناسبات پیچیدهٔ اجتماعی است،[۶] با پدیدار شدن اندیشهٔ مادرئالیسم فرهنگی، بار دیگر گذشته مورد مطالعهٔ دقیق قرار گرفت و این نتیجه به‌دست‌آمد که طی سالیان دورودراز، منتقدان با عیار زدن و غشوشمین کردن روابط میان اثرهنری و تاریخ، به‌چهار گفتمان کلی اما نامتجانس و احیاناً متناقر رسیده‌اند:

۱- آثار هنری و متون ادبی به‌زمان معینی تعلق ندارند، همواره شکلی همگانی داشته‌اند. از قاعده و قانون خود پیروی کرده‌اند، زیبایی‌شناسی خودگردان خود را داشته‌اند، جهان درونی خود را بازنمایی کرده‌اند و هر یک به‌سهم خود جهان را افتلا

بخشیده‌اند.

۲- همواره بافت و زمینهٔ یک اثر هنری و شرایطی که در زمان پیدایش پیرامون آن وجود داشته، بخشی جدایی‌ناپذیر از دریافت درست و سنجیدهٔ اثر شمرده شده است. با این‌همه باید در نظر داشت که جوهره و ماهیت هنری یک اثر هنری، مستقل از بطن و بستری است که در آن هستی یافته است.

۳- آثار هنری ما را در پی‌بردن به‌چگونگی و شرایط زمانی که در آن هستی یافته‌اند یاری می‌دهند و به‌ویژه آثار واقع‌گرایانه با بازنمایی لحظات و رویدادها، آگاهی‌های ارزنده‌یی در اختیار پژوهشگران هر دوران قرار می‌دهند.

۴- آثار هنری و متون ادبی پیوندی تنگاتنگ با گفتمان‌ها و ساختارهای دیگر دارند و در کل، بخشی از تاریخی هستند که فرایند نوشتن آن به‌پایان نرسیده است.

این چهار نظریه، پایه‌ها و اساس بسیاری از مکاتب و مشرب‌های نقد هنری را فراهم آورده است.

- الگوی اول بیشتر در پیوند با فرمالیسم است و در چندین دهه از قرن بیستم تکثیف بسیاری از نقدهای هنری را سمین می‌کرد. کرین (۱۹۶۷) معتقد است که در بسیاری از مقالاتی که در نیمه‌های دههٔ ۱۹۳۰ نوشته می‌شد، تاریخ هنری و ادبی در واقع بخشی از تاریخ همگانی فرهنگ شمرده می‌شد.

الگوی دوم برای منتقدانی که به‌بافت‌ها و پژوهش‌های فلسفی تمایل خاطر دارند پرجاذبه است. این گروه از منتقدان برآنند که ناآگاهی از شرایط زمانی و تاریخی که اثر هنری در آن هستی یافته، به‌عدم ادراک درست متن و اثر خواهد انجامید.

- الگوی سوم بیشتر در پیوند با دانش پژوهی در حوزهٔ تاریخ سنتی است تا نقد هنری و همیشه اثر هنری را دستخوش زمینه و بستر تاریخی تصور کرده است. این نظریه آثار هنری را بازتاب تحریف‌شدهٔ زمان خود می‌داند.

- الگوی چهارم در پیوند با نوعی بُعد تازهٔ تاریخی به‌ویژه از ۱۹۸۰ به‌بعد است و گفتمان ماتریالیسم فرهنگی و تاریخ‌باوری نوین ریشه در این نظریه دارد.

تاریخ‌باوری نوین بر آن است که تمام آثار هنری، بخشی از کل تاریخ به‌شمار می‌آیند و اصولاً مطرح کردن هرگونه نظریه دربارهٔ پیوند میان هنر و ادبیات و تاریخ از پایه و اساسی غلط است چراکه بخواهید بخواهید این دوها را القا می‌کند که هنر و ادبیات در یکسو، و تاریخ در سویی دیگر انگاشته شده‌اند.

با در نظر گرفتن این نکات می‌توان گفت که تاریخ‌باوری نوین از چند جهت از تاریخ‌مداری سنتی که ریشه در نوشته‌های ویکو (۱۷۲۵) و هردر (۱۷۷۴) و ماحصل تاریخی، دارد متمایز می‌شود. یکی از این تفاوت‌های عمده آن است که به‌پیروی از آموزه‌ها و نظریه‌های میشل فوکو، انسان را ساختاری برآمده از شرایط اجتماعی - تاریخی می‌داند، نه یک مأمور خودگردان دگرگونی‌های تاریخی. چیزی بنام طبیعت انسانی، وجود ندارد و در رفتار انسان هیچ عاملی که بتوان آن را بقطع و یقین، ذاتی و فطری نامید دیده نمی‌شود. هر انسان در طول زندگی خود فرایند شکل‌گیری خاصی را از سر می‌گذراند که از یک‌طرف او را بمثابه یک عامل هشیار رفتارهای معین در می‌آورد و از طرف دیگر، او را درون شبکهٔ رمزگان فرهنگی و اجتماعی خاصی قرار می‌دهد که پیچیدگی آن از حد توان دریافت و کنترل او خارج است. این واقعیت، تاریخ‌نگاران و دایرهٔ اندیشگی آن‌ها را نیز در بر می‌گیرد و هرگز نمی‌توان آن‌ها را تافتهٔ جدا بافته و از این قاعدهٔ کلی مستثنا دانست. آگاهی تاریخ‌نگاران در پیوند با گذشته است و بر اساس همین آگاهی‌ها، تاریخ را برای دیگران روایت می‌کنند. از همین رهگذر هم هست که تاریخ به‌جای آن‌که مجموعه‌یی از واقعیت‌های انکارناپذیر باشد، بشکل متن پررمزوارزی درآمده است که با میانجی‌گری تاریخ‌نگاران تعبیر و تفسیر می‌شود. بنا براین، هر روایت از تاریخ چیزی فراتر از یک متن نیست و باید مانند هر شعر و نمایشنامه و داستان دیگر مورد نقد و بررسی قرار گیرد. تفاوت دیگر آن است که در تاریخ‌گرایی نوین، تاریخ پس‌زمینهٔ متون ادبی را فراهم نمی‌آورد، بلکه بخش تفکیک‌ناپذیر آن محسوب می‌شود. اما این حرف بدان‌معنا نیست که وقایع مکتوب

تاریخی می‌توانند بازنمایی قابل اعتماد و قطعی رویدادهای یک دوران خاص شمرده شوند. تاریخ‌گرایی نوین می‌کوشد تا از این موضع و منظر، تفاوت‌ها و تمایزهای میان ادبیات و تاریخ را کاهش دهد. بر آن است که هر یک از این دو، در دیگری مداخله می‌کند و هر دو در شکل دادن به شبکهٔ رمزگان فرهنگی پیچیده‌یی که هرگز بمشرح و بیان درنمی‌آید شرکت دارند. با این ملاحظات، یکی از ویژگی‌های نقد تاریخی جدید، بهره‌جویی گسترده از متون تاریخی و غیر ادبی در بررسی هنر و ادبیات است.

چکیدهٔ «ماتریالیسم فرهنگی» و «تاریخ‌گرایی نوین» را می‌توان برای آن‌ها که به‌دسته‌بندی‌کردن و باید و نبایدها اعتقاد دارند این‌طور ردیف کرد که:

۱- همیشه باوری کهنه و منسوخ بر آن بوده است که در تاریخ، فرایندها و فراگردهایی درکار بوده است و هست و خواهد بود که دگرگون کردن آن‌ها از توان انسان بیرون است. تاریخ‌گرایی نوین این باور را نمی‌پذیرد و آن را محال و مردود می‌شمارد.

۲- با این نظریه که تاریخ‌نگاران و منتقدان نباید ارزش‌های و ملاک‌های خود را در مطالعهٔ تاریخ ادوار گذشته و فرهنگ‌های پیشین دخالت دهند مخالفت می‌ورزد.

۳- بر بزرگداشت گذشته و ارج‌نهادن بر سنت‌هایی که در ربط و پیوند با تاریخ و گذشته شناخته‌شده‌اند تأکید دارد.

بهرحال ماتریالیسم فرهنگی و تاریخ‌گرایی نوین برای توصیف گونه‌یی از نقد هنری و شیوهٔ منتقدانی است که با هرگونه رهیافت همزمان با فرهنگ و ادبیاتی که در پیوند با استراکچرالیسم باشد مخالفت می‌ورزند و می‌کوشند تا پاسخ رسانتری برای مسایل گوناگون و برآمده از تاریخ‌مندی زیبایی‌شناسی و رهیافت‌های تاریخی در مطالعهٔ متون و هنرهای گوناگون پیدا کنند. برخی از این منتقدان با بهره‌جویی از نظریه‌هایی که مارکوین هریس در ۱۹۶۸ ارائه کرد و به‌همین «ماتریالیسم فرهنگی» نزدیک بود، به‌پیوند دادن نظریات خود با نوعی روش شبه‌علمی، در مطالعهٔ واکنش‌های میان شرایط مادی و زندگی اجتماعی پرداخته‌اند.[۷]

زمینه‌های آن‌چه نقد هنری امروز نامیده می‌شود از نخستین روزهای دههٔ ۱۹۹۰ چیده شد. در آن روزها سروکلهٔ شرایط تازه‌یی پدیدار شد که خبر از «جنگ فرهنگی» می‌داد و منتقدان را زیر بار این مسئولیت گذاشته بود که هرطور که شده

عرصهٔ مناسبی برای شلنگ‌اندازی‌های فکری فراهم آید.

از دیدگاه نقد هنری جدی، البته اگر پای دیدگاهی معین در میان باشد، اشاره و ارجاع به مقولهٔ ارزش نقشی حیاتی و سرنوشت‌ساز دارد. تنها از طریق دریافت و گرایش به‌سوی ارزش‌هاست‌که منتقد می‌تواند چشم‌اندازی روشن را ترسیم کند و نوشتهٔ خود را بی‌نیاز از پنهان شدن در پس‌پشت دیوارهای نامطمئن جزم‌اندیشی ایدئولوژیکی جلوه‌دهد. جزم‌اندیشی‌هایی از این‌گونه می‌توانند هر کس را در این وسوسه و گمان بیندازد که مسألهٔ ارزش را با تعیین و به‌کارگرفتن یک روش معین، حل کرده است و از این واقعیت غافل بماند که همین روش، حتی هنگامی که پای دیگر، روش می‌تواند هیچ ربط و پیوندی با ارزش، نداشته باشد.

افزایش چشم‌گیر هنرمندان و رشد کمی هنرهای تجسمی در چند دههٔ اخیر، برخی از منتقدان را به‌کنج پیله‌های مکتب‌گرایی و سلوک‌های روش‌شناختی کشانده است. اشکال این‌جاست که این منتقدان، در همین پیلهٔ بسته، خود را اکنون برخی روبه‌روی این‌باور کهنه و منسوخ که هنر درذات و ماهیت، نخبه‌گرا، سرآمدباور و ضد مردم‌سالاری است به‌ایستند. البته سازهای چنین نوایی از ۱۹۸۴ و زمانی کوکشد که برخی از نویسندگان و منتقدان، نوشته‌های پیشینیان را بی‌اعتبار خواندند و به‌قول جان برجر، «واپس‌گرا و نامنسجم» قلمداد کردند. البته منتقدان دیگر هم ساکت ننشستند و مثلاً هیلتون کرامر این برنامه و توطئه را «صلیبی حقیر برای قلمبه‌مردهایی نامید که با هر سیاست حکومتی، به‌جز سیاست‌هایی که پولی به‌جیب آن‌ها بریزد و اسباب لفت‌ولیسی را فراهم آورد، مخالفت می‌ورزند.» به‌هر حال در دههٔ ۱۹۹۰ بخشی از نقد هنری شکل «گزارش هنری» را به‌خود گرفت و بیش‌وکم به شکلی که در دههٔ ۱۹۷۰ داشت بازگشت.

در بررسی صبورانه و موشکافانهٔ نقدهایی که در سه‌دههٔ اخیر در جهان هنری غرب نوشته شده به‌گرایش‌ها و جهت‌گیری‌های متفاوت و قابل تفکیکی بر خواهیم خورد که در تاریخ نقد هنری سابقه نداشته است. در طیف گستردهٔ این نقدها، از زندگینامه‌نویسی (منظور زندگینامهٔ هنرمند و منتقد هر دو است) گرفته تا شعارهای ایدئولوژیکی در بارهٔ اندیشه‌ها و آرمان‌های خاص دیده می‌شود. اما مؤلفهٔ بارز و مشترک اغلب این نقدها، نوعی اتکاء ناخودآگاه بر دو فرضیه است‌که اگرچه هر دو ریشه در گذشتهٔ دارند اما ربط و پیوندشان با زندگی امروز هم انکارناشدنی است. یکی از این فرضیه‌ها آن است‌که نقد هنری در اصل و اساس، نوعی تجربه‌گری در تعیین ارزش و در حمایت از شکلی خاص از هنر است. می‌خواهد با حقنه کردن آن به‌خواننده و تماشاگر، چنین وانمود کند که این شکل برگزیده، از دیدگاه مخاطب هم حائز اهمیت است. از همین جهت هم هست‌که برخی از منتقدان، فقط از طریق نقد هایی که بر آثار هنرمندان خاص می‌نویسند شناخته شده‌اند. گفتن ندارد که از موضع و منظر نقد هنری، هر گونه احتجاج برای حمایت‌هایی از این‌گونه نقادی بی‌حاصل است و در نهایت مهمل و مهجور خواهد ماند. به‌تجربه دیده‌شده است‌که مخاطب امروز اهمیت‌چندانی برای این گونه نقادی قایل نیست و اغلب آن را نادیده می‌گیرد. در فرضیهٔ دوم که در نقدهنری به‌چشم نوعی انجام‌وظیفه نگاه می‌کند، وقت بیشتری صرف احتجاج و دلیل‌آوردن برای موجه نمایاندن جانبداری‌ها می‌شود اما در واقع این هم شکلی از بوق را از سر گشاد زدن است و هرگز نمی‌تواند دم خروس و نشانه‌های انکارناشدنی فرمایشی بودن را زیر قبای خود پنهان دارد. در نهایت خوش‌بینی و با ملاحظات بسیار می‌توان گفت‌که نقدهایی از این‌گونه برای دست‌یابی سریع به شهرت و هویت حرفه‌یی است‌که با بهره‌جویی از یک سلسله دستور العمل‌ها و حاضری‌خوری‌های ریتوریک و روش‌های حاضرآمادهٔ خودباوری روشنفکرانه سرهم‌بندی می‌شود. البته با اندکی مسامحه این‌طور هم می‌توان گفت و پذیرفت که شاید هدف از این‌گونه نقادی، جلوه‌گر ساختن نقد هنری به‌صورت یک طلسم ریتوریک در برابر بی‌اعتنایی‌های هردم فزاینده نسبت به‌هنر در جهانی آکنده از آسیمگی‌ها باشد اما درهر حال تجربه نشان داده است‌که تأثیرات این‌گونه نقدها دیر نمی‌پاید. حاصلی بار نمی‌آورد و بی‌تردید منتقدی که خود را به‌یک ایدئولوژی خاص محدود کند، سرانجام همراه معبود خود از میان می‌رود. آن‌چه در این نقدها دیده نمی‌شود احساس محک‌زدن به‌سنگ معیارهای زمانه و از بوتهٔ گذاران اجتماع گذراندن اثر هنری در سیستم پیچیدهٔ ارزش‌گذاری‌های امروز است. نقد هنری بدون برخورداری از یک محک و مبنای درست و سنجیده و سیستم ارزش‌گذاری منسجم و برانگیزنده، زمینه استواری برای ایستادن و توجیه حضور خود ندارد و هرگز نخواهد توانست بر هویت و ماهیت خود به‌عنوان یک رابط بامعنا میان اثر هنری و جهان بیرون انگشت بگذارد. شاید از سوی پاره‌یی از شکاندیشان حرفه‌یی، نادیده‌انگاشتن مقولهٔ ارزش در معادلهٔ کلی هنر، به‌نوعی رهایی از قیدوبندهای پیشین تعبیر شود. اما تردیدی نیست که تعبیری از این دست برآمده از خام‌اندیشی است چرا که همیشه نوعی توجه محلی و بومی در انتظار لحظه‌یی است‌که مقولهٔ ارزش کنار نهاده شود و

فلسفه‌های ایدئولوژیکی قابل شناخت می‌انگارند و با قواعدی که در این‌کار اعمال می‌کنند در واقع به ساختی وارد می‌شوند که به‌کلی بیرون از ساحت زندگی متداول است. ناگفته نماند که این سودائی‌ها حرف و حدیثی نیستکه پیشینه و پشتوانه نداشته باشد؛ ستارهٔ راهنمای این گروه منتقدان، ویلیام بلیک، نقاش و شاعر سودایی انگلیسی استکه می‌گفت: «من یا باید روش و اسلوب خودم را بیافرینم و یا به‌اسلوب دیگران تن دهم.» و باز باید این را هم خاطرنشان کرد که تنها در مکتب‌گرایی پسامدرن استکه اسلوب‌هایی از این‌گونه به‌عنوان ایدئولوژی‌های حاضر آماده در دسترس همگان قرار می‌گیرد و در پاره‌یی موارد نوعی ایمان شمایل‌پرستانه نسبت بدان نشان داده می‌شود.

برخی دیگر از منتقدان با نویسندگانی که به‌هنرهای تجسمی می‌پردازند، با آن‌که درمیان مردم زندگی می‌کنند چنان می‌گویند و می‌نویسند که گفتی از نظر ذهنی به تبعیدی اختیاری و روشنفکرنمایانه گردن نهاده و به‌کلی از مرحله پرت افتاده‌اند. ثمرهٔ این‌گونه انزوای اندیشگی آن استکه یا از این سوی بام به‌ورطهٔ نوعی نویسندگی مدگرا بیفتند و یا از سوی دیگر، با فروغلتیدن به دامچالهٔ خودشیفتگی، نوشته‌های خود را به‌شکل بیانیهٔ رسمی درآورند. ستارهٔ راهنمای این گروه هم اسکارواید استکه می‌گفت «نقد هنری متعالی‌ترین شکل نوشتن زندگی‌نامهٔ خودبشتن است.» این نویسندگان، گفتهٔ وایلد را مستمسک و پیرهن عثمان خودبزرگ‌بینی و عُجب خود می‌کنند و بی‌آن‌که امعان کافی در ربط منطقی و معنای آن‌چه می‌نویسند با متافیزیک هنر کرده باشند، همواره در این پندار خام بسر می‌زنند که کشف‌وشهود شکل نگرفتهٔ آن‌ها نیازهای متافیزیکی هنر را فراهم می‌آورد. به‌هرحال مراد از این بحث و بررسی حدس و نظرهای معارض آن استکه منتقد امروز برای تقرب به‌ذهن و نزدیک شدن به‌روح معنا از راههای گوناگون به‌نوعی تقرب التقاطی و عمل‌باورانه به اثر هنری می‌اندیشد. این واقعیت را دریافته استکه می‌باید گامی فراسوی مداقه و باریک‌بینی و متمم‌بخشهای گذشتهٔ سنتی بگذارد. از یک‌طرف به‌تمامی زمینه‌ها و متن فرهنگی که اثر هنری برآمده از آن است بپردازد و از طرف دیگر، دل‌نگران بازتاب و تأثیر حرف خود در تماشاگر یا مخاطب باشد. امروز دیگر نمی‌توان نقد هنری را به‌نوعی فرمول‌بندی گام به‌گام کاهش داد چراکه پای تمام گسترهٔ معنا در میان است و مقاصد نویسنده و لایه‌لایه خود را در ظاهر و رویه آشکار نمی‌کنند. امروز هیچ منتقد مسئول و متعهدی نمی‌تواند بدون احاطه و آگاهی از تاریخ هنر و دیدگاه‌های پیچیدهٔ فلسفی، نقد هنری بنویسد و در بسیاری موارد آن‌چه امروز اعمال می‌شود بیش‌وکم همان استکه در برخی محفل‌های اندیشگی، التقاطی نامیده شده است و چه‌بسا که از همین موضع و منظر، با ایرادهای تند و تیز هم مواجه شود. اما باکی نیست. نقد هنری امروز، هم‌گزارهٔ دگرگونی هاست و هم می‌باید به‌عنوان سرنخی مطمئن برای مطالعه و بررسی روند هنر معاصر کار آیی داشته باشد. امروز، هم پای دگرگونی در هنر در میان است و هم دگرگونی در نگرش‌ها. امروز اگر نقد هنری در پیوند با معیارها و ارزش‌های معاصر نباشد، شکل خال‌کوبی متفاوته بر بدنهٔ اثر هنری را به‌خود می‌گیرد. شاید نگاهی به همین خال‌کوبی روی بدن که این‌روزها به‌عنوان یک هنر تازه به‌آن پرداخته می‌شود قضیه را روشن کند. چندی‌استکه پدیدهٔ زشت و نفرت‌انگیز خال‌کوبی، به‌عنوان یکی از مظاهر زندگی امروز غرب اقبال وسیعی میان جوانان مدگرا برانگیخته است. در گذشته، نقش‌ونگاری که به‌عنوان خال‌کوبی بر بدن تصویر می‌شد، نقشی ماندگار بود. یانماد سال‌های رندان و تبعید بود، یاز عشق و سرسپردگی حکایت می‌کرد و یا در نهایت، ابزار عرض‌اندام‌کردن و نمکش طلبیدن و پهلوان‌نمایی شمرده می‌شد. خال‌کوبی کردن، به‌هر نیت، سرنخی مطمئن برای پی بردن به‌یک زندگینامهٔ فردی، در معرض نمایش گذاشتن جهان فردی و رؤیایی و دست‌کم سروصورت دادن به‌ظاهر در جاذبه‌ها و آهنگ عصر خود بود. اما امروز بیشتر خال‌کوبی‌ها نقشی استکه یک انسان مُدگرای دمدمی مزاج بر بدن خود نقش می‌زند. بعد از چند روز ناپدید می‌شود. هیچ قصد ماندگاری درمیان نیست. شکلی تفننی دارد، در پیروی کورکورانه از مد است و بیشتر برای زینت و اغواست.

پانویس‌ها:

۱. Michael Baxor, "Pollock: The Repopulation of Painting", New York, 1968

۲. گلستانه شماره ۳۰ و ۳۱ مرداد و شهریور ۱۳۸۰

۳. گلستانه شماره ۳۱، شهریور ۱۳۸۰

۴. نمونه‌یی از این‌گونه نگرش در پرداختن به معصومهٔ داستان «حکایت آن‌که با آب رفته و زمان ماندوی لیل» نوشتهٔ محمد بهارلو در گلستانه شماره ۲۹ و ۳۰، تیر و مرداد ۱۳۸۰ اشاره کردهام

۵. بسیاری از نویسندگان از جمله گراهام هوفرس به کتاب «نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر» نوشتهٔ E.M.W. Tillyard که در ۱۹۴۴ منتشر شد اشاره کرده‌اند.

۶. Greenblatt, Stephen J.,"Learning to Curse; In Early Modern Culture", London 1980Essays

۷. Harris, Marvin, "The Rise of Anthropological Theory", 1968

منابع:

- Williams, Raymond. "Culture and Society", Columbia University Press, 1983
- Williams, Raymond. "Problems in Materialism and Culture", Verso, London, 1980
- Howard, Jean. "The New Historicism in Literary Studies", 1986
- Baldick, C. "Criticism and Literary Theory", Longman, London, 1996
- "The Arts and Sciences of Criticism", D. Fuller and P. Waught eds. Oxford University Press, 1999
- Rice, Philip and Waught, Patricia. "Modern Literary Theory", Arnold, London, 2001
- "20th Century Literary Criticism", David Lodge, ed. Longmaqn, London, 1972
- "Postmodern Literary Theory", Niall Lucy ed. Blackwell, London, 2000
- Wolff, Theodore and Gasbagan, George. "Art Criticism and Education", University of Illinois Press, Chicago, 1997
- Darracott, Joseph, "Art Criticism", Bellew, London, 1991
- "Modernism, Criticism, Realism.", Charles Harrison and Fred Orton eds. Harper and Row, London, 1984

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

□