



آوانگار دیسم

نوشته پل وود، فرد ارتن، پل هامبل
دیوید هاپکینز و چارلز هریسن

ترجمه احمد رحمانیان

(عضو هیئت علمی دانشگاه تهران)



کتاب و هنر

أوانگار دیسہ

آوانگار دیبسم

(یک گزیده موضوعی از دانشنامه نظریه هنر بلکول)

نوشته: پل وود، فرد آرتن، پل هامبل، دیوید هاپکینز
و چارلز هریسن

ترجمه: احمد رحمانیان (عضو هیئت علمی دانشگاه تهران)



عنوان و نام پدیدآور: آوانگار دیسیم؛ (یک گزیده موضوعی از دانشنامه نظریه هنر بلکول) نوشته پل وود، فرد ارتن، پل هامبل، دیوید هاپکینز، چارلز هرینس / ویراستاران پاپول اسمیت، کارولین ویلد؛ ترجمه احمد رحمانیان.

مشخصات نشر: تهران: کتاب وارش، ۱۳۹۸.

مشخصات ظاهری: ۱۴۸ ص. مصور (بخشی رنگی)؛ ۲۱/۵×۱۴/۵ س.م.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۶۶۵۴-۵۹-۱

وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا

یادداشت: کتاب حاضر ترجمه برگزیده‌ای از کتاب "A companion to art theory" به ویراستاری Smith, Paul و Wilde, Carolyn می‌باشد.

یادداشت: تمایه.

موضوع: هنر -- فلسفه -- تاریخ Art -- Philosophy -- History

موضوع: نقد هنری -- تاریخ Art criticism -- History

موضوع: زیبایی‌شناسی Aesthetics

شناسه افزوده: اسمیت، پل، ۱۹۵۶-م. ویراستار-1956 Smith, Paul,

شناسه افزوده: ویلد، کارولین، ۱۹۴۵-م. ویراستار-1945 Wilde, Carolyn.

شناسه افزوده: رحمانیان، احمد، ۱۳۶۴-م. مترجم

رده‌بندی گنگره: N۶۱

رده‌بندی دیویی: ۷۰۰/۱

شماره کتابشناسی ملی: ۵۸۵۵۶۶۱



کتاب وارش

آوانگار دیسیم

(یک گزیده موضوعی از دانشنامه نظریه هنر بلکول)

نوشته: پل وود، فرد ارتن، پل هامبل، دیوید هاپکینز،

چارلز هرینس

ترجمه: احمد رحمانیان (عضو هیئت علمی دانشگاه تهران)

صفحه‌آرا: چاپ اول

طراح جلد: مهدی نصیری

شمارگان: ۲۰۰ نسخه

نوبت و سال چاپ: دوم - ۱۴۰۱

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۶۶۵۴-۵۹-۱

آوانگار دیسیم



9 786006 654591

کتاب وارش ۹۵۰,۰۰۰ ریال

۴۷۷۹۳

پیتزابوک، معرفی و ارائه

کتاب‌های تخصصی دیزاین

pizzabook.ir



کتابسرای
میردشتی
KETABGARAYE MIRDASHTI

ناشر همکار و مرکز توزیع

کتابسرای میردشتی

تلفن: ۰۲۱-۶۶۴۹۰۶۶۰

www.fmirdashti.com

فهرست

مقدمه مترجم.....	۷
۱ مدرنیسم و ایده آوانگارد.....	۱۱
آوانگارد و رادیکالیسم سیاسی.....	۱۸
کلمنت گرینبرگ و پارتیزان ریویو.....	۲۳
آوانگاردیسم مورد مناقشه.....	۳۰
۲ در باب قصد هنر مدرن.....	۳۳
۳ ضد هنر و مفهوم هنر.....	۵۵
منظر زیبایی‌شناسانه.....	۵۸
منظر نهادی.....	۶۴
منظر مابعد کانتی.....	۶۷
۴ حاضرآماده‌های مارسل دوشان و واکنش ضد زیبایی‌شناسانه.....	۷۱
شرح و بسط‌های فلسفی اخیر: دوشان کانتی.....	۷۴
علائق مخاطبان: قصد زیبایی‌شناسانه و حاضرآماده‌ها.....	۸۰
دوشان در مقابل کانت: توضیحاتی در باب رفلکس.....	۸۲
۵ هنر مفهومی.....	۸۹
تصاویر.....	۱۰۷
منابع.....	۱۳۵
نمایه.....	۱۴۵

مقدمه مترجم

دانشنامه نظریه هنر (۲۰۰۲) یک متن مرجع و ممتاز در حوزه مبانی نظری هنر است که به سرویراستاری پل اسمیث و کارولین وایلد توسط انتشارات بلکول به چاپ رسیده است. این دانشنامه در قالب ۴ فصل - با عناوین 'سنت و آکادمی'، 'پیرامون مدرنیسم'، 'نظریه انتقادی و پست‌مدرنیسم'، و 'تفسیر و نهاد هنر' - و در ۴۰ مقاله تدوین شده است. هر یک از مقالات نوشته یکی از شاخص‌ترین نظریه‌پردازان در آن موضوع خاص است. هرچند نویسندگان غالباً از اساتید برجسته دانشگاه‌های انگلستان و آمریکا هستند، اما دانشنامه از حیث روش‌شناسی محدود به سنت (فلسفه) تحلیلی نیست؛ در انتخاب سرفصل‌ها و موضوعات سعی شده است که هر دو رویکرد تاریخی و مسئله‌محور لحاظ شود و در پرداختن به مسائلی که ذیل هر سرفصل و موضوعی آورده شده، گرچه روش تحلیلی غلبه دارد، اما نظریات مربوط به سنت (فلسفه) اروپایی به طور جامع و بی‌طرفانه طرح شده‌اند. در آخر، امتیاز دیگری که می‌توان به دانشنامه نظریه هنر نسبت داد این است که با وجود حجم محدودش، در آن توازن استادانه‌ای میان دغدغه وسعت و عمق محتوا - چالشی که نویسندگان متون مقدماتی، آموزشی و دانشنامه همواره با آن دست به‌گریبان‌اند - برقرار شده است، به طوری که در آن هم تقریباً همه مسائل اصلی این حوزه پوشش داده شده و هم این مسائل با عمق کافی مورد بررسی قرار گرفته است.

آوانگاردیسم (کتاب حاضر) گزیده‌ای از این دانشنامه است، یک گزیده موضوعی که مقالات شماره ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰ و ۲۵ این مجموعه را شامل می‌شود. هر یک از این مقالات جنبه‌ای از آوانگاردیسم هنری را مورد تحقیق قرار می‌دهد، مفهومی که به قطع می‌توان مهم‌ترین رویدادهای تاریخ هنر معاصر را بر اساس آن تفسیر کرد: مقاله اول به تحول تاریخی مفهوم آوانگارد و پدیده آوانگاردیسم هنری می‌پردازد؛ در مقاله دوم، بر مسئله قصدیت تمرکز شده و تحلیلی از قصد نامعمول و متفاوتی ارائه

می‌شود که کنش هنری مدرنیست‌های آوانگارد بر آن مبتنی است. مقالات سوم تا پنجم به اصلی‌ترین مصادیق آوانگاردیسم معطوف هستند. در مقاله سوم، به مفهوم ضد هنر پرداخته می‌شود، یک مفهوم پیچیده و در عین حال مهم در زمینه آوانگاردیسم که به این مسئله فلسفی می‌انجامد که مرزهای مفهوم هنر را کجا باید ترسیم کرد؛ همچنین، در این مقاله، تفاسیر مختلفی که درباره این مفهوم ارائه شده است مورد بررسی قرار می‌گیرد. مقالات چهارم و پنجم به دو طبقه از اشیاء هنری آوانگارد، یعنی حاضرآماده‌ها و آثار هنر مفهومی، اختصاص یافته است که به ترتیب در اوایل نیمه اول و اوایل نیمه دوم قرن بیستم ظاهر شدند و یکی از جهات اهمیت آنها این است که مفهوم اثر هنری را از قید اشیاء فیزیکی رها کردند و به رویدادها و غیره نیز بسط دادند.

گزینش مقالات این کتاب و ترجمه آنها، در وهله اول با قصد آموزشی و سپس، به منظور آشنایی هرچه بیشتر مخاطب فارسی‌زبان با موضوع کتاب صورت گرفته است. موضوع کتاب حاضر مطابق با یکی از سرفصل‌های اصلی دروس تاریخ هنر مقطع کارشناسی و مبانی نظری هنر مقطع کارشناسی ارشد رشته‌های هنرهای تجسمی - شامل نقاشی، مجسمه‌سازی، ارتباط تصویری، عکاسی و طراحی صنعتی - در دانشگاه‌های داخلی و خارجی است. از این رو، می‌تواند جای خالی یکی از کتب درسی مربوط به دروس دانشگاهی فوق را پر کند. واضح است که ترتیب بخش‌های اصلی کتاب ترتیبی اختیاری است و رعایت آن در خواندن کتاب الزامی نیست، اما طبق توضیح اجمالی‌ای که در بند قبل درباره محتوای مقالات داده شد، ترتیب پیشنهادی مرجع است. همچنین، خواندن این کتاب سودمندتر خواهد بود، اگر مخاطب پیش‌تر با تاریخ هنر معاصر و فلسفه هنر آشنایی ولو مقدماتی داشته باشد. لازم به ذکر است که همه توضیحات پانویس‌ها و آن دسته از عبارات درون متن اصلی که در [] آمده، افزوده مترجم است، مگر مواردی که با علامت * مشخص شده‌اند. همچنین، به جز تصویر شماره ۱، بقیه تصاویر افزوده مترجم است و نمایه به اسامی اشخاص محدود شده است.

در پایان، بر خود لازم می‌دانم که از دکتر علیرضا اژدری و احمد ورپشتی که مقدمات چاپ و نشر کتاب را فراهم کردند و مهدی نصیری که انجام امور گرافیکی

کتاب را به عهده گرفت صمیمانه قدردانی کنم. از دکتر میثم یزدی، دکتر سید امیرعلی موسویان، ایمان امیرتیمور و گلنوش نصیری نیز سپاسگزارم که بخش‌هایی از نسخه نهایی کتاب را خوانده و مواردی را به منظور اصلاح آن متذکر شدند. بی‌شک، اگر نقصی در کار باشد متوجه مترجم است. این ترجمه را اگر قدر و ارزشی باشد، به اعضای محترم هیئت علمی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، به خصوص همکاران فرهیخته‌ام در دپارتمان طراحی صنعتی، تقدیم می‌کنم.

احمد رحمانیان

(عضو هیئت علمی دانشگاه تهران)

مدرنیسم و ایده آوانگارد

۱

مدرنیسم و ایده آوانگارد^۱

پل وود

در نوشته‌های مربوط به هنر مدرن، 'آوانگارد' اصطلاحی فراگیر اما از حیث معنا متغیر است. این اصطلاح نظامی کهن^۲ وقتی در ابتدای قرن نوزدهم برای اولین بار به هنر اطلاق گردید در معنایی به کار برده شد که متضاد با معنای بعدی‌اش در نیمه دوم قرن بیستم، یعنی زمان گسترش کاربردش، بود. از جنگ جهانی دوم به بعد این ایده به طور کلی همچون برجسب یا عنوانی برای جنبش مدرن و به‌خصوص معادلی برای 'مدرنیسم' به کار رفته است؛ تلقی‌ای که هنر مدرن را حوزه‌ای مستقل قلمداد می‌کند که به جای تبادل اطلاعات درباره یک جهان بیرونی بزرگ‌تر و ساخته شده از کنش‌های تاریخی خود را وقف تولید آثار زیبایی‌شناختی کرده است. به هر حال، معنای اصلی این اصطلاح در ابتدای قرن نوزدهم در فضایی سیاسی آشکار شد که مطابق آن سوسیالیست‌های آرمان‌گرایی چون هنری دو سن‌سیمون^۳ و شارل فوریه^۴ هنر را وسیله‌ای در خدمت پیشرفت اجتماعی می‌دانستند. پیش از ۱۸۸۴، یعنی 'سال انقلاب‌ها'^۵، گوستاو کوربه^۶، آوانگارد برجسته، در برابر آنچه 'هدف بیهوده هنر برای هنر' می‌خواند، کار خود را هنر 'رنالیستی' متعهد به جامعه معرفی کرد (Harrison, Wood and Gaiger,

1. Wood, Paul, *Modernism and the Idea of the Avant-garde*, in 'Smith, Paul and Wilde Carolyn, *A Companion to Art Theory*, Blackwell, 2002, pp. 215-228'.

۲. اصطلاح avant-garde صورت جدیدتر اصطلاح نظامی vanguard، به معنی طلایه و جلودار لشکر، است.

3. Henri de Saint-Simon

4. Charles Fourier

۵. در این سال مردم بعضی از کشورهای اروپا از جمله فرانسه، آلمان، ایتالیا دست به تغییرات سیاسی و فرهنگی در برابر نظام پادشاهی و فئودالی زدند.

6. Gustave Courbet

(1998, 372). با این حال، در طول قرن نوزدهم، این تلقی سیاسی از 'آوانگارد' یک بُعد زیبایی‌شناسانه نیز یافت که رفته رفته برجسته شد؛ این گذار در آغاز جنگ جهانی دوم در نوشته‌های اولیه کلمنت گرینبرگ^۱ به ویژه در 'آوانگارد و کیچ'^۲ (۱۹۳۹) او کامل شد.

فقط وقتی حول و حوش یک 'سال انقلاب‌ها'ی دیگر - ۱۹۶۸ - مفهوم‌پردازی مدرنیستی درباره هنر مدرن رنگ می‌بخت معانی تاریخی آوانگاردیسم مورد بازنگری قرار گرفت. تا همین زمان موضع بسیار محافظه‌کارانه گرینبرگ او را واداشته بود تا در این ایده با تردید بنگرد و پویایی توأم با نوآوری آن را بیش از هر چیزی در تولید تازگی 'مُدگونه' ('کیچ') بدانند نه در دستاورد زیبایی‌شناختی اصیل. در واقع، این اصطلاح از حدود خود فرا رفت تا به عنوانی مختصر برای هر چیز مُد یا بابِ روز، گران و قدری مخاطره‌آمیز بدل شود. این عنوان زینت‌بخش مکان‌های ناهمخوانی همچون باشگاه‌های شبانه، سالن‌های آرایش و مجله‌های موسیقی پاپ شد. نوشته‌های مربوط به هنر هنوز هم آکنده از ارجاع به 'آوانگارد' هستند، چنان که کاربرد آن به عنوان مترادف مدرنیسم - حتی برای آثار و مظاهر 'پست‌مدرن' - هنوز پذیرفته و مرسوم است. به هر حال، از نظر برخی از تاریخ‌نگاران انتقادی، بازنگری در مفهوم آوانگاردیسم در بحبوحه بحران مدرنیسم، یعنی دهه ۱۹۶۰، به توجه دوباره به بُعد سیاسی اجتماعی انجامید که پیش‌تر مغفول مانده بود. نظریه آوانگارد^۳ (۱۹۸۴) پیتر بورگر^۴ ریشه در مباحثی داشت که در آغاز بلواهای اجتماعی ۱۹۶۸ در دانشگاه‌های آلمان مطرح شد، هرچند این مباحث تا ۱۹۸۴ جایی در جهان انگلیسی‌زبان پیدا نکرد. بورگر، برخلاف نویسندگان مدرنیست، تلقی خود از آوانگارد را به جنبش دادا، سورتالیسم، کنستراکتیویسم و چند جنبش مشابه محدود کرد که حول و حوش جنگ جهانی اول و انقلاب اکتبر روسیه پدید آمده بودند. به عقیده وی این جنبش‌ها به معنای دقیق لفظ آوانگارد شمرده می‌شدند، زیرا قائل به چیزی چون استقلال زیبایی‌شناختی نبودند و تلاششان بر آن بود که هنر را با 'کنش‌های زندگی' درآمیزند. به این ترتیب، آثار بورگر و دیگر تاریخ‌نگاران انتقادی همچون نیکوس

1. Clement Greenberg

2. *Avant-garde and kitsch*

3. *Theory of the Avant Garde*

4. [Peter] Burger

هادینیکولو^۱ و تی. جی. کلارک^۲ معناهای سوسیالیستی اصیل این اصطلاح را دوباره به آن بازگرداند. در ادامه این مقاله برخی از تحولات تاریخی 'آوانگارد' مورد بررسی قرار می‌گیرد، مشخصاً تلقی‌ای از این مفهوم که در آن دعوت از هنر برای قبول نقش رهبری تحولات اجتماعی به تصدیق هنر به عنوان جایگاه تثبیت ارزش در مقابل عدم قطعیت تاریخی و آنچه گرینبرگ (به طور نه چندان بی‌وجهی در پایان دهه ۱۹۳۰) آن را خطر 'سردرگمی و خشونت ایدئولوژیکی' (Greenberg, 1939) (36) خواند بدل شد.

عموماً پذیرفته‌اند که اصطلاح 'آوانگارد' اولین بار در نوشته‌های سوسیالیست آرمان‌گرای فرانسوی هنری دو سن‌سیمون منتشرشده به سال ۱۸۲۵ به هنر اطلاق شده است (اگرچه به نظر می‌رسد که متن اصلی کار یکی از همکاران جوانش، احتمالاً اولان رودریگز^۳، بوده است). این مفهوم در یک مباحثه فرضی میان یک متفکر یا 'عالم'، یک صنعت‌پیشه تاجر و یک هنرمند در انتهای کتابی به نام آراء ادبی، فلسفی و صنعتی^۴ ظاهر می‌شود. هنرمند در پایان نطق خود می‌گوید: 'بباید متحد شویم. برای دست یافتن به هدف واحدمان، هر یک وظیفه مجزایی بر عهده داریم. ما، هنرمندان، آوانگارد [یا جلودار] هستیم؛ زیرا در میان همه دست‌ها این دستان هنر است که فرزتر و ورزیده‌تر اند. وقتی می‌خواهیم در میان مردمان ایده‌های نو ترویج دهیم، ما به نوبت خود از چنگ، از چکامه یا آواز، از داستان یا رمان بهره می‌گیریم؛ آن ایده‌ها را بر مرمر و بوم نقش می‌بندیم ... دل‌ها و خیال‌ها را نشانه می‌رویم و از این رو کار ما زنده‌تر و اثرگذارتر است'. نویسنده سپس ادامه می‌دهد: 'اگر امروز نقش ما به نظر محدود شده یا اهمیتی ثانوی یافته، یک دلیل ساده دارد: اکنون هنرها فاقد اصلی‌ترین عوامل موفقیت خود - انگیزه‌ای مشترک و یک طرح کلی - هستند' (Harrison, Wood and Gaiger, 1998, 37-41).

هرچند که معنای دقیق این احتجاج جای بحث دارد، ابهام‌های نهفته در این اصطلاح از همان آغاز تا میانه قرن بیستم به کاربرد آن راه یافت. از نظر دونالد درو

1. Nicos Hadjinicolou

2. T. J. Clark

3. Olinde Rodriguez

4. *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*

اگبرت^۱، تاریخ‌نگار آمریکایی و اولین کسی که متن اصلی سن‌سیمون را یافت، این نویسنده سوسیالیست به سنت فکری‌ای داخل شده بود که در آن باور بر این بود که کنش‌های هنری و کنش‌های سیاسی خاص پیشاپیش قاطبه دیگر کنش‌ها جا دارند. در مورد هنر این نهایتاً گواهی برای اطلاق عنوان 'آوانگارد' به 'جنبش‌هایی' می‌شود که رادیکالیسم تکنیکی‌شان آنها را از رویکردهای ارتودوکسی به هنر متمایز می‌کند. بدین طریق جنبش‌های بعدی نظیر کوبیسم و اکسپرسیونیسم انتزاعی نسبت به سبک‌های آکادمیک و سنتی‌تر آوانگارد شمرده می‌شوند. اما دیدگاه جایگزین دیگری نیز وجود دارد. نیکوس هادینیکولو یکی دیگر از تاریخ‌نگاران تجدیدنظرطلب اذعان کرد که سن‌سیمون حقیقتاً یک رویکرد خاص خلق هنری را از دیگر رویکردها متمایز نکرده است. آنچه از کلام او برمی‌آید این است که هنر بمانند نقش اجتماعی نیرومندی در انتقال و القای ایده‌ها دارد: 'طرح کلی' سن‌سیمون. روشن است که این 'طرح کلی' که گمان می‌رود هنرها تا آن زمان فاقدش بوده‌اند به تقریر سن‌سیمون از سوسیالیسم اشاره دارد. پیامد آن نیز چیزی متفاوت از مفهوم هنر مستقل [از جامعه] و از حیث تکنیک رادیکال است. اگر هنر وسیله‌ای برای القای ایده‌های مهم باشد، دشوارفهم بودن آخرین چیزی است که لازم دارد. طبق این تقریر هنر باید عامه‌پسند، در ربط با [جامعه] و دسترس‌پذیر [عوام] باشد، یعنی بی‌شبهت با هنر مدرن غربی باید شبیه به رئالیسم اجتماعی - یا 'سوسیالیستی' - باشد. اگر کلید فهم مدرن و غربی هنر آوانگارد استقلال آن باشد، مطابق فهم و تلقی فوق هنر می‌تواند هر چیزی باشد جز مستقل، چرا که باید آن 'طرح کلی' را انتقال دهد. این 'طرح کلی' از درون خود هنر برنمی‌آید، بلکه زاده سیاست است. از این منظر فرض این که هنر بمانند جلودار باشد فقط با برده ایدئولوژی بودنش متصور است. با این حال، تا ۱۹۷۳ دایره‌المعارف شوروی بزرگ^۲ هنوز بر این باور بود که 'آوانگاردیسم در کل با سرمایه‌داری و فردگرایی بورژوازی تنگ‌نظرانه اشباع شده است' (p. 519).

1. Donald Drew Egbert

2. Great Soviet Encyclopaedia

چنین تغییرجهتی از اواخر قرن نوزدهم آغاز شد. پل سینیاک^۱ نوامپرسیونیست که همراه با امپرسیونیست‌های دیگری چون پیسارو^۲ قائل به یک سیاست آنارشستی بود اذعان کرد که: 'این خطاست - خطایی که حتی آگاه‌ترین انقلابیون، یعنی کسانی چون پرودون^۳، هم دچارش بودند - که آثار هنری نیاز به یک گرایش سوسیالیستی دقیق دارند'. از نظر سینیاک، گرایش انقلابی^۴ در زیبایی‌شناسی محض بسیار نیرومندتر و شیواتر یافت می‌شود. امپرسیونیست‌های آنارشست از طریق تکنیک‌های جدیدشان به بهترین نحو 'گواه فرآیند اجتماعی بزرگی شدند که کارگران را در برابر سرمایه قرار می‌داد' (Harrison, Wood and Gaiger, 1998, 795-8). ایده هنرمند رادیکال به عنوان یک نیروی اجتماعی پیشرو بیش از همه متأثر از این باور بود که هنر به مثابه هنر خود باید رادیکال باشد، نه این که فقط وسیله‌ای شود برای نقد سیاسی رادیکال جامعه. جدی‌ترین نمونه این نوع هنر دعوت رمبو^۴ به یک شعر 'عینی یا برون‌گرایانه'^۵ و از حیث تکنیکی رادیکال، در زمان حکومت خودگردان پاریس^۶، بود، شعری که به قول او وقتش که برسد به یک کشمکش یا مبارزه اجتماعی بدل می‌شود. روشن نیست که علاوه بر معنای تا حدی استعاره‌ای امر مقطوع^۷ و مکانیکی منظور واقعی او چیست، همچنین روشن نیست که این چگونه می‌تواند به اصطلاحات مربوط به انواع هنری دیگر ترجمه شود. اما این روشن است که در نظر رمبو این که کشمکش اجتماعی فقط موضوع شعر باشد کافی نیست، بلکه شعر باید از حیث فرم نیز آکنده از تنش، فشار و کشمکش باشد. علاوه بر این، به عقیده وی، چنین هنری دیگر فقط پاسخی به یک تنش نیست، بلکه 'پیشاپیش [یا در جلوی] آن (sera en avant) خواهد بود' (Harrison, Wood, Gaiger, 1998, 568-9). این ایده در آوانگاردیسم قرن بیستمی تکرار می‌شود. اما به نظر می‌رسد بیش از همه در نیمه دوم قرن نوزدهم است که مفهوم آوانگارد در زمینه‌های سیاسی به کار می‌رود، آنجا که گروه‌بندی‌های سیاسی رادیکال، نه فقط چپ‌ها بلکه، همان‌طور که هادینیکولو (۱۹۸۲) نشان داده است، راست‌های افراطی نیز آن را به کار بردند.

1. Paul Signac

2. [Camille] Pissarro

3. [Pierre-Joseph] Proudhon

4. Arthur Rimbaud

5. objective

6. Paris Commune

7. staccato

آوانگارد و رادیکالیسم سیاسی

با وجود کاربرد این ایده در فرانسه دهه ۱۸۷۰ و ۱۸۸۰ از جانب شخصیت‌هایی چون رمبو، سینیاک، سورا^۱ و تئودور دوره^۲، رواج کاربرد مدرن این اصطلاح و فراگیر شدنش تا اوایل قرن بیستم طول کشید. فرهنگ لغت انگلیسی آکسفورد نخستین ورود آن را به زبان انگلیسی در ۱۹۱۰ ثبت کرده است. در حدود همین تاریخ آپولینر^۳ در فرانسه از آن در توصیف هنرمندان کوبیست و فوتوریست معاصر بهره برد. این ایده در اواخر قرن نوزدهم نزد حلقه‌های سمبولیست-آنارشیست مورد توجه بیشتر قرار گرفت، ولی به نظر می‌رسد در اوایل قرن بیستم بود که رواج بیش‌تری یافت. این نامرتبط با حال و هوای تب‌آلود رادیکالیسم اجتماعی سال‌های پیش از جنگ جهانی اول نبود، هرچند دشوار می‌توان به طور دقیق سبب آن را دریافت. در حدود ۱۹۰۲، لنین^۴ در چه باید کرد؟^۵ مفهوم حزب 'پیشرو'، [طلایه یا جلودار]^۶ را طرح کرد. بلشویسم به یک نیروی سیاسی متمایز بدل شد و این اصطلاح ربطی ناگسستگی با کمونیسم انقلابی در تضاد با جامعه بورژوازی یافت. در ابتدای قرن بیستم اهمیت فزاینده این اصطلاح در زمینه سیاسی مقارن با ظهور شمار زیاد جنبش‌های هنری از حیث تکنیک رادیکال نظیر فوویسم، اکسپرسیونیسم و کوبیسم - که به وضوح تهدیدی برای ذوق و حساسیت‌های متعارف به شمار می‌رفتند - موجب پذیرش گسترده‌تر ایده یک آوانگارد هنری نقاد عرف‌های اجتماعی و هنری شد. اما این دقیقاً بدان معنی است که صورتی از این ایده که در اوایل قرن بیستم معمول بود با صورت مرسوم بعدی‌اش یکی نیست. تلقی مربوط به اوایل قرن بیستم از آوانگارد هنری از دیدگاه اصلی سن‌سیمون جدا شده بود، ولی هنوز ریشه در تلقی عام رومانیک از هنرمندان به مثابه - به تعبیر شلی - 'قانون‌گذاران از یاد رفته جهان' داشت. آوانگارد بودن در آن زمان چیزی با یک وجه سیاسی بود. فهم آنچه در دوره بعد رخ می‌دهد کلید بازتعریف مدرنیستی آوانگارد است.

1. [George] Seurat

2. Theodore Duret

3. [Guillaume] Apollinaire

4. [Vladimir] Lenin

5. *What is to be Done?*

6. vangard

آنچه از مقایسه نوشته‌های مهم انگلیسی زبان مربوط به هنر در دوره منتهی به جنگ جهانی دوم با نوشته‌هایی که پس از آن دوره به مفهوم آوانگارد پرداخته‌اند معلوم می‌شود غیاب آن است. این مفهوم در نوشته‌های راجر فرای^۱ و کلایو بل^۲، آر. اچ. ویلنسکی^۳ و هربرت رید^۴، و نیز در آمریکا در نوشته‌های توماس کراون^۵ و آلفرد بار^۶ به ندرت دیده می‌شود. در عوض، همه ارجاعات کلی در نوشته‌های ایشان به اصطلاحاتی چون 'هنر مدرن'، 'جنبش مدرن'، 'جنبش مدرن در هنر'، 'مکتب‌های مدرن' و از این دست است. گاه به گاه این ایده ظاهر می‌شود، ولی این اصطلاح تقریباً هرگز. من نتوانستم آن را نزد بل یا فرای بیابم (که البته این بدان معنی نیست که در هیچ جایی از نوشته‌هایشان به کار نرفته است، بلکه این مفهوم نزد آنها یک مفهوم اصلی و سازمان‌دهنده نیست). از آن نه در جنبش مدرن در هنر^۷ (۱۹۲۷) ویلنسکی خبری هست نه در هنر اکنون^۸ (۱۹۳۳) رید.

با این حال، ادای احترام رید در پیشگفتار هنر اکنون به ایده رهبری هنری در حکم استثنایی است که قاعده را اثبات می‌کند. وی در حالی که قویاً بر 'استقلال هنر و سیاست' تاکید می‌ورزد اذعان می‌کند که: 'به عقیده من انزجار از هنر مدرن و غرض‌ورزی نسبت به آن نتیجه بینش محدود یا سطح محدود حساسیت‌ها است. مردم فراموش می‌کنند که هنرمند (اگر شایسته این نام باشد) از وقادترین حواس در میان ما برخوردار است و فقط زمانی نسبت به خود و وظیفه‌اش صادق است که آن وقادی حواس را تا حد نهایی‌اش اعمال کند. ما از شهامت، از آزادی، و از شور و خوشی بهره نخواهیم برد اگر از پیروی او آنجا که او رهبر است امتناع کنیم' (Read, 1948, 11-12). نکته این است که رید بی‌شبهت به اکثر همکاران برجسته‌اش از نوعی سیاست آنارشستی دفاع می‌کند چنان که می‌توان او را ادامه‌گفتمان رادیکال قرن نوزدهمی در مورد آوانگاردیسم شمرد. رید در مقاله 'آئین رهبری'^۹ که در اوایل دهه ۱۹۴۰ هنگام جنگ نوشت 'کمونیسیم کراپوتکین'^{۱۰} را

1. Roger Fry

2. Clive Bell

3. R. H. Wilenski

4. Herbert Read

5. Thomas Craven

6. Alfred Barr

7. *Modern Movement in Art*

8. *Art Now*

9. *The Cult of Leadership*

10. [Pyotr Alexeyevich] Kropotkin

می‌پذیرد 'نه کمونیسم مارکس'^۱ (که تصدیق آنارشیسم به جای استالینیسم سلطه‌گر است) و تعریف خود را از رهبری شایسته ارائه می‌کند. او میان 'آن نوع رهبری که با اقتدار خود گروهی را متأثر می‌سازد و نوعی دیگر که با حساس بودن نسبت به افکار، احساسات و امیال یک گروه آن را باز نموده و نشان می‌دهد' تمایز قایل می‌شود. این رهبر نوع دوم و فقط این رهبر است که جایی در اجتماع افراد آزاد دارد. در ادامه می‌گوید 'و کسی رهبر است که افکار، احساسات و امیال مردمان را بیان می‌کند - چه کسی غیر از شاعر و هنرمند؟' رید در دفاع از ادعایش آشکارا به سنت شلی متوسل می‌شود: 'این ایده که رهبر آن انسان واجد قوه خیال است، یعنی بیش از همه شاعر و فیلسوف، اما به همان اندازه انسانی که می‌تواند ایده‌ها را در تصاویر بصری نقاشی و مجسمه یا از طریق رسانه همچنان کارآمدتر درام عرضه کند - این ایده که این فردی است که جامعه باید او را به عنوان تنها رهبر خود بپذیرد' (Read, 1943, 31-2).

پس می‌توان دید که ایده هنرمند به مثابه رهبر جامعه در نوشته‌های انگلیسی‌زبان مربوط به هنر مدرن به میزان زیادی حاضر بوده، اما هرگز مرکزیت نداشته است. حتی در همین کتاب رید فهمی از این ایده وجود دارد که 'جرات سخن گفتن از آن را ندارد؛ سرنخ مسئله غیاب اصطلاح آوانگارد را می‌توان از عبارتی گرفت که پیش از این از رید نقل کردیم: 'انزجار از هنر مدرن'. هنر تا آن زمان تا حدی ملک طلق ثروتمندان بود. اما در میانه دهه ۱۹۳۰ ثروتمندان دیگر از جایگاه چندان مطمئنی برخوردار نبودند. از انقلاب روسیه کم‌تر از بیست سال گذشته بود. بحران سرمایه‌داری بین‌المللی در اوج بود و بر همه مردم کشورهای اروپای غربی و ایالات متحده اثر می‌گذاشت. این نظم به هیچ وجه پایدار نبود. مفهوم آوانگارد تباری افراط‌گراانه داشت. برخلاف نسخه معتدل و ایدئالیستی رید، لفاظی درباره آوانگارد در غرب به میزان گسترده‌ای در ربط با آنارشیسم و کمونیسم انقلابی مطرح می‌شد. هادینیکولو اشاره کرده است که این مفهوم دارایی انحصاری چپ‌ها نبود. البته همدلی و همراهی مارینتی^۲، آوانگاردیست ایتالیایی، با فاشیسم هم به این

1. [Karl] Marx

2. [Filippo] Marinetti

معنا نبود که رجزخوانی‌های او در مورد غرق کردن موزه‌ها و کتابخانه‌ها در امواج چندصدایی انقلاب در قیاس با میل مایاکوفسکی^۱ بلشویک به بیرون انداختن پوشکین^۲ و رامبراند^۳ از عرشه کشتی بخار مدرنیته احتمالاً بیش‌تر باب دل بورژوازی آگاه به فرهنگ بوده است.

قدری از این حساسیت را می‌توان در نوشته‌های اولیه آلفرد بار یافت. بار بنا نبود بزرگ و ریش‌سفید هنر مدرن آمریکا شود. در ۱۹۲۷ در بیست‌وپنج سالگی اولین دوره درسی بررسی هنر مدرن را در دانشگاه‌های آمریکا، در ولزی بوستون، برگزار کرد. در ۱۹۲۹ به سرپرستی موزه هنر مدرن^۴ گمارده شد که در آن زمان مکانی بی‌نظیر بود (این موزه یک هفته پس از سقوط وال‌استریت گشایش یافت). در واقع او کسی بود که نمایشگاه هنر مدرن و کاتالوگ نمایشگاه را ابداع کرد. در اواخر دهه ۱۹۲۰ و اوایل دهه ۱۹۳۰ او ماجراجویی بود که این فرصت را یافت تا از طریق سلسله سفرهایی به شناخت بی‌واسطه‌ای از انواع هنر مدرن اروپایی دست یابد، از جمله درست در زمان به قدرت رسیدن نازی‌ها به آلمان سفر کرد و شگفت‌تر این که در ابتدای ۱۹۲۸ سفر سه ماهه‌ای به اتحاد جماهیر شوروی داشت. بار در یادداشت‌های کوتاهی که برای دوره درسی جدیدش، و نیز متعاقباً برای موزه، تنظیم کرده بود و به صورت گزیده‌ای از نوشته‌هایش بازنشر شده است (Barr, 1986)، مفهوم آوانگارد را یک بار هم به کار نمی‌برد. آن گونه که تاریخ‌نگاران اجتماعی هنر اذعان کرده‌اند، موزه هنر مدرن (MOMA) توسط برجسته‌ترین نخبگان آمریکا پایه‌گذاری شد، یعنی گوذیر^۵، کرونینگ‌شیلد^۶، سالیوان^۷، و بیش از همه راکفلر^۸. بار خیلی ساده هنر مدرن را طوری تعریف کرد که خوشایند حامیان مالی‌اش باشد و از هر نوع تداعی و ارتباط بیجا با بُعد انقلابی آوانگاردیسم پرهیز شود. اصطلاحاتی که در این تعریف به کار رفته جالب توجه است: 'هنر مدرن'، 'گرایش‌های مدرنیستی' و 'تفسیرهای مدرنیستی'. جو کلی بحث در مورد 'رابطه بیان مدرن با تمدن قرن بیستم' است و حرف اصلی آن شاید تأثیر حاصل از رواج مفهوم 'استاد مدرن' است

-
- | | | |
|--------------------------------|------------------------|-------------------------|
| 1. [Vladimir] Mayakovsy | 2. [Alexander] Pushkin | 3. Rembrandt [van Rijn] |
| 4. Museum of Modern Art (MOMA) | | 5. Goodyears |
| 6. Crowningshields | 7. Sullivans | 8. Rockefellers |

(مفهومی که میراث فرای بود). چنین مقامی بی‌شک هم‌تراز با مقام 'استادان قدیم' مورد ستایش بود و به همین ترتیب حامیان آنها نیز ستایش خواهند شد. این وضعیت در کل حتی به تثبیت جایگاه فووها^۱ و نجات آنها از لقب دردسرسازان می‌انجامد. بعد از بیست و پنج سال، اکنون می‌توانستند از 'نیروی قوام‌یافته' خود لذت ببرند و 'برخوردار از منزلت و طیب خاطر، بدون تمرد و طغیان، شاد باشند'. انگار حالا - احتمالاً به‌خاطر هیئت امنای موزه هنر مدرن - می‌شد خیالی آسوده داشت چون 'حتی مدرنیست‌های افراطی سال ۱۹۲۹ هم به قدر کافی بهره‌مالی می‌بردند'. اما حقیقت زمانی برملا می‌شود که درمی‌یابیم این مقام و شأنی که به تازگی مقبول جامعه افتاده چه چیزی نیست. آنچه نیست، 'دیوانه، منحط و مضحک‌تر از همه) بلشویک' است، گرچه هنوز گاهی 'از جانب ابلهان' چنین خوانده می‌شود (Barr, 1986, 73-6). همان‌طور که بار در ۱۹۳۴ ذکر می‌کند و می‌توان در کلام او نوعی سرخوردگی دید، هنر مدرن 'هنوز موضوعی برای مناقشه ... شعاری برای پیشرفت‌گراها، پرچم سرخی برای محافظه‌کاران است' (Barr, 1986, 66-8).

در یک کلام، با موزه‌ای شدن هنر مدرن، MOMA این هنر را از کمونیسم یا به طور کلی‌تر از 'افراط‌گری' حفظ می‌کند. در این باره خوب است به بستری رجوع شود که بار در آن اشاره‌ای اجمالی به مفهوم آوانگارد می‌کند، همان‌طور که در ۱۹۳۶ در کاتالوگ نمایشگاه کوپیسیم و هنر انتزاعی^۲ به کار برد. این نمایشگاه نقشه اصلی جنبش مدرن را ارائه کرد، که گرچه بعدها بسیاری از اصطلاحات آن زیر سؤال رفته است، ولی هنوز هم با همه کم‌وکاستی‌هایش یک معیار شمرده می‌شود: سزان کوپیسیم را پدید آورد، که این نیز خود ظهور هنر انتزاعی را موجب شد و قس‌علی‌هذا. در کاتالوگ بار دو مرتبه از اصطلاح آوانگارد یا اصطلاحات هم‌ریشه‌اش استفاده شده است؛ هر دو مرتبه زمینه استعمال این اصطلاح روسیه است. او درباره کاندینسکی^۳ نقاش انتزاعی می‌نویسد 'در هنگام جنگ و پس از آن

۱. اصطلاح Fauves (به معنی وحوش) به هنرمندان جنبش فوویسم اشاره دارد که در دو دهه اول قرن بیستم اروپا فعال بودند.

2. *Cubism and Abstract Art* 3. [Wassily] Kandinsky

در روسیه زندگی کرد و در نمایشگاه‌های آوانگارد آنجا شرکت نمود، (Barr, 1974, 8-66)؛ و به طور کلی‌تر اشاره می‌کند که 'بلشویک‌های فرهیخته‌ای چون تروتسکی^۱ و لوناچارسکی^۲، هنرمندان طلایه یا جلو دار^۳ را درک و از آنها پشتیبانی کردند' (Barr, 1974, 16).

کلمنت گرینبرگ و پارتیزان ریویو^۴

از نوشته‌های مهم انگلیسی‌زبان درباره هنر در دهه‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۰ معلوم می‌شود که مقاومت زیادی در مقابل به کار بردن مفهوم آوانگارد وجود داشته است، هرچند که این مفهوم تا آن زمان کاملاً رواج یافته و ایده مضمون در آن شناخته شده بود. به جای معنای پویا و انقلابی آوانگاردیسم، اکنون قرائت ایستاری از اصطلاحات 'استادان مدرن' و 'شاهکارهای مدرن' می‌شد که قابل مقایسه با دستاوردهای اساسی گذشته بود. مهم‌ترین مضمون برای آنهايي که می‌خواستند هنر مدرن را به جد بپذیرند پیوستگی بود نه رهبری انقلابی و نه مسلماً نوعی گسستگی انقلابی از گذشته.

در اینجا هرچند حسی از پاکسازی در میان است، ولی این کار حرکتی خام‌دستانه نبود. با آن که هنر مدرن از تداعی‌های چپ‌گرایانه‌اش جدا شد، اما کوبیسم و هنر انتزاعی بار به هیچ وجه خالی از سیاست نبود. او در مقدمه خود اشاره می‌کند که 'این مقاله و این نمایشگاه را می‌توان به نقاشان مربع و دایره‌ای تقدیم کرد که در دستان هنرستیز قدرت سیاسی رنج کشیده‌اند' (Barr, 1974, 18). این لحظه‌ای تعیین‌کننده در تحول آرایش ایدئولوژیکی قرن بیستم است، لحظه‌ای که اثرش از محدوده هنر فراتر می‌رود، در حالی که هنر حوزه‌ای بوده که نقش عمده‌ای در تبعات این رویداد داشته است. لحظه‌ای که سرمایه‌داری به عنوان 'میان‌ه‌رو' تعریف و رقبای از حیث ایدئولوژی متفاوت آن 'تندرو' شمرده می‌شوند. لحظه‌ای که چپ و راست - کمونیسم و فاشیسم - همسان انگاشته و از مرکز متمایز می‌گردند؛ لحظه‌ای که سوسیالیسم، آنارشیزم و کمونیسم به عنوان قطب مخالف و

1. [Leon] Trotsky

2. [Anatoly] Lunacharsky

3. advance gaurd

4. *Partisan Review*

متفاوت از سرمایه‌داری شدیداً محافظه‌کار (که نظامی‌گری، فاشیسم و نازیسم نقاط حدی آن هستند) جایش را به مخالفت ساده 'توتالیتراریسم' [یا تمامیت‌خواهی] در برابر 'دموکراسی' می‌دهد. این جابجایی اساسی در دوران جنگ سرد راه را برای معرفی تازه‌ای از یک گفتمان کاملاً متفاوت 'آوانگاردیسم' باز می‌کند: به عنوان یک دال، اما نه دال گونه‌ای آنارشسیسم یا سوسیالیسیسم مخالف یا انقلابی، بلکه دال دموکراسی سرمایه‌داری بورژوازی و توتّم ایدئولوژیک اصلی آن یعنی 'فرد'.

یک متن بیش از همه زمینه کاربرد بعدی مفهوم آوانگارد را فراهم کرد تا کل این جنبش بین‌المللی و به خصوص رهبری آمریکا را در آن پس از جنگ جهانی دوم تعریف کند؛ و به اتکای آن، جواز اطلاق این مفهوم را در گذشته یعنی از کل دوره مدرن به قبل تا رومانتی‌سیسم کسب کند. این متن 'آوانگارد و کیچ' کلمنت گرینبرگ است که در نشریه *پارتیزان ریویوی نیویورک* در پاییز ۱۹۳۹ چاپ شد. گرینبرگ می‌نویسد: 'بخشی از اجتماع بورژوازی غربی چیزی را ساخته است که پیش از این شنیده نشده است: فرهنگ آوانگارد'. او اشاره می‌کند که 'ظهور آوانگارد از نظر زمانی - و نیز جغرافیایی - با نخستین توسعه بزرگ تفکر انقلابی علمی در اروپا مصادف است'. در ادامه می‌کوشد تا این آوانگارد هنری را از فرآیند شکل‌گیری انقلاب مفهوم‌اً جدا کند: 'درست است که در گذشته آوانگارد توانسته بود خود را از جامعه "جدا کند"، ولی بازگشت و این بار با سیاست انقلابی و نیز بورژوازی مخالفت کرد. ایده انقلاب در درون جامعه کنار گذاشته شد'. آوانگارد به فرهنگ طبقه متوسط از حیث فکری، و شاید اخلاقی، مخالف (یا دگراندیش) جامعه بدل شد. گرینبرگ در عبارتی به یادماندنی اظهار می‌کند که آوانگارد به سبب ضرورت اقتصادی همچنان با 'بند نافی از طلا' به 'ثروتمندان و فرهیختگان' متصل ماند (چون هیچ هنری بدون پشتیبانی اقتصادی پدید نمی‌آید). نزد گرینبرگ، ماموریت آوانگارد 'آفرینش هنری و ادبی با درجه عالی است' که این خود همه برنامه‌های دیگر از جمله تحول اجتماعی انقلابی را متأثر می‌سازد. همه آنچه آوانگارد می‌تواند از حیث اجتماعی انجام دهد این است که ارزش اجتماعی را زنده نگه دارد، مثل یک اتاق امن که عامدانه به روی 'انبوه کشمکش‌های ایدئولوژیکی' که هر ارزشی را به تنزل تا سطح 'کیچ' تهدید می‌کند بسته است (Greenberg, 1939).