

پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماه‌نامه علمی - پژوهشی، سال نوزدهم، شماره پنجم، مرداد ۱۳۹۸، ۲۱۱-۲۲۴

معرفی و بررسی انتقادی کتاب تحولات تصویری ایران

محمدرضا مریدی*

چکیده

در کتاب *تحولات تصویری ایران*، تألیف سیامک دل‌زنده، مؤلف تلاش کرده است با گذر از تحلیل‌های توصیفی به تبیین نظری از تحولات هنر ایران در نیمه اول قرن سیزدهم هجری شمسی دست یابد. مؤلف کوشیده است، فراتر از روایت‌های خطی، به یادگفت‌مان‌های مسلط نیز بپردازد. در این مسیر نیز به موفقیت‌های قابل توجهی دست یافته است؛ اما این تلاش قابل نقد است.

مؤلف تأکید کرده که، برخلاف دیدگاه پسااستعماری، مسیر دیگری را در این کتاب دنبال کرده است و در نقد دیدگاه پسااستعماری که «فاعلیت‌های منطقه‌ای» را نادیده می‌گیرد، به جست‌وجوی عاملیت‌های منطقه‌ای در ایران پرداخته است. مؤلف با در مرکز قرار دادن مفهوم «نظم نمایشگاهی» به عاملان بیرونی و عاملان داخلی که بازتولیدکننده این نظم هستند پرداخته و شرح داده که چگونه این جریان بر هنر ایران غلبه یافته است. این دیدگاه ساختاری مؤلف را در مطالعه عاملیت‌های داخلی محدود کرده است. از همین رو، توجه مؤلف به یادگفت‌مان‌ها فاقد رویکرد تحلیلی است و متن به توصیف آثار و معرفی هنرمندان تقلیل یافته است. در این مقاله، مفصل‌بندی‌های نظری کتاب مورد نقد و تحلیل قرار خواهد گرفت. اگرچه نقدهایی بر کتاب وارد است، اما منابعی از این دست می‌توانند زمینه را برای نظریه‌پردازی درون‌نگر و درون‌زا پیرامون هنر ایران فراهم سازد.

کلیدواژه‌ها: هنر نوگرای ایران، هنر مدرن ایران، رویکرد پسااستعماری، نظم نمایشگاهی، نگره تزئینی.

* عضو هیئت علمی، دانشگاه هنر، moridi@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۲۳

۱. مقدمه

مطالعه پیرامون هنر نوگرایی ایران محدود است. برخلاف هنر تاریخی ایران که اغلب آن‌ها را مورخان و مستشرقان غیرایرانی تألیف کرده‌اند، هنر مدرن و معاصر ایران را محققان و مؤلفان ایرانی به نگارش درآورده‌اند. البته، سهم محققان غیرایرانی نیز زیاد است. این مطالعات از یک سو، پرسش از مدرنیته ایرانی است و از سوی دیگر، پرسش از سهم هنرمند در مدرنیزاسیون ایران است. هنرمندان ایران در دورانی کوتاه (به‌ویژه در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ شمسی) تلاش کردند عقب‌ماندگی تاریخی‌شان از تاریخ هنر را جبران کنند. از همین رو، تجربه‌های شتاب‌زده از سبک‌های هنری امپرسیونیسم، کوبیسم، سوررئالیسم، و دیگر جریان‌های روز دنبال شد. نتیجه این شتاب‌زدگی را مؤلفان مختلف مورد بررسی انتقادی قرار داده‌اند. کتاب *تحولات تصویری هنر ایران* نیز در همین مسیر حرکت می‌کند. این کتاب از جمله منابع تازه برای مطالعه هنر معاصر ایران است. این منابع زیاد نیستند؛ از جمله مهم‌ترین آن‌ها که در سال‌های اخیر منتشر شده‌اند عبارت‌اند از: کتاب *تصاویری از ایران: هنر، جامعه، و انقلاب نوشته شیوا بلاغی و لین گامپرت*^۱ (۲۰۰۲)؛ کتاب حمید کشمیرشکن (۱۳۹۳) با عنوان *کتاب هنر معاصر ایران*؛ مجموعه مقالات ایمان افسریان (۱۳۹۵) با عنوان *در جست‌وجوی زمان نو*؛ و کتاب *تالین گریگور*^۲ (۲۰۱۴) با عنوان *هنر معاصر ایران: از خیابان تا استودیو*.

تاریخ‌نگاری هنر ایران هم‌چنان محدود است و با چالش‌های نظری مواجه است. تاریخ‌نگاری ایران از یک سو، متأثر از نگاه غرب و هژمونی شرق‌شناسانه است که موزه‌ها و جایزه‌های غرب به آن جهت می‌دهند و از سوی دیگر، متأثر از سنت مارکسیستی است که به ساختارهای سیاسی و منازعه‌های اجتماعی می‌پردازد و مجال برای تفسیرهای زیبایی‌شناسانه در تاریخ هنر نمی‌گذارد. «تاریخ نقاشی ایران از زاویه دید مستشرقان شکل گرفته است و اگرچه میراث فرهنگی ارزشمندی محسوب می‌شود، در نمونه‌های کثیری به بی‌راهه رفته یا گزاره‌های نادرستی به تاریخ‌نگاری ایران منتقل کرده است»^۳ (مهاجر ۱۳۹۶: ۳۶). رویکرد چپ‌گرایانه از هنر انتظارات اجتماعی دارد. از این رو، تاریخ هنر را در متن تاریخ اجتماعی مورد مطالعه قرار می‌دهد. رویکرد کلاسیک و ساختارگرایانه تاریخ اجتماعی هنر قادر نیست به نقش عاملان و کنش‌گران در روند تحولات هنر بپردازد. از این رو، نقش هنرمند کم‌رنگ می‌شود یا نادیده گرفته می‌شود. هر دو رویکرد شرق‌شناسانه و مارکسیستی هم‌چنان در تاریخ‌نگاری هنر ایران معاصر غالب هستند و کم‌تر نوشته‌ای را می‌توان نمونه آورد که از

معرفی و بررسی انتقادی کتاب تحولات تصویری ایران ۲۱۳

سیطره این دو رویکرد بیرون باشد؛ مثلاً، مطالعاتی که پیرامون هنر ایران به‌عنوان بخشی از هنر خاورمیانه دنبال می‌شود اغلب توأم با تفسیرهای شرق‌شناسانه و انتظارات اجتماعی است؛ به عبارتی، بخشی از هنر معاصر ایران در تاریخ‌نگاری هنر خاورمیانه مورد توجه است که بازتولیدکننده شرق‌شناسی و بازتولیدکننده انتقادات سیاسی است. اما آیا راه دیگری وجود دارد؟ رویکرد مطالعات فرهنگی اگرچه به دنبال طرحی منسجم از تاریخ نیست و برنامه‌ای برای نگارش تاریخ هنر ارائه نمی‌دهد، با تأکید بر عاملیت به‌جای ساختار توانسته است راهی به تاریخ‌نگاری هنر معاصر پیش‌نهاد دهد؛ تاریخی که راهی به تاریخ‌های نادیده‌گرفته‌شده و حذف‌شده است. هم‌چنین، راهی به مطالعه نقش عاملان هنری هم‌چون هنرمندان. علاوه‌براین، این رویکرد می‌تواند نگاهی انتقادی به دیگر عاملان هنر (هم‌چون نمایشگاه‌گردان‌ها، گالری‌دارها، و اهداءکنندگان بودجه‌ها و جایزه‌ها) و نقش آن‌ها در جهت‌دادن به تاریخ هنر ترسیم کند. به‌این‌ترتیب، مطالعات فرهنگی راهی به‌سوی تاریخ فرهنگی هنر باز کرد که از تاریخ سیاسی و تاریخ اجتماعی هنر متفاوت است. تاکنون از منظر تاریخ فرهنگی کم‌تر به مطالعه هنر معاصر ایران پرداخته شده است. اما می‌توان گفت که کتاب سیامک دل‌زنده از جمله این منابع مهم است که انسجام نظری و سیر بحث نظام‌مندی دارد. با این حال، کاستی‌هایی دارد که باید مورد بررسی و نقد قرار گیرد. در این نوشته، به معرفی مختصر سیر مباحث کتاب پرداخته می‌شود و کاستی‌ها و نقدهای وارد بر آن دنبال می‌شود.

۲. معرفی کتاب و ساختار متن

کتاب تحولات تصویری ایران، تألیف سیامک دل‌زنده (ز ۱۳۵۲ ش) به دنبال بررسی انتقادی از سیر تحولات نقاشی معاصر ایران است. این کتاب که در ۴۶۲ صفحه در سال ۱۳۹۵ در چاپ و نشر نظر منتشر شد مورد توجه پژوهش‌گران و استقبال مخاطبان قرار گرفت. کتاب سه فصل دارد؛ فصل اول به هنر پایان قاجار می‌پردازد؛ فصل دوم تحولات تصویری از قاجار تا پهلوی‌ها را بررسی می‌کند؛ و فصل سوم بر سه دهه هنر نوگرایی ایران تمرکز دارد. شروع کتاب هم‌چون سفری سینمایی است؛ فصل اول، از قاب بسته صندلی مهدعلیا شروع می‌شود و با باز شدن کادر از صندلی به کادر مهدعلیا زمینه نظری بحث باز می‌شود. مؤلف معتقد است: «مجموعه عکس‌های شاه‌زادگان و درباریان نشسته بر صندلی نشان‌دهنده حضور فاعلانه این عنصر مادی در این دوره در اندرون و دربار است. در

این‌جا، این پرسش پیش می‌آید که از چه زمانی صندلی در دربار ایران آن‌چنان فاعلیتی یافته که عکس و نقاشی تصویر شده است؟ به‌بیان‌دیگر، در این‌جا می‌خواهیم فاعلیت مادی صندلی را در این تصاویر تبارشناسی کرده و پس از آن ماهیت آن را در تصویر به پرسش بگیریم» (دل‌زنده ۱۳۹۵: ۲۵). مؤلف تابلوی تالار آینه کمال‌الملک از ناصرالدین‌شاه را تجلی دوقطبی تخت/ صندلی دانسته است. در این تابلو شاه بر تخت (تخت‌طاووس) که نشان جلوس شاهی است ننشسته، بلکه بر صندلی نشسته است. مؤلف این تغییر نمادین را آغاز دگرگونی‌های معنایی در هنر پایان دوران قاجار می‌داند.

فصل دوم کتاب به اوریتالیسم و تحولات تصویری از عصر قاجار تا پهلوی دوم پرداخته است. نگرش به شرق آرمانی و ایران خیالی به‌روایت پرنس الکسی سالتیکوف روسی که میان سال‌های ۱۸۱۵ تا ۱۸۳۸ میلادی به ایران آمد تصویر می‌شود. تصاویر پیکچرسک از شرق بازسازی‌کننده شرق آرمانی و تقویت‌کننده شرق‌گرایی بوده است. «ویژگی اصلی پیکچرسک برجسته‌کردن زیبایی‌های چشم‌انداز با کمک اغراق‌های لازم در سایه‌روشن، افزایش تضاد رنگ‌ها، و دخل و تصرف در پرسپکتیو منظره به‌نفع زیبایی‌شناسی اثر است» (همان: ۱۱۲). این تصویر پیکچرسک از شرق، بیش از همه، در آثار جیمز بیلی فریزر که در سال ۱۸۱۳ میلادی از بریتانیا به هند سفر کرد قابل‌بحث است. مؤلف کتاب از نقش این تصاویر در ساختن تصویر شرق و پیکچرسک استعماری شرق بحث می‌کند و از این‌گذر بحث شرق‌نگاری را توسعه نظری می‌دهد. «مستندات چون سفر سالتیکوف و نحوه برخورد او با ایران و فرهنگ ایرانی نه‌تنها بار روایی کتاب را بالا برده و برای خواننده جذابیت اوریتالیستی که 'دیگری' تولید می‌کند، بلکه نشان می‌دهد آن تصویر متفکران پسااستعمار بر پیشانی هر مستشرقی الصاق می‌کردند الزاماً درست نیست. هم‌چنین، نوع برخورد متفاوت فریزر در مواجهه با دو کشور ایران و هندوستان نیز در این زمینه مهم است» (باغبان و دیگران ۱۳۹۶: ۹۱).

مؤلف در ادامه مفهوم مرکزی مطالعه‌اش را، یعنی «نظم‌نمایشگاهی»، تشریح می‌کند؛ مفهومی که از تیموتی میچل، نظریه‌پرداز حوزه پسااستعماری، وام گرفته شده است (دل‌زنده ۱۳۹۵: ۱۴۹). مؤلف ساخت و پرداخت گفتمان ایران‌شهری را محصول نظم‌نمایشگاهی می‌داند. نمایشگاه‌های بین‌المللی ۱۸۵۱ لندن، ۱۸۶۷ پاریس، ۱۸۷۳ وین، و ۱۸۸۹ پاریس تصویر بازسازی‌شده از مصر، هند، و دیگر مستعمرات ارائه دادند که در واقع بازتولیدکننده نگاه غرب به شرق بود. مؤلف می‌نویسد: «در همان زمان که شرق درون‌ساز و کار نمایشگاه‌ها بازنمایی می‌شد کشورهای آسیایی، خاورمیانه، و شمال آفریقا در حال تحول

و الگوبرداری از نظم بازنمایی نمایشگاهی بودند؛ به تعبیر دیگر، مردمان و حاکمان این کشورها اندک‌اندک تصویر بازنمایی شده خود را پذیرفته و درونی می‌کردند (همان: ۱۵۶). به این ترتیب، جریان‌های هنری در کشورهایی چون ایران بازتولیدکننده نگاه شرق‌گرایانه و استعماری غرب شدند.

در نمایشگاه ۱۹۲۶ فیلادلفیا، ۱۹۳۱ لندن، و ۱۹۳۵ لنینگراد ایران جایگاه تازه‌ای یافت و در تثبیت موقعیت تازه ایران آرتور پوپ نقش مهمی داشت. مؤلف به تفسیرهای تزئین‌گرایانه پوپ از هنر ایران در هم‌سویی با دیدگاه‌های فرمالیستی هنر مدرن می‌پردازد و می‌نویسد که پوپ تجلی فرم ناب (به‌عنوان ایده مرکزی فرمالیستی‌هایی چون کلاو بل) را فقط محدود به هنر ایران یا فرهنگ‌هایی که متأثر از هنر ایران بودند می‌دانست (همان: ۱۷۷). جست‌وجوی فرم ناب در هنر ایران موجب تقویت نگره تزئینی آرتور پوپ نسبت به هنر ایران شد. این نگره تزئینی (و به تعبیری فرمالیستی) از یک سو بسیار مدرن بود و از سوی دیگر بازتولیدکننده نظم نمایشگاهی بود. در بخش مفصلی از کتاب به نمایشگاه برلینگتون هاوس لندن (۱۹۳۱ م) می‌پردازد و آن را «پیچ تاریخی حساس» هنر ایران می‌نامد (همان: ۱۷۲). آرتور پوپ، هم‌زمان با نمایشگاه، کتابی با عنوان *دیباچه‌ای بر هنر ایران* منتشر کرد که ایده اصلی او پیرامون هنر ایران در آن شکل گرفت و سال‌ها بعد در کتاب بررسی *هنر ایران* (۱۹۳۸ م / ۱۳۱۸ ش) منتشر شد. آن زمان فرمالیسم هنری بر جریان‌های هنری غالب بود. آن‌ها به دنبال «فرم ناب» بودند. برای روشن شدن دیدگاه پوپ که در استدلال‌های کتاب نقش مهمی دارد جملاتی از کتاب نقل می‌شود که البته مؤلف آن را از نوشته‌های بری وود^۴ به عاریت گرفته است.

آرتور پوپ اما هنر ناب و فرم ناب را ایده‌آلی دست‌نیافتنی نمی‌شناخت. برعکس، او هنر مدرن و آوانگارد را محصول انحراف از ایده فرم ناب می‌دانست. پوپ با نگاهی مغرور و پراستخزاء به هنر مردن اروپا و امریکا به کویسم و نقاشی انتزاعی می‌نگریست. می‌پنداشت ایده باشکوه فرم ناب به‌واسطه زیاده‌گویی‌های نظری و تنگ‌نظری‌های مبالغه‌آمیز از واقعیت موجود غافل شده و آرمان فرم ناب را به ناکجاآبادی دست‌نیافتنی احاله کرده است. حال آن‌که به‌باور پوپ، ایده فرم ناب بارها و بارها در هنر ایرانی تحقق یافته، و اصولاً ویژگی اصلی هنر ایرانی در طول بیش از شش هزار سال تاریخ آن بوده است (دل‌زنده ۱۳۹۵: ۱۷۷).

در ادامه فصل دوم، به تطابق دیدگاه فرمالیستی آرتور پوپ و دیدگاه‌های ایران‌شهری دوران پهلوی اول پرداخته شده است. از این رو، تلاش‌های دو برادر، به‌نام کریم و

حسین طاهرزاده بهزاد، در مرکز مطالعه قرار گرفته است و توضیح داده شده است که چگونه آن‌ها زمینه‌های نظم نمایشگاهی هنر را در درون ایران فراهم کردند. این دو برادر که به علت حاکمیت استبدادی پس از مشروطه به ترکیه و آلمان رفته بودند در دوران پهلوی به ایران بازگشتند. حسین طاهرزاده بهزاد مؤسس و رئیس هنرستان عالی هنر شد و مکتب نگارگری نو را احیا کرد. کریم طاهرزاده نیز، پس از بازگشت، بر معماری آن دوران نقش مؤثر داشت، اما اهمیت کار او در کتابی است که با عنوان *سرآمدان هنر در سال ۱۳۰۲ شمسی* در برلین به نگارش درآورده است. در این کتاب، به سه هنرمند پرداخته است: مانی پیامبر، کمال‌الدین بهزاد، و رافائل نقاش ایتالیایی. او قدم اول را در راه تجدد بازخوانی تاریخ هنر ایران در کنار تاریخ هنر جهان می‌داند. کریم طاهرزاده بهزاد به دنبال «روح ایرانی» در هنر ایران است؛ تلاشی که یک دهه بعد در کارهای آرتور پوپ دنبال شد.

در فصل سوم به تحولات سه دهه هنر نوگرای ایران پرداخته شده است. این تحولات در بستر بافت نوین شهری و نوسازی‌های هنر در گالری‌های مدرن تهران دنبال شده است؛ مسیری که دو تغییر مهم را در هنر نوگرای ایران مفصل‌بندی کرد: ابتدا، حرکت از شبیه‌سازی مکتب کمال‌الملک به بومی‌سازی نوگرایان هنر ایران، و دوم حرکت بومی‌سازی‌های نسل اول هنرمندان نوگرا به نگره تزئینی در نسل دوم هنرمندان نوگرای ایران. در این فصل نگره تزئینی در مکتب سقاخانه به تفصیل مورد بحث قرار گرفته است. مؤلف ظهور و توفیق مکتب سقاخانه را نتیجه نهادینه شدن نگره تزئینی در نهادهای رسمی و آموزشی هنر در داخل ایران دانسته است (همان: ۳۳۷)؛ مانند تأسیس دانشکده هنرهای تزئینی و جایزه‌های اعطاشده در دوسالانه‌های نقاشی. باین حال، مؤلف به دنبال یک روایت چندگانه از تحولات هنر دهه ۱۳۴۰ شمسی است. از همین رو، به هنرمندانی که به دنبال هنر معاصر روز جهان غرب بودند نیز پرداخته است.

در مجموع، مؤلف سه جریان هنر را تحت پادنگره تزئینی مطرح می‌کند: ۱. جریان هنر انتزاعی مدرنیستی؛ که با افرادی چون محسن وزیری مقدم و بهجت صدر و دیگران شناخته می‌شود. این جریان به دلیل نگاه مدرنیستی و فرم‌گرا صرفاً به جریان هنر جهانی تمایل و توجه داشت و تلاشی برای ایجاد پیوند با محیط بومی و اصطلاحاً «هنر ملی» در دستور کارش نبود. ۲. جریان هنر انتزاعی متمرکز در تالار قندریز؛ که در عین توجه به ریشه‌های هوتی و ملی خواهان دست‌یابی به هنری غیراوربانتالیستی (غیرتوریستی) بودند و برای نیل به این مقصود بیش‌ترین تلاش تئوریک را برای شناخت هنر مدرن و

معرفی و بررسی انتقادی کتاب تحولات تصویری/ایران ۲۱۷

هنر غرب به کار بستند؛ ۳. نهایتاً، «گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان» که با برگزاری چند نمایشگاه مفهومی در تلاش بودند تا هنری مفهومی و تجربه‌گرا و فارغ از خواسته‌های بازار خلق نمایند. این گروه، برخلاف جریان‌های هنری پیشین، به‌جای توجه به نگره‌های مدرنیستی، تحت‌تأثیر جریان‌های هنر معاصر پسا‌مدرنیستی در اروپا و امریکا قرار داشتند (باغبان و دیگران ۱۳۹۶: ۸۸).

درواقع، این هنرمندان نیز به‌دنبال «فرم ناب» بودند، اما خارج از نگره تزئینی. از همین رو، مؤلف آن را پادنگره تزئینی می‌نامد. این نقل‌قول ایده مؤلف را پیرامون نگره تزئینی نشان می‌دهد:

زمانی که نگره تزئینی مورد توجه هنر نوگرا قرار گرفت به‌گونه‌ای بازتعریف شد که با تأکید بر جهان‌شمول بودن فرم‌های مدرن امکان ترکیب شدن فرم‌های سازنده هنر ایرانی (اعم از سنت‌های بومی و درباری تا سنت‌های عامیانه) با فرم‌های موجود در هنر مدرنیست اروپایی را فراهم می‌کرد. نگره تزئینی، از آن‌جاکه خصلتی عام و غیرتاریخی برای رویکرد تزئینی در هنر ایران قائل بود، در خود این ظرفیت و امکان را نشان می‌داد تا هنرمندان ایرانی بتوانند فواصل جغرافیایی و تاریخی خود را با بنیان مدرن پیوند بزنند (دل‌زنده ۱۳۹۵: ۳۶۸).

سقاخانه ترکیبی از فرمالیسم انتزاعی و فرمالیسم نقوش تاریخی و اسلامی بود، اما برخی هنرمندان بیرون از این رویکرد به خلق هنر می‌پرداختند. از مهم‌ترین آن‌ها هنرمندان تالار قندریز بودند. «به‌نظر می‌رسد که اعضای گروه تالار قندریز از تظاهرات تکراری دستاوردهای «مکتب سقاخانه» و بومی‌گرایی «نگره تزئینی» کاملاً سرخورده‌اند، و از طرف دیگر به «جهان‌شمول» بودن فرم‌های مدرنیسم اجتماعی نیز اعتقادی ندارند. اما آن‌ها «کنش اجتماعی نقاشی» را ضروری می‌دانند» (همان: ۳۷۲). آن‌ها به‌دنبال راه نجاتی درون سنت‌های ایرانی هستند؛ به‌دنبال راه دیگر برای گریز از دوقطبی بومی‌گرایی تزئینی و فرمالیسم جهان‌شمول هنر. اگرچه به نتایج روشنی دست نمی‌یابند، راهی را آغاز می‌کنند که هم‌چنان در هنر معاصر ایران پیموده می‌شود.

توجه مؤلف به پادنگره تزئینی (که در برابر جریان اصلی بومی‌سازی و مکتب سقاخانه قرار داشت) نشان‌دهنده تلاش مؤلف برای ارائه تاریخی غیرخطی است. او در جست‌وجوی رویکرد تحلیلی تازه‌ای است که بتواند حاشیه‌ها و فراموش‌شدگان هنر را نیز تبیین کند. مؤلف در جمع‌بندی این بخش می‌نویسد:

از آن‌جاکه نظریهٔ پسااستعماری در بازخوانی تاریخی هنر تأکید را بر نگرهٔ تزئینی گذاشته، و از سوی دیگر رویه‌های نواریانتالیستی، با نام ساختگی هنر خاورمیانه، به آثاری توجه دارد و در رسانه‌ها تبلیغ می‌کند و به بحث گذاشته می‌شوند که مبتنی بر نگرهٔ تزئینی است؛ کم‌تر صحبت از دستاوردهای هنر و آموزشی جریان‌های حاشیه‌ای اما مؤثر هنر است (دل‌زنده ۱۳۹۵: ۳۷۶).

۳. بررسی انتقادی از یک مطالعهٔ انتقادی

کتاب نگارشی روان دارد. مؤلف در جاهایی از متن به انگیزه‌های شخصی‌اش در جست‌وجوی یک اثر یا یک دیدگاه پرداخته است و این موجب هم‌دلی خواننده با مؤلف و نزدیکی بیش‌تر با متن کتاب می‌شود. کتاب از نظر شکل بادقت صفحه‌آرایی شده است و مؤلف منابع تصاویر را ذکر کرده و در بسیاری موارد از صاحبان آثار اجازهٔ بازنشر را کسب کرده است. اگرچه نوع کاغذ انتخاب‌شده برای کتاب (کاغذ بالک) کمی موجب تغییر رنگ آثار نقاشی شده است، در مجموع به موفقیت کتاب در تنظیم و ارائهٔ متن کمک کرده است. اما پیرامون محتوای کتاب باید بیش‌تر تأمل کرد. سیامک دل‌زنده تلاش کرده است روایتی منسجم و نظری از تحولات هنر ایران ارائه دهد؛ و البته کوشیده است که این روایت خطی و تاریخ‌نگارانه نباشد، همان‌گونه که در مقدمهٔ کتاب تأکید می‌کند: «این کتاب یک تاریخ هنر نیست؛ به‌هیچ‌وجه قصد نوشتن یک تاریخ هنر نداشته‌ام اگرچه به‌ناگزیر سیری تاریخی برای موضوع‌های آن در نظر گرفته‌ام» (همان: ۱۳). مؤلف تلاش کتاب را بیرون‌آمدن از زیر سایهٔ گونه‌شناسی و اقتدار نهاد «تاریخ هنر» می‌داند. در این راه نیز به موفقیت دست یافته است؛ اگرچه میزان این موفقیت را باید بیش‌تر مورد بحث و نقد قرار داد.

از مهم‌ترین بخش‌های این کتاب که رویکرد نظری مباحث را شکل می‌دهد بخشی از فصل دوم است که به مؤلف به طرح دوگانهٔ تزئینی/بازنمایی می‌پردازد و این دوگانه را در دیدگاه آرتور پوپ دنبال می‌کند (به‌ویژه در صفحهٔ ۱۷۸). مؤلف برای روشن‌ساختن دیدگاهش ابتدا به بررسی و نقد مطالعات پیش از خودش پرداخته است، به‌ویژه دیدگاه بری وود و کشور رضوی. در این بخش به نقدهای پسااستعماری بری وود و کشور رضوی اشاره شده است که پوپ و نمایشگاه ۱۹۳۱ میلادی را شکل‌دهندهٔ باور خاصی نسبت به هنر اسلامی و خاورمیانه می‌دانند (به‌ویژه در بخش دهم از فصل دوم). در نهایت، مؤلف تأکید کرده که، برخلاف باور بری وود، مسیر دیگری را در این کتاب دنبال کرده است (دل‌زنده ۱۳۹۵: ۱۸۱). هم‌چنین، در نقد دیدگاه پسااستعماری بری وود اشاره شده است که

رویکرد پسااستعماری کلی نگر است و «فاعلیت‌های منطقه‌ای» را نادیده می‌گیرد، اما باید پرسید مؤلف در برابر این نقد چه رویکرد نظری متفاوتی را مطرح کرده است؟ مؤلف ابتدا به بررسی دیدگاه فرمالیستی آرتور پوپ پرداخته و نقد میر شاپیرو بر پوپ را مطرح ساخته است که پوپ را نژادپرست دانسته و سپس پاسخ کوماراسوامی به نقد شاپیرو مطرح شده است. هم‌چنین، به تفسیر تئوسوفیک از فرم ناب (هم‌سو با کوماراسوامی) پرداخته شده و ارتباط فرم دلالت‌گر ایرانی و روح ایرانی در اندیشه آرتور پوپ مورد تأکید قرار گرفته و هم‌چون پوپ گفته شده که «دستاوردهای هنری ایران محصول روح ایرانی است؛ مردمانی ذاتاً تزئین‌گر و هنرمند که به‌گونه‌ای غیرتاریخی به فرم ناب دست یافته‌اند» (همان: ۱۸۴).

منتقدان پسااستعماری به برداشت غیرتاریخی آرتور پوپ تاخته‌اند؛

به این معنا که در نمایشگاه ۱۹۳۱ لندن، با نمایش دادن آثار دوره‌های تاریخی ایران درون نظمی بی‌زمان و درکنار آن نمایش ندادن آثار ایرانی معاصر، یعنی آثار متعلق به پایان دوره قاجار و سال‌های اولیه حکومت پهلوی، این‌طور القا می‌شد که این‌ها، همگی، متعلق به فرهنگ و تمدنی برجسته، اما پیشامدرن هستند؛ درحالی‌که مدرنیته تنها و تنها برای هنر غربی و تاریخ آن در نظر گرفته شده است. چنین نگرشی محصول نگاه استعماری و اوریانتالیستی به خاورمیانه و سایر فرهنگ‌های غیرغربی بود. مطابق این پیشش، هنر مردمان این فرهنگ‌های سستی، در تقابل با مدرن، و غیرتاریخی به این معنا که جزئی از یک تاریخ درحال تکامل و پیشرفت نبودند تلقی می‌شد» (دل‌زنده ۱۳۹۵: ۱۸۴).

مؤلف در صفحه ۱۸۶ در نقد دیدگاه ذات‌باورانه و غیرتاریخی آرتور پوپ به هنر ایران آن را موجب بازدارندگی هنر ایران به دوران مدرن دانسته است. اگرچه مؤلف طرح کرده است که تلاش دارد مسیری متفاوت از دیدگاه کل‌گرایانه منتقدان پسااستعماری هم‌چون بری وود و کشور رضوی را دنبال کند، اما در متن کتاب روشن نیست که در چه جنبه‌هایی با این دیدگاه‌ها تفاوت دارد، به‌ویژه آن‌که در کتاب با طرح مفهوم «نظم نمایشگاهی» همان رویکرد پسااستعماری دنبال شده است. نقد اصلی مؤلف به دیدگاه کل‌گرایانه پسااستعماری نادیده‌گرفتن «فاعلیت‌های منطقه‌ای» است، اما کتاب در طرح این فاعلیت‌ها چندان موفق نبوده است.

برای دنبال کردن یک قرائت درونی از هنر ایران بهتر بود موقعیت فرمالیسم آرتور پوپ و مقبولیت و مشروعیت دیدگاه «هنر اصیل ایرانی»، در پیوند با قدرت و سیاست در ایران،

مطالعه می‌شد تا روشن شود چرا نه‌تنها فرمالیسم ناب پوپ، بلکه کمی بعدتر اندیشهٔ تئوسوفی حسین صدر و داریوش شایگان (که در کتاب به آن‌ها پرداخته شده است) در نظام قدرت پهلوی مشروعیت و مقبولیت دارند؟ مؤلف که در جاهای مختلف متن (هم‌چون تفسیر صندلی مهد علیا) در جست‌وجوی نسبت قدرت و هنر است بهتر بود به این نکته نیز توجه می‌کرد که چگونه فرمالیسم ناب پوپ هم‌سو با اندیشهٔ ایران‌شهری پهلوی قرار گرفت. در واقع، این فرمالیسم که به‌دنبال روح ایرانی است و خط سیری پیوسته در تاریخ هنر پیش از اسلام تا دوران کنونی ترسیم می‌کند هم‌سو با استراتژی قدرت و سیاست بود که با طرح مفهوم «مانایی فرهنگ» و پایداری روح ایرانی گفتمان ناسیونالیستی را تقویت می‌کرد، مفهوم مانایی، تعرض اعراب، و ورود اسلام را بی‌اهمیت می‌ساخت و پیوستگی هنر ایران را به دورانی پیش از اسلام می‌برد. به‌رحال، مؤلف رویکرد دیگری را در پیش گرفته است و با شرح مفهوم نظم نمایشگاهی دیدگاهی پسااستعماری را دنبال کرده است.

مؤلف در تلاش برای نقش «فاعلیت‌های منطقه‌ای» (که آن را وجه نادیده‌گرفته‌شده در رویکرد پسااستعماری می‌داند) به نقش کریم طاهرزاده بهزاد پرداخته است. جست‌وجوی مؤلف پیرامون کتاب کریم طاهرزاده بهزاد که آن را اولین تاریخ‌نگاری هنر توسط یک ایرانی می‌داند از برجستگی‌های این کتاب است. در صفحهٔ ۱۸۹ آورده شده است که «در بازخوانی اندیشهٔ احیا بیش‌تر منابع آکادمیک بر تأثیر شدید شرق‌شناسی و باستان‌شناسی شهادت داده‌اند، اما همواره عامل داخلی در این تحولات کم‌رنگ یا با تأثیر اندک در نظر گرفته شده است». اما واقعیت این است که کریم طاهرزاده بهزاد عامل متفاوتی در این جریان نیست، بلکه بازتولید داخلی گفتمان شرق‌شناسی و باستان‌گرایی است. همان‌گونه که در این کتاب آورده شده شرح طاهرزاده بر مانی و روح ایرانی متکی به منابع مستشرقان است. در کتاب آورده شده است که طاهرزاده ده سال زودتر از آرتور پوپ به این مباحث پرداخته، اما به‌رحال عامل متفاوتی از شرق‌شناسی نبوده است، بلکه عامل بازتولیدکنندهٔ همان گفتمان است.

در صفحهٔ ۱۸۷ آورده شده است که هنرستان عالی در برابر مکتب کمال‌الملک قرار گرفت، اما شرح داده نشده است که این رویارویی در کجا بود؟ چه تقابلی داشتند؟ کجا تقابل داشتند؟ همین پرسش جای دیگری از کتاب (دل‌زنده ۱۳۹۵: ۱۹۷) آورده شده است که «آیا طاهرزاده مکتب کمال‌الملک و صنایع مستظرفه را به‌حد کافی برانگیزاننده نمی‌دانست؟» آن‌چه زیر عنوان این فصل آورده شده شرح کتاب و زندگی کریم طاهرزاده

است، نه زمینه رویارویی دو جریان. سؤال بزرگ‌تر در این کتاب در صفحه ۱۹۰ آورده شده است که «آثار کمال‌الملک در این دوره چیزی جز خلأ گفتمانی قبل و بعد از مشروطه نیست» و منظور مؤلف فاصله اندیشه خسروانی و گفتمان ایران‌شهری است. اما در این کتاب شرح داده نشده است که ریشه جریان کمال‌الملک چه بود؟ کمال‌الملک که به تعبیر مؤلف از اندیشه خسروانی سرکشی کرده و در درون نظم نمایشگاهی قرار نگرفته است چگونه و به چه نیرویی پدید آمد؟ این کتاب به این پرسش پاسخ نمی‌دهد؛ زیرا چهارچوب نظری بحث این پرسش را صورت‌بندی نمی‌کند.

بدیهی است که هر رویکرد نظری توان محدود و معینی دارد. رویکرد این کتاب نیز از این قاعده خارج نیست. البته، این اشاره به محدودیت است. از همین رو، بیش از آن که نقد یا اشکال باشد یادآور محدودیت رویکرد کتاب است؛ به عبارتی *reliability* کتاب مورد بحث نیست، بلکه *validity* کتاب مورد بحث است. این *validity* است که موجب می‌شود پرسیم آیا مسئله به صورت صحیح طرح شده است؟ اگر کمال‌الملک در نظم خسروانی و نظم نمایشگاهی قرار ندارد، پس کجا قرار دارد؟ چه نقشی داشت؟ چرا دوام آورد؟

برخلاف آن چه در صفحات مختلف مورد تأکید قرار گرفته است که کتاب به دنبال روایتی درونی یا ایرانی از تحولات است، باید گفت که کتاب چندان قادر به ارائه تحولات درونی نیست، بلکه بازخوانی تحولات در گفتمان غربی، یعنی اورینتالیسم، است.

مؤلف درباره حرکت از تز شبیه‌سازی (کمال‌الملک) به تز بومی‌سازی (خروس جنگی و...) دو دلیل را مطرح کرده است (همان: ۲۸۲): اول نوعی گفتمان شبه‌اورینتالیستی که در توصیه‌های استادان هنرمندان فرهنگ رفته بوده است و دوم برخی فرامین دولتی و وزارتی. در صفحات ۲۸۷ از بومی‌سازی موضوعی دهه اول هنر نوگرا (۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰ شمسی) و در دهه دوم از بومی‌سازی فرمی (دهه ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ شمسی) در مکتب سقاخانه صحبت به میان آمده است. اما باید دوباره پرسید چرا بومی‌سازی به جریان غالب تبدیل شد؟ مؤلف پاسخ به این پرسش را به دستورهای وزارتی و بازتولیدکنندگان گفتمان اورینتالیستی مربوط می‌داند، اما نقش زمینه‌های داخلی و عاملیت‌های درونی چه بوده است؟ برخلاف تلاش مؤلف در تبیین نقش فاعلیت‌ها و عاملیت‌های منطقه‌ای، به تأثیر زمینه‌های داخلی در گسترش بومی‌گرایی پرداخته نشده است. در حالی که می‌توان بومی‌گرایی و توجه به فولکلور را نتیجه گسست ناشی از توسعه سریع روستا به شهر دانست. بومی‌گرایی آخرین تلاش برای حفظ بقایای سنت بود و تأسیس موزه مردم‌شناسی و گسترش مردم‌نگاری در هنر و ادبیات پاسخی به روند سریع عبور از سنت‌ها و آیین‌های زندگی روستایی به زندگی شهری

و مدرن بود. مؤلف صادق هدایت را پل میان ایران‌شهری و بومی‌گرایی دانسته است، اما این فقط یک استعاره از وضعیت است نه دلیل تغییر وضعیت (همان: ۲۸۷). به نظر می‌رسد که این کتاب چنان بر ایده «نظم‌نمایشگاهی» تأکید دارد که از نقش و سهم زمینه‌های درونی و عاملیت‌های داخلی بازمی‌ماند.

مؤلف درباره‌ی تز بومی‌سازی به نگره‌ی تزئینی به ذکر دو عامل می‌پردازد (همان: ۲۹۳). اول، نقش آرتور پوپ درباره‌ی تزئینی و فرمی‌بودن هنر ایران و دوم، نقش گریگوریان و ضیاءپور را در طی مسیر بومی‌سازی به تزئینی موردبحث قرار داده است؛ سپس زمینه‌های این تغییر گفته شده است، مانند دوسالانه‌ی تهران و نقش حسین کاظمی در تأسیس دانشکده‌ی تزئینی که البته باز هم بازگشت به نقش آرتور پوپ است. در صفحه ۳۰۶ ایده‌ی این بخش جمع‌بندی شده است و ذکر شده است که ایده‌ی نگره‌ی تزئینی پوپ که بر فرم ناب هنر ایرانی تأکید کرده است در درون نظریه‌ی فرمالیسم راجر فرای و کلاویول مشروعیت یافت. به این ترتیب، هم ویژگی هنر ایرانی را داشت و هم هم‌سو با نظریه‌ی مدرنیسم بود. در این کتاب به «زمینه» تغییرات توجه شده است نه «علت» تغییرات. این علت‌ها افراد (مانند ضیاءپور، گریگوریان، و حسین کاظمی) نیستند، بلکه یک جریان یا گفتمان است؛ هم‌چون گفتمان بازگشت به خویشتن.

۴. نتیجه‌گیری

مطالعات تاریخی هنر ایران هم‌چنان محدود است. منابع اغلب زندگی‌نامه‌نگارانه و رویدادنگارانه هستند. این نگرش توصیفی نیاز به بازنگری دارد. کتاب سیامک دل‌زنده، باوجود نقدهایی که بر آن وارد است، ازجمله منابعی است که نگرشی تحلیلی دارد نه توصیفی. در این کتاب تلاش شده است که با انسجام مفهومی رویکردی نظری در تبیین تحولات هنر ایران دنبال شود. این رویکردها به شناخت درونی و انتقادی از هنر مدرن و معاصر ایران منجر خواهد شد و زمینه را برای نظریه‌پردازی درون‌نگر و درون‌زا پیرامون هنر ایران فراهم می‌سازد.

مؤلف تلاش کرده است که روایتی غیرخطی از هنر ایران ارائه دهد. ازهمین‌رو به یادگفتمان‌های مسلط نیز توجه کرده است، اما باوجود موفقیت‌های به‌دست‌آمده این تلاش قابل نقد است. مؤلف تأکید کرده است که می‌خواهد مسیر تحلیلی متفاوتی را با دیدگاه پسااستعماری در این کتاب دنبال کند و در نقد دیدگاه پسااستعماری که «فاعلیت‌های

منطقه‌ای» را نادیده می‌گیرد به دنبال این عاملیت‌های داخلی است، اما مؤلف با در مرکز قراردادن مفهوم «نظم نمایشگاهی» به عاملان بیرونی و عاملان بازتولیدکننده داخلی پرداخته است که این نظم نمایشگاهی را بر جریان هنر ایران هژمونیک کرده‌اند. از همین رو، در بخش‌هایی از کتاب که مؤلف به یادگفت‌مان‌ها (هم‌چون کمال‌الملک در پهلوی اول و هنرمندان تالار قندریز در پهلوی دوم) پرداخته متن فاقد رویکرد تحلیلی است و به توصیف آثار و معرفی هنرمندان اکتفا شده است.

در مجموع، نقد مؤلف بر دیدگاه فرمالیستی آرتور پوپ از مباحث برجسته کتاب حاضر است. مؤلف فرمالیسم آرتور پوپ را در پیوند با نگره تزئینی بازخوانی می‌کند و آن را شکل‌دهنده و بازتولیدکننده نظم نمایشگاهی می‌داند. با این حال، پیوند این نگره را با دیدگاه‌های ناسیونالیستی و ایران‌شهری غالب در پهلوی اول کم‌تر مورد‌کنندوکاو قرار داده است، در حالی که می‌توانست دیدگاه پوپ را نیز در گفتمان ملی‌گرای نقد و بازخوانی کند. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، در این کتاب به «زمینه» تغییرات توجه شده است نه «علت» تغییرات. مطالعه و بررسی علت‌ها به توصیف تلاش افراد (مانند ضیاء‌پور، گریگوریان، و حسین کاظمی) تقلیل یافته است، در حالی که علیت را باید در ساختار اجتماعی و گفتمان فرهنگی غالب دنبال کرد. با همه این نقدها، در نهایت باید گفت که این کتاب راهی را به سوی مطالعه تاریخ فرهنگی هنر ایران گشوده است. تاریخ فرهنگی را باید از رویکرد تاریخ سیاسی هنر و تاریخ اجتماعی هنر متمایز کرد. اگرچه نمی‌توان به آثار برجسته‌ای در تاریخ سیاسی و اجتماعی هنر ایران اشاره کرد، اکنون بیش از گذشته به تاریخ‌نگاری فرهنگی هنر ایران نیاز داریم؛ رویکردی که به تنوع جریان‌های هنری و نقش مؤثر عاملیت‌ها بیش‌تر توجه می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Lynn Gumpert

2. Talinn Grigor

۳. شهروز مهاجر نمونه آن را غلط رایج سفر محمد زمان، نقاش دوره قاجار، به ایتالیا و مسیحی شدن او می‌داند که گویا از اشتباهات تاریخی مستشرقی به نام مانوچی ناشی شده است، به طوری که بعدها سفر انجام نشد و تبعات آن به کرات در آثار تاریخ‌نگاران ایرانی تکرار شد (مهاجر ۱۳۹۶: ۳۶).

4. Barry D. Wood

کتاب‌نامه

- افسریان، ایمان (۱۳۹۵)، در جست‌وجوی زمان‌نوی: درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران، تهران: حرفه هنرمند.
- باغبان، سجاد، علی بوذری، و کیوان موسوی اقدم (۱۳۹۶)، «تاریخ‌نگاری ایده‌محور هنر معاصر ایران: سه نظر به کتاب تحولات تصویری هنر ایران»، فصل‌نامه نقد کتاب، ش ۱۳ و ۱۴.
- دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۵)، تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی، تهران: چاپ و نشر نظر.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۳)، هنر معاصر ایران، تهران: چاپ و نشر نظر.
- مهاجر، شهروز (۱۳۹۶)، «نقد و نگاشت هنر در بستر مدرنیسم نوظهور»، در: تاریخ‌نگاری هنر: با نگاهی به نقد و نگاشت هنر تجسمی نوگرا در ایران، تهران: حرفه هنرمند.

Grigor, Talinn (2014), *Contemporary Iranian Art: From the Street the Studio*, Published by Reaction Books.

Gumpert, Lynn and Shiva Balaghi (Eds.) (2002), *Picturing Iran: Art, Society and Revolution*, London: I. B. Tauris.

Wood, Barry (2000), *A Grate Symphony of Pure Form, Art Aridentalism*, vol. xxx.