مفاهیم بنیادی تاریخ هنر

ویراستهٔ رابرت اس. نلسون و ریچارد شیف
ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی

www.ketab.ir

عنوان و نام پدیدآور: مفاهیم بنیادی تاریخ هنر/ ویراستهٔ رابرت اس. نلسون و ریچارد شیف؛ ترجمهٔ مهران مهاجر، محمد نبوی
مشخصات نشر: تهران مینوی خرد، ۱۳۹۲.
مشخصات ظاهری: ۳۸۳ ص.
شابک: ۳-۳۸-۶۲۲۰-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Critical terms for art history
یادداشت: نمایه
موضوع: هنر-- تاریخ‌نویسی-- اصطلاح‌ها و تعبیرها
موضوع: زبان انگلیسی-- اصطلاح‌ها و تعبیرها
شناسه افزوده: نلسون، رابرت اس.، ۱۹۴۷ ـ م.، ویراستار
شناسه افزوده: Nelson, Robert S
شناسه افزوده: شیف، ریچارد، ۱۹۴۳ ـ م.، ویراستار
شناسه افزوده: Shiff, Richard
شناسه افزوده: مهاجر، مهران، ۱۳۴۳ ـ، مترجم
شناسه افزوده: نبوی، محمد، ۱۳۴۳ ـ، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۲ ۷م۳۴N
رده‌بندی دیویی: ۷۰۱/۴
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۳۲۴۸۳۵۷

انتشارات مینوی خرد

مفاهیم بنیادی تاریخ هنر

ویراستهٔ رابرت اس. نلسون و ریچارد شیف

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Critical Terms for Art History

Edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff Second Edition.The University of Chicago Press, 2003

ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی
تولید و ویرایش: کارگاه مینوی خرد
طراح جلد: مهران زمانی
چاپ: جباری، صحافی: حبیب
۱۰۰۰ نسخه، چاپ اول ۱۳۹۵

حقوق چاپ و نشر محفوظ است

انتشارات مینوی خرد، بلوار میرداماد، خیابان شاه‌نظری
خیابان دوم، شمارهٔ ۲۲، واحد ۲۲
تلفن: ۲۲۲۵۷۷۱۶و۲۲۲۵۶۹۴۲و۲۲۹۲۲۰۱۱
شابک: ۳-۳۸-۶۲۲۰-۶۰۰-۹۷۸
www.minooyekherad.com

www.ketab.ir

فهرست مطالب

۲ **میانجی‌گری**
رابرت اِس. نسوان

۱۰ **به‌جای پیش‌گفتار: کسی نگاهی کند، می‌خواند، می‌نویسد**
رابرت اِس. نلسون

۲۴ **۱. بازنمایی**
دیوید سامرز

۴۸ **۲. نشانه**
الکس پاتس

۶۸ **۳. وانموده**
مایکل کمیل

۸۸ **۴. واژه وتصویر**
دبلیو. جِی. تی. میچل

www.ketab.ir

۱۰۶ ۵. روا ـ
ولفگانگ کم

۱۲۴ ۶. اجرا
کریستین استایلز

۱۵۶ ۷. سبک
یاش الزنر

۱۷۴ ۸. بافت
پاول مَتیک

۱۹۸ ۹. معنا/تفسیر
استفن بن

۲۱۸ ۱۰. بدن
امیلیا جونز

۲۴۰ ۱۱. زیبایی
ایوان گسکل

www.ketab.ir

۲۶۲ ۱۲. زشتی
بینا اسماناسگلو ـ کلمایر

۲۸۶ ۱۳. مناسک
سوزان پرسنوان [illegible]

۳۰۰ ۱۴. پت‌واره
ویلیام پیتس

۳۱۸ ۱۵. نگاه
مارگرت اولین

۳۳۶ ۱۶. جنسیت
ویتنی دیویس

۳۵۶ ۱۷. هویت
ریچارد مِی‌یر

۳۷۴ نمایه

www.ketab.ir

بحران سال ۲۰۰۰ از راه رسید و از سر گذشت[۱]، و آن حروف شگفت‌انگیز از یاد رفتند. جهانی آکنده از پیچیدگی‌های تکنولوژیک است. هراس قرون‌وسطایی شگرفش از تاریخ‌ها و تکنولوژی را مهار کند و راهش را پی بگیرد تا به کجا؟ در پایان هزاره، همه از بازنگری سخن می‌گفتند، حال‌آن‌که غالب بازنگری‌ها ساده‌انگارانه بود. این نیز گذشت، اما پرسش هم‌چنان باقی است: پس از این نوبت چیست؟ با توجه به موضوع کتاب، می‌توان پرسید که تاریخ هنر در نخستین دههٔ سدهٔ بیست‌ویکم به کجا می‌برد؟ پیش‌گویی همواره مخاطره‌آمیز است: چند سال که می‌گذرد، پیش‌گویی‌ها بسیار بدیهی می‌نماید یا مضحک؛ و بنابراین باید از آن دوری گزید. اما نیاز به اندیشیدن در بارهٔ آینده را آسان نمی‌توان از سر بیرون کرد. دانشجویانی که این کتاب به قصد آنان نوشته شده باید درباره موضوع‌ها و روش‌ها دست به گزینش بزنند. پژوهندگان باسابقه می‌توانند از بایگانی‌هایی که طی سالیان گردآوری کرده‌اند موضوعی را برگزینند و روی آن کار کنند و روش‌های گوناگون را در موردشان به‌کار ببندند، اما از آن‌جا که پیکرهٔ موادی که در دست دارند براساس روش‌های قدیمی‌تر شکل گرفته‌اند، نتیجهٔ کارشان همیشه آن‌قدر که تصور می‌شود بکر نیست.

۱. Y2K: مراد مشکلی است که تصور می‌شد با آغاز سال ۲۰۰۰ برای رایانه‌ها پیش می‌آید و موجب بروز اختلال در همهٔ عرصه‌های زندگی انسان می‌شود. ـم.

www.ketab.ir

برخی دیگر، وقتی با چالشِ تغییر رودررو می‌شوند، در برابرش مقاومت می‌کنند و با رجوع به معیارها، معیارهایی که در زمان دانشجوییِ آن‌ها شکل گرفته‌اند، بار دیگر برگذشته صحه می‌گذارند. اما دانشجوی تازه‌کار هیچ‌یک از این دو گزینه را در پیش ندارد، و هیچ‌کس هم نمی‌تواند به گذشته بازگردد. پس همه هرروز باید تصمیم بگیرند چگونه عمل کنند، چگونه برای مخاطبان امروز از هنر گذشته سخن بگویند، و چگونه با ابزارها، شگردها و موضوعات تاریخ هنر معاصر کار کنند. همهٔ این تصمیم‌های جزئی گفتمان بزرگ‌تری را می‌سازند و به چنین گفتمانی این امکان را می‌دهند تا هنر را برای دانشجویان، خوانندگان، بازدیدکنندگان موزه‌ها، و خیلِ مخاطبانی که در جهان ما از هنر حظ می‌برند، معنادار کند.

در حال حاضر، می‌توان گفت تاریخ هنر آن‌گونه که در آغاز سدهٔ بیست‌ویکم در برخی محافل مطرح است و می‌توان آن را «تاریخ نوین هنر»[1] نامید ـ ظاهراً از بسیاری جهات به روایت‌های قدیمیِ آن شباهت ندارد. در واقع، تاریخ نوین هنر را نمی‌توان، در برخی چهره‌هایش و به‌ویژه وقتی فقط به نمونه‌ای از آن به تن کرده است، از برخی رویکردهای رایج در بخش پایانیِ سدهٔ گذشته تمیز داد. تاریخ نوین هنر اغلب، مانند بسیاری از تحقیقات پیشین، تاریخ‌گراست، و مثل آن‌ها اشیا، مدارک، داده‌های تاریخی، و هر آن چیزی را که می‌تواند کندوکاو در معناهای زمینه‌ای را تسهیل کند ارج می‌نهد. تاریخ، درعین‌حال، به فرم یا به شیوهٔ انتقال و بیانِ پیام در برساخته‌های دیداری نیز توجه دارد. در واقع، برخی آثار جدید پیوسته دغدغهٔ فرم و بیان دارند، و همان اندازه به فرم می‌پردازند که همان اندازه غیرتاریخی‌اند که آثار منسوب به نقد نوپا فرمالیسم افراطی چنین‌اند. در این میان هستند که نمایندگان ناب‌ترِ پساساختارگرایی یا واسازی با پیشاساختارگرایی و فرمالیسم آغازین سدهٔ بیستم درمی‌آمیزند.

البته مایهٔ آرامش خاطر خواهد بود اگر تصور کنیم رویکرد گونه‌ای از کهنه است، و آن‌چه رخ داده چیزی نیست مگر خُرده‌تغییری در ذائقه و شیوهٔ عمل نسل جدیدی که روش‌های آموزگارانش را، با اندکی جرح و تعدیل، پیشه کرده است؛ با این حال، اگر دقیق‌تر بنگریم، خواهیم دید که این پندار رنگ می‌بازد. آن‌چه نو را از کهنه متمایز می‌کند آن است که امرِ نو به فرایندهای میانجی‌گری، یعنی شیوه‌های شکل‌گیری، انتقال، تکثیر، و استمرار دانش تن می‌دهد و این نه‌تنها در مورد آثار هنری قدیمی، آفرینششان، حمایت‌گرانشان، و کارکرد اجتماعی‌شان صادق است بلکه در مورد دانشی که تاریخ‌نگاران هنر می‌آفرینند نیز صدق می‌کند. مثلاً، برای فهم زیبایی نقش برجسته‌های تخته‌نگارهٔ محراب صلح آگوستوسی و تزیینات ناتورالیستیِ آن، و نیز برای درکِ جایگاه آن در ایدئولوژیِ قدرت امپراتور آگوستوس،

1. New Art History

www.ketab.ir

باید شالودهٔ صوریِ سبکِ آن را توضیح داد. اما درعین‌حال، بر تاریخ‌نگار هنر هم فرض است که به شیوه‌های ساخت، شکل‌گیری و کاربرد چنین پژوهشی در جهان ما نیز توجه کند: از حصار سفت‌وسخت پیرامونِ تخته‌نگاره تا نقشی که بررسی‌های هنرِ دورهٔ آگوستوس در حفظ پایگان و پیشرفت دانش دربارهٔ امپراتوریِ روم ایفا می‌کنند. و از آن‌جا تا نقشِ این دانش‌ها در استمرارِ اجتماعات تفسیریِ جهان ما؛ خواه این اجتماعات مؤسسه‌های باستان‌شناختی باشند، خواه گروه‌های تاریخ هنرِ دانشگاه‌ها، خواه برنامه‌های کلاسیک، و خواه دولت‌ملت‌ها و نظامِ اروپامداری.

توجه به میانجی‌گری مستلزم آن است که تاریخ تاریخ هنر از پستوها یا انبارهایی که در گمنامی‌وکنارِ تاریخ هنر قرار دارند به درآید و در اتاقِ اصلیِ خانهٔ بزرگِ آن جای گیرد، زیرا تاریخ‌نگاری وقتی سیره‌نویسی نباشد، ابزاری است برای درکِ این نکته که تاریخ‌نگارانِ هنر چگونه هنر را به تاریخ معطوف می‌کنند، و راهی است برای کندوکاو در این‌که آن‌ها می‌خواهند چه چیزی را نگاه دارند و چه چیزی را دور بیفکنند. میانجی‌گری توجه را به رتوریکِ تاریخ هنر نیز تورِیک هنر معطوف می‌کند، به‌گونه‌ای که ارتباطات دیداری و کلامی به درون‌مایه‌های مهمِ آثارِ جدید بدل می‌شوند. به همین ترتیب، بار دیگر توجه به ادراک هنری و موضوع‌های قدیمی‌تر روان‌شناسی و فیزیولوژیِ ادراک، هرچند از مقدمات متفاوت برخاسته باشند، متمرکز می‌شود. اثر هنریِ شخصِ هنرمند و نیز رویه‌ها، روش‌ها، و شرایط آفرینش هنری نیز مورد توجه قرار گرفته است. میانجی‌گری مستلزم آن است که ما به بینندگان، نویسندگان، و آموزگاران هنر و هم‌چنین به نهادهایی که آن‌ها را به نمایش می‌گذارند نیز توجه کنیم. آن‌چه نوشته شده، اجرا شده یا به‌صورت اینستالیشن به نمایش درآمده تاریخِ چه کسی است؟ کدام مناطق جهان در اولویت بوده‌اند؟ نقش اجتماعی و ایدئولوژیکیِ این کلان‌پژوهش‌های ما چیست؟ و این «ما» کیست؟

امروزه جهانی‌نگری یا ستیز میان امر محلی و امر جهانی بر بسیاری از گفتمان‌ها، اعم از فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی، سایه افکنده و ناگزیر بر تاریخ هنر نیز اثر می‌گذارد. اما تحولات دیگر نیز، گاه به‌سرعت و آشکارا و گاه ظریف و با تأنی، این رشته را دگرگون می‌کنند. به این دلایل، ما احساس کردیم این کتاب به ویراست دوم نیاز دارد. در این ویراست، ما نُه مقالهٔ جدید به بیست‌ودو مقالهٔ ویراست نخست افزوده‌ایم. برخی از آن‌ها به مفاهیم قدیمی‌تری مانند سبک می‌پردازند که تاکنون محل بحث نبوده‌اند، اما می‌توان گفت نه‌تنها در تاریخ هنر موضوعیت دارند، بلکه مفاهیمی بنیادین نیز هستند. تا چند سال پیش تصور می‌شد مفهوم زیبایی فقط به زیبایی‌شناسی فلسفی مربوط می‌شود،

www.ketab.ir

اما هم زیبایی و هم مفهوم مقابل آن، زشتی، هیچ‌گاه از تاریخ هنر زدوده نشدند و اخیراً به ابزاری ضرور در بررسی هنر و فرهنگ معاصر بدل شده‌اند. مقاله‌های مربوط به اجرا، هویت، بدن، و حافظه / یادبود به توصیف بافت‌ها و کردوکارها و آثار هنری‌ای می‌پردازند که دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسیِ اخیر آن‌ها را برانگیخته‌اند و هم‌چنان برمی‌انگیزند. در این‌جا تاریخ اجتماعی هنر، نه مثل همیشه با توجه به هنر اروپایی یا آمریکایی، بلکه با محوریت هنر چینی مورد بحث قرار گرفته است. این مقاله نشان می‌دهد چه‌بسا تاریخ اجتماعی هنر را پدیدارهایی تعریف و تعیین کنند که این تاریخ می‌خواهد تعیین و، به همان اندازه، تحلیلشان کند. سرانجام، مقالهٔ مربوط به فرهنگ دیداری مفهومی را طرح می‌کند که، بگمان برخی، اینک دیگر به خرده‌رشتهٔ جاافتاده‌ای بدل شده که برای آیندهٔ تاریخ هنر حیاتی است البته اگر بنا نباشد به‌واسطهٔ نوآوری‌های تکنولوژیکیِ سریع پشت سر نهاده شود. از طرف دیگر، برخی می‌خواهند موضوع تاریخ هنر را به امری حاشیه‌ای بدل کنند یا این‌که آن را کنار بگذارند. این مفهوم مانند سایر مفاهیمی که در این‌جا گرد آمده‌اند، کمکمان می‌کند فعالیت‌های جاریِ رشتهٔ تاریخ هنر، و نیز بحث‌هایی را که در مورد مسائل مربوط به سیانجامی در این رشته جریان دارد درک کنیم. در واقع، این کتاب، چه ویراست نخست و چه ویراست دوم آن، وضعیت فعلی تاریخ هنر را نشان می‌دهد، و نیز راهنمایی برای کار در این عرصه است.

من و ریچارد، در مقام ویراستار کتاب، سپاس‌گزار تجربهٔ مهیج و لذت‌بخش کار با نُه همکار تازه‌مان در این کتاب هستیم، و از سوزان بیل استاین، دبیر هنری انتشارات دانشگاه شیکاگو، به‌خاطر حمایت‌هایش تشکر می‌کنیم. در پایان فهرستی از کتاب‌های نظری را که از زمان ویراست نخست منتشر شده‌اند آورده‌ایم تا به دیگران کمک کنیم مسائل و تحولات نظریِ اخیر در تاریخ هنر را دنبال کنند. منظورمان از این کار آن بوده که این کتاب‌نامه دنبالهٔ کتاب‌نامه‌ای باشد که در پایانِ «به‌جای پیش‌گفتار» ویراست نخست آمده است. این ویراست جدید، به‌رغم همهٔ ناهمگونی‌هایش، چه‌بسا نشان‌گر آغاز تحولات جدید در این رشته باشد. اگر زمانی کنکاش‌های نظری در تاریخ هنر فقط در حواشی یا بیرون از حوزهٔ خاص تاریخ هنر صورت می‌گرفتند، و بعدها قلمروهای جداگانهٔ نظریه یا روش را در اختیار گرفتند، اکنون نظریه در همهٔ حوزه‌های تاریخ هنر تنیده شده است. پیش‌تر، احتمالاً نوآوری را می‌توانستیم قبل از هر چیز در مطالعهٔ تاریخ هنرِ سده‌های نوزدهم و بیستم، به‌ویژه در فرانسه، بیابیم؛ حال آن‌که امروز بسیاری از حوزه‌ها و دوره‌ها در آن سهیم‌اند، و بیانیه‌های هنری در این روند به‌کار بسته می‌شوند. این‌ها تحولات میمونی هستند، و تاریخ‌نگار هنر بودن موقعیتی شورانگیز را رقم می‌زند.

www.ketab.ir

کوزه‌ای در تنسی نهادم
مدور، بر فراز تپه‌ای.
کوزه چنان کرد که برهوت ولنگار
تپه را در میانه گیرد.
برهوت تا آن‌جا امتداد یافت،
پراکنده شد، اما دیگر برهوت نماند.
کوزه، مدور، بر فراز زمین
و بلند از بندرگاهی در هوا.
در همه‌جا به سروری رسید.
کوزهٔ خاکستری و ساده.
و پرنده و بوته ندید
مانند هیچ چیز دیگر در تنسی.

ـ والاس استی‌ونز، «حکایت کوزه»، ۱۹۱۹

این مجموعهٔ مقالات دربارهٔ تاریخ هنر و پایان سدهٔ بیستم را با سرلوحهٔ شعری از نویسندهٔ آمریکایی، والاس استی‌ونز (۱۹۷۹–۱۸۷۹)، آغاز کرده‌ام که در تمامی آثارش دل‌مشغول نگریستن بود. البته در این‌جا، می‌توان این شعر را سرلوحهٔ این کتاب انگاشت، شعری، هرچند کوتاه، اما باز هم بلندتر از سرلوحه‌های معمول و متعارف، آن قطعاتی که در کتاب‌های مربوط به تاریخ و تاریخ هنر معمولاً نادیده می‌مانند و به استعاره‌های نادیده‌ماندهٔ فصلی که در پی آن‌ها می‌آید بدل می‌شوند. اما کتاب حاضر از کلماتی در باب تصویر صورت بسته است و نیز از کردوکارهای هنری که به‌واسطهٔ تصویر تعریف و تعیین می‌شوند. در این بافت، خود کلمات‌اند که اهمیت دارند، هم‌چنان‌که سرلوحه‌ها، استعاره‌ها، و انواع قالب‌های کلامی اهمیت دارند. مانند سایر هنرهایی که در این کتاب، من نیز بر آن شدم تا این پیش‌گفتار را بر توضیح یک موضوع خاص استوار کنم. اما، برخلاف آنان، موضوعی که من به آن می‌پردازم اثری متعلق به هنرهای کلامی است نه هنرهای دیداری.

شعر استی‌ونز راه‌هایی برای پرداختن به هنر و تاریخ آن می‌گشاید، راه‌هایی که در فعل‌هایی که در عنوانِ فرعیِ این نوشته آورده‌ام [نگاه کردن، خواندن، نوشتن] به آن‌ها اشاره شده، و در مقاله‌های این کتاب عملاً دنبال شده‌اند. من نگاه خواننده را به سطرهایی از یک شعر

www.ketab.ir

معطوف می‌کنم که خود به یک ابژه نظر دارند. این عمل، که برای تاریخ هنر بسیار حیاتی است، در این جا در حوزه‌ای دیگر و در آن جا واقع می‌شود که فعالیت‌های دیدن و متنیت شاید آشکارتر باشند، و دلیل آن دقیقاً این است که شعر تاریخ هنر نیست. اما تاریخی هست. این شعر گرچه به دورهٔ بیش‌ترین رشد و تکامل تاریخ هنر تعلق دارد هم به‌لحاظ نظری (کلارک ۱۹۷۴؛ دمیش ۱۹۷۵) و هم به‌لحاظ شمارِ کسانی که به آن می‌پردازند (دیلی[1] ۱۹۸۸)ـ اما چندان هم از آنِ دنیای ما نیست. این شعر بر وجود دو دورهٔ تاریخی مجزا در سدهٔ بیستم صحه می‌گذارد: یکی دورهٔ دهه‌های آغازینِ این سده و مدرنیسم شاعر، و دیگری دورهٔ پسامدرنیسم ما. این دومی فضایی انتقادی است که همهٔ مقالات ما در پایان سده، حتی مقاله جارلز هریسون در مورد مدرنیسم، در آن می‌زیند. به این ترتیب، این شعر به‌کار گرفته می‌شد تا آن چیزی را که در این جاست در قابِ آن‌چه در این‌جا نیست بنشاند، حال را با گذشته تعریف کند، و تاریخ هنر معاصر را در مقابل موقعیت تازهٔ این رشته برجستگی بخشد. چنین پیش‌گفتاری دقیقاً همان است: سخنانی که پیش‌تر نوشته شده‌اند، سخنانی که دربارهٔ سخنانی نوشته شده‌اند، سخنانی که به‌لحاظ زمانی و مکانی مجزا هستند، و شاید به همین دلیل، پیش‌گفتارهایی تاریخی و نظری‌اند.

ناقدان ادبی کوزهٔ نام‌آور استی ونز، «خاکستری و ساده»، را واکنش آمریکاییِ بی‌پیرایه و تلخی در برابر فرهنگ والای اروپایی دانستند، فرهنگی که نمونه‌ای از آن را می‌توان در شعر دیگری دربارهٔ ظرفی چینی، یعنی «شنیده دربارهٔ گلدان یونانی» از کیتس[2] مشاهده کرد، که در این بحث باید از آن نیز یاد کنم. هر دو حوزه و گلدان به‌گونه‌ای متفاوت به این دو شیء می‌پردازند. کیتس با ظرف خود به‌مثال یک انسان ظرف می‌شود و به آن هویتی جنسیتی می‌بخشد که آکنده از خشونت جنسی است («دوشیزهٔ نوعروس آرامش که هنوز مسحور نگشته‌ای»). سپس به شرح تصویر می‌نشیند و واکنش خود را در برابر تصویر جدار ظرف یونانی، نوازندگان منقوش و ساکتی که نی‌انبان‌های کهن‌سال را می‌نوازند، توضیح می‌دهد («ملودی‌های شنیده شیرین‌اند، لیک ناشنیده‌ها شیرین‌تر؛ پس بنواز یک، نی‌انبان‌های لطیف‌طبعِ من، بنوازید»). کوزهٔ استی‌ونز نیز، مانند «من»‌ای که آن را توصیف می‌گذارد، جنسیت یافته است: شیء‌ای استوانه‌ای‌شکل، و در نتیجه، نرینه و فضیلت‌گون. کوزهٔ بی‌پیرایه و ساده، که به‌هیچ‌رو آرام و پذیرا نیست، و البته مانند ظرف کیتس شیء‌ای صیقل‌خورده به تیغ اندیشه نیست، فاقد هرگونه تزیینی است؛ این شیء برتپه‌ای در برهوت

1. H. Dilly
2. J. Keats

www.ketab.ir

تنسی مسلط می‌شود، با نیروی محضِ زیبایی‌شناختی، محیط را چنان دگرگون می‌کند که وزن شعر را در سطر سوم به‌هم می‌ریزد (It made the slovenly wilderness). ریتم به‌قاعدهٔ سطر کوتاهِ بعدی، که آخرین سطر بند اول شعر است («surround that hill» [تپه را در میانه گیرد]) نظم را به شعر بازمی‌گرداند. طنینِ «surround» [در میانه گیرد] در این سطر، در بند بعد، در واژه‌های «around» [دُور]، «round» [مدور] و «ground» [زمین] پژواک می‌یابد.

در هنر و تاریخ هنر امروز، شیوه‌های رتوریکی و دیداریِ موجود در مدرنیسم استی‌ونز و رمانتیسمِ کیتس زیر سؤال می‌رود. اینک همه چیز عرضی و تصادفی است: جایگاه اجتماعی، زیبایی‌شناختی، و حتی سیاسیِ کوزه یا گلدان (آیا گلدان باید به یونان بازگردانده شود؟)؛ محل یا وضعیت نمایش آن (آیا برای قرار دادنِ یک کوزه در یک ناحیهٔ بیابانی و حتی عبارتی دربارهٔ محیط ضروری است؟)؛ تصویر جنسیت‌مندِ شاعر (چنان‌که در بالا آمد)؛ جایگیری یک ابژه در قلمروِ یک سنتِ هنری (Kleinkunst، هنر زیبا، هنر محلیِ آمریکایی؟)؛ تزیین بالقوه یا حتی امکان این‌که یک اثر هنری محیطش را تغییر دهد؛ و سرانجام، «من»ی که کوزه را روی تپه می‌گذارد، چشمی که آن را می‌بیند، و «من»ای که اکنون دارد دربارهٔ همه‌ٔ موارد بالا می‌نویسد. نگرش زیبایی‌شناسانه دیگر چندان ساده و بی‌مسئله نمی‌نماید، آن‌گونه که استیونز بعدها در شعر خود با عنوان «باورهای تابستانی» (۱۹۴۷) نوشت:

> بیا که خودِ شیء را بنگریم و نه هیچ چیز دیگر را
> بیا که با شعله‌ورترین شرارهٔ نگاهمان بنگریمش
> و هرآن‌چه غیر او را خاکستر کنیم

استی‌ونز و دیگر شاعران سدهٔ بیستم در صدد انکار چیزی بودند که تاریخ‌نگارانِ معاصر هنر می‌خواهند با کار روی تبعاتِ فرمالیسم خاص خود. در واقع، اصطلاحاتی که در این کتاب مورد بحث قرار می‌گیرند کمکمان می‌کنند تا هم اشیاءِ مورد نظر شاعران را تفسیر کنیم و هم عمل اینان در پرداختن به اشیا، و به‌ویژه، ابژه‌های هنری در نگاه و گفتمان تاریخ‌نگاران هنر را.

مثلاً مقالهٔ ما دربارهٔ واژه و تصویر به مسئله‌ای قدیمی می‌پردازد که امروز هم‌چنان موضوعیت دارد، و آن رابطهٔ میان شعر و نقاشی است، که تأملات کیتس نیز به آن مربوط می‌شود. از میان مقاله‌های این کتاب، چندین مقاله به بررسی اشیاء هنری در حکم کالا

www.ketab.ir

فتیش، دست‌ساخته‌های ابتدایی، یا وانموده می‌پردازند. مقاله‌های دیگر مشتمل‌اند بر کندوکاوهایی دربارهٔ بافت، وارد کردنِ اشیا به عرصهٔ تاریخ هنر، اهمیت بینندگان و مخاطبانِ آوانگارد، جایگاه روایت و بازنمایی و نشانه، و کنش ضروری و بنیادینِ شرح معنایا تفسیر. مقاله‌های دیگر به کنکاش در باب ارزش یک شیء، ازآن‌خودسازی آن یا رابطهٔ آن با مالک یا سازنده، کنش گردآوری، و نقش موزه می‌نشینند. نگاه و جنسیت، که موضوع‌های محوریِ شعر دو شاعرند، در این‌جا پدیدار می‌شوند، و نیز توجه به اصالت یا فقدان آن در شیء هنری، شیوه‌های تولید آن، و آیین تبادلاتِ اجتماعیِ آن.

به‌سال ۱۹۲۳، هنگامی که «حکایت کوزه» در نخستین کتاب شعر استی‌ونز منتشر شد، منتقدی آن را به یک نقاشی انتزاعی تشبیه کرد؛ اخیراً نیز منتقدی گفته است که استی‌ونز در آن زمان «صرآماده‌های[1] دوشان را در ذهن داشته است (مک‌لاود[2] ۱۹۹۳). اما از منظر پایان سدهٔ بیستم، ویژگی معماری‌گونهٔ اشیاءِ توصیف‌شده در این اثر این حس را القا می‌کند که گویی این شعر یک اثر خودبسندهٔ پیکرسازیِ مدرن است، یا دقیق‌تر، برجی مسکونی است واقع در آن‌جا و نه در جایی دیگر. «برهوت ولنگارانه»ی بعضی از قسمت‌های محیط شهری می‌نامند. اگر به نظر برسد که گویی شعر زیبای استی‌ونز به جهانی دور اما مرتبط تعلق دارد، در این صورت، قیاس آن با معماری پایان سدهٔ بیستم بیگانه می‌نماید. پروژه‌های خانه‌سازیِ بسیار اندکی وعده‌های اوتوپیاییِ خود را محقق کرده‌اند، و سقوط آن‌ها با افول مدرنیسم یکسان انگاشته شده است. چارلز جنکس[3] جسورانه اعلام کرد که مدرنیسم، دست‌کم در معماری، در ساعت ۳ و ۳۲ دقیقهٔ بعد از ظهرِ ۱۵ ژوئیهٔ ۱۹۷۲ به پایان رسید، و این مقارن بود با زمانی که برج‌های جایزه‌بردهٔ مدرنیستی، در پروژهٔ خانه‌سازیِ پرونیت ایگو[4] در سنت‌لوییس، به دلیل این‌که دیگر قابل سکونت نبودند، خراب شدند. مفهوم پسامدرنیسم یک دقیقه بعد یا چیزی در همین حدود آغاز شد، و همین‌طور از ابرِ غبارِ حاصل از انفجار برخاست، که این البته هم با عقل سلیم ناسازگار است و هم عملاً با بدهای پساساختارگرایانه در باب خاستگاه.

اما قطعاً در دههٔ ۱۹۷۰ اتفاقی در هنر و علوم انسانی رخ داد که نه آن‌زمان و نه بعدها تعریفی روشن نداشت. تاریخ هنر در برابر آن‌چه برخی رواج فراگیر نظریهٔ انتقادی می‌شمردند بی‌دفاع بود. کتاب‌نامهٔ گزیده‌ای که در پایان این فصل آمده و به ترتیب زمانی مرتب شده روایتی

1. readymades
2. MacLeod
3. Charles Jenks
4. Pruitt-Igoe

www.ketab.ir

از بسط نظریِ تاریخ هنر در دو دههٔ گذشته به‌دست می‌دهد. از میان برخی گرایش‌های نوپدید و دگرگونی‌های نسلی و جنسیتیِ این حرفه رفته‌رفته مسائل و رویکردهای تازه‌ای سربرآوردند که چندسال بعد «تاریخ نوینِ هنر» خوانده شدند. با توجه به کتابی انگلیسی با همین عنوان، در ۲۴ مه ۱۹۷۴ «شکل آثار هنری آینده» پیش‌بینی شده بود (ساعت آن مشخص نشده است). در آن روز، تی. جِی. کلارک[1] در ضمیمهٔ ادبی تایمز اعلام کرد تاریخ هنر فعلاً در بحران نیست، فقط «ازنفس افتاده و در وضعیت فروپاشی محترمانه قرار دارد». اما زمانی تاریخ هنر طلایه‌دارِ رشته‌های پژوهشی بوده است (دست‌کم در آلمان، و نه در انگلستان یا آمریکا). نام تاریخ‌نگارانِ برجستهٔ هنرِ آن روزها مثل ریگل[2]، ولفلین[3]، دووژاک[4]، زاکسل[5]، واربورگ[6]ـ امروزه به‌خوبی شناخته شده است اگرچه آثارشان لزوماً شناخته‌شده نیست. ولفگانگ کمپ[7] در مقالهٔ خود دربارهٔ روایت مستقلاً نظر مشابهی را بیان می‌کند، و این نظرپذیرش عام پیدا کرده است. زمانی تاریخ هنر بخشی از سنت زندهٔ پژوهش‌های فکری و فلسفی بود و با تاریخ، مذهب، روان‌شناسی، قوم‌نگاری، نقد ادبی، و فلسفه را دربرمی‌گرفت. اخیراً حرفه‌ای شدن تاریخ هنر که در انتشار مجله‌ها، برگزاری گردهم‌آیی‌های پژوهشی و تشکیل گروه‌های دانشگاهی که هریک از این‌ها مشخصهٔ بارز یک رشتهٔ دانشگاهی است ـ متجلی می‌شود، بیان‌گر دقیق‌ترشدن پارامترهای مفهومیِ سابق است. در سال ۱۹۷۵، اوبر دمیش[8] دور شدنِ تاریخ هنر از «دههٔ اوج» خود را به‌تندی به‌نقد کشید، و با اشاره به تحولاتِ نظریِ سایر رشته‌ها، این حوزه را «کاملا ناتوان از نوسازی روش خود» دانست.

در این سوی اقیانوس اطلس، اندیشهٔ انتقادی در باب هنر، تاریخ آن، و عرضه (بازنماییِ) آن نیز در آغاز دههٔ ۱۹۷۰ پا گرفت، که البته به‌طور معناداری فقط در حواشی گفتمان تاریخ‌هنر مطرح شد. به‌طور خاص، می‌توان به یک شمارهٔ ویژهٔ مجلهٔ تاریخ نوین ادبیات (بهار ۱۹۷۲) اشاره کرد که در آن مقاله‌هایی از سوِت‌لانا و پاول آلپرس[10]، کورت فورستر[11]،

1. T. J. Clark
2. Riegl
3. Wölfflin
4. Dvořák
5. Saxl
6. Warburg
7. Wolfgang Kemp
8. Hubert Damisch
9. Svetlana
10. Paul Alpers
11. Kurt Forster

www.ketab.ir

و چند تن دیگر آمده بود. سایر مقاله‌ها، که برخی از آن‌ها حتی امروز هم موضوعیت دارند، در شماره‌های بعد منتشر شدند. انتشار مجلهٔ بررسی‌های انتقادی[1]، که امروزه خوانندگان بسیار دارد، در سال ۱۹۷۴ آغاز شد. این مجله از همان شماره‌های نخست مقاله‌هایی دربارهٔ هنر و تاریخ هنر منتشر کرد. در پایان آن دهه، مجلهٔ تاریخ هنر[2]، مجلهٔ تازه‌ای از انجمنِ [بریتانیاییِ] تاریخ‌نگاران هنر، به استقبال طرح نظریه‌ها و بحث‌های جدید دربارهٔ هنرهای غیرسنتی رفت؛ از این رهگذر بود که ادغام نظریهٔ انتقادی در گفتمان تاریخ هنر آغاز شد.

به این ترتیب، طی دههٔ ۱۹۷۰، بررسی‌ها یا اقدامات نوآورانه‌ای در تاریخ هنر صورت گرفت و راه‌های تازه‌ای برای بیان نتایج آن‌ها نیز به‌وجود آمد. به‌رغم این تحولات، یا شاید بتوان گفت در نتیجهٔ آن‌ها، در دههٔ ۱۹۸۰ نوعی دغدغهٔ گفتمانی غالب شد. مجلهٔ آرت جورنال، حدود یک دهه پس از نخستین فرمان حمله، در شمارهٔ زمستانِ سال ۱۹۸۲ «بحران رشته‌ای» را به‌بحث گذاشت. در سال ۱۹۸۵، مجلهٔ تازهٔ دیگری با عنوان بازنمایی‌ها[3] مقاله‌هایی با عنوان کلیِ «هنر و جامعه: آیا باید انتخاب کرد؟» منتشر کرد. هنگامی‌که ریچارد اسپر[4]، سردبیرِ آرت بولتن، در سال ۱۹۸۶ مجموعهٔ جنجالی بزرگی را با عنوان «وضعیت پژوهش» در «حوزه‌های» مختلفِ تاریخ هنر غرب اعم از کم، برای نخستین بار، ارزیابی وضعیتِ موجود جایگاهی کانونی در این رشته، دست‌کم در سنتی‌ترین جنبهٔ آن، پیدا کرد. با این حال، در هیچ‌یک از مقاله‌ها نظریهٔ انتقادی برجسته نشد، و هیچ‌گونه خودآگاهی‌ای از نظام طبقه‌بندی رشته نیز دیده نمی‌شد. در ۱۹۸۸، نورمن برایسون[5] در مقدمهٔ خود بر مجموعه‌ای از مقالات نویسندگان فرانسوی، گزارشی از وضعیت این رشته داد و چنین شروع کرد: «رشتهٔ تاریخ هنر عقب مانده است، و در میان علوم انسانی احتمالاً کندذهن‌ترین‌هاست و ندای تغییر را آخر از همه و پس از وقوع تغییرات در نزدیک‌ترین همسایگانش شنیده است؛ اما شکی نیست که اینک به‌وضوح دارد رو به تغییر می‌گذارد». برایسون این ادعا را در سال ۱۹۹۰ تکرار می‌کند.

البته در بعضی جاها، تاریخ هنر آن‌طور که برایسون می‌گوید عقب نمانده است، اما آن‌چه عده‌ای هستهٔ مرکزیِ تاریخ هنر می‌انگاشتند در واقع در برابر نظریهٔ انتقادی مقاومت کرد (و احتمالاً هنوز هم مقاومت می‌کند). سرشت این مقاومت را باید دقیق‌تر از آن‌چه در این‌جا می‌توان بررسی کرد به کنکاش کشید و هرگز نباید به‌اختصار از آن گذشت، زیرا

1. *Critical Enquiry*
2. *Art History*
3. *Representations*
4. Richard Spear
5. Norman Bryson

www.ketab.ir

در این مقاومت چیزی بیش از لَختی و سکونِ محض نهفته است. اثر هنری، به‌مثابه دست‌ساخت یا ابژه، برخلاف متن ادبی در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی، هم‌چنان هاله‌ای دارد و واجد ارزش فرهنگی، نمادین، و به‌ویژه اقتصادی است، این ارزش با تاریخ و تاریخ‌نگارانِ آن تنیده شده است. هنر، خواه بنا باشد و خواه نقاشی، خواه شیء باشد و خواه نشانه، مستلزم چیزی است بیش از کاربست رویکردهای ادبی و فرهنگی که برای متن و از متن شکل گرفته‌اند. آن‌چه ریچارد رورتیِ[1] فیلسوف «عصر زبان‌شناسی»[2] در هرمنوتیک نامید در دهه‌های اخیر تسلیمِ قدرتِ تصویر، اعم از ثابت و متحرک، شده و عرصه را به آن‌چه دبلیو. جی. تی. میچل[3] (۱۹۹۴) «عصر تصویر»[4] نامیده، واگذار کرده است.

از زمان نخستین فریادهای بحران بیش از دو دهه گذشته است. طلایه‌دارانِ درون و بیرونِ رشتهٔ تاریخ هنر فضای‌های تازه‌ای برای تحقیق گشوده‌اند. مجله‌ها و اینک مجموعه‌های جدید و تاریخ هنرِ جدیدِ کمبریج، ویراستهٔ نورمن برایسون ـ که مشتمل برتک‌نگاری‌هایی در این موضوع است ـ منتشر شده‌اند. کتاب‌های نظری در این حوزه زیادتر شده‌اند (باچمان[5] ۱۹۸۰، بلتینگ[6] ۱۹۸۷، پرِت‌سیوزی[7] ۱۹۸۹، برایسون[8]، هالی[9]، و ماکسی[10] ۱۹۹۱، میچل ۱۹۹۴، مارزی ۱۹۹۴). آرت‌بولتن، که باروی سنت بود، در دورهٔ سردبیرِ جدید آن، ننسی تروی به مسائل برای تأملات انتقادی بدل شده است. این رشته در قالب تأییدهایی برای «پژوهان» بیان‌گذارِ خود، و نیز تحلیل‌های پیوستهٔ مسائل فلسفی و بافت‌های تاریخی، توجهی جدی به تاریخ خود را آغاز کرده است (مثل پودرو[11] ۱۹۸۲، دیلی ۱۹۷۹، ۱۹۸۸، کَریر[12] ۱۹۹۱، اُلین[13] ۱۹۹۲، ایورسن[14] ۱۹۹۳، پاتس[15] ۱۹۹۴).

1. Richard Rorty
2. linguistic turn
3. W. J. T. Mitchell
4. pictorial turn
5. O. Bätschmann
6. H. Belting
7. D. Preziosi
8. N. Bryson
9. M. A. Holly
10. K. Moxey
11. M. Podro
12. D. Carrier
13. M. Olin
14. M. Iversen
15. A. Potts

www.ketab.ir