در بوته نقد

شکستن شیشه عینک هانری بمیس

محمدحسن خدایی
منتقد تئاتر

● در هشتمین اپیزود از فصل اول سریال تحسین‌شده «منطقه گرگ‌ومیش» که در نوامبر سال ۱۹۵۹ با عنوان «زمان کافی در انتها» پخش شد، مخاطبان با چیزی مواجه شدند که شاید بتوان آن را آرمان بیان‌نکردنی یک کتاب‌خوان حرفه‌ای دانست؛ یعنی همان تنهایی تمام‌عیار و غیاب دیگران و البته دراختیاربودن کتابخانه‌ای مملو از کتاب‌های مهم تاریخ ادبیات. «هانری بمیس» که کارمندی دون‌پایه و سودایی است، کاروبارش را تحت‌الشعاع کتاب‌خوانی‌های بی‌وقفه قرار داده و در آستانه اخراج‌شدن است. حتی همسرش در یکی از آن دقایق لذت غرق‌شدن در جهان ادبیات، با خط‌کشیدن تعمدی در تمامی صفحات کتابی که مربوط است به شاعران مدرنیستی قرن بیستم، شوهرش را غافلگیر و به نوعی تمسخر کرده و با لحنی آزاردهنده او را دست‌وپاچلفتی و بی‌جربزه می‌نامد. قرن بیستم، قرن شاعران مدرن و هراس از جنگ‌های اتمی است.

طنز هولناک ماجرا زمانی اتفاق می‌افتد که هانری برای خواندن رمانی از دیکنز، هنگام استراحت ناهار، به پناهگاه مخفی بانک رفته و دور از چشم دیگران، به کتاب‌خوانی مشغول می‌شود. اما انفجاری هسته‌ای جهان را به ویرانه تبدیل کرده و گویا آخرالزمان شده است. هانری بی‌خبر از همه‌جا، به شکل معجزه‌آسایی نجات می‌یابد. وقتی از پناهگاه بیرون آمده و با جهانی ویران‌شده مواجه می‌شود، این را مانند نشانه‌ای از رستگاری و نجات به‌خاطر ایمانی که به جهان کتاب‌ها داشته ادراک می‌کند. خود را نزدیک کتابخانه بزرگ شهر می‌یابد با انبوهی از کتاب‌ها. او تا ابد وقت دارد کتاب بخواند و دیگر کسی مزاحمش نخواهد شد. اما فضای بورخسی - کافکایی فیلم‌نامه‌نویسی مانند «راد سرلینگ» این سعادت را برای هانری حرام می‌کند و شکستن اتفاقی شیشه عینک، عیش مدام کارمند آزادشده را منقص می‌کند. این اپیزود به شکل درخشانی نشان می‌دهد که چگونه لذت انزوا و خلوت‌گزیدن، در غیاب دیگران به امری ناممکن و دست‌نیافتنی بدل می‌شود. تنها زمانی می‌توان در این تنهایی پرهیاهو غرق شد و به تأمل و خلوت نشست که بتوان حضور دیگری را آزادانه، کنار گذاشت و به کار خود مشغول شد. انتخاب تنهایی با این شرط معنا می‌یابد که دیگری حضور داشته باشد و اپوخه شود.

فضای هنر و البته تئاتر این‌روزهای ما، یادآور جهانی به انزوا کشیده‌شده است. سالن‌هایی که رها شده و کسی را یارای داخل‌شدن و اجرا در آنها نیست. حیات جمعی به محاق رفته و زیباشناسی آینده نمی‌تواند از فاصله و هراس، به تمامی منفک باشد. فیلسوفی مانند «پل ویریلیو» در کتاب «هنر و هراس» به چشم‌انداز جهنمی انسان مدرن از پس آشوویتس و چرنوبیل اشاره می‌کند که چگونه هنر و علم بر سر ویران‌کردن فرم انسانی به رقابت با یکدیگر مشغول هستند؛ همان هراسی که از توتالیتاریسم و تکنولوژی مهارنشده، آینده بشریت را تهدید می‌کند. حال به اینها بیماری عالم‌گیری مانند کرونا اضافه شده تا طبیعت قدرت ویرانگر خویش را به انسان مغرور این روزها نشان دهد که فروتنی و سپاس را به فراموشی سپرده و در حال ویران‌کردن همه‌چیز است.

شاید بهترین کنش برای انسان همان کشیدن ترمز پیشرفت قطار تمدن باشد و به مانند اورفئوس برگشتن و به‌عقب‌نگریستن. چشم‌دوختن در مرگ و هرآنچه که برای این روزهای ما تدارک دیده، چراکه مدت‌هاست دیگر اسطوره پیشرفت و غلبه بر منابع طبیعت، به امری خطرناک و ملال‌انگیز بدل شده که هستی موجودات زنده این کره خاکی را تهدید می‌کند. تئاتر آینده می‌تواند در نسبت با این هراس خود را معنا کرده و فرم بخشد. تجربه انزوای جمعی و فاصله‌مندی، یادآور همان فضای ابزورد و ناممکنی است که هانری در سریال گرگ‌ومیش از سر گذراند. با آنکه وقت زیادی داریم که بخوانیم، فیلم تماشا کنیم و از طریق فضای مجازی هویت خویش را برسازیم، اما نکته اینجاست که بدون حضور فیزیکی آدم‌ها، بدون حداقلی از تجربه امر اجتماعی، خواندن، تماشای فیلم و گفت‌وگوهای زنده از طریق شبکه‌های اجتماعی، کسالت‌بار و فاقد معناست. با نگاهی به فضای خانه می‌توان به این نکته اشاره کرد که چگونه خانه بدل به چیزی مازاد خویش شده. محلی برای کار، محلی برای مواجهه با جهان و فاصله‌گرفتن از آن. مکان‌هایی که در کلان‌شهرها چنان فشرده و بی‌روح شده‌اند که تاب این حجم از انتظارات را ندارند. ما نیز مانند هانری در این فضای آخرالزمانی، به تدریج به این نکته پی می‌بریم که این وضعیت، آن چیزی نیست که باید باشد و شاید گذشته همان چیزی بوده که ما دوست می‌داشتیم در آن زندگی کنیم. اما شکستن شیشه عینک، می‌تواند همان عاملی باشد که گذشته را نفی کرده و آینده را هم در دسترس نمی‌بیند.

اندیشیدن به ماهیت ناپدید-۴

تئاتر و تمایز کار هنری و اثر هنری

عکس: Edward Hopper

محمد اوحدی‌حائری
پژوهشگر

از موارد بسیار مهم در نقد هنری مجموعه‌ای از پیش‌فرض‌ها و پندارهایی است که دائما به‌صورت انگاره‌هایی قطعی و متقن در مقابل مخاطب قرار می‌گیرد. این انگاره‌ها در آثار هنری نیز دیده می‌شود و به ناگاه با اثری روبه‌رو می‌شوید که نظامی سخت و منکوب‌کننده دارد. منظور از مفهوم «نظام» در اینجا ساختاری است که اجازه گفت‌وگو و تزلزل آرا را نمی‌دهد. اثری که «توقف» را ایجاد می‌کند و زمینه‌ای برای «نقد» به معنای زایش خلاقانه گفت‌وگوی بین‌الاذهانی را فراهم می‌کند، لزوما اثری نیست که به مذاق ما خوش بیاید بلکه اثری است که پیش‌داشته‌های ما را دچار چالش کرده و به پرسش بکشد. منظور از ذائقه چیست؟ مجموعه‌ای از انباشت‌های ذهنی که از کودکی تاکنون به همراه خود بر دوش کشیده‌ایم. آدمی از لحظه تولد به دنبال ساختمان‌های مستحکمی است تا به آن تکیه کند. وقتی اولین بار در آینه به خود نگاه می‌کند، خیال می‌کند که «حقیقت» را درباره خود دریافته است. غافل از آنکه حتی «واقعیت» را نیز دریافت نکرده است! این مسیر تا هنری کارکردن و برخورد با اثر هنری نیز ادامه می‌یابد و این‌گونه است که چه در تولید اثر و چه در توصیف آن به نظام‌های پیشینی متوسل می‌شود. به‌این‌ترتیب، سازندگان یک اثر هنری، آن را قالبی بیانگر برای عرضه‌های آنچه در ذهن خود اندوخته‌اند، می‌دانند و تماشاگران نیز خود را مفسرین این محصول تلقی می‌کنند. آری. این‌گونه هنر به سمت محصولی برای مصرف ذهنی سرازیر می‌شود. اما به نظر می‌رسد که تفاوتی کلیدی میان کلمه «کار هنری»[۱] و «اثر هنری»[۲] وجود دارد. در زبان انگلیسی، واژه «کار هنری» برای نوعی گلدوزی به کار می‌رود و همچنین صفحه‌آرایی مجلات نیز مصداقی از آن است. در واقع کاربرد این کلمه برای هر چیزی است که نیازمند «زینش» در «طراحی» باشد. طراحی مستلزم نوعی نظام‌وارگی مبتنی بر زیبایی‌شناسی است که با توجه به نکاتی که پیش از این گفتیم، مقاومت در برابر زیبایی‌شناسی و نظام‌سازی راهی است که نقد را از نظریه جدا می‌سازد. از طرف دیگر در طراحی با نوعی گزینش برای تولید امر زیبا روبه‌رو هستیم. گزینش و جداسازی و از دیگرسو، چینش اجزای جداشده در کنار هم کلیتی هندسی و منظم را می‌سازند که «طراحی» نامیده و کار طراحانه، کاری هنری تلقی می‌شود که وظیفه‌اش را به‌درستی انجام داده است. این تفاوت اصلی بین کار هنری و اثر هنری است. «کار هنری» با انجام طراحانه خود، به سرمنزل مقصود خود می‌رسد اما پرسشی مطرح نمی‌کند. اما «اثر هنری» آن چیزی است که در برابر هرگونه تفسیر مقاومت می‌کند و ما به‌عنوان مخاطب نیز با مقاومت خود در پذیرش ذهنی اثر، با او به گفت‌وگو می‌نشینیم. اختلاف در این دو واژه به اشتباهی تاریخی در زبان آلمانی و انگلیسی بازمی‌گردد. زبان آلمانی زبان اتحاد است و «کلیتی اتحادی» دارد. به این معنا که آلمانی‌زبانان با ترکیب کلمات، به معناهای جدیدی دست می‌یابند در عین اینکه معناهای قبلی در کلمه را نیز فهم می‌کنند. کلمه «artwerk» از ترکیب دو کلمه «art» به معنای هنر (که خود از ریشه کلمه «arête»در زبان یونانی به معنای فضیلت است) و «werk» به معنای عمل و انجام، به وجود آمده است. ترکیب این دو، به معنایی همراه با حرف اضافه نمی‌انجامد و ترجمه آن به‌سادگی نیست. زیرا هم اجزا به‌صورتی جداگانه و هم کلمه ترکیبی به‌صورتی متحد، مورد فهم یک آلمانی است ولی مترجمین صرفا اقدام به ترجمه کلمه ترکیبی می‌کنند و این‌گونه است که از «معنای اجزا» غفلت می‌شود و فهم کلمات ترکیبی را با مشکل مواجه می‌کند. در هر صورت، کلمه «artwerk» را شاید با استفاده از نظام وندهای فارسی به «هنرمندی» بتوان ترجمه کرد. یعنی چیزی که زاینده فضیلت است و خود فضیلت نیز اینجا همان هنر است.[۳] بنابراین این کلمه، تمایزی ناخودآگاه میان کار منظم روشمند و مصرف‌شونده و آنچه غیرروشمند، نظم‌شکن و غیرقابل مصرف است ایجاد می‌کند. به‌این‌ترتیب، کلمه «artwerk» در زبان آلمانی در مقابل هرگونه زمانمندی و پایان‌مندی است که با نظمی روشمند به مصرف درآید. البته این به این معنا نیست که چنین چیزی از عقل نشئت نمی‌گیرد. بلکه به این معناست که نظمی با توجه به منطق برساخته خود را داراست اما نظام‌ساز نیست و روشی برای عمل به آن، عرضه نمی‌دارد. حال جالب اینجاست که همین ترکیب وقتی به زبان انگلیسی ترجمه می‌شود، معنایی معکوس به خود می‌گیرد. زیرا در فرهنگ غیراتحادی انگلیسی که حروف اضافه نقشی تعیین‌کننده دارند، کلمات ترکیبی هویتی مصرف‌گرا را دارند. بنابراین وقتی کلمه «artwerk» به «artwork» ترجمه می‌شود؛ استنلی کاول آن را محتاط و محافظه‌کار می‌نامد.[۴] در فرهنگ انگلیسی کلمه «work of art» مفهوم‌تر است. اما چگونه از «اثر هنری» به «کار هنری» رسیده‌ایم؟ به نظر می‌رسد که چند عامل در آن مؤثرند که در ادامه به دو مورد اشاره می‌کنیم:

اول. کلمه «کار هنری» خود منشعب از کلمه «اثر هنری» است با این تفاوت که وجه دلالت‌گر این لفظ بر کمیت است. یعنی نوعی اسم «جنس» است که با کم یا زیادبودن میزان، هویت می‌یابد. مانند نمک. شما در هنگام صرف غذا نمی‌گویید یک نمک می‌خواهید بلکه «مقداری نمک» می‌خواهید. یعنی از آن جایی که غیرقابل شمارش است، با تعداد آن کاری ندارید. اما غیرقابل اندازه‌گیری نیست. بنابراین کمی نمک یا مقدار زیادی نمک را طلب می‌کنید تا به روی غذای خود بریزید. به‌این‌ترتیب، وقتی از لفظ کار هنری نام می‌بریم، منظور تأکید بر کمّیت و امری جایگزین‌پذیر است که تکثیرشونده مکانیکی اشیا، مصرف‌شده و ازدست‌رونده است. درحالی‌که لفظ اثر هنری به معنای ویژه و منحصربه‌فرد بودن و عدم تکثیرشوندگی و جایگزین‌ناپذیری است و در مقابل مصرف، مقاومت می‌کند.

دوم، نوعی تقسیم‌بندی طبقاتی ناخودآگاه از قرن هجدهم تا کنون رواج داشته و همچنان نیز به آن دامن زده می‌شود که هنر را امری والا و برخورد با آن را از ظرفیت‌های انسان‌های فرهیخته می‌داند! بنابراین، اثر به نوعی امر ارضاکننده برای امیالی دیگر تبدیل شده است. سرچشمه‌های این اتفاق را می‌توان در اندیشه‌های کانت یافت؛ با وجود تأکید او بر غیردستگاه‌مندبودن نقد[۵] اما عملا ساختمانی بر مبنای «کلیت اکید» «Srtict» برساخت که هنوز هم از آن رهایی نیافته‌ایم. کلیت اکید چیست؟ کانت در ویرایش دوم «نقد عقل محض» در بخش دوم از مقدمه، در توضیح فرایند شناخت، از شناخت‌های پیشینی سخن به میان می‌آورد که «معین» هستند و فهم مشترک عموم آدمیان عاری از آن نیست. او در توضیح این «فهم مشترک عموم آدمیان»، تجربه را در مقابل این نوع از شناخت قرار می‌دهد و می‌گوید که تجربه ازطریق استقرا و قیاس، به کلیت نسبی و فرضی دست پیدا می‌کند. اما شناخت‌های پیشینی هستند که با استنتاج‌های عقلی به کلیتی اکید دست می‌یابند.[۶] بنابراین، تجربه هرگز به احکام خود، کلیتی اکید نمی‌دهد. در اینجا کلیت اکید به‌مثابه کلیت «حقیقی» پنداشته شده که با عمومیت‌یافتن احکام آن، امری همه‌گیر و معتبر است. او مثال می‌زند که اگر فرض بگیریم که «همه اشیا دارای وزن هستند» این حکم کلی اگر کلیت اکید داشته باشد، به نظام شناخت پیشینی بازمی‌گردد و به این ترتیب، ضرورت و کلیت درهم می‌آمیزد تا شاخص‌هایی مطمئن برای تحقق همه‌گیر آن باشد تا تصادفی‌بودن از آن منتفی شود و محدودیت شناخت تجربی بر روی آن بار نشود. کانت عملا در اینجا به نوعی نظام‌سازی وهمی از برای تجربه و عقل دست می‌زند که بعد از او تلاش برای برهم‌زدن این نظام‌سازی به نظام‌سازی برای تجربه منجر شده است! یعنی هیچ‌گاه این پرسش مطرح نشده است که اصلا خود این «کلیت اکید» چرا باید مبنایی برای تفسیر قرار گیرد؟ کار به جایی می‌رسد که دیگران برای اثبات نظرات خویش، اقدام به تأسیس نظام احساس، برمبنای کلیت اکید نیز کردند! این امر باعث شد تا امری روانی با عنوان «امر ثابت» در ذهن عامه شکل بگیرد که هر آنچه دارای ساختاری منظم، هندسی و طبقه‌بندی شده است، حقیقتی در پشت خود دارد. اما آنچه منظم نیست و کلیتی اکید ندارد، سست و غیرقابل اعتناست. بازهم در اینجا این سؤال مطرح نشد که حجیت این منطق از کجا می‌آید؟ اینها همگی منجر به این مسئله شد که اثر هنری به کار هنری نزول یابد؛ یعنی از امری غیرقابل اندازه‌گیری و شهودی به امری محاسبه‌ای تبدیل شد که باید برمبنای «کلیت اکید» سنجش شود. گسترش علم‌گرایی تاکنون به این امر دامن زده است و توهم آنچه ملموس و دارای طبقه‌بندی خیالی علمی است ما را به وضعیت امروزی کشانده است که به‌سختی، کلامی را که این نظم‌های پوشالی را ندارند می‌پذیریم. گویا تیغ اوکامی لازم است تا این کلیت‌های بی‌پایان را از هم بدرد تا شاید کمی بتوانیم «معنای اجزاء» را دوباره بیابیم و به شناخت «اثر هنری» بازگردیم. بدین ترتیب، سازندگان امروز هنر نیز پرورش‌یافته اینچنین فضایی هستند و در ساخته‌های خود نیز به آن دامن می‌زنند. نمی‌توان از کسی که خود را «تولیدکننده هنر» می‌داند توقع «خلق اثر هنری» داشت. نمی‌توان از کسی که شی را «ابژه‌ای برای تصرف» می‌داند انتظار این را داشت که اثری خلق کند که ناخودآگاه ذهنمان با آن به گفت‌وگو بنشیند و «نقد» فرایند توصیف خلاقه آن باشد. بنابراین «اثر هنری» دُرّ نایافته‌ای می‌شود و نقد نیز به این راحتی امکان‌پذیر نمی‌شود.

با توجه به این موارد، امروزه امکان توقف بر آثار، امری سهل نیست. چالش ذهنی ما برای به پرسش کشیده‌شدن کلیت اکیدی که به تکیه‌کردن به آن خو کرده‌ایم، مسیری سخت است که نتیجه آن دودشدن و به‌هوارفتن ساختمان‌هایی است که با خیال راحت در ذهن خود ساخته‌ایم. ما دائما ساختمان‌هایی ذهنی می‌سازیم تا روزی را به آرامش سپری کنیم. درحالی‌که همین گزاره «دمی به آرامش سپردن» کلیتی اکید و وهمی است که ما را در خیالی دست‌نیافتنی نگاه می‌دارد تا امور را به امید آن مصرف کنیم و «کار» را به‌مثابه تسهیل‌کننده رسیدن به آن تصور کنیم و نه زمینه‌ای برای شکوفایی انسانی خویش.

در این مسیر، سینما همواره به‌عنوان هنری دست‌چندم به حساب می‌آمد که نباید به آن توجه کرد و از طرف دیگر، تئاتر هنری متعالی بود که تأملی فرهیخته‌مآبانه را می‌طلبید. این مسئله باعث شد تا سینما با رهایی از وضعیت نظام‌وار نقد و نظریه به حیات خود ادامه دهد و بتواند ارتباط بهتری با عموم مردم بیابد. بعدها البته او نیز تبدیل به رسانه‌ای عظیم شد که حتی تئاتر را هم با خود همراه کرد. در این اتفاق، تئاتر باز هم وجهی فرهیخته به خود گرفت و برخوردی ایده‌مند با مسئله داشت. نقد تئاتر سال‌هاست که به ترجمان ایده و داستان یک نمایش عادت کرده است[۷] و هنوز به دستور زبانی نوین برای فهم امری خارج از «متن» و «مناسبات اجرا» (اعم از کارگردانی یا بازیگری یا طراحی صحنه) دست نیافته است.

معیارهای ذاتی هنر نیازمند کشف روش و دستور زبان خاص خود است. البته شاید تداوم همین گفت‌وگوهای ذهنی در ساحت دوم (که همان نقد است)، به ایجاد دستور زبان بینجامد. در مواجهه با آثار می‌توان هنوز هم از این وضعیت‌های پیش‌ساخته رها بود و آنچه را که ما را به پرسش کشیده و در مقابل تفسیرمان مقاومت می‌کند، کنکاش کرد

امری که بتواند «معنای اجزا» را در کنار کلیت یک اثر قرار دهد تا با آن به گفت‌وگو بنشینیم. به تعبیر کلمنت گرینبرگ، هنر به‌مثابه ایده برای آنهایی کاربرد دارد که از هنر به اندازه کافی پرسش ندارند. تأکید او بر «لزوم پرسش‌داشتن از هنر» به این نتیجه می‌رسد که امروزه آنهایی که هیچ پرسشی از هنر ندارند، خواستار چیزی قابل طبقه‌بندی هستند تا قابل شناسایی به‌عنوان چیزی نو باشد و می‌خواهند که آن چیز نو هم در همان لحظه، نو باشد.[۸] به تعبیری دیگر اینان به دنبال نوبودن «مصرفی» هستند که عمر آن هم به همان لحظه‌ای است که به پنداشت آنان نو است؛ بنابراین آنان «نوبودن» را در اندازه‌گیری و طبقه‌بندی می‌بینند و با معیارهایی غیر از معیارهای ذاتی هنر، آن را می‌سنجند.

معیارهای ذاتی هنر نیازمند کشف روش و دستور زبان خاص خود است. البته شاید تداوم همین گفت‌وگوهای ذهنی در ساحت دوم (که همان نقد است)، به ایجاد دستور زبان بینجامد. در مواجهه با آثار می‌توان هنوز هم از این وضعیت‌های پیش‌ساخته رها بود و آنچه را که ما را به پرسش کشیده و در مقابل تفسیرمان مقاومت می‌کند، کنکاش کرد. به طور مثال نمایش «بوکسور» (Der Boxer)(۲۰۱۹) به کارگردانی اولینا مارچینیاک[۹] موردی تأمل‌برانگیز است که براساس رمانی به همین نام از اشتفان واردوخ[۱۰] ساخته شده است. این نمایش نمونه‌ای کامل از ایده‌محوری و نبود پرسشگری است. به تعبیر کاترین اولمان، اقتباس نمایشی از رمان همیشه چالشی بزرگ بوده که درباره این نمایش نیز مانند بسیاری دیگر، کارگردان و دراماتورژ نتوانسته‌اند از حجم بسیار زیاد حرف‌های رمان چشم بپوشند.[۱۱] از طرف دیگر، نمایش ماجرای زندگی یک بوکسور را پیش از جنگ جهانی دوم روایت می‌کند که به مافیای یهودی لهستان می‌پیوندد و مانند مفیستوی کلاوس مان برای رسیدن به جایگاه‌های بالا به هر دستاویزی چنگ می‌زند و سرانجام نیز دست‌خالی می‌ماند. «بوکسور» با وجود آنکه در ذات خود ظرفیت کیفیتی ورزشی و تن‌نگارانه و از سویی دیگر ادبیات گانگستری دارد؛ اما با انتخاب استراتژی متناقض با ذات خود به وضعیتی می‌رسد که از آن با عنوان نمایشی ضعیف یاد کنیم.[۱۲] انتخاب سه زن به‌عنوان راوی و پافشاری‌نکردن کارگردان بر استراتژی خود و همچنین پرحرفی کاراکترها بدون ظرافت بیانی، همه‌وهمه دلایلی برای توفیق‌نداشتن نمایش است؛ اما همین نمایش امری ویژه نیز با خود دارد. به طرزی حیرت‌انگیز، نوع صحنه‌پردازی آن به هم ریخته و خلاف‌آمد است و پخش‌بودن خاک بر روی زمین و پیروی‌نکردن نمایش از هرگونه الگوی طراحی حرکتی و بصری و تلاش‌نکردن برای ساختن یک زیبایی‌شناسی، ما را به تأمل وامی‌دارد. صحنه شلخته است! مانند لحظاتی پس از اجرای آخرین روز نمایش که گروه در حال جمع‌آوری دکور باشد. این طراحی خلأیی ایجاد می‌کند که فارغ از کیفیت اثر، ذهن را متوقف می‌کند بر تأمل در چیستی نظم بصری و فضایی که تئاتر به صورت ذاتی در پشت صحنه خود دارد؛ بنابراین «نقدساختن» چنین ظرفیتی را ایجاد می‌کند که تأمل در معنای اجزا حتی در کاری ضعیف نیز مقدمات گفت‌وگو را برای‌مان فراهم کند. به نظر می‌رسد که این همان دستور زبانی است که به دنبال آن هستیم.

ادامه دارد...

پانوشت‌ها:

۱. artwork

۲. Work of art

۳. در فلسفه یونان، فضیلت امری است که اکتسابِ آن، راه را برای رسیدن به یودایمونیا (یا شکوفایی بشری) فراهم می‌کند. افلاطون در رساله «منون» فضیلت و آموختن آن را منتفی می‌داند و مسیر را بر روی سوفسطاییان و ترویج سخنوری به‌مثابه فضیلت می‌بندد؛ درعین‌حال سقراط افلاطون کسی نیست که تعریفی ارائه دهد و فضیلت در آن رساله در «آنچه نیست» کشف می‌شود. باید توجه داشت که در زبان آلمانی این لفظ با شکوفایی بشری پیوند یافته است که البته رمانتیسیست‌ها در این زمینه بی‌تأثیر نیستند. در واقع همین اندیشمندان قرن هجدهمی بودند که «ترکیب اتحادی کلمات» را رواج دادند و به‌این‌ترتیب هنر با عمل ترکیب یافت تا خودِ شکوفاییِ بشری باشد و نه راهی برای رسیدن به آن.

۴. کاول دو حالت را برای کلمه «artwork» در نظر می‌گیرد. یکی آنکه ترجمه‌ای دقیق یا تلفظی اشتباه از کلمه «artewerk» در زبان آلمانی باشد. در اینجا جملاتِ خودِ کاول نیز متزلزل و غیرقطعی است. حالت دیگر هم که در نظر می‌گیرد، این است که ترجمه «object d art» به معنای «شیء هنری» باشد که اینجا با قطعیت آن را منتفی می‌داند.

Cavell, Stanley and Andrew Kle-) van (2005) 'What Becomes of Thinking on Film?' In: Film as Philosophy Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell. New York: Palgrave Mac-(.millan. page 179

اما جالب است که آنجا که متزلزل است، به نظر قطعی می‌رسد و با توجه به فرهنگ انگلیسی‌زبانان، انتخاب این لفظ نوعی وجهه مصرف‌گرایی در قالب فرهنگ واژگانِ کارگری در خود دارد که برآمده از فرهنگ غالب در قرن نوزدهمِ انگلستان بوده است. به‌این‌ترتیب تکنیک ترکیبَ در اینجا به معنای آن است که هنر مصداقی از صنعت «تخنه» «techne» است. از طرف دیگر واژه «شیء هنری» نیز دور از ذهن نیست؛ زیرا برای تلقی مصرف‌گرایانه که هنر را ابژه‌ای برای تصرف سوژه تلقی می‌کند، اتفاقا لفظی دقیق است. در نتیجه هر دو لفظ حسب حالی است برای تلقی «کار هنری» و بی‌توجهی به «اثر هنری».

۵. «نقد رساله‌ای درباره روش است و نه دستگاهی که از خود دانش باشد».

Kant, Immanuel (2005) Kritik der) reinenVernunft (Ausgabenach der zweiten, hin und wiederverbessertenAuflage1787). (.Paderborn: Voltmedia. Page 102,BXXXIII

Kant, Immanuel (2005) Kritik der .6 reinenVernunft (Ausgabenach der zweiten, hin und wiederverbessertenAuflage1787). .Paderborn: Voltmedia. Page 152, B4

Williams, Raymond. (1969) Drama from .7 Ibsen to Brecht. Oxford: Oxford University .Press. Page 22

Duve, Thierry de (2010) Clement .8 Greenberg Between the Lines: Including a Debate with Clement Greenberg. University of .Chicago Press. page 121

EwelinaMarciniak .9

SzczepanTwardoch - Der Boxer- 2019 .10 Warnungan die Gegenwart.vonKatrin .11 Ullmann. Hamburg,14 September 2019. Im: .nachtkritik.de

۱۲. درخورتوجه است که کارگردان نمایش بسیار جوان است و تئاتر تالیا که آثاری مانند «هملت ماشین» از رابرت ویلسن را به خود دیده، میزبانی او را به طور کامل برعهده می‌گیرد و هیچ نمایش دیگری نیز هم‌زمان با او به اجرا نمی‌رود. این نکته برای نوعِ سالن‌داری در ایران تکراری است که نه‌تنها هیچ ظرفیتی برای کارگردانان ندارند؛ بلکه انتخاب‌هایی بر مبنایی نامشخص شکل می‌گیرد که هیچ‌گاه کارگردانان را در وضعیتی قرار نمی‌دهد تا امکان تجربه داشته باشند.

گالری گردی

به بهانه برگزاری مسابقه گالری گلستان برای نقاشی کودکان در قرنطینه

کودکان؛ این چشمه‌های بی‌دریغ

حسین گنجی

● جهان تجسمی ما آن‌طور که بایدوشاید در این سال‌های مدید فعالیت خود به رده‌های سنی پایین توجه نشان نداده است و ما نقاشی کودکان را جدی نگرفته‌ایم. همان‌طورکه پیش از این هم نوشته بودم و در توصیف نقاشان بزرگ بسیار گفته‌اند، نقاشی پس از عبور از زمانه خودآگاه، در پیرسالی و پختگی خود به کودکی و ناخودآگاه خود بازمی‌گردد و در کمال خود به یک بدویتی می‌رسد که شاید این را از کودک ما مشاهده می‌کنیم. نقاشی کودکان از این منظر می‌تواند محل بحث و توجه جدی نقاشان حرفه‌ای و جامعه هنری کشور باشد؛ منظری که ناخودآگاه انسان مبدع و طراح آن است و ذهن در آزادی محض خود دست به خلق اثر می‌زند. در این سال‌ها جامعه حرفه‌ای تجسمی ما نه‌تنها به نقاشی کودکان بی‌توجه بوده است که آن را نیز محل مناقشه و فعالیت و منظر خود قرار نداده و برایش محلی از اعراب قائل نیست. جایی که خمیر هنرمندان آینده به‌نوعی در آن ورز داده می‌شود و آتیه هنر ما به‌نوعی در حال شکل‌گیری است. بگذریم از اینکه از منظره‌های دیگری مانند روان‌شناسی، استعدادیابی، پرورش تفکر خلاقه، تربیت سبک زندگی و آموزش شیوه‌های دیدن نیز نقاشی در کودکی محل توجه و تأمل بسیار است و این همه کاربست اصلی و شکل‌دهنده خمیرمایه هنرمند آینده ماست. درست آنجایی که هنر تجسمی به بن‌بست می‌خورد این ناخودآگاه و ضمیر نامشهود ماست که به داد هنرمند می‌رسد و خلاقیت منشأ اصلی و سرچشمه خود را آنجا می‌داند. آنجاست که هنر تجسمی در اوج خود بدان دوباره مراجعه می‌کند و نقاشان بزرگ و سرآمد ما در نهایت خلق اثر هنری خود به آن می‌رسند و از شهود و تجربه خود در تصویرکردن ناخودآگاه خود بهره می‌گیرند و خود را به دریای بیکران ذهن می‌سپارند. در این شرایط است که باید جایزه گالری باسابقه‌ای مثل گلستان را در نظر داشت و به آن نگاه کرد. نگاه یک گالری حرفه‌ای به آماتورترین بخش جامعه و پایین‌ترین رده سنی می‌تواند از این منظر قابل‌تحلیل و دارای اهمیت قرار بگیرد.

جایزه‌ای که با توجه به شرایط کرونا و درخانه‌ماندن خانواده‌ها و از آنها مهم‌تر کودکان با عنوان قرنطینه شکل گرفته و مسیری را برای استعدادیابی تلقی کرد. نقاشی و اساسا هنر بیش از یادگیری با استعداد درونی و فطرت انسانی خود را بروز می‌دهد و این فقط با چنین اقداماتی می‌تواند سنجیده و دیده شود. در این ایام که کرونا دوری را بر نزدیکی و بی‌کاری را بر کار اولویت داده است و گالری‌ها و فضای تجسمی ما در یک رکود نصف‌ونیمه‌ای گرفتار شده‌اند و فعالیت‌هایشان به حداقل خود رسیده است، نباید از کنار چنین اقداماتی به‌سادگی گذشت و آن را بی‌تأثیر دانست.

گرفتن جایزه از گالری باسابقه‌ای مثل گلستان یا هر گالری باسابقه دیگری برای هنرمندان بزرگ‌سال هم جذاب است؛ چه برسد به یک جایزه که مخاطبین آن کودکان زیر ۱۰ سال هستند و روزهای فعالیت بسیاری برای کسب تجربه و کشف استعداد و پرورش آن پیش‌روی خود دارند.

چنین مسابقه‌ها و احتمالا نمایشگاه‌هایی می‌تواند فاصله جامعه حرفه‌ای هنر تجسمی ما را با کودکان و البته دیگر اقشار جامعه کمتر کند و البته می‌تواند تأثیرات متقابلی نیز در پی داشته باشد. لیلی گلستان در گفت‌وگویی درباره این جایزه گفته است: «من سال‌هاست که با کودکان در ارتباط نیستم و برایم این حجم از تخیل بسیار جالب بود. در این آثار تخیل ناب و صمیمیت بسیاری دیده می‌شود و با نگاه به این آثار حالم بسیار خوب است و ناخودآگاه لبخند بر لب دارم». همین گزاره کوتاه از ایشان گواه تأثیر متقابلی است که می‌توان برای این مراودات و این اقدامات متصور بود. کودکان مانند چشمه‌های بی‌دریغی هستند که دست بازی برای خلق دارند و مصداق کامل «هیچ آداب و ترتیبی مجو» و از این باب می‌تواند محل خوبی برای گفت‌وگو برای یک هنرمند و محل درستی برای سرمایه‌گذاری‌های بلندمدت و محل همواره جوشانی برای کشف و پرورش باشند.