پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
بررسی مناسبات مفاهیم سبک‌شناسی و تعیین جایگاه آن‌ها در هنرهای تجسمی
دوره یازدهم، شماره۲۷، بهار ۱۴۰۱ ۱-۱۵
۱

مرتضی صدیقی‌فرد[۱] مهدی مقیم نژاد[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰،۵،۱۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰،۱۲،۱۳ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱،۲،۲۲

DOI: 10.22055/PYK.2022.174880 **DOR:** 20.1001.1.23224622.1401.11.27.1.5
URL: paykareh.scu.ac.ir/article_17488.html

ارجاع به این مقاله: صدیقی‌فرد، مرتضی و مقیم نژاد، مهدی. (۱۴۰۱). بررسی مناسبات مفاهیم سبک‌شناسی و تعیین جایگاه آن‌ها در هنرهای تجسمی. پیکره، ۱۱(۲۷)، صص.۱-۱۵

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Investigating the Relationship between Stylistic Concepts and Determining their Place in the Visual Arts.

مقاله مروری

بررسی مناسبات مفاهیم سبک‌شناسی و تعیین جایگاه آن‌ها در هنرهای تجسمی*

چکیده

بیان مسئله: اصطلاحات سبک‌شناسی مفاهیمی هستند که پیوسته در میان مباحث هنری مورد استفاده قرار می‌گیرند. مشابهت و نزدیکی معنایی این مفاهیم و همچنین عدم وجود یک مرزبندی صریح میان آن‌ها، زمینه‌ساز ایجاد نوعی درهم‌آمیختگی و آشفتگی مفهومی شده است. لذا تعیین جایگاه آن‌ها و نسبت‌شان با یکدیگر، هم به امر خوانش متون هنری و هم به درک جایگاه آثار و هنرمندان کمک می‌کند.

هدف: این پژوهش با مرکزیت قرار دادن مفهوم سبک و بر اساس نسبت مفاهیم سبک‌شناسی دیگر با آن، به‌دنبال تبیین حد و مرز معنایی مفاهیم سبک‌شناختی است که دائم با یکدیگر اشتباه گرفته می‌شوند و به‌جای یکدیگر مورد استفاده قرار می‌گیرند.

روش پژوهش: منابع این پژوهش کتابخانه‌ای و روش ارائه آن توصیفی و تحلیلی است. با استفاده از منابع کتابخانه‌ای مفاهیم مشابه مفهوم سبک مورد بررسی قرار گرفته و رابطه بین آن‌ها و مفهوم سبک تعیین شد.

یافته‌ها: این پژوهش با بررسی‌های صورت گرفته به این نتیجه رسید که مفاهیمی نظیرِ مکتب، جنبش، روش هنری، سبک بصری، فرم، محتوا، مُد، تکنیک و ژانر دائماً به‌صورت اشتباه به‌جای یکدیگر مورد استفاده قرار می‌گیرند. لذا با تبیین مفهوم دقیق هر کدام از این اصطلاحات و بررسی نسبت‌شان با مفهوم سبک، به این نتیجه می‌رسیم که سبک، ژانر و مُد، روش‌های مختلف هنری هستند و هر کدام، بسته به رویکردی مختص به خود، تحت تأثیر مؤلفه‌ها و زیر شاخه‌هایی مثل تکنیک، فرم، محتوا و ... قرار دارند. افزون بر این مشخص شد که مکتب و جنبش اگرچه مرزهای مفهومی نزدیکی دارند، اما ریشهٔ اصلی تمایز آن‌ها در مکانمندی‌شان است.

کلیدواژه

سبک‌شناسی، هنرهای تجسمی، سبک، مکتب، ژانر

۱. نویسنده مسئول، کارشناس ارشد عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
Email: Morteza.sedighifard@gmail.com.
۲. استادیار گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد عکاسی نویسندهٔ اول در دانشگاه هنر تهران با عنوان«بررسی مفهوم سبک در عکاسی؛ مورد پژوهی جنبش پیکتوریالیسم ۱۸۹۰ تا ۱۹۲۰)» به راهنمایی نگارنده دوم است.

مقدمه

سبک‌شناسی به‌عنوان یکی از مهمترین علوم مرتبط به هنر و آثار هنری، از مفاهیم و اصطلاحاتی تشکیل شده که در متون و گفتگوهای هنری مورد استفاده قرار می‌گیرند. این پژوهش قصد دارد مشابهت‌های معنایی در رابطه با این مفاهیم را مرزبندی نماید. از آنجایی که مفهوم سبک در میان مفاهیم سبک‌شناسی جایگاه ویژه‌ای دارد و سایر اصطلاحات پیرامون آن ایجاد می‌شوند، این پژوهش نیز با مرکزیت قرار دادن سبک و بر اساس نسبت مفاهیم دیگر با آن، در پی تعیین و تبیین حد و مرز معنایی آن‌ها می‌باشد. برای رسیدن به این منظور، مفاهیم قریب به مفهوم سبک مورد مداقه قرار گرفته و نسبت هر کدام با سبک مشخص می‌شود. نخست با استفاده از منابع و نظریات مختلف، به تعریف هر کدام از مفاهیم پرداخته شده و سپس نسبت آن با مفهوم سبک سنجیده می‌شود. در نهایت با استفاده از چارچوب نظری به‌دست آمده، پس از وارسی مفاهیم مد نظر، بررسی تناسبات این مفاهیم با یکدیگر مورد نظر قرار خواهد گرفت تا به مسئلهٔ پژوهش پاسخ داده شود.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از لحاظ ماهیت نوشتاری توصیفی-تحلیلی است که اطلاعات مورد نیاز آن به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوردی شده و سپس داده‌های حاصل از این مرحله، که مشتمل بر طیف گوناگونی از نظریات اندیشمندان و منتقدان هنری است، به روش کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

یکی از پژوهش‌های انجام گرفته شده در حوزه سبک‌شناسی آثار هنری، پایان‌نامه با عنوان «الگوهای مؤثر و پدیدآورندهٔ سبک شخصی در انیمیشن؛ مطالعهٔ موردی آثار چهار فیلمساز تجربی از هیئت ملی فیلم کانادا» «شجاعی» (۱۳۹۴)، این پژوهش که به بررسی مفهوم سبک شخصی و مؤلفه‌های سبک‌ساز توجه کرده، تنها به واکاوی این مفهوم در هنرهای نمایشی به‌خصوص فیلم و انیمیشن می‌پردازد و سخنی در باب این مفاهیم در حوزهٔ تجسمی به میان نمی‌آورد. پایان‌نامه با عنوان «ویژگی‌های سبکی سینمای محمدرضا اصلانی» «شیرازی» (۱۳۹۷) پژوهش دیگری است که با توجه به نظریات چند اندیشمند در حوزهٔ نقد هنری، سبک را واکاوی می‌کند. با این حال این پژوهش نیز توجه موردی بر آثار یک هنرمند دارد و در پی یافتن معنای سبک شخصی در سینما می‌باشد. علاوه بر این دو مورد پژوهش‌های دیگری در حوزه‌های مختلف هنر انجام شده‌اند که اشاراتی جزئی به مفاهیم مختلف سبک‌شناسی دارند. به‌عنوان مثال در زمینهٔ عکاسی، پایان‌نامه با عنوان «سبک‌ها و مکاتب عکاسی» «ستاری» (۱۳۶۷) وجود دارد که بخش بیشتر آن ترجمهٔ کتاب درسی دانشجویان رشته عکاسی دانشکدهٔ فیلم و تلویزیون پراگ است و در آن به معرفی سبک‌های عکاسی در گذری تاریخی اشاره می‌شود. این رساله کمی بعد با دو عنوانِ «عکاسی در قرن بیستم» و «سیر تحول عکاسی» به‌عنوان کتاب درسی رشتهٔ عکاسی در آمد. علاوه بر این در حوزهٔ عکاسی پایان‌نامه با عنوان «بررسی گرایش‌های سبکی در عکاسی هنری ایران» «کردونی» (۱۳۹۵) به مفهوم ژانر پرداخته و با بیان نظریات مختلف راجع به تقسیم‌بندی‌های ژانری، به ژانرهای مختلف عکاسی هنری در ایران اشاراتی می‌نماید. «زمانی بابگهری» (۱۳۹۳) بررسی سبک آبستره (انتزاعی) در تصویرسازی کتاب کودک، این پژوهش به تعریف سبک، سبک در تصویرسازی، هنر آبستره (انتزاعی) و واقعیت تاریخی آن، انتزاع در

تصویرگری، تصویرسازی کتاب کودک، تصاویر انتزاعی در کتاب‌های کودک و نمونه‌های آن پرداخته و در انتها به معرفی چند کتاب به شیوه آبستره (انتزاعی) و تصاویری از کتاب‌ها می‌پردازد. «معین الدینی، نادعلیان و مراثی» (۱۳۹۳) بررسی مفهوم و جایگاه سبک هنری در هنر عامه، این پژوهش ضمن تعریف و برشمردن مهمترین ویژگی‌های هنر عامه، به بررسی نقش و جایگاه سبک در آن می‌پردازد. در میان منابع غیر فارسی نیز مواردی مورد بررسی قرار گرفت. به‌عنوان مثال رساله دکتری «Bradley» (۲۰۱۵) با عنوان « Pictorial representation and the significance of style»، به بررسی مفهوم سبک در آرای نظریه‌پردازان مختلف می‌پردازد. همچنین این رساله تمایزی میان انواع مختلف سبک را مطرح می‌کند، با این حال به تعیین نسبت مفهوم سبک با سایر مفاهیم سبک‌شناختی توجهی ندارد.

سبک

سبک، مفهومی است که در درک و شناخت صحیح آثار هنری نقشی به‌سزا و مهم دارد، با این حال تعیین معنای دقیق آن کار آسانی نیست. جهت دستیابی به درک درستی از مفهوم سبک، نخست می‌بایست تفاوت میان سبک عمومی و سبک فردی مشخص گردد. بدیهی است که در هر حالت، منظور سبکی متفاوت می‌باشد. یکی از نظریه‌پردازان اصلی چنین تمایزی بین سبک عمومی و فردی، «ریچارد ولهایم»[1] می‌باشد که این تفاوت را با استفاده از اصطلاح واقعیت روان‌شناختی[2] تشریح می‌نماید. به عقیدهٔ ولهایم فقط سبک‌های فردی دارای واقعیت روان‌شناختی هستند؛ در حالی که سبک‌های عمومی، تنها در خدمت یک هدف می‌باشند که آن طبقه‌بندی آثار هنری است. از نظر «ولهایم»، داشتن واقعیت روان‌شناختی به این معنی است که سبک فردی بخشی از اندوختهٔ ذهنیِ هنرمند بوده و تأثیر به‌سزایی در نحوهٔ کارش دارد، در حالی که سبک‌های عمومی فقط برای سازماندهی و طبقه‌بندی آثار، مورد استفاده قرار می‌گیرند که متعاقب آن نتیجه می‌گیرد که سبک‌های عمومی فاقد ارزش توضیحی هستند (Wollheim, 1987, p. 194). بدون شک می‌توان این ادعا را پذیرفت که سبک‌های عمومی نقش اساسی در تفسیر و درک تصاویر دارند؛ اما نکته‌ای که نباید از نظر دور بماند این اصل است که سبک فردی رابطه‌ای درونی و عمیق‌تر با خود هنرمند دارد. لذا با این که نقش سبک‌های عمومی در تفسیر آثار بسیار مهم است و امکان درک درست تصاویر در جایگاه تاریخ هنر را فراهم می‌آورند، اما به درون هنرمند خالق اثر راهی ندارند. در حالی که سبک‌های عمومی متأثر از شیوهٔ کاری تک تک هنرمندان هستند، فقط آنگاه که چیزی کاملاً شخصی را منتقل کنند بخشی از یک سبک فردی محسوب می‌شوند. در نهایت می‌توان چنین نتیجه گرفت که سبک‌های عمومی بخشی از منابع یک هنرمند را در روند خلق آثارش تشکیل می‌دهند و از آن‌ها می‌توان برای طرح‌ریزی و قالب‌بندی یک اثر استفاده کرد (Bradley, 2015, p. 47).

مکتب[3]

مفهوم مکتب هنری به یک واحد تأثیرگذار اطلاق می‌شود که به‌وسیلهٔ گروهی از هنرمندان شکل گرفته و بر سر اصولی با یکدیگر توافق دارند. گاهی این اصول و مرام مشترک به‌صورت یک بیانیه[4] انتشار می‌یابد (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ۵۳۵). اصولاً واژهٔ مکتب را بر اساس نقشی که در جمله ایفا می‌کند به‌صورتی متفاوت معنا می‌کنند. همانطور که از معادل انگلیسی آن استنباط می‌شود، مکاتب بر پایهٔ اصولی بنا می‌شوند که در موقعیت زمانی و مکانی خاص

و در میان افرادی مشخص ایجاد شده‌اند. «پاکباز» در دایره‌المعارف هنر بر اساس محدودیت‌های زمانی و مکانی و شرایط آن‌ها، مکتب را در سه معنای مختلف ارائه می‌کند. در اولین معنا، مکتب بر اساس مرزبندی‌های جغرافیاییِ خاستگاه آثار هنری و تفکر خاص حاکم بر آن سرزمین‌ها شکل می‌گیرد (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ۵۳۵). «شمیسا» دربارهٔ این تعریف از مفهوم مکتب اشاره می‌کند که آن‌ها از کشور محل پیدایی و نشو نمای خود به کشورهای دیگر نیز منتقل می‌شوند (شمیسا، ۱۳۹۴، ص. ۲۳). اما معنای دومی که برای مکتب در نظر گرفته می‌شود، رایج‌تر از سایر معانی است. در این تعریف، مکتب بر اساس سبک رایج هنری در منطقه و یا شهری مشخص، ایجاد می‌گردد. بیان این توضیح ضروری می‌نماید که در اینجا، فقط زمانی می‌توان هنرمندان یک منطقه یا شهر را در زمرهٔ مکتبی خاص قرار داد که آنان به مشارکت با یکدیگر برآیند. اما معنای سوم مکتب در مورد دستیاران یا شاگردان یک هنرمند خاص به‌کار می‌رود. در این معنا از مکتب، سبک شخصی پیشوای مکتب و مؤلفه‌های سبک‌شناختی آثار آن، نقشی اساسی در پیدایش ویژگی‌های اساسی و حتی بیانیه مکتب دارد. با تعمق در سه معنای متفاوتی که از مکتب ارائه شد، می‌توان سه مؤلفه اصلی مکتب را زمان، مکان و گروهی بودن در نظر گرفت. از سوی دیگر با توجه به وجوب نگرش و فردیت و ارزشمندی سبک هنرمندانی که در یک مکتب فعالیت می‌کنند، مکتب از همسانی مؤلفه‌های سبکی و شیوهٔ برخورد هنرمندان هم‌دوره و هم‌مشرب با یک اثر هنری پدیدار می‌شود (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ۵۳۵). به عبارت دیگر مکاتب همان جریانات مهم ادبی و هنری هستند که سلیقهٔ هنری حاکم در یک عصر و یا تمایل هنری در یک دوره، سبب می‌شوند که دو یا سه نسل بر فضای هنری یک حوزهٔ جغرافیایی تأثیر بگذارند. با این اوصاف به‌نظر می‌رسد که به‌وجود آمدن یک مکتب، مقوله‌ای شخصی و محصور به سلیقه و تکینگی هنرمند نیست، بلکه ماحصل ضوابط و شرایطی است که جملگی به شکل بیانیه مکتوب شده و یا به‌صورت قراردادی نانوشته میان اعضای یک گروه وجود دارند (شمیسا، ۱۳۹۴، ص. ۱۳). به‌عنوان مثال اگرچه اصول رئالیسم در ادبیات با بیانیه‌های «شانفلوری»[۵] و پیروان او نظیر «دورانتی»[۶] در مجله رئالیسم به‌صورت مکتوب انتشار یافت و تا سال‌ها نظریه‌پردازان رئالیسم ادبی به مشخص کردن قواعدی برای آن می‌پرداختند، اما رئالیسم در نقاشی بدون اصول مکتوب و با آثار «گوستاو کوربه»[۷] به یک مکتب مبدل شد (سید حسینی، ۱۳۸۷، ص. ۲۷۳). مکاتب دارای فراز و فرودهایی هستند و روزی در رفعت‌اند و احتمال دارد دیگر روز به حضیض گرفتار آیند. ممکن است در همان مدار ابتدایی خود به حرکت ادامه دهند و یا با به‌کارگیری دگرگونی‌هایی در بیانیه و خط فکری‌شان احیا شوند. با این وجود، آنچه مورد توجه است این که موقعیت مکانی و زمانی در شکل‌گیری آن‌ها نقش اساسی ایفا می‌کنند. نکته در خور نگرش دیگر در خصوص مکاتب این است که بیشتر آن‌ها در واکنش به مکاتب پیش از خود پا گرفته‌اند و یا در اعتراض و در واکنش به آن‌ها عمل می‌کنند. به‌همین دلیل است که تمام مکاتب در طلیعهٔ پیدایی‌شان، طلایه‌دار[۸] محسوب می‌شوند، اما با سپری شدن زمان از اهمیت آن‌ها کاسته شده و با تغییراتی روبه‌رو می‌شوند. دربارهٔ تفاوت مکتب با سبک می‌توان چنین دیدگاهی را اتخاذ کرد که اصولاً مکتب بر اساس آنچه از نظر ولهایم دربارهٔ سبک عمومی مشاهده شد، به یک اعتبار در زیرشاخهٔ سبک عمومی جای می‌گیرد، اما به‌طور کلی در مفهومی گسترده‌تر نسبت به سبک قرار دارد. از سوی دیگر آنطور که شمیسا اعتقاد دارد، آنچه در رابطه با مفهوم مکتب نقشی مهمتر دارد فلسفه و بینش است و در مفهوم سبک، چیستی و چگونگی شگردهای هنری از اهمیت بیشتری برخوردار است. اگرچه هنرمندان یک مکتب در برخی از مبانی فلسفیدن و اندیشه دارای مشابهت‌هایی می‌باشند، با این حال امکان دارد که به لحاظ شیوهٔ بیان و نوع ارائه هنریشان، با هم تفاوت داشته باشند (شمیسا، ۱۳۹۴، ص. ۲۴). «رابینسون» پیرامون تفاوت بین مفهوم مکتب و سبک معتقد است

که هنرمند در طی مسیر خلق اثرش، به‌وسیله نوع نگرش و گرایشات ذهنی ناشی از شخصیتش، دست به تولید می‌زند که در نهایت به شکل‌گیری سبک فردی هنرمند می‌رسد. اما چنانچه این نگرش‌ها و گرایش‌های ذهنی میان افرادی خاص و در دورانی مشخص به‌وجود آیند، سبب پیدایش مکاتب می‌شوند که هر چه این ذهنیت‌ها از اهمیت و گستردگی بیشتری برخوردار باشند، مکاتبی بزرگتر و جامع‌تر پدیدار خواهند شد (Robinson, 1985, p. 227). در نهایت می‌توان چنین در نظر گرفت که سبک قسمت مهمی از مکتب است و با آن یک رابطهٔ جزء به کل دارد. وجه مشخصهٔ مکاتب، گروهی بودن و وجود مشترکات میان اعضا است، در حالی که سبک هم می‌تواند در میان گروهی خاص وجود داشته باشد و هم به‌صورت فردی نمود یابد؛ بنابراین وجود سبک، لازمهٔ ایجاد مکتب است. مکاتب با جریانات فکری و فلسفی عصر خود هماهنگ بوده و همراه با نوعی نگرش ویژه و مختص آن زمان و مکان عمل می‌کنند، لذا معمولاً در یک زمان در رشته‌های مختلف هنری پدیدار می‌شوند. مانند مکتب سورئالیسم که در نقاشی، عکاسی و سینما به‌صورت همزمان پدیدار شد. در اینجا مکتب با جنبش هنری وجه اشتراک زیادی دارد، لذا در ادامه به شفاف‌سازی مرز میان سبک، مکتب و مفهوم جنبش هنری اشاره می‌شود.

جنبش[۹]

جنبش هنری اصطلاحی است که بیشتر در عصر مدرن و پسامدرن جریان دارد. در واقع این اصطلاح حرکتی از سمت هنرمندانی است که دارای شیوهٔ اندیشه و عملکردی همانند هستند و در بازهٔ زمانی معینی مشغول به فعالیت می‌باشند. این تفکرات و عملکردها تحت تأثیر عوامل بسیاری نظیر تحولات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی هستند. همانند مکتب، جنبش نیز می‌تواند در یک حوزهٔ جغرافیایی مشخص و در یک گرایش هنری یگانه رواج یابد و یا به‌صورتی پرشمول بر بخش گسترده‌ای از جهان هنر اثر بگذارد. علاوه بر این، میزان پایداری زمانی جنبش‌ها، به بنیان و زمینه‌های به‌وجود آورنده و توسعه دهندهٔ آن‌ها وابسته است (مرزبان و معروف، ۱۳۸۸، ص. ۱۹۰). جنبش هنری وجوه اشتراک زیادی با مکاتب دارند که همین امر سبب شده تا برخی منتقدان، آن‌ها را با یکدیگر یکی دانسته و گاهی به‌جای هم به‌کار ببرند؛ اما باید این نکته را در نظر داشت که جنبش، اصطلاحی جدیدتر نسبت به مکتب است. می‌توان ریشهٔ تمایز اصلی میان جنبش و مکتب را در مبنا قرار گرفتن نقش مکان تصور کرد. بر این اساس، بنیانگذاران یک مکتب می‌بایست در یک مکان گرد هم آیند و بیانیه یا ایده‌های خود را با یکدیگر در میان گذاشته و آن‌ها را اظهار کنند (البته در آن نوع از مکاتب که فاقد بیانیه مکتوب است، چنین صدق نمی‌کند)، در صورتی که هنرمندان جنبش‌ها، اغلب بدون مشارکت و تجمع و ارتباط با یکدیگر به خلق اثر هنری می‌پردازند و اگرچه دارای تشابهات هستند اما امکان دارد از وجود یکدیگر بی‌خبر باشند (Boddy-Evans, 2018). به‌عنوان مثال «جنبش پاپ آرت»[۱۰] حاصل تشابه فکری چند تن از هنرمندان آمریکایی نظیر روی «لیکتن‌استاین[۱۱]، اندی وارهول[۱۲]، کلاس اُلدنبِرگ[۱۳] و جیم داین[۱۴]» با هنرمندانی در انگلیس مانند «دیوید هاکنی[۱۵] و ریچارد همیلتون[۱۶]» در دهۀ شصت میلادی بود (بکولا، ۱۳۹۷، صص. ۳۸۸-۴۰۶). علاوه بر مبحث وابستگی، عوامل دیگری زمینه‌ساز تمایز میان این دو اصطلاح می‌شوند. «ماریان اونز»[۱۷] در مقاله‌ای تحت عنوان «تمایز میان سبک هنری، مکتب و جنبش»[۱۸] به عواملی دیگر که در تمایز میان جنبش و مکاتب نقش دارند اشاره می‌کند. عواملی مانند واکنش آن‌ها نسبت به تفکرات و ایدئولوژی‌های پیش از خود، تداوم زمانی و ریشه‌های تاریخی آن‌ها، اهمیت ایدئولوژی و نظریه‌های تأثیرگذار، ارتباط اعضا در تبیین بیانیه و قواعد و چارچوب‌ها، و نهایتاً تم مشخص و هدف مشترک که بر تمایز مکاتب و جنبش‌ها اثر می‌گذارند (Boddy-Evans, 2018). تمایز میان

جنبش و سبک چنین است که در یک جنبش، خط فکری، سبک و درون‌مایه اصلی آثار همه اعضا دارای اشتراکاتی بوده و هر چه این امر بیشتر باشد، همبستگی و یکپارچگی جنبش بیشتر خواهد بود. وحدت سبک در درون یک جنبش، به معنای شیوهٔ بیانی هر هنرمند به تنهایی در نظر گرفته می‌شود. با توجه به آنچه بیان شد، به‌نظر می‌رسد که جنبش هنری نسبت به سبک فراگیرتر است و تعداد آثار و اعضای آن بیشتر هستند. مشخص است که لزوماً جنبش‌ها و مکاتب در میان گروهی از افراد جریان دارند، اما همانطور که در دیدگاه «ولهایم» دیده شد، سبک‌ها می‌توانند به‌صورت عمومی و فردی باشند و هر کدام جهان‌بینی و شیوهٔ بیانی خاصی را به نمایش گذارند (Wollheim, 1987, p. 194). اما آنچه می‌توان نتیجه گرفت این است که وقتی این شیوهٔ بیانی در معنایی گسترده‌تر به‌کار می‌رود، دیگر از ماهیت سبک خارج شده و آن مفهوم جدید، نزدیک به چیزی است که در تعریف به آن «روش هنری» گفته می‌شود. لذا در ادامه لازم است به شرح تمایز میان سبک و روش هنری پرداخته شود.

روش هنری[۱۹]

روش هنری چیزی است که از سبک در معنای فردی جامع‌تر بوده و متضمن گونه‌ای جهان‌بینی و شیوهٔ بیانی عام‌تر است (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ۲۷۵). روش هنری یکی از فراگیرترین طبقه‌بندی‌ها را برای شیوهٔ بیانی هنرمند در آثار هنری به‌دست می‌دهد که متأثر از جهان‌بینی حاکم در آثار و معنی و محتوای درونی آن‌ها است. می‌توان روش هنری را حاوی مجموعه‌ای از سبک‌ها دانست که در جهت هدفی خاص، ساخته و پرداخته می‌گردند. هنرمند چه به‌صورت خواسته و یا ناخواسته، به یکی از روش‌های هنری وابسته است و یا علقه‌ای نزدیک به آن داشته و در آن راستا به تولید اثر هنری می‌پردازد. گذشته از تعلق یک اثر به موقعیت جغرافیایی و زمانی خاص و این که توسط کدام هنرمند خلق شده است، در آثار مختلف امکان دارد از روش‌های هنری مشابهی استفاده شده باشد. در واقع به‌رغم تفاوت‌هایی که هنرمندان مختلف با سبک‌های متفاوت دارند، ممکن است از روش هنری واحدی بهره برده باشند؛ به‌عنوان مثال گروهی از هنرمندان نیمهٔ دوم قرن نوزدهم نظیر «کوربه، دومیه[۲۰]، میه[۲۱]» و ... را تحت عنوان رئالیسم می‌شناسند. در واقع سبک آن‌ها ویژگی‌های مشترک خاصی دارد که با ملاک قرار دادن آن، آثارشان را از سایر سبک‌ها مثل رمانتیک یا کلاسیک متمایز می‌سازند. اما در طول تاریخ مشاهده می‌شود که هنرمندان دیگری نیز وجود دارند که کمابیش این ویژگی‌های رئالیستی در آثار آنان نیز قابل رویت است؛ اگرچه مربوط به قرن ۱۹ نیستند. حال اگر سبک را مقوله‌ای در نظر گرفت که مربوط به زمان باشد و با گذر زمان تغییر کند، حضور یک هنرمند با مختصات رئالیسم در قرن پانزدهم چگونه قابل توجیه است؟ در پاسخ به این تناقض می‌توان گفت که یک نوع دیدگاه زیبایی‌شناختی خاص در بعضی مقاطع تاریخی وجود داشته که قادر است در دوره‌های بعدی نیز به‌وجود بیاید و تظاهرات و بازتاب آن به‌صورتی است که قابل رویت است. همانطور که با بررسی آثار نقاشی افرادی چون گوستاو کوربه، «پیتر بروگل[۲۲] و فرنان لژه[۲۳]»، اگرچه تفاوت‌های آشکاری در سبک شخصی آن‌ها مشاهده می‌شود، اما آثارشان در دستهٔ روش هنری یکسانی قرار می‌گیرند و آن رئالیسم است (پاکباز، ۱۳۹۸، ص. ۲۲).

سبک بصری[۲۴]

بیانات بصری درون یک اثر که متأثر از فرهنگ یک منطقهٔ جغرافیایی یا یک دورهٔ زمانی خاص است، سلیقهٔ بصری یک هنرمند را شکل می‌دهد. «داندیس»[۲۵] در کتاب «مبادی سواد بصری»، سبک‌های بصری موجود که تاکنون پدید آمده‌اند را به پنج دستهٔ کلی تقسیم می‌کند و معتقد است که این تقسیم‌بندی دربرگیرندهٔ تمام سبک‌های دوره‌های مختلف می‌باشد. او مدعی می‌شود که تمام آثار تاریخ هنر که بشر تاکنون خلق کرده، به سبک‌های بدوی، اکسپرسیونیسم، کلاسیک، تجملی و کاربردی تعلق دارند و اثری وجود ندارد که از این دسته‌بندی خارج باشد (داندیس، ۱۳۶۸، ص. ۱۸۲). با این حال دسته‌بندی سبک‌های بصری به مقولاتی خاص، عملی صرفاً قراردادی و فقط نشان‌دهندهٔ جزئی از منبع بسیار گسترده زبان بصری است که می‌تواند در خدمت هنرمند قرار گیرد.

فرم[۲۶]

فرم اصطلاحی بین‌المللی است که قدمت آن به یونان باستان باز می‌گردد. واژهٔ لاتینی Forma اگرچه با تغییراتی جزئی وارد زبان‌های دیگر شده است و دوام زیادی یافته، با این وجود همواره محل ابهام بوده است. از همان زمان که این واژه به‌عنوان معادل دو کلمهٔ یونانی eidos و morfe مورد استفاده واقع شد، که اولی بر فرم‌های ذهنی و دومی بر فرم‌های عینی و مشهود دلالت می‌کردند، این میراث دوگانه تا حدی بر ابهام معنای فرم اثر گذاشت. امروزه واژهٔ فرم به‌وفور در نقش سبک مورد استفاده قرار می‌گیرد و به‌طور کلی به چگونگی به خدمت گرفتن یک شیوهٔ بیان در رسانه‌ای مشخص اطلاق می‌شود. مفاهیم مختلفی در تضاد و مقابل واژهٔ فرم قرار دارند، مفاهیمی نظیر محتوا، ماده، عنصر، دستمایه و موضوع که تعدد آن‌ها بیانگر گستردگی حوزهٔ معنایی واژهٔ فرم است (تاتار کیه‌ویچ، ۱۳۸۱، ص. ۴۶). یک روش غالب در بحث دربارهٔ فرم، این است که در کنار محتوا تعریف شود. برای شفاف کردن تضاد بین این دو، بهتر است محتوا را معنای چیزی که بیان می‌شود و فرم را روشی که محتوا از طریق آن بیان می‌شود، تعریف نمود. محتوا چیزی است که اثر از آن تشکیل شده و در واقع ماهیت و ذات اثر می‌باشد، اما فرم مسیر و راه و روشی است که باعث می‌شود اثر ساخته شود. به عبارتی فرم، محتوای اثر را به‌کار می‌گیرد تا به نتیجهٔ مطلوبش برسد. اگرچه این نگاه باعث می‌شود تصور ما از فرم اثر وابسته به درک ما از محتوای اثر باشد، اما چه محتوای اثر به فرم آن وابسته باشد و چه برعکس، این دو غالباً در کنار یکدیگر تعریف می‌شوند و بدون در نظر گرفتن روش و شکل‌گیری و جایگاه آن در اثر، نمی‌توان به تعریف مشخصی از آن‌ها دست یافت (Caroll, 1999, p. 134). بنابراین با وجود تفاوت در مفهوم فرم و محتوا در تحلیل اثر، عناصری درهم تنیده هستند که به نحو جدایی‌ناپذیری به‌هم گره خورده‌اند. «تاتار کیه‌ویچ»[۲۷] در بررسی فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی به معانی مختلف فرم می‌پردازد. او نیز نخست دربارهٔ رابطه میان فرم و محتوا معتقد است زمانی که محتوا متضاد فرم در نظر گرفته شود، فرم به معنای نمود بیرونی و یا سبک خواهد بود؛ اما به عقیدهٔ او چنانچه ماده، متضاد فرم در نظر گرفته شود، آنگاه فرم به معنای ریخت و شکل معنا می‌دهد و اگر عنصر در معنای مخالف فرم قرار گیرد، فرم به معنای نظم و ترتیب و آرایش اجزاء خواهد بود. همچنین تاتارکیه‌ویچ نقش فرم را در درک صحیح هنر بسیار مهم ارزیابی کرده و در تاریخ زیبایی‌شناسی، پنج معنای متفاوت برای واژه فرم مشخص می‌کند.

فرم الف: در معنای اول، فرم معادل ترتیب، آرایش و یا نظم اجزاء در نظر گرفته شده است. در این حالت، متضادهای فرم عبارتند از عناصر یا اجزاء و یا قسمت‌هایی که فرم الف، آن‌ها را به‌هم پیوند داده و متصل ساخته

تا به یک کل برسند. به‌عنوان مثال انتظام ستون‌ها در یک رواق و یا نظم اصوات در یک ملودی، فرم آن‌ها می‌باشد. تاتار کیه‌ویچ بیان می‌کند که قدمت این نوع نگرش به فرم، به یونان باستان باز می‌گردد (تاتار کیه‌ویچ، ۱۳۸۱، صص. ۴۷-۵۵).

فرم ب: فرم ب آن چیزی است که به‌صورت مستقیم به حواس در می‌آید و متضاد آن، محتوا، مفهوم و معنا می‌باشد. به‌عنوان مثال در شعر، این فرم، صدای کلمات است و معنای کلمات محتوای اثر می‌باشند. البته گاهی دو معنای فرم‌های الف و ب را به غلط با هم یکی می‌انگارند، اما باید در نظر داشت که فرم الف، نوعی انتزاع است، بدین معنا که اثر هیچگاه نظم و ترتیب صرف نیست، بلکه مجموعه‌ای از اجزاء است که طبق آرایشی خاص سازماندهی شده است؛ اما از طرف دیگر فرم ب، که بنا به تعریف، به‌صورت مستقیم به حواس در می‌آید، مفهومی انضمامی است. البته می‌توان فرم‌های الف و ب را با هم ترکیب کرد و واژۀ فرم را به ایجاد نظم (فرم الف) در آنچه به‌صورت مستقیم به حواس در می‌آید (فرم ب) اطلاق کرد. تاتارکیه‌ویچ این فرم را تحت عنوان «فرم به توان دو» تعریف می‌کند (تاتار کیه‌ویچ، ۱۳۸۱، صص. ۵۳-۵۶).

فرم ج: فرم ج به معنای حاشیه و خطوط کناری شیء است و به‌طور معمول در گفتار روزمره به‌کار می‌رود. این فرم متضاد و قرینۀ ماده یا جوهر اثر است. تاتارکیه‌ویچ آن را شبیه به فرم ب می‌داند، اما تأکید می‌کند که هیچگاه نباید با آن یکی دانسته شود، بدین معنا که اگر رنگ و حاشیه در یک اثر با هم درک شوند، به فرم ب مربوط می‌شود اما حاشیه به تنهایی، مربوط به فرم ج است. فرم در این مفهوم مترادف با خطوط حاشیه‌ای، فیگور و شکل است. این مفهوم، نزدیک به مفهوم محیط مرئی است (تاتار کیه‌ویچ، ۱۳۸۱، ص. ۵۷).

فرم د: فرم د به معنای ذات مفهومی شیء است که ابتدا در فلسفه به‌وسیله ارسطو مطرح شد. اصطلاح دیگری که ارسطو برای این فرم به‌کار می‌برد entelechy بود. متضاد و قرینه فرم د عبارت است از وجوه عَرَضی شیء. او فرم را همان عمل، انرژی، غایت و نیز عنصر پویای هستی می‌دانست. فرم د در تاریخ زیبایی‌شناسی قدمتی همانند فرم الف دارد و حتی از فرم ب و ج نیز قدیمی‌تر است، اما کاربرد آن در زیبایی‌شناسی به قرن سیزدهم باز می‌گردد. زمانی که فیلسوفانی نظیر «آلبرت کبیر»[۲۸] مظمون فرم ارسطویی را به حیطۀ زیبایی‌شناسی وارد کردند و مفهوم جلا را با فرم ارسطویی ترکیب نمودند و سرانجام به این اندیشه رسیدند که زیبایی شیء مبتنی بر ذات مابعدالطبیعی آن بوده که در هیئت ظاهری آن نمود پیدا کرده است. زیبایی در نظر آنان عبارت بود از جلای فرم جوهری (فرم د) در ماده، که می‌بایست دارای تناسب صحیح (فرم الف) نیز باشد (تاتار کیه‌ویچ، ۱۳۸۱، صص. ۵۸-۶۰).

فرم ه: این فرم که مانند فرم د ریشه در اندیشه فلسفی دارد، نخست به‌وسیلۀ «کانت»[۲۹] متداول شد. مفهوم فرم ه در نظر کانت و پیروان او، مشارکت ذهن در عین مورد مشاهده است و متضاد و قرینۀ آن، عبارت از چیزی است که ذهن آن را تولید و عرضه نمی‌کند، بلکه از بیرون و از طریق مشاهده به ذهن عرضه می‌شود. در واقع این مفهوم ماتقدم فرم، به این دلیل در اشیاء پیدا می‌شود که از طرف ذهن بر آن‌ها تحمیل می‌گردد (تاتار کیه‌ویچ، ۱۳۸۱، صص. ۶۰-۶۱). در نهایت می‌توان معانی مختلف فرم در تقسیم‌بندی تاتارکیه‌ویچ را به‌صورت جدول ۱ زیر جمع‌بندی نمود.

جدول ۱. دسته‌بندی فرم از نگاه تاتارکیه‌ویچ. منبع: نگارندگان.

فرم	معنا	متضاد	مثال	ریشهٔ زمانی
الف	انتظام اجزاء	کل نظام	انتظام ستون‌های یک رواق	یونان باستان
ب	صورت ظاهری	محتوا یا مفهوم	صدای کلمات در شعر	بیستم میلادی
ج	طرح	ماده یا جوهر	حاشیه در آثار نقاشان	رنسانس
د	ذات جوهری	وجوه عَرَضی شیء	هنر در نگاه موندریان	سیزدهم میلادی
ه	فرم حاصل از مشارکت ذهن	آنچه از طریق مشاهده به ذهن عرضه می‌شود	آنچه از طریق ذهن به اشیاء تحمیل می‌شود	هجدهم میلادی

محتوا[۳۰]

یکی از قسمت‌های مهم آثار هنری محتوا یا موضوع آن‌ها می‌باشد و با توجه به این که موضوع، سهم بزرگی در ایجاد طبقه‌بندی‌های سبکی را بر عهده دارد، به اشتباه در بعضی مواقع به‌جای مفهوم سبک از واژهٔ محتوا استفاده می‌شود. اصطلاح محتوا در دایره‌المعارف هنر، هم‌مرز با موضوع و مضمون لحاظ شده و با معنایی واحد تعریف می‌شوند و محتوا به‌عنوان کارمایهٔ هنرمند تعریف می‌شود. این کارمایه شامل اشیاء، جانداران، رویدادها، و موقعیت‌هایی است که هنرمند برای کار خود بر می‌گزیند. موضوع می‌تواند عینی و واقعی، یا ذهنی و تصوری باشد (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ۵۵۰). با توجه به این مسئله که موضوع در چه زمینه‌ای و به چه شکلی انتخاب شود، این احتمال می‌رود که هنرمند مسیر تولید اثر خود را بر اساس آن تنظیم نماید؛ به‌عنوان مثال، برای گزینش محتوایی عینی، ممکن است سبکی متناسب با آن انتخاب شود و یا برای موضوعی ذهنی با در نظر گرفتن توانایی‌های مربوط به درونمایه، اجزای مختلف اثر و تصویر با یکدیگر مطابقت داده شوند. با توجه به تفکیکی که در بخش قبل میان فرم و محتوا مطرح شد، اینطور به‌نظر می‌رسد که محتوا را می‌بایست با توجه به نقشی که در اثر ایفا می‌کند، بررسی نمود. برخی از آثار با توجه به این که آن‌ها به محتوای اثر وابسته‌اند، بررسی‌شان بدون لحاظ کردن مفاهیم و معانی امکان‌پذیر نخواهد بود. با این حال آثاری نیز وجود دارند که نسبت اهمیت‌شان به فرم در حدی است که محتوا در اهمیت اندک قرار می‌گیرد، لذا ضروری‌ست که میزان مهم بودن محتوا در بافتار خلق اثر وارسی شود (Caroll, 1999, p. 134).

مُد[۳۱]

مُد یا شیوه، مفهومی است که در منابع نظری هنر تعریف ویژه‌ای از آن مطرح نشده، لذا برای رسیدن به معنایی از آن به کارکرد آن در ادبیات توجه می‌شود. مُد اصلاحی کاربردی در ادبیات و به معنای روش و رویکرد می‌باشد که غالباً به‌جای اصطلاحاتی همچون سبک، ژانر و فرم مورد استفاده قرار می‌گیرد. همچنین اصطلاحاتی نظیر «مود[۳۲]، روش[۳۳]» و یا شیوهٔ ادبی، مفاهیم مشابه مُد هستند که به‌طور مشخص با سبک یا فرمی به‌خصوص همراه نبوده و مستقل از این‌ها عمل می‌کنند. با در نظر گرفتن این تعریف می‌توان به دسته‌بندی‌های مختلف از مد اشاره کرد. «بوردول»[۳۴] برای مد شکل‌های مختلفی را در نظر می‌گیرد. مانند مد تراژیک یا قهرمانی، ملودراماتیک، طنز، آیرونیک یا کنایه‌آمیز، اخلاقی، تفسیری و در بررسی سبک به‌صورت تاریخی و زیبایی‌شناسی مُدهای مختلفی نظیر داستانی، روایی، مستند و ... در نظر گرفته شده‌اند (Bordwell, 1998, p. 109). به‌عنوان مثال می‌توان نگاه

طنز «الیوت ارویت»[۳۵] در برخی عکس‌هایش را مُد عکاسی او دانست. «جان سارکوفسکی»[۳۶]، مدیر عکس موزه هنر مدرن[۳۷]، در نگاهی به عکس‌ها[۳۸] برای شرح آنچه که ارویت انجام می‌دهد، به ساز و کار رسانهٔ عکاسی پرداخته و عنوان می‌کند که هیچ رسانه‌ای تا به‌حال واقعیت بصری را به‌دقت و وضوح عکاسی ثبت نکرده است و این امر را نقطه ضعف عکاسی می‌داند. اما کسی قادر است مثل الیوت ارویت از این ناتورالیسم سطحی[۳۹] در جهت بیان حقایق فلسفی و کلی استفاده کند (سارکوفسکی، ۱۳۸۲، ص. ۳۱۵). برای نمونه می‌توان به مجموعهٔ سگ‌های ارویت اشاره کرد (تصویر ۱) که در آن، او با استفاده از این قابلیت رسانه، تناقضاتی را به تصویر می‌کشد که همزمان با به چالش کشیدن واقع‌نمایی عکاسی در پس طنز بصری ایجاد شده در عکس‌هایش، به تلاش برای بیان مفاهیمی عمیق می‌پردازد.

تصویر ۱. الیوت ارویت، ایالات متحده، نیویورک، ۲۰۰۰ میلادی. منبع:https://.magnumphotos.com

تکنیک[۴۰]

تکنیک که گاهی در کلام به اسلوب و صناعت هم از آن یاد می‌شود، یکی از مؤلفه‌های مهم پیدایش و ایجاد فرم در اثر هنری و روشی برای بیان است (پاکباز، ۱۳۹۸، ص. ۲۱). و به نوعی با سبک کار هنرمند در ارتباط است، با این حال نباید آن را با مفهوم سبک یکی پنداشت؛ همانطور که فرم و محتوا معنایی جدا از سبک دارند. به‌عنوان مثال یک عکس ممکن است به‌صورت داگروتیپ یا گام بیکرومات تولید شده باشد و یا با استفاده از فناوری دیجیتال و پس از تغییراتی توسط نرم افزارهای کامپیوتری خلق شده باشد. چنین تکنیک‌هایی تداعی‌کنندهٔ فرم خاصی هستند که زمینه‌ساز پیدایش سبک در درون اثر هنری می‌شود. «پاکباز» آن را روش یا روش‌هایی می‌داند که خالق اثر آن را جهت استفاده در اثر خود اتخاذ می‌کند تا به نتیجهٔ از پیش تعیین شدهٔ مطلوب خویش برسد. افزون بر این بیان می‌کند که اسلوب، آموزشی‌ترین جنبهٔ هنر محسوب می‌شود که با ممارست و تمرین در ساز و کار ابزار، مصالح و مواد معین حاصل می‌شود. تکنیکی که هنرمند در اثرش از آن بهره می‌برد به سبک وی وابسته است؛ اگرچه الزاماً تکنیک تابع سبک نیست. اگرچه می‌توان به لحاظ نظری میان خبره‌گی در تکنیک و ارتقای بیان هنری تفکیکی قائل شد، اما در عمل چنین جدایی وجود ندارد. به‌همین جهت است که پاکباز، تکنیک خوب را توانایی کافی در استفاده از ابزار هنری جهت دستیابی به بیان روان و رسا می‌داند (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ۲۷). بر اساس آنچه گفته شد، می‌توان تکنیک را به‌عنوان بخشی از فرم در نظر گرفت و از سوی دیگر خود فرم جزئی از سبک و متأثر از آن بود. می‌توان گفت که قبل از اجرای اثر هنری توسط هنرمند، به‌صورت ذهنی سبک اثر در

تأملات هنرمند شکل گرفته که به‌واسطهٔ آن است که تکنیک مورد نظرش را اتخاذ می‌کند تا به آنچه در ذهن داشته عینیت بخشد. اما میزان شباهت این عینیت‌بخشی به خبره‌گی و مهارت خالق اثر وابسته است و قاعدتاً با تمرین و تلاش بیشتر، این توانایی در هنرمند تقویت می‌شود که به بهبود بخشیدن به تکنیک‌اش، به سبک خود برسد.

ژانر[۴۱]

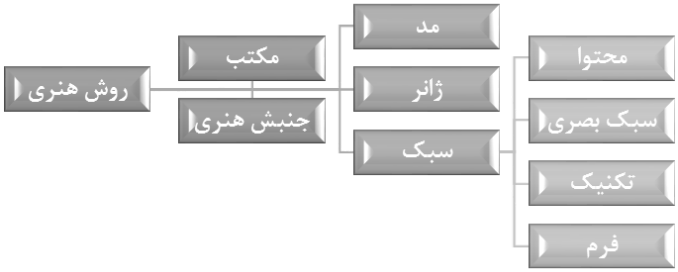
اصطلاح «ژانر» که گاهی با عنوان «گونه» یا «سنخ» نیز از آن یاد می‌شود، امروزه در بحث‌های مختلف پیرامون آثار تجسمی بسیار متداول است و دسته‌بندی‌هایی ضمنی برای شناسایی انواع آثار ارائه داده است. ژانر را شاید بتوان شبیه‌ترین اصطلاح به‌جای دسته‌بندی‌های سبکی در نظر گرفت. در واقع چون دسته‌بندی‌های سبکی از الگوهای پیچیده‌تری در ساختار و تعریف برخوردارند، لذا غالباً مخاطبان برای شناسایی آثار از دسته‌بندی‌های مربوط به ژانرها استفاده می‌نمایند. ژانر گونه‌ای هنری است که به دسته‌بندی آثار مطابق شباهت‌هایشان بر اساس اصول و چارچوبی خاص می‌پردازد که آن اصول و چارچوب، معیارهای کلاسیک یا قوانین معیار نامیده می‌شوند. اگرچه مشخص نیست که چه کسانی این اصول را بنا نهادند، اما چنین به‌نظر می‌رسد که سلیقهٔ مخاطب و خالق اثر بر پیدایش این طبقه‌بندی‌ها مؤثر است. علاوه بر این که ژانرها در هر مدیوم ممکن است ویژگی منحصربه‌فردی داشته باشند، در هر کشوری نیز ژانرهای مربوط به همان فرهنگ و ملیت تولید می‌شوند که افراد آن کشور آن‌ها را به‌خوبی می‌شناسند؛ لذا تشخیص قوانین معیار برای مخاطبین ژانرها به سادگی امکان‌پذیر است. وقتی مخاطبان، اثری در ژانری خاص را مشاهده می‌کنند، دیگر ویژگی‌های خاص آن ژانر برای آن‌ها عجیب نیست (هیوارد، ۱۳۸۱، ص. ۱۲۵). به‌عنوان مثال در ایران، گونهٔ «عکاسی زیارتی» که در ردهٔ ژانر «عکاسی خانوادگی» قرار می‌گیرد، به‌واسطهٔ فرهنگ اسلامی پدیدار شده و دارای نوعی ژست خاص سوژه (قرار دادن دست در مقابل سینه، به نشانهٔ سلام به امام) است (تصویر ۲). این ژست که به یکی از اصول ژنریک این گونهٔ عکاسی مبدل شده، برای مخاطب ایرانی که به ویژگی‌های این ژانر آگاه است، طبیعی می‌نماید. افزون بر این، می‌توان به اهمیت عواملی نظیر اوضاع اجتماعی در هر مقطع تاریخی به‌عنوان عاملی فرامتنی در پیدایش ژانرها اشاره نمود. قواعد و قراردادها در طول زمان و به تبعیت از حال و هوای ایدئولوژی زمان تغییر می‌کنند. اگرچه ممکن است این تغییرات نمایانگر تغییرات اجتماعی واقعی نباشند؛ اما تغییرات در رفتارهای اجتماعی را هر چند به نحوی غیر مستقیم بازتاب می‌دهند. همچنین نباید جایگاه منتقدین در نقش واسطه‌ای بین مخاطب، اثر و نظریه، به‌عنوان عامل دیگری در پیدایش برخی از ژانرها و دسته‌بندی‌های ژانر نادیده گرفته شود؛ لذا مبنای ژانرها بر اساس توافقی ضمنی است که میان هنرمندان، منتقدان و مخاطبان آثار بنا شده‌اند. از مجموع این توافق‌ها قراردادهای ژانر شکل می‌گیرند که به اثری خاص هویتی عمومی می‌بخشند و این قراردادها در آثار مختلف تکرار می‌شوند. «تامسون و بوردول» با تأکید بر این موضوع که اغلب کارشناسان توافق دارند که هیچ ژانری را نمی‌شود به‌گونه‌ای مطلق تشریح کرد، اظهار می‌کنند که برخی ژانرها بر اساس موضوع یا مضمونی که دارند، تعریف می‌شوند. علاوه بر اهمیت مضمون، اساس دسته‌بندی‌های ژانرها را می‌توان برحسب ویژگی‌های درونی اثر شناخت و تقسیم‌بندی کرد (بوردل و تامسون، ۱۳۸۳، ص. ۵۸). دسته‌بندی‌های ژانر به‌طور کلی برای شخص هنرمند در نظر گرفته نشده و نگاه این دسته‌بندی معطوف به گروهی از آثار است که با معیارهای ژانر در یک دسته قرار می‌گیرند. اگر هنرمندی مجموعه‌ای از آثار شبیه به‌هم داشته باشد، ممکن است همهٔ آثارش در دستهٔ یک ژانر بگنجد، ولی یک ژانر به‌منظور تفکیک آثار

شخصی او تشکیل نمی‌شود و ژانرها جز با دسته‌بندی گروهی از آثار مختلف از افراد مختلف پدید نمی‌آیند. ولی در مورد سبک چنین نیست. هر هنرمند با استفاده از نوع نگاه و کارکرد ویژه‌ای که از سبک در نظر می‌گیرد و با آثار خود می‌تواند صاحب سبک باشد، هر چند این که تعداد آثار او خیلی زیاد نباشند و به‌نظر می‌رسد سبک پیش از خلق اثر هنری در ذهنیت هنرمند وجود دارد و در روند تولید اثر رفته رفته شکل می‌گیرد. آثار هنری، بر اساس این ذهنیت که متشکل است از تمام آنچه هنرمند در طول زندگی خود کسب و تجربه کرده، ساخته می‌شوند و سپس توسط منتقدین به ژانری خاص تعلق پیدا می‌کنند. در واقع معیار سبکی، مقدم بر دسته‌بندی ژانر در ذهن هنرمند واقع می‌شود. البته این تقدم مربوط به هنرمندان صاحب سبک و پیشرو در پیدایش یک گونه یا ژانر می‌باشد و در مورد هنرمندان پیرو ژانرهای از پیش تعیین شده نمی‌تواند این چنین باشد. آن‌ها بر اساس تعلق ذهنی خود به ژانری خاص، از ابتدا ساختار و مضمون آثارشان را پیش می‌برند و از قواعد ژنریک در اثرشان به شکلی آگاهانه و در جهت کسب رضایت مخاطبین ژانر مورد نظر بهره می‌برند؛ بنابراین هنرمند صاحب سبک می‌تواند بدون در نظر گرفتن ژانرها به خلق اثر هنری بپردازد و در نهایت از منظر منتقدان به ژانری خاص تعلق پیدا کند، ولی یک هنرمند متعلق به یک دسته و یک گونهٔ خاص نمی‌تواند بدون در نظر گرفتن ارزش‌های سبکی و تنها با معیارهای ژانرها اثری خلق کند که دارای سبک شخصی باشد.

تصویر ۲. عکس حرم بارگاهی. منبع: آرشیو شخصی.

نتیجه

با توجه به تعاریفی که از اصطلاحات و مفاهیمِ همجوار سبک ارائه شد، نتیجه می‌شود که آن‌ها در تناسبی با یکدیگر و همچنین با مفهوم سبک قرار دارند. بر اساس آنچه بیان شد اصطلاح مکتب، معنایی کلی‌تر نسبت به سبک را در بر می‌گیرد و همچنین تکنیک، بخشی از سبک محسوب می‌شود. در واقع استفاده از تکنیکی مشخص در مجموعه‌ای از آثار، موجب پیدایش سبک‌ها می‌شود و از هماهنگی فرم، محتوا و تکنیک در مجموعه‌ای از آثار یک فرد یا گروه، سبک فردی یا گروهی شکل می‌گیرد و در نهایت می‌توان نتیجه گرفت که مجموعه‌ای از سبک‌ها با محتوایی مشخص، جنبش هنری را پدید می‌آورند. نسبت این اصلاحات را می‌توان در نموداری به تصویر ۳ نشان داد.



تصویر ۳. نمودار جایگاه سبک و مفاهیم مشابه آن. منبع: نگارندگان.

آنچه از این نمودار بر می‌آید این است که سبک، ژانر و مُد، روش‌های مختلف هنری هستند و هر کدام بسته به نگاه و رویکردی مختص به‌خود، تحت تأثیر مؤلفه‌ها و زیر شاخه‌هایی نظیر تکنیک، فرم، محتوا و ... قرار دارند. اما باید در نظر داشت که به‌عنوان مثال کارکرد محتوا در ژانر با کارکرد آن در سبک و مد متفاوت است و یا نحوهٔ برخورد با فرم در سبک، با آنچه از فرم در ژانر انتظار می‌رود، تفاوت دارد. همچنین تأثیرگذاری این مؤلفه‌ها بر ژانر، سبک و مُد میزان متفاوتی دارد. برای مثال می‌توان گفت که تأثیرگذاری محتوا در مد به مراتب بیشتر از نقش محتوا در سبک و یا ژانر می‌باشد؛ لذا باید توجه داشت که این زیرشاخه‌ها هر چند در ظاهر مشترک به‌نظر می‌رسند، اما یکی نیستند و نباید نقش آن‌ها با یکدیگر اشتباه گرفته شود. همچنین توجه به ارتباط زیر شاخه‌ها با شاخه‌های اصلی در این نمودار، در نوع خود جالب توجه است. در حالتی که سبک، به‌صورت گروهی و در معنای سبکی خاص در دوره‌ای به‌خصوص به‌کار گرفته شده، می‌توان آن را در معنای مکتب یا جنبش هنری قلمداد کرد؛ لذا نه تنها رابطهٔ میان سبک با زیر شاخه‌های آن مورد اهمیت است، بلکه باید در ارتباط با روش هنری، جنبش‌ها و مکاتب هنری نیز آن را در نظر گرفت. از سویی مکاتب و جنبش‌های هنری اگرچه مرزهای مفهومی نزدیکی دارند، اما ریشهٔ اصلی تمایز آن‌ها در مبنا قرار گرفتن نقشِ مکان است؛ بدین معنا که بنیانگذاران یک مکتب می‌بایست در مکانی گرد هم آیند و بیانیه یا ایده‌هایشان را با یکدیگر در میان گذاشته و آن‌ها را اظهار کنند، اما هنرمندان جنبش‌ها اغلب بدون مشارکت و تجمع و ارتباط با یکدیگر به خلق اثر هنری می‌پردازند و اگرچه دارای تشابهاتی هستند، ممکن است از وجود یکدیگر بی‌خبر باشند.

پی‌نوشت

1. Richard wollheim
2. Psychological reality
3. School
4. Manifesto
5. Champfleury
6. Louis Edmond Duranty
7. Gustave Courbet
8. Avant-garde
9. Movement
10. Pop art
11. Roy Lichtenstein
12. Andy Warhol
13. Claes Oldenburg
14. Jim Dine
15. David Hockney
16. Richard Hamilton

17. Marion Boddy-Evans
18. The Difference Between Art Styles, Schools, and Movements
19. Artistic Method
20. Honoré Daumier
21. Jean-François Millet
22. Pieter Bruegel
23. Joseph Fernand Henri Léger
24. Visual Style
25. Donis A. Dondis
26. Form
27. Wladyslaw Tatarkiewicz
28. Albertus Magnus
29. Immanuel Kant
30. Content
31. Mode (Manner)
32. Mood
33. Method
34. David Bordwell
35. Elliott Erwitt
36. John Szarkowski
37. MoMA (Museum of Modern Art)
38. Looking at photographs
39. Surface naturalism
40. Technique
41. Genre

منابع

- بکولا، ساندرو. (۱۳۹۷). *هنر مدرنیسم*(ترجمه رویین پاکباز و همکاران). تهران: فرهنگ معاصر.
- بوردل، دیوید و تامسون، کریستین. (۱۳۸۳). ژانرهای سینمایی (م.آ.). *مجله هفت*، (۱۶)، صص. ۱۶-۱۷.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۰). *دایره‌المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۸). *در جستجوی زبان نو*. تهران: نگاه.
- تاتار کیه‌ویچ، ولادیسلاف. (۱۳۸۱). فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی. *فصلنامه هنر*، (۵۲)، صص. ۴۶-۶۱.
- داندیس، دونیس اِ. (۱۳۶۸). *مبادی سواد بصری*(ترجمه مسعود سپهر). تهران: سروش.
- زمانی بابگهری، فاطمه. (۱۳۹۳). بررسی سبک آبستره (انتزاعی) در تصویرسازی کتاب کودک. *نشریه پیکره*، ۳(۶)، ص. ۵۵.
- سارکوفسکی، جان. (۱۳۸۲). *نگاهی به عکس‌ها*(ترجمه فرشید آذرنگ). تهران: سمت.
- ستاری، محمد. (۱۳۶۷). *سبک‌ها و مکاتب عکاسی* (کارشناسی عکاسی). دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا.
- سید حسینی، رضا. (۱۳۸۷). *مکتب‌های ادبی*. تهران: انتشارات نگاه.
- شجاعی، سمانه. (۱۳۹۴). *الگوهای مؤثر و پدیدآورندهٔ سبک شخصی در انیمیشن؛ مطالعهٔ موردی آثار چهار فیلمساز تجربی از هیئت ملی فیلم کانادا* (کارشناسی ارشد انیمیشن). دانشگاه هنر تهران.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۴). *مکتب‌های ادبی*. تهران: قطره.
- شیرازی، هامون. (۱۳۹۷). ویژگی‌های سبکی سینمای محمدرضا اصلانی(کارشناسی ارشد سینما). نام دانشکده هنر، دانشگاه سوره.
- کردونی، امیرحسین. (۱۳۹۵). بررسی گرایش‌های سبکی در عکاسی هنری ایران(کارشناسی ارشد عکاسی). دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا.
- مرزبان، پرویز و معروف، حبیب. (۱۳۸۸). *فرهنگ مصور هنرهای تجسمی*. تهران: سروش.

- معین‌الدینی، محمد، نادعلیان، احمد و مرائی، محسن. (۱۳۹۳). بررسی مفهوم و جایگاه سبک هنری در هنر عامه. *فصلنامه مطالعات فرهنگ-ارتباطات*، ۱۵(۲۷)، ص. ۸۷.

- هیوارد، سوزان. (۱۳۸۱). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*(ترجمه فتاح محمدی). زنجان: هزاره سوم.

- Boddy-Evans, M. (2018). *The Difference Between Art Styles, Schools, and Movements.* march 12. Accessed March 1, 2020. httpss://www.liveabout.com/difference-between-art-styles-schools-and-movements-2573812.
- Bordwell, D. (1998). *On the History of Film Style.* London: Harvard University Press.
- Bradley, H. K. (2015). *Pictorial representation and the significance of style(*Phd these). University of York.
- Caroll, N. (1999). *Philosophy of Art: Contemporary Introduction.* London: Routledge.
- Robinson, J. (1985). Style and Personality in the Literary Work. *The Philosophical Review*, (94), pp. 227-247.
- Wollheim, R. (1987). *Painting as an art.* Princeton University Press.

© 2022 Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB