

تاریخ هنر و وضع کنونی آن در ایران از منظر اهل نظر

با مشارکت
آیدین آغداشلو، منصور براهیمی، حسن بلخاری،
مهدی حجت، مهدی حسینی، مجید کیانی، سیدرضا هاشمی

بررسی وضع فعلی تاریخ هنر ایران و تاریخ هنر در ایران خود پژوهشی بزرگ است که باید آن را در زمره برنامه‌های بنیادی این حوزه قرار داد. اما تا انجام یافتن چنین پژوهشی و به دست آمدن نتایج آن، می‌توان به گمانه زدن در این حوزه پرداخت و تصویری اجمالی از آن به دست آورد. یکی از این گمانه‌ها پرس‌وجو از اهل نظر است. با این تدبیر، هم اهل نظر رأی خود را درباره موضوع می‌گویند و حاصل سالها اندیشه و کار خود را در اختیار دیگران می‌گذارند و هم خود ایشان بخشی از موضوع پژوهش‌اند؛ زیرا این چنین، عیان می‌کنند که چگونه و به چه می‌اندیشند. شاید با چنین تدبیرهایی، فی‌الجمله چراغی برای ادامه راه فراهم آید.

با چنین هدفی، به طراحی اقتراح‌ی درباره تاریخ هنر و وضع کنونی آن در ایران پرداختیم. پرسش‌نامه‌ای حاوی هفت پرسش تنظیم کردیم و آن را برای بیش از پنجاه نفر فرستادیم— تقریباً برای هر کسی که در یکی از رشته‌های هنر به نحوی به تاریخ پرداخته است و سابقه‌ای و شهرتی در این زمینه دارد. از میان آن بزرگان، فقط هفت نفر دعوت ما را اجابت کردند. این نسبت را بیشتر باید به حساب جوانی گلستان هنر و ناشناس بودن آن برای صاحب‌نظران گذاشت. اما از این هم نباید غفلت کرد که این سکوت نیز بخشی از اهداف اقتراح را برآورده ساخته و می‌توان آن را در آسیب‌شناسی تاریخ هنر ایران به منزله شاهد تلقی کرد— شاهدهی که شاید از گرفتاریهای متعدد اهل نظر، سرخوردگی آنان و نیز پرهیزشان از بحث و فحص در این باره حکایت کند.

از آن هفت بزرگوار، سه نفر پاسخ نوشتند و چهار نفر دیگر گفتگو را ترجیح دادند. پاسخهای کتبی از آن آقایان مهدی حسینی (نقاش)، سیدرضا هاشمی (معمار) و حسن بلخاری (متخصص حکمت هنر) بود و پاسخهای شفاهی از آن آقایان آیدین آغداشلو (گرافیک و مورخ هنر)، مهدی حجت (معمار)، منصور براهیمی (متخصص هنرهای نمایشی) و مجید کیانی (موسیقی‌دان). این «هفت استاد» به «هفت سؤال» پاسخ گفتند.

موضوع سؤال نخست فایده تاریخ هنر و تأثیر آن در رشد فرهنگ و هنر ایران؛ موضوع سؤال دوم ارزیابی سابقه تاریخ‌نویسی هنر در ایران؛ موضوع سؤال سوم و چهارم وضع کنونی تاریخ هنر ایران در ایران و بیرون از



آن؛ موضوع سؤال پنجم راه اصلاح وضع تاریخ هنر ایران؛ موضوع سؤال ششم مقصود از «ایران» در عبارت «تاریخ هنر ایران»؛ و موضوع سؤال هفتم وجود و معنای «تاریخ هنر معاصر ایران» بود. هر استاد مختار بود که به سؤالات به صورت عمومی یا منحصراً در رشته تخصصی خود پاسخ گوید. اینک پرسشها:

۱. آیا رشد و شکوفایی تاریخ هنر، در رشد و اعتلای فرهنگی ایران، عموماً، و رشد و ارتقای آفرینش و اندیشه هنری در ایران، خصوصاً، مفید است؟

۲. پرداختن به تاریخ هنر ایران خود «تاریخ» دارد. این تاریخ را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ سیر تاریخ‌نویسی هنر ایران، چه به دست صاحب‌نظران ایرانی و چه غیرایرانی، از چه زمانی آغاز شده و چه مراحل و جریانات و مشخصه‌هایی داشته است؟

۳. وضع کنونی تاریخ هنر ایران، چه در داخل ایران و چه در خارج آن، چگونه و نقاط اصلی قوت و ضعف آن کدام است؟

۴. پیداست که بررسی‌های تاریخ هنر ایران در رشته‌های گوناگون وضع یکسانی ندارد. لطفاً وضع تاریخ هنر، چه در تاریخ‌نویسی و بررسی‌های تاریخ هنر و چه آموزش تاریخ هنر و سایر حوزه‌ها و وجوه موضوع، در رشته‌ای را که بیشتر با آن آشناید با جزئیات بیشتری توضیح دهید و تفاوت‌های آن را با وضع تاریخ هنر در رشته‌های دیگر روشن کنید.

۵. به نظر شما، برای اصلاح وضع تاریخ هنر ایران، چه عموماً و چه در رشته مورد نظر، چه باید کرد؟

۶. حوزه جغرافیایی هنر ایران چیست؟ به عبارت دیگر، منظور از «ایران» در ترکیب «تاریخ هنر ایران» کجاست؟

۷. آیا «تاریخ معاصر» در حوزه تاریخ هنر معنا دارد؟ اگر آری، نقد و بررسی هنر معاصر با بررسی تاریخ هنر معاصر چه تفاوتی دارد؟

برای روشن شدن مباحث، متن کامل سؤالا را در سخن همه صاحب‌نظران تکرار کرده‌ایم.

هریک از استادان از منظری به تاریخ هنر نگریسته است و، به گمان نگارنده، هم از تک‌تک آنها و هم از مجموعشان می‌توان تصویری نسبتاً جامع، چه در مباحث نظری تاریخ هنر و چه در ارزیابی وضع کنونی آن در ایران، به دست آورد که بسیار ارزنده است. هیچ جمع‌بندی‌ای نمی‌تواند جانشین مطالعه کامل این پاسخها شود. به همین دلیل، مستقیماً به سراغ پاسخها می‌رویم، که آنها را به ترتیب الفبایی نام استادان مرتب کرده‌ایم.

آیدین آغداشلو

۱. آیا رشد و شکوفایی تاریخ هنر، در رشد و اعتلای فرهنگی ایران، عموماً، و رشد و ارتقای آفرینش و اندیشه هنری در ایران، خصوصاً، مفید است؟

شناخت تاریخ هنر برای آفرینش اثر هنری چندان ضرورتی ندارد. خلق اثر بر مبنای مؤلفه‌های متعددی صورت می‌گیرد که بسیاری از آنها پیش‌بینی‌شدنی و تبیین‌پذیر نیست. شاید بعد از خلق اثر، بتوان عواملی را که منتهی به آن خلاقیت شده است تفکیک و تبیین کرد؛ اما آفرینش هنری، در بیشتر اوقات، بر مبنای فرهنگ و شعور سازنده آن اثر شکل می‌گیرد. نمی‌گویم هنر امری روشنفکرانه است؛ اما با شعور و معرفت کلی انسان ارتباط نزدیکی دارد. و باز نمی‌گویم که این معرفت و احاطه فرهنگی حتماً و لزوماً باید در جهت شناخت گذشته هنرمند و فرهنگ هنرمند باشد. این بستگی به خود هنرمند دارد که به چه سمتی متمایل شود. مثلاً، هنرمندانی مانند محمد احصائی و صداقت جباری که در زمینه خوشنویسی کار می‌کنند، قویاً با سنت هنری خود اتصال دارند و آثار مدرنی که خلق می‌کنند بر شناختشان از گذشته خوشنویسی در ایران مبتنی است، که بسیار بجاست. اما برای هنرمندی چون بهرام دبیری که در زمینه کار هنری تکیه‌گاه و مقتدای دیگری دارد، شناخت گذشته فرهنگ خود ضروری نیست. تحسین او از هنر گذشته به بخشهایی از هنر اوایل قرن بیستم در اروپا و آثار پابلو پیکاسو بازمی‌گردد. این به معنای بی‌علاقگی او به هنر گذشته ایران نیست، چه بسا قسمتهایی از هنر سنتی ایران را هم بسیار پسندد؛ اما به هنگام فعالیت هنری، دل‌مشغولی‌اش در جای دیگری است. هر کس می‌تواند در مقام مخاطب، با اثری احساس دوری یا نزدیکی کند. برای من، شخصاً، پرداختن به هنر گذشته جذاب است و اتصال من به گذشته نگارگری و خوشنویسی بسیار قوی است؛ چرا که از کودکی، مسئله چگونگی خلاقیت در هنر ایرانی دغدغه ذهنی‌ام بوده است. با این حال، این امری شخصی است و دلیل بر

هنرمندان تر بودن یا نبودن اثر هنری نمی‌شود. در خلاقیت هنری، و نیز در ارزیابی و نقد آثار هنرمندان ایرانی، چندان مهم نیست که هنرمند ایرانی چقدر با گذشته‌اش مرتبط باشد. این باید‌ها و نبایدها در کار فرهنگی زنده و پویا جایی ندارد. میل هنرمند به هنر گذشته‌اش امری کاملاً شخصی است. اما اگر کسی خواست به این شناخت دست یابد، که کاری ارزنده است، باید دید این امکان تا چه حد فراهم است. باید بررسی کرد که پیوند ما با گذشته تا چه حد برقرار است و اصولاً هویت ایرانی کدام است و مقصود از هنر ایرانی چیست.

درک و شناخت تاریخ، عموماً، و تاریخ هنر، خصوصاً، و بازنگری دستاوردهای فرهنگ هر جامعه برای بسط و توسعه فرهنگی آن جامعه بسیار مهم و ضروری است. حتی بررسی زمینه‌های فرهنگی بدون شناخت طرز تکوین معنا در فرهنگ گذشته ایران ممکن نیست. آیا معنا در فرهنگ معاصر ایران با معنا در فرهنگ گذشته ارتباط دارد؟ آیا ما همچنان با روح قومی خود پیوند داریم؟ اصولاً روح قومی ما چیست و چه ویژگی‌هایی دارد؟ آیا بدون شناخت این روح می‌توانیم فرهنگ امروز و گذشته خود را بشناسیم؟ من سئالهاست به این باور رسیده‌ام که ما این روح را نمی‌شناسیم، فقط می‌پنداریم که آن را می‌شناسیم؛ شاید به این سبب که پیوندش با روزگار و زندگی ما قطع شده است. اگر آن روح همراه ما بود، ناگزیر آن را می‌شناختیم؛ چرا که هر چیز زنده و حاضر در جامعه، پی‌درپی از دیدگاهها و با بیانهای مختلف بازنگری و تفسیر می‌شود و این تفسیر به زبان قابل فهم در همان عصر شکل می‌گیرد. مانند قرآن که در هر دوره تاریخی به زبان آشنا در آن عصر تفسیر می‌شود. چون روح ایرانی به زبان امروز تفسیر نشده است، می‌توان نتیجه گرفت که ما دیگر پیوندی استوار با آن نداریم.

امروز ناگزیر باید این روح را بشناسیم. برای این کار، باید به گذشته برگردیم تا بفهمیم که معنا در فرهنگ ایرانی چگونه و از چه راههایی شکل می‌گرفته است. آن‌گاه که این معنا را دانستیم،

خواهیم توانست آثار گذشته را عالمانه ارزیابی کنیم. چنین دیدگاهی از حب و بغض عاری خواهد بود. مهر به گذشته یا نفرت از آن، چشم حقیقت‌بین را می‌پوشاند. بسیار مهم است که بدون شیفتگی یا اکراه به سراغ گذشته برویم. آن وقت است که درمی‌یابیم چه داشته‌ایم. در آن صورت، مقدمه لازم برای مراجعه به هنر گذشته و بهره‌گیری از آن فراهم می‌شود. بدین گونه، اگر کسانی بخواهند از دانسته‌های گذشته استفاده کنند، خواهند دانست که با چه سروکار دارند. امروز ما این مرحله مقدماتی را هم طی نکرده‌ایم.

۲. پرداختن به تاریخ هنر ایران خود «تاریخ» دارد. این تاریخ را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ سیر تاریخ‌نویسی هنر ایران، چه به دست صاحب‌نظران ایرانی و چه غیرایرانی، از چه زمانی آغاز شده و چه مراحل و جریان‌ات و مشخصه‌هایی داشته است؟

نوشتن تاریخ هنر به دست ایرانیان سابقه‌ای طولانی ندارد. علت این است که ما به آثار هنری گذشته‌مان - و تا پیش از پنجاه سال اخیر، حتی به آثار دوران خودمان - دید نقادانه نداشته‌ایم. در نتیجه، تقریباً هیچ متن بلندی در زمینه تاریخ هنر ننوشته‌ایم. مثلاً گمان نمی‌کنم که در دوره قاجاریه در سرتاسر ایران حتی پنجاه نفر هم اسم رضا عباسی - نقاش بزرگ نیمه اول قرن یازدهم هجری - را شنیده بودند؛ چرا که حافظه فرهنگی جامعه ضعیف شده و هنر گذشته از یادها رفته بود. البته احتمالاً آثار او را تحسین و از نمونه‌هایش تقلید می‌کردند؛ اما نمی‌دانستند چیست و از کیست و چه ارزشی دارد. تا اوایل دوره پهلوی، کسی مینیاتور ایرانی را نمی‌شناخت - آن را نقاشی چینی می‌خواندند. مرحوم بهرامی، رئیس نظمی در اواخر دوره قاجاریه، وقتی در خاطراتش از تعدادی نسخه خطی مسروقه یاد می‌کند، پیوسته می‌گوید که این کتابها پر از «نقاشیهای چینی» بوده است. پس ما مدت طولانی‌ای نیست که به شناخت تاریخ هنر خود پرداخته‌ایم.

با آنکه ما این کار را بسیار دیرتر از بیگانگان آغاز کرده‌ایم، گاه آثار محققان ایرانی ارزنده‌تر از آثاری است که آنان درباره تاریخ هنر ما نوشته‌اند.

و نقد آثار آنان و تلاش برای استخراج ویژگیهای آنها به دست آمده است.

شیفتگی و افراط در مراعات آداب ایرانیان را از نقادی صریح و عریان محروم کرده است. گه‌گاه هم که کسی مطلبی جدی در نقد اثری هنری می‌نویسد، تاب آن را نداریم و آن‌چنان جنجالی برپا می‌شود که دیگر کسی جرأت چنین کاری نیابد. مثلاً، دکتر رضا براهنی مطالبی درباره ادبیات معاصر و شعر معاصر فارسی نوشت که موجب شد سخت به او تاختند. این افراط در آداب‌دانی بدان‌جا کشیده است که هر نقدی را بی‌ادبی می‌شماریم و چون تحمل هیچ‌گونه اسائه ادبی به بزرگان هنر و ادب خود را نداریم، نقد هم سر بر نمی‌آورد و پا نمی‌گیرد. تأکید می‌کنم که برای درک فرهنگ گذشته خود نیازمند دید نقادانه‌ایم. مطمئناً این فرهنگ آن‌چنان پربار و جذاب و ریشه‌دار است که بسیاری از ادوار درخشان و آثار باقی‌مانده‌اش در برابر هر دید نقادانه‌ای، ولو با جبهه‌گیری و نگاه تلخ و طردآمیز، پابرجا و استوار خواهد ماند.

۳. وضع کنونی تاریخ هنر ایران، چه در داخل ایران و چه در خارج آن، چگونه و نقاط اصلی قوت و ضعف آن کدام است؟

امروز شناخت تاریخ هنر ایران وضع مطلوبی ندارد. شاید بعد از انقلاب، به علت رواج توجه به ارزشهای گذشته، زمینه مناسب‌تری فراهم آمده باشد؛ اما این توجه در حیطة هنر فقط در حد ستایش مانده است. انقلابیون و برنامه‌ریزان فرهنگی در سالهای نخست انقلاب چنان علاقه شدیدی به جستجو و تجدید ارزشهای گذشته داشتند که زمینه‌های اقتصادی و امکانات متعدد چاپ و نشر را برای این کار فراهم کردند؛ آن‌چنان‌که گویی بسیاری از نویسندگان و محققان پنداشتند باید تمامیت بی‌چون‌وچرا و کمال همه‌جانبه فرهنگ گذشته را ستایش کنند. در صورتی که این‌چنین، با تحسین مطلق، نمی‌توان به شناخت حقیقی فرهنگ ایرانی رسید. این شناخت به تحلیل نیاز دارد. برای شناخت روح قومی‌مان

چهبسا نوشته‌های ایرانیان درباره تاریخ هنر ایران که در آنها نکته‌هایی تازه مطرح شده است. اما متأسفانه این گونه موارد استثناست. البته در زمینه خوشنویسی— که بیگانگان از آن سررشته‌ای ندارند و جز کتاب خوشنویسی / اسلامی آنه‌ماری شimmel هیچ متن قابل اتکایی پدید نیآورده‌اند— ایرانیان تحقیقهای ارزنده‌ای کرده‌اند. اما اگر از این استثنائات بگذریم، می‌توان گفت که تقریباً در همه زمینه‌های هنری، مثل معماری، نگارگری، بافته‌ها و فرش، تحقیقهای درخور اعتنای ایرانیان بسیار اندک است و نمی‌توان آنها را با آثار بیگانگان قیاس کرد. بیگانگان در تاریخ هنر ما آثار ماندنی بسیار و اندوخته‌هایی ارزنده برای ما فراهم آورده‌اند. ما تحقیق در تاریخ هنر خود را بسیار دیر آغاز کردیم. نخستین مقاله درباره مینیاتور ایرانی را آقای دکتر اکبر تجویدی در دهه ۱۳۳۰ش نوشت. در آن دوره، نمونه‌هایی از این دست را بسیار پراکنده و کم‌حجم می‌توان یافت. در مورد تاریخ ادبیات نیز چنین است. اولین تاریخ ادبیات فارسی را ادوارد براون انگلیسی نوشت. سالها طول کشید تا مرحوم ذبیح‌الله صفا تاریخ ادبیات تازه‌تری بنویسد— که آن هم عمری بیش از دهه ۱۳۳۰ش ندارد. البته «تذکره» داشته‌ایم؛ اما تاریخ هنر به معنای امروزی، تاریخی که جایگاه و ارزش هر اثر و خالق آن را مشخص کند، نداشته‌ایم.

صاحبان تذکره‌ها به نقد نمی‌پرداختند و غالباً همه هنرمندان را در یک ردیف قرار می‌دادند. تذکره معمولاً مجموعه‌ای است از نام هنرمندان و نام آثارشان. البته این به معنای نفی ارزش تذکره‌ها در بررسی و شناخت تاریخ هنر ایران نیست؛ تذکره‌ها مواد اولیه نوشتن تاریخ هنر ایران است. لیکن تذکره شاهدهی است بر اینکه ما همواره از داوری دوری کرده‌ایم و پنداشته‌ایم که با توصیف اثر می‌توان آن را درک کرد. موضوع و سبک نقاشیهای رضا عباسی و شاگردش محمدقاسم یکی است؛ اما آیا واقعاً این دو را می‌توان در یک طراز نگریم؟ در تاریخ هنر اروپا، بین کار میکلائو و آثار شاگردانش فرق می‌گذارند. این تمییز از داوری

نیازمند نیل به تاریخ آن و درک آنیم. بدون این شناخت نمی‌توانیم پیوند میان امروز و دیروز را بررسی کنیم. پس باید بدون شیفتگی به سراغ مطالعه و داوری گذشته برویم.

۴. پیداست که بررسیهای تاریخ هنر ایران در رشته‌های گوناگون وضع یکسانی ندارد. لطفاً وضع تاریخ هنر، چه در تاریخ‌نویسی و بررسیهای تاریخ هنر و چه آموزش تاریخ هنر و سایر حوزه‌ها و وجوه موضوع، در رشته‌ای را که بیشتر با آن آشناباید یا جزئیات بیشتری توضیح دهید و تفاوت‌های آن را با وضع تاریخ هنر در رشته‌های دیگر روشن کنید.

ما از حیث منابع اولیه سخت در مضیقه‌ایم. اگر درباره هر نقاش اروپایی اطلاعاتی بخواهید، کافی است به *دایره‌المعارف بنزیت* مراجعه کنید؛ اما برای شناخت تاریخ هنر معاصر ایران در زمینه نقاشی و هنرهای تجسمی هیچ منبعی نیست. حتی فهرست ساده‌ای از نام نقاشان ایرانی از سال ۱۳۲۵ش تا امروز در اختیار نداریم تا اگر کسی بخواهد تاریخ هنر نقاشی معاصر ایران را بنویسد دست‌مایه کار خود را بداند. تا زمانی که چنین منبع ساده و لازمی را هم نداریم، نمی‌توانیم سخن از نوشتن تاریخ هنر جامعی درباره این دوره بگوییم. به گمان من، نقاشی مدرن ایران نیازمند کتابهای تحلیلی متعددی است. تا امروز، من هیچ کتابی ندیده‌ام که بتوان در این زمینه به محقق معرفی کرد. البته مقالات زیادی نوشته شده اما کتاب جامع و منسجم تاریخی نداشته‌ایم.

۵. به نظر شما، برای اصلاح وضع تاریخ هنر ایران، چه عموماً و چه در رشته مورد نظر، چه باید کرد؟

به گمان من، برای کار در این زمینه با دو مسئله مواجهیم: اول اینکه بخش عظیمی از کارشناسان طراز اول فرهنگی بعد از انقلاب از ایران مهاجرت کردند. در میان این افراد کسانی بودند که نبودنشان لطمه زیادی وارد کرد. کسانی که به فرهنگ ایرانی معتقد بودند، باید می‌ماندند و برایش کار می‌کردند. دوم اینکه بسیاری از کسانی که ماندند و کار کردند، نتوانستند دیدگاه نقادانه بی‌طرفانه‌ای را حفظ کنند. در نتیجه آثاری پدید آمد که، هرچند دارای دقت علمی و نثر فاخر و بسیار پرکاری بود،

ساده‌ترین مسائل را درباره موضوعشان نمی‌توانست توضیح دهد؛ زیرا بیشتر جنبه ستایش داشت. چون سخنان شاعرانه جنبه نقادانه ندارد، اعتبار خود را از دست می‌دهد و تبدیل به کلی‌گوییهای می‌شود که در مقابل ساده‌ترین سؤالات تاب نمی‌آورد و فرومی‌ریزد. پس باز تکرار می‌کنم که مهم‌ترین چیزی که امروز در این زمینه به آن نیازمندیم دید نقادانه است.

۶. حوزه جغرافیایی هنر ایران چیست؟ به عبارت دیگر، منظور از «ایران» در ترکیب «تاریخ هنر ایران» کجاست؟

حوزه هنر ایران بخشی از همان مجهولی است که همه گمان می‌کنند معلوم است. امروز وقتی می‌گوییم «ایران»، می‌دانیم که درباره کدام خطه سخن می‌گوییم؛ اما مسلماً ایران در طول تاریخ دستخوش تغییرات زیادی شده است. یکی از اولین گامها برای یافتن پاسخ این سؤال این است که حوزه فرهنگ و اندیشه ایران را در طول تاریخ جستجو کنیم. اهمیتی ندارد که این جستجو را پیش‌تر دیگران هم کرده باشند. مهم این است که ما خود آن را انجام دهیم و به پاسخ خود برسیم.

ایران دوره‌های زیادی پشت سر گذاشته است؛ اما حوزه فرهنگی اصلی ایران که زبان، ادبیات، هنرهای تجسمی، معماری، فلسفه و اندیشه در آن به‌نحوی با هم نزدیک‌اند و روحی مشخص در آن جریان دارد، قاعدتاً از غرب، قفقاز و اران (شمال ارس) و بین‌النهرین و ارزروم در ترکیه امروز (که در زمان سلطان سلیم در جنگ چالدران از ایران جدا شد)، از شمال، تمام منطقه‌ای را که به جمهوریهای متعددی تقسیم شده است و همه حوزه ماورالنهر حتی تا خوارزم، و از شرق، افغانستان کنونی تا مرز هند را در بر می‌گیرد. این حوزه، حوزه فرهنگ و اندیشه ایران بوده و هنوز هم هست. اگر اشتباهات متعدد برنامه‌ریزان فرهنگی ایران، چه پیش از انقلاب و چه بعد از آن، نبود، تعلق این حوزه‌ها به فرهنگ ایران و اتصالشان با آن بسیار واضح بود.

۷. آیا «تاریخ معاصر» در حوزه تاریخ هنر معنا دارد؟ اگر آری، نقد و بررسی هنر معاصر با بررسی تاریخ هنر معاصر چه تفاوتی دارد؟

مسلماً لازم نیست موضوعی منسوخ شود تا بتوان برای آن تاریخ نوشت. می‌توان درباره پدیده‌ای زنده که امروز در حال عمل است به تحلیل و بررسی پرداخت. البته همیشه لازم است میان مورخ و اثر فاصله‌ای باشد تا بتوان از دور و با تسلط بیشتر بدان نظر کرد. این فاصله غالباً زمانی است؛ اما الزاماً زمانی نیست. ای‌بسا مورخان و منتقدانی که می‌توانند با اثری در زمان خود فاصله بگیرند و بی‌طرفانه به نقادی و بررسی تاریخی آن بپردازند. به هر حال، برای دوره معاصر هم که در آن زندگی می‌کنیم به تاریخ نیاز داریم. نمی‌توان صرفاً به دلیل اینکه این دوره با ما فاصله ندارد، از تحلیل تاریخی آن صرف نظر کرد. هنر امروز ایران نیازمند نقد است و این نقد می‌تواند از چنان قدرتی برخوردار شود که جریان فرهنگی‌ای را ایجاد یا منسوخ کند. بنا بر این، تاریخ هنر معاصر وجود دارد و هنر معاصر بدان نیازمند است. □

منصور براهیمی

۱. آیا رشد و شکوفایی تاریخ هنر، در رشد و اعتلای فرهنگی ایران، عموماً، و رشد و ارتقای آفرینش و اندیشه هنری در ایران، خصوصاً، مفید است؟

پاسخ این سؤال برمی‌گردد به فایده‌ای که از مطالعه «تاریخ هنر» و، تا حدی که من تجربه و مطالعه کرده‌ام، از مطالعه «تاریخ نمایش و تئاتر» حاصل می‌شود. این مطالعات در ترسیم بهتر حال و آینده هر ملت یا فرهنگ نقشی اساسی ایفا می‌کند؛ چرا که ما، خواه‌ناخواه، زمان حال را با پشتوانه‌ای از گذشته بنا می‌کنیم و، به این ترتیب، نیازمند موشکافی در تاریخ و مطالعه آن می‌شویم.

شکوفایی تاریخ‌نگاری و نظریه تاریخی به ما کمک می‌کند بیشتر و بهتر به ارزیابی دعاوی زمان حال خود بپردازیم. مثلاً وقتی که از نمایش «سنّتی» یا تئاتر «ملی» سخن می‌گوییم باید هوشیار باشیم و از بُعد تاریخی مفهوم «سنّتی» غافل نماییم و باید آگاه باشیم که تأکید بر «ملی» و «ملیت» بیشتر بر آمده از تجدد و مدرنیته است. مثلاً نگاهی به تعزیه بیندازید. غالباً این سؤال طرح می‌شود که چرا هیچ‌گاه تعزیه، با آن همه شکوهی که در زمان ناصرالدین‌شاه داشت، به «تئاتر ملی» ما بدل نشد؟ اگر ما پاسخ را حاضر و آماده در تخصص میان «سنّت» و «تجدد» جستجو کنیم، چنان‌که گویی «تجدد رضاخانی» مهم‌ترین عامل توقف تعزیه بوده، برخوردی ساده‌لوحانه خواهیم داشت. اما اگر بکشیم درک تاریخی خود را گسترش دهیم، در خواهیم یافت که شکوفایی تعزیه در همان نقطه آغازین خود در دوران ناصری با روح تجدد، تجددی که خود در حال شکوفایی بود، عجین شد. ظاهراً ناصرالدین‌شاه پس از سفر به فرنگ و تماشای تئاترهای فرنگی به این فکر افتاد که تعزیه را به نمایشی بدل کند که بتواند با تئاترهای غربی رقابت کند. در واقع، حمایت‌های ناصرالدین‌شاه از تعزیه و شکوفایی این نمایش در دوران او ناشی از تجربه‌ای بود که وی از تجدد یا مدرنیته داشت. او می‌خواست شکوفایی را که میان فرهنگ سنّتی خود و فرهنگ مدرن غرب احساس می‌کرد

به نحوی پر کند. به این ترتیب، می‌بینیم که شکوفایی تعزیه حرکتی در جهت همگامی با تجدد بود. از سوی دیگر، تقریباً همه شرق‌شناسان و محققان بر این باورند که اگر رضاخان سد را پیشرفت و بالیدن تعزیه نشده بود، ای‌بسا امروز تئاتری ملی داشتیم که از دل سنتهای گذشته ما بر آمده بود؛ چرا که تعزیه رفته‌رفته به نمایشی بدل شد که دیگر مضامین صرفاً دینی نداشت. امروزه متونی از تعزیه در دست است که مضامینی کاملاً غیردینی دارد. حال وقتی دوره رضاخان را بررسی می‌کنیم، درمی‌یابیم که او دقیقاً با ادعای توسعه و تجدد سد راه تعزیه شد. از نظر او، هر آنچه نشانی از سنت داشت می‌توانست مانعی برای رسیدن به جامعه مدرن باشد و از این رو می‌کوشید آنها را محو و بستر را برای جامعه‌ای مدرن مهیا کند. آیا تلقی ناصری و تلقی رضاخانی دو تلقی متفاوت از تجدد است؟ در دوره پهلوی دوم، حمایت از تعزیه و سنتهایی از این دست پا گرفت؛ اما این حمایت همگام با چرخش فرهنگی مدرنیته غربی به شاخصه‌ها و عناصری از فرهنگهای بومی بود که غالباً سیاستهای استعماری آنها را به نابودی کشانده بود. در این زمان، چیزی سنتی تلقی می‌شد که غربیان بر آن دل بسوزانند و خریدارش باشند. نگاه توریستی به مؤلفه‌های سنتی از این زمان آغاز شد؛ عارضه‌ای که هنوز هم حرکت‌های ظاهراً اصیل را ناخوش و بیمار نگاه می‌دارد. در این چشم‌انداز، چیزی سنتی است که غربیان سنتی می‌دانند؛ و چون این مظاهر فرهنگی در اوضاع مدرن به سرعت به کالا بدل می‌شود، سنت به شیئی موزه‌ای و شیک بدل شد، چیزی که در عتیقه‌فروشیها یا «فروشگاههای صنایع دستی» می‌توان مشاهده کرد. باری، بحث من این است که ناصرالدین شاه و پهلویهای اول و دوم، که رویکردهایی کاملاً متفاوت به تعزیه داشتند، هر سه در پی آن بودند که تجربه مدرنیته را از سر بگذرانند، ای بسا هر سه گمان می‌کردند به این ترتیب پایه‌های تئاتری ملی را پی افکنده‌اند؛ اما تلقی آنها زمین تا آسمان با هم تفاوت دارد. خوب، حال که دریافتیم

مفاهیمی چون «سنت» و «تجدد» و «ملی» شأن تاریخی دارند، آیا می‌توان بدون پشتوانه تاریخی به این پرسشها پاسخ داد که «آیا تعزیه نمایشی 'سنتی' است؟»، «آیا می‌توانست به تئاتری ملی بدل شود؟»، «آیا تجدد مهم‌ترین مانع رشد و شکوفایی تعزیه بود؟» و...؟ همه این مباحث و پرسشها نیازمند مطالعات و بررسیهای تاریخی است.

۲. پرداختن به تاریخ هنر ایران خود «تاریخ» دارد. این تاریخ را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ سیر تاریخ‌نویسی هنر ایران، چه به دست صاحب‌نظران ایرانی و چه غیرایرانی، از چه زمانی آغاز شده و چه مراحل و جریانات و مشخصه‌هایی داشته است؟

پاسخ دقیق و جزءبه‌جزء به این پرسش نیازمند تحقیق و تفحصی وسیع است. اجمالاً می‌توان گفت که ما، حتی در خصوص تاریخ هنر خودمان، در حال تولید «تاریخ هنر» نیستیم؛ بلکه سراسر در حال مصرف تولیدات دیگران هستیم. باز هم ناچارم از تناثر و نمایش مثال بزمن که با آن تا حدی محشورم؛ اما احتمال می‌دهم این تصور در دیگر حوزه‌های هنری نیز کم و بیش مصداق داشته باشد. مثلاً معمول است که هر کس به نمایشهای سنتی ما می‌پردازد، نخست به شکلها و گونه‌های آیینی توجه می‌کند؛ اما نظریه‌های مولدی که به کمک آنها می‌توانیم به بررسی آیینها بپردازیم، یعنی نظریه‌های مردم‌شناسی، سراسر تولید غروب است. ما همواره، در بهترین وضع، در حال مصرف آنها بوده‌ایم (منظورم از بهترین وضع وضعی است که در آن، دست‌کم، نظریه غربی درک شده است؛ نه آنکه مواد مثله‌شده‌ای از نظریه مبنای تحلیلهای خودساخته قرار گرفته باشد). باز هم «تاریخ تاریخ» به ما می‌گوید که نخست، شاید به پیروی از برادران گریم، شروع کردیم به جمع‌آوری اطلاعات مربوط به عادات، آداب، قصه‌ها، اشعار و باورهای عامیانه (کاری که هنوز هم کچ‌دارومریز ادامه می‌دهیم). سپس مکتب مردم‌شناسی کیمبریچ به میدان آمد و بارقه‌هایی از آن بر محققان داخلی تابید. در حال حاضر، مجموعه‌ای تحلیلهای و تفسیرهای مغشوش در اختیار داریم که در آنها

کوشیده‌اند، مثلاً، بررسی‌های مردم‌شناسان کیمبریج را در نمایش یونان باستان به نحوی بر شکل‌های روایتی یا آیینی ما پیاده کنند (و غالباً هیچ ذکری از منشأ دیدگاه‌های خود به میان نیاورده‌اند، چنان‌که گویی اینها تولید فکری خود آنها بوده است). یکی از مهم‌ترین کتاب‌های این مکتب، یعنی شاخه زرین جیمز فریزر، آگاهانه یا ناآگاهانه مبنای بحث‌های تکراری و پایان‌ناپذیر در باب شکل‌ها و گونه‌های نمایش در ایران بوده است (البته باز هم بدون ذکر مأخذ، یا شاید بدون آگاهی از آن). جالب است که خود این کتاب نخستین بار در سال ۱۳۸۳ش به فارسی در آمد، که ترجمه‌ای ضروری اما سخت دیر هنگام بود؛ زیرا نظریه‌های رقیب سالها بود مکتب کیمبریج و دیدگاه‌های فریزر را در مردم‌شناسی به چالش کشیده و میدان‌داری را از آن خود کرده بودند. در ایران، مکتب کیمبریج از این اقبال بدشگون برخوردار بود که تا حدی فهم شود (بدشگون از این حیث که ما هنوز که هنوز است باید پیش‌فرض‌های متحجر و تکراری بر آمده از آن را تحمل کنیم). در نتیجه، به رغم بی‌اعتبار شدن بسیاری از دیدگاه‌هایش، متأسفانه هنوز مبنای تفسیر و تحلیلهای ما از نمایش‌های سنتی است. فضای نظری سترون ما در حوزه مردم‌شناسی و مطالعات اجرایی چاره‌ای ندارد که برای درسها و «همایش»‌های خود حرفی برای گفتن بیابد؛ و این حرف‌ها هیچ نیست مگر تکرار آزارنده همان یافته‌های معیوبی که سالها پیش تحت تأثیر این نظریه پدید آمده است. از نظر فریزر، بنیان آیینها و مراسم آیینی همواره ادیان شرک بوده‌اند و، به‌رغم نفوذ گسترده اشکال جادویی و آیینی نخستین در دین‌هایی توحیدی چون مسیحیت، این اشکال از نظر فرهنگ‌های یکتاپرست همواره «تابو» (محرّم) تلقی می‌شده است. برداشت ما نیز این بوده است که شکوفایی نمایش اساساً در ادیان چندخدایی امکان‌پذیر است و حضور فرهنگ‌های یکتاپرستی چون دین زرتشت و اسلام در تاریخ این مرز و بوم یکی از موانع اصلی گسترش آیین‌های نمایش و در نتیجه رشد نمایش و تئاتر بوده است. حتی یک

بار هم از خود نپرسیده‌ایم که چگونه است که، مثلاً، شکوفایی بی‌نظیر تئاتر در دوران الیزابت، در درون و در چارچوب تفکر مسیحی رخ داد (دوران‌های طلایی تئاتر غرب، اگر از یونان و روم باستان بگذریم، غالباً چارچوب‌های مسیحی داشته است). از سوی دیگر، سالهاست که یکی از علل رشد نیافتن نمایش و تئاتر را در کشور خودمان سلطه سلاطین خودکامه و پادشاهان دانسته‌ایم و هیچ‌گاه در صدد برنیامده‌ایم در پیش‌فرض‌های تکراری و متحجری از این دست سؤال یا شک کنیم. به یاد می‌آورم در نشستی درباره «نقد نمایشی»، یکی از منتقدان داخلی سلطه توتالیتاریسم را در تاریخ گذشته ما (بگذریم از اینکه آیا توتالیتاریسم تعبیری درست برای تمامی نظام پادشاهی ما در گذشته هست یا نه) علت اصلی رشد نیافتن تئاتر بومی تلقی کرد. یکی از مدعوان و سخنرانان، به نام یان هربرت - که تازه در حوزه نقد چندان هم اهل فضل نبود - با تمسخر به دوران الیزابت اشاره کرد و به‌صراحت اعلام کرد که ملکه الیزبت خودکامه‌ای تمام‌عیار و توتالیتار بود؛ با این همه، این امر مانع از آن نبود که دوران طلایی تئاتر انگلیس در روزگار حکمرانی او شکوفا شود. امیدوارم این سوء تفاهم پیش نیاید که من از خودکامگی یا توتالیتاریسم دفاع می‌کنم؛ فقط می‌خواهم بر پیش‌فرض‌های جزمی‌ای انگشت بگذارم که چون پشتوانه تاریخ تئاتر آنها ضعیف است، توان آن را پیدا نمی‌کنند که از خود درگذرند و به نتایج متقن‌تری دست یابند.

می‌بینید که در مطالعات مربوط به نمایش سنتی، در حال سوء مصرفیم؛ تا چه رسد به تولید اجازه دهید مثال دیگری از این سوء مصرف عرضه و بحث را کوتاه کنم. اگر به بحث‌های نسبتاً مبسوطی رجوع کنید که در اطراف آیین‌های نمایشی کوسه‌برنشین یا میر نوروزی وجود دارد، درخواهید یافت که آنها نیز دچار سوء مصرف‌اند. فریزر در فصلی از کتاب خود که به «ساتورنالی» یا «جشن کیوان» اختصاص می‌دهد، به شیوه معمول خود نمونه‌های فراوانی از آیین‌های مشابه را بررسی

(۱) میرچا الیاده،
اسطوره بازگشت
جاودانه، مقدمه بر
فلسفه‌ای از تاریخ،
ترجمه بهمن
سرکاراتی، تبریز، نیما،
۱۳۶۵.

می‌کند و بحثی نسبتاً مبسوط نیز به کوسه‌برنشین ما اختصاص می‌دهد. چنان‌که گفتم، این فصل سرشار است از نمونه و مثال که، چنان‌که الیاده می‌گوید، روش «قیاس‌گرایی» فریزر ملغمه‌ای درهم‌وبرهم از آنها فراهم کرده است. همه مطالعات ما نه فقط از آنچه فریزر عرضه کرده فراتر نرفته، بلکه قیاس‌گرایی مغشوش او را به هر نوع مطالعه‌ای از این دست تسری داده است. در نتیجه، با انبوه مقالات و مطالبی روبه‌رو می‌شوید که وقتی آیینی را در گوشه و کنار مملکت کشف می‌کنند، یا می‌خواهند تحلیلی از آیینهای نمایشی به دست دهند، فقط حجم وسیعی از اطلاعات مغشوش در اختیار می‌نهند. حال آنکه اگر یک بار هم که شده همت کنیم و فصل «بازآفرینی زمان» را از کتاب معروف میرچا الیاده، به نام مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ یا اسطوره بازگشت جاودانه^(۱)، به این قصد بخوانیم که ساختار و معانی نمادین آیینهای میرنوروزی را— که در پاره‌ای از فرهنگها به سنتهای کمیک ماندگار بدل شده— دریابیم، تصور و تحلیل بسیار متفاوتی از آنها به دست خواهیم آورد. ولی ما، متأسفانه، مصرف‌کننده خوبی هم نیستیم. دست‌کم نمی‌کوشیم با تحولات مردم‌شناسی و اسطوره‌شناسی معاصر همگام شویم و ترجیح می‌دهیم جزمهای سی-چهل سال گذشته را همچنان تکرار کنیم. در نتیجه، حجم مطالبی که در آنها آیینهای نمایشی را در گوشه و کنار کشور بررسی می‌کنند در حال افزایش است؛ اما بدون درک تاریخی از تاریخ مردم‌شناسی و اسطوره‌شناسی.

۳. وضع کنونی تاریخ هنر ایران، چه در داخل ایران و چه در خارج آن، چگونه و نقاط اصلی قوت و ضعف آن کدام است؟

شناخت وضع کنونی تاریخ هنر، تاریخ همه هنرها، در ایران از هر جهت مهم است و به ما کمک می‌کند که بتوانیم گامهای بعدی را به درستی برداریم. ابتدا باید بدانیم کجا ایستاده‌ایم تا بتوانیم به چشم‌اندازهای بعدی خود بیندیشیم و بنگریم. خوشبختانه در نسلهای تازه اهل هنر علاقه‌ای

جدی به گذشته تاریخی در حال ظهور است؛ هرچند نمی‌دانم چگونه به آینده نظر می‌کنند (و آیا اصلاً به آینده می‌اندیشند یا نه؟). امروزه در وضعی به سر می‌بریم که قدرت علمی و پژوهشی در اختیار ما نیست. دانشگاهها و مراکز هنری ما از پژوهش سخن می‌گویند و سرمایه‌گذاری هم می‌کنند، اما اینها قدرت پژوهشی پدید نمی‌آورد. در نتیجه، چنان‌که گفتم، بهترین پژوهشهای دانشگاهی ما بهترین مصرف‌کنندگان داده‌های دیگران‌اند. پس طبیعی است که دیگران مولد تاریخ هنرهای ما باشند و معتبرترین تاریخ‌های هنر ما را دیگران نوشته باشند. با این همه، به نظر من در این مرحله است که می‌توانیم به قدرتی مولد دست یابیم؛ یعنی به مرحله تولید فرهنگی وارد شویم. در مرحله فعلی، حجم انبوه ترجمه را، که عده‌ای را نگران کرده است، نابجا نمی‌بینم؛ به شرط اینکه آنها را نبلعیم، بلکه هضم و جذب کنیم.

۴. پیداست که بررسیهای تاریخ هنر ایران در رشته‌های گوناگون وضع یکسانی ندارد. لطفاً وضع تاریخ هنر، چه در تاریخ‌نویسی و بررسیهای تاریخ هنر و چه آموزش تاریخ هنر و سایر حوزه‌ها و وجوه موضوع، در رشته‌ای را که بیشتر با آن آشنایی با جزئیات بیشتری توضیح دهید و تفاوت‌های آن را با وضع تاریخ هنر در رشته‌های دیگر روشن کنید.

گمان می‌کنم در پاسخ پرسشهای قبلی تا حدی به این سؤال پاسخ داده باشم. چنان‌که گفتم، در نسلهای جدید علاقه‌ای به گذشته تاریخی پدید آمده که مغتنم است. این امر باعث شده که در مطالعات تاریخ تئاتر تحرکی جدی پدید آید و باب جدلهای نظری، که زمینه‌ای مفید برای رشد تاریخ‌نگاری است، باز شود. مثلاً میرزاآقا تبریزی، که باید او را پیشاهنگ نمایشنامه‌نویسی مدرن ایران تلقی کرد، محور پاره‌ای از این بحثها نظری است. علاقه به تاریخ‌نگاری و شناخت تاریخی در ایرانیان مهاجر خارج از کشور هم شدت یافته است و گاه مطالب، مقالات و یا کتابهای آنان، به فارسی و غیرفارسی، بحث و جدلهای تاریخی پدید آورده است.

البته این مجادلات، تا آن حد که در نسلهای

گذشته و پیش‌کسوت شکل می‌گیرد، بیشتر به قصد کسب جایگاهی مهم و بامعنا در تاریخ تئاتر مدرن ماست. پاره‌ای از آنها به این نحو می‌خواهند اهمیت و گاه مشروعیت عمل و آفرینش خود را در گذشته اثبات کنند و غالباً خواهان استمرار آن در حال و آینده‌اند (و البته حمایت از آن). با این همه، به گمان من فقر دانش نظری و گاه فقر آگاهی تاریخی از تئاتر جهان، این حرکت را ضعیف نگاه داشته است. این فقر نظری، که باعث می‌شود قوت و استحکام مواضع و حملات و دفاعیات کاهش یابد، گاه، و شاید اغلب، کوشیده است در پس مواضع صرفاً سیاسی برای خود مشروعیت و قدرت کسب کند. این بزرگ‌ترین نطمه به مطالعات تاریخی است؛ زیرا خودفریب و مردم‌فریب است. گاهی نیز تاریخ‌نگاریهای ما در حوزه تئاتر و نمایش، دچار نوعی خودشیفتگی بیمارگونه است که در آن یا نگارنده خود را «قبله عالم» فرض می‌کند، که همه مردم ایران و جهان باید در برابر او سر تعظیم فرود آورند، یا گمان می‌کند این یا آن پدیده ملی یا بومی چنان «کعبه آمال»ی است که همه نظریه‌پردازان و بزرگان تئاتر معاصر جهان باید از آن درس بیاموزند و آدم شوند! همین تلقی بیمارگونه است که می‌کوشد نمایش خامی چون سیاه‌بازی را به عرش برساند و با سستهای قدرتمند و تأثیرگذاری چون کم‌دیا دلارته برابر نهد و گاه به آن برتری بخشد؛ یا می‌کوشد نظریه‌پردازی چون برشت، بروک، گروتوفسکی، تارائوش کانتور و امثالهم را دانش‌آموخته مکتب «تعزیه» قلمداد کند.

مهم‌ترین آفت فقر نظری آن است که تاریخ‌نویس نتواند پیش‌فرضهای خود را بشناسد و در صورت لزوم آنها را به محک زند. برای آنکه بحث طولانی نشود، اجازه دهید به یکی دو مثال بسنده کنم. بیشتر کسانی که به تاریخ تئاتر مدرن ما می‌پردازند، از پیش‌فرض می‌گیرند که تئاتر پدیده‌ای غربی است که در برهه خاصی «وارد» کشور ما شده است. این نوع نگاه همه وجوه مطالعات تاریخی از این دست را تحت‌الشعاع خود

قرار می‌دهد. مثلاً ارزش‌گذاریهای نابجایی — نابجا از حیث تاریخ‌نگاری — پدید می‌آید که اجازه نمی‌دهد با واقع‌بینی و درایت به تحلیل پدیده‌های تاریخی بپردازیم؛ مثلاً مقاومت فرهنگی در برابر پدیده وارداتی ارزشمند تلقی می‌شود و متقابلاً نمایشهای سنتی کارکردها و ارزشهایی بیش از آنچه واقعاً در بر داشته است پیدا می‌کند: در اینجا است که افراطی‌ترین نگرش به ما می‌گوید که نمایشهای سنتی حامل هویت فرهنگی بوده است. تاریخ‌نویس، به علت همان فقر نظری، پیش‌فرضهای خود را نمی‌شناسد و از خود نمی‌پرسد که آیا نمایشهای سنتی واقعاً حامل چنین باری بوده است یا نه. بنا بر این، به جستجوی مؤلفه‌های هویت ایرانی در، مثلاً، سیاه‌بازی بر می‌آید یا می‌کوشد نقش و کارکرد سیاه‌بازی را در هویت ایرانی جستجو کند (این هنری است که مستشرقان نیز در آن ید طولایی دارند. نمونه متاخر این نوع بررسی را می‌توانید در کتاب *زبان، منزلت و قدرت در ایران*^(۲) ببینید). به این ترتیب، تقریباً هویتی برای شما جعل می‌شود که اصلاً معلوم نیست از آن برخوردار بوده‌اید یا نه. از سوی دیگر، چون عنصر وارداتی در هر حال مهاجم و ضدارزش تلقی می‌شود، مقاومت نابجایی در برابر تئاتر و نمایش ارسطویی، که بنیان قسمت اعظم تئاتر مدرن غرب را شکل می‌دهد، پدید می‌آید و تبلیغ می‌شود. به نظر من، این مقاومت نابجا مانع از آن شده است که مبانی ارسطویی تئاتر را به درستی هضم و جذب کنیم؛ در حالی که با داد و ستد مناسب با تئاتر ارسطویی، نه فقط می‌توانستیم به تئاتر و نمایشنامه‌نویسی مدرن خود استحکام بیشتری ببخشیم، بلکه می‌توانستیم نمایشهای سنتی خود را نیز برای بقای بیشتر در اوضاع مدرن بهتر تجهیز کنیم. ای بسا مورخی که به دانش نظری مجهز است، در همان ابتدا از خود بپرسد که آیا واقعاً بر حسب آنچه اسناد نشان می‌دهد — تئاتر در ایران پدیده‌ای وارداتی است؛ یعنی آن را فرهنگهای مسلط به‌نحوی تحمیل کرده‌اند و نیروهای خیانتکار در داخل رسماً از آن حمایت

(۲) ویلیام بی‌من، زبان، منزلت و قدرت در ایران، ترجمه رضا ذوق‌فداز، مقدم، تهران، ۱۳۸۱.

کرده‌اند؛ یا آنکه در داد و ستدی طبیعی و بر اثر نیازهای طبیعی که خود ایرانیان احساس کرده‌اند، به تدریج، و البته به تبعیت از غرب، در ایران نیز شکل گرفته است.

وقتی که از هنرهای سنتی نیز سخن می‌گوییم، از پیش، فرض می‌گیریم که آنچه «هنر سنتی» نامیده می‌شود، به اعتبار سنتی زنده و مستمر پدیدآمده است، سنتی که اکنون در اوضاع مدرن با مخاطرات جدی رودرروست. ولی آیا توجه کرده‌ایم که اغلب آنچه را «هنر سنتی» می‌نماییم، به نوعی کشف مستشرقان بوده است و گاه بر اثر حمایت خارجی و بازار خریدی که محصولات این هنرها در خارج پیدا کرده و رشد و شکوفایی بیشتری نصیب آنها شده، امکان بقای طولانی‌تری پیدا کرده‌اند؟ این البته عیبی بر دامن آن هنرها نیست؛ ولی ما را هوشیار می‌سازد که به معانی فرهنگی آنها توجه کنیم و از آنها انتظاری بیش از آنچه هستند نداشته باشیم.

۵. به نظر شما، برای اصلاح وضع تاریخ هنر ایران، چه عموماً و چه در رشته مورد نظر، چه باید کرد؟

یکی از کمبودهای اصلی ما در تاریخ هنر فقدان مورخ حرفه‌ای است. منظور از مورخ حرفه‌ای کسی است که، ضمن احاطه بر مبنای نظری تاریخ و تاریخ نویسی، تمام زندگی خود را وقف مطالعه و پژوهش در تاریخ هنر ایران و جهان کرده باشد. تولیدات فعلی ما صرفاً با علاقه و انگیزه‌های شخصی پدید آمده است. البته این در جای خود بسیار خوب است، اما شرط کافی نیست. پژوهش در تاریخ هنر نیازمند تخصصانی است که پژوهش در این زمینه حرفه و اشتغال اصلی آنان باشد. بگذریم از اینکه هر یک از هنرها و گاه برهه خاصی از یک هنر نیز به‌تنهایی نیازمند تخصصانی است که عمری را وقف همان حیطه محدود کرده باشند.

نیاز دیگر مطالعه جدی در هنرهای سنتی و مدرن فرهنگی است که از جهاتی به فرهنگ ما شباهت دارند. مثلاً مطالعه در تاریخ تئاتر کشورهای آسیا و آفریقا و آمریکای لاتین، که از

جهاتی وضعی مشابه ما دارند، مطالعات تاریخی ما را در نمایش سنتی یا تئاتر مدرن غنای بیشتری می‌بخشد. کشوری مانند برزیل، به رغم مشکلات فراوان اقتصادی و سیاسی، نظریه‌پردازی در حوزه تئاتر دارد که تأثیر و شهرتی جهانی دارند و معروف‌ترین آنها آگوستو بونال است. تاریخ‌نویس از خود می‌پرسد چگونه برزیل به این توانایی دست یافته است. نتیجه نمونه دیگری است. در این کشور، آیینها و نمایشهای سنتی به تئاتری بومی و، در عین حال، مدرن شکل داده که چون در چارچوب زبان انگلیسی عرضه می‌شود، به سرعت به خارج از مرزهای این کشور نفوذ کرده و تصویری شاخص و منحصربه‌فرد یافته است. تاریخ‌نویس از خود می‌پرسد «چرا و چگونه؟» و باز نمونه دیگری هندوستان است. این کشور نه فقط توانسته است نمایشهای سنتی خود را به گونه‌ای زنده و پویا حفظ کند، بلکه در سالهای اخیر پژوهشگرانی پرورده است که واقعاً در حوزه نظریه اجرا و آیین مولد بوده‌اند، یعنی مباحثی را طرح کرده‌اند که نظریه قدرتمند اجرا^(۳) را در غرب تغذیه کرده و گاه به خود آورده است؛ به طوری که می‌توان گفت در حیطه اجرا و آیین، نظریه‌پردازان هندی در حال همگامی با تولید فرهنگی در سطح جهانی‌اند. باز هم تاریخ‌نویس از خود می‌پرسد چرا و چگونه. خلاصه آنکه امروزه نمی‌توان در خلأ، بدون بررسیهای میدانی و صرفاً در محدوده جغرافیایی بسته‌ای، تاریخ نوشت.

تجربه کشورهای مشابه نشان می‌دهد که اوضاع مدرن را نمی‌توان دور زد؛ نمی‌توان از آن تبری جست. تنها راه، به آب زدن است؛ اما با شناختی از هنر امروز جهان و از اوضاع مدرن. به گمان من، چاره‌ای نداریم جز آنکه به ابزارهای مدرن پژوهشی مجهز شویم. توجه کنیم که چالشهای موجود در مبانی فلسفی پژوهش خود چالشی است در درون اوضاع مدرن. می‌توان موضوعی بر ضد پوزیتیویسم و مدرنیسم اتخاذ کرد، می‌توان در برابر تاریخیگری افراطی مقاومت کرد، می‌توان در ارزش‌گذاریهای تاریخی در

تاریخ‌نویسی غربی تردید کرد؛ اما نه برای دور زدن اوضاع مدرن (که امکان‌پذیر نیست)، بلکه برای ورود به آن با کمترین عوارض و احتمالاً گذر از آن (اگر لازم باشد). من ناامید نیستم و مبارزه را عبث نمی‌دانم؛ اما گمان می‌کنم ما در درجه اول به مورخان آگاه نیاز داریم؛ مورخانی که مولد باشند نه مصرف‌کننده و، در عین حال، بر تمامی وجوه کار خود تسلط کافی داشته باشند.

۶. حوزه جغرافیایی هنر ایران چیست؟ به عبارت دیگر، منظور از «ایران» در ترکیب «تاریخ هنر ایران» کجاست؟

پاسخ به این سؤال هم نیازمند پژوهش است. شاید تعیین مرز یا مرزبایی برای ایران فرهنگی، که بر اساس آن بگوییم چه چیز ایرانی است، دشوار باشد. این قدر هست که فرهنگ ایرانی از مرزهای سیاسی فراتر می‌رود. خوب، آیا می‌توان، مثلاً، زبان فارسی را حدی برای هنر ایرانی تعیین کرد؟ من به شخصیتی چون ملانصرالدین می‌اندیشم، شخصیتی که شاید سازنده مهم‌ترین و زنده‌ترین جریان طنز و مطایبه سنتی ما باشد. اما می‌بینم چهره‌آشنای او به هیئت جوچی یا جوحا در میان اقوام عرب شناسایی می‌شود. ترکان مدعی‌اند که ترکیه خاستگاه خواجه‌نصرالدین است و هر ساله برایش مراسمی برپا می‌کنند. ظاهراً در شمال و شرق آفریقا و در آسیای میانه، چهره‌های دیگری نیز به خود گرفته است و برخی محققان ردّ او را تا شبه‌جزیره بالکان و حتی فراتر از آن دنبال کرده‌اند. خوب، اگر ملانصرالدین را مظهر ذوق ایرانی در قلمرو طنز محسوب کنیم، چگونه است که او را به سرعت در زبانهای دیگر شناسایی می‌کنیم. به این ترتیب، به نظر می‌رسد که زبان فارسی نیز معیار مناسبی برای تعیین حد و مرز نیست. البته نظر من این است که حدود مرزهای فرهنگی اعتبار ذاتی ندارند، بلکه اعتبار خود را از اجماع عام و میثاقها و قراردادهای اجتماعی کسب می‌کنند. بنا بر این، هر دعوی که بخواهد به حدود مرزهای مقبول عام اعتبار ذاتی ببخشد، پیشاپیش محکوم به شکست است.

۷. آیا «تاریخ معاصر» در حوزه تاریخ هنر معنا دارد؟ اگر آری، نقد و بررسی هنر معاصر با بررسی تاریخ هنر معاصر چه تفاوتی دارد؟

واژه‌هایی چون «مدرن» و «معاصر» تعریف مشخصی که مورد اتفاق عموم باشد ندارد. «معاصر» واژه‌ای است با مرزهای لرزان و شکننده. تاریخ‌نویسان غربی در مورد حدود و ثغور تاریخی مفهوم «مدرن» نیز توافق ندارند. در حوزه تئاتر، پدید آمدن دوران مدرن را با ظهور نمایشنامه‌نویسانی چون ایسن و استریندبرگ مشخص می‌کنند؛ اما هستند کسانی که در صحت این مبدأ شک کرده‌اند. مبدأ تئاتر مدرن ایران را معمولاً آخوندزاده می‌دانند؛ در عین حال، می‌توان او را «معاصر» نیز قلمداد کرد. معاصر از این حیث که مسائل او هنوز هم تا حدی مسئله ما هم هست. نیز ممکن است فردی فقط دوران پس از انقلاب را «معاصر» تلقی کند و از نظر او دوران قبل از انقلاب به تاریخ پیوسته باشد.

در وجوه افتراق و اشتراک «منتقد» و «تاریخ‌نویس هنر» نیز حدود یقینی نمی‌توان تعیین کرد؛ جز آن که بگوییم معمولاً منتقد به نقد اثری خاص متعهد است و تاریخ هنر زمینه یا بستری است که در آن اثر هنری را مشاهده می‌کند. اما مورخ به بیان تاریخ متعهد است و آثار هنری ماده‌ای است که او به کمک آنها جریانهای تاریخی را شرح می‌دهد. با این همه، اعتراف باید کرد که نمی‌توان مرز قاطعی میان مورخ و منتقد ترسیم کرد.

هانس رابرت یاس، متفکر آلمانی «نظریه دریافت»، تماس خواننده و متن را آمیزه دو «افق» می‌داند: افق خواننده و افق متن. یاس بر آن است که اصرار تاریخ‌باوران که مایل‌اند هر اثر هنری در بستر اصیل و تاریخی‌اش بررسی شود، عملی نیست و ما فقط می‌توانیم به آمیزه دو افق دست یابیم. تفاوت افقها موضوعی نیست که فقط به تاریخ تعلق داشته باشد، انسانهای هم‌عصر (یا معاصر) هم ممکن است در افقهایی متفاوت با هم به سر ببرند؛ یعنی در یک عصر خاص نیز امکان

حسن بلخاری

۱. آیا رشد و شکوفایی تاریخ هنر، در رشد و اعتلای فرهنگی ایران، عموماً، و رشد و ارتقای آفرینش و اندیشه هنری در ایران، خصوصاً، مفید است؟

اگر تاریخ را حاوی و حامل تجربیات گران‌بهایی بدانیم که انسان در بستر پرفراز و نشیب تکامل خود به دست می‌آورد، آن‌گاه آشنایی با تاریخ هنر هر تمدن، بی‌هیچ تردیدی، عاملی بسیار مؤثر در تعالی اندیشه هنری فردای آن ملت است. در جواب این سؤال، تأکید می‌کنم که تدوین و احیای هنر ایرانی در تاریخ عامل فوق‌العاده مهمی برای تثبیت مبانی فرهنگی این ملت در عرصه پرآشوب تداخل و تزامم فرهنگی در عصر جهانی شدن مبتنی بر رسانه‌ها است. به عبارتی، هیچ عاملی چون هنر نمی‌تواند به احساس شکوه و تعالی فرهنگ ملت کمک کند؛ زیرا هنر هر ملتی برآمده از عقلانیت و خردورزی و مهارت او از یک سو، و روح جمال‌گرا و شکوه زیباشناسانه آن ملت از دیگر سوسست. حضور عامل زیباشناسی به جاودانگی اثر و بی‌مانندی آن کمک می‌کند و خود عاملی برای ماندگاری آن اثر یا آثار می‌شود. بنا بر این، احیای تاریخ هنر هر ملت، احیای عقلانیت و شکوه شهود اشراقی اوست.

۲. پرداختن به تاریخ هنر ایران خود «تاریخ» دارد. این تاریخ را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ سیر تاریخ‌نویسی هنر ایران، چه به دست صاحب‌نظران ایرانی و چه غیرایرانی، از چه زمانی آغاز شده و چه مراحل و جریان‌ها و مشخصه‌هایی داشته است؟

من «تاریخ» تاریخ هنر ایران را موفق و کافی نمی‌شمارم؛ زیرا در بینش شرقی ما، اصولاً تاریخ‌نگاری، آن هم با اسلوبی دقیق و علمی که مبتنی بر تأمل در هویت تاریخ «بما هو تاریخ» باشد، چندان جایگاهی نداشته است. این مسئله در مورد جهان سنتی غرب نیز صدق می‌کند. اقبال وسیع غربیان به تاریخ و تاریخ‌نویسی خاص دوران مدرن است. شرق در ابواب علمی خود به مدرنیته نیاز دارد تا ذهنی تاریخ‌یاب و تاریخ‌نگر داشته باشد. البته باز این بدان معنا

حضور چندین افق متمایز وجود دارد. پدیدارشناسان آمیزه افقها را با اصطلاحاتی مناسب‌تر شرح می‌دهند: فرایند دریافت، در بهترین وضع، فرایند ساکن شدن ماست در دنیای متن، چه متن به گذشته تعلق داشته باشد چه به زمان حال. فقط در چنین اوضاعی است که دنیای آن اثر در زمان حال ظهور می‌یابد و فقط به این طریق است که می‌توان تاریخ را پیوسته به زمان حال درآورد. فرهنگهایی که از استحکام و قدرت برخوردارند دائماً در حال به ظهور رساندن تاریخ خود در زمان حال‌اند. از این نظر، وظایف فرهنگی تاریخ‌نویسی و نقد یکسان است: مورخ و منتقد هر دو با سکنا گزیدن در متن اجازه می‌دهند که اثر در افق زمان حال به ظهور رسد. به این ترتیب، قرار نیست که مورخ با کنار هم چیدن مستندات تاریخی به بیان تاریخ بپردازد و قرار نیست منتقد با کنار هم گذاشتن اجزا به نقد و تحلیل اثر بپردازد. بدون ساکن شدن در دنیای اثر، تاریخ صرفاً شرح بی‌روحی خواهد بود از مستندات؛ و نقد به شرح بی‌روح و عقلانی اجزا و مضامین بدل خواهد شد. مورخ و منتقد می‌توانند، دست در دست هم، آثار گذشته و حال را از شکل اشیای بی‌روح و موزه‌ای به در آورند و آنها را به تجربه زمان حال جامعه بدل کنند. □

نیست که ما در تاریخ هنر ایران شاهد هیچ تألیف و تحقیقی پیرامون تاریخ هنر نیستیم؛ لکن اغتشاشاتی که در مفهوم و مصداق هنر در جامعه سنتی دیروز ایران وجود داشته است، بعلاوه فقدان اسلوب تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری، سبب شده است که در این عرصه آثار و تألیفاتی پدید نیاید که بتوان بر آنها «تاریخ هنر ایران» اطلاق کرد. کار برخی از مستشرقان نیز، که از سر شیفتگی و کمال‌ارادت به هنر متعالی ایرانی بوده است (چون آرتور اپهام پوپ)، به هر حال بومی نیست؛ فلذا، به رغم ارزش والای آن، فاقد دیدگاهی کاملاً بومی و مستند است. چشم امید به این مجله داریم که در احیای منابع هنری ایران، کاری سترگ و عظیم آغاز کند. تا این منابع شناسایی و احیا نشود، تاریخ هنر ایران قابل نگارش نخواهد بود.

۳. وضع کنونی تاریخ هنر ایران، چه در داخل ایران و چه در خارج آن، چگونه و نقاط اصلی قوت و ضعف آن کدام است؟

بدین سؤال در قالب اقتراحاتی چنین، به تفصیل نمی‌توان پاسخ داد. این خود موضوع کتابی بلند است. لکن به اختصار می‌توان گفت که از یک سو، هنر ایران علی‌رغم ضربات مهلکی که مدرنیته بدان وارد کرده، همچنان در لایه‌های زیرین خود به سنتهای گذشته وفادار است؛ مثلاً ناتورالیسم کمال‌الملکی در نقاشی، نقاشی مدرن ایران را از نگارگری سنتی مبتنی بر عالم دویبعدی مثال جدا ساخت و پس از آن نحله‌هایی در نقاشی ایرانی به وجود آمد که با صراحت کامل اعلام کرد به دنبال کاهش فاصله خود با نقاشی غربی و، به تعبیری، جبران عقب‌ماندگی هنر ایرانی از هنر غرب است؛ اما انقلاب اسلامی به احیای جهان سنتی در نقاشی کمک کرد (که خود موضوع مفصلی است و این جانب در مقاله‌ای جدا بدان پرداخته‌ام). تلاش هنر ایرانی در حفظ سنتهای تاریخی خود را از نقاط قوت این هنر و فقر شدید مبانی نظری، به‌ویژه در عرصه جهان امروز، را از نقاط ضعف آن می‌دانم.

۴. پیداست که بررسیهای تاریخ هنر ایران در رشته‌های گوناگون وضع یکسانی ندارد. لطفاً وضع تاریخ هنر، چه در تاریخ‌نویسی و بررسیهای تاریخ هنر و چه آموزش تاریخ هنر و سایر حوزه‌ها و وجوه موضوع، در رشته‌ای را که بیشتر با آن آشناید با جزئیات بیشتری توضیح دهید و تفاوت‌های آن را با وضع تاریخ هنر در رشته‌های دیگر روشن کنید.

این سؤال را از ناحیه تخصص خود، که حکمت هنر اسلامی-ایرانی است بررسی می‌کنم. بزرگ‌ترین دغدغه این‌جانب در رساله دکتری و طرح ویژه‌ای که برای فرهنگستان هنر تعریف کرده‌ام، تبیین و تدوین حکمت نظری هنر اسلامی-ایرانی بوده است. رنجوری شدید مباحث نظری در این قلمرو و نیز نبود منابع کافی، هنر اسلامی-ایرانی را در تبیین و نقد عقلانی بسیار آسیب‌پذیر ساخته است. گاهی این رنجوری تا بدان‌جا پیش رفته است که برخی از منتقدان هویت هنری ایران را نادیده گرفته و نفی کرده‌اند. مثالی در این قلمرو روشن‌گر است: امام‌محمد غزالی در ده قرن پیش، با آثاری چون *احیاء علوم الدین*، *کیمیای سعادت* و *مشکات الانوار* با قدرت از مبانی نظری هنر سخن گفته است. این حکیم بزرگ در شرح «عجائب دل» در *احیاء علوم*، از قلب پاک و زنگارزدوده هنرمندی سخن می‌گوید که آیین جان خود را تماشاگاه زیباییهای عالم بالا می‌داند و در تبیین این سخن نقاشی چینیان و رومیان را مثال می‌آورد. در تاریخ حکمت نظری هنر ایران، تا چه مقدار آراء غزالی تبیین شده است؟ باز در همین تاریخ حکمت، اخوان الصفا در *الرسائل* خود، معانی بی‌ظنیری در موسیقی و معماری آورده‌اند؛ در حالی که هیچ کار هنری بر روی این رسائل صورت نگرفته است، زیرا ما در تاریخ حکمت هنر ندیده‌ایم که محقق دغدغه کشف مبانی هنر اسلامی-ایرانی را داشته باشد. آن حکمایی نیز که از ابواب و مبانی هنری (چون خیال و مثال) سخن گفته‌اند، این مبانی را در استخدام اثبات مفاهیمی کلامی قرار داده‌اند (همچون آراء ملاصدرا درباره خیال در اثبات نبوت و معاد)؛ و یا این تاریخ حکمت حلقه‌های

۶. حوزه جغرافیایی هنر ایران چیست؟ به عبارت دیگر، منظور از «ایران» در ترکیب «تاریخ هنر ایران» کجاست؟

قطعاً نمی‌توان مرزهای سیاسی امروز را مبنای تعریف «ایران» در تعریف «تاریخ هنر ایران» قرار داد. منار جام در افغانستان، که الگوی منار قطب در دهلی است، ساز و کاری ایرانی دارد. ظهیرالدین بابر چون در سال ۱۵۲۷م بر دهلی مسلط شد، به احداث باغهای ایرانی در آنجا پرداخت؛ مسجد عظیم بی‌بی‌خاتون که تیمور در سمرقند ساخت طرح و ساختی ایرانی داشت؛ یا بناها و آثار دیگری که در این مختصر جای ذکر آنها نیست. من حوزه جغرافیایی هنر ایران را بسیار فراتر از مرزهای امروزی می‌دانم. مثالهای مذکور این گستره را روشن می‌سازد.

۷. آیا «تاریخ معاصر» در حوزه تاریخ هنر معنا دارد؟ اگر آری، نقد و بررسی هنر معاصر با بررسی تاریخ هنر معاصر چه تفاوتی دارد؟

به نظر می‌رسد «تاریخ معاصر» اصطلاحی پارادوکسیکال است؛ زیرا تاریخ هنگامی شکل می‌گیرد که از واقعه‌ای فاصله بگیریم. بنا بر این، تا از جهان معاصر فاصله نگیریم نمی‌توانیم بدان هویت تاریخی ببخشیم. اما مسامحتاً می‌توان با ذکر جریانات هنری معاصر، دست‌کم برای تاریخ‌نویسان فردا اسناد متقن و محکمی فراهم آورد. در پاسخ به بخش دوم این سؤال، باید بگویم بررسی هنر معاصر، تاریخ‌نگاری فردای هنر معاصر ایران خواهد بود. تفاوت بررسی این هنر با بررسی تاریخ هنر معاصر در این است که بررسی هنر معاصر الزاماً نقد است. این نقد، که از سویی رمزگشایی آثار هنری و از سوی دیگر ارزیابی آنهاست، به علت فقدان اطلاعات کافی و نداشتن جامعیت لازم، نقدی کامل نخواهد بود. از امتیازات تاریخ آن است که با فاصله گرفتن مورخ از پدیده، تاریخ تمامی اطلاعات مورد نیاز در بررسی آن پدیده را به او عطا می‌کند؛ اما در نگرش موازی و برشی— که خاص نگرشهای عصری است— فقدان این اطلاعات مانع ارزیابی جامعی می‌شود که بتوان

مفقوده‌ای دارد که تاریخ آنها را در گردابه‌های خود پنهان کرده است— نمونه آن جلد دوم کتاب *الموسیقی الکبیر فارابی و اللوائح ابن سینا* در موسیقی. علاوه بر آنچه گفته شد، تاریخ هنر ما فاقد تاریخ‌نگاری‌ای تفصیلی درباره فتوت‌نامه‌هایی است که حد فاصل میان طبقات صوفیه، انجمنهای اخوان، عیاران و صنعتگرانی بود که «فن» را «هنر» می‌دانستند:

عشق می‌ورزم و امید که این فن شریف

چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود

تاریخ حکمت هنر ایران حلقه‌های مفقوده، منابع غبارگرفته و مراجع پنهان بسیار دارد. بسیار مایلیم که در چنین قلمروی، در خدمت این مجله وزین باشم؛ زیرا ضعف و فقر شدید حاکم بر این قلمرو به ما چیزی نمی‌بخشد که بتوانیم آن را در مقایسه با دیگر مباحث تاریخ هنر در رشته‌های دیگر مقایسه کنیم. به نظر من نگارش تاریخ حکمت هنر ایران بسیار ضروری است؛ زیرا در جوامع شرقی چون ایران، حکمت روح و هویت هنر است. به تعبیر قدیس آوگوستین، «هنر بدون حکمت هیچ نیست». بنا بر این، تدوین تاریخ حکمت هنر یکی از اصلی‌ترین مبانی بررسی تاریخ هنر ایران است.

۵. به نظر شما، برای اصلاح وضع تاریخ هنر ایران، چه عموماً و چه در رشته مورد نظر، چه باید کرد؟

به نظر من، ابتدا ضروری است با محوریت هنر ایران چند کتاب تاریخی تدوین و تألیف شود. کتب موجود جامعیت و غنای لازم را ندارند؛ ضمن اینکه در مواردی، چون مبتنی و مستند بر تحقیقات غیربومی‌اند، آن ژرف‌نگری و عمق لازم را ندارند. مثلاً به تاریخهای هنری چون تاریخ هنر جنسن یا هنر در گذر زمان گاردنر یا، دست‌کم، تاریخ هنر گامبریچ در هنر ایران نیازمندیم. و مهم‌تر آنکه چنین کتابهایی باید در حد چهار تا شش واحد درسی در دانشگاهها، به منزله پایه و پیش‌نیازی ضروری، تدریس شود. اما رشته‌ای که در پاسخ سؤال قبل ذکر کردم نیاز به طرحی تفصیلی دارد که برنامه آن را به فرهنگستان هنر داده‌ام.

آن را بنیان نگارش تاریخ هنر معاصر قرار داد.

۸. نظر خود را درباره دیگر مواردی که در این موضوع مناسب می‌دانید بنویسید.

این جانب نفس اندیشه تأسیس این مجله را بسیار مهم می‌دانم و ارج می‌گذارم. تدوین تاریخ هر ملت، به‌ویژه در بعد هنری، تدوین هویت و شکوه آن ملت است. فقدان مؤسسه‌ای ویژه این موضوع بسیار مهم کار شما را برجسته‌تر می‌سازد. بسیار خوشحال خواهم شد اگر در این قلمرو بتوانم کاری انجام دهم و طرحهایی را که به نظر می‌رسد می‌توان در آنها کار کرد و براساس آنها تاریخ هنر ایران را تدوین کرد در اختیار شما قرار دهم. مثلاً یکی از مباحث بسیار مهم در تاریخ هنر ایرانی، رنگ‌شناسی عرفانی هنر ایران بر اساس آراء نجم‌الدین کبری، نجم رازی، روزبهان بقلی و علاءالدوله سمنانی است. به نظر می‌رسد این هویت رنگی در معماری ایرانی و نیز نگارگری بی‌مانند آن تأثیری بسزا داشته است. تحقیقات در این قلمرو ناکافی است و نیاز به تأملی عمیق‌تر و گستره‌ای وسیع‌تر دارد. □

مهدی حجت

۱. آیا رشد و شکوفایی تاریخ هنر، در رشد و اعتلای فرهنگی ایران، عموماً، و رشد و ارتقای آفرینش و اندیشه هنری در ایران، خصوصاً، مفید است؟

به تاریخ به دو گونه می‌توان پرداخت: یکی نگاه «تاریخ‌دان» است، نگاهی عام به تاریخ برای گردآوری و ثبت رویدادهای گذشته؛ دیگری نگاه «مورخ» است، که از تک‌تک رویدادها فراتر می‌رود و قاعده کلی حاکم بر تطور آن وقایع را می‌جوید. مورخ به جوهره وقایع توجه دارد و از این راه به این درک می‌رسد که در چه مواقعی چه رویدادهایی به چه عللی روی می‌دهد. این «علم تاریخ» به معنای واقعی کلمه است؛ یعنی درک قواعد حرکت جامعه در طول زمان.

از آنجا که در جوامع مختلف، فرهنگهای گوناگونی جاری است، قواعد حاکم بر آنها نیز با هم متفاوت است. پس می‌توان گفت که تاریخ تعلق فرهنگی دارد و هر رویداد در هر جامعه با قاعده اجتماعی خاص آن جامعه متناسب است. این قواعد یا سنن اجتماعی به علت تعلق به جامعه‌ای خاص، مقید به مکان و زمان و، بعلاوه، در معرض دگرگونی و تبدیل است؛ یعنی در طول زمان، آرام آرام تغییر می‌یابد. گویی در تاریخ هر جامعه، قواعد اجتماعی نخ تسبیحی است که رویدادها دانه‌های آن‌اند و در طول تاریخ پشت سر هم قرار می‌گیرند. قواعد اجتماعی از میان این دانه‌ها می‌گذرد و آنها را به هم می‌پیوندد. درک این قواعد یعنی درک جوهر تاریخ.

پس وقتی از ضرورت مطالعه تاریخ در تداوم و بقای هنر و فعالیت‌های هنری می‌پرسید، پاسخ این است که این مطالعات بسیار مؤثر است؛ زیرا آنکه در این بستر به بررسی و شناسایی می‌پردازد، قاعده‌ای به دست خواهد آورد که مشخصات مربوط به حرکت جامعه در موضوع هنر را در خود دارد و این چنین، ضامن بقای کار هنری می‌شود. این رابطه چنان تنگاتنگ است که می‌توان گفت حیات امروز هنر وابسته به کیفیت حیات دیروز اوست و هنرمندی در کار خود موفق است که این

جوهر تاریخی را درک کند. اگر به مجموعه تاریخی هنری که تا به امروز نوشته‌اند بنگریم، می‌بینیم که تاریخهای ابتدایی هنر مجموعه‌هایی ساده از رویدادهاست. سپس مورخان هنر آرام‌آرام از حد وقایع‌نگاری صرف فراتر رفته و به فهم قواعد حاکم بر کیفیت تحقق آن وقایع روی آورده‌اند. امروز وقتی کسی از تاریخ هنر سخن می‌گوید، سخن او درباره آن نخ تسیحی است که از میان دانه‌ها گذشته؛ زیرا همان جوهره اصلی‌ای است که از گذشته تا امروز امتداد یافته و در آینده امتداد خواهد یافت. پس هنرمندی می‌تواند با جامعه و تاریخ خود تعامل کند که این جوهره را دریابد.

۲. پرداختن به تاریخ هنر ایران خود «تاریخ» دارد. این تاریخ را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ سیر تاریخ‌نویسی هنر ایران، چه به دست صاحب‌نظران ایرانی و چه غیرایرانی، از چه زمانی آغاز شده و چه مراحل و جریان‌ها و مشخصه‌هایی داشته است؟

پاسخ این سؤال بستگی به تعریف ما از تاریخ هنر دارد. اگر منظورمان از تاریخ هنر هر آن چیزی باشد که کیفیت وجود و حیات هنر را در خود ضبط و ثبت کرده است، منابع تاریخ هنر ایران از حد منابع مکتوب بسیار فراتر می‌رود و شامل همه چیزهایی می‌شود که در طول زمان گذشته، ویژگیهای اثر هنری را در خود ضبط کرده است؛ مانند همه بناهای تاریخی. باید پرسید اصالت نوشتار از کجا آمده است. چرا باید خود را مقید به قیدی کنیم که خاص دوره‌ای از تاریخ و فرهنگی خاص است؟ به‌ویژه آنکه هنر خود تن به بیان نوشتاری نمی‌دهد و اصولاً روش هنرمندان پرهیز از نوشتن است و آنجا که زبان از گفتن باز می‌ماند، هنر آغاز می‌شود. پس چرا باید نوشتار را تنها وسیله مطمئن برای شرح و بسط و فهم پدیده‌ای قرار دهیم که اساساً با نوشتار در تعارض است؟ به جای مطالعه کتابهای گوناگون تاریخ هنر، می‌توان به سراغ عین آثار هنری رفت و در خود اثر، بی هیچ واسطه‌ای، مذاقه کرد. به نظر من، معماران ما در طول تاریخ بسیار نوشته‌اند؛ اما معمارانه. اینکه در هنر و معماری ایران مکتوبات زیادی نداریم

ناشی از ضعف فرهنگ ما نیست. پرهیز از نوشتن در هنر ایرانی زاده ماهیت این هنر است. معماری ما نوشتنی نبوده، بلکه ساختنی بوده و همواره ساخته شده است. باز تأکید می‌کنم که پاسخ این پرسش به تعریف ما از تاریخ بستگی دارد. اگر روش معمول تاریخ‌نویسی را بپذیریم، تا کنون هیچ تاریخ مدونی برای هنر ایران نوشته نشده است. اما اگر از منابع مکتوب فراتر رویم، هر آنچه در گذشته به‌نحوی به ظهور رسیده باشد در گستره اسناد مطالعه تاریخ هنر ایران می‌گنجد؛ با این تفاوت که به صورت مقبول امروزی تدوین و گردآوری نشده است.

۳. وضع کنونی تاریخ هنر ایران، چه در داخل ایران و چه در خارج آن، چگونه و نقاط اصلی قوت و ضعف آن کدام است؟

شاید امروز بزرگ‌ترین ضعف در حوزه تاریخ هنر ایران این باشد که توان فهم زبان معماری و هنرهای سنتی‌مان را رفته‌رفته از دست می‌دهیم. امروز با زبان دیگری هنر گذشته را فهم و تفسیر می‌کنیم که کمکی به درک حقیقی آنها نمی‌کند. مانند این است که روزی زبان ادبیات عرفانی از یاد برود و کسانی ادعا کنند که کلماتی چون شاهد و ساقی و می در شعر حافظ معنایی جز همان معنای ظاهری ندارد؛ و به تدریج، این تلقی در جامعه رواج یابد و دیگر کسی باور نکند که زمانی این شعرها معانی دیگری داشته است. وضع هنر و معماری ما چنین است؛ یعنی وقتی به معماری گذشته می‌نگریم، می‌خواهیم آن را با زبان معماری جدید فهم و تفسیر و ارزیابی کنیم. پیداست که با این شیوه به حقیقت درون آن راه نخواهیم برد. به گمان من، بازگرداندن قدرت درک و فهم زبان هنر گذشته وظیفه مورخان هنر است؛ و این هرچند کاری دشوار است، شدنی است.

۴. پیداست که بررسی‌های تاریخ هنر ایران در رشته‌های گوناگون وضع یکسانی ندارد. لطفاً وضع تاریخ هنر، چه در تاریخ‌نویسی و بررسی‌های تاریخ هنر و چه آموزش تاریخ هنر و سایر حوزه‌ها و وجوه موضوع، در رشته‌ای را که بیشتر با آن آشنا باشید با جزئیات بیشتری توضیح دهید و تفاوت‌های آن را با وضع تاریخ هنر در رشته‌های دیگر روشن کنید.

یکی از مهم‌ترین مسائل امروز در حوزه معماری ایران، که مادر مشکلات دیگر است، هجوم اطلاعاتی‌ای است که در دانشگاهها و مراکز تولید معماری با آن مواجهیم. همه دانشجویان و فعالان معماری ایران در معرض واردات فکری و ذوقی ویژه قرار گرفته‌اند که کوچک‌ترین ارتباطی با خودشان ندارد. یکی از راههای رهایی از این هجوم، دستیابی به خودآگاهی و توجه به تاریخ غنی گذشته خودمان است. در این زمینه از نظر منابع اطلاعات بسیار فقیریم. وسیله اصلی تعلیم معماری در دانشگاهها کتاب است. معلمان دانشجویان را به دیدن عین آثار فرامی‌خوانند تا درک صحیحی از موضوع پیدا کنند؛ بلکه به علم‌آموزی از طریق کتاب بسنده می‌کنند. پس بزرگ‌ترین مشکل ما در معماری آگاهی نداشتن بی‌واسطه از معماری گذشته است. ای کاش دانشجویان را به جای کتاب، به تماشای خود آثار معماری می‌بردیم و می‌گذاشتیم ایشان آن فضاها را خود، با وجود و حضور خود، درک کنند.

۵. به نظر شما، برای اصلاح وضع تاریخ هنر ایران، چه عموماً و چه در رشته مورد نظر، چه باید کرد؟

به این پرسش پیش‌تر پاسخ گفتم. به نظر من، همین فعالیتی که شما و دیگران برای تاریخ هنر ایران آغاز کرده‌اید، گام امیدوارکننده‌ای در جهت شناخت و رفع کمبودهاست. از سوی دیگر، عظمت فرهنگ گذشته ما آن‌چنان قوی است که کششی عظیم به سوی خود پدید می‌آورد. بنا بر این، آن طلب از یک سو و این کشش از سوی دیگر ما را مطمئن می‌سازد که سرانجام بر مشکلات فایق و به درک حقیقی فرهنگ خود نایل خواهیم شد. شاید وظیفه ما در این میان تسریع این واقعه، با فراهم آوردن زمینه و وسیله آن، باشد.

۶. حوزه جغرافیایی هنر ایران چیست؟ به عبارت دیگر، منظور از «ایران» در ترکیب «تاریخ هنر ایران» کجاست؟

ایران در طول تاریخ تغییر یافته است و اگر آن را در دورانه‌های گوناگون بررسی کنیم، با ایرانهای متفاوتی مواجه خواهیم شد؛ اما این موجود متحرک

و متحول در طول تاریخ مشترکها و ثابتهای دارد. این وجوه ثابت همان ویژگیهای روح ملت ایران است که تداوم یافته است. اگر کسی با این روح آشنا باشد، می‌تواند در هر دوره‌ای از تاریخ و در هر سرزمینی، اگرچه جزو ایران کنونی نباشد، آن را بازشناسد. ما حقیقتاً به این موضوع کم پرداخته‌ایم و این روح را نشناخته‌ایم. پس اجمالاً می‌توان گفت که ایران فرهنگی همان‌جایی است که روح ایرانی به ظهور رسیده است، فارغ از اینکه در قالب مرزهای سیاسی ایران امروز باشد یا نباشد. ایران فرهنگی همه گستره‌ای را که حاوی آن جوهر مشترک است در بر می‌گیرد.

۷. آیا «تاریخ معاصر» در حوزه تاریخ هنر معنا دارد؟ اگر آری، نقد و بررسی هنر معاصر با بررسی تاریخ هنر معاصر چه تفاوتی دارد؟

به گمان من، همه فایده و تأثیری که مطالعه تاریخ هنر دارد برای امروز و فردای ماست. ما به این نیت در تاریخ هنر مطالعه می‌کنیم که بتوانیم دست‌مایه‌ای برای زندگی امروز و فردا حاصل کنیم. حال که چنین است، مطالعه هنر امروز نیز در این حوزه قرار می‌گیرد. در اینجا فقط یک مشکل پیش می‌آید: یکی از لازمه‌های استخراج قاعده از خلال وقایع تاریخی، فاصله گرفتن از آنهاست و رویدادهای امروز چنان به چشم تاریخی ما چسبیده است که تسلط بر آنها ناممکن است. بنا بر این، شاید چنین باید گفت که می‌توان وقایع هنر امروز را ثبت کرد، اما بیرون کشیدن قاعده حاکم بر آنها و تحلیل صحیح آنها را باید برای فردا گذاشت. پس «تاریخ‌دانی هنر معاصر» ممکن است؛ اما «مورخی هنر معاصر» ممکن نیست. □

مهدی حسینی

دانشگاه استانبول، بی تاریخ (احتمالاً ۹۴۵ق).

«رواجی کزو یافت تیغ و قلم

ز رستم نیاید ز یاقوت هم»

ب) مرقع بهرام میرزا، «دیباجه دوست محمد»،

موزه توپ‌قاپی، استانبول، ۹۵۱ق.

«اگر سیرت نباشد پاک و دلکش

به معنی چیست نفع از صورت خوش

به سیرت کرده رسم مردمی گم

چه سود از یافت صورت شکل مردم

نقاش ازل کان خط مشکین رقم اوست

یا رب چه رقمهای عجب در قلم اوست»

درباره مولانا جعفر تبریزی:

مشارالیه زمان حضرت مرحوم بایسنقر میرزا، که

فرزند ارجمند پادشاه مرحوم شاهرخ بهادر

است، حرمت و اعتبار تمام داشتند و به حسن

خط اشتهار لاکلام یافتند؛ اما به خط نستعلیق

مشهورترند.

ج) مرقع امیرحسین بیگ، «دیباجه مالک دیلمی»

موزه توپ‌قاپی، استانبول، ۹۶۸ق.

«پی حساب به تاریخ این خجسته رقم

به چشم لطف نگر در مرقع دلکش»

درباره خط سلطان‌علی مهدی:

«خط یاقوت را آنها که دیدند

از آن سطری به یاقوتی خریدند

اگر یاقوت این خط را بدیدی

از آن حرفی به یاقوتی خریدی»

د) مرقع میرغیب بیگ، «دیباجه میرسیداحمد»

موزه توپ‌قاپی، استانبول، ۹۷۲ق (فی شهر

سنه اثنی و سبعین و تسعمانه)

اما استادان مشهور خراسان، مثل خواجه میرک و

مولانا حاجی محمد و استاد قاسم‌علی چهره‌گشای

و استاد بهزاد، شبیه و نظیر ندارند.

ه) مرقع شاه اسماعیل، «دیباجه شمس‌الدین

محمد وصفی»، موزه توپ‌قاپی، استانبول،

آغاز ۹۷۶ق، انجام ۹۸۴ق.

«از بس لطف و پاکیزگی و تمیز

نگنجد به جز جان در او هیچ چیز

ز اشکال گلها و نقش طیور

بهشتی ز باد خزان بی‌قصور

۱. آیا رشد و شکوفایی تاریخ هنر، در رشد و اعتلای فرهنگ ایران، عموماً، و رشد و ارتقای آفرینش و اندیشه هنری در ایران، خصوصاً، مفید است؟

طبیعی است که رشد و اعتلای فرهنگ در گرو مطالعه و تحقیق و تدوین تاریخ هنر کشور است. هرچند این تلاش در دیگر زمینه‌ها، به‌ویژه تاریخ (عمومی) و ادبیات، وضع نسبتاً مطلوب‌تری داشته است؛ در مورد تاریخ هنر ایران (به‌ویژه هنرهای تجسمی)، این تلاش چندان فراگیر نبوده و نیاز به تحقیق و حمایت دولت مردان دارد.

۲. پرداختن به تاریخ هنر ایران خود «تاریخ» دارد. این تاریخ را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ سیر تاریخ‌نویسی هنر ایران، چه به دست صاحب‌نظران ایرانی و چه غیرایرانی، از چه زمانی آغاز شده و چه مراحل و جریان‌ها و مشخصه‌هایی داشته است؟

با وجود اینکه فرهنگ تصویری کشور نمونه‌های درخشان و کم‌نظیری به جهان عرضه کرده است؛ تاریخ مدون و روشمندی از دوره‌ها، هنرمندان، نگارگران، طراحان، مذهب‌بان و... در طول این حرکت پرشکوه و غرورآفرین کمتر برای ما به جا مانده است. شاید از نخستین متون تاریخ هنر ایران دیباجه مرقعاتی باشد که در این زمینه از گذشته دور به جا مانده و در آنها از هنرمندان و نگارگران نامی آورده شده است؛ از جمله: مرقع کمال‌الدین بهزاد، «دیباجه غیاث‌الدین خواندمیر»، مشهور به «نامه نامی» (۹۴۲ق) محفوظ در کتابخانه ملی پاریس. این مرقع به نظم و نثر تنظیم شده و در بخشی از آن آمده است:

«نقاش ازل گشاد چون چهره مهر

آراست مرقعی به اوراق سپهر

تصویر در آن نمود بی رنگ و قلم

چندین صنم جلوه‌گر روشن‌چهر»

دیگر مرقعاتی که در آنها به اختصار، و البته مخدوش، به معرفی هنر و هنرمندان پرداخته‌اند عبارت است از:

الف) مرقع شاه طهماسب، «دیباجه شاه‌قلی

خلیقه مهردار»

هزاران گل و لاله و شاخ و برگ
همه امن ز آسیب باد و تگرگ»

(و) گلستان هنر، قاضی احمد منشی
۱۰۰۴-۱۰۱۴ق.

(ز) مناقب هنروران، مصطفی عالی افندی، ۹۹۵ق.

افزون بر اینها، گزارشهای جعفر بایستقیری از هنر و هنرمندان دربار بایستقیرمیرزا، با عنوان عرضه/دشت، در موزه توپ‌قاپی استانبول موجود است که به شرح مختصری از احوال و طرز کار هنرمندان مکتب هرات پرداخته است. روشن است که مورخ باید با اطلاعات مندرج در این مرقعات و دیباچه‌ها با احتیاط رفتار کند؛ زیرا برخی از آنها فاقد دقت علمی و تاریخی است.

در دوره‌های اخیر، محققان و دانشمندانی مانند آرتور ایهام پوپ، ریچارد آتینگهاوزن، بازیل گری، بینون، رابینسون، استوارت گری ولش و بسیاری دیگر؛ همچنین محققان ایرانی، به‌ویژه ابوالعلاء سودآور، در نگارش تاریخ هنر ایران کوشیده‌اند، که سعی همه آنان معتنم و بالارزش است. البته با توجه به تحقیقات اخیر، برخی از اطلاعات مندرج در کتابهای مرحوم پوپ و بازیل گری نیاز به تجدید نظر دارد. مجموعه این مسائل، تدوین علمی تاریخ هنر کشور را بیشتر از هر زمان دیگر لازم و اجتناب‌ناپذیر می‌سازد.

۳. وضع کنونی تاریخ هنر ایران، چه در داخل ایران و چه در خارج آن، چگونه و نقاط اصلی قوت و ضعف آن کدام است؟

وضع کنونی هنر معاصر ایران به گونه‌ای دو قطبی است؛ به این صورت که از هنرمندانی که به آفرینش هنری مشغول‌اند، برخی به شدت سنت‌گرایند (آن هم به شکل سطحی و صوری و بدون آشنایی با مبانی نظری این فرهنگ غنی) و برخی دیگر به شدت غرب‌زده (بدون توجه به شرایط اقلیمی و ریشه‌های فرهنگ خودی). در این میان، تنها معدودی قادر شده‌اند مدرنیسم را به درستی بشناسند و هضم کنند و با آشنایی با فرهنگ سنتی، ترکیب لازم را برای آفرینشهای خود و تصویر معاصر فراهم آورند.

۴. پیداست که بررسیهای تاریخ هنر ایران در رشته‌های گوناگون وضع یکسانی ندارد. لطفاً وضع تاریخ هنر، چه در تاریخ‌نویسی و بررسیهای تاریخ هنر و چه آموزش تاریخ هنر و سایر حوزه‌ها و وجوه موضوع، در رشته‌های را که بیشتر با آن آشنایی با جزئیات بیشتری توضیح دهید و تفاوت‌های آن را با وضع تاریخ هنر در رشته‌های دیگر روشن کنید.

تحقیق، بررسی و تدوین تاریخ ایران در دیگر زمینه‌ها، به‌ویژه علوم انسانی، تا حدودی سامان‌یافته‌تر از رشته تاریخ هنر ایران بوده است. تاریخ هنر ایران اثر رمان گیرشمن و هنر ایران آندره گدار در همین زمینه تا حدودی مشکل آموزش تاریخ هنر را در زمان خود (دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ش) مرتفع می‌ساختند. ولی در این مدت که هم امکانات تحقیق علمی متحول شده و هم نیاز جامعه افزایش یافته است، اثر سامان‌یافته دیگری را شاهد نبوده‌ایم.

مشکل دیگر نیروی انسانی متخصص برای این کار است. در اغلب دانشکده‌های هنری، نیروی متخصص واجد شرایط، چه برای تدوین کتابهای تاریخ هنر و چه برای آموزش تاریخ هنر، بسیار اندک است. برای تأسیس رشته و تدریس دوره تاریخ هنر در مقطع کارشناسی ارشد، دست‌کم چهار مدرس با مدرک دکتری لازم است، که امروز در هیچ‌یک از دانشکده‌های هنری فراهم نیست. فقدان امکانات کمک‌آموزشی لازم برای ایجاد چنین دوره‌ای را نیز باید به مشکلات افزود.

۵. به نظر شما، برای اصلاح وضع تاریخ هنر ایران، چه عموماً و چه در رشته مورد نظر، چه باید کرد؟

به اعتقاد حقیر، فراهم آوردن امکانات شرط اول اصلاح وضع موجود تاریخ هنر است. منظور از این امکانات چیست؟

نخست، فراهم آوردن وضعی که متخصصان بتوانند پس از اتمام دوره تخصصی در خارج از کشور، فارغ از مشکلات معیشتی، یکسره به تحقیق پردازند و تدوین تاریخ هنر ایران را آغاز کنند. دوم، پرهیز از تنگ‌نظری و فراهم آوردن وضع مناسب برای کار نخبگان. اگر به این نکات توجه شود، نیروهای مستعد جوان به کار خواهند پرداخت و این نهال به بار خواهد نشست.

۶. حوزه جغرافیایی هنر ایران چیست؟ به عبارت دیگر، منظور از «ایران» در ترکیب «تاریخ هنر ایران» کجاست؟

به اعتقاد حقیر، منظور از حوزه جغرافیایی هنر ایران حوزه هنری «ایران بزرگ» است. بسیاری از مناطق جغرافیایی فعلی در گذشته تاریخی بخشی از امپراتوری بزرگ ایران بوده است: بین‌النهرین، افغانستان، کشورهای نواستقلال شمالی، ...

۷. آیا «تاریخ معاصر» در حوزه تاریخ هنر معنا دارد؟ اگر آری، نقد و بررسی هنر معاصر با بررسی تاریخ هنر معاصر چه تفاوتی دارد؟

چنانچه، ان شاء الله، تحقیق و نگارش تاریخ هنر ایران سامان یافت و به شکل مطلوبی چاپ و منتشر شد، آن‌گاه فرصت و زمان کافی برای تدوین «تاریخ هنر معاصر ایران» فراهم خواهد آمد. فرصت برای رشد این نهال و پیوستن آن به تاریخ باقی است. □

مجید کیانی

۱. آیا رشد و شکوفایی تاریخ هنر، در رشد و اعتلای فرهنگی ایران، عموماً، و رشد و ارتقای آفرینش و اندیشه هنری در ایران، خصوصاً، مفید است؟

برای بررسی جایگاه تاریخ هنر و تأثیر آن بر هر مقوله‌ای در جامعه، در درجه اول باید تعریفمان را از «تاریخ هنر» روشن کنیم. خوش‌بختانه یا متأسفانه، من تخصص چندانی در تاریخ‌نگاری و تاریخ‌نویسی ندارم؛ زیرا به امور فرازمانی که در تاریخ روی داده می‌نگرم. شاید این نوع نگاه مقتضای جوهر هنر باشد که نمی‌گذارد بدان از منظر زمانی و گاه‌شمارانه بنگریم و آن را در دوره‌های گوناگون تقطیع کنیم. اصولاً اثر هنری، به‌خصوص در شرق که همه هنر بر پایه عالم خیال پدید آمده، در ظرف تنگ تاریخ نمی‌گنجد—گویی در ورای تاریخ زندگی می‌کند. در نتیجه، هم به گذشته اتصال دارد و هم به آینده. مصداق آن شعر حافظ است: هر قدر در شعر حافظ جستجو کنیم، عنصر تاریخی قوی‌ای نمی‌یابیم که بتوانیم آن را به زمان خاصی مربوط کنیم؛ چرا که در عالم مثالی جاودانه زیست می‌کند. هرچند در دوران حافظ رویدادهای تاریخی بسیار بزرگی چون حمله تیمور رخ داده، در شعر او نشان مستقیمی از این رویدادها نیست. چنان در باغ خلوت خود ساکن است و از گل و مل و بلبل سخن می‌گوید که گویی چنین حوادثی وجود نداشته است. به همین سبب است که حافظ تا امروز در زندگی ما حضور زنده دارد و ما در غم و شادی از او بهره می‌جوییم. پس هر اثر هنری راستین می‌تواند گذشته و آینده را پیبوند و ما را از بند تاریخ برهاند.

اما این بدان معنا نیست که تاریخ و تاریخ‌نویسی هنر به کاری نمی‌آید. تاریخ‌نویس درباره اثر هنری و شخص هنرمند اطلاعاتی گرد می‌آورد که می‌توان از آنها برای تقویت نگاه فرازمانی به اثر هنری استفاده جنبی کرد. یعنی تاریخ هنر وسیله‌ای جنبی برای شناخت اثر هنری است؛ اما آنچه در اعتلای فرهنگی هر جامعه مؤثر



و مهم است حکمت عملی هنر و فلسفه تجربی هنر است که از فعل هنری به دست می‌آید. مثلاً زمانی که می‌خواهیم از فلسفه موسیقی سخن بگوییم، به جای پرداختن به فلسفه نظری آن به سراغ حوزه فلسفه عملی‌اش می‌رویم: بررسی می‌کنیم که موسیقی چه اثری بر انسان می‌گذارد و احوال انسان را چگونه بیان می‌کند و این احوال چه ارتباطی با طبیعت دارد... این چنین است که حکمتی عملی یا تجربی به دست می‌آید.

نکته دیگر این است که شرقیان، عموماً، و ایرانیان، خصوصاً، همه چیز را در کتابها مکتوب نمی‌کرده‌اند. فرهنگ بیشتر شفاهی است و حکمت و معرفت و مهارت بیشتر از طریق حضوری و مصاحب رو در رو منتقل می‌شود (حتی گاهی این انتقال بدون استفاده از کلام است؛ چنان‌که در مکتب ذن، بسیاری از تعالیم در سکوت کسب می‌شود). در این گونه فرهنگها، کل تاریخی که می‌خواهیم درباره‌اش صحبت کنیم در این حضور شکل می‌گیرد و حتی زمانی در سکوت. پس چگونه می‌توان از آن سخن گفت و نوشت؟ نقد اثری از این دیدگاه با نقد هنری از دیدگاه تاریخی بسیار متفاوت است؛ زیرا در نقد تاریخی، بی‌آنکه به گوهر اثر هنری و حقیقت بی‌زمان آن و فرهنگی که در آن زاده شده است توجه کنند، به بررسی اثر در بستر تاریخ مادی می‌پردازند و از این طریق به نتایجی می‌رسند که با حقیقت آن هنر و اثر هنری فاصله بسیار دارد. مثلاً در بسیاری از مقاله‌ها و سخنرانیها درباره موسیقی ایرانی خواننده یا شنیده‌ایم که این نوع موسیقی بسیار غمناک و سوگوارانه است؛ این غم ریشه‌های تاریخی کهنی دارد، از جمله اینکه ایرانیان پیوسته در معرض هجوم بوده‌اند و در سوگ از دست دادن عزیزان و خانمانشان. اما اگر همین موضوع را از دید فراتاریخی بررسی کنیم به نتیجه‌ای معکوس می‌رسیم. پس اگر هم به تاریخ هنر می‌پردازیم، باید به ضعفهای آن واقف باشیم، آن را مطلق نینگاریم و به وجوه فراتاریخی نظر کنیم.

۲. پرداختن به تاریخ هنر ایران خود «تاریخ» دارد. این تاریخ را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ سیر تاریخ‌نویسی هنر ایران، چه به دست صاحب‌نظران ایرانی و چه غیرایرانی، از چه زمانی آغاز شده و چه مراحل و جریانات و مشخصه‌هایی داشته است؟

۳. وضع کنونی تاریخ هنر ایران، چه در داخل ایران و چه در خارج آن، چگونه و نقاط اصلی قوت و ضعف آن کدام است؟

۴. پیداست که بررسیهای تاریخ هنر ایران در رشته‌های گوناگون وضع یکسانی ندارد. لظفاً وضع تاریخ هنر، چه در تاریخ‌نویسی و بررسیهای تاریخ هنر و چه آموزش تاریخ هنر و سایر حوزه‌ها و وجوه موضوع، در رشته‌ای را که بیشتر با آن آشنا باشید با جزئیات بیشتری توضیح دهید و تفاوت‌های آن را با وضع تاریخ هنر در رشته‌های دیگر روشن کنید.

اگر ملاک را آن نوع تاریخ هنری بگیریم که در آن، به وجوه فراتاریخی هم نظر می‌شود، در ایران نمونه‌ای برای آن سراغ ندارم. در بخش نظری موسیقی، که به اصول فنی و مانند آن اختصاص دارد، کتابهای زیادی نوشته‌اند؛ اما در بخشهایی که مربوط به خود هنر موسیقی است، گویی هنرمندان چندان ضرورتی به حفظ تاریخ نمی‌دیده‌اند و به همان بخش زنده هنر که پیش رویشان بوده می‌پرداخته‌اند. مثلاً به یاد دارم زمانی که به حضور آقای عبدالله رومی، استاد آواز، می‌رسیدم، از ایشان راجع به پیشینه موسیقی می‌پرسیدیم. ایشان فقط تا جایی که خود دیده و درک کرده بودند پیش می‌رفتند و، مثلاً، شناختی از پیش از علی‌اکبرخان فراهانی نداشتند. ولی وقتی هم که از علی‌اکبرخان سخن می‌گفتند، گویی از کل تاریخ سخن می‌گویند؛ زیرا این فرهنگ شفاهی خاطره‌ای بیش از آن ندارد و داشتنش را برای خلق هنر ضروری نمی‌داند. این دیدگاه از نظر من معتبرتر از تاریخ مکتوب است؛ زیرا در فرهنگهای شفاهی، همه چیز به صورت عملی و تجربی رخ می‌دهد و وقایع به صورت باورها در ذهنها می‌ماند و این ثبت برای او مطمئن‌تر است. بنا بر این، اگر یک ردیف شفاهی به دست برسد، آن را معتبرتر از ردیفی مکتوب می‌دانم. در صورتی که تاریخ‌نویس با تفکر غربی برای آن ردیف مکتوب اعتبار و سندیت بیشتری قایل می‌شود؛ چرا که می‌توان به صورت یک سند

به آن ارجاع کرد.

بنا بر این، می‌توان گفت پیشینه ما در زمینه ثبت تاریخ موسیقی، حفظ خود موسیقی است. در واقع، وقتی به مقامهای نقاط مختلف ایران یا همین موسیقی دستگاهی مان گوش می‌دهیم، گویی در حال خواندن تاریخ موسیقی مان هستیم که همه دوره‌ها را در خود جای داده است. همه رنجها و کشفها و جوهری را که حکما و هنرمندان ما به دست آورده‌اند، به طرز زنده در این مجموعه موجود است— درست مانند درختی که سال به سال رشد می‌کند و تداوم می‌یابد و همه گذشته‌اش را، از زمانی که نهالی بوده، تا به امروز در درون خود دارد. مجموعه موسیقی اصیل ما موجودی زنده است، نه موجودی عتیقه و موزه‌ای. اگر به چنین موجودی در مقطعی تاریخی بنگریم، حیات و جان خود را از دست می‌دهد و به شیئی موزه‌ای بدل می‌شود.

بهترین مثالی که می‌توان از تاریخ هنر ایرانی زد، تاریخ تصوف ماست. یکی از مهم‌ترین منابع تاریخ تصوف ایران تذکره الاولیاء عطار است. این کتاب از لحاظ علم تاریخ چندان صحت و اعتباری ندارد؛ زیرا یا اصلاً تاریخی در آن ذکر نشده، یا اگر شده با واقعیت چندان تطبیق نمی‌کند. مثلاً عطار در تذکره الاولیاء، بایزید بسطامی را شاگرد امام جعفر صادق (ع) می‌داند؛ در حالی که می‌دانیم که از لحاظ تاریخی چنین چیزی ناممکن است. اما او به حقیقت امر توجه داشته است، نه به واقعیات تاریخی. اگر باور داشته باشیم که تاریخ، مانند همه پدیده‌ها، حقیقتی در درون دارد، عطار به درستی سخن گفته است. حتی اگر زندگی‌نامه‌ها و تاریخهای ذکر شده در تذکره‌ها را منظم و در قالب ترتیب زمانی تنظیم کنیم، واقعاً چقدر به کار درک حقیقت می‌آید؟ به همین علت، کتابهای نظری ما نیز از نظر تاریخی، به معنای امروزی‌اش، سندیت ندارد.

من موسیقی را مثل زبان فارسی می‌دانم. زبان فارسی البته در طول زمان تغییر می‌کند و متحول می‌شود. به قول مرحوم سیدعباس معارف، زبانهایی

مانند فارسی و سانسکریت پایه‌های دستوری و ساختمانی‌ای دارند که ریشه در علم حضوری دارد. برای همین است که هرچند دچار تحول می‌شوند، پایه‌ها و محورهای اصلی آنها همواره ثابت می‌ماند. از این رو، تا از دستور زبانمان عدول می‌کنیم، کلام از خوش‌آهنگی می‌افتد و به دل نمی‌نشیند. در موسیقی ایرانی نیز چنین است. به گوش من، موسیقی ایرانی چند محور اصلی دارد که در طول زمان دچار تغییر نشده است؛ زیرا تا کوچک‌ترین تغییری در آن حاصل شده، به گوش هیچ کس خوش‌آهنگ نیامده و طرد شده است. به نظر من، تغییر موسیقی در طول زمان بسیار کمتر از تغییر زبان در طول زمان است؛ چرا که موسیقی کلام ندارد و آهنگی است که در ذهنها و قلبها جای می‌گیرد. از طرف دیگر، موسیقی همواره در دو بخش تداوم می‌یابد: یکی موسیقی روزانه عامه‌پسند که برای تاریخ هنر چندان اهمیتی ندارد، چرا که شبه‌هنر است. دیگری بخش آکادمیک و اندیشمندانه موسیقی است که در طول زمان در جایگاه فرهیخته خود می‌ماند؛ همچنان که شعر حافظ و سعدی می‌ماند.

۵. به نظر شما، برای اصلاح وضع تاریخ هنر ایران، چه عموماً و چه در رشته مورد نظر، چه باید کرد؟

من سخت معتقدم که اگر می‌خواهیم تاریخ هنر خود را بنویسیم، به نوع نگاه فرهنگ شفاهی به هنر بسیار توجه کنیم؛ چرا که این جان‌مایه تاریخ هنر ماست. این نگاه است که به تاریخ حیات می‌دهد و بقایش را تداوم می‌بخشد و از کل زندگی یک جامعه به دور نیست. وقتی که از تاریخ هنر متداول سخن می‌گوییم، کتابی در نظر داریم که می‌توان آن را به سادگی خواند و فراگرفت؛ اما وقتی از تاریخ فرهنگی شفاهی سخن می‌گوییم، معمولاً موضوع استادی است که باید به حضورش رسید و او را از نزدیک درک کرد. ردیفهای موسیقی ما با اجرا کردن و شنیدن است که تا امروز زنده مانده است.

یعنی این موسیقی در سینه نوازندگان و شنوندگانش زنده مانده است. این موسیقی زنده است، زیرا استادانی هستند که آن را تعلیم می‌کنند

است. می‌توان هنر را به دو بخش تقسیم کرد: هنرهایی که زنده‌اند و حیات دارند و هنرهای مرده و موزه‌ای. بخش زنده هنر همان بخش معاصر آن است. متأسفانه نگاه امروزی محققان ایرانی مرده‌تر از نگاه خود غربیان است. بارها تجربه کرده‌ام که وقتی درباره دیدگاه ناظر به فرهنگ شفاهی سخن گفته‌ام، محققان غربی از آن بسیار استقبال کرده‌اند. گویی آنان نیز دریافته‌اند که این نوع نگاه بیشتر به کار می‌آید؛ اما متأسفانه این درک هنوز در کشور خودمان غالب نیست. □

و شاگردانی که آن را فرامی‌گیرند و اجرا می‌کنند و با آن زندگی می‌کنند. تا زمانی که چنین باشد، تاریخ موسیقی هم وجود خواهد داشت. حتی یک قطعه موسیقی زمانی زنده و باروح است که آن را هنرمندی در حضور شنوندگان اجرا کند. چون در نوار یا لوح فشرده ضبط شد، حیات خود را از دست می‌دهد؛ چرا که در هر اجرا، از نو خلق می‌شود و طراوت و تازگی دارد و هر اجرا یگانه است. در اینجاست که متوجه می‌شویم برای درک هر هنر باید با خود آن ارتباط برقرار کرد. این خود نوعی پژوهش است و حکمتی حضوری است. این پژوهش نوشتنی نیست؛ بلکه یافتنی شخصی و درونی است.

۶. حوزه جغرافیایی هنر ایران چیست؟ به عبارت دیگر، منظور از «ایران» در ترکیب «تاریخ هنر ایران» کجاست؟

می‌دانیم که مرزهای جغرافیای سیاسی ایران در طول زمان بارها دستخوش تغییر شده؛ اما فرهنگ ایرانی همواره فراتر از این مرزها بوده است. مثلاً سازهای ایرانی در بسیاری از نقاط خارج از مرزهای ایران امروزی دیده می‌شود. بعضی از سازهای هندی نیز نام ایرانی دارد؛ مثل سیتار و سنتور و شهنای. حتی در ژاپن، با آنکه از ایران بسیار دور است، شکل و نام بعضی از سازها سازهای ایرانی را به یاد می‌آورد. در چین، هنوز نغمه‌هایی شبیه به گوشه‌های دستگاهی ما هست. در کشورهایی چون تاجیکستان، این شباهتها بسیار بیشتر است. بسیاری از مقامهای موسیقی مصریان و ترکان نامهای فارسی دارد. حتی در اروپا، لوت مشابه عود است و هارپ همان چنگ است. پس در بررسی تاریخ هنر ایران، نباید در قید مرزهای سیاسی ماند؛ فارغ از جغرافیا، باید دید مظاهر فرهنگ ایرانی تا کجا رفته است.

۷. آیا «تاریخ معاصر» در حوزه تاریخ هنر معنا دارد؟ اگر آری، نقد و بررسی هنر معاصر با بررسی تاریخ هنر معاصر چه تفاوتی دارد؟

کل تاریخ هنر همان بخش زنده موسیقی است؛ همان بخش معاصر موسیقی است که در جریان



پیش از پاسخ دادن به پرسشهای مطرح شده، نخست باید به سه پرسش بنیادی پاسخ داد: «تاریخ هنر چیست؟»، «چه فایده‌ای دارد؟»، «چه الزاماتی دارد؟» اما این سه پرسش بنیادی، خود، در دو پرسش بنیادی‌تر ریشه دارد: «هنر چیست؟»، «چه ضرورت و چه جایگاهی در زندگانی انسان دارد؟» این دو پرسش را از هم نمی‌توان جدا کرد؛ بدون جدا کردن و جداگانه پاسخ دادن هم جدایی‌ناپذیری آنها آشکار نمی‌شود.

تعریف هنر، فارغ از ضرورت و جایگاه آن در زندگانی انسان، وصف کلی آثار و اشیایی است که هنر نامیده شده است. وصف عام هنر ناظر بر ساختار مشترک آثار، و وصف خاص آن ناظر بر قوت و ضعف آن ساختار است. اما چنین تعریفی از هنر آن را در سطح «تفنن» نگه می‌دارد. تفنن در بالاترین سطح هم شأنی بیش از بازی و سرگرمی ندارد. وابستگی پرسش «هنر چیست؟» به پرسش «ضرورت و جایگاه آن در زندگانی» از همین جا آغاز می‌شود. پرسش این است که آیا هنر از شئون ضروری زندگانی است یا نه؛ و اگر هست، در بین این ضروریات چه مقام و مرتبه‌ای دارد. می‌بینیم که دو پرسش وابسته یکدیگرند.

چیستی هنر به تمامی از اوصاف مشهود آثار و اشیایی که هنری خوانده می‌شود شناخته نمی‌شود. چیستی هنر وقتی به تمامی شناخته می‌شود که هنر جایی حقیقی، اصیل و جدی در زندگانی انسان اشغال کرده باشد. اما زندگی بشر هیچ‌وقت یکسره حقیقی و اصیل و جدی نبوده است؛ بلکه برعکس، بازی و سرگرمی و اعراض از حقیقت و امر جدی همیشه سهم بیشتری در زندگانی او داشته است.

انسان فقط در سلوک راستین به هنر راستین دست می‌یابد. هنر، همانند خود انسان، دارای جسم و روح است و همانند خود انسان، با بیرون رفتن روح از جسم می‌میرد. روح هنر شعله یا نسیمی از روح انسان است. نمی‌بینیم اشیای عتیقه که برای مردمان روزگار خود آن قدر زنده و با حضور بوده

است امروز برای ما، به رغم حفظ تمامی خصوصیات مادی اولیه، چه سرد و بی‌روح است؟ سلوک راستین نیازمند بیداری و هشیاری و گریزان از تفنن و بازیگری است. هنر اصیل و حقیقی هنری است که انسان را در سلوک حقیقی و اصیل او مدد می‌کند؛ برخلاف تفنن که او را از سلوک حقیقی و اصیل باز می‌دارد. اما انسان متوسط نه به هوشیاری مطلق، که لازمه سلوک حقیقی است، می‌رسد و نه در غفلت محض می‌ماند. همیشه سیری بینابین این دو مرتبه دارد و، در نتیجه، هنر او آمیزه‌ای از سلوک هشیارانه و تفنن و بازیگری است. گرایش انحرافی مبحث زیبایی‌شناسی، که غالب هنرها را ذیل عنوان «هنرهای زیبا» قرار داده و زیبایی را مشخصه اصلی هنر به‌شمار آورده، ناشی از افتادن در همین ورطه است. زیبایی امری حسی است که با استعداد ادراک زیبایی در حواس ارتباط دارد؛ اما تفکیک زیبایی از ارضای نفس برای حواس دشوار و غالباً غیرممکن است. بنا بر این، نخستین مشخصه هنر حقیقی و اصیل نه زیبایی، بلکه برعکس، رهایی از قید زیبایی است. زیبایی حقیقت دارد، اما خاصیت ضمنی هنر است نه ذات و بنیاد آن. بنیاد هنر آفریدگی یا ساختمندی آن است. هنر حقیقی و اصیل آفریده و ساخته آفرینشگر و سازنده‌ای هشیار و سالک است؛ کسی که زندگانی را به بازی و شوخی نمی‌گیرد و از ساختار آفرینشی وجود و هدایت‌های پیش‌برنده آن سر بر نمی‌تابد.

هنر مجردی که غایت آن خلق زیبایی است چیزی جز تفنن نیست. تفنن را نمی‌توان بالکل از زندگانی انسان پاک کرد، اما باید همیشه به چشم هشدار و خطری برای هنر حقیقی و اصیل به آن نگاه کرد. لازمه این نگاه آن است که هنر را از زیبایی آغاز نکنیم، از جایی آغاز کنیم که هنر واقعاً از همان‌جا سرچشمه می‌گیرد؛ یعنی از قلمرو ساخت وسایل و ابزارهای زندگانی: کارافزارها، ظروف، البسه، اثاثه، و خانه‌ها و سراها. اینها هنرهای واقعی است که غایت آنها زیبایی و تزیین نبوده، اما در نهایت زیبایی است. در مرتبه بعد از

آنها هنرهایی قرار دارد که هدف از آنها از ابتدا ترین، اما ترین وسایل و ابزارهای زندگی، بوده است. در مرتبه سوم، و در نقطه مقابل هنرهای واقعی، هنرهایی قرار دارند که از ترین وسایل و ابزارها فراتر می‌روند و می‌خواهند نقشی مستقل ایفا کرده به هنرهای غیروسیله‌ای تبدیل شوند. به سخن دیگر، به جای حضور در ساختار ساخته‌هایی که زاینده نیاز زندگانی واقعی است، قائم بر خود— که وجود خارجی ندارد— شوند.

به این ترتیب، برای هنر سه وجهه قابل تشخیص است: هنر خالص ساخت وسایل زندگانی؛ هنر مختلط ساخت وسایل زندگانی همراه با ترین اضافی؛ هنر صرفاً ترین مستقل از ساخت وسایل زندگانی. نوع اول هنر ناب است که زیبایی آن قابل تفکیک از ساختار ابزاری آن نیست؛ نوع دوم تلفیقی از هنر ناب و نمایشی است که اگر اعتدال بین ساخت و ترین در آن حفظ شود، نوع غالب و قابل قبول و مطبوع طبع انسان متوسط است؛ نوع سوم هنر صرفاً نمایشی است که بالکل از وسیله و ابزار، که حافظ اصالت و حقیقت هنر و ساختمانندی آن است، جدا و به هنری بی‌بنیاد یا ناهنر تبدیل شده است.

حال به آن سه پرسش بنیادی درباره تاریخ هنر می‌پردازیم:

۱. تاریخ هنر چیست؟

تاریخ هنر با ثبت تاریخ پیدایش آثار و زندگی صاحبان آثار آغاز می‌شود. اما چون مقیاس چشم‌انداز تاریخی، نه روز و ماه و سال و دهه و نسل، بلکه دست‌کم قرن و هزاره است، تاریخ هنر نیز در مقیاس شیوه‌ها و سبکها و دوره‌ها بازگفته می‌شود.

۲. تاریخ هنر چه فایده‌ای دارد؟

مورخان هنر فایده مهمی برای کار خود ذکر نکرده‌اند. فلسفه تاریخ، که تاریخ هنر را نیز شامل می‌شود، اگر نه به سیر تکاملی و هدف‌دار، دست‌کم به پیوستگی ادوار تاریخی و وابستگی حال به گذشته و آینده به حال می‌اندیشد. بشر موجودی تاریخ‌مند است و همه اعمال و

دستاوردهای او نیز وجه تاریخی دارد. به هر علتی، انسان دائماً درگیر فهم معنای تطور ادوار مختلف تاریخی بوده و آرمان و انگاره مطلق، روان جاویدان، خط پیوسته، و خلاصه، ژرفای ثابتی را در سیر این ادوار جستجو کرده است. اگر این جستجو کمکی به تبیین ژرفای آموزه‌های هنری و آموزش آن به هنرآموزان دوره‌های بعد نکند، چه اثر دیگری بر آن مترتب است؟

۳. تاریخ هنر چه الزاماتی دارد؟

همان‌طور که تاریخ‌نگاری بدون پشتیبانی فلسفه تاریخ حرفی برای گفتن ندارد، از تاریخ هنر نیز بدون پشتیبانی نظریه هنری یا فلسفه هنر کاری بر نمی‌آید. سیر تحول تاریخ‌نویسی هنر نیز مؤید وابستگی متقابل این دو حوزه است. در دهه‌های اخیر، توجه به تاریخ نظریه‌های هنری بر مباحث صرفاً تاریخی هنر پیشی گرفته است. تبیین شیوه‌ها و سبکها و دوره‌ها نیازمند نظریه است. کثرت شیوه‌های هنری که در قرن بیستم عرضه شد و تغییرات سریع این شیوه‌ها نظریه‌پردازان را بیش از تاریخ‌نگاران درگیر کرد. بنا بر این، پرداختن به تاریخ‌نگاری هنری بدون پرداختن به نظریه‌پردازی هنر کوششی بی‌نتیجه است. از ابتدا نیز نقطه نظریه هنری، کم و بیش، در همه تاریخهای هنر وجود داشته است. بنا بر این، هر شخص یا نهادی که بخواهد به کار نگارش تاریخ هنر بپردازد باید، پیش از آن، پایگاهی نظری برای این کار تدارک کرده باشد.

نکته دیگر این است که سیر تاریخ از گذشته به حال است، ولی تاریخ‌نگار از حال به گذشته می‌نگرد. او گذشته را برای حال می‌خواهد. بنا بر این، هر پژوهش تاریخی در هنر باید از بررسی دوره معاصر آغاز و از آنجا به گذشته کشیده شود، نه بالعکس. حتی هر تاریخ مربوط به گذشته باید در هر عصر تازه‌ای بار دیگر از موضع نظریه فائق تاریخ معاصر بازنگاشته شود.

۱. آیا رشد و شکوفایی تاریخ هنر، در رشد و اعتلای فرهنگ ایران، عموماً، و رشد و ارتقای آفرینش و اندیشه هنری در ایران، خصوصاً، مفید است؟

۳. وضع کنونی تاریخ هنر ایران، چه در داخل ایران و چه در خارج آن، چگونه و نقاط اصلی قوت و ضعف آن کدام است؟

در ادبیات و موسیقی و هنرهای نمایشی سررشته‌ای ندارم. در میان هنرهای تجسمی، به نظر می‌رسد، معماری جایگاه بالاتری دارد. چه معماران ایرانی داخل کشور و چه آنان که در خارج از کشور کار می‌کنند، آثار معماری قابل اعتنایی به وجود آورده‌اند. اما همان‌طور که در پاسخ به پرسش ۲ گفته شد، این هنر بیشتر متأثر از تحولات معماری معاصر غربی است و هنوز چندان چیزی از هویت مستقل ایرانی بروز نداده است.

۴. بیداست که بررسی‌های تاریخ هنر ایران در رشته‌های گوناگون وضع یکسانی ندارد. لطفاً وضع تاریخ هنر، چه در تاریخ‌نویسی و بررسی‌های تاریخ هنر و چه آموزش تاریخ هنر و سایر حوزه‌ها و وجوه موضوع، در رشته‌ای را که بیشتر با آن آشنا باشید با جزئیات بیشتری توضیح دهید و تفاوت‌های آن را با وضع تاریخ هنر در رشته‌های دیگر روشن کنید.

گمان نمی‌کنم رشته تاریخ هنر در ایران وجود داشته باشد. در پاسخ پرسش ۳ گفتم که جز معماری، از وضع بقیه هنرها زیاد خبر ندارم. با توسعه آموزش دکتری معماری و پژوهش هنر، امید می‌رفت که پژوهش نظری معماری رشد یابد و راه را برای تاریخ هنر نیز باز کند؛ اما، در حال حاضر، آموزش دکتری معماری در ایران کاربردی جز توسعه خود آموزش ندارد. سیستمی بسته در داخل خویش است که ارتباطی با محیط کار و حرفه و پژوهش‌های کاربردی، و نیز با پژوهش‌های جهانی معماری ندارد و قادر به تولیدات پژوهشی و نظری جدی نیست. پایان‌نامه‌های دکتری معماری، که گاهی خلاصه‌ای از آنها در مجلات دانشگاهی چاپ می‌شود، گواهی بر این مدعاست. وضع نقد در مجلات معماری نیز نشان‌دهنده ضعف پایگاه نظری معماری در ایران است؛ و تا این ضعف تدارک نشود، پشتوانه لازم برای نگارش تاریخ هنر فراهم نمی‌گردد. اما، به هر حال، اوضاع بعد از دهه هفتاد خیلی بهتر از قبل از آن است.

هرچند تاریخ‌نگاری، و از جمله نگارش تاریخ هنر، خود نوعی دانش است و مانند هر دانشی قابل رشد و پیشرفت است؛ وظیفه آن ثبت و تبیین تحولات هنری است نه برنامه‌ریزی برای اعتلای هنر. هنر محصول زندگی انسانهاست؛ هر چیزی که بتواند به زندگی انسانها عمق و غنای بیشتری بدهد هنر را هم عمیق‌تر و غنی‌تر می‌کند. فرهنگ نیز چیزی غیر از نحوه زندگی انسانها نیست. آموزش هنر، تدوین آموزه‌های هنری، پژوهش نظری درباره هنر، و ثبت و تبیین تحولات هنری (تاریخ هنر)، دست در دست هم، عهده‌دار امر تربیت متخصصان هنر و پرورش فرهنگی جامعه‌اند. محور تربیت آموزش، لازمه آموزش تدوین آموزه‌ها، لازمه تدوین آموزه‌ها پژوهش نظری و ثبت و تبیین تحولات فرهنگی-هنری است. فقط به این معنا، یعنی در فرایندی آموزشی و تربیتی، تاریخ هنر می‌تواند مقوم هنر و فرهنگ باشد.

۲. پرداختن به تاریخ هنر ایران خود «تاریخ» دارد. این تاریخ را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ سیر تاریخ‌نویسی هنر ایران، چه به دست صاحب‌نظران ایرانی و چه غیرایرانی، از چه زمانی آغاز شده و چه مراحل و جریان‌ها و مشخصه‌هایی داشته است؟

در بحث از الزامات تاریخ هنر، گفتیم که تاریخ هنر اولاً، اگرچه رو به گذشته دارد، در خدمت هنر معاصر است؛ ثانیاً، برای تبیین تحولات هنری نیازمند نظریه است. هنر معاصر ما هنوز از شعاع نظریه و نحوه تبیین غربی خارج نشده و پایگاه نظری مستقلی برای تبیین تحولات خود ندارد؛ و تا زمانی که قادر به تبیین مستقل تحولات معاصر نشود، عزیمتگاهی برای سیر در تاریخ گذشته پیدا نخواهد کرد.

آنچه به دست غیرایرانیان درباره هنر ما نوشته شده موضع باستان‌شناسانه دارد و نوعی تبیین تاریخ جهان بر اساس فلسفه تاریخ غربی است. آنچه هم به دست ایرانیان نوشته شده روگرفتی از همان الگوی نگاشته‌های غربیان، و در عین حال بسیار اندک و پراکنده است.

۵. به نظر شما، برای اصلاح وضع تاریخ هنر ایران، چه عموماً و چه در رشته مورد نظر، چه باید کرد؟

اگر هدف از تاریخ هنر خدمت به تبیین نظری تحولات هنری و کمک به ژرفابخشی به آموزه‌های هنر و، از طریق آن، اعتلای سطح آموزش و، سرانجام، ارتقای کیفیت محصولات هنری باشد، رفع مشکل در گرو توجه به الزامات تاریخ‌نویسی هنر است که در مقدمه و پاسخ پرسشهای ۱ و ۲ و ۴ به آن اشاراتی کرده‌ام.

۶. حوزه جغرافیایی هنر ایران چیست؟ به عبارت دیگر، منظور از «ایران» در ترکیب «تاریخ هنر ایران» کجاست؟

شتاب در پرداختن به حوزه جغرافیایی هنر ایران برخاسته از رویکرد باستان‌شناسانه به هنر است. در تاریخ هنر زنده، که در خدمت هنر و زندگی معاصر است، حوزه جغرافیای واقعی پس از تثبیت پایگاه نظری در کشور مادر و گسترش و نفوذ آن در سرزمینهای همسایه پدیدار خواهد شد.

۷. آیا «تاریخ معاصر» در حوزه تاریخ هنر معنا دارد؟ اگر آری، نقد و بررسی هنر معاصر با بررسی تاریخ هنر معاصر چه تفاوتی دارد؟

قلمرو تاریخ معاصر نیز زمان گذشته است؛ هرچند گذشته نزدیک و زنده. انتخاب بین نقد هنر معاصر و بررسی تاریخی آن امر اختیاری و دل‌پخواهی نیست. تا زمانی که نسل بعدی هنوز از تأثیر شیوه و سبک نسلهای ماقبل خود آزاد نشود و نتواند با ایجاد شیوه و سبکی تازه، آموزش دانشگاهی و سلیقه عمومی را متوجه خود سازد و شیوه و سبک سابق را از عرصه زندگی به صفحات کتابهای تاریخ منتقل کند، نقد و بررسی هنر قبلی، که هنوز حیات دارد، ادامه خواهد یافت؛ و برای بررسیهای صرفاً تاریخی درباره آن، باید سالها و دهه‌های بیشتری بگذرد. نظریه‌پردازی در نوشتارهایی که به کار نقد و بررسی هنر زنده می‌پردازد طبعاً آزاداندیشانه‌تر و، در بررسیهای تاریخ معاصر، محافظه‌کارانه‌تر است. □

