درآمدی بر

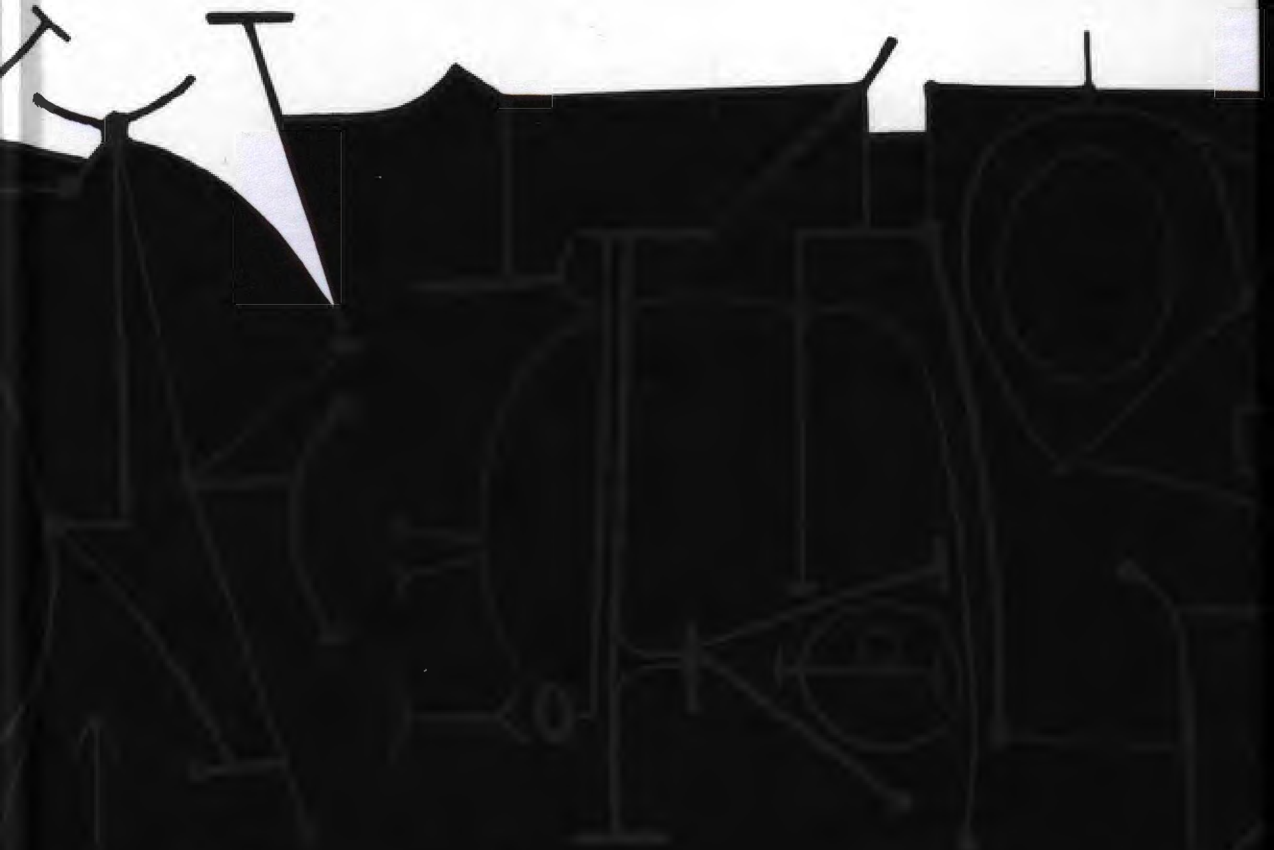
روش‌شناسی‌های هنر

لاری اشنایدر ادمز

ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور • ویراستهٔ هومن پناهنده

ISBN: 978-600-90760-6-2

قیمت: ۲۴۰۰۰ تومان



اثر هنری بسیاری اوقات پدیده‌ای پیچیده و دارای لایه‌های چندگانه معناست. مکتب‌های گوناگون روش‌شناسی تاریخ هنر از قبیل تحلیل فرمی، شمایل‌شناسی و شمایل‌نگاری، مارکسیسم، فمینیسم، زندگی‌نامه‌نگاری و خودزندگی‌نامه‌نگاری، نشانه‌شناسی، ساختارگرایی، پساساختارگرایی و واسازی، روانکاوی، هر یک به شیوه‌ای، تفسیری از اثر هنری به‌دست می‌دهد. به نظر دیوید [illegible]، استاد دانشگاه [illegible]، نویسنده در این کتاب عالمانه انواع روش‌شناسی هنر را به گونه‌ای معرفی می‌کند که ضمن [illegible] دانشجویان، هم خوانندگان غیرمتخصص از آن بهره می‌برند و هم پژوهشگران آن را کارآمد و جدی خواهند یافت.

درآمدی بر روش‌شناسی‌های هنر

لاری اشنایدر ادمز
ترجمۀ شهریار وقفی‌پور
ویراستۀ هومن پناهنده

سرشناسه: لاری اشنایدر ادمز
عنوان و نام پدیدآورنده: درآمدی بر روش‌شناسی‌های هنر/ لاری اشنایدر ادمز
ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور.
مشخصات نشر: تهران: مینوی‌خرد، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری: ۲۸۸ ص.: مصور
شابک: ۲-۶-۹۰۷۶۰-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی:
یادداشت: عنوان اصلی: The Methodologies of Art
موضوع: هنر- تاریخ‌نویسی
موضوع: هنر- روش‌شناسی
شناسه افزوده: وقفی‌پور، شهریار، ۱۳۵۶
رده‌بندی کنگره: ۱۳۸۹ ۹ر۴ آ/۷۴۸۰ N
رده‌بندی دیویی: ۷۰۱/۸
شماره کتابشناسی ملی: ۲۰۳۷۳۴۵

انتشارات مینوی خرد

درآمدی بر روش‌شناسی‌های هنر

لاری اشنایدر ادمز

این کتاب ترجمه‌ای است از:
The Methodologies of Art: An Introduction

Laurie Schneider Adams.Westview Press. 1996

ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور
ویراستهٔ هومن پناهنده
تولید و ویرایش: کارگاه مینوی خرد
طراح جلد: مهران زمانی
چاپ و صحافی: تاجیک
۱۱۰۰ نسخه
چاپ اول ۱۳۹۴
حقوق چاپ و نشر محفوظ است
انتشارات مینوی خرد: بلوار میرداماد، خیابان شاه نظری،
خیابان دوم، شمارهٔ ۲۲، واحد ۲۲
تلفن: ۲۲۲۵۷۷۱۶و۲۲۲۵۶۹۴۲و۲۲۹۲۲۰۱۱
شابک: ۲-۶-۹۰۷۶۰-۶۰۰-۹۷۸
www.minooyekherad.com

فهرست مطالب

۱ **پیشگفتار**

۹ فصل اول: **هنر چیست؟**
۲۷ فصل دوم: **فرمالیسم و سبک**
۴۹ فصل سوم: **شمایل‌نگاری**
۷۱ فصل چهارم: رویکردهای مبتنی بر زمینه: یک. مارکسیسم
۹۷ فصل پنجم: رویکردهای مبتنی بر زمینه: دو. فمینیسم
۱۲۱ فصل ششم: زندگی‌نامه و خودزندگی‌نامه

۱۶۱ **فصل هفتم:** نشانه‌شناسی یک. ساختارگرایی و پساساختارگرایی
۱۹۳ **فصل هشتم:** نشانه‌شناسی دو. واسازی
۲۱۳ **فصل نهم:** روان‌کاوی یک. فروید
۲۳۱ **فصل دهم:** روان‌کاوی دو. وینی‌کات و لاکان
۲۴۵ **فصل یازدهم:** زیباشناسی و روان‌کاوی: راجر فرای و رولان بارت

۲۵۸ کتاب‌شناسی
۲۶۶ نمایه

فهرست تصاویر

اعداد ستون سمت راست، شمارهٔ صفحه‌ای است که تصویر مذکور در آن آمده است:

۵ رنه مگریت، خیانت نگاره‌ها، ۱۹۲۸م، رنگ روغن روی بوم، موزهٔ هنر ناحیهٔ لس انجلس، خریداری‌شده با سرمایهٔ آقا و خانم ویلیان پرستن. ۱۹۹۵م، سی. هرسکویچی، بروکسل/جامعهٔ حقوق هنرمندان (ARS)، نیویورک

۱۴ اتاق گاومیش‌ها، حدود ۱۰۰۰۰ـ۱۵۰۰۰پ م، غارهای آلتامیرا، اسپانیا.SEF/Art Resourceنیویورک.

۱۶ استون‌هنج، حدود ۱۸۰۰پ م، دشت سالیزبری، ویلت‌شِر، انگلیس.

۱۷ کلیسای جامع شارتر، گشایش ۱۱۹۴م، شارتر، فرانسه. ژیرودون/Art Resource، نیویورک.

۲۲ کریستو و ژان کلود، رایشتاگ بسته‌بندی‌شده، برلین، ۱۹۷۱ـ ۱۹۹۵م.

۲۳ لئوناردو داوینچی، پیرمرد در حال تأمل در جریان آبِ دورادورِ تیرک (نیم‌رخ پیرمردی نشسته؛ چهار اتود گرداب)، اواخر سدهٔ پانزدهم، طراحی. مجموعهٔ سلطنتی، ویندسور، انگلیس.

۲۵ پابلو پیکاسو، سر ورزا، ۱۹۴۳م، موزهٔ پیکاسو، پاریس.

۳۴ لی آن‌ـچونگ (لی آنژونگ)، کومه‌ها در بیشه‌زار مه‌آلود در پاییز، ۱۱۱۷م، موزهٔ هنر کلیولند.

۳۵ لئوناردو داوینچی، مونا لیزا (ژوکوند)، حدود ۱۵۰۳ـ۱۵۰۶م، لوور، پاریس.

۴۱ رمبرانت، درس کالبدشناسی دکتر نیکولائس تولپ، ۱۶۳۲م، ماورشویس، لاهه.

۴۳ میکل‌آنژ، داوود، ۱۵۰۱ـ۱۵۰۴م، آکادمیا، فلورانس.

۴۳ جان لورنتسو برنینی، داوود، ۱۶۲۳م، گالریا بورگسه، رم.

۴۵ جولیانو دا سانگالو، سانتا ماریا دله کارچری، ۱۴۸۵ـ۱۴۹۲م. پراتو.

۴۵ فرانچسکو بورومینی، سَن کارلو آله کوآترو فونتانه، ۱۶۶۵-۱۶۶۷م، رم.

۵۷ جوتتو، میلاد، حدود ۱۳۰۵م، نمازخانهٔ آرنا، پادوآ.

۶۰ جوتتو، شام آخر، حدود ۱۳۰۵م، نمازخانهٔ آرنا، پادوآ.

۶۶ نقاش برلینی، ربودن ائوروپا، حدود ۴۹۰ پ.م، موزهٔ باستان‌شناسی، تارکینیا.

۸۱ جوتتو، روز قیامت، حدود ۱۳۰۵م، نمازخانهٔ آرنا، پادوآ.

۸۲ جوتتو، بخشی از روز قیامت، که انریکو اسکروونی را در حال اهدای مدلی از نمازخانهٔ آرنا نشان می‌دهد.

۸۳ جوتتو، عدالت، حدود ۱۳۰۵م، نمازخانهٔ آرنا، پادوآ.

۸۵ مازاتچو، نقدینهٔ خراج، حدود ۱۴۲۵م، نمازخانهٔ برانکاچی، سانتا ماریا دل کارمینه، فلورانس.

۸۷ انئولو برونتســـینو، الئونورای تولدویی و پسرش جووانی دی مدیچی، حدود ۱۵۵۰م، اوففیتسی، فلورانس.

۸۹ پارمیجانینو، مریم گردن‌بلند، حدود ۱۵۳۵م، اوففیتسی، فلورانس.

۹۲ رمبرانت، ارسطو و نیم‌تنهٔ هومر، حدود ۱۶۵۳م، موزهٔ هنر متروپولیتن، نیویورک.

۹۳ رمبرانت، صراف (مرد ثروتمند)، ۱۶۲۷م، گمالدگالری، موزهٔ استات‌لیخ، برلین.

۱۰۴ سوفونیزبا آنگوئیس‌سولا، برناردینو کامپی در حال کشیدن سوفونیزبا آنگوئیس‌سولا، نیمهٔ دوم سدهٔ شانزدهم، پیناکوته‌کا ناتسیوناله، سی‌ینا.

۱۰۸ جودی شیکاگو، مهمانی شام، ۱۹۷۹م.

۱۱۰ هات‌شپ‌سوت فرعون، حدود ۱۴۸۰ـ۱۴۹۰پ.م، موزه‌ی هنر متروپولیتن، نیویورک.

۱۱۲ امپراتریس تئودورا و دربارش، ۵۴۷، سان ویتاله، راوِنا.

۱۱۳ امپراتور یوستینیان و دربارش، ۵۴۷، سان ویتاله، راوِنا.

۱۱۷ آرتمیزیا جنتیلسکی، یهودیت و هولوفرنیز، ۱۶۱۴ـ۱۶۲۰ م، اوففیتسی، فلورانس.

۱۲۵ ایمهوتپ، هرم پلکانی، حدود ۲۷۵۰پ.م، سقاره، مصر.

۱۳۲ امضای گیسلبرتوس، حدود ۱۱۳۰م، کلیسای جامع اوتون، فرانسه.

۱۴۸ مارسل دوشان، *L.H.O.O.Q.*، ۱۹۱۹م، موزهٔ هنر فیلادلفیا.

۱۴۹ ونسان ون‌گوگ، زنده شدن لازاروس، ۱۸۹۰م، موزه‌ی اِستِدِلیک، آمستردام.

۱۵۰ پل گوگن، مسیح در باغ زیتون، ۱۸۸۹م، موزهٔ هنر نورتن، وست پالم بیچ، فلوریدا.

۱۵۱ پل گوگن، خودنگارهٔ باهاله، ۱۸۸۹م، گالری ملی هنر، واشنگتن.

۱۵۲ دیگو ولاسکس، ندیمه‌ها (لاس مینناس)، ۱۶۵۶م، پرادو، مادرید.

۱۵۵ یان وان آیک، مردی با دستار سرخ، ۱۴۳۳م، گالری ملی، لندن.

۱۵۶ یان وان آیک، پرترهٔ عروسی آرنولفینی، ۱۴۳۴م، گالری ملی، لندن. (تکهٔ نشان‌دهندهٔ امضا)

۱۵۷ رافائـــل، ازدواج مریم باکره (اسپوسالیتسو)، ۱۵۰۴م، پیناکوتِـــکا دی برەرا، میلان. (تکه نشان‌دهندۀ امضا.)

۱۵۸ ونسان ون‌گوگ، سیب‌زمینی‌خوران، ۱۸۸۵م، موزۀ کرولر-مولر، اوترلو، هلند.

۱۵۹ جیمز ابوت مک‌نیل ویسلر، چینش در خاکستری: پرترۀ نقاش، ۱۸۷۲م، مؤسسۀ هنرهای دیترویت. (تکه نشان‌دهندۀ امضا.)

۱۶۰ سال اشتاین‌برگ، *INK*، ۱۹۴۵م.

۱۶۶ یان وان آیک، بشارت در کلیسا، حدود ۱۴۳۴/۶م، گالری ملی هنر، واشنگتن.

۱۸۰ صفحه‌ای از زبور سن لوئی، کتابخانۀ دانشگاه لایدن، هلند.

۱۸۲ جوتتو، بوسۀ یهودا، حدود ۱۳۰۵م، نمازخانۀ آرنا، پادوآ.

۱۸۲ دوتچو دی بوئونین‌ســـنیا، بوسۀ یهودا، ۱۳۰۸ـ۱۳۱۱ م، محراب مائســـتا، موزۀ دل اپرا متروپولیتانا، سی‌ینا.

۱۸۳ تکه بزرگ‌نمایی‌شده از تصویر ش ۴۷. سر مسیح و سر یهودا.

۱۸۴ ژان ـباتیســـت ـسیمِئون شاردن، *La Fontaine* [آب‌خوری]، حدود ۱۷۳۵م، موزۀ هنر ملی سوئد، استکهلم.

۱۸۵ ژان آنتوان واتو، ژیل، حدود ۱۷۱۹م، لوور، پاریس.

۲۰۴ ونسان ون‌گوگ، کفش‌ها، ۱۸۸۶م، موزۀ ون‌گوگ، آمستردام.

۲۱۸ آنری روسو، رؤیا، ۱۹۱۰م، موزۀ هنر مدرن، نیویورک.

۲۲۶ دوناتللو، داوود، نمای جلو و پشت، حدود ۱۴۴۰م، موزۀ ناسیوناله دل بارجللو، فلورانس.

۲۲۷ بخشی از تصویر ش ۵۴ که نقش‌برجستۀ روی کلاهخود جالوت را نشان می‌دهد.

۲۳۷ آرامگاهی اتروســـکی با زوج لمیده بر تخت ضیافت، از ناحیۀ جِروِتِری، ایتالیا، موزۀ لوور، پاریس.

لوح‌های رنگی

۱۳۳ جوزف ملورد ویلیام ترنر، کشتی بردگان، ۱۸۴۰م، موزۀ هنرهای زیبا، بُستن.

۱۳۴ کنستانتین برانکوزی، پرنده در فضا، ۱۹۴۰م، موزۀ ملی هنر مدرن، پاریس.

۱۳۵ پابلو پیکاسو، گیتارنواز پیر، ۱۹۰۳م، مؤسسۀ هنر شیکاگو.

۱۳۶ اوژن دلاکروآ، آزادی پیشاپیش مردم، ۱۸۳۰م، لوور، پاریس.

پیشگفتار

تصویر ارزشی بیش از هزار کلمه دارد. انبوه کلمات، هراندازه‌که باشند، باز هم توان توضیحِ دقیق یک نگاره[1] یا یک ابژه یا شیء را ندارند؛ چه این ابژه یا شیء، یک تابلو یا تصوِیر[2] باشد، چه یک مجسمه و چه اثری معماری. این بدان‌سبب است که کلمات نوعی زبان را می‌سازند و نگاره‌ها نوعی دیگر را و همین است که نیاز به ترجمه را به‌وجود می‌آورد. وقتی جان راسکین، از بزرگ‌ترین منتقدان هنریِ قرن نوزدهم، تابلوهای نقاشی را توصیف می‌کند، از آمیزه‌ای منحصربه‌فرد از زبان و تصویر بهره می‌جوید، و این راهبردی است که از خلق آنچه «معادل شاعرانهٔ نقاشی»[3] می‌نامند، به‌دست آمده است. بااین‌همه، خواندن نوشتهٔ راسکین، ضرورتِ دیدن آنچه را [که نوشتهٔ او] توصیف می‌کند، از میان نمی‌برد، ولو این‌که توصیف او قانع‌کننده باشد.

شرح و تفسیر مشهور راسکین از نقاشی ترنر با عنوانِ کشتی بردگان[4] [لوحهٔ ۱] نمونه‌ای گویا از این حکم است. مقایسهٔ میان نثر یا نوشتهٔ راسکین با تصویر ترنر، فی‌الفور، شکاف میان کلمات و نگاره‌ها را نشان می‌دهد:

1. image
2. picture
3. Quentin Bell, *Ruskin* (New York, 1978), p. 29.
4. Ibid., pp. 29-30, citing John Ruskin, *Modern Painters,* vol. 1, III,p. 571.

اصیل‌ترین دریایی که ترنر در عمرش کشیده است، و، اگر اغراق نباشد، مسلماً اصیل‌ترین دریایی که انسان می‌تواند به‌تصویر درآورد، از آنِ کشتی بردگان، گل سرسبدِ نقاشی آکادمیِ نمایشگاه سال ۱۸۴۰ است. این نقاشی، غروبی از غروب‌های اقیانوس اطلس را به‌تصویر کشیده، پس از توفانی طولانی؛ لیکن اینک توفان نسبتاً فرونشسته است، و ابرهای باران‌زای روان و ازهم‌گسسته، درحال حرکت در خطوط سرخ‌فام‌اند تا خود را در ژرفای شب نهان سازند. در این تصویر سطح دریا یک‌سره به دو برآمدگیِ خیزابی عظیم تقسیم شده است، خیزابی نه بلند و نه پست، بل تلاطمی گسترده و کم‌ارتفاع از کل اقیانوس، گویی‌که سینه‌اش —از پی رنج طوفان— از دمی عمیق بالا آمده است. میان این دو پشته، آتش غروب بر طول شیار دریا فرومی‌افتد، و بدین‌سان آن را با نوری مهیب، و درعین‌حال شکوهمند رنگ می‌زند، درخششی تند و رخشان که مانند زر می‌گدازد، و به‌سان حمام خون است. در طول این راه و درهٔ آتشگون، امواج خروشانی که بدان‌وسیله، برآمدگی دریا بی‌محابا دو نیم می‌شود، از طریق اشکالی تاریک، بی‌نهایت و خیال‌انگیز، خود را بالا می‌کشند، درحالی‌که هریک در پس خویش، بر کف‌هایی روشن‌شده، سایه‌ای محو و شبح‌گون بر جای می‌گذارند. این امواج همه‌جا برنمی‌خیزند، بلکه سه‌چهارتایی، در گروه‌هایی عنان‌گسیخته، رخ می‌نمایند، نامنظم و خشمگین، گویا تحت قدرت تلاطم اقیانوس که به خیزش وامی‌داردشان یا چنین امکانی برایشان مهیا می‌سازد؛ و درعین‌حال، میان آنان، فضاهایی متزلزل از سطوح هم‌تراز و چرخان آب باقی می‌گذارد: آبی اینک روشن از آتشی سبزفام و چراغ‌گون، آبی که اینک تشعشع طلای خورشید درحال افول را بازمی‌تابد، آبی که اینک، از بالا، با تصاویری درهم از ابرهای سوزان، به‌شکلی هراس‌انگیز رنگ شده است، تصاویری که به‌شکلِ دانه‌هایی ارغوانی‌رنگ و سرخ‌رنگ بر آن فرومی‌افتند و به امواج متهور، حرکتِ پروازِ آتشین خود را می‌افزایند. سایه‌های بنفش و نیلی و سرخ‌فام امواج کف‌آلود و تهی بر مه شب فرومی‌افتند، مهی سرد و کم‌ارتفاع که پیش می‌آید، و گویی سایهٔ مرگ بر این کشتی گنه‌کار فرومی‌افتد، کشتی‌ای که به‌کندی و سختی از میان برق دریا می‌گذرد و دکل‌های تکیده‌اش بر صفحهٔ آسمان، خطوطی از خون می‌کشند، کشتی‌ای محاط در میان ویرانی‌ها، در آن ته‌رنگِ هراس‌آلودی که بر آسمانْ داغ وحشت می‌زند، و سیل فروزانش را با نور خورشید درمی‌آمیزد، و هم‌چنان‌که تلاطم محزونِ امواجِ مرگ‌آسا پیش می‌روند، بر دریای بزرگ لکه‌های خون می‌فشانند.

از چنین توصیفی به‌روشنی برمی‌آید که شور و اشتیاق راسکین و ترنر باهم می‌خوانند. آن خطوط و رنگ‌هایی که قلم راسکین فرامی‌خواند، به تحرک و شدت خطوط و رنگ‌هایی هستند که قلم‌موی ترنر خلق کرده است. ما ترس از نابودی به‌دست طبیعت و

گناه‌آلودگیِ تجارت برده را، که در نوشتهٔ راسکین جاری است، حس می‌کنیم؛ لیکن بدون نگاره‌ای از نقاشی ترنر، نمی‌توانیم تصویری را که این کلمات ترسیم می‌کنند، به‌همان سهولتی درک کنیم که مثلاً رمانی روسی، به‌عنوان نمونه جنگ و صلح را با ترجمه‌ای خوب، درک خواهیم کرد. همیشه در ترجمه، حتی در رسانه‌ای واحد، چیزی از دست می‌رود؛ به‌همین صورت، و البته بیش‌تر، وقتی اثری هنری از یک رسانه به رسانه‌ای دیگر ترجمه می‌شود، چیزی از دست می‌رود.

خیانت نگاره‌ها [تصویر ش۱]، اثر رنه مگریت، هنرمند بلژیکی، نشانگر چیزهای زیادی در باب ماهیت تصاویر است که برخی از آن‌ها در فصل‌های بعد موردبحث قرار می‌گیرند. نکته‌ای که فعلاً در اینجا با بحث ما ارتباط بیش‌تر دارد، چیزی است که مگریت [با این نقاشی] در مورد ترجمه و نقل‌وانتقال میان کلمات و نگاره‌ها می‌گوید. دبلیو. جی. تی. میچل، نظریه‌پرداز آمریکایی، به‌نقل از میشل فوکو، فیلسوف فرانسوی، این چپق را «اثباتی بر این مدعا» می‌خواند که «رابطهٔ زبان با نقاشی رابطه‌ای نامتناهی است.»[1] دقت و وضوح فرم‌های مگریت، و فضای میان چپق و جملهٔ مکتوب، فاصلهٔ میان آن‌ها را پررنگ می‌سازد. میچل چنین می‌نویسد: «مگریت تمام چیزهایی را که می‌شود نشان داد، نشان می‌دهد: کلمات مکتوب و شیئی مرئی. اما قصد واقعی او نشان‌دادن آن چیزی

۱. رنه مگریت، خیانت نگاره‌ها، ۱۹۲۸م، موزهٔ هنر ناحیهٔ لس‌انجلس.

1. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago, 1994), p. 68, Cf. also Michel Foucault, *This Is Not a Pipe* (Berkeley and Los Angeles, 1983).

اســت که نمی‌توان به‌تصویر کشید یا قرائتش کرد، [یعنی همان] شکاف موجود در خودِ امر بازنمایی، حاشــیه‌ها، لایه‌ها و گسل‌های گفتار یا دیسکورس، فضای خالیِ میانِ متن و نگاره.»[1]

از ســدهٔ نوزدهم که تاریخ هنر به‌عنوان رشــته‌ای دانشــگاهی تثبیت شــد، آثار هنری به‌شــیوه‌هایی هردم متفاوت‌تر، تفسیر یا "قرائت" می‌شوند. رویکردهای متفاوت در تشریح و تفسیر هنرْ سازندهٔ به‌اصطلاح روش‌شناسی‌های تحلیل هنری است. ازآنجاکه هر اثر هنری بیان فرهنگِ آن (زمان و مکان) و بیان ســازندهٔ آن (هنرمند) ، و هم‌چنین مبتنی بر ظرف یا رسانهٔ آن (آنچه از آن ساخته شده) است، هر تولید هنریِ منفرد چیزی بسیار پیچیده است. دقیقاً همین کثرت روش‌شناســی‌ها بازتابِ هم‌گرایی بســیاری سطوح معنایی متعدد در نگاره‌ای واحد است. و درحالی‌که آنان که دربارهٔ هنر مطلب می‌نویسند، غالباً سعی می‌کنند بر اســاس گرایشی که بیش‌ازهمه با طبعشان جور است به آثار هنری بپردازند، خوانندگان باید این نکته را به‌خاطر داشــته باشند که بنا به خود ماهیت نگاره، هیچ رویکرد یکه‌ای را نمی‌توان قطعی و حرف آخر به‌شــمار آورد. عوامل متفاوت بســیاری در خلق یک نگاره سهیم‌اند. آثار هنری، مانند رؤیاها به‌شکلی چندگانه تعین می‌یابند.

در ایــن کتاب بر آن بوده‌ام که برخی از روش‌شناســی‌های مألوف در قرائت تصاویر، مجســمه‌ها و معماری را، با گوشه‌چشمی به غنی‌ترساختن پاســخ بیننده به آثار هنری، بررسی کنم. در هر فصل، تصویرهایی، عمدتاً از هنر غربی، عرضه شده که در کتاب‌های درســی معتبر کالج‌ها و مدارس هنری آمریکا آمــده. فصل اول ملاحظاتی کلی در مورد ماهیت هنر ارائه می‌کند، و فصل دوم و ســوم با فرمالیســم و شــمایل‌نگاری ســروکار دارد. مارکسیســم و فمینیســم ــ فصل‌های چهارم و پنجم ــ روش‌هایی مبتنی بر بافت و زمینه‌اند که از رویکردهای صوری و شــمایل‌نگارانه نشأت گرفته‌اند و درعین‌حال مخالف آن رویکردها هســتند. فصل ششــم مــروری کوتاه بر برخی از قواعــد زندگی‌نامه‌ها و خودزندگی‌نامه‌های هنرمندان، و قرائت‌هایی از آثار هنری، در ارتباط با زندگی هنرمندان، عرضه می‌کند. فصل‌های هفتم و هشتم روش‌شناسی‌هایی نشانه‌شناختی را معرفی می‌کنند که در زبانشناســی، فلســفهٔ زبان، و نقد ادبی ریشــه دارند؛ این روش‌ها ساختارگرایی، پساســاختارگرایی و واسازی را شامل می‌شــوند. دو فصل نهم و دهم نشان می‌دهند که چگونــه نظریات روان‌کاوانهٔ مختلف را می‌توان در مورد جنبه‌هایی از نگاره‌ها به کار زد، و هم‌چنین این‌که نظریات مذکور چگونه با دیگر رویکردهای روش‌شــناختی به هنر در تعامل هســتند. فصل یازدهم به‌طور خلاصه، به دو مثال از روان‌شناســی و زیباشناســی می‌پردازد.

1. Mitchel, p. 69.

برای نگه‌داشتن جانب ایجاز، کتاب‌شناسی تنها شامل آثاری می‌شود که از آن‌ها نقل‌قول شده است. خوانندگان، برای دست‌یافتن به منابع بیش‌تر، می‌توانند به کتاب‌شناسی‌های ذکرشده در آن کتاب‌ها رجوع کنند.

در فراهم‌آمدن کتابی که در دست دارید، از یاری بی‌دریغ افرادی بهره برده‌ام. جان اَدمز، پل بارولسکی، دیوید کَریِر، اَلیسن کودرت و مری وایزمن، دست‌نوشتهٔ این کتاب را خواندند و پیشنهادهایی ارزنده و انتقاداتی سازنده عرضه کردند. وجود فصل‌های هفتم و هشتم آشکارا مرهون مساعدت‌های مری وایزمن است. بینش‌های دیوید کوهن در باب راجر فرای و فرمالیسم، باعث بهبود قابل‌توجه فصل دوم شد. در نهایت، ویراستارم، کَس کانفیلدِ پسر، همراه با دستیارش، کارن شاپیرو، در پیش‌برد این پروژه، با بلندنظری و ازخودگذشتگی تمام، مایه گذاشتند.

فصل اول

هنرچیست؟

هنـــر تعریفی ســـهل و ممتنع دارد. از نظر آنان که طرفدار مکتـــب "خودم می‌دانم از چه خوشم می‌آید" هستند، هنر نیز، مانند زیبایی، در چشم بیننده لانه دارد نه در آنچه می‌بیند. برای برخی دیگر، هنر ابژه یا شـــیئی است که سازنده‌اش معرف آن است. هم‌چنین، هنر ممکن است ابژه یا شیئی باشد که به‌معنای دقیق کلمه، تعریف صریحی نداشته باشد، ولی لذتی بیانی و زیباشناسانه برای مخاطب فراهم آورد.

پیش‌ازآن‌که چیزی به اســـم تاریخ هنر، و روش‌شناســـی‌های موردبحث در این کتاب، وجود داشـــته باشد، فلسفه بوده است. فیلســـوفان حرف‌های زیادی برای گفتن در باب ماهیـــت هنر و پاســـخ یا واکنش زیباشـــناختی دارند. از نظر افلاطـــون، هنرهای بصری میمسیس (*mimesis*) ــــ لغـــت یونانی برای "تقلید"[1] ــــ و تخنه (*techne*) یا "مهارت" اند. و زیبایی آرمانـــی ذاتی بود که حقیقت چیزها را بیان می‌کرد. اما از دید افلاطون، زیبایی و حقیقـــت به نظامـــی والاتر از هنر تعلق دارند. درواقع، افلاطـــون توجه چندانی به آثار هنری نداشت، چراکه [به‌زعم او] آن‌ها نه تقلیدهایی سودمند از ایده‌های ذاتی و نه خود "مثال‌ها" یا "ایده‌ها" هستند.

نمونهٔ خیانتِ نگاره‌ها [تصویر ش ۱]، اثر مگریت را درنظر بگیرید. بنا به‌نظر افلاطون، در جهـــان مثال‌ها، ذاتی از "پیپ‌بودگیِ" بی‌نقص وجود دارد. ازطرف‌دیگر، پیپی که در

۱. عموماً برای میمسیس معادل "محاکات" و برای imitation معادل "تقلید" را می‌گذارند و قائل به تفاوتی میان این دو هستند.ــ م.

جهان واقعی هســـت، اگرچه سودمند است، فاقد بی‌نقصی و کمال پیپ آرمانی یا مثالی اســـت. اما، نگارهٔ نقاشی‌شدهٔ پیپ نه مثالی است و نه سودمند ــ چنان‌که به‌طور ضمنی در متن مکتوب مگریت به آن اشـــاره شده است. ازهمین‌رو، به‌زعم افلاطون، در این سه موقعیت، نگاره کم‌تر از همه "حقیقی" است. عنوان اثر مگریت ــ خیانت ــ معرف آن است که او، مانند افلاطون، معتقد اســـت که توهم دیداری خیانت‌آلود و غیر قابل‌اطمینان است. بااین‌حال، این‌که مگریت با نظر افلاطون مبنی بر اخراج هنرمندان از جمهوری، یا آرمانشهر، موافق است یا نه، بحث دیگری است.

موضع ارســـطو، برخلاف افلاطون و ســـنت افلاطونیِ ذواتِ مثالی‌ای که هنرمندان باید در تقلید آن بکوشـــند، به امکان‌های بیش‌تری میدان می‌دهد. ارســـطو اگرچه در این برداشـــت بنیادی از هنر که آن را ترکیب محاکات و تخنه به‌شـــمار می‌آورد، پیرو افلاطون اســـت، هنر را به روگرفت یا کپیِ دقیق یا "ذاتـــی" محدود نمی‌کند. از نظر ارسطو، آدمی برای شناخت یک چیز باید مادهٔ آن، سازندهٔ آن، و غایت آن، و هم‌چنین فرم آن را بشناسد. به‌نظر ارسطو، هنر از طرق گوناگون، کار طبیعت را اصلاح می‌کند مثـــلاً با آرمانی‌کردن طبیعت یا تقلید کاریکاتـــوری از آن. این راه‌ها "ذات"ی از نوع دیگر را تحقق می‌بخشـــند و بـــرای اثر هنری در تصور و برداشـــت هنرمند زمینه‌ای می‌سازند.

افلاطون هنرمندان را [از آرمانشـــهرش] اخراج می‌کند؛ زیـــرا می‌پندارد که نگاره‌های ساخته‌شـــده به‌دســـت آنان، انحراف از حقیقت (و ازهمین‌رو، انحراف از "خیر" و "امر زیبا" *kalos k'agathos*) هســـتند. او هم‌چنین این ایراد را به هنر [تجسمی] ــ و هم‌چنین موسیقی و شعر ــ وارد می‌کند که واجد قابلیت برانگیختن هیجان‌ها و تمناهای ویرانگرند. ازطرف‌دیگر، ارســـطو به قدرت هنر برای اصلاح نقایص طبیعت باور دارد. این مواضع فلســـفی به سرچشـــمه‌های هنر، و هم‌چنین ماهیت آن می‌پردازند. از نظر افلاطون، هنر نشـــأت‌گرفته از عالم مثال است؛ اما فاصلهٔ هنر از این عالم مثال آن را، در بهترین حالت، ناســـودمند، و شاید حتی خطرناک سازد. نزد ارسطو، هنر می‌تواند راهی به معرفت باشد. او معتقد اســـت که ما از تقلید خوب لذت می‌بریم، چراکـــه می‌توانیم از آن بیاموزیم، و هنر ازطریق آموختن ما را شـــاد می‌ســـازد. برای افلاطون مُثُل اصلی ــ و نه هنر ــ حاوی حقیقت و زیبایی‌اند؛ حال‌آن‌که از نظر ارســـطو، حقیقت و زیبایی در فرم‌ها و ساختارهای هنر جای دارند.

این‌ها و دیگر مباحث فلســـفی، تا به امروز، به پرســـش "هنر چیست؟" پرداخته‌اند. در ســـال ۱۹۲۷، این چالش به دادگاه هم کشـــید. موضوع موردمناقشه یک مجسمهٔ ظریف

و زیبـــای برنزی با عنوان پرنده در فضا اثر کنســـتانتین برانکوزی[1]، هنرمند رومانیایی بود [لوحهٔ ش۲]. ادوارد استایکن[2]، عکاس آمریکایی، آن را در فرانسه خریده و در بازگشت به آمریکا، به مأموران گمرک، اظهار داشـــته بود که مجســـمهٔ یادشده یک اثر هنری اصل اســـت. بنا به قوانین آمریکا، آثار هنری اصل، معـــاف از مالیات وارداتاند، لیکن کارمند گمرک ادعای استایکن را رد کرده و گفته بود که مجسمهٔ پرنده **هنر** نیست و در دسته‌بندی اقلام گمرکیِ وسایل آشپزخانه و تجهیزات بیمارستانی قرار می‌گیرد. استایکن مجبور شده بود مبلغ شش‌صد دلار مالیات بپردازد.

چندی بعد، اســـتایکن به‌هزینهٔ گرترود وَندِربیلت ویتنی[3]، مجسمه‌ســـاز امریکایی و مؤســـس موزهٔ ویتنی، از گمرک به دادگاه شـــکایت برد. دادخواســـت استوار بر مقولهٔ ماهیـــت هنر بود. محافظـــه‌کاران از دیدگاه افلاطونی در باب هنـــر دفاع می‌کردند که می‌گوید هنر میمســـیس و تخنه اســـت و می‌خواســـتند بدانند چرا پرنده فاقد سر، پا و پرهای دم اســـت. به‌نظر محافظـــه‌کاران، پرنده نه تقلید دقیقـــی از طبیعت و نه کار دستِ تکنیسین یا استادکاری ماهر است. اما، به‌نظر مدرنیست‌ها، پرنده معیارهای ذاتیِ "پرنده‌بـــودن" را برآورده می‌کرد؛ از نظر آنان، برانکـــوزی دقیقاً ذات پرنده‌ای معلق در فضا را فراچنگ آورده بود. فرم خوش‌ترکیب این مجســـمه خصوصیاتِ پرنده‌بودن را، چنان‌که هنرمند سازنده‌اش درک کرده بود، بیان می‌کرد، و درجهٔ بالای صیقلی‌بودن آن، القاکنندهٔ رابطهٔ پرنده با خورشـــید به‌هنگام پرواز بود. علاوه‌براین، مدرنیست‌ها گواهی دادند که برانکوزی مجسمه‌اش را پرنده نام نهاده است و همین دلیل کافی است تا این مجسمه به‌راستی پرنده باشد. ازهمین‌رو، موضع مدرنیست‌ها به نظرگاه ارسطو در مورد هنر به‌عنوان امری نشأت‌گرفته از ادراکات هنرمند، شبیه بود. در این قضیه، مدرنیست‌ها برنده شـــدند، و دادگاه به‌نفع استایکن رأی داده و پرندهٔ برانکوزی به‌عنوان اثری هنری قلمداد شد.

حکم‌های ارزشـــی زیباشناســـانه از نوع حکمی که در دادگاه اســـتایکن صادر شد، و موردمناقشـــهٔ فیلسوفان اســـت، مقولهٔ اصلی تاریخ هنر نیست. تاریخ هنر به‌طور سنتی با شناسایی، فهرست‌کردن و توصیف این یا آن اثر هنری یا دسته‌ای از آن آثار سروکار داشته اســـت؛ مع‌الوصف، نفسِ گزینشِ اثری برای بررسی مورخ هنر را مجبور می‌کند که حکم ارزشی صادر کند.

تاریخ هنر با آن دســـته از آثار هنری کهن، و هم‌چنین آثار امروزی، ســـروکار دارد که

1. Constantin Brancusi
2. Edward Steichen
3. Gertrude Vanderbilt Whitney

پرسش‌هایی جدید در باب ماهیت و تعریف هنر برمی‌انگیزند. برای مثال، وقتی نقاشی‌ای به‌قدمتِ بیش از ده‌هزار سال را بر دیوار غاری می‌نگریم ــ به‌عنوان نمونه، در لاسکو[1] در ناحیهٔ دوردُنیْ[2] فرانسه، یا در آلتامیرای[3] اسپانیا [تصویر ش۲] ــ می‌دانیم که نقاش این تصویر، آن را "هنر" به‌معنای امروزی‌اش به‌شمار نمی‌آورد. برداشت ما از "هنر" در طول سدهٔ هجدهم شکل گرفته است. اگر یک نقاشی بر دیوار غار ــ مثل بیش‌تر این نقاشی‌ها ــ جانوری را نشان بدهد، به‌گمان ما آن نقاشی به‌عنوان گونه‌ای جادوی تصویری کارکرد داشته و به‌صورتی نمادین، جانوری را "به‌چنگ می‌آورد" که وجودش لازمهٔ بقای آن جامعهٔ شکارچی عصر پارینه‌سنگی است که نگارهٔ مذکور را به‌وجود آورده است. امروزه، افرادی که تابلوی نقاشی می‌کشند، هنرمند خوانده می‌شوند. لیکن ما نقاشی‌های غارها را با فاصلهٔ زمانیِ بسیار می‌نگریم و از بافت و زمینهٔ اصلی آن‌ها خیلی دوریم. ما با "فرض‌کردن" جادوی تصویری می کوشیم بر اساس دانسته‌هایمان از عصر پارینه سنگی ــ یا آنچه دانسته‌هایمان می پنداریم ــ این بافت و زمینه را بازسازی کنیم؛ و بازسازی ما بنا به این نظریه شکل گرفته است که نگاره‌های آن دوره جزئی از نظام‌های عقیدتیِ جادویی و مذهبیِ گسترده‌تر بوده‌اند.

۲. اتاق گاومیش‌ها، حدود ۱۰۰۰۰-۱۵۰۰۰پ.م، غارهای آلتامیرا، اسپانیا.

1. Lascaux
2. Dordogne
3. Altamira

ارزیابیِ ما از هنرمند تا حدودی مبتنی بر درک ما از آن چیزی است که مفهوم "هنر" در زمانی خاص برای جامعه‌ای خاص بازمی‌نماید. ازآنجاکه هویت هنرمندان جوامع و دوره‌های زمانی خاصی ناشناخته است، یکی از کارکردهای تاریخ هنر مشخص‌ساختنِ وضعیت انتساب آثار هنری است ــ یعنی، مطابقت‌دادنِ نام هنرمندان با آثار هنریِ متعلق به زمان و مکانی خاص. این‌که چنین تعیین انتسابی ممکن است یا نه، وابسته است به فراز و نشیب‌های مربوط به حفاظت یا عدم حفاظت اثر در تاریخ، ماهیت فرهنگ موردنظر و مهارت فردی که دربارهٔ آن انتساب نظر می‌دهد. در دوره‌هایی خاص از هنر غربی، به‌ویژه یونان باستان و اروپای دوران رنسانس تا امروز، هویت هنرمندان شناخته‌شده‌تر و انتساب آثار هنری به آن‌ها ساده‌تر از مثلاً قرون وسطی است. از سدهٔ نوزدهم، رویکردهای روش‌شناختی متنوعی به آثار هنری پدید آمده است، و این رویکردها شیوه‌های متفاوتی از تفکر در باب نگاره‌ها، هنرمندان و حتی منتقدان را برایمان فراهم آورده است. در بهترین حالت، این "شیوه‌ها"ی تحلیل هنری رقیب یکدیگر نیستند، بلکه یکدیگر را تقویت می‌کنند و خصلت چندوجهی هنرهای بصری را آشکار می‌سازند.

سائقهٔ کشش هنری

چیزی که می‌توان با اطمینان در باب "هنر" گفت، آن است که هنر نهایتاً از سائقه کشش فطریِ انسان به خلق‌کردن سرچشمه می‌گیرد. به کودکان مداد شمعی بدهید، نقاشی می‌کنند. به آن‌ها بلوک بدهید، ساختمان می‌سازند. با گِلِ رس مجسمه می‌سازند و با چاقو و قطعه‌ای چوب، کنده‌کاری می‌کنند. طبیعتاً کودکان بدون چنین مصالحی هم، مجرایی برای توانایی‌های هنری خویش می‌یابند. قلعهٔ ماسه‌ای، آدم‌برفی، مجسمهٔ گلی، خط‌های کج‌ومعوج و خانهٔ درختی، همه و همه، محصولاتِ کشش کودک برای دادن شکلی ابداعی به جهان طبیعت‌اند. آنچه کودکان می‌سازند، بنا به محیط پیرامون و تجربیاتشان فرق می‌کند، اما به هر حال آن‌ها مدام چیزی می‌سازند. این حکم از زندگی‌نامه‌ها و خودزندگی‌نامه‌های هنرمندان برمی‌آید، نوشته‌هایی که بدون استثنا میل و خواستی برای طراحی، نقاشی، مجسمه‌سازی یا ساختن چیزها را از آغاز کودکی آن‌ها نشان می‌دهند. این‌که چنین خواست‌ها و رانه‌های کودکانه‌ای چگونه هدایت می‌شوند، امری است وابسته به تعاملات پیچیده میان ماهیت جامعه، خانواده، و گرایش‌ها و تجربیات اشخاص.

تمامی هنرهای خلاقانه ــ از جمله هنرهای بصری ــ انسان را از غیرانسان جدا می‌سازند. حیوانات تنها در طبیعت [خانه] می‌سازند و سازه‌های آنان را غریزه‌شان تعیین

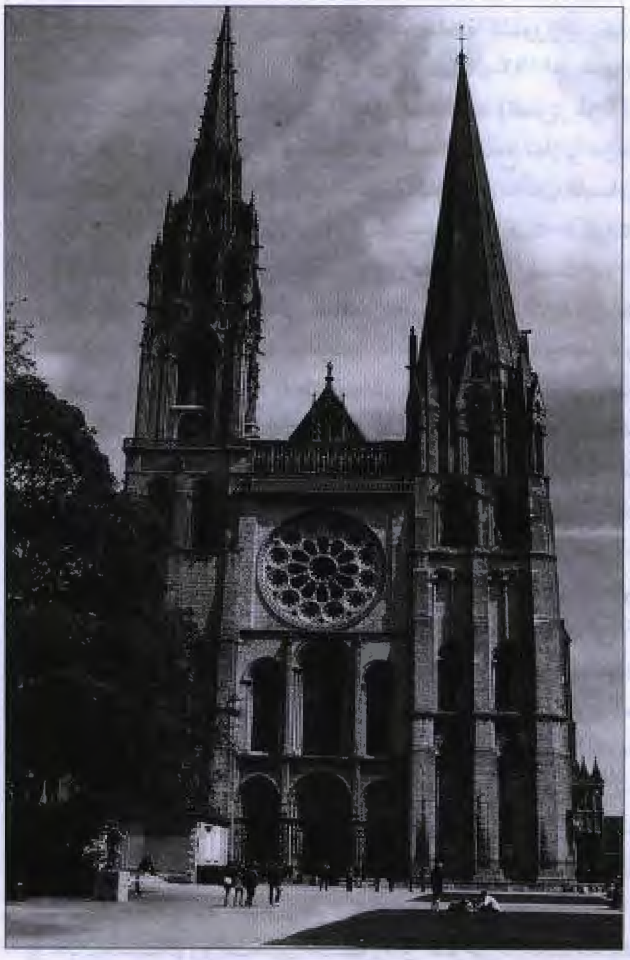
۳. استون‌هنج، حدود ۱۸۰۰پ.م، دشت سالیزبری، ویلت‌شِر، انگلستان.

می‌کند. این ساخته‌ها عبارت‌اند از لانهٔ پرندگان، کندوی زنبور عسل، لانهٔ مورچه‌ها و سد بیدستر. نرم‌تنان، از پست‌ترین حلزون‌ها گرفته تا نوتیلوسِ صدفدار، خانه‌های خویش را دور بدن خویش می‌سازند و هر جا که می‌روند، آن را هم با خود می‌برند. عنکبوت تار می‌تند و کرم ابریشم دور خود پیله می‌تند. اما این نوع سازه‌ها را گونه‌های سازنده‌شان بر پایهٔ یک برنامه‌ریزی ژنتیکی می‌سازند و، با این حساب، این سازه‌ها بیانگر افکار و ایده‌های فردی یا فرهنگی نیستند.

برعکس، آدمی در تقابل با طبیعت است که به ساخت‌وساز می‌پردازد، گرچه سازه‌هایش را می‌توان به طبیعت مرتبط ساخت. به‌عنوان نمونه، دولمِن[1] یا طاقِ سنگی دوران نوسنگی، در استون‌هِنج[2]، هم متمایز از و هم مرتبط با طبیعت پیرامونش است [تصویر ش۳]. در حدود سه هزار سال پیش‌از میلاد، بنایان عصر نوسنگی، دشت گسترده و صافی را که اینک سالیزبری نامیده می‌شود و در ایالت ویلت‌شِر انگلیس قرار دارد به‌عنوان محوطهٔ ساخت‌وساز خویش برگزیدند. در طول دوازده سدهٔ بعدی، استون‌هنج به آخرین دولمن از عصر نوسنگی در اروپای غربی تبدیل شد. حدود ۱۸۰۰پ.م، سازندگان این بنا موفق شدند که خرسنگ‌های یکپارچه را به فرم یا شکلی باعظمت تبدیل کنند و بر تیرهای عمودی، نعل درگاه‌های افقی قرار دهند.

۱. cromlech: دولمن (dolmen)، طاق سنگی دوران پیش از تاریخ که هر یک متشکل از چند تخته سنگ به عنوان ستون و یک تخته سنگ به عنوان سقف است.ـ و.

۲. Stonehenge: بنایی بزرگ از عصر پیش‌از تاریخ در فلات سالیزبری در ویلت‌شِر انگلیس، شامل طاق‌های متحدالمرکز از عصرهای گوناگون.ـ م.



۴. کلیسای جامع شارتر،
گشایش ۱۱۹۴م،
شارتر، فرانسه.

استون‌هنج، به‌علت فضاهای باز و سطوح صیقل‌ناخورده‌اش، به‌چشم بینندگان به‌عنوان سازه‌ای می‌آید که به‌طور طبیعی به محوطهٔ مذکور مرتبط شده است. در ضمن، استون‌هنج نوعی گذار بصری میان زمین و آسـمان را شکل می‌بخشد. لیکن سازهٔ مذکور به‌عنوان سـاختهٔ دست انسـان، و هم‌چنین به‌دلیل بیان اندیشـه‌ها و مفاهیم فرهنگی، از طبیعت متمایز می‌شـود. به‌عنوان نمونه، این بنا بازتابندهٔ این باور اسـت که سنگ‌ها سرشار از قدرتی جادویی برای بارورساختن زمین‌اند. و در سطحی گسترده‌تر، استون‌هنج نمونه‌ای از معماری سنگی باعظمت و تاریخی‌ای است که مردم هنگامی آن را ساختند که درحال

گذار از جامعهٔ شکارچی عصر نوسنگی به جامعهٔ کشاورز بودند.

کلیسای جامع گوتیک در شارتر[1]، که در سال ۱۱۹۴م به بهره برداری رسید، از نظر درجهٔ مناسبت با طبیعت، متفاوت با استون‌هنج است [تصویر ش۴]. درحالی‌که استون‌هنج در دشتی گسترده و سرسبز ساخته شده، کلیسای جامع شارتر در مرتفع‌ترین نقطهٔ شهری قرون وسطایی در فرانسه قد برافراشته است. سازندگان کلیسای جامع به ارتفاع توجه کرده‌اند؛ چراکه درصدد بیان این باور مسیحی بوده‌اند که ملکوت یا بهشت در آسمان واقع است، و هم‌چنین در پی بیان آرزوی رسیدن بدان بهشت پس از مرگ بوده‌اند. بنایان عصر گوتیک، به‌جای سطحی صاف، محوطه‌ای را برگزیده‌اند که به‌طور طبیعی مرتفع است تا بدین‌طریق به حرکت صعودیِ سرمناره‌های عمودی جلوهٔ بیش‌تری بخشند. لیکن رابطهٔ صوری کلیسای جامع با طبیعت در همین نقطه پایان می‌یابد. کلیسای جامع شارتر به‌عنوان یک اثر معماری، از استون‌هنج تشخص بیش‌تری دارد؛ فضای درونی‌اش در میان دیوارهای سنگی شیشه‌کاری‌های رنگیِ منقوش و سقف محاط است. فضای بیرونی این بنا را صدها مجسمه و اجزاء حکاکی‌شدهٔ مربوط به معماری زینت می‌بخشند.

مهارت‌های "معماری" حیوانات منشأ غریزی دارد، لیکن آدمی، در اکثر جوامع بشری، ضرورتاً باید آموزش و تعلیم رسمی ببیند تا هنرمند شود. حتی هنرمندانِ به‌اصطلاح بدوی یا خودآموخته هم به آموختن هنر می‌پردازند و در فنونی خاص مهارت می‌یابند. هنرمندان در طول سالیان دراز، و با آموزش و تمرین، به مهارت فنی و صوری یا فرمالِ هنر خویش می‌رسند. اگرچه سائقهٔ هنری امری فطری است، نقاشی‌کردن روی دیوارهای غار را حتماً کسی به کودکان عصر نوسنگی آموزش داده است، و کودکان عصر میانه لزوماً مهارت‌هایی مختلف، از جمله مهندسی، را آموخته‌اند که توانسته‌اند کلیسای جامع بسازند. کودکان عصر رنسانس نیز سالیانِ سال به‌عنوان کارآموز در محضر استادان آموزش دیده‌اند تا بعدها خود استاد شده‌اند. لیکن در قلمرو حیوانات هیچ مدرسهٔ هنری یا کارآموزیِ عملی نزد استاد وجود ندارد.

یونانیان باستان روایت‌های اسطوره‌ای متنوعی در باب ماهیت هنر و سائقهٔ هنری ساخته‌اند. مثالی ازاین‌دست، مسابقهٔ بافندگی میان دختری فانی به‌نام آراخنه، و ایزدبانو آتنا است که روایت آن در کتاب دگردیسی‌ها اثر اووید (۴۶پ.م ــ ۱۷م) آمده است.[2] مهارت بافندگی آراخنه در سراسر لودیهٔ باستان (واقع در ترکیهٔ امروز) شهره بود. آتنا، ایزدبانوی جنگ و حکمت، و هم‌چنین بافندگی، از آراخنه می‌خواهد اعتراف کند که استعداد او هدیه‌ای الهی است. آراخنه نمی‌پذیرد و در عوض آتنا را به مسابقه می‌طلبد. هر

1. Chartres

2. Ovid, *Metamorphoses*, trans. Frank Justus Miller, Loeb ed. (Cambridge, Mass, and London, 1984), bk. IV, pp. 1ff.

کدام فرشینه‌ای بس زیبا می‌بافد و آتنا از مهارت هماورد خود خشمگین می‌شود. تصاویر فرشینه‌های آراخنه به‌قصد به‌خشم‌آوردن ایزدبانو انتخاب شده‌اند؛ زیرا صحنه‌هایی را نشان می‌دهند که در آن‌ها، خدایان مذکر در پی زنان فانی‌اند. آتنا هم به‌نوبهٔ خویش، بر فرشینه صحنه‌هایی از مجازات آدمیانی را تصویر می‌کند که جسارت کرده‌اند و خدایان را به هماوردی طلبیده‌اند. بدین‌سان، فرشینه‌های آتنا هشداری ضمنی به آراخنه هستند و این ایزدبانو، از روی خشم، هماورد خود را سه‌بار با دوک می‌زند. دخترک فانی، پریشان و مستأصل، سعی می‌کند خود را حلق‌آویز کند، ولی آتنا نجاتش می‌دهد و در عوض، او را به عنکبوتی بدل می‌سازد که تا ابد آویزان بماند و تار ببافد.

در این اسطوره، ایزدبانو هماورد خود را از مرگ نجات می‌دهد، اما با بدل‌ساختنش به عنکبوت او را به مرتبه‌ای پست‌تر تنزل می‌دهد. آراخنه، نه در مقام انسان که به‌عنوان یک کارتنک، تارهایی می‌بافد با مختصاتی که ریشه ژنتیکی دارد. او بدون مغز بشری — و هم‌چنین انگشت شست — دیگر در جایگاهی نیست که آتنا را به هماوردی بخواند، چراکه دیگر نمی‌تواند هنر بیافریند.

در این اسطوره که آراخنه آتنا را به هماوردی می‌طلبد، تلویحاً به برخی از خصلت‌های تولیدات حیوانی که آن‌ها را از آثار هنری متمایز می‌کند اشاره شده است؛ این تمایز حتی وقتی که این تولیدات بیانگر احساس و به‌لحاظ زیباشناختی دلپذیرند نیز وجود دارد. حیوانات سازه‌هایی سه‌بعدی می‌سازند یا سازمان می‌دهند بنا به مقاصدی فردی، به‌عنوان نمونه صدف حلزون ـ یا جمعی ـ مثل لانهٔ مورچه که به‌شکل تپه است. اما، سازه‌های آن‌ها بیانگر اندیشه‌ها و مفاهیم مذهبی یا سیاسی نیستند؛ و هم‌چنین خواست‌های حامیان سفارش‌دهندهٔ آثار هنری را برآورده نمی‌سازند. مورخان هنر تاریخ لانهٔ مورچه، کندوی زنبور عسل یا تار عنکبوت را نمی‌نویسند، چراکه چنین سازه‌هایی واجد "سبک"، به‌مفهومی که این اصطلاح در تاریخ هنر دارد، نیستند. این سازه‌ها نمادین هم نیستند. تفکر نمادین، که جزء ضروری خلاقیت بشری است، محرک ایجاد بناهایی که حیوانات می‌سازند نیست. معماری بشر، از لحاظ داشتن هدفی عملی و غیرتجملی به بناهای حیوانات شبیه است، ولی معماری علاوه‌بر آن، فرم و معنایی نمادین نیز دارد.

برخلاف معماران بشری و ساکنان بشری بناها، حیوانات هیچ‌گونه کششی، چه به‌نیتی زیباشناختی و چه به‌نیتی نمادین، به تزئین‌کردنِ محیط پیرامون خویش ندارند. تزئینات معماری شامل نقاشی، طراحی، عکس، چاپ، کاشی‌کاری، شیشه‌های نقش‌دار، فرشینه، صنایع دستی و شاید مبلمان می‌شود. به‌عنوان نمونه، مصریان باستان، دیوارهای آرامگاه خویش را با نقاشی‌هایی می‌پوشاندند که می‌پنداشتند در زندگی پسین سودمند می‌افتند. یونانیان معابدشان را با نقاشی‌ها و مجسمه‌هایی می‌آراستند که ماجراهای خدایان و

قهرمانان را نقل می‌کردند. کلیســـاهای مسیحی نمازخانه‌هایی داشتند که بخشی از فضای معماری آن‌ها مجسمه‌ها و صحنه‌های نقاشی‌شده‌ای از انجیل و از زندگی قدیسان بود.

هنرمندان محیط طبیعی را نیز می‌آرایند. آنان باغ‌هایی درســـت می‌کنند و با گل و گیاه یا با سنگ و شن و ماسه، منظرهٔ آن‌ها را شکل می‌دهند. در قرن بیستم، هنرمندانی که در محیط زیســـت کار می‌کنند، به‌شیوه‌های متنوع، منظرهٔ طبیعی ــ و گاه منظرهٔ شهری ــ را تغییر می‌دهند. به‌عنوان نمونه، در ســـال ۱۹۷۰م، در گریت ســـالت لیک[1] در یوتا، رابرت اسمیتســـن[2] مقدار زیادی خاک و سنگ را جابه‌جا کرد تا اثری با عنوان اسکلهٔ مارپیچ را خلق کند، اثری که، از همان وقت، آب رویش را پوشـــانده است. چترهای ژاپن‌ـ‌ایالات متحدهٔ آمریکا اثر کریســـتو[3] نیـــز منظرهٔ کالیفرنیا را با هزاران چتـــر زرد، هریک به‌اندازه یک سوئیت کوچک، پوشاند. در ســـال ۱۹۹۱ که این چترها باز شدند، هم‌زمان، هزاران چتر مشـــابه آبی‌رنگ نیز در ژاپن باز شـــدند. در ژوئیهٔ ۱۹۹۵، کریستو و ژان کلود[4] بنای رایشتاگ[5] در برلین را با پارچه پوشاندند، که این رخدادی بین‌المللی واجد دلالت سیاسی و هنـــری بود [تصویر ش۵]. ایـــن اثر، مانند تمامی پروژه‌های محیطی کریســـتو، موقتی بود، و، برخلاف ســـازه‌های حیوانات، هیچ‌گونه هدف کاربردی نداشت. لیکن، ازآنجاکه انسان‌ها نسبت به حیوانات از حافظه‌ای پایدارتر برخوردارند و نیز درکی از تاریخ دارند، اثر ژان کلود و کریستو ــ در اصول طراحی‌های مقدماتی، مدل‌ها، کتاب‌ها و فیلم ــ ثبت شده است.

ازآنجاکه حیوانات "خانه‌ها"یشـــان را یا دوروبر خانه‌هایشان را تزئین نمی‌کنند، آراخنه نیز هنگامی‌که به عنکبوت بدل شد، میل به آراستن را از دست داد. او دیگر قادر به گفتن داستانی به‌شکل تصویری نبود. تارهای عنکبوت و طرح‌های ساخته‌شده از آن، هیچ‌گونه روایتی ندارند و قصه‌ای نمی‌گویند. آن‌ها فاقد آن چیزی‌اند که مورخان هنر شمایل‌نگاری می‌گویند و شامل معانی خاصی است.

آثار هنری ضرورتاً روایی نیســـتند و ممکن است آدم‌ها و اشیای قابل‌تشخیصی را هم بازننمایند. در توصیف این آثار از چند اصطلاح اســـتفاده شـــده اســـت، از جمله غیرعینی[6]، غیرفیگوراتیو و نابازنماینده[7]. هنگامی‌کـــه ما به تصویری دارای ســـوژه یا

1. Great Salt Lake
2. Robert Smithson
3. Christo
4. Jeanne-Claude
۵. Reichstag: رایشتاگ، ساختمان مجلس کشور آلمان تا سال ۱۹۴۵ـم.
6. nonobjective
7. nonrepresentational

موضوع قابل‌تشخیص ــ مثلاً تابلوی پیپ مگریت ــ می‌نگریم، درحال تماشای سوژه‌ای واقعی نیستیم، بلکه به بازنمایی دوبعدی آن می‌نگریم. حتی بازنمایی سه‌بعدی، مثلاً مجسمه، نیز "انتزاعی" از طبیعت یا از محیط هنرمند است. چیزی که سبک‌های غیرفیگوراتیو هنر را از طرح‌های تار عنکبوت متمایز می‌سازد، ایده‌هایی است که منبع الهام یا برانگیزندهٔ هنر هستند. عنکبوت، برخلاف آدمی، از ایده‌ها یا مفاهیم زیباشناختی و روایی الهام نمی‌گیرد. او نه به مشاهدهٔ محیط پیرامونش می‌نشیند و نه برای ایجاد هندسهٔ انتزاعیِ تارهایش، به انتخاب آگاهانه روی می‌آورد. در مقابل، هنرمند شاید تار یک عنکبوت را به‌دقت موردمشاهده قرار دهد و سپس آن را به اثری هنری تبدیل کند.

قابلیت مشاهدهٔ طبیعت و تبدیل آن به هنر، مستلزم نوعی تفکر استعاریِ تخیلی است ــ یعنی مستلزم شیوه‌ای برای توضیح یک چیز برحسب چیزی دیگر، مثل این جملهٔ شکسپیر که "تمام جهان صحنهٔ تئاتر است" ــ تفکری که جزء لاینفک خلاقیت بشری است. لئوناردو داوینچی این قابلیت را پیش‌شرط تولید هنر می‌شمرد. او در رسالهٔ در باب نقاشی چنین می‌نویسد:

> در میان این احکام، از گنجاندنِ یاور تازه‌ای برای تأمل طفره نمی‌روم، یاوری که اگرچه ظاهراً پیش‌پاافتاده و تقریباً مسخره است، مع‌الوصف، سهمی عظیم در برانگیختن ذهن برای رسیدن به ابداعات گوناگون دارد. و این همان است که، هنگامی‌که قرار است مکان جدیدی را درست کنید، اگر به دیوارهایی بنگرید که با لکه‌هایی از هر شکل و رنگ پوشانده شده است، یا سنگ‌هایی که روی‌شان طرح‌های متنوعی نقش بسته است، می‌توانید در آن‌ها شباهتی ببینید با مناظری که مزین به کوه‌ها، رودها، صخره‌ها، درختان، دشت‌ها، دره‌ها و تپه‌های بزرگی، با ترکیبات مختلف، هستند. هم‌چنین خواهید توانست [در آن دیوارها و سنگ‌ها] صحنه‌هایی از نبردهای مختلف و افراد درگیر در آن‌ها، چهره‌ها و جامه‌های غریب، و بی‌شمار چیزهایی را ببینید که می‌توان آن‌ها را به اشکالی زیبا و خوش‌ترکیب در آورد. و آنچه در مورد این دیوارها و سنگ‌های متنوع رخ می‌دهد، دقیقاً همان چیزی است که در مورد صدای زنگ‌هایی رخ می‌دهد که با نواخته‌شدنشان، نام یا کلمه‌ای به مخیله‌تان متبادر می‌شود.[1]

1. N. 572 *Codex Urbinus Latinus,* 35v, in *Leonardo on Painting*, ed. Martin Kemp (New Haven and London,1989), p. 222.

این ارجاع را مدیون بردلی کالینز هستم