

تاریخ هنر و تاریخ ادبیات: برخی اندیشه‌های تصادفی

نویسنده: اولگ گرابار
مترجم: لیلا غفاری^۱

علاوه بر این، خلق و خوی و آموزش محققان، برای آن‌ها محتمل‌تر ساخته است تا هنر و ادبیات را در قیاس با هر رشته‌ی دیگر و شیمی یا اقتصاد، با هم در نظر گرفته و از مصادیق حوزه‌های موثر بر هنرها، استفاده نمایند.

همین‌که به دنبال فراتر رفتن از معادل‌های نسبتاً واضح نقاشی‌ها یا مجسمه‌های «ادبی» و اشعار یا رمان‌های «تصویری» با اثرات یا توصیف‌های دیداری «نقاشانه» باشیم، پیچیدگی‌ها بروز می‌نمایند. برخی از آن‌ها به‌طور نسبی، جزئی هستند. بنابراین، مشکلات قابل‌ملاحظه‌ای که در تعریف گاه‌شمارانه دوره رمانتیک در ادبیات انگلیسی، فرانسوی و روسی و در موسیقی و نقاشی

در نگاه اول، با هم در نظر گرفتن تاریخ هنر و تاریخ ادبیات، عقلانی به نظر می‌رسد. از نظر تاریخی، هر دو تعمق بر زمان و توضیح آن دارند. همچنین هر دو از محتوای زیبایی‌شناسی عملاً پذیرفته برخوردارند و به لحاظ نظری، فرمول‌بندی شده هستند. هر دو در یک حالت تنش بعضی اوقات گیج‌کننده، در زمان‌های دیگر غنی - میان نقدگری و تاریخ، همچنین بین توجه به اثر هنری ملموس و ضرورت قاب‌های انتزاعی مرجع، سکونت دارند. از شعر به‌عنوان تصویر^۲ هوراس^۳ به بعد، یک همبستگی قراردادی محتمل مابین نقاشی و شعر طرح شده و دوره‌بندی تقریباً مشابه، از هنرهای دیداری و ادبیات رخ داده است.

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر، تهران، ایران. پست الکترونیک: ghaffari_l@yahoo.com

آلمانی یا فرانسوی رخ می‌دهند، ضرورتاً واژه‌شناسی معمول برای تمام این پدیده‌ها را بی‌اعتبار نمی‌کند. به‌طور کلی سادگی گاه‌شمارانه، به‌ندرت چنان‌که دلخواه است، عملکردی رضایت‌بخش دارد؛ اما در نهایت، دوره‌بندی پیوسته، تنها یک جنبه از تاریخ یا نقدگری را در نظر دارد. همچنین دیگر پیچیدگی‌ها، از گونه‌ متفاوتی از تاریخ‌نگاری منتج می‌شوند. بنابراین زمانی که تاریخ هنر و تاریخ ادبیات، یک واژه‌نامه فنی همگانی از توصیف معرفت‌شناختی را سهیم می‌شوند، اصطلاحات منحصر به فرد، از نظر معنایی معنا به میزان قابل ملاحظه‌ای تغییر می‌کنند. این امر به‌ویژه زمانی صحت دارد که از سطح بسیار عمومی «سبک» یا «موضوع اصلی» به‌سوی لغات دقیق‌تر مانند استعاره، شمایل، تصویر و مواردی از این قبیل بپردازیم. برای نمونه واژه «ژانر» در ادبیات و هنرها، به‌طور جالب‌توجهی از معانی متفاوت برخوردار است. تاریخ هنر جوان‌تر از تاریخ ادبیات، با متخصصین کم‌تر و همچنان بی‌اندازه مقید به دوره‌ها و نواحی مشخص، نتوانسته است یک واژه‌شناسی مقبول عمومی، یا حداقل دامنه‌ای از معانی پذیرفته شده، یا شناسایی دغدغه‌های مشابه با آنچه در نظریه ادبیات ولک و وارن^۴ یافت می‌شود را ابداع نماید. کافی است نشریه هنر دانشگاه، با انگلیسی دانشگاه طی دوره‌ای از سال‌ها مقایسه شود، تا مغایرت فوق‌العاده دغدغه‌ها و اصطلاحات مشاهده گردد؛ امری که در نگاه اول، برای بی‌اعتبار نمودن تاریخ هنر، بسی زیاد است. نکته‌ی ساده‌تر این است که در پس همبستگی

ظاهراً موجه فکری و معرفت‌شناختی بین دو رشته، هم‌ارزی‌ها و مغایرت‌ها اغلب سطحی و ساختگی پنداشته می‌شوند. یا در غیر این صورت، علی‌رغم شمار اندکی از استثناها، نیازمند توضیحات خسته‌کننده و بدون تغییر واژگان می‌گردند. محقق یا منتقد، اغلب با آثار هنری یا ادبی ثانویه یا با یک رابطه‌ی یک به یک و کم و بیش بدیهی، بین یک نقاشی (به‌مراتب بیشتر از مجسمه یا اثر معماری) و یک اثر ادبی (رویدادی در یک رمان یا یک شعر) سروکار دارد. حتی در نمونه‌هایی مانند بودلر^۵، که منتقد هنری تیزبینی به‌شمار آمده و در برخی از مشهورترین (و همچنین گمنام‌ترین) اشعارش، ملهم از نقاشی‌ها و نقاشان بود، ممکن است پرسش این باشد که شایستگی ادبی در مقابل منبع الهام فانوس‌های دریایی^۶، بیشتر و ام‌دار نقاشانی است که با شعر برانگیخته می‌شوند. به‌همین ترتیب، عظمت تصویرسازی‌های دلاکروا^۷ از دانتته^۸، احتمالاً بیش از موضوع، مرهون نبوغ نقاش است. به‌عبارت دیگر، الهام، آشکارا از فرم‌های کلامی به دیداری و برعکس، بخش اعظمی از تاریخ ذوق یا شخصیت هنرمندان منحصر به فرد را شکل می‌دهد؛ اما ممکن نیست که موضوع طرح شده توسط ویراستار نشریه، یعنی رابطه بین تاریخ هنر و تاریخ ادبیات را توضیح دهد.

به دلایل متعددی، که برخی از آن‌ها بعدتر مورد بحث قرار خواهند گرفت، اکنون امکان‌پذیر نیست که نوع پیچیده «معنای معنا» ی همسانی، بین تاریخ‌های هنری و ادبی ایجاد

شود. فهرست نمودن تفاوت‌ها و تشابهات ادبیات و هنرهای قابل‌درک دیداری، احتمالاً در هر امری، متمرکز نیست؛ هرچند یک یا دو نکته ذکر خواهد شد. همچنین به نظر من، فراهم نمودن هر دسته‌بندی منسجم از ملحقات کتاب‌شناختی یا بررسی ملاحظات موجود پیرامون موضوع، درخور زمینه‌ی این مقاله و در قالب یک کنفرانس نمی‌باشد؛ لیکن در فرمول‌بندی تعمیم‌ها، هرچه بیشتر و امدار سایرین باشیم، این وام در مرحله بعدی الزامات قاطع‌تر عقلانی، نسبت به این لحظه آزمایشی فرضیات پیشنهادی، بهتر ادا خواهد شد. من ترجیح می‌دهم، تا ۴ گزاره طرح نمایم که به نظرم مربوط به مبحث بوده‌است و احتمالاً اساس آن را شکل خواهند داد. چنین قالبی، احتراز از ضرورت تعریف تعداد بسیاری از اصطلاحات و مفاهیم را ممکن می‌نماید، امری که به‌وضوح عجولانه است. ناگفته پیداست که این گزاره‌های غیرقطعی، نباید بیش از دعوتی به نقد پنداشته شوند و به هر معنا، موضوع را در تمامیتش پوشش نمی‌دهند.

آخرین نکته مقدماتی چنین است که آنچه در ادامه می‌آید عمدتاً، با هنرها و ادبیات پیش از ۱۹۰۰ سروکار دارد. چنین موقعیتی، تا اندازه‌ای توجیه می‌نماید که برقراری یک چشم‌انداز تاریخی منسجم، برای هنر معاصر مشکل است و خصوصاً برگزیدن استثنا به‌جای معیار، در میان تعداد بی‌شماری از اسناد موجود، سهل می‌باشد. به‌علاوه، این دقیقاً یک ویژگی مجاهدت هنرمندانه‌ی بسیار جدید است که

در نتیجه‌ی چیرگی بر برخی محدودیت‌ها و سنت‌های پیشین می‌باشد؛ چه در این مرحله‌ی غیرمادی، موفقیت‌آمیز یا غیرموفقیت‌آمیز باشد. تجارب شورانگیز و لذت‌بخش جویس^۹، رمان جدید^{۱۰}، جکسون پالاک^{۱۱} یا استلا^{۱۲}، احتمالاً ساختاری هستند که در اینجا عمداً از فهم تمیز داده شده‌اند؛ هرچند متقاعد نمی‌شوم که در سازماندهی منسجم درک مورخ از گذشته، کمکی کرده باشند.

(۱) اندیشه همسانی تاریخ هنر و تاریخ ادبیات، تنها زمانی می‌تواند پذیرفته شود که هر دوی هنرهای دیداری و ادبیات، ذیل برخی طبقه‌بندی‌های وسیع‌تر فکری گنجانده شوند. با اندکی اقتباس از فرمول‌بندی بسط‌یافته توسط لوی-استروس^{۱۳}، مورخ، هر دو را سامانه‌ای «لموس» از نشانه‌های به‌کار رفته جهت بیان یا هدایت به‌سوی گونه‌ای از ایده‌ها، برداشت یا کنش «قابل‌فهم» می‌پندارد، که وجود داشته‌است و می‌تواند مستقل از شیوه‌های ملموس استفاده شده در بیان آن‌ها، تعریف شود. سه تبصره بعدی، با این نکته مرتبط‌اند: دو تای آن‌ها هر دو رشته را یکی می‌کنند، درحالی‌که سومی، آن‌ها را مجزا می‌نماید.

آخرین مورد در تعریف، آسان‌ترین است. ماهیت سامانه‌ی ملموس، متأثر از یک رسانه بیان، همچون سازه‌ای سفالی یا آجری، یک نمایش‌نامه یا شعری حماسی است. هر رسانه، از دامنه اثربخشی احتمالی خود برخوردار است که منظور از «قابل‌درک» بودن را منتقل می‌نماید. این یک

نکته کاملاً واضح است، دقیقاً مشابه هر تعداد نمونه موجود که در آن‌ها، برای به‌کارگیری یک رسانه، جهت بیان ارزش‌های عمدتاً متعلق به دیگری، تلاش‌هایی انجام شده است. به لحاظ نظری، می‌توان پنداشت که در فرآیند انتقال از یک رسانه به رسانه دیگر، گونه‌های قابل‌نقلی از تغییرات ساختاری، رخ می‌دهند؛ چه با جهان دیداری، یا با جهان ادبی سروکار داشته باشیم. اما در کل، فعالیت یک سفالگر ایرانی قرن سیزدهم در استفاده از سطح یک شیء کوچک معمولی برای بازنمایی یادمانی تصرف یک دژ توسط تمام ارتش، موضوعی که با شکل لوح، سازگاری چندانی ندارد، به سختی قابل‌مقایسه با فعالیت بودلر، در سرودن شعر نثر^{۱۴} می‌باشد. لذا در این سطح از بررسی، دامنه‌ی هر یک از رسانه‌ها، بسیار بااهمیت‌تر از آن چیزی است که احتمالاً، ایده، برداشت یا کنش «قابل‌فهم» را برای برقراری ارتباط، یکی می‌سازد.

بر اساس فرضیه‌ای که طرح نموده‌ام، اولین نکته‌ای که همه‌ی هنرها را متحد می‌نماید این است که آن‌ها به‌طور ناخودآگاه، از قاعده استاندارد نظریه ارتباط، پیامی کدگذاری شده به‌وسیله یک فرستنده و منتقل شده به یک گیرنده، متأثر می‌باشند. حال آنکه پیچیدگی‌های پیرامون این قاعده، در میان زبان‌شناسان، وضعیتی رایج بوده و گهگاه برای ادبیات نیز به‌کار گرفته شده‌اند، که در مقام قیاس، کار بسیار کمتری توسط مورخان هنر صورت گرفته است. در تبصره‌های متعاقب، باید یک یا دو بن‌مایه برگرفته از

نظریه ارتباط را گزینش کنم. عجلتاً ممکن است به‌سادگی این حقیقت را بپذیریم که تمام هنرها به‌طریقی، متعلق به یک نظریه عمومی ارتباط هستند، و تأملات یک «پیام» از نقطه نظرهای گوناگون «فرستنده» یا «گیرنده»، فقط چکیده فعالیت‌های سنتی مورخین و منتقدین هستند. البته مشکلات زمانی بروز می‌نمایند که به‌خاطر آوریم، تمام روش‌های ارتباط کلامی و دیداری، آثار هنری نمی‌باشند و تصمیم‌گیری پیرامون اینکه کدامشان اثر هنری هستند، اکثراً مقدم بر تحلیل آن‌ها به‌عنوان یک سامانه ارتباط خواهد بود. حوزه‌های شفاف جهت بررسی، فرآیندی می‌باشند که به‌واسطه آن، چنین تصمیماتی گرفته شده و درجه‌ای که این تصمیمات، مثلث از انبوه یادمان‌های موجود هستند. بسیار آسان‌تر است که یک سفال پیشاتاریخی نقاشی شده از ایران، به‌جای یک رمان قرن نوزدهم، به‌عنوان یک اثر هنری در نظر گرفته شود. صرف‌نظر از فرآیندهای درگیر و در ذهن داشتن این احتمال، که برخی از آن‌ها می‌توانند با نظریه عمومی ارتباط متناسب باشند، واضح به‌نظر می‌رسد که تمام هنرها به‌واسطه این حقیقت متحد می‌شوند که مورخ هنرهای دیداری و ادبیات، تعداد گزینه‌های کم‌وبیش منسجم، دلخواه و قطعی را در میان توده‌ای از یادمان‌های موجود در هر یک از رسانه‌ها، ایجاد نموده است.

(۲) یکی از موضوعات کلیدی اقامه شده از سوی زبان‌شناسان تحول‌گرا، این است که یک نظریه عمومی که فرآیندها و شیوه‌های مکاتبه پیام را

توضیح می‌دهد، باید به شرح چگونگی درک یک پیام قابل فهم توسط گیرنده پردازد؛ درحالی که سابق بر این، برای گیرنده ناشناخته بوده است. مشکل، وابسته به تمامی هنرها و حتی با مرکزیت آنهاست؛ تا اندازه‌ای، به تعدادی معین از خصوصیات درونی پیام به خودی خود، مانند نرخ فراوانی و گشتاور یافت شده در آن بستگی دارد. اما چنان که قبل تر نیز اشاره کردم، پیام به خودی خود، اثر هنری منحصر به فرد، به دقت به محدوده‌ی رسانه‌اش گره خورده است؛ بنابراین هرگونه تعمیم، از طریق توانش معنایی رسانه، به شیوه‌ای هنوز ناشناخته، تعدیل خواهد شد. تحقیقات مورد نیاز برای توضیح احتمال نظری اینکه، یک شمعدان نقره‌ی تزئین شده یا برنز از مصر قرن سیزدهم و یک غزل عاشقانه از پوشکین^{۱۵} احتمالاً نیازمند نرخ مشابهی از نوآوری و سنت‌های مقبول و نسبتاً مکرر باشند، بسیار فراتر از مقاصد این نگاشته می‌باشد. (صحبت از شایستگی نویسنده مقاله، نیست.)

در عوض، علاقمند جنبه‌ای دیگر از همان موضوع را مطرح نمایم، تا ماهیت دانش اندوخته ضروری در گیرنده، بیننده یا خواننده، جهت درک منبع الهام قابل فهم در یک اثر هنری را آموزش دهم. با چند مثال شروع می‌کنم. یکی از رایج‌ترین کارکردهای ادبیات و هنر، روایت است. رمان یا یک شعر حماسی، صرف‌نظر از هر ارزش دیگری که ممکن است دارا باشند، داستانی با قهرمانان، پیدایش‌ها، نقاط عطف و احتمالاً برخی گونه‌های فرجام، یا دست کم پایان را نقل می‌کنند. هر

قدر شخصیت‌ها، صحنه‌ها یا بن‌مایه‌ها، روایت را به هم گره می‌زنند، سرانجام روایت مانند مجموعه‌ای از دنباله‌ها دریافت می‌شود؛ که این دنباله‌ها می‌توانند همچون قاب‌های یک فیلم، ریز-پویا یا همانند رشته‌ای از نقاشی‌های زنده^{۱۶}، فشرده باشند. برای این ادراک ترتیبی از یک پیام نوشتاری، معادل‌های دیداری زیادی وجود دارند. در سرسرای کلیسای جامع سان مارکو^{۱۷} در ونیز^{۱۸}، تزئینات موزائیک گنبدها، به دوایر متحدالمرکز، تقسیم شدند و هر دایره به واحدهای کوچک‌تر و تقریباً هم‌اندازه بخش‌بندی شده است. این واحدها، برای ترجمه به داستان‌های دارای فرم دیداری، که برگرفته از کتاب سفر پیدایش می‌باشند، استفاده شده‌اند. در داستان آفرینش، روزها به وسیله فرشتگان نمادپردازی شده‌اند: یک فرشته برای هر روز، به همراه خدا بر تخت سلطنت نشسته است. در انتها، با عظمت و محصور میان ۶ روز، در حال خوشامدگویی به روز هفتم است. در قرن سوم کنیسه یهودیان در دورا اروپوس^{۱۹}، طرحی مشابه متشکل از رشته واحدهای شمایل‌نگارانه منفرد، چیده شده در کنار هم، رویای مشهور حزقیل^{۲۰} را به مانند زنجیره‌ای در زمان مصور می‌نماید، که توسط «دست پروردگار» (به‌طرز شگفت‌انگیزی، همچون دستی از بالا نشان داده می‌شود)، از دره‌ی استخوان‌های خشک (بیانگر مجموعه‌ای از سرها، دست‌ها، پاها و تنه‌ها که در سراسر میدان ریخته شده‌اند) گرفته شده است. در نهایت گالری فریر^{۲۱} در واشنگتن، جام ایرانی

منحصربه‌فردی از قرن دوازدهم و سیزدهم دارد که به نوارها و واحدهای روی‌هم‌قرار گرفته، تقسیم‌گردیده است. هر واحد، بخشی از داستان پرشور بیژن و منیژه، برگرفته از شاهنامه، بزرگ‌ترین حماسه‌ی ایرانی را دربردارد؛ ترتیب تصاویر نیز، مطابق با سیر تکاملی در زمان داستان است. گردآوری سایر نمونه‌های موجود در جهان دیداری محسوس هنرها، اعم از گروه‌های تصاویر چندان دشوار نخواهد بود؛ آن‌هایی که همچون کمیک‌استریپ^{۲۲}، در طول زنجیره‌های زمان، به نقل داستانی با قهرمانان، تغییرات صحنه و گهگاه حتی ظهور ویژگی‌های احساسی یا فیزیکی می‌پردازند. اما بین روایت یک رمان و روایت از طریق تصاویر، تفاوت بسیار مهمی وجود دارد: اگرچه وجود مسلم یک ساختار روایی، به‌آسانی در هر دو قابل تشخیص می‌باشد، اما ویژگی‌های خاص روایت و حتی هویت شخصیت‌های درگیر در یک نمایش دیداری، نمی‌توانند بدون دانش قبلی از داستان درک شوند. موزائیک‌های سان‌مارکو یا فرسکوهای^{۲۳} دورا، دست‌کم در عملکرد روایی مفروض خود، بدون آگاهی از سایر شیوه‌ها مگر اطلاعات دیداری داستان‌های سفر پیدایش یا حزقیل، کاملاً بی‌معنا هستند. نمادپردازی روزها توسط فرشتگان، فقط در صورتی معنا می‌دهد که بدانیم یکی از نکات کلیدی داستان، حقیقتاً، در توالی روزها قرار دارد. روی جام فریر، شناسایی شخصیتی نیمه‌برهنه، راهی به‌سوی مرگ از طریق طنابی دور گردنش، به‌عنوان یک زندانی آسان می‌باشد؛ اما

دانش دیداری ناخودآگاه، از هویت زندانی، موجود نیست. در حقیقت موزائیک‌های ونیز، همچون حاشیه‌ای، به بخش‌های تصاویر متن مقتضی خود از سفر پیدایش اضافه شدند؛ عیناً مانند بسیاری از تصویرسازی‌های نسخ خطی، نقاشی‌ها یا مجسمه‌ها، که شناسایی شخصیت‌ها را میسر نمودند. یکی از مشکلات کنیسه‌دورا، برای چند دهه، تشخیص دقیق صحنه‌ها بوده‌است و همه‌ما، از مشکلات عظیم پیش روی مورخین هنر که با هنر پیشا-آمریکایی یا هنر باستانی شرق نزدیک سروکار داشتند، آگاهی‌م؛ درحالی‌که، این مورخین اغلب قادرند تا سرشت روایی دنباله‌ای از تصاویر را بدون اطلاع از موضوع صریح واقعی‌شان، مشخص نمایند. به‌عبارت دیگر، یک روایت در فرم دیداری، تنها زمانی به‌عنوان روایت اثربخش خواهد بود که منبع متنی آن موجود باشد، (همچون نسخ خطی یا تمام کتیبه‌ها)، یا زمانی که بیننده، از پیش داستان را بداند. لذا شایسته است نتیجه‌گیری کنیم، مادامی‌که یک روایت همچون گونه‌ای از بازنمایی قابل‌درک باشد، موضوع آن حتی در زمان خودش، تنها به‌واسطه آگاهی قبلی از رویدادهای داستان تصویر شده، قابل فهم خواهد بود. تصاویر روایی، نه برای نقل یک داستان، بلکه جهت یادآوری بیننده آن به‌کار می‌روند. به‌نظر من استثناها، تنها در سطوح به‌شدت اولیه مانند هرزه‌نگاری، رخ می‌دهند؛ اگرچه حتی در آن زمان، تجربه‌ای واقعی یا تخیلی باید بر درک یک زنجیره‌روایی، مقدم باشد. تقابل با یک ژانر ادبی همچون

رمان، قابل توجه است؛ چون با اینکه مسلم می‌دانیم که آگاهی از تاریخ اجتماعی فرانسوی یا روسی، برای درک مناسب از جنبه‌های روایی نابل رمان‌های بالزاک^{۲۴} یا داستایوفسکی^{۲۵}، مهم می‌باشد، سیر تکاملی پورشور یا احساسی داستان اگر نه همیشه به‌طور تمام و کمال، اما بدون هر آگاهی خاص یا فنی دیگری، مگر زبان خواندن (اصلی یا غیراصلی)، قابل‌درک خواهد بود.

عجالتاً نکته‌ من این است که درک و فهم جهان دیداری، نیازمند اکتساب پیشین دانشی بسیار ملموس‌تر و خودآگاه‌تر، در عوض آگاهی انتزاعی و ناخودآگاه از واژه‌نامه و دستور زبان لازم برای توضیح یک اثر ادبی است.

برخی ملاحظات بعدی، از این نکات نشات می‌گیرند: اول، یکی از توجهات کلیدی مورخ هنر، معطوف به برقراری گونه‌شناسی یک دوره یا فرهنگ می‌باشد؛ یعنی، آمیزه‌های مقبول محتمل از عناصر قراردادی و شمایل‌نگارانه، که همچون رسانه‌های خودکار برای هر امر «قابل‌فهم» بیان شده، ظهور می‌یابند. بنابراین یک مینیاتور ایرانی قرن پانزدهم، تقریباً هر موضوعی را با سهم یکسانی از منظره، معماری، شخصیت‌ها و ترکیب‌بندی‌ها، مصور می‌نماید؛ معماری گوتیک نیز، یک گونه‌شناسی پایدار از عناصر ساختاری و ترکیبی را به‌کار می‌برد. کیفیت در کمال یا ثبات درونی گونه‌شناسی، و غنای بیان‌های به‌دست آمده در آن می‌باشد. شکی نیست که همچون نمایشنامه یا شعر

فرانسوی قرن پانزدهم، معادل‌ها در ادبیات وجود دارند. اما در کل، چون رسانه‌ی ادبیات در دانشی ذاتی یا اکتسابی از زبان قرار گرفته است، فرصت‌ها برای اثربخشی ارتباط، در ادبیات بسیار بیشتر از هنرهای دیداری می‌باشند. در حقیقت، ممکن است متعجب شویم اگر تصاویر نشان داده شده‌ی الهیات مسیحی، تاکنون توانسته باشند هر یک از پیچیدگی‌ها و حتی مفهوم تفکر مسیحی را توجیه نمایند، و اگر عمق تفکر بودایی بتواند از طریق خلسه‌ی محض هنر آن، درک شود.

ملاحظه‌ی دوم، پیامد اولی است. اگر هنر دیداری، در بیان متداول یک پیام «قابل‌فهم» مانند روایت، بیشتر به خاطر جدید بودنش، موفق به برقراری ارتباط نشود، آن موقع، با دو احتمال روبه‌رو هستیم: اول اینکه جهان دیداری محسوس، همواره تقلیدی، تجملات ثانویه، و در بهترین حالت یک یادآوری^{۲۶} یا یک خوب توجه داشته باشید^{۲۷} برای سایر اشیا معلوم بوده است. دیگر اینکه، در جستجوی برقراری نوع کاملاً متفاوتی، از پیام «قابل‌فهم» می‌باشد. برای احتمال اول، بحث‌های زیادی می‌توانند پیرامون نور و تصویرسازی نسخ خطی یا حتی تزئینات کلیساها، اقامه شوند. همچنین می‌توان اظهار داشت که کارکرد ارتباطی هنرها، به معنای منحصر شدن به یک حالت یا تأثیر عمومی بوده است. موضوع موزائیک‌های سان‌مارکو می‌خواست تا اهمیت روایت الهی را به دینداران نشان دهد، نه اینکه داستان ملموسی را نقل نماید. فایده‌ی مجسمه‌های بودایی، آن بوده که

تأثیر تقدس سلسله‌مراتبی و طراحی‌های گویا^{۲۸} را در ارباب، میسر کند. به عبارت دیگر، جهان هنرهای دیداری، باید از طریق مجموعه‌ای از شیوه‌ها، ابزار به کار رفته جهت دلالت ضمنی تنوع گسترده‌ای از واقعیت‌های ممکن، و مخفی نمودن نشانه‌های ملموس تصاویر به‌خودی‌خود، تعریف شود. از آنجا که مطالعه شیوه‌ها در جهان دیداری، از انجمن‌های روان‌شناسی آن‌ها، یا از بیان‌های قراردادی‌شان آشکارا آغاز شده است، نکته کوچکی در توجیه موضوع وجود دارد. ترجیح می‌دهم که این بخش را با یک تناقض به پایان برسانم: مثل اینکه امکانات انتزاعی زبان، در ادبیات به موضوعات و تصاویر تعریف‌پذیر ملموس منجر شوند، در صورتی که عناصر ملموس قابل‌درک دیداری، به تعریفی از هنرها در قالب اصطلاحات انتزاعی «کیفیتی» منتج می‌گردند. به‌هرحال، ابتدا به رفع تناقض می‌پردازیم؛ نکته‌ی کلیدی از نظر من این است که، جنبه‌های کاملاً متفاوت ساختار ذاتی یا اکتسابی انسان، برای درک ادبیات در تقابل با فهم هنرها، ضروری می‌باشند.

(۳) مورد سوم که علاقمندم نشان دهم، به‌خودی‌خود ساده است؛ هرچند پیامدهای آن، پیچیده و نسبتاً دشوار هستند. درحالی‌که، واکنش‌های انتقادی یا تاریخی به یک اثر ادبی، رسانه‌ای مشابه ادبیات، یعنی زبان را به‌کار می‌گیرند، عکس‌العمل‌های موازی به یک اثر هنری، هرگز در رسانه‌ی یکسانی نمی‌باشند. به تعبیری دیگر، مورخ یا منتقد جهان دیداری،

خویشتن را از شیوه‌های بیان موضوع تحقیق یا مکاشفه‌اش حذف می‌کند. به‌علاوه، او انتخابی ندارد؛ اما برای برقراری ارتباط، به‌راستی باید فکر کند. حتی داوری سنتی و در کل تأسفاتبار عقلانی در مورد یک نقاشی یا یک شیء بر حسب «حس کردن»، رسانه‌ی یادمان را به‌خودی‌خود به‌کار نمی‌گیرد. از سویی، مورخ یا منتقد هنر می‌تواند به‌واسطه‌ی واکنش‌های خویش، به خالق ادبیات والاتر مبدل شود؛ چنان‌که در مورد راسکین^{۲۹} بود؛ اما برعکس آن، غیرممکن است. برخی نتایج، از این نکات قابل برداشت است: اولی، تصدیق و بسط بیشتر تبصره‌هایی است که قبلاً ایجاد شده‌اند، مبنی بر اینکه هنرهای دیداری، جهان مجزا و ذاتاً متفاوتی را از دنیای ادبیات، شکل داده و همبستگی‌های موجود، از اهمیتی ثانویه برخوردارند. پیامد دیگر ممکن است، فراتر از یک پرسش باشد. بنابراین، آیا باید در نظر بگیریم که هر تاریخ هنر، برگردانی معرفت‌شناختی از منبع دیگر است که بر نشانه‌های ملموس سازه‌ها و سامانه‌ها تحمیل می‌گردد؟ یا همواره، در جستجوی یافتن نوعی سامانه‌ی تفسیر باشیم که برای تمام هنرها، مشترک بوده و احتمالاً فرا-زبان‌شناختی خواهد بود؟ این پرسش‌ها کاملاً بی‌اساس نمی‌باشند، چنانچه به‌خاطر آوریم که نظریه‌ی ارزش‌های فرازبان‌شناختی، برای شعر اعمال شده است. نتیجه‌ی سوم، مربوط به هنرهای دیداری است؛ در واقع اینکه، عملکرد حقیقی هنرهای دیداری، بیان چیزی است که غیرممکن بوده، یا دست‌کم

برای ابراز به صورت کلامی، بسیار دشوار خواهد بود. چراکه، این «چیز»، به سادگی قابل تعریف نیست. دیدگاه سابق مبتنی بر این است که ادراک هنرهای دیداری، به خصوص ادراک بازنمایی، درگیر نوعی از زمان است که از توالی‌های ادبیات، اجتناب می‌ورزد. اما ادبیات مورد استفاده در چنین قیاس‌هایی، در عوض شعر یا نمایش‌نامه با ادراک بسیار پیچیده‌تری از زمان، صرفاً زمان نسبتاً متأخر بوده است؛ فارغ از این حقیقت، بررسی‌های اخیر نشان می‌دهد که ادراک هنرهای دیداری، نیازمند بی‌واسطگی زودگذری که تصور می‌شده، نمی‌باشد. ممکن است مطرح شود، از آنجا که درک ما از جهان دیداری، برگردانی به زبان نوع دیگری از دانش است، آزادی تفسیر بیشتری برای ناظر دیداری در قیاس با خواننده ادبی وجود دارد. ترکیب‌بندی‌های سترگ از موجودات زنده، می‌توانند به سادگی، تجملاتی یا عمیقاً حزن‌انگیز باشند؛ ورود ماری مدیچی^{۳۰} در ملازمت اسب‌های آبی و پری‌های دریایی سرزنده، نیازی به استهزاء نداشته و یک مسیح ناهم‌زمان^{۳۱} در یک صحنه قرن پانزدهمی، کفرآمیز نیست. از طرف دیگر، یک آمریکایی کنتیکتی^{۳۲} در دادگاه پادشاه آرتور^{۳۳}، مضحک است، پرندگان که زندگی عرفانی را در ادبیات فارسی توصیف می‌کنند، بسیار نگران‌کننده بوده و ابرستاره‌ی حضرت مسیح، تاحدی مشوش‌کننده است. جهت اطمینان، برخی از داستان‌های کوتاه گوگول^{۳۴} و کم‌دی‌های مولیر^{۳۵}، مانند بسیاری از اشعار دیگر، مبهم هستند. اما اگر دغدغه خود

را همچون یک دامنه و نه قطعیت صریح بدانیم، جهان دیداری، ذاتاً از یک میدان معنایی، تقریباً به وسعت قدرت تفکر ناظرش برخوردار خواهد بود؛ چراکه، عموماً در رسانه‌ای غیر از خود تفسیر شده است. به تعبیری «دریافت‌کننده»، احتمالاً بیشتر از «فرستنده» و حتی «پیام»، اهمیت دارد. (۴) پیش‌تر آنچه ذکر شد، بر تفاوت‌های بین هنرها و ادبیات و پس از آن، بر تمایزات بین وظایف مورخین دو رشته تأکید دارد. نکته‌ی آخر من طرح این مسئله است که صرف‌نظر از شمار زیادی از تفاوت‌های بدیهی، مغایرت کلی، حاصل آگاهی ناکافی در یک حوزه بسیار تخصصی است و لذا، ضرورتاً دائمی نخواهد بود. خلاصه کلام، مورخ ادبیات، اکنون ملاحظات نظری و عملی قابل توجهی را بر روی زبان به‌خودی‌خود، بر رسانه ارتباطی اولیه میان انسان‌ها، در اختیار دارد. اصطلاحات تعریف شده‌اند، و علی‌رغم مشاجرات مداوم پیرامون روش‌ها و دیدگاه‌ها، یک گویش محلی^{۳۶} از داده‌های مقبول، موجود است. عملکرد مورخ هنر، با غیاب تقریباً کامل اثر باثبات در دو حوزه، مختل می‌شود. یکی همانند فرهنگ‌های لغات، یا به‌طور وسیع‌تر فرهنگ‌نویسی زبان هاست. کافی است اشاره کنیم باستان‌شناسی که به طور فرضی، با میلیون‌ها قطعه سفالی در طرح‌های تزئینی از یک مکان واحد، مستقیماً مواجه شده است، اکثراً می‌تواند یک گونه‌شناسی تخصصی منسجم را فراهم نماید، که هیچ‌گاه هنری نخواهد بود. این امر، تا حدی عجیب است

که مهارت قابل‌ملاحظه‌ی دستوری و روشمند خبره‌ی دانشگاهی یا یک نویسنده‌ی صاحب‌سبک، با تعریفی به‌همان اندازه بسط‌یافته از عناصر قراردادی، مطابقت پیدا نکرده است؛ عناصری که در یک اثر هنری، با قاعده چیده شده‌اند. این، جایی است که ناحیه‌ی دوم عدم قطعیت مورخ هنر، واقع شده است. چون همین موضوع جدید، هرگونه اثر باثبات در طبیعت و نظریه‌ی ادراک دیداری اعمال شده، و حتی به‌واسطه‌ی فهم این است که هنرمند خلق می‌کند و مورخ یا منتقد، موضوعش را درک می‌نماید.

منظورم اشاره به این نیست که روش‌های زبان‌شناسی یا آن‌هایی که مربوط به روانشناسی شناختی هستند، می‌توانند به سادگی با مطالعه‌ی هنرها سازگار شوند؛ اگرچه ممکن است هر دو، ارزش امتحان کردن را داشته باشند. اما هیچ‌کدام، برای زبان‌شناس بودن یک مورخ ادبیات ضرورت ندارند، هرچند بسیاری از مفاهیم و اصطلاحات بااهمیت تاریخ ادبیات معاصر، از زبان‌شناسی و بالاخص نوع ساختارگرای آن نشأت گرفته‌اند.

گویی، مورخ ادبیات تا اندازه‌ای، بنیان‌های زبان به‌طور عمومی یا هر یک از زبان‌ها را «پوشش» داده است. معذک مورخ هنر، فاقد این اطمینان است. به‌عنوان یک پرسش باز، آیا او کسی است که باید به زمینه‌های دیگر بازگردد و خطر دانش‌ساختگی را متحمل شود؛ یا باید چشم به‌راه بوده، حامی پژوهش مقتضی به‌وسیله‌ی روانشناسان تعلیم‌دیده یا زبان‌شناسان ساختارگرا باشد. اما به نظر من کاملاً قطعی است،

مادامی که شاهکار نتواند به‌صورت عقلانی و کاربردی با همه‌ی خلاقیت انسان ارتباط یابد، هر ملاحظه‌ای از تاریخ و معنای «اثر هنری»، عاجز باقی خواهد ماند.

بدیهی است تبصره‌های قبلی، نه روشمند و نه قطعی هستند. در بهترین حالت، تنها مجموعه‌ای از اندیشه‌های تصادفی درباره‌ی مشکلات پیش روی یک رشته‌ی پژوهشی می‌باشند. بنابراین، هیچ نتیجه‌ای از آن‌ها برداشت نمی‌شود. فقط می‌خواهم نکته‌ی پایانی را بیان کنم. بیشتر نمونه‌های مذکور، در مورد بازنمایی بوده است. معماری و برخی از هنرهای صنعتی، شماری از مشکلات افزوده را اقامه می‌کنند، که ممکن است به‌وسیله‌ی پیشنهادات طرح شده در این مقاله، حل شوند یا نشوند. مورد معماری، به‌ویژه قابل توجه است؛ از این حیث که می‌تواند بسیار بیشتر از هنر بازنمایانه سنتی، جذب زبان شود، و شدیداً تحت تاثیر ماده‌ی اولیه ساختار است. حتی یک آجر یا قاب مرمر، به‌خودی‌خود، از یک واج معنادارتر نیست. معماری در قیاس با نقاشی، با مجموعه‌ای بسیار پیچیده از قوانین کاربردی و دستوری، تنها به‌خاطر قانون جاذبه، محدود شده است. در نهایت، معماری همانند یک زبان، برای همه‌ی مردم ضروری و مورد استفاده‌ی آن‌هاست؛ عمدتاً به‌طور خودبه‌خود و ناخودآگاه همچون محیطی برای زندگی بسیار خصوصی یا کاملاً همگانی، اما در دوره‌هایی به‌عنوان منحصربه‌فردترین بیان از بلندپروازی و انگیزه‌ی زیبایی‌شناسی انسان است. اما حتی این

آیا وظیفهٔ یک مورخ در مواجهه با شاهکارهای اذعان شده، اعم از ادبی یا دیداری، این نیست که پیش از هر چیز جایگاه آن‌ها را درون مجموعه‌ای پیچیده از متغیرهای تخصصی، اجتماعی یا غیره مشخص کند. لیکن، روی هم رفته این موضوع، مبحث دیگری را می‌طلبد.

عظیم‌ترین دستاوردها، به‌طور ساختارگرایانه از نظمی همانند محقرترین اقامتگاه‌ها برخوردار بوده و مشمول همان محدودیت‌ها و قواعد می‌شوند. استدلالی مشابه می‌تواند برای آثار فلزی، منسوجات یا سفالینه‌ها بسط داده شود. این امر، موجب برآمدن پرسش بنیادی‌تری می‌شود که

- | | |
|---|-----------------------------------|
| ۲۲. Comic Strip | ۲. ut pictura poesis |
| ۲۳. Frescoes | ۳. Horace |
| ۲۴. Honoré de Balzac | ۴. Wellek and Warren |
| ۲۵. Fyodor Dostoyevsky | ۵. Charles Baudelaire |
| ۲۶. memento | ۶. Les Phares |
| ۲۷. nota bene | ۷. Eugène Delacroix |
| ۲۸. Francisco Goya | ۸. Dante Alighieri |
| ۲۹. John Ruskin | ۹. James Joyce |
| ۳۰. Mary of Medici | ۱۰. nouveau roman |
| ۳۱. Anachronistic: وابسته به نظریه‌ی ناهم‌زمانی، خارج از دوره‌ی زمانی خود | ۱۱. Jackson Pollock |
| ۳۲. Connecticut | ۱۲. Frank Stella |
| ۳۳. King Arthur | ۱۳. Claude Lévi-Strauss |
| ۳۴. Nikolai Gogol | ۱۴. poème en prose |
| ۳۵. Molière | ۱۵. Alexander Pushkin |
| ۳۶. Koine | ۱۶. tableaux vivants |
| | ۱۷. San Marco |
| | ۱۸. Venice |
| | ۱۹. Dura Europos |
| | ۲۰. Ezekiel از پیامبران قوم یهود: |
| | ۲۱. Freer |