

## بازنگری در سبک‌شناسی هنر ایران، بر مبنای واکاوی رویکردهای رایج تاریخ‌نگاری هنر ناصر مقدم<sup>۱</sup>

### چکیده

در طول پانصد سال گذشته تاریخ‌نگاری هنر، رویکردهای گوناگونی را تجربه کرده است؛ با این وجود جریانی از تاریخ‌نگاری آلمانی - که می‌توان آن را تاریخ‌نگاری کلاسیک هنر نام نهاد - به سبب تکیه بر روش‌های تجربی و دیدگاه مبتنی بر تکامل سبکی، در طول دو سده گذشته مورد توجه و استفاده گسترده‌ای در تاریخ‌نگاری - به خصوص تاریخ‌نگاری هنر ایالات متحده - قرار گرفته است. رویکرد مذکور که به اسلوب رایج در تاریخ‌نگاری هنر در دوران معاصر تبدیل شده و به تدریج برای تبیین سیر هنر ملل دیگر، از جمله هنر ایران، نیز به کار گرفته شده است، علی‌رغم برخی مزیت‌ها، کاستی‌های بنیادینی در شیوهی تبیین جریان‌های هنری دارا می‌باشد. آنچه که از قدرت تبیین‌کنندگی رویکرد مذکور در باب سبک‌نگاری ملل غیر اروپایی (به ویژه ایران) می‌کاهد، تکیه بیش از حد آن بر مفهوم روح زمانه (در قالب دولت) و عدم توجه به ساختارهای اجتماعی و سازوکارهای ویژه‌ی تولید آثار هنری بوده است. پژوهش حاضر که به روش کتابخانه‌ای و شیوه تاریخی - تحلیلی انجام گرفته است، ضمن نقد کاستی‌های تاریخ‌نگاری مرسوم هنر، سعی دارد با شناسایی ساختارهای اجتماعی ایران به گونه‌ی نظام‌های همبافته از نیروهای گوناگون از قبیل صنوف و گروه‌بندی‌های اجتماعی، که هنرمند و تولیدکننده‌ی اثر هنری در نقطه‌ی کانونی آنها قرار دارد و نیز توجه به جایگاه و نقش هنر غیررسمی در دگرگونی بنیادین هنر ایران، به ویژه نگارگری، به تبیین واقع بینانه‌تری از سبک‌شناسی هنرهای تجسمی ایران پس از اسلام دست یابد.

واژگان کلیدی: تاریخ‌نگاری هنر، ایران، سبک‌شناسی، تبیین، رویکرد کلاسیک، اسلوب

<sup>۱</sup> کارشناسی ارشد انیمیشن؛ مدرس دانشگاه هنر اسلامی تبریز

## ۱. مقدمه

تاریخ‌نگاری هنر به شکل نظام‌مند از دوران رنسانس و به ویژه با آثار جورجیو وازاری<sup>۱</sup>، نقاش و مورخ ایتالیایی، آغاز می‌شود؛ با این وجود آنچه که امروزه تحت عنوان «تاریخ هنر»، در قالب نوعی تطور سبکی (باروک، روکوکو و ...) می‌شناسیم عمدتاً با آثار مورخین و نظریه‌پردازان آلمانی‌زبان، در اواخر قرن هجده و اوایل قرن نوزدهم پا گرفت. این روند که با مباحث یوهان وینکلمان<sup>۲</sup> آغاز شده بود در طول قرن نوزدهم با آثار افرادی چون آلوئیس ریگل<sup>۳</sup>، هاینریش ولفلین<sup>۴</sup> و با تکیه بر مبانی نظری فیلسوفانی چون فردریش هگل<sup>۵</sup>، آگوست کنت<sup>۶</sup> و کارل مارکس<sup>۷</sup>، نضج و توسعه یافت و تبدیل به جریانی تنومند از تاریخ‌نگاری هنر گردید.

سبک‌شناسی آلمانی در قرن بیستم، به گونه‌ای وسیع مورد توجه تاریخ‌نگاران هنر در ایالات متحده قرار گرفت؛ جذابیت این نحو از تاریخ‌نگاری برای جامعه‌ی دانشگاهی آمریکای، در رویکرد «تجربه محور» آن و تکیه بر نوعی رویه‌ی «حل مسئله» قرار داشت. بدین ترتیب نسلی از تاریخ‌نگاران هنر پدید آمدند که مبتنی بر آثار اندیشمندان کشورهای آلمانی زبان در عصر رمانتیک، نه تنها در تحکیم چهارچوب کلی سبک‌نگاری تاریخ هنر غربی، بلکه تدوین و نگارش هنر سایر اقوام و ملل، رویکرد مزبور را بدل که رویه‌ای غالب در تاریخ‌نگاری نمودند. اگرچه از دهه‌ی ۱۹۷۰ به بعد، نحله‌های متفاوتی از تبیین تاریخی از جمله؛ رویکرد مارکسیستی، روانکاوانه، فمینیستی، پساخاتارگریانه و ... به تدریج در عرصه‌ی اندیشه ظاهر شدند با این وجود جذابیت‌های گسترده‌ی تاریخ‌نگاری آلمانی - که می‌توان آن را تاریخ-نگاری «کلاسیک» هنر نام نهاد- علی‌رغم برخی جرح و تعدیل‌ها، همچنان شیوه بارز تبیین جریان‌های هنری محسوب می‌شود.

در ایران نیز اگرچه تاریخ‌نگاری هنر در قالب‌هایی چون تذکره و دیباچه قدمتی چندین صد ساله دارد، با این وجود آنچه که تاریخ‌نگاری و سبک‌شناسی کنونی ایران بر پایه‌ی آن بنا شده است، عموماً میراث تاریخ‌نگاری غربی و دنباله‌روان داخلی آنها بوده و عمرش به یک قرن هم نمی‌رسد. از این رو همان کاستی‌های تاریخ‌نگاری هنر غربی در باب هنر ایران نیز مترتب است؛ به ویژه ابتناء سیر دیالکتیکی سبک‌شناسی هنر ایران، برآمد و شد دولت‌ها و ملحوظ

1.Giorgio Vasari

۲ Johan Winckelmann

3.Alois Reigl

4.Heinrich Wofflin

15.Georg Wilhelm Friedrich Hegel

6.Auguste Comte

7.Karl Marx

داشتن استعاره تکاملی با محوریت نوعی مکتب ملی در مورد آن، چارچوبی محدود و تنگ را به دنبال داشته است که در نهایت شناخت زوایای مختلف طبقاتی، اجتماعی، روانکارانه و ... از تاریخ ایران به طور کلی و تاریخ هنر ایران به گونه‌های اخص راه، با مشکل مواجه کرده است؛ روی هم رفته چنین تبیین‌هایی هم اغلب گرفتار همان اشکالات نمونه-های غربی خود می‌باشند.

در پژوهش حاضر سعی شده است با بررسی کاستی‌ها و مزیت‌های رویکردهای گوناگون به سبک‌شناسی و تاریخ-نگاری هنر در غرب و به ویژه رویکرد غالب کلاسیک، اشکالات موجود در انطباق این چارچوب‌ها بر جریان‌های هنری ایران مورد تدفیق قرار گیرد. این کاستی‌ها عموماً متوجه تحلیل تکاملی سبک‌ها بر پایه نحوی دگردیسی در دولت‌ها بوده است که نتیجه آن مغفول ماندن جنبه‌های اجتماعی و سازوکار اقتصادی در فرآیند خلق اثر هنری می‌باشد. شناسایی و تعیین نقش و کارکرد این نیروها - که در نهایت هنرمند را باید نقطه‌ی کانونی آنها برشمرد - می‌تواند تبیینی هر چه مطلوب‌تر و واقع‌بینانه‌تر از سیر تحول هنرهای تجسمی ایران در سده‌های اخیر ارائه دهد. چنین تبیینی عموماً نقش جریان‌های غیررسمی تولید هنری راه، چه در کیفیت هنر و چه کمیت تولید، برجسته می‌کند که به نحوی در تقابل با رویکرد مرسوم در برتری بخشی به جایگاه دولت‌ها قرار می‌گیرد؛ نتیجه نهایی آن خارج شدن تحولات هنری از دور علی و معلولی می‌تواند باشد.

## ۲. هدف پژوهش

یکی از معضلات عمده، هم در تاریخ‌نگاری عمومی و هم تاریخ‌نگاری هنر، تاکید بیش از اندازه بر نقش دولت-ها (سطح کلان) در فرآیندهای تاریخی بوده است. هدف کلی پژوهش پیش رو بر تبیین جایگاه هنرمند و اثر هنری به عنوان نقطه کانونی نیروهای گوناگون در سطوح خرد، میانی و کلان استوار است. بدین ترتیب که در سطح میانی با شناسایی و تبیین گروه بندی‌ها و ساختار جامعه ایران پس از اسلام - که مبتنی بر نوعی سازمان درون گروهی صنفی بوده است - سازوکار تولید هنری را درون چنین ساختارهایی رهگیری می‌نماید. همچنین در سطح خرد، با تکیه بر شواهد فراوان از تغییر رویه‌های هنری و اجتماعی در کار هنرمندان - به خصوص از سده هفتم به بعد - و با تکیه بر رویکرد تبارشناسانه، این اسناد را در جهت تبیین دگرگونی‌های هنری در تعامل همبافته با ساختارهای اجتماعی و حکومتی به کار می‌گیرد. چنین فرآیندی می‌تواند به تحلیل دقیق‌تر و مطلوب‌تر تاریخ ایران یاری رساند.

پژوهش حاضر، با واکاوی و تحلیل سطوح کمتر مورد بررسی قرار گرفته در سازوکار تولید هنری در سده‌های گذشته، درصدد است که تبیین دقیق‌تری از برخی جریان‌ها و سبک‌های کاملاً ایرانی که به نحوی عامدانه از رهگذر انطباق سبک نگاری غربی مغفول و مهجور مانده‌اند، ارائه نماید. طبیعتاً شکل‌گیری مکاتب بومی و ایرانی هنر در روزگار معاصر بدون درک صحیح از سیر هنر گذشته میسر نخواهد شد. درک درست از ابعاد گوناگون تولید اثر هنری در ایران و فراز و نشیب‌های آن در طول سده‌های گذشته، هنرمند را در ادراک دقیق از مختصات کنونی خود، در جهت ابداع و پی‌گیری مکاتب معاصر ایرانی یاری خواهد نمود.

### ۳. ادبیات پژوهش

همان‌طور که ذکر شد، رویکرد کلاسیک در تاریخ‌نگاری و سبک‌شناسی هنر در اواخر قرن هجدهم و با آثار یوهان وینکلمان شکل گرفت و در طول یک سده و با استعانت از تفکرات اندیشمندانی چون هردر<sup>۱</sup>، برادران اشکل<sup>۲</sup>، ریگل و به ویژه ولفلین و با تکیه بر مبانی فلسفی ایده‌آلیستی و پوزیتیویستی آلمانی به اوج بلوغ رسید. این رویکرد به سبب دارا بودن برخی ویژگی‌های مورد پسند جامعه آنگلو ساکسونی، در سده بیستم مورد استقبال مورخین هنر در آمریکا قرار گرفت و به گونه‌ای گسترده در تحلیل و تبیین هنر غرب و دیگر ملل به کار گرفته شد (Minir, 2001). با این وجود از دهه ۱۹۷۰ و به دنبال تحولات وسیع در حوزه اندیشه، نقدهای جدی متوجه رویکرد مذکور شد. علاوه بر معارضه‌ی جریان‌هایی مانند فمینیسم، نومارکسیسم و ...، عمده انتقادات از طرف طیفی از متفکران پست‌مدرن صورت گرفت. افرادی چون میشل فوکو<sup>۳</sup>، استفان گرینبلت<sup>۴</sup> و لیوتار<sup>۵</sup> (McCullagh, 2004) و نیز نومارکسیست‌هایی چون آرنولد هاووزر<sup>۶</sup>، سبب ساز جرح و تعدیل‌های بسیار در سنت کلاسیک تاریخ‌نگاری عمومی و نیز هنر شدند.

شکل رایج تاریخ‌نگاری هنر در سده‌های گذشته در ایران، در قالب‌هایی چون تذکره و دیباچه، عمدتاً به شرح‌حال نویسی و ذکر احوال هنرمندان محدود می‌شده است. دیباچه‌ی دوست محمد گواشانی بر مرقع بهرام میرزا (۹۵۱ ه.ه.)

1. Herder

2. Schlegel Bros

3. Michel Foucault

4. Stephen Greenblatt

5. Jean-Francois Lyotard

6. Arnold Hauser

که به شرح احوال هنرمندان نگارگر و خوشنویسی در قرون هشتم تا دهم هجری می‌پردازد، قدیمی‌ترین نمونه‌ای است که از این نمونه آثار در دست داریم (اشپولر و دیگران، ۱۳۸۸، ۳۱۲). با این حال تاریخ‌نگاری هنری به شکل کنونی قدمتی کمتر از یک قرن دارد صرف‌نظر از خصوصیات منحصر به فرد برخی از آثار اولیه در این دوران، مانند سبک‌شناسی محمدتقی بهار که با تکیه بر نوعی مکتب‌شناسی مبتنی بر نواحی جغرافیایی، نحوی از جریان‌شناسی قومی و زبانی را بنیان می‌نهد (آریان پور، ۱۳۹۱، ۲۵۳-۲۵۲)، آثار نگاشته شده در دهه‌های بعد - به ویژه در حیطه-ی هنرهای تجسمی - عموماً دنباله‌رو تاریخ‌نگاری غربی از هنر ایران بوده است که عمدتاً با رویکرد کلاسیک مبتنی بر تغییر سبک‌های منتج از تغییر حکومت‌ها نگاشته شده‌اند. از دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ به بعد، جریانی از نویسندگان که عموماً متأثر از تفسیرهای مارکسیستی و طبقاتی از تاریخ و هنر بودند تلاش نمودند نوعی از سبک‌نگاری مبتنی بر تحلیل طبقاتی را عرضه کنند که قدرت تبیین‌کنندگی بیشتری داشته باشد. از جمله این افراد می‌توان به بزرگ علوی، پرویز خانلری و امیرحسین آریان‌پور اشاره نمود که با راه‌اندازی برخی نشریات تلاش کردند زوایای پنهان سازوکار تولید هنری در سده‌های گذشته را روشن نمایند؛ با این وجود تحلیل‌هایی این چنین دقیقاً به دلیل همان کاستی‌ها و معایب رویکردهای معادل غربی در تبیین واقع‌بینانه‌ی جریان‌های هنری ایران، نارسا بوده‌اند.

#### ۴. رویکرد کلاسیک در تاریخ‌نگاری هنر

همان طو که پیشتر ذکر شد، آنچه که امروزه در کتاب‌های تاریخ هنر با عناوینی چون باروک، کلاسیسیسم و ... در کلاس‌های درس دانشگاهی تدریس می‌شود، عموماً حاصل تلاش گروهی از مورخین و اندیشمندان آلمانی زبان بوده است که با وینکلرمان آغاز می‌گردند. مبانی فلسفی چنین جریانی بیش از همه ریشه در روحیه‌ی «دولت پرستی» و «اصالت جمع» در نزد ملت آلمان داشته است؛ شاید در ظاهر امر، عناوین مزبور صرفاً اشاره به نحوه‌ای از خلق اثر هنری داشته باشند، اما در واقع و به گونه‌ای ضمنی نماینده‌ی دوره‌ها و به نحوی دقیق‌تر «دولت‌ها» هستند، به نحوی که هنر باروک بیش از همه به اشرافی‌گری دوران لوئی چهاردهم مربوط می‌شود؛ روکو کو عموماً نماینده‌ی نحوی تجمل‌پرستی دوران لوئی شانزدهم و رمانتیسیسم نماینده‌ی انقلاب فرانسه و دوران ناپلئون می‌توانند باشند. به همین ترتیب می‌توان سبک‌های بعدی را با دوره‌های سیاسی و تغییر حکومت‌ها مرتبط دانست. در این رویکرد، فرض عمومی بر این است که تغییر دولت سبب تغییر در ذائقه‌ی عمومی، فرهنگی و هنری خواهد شد.

اگرچه پیش از وینکلمان، افرادی چون وزاری و جووانی بلوری<sup>۱</sup> تلاش نمودند که رویه‌ای از تاریخ هنر را بنیان نهند، اما تلاش آنان - که مسامحتاً می‌توان «پیشاکلاسیک» نامید - علی‌رغم دارا بودن ارزش‌هایی چند، عموماً منحصر به گردآوری، تعیین تاریخ و قیمت‌گذاری آثار هنری می‌شده است؛ به نحوی که می‌توان آن را گونه‌ای «عتیقه‌شناسی» دانست. ظاهراً وینکلمان اولین فردی بود که واژه‌های «تاریخ» و «هنر» را برای تبیین نوعی از تاریخ‌نگاری دیالکتیکی از هنر، بر مبنای نحوی تطور و تکامل، در کنار هم مورد استفاده قرار داد (Minor, 2001, 120). می‌توان به گونه‌ای ضمنی چنین رویکردی را «کلاسیک» نام نهاد.

رویکرد کلاسیک بر این انگاره استوار است که در هر عصری «روح زمانه» و انگاشت آرمانی فراگیری حکمفرما است که اولاً آن را از اعصار پیشین و پسین جدا می‌کند و در ثانی در یک فرآیند دیالکتیکی جای خود را به عصر و دوره‌ی بعدی می‌دهد (بکولا، ۱۳۸۹، ۱۸-۱۶). این نگرش ریشه در تفسیر دیالکتیکی هگل و پس از او مارکس از تاریخ دارد؛ چنین رویکردی طبیعتاً لوازم خود را به همراه می‌طلبد؛ از جمله‌ی این لوازم نوعی باور به جریان هدفمند، تکوینی و جبرگرا در سیر تاریخ است که هنر را نیز از آن گریز نیست. در این روند گمان می‌رود که پارادایم‌ها (در اینجا سبک‌ها)، با این امید پرشور جای خود را به دیگری می‌دهند که سرانجام خواهند توانست معماری ابدی هنر را حل نمایند (بکولا، ۱۳۸۹، ۱۷). این دیدگاه که ریشه در چارچوب نظری وزاری بر نوعی استعاره‌ی زیستی از تکامل هنر از کودکی تا بزرگسالی دارد (Minor, 2001) - اگرچه عموماً انکار می‌شود - اما در اساس خود منجر به برتری‌بخشی به برخی از سبک‌ها در مقابل برخی دیگر (به خصوص متاخر و متقدم) می‌شود که گمان می‌رود در مرحله‌ای تکامل نیافته یا منحط نسبت به سبک‌های اصلی قرار دارند؛ بدین ترتیب نظریه‌ی کلاسیک در تغییر سبک را می‌توان بر دو اصل استوار دانست:

۱- ابتناء بر نظریه‌ی تکاملی داروین، کنت وهگل؛

۲- تکیه بر نظریه‌ی دیالکتیکی زوج‌های متقابل که در آن به گونه‌ای مکانیکی سبک‌ها جایگزین هم می‌شوند.

با این دیدگاه - اگر چه کمتر مورد اذعان قرار می‌گیرد - اما، سبک‌ها به گونه‌ای تقدیری در جهت پاسخگویی به «مسئله» یا مسائلی، از پی هم می‌آیند. در تاریخ هنرهای مرسوم این «مسئله» معادل «بازنمایی» است که تطور سبکی بهانه‌ای در جهت حل آن قلمداد می‌شود. کوهات<sup>۲</sup> در اظهار نظری - که یادآور مبحث تغییر پارادایم‌ها در

<sup>۱</sup>Giovanni Pietro Bellori

<sup>۲</sup>Heing Kohut

"انقلاب‌های علمی" تامس کوهن<sup>۱</sup> می‌باشد (کوهن، ۱۳۹۱) - عقیده دارد «وقتی ظرفیت پارادایم (سبک) در فرم دادن و بیان کردن به پایان می‌رسد، آنگاه می‌میرد تا پارادایمی جدید جایگزین آن شود» (کوهن، به نقل از بکولا، ۱۳۸۹، ۱۷). آلوئیس ریگل، مورخ آلمانی این اصل پیش‌برنده‌ی ناخودآگاه را «اراده‌ی معطوف به هنرآفرینی» نام می‌نهد (Minor, 2004, 133) که یادآور مفاهیم متعدد از عطف اراده به عناصر مختلف در نزد اندیشمندان آلمانی است.

رویکرد کلاسیک، در سده بیستم به گونه‌ای وسیع مورد توجه و استفاده‌ی جامعه‌ی آمریکایی قرار گرفت. اگر چه در دهه‌های گذشته رویکردهای گوناگونی در حوزه تاریخ‌نگاری هنر مطرح شده است؛ با این وجود تاریخ‌نگاری دانشگاهی آمریکا همچنان مبتنی بر دیدگاه کلاسیک (همراه با برخی جرح و تعدیل‌ها) به پیش می‌رود. علی‌رغم اینکه رویکرد جبرگرایانه‌ی این نگرش در تاکید بیش از اندازه بر روح روان (و نه فرد) چندان به مذاق آمریکایی‌ها خوش نیامده است، اما به دو دلیل این دیدگاه همچنان در آمریکا مقبول واقع می‌شود:

۱- نگرش مبتنی بر تجربه‌ی این رویکرد که پاسخ‌های خوبی به کیستی، چیستی، کجایی، چگونگی و زمان می‌دهد، در حالی که «چرایی» عموماً مغفول می‌ماند. این روحیه از آن رو که در آمریکا از دیرباز تردید جدی در باب پرسش‌هایی که رنگ و بوی متافیزیکی دارند وجود داشته است، مورد توجه قرار گرفته است (ibid, 51).

۲- استعاره‌ی زیستی مبتنی بر رشد و تکامل، نوعی دیدگاه حل مسئله را پیش می‌کشد که موردپسند روحیه‌ی پراگماتستی آمریکایی می‌باشد.

## ۵. نقد به رویکرد کلاسیک در تاریخ‌نگاری هنر

الف) نقد متفکران غربی به تاریخ‌نگاری کلاسیک

اگر چه عموماً سابقه رویکردهای مارکسیستی و نومارکسیستی در انتقاد از مظاهر مدرنیته (و به ویژه تاریخ‌نگاری) بیشتر بوده است؛ با این وجود تقابل متفکران پست‌مدرن با مدرنیته، به خصوص در دهه‌های اخیر وجوه عمیق‌تری یافته است. در این میان میشل فوکو - متأثر از اندیشه‌های نیچه - نوک پیکان حملات خود را متوجه سنت تاریخ-

<sup>۲</sup>Thomas S. Kuhn

نگاری غربی در سه وجه «جستجوی خاستگاه»، «پیوستگی» و «غایتمندی» نمود(فوکو، ۱۳۹۱). فوکو با تاکید بر عدم پیوستگی، تصادف و تجزیه‌ی هر نوع هویت متافیزیکی، به نحوی نگرش کلاسیک در تاریخ‌نگاری عمومی که هدف‌هایی تکوینی را در قامت روابط علی جستجو می‌کند را مورد چالش قرار می‌دهد(همان)؛ بدین ترتیب خودآگاهی هنرمند در ایجاد و بسط رویه‌ای سبکی در تقابل با جریان و سبک پیشین - دقیقاً به دلیل همین هویت-زدایی و تاکید بر ویران‌گری بنیادهای متافیزیکی - مورد تردید جدی قرار می‌گیرد.

نتیجه عملی چنین بینشی در تاریخ‌نگاری هنر، توجه دیگر باره به نیروها و گفتمان‌های مغفول در سازوکار تولید و خلق اثر هنری بوده است. «مورخان به گونه‌ای گسترده به جای پیگیری تاریخ به مثابه گفتمانی معتبر و حائز صدق، عموماً در پی تبیین فرآیندهایی برمی‌آیند که مدعاها و توقعات گروه‌های بیشتر و فرهنگ‌های پر شمارتری را منعکس سازد» (Minor, 2004, 311). این مسئله به خصوص در حیطه تاریخ‌نگاری هنر جوامع غیر غربی حائز اهمیت است؛ از این رو که در تبیین فرآیندهای سبکی هنر این جوامع، با چشم‌پوشی از مقایسه و هم‌آزمایی هنر اغلب غیر-ناتورالیستی جوامع مزبور با هنر غربی، جنبه‌های عموماً بومی و نه چندان بارز آنها مورد توجه مورخ قرار می‌گیرد. با این وجود در اغلب موارد نویسندگان غربی راه افراط را پیموده و آثار آنان مملو از نوعی فروتنی متظاهرانه در ستایش هر آنچه از هنر این ملل که رنگ و بوی غربی ندارد، می‌شود و در مقابل برخی وجوه متأثر از فرهنگ غربی که بعضاً شایسته توجه نیز هستند مغفول می‌ماند.

#### ب) کاستی‌های تاریخ‌نگاری کلاسیک در تبیین هنر ایران

صرف نظر از برخی تلاش‌ها در دهه‌های گذشته در توجه به طبقات اجتماعی در تحلیل تطور سبکی هنر ایران، به خصوص دیدگاه‌هایی که متأثر از رویکردهای جامعه‌شناختی و مارکسیستی بودند [۱] (آریان پور، ۱۳۹۱)، در باقی موارد، تاریخ‌نگاری هنر در ایران فراتر از آنچه که مورخین هنر غربی - به ویژه در چارچوب رویکرد کلاسیک - درباره هنر ایران نوشته‌اند، نرفته است. تحلیل سبکی هنر ایران در این رویکرد عموماً مبتنی بر تحولات در سطح کلان(دولت) است. آنچه که از هنر تیموری، صفوی، قاجار و ... گفته می‌شود ناظر به همین امر است. چنین تحلیلی به گونه‌ای پیش فرض، نقش دولت‌ها را در شکل‌گیری و دگرگونی ذائقه عامه و نیز سازوکار تولید، نقش کلیدی می‌پندارد. در حالی که نقش نیروهای موجود در سطوح میانی و خرد، مانند جریان غیر غیررسمی، چندان برجسته انگاشته نمی‌شود.



بررسی‌ها نشان می‌دهند که حداقل از قرن هفتم ه. تولید آثار هنری در ایران همواره به مدد دو جریان متمایز «هنر رسمی» (درباری) و هنر «غیررسمی» (صنوف و بازار) میسر می‌شده است (آژند، ۱۳۹۱؛ فهیمی‌فر، ۱۳۸۶). جریان غیررسمی تولید هنری، نه تنها از نظر حجم تولید، بلکه حتی «در مقاطعی از نظر کیفی نیز با تولیدات کارگاه‌های درباری برابری می‌کرده است» (پاکباز، به نقل از رایینسون، ۱۳۸۶). چنین جریانی از تولید تجاری، در دوران تیموری و صفوی، در شهرهای مختلف تبدیل به جریانی تنومند می‌گردد. [۲] ویژگی‌های منحصر به فرد این نحله هنری - به ویژه از آن جهت که متعلق به ذائقه‌ی عامه مردم است و کمتر در قید الگوهای الزام‌آور قرار می‌گیرد - در نوآوری و ابداع حائز اهمیت فراوان است؛ به طوری که با بررسی نگاره‌های تولید شده در فاصله سده‌های هشتم و یازدهم می‌توان دریافت که چگونه برخی از گونه‌های کاملاً ایرانی هنر نقاشی از قبیل قلمدان‌نگاری، گل و مرغ و پیکره‌نگاری، - از رهگذر تاکید و درشت‌نمایی عناصر صرفاً تزئینی پس زمینه‌ی و حذف تدریجی روایت - از دل همین جریان هنر غیررسمی پدید می‌آید. [۳]

ساختار اجتماعی ایران، از سده‌های پس از اسلام، عموماً به سبب هجوم‌های مکرر خارجی و فقدان امنیت داخلی - به ویژه در محیط‌های شهری - با روی‌آوری به نوعی ساختار صنفی و گروه‌بندی‌های اجتماعی در قالب فِرَق و سازمان‌های دینی و اجتماعی، سعی نمود که علاوه بر تامین امنیت، فضای لازم را برای نوعی سازوکار اقتصادی ایجاد نماید. ماحصل چنین کوشش‌هایی ایجاد صنوف و نظام‌های سلسله‌مراتبی از استاد-شاگردی بود (آژند، ۱۳۹۱). این وضعیت که حداقل تا دوره مشروطیت کم و بیش ادامه داشت توانست با ایجاد سازوکار قوی از تولید و ترویج آثار هنری، به تدریج حتی کارگاه‌ها و کتابخانه‌های درباری را نیز - نه تنها از نظر ذائقه و سبک تولیدات هنری، بلکه حتی در احوالات و رفتارهای اجتماعی - تحت تاثیر خود قرار دهد. [۴] با این وجود جریان عمومی تاریخ‌نگاری هنر در ایران، به سبب تاکید بیش از اندازه بر اهمیت دولت و هنر رسمی، نقش افراد و سازمان‌های درون نهاد اجتماعی را در تغییر و تحولات مکاتب نادیده گرفته است.

اشکال دیگر وارد شده بر رویکرد تاریخ‌نگاری کلاسیک درباره‌ی هنر ایران، عمدتاً معطوف به ابتناء آن بر استعاره روانشناختی تکاملی می‌باشد. نویسندگان غربی عموماً با رویکردی فروتنانه - که البته تظاهراتی آشکار در آن نمایان است - هنر ایران را از سده یازدهم به بعد به سبب اتخاذ برخی از اسلوب‌های غربی بازنمایی و تلفیق آن با هنر بومی، به عنوان نحوی از انحطاط و سیر قهقرایی معرفی می‌نمایند؛ به گونه‌ای که بسیاری از این نوشته‌ها، هنر نگارگری ایران را در دوران پس از قرن یازدهم به بعد فرو گذاشته و بررسی نمی‌کنند، [۵] یا به نحوی مختصر و همراه با نوعی اظهار تاسف به بررسی انتقادی آن می‌پردازند. در حالی که تدقیق در آثار تولید شده، به ویژه در دوران زندیه و

قاجار، نشان می‌دهد که هنرمندان ایرانی با تلفیق استادانه فنون غربی با اسلوب‌های هنری ایران و بهره‌گیری از مواد جدید در خلق اثر هنری، به نوعی مکتب ویژه و شکوهمند دست یافتند که تقریباً بی‌نظیر است و در حالی که نمونه‌های مشابهی از هنر کتاب نگارگری در هند گورکانی و ترکیه عثمانی می‌توان یافت؛ هنر پیکره نگارگری قاجاری تقریباً بی‌همتا است. چنین رویکردی در سبک نگارگری کلاسیک، حتی در هنر غربی هم مشاهده می‌گردد؛ به گونه‌ای که اغلب تاریخ‌های هنر مرسوم که به هنر غرب می‌پردازند آنجا که به هنر مدرن می‌رسند تقریباً با نوعی سردرگمی در تبیین مواجهه می‌شوند.

سبک نگاری کلاسیک بر پایه آنچه که از تاریخ نگاری سنتی به ارث برده که شامل جستجوی خاستگاه و غایت ویژه برای هر نوع سیورورتی است با تأکید بر سرچشمه‌های هنر نگارگری در هنر مانوی و نقاشی ساسانی هر آنچه از نگارگری قرون هشتم تا پانزدهم را که از رهگذر ابداع و خلاقیت از چهارچوب‌های این خاستگاه (هنر قبل از اسلام) و غایت (تشکیل مکتب ایران) عدول می‌کند را نوعی انحطاط می‌شمرد (گویا که تمامی نگارگران ایرانی به گونه‌ای خودآگاه موظف به شکل‌دهی و حفظ نوعی مکتب ایرانی بوده‌اند). به گونه‌ای متناقض نما رویه "حل مسأله" در رویکرد کلاسیک در مورد هنر ایران بجای بازنمایی تبدیل به نحوی ضدیت با بازنمایی طبیعت گرایانه می‌شود و هر کجا که نشانه‌هایی از توجه هنرمند ایرانی به تلاش برای بازنمایی ناتورالیستی دیده می‌شود محکوم می‌گردد. [6]

## ۶. بازنگری در سبک شناسی هنر اسلامی؛ راهکارها و اسلوب‌ها

شواهدی از وجود کارگاه‌های درباری در تولید آثار هنری- بویژه کتاب نگاری- از دوران غزنویان و آل‌بویه (در قرن چهارم) وجود دارد با این وجود مدارک قطعی در این زمینه بخصوص از سده هفتم هجری و از دوره ایلخانیان نشان دهنده سهم بارز حکومت‌ها در تولیدات هنری بوده است و با این وجود جریان قوی هنر غیر رسمی همواره سهم قابل توجهی از تولیدات هنری را در سده‌های پس از اسلام داشته است. این تولیدات اگرچه به لحاظ کیفی فاخر و پرهزینه بودن به پای تولیدات حکومتی نمی‌رسند با این وجود به دلایلی همچون حضور در بازار رقابت و فروش؛ ذائقه واقع‌گرایانه طبقه عامه بدایع و عجایب نگاری و ... حائز نوع‌آوری‌های فراوانی هم در شکل (فرم) و هم محتوا بوده‌اند. تأثیر چنین جریانی در هنر درباری به وضوح مشاهده می‌شود علاوه بر این همان گونه که ذکر شد زمینه ساز پیدایش بسیاری از انواع بدیع از هنرهای کاملاً بومی بوده است که امروزه جایگاه والایی دارند.

عموماً در تاریخ نگاری مرسوم؛ این رویه‌های غیر رسمی از هنر؛ به گونه‌ای عمدی حائز مرتبه‌ای حاشیه‌ای شده و چندان دقتی در بررسی آنها صورت نمی‌گیرد. به نظر می‌رسد با وارونه سازی اولویت‌ها در دستاوردهای هنری میتوان از این رویه معیوب گریخت. اهمیت وارونه سازی را در کلام فوکو میتوان باز شناخت آنجا که تأکید می‌کند " اصل واژگونی در پی آن است که سبک گفتمان حاکم بر نگاه تاریخی یا فلسفی را کالبد شکافی و در واقع ساحت نا- اندیشیده آن را بررسی می‌کند " (Foucault, 1977, 229).

در واقع با عمل واژگونی میتوان با طرح تفسیر و تعبیری مقابل سنت یا مکتبی خاص زمینه اندیشه‌ای تازه را مهیا نمود. در اینجا با تأکید بر کیفیت و کارکرد دستاوردهای جریان غیررسمی هنر میتوان کیفیت و شیوه‌های هنری سده‌های گذشته را مورد بازنگری دقیق قرار داد. همینطور با رد نظریه پیوستگی تولیدات آثار هنری معطوف به ایجاد مکتب ایرانی؛ میتوان جنبه‌های گوناگون گسست؛ دگرگونی و در نتیجه خلاقیت را بازیابی کرد. این همه مستلزم دقت در برخی روایت‌های مکتوم و گاه مغفول در جریان تولید آثار هنری در گذشته می‌باشد.

نسبت دادن برخی مفاهیم متافیزیکی و معنوی به سازوکار تولید اثر هنری در گذشته اگرچه به گونه‌ای مثبت به بازشناسی هنر این سرزمین کمک نموده است اما در مقابل موجب نادیده گرفته شدن طیف عظیمی از آثار هنری شده است که نحوی از واقعگرایی و جذابیت عامیانه را منظور داشته است. چنین معنا جویی البته سنتی دیرینه در فلسفه و تاریخ نگاری غربی دارد. اینکه پشت هر چیزی باید معنایی عمیق نهفته باشد سبب انحراف‌های بسیاری در اندیشه غربی گشت به نحوی که بسیاری از امور بسیار واضح و روشن به نفع خلق معانی غریب از بررسی‌ها کنار گذاشته شده‌اند. آنچه که در این مورد میتواند به بازشناسی هنر ایران کمک نماید توجه به سازوکارهای تولید هنری در جهت جلب مخاطب؛ فروش آثار و ایجاد کاربرد است و همانگونه که گلدمن تأکید می‌کند " حساسیت هنرمند با مجموعه فرایندها و تحولات تاریخی پیرامونش پیوند می‌خورد و وی به ملموس‌ترین شکل؛ عام‌ترین مسائل اساسی زمانه‌اش؛ نه مصادیق آگاهی و باورها؛ بل واقعیت را به شیوه‌ای زنده بیان می‌کند. به گونه‌ای که در پرتو این بررسی میتوان دریافت اعمال فرمانروایان چه تأثیراتی بر انسان‌های زمانه‌شان داشته و چه واکنشی را در آنان برانگیخته است و بطور خلاصه به هر آن چیزی پی‌برد که ممکن است فراتر از جزئیات روایی یا عالمانه؛ از رهگذر همین جزئیات؛ پیوند انسانی منفی یا مثبتی را میان ما و گذشتگان برقرار کند (گلدمن و دیگران؛ ۱۳۸۰؛ ص ۲۱۶).

همانطور که گفته شد تاریخ نگاری هنر ایران به شکل امروزی و با سابقه‌ای کمتر از یک سده عموماً متأثر از رویکرد مرسوم تاریخ‌نگاری هنر کلاسیک بوده است که ریشه در اندیشه‌های فلسفی و تاریخی آلمانی دارد این رویکرد نه تنها در تبیین تاریخ هنر غربی بلکه در دیگر ملل نیز با نارسایی‌های اساسی همراه بوده است. این ناکارآمدی‌ها عموماً به زمینه‌های متافیزیکی غربی در تفسیر تاریخ که شامل جستجوی خاستگاه؛ پیوستگی و قائل شدن نحوی صیوریت در جهت تکامل و پیشرفت بر آن است بر می‌گردد. در این میان تلاش برای جستجوی خاستگاه و قائل شدن نوعی پیوستگی و تکامل در جهت ابداع مکتبی فاخر و ایرانی (به گونه‌ای خودآگاه در نزد هنرمندان) اغلب سبب شده است جنبه‌های نوآورانه و بدیع که عموماً توسط هنرمندان خارج از جریان رسمی خلق شده‌اند نادیده گرفته می‌شود و حتی نوعی انحراف و انحطاط فرض می‌شود.

این مقاله با طرح برخی اسلوب‌ها از جمله وارونه‌سازی اولویت‌گذاری‌ها در آثار هنری؛ جستجوی گسست‌ها و استثنا-ها و در سیر تاریخی خلق آثار هنری و رهگیری اثرگذاری جریان قوی هنر غیررسمی بر جریان عمومی هنر در صد است زمینه‌های بازنگری در سبک‌شناسی هنر (هنرهای تجسمی) پس از اسلام ایران را مورد تأکید قرار دهد.

## پی نوشت

۱- این تلاش‌ها که عموماً در حیطه‌ی ادبیات صورت گرفته است با کوشش در تقسیم‌بندی مکاتب متنوع شعر و نثر فارسی به دو نحله‌ی خراسانی و عراقی (مبتنی بر تقسیم‌بندی کلاسیک و رمانتیک در هنر غرب) و نسبت دادن این دو نحله به ذائقه‌ی دو گروه فرادستان و فرودستان و ملحوظ داشتن مکاتب دیگر چون هندی و بازگشت به عنوان نحله‌های خرد از این دو جریان، سعی نموده‌اند جنبه‌های اجتماعی معقول در تاریخ‌نگاری کلاسیک هنر را احیا نمایند. با این وجود همان‌طور که خود این صاحب‌نظران اذعان دارند چنین تقسیم‌بندی - از آن رو طبقات متمایز اجتماعی در ایران حداقل تا دوران پس از مشروطیت پدید نیامدند - قدرت تبیین‌کنندگی بالایی را نداشته است. نگاه کنید به: آریان پور، امیرحسین (۱۳۹۱)؛ جامعه‌شناسی هنر.

۲- به طور مثال بدایق قزوینی درباره هنر کتاب‌نگاری در شیراز می‌نویسد «...» در هر خانه‌ی این شهر زن کاتب است و شوهر مصور، دختر مذهب و پسر مجلد، بنابراین یک خانواده می‌تواند هر نوع کتابی را تولید کند؛ در شیراز تولید هزار نسخه‌ی مصور در خلال یک سال امکان‌پذیر است». برای آگاهی بیشتر مراجعه کنید به :

# سومین کنفرانس الگوی اسلامی ایرانی: مشرف

## واکاوی مفاهیم و نظریه‌های رایج توسعه و تجارب ایران و جهان: بر سویی نظریه اسلامی ایرانی: مشرف

اردیبهشت و خرداد ۱۳۹۳

۳- برای سیر تدریجی تحولات، تصاویر زیر را بنگرید: (تصاویر ۱۹، ۲۰، ۲۵، ۳۷، ۴۰، ۵۲، ۵۸، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳)؛ در کتاب: کن‌بای، شیلا (۱۳۸۹)؛ نقاشی ایرانی.

۴- گزارش‌های مکرری وجود دارد که هنرمندان شاغل در دربارها به رفتارها و ذائقه‌های گروه‌های مختلفی از طبقات اجتماعی گرایش پیدا می‌کنند؛ علاوه بر محمد سیاه‌قلم که عجایب‌نگاری و علاقه‌ی وی به ترسیم دیو و اجنه باعث اخراج او از دربار گردید، بسیاری از هنرمندان دوره‌ی تیموری و از جمله جامی و بهزاد به گروه‌های متصوفه و فرقه‌نقشبندیه - که فرقه‌ای هنرمند در قالب صنف بود - گرایش داشتند (پاکباز، ۱۳۷۹، صص ۷۹-۷۸؛ سجادی، ۱۳۷۸) در دوره عباسی نیز رضاعباسی و میرعماد به جماعت کشتی‌گیران رغبت داشتند (قاضی‌احمد قمی، ۱۳۶۶، ۱۵۰؛ اسکندریبیک منشی، ۱۳۰) همین‌طور صادقی‌بیک افشار، قلندری پیشه کرد و به سیاحت پرداخت (آژند، ۱۳۹۱، ۹۸).

۵- از جمله منابع زیر:

- گری، بازیل (۱۳۸۵)؛ نقاشی ایرانی؛

- پوپ، آرتور آپهام (۱۳۸۹)؛ سیری در هنر ایران (جلد پنجم)؛

- (۱۳۸۹)؛ شاهکارهای هنر ایران.

۶. به در مورد معین مصور، شفیع عباسی و ... دیده می‌شود.

## فهرست منابع

- آریان پور، امیرحسین (۱۳۹۱)؛ جامعه‌شناسی هنر، تهران، نشر گستره، چاپ ششم.
- آژند، یعقوب (۱۳۹۱)؛ از کارگاه تا دانشگاه، تهران، موسسه‌ی تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متین»، چاپ اول.
- اسکندریبیک منشی (۱۳۵۰)؛ تاریخ عالم‌آرای عباسی (جلد ۱)، تصحیح ایرج افشار، تهران، امیرکبیر، چاپ اول.
- اشیولر و دیگران (۱۳۸۸)؛ تاریخ‌نگاری در ایران، ترجمه یعقوب آژند، تهران، نشر گستره، چاپ دوم.
- بکولا، ساندرو (۱۳۸۹)؛ هنر مدرنیسم، ویراستار ارشد: روئین پاکباز، تهران، نشر فرهنگ معاصر، چاپ دوم.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۶)؛ نقاشی ایرانی از دیرباز تاکنون، تهران، انتشارات زرین و سیمین، چاپ ششم.
- پوپ، آرتور آپهام (۱۳۸۹)؛ شاهکارهای هنر ایران، ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران، شرکت علمی و فرهنگی، چاپ پنجم.
- پوپ، آرتور آپهام (۱۳۸۹)؛ سیری در هنر ایران (جلد پنجم)، گروه مترجمان، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول.

## سومین کنفرانس الگوی اسلامی ایرانی: مشرف

### واکاوی مفاهیم و نظریه‌های رایج توسعه و تجارب ایران و جهان: بر روی نظریه اسلامی ایرانی: مشرف

اردیبهشت و خرداد ۱۳۹۳

- سجادی، س (۱۳۷۸)؛ مقدمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوف، تهران، انتشارات سمت، ج هفتم، چاپ سوم.
- قهیمی فرد، اصغر (۱۳۸۶)؛ تاثیر الگوهای مدیریت هنری بر محتوا و فرم هنر ایرانی (مقاله)، عنوان کتاب: مقالات اولین هم اندیشی مدیریت هنری، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، چاپ اول.
- فوکو، میشل (۱۳۹۱)؛ نیچه، تبارشناسی، تاریخ (مقاله)، عنوان کتاب: از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، لارنس کوهن، ویراستار ارشد: عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی، چاپ هشتم.
- قاضی، احمد منشی قمی (۱۳۶۶)؛ گلستان هنر، تصحیح سهیلی خوانساری، تهران، انتشارات منوچهری، چاپ اول.
- کن‌بای، شیلا (۱۳۸۹)؛ نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران، انتشارات دانشگاه هنر، چاپ چهارم.
- کوهن، تامس (۱۳۹۱)؛ ساختار انقلاب‌های علمی، ترجمه سعید زیبا کلام، تهران، انتشارات سمت، چاپ سوم.
- گری، بازیل (۱۳۸۵)؛ نقاشی ایرانی، ترجمه عربعلی شروه، تهران، انتشارات دنیای‌نو، چاپ دوم.
- گلدمن، لوسین و دیگران (۱۳۸۰)؛ جامعه، فرهنگ، ادبیات، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران، نشر چشمه، چاپ اول

- Foucault Michel (1977); The Archeology of Knowledge, London, Tavistock

- McCullagh, C. Behan (2004); The Logic of History; Putting Postmodernism in Perspective; Fontaine NY, 1st ed.

- Minor, Vernon Hyde (2001); History of Art History, Peentice Hal, 2nd ed.

- Sousavar, A (1992); Art of the Persian Court, NY, 1st ed.

## Abstract

During the recent centuries, historiography of art has been dealt with different approaches. Never the less a German course- that can be called classical historiography of art- due to its empirical methods & an attitude based on the evolutionary viewpoint, has been vastly regarded & employed – specially by those of American historians- in compiling an illustrating of art history. Today classical approach as a dominant method is being increasingly applied to illustrate the art trends of non- European countries & Iran as well. Except some preferences, the classical Approach deals with some fundamental deficiencies in illustrating what makes it so incapable- specially about the stylistics of non- European & American cultures, lies on its extremely reliance on a kind of “zeitgeist” (the spirit of era) - depended on the government-& on the other hand vastly denying of other factors such as social structures in producing art works. This research that has been done by library method & an historical-analytical attitude, along with criticizing the deficiencies of the usual historiography of art, is to identifying of the social structures of Iranian society in an interwoven system of various forces including the casts & social groups- in which the artists & craftsman is the focal point- & also noticing to the role of nonofficial art- stream in fundamental alteration of Iranian art, specially miniature to illustrate the dimensions of an appropriate & realistic approach to stylistics of Iranian art.

Key- words: **Historiography of art, Iran, stylistics, illustration, classical approach.**