

تاریخ هنر و مسئله‌ی سبک: مشارکت آرنولد هاووزر در تاریخ و جامعه‌شناسی دانش^۱

اکسل گلفرت^۲

بریر بوجار

(۱) مقدمه

نزدیک به یک دهه پس از درگذشت آرنولد هاووزر در سال ۱۹۸۷، مفسری با لحنی همدلانه درباره‌ی او می‌نویسد: با اینکه زمان چندانی از دوران زندگی هاووزر^۳ نگذشته، اما به نظر می‌رسد که او به چهره‌ای فراموش شده و به بازیگری کوچک در صحنه‌ی فرهنگ تفکر مدرن بدل شده است (والاس، ۱۹۹۶:۲۸). این وضعیت می‌تواند چرخشی غافلگیرکننده برای متفکری به حساب آید که آغاز فعالیت نویسندگی‌اش در ۵۹ سالگی با کتاب دو جلدی تاریخ هنر - و به دلیل رویکرد مارکسیستی‌اش - جنجالی بزرگ در محافل دانشگاهی ایجاد کرده بود و در زمان کوتاهی به هفده زبان ترجمه شده بود و تک‌نگاری‌های درخشانی پیرامون تاریخ هنر، فلسفه و جامعه‌شناسی هنر از خود به جا گذاشته بود. آثار هاووزر به دلیل گستردگی موضوعات و بلندپروازی نظری توانسته بودند بسیار فراتر از اهداف ابتدایی خود، یعنی بسط تاریخ هنر بر مبنای جامعه‌شناسی بروند. هاووزر هم به نقش ایدئولوژی در فعالیت‌های هنری و فکری می‌پردازد و هم رابطه‌ی تنگاتنگ هنر، تکنولوژی و علم را می‌کاود و سبک‌های متفاوت شناختی در هنرها و علوم را تحلیل و با یکدیگر مقایسه می‌کند. شاید منتقدان هاووزر چندان بیراه نمی‌گویند وقتی به فقدان روش نظام‌مند در آثار او، به پرش‌های ناگهانی در موضوع و به سطوح انتزاعی و شیوه‌های استدلال او اشاره می‌کنند (وسلی، ۱۹۹۵:۳۲). اما این خصایص هرگز نباید از ابتدا باعث نادیده گرفتن آثار او شود، بلکه می‌تواند انگیزه‌ای برای تحلیل آثار او باشد. من در این مقاله می‌کوشم به معرفی برخی از مضامین اساسی اندیشه‌ی هاووزر پیرامون هنر، تاریخ هنر و بُعد شناختی هنر بپردازم و مشخصاً بر حوزه‌هایی تمرکز کنم که پروژه‌ی هاووزر با مقولات جامعه‌شناسی دانش همپوشانی می‌کند.

^۱ این متن پیشتر در صفحه تلگرامی تصویر و زندگی منتشر شده است.

^۲ Axel Gelfert, *Art History, the Problem of Style, and Arnold Hauser's Contribution to the History and Sociology of Knowledge*. Studies in East European Thought, Vol. 64, No. 1/2, Origins of Social Theories of Knowledge (May 2012), pp. 121-142 (22 pages) Published By: Springer.

^۳ Hauser

ساختار این مقاله اینگونه خواهد بود: در قسمت دوم من به مسیر شخصی و فکری هاووزر و همچنین به زمینه‌ی تاریخی و آکادمیکی که اثر هاووزر (تاریخ اجتماعی هنر) با آن مواجه شده خواهم پرداخت. در بخش سوم، پاسخ‌های هاووزر به انتقاداتی را بررسی خواهم کرد که بخش عمده‌ای از آثار پایانی او را تشکیل می‌دهد و به تغییر رویکرد در کار او منجر می‌شود که خود به آن «خروج تدریجی از مارکسیسم» می‌گوید (کونگدون، ۲۰۰۴). در بخش چهارم، به تفصیل به یکی از دغدغه‌های فکری و اساسی هاووزر، یعنی چگونگی انطباق میان تعهد عمیق به ماهیت اجتماعی هنر با واقعیت مستمر و مدام سبک‌های هنری – که این سبک‌ها حتی می‌توانند خصلتی کاملاً فرمال داشته باشند- خواهم پرداخت. در بخش پنجم مجموعه‌ی پرسش‌هایی را بررسی خواهم کرد که در تلاقی میان هنر و علم و تکنولوژی مطرح می‌شوند و به واسطه‌ی بررسی تشابهات و تفاوت‌های میان تاریخ هنر و تاریخ علم، به پرسش پایانی در بخش ششم خواهیم رسید: آیا هنر واجد بعد شناختی مختص به خود است؟ اگر اینچنین است، سهم آن در فعالیت‌های شناختی انسان شامل چه خواهد بود؟

۲) آرنولد هاووزر: بافت و زمینه‌ی فکری

شاید بیهوده باشد که بر منحصر به فرد بودن مسیر زندگی نامه‌ای یک فرد تاکید کنیم، چرا که هر زندگی تنها توسط یک فرد زیسته می‌شود. اما درباره‌ی هاووزر باید گفت که تاثیر تجربه‌های سازنده در زندگی او بیش از هر کس دیگری، تابع نیروهای فکری و تاریخی‌ای بودند که به اروپای قرن بیستم شکل می‌داد. هاووزر با وجود عضویت اولیه در گروه‌هایی مانند حلقه‌ی یکشنبه‌های گئورگ لوکاچ و با وجود فعالیت‌های ارزنده‌اش، در سالهای آتی حیات‌اش هیچ‌گاه به موفقیت و شهرت معاصران و دوستانش نظیر لوکاچ^۴ و کارل مانهایم^۵ و آدورنو^۶ نرسید. اما شاید استقلال اندیشه‌ی هاووزر بتواند فقدان تاثیرگذاری و ضعف جنبه‌های آموزشی اندیشه‌ی او را جبران کند. در نگاه نخست، زندگی هاووزر همانند بسیاری از روشنفکران اروپایی قرن بیستمی است. او در سال ۱۸۹۲ در خانواده‌ای یهودی در مجارستان متولد شد و در سال ۱۹۱۰ به دانشگاه رفت تا تاریخ هنر و ادبیات بخواند. او در این دوره با کارل مانهایم که یک سال از او کوچکتر بود دوست می‌شود. هاووزر در ادامه‌ی دوران تحصیل خود در برلین

⁴ Sonntagskreis

⁵ György Lukács

⁶ Karl Mannheim

⁷ Theodor W. Adorno

و پاریس (جایی که با اندیشه‌ی آنری برگسون آشنا شد و تحت تاثیر آن قرار رفت) به کار خبرنگاری در حوزه‌ی فرهنگ مشغول می‌شود که با افزایش مهارت نویسندگی‌اش، کمک شایانی به نگارش آثاری می‌کند که او بعدها برای مخاطبان عام می‌نویسد (کونگدون، ۴۲- فورگاس، ۸۶). هاوزر در سال ۱۹۱۶ به واسطه‌ی ماینهایم به حلقه‌ی لوکاچ و بلا بالاش^۸ می‌پیوندد که هنرمندان و شاعران و منتقدان بسیاری را به خود جذب کرده بود و خود هاوزر از این دوره به عنوان بزرگترین تجربه‌ی زندگی‌اش یاد می‌کند (کونگدون، ۴۲).

در بهار و تابستان ۱۹۱۹ و در دوران کوتاه تلاشهای بلاکان^۹ برای ایجاد جمهوری شورایی مجارستان، هاوزر به همراه حلقه‌ی یکشنبه وارد مشارکتی فعال با دولت بلشویک می‌شود و توسط لوکاچ که معاون کمیساریای آموزش عمومی شده بود به عنوان هیئت علمی و مسئول اصلاحات آموزش هنری منصوب می‌شود (گلوک، ۱۹۸۵:۲۱۰- کونگدون، ۴۳:۲۰۰۴). با افول دولت کمونیست و برآمدن نظام میکوش هورثی^{۱۰} که موجی از سرکوب را در مدت دو سال و به تلافی «ترور سرخ» کمونیست‌ها اعمال می‌کرد، بسیاری از اعضای دولت پیش که حتی مشارکتی حاشیه‌ای داشتند مجبور به فرار و مهاجرت شدند. لوکاچ و بالاش به وین رفتند و ماینهایم به آلمان مهاجرت کرد. هاوزر نیز به ایتالیا گریخت و در طول دو سال مشغول تحقیق و نگارش پیرامون تاریخ هنر کلاسیک و هنر ایتالیا شد. تبعید برای هاوزر و آرنهایم دشواری دو چندانی داشت. آنها به دلیل نپیوستن تام و تمام به آرمانهای کمونیستی از طرف دوستان پیشین که اکنون (۱۹۲۱) در وین بسر می‌بردند طرد شده بودند. بالاش در یادداشت‌های روزانه‌اش می‌نویسد: باید در مورد ماینهایم و هاوزر بنویسم که هنگامی که حلقه خود را متعهد به انقلاب کمونیستی کرده بود آنها از حلقه فاصله گرفتند و به کانوسا^{۱۱} [م: شهری در ایتالیا] رفتند. آنها تبعیدی‌های بی‌خانمان و برون‌افتاده از حلقه‌اند که نه می‌توانند خانه‌ای برای زیستن بیابند و نه برای اندیشیدن... ماینهایم اجازه داشت که به ما برگردد، اما کسی به هاوزر هیچ کمکی نخواهد کرد. او مریض است و کسی نمی‌داند کی قرار است دوباره پشت کسی را خالی کند (به نقل از کونگدون، ۴۳:۲۰۰۴).

خود هاوزر و ماینهایم نیز در برابر احساس هدفمندی و وفاداری که کمونیسم به افرادی نظیر بالاش می‌داد به بی‌خانمانی ایدئولوژیک خود واقف بودند (گلوک، ۱۹۸۵:۲۱۲). بالاش در جای دیگری می‌نویسد: امروزه، هر فعالیت فکری که ریشه در جنبش (کمونیستی) نداشته باشد در حکم یک

⁸ Béla Balázs

⁹ Béla Kun

¹⁰ Miklós Horthy

¹¹ Canossa

سرگرمی است که ارزشی بیشتر از جمع‌آوری تمبر ندارد. خود آنها (آرنه‌ایم و هاوزر) نیز این را می‌دانند و احساس می‌کنند که قطار را در ایستگاهی در میانه‌ی راه از دست داده‌اند و به حاشیه رفته‌اند (به نقل از گلوک، ۲۱۲:۱۹۸۵).

به دنبال این اتفاقات و همچنین به دلیل سفر به ایتالیا، هاوزر تا حد زیادی از اوج توانمندی‌های علمی خود فاصله گرفته بود (کونگدون، ۴۴:۲۰۰۴) تا آنکه با عزیمت به برلین در سال ۱۹۲۱، اقتصاد و جامعه‌شناسی را زیر نظر ورنر سومبات^{۱۲} و ارنست ترولچ^{۱۳} از سرگرفت.

هاوزر در سال ۱۹۲۴ به همراه همسرش در وین ساکن می‌شوند و با الحاق اتریش به دولت نازی در سال ۱۹۳۸ بار دیگر مجبور به مهاجرت شده و در لندن اقامت می‌کنند. مانه‌ایم نیز پس از مهاجرت در سال ۱۹۳۳ به لندن به تدریس مشغول می‌شود. مانه‌ایم از هاوزر برای مشارکت در نگارش مجموعه‌ای پیرامون جامعه‌شناسی هنر برای انتشارات راتلج دعوت به همکاری می‌کند که البته این پروژه پس از اندکی ناتمام رها می‌شود. اما برای هاوزر بهانه‌ای برای آغاز پروژه‌ای تحقیقاتی شد که در سال ۱۹۵۱ و چهار سال پس از درگذشت آرنه‌ایم، بدل به اثر به یاد ماندنی و سترگ هاوزر با نام تاریخ اجتماعی هنر می‌شود. در همین سال هاوزر برای تدریس عازم لیدز می‌شود و پس از بازنشستگی از دانشگاه لیدز در سال ۱۹۵۷ به دعوت دانشگاه ماساچوست به مدت دو سال در امریکا به تدریس مشغول می‌شود. در این دوره آثار او مورد ستایش فراوانی قرار می‌گیرد و او پروژه‌ی مطالعاتی جدیدی را پیرامون منیریسیم^{۱۴} و با نام «منیریسیم: بحران رنسانس و منشا هنر مدرن» آغاز می‌کند که در سال ۱۹۶۵ به چاپ می‌رسد. او سپس برای تدریس به دانشگاه ایالتی اوهایو می‌رود و در آنجا مشغول به نگارش آخرین اثرش به نام جامعه‌شناسی هنر (۱۹۷۴) می‌شود. کتابی که او به زبان آلمانی نوشته و چهار سال پس از مرگش در ۲۸ ژانویه ۱۹۷۸ در بوداپست به چاپ می‌رسد و برای نخستین بار در سال ۱۹۸۲ به انگلیسی برگردانده می‌شود.

هاوزر بسیار دیر با اقبال عمومی مواجه شد و با وجود موفقیت کتاب تاریخ اجتماعی هنر و انتصابش به سمت‌های آکادمیک در ۵۹ سالگی، همواره در حاشیه‌ی فضای آکادمیک باقی می‌ماند. او پس از دوران بازنشستگی و به لطف فرصت‌های مطالعاتی دانشگاهی این مجال را پیدا کرد تا با آسودگی بیشتری پروژه‌های عقب‌مانده‌اش را که خصوصاً در زمان جنگ ناتمام مانده بود تکمیل کند و زمینه را

¹² Werner Sombart

¹³ Ernst Troeltsch.

¹⁴ Mannerism

برای پروژه‌های دیگری فراهم کند که اکثراً به تحلیل و گسترش مفاهیم پیشین‌اش - بدون تغییری اساسی در مفاهیم و شیوه‌ها- اختصاص دارند.

در نگاه بسیاری از چپ‌هایی که در فعالیت‌های سیاسی مشارکت داشتند، هاوزر به دلیل امتناع از مقید کردن هنر به سیاست، چندان جایگاه محکمی ندارد. هاوزر بر استقلال زیبایی‌شناختی اثر هنری و بر تمایز زیبایی‌شناسی با جامعه‌شناسی هنر تاکید می‌کند و نمی‌پذیرد که «هر گروه اجتماعی همانند انسانی که عمل، فکر، احساس و کار می‌کند ناقلِ کنشی تاریخی است» (هاوزر، ۱۹۶:۱۹۵۹).^{۱۵} این‌ها از جمله دلایلی هستند که فعالیت‌های هاوزر را به زعم بالاش از جمع‌آوری تمبر ارزشمندتر نمی‌کند. حتا کسانی که با هاوزر مخالفت آشکاری نداشتند نیز به آثار او در بهترین حالت به عنوان دایره‌المعارف هنری و تاریخی نگاه می‌کردند (والاس، ۲۸:۱۹۹۶) و توجه چندان به پیشنهادات نظری و مفاهیم او نداشتند. حتی در نوشته‌های مفسران متاخر نیز نکوهش آثار او تکرار می‌شود و بسیاری روش او در تاریخ اجتماعی هنر را غافلگیرکننده و مبهم تلقی می‌کنند و توصیف او از جفت‌های آلترناتیو را ساده‌انگارانه و اغراق‌آمیز می‌دانند و درک خاص او از دیالکتیک را به انتخابی میانه تشبیه می‌کنند و استدلال‌های او را گیج‌کننده و دلبخواهی می‌پندارند (وسلی، ۳۳:۱۹۹۵). برخی دیگر نیز تحلیل اجتماعی هاوزر از هنر را در حد یک پاورقی می‌دانند (جانستون، ۳۸۶:۱۹۸۳).

شاید چندان بیراه نباشد که به بسیاری از تنش‌های درونی ناتمامی اشاره کنیم که متأثر از تلاش هاوزر برای راضی نگه داشتن منتقدان چپ‌گرا و همچنین راست‌های میانه و محافظه‌کار است. اگر چپ‌های سیاسی استقبال چندان گرمی از هاوزر نمی‌کردند، در سوی دیگر نیز آثارش همواره با هجوم بی‌امان راست‌ها مواجه بود. مثلاً جوزف هودین^{۱۶} در نقد تاریخ اجتماعی هنر در مجله‌ی هنری کالج، هاوزر را به رویکردی غیر روشمند، چریکی، سوپژکتیو و متزلزل متهم می‌کند. برخی دیگر به رویکرد او در عمومیت دادن تاریخ اجتماعی بر اساس شیوه‌های تولید و شرایط کار می‌تاختند. رویکردی که بسیار متفاوت از تلقی مورخان محافظه‌کار نسبت به امر اجتماعی است که به زعم آنها به ندرت از محدوده‌ی مرزهای فرهنگی فراتر می‌رود (اورویچ، ۵۵:۱۹۸۵). منتقدی در بخش ادبی تایمز می‌نویسد: بسیار متأسفم که نویسنده [هاوزر] با یک جهش، دوباره خود را به ناگاه در میدان بی‌حاصل نقد «خرده بورژوازی» و «سرمایه‌داری بالادست» می‌اندازد. اصطلاحاتی مرتبط به حیطه‌ی تاریخ اقتصادی که

15

برای مطالعه‌ی بیشتر در مورد تمایزی که هاوزر میان زیبایی‌شناسی و تئوری و جامعه‌شناسی هنر قائل است، می‌توان به این اثر مراجعه کرد: دمتر، ۲۰۰۸: ۷.

16 Joseph Hodin

هیچ دخلی به هنر ندارند (همان). بخش کوچکی از منتقدان هاووزر نیز که اکثرا در میان مورخان فرمالیستی هنر بودند، در ابراز مخالفت با رویکرد هاووزر تا آنجا پیش می‌رفتند که از اساس، ایده‌ی وجود تاریخی اجتماعی را به نفع تحلیل استمرار سبک‌های هنری زیر سوال می‌بردند. مثلاً تی.اس.آر. بوآس در مجله‌ی برلینگتن از این ایده دفاع می‌کند که هدف مطلوب، «نگارش تاریخ هنری است که مبرا از هر گونه ارتباط ضروری با پیشرفت‌های موازی در ساختار اجتماعی باشد (به نقل از اورویچ، ۱۹۸۵:۵۴). حتی منتقدان محافظه‌کاری که ضرورت تاریخ اجتماعی هنر را به رسمیت می‌شناختند، همگی بر این باور بودند که این رویکرد باید به تقسیمات مرسوم در قالب زیر شاخه‌ها، دوره‌ها و هنجارهای تفسیر و تاویل - که به خودبستگی درونی آثار هنری معتقد است- احترام بگذارد. به همین دلیل، رویکرد ترکیبی هاووزر که هنر را به منزله‌ی پاسخی به شرایط مادی و فرهنگی تلقی می‌کرد، همواره به تلاشی ایدئولوژیک برای واژگون کردن استمرار تاریخ هنر محکوم می‌شود. ارنست گمبریچ^{۱۷} درباره‌ی هاووزر می‌نویسد: هاووزر گمان می‌کند که در تاریخ «تمامی عوامل مادی و فکری، اقتصادی و ایدئولوژیک در وضعیتی متقابل و گسست‌ناپذیر به یکدیگر گره خورده‌اند»... پس شاید طبیعی باشد که بزرگترین جرم یک مورخ در نگاه او، تفکیک حوزه‌های تحقیق از یکدیگر است (گمبریچ، ۱۹۶۳:۸۶). گمبریچ در سیاهه‌ی تفاسیر خام‌دستانه و خرده‌گیری‌های بی‌موردش درباره‌ی هاووزر، جامعه‌شناسی تاریخی هاووزر را با جزمی‌ترین وجوه ماتریالیسم تاریخی که هنر را صرفاً بازنمایی شرایط اجتماعی و اقتصادی دانسته و یا باور به فرجام‌گرایی (تئولوژیک) تاریخی و به حقایق از پیش موجود دارند خلط می‌کند (والاس، ۱۹۹۶:۴۲)- مثلاً نکوهش او به دلیل سخن گفتن از تضادهای درونی سرمایه‌داری در جایی که به زعم او باید از تنش‌های درونی سرمایه‌داری صحبت کرد، چرا که تنها نظام‌های منطقی-گزاره محور می‌توانند به روشنی تناقض‌های خود را نشان دهند - پیامد این خوانش به اندازه‌ی است که حتا مورخان خوش‌نیت متاخرتر نیز همچنان آثار هاووزر را در اردوگاه جبرگرایی تقلیل‌گرا طبقه‌بندی می‌کنند. پیتر بورک^{۱۸} می‌نویسد: برای نگارش تاریخ اجتماعی هنر و برای برقرار کردن پیوند عمیق میان فرهنگ و تضادها و تغییرات اجتماعی و سیاسی، و برای سخن گفتن از مبارزه‌ی طبقاتی در ایتالیا در پایان قرون وسطی، و یا تحلیل رمانتیسم به منزله‌ی جنبشی بورژوا، و یا تبیین رابطه‌ی عصر سینما و بحران سرمایه‌داری، شاید هر مارکسیست متعارف‌تری از هاووزر گزینه‌ی بهتری باشد (بورک، ۲۰۰۸:۱۶).

¹⁷ Ernst Gombrich

¹⁸ Peter Brook

اما اگر بخواهیم جانب انصاف را رعایت کنیم، باید بگوییم که بخش زیادی از این انتقادات، به دلیل اغراق در نشان دادن تاثیری است که هاوزر از مارکس، دست کم در تاریخ اجتماعی هنر گرفته است. شاید دیوید والاس پر بیراه نمی گوید که درک بهتر پروژه‌ی هاوزر هنگامی میسر می‌شود که رویکرد او را «همچون کوششی برای تحقیق درباره‌ی قرابت میان سنت جامعه‌شناسی وبری و سنت هرمنوتیک گشتس‌ویسنشافت ۱۹ در نظر گرفت، همانگونه که در رویکرد ویلهلم دیلته‌ای ۲۰ و مکس دوراک ۲۱ نیز این گرایش دیده می‌شود» (والاس، ۱۹۹۶:۳۹). یعنی گرایشی بسیار معتدل‌تر از آن چیزی که خود هاوزر با عنوان مارکسیستی به هم عصرانش پیشنهاد می‌کند.

خلاصه آنکه نگاه هاوزر به هنر و تاریخ اجتماعی هنر به دلیل رویکرد تلفیقی بلندپروازانه‌اش همواره هدف انتقاد چپ و راست بوده است. جان روبرتس می‌گوید: در جناح راست، افرادی همچون ارنست گمبریچ، کار هاوزر را همچون کنشی معطوف به خشونت‌ی از نوع شناختی در برابر ویژگی‌های منحصریفرز زیبایی‌شناختی تلقی می‌کردند. گمبریچ حتا برای تخریب شخصیت هاوزر به کنایه متوسل می‌شود و او را به «خواننده‌ی شگفت‌انگیزی که به معدود مطالعاتی که در این زمینه وجود دارد مراجعه کرده» تعبیر می‌کند تا بتواند آثاری را فهرست کند که به گمانش از چشمان هاوزر دور مانده‌اند. گمبریچ می‌نویسد که: گزارش‌های هاوزر ناقص است و در اکثر موارد نه یک تاریخ اجتماعی، بلکه یک قصه‌ی تاریخی است. چرا که تلاش او برای عمومیت دادن، او را نسبت به بسیاری از جزئیات علمی بی‌توجه کرده است (گمبریچ، ۱۹۶۳:۹۲). در سوی دیگر نیز برای وابستگی جناح چپ، رویکرد هاوزر از تعهد کافی به دستاوردهای سوسیالیسم برخوردار نبود (روبرتس، ۱۶۴:۲۰۰۶). وانگهی در غیاب همکاران و دانشجویان نزدیکی که بتوانند به دفاع از رویکرد او بپردازند و یا آن را ترویج بدهند، همواره این قبیل نقدها بودند که او را مورد حمله قرار می‌دادند و احساس جدا افتادگی را در او تقویت می‌کردند.

۳) از «تاریخ اجتماعی هنر» تا «جامعه‌شناسی هنر»

هفت سال پس از انتشار تاریخ اجتماعی هنر، دومین اثر هاوزر با عنوان فلسفه‌ی تاریخ هنر در سال ۱۹۵۸ منتشر می‌شود. هر یک از فصول این کتاب برآمده از شرایط متفاوت است. برخی شامل نسخه‌های ویرایش‌شده‌ی کنفرانس‌های او می‌شوند و برخی دیگر بیانگر نقطه‌نظرات فردی او به عنوان

Geisteswissenschaft^{۱۹}: معادل علوم انسانی در دانشگاه‌های آلمان.

^{۲۰} Wilhelm Dilthey

^{۲۱} Max Dvorák

یک علاقه‌مند به حوزه‌هایی است که او لزوماً در آن تخصص و اشتغال نداشته است، از جمله فصول مربوط به رابطه‌ی روانکاوی و هنر. این کتاب در مجموع حاصل تلاش هاووزر برای مرتفع کردن مسائل و معضلات روش‌شناختی است که او را از زمان انتشار تاریخ اجتماعی هنر به خود مشغول کرده بودند (هاووزر، ۱۹۵۹: ص ۵ و ۶ مقدمه). این کتاب در مجموع به منزله‌ی دفاعیه‌ای از تاریخ اجتماعی هنر به عنوان یک رشته است و گویی مقدمه‌ای است که هاووزر پس از انتشار تاریخ اجتماعی هنر (اثر پیشین خود) برای آن کتاب نوشته است. همچنین هاووزر در این کتاب به پاسخگویی به نقدهایی می‌پردازد که در بخش پیش به آنها اشاره کردیم و به ارزیابی مجدد بسیاری از ایده‌های مارکسیستی می‌پردازد که در آثار قبلی‌اش موجب برانگیختن انتقادات بسیاری شده بود. از این بابت می‌توان این اثر را نخستین قدم هاووزر برای «کناره‌گیری از مارکسیسم» قلمداد کرد. (کونگدون، ۲۰۰۴: ۵۱).

از مهم‌ترین مسائلی که هاووزر می‌بایست در فلسفه‌ی تاریخ هنر به آن می‌پرداخت، رابطه‌ی میان هنر و ایدئولوژی بود. بسیاری از منتقدان محافظه‌کار همانند گمبریج، هاووزر را به دلیل توخالی بودن توصیفات جامعه‌شناختی‌اش در تاریخ اجتماعی هنر و به خاطر تمایل هاووزر برای در هم آمیختن زمینه‌های کلان علمی و جبهه‌گیری در برابر «دستورالعمل‌های جامعه‌شناختی مرسوم» به ریشخند می‌گرفتند. گمبریج می‌نویسد: هر چه بیشتر این یادآوری‌های مفید روش‌شناختی او را می‌خوانیم، بیشتر حیرت می‌کنیم که چرا نویسنده در عوض پیچ و خم دادن به فرضیه‌ی ابتدایی خود برای منطبق کردن‌شان با واقعیت، آنها را رها نمی‌کند (گمبریج، ۱۹۶۳: ۹۳). این مرافعه برای گمبریج، مشخصاً رنگ و بویی ایدئولوژیک داشت و او هاووزر را اسیر تله‌موش فکری «ماتریالیسم دیالکتیکی» می‌دانست (گمبریج، ۱۹۶۳: ۸۸). مسئله‌ی دیگری که محافظه‌کارانی چون گمبریج را می‌آشفته، عدم علاقه‌ی مشخص هاووزر به گذشته و استفاده‌ی او از گذشته به عنوان «هدف تحقیق تاریخی» برای درک زمان حال بود. (گمبریج، ۱۹۶۳: ۹۳). رویکردی که در فضای سیاسی اوایل دهه‌ی ۶۰ میلادی و در پس‌زمینه‌ی تهدید مفاهیم غربی از جانب جماهیر شوروی، به این نگرانی دامن می‌زد که طرح‌واره‌های مبتنی بر نگرستن از زمان حال کنونی (اکنون محوری) در رویکرد هاووزر به انگیزه‌های ایدئولوژیک همسو با شوروی منتسب شود. تا آنجا که منتقدی محافظه‌کار به نام جوزف هودین، واکنش درخور به این رویکرد را دیگر به بحث و نقد محدود نمی‌بیند و می‌گوید: چرا اصلاً باید چنین توجهی به تحلیل انتقادی هاووزر بکنیم؟ ... آنچه برای ما مهم است نجات ارزش‌های فراتر از روزمرگی ناچیز ما است، نجات دادن عظمت و شجاعت روح انسان از اوهام و خیالات و امیال سطحی که تفکر مارکسیستی با خود به همراه آورده است (به نقل از اورویج، ۱۹۸۵، ۷۵).

هاوزر در فلسفه‌ی تاریخ هنر مشخصاً عنوان می‌کند که هنر به چه معنا باید بسان یک «جانبدار و حامی (پارتیزان)» عمل کند و چگونه می‌تواند به دانش ما از جهان و از انسان یاری برساند (هاوزر، ۱۹۵۹، ۲۴) و بدون درافتادن در ورطه‌ی تحریف ایدئولوژیک، کارکردی شناختی ایفا کند. بی‌گمان «هنر، بی‌واسطه‌تر به سوی اهداف و آمال اجتماعی متمایل می‌شود تا ریاضیات و از این رو بیشتر امکان دارد تا مثل یک سلاح ایدئولوژیک عمل کند» (هاوزر، ۱۹۵۹، ۲۲). اما این دیگر خطای جامعه‌شناس هنر نیست اگر تشخیص می‌دهد «هر تلاش صادقانه‌ای برای کشف حقیقت و برای توصیف و تشریح وفادارانه‌ی چیزها، نبردی علیه سوپژکتیویته و پرهیز از جانبداری از علایق شخصی و طبقاتی است. می‌توان به این موارد به عنوان دلایل وقوع خطا نگاه کرد اما باید آگاه بود که نمی‌توان آنها را در نهایت حذف کرد و یا نادیده گرفت». (هاوزر، ۱۹۵۹:۷).

برای هاوزر، اتخاذ یک دیدگاه جامع جامع‌شناختی به منزله‌ی صداقت در اندیشیدن است، حتا اگر به بهای تعلیق موقت دغدغه‌های زیبایی‌شناختی و تخریب بی‌بازگشت تجربه‌ی بی‌واسطه‌ی زیبایی‌شناختی در دانش جامعه‌شناسی باشد (هاوزر، ۱۹۵۹:۱۳). هاوزر می‌نویسد: جامعه‌شناسی می‌کوشد تا پیش‌شرط‌های اندیشه و اراده‌ی برآمده از موقعیت اجتماعی انسان‌ها را تحلیل کند. اما نقدی که در نگاه نخست می‌توان به این رویکرد وارد کرد این است که ارزیابی درست پیوندهای اجتماعی صرفاً مقوله‌ای تئوریک نیست و انسان به دلایل ایدئولوژیک است که مجبور به پذیرش و یا نفی آنها [پیوندهای اجتماعی] می‌شود (هاوزر، ۱۹۵۹:۱۷). او ادامه می‌دهد: کسانی که به صراحت و جاهت روش‌شناسی جامعه‌شناسی را نادیده می‌گیرند اکثراً بر روی نواقص مبالغه می‌کنند تا نیازی به آگاهی از تعصبات خود نداشته باشند (همان).

هاوزر در کتاب فلسفه‌ی تاریخ هنر، خود را مشخصاً در مواجهه با دوره‌های قرار می‌دهد که بیشتر به آن اشاره کردیم و او در تاریخ اجتماعی هنر نیز به تشریح آن پرداخته است: چگونه یک اثر هنری می‌تواند توامان کارکردی به عنوان منبع دانش و به منزله‌ی پدیده‌ای تا بن دندان ایدئولوژیک داشته باشد؟ هاوزر در کتاب آخرش بیشتر تمرکزش را معطوف به مفهوم «روانشناسی آشکارسازی»^{۲۲} [در معرض‌بودگی] می‌کند که در آثار نیچه، مارکس و فروید با آن مواجه شده بود. مارکس نخستین کسی است که اشاره می‌کند انسان‌ها براساس منافع طبقاتی‌شان نه تنها مرتکب اشتباهات مجزا (انفرادی) و جعل و فریبکاری می‌شوند، بلکه تنها در مطابقت با [و در معرض] پیش‌فرض‌های وضعیت اقتصادی و اجتماعی‌شان است که از توان مشاهده‌گری و قضاوت برخوردارند (هاوزر، ۱۹۵۴، جلد چهارم: ۲۰۷)

²² psychology of exposure

منتقدان محافظه کار کتاب تاریخ اجتماعی هنر، شاید ارائه‌ی چکیده‌ای مبسوط از آرای مارکس توسط هاوزر را به عنوان موافقت بی‌چون و چرای او با مارکسیسم تلقی کرده باشند. اما در واقع هاوزر با لحنی ایرونیکی، «ماتریالیسم تاریخی و تکنیک آشکارسازی آن را برآمده از دیدگاهی بورژوایی و کاپیتالیستی به زندگی می‌داند که مارکس می‌خواست تا پیش‌زمینه‌ی آن را برملا کند». همین نگرش، مبنای بحث هاوزر پیرامون نقش ایدئولوژی در کتاب فلسفه‌ی تاریخ هنر است. هاوزر در آنجا می‌کوشد تا با ایجاد مسیری میانجی میان باور لوکاچ مبنی بر اینکه «طبقات اجتماعی‌ای که آگاهی کاذب تولید و ترویج می‌کنند همانهایی هستند که می‌کوشند مانع پیشبرد امر اجتماعی شوند»، و باور به اینکه برخی از هنرها (هنرهای بزرگ) می‌توانند میرا از بار ایدئولوژیک باشند، این ایده را پیشنهاد کند که شیوه‌ی وابستگی هنر به پدیده‌ها و علایق اجتماعی، به صورت عام توسط مجموعه‌ای از معیارهای مشخص تعیین نمی‌شود. بلکه «وابستگی هنر به جامعه می‌تواند در اشکال متنوعی باشد و هنر می‌تواند ساختار یک جامعه را به صورت مثبت و یا منفی بیان، تایید و یا رد کند، برخی از ویژگی‌هایی را ترویج و با برخی دیگر مخالفت کند، و به عنوان سلاح تبلیغاتی، مکانیسم دفاعی و سوپاپ اطمینان عمل کند (هاوزر، ۱۹۵۹: ۲۶۸). از این رو، ویژگی اجتماعی هنر و تاریخ آن، خود بدل به موضوعی برای بررسی تجربی می‌شود. اما اینچنین تحقیقی باید همواره در حدود اندیشدنی و تصورشدنی در نسبت ما با جهان پیرامونی باشد و نه در درون خلأی از آزادی به معنای انتزاعی‌اش. بنابراین وجود چنین حد و مرزی از عینیت برای جامعه‌شناسی فرهنگ در حکم برهان نهایی و تعیین‌کننده است (هاوزر، ۱۹۵۹: ۷-۸).

از همین رو صداقت اندیشه ایجاب می‌کند تا «با سوبرژکتیویته و جانبداری خود مقابله کنیم». البته نه با امید واهی و نه همانند کسانی که ادعا می‌کنند «می‌توان از تعین‌گرایی و جبر ایدئولوژی گریخت»، بلکه با تلاشی مداوم برای اصلاح آنچه «در بسیاری از موارد، باعث یک‌جانبه‌گرایی و بروز خطا در دیدگاه‌های ما شده است» (هاوزر، ۱۹۵۹: ۷). وقتی هاوزر تاکید می‌کند که فردیت هنرمندانه و تعین‌گرایی اجتماعی پدیده‌هایی بسیط نیستند و تلقی عام از یک جامعه به عنوان پدیده‌ای قائم به ذات^{۲۳} که فرد بتواند به صورت مجزا و آزادانه به آن ملحق شود نادرست و گمراه‌کننده است، در واقع در حال تامل بر مبانی ایدئولوژیک بحث پیرامون هنر و ایدئولوژی است. او می‌نویسد: تضادی که به ظاهر در تلقی توامان انسان به عنوان سازنده‌ی ایدئولوژی، سوژه‌ی روانشناسی و سوژه‌ی جامعه‌شناختی (که برساخته‌ی ایدئولوژی‌ها باشد) وجود دارد، حل‌نشده نیست. بلکه به سادگی بیانگر طبیعت دوگانه‌ی فردی و اجتماعی آدمی در مقوله‌ی وجود (هستی) است. موضع انتقادی انسان

نسبت به ایدئولوژی‌ها، لزوماً با وضعیت ایدئولوژیک اندیشه‌ی او در تضاد نیست و خاستگاه اجتماعی اندیشه‌ی او مانع از این نمی‌شود که در مقابل جامعه موضع نگیرد و در تنشی مدام با جامعه‌ای نباشد که او فرزند معنوی آن به شمار می‌آید (هاوزر، ۱۹۹: ۱۹۵۹).

در برخی متون اشاره شده است که شرحی که هاوزر از «دانش تحریف شده در معنای چشم‌اندازباورانه^{۲۴}» به دست می‌دهد متأثر از رویکرد مانهایم است (وسلی، ۱۹۹۵: ۳۹) و از این رو می‌توان نسبتی میان فیگور روشنفکر در آرای مانهایم و نقش جامعه‌شناس هنر در نگاه هاوزر برقرار کرد. اگر مانهایم باور دارد که عدم مشارکت سیاسی و اقتصادی و یا دست کم منفک بودن و عدم وابستگی روشنفکر به او امکان می‌دهد تا از تحدید نگاه‌هایی پیدا کرده و از تاثیر مشغولیت‌ها و تعلقات بپرهیزد (مانهایم، ۱۹۵۶: ۱۵۹)، به باور هاوزر نیز فیگور جامعه‌شناس ملزم است تا همواره نواقص دیدگاه خود را اصلاح کند و برای بررسی پیش‌شرط‌های اجتماعی اندیشه‌ی خود، موضع روش‌شناختی مناسبی اتخاذ کند (هاوزر، ۱۳: ۱۹۵۹).

هاوزر در آخرین اثر خود (جامعه‌شناسی هنر) بیش از هر زمان دیگری از مارکسیسم فاصله می‌گیرد (کونگدون، ۲۰۰۴: ۵۷). او اولویت علی شرایط مادی را (حتا وقتی به میانجی‌دکترین میانجیگری تصور شود) در تعیین فرم‌های فکری و فرهنگی رد می‌کند. چرا که «حتی میانجی‌گری که اسباب پیشروی مرحله به مرحله را فراهم می‌کند، همواره به عنوان یک علیت - همتراز با علیت مادی- باقی می‌ماند. از این گذشته، اثبات ادعای انتقال پدیده‌ها از یک نظام به نظام دیگر تحت عنوان مادیت‌زدایی، معنوی‌سازی و والاسازی تدریجی، تنها به یک استعاره شبیه است و مطابقت دقیقی با واقعیت ندارد» (هاوزر، ۱۹۸۲: ۲۰۱). البته این به معنای انکار وجود رابطه در میان هنر و واقعیت اجتماعی نیست و هاوزر - با اشاره به جرج اورول - تاکید می‌کند که «حتما باید رابطه‌ای در میان این دو وجود داشته باشد (هاوزر، همان: ۲۱۳)، چرا که آنها دو قلمرو از یک قطعه‌ی واحدند. اما «ارزش‌های اجتماعی و هنری با هم مطابقت ندارند، همدیگر را پیشفرض خود نمی‌پندارند، از یکدیگر مشتق نمی‌شوند و در یک کلام غیرقابل قیاس و متباین هستند» (همان). بنابراین، «پارادوکس اجتناب‌ناپذیری» که مورخ هنر همواره خود را با آن مواجه می‌بیند (و ماتریالیست تاریخی به جای

²⁴ perspectivally distorted knowledge

اصطلاحی است که اولین بار فریدریش نیچه آن را به کار برد و به این دیدگاه فلسفی اشاره می‌کند که همه ایده‌ها از یک منظر خاص برخاسته‌اند. به عبارت دیگر، منظرها یا فضاها مفهومی بسیاری وجود دارد که قضاوت درباره حقیقت یا ارزش در آنها صورت می‌گیرد. این معمولاً بدین معناست که هیچ‌نگاهی به جهان نمی‌تواند مطلقاً «صحیح» باشد.

پذیرش آن سعی در مرتفع کردن آن دارد)، «تا حد زیادی به این واقعیت مرتبط است که در مقوله‌ی زیبایی‌شناسی، درک «ارتباط» ارزش‌ها همان‌قدر مهم است که ملاحظه‌ی قیاس‌ناپذیر بودن آن‌ها و تباین‌شان (هاوزر، ۱۹۸۲: ۲۱۳). هاوزر پس از توصیف کارکرد جامعه‌شناسی در فلسفه‌ی تاریخ هنر به عنوان «رشته‌ای مرکزی در زمانه‌ی ما که تمام جهان‌بینی دوران بر آن متمرکز است» (هاوزر، ۱۹۵۹: ۱۷)، حد و مرزهای نقش و کاربرد آن را به دقت روشن می‌کند. یکی از شارحان هاوزر می‌گوید: تاریخ اجتماعی در نگاه هاوزر جهان‌بینی ما را تغییر می‌دهد و «مولفه‌ی جامعه‌شناختی، وارد رابطه‌ای مشارکتی با اکنون تاریخ می‌شود، اکنونی با پایان باز.» (سوانسون، ۱۹۹۶: ۲۲۰۳).

۴ مسئله‌ی سبک^{۲۵}

دغدغه‌ی همیشگی هاوزر در تمامی آثارش درباره‌ی دیالکتیک امر فردی و امر جمعی (نوآوری و استمرار)، در مسئله‌ی سبک هنری نمود مشخص‌تری پیدا می‌کند. یکی از اهداف اصلی انتقادات هاوزر، دیدگاه مورخان فرمالیست هنر است که تاریخ هنر را مترادف با استمرار سبک‌های هنری می‌پندارند که از یک «منطقی درونی» منبث می‌شوند و در این منطق، هر سبک به منزله‌ی راه‌حل و یا پاسخی برای نواقص اسلاف خود از حیث خصوصیات فرمال قلمداد می‌شود. مورخان فرمالیست هنر برای توصیف کردن تاریخ هنر همواره بر ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه‌ی مستقل آثار هنری متمرکز می‌شوند و توجه چندانی به علایق (غیر زیبایی‌شناسانه) هنرمند و شرایط اجتماعی و اقتصادی دوره‌ی تاریخی و یا مخاطبی که اثر هنری برای او در نظر گرفته شده نشان نمی‌دهند. مطلوب این تاریخ‌نگاری فرمالیستی هنر به تعبیر هاینریش ولفلین^{۲۶}، «یک تاریخ هنری در غیاب اسامی» است که هاوزر همواره این نگاه را زیر سوال برده است.

هاوزر در تاریخ اجتماعی هنر و به ویژه در بحث درباره‌ی باروک، به شدت با رویکرد ولفلین مخالفت می‌کند که «پیشروی تاریخ هنر را بر حسب منطق و ضرورتی درونی و مختص به خود» قلمداد می‌کند (هاوزر، ۱۹۵۲، ج ۲: ۱۶۴). هاوزر بر ناهمگونی بیان هنری در هر لحظه از تاریخ تاکید می‌کند و به ناتوانی معیارهای سبک‌محور در «تشریح مبانی درونماندگار» مبتنی بر زمینه‌ای کاملاً فرمال در یک لحظه‌ی مشخص تاریخی اشاره می‌کند. هاوزر هشدار می‌دهد که: هیچ‌گاه نباید از «سبک زمانه»^{۲۷}

²⁵ style

²⁶ Heinrich Wölfflin

²⁷ style of the time

به معنای یک شکل و مسلط در یک دوره‌ی خاص سخن گفت. چرا که در هر لحظه به اندازه‌ی تمام گروه‌های اجتماعی مولد هنر، با سبک‌های متفاوتی روبرو هستیم (۱۹۵۱، ج ۲، ۱۶۵).

هاوزر سرسختانه با رویکرد ولفلین مبتنی بر شناسایی قاعده‌های شبه قانونی در تاریخ هنر مخالفت می‌کند (مانند تمرکز مرسوم بر سخت‌گیری فرمی در دوره‌ی کلاسیک و پیگیری این سخت‌گیری در دوره‌ی بعد از آن با ویژگی‌هایی مشابه با باروک). چرا که این پیش‌فرض‌ها هرگز قادر نیستند به تفاسیر متضاد تاریخی تن دهند (و به خاطر همین می‌توان آنها را قوانینی ابطال‌ناپذیر دانست). هاوزر در فلسفه‌ی تاریخ هنر تاکید می‌کند: «در هر تاریخ هنری که ادعای علمی بودن دارد، حقایق شناخته‌شده یا اثبات‌پذیر باید در هر شرایطی نسبت به قضاوت‌های مبتنی بر مبانی سبکی و همچنین نسبت به تعمیم دادن بر اساس تاریخچه‌ی فرم‌ها در اولویت قرار بگیرند (هاوزر، ۱۹۵۹: ۲۵۴). این تعهد روش‌شناختی هاوزر برای اولویت قائل شدن به بداهت شواهد تاریخی - حتی اگر در مواردی نادیده گرفته شده باشند - وقتی بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد که خود او به این خاطر مورد حمله قرار می‌گیرد - بیش از همه توسط گمبریج - و متهم می‌شود که ترفندهایی را بدعت گذاشته تا فرضیه [ی خود] را با واقعیت‌ها هماهنگ کند (گمبریج، ۱۹۶۳، ۸۷).

هاوزر در فلسفه‌ی تاریخ هنر با روحیه‌ای آشتی‌جویانه، ویژگی‌های سبکی را به عنوان یکی از «سه نوع شرط متفاوت» در کنار عوامل روانشناختی و جامعه‌شناختی به رسمیت می‌شناسد و دخیل کردن آن در تحلیل اثر هنری را ضروری می‌داند. دست کم تا زمانی که ویژگی‌های سبکی صرفاً به عنوان «سرمنشأ تجربه‌ی پیچیده‌ی شخصی» و ابژه‌ی زیباشناختی قلمداد نشوند، بلکه به عنوان «گره‌گاهی برای فهم خطوط و زمینه‌های علی» قلمداد شوند (ص ۱۳). هاوزر تا آنجا پیش می‌رود که به رویکرد «منطق تاریخ» ولفلین نیز بی‌شبهت نیست و همسو با او، بر وجود ضرورتی درونی در هر گام متوالی از پیشرفت و توسعه [ی یک سبک] تاکید می‌کند - البته در محدوده‌ای که برخی از خصایص سبکی تحمیل می‌کنند - (ص ۲۶). با این وجود، این موافقت ابتدایی، زمینه‌ای را برای نقد پایدار و منسجم هدف اصلی و منظور اساسی «تاریخ هنر بی‌نام» (ولفلین) فراهم می‌کند که در پی «رها کردن تاریخ هنر از تمامی ظواهر تصادفی و اتفاقی و ارائه‌ی آن به عنوان جلوه‌ای از قوانین سختگیرانه و ضرورت‌های درونی است» (ص ۱۲۲). به تعبیر هاوزر، فرمالیسم ولفلین برای اثبات استقلال تاریخ هنر به واسطه‌ی رها کردن آن از تاریخ تمدن، بچه را همراه با آب تشت بیرون می‌ریزد [خشک و تر را با هم می‌سوزاند]. چرا که نمی‌تواند تشخیص دهد که مفهوم «سبک» ضرورتاً یک «مفهوم کلکتیو»

[جمعی] است (همانند مفهوم «ذهن گروهی»^{۲۸}) و از این رو سبک را نباید «متقدم» به شمار آورد و سبک نسبت به اجزایی که به آن انسجام داده‌اند «متاخر» است (ص ۱۳۵). به زعم هاووزر، مجموعه‌ی فرم‌های فرهنگی کلکتیو و به خصوص سبک‌های هنری هرگز با خلق اثر هنری به دست‌ان یک فرد خاص مترادف نیستند (ص ۱۹۷) و- همزمان- تحلیل اثر هنری نیز هرگز نسبت به «مولف و خاستگاه او» بی‌تفاوت نیست (ص ۱۷۷). انتخاب‌های هنری همواره توسط هنرمندی منفرد ممکن می‌شوند، اما ولفلین وقتی مرتکب خطا و مغلطه می‌شود که انتخاب یک امکان هنری را بالاجبار به خود آن انتخاب فرو می‌کاهد (ص ۱۸۷). رویکرد فرمالیستی با الگوسازی از ایده‌ی «منطق درون‌ماندگار»^{۲۹} در تاریخ هنر، خود را از شناخت این نکته‌ی اساسی معاف می‌کند که امکان خلق هنری، همواره محصول مشترک عوامل روانشناختی، اجتماعی و سبکی است. اگرچه ملاحظات سبک‌شناختی، همواره باور به لزوم پیشرفت- به معنای- مثبت در تاریخ هنر ندارند، اما با این وجود می‌توانند - در فرآیند تولید اثر- محدودکننده باشند. هاووزر می‌نویسد: با اینکه منطق درونی پیشرفت به خودی خود نمی‌تواند فرم‌های تازه‌ای به وجود آورد، و هر بداعت تازه‌ای به محرکی غیر از خود و بیرون از خود نیاز دارد، اما قطعاً این منطق- منطق درونی- در مواردی امکان ایجاد تولیداتی خاص را از میان خواهد برد. از این رو می‌توان از تکامل هنر به صورت منفی (سلبی) - و نه مثبت (ایجابی) - سخن گفت که مشروط به ماهیت درونی فرم موجود است (ص، ۱۲۸). هاووزر می‌نویسد: به جای منطق درون‌ماندگار، می‌توان فرم‌های سبکی را همچون «ساختارهای نهادمحور»^{۳۰} تلقی کرد و در این صورت، ایده‌ی پیشرفت مستمر و علیت ذاتی آنها از حیث اعتبار، توجیه‌پذیرتر به نظر می‌رسند (ص ۱۸۵).

همدلی هاووزر با تحلیل سبکی، متأثر از مفهوم «نوع ایده‌آل»^{۳۱} مکس وبر است. در نگاه هاووزر، انواع ایده‌آل همانند کاپیتالیزم و یا شهر قرون وسطایی و ... ماهیت پدیده‌های واقعی را مشخص نمی‌کنند، بلکه تنها به ارائه‌ی مدلی واضح و مبالغه‌شده از آنها بسنده می‌کنند (ص ۲۱۳). همانگونه که خود

²⁸ Group mind

²⁹ Immanent logic

راهبرد فلسفی و جامعه‌شناختی است که اشکال فرهنگی را از طریق یافتن تناقض‌ها و نظام‌هایی که برای ایجاد چنین اشکالی لازم است تجزیه و تحلیل می‌کند. روش نقد درون‌ماندگار، هم موضوع تحقیق و هم مقوله‌ای که این موضوع در آن قرار دارد به عنوان نتیجه‌ای از روندهای تاریخی نشان داده می‌شود. خاستگاه نقد درون‌ماندگار فلسفه هگل و مارکس است اما امروزه قویاً نظریه انتقادی کسانی چون تئودور آدورنو و هربرت مارکوزه را به خاطر می‌آورد. مارکس اولین فردی است که این واژه را به صورتی خودآگاهانه در متنش به کار برده‌است و تفکیکی بین نقد درون‌ماندگار و دیگر اشکال نقدهای اخلاقی قائل شده‌است.

³⁰ institutional structures

³¹ ideal type

وبر می‌گوید، نوع ایده‌آل «محدودکننده‌ی ایده‌آل» است، چرا که واقعیت به واسطه‌ی قیاس با آن ارزیابی می‌شود تا عناصر و مولفه‌های محتوای تجربی‌اش آشکار شود (هاوزر نقل قول می‌کند. ۱۹۵۹، ۲۱۳). هاوزر نیز با رویکردی مشابه اینگونه استدلال می‌کند: ماهیت یک سبک همچون طرح‌واره‌ی نیست که باید پی‌درپی اعمال شود. بلکه الگویی است که نمی‌توان نمونه‌ی کامل آن را در حالتی ملموس و عینی پیدا کرد. بلکه همواره باید به عنوان یک نوع ایده‌آل در نظر گرفته شود که با هیچ نمونه‌ی مشخصی در مطابقت کامل نیست، و یا به عنوان نوعی قلمداد شود که در هیچ فردی کاملاً متحقق نشده است (ص ۲۱۳).

با این حال در یک نقطه‌ی مهم، نوع ایده‌آل وبری و مفهوم سبک در تاریخ هنر از یکدیگر فاصله می‌گیرند: در حالیکه «انواع ایده‌آل، صرفاً مفاهیمی کمکی و یا ساختارهایی ابداعی هستند که هیچ واقعیتی ندارند»، اما سبک‌ها در تاریخ هنر «برای مورخ تنها به منزله‌ی مفاهیم کمکی، عناوین و یا سرفصل محسوب نمی‌شوند. بلکه بوده‌هایی - واقعیت‌هایی - تاریخی هستند» که برای هنرمندی که همیشه «با آنها در تنش و جدال به سر می‌برد کاملاً ملموس است» (ص ۲۱۳). بنابراین، تعریف سبک صرفاً به عنوان «توافق پیرامون ویژگی‌های برجسته‌ی هنری» نه می‌تواند منشأ اجتماعی آن سبک را مشخص کند و نه متوجه وسعت دامنه‌ای شود که وجود یک سبک هنری را از حیث روانشناختی ملموس و احساس‌پذیر می‌کند (ص ۲۰۸). سبک نه به هنرمند تحمیل می‌شود و نه هنرمند آن را به عنوان یک هدف می‌پذیرد. بلکه بیشتر به معنای «مفهومی ارتباطی و دینامیک است که محتوا در آن دائماً در حال تغییر است و از این رو می‌توان گفت که سبک با هر اثر جدید، معنای تازه‌ای به خود می‌گیرد (ص ۲۰۹). این رویکرد رابطه‌گرا^{۳۲} در نگاه هاوزر و همچنین آمیختن سبک هنری به درجه‌ای از اثربخشی/پذیری علی و تاریخی، «بی‌انکه آن را به مرتبه‌ی یک ایده‌ی بالاتر-همچون- ایده‌ی افلاطونی و یا هگلی ارتقا بدهد» (همان)، تا حد زیادی بازتابنده‌ی روش‌شناسی گئورگ زیمل در کتاب *فلسفه‌ی پول* است. زیمل می‌نویسد: هر ساخت جدیدی در هیأت لایه‌ای جدید در ذیل ماتریالیسم تاریخی، باید قادر به الحاق زیست اقتصادی به عنوان علیت فرهنگ فکری^{۳۳} باشد. در حالیکه -همزمان- باید متذکر

^{۳۲} relationism هر موقعیت نظری که به ماهیت رابطه‌ای چیزها اهمیت می‌دهد. برای رابطه‌گرایی، اشیا وجود دارند ولی فقط به عنوان عناصر رابطه‌ای عمل می‌کنند.

^{۳۳} intellectual culture

شد که نفسی این فرم‌های اقتصادی چیزی نیست جز محصول ارزش‌گذاری‌ها و جریان‌های عمیق‌تر درباب پیش‌شرط‌های روانشناختی و حتی متافیزیکی. (زیمل، ۱۹۷۸: ۵۶)

۵) هنر، تکنولوژی و دانش علمی

همانگونه که در بخش قبل دیدیم، تغییر موضع هاوزر نسبت به رویکردهای پیشین خود در مورد ساختار اجتماعی هنر، بیش از آنکه انحراف پیدا کرده باشد، واجد ظرافت‌هایی بیشتری شده است. هاوزر - به دلیل میراث و پیشینه‌ی مارکسیستی‌اش - به خوبی از محدودیت‌های مادی و تکنولوژیکی که به هنر شکل می‌دهند آگاه است.

وابستگی متقابل آرایش اقتصادی و تکنولوژی‌های موجود به این معنی است که شکل‌گیری جامعه در کل به واسطه‌ی تغییرات تکنولوژیک است. این نه تنها مشخص می‌کند که کدامیک از انتخاب‌های هنری «زنده و فعال» اند، بلکه چگونگی عملکرد یک اثر هنری به عنوان وسیله‌ی بیان و همچنین چگونگی برقراری ارتباط با مخاطب را نیز تعیین می‌کند. این جنبه‌ی آخر در کار هاوزر به واسطه‌ی اشکال هنری نسبتاً جدیدی همچون فیلم و سینما تحلیل می‌شود و هاوزر جایگاه آن را به عنوان «هنر توده‌ها»، پیامد مستقیم شرایط تکنیکی و اقتصادی‌ای می‌داند که شامل «روش‌های تولید، بازتولید و توزیع» است (هاوزر، ۱۹۵۹: ۳۶۰). اما مسئله‌ی کلی‌تر هاوزر این است که برای ادراک هنر باید آن را نتیجه‌ی «حرکت دیالکتیک در میان قطب‌های فنی و خیالی، عقلانی و غیرعقلانی، الزامات اجتماعی و تکانه‌های فردی» در نظر گرفت، که این حرکت در سرتاسر تاریخ هنر به شکل عام حضور دارد (هاوزر، ۱۹۶۹: ۲۳۲). او در تاریخ اجتماعی هنر می‌نویسد: هنر همواره از وسیله‌ای مادی، تکنیکی، از دستگاه و از «ماشین» استفاده می‌کند و این کار را آنچنان آشکار و بی‌پرده انجام می‌دهد که می‌توان واسطه‌مندی و مادی بودن ابزار بیان را از اساسی‌ترین خصوصیات هنر به حساب آورد (هاوزر، ۱۹۵۱، ج ۴: ۱۰۹). تا جایی که بنظر می‌رسد پیدایش هنر مدرن پس از انقلاب صنعتی، مشخصاً تحت تاثیر تکنولوژی و بویژه تکنولوژی‌های مدرن بازتولید مکانیکی بوده است. اما این دگرگونی چندان به دلیل شروع استفاده از ماشین‌آلات پیچیده‌تر و متنوع‌تر نیست، بلکه برعکس، این ذهن انسان است که به دلیل وفور و رونق پیشرفت تکنیکی دیگر مجال همگام شدن با آن را پیدا نکرد. هاوزر پیدایش امپرسیونیسم را نمود بارز این مسئله در هنر می‌داند که این جنبش، پاسخ به جهانی است که پدیده‌هایش همواره در جریان و انتقالی دائمی هستند و تنها تمایز ممکن را می‌توان در تنوع نظرگاه ناظر جستجو کرد (۱۹۵۱، ج ۴: ۱۶۰). اما نکته‌ی مهم این است که «هنر در مشایعت اینچنین جهانی تنها

بر ماهیت لحظه‌ای و گذرای پدیده‌ها تاکید نخواهد کرد» (همان)، بلکه معیار حقیقت را در چیزی می‌جوید که یا از نظر تجربی قابل دسترس باشد - در همین جا و در همین لحظه برای فرد^{۳۴} - و یا چیزی که « موثر و سودبخش باشد و در برابر گذشت زمان مقاومت کند و « هزینه» بپردازد (هاوزر، ۱۹۵۱، ج ۴: ۲۱۱). هاوزر می‌نویسد: انگاشتن نظریه‌ای شناختی در مطابقت با امپرسیونیسم ناممکن است. چرا که هر حقیقتی واقعیات بالفعل خود را دارد و تنها در شرایط کاملا مشخصی معتبر است (همان).

وابستگی تاریخ هنر به اتخاذ یک نظرگاه و به زعم هاوزر، باور به اینکه «جای ما در جهان» تعیین‌کننده‌ی «حدود و ثغور امر اندیشیدنی و تصورکردنی» است (هاوزر، ۱۹۵۹: ۷)، گوشه‌ای از اصل معرفت‌شناختی (اپیستمیک) کلی‌تری است که هاوزر آن را به بیانی عامیانه در این حکم ناپلئونی خلاصه می‌کند: نخست درگیر (مشغول) می‌شویم و سپس می‌نگریم^{۳۵}.

هاوزر می‌نویسد: هر فرد نخست از فرضیه‌ای کمابیش گزینشی^{۳۶} یا دلخواهی آغاز می‌کند که مشروط به وضعیت تاریخی اوست. یعنی با قصدیت و عملی ارادی و با فرضیه‌ای که متعلق به خود اوست. سپس فرد مسیر مشخص شده را دنبال می‌کند و یا متناسب با همخوانی واقعیت پیش آمده با فرضیه [ی آغازین]، مسیر خود را تغییر می‌دهد. بی‌تردید، ساختار دیالکتیکی این کارزار در هر گام پیچیده و پیچیدتر می‌شود، چرا که ظهور فکت‌های جدید^{۳۷} [رخدادها] پس از بازنگری موقت و انتخاب آغازین، به وجود تصورات پیشین بستگی دارند [...] و این وابستگی متقابل در میان این دو عامل در دانش، تنها مختص به مطالعات تاریخی نیست. بلکه نشانگر نبرد مدام ما با واقعیت از طریق تمامی فرم‌های دانستن و خواستن است (۱۹۵۹، ۱۵۳).

ایده‌ی وجود یک نقطه‌ی برتر شناخت‌شناسانه و کرانمند در تاریخ هرمنوتیک و تاریخ‌نگاری طرفداران بسیاری داشته است و رد آن را می‌توان تا مفهوم سئه-پونکت^{۳۸} (لغت آلمانی به معنای تحت‌اللفظی نقطه‌ی دید^{۳۹}) در آرای یوهان مارتین کلادنیوس^{۴۰} [فیلسوف آلمانی در

³⁴ the "hic et nunc" of the individual

³⁵ *On s'engage, puis on voit.*

³⁶ arbitrary

³⁷ new facts

³⁸ Sehe-punckt

³⁹

قرن هجدهم و یکی از بنیانگذاران هرمنوتیک] پی‌گرفت. با این حال، خواننده‌ی معاصر در مواجهه با عبارت فوق، احتمالاً به یاد تاریخ علم پسا - کوهنی [توماس کوهن^{۴۱}، فیزیکدان و مورخ علم] بیفتد که در تقابل با ایده‌ی استمرار رشد علمی، معتقد به گسستگی و تغییر پارادایم‌ها در تاریخ علم است. او تاثیر عوامل اجتماعی در تحولات علمی را مهم‌تر از عناصر شناختی صرف قلمداد می‌کند و بر دانش تلویحی و ضمنی و بر وجود پارادایم‌هایی تاکید می‌کند که متأثر از تئوری‌های مبتنی بر نظاره‌گری و نقطه‌ی دید است. شاید تصادفی نباشد که هاووزر نیز از همان بیانی استفاده می‌کند که تقریباً در همان دوره در آثاری نظیر *دانش شخصی* (۱۹۵۸) نوشته‌ی میکائیل پولانی^{۴۲} و *ساختار انقلاب‌های علمی* (۱۹۶۲) نوشته‌ی کوهن وجود دارند. تا آنجا که به سختی می‌توان گفت که جملات زیر متعلق به کدام یک از این سه متفکر هستند:

- به محض اینکه کشف و یا اختراعی بدل به مصداق و قانونی می‌شود که باید از آن پیروی کرد، تبدیل به یک دارایی مشترک می‌شود و دیگر صرفاً بیان یک تجربه‌ی منحصربه‌فرد و یا یک نگرش شخصی نخواهد بود. بلکه کاربردی همانند یک فرمول، یک قرارداد، یک طرح و الگو و یا به عبارت دیگر یک دستاورد پیدا می‌کند که هنرمند می‌تواند برای درک شدن [آثارش] از آن بهره بگیرد بی‌آنکه خودش مجبور باشد تا مسیر طولانی و مشقت‌بار کشف، توسعه و بررسی معضلات کاربردی آن را طی کند (هاووزر، ۱۹۵۹: ۱۸۵).

- دکترین برابری در ارزش سبک‌ها و اصل قیاس‌ناپذیری آنها مبتنی بر این تز است که در تاریخ هنر نه پیشرفتی وجود دارد و نه زوالی، و باید از قید عناوینی چون «دوره‌های شکوفایی» و «دوره‌های رکود» که مشخصه‌ی شکل سنتی بررسی تاریخ هنر است رهایی پیدا کرد (هاووزر، ۱۹۵۹: ۲۱۷).

در واقع هاووزر در برخی از بخش‌های کتابش به نوعی می‌پذیرد که تلقی منظرگرایی (پرسپکتیوآل) او از عینیت ممکن است به ساختارهای تشکیل‌دهنده‌ی شناخت علمی نیز تعمیم پیدا کند. هاووزر می‌نویسد: «هرگاه معنا یا ارزشی ابژکتیو (عینی) را به ساختاری فکری نسبت می‌دهیم، ممکن است به واقع با چیزی سر و کار داشته باشیم که از شرایط تجربی مشتق شده باشد (با آنکه کاملاً به شرایط تجربی قابل تقلیل نیست). حتی در مورد برخی از گزاره‌های

⁴¹ Thomas Samuel Kuhn

⁴²

م: متفکر مجار. او پیش از کوهن به تحلیل نقش موثر تجربه‌های سوژکتیو در تحولات علمی پرداخته و علم را دیسیپلینی (نظامی) نسبی تلقی می‌کند.

علمی نیز می‌توان ادعا کرد که شرایط اجتماعی و روانشناختی بیان آنها نه تنها به درک معنای آنها، بلکه به ارزیابی مناسب ارزش‌های آنها نیز مرتبط است (هاوزر، ۱۹۵۹: ۱۷۰).

با آنکه این رویکرد به وضوح نشانگر عبور از ایده‌ی نا-تاریخمند کانتی است که نه فقط پیش‌فرض‌های عینی، بلکه پیش‌فرض‌های ذهنی را نیز در علوم طبیعی دخیل می‌کند (هاوزر، ۱۹۵۹: ۱۴۹)، اما هاوزر از برقراری صریح شباهت میان تاریخ هنر و تاریخ علم پرهیز می‌کند. هاوزر اکثراً به جدایی دقیق علم و هنر پایبند می‌ماند. چرا که به زعم او «هیچ پیشرفتی در هنر وجود ندارد» و «نگرش‌های حاصل‌شده از هنر دوام چندانی ندارند و هرگز متضمن مقبولیتی جهانشمول نیستند» و از این رو حقیقت در هنر، متفاوت از حقیقت علمی است (۱۹۵۹: ۳۶). علاوه بر این، در حالیکه در فعالیت‌های علمی تمایزی بنیادین و حتا شکافی ترمیم‌ناپذیر در میان اعتبار قوانین علمی و کشف و تدوین این قوانین وجود دارد، اما در فعالیت هنری نمی‌توان از وجود چنین شکافی در هنر و در میان ایده و اجرای هنری صحبت کرد (هاوزر، ۱۹۵۹: ۱۷۴). در نهایت نیز وقتی صحبت از تاریخ هنر و تاریخ علم می‌شود، تضادی آشکار در میان ماهیت خیال‌انگیز دگرگونی‌های هنری و پیشرفت‌های علمی وجود دارد. چرا که در تاریخ علم، «دستاوردها، زنجیره‌ای خطی و پیشرونده را می‌سازند که چندان تابع وقایع تاریخی هم‌عصر خود نیستند و این دستاوردها به سمتی متمایل می‌شوند که تجربیات و دستاوردهای پیشین مقدر ساخته‌اند و یا این که به منزله‌ی راه‌حلی برای مسائل گذشته و مرتفع کردن شکاف میان دستاوردهای پیشین تلقی می‌شوند» (هاوزر، ۱۹۵۹: ۱۵۷). به بیان دقیق‌تر، علوم و مشخصاً علوم متداولی همانند منطق و ریاضیات، فاقد «تاریخ» به معنای پیشرفت و توسعه‌ای متأثر از شرایط بیرونی و پیشامدهای زیستی هستند و در مورد آنها بیش از آنکه بتوان از حقیقت و از ویژگی تاریخی دانش‌های معتبر سخن گفت، باید به تاریخ اشتباهات، ایده‌ها و تصورات غلط اشاره کرد (هاوزر، ۱۹۵۹: ۱۷۵).

اگر شناخت هاوزر از فکت‌های تاریخ علم به اندازه‌ی تسلطش بر تاریخ هنر بود، شاید کمی محتاط‌تر در مورد تک‌خطی بودن پیشرفت علمی سخن می‌گفت. اما در حال حاضر، وظیفه‌ی متفکران دیگر است تا ایده‌هایی مشابه به هاوزر را در رشته‌ی تاریخ علم به کار بگیرند.^{۴۳}

^{۴۳} هاوزر در جامعه‌شناسی هنر بر این نکته تأکید می‌کند که: علوم و به ویژه علوم رسمی مانند منطق و ریاضیات تاریخ واقعی ندارند و در مورد آنها بهتر است از تاریخچه‌ی اشتباهات و سوءتفاهمات سخن گفت تا تاریخی با نتایج ایجابی (هاوزر، ۱۹۸۲: ۱۸۵). جالب است که مباحث توماس کوهن در ساختار انقلاب‌های علمی گویی تأثیری بر تفکر هاوزر نداشته است، اما در عوض کوهن، تأثیر کتاب تاریخ هنر هاوزر را بر کار خود تصدیق می‌کند (کوهن، ۱۹۶۹: ۴۰۳). برخی از مفسران نقل کرده‌اند که کوهن به مورخان هنر توصیه می‌کرده که سبک‌ها را به عنوان پارادایم تلقی نکنند و از این بابت تأثیر هاوزر بر کوهن را مورد تردید قرار

با نگاهی به گذشته، دیکوتومی^{۴۴} (دوگانه‌پنداری) هاووزر در میان هنر و علم چندان توجه‌پذیر به نظر نمی‌آید و چندان روشن نیست چه چیز باعث شده تا هاووزر تاریخ اجتماعی علم را - همانطور که در بالا اشاره شد- نه کاملاً ناممکن، بلکه حداقل مملو از خطا و گمراهی بداند. یک علت احتمالی این است که این رویکرد به او امکان می‌دهد تا شباهتی میان علوم دقیق - نظیر آنچه در تئورم‌های^{۴۵} (گزاره‌ها) ریاضیاتی و یا قوانین علوم طبیعی عنوان می‌شود - و رویکرد فرمالیستی در تاریخ هنر - که باعث ایجاد تئوری «اعتبار زیبایی‌شناسانه»^{۴۶} می‌شود - برقرار کند. تئوری‌ای که مشخص بر گرفته از نظریه‌ی منطقی اعتبار است که بر اساس آن، حقیقت مستقل از فردی قلمداد می‌شود که آن را کشف و صورت‌بندی کرده و به مثابه نظامی متشکل از قوانین و هنجارهای خودآیین و بدون سرمنشأ است (۱۹۵۹: ۱۷۴). هاووزر با اصرار بر اینکه مفاهیم اعتبار برگرفته‌شده از علوم دقیق، برای توضیح ماهیت متنوع و چند جانبه‌ی تعبیرات هنری مناسب نیستند و تنها می‌توانند در تاریخ تک‌خطی پیشرفت علمی به کار گرفته شوند، شاید امیدوار بوده است تا تصور علمی کردن تاریخ هنر از منظر فرمالیست‌ها را تضعیف کند.

انگیزه‌ی هاووزر برای ایجاد فاصله میان تاریخ هنر و تحقیق علمی هر چه که باشد، این فاصله آسیب قابل توجهی به متقاعدکننده بودن پروژه‌ی خودش می‌زند و آن را در معرض انتقاد قرار می‌دهد. به همین دلیل، وسلی می‌گوید که «هاووزر هوشمندانه در اطراف این دوراهی مانور می‌دهد»، و همزمان هم «عنوان می‌کند که هنر - علی‌رغم تمام ویژگی‌های ایدئولوژیک‌اش - کاربردی شناختی دارد» و از این رو غیرمستقیم میان هنر و علم تشابه ایجاد می‌کند، و هم «معتقد است که دیکوتومی صحت و خطا در مورد هنر فاقد اعتبار است». وسلی می‌نویسد:

می‌دهند. کوهن می‌نویسد: مفهوم پارادایم در صورتی برای مورخ هنر مفید خواهد بود که این تصاویر باشند که به عنوان پارادایم عمل می‌کنند و نه سبک‌ها (کوهن، ۱۹۶۹: ۴۱۲). اما این مفسران فراموش می‌کنند که نپذیرفتن شباهت میان پارادایم و سبک توسط کوهن در واقع نفی سخن گفتن از تئوری است. کوهن: سبک و تئوری عناوینی هستند که برای توصیف گروهی از آثار که شباهتی آشکار بهم دارند به کار برده می‌شوند؛ آثاری در یک سبک و یا آثاری با اتخاذ یک تئوری. در هر دو مورد مشخص کردن ماهیت عناصر مشترکی که یک سبک و یا یک تئوری را از دیگری متمایز می‌کند بسیار دشوار است - گرچه من گمان می‌کنم که در نهایت غیرممکن است (کوهن، ۱۹۶۹: ۴۱۲).

⁴⁴ dichotomy

⁴⁵

م: تئورم نیز در منطق و ریاضیات، به معنای گزاره‌ای قابل اثبات است که برخلاف مقولاتی چون تعریف، اصل بدیهی و قاعده، از گزاره‌های پیشین منتج می‌شود.

⁴⁶ aesthetic validity

به زعم هاووزر، ارزش شناختی که به واسطه‌ی هنر به دست آمده و ترویج می‌شود، هرگز به خاطر ویژگی‌های ایدئولوژیکش خدشه‌دار نمی‌شود (هاووزر، ۱۹۵۹: ۳۹)، و ماهیت این شناخت‌ها همواره پوشیده باقی خواهند ماند (وسلی، ۱۹۹۵: ۳۹).

همانگونه که وسلی می‌گوید، هاووزر می‌توانست از هنر به عنوان شیوه‌ای خاص برای آموزش اجتماعی دفاع کند و مثلاً از طریق «نقش‌پذیری مکرر» و یا «همسان‌پنداری مخاطب با قهرمانان آثار هنری» می‌توانست بازشناسی مخاطب را به عنوان وسیله‌ی شناخت خودش (خودِ هنر) قلمداد کند (وسلی، ۱۹۵۹: ۳۹)، اما او به هیچ‌کدام از این گرایش‌ها رضایت نمی‌دهد و این سوال مهم را بی‌پاسخ باقی می‌گذارد که چگونه می‌توان امر زیبایی‌شناختی را به امر شناختی مرتبط کرد؟ بر اساس تمام آنچه در این بخش گفته شد، می‌توان گفت که اگر هاووزر پروژه‌ی خود در مورد تاریخ هنر را به نتیجه‌ای منطقی می‌رساند، و همان نتایج را در مورد علم نیز به کار می‌گرفت، می‌توانست روشی طبیعی برای حل تنش در میان کاربرد شناختی اثر هنری و جایگاه آن به عنوان یک برساخته‌ی «عمیقاً اجتماعی» پیدا کند. چرا که هنر به زعم خود هاووزر: هر چه که باشد، محصول نیروهای اجتماعی و منبع تأثیرات اجتماعی است (هاووزر، ۱۹۵۹: ۲۷۶).

۶ بُعد شناختی هنر

یکی از مضامین پرتکرار در اندیشه‌ی هاووزر برای تحلیل کارکرد شناختی هنر، نقش اثر هنری به عنوان شاخصی ارتباطی^{۴۷} است. با آنکه هاووزر بخوبی از محدودیت‌های تشبیه هنر به ارتباط زبانی آگاه است، اما از بُعد شناختی هنر و از ظرفیت اثر هنری - در ورای کاربردهای ابزاری آن مانند ماشین پروپاگاندا و تبلیغات - برای انتقال دانش دفاع می‌کند. هاووزر در جامعه‌شناسی هنر می‌نویسد: ما در هنر همانند فعالیت‌های عادی و علوم فردی می‌کوشیم تا ماهیت جهان و مطلوب‌ترین شکل ممکن بقا در آن را پیدا کنیم. آثار هنری، ذخایر تجربیات بشری‌اند و همانند تمامی دستاوردهای فرهنگی به سوی اهداف عملی متمایل می‌شوند (هاووزر، ۱۹۸۲: ۵).

⁴⁷ instance of communication

هاورز تعریف جامعی از «نظریه‌ی کنش ارتباطی در هنر» ارائه نمی‌کند. اما بسیاری از تحلیل‌های او از مدرنیته براساس «پتانسیل ارتباطی و سرکوب شده‌ی هنر» است (روبرتس، ۲۰۰۶: ۱۷۱).

هاورز که پیش‌تر از دیکوتومی هنر و علم دفاع می‌کرد، به تشریح سهم مشخصی می‌پردازد که هنر می‌تواند در توانایی شناختی ما داشته باشد. با اینکه هنر «نه به نام علم آغاز می‌شود و نه با آن پایان می‌گیرد»، اما «واقعیت را تغییر می‌دهد، به آن سبک می‌دهد و از آن ایده‌آل می‌سازد»، درست همانگونه که دقیق‌ترین علوم نیز، دسته‌بندی‌های ابداعی و گزینشی خود را به واقعیت تحمیل می‌کنند (هاورز، ۱۹۸۲: ۶). با این حال، هنر و علم به شدت بر سر این موضوع با هم تفاوت دارند که «موضوع شناختی با رویکرد علمی باید مبرا از ویژگی‌های شانس، تصادفی و منفک از متغیرهای فردی در انسانی باشد که درگیر زندگی روزمره است. در حالیکه - به شکل متناقض‌نمایی- تنها همین شرایط منحصر به فرد و متغیر است که بن‌مایه‌ی اصالت و فردیت در شیوه‌ی بیان هنرمند خلاق به شمار می‌رود (هاورز، ۱۹۸۲: ۱۲). اما اگر هنر با ادراکات فردی، قیاس‌ناپذیر و ضروری سر و کار دارد و فرد را «هستنده‌ای خاص می‌پندارد که به واسطه‌ی ترکیب غیر قابل تکرار تمایلات، توانایی‌ها^{۴۸} و استعدادها^{۴۹} است که نمی‌توان او را با هر چیز دیگری قابل قیاس فرض نمود (هاورز، ۱۹۸۲: ۱۳)، آنگاه این سوال پیش خواهد آمد که چگونه به میانجی اثر هنری ارتباط بین‌الذهانی^{۴۹} میسر خواهد شد؟ اینجاست که عناصری نظیر سنت و قرارداد به همراه یک سبک تثبیت‌شده نقشی کلیدی ایفا خواهند کرد. چرا که «بدون وجود حداقلی از آمیزش روال^{۵۰} [امر عادی] با بداهه‌پردازی^{۵۱} [امر نابهنگام]، هیچ هنری امکان‌پذیر نخواهد بود» (هاورز، ۱۹۵۹: ۴۰۷). تاریخ هنر برای هاورز فرآیندی است که در آن، تلاش برای رسیدن به امر نو^{۵۲} و امر شخصی به تدریج محدودیت‌های قراردادی را عقب می‌راند و گهگاه درهم می‌شکند (هاورز، ۱۹۵۹: ۴۰۸). بنابراین، آنی می‌تواند به عنوان اثر هنری شناخته شود که درون این فرآیند تاریخی قرار گرفته باشد. هنری که در آن همه چیز بکر و اصیل باشد، نه تنها در عمل غیرممکن، بلکه حتی غیرقابل تصور نیز خواهد بود (هاورز، ۱۹۵۹: ۴۰۷). نوآوری و اصالت، پیشاپیش مستلزم

⁴⁸ dispositions

⁴⁹ intersubjective communication

⁵⁰ routine

⁵¹ improvisation

⁵² the novel

وجود میزانی از سبک هنری است. «یک ایده‌ی نو و بدیع هنری تنها زمانی شکل می‌گیرد که سنت و قراردادی وجود داشته باشد» تا ایده بتواند به آنها مرتبط شود. هاووزر می‌نویسد: از سویی همین وابستگی است که ایده‌ی هنری را ارتباط‌پذیر و قابل انتقال می‌کند و از دیگر سو، این اصالت ایده است که ارزش برقرار کردن این ارتباط را دارد (هاووزر، ۱۹۵۹: ۴۰۸). این رابطه‌ی متقابل در میان اصالت و قرارداد، دانش هنری را از دانش علمی مجزا می‌کند. در حالی که اصالت و فردیت - به معنای تکرارناپذیری و قیاس‌ناپذیری - است که هنرمند را به میانجی جهان ایده‌ها و تصاویرش، ملزم به افزایش دانش می‌کند (هاووزر، ۱۹۸۲: ۱۳)، اما دانشمند و محقق علمی تنها با «مفاهیم خنثی و بی‌زمان حقیقت» سر و کار دارد (هاووزر، ۱۹۸۲: ۲۴۱). تمایزی که برای مخاطبان علم و هنر نیز صدق می‌کند. در حالیکه علم همواره معطوف به یک «جامعه‌ی علمی» بالقوه است، ارتباط هنر با مخاطبانش بسیار متغیر و منعطف است. در هنر، «هنرمند و مخاطب از آغاز به یک زبان سخن نمی‌گویند» (هاووزر، ۱۹۸۲: ۴۵۳) و حتی در صورت همپوشانی و تضاد منافع و علایق نیز مانع چندان مهمی ایجاد نمی‌شود (مانند رابطه‌ی هنرمند با کارفرما و رئیس، و یا با مشتریان دائمی و مصرف‌کنندگان ثابت اثر هنری) و ضرورتی نیز به ایجاد مخاطب برای هنر به معنای دقیق کلمه وجود ندارد، زیرا که مخاطب در جایی که روابط متزلزل و متغیر باشد وجود ندارد، حتا اگر این روابط همواره پرمخاطره و یا متزلزل نباشد (هاووزر، ۱۹۸۲، ۴۵۳). از این رو می‌توان گفت که برای هاووزر، «حضور خواننده و یا تماشاگر ایده‌آل، لزومی اخلاقی و بی‌چون و چرانیست و بیشتر یک مفهوم متغیر و حادث^{۵۳} است» و از این منظر، رویکرد او با لوکاچ و آدورنو متفاوت است.

به همان میزان که هنر از علم به علت فردی بودن محتوایش متمایز می‌شود، شیوه‌های بیانی هنر نیز آن را از علم مجزا می‌کند. در حالیکه انتقال نتایج علمی معمولاً از طریق زبان است، اما هنر (البته به استثنای ادبیات) از طیف متنوعی از قالب‌ها و رسانه‌ها استفاده می‌کند. هاووزر می‌نویسد: اگر علم می‌داند که می‌تواند از چه چیزی صحبت کند، اما در هنر، به هیچ وجه نمی‌توان تمام آنچه را که می‌توان تجربه کرد مستقیماً بیان کرد و هنرمند اغلب به خاطر این که چیزی برای گفتن ندارد، باید «سوت»^{۵۴} بزند. یعنی باید خود را به واسطه‌ی شیوه‌های

⁵³ contingent

⁵⁴ whistle

غیرمستقیم، ناقص، غیردقیق، از طریق متعارف و با نشانه‌های قراردادی و کلیشه‌ای بیان کند که تجربه‌ی او را از تک و تا می‌اندازد (هاوزر، ۱۹۵۹: ۴۰۶).

البته بدان معنا نیست که تنها هنرمند «به دلیل قراردادی بودن وسایل بیانی با سدی گذرناپذیر در مسیر رسیدن به واقعیت» مواجه می‌شود (هاوزر، ۱۹۵۹: ۴۰۷). بلکه فرم‌های زبانی (مانند معانی کلمات، اصطلاحات^{۵۵} و استعاره‌ها) نیز اغلب «به گونه‌ای مکانیکی و نادقیق و حتا گیج‌کننده به کار می‌روند و با مهیا کردن مسیری متداول برای تفکر، متفکر را وامی‌دارند تا اندیشه‌ی خود را در امتداد خطوطی مشخص و در مطابقت با الگوهای کم و بیش سفت و سخت گسترش دهد» (هاوزر، ۱۹۵۹: ۳۷۴). اما می‌توان انتظار داشت که هنرمند به عنوان سوژه‌ای شناختی - شاید بیشتر از همتای علمی‌اش - در هماهنگی بیشتری با محدودیت‌های اجتناب‌ناپذیری باشد که ناشی از وسیله‌ها و روش‌های بیانی است و اساساً ارائه‌ی اثری قابل فهم و ملموس، مستلزم قراردادی بودن و متعارف بودن اثر هنری است. هاوزر می‌گوید: هیچ هنری از نظر سبکی خنثی نیست مگر شیوه‌ای از بیان زبانی که هیچ رد و نشانی از یک دوره‌ی تاریخی و یا یک گروه قومی نداشته باشد (هاوزر، ۱۹۵۹: ۱۲).

هاوزر در تمامی آثارش توأمان بر ناکامل بودن و بر مکمل بودن دانش علمی و هنری تأکید می‌کند. از این رو، هاوزر با اطلاق هنر به عنوان «زبان جهانی» برای بشریت مخالفت می‌کند. او می‌نویسد: هنر مانند هر شیوه‌ی بیان دیگری، زبان مادری فراموش‌نشده‌ی و غیرقابل جایگزین انسان نیست. بلکه صرفاً «اصطلاحی» با اعتبار و وسعت دامنه‌ی محدود است (۱۹۸۲: ۲۹). این موضوع در مورد دانش علمی نیز صدق می‌کند: حتا یک کشف علمی نیز، دست‌کم تا آنجا که به کاربرد عملی آن مربوط است، منوط به شرایط زمانی، مکانی و اجتماعی است (۱۹۸۲: ۷۳).

با این که هیچ متن مشخصی وجود ندارد که نشان دهد هاوزر در آثار بعدی‌اش متأثر از ایده‌های کوهن پیرامون تاریخ علم بوده است، اما به نظر می‌رسد که هاوزر به طور فزاینده‌ای به برقراری رابطه میان هنر و علم متمایل می‌شود و هر دو را جلوه‌هایی از مکانیسم‌های شناختی یکسان قلمداد می‌کند. خوانش‌های علمی و صورتبندی‌های نظری آنها از بابت کامل بودن، ضرورتاً ناقص و پراکنده‌اند و تا زمانی که (در آینده‌ای پیش‌بینی‌نشده) به کلیتی انحصاری در علم دست نیابیم، همچنان به همین سیاق باقی خواهند ماند (۱۹۸۲: ۷۲۱). افسانه‌ی امکان تحقق

کلیت برای دانش علمی در آینده، بیشتر به کار هدفی روش‌شناختی می‌آید تا آن‌جا که کار علمی از اساس اینگونه تعریف می‌شود: «اصلاح متقابل دیدگاه‌های جزئی و منظر کلی، با پیش‌نگری دائمی و با تعلیق و به چالش کشیدن مکرر کلیت در مسیر نزدیک شدن به حقیقتی جامع‌تر و پایدارتر» (۱۹۸۲: ۳۶۸). این گرایش به «کلیت دانش» در آینده، تنها به علم محدود نمی‌شود و کاربرد وسیع‌تری دارد: ما به واسطه‌ی هیچ یک از فرم‌های تئوریک نمی‌توانیم «کلیت» حقیقت، کلیت ادراک، کلیت یک جامعه‌ی به مثابه اجتماع مردم و زمینه‌ی همبسته‌ی نیازها، هنجارها، تمایلات و تولیدات آنها را ادراک کنیم (۱۹۸۲: ۴۲۵). در عین حال، ارجح دانستن «مقوله‌ی کلیت به جوانب جزئی دانش، اینگونه توجیه می‌شود که لحظه‌های فردی در تمامی نگرش‌های انسانی، امری فراتر از خودشان هستند و به سمت تکامل تمایل دارند، خواه این کمال را بتوان به دست آورد و یا نه (همان). از این رو، نظرگاه‌های جزئی و نگرش‌های فردی، پس‌زمینه‌ای را ایجاد می‌کنند که پروژه‌های جمعی ما - چه در هنر و چه در علم- بر مبنای آنها شکل خواهند گرفت».

پژوهش خلاق «با یک پنداشت کمابیش گزینشی آغاز می‌شود که این پژوهش، مشروط به موقعیت تاریخی فرد است. آنگاه فرد مسیر مشخص‌شده‌ای را دنبال می‌کند و آن مسیر را با توجه به میزان مطابقت با حقایق پدیدآمده اصلاح می‌کند (۱۹۵۹: ۱۵۳)». حقایق جدیدی که در ادامه‌ی مسیر پدیدار می‌شوند «تا حدودی به ایده‌ی از پیش اختیارشده و به بررسی‌های موقت و به انتخاب اولیه‌ی مسیر بستگی دارند و ممکن است کسی مدام از یک نظرگاه به نظرگاه دیگر نقل مکان کند، بی‌آنکه هرگز به راه‌حل نهایی نرسد. این وابستگی متقابل در میان این دو عامل در دانش ارتباطی به مطالعات تاریخی ندارد بلکه نشانگر نبرد ما با واقعیت از خلال تمامی اشکال دانستن و خواستن است (۱۹۵۹: ۱۵۴). روند بازنگری و ارزیابی مجدد و مستمر، نه نشانه‌ی نقصان و کمبود از سوی ما به عنوان پرسشگر و محقق، بلکه یکی از ویژگی‌های اساسی پژوهش و پرسشگری است. بیش از آنکه بتوان به استنتاج از مطالب تجربی گردآوری شده امیدوار بود، «همواره باید سنتزی از چیزها در وضعیت خام و نامنظم‌شان ارایه کرد و حتا مجموعه‌ای را از مواد موجود فراهم کرد». با این حال، هر ادراک انباشته از تنش و در بحبوحه‌ی حقایقی است که ما در مورد چیزها می‌دانیم، یا دوست داریم بدانیم و امیدواریم تا آن را بیابیم و بدون وجود حداقلی از دانش - هرچند بسیار متزلزل و انتزاعی- هیچ فرآیند شناختی‌ای به جریان نخواهد افتاد (۱۹۸۲: ۳۶۸).

هاوزر در اینجا به وجود مشکلی اساسی در تمام پژوهش‌های تجربی اشاره می‌کند: محقق چگونه از میان انبوه یافته‌های تجربی آنهایی را برگزیند که از توان قانع‌کنندگی برخوردارند - بی‌آنکه نتیجه‌ی پژوهش را از پیش مشخص کرده باشد. از این رو شاید اهمیت شناختی اثر هنری در این موضوع نهفته است که اثر هنری امکان ایجاد رابطه‌ی دوسویه و متقابل بین یافته‌ها با نتیجه‌ی مطلوب را دارد. هاوزر می‌نویسد: هیچ چیز این را پر شورتر از ساختار اثر هنری نشان نمی‌دهد که تنها در صورتی می‌تواند پیشرفت کند، به خود شکل بدهد و سازگاری پیدا کند که هنرمند از ابتدا تصویری از محصولی که می‌خواهد بسازد داشته باشد و اهمیتی نیز ندارد که نگاه او تا چه اندازه نسبت به مسیری که باید طی کند، دستخوش تغییر شود (۱۹۸۲: ۳۶۸).

۷ نتیجه‌گیری

در این مقاله به تلقی هاوزر از جامعه‌شناسی هنر و ارتباط آن با مقولاتی نظیر ایدئولوژی پرداختیم که نسبتی تنگاتنگ با جامعه‌شناسی دانش دارد. با آنکه هاوزر از تاثیر مستقیم چندانی برخوردار نبود، اما ارتباط او با چهره‌هایی مانند لوکاچ، مانهایم و با آدرنو، جایگاه تئوریک او را تبدیل به سنجی ارزیابی تحولات رخ داده در حوزه‌ی تفکر پیرامون دانش در قرن بیستم می‌کند. موضوعی که به ویژه در مورد مقایسه‌های مکرر او میان هنر و علم صدق می‌کند که اگر چه اساساً دیکوتومیک‌اند اما، نشانه‌ای موثق بر خصلت تاریخمندی دانش علمی است و از این رو به نوعی گمانه‌زنی به سوی فلسفه‌ی علم پس‌پوزیتیویستی است. اما این خود هاوزر نیست که این انتقال را رقم می‌زند و آثار بعدی او از جمله جامعه‌شناسی هنر به نظر می‌رسد چندان متأثر از این ایده نباشند. دلیل آن شاید به سادگی این است که او در آثارش که نتیجه‌ی یک عمر تلاش و تفکر درباره‌ی هنر است، همواره از استبداد رای پرهیز کرده و به واسطه‌ی اندیشه‌ورزی گفتگومدار و سازنده با هر دیگری خودمختار و مستقلی، نشان مخصوص (برند) خود را در تحلیل جامع‌شناختی به ارمغان آورده است.

- منابع

- Peter Burke, What is Cultural History? London: Polity 2008.

- Lee Congdon: "Arnold Hauser and the Retreat from Marxism", in Tamás Demeter (ed.), *Essays on Wittgenstein and Austrian Philosophy*. Amsterdam: Rodopi 2004, pp. 41-61.
- Tamás Demeter: "The sociological tradition of Hungarian philosophy", *Studies in East European Thought* 60 (2008), pp. 1-16.
- Éva Forgács: "The safe haven of a new classicism: the quest for a new aesthetics in Hungary 1904-1912", *Studies in East European Thought* 60 (2008), pp. 75-95.
- Axel Gelfert: "Kant and the Enlightenment's Contribution to Social Epistemology", *Episteme*, 7 (2010), pp. 79-99.
- Mary Gluck, *Georg Lukács and His Generation 1900-1918*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1985.
- Ernst H. Gombrich: "The Social History of Art", in id., *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London: Phaidon Press 1963, pp. 86-94.
- Arnold Hauser, *The Social History of Art*. London: Routledge & Kegan Paul 1951 (originally 2 vols.; citations follow the four-volume paperback edition 1962).
- Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History*. London: Routledge & Kegan Paul 1959. Arnold Hauser, *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. London: Routledge & Kegan Paul 1965.
- Arnold Hauser, *Találkozásaim Lukács Györggyel*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1978
- Arnold Hauser, *The Sociology of Art*. London: Routledge & Kegan Paul 1982. .

- Paul Hoyningen-Huene, *Reconstructing Scientific Revolutions: Thomas S. Kuhn's Philosophy of Science*. Chicago: The University of Chicago Press 1993.
- William M. Johnston, *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History 1848- 1938*. Berkeley: University of California Press 1983.
- Thomas S. Kuhn: "Comment [on *The New Reality in Art and Science*]", *Comparative Studies in Society and History* 11 (1969), pp. 403-412.
- Karl Mannheim, *Essays on the Sociology of Culture*. London: Routledge & Kegan Paul 1956.
- Michael Orwicz: "Critical Discourse in the Formation of a Social History of Art: Anglo- American Response to Arnold Hauser", *Oxford Art Journal* 8 (1985) 52-62.
- John Roberts: "Arnold Hauser, Adorno, Lukács and the Ideal Spectator", in Andrew Hemingway (ed.), *Marxism and the History of Art: From William Norris to the New Left*. London: Pluto Press 2006, pp. 161-174.
- Georg Simmel, *The Philosophy of Money*, transl. by Tom Bottomore and David Frisby. London: Routledge & Kegan Paul 1978.
- G.W. Swanson: "Marx, Weber, and the Crisis of Reality in Arnold Hauser's *Sociology of Art*", *The European Legacy* 1 (1996), pp. 2199-2214.
- David Wallace: "Art, Autonomy, and Heteronomy: The Provocation of Arnold Hauser's *The Social History of Art*", *Thesis Eleven* No. 44 (1996), pp. 28-46.
- Anna Wessely: "The Reader's Progress: Remarks on Arnold Hauser's *Philosophy of Art History*", in Kostas Gavroglu, John Stachel, and Marx W. Wartofsky (eds.), *Science, Mind and Art: Essays on Science and the Humanistic*

Understanding in Art, Epistemology, Religion and Ethics. Dordrecht: Kluwer
1995, pp. 29-43.

- Edgar Wind: "Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik", in: Vierter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Supplement to Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 25 (1931) 163-179.