ویراست جدید

روش‌شناسی هنر

لوری آدامز

بازنگری ترجمه: تحریریه نشر نظر

مترجم علی معصومی

. فهرست .

- یادداشت مترجم ۹
- پیشگفتار ۱۱

۱. هنر چیست؟ ۱۷

۲. شکل‌گرایی و سبک ۳۳

۳. شمایل‌نگاری ۵۳

۴. رویکردهای زمینه‌ای ۱: مارکسیسم ۷۵

۵. رویکردهای زمینه‌ای ۲: فمینیسم ۹۷

۶. زندگی‌نامه و خودزندگی‌نامه ۱۲۱

۷. نشانه‌شناسی ۱: ساختارگرایی و پساساختارگرایی ۱۵۷

۸. نشانه‌شناسی ۲: ساخت‌گشایی ۱۸۷

۹. روان‌کاوی ۱: فروید ۲۰۵

۱۰. روان‌کاوی ۲: وینیکات و لاکان ۲۲۵

۱۱. زیبایی‌شناسی و روان‌کاوی: راجر فرای و رولان بارت ۲۳۷

۱
. هنر چیست؟ .

تعریف هنر به یک اندازه آسان و دشوار است. به نظر کسانی که به مکتب «می‌دانم چه دوست دارم» تعلق دارند، هنر هم مانند زیبایی به دید بیننده بستگی دارد؛ اما دیگران هنر را شیء یا تصویری می‌دانند که خود هنرمندان آن‌ها را هنر خوانده‌اند. همچنین می‌توان هر شیء یا تصویر را، که خود آشکارا هنر شمرده نمی‌شود ولی برای بیننده به شیوه‌ای تجسمی و زیبایی‌شناسانه لذت‌بخش است، هنر دانست.

پیش از آنکه تاریخ هنر و روش‌شناسی‌های مطرح‌شده در این کتاب عرضه شوند، فلسفه وجود داشته است. فیلسوفان سخن‌های بسیاری دربارهٔ ماهیت هنر و پاسخ زیبایی‌شناسی داشته‌اند. افلاطون هنر دیداری را mimesis به‌معنای تقلید و techne به‌معنای چیره‌دستی، و زیبایی را آرمانی گوهری می‌دانست که حقیقت اشیا را بیان می‌کرد. اما زیبایی و حقیقت نزد افلاطون در مرتبه‌ای والاتر از هنر جا داشتند. در واقع افلاطون دل‌بستگی چندانی به هنر نداشت؛ چون هنر را نه تقلید سودمند مُثُل‌های (صور) گوهری می‌دانست و نه آن را خود مُثُل به شمار می‌آورد.

اگر نمونهٔ فریب تصایر اثر مگریت را در نظر بگیریم، از دید افلاطون باید در جهان مُثُل‌ها گوهر پیپ بودن کامل وجود داشته باشد. اما یک پیپ در جهان واقعی اگر هم سودمند باشد، از کمال پیپِ مثلی برخوردار نیست. تصویر چاپ‌شدهٔ پیپ نه سودمند است و نه مثلی و نوشتهٔ زیر تصویر مگریت هم به این نکته اشاره دارد. پس در اندیشهٔ افلاطون، تصویر در سنجش با آن سه شرط از کمترین حقیقت برخوردار است. در عنوان نوشتهٔ مگریت واژهٔ فریب نشان می‌دهد که او هم مانند افلاطون بر این باور است که توهم تصویری گول‌زننده است. اما موافق یا مخالف بودن مگریت با افلاطون در اخراج هنرمندان از جمهوری یا کشور آرمانی خود پرسش دیگری است.

ارسطو برخلاف افلاطون و سنت افلاطونیِ گوهرهای مُثُلی، که هنرمند برای تقلید کردن آن‌ها

می‌کوشد، جا را برای امکان‌های بیشتری باز می‌گذارد. البته او هم در مورد دریافت پایه‌ای هنر به‌منزلهٔ آمیزه‌ای از techne و mimesis پیرو افلاطون است، ولی آن را به نسخه‌برداری دقیق و گوهری محدود نمی‌کند. به نظر ارسطو، برای شناختن یک چیز باید ماده، سازنده، هدف و نیز فرم یا صورت آن را شناخت. در اندیشهٔ او هنر می‌توانست از راه‌های گوناگون، مانند آرمانی کردن و ارائهٔ کاریکاتور، طبیعت را ارتقا دهد. این نکته‌ها به نوع دیگری از گوهر دست می‌یابند و برای اثر هنری پایگاهی در ادراک هنرمند قائل می‌شوند.

افلاطون ازآن‌رو هنرمندان را از جامعه اخراج می‌کرد که در باور او تصاویری که آنان می‌آفریدند کج‌راهی از حقیقت و بنابراین کج‌راهی از خدا و زیبایی یعنی kalos kagathos بود. علت مخالفت او با هنر و موسیقی و شعر توانایی آن‌ها در برانگیختن عواطف ویرانگر بود. اما ارسطو به قدرت هنر در رفع کمبودهای طبیعت باور داشت. این موضع‌گیری‌های فلسفی هم به سرچشمه‌های هنر و هم به ماهیت آن می‌پردازند. به‌نظر افلاطون، هنر از یک مثال سرچشمه می‌گرفت. ولی دور شدن از آن مثال در بهترین حالت آن را بیهوده و گاه خطرناک می‌ساخت. اما ارسطو هنر را راهی به شناخت می‌دانست. به باور او، از تقلید خوب شادمان می‌شویم؛ چون می‌توانیم از آن بیاموزیم و سرانجام از خود آموختن شادمان شویم. به‌نظر افلاطون آنچه دربردارندهٔ حقیقت و زیبایی است مثال اصلی است و نه هنر؛ اما به باور ارسطو حقیقت و زیبایی در شکل‌ها و ساختارهای هنر جا دارد.

این موضوع‌ها و دیگر موضوع‌های فلسفی از آغاز تا کنون به پرسش «هنر چیست» پرداخته‌اند. در ۱۹۲۷، سروکار این پرسش به دادگاه کشید. موضوع دعوا تندیس صاف و براق برنزی با عنوان پرنده در فضا، ساختهٔ کنستانتین برانکوزی، هنرمند رومانیایی بود (لوحهٔ ۲، صفحهٔ ۱۳۱). ادوارد استایچن، عکاس امریکایی، این تندیس را در فرانسه خرید و در بازگشت به امریکا در گمرک آن را اثر هنری اصلی اعلام کرد. در قانون امریکا آثار هنری اصلی از پرداخت گمرکی معاف‌اند، ولی مأمور گمرک ادعای استایچن را نپذیرفت. مأمور این تندیس را هنر نمی‌دانست و آن را با عنوان اسباب آشپزخانه و لوازم بیمارستانی در فهرست وارد کرد و ششصد دلار مالیات از استایچن خواست.

بعدها استایچن به هزینهٔ گرترود واندربیلت ویتنی، پیکره‌ساز امریکایی و بنیان‌گذار موزهٔ ویتنی، موضوع را به دادگاه کشاند. محاکمه دربارهٔ ماهیت هنر به جریان افتاد و محافظه‌کاران، با باورداشت نگرش افلاطون که هنر را mimesis و techne می‌دانست، می‌خواستند بدانند چرا این پرنده نه سر دارد نه پا، و چرا دم آن پر ندارد. به نظر آن‌ها پرنده نه تقلید دقیق و بی‌کم‌وکاست طبیعت بود و نه دست‌آفریدهٔ یک فن‌ورز چیره‌دست. اما نوگرایان بر این باور بودند که این پرنده به

معیارهای گوهری پرنده بودن دست یافته است. به باور آنان برانکوزی دقیقاً به گوهر پرندهٔ شناور در فضا دست یافته بود. شکل چشم‌نواز آن بیانگر کیفیت‌های پرنده بودن بود، اما به‌گونه‌ای که هنرمند آن را دریافته بود، و صیقل‌یافتگی بسیار آن نشان از رابطهٔ آن با خورشید به هنگام پرواز داشت. علاوه بر این‌ها نوگرایان می‌گفتند برانکوزی این اثر را پرنده نامیده است و همین امر شاهدی است کافی بر آنکه این پیکره واقعاً پرنده است. این موضع‌گیری تقریباً بیان‌کنندهٔ نگرش ارسطویی، یعنی سرچشمه‌گیری هنر از ادراک هنرمند، است. در این پرونده، نوگرایان پیروز شدند و دادگاه به سود استایچن رأی داد. پرندهٔ برانکوزی اثری هنری دانسته شد.

ارزش زیبایی‌شناختی این داوری و آنچه مورد بحث و جدل فیلسوفان بود موضوع محوری تاریخ هنر نیست. تاریخ هنر تا حدودی بر تشخیص، فهرست کردن و مشخص کردن آثار یا گروه آثار ویژه تمرکز دارد. با همهٔ این‌ها خبرگان تاریخ هنر باید برای گزینش آثاری که قرار است بررسی شوند به داوری‌های معینی بپردازند.

تاریخ هنر با آثار باستانی و امروزینی سروکار دارد که پرسش‌های تازه‌ای دربارهٔ ماهیت و تعریف هنر پیش می‌کشند؛ مثلاً هنگامی که یک نقاشی ده‌هزارساله یا بیشتر را به دیوارهٔ غاری، مانند غار لاسکو در ناحیهٔ دوردونی فرانسه یا آلتامیرا در اسپانیا (۲) می‌بینیم، می‌دانیم که نگارندهٔ این نقش‌ها آن‌ها را به‌معنای امروزیِ واژه هنر نمی‌دانسته است. برداشت امروزی از هنر در سدهٔ هجدهم شروع به شکل‌گیری کرد. اگر در نگاره‌های غار شکل جانوری می‌بینیم (که غالباً هم همین‌طور است) گمان ما بر این است که این نگاره به‌منزلهٔ جادوی تصویری کاربرد داشته است و به‌صورتی نمادین جانوری را به دام انداخته است که برای زنده ماندن جامعهٔ شکار روزگار کهن‌سنگی، یعنی جامعه‌ای که این نقش را بر دیوارهٔ غار زده، ضروری بوده است.

امروز کسانی که نقاشی می‌کنند هنرمند خوانده می‌شوند. اما ما با فاصله زمانی زیادی به نگاره‌های غار می‌نگریم و از زمینه و بستر اصلی آن‌ها به شدت دور شده‌ایم. هنگامی که «می‌پنداریم» نگاره‌ای کاربردی جادویی داشته، می‌کوشیم بر پایهٔ چیزهایی که دربارهٔ روزگار کهن‌سنگی می‌دانیم، یا می‌پنداریم که می‌دانیم، زمینه‌ای فراهم آوریم و آنچه فراهم می‌آوریم از نگره‌ای تأثیر می‌پذیرد که می‌گوید نگاره‌های آن روزگار بخشی از یک نظام باورمندی گسترده‌تر دینی و جادویی بوده است.

برآورد ما از عنوان هنرمند تا حدودی به برداشت ما از چیزی بستگی دارد که مفهوم هنر به جامعه‌ای ویژه در زمانی ویژه عرضه می‌کند. ازآنجاکه هویت هنرمندان یک جامعهٔ ویژه و روزگار ویژه بر ما دانسته نیست، یکی از عملکردهای تاریخ هنر تعیین اسنادهاست؛ یعنی نسبت دادن