موزه و دانش بشری:

موزه چیست؟ (۲)

نویسنده: الیان هوپرگرین هیل

مترجم: مهرداد وحدتی

معرفت کلاسیک طرحی محدودتر برای خود تعیین کرد. ساختار بنیادین آن نظمی بودکه از طریق سنجش و طراحی مجموعه‌های سلسله مراتبی تحصیل می‌شد. جدول طبقه‌بندی به عنوان ساختار بنیادی و دانش پدیدار شد. شباهت فعالیت ذهنی یعنی دانستن، دیگر از نزدیک کردن هنرها به یکدیگر تشکیل نمی‌شد بلکه شاکلهٔ آن جدا کردن چیزها از یکدیکر و تتمایز ساختن آنها براساس تفاوت‌ها بود. دانستن به معنای تمییز بود و این تمییز از طریق تفکیک جهان بی‌پایانِ شباهت‌ها به دو بخش صورت می‌گرفت: در یک سو تقسیم‌بندی‌ها، رده‌بندی‌ها و سلسله مراتب‌های دانش قرار داشت و در سوی دیگر مواد خام بی‌انتهایی که طبیعت از جهت تجزیهٔ امور به صورت تقسیمات و پراکندگی‌ها در اختیار می‌گذارد. تظوری و طبیعت، هستی و دانش مبدل به دو بشخ تشکیل‌دهندهٔ جهان شدند که اینک درک آن بیشتر از طریق تحلیل واقع‌گرایانه صورت می‌گرفت نه تجربهٔ ذهنی.

یک جدول طبقه‌بندی اصل قرار گرفت و بر مبنای آن همهٔ اشیای طبیعی مرتب شدند و بر طبق ویژگی‌های مشهودشان در چند دسته گرده‌بندی گردیدند. این گروه‌بندی بصری «مجموعه‌هایی» ایجاد کرد که روابط آنها با یکدیگر از طریق تخصیص جایگاهی معین در جدول طبقه‌بندی توصیف گردید. بر این مبنا به عنوان مثال در باغ‌وحش‌ها حیوانات در داخل قفس‌هایی طبقه‌بندی شدند که روابط رده‌های آنها از طریق نحوهٔ استقرار نشان داده می‌شود. در کتابخانه‌ها، کتاب‌ها را به گونه‌ای دسته‌بندی می‌کردند که از طریق رابطه مادی میان آنها رده‌بندی‌هایی ایجاد شود. فضای جدول طبقه‌بندی دو بعدی از پیش به معرفی کلیهٔ روابط ممکن میان اشیا پرداخت و در پی آن به منظور شناسایی سلسله‌های مراتب مورد مداقهٔ بصری قرار گرفت.

عصر کلاسیک به نفی پیچیدگی معرفت رنسانس پرداخت و کوشش کرد تا دانشی ساده اما قابل درستی‌سنجی تام ارائه نماید. در جدول طبقه‌بندی سلسله مراتب بر طبق ویژگی‌های مشهود اشیا ارائه شد. سرمشق گیاه‌شناسی در زمینهٔ شناسایی خانواده‌های گیاهان بر دیگر اشکال دانش تحمیل گردید. به این ترتیب پزشکان نیز در پاسخ آسیب‌شناسی به استفاده از شیوهٔ گیاه‌شناسی پرداختند. دانش که در گذشته بی‌حد و مرز دانسته می‌شد اینک تعریف‌پذیر و از طریق انجام آزمایش قابل بررسی بود. حالا این امکان به وجود آمده بود که از طریق شناسایی صحیح سلسله مراتب‌ها و مجموعه‌ها مرزهای میان اشیا تعیین شوند. چنانچه رابطهٔ دقیق میان یک شیء با شیء دیگر یا یک واژه با یک شیء یک بار برای همیشه تعیین می‌شد، مبنایی استوار براز دانش به وجود می‌آمد. این امکان وجود داشت که این دانش با اطمینان مورد استفاده قرار گیرد، به شیوه‌ای که دانشی که از قرن شانزدهم بر جای مانده بود از موهبت آن محروم بود. برای آن که این دانش واقعاً کارآمد باشد لازم بود که روابط و هویت‌های بنیادی مورد توافق کلیه دانشمندان قرار گیرند. اما با وجود اف.ایش استفاده از زبان‌های ملی علما و فضلا نمی‌توانستند به گفت‌وگو با یکدیگر بپردازند. طرحی برای یک زبان جهانی پیشنهاد شد که در آن تقسیم‌بندی‌های ثابت و مورد توافق واژگان، توسط تقسیم‌بندی مشابهی از اشیای طبیعی تأیید می‌شد.

اما این شکل از دانش نیز ناقص بود. به این معنی که ثابت شد که نمی‌توان همهٔ اشیای جهان را بر مبنای تفاوت مشهود آنها در یک جدول بزرگ و مسطح منطبق بر تفاوت‌های آنها تقسیم‌بندی کرد. همچنین امکان آن بنود که زبانی ابداع گردد که در آن هر واژه معادلی برای خود در یک شیء مادی داشته باشد. انجام این کار براز ما که در حال حاضر در پایان عصر جدید فوکو زندگی می‌کنیم کاری بسیار ناپسند به نظر می‌رسد. امروز دیگر زبان را معرف اشیا نمی‌دانیم. همین را می‌دانیم که واژه‌ها معرف اندیشه‌ها هستند. زبان به فعالیت ذهن مربوط می‌شود نه مادیتِ طبیعت.

در پایان قرن هجدهم فضای دانش یک بار دیگر دچار گسستگی شد. مشاهده کردیم که چگونه شکل‌های مدور شباهت‌های قرن شانزدهم متلاشی شدند و مبدل به جدول‌های مسطح همسانی‌ها و تفاوت‌ها گردیدند. اکنون این جدول مسطح تفاوت‌ها دگرسان گردیده و مبدل به فضایی سه‌بعدی شد که در آن «حیطهٔ عام دانش دیگر حیطهٔ همسانی‌ها و تفاوت‌ها و تقسیمات غیرکمی، توصیف جهان شمول، تقسیم‌بندی عام دانش سنجش‌ناپذیر نبود بلکه حیطه‌ای متشکل از ساختارهای اساسی، یعنی روابط درونی میان عناصری بود که کلیت آنها یک کارکرد را تشکیل می‌دهد.»

معرفت جدید امروزی، اشیای طبیعی (یا هر شیء دیگر) را صرفاً به علت نحوهٔ نگرش خود به سطح، دریافت نمی‌کند، بلکه در پی فهم این است که چرا اشیا چنین هستند که به نظر می‌رسند. اشیا دیگر قطعات بصری ساده‌ای که بتوان آنها را روی تختهٔ سلسله مراتب‌های یک سطحی جابه‌جا کرد نیستند، بلکه به صورت ساختارهایی سازمان‌دار با انواعی از سطوح پیچیدگی متفاوت و انواعی از روابط متفاوت با یکدیگر، تعدادی در یک سطح و تعدادی در سطحی دیگر، درک می‌شوند. اصول سازماندهی فضای سه‌بعدی جدید قیاس و توالی است و حالا رابطهٔ میان

یک ساختار سازمان‌دار با ساختار سازمان‌دار دیگر یکسانی چندین جزء نیست بلکه همسانی روابط میان اجزا و نقش‌هایی است که اجرا می‌کنند. در این فرایند پرسشگری دربارهٔ روابط اجزاء با یکدیگر، فلسفه متولد شد.

در قرن‌های هفدهم و هجدهم کسانی که به تقسیم‌بندی اشیا می‌اندیشیدند از طریق مقایسهٔ ساختارهای مشهود به سنجش مقدار تفاوت‌ها پرداختند، و در قرن نوزدهم ساختار انداموارى، اصل ساماندهی را تقویت و تأمین کرد. ساختار سازمان‌دار در مورد خانواده‌های بزرگ گیاهان و جانوران از طریق بنیادی‌ترین ویژگی‌های حیات آنها، و نه مشهودترین ویژگی‌ها، نشان داده شد. این ویژگی‌ها به کارکردهای هر یک از آنها ارتباط داده شدند.

اینک ویژگی‌های مشهود گیاهان و جانوران برحسب نقش‌های کارکردی آنها توضیح داده می‌شد. به این ترتیب ارتباط‌هایی میان ساختار دانـدن‌های فک جانور گوشتخوار و ساختار متناسب پاها، پنجه‌ها و روده‌های آن برقرار شد.

مفهوم زندگی براز تنظیم تقسیم‌بندی موجودات طبیعی ضرورت یافت. لازم شد که نشانه‌های ظاهری در ربط با اعماق جسم فهمیده شوند. می‌بایست آن چه مشهود بود به آن چه نامشهود بود ارتباط داده شود، دیگر معنای طبقه‌بندی، ارجاع دادن امور مشهود به خود آنها نبود و وظیفهٔ معرفی همهٔ اجزا بر عهدهٔ یکی گذارده نشد. اینک طبقه‌بندی، در اقدامی که شیوهٔ تحلیل را به بعد سوم می‌کشاند، به معنای مرتبط ساختن مشاهده شده‌ها با مشاهده نشده‌ها و در پی آن حرکت مجدد از ساختارهای نادیده به نشانه‌های مشهودی بود که روی سطح اجام و اشیا نمایش داده شده بودند. اینک این ساختارهای نامشهود، این مسبب‌های عمیق‌تر مثل قرن شانزدهم به صورت متون سِرّی یا شباهت‌های پنهان فهمیده نمی‌شوند: حالا این اعماق به صورت ویژگی‌های یک ستاختار منسجم سازمان‌دار فهمیده می‌شوند. جست‌وجو براز یافتن مسبب‌ها و ساختارهای سازمان‌دار به این معنا بود که فی‌المثل در شناخت جهان طبیعی، دورهٔ تاریخ طبیعی به پایان آمد و زیست‌شناسی آغاز شد.

این فکر که ایجاد مجموعه‌ای کامل و پیوسته از دانش امکان‌پذیر است در آغاز قرن نوزدهم، همان طور که در آثار دکارت، دیدرو و لایب‌نیتس دیده می‌شود، هنوز معتبر دانسته می‌شد. اما طرح دائرةالمعارف‌وار پیشنهادیِ این دانشمندان، که مبتنی بر فکر جدول طبقه‌بندی کامل بود، به گفتهٔ فوکو تا حد «درخشش سطحی بر فراز مغاکی ژرف تنزل کرد.

در درون مغاکِ روابطِ متقابل پیچیده، تحلیل و اندیشهٔ فلسفی قرار داشت. عصر جدید، پیدایش علوم انسانی را امکان‌پذیر ساخت. علوم انسانی به پرسشگری دربارهٔ اشیا و روابط پرداختند، مسائل ظنی و بحث‌انگیز مطرح شدند، و شیوه‌ها و رویکردهای نو پدید آمدند. شکلی از پرسشگری مبتنی بر این پرسش‌ها که چرا اشیا بدین صورت هستند پدیدار شد. عمل دانستن عبارت بود از: پرسش، تحلیل و نشان دادن روابط سازمان‌دار و کارکردی میان اشیای مادی. دیگر، صرفِ قراردادنِ اشیا در قرابت‌های مادی به منظور نشان دادن ارتباط‌های بلافاصل میان آنها، کفایت نمی‌کرد. اینک دانش خواستار روشن‌شدن روابط عمیق‌تر، نزدیک‌تر و بنیادی‌تر بود و از آن جا که یافتن روابط عمیق‌تر میان اشیا مطلوب واقع گردید پرسش‌های فلسفی دربارهٔ ماهیت بشر، مطرح شدند:

سه نوع معرفتی که فوکو مطرح کرد از جهات متعدد و به طرزی چشمگیر نامحتمل به نظر می‌رسند. یقیناً این معرفت‌ها مسائل و رویگردهایی را مطرح ساختند که در هیچ یک از تلاش‌های مربوط به پژوهش در تاریخچهٔ موزه‌ها مورد استفاده قرار نگرفته‌اند. با وجود این طنین‌هایی شوق‌انگیز وجود دارند. فوکو در برخی از موارد به بحص دربارهٔ موزه‌ها نزدیک می‌شود. وی از مجموعه‌های تاریخ طبیعی و باغ‌وحش‌ها سخن می‌گوید. از طرح دائرةالمعارف یاد می‌کند. و البته کتاب نظم امور یکسره راجع به شیوهٔ شناخت و درک اشیا است. اگر معرفت‌های غیرعادی فوکو به هر طریق قابل تحقق می‌بودند چه نوع موزه‌هایی پدیدار می‌شدند؟ و چه نوع کارکردهایی می‌داشتند؟ همان طور که گفته‌اند کسی که توصیف فوکو از معرفت‌های متفاوت در نظم امور یا ترتیب اشیا را می‌پذیرد به دنبال توضیحاتی بسیار متفاوت از توضیحات مورد نیاز دیگر تعاریف اشیاء ــ که نیازمند توضیح هستند ــ خواهد بود.

در ارتباط با «تاریخچهٔ موزه»، فعالیت‌های تاریخ‌نگاری که از دیدگاهی نظری صورت گرفته باشند بسیار اندک هستند هر چند که تاریخچه‌هایی هم که تاکنون نگاشته شده‌اند نه برای شرح زمینهٔ معرفت‌شناسی موزه‌ها و نه از دیدگاه تاریخ‌نگاری کارآمد تألیف نشده‌اند.

«تاریخچه»های موزه‌ها

در حال حاضر دو نمونه «تاریخچهٔ» «موزه‌ها» قابل تشخیص است. یکی از آنها شرح فراگیر و «دایرةالمعارف‌وار» است که در آن گزارش‌های رویدادنگارانه و افزایش یابنده از توسعهٔ موزه‌ها به دست داده می‌شود. تاریخ‌های الکساندر (۱۹۷۹)، بازین (۱۹۶۷)، تیلور (۱۹۴۸)، وَن هولست (۱۹۶۷)، موری (۱۹۰۴)، و ویتلین (۱۹۴۹؛ ۱۹۷۰) از این زمره‌اند. در کنار این تاریخ‌ها روایاتی دربارهٔ اشخاص منفرد مجموعه‌دار یا راجع به تاریخچهٔ مؤسسات منفرد وجود دارد. همهٔ اینها در چارچوب تاریخ «سنتی» نوشته شده‌اند و اتکا بر مسلمات و اعتقاد به موضوع آفرینشگرِ تعالی‌گرا را حفظ کرده‌اند.

در هر مورد، کانون محدود توصیف که جهت برآوردن الزام‌های قراردادن مضمون‌های خاصی در درون یک هویت کاملاً تثبیت شدهٔ موجود (موزه) مورد نیاز است، به فقدان تحلیل انتقادی ویژگی‌های مورد بحث منجر می‌گردد. حاصل این وضع ایجاد تاریخی «بی‌خطر» و بَری از چون و چرا خواهد بود که البته همواره هدف تاریخ‌نگاری بوده است. به عنوان مثال کی گیل می‌نویسد: «''پدر'' بریتیش میوزیوم سر هانس اسلون (۱۶۶۰ تا ۱۷۵۳) بود، پزشکی که می‌گویند در کیلی لیگ در کانتی داون متولد شده، در سال ۱۶۸۳ در رشتهٔ پزشکی فارغ‌التحصیل شده بود. عشق او به گردآوری آثار پس از انتصاب به مقام پزشک مخصوص دوکِ آلبه مارله، فرماندار جدید جامائیکا در سال ۱۶۸۷ تشدید شد». در این روایت گفته می‌شود که دکتر اسلون به دلیل نقش مهمی که در «اشاعهٔ مایه کوبی علیه آبله و رواج مصرف شیر و شکلات» داشت، مورد توجه قرار گرفته بود.

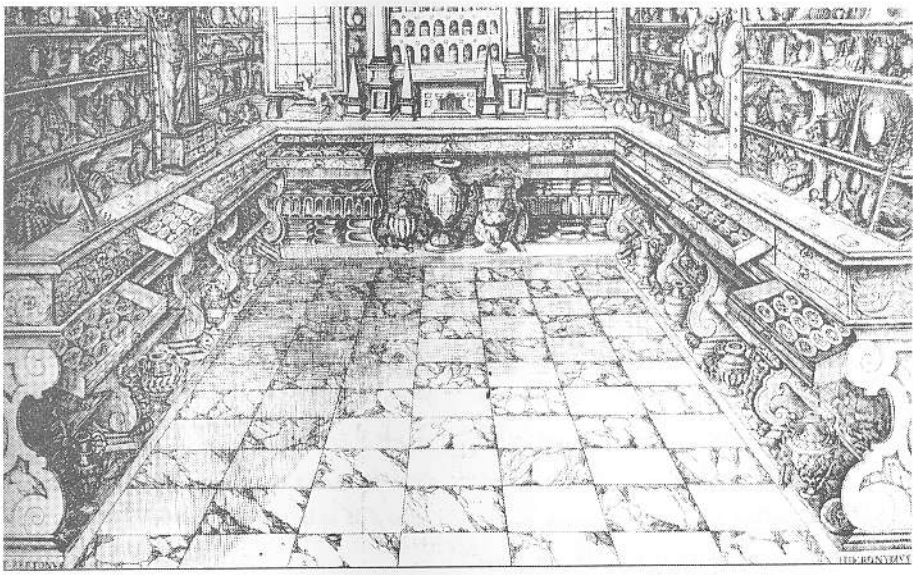
این «تاریخ متعارف» پرسشی دربارهٔ شرایط ویژه‌ای که موجب تشدید «عشق اسلون» به گردآوری آمار در جامائیکا شدند و نیز رابطهٔ دو عملِ ظاهراً متفاوت مایه کوبی در برابر بیماری آبله و نوشیدن شیر و شکلات، مطرح نمی‌کند. یک روایت جدیدتر وجود ارتباط بین ازدواج اسلون با یک وارث تاج و تخت جامائیکا، اشتغال به تجارت برده و توانایی مالی وی را در گردآوری آثار تشخیص می‌دهد اگر بنابر تألیف تاریخچهٔ کارآمد بریتیش میوزیوم می‌بود می‌بایست یک چارچوب زمانی معین انتخاب می‌شد و کلیهٔ عوامل تشکیل‌دهندهٔ هویت «موزه» در آن زمان خاص شناسایی می‌شدند. در چنین تاریخچه‌ای باید تأثیرات عوامل مختلف از قبیل مشارکت در تجارت برده، کسب منابع مالی کلان، سفر به هندغربی و غیره جهت تعیین نقش خاص هر یک از آنها مورد ارزیابی قرار می‌گرفت. از اینها گذشته باید آن جنبه‌هایی که عموماً «تاریخی» تلقی نمی‌شوند (عشق، وجدان، غرایز، خودپرستی‌ها و اندام‌ها) تفکیک می‌شد و نقش آنها مورد ارزیابی قرار می‌گرفت.

اخیراً با روی آوردن موزه‌داران به پژوهش، آثاری مفصل‌تر و عالمانه‌تر تألیف شده‌اند که مؤلفان آنها اغلب خود دست‌اندرکار فعالیت‌هایی هستند که به بازگویی تاریخچهٔ آن می‌پردازند. در بسیاری از موارد نگارش تاریخچهٔ این فعالیت‌ها مفیدتر از نگارش

تاریخ کلی و جامع موزه است بدان جهت که بر موارد خاص متمرکز است و جزئیات چشمگیر ارائه می‌کند. یک نمونه، گزارش تحقیقات مربوط به جوزف تی‌یر است که در سال ۱۸۶۷ بزرگترین مجموعهٔ اهدایی انفرادی را به موزهٔ لیورپول (که در حال حاضر بخشی از موزه‌ها و نگارخانه‌های ملی در مرسی ساید است) اهدا کرد. این مجموعه از ۱۴۰۰۰ فقره شامل آسیای پیش از تاریخ، مصری، کلاسیک، اتروسکی، فرویی و مکزیکی، نسخه‌های خطی، عاج میناکاری شده، گلدوزی، سفال، ساعت، ساعت دیواری، سلاح و زره و اشیای قوم‌شناسی تشکیل شده است. یک نمونهٔ دیگر از این نوع کارها بررسی محتویات اِشکاف بونی‌یه دو لاماسون (Bonnier de la Mosson، ۱۷۰۲ تا ۱۷۴۴) در پاریس در حدود سال ۱۷۴۰ است که از طریق بررسی یک مجموعهٔ نقاشی، یک گزارش متعلق به آن عصر و یک کاتالوگ فروش، بازآفرینی شده است.

در برخی از موارد، این نوع پژوهش حالتی نسبتاً توضیحی دارند و تمرکز آنها بر مدارک مربوط به آن عصر (به عنوان مثال؛ وِلش، ۱۹۸۳) می‌تواند به احتمال زیاد موادی مفید برای تألیف تاریخچه‌ای کارآمد در اختیار ما گذارد. اما در بسیاری از موارد جهت‌گیری پرسش‌های اسناد مربوط به هر عصر نظر روشنی دربارهٔ نکات بسیار مهمی که در خود این اسناد نهفته‌اند، مطرح نکرده است، به عنوان مثال مک گرگور در مورد جان ترادسکانت می‌نویسد: «سه سال بعد، وی اولین دیدار خود را از ویرجینیا به عمل آورد و در آن زمان چنین نوشته شد: «در سال ۱۶۳۷ جان تردسکنت [کذا در متن اصلی] در مستعمرهٔ ویرجینیا بود تا به گردآوری کلیهٔ گل‌ها، گیاهان و صدف‌های نادر بپردازد. مدارک از دید بازسازی سرگذشت جان ترادسکانت، «پدرِ» موزهٔ آشمولیان مورد بررسی قرار می‌گیرند، سرگذشتی که مبتنی بر موضوعی متمرکز و متعالی است. تاریخ کارآمد با کارکردن روی اسنادی که از درون به دست آمده‌اند و طرح این پرسش که کدام مجموعه‌ها برای تحلیل مناسبت دارند به سرهم کردنِ اسناد جهت ارائهٔ شرح حال توصیفیِ یک «مجموعه‌دار» منفرد نمی‌پردازد، بلکه به در کنار هم قراردادن مجموعه‌هایی می‌پردازد که نشان می‌دهند که استعمار چگونه ظهور طیفی خاص از دیدگاه‌های موضوعی یا مجموعه‌ای خاص از فناوری‌ها را امکان‌پذیر ساخت که همراه یکدیگر علت تغییر شکل روش‌های موجودِ ناظر بر گردآوری اشیای مادی در یک محل خاص جغرافیایی ـ تاریخی بوده‌اند.

هر جا که تحقیقات آرشیوی بسیار اصیل و مفصل انجام گرفته‌اند این خطر وجود داشته است که به شکلی ارائه شوند که متمایل به کم‌اهمیت شمردن ویژگی‌های



دقیق و تفاوتِ یافته‌ها گردد. در سال‌های اخیر در اروپا، به عنوان یک کل، تحقیقات بسیار در مورد «موزه‌های» اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم صورت گرفته است. برخی از آنها در پی برگزاری کنفرانسی راجع به خاستگاه موزه‌ها برای چاپ آماده شدند. نتایج بی همتا و اصالتِ بخش اعظم تحقیقاتی که در این اوراق ارائه شده‌اند در مطالب مندرج در مقدمه ــ که در صدد تبیین تاریخچه‌ای خطی و مداوم از «موزه» ماهیت‌گرا بوده ــ نادیده گرفته شده است، ویراستاران ادعا می‌کنند که از قرن شانزدهم «با عنایتِ بایسته به گذشت سال‌ها، هیچ مشکلی در تشخیص این معنا بروز نخواهد کرد که از لحاظ نقش تغییر چندانی در موزه‌ها پیدا نشده است». منظور از «نقش» در این جا نگهداری و طبقه‌بندی ساخته‌های بشر و طبیعت است. در این تعریف از این حقیقت غفلت می‌شود که در فراگرد «نگهداری و طبقه‌بندی» دقیقاً اصول انتخاب و رده‌بندی است که تغییرات بنیادی یافته‌اند. به عنوان مثال، امروزه بیشتر موزه‌ها مجموعه‌سازی خود را شدیداً به اشیای قدیمی محدود کرده‌اند و در وارد کردن چیزهای جدید در رویه‌های جاری خود مشکلات بزرگ دارند. بحث‌های بی‌پایان بر سر «مجموعه‌سازی قرن بیستم» یا «مجموعه‌سازی معاصر» مشکلاتی را که برخی از موزه‌ها در مفهوم‌پردازی نقش خود به شکلی متفاوت از ارتباط با گذشته دارند، نشان می‌دهند، همان طور که مجموعهٔ مقالات فوق نشان می‌دهد در «موزه‌های» قرن شانزدهم بسیاری از اشیایی که گردآوری می‌شدند در واقع معاصر بودند مثل بسیاری از اقلام مهم، مواد گرانبهای وارداتی، تزیینات، سلاح و پوشاک مناطقی از جهان که تازه «کشف» شده بودند و ابزارهای دسته‌بندی بسیاری از صناعات و حِرَف آن عصر.

منتس هاوزن می‌افزاید نگارخانهٔ (Kunstkammer) الکتور اوگوستوس در شهر دِرسدِن در قرن هفدهم «نه موزه به معنای نمایشگاهی صرف بلکه یک مجموعهٔ کاری بود» و محل‌هایی برای کار بخصوص کارهای فنی داشت. علاوه بر این مجموعهٔ نگارخانه شامل قطعات بسیاری بود که خود الکتور و پسرش ساخته بودند. وی این نکته را نیز اضافه می‌کند که «نگارخانه، ابزارها، کتاب‌ها و مصالح را به صنعتگرانی که سرگرم ساختِ اقلامی برای مجموعه بودند امانت می‌داد». این وضعیت با آنچه در موزه‌های امروزی دیده می‌شود تفاوت بسیار دارد. جست‌وجوی وحدت در ربط با هویت گوهرین موزه‌ها تنوع فراوان اشیا را مخفی می‌کند و فرصت‌های ممکن برای حال را پنهان می‌سازد.

روش‌های رایج موزه‌ای دیگر نیز در «موزه‌های» قرن شانزدهم یافت می‌شوند. «مجموعه‌های مرجع ابزارهای اساسی تحقیقات بنیادیِ طبیعت‌شناسان اولیه بودند». «دانشمندان خیلی زود از مطالب منتشر شده دربارهٔ گونه‌های موجود در اختیار معاصران خود بهره‌مند شدند به ترتیبی که امروزه نیز به همان اندازه اهمیت دارد». منظور این دو گفته تکرار حال در گذشته است تاریخ «متعارف» درصدد است نشان دهد که چگونه امور تغییر نکرده‌اند و چگونه با گذشت قرن‌ها یکسان مانده‌اند. پرسشی که مطرح می‌شود این است که اگر تاریخ «کارآمد» برخوردار از «معرفت‌های» متیل فوکو مورد استفاده قرار گیرد تغییرات این گونه تاریخ‌ها چگونه خواهند بود؟

***

اولین موزهٔ اروپا[1]

سرگذشت کاخ مدیچی

این خانه در واقع اولین موزهٔ اروپا بود و تا آن جا که به هنر ایتالیا و فلاندر در قرن پانزدهم مربوط می‌شود همتایی نداشته است و نخواهد داشت.

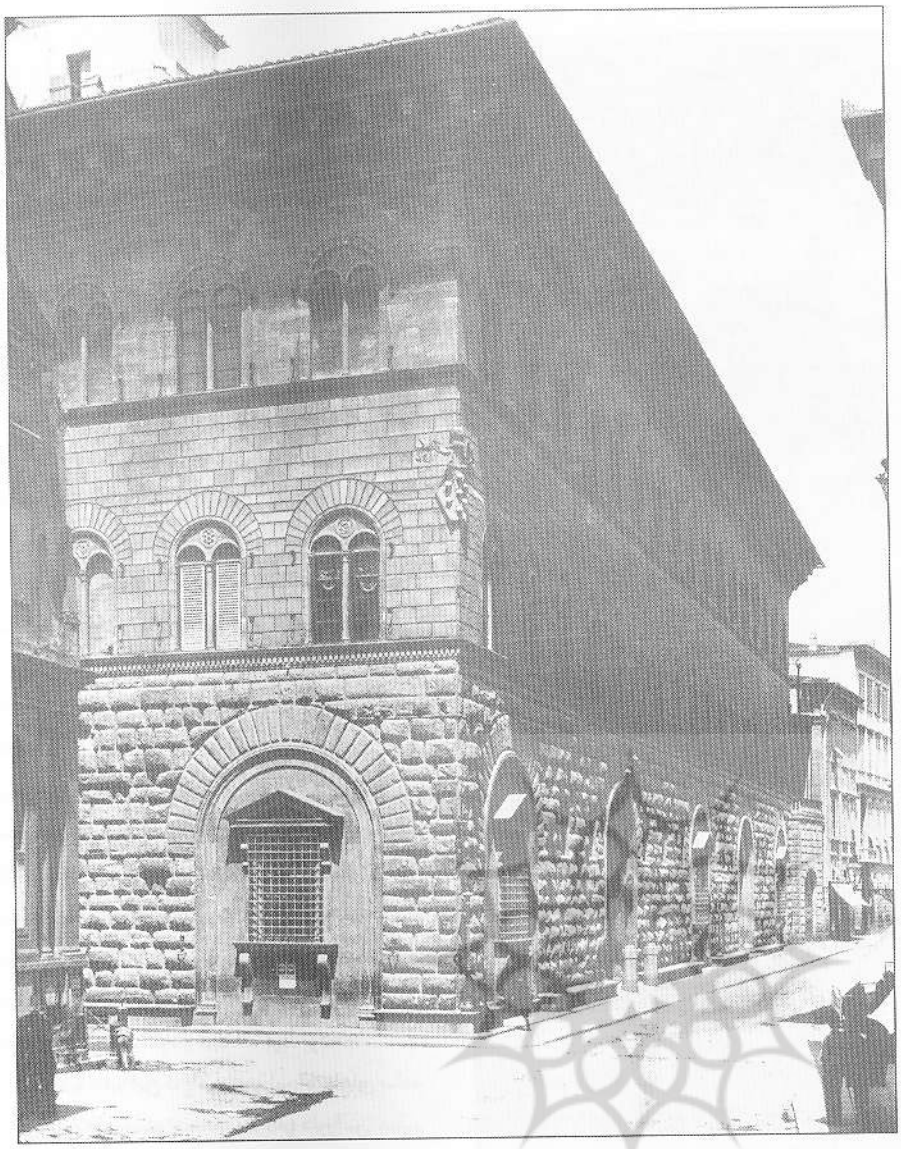
(اف. اچ. تیلور، ۱۹۴۸:۶۹)

کاخ مدیچی (ریکاردی) در قرن پانزدهم به یک معنا موزه‌ای شخصی بود.

(الکساندر، ۱۹۷۹:۲۰)

به خوبی می‌توان نشان داد... که این ایتالیایی گردآوری آثار هنری را، که مدیچی در قرن پانزدهم تا حدودی سرمشق آن شد و سپس بر هنر غرب تأثیر گذارد که سیصدسال دیگر تداوم یافت، تقویت کرده است.

(آلوپ، ۱۹۸۲:۳۳۹)



میکلوتسو: پالاتسو مدیچی. ریکاردی. فلورانس. حدود ۱۴۴۰. اولین "موزهٔ اروپا" "خانهٔ" دودمان مدیچی در اوج سلطهٔ اجتماعی، فرهنگی و سیاسی آنان در فلورانس.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این یادداشت‌ها نشان می‌دهند که چگونه به کاخ مدیچی در فلورانسِ قرن پانزدهم اعتبار خاستگاه «موزه‌ها»ی اروپایی و منشاءِ پیدایش شیوه‌های گردآوری آثار هنری داده می‌شود و مورد تکریم قرار می‌گیرد. این مجموعهٔ پیچیده از موضوع‌ها، اشیاء، فضاها و شیوه‌ها، اولین مورد پژوهشی (case study) ما در این جا خواهد بود، و برخی مدارک که در توصیف آن وجود دارند دوباره‌خوانی می‌شوند و با استفاده از «تاریخ کارآمد» و توصیف ترکیب‌بندی‌های معرفت‌شناسی تاریخی میشل فوکو مورد تحلیل مجدد قرار خواهد گرفت. آیا روش فوکو کاخ مدیچی تازه‌ای را هویدا خواهد ساخت؟ کاخی که به شیوه‌های نو فهمیده شود؟

دوباره‌خوانی را با «سرگذشت» کاخ مدیچی آغاز خواهیم کرد. این سرگذشت با استفاده از منابعی که به سهولت در دسترس قر ار دارند بازسازی شده است. در پی آن بحثی از زمینهٔ گستردهٔ اندیشه و فعالیت اجتماعی‌یی که کاخ مدیچی در دل آن ایجاد شد به میان خواهیم آورد، این زمینهٔ گسترده برای واقعیت خاص کاخ مدیچی حالتی برونی دارد اما ویژگی‌های تشکیل‌دهندهٔ آن خواه ناخواه در شکل‌گیری کاخ به صورت فعلی آن مشارکت داشته‌اند.

کاخ مدیچی زمانی در فلورانس پدیدار گردید که موفقیت و رشد سریع بانکداری، تجارت و فعالیت‌های بازرگانی ثروت‌های کلان برای قدرتمندترین افراد طبقهٔ تجار ایجاد می‌کرد. شبکه‌های قدرت و نفوذ که از طریق این فعالیت‌ها شکل می‌گرفتند از حیطهٔ اقتصاد مایه می‌گرفتند و متناسب با فعالیت در حیطهٔ نوپای فرهنگی که به تازگی شروع به گسترش کرده بود، می‌شدند. استفاده از فرهنگ، خبرویت و نمایش خودنمایانه به منظور تأیید موقعیت تجار مسلط و تأکید بر قدرت اقتصادی آنان آغاز شد. از طریق گردآوری کالاهای گران‌قیمت و ساخت فضاهای گران‌قیمت‌تر یک موضع ذهنی جدید پدیدار گردید. این موضع فکری جدید که بدواً از طریق تملک ثروت، شبکه‌های ارتباطی و رابطهٔ مهتری در میان جمعیت شهر پدیدار شده بود به زودی استقلال یافت و خود نشانهٔ قدرت و اطلاع گردید.

یکی از دلایل پیدایش کاخ مدیچی علاقهٔ خانوادهٔ

پرتره کوزیمو دو مدیچی. اثر پونتورمو.

مدیچی، موفق‌ترین خانواده از بین خانواده‌های بازرگانان، به ایجاد نوعی فن استفاده از فضا بود تا تأکیدی باشد بر جایگاه مسلطی که به تازگی در فلورانس کسب کرده بودند. ساخت کاخ مدیچی در عین حال یک تصمیم سیاسی مهم و شکل تازه‌ای از ابراز قدرت بود.

طی سال‌های دهۀ ۱۴۴۰ کوسیمو دو مدیچی به این نتیجه رسید که لحظۀ سیاسی مناسب برای ساختن یک کاخ (palazzo) جدید برای خودش در فلورانس فرا رسیده است. تا آن زمان وی در نمایش خود جانب احتیاط را نگاه داشته بود و دقت می‌کرد که شهروندی ساده، مثل هر فلورانسی دیگر به نظر برسد ضمن این که به طور همزمان ثروتی عظیم از طریق فعالیت‌های بانک مدیچی گرد می‌آورد. با وجود اینها کوسیمو این زحمت را به خود داد که در استفادۀ تازه‌ای که از فضا می‌کرد بیش از حد خودنما به نظر نرسد و یک طرح پیچیدۀ برونشلی را به نفع بنایی ساده‌تر که میکلوسو طراحی کرده بود، رد کرد. کوسیمو قبلاً در مواردی دیگر از میکلوسو استفاده کرده بود.

قاعدتاً تأثیر این کاخ در زمینۀ ایجاد بناهای ساده، بی‌تزیین و قلعه‌مانند همعصر خود در فلورانس عظیم بوده است. اولین کاخ‌های رنسانس که در حدود سال‌های ۱۴۲۰ تا ۱۴۴۰ ساخته شدند هم در بیرون و هم در فضاهای داخلی عاری از تزیین بودند. تعداد وسایل خانگی، سوای آنها که مصارف دقیقاً کاربردی داشتند، انگشت‌شمار بود. کاخ مدیچی در ویالارتو (که برخی مواقع به نام مالکان بعدی آن، کاخ ریکاردی نیز شناخته می‌شود) اولین خانۀ فلورانس بود که براساس آن چه اینک قواعد دورۀ رنسانس نامیده می‌شود ساخته شد و به احتمال زیاد از لحاظ اندازه و ارتفاع و استفاده از نقشمایه‌های تزیینی روی دیوارها و فضاهای خارجی، فضاهای داخلی دارای تزیینات فراوان و گردآوری گستردۀ کالاهای مادی بی‌همتا بوده است.

کاسیمو دو مدیچی ابتدا در سال ۱۴۴۴، هنگامی که ۵۵ ساله بود سفارش ساخت این خانه را برای خود و خانواده‌اش داد. ساخت بنا سر فرصت انجام شد و خود مدیچی سال‌هایی معدود از عمر خویش را در آن سپری کرد. در عوض، پسر وی یعنی پی‌یرو (۱۴۱۹ تا ۱۴۶۹) و نوه‌اش لورنزو (ملقب به باشکوه، ۱۴۴۸ تا ۱۴۹۲) از ثمرات کار کاسیمو برخوردار شدند.

در سال ۱۴۵۹ گالیاتسو اسفورزا، پسر و وارث شریک مدیچی، دوک میلان، از فلورانس دیدن کرد. یکی از همراهان او در نامه‌ای که برای خانوادۀ خود نوشته شرحی از کاخ مدیچی آورده که تا حدودی ترتیب فضاها و اشیاء را نشان می‌دهد. وی می‌گوید:

اتاق‌های مطالعه، نمازخانه‌ها، تالارها، اتاق‌های دیگر و باغ جملگی و در تمام وجوه با مرمرهای نفیس و طلاکاری ساخته شده‌اند و با تصاویر و ترصیع کاری‌های چیره‌دست‌ترین و کامل‌ترین اساتید که با رعایت علم مناظر و مرایا روی تمامی نیم‌کت‌ها و کف‌های خانه اجرا شده‌اند، مزین گردیده است؛ دیوارکوب‌ها و تزیینات خانه از جنس طلا و ابریشم هستند، تعداد ظروف نقره‌ای و قفسه‌های کتاب از حد حصر خارج است و در پی اینها طاق‌ها یا بهتر است بگوییم سقف‌های اتاق‌ها و تالارها هستند که بخش اعظم آنها با استفاده از طلاکاری ظریف، در اشکال بسیار متنوع اجرا شده است.

نمای خارجی کاخ تعدادی نقش‌های تزیینی دارد: بالای در کاخ کتیبۀ «پروردگار همۀ دانش‌ها»، ترنج‌های مرمری، شمشه‌هایی که نشان‌های سلحشوری خاندان مدیچی را با طرح‌های تزیینی در می‌آمیختند در سال ۱۴۵۲ در بالای طاق‌های صحن نیمه عمومی تعبیه شدند. طرح‌های این تزیینات از روی طرح‌های نقش برجسته‌های مدالی متعلق به کاسیمو گرفته شده بودند. مجموعه‌ای از نیم‌تنه‌های امپراتوری روم باستان زینت‌بخش نمای پشتی کاخ جدید بود. تعدادی تندیس به دست دوناتلو برای فضاهای خارجی ساخته شد؛ پیکرۀ مفرغی داوود که در مرکز حیاط قرار داشت و تندیس جودیت [دختر قهرمان یهود که شهر بتولیا را

نجات داد] در حالی که سر هلوفرنس[2] را در دست دارد به صورت بخشی از حوض فواره‌دار باغ ساخته شده است.

فضاهای داخلی به دقت مرتب، وسیعاً مزین و به گونه‌ای طراحی شده بودند که تأثیری هماهنگ و کلی ایجاد کنند. سیاههٔ اموال قصر که پس از مرگ لورنزو در سال ۱۴۹۲ تهیه شد پژوهشگران را قادر ساخت که تا حدودی به بازسازی فضاهای داخلی بپردازند. اتاق بزرگ طبقهٔ اول با انواع چوب‌های گران‌بها قاب‌بندی شده بود و اثاثیه‌ای ثابت همچون جاظرفی، دولابچهٔ بزرگ و دو تخت بسیار مزین، که یکی از دیگری بزرگتر است، در جلو و چسبیده به قاب‌بندی‌ها ساخته شده بود. یک میز بزرگ با پایه‌های منبت‌کاری شدهٔ سنگین در وسط اتاق قرار داشت، دو دولابچهٔ کوچک با جنگ‌افزارهای خاندان مدیچی مزین شده بود. تعدادی تابلو نقاشی، سطح بالای قسمت قاب‌بندی شدهٔ دیوارها را زینت داده بود. شش تابلو بزرگ با قاب طلا هر یک به ارتفاع حدود دو متر، که طول کل آنها به ۲۵ متر می‌رسید، شامل سه رویداد نبرد سان‌رومانو و نبرد شیران و اژدهاها اثر اوچلو، قضاوت پاریس[3] و یک صحنهٔ شکار بود، چندین تابلو کوچکتر نیز در این اتاق در معرض نمایش گذاشته شده بود از جمله یک تابلو مدور نمایانگر ظهور عیسی بر سه مجوس اثر فِرا آنجلیکو، پسر سن سباستیان اثر اسکوار چونه و تعدادی تابلوهای کوچکتر که احتمالاً در داخل قابی گچ‌بری شده اجرا شده بودند و از جمله آنها تابلو آخرین عشای ربانی سن ژروم بود. علاوه بر اینها دو چهره هم یکی نمایانگر گالیاتسو ماریا اسفورزا اثر پولا ایولو و دیگری نمایانگر دوک اوربینو وجود داشت.

در طبقهٔ فوقانی یک اتاق بزرگ حاوی چندین قطعه اثاثیه شامل تخت‌خوابی بزرگ (به طول ۳/۲ متر) مزین به قاب‌بندی و دارای کله‌ها و پیکره‌های منبت و مطلا، و یک جفت دولابچهٔ طلاکاری شده و نقاشی شده با صحنه‌هایی از کتاب تریونفی [پیروزی‌ها]ی پترارک. در وسط اتاق میزی بزرگ با رومیزی گرانبها قرار داشت و یک دیوارکوب مخمل به پهنای هفت متر روی دیوار آویخته شده بود.

سطوح بالایی دیوارها با نقاشی‌ها و پیکره‌ها از جمله نقش برجستهٔ مرمرین مریم که در یک قاب مطلا تراشیده شده بود، یک نقاشی مدور Triumph of Fame که یک «سینی ولادت» بود و یک قفسهٔ کوچک با نقاشی‌های تزیینی نمایانگر یک بانو و دو شخصیت دیگر، نیم‌تنه‌های مرمری پدر لورنزو، پی‌یرو و مادرش لوکرزیا تورنابونی، هر یک در بالای یکی از درهای اتاق قرار داده شده بود و یک نقش‌برجستهٔ مربع کوچک از جنس رخام گچی داخل یک قاب ترصیع‌کاری شده با استخوان، در نزدیکی اینها قرار داشت.

سیاههٔ اشیا شامل قطعات منقول دیگری اضافه بر آنچه شرح داده شد نیز هست. از جمله مجموعه‌ای از کاشی‌های کوچک: دو تا از مسیح، سه تا از قدیسان، و یکی از یک دختر جوان و نشان شخصی جولیانو، برادر لورنزو؛ سه تندیس مرمر که دو تای آنها پیکره‌هایی عریان هستند یکی نشسته و دیگری ایستاده به صورت نقش‌برجسته؛ ساعت کوکی از جنس مس مطلا، چهار شمعدان دیواری مزین به تزیینات برگی، یک گل سوسن از مس مطلا، (یک شادیانه palio از ضیافت قدیس یوحنای تعمیددهنده) یک تخم شترمرغ، یک گوی آینه که از ریسمانی ابریشمی آویزان بود.

از این سیاهه و از آثار دانشمندان گوناگون می‌توان نوعی تصور دربارهٔ کاخ مدیچی به عنوان یک بنا و اشیای موجود در آن به دست آورد. اسناد دیگر اطلاعاتی دربارهٔ شکل ظاهری اتاقی دیگر و نحوهٔ استفادهٔ فرد ساکن در آن را به دست می‌دهند.

پی‌یرو دو مدیچی، پسر کاسیمو و پدر لورنزو، اتاقی در قصر داشت که برای استفادهٔ شخصی خودش در نظر گرفته بود و حکم یک استودیو را داشت. این اتاق اختصاصی سقف بلند، طاق پوشیده از کاشی‌های لعاب قلعی رنگی اثر لوکا دلاّ روبیا داشت، دیوارها نیز به همین نحو پوشانده شده بودند. کاشی‌های کف همخوان با کاشی‌های دیوارها و سقف بودند.

آنتونیو فیلارته (حدود ۱۴۰۰ تا ۱۴۶۹) می‌گوید: پی‌یرو، که بر اثر بیماری ورم مفاصل تا حدود زیاد قدرت حرکت را از دست داده بود اوقات خود را چگونه سپری می‌کرد.

> پی‌یرو از این که به استودیوی خودش برده شود و اوقات خود را در آن جا سپری کند حظ وافر می‌برد.... وی در آن جا طوری به کتاب‌هایش می‌نگرد که گویی توده‌ای از طلا هستند... او یک روز مایل می‌شود که صرفاً به منظور حظ بصر نگاهی به این مجلدات انداخته ضمن سپری کردن وقت از لذت دیدن برخوردار گردد.... روز بعد تعدادی از تندیس‌ها و تصاویر امپراتوران و بزرگان گذشته را که برخی از طلا، تعدادی از نقره، بعضی از مفرغ، سنگ‌های گرانبها یا مرمر و دیگر مواد ساخته شده‌اند و واقعاً تماشایی هستند بیرون می‌آورد. آنها چنان ارزشمندند که موجب حظ بصر فراوان می‌شوند.... وی روز بعد به معاینهٔ جواهرات و سنگ‌های بسیار گرانبها و پرشمار خود که به صور گوناگون حکاکی شده‌اند و تعدادی تراش نخورده‌اند می‌پردازد. او از نگاه کردن به این سنگ‌ها و بحث راجع به قدرت‌ها و ارزش‌های گوناگون آنها لذت فراوان می‌برد. روز بعد به معاینهٔ گلدان‌های زرین و سیمین و دیگر اشیای گرانبهای خود و ستایش از ارزش والا و مهارت استادان سازنده می‌پردازد. روی هم رفته وی به هنگام تهیهٔ اشیای ارزشمند یا شگفتی‌انگیز به قیمت آنها توجهی نمی‌کند... وی چنان ثروت و اشیای متنوعی دارد که اگر بخواهد به نوبت به همهٔ آنها نگاه کند یک ماه طول می‌کشد و در آن موقع می‌تواند مشاهده را از نو آغاز کند و این اشیا دوباره موجب لذت وی می‌شوند زیرا که از آخرین باری که آنها را مشاهده کرده یک ماه تمام گذشته است.

---

۱. الیان هوپر گرین هیل مدرس تحقیقات موزه‌ای در دانشگاه لتسیر است. و این مقاله ترجمهٔ فصل دوم کتاب وی *Museums and the Shaping of Knowledge* است که در چارچوب برنامهٔ میراث: «مراقبت، حفاظت و مدیریت» به وسیلهٔ انتشارات راتلج منتشر شده است.

۲. Holofernes، از فرماندهان سپاه بنوکه نصر که رهبری سپاه آشور علیه بنی‌اسرائیل را بر عهده داشت و جودیت سر او را در خواب برید.

۳. Paris که اسکندر نیز نام دارد فرزند پریما بود که با ربودن هلن سبب جنگ تروا گردید. وی در یک مرحله از زندگی خود از سوی خدایان مأمور شد قضاوت کند که در میان سه الههٔ هرا، آفرودیت و آتنه کدام یک از همه زیباتر است و جایزهٔ خدایان را به زیباترین الهه بدهد.

●