نگاه

مروری بر کتاب «فیلم نوآر و سینمای پارانویا»

ناکامی فرهنگ آمریکایی

جوادلگزیان

ویلر وینستون دیکسون، فیلم‌شناس، فیلم‌ساز و استاد مطالعات فیلم در دانشگاه نبراسکا در کتاب «فیلم نوآر و سینمای پارانویا» مروری خواندنی دارد بر فیلم‌های ژانر نوآر که از واقعیت‌های نوظهور زندگی آمریکایی حکایت دارد؛ واقعیت‌هایی که هالیوود بعد از وضع «آیین‌نامه تولید» در سال ۱۹۳۴ تلاش داشت دیده نشود. دیکسون با دقتی شگرف سراغ آرشیو فیلم‌های نوآر می‌رود و توضیح می‌دهد که چگونه پیش از اعمالِ ضوابط اخلاقی در هالیوود، فیلم‌های اوایل دهه سی از بسیاری لحاظ پیشگامان سبک واقعی نوآر بودند؛ سبکی که در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم به شکوفایی رسید. در یکی از این فیلم‌های پیشرو به نام «قهرمانان برای فروش» (ویلیام وِلمن ۱۹۳۳)، ریچارد بارتلمس، کهنه‌سرباز جنگ جهانی اول که به مورفین اعتیاد پیدا کرده، از جنگ بازمی‌گردد و می‌فهمد مردی که او در جنگ نجات داده، حالا مدعی اقدامات قهرمانانه بارتلمس شده است. درحالی‌که خانه‌به‌دوش بیچاره‌ای مثل بارتلمس، در آمریکای دوران رکود در تلاشی جانفرسا شهر به شهر پرسه می‌زند تا کاری پیدا کند، این به‌اصطلاح دوست که دغل‌باز، چاپلوس و بزدل است، قهرمان بزرگ آمریکا نامیده می‌شود. آمریکای گول‌زننده و سالوس در این فیلم از هر لحاظ نوآرگونه است. از آن تصویربرداری دلگیر و تاریک گرفته تا آن روایت تکان‌دهنده که ملودرامی پارانوئید است، فیلم عمق فروپاشی جامعه آمریکا و به‌طور خاص فلاکت مردمان آن دوره را به نمایش می‌گذارد. دیکسون تصریح می‌کند بعد از دهه ۴۰ و با آغاز دهه‌های ۵۰ و ۶۰ و پس از آن هم، علقه به نوآر و زیبایی‌شناسی نوآر هرگز پرده نمایش و خودآگاهی جمعی آمریکاییان و جهانیان را ترک نکرد. نسل‌ها یکی پس از دیگری، فیلم‌هایی ساختند که دلگیرتر، سازش‌ناپذیرتر، جبرگرایانه‌تر و دلسردکننده‌تر از قبلی‌ها بودند. فیلم‌هایی که ساختار بصری و شنیداری آنها به‌تنهایی (استفاده مفرط از سایه‌ها، بارانی که همیشه می‌بارد، صدای پارانوئید روی تصاویر، زوایای تهدیدآمیز دوربین و کلوزآپ‌های ناهمخوان، همگی طراحی شده‌اند تا فضایی همواره در ناآرامی و وحشت خلق کنند) شاهدی است مسلم بر اینکه این فیلم‌ها خاستگاه نوآر دارند. این فیلم‌های نوآر به باور دیکسون خاطرنشان کردند همیشه جهان دیگری پشت آن ظاهر کمین کرده است؛ جامعه‌ای با قوانین و اخلاقیاتی که به اندازه قواعد فرهنگ غالب سخت‌گیرانه‌اند و نفوذ اجتماعی‌ای دارد که از تعهدات سیاست‌مداران پیشی می‌گیرد. آن‌طور که دیوید لینچ علاقه دارد نشان دهد، پشت آن پرچین حومه‌نشین آراسته، جهان دیگری وجود دارد خشن و خودمختار که با نسخه آرمان‌گرایانه جریان اصلیِ رسانه همزیست است. «مخمل آبی» لینچ (۱۹۸۶) مثال خوبی از این گرایش دوگانه در جامعه آمریکاست. آن ظاهر فریبنده و زیبایی تصنعی رضایت‌مندی طبقه متوسط، وجه اشتراک بیشتری با سطح زیرین و سیاه حومه دارد و هر یک دیگری را تقویت می‌کنند. بدون تاریکی، روشنایی هم نخواهد بود؛ بدون شب، روزی فرا نمی‌رسد. نوآر، بیم و امید را با هم دارد. نوآر محدوده واقعی و تمثیلی تاریکی است؛ محلی که برای دیده‌شدن باید نوری به آن تابانده شود. در همه فیلم‌های نوآر، شخصیت‌های داستان در احاطه تاریکی‌اند و هر لحظه ممکن است این تاریکی آنها را به کلی در خود فرو ببرد. در این فیلم‌های بدعاقبت، سیاهیِ قاب صورت قهرمانان را در بر می‌گیرد و وحشت و دلهره در سیمایشان نقش می‌بَندد. در فیلم‌های نوآر، خشونت و سرخوردگی بر تصویر چیره می‌شوند. درواقع قلمرو راستین نوآر شب است، درست همان‌طور که گستره گزیرناپذیر آن شهر است. دیکسون معتقد است: «نوآر در شکل‌های گوناگون و در ژانرهای بسیاری ادامه پیدا کرده و مهم است بدانیم برای بسیاری نوآر یک ژانر مستقل نبود، بلکه یک چشم‌انداز فراگیر جهانی و تلفیق و تنوع گسترده‌ای از عناصر سینمایی بود؛ وسترن، کمدی، وحشت، فیلم‌های علمی‌تخیلی، فیلم‌های نوجوانانه سودمحور، و حتی فیلم‌های موزیکال، تنها تعدادی از ژانرهایی‌اند که نوآر رویشان تأثیر گذاشته و هنوز هم می‌گذارد». قصه وحشت زمانه کنونی با قلم شاعرانه دیکسون چنین توصیف می‌شود: این هزاره جدید است و دوره سقوط بانک‌ها، عصر بنگاه‌های غول‌پیکری که در هم ادغام شده‌اند و عصر انزوای انسانی. اجتماع‌های واقعی از میان رفته و اجتماع‌های «مجازی»‌ای جای آن را گرفته‌اند که در آن آدم‌ها هیچ‌گاه همدیگر را نمی‌بینند، اما خصوصی‌ترین جزئیات زندگی‌شان را با کلیک یک ماوس با هم ردوبدل می‌کنند. فضاهای همگانی «به‌اشتراک‌گذاری» در اینترنت مانند فیس‌بوک و مای‌اِسپیس تنها توهمی از اجتماع ارائه می‌کنند؛ به‌خصوص که اینها در اصل طراحی شده‌اند تا درباره اعضایشان اطلاعات بازاریابی کسب کنند. سمینارهای رایگان «مدیریت دارایی» هزاران نفر را فریب داده و موجب شده پس‌انداز کل زندگی‌شان به خطر بیفتد؛ صندوق‌های بازنشستگی به تاراج رفته‌اند؛ مشاغل به بیرون از مرزها منتقل شده‌اند تا از فرصت نیروی کار ارزان استفاده شود و نظام سلامت، میلیون‌ها نفر را بدون بیمه رها کرده است. و ناکامی فرهنگ آمریکایی به روایت دیکسون چنین است: آن رگبار رسانه‌ای و دائمی آگهی‌های تلویزیونی که حول محور زندگی ایده‌آل‌اند؛ آن مجلات و روزنامه‌هایی که زوجی عاشق و دلپذیر را در محیطی مجلل به تصویر می‌کشند؛ آن فرهنگی که به قیمت از دست رفتن «خود» به پوسته بیش از جوهر ارزش می‌دهد؛ و مگر ذات نوآر پیامد همه اینها نیست؟... موج جدید این برنامه‌ها مصر هستند که بگویند خود-دگردیسی از بیرون آغاز شده و بعد به درون نشت می‌کند. بدن پیرِ تو به اندازه کافی خوب نیست؛ آن را دور بینداز و از نو آن را بساز. خانه فعلی تو با اینکه راحت است، اما جلب توجه نمی‌کند؛ همسایه‌ها پس به چه درد می‌خورند؟ آنها باید به موفقیت ظاهری تو غبطه بخورند. در قرن بیست‌ویکم به ما می‌گویند زیبایی از بیرون می‌آید و این به یاری گروه انبوهی از مربیان، جراحان، متخصصان زیبایی، دندان‌پزشکان، تربیت‌کنندگان، طراحان و مشاوران شخصی جورواجور اتفاق می‌افتد. بنابراین آینده مراودات اجتماعی تجاری به آنهایی تعلق دارد که با مجموعه‌ای سفت و سخت از جزئیاتی که جهان تصویرها آنها را تحمیل کرده‌اند همانند شده و برای رسیدن به آن در تکاپو هستند. خلاصه اینکه ما خود به همان محصولی بدل گشته‌ایم که تبلیغاتچی‌ها آن را بازاریابی و از آن بهره‌کشی می‌کنند. فراز بی‌همتای سخن دیکسون را باید این پاراگراف درخشان دانست: نوآر در قرن بیست‌ویکم، آن جهانی است که بیش از همه احاطه‌مان کرده و به زندگی و به روال مشترک گفتمان تلویزیونی بدل گشته است. جهان نوآر، از پرده سینما که شش‌دانگ حواسمان را به خودش جلب می‌کرد، به جهان اینترنت و بازی‌های ویدئویی کوچ کرده و نمودهای آن عمیق‌تر و مشخص‌تر شده‌اند. بسیاری اکنون هر هفت روز هفته و بیست‌وچهار ساعت روز را به صورت «آنلاین» زندگی می‌کنند؛ آنها فقط هستند که از واقعیت موجود این‌جهانی بیرون بیایند و در واقعیت دیگری «زندگی» کنند. موضوع نوآر به جوهر وجودی‌مان تبدیل شده؛ و این را در برنامه‌های خبری هوچیگر، در پیش‌بینی‌های هولناک کارشناسان مزدبگیر و در حدس و گمان‌هایی که به‌جای واقعیت می‌نشینند می‌بینیم. نوآر یک‌جا می‌شد مهار شود؛ اما حالا همه‌جا هست.

فیلم نوآر و سینمای پارانویا
ویلر وینستون دیکسون
ترجمه حمیده معین‌فر
نشر اختران

شکل‌های زندگی: رنج‌های تاریخی یک اثر هنری

پوتین‌های ون‌گوگ

نادر شهریوری (صدقی)

ونسان ون‌گوگ در ۱۸۵۳ متولد شد، پدرش کشیش بود و او تحت تأثیر پدر تصمیم گرفت مبلغ مسیحی شود و بکوشد تا در میان محروم‌ترین مردمان عشق و برادری و میل به عدالت‌طلبی را ترویج کند. اما در این کار موفق نبود، گویا زبان گویایی برای بیان مکنونات قلبی خود نداشت، در عوض چشمانی دقیق و تیزبین داشت که می‌توانست به جزئی‌ترین چیزها و حالت‌ها توجه کند. علاقه او به طراحی‌های ژان فرانسوا میله (۱۸۱۴-۱۸۷۵) و حالاتی که میله در نقاشی‌های خود به آن توجه می‌کرد باعث شد به نقاشی رو آورد. او خود را در این هنر مستعد می‌دانست و گمان می‌برد از نقاشی به‌عنوان وسیله‌ای برای آموزه‌های معنوی نیز بهره برد. هلند جایی برای نقاشی آن‌چنان که ون‌گوگ را یکباره شیفته کرد نبود، پس تصمیم گرفت به پاریس نزد برادرش که مدیر گالری و فروشنده آثار هنری بود برود. از آن پس زندگی‌اش تماما حول نقاشی و بحث‌های تئوریک پیرامون آن سپری شد و او در عمر کوتاه خود جز نقاشی حرفه دیگری را برنگزید. ابتدا با امپرسیونیست‌ها همراه بود، اما کمی بعد حساب خود را از آنان جدا کرد و سبکی متفاوت پدید آورد که در چارچوب‌های رسمی آن زمان نمی‌گنجید. آنچه راهنمای او برای سبکش بود، بیان عشق و عاطفه‌ای بود که از اشتیاق روح شعله می‌کشید. این عشق و عاطفه خود را در رنگ‌های تند به نمایش درمی‌آورد تا بیننده گرمیِ درون ون‌گوگ را دریابد. این هنر نیازمند مکتبی بود که به آن اکسپرسیونیسم نام داده بودند، اما ون‌گوگ آن نام را نپذیرفت و به آثارش «رئالیسم نزدیک‌بین» نام داد. ون‌گوگ دراین‌باره می‌گوید: «بیان عشق و معشوق با درآمیختن دو رنگ مکمل، اختلاط یا مقایسه آن دو و نوسان‌های مرموز رنگ‌های هم‌خانواده، بیان‌کردن امید با ستاره و اشتیاق روح با شعاع‌های غروب خورشید، مطمئنا چیزی از رئالیسم نزدیک‌بین دیده می‌شود». تا قبل از ون‌گوگ و خیل وسیعی از امپرسیونیست‌ها، نقاشان کلاسیک الگو بودند؛ کلاسیک‌هایی که تابع رسم و رسوماتی بودند که تخطی از آن جرمی نابخشودنی بود. آنها موظف بودند تنها پادشاهان، الهه‌ها، قهرمانان و شخصیت‌های اسطوره‌ای را نقاشی کنند و آنان هریک تابع فرم مشخصی بودند، زیرا هر ژستی آیین‌نامه و تشریفات مخصوص به خود را داشت. اما با امپرسیونیست‌ها و سپس اکسپرسیونیست‌هایی مانند ون‌گوگ آن سلسله‌مراتب کلاسیک‌ها تغییر کرد، مشابه همان کاری که فلوبر و دیکنز در عرصه ادبیات انجام دادند. به‌این‌ترتیب هنرمندان این‌چنینی کوشیدند فارغ از پیش‌داوری‌ها و تئوری‌پردازی‌های گذشته، تنها به تأثرات بصری خود و به جزئیاتی در زندگی روزمره توجه کنند که تا قبل از آن دیده نشده بود.

«پوتین‌های کهنه» ون‌گوگ به یک معنا بیان تحولی تازه در الگوهای هنری بود. «تابلوهای پوتین‌های کهنه ون‌گوگ جز تصویر پوتین چیز دیگری نیست، زیرا در هنر مدرن نقاش با فرم مواجه است. پس از امپرسیونیسم فرم به قدری اهمیت پیدا می‌کند که حتی تصویر یک جفت پوتین به خاطر فرم آن از نظر زیبایی‌شناختی قابل دفاع می‌شود و نقاش می‌تواند بگوید آری این تصویر پوتین معمولی است و جز تصویر پوتین هیچ نیست و فرم پوتین به چشم من دارای همان ارزشی است که فیگور یک پرنس یا پرسپکتیو یک قصر اشرافی برای نقاشی آکادمیک یا سایه‌روشن‌های یک بیان از کافه‌نشینان طبقه متوسط برای نقاش امپرسیونیست». به تابلو «پوتین‌های کهنه» ون‌گوگ نام‌های متفاوتی داده‌اند، آن را پوتین‌های معمولی یا پوتین‌های مندرس گفته‌اند و علاوه بر این تفسیرهای گوناگونی درباره این اثر هنری انجام داده‌اند. هایدگر در توصیف مضمون نقاشی پوتین‌های ون‌گوگ، رابطه‌ای متقابل میان فرسودگی کفش با گذشته و در حقیقت زندگی صاحب کفش می‌بیند؛ اینکه صاحب کفش رنج‌های فراوانی کشیده که پوتین به چنین حال و روزی افتاده است. هایدگر در ادامه می‌گوید که احتمالا پوتین‌ها از آن پیرزنی روستایی بود که چندان در قید و بند ظاهر آن نبوده است. در حالی که جان دیویس دیگر مفسر پوتین‌های ون‌گوگ، در سنتی کاملا متفاوت با هایدگر بر این باور است که رنگ و خط تبدیل به کلمه و مفهوم نمی‌شوند و بیان واقعی تابلو در حقیقت تفسیر غیرواقعی است و به بیان دیگر «این‌همانی» در تفسیر اثر هنری بیانگر امری ایده‌آل و دست‌نیافتنی است و در اصل دلیل موجهی هم برای بیان آنچه بیان‌کردنی نیست وجود ندارد. دریدا دیگر مفسر پوتین‌های ون‌گوگ، در حال‌وهوای متأخرتر می‌گوید که تابلوی ون‌گوگ را می‌بایست همچون متنی مستقل در نظر گرفت که به قرائت مستقل از آفریننده آن نیازمند است. آنان -دریدا و همفکرانش- در همه حال از لزوم پرهیز از نیت مؤلف و عدم پیگیری سیر تاریخی آن سخن می‌گویند، زیرا تنها معیار برای فهم یک متن خود متن است و در این صورت همه‌چیز در سطح و در فرم شکل می‌گیرد.*

هنگامی که عمیقا به تابلوی کفش‌های ون‌گوگ می‌نگریم، متوجه «عمق» آن می‌شویم. کفش‌ها سخت کهنه و فرسوده به نظر می‌آیند، فرسودگی آنها بر زمینه رنگ زرد بیشتر به چشم می‌آید. بندها آویزانند و لبه‌های آن کاملا برگشته‌اند. یک لنگه پایین‌تر از لنگه دیگر قرار گرفته و حالت قرینگی‌اش را از دست داده و بدشکل شده است، تا بدان اندازه «بدشکل» شده‌اند که نمی‌توان امیدوار بود که از آنها بتوان استفاده کرد. ممکن است صاحب کفش چنان‌که هایدگر می‌گوید پیرزنی فقیر و روستایی بوده باشد که به‌خاطر کار هر روزش توجهی به شکل کفش نداشته است و از کفش‌ها مادامی که قابل استفاده باشند استفاده می‌کند. تفسیر می‌تواند متفاوت باشد و اساسا هر متنی اگر متنی هنری باشد، مستعد تفسیرهای گوناگون است. فردریک جیمسون (۱۹۳۴-۲۰۲۴) ازجمله نظریه‌پردازانی است که درباره «کفش‌های کهنه» ون‌گوگ سخن گفته است. آنچه نظر جیمسون را متمایز می‌کند تعمق تاریخی و اجتماعی او است. او به تابلو در تمامیت آن نگاه می‌کند که بیانگر حال‌وهوای زمانه نیز هست. به نظر جیمسون، پوتین‌های ون‌گوگ حامل رنج‌های تاریخی‌اند که در برابر سطحی‌نگری یا بی‌ژرفایی مقاومت می‌کند. جیمسون برای نشان‌دادن رنج‌های تاریخی کفش‌های ون‌گوگ آن را با کفش‌های وارهول مقایسه می‌کند، «کفش‌های رنگی و دوبُعدی یا مسطح اندی وارهول نماد این دوران است، در برابر آن کفش‌های سه‌بُعدی دهقان در نقاشی معروف ون‌گوگ که در عمق‌شان یک رنج تاریخی نهفته است. کفش‌های وارهول همه کالا شده‌اند و در تابلوی ون‌گوگ یک تاریخ رنج دیده می‌شود. در وارهول تاریخ حذف شده است و فقط ظاهر سطح وجود دارد، همه واقعیت دوران». علاوه بر این، از نظر جیمسون در تابلوی ون‌گوگ احساس وجود دارد و این احساس اگرچه در فرم نمایان شده است، اما در عین حال بیانگر محتوایی است که به سطح آمده و در آنجا باقی مانده یا رسوب کرده است. در این صورت تابلوی ون‌گوگ صرفا چهره‌ای شیءشده نیست، بلکه متأثر از محتوایی است که در تاریخ شکل گرفته است و رنج آن کفش‌ها نیز تاریخی است. اساسا از نظر جیمسون هر متن مانند هر فرد انسانی دارای محتوا یا ناخودآگاهی است که می‌تواند به‌صورت فرم زیبا در سطح به نمایش گذارده شود. در اینجا جیمسون متأثر از فروید، ایده درخشانی درباره هر متن هنری و ادبی مطرح می‌کند. به نظر جیمسون یک متن می‌تواند طی کنشی اساسی آنچه در فرایند پرکش‌وقوس تاریخی به ناخودآگاه یا محتوای رانده‌شده را به عرصه فرم و سطح و یا به تعبیر فروید خودآگاهی آورد، تا در نهایت به‌صورت متن هنری همچون پوتین‌های ون‌گوگ به موضوع خودش بدل شود.

●●●

*** درک شهودی ون‌گوگ به‌عنوان هنرمند نابغه را می‌توان در آخرین تابلویش «مزرعه گندم با کلاغ‌ها» مشاهده کرد. در تابلوی ون‌گوگ پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای به چالش کشیده می‌شود و به‌جای آن بی‌نهایت نقطه و یا مرکز شکل می‌گیرد تا بدان حد که نمی‌توان میان دورشدن یا نزدیک‌شدن کلاغ‌ها فرقی مشاهده کرد. گویا ون‌گوگ قبل از خودکشی‌اش در ۱۸۹۰ درمی‌یابد که جهان در حال پوست‌اندازی و تغییر مسیر به دورانی است که دیگر یک حقیقت -پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای- نمی‌تواند جهان را توجیه کند. کلاغ‌ها در همان حالی که به مزرعه نزدیک می‌شوند، دور می‌شوند: نسبی‌گرایی در آستانه ورود به جهان است تا هر حقیقتی -هر چشم‌اندازی و یا هر نقطه‌ای- مجاز شمرده شود.**

منابع:

۱. «ماتریس زیبایی: پست‌مدرنیسم و زیبایی»، بهمن بازرگانی، نشر اختران.
۲. «تلاش برای آزمودن ناممکن: پست‌مدرنیسم از منظر فردریک جیمسون»، ترجمه حمید فرازنده.

تز پایان هنر و مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی هگل

فراسوی هنر

شیما بهره‌مند

هیچ فیلسوفی نظری مساعدتر از هگل درباره هنر نداشته و با این حال، هیچ فیلسوفی درباره آینده هنر چنین دیدگاه بدبینانه‌ای نداشته است. این در حالی است که هگل در عصر گوته و موتسارت و شیلر می‌زیست که دوران بی‌بدیلی در هنر و فرهنگ آلمان بود. اکبر معصوم‌بیگی مترجم کتاب «مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی»، با اشاره به موقعیت هنر در دوران هگل می‌نویسد به رأی هگل، هنر یکی از جلوه‌های روح با ذهن مطلق است و دین و فلسفه دو جلوه دیگر آن‌اند. «زیبایی از نظر هگل، در یک کلام، میانجی امر حس‌پذیر و امر عقلانی است. به عقیده هگل هنر عبارت از امر عقلانی است که به نحو حس‌پذیر ارائه شده و نمود حس‌پذیر عبارت از صورتی است که محتوای عقلانی از طریق آن جلوه‌گر می‌شود». به‌این‌ترتیب، هگل هنر را به‌عنوان تجربه‌ای معنوی، از دین و فلسفه متمایز می‌کند و معتقد است هنر امر مطلق را آشکار می‌سازد. اما اگر مبنای داوری را کفایت و رسایی بیان قرار دهیم، هنر در طول تاریخ جریانی متفاوت از دین و فلسفه را پیش می‌گیرد و رو به افول می‌گذارد. از دید هگل، دین و فلسفه از سرآغازهای خود پیش می‌روند و در روزگار مدرن به اوج می‌رسند؛ برعکس، هنر در یونان به اوج خود می‌رسد و در دوران مدرن به سمت زوال می‌رود. درواقع از این منظر، هنرِ پیش‌یونانی که خصلت نمادین دارد، نمی‌تواند به‌طور کافی و وافی پیام خود را بیان کند و پیام آن مبهم است. هنرِ پسایونانی و هنر مسیحی رمانتیک نیز نمی‌تواند پیام خود را به نحو تام برساند، چراکه این پیام برای وسیله بیانی حسی ژرف و پیچیده است. به‌این‌ترتیب در نظر هگل، تنها در هنر یونان یا هنر کلاسیک است که پیام یا محتوا و وسیله بیان با صورت، به‌طور کامل بر هم منطبق‌اند. تز «پایان هنرِ» هگل از بحث‌برانگیزترین پیامدهای نظریه زیبایی‌شناسی او است که در تفسیر رابرت ویکس، از تحول روزگار باستان یونانی به دوران مسیحیت نشئت می‌گیرد. البته هگل در این تلقی تنها نبود؛ شیلر و شلینگ نیز این صورت‌بندی تاریخی را به کار گرفتند تا تمایز جهان‌بینی و سبک در این دو دوره را نشان‌دار کنند. فشرده تز «پایان هنر» هگل از دید ویکس این است: هنگامی فرامی‌رسد که هنر دیگر ژرف‌ترین دلبستگی‌های بشریت را به‌طور کلی بیان نمی‌کند، و آن هنگام فرارسیده است. اگر هگل به‌صراحت اعلام می‌کند که «هنر به گذشته تعلق دارد»، درعین‌حال این امید را در سر می‌پروراند که «هنر روزی به کمال خود خواهد رسید». خوانشِ ویکس از تز «پایان هنر» با انتقاد از قرائت‌های متکی به ظاهر از این تز هگل آغاز می‌شود؛ تعابیری مانند تعبیر بندتو کروچه که نظریه زیبایی‌شناسی هگل را در حکم «خطابه تدفین هنر» می‌دانست. ویکس اشاره می‌کند که این دعاوی با مناقشات بسیاری مواجه شد، اما تاکنون کسی تز پایان هنر هگل را با این اظهارنظر روشنگر و معنادار هگل تعبیر نکرده که گفته است «با پیشرفت فرهنگ، به‌طور کلی برای هر مردمی هنگامی فرامی‌رسد که هنر به فراسوی خود اشاره دارد». این قطعه از درسگفتارهای زیبایی‌شناسی هگل، از چشم‌انداز تاریخیِ فراخ‌تری حکایت دارد که هگل پیش چشم مجسم می‌کرد و تحول دیدگاه یونانی به دیدگاه مسیحی را در آن مدنظر قرار می‌داد. قرائت ویکس از تز «پایان هنر» هگل، بر این قطعه استوار شده و براساس‌این، هگل باور ندارد که در سیر تکاملِ پیش‌رونده تاریخ انسان، تولید هنری یکسر از حرکت بازمی‌ایستد؛ همچنان که هنر هرگز دوباره به کار بیان ژرف‌ترین دلبستگی‌های انسان نمی‌آید. «هگل بر آن است که هنر در هر تمدنی، در گذشته و اکنون و آینده تولید خواهد شد، و اینکه در هر مورد، هنر در سرانجام کار به فراسوی خود به صورت تازه‌ای از بیان فرهنگی اشاره خواهد داشت». پس منظور هگل از پایان هنر چیست؟ شرح «احساس تا مفهوم» هگل از تحول فرهنگی، دراین‌باره پاسخی به دست می‌دهد: «هر تمدنی در سیر بالندگی فرهنگی خود سیر پیشرفتی به صورت هنر-دین-فرهنگ در پی دارد: هنر در آغاز به بیان ارزش‌های ذاتی فرهنگ می‌پردازد، سپس به سود شیوه‌های بیان دینی و فلسفی متروک می‌ماند. اگر فقط یک تمدن انسانی وجود می‌داشت، آن‌گاه هنر رستاخیزی نمی‌داشت. اما تمدن‌های متعدد وجود دارند که هریک دارای افت‌وخیزهای خاص خود است»؛ بنابراین، تز «پایان هنر» هگل در تفسیر ویکس، بر پایان هنری همیشگی یا جاودانه دلالت دارد. مدعای مشهور هگل این ادعا را روشن می‌سازد: عصرهای پی‌درپی همواره در ترازهای بالاتری از خودآگاهی قرار می‌گیرند تا عصرهای پیشین. براساس‌این در تاریخ دو ضرباهنگ متمایزِ تغییر شامل پیشرو و ادواری کشف می‌شود. در بُعد پیشرو، همچنان که انسانیت به وضع عقلانی کامل نزدیک می‌شود، خودآگاهی به‌تدریج فزونی می‌گیرد. در بُعد ادواری، همچنان که عصرها برمی‌آیند و فرومی‌افتند، الگوی «هنر-دین-فلسفه» پیوسته خود را تکرار می‌کند. و «در وجه مشترک میان عصرها، تحولی از فلسفه در تراز فروتری از خودآگاهی، به هنر در تراز بالاتری از خودآگاهی در میان است». در این بُعد ادواریِ تغییرِ تاریخی است که «تز پایان هنر» هگل مطرح می‌شود و به پیدایش هنر رمانتیک و به گذار ناگزیر از بیان هنری به بیان دینی و فلسفی به منزله شیوه فرهنگی مرجع می‌انجامد. ایده هگل را در تمام ادوار تاریخی برای شناسایی خصلت یک عصر می‌توان به کار گرفت. ویکس معتقد است اگر حرکت از دیدگاه یونانی به دیدگاه مسیحی/رواقی را نمونه بگیریم، به نظر می‌رسد گذار هنگامی روی می‌دهد که خودانگاره رایج انسان از مفهوم «شخصی» یکپارچه فرد که بر هماهنگی «روان» و «تن» تأکید دارد، به سمت یک مفهوم «تن/جان» تقسیم‌شده حرکت می‌کند که بر جدایی مطلق ماده و ذهن تأکید دارد. اکنون عصر ما در چه موقعیتی است؟ این پرسشی است که به گمان ویکس در هر دوره می‌توان براساس ایده هگل درباره آن نظرورزی کرد.

مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی
گئورگ ویلهلم فریدریش هگل
ترجمه علی‌اکبر معصوم‌بیگی
نشر نگاه

عطف

ون‌گوگ؛ یک افسانه باشکوه

شرق: چگونه ونسان ون‌گوگ به چهره‌ای عام بدل شد. ناتالی انیک در کتاب «شکوه ون‌گوگ» سعی دارد برای این مسئله پاسخی تدارک ببیند و «عظمتِ درخور تحسین» ون‌گوگ را واکاوی کند. از دید انیک، سیر تاریخی آثار و نوشته‌ها درباره ون‌گوگ از سال ۱۸۹۰ به بعد نشان می‌دهد که در صد سال اخیر اجماع عمومی به این نقاش نابغه و درک کمالاتش فزونی یافته. انیک معتقد است برای درک اینکه چگونه ون‌گوگ به چهره‌ای درخور تحسین بدل شد، باید به تأثیر ون‌گوگ و پیامدهای کار این نقاش توجه کرد. عنوان فرعی کتاب «انسان‌شناسی تحسین» است، انیک درباره انتخاب این رویکرد چنین توضیح می‌دهد: «برای انتخاب موضوع پژوهشم از هنجارهای مرسوم تخطی می‌کنم؛ به عبارتی ون‌گوگ را همان‌طور که مردم او را پیشاپیش برساخته و روی آن سرمایه‌گذاری کرده‌اند، برمی‌گزینم. من با توانایی معمول پژوهشگران علوم اجتماعی آن را برنساخته‌ام؛ برعکس، این موضوع را هم در وضعیت معمول و پیشاپیش برساخته آن که کارکردی مانند اسطوره دارد و هم در وضعیت برساخت اجتماعی-علمی آن تحلیل می‌کنم». انیک با فهم عادی و گفتمان دانش‌پژوهی برخورد یکسانی دارد و بررسی متقارنی انجام می‌دهد تا به قول خودش، شکاف بزرگی را نابود کند که موجب تمایز ما (مردم متمدن) با آنها (مردم بدوی) شده است؛ با این حال در بین جامعه‌شناسان هم این کار، «ما» (برسازندگان و واسازان اسطوره‌ها) را از «آنها» (باورمندان به اسطوره‌ها) جدا می‌کند. انیک ترجیح می‌دهد به جای جامعه‌شناسی از انسان‌شناسیِ تحسین سخن بگوید: «موضوع مطالعهٔ من پدیده‌هایی از جامعه است که خواننده و دانش‌پژوه پیشاپیش به یک اندازه با آنها آشنایی دارند». از نظر انیک، گفتمان جامعه‌شناسی هنوز بیش از حد در دام انتظارات هنجاری گرفتار است و این از گفتمان، ابزاری برای مدیریت تضادهای ارزشی یا مسئله‌های اجتماعی می‌سازد که از جامعه‌شناسی می‌خواهد خطر نکند و قرائت توجیهی یا انتقادی را که مستلزم استدلال له یا علیه تحسین است، وانهد. انیک پژوهش خود درباره ون‌گوگ را بر انسان‌شناسی استوار می‌کند که بیشتر مبتنی بر روش «مشاهده مشارکتی» در قوم‌شناسی است، نه روش داده‌آفرینی‌های خاص مرسوم در جامعه‌شناسی که مبتنی بر آمار یا مصاحبه است.

کتاب «شکوه ون‌گوگ» مجموعه‌ای از نوشته‌ها و کلمات و تصاویر و رفتارهای مرتبط با ون‌گوگ است که غنای کافی برای درک تأثیرات ون‌گوگ را داشتند. انیک، ون‌گوگ را تجسم پدیده‌ای فراتر از گرایشی هنری و الگوی تازه‌ای از هنرمند می‌داند. از زمان ون‌گوگ به بعد، نگاه معمول به آفرینش هنری تغییر کرده است: همان اجتماعی که به ون‌گوگ علاقه‌مند شد، پیش‌تر او را گرفتار کرده بود، اما اجتماع نیز به این وسیله دگرگون شد. ناتالی انیک، پژوهشگر حوزه جامعه‌شناسی هنر، این رویداد را در شش مرحله بررسی کرده است: کار ون‌گوگ به معما و زندگی‌اش به افسانه و تقدیرش به رسوایی بدل شد، نقاشی‌هایش را به فروش گذاشتند و به نمایش درآوردند و مکان‌هایی که رفته بود و اشیائی که لمس کرده بود، به یادگاری بدل شد. ون‌گوگ نه‌فقط به تاریخ هنر و نقد، بلکه به همان اندازه به تاریخ دین تعلق دارد، که کارش بررسی برساخت ایثارگرانه عظمت است و به سنت قدیس‌نگاری که قصدش واکاوی نظام‌های تحسین و قهرمان‌سازی است؛ به روان‌پزشکی، روان‌شناسی و انسان‌شناسی مرتبط است، که موضوع کارشان انحراف و یکتایی است؛ به اقتصاد تعلق دارد که پولی‌سازی ارزشِ منتسب به اثر را وامی‌کاود؛ و دست‌آخر به جامعه‌شناسی دین هم بی‌ربط نیست، که درباره منزلت یادگاری‌ها و تاوان یا کفاره تحقیق می‌کند.

شکوه ون‌گوگ
انسان‌شناسی تحسین
ناتالی انیک
ترجمه حسن خیاطی
نشر نی