نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی • دوره ۲۴، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۸

خوانشی در باب معاصریت در هنر

ترنم تقوی[۱]، اصغر کفشچیان مقدم[۲*]، محبوبه پهلوان نوده[۳]

[۱] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
[۲] دانشیار دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
[۳] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱۱/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۸/۲۶)

چکیده

در تعریف واژه‌ی معاصر، برخی تنها وجه امروزی بودن (درزمانی) را مورد نظر قرار داده و گروهی دیگر، با نگاهی فرازمانی، به تعریف آن در نسبت با اجتماع پرداخته‌اند. هدف از این پژوهش، رسیدن به پاسخی برای این پرسش بنیادی است که آیا دوره معاصر شامل بازه زمانی خاصی از هنر یک سرزمین، با تمامی آثار مربوط به آن دوره است و یا این واژه، تنها بر آثاری که با مصادیق آن هم‌خوانی دارند، قابل اطلاق است؛ مصادیقی که گاه از جنبه نو بودن فراتر رفته و دایره تعلقات این واژه را دگرگون می‌کند. روش تحقیق در این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی بوده و جمع‌آوری اطلاعات با استفاده از اسناد و منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. بنا بر نتیجه، آنچه بیش از سایر دیدگاه‌ها می‌تواند به عنوان تعریفی نسبتاً دقیق از معاصریت قلمداد شود، دیدگاه بازمانی است. بر مبنای این دیدگاه، آثار هنری با وجود ساکن شدن در ظرف زمانی و مکانی معین، به آن محدود نگردیده و ممکن است با گذر زمان، با زمینه‌های هنری آینده خود همایند شوند. در نتیجه معاصریت در قطب دوم اثر هنری، یعنی مخاطب، ظرف زمان را می‌پذیرد ولی در قطب اول آن، که مربوط به تولید اثر هنری است، پذیرای ظرف و محدوده زمانی نیست.

واژه‌های کلیدی

معاصریت، درزمانی، بازمانی، فرازمانی، پست مدرن.

* نویسنده مسئول: تلفکس: ۸۸۰۳۷۷۴۱-۰۲۱، E-mail: kafshchi@ut.ac.ir.

مقدمه

واژه‌ی «معاصر» در تبیین معنای خود تا به امروز، جوهر قلم بسیاری از نظریه‌پردازان را به اتمام رسانده اما هنوز رنگی از معنای قطعیت به خود نگرفته است. امروزه کلمه معاصر در استفاده روزمره خود، به معنای مدرن و جدید است. اما پیش از قرن بیستم، تنها به آنچه در زمانی یکسان رخ می‌نمود، در مفهوم "در *زمانی*"، قابل اطلاق بود. مثلاً ونگوک معاصر با پیسارو و پل روبنس معاصر با آنتونی وان دیک بود. در کاربرد روزمره، معاصر در هر دو مفهوم خود (تازه و نو و درزمانی) و همچنین در مفهوم ارزشی خود (فرازمان)، کاربرد دارد و این مساله سبب سردرگمی در کاربرد و درک صحیح این واژه، در متون هنری و ادبی است. این سردرگمی آنجا بیشتر می‌شود که معاصر علاوه بر معانی بیان شده، در مفهوم "*با زمان*" به کار رفته است.

به نظر می‌رسد در تعریف واژه معاصریت، طیف گسترده‌ای از معنا وجود دارد که می‌توان با تفکیک این معانی از هم و ارائه مصادیق مرتبط به هر معنا، نحوه به‌کارگیری واژه معاصر را تدقیق نمود. با استفاده درست از واژگان، تعاریف آغاز به روشن شدن می‌نمایند. بنابر فرض پژوهش، برای اطلاق واژه معاصر به یک اثر هنری می‌توان فراتر از معنای درزمانی یا هم‌زمانی اثر را مورد بررسی قرار داد. با این فرض، هر اثر هنری که هم عصر مخاطب امروزی خلق گردد؛ لزوماً معاصر با او نیست. چنین ادراکی از هنر و کشف رابطه دقیق‌تر میان معاصریت و هنر در چینش زمانی، می‌تواند در شناخت ما از چیستی این واژه راه‌گشا باشد. در این پژوهش، با توجه به کاربرد واژه معاصر در متون مختلف، سه معنای درزمانی، بازمانی و فرازمانی برای آن در نظر گرفته شده و به تعریف هریک، بنا بر مفهومی که در این پژوهش از هریک از واژگان، مورد نظر است، پرداخته می‌شود.

در کاربرد واژه معاصر به معنای هم‌زمانی یا درزمانی، تمامی آثاری که در زمان حاضر خلق می‌شوند، معاصر تلقی می‌گردند. در این مفهوم، دیگر محتوا تاثیر بالقوه خود در معاصریت آثار را از دست داده و تنها صرف بودن (شکل) حائز اهمیت خواهد بود. اما هنگامی که از معاصر در مفهوم با زمانی (همگام با زمانه) استفاده می‌کنیم، همه آنچه که قادر به ثبت و بیان مولفه‌های امر حاضر باشد، معاصر است. در این حالت دیگر صرف بودن (شکل) اهمیت بنیادین خود را از دست داده و محتوای اثر و بینش و نحوه ارایه هنرمند می‌تواند آثار را در هر دوره زمانی، معاصر با زمان کنونی سازد. با پذیرش این مفهوم از معاصر، دیگر هم‌زمانی تنها اصل اساسی نبوده و به نظر می‌رسد که یکسانی طرز فکر هنرمند با آیین‌واره‌های هنر و همزبانی آن با زمینه‌های اجتماعی دوران کنونی، اثر را بدون توجه به زمان شکل‌گیری آن، معاصر با زمان حال می‌کند؛ و این همان مفهومی از معاصر است که در این پژوهش به عنوان کاربردی‌ترین معنا مورد نظر است. در اینجا زمان در یک وجه خود، یعنی مخاطب دارای اهمیت بوده و در وجوه دیگر خود یعنی هنرمند و اثر هنری، قابلیت بازگشت به دوران‌های مختلف را داراست. نگاه دیگر به مفهوم معاصر نگاهی فرازمانی است که در آن، زمان دیگر اهمیتی نداشته و اهداف و رسالت‌های اجتماعی هنرمند و همنوایی وی با این اهداف، او را با واژه معاصریت پیوند می‌زند. با توجه به آنکه مفهوم معاصریت در هنر، موضوع این پژوهش است، قبل از هرچیز مروری کوتاه بر تاریخ هنر معاصر از دید تاریخ نگاران و پژوهشگران تاریخ هنر خواهیم داشت. این بررسی به این دلیل صورت می‌گیرد که مولفه‌های امر حاضر تا حدودی معرفی گردیده و در معرفی معاصر از دیدگاه بازمانی بتوان مصادیق آن را تعیین نمود. روش تحقیق در این پژوهش به شیوه توصیفی –تحلیلی بوده و روش جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای است.

ریشه‌شناسی کلمه معاصر

مفهوم معاصریت در هنر، با تمام سادگی در برداشت نخست، همچون فیلی در تاریکی است که بر هر سمت آن دست زنی، برداشتی فردی از آن ارائه خواهی داد. در هر یک از آثاری که به این مقوله پرداخته‌اند، از مفهوم معاصر، بنابر نظر نویسنده آن، معنایی متفاوت لحاظ شده است و چیستی معنای دقیق این واژه هنوز در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. از جمله آثاری که به این مقوله پرداخته و این پژوهش از آرا و نظریاتشان بهره برده است، کتاب *نظریات هنر معاصر*(۲۰۰۷) اثر آن ککلن[۱]، مقاله ورا چایاکوفسکایا[۲] (۲۰۰۳) تحت عنوان: *جستجوی انسان در هنر معاصر*،*کتاب هنر معاصر، تاریخ و جغرافیا* اثر کاترین میه[۳]، کتاب *هنر بعد از ۱۹۶۰* اثر مایکل آرچر[۴]، کتاب *معاصر چیست؟* اثر ریچارد مایر[۵]، کتاب *معاصر چیست؟* (۲۰۰۹) اثر جورجیو آگامبن[۶] و مقاله هانس اولریش اوبریست[۷] تحت عنوان: *مانیفست‌هایی برای آینده*، و بوریس گرویس[۸] تحت عنوان: *رفقای زمانه ما*، می‌باشد.

پیش از آغاز بحث، ضروری است که نگاهی کوتاه به ریشه کلمه معاصر *contemporary* داشته باشیم. کلمه لاتین *Tempus* به معنی زمان بوده و شکل دیگر آن به‌صورت *Temporis* و ریشه‌های آن *Temp* و *Tempor* است. کلماتی که از لاتین *tempus* مشتق شده‌اند، به انجام چیزی در زمان اشاره دارند. کلمه *Con* به معنای "همراه با" بوده و *temporarrius* به معنای متعلق به زمان یا از زمان است. به عقیده هانریش اولریش اوبریست، آنچه این معنا پیش می‌کشد، کثرتی از زمان‌مندی‌ها در سرتاسر مکان است، کثرتی از تجارب و مسیرهایی از خلال مدرنیته که تا امروز و در مقیاسی حقیقتاً جهانی ادامه یافته‌اند (گنجی و مهتدی، ۱۳۹۱، ۱۴۷). بوریس گرویس در

مقاله خود تحت عنوان: *رفقای زمانه ما*، به تبارشناسی این واژه در زبان آلمانی پرداخته است: معاصر به زبان آلمانی *zeitgenossisch* می‌شود و *Genosse* معادل است با رفیق و بنابراین معاصر بودن- *zeitgenossisch*- را می‌توان رفیق زمان فهمید- کسانی که با زمان همکاری دارند و وقتی مشکل یا معضلی دارد، به دادش می‌رسند (همان، ۲۲-۲۳).

نگاهی گذرا به دوران معاصر از دیدگاه درزمانی

همانطور که بیان گردید، در کاربرد واژه معاصر به معنای هم‌زمانی یا درزمانی، تمامی آثاری که در زمان حاضر خلق می‌شوند، معاصر تلقی می‌گردند. هنر معاصر در برداشت تاریخی خود و در دیدگاه عمومی، با کمی تردید در پذیرش تاریخی دقیق، به هنری که در سال‌های ۱۹۶۰ به بعد تولید گردید، اطلاق می‌شود. دورانی که هم‌زمان با جنبش هنر مفهومی و اصالت ایده و ظهور تکنولوژی‌های نوین در خلق اثر در تقابل با اندیشه‌های مدرن بود و خواست خود را با پذیرش جامعه چند هویتی که نتیجه آن ظهور کثرت‌گرایی بود، به ظهور رساند. آثار هنری فیگوراتیو با حضور دوباره انسان در تصاویر، بار دیگر به ارزش تبدیل شد و بازگشت به سنت و سرنمون‌های فرهنگی و گذشته تاریخی سبک‌ها رواج یافت.

به دلیل ظهور عقاید پست‌مدرن در اوایل نیمه دوم قرن بیستم، بسیاری از نظریه‌پردازان هنر، در تعریف خود از دوران معاصر، دوران پست‌مدرن را همان دوران معاصر منظور می‌کنند. مارک فومالی مورخ، معتقد بود که هنر مدرن هنری است ساخته و پرداخته در پاریس و در اوایل قرن بیستم؛ حال آنکه هنر معاصر عبارت است از تغییر مسیر همان هنر مدرن، از سال‌های دهه ۱۹۶۰ به دست بازار امریکایی! (میه، ۱۳۹۰، ۴۱). این نحوه اطلاق واژه معاصر، بر این مبنا است که تمامی آثار خلق شده در دوران اخیر، معاصر محسوب می‌گردند. در ذیل به‌طور اجمالی به چیستی هنر پست مدرن که مبنای نظر هنر معاصر در دیدگاه درزمانی است، پرداخته می‌شود.

دوران پست‌مدرن، بیش از هرچیز با تردید در پروژه‌های مدرن، انکار باورهای راسخ آن و بی‌اعتقادی به مانیفست‌هایی در بیان توانایی آینده در تحقق وعده‌های گذشته و حال، پیوند خورده است و بنابر نظر مایکل آرچر، در این زمان «هنر آزاد بود تا منبع الهام خود را از هر جایی جستجو کند.» آثار پسامدرن، سرگردان‌کننده‌اند، قواعد را زیر پا می‌گذارند و مقولاتی را که خواننده یا بیننده به آنها عادت کرده، مغشوش می‌کنند و در خود آثارشان این پرسش را پیش می‌کشند که هنر چیست؟ و واقعیت چیست؟ (مالپاس، ۱۳۸۸، ۷۴).

این تمرکززدایی از معنا، در اندیشه‌ی برخی فلاسفه همچون فرانسوا لیوتار[۹]، از نظریه‌پردازان پست‌مدرن، از ویژگی‌های هنر دوران معاصر است. نمایندگان کثرت‌گرایی بر این عقیده بودند که یک قانون قاطع و یک الزام حتمی که همگان را بر اجرای آن مکلف کند، وجود ندارد. بلکه وجود اصول و باورهای اخلاقی متفاوت و گوناگونی در موضوع و سبک و روش و محتوا، تکثری از قوانین را پیشنهاد می‌کند که هریک در جای خود و گاه در کنار یکدیگر و گاه تنیده در هم، قابل پذیرش است.

با ظهور سبک‌هایی چون کانسپچوال آرت و ارایه هنر به مثابه ایده، که حاصل کنشی انقلابی در مقابل دیدگاه شکل‌گرای دوران مدرن بود، بیش از پیش به این چندمعنایی دامن زده شد. این شیوه هنری، با ایجاد شک و تردید در ذهنیت ما، این سوالات را به ذهن متبادر کرد که هنر واقعی چیست و عملکرد هنرمند در ارایه اثر و نقش مخاطب در ارتباط با اثر و تفسیر آن چیست. از نظر جوزف کاسوت[۱۰]، هنرمند برجسته جریان هنر مفهومی، هنر زنده، هنری است که ذات و ماهیت هنر را به چالش و پرسش بگیرد. او در سال ۱۹۶۹ در مصاحبه‌ای چاپ شده در شماره ۴۳ آرتز مگزین می‌گوید: خیلی سال پیش متوجه این حقیقت شدم که جدایی بین ایده‌های یک نفر و استفاده‌اش از ماده، برای بیان آن ایده، اگرچه در آغاز کار خیلی هم واضح و عمیق نباشد، موقعی که تماشاگر با آن روبه‌رو می‌شود، به طور نابیان‌گرانه‌ای بیشتر می‌شود. بنابراین می‌خواهم این فاصله بین ماده ومعنا را بردارم (Wild, 2007,120). با وجود این نگاه مطلقاً ایده‌گرا در ارائه اثر، در هنر مفهومی، با گذر زمان و در دهه ۱۹۷۰ و با تجربیات پسا مفهومی زمینه برای عبور از آن و ورود به اشکال متنوعی از چیدمان فراهم شد[۱۱].

نکته مهمی که در خصوص هنر دوران معاصر باید مورد توجه قرار گیرد آن است که بر خلاف دوران مدرن، معاصر، توجه به مخاطب را در دستور کار خود قرار داد. «زمانی که گفته می‌شود چیستی هنر مدرن ریشه در انسان‌زدایی دارد، منظور آن است که واقعیتی که توده مردم از اشیا در ذهن دارند، فاصله‌اش با آنچه هنرمند در هنر خود پیاده می‌کند، زیاد می‌شود، آنگونه که دیگر درک آن هنر برای توده سخت می‌شود، چرا که هنر نقش بازنمایی دنیای بیرون را از دست داده است. گاه تغییر فرم و شکل اشیا منجر به آن می‌شود که اثر هنری از واقعیت دیدگان مخاطب دور می‌شود (Ortega y Gas-set, 1976,10). اما در پایان هزاره دوم، هنرمندان نه تنها مردم را به سمت هنر معاصر جذب می‌کنند، بلکه تلاش می‌کنند آنها را بیشتر در هنر شرکت دهند. در این زمان، بیننده برای یک ارتباط فراخوانده می‌شود، یک واکنش متقابل با اثر (دومزون روژ، ۱۳۸۹، ۸). در این دوران، هنرمند لازم نیست که درباره اثرش توضیح دهد. اکتشاف و دیدن برعهده مخاطب است. این مساله سبب می‌گردد که اثر، یک تعریف مشخص و ورود و خروج از پیش تعیین شده نداشته و به‌جای آن، یک گفتمان بی‌انتها و ناپایداری و چندپارگی معنا جایگزین شود. بیننده در اینجا تنها یک تماشاگر نیست، بلکه تجربه‌گر است و تاویل و گفتمان خود را خواهد داشت. دیگر دوره هنرمند آواره و بی‌خانمان تمام شده، هنرمندان همراه با زمانه و تکنولوژی عصر خود زندگی می‌کنند. آنها دیگر اجباراً به دنبال یک روش شخصی خاص خود "یک ضربه قلموی غیرقابل تقلید" نیستند، بلکه ابزارهای زندگی روزمره را به کار می‌گیرند (همان، ۳۰).

معاصر از دیدگاه بازمانی

در بخش پیشین بطور اجمالی به معرفی شاخصه‌های هنر دوران پست مدرن پرداختیم. اما بدون تردید آنچه به عنوان تفکر غالب

در هر دوره تاریخی یا هنری محسوب می‌گردد، ریشه در تفکری در گذشته خود دارد. زمانی مارسل دوشان[۱۲]، هنرمند نقاش و مجسمه‌ساز برجسته نیمه اول قرن بیست گفته بود: در مجموع، هنر، محصولی با دو قطب است؛ قطب اول کسی است که اثر را به وجود آورده است و قطب دیگر کسی است که آن را تماشا می‌کند. من به آن کسی که تماشا می‌کند همانقدر بها می‌دهم که به خالق اثر (دومزون روژ،۱۳۸۹، ۱۷). دوشان با ارایه آثاری ساختارشکن، تفکر قراردادی نهادهای هنری روزگار خود را به چالش کشید. چنین به نظر می‌رسد که آنچه را که هایدگر در حوزه فلسفه با نقد به متافیزیک صورت داد، در حوزه هنر با حاضرآماده‌های دوشان به منصه ظهور رسید. "دوشان در طول ده سال (۱۹۱۲-۱۹۲۲)، سریع‌ترین پیشروی را در نایل شدن به نقطه بحرانی ایده‌ها در نظام هنر داشت. در واقعیت، تبدیل نقطه بحرانی ایده به خاستگاه هنر، مطابق با رویه رمانتیسم‌زدایی و سابجکتیویسم زدایی (بدیو، ۱۳۹۱ ،۴۳-۴۵). هنگامی که دوشان پیشنهاد داد که کار هنری برای تکمیل مفهوم، وابسته به تماشاگر است؛ هرگز نمی‌دانست در پایان این قرن (قرن بیستم)، برخی از آثار هنری مانند فیلم‌های تعاملی، به معنای واقعی کلمه وابسته به تماشاگرند؛ نه تنها برای کامل کردن، بلکه برای آغازکردن و محتوا بخشیدن به اثر (راش، ۱۳۸۹، ۱۴۹).

نکته مورد توجه آنجاست که آثار او در زمان خلق، مورد اقبال چندانی واقع نشد. "مارسل دوشان در سال ۱۹۶۸ درباره یکی از آثار خود (چشمه - زمان خلق ۱۹۱۷م) گفته بود: فراموش نکنید که این اثر تا همین اواخر، خیلی اخیر، هیچ موفقیتی کسب نکرده بود (بدیو، ۱۳۹۱، ۴۵).

آن ککلن در کتاب خود تحت عنوان: *نظریه‌های هنر معاصر*، به شیوه خود، به معرفی این هنرمند پرداخته است. او در آغاز با تفکیک قایل شدن میان هنر مدرن و هنر معاصر، عصر مدرن را همسو با آیین مصرف و دوران معاصر را هم سو با آیین ارتباطات می‌داند. او آغاز دوران مدرن را در ۱۸۶۰ میلادی و هم‌زمان با انحطاط آکادمی منظور کرده و معتقد است در این زمان، هنرمندان به شکل انفرادی یا در قالب گروه‌های کوچک، با افزایش اختیارات و آزادی‌های خود، وجهه‌ای را رقم زدند که به‌طور معمول، غیرعادی، غریب، طرد شده و تبعیدی می‌نمود. در این زمان، میان هنرمندان (تولیدکنندگان) و عموم مردم (مصرف کنندگان)، شکافی ایجاد شد که ترمیم آن از عهده منتقدان (واسطه‌ها- توزیع‌کنندگان) خارج بود. پس در دوران مدرن با ساختاری خطی شامل تولیدکننده، توزیع‌کننده و مصرف‌کننده مواجه هستیم. اما در عصر معاصر، آیین ارتباطات جایگزین آیین مصرف می‌شود و در این آیین، "شبکه" به عنوان عامل اساسی ارتباط مطرح می‌شود. اما نکته کلیدی و مرتبط با بحث این است که، آن ککلن اعتقاد دارد که با وجود گسست میان دو آیین مصرف و ارتباطات در دوران مدرن و دوران معاصر، اشاره‌ها و نشانه‌های وقوع وضعی متفاوت از آنچه در مفهوم عام آن مدرن خوانده می‌شد، در همان دوران مدرن قابل مشاهده است. وی از آن تحت عنوان مولفه‌های پیوستی[۱۳] نام می‌برد و به ارایه این توضیح می‌پردازد که از آنجایی‌که ما خود به دوران معاصر تعلق داریم، خواسته یا ناخواسته دوران مدرن را از نظر زمانی، دوران گذشته تلقی خواهیم کرد و در نتیجه به بررسی عوامل متعلق به گذشته در شرایط یا فضای زمان حال خواهیم پرداخت. در این شیوه می‌توانیم به شرح عوامل یا عناصری بپردازیم که به لحاظ زمانی به دوره مدرن تعلق داشته، اما به منزله مولفه‌های پیوستی و ارجاع به ویژگی‌های بنیادین هنر معاصر، با دوره معاصر نیز مرتبط هستند. او از سه شخصیت نام می‌برد که به رغم تعلق به دوران مدرن از تمامی خصیصه‌های ذاتی جامعه ارتباطی معاصر برخوردار بوده و با ارایه و اجرای اغلب مناسک آیین ارتباطات، از بانیان هنر معاصر محسوب می‌شوند. یکی از این افراد هنرمند شاخص قرن نوزدهم، مارسل دوشان است. از نظر آن ککلن، "قرابت مذکور، بیش از آنکه به مضمون و محتوای زیبایی شناختی آثار او مربوط باشد، با طرز فکر و به تبع آن، طرز برخورد او با آیین‌واره‌های هنر و در پی آن نوع و نحوه اشاعه و انتشار آثار هنری درون این آیین‌واره‌ها در ارتباط است (ککلن، ۱۳۹۴، ۱۴۳).

به عقیده ککلن، آیین دوشان به لطف شبکه‌های ارتباطی و توسط مبلغین و مفسرین این شبکه‌ها هرگز در پی این نبوده است که طبق روال معمول، تاریخ مناسک و شعائر خود را آنگونه معرفی کند که انگار تنها آداب و عادات ممکن هنری همین‌ها هستند و لاغیر. و شاید دلیل گرایش عموم مردم به این آیین هم همین فراگیری گسترده آن باشد. چرا که از این پس حوزه هنری با عموم مردم از در ناسازگاری در نیامده و هرگز به رد یا طرد شدن از طرف آنها نمی‌بالد، بلکه اتفاقاً در پی این است که تک تک ساز و کارهای خود را، به واضح‌ترین شکل ممکن با آنان در میان گذاشته و در صورت لزوم به شرح و بیان آنها بپردازد (همان،۱۷۰).

شاید بتوان نمونه‌ای دیگر از این مولفه‌های پیوستی را در آرای مارینتی مشاهده کرد. امروزه ریشه‌های هنر اجرا را در بیانیه‌های فتوریستی فیلیپو تومازو مارینتی[۱۴] شاعر فتوریست می‌دانند. رزلی گلدبرگ[۱۵] در بخشی از کتاب خود تحت عنوان: *هنر اجرا: از فتوریست تا زمان حال*، به بررسی ریشه‌های هنر اجرا از گذشته تا امروز پرداخته است. هنر اجرا از آغاز دهه ۷۰ میلادی به عنوان رساله مستقل بیان هنری پذیرفته شد. اما طلیعه آن در دهه اول قرن بیستم (۱۹۰۹) در اجراهای نمایشی متفاوت فتوریست‌ها بود. مارینتی می‌خواست که مجموعه هنرها را در شیوه‌های اجرایی کاملاً نوین گرد هم آورد. او در باب نحوه‌ی اجرا، قوانینی را تدوین نمود و در نمایش‌هایش به اجرا گذاشت. با پیشرفت تکنولوژی و ظهور وسایلی چون رادیو و هواپیما، او اصول خود را در رادیو نیز به کار بست و این اصول در دوران پست مدرن دوباره به کار بسته شد. به عقیده رزلی گلدبرگ، نقاشان فتوریست به منظور فشار به مخاطبانشان برای توجه به عقاید خود به عنوان مستقیم‌ترین ابزار به اجرای نمایش روی آوردند. برای مثال بوچونی نوشت: نقاشی بیش از این صحنه‌ای بیرونی نیست، صحنه‌آرایی است که صحنه تماشایی تاتری است. به همین ترتیب سوفیسی نوشت: تماشاگر باید در وسط کنش نقاشی شده زندگی کند... نمایش، مطمئن‌ترین ابزار برای متلاشی کردن بی‌تفاوتی توده مردم بود .

اجرا به هنرمندان مجوزی می‌داد تا آفرینندگان اثر هنری (خود) هم به گسترش فرمی نوینی از هنرمندان تاتری بدل شوند و هم اهداف هنری در فرم نوین. آنان میان هنرشان به عنوان شاعر، نقاش یا اجراگر جدایی قایل نبودند (گلدبرگ، ۱۳۸۸، ۳۰).

فتوریست‌ها جدایی میان هنر خود به عنوان شاعر، نقاش یا اجراگر قایل نبودند، همانگونه که امروز جدایی میان روش‌ها و سبک‌های هنری بی‌معناست. آنها می‌خواستند هنر را به زندگی نزدیک‌تر سازند و از این رهگذر، جنبش و حرکت را بن‌مایه‌ی زندگی می‌دانستند. نزدیکی هنر به زندگی روزمره از مولفه‌های دوران معاصر است. "همچنین آنان از نخستین مدافعان مفهوم جدید فضای تصویری بودند و می‌کوشیدند فضا را به گونه‌ای مجسم کنند که ناظر، خود را در مرکز تصویر احساس کند" (پاکباز، ۱۳۸۶، ۳۷۷).

انتقال یک معنا، مشارکت دادن مخاطب در فرایند اجرا برای واداشتن وی به تفکر، محتوا و اجرایی متفاوت از گذشته، همراهی با تکنولوژی روز، همه و همه از جمله مصادیقی بودند که حدود هفتاد سال بعد، در دوران پست مدرن در هنر اجرا به کار گرفته شد و به دیگر سخن، بذر هنر اجرا در دوران فتوریسم، به تنه و ساقه‌های هنر اجرا در دوران پست مدرن ختم شد و همچنان شاخه‌های آن در حال رشد و انشعاب است. این تاثیر را می‌توان در برخورد هنرمندان معاصر با مخاطب و گرایش‌هایی همچون هنر میان کنشی (تعاملی) مشاهده نمود. در این گرایش‌های جدید، مخاطب آزادانه با اثر هنری مواجه می‌شود و می‌تواند آن را تغییر داده و یا در اجرای بخشی از اثر با هنرمند مشارکت داشته باشد. با آنکه در هنر جدید، ایده اولیه در دست هنرمند باقی می‌ماند، «اما آنچه شرکت‌کننده‌ها با این محتوا صورت می‌دهند، تنوع بیشتری دارد» (راش، ۱۳۸۹، ۲۴۸). در این شیوه هنری، چندگانگی معنا بیش از پیش به چشم می‌خورد و وجود رمزگان فرهنگی و اجتماعی متفاوت در هر یک از مخاطبین و شرکت‌کنندگان در اجرای اثر، فضای گفتمانی متفاوتی را ایجاد می‌نماید. چنین به‌نظر می‌رسد که هنر جدید و اندیشه‌ورز، دیگر تنها به ارضای حسی و بصری مخاطب بسنده نکرده، بلکه بیشتر معطوف به اندیشه و اعتلای آن است.

همانطور که در ابتدای امر بیان نمودیم معاصر، در مفهوم بازمانی، به همه‌ی آنچه قادر به بیان مولفه‌های امر حاضر باشد، اطلاق می‌گردد. در این تعریف، دیگر شکل حاکمیت مطلق خود را از دست داده و محتوا با آن شانه به شانه شده و گاه بر آن سایه می‌افکند. در این حالت، دیگر هر آنچه در زمان ما خلق گردیده، لزوماً معاصر نبوده و معاصریت علاوه بر ساختار، به زبان امروزی نیازمند است. علاوه بر این دو مولفه، طرز فکر هنرمند و نوع برخورد وی با آیین‌واره‌های هنر او را معاصر با زمان حاضر می‌سازد. این مساله سبب می‌گردد که حتی آثاری که متعلق به این زمان نبوده اما با زبان و بیان امروزی مطابقت دارند، خود را معاصر با زمان کنونی سازند. نکته‌ای که باید مورد نظر قرار گیرد آن است که در هر دوره‌ای، معاصر، زبان و بیان خاص خود را داراست و ممکن است آثاری که امروز معاصر با زمان ما پنداشته می‌شوند در آینده دور، به دلیل تغییر در نگرش و ارزش‌های اجتماعی و ظهور شیوه‌های جدید هنری، این جنبه خود را از دست داده و آثار دیگری جایگزین آن گردند. بنا بر مستندات تاریخی، هر دوران با روی کار آمدن خود، پایان و مرگ بسیاری از پدیده‌های پیشین را اعلام می‌کند. همانگونه که با روی کار آمدن پست مدرن، با مرگ ایدئولوژی، مرگ مولف و در نهایت پایان مدرنیسم مواجه شدیم. در این زمان، آنچه توسط مدرنیسم کهنه و منسوخ و به بیانی دیگر زباله‌های هنری نامیده می‌شد، بار دیگر به ارزش‌های بصری تبدیل گردیده و ارزش‌های مدرن به زباله‌دان تاریخ سپرده شدند. در این میان، گاه برخی از هنرمندان به دلیل تفکری پیشرو پایه‌های هنر آینده را در زمین می‌کارند تا سال‌ها بعد بنایی بر آن افراشته شود. به نظر می‌رسد که این دسته از هنرمندان، آنچه را که دیگران قادر به دیدن آن نیستند، مشاهده نموده و مرئی می‌سازند. هنرمندانی که گاه در زمان خود مورد طرد جامعه هنری واقع می‌شوند.

معاصر از دیدگاه فرازمانی

هنگام بررسی آرای نظریه‌پردازان در باب مفهوم معاصریت، متوجه این نکته می‌شویم که برخی از آنان، به معنای دیگری از واژه معاصر نظر دارند. گویا که در نظر ایشان، معاصر، صرف نظر از بعد تاریخی، کیفیتی درونی نیز دارد. به نظر می‌رسد اگر آثار به نحو خاصی ارایه شده باشند، معاصرند و در صورت همخوانی با مصادیق معاصریت، برچسب معاصر بر آنها می‌چسبد. همسانی ایدئولوژی و هنر، هنر به منزله تولید اجتماعی، مداخله سیاسی در حوزه هنر، التزام و تعهد اجتماعی هنر و مواردی این‌چنینی در نگاه این گروه، برای تعریف واژه معاصر به چشم می‌خورد.

از نظریه‌پردازان این عرصه، که برداشت‌های خود را در کتابی تحت عنوان: "معاصر چیست" ارایه نموده، جورجو آگامبن، فیلسوف ایتالیایی است. او با الهام از نیچه، امر معاصر را نابه‌هنگام می‌داند و معتقد است آن که به‌راستی به عصر خویش تعلق دارد؛ یک معاصر واقعی، کسی است که به تمامی، هم آیند با زمانه خویش نیست و به تظاهرات و ادعاهای آن نمی‌چسبد؛ این بدین معناست که او خود را نابه‌هنگام معرفی می‌کند، اما دقیقاً به همین دلیل، و دقیقاً به واسطه همین شکاف و همین ناهم‌زمانی تاریخی است که او در قیاس با دیگران، استعداد بیشتری برای درک و به چنگ انداختن زمانه خویش دارد... از نظر آگامبن، انسان معاصر، انسانی است که به خودش فرصت می‌دهد به اندازه‌ای از تاریخش فاصله بگیرد که بتواند آن را ببیند. علاوه بر گسست و فاصله گرفتن از نظم متداول، سکنی گزیدن در شکستگی زمانه و گسست‌ها و زل زدن به تاریکی و مقهور نشدن در روشنایی، از دیگر نشانه‌های انسان معاصر است. "آنهایی که حقیقتاً متعلق به این زمان‌اند، کسانی‌اند که نه کاملاً با این زمان تقارن دارند و نه خود را با خواست‌های آن هماهنگ می‌سازند، بر این اساس آنها در مقام ناکنونی هستند. لیکن دقیقاً به دلیل همین موقعیت و از خلال این ناپیوستگی و نابه‌هنگامی است که این افراد، بیش از دیگران قادر به درک و فراچنگ آوردن زمان خویش‌اند (آگامبن، ۱۳۸۹، ۵۴). آگامبن با این معنا به نوعی

رسالت اجتماعی هنرمند را گوشزد می‌نماید و این سخنان، یادآور سخنان ارنست فیشر[۱۶] در کتاب خود تحت عنوان: *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی است*. ارنست فیشر به تعریفی از هنر معاصر نپرداخته، اما معتقد بود که هنر اصیل، همواره از محدودیت‌های ایدئولوژیکی زمانه خود فراتر رفته و شناختی از واقعیت‌ها را برای انسان فراهم می‌سازد. از نظر فیشر، جامعه به هنرمند، این جادوگر والامرتبه نیازمند است و حق دارد از وی بخواهد که از نقش ویژه اجتماعی خود آگاه باشد... مجسمه موسای میکل‌آنژ فقط تصویر هنرمندانه انسان دوران رنسانس و تجسم شخصیت خودآگاه جدید، در قالب سنگ نبود، بلکه مضافاً فرمانی بود، در قالب سنگ، به معاصران و مشوقان میکل‌آنژ که: این است شخصیتی که شما باید همانندش باشید؛ عصری که ما در آن زندگی می‌کنیم، او را می‌طلبد. جهانی که ما شاهد تولد آنیم، نیازمند به اوست (فیشر، ۱۳۸۶، ۶۵). فیشر در ستایش ونگوک چنین می‌نگارد: وی نقش‌مایه‌های خود را از "قلب مردم" برمی‌گزید. تحولات اجتماعی عظیم آینده را احساس می‌کرد، پیش از طوفان بزرگ می‌زیست و آگاهی تلخ بر اینکه زنده نخواهد بود تا شاهد آن فضای پاک به‌روزی پس از طوفان بزرگ باشد (همان، ۱۹۳-۱۹۴).

ما در استنتاج از سخنان آگامبن و ارنست فیشر، معاصر را معادل اصیل قرار می‌دهیم؛ در نتیجه هنر معاصر در این شکل از تعریف خود، هنر اصیل می‌شود. شاید تاثیر همین سخنان است که پژوهشگر روس، ورا چایکوفسکایا را بر آن می‌دارد که برای رسیدن به چیستی هنر معاصر، به تصویر انسان در دنیای معاصر بپردازد. او در مقاله خود تحت عنوان: *جستجوی انسان در هنر معاصر*، با این سوال کلیدی آغاز می‌کند که چه هنری را می‌توان معاصر تلقی کرد؟ ملاک او برای این ارزیابی، تصویر انسان در هنر امروز است. چایکوفسکایا در مقاله خود، هنرمندان را در دو دسته متفاوت تقسیم بندی می‌کند: اولین گروه (هنرمندان پیشرو سنت‌گرا)، هنرمندانی منفرد ولی خلاق که به گرایش مشخصی تعلق ندارند و عناصری بیگانه از جهان پیرامونند و جهان را پیوسته انسان‌مدار می‌بینند. از نظر وی، این هنرمندان بیرون از علاقه عموم‌اند. او از هنرمندانی نظیر رامبرانت و روبلیوف مثال می‌زند که همواره در محیط خود تنها بوده‌اند. در آثار گروه دوم، که او در مقاله خود از آنان با عنوان "هنرمندان نو" نام برده، با گسست انسان در مفهوم وسیع کلمه مواجه می‌شویم. از نظر وی تنها در تجربه‌های هنری بسیار اندک در دوران اخیر می‌توان از تصویر انسان در هنر معاصر سخن گفت و آن هم زمانی است که هنرمند به خویشتن و فردیت خلاق خود وفادار می‌ماند و این توانایی را کسب می‌کند تا تصویر روح خود را به بیننده ارایه دهد، نه چند کلیشه و چند شگرد عجیب را. او در ستایش هنرمندان پیشرو سنت‌گرا، در انتهای مقاله خود، چنین بیان می‌کند: هنرمندان مذکور (پیشرو سنت‌گرا) بر آنچه به ظاهر آشنا است و قبلاً هزاران بار دیده‌ایم، نوری نو می‌افکنند و بدین‌گونه تصویری نو می‌آفرینند؛ و این بدان علت است که چنین هنرمندانی هنوز از دیدن جهان شگفت‌زده می‌شوند. مثال او از چنین هنرمندی نقاش روسی کوزما پتروف ودکین[۱۷] است. از نظر وراچایکوفسکا او با آن بینش افلاکی و طیف رنگ‌هایش از هنرمندانی بود که جهان را منسجم می‌خواهند نه ساخت گشوده. او هنرمندی بود که از رنگ‌های عناصر کیهانی، پدیده‌های طبیعی، رنگین کمان، آسمان و زمین و ... تقلید می‌کرد. او در پاسخ پرسش ابتدای بحث درباره چیستی معاصریت می‌گوید: به نظر من خود این مفهوم تا حدی مشروط است. هنر اصیل همواره معاصر است... مظاهر اصیل هنر زمانه ما به تعریف خود کلاسیک‌اند و در همان مجموعه‌های موزه‌ای که در آنها نگهداری می‌شوند دیده و ارج نهاده می‌شوند (چایکوفسکایا، ۱۳۸۵، ۱۴۹-۱۵۰).

زمانی که تعریف ما از یک واژه مشروط می‌شود، سردرگمی برای رسیدن به معنا آغاز می‌گردد. در اینجاست که با تاویل‌های متعدد معنایی مواجه شده و راه برای قرائت‌های بی‌شمار هموار می‌گردد. همانطور که بیان گردید از نظر آگامبن، کسانی که به خوبی با دوران خود در تطابق و سازگاری هستند و به آن گره خورده‌اند، معاصران آن زمان نیستند. در این تعریف، واژه معاصر دارای یک تناقض و ناهم‌خوانی است. کسی را معاصر می‌دانیم که از دوران خود گسست داشته و با آن در تقابل است. تعریف آگامبن از معاصریت، کاملاً بر مبنای ارزش‌ها بوده و همانند آن است که بگوییم: مرد آن است که جوانمرد باشد. مرد بودن در زبان علمی، تعریفی کاملاً مشخص داشته و در صورت تجانس شاخصه‌های آن با افراد، صفت مرد بودن بر آنها الحاق می‌شود. قرار دادن پیش شرط برای مرد بودن، همانند شیوه‌ای است که آگامبن برای تعریف از معاصریت به دست می‌دهد. با اطلاق صفتی بر معاصر، تعریف آگامبن روشن‌تر می‌شود. همانطور که ما در مثال خود می‌توانستیم بگوییم: مرد خوب آن است که جوانمرد باشد. در این صورت، معاصر اصیل آن است که در گسست با زمانه خود باشد. این گسست از زمانه و این روحیه انقلابی در معاصر اصیل، که همیشه در تضاد با ایدئولوژی‌های روز جامعه است، هنرمند انقلابی هربرت رید[۱۸] را به شکلی منعکس می‌کند.

هربرت رید، در کتاب خود تحت عنوان: *فلسفه هنر معاصر*، از هنرمندانی انقلابی نام می‌برد که بر خلاف انقلابیون در سیاست، هیچ‌گونه قانون اساسی در جیب نداشتند. کسانی که به پوسیدگی قوانین آکادمیک حاکم بر زمان خود باور داشتند، اما هیچ اندیشه‌ی پیش پنداشت‌های درباره معیارهای نوین نداشتند. "این هنرمندان، خود را به دنیای ناشناخته‌ها افکندند، نمی‌دانستند چه چیزی پیدا خواهند کرد و برای پیدا کردن راهی به سوی کار اصیل هنری بر مدرک عینی حواسشان تکیه می‌کردند" (رید، ۱۳۸۷، ۵۶). هنرمند انقلابی وی، به دنیایی از کلیشه‌ها، تصویرها و علامت‌های پیش‌پاافتاده پا می‌گذارد که برای بیان واقعیت، هیچ رخنه‌ای در خودآگاهی نمی‌کنند. از این رو نمادهای تازه‌ای ابداع می‌کند و شاید مجموعه کاملی از نمادهای تازه می‌پردازد. آنگاه آکادمیسین‌ها پا به میدان می‌گذارند و می‌کوشند نمادهای او را تعمیم دهند، به صورت میثاق درآورند و برای تمام زمان‌ها سودمند کنند (همان، ۵۷).

بی تردید آثار هنرمندانی چون اوژن دلاکروا (آزادی پیشاپیش مردم)، فرانسیسکو گویا (فجایع جنگ) و آثار هنرمندان مکزیکی

چـون دیگو ریورا و خوزه کلمنته اروزکو که بازتابی از شـرایط اجتماعی و نمایشـی از فسـاد ثروتمنـدان در برابـر معصومیـت فقـرا اسـت، در مضمـون کلـی خود، بـا مصائب انسـان امـروزی مترادف اسـت. پس بـا نگاهـی فرازمانـی به مفهـوم معاصـر، می‌توان تمامـی این آثـار را به دلیل شـباهت با زمینه‌های اجتماعی امـروزی در محتوا معاصر تلقی کـرد امـا چنین به نظر می‌رسـد که این آثار، قادر به نمایش وحشـت و مصائب جنگ‌های مدرن با کشـتار میلیونی انسـان‌ها در فجیع‌ترین شـکل ممکـن نبـوده و زبـان اثـر با زبـان امـروزی هم‌خوانی نـدارد. به طور کلی نگاه ارزشـی به هنر و به نوعی گوشزدکردن رسالت اجتماعی هنرمنـد یـا انسـان معاصر، چـه در سـخنان آگامبن وقتی کـه معاصر را در گسسـت بـا زمانـه خـود می‌بینـد، و چـه در کلام هربـرت رید که هنرمنـد واقعی را کسـی می‌داند کـه در تضاد با قوانیـن آکادمیک روز خـود اسـت؛ همگی به نوعـی در حال خلق یک مانیفسـت اجتماعی هسـتند و بـه نوعـی تعهـد هنر بـه جامعـه را گوشـزد می‌نماینـد.[۱۹] اما اینگونه به نظر می‌رسد که در دوران جدید، حرکت هنر از بعد تصویری به اندیشـه، سـبب فاصله‌گیری هنرمند، از رابطه مسـتقیم با مسایل اجتماعی شده و رهیافت اجتماعی هنر، چیرگی خود را از دست داده اسـت. اعتبار این مانیفسـت‌های آشـکار در سـتایش هنـر اصیل، که زندگـی هنرمنـدان و نویسـندگان و در مجموع انسـان‌هایی انقلابی را می‌ستایند که برای آینده کار کرده‌اند، از نظر انسان امروزی خدشه‌دار شـده اسـت. بـه عقیـده گرویـس، مدرنیتـه کلاسـیک، بـه توانایـی آینـده در تحقـق وعده‌هـای گذشـته و حال باور داشـت؛ حتـی پس از مـرگ خـدا. (عبارتـی که نیچه فیلسـوف آلمانی ضرب کـرد و در کتاب حکمت *شـادان* و بعدها چنین *گفت زرتشـت*، آن را به عنوان تمثیلی از وضعیـت آن دوران بـه کار بـرد.) اما چنین به نظر می‌رسـد که برای هنرمند پست‌مدرن، این وعده آینده ابدی، که ماحصل کارهای ما را در خود حفظ می‌کند، امکانیت خویش را از دست داده است. موزه‌ها دیگر به جای اینکه مکان‌هایی برای کلکسـیون‌های دایمی باشـند، بـدل بـه مکان‌هـای نمایشـگاه‌های موقـت شـده‌اند. تغییـر مـداوم مدهـا و رویه‌هـای فرهنگـی، موضـوع وعـده آینـده‌ای بـا ثبـات بـرای کارهـای هنری یا پروژه‌ای سیاسـی را محال سـاخته اسـت و گذشـته نیز دایماً در حال بازنویسـی اسـت (گنجی و مهتدی، ۱۳۹۱، ۱۷-۱۸).

تحلیـل دیـدگاه های سـه گانه در بـاب مفهوم معاصریت

بر اسـاس آنچه گذشـت مشـخص گردید کـه همـواره برخوردهای گوناگونـی با مفهـوم معاصریت صورت می‌پذیرد. شـاید در ابتدای امر چنیـن بـه نظر برسـد که مفهـوم معاصـر در معنـای درزمانـی، از دیگر معانی بیان شده، قابل قبول‌تر باشد. دیدگاهی که هنر معاصر را مقارن با شـاخصه‌های پسـت‌مدرن می‌داند. زیرا همچنان در دایره معنایی کلمه معاصر قابل تعریف است. اما سوال اینجاست که مفاهیم پست مدرن و مولفه‌های آن -که در بخش اول اشاره مختصری به آن شد- را می‌تـوان همیشـه و بی‌قیـد و شـرط به عنوان شـاخصه‌های مفهوم معاصریت قلمداد کرد؟ و آیـا ایجاد همانندی کامل بین این دو جایز است؟ و دیگر آن‌که آیا همه آثاری که امروزه خلق می‌شوند، با سبک و سیاق و مولفه‌های پست‌مدرن همخوانی دارند؟

می‌گوییـم و گفته شـده، هنر مدرن، هنر معاصر نیسـت؛ نه صرفاً بـه خاطـر آن‌کـه دوره زمانـی آن تمام شـده،که چه بسـا خیلـی افراد هنـوز بـا رویکرد مدرنیسـتی به هنـر، فعالیـت می‌کنند. این ناشـی از درک ایـن واقعیت اسـت که مفاهیم و ارزش‌هـای مطرح در آن هنر، دیگر در جامعه امروزی و مناسـبات آن کاربرد و نمودی ندارند. پس شاخصه‌های هنر مدرن با تمام محدودیت‌هایی که در ایسم‌هایش نمود داشـت، با خواسـت انسـان امروزی قرابـت و هم‌خوانی ندارد. بنابراین اگر امروزه اثری با مولفه‌های دوران کلاسیک یا مدرن خلق شود، الزاماً به دلیل آفرینش آن در زمان کنونی، معاصر تلقی نمی‌شود. همچنین با استفاده از همین دریافت اثبات شده در باب دوران‌های هنـری، بـه کلیدی‌تریـن نکتـه مفهـوم معاصریت بیـش از پیش پی می‌بریـم کـه معاصریـت اثـر هنـری، هماننـد پلی اسـت بـرای ارتباط یـک اثر یا رخداد فکری، به آنچه زندگی امروز بشـر را شـکل می‌دهد.

همانطـور کـه در ابتدای بحث بیان شـد، هنر پسـت مـدرن، هنر گوناگونی‌هـا و تجربه‌هـای نـو اسـت و تناقـض اصلـی ایـن مسـاله در همینجا آشـکار می‌شود. گستره هنر پست‌مدرن، از آنجا که مرزهای متعیـن قبلی را نمی‌شناسـد و تغییر خود را مـدام با زیرکی در زیر پر و بـال معنایـی خود هضم می‌کند، به گونه‌ای خود را باز تعریف نموده کـه انگار سـرآمدنی بـرای آن وجود ندارد. همه تحـولات در لوای هنر پسـت‌مدرن قابل تعریف اسـت. این هنر، هنر متغیر و در حال زایش و دگرگونـی اسـت و ذات زایش‌هـای آن بـا تحـولات اجتماعـی پیش مـی‌رود. امـا فرض کنیم که داسـتان تغییر و تغیـر آن همچنان ادامه داشـته باشد و همچنان گستره پسـت‌مدرن همه تغییرات را در صد سـال آینده، زیر سـیطره خود جای دهد، آیا انسـان صد سـال آینده می‌بایسـت تمامی جریانات هنری ریز و درشـت رخ داده در زیر لوای هنـر پسـت مـدرن را کـه احتمالاً بسـیاری از آنهـا در صد سـال آینده نقض خواهند شد، همچنان معاصر با خود قلمداد کند؟

ایـن پرسـش راه را بـرای تفکیـک مفهـوم معاصـر از پسـت مدرن بـه ما نشـان می‌دهـد. معاصر، صفت قابـل ذکر برای اثری اسـت که تمـام قد با زبان روز ما قرابت داشـته باشـد، با کنش‌هـای فکری روز انسان مقارن باشد. شاید اکنون بگوییم که بستر جریان‌های هنری رخ داده هنـوز بـا کلیـت اجتماعـی انسـان امـروزی در قرابتنـد. پس همچنان پسـت مدرن تا امروز با مفهوم معاصر شـانه به شانه است. در جواب به دو نکته اشـاره می کنیم: حتی اگر بپذیریم پسـت‌مدرن از ابتدا تا امروز، آینه تمام نمای بشـر امروز اسـت، باز نافی آن نیسـت که به سـبب ایجاد تحولات مفهومی در اندیشـه پسـت‌مدرن، عقاید هنری امروز، ارتباطشـان را با بشـر آینده قطع کنند. در حالی‌که هنوز پست‌مدرن به قوت خود باقی است.

دوم آنکه اشـکال اساسـی و بزرگ اینجاست که همچنان در مورد میزان رواج مکتب پسـت‌مدرن برای نقاط جغرافیای فرهنگی تفاوت نظر وجود دارد. یعنی جوامع غیر غربی هنوز کنش‌های انسان غرب را بـرای بازنمایانـدن پسـت‌مدرنیسـم تجربه نکرده و یـا ناقص تجربه کرده‌انـد. امـا در اسـتدلال مـا، معاصـر همچنـان با تعریف مشـخص

خود می‌تواند راه خود را بیابد. تکرار می‌کنیم که هنر معاصر، هنری است که با تمام کنش‌ها و خواص بشر امروزی قرابت داشته باشد. لازم نیست خیلی پیچیده‌تر از این قلمدادش کنیم- چونان آگامبن که از آن توشه‌ای برای رهیافت متعالی انسان امروز ساخته بود و لازم نیست با پیچیدگی‌های ذاتی پست مدرن همگامش کنیم که جز سرگردانی در دریایی از سبک‌ها چیز بیشتری به بار نمی‌آورد.

به نظر می‌رسد که در مفهوم فرازمانی از معاصر، سبک و تکنیک در خدمت دیدگاه‌های اجتماعی و سیاسی قرار می‌گیرد. این همان مقوله‌ای است که از آن تحت عنوان "تعهد هنری" یاد می‌شود. یعنی هنر باید در خدمت تهذیب مخاطب و عاملی جهت پیشرفت و بهبود شیوه زندگی او و بدین طریق بهبود اوضاع جامعه باشد. هنرمند متعهد باید همچون وجدان بیدار جامعه عمل کند و هنر او در خدمت مردم باشد. هنر متعهد به مقوله هنر برای هنر بی‌اعتنا بوده و در ارزش‌گذاری آثار، دیدگاه جهت دار خود را دخیل می‌دارد. دیگر اشکال وارده بر این مفهوم از معاصریت آن است که این احتمال وجود دارد که زبان اثر و نحوه ارائه آن با زبان امروزی قرابت برقرار نکرده و آثاری که در زمان خلق، بنا به تعریف معاصر از دیدگاه فرازمانی، معاصر تلقی می‌گردیدند در ارتباط با مخاطب امروزی جنبه امروزی بودن را در خود ملحوظ نداشته باشد.

نکته‌ای که باید مورد توجه قرار گیرد آن است که مفهوم معاصر دینامیک دارد اما سرگردان نیست. دینامیک مفهوم معاصر آنجاست که می‌تواند در قبال ارتباط با مجموعه‌های کوچک‌تر جوامع انسانی، در هر نقطه از اقلیم فرهنگی دنیا شاخصه‌های محدودتر و جزیی‌تر داشته باشد. اینکه اجازه داشته باشیم بگوییم هنر معاصر ایران، بی‌آنکه نگران باشیم هنری را معاصر ایرانی دانسته‌ایم که با وجوه پست‌مدرن قرابت ندارد. هنر معاصر ایران، هنری است که ذیل مفاهیم جهانی، شاخصه‌های امروزی از جامعه ایرانی را در خود جای می‌دهد. پس می‌توانیم ابتدا با سنجش الگوواره‌های فرهنگی و اجتماعی بشر ایرانی در زمان کنونی و با خیالی آسوده بگوییم هنر معاصر ایران این است و آن نیست. آری این اثر معاصر ایرانی است اما لزوماً پست‌مدرن نیست. این همان برخورد محلی با مفهوم معاصر است که جایز است در متون و نظریه‌ها مشخص شود که مفهوم معاصر محلی مد نظر است یا جهانی.

آنچه در مورد مفاهیم جهانی معاصر مشخص است این است که هنوز بسیاری از شاخصه‌های پست مدرنیسم معرف آخرین حضور فکری و هستی شناختی بشر است. بنابراین بسیاری از شاخصه‌های مطرح شده در بخش ابتدایی در تعریف تاریخی هنر معاصر، هنوز می‌توانند ملاکی در تعریف جهانی معاصریت قرار بگیرند. حتی بنا بر الگوواره‌های جهان معاصر با حاکمیت تفکر پست مدرن، همه جوامع می‌توانند وفادار به الگوهای هنری خود باشند، زیرا همان‌طور که پیش از این بیان گردید از شاخصه‌های تفکر پست‌مدرن، اعتنا به تفسیرهای خرد و توجه به تفکرات الگوهای منطقه‌ای، بومی و غیرجهانی است؛ به شکلی که در دوران جدید، قرائت‌ها و الگوهای متنوع منطقه‌ای، مذهبی و غیره در عرصه‌های متفاوت توجه می‌گردد بر این اساس قرار نیست همه مردم جهان همچون دوران مدرن به پیروی از یک الگو و روایت واحد بپردازند بلکه هر کشوری می‌تواند بر اساس فرهنگ و پارادایم‌های غالب خود، به زندگی پرداخته و آثار هنری خود را خلق نماید.

نتیجه

بی‌تردید برداشت‌های سه‌گانه موجود از مفهوم معاصر را نمی‌توان انکار و دور انداخت؛ اما در این نوشتار کوشیده شد، اقوال و نظریه‌های مختلف را بیان و از مفاهیم مستتر در آنها شیوه‌های برخورد با این واژه و مفاهیم مستتر در آن را دسته‌بندی نمود. استنتاج صورت گرفته منجر به بیان سه معنا برای واژه معاصریت گردید: در زمانی، با زمانی، فرازمانی.

برای تبیین معنای دقیق‌تر این واژه، آرای مطرح شده در باب هر معنا مورد تحلیل قرار گرفت. در دیدگاه درزمانی، نمی‌توان از ویژگی عمومی آن چشم‌پوشی کرد ولی این روش عمومی، همیشه با اشکالات خود همراه است و اتفاقاً به دلیل همین اشکالات است که بسیاری از نظریه‌پردازان، سعی در بازتولید مفهوم معاصر داشته‌اند. گفته شد که در این نگاه مشکل اصلی پیدا کردن نقطه عطف تاریخی برای آغاز دوره زمانی اخیر-که مبنای اطلاق واژه معاصریت است- می‌باشد و این تعریف تمام آثار خلق شده در زمان کنونی را معاصر با زمان خویش می‌داند و این دیدگاه مبنای اختلاف نظر است. البته این مفهوم همچنان در ادبیات و حاشیه متون هنری جاری و ساری خواهد بود زیرا در چنین متونی، قصد بر اشاره به هم‌زمانی با دوران اخیر است و نه مفهومی فراتر.

در دیدگاه فرازمانی، فرمول بازتولید مفهوم معاصریت، ماهیتاً ارزش‌مدار است. اینکه آثار حامل یک ارزش خاص—با هر تعریفی که گوینده از ارزش برای خود دارد و ممکن است با دیگری در تضاد و افتراق باشد- شایستگی اطلاق مفهوم معاصر بودن را دارند. در این بیان نیز فرمول مشخصی تولید نمی‌شود. زیرا این دیدگاه از معنای کلمه معاصر فراتر می‌رود و از کلمه معاصر برای جداسازی آثار با ارزش از کم‌ارزش و بی‌ارزش (بنا بر دیدگاهی شخصی) به کار می‌رود و در نتیجه نمی‌تواند فرمولی جامع برای تعیین معاصریت به دست دهد.

آنچه بیش از سایر دیدگاه‌ها می‌تواند به عنوان مکانیسم علمی و دقیق از معاصریت قلمداد شود، دیدگاه بازمانی است. دیدگاهی که بیشتر طرز فکر هنرمند، نحوه ارایه اثر و محتوای آن را مد نظر قرار داده و نه ظرف تاریخی اثر را. این دیدگاه بین چیستی اثر هنری با واقعیات جاری جامعه و مناسبات آن، میزان تطابق را ارزیابی

می‌کند و پس از آن در صورت وجود این تطابق، اثر هنری مزبور را واجد صفت معاصر میداند. معاصر به دلیل حرکت دایمی و رو به جلو، فضایی ناپایدار را اشغال می‌کند و بی‌تردید به یک لحظه تاریخی خاص خود را محدود ننموده و حتی گاه (به دلیل رسیدن به زبانی مشترک) با گذشته خود پیوند برقرار می‌کند. با این تعریف، آثار هنری با وجود ساکن شدن در ظرف زمانی و مکانی معین، به آن محدود نمی‌گردند و این امکان وجود دارد که با گذر زمان با زمینه‌های اجتماعی آینده خود همایند شوند. به زبانی دیگر می‌توان گفت که آثار هنری، توانایی خم‌کردن زمان برای رسیدن به زمینه‌های مناسب ظهور و بیان خود را دارا هستند و این همان معنای معاصریت در مفهوم «بازمانی» است. اینجاست که باید بگوییم معاصریت در قطب دوم اثر هنری، یعنی مخاطب، ظرف زمان را می پذیرد ولی در قطب اول آن، که مربوط به تولید اثر هنری است، ظرف و محدوده زمانی را نمی‌پذیرد.

با این تعریف باید پذیرفت که هرآنچه در این دوران صورت می‌پذیرد، لزوماً معاصر نیست. زیرا معاصر بودن علاوه بر هم‌زمانی، مستلزم آگاهی و شناخت در نسبت با جهان، زمان، جامعه و خود است و در این میان، ایده و تفکر هنرمند بیش از عامل درزمانی، معرف معاصر بودن اوست. بی تردید بیان و اندیشه پنهان در پس فرم و تاثیری که اثر در تغییر نگاه مخاطب به جهان پیرامونش داشته است، سبب گشته تا آثاری به عنوان میراث هنری یک جامعه، حفظ شده و آثاری دیگر به فراموشی سپرده شوند.

بنا به تعریف ما، واژه معاصر پویاست اما سرگردان نیست. پویایی مفهوم معاصر آنجاست که می تواند در قبال ارتباط با مجموعه‌های کوچک‌تر جوامع انسانی، در هر نقطه از اقلیم فرهنگی دنیا، شاخصه‌های محدودتر و جزیی‌تر داشته باشد. بطور مثال هنرمند ایرانی دوران جدید، همچون هر هنرمند دیگر، در هر کجای دنیا، زاده دوران خویش است و زبان اثر او باید با زبان امروزی قرابت و نزدیکی داشته باشد، و این مهم حاصل نمی‌شود مگر آنکه هنرمند به میزانی از دانش و شناخت دوران خود رسیده باشد، تا بتواند بر مبنای مقتضیات زمان و با استفاده از فنآوری روز، به خلق آثاری برانگیزاننده بپردازد تا به وسیله آن دانش و آگاهی مخاطب خود را ارتقا داده و او را به اندیشه وا دارد؛ چنین اثری هنر معاصر خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

1 Cauquelin Anne.
2 Vera Chaikovskaya.
3 Catherine Millet.
4 Michael Archer.
5 Richar Meier.
6 Giorgio Agamben.
7 Hans Ulrich Obrist.
8 Boris Groys.
9 Jean-François Lyotard.
10 Joseph Kosuth.

۱۱ تجربیات پسامفهومی دهه ۸۰ به شکلی راهبردی به الگوهای سنتی تصویر اقبال نشان دادند. در دهه ۹۰ توجه به مساله اجرا و ارایه هنری، شکل تماشایی‌تری به خود گرفت و روابط بین ایده و اجرای آن اهمیت بسیار یافته و روندی کاملاً مغایر با پیشگامان هنر مفهومی، که بر خودکفایی ایده و مفهوم پافشاری می‌ورزیدند، پیدا کرد (سمیع آذر، ۱۳۹۱، ۷۳).

12 Henri-Robert-Marcel Duchamp.

۱۳ منظور ما از مولفه‌های پیوستی، همانا عوامل یا عناصری خواهند بود که به‌طور هم‌زمان با هر دو دوره زمانی مدرن و معاصر و به تبع این، آیین‌ها و آیین‌واره‌های هنری حاصل از آنها در ارتباط بوده و به‌صورت توامان، به پیامی که حالا و همین‌جا دریافت می‌کنیم —با توجه به موضوع ما {می‌تواند} یک اثر هنری یا داده‌ای مربوط به یک اثر {باشد}—از طرفی و تولیدکننده یا فرستنده آن پیام —با توجه به موضوع ما{می‌تواند} هنرمند خلاق یا هرکدام از کارگزاران فعال شبکه‌ها {باشد}—و به تبع این، خود تولید و ارسال در مفهوم عام آن هم از طرف دیگر به یک اندازه در عام‌ترین تعریف آن ارجاع می‌دهد (ککلن، ۱۳۹۴، ۱۴۱).

14 Filippo Tommaso Emilio Marinetti.
15 Roselee Goldberg.
16 Ernst Otto Fischer.
17 Кузьма Сергеевич Петров-Водкин.
18 Sir Herbert Edward Read.

۲۸ نظریه پردازانی چون گئورک لوکاچ، لوسین گلدمن، آرنولد هاورز و کارل مانهایم نیز، هریک از راه‌های مختلف هنر و ادبیات را به ساحت اجتماعی پیوند می‌زنند.

فهرست منابع

آگامبن، جورجو(۱۳۸۹)، *معاصر چیست*، ترجمه امیر کیانپور، گام نو، تهران.
بدیو، آلن (۱۳۹۱)، نگاهی درباره مارسل دوشان، ترجمه علیرضا ارواحی و شکوه کریمی، *گلستانه* ۱، شماره ۱۲۰، ۴۲-۴۵
پاکباز، رویین(۱۳۸۶)، *دایرةالمعارف* هنر، فرهنگ معاصر، تهران.
چایکوفسکایا، ورا (۱۳۸۵)، جستجوی انسان در هنر معاصر، ترجمه منیژه اذکایی، *فصلنامه فرهنگستان* هنر، خیال، شماره ۱۹، ۱۴۴-۱۵۷
دومزون روژ، ایزابل(۱۳۸۹)، *هنر معاصر*، ترجمه جمال عرب‌زاده، دانشکده هنر، تهران.
راش، مایکل(۱۳۸۹)، *رسانه‌های نوین در هنر قرن بیستم*، ترجمه بیتا روشنی، خسرو طالب‌زاده و نینا ماژجو، نشر نظر، تهران.
رید، هربرت(۱۳۸۷)، *فلسفه هنر معاصر*، ترجمه محمد تقی فرامرزی، نشر نگاه، تهران.
فیشر، ارنست (۱۳۸۶)، *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی*، ترجمه فیروز شیروانلو، انتشارات توس، تهران.
ککلن، آن (۱۳۹۴)، *نظریه هنر معاصر*، ترجمه بهروز عوض پور، نشر نگاه، تهران.
گنجی، ایمان؛ کیوان مهتدی (۱۳۹۱)، موزه یک *کارخانه است*؛ مجموعه

راهنمای سیاسی برای هنر معاصر، حرفه هنرمند، تهران.
گلدبرگ، رزلی (۱۳۸۸)، *هنر اجرا*، ترجمه مریم نعمت طاووسی، نشر نمایش، تهران.
مالپاس، سایمون (۱۳۸۸)، *ژان فرانسوا لیوتار*، ترجمه بهرنگ پورحسینی، نشر مرکز، تهران.
میه،کاترین (۱۳۹۰)، *هنر معاصر تاریخ و جغرافیا*، ترجمه مهشید نونهالی، نشر نظر، تهران.
Ortega, Y & Gasset, J (1976), *En Torno & Galileo, Esquema de las crisis Madrid* , Revista Deocci.
Wild, Carolyn (2007), *Matter and Meaning in the Work of Art*, Joseph Kosoth S "One and Tree Chair" in philosophy and conceptual art, New York, Oxford University Press.

Reading about Contemporaneity

Tarannom Taghavi[1], Asghar Kafshchian Moghaddam[*2], Mahboobeh Pahlavan Noodeh[3]
[1]Ph.D. Candidate in Art Research, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2]Associate Professor, Faculty of Visual Arts ,College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[3] Ph.D. Candidate in Art Research, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
(Received 12 Feb 2018, Accepted 17 Nov 2018)

It seems that providing a comprehensive definition of contemporaneity, despite the multiplicity of meaning in a multi-dimensional world, is a vague subject. In defining this word, some researchers contemplate only being present, (belonging to or occurring in the present or a person or thing living or existing at the same time as another) and the other group transcends of this definition with a different definition of contemporary, and defines contemporaneity in the concept of extra time. Addition of contemporaneity to artwork requires, above all, the answer to the fundamental question whether the contemporary period is essentially a certain time period of the art of a land, with all the works related to that period, or the contemporary word, only on works which are consistent with its examples. Sometimes the implications of the new aspect are transcended and the circle of belongings transforms the word. In the use of the word of contemporary with means of (at a time) all the works created at the present time are considered contemporary. But when we use contemporary with means of (with time), everything that is capable of recording and expressing the components of the present is contemporary. In this case, the mere existence of the form loses its fundamental importance, and the content of the work, insight and manner of presentation by the artist can make the work in any contemporary period of time with the current time. Here, time is important in one aspect, in the audience, and in other aspects, the artist and the work of art, are capable of returning to different periods And this is the concept of contemporary, which is considered as the most practical meaning in this research. Another look at the contemporary notion is an attentive look that at the time no longer matters, and the goals and missions of the artist and his cooperation with these goals, connects him with his contemporary word. If we consider art as contemporary to be capable of expressing the components of the present in today's language, then perhaps a component of the time is no longer the only pillar and other components are replaced. The study of the theme of various ideas about contemporary and the presentation of a more precise understanding of this unconventional concept, in three semantic interpretations of time (at the time, with time, extra time) in this study are discussed. The research method in this study is descriptive-analytic and the method of data collection is library. According to the results of the research, which, more than other perspectives can be regarded as a rather precise definition of contemporaneity, is the reciprocal view. Based on this view, art works are not limited to being inhabited within a given time frame and may be adapted to the future with their artistic backgrounds. As a result, contemporaneity at the second pole of the work of art, that is, the audience, accepts time, but on its first pole, which relates to the production of the work of art, it does not embrace the time and space.

Keywords
Contemporaneity, Postmodern, at the Time, with Time, Extra Time.

*Corresponding Author:: Tel/Fax: (+98-21) 88037741, E-mail: kafshchi@ut.ac.ir.