Art Of Art History (90-117); ((90)); Farhad; 8 August 2004 6:55 PM

دانلد پِرتسیوزی

هنر تاریخ هنر*

در نگاهی به فیلم *شور زندگی*

محمد شهبا*

برخی از فلاسفهٔ تاریخ، تاریخ‌نگاری را نوعی خلاقیت از نوع خلاقیت هنری دانسته‌اند و، بر همین اساس، تاریخ‌نامه را اثری هنری شمرده‌اند. آنچه مسلم است این است که بیان تاریخ گاه به بیان هنری قرابت می‌یابد. این قرابت در جایی که تاریخ، از جمله تاریخ هنر، به بیان روایی درمی‌آید بیشتر است. اما موضوع مقالهٔ حاضر مناسبتی مضاعف میان تاریخ هنر و هنر است: موردی که در آن، تاریخ روایی هنر به زبان هنر بیان شده است. در این مورد، که فیلمی دربارهٔ زندگی ون گوگ است، هم بیان تاریخ روایی است، هم موضوع تاریخْ هنر است، و هم بیان نهایی آن در قالب هنر است. مؤلف مقاله را در دو بخش تنظیم کرده است:[۱] (۱) *شور زندگی*؛ (۲) رؤیاهای علمی بودن. در بخش نخست، فیلم *شور زندگی* را از لحاظ بنیادهای نظری آن می‌کاود؛ یعنی می‌کوشد آن دسته از نظریه‌های تاریخ هنر را که فیلم بر آنها بنا شده است تبیین و فیلم را بر اساس آنها نقد کند. از نظر مؤلف، قهرمان فیلم *شور زندگی* «تاریخ هنر» است؛ فیلم بر نظریه‌هایی دربارهٔ آفرینش هنری و نسبت آن با طبیعت، حقانیت و اعتبار تاریخ هنر در وصول به حقیقت هنر، اصالت پیشرفت و تکامل در تاریخ هنر، مترادف دانستن تاریخ هنر با تاریخ صورت (فرم)، امکان ابتنای داوری و نقد هنر بر معیارهای حاصل از تاریخ هنر مبتنی است.

* این مقاله ترجمه‌ای است از Donald Preziosi, "That Obscure Object of Desire, the Art of Art History".

★ عضو هیئت علمی دانشگاه هنر.

۱) مقاله در اصل سه بخش دارد، که در اینجا ترجمهٔ دو بخش آن را آورده‌ایم. ــ و.

Shoor-e Zendegi

در بخش دوم، رؤیاهای علمی بودن، به برخی دیگر از مبانی نظری فیلم می‌پردازد. به نظر نویسنده، کارگردان فیلم بر آن است که تاریخ هنر را رشته‌ای علمی جلوه دهد ــ چیزی که سالها دغدغهٔ گروهی از مورخان، از جمله مورخان هنر، بوده است. آن‌گاه، بدین مناسبت، شروط علمی بودن تاریخ هنر را، در صورتی که وجود آن ممکن باشد، بیان می‌کند. سپس نمونه‌هایی را در ساختار فیلم نشان می‌دهد که به ساختار مجموعه گزاره‌های علمی شبیه است؛ از جمله ترکیب محور عمودی کلیات مربوط به هنرهای بصری و محور افقی خصوصیات ون گوگ و آثار او. از اینجا به مفروضات نشانه‌شناختی فیلم می‌رسد؛ از جمله قول به تفکیک قالب و محتوا و، در نتیجه، تفکیک این دو جنبه در تاریخ هنر و قایل بودن دو مسیر جداگانهٔ تاریخی برای دال (قالب) و مدلول (محتوا)؛ منسجم دانستن خویشتن (یا فردیت) هنرمند، بدین معنا که آثار گونه‌گون هر هنرمند همواره به شخصیت شناختنی و واحد و منسجم او دلالت می‌کنند؛ و سرانجام اینکه می‌توان با استفاده از این شخصیت منسجم، متفرقات تاریخی را در زمینهٔ روایت واحد تاریخی متحد ساخت و بیانی یکدست پدید آورد. مؤلف بر محمل این فیلم، بی‌آنکه درگیر جزئیات و داستان فیلم شود، هم متعرض مهم‌ترین مباحث تاریخ هنر می‌شود و هم نمونه‌ای برای نقد آثار هنری بر مبنای بنیادهای نظری آنها به دست می‌دهد. *خیال*

اثر هنری را می‌توان شیئی ساختهٔ بشر و واجد اهمیت و دلالت زیباشناختی دانست که هستی و واقعیت خاص خود را دارد. هر اثر هنری، فارغ از رسانهٔ بیانی‌اش، یک کلِ منفردِ یگانه و پیچیده و تحویل‌ناپذیر و، حتی تا اندازه‌ای، رازآمیز است. دابلیو. ای. کلاینباوئر[۲]

۱. *شور زندگی*

در چندین صحنه از *شور زندگی*[۳]، فیلم تولید ۱۹۵۶ هالیوود بر پایهٔ زندگی‌نامهٔ ونسان ون گوگ[۴]، چشمِ دوربین به جای چشم هنرمند نقاش قرار می‌گیرد که به چشم‌اندازهای بیرونی و مناظر داخلی و افراد گوناگون می‌نگرد. در هر یک از این صحنه‌ها، ابتدا مکث کوتاهی می‌آید؛ سپس به چهرهٔ متفکر و منقبضِ هنرمندِ محنت‌دیده برش می‌خورد، و سپس به یکی از نقاشیهای پرآوازهٔ وی دیزالوْ می‌شود.

2) W. E. Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History*.

3) Lust for Life

4) Vincent van Gogh (1853-1890)

Art Of Art History (90-117); ((92)); Farhad; 8 August 2004 6:55 PM

در اینجا دیزالو فقط نمایشی تزیینی نیست؛ بلکه سرچشمه و سرمنشأ تصویر زیبایی‌شناختی [(آثار ون گوگ)] را، آن گونه که سرانجام کامل شده است، برای ما تجسم می‌بخشد و نمایش می‌دهد. به این ترتیب، این فن سینمایی بر دو مفهوم غالب تأکید می‌کند: یکی همان تلقی از اثر هنری است که از دوران رنسانس در غرب رواج یافته و مطابق آن، اثر هنری تغییر یا ترجمان شکلیِ ادراک حسی اولیه است؛ دیگری برداشت تاریخی و انتقادی از هنر است که همچنان رواج دارد؛ یعنی کشف و شناسایی دیدگاه اولیهٔ هنرمند که او آن را در تصویری مستحیل کرده و دگرگون ساخته است. بعلاوه، این تمهید سینمایی همچون تفسیرگری است که برای تماشاگر غیرمتخصص، نگرش هنریِ هنرمند را سنجش و ارزیابی می‌کند.

این واقعاً خارق‌العاده است. *شور زندگی* در یک چشم به هم زدن همان نگرشی را در باب ماهیت و روندِ آفرینش زیبایی‌شناختی در هنرهای تجسمی در اختیار تماشاگر قرار می‌دهد که با کتاب جورجو وازاری[۵] آغاز شد[۶] و در چهار قرن گذشته رواج و تسلط داشته است. بعلاوه، این نمایش از دو لحاظْ «اسطوره‌شکلی»[۷] است (یعنی شبیه به همان شکل و صورتی است که از آن سخن می‌گوید)[۸]: یکی در حرکت رو به جلوِ تولید زیبایی؛ و دیگری در حرکت رو به عقبِ بازسازی اثر هنری در ساحت تاریخ هنر.

در این فیلم، فرایند نخست (یعنی تولید زیبایی) هاله و بارقه‌ای جادویی یافته است؛ انگار که قلم‌موی هنرمند همچون عصایی سحرآمیز است که پرتوهای نور را به واقعیتی تازه تبدیل می‌کند. ما تماشاگران هیچ‌گاه روند واقعی نقاشی را در فیلم نمی‌بینیم؛ هرچند گاهی ونسان را مشاهده می‌کنیم که رنگ بر بوم می‌گذارد. به همین ترتیب، هیچ مورخ یا منتقد هنری را نیز در فیلم نمی‌بینیم؛ بلکه فقط حاصلِ کشف و تفسیر آنان را مشاهده می‌کنیم.

در اینجا «هنرمند ـ قهرمان» (یعنی قهرمانِ مشهود که به نظرم در این فیلم همانا خود رشتهٔ تاریخ هنر است) نیز نوعی صافی یا واسطهٔ زیبایی‌شناختی است که نثر جهان مادی را به شعر هنر منکسر

5) Giorgio Vasari (1511-1574)
نقاش و معمار ایتالیایی و از نخستین مورخان هنر. ــ و.
۶) کتاب وازاری به نام *زندگی بزرگ‌ترین معماران و نقاشان و مجسمه‌سازان ایتالیایی* (*Lives of the Most Imminent Italian Architects, Painters, and Sculptors*) نخستین بار به سال ۱۵۵۰ در فلورانس به چاپ رسید و سپس در سال ۱۵۶۸ نسخهٔ مفصل‌تر آن منتشر شد. وازاری در مقدمه بر زندگی‌نامهٔ هر یک از هنرمندان، نموداری سه‌بخشی برای تحول تاریخی (نوزادی، نوجوانی، بلوغ) گنجانیده که حالت دوری و چرخه‌ای دارد. در مورد دوم، نک. بررسی انتقادی زیر:
S. Alpers, "Ekphrasis and Aestetics Attitudes in Vasari's *Lives*".
7) mythomorphic
۸) نقد ژاک دریدا (Jaques Derrida) بر ساختارگرایی استروسی ("Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Science") که اکنون به نقدی کلاسیک تبدیل شده، گفتمان اسطوره‌شکلی را در برابرَ گفتمان شناختی قرار می‌دهد. گفتمان شناختی بر اصل بازگشت به اَصل استوار است. نک:
A. Bass, (ed. and transl.), *Writing and Difference*.
چنان که خواهیم دید، گفتمان تاریخ هنر از هر دو گفتمان بالا بهره می‌گیرد و در واقع گفتمان دوم را چارچوب گفتمان اول قرار می‌دهد.

می‌سازد؛ کسی است که عصارهٔ شکلِ «جوهری» دنیای پیرامون را به ما عرضه می‌کند. در این روند انکسار، اثر هنری شاهد یا نمونه‌ای از اصالت و فردیت هنرمند شمرده می‌شود. در واقع، این فیلم می‌گوید که تفاوت یا فاصلهٔ سنجش‌پذیرِ تصویر نقاشی و صحنهٔ پیش روی نقاشْ متناظر است با میزان تمایز یا فاصلهٔ هنرمند با دنیای مادی و فانی؛ به عبارت دیگر، تمثالی است از نبوغ هنری. تغییر فاصلهٔ نخستْ تغییر و تکاملِ این نبوغ را در پی دارد. در این فیلم، زندگی ونسان مسیری تکاملی را از واقع‌گرایی و طبیعت‌گرایی به انتزاع می‌پیماید: یعنی جستجوی جوهر یا واقعیتی والاتر است که بیش از پیش با واقعیت روزمره متفاوت باشد.

ولی مشکل در همین جاست. *شور زندگی* از آنجا که حکایتی سنجه‌شناسانه[9] است، این نکته را نیز بازمی‌گوید که این فاصله شاید نشانهٔ دوری از سلامت عقل و سلوک در وادی جنون نیز باشد. این فیلم عذاب و جنون «هنرمند ـ قهرمان» را فاصله‌ای معین (و سنجش‌ناپذیر) با دنیای واقعی و عینی (چشم دوربین) می‌داند.[10] به این ترتیب، آثار هنری ونسان شاهد گویایی بر جنون و انزوای هنرمند است. با پیشرفت روایت فیلم، درمی‌یابیم که افزایش جنون ونسان با افزایش امور غیرواقعی در هنرش هماهنگ است و با آن رابطهٔ مستقیم دارد. البته گاهی در میان دوره‌های جنون لحظات درست‌اندیشی رخ می‌نماید؛ ولی جهت اصلی همواره ثابت است.

با دقت بیشتر درمی‌یابیم که این زندگی‌نامهٔ سینمایی جنبهٔ ایدئولوژیک مهمی برای مورخ و منتقد هنری دارد؛ هرچند بسیاری از مورخان و منتقدانِ حرفه‌ایْ قالبِ مردم‌پسند سینما را به دیدهٔ تحقیر می‌نگرند. فیلم تلاش می‌کند آثار هنریِ انتزاعیِ مدرن را در مرز خطرناک میان عقل و جنون قرار دهد؛ ولی اساساً بر آن است که تاریخ‌نگاری هنر را نوعی درمان و جراحی سودمند قلمداد کند که در چارچوبی بسیار خنثا و بی‌خطر عمل می‌کند. تلویحاً چنین القا می‌شود که مورخ یا منتقد هنری[11] متصدی یا رانندهٔ دستگاهی

9) fabula metrologica

۱۰) در این مورد، نک. این مقالهٔ مهم:
J. Sander,
"Picturing Vision".

۱۱) در اینجا و در اشاره به فعالیت علمی تأویل اثر هنری، این دو اصطلاح را کمابیش به جای هم به کار می‌برم. به این منظور، فرض را بر این می‌گذارم که در حیطهٔ این ابزار علمی، منتقد و مورخ هر دو جایگاه برهانی واحدی دارند. برای دیدگاه مَخالف، نک: این اثر موشکافانه:
D. Carrier, *Artwriting*.

Art Of Art History (90-117); ((94)); Farhad; 8 August 2004 6:55 PM

رازگشاست. وظیفهٔ این دستگاه این است که عملِ بازسازیِ کمال اولیهٔ معنا و مصداق را، که از وجه نشانه‌شناسی نوعی حضورِ قابل تصرف امر واقعی است، برای تماشاگر عام احیا کند.[۱۲]

غرض این است که بفهمیم «مورخ ـ منتقد» امروز کسی است که اگر از بردباری و هوشمندی و اندکی تواضع پشت صحنه بهره‌ای داشته باشد، می‌تواند جوهرهٔ اصلی «آنچه را ونسان دیده» بازسازی کند. در واقع مورخ ـ منتقد هنر چنین نیز کرده است ــ از همین روست که این فیلم نمونه‌ای از واقع‌گرایی روایتی است و مطمئنمان می‌سازد که داریم به زندگی ونسان می‌نگریم؛ به «داستان» یا «گزارش»ی واقعی، به تصویری از طریق پنجرهٔ آلبرتی.[۱۳] تحلیلگر اثر هنری در پی کشف شخصها و نقابهای پنهان است و از این نظر، همچون کارآگاهی است که «تجسس»[۱۴] او (هم به معنای تحت‌اللفظی و هم به معنای ریشهٔ این واژه) به افشای هزارتوهای ذهن خلاق هنرمند منجر می‌شود.

این کارِ تحلیلگر، در عین حال، نوعی سنجه‌شناسی جسورانه و خطرناک نیز هست؛ زیرا فاصلهٔ میان یک حالتِ اولیه و ثبت یا نمایش آن در اثر هنری، که پالایش‌شده و تغییریافته و پسینی است، هم سلبی (منفی) است و هم ایجابی (مثبت). در این فیلم به‌روشنی درمی‌یابیم که برخی از منتقدان بدنهاد دوران ونسان که دوری از وهم‌انگیزی بصری[۱۵] (واقع‌گرایی عکاسی‌وار) را در تابلوهای وی جنبه‌ای سلبی (منفی) می‌دانستند، آن را نشانه‌ای از دوری از سلامت عقل می‌شمردند.

با این حال، شور *زندگی* بر این نکته نیز تصریح می‌کند که همین وجه را می‌توان از دیدگاهی مناسب‌تر و درست‌تر نشانه‌ای ایجابی (مثبت) بر خلاقیت و اصالت، و نشانه‌ای از بینش والای زیبایی‌شناختی [ونسان] دانست. زیرا، با توجه به اینکه تاریخ هنر اساساً معطوف به گذشته است، ونسان از نظر زیبایی‌شناسی «در دل حقیقت»[۱۶] قرار دارد:[۱۷] آثار وی به آینده‌ای در تاریخ هنر اشاره دارد که روشن‌تر و پیچیده‌تر است. ونسان همچون گرگور یوهان

۱۲) مهم‌ترین نقد مدرن از روش متافیزیکی و هستی‌شناختی فلسفه و هنر غرب را ژاک دریدا مطرح کرده است (که آن را واکنش به، و تا اندازه‌ای برگرفته از، آثار هایدگر می‌دانند). به‌ویژه نک:
J. Derrida, *De la Grammatologie*; idem, *la verite en peinture.*
کتاب دوم شامل نقد مهمی بر تأویلهای شاپیرو و هایدگر از تابلو سه جفت کفش اثر ون گوگ (موزهٔ فاگ) است که در فصلی با نام «تلخیص» (ص ۲۱–۱۶۸) به چاپ رسیده است. همان گونه که در اینجا خواهیم دید، جنبهٔ مابعدطبیعی نوشتارهای تاریخ هنر هنوز جایگاه خود را سخت حفظ کرده است. نک. این سخن جالب توجه در کتاب زیر که هنر باید «به ریشه‌های مقدسش بازگردد و نوعی زبان اسطوره‌ای استعلایی پی بریزد»:
S. Gablik, *Has Modernism Failed?*
دربارهٔ مسائل مربوط به این موضوع، در این مقاله نیز بحث شده است:
O. K. Werckmeister, "Kungstgeschichet als Divination".

13) Leone Batista Alberti (1404-1472).

نک: نقد ظریف ولی ناقص ان. برایسون در این کتاب:
N. Bryson, *Vision and Painting*;
بحث برایسون بر گامبریچ و نظریه‌اش ، به‌ویژه بر این کتاب متکی است:
Gombrich, *Art and Illusion*;
ولی اشاره‌ای به اثر دیگری ←

مندل[۱۸] است که پیش از دیگر همکاران و منتقدان حرفه‌ای دورانش «خط سیر» تکاملیِ هنرِ تاریخ هنر را دریافت. در واقع، مورخ ـ منتقد ابزاری در دست دارد که هم بیماری‌زاست و هم شفابخش ـــ یعنی «دارو» به معنای واقعی کلمه.[۱۹]

این فیلم بحث انتقادی را فقط بر مبنای تکامل تدریجیِ ریخت‌شناسیِ زیبایی‌شناختی، یعنی تکاملِ گاه تدریجی و گاه گسستهٔ نوعی منطق بصری، عرضه می‌کند؛ و در نتیجه داروین‌گرایی[۲۰] تلویحیِ اجتماعی‌ای را تجسم می‌بخشد که بر بقای اصلح در میان دسته‌ای از رسولان هنری استوار است که ونسان به آنان تعلق دارد. عملکرد اصلیِ فیلم *شور زندگی* توجیه و تبیین گسترهٔ «درزمانی»‌ای است که در آن دسته از متون تاریخ هنر مجسم شده است که به بررسی اجمالی موضوعی به نام هنر می‌پردازند.[۲۱]

در واقع، عملکرد این فیلم قانونمند کردن و طبیعی ساختنِ این اندیشه است که هنرْ تاریخ خاص خود را دارد ـــ و «زندگیِ اشکال» تقریباً مستقل از زندگی انسانها و روابط و تعیّن اجتماعی آنان است. در این تاریخ تیره و محنت‌بار (که آشکارا استعاره‌ای از سرمایه‌داری بازار آزاد و تب‌وتاب کارآفرینی در آن است)؛ شکل[۲۲] همه چیز است و هر اثر هنری نشانه‌هایی از پیشینهٔ خود را در آن ممزوج می‌کند. منظور آن دسته از نشانه‌های رسوب مسائل و راه‌حلهای زیبایی‌شناختی پیشین است[۲۳] که هر مورخ تیزبین هنر باید بتواند آنها را دریابد. نکتهٔ آخر این است که موضوع نقاشی ونسانْ خودِ تاریخ هنر است که در اینجا به صورت تاریخِ شکل درآمده است.

این فیلم دو نکته را به خوبی به اثبات می‌رساند. نخست آنکه منتقدان و مورخان سرانجام، هرچند شاید بسیار دیر، به نبوغ ونسان پی بردند. از این نظر، *شور زندگی* مایهٔ عبرت منتقدان و مورخان معاصر تواند بود. خلاصه اینکه در این فیلم آشکارا درمی‌یابیم که چیزی به نام تاریخ واقعی هنر وجود دارد، نوعی پیشرفت تدریجی که از گزند زمان در امان خواهد ماند. دوم، فیلم نمونه‌هایی را از

← نمی‌کند که از سه سخن‌رانی دربارهٔ نظریه و نتیجه‌گیریهای گامبریچ شکل گرفته است: Gombrich, Hochberg, and. Black, *Art, Perception and Reality.* در این کتاب، یک روان‌شناس معروف ادراکی و یک فیلسوف نقدهایی را بر آنچه برایسون «ادراک‌گرایی» گامبریچ می‌نامد وارد می‌سازند. افزون بر این، خود گامبریچ نیز دیدگاهی را که در کتاب *هنر و توهم* (*Art and* Illusion) عرضه کرده بود بازنگری می‌کند. وی در مقالهٔ «نقاب و چهره» (۱۹۷۲) که در همین کتاب اخیر به چاپ رسیده کلام صریح‌تری دربارهٔ ارتباط تاریخی ادراک‌گرایی و فلسفه‌های مکانیکی دکارتی مطرح می‌سازد؛ به‌ویژه فلسفه‌ای که نخستین بار شارل لو برون به طور نظام‌مند مطرح کرد. دربارهٔ «پنجرهٔ آلبرتی» نگاه کنید به: M. A. Hagen, ed., *The Perception of Pictures*, vol. I, "Alberti's Window".

این کتاب مجموعه‌ای از چندین مقالهٔ مفید به قلم روان‌شناسان و مورخان هنر دربارهٔ الگوی فرافکنی اطلاعات تصویری است. احتمالاً مهم‌ترین بحث تازه در مورد این مسائل در این اثر یافتنی است: C. Hasenmueller, "Images and Codes".

لیوتار در مقاله‌ای از کتاب W. Steiner, *Image and Code* می‌نویسد: «نقد، همچون داستانهای تفسیری که بررسی کرده‌ایم، نکات مورد نظرش را با استدلال مستقیم بیان نمی‌کند ←

Art Of Art History (90-117); ((96)); Farhad; 8 August 2004 6:55 PM

کاربرد فنون بازنمایی سنتی در آثار ونسان نشان می‌دهد؛ یعنی اینکه وی واقعاً می‌توانسته تصاویری کاملاً طبیعت‌گرایانه[۲۴] (یا عکاسی‌وار) خلق کند. این البته برای مخاطبان عام در دهۀ ۱۹۵۰ مایۀ خشنودی بود؛ زیرا این مخاطبان از وجود جنبه‌های انتزاعی در هنر و شیوه‌های زندگی حاشیه‌ای و «بیت»وار[۲۵] آن دوران دل‌خوش نبودند. در واقع، ونسان فرزندِ درست‌کیشی نمایش داده می‌شود و این وجه با اشاره‌های گاه به گاه به شیوۀ تربیت مذهبیِ محافظه‌کارانۀ وی و ریشه‌های خانوادگی‌اش تشدید می‌گردد. هدف از این تدبیر زیرکانه و احیاگرانه آن است که تماشاگران را به این باور برساند که در نظام ربانی واقعیتهای والاتری وجود دارد که شاید شباهتی به واقعیتهای جهان ملموس و فناپذیر نداشته باشد.

به این ترتیب، شاید نقاشیهای ونسان از طریق همین «رؤیت» تغییریافته‌ای که در آنها وجود دارد به حقایقی والاتر یا ژرف‌تر در اسطوره‌شناسی مدرن امریکا دست می‌یابد. در عین حال، قهرمان ما جنبه‌ای سخت مذهبی پیدا می‌کند؛ به این معنا که او نیز، به همان تسمیۀ ملکوتیِ ادیسون و باکمینستر فولر[۲۶]، قدیس است.

بنا بر این، پرورش زیبایی‌شناختیِ ونسان که جنبۀ درست‌کیشی دارد، مبنای برخورداری وی از نوعی آزادی مُجاز قرار می‌گیرد ــ یعنی آزادی در ارائۀ بازنمونی (یا توهمی) واقعیت مشهود برای دست‌یابی به هدفِ ظاهری‌اش که همانا اشاره به دنیایی حقیقی‌تر و واقعیتی ژرف‌تر است. ونسان نه انسانی عاطل و با روحیۀ حسابداران، بلکه صنعتگری کاردان است که به غور در قلمروهای ناشناخته و پیچیدۀ بیان هنری می‌پردازد.

با این حال، *شور زندگی* هم جهانی حقیقی‌تر را بر ما می‌گشاید و هم به شیوه‌ای شگفت جهان آینده را: تاریخ هنر امری آنی [و وابسته به لحظۀ خلق اثر] نیست، بلکه بعداً شکل می‌گیرد. در اینجا تاریخ هنر نه بُرداری تصادفی در زمان، بلکه امری تدریجی و جهت‌دار ــ یعنی نوعی جستجوی غایت‌شناختی ــ معرفی می‌شود. این فیلم، در زمینۀ تاریخی‌اش، سخت کوشید تا واقعیتِ پیشرفت را

← بلکه خواننده را در موضعی قرار می‌دهد که آن فرضها را بپذیرد» (ص ۷۶). این «موضع‌دهیِ خواننده»، چنان که خواهیم دید، دقیقاً همان راهبرد تاریخ و نقد هنر است و به تمام‌نمایی دانش علمی و رشته‌ای مربوط است.

14) de-tect-ion
این واژه از deteger لاتینی مأخوذ است؛ به معنای پرده برگرفتن و کشف غطاء. deteger مرکب است از de و teger. de نشان نفی است و teger یعنی پوشاندن. ــ و.

15) optical illusionism

16) dans le vari

۱۷) این عبارت به بحثی از میشل فوکو در این کتاب اشاره دارد که در زمینۀ درستی سخن گرگور مندل دربارۀ دانش گیاه‌شناسی است، علمی که شاید در آن زمان هنوز ممکن نبود به صورت رشته‌ای پذیرفته درآید:
M. Foucault, *Archaeology of Knowledge*, p. 224.

18) Gregor Johann Mendel (1822-1884)
گیاه‌شناس اتریشی و بنیان‌گذار علم وراثت. ــ و.

۱۹) نک:
J. Derrida, *Dissemination*.
به‌ویژه مقالۀ «داروخانۀ افلاطون»:
“Plato’s Pharmacy”. pp. 61-172.
اصطلاح افلاطونی «دارو» (pharmakon) نقشی همانند با اصطلاح «مکمل» (supplément) دارد که دریدا در خوانش ←

نه‌تنها در هنر بلکه در محصولات علمی و فناورانهٔ اقتصاد رو به پیشرفت بازار نیز نشان دهد. بسیار جالب است که این فیلم در بحبوحهٔ جنگ سرد ساخته شد، یعنی در زمانی که ایالات متحد داشت صنعت فرهنگش را با موفقیت به کشورهای دیگر صادر می‌کرد؛ و امروزه همگان می‌دانند که یکی از ابزارهای زیرکانهٔ این رقابت، نقاشیِ شکل‌گرا[۲۷] و انتزاعی بود.[۲۸] ولی ارتباط این فیلم با بحث ما بیش از این است.

این فیلم هرچند آزادیِ ون گوگ را در خلق نقاشیهایش نشان می‌دهد (این نقاشیها از لحاظی پیش‌درآمدی است بر آنچه در اکسپرسیونیسم انتزاعی به اوج خود رسید)، بلکه نوعی بازی اخلاقی را نیز در پیش می‌گیرد؛ به این معنا که می‌گوید این آزادی البته حد و مرزی هم دارد و مسئولیتهایی را متوجه شهروند می‌سازد. اگر نگرش هنری این حد و مرزها را زیر پا بگذارد، به حیطهٔ جنون می‌رسد و مایهٔ رسوایی اجتماعی هنرمند می‌شود. *شور زندگی* هرچند نگرش آینده‌نگر و رو به جلو ونسان را تأیید می‌کند؛ نشان می‌دهد که میزان پیشروی این نگرش حد و مرز مشخص و قاطعی دارد. این فیلم وجه علمی غایت‌شناختی[۲۹] را تأیید می‌کند؛ ولی می‌گوید که پیشرفت و تغییر باید با احتیاط صورت گیرد و بهتر است که مرحله به مرحله و تدریجی باشد: تغییر سریع و زودرس دیوانگی است. تقلای بسیار و افراطی برای رسیدن به آیندهٔ هنر، که البته از نظر تاریخی ناگزیر است، شاید به فروپاشی ذهنی و عقلانی منجر شود. این فیلم در واقع «راهنمای سرگشتگان» در چهارراههای زندگی فردی و جمعی است؛ زیرا به هر حال دربارهٔ شور و اشتیاق است.

اما این گزاره‌های سینمایی چند مسئله را در زمینهٔ تاریخ هنر دامن می‌زنند و دست‌کم به یک تناقض عمده در تصویری اشاره می‌کنند که این فیلم از نقد تاریخی ارائه می‌کند. در واقع، در اینجا بر نوعی رسوایی سرپوش گذاشته می‌شود. اینکه معیارهای نقد ذاتاً مبهم‌اند؛ و اینکه این معیارها همیشه و همه‌جا ابزار قدرت‌اند.

← آثار روسو به کار می‌برد و به این مفهوم می‌پردازد که نوشتار هم ابزاری در خدمت حافظه است و هم حافظه را در اسطورهٔ افلاطونی‌اش از بین می‌برد (ص ۹۶ و پانوشت ۴۳).

چنان که خواهیم دید، این متن دریدا در دو زمینه اهمیت اساسی دارد: یکی در هر بررسی جدی از موضوع تاریخ هنر به منزلهٔ حیطهٔ دانش رشته‌ای؛ و دیگری در بحث از مسئلهٔ دشوار نیتمندی در فعالیت هنری و انتقادی.

20) Darvinism

۲۱) *شور زندگی* فقط به این دلیل خودش را فهم‌پذیر می‌سازد که تلویحاً بر آرشیو کاملی دلالت می‌کند و خود را جزئی از آن می‌داند. این حرکت از همان آغاز پروژهٔ وازاری مشخص است. برای بررسی تاریخیِ «تاریخ‌نگاری» در رشتهٔ تاریخ هنر. نک:
Kleinbauer, *Modern Perspectives in...*
هرچند کلاینباوئر به‌درستی به تضادی اشاره می‌کند که در نظریهٔ زیبایی‌شناسی میان تاریخ و ضدتاریخ هست (یعنی، آن گونه که کروچه و دیگران اعتقاد دارند، «تاریخ هنر وجود ندارد بلکه فقط هنرمندان آفرینشگر وجود دارند»، ص ۱۳)؛ ولی از فهم این نکته بازمی‌ماند که این دو قطبِ متباین در واقع دو دیدگاه دَر این رشته‌اند که متقابلا یکدیگر را تعریف و تبیین می‌کنند. اگر قالب اصلیِ تاریخ هنر را نوعی پیوند مضاعف از نظر معانی بیان بدانیم، آن‌گاه این دو قطب متنافر موقوف می‌شوند.

22) form

Art Of Art History (90-117); ((98)); Farhad; 8 August 2004 6:55 PM

خلاصه، تناقضی در روایت وجود دارد که زیرکانه پرداخت شده است. نمایش نقاشیهایی که توانایی ظریف ونسان را در مقام صنعتگر نشان می‌دهند و همچون یادمانهایی در بخشهای گوناگون فیلم پخش شده‌اند (حتی برخی از آثار اولیه و طبیعتگرایانهٔ او را بر در و دیوار کارگاهش می‌بینیم)، نتیجهٔ تنش ملموس در زمینهٔ ابهام هنجارها و معیارهای نقد است ــ یعنی این نکته که معیارهای یکسان شاید معنای متمایز و حتی متباین داشته باشند. از یک سو، دوری از زمینهٔ واقع‌گرا و پیکرنما نشانه‌ای از جنون و کج‌روی زیبایی‌شناختی (و در نتیجه کج‌روی اجتماعی) است. از سوی دیگر، همین دوری از واقع‌گرایی، معیارِ اصالت و نبوغ و نشانه یا علامتی بر رؤیتی ژرف‌تر و واقعی‌تر است. می‌بینیم که این معیار دو معنای متباین یا متضاد دارد. در واقع، این ابهامْ تمایز میان محورهای مثبت و منفی شبکهٔ هندسهٔ دکارتی را از میان برمی‌دارد و هیچ معیار یا چارچوب مرجع مطلقی را در اختیارمان نمی‌گذارد؛ زیرا این ابهام وجود یک کمیت با دو مصداق مغایر را توجیه می‌کند.

اما از آنجا که این فیلم به تاریخ واقعی یا حقیقیِ تکامل هنری متوسل شده، تناقض مذکور را از میان برداشته است؛ یعنی این مسئله نوعی گره‌گشایی یا پیامد تاریخی یافته است که مشخص می‌کند کاربرد کدام معیار درست است و کدام نادرست. به عبارت دیگر، این مشکل در زمانِ آرمانی یا غایت‌شناختی حل و فصل می‌شود؛ آن هم در پرتو چشم‌انداز محدود و مختصری که مورخ هنری (مورخ هنری آینده) از جزئیات آن آگاهی دارد. خلاصه، این تناقض در بیرون از تاریخ، یعنی در قلمرویی آرمانی و غیرتاریخی، حل می‌شود.

این فیلم علاوه بر وانهادن این تضاد، تناقض دیگری را نیز می‌پوشاند؛ زیرا تماشاگر بالقوه با این مشکل (و حتی رسوایی) روبه‌رو می‌شود که ذوق و معیارهای نقد نیز محصولِ تحولات و تغییرات اجتماعی و تاریخی است. به عبارت دیگر، مشخص می‌شود که معیارهای زیبایی‌شناختیْ قراردادی و اختیاری‌اند نه خنثا و مطلق و مستقل از موقعیتها و طبقات و ایدئولوژیهای اجتماعی. خلاصه

۲۳) اصطلاح «نشانه‌های رسوب» (funicity) را، که به نشانه‌های رسوب تاریخی یا هستی‌زایی اشاره دارد، سی. اس. اسمیت مورخ علم و فلزشناس مؤسسهٔ فن‌آوری ماساچوست به کار برده است. به‌ویژه نک: C. S. Smith, *A Search for Structure*, 327 ff.
اسمیت در این اثر، مفهوم «نشانه‌های رسوب» را به شخصیت بداقبال داستان «یادمان و خاطره»، اثر بورخس، ربط می‌دهد که همهٔ تجربیات گذشته‌اش را به یاد دارد. به گفتهٔ اسمیت، هر امر پیچیده‌ای لزوماً واجد تاریخ است و بنا بر این ساختار درونی‌اش را باید «رسوبی» نامید.

24) Naturalistic

25) beatnik
اشاره به گروهی از نویسندگان دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ در امریکا، مشهور به نسل بیت که ویژگی آثارشان دلخستگی و افسردگی بود.

26) Buckminster Fuller (1895-1983)
مهندس و مخترع امریکایی. ــ م.

27) formalist

۲۸) این موضوع، که بسیار مورد بحث بوده، به تازگی در این کتاب دوباره احیا شده است: S. Guilbaud, *How New York Stole the Idea of Modern Art.*

29) telological

اینکه این معیارها ابزار قدرت‌اند ــ قدرت منتقد بدنهاد که نبوغ ونسان را به بیرون از چارچوب آثار پذیرفته می‌راند؛ و قدرت منتقد روشن‌بین که این نبوغ را از قید می‌رهاند و آن را بر تارک هرم خلاقیت و ارزش انسانی می‌نشاند.

این تناقض به شیوه‌ای خداسالارانه و فراتاریخی برطرف می‌شود: برخی از منتقدان برحق‌اند؛ همین. و آنچه این برحق بودن را اعتبار می‌بخشد مجمل‌گراییِ اثباتیِ کتابهای تاریخ هنر آینده است: «کتاب مساحی»[۳۰]ای که همهٔ اسامی در آن ثبت و توجیه شده و همهٔ پیوندهایی که اکنون پنهان است، با تاریخ واقعی معین شده است.

این نکته‌ای فوق‌العاده است، تردستی‌ای بی‌نظیر و نوعی وهم‌انگیزی بصریِ ناشی از زیرکی فراوان و مهارت سینمایی است. *شور زندگی* این ترفندِ رهایی از این قیدهای مضاعف و ظریف را برایمان اجرا می‌کند و بازتابی از خودِ این رشتهٔ دانش است. مسئله این است که اگر (الف) معیارهای یکِ دوره و مکان در طی زمان به تدریج و حتی اغلب ناگهانی تغییر می‌کند؛ و (ب) حتی معیارهای یک زمان و مکان نیز نزد مورخان و منتقدان کارآمد با هم تفاوت دارد؛ پس این قضیه که محدودیتها و معیارهای مطلقی در کار است جز توهمی علاجگرانه نیست. با این همه، با توجه با اینکه فیلمْ منتقدان منفی‌باف را مهجور و ابله و عقب‌تر از زمان خود نشان می‌دهد، به این نتیجه می‌رسیم که برخی از روشهای انتقاد و ارزیابی باید ذاتاً بهتر از دیگر روشها باشد؛ و از این مجموعهٔ داوریهای بهتر، فقط یکی درست و حقیقی تواند بود.

این حرکتی با تأثیری دوگانه است: [از یک سو،] نشان می‌دهد که داوریهای بهتر، بر مبنای خط تکاملیِ پیشرفت زیبایی‌شناختی، در بستر تاریخ قرار دارند و، [از سوی دیگر] اگر تماشاگرِ این نظر را دربست نپذیرد، آن داوریها بیرون و ورای جریان صرفاً تاریخی قرار می‌گیرند. فیلم این نکته را نیز آشکار می‌سازد که معیارهای مورد دوم، یعنی معیارهای انتقادی مطلق [و فراتاریخی] چه خواهد بود. خلاصه، موضوع انتقادی‌ای درست و حقیقی است که به اعادهٔ

30) Domesday Book
اشاره به کتاب *مساحی انگلستان* که در سال ۱۰۸۶م، به دستور ویلیام فاتح نوشته شد و شامل فهرستی از زمین‌داران این کشور و ارزش و محدودهٔ املاک آنان است. ــ م.

Art Of Art History (90-117); ((100)); Farhad; 8 August 2004; 6:55 PM

تمامیت و معنا و نظم روایت بپردازد؛ یعنی، اگر بخواهیم تعریف کلاینباوئر را از «اثر هنری» تکرار کنیم، موضعی که تصویر مرکّبی از «فرد و اثرش» را دقیقاً همچون «یک کلِ منفرد و یگانه و پیچیده و تحویل‌ناپذیر و حتی تا اندازه‌ای رازآمیز» عرضه می‌کند.[۳۱] به این ترتیب، در این فیلم می‌بینیم که اعادهٔ انتقادی «وجود» به شیوه‌ای علمی عمل می‌کند و بیانگر این است که ساده‌ترین و اقتصادی‌ترین و، از نظر علمی، ظریف‌ترین راه حل لزوماً حقیقی‌ترین نیز هست. علم حقیقیْ هنرِ واقعی است. این الزاماً نوعی غیب‌گوییِ گشتالتی و تثبیت هنرمند ـ قهرمان بر پنجرهٔ رنگین و تابانِ نوعی «فردیت»[۳۲] منسجم است.

اما اگر تماشاگر *شور زندگی*، که دست‌کم نیم قرن پس از فروید[۳۳] ساخته شده، هنوز تردید داشته باشد، این فیلم موارد بیشتری عرضه می‌کند؛ و آن دلالت تلویحی بر نوعی «حق هنرمندان» است؛ حقی که نوعی مغایرت و درهم‌ریختگیِ زندگی‌نامه‌ای را توجیه می‌سازد (که البته مغایرت یا آشفتگی عمیقی نیست). دلیل تلویحی و ضمنی و استعاری این امر همان آزادی هنرمند ـ نابغهٔ بزرگ است که می‌تواند متفاوت و نامتعارف و غریب باشد. با این همه، آغاز و میانهٔ این فیلم سرسختانه به سوی نوعی پایان سوق می‌یابد که از لحاظ نظری متعادل است؛ زیرا این غرابتی مهارشده است که در درون آن فرد یا اثرش می‌تواند «حتی تا اندازه‌ای رازآمیز» و در عین حال «یک کل منفرد» و منسجم باشد. شاید این مجموعه‌ای گنگ و درهم بنماید، ولی به هر حال مجموعه است. *شور زندگی* بر آن است که موضوعیتی[۳۴] را که بالقوه و خطرناک از جایگاه خود به کنار رانده شده (مرکززدایی شده) است، دوباره به آن جایگاه برگرداند:[۳۵] «فرد و اثرش» را باید «فرد به منزلهٔ اثرش» در نظر گرفت.

به این ترتیب، این فیلم خودِ مفهومِ «فرد به منزلهٔ اثرش/ فرد و اثرش» را به اثر هنری تبدیل و اعلام می‌کند که فقط این نظامِ تاریخ انتقادی را می‌توان حقیقی شمرد. در نتیجه، فقط منتقد ـ مورخی که

۳۱) نک:
Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art*.
32) selfhood
33) Sigmund Freud (1859-1939)
34) subjecthood
۳۵) دربارهٔ مرکزیت «وجود» و «موضوعیت»، که فروید و نیچه و هایدگر آن را «مرکززدایی» کرده‌اند، نک:
Derrida, *Writing and Difference*, p. 280.
هدف از «تاریخ مستمر»، به گفتهٔ میشل فوکو، «حفظ خودداستواریِ سوژه به رغم همهٔ مرکززداییهاست».
M. Fucault, *Archaelogy of Knowledge*, p. 12.
این «مرکززداییها»، به گفتهٔ لنتریچیا در کتاب ذیل، اشاره به آثار مارکس و فروید و نیچه دارد:
F. Lentricchia, *After the New Criticism*.
این آثار اساساً مسئلهٔ دشواری می‌آفرینند؛ زیرا مفهوم خودداستواری سوژه را دقیقاً داستانی ایدئولوژیک می‌شمارند. در مورد ساخت ایدئولوژیک و تولید «موضوعیت» متمرکز نک:
D. Carroll, *The Subject in Question*, pp. 9-26, 51-87;
C. Belsey, *Critical Practice, esp. ch. 3, "Addressing the Subject"*, pp. 56-84.
کتاب بلسی به دیدگاه لویی آلتوسر (در خصوص آثار فروید و لاکان) می‌پردازد که معتقد است هدف ایدئولوژی دقیقاً ساخت و تبدیل فرد به سوژه است (ص ۶۰).

Art Of Art History (90-117); ((101)); Farhad; `

ابزار رشتهٔ خودش، ابزار حرفهٔ خودش، را به کار گیرد تا چنین زندگی‌ای بنگارد می‌تواند واقعاً «در درون حقیقت» باشد.

بنا بر این، به رغم این واقعیت که «داوریهای مورخ هنر همچون فرضیه‌های علمی نیست که درست یا نادرست باشند...؛ در همان زمان و مکانی که صورت می‌گیرند روشنگرند». گذشته از این، باید دانست که «مورخ هنر شاید در هنر و آثار مرتبط با آن کندوکاو کند؛ ولی هرگز نمی‌تواند همچون دانشمندی که به بررسی درستی نظریه یا فرضیه‌اش می‌پردازد به کنه آن آثار راه یابد.» به این ترتیب، پیشاپیش با این هشدار مواجه می‌شویم که: «مورخ هنر... از این گرایش مورخ علم دوری می‌جوید که آثار را از دلالت زیبایی‌شناختی‌شان تهی سازد و انسجام زیبایی‌شناختی‌شان را از میان بردارد.»[۳۶]

بنا بر این، آشکار است که زندگی‌نامه‌های نادرست آن مواردی است که در آنها ترکیب «فرد به منزلهٔ اثرش/ فرد و اثرش» از نظر ساختاری ناهمگون یا از نظر درونی متناقض و از نظر صناعت ضعیف است. از صناعتِ ضعیف، یعنی صناعتی که در آن پیچ و مهرهٔ زندگی قهرمان به خوبی جفت و جور نشده باشد، باید پرهیز کرد. وجه بیرونی باید با وجه درونی همساز باشد و آن را بازتاب دهد؛ هر گونه رخنه‌ای در وجوه منطقی و بلاغی ناگزیر به نشت و تخلیهٔ جوهر و انسجام اثر خواهد انجامید.

چنین جفت و بستی استوار نمی‌ماند: در این فن بیان معماری‌وار، هر جفت و بست نامستحکمی حتماً به این منجر خواهد شد که گُوه‌های استفهامی [یا پرسشهایی ناگزیر] را بدون هدف در جاهای گوناگون بگنجانیم؛ و این امر شاید معبدِ جوهرهٔ اثر را فروبریزد. بهترین کار این است که به پیروی از شیوهٔ پراکسیتلیز[۳۷]، همهٔ طرحها و کروکیهای اولیه، همهٔ آثار اسکنه، خلاصه، همهٔ علایم تاریخ و نقد هنر را که در زمان و مکان و روند اجتماعی ریشه دارد، بسوزانیم و محو کنیم. تاریخ هنر را باید چنان نگاشت که انگار خودش دارد خودش را می‌نویسد؛ بدون مؤلف و به صیغهٔ سوم شخص مفرد.[۳۸]

36) Kleinbauer, Modern Perspectives in Western Art, p. 34.

مقالهٔ آغازین کلاینباوئر آشکارا دوگانگی هنر در برابر علم را بر استعارهٔ یگانگی ـ تکثیرپذیری بنا می‌کند و، به این ترتیب، و در چارچوب روایت خودش از رشتهٔ تاریخ هنر، این تقابل جعلی را موقوف نگه می‌دارد. در اینجا بحث بر سر این است که خود قدرت دانش رشته‌ای تاریخ هَنر از هَمین تَرفند بلاغی مایه می‌گیرد: این رشته، دَر زیر نقاب این تناقض و تضاد، در واقعَ هر دو دیدگاه به هنر (و وظیفهٔ مورخ آرمانی هنر) را وجههٔ قانونی می‌دهد. ولی این تضاد در واقع نامتقارن است: قطبِ «یگانگی اثر هنری» وضعیّت مبنا یا پوشیده است و آنچه آنَ را نامشخص ساخته توجه این رشته به «تاریخمندی» و این دلالت تلویحی است که طی زمان و مکان می‌توان رده‌ای از اشیای همانند را یافت. فعالیت انتقادی، با تعیین این رشته به مثابهٔ تاریخ هنر، این واقعیت را می‌پوشاند که این رشته اساساً و در بنیاد غیرتاریخی است. در واقع، تاریخ هنر در مبنا رشته‌ای غیرتاریخی است و (همان گونه که شاهدیم) زبانی غیرتاریخی و مابعدطبیعی دارد؛ و دقیقاً به این علت می‌تواند به بررسی و نظام‌دهیِ تاریخ بپردازد که خودش دَرون تاریخ نیست. نک. مقالهٔ جذاب ذیل:
D. Crimp, "On the Museum's ";
و مجموعه مقالات:
H. Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic.*
به طور کلی، در اینجا معما از ←

Art Of Art History (90-117); ((102)); Farhad; 8 August 2004; 6:55 PM

۲. رؤیاهای علمی‌بودن[۳۹]

بنا بر این، تاریخ را نیز از همان التزام دیگر رشته‌های دانش گریزی نیست؛ یعنی التزام به استفاده از رمزگان برای تجزیه و تحلیل موضوع؛ حتی (و به‌ویژه) اگر آن موضوع به واقعیتی مستمر منتسب باشد. ویژگیهای متمایز دانش تاریخی از غیاب این رمزگان نشئت نمی‌گیرد، که گفته‌ای واهی است؛ بلکه بنا به ماهیت خاص آن است: این رمزگان نوعی «روند گاه‌شماری» است. کلود لوی ـ استروس[۴۰]

اطلاعات مورخ هنر یگانه و منحصر است؛ ولی اطلاعات مورخ علم نمونه‌هایی از یک رده و تجلیهایی هم‌ریشه است که تحت قاعده‌ای معین بروز می‌یابد. دابلیو. ای. کلاینباوئر[۴۱]

شور زندگی نوعی چارچوب عملی برای نقد تاریخی هنر فراهم می‌آورد و نمونه و تابلو زنده‌ای از دو چیز است: یکی «فرد و اثرش/ فرد به منزلهٔ اثرش» و دیگری «مورخ و اثرش»؛ و به این ترتیب به شیوه‌ای اسطوره‌شکلی، همان ایدئولوژی «مؤلف‌گرا»ی جورجو وازاری را تکرار می‌کند. این زندگی‌نامهٔ سینمایی فقط به دو شرط معنا می‌یابد: (الف) اگر بتوان قالبش را به طرزی بی‌حد و حصر به هر لحظه و گونه (ژانر)[۴۲] و دوره و شخصِ زیبایی‌شناختی توسعه داد؛ و (ب) اگر فقط موردپژوهی، یعنی نواری برگرفته از قفسه‌های آرشیوی جهانی، نباشد.

ولی این آرشیو فقط انباشتی تصادفی از زندگی‌نامه‌ها نیست؛ بلکه وجود حیطه‌ای مشخص از پدیده‌های همسان را فرض می‌گیرد که آنها را می‌توان به شیوه‌ای نظام‌مند بررسی کرد تا بتوان گوناگونیِ بی‌پایان نشانه‌های یک نوع یا رده را تعیین و بیان کرد. اشیای درون این حیطهٔ ثابت و یکدست لزوماً رده‌ای فرعی در درون مجموعهٔ کامل مصنوعات و آفریده‌های یک جامعه یا دوران خواهد بود. به عبارت دیگر، این حیطه با فرهنگ مادی، جهان مصنوع، یا محیط

← دشواری مفهوم سنتی نشانه (sign) درَ فلسفه و هنرَ غرب ناشی می‌شود که دستور زبان و یزدان‌شناسی پور ـ رویال (Port-Royal) شاهدی بر این مدعاست.

37) Praxiteles
مجسمه‌ساز یونانی سدهٔ چهارم قبل از میلاد. ــ م.

۳۸) یکی از متون کلاسیکی که به مسئلهٔ تضاد میان این دو وجه فعل در دستور زبان پرداخته، این کتاب است:
E. Benveniste, *Problems in General Linguistics*, vol I.
به‌ویژه مقالهٔ «تناظر زمان فعل در افعال فرانسه» که بنونیست در آنجا می‌نویسد: «دو سطح متفاوت بیان وجود دارد و ما میان 'گزارش' (تاریخ) و 'گفتمان' (سخن) تمایز می‌گذاریم» (ص ۲۰۶)؛ «مورخ هیچ‌گاه 'من'، یا 'تو'، یا 'اکنون' را به کار نمی‌برد» (ص ۲۰۶). فاعل «گفته» (ènoncè) همان فاعل کنش زبان‌شناختی «بیان» (ènunciation) نیست. در واقع، در اینجا «شخص» موجودی زبان‌شناختی است؛ نک. بحث بی‌نظیر کرول دربارهٔ دلالتهای کارهای بنونیست، و به‌ویژه این گفتهٔ وی که «به عقیدهٔ بنونیست 'اشتباه' پدیدارشناسی و دیگر نظریه‌های سوژه این است که زمینهٔ اصلی وجود، یعنی زبان، را نادیده می‌گیرند و حتی پنهان می‌سازند». این گفتهٔ کرول با دیدگاهی که در این فصل طرح کرده‌ایم هماهنگ است.
D. Carroll, *The Subject in Question*, pp. 20-26.

Art Of Art History (90-117); ((103)); Farhad; `

ساختهٔ یک زمان و مکان هم‌پارچه شمرده نمی‌شود. البته هر چیزی در این چارچوب قرار نمی‌گیرد و اشیای متعلق به این رده نباید از کالاها یا تولیدات صِرف تمایزناپذیر باشند.

بنا بر این، شرطِ اولیهٔ علمی بودن رشته‌ای که چنین اشیا و موضوعات را در بر می‌گیرد آن است که این حیطه روشن و منسجم و یکپارچه و مرزهایش مشخص و معین باشد. تعاریفِ یکپارچهٔ اشیای مناسب باید چنان باشد که بتوان آن اشیا را از دیگر پدیده‌های جهان مصنوع بازشناخت. می‌توان فرض را بر این گذاشت که تعاریف نمونه باید برخی از ویژگیها، همچون رسانه، شیوهٔ خطاب ادراکی[۴۳]، انسجام آشکار موضوع و احتمالاً محتوا، غلبهٔ برخی درون‌مایه‌های و اسلوبهای تأویل و دریافت، یا حتی جهتها و مواضعِ مشخصِ درون محیطهای ساخته‌شده و معین را در بر داشته باشد.[۴۴] ورای این مجموعه ویژگیها(ی هرچند معین)، اشیا نمی‌توانند ویژگیهایی مشترک داشته باشند یا این اشتراک در ویژگیها به یک اندازه باشد. در واقع، هنر درجه‌پذیر نیست؛ همان گونه که نمی‌توان گفت فلان زن فقط «اندکی» باردار است. ولی این وضع، مسائلِ شناختی و عملی فراوانی برمی‌انگیزد.

این حیطه باید جهانی سنجیده و سنجش‌پذیر باشد. هنجارها و معیارها برای اینکه عملی باشند باید مطلق و فرازمانی و بیرون از بلهوسیهای ذوق و پسند آنی باشد. احتمالاً آن دسته از آثار هنری را می‌توان در این گستره گنجانید که سالیان سال دوام می‌آورند و ارزش زیبایی‌شناختی‌شان را برای نسلهای متوالی حفظ می‌کنند ــ البته این نکته، همان گونه که *شور زندگی* نشان می‌دهد، قضیه‌ای بغرنج است.

افزون بر این، در این حیطهٔ توجه، هر سخنی دربارهٔ این اشیا باید به علتی مهم و معنادار باشد؛ ولی علت اهمیت و معناداری همهٔ اشیا لزوماً یکسان و همانند نیست. این معناداری همه‌جانبه هم نمی‌تواند باشد: مورخ و منتقد (چه رسد به تماشاگر یا کاربر عام) مجاز نیستند که هر گونه معنا یا مصداق یا تداعی را به اثر هنری نسبت

39) scientificity

40) Claude Levi-Strauss, *The savage Mind*, p. 258.

41) W. E. Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History*, p. 34.

42) genre

۴۳) نک. بحث مهم دابلیو. جی. تی میچل در مورد معیارهای لسینگ در تمایز نقاشی و شعر و اینکه اینها نهایتاً در مفاهیم ادب اجتماعی ریشه دارد و به اندیشهٔ نقشهای مناسب هر جنس (مرد یا زن) مربوط است:
W. J. Mitchel, "The Politics of Gener".
مورد آخر ما را از سرمایه‌گذاریهای ایدئولوژیکی آگاه می‌سازد که زیربنای تمایزهای علمی (رشته‌ای) است؛ تمایزهایی که حتی میان چیزهای ظاهراً خنثی و بدیهی، مانند رسانه یا مواد کار، صورت می‌گیرد.

۴۴) برای نمونه شاید بتوانیم حیطهٔ شیء را نوعی سلطهٔ کارکردی از جانب هر نوع اثر مصنوع بدانیم؛ نگرشی که یادآور دیدگاه یاکوبسون در زمینهٔ «کارکرد شعریِ» زبان است. نک:
R. Jakobson, "Language and Poetics".
در این چارچوب، جنبهٔ زیبایی‌شناختیِ هر شیء بالقوه هنگامی سلطه می‌یابد که شیء از نظر ریخت‌شناسی خودش، اساساً خودارجاعی یا به خاطرِ خود باشد.

Art Of Art History (90-117); ((104)); Farhad; 8 August 2004; 6:55 PM

دهند. هرچند شمار تداعیهایی که اثر هنری برمی‌انگیزد شاید بی‌پایان بنماید؛ محدودهٔ آنها باید جهت‌دار و موجه و، احتمالاً، مبتنی بر دریافتهای اصلی مشترکی باشد. تماشای اثر هنری، در بهترین حالت، نباید به فرصتی برای تفسیرهای درهم‌آمیختهٔ نشانه‌شناختی یا بازی دل‌بخواهی تبدیل شود. همان گونه که این فیلم آشکار می‌سازد، برخی تفسیرها لزوماً حقیقی‌تر از بقیه و نزدیک‌تر به نیت اولیه یا هدف از پیش معیّن هنرمند است. در این زمینه، نقد ابزار و عملیْ استدلالی است که وفاداری به نیت مؤلف را تضمین می‌کند.

البته همهٔ این سخنان به این معناست که تحلیلگر این رشته با رمزگان قالبها و محتواهایی صریح و قطعی سروکار دارد؛ و نوک این کوه یخیِ مشکل‌آفرین نیز در همین‌جاست.

اولاً میان دو چیز تناقضی بنیادی وجود داد: یکی حیطهٔ اشیایی که یگانه و تحویل‌ناپذیرند دیگری حیطهٔ اشیایی که نشانه‌های یک نوع یا رده از پدیده‌های همانند به شمار می‌روند. ما یا با اشیایی منفرد و یگانه سروکار داریم، یا با رده‌ای ثابت از پدیده‌ها که به شیوه‌های گوناگون بیان شده‌اند. اگر مورد نخست در کار باشد هیچ امکانی وجود ندارد که علم تاریخ هنر، به معنای مرسوم آن، پا بگیرد. اگر با مورد دوم سروکار داشته باشیم، آن‌گاه هنر نمی‌تواند فقط یک نوع چیز باشد، بلکه بیشتر اصطلاحی مفید خواهد بود و برای تعیین شیوهٔ بررسی گستره‌ای از اشیایی به کار خواهد آمد که شکلهای گوناگون و متغیر دارند. پرسش بجا در مورد دوم شاید این نباشد که هنر «چیست»؛ بلکه، همان گونه که نلسون گودمن زمانی بیان کرده، این باشد که هنر « چه هنگامی» پدید می‌آید.[۴۵]

اگر رشتهٔ علمی تاریخ هنری در کار باشد، باید توقع داشت که این سه قضیهٔ کلی در آن صادق باشد: (۱) اینکه آثار هنری امری قطعی و صریح را می‌گویند (بیان می‌کنند، آشکار می‌سازند، انتقال می‌دهند، یا بازمی‌تابانند)؛ (۲) اینکه این قطعیت نهایتاً در نیت هنرمند یا مؤلف ریشه دارد ـــ یعنی آنچه «سازندهٔ اثر می‌خواسته» بیان کند یا دیدگاهی را دربارهٔ جهان یا دربارهٔ حقیقتِ حالتی درونی

45) Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking,* pp. 57-70, esp. 66.
گودمن می‌نویسد: «بخشی از این مشکل به علت طرح پرسشِ نادرست است؛ یعنی تشخیصَ نمی‌دهیم که یک چیز گاهی کارکرد اثر هنری را دارد و گاهی ندارد. در موارد خطیر، پرسش اصلی این نیست که «چه اشیایی آثار هنری (جاودانی) هستند؟» بلکه این است که «چه هنگامی شیء به اثر هنری تبدیل می‌شود؟»؛ به بیان خلاصه‌تر، «چه هنگامی هنر است؟» دانتو در اثر زیر به موارد مرتبط با این بحث پرداخته است:
A Danto, *The Transfiguration of the Commonplace.*
دانتو در این کتاب به گونه‌ای جالب به همان مسئله‌ای می‌پردازد که جنبش شکل‌گرایی روس در اواخر دههٔ ۱۹۱۰ بیان کرده بود، یعنی آشنایی‌زدایی (از امر عادی). دربارهٔ شکل‌گرایی روس نک:
V. Ehrlich, *Russian Formalism*; K. Pomorska, *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambience.*
مقدمهٔ کلی و مفیدی در این مورد در اثر زیر یافتنی است:
T. Bennett, *Formalism and Marxism.*
اندیشه‌های یاکوبسون در شکل‌گیری این جنبش در اواخر دههٔ ۱۹۱۰ نقش مهمی داشت.

Art Of Art History (90-117); ((105)); Farhad; `

یا احساسی عرضه کند؛ (۳) اینکه تحلیگر خبره بتواند به روشی تقلیدی به آن نیتمندیِ قطعی نزدیک شود و «تأویلی» از اثر عرضه کند که خبرگان هم‌طراز او نیز توافق داشته باشند که این تأویل از نوعی عینیت اجماعی برخوردار است.[۴۶]

همین ثبات قطعیت را می‌توان در اجرای سینمایی *شور زندگی* آشکارا دید. در سازوکار تاریخ انتقادیِ مستتر در تاروپود روایتی فیلم نیز چنین قطعیتی برای تثبیت معنا به چشم می‌خورد. در اینجا معیار معینی که برای این ثبات به دست می‌آوریم همانا فاصلهٔ ریخت‌شناسی میان دید بصری و دید هنری، یعنی نگرش دگرگون‌سازنده، است که مشخص می‌کند دید بصری مایهٔ دید هنری است و آن را شدت می‌بخشد. مورخ ـ منتقد (در اینجا در قالب آلت فعل سینمایی) تلاش می‌کند تا ابهام ریخت‌شناختی را از نظر نشانه‌شناسی شفاف و روشن سازد. در حیطهٔ رمزگانی که ون گوگ از فعالیت هنری آفریده است، معنا به شیوه‌ای پیچیده و تجربی به مصداق کاهش می‌یابد. ذیلاً به شرح این نکته می‌پردازیم.

نخست، بدیهی است که نقاشیهای ون گوگ به دید مشخصی از جهان طبیعی یا، به بیانی کلی‌تر، از عالم تجربی او حکایت می‌کنند؛ عالمی که موضوع یا محتوای آثارش را شکل می‌دهد. دوم، تلویحاً چنین می‌نماید که مورخ ـ منتقد تلاش می‌کند نیتهای هنرمند را به روشهای گوناگونی مشخص سازد؛ به‌ویژه با روشی تطبیقی یا «تلفیقی»[۴۷] که با آن مجموعهٔ آثار را بررسی می‌کند تا نوعی ثبات یا یکسانی الگوها را (در شکل یا محتوا) نشان دهد. فرض بر این است که این نشانه‌های گویا و دال بر ثبات، یا به اصطلاح سبک[۴۸]، در گسترهٔ سطح یا جدولی از ویژگیهای خاص و متمایز آثار هنرمند پخش شده‌اند (یعنی خودشان را چنان تنظیم کرده‌اند که این سطح یا جدول را بنمایند). این شبکهٔ ویژگیها را می‌توان، با توجه به کلیهٔ آثار گذشتهٔ هنرمند، به کار گرفت تا مشخص شود که آیا اثر معینی را می‌توان به وی نسبت داد یا نه.[۴۹] بدیهی است که این ویژگیها شاید فقط حاکی از وجوه ریخت‌شناسی صِرف باشند (فعلاً فرض را بر این

۴۶) این نکته را لنتریچیا در ارتباط با مقالهٔ زیر، و به عنوان نوعی پدیدارشناسی رمانتیکِ امر متعین، بحث کرده است:
M. H. Abram, "The Deconstructive Angel", p. 426.
برای اینکه متوجه شویم که این رشته اغلب چنین عمل نمی‌کند کافی است که شیوهٔ بیان نشریه‌های رایج تاریخ هنر، مانند *بولتن هنر* (*Art Bulletin*)، را در مقابل نشریه‌های معتبری در رشته‌های هم‌ریشه با تاریخ هنر، مثلاً *انسان‌شناسی معاصر* (*Current Anthropology*) قرار دهیم که در آنها در پاسخ هر مقاله چندین مقالهٔ دیگر همراه با پاسخ نویسندهٔ اصلی به چاپ می‌رسد. ولی در عوض، بسیاری از نشریات هنری (که *بولتن هنر* نمونهٔ مناسبی از آنهاست) نوعی مرکزیت مقتدرانه را اعمال می‌کنند و دیدگاهها و تفسیرهای دیگر را به حاشیه می‌رانند. تا دههٔ گذشته، چاپ مقاله در *بولتن هنر* مشروط به سخن گفتن «در درون حقیقت» بود. در سالهای اخیر تلاش شده تا مروری کلی بر دیدگاههای روش‌شناختی گوناگون در این نشریه منتشر شود.
47) combinatoire
۴۸) نک:
Schapiro, "Style".
۴۹) کلاینباوئر خلاصهٔ پرباری از نوشته‌های اساسی در زمینهٔ هنرشناسی (خبرگی در تشخیص آثار هنری) عرضه کرده و در ضمن، برخلاف نظر ویتکاور، این بخش از مطالعهٔ هنر را جزو تاریخ هنر می‌داند. کلاینباوئر می‌گوید هدف از هنرشناسی «اعادهٔ آثار هنری به وضع اصلی ←

Art Of Art History (90-117); ((106)); Farhad; 8 August 2004; 6:55 PM

می‌گذاریم که مفهومِ شکل واقعیت دارد و سوای جایگاه آشکار آن به منزلهٔ شیئی مصنوع و مورد تحلیل است)؛ یا شاید بر انواع دیگری از الگوهای ثابت ــ الگوهای مضمونی، معنایی، مجازی، و مانند آن ــ دلالت کنند.[۵۰] (این ویژگیها را برای تمایز جنبه‌های دیگری از مجموعه آثار هنرمند نیز می‌توان به کار گرفت.)[۵۱]

این دو مقوله را می‌توان دو محور متمایز دلالت دانست؛ یعنی محور عمودی در مورد نخست و محور افقی در مورد دوم. این شبکه را، بر پایهٔ دلالتهای تلویحی این فیلم، می‌توان نمایانگر ابزاری علمی دانست که بر آن است تا نظام شکل‌گیری و دلالتی را رمزگشایی و تفهیم کند که مجموعهٔ آثار هنرمند را شکل می‌دهد؛ و امر مشهود و آشکار را به نشانه‌هایی تبدیل کند که در درون یک نظام و ساختار یا رمزگانِ خاصِ یک هنرمند، دوران، یا مکان قرار دارند. در واقع، از این نکته لزوماً چنین نتیجه می‌گیریم که رمزگان زیبایی‌شناختی هنرمند ـ قهرمان مورد نظر ما چیزی نیست جز یکی از دستورالعملهای فراوانی که تا اندازه‌ای خاص‌اند و تا اندازه‌ای عام و مشترک. بنا بر این، می‌توان گفت که معنای آثار هنرمند نمایانگر نوعی دگرسازیِ شخصی و اصیل از رمزگان یا نظام فعالیت هنری است ــ گویشی فردی در گسترهٔ «نیت هنری»[۵۲] چیزی آشکارا از آنِ ون گوگ. افزون بر این، هر یک از این ویژگیهای متمایز این رمزگانِ خاص فعالیت هنری باید متقابلاً هم دلالتگر باشد و هم معرف: هر یک از این ویژگیها باید به گونه‌ای با دیگر ویژگیها درآمیزد که هم آن رمزگان سبکی را به شیوه‌ای یکپارچه تولید کند و هم الگو و نمونهٔ آن باشد.

ثبات این اوضاع وابسته به چند فرض دیگر است. برای اینکه کل این نظام مؤثر و کارا باشد باید فرض را بر این بگذاریم که تمایز میان شکل و محتوا (یا به زبان امروز، تمایز میان شکلی که دلالت می‌کند و محتوا یا معنا یا مرجعی که به آن دلالت می‌شود) از نظر شناختی پذیرفتنی است. هدف از اثر یا نقش، انتقال معنا از سازنده به کاربر یا ناظر است، کاربر یا ناظری که چه بسا خودِ شخصِ هنرمند

←
زمانی و مکانی‌شان در فرایند تولید خلاقانه است».
Kleinbauer, *Modern Perspectives...*, pp. 38-71.
هنرشناسی، که روشی برای اثبات اعتبار و تألیف آثار هنری است؛ با تلاش جی. مورلّی (۱۸۱۶-۱۸۹۱) به نوعی نظام‌مندی رسید. مورلّی پزشک و کالبدشناس تطبیقی بود و مطالعه‌ای دربارهٔ نقاشان ایتالیایی انجام داد که طی سالهای ۱۸۹۰ تا ۱۸۹۳ در لایپزیک به چاپ رسید. جالب است که کلاینباوئر هنگامی که دربارهٔ روش مورلّی بحث می‌کند و توضیح می‌دهد که وی چگونه از طریق بررسی دقیق جزئیات ظاهراً بی‌اهمیتی در یک نقاشی ــ مانند ناخن و سوراخ بینی و نرمهٔ گوش ــ به فردیت هنرمند می‌رسد، بحث را به آثار فروید در زمینهٔ نشانه‌های گویای شخصیت می‌کشاند ولی اذعان می‌کند که «روش روانکاوی فروید نمی‌تواند ماهیت این فرایند خلاقه را تبیین کند.»

۵۰) کلاینباوئر (در همان، ص ۴۵) این کتاب را نمونه‌ای از «توجه به محتوا» دانسته است:
B. Brerenson, *Three Essays in Method.*

۵۱) نک:
M. Foucault, "What is An Author?".

52) Kunstwollen

هم باشد. بنا بر این، می‌توان چنین فرض کرد که هر کدام از این وجوه مبنایی را برای دو نوع اشیای نیمه‌مختار این رشته تشکیل می‌دهد که هر یک تاریخ خاص خود را دارد ــ یکی تاریخ دالّ (زندگیِ اشکال)[۵۳] و دیگری تاریخ مدلولها (نمونه‌ها)[۵۴]. هر یک از این دو تاریخ ظاهراً تحول می‌یابد یا دگرگونیهای «درزمانی» یا «درموضوعی»[۵۵] را از سر می‌گذراند؛ و هر یک شاید «زندگی» ویژهٔ خودش را داشته باشد.

این دو جنبهٔ دلالت تاریخ هنر در واقع یادآور دو وجه نشانه به مفهوم سنتی است که از فلسفهٔ مَدرَسی قرون وسطا ریشه گرفته، از طریق پور ـ رویال[۵۶] و جان لاک[۵۷] تغییر شکل یافته و تقریباً سه ربع قرن پیش در کارهای دو سوسور به اوج خود رسیده است.[۵۸] در واقع، این همان چیزی است که کلیات مفهوم نشانه را در اسلوب سنتی یا ساختارگرایی‌اش تشکیل می‌دهد.

چارچوبِ نشانه‌شناختیِ تجزیه و تحلیلِ سبکی، آن‌چنان که در *شور زندگی* به آن اشاره شده (و مبنای تلویحیِ رشتهٔ تاریخ مدرن هنر را شکل می‌دهد)، بر یک فرض عمده استوار است: همریختیِ عناصر دلالتگرِ کل نظام، رمزگان، یا آثار هنرمند (و توسعاً نظام و رمزگان زمان و مکانی معین)[۵۹]، که بر باور عمیق هنرمند به انسجام «فردیت» استوار است.

آشکار است که کل این نظام فقط در صورتی معنا خواهد داشت که فرض کنیم «فرد و اثرش/ فرد به منزلهٔ اثرش» خوش‌ساخت است[۶۰] و ثبات الگوها(ی شکلی و مضمونی) را در تک‌تک مجموعهٔ اشیا نشان می‌دهد؛ نیز باید فرض را بر این بگذاریم که هر اثر هنری، هم در کلیتش و هم در جزئیاتش، علامت یا تصدیقی است بر کلیتی انداموار ــ نوعی ابراز خودبه‌خودِ سوژه از خلال همهٔ دگرگونیهایش.

خلاصه اینکه این نظامْ غایت‌شناختی است و در تلفیق «فرد و اثرش» و «فرد به منزلهٔ اثر» (هنری) ریشه دارد. در اینجا نیز، با توجه به بحثهای پیشین، کار این ابزارِ علمیْ اعتبار بخشیدن به احیای

53) vie des formes
54) Geistesgeschichte
55) diatopic
56) Port-Royal
اشاره به مرکزی آموزشی واقع در بیست‌وهفت کیلومتری غرب پاریس که دوران شکوفایی‌اش از ۱۶۳۸ تا ۱۷۰۴ بود. این مرکز، که استادانش به‌ویژه به خاطر کار در زمینهٔ زبان‌شناسی مشهور بودند، به مرکز آیین ژانسنیزم تبدیل شد. ــ م.
57) John Locke (1632-1704)
فیلسوف تجربی انگلستان که در *رساله در فهم آدمی* به فلسفهٔ اصالت تجربه پرداخته است. ــ م.
۵۸) نک:
Milad Doueihi, "Traps of Representstion".
کتاب دو سوسور (*دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*) را می‌توان رابطی میان نظریه‌های نشانه‌شناسی سنتیِ نشانه و نظریه‌های مدرن‌ترَ و امروزی‌تر دانست؛ به این معنا که نظریه‌های سنتی ارتباط مستقیمی با پژوهشهای ساختارگرایی دارند و نظریه‌های امروزی با پژوهشهای پساساختارگرایی. نک:
Derrida, *Of Grammatology*.
۵۹) دربارهٔ مسئلهٔ دوران‌بندی نک:
Feredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, p. 40; J. Rachman, "Foucault, or the Ends of Modernism", pp. 37-62, esp. 56.

۶۰) دربارهٔ پروژهٔ وازاری نک: ←

Art Of Art History (90-117); ((108)); Farhad; 8 August 2004; 6:55 PM

مابعدطبیعی «وجود» و وحدتِ نیت یا «لحن»[۶۱] است. این نظام، در بنیاد، بر تجلی قدسی استوار است و در همان کارگاهی تولید می‌شود که زمانی الگوی «جهانْ مصنوعِ خداوند صانع است» را ساخته بود؛ صانعی که همهٔ «آثارش» صبغهٔ خاصی دارد، مجموعه‌ای است که سمت و سویش رو به مرکزی غیرمادی است. به همین ترتیب، همهٔ آثار هنرمند که در این نظامْ مجاز شمرده می‌شوند، نشانه‌هایی را از «فردیتی» منسجم آشکار می‌سازند (یعنی دالهایی در این موردند)؛ این آثار هم درخور هنرمندند و هم متعلق به او.

به این ترتیب، این نظامْ مورخ و منتقد هنری را در جایگاه نشانه‌شناسان ربانی می‌نشاند که به نیابت از جماعت عامه به نیتمندیِ هنرمندْ وجه الهی می‌دهد. به نظر می‌رسد در اینجا با ابزاری علمی سروکار داریم که با ترسیم حد و مرز یک حیطهٔ توجه، آنچه را هم که نقد تاریخی یا تفسیر مناسب خواهد بود مشخص می‌کند. به این ترتیب، هم هنرِ تاریخ هنر و هم مورخِ هنریِ تاریخ هنر، هم‌طراز و همسو، متقابلاً به تبیین و حمایتِ مصنوعات این دستگاه علمی [رشتهٔ تاریخ هنر] می‌پردازند. قهرمانِ فیلم *شور زندگی* و مورخ ـ منتقد تلویحیِ آن نه افراد واقعیِ تاریخی، بلکه بیشتر شخصیتهایی‌اند که سازوکارِ روایتیِ این فیلم به آنان زندگی می‌بخشد. در اینجا می‌خواهیم به برخی از دلالتهای تلویحی این دستگاه داستانی بپردازیم.

گسترهٔ تاریخ هنر شامل انواع و رده‌هایی از آثار است که هم «مؤلف» دارند و هم ندارند. با توجه به علایم محفوظِ محیطهای بصریِ جوامع تاریخی، سترگی فراگیر این جهانِ مصنوع در مقایسه با تألیف مرسومْ آشکارا ناشناخته است. اما آرشیو تاریخ هنر با استفاده از نظام دایرةالمعارفی نام‌گذاری (استادِ فلان سبک، بهمان مکتب، حدود ۲۱۵۰–۲۰۵۰ق‌م و مانند آن) این گم‌نامی را برطرف می‌کند؛ این نظامِ نام‌گذاری شاید شامل نام خاص باشد یا نباشد، ولی حتماً شامل نوعی نسبت یا ارتباط درزمانی یا درموضوعی هست. خلاصه، این نظامْ نشانه‌های ثبات را در شبکهٔ کلی زمانی و

← M. Roskill, *What Is Art History?* pp. 74 ff
بحث مهمی در مورد این پروژه در اثر زیر یافتنی است:
M. Foucault, "The Father's No", pp. 68-86, esp. 72, 80, 115
فوکو در این مقاله می‌گوید که پروژهٔ وازاری، برخلاف «پروژهٔ آسیب‌شناختی» هولدرین، بر پایهٔ نظمی مقرَر و آیینی به پیش می‌رود: «هر گفتمانی که بخواهد به وجوه بنیادین یک اثر دست یابد باید، دست‌کم به طور تلویحی، رابطهٔ آن را با جنون بررسی کند» (۸۰). همان گونه که در مورد *شور زندگی* دیدیم، برنامهٔ این فیلم نیز با این سخن هماهنگ است؛ زیرا نوعی سنجه‌شناسی را عرضه می‌کند که همان «دارو»ست؛ یعنی نظمی را شکل می‌دهد و سپس با برملا ساختنِ بی‌نظمی درونی و ژرف، آن نظمَ را فرومی‌پاشد. بر پایهٔ بحث حاضر، دستگاه خوش‌ساخت دستگاهی نظام‌مند است.

61. Voice

Art Of Art History (90-117); ((109)); Farhad; `

مکانی پدیدارها داخل می‌سازد. رشتهٔ تاریخ هنر در بخش عمده‌ای از تاریخ مدرنش، بسیار درگیر برقراری نسبت میان معانی گوناگون این واژه بوده است و آثار هنری را به جایگاه نسل نسبت داده است؛ و این ناشی از علاقه به «اعتبار» بخشیدن به اثر است. در این چارچوب، عبارت «در حدود ۱۸۶۵» همان‌قدر و به همان دلیلی اسم خاص است که عبارت «خیابان چهل‌ودوم»: کارکرد هر دو عبارتْ تعیین یک جایگاه معین مکانی در شبکه‌ای کلی است.

اما این عمل از صرف انتساب اثری هنری به فردی معین فراتر می‌رود. در واقع، هدف از این عمل، به گفتهٔ میشل فوکو، برساختن «موجودی خردمند است که مؤلف می‌نامیم». فوکو چنین می‌افزاید که «این وجوه فرد که آنها را در قالب مؤلف تعین می‌بخشیم (یا وجوهی که فرد را به مؤلف تبدیل می‌کند) در واقع فرافکنی ــ به معنایی کمابیش روان‌شناختی ــ شیوهٔ رودررویی ما با متن است.»[۶۲]

در سنّت تفسیر *انجیل*، بدان‌گونه که قدیس جروم[۶۳] آن را مدون کرده است،[۶۴] مؤلف به چهار معنای زیر است:

(۱) معیار استوار و مستدام کیفیت (که مؤلف را از کهتران یا مقلدان تمایز می‌بخشد)؛

(۲) حیطهٔ انسجام مفهومی یا نظری (با توجه به بیان یک نظام اعتقادات یا آموزه‌ها)؛

(۳) نوعی یکپارچگی سبکی (ارائهٔ برخی عناصر ریخت‌شناختیِ خاص)؛

(۴) فرد تاریخیِ معیّنی که رخدادهای مشخصی در او به هم می‌رسد (و به این ترتیب آثار مربوط به زمان و مکانی دیگر حذف می‌شود).

فوکو، در زمینهٔ تجزیه و تحلیل ادبی، به دو نتیجه رسید: یکی اینکه نقد مدرن همانندیهای شگفتی با این راهبردهای تفسیری دارد؛ دیگر اینکه معیارهای قدیس جروم «روشهای انتقادی‌ای را تعریف می‌کند که امروزه برای نمایش کارکرد مؤلف به کار می‌رود.»[۶۵] آشکار

62) Foucault, "What is an Author?" p. 127.

63) Saint Jerome (c 347-419) معروف به پدر کلیسا، متکلم برجستهٔ مسیحی رومی که انجیل را به لاتینی ترجمه کرد. ــ و.

۶۴) فوکو در مقالهٔ مذکور به این نکته پرداخته است. نیز نک: E. Arns, *La Technique du livre d'aprés Saint Jérome.*

65) Foucault, "What is an Author?" p. 129.

Art Of Art History (90-117); ((110)); Farhad; 8 August 2004; 6:55 PM

است که معیارهایی که در فیلم *شور زندگی* برای بازآفرینی این هنرمند تجسمی به کار رفته اساساً با معیارهای مذکور یکی است (این فیلم نمونهٔ واضحی از روشهای انتقادی ـ تاریخی در رشتهٔ تاریخ هنر در سدهٔ گذشته است).[۶۶] «هنرمند» حضور برخی از عناصر را در مجموعهٔ آثار تبیین می‌کند ـــ یعنی هنرمند عامل وحدت یک مجموعه آثار است: «مؤلف نیز عامل وحدت در نوشتار است: جایی که هر گونه نایکدستی در آفرینش اثر به تغییرات ناشی از تکامل، رشد یا تأثیرات بیرونی منسوب می‌شود.»[۶۷]

افزون بر این، کارکرد هنرمند در خدمت گفتمان تاریخی و انتقادی نیز هست؛ زیرا همچون ابزاری برای خنثاسازیِ تناقض است. البته این، با توسل به هویت مؤلف که در همهٔ آثار نمایان است، از کارکردهای الزامی گفتمان انتقادی است.[۶۸] پیکاسو[۶۹] باید همیشه خودش باشد، در نقاشیهایش، سرامیکهایش، مجسمه‌های عجیب و غریبش، نامه‌های شخصی‌اش، و رسیدهایی که امضا کرده است (حتی در «عطر»هایی که از سوی شرکت عطرسازی دخترش، پالوما[۷۰]، به فروش می‌رسد). قاعدهٔ حاکم بر همهٔ اینها «این باور است که باید مرحله‌ای، در سطح میعنی از اندیشهٔ مؤلف یا میل خودآگاه یا ناخودآگاهش، وجود داشته باشد که در آنجا 'همهٔ تناقضها حل و فصل شود'؛ جایی که ببینیم عناصر ناهمساز به همدیگر ارتباط می‌یابند یا گرد یک تناقض بنیادی و خلاق به هم می‌پیوندند».[۷۱]

این توجه علمی به انتساب هنری و توجیه علاجگرانه، بسیار فراتر از رابطهٔ خنثای بایگانی است که فقط دلواپس نظم و نظام آرشیو به خاطر خودِ این نظم و نظام است.[۷۲] ریشهٔ این رشتهٔ علمی در توجه ژرف به تنظیم حقوقی ـ قانونیِ چیزی است که درخور و متعلق به هنرمند است و از این رو دلواپس استحکام زمینه‌های توزیع کالاهای هنری در نظام «نگارخانه ـ موزه ـ بازار» است. این رشته، در عین حال، بر آن است که به فردیتی آرمانی و متحد و تألیفی جنبهٔ قانونی و طبیعی ببخشد که بدون آن کل این رشتهٔ

۶۶) تحول تاریخ هنر به صورت رشته‌ای مدرن تا اندازهٔ زیادی حاصل گذر از آستانه‌ای فناورانه، یعنی ابداع عکاسی در سدهٔ نوزدهم، بود. در واقع، اگر فناوری فیلمی را از تاریخ هنر می‌گرفتیم، این رشته نمی‌توانست به هیئت سدهٔ بیستمی‌اش درآید. در عین حال، به‌ویژه ابداع سینماست که هم سنت واقع‌گرایی غربی را در هنر اَحیا می‌کند و هم بنیانی برای چارچوب برهانیِ تاریخ هنر پی می‌ریزد. از این نظر، *شور زندگی* فقط فیلمی که پروژهٔ وازاری را به نمایش درمی‌آورد نیست؛ بلکه ابزاری در درون شبکهٔ راهبردهای این رشته است، راهبردهایی که در اینجا آنها را جزو معیارهای رشتهٔ تاریخ هنر دانسته‌ایم. برای بحثی در زمینهٔ مسائل ایدئولوژیک روایت فیلمی، نک: Stephan Héat, *Questions of Cinema*, pp. 1-75.
دربارهٔ موضوع پیشرفت یا آستانهٔ فناورانه و نقش آن در شکل‌دهی به جایگاه علمی (رشته‌ای)، نک: Foucault, *Archaeology of Knowledge*, pp. 21-78.

67) Foucault, "What is an Author?" p. 128.

۶۸) در واقع، این همان استعارهٔ جهت‌دهندهٔ برنامهٔ «هنرشناس» است.

69) Pablo Ruiz y (1881-1973)

70) Paloma

71) Foucault, "What is an Author?" p. 128.

۷۲) کلاینباوئر تلویحاً می‌گوید که امروزه نیاز به «هنرشناسی» کاهش یافته است؛ زیرا «مسئلهٔ انتساب آثار هنری به استادان یا ←

Art Of Art History (90-117); ((111)); Farhad; `

علمی و آن نظامِ کالاییْ بدون کارکرد می‌ماند. بنا بر این، توجه به آثار تقلبی و جعلی فقط کنجکاوی‌ای بی‌اهمیت نیست؛ بلکه، از لحاظی، قالبی اصلی است که در آن خطوط علمی و قانونی و تجاری به هم می‌رسند و یکدیگر را حمایت می‌کنند ــ و این احتمالاً اساسِ فن بیان هر رشتهٔ علمی است. نه تنها باید بتوانیم آثار متعلق به هنرمندان (یا مکانها و دوره‌ها و قومیتهای) گوناگون را آشکارا از هم تمیز بدهیم؛ بلکه هنرمند نیز باید در همهٔ آثارش با خود صادق باشد.[۷۳] هنرمند باید همیشه عین خود باشد و آثاری که در طول زمان می‌آفریند همچون تاروپودی منسجم در هم تنیده شود.

البته نیازی به یادآوری این نکته نیست که این مفهوم «فردیت» با هویت ملی و قومی هماهنگ است. در واقع، این دو پشتیبان یکدیگر و به هم مربوط‌اند. البته بی‌سبب نبود که این رشته در سده‌ای به نوعی فناوری نظام‌مند، یا «سالن تشریح»[۷۴]، تبدیل شد که گرایش به هویت قومی و ملی‌گراییْ رو به تزاید گذاشته بود.[۷۵] تاریخ هنر، از همان آغاز، پایگاهی برای تولید و اجرای ایدئولوژی مسلط بود؛ یکی از این کارگاههایی بود که در آن اندیشهٔ هویت قومی و ملی‌گرایی[۷۶] ساخته شد. امروزه نیز توسعهٔ افقهای این رشته به همهٔ زمانها و مکانها اساساً همین برنامهٔ شناسایی و تولید و حفظ «فردیت» و استحکام را ادامه می‌دهد. در خانهٔ پالادیویی[۷۷] و در تندیسهای مفرغی بنین[۷۸] همین دو خط نظام قدرت و دانش، در طلب تألیف و «فردیت» منسجم، با هم تلاقی می‌کنند ◆

منابع:

● Abrams, M. H. “The Deconstructive Angel”,*Critical Inquiry* 3 (Spring 1977), p 426

● Alpers, Svetlana. “Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in

← گروهها یا مکاتب، دیگر حیاتی نیست».
Kleinbauer, *Modern Perspectives*..., p. 48.
در مورد مفهوم آرشیو به طور کلی، نک:
Foucault, *Archaeology of Knowledge*, pp. 70-134; A sheridan, Michel Foucault, pp. 89-110 esp. pp. 102ff.
فوکو، آرشیو را نه انبار ساکن و راکد و محل حفظ جلوه‌های گذشته برای کاربرد آینده، بلکه خود آن نظامی می‌داند که بروز این جلوه‌ها را ممکن می‌سازد.

۷۳) در این مورد می‌توان به آثار پیکاسو در تخیل عامه اشاره کرد که انگار وقف این شده تا «پیکاسوها»ی اصلی را جعل کند. در زمینهٔ تجلیل از هنرشناسی به منزلهٔ تجزیه و تحلیل روانکاوانهٔ اثر هنری نک: آثار ای. کریس، به‌ویژه:
E. Kris, *Psychanalytic Explorations in art.*
74) theatrum analyticum

۷۵) نک:
M. Doueihi, “Traps of Reprasentation”, pp. 76-77; T. Eagleton, *Criticism and Idology*, pp. 134ff; E. W. said, “Opponents, Audiences,Constituencies, and Community”, pp. 7-32.
در زمینهٔ فعالیت ادبیات در سدهٔ نوزدهم، نک:
T. J. Clark, “Arguments About Modernism”.
کلارک در اینجا از این اثر فوکو نقل قول می‌کند:
Foucault, *The Order of Things*, p. 300.

Art Of Art History (90-117); ((112)); Farhad; 8 August 2004; 6:55 PM

Vasari's *Lives?*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23 (1960), pp.190 -215
● Arns, Evaristo. *La technique du livre d'aprés Saint Jérôme,* Paris, Editions de Minuit, 1953
● Belsey, Catherine. *Critical Practice,* London and New York, Methuen, 1980.
● Belting, Hans. *The End of Art History?* Chicago, University of Chicago Press, 1987
● Bennett, Tony. *Formalism and Marxism,* London and New York, Methuen, 1979.
● Benveniste, Emile. *Problems in General Linguistics,* vol. I, Coral Gables, Fla., University of Miami Press, 1971.
● Berenson, Bernard. *Three Essays in Method,* Oxford, Oxford University Press, 1972.
● Bryson, Norman. *Vision in Painting, The Logic of the Gaze,* New Haven, Yale, University Press, 1983.
● Carrier, D. *Artwriting,* Amherst, University of Massachusetts Press, 1987.
● Carroll, David. *The Subject in Question, The Languages of Theory and the Strategies of Fiction,* Chicago and London, University of Chicago Press, 1982.
● Clark, Timothy J. "Arguments About Modernism, A Reply to Michael Fried?" in *The Politics of Interpretation,* ed. W. J. T. Mitchell, pp.7 - 32 Chicago, University of Chicago Press, 1983
● Crimp, Douglas. "The End of Painting", *October* 16 (Spring 1981) , pp.69 - 86
● —. "On the Museum's Ruins", *October* 13 (1980), pp.41 - 57

76) national statism

77) Palladian villa
خانه به سبک معمار قرن شانزدهم ایتالیا، آندرئا پالادیو. — و.

78) Benin
شهری در جنوب نیجریه که تندیسهای مفرغی آن معروف است. — و.

Art Of Art History (90-117); ((113)); Farhad; `

● Danto, Arthur.*The Transfiguration of the Commonplace,* Cambridge, Harvard University Press, 1981

● Derrida, Jacques. "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences", in *Writing and Difference*, pp.278 293

● — . *Of Grammatology,* Transl. G. C. Spivak, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1976. Originally published as *De la grammatologie* (Paris, Editions du Seuil, 1967).

● — . *Dissemination,* transl. Barbara Johnson. Chicago and London, University of Chicago Press, 1981. Originally published as *La Dissemination,* paris, Editions du Seuil, 1972.

● — . *Writing and Difference,* transl. A. Bass, pp.278 2 93 Chicago, University of Chicago Press, 1978.

● — . "Semiology and Grammatology." In *Positions,* transl. A. Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1981, pp 17 -36 Originally published in *Information sur les sciences sociales* 7 (June 3,1968).

● Doueihi, Milad. "Traps of Representation", *Diacritics* 14,no1 (Spring 1984 , pp. 66 77

● Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology, A Study in Marxist Literary Theory,* London, Verso, 1978.

● Ehrlich, Victor. *Russian Formalism, History, Doarine,* The Hague, Mouton, 1955.

● Foster, Hal, ed. *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture,* Port Townsend, Bay Press, 1983.

● Foucault, Michel. *Archaeology of Knowledge,* transl.

Art Of Art History (90-117); ((114)); Farhad; 8 August 2004; 6:55 PM

A. Smith, New York, Harper and Row, 1972. Originally published as *L'Archeologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

● —. "What is an Author?" In *Language, Counter-Memory, Practice, Selected Essays and Interviews by Michel Foucault,* ed. D. E. Bouchard, Ithaca, Comell University Press, 1977.

● —. "The Father's 'No'", In *Language, Counter-Memory Practice, Selected Essays and Interviews by Michel Foucault,* pp.68- 86. Originally published in *Critique* 178 (1962), p.195 -209.

● —. *The Order of Things,* transl. A. Smith, New York, Random House, 1973. Originally published as *Les Mots et les choses,* Paris, Gallimard, 1966.

● Gablik, S. *Has Modernism Failed?* New York, Thames and Hudson, 1984.

● Gombrich, E. H. *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation,* 2d edition, rev. Bollingen Series 35.5, Princeton, Princeton University Press, 1961.

● —. "The Mask and the Face, The Perception of Physiognomic Likeness in Life and Art" *Art, Perception andR eality,* ed. E. H. Gombrich, J. Hochberg, and M. Black, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1972, pp .1- 46.

● Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking,* Indianapolis and Cambridge, Hackett, 1978.

● Guilbaud, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art, Abstract Expressionism, Freedom and the*

Art Of Art History (90-117); ((115)); Farhad; `

Cold War, Chicago and London, University of Chicago Press, 1984

● Hagen, M. A., ed. *The Perception of Pictures,* vol. I, *Alberti's Window,* New York, Academic Press, 1980

● Hasenmueller, Christine. "Images and Codes, Implications of the Exegesis of Illusionism for Semiotics",*Semiotica* 50nos .3-4 (1984) , pp.335 357

● Heath, Stephen. *Questions of Cinema,* Bloomington and London, Indiana University Press, 1981

● Jakobson, Roman. "Closing Statement, Linguistics and Poetics",*Style in A Language,* ed. T. A. Sebeok, Cambridge, MIT Press, 1960, pp350 377

● Kleinbauer, W. E. *Modern Perspectives in Western Art History* New York, Holt, Rinehart and Winston, 1971.

● Kris, Ernst. *Psychoanalytic Explorations in Art,* New York, International Universities Press, 1952.

● Lentricchia, Frank. *After the New Criticism,* Chicago and London, University of Chicago Press, 1980.

● Levi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*, New York, Harper and Row, 1966.

● Mitchell, W. J. T. "The Politics of Genre, Space and Time in Lessing's Laocoon",*Representations* 6 (Spring 1984), pp98 115

● Pomorska, Krystina. *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance,* The Hague, Mouton, 1968

● Preziosi, Donald. *Rethinking Art History, Meditations on A Coy Science*, New Haven and London, Yale University Press, 1989

Art Of Art History (90-117); ((116)); Farhad; 8 August 2004; 6:55 PM

● —.“That Obscure Object of Desire, The Art of Art History”, in *Rethinking Art History, Meditations on A Coy Science*, pp21 33
● —. *Architecture, Language and Meaning, The Origins of the Built World and Its Semiotic Organization,* The Hague, Paris, and New York, Mouton Publishers, 1979.
● —. *The Semiotics of the Built Environment,* Bloomington and London, Indiana University Press, 1979
● Rajchman, J. “Foucault, or the Ends of Modernism”, *October* 24 (Spring 1983), pp37 62
● Roskill, M. *What is Art History?,* New York and London, Harper and Row, 1976
● Said, Edward. “Opponents, Audiences, Constituencies and Community.” *The Politics of Interpretation,* ed. W J. T. Mitchell, Chicago, University of Chicago Press, 1983, pp7- 32
● Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics,* ed. Charles Bally and Albert Sechehaye with Albert Riedlinger and transl. Wade Baskin, New York, Philosophical Library, 1959.Originally published as *Cours de linguistique generale* Paris, Payot, 1916.
● Smith, Cyril S. *A Search for Structure, Selected Essays on Science, Art and History,* Cambridge, MIT Press, 1981
● Snyder, Joel. “Picturing Vision”, in *The Language of Images,* ed. W J. T. Mitchell, Chicago, University of Chicago Press, 1980, pp 219-246Originally published in *Critical Inquiry* 6 (Spring 1980) , pp499 - 526

● Vasari, Giorgio. *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects,* 4 vols., transl.A .B .Hinds and ed. William Gaunt.New York, Dutton, 1963(original edition in 1550).
● Werckmeister, O. K. *Ideologie und Kunst bei Marx und andere Essays,* Frankfurt am Main, S.Fischer, 1974.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی