

## هنر، هنر عوام پسند و توهم توده / آندره مالرو / برگردان مهناز دقیق نیا

آندره مالرو به عنوان یک رمان نویس و مورخ هنری و منتقد از شهرتی جهانی برخوردار است. در زمان مارشال دوگل وزیر امور فرهنگی فرانسه بود. مالرو از هر جهت، نه فقط در زیباشناسی کیفیت هنر عوام پسند بلکه در تاثیرات احتمالی آن بر توده ها و سرنوشت انسان صاحب نظر است. او هنرهای عوام پسند را هنرهای التبام بخش می خواند.

هنرتوده دیگر وجود ندارد، چرا که توده ها وجود ندارند. توده های جدید متمرکز در نواحی روستایی تا تمدن شهر نشینی با صنعت گران و دهقانان حکومت های بزرگ و همینطور مردم قرون وسطی تفاوت دارند.

زمانی که توسط کاردینال «دورتز» کلمه ی مردم به پارسی ها اطلاق شد، تعبیر درستی از آن نشد، اگر کاردینال خود را به پاریس محدود نکرده بود باید از واژه ی بورژوازی یا توده استفاده می کرد. مردمی که تصاویر مذهبی می خریدند و آوازهای توده می خواندند از قدیم ترین تمدن های زمین زاده شده بودند. آن ها به تصاویر و آوازه دلخوش بودند و به ندرت سواد خواندن داشتند.

زمانی که رادیو جای نخ ریسی را گرفت، عکاسی مجله ای جای هیزم های شکسته و رمان های کارآگاهی جای رمان های شوالیه ای را گرفت ما شروع به صحبت در باره ی هنر توده ها کردیم. این شد که ما هنر را با اطلاع رسانی از طریق رسانه ها اشتباه گرفتیم. یک رمان از توده ها داریم اما یک استاندال از توده ها نداریم، یک موسیقی برای توده ها اما نه باخ و نه بتهوون، یک نقاشی برای توده ها نه پیرو دلا فرانسسکا و نه میکلائو.

عموماً این مسئله که داستان تاثیرات خود را با دریافت انگاره های جمعی با عملکرد هم ذات پنداری کسب می کند پذیرفته شده است، هر یک از ما خود را با یک شخصیت قهرمانی همسان می کنیم. فیلم هایی که در آن ها میلیونر با زن خیاط ازدواج می کند دیگر بیشتر از داستانهایی که در آن ها شاهزاده با زن شیر فروش ازدواج می کند یا تسلط هرکول بر اسطوره های رومی یا یونانی اهمیت ندارد.

اسطوره ی ساترن ( داستان عصر طلایی از وفور رویایی) دیگر شاهکاری به شمار نمی آید. هم چنین دنیای داستان با قصه های جن و پری یکسان نیست. دومی به این جهان اشاره دارد اما آنها به سوی او کشیده می شوند. «سرزمین ابری فاخته» ماجرای در بر ندارد اما به خودی خود اثر شگفت انگیزی است. شگفت انگیزمانند مقدس (که جزیی از آن است) به جهانی متفاوت، گاهی تسلی بخش و گاهی هولناک، به هر صورت به جهانی متفاوت از دنیای واقعی تعلق دارد. اگر چه رویای مستخدمه ها از ازدواج با شاهزاده رویای جذابی است اما «سیندرلا» داستان قوام نیافته ای نیست. چرا که موش هایی که به پیشخدمت و کدویی که به کالسکه تبدیل می شود در داستان به اندازه ی خود مسئله ی ازدواج اهمیت دارند. داستان،

قصه ی سیندرلاست، همینطور داستان سحر و افسون. نقش اول تمام داستان های جن و پری خود جن و پری است. موفقیت بی اندازه فانتوماس ( شخصیت مرکزی و تکان دهنده و بسیار مردمی مارسل آلن) فقط به فانتوماس محدود نمی شود. در داستان های جنایی، گانگستر شجاع جای کارآگاه با قریحه را می گیرد، سپس گانگستر فرومایه (با دستوراتی از بالا) جای گانگستر شجاع را می گیرد. تماشاچیان، مانند دنیای این افسانه ها یکسان باقی می مانند.

شگفت که ما من انسان های آزاد، برای دیگر انسان ها پناهگاهی بوده و آن ها را به هم پیوسته، اما تاریخ این حملات پیگیر در حال آشکار شدن است. اگرچه تراژدی ابدی حاکم بر این تاریخ از سترن تا مهر داروی عشق «ایزولد» فلکلورهای جن و پری قدیمی را هرگز از خود دور نکرد، اما به هر صورت داستان های جن و پری رنگ و بوی مسیحیت گرفتند. افسانه طلایی (قرن سیزدهم خلاصه ای از زندگی قدیسین) به خارج گسترش یافت و رمان های شوالیه ای متولد شدند. نجوا با فرشتگان، قدیسین، شوالیه های شجاع، دیوها و ساکنین عجیب قلمرو ابدی نا متعارف، پژواک پهناور بشر قرون وسطی شد، همانطور که حکایت نویسی متعلق به ایام کهن بود. رویا بینی جمعی برای زمان زیادی همسرایی مشترک بین انسان ها بود. اما یک روز قهرمان از زندگی باز ایستاد: خلاصه بگویم قهرمان روح خود را از دست داد.

با آغاز قرن هجدهم و قرون بعدی، شخصیت عصیان گر در سرزمین تخیل متولد شد. تولد دزد جنتلمن، شخصیتی همانقدر واقعی است که «گربه ی چکمه پوش» از نظمی مانند ایده ایسم دوره ی بعد مانند «سرباز مزدور» (سرباز حرفه ای، رهبر گانگستر های مزدور در رنسانس ایتالیا) تبعیت نکرد. اگر افسانه در نقاشی نیمه قرن نوزدهم بیرنگ می شود به این دلیل است که نقاشان به شخصیت های افسانه ای قدیم و جدید اعتقاد ندارند. «دولا کروز» افسانه را نه آن گونه که از رمان بلکه به گونه ای که در شاعری دیده می شود، نقاشی می کند. هیچ کس قهرمان های «اوژن سو» را در «پاریس اسرار آمیز» نقاشی نمی کند هر چند تهاجمی به تخیلات کل اروپا باشد. با «بالزاک» افسانه معاصر، توسط مفسران تعبیر می شود. «فلوبر» متولد می شود. هنر، شگفتی را در تاریخ و در جهان های بیگانه جستجو خواهد کرد و کاوش هایش ذره ذره فضای افسانه را ویران خواهد کرد. آخرین «قهرمان مسلم» فرانسوی ناپلئون است: «مسونیه» (نقاش ۱۹۸۱-۱۸۱۵) مردی خردمند، او را شکست خورده تصویر می کند و انسان به سختی می تواند پرتره ترسیم شده او توسط «سزان» را تصور کند. هیچ کسی جای او را نمی گیرد. «دون کیشوت» دیوانه بود اما می خواست یک قهرمان واقعی باشد: دنیای درونی فرو ریخته با دنیای خیالی که از سوی قدیسین و قهرمان های آن ترک شده بود کنارهم قرار داده شده اند.

عاقلانه نیست فکر کنیم احساس مورد توقع انسان مدرن از هنر چیز ژرفی باشد. درست برعکس، آن ها اغلب سطحی و ناچیز هستند و بندرت از عاشقانه ها و احساسات مسیحی، میل به شدت عمل، کمی بیرحمی، بیهودگی جمعی و شهوت فرا

می روند. مردان و زنانی که به دلیل مقاومت در برابر چیزی مانند یک گروه برادری متحد شده بودند از سینما توقع رمان رمانتیک نه بیانات برادرانه داشتند. لذت داستان های عاشقانه ایجاد اتحاد نمی کند بلکه انسان ها را از هم جدا می کند. هزاران انسان می توانند توسط ایمان و عقیده یا امید به انقلاب متحد شوند (فقط در زبان تبلیغات) اما در آن صورت توده نیستند بلکه قرین یکدیگرند: متحد در عمل، همیشه توسط چیزی که در چشم شان بیشتر از خودشان به حساب می آید. فضایل جمعی از ارتباط زاده می شوند. در تمدن های اتحاد یافته بوسیله حقیقت، اغلب حقیقتی برتر، حقیقتی خارج از جهان مادی، هنر رفیع ترین افسانه ها یعنی والاترین بخش انسان را پرورش میدهد، اما اگر اعتقاد جمعی در هم شکسته شود افسانه آزاد می شود و سودمندی خود را دیگر باره باز می یابد. افسانه نیاز به جهانی خیالی دارد نه ایده الی. هنر تلاش به تسلیم افسانه به نیازهای کیفی می کند اما افسانه می تواند با آن پراکنده شود و سینمای تجاری می تواند جای کلیساها را بگیرد. آن زمان است که عنصر جن و پری واقعی در داستان های خنده دار پناه می گیرد و هنرهای التیام بخش در جهان در هم شکسته درونی، در دنیای ناسازگار خیال تکثیر می شوند.

عجیب است که تنها هنر خصوصیت متعارف چیزی را که ما نقاشی بد، معماری بد، موسیقی بد و غیره می خوانیم، تعیین می کند. کلمه ی «نقاشی» قلمرویی را معرفی می کند که در آن هنری امکان پذیر است که «سقف سیستین» و رنگ معمولی هر دو به آن تعلق دارند. حالا، چیزی که نقاشی را برای ماهنری می کند ترتیبی از رنگ ها روی یک سطح نیست بلکه کیفیت نظم آن هاست. شاید به این دلیل یک کلمه داریم که نقاشی بد مدت زیادی نمی ماند. هیچ نقاشی بدی به سبک گوتیک نیست. نه اینکه همه نقاشی های گوتیک خوب هستند: اما اختلافی که «گیوتو» را از مقلدین میانه ی آن جدا می کند از آن نوعی نیست که «رنوار» را از کاریکاتوریستهای «وی پاریسین» (یک هفته نامه پارسی مستهجن، تاسیس ۱۸۶۳) از یک طرف و فرهنگستانی ها از طرف دیگر جدا می کند. آثار یک تمدن دین مدارانه، تنها یک رفتار هنرمندانه را بیان می کند، یک کاربرد تک را برای نقاشی به کار می گیرد. «گیوتو» و «گدی» را استعداد از هم متمایز می کند و «دگاس» و کارآموزش «بونات» را اختلاف، اما رنوار و نقاشی مدلل با چه چیز از هم متمایز می شوند؟ با این حقیقت که در معرض تماشاگران است، نوعی تبلیغات که در آن هدف فروش خویش است. اگر تنها یک کلمه برای پاسخ به این سوال که چه چیزی از خطوط، صداها، کلمات بزرگترین زبان بشری را بیان می کند و همچنین چه چیزی عملکرد فیزیکی آن را تضمین می کند، وجود دارد به این خاطر است که زمانی، وجه تمایز مشخصی نداشت، ابزار موسیقی تنها موسیقی واقعی را می نواختند چون موسیقی دیگری وجود نداشت. تقابل میان هنرها و ابزار آن ها ابدی نیست. درنقاشی، این تقابل با مکتب «بلونا» آغاز می شود برای مثال با گزینش ایده هایی که در دوره معماری رومی (سبک رومی بین کلاسیک و گوتیک) غیر

قابل تصور بود. نماد هنر مردمی در یک تمدن به هم پیوسته (اما نه خود کامه) «با کره ی سیاه» است: تا شروع این قرن بیشتر بیکره های زیارتگاه های بزرگ سیاه بودند چون موجوداتی کمتر انسانی بشمار می آمدند پس مقدس تر بودند اما اکنون جلد «فانتوماس»، تفاسیر مجله ، پرتره های «هیتلر» و «استالین» باکره های سیاه نیستند. تنها هنر تجسمی که با توده ها بدون تزویر ارتباط برقرار می کرد بر پایه رئالیسم نبود بلکه بر پایه سلسله مراتب روپاهای نظم یافته توسط ابر انسان، پیش از این که ایده هنر قابل درک شود از «سومر» تا به کلیساها گسترش یافت.

موفقیت هنرهای التیام بخش به تکنیک کمتری نیاز دارد. بدون شک، پیروزی یک لحن و آهنگ در سرتاسر دنیای غرب به موفقیت تبلیغات ب ب (پودر و صابون) یا یک شعار تبلیغاتی نزدیک تر است تا به شکوه و جلال موسیقی باخ. تبلیغات حس قدرتمند و اولیه ای را به نفع آفریننده ی اثراجاد می کنند( یک بمب افکن بالای قوطی پودر بچه پوستر صلح بهتری تا کبوتر پیکاسو است). اما تاثیر گذاری این تبلیغات از کشفی که به تکنیک نیاز دارد فراهم نمی شود. این کشف و شهود تبلور خرد جمعی است و توسط انسانی که در معرض این احساسات قرار داشته، گاهی به نفع انسان دیگری خلق شده، انسانی که در آن زمان حضور نداشته است.

حالا، حساسیت در برابر آن ابزارها آسیب پذیر است (صداها، قافیه ها، کلمات ، اشکال و رنگ ها) که از هنر بوده و هستند و این سوال در باره ی غایتی است که این ابزارها در خدمت آن هستند. یک هنرمند باهوش می تواند احساسات یک جمع یا حتی فرقه ای که به آن تعلق دارد بیان کند چیزی که «گویا» و «رامبراند» و خیلی کسان دیگر نشان داده اند . هنرمند به ندرت فقط خودش است. او خود را به شیوه ی یک فرد اشرافی در مقابل توده ها قرار نمی دهد: در عصر ایمان ، ذکاوت او غیر قابل تفکیک از محاوره اش با توده ها بود اما در حال حاضر او خود را به گونه ای در مقابل توده های مدرن نشان می دهد که مناسب با چیزی باشد که از او انتظار دارند مانند کریستوف کلمب در مقابل کسانی که می خواستند او را از سفر بازدارند و این گروه های جمعی از همسانی با مردم یا پرولتاریا که (اگر چه هر دو احتمالا" به آن ها تعلق دارند) چون آن ها اشراف و یا روحانیون قرن هجدهم بودند بسیار دور هستند. هنر التیام بخش از زمانی که رسمی شد، پیروزی بی سابقه ی خود را به بورژوازی قرن نوزدهم مدیون است.

اما پیروزی هنرمندان مستقل ما را مبهورت می کند، از این رو اعتقاد پیدا می کنیم که هنرمندان رسمی درست مانند نقاشی ژورویت مرده اند . به این ترتیب ما تنها فضایی اطراف زمانی که ژرفایش آن را آبی می کند می بینیم. چرا که زیبایی شناسی رسمی دور شده از نقاشی در هر جایی حکمفرمایی می کند. در سال ۱۹۵۰ «روشه گروسه» و «بوژورو» ( نقاش های نقاشی تزینی ۱۸۵۹-۱۹۳۸/۱۸۲۵-۱۹۰۵) از کارهای «پیکاسو» تاثیر گذارتر بودند( بعضی از خشک مقدسی ها کنار گذاشته

شده است). آن جا دورویی و تزویر از قبل کمتر است. اما این اثر نیرومند تر است. نمونه ی کارهای «سالون» برای سال ۱۹۰۵ شباهتی به عدم وابستگی ۱۹۵۰ ندارد اما به تفاسیر هفتگی ما نگاه کنید حالا رژیم سیاسی هر چه که هست: غرب «کابانل» (پرتره نگا ۱۸۲۳-۱۸۸۹) را به «هوراس ورنه» (نقاش جنگ ۱۷۸۹-۱۸۶۳) ترجیح می دهد و روسیه «روشه گروسه» کسی را که از او تقلید می کند به «کابانل» کسی که او را ممنوع می کند ارجح می داند. مانند نقاشی بورژوا چیزی که آن ها وارثین مستقیم آن هستند، هنرهای مورد علاقه توده هایی که اسطوره ی خود را گم کرده اند، هنرهای در تفویض می باشند. هدف این هنرها عملکرد برای کسانی است که منافع انحصاری آن هنرها را پیش می برند. در مجموع و جدا از برخی موفقیت های معاصر در شوخ طبعی، کار چارلی چاپلین یک داستان جن و پری واقعی اما از نوع احساسی آن است این ها هنر هستند. کیفیت، زمانی که در داشتن آن پافشاری کنند، دلیل بودن آن ها نیست بلکه یکی از ابزار آن هاست. ما بعضی هنرمندان تبلیغاتی با استعداد را دوست داریم. ما می دانیم که آن ها «میکلانژ» و یا حتی «کلی» نیستند. هنوز آن ها در کشورهایی با فرهنگ هنرمندی کهن مورد قدردانی قرار میگیرند. البته نه به دلیل تاثیر گذاری تصاویر آن ها بلکه به دلیل جذابیت استعداد و هوش آن ها چرا که تاثیر گذارترین تبلیغات از نوع امریکایی است که بر اساس بازتاب های شرطی عمل کرده و برای معجون های خود موزه ی خیالی مصرف کنندگان کالا را خلق می کند. به علاوه توده ها نسبت به تبلیغات که آن را زیاد جدی نمی گیرند تا نسبت به سینما و عکس های هنری مجله ها کمتر حساس هستند.

هر دو فیلم و داستان های کارآگاهی یک هدف دارند «خریده شدن»، بنابراین آن ها به طریقه ی فیزیکی بر روی خوانندگان یا تماشاچیان بوسیله ی فن داستانی، رجوع به سکس و شدت عمل می کنند. فیلم های روسی قصد ساختن دنیایی خیالی دارند و این کار را با جایگزینی حماسه انقلابی، یا روسیه مورد تهدید و یا افسانه ای از پرهیزکاری انجام می دهند. درست همانطور که تبلیغات شوروی دنیایی مشابه در بد جلوه دادن مارکسیسم و تنزل آن به مانویسم اولیه طلب می کند. آیا ترانه های مردمی قدیم هدف خود فروشی داشتند؟ به یقین فروشندگانی بودند که تصاویر مذهبی و رمان های شوالیه ای می فروختند، اما سر مستی ای که هر مولف رمان های کارآگاهی با آن، امید اغوای خواننده اش را دارد با ماجراهای دون کیشوت یکی نیست. داستان ها و نقاشی های شهداء حتی زمانی که بی قاعده و غریب هستند ارائه گر «خون در فصل اول» نمی باشند. خصوصیات این هنر های التیام بخش شدت آن ها نیست: در بسیاری از آثار بزرگ ما حمله به خواننده و بیننده را مشاهده می کنیم و «گرون والد» را تحسین می کنیم (ماتیوس گرون والد ۱۴۸۰-۱۵۳۰ استاد نقاشی مذهبی که به خاطر اثرش «محراب ایزن هایم» شهرت یافت) و نقاشان «پی یتا»، «شکسپیر»، «بالزاک»، «داستایوفسکی» و «بتهوون». اینطور نیست که این خصوصیات تنها در بکارگیری محرک فیزیکی یافت شوند محرک احساسی نیز مانند

انگیزه‌ی شدت عمل می‌کند (گریه، ضعف و غش، رنج کشیدن...) و هنرمندان بزرگ همیشه از موارد فوق بی‌بهره نیستند و خصوصیات این هنرها بیشتر در تعیین موقعیت ابزار آن‌ها واقع شده است: شدت عمل «شکپیر» در خدمت «پورسپرو» و شدت عمل «گرون والد و داستایفسکی» در خدمت «مسیح» است.

چرا که هنر حقیقی ابزار خود را در خدمت بخشی از انسان که با شدت و یا ابهام انتخاب شده قرار می‌دهد. در هیچ رمان پر شدت گانگستری خون بیشتری از «اورستیا یا اودیپوس رکس» نیست: اما خون در آن دو اثر از ارزش مشابه برخوردار نیست. مکبث می‌گوید: «زندگی داستانی روایت شده توسط احمق است پر از شدت و هیاهو که معنایی ندارد» اما ساحران با نشان دادن ترتیبی منظم در پس تمامی این کشتن‌ها به مکبث معنا می‌دهند. «گرون والد» و «گویا» منظوری دارند. تصاویر مستهجن را با تصاویر عریان یونان و هندوستان که حساسیت متفاوت آن‌ها بشر را به کیهان متصل می‌کند، اشتباه نگیریم. بدون سبک، هیچ هنری وجود ندارد و هر سبکی نشان می‌دهد که انسان معنایی دارد، با ارزشی والا و جهت بندی شده، آشکار یا پنهان که هنر یا نقاشی نام گرفته است، و این ارزش در هنر مدرن نیز وجود دارد. درست برعکس مطبوعات التیام بخش که انسان را به ارزش‌ها محدود نمی‌کنند بلکه به احساسات پیوند می‌دهند. انسان از میان تداوم لحظه‌ها با پوچی مبارزه می‌کند و همه‌ی هنرها و تمدن‌ها انسان را اگر نه به ابدیت، به استمرار پیوند می‌دهند.

برای همین است که در هر زمینه هنری تشخیص خود هنر از ابزار و نیروی انتشار آن ضروری است. بی‌فایده است سوال کنیم که آیا ابزار بیان سینما به آن اجازه می‌دهد که هنر باشد: برای مدت‌های مدید این ابزار به ابزار مربوط به تئاتر تقدم داشت. اما نیروی متقاعد کننده‌ای که سینما با آن باعث تجسم افسانه‌ها می‌شود، کثرت تماشاگران سینما، این حقیقت را که می‌تواند مانند رمان با توده‌ها روبرو شده و یا حتی آن‌ها را فتح کند و در مقابل آن‌ها منفعل نماید تغییر نمی‌دهد. رمان با مراحل تهذیب از داستان‌های مردمی متولد، اما به احساسات و تجربه‌های انسان تبدیل شد: جنایات و مکافات یک داستان کارآگاهی عالی نیست، رمان نفیسی است که طرح آن با جنایت سرو کار دارد. رمان و سینما، برای توده‌ها نیازمند استعداد است، داستان پردازی که تاثیر رمان نویس را بر خواننده تضمین می‌کند، درست مانند شهوترانی است که موسیقی رقص را تضمین می‌کند و درست مانند استعداد بازسازی، در خدمت یک تعهد قابل تغییر است که نقاشی را تضمین می‌کند. هیچ نابه‌ای نمی‌تواند از یک داستان مربوط به تدارکات مهمانی یا عروسی اثر بزرگی بیرون بیاورد: ویکتور هوگو در تبدیل بینوایان به اسطوره موفق نشد. نوشتن می‌تواند تزئینی به روی دیوار باشد اما هنر حفاری زیر سطح است به دیوار نمی‌چسبد. پس «هنرهای التیام بخش» به هیچ وجه هنرهای سطح پایین نیستند. آن‌ها در جهت مقابل هنر حرکت می‌کنند، ضد هنر هستند و به ما نشان می‌دهند که در کدام نقطه، جبر، شرطی‌شدگی و جامعه‌شناسی قدرتمند تر از ابزار هنری، ادراکی

که هدف به کار بردن طبیعت هنر را دارد متمایز است. تمدن ما اگر چه اغلب در هنر خود یک طعم تند تهذیب شده و والا را می بیند از میان تمامی فرم های گذشته آنهایی را بر می گزیند که هنرمند سوی الهی و سوی شیطانی خود را انتقال می دهد. نشناختن خدایان غارها یا این که ایده هنر برای فاحشه های توبه کار ناشناخته بود برای آماتورهای ما اهمیت چندانی ندارد. بیهوده تلاش می کنید که در آن ها اشتیاقی برای آثار آلمانی های گمنام که «ورمیر» نیستند، ایجاد کنید. آن ها احساس می کنند که در یونان و یا در دوران رنسانس، انسان ها با خدایان در توافق بوده اند و تا حد لذت جویی تنزل نکرده بودند. آن ها تایید می کنند که هنر تاثیرگذاری در «ارباب پیه تا» از «ویلنو» و هنر خاص «باروک» با تمام تفاوت هایشان یک دشمن مشترک دارند. هنر مذاهب که باور نداریم اثر قدرت مندتری بر ما نسبت به هنرهای این جهانی یا هنرهای مذهبی که تا حد سنت تنزل یافته اند، داشته باشد. برای چین گلدان های «شانگ» (اوایل قبل از میلاد)، تندیس «وای» (۳۸۶-۵۳۴) نقاشی «سونگ» (۹۶۰-۱۲۷۹) و برای هند «برهمنیسم» و «بودیسم» و بزرگی یونان با «فیدیاس» می میرد. شک می کنیم که چرا هنر غیر روحانی خشمگین ما هنرهای مذهبی متعددی را احیا می کند و آغاز به دیدن نظمی در میان این رستاخیزهای به ظاهر مغشوش می کنیم. آن ها از هر چیزی که مخالف تسکین باشد استقبال می کنند.

در سطوح مختلف، ساده، دیوانه، کودک، بدوی، بربر و وحشی با مجسمه های دوران شکوفایی که در آن به نظر می رسد ناظر را سرزنش می کنند یکی هستند. هنرهای تمدن های وابسته به گذشته صدای نمایش تک نفره را داشتند، گاهی یک تک گویی آمرانه، چرا که هر محاوره ای با تماشاچی از محاوره ای با خدایان یا با بخشی از انسان که بر آن متمرکز بودند تبعیت می کرد. نمی توانیم در این مورد اشتباه کرده باشیم. اگر به سختی احساس مجسمه ساز مصری امپراطوری کهن را می شناسیم اما متوجه می شویم احساسی که باعث حرکت «گرویز» شد (نقاش پرتره ۱۷۲۵-۱۸۰۵) نبود. به محض این که هنر التیام بخش متولد شد ما شروع به رد آن کردیم. تحسین خالقین هنر باروک از «میکلانژ» تا «ال گرکو» و تکبر ما برای باروک از این روست؛ تحسین برخی از نقاشی های خاص «روبنس» و حساسیت ما در مقابل دیگر هنرمندان از این روست. ارتباط دوپهلوی ما با رافائل و بی علاقگی ما در برابر شاگردان او نیز از این روست. «استاندال»، «لئوناردو» را به عنوان استاد مدرسه لومبارد تحسین می کرد اما ما در «لئوناردو» هوش و ذوق ترسیم او را که مونالیزا را از تمام نقاشی های «هرودیاس» جدا می کند تحسین می کنیم. نقاشی سالومه و مادر او هرودیاس با سر بریده یحیی تعمید دهنده).

مدرسه بلونا در مقابل قضاوت ما تنزل می کند. در پرتره نگاران بزرگ انگلیسی توجهی در ارتباط با رتبه باعث شد که پرتره های آن ها از منظره هایشان حتی برای خودشان خالی تر به نظر بیاید. ما به بدوی های درجه دو پاسخ می دهیم اما به هنر متوسط قرن هجدهم پاسخی نمی دهیم. برای این که این هنر برای نظم به وجود آمده نه فقط به خاطر این که پرداختی به

نقاش صورت بگیرد: برای احساسات یا هرزگی حامی خود خلق شده، فقط برای این. «بوشر» (۱۷۰۳-۱۷۷۰) نه «تیتیان» و نه «روبنس» است. «گریوز» به خوبی می دانست چه می کند، که برخی از طرح هایش شبیه به نقاشی های «فراگونارد» است نه سبک خود او. با «فراگونارد» (۱۷۳۲-۱۸۰۶) با «شاردن» (۱۶۹۹-۱۷۷۹) هنر به خدمت خود نقاشی در آمده و همه چیز تغییر می کند. اما آیا نقاش ها بیشتر به کلیسا تسلیم نشدند؟ به هر حال ما فقط آن هایی را که اعتقاد داشتند کلیسا باعث وحدت آن ها با خدا بود قبول می کنیم: یعنی نقاشان گوتیک را و نه نقاشان ژرژویت را. «سوگر» تصاویر سنت دنیس را انتخاب کرد، مجسمه ساز ها این انتخاب را درست تشخیص دادند و حق داشتند. لذت عمومی رفتن توده ها به کلیسا در روز یکشنبه نیست، مانند هنر «بوشر» و شاگردان او هر هنر جاه طلبانه التیام بخش در پیچیدگی زندگی می کند نه در اجتماعات.

علیرغم میل ما برای پیوند دادن همه چیز، دنیایی که در آن «مسیح» کاملترین انسان بود، دنیای «نیکولاس کوزا» (کشیش و فیلسوف آلمانی ۱۴۰۰-۱۴۶۴) و «رافائل» برای ما عجیب تر و عجیب تر می شود. اما هنر آن فتح بزرگی بود: پایان دنیای مسیحیت آغاز دنیای جدیدی بود. با شروع قرن هفدهم، هنر التیام بخش تمامی موقعیت های متروک شده ی مسیحیت را احیا می کند تا زمانی که پیروزی نهایی خود را در کنده کاری های تند و تیز، خطابه های احساسی و نقاشی های مذهبی ادعا کند. احساس تسکینی که تمدن ها رابطه ی خود را با کیهان و مرگ بر اساس آن قرار می دهند بسیار متفاوت است: انسان ها از سلیقه های خود لذت می برند اما وقف ارزش ها می شوند... ارزش های واقعی آن ها ارزش هایی است که به خاطر آن ها فقر، استهزاء و مرگ را می پذیرند. برای همین است که در قرن هجدهم عدالت و دلیل ارزش های واقعی هستند و نه احساسی و شهوانی. برای همین است که نقاشی آن طور که نقاشان جدید به آن معتقدند یک ارزش واقعی است و هر چه که از آرزوی لذت متولد شود مانند احساسات عاطفی ( قرن سوم قبل از میلاد) و شهوترانی دوران اسکندر، مانند هر چیزی که یکباره هنر و فرهنگ زندگی ما را رد کند از مرگ ارزش ها به وجود می آید و ارزشی را جایگزین نمی کند.