Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 8, Autumn 2021, 249-268
Doi: 10.30465/CRTLS.2021.36733.2266

Observation as a Tool for Historian:

A Critical Analysis of James Elkins' Theories in the book *How to Use Your Eyes*

Jamal Arabzadeh*

Abstract

This research is a critique of "*How to use your eyes"* by James Elkins. He is an important theorist of art historiography with a critical view of traditional theories about art history. The book's subject is "observation". Elkins carefully observes a wide range of visual phenomena in two main categories: man-made and natural, which have different dimensions: historical, artistic, technological, linguistic, cultural, social or completely natural. He intends to teach correctly seeing. Here, the main question is about pattern forms the book basis and tries to extract his mental pattern by analyzing various book elements. The initial assumption is that the author specializes in visual studies of art history, has indirectly proposed the qualities ideas and how art historian activity dealing with various phenomena in art and culture. Therefore, his writings and basic theories have been explored. The research shows that many cases related to observation can be adapted to activities and different approaches in the historical art research and some of the main views of the author can be identified beyond them. For Elkins, correct observation free from the defined formats is the key to und erstand art history. In his opinion, history cannot be perceived only by studying art works. Observations of other visual phenomena in today's culture can deepen its understanding. Different expertise and knowledge are required.

Keywords: Art History, Art Historiography, James Elkins, Visual Studies, the Eyes.

* Assistant Professor and Faculty Member of Painting Group, Visual Arts College, Art University of Tehran, Tehran, Iran, arabzadeh@art.ac.ir

Date received: 10/06/2021, Date of acceptance: 09/10/2021

Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۲۱، شمارهٔ ۸، آبان ۱۴۰۰، ۲۵۱ - ۲۶۸

مشاهده به‌عنوان ابزار مورخ:
تحلیلی بر آرای جیمز الکینز در کتاب *درباب مشاهده*

جمال عرب‌زاده*

چکیده

پژوهش حاضر نقد *درباب مشاهده*، اثر جیمز الکینز، نظریه‌پرداز مهم تاریخ‌نگاری هنر، است. هدف الکینز در این کتاب آموزش صحیح «مشاهده» است و او در دو دسته‌بندی اصلی دست‌ساخته‌های بشر و پدیده‌های طبیعی طیف وسیعی از پدیده‌های بصری را مشاهدهٔ دقیق می‌کند؛ پدیده‌هایی که ابعاد مختلفی دارند: تاریخی، هنری، تکنولوژیکی، زبانی، فرهنگی، اجتماعی، یا کاملاً طبیعی. سؤال اصلی الگوی شکل‌دهندهٔ شالودهٔ کتاب را در بر گرفته و سعی شده است تا با تحلیل عناصر مختلف الگوی ذهنی مؤلف استخراج شود. مفروض است که او، درمقام متخصص مطالعات بصری تاریخ هنر، به‌صورتی غیرمستقیم ایده‌هایی مربوط به کیفیات و نحوهٔ فعالیت مورخ هنری در برخورد با پدیده‌های مختلف هنر و فرهنگ مطرح کرده است. لذا، نگاشته‌ها و آرای اصلی‌اش بازبینی می‌شوند. مطالعه نشان می‌دهد که برای مؤلف مشاهدهٔ صحیح و آزاد از قالب‌های معین رمز دریافت تاریخ هنر است؛ تاریخی که به‌نظر او تنها با مطالعهٔ آثار هنری قابل‌فهم نیست و مشاهدات دیگر پدیده‌های بصری در فرهنگ امروزه می‌توانند به درکش عمق دهند. نتیجه‌گیری درنهایت به این امر اشاره دارد که چگونه نگاه آغشته به پیش‌فرض‌هایی مانند فرهنگ و تاریخ هنر متعارف باعث نادیده‌گرفته‌شدن مواردی بسیار مهم در پدیده‌های بصری می‌شود؛ جزئیاتی که در تفسیر این پدیده‌ها نقشی حیاتی می‌توانند ایفا کنند.

کلیدواژه‌ها: تاریخ هنر، تاریخ‌نگاری هنر، جیمز الکینز، مطالعات بصری، چشم.

* استادیار و عضو هیئت علمی گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران،
arabzadeh@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۷

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

۱. مقدمه

تاریخ‌نگاری هنری در قرن بیستم به جایگاه رشته‌ای دانشگاهی رسید و دستاوردهای آن تا حد زیادی به‌عنوان شناختی علمی در زمینهٔ فعالیت‌های آکادمیک شناخته شد. باوجود اشارات انتقادی موردی بزرگان این رشته به محدودیت‌های درون‌رشته‌ای و هم‌چنین چالش‌های شناخت‌شناسانهٔ محتوای حاصل از تاریخ هنر می‌باید منتظر سال‌های دههٔ ۱۹۷۰ شد تا با گسترش سنت انتقادی در همهٔ زمینه‌های علوم انسانی این رشته هم موردارزیابی جدی‌تر واقع شود. این بار نسل جدیدی از مورخان هنر با زیرسؤال‌بردن ساختارها به تلاشی علمی برای افسانه‌زدایی از تاریخ هنر پرداختند. ازاین‌پس تاریخ‌نگاری (historiography) هنر حتی بیش از محتوای تاریخ هنر، که به‌شدت تحت‌تأثیر کشش‌های بازار بود، اهمیت یافت. از جملهٔ این نسل از مورخان می‌توان به هانس بلتینگ (Hans Belting)، گوتفرید بوهم (Gottfried Boehm)، و ژرژ دیدی اوبرمان (Georges Didi-Huberman) در اروپا و دابلیو. جی. تی. میچل (W. J. T. Mitchell) و جیمز الکینز (James Elkins) در آمریکا اشاره کرد. نکتهٔ اشتراک این مورخان اتفاق‌نظر برسر اهمیت تصویر و رویکردهای تازه به آن برای دست‌یابی به یک شناخت موثق تاریخی بود. الکینز متعلق به آخرین نسل از این مورخان است و پژوهش پیش‌رو تلاش دارد از ورای نقد ترجمهٔ فارسی کتاب *درباب مشاهده* به تحلیل آرای این مورخ شاخص هنری بپردازد.

جیمز الکینز، منتقد هنر و تاریخ‌شناس هنری آمریکایی، متولد ۱۹۵۵ در ایتکای (Ithaca) نیویورک، در رشته‌های تاریخ هنر و ادبیات انگلیسی در دانشگاه کرنل (Cornell University) تحصیل کرد. او در سال ۱۹۸۹ از رسالهٔ دکتری خود با عنوان *پرسپکتیو در هنر رنسانس و دانش جدید* دفاع کرد و پس‌ازآن مشغول تدریس در مدرسهٔ هنر شیکاگو (Art Institute of Chicago) شد. الکینز هم‌اکنون دارای کرسی استادی در گروه تاریخ هنر در بخش نظریه و نقد همین مؤسسه است. حاصل پژوهش‌های او کتاب‌های متعددی درمورد تاریخ‌نگاری و تاریخ هنر است که از میان آن‌ها این عناوین به زبان فارسی برگردانده شده‌اند: *درباب مشاهده*، *اشک‌ها و تصویرها*، *عکاسی چیست؟*، و *برسر نقد هنری چه آمد؟*.

کتاب *درباب مشاهده*، به‌ترجمهٔ خانم فریناز صادقی شقاقی، در سال ۱۳۹۷ و در نشر حرفهٔ نویسنده به‌چاپ رسیده است. قطع کتاب رقعی با جلد شومیز دارای ۳۲۷ صفحه و مزین به تصاویر رنگی و سیاه‌وسفید است. هم‌چنین، کتاب متعلق به مجموعه‌ای است که به‌کوشش فرشید آذرنگ گردآوری شده است. بخش‌های مختلف کتاب شامل فهرست،

مقدمه‌ای از مؤلف بر ترجمهٔ فارسی کتاب، یک پیش‌گفتار، و دو بخش اصلی که هرکدام دربرگیرندهٔ چندین مقالهٔ کوتاه‌اند. در انتهای کتاب، منابعی در ارتباط با مطالب کتاب و هم‌چنین فهرست تصاویر اضافه شده‌اند. کتاب اصلی در سال ۲۰۰۰ و به‌زبان انگلیسی در انتشارات راتلیج (Routledge) به‌نشر رسیده است. با رجوع به سایت مؤلف می‌توان مشاهده کرد که الکینز، با چشم‌پوشی از حقوق مادی اثر خود، امکان دانلود رایگان این کتاب را برای علاقه‌مندان مهیا کرده است.

۲. خواندن برای مشاهده

به‌صورت مشخص، الکینز یک متخصص تاریخ هنر آن‌هم با شیوه‌های معاصر است. گرایش او به مطالعات بصری در تاریخ هنر به‌خوبی در آثار اصلی‌اش به‌نمایش درآمده است. در ابتدای این نوشته، باید اذعان داشت که درمیان آثار متعدد مؤلف، که در تاریخ‌نگاری هنر به‌عنوان منبع درسی محسوب می‌شوند، کتاب حاضر به‌مانند برخی از آثار او که در اختیار خوانندهٔ فارسی‌زبان قرار دارند، مانند کتاب *اشک‌ها و تصویرها*، اساساً شامل نگاشته‌هایی با مبنای تجربی‌اند که دغدغه‌های شخصی مؤلف را درمورد دریافت هنر از سوی مخاطب به‌نمایش می‌گذارند. هرچند از میان سطور این آثار می‌توان به‌صورتی غیرمستقیم به دیدگاه کلی الکینز درمورد هنر و تاریخ آن دست یافت، اما در این کتاب‌ها به‌صورت مستقیم و مانند کتاب‌های اصلی او از نظریه و روش‌شناسی خبری نیست.

درحقیقت، کششی درونی برای به‌اشتراک‌گذاشتن تجربه انگیزهٔ شخصی الکینز برای نگارش‌هایی این‌چنینی است. در یکی دیگر از این دل‌نوشته‌های مرتبط با دغدغه‌های تاریخ هنری او، کتاب *چه برسر نقدی هنری آمده است؟*، مؤلف در پاسخ به پیتر شلدال به غیرآکادمیک‌بودن چنین کتاب‌هایی اشاره دارد (الکینز ۱۳۹۵: ۱۹). به همین دلیل، فهم نوع کارکرد و نحوهٔ استفادهٔ مخاطب از این کتاب اهمیتی اساسی دارد. برای رفع این‌گونه کژفهمی‌ها درمورد کتاب، مؤلف در مقدمه‌ای که برای ترجمهٔ فارسی نگاشته است به استفادهٔ اشتباه از این متن به‌عنوان متنی دانشگاهی در دانشگاه‌های چینی اشاره دارد.

زمینهٔ کار مؤلف مطالعات بصری است. این شاخهٔ روش‌شناسی شناخته‌شدهٔ خود را در بستر مطالعات فرهنگی دارد. اما کتاب حاضر، به‌گفتهٔ او، تنها «نوش‌دارویی» برای این مطالعات بصری است؛ نقطهٔ شروعی در یک بستر خالی از هرگونه ایده و قضاوت پیشینی. جایی‌که مشاهده می‌تواند لحظاتی بدیع برای شناخت مهیا کند و فضایی برای دوباره‌دیدن

پدیده‌هاست. به همین دلیل، طیف وسیعی از مخاطبان می‌توانند، بسته به درک خود، بـه ایـن کتاب رجوع کنند:

> اگر هنرمند هستید شاید از این کتاب ایده‌های جدیدی برای فعالیـت‌هـای هنـری خـود بگیرید. اگر هم محقق هستید یا تاریخ هنر و هنرهای تجسمی تدریس می‌کنید شـاید از این کتاب الهاماتی بگیرید و فهرست اشیا و پدیده‌هایی را که در دسـت بررسـی داشـتید گسترش دهید.

اما درادامه تأکید می‌کند که کتاب تنها شامل مجموعه‌ای از مثـال‌هاسـت کـه بـه‌تنهـایی و بـدون پـرداختن نمـی‌تواننـد «موضـوعی مناسـب بـرای بررسـی از جنبـهٔ تـاریخ هنـر، ارتباطات بصری، نشانه‌شناسی، و مطالعات بصری شوند» (الکینز ۱۳۹۷: ۱۲).

۳. الکینز و امر بصری

از دههٔ ۱۹۸۰ و بعد از استوارشـدن مطالعـات فرهنگـی در حـوزهٔ علـوم انسـانی، مطالعـاتِ بصری که شاخه‌ای میان‌رشته‌ای در این زمینه محسوب می‌شد، به‌سـرعت گسـترش یافـت و به حیطهٔ تاریخ هنر هم کشیده شد. نسل جدید مورخـان هنـر بـرای امـر بصـری و تصـویر اهمیتی حیاتی قائل بودند. این مورخان به‌خوبی دریافته بودنـد کـه رابطـه‌ای مسـئله‌دار میـان تولید معنا و ارزش‌های زیباشناختی و همین‌طور تصویر وجود دارد.

برای مورخی چون دابلیـو. جـی. تـی. میچـل تصـاویر شـیء نیسـتند و دارای حیـات و نیروهایی‌اند که بر ما اعمال می‌شوند. مطالعهٔ تاریخ هنر به‌سان گفت‌وگویی زنـده میـان مـا و تصاویر است. تصاویر برای قرن‌ها به صورت نشانه دیده شده‌انـد. امـا آن‌هـا انتظـاراتی از مـا دارند و منفعل نیستند (Mitchell 2005). هـم‌سـو بـا نگـاه میچـل، گوتفریـد بـوهم، یکـی از پیش‌گامان چرخش تصویری (iconic turn)، تصاویر را دارای منطقی خاص می‌داند کـه تنهـا به آن‌ها تعلق دارد. منظور او از منطـق «تولیـد منسـجم و پیوسـتهٔ معنـا از طریـق روش‌هـای اصالتاً تصویری است» (بوهم ۱۳۹۸: ۷۵).

این مؤلفان با تلاش درجهت گسترش مرزهای مطالعات فرهنگی بصری به تقابل بـا مفاهیمی مانند «چشم خلاق» در دیدگاه مدرنیستی می‌روند. در ایـن میـان، بـه‌نـوعی در تقابل میان فرهنگ والا و عامه طرف فرهنگ عامه را می‌گیرند. در نوشته‌های الکینز هـم به‌نوعی شاهد همین رویه‌ایم (الکینز ۱۳۹۵). او، به‌عنوان یکی از مورخـان همـین نسـل،

در بستر مطالعات بصری به پژوهش درمورد تاریخ هنر می‌پردازد و به‌دنبال روشی عینی، مشاهده‌گرانه، و منصفانه در کار تاریخ‌نگاری است. الکینز در کتاب *مطالعات بصری: جستاری شکاکانه* مسیری تازه برای مطالعات بصری طرح می‌کند؛ دوری‌جستن از نگاه اروپامحور در دریافت آثار و همین‌طور روی‌آوردن به تصاویر غیرهنری. او هم‌چنین راه‌حل‌هایی برای بازبینی تاریخ هنر و بازنویسی آن پیش‌نهاد می‌دهد (فربود و افهمی ۱۳۹۰: ۱۸).

دغدغه‌های الکینز حول موضوع تاریخ‌نگاری هنر کارهای پژوهشی او را در دو شاخه گسترش داده است: اولی بر مسائل مربوط به تحول رشتهٔ تاریخ هنر در دورهٔ جهانی‌سازی مابین جهانی‌گرایی و قوم‌گرایی متمرکز است. شاخهٔ دیگر به حساسیت او حول نوشتار تاریخ هنر بازمی‌گردد، چراکه به‌نظر نوشتار خنثی نیست و طبیعتاً باید به انتظارات متعارف این رشته پاسخ دهد (Raux 2015: 12). تفاوت نگاه او به نوشتار آکادمیک را، که جنبه‌ای بسیار تخصصی و تاحدی مقدس به خود گرفته است، می‌توان در نوشته‌های غیرآکادمیک‌تر او مانند کتاب *درباب مشاهده* دید.

باید اشاره کرد که دستاوردهای مطالعات بصری و تأثیر آن در تاریخ‌نگاری هنر موردتوافق همگان نبوده و گاه موضوع نقد مؤلفان مختلفی مانند روزالیند کرواس (Rosalind E. Krauss) قرار گرفته است. این مورخان با اشاره به هدف ضمنی مطالعات بصری که درظاهر یک رشتهٔ معین در تلاش برای رهایی از هرگونه قواعد و ضرورت‌های رشته‌ای است اذعان دارند که گسترش این رویکرد و «تسلیم تاریخ هنر به‌نفع تاریخ تصاویر باعث مهارت‌زدایی در تفسیر» خواهد شد (Boidy 2017: 310). به‌گفتهٔ کرواس، مهارت‌زدایی، مهارت‌های تخصصی یک مورخ هنر، نیازمند یادگیری طولانی و طاقت‌فرساست که از آموزش فراهم می‌شود و گستردگی رشته‌ای مطالعات بصری امکان اخذ چنین مهارت‌هایی را از طریق فعالیت در بستر تاریخ هنر مهیا نمی‌سازد (.ibid).

الکینز هم به‌سهم خود مطلع از معضلات مشابهی در مطالعات بصری است و می‌توان این نگاه را در آثارش دنبال کرد. عنوان یکی از کتاب‌های اصلی او در این زمینه *مطالعات بصری: جستاری شکاکانه* مبین چنین نگاهی به کمبودهای ممکن در فعالیت مورخ است (Elkins 2003). هم‌چنین، او در پروژه‌های مؤخر خود با نقد مطالعات بصری برای نرسیدن به چهارچوب مفهومی و ابزارهای نظری مناسب با اهدافش به کمبود نگاه خودانتقادانه در این شاخه از مطالعات فرهنگی اشاره دارد (Elkins et al. 2015). از نظر او،

باوجود زیرسؤال برده‌شدن تاریخ هنر استاندارد در مطالعات جدید، حتی در حیطهٔ مطالعات بصری تاریخ هنر هم هنوز نوشته‌ها و آرای مؤلفان غربی محوریت دارند.[۱] مشاهده در این بحث برای او از این حیث محوریت دارد که یکی از راه‌های رسیدن به نگاه خودانتقادی در این رشته و ورود دیدگاه‌های متفاوت به این حوزه است: نگاه‌هایی از فرهنگ‌های مختلف. برای مثال، مشاهدهٔ فرهنگ چین با نگاهی که برمبنای تفکر این فرهنگ است می‌تواند کاملاً متفاوت با مشاهدات یک مورخ غربی باشد. به‌عقیدهٔ الکینز، چنین مشاهدات خودمحوری می‌توانند مبناهای نظری بدیعی در تاریخ هنر به‌ارمغان بیاورند (Raux 2015). ازاین‌رو، مشاهده یکی از اعمالی است که او بر آن تأکید دارد.

۴. مشاهده به‌عنوان ابزار مورخ

همان‌طورکه بیان شد، در نگاه اول کتاب الکینز روش‌شناسی یا دیدگاه مشخصی درمورد تاریخ و هنر را به‌نمایش نمی‌گذارد. ازاین‌رو، تلاش خواهیم کرد با بررسی دقیق‌تر عناوین، دسته‌بندی‌های کتاب، و هم‌چنین مرور آرای مؤلف به طرح سؤال درمورد الگوی فکری شکل‌دهندهٔ اثر دست یابیم. هم‌چنان‌که عنوان کتاب مشخص می‌سازد، این نوشته اثری دربارهٔ مشاهده است، اما مشاهدهٔ چه چیزهایی؟ فهرست کتاب شامل لیست بلندی از مثال‌های متنوع از اشیا و پدیده‌های معمول زندگی روزمره یا دنیای فرهنگی ـ تاریخی ماست؛ فهرستی که تنوعی غیرمعمول دارد. ازیک‌طرف، شامل یک نهر آب و ازسوی‌دیگر شامل ساخته‌های مکانیکی یا جلوه‌های ویژهٔ پیچیدهٔ کامپیوتری می‌شود. گاه جزئیات یک تمبر را مطالعه می‌کند. گاه تلاش دارد پیچیده‌ترین تصاویر نمادین را رمزگشایی کند. در جایی به یک پدیدهٔ کوچک مانند دانهٔ شن و گاه به غروب آسمان یا پدیده‌های جوی می‌پردازد.

این موارد در فهرست در دو گروه اصلی دسته‌بندی شده‌اند. یک گروه شامل ساخته‌های بشر و گروه دیگر پدیدهای طبیعی‌اند. مؤلف در هر دو دسته با دقت و اشتیاق هم‌سانی ما را به مشاهدهٔ چیزهایی وامی‌دارد که از فرط پیش‌پاافتادگی و پیش‌فرض‌های ذهنی، از دیدن آن‌ها غافل بوده‌ایم. در اولین نگاه به فهرست، تمایزی ابتدایی میان دو گروه مشخص می‌شود. باوجوداین‌که همهٔ این موارد یا پدیده‌ها به‌صورت منطقی بصری‌اند، گروه اول در بیش‌تر موارد با تصویر سروکار دارند، حتی زمانی‌که با ترک‌های یک نقاشی مواجه می‌شویم. ازاین‌رو در تمام موارد مرتبط با علم، هنر، تکنولوژی، تاریخ، زبان، و به‌صورت

کلی فرهنگ‌اند، اما در مشاهدات گروه دوم بـا مـوردی فرهنگـی روبـه‌رو نمـی‌شـویم. ایـن پدیده‌های بصری صرفاً طبیعی و براثر نیروهای فیزیکی شکل گرفته‌اند.

حال، این سؤال اساسی پیش می‌آید که چرا تا این حد مؤلف بر امـر بصـری و مشـاهده به‌عنوان یک واکنش مهم در مواجهه با پدیده‌ها تأکید داشته است؟ همان‌گونه‌کـه طـرح شـد، این کتاب مسلماً حاوی یک روش‌شناسی در تاریخ هنر نیست، اما باتوجه‌به سـابقهٔ مؤلـف و این امر که ایدهٔ کتاب حاصل فعالیت سال‌های طولانی او به‌عنوان یک مـورخ در حیطـهٔ هنـر است، شاید بتوان حساسیت‌ها، خصوصیات، و نحوهٔ فعالیتی را که شایستهٔ یـک مـورخ هنـر امروزین است از لابه‌لای صفحات کتاب آشکار کرد.

اگرچه در موارد متعددی، به‌خصوص در بخش اول کتاب، مؤلف گاهی برای فهـم بهتـر موضوع تاریخچه‌ای مختصر از آن را طرح می‌کند، خواننده به‌صورت مستقیم بـا تـاریخ هنـر سروکار ندارد. این‌جا، تاریخ هر شیء امکان دیدن آن و فهم بهتـرش را فـراهم مـی‌آورد. بـه این صورت، ما با شخصیت مورخ در کتاب تماسی نداریم، امـا اگـر خصوصـیاتی را کـه در کتاب الکینز لازمهٔ دیدن‌اند به‌صورت تفکیک‌شده برشمریم، به شـمایی از خصوصـیات او و مهارت‌هایش نزدیک می‌شویم.

به‌صورت سنتی، یک مورخ هنری در زمینهٔ کیفیاتی هـم‌چـون تخصـص موضـوعی، شناخت تاریخی، مهارت در جست وجو، اعتبارسنجی و استفاده از اسناد، آشنایی با زبانِ تخصصی تاریخ هنر و اصطلاحات فنی آن آموزش دیده است. نسل جدید مورخان هنرَ با نگاهی انتقادی به تاریخ هنر به این کیفیـات بـه‌دیـدهٔ شـک مـی‌نگرنـد. بـرای مثـال، عینیت‌گرایی در تاریخ هنر امری است که خود را در تقابل با انتخاب‌های زیبایی‌شناسـی قرار می‌دهد و هر انتخاب در حیطهٔ تاریخ هنر را موردپرسش‌های جـدی در ایـن زمینـه قرار می‌دهد. توصـیهٔ الکینـز بـرای مـورخ از ورای عمـل مشـاهده چیسـت؟ بـا مـرور موضوعات طرح‌شده در کتاب، به‌نظر می‌آید که مشاهده از دیدگاه مؤلـف دو مسـئله را نزد مورخ هدف گرفته است.

۵. مشاهده علیه الگو

مشاهده امکان دوری‌جستن از پیش‌فرض‌های قبلـی بـرای دریافـت بهتـر پدیـده‌هـا را مهیـا می‌کند. الکینز تنها کسی نیست که به مشاهده به‌عنوان راهی برای فهم تاریخ هنر اشـاره دارد. مؤلفان مختلفی به مشاهدهٔ دقیق آثار هنری توصیه می‌کنند. برای مثال، کتاب‌های جـان برجـر

(John Berger)، *شیوه‌های دیدن* و *راه‌های نگریستن*، بیننده را دعوت به دیدن دقیق‌تر آثار می‌کنند، اما یادآوری می‌کنند که دیدن آثار در بافتارشان حاوی معانی متفاوتی است؛ یعنی دیدن از یک نظرگاه خاص ـ یک نظریه یا رویکرد، برای مثال رویکردی ماتریالیستی ـ راهی است که امکان فهم آثار را فراهم می‌کند.

درحالی‌که پیش‌نهاد کتاب الکینز درک بهتر آثار با فراموشی الگوهای پیشینی است، آگاهی به این قالب‌ها معمولاً با ارائهٔ توضیحی عقلانی اما حداقلی از پدیده‌ها ما را از جست‌وجوی چیزهای تازه منصرف می‌کند. روشی که مؤلف کتاب *درباب مشاهده* به ما پیش‌نهاد می‌دهد متفاوت است. او ما را به گردش در محیط اطرافمان می‌برد. محیطی که عموماً به‌سبب آشنا و معمولی‌بودن از آن غفلت می‌کنیم. مخاطب با سپردن خود به متن کتاب می‌تواند انبوهی از جزئیاتی نادیدنی را در اطراف خود کشف کند؛ چیزهایی نادیدنی اما مهم که تعمق درمورد وجودشان ضروری می‌نماید (الکینز ۱۳۹۷: ۳۳).

مثالی که در آن الکینز تلویحاً به ناکامل‌بودن الگوها و امکان وجود الگوهای بدیع‌تر از طریق مشاهدات اشاره دارد، زمانی است که او مخاطب را به مشاهدهٔ انتقادی جدول عناصر تناوبی دعوت می‌کند. او نشان می‌دهد که چگونه نظریه و الگو به داده‌ها نظم می‌دهند (همان: ۱۵۶). مؤلف به تغییرات پارادیمی در نظریه‌ها اشارهٔ ظریفی دارد و این‌که چگونه این تغییرات پارادایمی دسته‌بندی‌های شناخته‌شده را در قالب‌های جدید بازتعریف می‌کنند. الکینز با معرفی دو سامان‌بندی دیگر جدول تناوبی نشان می‌دهد که الزاماً الگوی موردتوافق اکثریت بهترین شکل نحوهٔ تعریف مسئله نیست و هم‌چنین نظریه‌های پیچیده‌تر، که حاصل مشاهداتی خارج از الگوهای متعارف‌اند، می‌توانند یک بستر را به‌صورت بهتر و منسجم‌تری صورت‌بندی کنند؛ حتی اگر این نظریه‌ها به‌سبب پیچیدگی و خوانش اقلیتی موردشناخت همگان قرار نگرفته باشند.

درحقیقت، سادگی نظریات نقش مهمی در انتشارشان ایفا می‌کند؛ همه‌گیری‌ای که در دنیای هنر تاحد یک افسانه یا اسطوره پیش می‌رود، اما این گستردگی الزاماً دلیلی بر صلاحیت یا برتری‌شان نیست. متخصصان می‌توانند داده‌های مشابهی را در الگوهای مؤثرتری دسته‌بندی کنند. مورد دیگر اشارهٔ مکرر او به این اصل است: عادت به الگوها باعث نوعی نابینایی به سامان‌ها و ایده‌های جدید می‌شود. پارادایم‌ها کامل نیستند و در هر زمانی سعی دارند منسجم‌ترین ساختار و نظریه را ارائه دهند. جدول تناوبی و همین‌طور سیستم‌های رنگی نمونهٔ مناسبی بر این مدعا هستند (همان: ۲۶۳).

تاریخی که از راه مشاهدهٔ مستقیم به‌دست می‌آید، به‌اعتقاد او، داستان فردی هرکس و هر فرهنگی از هنر است، نه بخشی حاشیه‌ای از یک الگوی تاریخ عام، بلکه یک تاریخ خاص یا صمیمی‌تر هنر. این کیفیت در نگاشتن او هم مشاهده می‌شود که، باوجود روش‌مندی آن، یک جریان خطی محتوم به خواننده تحمیل یا القا نمی‌شود. این را می‌توان در نوشته‌های دیگرش هم‌چون کتاب *داستان‌های هنر* دید (Elkins 2002). می‌توان از جای‌جای این کتاب به گوشه‌ای دیگر حرکت کرد و در فهم کتاب مشکلی اساسی روی نمی‌دهد. او در کتاب *داستان‌های هنر* نشان داده است که تاریخ هنری که ما می‌شناسیم، حتی به‌صورت ناکامل، برساختهٔ روایت‌های نسبتاً استانداردِ تاریخ هنر است و ما میراث‌دارِ آنیم. برای این کار، او قیاسی میان تعبیر معمول عده‌ای از دانشجویان و استادان و متونِ اصلی تاریخ هنر از رنسانس تا قرن نوزدهم انجام می‌دهد (بناءپور ۱۳۸۴: ۱۵۴).

مؤلف در کتاب *درباب مشاهده* برای رهایی قالب‌های ذهنی محدودکننده چنین توصیه می‌کند:

> هر نویسنده‌ای ـ مهم نیست با چه نیت و هدفی ـ می‌بایست یک فهرست کتاب نامحدود داشته باشد و درجریان هر مقاله و اظهارنظر مرتبطی باشد. ما می‌بایست آن‌قدر بخوانیم تا چشمانمان تار شود، این خواندن هم می‌بایست بلندپروازانه باشد، مانند نوشته‌های گرینبرگ و آدورنو، و هم بدون تبعیض‌قائل‌شدن؛ آثاری که در حالت عادی از آن‌ها فراری هستیم را هم باید بخوانیم (الکینز ۱۳۹۵).

۶. مشاهدهٔ جزئیات

اهمیت مشاهدهٔ جزئیاتی که مؤلف در کتاب طرح می‌کند در چیست؟ کتاب نشان می‌دهد که چیزهای ساده و پیش‌پاافتاده هم وقتی موردمشاهدهٔ دقیق قرار می‌گیرند، دسته‌بندی‌های پیچیده‌ای دارند و مشاهدهٔ این دسته‌بندی‌ها و تفاوت‌ها چیزهای زیادی را درمورد زمینهٔ (عموماً تاریخی) آن‌ها فراهم می‌کند. برخلاف ایدهٔ قبل که فهم الگوهای کلی امکان مشاهدهٔ درست را مهیا نمی‌کرد، الکینز با طرح مثال‌هایش به‌صورت نامحسوس نشان می‌دهد که مشاهدهٔ جزئیات امکان استخراج الگوهای تازه‌ای را فراهم می‌کند.

در جای‌جای کتاب، او روند شناخت را که به دسته‌بندی منجر می‌شود نشان می‌دهد. مشاهدهٔ دقیق امکان تفکیک پدیده‌ها را فراهم می‌آورد. دسته‌بندی این پدیده‌ها براساس

شباهت و تفاوت که بـه تعیـین گـروه‌بنـدی‌هـای ژنریـک منجـر مـی‌شـود، یکـی از اولـین فعالیت‌های علمی است. این امر برای مورخ هنری هـم دارای اهمیـت اسـت. هنرمنـدان بـا نشان‌دادن لایه‌های مختلف اندام‌های بدن در تصویر، توصیه به پیداکردن اندام‌هـای مشـابه در بدن، و فهم تفاوت اندام‌های واقعی با اندام‌های عام سـاختارها را درک مـی‌کننـد و آن‌هـا را نمایش می‌دهند. ضرورت وجود الگو (داده‌های ساختاری) بـرای دیـدن از سـوی هنرمنـدان (الکینز ۱۳۹۷: ۱۸۲) و همین‌طور امکان دیدن ساختار از طریـق رجـوع بـه کلیـت از سـوی مؤلف طرح شده است.

اهمیت مشاهدهٔ دقیق جزئیات چیزی است که از چشم دیگر مورخان هنـر پنهـان نبـوده است. برای مثال، دانیل آراس (Daniel Arasse) کتابی با همین عنوان درمورد تاریخ هنـر دارد (Arasse 1992). در کتاب *درباب مشـاهده*، مؤلـف در حرکتـی آهسـته و بـا جسـت‌وجـوی نشانه‌های نامحسوس در جزئیات به اثـری از انسـان مـی‌رسـد؛ نـوعی باسـتان‌شناسـی آثـار دیداری انسان معاصر. او سعی دارد نشان دهد که چگونه درک ساختار از ورای تجربهٔ دیـدن ممکن است (الکینز ۱۳۹۷: ۱۶). برای مثال، با طـرح ویژگـی‌هـای یـک کانـال، مخاطـب بـه شناختی از یک ایده به فرم تبدیل‌شده می‌رسد؛ چیزی شبیه به یک طراحی. به‌ماننـد لئونـاردو داوینچی که مشاهدهٔ طبیعت را راهی برای استخراج ریاضیات و قواعد آن می‌دانست، الکینـز نشان می‌دهد که چگونه با این روش می‌توان تولیدات انسانی پیچیده‌تر را رمزگشایی کرد.

جزئیات طرح‌شده در کتاب معمولاً به چیزهای بیـرون از تصـویر و بـه فرهنـگ ارتبـاط دارند. مؤلف هوشمندانه ارتباطی بین ترک‌های یک جاده و یک نقاشی ایجاد می‌کند و نشـان می‌دهد که چه‌طور برخی از این موارد براساس نیروهای فیزیکی مشابهی به‌وجـود مـی‌آینـد. مشاهده و دانش درباب موارد دیگر می‌تواند آگاهی فنـی بـرای درک و تحلیـل آثـار هنـری به‌وجود بیاورد. درعین‌حال، دنبـال‌کـردن همـین تغییـرات فیزیکـی مـی‌توانـد بـرای انسـان معنادار باشد.

برای الکینز، رجوع به جزئیات تنهـا نمایشـی از وسـواس هنرمنـد نیسـت، بلکـه رابطـهٔ مستقیمی با دریافت اثر از سوی مخاطب دارد. دغدغهٔ هنرمند در فرایند تولید اثر بـا دقـت و حساسیت مخاطب در مواجهه با اثر جبران مـی‌شـود (Elkins 2010). حتـی چیزهـایی ماننـد ترک‌های یک نقاشی مـی‌تواننـد منشـأ متفـاوتی داشـته باشـند و هرکـدام از ایـن داده‌هـا در شبکه‌ای از پیوندها می‌توانند اطلاعات ارزش‌مندی از اثر به ما بدهند. او بـه همـین صـورت نشان می‌دهد که چه‌طور ترک‌های ریز روی یک تابلوی قدیمی می‌توانند بـه‌کمـک انتسـاب

تابلوی یک نقاش یا یک مکتب خاص هنری بیایند. همهٔ این‌ها مثال‌هایی‌اند که اهمیت مشاهدهٔ جزئیات را برای مورخ نشان می‌دهند.

جزئیات موردنظر مؤلف تنها شامل موارد ثابت نمی‌شوند. همه‌چیز درحال تغییر مداوم است. در مثال‌های کتاب، نیروهای فیزیکی، نیروهای طبیعی، و ژنتیکی باعث این تغییرات می‌شوند. با قیاس میان منشأ این تغییرات در پدیده‌های طبیعی و دست‌ساخته‌های بشر مشخص می‌شود که تولیدات بشر همواره ابعادی سوبژکتیو و الگومحور دارند. برای مثال، تصاویری که یکی از دو بخش اصلی کتاب را به‌خود اختصاص داده‌اند.

به‌اعتقاد الکینز، تصاویر تولیدِ انسان حیات دارند. او نشان می‌دهد که چگونه درطول زمان تصاویر منتشر و دچار دگردیسی می‌شوند. این تصاویر برای مخاطبان در دوره‌های مختلف گاه اهمیت می‌یابند و گاه پیش‌پاافتاده می‌نمایند. یکی از وظایف مورخ تبارشناسی (généalogie) همین تغییرات و رفتن به سرچشمه‌های اصلی تصاویر است. تمبرهای پستی و توسعهٔ این ژانر تصویری در جهان یکی از مثال‌های اوست (الکینز ۱۳۹۷: ۲۹).

بیش‌تر فعالیت تاریخ هنر با تمرکز بر پدیده‌های فرهنگی و به‌خصوص هنری تلاش در بازنمایی یا مشخص‌کردن ابعاد مختلفی دارد که بستر خلق اثر را توجیه می‌کنند. برای این، به نظریه‌ها و الگوهای کلی رجوع می‌کند، اما الکینز با طرح مثال‌هایی ساده نشان می‌دهد که بستر فرهنگی اجتماعی تنها در محصولات فرهنگی ـ هنری نمود ندارد و مشاهدهٔ دقیق جزئیات دیگر پدیده‌ها هم راهی برای فهم این بسترهاست. برای مثال، او در موردِ مربوط به کانال آب از استنتاجی شروع می‌کند و فرم یک کانال را به‌صورت جالبی با وضعیت اجتماعی‌اقتصادی آمریکا در یک دورهٔ خاص پیوند می‌زند (همان: ۴۱).

الکینز، درعین‌حال‌که در سراسر کتاب جزئیات و مشاهدهٔ آن‌ها را ارج می‌نهد، از معضلات تفسیری مربوط به افراط در نزدیک‌شدن به موضوع نیز آگاه است؛ به‌خصوص هنگامی‌که امکانات تکنولوژیک دست‌رسی بی‌حدی را به جزئیات فراهم می‌کند. او، به‌مانند دیگر مورخان، امکان ابزارهای امروزین را برای نزدیک‌شدن بیش از حد به اثر موردنقد قرار می‌دهد. الکینز در مقاله‌ای با عنوان «آیا گوگل ما را بیش از حد به هنر نزدیک می‌کند؟» به تحلیل «پروژهٔ هنری گوگل» (Google Art Project) در اسکن‌کردن و دراختیار قراردادن تصاویر بیش از سی هزار اثر هنری می‌پردازد (Elkins 2013: 21). بیننده می‌تواند در این تصاویر جزئیات آثار را با چنان کیفیتی مشاهده کند که حتی خودِ نقاش هم قادر به ادراک آن نبوده است.

او با ذکر این ایده که نمایش جزئیاتی که هنرمند به نمایش آن‌ها تمایل نداشته است، ضرورت و سودمندی چنین امکانی را درمورد اثر مخرب آن بر هالهٔ هنری حول آثار زیرسؤال می‌برد. به‌عقیدهٔ او، امکان تکنولوژیکی این خطر را به‌همراه دارد که هر بینندهٔ آماتوری را به یک کارشناس خانگی بدل کند. این ابزارها دیدگاه صحیحی برای بیننده نمی‌گشایند، بلکه بیش‌تر درخدمت فرونشاندن شهوت دیدن‌اند؛ در دوره‌ای که مورخ هنری در میانجی‌گری میان اثر و مخاطب دچار چالش شده است. او در این انتقاد تنها نیست (Arasse 2001). الکینز با گسترش دست‌رسی عامه به هنر مشکلی ندارد، اما برای او میان اطلاعات و دانش تفاوتی وجود دارد. تنها انبوهی از داده‌های خام نمی‌توانند مخاطب را در یک تجربهٔ زیبایی‌شناختی عمیق درگیر کنند. ارجاعات فرهنگی ـ تاریخی و ابزارهای فکری مفهومی برای چنین تجربه‌ای ضروری‌اند. برای مثال، مشاهدهٔ دقیق ترک‌ها امکان دسته‌بندی تکنیک‌ها در دوره‌های زمانی خاص را مهیا می‌کرد (الکینز ۱۳۹۷: ۴۲). در این‌جا، مشاهدهٔ جزئیات با هم‌راهی متخصص به ما شناخت می‌دهد.

۷. تصویر و کلام

بحث مربوط به نسبت تصویر و کلام برای بسیاری از مورخان اهمیت دارد. در کار الکینز هم نوعی رقابت بین تصویر و متن را شاهدیم. در مثال‌های کتاب، رمزها الزاماً پیچیده نیستند و متن و تصویر در جدالی در رابطه با حقیقت‌اند. این بحث با موضوع بی‌طرفانه‌بودن تفسیر و همین‌طور با موضوع الگوهای پیشینی شناخت ارتباط دارد. الکینز از ورای مثال‌هایش نشان می‌دهد که چگونه نگاه متخصص جهت‌دار و در جست وجوی چیز خاصی در تصاویر است؛ برای مثال، مورد مربوط به تصویر رادیوگرافی و نقشه‌ها. او هم‌چنین نشان می‌دهد که تصور نقش مهمی در خوانش و رمزگشایی نشانه‌ها و تصاویر ایفا می‌کند (الکینز ۱۳۹۷: ۱۰۹). از این طریق، خلاقیت پنهان در تصاویر آشکار می‌شود.

الکینز به‌نوعی نشان می‌دهد که کار مورخ در نزدیکی با کار منتقد کمک به مشاهدهٔ بهتر اثر است. دیدن مهم‌ترین عمل در فرایند مواجهه با اثر است. از لابه‌لای سطور الکینز می توان دریافت که دیدن به این روش در تقابل با نظریه قرار می‌گیرد. نظریه با بازی‌های کلامی می‌تواند خلوص نگاه بر اثر را مخدوش کند و از تأثیر آن بکاهد. بدین گونه، زبان امکان سوارشدن بر تصویر را دارد. هرچند درنهایت کار مورخ انتقال مفاهیم با لغات و عبارات زبانی است، اما این‌که کلام مورخ درخدمت کدام (تصویر یا زبان) است اهمیت

دارد. مرور تغییرات تاریخ هنر نشان از تسلط زیاد کلام و قواعد ریتوریک بر تاریخ هنر دارد. تصویر حتی در تاریخ‌های متعارف عصر ما بهانه‌ای برای جولان‌دادن کلام از طریق نسبت‌دادن صفات مختلف به آن است. توصیف اثر هنری با کلام بیش‌تر نمایشی از مفهوم‌سازی ذهنی آن نزد فرد است، تا ارائهٔ اثر در کلام.

مؤلف در یادداشتی در ابتدای کتاب به این امر اشاره می‌کند:

> از نظر من، بدون استفاده از واژگان برای توصیف دیده‌ها عملِ دیدن بسیار مشکل و تقریباً غیرممکن است. هرچه کلمه بیش‌تر، دیده‌ها بیش‌تر. من معتقدم که دیدن در غیبت زبان اتفاق می‌افتد. ولی آگاهی‌ای که از این دیدن حاصل می‌شود، تنها با استفاده از زبان منتقل می‌گردد (همان: ۱۲).

او هم‌چنین به‌سراغ مسئلهٔ مهم خوانش تصویر می‌رود. مثال او همان مثال مشهور گامبریچ درمورد خوانش تصویر رادیوگرافی است. الکینز مسئلهٔ تخصص برای خوانش را طرح می‌کند. در این‌جا، دقت تنها راه‌حل ورود به تصاویر و فهم آن‌ها نیست. ما با دیدن تصاویر رادیوگرافی چیز زیادی متوجه نمی‌شویم، اما وقتی مؤلف، مانند یک استاد آناتومی، بادقت و جذابیت نقاط مبهم یک تصویر رادیوگرافی بدن را مشخص می‌کند، می‌توانیم از ورای چیزهایی که پیش‌تر هیچ درکی از آن‌ها نداشتیم، قسمت‌های مختلفی از اندام‌های حیاتی بدن را ببینیم. آن‌گاه متوجه می‌شویم که از طریق همین فرم‌های نامحسوس، گنگ، و تیره چه‌طور می‌توان اطلاعاتی درمورد جنسیت، سن، یا حتی وضعیت سلامتی افراد به‌دست آورد (همان: ۵۹). او با طرح مثال‌های متنوعی از بدن هر بار ساختارهای مختلفی از آن را به ما نشان می‌دهد و به این صورت نشان می‌دهد که چه‌طور می‌توان لایه‌های مختلف یک تصویر را خواند و در هر لایه چیزهای متفاوتی را تشخیص داد.

انتخاب مثال تشخیص از روی تصاویر رادیوگرافی به‌صورتی کنایه‌وار می‌تواند به بُعد پاتولوژیک خوانش تصاویر اشاره داشته باشد. بعدی مستقیم از تصویر مرتبط با ایدهٔ زخم در تصاویر که برای مؤلفی مانند رولان بارت در تضاد با ویژگی فرهنگی آن‌ها در نظر گرفته می‌شد. او این بخش را با گذری از تصاویر به مرگ و درد به‌پایان می‌رساند؛ امری که نمی‌تواند اتفاقی باشد.

هم‌چنین درادامه نشان می‌دهد که چگونه ایدئوگرام‌ها ارتباطی بصری با سوژهٔ خود دارند (همان: ۷۹). نشانه‌ها با مدلول خود در سطوح مختلفی ارتباط دارند. رابطهٔ نشانه با موضوعش مستقیم و انضمامی نیست. الکینز نشان می‌دهد که این ارتباط می‌تواند ابعادی

مختلف یا ترکیبی داشته باشد (همان: ۸۶). اما درنهایت حتی نشانه‌ها هم کیفیتی تصویری و قابل‌تأمل از طریق دیدن دارند.

درنهایت، الکینز با طرح مثال نظریه‌های مختلف درمورد سوسک‌های سنگی مصری وجه دیگری را از نسبت نامناسب میان تصویر و کلام نشان می‌دهد و به خطر زیاده‌روی در تفاسیر اشاره می‌کند. او این سؤال را مطرح می‌کند که تا چه حد می‌توان به تفاسیر بسیار پیچیده اعتماد کرد؟ به‌دور از ردکردن یک‌بارهٔ فعالیت‌های نظری در زمینهٔ مطالعات تاریخ هنر، آیا چشمان ما هنوز ابزارهای قابل‌اطمینان‌تری نیستند؟

۸. مشاهده و بازنمایی

یکی از کلیدواژه‌های مورخ بازنمایی در هنر است. او در بخش‌های مختلف متن با این مفهوم سروکار دارد و تلاش می‌کند نشان دهد که چگونه بازنمایی‌ها با ادراک انسان‌ها از جهان در فرهنگ‌های مختلف در ارتباط‌اند. در دنیای مدرن، بازنمایی‌هایی نادیدنی وجود دارند؛ مانند بازنمایی ریاضی فضا و زمان با ابزارهای جدید.

الکینز هم اشاره‌ای به این مفهوم دارد. او در عنوان جلوه‌های ویژه با رجوع به ابزارهای دیجیتال برای تولید شبیه‌سازی از یک منظرهٔ طبیعی به پیچیدگی ساختار طبیعت در رابطه با بازنمایی اشاره می‌کند (الکینز ۱۳۹۷: ۱۴۳). دیدن همواره ساده‌تر از بازنمایی است و قضاوت یک مورخ درمورد تصویری از یک پدیده باید نکات پیچیده درمورد تصویر را در نظر داشته باشد. شناخت و خبرگی مورخ درمورد تصویر در این‌جا ضروری به نظر می‌آید. او نشان می‌دهد، باوجود ابزارهای پیچیده، قواعد مربوط به واقع‌نمایی از راه‌کارهای کم‌وبیش مشابهی پیروی می‌کنند. مؤلف درعین نمایش علاقه‌مندی و مهارت خود به‌عنوان یک مورخ جاافتاده در استفاده از ابزارهای دیجیتال به دوام بازنمایی در قالب‌های جدید و همین‌طور به امکان فراروی بازنمایی از واقعیت‌ها در حالت موجود یا «سیمولاکر» در معنای بودریاری اشاره دارد.

برای او، تصاویر حاوی نشانه‌های قابل‌دریافتی از جهان‌بینی مردم و فرهنگی‌اند که در آن‌ها نشر یافته‌اند؛ یعنی از مجرای تصویر می‌توان به‌نظارهٔ نگاه مردم به دنیا پرداخت. این امر به‌خصوص در تصاویر غیرهنری صادق است؛ تصاویری که در دیدگاه مؤلف از اهمیتی به‌اندازهٔ تصاویر هنری برخوردارند (نصری ۱۳۹۴: ۹۹). الکینز به‌عنوان مثال به‌سراغ نقشه‌ها می‌رود. او با توضیح اجزای یک نقشهٔ جهان مربوط به قرن نوزدهم از برمه نشان می‌دهد که

چگونه بخش‌های مختلف نقشه ترکیبی از دانسته‌ها، اعتقادات، دیده‌ها، و حتی تقلید سیستم‌های بازنمایی از اروپاییان است.

در پایان کتاب، بحث او درمورد مشاهده به‌صورتی جالب ـ که به‌هیچ‌وجه اتفاقی به‌نظر نمی‌آید ـ به اندام حسی ختم می‌شود که عمل مشاهده به‌واسطهٔ آن انجام می‌شود: چشم، یعنی همان‌جاکه اساساً مشاهده از آن‌جا آغاز می‌شود. الکینز با اشاره به پیچیدگی و دقت چشم بیان می‌کند که مسئلهٔ هنرمندان بیش‌تر درک محدودیت‌های متریالی در بازنمایی طبیعت و آن‌چه است که چشمان مستقیم می‌بینند (الکینز ۱۳۹۷: ۲۵۵). بحثی مانند رنگ و ارزش‌گذاری آن امری نسبی است. از طریق مثال‌های طرح‌شده متوجه می‌شود که، علاوه‌بر وجود سیستم‌های مختلف تعریف رنگ، دریافت فیزیولوژیک آن برای هرکسی متفاوت است. در این‌جا، او به تأثیر زبان در ادراک اشاره دارد که نمونهٔ خوبی از تأثیر الگوهای پیشینی در ادراک است (همان: ۲۶۸).

۹. نتیجه‌گیری

می‌توان به‌جرئت حدس زد که اولین پرسشی‌هایی که بعد از خواندن کتاب به ذهن مخاطب می‌آید چنین‌اند: آیا الگوی منظمی در کلیت مطالب ذکرشده در این کتاب وجود دارد؟ درمیان مثال‌های موجود چه ارتباط منطقی‌ای وجود دارد؟ در پاسخ باید گفت همان‌طورکه مؤلف در ابتدای کتاب و با کمال فروتنی بیان می‌کند کتاب فاقد یک روش‌شناسی دانشگاهی است، اما دیدیم که رابطه‌ای منطقی بین مثال‌ها و دسته‌بندی‌های آن‌ها وجود دارد.

الکینز، که متخصص شناخته‌شده‌ای در تاریخ هنر است، از ورای مثال‌های خود و به‌بهانهٔ آموزش نحوهٔ دیدن، انبوهی از مسائل و نکات مربوط به دریافت آثار هنری و مطالعهٔ آن‌ها را طرح می‌کند؛ امری که فعالیت اصلی یک مورخ هنری را تشکیل می‌دهد.

الکینز نشان می‌دهد که مورخ چگونه باید به‌عنوان یک متخصص از دانش خود در بستر موردمطالعه استفاده کند (ترک نقاشی‌ها ـ تمبر پستی). چگونه باید در دریافت آثار تاریخی به نقش زبان و فرهنگ اهمیت دهد (دست‌خط چینی و ژاپنی)؟ این‌که تا چه حد امکان تفسیر دارد و خطر زیاده‌روی در تعبیر چیست (سوسک‌های سنگی مصری)؟ و درنهایت وقتی به‌عنوان خبره و کارشناس تمام دانش خود را برای دریافت پدیده‌ها به‌کار برد، چگونه به نبوغ و شهود خویش اجازه دهد که با رجوع به امری مانند تخیل به حدسیات تازه‌ای در تفسیرش دست پیدا کند.

مطالب مورداشارهٔ مؤلف، همچنان‌که طیف وسیعی از فعالیت‌های یک مورخ هنری را نشان می‌دهند، نمایشی از رویکردهای مختلف برای درک هنر در بستر تاریخی اند. از تخصص‌های میان‌رشته‌ای که امروزه یا مورخان از آن‌ها سر درمی‌آورند یا کارشناسانش موردرجوع مورخان‌اند؛ تخصص‌هایی مانند: مهندسی (کانال آب ـ سطح جاده)، شیمی (جدول تناوبی)، بیولوژی (علف‌ها، درختان، و شاپرک‌ها)، و پزشکی (اشعهٔ ایکس، بدن انسان و چشم)، هم‌چنان‌که زبان‌شناسی (هیروگریف‌های مصری)، جامعه‌شناسی (خطِ یونانی)، قوم‌شناسی (نقشه)، ایکونولوژی (معناوا)، و روان‌کاوی (منداالاها). ازطرف‌دیگر، تفاوت نمونه‌های طرح‌شده از سوی مؤلف به عدم تمرکز او بر اثر هنری به‌منزلهٔ کلید درک تاریخ هنر اشاره دارد. الکینز متخصص مطالعات بصری است. به‌نظر او، تاریخ هنر تنها با مطالعهٔ آثار هنری قابل‌فهم نیست و مشاهدات دیگر پدیده‌های بصری در فرهنگ امروزه می‌تواند به درک آن عمق دهد؛ اگرچه برای این مشاهدات تخصص و دانش‌های متفاوتی نیاز است مانند آن‌چه ذکر شد.

می‌توان گفت نکتهٔ دیگری که در امر مشاهده برای الکینز از اهمیتی حیاتی برخوردار است، به‌نوعی پالایش ذهن از پیش‌فرض‌ها برای کمک به دیدن الگوهای جدید در پدیده‌هاست. این نکته به‌خصوص در تاریخ هنر ازآن‌رو اهمیت دارد که طبقه‌بندی مستقر تاریخی، که در رویکردهای سنتی امر ناگزیر برای تعیین نسبت میان پدیده‌های تاریخی است، محدودیت‌های بسیاری برای دریافت موثق پدیده‌های جدید ایجاد می‌کند. برای مثال، درحالی‌که این دسته‌بندی‌های مفهومی باید از ویژگی‌های موضوعات خود تبعیت کنند، هر موضوع هنری تاریخی درعمل در این چهارچوب‌ها قرار می‌گیرد. وسیع‌ترین این چهارچوب‌ها نظریهٔ تاریخ هنر جهانی و استاندارد است که الکینز غرب‌محوربودن آن را بارها موردنقد قرار داده است. او دربارهٔ مضرات چنین قالب‌های ذهنی آماده‌ای چنین می‌گوید: «مطالعهٔ تاریخ مانند سیگارکشیدن است. هردو عادات لذت‌بخشی هستند، اما برای ما ضرر دارند؛ یکی به بدن آسیب می‌زند و دیگری به تخیل» (الکینز ۱۳۹۲: ۲۸۶). او به استقلال خواننده در درک و بازسازی تاریخ هنر اعتقاد دارد. این‌که هرکسی حدی از شناخت انتقادی در مواجهه با تاریخ هنر داشته باشد که بتواند از ورای کلیشه‌های تاریخی موجود مسیر سیر هنر در گذشته را ترسیم و درک کند.

هم‌چنین، از ورای نوشته‌های الکینز به نگاه نوستالژیک او به تغییر وجه هنر در دوران مدرن و رجوع او به رومانتیسم پی می‌بریم (موسوی اقدم ۱۳۹۳). به‌نظر او، در گذشته

حساسیت به تصاویر و زیبایی‌شناسی هم نزد هنرمندان و هم مخاطبان آن بیش‌تر بوده است (الکینز ۱۳۹۷: ۳۱). باوجود رگه‌های نوستالژی در نوشته‌های مؤلف می‌توان دریافت که او نگاهی امیدوارانه به تاریخ هنر دارد، چراکه امید می‌دهد در عصر پایان‌ها، به‌خصوص پایان وعدهٔ داده‌شدهٔ هنر و تاریخ هنر و حتی خود تاریخ، هنوز بتوان چیزهای تازه‌ای را برای کنج‌کاوی و طرح پرسش درمورد آن‌چه هنر است و سرنوشت آن طرح کرد. درنهایت، او نشان می‌دهد که خلاقیت فقط در تصاویر نیست، بلکه مشاهده و دریافت نیز یک واکنش فعال و خلاقانه است. مشاهده یک روش تقابل انتقادی فعال و نه دریافت منفعل ادراکات است؛ روشی برای مفهوم‌سازی، استخراج، و تحلیل داده‌ها و همین‌طور استنتاج و داوری درمورد پدیده‌هاست.

درپایان، باید اشاره کرد که در نبود کتاب‌های روش‌شناسانهٔ مؤلف در زبان فارسی، که مرجعی برای ایده‌ها و روش او در تاریخ هنرند، احتمالاً کژفهمی‌هایی در استفاده از کتاب موردنظر وجود دارد. مؤلف در مقدمهٔ فارسی کتاب بر این نکته تأکید کرده است به این امید که انتظار و استفاده از آن هم‌چون ترجمهٔ چینی کتاب واقع‌گرایانه و صحیح باشد. به‌گفتهٔ او، نسخهٔ چینی کتاب به‌اشتباه به‌عنوان یک کتاب دانشگاهی تدریس می‌شود. این وضعیت وقتی غامض‌تر می‌شود که بدانیم تعداد بیش‌تری از کتاب‌های اصلی مؤلف که شامل تفکرات بنیادی و کارهای عمیق او در تاریخ هنرند به زبان چینی ترجمه شده‌اند، درحالی‌که در زبان فارسی، علاوه‌بر این کتاب، دو اثر دیگر *اشک‌ها و تصویرها* و *برسر نقد هنری چه آمد؟* ترجمه شده‌اند که این دو نیز ماهیتی تجربی ـ پژوهشی دارند و از متن‌های مرجع مؤلف در حیطهٔ تاریخ هنر نیستند.

پی‌نوشت‌ها

۱. او در مصاحبه‌ای در سال ۲۰۱۵ درمورد مرجع نظریهٔ هنری سؤالاتی جدی مطرح می‌کند: شرقی‌ها به آرای غربی‌ها رجوع می‌کنند، ولی آیا خلافِ این‌هم ممکن است؟ تعدادی از پژوهش‌گران غربی درمورد خاور دور به آرای کسانی مانند هانری میشو یا رولان بارت مراجعه می‌کنند که خود متخصص شرق‌شناس نبودند. متون کلی درمورد نظریه‌های هنری خارج از مرکز به‌صورت صحیحی بازنمایی هنر و دیدگاه‌های زیبایی‌شناسی در فرهنگ‌های حاشیه نیستند (see Raux 2015: 55-64).

کتاب‌نامه

آرنولد، د. (۱۳۹۴)، *تاریخ هنر*، ترجمهٔ ر. قاسمیان، تهران: بصیرت.

الکینز، ج. (۱۳۸۵)، «نظریهٔ نشانه‌شناسی پیرس برای تاریخ هنر چه سخنی دارد؟»، تدوین م. ف. سجودی، *گلستان هنر*، ش ۳.

الکینز، ج. (۱۳۹۲)، *اشک‌ها و تصویرها*، تهران: حرفهٔ نویسنده.

الکینز، ج. (۱۳۹۵)، *برسر نقد هنری چه آمد؟*، ترجمهٔ م. فرهادی‌کیا، تهران: حرفهٔ نویسنده.

الکینز، ج. (۱۳۹۶)، «دشواری‌های نوشتن دربارهٔ امر معاصر»، ترجمهٔ م. م. قادرنژاد کردستانی، *تندیس*، ش ۳۶۳.

الکینز، ج. (۱۳۹۷)، *درباب مشاهده* (نسخهٔ دوم)، ترجمهٔ ف. صادقی شقاقی، تهران: حرفهٔ نویسنده.

بناءپور، ه. (۱۳۸۴)، «معرفی کتاب: *داستان‌های هنر*»، *گلستان هنر*، ش ۲.

بوهم، گ. (۱۳۹۸)، «فراتر از زبان؟ نکاتی درمورد منطق تصاویر»، ترجمهٔ جمال عرب‌زاده، *زیباشناسی*، س ۳، ش ۳.

فربود، فریناز و رضا افهمی (۱۳۹۰)، «پژوهش درباب دیدن: معرفی آثاری در زمینهٔ نظریه‌های بصر و تصویر»، *کتاب ماه هنر*، ش ۱۵۷.

موسوی اقدم، کامبیز (۱۳۹۳)، *نقد کتاب هنر*، ش ۳ و ۴.

نصری، امیر (۱۳۹۴)، *گذار از تاریخ هنر به علم تصویر*، تهران: پژوهشکدهٔ هنر.

Arasse, D. (2001), *Interpréter l'Art: Entre Voir et Savoirs, Les Renouvellements de l'Observation dans les Sciences Contemporaines*, Paris: UTLS-la Suite, 12 Juillet.

Arasse, D. (1992), *Le Détail, Pour une Histoire Rapprochée de la Peinture*, Paris: Flammarion.

Boidy, M. (2017), "I Hate Visual Culture: L'essor Polémique des Visual Studies et les Politiques Disciplinaires du Visible", *Revue d'Anthropologie des Connaissances*, vol. 11, no. 3.

Elkins, A. (2013), "Is Google Bringing Us Too Close To Art?", Available at: <http://www.dailydot.com/opinion/elkins-is-google-bringing-us-too-close-to-art/>.

Elkins, J. (2002), *Stories of Art*, New York: Routledge.

Elkins, J. (2003), *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, New York: Routledge.

Elkins, J. (2010), "Huffingtonpost", Available at: <https://www.huffpost.com/entry/are-artists-bored-by-thei_b_792913>.

Elkins, J., M. Sunil, and F. Gustav (2015), "Farewell to Visual Studies", *Stone Art Theory Seminars*, Penn State University Press.

Mitchell, W. (2005), *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago, Illinois, USA: The University of Chicago Press.

Raux, S. (2015), "Entretien Avec James Elkins", *Perspective*, no. 2.