اروینگ لَوین[1]

بحران تاریخ هنر[2]

ترجمهٔ افرا بانک

مقالهٔ حاضر، چنان‌که از نامش پیداست، به موضوع بحران در تاریخ هنر اختصاص دارد. اروینگ لوین در بحثی که از ابتدای مقاله آغاز می‌کند و تا اواخر آن ادامه می‌دهد، نکاتی را دربارهٔ سیر تکوین رشتهٔ تاریخ هنر مطرح و نقاط عطف این مسیر را معلوم می‌کند. به همراه این نکات، تأثیری که هریك از این نقاط عطف بر محصول فعالیت تاریخ‌نگاران هنر داشته است نیز بررسی می‌شود. لوین معتقد است که تاریخ هنر در عبور از گذرگاههای مختلف دچار انحرافاتی شده و از جوهر اصلی خود به دور افتاده است؛ و موقعیت بحرانی تاریخ هنر در دوران معاصر را ناشی از همین جدایی این زمینهٔ تخصصی از هویت اصلی‌اش می‌داند. وی در بخش انتهایی مقاله‌اش فرضیاتی را پیشنهاد می‌کند که امیدوار است در کار رفع بحران تاریخ هنر کارساز شود. بدین ترتیب، سخن خود را از حوزهٔ «آسیب‌شناسی» به حیطهٔ «عرضهٔ راه درمان» انتقال می‌دهد. این مؤخره را می‌توان مقدمه‌ای دیر هنگام هم تلقی کرد؛ چرا که نشان‌دهندهٔ معیارهایی است که نویسنده بر اساس آنها موقعیت امروزی تاریخ هنر را بحران زده می‌داند.

بیان لوین در همه جای مقاله کم‌وبیش مجمل است. در واقع، نویسندهٔ مقاله با گریزهایی که به نام اشخاص و سبکها و دوره‌های مختلف هنری یا مصادیق تاریخ‌نگاری می‌زند، از شرح و بسط کامل مطالب می‌گذرد. وی گاه تنها به شکلی تلویحی از موقعیتهای فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی یا سیاسی دورانی خاص یاد می‌کند که بی‌آشنایی با ظرایفشان، درك کامل مقاله هرگز ممکن نمی‌شود. تحلیل و قضاوتهای لوین نیز طبیعتاً حاصل دیدگاههای خاص وی است. نیاز به توضیح نیست که در این وضع، عرضهٔ راه حل برای مشکلی که به‌وضوح شرح نشده نیز تا چه حد ممکن است دچار شتاب‌زدگی و اجمال در بیان باشد. اگر آشنایی قبلی با اشارات و عقاید و دیدگاههای نویسنده نباشد، فهم و درك کامل و دقیق مقاله بر عهدهٔ خوانندهٔ پی‌گیری است که با مطالعه دربارهٔ هریك از شخصیتها، آثار، دوره‌ها، و حتی مفاهیم نام‌برده، خود را به منظور نویسنده نزدیك می‌سازد و با رمزگشایی از متنی که به شیوهٔ رمزگذاری مرتب شده، متن را خواندنی می‌کند. به هر روی یکی از مهم‌ترین فواید مقاله عرضهٔ فهرستی از دانستنیهایی است که نویسنده برای بحث در مبانی تاریخ هنر ضروری می‌داند. فرضیات پیشنهادی لوین نیز اگر یك‌به‌یك تجزیه و تحلیل شوند، قادرند باب تفکر و گفتگو را بر متخصصین علاقه‌مند بگشایند.

مترجم

نظریه در دوران من

وقتی در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ برای تحصیل در دورهٔ تکمیلی تاریخ هنر وارد انستیتوی هنرهای زیبای نیویورك[1] شدم، نظریه موضوعی نبود که ذهنم را به خود مشغول کند. در حقیقت برای من و بسیاری از دوستانم، نظریه مفهومی شک‌برانگیز بود که ظاهراً با انواع نژادپرستانه‌اش (که انسانها را مرتبه‌بندی می‌کرد) و آنها که در باب کیفیت بود (که آثار هنری را مرتبه‌بندی می‌کرد) خدشه‌دار شده بود. ما آثار ممتاز بانیان [نظریه‌پردازی]، مخصوصاً آلویس ریگل و هاینریش ولفلین، را (برای مطالعهٔ شخصی و نه در قالب برنامهٔ درسی) می‌خواندیم؛ ولی هرگز نکوشیدیم تا برای دست‌یابی به آنچه آنان در جستجویش بودند، یعنی پایه‌ریزی این رشته، اقدام کنیم— اقدام متهورانه‌ای که در هر حال، در مقایسه با کار لذت‌بخش و هیجان‌آور دربارهٔ «آثار»، کسالت‌بار می‌نمود. وانگهی، ساختارهای نظری خطر محدود کردن وسعت و عمق خلاقیتهای فردی یا حتی خلاقیت‌های جمعی را هم به همراه داشت؛ مخصوصاً وقتی پای سبکهای رایج منطقه یا دوره‌ای خاص به میان می‌آمد.

البته بحران هم‌نسلان من به حوزهٔ نظریه مربوط نمی‌شد، ارزش‌گذاریها مشکل داشت. ما رسالت نجات، کشف، یا اصلاح قلمروهایی از هنر را بر عهده گرفتیم که اسلاف گران‌قدرمان که بر مسایل دیگری متمرکز بودند، بدانها بی‌توجهی کرده بودند، برایشان ارزش کمی قایل شده بودند، یا آنها را بد تفسیر کرده بودند. این جستجوی نجات‌بخش مشخصاً دو شاخهٔ متمایز، اما مربوط به هم داشت: یکی شکلی و دیگری فکری. جنبش شکلی قرار بود هنرمندان و سبکهایی را نجات دهد که جریان اصلی رایج در تاریخ هنر آنان را به بی‌محتوایی و بی‌مایگی محکوم کرده بود. ستم‌دیده‌ترین قربانیان [این سنجش] در دو انتهای میزان‌سنج فرهنگی واقع شده بودند. از یك طرف آن فرهیختگی تقلیدی شیوه‌گرایی[2]، و سبکهای متحجرِ حقیرترِ پس از آن بود، که آن‌طور که همه می‌دانند، جایی در نظریهٔ شیوه‌های ادراك ولفلین نداشت. [صاحبان] این سبکها را متخصصین نسل اول بعد از جنگ امریکا که از مهاجرین آلمانی، به‌خصوص والتر فریتلندر[3] و ریشارد کراوتهایمر[4]، تعلیم گرفته بودند، با شور و علاقهٔ بسیار احیا کردند: پارمیجانینو[5] را سیدنی فریدبرگ[6] احیا

(1) Institute of Fine Arts in New York

(2) Mannerism

(3) Walter Friedlaender

(4) Richard Krautheimer

(5) Parmigianinio

(6) Sydney Friedberg

کرد، جولیو رومانو[۷(۷)] را فردریك هارت[۸(۸)]، وینیولا[۹(۹)] را جان کولیج[۱۰(۱۰)]، و برونتسینو[۱۱(۱۱)] را کرگ سمیت[۱۲(۱۲)]. تعابیر ابهام و بی‌قراری و بحران (که بر این ارزش‌یابیهای مجدد سایه می‌افکند) و بلافاصله در پی توازن ناب رنسانس مترقی[۱۳(۱۳)] آمده بود، آن نسل جنگ‌دیده را به هیجان می‌آورد. حوزهٔ دیگری که باید فتح می‌شد هنر باستانی پسین[۱۴(۱۴)] بود؛ دوره‌ای که حتی نامش هم، مانند شیوه‌گرایی، خبر از خلاقیتی معیوب و منحط می‌داد. تازه معلوم می‌شد که سبك خام و پریشان هنر باستانی پسین، که گاه آشکارا فرتوت می‌نمود و ساده‌اندیشی جسورانه‌ای داشت، انحطاطی از سر ناآگاهی نبود؛ بلکه به عکس، نفی سنجیده و فکرشدهٔ آرمانهای رایج بود؛ عملی ارادی که در تکوین گونه‌ای معنویت‌گرایی نو، که هنر قرون وسطا از آن نشئت می‌گرفت، نقشی تعیین‌کننده داشت. منبع الهام مستقیم [این جنبش] یکی دیگر از متخصصین پناهنده، ارنست کیتسینگر[۱۳] بود. کتاب راهنمای کوچك او برای موزهٔ بریتانیا که نامش *هنر اوایل قرون وسطا*[۱۴] بود و بر میراث خلاقانهٔ آن دوره تأکید می‌کرد ــ به کتاب مرجع من و هم‌سالانم که در همین راه بودند تبدیل شد.

در بازشناسی وجوه عصیانگرانهٔ گذشته که با احساسات پرشوری همراه بود، ردّی از گونه‌ای قیام مذهبی وجود داشت؛ در این میان، حتی آراء سیاسی هم دخیل بود ــ اگرچه که این مطلب هرگز به یقین آشکار نشد، چرا که آگاهانه یا ناآگاهانه، تنگناهای دورهٔ شیوه‌گرایی یا باستانی‌گرایی پسین به مصایب قربانیان فاشیسم شباهتی داشت. همچنین به یاد داشته باشید که آن روزها دوران اوج اکسپرسیونیسم انتزاعی[۱۵(۱۵)] و تجلیل از هنر بَدْوی[۱۶(۱۶)] بود، که در سرپیچی از شیوه‌های تفکری که به جای وسعت ذهن محدودیت می‌آورند، به همان اندازهٔ [سبکهای یادشده] جسور می‌نمودند. مهم این بود که خودبسندگی، اعتبار، و معناداری این سبکهای نامتعارف و نوظهور فهمیده شود.

آنچه جنبش شکلی و مفهومی هم‌عصران مرا به هم پیوند می‌دهد معناست؛ در غیر این صورت این دو جنبش ممکن است متناقض به نظر بیایند. رسالت دیگر ما کشف این نکته بود که آثار هنری در پس ویژگیهای صرفاً شکلی‌شان، که مبین فرهنگ دیداری است، معنایی دارند. نمادنگاری، یا مطالعه در وجه موضوعی آثار هنری برای آشکار کردن مضمون فکری‌شان، به شعار اصلی این جنبش تبدیل شد، و اغلب پای ادبیات، فلسفه، الهیات و گونه‌های دیگر تفکر را نیز که با مضمون هماهنگ‌تر بودند به همراه هنر به میان می‌کشید. اعتقاد به اینکه هنرمندان قادرند به کمك دستهای‌شان افکارشان را هم مانند احساسشان بیان کنند تاریخ هنر را از تجربهٔ سترون خبره‌گرایی[۱۷(۱۷)] و ارزش‌یابی، به تاریخ باریك‌بینانه و پرجدال آراء تبدیل کرد. این تغییر توسط اروین پانوفسکی[۱۶] با توانایی خارق‌العاده‌ای که در «شرح» محتوای آثار هنری دارد و با ارجاع به طیف گسترده‌ای از مصادیقی از دیگر رشته‌ها با روش‌شناسی متمایزی انجام شد و تاریخ هنر را به جایگاهی بالاتر از همهٔ معارف حوزهٔ علوم انسانی ارتقا داد. بدین ترتیب، هنر دیگر چون موجود متعالی و خارق‌العادهٔ غوطه‌ور در هوای رقیق زیبایی‌شناسی نخبه‌گرا تلقی نمی‌شد، بلکه جزئی ضروری از میراث فرهنگی‌مان بود که می‌توانست در دسترس هرکسی که تخیل و ذکاوت و پشتکار کافی دارد قرار گیرد. پس مطالعهٔ نقشها و تصاویر نیز به مجاهده‌ای فکری، شبیه به رشته‌های لغوی، تبدیل شد.

میزان موفقیت این تلاشهای پیشروانه را می‌توان با ملاك تأثیر فراوانی که بر دیگر رشته‌ها داشتند ــ و نشان بارزش نفوذ گستردهٔ مفاهیم و واژگان تاریخ هنر [در این رشته‌ها]ست ــ سنجید. ردپای طرز ادراك ولفلین را می‌توان در میمسیس[۱۷] اثر اریش آوئرباخ[۱۸(۱۸)] و تجزیهٔ شکل‌شناسانهٔ علامت‌گذاریهای روی بدن به دست کلود لوی استروس[۱۹(۱۹)] مشاهده کرد، و همین‌طور در شرح و بسط روشهای شیوه‌گرایی و باروك در حوزه‌های سیاست و ریاضیات. برگردان لغوی «قواعد [انگیزش] احساسات رقیق»[۲۰] ایبی واربورک[۲۰(۲۱)] را می‌توان در «ابتذال»[۲۲] ارنست روبرت کورتیوس[۲۱(۲۳)] یافت؛ همچنان‌که «روش»[۲۴] نمادشناسی در مطالعهٔ تصویرپردازیهای نوشتاری به یکی از ابزارهای بنیادی تبدیل شد؛ [از این ابزار] به شکلی غیرمستقیم در تجزیه‌های تاریخی مضامین، و به شکل مستقیم در توجه شدید به نمادها، که سرمنشأ آن مورخ ادبی، ماریو پراتس[۲۲(۲۵)] بود، [بهره می‌بردند]. بر این اساس بود که در امریکا تاریخ هنر به سردستهٔ رشته‌های علوم انسانی تبدیل شد و با سرعت بسیار زیاد پیشرفت کرد.[۲۳]

(7) Glulio Romano

(8) Fredrick Hartt

(9) Vignola

(10) John Coolidge

(11) Bronzino

(12) Craig Smith

(13) High Renaissance

(14) Late Antiquity

(15) Abstract Expressionism

(16) primitive art

(17) connoisse-urship

(18) Erich Auerbach (1892-1957)

(19) Claude Levi -Strausse (1908-)

(20) pathos formulas

(21) Aby Warburg (1877-1929)

(22) topoi

(23) Ernst Robert Curtius (1886-1956)

(24) method

(25) Mario Praz (1896-1982)

بیشتر آرایش فکری نسل بعد از جنگ متخصصین امریکایی حاصل این بود که رویکرد روان‌شناسانه ـ شکل‌گرایانهٔ ریگل و ولفلین را خبرگانی چون برنارد برنسون[۲۴(۲۶)] و ریشارت اوفنر[۲۵(۲۷)] پذیرفتند؛ و همچنین حاصل رویکرد نمادشناسانه‌ای بود که واربورک وضع کرد و پانوفسکی آن را در کشور خود بسط داد. یادآوری این مطلب شایسته است که عامل بسیار مهم در انتشار این سنتها، شیوهٔ آموزشی فوق‌العاده بارآور معلمین ما بود؛ همان رسولانی که کلام نیکو را از جهان کهن به قارهٔ جدید [امریکا] آوردند ــ کلامی که معیارهایی را بیان می‌کرد که امروز می‌توان آنها را زیبایی‌شناسی اثبات‌گرایانه[۲۸] خواند. پانوفسکی قادر بود به تک‌تک شرکت‌کنندگان در جلساتش فکری نغز یا گوشه‌ای از دریافته‌های خود را هدیه کند؛ فقط کافی بود دانشجویی مبتکر بیابد تا بر مقاله‌ای کار کند. کراوتهایمر به تشویق رساله‌های تک‌نگاری بر تک‌یادمانها معروف بود و همین که از دانشجویی توانا حمایت می‌کرد، آن دانشجو می‌توانست مطمئن باشد که صاحب مقاله‌ای ارزشمند و قابل انتشار خواهد شد.

بنای این روشنگری آزادی‌خواهانهٔ مردم‌مدار، تا آنجا که من به یاد می‌آورم، در سخنرانی‌ای در همایش انجمن هنر دانشگاهی[۲۹] در ۱۹۵۸ از یکی از زیرک‌ترین و «مؤثرترین» اعضای آن گروه، جیمز اکرمن[۲۶(۳۰)]، متزلزل شد؛ سخنرانی‌ای که در آن مفهوم (و نه هنوز کلمهٔ) «ربط»[۲۷(۳۱)] به رشتهٔ ما پاگذاشت.[۲۸] جدل اکرمن بخصوص بر سر این بود که تاریخ هنر، به‌ویژه در امریکا، بیش از حد تخصصی شده بود و روزبه‌روز بیشتر به جستجو برای کشف خرده«حقایق» و «عینیت‌گرایی» بی‌ارزش تبدیل می‌شد. ما از تفکر جدی و کامل دربارهٔ پیش‌فرضها و اهداف تلاشمان دست برداشته بودیم و او می‌خواست که دوباره به روح پرسش حساسی که پیشگامان این رشته را برانگیخته بود توجه کنیم. به هرحال برای این منظور، اکرمن کاری کرد که امروز به نظر رجعتی ناگزیر می‌آید و نظریه را از اساس دگرگون کرد. او افراط در تخصص‌گرایی و تفریط در نظریه‌پردازی را به موضوع شکست در برقرار کردن ارتباط با عامه مربوط دانست. [به نظر او،] تاریخ هنر، در غیاب نظریه، فاقد آینده‌نگری و درون‌نگر شده، و از شرایط واقعی جامعه دور مانده بود. مقالهٔ اکرمن بر دل دانشجویان جوان آن زمان، که در ذهنشان مردم‌مداری آزادی‌خواهانه با سوداگری سودجویانه و مزوّرانه ملازم شده بود، نشست و بر ایشان تأثیر گذاشت. بسیاری افکار انتقادآمیز که امروز ما به «نظریه» ربطشان می‌دهیم از همان‌جا پی‌ریزی شد. در طول دههٔ ۱۹۶۰، در مسیر پیوند نظریه با ارتباط عمومی گام خطیر دیگری هم برداشته شد، که به زحمت در مواردی کلی، چون هم‌طراز دانستن ارتباط با عامه و مسئولیت اجتماعی، قرابتی با خطوط کلی مقالات اکرمن داشت. این گام [جدید] مورخ هنر را تحت لوای نظریهٔ هنری از تفسیر بی‌طرفانهٔ گذشته بازمی‌داشت و او را از زمرهٔ مصلحان فعالی قرار می‌داد که با ارزشها درمی‌آویزند و می‌کوشند عیبهای جامعه را درمان کنند. [در چنین اوضاعی،] این رشتهٔ تخصصی به‌وضوح تحت تأثیر هدف اخلاقی قرار گرفت.

بعداً تغییر جهت عمدهٔ دیگری هم روی داد. وقتی من وارد کار شدم، نظریه هنوز همان وضع و حال مرسوم ساختاری انتزاعی را داشت که بر اساس آن می‌شد هر پدیدهٔ منفرد را بر جایگاهی منطقی و قابل توجیه نشاند، و عوامل سیریْ تکاملی را، بی قضاوتی دربارهٔ ارزشها یا تحریف مغرضانهٔ آنها، شناخت. امروز نظریه معنای کاملاً متفاوتی دارد، که در آن غرض‌ورزی، بی‌رودربایستی، خصلت بارزی شده است. این بازنگری تدریجاً صورت گرفت، و از مجموعهٔ شاید سرگردان‌کننده‌ای از ایدئولوژیهای کم‌وبیش مربوط با هم متأثر بود؛ از مارکسیسم تا گرایشهای چندفرهنگی. گرایش به مارکسیسم ریشه در دوران قبل از جنگ داشت؛ ولی بسیاری از کسانی که در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ از آن حمایت می‌کردند (که معروف‌ترینشان در حوزهٔ فعالیت ما مایر شاپیرو[۲۹(۳۲)] بود) در مواجهه با سرکوب وحشیانهٔ دوران استالین و دیکتاتوری پرولتاریا دلسرد شدند. نومارکسیستهای دوران بعد با جانشین کردن تاریخ هنری جدید به جای قبلی سعی کردند از این تناقضها غفلت کنند، آنها را توجیه کنند یا خوب جلوه دهند. این تاریخ آشکارا یا تلویحاً واقعیتهای خشن و سودجویانهٔ نظام سرمایه‌داری را ثبت می‌کرد؛ نظامی که در حکومت شیطانی غرب، و بزرگ‌ترین کانون ابتذال مصرف‌گرایی، ایالات متحد امریکا، به اوج می‌رسید. سیل بعدیِ «راهبردهای» تفسیرکننده

(26) Bernard Berenson (1865-1959)

(27) Richard Offner (1889-1965)

(28) positivistic unstwissenschaft

(29) College Art Association

(30) James Ackerman (1919-)

(31) relevance

(32) Meyer Schapiro (1904-1996)

(که معمولاً هنرمندان از آنها استفاده می‌کردند، اما به مرور زمان مورخان هم آن را به کار می‌گیرند) موجب تقویت بیش از حدّ این زمینه شده است؛ راهبردهایی چون ساختارگری، ساختارشکنی[۳۳]، نشانه‌شناسی[۳۴]، انسان‌شناسی نمادین[۳۵]،[۳۰] حمایت [آثار هنری][۳۶]، بلاغت[۳۷] (شامل هر آنچه هنرمند به سود اثرش به کار می‌بندد، و البته همین‌طور به نفع خودش)، تاریخ اجتماعی جمعی (ذهنیتها)[۳۸]، تاریخ خُرد[۳۹]،[۳۱]، نوتاریخیگری[۴۰]،[۳۲]، مطالعات فرهنگی[۴۱]، نظریهٔ انتقادی[۴۲]، نظریهٔ دریافت[۴۳]، فمینیسم[۴۴]، مطالعات مربوط به همجنس‌گرایان[۴۵]، یا گرایشهای چندفرهنگی[۴۶]. بسط هریك از این راهبردها در حالی که حاکی از ناآرامی اجتماعی و فکری زمانهٔ ما است، دیدگاهی را پدید آورده است که در آن، آثار هنری را صرفاً از جنبهٔ سودمندی بررسی می‌کنند (اغلب بی‌آنکه به دل‌پذیر بودن اثر توجه کنند)، و وجوه پیش‌بینی نشده‌ای از معنا و ارزشها را آشکار می‌سازند. این رشته توسعهٔ بسیار یافته و حتی در دسترس همهٔ متخصصین علوم انسانی قرار گرفته است؛ متخصصینی چون مورخان، فیلسوفان، انسان‌شناسان، جامعه‌شناسان، مورخان ادبیات، موسیقی‌شناسان، که ناگهان هنر به بخش ضروری و حتی موضوع اصلی مطالعاتشان تبدیل شده است. این دستاوردها البته بی‌هزینه هم نبوده است. جالب اینکه یکی از آثار مخرب آن زاییدهٔ همین تبدیل شدن نظریه به زمینه‌ای تخصصی، با فرهنگ لغات و دستور زبانی است که حتی برای متخصصین هم فهم آن مشکل است؛ چه رسد به آن عامه‌ای که اکرمن آن‌قدر دل‌مشغولشان بود.

(33) de-construction
(34) semiotics
(35) Symbolic Anthropology
(36) patronage
(37) rhetoric
(38) collective social history (mentalities)
(39) microhistory
(40) new historicism
(41) cultural studies
(42) critical theory
(43) reception theory
(44) feminism
(45) queer studies
(46) multi-culturalism

تجسم‌زدایی[۴۷]/زمینه‌گرایی افراطی[۴۸]

با آنکه رویکرد هریك از پیشگامانی که چارچوب مفهومی تاریخ هنر را ساختند با هم متفاوت بود، اما همهٔ آنها هدف مشترکی داشتند. ایشان همگی مصمم بودند تا معاینهٔ آثار هنری را ــ که پایهٔ درک آثار هنری با تعابیر منحصراً شکلی است ــ صاحب اعتبار و استقلال کنند. به‌هیچ‌روی از دیگر عواملی که بر خلاقیت هنری تأثیر می‌گذارد غافل نبودند؛ ولی [متوجه بودند که] این قبیل عوامل منحصر به حوزهٔ تاریخ هنر نیست و می‌توان گفت که استقلال تاریخ هنر به منزلهٔ رشته نهایتاً به توانایی‌اش در درك آثار هنرهای تجسمی بر اساس آنچه به چشم دیده می‌شود وابسته است.[۳۳] از آن زمان تاکنون، توجه نظریه به جایی کاملاً متضاد [با آنچه در ابتدا بود] معطوف شده است؛ به طوری که دو تا از هسته‌های اولیهٔ تاریخ هنر، یعنی تحلیل و تاریخ سبك به‌معنای دقیق کلمه، و خبرگی (در منطقه‌بندی، تعیین دوره‌های زمانی، و دسته‌بندی ویژگیها) از حوزهٔ دانش مورخان هنر رخت بربسته است. تقریباً همهٔ توجه آنان به سوی موضوعات زمینه‌ایِ خلق اثر هنری ــ که معمولاً مجموعه‌ای از عوامل اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، و روان‌شناختی است ــ معطوف شده و لذا طبقه‌بندی وجوه عینی آثار هنری به هنر فراموش‌شده‌ای مبدل گشت. در روندی که شاید ناگزیر بود، تاریخ هنر به همین توجه وسواس‌گونه به «رویکردهای میان‌رشته‌ای» محکوم شد، و بدین ترتیب مقام خود را در سردستگی علوم انسانی از دست داد. اهمیت و ارزش مطالعات تاریخ هنر اکنون بیشتر به سمت ارتباط مستقیم با روشها و واژه‌گانی معطوف شده که از جای دیگری برداشت شده است.

(47) devisualization
(48) hyper-contextualization

استفادهٔ ابزاری[۴۹]

روند تجسم‌زدایی/ زمینه‌گرایی افراطی با گرایشی همراه شده که اثر هنری را در وهلهٔ اول پاسخی به اوضاع و احوالی خارج از حوزهٔ خلاقیت و نهایتاً تلاشی برای بهره‌برداری از آن به‌شمار می‌آورد. هنرمند دیگر کسی تلقی نمی‌شود که منویاتش را بیان می‌کند؛ بلکه کسی است که می‌خواهد شخص خود را به نمایش بگذارد (بخوانید «خود را مهم جلوه دهد»)، و مورخ هنری هم به نظاره‌گر مزاحمی تبدیل شده است که واقعیتی را «می‌بیند» که در پشت ظواهر پنهان است. [در این نگاه،] اثر هنری به ابزاری مبدل می‌شود که برای آن طراحی شده تا برای حامی (یا خریدار) یا هنرمند، یا هردو، موفقیت و اقتدار بیاورد. این تلقی مستقیماً از وجوه انسان‌شناسی نمادشناسانه نشئت می‌گیرد که در آن، مصنوعات (مشتمل بر اعمال اجتماعی، که آیین هم خوانده می‌شود) در هالهٔ مقدسی قرار می‌گیرد که موجب می‌شود نظم اجتماعیِ مقرر رضایتمندانه پذیرفته شود. انگیزهٔ این دیدگاه اساساً سیاسی، و رمز گشایش این راهبرد، مفهوم «تفویض قدرت» است که گونه‌ای قداست نیز می‌آورد. کل این سازوکار ممکن است یك پله بالاتر برود، یا شاید هم باید

(49) instrument-alization

گفت پایین بیاید، و شامل حال خود مورخ هم بشود، بنا بر این، دیگر وظیفهٔ این مورخ فرا تاریخ[۵۰] آن است که در قالب نظاره‌گر «معتبری» بر کار همکارانش، در گذشته یا گاه زمان حال، خودنمایی کند. واقعیت، همچون عروسکهای روسی[۳۴] خوش آب‌ورنگ، اما توخالی از پیش چشم پنهان می‌شود. با در نظر گرفتن این روند گسترش، تصور می‌کنم اگر منصف باشیم، باید بگوییم که تاریخ هنر امروز به این سبب دچار بحران شده که از اصل خود به دور افتاده است. تاریخ هنر هویت خود را از دست داده است.

علم طبیعی معنا[۵۱]

اینکه چگونه این زمینه می‌تواند از تاخت‌وتازهایی که به ساحتش می‌شود به سلامت بگذرد پرسشی است که در جای خود باقی است و باید بدان پاسخ داد. حال در خاتمه شاید اگر عقاید تخصصی‌ام را یك‌بار دیگر بیان کنم [در جهت دست‌یابی به پاسخ مذکور] فایده‌ای داشته باشد. اصول اعتقادی‌ای که من در پاسخ به دعوت لوسی فریمن سندلر[۳۵] مدیر وقت انجمن هنر دانشگاهی برای شرکت در همایش سالیانهٔ سال ۱۹۸۳ تدوین کردم حاصل تأملم دربارهٔ این موضوع بود و من آنها را با در نظر گرفتن آراء اکرمن نوشتم.[۳۶] این اعتقادات بر پنج اصل مشتمل است؛ من اینها را فرضیات می‌خوانم چون مطمئن نیستم که در بلندمدت بتوان اعتبار یا بی‌اعتباری آنها را نشان داد. این فرضیات زیربنای درك من از تاریخ هنر را تشکیل می‌دهند، که من آن را «علم طبیعی معنا» تعریف می‌کنم.[۳۷]

فرضیهٔ ۱: هر ساختهٔ انسان، حتی نازل‌ترین آنها و اشیایی که صرفاً فایدهٔ کارکردی دارند، اثر هنری است. واقعاً شاید بتوان انسان را به «حیوان مولّد هنر» تعریف کرد؛ و این واقعیت که تنها برخی از ساخته‌ها را به منزلهٔ اثر هنری انتخاب می‌کنیم و ارج می‌نهیم امری قراردادی است. قواعد عرفی‌ای هم که در این انتخاب به کار می‌گیریم، خود به تعبیری اثر هنری به شمار می‌آید.

فرضیهٔ ۲: هر چیزی در اثر هنری را خالقش به عمد پدید آورده است. در اثر هنری، مجموعه‌ای از انتخابها[ی هنرمند] را به نمایش در می‌آید و به همین جهت شیئی کاملاً سنجیده است ــ اینکه اثری فکرنشده به نظر آید، و حتی گاه آگاهانه صورتی «تصادفی» پیدا کند اصلاً مهم نیست. حتی اگر خود هنرمند هم از محصول کارش ابراز نارضایتی کند، باز هم هرگز نمی‌توان به‌یقین گفت که هنرمند نمی‌دانسته چه می‌کرده یا می‌خواسته کاری جز آنچه انجام داده بکند.

فرضیهٔ ۳: هر اثر هنری کلیتی مستقل و خودبساست هرچه برای کشف یك اثر لازم است در خود آن مضمر است. اطلاعاتی که از بیرون اثر جمع‌آوری می‌شود شاید مفید باشد، ولی برای درك آن ضروری نیست. از طرف دیگر، اطلاعات بیرونی (که شامل اطلاعاتی دربارهٔ خود هنرمند هم می‌شود) موقعی ضرورت پیدا می‌کند که بخواهیم دریابیم شکل و معنای خاص اثر هنری محصول چه عواملی است.

فرضیهٔ ۴: هر اثر هنری بیانیه‌ای کامل و تمام است که با جزئی‌ترین اسباب، کامل‌ترین معنا را منتقل می‌کند. بازده اثر هنری صددرصد است؛ به تعبیری که از تعریف کلاسیک لئونه باتیستا آلبرتی[۳۸] از زیبایی برمی‌آید، نمی‌توان به اثر هنری چیزی اضافه کرد، یا از آن کاست، یا دگرگونش کرد، بی‌آنکه معنایش تغییر کند. آنچه آلبرتی دربارهٔ تغییرناپذیر بودن می‌گفت به‌سادگی به ارتباط میان اجزاء اشاره داشت، حال آنکه منظور من تغییرناپذیری کلیت اثر هنری و جوهر آن نیز هست.

فرضیهٔ ۵: هر اثر هنری بیانیه‌ای یگانه است که پیش از آن هرگز کسی آن را اظهار نکرده و در آینده نیز نخواهد کرد، چه خود هنرمند و چه شخصی دیگر. نسخه‌های مکرر و تقلیدی هم، که به‌وضوح تکراری‌اند، از این قاعده مستثنا نیستند؛ چرا که هیچ‌کس، هرقدر هم تلاش کند، نمی‌تواند بر هویت فردی خود کاملاً سرپوش بگذارد. از طرف مقابل، هرقدر هم که هنرمند مبتکر و خلاق باشد اثرش به هرحال تحت تأثیر کار دیگران است، و این هم که ما تمایل داریم آثار هنری را براساس میزان تفاوت با الگوی اولیه‌شان درجه‌بندی کنیم امری صرفاً عرفی است.

فضیلت اصلی این فرضیات آن است که حق همه گونه خلاقیت بشری را ادا می‌کنند. تعریف این حق ممکن است کشف رابطهٔ متقابل میان شکل معنی‌دار و مضمون باشد. من هرگز ادعا نمی‌کنم که در کار خود توانسته‌ام معیارهایی را که تلویحاً در این فرضیات است رعایت کنم؛ اگرچه که اینها برای من تنها اندیشه‌های مجرد فلسفی

(50) meta-historian

(51) natural science of the spirit

(52) Lucy Freeman Sandler

(53) Leone Batista Alberti (1404-1472)

نیستند. این فرضیات اغواگران ناشناخته اما همیشگی درون من‌اند که در وهلهٔ اول به فکر کردن دربارهٔ اثر وامی‌دارندم. پس از آنکه جریان [تفکر] آغاز شد، همینها دغدغه‌های ذهنی‌ام هستند که مرا وادار می‌کنند تا در تفاوتهای میان خلاقیت آگاهانه و ناآگاهانه، میان کارکرد ماشین‌وار و کارکرد مفهومی و میان اهداف هنرمند و دستاوردهایش تردید کنم. و بالاخره، اینها انگیزه‌هایی‌اند که مرا در جستجوی روشنگری از خود اثر هنری به بایگانیها و کتابخانه‌ها و کلاسها می‌رانند.□

کتاب‌نامه

Ackerman, James S. "On American Scholarship in the Arts", in: *College Art Journal*, XVII (1958), pp. 357-362.

Borel, Armand. "Mathematics: Art and Science", in: *Mathematical Intelligencer*, v (1983), pp. 9-17.

Kitzinger, Ernst. *Early Medieval Art, with illustration from the British Museum Collection (1940)*, Bloomington, Ind./ London, 1964.

Lavin, Irving (ed.). *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, Princeton, N. J., 1 995.

Lavin, Irving. (ed.). *Erwin Panofsky: Three Essays on Style*, Cambridge, Mass./ London, 1955.

Lavin, Irving. "The Art of Art History: A Professional Allegory", in: *Artnews*, LXXXII (1983), pp. 96-101.

Ponofsky, Erwin. *Studies in Iconology*, New York/ Evanston, 1962.

پی‌نوشتها

۱. مورخ برجستهٔ امریکایی، استاد مدرسهٔ مطالعات تاریخی مؤسسهٔ مطالعات پیشرفتهٔ پرینستن از ۱۹۷۴ تا ۲۰۰۲. اروین لوین تألیفات متعددی در زمینهٔ تاریخ هنر، از دوران هنر باستانی پسین تا جکسن پولاک دارد. کتابهای اخیر او مشتمل‌اند بر: *گذشته حال: مقالاتی در تاریخ‌نگری در هنر* از دوناتلو تا پیکاسو، ۱۹۹۳ (گردآورنده)؛ *اروین پانوفسکی: سه مقاله دربارهٔ سبکها*، ۱۹۹۵. م.

۲. این مقاله ترجمه‌ای است از:

Irving Lavin, "The Crisis of Art History", in: *The Art Bulletin*, vol. 78, no. 1 (1996), pp. 134.

۳. مورخ هنر، اهل آلمان و یهودی؛ از شاگردان هاینریش ولفلین و گئورگ شوارتسنسکی. اروین پانوفسکی از شاگردان اوست. در دانشگاه فرایبرگ و انستیتوی هنرهای زیبای نیویورک تدریس می‌کرد. م.

۴. مورخ معماری و متخصص دوره‌های بیزانس و باروک. ــ م.

۵. جیرولامو فرانچسکو ماریا ماتسولا، ملقب به پارمیجانینو؛ نقاش ایتالیایی، از نقاشان شیوه‌گرا. ــ م.

۶. استاد بازنشستهٔ گروه هنرهای زیبای دانشگاه هاروارد و مدیر نمایشگاههای موزهٔ ملی هنر (National Art Gallery)، متخصص در هنر ایتالیا و صاحب تألیفات متعدد در این زمینه، از جمله *نقاشی رنسانس متعالی در رم و فلورانس*» و «*نقاشی در ایتالیا از ۱۵۰۰ تا ۱۶۰۰*». ــ م.

۷. نقاش و معمار ایتالیایی، شاگرد رافائل و از نقاشان شیوه‌گرا. ــ م.

۸. نویسندهٔ کتاب *تاریخ هنر رنسانس ایتالیا* همراه با دیوید ویلکینز. ــ م.

۹. جکوپو باروتزی دا وینیولا (۱۵۰۷-۱۵۷۳)، معمار ایتالیایی شیوه‌گرا. ــ م.

۱۰. جان کلوین کولیج، امریکایی، تاجر و بانی بنیاد تاریخی کولیج. م.

۱۱. نقاش و شاعر ایتالیایی، نقاشان شیوه‌گرا. ــ م.

۱۲. مورخ هنر، اهل امریکا، دومین مدیر مؤسسهٔ هنرهای زیبای دانشگاه نیویورک. ــ م.

۱۳. مورخ هنر، آلمانی ـ یهودی، متخصص در هنر بیزانس، صدر مسیحیت و اوایل قرون وسطا. ــ م.

14. *Early Medieval Art.*

۱۵. شیوهٔ هنرمندان امریکایی در دوران پس از جنگ جهانی دوم، که از مهم‌ترین ویژگیهایش سوررئالیسم است. ــ م.

۱۶. مورخ آلمانی، بنیان‌گذار مطالعات نمادشناسانه، عضو فرهنگستان علوم و هنر امریکا، فرهنگستان بریتانیا و فرهنگستانهای چند کشور دیگر. مهم‌ترین اثرش *مضمونهای مردم‌گرایانه در هنر رنسانس* است. ــ م.

17. Mimesis

۱۸. زبان‌شناس آلمانی مقیم امریکا، متخصص علوم تطبیقی و منتقد ادبی. معروف‌ترین اثر او *میمیسیس، ارائهٔ حقیقت در ادبیات غربی* است که در آن با مقایسهٔ دو متن ادیسهٔ هومر و انجیل ، و تحلیل تصویری که این دو متن از جهان ارائه می‌کنند، نظریهٔ ارائه در ادبیات غربی، حتی ادبیات مدرنیستی، را پایه‌گذاری کرد. ــ م.

۱۹. انسان‌شناس فرانسوی متولد بلژیک، تحصیل‌کرده در رشته‌های حقوق و فلسفه. او طرف‌دار بسط شیوهٔ ساختارگری در ادراک جامعه و فرهنگ بشری است. ــ م.

۲۰. باستان‌شناس و مورخ هنر، اهل آلمان؛ همچنین در رشته‌های طب، روان‌شناسی، و تاریخ ادیان تحصیل کرده است. ــ م.

۲۱. متخصص در ادبیات، زبان‌شناسی، و نقد ادبیات رومی، اهل آلمان، نویسندهٔ کتاب *ادبیات اروپایی و لاتینی قرون وسطا*، که در آن به مطالعهٔ ادبیات لاتینی قرون وسطا و تأثیر آن بر نوشته‌های مدرن اروپایی پرداخته است. اهمیت این کتاب در معرفی مفهوم ابتذال ادبی و نقد تخصصی این مفهوم است. ــ م.

۲۲. منتقد ادبی و هنری ایتالیایی، متخصص در ادبیات انگلیسی. ــ م.

۲۳. برای آگاهی از وجوه مختلف نفوذ تاریخ هنر در دیگر رشته‌ها، نک:

Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts.*

۲۴. مورخ هنر ، اهل امریکا، متخصص دوران رنسانس. ــ م.

۲۵. مورخ هنر، امریکایی اتریشی تبار، مدرس دانشگاه نیویورک و متخصص در هنر رنسانس ایتالیا. ــ م.

۲۶. از مهم‌ترین متخصصین تاریخ هنر و معماری مدرس دانشگاههای برکلی و هاروارد و متخصص در هنر رنسانس ایتالیا. ــ م.

۲۷. در دههٔ ۱۹۶۰، این اصطلاح (به معنای ارتباط با ملاحظات اجتماعی، چون مساوات اجتماعی، عدالت اجتماعی، گرسنگی در جهان، توسعهٔ اقتصادی و ...) بسیار متداول بود. با این معیار، هر موضوعی ممکن بود «مربوط» (relevant) یا «نامربوط» (irrelevant) تلقی شود. ــ م.

28. James S. Ackerman, "on American Scholarship in the Arts".

۲۹. مورخ هنر قرن بیستم، امریکایی لیتوانی تبار، دارای آثاری دربارهٔ ون‌گوگ و سزان و مقالاتی دربارهٔ هنر مدرن. از نظر او شیوهٔ هنری به کیفیتهای شکلی و ویژگیهای بصری اثر هنری مربوط است. ـــ م.

۳۰. انسان‌شناسی نشانه‌ای یا به عبارت دقیق‌تر انسان‌شناسی تفسیری و نشانه‌ای، مجموعه‌ای از رویکردهای حوزهٔ انسان‌شناسی فرهنگی است که فرهنگ را نظامی نشانه‌ای می‌شناسد و آن را از طریق نشانه‌های کلیدی و آیینها تبیین می‌کند. ـــ م.

۳۱. شاخه‌ای از مطالعات تاریخی و بخش مهمی از تاریخ‌نگاری نو است که از دههٔ ۱۹۷۰ شکل گرفته و مشخصا به بخش کوچکی از تاریخ، تاریخ یك جزء (یك شهر، یك روستا یا یك اثر نقاشی) می‌پردازد. این‌گونه مطالعهٔ تاریخی با علوم اجتماعی مانند انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی پیوند دارد. ـــ م.

۳۲. رویکردی در مطالعات تاریخی که بیشتر در حوزهٔ ادبیات مطرح می‌شود و از دههٔ ۱۹۶۰ شکل گرفته است. در این رویکرد، به اثر ادبی به منزلهٔ محصول زمانه و اوضاع و احوال نگریسته می‌شود، نه مصداقی از خلاقیت محض. ـــ م.

۳۳. معمولاً این نکته که سبك از نظر پانوفسکی همچنان اهمیتی بنیادی داشت نادیده گرفته می‌شود. پانوفسکی در اثر زیر سبك را به صورت بدیهی در اولین مرتبه از تفسیر اثر هنری جای می‌دهد.
Panofsky, "Introduction" to *Studies in Iconology*.
در این تعریف، سبك (یعنی شکل متضمن معنا و بیان) واسطه‌ای است برای درك معنای درون‌مایه‌ها. نك:
Lavin (ed.), Erwin Panofsky: Three Essays on Style, pp. 3-14.

۳۴. فرا تاریخ / زیر تاریخ / تاریخ کلان، شاخه‌ای از مطالعات تاریخی که متوجه فلسفهٔ تاریخ و قاعده‌یابی مسیر تغییر است. همچنین مشتمل است بر نقد ماهیت تاریخ و ابزارهایی که استدلال تاریخی با آنها صورت می‌گیرد.

۳۵. مقصود مجموعه عروسکهای چوبی و توخالی نقاشی شدهٔ روسی است که از کوچك تا بزرگ در داخل هم قرار می‌گیرند. ـــ م.

۳۶. استاد تاریخ هنر مؤسسهٔ هنرهای زیبای دانشگاه نیویورك، علاقه‌مند به مطالعه دربارهٔ تصاویر چاپی قرن سیزدهم و چهاردهم میلادی انگلیس، کلمات و تصاویر در کتب خطی، دانشنامه‌های مربوط به قرون وسطا. ـــ م.

37. Lavin, "The Art of Art History".

پنج «فرضیه» اول بار در همایشی دربارهٔ شیوه‌های تاریخ هنر که جان والش در موزهٔ هنر پایتخت (متروپولیتن) در ۱۹۶۹م برگزار کرد مطرح شد.

۳۸. من این عبارت را از نوشتهٔ همکار ریاضی‌دانم، آرمان بورل (Armand Borel)، در مقاله‌ای با مشخصات زیر برگرفتم و آن را با منظور خودم متناسب کردم.
Armand Borel, "Mathematics: Art and Science."
این مقاله بر شباهتهای میان کار ریاضی‌دان و هنرمند مبتکر تکیه می‌کرد. بورل با ارجاع به «واقعیت» مفاهیم ریاضی، رشته‌ای را تعریف کرد که عنوان «علم طبیعی عقل» (Natural Science of the Intellect) را برای آن برگزید.

۳۹. نویسنده، شاعر، زبان‌شناس، معمار، فیلسوف، رمزشناس و حکیم دوران رنسانس ایتالیا. ـــ م.