

تصویر مردم

معرفی و بررسی کتاب گوستاو کوربه و انقلاب ۱۸۴۸

● محمدرضا مریدی

عضو هیئت علمی دانشگاه هنر moridi.mr@gmail.com

چکیده

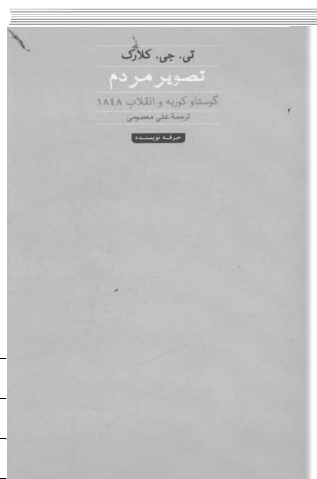
کتاب تصویر مردم، نوشته تیموتی کلارک نه تنها به شناخت گوستاو کوربه، بلکه به شناخت بهتر از هنر اجتماعی و فراتر از آن به شناخت تازه از روش شناسی تاریخ اجتماعی هنر منجر شد. کلارک با موضع گیری انتقادی به شیوه های نگارش تاریخ اجتماعی هنر در سنت مارکسیست کلاسیک، آنها را ساختارگرا می داند و معتقد است که آنها قادر نیستند عاملیت و نقش هنرمند در این تاریخ را توضیح دهند.

کلارک کار هنر را بازتاب منفعلانه ایدئولوژی غالب نمی داند و معتقد نیست که همه هنرمندان به یک شیوه و از یک راه محیط خود را تجربه می کنند؛ بلکه معتقد است هر هنرمندی به شیوه خاص خود به زمینه های تاریخی واکنش نشان می دهد، بدان پاسخ می دهد و آن را شکل می بخشد. کلارک در کتاب تصویر مردم به تبیین رویکرد جدید تاریخ اجتماعی هنر می پردازد.

کلیدواژه: تصویر مردم، تاریخ اجتماعی هنر، تحلیل مارکسیستی هنر، گوستاو کوربه، تیموتی کلارک

مقدمه

تیموتی جیمز کلارک^۱ (۱۹۴۳)، استاد تاریخ هنر در دانشگاه کالیفرنیا است؛ نوشته های او روایتی تازه از تاریخ اجتماعی مارکسیستی هنر است. کلارک مدرک دکتری خود را از دانشگاه لندن گرفت و رساله اش را به صورت دو کتاب در سال ۱۹۷۳ منتشر کرد که از نوشته های تأثیرگذار در فهم تاریخ اجتماعی هنر شد. کتاب بورژوازی مطلق: هنرمندان و سیاست در فرانسه ۱۸۴۸ تا ۱۸۵۱، و کتاب



■ کلارک، تیموتی (۱۳۹۶) تصویر مردم، گوستاو

کوره و انقلاب ۱۸۴۸، ترجمه علی معصومی، تهران:

حرفه نویسنده.

تصویر مردم: گوستاو کوره و جمهوری دوم فرانسه ۱۸۴۸، همچنین مقاله کلارک با عنوان «نظریه هنر کلیمنت گرینبرگ» که در سال ۱۹۸۲ منتشر شد، رویکرد متفاوت این دو تاریخ‌نگار هنر را روشن کرد و به تبیین بهتر دیدگاه‌های کلارک منجر شد.

کلارک برخلاف روایت ساختارگرایانه مارکسیست‌ها از تاریخ اجتماعی در پی تبیین عاملیت بود، یعنی عوامل دخیل در تولید اثر هنری به دست افراد واقعی تاریخ. «کلارک در مقام مارکسیست نظر می‌دهد که «زمینه» (ساختار) و «تولید» (عاملیت) در عمل جزئی از یک فرایند تاریخی واحدند و نمی‌توانند بر هم بی‌تأثیر باشند» (هریس، ۱۳۹۲: ۹۹-۱۰۰). او توجه به عاملیت را در کتاب تصویر مردم به‌خوبی توضیح می‌دهد.

کتاب تصویر مردم، متأثر از (یا واکنشی به) جنبش رادیکال تحول‌خواهی ۱۹۶۸ بود. با شکست مبارزه در «خیابان‌ها» برای انقلابی که تحول اجتماعی به بار آورد، کلارک به پاریس، به کوره و به ۱۸۴۸ بازمی‌گردد تا در عوض به مطالعه «تاریخ و ابعاد فرهنگی انقلابی دور» پردازد (همان: ۱۱۳). کلارک در مقدمه کتاب می‌نویسد: «می‌خواستم نشان دهم که نگارگران و تندیس‌سازان چه واکنشی به انقلاب و پیامدهای آن نشان دادند». او حتی برای دوری از روایت‌های ساختارگرایانه و کلیشه‌ای، به جای بررسی رویدادها در پاریس الگویی شهرستانی را جستجو می‌کند و می‌نویسد: «به‌کندی و به روش آزمون و خطا دریافتم که سرشارترین سرچشمه‌ها برای کار من به جای پوشه‌های خاکستری اداره هنرهای زیبا، عبارت‌اند از نمایشگاه یا سالن یا پرونده‌های بایگانی روزنامه‌ها و گزارش‌های پلیس از ناآرامی‌های دوردست ولایات» (کلارک، ۱۳۹۶: ۱۴). از همین رو است که به تحلیل کوره می‌پردازد؛ نقاشی که از یک سو دهاتی ساده‌دلی در اورنان است

و از سویی روشنفکری در کافه‌های پاریس. کوربه که هنرمندی شهرستانی است، از ساختارها و الگوهای مسلط هنری دور است و عامدانه از آنها سرباز می‌زند، همچنین در مقام هنرمندی پارسی از الگوهای غالب هنری در پاریس پیروی می‌کند. این وجه متناقض بر پیچیدگی تحلیل کوربه می‌افزاید و آن را نمونه‌ای مناسب برای مطالعه پیچیدگی تاریخ اجتماعی هنر می‌کند، راهی که کلارک می‌پیماید. برای روشن شدن اهمیت کتاب تصویر مردم، بر دو دستاورد این کتاب تأکید می‌شود: اول رویکرد تازه کلارک در تاریخ اجتماعی هنر، دوم رویکرد متفاوت در تصویر و شمایل اسطوره‌ای هنرمند.

فصلنامه نقد کتاب

ادبیات و هنر

سال اول، شماره ۱
بهار و تابستان ۱۳۹۷

۱۰۵

تاریخ اجتماعی هنر: رویکردی تازه

کلارک کتاب آرنولد هاووزر با عنوان تاریخ اجتماعی هنر را نقد می‌کند. به اعتقاد او این کتاب روایتی خطی دارد و به جای توضیح تحولات پویا، تاریخ را به نظریه‌ای مکانیکی تقلیل می‌دهد. حتی منتقدانه‌تر به روایت مارکسیست‌های کلاسیک از تاریخ می‌تازد و آنها را فروکاهنده می‌داند؛ به‌ویژه آنکه قادر نیستند نقش خبرگان فرهنگی و هنرمندان واقعی را در پیشبرد تاریخ هنر توضیح دهند. او در توضیح مواضعش در فصل اول کتاب تصویر مردم می‌نویسد:

«من به برداشتی که کار هنر را بازتاب ایدئولوژی، روابط اجتماعی یا تاریخ می‌داند توجهی ندارم. از تاریخ به‌عنوان زمینه کار هنر، یعنی به‌عنوان چیزی که در کار هنر حضور اساسی ندارد و تنها گاه خودی می‌نماید، حرفی نمی‌زنم. باور ندارم که جامعه هنری می‌تواند به‌طور پیشینی، مرجع هنرمند به‌عنوان موجود اجتماعی باشد» (کلارک، ۱۳۹۷: ۲۹).

کلارک در نقد بیشتر از تاریخ‌نگاری کلاسیک مارکسیستی تأکید می‌کند: «دیدگاه کلاسیک معتقد است که تاریخ از مسیرهای ثابت و از طریق نظام دگرگونی‌ناپذیری از رابطه‌ها به هنرمند انتقال می‌یابد. به سخن دیگر هنرمند به ارزش‌ها و اندیشه‌های جامعه هنری که در روزگار ما همان ایدئولوژی گروه‌های به‌اصطلاح پیش‌تاز است، پاسخ می‌دهد... بالاخره دلم نمی‌خواهد که تاریخ اجتماعی هنر به قیاس شهودی شکل و محتوای ایدئولوژی بستگی داشته باشد و بر پایه آن مثلاً نبود تأکید بر ترکیب محکم در تابلوی خاک‌سپاری در اورناتن، اثر کوربه، را بازتابی از برابری خواهی او بدانیم یا ترکیب پاره‌پاره اثر فوق‌العاده مانه، یعنی منظره نمایشگاه جهانی پاریس (۱۸۶۷) را بازتاب تصویری از خودبیبگانگی انسان در جامعه صنعتی بشماریم» (همان: ۲۹).

کلارک رویکرد خود به تاریخ هنر را این‌گونه شرح می‌دهد: «آنچه می‌خواهم توضیح دهم، حلقه ارتباطی میان شکل هنری، نظام موجود باز‌نمایی تصویری، دیدگاه‌های رایج هنری، ایدئولوژی‌های دیگر، طبقات اجتماعی و فرایندها و

ساختارهای عام‌تر تاریخی است. دیدگاه‌های ناپذیرفتنی این تصویر را پیش می‌کشند که همه هنرمندان به یک شیوه و به اصطلاح از راه یک کانال محیط خود را تجربه می‌کنند، بدان پاسخ می‌دهند و آن را شکل می‌بخشند. شاید انگاشت شایسته‌ای باشد اما عیبش این است که نادرست است. اگر بتوان برای تاریخ اجتماعی هنر موضوعی مشخص کرد، آن موضوع همانا فرایندهای تبدیل^۲ و رابطه^۳ است که در تاریخ هنر شایان اهمیت و توجه است. من می‌خواهم بدهستان‌های ملموس را که پشت سر تصویر مکانیکی بازتاب واقع است، آشکار کنم؛ می‌خواهم بدانم چگونه پس‌زمینه به پیش‌زمینه بدل می‌شود و می‌خواهم به جای پرداختن به همراهی شکل و محتوا به کشف شبکه‌ی رابطه‌های پیچیده میان آن دو بپردازم» (ص ۳۳).

همچنین در تمایز رویکردش با تاریخ‌نگاری مارکسیستی پیشین می‌نویسد: «روش‌های مورد انتقاد من از آن نظر بی‌بارند که تاریخ را یکسر از صحنه‌ی عمل آفرینش هنری غایب می‌پندارند و آن را نوعی پشتیبانی، نوعی ایجاب و نوعی پشتوانه می‌شمارند که هرگز ایستادن نقاش جلوی بوم یا صدور دستور ثابت ماندن از جانب تدیس‌ساز به مدل کار، حضور ندارد» (همان). به تأکید کلارک باید با تمام وسایل به کشف رمز پرداخت. «باید در مورد تابلوی خاکسپاری، مذهب، سلن و اورنان (در تابلوی خاکسپاری در اورنان) تحقیق کرد. باید اوضاع سیاسی ژورا، اهمیت اجتماعی کت فراک و گتر شلوار را توضیح داد. اما درعین حال باید به خاطر داشت که بوشن و کوربه با معناها شعبده می‌کنند، رمزها را جابه‌جا می‌سازند، رد گم می‌کنند و یک چیز خلق می‌کنند و نه چیزهای بسیار» (ص ۴۷). از همین رو است که کلارک رویکرد بازتاب و تحلیل تقلیل‌گرایانه مارکسیست‌های پیشین چون هاووز را کارا نمی‌داند، زیرا نمی‌توان به‌سادگی میان عناصر تصویر و ایدئولوژی غالب پیوند ایجاد کرد؛ به اعتقاد او نفس کار یا معنای اصلی اثر «ممکن است خود را در مکان عجیب و نامنتظر نشان دهد و همین که در یک مکان جدید نشان دهد، دیگر آن کار پیشین نخواهد بود و در حال نیت این کتاب پرداختن به این مطالب است» (ص ۴۹).

تاریخ اجتماعی هنر، به روایت کلارک، ما را ملزم می‌سازد که بار دیگر از بنیاد بیندیشیم که اثر هنری مانند نقاشی سنگ‌شکنان کوربه به‌واقع چیست و تأثیری که می‌توان گفت داشته از چه گونه‌هایی بوده است؟ برخی از این پرسش‌های پایه، به نظر جاناتان هریس (۱۳۹۲: ۱۲۴) به قرار زیر است:

• چگونه ساخته شد؟ از چه منابعی (مادی، فنی، فکری، با چه ارجاعاتی به سنت، و به دیگر نقاشی‌های زمانه خود، و ...)?

• چه دریافتی می‌توان از جمع‌بندی انگیزه‌ها و مقاصد سازنده اثر داشت؟

• سازنده اثر کدام دست از مخاطبان را در مقام تماشاگران احتمالی که اثر

برایشان معنایی دارد در ذهن داشته است؟

- هنرمندان می‌خواستند کدام گروه از مردم را نادیده بگیرند یا ناخشنود سازند؟
- این اثر هنگام نمایش، اگر به نمایش درآمد (و در کجا)، چه واکنش‌های انتقادی یا رسمی دیگری را برانگیخت؟
- این واکنش‌ها درباره اهمیت اثر همچون بخشی از «فرایند تاریخی» زمانه خود به ما چه می‌گویند؟

فصلنامه نقد کتاب

ادبیات و هنر

سال اول، شماره ۱ و ۲
بهار و تابستان ۱۳۹۷

۱۰۷

پرسش‌هایی که عاملیت‌محور است و واکنش هنرمندان به موقعیت‌ها را تحلیل می‌کند و تصویری منفعلانه از هنرمندانی نمی‌سازد که ساختارهای مسلط را در آثارشان بازتاب می‌دهند. تحلیل عاملیت‌گرای کلارک در برابر تحلیل‌های ساختارگرای مارکسیست‌های سنتی، در رویکرد تاریخ فرهنگی قوت بیشتری یافت. تاریخ فرهنگی راهی متفاوت با تاریخ اجتماعی یا تاریخ سیاسی را در پیش گرفت، راهی که به کنشگران و عاملان اجتماعی اهمیت و جایگاه مهم‌تری در تاریخ می‌داد. این فرصتی برای بازخوانی نقش و جایگاه هنرمندی چون کوربه در آثار کلارک فراهم کرد.

کوربه: افسانه هنرمند

تحلیل کلارک از کوربه بسیار مهم است. افسون‌زدایی از افسانه کوربه است، اما در عین حال بسیار ستایش‌گرانه است. کوربه، هنرمندی رئالیست بود با زبانی تلخ و نیش‌خندهایی تند که بی‌قیدانه همه را به ریشخند می‌گرفت. بودلر ستایش‌گر رئالیسم کوربه بود، اما در برابر این اسطوره انقلابی و رئالیستی، تصویری دیگر نیز وجود دارد. تصویری که کلارک آن را آشکار می‌کند و می‌نویسد: «می‌خواهم کوربه را از شر اسطوره‌ای ویژه و پرهوادار نجات دهم». بر پایه این اسطوره، کوربه مردی ساده و بی‌اهمیت و خام بود، رعیتی بی‌سواد که فقط نقاش بود که به وسیله چند دوست کم‌وبیش هرهری‌مسلك به رئالیسم و سیاست کشانده شد که برایش نظریه‌پردازی کردند و با ستایش‌های خود او را باد کردند و در نتیجه او باور کرد که هنرش سیاسی است (صفحه ۶۰).

در تحلیل کلارک، کوربه دو چهره متفاوت دارد. از یک سو دهاتی ساده‌دل و از سوی روشنفکر پارسی. از این‌رو کلارک در شناخت کوربه می‌پرسد: هیئت دهاتی، رفتار دهقانی و زندگی وحشی که کوربه با استادی برگزیده بود برایش چه فایده‌ای داشت؟ و کوربه را به انجام چه کاری توانا ساخت؟ تصور می‌کنم پاسخ این باشد که: این نقاب به کوربه فرصت می‌داد در پاریس در دل جهان هنر بماند بدون آنکه چون میله یا دومیه جزئی از آن شود. برای آن‌که در دل جریان کارها بماند و در عین حال از آنها دور بماند، نقش یک بیگانه و اشغالگر و عامی را بازی می‌کرد. کوربه نقش

روستایی را برگزید تا بدون بورژوا شدن بتواند بر اموری که تنها بورژواها در آن واردند، احاطه یابد (ص ۶۸).

کوربه می‌خواست در پاریس باشد اما از پاریس نباشد. نمی‌توان زندگی را سراسر به رفتن از جایی به جای دیگر سپری کرد، اما کوربه در سال‌های سی زندگی خود در این کار استادی شایسته‌ای یافته بود، از بروکسل به مون پلیه، از مونیخ به برن و از سلن به اندر. در چنین جهانی چگونه می‌توان زنده ماند؟ پس از زنده ماندن، چگونه می‌توان برتری یافت، آموزش داد و مبارزه کرد؟ حتماً پوشیده ماندن ضرورت داشت و کوربه از امکانات پوشیده ماندن خود بهره‌مند بود: لحن لجبازانه، رفتار دهاتی و هیئت دهقانی. اما اینها برای سبک برتری کافی نبود و در اینجا بود که سادگی به کار می‌آمد. سادگی برای کوربه راهبرد رویارویی با پاریس بود و نوعی زورمندی در برابر سردرگمی‌های شهر به حساب می‌آمد (ص ۷۲). سادگی، او را از جامعه و آگاهی نبرید بلکه برعکس برای او سرچشمه اطمینان سیاسی و روحیه پذیرنده در برابر اندیشه‌های معقول محیط همه روزگار شد.

کوربه‌ای که مورد نظر کلارک است، هم دهاتی است و هم نظریه‌پرداز. هنگامی که باید آیین‌گذار باشد، دهقان است و هنگامی که باید دهقان باشد آیین‌گذار است. ساده‌مردی است در محاصره روشنفکران، دهقان زبان‌درازی است با شکمی عظیم؛ بالاتر از همه افراطی است و خودخواه و خودرأی (ص ۷۳). به نظر کلارک، کوربه نظریه‌پرداز، جانور غربی است (ص ۷۰) و آنچه در وجود کوربه، بودلر را می‌ترساند و بیزار می‌ساخت، سادگی او نبود، بلکه جزم‌اندیشی نظری و تصمیم قطعی او برای رساندن نظریه رئالیسم به نتایج منطقی خود بود (ص ۶۹).

کوربه که از یک سو نقاشی در هیئت دهاتی و سرخوش، و از سوی دیگر نظریه‌پردازی قاطع در زندگی شهری روشنفکران پاریسی بود، وجه متناقضی را پروراند که کلارک به نقل از بودلر او را بوهمی می‌نامد. بوهمیا یک شیوه زندگی و یک موقعیت اجتماعی بود. نوعی خودداری سرسختانه از وانهادن هدف‌های رمانتیسیم به شمار می‌آمد. او فردگرایی خودسوز و سودایی مسلک با احساس‌های درهم‌آمیخته بود. جایی میان طبقات خطرناک، یعنی کارگران پاریس و روشنفکران بود، میان دو طبقه‌ای که خود در هر نظام طبقاتی، غریب و پیچیده و ناجور شمرده می‌شدند و ایستاده و حیران بودند که به کدام اردو تعلق دارند. کوربه مردد ماند و با تکیه بر اندیشه‌های آرمانشهری خود را کنار کشید. بودلر به نفع بوهمیا جنگید (ص ۸۰).

کلارک، تصویر کوربه را در تابلوی دیدار جستجو می‌کند. این نقاشی، ملاقات کوربه با حامی‌اش آلفرد برویاس، مستخدمش کالاس و سگش را زمانی که به مون پلیه مسافرت می‌کرد، تصویر کرده است. این تابلو از تصویر داستانی عامیانه با عنوان یهودی سرگردان وام گرفته است. کلارک دلیل این کار را روشن می‌داند، زیرا

این تابلو، چهره‌نگاشت هنرمند است به‌عنوان فردی بیگانه و سرگردان (ص ۳۰۶). کوربه که در این تصویر، چهره به چهره بورژوازی ایستاده است و می‌کوشد فرمی برای خود بیابد، میان نگرش‌های گوناگون ایدئولوژیک در نوسان است. از یک سو برابری خواهی مغرور رمانتیک، از سویی واقعیت موجود اشرافیت فئودالی و از سوی دیگر نظریه‌ای که خشن و مهاجم است (ص ۳۰۸). کوربه در مواجهه با بورژوازی مردد بود؛ از یک سو رئالیستی منتقد و از سوی دیگر رمانتیستی روستایی بود. برای هنرمند این پرسش مطرح بود که: آیا هستی بورژوازی قهرمانانه است یا پست یا به نحوی هر دوی آنها؟ آیا باید هنرمندی بورژوازش بود یا در اردوی محرومان؟ یا شاید هم بتوان آن‌طور که منظور کوربه بود و دوام یافت، هنرمند مخالف ماند؟ (ص ۵۲).

فصلنامه نقد کتاب

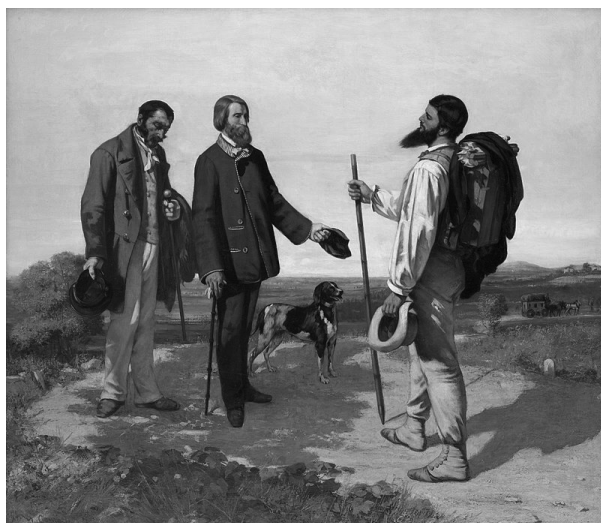
ادبیات و هنر

سال اول، شماره ۲ و ۱
بهار و تابستان ۱۳۹۷

۱۰۹

این ابهام ساختاری موقعیت هنرمندان و نویسندگان و در حوزه قدرت است که آنان را وامی‌دارد رابطه‌ای پر ضدونقیض با طبقه مسلط، یعنی کسانی که بورژوا می‌نامندشان، و همچنین با گروه تحت سلطه یا «مردم» برقرار کنند. آنان به همان شیوه، در مورد موقعیت خود در فضای اجتماعی و عملکرد اجتماعی‌شان، تصویری مبهم در سر ترسیم می‌کنند؛ همان‌گونه که پیر بوردیو نیز توضیح می‌دهد: «این امر مبین این واقعیت است که آنان در معرض نوسانات شدید، به‌ویژه در حیطه سیاست قرار می‌گیرند. برای مثال، هنگامی که «چپ» به مرکز ثقل میدان هنر در سال ۱۸۴۸ بدل شد، حرکتی عمومی به سوی «هنر اجتماعی» آغاز گردید: برای نمونه، بودلر از «یوتوپیی بیگانه هنر برای هنر» سخن به میان آورد و با خشم از هنر ناب یاد کرد» (بوردیو، ۱۳۷۵: ۱۰۰-۱۰۱). کوربه نیز، همان‌گونه که کلارک توضیح می‌دهد، مردد ماند و خود را کنار کشید.

چنین تضادهایی در مواضع هنرمندان، بسته به آنکه وضعیت سیاسی چه باشد، به تناوب یا هم‌زمان احساس می‌شود. در نتیجه، هنرمندان وادار شدند که آدابی متضاد در پیش گیرند. لذا هنرمندان دنیای اجتماعی را با ملاکی تقسیم کردند که بیش از همه زیبایی‌شناختی بود، جریانی که آنها را واداشت تا بورژواها را که عنایتی به هنر نداشتند با مردم که زندانی مسائل مادی زندگی روزمره بودند در یک طبقه تحقیرآمیز قرار دهند. آنان می‌توانستند به تناوب یا هم‌زمان یا با طبقه کارگر آرمانی خود را یکی کنند یا با اشرافیت معنوی، یا هر دو را طرد کنند. به تعبیر بوردیو: «طرد هر دو طرف «بورژوا» و «مردم» و به موازات آن طرد «هنر بورژوایی» و «هنر اجتماعی» با اتکای مستمر به اسلوب و سبک هنری میسر شد، اسلوبی که جزء قلمرو ادبی و هنری ناب بود. بنابراین وظیفه نوشتن به جنگی مدام با دو خطر مخالف هم بدل شد» (بوردیو، ۱۳۷۵: ۱۰۳). کوربه نیز به دنبال این راه سوم بود؛ هنرمندی که همیشه مخالف بود و به هیچ مسلک و مکتب و نهادی تعلق نداشت.



کوره، تابلوی دیدار، ۱۸۵۴

نتیجه‌گیری: رویکرد و روش‌شناسی کلارک

تاریخ هنر غالباً هنرمندمحور یا اثرمحور نگاشته می‌شود، اما تاریخ اجتماعی هنر به دنبال روایت ساختاری از موقعیت هنرمند و تولید اثر است. رویکردهای ساختاری به هنر که اغلب وامدار تحلیل‌های مارکسیستی از «زمینه» تولید هنر است، قادر به توضیح کنشگرها و عاملیت‌های هنری نیستند. از همین رو کلارک به دنبال تبیین عاملیت‌های اثرگذار جامعه هنری برآمد. «کلارک، روایت غالب تاریخ هنر از تاریخ را پس‌زمینه‌ای بی‌رمق یا خنثی برای بررسی آثار هنری می‌داند و در برابر آن موضعی مخالف اختیار می‌کند. به همان اندازه نیز منتقد این تصویر «مکانیکی مارکسیستی» است که اثر هنری چیزی جز «بازتاب» ایدئولوژی‌ها و مناسبات اجتماعی تاریخی نیستند» (هریس، ۱۳۹۲: ۱۲۱).

مواضع کلارک در برابر تاریخ‌نگاری اجتماعی کلاسیک در نوشته‌های محققانی چون آرنولد هاووز را می‌توان این‌گونه نیز بازخوانی کرد:

۱. کلارک نوشته‌های پیشین در حوزه تاریخ اجتماعی هنر را بیشتر تاریخ سیاسی می‌دانست؛ درحالی‌که تاریخ اجتماعی با تاریخ سیاسی متفاوت است. تاریخ سیاسی به دنبال توضیح تحولات قدرت است اما تاریخ اجتماعی به دنبال توضیح تأثیر تحولات قدرت بر مردم و هنرمندان است. این گرایش همواره در تاریخ‌نگاری هنر غالب بوده است، زیرا مراکز قدرت، همچون دربار، شکل‌دهنده و جهت‌دهنده به جریان‌های هنری بودند و تاریخ اجتماعی هنر از تاریخ سیاسی آن جدا نبود. اما این جدایی با ظهور هنرمندان مستقل پدید آمد. مطالعه کلارک درباره کوره نیز

در همین راستا است.

۲. تاریخ‌نگاری پیشین، ساختارگرا است. در تحلیل‌های ساختارگرا اولویت با نظریه است؛ نظریه است که واقعیت را توضیح‌پذیر می‌سازد. در نتیجه گاهی به شکل اغراق آمیزی محقق تلاش می‌کند که واقعیت را با نظریه سازگار کند. درحالی‌که کلارک از خود واقعیت شروع می‌کند: از شرح زندگی‌نامه هنرمند، مواضع هنرمند در محافل دوستان یا نامه‌نگاری با دوستان و آشنایان. این به معنای تقلیل مطالعات اجتماعی به روان‌شناسی‌گری نیست، بلکه به معنای تحلیل مواضع هنرمند در جریان‌ها و فراز و فرودهای اجتماعی است. از همین رو کلارک تلاش می‌کند به آنچه پیرامون کوربه گذشته است، نزدیک شود، و به گفته‌ها و نقدهای دیگران درباره خود کوربه و آثارش پردازد؛ یا در مجموع بتواند «فضای خلق اثر» را بازسازی کند.

۳. تاریخ‌نگاری پیشین کل‌گرا است. به تعبیر هاینریش ولفلین به دنبال تاریخ هنری بی‌نام هنرمند است. اما کلارک این نگرش را غیرواقعی و ناتوان در توضیح هنر می‌داند. کلارک به عاملیت هنرمند در جریان‌سازی هنر اهمیت می‌دهد. نمی‌توان هنرمند را در تاریخ منفعل دانست و اثر هنری را بازتاب شرایط تصویر کرد. اگر کوربه یک هنرمند اجتماعی است به این دلیل نیست که تصویر مردم در آثارش نمود می‌یابد بلکه به این دلیل است که کوربه تصویر ویژه‌ای از مردم را در آثارش همچون خاکسپاری در اورن‌ان ارائه می‌دهد، تصویری که بیشتر به موضع‌گیری نزدیک است تا بازتاب منفعلانه.

آنچه کلارک آغاز کرد در رویکرد تاریخ فرهنگی قوت بیشتری یافت. پس از دهه ۱۹۶۰، «گروهی از تاریخ‌نگاران جوان مارکسیست دست به انتشار کتاب‌ها و مقالاتی زدند با عنوان «تاریخ از پایین» (تاریخ فرودستان و مردم معمولی، نه تاریخ زبندگان و «بالایی‌ها»)، از جمله آثار کلاسیک جورج روده درباره نقش جماعات مردمی در شهر پاریس (هنگام انقلاب فرانسه)، یا کتاب آلبر سوپول درباره سانکولوت‌های پارسی (جمهوری‌خواهان رادیکال در انقلاب کبیر فرانسه)، و کتاب معروف ای پی تامسون درباره طبقه کارگر انگلستان. با الهام از همین گرایش‌ها، در سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ تاریخ‌نویسان توجهشان را از تاریخ‌نگاری سنتی که درباره رهبران سیاسی و نهادهای سیاسی بود به سمت تحقیقاتی در زمینه ترکیب اجتماعی زندگی روزانه کارگران، خدمتگاران، زنان، گروه‌های قومی، و نظیر اینها معطوف کردند (فاضلی و قلیچ، ۱۳۸۹).

توجه کلارک به عاملیت هنرمند در کتاب تصویر مردم، و حتی پرداختن کلارک به هنر شهرستانی و به قول خودش اسناد روزنامه‌های منتشرشده در شهرستان‌ها نیز از همین جهت بود.

پی نوشت

1. Timothy James Clark
2. conversion
3. relation

منابع

بورديو، پير (۱۳۷۵) «تكوين تاريخى زيبايى شناسى ناب، ترجمه مراد فرهادپور»، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۷، صفحه ۱۴۷ تا ۱۶۶.

فاضلى، نعمت الله و مرتضى قليچ (۱۳۸۹) مقدمه كتاب پيتربرك با عنوان تاريخ فرهنگى چيست؟، تهران، پژوهشكده تاريخ اسلام.

كلارك، تيموتى ج. (۱۳۹۶) تصوير مردم: گوستاو كوربه و انقلاب ۱۸۴۸، ترجمه على معصومى، تهران: حرفه هنرمند.

هريس، جانانان (۱۳۹۲) تاريخ هنر پيش در آمدى انتقادى، منيژه نجم عراقى، تهران: نشر كلاغ.

فصلنامه نقد کتاب

ادبيات و هنر

سال اول، شماره ۲۱
بهار و تابستان ۱۳۹۷

۱۱۲