

مقایسه رویکردهای حفاظت و نسبت آنها

با خوانش و درک اثر هنری*

رسول وطن‌دوست** فرهنگ مظفر*** نادر شایگان فر**** زهره طباطبایی*****

چکیده

در قرن نوزدهم میلادی، حفاظت به معنای حفظ حقیقت اثر و آشکارسازی آن و در دوره‌های بعد به معنای دیگری چون تسهیل‌کننده عمل خوانش، تعریف‌شد. حفاظت، در هریک از این تعاریف و معانی چه آشکارسازی و چه تسهیل عمل خوانش، به فهم و تفسیر اثر باز می‌گردد. توجه به جنبه‌های غیر مادی اثر در کنار جنبه‌های مادی باعث می‌شود تا درک معانی و خوانش آنها، جنبه‌های دیگر فهم و دریافت را روشن‌سازند. بنابر آنچه بیان‌شد، پرسش بنیادین پژوهش حاضر این است که چه رابطه‌ای میان رهیافت‌های فهم و دریافت اثر هنری و نظریات حفاظت وجود دارد. همچنین، آیا می‌توان گفت وظیفه حفاظت‌گر در لحظه حفاظت تفسیر اثر است و بر مبنای آن، مراحل بعدی حفاظت شکل می‌گیرد. بدین منظور در این پژوهش تلاش‌شده تا با بررسی نظریات حفاظت و رهیافت‌های هرمنوتیک و دریافت اثر، وجوه مشترک آنها بررسی‌شود. همچنین، نشان داده‌شود که لحظه حفاظت همان لحظه درک و شناخت اثر است و این معرفت به دست نمی‌آید مگر اینکه حفاظت‌گر همچون مفسر به تفسیر اثر پردازد. تا آنجا که نظریه پردازان حفاظت نیز از ابتدا تاکنون اصول حفاظت را با رویکردهای تفسیری چون نیت هنرمند، اثر و مخاطب پایه‌ریزی کرده‌اند. براین اساس نگارندگان در مقاله پیش‌رو با بهره‌گیری از روش تحلیلی - استنباطی و استفاده از مستندات و مکتوبات نظریات و رهیافت‌های حفاظت، هرمنوتیک و نظریه دریافت را باهم مورد مقایسه و تطبیق قرار داده‌اند. افزون بر اینها وجوه مشابه آنها را نیز مشخص نموده‌اند تا دریابند که حفاظت چه در تعاریف و چه در دیدگاه نظریه پردازانش، نیازمند رویکردی تفسیری است. اگرچه در بعضی نظریه‌ها وجهی چون نیت هنرمند شاخص شده‌است با این همه، هرکدام از رویکردهای تفسیر لازم است؛ اما به تنهایی کافی نیست. چراکه هر اثر وجودی منحصر به فرد دارد و نیازمند تفسیری خاص است و نمی‌توان همه آثار را صرفاً براساس یک رویکرد حفظ کرد.

کلیدواژگان: هرمنوتیک، دریافت، خوانش، حفاظت، اثر هنری.

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از رسالهٔ دکتری با عنوان "ارتقای ادراک ارزش‌های زیباشناسی و هنری با طراحی مدل‌ها و روش‌های آموزشی جهت حفاظت میراث هنری" است.

** استادیار، دانشکده مرمت، دانشگاه آزاد اسلامی.

*** دانشیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان.

**** استادیار، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.

***** دانشجوی دکتری مرمت آثار، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

حفاظت بیش از آنکه فقط فنی برای نگهداری اثر باشد، مقوله‌ای فرهنگی و شناختی است. هر اثر هنری دارای وجوهی چون ادراک بی واسطه هستی و بیان این ادراک به واسطه قواعد و اصول هنری و دریافت است. اثر هنری در مرحله بیان به وجود می‌آید؛ اما در مرحله دریافت است که کامل می‌شود. در این نگاه، آشکار است که بیان از آن هنرمند و دریافت از آن مخاطب است. حال این پرسش‌ها مطرح می‌شود که فرایند فهم و ادراک اثر چگونه انجام می‌گیرد. آیا این فرایند با مراحل حفاظت رابطه‌ای دارد و می‌توان از رهیافت‌های نظری در خصوص فهم و دریافت یاری جست تا مسیر حفاظت روشن‌تر گردد. در همین راستا، نگارندگان در پژوهش حاضر کوشیده‌اند تا با بررسی رهیافت‌هایی درباره فهم و دریافت اثر هنری و مقایسه آن با نظریه‌های حفاظت، نسبت این دو را با هم مشخص پیدا کنند. همچنین به این مطلب پردازند که شناخت و درک اثر هنری، مسیر مرمت را مشخص می‌نماید و اصول حفاظتی چون اصالت و تمامیت بر مبنای درک صحیح از اثر، امکان‌پذیر است. قرن نوزدهم میلادی تاکنون تفسیر اثر به عنوان پایه حفاظت شناخته شده‌است. هر چند در ابتدا فهم اثر براساس نیت هنرمند و متن اثر هنری بود آن‌گونه که وجه مخاطب کم‌رنگ‌تر است و در دوره‌های بعد مخاطب اولویت می‌یابد لیکن در تمامی این رویکردها، حفاظت بر مبنای درک و دریافت صورت پذیرفته است. با تکیه بر مفهوم درک و دریافت اثر هنری بجای تأکید بیش از حد بر شیء بودن آن، این امکان فراهم می‌گردد تا اثر هنری صرفاً از جنبه مادی بررسی نشود و ماهیت آن به یک شیء تقلیل نیابد. بنابر آنچه بیان شد، مسأله مورد نظر در مقاله پیش‌رو در دو فصل تبیین شده‌است؛ در فصل نخست آرای نظریه‌پردازان حوزه‌های فهم و دریافت اثر هنری بررسی و در فصل دوم، بر رابطه و نسبت‌های میان حوزه حفاظت و فهم و دریافت تأمل شده‌است.

پیشینه پژوهش

در حوزه حفاظت درباره فهم و دریافت اثر هنری نظریه‌پردازانی چون برندی^۱ بسیار تأمل کرده و پرسش‌های مهمی را پیش‌رو گذاشته‌اند. وی در کتاب خود "تئوری مرمت"، مرمت را لحظه شناخت اثر قلمداد می‌کند و این شناخت را منوط به درک گذشته، حال و آینده می‌داند. در این باره معتقد است که شناخت اثر صرفاً به گذشته آن باز نمی‌گردد بلکه در زمانی که بر اثر گذشته و زمان کنونی نیز، مورد اهمیت

است. اما آنچه در این پژوهش اهمیت دارد، نسبت فرایند فهم در رهیافت‌های هرمنوتیکی و حوزه حفاظت است که با بررسی‌های انجام‌گرفته در منابع فارسی، به‌نظر می‌رسد که باب بحث هنوز به خوبی گشوده نشده‌است.

روش پژوهش

نگارندگان در این پژوهش با بهره‌گیری از رویکردی نظری به امر حفاظت و تحلیل آرا و دیدگاه‌هایی در این زمینه همچنین تحلیل رهیافت‌های هرمنوتیک^۲ و نظریه دریافت با استفاده از روش تحلیلی-استنباطی، سعی کرده‌اند تا اصول حفاظت را از ابتدا تا کنون بر مبنای اصول و مبانی هرمنوتیک و دریافت اثر تبیین نمایند. بدین منظور در گام نخست، اصول هرمنوتیک و تفسیر و خوانش اثر را شرح داده و در ادامه، براساس این اصول و استنباط به‌دست آمده از آنها، رویکردهای متفاوتی را که بر مبنای اصول درک و دریافت به وجود آمده‌است، دسته‌بندی کرده‌اند تا ارتباط تنگاتنگ فرایند فهم و درک اثر به‌عنوان اولین گام حفاظت مشخص شود. جمع‌آوری اطلاعات براساس منابع کتابخانه‌ای و مستندات مکتوب است که از طریق آنها هر دو رهیافت مقایسه و وجوه مشترک این دو حوزه تجزیه و تحلیل گردیده‌است.

فهم و دریافت اثر هنری

فهم و دریافت اثر براساس سه محور اصلی خالق اثر، اثر و مخاطب پایه‌گذاری شده‌است. در راستای فرایند فهم خالق اثر، خالق خواهان رساندن پیامی به مخاطب است که محمل این پیام خود اثر است و باید توسط مخاطب درک شود. ادراک و فهم اثر هنری از ادراک و فهم عادی فراتر است زیرا در اینجا فهم، فرایند خلاقانه‌ای است که نیازمند مشارکت مخاطب است. ادراک و فهمیدن اثر هنری به معنای کشف معانی درون اثر و فرارفتن از ظاهر یا عینیات است که تنها زمانی خود را آشکار می‌کند که راه رمزگشایی آن دریافته‌شود (جانجی، ۱۳۸۸: ۳۴). فهم در اینجا به فهم تصویری عقلی چون مسأله ریاضی اشاره نمی‌نماید بلکه فهم عملی است که به واسطه آن ذهن، ذهن دیگری را درک می‌کند، لحظه‌ای که زندگی، زندگی را می‌فهمد. فهم، گشاینده جهان افراد به روی آدمی است و صرفاً عمل تفکر نیست بلکه جابجایی و تجربه دوباره جهان دیگران است. در واقع هر کس خودش را در شخصی دیگر باز کشف می‌کند یا آنچه گادامر^۳ می‌گوید؛ خلق دوباره است (پالمر، ۱۳۸۷: ۱۲۸). برای شناخت اثر هنری، تنها مشاهده ظاهر آن کارآمد نیست

آثار هنری مؤثر می‌شناخت بدین صورت که مخاطب باید شرایط، ذهنیات، جهان‌بینی، بستر تاریخی و اوضاع فرهنگی خالق اثر را درک کند تا تفسیر وی از دقت بیشتری برخوردار باشد (آیت الهی، ۱۳۸۶: ۵۲). تأکید دیلتای بر زمینه بیرونی اثر است آن‌گونه که در بازسازی نباید اثر را جدا از زمینه تاریخی و فرهنگی پیدایش آن نگرست. بر همین اساس می‌توان گفت که شلایرماخر و دیلتای، هر دو فهم و تفسیر را چیزی جز بازسازی ذهنیت صاحب اثر نمی‌دانستند. بطور کلی می‌توان به اختصار ویژگی‌های فهم از دیدگاه این دو اندیشمند را که گاه هرمنوتیک رمانتیک خوانده می‌شوند (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۱۷) این‌چنین بیان کرد: ۱. بازسازی و بازتولید تفکر هنرمند ۲. توجه به زمینه‌های پیدایش اثر هنری همچون بستر تاریخی، فرهنگی و ... زمان خلق اثر ۳. بازسازی تاریخ اثر همراه با شناخت تاریخ هنر.

هرمنوتیک فلسفی برعکس هرمنوتیک شلایرماخر و دیلتای به دنبال تبیین روش فهم نیست بلکه درباره خود فهم و هستی‌شناسی فهم است. بدین معنا که در این نوع از هرمنوتیک، صحبت از آن است که فرایند فهم از چه سازوکاری برخوردار است و چگونه آدمی اثر را می‌فهمد. از افرادی که بر این مطلب اذعان داشتند می‌توان به هایدگر^۴ و گادامر اشاره نمود. گادامر از تحلیل فلسفی هایدگر نسبت به ماهیت فهم، الهامات فراوانی گرفت. در اندیشه وی چند مؤلفه اصلی وجود دارد: ۱. پیش فهم‌ها؛ مخاطب با پیش داوری‌های خویش به سراغ متن می‌رود و فهم زمانی رخ می‌دهد که افق^۵ مخاطب از طریق آزمایش پیش داوری‌هایش در مواجهه با گذشته، در فرایند مستمر شکل‌گیرد. در این دیدگاه، افق حال از گذشته جدا نیست چراکه قبلاً از طریق تماس با گذشته تشکیل شده‌است. گادامر معتقد بود تفسیر با پیش داوری آغاز می‌شود و در یک رفت و برگشت میان مخاطب و متن اثر، پیش داوری مناسب‌تر جانشین پیش داوری مناسب می‌شود. ۲. امتزاج افق‌ها؛ فهم عبارت است از عمل دیالکتیکی بین شناخت، افق یا جهان شخص با آنچه با آن مواجه شده‌است. در این باره، شلایرماخر فهم اثر را منوط به بازسازی معنای آن مطابق با آنچه در ابتدا بوده می‌داند زیرا اثر هنری که از گذشته به دست ما رسیده، از زمینه پیدایش خویش جداشدنی نیست. همچنین بخشی از معنای خود را از دست داده و فهم به بازسازی جهان ذهنی خالق اثر برمی‌گردد. برخلاف شلایرماخر، گادامر همچون هگل انسان را موجودی تاریخی می‌داند و بنابراین فهم را نیز صرفاً در بستری تاریخی مورد تأمل قرار می‌دهد. از نظر وی سرشت اساسی روح تاریخی، بازسازی گذشته

بلکه باید فراسوی ظاهر رفت. از این‌رو در پژوهش حاضر برای تبیین فرایند عبور از ظاهر به سوی باطن بنای کار بر دو نظریه هرمنوتیک و نظریه دریافت استوار شده‌است. - هرمنوتیک: یکی از مکتب‌هایی است که به فهم مفهوم فهم، اهتمام راسخ دارد. در واقع، تلاشی در جهت فهم معنا از بطن زمینه و در نتیجه رسیدن به تفسیر است. آدمی از طریق تفسیر، تأویل کرده و به اصل هر چیز آگاه می‌شود. در حقیقت در فرایند تفسیر می‌توان به فهم رسید (منوچهری، ۱۳۸۶: ۲۴). یکی از پایه‌گذاران دانش هرمنوتیک شلایرماخر^۴ است. از دیدگاه وی فهم دوباره، تجربه کردن اعمال ذهنی خالق اثر است. فهم از بیان پایان‌یافته آغاز می‌شود و به حیات ذهنی که از آن برخاسته، بازمی‌گردد (پالمر، ۱۳۸۷: ۹۹). فهم و تفسیر، بازسازی و بازتولید است؛ هنگامی که مخاطب به درک اثر هنری روی می‌آورد در واقع به بازسازی تاریخ می‌پردازد و بر آن است تا به دنیای ذهنی آفریننده اثر نفوذ کند تا معنای آن را درک نماید. مخاطب باید موقعیت اصلی را که هنرمند در ذهن خویش داشته، تأسیس و بازتولید کند و نیز جهان ذهنی‌ای را که اثر متعلق به آن است، احساس نماید (واعظی، ۱۳۸۶: ۸۷). در واقع، با تحلیل اوضاع تاریخی و جغرافیایی مؤلف و ویژگی‌های وی و حالات خاصی که پیام در آن تولید شده، می‌توان به پیام اصلی رسید. در این باره شلایرماخر معتقد بود که تفسیر، مرکب از دو سویه نحوی و روان‌شناختی است همان‌طور که کلام دو سویه دارد؛ زبان و تفکر. بدین ترتیب، فهم نیز از آن لحاظ که برآمده از زبان و امری واقع در تفکر گوینده است، دو سویه دارد. این مطلب در اثر هنری همان قوانین زبان هنری مانند قواعد و تکنیک‌های نقاشی، نمایش، شعر و اموری از این دست است که در سوی دیگر اندیشه هنرمند قرار دارد. در تفسیر نحوی توجه به ساختار اثر و اجزای اثر با بررسی آثار دیگر، به همین نوع است. تفسیر روان‌شناختی به دنبال تفرد خالق اثر و نبوغ خاص وی است که برای رسیدن به آن به همسخنی با خالق اثر نیاز دارد. این اتفاق نمی‌افتد مگر اینکه به متن واقعیات بزرگ‌تر زندگی او در تبیین با زندگی و آثار هنرمندان دیگر توجه شود. البته تفسیر روان‌شناختی تحلیل احساسات هنرمند نیست بلکه دریافت تفکر هنرمند است. در این رویکرد هم با روش مقایسه‌ای و هم حدسی، شخص خود را جای هنرمند می‌گذارد تا تفرد او را مستقیماً درک کند (پالمر، ۱۳۸۷: ۹۹ و ۱۰۰). دیلتای^۵ از دیگر پیشگامان این علم است. وی نیز به تبعیت از شلایرماخر تفسیر را از طریق ایجاد دوباره تجربه در مفسر قابل دسترسی می‌داند. همچنین شناخت تاریخ هنر را به‌عنوان روشی برای تفسیر

نیست بلکه مداخله و وساطت فکورانه با دنیای معاصر است. گذشته را نباید بدون ارتباط با حال بازسازی کرد چراکه فهم، امری تاریخی است که با ترکیب گذشته (خالق اثر) و حال (مخاطب) رخ می‌دهد. گادامر اثر را به بازی و فهمیدن آن را به ورود به یک بازی تشبیه می‌کند. همچنین به دخالت دو سویه ذهن مخاطب و خود اثر در شکل‌دهی فهم معتقد است و آن را امتزاج افق‌ها می‌شناسد (واعظی، ۱۳۸۶: ۲۳۰). تاریخ اثر؛ از دیدگاه گادامر فاصله تاریخی^۸ یا فاصله زمانی^۹ در فهم اثر تأثیرگذار هستند. این ایده کاملاً مخالف هرمنوتیک رمانتیک است چراکه از نظر شلاپرماخر و دیلتای، فهم بازسازی ذهنیت صاحب اثر است. به همین دلیل باید فاصله زمانی میان مخاطب و اثر از بین رود تا مانع فهم واقعی نگردد. لیکن در نظرگاه هرمنوتیک فلسفی، فاصله زمانی واقعی است که در سامان‌دهی معنای اثر دخالت دارد. در اینجا منظور گادامر از فاصله زمانی، چیزی است که بر اثر گذشته است و کسانی که نسبت به این اثر دل مشغولی‌هایی داشته‌اند، حاصل فهم یا تفسیرهای آنها تاریخ اثر است که این تاریخ در فهم مخاطب حال نیز تأثیرگذار است. وی این مطلب را اصل تاریخ اثرگذار بیان می‌کند (همان: ۲۵۷). بطور کلی اصول هرمنوتیک فلسفی را می‌توان این‌چنین خلاصه کرد: ۱. فهم بدون پیش‌فهم امکان‌پذیر نیست ۲. پیش‌فهم‌ها هر بار مورد بازنگری قرار می‌گیرند و در هر برهه از زمان، حرکتی فزاینده دارند ۳. باید افق مخاطب (حال) و اثر (گذشته) باهم تلاقی پیدا کنند که این با روش دیالکتیکی انجام می‌گیرد ۴. فاصله زمانی در فهم اثر مؤثر است.

- **نظریه دریافت:** در نیمه قرن بیستم موضوع فهم و دریافت اثر، چرخشی به سوی مخاطب و خوانش اثر بجای خالق اثر داشت. تحول جدیدی که در مبحث فهم اثر هنری ایجاد شد، نظریه زیباشناسی دریافت^{۱۰} بود که برخلاف نظریه گادامر منحصر بر آثار گذشته تأکید نداشت چراکه در این مرحله، کانون توجه مخاطب اثر است. مکتب کنستانس^{۱۱} که هانس روبرت یائوس^{۱۲} و ولفگانگ آیزر^{۱۳} آن را بنیان نهاده‌اند، آغاز نظریه دریافت است (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۱۷). اثر در اینجا نه به‌عنوان یک چیز که به‌عنوان یک حادثه در نظر گرفته می‌شود. حادثه‌ای برآمده از داد و ستد متن و مخاطب. زیباشناسی دریافت نه وجود یک تفسیر را و نه تفسیر دل‌بخواهی را می‌پذیرد. مخاطب فضاهای خالی در اثر را با بهره‌گیری از سرنخ‌هایی که هنرمند در اختیارش گذاشته‌است، در راستای نشانه‌های موجود در متن و به شکلی متناسب با کلیت آن پر می‌کند. بدین ترتیب مخاطب به

شرط رعایت چارچوبی مشخص، مفهوم متن را کامل می‌کند (موران، ۱۳۸۹: ۲۹۰). به نظر یائوس یک اثر هنری دارای دو محور است: خلق و دریافت. از دیدگاه وی، خواننده کاشف صرف نیست بلکه خالق است. او نه خود را محدود به بازنمایی حقیقت و نه تاریخ و گذشته می‌کند. یائوس برای تبیین نظریه خود مفهوم افق انتظار را مطرح می‌نماید (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۰-۹۰). بدین معنا که مخاطب به عنوان عنصر اصلی در دریافت، چگونه یک دریافت زیباشناسانه دارد که به افق انتظار وی برمی‌گردد. افق انتظار، نظام پیچیده‌ای از خواسته‌ها و نیازهای مخاطب است که وی را به سوی اثر می‌کشاند و برای مخاطب انتظاراتی را ایجاد می‌کند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۴۲). بنابر دیدگاه یائوس دو افق انتظار را این‌گونه می‌توان طبقه‌بندی کرد: هنری و اجتماعی. افق انتظار هنری؛ رابطه میان متن‌ها با یکدیگر و گونه هنری مرتبط با آنهاست. آثار هنری با توجه به پیرامتن‌های^{۱۴} خود مانند عنوان، مؤلف و گونه اثر انتظاراتی را ایجاد می‌کنند. روابط بینامتنی^{۱۵} و تجربه پیشین مخاطب از آثاری مشابه، سبب می‌شود تا انتظاراتی از سوی وی ایجاد و به سوی اثر جلب گردد.

افق انتظار اجتماعی؛ به مجموعه داشته‌های معنوی و رمزهای زیباشناسی باز می‌گردد که مخاطب برای خوانش یک اثر در اختیار دارد. دارایی‌های معنوی و رمزهای زیباشناسی خود برخاسته از سنت‌های ناخودآگاه و خودآگاه است (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۲). آیزر^{۱۶} نیز مانند یائوس به توسعه نظریه دریافت کمک کرد. تفاوت وی با یائوس در این است که تأکید بیشتری بر خلق معنا از سوی مخاطب دارد چراکه از نظر آیزر «خواننده با توجه به قصد و نیتی که دارد به معناپردازی متن می‌پردازد. به عبارت دیگر خوانش، حاصل تعامل دو عامل است: نخست هنری و مخصوص متن و دیگری، زیباشناسی و خاص مخاطب» (همان: ۱۰۴). در نظریات فهم، اثر هنری سنتی بیشتر به دنبال معنای نهفته اثر و کشف آن است لیکن آیزر معنا را حاصل تعامل میان اثر و مخاطب می‌شناسد (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۴۳). وی به مخاطب تاندازه بسیاری آزادی می‌دهد اما این آزادی تا آن حد نیست که هر تفسیری را بتواند انجام‌دهد بلکه باید مخاطب به متن نیز مقید باشد و این همان تعامل میان اثر و مخاطب است. آیزر بجای افق انتظار یائوس، بایگانی متنی را مطرح می‌نماید. وی میان اثر و مخاطب قائل به دو سطح بیرونی و درونی است. سطح بیرونی شامل بافت اجتماعی - تاریخی و سطح درونی دربردارنده اصول و قواعد اثر هنری است. در واقع ارتباط میان متن و بافت در فرایندی

صورت می‌گیرد که آیزر از آن به نام دیالکتیک میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه یاد می‌کند. بدین صورت که اثر هنری و درحال خوانش در پیش‌زمینه جای می‌گیرد و بافتی که این اثر در آن شکل گرفته‌است، در پس‌زمینه واقع می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۶).

فهم و دریافت اثر در تعاریف و نظریه‌های حفاظت

در بخش نخست مقاله، دیدگاه هرمنوتیک و نظریه دریافت بیان‌شد. در بخش حاضر کوشش می‌شود تا با تکیه بر بخش گذشته نشان داده‌شود که چگونه فهم می‌تواند به مثابه بن‌مایه‌ای در حوزه حفاظت مؤثر باشد و با تکیه بر این مفهوم، رهیافتی تازه رخ‌دهد. به‌گونه‌ای که با برداشت‌های خام از شیء بودن شیء، فاصله گرفته‌شود و به جنبه‌های دیگر اثر همچون معانی و رابطه آن با مخاطب پرداخته‌شود.

- فهم و دریافت در تعاریف حفاظت

یکی از تعاریف حفاظت اثر هنری در ابتدا به معنای درک دوباره حقیقت آن است. هنر خود کشف حقیقت است لیکن حفاظت، درک دوباره همان کشف است که در این کشف دوباره، خلاقیت و پویایی نیز وجود دارد (طالبیان، ۱۳۸۴: ۱۲). بدین ترتیب هدف حفاظت، آشکارسازی و حفظ حقیقت شیء است. درحقیقت، ذات حقیقی شیء به دلایلی پنهان شده‌است و حفاظت‌گر است که این حقیقت را آشکار می‌کند. در تعریف دیگری از حفاظت، شیء بودن شیء آن‌چنان دارای اهمیت نیست بلکه معانی و مفاهیم شیء که صرفاً هم‌معانی مورد نظر هنرمند نیست و معناهایی است که مخاطبان در طول دوران تاریخی اثر به آن داده‌اند، دارای اهمیت است. در این میان، حفاظت‌گر است که تصمیم می‌گیرد کدام‌یک از معانی آشکار شود و گاه نیز مجبور است که بعضی معانی را فدای معانی دیگر کند. در هر یک از تعاریف آورده‌شده از حفاظت، به خوبی می‌توان مسأله درک و فهم اثر را به عنوان اساسی‌ترین قدم در حفاظت دید. تفسیر و خواندن اثر که همان بروز بیرونی درک و فهم اثر است، نخستین گام در فرایند حفاظت است. درک حقیقت شیء و درک معانی آن که نه‌تنها هنرمند بلکه مخاطب آن را پدید می‌آورد، به عنوان وظیفه حفاظت‌گر شناخته شده‌است. در همین راستا حفاظت‌گر با شیوه‌ها و روش‌های تفسیر اثر روبرو است و همان‌طور که در ادامه نیز بیان خواهدشد، اصول حفاظت بر مبنای روش‌های تفسیر و درک اثر انجام می‌گیرد. مطلب دیگری که در تعاریف حفاظت و فرایند فهم دیده می‌شود، این است که هر شیء دارای دو جنبه مادی و غیرمادی است. جنبه مادی

شیء مانند اجزای تشکیل‌دهنده ماده، ساختار و فرم است و با آزمایشات فیزیکی و شیمیایی اطلاعات درباره جنبه مادی کامل می‌شود. جنبه غیرمادی شیء دربردارنده معنا، ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی، ارزش‌های زیباشناسی و ... است. برای رسیدن به درمان درست، باید هم به جنبه مادی و هم غیرمادی شیء توجه کرد. درحقیقت تعامل بین این دو جنبه موجب موفقیت درمان می‌گردد. زیرا یک شیء، هم چیزی است و هم درباره چیزی و این همان جنبه مادی و غیر مادی شیء است (Appelbaum, 2007: 5-8). اگر چه محمل معانی شیء حفاظتی، ماده است اما آنچه شیء را به عنوان شیء حفاظتی می‌شناسد، معانی آن شیء است و برای حفظ این معانی یعنی همان جنبه‌های غیر مادی نیازمند روش‌های یافتن این معانی است که با روش‌هایی که برای حفظ جنبه‌های مادی شیء به کار می‌رود متفاوت است. بنابراین پیداست که فهم، بن‌مایه مفهوم حفاظت است.

- نظریه‌های حفاظت براساس نیت هنرمند و اثر هنری

در رابطه با درک اثر در نظریه‌های حفاظت می‌توان به دیدگاه کسانی چون جان راسکین^{۱۷} و کامیلو بوی تو^{۱۸} اشاره نمود. در این باره جان راسکین معتقد به کم‌ترین دخالت در کالبد آثار است و به ارزش‌های فناپذیری که در آنها نهفته، احترام می‌گذاشت. از دیدگاه وی اثر هنری آفریده یک نفر است که آن را به وجود آورده و آن خالق اثر است و کسی نمی‌تواند در کار او مداخله کند. بنابراین تنها باید از آن لذت برد چراکه ارزش اثر در اصالت آن است (طالبیان، ۱۳۸۴: ۳۰). جان راسکین نیت هنرمند را در اولویت می‌دید. از نظر وی برای تحلیل اثر هنری باید از زاویه دید، نیت هنرمند و مقصود فرستنده پیام، اثر را بررسی کرد. شلایر مآخر نیز بر همین مسئله اذعان داشت که فهم و تفسیر اثر بازسازی و بازتولید است و علم هرمنوتیک بازسازی تجربه ذهنی مؤلف متن است. برای رسیدن به فهم نمی‌توان صرفاً با حصار ذهنی خود فهم را تبیین کرد. کامیلو بوی تو نیز براساس دیدگاه اولویت دادن به نیت هنرمند، اصول حفاظتی خود را مانند حفظ و نگهداری وضع قدیمی اثر در زمان اقدام، تفاوت بین سبک قدیم (به‌کار رفته در اثر) و سبکی که در لحظه باز زنده‌سازی به‌کار می‌رود؛ فرق گذاشتن بین مصالح جدید و گذشته و به‌کار نبردن زاویه‌ها و سطوح تزئینی در بخش‌های تازه‌ساز، بنیان نهاد. اصول حفاظتی کامیلو بوی تو بیانگر این موضوع است که حفظ حقیقت شیء بر مبنای احترام و حفظ آنچه مدنظر هنرمند و خالق اثر است، بوده و حفاظت‌گر خوانش و تفسیر اثر را بر مبنای ذهنیت

یادمان، باید به نیازهای معاصر توجه نمود. این نظریه پرداز در تعریف یادمان‌های هدفمند، ادراک و فهم اثر را براساس نیت هنرمند و شرایط زندگی وی تعیین می‌کند و حفاظت را براساس آن پی‌ریزی می‌نماید. همچنین در یادمان‌های غیر هدفمند، ادراک مخاطب را دارای اولویت می‌داند. وی ارزش‌های هنری را زیرمجموعه ارزش‌های معاصر می‌خواند و اثر هنری را نتیجه شرایط معاصر می‌شناسد که در هر زمان تغییر می‌کند. درحقیقت درک ارزش‌های هنری براساس مبنایی سوپژکتیو^{۲۲} و زمان تعیین می‌شود (Riegl, 1996: 80).

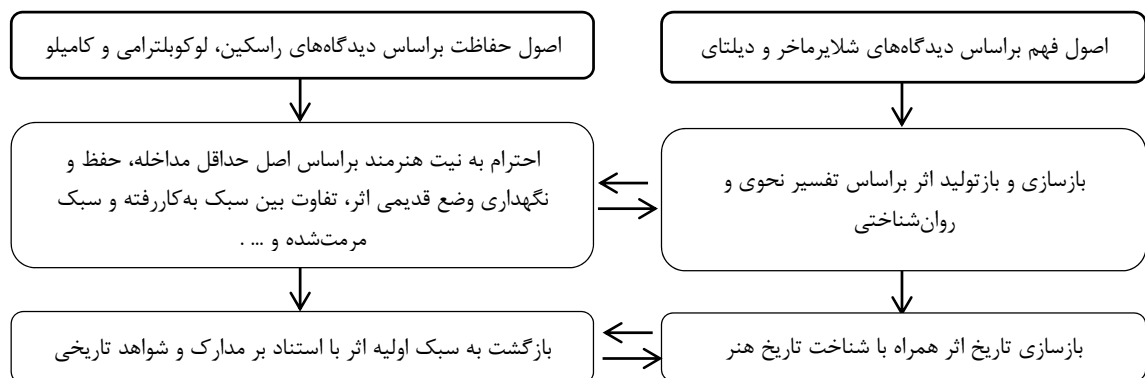
ریگل به خوبی از نقش مخاطب و درک وی از اثر هنری آگاه است اما درعین حال نیت خالق اثر را نیز نادیده نمی‌گیرد. به نظر می‌رسد ریگل، نقطه آغاز توجه به مخاطب اثر هنری و در نظر گرفتن وی در امر حفاظت است.

پس از او چزاره برندی نظریه کامل‌تری را بیان نمود که به خوبی فرایند ادراک اثر را به عنوان اولین گام حفاظت بررسی می‌کند و حتی مراحل مرمت اثر را نیز مشخص می‌نماید. نظریه وی، بسیار شبیه دیدگاه گادامر در مورد ادراک و فهم اثر است. از دیدگاه برندی هنر، آگاهی عمیق هنرمند و بروز این آگاهی در تصویر است. هنرمند در ابتدا عناصر واقعیت وجودی^{۲۳} را درک نموده و در ذهن آگاه خود تبدیل به یک موجودیت غیرفیزیکی می‌کند که برندی آن را واقعیت خالص^{۲۴} می‌نامد. وی بعدها بجای واقعیت خالص، کلمه حضور^{۲۵} را که به معنای حضور و با واقعیت وجودی هم بسیار متفاوت است، پیشنهاد کرد. برندی در مقابل کلمه حضور، آشکار^{۲۶} را پیشنهاد نمود که همان آشکاری اثر است. از دیدگاه وی، آشکاری وضعیت موجود اثر است که ادراک آن توسط حواس انسان انجام می‌گیرد. شواهد زیباشناسی، متمرکز به حضور است و مرمت درحقیقت لحظه روش‌مندی است که باید انعکاس آشکار شواهد تاریخی اثر باشد که به

خالق اثر استوار می‌سازد و تلاش می‌نماید حداکثر وفاداری را به نیت هنرمند داشته‌باشد. وی با تلفیق روش مرمت دائمی راسکین و روش بازگشت به شکل اولیه بنا توسط ویوله لودو^{۲۷}، اعلام کرد که لازم است با استناد به مدارک و شواهد تاریخی، بنا به صورت اولیه خود بازگشت داده‌شود. شلاپرماخر و دیلتای نیز همین دیدگاه را داشتند که پیام اصلی آنها همان مقصود مؤلف پیام است. پس در چنین حالتی باید به واسطه تحلیل اوضاع تاریخی و جغرافیایی مؤلف و ویژگی‌های او و حالات خاصی که پیام در آن تولید شده، از محدوده‌های فکری خویش فراتر رفت و خود را به پیام اصلی نزدیک کرد. بدین معنا که برای فهم اثر باید ذهن آفریننده آن را شناخت و بازسازی تاریخی کرد. دیلتای شناخت تاریخ هنر را به عنوان روشی برای تفسیر آثار هنری مؤثر می‌دانست. اینها همه نشانگر این مطلب است که نیت خالق اثر، دریافت آن و انتقال پیام به مخاطب بوده‌است و از دیگر سو، حفاظت‌گر باید به متن که شامل سبک و محتوا است و آنچه مد نظر هنرمند بوده، وفادار بماند. در نمودار زیر بطور خلاصه به این مطلب اشاره شده که هر یک از اصول حفاظت در این رویکرد بر مبنای روش و تفسیر اثر با در نظر گرفتن نیت هنرمند، بازسازی آنچه در ذهن وی بوده آن هم براساس شواهد تاریخی و توجه به ساختار و فرم اثر، استوار است (تصویر ۱).

نظریه‌های حفاظت براساس نیت هنرمند، اثر هنری و مخاطب

از سوی نظریه‌پردازی چون ریگل^{۲۸} نگاه جدیدی به موضوع حفاظت شد. از دیدگاه ریگل ارزش‌های هنری با نیازهای معاصر یا همان اراده آزاد هنری^{۲۹} مواجه است. نیازهایی که از سوژه‌ای به سوژه‌ای و از زمانی به زمانی دیگر در حال تغییر هستند. بنابراین برای درک ارزش‌های هنری یک

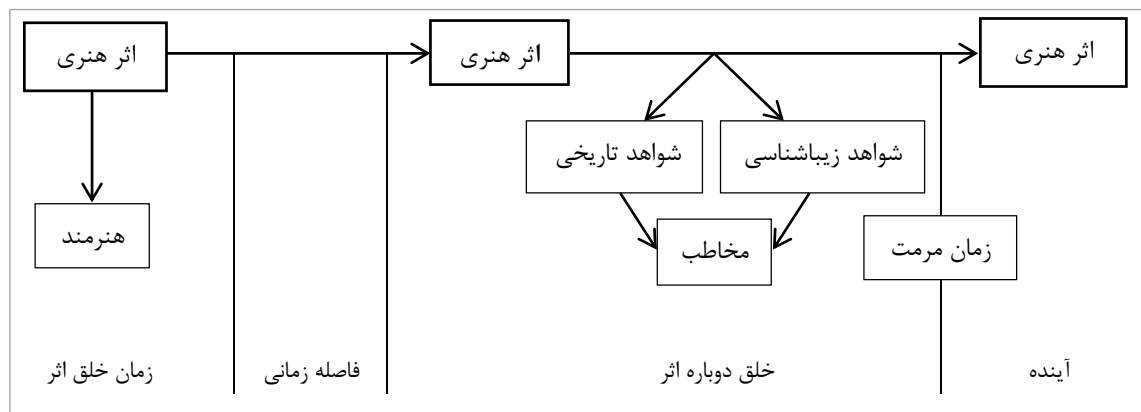


تصویر ۱. نمودار نسبت نظریه حفاظت و ادراک اثر براساس نیت هنرمند و اثر هنری (نگارندگان).

همان حفاظت‌گر است که اثر را براساس شواهد تاریخی و زیباشناسی آن درک می‌کند. اثر هنری زمانی پایان می‌یابد که شواهد زیباشناسی خود را از دست دهد و زمان بین خلق اثر و خلق دوباره آن، لایه‌هایی از تاریخ و شواهد آن را دربر دارد که این همان مسیر اثر هنری است و نباید نادیده گرفته شود (Ibid: 47-49)، (تصویر ۲).

فاصله زمانی بین آفرینش اثر هنری و زمان خلق دوباره آن، دارای زمان‌های متفاوتی است پس تاریخ اثر صرفاً زمان خلق آن نیست بلکه فاصله زمانی نیز تاریخ اثر است. همچنین زمانی که دیالکتیک بین این دو تاریخ حفظ‌شود باعث می‌گردد تا لحظه مرمت، لحظه روشمندی در تشخیص اثر هنری باشد. اثر هنری تنها به واسطهٔ زمان تاریخی هنرمند آن درک و شناخته نمی‌شود (Ibid: 49-61). آثار هنری بخشی از ساختار فرهنگی و زمان هستند و همیشه وابسته به مقدمات و درک بیننده‌اند (Matero, 2007: 51). در اینجا به خوبی شباهت دیدگاه گادامر و برندی مشخص است. هر دو به اصل امتزاج افق‌ها اشاره نموده‌اند. گادامر ترکیب زمان خلق اثر و زمانی را که مخاطب با آن روبرو می‌شود، مرحله‌ای از فرایند ادراک می‌شناسد و آن را امتزاج افق‌ها می‌نامد. برندی و گادامر هر دو درک اثر هنری را صرفاً درک آنچه منظور هنرمند بوده، نمی‌دانند بلکه متن اثر هنری یا افق اثر که به گذشته مربوط بوده و تاریخ و تجربه زیست مخاطب را از اصول فهم می‌دانند. برندی هر سه زمان را برای ادراک اثر هنری دارای اهمیت می‌داند. وی زمان خلق اثر فاصله زمانی که بر اثر گذشته، زمان خلق دوباره اثر که توسط مخاطب اثر اتفاق می‌افتد و انتقال آن به آینده را از مراحل شناخت اثر می‌شناسد؛ زیرا زمان تاریخی قابل برگشت نیست. بر همین اساس، او نخستین اصل حفاظت را آگاهی فردی از اثر هنری می‌شناسد و معتقد است که مرمت نباید مانع مرمت‌های آینده باشد و باید قابلیت

آشکاری و هویدایی اثر برمی‌گردد (Meraz, 2008: 85-129). برندی برای اثر هنری سه زمان را بیان می‌کند. زمان ظهور و پیدایش اثر هنری؛ هنگامی که اثر هنری توسط هنرمند شکل می‌گیرد، فاصله بین پایان خلق اثر و زمان آگاهی مخاطب؛ موقعی که مخاطب از اثر آگاه می‌شود و لحظه‌ای آنی؛ که چون صاعقه با آگاهی مخاطب برخورد می‌کند (Brandi, 2005: 61). وی با توضیح این سه زمان برای اثر هنری، به تبیین زمان مرمت اهتمام می‌ورزد و معتقد است که لحظه شناخت اثر هنری لحظه ورود آن به این دنیا است. در این لحظه، ارتباط بین مرمت و اثر هنری آغاز می‌شود. مرمت، لحظه‌ای روشمند است که اثر هنری به واسطه ماده و در جنبه‌های دوگانه تاریخی و زیباشناسی با توجه به انتقال آن به آینده شناخته می‌شود (Ibid: 62). یک اثر هنری صرفاً به واسطه ارتباط بین ماهیت و فرایند خلق آن در زمان تولدش شناخته نمی‌شود بلکه لحظهٔ وارد شدن آن به دنیا نیز یکی از مراحل شناخت است. بدین منظور، تجربه فردی هر کس باعث دوباره آفریده شدن اثر و ورود آن به دنیا می‌شود (Ibid: 47). در اینجا می‌توان به نوعی نخستین اصل گادامر را که پیش‌داوری بود، دید. در واقع مخاطب با پیش‌داوری‌هایش که همان تجربه زیستی وی است، به سراغ اثر می‌رود. لیکن حفاظت‌گر نمی‌تواند بدون تجربه فردی و تجربه زیست خود به سراغ اثر برود. در نتیجه، این موضوع که حفاظت‌گر با چه پیش‌فهمی اثر را می‌نگرد و اینکه آیا تبادل پیش‌فهم‌های وی و آنچه اثر می‌گوید، اتفاق افتاده از مسائلی است که حفاظت‌گر باید به آنها توجه کند. در اینجا به جرأت می‌توان گفت هر حفاظت‌گری نمی‌تواند هر اثری را حفاظت کند بلکه اثر باید در سنت و تاریخ وی حضور داشته باشد تا وی بتواند فهم و دریافت درستی از آن داشته باشد و بر مبنای این دیدگاه، اصول حفاظتی خود را پایه‌ریزی کند. گیرنده اثر هنری از دید برندی



تصویر ۲. نمودار اثر هنری و زمان مرمت آن براساس دیدگاه برندی (نگارندگان).

به اندیشه‌های یک جامعه نیاز دارد و مذاکره‌ای بین سنت‌ها، فرد و دیدگاه جمعی است. برندی افزون بر تأکید بر هویت فردی به هویت جمعی نیز تأکید دارد (Meraz, 2008: 140). در نموداری که آورده شده، ارتباط اصول حفاظتی و فهم بیان‌شده و براساس آن می‌توان گفت که برندی لحظه حفاظت را فهم اثر به مثابه امتزاج افق‌ها (حال و گذشته) و در نظر گرفتن فاصله تاریخی می‌شناسد (تصویر ۳).

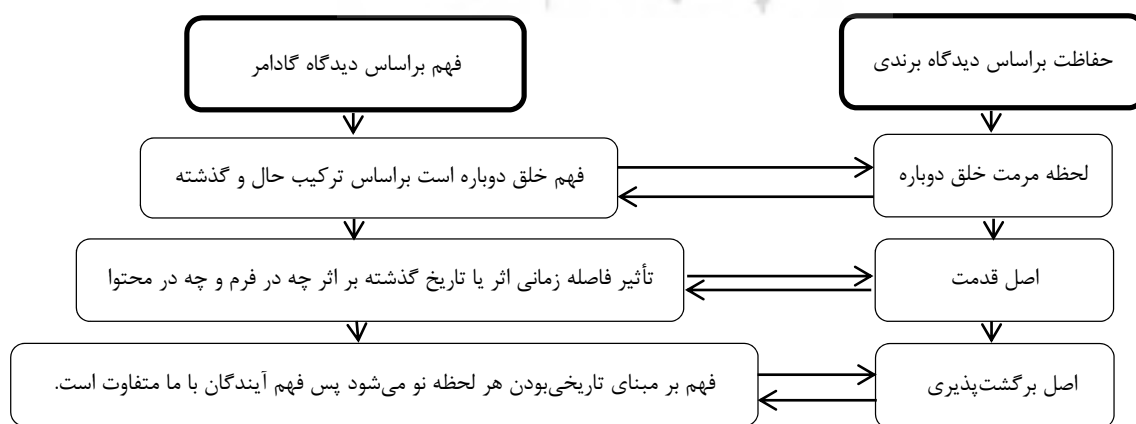
- نظریه‌های حفاظت براساس اثر هنری و مخاطب

در این رویکرد بجای اینکه هدف حفاظت آشکارسازی حقیقت شیء دانسته‌شود، فعالیت برای تسهیل در خوانش شیء شناخته می‌گردد. این بدین دلیل است که یک شیء بجز جنبه مادی دارای معانی متعددی است. بسیاری از اشیا دارای پیامند و به همین دلیل نمادین هستند. از جمله مفاهیمی که برای شیء حفاظتی در این دوره بیان شده عبارتند از: مفاهیم اجتماعی که در بردارنده مفاهیم فرهنگ متعالی، گروهی، ایدئولوژیک و عاطفی است (Munoz 2005: 100, Vinas). کیپل^{۲۷} شیء حفاظتی را دارای معانی کارکردی، نمادین و تاریخی می‌داند. از دیدگاه وی اشیا چون محفظه‌ای از سمبل‌ها و نشانه‌هایی از اعتقادات، فرهنگ و ... از یک زمان و فضای خاص هستند که نیاز است تا برای نسل‌های آینده زنده نگه داشته‌شوند (Caple, 2006: 7-8). این معانی می‌توانند در طول تاریخ شیء توسط مخاطبین به وجود آمده باشند و این، حفاظت‌گر است که تصمیم می‌گیرد کدامیک از معانی خوانش گردد. بسیار واضح است که در این رویکرد نقش مخاطب در ساختن معانی و از همه مهم‌تر اینکه شیء یک شیء حفاظتی است، بسیار مهم قلمداد می‌شود. برای نمونه می‌توان به حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌های بقاع لاهیجان اشاره نمود که مرمت آن براساس

برگشت‌پذیری داشته‌باشد. چراکه اثر هر بار توسط مخاطب جدید بازخوانی می‌شود که با هر بار دیدن، خلق دوباره‌ای برای آن رخ می‌دهد و این خلق دوباره در آینده هم اتفاق می‌افتد. گادامر نیز سرشت اساسی روح تاریخی را بازسازی گذشته نمی‌شناسد بلکه آن را مداخله و وساطت فکورانه با دنیای معاصر می‌داند. گذشته بدون ارتباط با حال بازسازی نمی‌شود بلکه فهم امری تاریخی با ترکیب گذشته (خالق اثر) و حال (مخاطب)، روی می‌دهد.

با این همه، برندی فهم را صرفاً به مخاطب واگذار نمی‌کند بلکه رابطه زمان خلق دوباره با زمان‌های قبل، یعنی فاصله زمانی و زمان خلق اثر را هم مورد توجه قرار می‌دهد. این به معنی ادراک حال و گذشته است که اتفاق بین این دو، زمان ادراک مخاطب را از اثر کامل می‌کند و همان اصل تاریخ اثر است که گادامر مطرح می‌نماید. از دیدگاه گادامر فاصله زمانی در فهم اثر تأثیر گذار است. فاصله زمانی چیزی است که بر اثر گذشته است و کسانی در مورد آن تفسیرهایی کرده‌اند که به عنوان تاریخ اثر شناخته می‌شود. در اینجا گادامر فاصله زمانی را صرفاً قدمت اثر نمی‌بیند بلکه نوع نگاه و فهم‌هایی را که نسبت به اثر شده نیز، به عنوان تاریخ اثر می‌شناسد که بر فهم مخاطب امروز تأثیر گذار است. این نکته به خوبی گویای این مطلب است که حفاظت‌گر باید به تفاسیری که در گذشته درباره اثر انجام‌شده، توجه کند. چراکه این خود نوعی قدمت اثر است؛ اما نه در ماده اثر بلکه در بستر معانی آن زیرا معنی امروز اثر در بستری تاریخی از معانی شکل گرفته‌است.

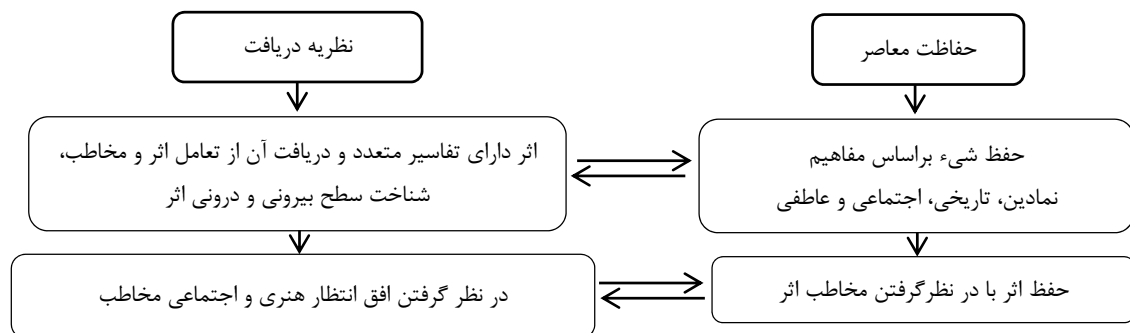
در این باره برندی معتقد است که آگاهی، اتفاقی در زمان است و این لحظه اتفاقی متعلق به آگاهی جهانی است (Brandt, 2005: 49). مرمت بجز آگاهی فردی آگاهی جهانی است، در حقیقت وی به ماهیت انسانی جامع می‌اندیشد. حفاظت



تصویر ۳. نمودار نسبت نظریه حفاظت و ادراک اثر براساس نیت هنرمند، اثر هنری و مخاطب (نگارندگان).

دریافت برای رسیدن به یک دریافت زیباشناسانه، باید به افق انتظار خود رجوع کند. این افق انتظار با توجه به دانش وی از آثار هنری و تجربه پیشین مخاطب از آثاری مشابه، به مجموعه داشته‌های معنوی و رمزهای زیباشناسی برخاسته از سنت‌های ناخودآگاه و خودآگاه برمی‌گردد که وی برای خوانش یک اثر در اختیار دارد. در این پژوهش، دریافت اثر با نظریات معاصر حفاظت به هم نزدیک می‌شوند. حفاظت‌گر به عنوان یک مخاطب متخصص، دریافت و فهم مخاطب عام را هم باید در نظر گیرد و براساس فهم معانی که گاهی هدف خالق اثر هم نبوده ولی در طول زمان بر اثر افزوده شده‌است، استراتژی حفاظت خود را برنامه‌ریزی کند. البته این نکته نیز حائز اهمیت است که صرفاً براساس دیدگاه مخاطب نمی‌توان حفاظت کرد و همان‌طور که آیزر معتقد است خواننده با توجه به قصد و نیتی که دارد، اثر را معنادرزی می‌کند. در این میان خوانش، تعامل میان متن و مخاطب است و حفاظت، تعامل هر دوی آنهاست. در نظریات سنتی فهم اثر هنری بیشتر به دنبال معنای نهفته اثر و کشف آن است؛ اما آیزر معنا را حاصل تعامل میان اثر و مخاطب می‌شناسد. این مطلب در هنر معاصر بیشتر به چشم می‌خورد. برای نمونه می‌توان به اثر دیگری از کوچی کاموجی با عنوان "پائین آسمان" اشاره نمود. این اثر، صفحه‌ای فلزی است که روی سقف یک ساختمان بزرگ نصب شده و بازتاب آسمان روی این صفحه، معنی این اثر است. هر مخاطب و بیننده‌ای در مواجهه با این اثر، آسمان را از زاویه خاص و زمان متفاوتی می‌تواند ببیند. درواقع این اثر براساس مکان و فضای خاص، وضعیت زودگذر و مشارکت بیننده خلق شده‌است. در اینجا نیز عملکرد حفاظت براساس آگاهی مخاطب صورت می‌گیرد (Ibid: 172)، (تصویر ۴). با توجه به نمودار تصویر ۴، به خوبی می‌توان پی‌برد که فهم و دریافت اثر به واسطه افق انتظار مخاطب، یکی از محورهای حفاظت معاصر شناخته شده‌است. مخاطب با پیشینه فرهنگی، اجتماعی و عاطفی خود می‌تواند درک

رابطه آن با مخاطبان خود از منظر فرهنگی و مذهبی است. همچنین به دلیل تعلقات مذهبی که مردم منطقه نسبت به آن داشته‌اند و براساس مستندات، مورد بازسازی قرار گرفت. درحقیقت اینجا معانی فرهنگی و مذهبی اولویت می‌یابند که به نوعی با اصولی چون مداخله حداقلی مغایر است؛ زیرا آنچه مورد نیاز است، خوانش مخاطب است. از طرفی مفهوم آسیب هم به مخاطب اثر بر می‌گردد چراکه از دیدگاه نظریات معاصر آسیب یک قضاوت ارزشی است. در این مورد میونزویناس مثالی مطرح می‌نماید: لکه روی کت یا اونیفرم سرباز ممکن است به عنوان آسیب شناخته نشود بلکه نشانه‌ای ارزشمند است که حس و فضای بهتری را برای مخاطب ایجاد می‌کند. ضمن اینکه مفهوم اصالت نیز وسیع‌تر گشته است. در هنر معاصر آثاری خلق می‌شوند که ویژگی مواد مورد استفاده در آنها فناپذیری است. در این باره می‌توان به اثر کوچی کاموجی^{۲۸} با عنوان سبک زندگی اشاره نمود. اجزای این اثر شامل سیب، لیوان آب، آلبوم، موزیک، روزنامه، عکس و اشیای دیگری است که همه این عناصر بی‌دوام هستند. مفهوم این اثر، صدای زندگی است. در اینجا نه تنها ارتباط بین اشیا و فضاها مهم است بلکه تأثیر آنها بر مخاطب نیز مورد توجه است و از همه مهم‌تر، تغییراتی است که در اثر ایجاد می‌شود. این تغییرات خود کامل‌کننده اثر است و در دریافت مخاطب نیز مؤثر است. درحقیقت در اثر کاموجی معنای اثر در تغییر آن است و حفظ آن منوط به حفظ این تغییرات است که به نوعی با دریافت مخاطب همراه است (Jadzinska, 2009: 169). همان‌طور که در نظریات فهم و دریافت اثر هم مطرح شد، نظریه دریافت زیباشناسی نیز بر دریافت و خوانش اثر توجه می‌نماید و بجای تأکید بر نیت هنرمند به مخاطب و خوانش‌های متعدد توجه دارد. از دیدگاه نظریه‌پردازانی چون یائوس خواننده کاشف صرف نیست بلکه خالق است و برای فهم اثر نباید خود را محدود به بازنمایی حقیقت، تاریخ و گذشته کرد. مخاطب به عنوان عنصر اصلی در



تصویر ۴. نمودار نسبت نظریه حفاظت و ادراک اثر براساس اثر هنری و مخاطب (نگارندگان).

۲. شیء، محمل یک سری معانی است که به واسطه خوانش‌های متعدد به وجود آمده و باید به بیننده برسد تا بیننده آن را درک کند.

۳. برای درک این معانی نیاز به واسطه مخاطب است. درحقیقت، حفاظت‌گر بدون در نظر گرفتن دیدگاه مخاطب و افق‌های انتظار وی نمی‌تواند حفاظت کند.

و دریافت متفاوتی از اثر داشته‌باشد و به نوعی، مراحل کار حفاظت‌گر را تحت تأثیر قراردهد. ویژگی‌های نظریات معاصر را در رابطه با حفاظت و نقش ادراک و فهم از دیدگاه مخاطب، می‌توان این‌چنین خلاصه کرد:

۱. مسیر حفاظت براساس معانی که صرفاً هم نیت خالق اثر نیست و درطول تاریخ اثر توسط مخاطبینی که به آن افزوده‌شده، مشخص می‌شود.

نتیجه‌گیری

رهیافت‌های هرمنوتیک و نظریه دریافت فهم، اثر هنری را مبتنی بر سه مؤلفه هنرمند، اثر هنری و مخاطب می‌دانند. در آرای مربوط به حفاظت نیز اولین مرحله برای حفظ اثر هنری فهم و ادراک آن است. در رویکردهای اولیه حفاظت، حفاظت‌گر می‌کوشد تا با فهم نیت خالق اثر و همدلی با آنچه مقصود هنرمند است، اثر را حفظ کند. این امر به دست نمی‌آید مگر با بررسی تاریخ اثر، فرهنگ و اجتماعی که هنرمند در آن زیسته است. برهمین اساس، حفاظت‌گر سعی می‌نماید تا اثر را مطابق با آنچه نیت هنرمند بوده براساس شواهد تاریخی مرمت کند. اگرچه فهم اثر بر مبنای نیت هنرمند درست است اما کامل نیست؛ زیرا بسیاری از مواقع شناخت نیت هنرمند ممکن نیست. همچنین حفاظت‌گر بر متن اثر هنری نیز وفادار است و برای همین، اصولی حفاظتی همچون تفاوت میان سبک قدیم و سبک بازسازی‌شده، تفاوت میان مصالح قدیم و جدید را بنیان می‌نهد. در ادامه، حفاظت‌گر جنبه دیگری از دریافت اثر هنری را که همان مخاطب است نیز، مورد توجه قرار می‌دهد. درواقع از دریچه این رویکرد، نگاه شیء محور کم‌رنگ‌تر می‌شود و شیء حفاظتی براساس مفاهیمش حفظ می‌گردد. مفاهیمی که نه فقط مقصود اثر هنرمند بلکه مخاطبان آن اثر هم بوده‌است. ارتباط بین حال و گذشته و توجه به خوانش‌های متعدد از یک اثر هنری منجر به تبیین اصول حفاظتی شد که بعضاً تعاریف جدیدی برای شیء حفاظتی، آسیب، اصالت و ... ایجاد نمود. با توجه به تعاریف و نظریه‌های حفاظت از قرن نوزدهم میلادی تا کنون شاید بتوان نسبت حفاظت اثر هنری را با ادراک آن، این‌چنین خلاصه کرد: ۱. حفاظت به معنای درک و دریافت اثر ۲. درک و دریافتی که هم گذشته و هم حال را در بردارد ۳. آشکار نمودن اثر در ظاهر و معنا ۴. فهم و دریافت معانی اثر؛ معانی‌ای که طی دوران اثر توسط مخاطب امکان تغییر داشته‌باشد. در اینجا به این مطلب باید اذعان داشت که رابطه تنگاتنگی میان فرایند فهم و دریافت اثر هنری و امر حفاظت وجود دارد. شناخت فرایند فهم مبتنی بر رهیافت‌های هرمنوتیک و دریافت اثر و توجه به مؤلفه‌های هنرمند، اثر هنری و مخاطب در فرایند حفاظت اثر هنری مؤثر است. حفاظت‌گر با توجه به افق انتظار مخاطب، متن اثر هنری و تاریخ اثر می‌تواند مسیر حفاظت خویش را روشن‌تر نماید. وی مانند یک مفسر باید عمل کند و براساس تفسیری که انجام می‌دهد، اثر را حفظ کند. تاریخ نظریه‌های فهم و دریافت اثر هنری نشان می‌دهد دریافت اثر میان هنرمند، اثر و مخاطب در گردش است اگرچه در هر زمان، یکی از این وجوه پررنگ‌تر می‌شود. با این همه، در امر حفاظت چون هر اثر برای خود موجودیتی مستقل و منحصر به فردی دارد، حفاظت‌گر باید در تعامل دیالکتیکی بین خود و اثر اجازه‌دهد تا معانی اثر گشوده‌شود. در پایان شایان یادآوری است که پیرو و در ادامه مقاله پیش‌رو، می‌توان پژوهش‌هایی چون آموزش فرایند ادراک اثر هنری و تأثیر آن در فرایند حفاظت و تجزیه و تحلیل آثار حفاظت‌شده بر مبنای ادراک مخاطب را به علاقه‌مندان فعالیت در این حوزه پیشنهاد نمود.

- 4- Cesare Brandy
 5- Hermeneutics
 6- Hans-Georg Gadamer
 7- Friedrich Schleiermacher
 8- Wilhelm Dilthy (1911-1833)
 9- Martin Heidegger (1889-1976)
 ۱۰- افق، بیانگر جایگاهی است که امکان دیدن را محدود می‌سازد که از موقعیت‌مندی ناگزیر آدمی در جهان نتیجه می‌گیرد. باین همه جایگاه ثابتی ندارد و می‌تواند مدام تحول‌یابد و حرکت کند. افق، پیوند تنگاتنگی با پیش‌داوری‌های آدمی دارد (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۹).
- 11- Historical Distance
 12- Temporal Distance
 13- Reception Aesthetic
 14- Constence
 15- Hans Robert Jauss
 16- Wolfgang Iser
 ۱۷- پیرامتنیت (paratextuality)؛ ارتباط میان یک متن و پیرامتن‌اش که بدنه اصلی را احاطه کرده‌است (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۸۷).
 ۱۸- بینامتنیت (intertextuality)؛ ارتباط یک متن با متن‌های دیگر است. در واقع، هر متن در ارتباط با دیگر متون است که وجود می‌یابد (همان: ۲۸۹).
- 19- Wolfgang Iser
 20- John Ruskin (1900-1819)
 21- Camillo Boito
 22- Eugène Viollet-le-Duc (1879-1818)
 23- Alois Riegl (1905-1858)
 24- kunstwollen
 25- Subjective
 26- Existential Reality
 27- Pure Reality
 28- Astanza
 29- Flagrance
 30- Chrise Caple
 31- Koji Kamoji (1935)

منابع و مآخذ

- آیت الهی، حمیدرضا (۱۳۸۶). پژوهش هنر و هرمنوتیک، پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر، (۷)، تهران: فرهنگستان هنر.
- ایگلتون، تری (۱۳۶۸). پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- پالمر، ریچارد. ا (۱۳۸۷). علم هرمنوتیک، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.
- جانجی، رکا (۱۳۸۸). ارتباط زیباشناختی از نظرگاه هندی، ترجمه نریمان افشار، تهران: شادرتنگ.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
- طالبیان، محمدحسین (۱۳۸۴). نقش مفهوم اصالت در حفاظت محوطه‌های میراث جهانی (تجاریبی از دوران برای حفاظت مبتنی بر اصالت)، رساله دکتری، تهران: دانشگاه تهران.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴). دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- منوچهری، عباس (۱۳۸۶). پژوهش هنر و هرمنوتیک، پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر، (۷)، تهران: فرهنگستان هنر.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷). یائوس و آیزر: نظریه دریافت، پژوهش‌نامه فرهنگستان، (۱۱)، تهران: فرهنگستان هنر.



- موران، برنا (۱۳۸۹). نظریه‌های ادبیات و نقد، ترجمه ناصر داوران، تهران: نگاه.
- واعظی، احمد (۱۳۸۶). درآمدی بر هرمنوتیک، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

- Appelbaum, B. (2007). **Conservation treatment methodology**. Butterworth-Heinemann.
- Brandi, C. (2005). **Theory of restoration**. Rome: Institute Central Pre IL Restauro.
- Caple, C. (2006). **Objects: Reluctant witnesses to the past**. London and New York: Routledge.
- Jadzinska, M. (2009). The voice of thing: Koji Kamoji and authenticity in installation art. In: Erma Hermens & Tina Fiske (eds). **Art conservation: Authenticity, material, concept, context**. London: Archetype Publication. pp. 165-173.
- Matero, F. G. (2007). Loss, compensation and authenticity: The contribution of Cesare Brandi to architectural conservation in America. **Journal of Future Anterior**, Vol. IV, No.1: 45-58.
- Meraz, A. (2008). **Architecture and temporality in conservation philosophy: Cesare Brandi**. PhD Dissertation. University of Nottingham.
- Munoz, V. (2005). **Contemporary theory of conservation**. Butterworth-Heinemann.
- Rigl, A. (1996). The modern cult of monuments: Its essence and its development. In: Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley and Alessandria Melucco Vaccaro (eds). **Appreciation and connoisseurship at historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage**. Getty Press. pp. 69-84



Received: 2013/09/01
Accepted: 2014/07/21

The Comparison of Conservation Approaches and their Relation to the Reading and Understanding of Artistic Work

Rasoul Vatandoust*

Farhang Mozaffar** Nader Shayganfar*** Zohreh Tabatabaee****

Abstract

In the nineteenth century, conservation meant keeping the truth of a work and revealing it whereas in later periods it was defined with other meanings such as facilitating the act of reading. In both revealing and facilitating the act of reading, conservation refers to understanding and interpretation of the work. Paying attention to spiritual as well as material aspects of the work causes understanding and reading of its meanings to elucidate other aspects of understanding and reception. Accordingly, the main question raised in this research is what relationship does exist between approaches of interpretation and reception of the artistic work and conservation theories. Moreover, can it be said that the task of the conserver at the moment of conservation is interpretation of the work and later stages of conservation form on the basis of it? Accordingly, investigating the theories of conservation and hermeneutic approaches, this research aims to study their common features. Also, it is shown that the moment of conservation is the very moment of understanding the work and such knowledge is not obtained unless the conserver interprets the work like an interpreter to the extent that the theorists of conservation have based the principles of conservation on interpretive approaches like intention of the artist, work and reader from the beginning to the present. Using analytic-inferential method and written documents and sources, this article compares the approaches of conservation, hermeneutics and reception theory with each other. Moreover, their common aspects are identified in order to show that conservation in both definitions and its theorists' view requires interpretive approach. Although in some theories an aspect like the intention of the artist has become prominent, each of interpretive approaches is necessary but not sufficient alone because each work has a unique existence and requires a particular interpretation and all works cannot be conserved based simply on one approach.

Keywords: hermeneutic, reception, reading, conservation, artistic work

* Assistant Professor, Islamic Azad University

** Associate Professor, Art University of Isfahan

*** Assistant Professor, Art University of Isfahan

**** PhD Candidate, Art University of Isfahan