پیکره
دوره ۱۴، شماره ۴۰، تابستان۱۴۰۴ صفحه ۲۲تا۳۶

مقاله پژوهشی

بازتاب عناصر ویژه نگارگری ایرانی در تاریخ هنر نگاری غرب

نیلوفر کاخی[۱]؛ هانیه نیکخواه[۲]

۱. کارشناس ارشد هنر اسلامی، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
۲. نویسنده مسئول، استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email:h.nikkhah@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳،۵،۳۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳،۱۲،۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳،۱۲،۲۰

چکیده

مقدمه: نگارگری، یکی از شاخص‌ترین رشته‌های هنری ایران است که به‌دلیل علاقهٔ مجموعه‌داران و متخصصان غربی از قرن ۱۹م. به بعد همواره مطالعه و بررسی شده است. تاریخ‌نگاری این رشته مانند تمامی شاخه‌های نقاشی از مسیر شناخت ویژگی‌ها و تجزیه و تحلیل آثار می‌گذرد. بدین ترتیب، لازم است تا این مسیرِ تکامل شناخته شود تا بتوان بن‌مایه‌های آنچه امروز متقن و بدیهی پنداشته می‌شود، مورد بازشناسی و بازنگری قرار گیرد. هدف این مقاله، بررسی چگونگی دریافت و شناخت ویژگی‌های متمایز کنندهٔ نگارگری ایرانی توسط تاریخ هنرنگاران غربی و همچنین واکاوی نقش تخصص‌های مختلف تاریخ‌نگاران در پایه‌ریزی تاریخ نگارگری و شکل‌گیری دانسته‌های امروز با توجه به منابع مکتوب غربی در بازه زمانی سال‌های ۱۸۷۶-۱۹۳۰ میلادی است. پرسش اصلی مقاله این است که ویژگی‌های منحصر به‌فرد نگارگری ایرانی در کتب تاریخ هنر غربی چگونه شناسایی، تدوین و تبیین شده است؟

روش پژوهش: این پژوهش، متن-محور بوده و در پارادایم تفسیری با راهبردی کیفی به شیوه تحلیلی-توصیفی انجام شده و از نظر هدف، توسعه‌ای است. گردآوری اطلاعات برای این تحقیقِ تاریخی به روش اسنادی و کتابخانه‌ای و داده‌های مورد نیاز از مراجع دست اول مرتبط با موضوع مقاله انجام یافته است.

یافته‌ها: تاریخ‌نگاری مینیاتور ایرانی در بازه مورد بررسی، از تبیین ویژگی‌های ظاهری (مانند استفاده از رنگ های درخشان) به سمت بیان ویژگی‌های کیفی تغییر یافته است و رویکردهای «شی شدگی» و«شاهکارهنری» در تمامی پژوهش‌های مذکور نسبت به مینیاتورهای ایرانی وجود دارد.

نتیجه‌گیری: این بررسی نشان می‌دهد که بیان ویژگی ها و تاریخ‌نگاری مینیاتور ایرانی در بازه مورد بررسی، متأثر از تخصص‌های مختلف تاریخ‌نگاران غربی هنر ایران بوده است.

کلیدواژه

تاریخ هنر، نگارگری ایرانی، تاریخ نگارگری، ویژگی‌های نگارگری، تاریخ هنرنگاران غربی

ارجاع به این مقاله: کاخی، نیلوفر و نیکخواه، هانیه. (۱۴۰۳). بازتاب عناصر ویژه نگارگری ایرانی در تاریخ هنر نگاری غرب. پیکره، ۱۴(۴۰)، ۲۲-۳۶.
DOI: https://doi.org/ 10.22055/pyk.2025.19933

©2025 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

مقدمه و بیان مسئله

از آغاز قرن ۲۰ م. تا قبل از جنگ جهانی اول، مطالعات هنر اسلامی رشد چشمگیری یافت و برای اولین بار، این انبوه اطلاعات و داده‌های بصری در دسترس محققین غربی قرار گرفت که باعث شد مطالعات نسبتا عمیق‌تری در خصوص هنرهای اسلامی انجام شود. در این دوره نمایشگاه‌های متعددی مانند نمایشگاه هنر اسلامی مونیخ (۱۹۱۰) و نمایشگاه هنر ایرانی در برلینگتون هاوس[۱] لندن برگزار شدند. در دهه ۳۰ م. اولین تألیفات تخصصی در مورد هنرهای ایران ازجمله چند اثر از آرتور پوپ و بازل گری نیز در بستر این نمایشگاه‌ها شکل گرفتند. ویژگی بیشتر آثار این دوره کلی‌نگری است که هم‌زمان به مطالعه تمام رشته‌های هنری می‌پردازد و به قیمت سطحی ماندن این مطالعات تمام می‌شود. کشف نقاشی‌های قصر عمره توسط الویس موسیل[۲] در سال ۱۸۹۸ م. را که باعث اوج گرفتن مطالعات نقاشی دوران اسلامی شد؛ می‌توان به‌عنوان نقطه عطفی برای مطالعه نقاشی ایرانی به حساب آورد.کاتالوگ دوجلدی یادبودهای عربی، ایرانی و ترکی از مجموعه دوک بلاکاس[۳] و سایر مجموعه‌ها اثر ژوزف توسیان رینو[۴]، نخستین کاتالوگ کل یک مجموعه از هنرهای تزئینی اسلامی است که به بررسی آن‌ها پرداخته است. به صورت مرسوم، نگارگری ایرانی زیرمجموعه هنرهای اسلامی قرار می‌گیرد و مطالعات نقاشی ایرانی بیشتر در سایه تاریخ هنر اسلامی شکل‌گرفته؛ لذا شایسته است تا روند شکل‌گیری تاریخ نگارگری ایرانی را به‌صورت فصل مشترک میان مطالعات تاریخ هنر اسلامی و تاریخ هنر ایران بررسی کرد. با اینکه نگارگری یکی از شاخه‌های مهم هنر در ایران است؛ در میان پژوهش‌های تاریخ‌نگاری هنر، سهم بسیار اندکی دارد و مطالعات بسیار محدودی پیرامون روند تکامل تاریخ نگارگری و تاریخ تحلیلی آن انجام شده است. با تکامل رشته تاریخ هنر، شناخت ما از شاخه‌های هنری مختلف؛ به موازات آنکه کامل‌تر می‌شود؛ به چالش نیز کشیده شده و برخی بنیان‌های دانش مرتبط با آن شاخه در گذر زمان، گاه متزلزل شده و گاه فرو می‌ریزند. اگر نگارگری ایرانی را شاخه‌ای قابل تشخیص از نقاشی بدانیم و بتوانیم آن را در جغرافیا و بازه زمانی خاصی محدود کنیم، ویژگی‌های منحصر به‌فردی نیز برای آن اندیشیده‌ایم و از طریق همان خصوصیات، این شاخه هنری را معرفی و از دیگر آثار نقاشی متمایز کرده‌ایم. آنچه امروز در مورد نگارگری ایرانی می‌دانیم، در طول زمان بارها دستخوش تغییر و تصحیح شده است. اگر نگوییم درک صحیح از تاریخ نگارگری، اما نزدیک‌تر به واقعیت از مسیر همین بازبینی‌های تاریخی می‌گذرد. یکی از وظایف مورخین هنر، آشکارسازی مسیر نگارش تاریخ است که امروزه این فعالیت‌ها با نام تاریخ‌نگاری[۵] هنر شناخته می‌شود. اهمیت بررسی چگونگی و بازیابی تاثیر فراموش شده اولین تألیفات تاریخی درباره نگارگری ایرانی بر تاریخ معاصر آن و شکل‌دهی به شناخت امروزین ما از این هنر؛ ضرورت و دلیل انجام چنین پژوهشی را آشکار می‌سازد. به همین دلیل، روند و تطور شناخت، دریافت و تفسیر ویژگی‌های منحصربه‌فرد نگارگری ایرانی در منابع اولیه غربی در این مقاله بررسی شده است. درواقع؛ این بخش، تخصصی‌ترین زاویه‌ای بوده که نویسندگان آثار مورد بررسی، بدان اشاره کرده‌اند. هدف نگارندگان، بررسی همه ابعاد این تألیفات، به بهای از دست دادن دقت پژوهش نیست، بلکه سعی بر آن بوده که این مطالعه تاریخی با تمرکز بر چگونگی شناسایی و توصیف ویژگی‌های نگارگری ایران که مورد قبول اکثر متخصصان امروزی است؛ صورت گیرد. پرسش اصلی مقاله حاضر این است که ویژگی‌های منحصر به‌فرد نگارگری ایرانی در کتب تاریخ هنر غربی چگونه شناسایی، تدوین و تبیین شده است؟ و در بازه زمانی خاصی (از ابتدای ورود این رشته به حوزه تاریخ هنر تا زمانی که هنرهای ایرانی جنبه سیاسی و ارزش ملی پیدا می‌کنند) تا چه حد به تعاریف امروزی ما نزدیک شده است؟ هدف این مقاله، معرفی و بررسی چگونگی دریافت و بازتاب ویژگی‌های متمایز کننده نگارگری ایران در تاریخ هنرنگاری

غرب، سیر تطور آن و همچنین واکاوی نقش تخصص‌های مختلف تاریخ‌نگاران در پایه‌ریزی تاریخ نگارگری ایران و شکل‌گیری دانسته‌های امروز با تمرکز بر منابع مکتوب غربی انتشار یافته در بازه زمانی سال های ۱۸۷۶-۱۹۳۰ میلادی است.

روش پژوهش

این پژوهش کیفی به شیوه تحلیلی-توصیفی انجام شده و از نظر هدف، توسعه‌ای است. مقالهٔ حاضر، در راستای شناخت سیر تحول نگارش تاریخی و مطالعهٔ نگارگری ایران، به نحوهٔ گزینش، مطالعه و تجزیه و تحلیل ویژگی‌های منحصربه‌فرد نگارگری ایرانی در تألیفات غربی در دورهٔ تاریخی ذکر شده، می‌پردازد و نه تنها سعی بر تبیین سیر تحول این روند دارد؛ بلکه به‌دنبال پاسخی بر این پرسش است که این ویژگی‌ها چگونه و بر چه اساسی در تدوین این متون بازتاب یافته‌اند. گردآوری اطلاعات برای این تحقیقِ تاریخی به روش اسنادی و کتابخانه‌ای و داده‌های مورد نیاز از مراجع دست اول مرتبط با موضوع مقاله انجام یافته است. بازهٔ زمانی مورد بررسی این پژوهش، از انتشار اولین کتاب‌ها، مقالات و کاتالوگ‌های تاریخ هنر مختص ایران که بخش قابل توجهی از آن‌ها به نگارگری اختصاص یافته، آغاز شده و تا پایان دورهٔ سلطنت رضاشاه پهلوی که شناخت هنرهای ایران به‌دلیل تمایلات ملی‌گرایانهٔ وارد فصل جدیدی از پژوهش‌های تاریخی و تولید دانش می‌شود، ادامه می‌یابد. جامعه آماری این پژوهش، کتاب‌های تاریخ هنر و نقاشی ایرانی و اسلامی منتشر شده در بازه زمانی سال های ۱۸۷۶-۱۹۳۰ میلادی است. جامعهٔ نمونه، تألیفات ۱۴ نویسندهٔ غربی در نیمهٔ اول قرن بیستم (۱۸۷۶-۱۹۳۰ م.) در خصوص هنر و نقاشی ایرانی در قالب ۱۴ کتاب و کاتالوگ است. نمونه‌های موردی از میان کلیهٔ نشریات موجود در پایگاه‌های اطلاعاتی کتابخانهٔ ملی ایران، کنسرسیوم محتوای ملی، کتابخانهٔ ملی انگلستان[۶]، کتابخانهٔ الکترونیک دانشگاه لایدن[۷] و تارنماهای ورلد کت[۸] و آرکایو[۹] انتخاب شده‌اند.

پیشینه پژوهش

در حوزه مورد بررسی مقاله حاضر؛ نزدیک‌ترین ارتباط موضوعی و روش‌شناسی را می‌توان در مقالات «چهارمین همایش مبانی نظری هنرهای تجسمی با رویکرد تاریخ‌نگاری هنر» یافت که تمامی بخش های هنر ایران را در برگرفته‌اند. افضل طوسی (۱۳۹۵) در مقاله «اروپامدارانه بودن تاریخ‌های هنر ایران» به بررسی مشکلات مرتبط با ترجمه کتب تاریخ هنر پرداخته و آن را از مسائل اصلی در عدم رشد روش‌های نگارش تاریخ و پژوهش در این زمینه می‌داند که به واسطه این رویکرد با مقاله حاضر هم سویی دارد. مقبلی و طالعی(۱۳۹۵) در مقاله «آسیب‌شناسی تاریخ‌نگاری هنر ایران در کتب خارجی و ایرانی» از این جهت که با رویکرد توصیفی-تحلیلی، به بررسی نقاط قوت و ضعف روش‌های رایج تاریخ‌نگاری می‌پردازد؛ شباهت بیشتری به مقاله حاضر دارد، اگرچه برخصوصیات و ویژگی‌های یک رشته هنری تمرکز ندارد. رحیمی پردنجانی (۱۳۹۵) در مقاله «تحلیل تاریخ‌نگاری هنر نقاشی ایران بر مبنای جامعه‌شناسی تاریخی» ؛ به رغم آنکه نزدیک‌ترین پژوهش جامع در زمینه تاریخ‌نگاری هنر نقاشی ایران است ولی آن را با رویکردی متفاوت با پژوهش حاضر بررسی می‌کند. عشقی (۱۳۹۳) در پایان‌نامه «نقد تاریخ‌نگاران و پژوهشگران غربی در حوزه‌ی نگارگری ایران» به نقد سه اثر تألیفی از آرتور پوپ، الگ گرابار و بازل گری پرداخته است. تفاوت اصلی این پایان‌نامه با مقاله حاضر نه فقط در تعداد نمونه‌های موردی، بلکه نگرش اولیه به این آثار و زاویه ورود به مسئله است. چراکه این پایان‌نامه در پی «اثبات تأثیر ادبیات در هنر

نگارگری ایرانی» است و از این منظر به نقد آثار تألیفی می‌پردازد. رشیدی تاز (۱۳۹۳) در رساله «نقد شیوه‌های تاریخ‌نویسی هنر اسلامی (باهدف ارائه‌ی شیوه‌ی نوین)» که از نظر موضوع با پژوهش حاضر، شباهت دارد؛ به بررسی ۹ اثر اصلی تاریخ هنر اسلامی از دهه ۱۹۹۰ م. پرداخته است و از نظر «نگاه غیرمتمرکز به تاریخ نگارگری» و «بازه زمانی مورد مطالعه» در تباین با مقاله حاضر است. مرور این پیشینه، آشکار می‌سازد که تاریخ‌نگاری نگارگری ایران، همچنان نیازمند واکاوی و بررسی ابعاد مختلف آن است و نه‌تنها هنر نگارگری ایران و ویژگی‌های آن مورد بررسی قرار نگرفته، بلکه بررسی متمرکز بر این متون اولیه مانند کاتالوگ‌ها و منابع ترجمه نشده و تحلیل محتوایی بسیاری از این آثار نیز انجام نشده است. عدم توجه به این مسئله می‌تواند محققین را دچار کلی‌گویی و تعمیم آراء کند که تا حد زیادی در تاریخ‌نگاری هنر ایران، شاهد آن هستیم . همین نکته، لزوم بازنگری دقیق‌تر متون تاریخی و دریافت چگونگی اولین رویارویی‌های متخصصان با موضوع را حائز اهمیت می‌سازد.

چارچوب نظری

تاریخ هنر همواره به نقد و تجزیه و تحلیل آثار هنری وابسته بوده است . بنا به گفته ونتوری[۱۰]، تاریخ هنر را می‌توان تاریخ سلیقه دانست که به سوی هنر گرایش دارد، خود را در سایه هنر توجیه کرده و به واسطه نیروی نبوغ، هویت بخشیده است. پس تاریخ هنر با داوری نقدپردازانه معنا می‌گیرد (ونتوری، ۱۳۸۴، ۱۶-۲۷). این مسئله به شکل گرفتن تاریخ های گوناگونی از هنر انجامیده که هرکدام جنبه ای از اثر را آشکار می‌سازند. درباره موضوع کلی تاریخ‌نگاری هنرهای اسلامی، کتب و مقالات مهمی نگاشته شده اما عموما به سیر تاریخی رشته تاریخ هنر و تکامل آن به‌عنوان یک رشته دانشگاهی در امریکا (بلر و بلوم، ۱۳۸۷)، مسائل و تهدیدهای کلی در نگارش تاریخ هنر اسلامی و اهمیت بازنگری روش‌شناسی آن (Shalem, 2012)؛ بررسی مشکلات عدم بررسی تاریخ معاصر هنر اسلامی (Barry Flood, 2007) و یا اینکه همچنان با رویکردی کلی‌نگر، به تکامل پایه‌های فکری و ارکان مختلف این رشته مانند مجموعه‌داران، گالری‌ها و بازارهای هنری می‌پردازند (Vernoit, 2000). الگ گرابار مطالعات هنر اسلامی را از لحاظ روش‌شناسی در هفت گرایش شرق‌شناسی، باستان‌شناسی، گردآوری (عتیقات)، تاریخ هنر، تاریخ معماری، علوم اجتماعی و نوآوری‌های معاصر برمی‌شمارد (Grabar, 2000). به سختی می‌توان نمونه‌ای از مطالعات را یافت که فقط بر مبنای یکی از این رویکردها استوار باشد و در بیشتر موارد، این گرایش‌ها با یکدیگر همپوشانی دارند (موسی و الاسد، ۱۳۸۵).

ویژگی‌های نگارگری ایرانی

مطالعه تاریخ یک هنر، بدون بررسی تحلیلی آن رشته هنری غیرممکن است و تجزیه و تحلیل هنر به منظور دسته‌بندی، طبقه‌بندی و مقایسه هنر سرزمین‌های مختلف، امری اجتناب ناپذیر است. در همین مسیر، ویژگی‌های هر رشته و هنر هر گستره فرهنگی آشکار می‌شود و آن را از دیگر سرزمین‌ها، دوره‌ها و مکاتب هنری متمایز می‌سازد. این مقاله به بررسی نحوه مطالعه این ویژگی‌ها پرداخته است؛ اما پیش از آغاز بحث، لازم است ویژگی‌های نگارگری ایران (آنچنان که امروز می‌شناسیم) معرفی شوند. از جمله ویژگی‌های کلی که امروزه برای نگارگری ایرانی ذکر می‌شود، تصویر خیال و خیال انگیزی، مصورسازی متون منثور و منظوم، زیبایی و تزیین‌گری و تداوم تاریخی است (اسکندرپورخرمی و شفیعی،۱۳۹۱). ویژگی‌های بصری مانند عدم تطابق با طبیعت، انتزاع‌گرایی، فقدان پرسپکتیو و استفاده از رنگ‌های درخشان بدون سایه‌کاری در مورد این هنر، بارها تکرار شده‌اند (ولش،

۱۳۷۹). این ویژگی‌های بصری که بطور کلی نوعی پرهیز آگاهانه از واقع‌گرایی را نشان می‌دهند؛ امروزه بیشتر به‌واسطه «ادراک انتزاعی از جهان» که از دوران باستان در ایران وجود داشته، توجیه می‌شوند (پاکباز، ۱۳۷۹، ۹) و باعث شده تا نگارگری به‌عنوان هنری تجریدی شناخته شود. این موضوع از نظر برخی پژوهشگران که منتقد عدم وجود مطالعات کافی در زمینه «معنای فلسفی و تمثیلی درونی این هنر» هستند (نصر، ۱۳۷۳)، ریشه در جهان‌بینی و عرفان اسلامی دارد. مطالب در این حوزه، بیشتر توسط دسته‌ای از متخصصان هنر اسلامی که به عنوان «سنت گرایان» یا پیروان خرد جاودان شناخته می‌شوند، توسعه یافته است. یکی از دلایلی که از همان ابتدا برای چنین تمایل بارز به پرهیز از واقع‌گرایی ذکر شده، ریشه در منع سنتی تصویرگری و شمایل‌نگاری در اسلام دارد که هنرمند با به کارگیری این روش، به هنر خود مشروعیت می‌بخشد و موفق می‌شود تا از این طریق آن را به گواهی و تأییدی بر وجود خداوند بدل سازد (پازوکی، ۱۳۹۶، ۱۹-۶۷).

مطالعهٔ نگارگری ایرانی در اولین تألیفات غربی

در سال ۱۸۷۶، نزدیک به نیم قرن پس از چاپ اولین کاتالوگ اشیاء هنری ایرانی در غرب، کتاب «هنر ایرانی» رابرت مرداک اسمیت[۱۱]، به چاپ رسید و فصلی مستقل را به نقاشی ایرانی اختصاص داد. مرداک اسمیت، ارتشی و مهندس اسکاتلندی علاقمند به باستان‌شناسی بود که از سال ۱۸۶۵ م به عنوان مدیر شرکت تلگراف هند و اروپایی در اداره تلگراف ایران فعالیت داشت و به پیشنهاد خودش از سال ۱۸۷۳ م. مأمور جمع‌آوری اشیاء عتیقه از سراسر ایران برای موزه ویکتوریا و آلبرت[۱۲]و موزه بریتانیایی لندن[۱۳] شد و کتاب هنر ایرانی، کاتالوگ معرفی همین آثار به زبان انگلیسی است (Helfgott, 1990). به سبب «نگاه تاریخی» به مقوله هنر، اسمیت بارزترین ویژگی هنرهای ایرانی از جمله نقاشی را وجود نوعی تداوم هنری و استمرار فرهنگی معرفی کرده و آن را متأثر از ریشه‌های هندوآریایی و هنر ایران باستان می‌داند. او همچنین به اندازهٔ کوچکِ نگاره‌ها اشاره می‌کند و از واژه مینیاتور به عنوان برابرنهاده‌ای برای این شاخه از نقاشی برای اشاره به اندازه آن‌ها استفاده می‌کند. به باور او بهترین نقاشی در ایران در این مقیاس بر روی اشیایی مانند قلمدان‌ها و جعبه‌های چوبی کوچک اجرا شده‌اند (Murdoch Smith, 1876, 1-5) به همین خاطر اسمیت بر جنبه تزیینی به عنوان بارزترین ویژگی نقاشی ایرانی تاکید دارد (مرداک اسمیت، ۱۳۹۹). این موضوع نشان می‌دهد که آثارِ مصورِ مورد بررسی تا آن زمان بسیار محدود بوده و نسخ خطی هنوز جایگاه محوری و مهم خود را پیدا نکرده بودند. اگرچه این کتاب توجه چشمگیری به ویژگی‌های نقاشی ایرانی نداشته، اما هنرهای ایران را واجد هویتی متفاوت از دیگر سرزمین‌ها و متداوم در طول تاریخ می‌داند که همین تعبیر را می‌توان به عنوان اولین اشارات به ویژگی‌های این هنر تلقی کرد. دومین نمونه موردی به قلم هنری والیس[۱۴]، نقاش انگلیسی عضو انجمن برادری پیشارافائلی، نگاشته شده که بین سال‌های ۱۸۵۴-۱۸۷۷ م. فعالیت داشته و به دلیل علاقه به باستان‌شناسی و اشیاء تاریخی، به یک مجموعه‌دار و دلال آثار تاریخی ایتالیایی و اسلامی تبدیل شد (Inglesby, 2020) او کاتالوگ مربوط به نمایشگاه مهم سال ۱۸۸۵ در برلینگتون هاوس را تدوین کرده و در آن به نقاشی ایرانی هم توجه خاصی نشان داده است. این کتاب به زبان انگلیسی اولین اثر مکتوب توسط یک هنرمند است که علاوه بر تداوم تاریخی، با توجه به مهارت وی در نقاشی؛ به ویژگی‌های ظاهری نگاره‌ها از جمله «انحناهای ظریف»، «خطوط سیال درهم‌پیچیده» و «رنگ‌های خالص و درخشان» نیز تمرکز و اشاره می‌کند. برخلاف طبیعت‌گرایی هنر اروپا، والیس هنر ایران را غیرطبیعت گرایانه و نمادین می‌شمارد، بطوریکه اگرچه از طبیعت الهام می‌گیرد؛ ولی واقعگرایانه و بازنمای دقیق آن نیست. به عبارت

دیگر او به تخیلی بودن این هنر اذعان کرده و این نقوش درهم‌پیچیده را با تأملات عارفانه در ادبیات ایرانی به‌ویژه در مثنوی مولوی، مرتبط می‌بیند (Wallis, 1886, ix-xi). با شروع قرن ۲۰ م. مطالعات تاریخی گسترده در زمینه نقاشی ایرانی در غرب، به ویژه انگلستان، فرانسه و آلمان، تداول بیشتر یافته و متخصصین رشته‌هایی ازجمله زبانشناسی نیز به بررسی هنر ایران می‌پردازند و بدین ترتیب؛ شاهد تغییرات قابل‌توجهی در زمینه شناخت و معرفی ویژگی‌های مینیاتور ایرانی خواهیم بود. برای مثال، کلمان هوار[۱۵]، شرق‌شناس فرانسوی و صاحب کرسی زبان فارسی در مدرسه زبان‌های شرقی[۱۶] (Calmard, 2004)؛کتابی به زبان فرانسه با عنوان «خوشنویسان و مینیاتوریست‌های شرق مسلمان» در سال ۱۹۰۸ نگاشت که در مقایسه با تألیفات قبلی حجم و محتوای بیشتری دارد؛ ولی توجه چندانی به ارتباط بین متن و نگاره‌ها در نسخ خطی ندارد. هوار؛ ویژگی‌های نقاشی اسلامی و ایرانی را نتیجه خصوصیاتی مانند دستی ظریف، چشمی نهان‌بین، ذهنی شفاف، حواسی دقیق، روحی پاک و قدرت تعقلی فوق‌العاده در نقاشان می‌داند. درواقع، به نظر می‌آید که هوار اشاراتی به مشاهدات و برداشت خود از جنبه‌های غیرمادی نقاشی اسلامی دارد، اما کماکان خود را محدود به بازگو کردن مستندات می‌کند. در دهه‌های اول قرن بیستم، همچنان تسلط مجموعه‌داران بر عرصه تالیف کتاب‌هایی در خصوص نقاشی ایرانی در غرب بیش از هر گروه دیگر است. کتاب «نقاشی مینیاتور و نقاشان ایران، هند و ترکیه از قرن هشتم تا هجدهم م.»، اثر فردریک رابرت مارتین، مترجم اداره دیپلماتیک سوئد که با علاقه شخصی به جمع‌آوری و مطالعه آثار هنری عتیقه پرداخت، یکی از کامل‌ترین نمونه‌های این دوره است. این کتاب در دو جلد و به زبان انگلیسی در سال ۱۹۱۲ به چاپ رسیده که جلد دوم آن به‌صورت ضمیمه شامل تصویر ۲۷۱ نمونه از آثار مورد بررسی در جلد اول است. مارتین در این کتاب، تاریخی فراتر از توالی آثار یک مجموعه مشخص را پدید آورد و تا حد زیادی آثار را در بستر فرهنگی و سیاسی آن‌ها واکاوی کرده و دوره‌بندی نگارگری ایرانی را بر پایه تغییرات سیاسی تدوین نمود[۱۷]. تلاش نویسنده در این کتاب در جهت تطبیق و مقایسه بین آثار هم‌عصر اسلامی در ایران، ترکیه و هند با نقاشی اروپا و شرق دور و بررسی تأثیر، تأثرات و تعاملات در هر دوره بوده، اگرچه این امر از حد توصیف فراتر نرفته و پای به وادی تحلیل نگذاشته است. وی استفاده ایرانیان از رنگ‌ها را مسحورکننده می‌داند و در مقایسه با نقاشی عربی و مغولی به«جنبه تزئینی نقاشی ایرانی» و نیز «ظرافت نقوش» آن اشاره می‌کند و با استناد به همین شاخصه‌ها؛ نقاشی دوره تیموری از نظر مارتین اصیل‌تر و ارزشمندتر از نقاشی دوره‌های دیگر است. همانند هوار، به زعم مارتین نیز تنها دلیل این چیره‌دستی و ظرافت قلم؛ تقیّد هنرمندان و نگارگران ایرانی به اسلام و دوری جستن آن‌ها از مسکرات بوده که باعث «قوت بینایی» و «هماهنگی شبکه عصبی» آنان شده است (Martin, 1912, 15-49). هم زمان با این کتاب مارتین، کاتالوگی به زبان فرانسه همراه با مقدمه و توضیحات مفصل است؛ به قلم ژرژ مرتو[۱۸] و هنری ویور[۱۹] به چاپ رسید (Marteau &Vever, 1913). این کتاب به باور بلر و بلوم (Bloom & Blair, 2009, 154) و دیگر تاریخ‌نگاران (Porter, 2000) یکی از پراهمیت‌ترین رویدادهای هنری ایران در زمان خود است. هیچ‌یک از نویسندگان این کتاب در زمینه تاریخ هنر یا شرق‌شناسی، تخصص آکادمیک ندارند. ژرژ مرتو فارغ‌التحصیل مهندسی از مدرسه مرکزی پاریس[۲۰]بود که مجموعه‌دار سرشناسی از هنرهای خاور دور به حساب می‌آمد و هنری ویور جواهرساز مشهور سبک آرت نوو[۲۱] و مجموعه‌دار فرانسوی بود که به جمع‌آوری مینیاتورهای ایرانی و مغولی، نسخ خطی، چاپ‌های ژاپنی و نقاشی‌های امپرسیونیستی می‌پرداخت (British Museum, 2012). با چاپ کتاب «مینیاتورهای ایرانی» این دو مجموعه‌دار به دو تحلیل‌گر و تاریخ‌نگار غیرحرفه‌ای هنر تبدیل شدند. در اصل، این کتاب به طبقه‌بندی آثار بر اساس جغرافیای تاریخی تولید و مالکیت آن‌ها در زمان

تدوین کتاب می‌پردازد که موضوع مهمی برای مجموعه‌داران است. در ابتدای کتاب، نویسندگان به این حقیقت اشاره می‌کنند که شناخت نگارگری ایرانی در مراحل ابتدایی قرار دارد و مستندات محدودی آن را پشتیبانی می‌کند. به باور آنان، مسئله منع صورتگری باعث محدودیتی برای هنرمندان مسلمان شد که در پی آن، وجه تزئینی هنر اهمیت پیدا کرد و هنرهایی مانند تذهیب شکوفا شدند. در سراسر کتاب، به ویژگی‌های هنری و تأثیر پذیرفتن از هنر دیگر سرزمین‌ها به صورت پراکنده و مختصر اشاره شده است. به طور مثال، در مورد تأثیر هنر چینی بر نگارگری ایرانی فقط از «چشمان کشیده» شخصیت‌ها و «شکل ابرها» نام برده شده است. اما در مورد ویژگی‌های سبکی هر عصر، قدری فراتر رفته و زمانی که از آثار مکتب هرات و تیموریان به عنوان درخشان‌ترین دوره مینیاتور ایرانی یاد می‌کنند، به تفاوت‌های سبک شناسانه و ویژگی‌های شاخص این دوره نیز اشاره می‌شود. آن‌ها تشخیص می‌دهند که تا اوایل قرن ۱۶م. (۱۰ ه.ق) تحول عظیمی در مینیاتور به‌ویژه توسط کمال‌الدین بهزاد رخ داده است که این هنر را از حالت بدوی آن خارج ساخته و ویژگی‌هایی مانند طراحی منعطف‌تر، زنده‌تر و دل‌پذیرتر، استفاده از رنگ‌های غنی‌تر و درخشان‌تر پدیدار شدند. از منظر آنان، این روند تا میانه قرن ۱۷م. (۱۱ ه.ق) ادامه یافته تا این‌که در قرن ۱۸م. (۱۲ ه.ق) روند زوال این هنر نمایان شده و «کپی‌برداری» آثار قدیم فراگیر می‌شود و هنرمندان به غرب گرایش پیدا می‌کنند. به نظر ایشان، این رخدادها به نوعی «پایان تاریخ نگارگری در ایران» است (Marteau &Vever, 1913, 8-15) . لازم به ذکر است که مرتو و ویور تا اینجا بارها به موضوع رنگ در مینیاتور اشاراتی هرچند مختصر داشته‌اند، ولی موضوع عدم تطابق با طبیعت؛ به‌طورغیرمستقیم بیان شده و به مقایسه بین مینیاتورهای هندی با ایرانی محدود شده است. به نظر می‌رسد که همین مقایسه‌های اولیه، قدم‌های تجربی ابتدایی در شناخت ویژگی‌های مینیاتور ایرانی باشند. دیگر مولف برجسته این دوره؛ «فیلیپ والتر شولتز»[۲۲] است. وی دارای مدرک دکترای حقوق بوده و مهارت فوق‌العاده‌ای در زبان و ادبیات فارسی داشت. شولتز در پاییز ۱۸۹۷ م. برای اولین بار به ایران سفر و به مدت دو سال از سراسر کشور دیدن کرد و به جمع‌آوری اشیاء ارزنده تاریخی و مردم‌شناسی پرداخت (Gierlichs, 2013, 216-221). شولتز پس از مدتی مجموعه‌اش را بر نسخ خطی و مینیاتور متمرکز کرد که زمینه‌ساز نگارش عالی‌ترین اثر وی، یعنی مجموعه دو جلدی«نقاشی مینیاتور ایرانی-اسلامی» به زبان آلمانی در سال ۱۹۱۴ شد. به نظر کارشناسان، این اثر شولتز اولین مطالعه جامع در چنین سطحی در زمینه مینیاتور ایرانی است. در رابطه با ویژگی‌های نگارگری، نویسنده اذعان می‌دارد که درک این هنر عجیب بدون نفوذ عمیق‌تر در روح زندگی مسلمانان غیرممکن است؛ زیرا قوانین زیبایی‌شناسی در هنر ایرانی با هنر غرب متفاوت است. او به مقایسه جایگاه خطاطی و نقاشی در فرهنگ اسلامی و مسیحی می‌پردازد و این موضوع را تصدیق می‌کند که مینیاتور ایرانی اصولاً در خدمت متن و خوشنویسی پرورش پیداکرده است؛ اما شولتز نگارگری را در حد یک هنر تزئینی و یا هنر دستی و جایگاه نقاش ایرانی را به یک تصویرگر کتاب؛ تقلیل نمی‌دهد. وی در مورد نمادشناسی رنگ‌ها و مقایسه با نقاشی هندی عقیده دارد که رنگ‌ها در نقاشی ایرانی روشن‌تر و درخشان‌تر هستند. مهم‌ترین بخش کتاب شولتز که می‌توان آن را به‌عنوان اولین سند مکتوب درخصوص تبیین ویژگی‌های نگارگری ایرانی تلقی کرد؛ بخش پنجم کتاب، با عنوان «ماهیت و ویژگی» است. او در این بخش برای نخستین بار، سعی می‌کند تا با رویکردی جامع به توصیف شاخصه‌هایی بپردازد که به نظر او مینیاتور ایرانی را از نقاشی کلاسیک اروپایی و معیارهای سنجش آن جدا کرده است. او با مقایسه نقاشی ایرانی قبل و بعد از ورود اسلام و منع صورتگری، به وجود نوعی دوگانگی و«تضاد درونی» اشاره می‌کند که «هنرمند را از رشد تخیل غنی خود بازمی‌دارد» و درنتیجه، هنرمند ایرانی وادار به استفاده از استعاره و تشبیه شده است. علاوه بر وجه استعاری

این هنر، او به عدم استفاده از پرسپکتیو نیز اشاره می‌کند. به باور او همین «رهایی از واقعیت فضایی» است که به هنرمند فرصت بیشتری داده تا موضوعات و اشیاء را آن‌طور که مناسب می‌داند در قاب نقاشی توزیع کند و توانایی خود در ترکیب‌بندی را به نمایش بگذارد. شولتز به فقدان سایه‌ها و احاطه کامل تصویر با نور نیز اشاره می‌کند که نتیجه دیگری از پایبند نبودن هنرمند نگارگر به واقع‌گرایی است. به هر ترتیب، مهم‌ترین جنبه این کتاب آن است که برای نخستین بار به تفاوت‌های بنیادین و زیبایی شناسانه مینیاتور ایرانی و نقاشی غربی اشاره می‌کند و مطالعه این هنر را با معیارهای غربی و آثار دیگر سرزمین‌ها بی‌فایده می‌داند. شولتز در همین راستا به بیان ویژگی‌های نقاشی ایرانی نیز می‌پردازد و در مقام تحلیل، دیدگاه او درباره «وجه تزیینی نگارگری» تقلیل دهنده نیست (Schulz, 1914, 1-29). در دوره جنگ جهانی اول (۱۹۱۴-۱۹۱۸) تا حدود نیمه دوم دهه ۱۹۲۰ م. شاهد افزایش فعالیت‌های استادان شرق‌شناسی و زبانشناسی ازجمله ویلیامز جکسون[۲۳]و آبراهام یوحنان[۲۴] در اروپا و امریکا هستیم. در این دسته از کتاب‌ها، تمرکز بر موضوع زبان و مطالعه دقیق‌تر متون نسخ خطی، باعث شد که هنرهای تزیینی مرتبط با آن ازجمله نقاشی اهمیت کمتری نسبت به متن یافته و رویکرد کتاب‌های تاریخ هنر نیز تغییر کرده و به این موضوع متمایل شود. آبراهام یوحنان، دانش‌آموخته رشته زبان‌های شرقی، ادیان و فلسفه و استاد زبان‌های شرقی دانشگاه کلمبیا بود و به زبان فارسی تسلط کافی داشت. ویلیامز جکسون نیز استاد زبان‌های هندو اروپایی بود که علاقه زیادی به مطالعات زمینه‌ای و سنت‌های بومی ایرانی داشت. آنان آثار متعددی در مورد زبان‌های فارسی و پهلوی و متون اوستایی به چاپ رسانده‌اند اما تنها اثری که به موضوع هنر نزدیک شده و اشاراتی به نقاشی ایرانی دارد؛ کتاب « فهرست مجموعه نسخ خطی فارسی شامل تعدادی نسخ ترکی و عربی » است که در قالب کاتالوگی به زبان انگلیسی برای مجموعه کلکسیونر امریکایی، الکساندر اسمیت کاچرین[۲۵] در سال ۱۹۱۴ تهیه شد. در این کتاب، نسخ خطی صرفاً یک شیء ارزشمند موزه‌ای شمرده نشده‌اند و محتوا، مضمون و هدف اصلی تهیه اثر بسیار پراهمیت‌تر از ظاهر آن تلقی شده است. بررسی ویژگی‌هایی که امروزه در مورد نقاشی ایرانی می‌شناسیم به‌ندرت و در جملاتی پراکنده در این کتاب ذکر شده است. نویسندگان، بیشتر تأثیرات هنر چین بر هنر ایران را ردیابی کرده‌اند. اما به‌طور مثال در توصیف نسخه‌ای از خمسه نظامی متعلق به نیمه اول قرن ۱۵ م. (۹ ه.ق) به استفاده بیش از حد متداول و معمول از رنگ‌های درخشان در نگاره‌های این کتاب اشاره می‌شود که مغایر اصول نقاشی چینی بوده است. همین چند جمله مختصر تنها اشارات کتاب به ویژگی‌هایی است که به زعم نویسندگان، هویت ویژه‌ای به نقاشی ایرانی بخشیده است. اگرچه این کتاب در مورد ویژگی‌های بصری منحصربه‌فرد نقاشی ایرانی اطلاعات چندانی ارائه نکرده، اما بر رابطه پراهمیت متن و تصویر اشاره دارد (Williams Jackson & Yohannan, 1914, xviii). مطالعه در مورد هنر نقاشی ایرانی تا پایان دهه دوم قرن ۲۰م. بدون توجه به آثار ادگار بلوشه[۲۶] ناقص خواهد بود؛ اگرچه تألیفات متعدد وی به‌ندرت از شکل کاتالوگ‌های توصیفی فراتر می‌روند. او که تحصیل‌کرده رشته زبان عربی در پاریس بود، دانش فراوانی در مورد نقاشی ایرانی در طول مدت همکاری‌اش با بخش نسخ خطی کتابخانه ملی فرانسه به دست آورد (Richard, 1989). به باور او، نقاشی ایرانی به تکامل قابل‌توجهی در دوره تیموری رسیده است و بلوشه از واژه مینیاتور و مینیاتوریست تا رسیدن به این دوره اجتناب کرده است؛ گویی تعریفی برای مینیاتور در ذهن دارد که به نگاره‌های قبل از دوره تیموری و ظهور مکتب شیراز اطلاق نمی‌شود. موضوع قابل‌توجه دیگر که البته غیرمستقیم به آن اشاره شده، رابطه بین ادبیات فارسی و نگاره‌های نسخ خطی و هم‌زمانی قابل تأمل بین افول ادبیات فارسی در دوره شاه عباس دوم و نقاشی ایرانی است (Blochet, 1920, 99-101). او در اثر دیگر خود، «نقاشی‌های نسخ خطی

عربی، فارسی و ترکی» از کتابخانه ملی» به کمال‌گرایی غیرقابل تقلید در طراحی و شکوه رنگ‌ها (Blochet, 1911, 4) اشاره کوتاهی دارد. با آغاز دوره پهلوی، شرایط سیاسی جدید در ایران به گسترش مطالعات فرهنگی و باستان‌شناسی انجامید که باعث افزایش چشمگیر تحقیقات و رشد قابل‌توجه اطلاعات در خصوص هنرهای ایران و از جمله نقاشی شد و آثاری به چاپ رسیدند که در سال‌های بعد به فارسی ترجمه شدند و منابع اصلی تاریخ نقاشی و نگارگری ایران را شکل دادند. بازل گری[۲۷] که مسئول نگهداری مجموعه‌های شرق باستان در موزه بریتانیا بود، از مهم‌ترین نویسندگان در زمینه نقاشی ایرانی است (Rogers, 2012). گرچه، تأثیر رشته دانشگاهی وی که علوم کلاسیک و تاریخ مدرن بود نیز در نحوه نگارش آثارش قابل ردیابی است. یکی از اهداف وی برای چاپ کتاب «نقاشی ایرانی»، آشکارسازی ارزشمند بودن مطالعه نگارگری ایران و ارائه مقدمه‌ای بر آن بوده است (Gray, 1930, v). او در واقع سعی داشته نقطه آغازینی برای تحقیقات متمرکزتر و مفصل‌تر آینده به وجود آورد که با توجه به اهمیتی که این کتاب، در حوزه تاریخ هنر ایران و جایگاه ویژه نسخه ترجمه‌شده آن از انگلیسی به فارسی در ایران به سال ۱۳۵۴؛ باید اذعان نمود که به این هدف دست یافته است. وی در مقدمه کتاب، مانند متخصصان پیش از خود، وجه تزیینی و آرایه‌ای نقاشی ایرانی را شاخصه مهم آن می داند. در زمینه معرفی ویژگی‌های نگارگری، این کتاب پیشرفت چشمگیری نسبت به نمونه‌های قبل دارد. شرح این ویژگی‌ها با مقایسه رابطه بین هنر نقاشی و دین در ایران با دیگر سرزمین‌های عموماً مسیحی آغاز می‌شود که نقاشی در سنت اسلامی با اهمیت کمتری قلمداد می‌شود. نویسنده؛ شناسایی این ویژگی‌ها را با معرفی ریشه‌های ساسانی و مانوی مینیاتور ایرانی آغاز می‌کند و نقاشی ایرانی را در طول تاریخ، هنری سلطنتی، بدون کاربرد عمومی، دارای طبیعت تزیینی و وابسته به خوشنویسی می‌داند. با بیان دوران شکوفایی، اوج و زوال نگارگری، وی اذعان می‌دارد که این هنر به سرحد کمال رسیده است که تا حد زیادی به دلیل استفاده از رنگ‌های زیبا و نفیس است. به‌عنوان ویژگی‌های بصری مینیاتور ایرانی، او به عدم ترسیم سایه‌روشن‌ها و عدم پایبندی به اصول پرسپکتیو اشاره می‌کند و آن را نتیجه اهمیت بیشتر بیان موضوع در مقایسه با نقطه دید هنرمند و در نتیجه اهمیت کمتر نقاش و درک شخصی او از جهان نسبت به بیان جهان شمول اصل موضوع نقاشی می‌داند. در توصیف نگاره‌های دوران تیموری که مانند بلوشه، آن‌ها را اولین نمونه‌های نقاشی«مینیاتور» می‌داند، بار دیگر به عدم وجود پرسپکتیو اشاره کرده و اظهار می‌دارد که به جای آن، نوعی هدایت دید از نقطه‌ای به نقاط دیگر اثر شکل گرفته که به منظور شرح روایت و توجه به تمامی بخش‌های تصویرِخلق شده است. گری به‌طور مستقیم به جنبه خیال و تخیل مینیاتورها اشاره نکرده؛ اما به‌طور غیرمستقیم از ویژگی‌های تصویری مرتبط با آن نام برده است. شاید این گنگی در بیان ویژگی‌های نگارگری (حداقل تا دهه ۳۰ م.) ریشه در نحوه برخورد با موضوع از زوایایی غیر از تاریخ تخصصی هنر و تحلیل و مقایسه‌های متدولوژیک، مانند شرق‌شناسی، زبان‌شناسی و مجموعه‌داری داشته باشد. از نیمه دوم دهه ۱۹۲۰ که شناخت نقاشی ایرانی به سمت آمیختگی این هنر با ادبیات متمایل می‌شود، علاوه بر زبان‌شناسانی مانند ویلیامز جکسون، ادیبانی ازجمله لارنس بینیون[۲۸]، شاعر، مترجم و منتقد انگلیسی، نیز به اظهار نظر در مورد نقاشی ایرانی پرداخته‌اند. بینیون در کنار فعالیت‌های ادبی، توجه زیادی به نگارگری داشت (Loloi, 2002). با شروع به کار در بخش نقاشی‌های شرق در موزه بریتانیا در سال ۱۸۹۳ م. او این دو علاقه را در کنار یکدیگر دنبال کرد و اولین کتاب خود در زمینه هنر شرق[۲۹]را در سال ۱۹۰۸ م. و اولین اثر درباره نقاشی ایرانی را در فصل«نقاشی در ایران» در کتاب «اشعار نظامی» (Binyon, 1928, 7) و مقاله‌ای در مجموعه مقالاتی با عنوان *هنر ایرانی* (Binyon, 1930, 67-73) به تألیف ادوارد دنیسون راس[۳۰] به چاپ رساند. در فصل «نقاشی در ایران» از کتاب «اشعار نظامی»

که در اصل در زمینه ادبیات است؛ بینیون در کنار نام بردن از کیفیت تزیین‌گری نگاره‌ها که موضوعات این جهانی را توصیف کرده‌اند، تأکید دارد که این موضوعات در جهان غریب و درخشان دیگری تصویر شده‌اند که تعمداً در آنجا هیچ زاویه تابش نور و سایه‌ای ترسیم نشده است. او همچنین با ارجاع به آراء ادوارد براون می‌گوید که مردمان شرق به ماوراءالطبیعه عشق می‌ورزند و برای همین در نقاشی ایرانی، شخصیت‌ها درصحنه‌های اثیری نمایش داده شده‌اند. وی در ادامه به عدم وجود پرسپکتیو و ترکیب‌بندی منحصربه‌فرد این نقاشی‌ها اشاره می‌کند. نکته قابل‌توجه آن است که نویسنده با اشاره به وجه عرفانی ادبیات ایرانی چنین اظهار می‌دارد که"وجه عرفانی شعر فارسی، هیچ معادل تصویری ندارد"؛ در عوض، او هنر نقاشی ایرانی را که تحت حمایت بزرگان حکومتی شکل‌گرفته، متمرکز بر موضوعات روزمره می‌داند حال‌آنکه این موضوعات در جهانی افسانه‌ای و با زیبایی غیر زمینی شکل‌گرفته اند (Binyon, 1928, 15-8) . اما دو سال بعد، در مقاله «نقاشی» در کتاب «هنر ایرانی»، بینیون، شکوفایی نقاشی را در دوره تیموری و آثار بهزاد ذکرکرده که تا پایان دوره صفوی و چیرگی تأثیرات هنر اروپایی، رو به زوال می‌گذارد. در این بازه شکوفایی که ویژگی‌های خاص نقاشی ایرانی نمایان می‌شوند، بینیون از مؤلفه‌هایی مانند سیستم متفاوت دورنمایی و قرار دادن خط افق بالاتر از حد معمول، غنای جزئیات تزئینی و استفاده از نقوش مفصّل و رنگ‌های فاخر نام می‌برد. او به‌طور پراکنده به بیان ویژگی‌هایی از نقاشی ایرانی پرداخته و باور دارد که «هیچ هنر دیگری در جهان، اینچنین حال و هوای افسونگرانه ندارد و دارای این میزان از شکوه و جلال احساس نیست». وی تصریح می‌دارد که نقاشی در ایران عموماً تحت تأثیر خوشنویسی بوده و به معنای واقعی کلمه یک هنر دینی نیست و تکرار صحنه‌های تصویر شده در نسخ خطی گوناگون را از ویژگی‌های نقاشی ایرانی می‌داند (Binyon, 1930, 62-69). نویسنده در جملات پایانی اشاره کوتاهی هم به جهان تخیلی، سحرآمیز و زیبایی غیرزمینی نقاشی ایرانی دارد و تنها در آخرین جملات این مقاله اشاره کوتاه و شاعرانه‌ای به کیفیت‌های غیرمادی نقاشی ایرانی دارد. او که بیش از هر نویسنده پیش از خود، به جهان غیرواقعی مینیاتورهای ایرانی اشاره کرده است؛ به صراحت آن را از عالم عرفانی ادبیات جدا می‌داند و در این دو مقاله، به جز چند ارجاع به گفته «ادوارد براون» در مورد تمدن‌های شرقی، اشاره‌ای به نمایش چنین جهانی در نگاره‌ها ندارد (Binyon, 1930, 72) .

ادیب دیگری در این دوره که به نقاشی ایرانی توجه داشت، «مولک راج آناند[۳۱]»، نویسنده مشهور داستان‌های کوتاه و مقالات انتقادی بود که طی دوره تکمیلی تحصیلاتش در دانشگاه کمبریج چندین مجلد در مورد وجوه مختلف فرهنگ جنوب آسیا و ازجمله نقاشی ایرانی به چاپ رسانید. کتاب «نقاشی ایرانی» آناند، در اصل یک مقاله نسبتاً مفصل به زبان انگلیسی درباره تاریخ نقاشی ایرانی است که در مقایسه با آثار پیشین، توجه بیشتری به ریشه‌های ساسانی نقاشی ایرانی وتأثیر آن بر ویژگی‌های نگارگری دوره اسلامی دارد. او نیز مانند دیگر نویسندگان، آغاز تحولات سرنوشت‌ساز نقاشی را پس از حمله مغول می‌داند که تا مدت زیادی بر نقاشی ایرانی تأثیرگذارده است. آناند اوج تبلور ویژگی‌های بارز نقاشی ایرانی را در آثار کمال الدین بهزاد می‌داند و به هماهنگی رنگ‌های غنی و درخشان با طرح و کمال‌گرایی این آثار اشاره می‌کند. او که شیفته بهزاد است، آثارش را نتیجه تسلط وی بر ایده پردازی و مهارت در اجرا می‌داند و ویژگی‌های کلی نقاشی‌های بهزاد را به عنوان شاخصه‌های نقاشی ایرانی در تمامی ادوار معرفی می‌کند. او با اشاره به وجه احساسی و رمانتیسیسم[۳۲] هنر ایرانی؛ بر این باور است که صوفی‌گری تا مغز استخوان زندگی ایرانیان نفوذ کرده و بهزاد هم متأثر از این تفکرات بوده و «عنصر عشق الهی» در آثارش قابل مشاهده است. آناند در توضیح آثار هنرمندان پس از بهزاد به ویژگی‌هایی مانند درخشش و اشباع رنگ‌ها اشاره می‌کند. از نظر آناند، مهم‌ترین ویژگی نقاشی ایرانی همین وجه احساسی آن است

که به خلق فضاهایی غیرواقعی انجامیده و با جنبه عرفانی ادبیات ایران ارتباط نزدیک‌تر برقرار کرده است. او اولین مؤلفی است که به رابطه مستقیم عرفان ایرانی با نگارگری (حداقل در دوره بهزاد) تأکید دارد؛ با اینکه سندی درباره این ادعا ارائه نمی‌دهد (Anand, 1930, 7-34). دهه ۱۹۳۰ دوره افزایش تألیفات در زمینه نقاشی ایرانی است. تعداد زیادی از محققین پس از تأسیس سلسله پهلوی و در سایه لغو امتیاز انحصاری فرانسه برای اکتشافات باستان‌شناسی در ایران و حمایت‌های دولتی، به ایران آمدند. ازجمله اولین گروه‌ها و تأثیرگذارترین شخصیت‌ها تیم آمریکایی آرتور اوپهام پوپ[۳۳]، مورخ هنر و همسرش فیلیس اکرمن[۳۴]با هیئت همراهشان به ایران بود. پوپ دانش‌آموخته رشته فلسفه در دانشگاه براون بود که در شاخه زیبایی‌شناسی تخصص داشت. وی در اوایل دهه ۱۹۲۰م.، سرپرست مشاور هنر اسلامی در مؤسسه هنری شیکاگو[۳۵] و مشاور هنر ایرانی در موزه پنسیلوانیا[۳۶] شد (Siver, 2005). در کتاب «مقدمه‌ای بر هنر ایرانی از قرن هفتم م.»؛ پوپ در فصل اول به مسائل مقدماتی مانند تاریخچه و عوامل تأثیرگذار بر هنر ایرانی اشاره کرده و از فصل دوم به شاخه‌های مختلف هنر ایرانی ازجمله کتاب‌آرایی می‌پردازد که مباحثی در رابطه با نقاشی نیز دارد. به‌عنوان نخستین ویژگی مینیاتور ایرانی، پوپ به جنبه تزیینی آن‌ها اشاره کرده که اجزاء مختلف تکرار شونده‌ای مانند درختان پرشکوه در همه ابعاد از نقاشی تا نقوش فرش‌ها مشاهده می‌شوند. به گفته او، ظرایف تزئینات، فرم‌هایی را در اختیار نقاشان قرار داده که مانند یک‌زبان، گسترده و قابل انطباق است. همچنین تخیل بالا و نبوغ هنرمندان باعث ایجاد تنوع شگفت‌انگیزی از کمپوزیسیون‌های حساب‌شده‌ای برای تزئین صفحات شده است. او به ترکیب بندی‌های مسطح، فقدان واقع‌گرایی، عدم نمایش نور طبیعی، سایه و پرسپکتیو، عدم انطباق و تلاقی فیگورها و رنگ‌ها، استفاده نکردن از تونالیته رنگ‌ها و ایجاد یک کمپوزیسیون منتشر (با نقاط تمرکز متعدد) به عنوان ویژگی‌های متمایزکننده نگارگری اشاره می‌کند. از نظر او، به‌کارگیری این قواعد در نقاشی ایرانی منتج به ایجاد جهانی انتزاعی شده است. این گزاره با گفته دیگر متخصصان (مانند آناند) در مورد نگارگری در تباین است که ادبیات و عرفان ایرانی یا محدودیت‌های مذهبی را باعث ایجاد این ویژگی‌ها در نقاشی تشخیص دادند. او می‌گوید: «دست کشیدن از شکل‌پذیری، فاصله و (نمایش) وضعیت جوی اجازه ارائه جهانی انتزاعی را می‌دهد که ارزش‌های خاص خود را دارد، سازگاری‌های خاص خود را می‌طلبد و با تخیل خود تداوم می‌یابد. این انتزاع که نوعی ساده‌سازی است، توجه را بر تصاویر خاص متمرکز می‌کند و به آن‌ها واقعیتی برجسته می‌بخشد». به‌عبارت‌دیگر پوپ این نوع تعمد در عدم تطابق با طبیعت را صرفاً برای نمایش مرتبه والاتری از واقعیت می‌داند. او به جهان خیال در عرفان ایرانی و یا خیال‌انگیزی ادبیات فارسی اشاره‌ای نمی‌کند و هدف اصلی نقاشی‌های مینیاتور را بیان احساسات، عواطف و احوال اشخاص و کاراکترهای مصور شده، می‌داند. پوپ تمرکز بیشتری بر روش ترکیب‌بندی دارد و از کاهش مساحت (رنگ‌ها)، تکرارهای متعادل یا نیمه متعادل نقوش، اختلاط خطوط پویا و الگوهای تزئینی ساکن به عنوان جایگزین روش‌های واضح و سهل‌الحصول ترکیب رنگ یا فام پخش‌شده رنگ‌ها برای حفظ یکپارچگی نگاره نام می‌برد. پوپ در طول این مدخل اشارات کوتاهی هم به ویژگی‌های دیگری از قبیل حس ایستایی بصری و یا درباری بودن نقاشی ایرانی دارد. او همچنین به ارتباط نگاره‌ها با متن نسخه‌ها اشاره می‌کند و آن‌ها را تصاویری الحاقی برای مصورسازی نسخ نمی‌داند؛ بلکه نگاره‌ها را مکمل و همبسته متن کتاب تشخیص می دهد. مهم‌تر از همه، اشاره کوتاهی به موفقیت نگارگران ایرانی مانند آقا میرک و سلطان محمد در نمایش موضوعات پیچیده و فرازمینی مانند معراج حضرت محمد (ص) در مقایسه با نقاشی دیگر سرزمین‌ها دارد و حصول این موفقیت را نتیجه قدرت تخیل نقاش می‌داند

که چنین صحنه‌ای را با وضوح و شکوه تمام به تصویر می‌کشد. با وجود این تخیل قدرتمند است که نقاش به یک هنرمند واقعی ارتقاء منزلت پیدا می‌کند (Pope, 1930, 99-112).

نتیجه‌گیری

تحول تاریخ‌نگاری مینیاتور ایرانی از اواخر قرن ۱۹ تا دهه ۳۰ میلادی و نیز کشف و بیان ویژگی‌های منحصر به‌فرد نگارگری ایران متاثر از رویکرد (منبعث از تخصص اصلی) مورخین هنر ایران بوده و از برآیند این تخصص‌های گوناگون به وجود آمده است. رشته و تخصص «تاریخ هنر» کمترین تأثیر را بر این روند داشته است. دانش امروز ما درباره شاخصه‌های نگارگری ایران و تنوع آن‌ها به سبب دیدگاه‌های گوناگون باستان‌شناسان، شرق شناسان، مجموعه‌داران و زبان‌شناسانِ تاریخ نگار به وجود آمده است. «باستان‌شناسان» و «شرق شناسان» به دلیل ماهیت مقایسه‌گرانه تخصصشان و دقت در ظواهر فیزیکی و ویژگی‌های بصری، در وهله نخست به هویت ویژه این هنر و ریشه‌ها و تأثیرپذیری مینیاتور ایرانی از هنر چین اشاره کرده و ویژگی‌های متمایزکننده آن مانند استفاده از رنگ‌های درخشان را دریافتند. در کنار آنان «مجموعه‌داران» بودند که با گردآوری حجم قابل توجهی از آثار در کنار هم توانستند سیر تحول سبک‌ها و دوران اوج و افول این هنر را مشاهده کنند و «زبان‌شناسان» به دنبال کشف رابطه بین متن و تصویر، شاخصه‌های مهمی مانند وجه تزیینی آن و تعمد در عدم تطابق با طبیعت را دریافتند و سعی در توجیه آن داشتند. این تنوع تخصص‌ها توانسته‌اند دانسته‌های امروز ما را پایه‌ریزی کنند و از ویژگی‌های ظاهری مانند نحوه استفاده از رنگ‌های درخشان به سمت ویژگی‌های کیفی هدایت شوند. اولین و پراهمیت‌ترین شاخصه، «عدم تطابق با طبیعت به صورت آگاهانه» است که دیگر ویژگی‌ها ازجمله «استفاده از رنگ‌های درخشان»، «فقدان سایه‌روشن» و «عدم پیروی از اصول پرسپکتیو» را می‌توان زیرمجموعه این مؤلفه برشمرد. مورد دوم، جنبه «تزیین گرایانه» این آثار و سوم، استفاده از واژه «مینیاتور» است. در تمامی تألیفات مورد واکاوی این مقاله؛ به ویژه شرق شناسان، رویکردهای «شیء شدگی» و «شاهکار هنری» به عنوان تأثیرگذارترین عوامل بر تفاسیر و بیان ویژگی‌های نگارگری ایرانی، دیده می‌شوند. با بررسی یافته‌های این مقاله به نظر می‌رسد که یک متغیّر تأثیرگذار در دریافت ویژگی‌های شاخص نگارگری ایران، «نمونه‌های در دسترس» است. پژوهشگران و نویسندگان مورد بررسی در این پژوهش، نتایج یافته‌های خود را بر اساس مطالعه نمونه‌هایی (پراکنده و نه الزاماً کامل) که در دسترس آن‌ها بوده و نه تمامی آثار نگارگری با طیف‌ها و گونه‌های مختلف (سبکی و مکتبی) گرد آورده‌اند. پژوهشگران نام برده؛ نتایج حاصل از مطالعه این آثار را که باید به صورت تفریدی بررسی و تبیین می شدند؛ به تمامی نمونه‌های دیگر نیز تعمیم دادند. این موضوع بر اهمیت بررسی علمی و دریافت دقیق از ویژگی‌های منحصربه‌فرد هر رشته هنری از جمله نگارگری ایرانی دلالت دارد. مشخص است که این شناخت همچنان در حال تکامل است و به جز بررسی چندباره آثار به‌جای مانده و بازبینی ریشه‌های آنچه امروز بدیهی می‌پنداریم، مسیر دیگری برای بررسی سیر تکامل تاریخ‌نگاری این رشته هنری متصور نیست.

مشارکت‌های نویسنده

این مقاله مستخرج از پایان نامه نویسنده ۱با عنوان «بررسی انتقادی سیر تحول تاریخ نگاری هنر نگارگری ایران (۱۸۷۶-۱۹۴۱ میلادی/ ۱۳۱۹-۱۲۵۴ شمسی)» به راهنمایی نویسندهٔ ۲ در دانشکده حفاظت و مرمت دانشگاه هنر ایران است.

تقدیر و تشکر

این مقاله فاقد تشکر و قدردانی است.

تضاد منافع

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

منابع مالی

نویسنده (نویسندگان) هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

پی‌نوشت

1. Burlington House
2. Alois Musil
3. Pierre-Louis Jean Casimir, 1st Duke of Blacas
4. Monumens Arabes, Persans et Turcs du Cabinet de M. le Duc Blacas et D'Autres Cebinets, Joseph Toussaint Reinaud.

۵. اگر تاریخ‌نگاری، برابرنهاده واژه انگلیسی Historiography باشد، پیش از هر چیز باید معنای دوگانه واژه را هم در فارسی توضیح دهیم. این واژه تا دوران مدرن اولیه به معنای عمل نوشتن تاریخ و معادل لغوی واژه تاریخ‌نگاری در فارسی قلمداد می‌شد. ولی بعدها، معنای دیگری معادل «تئوری تاریخ» و یا «مطالعه نحوه نگارش تاریخ» یافت. به نظر می‌رسد که همچنان در بیشتر متون فارسی وقتی از واژه تاریخ‌نگاری استفاده می‌شود، معنای نخست مدنظر باشد؛ اما نگارندگان این مقاله برای تشخیص این دو فعالیت و هم‌سو شدن با تعابیر تخصصی و بین‌المللی این کلمه، از عبارات نگارش تاریخ و مورخ در معنای اول و تاریخ‌نگاری و تاریخ‌نگار در معنای دوم استفاده خواهند کرد.

6. British Library
7. Leidenuniv.nl
8. World Cat
9. Archive.org
10. Lionello Venturi
11. Robert Murdoch Smith
12. Victoria and Albert Museum
13. The British Museum
14. Henry Wallis
15. Clement Huart
16. Ecole des langues orientales

۱۷. این دوره بندی عبارت است از: دوره مغولی، دوره تیموری، دوره عباسی و قرون ۱۸ – ۱۹م.

18. Georges Edgard Marteau
19. Henri Vever
20. École Centrale Paris
21. Art Nouveau
22. Philipp Walter Schulz
23. Abraham Valentine Williams Jackson
24. Abraham Yohanna
25. Alexander Smith Cochran
26. Edgard Gabriel Joseph Blochet
27. Basil Gray
28. Laurence Binyon
29. Binyon, Laurence (1908).Painting in the Far East, London: E. Arnold.
30. Edward Denison Ross
31. Mulk Raj Anand
32. Romanticism
33. Arthur Upham Pope
34. Phyllis Ackerman. (Pope, Ackerman, 1938).
35. The Art Institute of Chicago
36. The University of Pennsylvania Museum

منابع

- اسکندرپور خرمی، پرویز و شفیعی، فاطمه. (۱۳۹۱). نگارگری ایرانی تجلیگاه ملکوت خیال (با تأکید بر آرای شیخ شهاب‌الدین سهروردی درباره عالم خیال (مثال)). *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۴(۴۸)، ۲۷-۱۹.
.Doi: 10.22059/jfava.2012.24688
- افضل طوسی، عفت السادات. (۱۳۹۵). تاریخ‌نگاری هنر ایران‌باستان. *مجموعه مقالات چهارمین همایش مبانی نظری هنرهای تجسمی با رویکرد تاریخ هنرنگاری ایران*، تهران، آکو.
- بلر، شیلا و بلوم، جاناتان. (۱۳۸۷). سراب هنر اسلامی: تأملاتی در مطالعه حوزه‌ای سیال (ترجمه فرزانه طاهری). *مجله باستان‌شناسی و تاریخ*، ۲۳(۴۵)، ۹۲-۴۸.
- پازوکی، شهرام. (۱۳۹۶). *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*. فرهنگستان هنر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. زرین و سیمین.
- رحیمی پردنجانی، حنیف. (۱۳۹۵). *تحلیل تاریخ‌نگاری هنر نقاشی ایران بر مبنای جامعه‌شناسی تاریخی* (رساله دکتری رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی). دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
- رشیدی تاز، صادق. (۱۳۹۳). *نقد شیوه‌های تاریخ نویسی هنر اسلامی*. (رسالهٔ دکتری رشته پژوهش هنر). دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
- عشقی، صبا. (۱۳۹۳). *نقد تاریخ نگاران و پژوهشگران غربی در حوزهٔ نگارگری ایران*. (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نقاشی). دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.
- گرابار، الگ. (۱۳۷۹). *شکل‌گیری هنر اسلامی* (ترجمه مهدی گلچین عارفی). حکمت سینا.
- مرداک اسمیت، رابرت. (۱۳۹۹). *هنر ایران* (ترجمه کیانوش معتقدی). خط و طرح.
- مقبلی، آناهیتا و طالعی، کاملیا. (۱۳۹۵). آسیب‌شناسی تاریخ‌نگاری هنر ایران در کتب خارجی و ایرانی. *مجموعه مقالات چهارمین همایش مبانی نظری هنرهای تجسمی با رویکرد تاریخ هنرنگاری ایران*، آکو.
- موسی، مجد و الأسد، محمد. (۱۳۸۵). الگ گرابار و نیم قرن تحقیق در هنر اسلامی (ترجمه رمضانعلی روح اللهی). *گلستان هنر*، ۲(۴)، ۲۴-۳۴.
- نصر، سید حسین. (۱۳۷۳). عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی. *فصلنامه هنر*، ۱۴(۲۶)، ۸۶-۷۹.
- ولش، استوارت کری. (۱۳۷۹). ویژگی‌های نقاشی ایرانی (ترجمه نسرین هاشمی). *هنرهای تجسمی*، ۳(۱۰)، ۴۰-۴۵.
- ونتوری، لیونلو. (۱۳۸۴). *تاریخ نقد هنر* (ترجمه امیر مدنی). مؤسسه علمی و فرهنگی فضا.
- Anand, M.R. (1930). *Persian Painting*. Faber & Faber.
- Barry Flood, F. (2007). From the Prophet to postmodernism? New world orders and the end of Islamic art. IN *Making Art History: A changing discipline and its institutions*, (Elizabeth C, ed). Mansfield, Routledge.
- Binyon, L. (1928). *The Poems of Nizami*. The Studio Limited.
- Binyon, L. (1930). Painting. In: *Persian Art* (R E. Denison Ed). Luzac and Company.
- Blochet, E. (1911). *Peintures de Manuscrits Arabes, Persans et Turcs de la Bibliotheque Nationale*. Berthaud Freres.
- Blochet, E. (1920). *Musulman Painting, XIIth – XVIIth*. Methuen & Co. LTD.
- Bloom, J. M., & Blair, S. (2009). *The Grove* Encyclopedia *of Islamic Art and Architecture*. Oxford University Press.
- British Museum. (2012). *Henri Vever*. https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG7194/, 2021/07/09.
- Calmard ,Jean. (2004). *HUART, CLÉMENT*. https://iranicaonline.org/articles/huart-clment/ , 2021/07/02
- Gierlichs, J. (2013). Philipp Walter Schulz and Friedrich Sarre: Two German Pioneers in the Development of Persian Art Studies. In: *The Shaping of Persian Art: Collections and Interpretations of the Art of Islamic Iran and Central Asia*. Kadoi, Y. & Szántó, I. (Eds.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 213-236.
- Grabar, O. (2000). *Formation of Islamic Art* (M. Golchin Arefi, Trans). Hekmat-e Sina. **[In Persian]**
- Gray, B. (1930). *Persian Painting*. Ernest Benn Ltd.

- Helfgott, L. (1990). Carpet Collecting in Iran, 1873-1883: Robert Murdoch Smith and the Formation of the Modern Persian Carpet Industry. *Muqarnas*, (7), 171-181.
- Inglesby, R. (2020). *Henry Wallis – The Pre-Raphaelite painter who fell out of fashion*. Apollo, 2-3.
- Loloi, P. (2002).*BINYON (ROBERT) LAURENCE*. https://iranicaonline.org/articles/binyon-robert-laurence/ , 2021/08/01.
- Marteau, G & Vever, H. (1913). *Miniature Persanes*. Bibliotheque d'Art et d'Archéologie.
- Martin, F. R. (1912). *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, from the 8th to 18th Century*. Bernard Quaritch.
- Murdoch Smith, R. (1876). *Persian Art*. Chapman and Hall.
- Pope, A.U. (1930). *Introduction to Persian Art Since the 7th Century*. Peter Devies.
- Porter, Y. (2000). *France xi. Persian Art and Art Collections in France*. https://iranicaonline.org/articles/france-xi-persian-art-and-art-collections#prettyPhoto/ ,2021/07/02.
- Richard ,Francis.(1989). *BLOCHET (Gabriel Joseph) EDGARD*. https://iranicaonline.org/articles/blochet-gabriel-french-orientalist/ ,2021/07/02.
- Rogers, J. M. (2012). *Basil Gray*. https://iranicaonline.org/articles/gray-basil , 2019/02/11.
- Shalem, A. (2012). What Do We Mean When We Say 'Islamic Art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts in Islam. *Journal of Art Historiography*, (12), 1-18. https://arthistoriography.wordpress.com/number-6-june-2012-2/ (Accessed online at 12 Jul 2020).
- Siver , N. (2005). *POPE, ARTHUR UPHAM*. https://www.iranicaonline.org/articles/pope-arthur-upham/ , 2021/10/25.
- Vernoit, S. (2000). *Discovering Islamic Art: Scholars, collectors and collections, 1850-1950*. I.B. Tauris.
- Wallis, H. (1886). *Catalogue of Specimens Illustrative of Persian and Arab Art Exhibited in 1885*. Burlington Fine Arts Club.