هنر ژاپن؛ فریاد در برابر آسمان

نگاهی تحلیلگرانه به هنر معاصر ژاپن

الکساندر مونرو

ترجمهٔ غلامعباس ذوالفقاری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تناقض‌گویی، درونمایه اصلی داستانهای بسیار جالب آکوتاگاوا ریونوسوکه(۱) است. او پس از خودکشی در ۳۵ سالگی در سال ۱۹۲۷، به چهره‌ای تاثیرگذار در ادبیات ژاپن تبدیل شد. لبخند خدایان، داستان یک کشیش ژزوئیت پرتغالی را می‌گوید که از ناتوانی‌اش در تغییر دین کافران ژاپنی (در دوران ادو) به خشم آمده و دچار توهم می‌شود. یک روح ژاپنی به ملاقات این پدر روحانی می‌آید و برای او چگونگی بازسازی نظامهایی فلسفی (با منشا خارجی مثل بودیسم، کنفوسیوس، و شعر چینی) را در طول زمان توسط قدرت ذاتی و فراگیر خدایان کهن ژاپن شرح می‌دهد. این روح، با لبخندی بر لب به مبلغ مذهبی بر آشفته و هراسان می‌گوید: «امکان این که خدا بتواند خود را بومی سرزمین ما گرداند وجود دارد. چین و هندد گرگون شدند و اینک غرب نیز باید تغییر یابد. مادر جنگلها، در جویباران کم عمق و در نسیمی که برگل سرخ می‌وزد و در نور غروبی که بر دیوار معبد می‌تابد هستیم. ما همواره همه جا هستیم.»(۲)

مدرنیسم و مفهوم آوانگارد هنری، مانند مسیحیت، عقایدی غربی‌اند که ژاپن از خارج گرفته. مدرنیسم در مقام نظامی فلسفی به خواسته‌های آزادی فردی و فردیت‌گرایی صورتی آرمانی بخشید و خواهان براندازی آیینهای سنتی بود تا بتواند فرهنگی نوین را از پایه بنیان گذارد و تاریخ را روندی جهانی و پویا بنگرد. همانند جنبشهای فرهنگی چین و هند در عصر طلایی، فلسفه مدرن اروپایی - امریکایی نیز به خاطر پذیرشش توسط رهبران سلسله می‌جی طرفدار غرب در قرن نوزدهم در ژاپن بازسازی شد. زیبایی‌شناسی خاص هنر آوانگارد در ژاپن، با آثاری افراطی و نیز با تفکری متافیزیکی، نمایانگر استمرار حضور خدایان کهن ژاپن در عصر اتم است.

در باب تفسیر هنر آوانگارد یا پیشتاز ژاپن

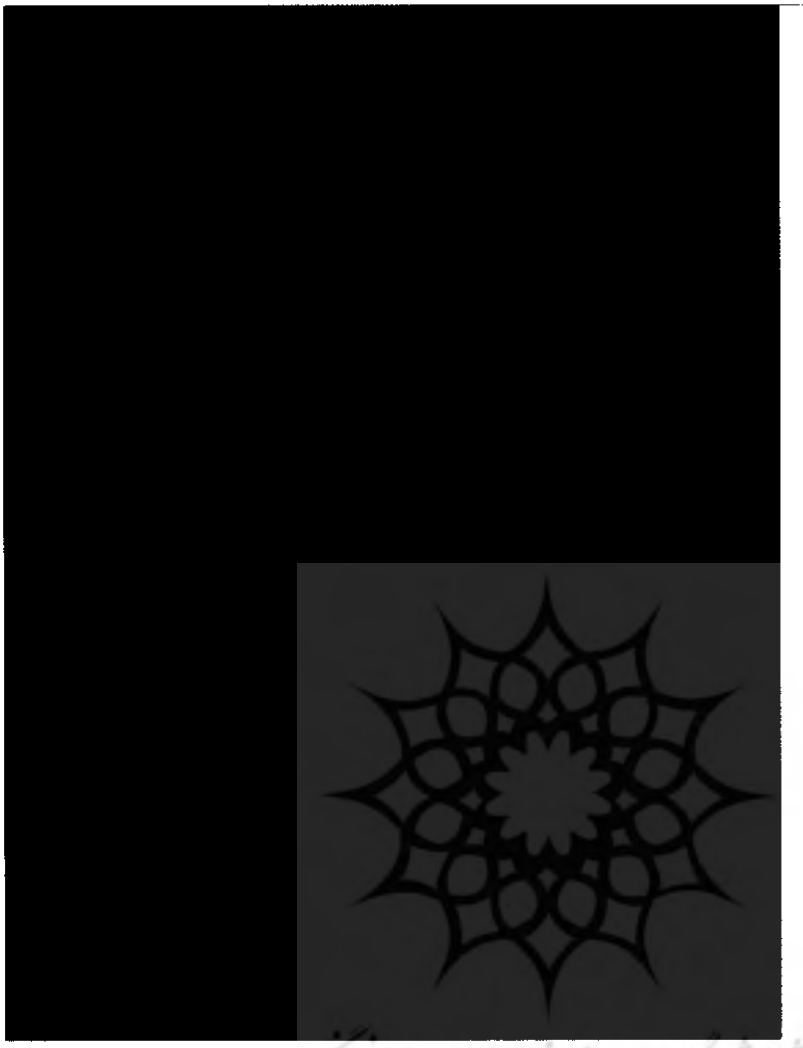
طی دهه گذشته، علاقه به هنر معاصر ژاپن به‌شکل بارزی افزایش داشته است. این تغییر را، درخارج از ژاپن، بیشتر به خاطر تاثیر نقد پست‌مدرنیستی می دانند که فرضیه‌های متحجر و مسلط مدرنیسم غربی را از اقتدار انداخته است. در تقابل با اصول اروپا (جایگاه تاریخ هنر مدرن) نظریه‌های نوین فرهنگی، گستره تمرکز تفحصهای هنری انتقادی را به منظور در اختیار گرفتن هنرمندان غیر اروپایی - امریکایی و اقلیتی که در گذشته دیده نمی‌شدند افزایش دادند. در نتیجه، از میانه دهه ۱۹۸۰ که افزایش نمایشگاههای هنر معاصر ژاپن را در موزه‌های

اروپا، امریکای شمالی و استرالیاشاهدیم و تعداد هنرمندان ژاپنی که در رویدادهای بین‌المللی هنر معاصر مثل «داکومنتا» معرفی شده‌اند، همواره در حال افزایش بوده‌اند. «گوندای بیجوتسو»(۳) یا هنرهای معاصر، به عنوان کانونی برای مطالعات نوین مدیریت نمایشگاهی در ژاپن درآمده است و افزایش موزه‌های عمومی و نگرش روشنفکرانه به تاریخ‌نگاری و مشروعیت بخشی به تاریخ فرهنگ مدرن ژاپن باعث رونق آن گردیده‌است. هنرمندانی که زمانی برای عقاید خودسر وتندروی‌یشان طرد می‌شدند اینک به عنوان گنجهای ملی فرهنگ آوانگارد ژاپن درآمده‌اند، هرچند که درگذشته، دولت هیچ حمایتی از آنها نمی‌کرد. افتتاح نمایشگاه هنرهای معاصر ژاپن در یوکوهاما در ۱۹۹۲، که باعث ارتقای سطح کیفی آثار هنرمندان ژاپنی در حد و اندازهٔ بازار هنر معاصر بین‌المللی شد، گواه پذیرش این بخش از هنر خاموش خرده‌فرهنگ آوانگارد ژاپن، توسط جریان اصلی فرهنگ‌سازان عمده است.

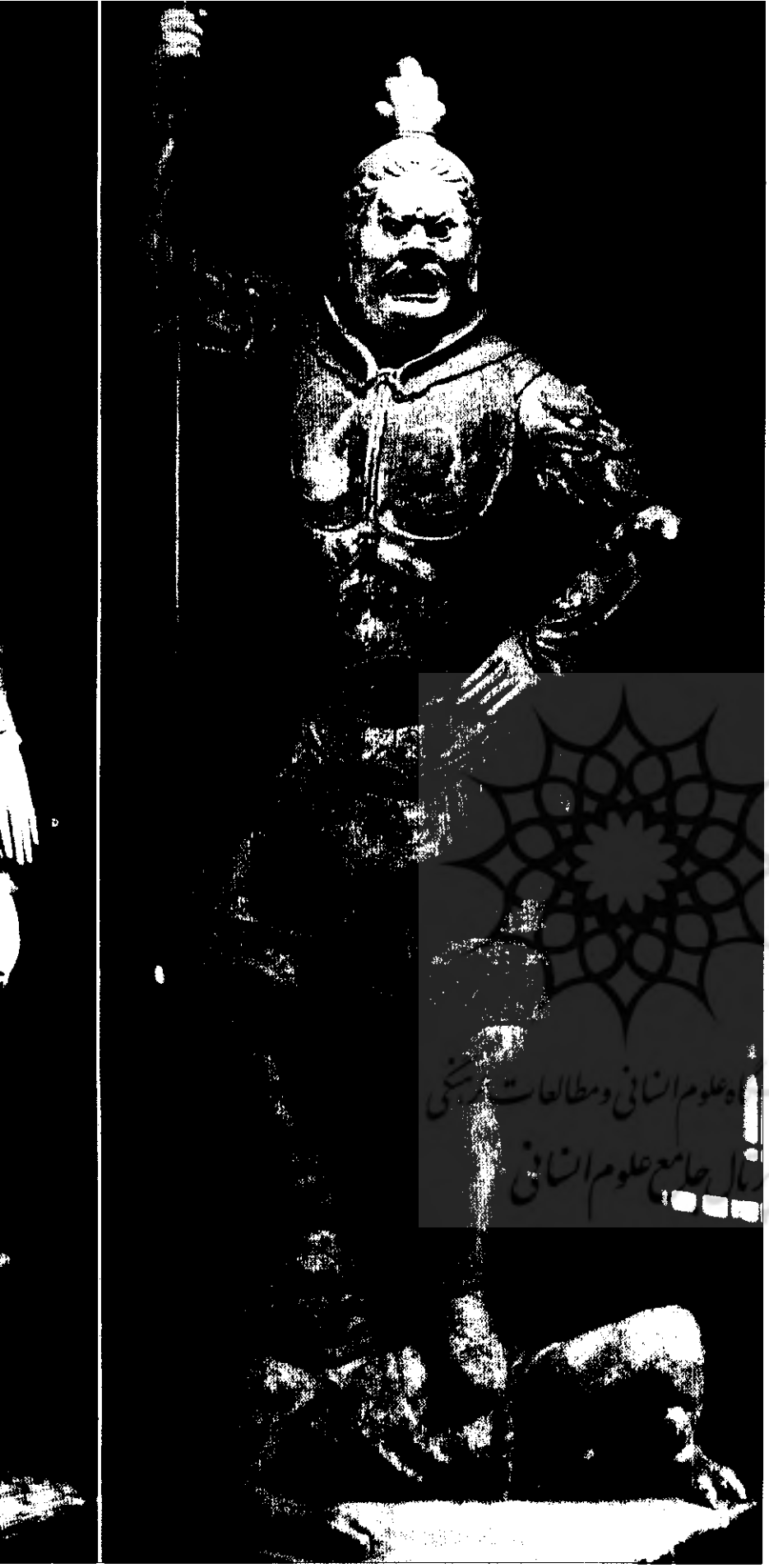
برغم این توجه چشمگیر، هنوز زمینه انتقادی و روایت تاریخی جامعی برای مطالعه جدی‌تر هنرقرن بیستم ژاپن پی‌ریزی نشده است. نمایشگاههای اخیر همچون دو نمایشگاه «بازسازی» و «در برابر طبیعت» در معرفی جنبه‌های مشخصی از هنر آوانگارد ژاپن اهمیت شایانی داشته‌اند، اما این نمایشگاهها پیشینه‌ای عمیق را برای شناخت و فهم نیروهای ذهنی، فرهنگی و تاریخی که باعث خلق این هنر پیشگام ژاپنی شد، در مقابل مخاطب قرار نمی‌دهند و دست‌آخر، همین نمایشگاهها، تعریفی برای این نگرش هستند. مطالعات اخیر موزه‌های ژاپن، بیشتر به‌دوره‌های خاصی از هنر (مثل مجموعه هنری‌دهه‌های ۱۹۵۰، ۱۹۶۰، ۱۹۷۰ موزه متروپولیتن‌توکیو) یا جنبشهای منفرد یا گروهی هنر مثل گوتال(۴)، ضد هنر یا مونو - ها(۵) اختصاص یافته‌اند. این رویکرد، همراه با مجموعه موزه‌های ژاپن و قواعد نگارش کتابهای هنر بر اساس تقدم تاریخی تا متون تفسیری، مانع پی‌ریزی یک طرح پخته و سامانمند برای بررسی هنر مدرن ژاپن شده‌است و مبین این عقیده است که اصولا مدرنیسم ژاپنی، فاقد تداوم تاریخی خاص است.

در نتیجه، مشکلات اساسی بر سر راه تعریف و یافتن روشی برای بررسی تاریخ هنر ژاپن درقرن بیستم و تدوین زبانی برای تفاسیر و تجزیه وتحلیلهای انتقادی وجود دارد که باید برطرف شود. یکی از پرسشهایی که مطرح می‌شود این است که؛ تدابیر راهبردی و اساسی هنر آوانگارد ژاپن درچارچوب و گسترهٔ وسیع تاریخ اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ژاپن کدامند؟ و چگونه می‌توان ویژگیهای ملی هنر معاصر را در چارچوب بین‌المللی تعریف نمود؟ اگر اصالت، هسته اصلی مدرنیسم باشد، چگونه می‌توان چنین اثر هنری را در چارچوب مدرنیسم تعریف نمود؟

با این که ادبیات، فیلم و معماری قرن بیستم ژاپن در غرب، مباحثی ریشه‌دار در پژوهشهای دانشگاهی و بررسیهای انتقادی هستند، اما تاریخ هنر مدرن ژاپن هنوز مبحثی نوپاست. فقدان پژوهش در مقطع تحصیلات تکمیلی تا حدودی حاصل نوع تدریس تاریخ مدرن آسیا در دانشگاههاست. به طور سنتی، تمدن ژاپن، از رواج بودیسم درسدهٔ ششم آغاز شد و با بازگشت سلسله می‌جی به‌قدرت در سال ۱۸۶۸ م. خاتمه یافت؛ یعنی هنگامی‌که گروهی از دولتمردان پیشرو، امپراتوری ژاپن را از انزوایی خود خواسته پس از ۲۵۰



تاکئو یاماگوشی / ۱۹۷۵ / رنگ روغنی روی بوم
۱۳۰/۵ × ۱۶۲ سانتی متر / موزه هنر یوکوهاما



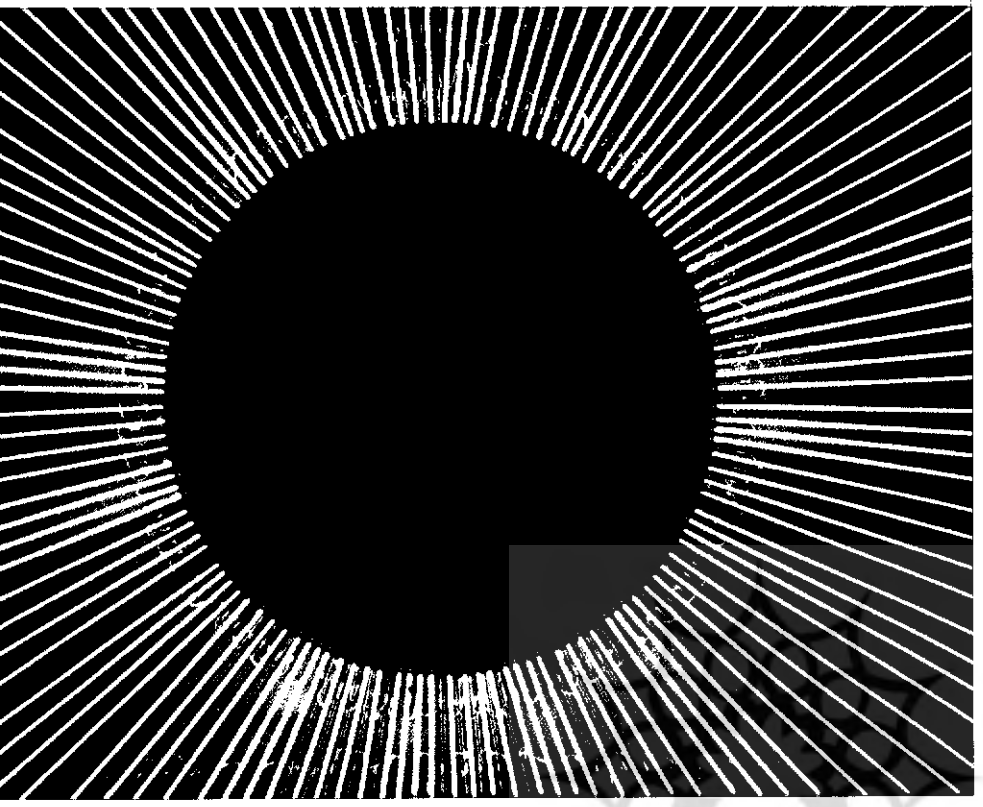
مجسمه ازگل رس رنگ شده/میانه سده هشتم میلادی/ارتفاع۱۶۴/۵سانتی متر

سال بیرون‌آوردند و از برنامه‌ای منسجم برای نوگرایی به‌شیوه غرب حمایت نمودند. این به خاطر اذعان آنهابرتری تکنولوژیکی غرب بود، چون تکنولوژی،باعث ارتقای سطح آموزش و فرهنگ غرب شده‌بود. از آن زمان، تاریخ ژاپن را به دو دورهٔ قبل ازمی‌جی و بعد از می‌جی تقسیم می‌کنند که این کارتا'ثیر زیادی بر نحوه مطالعات دانشگاهی داشته‌است و پژوهشها را به دو جنبه تقسیم کرده است:مطالعات کلاسیک، سنتی یا ماقبل مدرن آسیا و مطالعات مدرن آسیا که معمولا تا'کیدی بر تاریخ‌سیاسی دارند.

این عقیده که تاریخ را بر اساس دوره می‌جی‌تقسیم می‌کنند، در زمینه تاریخ هنر دقیق‌تر است.در اکثر موارد، کارشناسان هنر اواخر سده نوزده وبیست را نادیده گرفته‌اند، گویی که ژاپن مدرن که‌غربزدگی و تکنولوژی آن را فاسد کرده است، قادرنیست فرهنگ چشمگیری از هنرهای تجسمی را که‌بتواند با دستاوردهای کلاسیک گذشته برابری کند،خلق نماید. برغم پیوستگی تا'ثیر مکاتب نقاشی‌عصر ادو(۶) که شامل کانو(۷)، شیجو(۸) واوکیو - ئه(۹)، و همچنین خوشنویسی و تمام‌هنرهای سنتی تا زمان حاضر نیز می‌شود، این‌مکتب را به طور کلی نادیده گرفته‌اند. علاوه بر آن،عالمان و کارگزاران هنر مدرن امریکایی و اروپایی،هنر معاصر ژاپن را یا انحرافی از تاریخ هنر مدرن‌می‌دانند یا به طور کامل خارج از آن درنظرمی‌گیرند. این آثار یا «خیلی غربی» به نظرمی‌رسیدند، پس فاقد خلاقیت بودند که یکی ازاصول اساسی مدرنیسم است یا «خیلی سنتی» که‌نقطه مقابل بینش بین‌المللی هنر مدرن است.آوانگارد یا سنتی بودن مواد و تکنیکهای ژاپنی‌چندان مهم نیست، بلکه آنچه اهمیت دارد نادیده‌گرفتن طبقه‌بندی استاندارد رسانه‌های غربی است‌که بنابه تعریف، ربطی به دغدغه‌های هنر مدرن‌ندارند. این نوع برداشت در هر سه زمینه از هنرمدرن ژاپن سرچشمه می‌گیرد که عبارتند از«نیهون گا»(۱۰) (شیوه مدرن نقاشی سبک ژاپنی)،یوگا(۱۱) (نقاشی رنگ روغن به سبک غربی مثل‌رئالیسم، فوویسم و مکتب پاریس)، و آوانگاردشامل سورئالیسم و هنر انتزاعی.

به جز مشکلات مربوط به طبقه‌بندیهای سبکی‌و تاریخی، مسائل عمیق فرهنگی نیز از دلایل اصلی‌مقاومت غرب در برابر هنر قرن بیست ژاپن است،یعنی استنباط شرق شناسانه از روند مدرن‌سازی‌در کشوری غیرغربی است. چنان که ادوارد سعیددر کتاب تا'ثیرگذارش «شرق‌شناسی» می‌گوید:اهداف رویکردها و تدابیر نژادی،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



یوکی نوری یاناگی / ۱۹۹۳ (بخشی از اثر)

روشنفکرانه وسیاسی غرب به شرق در دوره‌های امپریالیسم،استعمار و مدرنیسم، معرفی شرق به عنوان کلیتی مجزا، متفاوت و عقب مانده‌تر از غرب بوده است.سعید می‌گوید: «یکی از پیشرفتهای مهمی که درشرق‌شناسی سده نوزدهم رخ داد کمرنگ شدن‌تصورات اصلی آنها درباره شرق بود؛ مثل‌لذت‌جویی، گرایش به خودکامگی، ذهنیت نابهنجار،عادات غلط و عقب‌ماندگی و تبدیل آنها به میراثی‌مجزا و غیرقابل تغییر. آنها شرق را جایی‌می‌دانستند که از جریان پیشرفتهای اروپا در علوم،هنرها و تجارت جدا مانده است.»(۱۲)از این تفسیرچنین برمی‌آید که تمدن مدرن، حق قانونی غرب‌بوده است. با این همه، شرق که تابع فرهنگ غالب‌بوده است هیچ‌گاه نمی‌تواند با شیوه‌های مدرن‌همگون شود. برای آن دسته از شرق‌شناسان که‌زیبایی‌شناسی شرقی را امری نامتعارف‌می‌خوانند، مدرن‌سازی معنایی جز تضعیف‌فرهنگ سنتی، از دست دادن هویت ملی و محوکردن تفاوتها - که مطالعات شرق‌شناسی را امری‌لازم می‌گرداند - ندارد. لذا غرب هیچ گاه تمایلی به‌شناخت هویت آسیایی که در حال تحول باشدنداشته است. سعید ناکامی شرق‌شناسی را ناکامی‌انسان و خرد او می‌داند: «چرا که آنها مخالفت‌شدیدی با مناطقی از جهان نشان می‌دهند که آن رااز خود بیگانه می‌دانند. شرق‌شناسی نتوانسته‌است خود را با تجربه انسانی و یا حتی قبول داشتن‌آن به عنوان تجربه انسانی وفق دهد.»(۱۳)

بنابراین اگر مشکلات دانسته‌های غربی‌درباره هنر مدرن ژاپن به خاطر نادیده گرفتن خودموضوع باشد، مشکلات توجه به خود موضوع‌مانعی برای توسعه «تاریخ هنر مدرن» در خودژاپن فراهم می‌آورد. مسئله‌ای که در هنرهای‌تجسمی و نیز ادبیات بی‌پاسخ مانده است، نحوه‌تعیین هویت تاریخی و فرهنگی آثاری است که‌هنرمندان ژاپنی در دوره مدرن آفریده‌اند. از نقطه‌نظر ژاپنیان، موضوع مسئله‌ساز، نامفهوم بودن‌اصطلاح مدرن در پسزمینه‌ای غیرغربی است.چنانکه منتقد ادبی کوجین کاراتانی(۱۴) نوشته؛یکی دانستن «مدرن» و «غربی» منجر به بحران درتفسیر آنان شده است. کاراتانی که در اواخر دهه ۱۹۷۰ یکی از تاثیرگذارترین و جنجالی‌ترین‌چهره‌های جنبش روشنفکری «نقد مدرنیته» بودمی‌گوید؛ تفکر غالبی که مدرن‌سازی را باغربی‌سازی یکی می‌دانند اشتباه است، چراکه این‌نوع تفکر، نیروهای بومی و منطق درونی را که‌تجربه مدرن

آتسوکو تاناکا/لباس الکتریکی/۱۹۵۶-۱۹۸۵/موزه هنرشهر تاکاماتسو

ژاپن شکل داده است نادیده می‌گیرد.برای نگارش تاریخ قرن بیستم ژاپن، واژه «مدرن»را باید با اصطلاحات ژاپنی به تصویر درآورد:

«از آنجایی که در غرب و آسیا، مدرن وپیشامدرن از هم متمایزند، با عقل جور در می‌آیدکه مدرنیته را جدای از غربی بودن تعریف کنیم، امااز آنجایی که ریشه مدرنیته، غربی است، نمی‌توان‌بسادگی آنها را از هم جدا نمود. به همین دلیل است‌که در کشورهای غیرغربی، نقد مدرنیته و نقد غرب‌را با هم اشتباه می‌گیرند. نتیجه آن، بسیاری ازبرداشتهای نادرستی است که از این تعبیر اشتباه‌بوجود می‌آید. برای مثال، ادبیات مدرن ژاپن، به‌خاطر غیرغربی بودنش نمی‌تواند به طور کامل‌مدرن باشد. جنبه منفی این عقیده این است که اگرمواد و بن‌مایه اثری غیرغربی باشد، آن اثر ضدمدرن است. این دو تلقی در نقد ادبی ژاپن و محافل‌ادبی غرب درباره ادبیات ژاپن مشترک است.»(۱۵)

مطالعه هنر آوانگارد ژاپن پس از ۱۹۴۵فرصتی برابر در اختیار مدرنیستها، پست مدرنها،و ژاپن شناسان برای مشاهدهٔ روند مدرن‌سازی درسطحی انسانی قرار دارد، یعنی تلاشهای ذهنی وبیان خلاقیت هنرمندانی که در ژاپن متولد شدند ودر دوران پرتلاطم پس از جنگ به بار نشستند.بعضی از آنها در کشور خود، قربانی تبعیضهای‌اجتماعی شدند و از آنها به عنوان وصله‌های ناجورنام برده می‌شد، و دیگران در خارج از کشور، باتبعیضهای نژادی چون دیگر مهاجران روبه روبودند. چالشهای این افراد فرارفتن از ارزشهای‌صرف یا تلفیق همه عوامل تاثیرگذار بود و گذرکردن از پذیرش عامه، یا به غلط فهمیده شدن یامقاومت در برابر نسخه‌های اصلی غربی‌شان.(۱۶)در عوض، این هنرمندان به دنبال کسب هویت‌مستقل هنری و نوعی حساسیت فرهنگی بودند که‌به طور طبیعی، بدون ساختن و پرداختن، برآمده ازمنشاهای پیشامدرن و مدرن ژاپن و کشورهای‌دیگر باشد. در مسیر کسب شهرت بین‌المللی، هنرآوانگارد ژاپن به فکر چگونه حفظ کردن، متحول‌کردن و جهانی‌سازی میراث فرهنگی خود بوده‌است و با حفظ ارزشها، عمیقا در مقابل این همانی‌کورکورانه فرهنگ غربی مقاومت کرده است.نیروهای مدرن‌سازی، برخلاف اسطوره، به جای‌نابودی هویت فرهنگ ملی، در فکر خلق گزینه‌ای‌دیگر بوده است که فارغ از قید و بند، تکان‌دهنده وپرمحتوا باشد. به جای تجزیه و تحلیل این فرهنگ‌به عنوان فرهنگی مخلوط، اقتباسی یا صرفا پست‌مدرن، فریاد در برابر آسمان، مطالعه هنر آوانگاردرا به مثابه نیروی لازم و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خدای باد/مجسمه چوبی/سده سیزدهم میلادی/ارتفاع۵-۱۱۱سانتی متر

لاینفک در تاریخ اجتماعی،سیاسی و عقلانی دوره بعد از جنگ، یعنی شوا(۱۷)و اوایل دورهٔ هیسل(۱۸) (۱۹۴۵ تاکنون) درنظرمی‌گیرد که می‌توان آن را به عنوان تداومی پیچیده‌و نه یک گسست از نمونه‌ای مشخص از «تمدن‌ژاپن» دید.

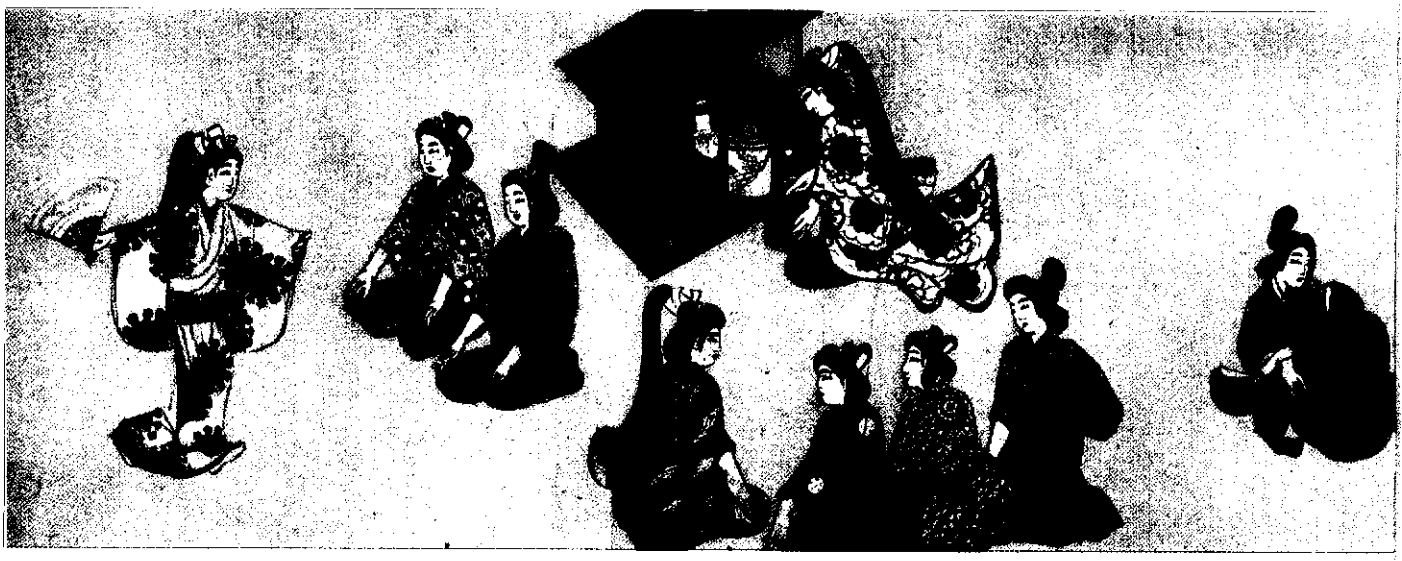
فرهنگ تقابل

اصطلاح ژاپنی زن‌یی وی‌جوتسو(۱۹)یا هنرآوانگارد در دوران تای شو(۲۰) (۱۹۲۶ - ۱۹۱۲)رواج داشت که برگردانی مستقیم از اصطلاح‌نظامی «پیشقراول» است. این واژه اول بار درفرانسه، به مثابه دکترین سیاسی - اجتماعی وفرهنگی انقلاب در میانه قرن نوزده به کار رفت، که‌هنر را ابزار بینشی افراطی می‌دانست. منتقد کمتر شناخته شده‌ای به نام گابریل دزیره لاوردان(۲۱)متن راهگشای زیر را نوشته است:

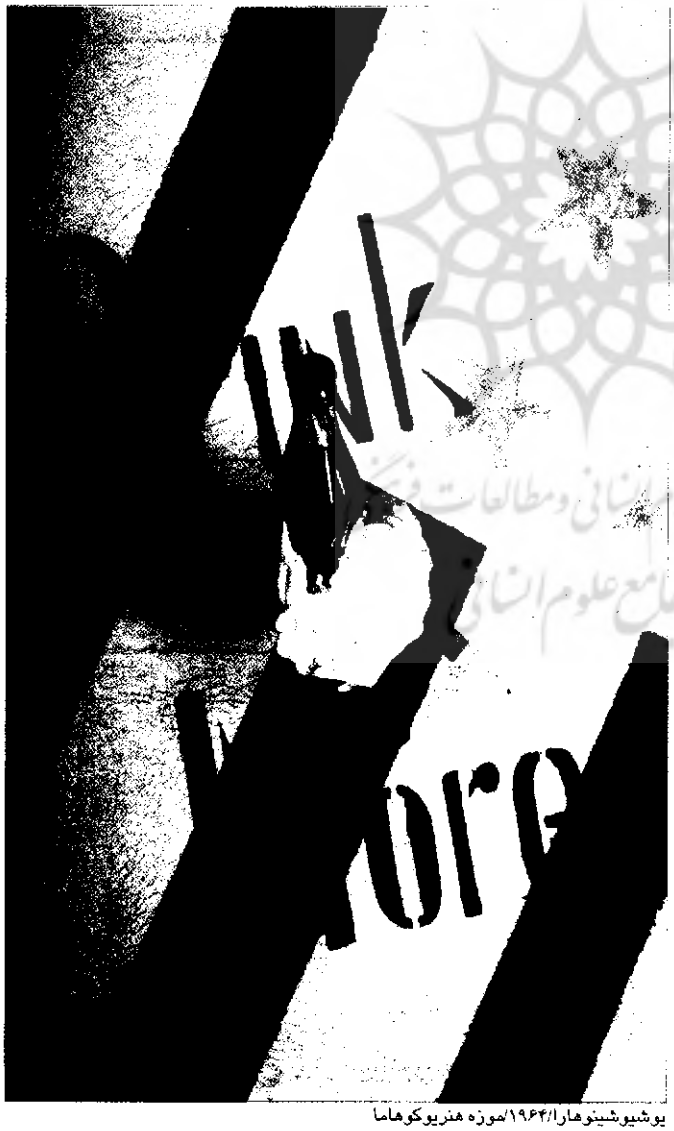
«هنر، به مثابه شیوهٔ بیان جامعه، در بالاترین‌فرازش، پیشرفته‌ترین تمایلات اجتماعی را آشکارمی‌سازد. هنر، پیام‌آور و هویدا کننده است.بنابراین، برای شناخت این که هنر ماموریت خود رابه عنوان گشایندهٔ رازها بخوبی انجام می‌دهد یا این‌که آیا هنرمندی واقعا آوانگارد است یا نه، بایددانست که انسانیت به چه سویی می‌رود وسرنوشت نژاد انسان چه خواهد شد. هنرمند باقلم‌موی خشن خویش باید تمام سبعیتهاو تمام‌پلشتی‌هایی را که در بطن جامعه وجود دارد برملاکند.»(۲۲)

هنر آوانگارد ژاپن که پس از ۱۹۴۵ از دل‌ویرانیهای جنگ سر برآورد، احیای مدرنیسم‌تای‌شو قبل از جنگ و شوا اولیه بودو پاک‌سازی‌تاریخ، و آغازی از هیچ مطلق بود. آنچه که ازگذشته باقی مانده بود و آنچه بازسازی آینده راتداوم می‌بخشید جوهر مقاومت بود. همچون مالارمه(۲۳) که دربارهٔ خرده فرهنگ هنربوهمیایی(۲۴) پاریس نوشته بود؛ هنرمندان‌آوانگارد ژاپن نیز خود را در «اعتصاب بر ضدجامعه» می‌دیدند. اگر عامل انزجار اروپاییان،سرمایه‌داری بورژوا بود، ژاپنیان با نظامهای‌مستحکم ملی‌گرایی در کشور خود و نظام سلطه‌مدرنیسم اروپایی - امریکایی روبه رو بودند. باتاکید بر این مناقشات، هدف این نمایشگاه یا آشکارنمودن فرهنگ اعتراض، خشم و خلاقیت است که به‌عنوان وسیله‌ای برای سرنگونی وضع موجودفرهنگی، اجتماعی و سیاسی ژاپن پس از جنگ نمودیافته یا ارائه راه حلی دیگر برای هویت فرهنگی‌ژاپن مدرن آوانگارد.

به‌سان هنر آوانگارد در فرانسه که در طی‌جمهوری سوم به پختگی رسید، آوانگارد اولیه‌ژاپن، مخالفت شدیدی را با



جزمیت فرهنگی،سازگاری اجتماعی و فشارهای سیاسی از خودنشان داد. بین سالهای ۱۹۱۰، یعنی سال انتشار مجله ادبی «شیراکابا»(۲۵) (نشریه انجمن پرچم‌سفید) که نشریه مدافع و مشوق ارتقای بیان هنری‌بود و سال ۱۹۲۷ که آغاز حکومت امپراتورهیروهیتو،(۲۶) پیام‌آور نظامی‌گری بود، حرکتهای‌لیبرالی طرفدار حقوق فردی و آزادی، دمکراسی،سوسیالیسم و آنارشیسم به صورت زیرزمینی‌گسترش یافت. همراه عقاید سیاسی چپ، سبکهایی‌چون فوتوریسم، کانستراکتیویسم، دادا وسورئالیسم به جامعه ژاپن ارائه شدند که باعث‌خلق ضدفرهنگ بین‌المللی ادبی و کنشگر شدند.صدها انجمن آوانگارد در واکنش به مکاتب‌محافظه‌کاری مثل یوگا، نیهون گا و آکادمیهای هنرسنتی و همچنین محفلهای پرقدرتی که توسط‌وزارت آموزش و پرورش بانتن(۲۷) و آکادمی‌امپراطوری هنرهای زیبا تای‌تن(۲۸) کنترل‌می‌شدند سربر آوردند. در یک نمونه از مخالفت‌هنر آوانگارد با هنر رسمی، تای کامبارای(۲۹)فوتوریست در بیانیه ۱۹۲۰ خود اعلام می‌دارد:«باشد که نقاشان بروند، باشد که منتقدان هنربروند، هنر، رهای مطلق خواهد بود.... گفتن،جسارت، خرد، احساس، صدا، بو، رنگ، نور، امیال،تحرک، فشار و زندگی حقیقی که ورای همه‌اینهاست محتواهایی درخور هنر هستند.»(۳۰) هنرآوانگارد در ژاپن از همان آغاز، خود را خارج ازجامعه هنری محافظه‌کار، طبقاتی و دیوان سالارانه[گادان](۳۱) بازمانده ایدئولوژی سلسله می‌جی‌بود قرار داد. در سنت ذن بی بیجوتسو ژاپن، هنرمندانی‌که‌برای نمایشگاه «فریاد در برابر آسمان» برگزیده‌شدند که به جز چند استثنا، عموما از هنرمندانی تشکیل می‌شد



یوشیوشینوهارا/۱۹۶۴/موزه هنریوکوهاما

آوانگاردنبود. دلیل واقعی این مخالفتها در دورهٔ تای‌شو واوایل شوا، ضدیت با خودکامگی کوکوتای(۵۱)(سیاست ملی)، درک سلسله می‌جی از مفهوم دولت‌بود که ادغام اسطوره‌های شینتو(۵۲) با ایدئولوژی‌ملی‌گرایی افراطی بود. در کوکوتای، امپراتورصاحب اختیار «خانواده» خود، یعنی رعایای‌خویش، مردم ژاپن است که اخلاقا مطیع سلسله‌مراتب ملی و حکومتی و ارزشهای اجتماعی کهن‌هستند که جامعه ژاپن را منحصر به فرد کرده‌است. از آن جایی که کوکوتای، لایتغیر بودن‌امپراتوری ژاپن را در صحنه دنیای نو نشان می‌داد،در حقیقت، این شیوه‌ای از آموزه‌های حکومت‌کردن، سرکوب، ارعاب و کنترل بود که هدفش مهاررخنهٔ تاثیرات لیبرالی خارجی بود. برای مواجهه بابحرانهای «ترقی‌خواهی» (کاکوشین شوگی)(۵۳) و«پرستش غرب»، نظریه‌پردازان تای‌شو به منظورمحافظت جوانان ژاپن از «نابهنجاریهای اندیشه‌ای»مثل ماتریالیسم، فردیت‌گرایی و سوسیالیسم دست‌به تقویت آموزه‌های ملی کوکوتای زدند.(۵۴) برغم‌جنبشهای زیرزمینی لیبرال، پلیس استبداد، تحت‌تشویق و حمایت برنامه‌ها و اقدامات ملی افراطی که‌مشوق امپراتور دوستی و گسترش امپراتوری‌ژاپن بودند، جنبش کمونیستی و متحد آن، جنبش‌هنر کارگری را درهم کوبید و باعث انحلال انجمنی مستقل هنری و نشریات شد، و در سال ۱۹۴۱، ازآنجا که تمام هنرهای آوانگارد را خرابکارمی‌دانستند، دو چهره اصلی سورئالیسم ژاپن،شوزو تاکی گوچی(۵۵) شاعر و منتقد و ایکیروفوکوزاوا(۵۶) نقاش را دستگیر نمودند. با شروع‌جنگ در اقیانوس آرام، آزادی‌خواهان آوانگارد شواو تای‌شو به آرمانهای افراطی و ملی‌گرای کوکوتای‌تن در دادند یا کاملا سکوت اختیار نمودند.

گرچه اصول کوکوتای بعد از سال ۱۹۴۵ و به‌دنبال «دمکراسی» تحمیلی آمریکایی فروکش نمود،اما هنر آوانگارد ژاپن، مخالفت خود را، با ترغیب‌جنبش چپ‌گرا به مبارزه علیه سلطه و خودکامگی‌در جامعه ژاپن، به ویژه نظام امپراتوری و حق پدرسالاری، همرنگی اجتماعی، سازگاری سیاسی‌و ایثار فردی ادامه داد. استراتژی براندازی‌نظامهای کهنه حاکم بر ژاپن، این عقیده را که هنرژاپن «غیرسیاسی» است رد می‌کند. هنرمندان‌اروپایی - امریکایی به طور مستقیم علیه جنبشهای‌خاصی قیام می‌کنند که هر دهه تغییر می‌یابند، درحالی که هنرمندان ژاپن علیه بوروکراسی سیاسی‌ای قیام کردند که قرنها قدمت داشت. ازرقصهای کفرآمیز تاتسومی هیچی

کاتا(۵۷) تاچیدمان‌های شمایل نگارانه و بدیع هینومارو(۵۸)توسط یوکینوری یاناگی.(۵۹) نمایشگاه «فریاد دربرابر آسمان»، هنری چالش‌گرایانه و انتقادی را به‌نمایش می‌گذارد یا به دنبال رهایی از نظام‌های یکپارچه‌سازی است که جامعه ژاپن را اداره می‌کنند، افراد را در کنترل دارند و احساسات‌غیرقابل تحمل را سرکوب می‌کنند.در سطحی انسانی، جنگ جهانی دوم، برای‌همه یک شکست محسوب می‌شد. شاید ژاپنیان‌اولین کسانی بودند که بهای این شکست راپرداختند. آراتا ایسو زاکی آن را «مرگ تاریخ»نام نهاد. اگر چنین باشد هنرمندان ژاپنی در مقامی‌خاص در پاسخ‌گویی به معنای آفرینش و نابودی بوده‌اند. متن موسیقی مفهومی فریاد در برابرآسمان که برای خواننده سوپرانو نوشته شده است‌توسط یوکو اونودر سال ۱۹۶۱ ساخته شده،این سرنوشت را برمی‌انگیزد. طبیعت و پوچی که‌غالبا در فرهنگ ژاپن دیده می‌شوند چیزهایی‌هستند که هنرمندان به آن روی می‌آورند.

خوشبختانه، انعکاس هنر بازمانده از آنها می‌تواندما را در درک روند بقای آنها کمک نماید.

پی‌نوشتها:

1- Akutagawa Ryunosuke

۲- آکوتاگاوا، ریونوسوکه، لبخند خدایان Kamigami no bisho، به‌نقل از کتاب ریشه‌های ادبیات مدرن ژاپن، نوشته کاراتانی‌کوجین، ترجمه و ویراسته برت دوبری، انتشارات دیوک، درهام ومندن، ۱۹۹۳، ص ۱۷۲. برای داستان کامل نک. Ryun suke ZenshuAkutagawa؛ توکیو؛ چیکوماشوبو، ۱۹۷۲.

3- Gendai Bijutsu
4- Gutai
5- Mono-ha
6- Edo
7- Kano
8- Shijo
9- Ukiyo-e
10- Nihon-ga
11- Yoga

۱۲- ادوارد سعید، شرق‌شناسی تای‌شو، نیویورک، انتشارات‌رینتج؛ ۱۹۷۹ صص ۲۰۶ - ۲۰۵.
۱۳- همان، ص ۳۲۳.

14- Kojin Karatani

۱۵- کاراتانی، ریشه‌های ادبیات مدرن ژاپن، ص ۱۹۲.
۱۶- همان، ص ۱۹۲.

17- Showa
18- Heisel
19- Zen'ei Vijutsu
20- Taisho
21- Gabriel-Desire Laverdant

۲۲- نقل شده از رناتو پوگیولی، ترجمه جرالد فیتز جرالد. نظریهٔ‌آوانگارد، کمبریج، ماساچوست، و لندن، انگلیس: انتشارات بالک‌ناپ در انتشارات دانشگاه هاروارد، ۱۹۶۸، ص ۹.

23- Mallarme
24- Bohemian
25- Shirakaba
26- Emperor Hirohito
27- Bunten
28- Teiten
29- Tai Kambara

۳۰- نقل شده و ترجمه در وون کو، عناصر بودایی در پردازش:مقایسه تریستان تزارا، تاکاهاشی شین گیچی و دیگر شاعران پس‌از او (نیویورک: انتشارات دانشگاه نیویورک، ۱۹۷۷)،صص ۱۸ - ۱۷.

31- Gadani
32- Nitten
33- Koho Dantai
34- Nikakai
35- Nihonga
36- Jiro Yoshihara
37- Gutai

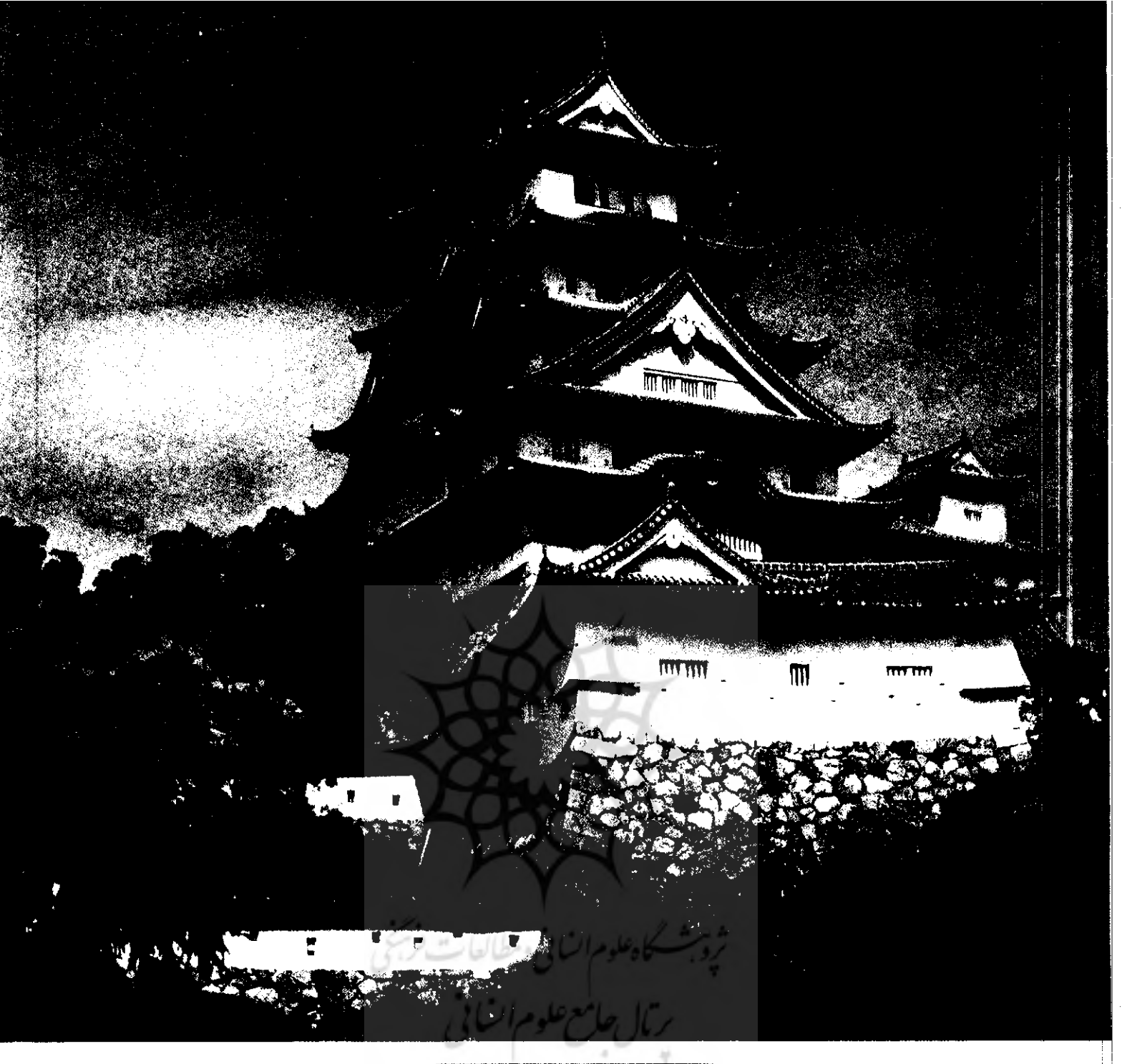
۳۸- جیرو یوشی هارا، بیانیه هنر گوتای، ابتدا در ShinchoGeijuisu (دسامبر ۱۹۵۶). ترجمه ریکوتومی.

39- Natsume Soseki

۴۰- ناتسومه سوسه‌کی از همان ابتدا به مسائل نهفته در پروژه‌ناتمامش واقف بود، نظریه ادبی، ۱۹۰۶.

41- Jiko hon'i

۴۲- نقل شده از کاراتانی، ریشه‌های ادبیات مدرن ژاپن،ص ۱۵ - ۱۴. برای متن اصلی، «ذهن خلاق» به مجموعه آثارناتسومه سوسه‌کی، (توکیو: کادوکاوا شوتن، ۱۹۶۰)، جلد ۵،صص ۵ - ۳۳۴.

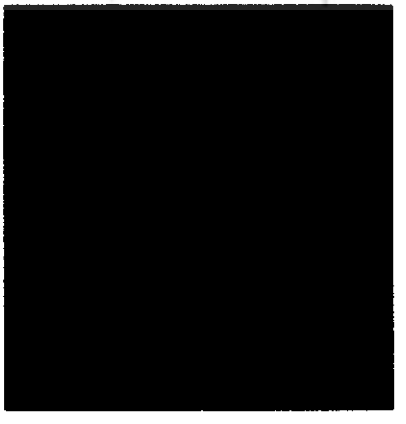


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴۲- تومویوشی مورایاما، بنیان‌گذار گروه دادائیستی تای‌شوپ‌تاپ در دومین نمایشگاه «اکشن» که در ۱۹۲۴ برگزار شد هنرمدرن ژاپن را رد کرد و گفت: «تقلیدی از سبک هنر تالاری‌بی‌محتوای امپراطوری فرانسه جامانده از پیکاسو و براک است.»و با تاسف گفت: «آه دوستان، تا چه حد می‌خواهید برده بمانید؟»ترجمه جان کلارک. نقل شده از یوشیو تاناکا در شینو هوتا،ویراستاران, i-kan howa no bijustu Dai، ۱۹۳۵ - ۱۹۲۶ (هنرشوا، جلد ۱، ۱۹۳۶ - ۱۹۲۶)، (توکیو: ماینچی شیمبون، ۱۹۹۰)،ص ۱۷۳.

44- Kataro Takamura طل
45- Midori ni taiyo
46- Shirakaba

۴۷- نقل شده و ترجمه از توماس جی. رایمر از کتاب شوجی‌تاکاشینا، توماس جی. رایمر و جرالد دبولاس، پاریس در ژاپن:برخورد ژاپن با نقاشی اروپایی (توکیو و سنت لوئیز: بنیاد ژاپن ودانشگاه واشینگتن، ۱۹۸۷)، ص



جیرویوشی هارا/دایره قرمزروی سیاه/۱۹۶۵/موزه هنرمدرن کوبه

۶۰. برای متن اصلی، کوتاروتاکامورا، Geijutsuronshu، مجموعه مقالاتی در باب هنر،(توکیو: ایوانامی بونکو، ۱۹۸۲)، ص ۸۱.

48- Yomuri
49- Informel
50- Mono-ha
51- Kokutai
52- Shinto
53- Kakushinshugi

۵۴ - نک. کارول گلوک، افسانه‌های نوین ژاپن: ایدئولوژی دراواخر دوره می‌جی (پرینستن، نیوجرسی: انتشارات دانشگاه‌پرینستون، ۱۹۸۵)، ©»| 280 - 279.

55- Shu{o takiguchi
56- Ichiro Fuku{awa
57- Ttsumi Hichikata
58- Hinomaru
59- Yukinori Yanagi