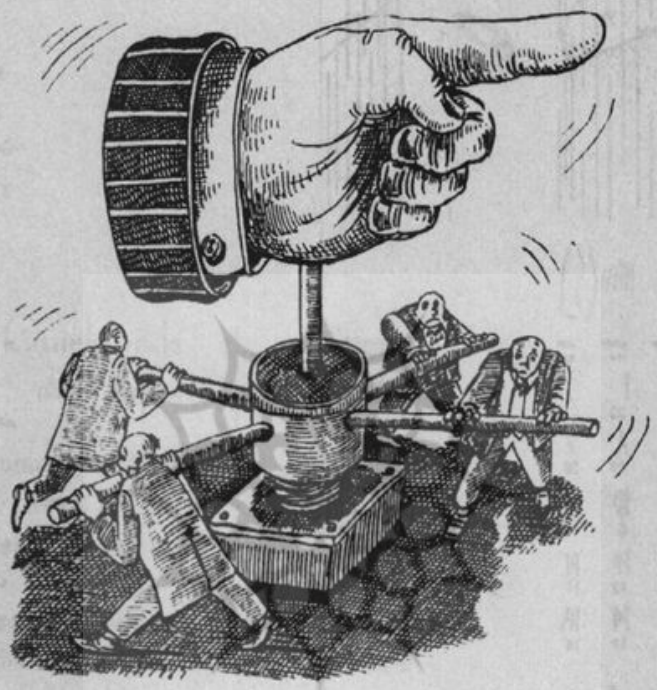
هنرهای تجسمی

هنرِ نقد هنری

ایدئولوژی و تبلیغات

علی‌اصغر قره‌باغی



نقد هنری در عمر تقریباً دویست سالهٔ خود معتقدان و منکران فراوان داشته است. برخی از هنرمندان و حتی در پاره‌یی موارد، تماشاگرانِ آثار هنری بی‌آن‌که چند و چونی به‌میان آورده و نگاهی به اقوال و آراء منتقدان انداخته باشند، طوطی‌وار این پرسش را مطرح می‌کنند که نقد هنری به‌چه کار می‌آید و چه دردی را درمان می‌کند؟ شماری از منتقدان هم، دست‌کم در چند نحله از آیین نقد هنری، گاه با تندروی و گاه با رعایت جانب اعتدال، به‌این پرسش‌ها پاسخ داده‌اند اما به‌جرأت می‌توان گفت‌که نظریات اخیر فرانسیس اسپارشات، یکی از منتقدان معاصر، موجزترین و راه‌گشاترین پاسخ‌ها را ارائه داده است. اسپارشات معتقد است که: «اگر بتوانید نگاه انتقادآمیز و منتقد بودن را به‌مردم بیاموزید، بی‌تردید انسان بودن را به‌آن‌ها آموخته‌اید.»

امروز همگام با دگرگونی‌های همه‌سویهٔ هنر، نقد هنری هم دگرگون شده است و این همتافتگی به‌اندازه‌یی است که بی‌تردید می‌توان گفت نقد هنری طبیعت و راه و روش هنر را یکسره تغییر داده و آن را به‌ساحتی بیرون از آن‌چه تا به‌حال تجربه شده کشانده است. نقد هنری، بیست سی‌سالی هست‌که اعتباری فراتر از خودِ اثر هنری پیدا کرده و یکی از دگرگونی‌های عمده‌یی که پدیدآورده پرداختن به ساختار احساس و مسئولیت‌ها و تعهدات آفرینندهٔ هنر است. نقد هنری امروز با بی‌اعتبار نمایاندنِ بسیاری از نظریه‌های مدرنیستی، نشان داده است‌که مهارت و نگرشِ آفرینندهٔ هنر بار تعهدی سنگین را برگردهٔ هنرمند می‌گذارد و او را مسئول احساس تماشاگر می‌شناساند. قضیه هم ساده است: اگر عکسی از یک فاجعهٔ زلزله یا سانحهٔ هوایی و یا هر تصادف دیگر، تماشاگر را بلرزاند و احساس همدردی او را برانگیزد، تماشاگر، بی آن‌که عکاس را مسئول برانگیختن این احساس بداند، به‌ژرفای فاجعه می‌اندیشد. اما اگر هنرمندی، (که ممکن هم هست یک عکاس باشد)، با تدبیر و تمهیدی خاص و به‌یاریِ مهارت و نیروی تصور و اندیشهٔ هنرمندانه همین فاجعه را بازتاب دهد، آن‌وقت مسئولیت احساس تماشاگر را هم به‌گردن می‌گیرد.

طبیعتِ دگرگونی‌های امروز هنر به‌گونه‌یی است‌که هرگز در ادوار پیشین تجربه نشده است. امروز در آغاز هزارهٔ سوم میلادی، از آلمان صدای "پایان هنر" به‌گوش می‌رسد، هنرشناسانِ انگلیسی "تاریخ جدید هنر" را مطرح کرده‌اند، در امریکا کتاب‌هایی درباب "بازاندیشی در تاریخ هنر" روانهٔ بازار شده است و در کانادا "مسألهٔ استفاده و سوء استفاده از تاریخ هنر" بحث روز است. ناگفته پیداست‌که نقد هنری هم

اگر بخواهد روزآمد باشد، نمی‌تواند از کنار این دگرگونی‌ها بی‌اعتنا بگذرد، خواه‌ناخواه هر یک از این اندیشه‌ها به‌شکلی برآن تأثیر خواهند گذاشت و آن را به‌راهی تازه خواهند برد. افزون بر این همه، آن‌چه این‌جا و آن‌جا در بارهٔ تئوری هنر، ارج‌شناسی هنر و زیبایی‌شناسی نوشته می‌شود نیز نقشی تأثیرگذار دارد. در سال ۱۹۶۹، در راهنمایی که دربارهٔ کتاب‌های مرجع هنر منتشر شد، متجاوز از ۲۵۰۰ مدخل آورده شده بود که برخی از آن‌ها فقط در اشاره به‌یک مرجع نبود و یک سلسله از مراجع (مثلا مونوگراف هنرمندان) را دربر می‌گرفت. این کتاب بارها با ویرایش و تجدیدنظرهای پی‌درپی تجدید چاپ شد و در ۱۹۸۰ بار دیگر با عنوان "راهنمای ادبیات تاریخ هنر" منتشر شد. منظور از آوردن این نمونه اشاره به این نکته است‌که هرگونه طبقه‌بندیِ نظریات گوناگون با اما و اگرهای فراوان همراه بوده است و هرگز نباید در این گمان افتاد که می‌توان تئوری‌های نقد هنری را در یک قالبِ معین بسته‌بندی کرد. باکساندال معتقد است- و اعتقادش کاملاً معقول است- که معمولاً منتقد و مفسر، یک اثر هنری مربوط به‌یک فرهنگ خاص را برای پی‌بردن به‌آن‌چه در زمان تولید اثر هنری رایج بوده طبقه‌بندی و بازسازی می‌کند اما گیر کلی کار در این است که تعبیر و تفسیر آثار هنری همواره به‌سوی نظریه‌ها و سیستم‌های اندیشگی خاصی گرایش دارد که بخشی از آن در زمان هستی‌یافتنِ اثر برای هنرمند و جوامع تولید کنندهٔ آن شناخته نبوده است. شک نیست که اگر هنرمندان گذشته سر از گور درآورند و متونی را که امروز پیرامون آثارشان نوشته شده بخوانند، چیزی جز شگفتی دستگیرشان نخواهد شد. بی‌تردید آن‌چه فروید در پیوند با چهره‌نگاری لئوناردو دا وینچی نوشته، یا قرائت‌های مارکسیستی از محراب‌نگاره‌های رنسانس و یا تحلیل‌های فمینیستیِ آثار تیسن، همه برای آفرینندگان این آثار عجیب و دور از ذهن خواهد بود. یکی از دلایل دگرگونی‌های امروز تغییرات عمده و بنیادینی است‌که در شیوهٔ نگاه‌کردن به‌اثر هنری پدیدار شده است. برای نمونه، بسیاری از جهان‌گردان وکسانی که در قرن نوزدهم به‌ونیز سفر کرده‌اند، در یادداشت‌ها و سفرنامه‌های خود از نقاشی ورونز و مهارتی که در نقاشیِ پایِ زنان درکار آورده یاد کرده‌اند اما امروز توریست‌های ونیز اصلاً رغبتی به‌دیدن نقاشی ورونز نشان نمی‌دهند چه‌رسد به‌آن‌که زیبایی پای زنان آن را ارزیابی کنند

بسیاری از آن‌چه امروز در قلمرو نقد هنری غرب می‌گذرد، در واقع گونه‌یی از تبلیغات است که زیر پوششِ اطلاع‌رسانی انجام می‌شود. نوعی از مدیریت دریافت است که به صورتِ گزاش ارایه می‌شود اما برای آن که حکم یا گزارهٔ کلی را موجه و محقق جلوه دهد، آن را به شکل مردم‌سالارانه کردن هنر درمی‌آورد و جنین وانمود می‌کند که تمام مسایل دموکراسی را در نظر داشته است. مدیریت دریافت، در سطحی نظری و به‌ظاهر روشنفکرانه، هنر و فرهنگ را به‌عرصهٔ بحث و جدلی می‌کشاند که حاصلی به‌جز تباه‌کردن و از میان‌بردن هنجارهای پذیرفتهٔ هنری در بر ندارد. به‌بیان دیگر، به فرهنگ در حد و حدود ارزش‌های کاپیتالیستی می‌پردازد و آن را به‌مالکیت کاهش می‌دهد. اما مسألهٔ مهم و نگران‌کننده این‌جاست که نقد تبلیغ‌کننده در هر فرصت و مجالی که پیدا کند خود را به‌جای نقد حامیانه جا می‌زند.

نقد تبلیغی امروز که عنوان‌های «نقد ترفیعی»، «نقد ارتقایی»، و نقد «اعتلا دهنده» را هم بر خود گذاشته و یدک می‌کشد، یکی از راه‌های تهاجم و استیلای فرهنگی است ، می‌خواهد به‌دیگران حقنه کند که در قلمرو هنر امروز چه چیز متعالی و درست و چه چیز محال و مردود است. نقد تبلیغی به‌طور توأمان، هم روشن و سطحی است و هم پیچیده و سایه‌دار و در پناه همین ترفند و تعبیه و سایه‌روشن به‌اهداف خود دست می‌یابد. اثر هنری و به‌طور کلی فرهنگ رااز طریق طنز و نقیضه قابل دریافت و دردسترس جلوه می‌دهد اما هرگز از احتجاج و ادله‌یی که تعالی یا ابتذال اثر را بر مبنای آن استوار می‌کند حرفی به‌میان نمی‌آورد. نقد تبلیغ‌گر با این تمهید و تدبیر، به تدوین و تنسیق براهینی می‌پردازد که به‌یاری آن بتواند فرهنگ رابه‌جای آن‌که به‌عنوان یک مضمون اندیشگی مورد تحلیل قراردهد، به‌شکل امری که می‌باید به‌آن ایمان داشت مطرح‌کند و هرگز هم به‌روی خود نمی‌آورد که این ایمان کورکورانه سرانجام متضمن چه رستگاری می‌تواند بود. آن‌چه در این میان آب به آسیاب نقد تبلیغاتی می‌ریزد، واکنش‌های خام و فردی تماشاگر است. سرنوشت واکنشِ خام هم چه مبتنی بر یک روش و عادت فردی باشد و چه برآمده از یک رمزگان ارتباطات اجتماعی به‌نظر آید، در نهایت در دست ایدئولوژی مخاطبی است‌که دریافت‌کنندهٔ نقد تصور شده و زمینه‌های پیدایش چنین نقدی را فراهم آورده است. ایدئولوژیِ گیرندهٔ نقد لزوماً یک جهت‌گیری فرهنگی را نمایندگی نمی‌کند اما به‌شکلی بسیار آشکار و فعال، بخشی از تاریخ یک دوران خاص را شکل می‌دهد و تأثیری که برجا می‌گذارد بسی بیش از خودِ اثر هنری است‌که نقد در پیوند با آن نوشته شده است. این شگرد نه‌تنها دست‌وپای اثر هنری را در پوست‌گردوی یک بازی تاریخی می‌گذارد، بلکه قواعد و شرایطِ بازی را هم خودش معین می‌کند. دیر نمی‌گذرد که این قاعدهٔ بازی، هم در اجرای هنرهای موجود اعمال می‌شود و هم راه و روش پدیدآمدن هنرهای بعدی را تعیین می‌کند. به‌بیان دیگر، در تعیین ساختار انتظاراتی که می‌باید از هنر داشت نقشی انکارناپذیر ایفا خواهد کرد و از آن‌جا که موفقیتِ هنرِ تازه در گرو پاسخ‌دادن به‌این انتظارات است، نوعی تعمیم فرهنگی و کارکردن از روی دستورالعمل را هم ناگزیر می‌سازد که در بسیاری موارد فضیحت‌آور و ناقض غرض است.

سال‌ها پیش، والتر بنیامین، این تأثیرات شناخت‌شناختی و افق انتظارات را در کارکرد اجتماعی و ایدئولوژی دریافت‌کننده جست‌وجو کرد و آن را «ایمان برنامه‌ریزی شده» نامید. فحوای نظریهٔ والتر بنیامین این است‌که این‌گونه هنر و تبلیغی که در بارهٔ آن بحث می‌یافت، نقش هنر را در یک سیستم تولید و توزیع کالای اجتماعی و فرهنگی بازتاب می‌دهد و کار را به‌جایی می‌کشاند که بتواند هنر را یا به‌شکل موضوعی مرده و منسوخ بنمایاند و یا زیبایی‌شناسی آن را ایستا و بی‌تحرک قلمداد کند. اما واقعیت آن است‌که در فراسوی ایستاییِ زیبایی‌شناسی، اصالت اثر هنری نهفته است‌که ریشه در پذیرش اجتماعی دارد و به‌سبب همین ویژگی‌هم هست‌که نه‌تنها از اهداف آفرینندهٔ خود فراتر می‌رود، بلکه تأثیرات تاریخی خود را نیز بر جا می‌گذارد و شکلی ماندگار پیدا می‌کند. تأثیرگذاری هنر نه‌تنها ثمرهٔ آشنایی با اثر هنری است بلکه از طریق آشنایی با تاریخی که زندگی و ماندگاری آن را میسر کرده است نیز حاصل می‌شود. هنگامی که افق انتظارات از نظر ماهیت، تاریخی شناخته شود، انتظارات انتقادی هم پدیدار می‌شود و نقد هنری را کوششی برای اجتماعی کردن هنر و در سمت‌وسوی آرزوهای انسانی جلوه می‌دهد.

در این میان، ممکن است پذیرش ایدئولوژیکی منتقد در ربط و پیوند با کنار نهادن نگرش سنتی باشد و در بسیاری موارد همین فاصله‌گیری است‌که نزدیک‌شدن به‌اثر هنری را میسر می‌کند. سلیقه، که بنا بر عرف و عادت، ابزار رهیافت‌های زیبایی‌شناختی قلمداد شده، معمولاً نقابی است‌که دانسته یا نادانسته بر چهرهٔ ایدئولوژی گذاشته می‌شود و خواسته یا ناخواسته از آن برای فریب‌دادن خود و دیگران بهره‌برداری می‌شود. به‌همین سبب‌هاست‌که اغلب نفی و انکار ریشه‌های ایدئولوژیکی و حتی به میان آوردن گفتمان پایان هنر هم در اصل و بنیان از سرچشمهٔ ایدئولوژی آب می‌خورد. همین‌جا توجه به‌این نکته هم ضروری است‌که برخورد آگاهی دهنده، با هر تعریف و بهانه‌یی که برای آن تراشیده شود، خواه‌ناخواه درخدمت توجیه اثری است‌که نویسنده کار اطلاع رسانی دربارهٔ آن را به‌عهده گرفته است و دلیل آن را عدم «خودآگاهیِ ایدئولوژیک» قلمداد می‌کند. این کار در نهایت خوش‌بینی و مسامحه به‌نوعی «آگاهیِ منزوی» تعبیر شدنی است و نشانه‌های واکنش ابتدایی نسبت به یک شیء خاص را در خود دارد. واکنش‌هایی از این‌گونه که اغلب سرسری و بدون امعان کافی در ژرفا و علل پدیده‌ها نشان داده می‌شود، همان عاملی

استکه بت‌پرستی مدرن را شکل می‌دهد.

با توجه به‌آن‌چه گفته شد، می‌توان تفاوت میان نقد تبلیغی و آگاهی دهنده و ایدئولوژیک را به‌این شکل بیان کرد که نقد ایدئولوژیک می‌کوشد تا اثر هنری را از طریق اصطلاحات تاریخی دریافت کند و بر مسئولیت و تعهدِ هنرمند و اثر هنری در برابر یک تاریخ گسترده‌تر از تاریخِ خودِ اثر هنری تأکید بورزد. اما نقد آگاهی دهنده، اثر هنری را دستمایهٔ گفتار و مضمونی خاص قرار می‌دهد و نقد تبلیغی هم مانند هنرمند و منتقد تبلیغ‌گر نسبت به اهمیت ایدئولوژیکی هنر بی‌اعتناست. والتر پی‌تر، که پیشتر به‌نمونه‌یی از نقد هنری او در بارهٔ مونالیزا اشاره کردم، یک منتقد تبلیغ‌گر و عین‌حال آگاهی دهنده بود. اسکاروایلد با اشاره به نقد والتر پی‌تر می‌نویسد: «با این حساب، تصویر مونالیزا بسیار گیراتر از آن‌چه در واقع هست جلوه می‌کند و از رمزورازی پرده برمی‌گیرد که در حقیقت وجود ندارد. موسیقیِ نثر والتر پی‌تر در گوش خوانندهٔ نقد به‌همان شیرینی و خوش‌آهنگیِ نوای فلوتی استکه این لبخند جاودان را برلب مونالیزا کاشت و جاودانی‌کرد. اگر امروز لئوناردو نوشته‌هالی پی‌تر را می‌خواند بی‌تردید می‌گفت که هرگز به‌فکر این حرف‌ها نبوده و به نقاشی و همارایی رنگ می‌اندیشیده است.»[1] بی‌تردید ارجاع اسکاروایلد به‌روایتی استکه جورجو وازاری از زندگی لئوناردو دا وینچی نقل کرده است. بر اساس این روایت، مادونا لیزا گرهاردینی، همسر زیبای فرانچسکو دل ژوکوندو، یا همان بانویی که در تاریخ هنر مونالیزا نام گرفته، بانویی افسرده بود و لئوناردو برای آن‌که لبخندی هرچند محو و مه‌آلود بر لب‌های او بنشاند، تمهیدی تازه در کار آورد؛ در سراسر زمانی که چهرهٔ مونالیزا را نقاشی می‌کرد، مطربان و مسخرگان را فراخواند تا بنوازند و بازی درآورند تا مگر از اندوه مونالیزا کاسته شود.[2] اسکاروایلد سپس به‌متعالی‌ترین گونهٔ نقد اشاره می‌کند که

به‌تعبیر امروز همان نقد ایدئولوژیکی است. می‌گوید: «نقد متعالی هرگز خود را به‌چارچوبِ کشف اهدافِ واقعی هنرمند محدود نمی‌کند و اگر هم به کشف آن نایل شود، آن را مقصد و هدف غایی هنرمند نمی‌شمارد و حق هم دارد، چراکه معنای هر آفریدهٔ زیبا به‌همان اندازه که در روح آفرینندهٔ آن بوده در روح تماشاگر هم خانه می‌کند و به‌تعبیری می‌توان گفت‌که این تماشاگر استکه دستِ‌کم معنای شاعرانهٔ آفریدهٔ زیبا را به‌آن وام می‌دهد و نه‌تنها در چشم ما شگفت‌انگیز می‌نمایاند بلکه در ربط و پیوندی تازه با عصر و زمان نشان می‌دهد.» همین عبارتِ «پیوند تازه با عصر و زمان» استکه تمامی محتوای نقد ایدئولوژیکی را درخود دارد و بخشی از زندگی فرهنگی امروز شمرده می‌شود. حال آن‌که نقد تبلیغی، اثر هنری را بخشی از زندگی نمی‌داند؛ در نهایت آن را ثمرهٔ نوعی احساس زودگذر و یکسلسله رویدادها می‌شناسد، نه ساختاری که این احساسات و رویدادها را پدید می‌آورد.

تاریخ هنر نشان داده استکه در بسیاری موارد، محتوای ایدئولوژیکیِ نه‌تنها سبب‌ساز ماندگاری بسیاری از آثار هنری شمرده شده، بلکه با برانگیختن انتظارات ایدئولوژیکی، نام آفرینندگان آثار را هم جاودان کرده و شکل و شمایل بخشی از انتظارات آینده از هنر را هم رقم زده است. برخی از آثار ایدئولوژیک در پیوند با مذهب بوده‌اند، برخی در پیوند با مفهوم میهن‌پرستی ماندگار شده‌اند، شماری در رابطه با انسان‌مداری و برخی دیگر در ربط و پیوند با پرستش طبیعت ستایش شده‌اند، اما وجه مشترک تمام این آثار آن استکه همه در سازش و همخوانیِ انکارناپذیر با نگرش مخاطبان عام خود هستی یافته‌اند. اگر هنرمندی می‌خواست بر این قاعده گردن ننهد و راهی جداسرانه پیش گیرد سرنوشتی همسان ون‌گوگ پیدا می‌کرد؛ در معرض شماتت‌های بی‌شمار قرار می‌گرفت، ناگزیر بود که دندان روی جگر بگذارد و برای دست‌یافتن به‌پذیرش و نام‌آوری انتظار بکشد و چه‌بسا که شهرت و ماندگاری سال‌ها پس از مرگ او چهره می‌نمایاند. آن‌زمانی که مردم می‌خواستند نقاشی رمانتیک‌گونه ببینند، آثار ون‌گوگ کارهای یک پژوهشگر پارسا بود. بعد گونه‌یی از هنر را پدید آورد که مردم آمادگی پذیرش آن را نداشتند اما منتقدان آن را «شور و شوق تصوری» نامیدند. بعد احساس مهارناشدنی و هیجان کنترل‌ناپذیر او شکلی ایدئولوژیک به‌خود گرفت ولی از آن‌جاکه نگاه این ایدئولوژی به‌سوی وجه ذهنیِ تعهداتِ هنرمند معطوف بود، مردم آمادگی همگامی و دریافت آن را نداشتند. بعدها که براثر نقد هنری آمادگی‌ها هم پدید آمد، همین هنرمندی که بیمار و سودازده خوانده می‌شد، یکی از آغازگران بیان اکسپرسیویستی شناخته شد و حتی پاره‌یی از فضل‌فروشان حرفه‌یی گفتند که گرفتار مازادِ هیجان هم بوده است.

اما از پاره‌یی استثناها که بگذریم به‌طور کلی می‌توان گفت‌که قاعده و رمزوراز ماندگاری اثر هنری آن بوده استکه اول از سوی گروهی هرچند اندک پذیرفته شود. بعد منتقدانه تحلیل شود. سپس از سوی سنت‌گرایان و نوستیزان مردود شناخته شود و بعد از هر جهت، حتی وجوه ایدئولوژیکی، برای آن گریبان پاره کنند. این فرایند دست‌کم در دوران مدرن تجربه شده است. اولین انتظاری که از اثر هنری می‌رفت آن بود که از پاره‌یی جاذبه‌های دموکراتیک برخوردار باشد. مراد از دموکراتیک آن بود که افزون بر چند هنرشناس و اهل بخیه، مورد پسند و پذیرش گروهی که لزوماً حرفه‌یی نبودند و تحصیلاتی در این زمینه نداشتند نیز قرار گیرد. مرحلهٔ بعدی موفقیت آن بود که یک دوران تشریح و تجزیه و تحلیل انتقادی را تاب آورد و پیه چندین و چند بار ردشدن از سوی نگاه‌های عادت‌زده و سنت‌گرایان حرفه‌یی را به‌تن مالیده باشد. در مرحلهٔ آخر و بعد از گذر از این هفت‌خوان پیچیده ممکن بود که اثر هنری از سوی روشنفکران پذیرفته شود. به همین اعتبار هم بود که یک اثر هنری تازه، تصویرگر یک ذهنیت تازه شمرده می‌شد و به‌جای آن‌که تصویر چیزی باشد، شکلِ نماد و نشانهٔ یک ایده را به‌خود می‌گرفت. به‌بیان دیگر، اثر هنری تا در پیوند با یک ایدئولوژی به‌جاآورده نمی‌شد، اثر بزرگ و ماندگار نام نمی‌گرفت.

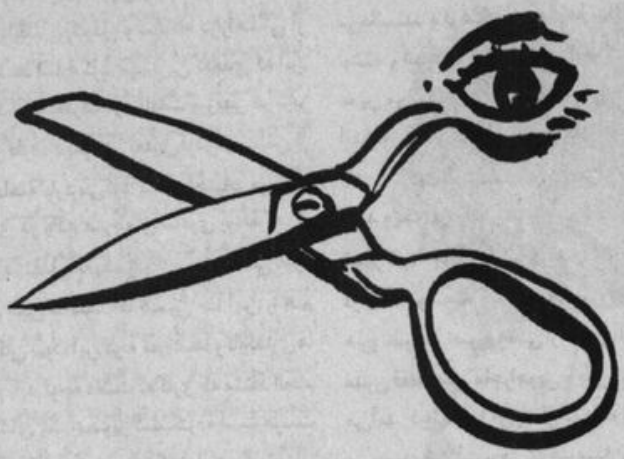
برای آشنایی و شناخت نقد اعتلا دهنده باید آن را در کنار پس‌زمینهٔ گونه‌های دیگر نقد هنری که در بحث‌های پیشین به نمونه‌هایی از آن اشاره کرده‌ام قرار داد و کیفیت‌ها را سنجید. این کیفیت‌ها و معیارها را یا منتقدان پدید آورده‌اند و یا نویسندگانی که خود در اصل منتقد هنری نبوده‌اند اما به‌سبب برخورداری از بینش و دانش گسترده در این عرصه، حدود انتظاراتِ تماشاگر از اثر هنری را معین کرده‌اند. از

میان منتقدان می‌توان از شارل بودلر، جان راسکین، والتر بی‌تر و راجرفرای نام برد و از میان نویسندگان، به شان فلوری، اسکاروایلد، پل‌کلودل و سلسله درازآهنگی از نویسندگان هنردوست از گوته گرفته تا پروست اشاره کرد. مهم‌ترین تعهدی که این منتقدان و نویسندگان برای خود قایل بودند از یک‌طرف در مقاومت ورزیدن در برابر یورش‌های سنت‌گرایان خلاصه می‌شد و از طرف دیگر، در تعدیل‌کردن و کاستن از شدتِ ضرباتی که آثار هنری تازه بر پیکر جامعه وارد می‌کرد. با قید احتیاط می‌توان گفت‌که شارل بودلر، والتر بی‌تر و راجر فرای در واقع مترجمان شاعری بودند که اثر هنری را برای مردم ترجمه می‌کردند. این منتقدان به‌یک ژانر ادبی-تجسمیِ تازه هستی بخشیدند که ربطی به ترجمهٔ زبان ادبی نداشت. اما همین جا این را هم گفته‌باشم که کارِ آن‌ها ترجمهٔ تصویر به‌واژگان نبود؛ این گونه تعریف‌ها و نام‌گذاری‌ها ممکن است تا حدودی گمراه کننده باشد و باید توجه داشت که کاری که منتقد انجام می‌دهد، ترجمهٔ تجربیاتی است‌که از تماشای یک تصویر کسب‌کرده است درست به‌همان شکل که نقاش، تجربیات خود را به‌نقاشی ترجمه می‌کند. از دیدگاه بودلر، این «مترجم» و «شاعر» یکی بودند؛ یکی مثل دلاکروا «نقاش-شاعر» بود و دیگری مانند کنستانتین گایز، (مترجم» و یا مانند خودِ بودلر، «منتقد-شاعر» او هر سه را «هنرمندِ آفرینشگر» می‌دانست.

آن‌چه در ترجمهٔ شاعرانه اهمیت دارد و درواقع جوهره و عنصرِ انتقادی. آن شمرده می‌شود، کشف، جداکردن و تجزیه و تحلیلِ اهمیتِ ایدئولوژیکیِ تجربه‌یی است‌که به‌زبانی شاعرانه ترجمه و بیان شده است. ترجمهٔ شاعرانه کنکاشی است برای یافتن ایدئولوژی‌های همگانی و تجربه‌های اصیل و اگر این ایدئولوژی برآمده از تجربیات فردی نباشد، ترجمهٔ شاعرانه موفق نخواهد بود. شاید بتوان گفت‌که بهترین شکل هنر و نقد هنری آن است‌که از ترکیب و آمیزهٔ تجربه و ایدئولوژی هستی یافته باشد؛ هنر موفق ایدئولوژی را بیان می‌کند و به‌آن انسجامی کیمیاگرانه و زیرکانه می‌بخشد. عدم موفقیت بسیاری از نقدهای هنری بدان علت است‌که ایدئولوژی و انگیزهٔ هنر را دست‌کم می‌گیرد و در نشان‌دادنِ ذهنیتی که آن را ذهنی کرده کوتاهی می‌کند. تجربه نشان داده است‌که به آسانی می‌توان یک هنر سبکمند پدیدآورد اما هرگزنمی‌توان به‌آسانی با یک ایدئولوژی برانگیخته شد. انسانی که بودلر نسبت به‌زندگی مدرن داشت، اعتقاد والتر بی‌تر به‌احساسِ خودگردان، یا نگرش راسکین نسبت به‌طبیعت و دیدگاه راجر فرای نسبت به‌هنرِ مستقلِ از تاریخ، نمونه‌هایی از پذیرش ایدئولوژی است که افق‌هایی روشن و منسجم پدیدآورد و به‌انتظاراتی که می‌توان از هنر داشت شکلی صریح و روشن بخشید. اما در نوشته‌های شان‌فلوری و کلودل، ایدئولوژی شکلی آمیخته به‌گزافه پیدا می‌کند، بیش‌از آن‌چه باید و شاید به اهمیت هنری می‌پردازد و این پرداختن هم اغلب معطوف به یک اهمیتِ خاص در تجربیاتِ هنری است. این نگرش مبالغه‌آمیز سبب می‌شود که در فرایند تجزیه و تحلیل تجربه، به یک ایدئولوژی به‌ظاهر پذیرفته شده، بی‌آن که به‌روشنی دریافت شده باشد، اولویت داده می‌شود و حتی گاه به‌عنوان مشتقِ منطقیِ ایدئولوژی مطلق هم انگاشته می‌شود. شان‌فلوری با واقع‌گراییِ خاص خود و کلودل با مسیحیتِ خود، دو نوع تخت‌خواب پروکراستیس ساخته بودند و مضمون‌های خود را بر آن دراز می‌کردند؛ یکی به‌شدت ضدمذهب بود و دیگری به‌شکلی انعطاف‌ناپذیر، مذهبی و خشکه مقدس. از دیدگاه آن دو، هر ترجمهٔ شاعرانهٔ تجربه می‌باید به‌اندازهٔ یکی از این دو تختخواب درآید تا پذیرفته شود.

اما از دیدگاه بودلر، راسکین، والتر بی‌تر و راجر فرای، هنر نوعی «حقیقت» شمرده می‌شد. آن‌ها رها از دگم‌اندیشی‌هایی که شان فلوری و کلودل پا در بند آن داشتند، حقیقت را امری جدا از هنر نمی‌دانستند با این‌همه، انعطاف‌پذیر هم بودند و هیچ‌چیز را مطلق نمی‌انگاشتند. نسل‌بعدیِ منتقدانِ تعالی‌جو تا حدودی نگاه خود را از ترجمان شاعرانه برگرفتند و به‌فرهنگ پرداختند. از دیدگاهِ آن‌ها، هنر جدا از فرهنگ و اهمیت‌های انتزاعی آن نبود. به‌بیان دیگر، هنر راعرصهٔ و قلمرو انسان بافرهنگ می‌دانستند و فرهنگ را مجموعهٔ بهترین چیزهایی می‌دانستند که در جهان گفته و نوشته و اندیشیده شده است. فرهنگ چیزی بود که نخبگان معیار و ارزش آن را معین می‌کردند و آن را آینهٔ نخبگی خود می‌انگاشتند. این نخبگان تازه هیچ انتظار ایدئولوژیک از هنرنداشتند و تنها هدفی که در پی آن بودند این بود که «بهترین» باشند. ناگفته پیداست که این هرگز نمی‌توانست با تعریفی که پیشتر داده سازگار باشد و یک افق واقعی انتظارات پدیدآورد و یا به‌شکل یک ایدئولوژی خاص دریافت و تصور شود، چراکه مبتنی بر هیچ تجربهٔ تحلیل‌گرانه در راستای سلسله مراتب مفهوم فرهنگ نبود. مثلاًگیبسون هانه‌کر، که از ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۲ منتقد «نیویورک سان» بود، هیچ تصویر و تصور روشنی از فحوای ایدئولوژی هنر مدرن نداشت و از دیدگاه او، هنر مدرن فقط نوعی ماجراجویی و یکی از حوادث اجتناب‌ناپذیرِ زندگیِ آن روز به‌حساب می‌آمد. در نهایت، آن‌چه از دیدگاه او چشم‌گیر می‌آمد و وافی به‌مقصود به‌نظر می‌رسید، صداقتِ برخی از هنرمندان مدرن بود و کاری به‌ایدئولوژی آن‌ها نداشت. از موضع و منظر او ایمان به‌فرهنگ و اهداف پسندیده کافی بود که ایمان به‌هنر راهم برانگیزد و هرگز به‌فکر آن نبود که برخی از هنرمندان مدرن خودشان هم نمی‌دانستند که به‌چه چیز ایمان دارند. الیزابت لوتر کاری، نخستین سردبیر هنری تایمز هم که از ۱۹۰۸ تا ۱۹۳۶ در این سمت بود، همین‌طور فکر می‌کرد و تنها هنرش آن بود که خود را از اعقاب ماتیو آرنولد بداند. او هم بی‌آن‌که از ایدئولوژی هنر بویی برده باشد، بر اهداف اخلاقی هنر تأکید می‌ورزید و در نهایت به‌بازیِ آزادِ ذهن» اعتقاد داشت. نقدهایش شکلی توصیفی داشت و بیش و کم در چارچوب مدرنیسم می‌گنجید. لوتر کاری، هم مانند بسیاری دیگر از همعصرانِ خود، منتقدان را حامی «تمدن» می‌دانست و سرسختانه بر این اعتقاد بود که نقد هنری باید در خدمت تمدن باشد اما آن‌چه او از تمدن مراد می‌کرد، همان ارزش‌های شناخته و متعارف بود نه پژوهشگری در پدیده‌های تازه. می‌گفت: «من اصلاً از منطقی که در پس پشت سودجویی‌های مداوم هنرمندانِ به‌اصطلاح پیچیدهٔ امروز از نمادهای پریمیتیو وجود دارد سردر نمی‌آورم؛ نه‌بدان جهت که نمادها پریمیتیو است بلکه از آن رو که ما پریمیتیو نیستیم.» ناگفته پیداست‌که منتقدانی از این دست هرگز نمی‌توانستند ترجمهٔ شاعرانهٔ اثر هنری را به‌عنوان روایت معاصر خود ارایه دهند و همیشه تعصب‌های نژادی و طبقاتی رامشان را سد می‌کرد.

بنا بر آن‌چه گفته شد، نقد هنری منطقی دارد و همین منطق، بی‌آن که شکلی جزمی و مطلق‌گرا داشته باشد، ساختار آن را معین می‌کند. ناآگاهی یا نادیده‌انگاشتنِ بخشی از این منطق، سبب می‌شود که یک منتقد به‌نقد ترفیعی-تبلیغی روی آورد و آن‌چه می‌نویسد از قماش همان نقدهایی باشد که به‌نمونه‌های آن اشاره شد. در این‌گونه از نقد هنری، ایمان سطحی و ساده‌لوحانه به تمدن به‌عنوان ابزار حمله و دفاع دربرابر وحشی‌خویی‌های تصوری انگاشته می‌شود و فرهنگ شکل ابزار تفاخر و تعصب نژادی و طبقاتی را به‌خود می‌گیرد. امروز، در دوران «فرافرهنگی» و پست‌مدرن که همه چیز برمدار رسانه می‌گردد و ساختن و شیوع‌دادن فرهنگ به‌عهدهٔ رسانه گذاشته شده، منتقد ترفیعی مانند یک گزارشگر عینی عمل می‌کند، کارش درنهایت، مدیریت واقعیت‌هاست و در هر حال خود را تسلیم رسانه‌یی می‌کند که به‌نوبهٔ خود می‌خواهد حتی نحوهٔ احساس مخاطب را هم در کنترل خود داشته باشد. امروز ترجمهٔ شاعرانهٔ هنر، به‌ویژه آن ترجمه‌یی که ایدئولوژی هنر را بیشتر در زندگیِ روزمره جست‌وجو کند تا در تاریخ هنر، می‌باید یک‌تنه رودرروی حرکت و چرخش تند رسانه‌های جهانی و سیاست‌های هنری که هرکدام بنا بر اقتضا و ایجاب و بدون درنظر گرفتن فحوا و محتوا، بر یک شکل از احساس انگشت می‌گذارند، بایستد و مقاومت کند. درد سر این‌جاست‌که امروز هریک از رسانه‌ها نه‌تنها داعیهٔ هنر دارند، بلکه شماری از آن‌ها که شکل هنری زیرکانه وآب‌زیرکاه را هم به‌خود گرفته‌اند خود را



روزآمدترین و مطلوب‌ترین هنر می‌دانند. رسانه‌ها با ابزاری که در دست‌دارند هرچه را بخواهند بزرگ می‌کنند و ارج می‌نهند و هرچه را نخواهند سکهٔ یک پول می‌کنند. رسانه‌ها با این ترفند و تعبیه، جهانی فراهم می‌آورند که در آن هر انسان قربانی ایماژ خویش است، پرسپکتیو چشم‌اندازی راکه در آن حضور دارد یا محو وکم‌رنگ می‌بیند و یا یکسره گم می‌کند. آیا در اوضاعی از این‌گونه می‌توان نیاز هنر به تحلیل‌های ایدئولوژیکی را نادیده گرفت یا انکار کرد؟ نسل منتقدان آغاز قرن بیستم و نویسندگانی همچون هانه‌کر و کاری بی‌آن‌که خودشان خواسته‌باشند نخستین قربانیان رسانه‌هایی بودند که عمر خود در خدمت به آن گذراندند و نادانسته از فرهنگی حمایت کردند که بعدها سایهٔ خود را بر سراسر جهان گسترد.

تفاوت نقد هنری امروز با نقد آغاز قرن بیستم و حتی نیمه‌های قرن آن است‌که اولاً به‌شکل‌ها و گونه‌های متنوع‌تر و گسترده‌تر تقسیم شده، دوم آن‌که با شک‌اندیشی و آگاهی بیشتر و نگاهی کنجکاوتر در جست‌وجوی واقعیت‌های انتقادی است. اما این همه بدان معنا نیست که منتقد امروز گول جار و جنجال و تبلیغات همسویهٔ رسانه‌ها را نمی‌خورد و یاخودش در پاره‌یی موارد آفرینندهٔ این جاروجنجال‌هانیست. وسوسهٔ واقعیت هنر همیشه وجود دارد و در این میان نه آگاهی و احاطه بر گونه‌یی از هنر نسبت‌مندی شرایط را تعدیل می‌کند و نه فحوای هنر به‌معنای مستحکم‌کردن زمینه‌هاست. آگاهی و احاطه به‌یک هنر خاص، وقتی در خدمت تبلیغ آن هنر درآید، تأثیرات مهم‌شمردم و تبلیغ‌کردن دربارهٔ آن را ده‌چندان می‌کند بی‌آن‌که در نهایت پشیزی بر اعتبار آن بیفزاید. به‌بیان دیگر، حمایت از یک شکل از هنر مبتنی بر این فرض است‌که ارزش‌های آن از نسبت‌مندی‌های متداول فراتر می‌رود و منتقد می‌پندارد که هرچه آن را روشن‌تر و شفاف‌تر کند، به‌همان نسبت فراسوهای آن هم روشن‌تر می‌شود و جلوهٔ بهتری خواهد یافت.

با امعان در آن‌چه گفته شد، می‌بینیم که حساب منتقد حامی از این‌حرف‌ها جداست، نقد حمایت‌کننده خودش هنر ارزنده‌یی است‌که زیر پوشش نقد هنری عمل می‌کند و نهایت هنرش آن است‌که هرگز نمی‌توان صدای آن را از صدای هنرمندی که مورد حمایت قرار گرفته است تمیز داد. به‌هرحال مهم‌ترین کاری که منتقدِ امروز انجام می‌دهد باز کردنِ بابِ گفت‌وگو دربارهٔ اثر هنری است و اگر اثری از ارزش و اصالت برخوردار باشد، این گفت‌وگوها هم پایانی نخواهد داشت و به‌سبب همین گفت‌وگوها ومطرح‌شدن‌هاست‌که اثر هنری ماندگار می‌شود. هنوز بعد از گذشت قرن‌ها و نگارش هزاران کتاب و مقاله، گفت‌وگو و جروبحث دربارهٔ آثار کلاسیک یونان و رم پایان نیافته است. هنوز بررسی آثار دوران رنسانس و بسیاری از مکتب‌های بعد از آن ادامه دارد و همچنان خواهد داشت. هنر و هنرمند اصیل بیمی از نقد هنری به‌دل راه نمی‌دهد چراکه اگر داوری‌ها درست‌باشد، زهی سعادت هنر و هنرمند و اگر درست‌نباشد، بی‌تردید بیش از هنرمند به‌خود منتقد لطمه خواهد زد و نقد را بی‌اعتبار خواهد کرد؛ آن‌چه هنرمند باید از آن وحشت داشته باشد بی‌اعتنایی و سکوت است. آن‌چه باید ستون فقراتِ نقاش را بلرزاند، حضور تماشاگران متفنن و باری‌به‌هرجهتی است‌که در شبِ‌افتتاحِ نمایشگاه پشت به‌تابلو در گروه‌های چندنفری با یک‌دیگر خوش‌وبش می‌کنند و دست آخر با یک خسته‌نباشید قال قضیه را می‌کنند. منتقد، دست‌کم با پرداختن به‌یک اثر، نشان می‌دهد که آن را دیده و احیاناً دوست داشته و در گستره‌یی عام‌تر مطرح کرده است.

نقد هنری امروز، هم بر سنت‌های انتقادی استوار است و هم بر تئوری‌های تازه در بارهٔ نشانه‌شناسی، پست‌استراکچرالیسم، هرمنوتیک و دیکانستراکشن. نقد امروز برخلاف ادعاهای پیشینیان به‌فکر هشداردادن و نهیب‌زدن به‌وجدان‌های به‌خواب‌رفته نیست، بلکه می‌خواهد به‌بیند که اثر هنری برآمده از چه جامعه و شرایط و برای چه‌مخاطبانی است، در تقابل با ابزارها و رسانه‌های هنری دیگر چه‌کارکردی دارد یا ندارد و برای همین‌هم هست‌که به‌شکلی وسواس‌آمیز بر تعبیروتفسیر تأکید می‌ورزد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. Oscar Wilde, "The Artist as Critic, New York, 1912.

۲. کتاب «زندگی هنرمندان» نوشتهٔ جورجو وازاری که آن را سال‌ها پیش ترجمه کردم.

منابع:

- Arac, Jonathan. "Critical Genealogies", Columbia University Press, New York, 1987
- Baranik, Rudolf. "The Critic is Artist", Artforum, 1984
- Fuller, Peter. "Beyond the Crisis in Art", Writers and Readers Publishing Society, London, 1985
- Hartman, Geoffrey H. "Criticism in the Wilderness", New Haven, Yale University Press, 1980
- Heron, Patrick. "Painter as Critic", Tate Gallery Publishing, London 1998
- Parsons, Michael. "How We Understand Art", Cambridge University Press, 1987
- Pater, Walter. "Essays on Literature and Art", Everyman, London, 1973
- Pater, Walter. "Imaginary Portraits", Allworth Press, 1998
- Rainer, Funk. "The Courage to be Human", Continuum, New York, 1982
- Wolff, Theodore F. and George Gehigan. "Art Criticism and Education", The University of Illinois Press, Chicago, 1997