

مفهوم پیشرفت در هنر

ناصر مقدم کوهی*

دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۶/۰۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۲/۱۵]

چکیده

تلقی عامه از پیشرفت خطی و تعالی یابنده در هنر، که ریشه در انگاره‌های عصر روشنگری از بازنمایی مطابق با الگوهای تصویری کلاسیک دارد و تلقی تحصیل‌کردگان و صاحبان اندیشه از پیشرفتِ معطوف به هنرهای غیرکلاسیک و غیربازنماگر که آشکارا رویکردی پساهاگلی و پساارمانتیک و مدرن است، هر دو به علت تعلقات سفت و سخت به مفاهیم اندیشگانی سنتی اروپا، در طرح‌ریزی بسترهای خلاقانه از خلق و تکوین آثار هنری ناتوانند. این مقاله با پیشنهاد انگاره سوم از «پیشرفت» در هنر که اساساً با نقد سنت‌های دوهزار ساله اندیشه غرب قوام می‌یابد، تلاش دارد نشان دهد که تلقی پیشرفت هنری خلاقیت محور، با تشبث به انگاره‌های مرسوم، قابلیت تحقق ندارد؛ تنها به مدد نقد بنیادین مقولات متافیزیکی سنتی که داعیه قیمومیت برای همه فعالیت‌های بشری و از جمله هنر را داشته و در نتیجه همواره تکثر، خلاقیت، آزادی و ... را محدود کرده‌اند، می‌توان به شرایطی امیدبخش از پیشرفتِ معطوف به خلاقیت در هنر، دست یافت. بهره‌گیری آزادانه از سرمایه‌های تجربی جمعی و آغاز ابداع از میانه تجربه «دیگری» به مفهوم عام، اعم از فرد، قوم، صنف و ... و تجربه خلاقانه‌سازی از انگاره‌ها و پیش فرض‌های غایت‌مدار و این‌همانی‌جو، می‌تواند شرایطی را فراهم آورد که طی آن خلاقیت واقعی انگیزه‌بخش، زاینده، مهیج و هم‌دلانه پدیدار شود.

واژه‌های کلیدی

پیشرفت، هنر، خلاقیت، بازنمایی، روشنگری، هگل.

مقدمه

امروزه این سوال که «آیا پیشرفت در هنر معنایی دارد؟»، جواب تقریباً سراسر است و بدیهی پیدا کرده است، به طوری که پاسخ منفی همراه با قاطعیت به آن، پاسخ دهنده را - حتی اگر بهره چندانی از دانش هنری نداشته باشد - در زمره هنرشناسان قرار می‌دهد و مترقی بودن ذائقه هنری او را نشان می‌دهد. این پاسخ منفی، در بدو امر، مستظهر به عادت نهادینه شده در انکار هر گونه روند اثبات‌گرایانه منتج به بازتابی واقع‌گرا است که علقه نافرجام چند صد سال زیبایی‌شناسی مدرن اروپا بود. انکار این علقه و اتخاذ موضعی انتقادی بدان، عموماً نشان‌دهنده تعلق پاسخ‌دهنده به حلقه روشنفکران و منتقدانی است که غالباً حامیان و مروجان هنر پساارمانتیک و مدرن بوده و ضدیتی آشکار با آکادمیسم محافظه‌کار و کلاسیسیزم خشک داشته‌اند؛ آکادمیسمی که از منظر سیاسی، نشان نظام سلطنتی الیگارش و بورژوازی فاسد را بر سینه داشت. صرف نظر از این که انکارکنندگان آکادمیسم و به تبع آن مفهوم «پیشرفت»، در واقعیت تا چه اندازه از هنر مدرن و هنرهای غیر بازتاب‌گرایان یا بدوی لذت می‌برند، اتخاذ رویکرد انتقادی و انکارگرایانه به امر «پیشرفت»، نوعی به روز بودن، سلیقه و ذوق عالی و تعلق به طبقه اجتماعی ممتاز را به نمایش می‌گذارد.

با این حال، انکار «پیشرفت» در کار هنری، بلافاصله برخی معضلات ناگشودنی را پیش می‌کشد. اگر از همان افراد بپرسیم که با وجود انکار ضرورت وجود «پیشرفت» در کار هنری، قضاوت درباره‌ی عالی یا دانی بودن برخی از همان آثار با منشاء غیربازتاب‌گرایانه یا مدرن چگونه می‌تواند ممکن شود، عموماً پاسخی دریافت نخواهیم کرد. یا از منظری دیگر، اگر در معرض قضاوت و ارزش‌یابی آثار خلق شده در یک روند آموزشی باشیم (که عموماً از این قضاوت گریزی نداریم)، با فرض انکار مفهوم «پیشرفت»، چگونه می‌توانیم بهبود کار یک هنرجو را نسبت به مراحل نخستین دوره‌ی آموزشی معین کرده و درباره‌ی آن قضاوت کنیم و به طریق اولی، به چه ترتیبی می‌توانیم مراحل گام به گام را در جهت آموزش هنرجو معین کنیم که طی آن، او بتواند کار خود را ارتقا بخشیده و اثر بهتری خلق نماید؟ یا حتی به‌عنوان یک مخاطب عام، چگونه و به چه ترتیبی می‌توانیم برتر بودن یک اثر هنری را نسبت به دیگر آثار هنری، در همان گونه و سبک دوره‌ی خودش مشخص کنیم یا بهتر بودن برخی از آثار یک هنرمند خاص را نسبت به دوره‌ی جوانی و خام‌دستی‌اش، معین نماییم؟ می‌توان حدس زد که انکارکنندگان «پیشرفت» در کار هنری، در پاسخ‌دهی به این سوالات مردد خواهند ماند.

علی‌رغم در اکثریت بودن افرادی که «معناداری پیشرفت در کار هنری» را انکار می‌کنند اما این رویکرد، پدیده‌ای نسبتاً متاخر است و محصول تلاش‌های طیف وسیعی از اندیشمندان و هنرمندان در دو سده اخیر است؛ از مورخانی مانند یوهان وینکلمان^۱، آلوئیس ریگل^۲، ارنست گامبریج^۳ و ... گرفته تا آموزگاران چون

جان راسکین^۴، هاینریش ولفلین^۵، یوهانس ایتن و ... در دگرگون کردن این انگاره که آثار هنری بدوی یا غیراروپایی و به دنبال آن‌ها آثار هنری مدرن الزاماً آثاری خام و ناپخته یا حاصل ناتوانی هنرمند در بازتابی واقع‌گرایانه از طبیعت هستند، نقش به‌سزایی داشتند. البته شایسته است که حاصل کار این اندیشمندان را در پارادایمی وسیع‌تر مد نظر قرار دهیم که طی آن فلسفه «معرفت بنیاد» غرب، در ادامه تلاش نافرجام خود در تعیین‌بخشی به حدود و ثغور «آگاهی» و از آن مهم‌تر «صدق»، در حال خالی کردن عرصه به نفع ناباوری به اصالت و مرجعیت آینه‌ای به نام «ذهن» در امر بازتابی جهان بود و لاجرم این دومینوی ویرانی، مفاهیم مربوط به هنر چون بازتابی (صادقانه) و «پیشرفت» هنری را نیز درنوردید. اگرچه به مدت نیم قرن، به مدد ایده‌آلیسم هگلی، نوعی شور جمعی به تحقق پیشرفتی حقیقی از آگاهی و تصویری مقبول از جهان در آینده‌ای موهوم پدیدار گشت، اما از رهگذر دو جریان کمابیش بی‌ربط به هم‌دیگر (جریان نوکانتی و اندیشه‌های نیچه)، به زودی این شور جمعی به یاس همگانی بدل شد.

با این حال، با ویرانی انگاره بازتابی واقع‌نمایانه از طبیعت (پس از کانت) و به تبع آن به محاق رفتن تدریجی مسئله «پیشرفت در بازتابی»، اصول فراگیری که بر اساس آن بتوان چهارچوبی منسجم از تکوین آثار هنری غیربازتاب‌گرایانه را تدوین نمود در هر گامی به ضد خود بدل شد زیرا که در فضای عمومی ناباوری به اصالت ذهن آینه‌وار، هر تصویری از جهان می‌توانست معتبر یا به‌گونه‌ای هم‌زمان، نامعتبر باشد. از این رو در فضایی که «آکادمیسم» در آموزش هنر (که پیشرفت در بازتابی ترجیح‌بند فعالیت‌های آن بود) رو به افول می‌گذاشت، نحله‌های پسا آکادمیستی از آموزش و نقد هنری، با هر عنوانی، از «پساارمانتیسیم» گرفته تا «تجربه‌گرایی»، در دادن پاسخ‌های کلی، دیرپا و فراگیر به مسئله «پیشرفت» در کار هنری، یا امتناع ورزیدند یا پاسخ‌های آنان هیچ‌گاه مقبولیت فراگیر نیافت و کارآمدی همه‌شمول و تکرارپذیر خود را در عمل (آموزش و سنجش)، نشان ندادند.

این مقاله با بررسی سه نحو عمده تلقی از مفهوم پیشرفت در سیر اندیشه پانصد ساله غرب، تلاش دارد نشان دهد که هر یک از این انگاره‌ها، در عمل و در حیطه‌های مختلف فرهنگ، آموزش، نقد و تاریخ‌نگاری هنر به چه نتایجی منتهی شده‌اند. در این راستا، تأثیرات انگاره‌های سه‌گانه مذکور را، در دو مسئله محوری هنر، یعنی: «نقد و تاریخ‌نگاری هنر» و نیز «آموزش هنر» مورد واکاوی قرار دهد. در این چهارچوب، هم‌بستگی «آکادمیسم» در آموزش و تاریخ‌نگاری هنر با تلقی نخست از امر «پیشرفت» که در عصر خرد و روشنگری شکل گرفت، مورد بررسی قرار می‌گیرد و در گام دوم، تأثیرات تلقی هگلی و جامعه‌شناسی تاریخی در دگرگونی تاریخ‌نگاری هنر در سده نوزدهم تبیین می‌گردد و به این پرداخته می‌شود که چگونه این تلقی از پیشرفت، بسیاری از نحله‌های هنر ملل غیراروپایی را که پیش از آن خام یا منحط پنداشته می‌شدند

دکارت در اندیشه و فرهنگ اروپایی آغاز شد. دکارت، پدر فلسفه مدرن (حداقل در نظر برخی فیلسوفان چون ریچارد رورتی^۱)، با کنار گذاشتن دو علت از علل چهارگانه هستی‌شناختی ارسطو یعنی علت غایی و علت صوری، فلسفه را وارد عصر معرفت‌شناختی^۲ کرد. اگرچه این صرفاً بخشی از نتایجی بود که با تفکیک ذهن و عین و تقدم بخشی و اصالت دادن به ذهن در شناخت جهان به وقوع پیوست، اما سست شدن جایگاه این دو علت نیز، خود زلزله‌ای بزرگ در متافیزیک غرب محسوب می‌شد. حذف علت غایی از متافیزیک تبعات وسیعی را در نگرش انسان به جهان پیرامونی داشت. از زمان ارسطو به بعد - و به تبعیت از او - به مدت نزدیک به دو هزار سال، اندیشه بشری (چه دینی و چه سکولار)، در تلاشی گسترده برای تبیین اهدافی نهایی برای دگرگونی اشیاء بودند. مستدل کردن «هدف‌مندی جهان»، بدل به وظیفه مهم فلسفه شده بود و این هدف تکوینی، لاجرم در «آینده‌ای حدی» نسبت به اکنون میسر می‌توانست بشود. به‌طور مثال در نظر ارسطو حیوانات از آن‌رو به سمت غذا حرکت می‌کردند که هدف غایی آن‌ها رسیدن به کمال بلوغ جسمی بود و در این میان گرسنگی به‌عنوان علت این حرکت در اولویت قرار نمی‌گرفت.

با دکارت، «علت غایی» از اندیشه اروپایی (حداقل به مدت دو سده) رخت بریست و به جای آن علت فاعلی پررنگ‌تر شد. از این نظر ضرورتی وجود نداشت که دانه بلوط به درخت بلوط تبدیل شود لکن درخت بلوط ضرورتاً از دانه بلوط پدید آمده بود اهمیت یافتن علت فاعلی در فرهنگ و اندیشه اروپایی و همه‌گیر شدن جست‌وجو و کاوش در علل پیشینی پدیده‌ها، به رشد خیره‌کننده علوم نظری (فیزیک، شیمی، ...) در سده‌های هفدهم و هجدهم انجامید. برجسته شدن علت فاعلی در مقابل علت غایی، نتیجه یک التفات ساده در فرهنگ اروپایی بود. کودک، مسیر توپی که پرتاب شده را در راستای حرکت آن دنبال می‌کند، اما فرد بالغ بلادرنگ پس از افتادن گوی در پیش پایش، به دنبال منشا و علت پرتاب شدن آن در مسیری خلاف حرکت گوی می‌گردد؛ از این جهت، جست‌وجوی علل در خلاف قاعده عادت نسبت به پدیده‌ها بدل به معیاری از هوش و نبوغ در فرهنگ اروپایی شد و آموزش و پژوهش پس از رنسانس، از یک نظر، تمرین جمعی اروپاییان پس از رنسانس در این راستا می‌تواند تفسیر شود.

در نزد ارسطو، علت غایی در ارتباط تنگاتنگ با علت صوری بود. دانه بلوط تنها زمانی به کمال خود می‌رسید که شکل درخت کامل بلوط را به خود بگیرد و این «شکل» اهمیت کلیدی داشت. با ابداع و تحکیم جایگاه «ذهن» به‌عنوان یک نقطه ریاضی در جایی نامشخص از سر که فاقد جرم، بعد و حجم بود و تبدیل انسان به موجودی متکی به ذهن و اندیشه، عملاً غایت شکلی و صوری او در محاق اندیشه قرار گرفت و طفیلی ذهن گردید. اگر در سده‌های میانه، علت غایی انسان رشد و تکامل جسمی (نیز) بود، اینک با حضور ذهن اندیشنده که عمده آگاهی خود را به‌صورت

وارد تاریخ هنر کرد. تلقی هگلی از امر «پیشرفت»، اگرچه گامی به پیش بود اما به جهت دل‌بستگی‌های آن به مقوله‌های سنتی متافیزیک غرب، از تدوین اصول کارآمدی که به آموزش خلاقانه در هنر بیانجامد، ناتوان ماند؛ از این‌رو آکادمیسم در آموزش هنر، با تمام فراز و نشیب خود، همچنان تا سده بیستم و حتی کم و بیش تا به امروز وجه غالب آموزش در مدارس هنر بوده است.

و در نهایت تلقی سوم از «پیشرفت» تبیین می‌شود. تکثرگرایی در هنر و خلاقیت در امر آموزش و نقد انگیزشی، تنها به مدد اتخاذ این انگاره از «پیشرفت» است که می‌تواند میسر شود. انگاره‌ای پساکانتی، پسانپچه‌ای و پساساختارگرا که با گذر از مفاهیم و مقولات سنتی متافیزیک چون کلیت، ضرورت، صدق و مهم‌تر از همه تقابل ذهن و عین و معضل چند صد ساله «ذهن آینه‌وار» در بازفای جهان بیرون از خود، با اتکا به توافق بین‌الذاتانی مشروط از امر زیبا و در نظر گرفتن خلق هنری از تجربه جاری سوم شخص به شیوه‌ای دست‌ورزانه و سرهم‌بند، به جای «ذهن خلاق» یا «هنرمند مبدع و نابغه»، شرایط حصول خلاقیتی هم‌دلانه، انگیزه‌بخش و سودمند در هنر را پدید آورد.

مفهوم کلاسیک پیشرفت،

پیشرفت هنری در دوره روشنگری و عصر خرد

آن‌چه که امروزه نزد عامه از مقوله «پیشرفت» متداول است، عموماً تلقی عصر روشنگری را از این اصطلاح متداعی می‌سازد. مفهوم «پیشرفت» از اصطلاحات کلیدی روشنگری و عصر خرد به شمار می‌آید که هدف غایی آن لحظه «اکنون» بود؛ «پیشرفت»، امری «اکنونی» و حاضر نسبت به «گذشته» پنداشته می‌شد، که این «گذشته» به‌طور متناقض‌نمایی، نه گذشته دور چون یونان و روم، بلکه صرفاً سده‌های میانه را شامل می‌شد. از نظر مکانی نیز، نقطه غایی «پیشرفت»، انسان «سده هجدهم اروپای غربی» بود که در معنای خاص آن، در تقابل با انسان سده‌های میانه قرار می‌گرفت و در معنای عام، تمام ملل غیر اروپایی از آسیایان گرفته تا اقوام بدوی را در برمی‌گرفت. بدین ترتیب، آرمان‌ها و باورهای روشنگری و عصر عقل به‌عنوان معیار مطلق داور، زمینه‌ساز تحقیر گذشته و غیر اروپاییان شده بود به‌طوری که وظیفه همه آن‌ها، صرفاً زمینه‌سازی برای عصر فیلولوزف‌ها^۳ (نظریه‌پردازان روشنگری و انقلاب فرانسه) پنداشته می‌شد (کاپلستون، ۱۳۸۷، ۱۸۴). به‌طور مثال گُندرسه^۴، یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان روشنگری، در مقاله خود تحت عنوان «طرحی برای یک تابلوی تاریخی از پیشرفت‌های ذهن بشر»، تکامل انسان را پیشرفتی از تاریکی به روشنی و از توحش به سوی تمدن می‌داند و آشکارا غایت این پیشرفت را ملازم با انقلاب فرانسه در نظر می‌گیرد (گُندرسه، ۱۳۹۰، ۸۲-۷۳).

این «اکنونی» شدن مفهوم «پیشرفت»، از سیری تکوین‌یابنده به سمت آینده به امری «حاضر»، حاصل دگرگونی بنیادینی بود که با

نزد اقوام بدوی توصیف می‌کند که طی آن اعمال ساختگی چون وارد کردن زخم کاری بر بدن نوجوان و رها کردن او در جنگل، هیچ نسبتی با بلوغ طبیعی او نداشته و صرفاً نوعی تشریف آئینی را نزد آن قوم برجسته می‌کرده است). آئینی بودن آموزش در آکادمی را می‌توان از شرحی که والتر شاو اسپارو^{۱۱}، یکی از آکادمیسین‌های برجسته سده نوزدهم از آکادمی بوزار بروکسل به دست می‌دهد به صورت ملموس دریافت؛ او اتاق نیم‌تنه‌ها و پیکره‌های یونانی را «اتاق فیگورهای مقدس‌ترین مقدس‌ها» می‌نامد که توسط «امتحانات سختی از طراحی زنده» محافظت می‌شده است (Macdonald, 1970, 27).

با این حال، در سده بیستم، اندیشمندانی چون ارنست گامبریچ و اروین پانوفسکی^{۱۲}، نشان دادند که «چشم معصوم» افسانه‌ای بیش نیست و آنچه از دیدن به شیوه بازنمایی واقع‌گرایانه - به عنوان شکل صحیح دیدن در عصر کلاسیک و سنت آکادمیستی - توصیف می‌شد، نه منحصر به فردترین و صحیح‌ترین شکل دیدن، بلکه صرفاً یکی از انواع شیوه‌های دیدن بوده است و قطعاً نمی‌توانست معیاری برای سنجش صحت یا عدم صحت تصویرگری در میان ملل و اقوام دیگر باشد. به طور مثال پانوفسکی با شرح مثال‌هایی دقیق نشان می‌دهد که چگونه ژرف‌نمایی خطی بدان صورت که برنلسکی^{۱۳} و آلبرتی^{۱۴} مدون نموده بودند، تنها شیوه‌ای کج‌ما از خلق تصویر بوده است که نسبت سستی با آنچه که در شبکیه چشم نقش می‌بندد دارد. از نظر پانوفسکی واقع‌نمایی این نوع از تصاویر، بیشتر حاصل عادت و خوی ما به آن‌ها است تا صادق بودنشان (Panofsky, 1991, 32-33).

فیلولوزوف‌های عصر روشنگری، درست به همان سیاق که «شهروند فرانسوی روشنفکر» (که به زعم آن‌ها دارای عقل سلیم غیرقابل انکار بود) را معیار سنجش همه انسانها در همه اعصار کرده بودند، شیوه تصویرپردازی آکادمیستی و ژرف‌نمایی خطی را نیز تنها شیوه صحیح دیدن قلمداد می‌نمودند که انسان اروپایی، پس از چندین سده از کج و بدشکل دیدن (در سده‌های میانه)، سرانجام چشمان خود را بدان شیوه پیراسته بود. بدین ترتیب از نظر نظریه‌پردازان عصر روشنگری، نقاشی‌های شرقی (ایرانی، مصری و ...)، حاصل چشمانی منحرف و ناتوان از بینش صحیح و در نتیجه شایسته سرزنش بودند؛ در مقابل کسانی چون گامبریچ، با پیش کشیدن مثال‌هایی نشان می‌دهند که این دیدگاه عصر روشنگری تا چه اندازه بر خطا بوده است؛ گامبریچ بیان می‌دارد که این شیوه به ظاهر واقع‌ما از بازنمایی غربی، حاصل عادات بصری اروپاییان است که با قراردادهای هنر رنسانس رشد یافته‌اند. وی در کتاب هنر و توهم، داستان یک نقاش ژاپنی را نقل می‌کند که پدرش را در ارائه طراحی از یک جعبه مدور که بر اساس ژرف‌نمایی خطی کشیده شده بود (و لاجرم باید جعبه شکل بیضی‌واری پیدا کرده بوده باشد)، به شگفتی وامی‌دارد: «این چیست؟ یقین دارم که این جعبه مدور نیست، بلکه کاملاً کج و معوج به نظر می‌رسد»

پیشینی در خود داشت، تکامل جسمی سوژه به امری ثانوی و در حاشیه بدل شد؛ در نتیجه، انسان از موجودی جسمانی-روحانی که قرار بود به کمال جسمی و روحی، در یک سیر ضرورتاً اجتماعی و طبیعی (فوزیس در نزد ارسطو) برسد، به موجودی بدل شد که الزاماً می‌بایستی حائز اندیشه تکامل یافته و عقل سلیم در مقطع کنونی (سده هجدهم) می‌بود، در غیر این صورت، کوتاهی از طرف خود فرد در نظر گرفته می‌شد؛ مجازات‌های شدیدی که عصر خرد برای مجرمان و دیوانگان وضع کرده بود و میشل فوکو به تفصیل آن را بیان می‌کند (Foucault, 1977) حاصل این نگاه نوپدید به انسان است.

بدیل اندیشه‌های پیشینی و عقل سلیم در هنرهای تصویری، آن چیزی بود که ارنست گامبریچ از آن با عنوان «چشم معصوم» نام می‌برد. اگر «ذهن معصوم» و عقل سلیمی وجود داشت که با تفکر صحیح و دست یازیدن به تصورات روشن و متمایز می‌شد بدان دست یافت، لاجرم باید «چشم معصومی» هم وجود می‌داشت که مطابق آن هر انسان با بنیایی سالم، الزاماً می‌توانست آنچه را که مقابل دیدگان او قرار می‌گرفت را به صورت صحیح و «واقع‌نمایانه» -بدان صورت که نقاشان نابغه عهد کلاسیک چون داوینچی، میکلائو، رافائل و ... بازنمایی کرده بودند- دریافت کند و بالطبع «در میان این بینندگان، هنرمندان بازنمایی وجود دارند که وظیفه خود را بازنمایی این داده‌ها می‌دانند» (هرست هاوس، ۱۳۸۸، ۶۲).

اصول آموزشی آکادمیستی در سده‌های هفدهم و هجدهم دقیقاً بر پایه همین پیش‌فرض بنا شده بود؛ این را از شیوه جذب هنرجویان در این آکادمی‌ها می‌توان دریافت؛ هنرجویان، پیش از ورود به آکادمی - که ظاهراً برای آموزش و تربیت هنری بود- می‌باید هنرمند می‌بودند! در آزمون ورودی که از خیل مشتاقان به حضور در آکادمی به عمل می‌آمد تنها تعداد معدودی که در کار هنری و طراحی چیره‌دست بودند انتخاب می‌شدند و این یعنی باور به این که چشم‌های سلیمی وجود دارند که به صورت پیشینی و ذاتی هنرمند هستند. اسلوب آموزشی طولانی مدت آکادمی‌ها نیز خود گواه این انگاره به آموزش ناپذیری هنر بود^{۱۵}. آموزش طراحی در آکادمی‌ها شامل زمان‌های طولانی از رونگاری از طراحی‌ها و حکاکی‌های استادان گذشته بود و سپس طراحی از قالب‌های گچی که از اندام‌های مختلف بدن تهیه شده بود انجام می‌شد و در گام بعدی طراحی از پیکره کامل گچی و دست آخر طراحی از مدل زنده انسان (Goldstein, 1996, 41-42).

این فرایند آموزشی هیچ نسبتی با آنچه که امروزه از آموزش گام به گام سراغ داریم، نداشت؛ در واقع به نظر می‌رسد که این مراحل فرسایشی از کار یدی، بیش از آن که مراحل هدف‌مند از توان‌مندسازی هنرجو در جهت بازنمایی صحیح یا ترسیم خلاقانه باشد، بیشتر شبیه نوعی روند آئینی و تشریف به ساحت هنر بوده است (شبیه آنچه که میرچا الیاده از مراسم ورود به دوران بلوغ،

(Gonbmbrih, 1977, 227).

من، سوژه، آگاهی منفرد)، به «آگاهی جمعی» (ما، سوژه‌ها، آگاهی اجتماعی یا تاریخی) و تبدیل عناصر صلب و ایستایی چون معنا، معرفت، زبان و ... به متغیرهای اجتماعی - تاریخی در بستر زمان، فلسفه غرب را از زندان ذهن فردی و تقابلِ دردرساز اژه و سوژه - حداقل برای مدتی - رهایی بخشید. بدین ترتیب، ذهن و عین که پیشتر، جدایی آن‌ها منشاء بحث‌های بی‌پایان شده بود و حدود و شرایط انعکاس و تطابق اژه در ذهن، به مسائل لاینحلی دامن زده بود، با اندیشه هگل قابل تبدیل به یکدیگر شدند و آگاهی که در ذهن منفرد به گروگان گرفته شده بود، بدل به محصول مشترک اذهان یک جامعه گردید که خصلتی تکوین یابنده داشت.

بدین ترتیب، علت غایی که از رهگذر اندیشه دکارتی به محاق رفته بود، بار دیگر به صورت خرنده‌ای و از طریق نضج تاریخت در فلسفه، وارد فرهنگ اروپایی گردید. در اینجا باید به تاثیر زیست‌شناسی اشاره کرد؛ اگر که خردگرایان، با تکیه بر ریاضیات تلاش داشتند جهان را با کمیت‌های بسیط و روابط هندسی و ریاضی لایتغیر تبیین کنند، اندیشمندان سده نوزدهم زیر تاثیر مهیب تطور داروینی و سلطه بی‌چون و چرای زیست‌شناسی تکوینی، اندیشه را از رویه «هم‌زمانی» (به زعم نیچه، مومیایی و مصری شده) به گفتمانی «درزمانی» تبدیل کردند. اگر سده‌های هفدهم و هجدهم، عصر سلطه علوم نظری چون فیزیک، ریاضی و شیمی بود، سده نوزدهم هم - به زعم میشل فوکو - سده زیست‌شناسی می‌توانست لقب بگیرد. بی‌دلیل نبود که علت غایی ارسطو، در تبیین کنش موجودات زنده در جهت سیر تکوینی آن‌ها به خوبی عمل می‌کرد و در عوض اشیاء بی‌جان نسبتی معنادار با آن نمی‌توانستند برقرار سازند. بدیهی بود که با تبدیل بدن انسان به ماشین فرمان‌بر و فاقد قوه کنش و خود انسان به نقطه‌ای ریاضی به نام ذهن توسط دکارت، علت غایی درباره او و سایر موجودات زنده که ماشین‌های صرف بودند (کاپلستون، ۱۳۸۹، ۱۷۴)، به مقوله‌ای زائد بدل می‌شد؛ اما با هگل و جاندارپنداری جامعه به‌عنوان یک کل اندام‌وار^{۲۰}، اینک علت غایی می‌توانست به کار آید؛ پس از این به بعد علت رویدادها به جای این که در پس رخدادها قرار گیرد، در آینده جست‌وجو می‌شود.

اما نسبت دادن کل این پارادایم جدید به هگل و نادیده انگاشتن طیفی از اندیشمندان دیگر که تقریباً به‌گونه‌ای هم‌زمان با او تاریخت آگاهی را تبیین می‌کردند، از واقعیت به دور است. بحث از سویه اجتماعی معرفت، به شکل‌گیری رشته نوظهوری به نام «جامعه‌شناسی» منجر شد که مبدع آن آگوست گنت^{۲۱} بود. طرح سه مرحله‌ای او از سیر تکوین جوامع شباهت زیادی با الگوی هگلی از صیوروت روح^{۲۲} دارد. این رویکرد «تکاملی به آگاهی جمعی» را دیگر جامعه‌شناسان متاخر چون کارل مارکس^{۲۳}، ماکس وبر^{۲۴}، ماکس شلر^{۲۵}، کارل مانهایم^{۲۶}، و به ویژه امیل دورکیم^{۲۷} نیز به وضوح می‌توان مشاهده کرد. دورکیم با طرح سه مرحله‌ای مشابهی، سیر تکوین جوامع دین بنیاد را تشریح می‌کند؛ از نظر

در نهایت باید به یکی از مهم‌ترین منتقدان مفهوم پیشرفت در بازگویی کلاسیک، یعنی نلسون گودمن^{۱۵} اشاره کرد. او که در قراردادی و اعتباری دانستن ژرف‌نمایی خطی و بازگویی کلاسیک غربی حتی از گام‌بریج هم فراتر می‌رود، اعتقاد دارد که «تصاویر ژرف‌نما مانند دیگر تصاویر می‌باید خوانده شوند و توانایی خوانش آن‌ها نیز باید کسب شود» (Goodman, 1976, 14). گودمن مخالف طبیعی بودن «دیدن به شیوه عصر کلاسیک» است و می‌نویسد: «بازگویی واقع‌گرایانه ... مبتنی بر محاکات اطلاعات حسی نیست، بلکه به القاء بستگی دارد ... این که تصاویر تا چه حد واقعی یا برابر اصل باشند، وابسته به این است که معیار سنجش آن نظام چیست ... واقع‌گرایی مسئله‌ای مربوط به عادت است» (ibid. 38).

بدین ترتیب، ملاحظه می‌شود که بازگویی واقع‌نمایانه به شیوه تصویرگری کلاسیک و آکادمیستی، به جای آن که بهره‌ای از صدق داشته باشد، امری اعتباری و قراردادی بوده و واقع‌نما بودن این شیوه تصویرپردازی حاصل سده‌ها خو و عادت بشر معاصر به دیدن دنیا از خلال پنجره‌ای باز شده است. انبوهی از تصاویری که به مدد ماشین چاپ از سده شانزدهم تا به امروز اقدام به تکثیر آثار کلاسیک نقاشی نموده‌اند، حداقل در شکل‌دهی به ذائقه عامه، در این شیوه از دیدن موثر بوده‌اند. از این رو صحبت کردن از پیشرفت در این نوع از بازگویی - حداقل در محیط دانشگاهی و آموزش عالی - فاقد اعتبار شناختی است؛ مگر این که بپذیریم آموزش آن صرفاً با اهداف تاریخی صورت می‌پذیرد.

مفهوم پیشرفت در دوره پساوشنگری، پیشرفت فرهنگ و هنر ملی و تاثیر هگل

ریچارد رورتی، فیلسوف پراگماتیست آمریکایی، در کتاب فلسفه و آینه طبیعت (رورتی، ۱۳۹۰)، در یک تحلیل دقیق نشان می‌دهد که چگونه فلسفه غرب پس از دکارت، با تفکیک جهان ایزکتیو و سوژکتیو و اولویت‌بخشی به ذهن آینه‌وار در انعکاس جهان، دچار انحرافی دردرساز شد که چندین سده، توان مهم‌ترین اندیشمندان را به حل این دوگانگی مصروف داشت. پس از دکارت، تقریباً تلاش همه فیلسوفان از اسپینوزا^{۱۶} و لایبنیتس^{۱۷} گرفته تا جان لاک^{۱۸} و دیوید هیوم^{۱۹} معطوف به این بود که معضل مذکور را از پیش پای اندیشه بردارند و امکان و حدود و ثغور آگاهی را در این کشاکش نشان دهند.

کانت با سنتز دستاوردهای دو جریان عمده فلسفه یعنی خردگرایی و تجربه‌گرایی، به ظاهر این معضل دویست ساله را حل کرده بود، اما با اختراع «شیء فی نفسه» (نومن) از یک طرف و تفکیک بخشی از آگاهی و فعالیت بشر از حیطه خرد نظری، به معضلات جدیدی دامن زد. سرانجام هگل، با گذر از «تجربه فردی» (شامل

تواند بود که ... بی کاست و افزود روح حاکم بر قوم را بیرون کشد» (مایز، ۱۳۹۰، ۱۹۱). پانوفسکی، یکصد سال پس از مرگ هگل، با رویکرد شمایل‌شناختی به تکوین هنر اظهار می‌دارد که معنای شمایل‌شناختی هنر «با حصول اطمینان از مبانی و اصولی فهمیده می‌شود که نمودار نگرش اساسی فلان قوم، دوره، طبقه و عقاید دینی یا فلسفی باشند که این همه در شخصیتی واحد جمع شده و در اثری واحد فشرده شده باشد» (همان، ۱۹۲-۱۹۱). از نظر پانوفسکی، می‌توان اُس و اساس یک دوره تاریخی و یک فرهنگ ملی را در یک اثر واحد یا هنرمند یکتا سراغ گرفت؛ درست مانند آن که کل عالم را در یک دانه شن ببینیم.

با نگاه هگلیان و جامعه‌شناسان تکوینی به پیشرفت تاریخی لاجرم، اندیشه پای در حیطة نوعی نسبت گذاشت که کم و بیش تا به امروز ادامه داشته است. اگر در عصر خرد با تکیه بر شرایط حمله‌ی منطق صوری، «صدق» و «ضرورت» حائز معیارهای قطعی، یقینی و حاضر بودند، اینک با منطق هگلی، صدق، نه امری حاضر و برقرار در گزاره‌های موجود، بلکه تعلق به «کل» و «مطلق» داشت که به صورت حدی، همواره یک گام از هر «قولی» جلوتر است. حتی در منطق هگلی صدق و کذب، آن تمایزی که در عصر خرد و نزد دکارتیان از اندیشه‌های روشن و متمایز داشت را از دست می‌دهد «صدق و کذب چنان‌که معمولاً انگاشته می‌شود، متضادهای کاملاً متمایز نیستند. هیچ امری تماماً کاذب نیست و هیچ امری که در معرفت ما بگنجد تماماً صادق نمی‌تواند باشد. ما به نحوی می‌توانیم معرفت حاصل کنیم که خود آن نحو کاذب است... از لحاظ فلسفی، صدق عبارت از کل است و هیچ امر جزئی تماماً صادق نیست» (راسل، ۱۳۹۰، ۹۴۶).

بنابراین با احاله صدق به «کل»، که همواره در راه است و در آینده، در تکوین آثار هنری پیوسته باید در انتظار بود، هیچ الگو و چهارچوب صادق و صحیح هنری از پیش موجودی که برتری و پیشرفت آثار هنری بر اساس آن سنجیده شود عجلاتاً وجود ندارد و هر اثری، به هر نحوی که خلق شود، می‌تواند پیش‌رو و خلاقانه باشد زیرا که ضرورتاً مرحله‌ای از سیر به سمت کل و مطلق است. از این نظر، تفکیک تاریخ هنر به «هنر منحنی» و «هنر پیش‌رو» امری باطل است. بدین ترتیب، به خلاف تاریخ‌نگاری عصر روشنگری که هنر سده‌های میانه را هنری در انحطاط معرفی می‌کرد که ارزش‌های بازنمایی صحیح رومی را وانهاده بود، از نظر هگلیان، صرفاً مرحله‌ای ضروری از ضرورت روح به سمت خودآگاهی و خودشکوفایی پنداشته می‌شد. آلوئیس ریگل، یکی از مورخان برجسته هنر متأثر از هگل، آثار هنری سده‌های میانه را در کتابی تحت عنوان صنعت هنر رومی متأخر^{۲۹} مورد بررسی قرار می‌دهد و می‌نویسد که هنر متأخر رومی [سده‌های میانه] «در کلیت ویژگی‌های ذاتی خود ... محصول ناگزیر تحول پیشین شمرده می‌شود» از این‌رو سخن از انحطاط هنر در سده‌های میانه را لغو و باطل شمرده و اظهار می‌دارد: «بنابراین من بر حسب

دورکیم، مقولات اندیشه‌ای که کانت تدوین کرده بود اساساً جمعی هستند و نمودگار حالات روحی اجتماع هستند و نه خصلت‌هایی فردی (کوزر، ۱۳۸۷، ۲۱۹ و ۲۰۱).

در این‌جا باید نکته‌ای را مد نظر داشت که عموماً از دید مورخان اندیشه دور مانده است و آن ملی‌گرایی رسوب یافته در این «تاریخیت اجتماعی» است که از هگل گرفته تا دورکیم به درجانی می‌توان آن را مشاهده نمود. غایت امر پیشرفت و تکوین تاریخی در عصر روشنگری، «اروپای غربی» (و روشنفکر اهل پاریس) در سده هجدهم بود و فیلولوزوف‌ها نماد این ابرانسان‌ها محسوب می‌شدند و به‌گونه‌ای ضمنی، تمام اقوام و ملل، در همه ازمینه، ضرورتاً باید سیری تکوینی به سوی این ابرانسان را طی می‌کردند. «فیلسوفان [عصر روشنگری]، وقتی که می‌خواستند تصویری از انسان اولیه در ذهن بسازند، انسان عصر روشنگری را پیش رو می‌نهادند و او را از همه اوصاف و خوبی‌های قابل انتساب به تمدن عاری می‌کردند» (کاپلستون، ۱۳۸۷، ج ۶، ۱۸۴). اما تکوین تاریخی از نظر هگل‌مشربان و فیلسوفان اجتماعی پس از کانت (که عمدتاً هم آلمانی زبان بودند)، عموماً لحنی ملی داشت و ضرورتاً غایت آن نه فرانسه عصر خرد، بلکه جامعه‌ای ایده‌آل در آینده بود که متکی به زبان و فرهنگ ملی خویش به خودآگاهی و خودشکوفایی می‌رسید.

به‌طور مثال، هر در^{۲۸}، یکی از فیلسوفان برجسته تاریخ در سده هجدهم «این تلقی فیلسوفان روشنگری را که تاریخ از طریق یک روند تکامل تدریجی مودی به عصر آن‌ها شده است را مورد حمله قرار می‌دهد» (همان، ۱۹۱) و به این اندیشه فیلولوزوف‌ها می‌تازد که تاریخ را حرکتی می‌دانستند که در جهت کشور امروزین آن‌ها (فرانسه) به پیش می‌رود. بدین ترتیب، هر در به مانند هگل، غایت تکوین اجتماع را به خلاف اندیشمندان روشنگری، در آینده‌ای محتوم قرار می‌دهد و اکنون را صرفاً مرحله‌ای ضروری و حتمی از این ضرورت می‌داند. هر در با تشبیه کردن فرهنگ ملی به زندگی موجود زنده، آن را تابع قوانین طبیعی می‌داند، اما به جای «صورت شکلی» که غایت تکامل جانداران از نظر ارسطو بود، هر در تعادل قوا را جایگزین می‌کند به طوری که از نظر او هر فرهنگ ملی زمانی به بلوغ کامل خواهد رسید که به تعادلی پایدار دست یابد. از نظر هر در، هر ملتی سهم خاص خود را در پیشرفت و تکامل «انسانیت» باید داشته باشد (همان، ۱۹۶). بدین ترتیب، هر در از نژادپرستی و ملی‌گرایی در معنای ناپسند آن کناره گرفته و پیشرفت را به معنای تکوین نیروهای ملی هر فرهنگ در درون خود و برای خود می‌داند که الزاماً به برتری هیچ قوم و ملتی نخواهد انجامید. در حیطة هنر نیز، اندیشه‌ورزان پسا روشنگری، با تکیه بر روح ملی، چهارچوبی در زمان، سیال، پیش رونده و نسبی از جریان و تکوین هنری را طرح‌ریزی کردند که با آنچه که پیش از کانت از الگوهای ثابت، جاودانه و پیشینی رایج بود، تباین آشکاری داشت. هگل اظهار می‌دارد: «اثر هنری تنها زمانی فراخود و بیان‌گر امر الاهی

و آثار هنری در سیر تاریخ هنر را بر اساس همین دو مفهوم تفکیک کرده و مورد ارزیابی قرار می‌دهد. او نیز مانند ریگل اعتقاد ندارد که این دو مفهوم نسبتی پیشینی- پسینی نسبت به یکدیگر داشته باشند؛ از این رو، تحول یک سبک از روش خطاطانه به نقاشانه یا بالعکس را الزاما به معنای پخته‌تر شدن و پیشرفت به مثابه تکامل و بهبود نمی‌داند. به جز این دو مفهوم کلیدی، ولفلین استعاره‌های دوگانه دیگری چون سطح- پس‌نشینی، فرم باز- فرم بسته، تکثر- وحدت و وضوح مطلق- وضوح نسبی را نیز برای تبیین تحول سبکی به کار می‌گیرد، اما در نهایت این تحولات را در بستری از عدم ارزش‌گذاری مورد بررسی قرار می‌دهد.

بدین ترتیب ملاحظه می‌شود که جریان نقد و تحلیل تاریخ هنر، در فضای پس از روشنگری- متأثر از هگل و جامعه‌شناسی تاریخی- با تشبث به مفاهیمی ایده‌آلیستی هم‌چون «روح زمان» یا «اراده معطوف به هنر آفرینی» و ... از تدوین اصول سلطه‌گر و تمامیت‌خواه از تکامل هنری و تطور سبکی احتراز نمود. بدون شک دستاوردهای مهم تاریخ‌نگاری و نظریه‌پردازی سده نوزدهم اعتباربخشی به هنرها و سبک‌هایی بود که در دوره روشنگری مطرود بوده و منحن محسوب می‌شدند؛ هنر پیش از یونان، هنر سده‌های میانه و هنر ملل آسیایی و اقوام بدوی از جمله این نخله‌ها بودند که تنها در این دوره رسمیت حضور در تاریخ هنرها را یافتند و آثارشان گردآوری شده و در موزه‌ها، در کنار پیکره‌های رومی جای داده شدند. علاوه بر این، مشروعیت هنر مدرن نیز وام‌دار این جریان بود. تاثیرپذیری هنرمندان اروپایی از هنرهای آسیایی و بدوی، در پی مقبولیت این آثار، عنصر الهام‌بخش مهمی در ورود به عصر مدرن هنر بود. بی‌تردید مشروعیت هنر مدرن بدون این نظریه‌پردازی‌ها امری غیرممکن می‌بود.

مفهوم پسامتافیزیک از مفهوم پیشرفت، پیشرفت بدون غایت

تلاش‌های هگلیان در فرارفتن از ذهن فردی به یک ایده بین‌الذاتانی از آگاهی، راه را برای انقلاب بنیادین در فلسفه و اندیشه غرب -یعنی چرخش زبانی- در اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم باز کرد؛ لودویگ ویتگنشتاین^۳، گوتلوب فرگه^۴، برتراند راسل^۵، و فردریش نیچه از مهم‌ترین پیشروان این دگرگونی بودند که زبان را از هویت فردی و شخصی منتزع کرده و صورت جمعی و هویت عمومی بدان دادند؛ در نتیجه آگاهی، که پیش از کانت - به مدد به کارگیری زبان در بازگامی جهان- یک موضوع فردی محسوب می‌شد، پس از این، به امری جمعی بدل شد و زبان از یک سرمایه فردی به سرمایه‌ای مشترک میان افراد یک جامعه تبدیل گشت. بدین ترتیب تقریباً در همه جریان‌های اندیشه سده بیستم، این وجه غالب تحلیل زبان محسوب می‌شد که معنای واژه‌ها را کمابیش نه در جهان ذهن و نه در ابژه‌های جهان عینی، بلکه در کاربرد آن‌ها در موقعیت‌های انضمامی بجویند. از این جهت، با پذیرش آگاهی از رهگذر اشتراک زبانی و به‌ویژه اندیشه‌های

ضرورت، ناچار شدم [هنر] دوران متاخر باستان را از منظر ذوق ذهن‌گرای مدرن هنری، در حال انحطاط ببینم، بلکه آن را از دیدگاه تکامل عمومی هنری پیش‌رو دیدم؛ پیش‌رو در عام‌ترین معنای کلمه» (مایزر، ۱۳۹۰، ۱۹۶).

اگر در زیبایی‌شناسی روشنگری برهم‌کنش تأثرات حسی و تصورات پیشینی عقلی، در قالب ایده‌ای به نام «چشم معصوم» ضرورتاً منتهی به تصاویری صحیح از واقعیت می‌شد (که نمونه‌های متعالی آن را نزد آکادمیسن‌های برجسته می‌باید جست‌وجو نمود)؛ در اندیشه هگلی، چنین ترکیبی، به صورت امری حاضر و مطلق فاقد اعتبار است. وقتی که تأثرات حسی تجربه‌گرایان، از این نظر که هنوز در اندیشه به صورت جلوه‌هایی از کل درنیامده «غیر معقول» است و حتی زمانی که در اندیشه درآمد، به لحاظ این که ضرورتاً اعتبار وجود خود را به هر آن‌چه از حدود آن تأثر بیرون است (آنتی‌تزی) مدیون است، در این صورت جایگاه تجربی خود را از دست می‌دهد و به طریق اولی آنتی‌تزی نیز دچار همین سرنوشت خواهد شد؛ از این رو، اعتبار هر گزاره‌ای به «شدن» است و به نحوی، امر حاضر که بتوان آن را مورد سنجش قرار داد، بدل به امری نسبی و در انتظار می‌شود و در نهایت - به‌زعم راسل- با منطق هگلی «هر چه هست صحیح است» (راسل، ۱۳۹۰، ۹۴۲).

درست به همین سبب است که ریگل، در بحث از چرایی تطور سبک‌ها، تحول و جایگزینی سبک‌ها را - به خلاف عصر روشنگری- «تابع حرکت از وضعیت ناقص و ایتر به وضعیت کامل و اکمل» یا «از امر تحقق نیافته به امر تحقق یافته» می‌داند و در عوض، هر اثر هنری را به نوبه خود یک مرحله از صیرورت «اراده معطوف به هنر آفرینی»^۶ می‌داند که در مسیر خودشکوفایی کامل ضروری است (مایزر، ۱۳۹۰، ۱۹۷-۱۹۶). او برای تبیین امر پیشرفت، از مفاهیم غیر ارزش‌گذارانه چون تحول از «امر بساواپی» به «امر بصری» بهره می‌برد که الزاما یکی مقدمه دیگری و مرحله‌ای رشد نیافته و خام از دیگری نیست. «ریگل این طرز تلقی را تایید نمی‌کند که هنر از دل سبک بدوی می‌بالد و مسیر تکامل خود را از رهگذر سبک‌های پیش‌رو و منحن طی می‌کند و آنگاه به علت انحطاط فلان فرهنگ خاص مضمحل می‌شود تا بعدها در دوره‌ای دیگر تولدی دوباره یابد» (همان، ۲۰۱). ریگل درست به خلاف تلقی عصر روشنگری از مسئله پیشرفت که آن را امری محتوم و یکتا در جهتی خطی به سمت آرمان عقلانیت می‌دانست، معتقد بود که در «تحول و تطور هنر، بیش از یک راه پیش روی ماست، بیش از یک مشکل هست که باید از پیش پا برداشته شود و بیش از یک مسیر است که هنر می‌تواند طی کند» (همان).

مشابه همین رویه در تحلیل سیر تاریخ هنر را دیگر مورخ هگلی‌مشرّب، یعنی ولفلین در پیش می‌گیرد. او نیز برای توضیح سیر تطور سبک‌ها به مفهومی ابداعی (اما جالب توجه) تحت عنوان «روش خطاطانه» در مقابل «روش نقاشانه» دست می‌یازد

آینه‌وار در انعکاس صادقانه جهان بود؛ زیرا که باور به این «ذهن» مستلزم باور پیشینی به جدایی ذهن از عین است که یکی از بنیان‌های اندیشه غربی پس از دکارت بوده است. چرخش بزرگ در این زمینه، جایگزین شدن مفهوم توجه به جای صدق بود و «دلیل» به جای «علت». این میسر نمی‌شد مگر این که باور همیشگی به دوگانگی و هم‌عرضی موضوع و محمول، جای خود را به رابطه‌ای خطی از این دو بدهد و نسبت این دو، به جای این که بازمودی باشد، رابطه‌ای علی در نظر گرفته شود منتهی، علی به معنای رخداد تقدمی و تاخیری در طول زمان (و نه تلقی سنتی از آن) که نحوه‌ای از تداوم ناشی از خو و عادت است و نه نسبتی روان‌شناختی در ذهن.

با سست شدن جایگاه صدق^۴، از رهگذر سست شدن نسبت سفت و سخت محمول و موضوع به‌عنوان یک مقوله دوتایی، اعتبار بازمانی به شیوه کلاسیک و صدق آن، محل تردید قرار گرفت. از این پس، هر تصویری و هر شیوه‌ای از بازمانی از جهان می‌توانست مورد قبول باشد چرا که جهان تنها به یک شیوه قطعی نمی‌توانست تفسیر شود و به زعم گودمن «هستی جهان را یک شیوه نیست و برای بازمانی دقیق جهان، یک شیوه وجود ندارد» (Goodman, 1981, 74). حق با رورتی و دیویی است که باورها و مقولات سفت و سخت چون صدق و دوگانه‌انگاری در اندیشه اروپایی را نتیجه پای‌بندی به تصویری از جهان می‌داند که قرار بود به استحکام شکاف طبقاتی جامعه فرادست و فرودست، در قاره‌ای با نابرابری‌های اجتماعی دیرین، کمک نماید (رورتی، ۱۳۹۴، ۷۵). از این جهت، سست شدن این مقولات به ویژه در عرصه هنرهای تجسمی، راه را برای تضعیف تقابل‌های دیرین تاریخ هنر چون هنر عالی- هنر بازاری، هنر کلاسیک- هنر بدوی، هنر کودکان- هنر بزرگسالان و ... باز کرد و از این رو به مدد این دگرگونی در باورداشت‌ها، مسیرهای خلاقانه جدیدی از بازمانی و تصویرگری به روی هنرمندان گشوده شد.

با بی‌اعتبار شدن تفسیرهای یکتا و منحصر به فرد از جهان و سست شدن دوگانگی بازمانکننده و بازآموده و از میان رفتن مرجعیت سنجش‌گرانه یکی از دیگری، فرایند خلق تصویر به امری مستقیم و بی‌نیاز از صحت «تطابق» تبدیل شد که در آن، گاه ناهم‌سازها و ناسازواره‌ها در کنار هم دیگر می‌نشینند. سبک بصری خلاقانه، تقریباً می‌تواند شبیه توصیفی باشد که نیچه از «سبک بخشیدن به شخصیت» به‌عنوان «هنری بزرگ و یکتا» توصیف می‌کند؛ سبک بخشندگان «تمامی نیروها و ضعف‌های سرشت‌شان را بررسی می‌کنند و سپس آن‌ها را در طرحی هنرمندانه جای می‌دهند تا هر یک از آن‌ها به‌صورت هنر و عقل به‌نظر رسند و حتی ضعف دل‌نشین شود. به این‌جا جرم عظیم سرشت دومی افزوده شده، از آن‌جا قطعه‌ای از سرشت اولیه برداشته شده. هر دو از راه تمرین طولانی و کار روزانه روی آن‌ها. این‌جا زشتی‌ای که قابل برداشته شدن نبوده پوشیده می‌شود؛ آن‌جا از نو تعمیر و

ویرانگر نیچه که مقولات معض‌آفرین متافیزیک، از ضرورت، کلیت و علیت گرفته تا دوگانه‌انگاری را به چالش کشیده بود، اندیشه بشری پای در میدانی کاملاً نو و امیدبخش گذاشت.

با این حال خیلی زود و با ظهور سلسله‌ای از جریان‌های فلسفی پوزیتیویستی، دستاوردهای هگلیمان به محاق رفت و آنچه که نیچه علیه آن به پاخاسته بود، به مدت بیش از نیم قرن مسکوت گذاشته شد. تمایزهای کانتی میان واقعیت و ارزش و میان علم و ایدئولوژی و فلسفه و هنر و ... از نو زنده گردیدند و فلسفه با زبانی به ظاهر متفاوت، اندیشه‌های پیشاکانتی را احیاء نمود. تجربه‌گرایی منطقی، ساختارگرایی، فلسفه تحلیلی، نظریه‌های سیستم‌ها، اندیشه‌های نومارکسیستی و ... از جمله این جریان‌های اندیشه بودند که به زعم ریچارد رورتی، آنچه را که هگل تلاش کرده بود به آن‌ها فائق بیاید «زبانی» کرده بودند (رورتی، ۱۳۹۴، ۷۷). دستاوردهای پساکانتی اندیشه، از هگل گرفته تا نیچه و ویتگنشتاین که راه را برای نحوه‌ای از اندیشه و رای معرفت‌شناسی ایستا و مطلق‌نگر باز کرده بود، از طریق این نحله‌های شبه علمی، برای مدت نزدیک به نیم سده مسکوت ماند. با نیچه، فلسفه به شعر نزدیک شده بود و منطق به استعاره. از این‌رو انتظار می‌رفت که انقلابی در نقد و سنجش آثار هنری اتفاق بیافتد؛ اما این انقلاب حداقل تا دهه ۱۹۶۰ در انتظار ماند.

از نیمه دوم سده بیستم بود که وارثان واقعی هگل و نیچه پدیدار شدند. هایدگر^۴، ژاک دریدا، ریچارد رورتی، کواین^۵، سلارز^۶، هیلاری پاتنام^۷، گادامر^۸، و دونالد دیویدسون^۹ از چهره‌های برجسته این خیزش به حساب می‌آیند که تجربه‌گرایی واقعی را احیا کردند. این اندیشمندان، اگرچه هر یک متعلق به شاخه‌های متفاوت از جریان‌های فلسفی بودند اما نتایج بسیار مشابهی را می‌توان در کار آن‌ها بازشناخت، به‌طوری که هر کدام در فلسفه‌ورزی خویش، مروج دیگری شدند. آن‌ها به اتفاق، رویکردهای شبه علمی از اندیشه پس از هگل - که تجربه‌گرایی واقعی را به انحراف کشیده بودند - را مورد نکوهش قرار دادند؛ به‌طور مثال جان دیویی، فیلسوف پراگماتیست آمریکایی، در خوانش آثار مارکس «به این نتیجه رسید که مارکس جنبه بد و یونانی فلسفه هگل» را به استخدام درآورده بوده است. «جنبه‌ای که بر قانون‌های ضروری تاریخ تاکید می‌کرد» (رورتی، ۱۳۹۴، ۷۶). دیویی، علاوه بر مارکس، گنت و اسپنسر را نیز مقهور افسانه‌های شبه علمی یافت که به زعم آن‌ها اندیشه می‌تواند آینده را از اکنون استنباط کند (همان). دریدا نیز به همین سیاق، هوسرل و پدیدارشناسی او را اسیر زنجیرهای متافیزیک و پوزیتیویسم می‌داند (دریدا، ۱۳۹۵، ۳۶۲-۳۳۵).

پیشرفت بزرگ اندیشه در نیمه دوم سده بیستم، انکار هماهنگ میراث متافیزیک در باورداشت‌هایی چون: تقابل‌های دوگانه، صدق، کلیت، ضرورت، علیت، مرکز، خود، ذهن و ... بود. یکی از نتایج مهم این دگرگونی، سست شدن بیش از پیش باور به ذهن

روبه‌رو شویم که در این صورت قضاوت در باب پیشرفت در هنر، به امری غیر ممکن تبدیل خواهد شد. رورتی این‌گونه پاسخ می‌دهد که «پیشرفت نسبت به گذشته، نسبت به مسائل حل شده، ناهنجاری‌های رفع شده، مسیرهای پژوهشی گشوده شده و غیره اندازه‌گیری می‌شود و نه با اندازه‌گیری فاصله میان نظرات فعلی و نقطه پایان پژوهش» و ادامه می‌دهد «ما هیچ تصویری نداریم که منظور از پایان پژوهش چیست. به هیچ‌وجه نمی‌دانیم که صدق به مثابه نظریه‌ای ایده‌آل درباره همه چیز یا شیوه‌ای که طبیعت می‌پسندد بدان شیوه توصیف شود، چگونه چیزی است» (رورتی و آنزل، ۱۳۹۵، ۹۹). بدین ترتیب از نظر رورتی، پیشرفت به امری نسبی و توافقی تبدیل می‌شود که هیچ دست‌و‌عامل پیشینی برای سنجش آن نمی‌تواند وجود داشته باشد.

این توافق در باب «پیشرفت» توسط اجتماعی که به‌طور ضمنی «ما» نامیده می‌شوند، صورت می‌پذیرد. با این تفاوت که در این جا «ما» حلقه‌ای محترم و قطعی از جامعه‌ای بسته یا قوم و نژادی برتر - بدان صورت که در دوره روشنگری رواج داشت- نیست که طی آن همه کسانی که «آن بیرون» هستند در زمره «دیگری» طرد شوند یا موضوع انحطاط از دید «ما پیشرفته‌ها» باشند. این «ما»، اگرچه شامل «من» قضاوت‌کننده نیز می‌شود، اما از آن جهت تکثرگرا، دموکراتیک و هم‌دلانه است که خصلتی گسترش‌یابنده دارد؛ یعنی افراد حاضر در این اجتماع در تلاشند تا مفهوم «ما» را به دیگر انسان‌های بیرون از «ما» نیز گسترش بدهند. رورتی تأکید می‌کند که «ما موظفیم درک خود از ما را، تا حد امکان گسترش دهیم؛ خانواده ساکن در غار کناری را در زمره ما انگاشت، سپس قبیله آن سوی رودخانه را، سپس اتحاد قبایل آن سوی کوه‌ها را، و سپس کافران آن سوی دریاها را و شاید دست آخر، کلیت‌هایی را که تمام مدت، انجام کارهای پست ما را به عهده داشته‌اند» (رورتی، ۱۳۸۵، ۳۷۴).

نتیجه‌گیری

بدین ترتیب و در پایان انگاره سوم از پیشرفت و در حالی که بسیاری از مفاهیم و مقولات سنتی اندیشه‌ورزی چون: ذهن و عین، صدق، کلیت، تطابق، این‌همانی، اصل، فرع و ... دست‌خوش حذف و طرد از دایره واژگانی و مفهومی شده‌اند، تبیین کردن پنداشتی از «پیشرفت»، که اولاً متکی به این مقولات نباشد و ثانیاً به ما در گفت‌وگو درباره آثار هنری و سیر تکوین آن‌ها یاری رساند امری دشوار خواهد بود. مطلوب‌تر آن است که به جای تشریح به مفاهیم اندیشه‌ورزی سنتی از «پیشرفت»، چون: بهتر، پیش‌روتر، دقیق‌تر، واقعی‌تر، اصل‌تر، شبیه‌تر و ...، به واژگانی امید داشته باشیم که هنوز از قبیل تعلق به دنیای شعر و ادبیات حائز درجه‌ای از نسبییت، نرمی و انعطاف هستند؛ مهیج، صمیمی، امیدبخش، هم‌دلانه، سودمند و ... بخشی از این دایره واژگانی می‌توانند باشند که به ما در تبیین شرایط حصول «پیشرفت» در کار هنری یاری خواهند رساند. اثر هنری، در فرایندی دست‌ورزانه و سرهم‌بند از

پرداخته می‌شود... حتی زمانی که مامور به ساختن کاخ و طراحی باغ هستند، در پیروی سفت و سخت از طبیعت درنگ می‌کنند» (کوفمان، ۱۳۸۲، ۸۹ و ۸۸).

توصیف نیچه تداعی‌کننده استعاره سرهم‌بندی^{۴۱} (بریکولاژ)، کلود لوی استراوس^{۴۲} است که در آن «بریکولر» فردی است که «وسائل بی‌ربط» (Levi-Strauss, 1966, 16) و «ابزارهای در دسترس» (Kinchloe, 2015, 1) را برای انجام کاری یا خلق چیزی به کار می‌گیرد. از نظر لوی استراوس، بریکولاژ، یعنی استفاده از وسایل دم دستی و حاضر آماده و وسایلی که از پیش موجود هستند، چینش و ترکیب آن‌ها به مدد آزمون و خطا، به خدمت گرفتن آن‌ها زمانی که به کار می‌آیند و در معرض حذف قرار دادن آن‌ها زمانی که به دردمان نخورند. در این حالت ممکن است چند تا از ابزارهای دم دست به‌طور هم‌زمان به کار گرفته شوند حتی اگر که وصله‌های ناجوری باشند و خاستگاه‌هایی بس متفاوت داشته باشند و سازه‌های ناسازواری را پدید آورند. لوی استراوس، «بریکولر» (سرهم‌بند) را در مقابل «مهندس» قرار می‌دهد که بر خلاف بریکولر که با وسایل دم دستی خلق می‌کند می‌کند با «دفترچه‌های راهنمای از پیش مشخص شده آغاز می‌کند» و با «پیش آمدها» (Levi-Strauss, 1966, 19 & 22).

ژان فرانسوا لیوتار^{۴۳}، اندیشمند فرانسوی، در رساله معروفش وضعیت پست‌مدرن؛ گزارشی درباره دانش، بریکولاژ را برای تفسیر ماهیت علم و پیشرفت در تکنولوژی به کار می‌گیرد؛ از نظر او آنچه که عموماً «پیشرفت هدف‌مند فناوری و دانش به سمت هدف مطلوب» پنداشته می‌شود، بالعکس حاصل «فوران بی‌هدف فناوری» از طریق سرهم‌بندی اختراعات بوده است (لیوتار، ۱۳۹۰، ۵۰۷). به همین ترتیب، تامس کوهن^{۴۴}، فیلسوف تحلیلی که کتاب ساختار انقلاب‌های علمی او به راستی انقلابی در فلسفه دانش پدید آورد، پیشرفت در تاریخ علم را نه مسیری مستقیم به سمت هدفی معین، بلکه حاصل پارادایم‌های رقیبی می‌داند که گاه در مسیر فعالیت‌هایشان، اشتراکات اندکی با یکدیگر دارند و به راستی «در جهان‌های متفاوتی زندگی می‌کنند» (کوهن، ۱۳۹۱، ۱۷۴). او سنت تاریخ علم نویسی را متهم می‌کند که گذشته علم را به صورتی می‌نویسند که گویا فقط یک «سیر تحول خطی» محتوم داشته است (همان) و دانشمندان گذشته «به واسطه گزینش یا حتی تحریف، به‌طور ضمنی، به‌گونه‌ای بازنمایی می‌شوند که گویی آن‌ها بر روی مجموعه یک‌سانی از مسائل ثابت و مطابق با مجموعه یک‌سانی از اصول ثابت کار می‌کرده‌اند» (همان). تعبیر کوهن از پارادایم‌ها، به‌عنوان «جهان‌های متفاوت»، بسیار شبیه آن توصیفی از تنوع امکان‌های زیستی است که ساوول کریپکی^{۴۵}، فیلسوف تحلیلی آمریکایی ارائه می‌دهد.

شاید این‌گونه به‌نظر بیاید که با کنار گذاشتن مفهوم صدق و استقبال از هر نوع از خلاقیت سرهم‌بند، ما با جهانی کاملاً بی‌نظم

۲۹. Late Roman Art Industry.
 ۳۰. Kunstwollen.
 ۳۱. Ludwig Wittgenstein (۱۸۸۹-۱۹۵۱) فیلسوف برجسته اتریشی-انگلیسی.
 ۳۲. Gottlob Frege (۱۸۴۸-۱۹۲۵) منطق‌دان و فیلسوف آلمانی.
 ۳۳. Bertrand Russel (۱۸۷۲-۱۹۷۰) ریاضی‌دان و فیلسوف انگلیسی.
 ۳۴. Martin Heidegger (۱۸۸۹-۱۹۷۶) فیلسوف آلمانی.
 ۳۵. Willard van Orman Quine (۱۹۰۸-۲۰۰۰) منطق‌دان و فیلسوف تحلیلی آمریکایی.
 ۳۶. Wilfrid Sellars (۱۹۱۲-۱۹۸۹) فیلسوف تحلیلی آمریکایی.
 ۳۷. Hilary Putnam (۱۹۲۶-۲۰۱۶) فیلسوف تحلیلی آمریکایی.
 ۳۸. Hans-Georg Gadamer (۱۹۰۰-۲۰۰۲) فیلسوف و هرمنوتیسین آلمانی.
 ۳۹. Donald Davidson (۱۹۱۷-۲۰۰۳) فیلسوف تحلیلی-پراگماتیست آمریکایی.
 ۴۰. رورتی، خطای بنیادین فلسفه غرب را، در تصویری می‌داند که صدق را مطابق با امر واقع می‌داند. او ریشه این میل به مطابقت با امر واقع و صدق را در گرایش بشر به هدایت توسط چیزی بزرگ‌تر از خود می‌داند که در هیئت‌های مختلفی چون: جهان، امر خیر، امر صادق و ... ظهور و نمود پیدا می‌کند (رورتی و آنزل، ۱۳۹۵، ۹۶ و ۹۵).
 ۴۱. bricolage
 ۴۲. Claude Levi Strauss (۱۹۰۸-۲۰۰۹) فیلسوف و انسان‌شناس فرانسوی.
 ۴۳. Jean-François Lyotard (۱۹۲۴-۱۹۹۸) فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی.
 ۴۴. Thomas kuhn (۱۹۲۲-۱۹۹۶) فیلسوف آمریکایی.
 ۴۵. Saul Kripke (۱۹۲۰-) فیلسوف آمریکایی.

فهرست منابع

- الف/منابع فارسی
 دریدا، ژاک (۱۳۹۰)، **نوشتار و تفاوت**، ترجمه: عبدالکریم رشیدیان، چاپ اول، تهران: نشر نی.
 راسل، برتراند (۱۳۹۰)، **تاریخ فلسفه**، ترجمه: نجف دریابندری، چاپ هفتم، تهران: نشر کتاب پرواز.
 رورتی، ریچارد (۱۳۸۵)، **پیشامد، بازی، هم‌بستگی**، ترجمه: پیام یزدانجو، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
 رورتی، ریچارد (۱۳۹۰)، **فلسفه و آینه طبیعت**، ترجمه: مرتضی نوری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
 رورتی، ریچارد (۱۳۹۴)، **فلسفه و امید اجتماعی**، ترجمه: عبدالحسین آذرنگ و نگار نادری، چاپ پنجم، تهران: نشر نی.
 رورتی، ریچارد و آنزل، پاسکال (۱۳۹۵)، **صدق به چه کار می‌آید؟** ترجمه: روح‌الله محمودی، چاپ اول، تهران: نشر کردگن.
 کاپلستون، فردریک (۱۳۸۷)، **تاریخ فلسفه**، ج ۶، از ولف تا کانت، ترجمه: اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر، چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش.
 کاپلستون، فردریک (۱۳۸۹)، **تاریخ فلسفه**، ج ۴، از دکارت تا لایبنیتس، ترجمه: غلامرضا اعوانی، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش.
 گُندرسه، مارکی دو (۱۳۹۰)، «طرحی برای یک تابلوی تاریخی از پیشرفت‌های ذهن بشر»، ترجمه: عبدالکریم رشیدیان، در کتاب: [متن‌هایی برگزیده] از **مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم**، ویراستار: لارنس کهون، چاپ هشتم، تهران: نشر نی.
 کوزر، لوئیس (۱۳۸۷)، **زندگی و اندیشه بزرگان جامعه‌شناسی**، ترجمه: محسن ثلاثی، چاپ چهاردهم، تهران: انتشارات علمی.
 کوفمان، والتر (۱۳۸۲)، **برگزیده آثار نیچه**، ترجمه: رویا منجم، چاپ اول، تهران: نشر علم.
 کوهن، تامس (۱۳۹۱)، **ساختار انقلاب‌های علمی**، ترجمه: سعید زیباکلام، چاپ سوم، تهران: انتشارات سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی

آن‌چه در دسترس تجربه جمعی (و نه فردی) است تبلور می‌یابد. استفاده کردن از واژگانی چون «خلق کردن» و «خلاقیت» در این باب، بازگشتن به مفاهیم قهقرایی فلسفی است که لاجرم هنرمند خلاق و نابغه را تداعی می‌کند که از «هیچ» می‌آفریند. در مقابل، در این جا هنرمند از چیزی که پیشتر آغاز شده و خلق و تکوین آن همواره از مدت‌ها پیش در حال انجام بوده است آغاز می‌کند (یا درست‌تر ادامه می‌دهد). این آغاز، آغاز از نیمه راه تجربه جمعی است. آغاز از «دیگری» و نه از «خود». معیارهای خلاقیت را تنها شاید بتوان در قدرت اثر هنری در دامن‌زدن به گفت‌وگوهای میان‌متنی افزون‌تر جست‌وجو کرد؛ در توان بالفعل اثر هنری در ایجاد نیروی رانشی برای خلق آثار دیگر و در دامن‌زدن به گفت‌وگوهای بیشتر با آثار پیشین. بدین ترتیب، همان‌طور که ژرار ژنت پیش‌بینی می‌کند، بریکولاژ با بینامتنیت هم‌عرض خواهد بود. از این رو تحلیل و سنجش اثر هنری، عمدتاً معطوف به نیرو و اثر آن بر آثار و مقولات دیگر خواهد بود. از این جهت است که همواره «انتظار» و «امید» به بخش جدایی‌ناپذیر گفت‌وگو درباره آثار هنری خلاقانه بدل خواهد شد.

پی‌نوشت‌ها

- Johann Joachim Winckelmann (۱۷۱۷-۱۷۶۸) باستان‌شناس و مورخ هنر آلمانی.
- Alois Riegl (۱۸۵۸-۱۹۰۵) تاریخ‌نگار هنر اهل اتریش.
- Ernst Gombrich (۱۹۰۹-۲۰۰۱) مورخ هنر اتریشی-بریتانیایی.
- John Ruskin (۱۸۱۹-۱۹۰۰) منتقد هنر اهل انگلستان.
- Heinrich Wölfflin (۱۸۶۴-۱۹۴۵) آموزگار هنر اهل سوئیس.
- Les Philosophes
- Marquis de Condorcet
- Richard Rorty (۱۹۳۱-۲۰۰۷) فیلسوف پراگماتیست آمریکایی.
- Epistemology
- این را شاید بتوان به بهترین وجهی در کلام زوکارو، یکی از سردمداران آکادمیسم در ایتالیا دریافت که «هنر هدیه خداوند است که فقدان آن را هیچ اندازه از تمرین و آموزش جبران نخواهد کرد» (Goldstein, 1996, 46).
- Walter Shaw Sparrow
- Ervin Panofsky (۱۸۹۲-۱۹۶۸) مورخ هنر آلمانی.
- Philippo Brunelleschi (۱۳۷۷-۱۴۴۶) معمار ایتالیایی.
- Leone Battista Alberti (۱۴۰۴-۱۴۷۲) معمار و پیکره‌ساز ایتالیایی.
- Nelson Goodman (۱۹۰۶-۱۹۹۸) فیلسوف تحلیلی اهل آمریکا.
- Baruch Espinoza (۱۶۳۲-۱۶۷۷) فیلسوف هلندی.
- Gottfried Wilhelm Leibniz (۱۶۴۶-۱۷۱۶) فیلسوف و ریاضی‌دان آلمانی.
- John Locke (۱۶۳۲-۱۷۰۴) فیلسوف انگلیسی.
- David Hume (۱۷۱۱-۱۷۷۶) فیلسوف تجربه‌گرای اسکاتلندی.
- organic
- Auguste Comte (۱۷۹۸-۱۸۵۷) جامعه‌شناس فرانسوی.
- Geist
- Karl Marx (۱۸۱۸-۱۹۲۰) فیلسوف، مورخ و جامعه‌شناس آلمانی.
- Max Weber (۱۸۶۴-۱۹۲۰) جامعه‌شناس و اقتصاددان آلمانی.
- Max Scheler (۱۸۷۴-۱۹۲۸) فیلسوف و جامعه‌شناس آلمانی.
- Karl Mannheim (۱۸۹۳-۱۹۶۷) جامعه‌شناس فرانسوی.
- Emile Durkheim (۱۸۵۸-۱۹۱۷) جامعه‌شناس اهل مجارستان.
- Johann Gottfried Herder (۱۷۴۴-۱۸۰۳) فیلسوف آلمانی.

(سمت).

لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۹۰)؛ «وضعیت پست مدرن: گزارشی درباره دانش»، ترجمه: کامران ساسانی، در کتاب: [متن‌هایی برگزیده] از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، ویراستار ارشد: لارنس کهون، چاپ هشتم، تهران: نشر نی. مایز، ورنون هاید (۱۳۹۰)؛ تاریخ تاریخ هنر (سیری در تاریخ تکوین نظریه هنر)، ترجمه: مسعود قاسمیان، چاپ دوم، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر و سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت). هرست هاوس، رزالین (۱۳۸۸)؛ بازمایی و صدق، ترجمه: امیر نصری، چاپ دوم، تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن) و انتشارات فرهنگستان هنر.

ب/منابع غیر فارسی

- Foucault, Michel (1977), **Discipline And Punishment: The Birth of Prison**, English trans. Alan Sheridan, New York, Pantheon.
- Genette, Gerard (1982), **Structuralism And Literacy Criticism**, translated by Alan Sheriden, in: *Figures of Literacy Discourses*, New York, Columbia University Press, pp 1-25.
- Goldstein, Carl (1996), **Teaching Art**, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gombrich, Ernst H. (1977), **Art and Illusion**. Phaidon, 5th Ed.
- Goodman, Nelson (1976), **Languages of Art, an Approach to a Theory of Symbols**, Oxford University Press, 2nd Ed.
- Goodman, Nelson (1981), **Ways of Worldmaking, Indianapolis**, Hackett.
- Kinchloe, Joe L. (2015), **Introduction: The Power of The Bricolage Expanding Research Methods, Rigor And Complexity in Education Research**.
- Levi-Strauss, Claude (1966), **The Savage Mind**. English Trans: George Widenfield and Nicolson Ltd., Letch Worth Hertfordshire. The Garden City Press.
- Macdonald, Stuart (1970), **The History And Philosophy of Art Education**, University of London Press, London, United Kingdom.
- Panofsky, Ervin (1991), **Perspective as Symbolic Form**, New York, Zoon Book.
- Roberts, Jay W. (2005), **Disney, Dewey And The Death of Experience in: Education And Culture**, Volume 21, pp 12-30.

The Concept of Progress in Art

Naser Moghadam Koohi

Ph.D. student in Art Studies, School of Visual Arts, Fine Art College, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received 27 September 2019, Accepted 05 March 2019)

Abstract

Public supposition of a linear and exalting trend in art developing, which takes commonly roots from enlightenment tenets in representation, based on pictorial classic patterns and educated supposition of development, inclined to non-classical and non-representative art which clearly depends on post-Hegelian and post-romantic and modern attitudes, both, due to tight concerns of traditional European reflection, are unable to plan contexts leading to a creative art process. This paper, by representing a third tenet to «Progress» in art and «development» of art which basically strengthen by criticizing of two millennium of the history of thought in western culture, tend to show that a creative tenet of art development, cannot come true by employing the common categories. We discuss that, only through a fundamental criticism of traditional philosophical categories, which has consistently claimed of a guardianship to almost all human activities including art, tending to a constant restriction to plurality, creativeness, freedom ... it will be possible to access to a hopeful development of creative art.

Keywords

Progress in Art, Development of Art, creativeness, representation, enlightenment, Hegel.

نقاشی و امر گروتسک؛ پژوهشی در جهان گروتسک پیتر بروگل پدر

آبتین رادمنش*

کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۰۷/۱۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۱۲/۱۴]

چکیده

پیتر بروگل پدر حلقه‌ی رابط نقاشان انتهای قرون وسطی و نقاشان قرن هفدهم شمال اروپاست. به لحاظ جهان‌بینی نیز در انتهای دوران قدیم و آستانه‌ی دوران جدید ایستاده و او را نخستین نقاش مدرن شمال اروپا می‌دانند. بروگل نه نگرش قرون وسطایی کسی مثل بوش را دارد و نه به اندازه‌ی نقاشان قرن هفدهم مواضع‌اش تثبیت شده؛ از همین رو، وضعیت‌اش مناقشه‌برانگیزتر از هر دو است. این مناقشات به عالم محققان و مورخان هنر هم رسیده و از آن‌جا که هیچ متن و نوشته‌ای از خود او باقی نمانده، تفاسیر متعدد و بعضاً متضاد از آثارش صورت گرفته و بر پایه‌ی همین تفاسیر نگرشی به او منسوب شده است. در این میان، پیچیدگی خود آثار هم همزمی بوده است بر آتش این مناقشات. بدین ترتیب، گروهی به وجوه تمثیلی و اخلاقی کار او پرداخته‌اند، و گروهی دیگر وجه مردم‌نگارانه و ماهیت کمیک آثارش را مطالعه کرده‌اند. از مفاهیمی که در مطالعه آثار بروگل به کار رفته، یکی هم مفهوم امر گروتسک است. در قرن بیستم پژوهش‌های فراوانی جهت تبیین امر گروتسک صورت گرفته و به بروگل هم، گاه و بیگاه، اشاراتی رفته است. تلاش اصلی این مقاله اما، ضمن تشریح مفهوم امر گروتسک از دیدگاه‌های مختلف، آن نیست که «امر گروتسک» را به نقاشی‌های بروگل «بخیه» کند و بگوید «این همان است»، بلکه بیشتر می‌کوشد اولاً شمایی از چهره‌ی نقاش ترسیم، و ثانیاً وضعیت جهان بروگل را، در برخی آثار، توصیف کند. از قضا، در دایره‌ی اصطلاحات زیباشناختی این توصیف اسمی دارد: گروتسک.

واژه‌های کلیدی

نقاشی شمال اروپا، امر گروتسک، پیتر بروگل پدر.

در مطالعه آثار بروگل به کار رفته، یکی هم مفهوم امر گروتسک است. تلاش اصلی متن پیش رو، آن نیست که «امر گروتسک» را به نقاشی‌های بروگل الحاق و بخیه کرده و بگوید «این همان است»؛ بلکه بیش‌تر می‌کوشد علاوه بر ترسیم شمایی از چهره نقاش، وضعیت جهان بروگل را، در برخی از آثار، توصیف و تحلیل کند.

پیتر بروگل پدر: مواجهه نخستین

از قرار معلوم، قدیم‌ترین زندگی‌نامه‌ای را که از پیتر بروگل پدر^۱ وجود دارد کارل فان ماندر^۲، نقاش و شاعر و مورخ فلاندی نوشته است. فان ماندر تحت تأثیر کتاب زندگانی عالی‌ترین نقاشان، مجسمه‌سازان و معماران اثر جورجو وازاری^۳ دست به نگارش کتابی زد با عنوان Schilder-Boeck یا کتاب نقاشان، و در آن به معرفی حدود دویست و پنجاه نقاش پرداخت که پیتر بروگل یکی از آنهاست. منابع درباره زندگی بروگل به طرز شگفت‌آوری اندک است و، در حقیقت، سواى متن فان ماندر که در ۱۶۰۴ (۳۵ سال بعد از مرگ بروگل) نوشته شده و پر از حکایات زنده و گاه نادقیق درباره اوست، چیزی از زندگی‌اش در دست نیست. با وجود این، بر مبنای آنچه از شواهد و قراین زندگی او، از جمله عضویت در صنف نقاشان لوقای قدیس در آنتورپ^۴، بر می‌آید، تاریخ تولدش را بین ۱۵۲۵ تا ۱۵۳۰ در برد^۵، نزدیک مرز هلند و بلژیک کنونی، تخمین زده‌اند.

از سایر موارد می‌دانیم که بروگل شاگرد پیتر کوکه فان آلت^۶، از مشهورترین نقاشان عصر خود بوده، و پس از ترک کارگاه او برای هیرونیمس کاک^۷، ناشر شهیر آثار چاپی در آنتورپ، کار می‌کرده است. نیز می‌دانیم که در ۱۵۵۱ به ایتالیا سفر کرده و تعدادی طراحی از مناظر جنوب در طول سفرش انجام داده که بعدها در نقاشی‌های بزرگ اندازه‌اش از آن‌ها استفاده کرده است (از جمله طرح ساختمان برج بابل^۸ (تصویرهای ۱ و ۲) که از روی بنای کلوستوم^۹ برداشته و نشان می‌دهد که آن بنا را به‌دقت دیده است). در ظاهر امر اما بروگل چندان عنایتی به نقاشی کلاسیک ایتالیا و سبک ایتالیایی نشان نداده و بیش‌تر سنت‌های نقاشی و نقاشان شمال، اعم از یان فان ایک^{۱۰}، یواخیم پائینیر^{۱۱}، و خاصه هیرونیمس بوش^{۱۲}، را دنبال و آنچه را از جنوبی‌ها آموخته، عمدتاً در این سنت حل کرده است. وازاری در ۱۵۶۸ عبارت «بوش ثانی» را در مورد او به کار برد و او را عمدتاً خلف طنزپرداز بوش می‌دانستند. پس از بازگشت از ایتالیا، بروگل با دختر استادش ازدواج کرد و پیتر بروگل پسر^{۱۳} (بروگل جهنمی)، و بان بروگل پدر^{۱۴} (بروگل مخملی) حاصل این ازدواج بودند.

گرچه هیچ دست‌نوشته یا نامه‌ای از بروگل به‌دست نیامده، اما برخلاف نظر فان ماندر که او را «دهقان‌زاده و رسام مردمان دهقان دانسته» (Zagorin, 2003: 73)، شواهدی در دست است که نشان می‌دهد او مردی شهری، باسواد، و در مراوده با جماعتی از اومانیست‌های دوران خود بوده است. در ۱۵۵۹ نیز

آنگاه دهان ما از خنده پُر شد

و زبان ما از ترنم.

آنگاه در میان‌ها گفتند که خداوند

با ایشان کارهای عظیم کرده است.

عهد عتیق، کتاب مزامیر، باب ۶۲، آیه ۲.

وقتی برای گریه و وقتی برای خنده.

وقتی برای ماتم و وقتی برای رقص.

عهد عتیق، کتاب جامعه، باب ۳، آیه ۴.

مقدمه

پیتر بروگل نقاش هلندی دوران رنسانس است که نقاشی‌های او از مناظر طبیعی و زندگی روستایی شهرت دارد. برای متمایز کردن پیتر پدر از پیتر پسر که نقاش قابل‌ی بود، به او لقب پیتر بروگل پدر یا بروگل روستایی داده‌اند. پیتر بروگل در دوره‌ای متولد شد که اروپای غربی شاهد تغییر و تحولات بزرگی بود. آرمان‌های انسان‌گرایانه و انسان‌مدارانه قرن گذشته، هنرمندان و اندیشمندان اروپایی را تحت تأثیر قرار داده بود. در ۱۵۱۷، حدود هشت سال پیش از تولد بروگل، پروتستانیسیم مارتین لوتر، سربرآورد. در این زمان، هلند به ۱۷ استان تقسیم شده بود، که برخی از آنان می‌خواستند از کلیسای کاتولیک که استان‌ها را از سنگرش در اسپانیا کنترل می‌کرد، جدا شوند. هلند، در شرق تحت تأثیر آلمان پروتستان لوتری و در غرب تحت تأثیر انگلیس آنجلیکی قرار داشت، به عنوان یک مدرک از ظهور پروتستانیسیم. پروتستانیسیم در هلند به نقد کشیده شد. پادشاه اسپانیا، چارلز پنجم، فرمان خون‌را در ۱۵۵۰ تصویب کرد. طبق این فرمان حکم کفر از کلیسای کاتولیک مرگ بود، گرچه چارلز این حکم را اجرا نکرد اما پسرش فیلیپ دوم که عملکردهایش منبع یک آشوب بزرگ در هلند شد در طول دهه ۱۵۶۰، فرمان خون را اجرا کرد. با وجود تهدید مرگ، کالوینیسیم به شکل روزافزونی در هلند عمومی شد. کالوینیسیم، فلسفه و مکتب سیاسی و مذهبی منسوب به ژان کالون [کالوین]، الهی‌دان و اصلاح‌طلب پروتستان فرانسوی در قرن شانزدهم بود. کالون در ۱۵۴۱ برای اصلاحات مذهبی به ژنو دعوت شد و در آن‌جا اصلاحاتی انجام داد و انضباط شدیدی در کلیسای آن شهر برقرار کرد. چندین رویداد از جمله توطئه قتل فیلیپ، هلند را به مرز آشفتگی و شورش کشاند. در چنین فضایی بود که بروگل به اوج فعالیت‌اش به عنوان یک نقاش رسیده بود. دو سال پیش از مرگ بروگل، جنگ هشت ساله بین هلند (به رهبری ویلیام ساکت [ویلیام خاموش]) و اسپانیا آغاز شد. گرچه بروگل زنده نبود که ببیند، در پایان جنگ، هفتمین استان هلند پروتستان شد در حالی که ده استان باقی‌مانده نیز زیر کنترل کلیسای کاتولیک باقیماندند. پیتر بروگل پدر را حلقه رابط نقاشان انتهای قرون وسطی و نقاشان قرن هفدهم شمال اروپا می‌دانند. او نه‌نگرش قرون وسطایی کسی مثل بوش را دارد و نه مانند نقاشان قرن هفدهم مواضع‌اش تثبیت شده است. از مفاهیم پیچیده‌ای که