هنر بیگانه و هنر روزمرگی‌ها

● **شرق:** رالند بروکس کیتای از مهمترین چهره‌های نسلی از نقاشان است که در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم به عرصه وارد شد‌ند. کیتای در سال ۱۹۳۲ در ایالت اوهایو متولد شد. او مدتی به‌عنوان ملوان ساده کشتی کار کرد و سپس به ارتش آمریکا پیوست. او در دانشکده هنری راسکین آموزش دید و به خاطر توانایی‌هایی که از خود نشان داد به کالج سلطنتی هنر لندن منتقل شد. در آنجا امیر غیرسمی هنرآموزانی چون دیوید هاکنی، الن جونز و پتریک کول‌فیلد شد که به نسل بایر معروف شدند. به تازگی کتابی درباره او با عنوان «آر.بی.کیتای؛ از اندرو لمبرت با ترجمه علی گلستانه در نشر نظر منتشر شده است. لمبرت، نویسنده و منتقدی است که کتاب‌های هنری متعددی نوشته و منتشر کرده است. مترجم این کتاب در بخشی از یادداشت ابتدایی‌اش به چهار جنبه‌ای که کیتای را به چهره‌ای مهم در نقاشی معاصر بدل کرده‌اند اشاره کرده: «خست برای اصرارش بر رسانه سنتی نقاشی و برهیز وسواس‌گونه‌اش از به‌کارگیری رسانه‌های نو؛ دوم برای تاکیدش بر نقاشی فیگوراتیو در برابر دوگانه هنر جدید از یک‌سو و موج غالب انتزاع‌گرایی جاد مدرنیسم میانه قرن از سوی دیگر؛ سوم برای پایبندی وفادارانه‌اش به رکن متناقض مدرنیستی التزام به رتالیسم در عین آگاهی بر ناممکن‌بودن آن؛ و چهارم برای تاکید مداومش بر روایت و حرفزدن از راه نقاشی». مترجم همچنین اشاره می‌کند که کیتای با تسلط کم‌نظیرش بر «اسلوب‌های گوناگون نقاشی و مهارت شگفت‌انگیزش در سازماندهی فرم»، توانست دستور زبان تصویری چندوجهی و کنایه‌آمیزی را تدوین کند که صورت‌بندی قواعدش کار آسانی نیست: «دستور زبانی سیال، متغیر و حیله‌گر که از یک سو به بازنمایی بیش‌ازاقتدار موضوعاتی به سبکی آکادمیک رام می‌دهد و از سویی دیگر با مرغی‌ترین و ادبیکال‌ترین ابده‌های مدرنیستی پیوند می‌یابد».

کیتای هنر خود را هنری بیگانه می‌نامید چراکه نقاشی او در جارجوب جهان نوین هنر ناپهنگام و غریبه بود. مترجم کتاب با اشاره به این ویژگی در کار کیتای، می‌گوید به همین دلیل است که او برای هژمونیک‌ترین ایدیوم اقتباس اقتدارگرایانه «ما هم بیگانه‌ای هستیم که قوب به هشتاد سال با تصویر مدرن کلنجار رفته‌ایم و همچنان می‌کوشیم از بیرون جریان اصلی مدرنیسم، میان این زبان نو و تاریخ زخم‌خورده و پرفراز‌ونشیب خودمان نسبتی برقرار کنیم. اینجا، مسائلی از این دست که مواجهه ما با تصویر مدرن بکیاره، پاره‌پاره، منقطع، و ناهنجار بوده است، اینکه عوامل غیربومی بیشتر از عوامل بومی در پرتاب‌شدن ما به فرایند مدرنیته نقش داشته‌اند (فهلینده‌ی که از آن با عنوان مدرنیاسیون یاد می‌کند)، اینکه چگونه و چقدر توانسته‌ایم با نیتوانسته‌ایم مدرنیته و / یا به خاطر نداریم‌اند». نام داستانواره پرویزی «شیرمحمد» است و سال ۱۳۳۶ در کتاب «شلوارهای وصله‌دار» چاپ می‌شود و نویسنده آن چه را که شنیده، قائعانه بازگفته است. جویک ولی قانع به شرح واقعیت‌های تاریخی ماجرای شیرمحمد نبوده و در رمان خود «تاریخ‌سازی» می‌کند.

در نظرگاه اروپا، ماجرای شیرمحمد امر رخ داده شده و پایان پذیرفته است و «در بستر ذهن آحاد جامعه بشری «تمام» شده است» اما پرسش این است: چرا «تنگسیر» کانون حفظ حرف واقعه‌ای در حافظه تاریخی ماست؟ و با آن‌که شخصیت‌های داستانی آن در جغرافیا و دوزانسی مشخص و در رویدادی معین حضور داشته‌اند، گزارش کنش‌های‌شان «از نظر تاریخی، بر خود واقعهٔ تاریخی و تاریخ سیطره پیدا می‌کند... [و] تا زمانی که انسان وجود دارد و در زندگی تقابل و تضاد هست تداوم [می‌یابد]؟» پاسخ را باید در شکل مواجهه نویسنده با امر واقع جست، آن‌جا که جویک رمان‌نویس قرار نیست در جایگاه یک تاریخ‌نویس تنها به نگارش گذشته‌ای تاریخی بپردازد، او رویایی نو که زاده تخیل و تامل در ریشه روایت داشته می‌پردازد.

«تاریخ ادبیات - برخلاف تاریخ صِرف» تاریخ وقوع رخدادها نیست بلکه تاریخ ارزش‌هاست... تاریخ «صِرف»، تاریخ بشریت. تاریخ جیرجایی است که اینجا و به‌نحوی مستقیم در زندگی ما دخیل نیستند. [اما] تاریخ هنر، از آنجایی که تاریخ ارزش‌هاست، پس تاریخ جیرجایی است که وجودش برای ما الزامی است و همیشه حضور دارند و میان ما هستند... کار هنر این نیست که مثل آینه‌ای بزرگ، همه‌چیز، تمامی وقایع و کوناگونی‌ها و تکرارهای پایان‌ناپذیر را ضبط کند. هر نیز نباید به دیده خیانگری نگریست که گوره‌راه‌های تاریخ را با تکرار مداوم ترانه‌هایش درمی‌نوردد. هنر آمده است تا تاریخ خاص خودش را ایجاد کند». تقابل و تفاهم تاریخ و داستان موآجهه‌ای قدیم است پول با خون جویک چرمه کوهه بخون. حاکم شرع جند تا قرون باز و ندار من، دس بیکی شین. اما من نمی‌خواهم به کسی ظلم کنم و نه از کسی ظلم ببینم. اگه نخوان پولم را بدن، از تو بدتر سرشون میارم اگه سرم بره باید حقم بگیرم». «اگه اینکار رو نکنم دیووبه میشم سر میدارم بصحرا. نباید همینجوری ولشون کنم که باز به بدبخت کنید رفگا اگه زبیان در بیارن و به دیگران بفهمونن». پس تفک مارتینش را برداشت و بطرف بازار معین. رویه‌روی یک کوره حاجی‌حرمه و «پولش را با قلوله از چیکرش بیرون کشید». سپس قلوله رفت و اجسادش بطرف «سیروت» نوشته بود برا چوبی ماشین قرار نیست در جایگاه یک تاریخ‌نویس تنها به نگارش گذشته‌ای تاریخی بپردازد، او رویایی نو که زاده تخیل و تامل در ریشه روایت داشته می‌پردازد.

«ما چگونه می‌توان تاریخ را که از دست گذشته‌ها به آینه بازگرداند؟ هنر رمان چرا؟ اینجا، نه تمایلی به گذشته از طریق «صحنه»ها، صحنه، حتی اگر ارتجاط دستوری به گذشته نقل نشود. از دیدگاه عینی‌شناختی، به رمان حال تعلق دارد؛ ما صحنه را می‌بینیم و می‌شنویم؛ صحنه در برابر ما. همین‌جا و در همین لحظه به وقوع می‌پیوندد». به سامهای میهم پیش رو، رویاتو نوعی خاطره، و بر همین اساس، نوعی خاطره. اختصار و اتراغ است. چرا؟ حقیقی زندگی، یعنی ترتیب‌پاسازانه‌ایی، تنها در زمان حال یافت می‌شود. اما چگونه می‌توان رخدادهای گذشته را نقل کرد و وجهه زمان حالی را که از دست داده‌اند به آنها بازگرداند؟ غیر رمان اجرا؛ خویش قائل. قوم مقتول وو تفاوت داشت