Art History Methods-F (64-89); (( 64 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



اریک فرنی

# روشهای تاریخ‌نگاری هنر و سیر تحول آنها*

زهرا اهری★

این مقاله تصویری اجمالی از مفهوم و دامنهٔ تاریخ هنر، مهم‌ترین رویکردها و روشهای این رشته، و مفاهیم اصلی آن به دست می‌دهد. مقاله به ترتیب تاریخی در هشت فصل تنظیم شده است: (۱) از عهد باستان تا رنسانس؛ (۲) قرون شانزدهم و هفدهم؛ (۳) قرن هجدهم؛ (۴) قرن نوزدهم؛ (۵) اوایل قرن بیستم؛ (۶) نیمهٔ قرن بیستم؛ (۷) اواخر قرن بیستم؛ (۸) وضع کنونی. مؤلف، در عین بیان رویکردهای مهم در هر دوره و شخصیتهای نمایندهٔ آن رویکردها، مفاهیم اصلی تاریخ هنر، از قبیل کیفیت، زمینهٔ اجتماعی هنر، تحلیل سبکی، و رابطهٔ تاریخ هنر با جنبشهای نوپای فکری، را نیز معرفی می‌کند. *خیال*

* این مقاله ترجمه‌ای است از مقدمهٔ این کتاب:
Eric Fernie, *Art History and its Methods*, pp. 10-21.

★ عضو هیئت علمی دانشگاه هنر.

## ۱. از عهد باستان تا رنسانس: آغاز تدریجی

در متون یونان و روم باستان و نیز در سنتهای چینی و اسلامی، اشارات متعددی به اشیایی هست که امروزه آنها را ذیل اقسام هنر، مانند نقاشی و مجسمه و ساختمان، قرار می‌دهیم. نویسندگانی مثل پلینی بزرگ[1] (۷۹–۲۳م) این اشیا را مانند عتیقه‌شناسان توصیف کرده‌اند و شرحی از چگونگی ساخت، ابعاد (به‌ویژه برای اشیای بسیار بزرگ)، قیمت (به‌ویژه برای اشیای گرانبها)، هنرمندان سازنده

1) Pliny the Elder عالم طبیعت‌گرای رومی. صفت «بزرگ» در کنار نام او برای بازشناسی او از نوه‌اش، پلینی کوچک (ح ۶۲– ح ۱۱۳م)، است. ــ و.

Art History Methods-F (64-89); (( 65 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



(به‌ویژه اگر سرشناس بودند)، و میزان زنده‌نمایی آنها، به فراخور، به دست می‌دهند. سیسرو[۲] (۱۰۶–۴۴ق‌م) و کوئینتیلیان[۳] (۳۰–۱۰۰م) نقاشی و مجسمه‌سازی از قرن پنجم قبل از میلاد به بعد را دارای رشدی نظام‌مند و چهارمرحله‌ای می‌دانند که از سبْک خشن و خام و ابتدایی آغاز شده و به صورتی کمال‌یافته از طبیعت‌گرایی رسیده است که منقاد زیبایی آرمانی است ــ مثل آثار فیدیاس[۴]. سپس به پالایش و نرمی و، بالاخره، به نوعی طبیعت‌گرایی افراطی منتهی شده است. بسیاری از این شیوه‌های نگارش دربارهٔ هنر در غرب، از عهد باستان تا دوران بیزانس و قرون وسطا بلاانقطاع ادامه یافت. در این زمینه، گزارشهایی از اقدامات ساختمانی افراد سرشناس، توصیفاتی داستان‌گونه از مکانها، و راهنماهایی برای فنونِ هنرهای مختلف به جا مانده است.

تاریخ هنر رنسانس از آنچه که تا کنون وصف آن رفت، [یعنی تاریخ هنر از عهد باستان تا قرون وسطا] از سه لحاظ تفاوت دارد: ۱) نظرهایی که نویسندگان عهد باستان دربارهٔ هنر اظهار می‌کردند همه در دل گزارشهایی از موضوعات دیگر گنجانده شده است؛ در حالی که در رنسانس، هنر به موضوعی مستقل بدل شد؛ ۲) سنت مداومی از مورخان هنر از رنسانس تا دوران حاضر وجود دارد؛ اما از عهد باستان موجود نیست؛ ۳) مهم‌تر از همه، تصویری چرخه‌ای است که پترارك[۵] (۱۳۰۴–۱۳۷۴م) آن را تنظیم کرد. این چرخه از دوران اوج تمدن یونان و روم باستان آغاز می‌شود، به هزار سال انحطاطِ پس از آن می‌رسد؛ سپس، به نیمهٔ قرن چهاردهم میلادی می‌انجامد که علائم احیا در آن ظاهر شد. این تصویر یکی از تعیین‌کننده‌ترین انگاره‌ها در تاریخ فرهنگ اروپاست؛ زیرا دو مفهوم توأمان «قرون وسطا و رنسانس» بر اساس آن شکل گرفته است. یك قرن بعد، در دههٔ ۱۴۵۰م، هنرمند فلورانسی، لورنتسو گیبرتی[۶] (ح ۱۳۷۸–۱۴۵۵م)، الگوی پترارك را در تاریخ هنر به کار برد: بر اثر ظهور مسیحیت، تمامی مجسمه‌ها و تصاویر اصالت و کمال منهدم شد و خود هنر از حرکت بازماند، تا آن‌گاه که جوتو[۷]، با استعداد

2) Marcus Tullius Cicero
سیاست‌مدار و خطیب و فیلسوف رومی. ــ و.

3) Quintilian (35-96?)
خطیب و ادیب رومی. ــ و.

4) Phidias
مجسمه‌ساز یونانی در قرن پنجم قبل از میلاد. ــ و.

5) Francesco Petrarch
شاعر و ادیب ایتالیایی. ــ و.

6) Lorenzo Ghiberti
مجسمه‌ساز فلورانسی. ــ و.

7) Giotto di Bondone (1267-1337)
از نخستین نقاشان بزرگ ایتالیا در دورهٔ رنسانس. ــ و.

Art History Methods-F (64-89); (( 66 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



خود، آن را احیا کرد. ایدئولوژی انسان‌محورانهٔ[8] مندرج در انگارهٔ «چرخهٔ اعصار» مشخصهٔ رویکرد رنسانسی به تاریخ هنر است که انسان را در مرکز تلاش برای درک جهان می‌نشائد و آن را «معیار همه چیز» می‌گیرد. این امر منجر به تأکید بر دستاوردهای افراد و نحوهٔ تأثیر آنان بر حوزهٔ فعالیتشان شد.

## ۲. قرون شانزدهم و هفدهم: زندگی‌نامه‌نویسی

کتاب *زندگی هنرمندان*[9]، که هنرمند ایتالیایی جورجو وازاری[10] (۱۵۱۱–۱۵۷۴) در سال ۱۵۵۰ منتشر کرد و ویراست مفصل‌تر آن در سال ۱۵۶۸ تجدید چاپ شد، اولین متن دربارهٔ هنرهای بصری است که آن قدر منسجم و جامع هست که بتوان آن را تاریخ، به معنای واقعی کلمه، نامید. وازاری خط مشی‌ای کلی برای تاریخ هنر، به‌منزلهٔ رشته، تنظیم کرد که دست‌کم به مدت دو قرن دنبال شد. عناصر اصلی رویکرد وی را می‌توان تحت عناوین «خبرگی»[11] و «انسان‌محوری» دسته‌بندی کرد. در هر دو آنها، نقش اصلی از آنِ نبوغ و دستاوردهای خود نقاش یا مجسمه‌ساز یا معمار تلقی می‌شود. این خبرگی مستلزم قضاوت دربارهٔ «کیفیت اثر هنرمندان» از نظر خصایص و تصمیم‌گیری در مورد این بود که آیا آن آثار در زمرهٔ فهرست آثار بزرگ هنری قرار می‌گیرند یا نه. کیفیت براین مبنا ارزیابی می‌شد: میزان طبیعت‌گرایی یا وهم‌گرایی حاصل در بازنمایی؛ پیشرفتهای فنی که این امر را ممکن ساخته است و تصوری که در مورد زیبایی آرمانی، به مفهوم انتخاب و ترکیب زیباترین قسمتهای طبیعت، وجود داشت و ارتباط نزدیکی با این موضوع می‌یافت. خبرگی خصوصاً مستلزم حساسیت به شکل و بررسی و تحلیل دقیق آثار هنری بود، که به تشخیص سبك، چه سبک هنرمند و چه مکاتب و دوره‌های هنری و نیز پی‌گیری منابع و تأثیرات آنها بر یکدیگر منجر می‌شد. وازاری خود، در مقام هنرمند، بر اهمیت نگاه کردن به آثار هنری از چشم هنرمند و استفاده از تباینها، مثلاً تباین بین طرح خطی و رنگی، تأکید می‌کرد. این روشها با شواهد

8) humanist

9) *The Lives of the Artists*

10) Giorgio Vasari
نقاش و معمار و مورخ هنر. ــ و.

11) connoisseurship
منظور از «خبرگی» استفاده از تجربه‌ای وسیع و مستقیم در شناخت هنر و لوازم و آثار آن برای تشخیص سبک و مکتب هر اثر هنری، تعریف و تشخیص و تمیز سبکها و منابع آنها و تأثیر آنها بر هم، و نیز داوری دربارهٔ کیفیت آثار هنری و جایگاهشان در میزانی است که آن را canon می‌خوانند. ــ و.

Art History Methods-F (64-89); (( 67 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



مستند و بررسی حامیان و شمایل‌شناسی، یا مطالعهٔ معنای تصاویر، تکمیل می‌شد و، بدین گونه، زندگی‌نامه‌نویسی را به شکل ثابت و مألوف آثار وازاری بدل می‌کرد.

الگوی اصلی وازاری برای گذار دورهٔ تاریخی «چرخهٔ اعصار»ی بود که پترارك و گیبرتی پیشنهاد کرده بودند؛ اما او به این چرخه مفاهیم خاص زیست‌شناسی، شامل ظهور و بلوغ و زوال، را اضافه کرد. وازاری این چرخه را در مورد هنر باستان به کار برد: مراحل آغازین دوردست را دورهٔ ظهور آن خواند؛ عصر طلایی آن را در یونان و دوران تسلط قیصران بر روم دانست و دورهٔ انحطاط آن را در قرون چهارم و پنجم میلادی شمرد. سپس بین دستاوردهای عهد باستان و آنچه در دوران خود وی در حال وقوع بود، شباهتهای بسیاری نشان داد. البته در این کار، هیچ ذکری از مرحلهٔ انحطاط به میان نیاورد و به جای آن از مراحل کودکی و جوانی و کمال سخن گفت، که جوتو و ماساچو[۱۲] و میکلانژ[۱۳] به ترتیب نمایندگان این سه مرحله بودند. حداکثر مواجههٔ او با موضوع انحطاطْ اذعان بدین بود که اگر هنرمندان و حامیان هشیار نباشند، پسرفت در روزگار بعد از او محتمل است. او به زمینهٔ اجتماعی و تاریخی چیزی که درباره‌اش می‌نوشت تقریباً هیچ توجهی نکرد. مثلاً گفته است که هجوم بربرها به امپراتوری روم در قرون چهارم و پنجم میلادی کاری نکرد جز آنکه سرنوشت هنر در عهد باستان را، که به سبب نیروهای درونی‌اش زوال یافته بود، محقق کند. بنا بر این، تأکید در *زندگی‌نامه* بر دستاوردهای هنرمندان منفرد و جایگاه آنان در پیشرفت چرخه‌ای است که بر اساس مطالعهٔ شواهد مستند و فنون خبره‌شناسی شناخته می‌شود.[۱۴]

طرز پیروی نویسندگان بعد از وازاری از وی، حتی در جایی که روشهایش آشکارا قابل کاربرد نبود، نشان می‌دهد که روشهای وازاری تا چه حد رایج شده بود. این امر در زندگی‌نامهٔ نقاشان هلندی که کارل فن مَندر[۱۵] در سال ۱۶۰۴ نوشت، دیده می‌شود. فن مندر (۱۵۴۸–۱۶۰۶) از چرخهٔ وازاری استفاده کرد، اما چون هیچ

12) Massaccio (1401-1428)
نقاش برجستهٔ مکتب فلورانس، ایتالیا. ــ و.

13) Michelangelo Buonarroti (1475-1564)
مجسمه‌ساز و نقاش و معمار و شاعر برجستهٔ دورهٔ رنسانس ایتالیا. ــ و.

14) Giorgio Vasari, *The Lives of Artists*, vol. 1.

15) Karel Van Mander

Art History Methods-F (64-89); (( 68 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



قالب کلی‌ای در تغییرات سبکیِ هنر هلند وجود نداشت که با چرخه مطابقت کند، لازم دانست که به جای پیشرفت در شکل کل دوره، بر پیشرفت هر هنرمند تأکید کند. چون دربارهٔ سبکی بحث می‌کرد که در آن پرداخت طبیعت‌گرایانهٔ جهان بصری بر بیشتر موضوعات مورد توجه اولویت داشت، زیبایی آرمانی هنر ایتالیا هم سرمشق کاملاً نامناسبی برای وی بود. این نکته یکی از واضح‌ترین نمونه‌های اعمال قدرت کلام نوشتاری بر شیوه‌هایی است که مورخان هنر روشهای کار خود را مطابق آنها انتخاب می‌کنند.[۱۶]

Art-hist-1

جوتو، ازدواج عذرا، نقاشی دیواری، ح ۱۳۰۵م، کلیسای دگلی اسکروگنی، پاجوا، ایتالیا.

وقتی که نویسندگان الگوی چرخه‌ای وازاری را پذیرفتند، این موضوع پیش آمد که خود آنان در دوره‌ای می‌زیستند که بایست آن را دورهٔ انحطاط چرخهٔ معاصر در نظر گیرند؛ از این رو، در برخورد با هنرمندان عصر خود با تردید رفتار کردند. جووانی بلوری[۱۷] (۱۶۱۵–۱۶۹۶)، که خود مصداق تداوم روشهای وازاری تا دوران باروك[۱۸] است، ارزش مطالعهٔ هنرمندان معاصر خود را زیر سؤال برد. از آنجا که او از الگوی چرخه‌ای استفاده می‌کرد، عجیب نیست که از کسانی که حامی سبك کلاسیك بودند در برابر حامیان باروك، یعنی از سبکهای دوران کمال در برابر دوران انحطاط، دفاع کرده است.[۱۹] نویسندگان دیگری که رویکرد آنها در درجهٔ اول به صورت زندگی‌نامه‌نویسی با الگوی وازاری بود عبارت‌اند از فیلیپو بالدینوچی[۲۰] (۱۶۲۴–۱۶۹۷)، که کار خود را صرفاً تلاشی برای روزآمد کردن کتاب وازاری توصیف می‌کند؛ یواکیم فون سندرارت[۲۱] (۱۶۰۶–۱۶۸۸)، که در اواخر قرن هفدهم تاریخ نقاشی آلمان را نوشت؛ و هوراس والپول[۲۲] (۱۷۱۷–۱۷۹۷)، که مجموعه زندگی‌نامه‌ای دربارهٔ نقاشان انگلیسی اواخر قرن هجدهم نوشت.

## ۳. قرن هجدهم

اولین ابداع مهم در روشهای تاریخ هنر بعد از وازاری را یوهان

16) Karel Van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*.

17) Giovanni Bellori

18) Baroque

19) Giovanni Bellori, *Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects.*

20) Filippo Baldinucci

21) Joachim von Sandrart

22) Horace Walpole

Art History Methods-F (64-89); (( 69 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



یواخیم وینکلمن[۲۳] با پدید آوردن «تاریخ فرهنگی»[۲۴] انجام داد، که عبارت است از استفاده از تمام منابع اطلاعاتی مرتبط تا بتوان هنر را در زمینهٔ فرهنگهایی نشاند که آن را به وجود آورده است. وینکلمن (۱۷۱۷–۱۷۶۸) در واقع اولین تاریخ هنر را، به جای تاریخ هنرمندان، نوشت.[۲۵] او با تذکر این نکته که در کتابش به هنرمندان منفرد سهم اندکی اختصاص داده است و می‌خواهد رویکردی منظم‌تر به سامان‌دهی معرفت داشته باشد، قطع رابطهٔ خود را با مهم‌ترین اصل روش وازاری آشکار ساخت. این امر منطبق با روال عصر روشنگری[۲۶] بود که در آن، قدر عقل را برتر از وقایع‌نگاری می‌دانستند و انتظام‌بخشی کلی به اطلاعات از طرحهای اصلی جهان علمی بود؛ چنان که مثلاً در تدوین دایرة المعارفها و تأسیس مجامع فرهیختگان در آن دوره دیده می‌شود.

طرز عمل وینکلمن، به جز استفاده‌اش از فرهنگ به منزلهٔ اصل سازمان‌ده، شبیه به وازاری بود. این شیوه متضمن بررسی دقیق اثر هنری با نگاه هنرمندانه، تحلیل پیشرفت فنی، تعریف و تشخیص زیبایی آرمانی (یعنی اِعمال خبرگی) و بررسی شواهد مستند بود. او صرفاً به هنر عهد باستان پرداخت و، بدین گونه، از معضل پرداختن به انحطاط در دوران خود که ذاتی مدل چرخه‌ای وازاری بود، برکنار ماند.

تغییر عمدهٔ دیگر در روش تاریخ هنر در قرن هجدهم، بازاندیشی دربارهٔ «چرخه» بود. از نظر وازاری، گوتیك، و در نتیجه قرون وسطا، مظهر انحطاط، یعنی حضیض و نقطهٔ مقابل اوجهای کلاسیك قبل و بعد از خود بودند. در طی قرن هجدهم، پژوهشگران فرانسوی مثل مارك آنتوان لوژیه[۲۷] (۱۷۱۳– ۱۷۶۹) تأکید بر منطق ذاتی ساختار بناهای گوتیك را آغاز کردند. این تغییر موضع پرشورتر از همه در مقالهٔ یوهان ولفگانگ فون گوته[۲۸] (۱۷۴۹– ۱۸۳۲) بروز یافت، که در آن این نکته را مطرح می‌کرد که معماری گوتیك، مثل هر دورهٔ دیگری، ارزشمند است. او با این کار تقابل قطبی گوتیك و کلاسیك را رد کرد و روندی را شتاب بخشید که در

23) Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)
باستان‌شناس و عتیقه‌شناس آلمانی که او را پدر علم باستان‌شناسی می‌دانند. او نخستین کسی است که به مطالعهٔ هنر باستان به منزلهٔ تاریخ پرداخت. ــ و.

24) "cultural history"

25) Johann Joachim Winckelmann, *The History of Ancient Art.*

26) Enlightenment
جنبشی فلسفی مبتنی بر انسان‌محوری در قرن هجدهم، که در آن بر استفاده از عقل در تأمل در مقبولات پیشین و سنتها تأکید می‌کردند. ــ و.

27) Marc-Antoine Laugier

28) Johann Wolfgang von Goethe
شاعر و نویسندهٔ برجستهٔ آلمانی. ــ و.

Art History Methods-F (64-89); (( 70 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



طی قرن نوزدهم، چرخهٔ رنسانسِ وازاری را که محور پیشرفت تاریخی تلقی می‌شد از مقام خود فروافکند.[۲۹]

## ۴. قرن نوزدهم

مطالعهٔ تاریخ در قرن نوزدهم با دو رویکرد بسیار متفاوت مشخص می‌شود: تجربه‌گرایی[۳۰] و ایدئالیسم[۳۱]. تجربه‌گرایی و روش استقرایی، که عبارت است از انباشت اطلاعات و سپس انتظام‌بخشی به آنها و تحلیلشان، اصل راهنمای علوم فیزیکی بود. مورخان، درست مثل دانشمندان بزرگ آن عصر که رشته‌هایی چون شیمی را بر این اساس بنیاد نهادند، اعلام کردند که می‌توان گذشته را چنان که بود توصیف کرد؛ برای این کار باید آنچه را که انبوه حقایق مسلم می‌دیدند، به دقت جمع‌آوری کنند.

این رویکرد ماتریالیستی به همان ترتیب که در سایر جوانب بررسی تاریخی عمل می‌کرد، در تاریخ هنر نیز با جمع کردن اطلاعات مستند در مورد افراد و اقداماتشان دنبال شد. اما این رویکرد تأثیر ویژه‌ای نیز بر روشهای خاص تاریخ هنر داشت. البته بررسی دقیق آثار قبلاً نیز جزو مجموعه روشهای رایجی بود که از وازاری به بعد معمول شده بود و وینکلمن هم آن را ارج می‌نهاد؛ اما برای اولین بار، به شیوهٔ تخصصی قرن نوزدهم، تمرکز کامل بر این جنبه پذیرفته شد.

شخصیت برجسته در این شیوهٔ برخورد جووانی مورلی[۳۲] ایتالیایی (۱۸۱۶-۱۸۹۱) بود. او شیوه‌ای نظام‌مند ابداع کرد که اصالت ویژگیها را ثابت می‌کرد. این کار با آموزش چشم برای شناسایی بسیار علمی جزئیات ریز ولی بارزِ سبك انجام می‌شد. از نظر او، کتابهای تاریخ هنر مایهٔ آشفتگی خاطر و مورخان هنر آدمهایی نامربوط‌اند. روش وی بسیار موشکافانه و مستلزم کاربرد چشم بود؛ همچون شیمیدانی بود که از دستورعملهایی برای آزمایش قدمت نقاشی رنگ‌وروغنی استفاده می‌کند ــ طرز عملی که شاید بتوان آن را «خبرگی علمی» نامید.[۳۳] جووانی باتیستا کاوالکسل[۳۴]

29) Johann Wolfgang von Goethe, *Von Deutscher Bavkunts.*

30) Empiricism

31) Idealism

32) Giovanni Morelli

33) Giovanni Morelli, *Italian Painters: Critical Studies of their Works*, pp. 1-58.

34) Giovanni Battista Cavalcaselle

Art History Methods-F (64-89); (( 71 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



(۱۸۲۰–۱۸۹۷)، معاصر مورلی، روش مشابهی را، هرچند به شیوه‌ای با نظم کمتر، به کار برد و، از این رو، مورلی غالباً از او انتقاد می‌کرد. برنارد برنسون[۳۵] امریکایی (۱۸۶۵–۱۹۵۹) بهترین نمایندهٔ این روش در قرن بیستم بود.

این نوع رویکرد استقرایی تخصصی، در تاریخ هنر نیز، در گسترش عتیقه‌شناسی، به ظهور رسید. رشد باستان‌شناسی به منزلهٔ رشته‌ای علمی در قرن نوزدهم، که در تأسیس مجامع باستان‌شناسی در دههٔ ۱۸۴۰ بروز کرد، سبب شد که این سنت [عتیقه‌شناسی] انگیزه‌ای قوی بیابد. ترکیب عتیقه‌شناسی و باستان‌شناسی بلافاصله در کار مورخان هنر اثر کرد؛ مثلاً باعث گسترش «گونه‌شناسی»، یعنی طبقه‌بندی اشکال، و نیز گسترش مطالعهٔ بناهای قرون وسطایی شد. برای اولین بار ساختمانهای قرون وسطا در چارچوب درست زمانی شناخته شدند. نمونهٔ چنین دستاوردی تحقیق رابرت ویلیس[۳۶] (۱۸۰۰–۱۸۷۵) در کلیساهای انگلیس است، که انتشار آن اساس تاریخچه‌های بنیادی تقریباً تمامی کلیساهای قرون وسطایی انگلیس گردید. کسانی که به این شیوه کار می‌کردند به نظریه علاقهٔ چندانی نداشتند و این را که روش کار تجربی‌شان روش صحیح تاریخی است بدیهی می‌دانستند و، از این رو، ذکری از آن به میان نمی‌آوردند.

این نوع کار با شیوهٔ کار نویسندهٔ آلمانی، گاتفرید سمپر[۳۷] (۱۸۰۳–۱۸۷۹)، بی ارتباط نیست. او با این قول که شکل هر اثر هنری را می‌توان حاصل سه عامل عملکرد و مصالح و فن دانست، کوشید تاریخ هنر را «علمی»تر سازد. با توجه به بنیان عملی این اندیشه، شاید مهم باشد که بدانیم او معمار بود. بنا بر دیدگاه دیگری مرتبط با این دیدگاه، سبکهای خاص حاصل کاربرد منطقی روشهای ساختمانی است. بنا بر این، می‌توان بنای گوتیك را نقطهٔ اوج ساختمان‌سازی قرون وسطا تلقی کرد که از جنبهٔ تعقل با معماری هر دورهٔ دیگر برابر است. بسط این دیدگاه بیش از همه با انتشار آثار معمار فرانسوی، اوژن امانوئل ویوله لو دو[۳۸] (۱۸۱۴–۱۸۷۹) محقق شد و یکی از ناب‌ترین اشکال خود را در نوشته‌های

35) Bernard Berenson

36) Robert Willis

37) Gottfrid Semper

38) Eugene-Emanuel Viollet-le-Duc
معمار و نظریه‌پرداز معماری، از پیش‌گامان احیای سبک گوتیک در فرانسهٔ قرن نوزدهم. ــ و.

Art History Methods-F (64-89); (( 72 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



مصلح اجتماعی، ویلیام موریس[۳۹] (۱۸۳۴–۱۸۹۶)، یافت.[۴۰]

در حالی که مشخصهٔ علوم فیزیکی در قرن نوزدهم تجربه‌گرایی و روش استقرایی بود، فلسفه به شیوهٔ مخالفی گرایش یافت؛ به‌ویژه در آلمان، که در آنجا مفهوم اصلی فلسفه متضمن نظامی مابعدطبیعی مبتنی بر اصول ایدئالیسم بود؛ یعنی این فرض که «مثال»[۴۱]ها زیربنای تمامی واقعیت را می‌سازند. بنیان‌گذار این رویکرد هگل[۴۲] (۱۷۷۰–۱۸۳۱) بود، که از مؤثرترین شخصیتها در مطالعهٔ تاریخ بوده است. برای هگل، شکل تاریخ حاصل عمل روحیْ جهانی است که در هر دوره کامل‌تر از دورهٔ قبل خود را تحقق می‌بخشد. بنا بر این، شکلی که آثار هنری به خود می‌گیرند بیش از آنکه حاصل اقدامات فردی و یا حتی تأثیر عوامل اجتماعی موجود در دورهٔ خلق اثر باشند، مظاهر روح جهانی در آن دورهٔ خاص‌اند. در نتیجه، پیشرفت اشکال هنری نیز تابع قوانینی است.

سنت «تاریخ فرهنگی» که در قرن نوزدهم ظهور کرد، از بسیاری لحاظ در حد واسط «تجربه‌گرایی» و «هگلیگری»[۴۳] قرار می‌گیرد. وینکلمن توجه خود را به عهد باستان محدود کرده بود؛ اما اولین کسی که اصول تاریخ فرهنگی را در مورد همهٔ دوره‌ها به کار برد مورخ سوئیسی، یاکوب بورکهارت[۴۴] (۱۸۱۸–۱۸۹۷)، بود. او، به اصطلاح خودش، طرح نقشهٔ معنوی[۴۵] ای وسیع یا تصویر قوم‌نگاشتی‌ای گسترده یا توصیف مردم جهان را ریخت، که هم حوزه‌های مادی را در بر می‌گیرد و هم حوزه‌های معنوی را. در این تصویر جامع، هنرهای بصری را محور اصلی، یا کمابیش اصلیِ خصوصیات تعیین‌کنندهٔ هر دوره قرار داد. او برخی جنبه‌های مفید هگلیگری را پذیرفت؛ مثل آنچه وی چشم‌اندازهایی می‌نامید که هگلیگری از جنگل تاریخ به بیرون گشوده است؛ اما به شدت مخالف فرضیهٔ نظامهای مابعدطبیعی بود. او با لحنی کنایه‌آمیز یادآور می‌شود که نمی‌تواند راهی را دنبال کند که هگل نشان می‌دهد؛ «زیرا از مقاصد حکمت خالده مطلع نیست.» او فلسفهٔ تاریخ را چون قنطورس[۴۶] می‌دانست ـــ جانوری متشکل از دو بخش ناجور، یکی

39) William Morris

40) William Morris, "The Revival of Architecture".

41) idea

42) George Wilhelm Friedrich Hegel

43) Hegelianism

44) Jacob Burckhardt
مورخ برجستهٔ فرهنگی، خصوصاً فرهنگ رنسانس. او را نباید با نوهٔ برادرش، تیتوس بورکهارت، اشتباه گرفت. ـــ و.

45) spiritual map

46) centaur
در اساطیر یونان، موجودی نیم نیم‌انسان و نیم‌اسب. ـــ و.

Art History Methods-F (64-89); (( 73 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



Art-Hist-7

عقلایی و دیگری غیرعقلایی.

او، که بدین طریق از مُثُل هگلی فاصله گرفته بود، تا جایی پیش رفت که خود را تجربه‌گرا نامید. اما از این واژه نباید به خطا چنین پنداشت که او شبیه مورلی است و شاخصهٔ رویکردش به موضوع، بیش و پیش از همه، جمع‌آوری داده‌هاست. بلکه برای او تجربه‌گرایی صرفاً نوعی عمل علمی خوب بود؛ ابزاری که برای تأمین دقت و صحت در ساختن تصویری وسیع‌تر از فرهنگی جامع لازم است. عظمت کار وی از این واقعیت معلوم می‌شود که بورکهارت را می‌توان مورخی فرهنگی توصیف کرد که هم مزایای علم مابعدالطبیعه را شناخت و به کار برد و هم تجربه‌گرایی را.[۴۷]

رویکرد بورکهارت به‌ویژه بر مورخ هنر آلمانی، ابی واربورگ[۴۸] (۱۸۶۶–۱۹۲۹)، تأثیر گذاشت. طرح واربورگ تهیهٔ تاریخی جامع از تصاویر و تبیین فرهنگ از طریق روان‌شناسی بود. در پی این امر، دایرهٔ مسائل مورد توجه او از بوتیچلی[۴۹] و ذهنیت رنسانس ایتالیا تا فرهنگهای مردمان بومی امریکای شمالی را فرا می‌گرفت. کتابخانهٔ مشهور وی، که هستهٔ اولیه مؤسسه واربورگ[۵۰] را در لندن ساخت، شامل کتابهایی دربارهٔ انواع بسیاری از موضوعات، از جمله خود کتابخانه، اقتصاد، لباس و فرهنگ عامه، بود. او در تلاش برای فهم موضوع بررسی‌اش، اهمیت الگوهای بزرگ هگلی و نیز اهمیت فرد را پذیرفت.

در بین مورخان هنر، آلوئیس ریگل[۵۱] اتریشی (۱۸۵۸–۱۹۰۵) مُثُل هگل را به خلاق‌ترین صورت گسترش داد. از نظر ریگل، تاریخ هنر تابع قوانین عام است و هر دوره از تاریخ هنر تابع صورت خاصی از این قوانین. آثار هنری حامل شاخصه‌های معنوی دورهٔ خودند که حاصل «کونستْوُلن»[۵۲]، یعنی «ارادهٔ شکل‌دهی» یا میل زیبایی‌شناسی دوره، است. این اندیشه برای وی

قسمتی از ظرفی یونانی، به‌دست‌آمده از کامیروس، با نقشی نواری شبیه به آثار هنری مصر. این اثر از شواهد ریگل است دال بر اینکه اولاً، مورخ فرهنگی باید به آثاری که تا کنون نه هنر، بلکه تزیین محض شمرده‌اند نیز توجه کند؛ ثانیاً، پی‌گیری روند هنر از مصر تا یونان مؤید این قاعده است که مورخ فرهنگی باید به همهٔ دوره‌ها به یک چشم بنگرد.

47) Jacob Burckhardt, *Reflections on History*, pp. 15-23.

48) Aby Warburg

49) Sandro Botticelli (1444?-1510)
نقاش برجستهٔ دورهٔ رنسانس ایتالیا. اثر معروف او *تولد ونوس* است. ــ و.

50) Warburg Institute

51) Alois Riegl

52) Kunstwollen

Art History Methods-F (64-89); (( 74 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



به مراتب مهم‌تر از شیوه‌هایی صرفاً کمکی از قبیل شمایل‌نگاری بود.

رویکرد ریگل از دو جهت با رویکرد هگل تفاوت دارد: نخست اینکه ریگل بیشتر به اشیا می‌پردازد و هر گونه تمایز بین صنایع دستی و هنرهای زیبا را انکار می‌کند و از هر منبع تصویری برای نشان دادن تعلق اشکال به دورهٔ خاص بهره می‌گیرد. دوم اینکه وازاری تاریخ را توالی اوج و حضیضها می‌دید و هگل هر عصر تاریخ بشر را گامی بالاتر در نردبان تحقق روح جهانی می‌دانست؛ اما از نظر ریگل، هیچ دوره‌ای مهم‌تر از دورهٔ دیگر نیست. بنا بر این، مثلاً دورهٔ روم متأخر نه حالت انحطاط عصر باستان است و نه گامی به جلو در سیر به سوی کمال؛ بلکه عصری است در میان اعصار دیگر که، از قضا، دوران گذاری بین دو عصر بزرگ تاریخ بشر، دوران کهن و دوران مدرن، است.[۵۳]

مورخ سوئیسی هنر، هاینریش ولفلین[۵۴] (۱۸۶۴–۱۹۴۵)، مانند هگل بر آن بود که بر شیوه‌های تغییر اشکال در طول اعصار قوانینی حاکم است؛ اما مانند ریگل، بین آن مراحل تفاوت کیفی قایل نبود. او چرخه‌ای متشکل از سه مرحلهٔ اولیه و کلاسیک و باروک مطرح کرد. خصوصیات این چرخه را با کمك مفاهیم دوگانه، مثل خطی در برابر رنگی و مسطح در برابر فرورفته، تعیین و تحلیل کرد.[۵۵] از زمان طرح موضوع «خبرگی» مورلی تا بدین‌جا، این اشکال یا مفاهیم صوری دوگانه، نزدیك‌ترین چیز به ابزار تاریخ جدید هنرند.

مورخ آلمانی هنر، پل فرانکل[۵۶] (۱۸۸۹–۱۹۶۳)، علی‌رغم اینکه مدت زیادی از عمرش در قرن بیستم گذشت، یکی از ناب‌ترین تقریرها را از مدل هگلی دربارهٔ تاریخ هنر به دست می‌دهد.

> سبک، که به مرور زمان پیشرفت می‌کند، سازواره‌ای است تابع مُثُلی فراتر از فعل بشر، مُثُلی که نبوغ افراد را از اثر می‌اندازند. به همین ترتیب، اشکال مجزا شکل خود را از سرمشقهایی می‌گیرند که در قلمرو فراطبیعی قرار دارند؛ مانند رابطهٔ بین صورتهای مرئی و صورتهای نوعی که افلاطون مطرح می‌کرد. هنر بازتابی از بقیهٔ اجتماع است که فلسفه و دین و سیاستش به آن شکل می‌بخشند.

53) Alois Riegl, *Late Roman Art Industry*, pp. 5-17.

54) Heinrich Wolfflin

55) Heinrich Wolfflin, *Principles of Art History*..., pp. vii-ix, 9-16, 226-237.

56) Paul Frankl

Art History Methods-F (64-89); (( 75 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



فرانکل چرخهٔ رنسانس وازاری و مراحل آن را تا سال ۱۹۰۰ گسترش داد؛ اگرچه در چرخهٔ او، هیچ گونه مفهوم رشد و انحطاط نیست.[۵۷] گونه‌ای دیگر از این رویکردها، «تاریخ معنوی» ماکس دووراك[۵۸] (۱۸۷۴–۱۹۲۱) است، که تاریخ هنر را بیشتر تاریخ مُثُل می‌دید تا تاریخ اشکال.

آن جوانب رویکرد هگل را که بر این محققان اثر گذاشت می‌توان بدین صورت جمع‌بندی کرد: برای ریگل، موضوع مهم رابطهٔ بین تغییر در شکل و تغییر اجتماعی بود. برای ولفلین، موضوع مهم سازوکار رشد درونی شکل بود. برای فرانکل، شکلْ نمود نیروهای غالب بود؛ و برای دووراك، موضوع مهم رابطهٔ بین مُثُل و تاریخ بود.

## ۵. اوایل قرن بیستم: واکنش به مدرنیسم

از قرن هفدهم به بعد، بیشتر مورخان معماری در مواجهه با این احتمال که هنرمندان معاصر خودشان نمایندگان دوران انحطاط باشند، از معاصران خود جز به‌ندرت یاد نکردند؛ و در پایان قرن نوزدهم، دیگر اصلاً ذکری از آنان به میان نمی‌آوردند. تفاوت این وضع با اوایل قرن بیستم، که بسیاری از مورخان هنرْ هنرِ معاصرشان را در کانون توجه قرار دادند، چشم‌گیر است.

علت این تغییر موضع را باید در خصوصیت خود دوران «هنر مدرن» یافت، که حاکی از گسستی بنیانی با گذشته است. از دوران رنسانس به بعد، بازنمود جهان مرئی یکی از اصول زیربنایی نقاشی و مجسمه‌سازی بود؛ اما با بسط و گسترش اکسپرسیونیسم[۵۹] و هنر آبستره[۶۰] در سالهای آغازین قرن بیستم، این موضوع دیگر مطرح نبود.

یکی از نتایجی که این انقطاع شگرف از گذشته به همراه داشت کنار گذاشتن نظریهٔ چرخه‌ای تاریخ بود. قبلاً موجودیت فرضی «دوچرخهٔ بزرگ دارای مراحل آغازین و میانی و پایانی، که اولین چرخه در عهد باستان و دومی در دوران رنسانس شروع می‌شد»، به مورخان هنر امکان گنجاندن سبکهای متوالی در یك قالب کلی را

57) Paul Frankl, *Principles of Architectural History*…, pp. 1-3.

58) Max Dvorak

59) expressionism

60) abstraction

Art History Methods-F (64-89); (( 76 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



داده بود. لذا جنبشهای قرون هفدهم و هجدهم و نوزدهم را بخشی از سنتی شکوفا در نظر می‌گرفتند. مثلاً روکوکو[۶۱] را می‌شد شکلی از باروك دید، نئوکلاسیسیسم[۶۲] را احیای مرحلهٔ میانی دوران کلاسیك [یونان و روم باستان] درنظر گرفت و واقع‌گرایی[۶۳] را تمرکز بر یکی از رشته‌های اصلی کل زنجیره دانست. خواه چرخه را چون مدل ظهور و انحطاط زیست‌شناسانهٔ وازاری می‌دیدند یا زنجیرهٔ مراحلِ هم‌ارز ریگل، در هر صورت این شیوه را به کار می‌بردند.

در مدرنیسم، مورخان با جنبشی مواجه شدند که به تدریج شکوفا نشده بود تا در طی قرون بلندآوازه گردد. مدرنیسم، که در طی چند سال پدیدار شد، شکلی از هنر بود که چنین پیشینه‌ای نداشت. البته آثار بسیاری از هنرمندان دوره، اگر نگوییم همهٔ آنها، را می‌شد به هنر گذشته مرتبط کرد؛ مثلاً آثار سزان[۶۴] را می‌شد به آثار پوسن[۶۵] مرتبط ساخت و آثار سورا[۶۶] و گوگن[۶۷] را به ترتیب به جنبه‌هایی از هنر رنسانس و قرون وسطا ارتباط داد. اما همین تنوع پیوندها (اینکه آثار سه هنرمند که در یك دوره کار می‌کردند سه منشأ متفاوت در سه دورهٔ کاملاً مختلف دارد) به خودی خود نشان می‌دهد که هنر جدید را دیگر نمی‌توان مرحله‌ای متأخر در چرخهٔ رشدی گسترده‌تر دید.

بنا بر این، با آنکه دوره را نمی‌شد بخشی از چرخهٔ بزرگ‌تر سبکهای سنت رنسانس دید؛ مورخان هنر مایل بودند که بر تداوم مابین مدرنیسم و هنر قبلی تأکید ورزند؛ ولو اینکه دلیلش فقط حیثیت بخشیدن به آثاری بود که غالباً با مخالفت مردم مواجه می‌شد. آنان در پی این هدف، سه الگو، یعنی معیار طبیعت‌گرایی (به دلیل هنر آبستره)، چرخه (به دلیل اینکه ماده در آن نمی‌گنجد) و زمینهٔ فرهنگی (به دلیل باور به استقلال هنر) را از روشهای موجود مورد استفادهٔ خود حذف کردند.

آنان از تمامی روشهای متداول دیگر به طرق مختلف استفاده کردند. مورخان، مانند وازاری، آثار هنری معاصر خود را دستاوردهای منحصر به فرد نوابغی می‌دیدند که به صورتی فارغ از

61) Rococo

62) Neoclassicism

63) Realism

64) Paul Cézanne (1839-1906)
نقاش فرانسوی، از نقاشان برجستهٔ پست‌امپرسیونیسم. ــ و.

65) Nicolas Poussin (1594-1665)
نقاش فرانسوی، که آثار او از نمونهٔ برجستهٔ سبک کلاسیک است. ــ و.

66) Georges Pierre Seurat (1859-1891)
نقاش فرانسوی، مؤسس سبک نئوامپرسیونیسم. ــ و.

67) Paul Gauguin (1848-1903)
نقاش پست‌امپرسیونیست فرانسوی. ــ و.

Art History Methods-F (64-89); (( 77 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



زمان قابل مقایسه با کیفیت نقاشی‌های استادان بزرگ نقاشی گذشته است. این امر خود منجر به تمرکز بر زندگی هنرمندان منفرد (کثرت زندگی‌نامه‌نویسی در انتشارات این دوره به همین سبب است)، درج نام آنان، عنداللزوم، در «فهرست نامهای بزرگان»، شناسایی سهم آنان در توسعهٔ درونی «سبکها و جنبشها» و «توسعهٔ» کلی مدرنیسم، گروه‌بندی آنان در مکاتب فکری، جستجوی سرچشمه‌ها و کاربرد قطب‌بندی‌های قدیمی‌ای چون کلاسیك در برابر رمانتیك (مثلاً کوبیسم در برابر سوررئالیسم) گردید. برای کشف معانی آثار، مانند گذشته، از «تحلیل شمایلی» استفاده می‌کردند که اغلب بُعدی روان‌شناختی بدان افزوده بودند. استفاده از«تحلیل تجربی» و فنون «خبرگی» مورلّی ادامه یافت، که هدف از آن نه تنها تشخیص مؤلف واقعی (امری که هنوز هم، هرچند نه به قدر گذشته، مشکلی به شمار می‌آمد)، بلکه تشخیص روابط دقیق سبکها بود.

مورخان هنری که به مدرنیسم می‌پرداختند، با آنکه اصول اساسی هگلیگران را رد می‌کردند، برخی از روشهای خُرد آنان را اختیار کردند. ثابت شد که به‌ویژه روشهای ولفلین، به‌خصوص گونه‌های دوتایی «اشکال» و حتی «چرخه‌ها»ی وی، مفید است؛ هرچند که آنها را نه در دوره‌های بزرگ‌تر، بلکه در مورد زندگی افراد یا، حداکثر، در مورد جنبشها به کار بردند. همچنین، نویسندگانی که به اندیشهٔ افول سبکها متوسل شده بودند، چرخه‌های ظهور و بلوغ و زوال را دوباره، اما در مقیاسی خُردتر، مطرح کردند. اینکه ریگل پذیرفت که همهٔ سبکها ارزش مطالعه دارند رسم خوبی بود و می‌شد هنر عهد متأخر باستان را، مانند برخی از جوانب مدرنیسم، عرضه‌کنندهٔ معیار زیبایی‌شناختی بدیلی برای آرمانهای کلاسیسیسم و طبیعت‌گرایی تلقی کرد.

به مجموعهٔ روشها، فقط یك روش جدید اضافه شد؛ اما این روشْ رشته‌ای بود که انبوهی بی‌سابقه از سبکهای ناهمخوان را به نظم کشید. این روش، نمودارِ خلاصهٔ روابط درونی و تأثیرات و توالیها بود. در زمانی که می‌شد هنرمند را در یکی از چند گروه

Art History Methods-F (64-89); (( 78 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



بزرگ جا داد، نیاز به چنین نموداری کمتر احساس می‌شد؛ اما در این زمانه، با توجه به فردگرایی که مشخصه هنر معاصر بود، چنین نمودارهایی ضروری به شمار می‌رفت. بهترین مثال در این مورد نمودارهایی است که آلفرد اچ. بار[۶۸] (۱۹۰۲–۱۹۷۹)، مورخ امریکایی هنر، از موزهٔ هنر مدرن نیویورک[۶۹] ترسیم کرده و شامل اسامی‌ای است که با انواع پیکانها به هم متصل شده است.[۷۰]

شیوه‌های مدرنیستی کاربرد روشهای تاریخ هنر نیز خود با فرافکنی ادراکات زیبایی‌شناسی قرن بیستم و رویکردهای دیگر آن بر گذشته، بر مطالعهٔ دوره‌های دیگر نیز تأثیر نهاد. نمونه‌هایی از آن تلقی ماکس دووراك از ال گرکو[۷۱] به منزلهٔ اکسپرسیونیست اصیل؛ تحلیل روان‌شناختی مایر شاپیرو[۷۲] از یك آذین محراب فلاندری؛ تلقی کنت کلارك[۷۳] از پیرو دلا فرانچسکا[۷۴] به منزلهٔ فرمالیست مدرن است؛ یا اینکه ویلیبالد سورلاندر[۷۵] دیدگاه ژان بونی[۷۶] به معماری قرن سیزدهم میلادی فرانسه را «گوتیک میانه» خوانده است.

## ۶. نیمهٔ قرن بیستم: تنوع روزافزون

در دهه‌های میانی قرن بیستم تغییراتی که بر اثر مطالعهٔ تاریخ هنر مدرن روی داد تأثیر گسترده‌ای در خصوصیات کل تاریخ هنر گذاشت که آثار محققانی را هم که به مدرنیسم علاقه‌ای نداشتند در بر می‌گرفت. علت این امر کاهش اهمیت هگلیگری، ترکیب هگلیگری تضعیف‌شده با تجربه‌گرایی و خبرگی دوباره رواج‌یافته، اهمیت یافتن «تاریخ فرهنگی» به طور کلی و، بالاخره، تاریخ اجتماعی هنر بود.

در مورد نکتهٔ اول، علاوه بر تردیدی که ظاهراً مدرنیسم بر قابلیت کاربرد زنجیره‌های کلان مطرح می‌کند، هگلیگری را عوامل دیگری نیز تضعیف کرد. به نظر می‌رسید که بربریت بی‌سابقهٔ نازیسم همان قدر ناشی از دید هگلی به جهان، البته صورت تحریف‌شده‌اش بود که حاصل کاربرد منظم نظریه‌ای کلی بود؛ و مهاجرت محققان از جهان آلمانی‌زبان به جهان انگلیسی‌زبان در

68) Alfred H. Barr

69) the Museum of Modern Art in New York

70) Alfred H. Barr, Jr., "The Development of Abstract Art".

71) El Greco (1541-1614)
نقاش اسپانیایی متولد یونان. ــ و.

72) Meyer Schapiro

73) Kenneth Clark (1903-1983)
مورخ بریتانیایی هنر. ــ و.

74) Piero della Francesca (c. 1416-1492)
نقاش ایتالیایی. ــ و.

75) Willibald Saurlander

76) Jean Bony

Art History Methods-F (64-89); (( 79 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



دههٔ ۱۹۳۰ منجر به معرفی آنان به جوامع روشنفکری‌ای شد که در آنها معیارهای تجربه‌گرایانه جایگاه برتری داشت.

نوشته‌های محقق آلمانی و سپس امریکایی، اروین پانوفسکی[۷۷] (۱۸۹۲–۱۹۶۸)، مثالهای خوبی از مابعدالطبیعهٔ عمل‌گرا[۷۸] در اختیار می‌نهد که مشخصهٔ این دوره است، به‌ویژه ترکیب کلاسیك تحلیل سبکی و شمایل‌شناسانهٔ که او در مورد انواع گسترده‌ای از موضوعات به کار برد.[۷۹] مصداق آنچه می‌توان با تسامح «انسانی کردن روشهای هگلی» نامید آثار هانری فوسیلن[۸۰] (۱۸۸۱–۱۹۴۳) است. از نظر او، مانند ولفلین، اشکالْ ماهیاتی انتزاعی‌اند که در طول زمان مطابق با اصول سبك تغییر می‌یابند، اما به همان اندازه مرهون بسیاری تأثیرات مختلف دیگر نیز هستند.[۸۱]

در مورد نکتهٔ دوم، نیکلاس پوزنر[۸۲] (۱۹۰۲–۱۹۸۳)، مورخ آلمانی و بعداً انگلیسی هنر، در قرن بیستم نمایندهٔ سنت تجربه‌گرایی مورلی و نیز سنت عتیقه‌شناسی‌ای بود که مورخان معماری در قرن نوزدهم مطرح کرده بودند. زوال هگلیگری همراه با تأثیرات مدرنیسم بر تاریخ هنرْ نیروی تازه‌ای به بررسی هنرمندان منفرد با اتکا بر فنون «تجربه‌گرایی و خبرگی (شامل کیفیت، قانون، سبک، زندگی‌نامه، منابع) داد.

سوم، تمیز شکل ضعیف‌شدهٔ هگلیگری از «تاریخ فرهنگی» در این دوره آسان نیست؛ هرچند که تاریخ فرهنگی، برخلاف هگلیگری، به افراط سیاسی نیمهٔ اول قرن آلوده نشد. این عامل، بعلاوهٔ پیوند تاریخ فرهنگی با انسان‌محوری و رابطهٔ نزدیکش با تجربه‌گرایی، سبب می‌شود که تاریخ فرهنگی را رویکرد شاخص این دوره تلقی کنیم.

سنت تاریخ‌نگاری فرهنگی در تاریخ هنر را می‌توان از وینکلمن تا بورکهارت و واربورگ تا ای. اچ. گامبریچ[۸۳] (۱۹۰۹– )، مورخ اتریشی و سپس بریتانیایی هنر، دنبال کرد که شناخته‌ترین نمایندهٔ آن در قرن بیستم است.[۸۴] مشخصهٔ اثر گامبریچ تنوع آن، هم از نظر رویکردها و هم دوره‌ها و موضوعاتی است که مطالعه کرده

77) Erwin Panofsky

78) pragmatic

79) Erwin Panofsky, "The History of Art as a Humanistic Discipline".

80) Henri Focillon

81) Henri Focillon, "The World of Forms".

82) Nikolaus Pevsner

83) Ernst H. Gombrich

84) E. H. Gombrich, "In Search of Cultural History".

Art History Methods-F (64-89); (( 80 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



Art-Hist-2

است. اگرچه بیشتر آثار وی مربوط به دورهٔ رنسانس و استفاده از روان‌شناسی برای درك تاریخ هنر است؛ به مقولاتی در زمینهٔ «نظریه» نیز پرداخته و، در نتیجه، نقش مهمی در تحلیل‌های بعدی دربارهٔ ماهیت تاریخ هنر داشته است. او مورخی فرهنگی است؛ به این مفهوم که در عین حال که بیشتر بر موضوعات برتر فرهنگی تکیه می‌کند، به دنبال شواهدی از تمامی اجزای فرهنگ می‌گردد. رویکردهای گامبریچ در بسیاری از جوانب با رویکردهایی قرابت دارد که در انسان‌شناسی و روان‌شناسی به کار می‌رود.[۸۵]

ماساچیو، *مال خراج*، نقاشی دیواری، حدود ۱۴۲۴م، کلیسای برانکاچی، فلورانس، ایتالیا.

نکتهٔ چهارم و آخر مربوط به رویکردی است که به «تاریخ اجتماعی هنر»[۸۶] معروف است. در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰، به دنبال اثر پیشگامانهٔ مورخ هنر انسان‌شناختی امریکایی، مایر شاپیرو (۱۹۰۴–)، مورخان مارکسیست هنر، مثل فردریك آنتال[۸۷] مجار (۱۸۸۷–۱۹۵۴) و آرنولد هاوزر[۸۸] آلمانی (۱۸۹۲–۱۹۷۸) تاریخ اجتماعی هنر را پدید آوردند. این نوع تاریخ هنر بر اساس این عقیدهٔ مارکسیستی به وجود آمد که زیربنای اقتصادی روبنای فرهنگی را تعیین می‌کند و، در نتیجه، سبکها طبق خصوصیات طبقهٔ مسلط تغییر می‌کنند.[۸۹] عجیب اینکه این نوآوری علاقهٔ اندکی برانگیخت و پیروان بلافصلی نیافت؛ شاید بدین سبب که از مفاهیمی بهره می‌برد که در نهایت به شیوه‌ای ناپخته از هگل اخذ شده بود. هرچند، به موازات این امر، جنبه‌های دیگر تحلیل مارکسیستی را، به روشهایی مفصل‌تر، نویسندگانی مانند والتر بنیامین[۹۰] (۱۸۹۲–۱۹۴۰) و تئودور آدورنو[۹۱] (۱۹۰۳–۱۹۶۹) در موضوعات مربوط به عملکرد اجتماعی هنر، و منقّد هنری کلمنت گرینبرگ[۹۲] (۱۹۰۹–۱۹۹۴) دربارهٔ ماهیت و وضع هنر به کار بردند.

۸۵) نک:
William Fagg, "In Search of Meaning in African Art"; John Onians, "Art History, Kunstgeschichte and Historia"; Susan Sontag, "Against Interpretation".

86) the social history of art

87) Fredrick Antal

88) Arnold Hauser

89) Arnold Hauser, "The Scope and Limitations of Sociology of Art."

90) Walter Benjamin

91) Theodor Adorno

92) Klement Greenberg

Art History Methods-F (64-89); (( 81 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



## ۷. اواخر قرن بیستم: تاریخهای جدید هنر

در اوایل دههٔ ۱۹۷۰، ماهیت تاریخ هنر که در دو فصل قبل توصیفش رفت، از چندین جنبه محل نقد شد: به سبب محدودیت طیف موضوعی‌اش و تمرکز بر هنرمندان منفردی که آنان را در زمرهٔ نوابغ می‌شمرد؛ به سبب مجموعهٔ محدود روشهایش، که عمدتاً متشکل از خبرگی و تحلیل سبك و شمایل‌شناسی، کیفیت، آثار معتبر و اصیل، مباحث مربوط به تاریخ و زندگی‌نامه بود؛ به علت یکنواختی برنامهٔ درسی‌ای که گروههای تاریخ هنر در دانشگاهها عرضه می‌کردند؛ بدین سبب که نه تنها زمینهٔ اجتماعی هنر و هنرمند و عامهٔ مردم را نادیده می‌گرفت، بلکه به ساختارهای قدرت، به‌ویژه به ساختارهای روابط بین مورخان هنر و مالکان آثار ارزشمند هنری توجه نمی‌کرد؛ و شاید مهم‌تر از همه، به سبب بی‌توجهی به تغییراتی که در رشته‌های ادبی و تاریخی مرتبط با آن در دههٔ ۱۹۶۰ حادث شده بود.

مورخانی که گاه آنان را مورخان جدید هنر خوانده‌اند، مرکز ثقل تاریخ هنر را از اشیا به زمینهٔ اجتماعی و ایدئولوژی، یعنی به ساختارهای قدرت اجتماعی، و از آنجا به «سیاست»، «فمینیسم»، «روانکاوی» و «نظریه» منتقل کردند. از این رو، تی. جی. کلارک[۹۳] (۱۹۴۳– )، مورخ بریتانیایی هنر، در یکی از اولین مرام‌نامه‌های خود، از مورخان هنر درخواست می‌کند که از صرف نیرو برای تعیین خصوصیتها و تدوین قانون دست بردارند. از آنان می‌خواهد که به جای این کار، به مسائل بزرگ و مهمی از آن قبیل بپردازند که اسلاف آنان در بخش اول قرن [بیستم] با آن مواجه بودند. کلارك به دنبال به وجود آوردن تاریخ اجتماعی هنری برتر از تاریخ اجتماعی هنر هاوزر بود؛ تاریخی که مبتنی بر نظریات مارکس باشد، اما در آن، از مدلهای پیشرفته‌تر اقتصادی و شواهد مفصل‌تر تاریخی استفاده شود.[۹۴] در نتیجه، اشتیاق به درك این موضوع که ایدئولوژی‌ها، به‌ویژه ایدئولوژی‌های حوزه‌های هنری و تاریخ هنر، چگونه عمل می‌کنند، یکی از مشغله‌های اصلی ذهنی تعدادی از مورخان هنر

93) T. J. Clark

94) T. J. Clark. "The Conditions of Artistic Creation".

Art History Methods-F (64-89); (( 82 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



شد.[۹۵] [از نظر آنان،] ایدئولوژی نیز، در ترکیب با مدرنیسم، اساس پیشرفت تاریخ طراحی است که، مانند تاریخ معماری، خیلی بیش از سایر انواع تاریخ هنر به فن و عملکرد توجه می‌کند.

موفقیت این دستاوردها را، مثل جنبشهای مشابه در سایر رشته‌ها، شاید بتوان تا حدودی به تضعیف گستردهٔ جهان‌بینی انسان‌محوری و تغییرات بنیادی‌ای نسبت داد که تأثیرات فزایندهٔ مدرنیسم، در گسترده‌ترین مفهوم خود، در فرهنگ غربی ایجاد کرده است. تداومی که یك نسل قبل امری بدیهی فرض می‌شد و می‌شد آن را تا یونان باستان و به نوعی تا مصر باستان گسترش داد، از دست رفته است. اسطوره‌های عهد باستان، روایتها و نمادهای مسیحی، آثار برجستهٔ ادبی و هنری، برخلاف گذشته، دیگر در اختیار بیشتر افراد اجتماع نیست. درست همان گونه که تجربه‌گرایی و روش استقرایی سبب اطمینان شهروندان قرن نوزدهمی به قطعیتهای مادی شد، نظریهٔ حاکم بر عصر ما، یعنی نظریهٔ نسبیت، تمامی فرضیات ما را در معرض تردید افکنده است.

تغییرات حادث در ادبیات و تاریخ، که تاریخهای جدید هنر را متأثر ساخته است، خود متأثر از پیشرفتهایی بود که در فرانسه در قالب ساختارگرایی[۹۶] و فراساختارگرایی[۹۷] رخ داده بود. رویکرد ساختارگرایی به دنبال معنا در سطحی زیر سطح مضمون ظاهری است. این فن را می‌توان، مثلاً، بدین صورت در مواد بصری به کار برد که هویت شمایلی پیکره‌های تصویر را نادیده گرفت و به جای آن، از مفاهیم دوگانه، مانند زن/ مرد، برهنه/ پوشیده، روشنی/ تاریکی، برای تعیین و کشف محتوا استفاده کرد. مورخان هنر این رویکرد را همراه با نشانه‌شناسی، یا مطالعهٔ نشانه‌ها، به کار بردند.

فراساختارگرایی این اندیشه‌ها را تا تحلیل انتقادی خود جهان‌بینی انسان‌محوری بسط داد. رولان بارت[۹۸] (۱۹۱۵–۱۹۸۰) اهمیت مؤلف را انکار کرد. ژاك دریدا[۹۹] (۱۹۳۰– ) نیز، دست‌کم در یك قرائت از رویکرد او، مفهوم شالوده‌شکنی[۱۰۰] را برای رد امکان انتقال معنا به کار می‌بَرد؛ با این مدعا که نیت نهفته در اثر را نمی‌توان

۹۵) مثلاً نک:
Michael Baldwin, Charles Harrison and Mel Ramsden, "Art History, Art Criticism and Explanation"; Sventlana Alpers, "Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Menias*."

96) structuralism

97) post-structuralism

98) Roland Bathes

99) Jacques Derrida

100) deconstruction

Art History Methods-F (64-89); (( 83 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



شناخت و اینکه هر قرائتی از متنْ نوعی بازآفرینی آن است. در هنرهای بصری، این رویکردها این را که هنرمند عامل خلاق و منشأ موجودیت شیء هنری است زیر سؤال می‌برند و وجود هر نوع معنای روشن و قابل فهم را در نقاشی یا مجسمه یا اشیای دیگر رد می‌کنند. میشل فوکو[۱۰۱] (۱۹۲۶–۱۹۸۴) مفهوم «تحلیل گفتمان»[۱۰۲] را اختیار کرد تا دیدگاه خود را دربارهٔ ماهیت گسیخته و متنوع روابط قدرت در جامعه توضیح دهد. با این مفهوم، نقاشی یا بنا را می‌توان محل تلاقی تعدادی نامتناهی از گفتمانهای اجتماعی و هنری و روان‌شناختی و غیره در نظر گرفت و از آنها برای تشخیص عوامل پنهان قدرت و سلطه استفاده کرد. رویکرد فوکو به ما یادآوری می‌کند که هنر گذشته هنر فاتحان است و کار مورخانْ خودْ مقید به رشته‌ای از گفتمانها است.

فمینیستها علاقهٔ خاصی به این گونه پیشرفتهای سنت‌شکنانه داشتند؛ با این فرض که زنان از فهرست سنتی نامهای برجستهٔ تاریخ هنر کنار گذاشته شده‌اند و در جهان ساختارهای شغلی و حرفه‌ای معاصر با محرومیت مواجه‌اند. اعتقاد به چنین محرومیتی سبب شد که مورخان هنر زنان ابتدا، در اوایل دههٔ ۱۹۷۰، به کشف مجدد تعدادی از زنان هنرمند نایل شوند و برای تعدادی دیگر شهرت دست‌وپا کنند. برای این کار، تا حدی به انتقاد از تمایز میان هنر برتر و پیشه متوسل شدند و آن را وسیله‌ای برای نگه داشتن زنان در موقعیتی پست‌تر دانستند. البته این رویکرد در محدودهٔ یکی از روشهای معمول‌تر مطالعهٔ هنر، یعنی نوشتن زندگی‌نامهٔ هنرمند و استفاده از فنون خبرگی برای ارزیابی کیفیت و تاریخ اثر قرار می‌گیرد. در اواخر دههٔ ۱۹۷۰، فمینیستها توجه خود را به نقد رشتهٔ تاریخ هنر و نیز بنیانهای پدرسالارانهٔ جامعه و، دست آخر، استفاده از فنون فراساختارگرایی برای ایجاد تحول معطوف کردند. فمینیستها، علاوه بر رویکردهای سیاسی و مارکسیستی، از رویکردهای مبتنی بر تحلیل روان‌شناختی و نشانه‌شناسی و ساختارگرایی استفاده کرده‌اند. در نتیجه، آنان تمایلی به تبدیل رویکردهایشان به رویکرد واحد فمینیستی ندارند.[۱۰۳]

101) Micheal Foucault

102) discourse analysis

103) Griselda Pollock, "Feminist Interventions in the Histories of Art: an Introduction".

Art History Methods-F (64-89); (( 84 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



در مطالعات فیلم، در آثار منتشرشده‌ای مثل *صوت و تصویر*[۱۰۴]، بر گسترهٔ نوین موضوعات تاریخ هنر تأکید شده است. این مطالعات شاید بیش از هر چیز تحت تأثیر پیشرفتهای جدید در مارکسیسم انتقادی و فراساختارگرایی باشد. این امر، که تا حدی ناشی از ماهیت منحصراً قرن بیستمی موضوع آنهاست، سبب شده است که کمتر مقید به روشهای سنتی رشتهٔ تاریخ هنر باشند.

تمامی این پیشرفتها تحت عنوان «تاریخ جدید هنر» یا، بنا بر تنوعشان، «تاریخهای جدید هنر» گرد آمده‌اند. آن دسته از مورخان هنر که به این روشها کار می‌کنند، علاوه بر مقولات ذکرشده، مسائل مربوط به ارزیابی «کیفیت»، «نیت» و «دریافت» را همراه با «تألیف»، تولید هنرمندانه به جای آفرینش هنرمندانه، و مواضع نژادی غرب‌گرایانه در شرق‌شناسی و استعمار مطرح کرده‌اند.[۱۰۵] پرداختن به طیف وسیعی از اندیشه‌ها همراه با تغییر در «واژگان»، به هنجار بدل شده است. بسیاری از کسانی که در پی رویکردهای جدید بودند کار خود را با قصد مخالفت، تمایل به تغییر دست‌کم جریان فکری تاریخ هنر، یا مضمون نهادینهٔ آن و حتی، در برخی از موارد، صورت و «ایدئولوژی جامعهٔ غربی» آغاز کردند. از این نظر،خصوصیات الگوی تی. جی. کلارك را می‌توان در چارچوب جریان اصلی تاریخ هنر انسان‌محورانه قرار داد؛ اما اهداف اجتماعی و حتی زیست‌شناختی فمینیستهایی مانند کریس ویدن[۱۰۶] و گریسلدا پولاك[۱۰۷] آنان را در دستهٔ دیگری از نظامهای فلسفی و اعتقادی قرار می‌دهد. در حالی که هدف موضوعات تاریخهای جدید هنر، اثرگذاری بر مطالعهٔ تمامی ادوار تاریخ هنر بود، چندان شکی نیست که نیروی محرك پیروان آن در درجهٔ اول واکنشی به تاریخ هنر مدرنیستی بود. این امر نشان نوعی تمجید دوپهلوست و بار دیگر بر قدرت غالب مدرنیسم برای تداوم سلطه بر حوزهٔ تاریخ هنر تأکید می‌کند ــ واقعیتی آن‌چنان هویدا که حتی موجب شده است بر دورهٔ بعد از آن، عنوان متناقض «پسامدرنیسم» بنهند.

104) *Sight & Sound*

105) Olu Oguibe, "In the 'Heart of Darkness'".

106) Griselda Pollock

107) Griselda Pollock

Art History Methods-F (64-89); (( 85 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM





## ۸. وضع کنونی: چندمنظورگی و ظرفیتها

به نظر می‌رسد که محتوای تاریخ هنر در حال حاضر تصویری گسیخته دارد: از طرفی، زیبایی‌شناسان و شمایل‌نگاران به مزار نوابغ و عهد باستان متمایل‌اند؛ از طرف دیگر، انقلابیون به برانداختن معابد هنر و ثروت و پدرسالاری گرایش دارند. همهٔ اینها در برابر چیزی است که در پشت پرده خبر از زوال می‌دهد و با عناوینی دربارهٔ امکان پایان تاریخ هنر یا پایان نظریهٔ هنر اظهار می‌شود.

اما آنچه در این تصویر مغفول مانده است ظرفیتهای موضوعی است که اولین حسن شاخصش مهارت چشم است (اگرچه چشم هرگز بری از خطا نیست و دیده‌هایش همواره نیازمند تفسیر و تأویل است، می‌تواند جوانبی از فرهنگها را از فراز موانع زبان‌شناختی و اجتماعی روشن کند). دومین حسنش ماهیت خاص محتوای آن است (که همراه با مواد مطالعه در رشته‌های مرتبطی چون انسان‌شناسی و باستان‌شناسی و جغرافیا، مانع از آن می‌شود که تاریخ هنر بندهٔ فلسفه گردد).

در قرون شانزدهم و هفدهم، نگارش و مطالعهٔ تاریخ هنر در درجه اول مورد علاقهٔ ایتالیاییان بود. در قرن هجدهم، کانون علاقه به آلمان منتقل شد؛ در قرن نوزدهم، به تمامی کشورهای آلمانی‌زبان؛ و در قرن بیستم به جهان انگلیسی‌زبان. این امر تا حدی ناشی از پراکنده شدن محققان از منطقهٔ تحت اشغال نازیها در اروپا؛ و از طرف دیگر، فرانسه‌دوستی محققان امریکای شمالی، به‌ویژه پژوهشگران قرون وسطا، بود. از نظر محتوایی، فی‌الجمله می‌توان گفت که تاریخ هنر از تکیه بر «یکتایی اثر هنری» در زمان وازاری به «اثر هنری چون مظهر فرهنگ برتر» در عهد وینکلمن تبدیل شد؛ پس از آن به صورت نمود نیروهای معنوی و اجتماعی برای هگلی‌ها درآمد؛ سپس واجد اهداف متعددی شد؛ از جمله، تأکید مجدد بر مرکزیت اثر هنری و هنرمند در نیمهٔ قرن بیستم؛ آن‌گاه به تلقی از «تصویرِ ساخته»[۱۰۸] چون کارنامهٔ ساختارهای وسیع اجتماعی و ایدئولوژیك و

108) made image

Art History Methods-F (64-89); (( 86 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



روان‌شناختی در دورهٔ ما تبدیل شد. اگر بخواهیم وضع کنونی را درک کنیم، خصوصاً لازم است دو چیز را به یاد داشته باشیم: یکم، جزئیات باستان‌شناسانه واقعاً مهم است؛ اما اگر اهمیت آنها در نظر ما بیش از حد جلوه کند، خطر کوته‌بینی و، در نتیجه، کم‌اهمیت شمردن آنچه می‌کنیم، پیش خواهد آمد. دوم، و در نقطهٔ مقابل آن، چارچوب نظری و اجتماعی و سیاسی نیز، به‌ویژه برای درک هم رابطهٔ درونی بین چیزها و هم مطالعهٔ تاریخ به منزلهٔ مطالعهٔ تمامی گذشته، اهمیت بنیادین دارد؛ اما اگر بیش از حد غالب شود، از پرداختن به اشیا و موضوعاتی که کار را با آنها آغاز کردیم، بازمی‌مانیم.

ما باید آمادگی استفاده از هر چیزی را نیز که مناسب مقاصد ما باشد، داشته باشیم. کلارك و پولاك، هر دو، تمایل به ترویج هر نوع تاریخ جدید و اصلاحی هنر را منکرند و می‌گویند که نمی‌خواهند کسانی که در دههٔ ۱۹۹۰، همچنان خود را مورخ هنر، به مفهوم سنتی، خواهند دانست روشها و بینشهایی را رواج دهند که آنان پیش نهاده‌اند.[۱۰۹] به هر حال، اگر فراساختارگرایانی مثل بارت فقط یک چیز به ما آموخته باشند، این است که نیت [یا قصد مؤلف] چندان بیش از ارزش دریافت [مخاطب] نیست. این درس به ما اختیار می‌دهد که از آنچه در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ به تاریخ هنر افزوده شده است، و نیز از میان تمامی افزوده‌های پیشین، از وازاری به بعد، هر چه را می‌خواهیم، متناسب با حدودی که برای خود معین می‌کنیم، برگزینیم ♦

**منابع:**

● Alpers, Svetlana. "Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Menias", Representations,* 1, no.1 (February 1983), pp. 31-42.

● Baldwin, Michael, Charles Harrisson and Mel Ramsden. "Art History, Art Criticism and Explanation", *Art History,* 4, no4 (December 1981), pp. 432-56.

۱۰۹) کلارک این سخن را در سال ۱۹۷۴ و پولاک در ۱۹۸۸ گفته است.

Art History Methods-F (64-89); (( 87 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



● Barr, Alfred H., Jr. "The Development of Abstract Art", the Catalogue of the exhibition Cubism and Abstract Art, Museum of Modern Art, New York, 1934.

● —. "The World of Forms", *The Life of Forms,* transl. C.B. Hogan and G. Kubler, New York, 1989, pp. 44 63.

● Bellori, Giovanni. *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni,* Rome, 1672.

● —. *Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects,* transl. G. Donahue, in E.G. Holt, *A Documentary History of Art, II: Michelangelo and the Mannerists, the Baroque and the Eighteenth Century,* Princeton, Princeton University Press, 1958.

● Burckhardt, Jacob. *Weltgeschichtliche Betrachtungen on History,* 1906.

● —. Reflections on History, transl. M.D.H., London, 1943.

● Clark, T.J. "The Conditions of Artistic Creation", *Times Literary Supplement,* 24 May 1974, pp. 561-2.

● Fagg, William. " In Search of Meaning in African Art", Anthony Forge (ed.), *Primitive Art and Society,* Oxford, 1973, pp. 151-168.

● Fernie, Eric. *Art History and Its Methods, a critical anthology,* London, Phaidon Press 1996.

● Frankl, Paul. *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst,* dissertation, Munich, 1914.

● —. *Principles of Architecural History: the Four Phases of Architectural Style, 1420-1900* transl. J.F. O'Gorman, Cambridge, MA, 1968.

● Goethe, Johann Wolfgang von. *Von deutscher Baukunst,* 1772.

Art History Methods-F (64-89); (( 88 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



● —. "Goethe and Strassburg", transl. Geoffrey Grigson, *Architectural Review,* no. 98 (1945), pp. 156-159.
● Gombrich, E.H. "In Search of Cultural History", the Philip Maurice Deneke Lecture at Lady Margaret Hall, Oxford, 19 Nov. 1967, *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art,* Oxford, 1979.
● Hauser, Arnold. "The Scope and Limitations of a Sociology of Art", *The Philosophy of Art History,* London, Routledge, 1959, pp. 3-17.
● Irwin, David (ed.)., *Winckelmann, Writings on Art,* London, 1972.
● Mander, Karel van. *Het Schilderboeck*, Harlem, 1604.
● —. *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters,* transl. Hessel Miedema, Doornspijik, 1994.
● Morelli, Giovanni ( Ivan Lermolieff). *Kunstkritische Studien über italienische Malerei: die Galerien Borghes und Doria-Pamfilj in Rom,* Leipzig, 1890.
● —.Italian Painters: *Critical Studies of their Works,* transl. C.J. Ffoulkes, London, 1892.
● Morris, William. "The Revival of Architecture", *Fortnightly Review,* (May 1888), Reprinted in Nikolaus Pevsner, Some Architectural Writers of the Nineteenth Century, Oxford, 1972, pp. 315-324.
● Oguibe, Olu. "In the 'Heart of Darkness'", *Third Text*, 23 (1993), PP. 3-8.
● Onians, John. "Art History, Kunstgeschichte and Historia", *Art History,* I, no.2 (June 1978), pp. 131-133.
● Panofski, Erwin. "The History of Art as a Humanistic

Art History Methods-F (64-89); (( 89 )); Farhad; 8 August 2004; 12:48 PM



Discipline", T. Greene (ed.), *The Meaning of the Humanities,* Princeton, 1940, pp. 89-118.

● —. Meaning in the Visual Arts, Garden City, 1955, pp. 1-25.

● Pollock, Griselda . "Feminist Interventions in the Histories of Art: an Introduction", *Vision and Difference: Feminity, Feminism and the Histories of Art,* London, 1988, pp. 1-17.

● Riegl, Alois. *Die Spätrömische Kunstindustrie,* Vienna, 1901.

● —. *Late Roman Art Industry,* transl. Rolf Winkes, Rome, Giorgio Bretschneider, 1985.

● Sontag, Susan. "Against Interpretation", *Evergreen Review, 1964.*

● —. *Against Interpretation and Other Essays,* London, 1987, pp. 3-14.

● Vasari, Giorgio. *Le Vite de piú eccellenti pittori,* scultori ed architetti, Venice, 1568.

● —. *The Lives of the Artists,* transl. George Bull, 2 vols., Harmondsworth, Penguin Books, 1987.

● Winckelmann, Johann Joachim. *Geschichte der Kunst des Altertums,* Dresden, 1764.

● —. *The History of Ancient Art,* transl. Henry Lodge, Boston, MA, 1880.

● Wolfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst,* Munich, 1915.

● —. *Principles of Art History: the Problem of the Development of Style in Later Art,* transl. M.D. Hottinger, New York, 1960.