

مفاهیم بنیادی تاریخ هنر

ویراستهٔ رابرت اس. نلسون و ریچارد شیف

ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی



قیمت: ۳۲۰۰۰ تومان



9 786006 220383

این کتاب مشتمل بر مقاله‌هایی دربارهٔ نظریه در تاریخ هنر است که به شیوه‌ای نظری و تبیینی و استدلالی، توضیحاتی روشن‌گر دربارهٔ برخی اصطلاحات به کار گرفته در تاریخ معاصر هنر به دست می‌دهند و علاوه بر توسعه بخشیدن به معنا و اصطلاح مورد بحث و به کارگیری اغلب آن‌ها برای تفسیر برخی آثار هنری، پروژاندن بحث گفتاری دربارهٔ نظریه در تاریخ هنر و دسترس‌پذیر کردن این گفتار را هدف خویش قرار می‌دهند. از این حیث چنان‌که ویراستار کتاب اصلی نیز اشاره کرده، با کتاب مفاهیم بنیادی مطالعات ادبی فرانک لنتریچیا یک مجموعه را می‌سازند که ترجمهٔ این کتاب نیز در برنامهٔ علمی انتشارات مینوی خرد قرار دارد.

منتشر شده است:

بعد از نقد توسط فرانک لنتریچیا / مشیت علایی

مفاهیم بنیادی تاریخ هنر

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

عنوان و نام پدیدآور: مفاهیم بنیادی تاریخ هنر / ویراسته رابرت اس. نلسون و ریچارد شیف؛ ترجمه مهراں مهاجر، محمد نبوی

مشخصات نشر: تهران مینوی خرد، ۱۳۹۲.

مشخصات ظاهری: ۳۸۳ ص.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۶۲۲۰-۳۸-۳

وضعیت فهرست‌نویسی: فپا

یادداشت: عنوان اصلی: Critical terms for art history

یادداشت: نمایه

موضوع: هنر -- تاریخ‌نویسی -- اصطلاح‌ها و تعبیرها

موضوع: زبان انگلیسی -- اصطلاح‌ها و تعبیرها

شناسه افزوده: نلسون، رابرت اس.، ۱۹۴۷ - م.، ویراستار

شناسه افزوده: Nelson, Robert S.

شناسه افزوده: شیف، ریچارد، ۱۹۴۳ - م.، ویراستار

شناسه افزوده: Shiff, Richard

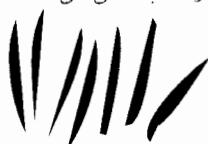
شناسه افزوده: مهاجر، مهراں، ۱۳۲۳ -، مترجم

شناسه افزوده: نبوی، محمد، ۱۳۴۳ -، مترجم

رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۲ م۳۴N

رده‌بندی دیویی: ۷۰۱/۴

شماره کتاب‌شناسی ملی: ۳۲۴۸۳۵۷



انتشارات مینوی خرد

مفاهیم بنیادی تاریخ هنر

ویراسته رابرت اس. نلسون و ریچارد شیف

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Critical Terms for Art History

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

ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی

تولید و ویرایش: کارگاه مینوی خرد

طراح جلد: مهراں زمانی

چاپ: جببازی، صحافی: حبیب

۱۰۰۰ نسخه، چاپ اول ۱۳۹۵

حقوق چاپ و نشر محفوظ است

انتشارات مینوی خرد، بلوار میرداماد، خیابان شاه‌نظری

خیابان دوم، شماره ۲۲، واحد ۲۲

تلفن: ۲۲۹۲۲۰۱۱ و ۲۲۲۵۶۹۴۲ و ۲۲۲۵۷۷۱۶

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۶۲۲۰-۳۸-۳

www.minooyekherad.com

فهرست مطالب

- ۲ میانجی‌گری
رابرت اِس. نلسون
- ۱۰ به‌جای پیش‌گفتار: کسی نگاه می‌کند، می‌خواند، می‌نویسد
رابرت اِس. نلسون
- ۲۴ ۱. بازنمایی
دیوید سامرز
- ۴۸ ۲. نشانه
الکس پاتس
- ۶۸ ۳. وانموده
مایکل کمیل
- ۸۸ ۴. واژه و تصویر
دبلیو. جی. تی. میچل

۱۰۶ ۵. روایت
ولفگانگ کمپ

۱۲۴ ۶. اجرا
کریستین استایلز

۱۵۶ ۷. سبک
یاش الزنر

۱۷۴ ۸. بافت
پاول مَتیک

۱۹۸ ۹. معنا/تفسیر
استفن بن

۲۱۸ ۱۰. بدن
امیلیا جونز

۲۴۰ ۱۱. زیبایی
ایوان گسکل

۲۶۲ ۱۲. زشتی
نینا انتاناسگلو - کلمایر

۲۸۶ ۱۳. مناسک
سوزان پرستون بلایر

۳۰۰ ۱۴. بت‌واره
ویلیام پیتس

۳۱۸ ۱۵. نگاه
مارگرت اولین

۳۳۶ ۱۶. جنسیت
ویتنی دیویس

۳۵۶ ۱۷. هویت
ریچارد می‌یر

۳۷۴ نمایه

بحران سال ۲۰۰۰ از راه رسید و از سرگذشت^۱، و آن حروف شگفت‌انگیز از یاد رفتند. جهانی آکنده از پیچیدگی‌های تکنولوژیک توانست هراس قرون وسطایی شگرفش از تاریخ‌ها و تکنولوژی را مهار کند و راهش را پی بگیرد. اما به کجا؟ در پایان هزاره، همه از بازنگری سخن می‌گفتند، حال آن‌که غالب بازنگری‌ها ساده‌انگارانه بود. این نیز گذشت، اما پرسش هم‌چنان باقی است: پس از این نوبت چیست؟ یا با توجه به موضوع کتاب، می‌توان پرسید که تاریخ هنر در نخستین دهه سده بیست و یکم را به کجا می‌برد؟ پیش‌گویی همواره مخاطره‌آمیز است: چند سال که می‌گذرد، پیش‌گویی یا بسیار بدیهی می‌نماید یا مضحک؛ و بنابراین باید از آن دوری گزید. اما نیاز به اندیشیدن درباره آینده را آسان نمی‌توان از سر بیرون کرد. دانشجویانی که این کتاب به قصد آنان نوشته شده باید در مورد موضوع‌ها و روش‌ها دست به گزینش بزنند. پژوهندگان باسابقه می‌توانند از بایگانی‌هایی که طی سالیان گردآوری کرده‌اند موضوعی را برگزینند و روی آن کار کنند و روش‌های گوناگون را در موردشان به کار ببندند، اما از آن‌جا که پیکره موادی که در دست دارند بر اساس روش‌های قدیمی تر شکل گرفته‌اند، نتیجه کارشان همیشه آن قدر که تصور می‌شود بکر نیست.

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

برخی دیگر، وقتی با چالش تغییر و دررومی شوند، در برابرش مقاومت می کنند و با رجوع به معیارها، معیارهایی که در زمان دانشجویی آن ها شکل گرفته اند، بار دیگر برگزیده شده می گذارند. اما دانشجوی تازه کار هیچ یک از این دو گزینه را در پیش ندارد، و هیچ کس هم نمی تواند به گذشته بازگردد. پس همه هر روز باید تصمیم بگیرند چگونه عمل کنند، چگونه برای مخاطبان امروز از هنر گذشته سخن بگویند، و چگونه با ابزارها، شگردها و موضوعات تاریخ هنر معاصر کار کنند. همه این تصمیم های جزئی گفتمان بزرگ تری را می سازند و به چنین گفتمانی این امکان را می دهند تا هنر را برای دانشجویان، خوانندگان، بازدیدکنندگان موزه ها، و خیل مخاطبانی که در جهان ما از هنر حظ می برند، معنادار کنند. در حال حاضر، می توان گفت تاریخ هنر آن گونه که در آغاز سده بیست و یکم در برخی محافل مطرح است و می توان آن را «تاریخ نوین هنر» نامید - ظاهراً از بسیاری جهات به روایت های قدیمی آن شباهت دارد. در واقع، تاریخ نوین هنر را نمی توان، در برخی چهره هایش و به ویژه وقتی فقط جامه ای تازه به تن کرده است، از برخی رویکردهای رایج در بخش پایانی سده گذشته تمیز داد. تاریخ نوین هنر اغلب، مانند بسیاری از تحقیقات پیشین، تاریخ گراست، و مثل آن ها اشیاء، مدارک، داده های تاریخی، و هر آن چیزی را که می تواند کندوکاو در معناهای زمینه ای را تسهیل کند ارجح می نهد. این تاریخ، در عین حال، به فرم یا به شیوه انتقال و بیان پیام در برساخته های دیداری نیز توجه دارد. در واقع، برخی آثار جدید پیوسته دغدغه فرم و بیان دارند، و همان اندازه به فرم می پردازند و همان اندازه غیرتاریخی اند که آثار منسوب به نقد نو یا فرمالیسم افراطی چنین اند. در این معناست که نمایندگان ناب ترپاسا ساختارگرایی یا واسازی با پیشا ساختارگرایی و فرمالیسم آغازین سده بیستم درمی آمیزند.

البته مایه آرامش خاطر خواهد بود اگر تصور کنیم نופقط گونه ای از کهنه است، و آن چه رخ داده چیزی نیست مگر خرده تغییری در ذائقه و شیوه عمل نسل جدیدی که روش های آموزگارانش را، با اندکی جرح و تعدیل، پیشه کرده است؛ با این حال، اگر دقیق تر بنگریم، خواهیم دید که این پندار رنگ می بازد. آن چه نورا از کهنه متمایز می کند آن است که امرنوبه فرایندهای میانجی گری، یعنی شیوه های شکل گیری، انتقال، تکثیر، القا، و استمرار دانش تن می دهد و این نه تنها در مورد آثار هنری قدیمی، آفرینششان، حمایت گری شان، و کارکرد اجتماعی شان صادق است بلکه در مورد دانشی که تاریخ نگاران هنر می آفرینند نیز صدق می کند. مثلاً، برای فهم زیبایی نقش برجسته های تخته نگاره محراب صلح آگوستوسی و تربینات ناتورالیستی آن، و نیز برای درک جایگاه آن در ایدئولوژی قدرت امپراتور آگوستوس،

باید شالوده‌ی صوریِ سبکِ آن را توضیح داد. اما در عین حال، بر تاریخ‌نگار هنر هم فرض است که به شیوه‌های ساخت، شکل‌گیری و کاربرد چنین پژوهشی در جهان ما نیز توجه کند؛ از حصار سفت و سخت پیرامون تخته‌نگاره تا نقشی که بررسی‌های هنر دوره‌آگوستوس در حفظ پایگان و پیشرفت دانش درباره‌ی امپراتوری روم ایفا می‌کنند، و از آن جا تا نقش این دانش‌ها در استمرار اجتماعات تفسیری جهان ما؛ خواه این اجتماعات مؤسسه‌های باستان‌شناختی باشند، خواه گروه‌های تاریخ هنر دانشگاه‌ها، خواه برنامه‌های کلاسیک، و خواه دولت‌ملت‌ها و نظام اروپامداری.

توجه به میانجی‌گری مستلزم آن است که تاریخ تاریخ هنر از پستوها یا انبارهایی که در گوشه و کنار تاریخ هنر قرار دارند به درآید و در اتاق اصلی خانه بزرگ آن جای گیرد، زیرا تاریخ‌نگاری وقتی سیره‌نویسی نباشد، ابزاری است برای درک این نکته که تاریخ‌نگاران هنر چگونه هنر را به تاریخ معطوف می‌کنند، و راهی است برای کندوکاو در این که آن‌ها می‌خواهند چه چیزی را نگاه دارند و چه چیزی را دور بیفکنند. میانجی‌گری توجه را به رتوریک تاریخ هنر، و نیز رتوریک هنر معطوف می‌کند، به گونه‌ای که ارتباطات دیداری و کلامی به درون مایه‌های مهم آثار جدید بدل می‌شوند. به همین ترتیب، بار دیگر توجه به ادراک هنری و موضوع‌های قدیمی تر روان‌شناسی و فیزیولوژی ادراک، هر چند از مقدمات متفاوت برخاسته باشند، متمرکز می‌شود. اخیراً شخص هنرمند و نیز رویه‌ها، روش‌ها، و شرایط آفرینش هنری نیز مورد توجه قرار گرفته است. میانجی‌گری مستلزم آن است که ما به بینندگان، نویسندگان، و آموزگاران هنر و هم‌چنین به نهادهایی که آن‌ها را به نمایش می‌گذارند نیز توجه کنیم. آن چه نوشته شده، اجرا شده، یا به صورت اینستالیشن به نمایش درآمده تاریخ چه کسی است؟ کدام مناطق جهان در اولویت بوده‌اند؟ نقش اجتماعی و ایدئولوژیکی این کلان‌پژوهش‌های ما چیست؟ و این «ما» کیست؟

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

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

من و ریچارد، در مقام ویراستاران کتاب، سپاس‌گزار تجربه مهیج و لذت بخش کار با نه همکار تازه‌مان در این کتاب هستیم، و از سوزان بیل استاین، دبیر هنری انتشارات دانشگاه شیکاگو، به خاطر حمایت‌هایش تشکر می‌کنیم. در زیر فهرستی از کتاب‌های نظری را که از زمان ویراست نخست منتشر شده‌اند آورده‌ایم تا به دیگران کمک کنیم مسائل و تحولات نظری اخیر در تاریخ هنر را دنبال کنند. منظورمان از این کار آن بوده که این کتاب‌نامه دنباله کتاب‌نامه‌ای باشد که در پایان «به جای پیش‌گفتار» ویراست نخست آمده است. این ویراست جدید، به رغم همه ناهمگونی‌هایش، چه‌بسا نشان‌گر آغاز تحولات جدید در این رسته باشد. اگر زمانی کنکاش‌های نظری در تاریخ هنر فقط در حواشی یا بیرون از حوزه خاص تاریخ هنر صورت می‌گرفتند، و بعدها قلمروهای جداگانه نظریه یا روش را در اختیار گرفتند، اخیراً نظریه در همه حوزه‌های تاریخ هنر تنیده شده است. پیش‌تر، احتمالاً نوآوری را می‌توانستیم قبل از هر چیز در مطالعه تاریخ هنر سده‌های نوزدهم و بیستم، به ویژه در فرانسه، بباییم؛ حال آن‌که امروز بسیاری از حوزه‌ها و دوره‌ها در آن سهیم‌اند، و بیانیه‌های هنری در این روند به کار بسته می‌شوند. این‌ها تحولات میمونی هستند، و تاریخ‌نگار هنر بودن موقعیتی شورانگیز را رقم می‌زند.

- Bal, Mieke. 1996. *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge.
- Slier, Suzanne Preston. 1995. *African Verdun: Art, Psychology, and Power*. Chicago: University of Chicago Press
- Camille Michael. 1998. *Mirror in Parchment: The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cheetham, Mark A., Michael Arm Holly, and Keith Moxey. 1998. *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*. New York: Cambridge University Press.
- Clark, T. J. 1999. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press.
- Clarke, John R. 1998. *Looking at Lovemaking Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 B.C.-AD, 250*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Clunas, Craig. 1997. *Pictures and Visuality in Early Modern China*. Princeton: Princeton University Press.
- Crow, Thomas. 1999. *The intelligence of Art*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Danto, Arthur C. 1997. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Davis, Richard H. 1997. *Lives of Indian Images*. Princeton: Princeton University Press.
- Didi-Huberman, Georges. 1995. *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*. Chicago: University of Chicago Press.
- Elsner, Jaś. 1995. *Art and the Roman Viewer The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. New York: Cambridge University Press.
- Hamburger, Jeffrey F. 1998. *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone.
- Holly, Michael Ann. 1996. *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kampen, Natalie Boymel, with Bettina Bergmann et al. 1996. *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece, and Italy*. New York: Cambridge University Press.

- Kemp, Martin. 1997. *Behind the Picture: Art and Evidence in the Italian Renaissance*. New Haven: Yale University Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Lawal, Babatunde. 1996. *The cèlédè Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in an African Culture*. Seattle: University of Washington Press.
- Ledderose, Lothar. 2000. *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Michaud, Philippe-Alain. 1998. *Aby Warburg et linage en mouvement*. Paris: Macula.
- Moxey, Keith. 2001. *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*. Ithaca: Cornell University Press.
- Nelson, Robert S., ed. 2000. *Visuality before and beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*. New York: Cambridge University Press.
- Screech, Timon. 1996. *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Late Edo Japan: The Lens within the Heart*. New York: Cambridge University Press.
- Wood, Christopher S., ed. 2000. *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*. New York: Zone.
- Wu Hung. 1995. *Monumentality in Early chinese Art and Architecture*. Stanford: Stanford University Press.
- Wyss, Beat. 1999. *Hegel's Art History and the Critique of Modernity*. New York: Cambridge University Press.
- Zerner, Henri. 1997. *Écrire l'histoire de l'art: Figures d'une discipline*. Paris: Gallimard.

به جای پیش گفتار:
کسی نگاه می کند، می خواند، می نویسد
رایت اِس. نلسون

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

-والاس استی ونز، «حکایت کوزه»، ۱۹۱۹

این مجموعه مقالات درباره تاریخ هنر در پایان سده بیستم را با سرلوحه شعری از نویسنده آمریکایی، والاس استی ونز (۱۸۷۹-۱۹۵۵)، آغاز کرده‌ام که در تمامی آثارش دل مشغول نگریستن بود. البته در این جا، می‌توان این شعر را سرلوحه این کتاب انگاشت، شعری، هرچند کوتاه، اما باز هم بلندتر از سرلوحه‌های معمول و متعارف، آن قطعاتی که در کتاب‌های مربوط به تاریخ و تاریخ هنر معمولاً نادیده می‌مانند و به استعاره‌های نادیده مانده فصلی که در پی آن‌ها می‌آید بدل می‌شوند. اما کتاب حاضر از کلماتی در باب تصویر صورت بسته است و نیز از کرد و کارهای هنری‌ای که به واسطه تصویر تعریف و تعیین می‌شوند. در این بافت، خود کلمات اند که اهمیت دارند، هم چنان که سرلوحه‌ها، استعاره‌ها، و انواع قالب‌های کلامی اهمیت دارند. مانند سایر همکارانم در این کتاب، من نیز بر آن شدم تا این پیش‌گفتار را بر توضیح یک موضوع خاص استوار کنم، اما، برخلاف آنان، موضوعی که من به آن می‌پردازم اثری متعلق به هنرهای کلامی است و نه هنرهای دیداری.

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

معطوف می‌کنم که خود به یک ابژه نظر دارند. این عمل، که برای تاریخ هنر بسیار حیاتی است، در این جا در حوزه‌ای دیگر و در آن جا واقع می‌شود که فعالیت‌های دیدن و متنیت شاید آشکارتر باشند، و دلیل آن دقیقاً این است که شعر تاریخ هنر نیست. اما تاریخی هست. این شعر گرچه به دورهٔ بیش‌ترین رشد و تکامل تاریخ هنر تعلق دارد هم به لحاظ نظری (کلارک ۱۹۷۴؛ دمیش ۱۹۷۵) و هم به لحاظ شمار کسانی که به آن می‌پردازند (دیلی^۱ ۱۹۸۸). اما چندان هم از آن دنیای ما نیست. این شعر بر وجود دو دورهٔ تاریخی مجزا در سدهٔ بیستم صحنه می‌گذارد: یکی دورهٔ دهه‌های آغازین این سده و مدرنیسم شاعر، و دیگری دورهٔ پسامدرنیسم ما. این دومی فضایی انتقادی است که همهٔ مقالات ما در پایان سده، حتی مقالهٔ چارلز هریسون در مورد مدرنیسم، در آن می‌زیند. به این ترتیب، این شعر به کار گرفته می‌شود تا آن چیزی را که در این جاست در قالب آن چه در این جا نیست بنشانند، حال را با گذشته تعریف کند، و تاریخ هنر معاصر را در مقابل موقعیت تازهٔ این رشته برجستگی بخشد. چنین پیش‌گفتاری دقیقاً همان است: سخنانی که پیش‌تر نوشته شده‌اند، سخنانی که دربارهٔ سخنان پیشین نوشته شده‌اند، سخنانی که به لحاظ زمانی و مکانی مجزا هستند، و شاید به همین دلیل، پیش‌گفتارهایی تاریخی و نظری‌اند.

ناقدان ادبی کوزه نام‌دار استی ونز، «خاکستری و ساده»، را واکنش آمریکایی بی‌پیرایه و تلخی در برابر فرهنگ والای اروپایی دانستند، فرهنگی که نمونه‌ای از آن را می‌توان در شعر دیگری دربارهٔ ظرفی چینی، یعنی «قصیده در باب گلدان یونانی» از کیتس^۲ مشاهده کرد، که در این بحث باید از آن نیز یاد کنم. شاعران کوزه و گلدان به گونه‌ای متفاوت به این دوشیء می‌پردازند. کیتس با ظرف خود به مثال یک انسان طرف می‌شود و به آن هویتی جنسیتی می‌بخشد که آکنده از خشونت جنسی است («توای نو عروس آرامش که هنوز مسحور نگشته‌ای»). سپس به شرح تصویر می‌نشیند و واکنش خود را در برابر تصویر جدار ظرف یونانی، نوازندگان منقوش و ساکتی که نی‌انبان‌های کهنشان را می‌نوازند، توضیح می‌دهد («ملودی‌های شنیده شیرین‌اند، لیک ناشنیده‌ها شیرین‌تر؛ پس اینک، نی‌انبان‌های لطیف طبع من، بنوازید»). کوزه استی ونز نیز، مانند «من» ای که آن را در جایش می‌گذارد، جنسیت یافته است: شیء ای استوانه‌ای شکل، و در نتیجه، نرینه و قضیب‌گون. کوزه بی‌پیرایه و ساده، که به هیچ‌رو آرام و پذیرا نیست، و البته مانند ظرف کیتس شیء ای صیقل خورده به تیغ اندیشه نیست، فاقد هرگونه تزیینی است؛ این شیء بر تپه‌ای در برهوت

1. H. Dilly

2. J. Keats

تنسی مسلط می‌شود، با نیروی محض زیبایی‌شناختی، محیط را چنان دگرگون می‌کند که وزن شعر را در سطر سوم به هم می‌ریزد (It made the slovenly wilderness). ریتم به قاعده سطر کوتاه بعدی، که آخرین سطر بند اول شعر است («surround that hill» [تپه را در میانه گیرد]) نظم را به شعر بازمی‌گرداند. طنین «surround» [در میانه گیرد] در این سطر، در بند بعد، در واژه‌های «around» [دور]، «round» [مدور] و «ground» [زمین] پژواک می‌یابد. در هنر و تاریخ هنر امروز، شیوه‌های رتوریکی و دیداری موجود در مدرنیسم استی‌ونز و رمانتیسم کیتس زیر سؤال می‌رود. اینک همه چیز عرضی و تصادفی است: جایگاه اجتماعی، زیبایی‌شناختی، و حتی سیاسی کوزه یا گلدان (آیا گلدان باید به یونان بازگردانده شود؟)؛ محل یا وضعیت نمایش آن (آیا برای قرار دادن یک کوزه در یک ناحیه بیابانی وجود عبارتی درباره محیط ضروری است؟)؛ تصویر جنسیت مند شاعر (چنان که در بالا آمد)؛ جای‌گیری یک ابژه در قلمرو یک سنت هنری (Kleinkunst، هنر زیبا، هنر محلی آمریکایی؟)؛ توان بالقوه یا حتی امکان این که یک اثر هنری محیطش را تغییر دهد؛ و سرانجام، «من» ای که کوزه را روی تپه می‌گذارد، چشمی که آن را می‌بیند، و «من» ای که اکنون دارد درباره همه موارد بالا می‌نویسد. نگرش زیبایی‌شناسانه دیگر چندان ساده و بی‌مسئله نمی‌نماید، آن گونه که استی‌ونز بعدها در شعر خود با عنوان «باورهای تابستانی» (۱۹۴۷) نوشت:

بیا که خود شیء را بنگریم و نه هیچ چیز دیگر را
بیا که با شعله‌ورترین شراره نگاهمان بنگریمش
و هرآن چه غیر او را خاکستر کنیم

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

مثلاً مقاله ما درباره واژه و تصویر به مسئله‌ای قدیمی می‌پردازد که امروز هم چنان موضوعیت دارد، و آن رابطه میان شعرو نقاشی است، که تأملات کیتس نیز به آن مربوط می‌شود. از میان مقاله‌های این کتاب، چندین مقاله به بررسی اشیاء هنری در حکم کالا،

فتیش، دست ساخته های ابتدایی، یا وانموده می پردازند. مقاله های دیگر مشتمل اند بر کندوکاو هایی درباره بافت، وارد کردن اشیاء به عرصه تاریخ هنر، اهمیت بینندگان و مخاطبان آوانگارد، جایگاه روایت و بازنمایی و نشانه، و کنش ضروری و بنیادین شرح معنای تفسیر. مقاله های دیگری به کنکاش در باب ارزش یک شیء، از آن خودسازی آن یا رابطه آن با مالک یا سازنده، کنش گردآوری، و نقش موزه می نشینند. نگاه و جنسیت، که موضوع های محوری شعر دو شاعرند، در این جا پدیدار می شوند، و نیز توجه به اصالت یا فقدان آن در شیء هنری، شیوه های تولید آن، و آیین تبادلات اجتماعی آن.

به سال ۱۹۲۳، هنگامی که «حکایت کوزه» در نخستین کتاب شعر استی ونز منتشر شد، منتقدی آن را به یک نقاشی انتزاعی تشبیه کرد؛ اخیراً نیز منتقدی گفته است که استی ونز در آن زمان حاضر آماده های^۱ دوشان را در ذهن داشته است (مک لود^۲ ۱۹۹۳). اما از منظر پایان سده بیستم، ویژگی معماری گونه اشیاء توصیف شده در این اثر این حس را القا می کند که گویی این شعر یک اثر خود بسنده پیکر سازی مدرن است، یا دقیق تر، برجی مسکونی است واقع در آن جا که طراحان شهری «برهوت و لنگارانه»ی بعضی از قسمت های محیط شهری می نامند. اگر به نظر می رسد که گویی شعر زیبایی استی ونز به جهانی دور اما مرتبط تعلق دارد، در این صورت، قیاس آن با معماری پایان سده بیستم بیگانه می نماید. پروژه های خانه سازی بسیار اندکی وعده های اوتوپیا یی خود را محقق کرده اند، و سقوط آن ها با افول مدرنیسم یکسان انگاشته شده است. در واقع، چارلز جنکس^۳ جسورانه اعلام کرد که مدرنیسم، دست کم در معماری، در ساعت ۳ و ۳۲ دقیقه بعد از ظهر ۱۵ ژوئیه ۱۹۷۲ به پایان رسید، و این مقارن بود با زمانی که برج های جایزه برده مدرنیستی، در پروژه خانه سازی پرویت ایگو^۴ در سنت لویس، به دلیل این که دیگر قابل سکونت نبودند تخریب شدند. مفهوم پسامدرنیسم یک دقیقه بعد یا چیزی در همین حدود آغاز شد، و ققنوس وار از ابر غبار حاصل از انفجار برخاست، که این البته هم با عقل سلیم ناسازگار است و هم کلاً با نقدهای پساختارگرایانه در باب خاستگاه.

اما قطعاً در دهه ۱۹۷۰ اتفاقی در هنر و علوم انسانی رخ داد که نه آن زمان و نه بعدها تعریفی روشن نداشت. تاریخ هنر در برابر آن چه برخی رواج فراگیر نظریه انتقادی می شمردند بی دفاع بود. کتاب نامه گزیده ای که در پایان این فصل آمده و به ترتیب زمانی مرتب شده روایتی

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

از بسط نظری تاریخ هنر در دو دهه گذشته به دست می دهد. از میان برخی گرایش های نوپدید و دگرگونی های نسلی و جنسیتی این حرفه رفته رفته مسائل و رویکردهای تازه ای سربرآوردند که چندسال بعد «تاریخ نوین هنر» خوانده شدند. با توجه به کتابی انگلیسی با همین عنوان، در ۲۴ مه ۱۹۷۴ «شکل آثار هنری آینده» پیش بینی شده بود (ساعت آن مشخص نشده است). در آن روز، تی. جی. کلارک^۱ در ضمیمه ادبی تایمز اعلام کرد تاریخ هنر فعلاً در بحران نیست، فقط «از نفس افتاده و در وضعیت فروپاشی محترمانه قرار دارد». اما زمانی تاریخ هنر طلایه دار رشته های پژوهشی بوده است (دست کم در آلمان، و نه در انگلستان یا آمریکا). نام تاریخ نگاران برجسته هنر آن روزها مثل ریگل^۲، ولفلین^۳، دوورژاک^۴، زاکسل^۵، واربورگ^۶ - امروزه به خوبی شناخته شده است اگرچه آثارشان لزوماً شناخته شده نیست. ولفگانگ کمپ^۷ در مقاله خود درباره روایت مستقلاً نظر مشابهی را بیان می کند، و این نظریه پذیرش عام پیدا کرده است. زمانی تاریخ هنر بخشی از سنت زنده پژوهش های فکری و فلسفی بود و تاریخ، مذهب، روان شناسی، قوم نگاری، نقد ادبی، و فلسفه را در بر می گرفت. اخیراً حرفه ای شدن تاریخ هنر، که در انتشار مجله ها، برگزاری گردهم آیی های پژوهشی و تشکیل گروه های دانشگاهی - که هریک از این ها مشخصه بارز یک رشته دانشگاهی است - متجلی می شود، بیان گرد دقیق تر شدن پارامترهای مفهومی سابق است. در سال ۱۹۷۵، اوپر دمیث^۸ دور شدن تاریخ هنر از «دوره اوج» خود را به تندی به نقد کشید، و با اشاره به تحولات نظری سایر رشته ها، این حوزه را «کاملاً ناتوان از نوسازی روش خود» دانست.

در این سوی اقیانوس اطلس، اندیشه انتقادی در باب هنر، تاریخ آن، و عرضه (بازنمایی) آن نیز در آغاز دهه ۱۹۷۰ پا گرفت، که البته به طور معناداری فقط در حواشی گفتمان تاریخ هنر مطرح شد. به طور خاص، می توان به یک شماره ویژه مجله تاریخ نوین ادبیات (بهار ۱۹۷۲) اشاره کرد که در آن مقاله هایی از سویت لانا^۹ و پاول آلپرس^{۱۰}، کورت فورستر^{۱۱}،

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

و چند تن دیگر آمده بود. سایر مقاله‌ها، که برخی از آن‌ها حتی امروز هم موضوعیت دارند، در شماره‌های بعد منتشر شدند. انتشار مجله بررسی‌های انتقادی^۱، که امروزه خوانندگان بسیار دارد، در سال ۱۹۷۴ آغاز شد. این مجله از همان شماره‌های نخست مقاله‌هایی درباره هنر و تاریخ هنر منتشر کرد. در پایان آن دهه، مجله تاریخ هنر^۲، مجله تازه‌ای از انجمن [بریتانیایی] تاریخ‌نگاران هنر، به استقبال طرح نظریه‌ها و بحث‌های جدید درباره هنرهای غیرسنتی رفت؛ از این رهگذر بود که ادغام نظریه انتقادی در گفتمان تاریخ هنر آغاز شد.

به این ترتیب، طی دهه ۱۹۷۰، بررسی‌ها یا اقدامات نوآورانه‌ای در تاریخ هنر صورت گرفت و راه‌های تازه‌ای برای بیان نتایج آن‌ها نیز به وجود آمد. به رغم این تحولات، یا شاید بتوان گفت در نتیجه آن‌ها، در دهه ۱۹۸۰ نوعی دغدغه گفتمانی غالب شد. مجله آرت جورنال، حدود یک دهه پس از نخستین فرمان حمله، در شماره زمستان سال ۱۹۸۲ «بحران رشته‌ای» را به بحث گذاشت. در سال ۱۹۸۵، مجله تازه دیگری با عنوان بازنمایی‌ها^۳ مقاله‌هایی با عنوان کلی «هنر و جامعه: آیا باید انتخاب کرد؟» منتشر کرد. هنگامی که ریچارد اسپر^۴، سردبیر آرت بولتن، در سال ۱۹۸۶ مجموعه تحقیقی بزرگی را با عنوان «وضعیت پژوهش» در «حوزه‌های» مختلف تاریخ هنر غرب آغاز کرد، برای نخستین بار، ارزیابی وضعیت موجود جایگاهی کانونی در این رشته، دست‌کم در سنتی‌ترین جنبه آن، پیدا کرد. با این حال، در هیچ‌یک از مقاله‌ها نظریه انتقادی برجسته نشده بود، و هیچ‌گونه خودآگاهی‌ای از نظام طبقه‌بندی رشته نیز دیده نمی‌شد. در ۱۹۸۸، نورمن برایسون^۵ در مقدمه خود بر مجموعه‌ای از مقالات نویسندگان فرانسوی، گزارشی از وضعیت این رشته داد. او چنین شروع کرد: «رشته تاریخ هنر عقب مانده است، و در میان علوم انسانی احتمالاً کندپوترین آن‌هاست و ندای تغییر را آخراز همه و پس از وقوع تغییرات در نزدیک‌ترین همسایگانش شنیده است؛ اما شکی نیست که اینک به وضوح دارد رو به تغییر می‌گذارد». برایسون این ادعا را در سال ۱۹۹۴ نیز تکرار می‌کند.

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

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

در این مقاومت چیزی بیش از لختی و سکون محض نهفته است. اثر هنری، به مثابه دست‌ساخت یا ابره، برخلاف متن ادبی در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی، هم‌چنان هاله‌ای دارد و واجد ارزش فرهنگی، نمادین، و به‌ویژه اقتصادی است، این ارزش با تاریخ و تاریخ‌نگاران آن تنیده شده است. هنر، خواه بنا باشد و خواه نقاشی، خواه شیء باشد و خواه نشانه، مستلزم چیزی است بیش از کاریست رویکردهای ادبی و فرهنگی که برای متن و از متن شکل گرفته‌اند. آن‌چه ریچارد رورتی^۱ فیلسوف «عصر زبان‌شناسی»^۲ در هرمنوتیک نامید در دهه‌های اخیر تسلیم قدرت تصویر، اعم از از ثابت و متحرک، شده و عرصه را به آن‌چه دبلیو. جی. تی. میچل^۳ (۱۹۹۴) «عصر تصویر»^۴ نامیده، واگذار کرده است.

از زمان نخستین فریادهای بحران بیش از دو دهه گذشته است. طلایه‌داران درون و بیرون رشته تاریخ هنر فضای‌های تازه‌ای برای تحقیق گشوده‌اند. مجله‌ها و اینک مجموعه‌هایی چون نقد و تاریخ هنر جدید کمبریج، ویراسته نورمن برایسون - که مشتمل بر تک‌نگاری‌هایی در این موضوع است - منتشر شده‌اند. کتاب‌های نظری در این حوزه زیادتر شده‌اند (باچمان^۵ ۱۹۸۴، بلتینگ^۶ ۱۹۸۷، پرت‌سیوزی^۷ ۱۹۸۹، برایسون^۸، هالی^۹، و ماکزی^{۱۰} ۱۹۹۱، میچل^{۱۱} ۱۹۹۴، ماکزی^{۱۲} ۱۹۹۴). آرت بولتن، که باروی سنت بود، در دوره سردبیر جدید آن، ننسی تزی، به محل فعالیت برای تأملات انتقادی بدل شده است. این رشته در قالب تأییدهایی برای «پدران» بنیان‌گذار خود، و نیز تحلیل‌های پیوسته مسائل فلسفی و بافت‌های تاریخی، توجهی جدی به تاریخ خود را آغاز کرده است (مثل پودرو^{۱۳} ۱۹۸۲، دیلی ۱۹۷۹، ۱۹۸۸، گریر^{۱۴} ۱۹۹۱، آلین^{۱۵} ۱۹۹۲، ایورسن^{۱۶} ۱۹۹۳، پاتس^{۱۷} ۱۹۹۴).

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

با این حال، در مقایسه با آثار مربوط به ادبیات، مطالعات فرهنگی، یا تاریخ، تعداد مطلق و طیف آثاری که اختصاصاً به اندیشه نظری در باب تاریخ هنر می‌پردازند هم‌چنان محدود است. و از آن‌جا که هم‌چنان حاشیه‌ها فضاها و مساعده‌های برخی از نوآورانه‌ترین آثار هستند، دسترسی به این اندیشه حتی برای آن‌ها که در اندرون این رشته کار می‌کنند نیز آسان نیست. مقاله‌هایی که در پی می‌آیند، به علاوه پس‌گفتار ریچارد شیف درباره مفهوم فیگوراسیون، توضیحاتی روشن‌گرد درباره بیست و دو اصطلاح به کاررفته در تاریخ معاصر هنر به دست می‌دهند. این مقاله‌ها مسائلی را که در حول و حوش هر اصطلاح وجود دارد به بحث می‌گذارند، سودمندی آن‌ها را ارزیابی می‌کنند، و اغلبشان را برای تفسیر برخی آثار هنری به کار می‌گیرند. در این راستا، این مقاله‌ها چه بسا معنا و اهمیت اصطلاح مورد بحث را وسعت می‌بخشند، اما هدف نخست پروراندن و بسط گفتگمانی است درباره نظریه در تاریخ هنر و دسترس پذیر کردن این گفتمان برای آن‌هایی که می‌خواهند وارد آن شوند. ما همگی احساس می‌کردیم باید پل‌های هرچه بیش‌تری میان نظریه انتقادی آن‌گونه که در سایر حوزه‌ها به کار گرفته می‌شود و اثر هنری، تاریخ هنر، هنرمندان و نوامدگان به وجود آید. آیشخوار این کتاب و گفت‌وگوهایی که می‌کوشد باب آن‌ها را بگشاید همین است. خواننده در صفحه‌های این کتاب به همه اصطلاح‌های مرتبط با تاریخ اخیر و زنده هنر، که من توصیفش کرده‌ام، بر نمی‌خورد. گناه داشته‌ها و نداشته‌های این کتاب بر گردن ما ویراستاران و نویسندگان است. بی‌شک، ما مفاهیم مربوط را کنار گذاشته‌ایم، و به‌خوبی می‌دانیم که نتوانسته‌ایم این یا آن محقق را به مشارکت در کار ترغیب کنیم. کتاب ما در بردارنده مقاله‌هایی است درباره نظریه که، در عین حال، خودشان هم نظری‌اند، نوشته‌هایی که هم توصیف و تبیین می‌کنند، و هم استدلال می‌کنند و برانگیزاننده‌اند. از این نظر، ما پیرو کتابی بودیم که با کتاب حاضر در یک مجموعه قرار می‌گیرد: منظورم کتاب مفاهیم بنیادی مطالعات ادبی است که فرانک لنتریچیا^۱ و تامس مک‌لافلین^۲ آن را ویراسته‌اند. ما نیز به مانند آن‌ها از نویسندگان خواستیم تا خود کار «نظری» بکنند، نه این‌که فقط درباره نظریه بنویسند. ما نیز در پی تحقیق‌های مفهومی تری بوده‌ایم و نه تحقیقاتی که صرفاً گزارش مکتب‌ها یا رویکردهای انتقادی باشند، و از نویسندگان خواسته‌ایم کار نظریه‌پردازی را بر پایه تفسیر یک اثر هنری انجام دهند.

اما از این نیز فراتر رفته‌ایم و مشوق تجربه‌گری‌هایی در سبک و قالب مقاله‌ها نیز بوده‌ایم،

1. Frank Lentricchia

2. Thomas McLaughlin

زیرا یک نکته نظری جاری درباره تاریخ هنر به خود تاریخ هنر و روش های رتوریکي به کار گرفته شده در نگارش آن مربوط می شود (بسنجید با آرت بولتن، دسامبر ۱۹۹۴). مقاله های این کتاب روش های متفاوتی در ارائه توضیحات و استدلال ها دارند. برخی به دائره المعارف می مانند؛ برخی روشی شخصی تر دارند و به سان روایت های اتوبیوگرافی اند یا اندکی در لفاف داستان پیچیده شده اند؛ برخی دیگر بر پایه ژانرهایی نوشته شده اند که نامی نمی توان بر آن ها نهاد. در نتیجه، کتاب ما یک فرهنگ و مشتمل بر توضیح اصطلاحات اساسی، مانند کار دوران ساز ریموند ویلیامز با همین عنوان، نیست بلکه مجموعه مقالات و حتی مجموعه ای از داستان های کوتاه است.

با این که ما از چند نظر دنباله رو کتاب پیشین مربوط به مطالعات ادبی بوده ایم، و با این که یکی از ما، دبلیو. جی. تی. میچل، در هر دو آن ها مشارکت داشته ایم، اما چندان هم این دو کتاب عین هم نیستند. برخی اصطلاح ها بازنمایی، روایت، جنسیت، ارزش در هر دو کتاب آمده اند. مقاله دیوید گریر در مورد تاریخ هنر شبیه مقاله تاریخ ادبی در آن یکی کتاب است، حال آن که مقاله من درباره از آن خود سازی جایگزین آگاهانه مقاله پیشین درباره تأثیر و از این رونق آن است. در این موارد، تفاوت های رشته ای به آسانی به چشم می آیند. اما بسیاری از مقاله ها قرینه دقیقی ندارند و نباید هم داشته باشند، زیرا موضوع تحلیل ها، روش های تحقیق، و فضا های گفتمانی هنر و ادبیات با هم فرق دارند.

حال به کوزه استی ونز باز می گردم. نوشته او، در واقع، چیزی بود به نام «حکایت کوزه»، یعنی شعری و داستانی درباره یک کوزه. آن متن را فرانک لنتریچیا در پس گفتار مفاهیم بنیادی مطالعات ادبی در مقام متنی ادبی تفسیر کرد. در آن نوشته، لنتریچیا با شکوهی بلاغی و با انبوهی از روش های انتقادی، خواننده را در شعر همراهی می کند، و از آن بهره می گیرد تا استدلال هایی علیه فرمالیسم ادبی، که تا همین اواخر غالب بود، به دست دهد. ولی من در بررسی شعر استی ونز مقاصدی مرتبط اما متفاوت داشتم. من به پیشینه شاعری استی ونز نگاه کردم، به ریشه شناسی های او، و به کارگیری ژانر پاستورال یعنی به همه موضوع هایی که لنتریچیا پرداخته بود در مورد کوزه آن سوتر پرداختم، چنان که گویی واژه ها دال هایی شفاف هستند که البته نیستند و چنان که گویی کوزه ای خاکستری روی تپه ای در تنسی قرار دارد. واکنش من محصول نگاهی از منظر تاریخ و تاریخ هنر بود به ذهنیت ها، نگرش های فرهنگی به چیزها و فرایند دیدن، گزینش، تفسیر، و در نتیجه ساختن آن ها. کوزه ها و محیط، هنر و زمینه، مجسمه و مکان پیرامون، معماری و فضا، و کنش توجه به آن ها، همه اینها، چیزهایی هستند که تاریخ هنر بررسی می کند. بدیهی است که واژه ها

و متون خمیرمایه نقد ادبی هستند، اما هر دو رشته مهارت‌های شان را با واژه‌ها و از طریق واژه‌ها به کار می‌گیرند، ولذت‌ها و ناامیدی‌هایشان را قسمت می‌کنند.

و در پایان سده بیستم، هم ادبیات و هم هنر با سیماهای بسیار فرمالیسم و مدرنیسم رویارو می‌شوند. گاه، به نظر می‌رسد مدرنیسم آهسته‌آهسته محو می‌شود؛ و گاه، جنبه‌هایی از این پدیده پیچیده و متنوع در قالب گفتمان‌های انتقادی پیچیده، به ویژه نوعی هرمنس آیینی و ناتاریخ‌مندی، بار دیگر پدیدار می‌گردد. در این‌جا نیز «حکایت کوزه» نمونه کارآمدی برای تاریخ هنر است. این شعر به مثابه یک اثر مهم فرمالیستی، خواه اثری متنی و خواه اثری دیداری، آن اندازه که در برابر آغاز و مدخل مقاومت می‌کند در برابر پایان و بسته‌گی مقاومت نمی‌کند، زیرا این نظام تودرتو «در همه جا به سروری رسید». این شعر، «مانند هیچ چیز دیگر در تنسی» یا هیچ جای دیگر، فضایی مستقل و خودبسنده برای خویش می‌آفریند، دنیایی ساخته شده از ابژه‌ها و سازندگان‌شان، صحنه‌ای عاری از سایر بازیگران یا حتی مخاطبان. هنر، تاریخ هنر، و نگاه‌های صوری‌شان کاری واحد کردند، اما تاریخ هنر در پایان سده بیستم می‌کوشد تا آن فضاها را بگشاید و تا جایی که امکان دارد از چشم‌اندازهایی متعدد به هنرمندان، آثار هنری، و تاریخ‌ها و بافت‌ها و تماشاگران‌شان بنگرد. بنابراین، کتاب ما به خوانندگانی که بیرون از تنسی نیز زندگی می‌کنند تقدیم می‌شود.

سپاس‌گزاری‌های ما نیز مانند سپاس‌گزاری‌های هر کسی محلی‌اند. چند سال پیش نخستین بار کَرِن ویلسون^۱، که در آن زمان سرویراستار انتشارات دانشگاه شیکاگو بود، این پروژه را به ما پیشنهاد کرد، از آن پس، من و ریچارد هرروزه به‌خاطر این ایده سپاس‌گزار او بوده‌ایم. دستیاران پژوهشی ما، کتی سیگل^۲، مگن گرندا^۳، لیزا دیم^۴، صادقانه برای گردآوری و فهرست‌کردن و ترغیب ویراستاران و نویسندگان کار کردند. و سرانجام این‌که سپاس می‌گزاریم همکاران برجسته‌مان را که نقشی حیاتی در این کار داشتند.

1. Karen Wilson
2. Katy Siegel
3. Megan Granda
4. Lisa Deem

مطالعات تکمیلی

تاریخ‌نگاری و روش‌شناسی تاریخ هنر (به ترتیب زمانی، ۱۹۷۲-۱۹۹۴)

دهه ۱۹۷۰

- Alpers, Svetlana, and Paul Alpers. 1972. «Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History.» *New Literary History* 3.
- Forster, Kurt A. 1972. «Critical History of Art, or Transfiguration of Values.» *New Literary History* 3.
- Clark, T. J. 1974 «The Conditions of Artistic Creation.» *Times Literary Supplement*, 24 May.
- Lebensztejn, Jean-Claude. 1974. «Esquisse d'une typologie» *Revue de l'art* 26.
- Darnisch, Hubert, 1975. «Semiotics and Iconography.» In *The Tell-tale Sign: A Survey of Semiotics*, edited by Thomas A. Sebeok. Lisse, Netherlands: Peter De Ridder Press.
- Kubler, George. 1975. «History -- or Anthropology -- of Art?» *Critical Inquiry* 4.
- Baxandall, Michael. 1979. «The Language of Art History.» *New Literary History* 10.
- Dilly, Heinrich. 1979. *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt: Suhrkamp.

دهه ۱۹۸۰

- Mann, Louis. 1980. «Towards a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's The Arcadian Shepherds.» In *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, edited by Susan Suleiman and Inge Crosman. Princeton: Princeton University Press.
- Bryson, Norman, 1981. *Word and image: French Painting of the Ancien Regime*. New York: Cambridge University Press.
- Summers, David. 1981. «Conventions in the History of Art.» *New Literary History* 13.
- Zerner, Henri, ed. 1982. «The Crisis in the Discipline.» *Art journal* 42.
- Podia, Michael. 1982. *The Critical Historians of Art*. New Haven: Yale University Press.
- Bryson, Norman. 1983. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press.
- Kemp, Wolfgang. 1983. *Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. Munich: Macander.

- Batschmarin, Oskar, 1984. *Einführung in der kunsgeschichtliche Hermeneutik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Holly, Michael Ann. 1984. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca: Cornell University Press.
- Belting, Hans, et al. 1986. *Kunstgeschichte: Eine Einführung*. Berlin: ID. Reiner.
- Rees, A. L., and R. Borzello. 1986. *The New Art History*, London: Camden.
- Summers, David. 1986. "Intentions in the History of Art." *New Literary History* 17.
- Belting, Hans. 1987. *The End of the History of Art?* Chicago: University of Chicago Press.
- Bryson, Norman, ed. 1988. *Caligram: Essays in the New Art History from France*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dilly, Heinrich. 1988. *Deutsche Kunst-toriker, 1933-1945* Munich: Deutscher Kunstverlag.
- Foster, Hal, ed. 1988. *Vision and Visuality*. Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture, no. 2. Seattle: Bay Press.
- Bann, Stephen. 1989. *The True Vine: On Visual Representation and the Western Tradition*. New York: Cambridge University Press.
- Freelberg, David. 1989. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Preziosi, Donald. 1989. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven: Yale University Press.
- Shiff, Richard. 1989. "On Criticism Handling History." *History of the Human Sciences* 2.

۱۹۹۴-۱۹۹۰

- Bal, Mieke, and Norman Bryson. 1991. "Semiotics and Art History." *Art Bulletin* 73.
- Bryson, Norman, Michael Ann Hay, and Keith Moxey, eds, 1991. *Visual Theory: Painting and interpretation*. New York: HarperCollins.
- Carrier, David. 1991. *Principles of Art History Writing*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Kemal, Salim, and Ivan Gaskell, eds. 1991. *The Language of Art History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Olin, Margaret. 1992. *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. University Park Pennsylvania State University Press.

- Iversen, Margaret. 1993. *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bryson, Norman, Michael Ann Holly, and Keith Moxey, eds. 1994. *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover, N.H.: Wesleyan University Press.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moxey, Keith. 1994. *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*. Ithaca: Cornell University Press.
- Potts, Alex. 1994. *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven: Yale University Press.
- Troy, Nancy J., ed. 1994. "A Range of Critical Perspectives: The Object of Art History"; "The Subject of Art History." *Art Bulletin* 76.