تاریخ هنر و تاریخ ادبیات: برخی اندیشه‌های تصادفی

نویسنده: اولگ گرابار
مترجم: لیلا غفاری[۱]

در نگاه اول، با هم در نظر گرفتنِ 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.

علاوه بر این، خلق‌وخوی 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 به‌دنبال 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 گاه‌شمارانهٔ دورهٔ رمانتیک در ادبیات انگلیسی، فرانسوی و روسی و در موسیقی و نقاشی

---

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 گونهٔ متفاوتی از تاریخ نگاری منتج می‌شوند. بنابراین زمانی‌که تاریخ هنر و تاریخ ادبیات، یک واژه‌نامهٔ فنی همگانی از توصیف معرفت‌شناختی را سهیم می‌شوند، اصطلاحات منحصر به فرد، از نظر معنایی معنا به میزان قابل‌ملاحظه‌ای 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 واژهٔ «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 نظریهٔ ادبیات ولک و وارن[۴] یافت می‌شود را ابداع نماید. کافی است نشریهٔ هنر دانشگاه، با *انگلیسی دانشگاه* طی دوره‌ای از سال‌ها مقایسه شود، تا مغایرت فوق‌العادهٔ دغدغه‌ها و اصطلاحات مشاهده گردد؛ امری که در نگاه اول، برای بی‌اعتبار نمودنِ 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 این‌صورت، 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 هنریِ 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 وامدار نقاشانی است که با شعر برانگیخته می‌شوند. به‌همین ترتیب، عظمت تصویرسازی‌های دلاکروا[۷] از دانته[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 منحصربه‌فرد را شکل می‌دهد؛ اما ممکن نیست که موضوع طرح شده توسط ویراستار نشریه، یعنی رابطهٔ 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 پیچیدهٔ «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، مثمر ثمر 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 وامدار سایرین باشیم، این وام در مرحلهٔ بعدی الزامات قاطع‌تر عقلانی، نسبت به این لحظهٔ 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 نکتهٔ 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[۲۱]، 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) اندیشهٔ 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 «ملموس» 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 تبصرهٔ بعدی، با این نکته مرتبط اند: 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 رسانهٔ بیان، همچون سازه‌ای سفالی یا آجری، یک نمایش‌نامه یا شعری حماسی است. هر رسانه، از دامنهٔ اثربخشی احتمالی خود برخودار است که منظور از «قابل‌درک» بودن را منتقل می‌نماید. این یک

نکتۀ کاملاً واضح است، دقیقا مشابه هر تعداد نمونۀ موجود که در آن‌ها، برای به‌کارگیری یک رسانه، جهت بیان ارزش‌های عمدتا متعلق به دیگری، تلاش‌هایی انجام شده است. به لحاظ نظری، می‌توان پنداشت که در فرآیند انتقال از یک رسانه به رسانۀ 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 کوچکِ معمولی برای بازنمایی یادمانی تصرف یک دژ توسط تمام ارتش، موضوعی که با شکل لوح، سازگاری چندانی ندارد، به سختی قابل مقایسه 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 قاعدۀ استاندارد نظریۀ ارتباط، پیامی کدگذاری شده به‌وسیلۀ یک فرستنده و منتقل شده به یک گیرنده، متاثر 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 بن‌مایۀ برگرفته از نظریۀ ارتباط را گزینش کنم. عجالتاً ممکن است به‌سادگی این حقیقت را بپذیریم که تمام هنرها به‌طریقی، متعلق به یک نظریۀ عمومی ارتباط هستند، و تأملات یک «پیام» از نقطه نظرهای گوناگون «فرستنده» یا «گیرنده»، فقط چکیدۀ 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 سامانۀ ارتباط خواهد بود. حوزه‌های شفاف جهت بررسی، فرآیندی می‌باشند که به‌واسطۀ آن، چنین تصمیماتی گرفته شده و درجه‌ای که این تصمیمات، متلثر 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 نظریۀ عمومی ارتباط متناسب باشند، واضح به‌نظر می‌رسد که تمام هنرها به‌واسطۀ 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 نظریۀ عمومی که فرآیندها و شیوه‌های مکاتبۀ پیام را

توضیح می‌دهد، باید به شرح چگونگی درک یک پیام قابل‌فهم توسط گیرنده بپردازد؛ درحالی‌که 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 چنان‌که قبل‌تر نیز اشاره کردم، پیام به‌خودی‌خود، اثر هنری منحصر به فرد، به‌دقت 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[15] احتمالاً نیازمند نرخ مشابهی از نوآوری و سنت‌های مقبول و نسبتاً مکرر باشند، بسیار فراتر از مقاصد این نگاشته می‌باشد. (صحبت از شایستگی نویسندهٔ مقاله، نیست.)

در عوض، علاقمندم جنبه‌ای دیگر از همان موضوع را مطرح نمایم، تا ماهیت دانش اندوختهٔ ضروری در گیرنده، بیننده یا خواننده، جهت درک منبع الهام قابل‌فهم 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 دست‌کم 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[16]، فشرده باشند. برای این ادراک ترتیبی از یک پیام نوشتاری، معادل‌های دیداری زیادی وجود دارند. در سرسرای کلیسای جامع سان‌مارکو[17] در ونیز[18]، 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 به‌وسیلهٔ فرشتگان نمادپردازی شده‌اند: یک فرشته برای هر روز، به همراه خدا بر تخت سلطنت نشسته‌است. در انتها، با عظمت و محصور میان ۶ روز، در حال خوشامدگویی به روز هفتم است. در قرن سوم کنیسهٔ یهودیان در دورا اروپوس[19] ، طرحی مشابه متشکل از رشته واحدهای شمایل‌نگارانهٔ منفرد، چیده شده در کنار هم، رویای مشهور حزقیل[20] را به مانند زنجیره‌ای در زمان مصور می‌نماید، که توسط «دستِ 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[21] در واشنگتن، جام ایرانی

منحصربه‌فردی از قرن دوازدهم و سیزدهم دارد که به نوارها و واحدهای روی‌هم قرار گرفته، تقسیم گردیده 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 دیداریِ 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 نیمه برهنه، 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 کنیسهٔ دورا، برای چند دهه، تشخیص دقیق صحنه‌ها بوده‌است و همهٔ ما، 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 زمانی‌که 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 به‌واسطهٔ آگاهی قبلی از رویدادهای داستان تصویر شده، قابل فهم خواهد بود. تصاویر روایی، نه برای نقل یک داستان، بلکه جهت یادآوری بینندهٔ 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 زنجیرهٔ روایی، مقدم باشد. تقابل با یک ژانر ادبی همچون

رمـان، قابـل توجـه اسـت؛ چـون بـا اینکـه مسـلم می‌دانیـم کـه آگاهـی از تاریـخ اجتماعـی فرانسـوی یـا روسـی، بـرای درک مناسـب از جنبه‌هـای روایـی نـاب رمان‌هـای بالـزاک[۲۴] یـا داستایوفسـکی[۲۵]، مهـم می‌باشـد، سـیر تکاملـی پورشـور یـا احساسـی داسـتان اگـر نـه همیشـه به‌طـور تمـام و کمـال، امـا بـدون هـر آگاهـی خـاص یـا فنـی دیگـری، مگـر زبـان خوانـدن (اصلـی یـا غیراصلـی)، قابـل‌درک خواهـد بـود.

عجالتـاً نکتـهٔ مـن ایـن اسـت کـه درک و فهـم جهـان دیـداری، نیازمنـد اکتسـاب پیشـین دانشـی بسـیار ملموس‌تـر و خودآگاه‌تـر، در عـوض آگاهـی انتزاعـی و ناخـودآگاه از واژه‌نامـه و دسـتور زبـان لازم بـرای توضیـح یـک اثـر ادبـی اسـت.

برخـی ملاحظـات بعـدی، از ایـن نـکات نشـات می‌گیرنـد: اول، یکـی از توجهـات کلیـدی مـورخ هنـر، معطـوف بـه برقـراری گونه‌شناسـی یـک دوره یـا فرهنـگ می‌باشـد؛ یعنـی، آمیزه‌هـای مقبـول محتمـل از عناصـر قـراردادی و شـمایل‌نگارانه، کـه همچـون رسـانه‌های خـودکار بـرای هـر امـر «قابل‌فهـم» بیـان شـده، ظهـور می‌یابنـد. بنابرایـن یـک مینیاتـور ایرانـی قـرن پانزدهـم، تقریبـا هـر موضوعـی را بـا سـهم یکسـانی از منظـره، معمـاری، شـخصیت‌ها و ترکیب‌بندی‌هـا، مصـور می‌نمایـد؛ معمـاری گوتیـک نیـز، یـک گونه‌شناسـی پایـدار از عناصـر سـاختاری و ترکیبـی را بـه‌کار می‌بـرد. کیفیـت در کمـال یـا ثبـات درونـی گونه‌شناسـی، و غنـای بیان‌هـای به‌دسـت آمـده در آن می‌باشـد. شـکی نیسـت کـه همچـون نمایشـنامه یـا شـعر فرانسـوی قـرن پانزدهـم، معادل‌هـا در ادبیـات وجـود دارنـد. امـا در کل، چـون رسـانه‌ی ادبیـات در دانشـی ذاتـی یـا اکتسـابی از زبـان قـرار گرفتـه اسـت، فرصت‌هـا بـرای اثربخشـی ارتبـاط، در ادبیـات بسـیار بیشـتر از هنرهـای دیـداری می‌باشـند. در حقیقـت، ممکـن اسـت متعجـب شـویم اگـر تصاویـر نشـان داده شـدهٔ الهیـات مسـیحی، تاکنـون توانسـته باشـند هـر یـک از پیچیدگی‌هـا و حتـی مفهـوم تفکـر مسـیحی را توجیـه نماینـد، و اگـر عمـق تفکـر بودایـی بتوانـد از طریـق خلسـهٔ محـض هنـر آن، درک شـود.

ملاحظـهٔ دوم، پیامـد اولـی اسـت. اگـر هنـر دیـداری، در بیـان متـداول یـک پیـام «قابل‌فهـم» ماننـد روایـت، بیشـتر بـه خاطـر جدیـد بودنـش، موفـق بـه برقـراری ارتبـاط نشـود، آن موقـع، بـا دو احتمـال روبـه‌رو هسـتیم: اول اینکـه جهـان دیـداری محسـوس، همـواره تقلیـدی، تجمـلات ثانویـه، و در بهتریـن حالـت یـک یادآوری[۲۶] یـا یـک خـوب توجـه داشـته باشـید[۲۷] بـرای سـایر اشـیا معلـوم بـوده اسـت. دیگـر اینکـه، در جسـتجوی برقـراری نـوع کامـلا متفاوتـی، از پیـام «قابل‌فهـم» می‌باشـد. بـرای احتمـال اول، بحث‌هـای زیـادی می‌تواننـد پیرامـون نـور و تصویرسـازی نسـخ خطـی یـا حتـی تزئینـات کلیسـاها، اقامـه شـوند. همچنیـن می‌تـوان اظهـار داشـت کـه کارکـرد ارتباطـی هنرهـا، بـه معنـای منحصـر شـدن بـه یـک حالـت یـا تأثیـر عمومـی بـوده اسـت. موضـوع موزائیک‌هـای سـان‌مارکو می‌خواسـت تـا اهمیـت روایـت الهـی را بـه دینـداران نشـان دهـد، نـه اینکـه داسـتان ملموسـی را نقـل نمایـد. فایـده‌ی مجسـمه‌های بودایـی، آن بـوده کـه

تاثیر تقدس سلسله‌مراتبی و طراحی‌های گویا[۲۸] را در ارعاب، میسر کند. به‌عبارت 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. ازآنجاکه مطالعهٔ شیوه‌ها در جهان دیداری، از انجمن‌های روان‌شناسی آن‌ها، یا از بیان‌های قراردادی‌شان آشکارا آغاز شده است، نکتهٔ 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، درصورتی‌که 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 کاملا 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 تأسف‌بار عقلانی در مورد یک نقاشی یا یک شیء بر حسب «حس کردن»، رسانهٔ 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 احتمالا فرا-زبان‌شناختی خواهد بود؟ این پرسش‌ها کاملاً بی‌اساس نمی‌باشند، چنانچه به‌خاطر آوریم که نظریهٔ ارزش‌های فرازبان‌شناختی، برای شعر اعمال شده است. نتیجهٔ سوم، مربوط به هنرهای دیداری است؛ در واقع اینکه، عملکرد حقیقی هنرهای دیداری، بیان چیزی است که غیرممکن بوده، یا دست‌کم

برای ابراز به‌صورت کلامی، بسیار دشوار خواهد بود. چراکه، این «چیز»، به‌سادگی قابل‌تعریف نیست. دیدگاه سابق مبتنی بر این است که ادراک هنرهای دیداری، به‌خصوص 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 نسبتا 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، ازآنجاکه درک ما از جهان دیداری، برگردانی به زبان نوع دیگری از دانش است، آزادی تفسیر بیشتری برای ناظر دیداری در قیاس با خوانندهٔ ادبی وجود دارد. ترکیب‌بندی‌های سترگ از موجودات زنده، می‌توانند به‌سادگی، 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 صحنهٔ قرن پانزدهمی، کفرآمیز نیست. از طرف دیگر، یک آمریکایی کنتیکتی[۳۲] در دادگاه پادشاه آرتور[۳۳]، مضحک است، پرندگانی 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 دغدغهٔ خود را همچون یک دامنه و نه قطعیت صریح بدانیم، جهان دیداری، ذاتاً از یک میدان معنایی، تقریبا 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، ماحصل آگاهی ناکافی در یک حوزهٔ بسیار تخصصی است و لذا، ضرورتاً دائمی نخواهد بود. خلاصهٔ کلام، مورخ ادبیات، اکنون ملاحظات نظری و عملی قابل توجهی را بر روی زبان به‌خودی‌خود، بر رسانهٔ 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 قطعهٔ 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

کـه مهـارت قابل‌ملاحظـه‌ی دسـتوری و روشـمند خبـرهٔ دانشـگاهی یـا یـک نویسـندهٔ صاحـب سـبک، بـا تعریفـی به‌همـان انـدازه بسـط‌یافته از عناصـر قـراردادی، مطابقـت پیـدا نکـرده اسـت؛ عناصـری کـه در یـک اثـر هنـری، بـا قاعـده چیـده شـده‌اند. ایـن، جایـی اسـت کـه ناحیـه‌ی دوم عـدم قطعیـت مـورخ هنـر، واقـع شـده اسـت. چـون همیـن موضـوع جدیـد، هرگونـه اثـر باثبـات در طبیعـت و نظریـهٔ ادراک دیـداری اعمـال شـده، و حتـی به‌واسـطهٔ فهـم ایـن اسـت کـه هنرمنـد خلـق می‌کنـد و مـورخ یـا منتقـد، موضوعـش را درک می‌نمایـد.

منظـورم اشـاره بـه ایـن نیسـت کـه روش‌هـای زبان‌شناسـی یـا آن‌هایـی کـه مربـوط بـه روانشناسـی شـناختی هسـتند، می‌تواننـد بـه سـادگی بـا مطالعـهٔ هنرهـا سـازگار شـوند؛ اگرچـه ممکـن اسـت هـر دو، ارزش امتحـان کـردن را داشـته باشـند. امـا هیچ‌کـدام، بـرای زبان‌شـناس بـودن یـک مـورخ ادبیـات ضـرورت ندارنـد، هرچنـد بسـیاری از مفاهیـم و اصطلاحـات بااهمیـت تاریـخ ادبیـات معاصـر، از زبان‌شناسـی و بالاخـص نـوع سـاختارگرای آن نشـأت گرفته‌انـد. گویـی، مـورخ ادبیـات تـا انـدازه‌ای، بنیان‌هـای زبـان به‌طـور عمومـی یـا هـر یـک از زبان‌هـا را «پوشـش» داده اسـت. معذلـک مـورخ هنـر، فاقـد ایـن اطمینـان اسـت. به‌عنـوان یـک پرسـش بـاز، آیـا او کسـی اسـت کـه بایـد بـه زمینه‌هـای دیگـر بازگـردد و خطـر دانـش سـاختگی را متحمـل شـود؛ یـا بایـد چشـم بـه‌راه بـوده، حامـی پژوهـش مقتضـی به‌وسـیله‌ی روانشناسـان تعلیم‌دیـده یـا زبان‌شناسـان سـاختارگرا باشـد. امـا بـه نظـر مـن کامـلاً قطعـی اسـت، مادامی‌کـه شـاهکار نتوانـد به‌صـورت عقلانـی و کاربـردی بـا همـهٔ خلاقیـت انسـان ارتبـاط یابـد، هـر ملاحظـه‌ای از تاریـخ و معنـای «اثـر هنـری»، عاجـز باقـی خواهـد مانـد.

بدیهـی اسـت تبصره‌هـای قبلـی، نـه روشـمند و نـه قطعـی هسـتند. در بهتریـن حالـت، تنهـا مجموعـه‌ای از اندیشـه‌های تصادفـی دربـاره‌ی مشـکلات پیـش روی یـک رشـتهٔ پژوهشـی می‌باشـند. بنابرایـن، هیـچ نتیجـه‌ای از آن‌هـا برداشـت نمی‌شـود. فقـط می‌خواهـم نکتـه‌ی پایانـی را بیـان کنـم. بیشـتر نمونه‌هـای مذکـور، در مـورد بازنمایـی بـوده اسـت. معمـاری و برخـی از هنرهـای صنعتـی، شـماری از مشـکلات افـزوده را اقامـه می‌کننـد، کـه ممکـن اسـت به‌وسـیلهٔ پیشـنهادات طـرح شـده در ایـن مقالـه، حـل شـوند یـا نشـوند. مـورد معمـاری، به‌ویـژه قابـل توجـه اسـت؛ از ایـن حیـث کـه می‌توانـد بسـیار بیشـتر از هنـر بازنمایانـهٔ سـنتی، جـذب زبـان شـود، و شـدیداً تحـت تاثیـر مـادهٔ اولیـهٔ سـاختار اسـت. حتـی یـک آجـر یـا قـاب مرمـر، به‌خودی‌خـود، از یـک واج معنادارتـر نیسـت. معمـاری در قیـاس بـا نقاشـی، بـا مجموعـه‌ای بسـیار پیچیـده از قوانیـن کاربـردی و دسـتوری، تنهـا به‌خاطـر قانـون جاذبـه، محـدود شـده اسـت. در نهایـت، معمـاری هماننـد یـک زبـان، بـرای همـه‌ی مـردم ضـروری و مـورد اسـتفاده‌ی آن‌هاسـت؛ عمدتـاً به‌طـور خودبه‌خـود و ناخـودآگاه همچـون محیطـی بـرای زندگـی بسـیار خصوصـی یـا کامـلا همگانـی، امـا در دوره‌هایـی به‌عنـوان منحصربه‌فردتریـن بیـان از بلندپـروازی و انگیـزهٔ زیبایی‌شناسـی انسـان اسـت. امـا حتـی ایـن

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 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، روی‌هم‌رفته این موضوع، مبحث دیگری را می‌طلبد.

پی‌نوشت

۲. ut pictura poesis

۳. Horace

۴. Wellek and Warren

۵. Charles Baudelaire

۶. Les Phares

۷. Eugène Delacroix

۸. Dante Alighieri

۹. James Joyce

۱۰. nouveau roman

۱۱. Jackson Pollock

۱۲. Frank Stella

۱۳. Claude Lévi-Strauss

۱۴. poème en prose

۱۵. Alexander Pushkin

۱۶. tableaux vivants

۱۷. San Marco

۱۸. Venice

۱۹. Dura Europos

۲۰. Ezekiel از پیامبران قوم یهود:

۲۱. Freer

۲۲. Comic Strip

۲۳. Frescoes

۲۴. Honoré de Balzac

۲۵. Fyodor Dostoyevsky

۲۶. memento

۲۷. nota bene

۲۸. Francisco Goya

۲۹. John Ruskin

۳۰. Mary of Medici

۳۱. Anachronistic: وابسته به نظریه‌ی ناهم‌زمانی، خارج از دوره‌ی زمانی خود

۳۲. Connecticut

۳۳. King Arthur

۳۴. Nikolai Gogol

۳۵. Molière

۳۶. Koine

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی