تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۰۱

کامران سپهران[۱]، داوود رنجبران[۲]، رویا ظریفیان صالح مکرم[۳]

واکاوی خصلت تزیینی هنر ایرانی از منظر پوپ در نسبت با نگرش جهانی به مفهوم هنر تزیینی

چکیده

بنیان‌های نظری هنرهای تزیینی در سده نوزدهم و در آراء کسانی نظیر اوون جونز پایه‌ریزی شد. جونز نشانه‌های فرهنگی را همچون نشانه‌های طبیعی عام و بی‌زمان انگاشته و ماهیت نقوش تزیینی را زبان شکل و رنگ مطلق می‌دانست. در نظریه تزیینی پوپ نیز اگر چه زیبایی هنر ایرانی در زیبایی نقش و طرح آن خلاصه شده است اما پوپ واژگانی نظیر Ornamental و Decorative را در توصیف خصلت تزیینی هنر ایرانی ناکارآمد می‌داند. وی «صورت ناب» را به عنوان کارمایه اصلی هنر ایرانی و آرایش منظم، دقت، وضوح، طراحی موزون و کاربرد طرح‌های‌گویا را به عنوان «آرمان‌های تزیینی هنر ایرانی» معرفی کرده است.

این نوشتار که پژوهشی توصیفی- تحلیلی است و داده‌های کیفی آن به شیوه مطالعات کتابخانه‌ای داده اندوزی شده با هدف بررسی ویژگی تزیینی هنر ایرانی از منظر پوپ سامان یافته است و در پی پاسخگویی به این پرسش اساسی است که چه وجه تمایزی میان تعریف هنر تزیینی در غرب و آن شکل از هنر صوری محضی که بیانگر کیفیت تزیینی هنر ایرانی از منظر پوپ است، وجود دارد؟ نتایج نشان می‌دهد که پوپ متأثر از دیدگاه سنت‌گرایان، خصلت تزیینی هنر ایرانی را چه از منظر الگوهای زینتی و چه از وجه تکنیکی و فرآیندی، مجموعه‌ای معنادار و برآمده از فردیت هنر ایرانی توصیف می‌کند نه الگوهایی قابل اخذ و عام و نشانه‌هایی بی‌معنا منطبق با تعاریف غربی. بر این مبنا وی ضمن معادلسازی ایده فرم دلالتگر فرمالیست‌ها با آرمان‌های تزیینی هنر ایرانی، صورت ناب را به عنوان وجه معنایی خصلت تزیینی هنر ایرانی معرفی می‌کند.

واژگان کلیدی: هنر تزیینی، زینت، تزیین، فرم دلالتگر، صورت ناب.

---

[۱] دانشیار گروه نمایش، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران (نویسنده ی مسئول)
Email: kamran@sepehran.com

[۲] دانشیار گروه علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه تهران.

[۳] دانشجوی دوره دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه هنر.

[۴] این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده سوم، در دانشگاه هنر می‌باشد.

مقدمه

در قرن نوزدهم رابطه سلسله مراتبی صریح حاکم بر نظام جدید هنرها که برای هنرهای صناعی بر اساس دو مؤلفه کاربردی بودن و تقلیدی بودن، شأنی کالایی قائل بود، در هم شکسته شد و هنرهای صناعی با تفویض شأن کالایی‌شان به هنرهای صنعتی، با نام جدید «هنرهای تزیینی» به عنوان نمونه‌هایی از طراحی خوب، نخست از منظر الگوهای زینتی و سپس از بعد تکنیکی یا وجه فرآیندی توجه توجه شدند. لذا در ادبیات این حوزه دو واژه Ornamental (زینتی) و Decorative (تزیینی) بسیار پر بسامد ظاهر شدند (Ahani, 2017: 27). در انتهای قرن نوزدهم جنبش زیباشناسی که به پیکره واحد هنرها قائل بود و آثار هنری را صرفاً از جنبه زیباشناسانه بررسی می‌شود هنرهای تزیینی را نیز به عنوان هنرهایی که می‌توانند لذت حسی حاصل از ادراک زیبایی را منتقل نمایند (Brett, 1995: 47) در پیکره واحد هنرها ادغام کرد. در ادامه این روند، فرمالیست‌ها با طرح ایده « فرم دلالتگر» بر ماهیت فرم‌هایی متمرکز شدند که ادراک زیباشناسانه را ممکن می‌ساختند (دلزنده: ۱۳۹۵: ۱۷۵-۱۷۶). ایده‌ای که پوپ در توضیح ویژگی تزیینی هنر ایرانی از آن بسیار بهره برد.

اساساً زمانه آشنایی پوپ با هنر ایران و مطالعات او در این حوزه منطبق است با دوران اوج سیطره تفکر فرمالیستی در اروپا. فرمالیسمی که دهه دوم قرن بیستم را به صحنه منازعات فکری میان موافقان و مخالفانش تبدیل کرد. پوپ اگرچه بنا به گفته هیلنبرند در حوزه مطالعات ایرانی یک آماتور و خودآموخته‌ای به‌شمار می‌آمد (Hillenbrand, 2016: 38) اما تخصص اصلی وی زیباشناسی غربی بود و بی‌گمان این مجادلات بر دیدگاه او درباره هنر ایرانی بی‌تاثیر نبوده است. این همزمانی در کنار کاربرد فراوان ادبیات و اصلاحات فرمالیستی در آثار پوپ موجب شد برخی از پژوهشگران در بازخوانی آثار وی صرفاً به دنبال تفسیرهای فرمالیستی او از هنر ایرانی باشند. برای نمونه مقاله بری وود تحت عنوان A Great Symphony of Pure Form[1] و یا کتاب تحولات تصویری هنر ایران اثر سیامک لزنده[2]، هر کدام به شکلی تفسیرهای پوپ از هنر ایران را متاثر از دیدگاهای فرمالیستی تعبیر نموده‌اند.

پوپ معتقد است نبوغ ایرانی‌ها در قالب‌های تزیینی هنرشان متجلی شده و این ویژگی تزیینی هم در جنبه‌های انتزاعی و هم طبیعت‌گرایانه هنر ایرانی بازتاب یافته است (پوپ، ۱۳۸۷: ۵). پوپ برای تفهیم کیفیت تزیینی هنر ایرانی از وجهی سلبی وارد شده و آن را با معنای دو واژه Ornamental و Decorative در فرهنگ غربی مغایر می‌داند و به ناچار برای توصیف کیفیت تزیینی هنر ایرانی از قیاس میان موسیقی و هنر ایرانی بهره می‌برد. از نظر پوپ موسیقی، با آنکه ابعاد مادی و تجسمی ندارد اما زیبایی کامل، فصاحت تمام و تحقق صورت ناب است و صورت ناب که به غنی‌ترین و فراگیرترین معنا، کارمایه هنرهای ایرانی را می‌سازد از پایه و مایه‌ای هویتی برخوردار است (همان: ۲۹- ۳۰).

پیشینه مطالعات در باب نظریه تزیینی پوپ نشان می‌دهد قائل بودن به این ویژگی‌های هویتی مباحث پر دامنه‌ای را در فاصله ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰ میلادی میان منتقدان و طرفداران نظریه پوپ ایجاد کرد. در فضای آکادمیک، میرشاپیرو از نخستین کسانی بود که دیدگاه پوپ درباره هنر ایرانی را از دو منظر مفروضات نژادی و سبک‌شناسانه مورد نقد و بررسی قرار داد[3]. وی در پاسخ به دفاعیات کوماراسوآمی[4]، از منظری سبک‌شناسانه به نقد آراء پوپ پرداخت و رویکرد تئوسوفیک کوماراسوآمی و دخالت دادن ذهن و روح در ساختار شکل را رد کرد (Schapiro, 1941: 173). بعدها در ابتدای قرن بیست و یکم بری وود و کیشوار

رضوی[5] با رویکردی پسااستعماری نخستین بازخوانی‌های جدی از نظریه پوپ را به انجام رساندند و با تمرکز بر نمایشگاه ۱۹۳۱ لندن که تحت مدیریت و برنامه‌ریزی پوپ برگزار شد، نتایج حاصل از این نمایشگاه را عامل موثری در شکل‌گیری مفهوم هنر اسلامی و هنر خاورمیانه در سال‌های بعد دانستند (Rizvi, 2007: 53). بری وود با تکیه بر جنبه اگزوتیک و حیرت‌آور آثار ارایه شده در این نمایشگاه، بر این نکته تاکید می‌کند که نبود ارایه اطلاعات تاریخی دقیق درباره سیر و تکامل هنر ایرانی در طول زمان، به نفع تمرکز بر جنبه تزیینی آثار صورت پذیرفته است (دل‌رنده، ۱۳۹۵: ۱۸۱-۱۸۲).

سیامک دل‌زنده در کتاب تحولات تصویری هنر ایران رویکرد پسااستعماری ایشان را نقد کرده و بر این نکته متمرکز می‌شود که در نقد پسااستعماری بر خلاف انگیزه‌های اولیه نظریه، اندیشه‌های درونی جوامع تحت استعمار به نفع برجسته کردن جایگاه استعمارگران غربی نادیده گرفته می‌شود و به طور غیر مستقیم فاعلیت انسان غربی در ایجاد تحول فکری در مناطق تحت نفوذ استعمار، اگر نه ستایش، دست کم تأیید می‌شود(همان). دلزنده خود از منظری فرمالیستی به نظریه آرتور پوپ در باب هنر ایرانی می‌پردازد و بر مبنای آن دو مفهوم نگره و پاد نگره تزیینی را ارایه می‌دهد(همان:۱۲). وی سه دهه هنر نوگرای ایران را بر اساس این دو مفهوم تحلیل کرده و بر این نکته تاکید می‌کند که تاثیر اساسی نظریه تزیینی پوپ را نه در نهضت احیاء هنرهای قدیمه و برگزاری نمایشگاه‌ها در دوره پهلوی اول(همان:۱۷۴)، بلکه در هنر نوگرای ایران می‌توان جست‌وجو کرد (همان:۲۹۸). دل‌زنده اما هیچ‌گونه توضیحی نمی‌دهد که دیدگاه پوپ درباره قائل بودن به ویژگی‌های هویتی برای خصلت تزیینی هنر ایران چگونه با رویکردهای زیباشناسانه و فرمالیستی که بر خود بسندگی هنر تاکید دارند، قابل توجیه است؟

به منظور پرهیز از این تناقضات، ضروری است با رویکردی توصیفی - تحلیلی، داده‌های این پژوهش را که به روش مطالعات کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده، بازخوانی و تحلیل کرده و به این پرسش اساسی پاسخ داده شود که چه وجه تمایزی میان مفهوم هنر تزیینی در غرب با آن شکل از هنر صوری محضی که از منظر پوپ بیانگر کیفیت تزیینی هنر ایرانی است، وجود دارد؟

خصیصه تزیینی هنر ایران

آرتور پوپ در مقاله "دلالتگری هنر ایرانی"[6] که در ابتدای مجموعه عظیم و چندجلدی بررسی هنر ایران از دوران ما قبل تاریخ تا به امروز[7] به چاپ رسیده است دیدگاه خود درباره اهمیت و خصلت هنر ایرانی را به شکلی مبسوط شرح داده است. پوپ معتقد است در هنر ایرانی از دیرباز تا به امروز همواره یک دیدگاه معین و سلسله‌ای از ارزش‌ها و مجموعه‌ای از مفروضات درباره ماهیت و غرض هنر در کار بوده است که اگر چه دگرگون می‌شود یا نوسان می‌یابد اما همواره هویت فرهنگی خاص خود را در نسبت با گذشته تعریف می‌کند و کمابیش در همه این مراحل شکلی از فردیت در آن باقی می‌ماند که به وضوح آن را از هنر چینی، یونانی، مصری و هندی متمایز می‌کند (پوپ ۱۳۸۷ :۱۳).

پوپ از وجود مجموعه‌ای صفات پایدار در هنر ایرانی سخن می‌گوید که اگرچه مختص هنر ایرانی نیستند اما بیان موثر، مدون و بی وقفه خود را طی قرون متمادی در هنر ایرانی تثبیت کرده‌اند. وی ویژگی تزیینی را به عنوان خصلت برجسته و کمابیش همیشگی هنر ایران و شالوده مشترکی که در همه دگرگونی‌های راه و رسم، از دوران پیش از تاریخ گرفته تا عصر حاضر، همواره ثابت باقی مانده است، معرفی می‌کند. پوپ معتقد

است نبوغ و روح خاص هنر ایرانی کامل‌ترین تجسم خود را در هنرهای به اصطلاح تزیینی به دست آورده است، یعنی هنرهایی که راز تاثیر آنها در زیبایی نقش و طرح آنها نهفته است. وی هنر ایرانی را معتبرترین نماینده دیدگاهی می‌داند که غرض نخستین هنر را نه در بازنمایی بلکه در تزیین و زینت بخشی خلاصه می‌کنند. پوپ معتقد است قریحه و استعداد آراستن و تزیین کردن در همه آفرینش‌های هنری ایران تابان است و اشتیاق شدید به تزیین همراه با مهارت فنی کامل و قوه ابداع فراوان، کمابیش در همه دوره‌ها در هنر ایرانی تجلی یافته است (همان:۵).

پوپ وضوح، دقت، آرایش منظم، طراحی موزون، کاربرد طرح‌های گویا و دقت استادکارانه، را به عنوان «آرمان‌های تزیینی هنر ایرانی» معرفی می‌کند (همان: ۱۳) و معتقد است ایرانیان همواره برحسب مفاهیم تزیینی اندیشیده‌اند چرا که همین روشنی و دقت در طرح و وزن، در شعر و موسیقی ایرانی نیز دیده می‌شود. استفاده از آرایه‌پردازی پر مایه، سازمان‌دهی باشکوه رنگ و ترکیب‌بندی‌های هماهنگ و بدیع کیفیت‌های زیباشناختی تزیین در هنر ایرانی را بیان می‌کنند و بر این مبنا معتقد است «صورت ناب» و مناسبات منتظمش در آثار ایرانی به باشکوه‌ترین شکل تجلی یافته است. از نظر پوپ ارایه و مبنا قرار دادن صورت به شکل ناب، دستآورد ارزشمند هنرمند ایرانی است.

پوپ ویژگی تزیینی را هم بر جنبه‌های انتزاعی و هم طبیعت‌گرایانه هنر ایرانی حاکم می‌داند(همان:۸). وی حضور صورت ناب در جنبه‌های انتزاعی هنر ایرانی را حاصل درک و دریافت خاص هنرمند ایرانی از ریاضیات می‌داند. در ریاضیات هیچ تمایزی میان ذهن و ماده وجود ندارد و هر دو از جنس فرم ناب هستند. بر این مبنا، ادراک شفاف، منظم و دارای ضرب‌آهنگ حاصل از ریاضیات، مواد خام ادراک حسی هنرمند ایرانی را فراهم می‌آورد و بازنمایی انتزاعی را در قالب‌های تزیینی ممکن می‌کند. از نظر وی در مجسمه‌های مفرغی که بیشتر تجسم حیوانات هستند و سردیس‌های انسانی که تا حدی وجه طبیعتگرایانه دارند، بازنمایی در امتداد روح تزیین‌گرای هنر ایرانی قرار گرفته است. مثلاً، در هنر روایی و بازنمایانه ساسانیان، تعادل اندام‌وار، تناسبات منتظم و ضرب‌آهنگ خطوط و صفحات، در عین حال که موجبات استحکام این وجه بازنمایانه را فراهم می‌آورند اما بازنمایی را درجه دوم اهمیت قرار می‌دهند (همانجا) .

پوپ اگر چه از ویژگی تزیینی هنر ایرانی سخن می‌گوید اما معتقد است در زبان غربی هیچ واژه‌ای وجود ندارد که بتواند کیفیت هنر ایرانی را به خوبی توصیف نماید (همان: ۲۹). از این رو کلماتی مانند Ornamental و Decorative را که دال بر نوعی اشتقاق و اهمیت ثانوی هستند را برای بیان کیفیت تزیینی هنر ایرانی ناکار آمد می‌داند. گویی در نهاد این دو واژه، موضوع اصلی آن چیزی است که باید تزیین یا آرایش شود و تزیین در اینجا امری عارضی است. پوپ فقدان این واژه در زبان غربی را به اندیشه و عمل غربی‌ها مربوط می‌داند و معتقد است این نارسایی در کلمات ناشی از تفاوت دیدگاه‌هاست. او در میان هنرهای غربی تنها موسیقی را به عنوان هنر صوری محض، قابل قیاس با هنرهای ایرانی می‌داند(همانجا). به منظور دریافت دقیق‌تر از این تفاوت دیدگاه‌ها نخست ضروری است شکل‌گیری مفهوم «هنر تزیینی» در غرب را بررسی کنیم.

هنر تزیینی غرب: از زینت تا تزیین

در قرن هجدهم میلادی منطبق با منظومه فکری عصر روشنگری «نظام جدید هنرها» در اروپا پایه‌ریزی شد.

در این زمان مفهوم جدید-Beoux-Arts – به معنای هنرهای زیبا، در فرانسه توسعه یافت (Blake, 1993: 77). در منظومه فکری عصر روشنگری مفهوم «هنر زیبا» به آن دسته از آفرینش‌هایی اطلاق می‌شد که دارای اصول نظری و فلسفی خاص خود بوده و دارا بودن همین اصول آنها را از هنرهای صناعی متمایز می‌ساخت (Ibid). در واقع دو مؤلفه کاربردی بودن و تقلیدی بودن در هنرهای صناعی در مقابل بی‌غایتی و غیر تقلیدی بودن هنرهای زیبا، رابطه سلسله مراتبی صریحی را میان هنرهای زیبا و هنرهای صناعی صورتبندی کردند و دو مبحث زیباشناسی و تاریخ هنر، افق‌های تازه‌ای را فرا روی هنرهای زیبا گشودند.

فارغ از مباحث مربوط به زیباشناسی و تاریخ هنر که تمرکز خود را بر هنرهای زیبا نهاده بودند، جریان تحولات در اروپای قرن نوزدهم از دو مسیر متفاوت توجهات را بار دیگر به هنرهای صناعی جلب کرد. از یک سو آشنایی اروپائیان با هنر سرزمین‌های غیر اروپایی، موجب شد مجموعه‌های قابل توجهی از آثار هنری مربوط به تمدن‌های غیر اروپایی توسط مجموعه‌داران علاقه‌مند به این آثار در سراسر اروپا ایجاد شود. از سوی دیگر در نتیجه انقلاب صنعتی، دو قطبی جدیدی در قالب هنرهای زیبا و هنرهای صنعتی[۸] شکل گرفت و طی فرایندی که در آن نقش مجموعه‌داران خصوصی و دولتی بسیار برجسته است، آن گروه از هنرها که تا پیش از این تحت عنوان هنرهای صناعی از گروه هنرهای زیبا متمایز شده بودند با نام جدید «هنرهای تزیینی» اهمیت ویژه‌ای کسب کردند. هنرهای تزیینی ضمن تفویض شأن کالایی خود به هنرهای صنعتی، به عنوان نمونه‌هایی از طراحی خوب و درخشان به منظور الگوبرداری و اصلاح طراحی در هنرهای صنعتی، توجه شدند(Krohn,2014:6).

در قرن نوزدهم علاوه بر پژوهش‌های پر دامنه پیرامون موضوع تزیینات(Ornamentation)، مجوعه‌ای از رویدادهای مرتبط با هنری‌های تزیینی نیز به وقوع پیوست که علاوه بر غنا بخشیدن به ادبیات این حوزه، تاثیرات قابل توجهی نیز بر مباحث زیباشناسی و تاریخ هنر برجای نهاد. در این زمان دو واژه Ornament (زینت) و decoration (تزیین) که البته هر دو نیز معادل « تزیین» به کار می‌روند در ادبیات مرتبط با هنرهای تزیینی بسیار پر بسامد ظاهر شدند.

واژه Ornament برگرفته از واژه Ornamentum لاتین است که در فرهنگ لغت وبستر به معنای لوازم جانبی سودمندی که لطف و زیبایی می‌بخشد (Merriam Webster, 2016) تعریف شده است و در فرهنگ اکسفورد به معنای چیزی که معمولاً هیچ هدف عملی را دنبال نمی‌کند اما به کار گرفته می‌شود تا چیز دیگری جذاب‌تر و زیباتر جلوه کند معنی شده است (Oxford English Dictionary, 2017). واژه Decoration که آن هم از واژه لاتین Decorationem مشتق شده به معنای «عمل ، فرآیند ، تکنیک یا هنر تزیینات است» (American Heritage Dictionary, 2017) و فرهنگ لغت آکسفورد آن را یک نماد افتخار، مانند مدال یا نشان تعریف کرده است(Oxford English Dictionary, 2017). این واژه زمانی کاربرد دارد که تزیینات به عنوان فرآیندی و یا تکنیک هنری به یک دسته‌بندی موضوعی اشاره کند.

بررسی منابع اروپایی نشان می‌دهد نخستین تفسیر محدود از واژه Decoration در صنایع دستی تجملاتی قرن هجدهم فرانسه شکل گرفته است. در این منابع از مبلمان، سرامیک، منسوجات و آثار فلزی به عنوان مقولات اصلی هنرهای تزیینی (L art dé coratif) یاد شده‌است (Blake, 1993: 77). اما در منابع انگلیسی زبان نخستین استفاده ضبط شده از این واژه به سال۱۷۹۱ میلادی باز می‌گردد و از این تاریخ تا ۱۸۵۵م، نمونه دیگری از کاربرد این اصطلاح در منابع انگلیسی به چشم نمی‌خورد (Oxford, 1989: 347) و تنها از واژه Ornament استفاده شده است.

تا کمی پس از نیمه قرن نوزدهم بررسی ویژگی‌ها و تمایزات سبکی آثار هنری مختلف بر مبنای جزییاتی نظیر موتیف‌ها و ویژگی‌های فرمی نقوش، صورت می‌پذیرفت و لذا در منابع این دوره کاربرد واژه Ornament بسیار پر بسامد است. در کتاب‌ها و فرهنگ‌نامه‌های مرتبط با موضوع تزیینات که معمولاً با هدف الگوبرداری معماران و طراحان اروپائی سامان می‌یافت، ارایه تصاویر مفصل از جزییات تزیینی آثار هنری، بخشی لاینفک از این مطالعات به‌شمار می‌آمد. این رویکرد به شکلی صریح در فرهنگ نامه‌های جامع اروپایی مربوط به سبک‌های تزیینات، بازتاب یافته است. یکی از قدیمی‌ترین نمونه های این فرهنگ‌نامه‌ها، دایره المعارف جهانی زینتها[۹] است که حوالی ۱۸٤۰ میلادی منتشر شده و نمونه‌هایی از نقوش زینتی یونانی، رومی ، مصری، عربی، مغربی، قرون وسطایی، رنسانسی و مدرن را جمع آوری و ارایه کرده است (نجیب اغلو، ۱۳۸۹: ۸۷-۹۱).

مساله قابل توجه در مطالعات صورت پذیرفته در حوزه تزیینات، اختصاص یافتن حجم قابل توجهی از این پژوهش‌ها به مطالعه هنر سرزمین‌های شرقی است که عموماً با استفاده از تعاریف محدود کننده جغرافیایی و یا اصطلاحات قومی نظیر «هندی»، «مغربی»، «مصری» و «عربی» به زیر شاخه‌های سبکی متمایز از یکدیگر تقسیم شده‌اند. پیشینه این شکل از تقسیم‌بندی به آثار مستشرقین اروپایی در سده هجدهم باز می‌گردد. بیداری روح رمانتیک و جست‌وجوی دیدنی‌های شگرف، که اروپائیان را متوجه سرزمین‌های دور شرقی کرده بود، ژانر سفرنامه نویسی را در ادبیات اروپایی رونق بخشید. اغلب این سفرنامه‌ها مملو از تصاویر آرمانی و وهم‌آلودی بودند که بناهایی شگفت‌انگیزی را با مردمانی محلی و ظاهری عجیب نشان می‌دادند. این رویکرد رمانتیک به موضوع تزیینات در کتاب آثار باستانی عربی در اسپانیا نوشته کاوانا مورفی که در فاصله ۱۸۱۳-۱۸۱۶ به طبع رسیده است در قالب تصاویری مکان‌شناسانه به خوبی بازتاب یافته است (نجیب اغلو، ۱۳۸۹: ۸۷).

سرآغاز تعدیل شدن این رویکرد رمانتیک با کتاب چند جلدی وصف مصر که به دستور ناپلئون در فاصله ۱۸۰۹-۱۸۲۸ م نگاشته شده است، رقم خورد. در این زمان اداره سرزمین‌های جدید الاستعمار اسلامی، ضرورت جهت‌گیری‌های دقیق‌تر علمی را برای اروپاییان ناگزیر می‌ساخت. این مساله موجب شد پژوهش‌ها و مطالعات این حوزه ضمن فاصله گرفتن از مطالعات تفننی پیشین(نظیر سکه شناسی)، با رویکردی علمی بر مطالعات معماری و باستان‌شناسی تمرکز یابند(ورنویت، ۱۳۸۵: ۳۵). نتایج این مطالعات اروپاییان را با این حقیقت مواجه ساخت که با یک هنر یکدست و یکپارچه شرقی روبه‌رو نیستند بلکه سبک‌هایی مجزا و قابل تمایزی در میان آثار هنری این سرزمین‌ها وجود دارد. با این حال، باستان‌شناسان و پژوهشگران در ابتدای قرن نوزدهم متاثر از دیدگاه‌های وینکلمان و هگل، تمدن اسلامی را فاقد اهمیت تاریخی دانسته و همچون سابق ویژگی‌های قومی و نژادی را به عنوان وجه تمایز هنر این مردمان در نظر می‌گرفتند.

از جمله معروف‌ترین مطالعات در این حوزه کتاب معماری عرب یا بناهای بشکوه قاهره نوشته پاسکال کست[۱۰] است. در مقدمه این کتاب بر اهمیت تاثیر ویژگی‌های نژادی در شکل‌گیری هنر و فرهنگ جامعه عرب تاکید شده است تا آنجا که وی بناهای عربی را آینه صفات نژادی جامعه عرب معرفی می‌کند. آلبر گایه[۱۱] نیز در کتاب هنر عرب، نقوش انتزاعی بناهای عربی را منعکس کننده صفات ریشه‌دار نژادی دانسته و مدعی است« این هنر، هنر یک دین یا جامعه نیست بلکه هنر یک نژاد است». چهارچوب روش شناختی تمام این مطالعات بر این دیدگاه مبتنی است که «اقلیم» و «خصوصیات نژادی»، عاملی تعیین کننده در

معماری و هنرها است و لذا موضوعی است برای «نگاه» از منظری قوم شناسانه (همان: ۸۸).
علاوه بر گسترش مطالعات پیرامون موضوع تزیینات و تمرکز روز افزون بر هنر سرزمین‌های اسلامی، از نیمه قرن نوزدهم برگزاری نمایشگاه‌های جهانی نیز بر اهمیت هنرهای تزیینی افزود. قرن نوزدهم دوران اوج تفکرات ناسیونالیستی در اروپا بود و نمایش دستآوردهای ملی اهمیتی قابل توجه داشت. در ۱۸۵۱ میلادی کمیسیونی متشکل از نخبگان فرهنگی انجمن سلطنتی هنر و نخبگان سیاسی انگلستان، نمایشگاهی را در قالب رویدادی رسمی و بین‌المللی برنامه‌ریزی کردند (Roche, 2000: 53). محتوای کلی نمایشگاه ۱۸۵۱م لندن به عنوان نخستین نمایشگاه جهانی، ارایه دستآوردهای صنعتی انگلستان و سایر کشورهای جهان با موضوع پیشرفت فزاینده در تمام شاخه‌های فعالیت‌های بشری بود و در چهار گروه عمده مواد خام، ماشین آلات، محصولات تولیدی و هنرها برگزار شد و ۱۴۰۰ غرفه‌دار از سراسر جهان در این رویداد مشارکت نمودند (Roche, 2009: 11).
نمایشگاه ۱۸۵۱ لندن موج عظیمی از انتقادات به استانداردهای طراحی انگلیسی را ایجاد کرد و موضوع بازنگری در طراحی تولیدات صنعتی در انگلستان را به شکلی جدی مطرح ساخت. پیش از این نیز در سال ۱۸۳۶ م گزارش هشدار دهنده «کمیته انتخاب پارلمان در هنر و صنایع» و ابراز نگرانی این کمیته درباره کیفیت نازل کالاهای بریتانیایی در مقایسه با تولیدات فرانسه، آلمان و ایالات متحده و به تبع آن خطر از دست دادن «رقابت صادرات» ارایه شده بود. این گزارش اگر چه از اساس استدلال اقتصادی بود اما با واکنش زیباشناختی و اخلاقی علیه استفاده گسترده و بی‌قاعده تزیینات همراه شد (Oshinsky, 2006).
در میان منتقدان ریچارد ردگریو[۱۲]، هنری کول[۱۳] و اوون جونز[۱۴] حضور داشتند که این سه نفر با حمایت شاهزاده آلبرت، کوشیدند دستورالعمل رسمی برای یک فرهنگ لغت طراحی مدرن و در عین حال اخلاقی را بسط دهند. مأموریت آنها این بود که سه اصل اساسی را القاء کنند: اول اینکه تزیینات فرع بر فرم است(نخست فرم بعد تزیینات) دوم اینکه فرم از کارکرد و مصالح تبعیت می‌کند و سوم اینکه طراحی باید از زینت‌های تاریخی انگلیسی و غیر غربی و همچنین منابع گیاهی و جانوری در قالب نقوش ساده و خطی ارایه شود. تمام مدارس طراحی در انگلستان ملزم به تدریس این اصول شدند و کمی بعد به سعی و اهتمام کریستوفر پیر که از فارغ التحصیلان مدارس طراحی و شاگرد اوون جونز بود روش‌شناسی جدیدی برای طراحی صنعتی تدوین شد که از لحاظ بصری بسیار مترقی بود (Oshinsky, 2006). این سیستم ملی آموزش هنر بعدها به نام"سیستم کینزینگتون جنوبی" معروف شد (Crawford, 1997:19).
از جمله مهم‌ترین کتاب‌هایی که همراستا با سیستم کینزینگتون جنوبی تدوین و بلافاصله بعد از نمایشگاه بزرگ بین‌المللی ۱۸۵۱ لندن منتشر شد کتاب دستور زبان زینت [۱۵] نوشته اوون جونز بود (نجیب اغلو، ۱۳۸۹: ۹۱-۸۷). جونز در تلاش بود قواعد دقیقی برای دستور زبان ساختاری تزیین ارایه دهد. فرض اصلی این کتاب آن است که « نشانه‌های فرهنگی همچون نشانه‌های طبیعی عام و بی‌زمان هستند و لذا زینت را می‌توان با قوانینی همتراز قوانین علمی تبیین کرد» (Brett, 1992: 90). جونز این دیدگاه تعمیم‌گرا را که مدعی است خصوصیات زینت خوب در همه اعصار و فرهنگ‌ها یکسان است، در قالب ۳۷ اصل یا توصیه تبیین کرد (Greenhalgh, 1994: 3). جونز با ارائه این ۳۷ اصل، آشکارا روحیه زمانه خویش را بازتاب می‌دهد چرا که در نیمه قرن نوزدهم اشتیاق وافری برای وضع قواعد عام وجود داشت و اتخاذ «چنین موضعی مستلزم مطالعه در نقوش از لحاظ مناسبت عام آنها بود نه مطالعه آنها در قالب یک مجموعه معنادار»(نجیب اغلو، ۱۳۸۹: ۹۱).

جونز با تاکید بر وجه فرمالیستی نقوش زینتی سنت‌های فرهنگی مختلف، می‌کوشید ضمن انکار معانی نهفته در آنها، از قواعد نحویشان به نفع پاسخ گویی به نیازهای دوره مدرن بهره مند گردد. در واقع جونز ماهیت نقوش زینتی را زبان شکل و رنگ مطلق دانسته و مقوله تزیین را موضوعی فراتاریخی و فارغ از مباحث هویتی معنا می‌کرد. این رویکرد بعدها در آثار دیگر پژوهشگران این حوزه از جمله پریس دوان[۱۶] نیز قابل مشاهده است. دوان در مقدمه کتاب هنر عرب که در فاصله ۱۸۶۹ تا ۱۸۷۷ م نوشته است ابراز امیدواری کرده است که کتابش بتواند« چیزهایی برای هنرهای تزیینی و معماری در اختیار نهد تا بلکه با کمک آنها هنرمندان هم عصرش از ابتذال دست بکشند» (d'Avennes, 1982:22-23).

همانطور که پیشتر اشاره شد انتشارات گسترده پیرامون موضوع تزیینات، محبوبیت روز افزون هنر اسلامی و برگزاری نمایشگاه‌های جهانی پشتوانه محکمی برای هنرهای تزیینی فراهم آورد. خصلت عمومی این رویدادها و مطالعات بررسی ویژگی‌های سبکی حول محور الگوهای زینتی بود، به همین خاطر نیز واژه Ornament در ادبیات این حوزه واژه‌ای کلیدی به‌شمار می‌آمد. اما از ۱۸۶۰ روند مطالعات سمت و سوی دیگری یافت و واژه Decoration جایگزین واژه Ornament گردید. این مساله به این معناست که از این تاریخ به بعد ویژگی‌های سبکی از بعد تکنیکی و از وجه فرآیندی توجه شدند. در این جابه‌جایی معنایی دو رویداد جریان‌ساز نقشی کلیدی ایفا کردند که پرداختن به هر یک از آنها، وجهی از ضرورت این جابجایی را آشکار می‌سازد. این دو رویداد عبارت‌اند از: ۱- جنبش ضد مدرن هنر و صنایع دستی در انگلستان، ۲- نمایشگاه جهانی وین در ۱۸۷۳.

در انگلستان اقلیتی که عمیقا از وضعیت نابسامان سبک، شیوه ساخت و ذائقه عمومی غرق شده در تولیدات انبوه انقلاب صنعتی و تزیینات مبتذل ویکتوریایی، آشفته شده بودند، برخلاف رویکرد مدرن سیستم کینزینگتون جنوبی، فعالیتشان را با محوریت رد مدرنیته و صنعت، آغاز کردند. این جنبش به عنوان ستایشگر هنرهای تزیینی، تحت تاثیر آموزه‌های آگوستوس پوجن[۱۷] و جان راسکین[۱۸] شکل گرفت و در نهایت پس از سالها فعالیت در سال ۱۸۸۸م به نام جنبش هنر و صنایع دستی نامگذاری شد. اعضای جنبش هنر و صنایع دستی، ایده‌های بلندپروازانه‌ای در مورد ماهیت کار و اصلاح شیوه‌های طراحی داشتند و به تاسی از راسکین ضمن ادغام دو حوزه اخلاق و زیبایی بر این باور پای می‌فشردند که ایده‌هایی چون طراحی خوب و اخلاقی فقط از جامعه‌ای خوب و اخلاقی حاصل می‌شود (Oshinsky, 2006).

جنبش هنر و صنایع دستی در انگلیس بر سه ایده اصلی استوار بود: «وحدت هنر»، «لذت از کار» و «اصلاح طراحی». نو آوری اصلی جنبش هنر و صنایع دستی نه در سبک و یا شیوه طراحی بلکه در ایدئولوژی آنها بود، ایدئولوژی که در پی احیاء روح و کیفیت هنر قرون وسطائی بود. اعضای این جنبش با نظم سلسله مراتبی حاکم بر هنرها در اواخر دوره ویکتوریا مخالفت کردند و خواستار برهم خوردن این نظم و قرار گرفتن هنرها در سطحی مساوی همچون قرون وسطی بودند. آنها سیستم تولید قرون وسطایی را مدلی ایده‌آل بشمار می‌آوردند و ایده‌های زیبا شناسانه‌شان را نیز از منابع قرون وسطی و دوره اسلامی وام می‌گرفتند. این جنبش خواستار بازگشت به ساختار صنفی پیشین بود که در آن هنرمندان براساس حوزه های تخصصی‌شان در گروهای صنفی مختلف سازماندهی می‌شدند. این رویکرد رمانتیک به گذشته ناشی از بینشی بود که نقدی جدی به جامعه صنعتی انگلستان عصر ویکتوریایی داشت. بینشی که خصیصه‌ای ضد مدرنیستی به جنبش هنر و صنایع دستی می‌بخشید (Crawford,1997: 16).

همانطور که پیشتر اشاره شد نمایشگاه جهانی وین نیز رویدادی بود که ارایه نظریات در باب هنر تزیینی را دامن زد. برگزارکنندگان نمایشگاه وین، فرهنگ‌های اسلامی ترکیه، ایران و مصر را در پاویون‌هایی که معماری آنها آثار تاریخی واقعی این سرزمین ها را به ذهن متبادر می‌ساخت و سبک‌های مختلف تاریخی و فرم‌های تزیینی را در هم می‌آمیخت، به نمایش گذاشتند. استفاده از این ساختارهای ترکیبی عجیب و غریب و محتوای آنها در واقع تصویری کلیشه‌ایی از سبک زندگی و آداب و سنن موجود در جوامع اسلامی را به بازدید کنندگان ارایه می‌داد و این پیش پنداشت را تقویت می‌کرد که شرق افسانه‌ای ایستا و تغییر ناپذیر در گذشته منجمد شده است.

از یک سو گرایشاتی که جنبش هنر و صنایع دستی در رابطه با هنرهای تزیینی ایجاد کرده بود و از سوی دیگر آثار به نمایش درآمده در نمایشگاه وین، منتقدان را به این جمع‌بندی رساند که هنرهای تزیینی سرزمین‌های اسلامی می‌توانند الگوی مناسبی برای احیاء هنرهای تزیینی اروپا باشند. بر خلاف سیستم کینزینگتون جنوبی که با هدف ارتقاء سطح کیفی هنرهای صنعتی سامان یافته بود، در وین مساله اصلی، هنرهای تزیینی اروپا بود. اگر در سیستم کینزینگتون جنوبی صرفاً الگوهای زینتی هنرهای تزیینی مورد توجه بود در نمایشگاه وین هنرهای تزیینی از وجه تکنیکی و فرآیند تولید نیز توجه شدند (Ibid).

منتقدانی نظیر فالک و اندرس معتقد بودند جنبه‌هایی خاص از هنرهای تزیینی اسلامی ضمن استفاده سبک‌وار و غیرتوهم آمیز خود از الگوهای گیاهی و هندسی، موفق شده‌اند هارمونی دلپذیری میان زینت و فرم ایجاد کند. بنابراین طراحان اروپائی را تشویق می‌کردند تا با الهام از این فرم‌های « خالص» سنت‌های هنری خود را دوباره احیاء نمایند (Ibid). آنها در مقالات خود سلسله مراتبی را در بررسی هنرهای تزیینی سرزمین‌های اسلامی بنا نهادند که محصولات هر فرهنگ را مطابق با کیفیت‌های برتر و صنایع دستی پالوده‌تر رتبه بندی می‌کرد. این دسته‌بندی‌ها، گرچه اغلب از لحاظ تاریخی نادرست و کاملاً مبتنی بر نگرش‌های اروپایی نسبت به مفاهیمی نظیر نژاد، تمدن و پختگی و کمال فرهنگی شکل گرفته بود. با این وجود برای نخستین بار شکلی از مواجهه انتقادی با هنر اسلامی را مطرح ساخت و دریچه‌ای به سوی تحقیقات علمی بیشتر در دهه‌های بعدی، گشود(Ibid).

رویکرد زیباشناسانه به هنرتزیینی

در پنج سالی که میان برگزاری نمایشگاه جهانی وین در ۱۸۷۳ و افتتاح نمایشگاه جهانی پاریس در سال ۱۸۷۸ سپری شد، برتری تکنیکی و طراحی‌های هنرمندان مسلمان همچنان توسط منتقدان ستوده می‌شد و به پیشبرد این مباحث در محافل علمی کمک می‌کرد. بر خلاف رویکرد اتریش و انگلستان، مطالعات پیرامون موضوع تزیین و هنر تزیینی در دهه ۱۸۷۰ فرانسه بیشتر بر جنبه‌های زیباشناسانه آثار اسلامی متمرکز شد. این رویکرد زیباشناسانه نخستین فرصت بروز خود را در نمایشگاه ۱۸۹۷ پاریس یافت. در این نمایشگاه غرفه‌های رسمی ملل مسلمان همچنان مملو از مواد اولیه و هنرهای تزیینی‌شان بود اما مجموعه‌ای از آثار در کاخ تروکادِرو[۱۹] با نام «گالری شرقی»[۲۰] با حذف آثار قوم‌شناسی و علمی سرزمین‌های مسلمان، برای نخستین بار به نمایش آثار هنری سرزمین‌های اسلامی در قالب مجموعه‌ای مجزا پرداخت (Fulco, 2017: 62).

فضای گالری شرقی بسیار ساده و بدون هیچ‌گونه تجهیزات و تزیینات مفرط معماری شبه اسلامی بود.

مساله‌ای که موجب می‌شد اشیاء به نمایش درآمده در این گالری مستقل از محیط اطرافشان مشاهده شوند. بدین ترتیب، برگزار کنندگان گالری شرقی به شکلی خلاقانه توانستند اشیاء را از فضای اگزونیک و وهم آلودی که به یک سنت در برگزاری نمایشگاه‌های شرقی تبدیل شده بود، خارج نمایند. در واقع متصدیان برگزاری« گالری شرقی» در ایجاد نگرشی جدید نسبت به هنرهای اسلامی بسیار موثر بودند؛ نگرشی که آثار و اشیاء هنر اسلامی را نه به عنوان کالایی تزیینی بلکه همچون « اثری هنری» در نظر می‌گرفت (Fulco, 2017: 62).

نگرش حاکم بر فضای «گالری شرقی» بسیار تحت تاثیر جنبش هنر برای هنر(l'art pour l'art) در فرانسه بود که از ۱۸۸۰ میلادی در انگلستان با نظریات والتر پتر[۲۱]و تحت عنوان جنبش زیباشناسی[۲۲] ، با شعار art sake s`art for که ترجمه انگلیسی این اصطلاح بود، به رسمیت شناخته شد. این جنبش که در مقوله «وحدت هنر» با جنبش هنر و صنایع دستی مطابقت داشت توانست هویت مستقل خویش را در چالش با این ایده در حال رشد که هنر را از بعد اخلاقی برای جامعه و تجارت مفید می‌دانست، به‌دست آورد.

بر خلاف آموزه‌های راسکین که بر ارزشهای اخلاقی و سرانجامِ تعلیمی در هنر تاکید داشت، دکترین زیباشناسی والتر پتر، زیبایی را نه در اثر تولید شده بلکه در خود هنر می‌جست. پتر در پیشگفتار کتاب خود رنسانس: پژوهش‌هایی در زمینه هنر، درباره اهداف واقعی جنبش زیباشناسی می‌نویسد: هدف جنبش زیباشناسی« تعریف زیبایی نه به شکلی انتزاعی که به ملموس‌ترین شکل ممکن و یافتن قاعده‌ای غیرعام است که به مناسب‌ترین شکل روشنگر این یا آن جلوه خاص از زیبایی باشد»(Pater, 1900, xi). اعضای جنبش زیباشناسی، بر خود بسندگی هنر، فارغ از هر گونه سودمندی و هدف ضمنی خاص، تاکید کرده و مطالعات زیبایی را معطوف به خود هنر دانستند و اثر هنری را به عنوان چیزی نادر، منحصر به فرد و از نظر فکری چالش برانگیز توصیف کردند (Williford, 2015: 30).

اگر جنبش هنر و صنایع دستی موفق شد با طرح ایده «وحدت هنرها» با نظام سلسله مراتبی تثبیت شده در زیباشناسی کانتی به چالش برخیزد و جایگاهی مساوی برای انواع هنرها قائل شود، جنبش زیباشناسی پا را فراتر نهاد و از پیکره واحد «هنر» سخن گفت. برای زیباشناسان بیانی ساده از خلق و خو یا چیزی که صرفاً چشم‌نواز باشد اثر هنری تلقی می‌شد به این معنا که تمایزی میان ظروف سرامیکی دمورگان[۲۳] و تابلوی سمفونی سفید ویسلر[۲۴] که در آن زنی با لباس سفید در مقابل پرده‌ای سفید به تصویر کشیده شده است، وجود ندارد و فارغ از هر گونه دسته‌بندی و گروهبندی خاص، همه آنها اثر هنری به‌شمار می‌آیند. هنرمندان جنبش زیباشناختی به دنبال دستیابی به نوع جدیدی از هنر بودند، هنری که فقط با هدف زیبایی آفریده می‌شود، تصاویری که داستانی را بیان نمی‌کنند و دغدغه‌های اخلاقی ندارند. پتر که با اثر انقلابی امانوئل کانت در تعریف «حس زیباشناسی» به عنوان شکلی اساسی از ادراک انسانی، بسیار مانوس بود، تلاش داشت تا از نقد زیباشناسی کانت برای داوری استفاده کند (Brett, 1995: 47). اما ادراک زیبایی به عنوان مقوله‌ای غیر قابل سنجش و ارزیابی بخردانه به عنوان مساله‌ای بغرنج مطرح بود. در نهایت، این فرمالیست‌ها بودند که در پی پاسخگویی به این پیچیدگی برآمدند. بدین ترتیب که تفکر فرمالیستی توانست تمرکز مساله از ساز و کار احساس زیباشناسانه را به ماهیت فرم‌هایی که این احساس را به وجود می‌آورند، منتقل کند(دل‌زنده، ۱۳۹۵: ۱۷۵).

فرمالیست‌ها بر این باورند که شکل یا هسته‌هایی شکلی در آثار هنری وجود دارند که عامل اصلی تجربه

زیباشناسانه‌اند. در رویکرد فرمالیستی، تاکید بر ویژگی‌های فرمی و روابط میان اجزای خاص اثر هنری، مساله اصلی بود و توجه به اثر هنری، بدون در نظر گرفتن شرایط اجتماعی- سیاسی خلق اثر و یا انگیزه‌های درونی هنرمند، کمال مطلوب بشمار می‌آمد. از دل این نگرش، رویکردهای فرمالیستی متفاوتی زاده شدند که همگی بر اصلی مشترک یعنی ایده «فرم ناب»[۲۵] تاکید داشتند(رامین، ۱۳۹۰: ۳۵۶).

در حوزه موسیقی، ادروارد هانسلیک اثر ارزشمند خود با عنوان زیبایی‌های موسیقی را به رشته تحریر در آورد که مساله اصلی‌اش جست وجوی زیبایی موسیقی در کیفیات فرمی بود. آنچه موضوع تاملات وی قرار گرفت اصوات موسیقی و فرم‌هایی بودند که بر اثر حرکات آنها پدید می‌آید؛ یعنی ملودی، هارمونی، ریتم و تعین نقش سازها یا در اصطلاح سازگذاری(شپرد، ۱۳۹۱: ۷۴-۷۲). در ادامه این رویکرد و البته مستقل از مطالعات هانسلیک، راجر فرای و کلایو بل در حوزه هنرهای تصویری شورمندانه نظریه فرمالیسم را تبلیغ کردند. محور مباحث ایشان بر مفهوم Significant form به معنای «فرم دلالت‌گر» متمرکز بود. این اصطلاح که نخستین بار در کتاب بل تحت عنوان هنر، در ۱۹۱۳م مطرح شد، به منظور توصیف جوهر زیباشناختی در یک اثر هنری(یعنی کیفیتی مرکب از شکل‌ها، رنگ‌ها و روابط شکل و رنگ) به کار گرفته شد. به اعتقاد بل، فرم و ساختار، مبین محتوای راستین و اساسی اثر هنری هستند و عناصر بازنمایانه، روایی، تمثیلی و غیره، جنبه ثانویه دارند (پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۴۴).

این مساله بدین معناست که اثر هنری چه دارای محتوای بازنمودی باشد چه نباشد تنها زمانی شأن هنری می‌یابد که فرم معنادار یا صورت دلالت‌گر داشته باشد. یعنی مجموعه‌ای از خط‌ها و رنگ‌ها که در آدمی انگیزشی زیباشناختی ایجاد کند. به عبارت دیگر فرم معنادار همچون اشکال روانشناسی گشتالت باید مخاطب را برانگیزد تا از اثر همچون مجموعه متشکلی از رنگ‌ها، خطوط، شکل‌ها و غیره، عاطفه‌ای زیباشناسانه در خود احساس کند (رامین، ۱۳۹۰: ۳۵۷). بل در بخش سوم کتابش درباره تحول هنر در غرب، هنر کهن و ماقبل کلاسیک یونان و نیز هنر قرون وسطی را در خور ستایش دانسته و هنر کلاسیک و هنر یونان باستان را به علت نسخه‌برداری رئالیستی و تمرکز بر بازنمایی، ناتوان از آفرینش فرم معنادار ارزیابی می‌کند و البته بشارت می‌دهد که این توانایی یعنی آفرینش فرم معنادار، بار دیگر با سزان و پست امپرسیونیست‌ها در هنر غربی بازیابی شده است (شپرد، ۱۳۹۱: ۷۸).

راجر فرای نیز همانند بل همواره بر ضد این نظر که بازنمایی برترین مقام را در هنر بصری دارد احتجاج می‌نمود و بر اهمیت فرم و طرح ساختاری تاکید می‌ورزید. فرای در کتاب بینش و طرح درباره اثری که دارای فرم معنی‌دار است می‌گوید این اثر « حاصل تلاشی است برای فرانمود یک تصویر و نه آفرینش چیزی دلپذیر» و این‌گونه ادامه می‌دهد که «عاطفه زیباشناسانه کیفیت خاصی از حقیقت را مجسم می‌سازد» (Fry, 1920: 199).

در آثار بل و فرای، اهمیت فرم در هنر بصری هیچگاه در قالب نظریه‌ای کامل پرورانده نشد و صرفا تاکید شد و به کرات بازگو شد. آنها درباره اینکه چه فرمی فرم دلالت‌گر به‌شمار می‌آید هیچ شرح دقیق و کاملی ارایه نمی‌دادند و با اینکه از عاطفه زیبا شناسانه خاصی سخن می‌گفتند تحلیل دقیق و روشنی از آن به دست نمی‌دادند(شپرد، ۱۳۹۱: ۷۹). در واقع فرم دلالت‌گر به شکلی که در نظریه بل در ۱۹۱۳میلادی مطرح شده بود، ماهیتی مبهم و راز آمیز داشت، به همین خاطر نیز بسیاری آن را برداشتی یوتوپیایی می‌دانستند. بدین ترتیب فرمالیسم که در پی پاسخ گویی به مساله بغرنج زیباشناسی برآمده بود، خود به معمای جدیدی منتج شد.

صورت ناب پاسخی به فرم دلالت‌گر فرمالیست‌ها

فعالیتهای پوپ در ایران همزمان بود با دوران اوج و سیطره تفکر فرمالیستی در اروپا. فرمالیسمی که دهه دوم قرن بیستم را به صحنه منازعات فکری میان موافقان و مخالفانش تبدیل کرده بود. همانطور که گفته شد فرم دلالت‌گر در نظریه بل، ماهیتی مبهم و راز آمیز داشت، به همین خاطر بسیاری آن را برداشتی یوتوپیایی و دست نیافتنی می‌دانستند. اما پوپ این اصطلاح را ایده‌آلی دست نیافتنی نمی‌دانست و معتقد بود ایده فرم دلالت‌گر بارها و بارها در هنر ایرانی تحقق یافته است (دل‌زنده، ۱۳۹۵: ۱۷۷).

همزمانی مطالعات و فعالیت‌های پوپ در رابطه با هنر ایران و جایابی فرمالیسم به عنوان مبحثی داغ در فضای هنری غرب و از طرفی چاپ مقاله فرای درباره هنر ایران و اهمیت آن از منظر فرمالیستی در بولتن نمایشگاه ۱۹۳۱ لندن که به اهتمام پوپ برگزار شد و به‌خصوص استفاده پوپ از ادبیات و اصطلاحات کاربردی فرمالیست‌ها، موجب شد برخی از پژوهشگران پوپ را متاثر از ایده‌های فرمالیستی دانسته و در بازخوانی آثار پوپ تفسیرهای وی از هنر ایرانی را تفسیرهایی فرمالیستی بدانند. برای نمونه مقاله بری وود تحت عنوان A Great Symphony of Pure Form و یا کتاب تحولات تصویری هنر ایران اثر سیامک دل‌زنده، دو نمونه قابل توجه هستند که هر یک به شکلی، تفسیرهای پوپ از هنر ایران را متاثر از دیدگاه‌های فرمالیستی تعبیر کرده‌اند.

این مساله قابل پذیرش است که برخی جنبه‌های نظریه پوپ نظیر کم اهمیت دانستن بازنمایی و قائل بودن به تاثیر کیفیات فرمی در ایجاد تجربه زیباشناسانه، از منظر فرمالیستی کاملاً وام‌دار آراء بل و فرای است اما پوپ در همان مقاله دلالتگری هنر ایرانی به مباحث دیگری نیز اشاره می‌کند که اساساً سامان‌دهنده و پیش‌برنده نکته نظراتش در باب هنر ایرانی است اما قائل بودن به این مباحث خط تمایز مشخصی را میان دیدگاه پوپ و نگرش فرمالیستی ترسیم می‌کند.

پوپ هنر ایرانی را برخوردار از "خصلتی سنتی" می‌داند. خصلتی که موجب شده است جریان هنر ایرانی، بدون آنکه اشخاص یا آثار برجسته‌ای نماینده آن باشند، همواره در اعماق فرهنگی آن تداوم داشته باشد. به طوری‌که حتی اگر سیر مشهود هنر به واسطه حوادثی دچار انقطاع شود، اندیشه‌ها و اصول کهن، بار دیگر از سرمایه پایدار معتقدات و عادات نژاد ایرانی جانی تازه گرفته و به همان شکل سابق در ادامه راه گذشته، حیات خود را ادامه دهند. پوپ از تداومی حقیقی چه در جزئیات و چه در کلیات آثار هنری ایران سخن می‌گوید. تداومی که در نتیجه دیدگاهی معین، یک سلسله از ارزش‌ها و مجموعه‌ای از مفروضات درباره ماهیت و غرض هنر، ایجاد شده است. از همین رو تسلط جنبه تزیینی به عنوان خصلت برجسته و کمابیش همیشگی هنر ایرانی، همچون اصلی مشترک در تمام دگرگونی‌ها، از دوران پیش از تاریخ گرفته تا عصر حاضر، همچون سنتی ثابت همواره باقی مانده است(پوپ، ۱۳۸۷: ۲۵).

پوپ هنر ایرانی را متاثر از نوعی نگاه دینی می‌داند و تداوم این نگاه دینی و مقدس را در دوره‌های پیش از تاریخ و دوره‌های تاریخی ایران رصد می‌کند و در ارتباط با هنر اسلامی بر این نکته تاکید دارد که هنر اسلامی، ملهم از وحی آسمانی است و همه جهات زندگی و فرهنگ را در ید اختیار و اقتدار خود دارد(همان: ۲۷).

پوپ معتقد است هنرهایی نظیر هنر ایرانی که می‌خواهند به جای ضبط کردن واقعیت عینی صورت‌های خاص خود را به وجود آورند اغلب به نوعی زبان رمزی و نمادین متوسل می‌شوند. وی تاکید می‌کند که رمز و نماد حقیقی یک نشانه دلبخواه و من عندی نیست که در نفس خود به معنایی که باید برساند ربطی نداشته

باشد، بلکه نمادپردازی که محتوای یک اثر هنری را بیان می‌کند در جریان تجربه معینی ایجاد شده و در پاسخ به نیاز بشری شکل می‌گیرد؛ بنابراین به واقعیت جهان متصل است (همان:۳۲).

پوپ معتقد است هنر ایرانی فراتر از تنوع نژادی و تفاوت فرهنگ‌های قومی و اختلاف سلایق حاکمان مختلف در طول تاریخ، توانسته است هسته فرهنگی به نام ایران را شکل دهد و پتانسیل نهفته فرم دلالت‌گر را تا اوج آن شکوفا سازد. از نظر پوپ ایده باشکوه فرم دلالت‌گر در غرب، به واسطه زیاده‌گویی‌های نظری و تنگ‌نظری‌های مبالغه آمیز، از واقعیت موجود غافل مانده و به ناکجاآبادی دست نیافتنی در هنر مدرن احاله شده است. در واقع پوپ نگاه استهزاءآمیزی به هنر مدرن داشت و آن را محصول انحراف از ایده فرم دلالتمند می‌دانست (دلزنده، ۱۳۹۵: ۱۷۷).

برشمردن این ویژگی‌ها پوپ را به نحله فکری دیگری نزدیک می‌سازد که حضور و فعالیتشان، همزمانی قابل توجهی با جریان فرمالیسم در اروپا دارد. دیدگاه‌ها و نقطه نظرات این جریان که از آن تحت عنوان « سنت گرایان» یا قائلان به «حکمت جاودان» یاد می‌شود، همپوشانی‌هایی با تفسیرهای پوپ از هنر ایرانی دارد که چندان مورد توجه پژوهشگرانی مانند دلزنده واقع نشده است.

جریان سنت‌گرایی که توسط رنه گنون فرانسوی (۱۹۵۱-۱۸۸۶ م) پایه گذاری شد، در ابتدا با جریانات معنویت‌گرایی همچون تئوسوفی که شناخته شده‌تر بودند خلط می‌شد اما کمی بعد، این جریان با مساعی آنندا کوماراسوامی هنرشناس و پژوهشگر هنر هند، هویت و موجودیتی مستقل یافت. مطالعات شووان در زمینه دین شناسی و آراء تیتوس بورکهارت در زمینه هنر مقدس و نظرات مارتین لنگز درباره خوانش سنت‌های دینی در جهان مدرن، موجبات توسعه این مسلک فکری را فراهم آورد. فرانسه در دهه‌های ۱۹۱۰و ۱۹۲۰ میلادی به واسطه حضور گنون، و انگلستان در دهه ۱۹۲۰ به واسطه حضور کوماراسوامی دو مرکز قابل توجه سنت‌گرایان در اروپا بودند(منصوری،۱۳۹۲: ۵۴). در دهه ۱۹۳۰ با مهاجرت کوماراسوآمی به امریکا این مرکزیت به امریکا منتقل شد.

سنت‌گرایان مهم‌ترین وظیفه خود را احیاء و دفاع از سنت و تمدن‌های سنتی از طریق شرح و تبیین مفهوم سنت مُنطوی در این تمدن‌ها می‌داند(مازیار، ۱۳۹۲: ۸). جاودان خرد یا سنتی که سنت‌گرایان از آن یاد می‌کنند ازلی است. « سنت نخستینی وجود دارد که میراث اولیه معنوی و عقلانی انسان نخستین یا مثالی است که به‌طورمستقیم از وحی رسیده است. آنگاه که عالم ملک و ملکوت هنوز متحد بودند»(نصر، ۱۳۷۹: ۱۱۰). با این نگاه سنت سنت‌گرایان بر تمام ادیان و تمدن‌ها تقدم دارد.« این سنت نخستین در تمام سنت‌های بعدی انعکاس دارد اما سنت‌های بعدی صرفاً تداوم تاریخی یا افقی (عرضی) آن نیستند، هر سنتی با نزول عمودی (طولی) تازه‌ای از مبداءالهی مشخص می‌شود (همان).

سنت‌گرایان معتقدند سنت یا جاودان خرد در قالب‌های هنری سمبولیک و رمزگونه ظاهر می‌شود، به این معنا که صورت‌های هنر سنتی نماد یک معنای والاتر و برتر هستند و کلید فهم معنای هنر سنتی توجه به ماهیت رمزگونه آن است. در واقع نزد ایشان هنر سنتی شیوه‌ای است که سنت از طریق آن سخن می‌گوید و وسیله‌ای است که از طریق آن می‌توان از ظاهر به باطن رسید(کدیور و کرمی، ۱۳۸۴: ۲۱۷).

سنت‌گرایان به تحسین و تجلیل از ساختارهای اجتماعی ماقبل مدرن گرایش دارند؛ چرا که آنها را ثمره باورهای سنتی درست می‌دانند. گنون در این باره می‌نویسد: «آنچه ما آن را تمدن بهنجار می‌خوانیم، تمدنی است که بر پایه اصول و مبادی، به معنای واقعی کلمه، مبتنی شده باشد و همه چیزها در پیروی از

این اصول مقرر و آراسته شده باشند به گونه‌ای که همه چیزها به عنوان کاربرد و گسترش آموزه‌ای، که در گوهر خود کاملاً عقلی یا فوق طبیعی است، دانسته شود و منظور ما از تمدن «سنتی» همین معناست». مخالفت سنت‌گرایان با مدرنیته به این معنی است که آنها مدرنیته را به عنوان ناهنجاری در تاریخ بشر در نظر می‌گیرند. گنون در کتاب سیطره کمیت و علائم آخر الزمانی به نقد جریان‌های مختلف دنیای مدرن از جمله، اومانیسم، فردگرایی، ماتریالیسم، راسینالیسم و ... می‌پردازد و بنیان آنها را در ستیز با سنت اصیل و سیطره کمیت بر کیفیت می‌داند.

به نظر می‌رسد پوپ در مباحثش پیرامون هنر ایرانی، سه اصل اعتقاد به سنت یا جاودان خرد، تحسین و تجلیل از تمدن‌های ما قبل مدرن و اعتقاد به هنر قدسی که از مهم‌ترین اصول سنت‌گرایان به‌شمار می‌آیند (منصوری، ۱۳۹۲: ۵۴) را رعایت کرده است. علاوه بر این سه مورد، موضوع قابل توجه دیگر، تاکید ویژه سنت‌گرایان بر مباحث صوری است. مبحثی که فصل مشترک میان فرمالیست‌ها و سنت‌گرایان بشمار می‌آید. سنت‌گراین معتقدند تمدن سنتی، بر مدار سنت انسجام می‌یابد و هنر نیز به عنوان یکی از وجوه زندگی در جامعه سنتی، برآمده از سنت است؛ لذا« هنر سنتی»، تجلی صوری حقایق متافیزیکی سنت تلقی می‌شود. برای سنت‌گرایان صورت به لحاظ جوهر کیفیتش در مرتبه محسوسات، همتای حقیقت در مرتبه معقولات است (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۸). این تناظر، زبان نمادین و رمزی هنر سنتی را شکل می‌دهد. همه هنر سنتی رمز است، رمزی که قراردادی نیست بلکه برآمده از شأن متافیزکی موجوداتی است که در هر مرتبه انعکاس دهنده حقایق بالاتر از خویش‌اند (مازیار، ۱۳۹۲: ۹).

شووان در کتاب صورت و جوهر در ادیان نشان می‌دهد، جوهر اولیه در همه ادیان همان مطلق «کلام خدا» است که به شکل‌های گوناگون متجلی می‌شود. نفس صورت به خاطر محدودیت ذاتی تنوع را به همراه می‌آورد که موجب می‌شود گاهی جنبه‌هایی از یک صورت با جنبه‌های دیگر آن در تضاد باشد اما آنچه وحدت درونی آن را ممکن می‌سازد همان است که شووان از آن با عنوان حکمت خالده یا جاودان خرد یاد می‌کند. بدین ترتیب هر سنت متناسب با چشم انداز معنوی خود بیان صوری خاص خود را دارد که از طریق وحی و الهام در جان هنرمند شکل می‌گیرد و از مجاری سنت، استمرار می‌یابد. از نظر سنت‌گرایان هنر اساساً صورت است. در واقع سنت‌گرایان معتقد به اصالت صورت‌اند[فرمالیست‌اند](همان: ۸-۹).

پوپ نیز ارایه و مبنا قرار دادن صورت به شکل ناب را دست‌آورد ارزشمند هنرمند ایرانی می‌داند چرا که معتقد است جوهر پیشرفت انسان در شناخت و تسلط بر همین صورت‌های کلی است که در ذات واقعیت تجسم یافته‌اند و مایه هستی را شکل می‌دهند. از نظر وی هدف تمدن در نهایت آشکار ساختن همین صورت‌های پنهانی است (همان:۳۲).

نتیجه

پوپ اگرچه آثار هنری ایران را ذیل تعریف غربی «هنر تزیینی» قرار می‌دهد اما در بیان کیفیت تزیینی هنر ایران چه از منظر الگوهای زینتی و چه از وجه تکنیکی و فرآیندی، آن را مجموعه‌ای معنادار و برآمده از فردیت هنر ایرانی توصیف می‌کند. از این‌رو در توصیف کیفیت تزیینی هنر ایرانی دو واژه ornamental و Decorative را که دلالت دارند بر توصیف ویژگی‌هایی عام، قابل اخذ و بی ارتباط با فردیت هر فرهنگ، واژگانی ناکارآمد بشمار می‌آورد.

پوپ کیفیت تزیینی هنر ایرانی را پایه و مایه‌ای هویتی می‌بخشد و قائل بودن به این ویژگی‌های هویتی، اگرچه فصل تمایز آشکاری را میان دیدگاه وی و رویکرد زیباشناسانه به مساله تزیین ترسیم می‌کند اما دیدگاه وی را در پیوند با دیدگاه سنت‌گرایان قرار می‌دهد. این‌گونه به نظر می‌رسد که پوپ برای بیان کیفیت تزیینی هنر ایرانی، از بنیان‌های نظری سنت‌گرایان و سه اصل اعتقاد به سنت، هنر قدسی و تحسین و تجلیل از تمدن‌های ما قبل مدرن بهره برده است و در مباحث صوری پیرامون هنر قدسی سنت‌گرایان نیز ضمن معادل‌سازی «آرمان‌های تزیینی هنر ایرانی» با «ایده فرم دلالتگر فرمالیست‌ها» صورت ناب را به عنوان کارمایه اصلی هنر ایرانی تشریح کرده است. به واقع پوپ آمیزه‌ای از آراء سنت‌گرایان و فرمالیست‌ها را برای توصیف ماهیت تزیینی هنر ایرانی به کار برده است.

منابع

- بورکهارت، تیتوس(۱۳۷۶). هنر مقدس اصول و روش‌ها. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.
- پاکباز، روئین(۱۳۸۵). دایره المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.
- پوپ، آرتور اپهام و فیلیس اکرمن(۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. ویرایش سیروس پرهام. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- دل‌زنده، سیامک(۱۳۹۵). تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی. تهران: نشر نظر.
- رامین، علی(۱۳۹۰). مبانی جامعه شناسی هنر. تهران: نشر نی.
- شپرد، آن(۱۳۹۱). مبانی فلسفه هنر. ترجمه علی رامین. تهران: علمی و فرهنگی.
- کانت، ایمانویل (۱۳۸۴). نقد قوه حکم. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.
- کدیور، محسن و طیبه کرمی(۱۳۸۴). معانی سنت از دیدگاه سنت‌گرایان. دوفصلنامه مقالات و بررسی‌ها. ص ۲۰۱-۲۲۳.
- مازیار، امیر(۱۳۹۲). نسبت هنر اسلامی و اندیشه اسلامی از منظر سنت‌گرایان. کیمیای هنر. سال اول شماره ۳. ص۷-۱۲.
- منصوری،امیر و محمد تیموری (۱۳۹۲). نقد آرای سنت‌گرایان معاصر در زمنیه هنر و معماری اسلامی با تکیه بر مفهوم سنت در تعریف معماری اسلامی. فیروزه اسلام . سال اول. شماره ۱. ص۵۳-۶۷.
- مهاجر، شهروز (۱۳۹۵). تاریخ نگاری هنر. تهران: حرفه هنرمند.
- نجیب‌اوغلو، گلرو (۱۳۸۹). هندسه و تزئین در معماری اسلامی (طومار تویقاپی). ترجمه مهرداد قیمومی بیدهندی. تهران: نشر روزنه.
- نصر، سید حسین (۱۳۷۹). نیاز به علم مقدس. ترجمه حسن میاندازی. تهران: موسسه فرهنگی طه..
- ورنویت، استیون (۱۳۸۵). «ظهور و رشد باستان‌شناسی دوران اسلامی»، ترجمه پروین مقدم. گلستان هنر. شماره ۴. تهران: فرهنگستان هنر.

- Ahani, Fatemeh ;Iraj Etessam, Seyed Gholamreza Islami. (2017). The Distinction of Ornament and Decoration in Architecture. *Journal of arts & Humanities*. Vol. 06, No .06. Pp 25-34.
- Blake ,Shubert Steven.(1999). » The Decorative Arts: A problem in classification .» *Journal of the Art Libraries Society of North America*. Vol. 12, No. 2, pp. 77-81 .
- Brett, David. d'avennes, prisse.(1982). *l art arabe*. Paris: Le Sycomore. 1995). "Design Reform and The Laws of Nature". *the massachusetts institute of technology Design Issues*. Vol. 11, No .3, Pp 37-50
- Brett, David.(1992). *On Decoration*. Cambridge: Lutterworth Press.

- Crawford, A. (1997). Ideas and Objects: The Arts and Crafts Movement in Britain. *Design Issues,* 13(1), 15-26.
- d'avennes, prisse.(1982). *l art arabe*. Paris: Le Sycomore.
- Duranty, Edmond (1878)."L'Extre^me Orient, Revue d'ensemble des arts asiatiques a l'exposition universelle". *Gazette des Beaux- Arts,* 18, 1011-48.
- Fry. R. (1920). *Vision and Design* .London.
- Greenhalgh, Paul. (1994). *Quotations and Sources on Design and the Decorative Arts* . Manchester University Press. Manchester.
- Hillenbrand, Robert2016) .). "The Scramble for Persian Art: Pope and His Rivals" in *Arthur Upham Pope and A New Survey of Persian Art,* Boston: Brill. P.p 15-45.
- Kreigle, Laura. (2007). *Grand Designs: Labor, Empire, and the Museum in Victorian Culture*. Duke:Duke UP.
- Oshinsky, Sara J. "Design Reform." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. http://www.metmuseum.org/toah/hd/dsrf/hd_dsrf.htm (October 2006)
- Pater ,Walter.(1900).*The Renaissance, Studies in Art and Poetry*. London: Macmillan and Co.
- Rizvi, Kishwar.(2007). "Art History and the Nation: Arthur Upham Pope and the Discourse on " Parsian Art" in the Early Twentieth Century. *Muqarnas*. Vol:24. Leiden: Boston. Pp.45-64.
- Roche, M. (2000). *Mega-events & Modernity: Olympics, Expos and the Growth of Global Culture*. London: GBR, Routledge.
- Roche, M. (2009). "Mega-events, culture and modernity: Expos and the origins of public culture". *International Journal of Cultural Policy* (online), 5 (1). (Accessed 6 May 2012)
- Schapiro, Meyer.. (1941). " Letter to the Editor". *Art Bulletin*. Vol.23, No.2,p. 173.
- Williford, D. (2015). *The Aesthetic Book of Decadent Literature,* 1870-1914. *UCLA*. ProQuest ID: Williford_ucla_0031D_13995. Merritt ID: ark:/13030/m58h1fs3. Retrieved from https://escholarship.org/uc/item/12m8g9f7

Received: 2020/09/17
Accepted: 2021/02/19

Studying the decorative feature of Persian art from Arthur Pope's point of view, in relation to the global attitude towards the concept of decorative art

Kamran Sepehran, Associate Prof, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

Davood Ranjbaran, Associate Prof, Faculty of Theories and Art Studies, University of Art, Tehran, Iran.

Roya Zarifian Saleh Mokarram, Ph.D. Student in Comparative and Analytic History of Islamic Art, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

Theoretical foundations of the decorative arts were laid in the nineteenth century and in the ideas of people like Owen Jones. In Jones' opinion cultural symbols are as general and timeless as natural symbols, and the nature of decorative patterns is language of form and absolute color. Although in Pope's decorative theory the beauty of the Iranian art is manifested in the beauty of its pattern and design, Pope believes that terms like Decorative and Ornamental are not enough to describe the decorative feature of Persian art, and then he introduces "pure form" as the main material of the Persian art, and the proper order, accuracy, clarity, elegant designing, and the employment of bold designs as the "decorative ideals of the Persian art".

Our analytical-descriptive research, using Library study methods, aims to study the decorative feature of the Persian art from Pope's point of view. It is also seeking to answer this fundamental question that: what is the distinction between the definition of the decorative art in the West and the kind of pure formal art representing the decorative quality of Persian art from Pope's point of view.

The results of studies show that Pope, influenced by the Traditionalists, describes the decorative quality of the Persian art -regarding the ornamental patterns, or considering its techniques or process- a meaningful collection, resulted from the uniqueness of the Persian art, not from some adoptable, general patterns, and meaningless symbols consistent with Western definitions. On this basis, he put the idea of the significant form of the formalists as the equivalent of the decorative ideals of the Persian art and considers the pure form as a semantic aspect of the decorative feature of Iranian art.

Keywords: Decorative art, Ornament, Decoration, Significant form, Pure form.