هنر، هنر عوام پسند و توهم توده

هنرتوده ديگر وجود ندارد، چرا كه توده ها وجود ندارند. توده هاي جديد متمركز در نواحي روستايي تا تمدن شهر نشيني با صنعت گران و دهقانان حكومت هاي بزرگ و همينطور مردم قرون وسطي تفاوت دارند.

زماني كه توسط كاردينال «دورتز» كلمه ي مردم به پاريسي ها اطلاق شد ، تعبير درستي از آن نشد، اگر كاردينال خود را به پاريس محدود نكرده بود بايد از واژه ي بورژوازي يا توده استفاده مي كرد. مردمي كه تصاوير مذهبي مي خريدند و آوازهاي توده مي خواندند از قديم ترين تمدن هاي زمين زاده شده بودند. آن ها به تصاوير و آوازها دلخوش بودند و به ندرت سواد خواندن داشتند.

زماني كه راديو جاي نخ ريسي را گرفت، عكاسي مجله اي جاي هيزم هاي شكسته و رمان هاي كارآگاهي جاي رمان هاي شواليه اي را گرفت ما شروع به صحبت در باره ي هنر توده ها كرديم. اين شد كه ما هنر را بااطلاع رساني از طريق رسانه ها اشتباه گرفتيم. يك رمان از توده ها داريم اما يك استاندال از توده ها نداريم، يك موسيقي براي توده ها اما نه باخ و نه بتهوون ، يك نقاشي براي توده ها نه پيرو دلا فرانسسكا و نه ميكلانژ.

عموما" اين مسئله كه داستان تاثيرات خود را با دريافت انگاره هاي جمعي با عملكرد هم ذات پنداري كسب مي كند پذيرفته شده است، هر يك از ما خود را با يك شخصيت قهرماني همسان مي كنيم. فيلم هايي كه در آن ها ميليونر با زن خياط ازدواج مي كند ديگربيشتر از داستانهايي كه در آن ها شاهزاده با زن شير فروش ازدواج مي كند يا تسلط هركول بر اسطوره هاي رومي يا يوناني اهميتي ندارد.

اسطوره ي ساترن (داستان عصر طلايي از وفور رويايي) ديگر شاهكاري به شمار نمي آيد. هم چنين دنياي داستان با قصه هاي جن و پري يكسان نيست. دومي به اين جهان اشاره دارد اما آنها به سوي او كشيده مي شوند. «سرزمين ابري فاخته» ماجرايي در بر ندارد اما به خودي خود اثر شگفت انگيزي است. شگفت انگيزمانند مقدس(كه جزيي از آن است) به جهاني متفاوت، گاهي تسلي بخش و گاهي هولناك ، به هر صورت به جهاني متفاوت از دنياي واقعي تعلق دارد. اگر چه روياي مستخدمه ها از ازدواج با شاهزاده روياي جذابي است اما « سيندرلا» داستان قوام نيافته اي نيست. چرا كه موش هايي كه به پيشخدمت و كدويي كه به كالسكه تبديل مي شود در داستان به اندازه ي خود مسئله ي ازدواج اهميت دارند. داستان، قصه ي سيندرلاست، همينطور داستان سحر و افسون. نقش اول تمام داستان هاي جن و پري خود جن وپري است. موفقيت بي اندازه فانتوماس (شخصيت مركزي و تكان دهنده و بسيار مردمي مارسل آلن) فقط به فانتوماس محدود نمي شود. در داستان هاي جنايي ، گانگستر شجاع جاي كارآگاه با قريحه را مي گيرد، سپس گانگستر فرومايه (با دستوراتي از بالا) جاي گانگستر شجاع را مي گيرد. تماشاچيان، مانند دنياي اين افسانه ها يكسان باقي مي مانند.

شگفت كه مامن انسان هاي آزاد، براي ديگر انسان ها پناهگاهي بوده و آن ها را به هم پيوسته، اما تاريخ اين حملات پيگير در حال آشكار شدن است. اگرچه تراژدي ابدي حاكم بر اين تاريخ ازساترن تا مهر داروي عشق «ايزولد» فلكلورهاي جن و پري قديمي را هرگز از خو د دور نكرد، اما به هر صورت داستان هاي جن و پري رنگ و بوي مسيحيت گرفتند. افسانه طلايي(قرن سيزدهم خلاصه اي از زندگي قديسين) به خارج گسترش يافت و رمان هاي شواليه اي متولد شدند. نجوا با فرشتگان، قديسين، شواليه هاي شجاع ، ديوها و

ساكنين عجيب قلمرو ابدي نا متعارف ، پژواك پهناور بشر قرون وسطي شد، همانطور كه حكايت نويسي متعلق به ايام كهن بود. رويا بيني جمعي براي زمان زيادي همسرايي مشترك بين انسان ها بود. اما يك روز قهرمان از زندگي باز ايستاد: خلاصه بگويم قهرمان روح خود را از دست داد.

با آغاز قرن هجدهم و قرون بعدي، شخصيت عصيان گر در سرزمين تخيل متولد شد. تولد دزد جنتلمن، شخصيتي همانقدر واقعي است كه «گربه ي چكمه پوش» از نظمي مانند ايده اليسم دوره ي بعد مانند «سرباز مزدور» (سرباز حرفه اي ، رهبر گانگستر هاي مزدور در رنسانس ايتاليا) تبعيت نكرد. اگر افسانه در نقاشي نيمه قرن نوزدهم بيرنگ مي شود به اين دليل است كه نقاشان به شخصيت هاي افسانه اي قديم و جديد اعتقاد ندارند. «دولا كروز» افسانه را نه آن گونه كه از رمان بلكه به گونه اي كه در شاعري ديده مي شود، نقاشي مي كند. هيچ كس قهرمان هاي «اوژن سو» را در« پاريس اسرار آميز» نقاشي نمي كند هر چند تهاجمي به تخيلات كل اروپا باشد . با «بالزاك» افسانه معاصر، توسط مفسران تعبير مي شود. «فلوبر» متولد مي شود. هنر، شگفتي را در تاريخ و درجهان هاي بيگانه جستجو خواهد كرد و كاوش هايش ذره ذره فضاي افسانه را ويران خواهد كرد. آخرين« قهرمان مسلم» فرانسوي ناپلئون است: «مسونيه» (نقاش ۱۹۸۱-۱۸۱۵) مردي خردمند، او را شكست خورده تصوير مي كند و انسان به سختي مي تواند پرتره ترسيم شده او توسط «سزان» را تصور كند. هيچ كسي جاي او را نمي گيرد. «دون كيشوت» ديوانه بود اما مي خواست يك قهرمان واقعي باشد: دنياي دروني فرو ريخته با دنياي خيالي كه از سوي قديسين و قهرمان هاي آن ترك شده بود كنار هم قرار داده شده اند.

عاقلانه نيست فكر كنيم احساس مورد توقع انسان مدرن ازهنر چيز ژرفي باشد. درست برعكس، آن ها اغلب سطحي و ناچيز هستند و بندرت از عاشقانه ها و احساسات مسيحي ، ميل به شدت عمل، كمي بيرحمي، بيهودگي جمعي و شهوت فرا مي روند. مردان و زناني كه به دليل مقاومت دربرابر چيزي مانند يك گروه برادري متحد شده بودند از سينما توقع رمان رمانتيك نه بيانات برادرانه داشتند. لذت داستان هاي عاشقانه ايجاد اتحاد نمي كند بلكه انسان ها را از هم جدا مي كند . هزاران انسان مي توانند توسط ايمان و عقيده يا اميد به انقلاب متحد شوند (فقط در زبان تبليغات) اما در آن صورت توده نيستند بلكه قرين يكديگرند: متحد در عمل، هميشه توسط چيزي كه در چشم شان بيشتر ازخودشان به حساب مي آيد. فضايل جمعي از ارتباط زاده مي شوند. در تمدن هاي اتحاد يافته بوسيله حقيقت، اغلب حقيقتي برتر، حقيقتي خارج از جهان مادي، هنر رفيع ترين افسانه ها يعني والاترين بخش انسان را پرورش ميدهد ، اما اگر اعتقاد جمعي در هم شكسته شود افسانه آزاد مي شود و سودمندي خود را ديگر باره باز مي يابد. افسانه نياز به جهاني خيالي دارد نه ايده الي. هنر تلاش به تسليم افسانه به نيازهاي كيفي مي كند اما افسانه مي تواند با آن پراكنده شود و سينماي تجاري مي تواند جاي كليساها را بگيرد. آن زمان است كه عنصر جن و پري واقعي در داستان هاي خنده دار پناه مي گيرد وهنرهاي التيام بخش در جهان در هم شكسته دروني، در دنياي ناسازگار خيال تكثير مي شوند.

عجيب است كه تنها هنر خصوصيت متعارف چيزي را كه ما نقاشي بد، معماري بد، موسيقي بد و غيره مي خوانيم، تعيين مي كند. كلمه ي «نقاشي» قلمرويي را معرفي مي كند كه در آن هنري امكان پذير است كه « سقف سيستين» و رنگ معمولي هر دو به آن تعلق دارند. حالا، چيزي كه نقاشي را براي ماهنري مي كند ترتيبي از رنگ ها روي يك سطح نيست بلكه كيفيت نظم آن هاست. شايد به اين دليل يك كلمه داريم كه نقاشي بد مدت زيادي نمي ماند. هيچ نقاشي بدي به سبك گوتيك نيست. نه اينكه همه نقاشي هاي گوتيك خوب

هستند: اما اختلافي كه «گيوتو» را از مقلدين ميانه ي آن جدا مي كند از آن نوعي نيست كه «رنوار» را از كاريكاتوريستهاي «وي پاريسين» (يك هفته نامه پاريسي مستهجن، تاسيس ۱۸۶۳) از يك طرف و فرهنگستاني ها از طرف ديگر جدا مي كند. آثار يك تمدن دين مدارانه، تنها يك رفتار هنرمندانه را بيان مي كند، يك كاربرد تك را براي نقاشي به كار مي گيرد. «گيوتو» و «گدي» را استعداد از هم متمايز مي كند و «دگاس» و كارآموزش «بونات» را اختلاف، اما رنوار و نقاشي مدلل با چه چيزاز هم متمايز مي شوند؟ با اين حقيقت كه در معرض تماشاگران است، نوعي تبليغات كه در آن هدف فروش خويش است. اگر تنها يك كلمه براي پاسخ به اين سوال كه چه چيزي از خطوط ، صداها، كلمات بزرگترين زبان بشري را بيان مي كند و همچنين چه چيزي عملكرد فيزيكي آن را تضمين مي كند، وجود دارد به اين خاطر است كه زماني، وجه تمايز مشخصي نداشت، ابزار موسيقي تنها موسيقي واقعي را مي نواختند چون موسيقي ديگري وجود نداشت. تقابل ميان هنرها و ابزار آن ها ابدي نيست. درنقاشي، اين تقابل با مكتب «بلونا» آغاز مي شود براي مثال با گزينش ايده هايي كه در دوره معماري رومي (سبك رومي بين كلاسيك و گوتيك) غير قابل تصور بود. نماد هنر مردمي در يك تمدن به هم پيوسته (اما نه خود كامه) « با كره ي سياه» است: تا شروع اين قرن بيشترپيكره هاي زيارتگاه هاي بزرگ سياه بودند چون موجوداتي كمتر انساني بشمار مي آمدند پس مقدس تر بودند اما اكنون جلد «فانتوماس»، تفاسير مجله ، پرتره هاي «هيتلر» و «استالين» باكره هاي سياه نيستند. تنها هنر تجسمي كه با توده ها بدون تزوير ارتباط برقرار مي كرد بر پايه رئاليسم نبود بلكه بر پايه سلسله مراتب روياهاي نظم يافته توسط ابر انسان، پيش از اين كه ايده هنر قابل درك شود از «سومر» تا به كليساها گسترش يافت.

موفقيت هنرهاي التيام بخش به تكنيك كمتري نياز دارد. بدون شك، پيروزي يك لحن و آهنگ در سرتاسر دنياي غرب به موفقيت تبليغات ب ب (پودر و صابون) يا يك شعار تبليغاتي نزديك تر است تا به شكوه و جلال موسيقي باخ. تبليغات حس قدرتمند و اوليه اي را به نفع آفريننده ي اثرايجاد مي كنند(يك بمب افكن بالاي قوطي پودر بچه پوستر صلح بهتري تا كبوتر پيكاسو است). اما تاثير گذاري اين تبليغات از كشفي كه به تكنيك نياز دارد فراهم نمي شود. اين كشف و شهود تبلور خرد جمعي است و توسط انساني كه در معرض اين احساسات قرار داشته، گاهي به نفع انسان ديگري خلق شده، انساني كه در آن زمان حضور نداشته است.

حالا، حساسيت در برابر آن ابزارها آسيب پذير است (صداها، قافيه ها، كلمات ، اشكال و رنگ ها) كه از هنر بوده و هستند و اين سوال در باره ي غايتي است كه اين ابزارها در خدمت آن هستند. يك هنرمند باهوش مي تواند احساسات يك جمع يا حتي فرقه اي كه به آن تعلق دارد بيان كند چيزي كه «گويا» و «رامبراند» و خيلي كسان ديگر نشان داده اند . هنرمند به ندرت فقط خودش است. او خود را به شيوه ي يك فرد اشرافي در مقابل توده ها قرار نمي دهد: در عصر ايمان ، ذكاوت او غير قابل تفكيك از محاوره اش با توده ها بود اما در حال حاضر او خود را به گونه اي در مقابل توده هاي مدرن نشان مي دهد كه مناسب با چيزي باشد كه از او انتظار دارند مانند كريستوف كلمب در مقابل كساني كه مي خواستند او را از سفر بازدارند و اين گروه هاي جمعي از همساني با مردم يا پرولتاريا كه (اگر چه هر دو احتمالا" به آن ها تعلق داردند) چون آن ها اشراف و يا روحانيون قرن هجدهم بودند بسيار دور هستند . هنر التيام بخش از زماني كه رسمي شد، پيروزي بي سابقه ي خود را به بورژوازي قرن نوزدهم مديون است.

اما پيروزي هنرمندان مستقل ما را مبهوت مي كند ، از اين رو اعتقاد پيدا مي كنيم كه هنرمندان رسمي درست مانند نقاشي ژوزويت مرده اند . به اين ترتيب ما تنها فضايي اطراف زماني كه ژرفايش آن را آبي مي كند مي بينيم. چرا كه زيبايي شناسي رسمي دور شده از نقاشي در هر جايي حكمفرمايي مي كند. در سال ۱۹۵۰ «روشه گروسه» و «بوژورو» (نقاش هاي نقاشي تزييني ۱۸۵۹-۱۹۳۸/۱۸۲۵-۱۹۰۵) از كارهاي «پيكاسو» تاثير گذارتر بودند(بعضي از خشك مقدسي ها كنار گذاشته شده است). آن جا دورويي و تزوير از قبل كمتر است. اما اين اثر نيرومند تر است. نمونه ي كارهاي «سالون» براي سال ۱۹۰۵ شباهتي به عدم وابستگي۱۹۵۰ ندارد اما به تفاسير هفتگي ما نگاه كنيد حالا رژيم سياسي هر چه كه هست: غرب «كابانل»(پرتره نگا ۱۸۲۳-۱۸۸۹) را به «هوراس ورنت»(نقاش جنگ ۱۷۸۹-۱۸۶۳) ترجيح مي دهد و روسيه «روشه گروسه» كسي را كه از او تقليد مي كند به «كابانل» كسي كه او را ممنوع مي كند ارجح مي داند. مانند نقاشي بورژوا چيزي كه آن ها وارثين مستقيم آن هستند، هنرهاي مورد علاقه توده هايي كه اسطوره ي خود را گم كرده اند، هنرهاي در تفويض مي باشند. هدف اين هنرها عملكرد براي كساني است كه منافع انحصاري آن هنرها را پيش مي برند. در مجموع و جدا از برخي موفقيت هاي معاصر در شوخ طبعي، كار چارلي چاپلين يك داستان جن و پري واقعي اما از نوع احساسي آن است اين ها هنرهستند. كيفيت ، زماني كه در داشتن آن پافشاري كنند، دليل بودن آن ها نيست بلكه يكي از ابزار آن هاست. ما بعضي هنرمندان تبليغاتي با استعداد را دوست داريم. ما مي دانيم كه آن ها «ميكلانژ» و يا حتي «كلي» نيستند . هنوز آن ها در كشورهايي با فرهنگ هنرمندي كهن مورد قدرداني قرار ميگيرند. البته نه به دليل تاثير گذاري تصاوير آن ها بلكه به دليل جذابيت استعداد و هوش آن ها چرا كه تاثير گذارترين تبليغات از نوع امريكايي است كه بر اساس بازتاب هاي شرطي عمل كرده و براي معجون هاي خود موزه ي خيالي مصرف كنندگان كالا را خلق مي كند. به علاوه توده ها نسبت به تبليغات كه آن را زياد جدي نمي گيرند تا نسبت به سينما و عكس هاي هنري مجله ها كمتر حساس هستند.

هر دو فيلم و داستان هاي كارآگاهي يك هدف دارند« خريده شدن»، بنابراين آن ها به طريقه ي فيزيكي بر روي خوانندگان يا تماشاچيان بوسيله ي فن داستاني ، رجوع به سكس و شدت عمل مي كنند. فيلم هاي روسي قصد ساختن دنيايي خيالي دارند و اين كار را با جايگزيني حماسه انقلابي، يا روسيه مورد تهديد و يا افسانه اي از پرهيزكاري انجام مي دهند . درست همانطور كه تبليغات شوروي دنيايي مشابه در بد جلوه دادن ماركسيسم و تنزل آن به مانويسم اوليه طلب مي كند. آيا ترانه هاي مردمي قديم هدف خود فروشي داشتند؟ به يقين فروشندگاني بودند كه تصاوير مذهبي و رمان هاي شواليه اي مي فروختند، اما سر مستي اي كه هر مولف رمان هاي كارآگاهي با آن، اميد اغواي خواننده اش را دارد با ماجراهاي دون كيشوت يكي نيست. داستان ها و نقاشي هاي شهداء حتي زماني كه بي قاعده و غريب هستند ارائه گر «خون در فصل اول» نمي باشند. خصوصيات اين هنر هاي التيام بخش شدت آن ها نيست: در بسياري از آثار بزرگ ما حمله به خواننده و بيننده را مشاهده مي كنيم و« گرون والد» را تحسين مي كنيم (ماتيوس گرون والد ۱۴۸۰-۱۵۳۰ استاد نقاشي مذهبي كه به خاطر اثرش« محراب ايزن هايم» شهرت يافت) و نقاشان «پي يتا»،« شكسپير»، «بالزاك» ، «داستايوفسكي» و «بتهوون» . اينطور نيست كه اين خصوصيات تنها در بكارگيري محرك فيزيكي يافت شوند محرك احساسي نيز مانند انگيزه ي شدت عمل مي كند(گريه، ضعف و غش، رنج كشيدن ...) وهنرمندان بزرگ هميشه ار موارد فوق بي بهره نيستند و خصوصيات اين هنرها بيشتر در تعيين

موقعيت ابزار آن هاواقع شده است: شدت عمل «شكپير» در خدمت «پورسپرو» و شدت عمل « گرون والد و داستايفسكي» در خدمت «مسيح» است.

چرا كه هنر حقيقي ابزار خود را د رخدمت بخشي از انسان كه با شدت و يا ابهام انتخاب شده قرار مي دهد. درهيچ رمان پر شدت گانگستري خون بيشتري از « اورستيا يا اوديپوس ركس» نيست: اما خون در آن دو اثر از ارزش مشابه برخوردار نيست. مكبث مي گويد: « زندگي داستاني روايت شده توسط احمقي است پر از شدت و هياهو كه معنايي ندارد» اما ساحران با نشان دادن ترتيبي منظم در پس تمامي اين كشتن ها به مكبث معنا مي دهند. «گرون والد» و «گويا» منظوري دارند. تصاوير مستهجن را با تصاويرعريان يونان و هندوستان كه حساسيت متفاوت آن ها بشر را به كيهان متصل مي كند، اشتباه نگيريم. بدون سبك، هيچ هنري و جود ندارد و هر سبكي نشان مي دهد كه انسان معنايي دارد ، با ارزشي والا و جهت بندي شده ، آشكار يا پنهان كه هنريا نقاشي نام گرفته است، و اين ارزش در هنر مدرن نيز وجود دارد. درست برعكس مطبوعات التيام بخش كه انسان را به ارزش ها محدود نمي كنند بلكه به احساسات پيوند مي دهند . انسان از ميان تداوم لحظه ها با پوچي مبارزه مي كند و همه ي هنرها و تمدن ها انسان را اگرنه به ابديت، به استمرار پيوند مي دهند.

براي همين است كه در هر زمينه هنري تشخيص خود هنر با ابزار ونيروي انتشار آن ضروري است. بي فايده است سوال كنيم كه آيا ابزار بيان سينما به آن اجازه مي دهد كه هنر باشد: براي مدت هاي مديد اين ابزار به ابزار مربوط به تئاتر تقدم داشت. اما نيروي متقاعد كننده اي كه سينما با آن باعث تجسم افسانه ها مي شود، كثرت تماشاگران سينما، اين حقيقت را كه مي تواند مانند رمان با توده ها روبرو شده و يا حتي آن ها را فتح كند و در مقابل آن ها منفعل نماند تغيير نمي دهد. رمان با مراحل تهذيب از داستان هاي مردمي متولد، اما به احساسات و تجربه هاي انسان تبديل شد: جنايات و مكافات يك داستان كارآگاهي عالي نيست، رمان نفيسي است كه طرح آن با جنايت سرو كار دارد. رمان و سينما، براي توده ها نيازمند استعداد است، داستان پردازيي كه تاثير رمان نويس را بر خواننده تضمين مي كند، درست مانند شهوتراني است كه موسيقي رقص را تضمين مي كند و درست مانند استعداد بازسازي، در خدمت يك تعهد قابل تغييراست كه نقاشي را تضمين مي كند. هيچ نابغه اي نمي تواند از يك داستان مربوط به تداركات مهماني يا عروسي اثر بزرگي بيرون بياورد: ويكتورهوگو در تبديل بينوايان به اسطوره موفق نشد . نوشتن مي تو اند تزييني به روي ديوار باشد اما هنر حفاري زير سطح است به ديوار نمي چسبد.

پس« هنرهاي التيام بخش» به هيچ وجه هنرهاي سطح پايين نيستند. آن ها در جهت مقابل هنر حركت مي كنند، ضد هنرهستند و به ما نشان مي دهند كه در كدام نقطه، جبر، شرطي شدگي و جامعه شناسي قدرتمند ترازابزارهنري، ادراكي كه هدف به كار بردن طبيعت هنر را دارد متمايز است. تمدن ما اگر چه اغلب در هنر خود يك طعم تند تهذيب شده و والا را مي بيند از ميان تمامي فرم هاي گذشته آنهايي را بر مي گزيند كه هنرمند سوي الهي و سوي شيطاني خود را انتقال مي دهد. نشناختن خدايان غارها يا اين كه ايده هنر براي فاحشه هاي توبه كار ناشناخته بود براي آماتورهاي ما اهميت چنداني ندارد. بيهوده تلاش مي كنيد كه در آن ها اشتياقي براي آثار آلماني هاي گمنام كه «ورمير» نيستند، ايجاد كنيد. آن ها احساس مي كنند كه در يونان و يا در دوران رنسانس، انسان ها با خدايان در توافق بوده اند و تا حد لذت جويي تنزل نكرده بودند. آن ها تاييد مي كنند كه هنر تاثيرگذاري در«ارباب پيه تا» از «ويلنو» و هنر خاص «باروك» با تمام تفاوت

هايشان يك دشمن مشترك دارند. هنر مذاهب كه باور نداريم اثر قدرت مندتري بر ما نسبت به هنرهاي اين جهاني يا هنرهاي مذهبي كه تا حد سنت تنزل يافته اند ، داشته باشد. براي چين گلدان هاي «شانگ»(اوايل قبل از ميلاد)، تنديس «واي»(۳۸۶-۵۳۴) نقاشي «سونگ»(۹۶۰-۱۲۷۹) و براي هند «برهمنيسم» و«بوديسم» و بزرگي يونان با «فيدياس» مي ميرد. شك مي كنيم كه چرا هنر غير روحاني خشمگين ما هنرهاي مذهبي متعددي را احيا مي كند و آغاز به ديدن نظمي در ميان اين رستاخيزهاي به ظاهر مغشوش مي كنيم. آن ها از هر چيز ي كه مخالف تسكين باشد استقبال مي كنند.

در سطوح مختلف، ساده، ديوانه، كودك، بدوي، بربر و و حشي با مجسمه هاي دوران شكوفايي كه در آن به نظر مي رسد ناظر را سرزنش مي كنند يكي هستند. هنرهاي تمدن ها ي وابسته به گذشته صداي نمايش تك نفره را داشتند،گاهي يك تك گويي آمرانه، چرا كه هر محاوره اي با تماشاچي از محاوره اي با خدايان يا با بخشي از انسان كه بر آن متمركز بودند تبعيت مي كرد. نمي توانيم در اين مورد اشتباه كرده باشيم . اگر به سختي احساس مجسمه ساز مصري امپراطوري كهن را مي شناسيم اما متوجه مي شويم احساسي كه باعث حركت «گرويز» شد (نقاش پرتره ۱۷۲۵-۱۸۰۵) نبود. به محض اين كه هنر التيام بخش متولد شد ما شروع به رد آن كرديم. تحسين خالقين هنر باروك از «ميكلانژ» تا «ال گركو» و تكبر ما براي باروك از اين روست؛ تحسين برخي از نقاشي هاي خاص «روبنس»و حساسيت ما در مقابل ديگر هنرمندان از اين روست. ارتباط دوپهلوي ما با رافائل و بي علاقگي ما در برابر شاگردان او نيز از اين روست. «استاندال»، «لئوناردو» را به عنوان استاد مدرسه لومبارد تحسين مي كرد اما ما در «لئوناردو» هوش و ذوق ترسيم او را كه موناليزا را از تمام نقاشي هاي «هروديباس» جدا مي كند تحسين مي كنيم.(نقاشي سالومه و مادر او هروديباس با سر بريده يحيي تعميد دهنده) .

مدرسه بلونا در مقابل قضاوت ما تنزل مي كند. در پرتره نگاران بزرگ انگليسي توجهي در ارتباط با رتبه باعث شد كه پرتره هاي آن ها از منظره هايشان حتي براي خودشان خالي تر به نظر بيايد. ما به بدوي هاي درجه دو پاسخ مي دهيم اما به هنر متوسط قرن هجدهم پاسخي نمي دهيم. براي اين كه اين هنر براي نظم به وجود آمده نه فقط به خاطر اين كه پرداختي به نقاش صورت بگيرد: براي احساسات يا هرزگي حامي خود خلق شده ، فقط براي اين. «بوشر»(۱۷۰۳-۱۷۷۰) نه «تيتيان» و نه «روبنز» است. «گريوز» به خوبي مي دانست چه مي كد، كه برخي از طرح هايش شبيه به نقاشي هاي «فراگونارد» است نه سبك خود او. با «فراگونارد»(۱۷۳۲-۱۸۰۶) با« شاردن»(۱۶۹۹-۱۷۷۹) هنر به خدمت خود نقاشي در آمده و همه چيز تغيير مي كند. اما آيا نقاش ها بيشتر به كليسا تسليم نشدند؟ به هر حال ما فقط آن هايي را كه اعتقاد داشتند كليسا باعث وحدت آن ها با خدا بود قبول مي كنيم: يعني نقاشان گوتيك را و نه نقاشان ژزويت را. «سوگر» تصاوير سنت دنيس را انتخاب كرد، مجسمه ساز ها اين انتخاب را درست تشخيص دادند و حق داشتند. دعا كردن، لذت عمومي رفتن توده ها به كليسا در روز يكشنبه نيست، مانندهنر «بوشر» و شاگردان او هر هنر جاه طلبانه التيام بخش در پيچيدگي زندگي مي كند نه در اجتماعات.

عليرغم ميل ما براي پيوند دادن همه چيز، دنيايي كه در آن «مسيح» كاملترين انسان بود، دنياي «نيكولاس كوزا»(كشيش و فيلسوف آلماني ۱۴۰۰-۱۴۶۴) و «رافائل» براي ما عجيب تر و عجيب تر مي شود. اما هنر آن فتح بزرگي بود: پايان دنياي ميسحيت آغاز دنياي جديدي بود. با شروع قرن هفدهم، هنر التيام بخش تمامي موقعيت هاي متروك شده ي مسيحيت را احيا مي كند تا زماني كه پيروزي نهايي خود را در

كنده كاري هاي تند و تيز، خطابه هاي احساسي و نقاشي هاي مذهبي ادعا كند. احساس تسكيني كه تمدن ها رابطه ي خود را با كيهان و مرگ بر اساس آن قرار مي دهند بسيار متفاوت است: انسان ها از سليقه هاي خود لذت مي برند اما وقف ارزش ها مي شوند... ارزش هاي واقعي آن ها ارزش هايي است كه به خاطر آن ها فقر، استهزاء و مرگ را مي پذيرند. براي همين است كه در قرن هجدهم عدالت و دليل ارزش هاي واقعي هستند و نه احساسي و شهواني. براي همين است كه نقاشي آن طور كه نقاشان جديد به آن معتقد ند يك ارزش واقعي است و هر چه كه از آرزوي لذت متولد شود مانند احساسات عاطفي (قرن سوم قبل از ميلاد) و شهوتراني دوران اسكندر، مانند هر چيزي كه يكباره هنر و فرهنگ زندگي ما را رد كند از مرگ ارزش ها به وجود مي آيد و ارزشي را جايگزين نمي كند.

آندره مالرو به عنوان يك رمان نويس و مورخ هنري و منتقد از شهرتي جهاني برخوردار است. در زمان مارشال دوگل وزير امور فرهنگي فرانسه بود . مالرو از هر جهت، نه فقط در زيباشناسي كيفيت هنر عوام پسند بلكه در تاثيرات احتمالي آن بر توده ها و سرنوشت انسان صاحب نظر است. او هنرهاي عوام پسند را هنرهاي تسكين دهنده مي خواند.