مهرداد احمدیان[1]

مقدمه بر بحران تاریخ هنر

در صفحات بعد مقاله‌ای از اروینگ لوین با عنوان «بحران تاریخ هنر» آمده است. لوین در این مقاله به مباحث مهمی در تاریخ هنر وارد می‌شود که فهم بهتر آنها نیازمند مقدماتی است. نویسندهٔ مقالهٔ حاضر می‌کوشد این مقدمات و حوزهٔ فکری‌ای را که این مقاله در دل آن پدید آمده است به اختصار معرفی و تبیین کند.

گلستان هنر

تاریخ هنر به منزلهٔ رشتهٔ دانشگاهی در دههٔ ۱۸۴۰ در آلمان شکل گرفت و سپس در اروپا و امریکا گسترش یافت. در اواخر قرن نوزدهم و در قرن بیستم تعداد برنامه‌های دانشگاهی (واحدهای درسی)، استادان، دانشجویان، و درجات علمی فوق تخصصی تاریخ هنر در امریکا بسیار بیشتر از اروپا بود. در ابتدا تاریخ هنر تحت تأثیر روش‌شناسیِ فلسفه، لغت‌شناسی،[1] ادبیات، باستان‌شناسی و نقد هنر بود؛ لیکن هر جا که این رشته در مقام رشتهٔ دانشگاهی و حرفه‌ای تثبیت شده بود، مسئلهٔ علیّت (نظریهٔ علت و معلول) مبنای مطالعات قرار گرفت و در نتیجه موضوع تحقیقات، یعنی «اثر هنری»، تابعی از روابط عِلّی منظور شد. در این دیدگاه، اثر هنری انعکاس‌دهنده و نمایندهٔ زمان و مکان و اوضاع و احوال خلق اثر است. به یک لحاظ، ابژهٔ هنر معلولی است از ویژگیهای عصر، ملت، شخص (هنرمند)، یا گروهی از مردمان (به منزلهٔ طبقه یا قشر اجتماعی)؛ به لحاظ دیگر، ظهور اثر هنری نتیجهٔ شکل‌گیری و تحول سبک یا دورهٔ تاریخی است. در این بُعد دوم، به‌تدریج و منظماً نیروهای اجتماعی، فرهنگی، فلسفی، مذهبی، سیاسی، و اقتصادی مؤثر در هر زمان و مکان خاص را درزمرهٔ پیش‌فرضها و موجبات پیدایی سبک یا مکتب هنری قرار دادند.

از این منظر، این نیروها هنرمند یا خالق اثر را یا مستقیماً تحت تأثیر قرار می‌دهند، یا بر فرآیند خلق اثر هنری تأثیر می‌کنند. در این جهت، می‌توان از تأثیر شگرف ایدئالیسم آلمانی در ظهور و رشد نظریهٔ تاریخیگری[2] یاد کرد؛ مثلاً هردر[3] (۱۷۴۴ـ۱۸۰۳) معتقد بود که سلیقه و خیال هنرمند به زمینهٔ تاریخی معینی تعلق دارد و فریدریش هگل[4] (۱۷۷۰ـ۱۸۳۱) می‌گفت هدف هنر ظاهر ساختن حقیقت به شکل نمایش حسّی است و حقیقت نیز در بستر واقعیت زمانیِ تاریخ ظاهر می‌گردد.

آلویس ریگل[5] (۱۸۵۸ـ ۱۹۰۵) در واکنش به تاریخیگری بر این نظر بود که اراده یا خواست هنر برابرنهاده‌ای برای مقاصد هنری دورانهای تاریخی نیست؛ بلکه گرایش یا انگیزه‌ای زیبایی‌شناسانه[6] است که در چارچوب آن گرایشها، شیء هنری تحت تأثیر سازوکار لمسی ـ بینشی(ابعاد عینی و ذهنی فرآیند خلاق) شکل می‌گیرد و البته این سازوکار در دورانهای تاریخی به طرق مختلف عمل کرده است. هاینریش ولفلین[7]

(1) Philology

(2) historicism

(3) Johann Gottfried von Herder

(4) Georg Wilhelm Friedrich Hegel

(5) Alois Riegl (1858-1905)

(6) Aesthetics

(7) Heinrich Wölfflin

(۱۸۶۴ـ۱۹۴۵) ــ تحت تأثیر آراء یاکوب بورکهات[۸] (۱۸۱۸ـ۱۸۹۷) ــ تاریخ هنر را مجموعه‌ای از تاریخ ادوار و سبکها و انواع ویژهٔ سبکها از یک سو، و تأثیر متقابل فردیت هنرمندان و تفکر زمانه بر یکدیگر (تاریخ فرهنگ) می‌انگاشت. همچنین ولفلین تحت تأثیر نظریهٔ تاریخ رؤیتِ[۹] آدولف فُن هیلدبراند[۱۰]، که بر اساس آن شکل اثرْ معلول رؤیت هنرمند است (رؤیت دور و نزدیک ــ سطح و عمق) و اینکه ارزش تصویر بستگی به شیوهٔ تثبیت نقش آن در فضایی مکعبی دارد، نظریات خود را در زمینهٔ نمادهای رؤیت ناب در کتاب مشهورش *مفاهیم اساسی تاریخ هنر* که به سال ۱۹۱۵ به زبان آلمانی چاپ شد آورد. وی مفاهیم بنیادین تحول سبک را بر اساس پنج نماد رؤیت ناب: توسعهٔ خطی به نگارگرانه، مشاهدهٔ سطح به عمق، توسعه از شکل بسته به باز، توسعه از کثرت به وحدت، و سرانجام از صراحت مطلق به صراحت نسبی اشیا دسته‌بندی کرده است.

پس از این مقدمه، باید اضافه کرد که بیشتر متون تاریخ هنر بر اساس رویکردهای شرح حال‌نگارانه[۱۱] و نَسَب‌شناسانه[۱۲] (نوشتن شرح حال و نسب از کارشناسان و هنرمندان)؛ یا روایت‌مدارانه[۱۳] بر اساس نقشه یا نمودار تحول نظریه‌های هنر؛ یا رویکرد روش‌شناسی تفسیری[۱۴] نگاشته شده است.

در تمامی شیوه‌های تاریخ‌نگاری مزبور بر اساس تعمیم نظریهٔ علیّت، سعی بر این است که تحولات و تغییراتِ به‌وقوع‌پیوسته در شکل اثر هنری[۱۵] را تابعی از تحولات در ذهنیت و انگیزش جمعی یا فردی (هنرمند) بشمارند.

مضمون دیگری که در ارتباط با فرضیهٔ مزبور در تاریخ‌نگاری هنر معمول شد این است که تحولات شکل اثر (یا منش هنری) را نشانه‌ای از مسیری متقاطع از توسعه در نظر می‌گیرند؛ یعنی تکامل مسیر ذهنیت که ظهور بیرونی (مادی) آن به شکل تحولات سبکی[۱۶] زمان یا مکان خاص بروز پیدا کرده است، در تقاطعِ با ساحتی دیگر که در آن اثر هنری سند یا شاهدی است بر انگیزه‌های معنوی زمانه[۱۷] یا بر میزان تکامل اجتماعی[۱۸] در مسیر زمان.

نظریهٔ مسلط در قلمرو تاریخ هنر دربارهٔ ابژهٔ هنری و همچنین بیشتر مکاتب فلسفی زیبایی‌شناسی بر اساس تحلیل اثر به منزلهٔ ابزار[۱۹] ارتباط[۲۰]، یا بیان[۲۱] ساخته شده است. بدین ترتیب، ابژهٔ هنری به منزلهٔ وسیله یا ابزاری برای بیان انگیزه‌ها، ارزشها، رفتارها، اندیشه‌ها، پیامهای سیاسی و غیره، وضع عاطفی ـ احساسی خالق اثر یا زمینهٔ تاریخی و اجتماعی مؤثر در مسیر خلق اثر، به شیوه‌ای طراحی‌شده یا اتفاقی یا مخاطب‌محور تحلیل می‌گردد. تاریخ هنر به منزلهٔ رشتهٔ علمی دانشگاهی و مجموعهٔ منضبط و روشمند مطالعات تاریخی بر اساس نظام شناخت‌شناسی‌ای تکوین‌یافته است که نشان‌هندهٔ شکل‌گیری اجتماعی و سیاسی مفهوم مدرن «دولت ـ ملت»[۲۲] است، به همراه سیر صعودی یا نزولی مؤلفه‌های زیبایی‌شناسانه، و مؤلفه‌های مربوط به علم اخلاق[۲۳] و هژمونی سیاسی و فرهنگی و فناوریِ سازندهٔ آن. دانلد پرتسیوزی،[۲۴] پژوهشگر و مورخ هنر، در آثار خود، از جمله *پرسش از تاریخ هنر، پژوهشی نقادانه* (۱۹۹۲) و *بازاندیشی تاریخ هنر* و مقالهٔ «به خوانش درآوردن شیء مرئی» (۱۹۹۸)[۲]، به چنین مضمونی یعنی شکل‌گیری نظام آموزشی تاریخ هنر پس از تأسیس دولت‌ـ ملتهای مدرن و تأثیر سیر صعودی یا نزولی مؤلفه‌های زیبایی‌شناسانه، علم اخلاق، هژمونی سیاسی و فرهنگی و فناوریهای سازندهٔ آن در سیر تحول تاریخ‌نگاری علمی هنر پرداخته است. البته باید یادآوری کرد که این نظریه را پیش از پرتسیوزی نیز برخی از نظریه‌پردازان جنبش چپ جدید (نومارکسیست) و اسلاف آنان در مکتب انتقادی فرانکفورت و نیز نظریه‌پردازان آلمانی نئوکانتی به شیوه‌های گوناگون ایجابی یا سلبی مطرح کرده بودند. از سوی دیگر، رشتهٔ تاریخ هنر از قرن نوزدهم به بعد به‌تدریج بر اساس جمع‌آوری بانک اطلاعاتی آثار[۲۵] و طبقه‌بندی نوع‌شناسانهٔ[۲۶] فعالیتهای هنری به دست متخصصان (اعم از باستان‌شناس و مورخ هنر) تعیّن یافته است. این‌گونه بانک را، که به لحاظ حجم و حوزه‌های مطالعاتی دربارهٔ تمدنهای گوناگون رو به فزونی داشته است، مورخان دیگر آلمانی چون ارنْست کیتسینگر[۲۷] به مخاطبان امریکایی معرفی کردند.

در مقالهٔ اروینگ لوین که پیش رو دارید، نکتهٔ مهمی دربارهٔ کشف یا اصلاح قلمروهایی از هنر که همعصران او پس از دههٔ ۱۹۵۰ بدان پرداخته‌اند آمده است. دورهٔ شیوه‌گرایی (منریسم)، به سبب فرهیختگی تقلیدی‌اش،

(8) Jacob Burckhardt
(9) History of Vision
(10) Adolf von Hildebrand (1847-1921)
(11) biographical
(12) genealogical
(13) narrative
(14) interpretative methodology
(15) artistic form
(16) stylistic
(17) spiritual teleology
(18) social evolutions
(19) medium
(20) communication
(21) expression
(22) nation-state
(23) Ethics
(24) Donald Preziosi (1941-)
(25) data bank of works
(26) typological
(27) Ernst Kitzinger (1912-2003)

در نظریهٔ روشهای ادراک ولفلین جایی نداشت و ولفلین به هنر دورهٔ کلاسیک و رنسانس و باروک می‌پرداخت. از این رو، نسل اول مهاجران آلمانی در امریکا، یعنی کسانی چون والتر فریدلندر (شاگرد ولفلین و استاد اروین پانوفسکی) و ریشارد کراوتهایمر (همکار ارنست کیتسینگر) در صدد احیا و معرفی شیوه‌گرایی برآمدند. این کار نهایتاً به دست شاگردان امریکایی آنان در متون تاریخ هنر رواج و بسط یافت. همچنین است هنر دورهٔ باستانی پسین[۲۸] که اثری بسزا بر شکوفایی معنویت‌گرایی در هنر قرون وسطا داشت.

نویسندهٔ مقالهٔ حاضر، اروینگ لوین، در جای دیگری می‌گوید آنچه هم‌عصران من و جنبش شکل‌گرا (احیاکنندهٔ شیوه‌گرایی) و مفهومی (احیاکنندهٔ سنت معنویت‌گرایی هنر باستانی پسین و قرون وسطا) را به هم پیوند می‌دهد «معنا»ست؛ آنان در صدد کشف معنای آثار هنری در ورای ویژگیهای شکلی‌شان برآمدند. از آن جمله نهضتهای نظریه‌پردازانهٔ نمادنگاری[۲۹] بود که به دست اروین پانوفسکی[۳۰] (۱۸۹۲ـ ۱۹۶۸) و سایر پژوهشگران مؤسسهٔ تحقیقاتی واربورک[۳۱]، ابتدا در اروپا و سپس در امریکا، بسط و توسعه یافت.

پانوفسکی در *مقدمه‌ای بر مطالعهٔ هنر رنسانس* چنین تحلیل می‌کند که در درجهٔ نخست، هر اثر هنری معنا یا موضوعی اولیه یا طبیعی (شامل معنایی شیئی و بیانی) در سطح دارد. در این سطح، تفسیر اثر هنری بر پایهٔ توصیف ماقبل شمایل‌نگارانه شکل می‌گیرد. در درجهٔ دوم، معنا یا موضوعی ثانویه (قراردادی) دارد. در این مرحله، نشانه‌های تصویری[۳۲] حامل معنای قراردادی‌اند و در نوع تفسیر ــ در اینجا شمایل‌نگارانه ــ می‌کوشند اثر هنری را به زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی منتسب کنند.

البته نسل جدیدی از نظریه‌پردازان عرصه‌های زبان‌شناسی و ادبیات و نقد هنر پس از دههٔ ۱۹۶۰ توانستند دامنهٔ مکتب ساختارگری[۳۳] را به هنرهای تجسمی نیز بگسترانند. کسانی چون روزالیند کراوس[۳۴] برای این کار از آموزه‌های زبان‌شناسی ساختارگر و مفاهیمی از بطن آثار فردینان دو سوسور[۳۵] چون «تفاوت» و «غیاب» در تحلیل ساختارگرانه از رابطهٔ میان دالّ و مدلول زبانی استفاده کردند. در نتیجهٔ ظهور این نظامهای جدید نظریه‌پردازی، مکاتب هنری‌ای چون کوبیسم، کولاژ کوبیستی و هنرهای آبستره، نه به منزلهٔ شیوه‌هایی از بیان و وسیلهٔ انتقال ذهنیت هنرمند به مخاطب، بلکه به منزلهٔ سبکهای مدرن، موجب از رونق افتادن تفاسیر تاریخیگرانه، منطق تاریخی تحول سبکها، و نهایتاً تفاسیر نمادنگارانه یا شمایل‌نگارانه در تاریخ هنر شدند. در این گروه نظریات زبان‌شناسانه، نشانه‌شناسانه، و ساختارگرانه، اثر هنری به مرتبهٔ «متن»[۳۶] تقلیل یافت و به‌تدریج مورخان جدید هنر بر زدودن انگاره‌های ارزش‌مدارانه، نژادپرستانه و اروپامحور[۳۷] از شیوه‌های تاریخ نگاری[۳۸] بسیار تأکید کردند.

اروینگ لوین، که خود از مورخان برجستهٔ هنر است، در مقالهٔ «بحران تاریخ هنر» این بحران را برخاسته از افراط و تفریط در برقرار کردن نسبت میان تاریخ هنر و نظریه می‌شمارد. او سخن را با وصف جوّ منفی‌ای آغاز می‌کند که در سالهای پس از جنگ جهانی دوم در مقابل «نظریه» رایج بود. سوء استفاده از نظریه در فاشیسم و سپس استالینیسم از عوامل اصلی این جوّ منفی بود. در آن زمان، مورخان و متفکران تاریخ هنر دو جریان را برای احیای تاریخ هنر در پیش گرفتند: جریان صوری و جریان فکری. مورخان هنر در «جریان صوری» در پی نجات هنرمندانی بودند که در تاریخ‌نویسی متداول، سالها آنها را نادیده گرفته و بی‌مایه شمرده بودند. اما مورخان هنر در «جریان فکری» به دنبال آن بودند که معنای آثار هنری را در پس ویژگیهای صوری‌شان نشان دهند. جریان اخیر سردمداران برجسته‌ای چون پانوفسکی و ولفلین و ریگل داشت.

در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰، جریان دیگری نضج گرفت که بنیان جریان فکری یادشده را متزلزل کرد. پیشگام این جریان، جیمز اکرمن، معتقد بود که تاریخ هنر بیش از حد تخصصی شده، اهداف اصلی آن از یاد رفته و رابطهٔ آن با مردم قطع شده است. او ریشهٔ این مشکل را در قطع پیوند تاریخ هنر با نظریه می‌دانست. از آن پس، پیوند تاریخ هنر با نظریه قوت گرفت. این پیوند نیز رفته‌رفته از وضع متعادل آغازین به سمت افراط پیش رفت. نظریه‌های انتقادی مانند نومارکسیسم و فمینیسم، مورخان هنر را از بی‌طرفی منع کردند و به ایفای نقش اصلاحگری در تاریخ هنر فراخواندند. راهبردهای

(28) Late Antiquity
(29) iconography / iconology
(30) Ervin Panofsky
(31) Warburg
(32) image
(33) Structural-ism
(34) Rosalind Krauss
(35) Ferdinand de Saussure
(36) text
(37) Eurocentrist
(38) historio-graphy

گوناگون ساختارگری و ساختارشکنی و نشانه‌شناسی و مانند آنها، که نمود آشفتگی فکری زمانهٔ مایند، تاریخ هنر را آکندند و چنان کردند که نظریه به جای آنکه به یاری شناخت هنر در تاریخ بیاید، به مجموعه‌ای از الفاظ بدل شد که شناخت خود آنها عملی مستقل و البته بی‌فایده است.

از نظر لوین، بحران دیگر در تاریخ هنر افراط در مهم شمردن زمینه یا بستر آثار هنری است؛ چنان که شناخت زمینهٔ اجتماعی و اقتصادی و سیاسی اثر هنری را در تاریخ هنر مهم‌تر از خود اثر می‌شمارند. بحران دیگر ناشی از استفادهٔ ابزاری از هنر در تاریخ است. در این نگرش، که از انسان‌شناسی نمادشناسانه متأثر است، اثر هنری را در وهلهٔ نخست ابزاری می‌شمارند که هنرمند و حامی او از آن برای کسب قدرت و شهرت استفاده می‌کنند.

لوین با این اعتقاد که نباید در بررسی تاریخ هنر هیچ‌گاه جنبه‌های بصری آثار هنری و خلاقیت هنرمند فرع بر جنبه‌های دیگر تلقی شود، با چنین مقصودی نظریه‌ای را با عنوان «علم طبیعیِ معنا» مطرح می‌کند. این نظریه پنج اصل دارد. گویی مقصود او از این اصول آن است که نظریهٔ مبنای تاریخ هنر را چنان سامان دهد که تا حد ممکن به استواری «علم طبیعی» باشد ــ علم طبیعی‌ای که موضوع آن معنای اثر هنری، روح انسان و خلاقیتهای اوست. به نظر لوین، اگر چنین اصولی تحکیم شود و اعتبار آنها در بررسی تاریخ هنر روشن گردد، راه بر افراط و تفریط در تاریخ هنر، که اساس بحران کنونی آن است بسته خواهد شد.□

پی‌نوشتها

۱. عضو گروه پژوهشی تاریخ هنر فرهنگستان هنر

2. “Making the Visible Legible”