مدرن و پست مدرن

کلمنت گرین برگ
ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی

«پست‌مدرن» اصطلاحی‌ست جدید و جالب توجه که هرروز بیش از پیش در مباحثاتی که درباره‌ی هنرها درمی‌گیرد حضور دارد و البته حضورش به دایره‌ی هنرها هم محدود نمی‌شود. به جز معماری، من دقیقاً نمی‌دانم پست‌مدرنیسم به چه چیزهایی اشاره دارد. وقتی روی صحبت ما معماری‌ست، کم و بیش می‌دانیم که «مدرن» چه معنایی می‌دهد و بنابراین راحت‌تر می‌توانیم بگوییم وقتی که پیشوند «پست» به «مدرن» افزوده می‌شود معنای آن چه خواهد بود. معماری مدرن به اجمال یعنی معماری کارکردی، دقت هندسی و پرهیز از دکورسازی یاتزیینات. ساختمان‌هایی که اخیراً ساخته یا طراحی شده‌اند و راه خود را از این اصول سبکی جدا کرده‌اند پست‌مدرن نام گرفته‌اند. معماران و آن‌هایی که مباحث معماری را دنبال می‌کنند می‌دانند که «پست‌مدرن» یعنی چه.

آیا تعریف پست‌مدرن در همه‌ی هنرها یکسان است؟ من هنوز ندیده یا نشنیده‌ام که کسی این اصطلاح را به‌طور جدی درباره‌ی ادبیات معاصر به کار ببرد.[1] گهگاه از موسیقی پست‌مدرن صحبت می‌شود، اما توافقی بر سر معنای آن وجود ندارد. درباره‌ی رقص یا فیلم پست‌مدرن هم چیز زیادی گفته نشده است. جدا از معماری، در حوزه‌ی نقاشی و مجسمه‌سازی اصطلاح پست‌مدرن را زیاد شنیده و دیده‌ام - اما فقط از سوی منتقدان و روزنامه‌نگاران و نه خود هنرمندان.

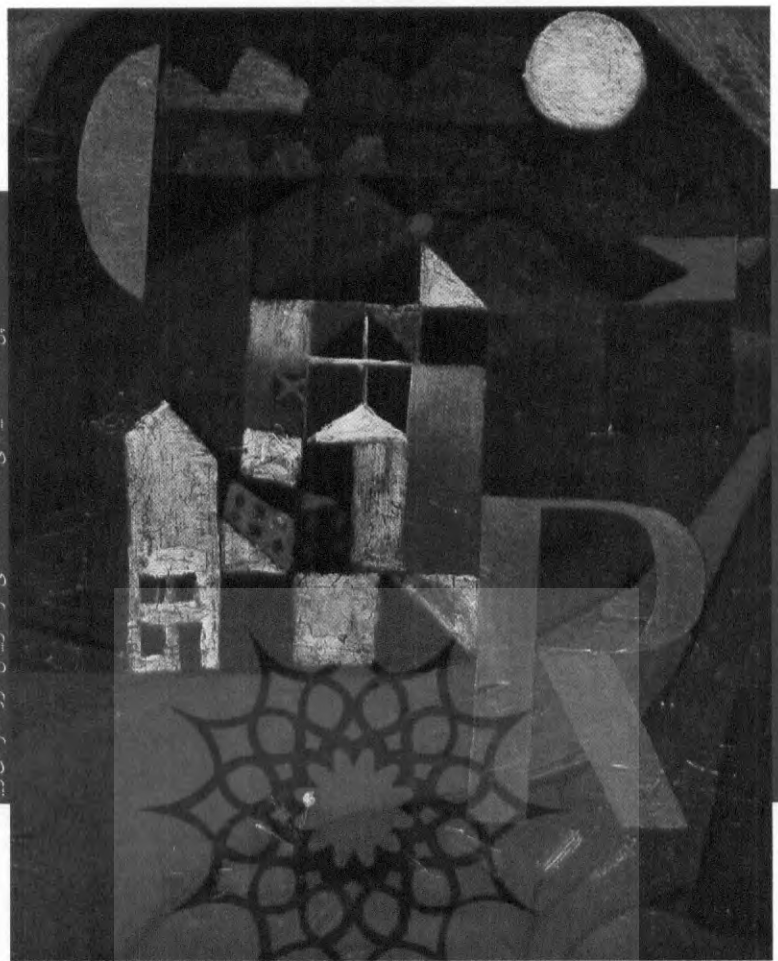
این دوگانگی بر دلایل گوناگونی استوار است که احتمالاً یکی از آن‌ها می‌تواند بازگشت هنر تصویری فیگوراتیو یا بازنما[2] به صحنه باشد. اما باید توجه داشت که هنر فیگوراتیو پیش‌تر و از زمان دی کریکو، سورئالیسم و نئورمانتیسیم به نقاشی مدرن پاگذاشته بود. رواج اصطلاح پست‌مدرن در بحث‌های مربوط به نقاشی و مجسمه‌سازی قطعاً می‌تواند دلایل ناروشن و در عین‌حال عمومی‌تری هم داشته باشد. منتقدان و روزنامه‌نگارانی که من می‌شناسم وقتی اصطلاح پست‌مدرن را به کار می‌برند، دقیقاً مطمئن نیستند که به چه آثاری اشاره می‌کنند.

گاهی پیشوند «پست» در پست‌مدرن برای نشان دادن تقدم و تأخر زمانی و برای اشاره به چیزی که پس از چیزی دیگر می‌آید به کار می‌رود. اما این رویکرد تمامی دلالت‌های کاربرد اصطلاح پست‌مدرن را در اختیار ما نمی‌گذارد. به نظر می‌رسد که «پست مدرن» برای اشاره به آن نوع هنری به کار می‌رود که در جریان تحولات سبکی، هنر مدرن را از دور خارج می‌کند و جانشین آن می‌شود، همان‌گونه که باروک جانشین منریسم می‌شود و روکوکو جانشین باروک. پس منطقاً نتیجه این می‌شود که کاربرد آن زمانی است که هنر مدرن به پایان رسیده و جای خود را به هنر پست‌مدرن داده است، درست همان‌گونه که باروک به منریسم پایان می‌دهد و جای آن را می‌گیرد. اما کسانی که چنین نظری دارند با یک مشکل عمده روبه‌رویند، زیرا باید مشخص کنند که دقیقاً منظورشان از مدرن چیست. هرچیزی در زمانه‌ی خودش می‌تواند مدرن باشد، اما آن‌چه ما معمولاً از مدرن در نظر داریم چیزی‌ست به روز، همگام با زمان و آن‌چه از گذشته گام فراتر نهاده است؛ و البته این فراتر رفتن از گذشته، صرفاً امری تقویمی و مربوط به زمان نیست، بلکه از تحولی بنیادین خبر می‌دهد.

بدین ترتیب چگونه می‌توان مشخص کرد که در هنر این زمانه چه چیزی مدرن است و چه چیزی نیست؟ نه قانونی وجود دارد، نه اصولی و نه روشی. در این‌جا ممکن است مسئله تقلیل پیدا کند به تفاوت سلیقه‌ها، یا بحث و جدلی بی‌نتیجه بر سر الفاظ. از زمانی که اصطلاح مدرن در مباحث مربوط به نقاشی و مجسمه‌سازی رواج یافته، در هردوره تعاریف متفاوتی از این اصطلاح شده و دست آخر هم هیچ یک بر دیگری توفیق نیافته است. از آن طرف هم طرفداران رویکرد پست‌مدرن تعریف مشخصی از ویژگی‌های این سبک ارائه نکرده‌اند.

من می‌خواهم خطر کنم و تعریف خودم را از مدرن ارائه دهم، هرچند دیدگاه من بیش‌تر حالت شرح و تفسیر خواهد داشت تا عرضهٔ یک تعریف جامع و مانع. پیش از هرچیز، من می‌خواهم اصطلاح مورد بحث را از «مدرن» به «مدرنیست» تغییر دهم و درباره‌ی اصطلاح اخیر سخن بگویم. مزیت مدرنیسم این است که اصطلاحی‌ست با جایگاه زمانی مشخص؛ این اصطلاح به پدیده‌ای اشاره دارد که به لحاظ تاریخی - و نه صرفاً گاهنامه‌ای - تعریف‌پذیر است، چیزی که در زمانی مشخص آغاز شده و شاید در این روزگار نیز تداوم داشته یا نداشته باشد.

آنچه می‌توان با اطمینان خاطر دربارهٔ مدرنیسم گفت آن است که مدرنیسم در نیمه‌ی قرن نوزدهم و به طور اخص در فرانسه و با آثار بودلر در ادبیات و مانه در نقاشی، و احتمالاً فلوبر در ادبیات داستانی پدیدار شد. (مدت‌ها بود که مدرنیسم در موسیقی و معماری خودش را نشان داده بود، با این تفاوت که این‌بار دیگر فرانسه کانون این تحولات نبود. با این‌همه، مدرنیسم در مجسمه‌سازی همچنان از فرانسه آغاز شد. رقص مدرن هم بعدها بیرون از فرانسه شکل گرفت.) مدرنیسم در آغاز «آوانگارد» خوانده می‌شد، اما این اصطلاح اکنون در معرض سوءظن است و همچنان گمراه کننده. مدرنیسم یا آوانگارد برخلاف تصور عمومی با گسستن از گذشته پا به میدان نگذاشت. موضوع کاملاً چیز دیگری‌ست. مدرنیسم برنامه‌ای مدون نداشته و برخلاف تصور عمومی، هرگز از روی برنامه‌ای مشخص پیش‌نرفته و با اندیشه‌ها، نظریه‌ها یا ایدئولوژی خاصی سروکار نداشته است. مدرنیسم در کنه خود و از ابتدا تا به آخر نگرش و جهت‌گیری [نوینی‌ست] درقبال معیارهای مشخص‌کننده‌ی کیفیت زیبایی شناختی. اما باید پرسید مدرنیسم این معیارهای جدید را از کجا اخذ کرده‌است؟ پاسخ: از گذشته یا به‌عبارتی از بهترین‌های گذشته. مدرنیسم این معیارها را نه از نمونه‌های بخصوص گرفته و نه از ادراکات عمومی ادوار گذشته، بدین‌معنا

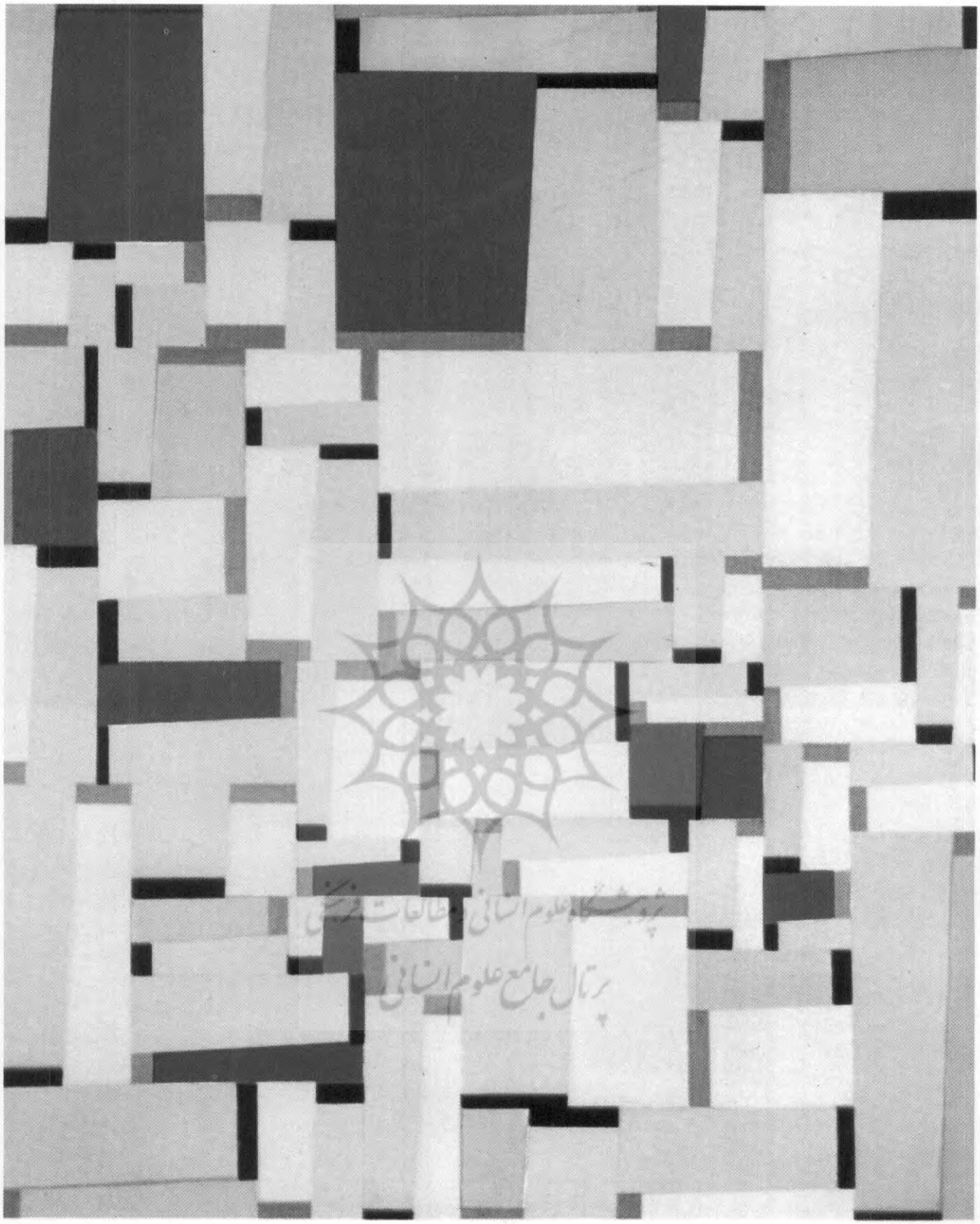


پل کله، خانه ییلاقی R، ۲۷x۲۲ سانتی متر، سوییس، موزه هنرهای زیبا

که نکوشیده است تا کیفیت زیبایی شناختی خاصی را از دل بهترین آثار گذشته استخراج و تلخیص کند. مسئله‌ی مدرنیسم تقلید از گذشته نیست بلکه سرمشق قراردادن آن است - بدان گونه که [illegible] باستان را مورد توجه قرار داده‌بود. بودلر و مانه نیز وقتی [illegible] سخن گفته بودند، بر همین اساس بیش‌تر بر بازتاب دادن زندگی زمانه‌شان تأکید داشتند تا پیروی محض از بهترین‌های گذشته و این نیاز مرکزیش برای انعکاس زندگی زمانه‌شان، در آنچه آنان واقعاً انجام دادند و گفتند، پدیدار شد. مدرن بودن روشی بود برای زندگی کردن برمبنای معیارهای قدیمی. اما آیا هنرمندان و نویسندگانی که پیش از این دو آمده بودند، تلاشی برای استخراج معیارهای کیفیت [زیبایی شناختی] از دل گذشته صورت ندادند؟ البته که دادند. اما تفاوت بر سر چگونه نگریستن به گذشته و میزان ضرورت این نگاه بود.

مدرنیسم از دل پاسخی پدیدار شد که برای حل یک بحران ارائه شده بود. صورت ظاهری این بحران از اغتشاش و به هم‌ریختگی‌ای بود که رمانتیسیسم در معیارها ایجاد کرده بود. رمانتیک‌ها پیش‌تر، به گذشته، به دوران ماقبل قرن هجدهم رجوع کرده بودند، اما در تلاش برای مسلم کردن مجدد معیارهای آن دوران دچار اشتباه شده بودند. در معماری و در سبک گذشته‌گرایی[3] بود که این تلاش‌ها جلوه‌ی بیشتری داشت. معماری رمانتیک، کورکورانه از گذشته تقلید نمی‌کرد و برخلاف آنچه گمان می‌رود بی سر و ته نبود، با این همه تا رسیدن به کمال راه درازی در پیش داشت. اگرچه معماری رمانتیک نگاه به گذشته را سرلوحه قرار داده بود اما همچنان به معیارهای گذشته توجهی نداشت، به قدر کافی یا به شیوه‌ای درست خود را بازنگری نکرد و به همین علت به اندازه‌ی کافی مدرن نبود. در حالی که بودلر و مانه به‌خوبی از پس این بازنگری انتقادی گذشته برآمدند. شیوه‌ای که رمانتیسم در پیش گرفته بود سرانجام به استیلای طرز تفکر آکادمی[4] بر تمامی هنرها، به استثنای موسیقی و ادبیات داستانی منجر شد. استیلای این طرز تفکر به وجود خود آکادمی‌ها [illegible] که خیلی پیش‌تر از استیلای طرز تفکر آکادمی و پیش از قرن نوزدهم هم آکادمی‌ها وجود داشتند. آکادمیسم که پذیرش بی‌چون و چرای رسانه (مدیوم) یک هنر بود، به محوسازی همه‌چیز منجر شد. این بدین معناست که واژگان نادقیق شدند، رنگ‌ها شفافیت خود را از دست دادند و منشأ واقعی اصوات کاملاً پنهان شدند. (ساز زهی پیانو، سازی‌ست به تمام معنی رمانتیک، زیرا دقیقاً قادر است شفافیت صداها را زایل کند و این درست همان چیزی‌ست که در موسیقی رمانتیک شنیده می‌شود.)

[illegible] خشی از واکنش مدرنیسم در برابر رمانتیسیسم از پژوهش و پرسش در رسانه شعر و نقاشی، و تأکید بر صراحت و عینیت بود. اما مهم‌ترین ویژگی مدرنیسم اصرار بر نوسازی معیارها بود و برای محقق کردن این نوسازی به جای تقدیس گذشته رویکردی انتقادی را نسبت به آن برگزیده، تا این گذشته را به درستی به روزگار کنونی مربوط و آن را «مدرن‌تر» کند. مدرنیسم به شیوه‌ای نوین تأکیدی دوباره بر گذشته گذاشت و برای این منظور راه‌های گوناگونی را آزمود و به جای آن‌که از گذشته تقلید کند، به ریشه‌ای‌ترین شکل ممکن آن را به هماوردی طلبید - اما برمبنای یک اصل که



فرینس گلازنر، نقاشی علمی، ۱۹۴۹-۵۱

آن ضرورت پیروی از معیارهای نو بود.

نوآوری[5] و تازگی[6] مشخصه‌ی مدرنیسم بودند و با جدیت پیگیری می‌شدند. با این حال، تمامی آفرینش‌گران بزرگ مدرنیست در اصل، بی‌آن‌که خود خبر داشته باشند نوآور بودند، چون در واقع گزینه‌ی دیگری پیش رو نداشتند - نوآوری برای آنها لازمه‌ی رسیدن به میزان بالاتری از کیفیت زیبایی‌شناختی و بیان احوالات درونی بود. اگرچه نوآوری همواره اساس وجود کیفیت زیبایی‌شناختی بوده است، اما نوآوری‌ای که مدرنیست‌ها داعیه‌اش را داشتند باید نسبت به نوآوری‌های معمول ریشه‌ای و غیرمنتظره‌تر می‌بود و با بحران دائمی معیارهای [زیبایی شناختی] دست و پنجه نرم می‌کرد. اینکه چرا زیبایی‌شناسی مدرنیست با این بحران رویارو بود در این‌جا موضوع بحث من نیست؛ چرا که ما را از سخن اصلی دور می‌کند و پای حدس و گمان را به‌میان می‌کشد. فقط بسنده می‌کنم به این‌که بپرسم چه شد که نوآوری‌های مدرنیسم پس از گذشت مدت زمانی کوتاه شدت و حدّت خود را از دست دادند و سرانجام به بخشی از زنجیره‌ی هنر

سطح بالای غربی[7] مبدل شدند و در کنار نوشته‌های شکسپیر و نقاشی‌های رامبراند جای گرفتند.

این طغیان و سرکشی در کنار نوآوری ریشه‌ای، همیشه با مدرنیسم همراه بوده و دلایل خوب و بد خود را داشته است. اما دلایل بد بسیار بیشتر بوده‌اند. اگرچه طغیان و سرکشی حقیقتاً جزئی از مدرنیسم بوده، اما فقط به اقتضای بازنگری در ارزش زیبایی شناختی جامه‌ی عمل می‌پوشیده است، نه به‌خاطر دلایل سیاسی. اینکه برخی از مدرنیست‌ها راه و روشی ناهنجار برای زندگی خود برگزیده بودند نکته‌ای‌ست دیگر که ربطی به بحث ما ندارد. (مدرنیسم یا آوانگارد، هیچ ارتباطی به بی‌بندوباری اخلاقی ندارد؛ چرا که پیش از ظهور مدرنیسم نیز این ولنگاری‌ها در میان هنرمندان دیده می‌شد، مثلاً خیابان گراب لندن[8] در قرن هجدهم و پاریس در دهه‌ی ۱۸۳۰ را به‌یاد بیاورید، به سال‌های پیش از قرن هجدهم هم کاری نداریم. با این حال برخی از مدرنیست‌ها در رفتار و کردار کم‌وبیش سنت‌شکن بوده‌اند و بسیاری دیگر سربه‌راه. از دسته‌ی دوم می‌توان به نقاشان امپرسیونیست، مالارمه، شوئنبرگ، زندگی موقر ماتیس و تی. اس. الیوت اشاره کرد. البته من نمی‌خواهم به وقار و متانت ارزش مثبت بدهم و زندگی سنت‌شکنانه را نکوهش کنم، بلکه فقط به واقعیاتی تاریخی اشاره کردم.)

اکنون می‌خواهم به جزییات این موضوع بپردازم که مدرنیسم چگونه در نقاشی رخ نموده است. می‌توان احیاگران هنر پیشارافائلی[9] را طلایه‌دارارن مدرنیسم خواند (و حتی پیش از آنها می‌توان از ناصریان آلمان یاد کرد). در واقع در آثار احیاگران هنر پیشارافائلی می‌توان ردپای مانه را مشاهده کرد - و می‌دانیم که نقاشی مدرنیست مشخصاً با آثار مانه شروع شد.

پیشارافائلی‌ها از راه و روش نقاشی زمانه‌ی خودشان ناخرسند بودند و باور داشتند که این آثار از رئالیسم دور افتاده‌اند زیرا رنگ‌ها آن‌چنان که باید شفاف و جسورانه نیستند و کاملاً اسیر سایه‌پردازی‌ها و محوگری‌هایند. پیشارافائلی‌ها اگرچه در این‌باره زیاد سخن نگفتند، اما آثارشان مؤید این تغییر نگاه است؛ چراکه از پرده‌های بالای رنگ‌ها استفاده می‌کردند و آنها را با شفافیت طبیعی‌شان به کار می‌بستند. در واقع این ویژگی‌ها مشخصه‌ی اصلی نقاشی پیشارافائلی است و نه رئالیسم دقیق و موشکافانه‌ی آثارشان (هرچند برای رسیدن به چنین دقت و موشکافی، استفاده از رنگ‌های روشن‌تر و مهتاب‌تابان‌تر بود) آنها به هنر قرن پانزدهم ایتالیا رجعت کردند و از رنگ‌های خام و پرداخت‌نشده و نیز رئالیسم‌ظاهری این هنر الهام گرفتند و این چنین بود که خود را احیاگران هنر پیشارافائلی نام نهادند. پیشارافائلی‌ها تنها هنرمندانی نبودند که به گذشته رجوع کردند؛ در قرن هجدهم و در فرانسه داوید نیز همین کار را کرده بود؛ چراکه برای مقابله با سبک رایج زمانه‌اش یعنی روکوکو به هنر یونان و روم باستان بازگشت، هم‌چنان که رنسانس برای رویارویی با گوتیک هنرباستان را به یاری طلبید. اما اصرار و پافشاری پیشارافائلی‌ها بر رجعت به گذشته، آنان را در میان دیگران برجسته‌تر می‌کند. همین اصرار و پافشاری در بازگشت به گذشته کاملاً به مدرنیسم منتقل شد و تا آخر با آن باقی ماند.

درباره‌ی این که مانه چقدر پیشارافائلی‌ها را می‌شناخته است، من نمی‌توانم چیزی بگویم. او نیز ده‌سال پس از آغاز کار، حدود سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۸۵۰، عمیقاً از نقاشی رایج زمانه‌ای دلزده بود. اما او نسبت به پیشارافائلی‌ها گامی فراتر نهاد و انگشت خود را بر آنچه که به طور «عینی و واقعی» آزارش می‌داد گذاشت و به نظر من کارش را با آن یک‌سره کرد. او با دیدن اثری از «ولاسکز» در موزه‌ی لوور (ظاهراً این تابلو را اینک یکی از بستگان ولاسکز به نام مازو[10] در اختیار دارد) گفته است رنگ‌های «تابناک» این اثر با رنگ‌های «کدر و ناشفاف» نقاشی معاصر هیچ مناسبتی ندارد. عبارت «کدر و ناشفاف» تکرار همان واکنش پیشارافائلی‌ها در برابر رنگ‌های محو، سایه‌پردازی‌ها و سلطه‌ی انواع خاکستری‌هاست. مانه برای «رهاکردن» هنرش از این «نیم سایه‌ها»[11]یی که به رنگ‌ها جلوه‌ای «کدر و ناشفاف» می‌بخشد، به گذشته‌ای نه چندان دور رجوع کرد. او خیلی دور نرفت، با ولاسکز شروع کرد و با گُیا یکی دیگر از نقاشان اسپانیایی کارش را ادامه داد.

امپرسیونیست‌ها به پیروی از مانه به گذشته و به آثار ونیزی‌ها بازگشتند و سزان، این نیمه‌امپرسیونیست نیز چنین کرد.

این بار نیز نگاه به گذشته بر رنگ متمرکز بود، رنگ‌هایی هرچه گرم‌تر و شفاف‌تر. امپرسیونیست‌ها، همچون پیشارافائلی‌ها و بسیاری دیگر از هم‌روزگارانشان، به گونه‌ای حقیقی به طبیعت توجه کردند و طبیعت در

روزهای آفتابی سرشار از رنگ‌های گرم بود. اما در بنیاد همه‌ی این تغییر نگرش‌ها، توضیح و تفسیرها و عقلانی‌سازی‌ها، امید دست یافتن به کیفیت زیبایی‌شناختی و رساندن آن به درجه‌ی اعلی موج می‌زد که در نهایت به دیدگاه هنر برای هنر انجامید. مدرنیسم در نقاشی، با امپرسیونیسم آغاز شد و با امپرسیونیسم، دیدگاه هنر برای هنر درست به همین دلیل بود که پیروان مدرنیست امپرسیونیست‌ها مجبور بودند نگاه حقیقی به طبیعت را به فراموشی بسپارند. آنها حتی ناگزیر شدند برای رسیدن به ارزش و کیفیت زیبایی‌شناختی نگاهی کاملاً نوین را برگزینند و از آن جمله‌اند سزان، گوگن، سورا، ون گوگ و تمامی نقاشان مدرنیست پس از ایشان.

کار من با تعریف و تفصیل مدرنیسم به پایان نمی‌رسد و اکنون فرصت پرداختن به مهم‌ترین بخش آن فرا رسیده است.

مدرنیسم صرفاً واکنشی در برابر رمانتیسم نبوده است. مدرنیسم را باید همچون کاری در حال انجام، همچون کوششی ادامه دار برای پاسداشت معیارهای زیبایی شناختی در برابر تهدیدها نگریست. در واقع مدرنیسم پاسخی‌ست به یک بحران همیشگی. هنرمندان تمامی دوران‌ها، علی‌رغم

پل سزان، مرد جوان با بازیله قرمز، ۱۸۹۰-۹۵
۹۲×۷۳ سانتی‌متر، زوریخ، مجموعه خصوصی

برخی استثناها، به دنبال تعالی زیبایی‌شناختی بوده‌اند. تنها چیزی که در این روند جایگاه و هویت ویژه‌ای به مدرنیسم می‌بخشد، واکنش آن در برابر تهدیدهایی‌ست که ارزش زیبایی شناختی را به خطر می‌اندازند؛ تهدیدهایی که از محیط اجتماعی و مادّی‌نگر، رسم و رسوم زمانه، تبعات بازار جدید و بی دروپیکر فرهنگی و از خواسته‌های نازل عوام نشأت می‌گیرد. آغاز مدرنیسم به نیمه‌ی قرن نوزدهم باز می‌گردد، زمانی که نه فقط سلطه‌ی بازار بر همه چیز سایه انداخت - بازار از خیلی پیش‌تر هم وجود داشت - بلکه بی‌آن‌که با رقیبی سرپنجه مواجه شود، همه‌چیز را عرصه‌ی تاخت و تاز خود کرد.

در انتها می‌خواهم به آن‌چه که از نظر من تعریف جامع و پایدار مدرنیسم است بپردازم: مدرنیسم تلاشی‌ست دائمی برای جلوگیری از تنزل معیارهای زیبایی شناختی‌ای که از سوی عمومی‌سازی فرهنگ[12] در عصر صنعتی تهدید می‌شوند. اصلی‌ترین و درونی‌ترین منطق مدرنیسم، تداوم دادن معیارهای گذشته است. بنابراین کل جدّ و جهد مدرنیسم، آن‌گونه که از ظاهر امر برمی‌آید، می‌تواند گذشته نگری باشد. این به نظر متناقض می‌نماید، اما واقعیت با تناقضات درآمیخته است وعملاً با همان‌ها ساخته می‌شود.

نتیجه‌ی منطقی تعریف من از مدرنیسم این است که تلاش مداوم برای حفظ معیارها و سطوح [زیبایی شناختی] سبب می‌شود بدانیم که هنر یا تجربه‌ی زیبایی شناختی از توسل به سایر حوزه‌های معرفت بشری برای توجیه خود بی‌نیاز است، که بدانیم غایت هنر خود هنر است و زیبایی‌شناسی یک ارزش مستقل و قائم به ذات دارد. امروز دیگر می‌توان اذعان کرد که هنر نباید پند بدهد، نباید کسی یا چیزی را گرامی بدارد یا تمجید و تقدیس کند، نباید برانگیزنده و تهییج کننده باشد. هنر خودش را از دین، سیاست و حتی اخلاق رهانده است و تمامی تکلیفی که بردوش دارد این است که هنر ناب* باشد. این شناخت نوین ما از هنر هنوز هم پابرجاست، حتی اگر مقبولیت همگانی نیافته باشد و نگرش هنر برای هنر را ارجمند ندارند. هنر برای هنر راه خود را می‌پیماید، هم‌چنان که همیشه پیموده است. واقعیت بنیادین کار هنری در تمامی دوران‌ها هم جز این نبوده، اما مدرنیسم توانست آن را به ظهور برساند و پیش چشم بگذارد.

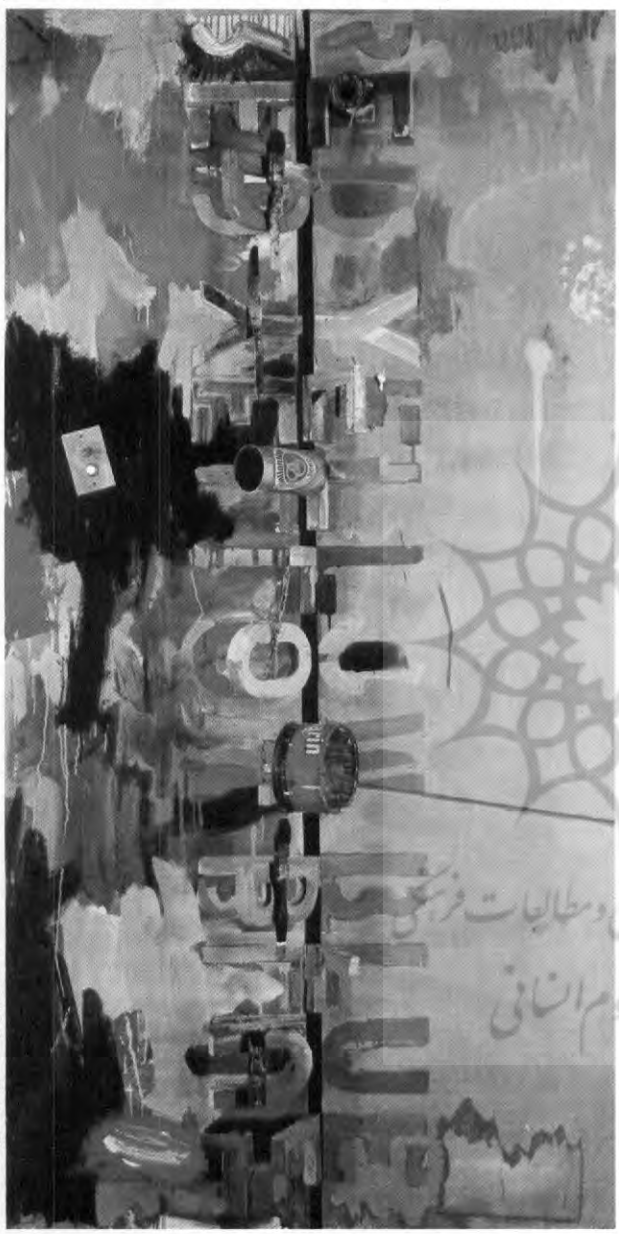
و اما پست مدرن؛ در بهار گذشته یکی از همکارانم در همایشی درباره‌ی پست‌مدرن شرکت کرده بود. از او پرسیدم اصطلاح پست‌مدرن در این همایش چگونه تعریف شد و او در پاسخ گفت: اگر منظور هنر پست‌مدرن باشد، چیزی نیست مگر به‌نقد کشیدن خویشتن. مغزم تیر کشید.

من بیست‌سال پیش [در دهه‌ی ۱۹۶۰] نوشته بودم که نقد کردن خویشتن[13] مشخصه‌ی بارز هنر مدرنیست است. پاسخ دوستم سبب شد بدانم تعریفی که من از مدرنیسم یا امر مدرن[14] ارائه داده بودم ناکامل بوده است. (آن روز فراموش کردم از دوستم بپرسم راستی چگونه هنر خود- نقاد[15] از هنری که به نقد خود نمی‌پردازد متمایز می‌شود. در هرحال هردوی ما می‌دانستیم که بحث بر سر تفاوت میان هنر انتزاعی و فیگوراتیو نیست، هم‌چنان که می‌دانستیم نمی‌توان مدرن را به سبک‌ها، شیوه‌ها یا جهت‌گیری‌های خاص هنری محدود کرد.)

اگر تعریفی که من اکنون از مدرنیسم یا امر مدرن ارائه می‌دهم واجد اعتبار باشد، آن‌گاه «پست» بخش اصلی واژه‌ی ترکیبی «پست مدرنیسم» می‌شود. تنها پرسش واقعی این خواهد بود که چیست آنچه پس از امر مدرن می‌آید و جانشین آن می‌شود؛ اما دوباره بگویم که در این‌جا منظور من تقدم و تأخر زمانی نیست، بلکه روی سخن من با آن چیزی‌ست که به لحاظ سبکی - تاریخی جانشین امر مدرن خواهد شد. اما همان‌گونه که پیش‌تر و در آغاز گفتم، بی‌فایده است که از منتقدان و روزنامه‌نگارانی که از «پست‌مدرن» حرف می‌زنند بخواهیم معنای آن را برای ما توضیح دهند.

ناهم اندیشی و ناسازگاری بسیاری میان آنها وجود دارد و آنان همه چیز را با یک‌دیگر مخلوط می‌کنند و بر ابهام بحث می‌افزایند. به هرحال کسی در میان آنان نیست که من بتوانم به وی اعتماد کنم.

همان‌گونه که گفتم، زمان ظهور مدرنیسم به نیمه‌ی قرن نوزدهم باز می‌گردد و مسبب آن هم تهدیدهای هولناک و شدیدی بود که علیه معیارهای زیبایی شناختی اعمال می‌شد. آنچه من «بحران رمانتیک»[16] نام می‌گذارم بیانگر موقعیت جدیدی بود که به نحوی خود این تهدیدها که عمدتاً از سوی مردم طبقه‌ی متوسط خلق می‌شدند، عَملاً چیزی به نام



جاسپر جونز، نقاشی میدانی، ۶۴-۱۹۶۳

مدرنیسم نمی‌توانست وجود داشته باشد. باز همان‌طور که پیش‌تر گفتم، مدرنیسم کاری‌ست در حال انجام و پاسخی‌ست برای یک بحرانِ همچنان موجود.

تهدیدها همچنان پابرجایند، به همان میزان که پیش‌تر بوده‌اند و شاید امروز حتی بیش از پیش صعب‌تر و هولناک‌تر شده باشند؛ چرا که بیش‌تر از گذشته تغییر چهره داده‌اند و فریبنده‌تر شده‌اند. آنچه معیارهای زیبایی شناختی را تهدید می‌کرد، نوعی بی‌ذوقی و بی فرهنگی بود که همه جا به چشم می‌خورد و البته امروز نیز بدتر از گذشته همچنان عاملی تهدیدگر است. اکنون تهدیدها از درون خود معیارها و کیفیات زیبایی‌شناختی و

ازجایی بسیار نزدیک سرچشمه می‌گیرد.

از سوی دوستداران هنر مترقی، «مترقی»[17] اصطلاحی‌ست همنشین و همجوار مدرنیسم. اما دوستداران هنر مترقی معتقدند که مدرنیسم دیگر به قدر کافی مترقی و به روز نیست و در نتیجه باید شتاب کرد و با سرعت به «پست‌مدرنیسم» وارد شد. از نظر آنان تداوم توجه به چیزهایی مثل معیارها و کیفیت، برابر است با از دست دادن زمان. من نمی‌خواهم شواهد و قراین را به سود خودم تغییر دهم و لفّاظی کنم، اما فقط کافی‌ست به آن‌چه که پست‌مدرن‌ها، در گستره‌ی هنر معاصر دوست دارند و آن‌چه بدان بی‌توجه‌اند نگاهی بیاندازید. فکر می‌کنم آن‌ها در مقایسه با مردم بی‌ذوق و کم‌فرهنگ قرن نوزدهم تهدید خطرناک‌تری برای هنر والا هستند. آنها به بهانه‌ی به روز بودن، همان بی‌ذوقی و بی‌فرهنگی ادوار گذشته را ادامه می‌دهند. با این تفاوت که چهره‌ی آن را تغییر داده و پشت مباحثات نامفهوم و مغلق پنهان کرده‌اند. بنگرید که این مباحثات این روزها در نیویورک و پاریس و لندن یا حتی در سیدنی چه بازار داغی یافته است. همچنین دقت کنید که چگونه اصطلاحات سازش کارانه‌ای مثل «مترقی» و «آوان‌گارد» باز از نو برسر زبان‌ها افتاده است. بنیان همه‌ی اینها چشمان ناآزموده و ناپرورده‌ی مردمی‌ست که در زمینه‌ی هنرهای بصری بی‌ذوق‌اند و بی‌سلیقه.

آفرینش هنر والا و بلندمرتبه، معمولاً دشوار و جان‌فرساست. اما در زمانه‌ی مدرنیسم، ستودن این نوع هنر حتی از آفرینش آن هم دشوارتر می‌شود و دست‌یافتن به خشنودی و رضایت خاطر از این هنر جایی کار هرکس نخواهد بود. طی ۱۳۰ سال گذشته، بهترین نقاشی‌ها و تندیس‌ها (بهترین شعرها) در زمانه‌ی خود با هنر نازل کشمکش و رویایی داشته‌اند. آنکه در گذشته‌های دورتر هنرهای والا را با این دست کشمکش‌ها سروکاری نبود. میل به آسان‌گیری و بی‌دقتی، همچون گذشته، هنوز در هنر نازل موج می‌زند. این هنر، معیارهای کیفیت زیبایی شناختی را تهدید کرده و می‌کند. (البته روشن است که پیش از نیمه‌ی قرن نوزدهم، این تهدیدها شکل و شمایل دیگری داشته‌اند.) هنر نازل، میل به آسان‌گیری و بی‌دقتی را به شیوه‌های گوناگون و متغیر بروز می‌دهد بی‌آنکه خود را از آن رها سازد. ماجرای «پست‌مدرن» بهترین نشانه‌ی این میل است.

خود را «پست‌مدرن» می‌نامند. تا آثار سردستی و کم‌مایه‌شان را توجیه کنند و از برچسب‌های منفی «ارتجاعی» یا «عقب‌افتاده» (که هنرمندان تازه از راه رسیده خیلی از آن‌ها می‌ترسند) بگریزند.

رغبت به آسان‌گیری و گرایش به آفرینش آثار کم زحمت با حلقه‌ی هنرمندان آوان‌گارد و با مارسل دوشان و دادا، و سپس و به وجهی خاص، با سورئالیسم هویدا شد. اما با هنر پاپ بود که این گرایش قوام پیدا کرد و از آن پس هر راه و روشی که نام هنر مترقی برخود گذاشته، بر بستر هنر پاپ روییده است. منظورم آن است که این راه و روش‌ها از ابتدا تا به امروز پیوسته از کیفیت برتر به کیفیت پست‌تر عقب نشسته‌اند و اتفاقاً یکی از دغدغه‌هایی که در مورد هنر معاصر وجود دارد همین پسروی‌ست، بدین معنا که این هنر روز به روز شأن خود را از دست‌داده و نزول کرده است، هنر نازل[18] را به جای هنر والا[19] قالب کرده‌اند و حتی تا آنجا پیش‌رفته‌اند که می‌گویند تفاوت میان این دو نوع هنر اصلاً اهمیتی ندارد. نه اینکه بخواهم هنر نازل را تحقیر و تمسخر کنم، به هیچ وجه. اما معتقدم بی‌وجود هنر والا، هنر نازل هم دیری نخواهد پایید. وقتی عالی‌ترین سطوح کیفیت زیبایی‌شناختی در آفرینش و فهم وستایش آثار هنری نادیده گرفته می‌شوند، آنگاه نازل‌ترین سطوح هم به نوبه‌ی خود به قعر می‌روند. همیشه رفعت هنر والا و پستیِ هنر نازل هردو به‌جای خود بوده‌اند و من امروز دلیلی بر ردّ آن نمی‌بینم.

مفهوم پست‌مدرن در فضایی جوانه زده و گسترش یافته است که کیفیت ذوق و بینش هنری نزول کرده بود. درست در همین فضا هنر پاپ و پیروان ریز و درشتش ظهور کردند. پست مدرن برای همه‌ی این گرایش‌های تازه از راه رسیده دستی پر دارد. آنان که درباره‌ی پست مدرن حرف می‌زنند آماده‌اند تا به استقبالش بروند و به آن خوش آمد بگویند. بله، اگر امر مدرن، اگر مدرنیسم، به آخر کار رسیده، پس نقطه‌ی پایانش نزدیک است و چیزی دیگر به جایش خواهد آمد. همزمان، تاریخ هنر به حرکت خود ادامه خواهد داد و ما منتقدان و روزنامه‌نگاران هم، پهلو به پهلوی آن پیش خواهیم رفت. اما به نظرم می‌رسد مدرنیسم، به‌ویژه در نقاشی و مجسمه‌سازی، هنوز پایان نیافته است. هنر اصیل همچنان آفریده می‌شود و در برابر میل به راحت‌طلبی و آسان‌گیری و ولنگاری در عرصه‌ی هنر خواهد ایستاد. مدرنیسم تا وقتی که عالی‌ترین معیارهای زیبایی شناختی را چراغ راه خود قرار دهد باقی خواهد ماند و در مقابل این جریانی که با ظاهری منطقی به کار تنزل معیارهای زیبایی شناختی مشغول است ایستادگی خواهد کرد.

منبع:

Art and Culture: Critical: Critical Essays, Beacon Press.

Greenberg, clement (1971)

یادوشت‌ها:

مروزه ادبیات پست‌مدرن یکی از جریان‌های مهم ادبی در جهان است. اما در دهه‌ی ۶۰ زمانی که گرین برگ این مقاله را می‌نوشته است، جریان ادبی پست‌مدرن درحال شکل‌گیری بوده و هنوز به خوبی شناخته نشده بوده است. برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به:

هانس برتنس (۱۳۸۴) **مبانی نظریه‌ی ادبی**، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، نشر ماهی، تهران.

پیام یزدانجو (گردآورنده) (۱۳۷۹) **ادبیات پست مدرن**، نشر مرکز، تهران.

2. Representational.
3. Revivalism.
4. Academicization.
5. Innovation.
6. Newness.
7. Highart.
8. Londons Grub Street.
9. Pre Raphaelites.
10. Mazo.
11. Halftone.
12. Democratization of culture.
13. Self critical art.
14. The modern.
15. Self critical art.
16. Romantic crisis.
17. Advanced.
18. Minor art.
19. Major art.

* از آنجا که گرین برگ یکی از نظریه‌پردازها و مفسرین مدرنیسم است، طبیعی است که «هنر ناب» را فارغ از دین، سیاست و اخلاق بداند. در این دیدگاه همان‌طور که محتوای نوشتار نیز نشان می‌دهد نظریه «هنر برای هنر» براساس مدرنیسم تفسیر می‌شود و با «هنر ناب» از نظرگاه دینی و اسلامی که هدف و محتوایی متعالی دارد و با دین و اخلاق رابطه‌ای تنگاتنگ دارد از اساس متفاوت است.

[یادداشت سردبیر]