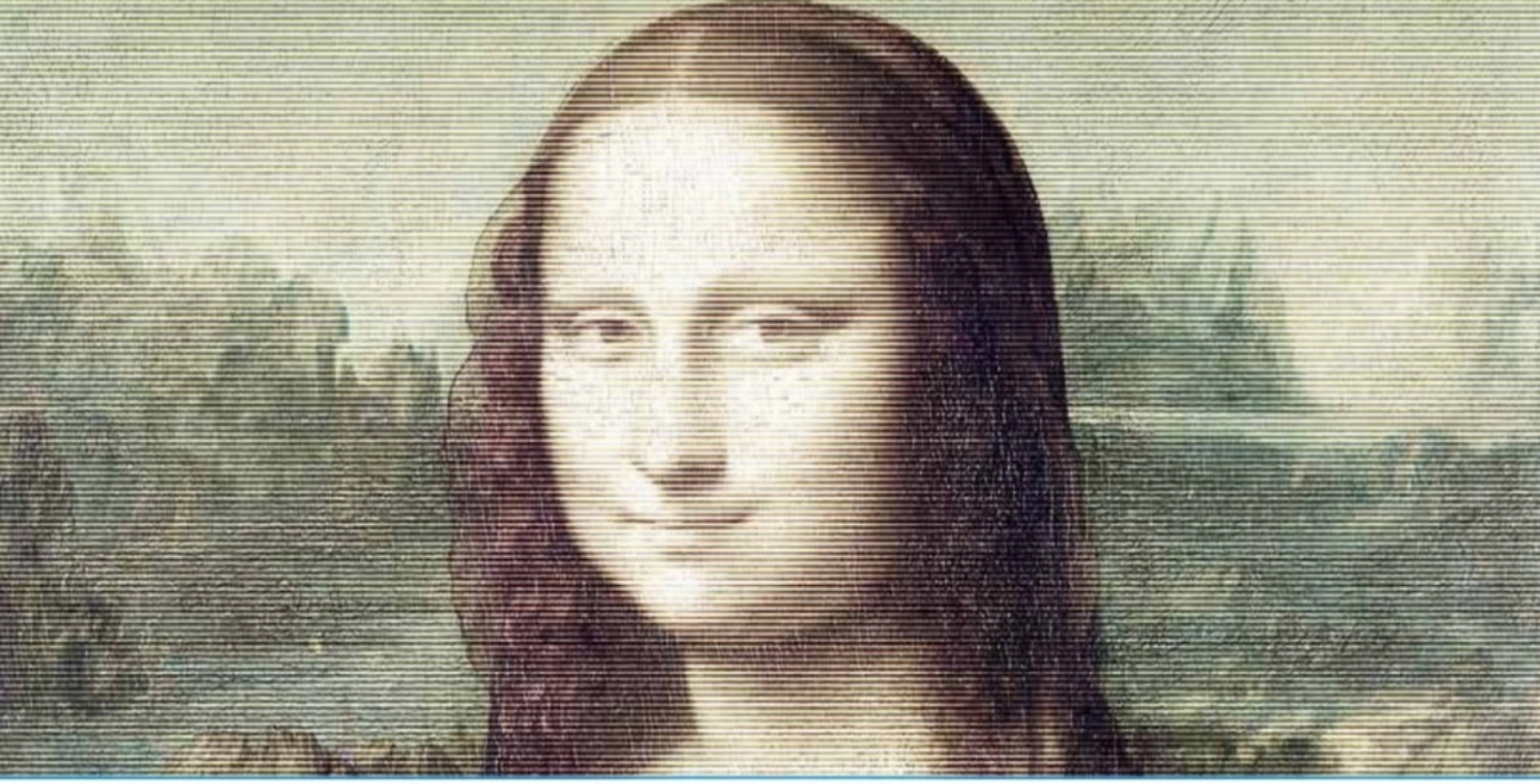

نگاهی به سرگذشت شاهکارهای هنری در گذر زمان

آیدین آریایی

«هر آنچه بسیار گران بهاست، هم دشوار است و هم دست‌نیافتنی»

اسپینوزا

شاهکارهای هنری ماندگارند و هر آنچه در نوع خود کامل باشد، شاهکار قلمداد می‌شود. بنابر گفتهٔ هگل، چاشنی تمام ملت‌ها و تمام دوران را در خود دارند. اما سؤالی که ممکن است در ذهن مخاطب‌ها طرح شود این است: شاهکار هنری را چگونه می‌توان تشخیص داد.؟ به‌طور طبیعی توقع بر این است که شاهکارهای هنری به زیبایی خاصی منتسب باشند. از قرن هجده به این طرف، مقولهٔ سلیقه در استنباط از امر زیبایی دخیل بوده است، همچو استنباطی البته داوری شخصی تلقی می‌شود.

هگل در مورد شاهکارهای هنری فهم کامل را مد نظر داشته و نه زیبایی را. وی معتقد بود که نظام گستردهٔ معنایی و آگاهی و شناخت در عرصهٔ جغرافیا و تاریخ و فلسفهٔ مردم کشورهای دیگر در سده‌های دور نیز بر این فرض استوار بوده است. به‌عبارتی دقیق‌تر، شناخت درست شاهکار هنری، دست‌کم در مورد آثار مربوط به گذشته، تنها از طریق ارجاع به خود اثر میسر است و هر اثری به‌طور قطع حاصل فرهنگ پیشین خود است. نظر فیلسوفی چون هگل تلویحاً این است که شاهکار هنری به‌مثابه تولید هنری عصر خود به‌هرحال پذیرفته می‌شود. با این وصف، بحث و جدل‌های اساسی پیرامون هنر معاصر هر دلیل متقن در باب شاهکارهای پیشین را با چون‌وچرا مواجه می‌کند.

اگر شاهکار هنری به‌طور معمول در وهلهٔ نخست به چشم همگان نیاید، علت این است که برخی آثار نه در زمان خود؛ بلکه بعدها مورد توجه قرار می‌گیرند. ارزیابی شاهکارهای هنری بر اساس معیاری استاندارد و نظر منتقدین حتی بی‌غرض و معتبر و البته بی‌توجه به اینکه آثار متعلق به چه جامعه‌ای بوده‌اند، چندان رضایت‌بخش نیست و درنهایت به شکست منتهی می‌شود، چون درک شاهکار هنری به عامل مهمی موسوم به امر فرهنگی مرتبط می‌شود.

اصطلاح شاهکار برآمده از دنیای صنعت و پیشه

است. از قرن‌ها پیش و تقریباً از قرون وسطی، در سازمان‌ها و اتحادیه‌های صنوف و حرف، هر یک از اعضا موظف بوده که علاوه بر آنچه تولید می‌کند، یک کار نمونه هم تحت عنوان شاهکار ارائه دهد. نوآموز از این طریق به درجهٔ استادی می‌رسیده؛ می‌توانسته آتلیه‌ای در اختیار داشته باشد و تولیدات خود را در شهر به فروش برساند و بعد هم آموخته‌هایش را به دیگر نوع‌آموزان بیاموزاند. اغلب نقاشان و مجسمه‌سازانی که در ایتالیای آن سال‌ها خیلی زود به مقام و موقعیتی دست یافتند عضو اتحادیه بوده‌اند، مجسمه‌سازان هم عضو اتحادیهٔ زرگرها، فعالیت‌شان هم به مفهوم امروزی مشترک بوده؛ از جمله وظایفشان این هم بوده که شاهکاری ارائه دهند. دور از ذهن نیست که شماری از آن شاهکارها برخی از همین آثار باشند که امروزه به‌عنوان نسخه‌های اصلی در موزه‌های هنری می‌بینیم.

درخصوص اشیای هنری، مشخصاً منبت کاری، تا اواخر قرن نوزده شاهد نمونه‌های موفقی هستیم. اما ممکن است این سؤال در ذهن خواننده خطور کند که چگونه یک استادکار قرون وسطایی توانسته است هنرمند برجسته‌ای نامیده شود و به همین سیاق یک شاهکار برجستهٔ آن زمان کماکان در عصر حاضر نیز شاهکاری برجسته محسوب شود؟ بهترین جواب، نمونهٔ کلاسیک در این زمینه ملکوت میکل آنژ و برخی از شاگردانش است. جورجو وازاری، زندگینامه‌نویس زبده میکل آنژ، یادآور شده است که دستیاران و شاگردان وی در اعتبار و تولید آثار او سهم درخوری داشته‌اند. این دیدگاه، به‌رغم پایه و اساسی که داشته، بی‌شک خالی از اغراق هم نبوده، چون در غیر این صورت بنابر فرض وازاری درباره‌شان نمی‌نوشت، یا مهم‌تر حتی اگر میکل آنژ برای پاپ اعظم «ژول دوم» کار نکرده بود موقعیت و اعتبار آثارش لطمه می‌دید. واژه شاهکار در نسخه‌های شرح‌حال‌نویسان آن عصر نیامده چون زبان ایتالیایی آن دوره با این لغت بیگانه بوده و همچنین اتحادیه‌ها هم تمایلی به این امور نداشته‌اند. بااین‌حال، در کشوری مثل فرانسه، تعاونی‌ها از قرون وسطی به این طرف برای ساختن شاهکار مهیا بوده‌اند. در همان دوره یعنی حدوداً اواخر قرن شانزده، معناشناسی هم گسترش پیدا کرده بود. از اوایل دههٔ ۱۶۰۰ آنتوان دلاول در یادداشت‌هایش در خصوص گالری‌های سلطنتی و به‌طور مشخص در مورد گالری اولیس دفونتن بلو واژه شاهکار را به کار برده است.

گسترش مفهومی موضوع شاهکار عمدتاً معطوف بوده به محافل هنرمندان و فرهیختگان و هنردوستان. البته مفهوم شاهکار فاقد آن معنایی بوده که امروزه ما از آن استنباط می‌کنیم: «قبول عام یافتن در سطحی گسترده، همانند نمایشگاه‌های هنری، به‌طور اخص سالن‌های هنری در پاریس و همچنین در پایتخت‌های اروپایی قرن هجده، در ایجاد قلمرویی که یورگن هابرماس آن را عرصهٔ عمومی می‌نامند.

افتتاح موزه لوور در سال ۱۷۹۳ از جمله رویدادهایی بوده که در اشاعهٔ مفهوم شاهکار نقش بسزایی داشته است. پذیرفته شدن اثر در این موزه، از همان بدو افتتاح به‌مثابهٔ حقوق مدنی هنرمند به‌حساب می‌آمده، بی‌آنکه منوط باشد به حسن‌نیت یا سوءنیت مدیر یا درباریان وابسته یا نمایندهٔ کلیسا یا حتی فلان تاجر سرمایه‌دار. فرانسوی‌ها و چند صباحی بعد خارج‌ها شتابان و پرشور راهی لوور می‌شده‌اند، موزه‌ای که به یمن نیروهای نظامی انقلابی تبدیل شده بود به ثروت ملی، گنجینه‌های بسیار ارزنده و کلکسیون‌های شخصی اروپایی‌ها، برای راه یافتن به موزه می‌بایست از سرسرای موسوم به «مارس» می‌گذشتند که سقفی گنبدی شکل داشته، در چشم‌اندازی با دو اثر باستانی که به تقریب وصفشان در تاریخ هنر آمده است؛ یکی «لائوکن» و دیگری «آپولون بل ودر» این دو مجسمه را نخست از واتیکان به لوور آورده‌اند و بعد از چندی به رم انتقال داده‌اند. البته ساختار بخش قابل توجهی از ورودی محل نگهداری مجموعه‌ها، مشخصاً تزیین سقف گنبدی تالار مارس و به‌طور اخص قاب‌بندی محلی که انسان در حال دریافت مشعل پرومته است، کماکان بنابر موقعیتشان قابل بررسی‌اند. در این صحنه، انسان محصور در میان فرشتگان است.

فرشتگان سه‌گانه‌ای که نمادی از سه هنرند و در حال بافتن رشتهٔ سرنوشت کرونوس؛ بی‌آنکه این بار رشته را بگسلند و کرونوس ماری به دست دارد که دم

خود را به دندان گرفته است، به نشانهٔ جاودانگی. اینکه هنرها از چه چیز صیانت می‌کنند بر ما پوشیده است، شاید تنها از طریق انسان به مشروعیت خاص خودشان دوام می‌بخشند، انسانی که دیگر از نیروی ماورایی برخورد است. بازدیدکننده از موزه به‌عنوان شاهد و شریک انسان، احساس می‌کند که در تداوم تاریخ تمدن‌ها سیر می‌کند و عهده‌دار انتقال تمدن‌ها به آیندگان است. شمایل نگاری‌های سقف در پیوند با دو مجسمه‌ای که در آستانهٔ ورودی موزه قرار دارد، اشاره‌ای است به آموزه‌ای که از این مجموعه آثار حاضر در موزه باید فرا گرفت؛ آثاری حاصل از قریحهٔ پرومته‌ای با بارقه‌ای از جلوهٔ ملکوتی که نثار انسان شده است. زیبایی‌های فرازمانی حاصل از استعداد خلاق تداومی از زمان را در فضای بشری تداعی می‌کند.

آثار هنری مربوط به پیروزی‌های نظامی چشمگیر نیستند، گرچه غنای گنجینه‌های موزه لوور در ایام نبردهای انقلابی و لشکرکشی‌های ناپلئون نسبتاً متمایز از مجموعه‌های پیش از آن دوره‌اند. به‌عنوان مثال، تصرف مجموعه‌های ردولوف دوم پراگ، طی جنگ‌های سی‌ساله عمدتاً در اختیار ماکسیمیلیان در باوی یر و کریستن در سوئد قرار گرفته؛ قصدشان هم غنی‌تر کردن گنجینه‌هایشان بوده، آن‌هم تحت لوای مقابله با دشمن و انقلابی‌ها و وارثانشان که میراث فرهنگی خارجی را به یغما برده بودند و این خود دلیل دیگری بوده که به‌زعم خودشان، رفتارشان را توجیه می‌کرده. فاتحان دل‌خوش بوده‌اند که همان غنائم سادهٔ جنگی جزء اموال عمومی درآمده و اثر هنری هم جایگاه مناسبی پیدا کرده و از آن پس نقش آموزشی و تربیتی خود را در قبال شهروندان ایفا می‌کند. از این دوره به بعد در خیلی از کشورهای اروپایی موزه ملی دایر می‌شود، شواهد بیش‌وکم آشکارش هم توسعه فرهنگ مردمی بوده است. با در نظر گرفتن موضوعی همچون مردم‌شناسی، مبحث هنر به‌طور کلی و مقولهٔ شاهکار به‌طور اخص، میراثی است که در عصر حاضر کماکان مدرن محسوب می‌شود. از قرن هجده به این سو عرصهٔ هنر آکنده از استعاره‌های مذهبی بوده و بحث پرستش زیبایی هم از آن دوره به‌بعد همه‌جا مطرح می‌شود. جالب اینکه در موزه‌ها مراسم آیینی برگزار می‌شده است. زندگی پارسایانهٔ هنرمندان از چشم مردم، همانند قدیسین کتاب افسانهٔ زرین بوده. ژان کلر دنیای هنر را با اشاراتی به متون مذهبی به‌طعن و به‌جد، این‌طور شرح می‌دهد:«دنیای هنر، با آن معابد همواره پرشمار و کرور کرور کارگزار و مدیر و مجری‌اش و آن همه کشیش و منشی و دبیران جورواجور، با مؤمنان وفادار و مراسم و مناسک‌هایش با اعیادی ثبت‌شده در تقویم، بزرگداشت‌ها و گرامی‌داشت‌ها برای قهرمانانش با جشن‌های خیابانی و تشریفات آنچنانی و نیز با علم کردن بازار مکاره‌ها و بی‌ینال‌ها و همین‌طور با کشیش‌ها و اسقف اعظمش و آن مراسم مشروعیت بخشی...»

نیروی مثبتی که به آثار هنری منتسب کرده‌اند مربوط به سنت دیرینهٔ نقش کردن مفهوم معجزه است، مانند تابلوهای باز تولید شدهٔ باکرهٔ مقدس که تا امروز هم ادامه دارد. وقتی از اشاعهٔ نمونهٔ مثبت نام می‌بریم، می‌بایست به نمونهٔ منفی و روی دیگر آن هم اشاره کنیم. در این مورد می‌شود از اساطیر یونان نام برد. مثلاً مدوسا دارای چنان قدرتی بوده که با نگاه می‌توانسته هر کسی را به سنگ تبدیل کند. پر واضح است که از دوره رنسانس به‌بعد نقاشان به سر بریده و بدن بی‌سر هیاکل توجه نشان داده‌اند. بنابراین می‌توان گفت که خود نقاشان هم به‌اشاعه و ترسیم نمونه‌های اهریمنی تمایل نشان می‌داده‌اند، یعنی نقاشی از موضوع هولناکی که چون تبدیل شدن انسان به سنگ برای نقاش هم سودآور بوده و هم باعث شهرت وی می‌شده است. در این زمینه آثاری هنوز در موزه‌های ملی در معرض دید همگان قرار دارد، آثاری مانند تندیس سر مدوسا اثر روبنس در موزهٔ وین با عنوان آثار برتر ارائه شده‌اند، و همین‌طور تابلوی مدوسا اثر کارا واجه که در موزه فلورانس نگهداری می‌شود.

ترویج جنبه‌های اهریمنی با مهارتی خاص، درعین‌حال در خدمت مبارزه علیه شر بوده است. پرسئوس به یمن جادویی مدوسا، وقتی متوجه می‌شود که همسر آینده‌اش آندرومید از جانب غول مورد تهدید است، غول را از پای در می‌آورد. گمان می‌شود انقلابیون فرانسوی در عرصه هنر همان نقشی را داشته‌اند که قهرمانان عهد باستان بعد از تصرف قصرها و تخریب

سازه‌های داخلی کلیساها، آثار هنری برجامانده از دوره ی انقلاب و حتی از عهد باستان جملگی محمل یاد و نمودی از گذشته بوده‌اند. انقلابیون طبق مصوبه ۲۴ اکتبر ۱۷۹۳ وظیفه حفاظت از میراث هنری را پذیرفته بودند، بنابراین آثاری که در گذشته هنر منحوس قلمداد شده بودند حالا آثار مفید به حساب می‌آمدند. نمونهٔ بارز در این مورد پرتره لویی سیزده اثر فیلیپ دوشامپانی است بنابر مصوبهٔ ۱۷۹۳ انجمن مردمی فوتتن بلو رسماً به قتل مارا، که چهار ماه بعد از مصوبه رخ داده بود واکنش نشان می‌دهد.

در پاسداشت قهرمانان انقلاب، اهالی فونتن بلو یکی از پرتره‌ها را طی مراسمی روی دست می‌گردانند، در همان مراسم تصویرهایی از پادشاهان فرانسه را که در قصر شاهی به چنگ آورده بودند، در آتش می‌سوزانند. از قرن هجده به‌بعد موضوع عقیده و ایمان در آثار نقاشی ضمن اعتبار بخشیدن به اثر هنری به‌طرزی تناقض‌آمیز هم‌سویی آشکاری هم با ذهنیت زیبایی‌شناسی داشته است. در این خصوص الکساندر گوتلی یب بمگارتن و یوهان گئورگ سولرز یادآور می‌شوند که آنچه برای ما قابل درک است نه اثر هنری بلکه من نقاش است.

لذت زیبایی‌شناسانهٔ برآمده از روان آدمی هیچ سنخیتی با آفریدهٔ نقاش، یا تداعی‌های احتمالی ندارد. با این وجود، برجسته کردن شخص نقاش به‌نظر نمی‌رسیده تعارضی با ترویج احتمالی شاهکارهای هنری داشته باشد، چون همانطور که نظریه‌پردازان عرصهٔ زیبایی‌شناسی بارها یادآور شده‌اند، بعضی شاهکارهای هنری و بعضی مضامین، در قیاس با موارد مشابه احساس بیشتری در ما برمی‌انگیزند، حتی مضامین نقاشی‌های منظره که به گفته سولرز، سرآمدند. سولزر با پیروی از ادموند برگ می‌نویسد: «آن نقاشی که به توانایی و وابستگی‌اش به قدرت مینوی واقف نباشد، با دیدن کوه احساس می‌کند که توده عظیم صخره‌ها بر دوشش سنگینی می‌کند، با شنیدن غریو مهیب آبشار و نفیر هولناک توفان و هجوم سهمگین امواج و غرش رعد و برق، آیا هراسی به دل راه نمی‌دهد؟»

به این ترتیب، می‌شود گفت که مراحل و مراتب شکل‌گیری اثر هنری با اتکا به نیروی برانگیزاننده تخیل فردی قوام پیدا می‌کند. ■

منابع:

۱- گامبریچ ارنست، تاریخ هنر، مترجم علی رامین، نشر نی، چاپ هفدهم ۱۴۰۲

۲- گاردنر هلن، هنر در گذر زمان، مترجم محمد تقی فرامرزی، انتشارات نگاه، چاپ سی‌وهفتم ۱۴۰۲

۳- لینتن نوربرت، هنر مدرن، مترجم علی رامین، نشر نی، چاپ هشتم ۱۳۹۷

۴- بکولا ساندرو، هنرمند مدرنیسم، مترجم هلیا دارابی، نشر فرهنگ معاصر، چاپ چهارم ۱۳۹۲