نوع مقاله: پژوهشی
دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۰
پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۱/۲۰

مطالعهٔ تطبیقی دیدگاه‌های یوزف استرژیگوفسکی و آرتور آپهام پوپ دربارهٔ تاریخ‌نگاری هنر شرق*

میترا غفاری** امیر مازیار*** نیر طهوری****

چکیده

یکی از مسائل مهم و چالش‌برانگیز در پژوهش‌های مستشرقان دربارهٔ تاریخ‌نگاری هنر، بررسی ماهیت و جایگاه هنر شرق در قیاس با هنر غرب و نحوهٔ تعامل آن‌ها با یکدیگر طی دوره‌های مختلف تاریخی است. استرژیگوفسکی و پوپ از برجسته‌ترین پژوهشگران غربی بودند که در اوایل قرن بیستم به بررسی سیر تحول هنر شرق با محوریت هنر ایرانی و تعاملات آن با هنر غرب پرداختند. با توجه به اینکه دیدگاه‌های این دو پژوهشگر بر پژوهشگران غربی و ایرانی در حوزهٔ تاریخ هنر تأثیرات بسزایی داشته است، شناخت و تحلیل این دیدگاه‌ها برای بررسی تحولات تاریخ‌نگاری هنر ایرانی ضرورت دارد. ازاین‌رو در مقالهٔ حاضر دیدگاه‌های این دو مستشرق درخصوص تاریخ‌نگاری هنر شرق با یکدیگر سنجیده و مقایسه می‌شود. پژوهش حاضر از نوع بنیادی است که با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی انجام شده است. شیوهٔ گردآوری اطلاعات در این پژوهش، کتابخانه‌ای و با استفاده از منابع مکتوب است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که خاستگاه، روش و رهیافت و نیز منابع مورداستفادهٔ این دو پژوهشگر یکسان نبوده است. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که استرژیگوفسکی و پوپ به ماهیت مستقل و اثرگذار هنر ایران در قیاس با هنر غرب از دو منظر متفاوت توجه نشان داده‌اند. ویژگی خاص دیدگاه استرژیگوفسکی تأکید بر تأثیرگذاری جریان تاریخی هنر شرق بر هنرهای باستانی متأخر اروپای غربی و هنرهای قرون‌وسطایی است. درمقابل، پوپ اهمیت بیشتری به بررسی هنر شرقی با محوریت هنر ایران و تأکید بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی فرمالیستی می‌دهد. اگرچه پوپ صراحتاً به تأثیرات استرژیگوفسکی بر نظراتش اشاره‌ای نکرده، اما به نظر می‌رسد اندیشه‌های نژادی استرژیگوفسکی و نیز دیدگاه او دربارهٔ نقش مهاجرت در تحولات تاریخ هنر، مبنای اصلی دیدگاه پوپ درخصوص برتری هنر ایرانی ـ آریایی بوده است.

کلیدواژه‌ها: تاریخ‌نگاری هنر، آرتور آپهام پوپ، یوزف استرژیگوفسکی، هنر شرق، هنر ایرانی

---

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری میترا غفاری با عنوان «مطالعه و تحلیل گفتمان ملی‌گرایی در نظریهٔ هنر ایرانی آرتور پوپ» به راهنمایی دکتر امیر مازیار و استاد مشاور دکتر نیر طهوری در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ عمران، هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران. mitra.ghaffari93@gmail.com

*** استادیار، عضو هیئت‌علمی گروه فلسفهٔ هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران (نویسندهٔ مسئول). maziar1356@gmail.com

**** استادیار، عضو هیئت‌علمی گروه هنر، دانشکدهٔ عمران، هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران. ntahoori@gmail.com

مقدمه

در مقایسه با دیگر حوزه‌های تاریخ هنر، بررسی هنر و معماری اسلامی حوزه‌ای نسبتاً جدید است. این حوزه در پایان قرن نوزدهم ابداع شد و در وهلهٔ اول برای پژوهشگران اروپایی و سپس آمریکایی‌ها جلب نظر نمود. پس از جنگ جهانی اول شاهد ظهور محققان بزرگی در عرصهٔ مطالعات هنر اسلامی هستیم. در پی آن، گردآوری آثار هنری سرزمین‌های اسلامی و خاورمیانه به‌دست موزه‌داران و مجموعه‌داران غربی رونق بیشتری گرفت. مستشرقان با انگیزه‌های مختلف راهی کشورهای خاورمیانه شدند و به پژوهش و نگارش دربارهٔ تمدن و تاریخ‌نگاری هنر شرقی در زمینه‌های متنوعی پرداختند.

در میان این مستشرقان و پژوهشگران، آرتور آپهام پوپ[۱] و یوزف استرژیگوفسکی[۲] جایگاه برجسته‌ای در تدوین و تاریخ‌نگاری هنر مشرق‌زمین، به‌ویژه ایران، دارند. به نظر می‌رسد هریک از این دو شخصیت، تأثیرگذاری خاص خود را در قالب نگارش کتب و مقالات یا در سازوکار گردآوری آثار هنری در مجموعه‌ها و نمایشگاه‌ها داشته‌اند و با اینکه معاصر یکدیگر بوده‌اند، تفاوت‌هایی در رویکردها و رهیافت آنان وجود دارد و این موضوع شایان بررسی است. این پژوهش به‌صورت تطبیقی شیوهٔ تاریخ‌نگاری و دیدگاه‌های آرتور پوپ و یوزف استرژیگوفسکی را دربارهٔ هنر شرق مورد بررسی قرار می‌دهد. ازآنجاکه این دو پژوهشگر از دو حیطهٔ مطالعاتی متفاوت به هنر مشرق‌زمین علاقه‌مند شدند، روش و مسیر پژوهشی متفاوتی نیز در این خصوص پیش گرفتند و به نتایجی رسیدند که در عین اشتراکات کلی، تفاوت‌هایی نیز با هم داشت. جایگاه اجتماعی این دو محقق نیز تاحدودی در این زمینه تأثیرگذار شد و موجب شد تا اطلاعاتی که از هنر شرق کسب می‌کنند، از لحاظ کیفیت و کمیت با یکدیگر یکسان نباشد. برای نمونه، حمایت‌های استرژیگوفسکی از ایدئولوژی نازی نقش او را در تاریخ هنرهای شرقی و غربی تحت‌الشعاع قرار داد. استرژیگوفسکی معتقد بود: هنرهای باستانی متأخر اروپای غربی و هنرهای قرون‌وسطایی بیشتر مدیون تأثیرات شرق است(Rizvi, 2007: 53). استرژیگوفسکی یکی از حلقه‌های پیوند حیاتی و درعین‌حال کمتر پرداخته‌شده میان گسترش معماری مدرن ایران و جریان اصلی نظریات معماری در غرب است. یقیناً او پیوندی مستتر میان آرتور پوپ و ارنست هرتسفلد[۳] و شخصیت‌های برجستهٔ جهانی، یعنی آلوئیس ریگل[۴] و جان راسکین[۵] بود. همچنین، او حلقهٔ پیوند میان دورهٔ متأخر قاجار در ایران و نخبگان و روشنفکران پهلوی اول و نیز اقتباس آن‌ها از نژادپرستی و ناسیونالیسم غربی در حوزهٔ معماری بود. مباحث غربیان دربارهٔ آریاگرایی به‌طور کلی و بحث‌های استرژیگوفسکی در زمینهٔ تاریخ هنر به‌طور خاص، فضایی برای پژوهشگران آن دوره فراهم ساخت تا به‌دنبال جایگاهی ممتاز برای ایران مدرن در سطح جهانی بگردند.

نحوهٔ فعالیت پوپ و استرژیگوفسکی نیز شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با هم داشت. برخلاف استرژیگوفسکی که یک استاد متعصب آکادمیک تلقی می‌شد، پوپ یک کارآفرین بود که مطالعهٔ هنر ایرانی را به‌شکلی بدیع ازطریق ارائه و نمایش و آن‌هم نه‌فقط با انتشار نشریات و مقالات آکادمیک، بلکه ازطریق برگزاری نمایشگاه‌ها و نیز برگزاری کنگره‌ها ترویج می‌کرد. پوپ علاوه بر برخورداری از نثری شیوا به‌دلیل سخنرانی‌های پرشور و پرحرارتش در رویدادهای عمومی که مخاطبان را به‌شدت تحت‌تأثیر قرار می‌داد، شهرت داشت. تصویری که از پوپ به‌عنوان مدافع هنر ایرانی رواج پیدا کرد سبب شد تا او رابطهٔ کاری مناسبی با بسیاری از دانشگاهیان و حامیان پیدا کند.

هدف پژوهش

هدف پژوهش حاضر تحلیل و تبیین دیدگاه‌های استرژیگوفسکی و پوپ نسبت‌به تاریخ‌نگاری هنر شرقی، به‌ویژه هنر ایرانی و بررسی تأثیرگذاری آن‌ها بر تاریخ‌نگاری هنر ایران در دورهٔ پهلوی است. در این راستا، این سؤال مطرح می‌شود: دیدگاه‌های استرژیگوفسکی و پوپ در حوزهٔ تاریخ‌نگاری هنر ایران چه نسبتی با هم دارد؟

روش پژوهش

این پژوهش، تحقیقی بنیادی و نظری بوده و روش تحقیق برای این موضوع به‌صورت توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی است. شیوهٔ گردآوری اطلاعات در پژوهش حاضر کتابخانه‌ای و با استفاده از منابع مکتوب بوده است. بدین منظور، پس از شناسایی و بررسی منابع برگزیده و مورداستناد تاریخی و نیز جمع‌آوری مطالب و تنظیم یادداشت‌ها در چارچوب طرح تحقیق، به نگارش این نوشتار و تجزیه‌وتحلیل محتوا و نتیجه‌گیری مبادرت شده است.

پیشینهٔ پژوهش

در پژوهش‌هایی که تاکنون به زبان فارسی نوشته شده، دیدگاه‌های استرژیگوفسکی مورد بررسی قرار نگرفته است. همچنین، اگرچه تاکنون دربارهٔ پوپ پژوهش‌هایی به زبان فارسی صورت گرفته، روش‌شناسی دیدگاه او درخصوص تاریخ هنر شرق و مقایسهٔ آن با استرژیگوفسکی، موضوع مطالعهٔ آن پژوهش‌ها نبوده است. از میان مقالات فارسی مرتبط با

تاریخ‌نگاری هنر شرق، می‌توان به مقالهٔ ولی‌الله کاووسی (۱۳۹۸) با عنوان "سرآغاز تاریخ‌نگاری هنر اسلامی در بوتهٔ استشراق، استعمار، مجموعه‌داری" اشاره کرد. نویسنده در پژوهش موردنظر در ابتدا رویکرد شرق‌شناسان به کشورهای اسلامی را مورد بررسی قرار داده و آن را بیشتر زبان‌شناسانه و متن‌محور یافته است. احسان طهماسبی (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با عنوان "بررسی روش پوپ در تاریخ‌نویسی معماری ایران" به بررسی دیدگاه پوپ و سایر مستشرقان و باستان‌شناسان دورهٔ پهلوی مبتنی بر تقسیم‌بندی تاریخ ایران به پیش از اسلام و پس از اسلام می‌پردازد، سپس اهمیت نظریهٔ پوپ را در ارتباط با موضوعاتی همچون پیوستگی تاریخ هنر و معماری ایران و نقش پررنگ پادشاهان در شکل‌گیری معماری ایرانِ پیش از اسلام و نقش حکومت‌ها و دین و فرهنگ در ایرانِ پس از اسلام مطرح می‌کند. کتاب «آرتور آپهام پوپ و بررسی جدیدی از هنر ایران»[۶] متشکل از مجموعه مقالاتی از چهارده پژوهشگر با محوریت آثار و افکار آرتور پوپ است (Kadoi, 2016A). این مجموعه که ویراستاری آن را یوکا کادوی[۷] بر عهده داشته، ازجمله به بررسی شکل‌گیری مطالعات و تحقیقات دربارهٔ هنر ایرانی در قرن بیستم می‌پردازد. در این مقالات وجوه مختلف شخصیت و افکار پوپ از جهاتی همچون گردآوری آثار و مجموعه‌داری، برگزاری نمایشگاه و تأسیس مراکز مرتبط سنجیده می‌شود. مقالهٔ کشور رضوی[۸] (۲۰۰۷) تحت عنوان "تاریخ هنر و ملت: آرتور آپهام پوپ و گفتمان هنر ایرانی در اوایل قرن بیستم"[۹] ازجمله منابع مهم دیگر است که به فعالیت انجمن ملی ایران و برگزاری نمایشگاه هنر ایران در برلینگتون‌هاوس[۱۰] و دومین کنگرهٔ بین‌المللی هنر و باستان‌شناسی ایران می‌پردازد. تالین گریگور[۱۱] (۲۰۰۷) در مقالهٔ "شرق یا روم؟ معماری آریایی قاجار و تاریخ هنر استرژیگوفسکی"[۱۲] به طرح پیشنهادی استرژیگوفسکی (اینکه معماری قرون وسطی غربی بخش اعظم تأثیر خود را مدیون شرق است) می‌پردازد و پیامدهای این طرح را در تاریخ‌نگاری غرب و شرق مورد پژوهش قرار می‌دهد. در این رابطه او بیشتر به تحقیق دربارهٔ گونه‌شناسی معماری در برخی از بناهای دورهٔ قاجار پرداخته است. سوزان مارشان[۱۳] (۱۹۹۴) در مقالهٔ "بلاغت مصنوعات و زوال اومانیسم کلاسیک: مورد مطالعه یوزف استرزیگوفسکی"[۱۴] بر مباحث مطرح‌شدهٔ استرژیگوفسکی دربارهٔ وابستگی اروپا به فرم‌های شرقی و شواهد متنی متمرکز است و کارنامهٔ استرژیگوفسکی را در به قدرت رسیدن و اعتبار بخشیدن تمایلات آلمانوفیلی در بستری از تاریخ‌نگاری نژادپرستانه مورد بررسی قرار می‌دهد.

ضرورت و اهمیت: تاکنون از سوی محققان و نظریه‌پردازان مختلف شرق و غرب، نظرات متعددی در تأیید و رد آراء و نحوهٔ تاریخ‌نگاری این دو محقق مطرح شده است، اما با توجه به پیشینهٔ پژوهش مربوطه، ارزیابی دقیقی درمورد این دو مستشرق صورت نگرفته و آراء ایشان مقایسه نشده است.

دیدگاه‌های استرژیگوفسکی دربارهٔ تاریخ‌نگاری هنر شرق

زمینهٔ شکل‌گیری دیدگاه‌های استرژیگوفسکی

استرژیگوفسکی باستان‌شناسی کلاسیک بود که از همان اوایل کارش به منابع هنر متأخر باستان و هنر صدر مسیحیت علاقه‌مند شد و رسالهٔ دکتری خود را با عنوان "شمایل‌نگاری غسل تعمید مسیح"[۱۵] نگاشت. همین موضوع سبب شد که با هنر آسیای صغیر، سوریه، بین‌النهرین، ارمنستان و به‌ویژه ایران آشنا شود. وی از اولین مورخان هنر بود که توجه جهان را به اهمیت مشرق‌زمین برای درک تحول هنر غربی در طول هزارهٔ اول جلب نمود.

کتاب "شرق یا روم"[۱۶] نوشتهٔ استرژیگوفسکی که در سال ۱۹۰۱ منتشر شد، امروزه همچنان شناخته‌شده‌ترین اثر او است. این اثر منازعات زیادی را میان باستان‌شناسان و مورخان هنر ایجاد کرد. اگرچه بسیاری از نظریه‌های او در آن زمان پذیرفته نشد، جهان هنر را از مراکز مهم هنری خارج از اروپا آگاه کرد. بعضی از شواهدی که او ارائه کرد، قانع‌کننده نبود و همین، مخالفت بسیاری از محققان را درمورد نظریاتش برانگیخت. امروزه نظریهٔ او مبنی بر اینکه «هنر صدر مسیحیت به میزان زیادی در خاور نزدیک ریشه دارد» عموماً توسط محققان پذیرفته شده است (Dimand, 1940: 177).

او در سال ۱۹۰۳ کتابش با عنوان "آسیای صغیر، قلمروی جدید در تاریخ هنر"[۱۷] را نگاشت و در سال ۱۹۰۴ نیز کتاب "هنر قبطی"[۱۸] را منتشر کرد که کاتالوگی از مجموعه آثار هنر قبطی بود که در موزهٔ هنر مصر در قاهره به نمایش گذاشته بود. هر دو کتاب عرصه‌های جدیدی از هنر صدر مسیحیت را به دنیای هنر گشودند که تا آن زمان نادیده گرفته شده بود. او در سال ۱۹۰۴ مطالعهٔ خود را دربارهٔ سردر مشتّی منتشر کرد. بعدها منازعاتی بین او و هرتسفلد دربارهٔ این موضوع اتفاق افتاد. او بر این باور بود که این بنا به دستور یکی از پادشاهان عرب سلسلهٔ غسانی در زمانی بین قرن ۴ تا ۶ ساخته شده است. این سردر به‌واسطهٔ تلاش‌های او به برلین آورده شد. استرژیگوفسکی در مطالعهٔ هنر قبطی و مشتی تحت‌تأثیر پرتوهایی از هنر ایرانی قرار گرفت. این تأثیرات بیشتر در کتاب "آمیدا"[۱۹] و مقالات متعددی در سال‌های قبل و بعد از انتشار این کتاب توضیح داده شد. این ملاحظات

او را به‌طور قابل‌توجهی از مرزهای هنر بیزانس فراتر برد. دو کتاب "هنرهای تجسمی شرق"[۲۰] (۱۹۱۶) و کتاب "آلتای ـ ایران و مهاجرت"[۲۱] (۱۹۱۷) او به ارتباط جریان‌های هنری آسیای میانه با هنر مسیحی و هنر اسلامی مربوط بودند (Byzantion, 1940-1941: 510).

برخی از نظریاتی که استرژیگوفسکی در کتاب "آلتای ـ ایران و مهاجرت" بیان کرده، امروزه عموماً مورد پذیرش تاریخ‌دانان هنر قرار گرفته است. دیگر اثر تأثیرگذار او "معماری ارامنه و اروپا"[۲۲] (۱۹۱۸) بود که استرژیگوفسکی در آن کتاب تلاش کرد تا ارتباط بین معماری ارمنی و انواع خاصی از کلیساهای اروپا را نشان دهد (Dimand, 1940: 177). پس از جنگ جهانی اول علاقهٔ استرژیگوفسکی به شمال اروپا معطوف شد. او معتقد بود که میان شمال آسیا و شمال اروپا قرابتی در زمینهٔ هنر وجود دارد. این اثر جامع نشان‌دهندهٔ شکوفایی پژوهش‌های استرژیگوفسکی در حوزهٔ بیزانس است.

شکل‌گیری نزاع «شرق یا روم»

ارنست هرتسفلد، مستشرق آلمانی، براساس شواهد جمع‌آوری‌شده در کاوش‌های باستان‌شناسی خود، این فرضیه را مطرح کرد که کتیبه‌های هخامنشیان نشان می‌دهد که نام ایرانی با اصطلاح باستانی «آریانام خشَترام»، امپراتوری آریایی‌ها، مطابقت دارد. اندکی پس از آن، رضا شاه پهلوی فرمان داد که نام رسمی کشور، پرشیا، برای همیشه به ایران تغییر یابد که به معنای سرزمین آریایی‌ها است. اگرچه اکثر مورخان سیاسی و دانشمندان علوم اجتماعی این تغییر بسیار نمادین را به ناسیونالیسم شوونیستی و حکومت استبدادی شاه نسبت می‌دهند، آن‌ها به این واقعیت توجه دارند که چهار دهه قبل از آن، این موضوع توسط مورخان هنر اروپایی مطرح شده و به‌شدت بحث شده بود. بحث «شرق یا روم» که به‌عنوان «یکی از داغ‌ترین مناقشات پژوهش‌های مدرن» توصیف می‌شود، با انتشار هم‌زمان دو کتاب در سال ۱۹۰۱ شعله‌ور شد (Perkins, 1949: 163-164). این بحث به شکل‌گیری مفهوم «دوران متأخر باستان» دربرابر کلاسیسیسم رومی کمک کرد. علاوه‌براین، کمک کرد که ایران وارد تصویر تاریخ هنر شود. از یک‌سو، باستان‌شناس ایتالیایی، جووانی ترزیو ری‌ویرا[۲۳]، در "خاستگاه معماریِ لومباردی"[۲۴] استدلال کرد که منشأ تمام معماری‌های غربی، به‌ویژه گوتیک را باید در نبوغ روم جست‌وجو کرد. از سوی دیگر، در "شرق یا روم" استرژیگوفسکی ادعا کرد که منابع هنری غربی را باید در نژاد هندواروپایی یا هندوژرمنی دنبال کرد و درمقابل، به شرق اشاره کرد. هر دو محقق بر مبنای علمی نظریه‌های خود اصرار داشتند. قابل‌توجه است که ده‌ها سال بعد، استرژیگوفسکی همچنان از مشتاقان و بدبینان می‌خواست که ردپای هنر غربی را «نه به خاور نزدیک باستان، نه به پرشیا، بلکه به ایران...» ردیابی کنند (Wharton, 1995: 1-7). پس از انتشار این کتاب، نقطهٔ عطف تاریخ هنر ایران در دههٔ ۱۹۱۰ اتفاق افتاد که مصادف بود با نمایشگاه شاهکارهای هنر محمدی در مونیخ. این رویداد با به نمایشگاه گذاشتن حدود ۶۰۰۰ اثر، هنر ایرانی را به‌عنوان مهم‌ترین شاخهٔ هنر محمدی معرفی کرد؛ اگرچه تأثیرگذاری استرژیگوفسکی در نمایشگاه مونیخ چندان روشن نیست (Troelenberg, 2013: 239).

معرفی نظریهٔ استرژیگوفسکی

ایدهٔ پیشنهادی استرژیگوفسکی این بود که معماری قرون وسطی غربی بخش اعظم تأثیر خود را مدیون شرق است. این طرح پیامدهای گسترده‌ای داشت، زیرا چنین شناختی به معنای تضعیف این باور رایج بود که معماری مسیحی محصول مستقیم و منحصربه‌فرد نمونه‌های اولیهٔ یونانی و رومی است. درواقع، استرژیگوفسکی با تأکیدش بر مشرق‌زمین، دیدگاه غالب درمورد اصول تاریخ معماری را انکار می‌کرد. اصرار استرژیگوفسکی بر نگرش تاریخی هنر جهانی، با دانش قابل‌توجه او درمورد مناطق حاشیه‌ای مطالعاتی (آلمانی، شرقی، اسلاوی و ماقبل تاریخ) تقویت شد. او به‌عنوان اولین صاحب کرسی استادی اروپایی برای تاریخ هنر غیرغربی، به‌دنبال یک روش تاریخی هنر جایگزین بود که از مصنوعات برای به چالش کشیدن تکنیک فیلولوژیکی مبتنی بر متن انحصاری به‌منظور توضیح جوامع اروپایی و غیرغربی استفاده می‌کرد.

تحلیل نظریهٔ استرژیگوفسکی

رویکرد نژادی استرژیگوفسکی به هنر ایرانی

در پایان قرن نوزدهم، زمانی‌که کنت دو گوبینو[۲۵] و ارنست رنان[۲۶] نگرانی‌هایی را درمورد انحطاط مدرن اروپا مطرح کردند، تاریخ‌نگاری تثبیت‌شدهٔ روم‌محور را با جلب‌توجه به «قدرت خالص، اگرچه بدوی، قبایل ژرمنی و پایداری، اگرچه غیرپویای مشرق‌زمین» را زیر سؤال بردند. در این صحنهٔ فکری بود که استرژیگوفسکی کار خود را آغاز کرد. در همان ایام، اثر کلیدی استرژیگوفسکی با عنوان "مسئلهٔ هنر ایرانی"[۲۷] (۱۹۱۱) در نشریهٔ ادبیات شرق‌شناسی به زبان آلمانی منتشر شد. هدف از این مقاله، توصیف یکی از مقوله‌های طبقه‌بندی قومی ـ نژادی بود که ویژگی اصلی هنر اسلامی را تشکیل می‌دهد؛ یعنی مشخصهٔ ایرانی بودن. او ایران را به‌عنوان جایگزینی برای دورهٔ متأخر باستان بیان می‌کند.

در دورهٔ پهلوی همان‌طور که آلمان‌ها از نظریه‌های نژادی درجهت تمرکز قدرتشان در منطقه بهره جستند، روشنفکران ایرانی نیز مفهوم برتری نژادی آریایی را از نظریهٔ گوبینو استخراج کردند و به اقتدار دولت ملی رضا شاه تحکیم بخشیدند. بازتاب این گرایش‌های نژادی را در پرنفوذترین مجله، ایرانشهر، می‌توان یافت. تقی‌زاده، از رهبران جنبش مشروطه، در بسیاری از سرمقالات مدعی شد که نجات سیاسی ایران را باید در ارزش بخشیدن به فرهنگ و تاریخ آریایی آن جست‌وجو کرد و ویژگی‌های برتر آن را نه‌تنها برای مردم ایرانی، بلکه برای جهان متمدن آشکار کرد. به همین ترتیب، اکثریت مقالات ایرانشهر از کتاب "نابرابری‌های نژادهای انسان" گوبینو (۱۸۵۵-۱۸۵۳) الهام گرفت و ایدئولوژی‌های پان‌ایرانیستی را تأیید کرد و برنامه‌ای برای همگن‌سازی قومی ـ فرهنگی کشور ارائه داد (رضایی و همکاران، ۱۳۹۴: ۵-۳).

از دیدگاه استرژیگوفسکی هنر متأخر روم صرفاً هنر شرقی خالص و ساده‌ای بود. او معتقد بود: دوران باستان هندوآلمانی در صدر مسیحیت قبلاً از بین رفته و تمام هنر آن دورهٔ شرقی است، زیرا گویا تنها مشرق‌زمین این حق انحصاری را داشته که تا ابد باقی بماند؛ بنابراین تنها عنصر جدید در تلاش او برای حل این مشکل، انکار وجود هرگونه تأثیر هندوآلمانی بود. از نظر او، هنر آن زمان منحصراً ویژگی‌های شرقی دارد (Furlong, 1929: 665-666).

تأثیر نظریه‌های مهاجرت بر دیدگاه استرژیگوفسکی

استرژیگوفسکی با الهام از تئوری‌های مهاجرت، برای مثال، تئوری فرانس کومون که نقشهٔ مهاجرت میترائیسم و مانویت را از ایران به روم در طول دو قرن اول مسیحیت ترسیم کرده بود (کومون، ۱۳۹۳: ۴۰-۲۰) تبارشناسی اشکال آریایی را ارائه کرد که دربارهٔ نحوهٔ انتشار زبان‌ها و ادیان هندواروپایی است. او معتقد بود: تاریخ ادبیات در ردیابی انگیزه‌هایی که از ایران سرچشمه گرفته، از تاریخ هنر پیروی کرده است (Strzygowski, 1925: 32). به اعتقاد او، این کانون ارتباط را باید در خاک آلتای و ایران جست‌وجو کرد. او به این بحث در کتاب "آلتای ـ ایران و مهاجرت" پرداخته است (۱۹۱۷). آثار او "معماری ارامنه و اروپا" (۱۹۱۸) و "خاستگاه هنر کلیسای مسیحی"[۲۸] (۱۹۱۹) بیشتر این ایده را مطرح ساخت که آیین‌های زرتشتی یا مزدائی، ناقل این مهاجرت فرم‌ها بودند. پس از آن، استرژیگوفسکی بیشتر تلاش علمی خود را در متقاعد کردن مورخین بر این نظر صرف کرد که مبنای معماری غربی، نه هلنیستی، بلکه مزدیسنایی و ایرانی است. در ادامه، مفاهیم محور آریایی توسعهٔ معماری و پان‌آریایی را ابداع کرد(Ibid: 8-26).

تأثیر دیدگاه استرژیگوفسکی بر محققان غربی

بحثی که در کتاب استرژیگوفسکی مطرح شده، تقریباً یک دهه پس از انتشار آن به زبان آلمانی در حلقه‌های دانشگاهی آنگلوآمریکن شناخته شد. الن مارکوئاند[۲۹] (۱۹۲۴-۱۸۵۳) که تاریخ‌دان هنر در پرینستون بود، در سال ۱۹۱۰ کتاب "شرق یا روم" استرژیگوفسکی را چنین توصیف کرد: «این کتاب نه‌تنها نمونه‌ای برجسته از آثار وی است، بلکه نشان‌دهندهٔ تمایل روزافزون او به تأکید بر مشرق‌زمین و کاهش اهمیت روم به‌عنوان عاملی در تمدن و هنر قرون اولیهٔ دوران ماست» (Marquand, 1910: 360). الن مارکوئاند ضمن تشریح نقدهای استرژیگوفسکی به پژوهش‌های دیگر چنین نتیجه‌گیری می‌کند: «هرکس که هنر مسیحی را مبتنی بر مشرق‌زمین تبیین می‌کند، برحق است و هرکس که پرچم روم را برمی‌افرازد، در اشتباه است. استرژیگوفسکی با اتخاذ این دیدگاه به هنرمندی خشن تبدیل شد» (Ibid). استرژیگوفسکی از اوایل دههٔ ۱۹۲۰ به‌عنوان یک سخنران در جهان انگلیسی‌زبان شناخته شد. او در زمستان ۱۹۲۲ در انجمن هند در لندن سخنرانی کرد و متعاقباً مقاله‌ای با عنوان "چشم‌اندازی هندوایرانی در هنر شمالی" نگاشت. پس از آن، استرژیگوفسکی به دعوت موزهٔ هنر متروپولیتن نیویورک دربارهٔ هنر کلیسای صدر مسیحیت سخنرانی کرد. طبق بولتن آن موزه، اگرچه استرژیگوفسکی در آن زمان سخنرانی مشهور در آمریکا نبود، در حوزهٔ هنر و باستان‌شناسی نویسنده‌ای شناخته‌شده قلمداد می‌شد. استرژیگوفسکی به هاروارد رفت و در آنجا در قالب یکی از مجموعه سخنرانی‌های معتبر نورتون با عنوان "منظرهٔ ایرانی و هنر شمالی" سخنرانی کرد. او به‌عنوان مرجع جهانی در حوزهٔ هنر صدر مسیحیت و رنسانس و نویسندهٔ کتاب مشهور "شرق یا روم" و آثار دیگر شناخته شد.

جان وارد پرکینز[۳۰]، مورخ معماری کلاسیک و مدیر مدرسهٔ بریتانیایی در روم، در سخنرانی‌اش در سال ۱۹۴۷ اصرار داشت که همکارانش به یاد داشته باشند که این استرژیگوفسکی بود که «اولین‌بار افق دید ما را گسترش داد» و این ری‌ویرا بود که «اولین‌بار از عنصر رومی در معماری کلاسیک پسین و بیزانس دفاع کرد»، اما آن‌ها باید یک بار برای همیشه شرایطی را که در آن‌ها این نظریه‌ها ارائه شده است، فراموش کنند (Perkins, 1949: 166).

سوزان مارشان، با قرار دادن بحث «شرق یا روم» در زمینهٔ وسیع‌تری از تاریخ نگاری، آن را «نوسنجیدنِ ارزش‌ها» توصیف می‌کند و خواستار تجدیدنظر در تبعید استرژیگوفسکی از گفتمان‌های آکادمیک است. به تعبیر مارشان «هرچقدر هم که این ادعا اعتراض‌آمیز به نظر برسد، ما از بسیاری جهات وارث

استرژیگوفسکی هستیم» (Marchand, 1994: 110-130).

الن مارکوئاند در اوایل سال ۱۹۱۰ اظهار داشت: «تضاد مطلق بین روم از یک سو و شرق از سوی دیگر، ناخوشایند است»، زیرا «ارزش کار استرژیگوفسکی، نه در حملاتش به دانشمندان کلاسیک یا مسیحی، بلکه به اشتیاق و تلاش‌های علمی اوست که چشم‌اندازهای جدیدی را به هنر آسیای صغیر و ارمنستان، سوریه، مصر و قسطنطنیه باز کرد» (Marquand, 1910: 365).

مواجههٔ پژوهشگران ایرانی با نزاع «شرق یا روم»

این بحث تأثیر زیادی بر فرهنگ معماری ایران در دورهٔ پرتلاطم گذار از ۱۸۹۶ تا ۱۹۲۶ داشت. بین تفسیرهای تاریخی هنر اروپایی از معماری غربی و همچنین معماری ایرانی در تئوری و تولید معماری مدرن ایران، می‌توان ارتباطی را جست‌وجو کرد که در عمل توسط اشراف و روشنفکران محلی ترویج و تأمین مالی می‌شد. پس از بحث «شرق یا روم» و در بیشتر قرن بیستم، تلاش بومی برای احیای میراث پیش از اسلام ایران را که آشکارا در معماری مدرن آن تجلی یافته است باید چیزی جز دلیل وجودی جمعی و سیاسی ایران مدرن دانست. درحالی‌که مورخان هنر اروپایی بر سر خاستگاه ناب معماری اروپایی درگیر شدند، روشنفکران ایرانی بخشی خاص از این بحث و نزاع را مورد توجه قرار دادند و آن اینکه ایران باستان را منزلگاه و موطن الگوها و نمونه‌های نخستین همهٔ صور هنری غربی پس از خود دانستند. آن‌ها درعین‌حال پروژهٔ پیچیدهٔ بازسازی بناهای پیشین را آغاز کردند و براساس آنچه استرژیگوفسکی معماری آریایی نامیده بود، آن‌ها را بازتولید کردند. پژوهشگران ایرانی اوایل قرن بیستم، از این منازعهٔ میان پژوهشگران تاریخ هنر غرب، مبانی را استخراج کردند تا بدان وسیله ادعاهای کشور خود را درخصوص تساوی سیاسی، اقتدار ملی، و بالاتر از همه، برتری نژادی و فرهنگی بر جهان غرب تقویت کنند. اگرچه ظهور آریاگرایی اغلب به هژمونی اروپایی در ایران نسبت داده می‌شد، واکنش داخلی به نزاع ۱۹۰۱ به‌شکل رابطی غیرعلمی برای احساسات موجود میان ایرانیان درآمد.

جذاب‌ترین بخش دیدگاه استرژیگوفسکی برای روشنفکران ایرانی این بود که ایرانیان آریایی بودند؛ بنابراین در ماتریس مدرن دولت ـ ملت، ایران آریایی‌ها به‌جای اینکه به نظر آن‌ها به یک طایفهٔ شرم‌آور و عقب‌ماندهٔ شرقی تنزل داده شوند، جزو ملل ممتاز قرار می‌گرفتند. علاوه‌براین، انتقاد استرژیگوفسکی از تکیه بر متن به‌عنوان ابزار تاریخی هنر به‌جای تحقیق و مطالعهٔ دقیق مصنوعات برای نخبگان ضد امپریالیستی ایرانی اعتقادات مشروطه‌خواهانهٔ ایرانی، بدون ذکر پشتوانهٔ ملی‌گرایانهٔ آن که به‌راحتی با جاه‌طلبی‌های ایرانیان سازگار بود، جذاب به نظر می‌رسید، روش ضد فیلولوژیکی او را باید به‌عنوان کلیدی در دستیابی به غنای بصری گذشتهٔ هخامنشی شناسایی کرد.

با اینکه ارتباط مستقیم روشنفکران ایرانی و استرژیگوفسکی اثبات نشده است، تعدادی پیوند تاریخی خاص وجود دارد که از این گزاره حمایت می‌کند و نشان می‌دهد که اصلاح‌طلبان ایرانی به نوشته‌های استرژیگوفسکی دسترسی داشته و عمیقاً تحت‌تأثیر آن‌ها قرار گرفته‌اند. برای شروع، سه نشریهٔ تأثیرگذار ایرانی که بازتاب دیدگاه اصلاح‌طلبان از یک ایران مدرن‌شده در برلین تولید شد، عبارت‌اند از: نشریهٔ کاوه، تقی‌زاده (کاوه قهرمان اسطوره‌ای باستانی است که علیه حکومت ناعادلانه در شاهنامهٔ فردوسی قیام کرد) از ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۱؛ مجلهٔ ایرانشهر، حسین کاظم‌زاده (کشور ایران) از ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۷؛ و مجلهٔ فرنگستان، مشفق کاظمی (اروپا) از ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۶.

پیوند نهایی بین استرژیگوفسکی و روشنفکران ایرانی، خود استرژیگوفسکی بود که با حمایت از محور هنری تاریخی ایران و آلمان، شباهت‌های آشکاری بین آلمانی‌ها و ایرانی‌ها ترسیم کرده بود. پس از جنگ جهانی اول، او این پیوند را تا دوران مدرن دنبال کرد؛ زمانی‌که اعلام کرد «جنگ به ما آموخت که کلمهٔ بربر چه معنایی می‌تواند داشته باشد». این به معنای ... ایرانیان در همهٔ زمان‌ها و ... آلمانی ـ اتریشی امروزی است. با توجه به فریاد میدانی دشمنان به طرز متناقضی، درحالی‌که ایرانیان سلسله‌های هخامنشی و ساسانی را به‌عنوان معتبرترین و بلندترین دوره‌های بیان هنری ایران انتخاب کردند، استرژیگوفسکی در مقطعی از دوران طولانی زندگی خود شروع به استدلال کرد که این نه ساسانیان، بلکه اشکانیان بودند که حاملان واقعی سنت معماری آریایی هستند. او خاطرنشان کرد: «این بخش جنوبی ایران نیست، یعنی ساسانیان که منشأ هنری را ارائه می‌دهد، بلکه بخش شمالی، قسمت اشکانی است که اصلاً تحت‌تأثیر هنر درباری جنوب نیست» (Grigor, 2007: 573).

دیدگاه‌های پوپ دربارهٔ تاریخ‌نگاری هنر شرق

زمینهٔ شکل‌گیری دیدگاه‌های پوپ

آرتور آپهام پوپ (۱۳۴۸-۱۲۵۹ش/۱۹۶۹-۱۸۸۱م) دانش‌آموختهٔ رشتهٔ فلسفه در دانشگاه براون، کرنل و هاروارد، مورخ آمریکایی هنر، به‌ویژه هنر ایران، مشاور هنر محمدی در مؤسسهٔ شیکاگو و موزهٔ پنسیلوانیا در فیلادلفیا، از برجسته‌ترین پیشگامان در عرصهٔ معرفی هنر و تمدن ایرانی و سازمان‌دهندهٔ

نمایشگاه‌ها، کنگره‌ها و پژوهش‌های ایران‌شناسی در جهان بود. او پس از آشنایی با مجموعهٔ قالی‌های شرقی خانواده‌اش، شروع به مطالعه در این زمینه نمود و از حیطهٔ مطالعاتی فلسفه، به موزه‌داری رو آورد. او بعد از ازدواجش با فیلیس آکرمن، از سال ۱۹۲۰ به بعد به امور موزه‌داری و نمایشگاه‌گردانی مشغول شد. در نوامبر سال ۱۹۲۶، تقریباً یک سال بعد از سخنرانی تأثیرگذارش در سال ۱۳۰۴ شمسی در ایران در نزد رضا شاه، کنگرهٔ بین‌المللی هنر و معماری ایران را در پنسیلوانیا و نمایشگاهی وابسته به آن در موزهٔ فیلادلفیا سازماندهی کرد. این نخستین نمایشگاه و کنگرهٔ مستقل دربارهٔ هنر و معماری ایران بود و یکی از نتایج آن، مستقل شدن هویت «هنر ایرانی» از «هنر محمدی» یا «هنر اسلامی» یا «هنر شرقی» بود (Bloom et al, 2009). دومین کنگره و نمایشگاه بین‌المللی هنر و باستان‌شناسی ایران، به نام نمایشگاه عمومی صنایع مستظرفهٔ ایرانی یا نمایشگاه بزرگ هنر ایران، در سال ۱۹۳۱ در برلینگتون‌هاوس لندن نیز موضع خوبی را برای هنر ایرانی در بین مابقی فرهنگ‌ها و هنرها فراهم کرد. نتایج فعالیت‌ها، تحقیقات و سفرهای او، اثر ارزشمندی است با عنوان «سیری در هنر ایران» که در سال ۱۹۳۸ در شش جلد چاپ شد. او در این کتاب حس شرق‌شناسانهٔ شدیدی به فرهنگ ایران نشان داد و شاخصه‌های مهمی برای هنر و معماری ایران برشمرد و نظریهٔ خود را شکل بخشید. تلاش و حمایت او با تأسیس مؤسسهٔ مطالعات هنر و باستان‌شناسی در ایران و برگزاری کنگره‌ها و پژوهش‌های باستان‌شناختی، تأسیس مدرسهٔ مطالعات آسیایی بر اعتقاد او بر هنر ایرانی به‌عنوان «هنرناب» صحه گذاشت.

تأثیرگذاری دیدگاه استرژیگوفسکی بر پوپ

طرفدار دیگر ایده‌های استرژیگوفسکی که از نظر تئوریک کمتر پیچیده‌تر بود، آرتور آپهام پوپ بود. پوپ اغلب با پنهان کردن وابستگی فکری خود به استرژیگوفسکی، استناد کمتری به آثار او داشت. با آنکه پوپ در آثاری که در دههٔ ۱۹۱۰ و اوایل ۱۹۲۰ نگاشته، ارجاعی مستقیم به کتاب "شرق یا روم" استرژیگوفسکی نداده، به نظر می‌رسد که او با این اثر استرژیگوفسکی آشنا بوده باشد. یکی از نخستین شباهت‌های استرژیگوفسکی و پوپ در نحوهٔ بیان را می‌توان در مقاله‌ای که در نشریهٔ بولتن هنر در سال ۱۹۲۵ به قلم پوپ با عنوان "روش تحقیق در هنر محمدی" نگاشته شد مشاهده کرد (Pope, 1925: 43-49). هدف اصلی این مقاله، بیان انتقاداتی از وضعیت مطالعات و تحقیقات دربارهٔ قالی‌های شرقی، به‌ویژه آثار دیماند، یکی از شاگردان استرژیگوفسکی، است. در سال ۱۹۲۶ به مناسبت اولین نمایشگاه و کنگرهٔ هنر ایرانی در فیلادلفیا، استرژیگوفسکی به‌همراه دیز و دیماند به‌عنوان اعضای کمیتهٔ مشورتی دعوت شدند. اگرچه مشخص نیست که آیا او در آن زمان برای مشاهدهٔ این پروژهٔ بزرگ پوپ دربارهٔ هنر ایرانی در آمریکا ماند یا خیر. با توجه به نامه‌هایی که میان پوپ و دیز ردوبدل شده، به نظر می‌رسد که پوپ از اوایل سال ۱۹۲۷ به او نامه می‌نوشته است. کنگرهٔ بین‌المللی هنر و باستان‌شناسی ایرانی که در برلینگتون‌هاوس لندن و در سال ۱۹۳۱ به‌خوبی تبلیغ شده بود، با حمایت دولت پهلوی برگزار شد و پوپ از استرژیگوفسکی برای سخنرانی دعوت کرد. دو سال بعد، پوپ در جریان افتتاحیهٔ نمایشگاه عکاسی خود در مؤسسهٔ سلطنتی معماران بریتانیا، اصرار داشت که عکس‌های او این فرضیه را تأیید می‌کند که معماری گوتیک اروپایی منشأ خود را مدیون ایران است. زمانی‌که مارتین بریگز، مورخ معماری بریتانیایی، با استناد به کسی مانند ری‌ویرا برای اثبات تاریخ اولیهٔ قوس نوک‌تیز رومی به‌جای ایرانی، از استدلال پوپ انتقاد کرد، پوپ ری‌ویرا را به‌عنوان "مبلّغ افراطی" رد کرد (Briggs, 89 :1933 :183-). هم‌زمان با نمایشگاه بزرگ امانی هنر ایران در برلینگتون‌هاوس، استرژیگوفسکی مقاله‌ای را با عنوان "تأثیر هنر ایرانی در معماری اروپا" در نشستی ارائه کرد که پوپ ریاست آن را بر عهده داشت. اگرچه آن مقاله به‌طور کامل منتشر نشد، خلاصه‌ای از آن در کتاب همایش چاپ شد که برای درک اصل صحبت او کافی است. «نمونه‌هایی از معماری آتشکده‌های ایرانی را می‌توان در ارمنستان، فرانسه و آلمان مشاهده کرد و شاید جالب‌تر از این معماری، تأثیر تزئینات این نوع آتشکده‌ها در معرق‌های کلیساهای مسیحی، به‌ویژه در ایتالیا باشد. نمونهٔ خوبی از این هنر ایرانی را می‌توان در کاخ نورمن در پالرمو مشاهده کرد. تزئینات به سبک آتشکده‌ها در سایر بناهای تاریخی بزرگ اروپا یافت می‌شود. اگرچه هیچ آتشکدهٔ کاملی وجود نداشت، برای جست‌وجوی بقایای این آتشکده‌ها سفری اکتشافی از وین به ایران ترتیب داده شد» (Society of Antiquaries of London, 1931: 23-24). این سخنرانی به‌شدت ملهَم از نظریه‌های مهاجرت بود؛ بااین‌وجود، به ایدهٔ وسواس‌گونهٔ استرژیگوفسکی دربارهٔ ویژگی‌های ساختاری آتشکده‌های زرتشتی مربوط می‌شد و به‌دنبال رسیدن به یک پاسخ برای پرسشی اصلی دربارهٔ پیدایش معماری اروپای قرون وسطی بود. پوپ بی‌آنکه خود را نمایندهٔ اصلی بحث شرق یا روم در جهان انگلیسی‌زبان نشان دهد یا درخصوص مباحث نظری با استرژیگوفسکی نزاع کند، هیچ مدرکی دربارهٔ ارتباط شخصی خود با این تاریخ‌دان هنر برجای نگذاشت و هیچ نشانه‌ای از اتکاء علمی بر آثار وی باقی نماند. بااین‌حال، اندکی پس از نمایشگاه

و کنگرهٔ هنر ایرانی که در سال ۱۹۳۱ در لندن برگزار شد، پوپ با ارائهٔ شباهت‌های ساختاری میان کلیساهای گوتیک و مساجد دورهٔ میانه، میراث فرهنگی سرزمین‌های ایرانی را به‌عنوان شاخه‌ای متفاوت از تاریخ هنر غرب به جهان آمریکایی ـ اروپایی معرفی کرد (Kadoi, 2016B: 80-111). در مقایسه با رویکرد متافیزیکی استرژیگوفسکی به همین بحث، نظریهٔ ایرانی ـ گوتیک پوپ، رویکردی عمل‌گرایانه و پوزیتیویستی بود. پوپ در ارائه‌های عمومی خود با دقت عکس‌هایی را که تهیه کرده بود در قالب انتشارات و مجموعه نمایشگاه‌ها عرضه کرد و توانست دانشگاهیان و عموم مردم را متقاعد کند که دیدگاه‌های او را بپذیرند (Kadoi, 2016A: 93-99).

نظریهٔ هنر ایرانی

پوپ که نظریه‌اش دربارهٔ هنر ایران را در سخنرانی‌ای در سال ۱۹۲۵ برای اعضای انجمن ملی ایران ارائه کرده بود، در کتاب "سیری در هنر ایران" به بسط و گسترش آن پرداخت. پوپ تلاش کرد تا چهارچوبی زیبایی‌شناسانه برای این بحث تدوین کند. بر این اساس، او آثار هنر ایرانی را به‌عنوان گونه‌ای از هنرهای تزئینی مورد توجه قرار داد. او در روایتی که از این هنر تزئینی ارائه کرد، توجه زیادی به خرج داد که این روایت با تاریخ فرهنگی ایران سازگار باشد؛ هرچند این روایت، بنا به برخی روایات، با تاریخ هنر غربی منطبق نبود. بدین ترتیب، او یک مانیفست خاص زیبایی‌شناختی برای ملی‌گرایی ایران دورهٔ پهلوی تدوین نمود (Gluck and Siver, 1996: 93).

مهم‌ترین عناصر نظریهٔ هنر ایرانی پوپ عبارت‌اند از: فرم‌گرایی، تمایزگذاری و برتری‌بخشی، تزئینی بودن، برخورداری از منطق تزئین، پیوستگی، وضوح و برخورداری از زبان نمادین. اگرچه پوپ با انتقاداتی از سوی برخی منتقدان هنری معاصر مواجه شد، موفق شد با بهره‌گیری از بنیان‌های نظری فرمالیستی و ناسیونالیستی و استفاده از مفاهیمی همچون فرم ناب و اصل وفاداری به خلوص شکل به دیدگاهی بدیع دربارهٔ هنر ایرانی دست یابد که از سویی به‌عنوان نظریه‌ای مؤثر در تحولات هنر دورهٔ پهلوی تلقی شود و از سویی دیگر، مورد توجه منتقدان برجستهٔ هنری معاصرش قرار گیرد. پوپ معتقد بود که ایدهٔ «فرم ناب» در هنر ایرانی ظهور یافته و بیش از شش‌هزار سال دوام پیدا کرده است. او معتقد بود که سرزمین ایران هنری منحصربه‌فرد همراه با شاکله‌ای تزئینی است (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۱۷۷).

پوپ به جاودانگی یک ویژگی خاص در سنت هنر ایرانی معتقد بود؛ یک اصل وفاداری به خلوص شکل، صرف‌نظر از تأثیر نیروهای خارجی. براساس طول عمر هنر و تمدن ایرانی، او بر این موضوع تأکید داشت که با ورود اسلام به ایران، این اسلام بود که پس از عبور از «ماشین فرهنگی پرشین» ارزش‌های زیبایی‌شناختی خود را به دست آورد (Aghayan, 2019: 79). او در آثارش یادآور این موضوع می‌شود که در اغلب رشته‌های هنری ایران شخصیت انسانی وجود دارد. این حس انسانی به‌وضوح در معماری نیز دیده می‌شود. همچنین، به این نکتهٔ مهم اشاره دارد که ایران شخصیت و صنعت مشخصهٔ خود را در میان ملل اسلامی دیگر به‌خوبی حفظ نموده است و بزرگ‌ترین برتری هنر ایرانیان را احساس فوق‌العاده عمیق درمورد فرم و اندازه، تحقیق عوامل ساختمانی، به‌ویژه در ساختمان رومی و گنبد، استعداد در تزئینات گنبد، هنر مقرنس‌کاری و موفقیت بی‌رقیب در انواع معماری‌هایش می‌داند. او تعریف ویژه‌ای از هنر ایرانی ارائه داد که در زمان خودش، به‌خصوص در دهه‌های ۴۰ تا ۶۰ منتقدانی را برانگیخت (پوپ، ۱۳۶۳: ۲۰۷).

بررسی تطبیقی دیدگاه‌های پوپ و استرژیگوفسکی

برای روشن شدن نسبت دیدگاه‌های پوپ و استرژیگوفسکی، لازم است که از یک سو اشتراکات و از سویی دیگر، تفاوت‌های دیدگاه‌های آن‌ها برشمرده شود.

اشتراکات دیدگاه‌های پوپ و استرژیگوفسکی

به‌طور کلی به نظر می‌رسد که می‌توان شش وجه مشترک اصلی میان دیدگاه‌های این دو مستشرق برشمرد. این اشتراکات به شرح زیر است:

۱. هیچ‌یک از آن‌ها پژوهشگرانی بی‌دغدغه و راحت‌طلب نبودند. هر دو نفر نویسندگانی پرکار و معتبر بودند. استرژیگوفسکی معتقد بود که هنرهای باستانی متأخر اروپای غربی و هنرهای قرون‌وسطایی بیشتر مدیون تأثیرات شرق هستند. به همین دلیل، هر دو به مطالعهٔ هنر شرقی علاقه‌مند بودند و در جمع‌آوری آثار باستانی ایران و به‌طور کلی خاورمیانه و مشاورهٔ مؤسسات و مجموعه‌داران خصوصی و گالری‌ها در این زمینه مشارکت داشتند.

۲. استرژیگوفسکی معتقد بود برای شناختن بیشتر هنر شرقی و تأثیراتش باید با آن از نزدیک مواجه شد (Marchand, 2009: 405). از نظر پوپ که او نیز به همان میزان فاقد دانسته‌های لغت‌شناختی و فیلولوژیک بود، تجربهٔ برخورد و مواجههٔ دستهٔ اول با اشیاء و بناهای تاریخی، بیشترین اهمیت را داشت. به‌خاطر همین طرز فکر بود که پوپ و دستیار وی، اریک شرودر، عکاسی گسترده‌ای از میراث

معماری از نخستین معابد آتش زرتشتی گرفته تا مساجد بزرگ دورهٔ صفویه به ثبت رساندند.

۳. استرژیگوفسکی همانند پوپ رویکرد فرمالیستی به هنر ترکیه داشت. تقریباً همان‌گونه که آرتور پوپ نظریهٔ هنر ایرانی را سازمان داد، استرژیگوفسکی نظریهٔ هنر ترکیه را ساماندهی نمود.

۴. افزون‌براین، فعالیت‌های تحقیقاتی استرژیگوفسکی و پوپ با حواشی سیاسی همراه بود؛ میان آلمان نازی و ایران دورهٔ پهلوی.

۵. نظریه‌های نژادی: تدوین دوبارهٔ نقشهٔ پیوندهای هنری بین اروپا و ایران به استرژیگوفسکی اجازه داد تا گونه‌شناسی معماری را به شیوه‌های اجتماعی ـ مذهبی مرتبط کند و از آنجا استدلال کند که بناها دارای ویژگی‌های نژادی و ملی خاصی بودند. او معتقد بود که معماری، برخلاف نقاشی و مجسمه‌سازی، کاری متعلق به کلیت یک نژاد است. استرژیگوفسکی برخلاف آلویس ریگل، پا را فراتر گذاشت و اظهار داشت که تحول فرم هنری براساس «ارادهٔ هنری»[۳۱] نیست، بلکه بر ضرورت و اجبار مبتنی است (Binstock, 2004: 14-15). معماری آریایی که زادهٔ ضرورت بود، بیانگر برتری هندواروپایی‌ها و نشانگر تاروپود روحیهٔ سازندگان آن تلقی می‌شد. او در سال ۱۹۲۸، با حمایت از تز محوریت هنری ایران و آلمان، به این نتیجه رسید که «نیروی خلاق جهانی» الهام‌بخش تولیدات هنری، «روح نژاد آریایی»، «غریزهٔ آریایی» است که بین همهٔ ملل هندواروپایی مشترک است و در دوران مدرن «شمال اروپا مکلف است که فرهنگ خود را تا ارمنستان، ایران و هند ردیابی کند.»

پوپ نیز در مقدمهٔ خود بر کتاب "سیری در هنر ایران" با عنوان «اهمیت هنر ایرانی»، بر نبوغ هنری ساکنان سرزمین ایران تأکید می‌کند و می‌گوید که هنر اساسی‌ترین و بارزترین فعالیت اقوام ایرانی به نظر می‌رسد و بر سهم ارزشمند آن‌ها در تمدن جهان تأکید می‌کند. بااین‌حال، طبق گفتهٔ پوپ، این فعالیت در درجهٔ اول تزئین نما و سطحی بوده که بهترین نمونه‌های آن در هنرهای سفالگری و قالی‌بافی بود. قدمت تمدن پارسی (به‌عنوان یک وجود واحد و یکپارچه دیده می‌شود) به‌عنوان یک دستاورد حقیقی، با برابری با همسایگانش، یونان و چین و هنری که بر هنرهای اروپا، بین‌النهرین و آسیای جنوبی تأثیر می‌گذارد، تلقی می‌شود. حتی ترکیه به‌عنوان بخشی از منطقه، تحت‌تأثیر ایران تلقی شد. همان‌طور که پوپ در یادداشت‌های خود تأیید کرده، بدون پشتیبانی دولت پهلوی این بررسی و تحقیقات دانشگاهی امکان‌پذیر نبود. این گواهی بر آرمان‌های آن حکومت بود که به ناسیونالیست‌ها و شناخت جامعهٔ بین‌المللی از گنجینه‌های فرهنگی اهمیت می‌داد. ازاین‌رو به مسئولان بناهای مذهبی دستور داده شد که دانشمندان غربی مانند پوپ و دستیار وی، اریک شرودر را بپذیرند (Rizvi, 2007: 58).

تحلیل مشخصه‌های هنر ایرانی به‌واسطهٔ تضاد با دیگر فرهنگ‌های محلی، به‌ویژه عرب‌های سامی و ترکان بربر شکل گرفت، زیرا به تعبیر پوپ، تقریباً همهٔ هنرهایی که اکنون هنر ترکی خوانده می‌شوند، به میزان قابل‌توجهی اصالت ایرانی دارند. هنر ایرانی به طرق مختلف به سرزمین‌های اروپایی رسیده و در آنجا روش‌های جدید و هنرهای نوینی را تعلیم داده و شکوه، عظمت و جذابیت تزئینی را به آنچه قبلاً وجود داشته، بخشیده است. مبانی نژادی و سیاسیِ این توصیفات را در ادبیات آن عصر ایران می‌توان یافت. در آن تصویر ملی، به‌واسطهٔ ایدئولوژیست‌های داخلی و دانشمندان خارجی، ازطریق مقایسه با کشورهای عرب همسایه (تحت حمایت اروپایی‌ها) و جمهوری تازه‌تأسیس ترکی ساخته شد. دستاوردهای بیشتر «ملت» ازطریق برتری و حفظ چیزی که پوپ «روح ایرانی» می‌خواند حاصل شد که در درونش حقایق عرفانی و آرمان‌های زیبایی‌شناختی را ترکیب می‌کرد. پوپ انواع تضاد قومی و نژادی را فرموله کرد تا ادعای برتری ایرانیان را به اثبات برساند (Rizvi, 2007: 47-54).

۶. تحلیل ابژه‌گرا و جغرافیایی استرژیگوفسکی، رویکرد جدیدی را به مصنوعات با تعیین فرم اولیهٔ آن‌ها ترویج می‌کند و این او را قادر می‌سازد تا نوع معماری خود را به گنبد روی یک پایهٔ مربع محدود کند؛ برای مثال، نمونهٔ اولیه‌ای که او در طول سفر خود به ارمنستان در سال ۱۸۸۹ مستند کرده بود (تصویر ۱).

استرژیگوفسکی تمایزات گونه‌شناختی و روابط مشخصی بین باسیلیکای گنبدی‌شکل و کلیسای صلیبی گنبدی‌شکل ارمنی ایجاد کرده است. نویسندگان معاصر خاطرنشان می‌کنند: «آشکار شدن این سلسله کلیساها در قلب آسیای صغیر، برای تاریخ معماری پیوند جدیدی ایجاد می‌کند که شرق و غرب را به هم متصل می‌کند» (Marquand, 1910: 362). با این ادعا که تکامل مورفولوژیکی این دو عنصر اساسی (گنبد و پایه مربع) در مهاجرت و دگرگونی سنت‌های معماری در جوامع مختلف هندواروپایی نقش اساسی داشته است. استرژیگوفسکی اعلام کرد که این گونه‌شناسی در آتشگاه، با پیدایش آیین‌های دینی هندواروپایی و زرتشتی و مزدایی برای طواف آتش سرچشمه گرفته است (Kite, 2003: 505-532).

طرح پیچیدهٔ چهارطاقی در ارمنستان او را به سمت ساده‌تری سوق داد: سازه‌های آجری در ایران با پیکربندی

اولیهٔ چهارطاق گنبدی روی مکعبی که از چهار طرف باز می‌شود (تصویر ۲). بااین‌حال، او اصرار داشت که دانشمندان برای چنین منابعی باید دوباره به معماری اشکانی مراجعه کنند تا معماری ساسانی؛ هرچند نمونه‌های او از مربع‌های گنبددار عمدتاً از مجموعه‌های ساسانی همچون کاخ‌های سلطنتی فیروزآباد (۴۵۰ م.) و سروستان (۳۵۰ م.) در ایران و همچنین کوه خواجه در افغانستان یافت شده است.

پوپ در سخنرانی‌ای با عنوان «گذشته و آیندهٔ هنر ایرانی» صنعتگری ایران و روم را مقایسه کرده و ایرانیان را از این جهت برتر دانسته است. او می‌گوید ایرانیان قطاربندی مقرنسی با کاشی‌های فرح‌بخش را ابداع کرده‌اند و همین امر توسعهٔ ساختمان گنبد را در آسیا امکان‌پذیر ساخته است. در ساختن گنبد دشواری‌ای وجود دارد و با اینکه رومی‌ها مهارت و استادی زیاد در معماری و مهندسی داشتند، هیچ‌گاه درنیافتند که چگونه گنبد بسازند و هرگز نفهمیدند چه راهی برای بنا کردن یک گنبد گرد بر فراز یک ساختمان چهارگوش پیدا کنند. او با بررسی آثار هنری چین، ژاپن، مصر، آسیای صغیر، هند، سلجوقیان و سواحل اروپا در دوره‌های مختلف تاریخ، به این نتیجه می‌رسد که «همهٔ آثار هنری جهان حاوی عناصر ایرانی هستند». همچنین، پوپ با تشریح «نبوغ ایرانی برای زیبایی» خاطرنشان کرد که «معماری، نقاشی و شعر شمال هند مستقیماً تحت نظر هنرمندان ایرانی خلق شده است تا بر این ایده تأکید کند که ملت‌ها و افراد بدون هنر وحشی هستند»(Gluck and Silver, 1996: 93-95).

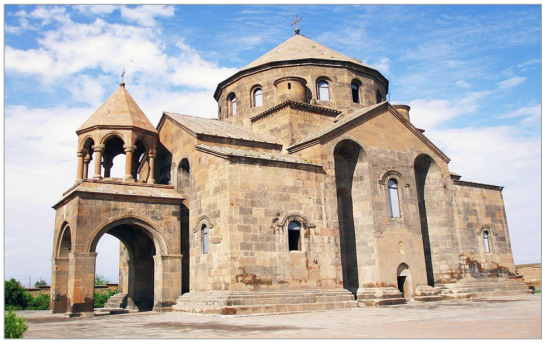
تفاوت‌های دیدگاه‌های پوپ و استرژیگوفسکی

۱. **حوزهٔ مطالعات:** یکی از تفاوت‌های اصلی این بود که استرژیگوفسکی به‌واسطهٔ جنوب آسیا و به‌ویژه هند امروزی و در نتیجهٔ مطالعهٔ دیگرسرزمین‌های آریایی وارد مطالعهٔ حوزهٔ هنر ایرانی شد و افق فکری خود را به آسیای شرقی معطوف کرد، اما درمقابل، پوپ تقریباً به‌طور خاص بر ایران دورهٔ مدرن، به‌عنوان یگانه جانشین تمدن ایران کهن، متمرکز بود و هیچ اثری از مشارکت او در مطالعه و تحقیق دربارهٔ فرهنگ بصری و مادی جنوب آسیا به چشم نمی‌خورد.

۲. **از نظر مطالعهٔ نوع هنر:** از نظر نوع هنر، استرژیگوفسکی ایران را اساساً ازطریق فرم معماری آن مورد بررسی قرار می‌داد (Grigor, 2007: 565)، حال آنکه پوپ تقریباً به تمام جنبه‌های هنر و معماری و فرهنگ عادی ایرانی به شیوه‌ای کل‌نگر می‌نگریست.

۳. **میزان دسترسی آن‌ها به منابع پژوهشی:** استرژیگوفسکی از قفقاز و ترکیه تجربه‌ای مستقیم داشت، اما تحقیقاتش درمورد هنر ایرانی به‌شدت به منابع دست‌دوم منتشرشده در اروپا وابسته بود. برای مثال، او قادر به تشخیص تمایزهای ساختاری میان بناهای ساسانی و اشکانیان نبود (Ibid: 564-565)؛ درمقابل پوپ به‌لطف حمایت شاه ایران از دسترسی ویژه‌ای به منابع بصری اولیه و نیز بناهای تاریخی برخوردار بود. او توانست مجموعه عکسی در مقیاس بزرگ از معماری ایرانی گردآوری کند و از این فرآورده‌ها و تولیدات هنری به طور گسترده‌ای در آثار منتشرهٔ خود و در نمایشگاه‌های عمومی استفاده کند.

شکاف نسلی میان استرژیگوفسکی و پوپ و همچنین فاصلهٔ فیزیکی آن‌ها که یکی در اروپای مرکزی و دیگری در آمریکای شمالی بود، حاکی از این است که ارتباط اولیه میان آن‌ها ازطریق ابزارهایی همچون نشریات برقرار شده است. هنگامی‌که پوپ کار آکادمیک خود را به‌عنوان زیبایی‌شناس با تمرکز بر فلسفهٔ غرب در دهه‌های نخست قرن بیستم دنبال کرد و سپس در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ حرفهٔ خود را از استاد دانشگاه به مشاور هنری تغییر داد، هنوز تحقیقات استرژیگوفسکی در آمریکا شناخته‌شده نبود.



تصویر ۱. نمایی از کلیسای هریپسیمهٔ مقدس (URL: 1)

تصویر ۲. چهارطاقی فراشبند، فیروزآباد، فارس (URL: 2)

نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش حاکی از آن است که استرژیگوفسکی و پوپ به ماهیت مستقل و اثرگذار هنر ایران در قیاس با هنر غرب از دو منظر متفاوت توجه نشان داده‌اند. استرژیگوفسکی به‌واسطهٔ مطالعهٔ هنر هند، آسیای صغیر، سوریه، بین‌النهرین و ارمنستان با هنر ایران آشنا شد و به‌دلیل تکیهٔ بیش از اندازه بر برخی منابع دست‌دوم همچون "هنر ایران باستان" اثر مارسل دیولافوا، تاریخ برخی از آثار مهم ساسانی را به‌اشتباه به دورهٔ پارتی منتسب کرد. او بر تأثیرگذاری جریان تاریخی هنر شرق بر هنرهای باستانی متأخر اروپای غربی و هنرهای قرون‌وسطایی تأکید داشت. درمقابل، پوپ با در دست داشتن منابع دست‌اول و مواجههٔ نزدیک با آثار هنر ایرانی، اثر مهم و تأثیرگذار "سیری در هنر ایران" را نگاشت. از دیگر سو، وی به بررسی هنر شرقی با محوریت هنر ایران و تأکید بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی فرمالیستی اهمیت بیشتری می‌داد. اگرچه پوپ صراحتاً به تأثیرات استرژیگوفسکی بر نظراتش اشاره‌ای نکرده، به نظر می‌رسد تئوری‌های نژادی او مبتنی بر ایدهٔ برتری نژادی آریایی‌ها و دیدگاه او دربارهٔ نقش مهاجرت در تحولات تاریخ هنر، مبنای اصلی دیدگاه پوپ درخصوص برتری هنر ایرانی ـ آریایی را تشکیل دهد.

از بسیاری جهات کتاب "شرق یا روم" در شکل‌گیری خط سیرهای پوپ و استرژیگوفسکی مؤثر واقع شد. هنگامی‌که با وجود نقش محوری استرژیگوفسکی به‌عنوان قهرمان یک رشتهٔ علمی جدید او از لحاظ علمی ناکام و ناموفق قلمداد شد، پوپ بحث‌های خود را دربارهٔ هنر ایرانی تقویت کرد و آگاهانه یا ناآگاهانه راه‌حل‌هایی را برای حل‌وفصل این بحث علمی طولانی که تا اواسط دههٔ ۱۹۳۰ ادامه داشت، ارائه کرد. اگر استرژیگوفسکی یک فعال دانشگاهی بود که درصدد تغییر برآمده بود، پوپ همان شخصی بود که عامل تغییرات زیبایی‌شناختی و مبدع حقیقی اصطلاح هنر ایرانی بود.

نویسندگان معاصر ایران که به‌شدت به این تمایزات قومی ـ سلسله‌ای حساس هستند، ایرانیان امروزی را به سلسله‌های ایرانی مرتبط می‌کنند و ویرانه‌های هخامنشی و ساسانی را به‌عنوان مدرک معرفی می‌کنند. درمقابل خوانش نادرست باستان‌شناسی، مربع گنبددار ویران‌شده‌ای که استرژیگوفسکی در ارمنستان و ایران پیدا کرده بود، به نظر او دلیل محکمی برای حضور هندواروپایی‌ها و ساختمان‌های منحصربه‌فرد آن‌ها بود. همچنین، این موضوع او را قادر ساخت تا گسترش و توسعهٔ معماری آریایی را از هند تا اسکاندیناوی ردیابی کند. این واقعیت که استرژیگوفسکی عمداً ساسانیان را از تبارشناسی هنری خود حذف کرد و اصالت خلاقانه‌ای را به اشکانیان اعطا کرد، توسط مدرنیست‌های ایرانی به‌کلی نادیده گرفته شد. بحث «شرق یا روم» نه‌تنها به تعریف پارامترهای فرهنگ سیاسی بعدی ایران کمک کرد، بلکه به خود تعریف ایران به‌عنوان یک دولت ـ ملت مدرن که به جهان (غرب) به‌عنوان یک قوم فرهنگی همگن و خالص و درنتیجه برابر معرفی شد نیز کمک کرد.

پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

1. Arthur Upham Pope
2. Josef Strzygowski
3. Ernst Herzfeld
4. Alois Riegl
5. John Ruskin
6. Arthur Upham Pope and A New Survey of Persian Art
7. Yuka Kadoi
8. Kishwar Rizvi
9. Art History and The Nation: Arthur Upham Pope and the Discourse On “Persian Art” In the Early Twentieth Century
10. Burlington House
11. Talinn Grigor

12. Orient oder Rom? Qajar "Aryan" Architecture and Strzygowski's Art History
13. Suzanne Marchand
14. The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef. Strzygowski
15. Iconographie der Taufe Christi
16. Orient oder Rom
17. Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte
18. Koptische Kunst
19. Amida
20. Die bildende Kunst des Ostens
21. Altai-Iran Und Volkerwanderung
22. Die Baukunst der Armenier und Europa
23. Giovanni Teresio Rivoira
24. Le origini dell'architetura lombardia
25. Comte de Gobineau
26. Ernest Renan
27. Das Problem der persischen Kunst
28. Ursprung Der Christlichen Kirchenkunst
29. Allan Marquand
30. John Ward-Perkins
31. kunstwollen

منابع و مآخذ

- پوپ، آرتور (۱۳۶۳). **معماری ایرانی**. ترجمهٔ رضا بصیری، چاپ اول، تهران: گوتنبرگ.
- دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۶). **تحولات تصویری هنر ایران**. چاپ دوم، تهران: نظر.
- رضایی، فاطمه و مختاری، محمدتقی (۱۳۹۴). تأثیر حلقهٔ برلن بر روشنفکران ملی‌گرای عصر رضا شاه. *تاریخ ایران*، سال هشتم (۲)، ۱۲۴-۱۰۳.
- طهماسبی، احسان (۱۳۸۶). *بررسی روش پوپ در تاریخ‌نویسی معماری ایران*. *گلستان هنر*، سال سوم (۱)، ۶۴-۵۵.
- کاووسی، ولی‌الله (۱۳۹۸). سرآغاز تاریخ‌نگاری هنر اسلامی در بوتهٔ استشراق، استعمار، مجموعه‌داری. *هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی*، دورهٔ ۲۴ (۴)، ۲۴-۱۵.
- کومون، فرانتس (۱۳۹۳). **آیین پررمزوراز میترایی**. ترجمهٔ هاشم رضی، چاپ سوم، تهران: بهجت.

- Aghayan, Nooshin (2019). **Instabilities in the Identity of an Artistic Tradition as "Persian," "Islamic," and "Iranian" in the Shadow of Orientalism**. Cultural Studies Ph.D. Graduate Program. Peterborough: Trent University.
- Binstock, Benjamin (2004). Foreword: Alois Riegl, Monumental Ruin. **Alois Riegl, Historical Grammar of the Visual Arts**, trans. J. Jung. New York: Zone Books.
- Bloom, Jonathan, and Blair, Sheila. (2009). **The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture**. Oxford University Press.
- Briggs. Martin (1933). Gothic Architecture and Persian Origins. **Burlington Magazine for Connoisseurs**, 62 (361), 183-189.
- Byzantion (1940-1941). **Josef Strzygowski (1862-1941)**. Vol:15. Peeters Publishers, 505-510.
- Dimand. M.S. (1940). In Memoriam: Josef Strzygowski (1862-1941). **Ars Islamica**, Freer Gallery of Art: The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, 7 (2), 170.

- Furlong, George (1929). Strzygowski and the Origin of European Art, **Studies: An Irish Quarterly Review**, 18 (72), 664-667.
- Gluck & Siver (Eds) (1996). **Surveyors of Persian Art: A Documentary Biography of Upham Arthur Pope& Ackerman Phyllis**. Ashiya. Japan:SoPA and Costa Mesa.
- Grigor. Talinn (2007). "Orient oder Rom?" Qajar "Aryan" Architecture and Strzygowski's Art History. **The Art Bulletin**. 89 (3), 562-590.
- Kadoi, Yuka (2016 A). **Arthur Upham Pope and A New Survey of Persian Art**. Leiden: Brill.
- ---------- (2016 B). **The myth-making of the Masjid-i Jami' of Isfahan: Arthur Upham Pope, architectural photographs, and the Persian-Gothic thesis in the 1930s**., London: Routledge.
- Kite, Stephan (2003). South Opposed to East and North': Adrian Stokes and Josef Strzygowski, a Study in the Aesthetics and Historiography of Orientalism, **Art History**, 26 (4), 505-533.
- Marchand, Suzanne L. (1994). The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski. **History and Theory**, 33 (4), 106-130.
- ---------- (2009). **German Orientalism in the Age of Empire**. Washington, DC: Cambridge University Press.
- Marquand, Allan (1910). **Strzygowski and His Theory of Christian Art**. Published online by Cambridge University Press.
- Perkins, J. B. Ward (1949). **The Italian Element in late Roman and Early Christian Architecture**. Cambridge University Press.
- Pope. Arthur Upham (1925). **Research Methods in Muhammadan Art**. The Art Bulletin, 8 (1), 43-49.
- Rizvi, Kishwar (2007). Art History and the Nation: Arthur Upham Pope and the Discourse on "Persian Art" in the Early Twentieth Century. **Muqarnas**, 24, 45-65.
- Society of Antiquaries of London (1931). **Proceedings and List of Members of the Second International Congress of Persian Art.** London: Society of Antiquaries, 23-24
- Strzygowski. Josef (1925). **Perso-Indian landscape in northern art in The Influences of Indian Art**. London: The India Society.
- Troelenberg, Eva-Maria (2013). The Most Important Branch of Muhammadan art: Munich 1910 and the early 20th Century Image of Persian Art. **The Shaping of Persian Art: Collections and Interpretations of the Art of Islamic Iran and Central Asia**, Yuka Kadoi und Iván Szántó (Hg.), Newcastle upon Tyne, 237-253.
- Wharton, Annabel J. (1995). **Refiguring the Post Classical City**. New York: Cambridge University Press.
- URL 1: https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Hripsime_Church. Travis K. Witt (access date: 2022/12/03).
- URL 2: https://itto.org/iran/attraction/992-Firooz-Abad-Fire-Temple. (access date: 2022/12/13).

Received: 2024/01/30
Accepted: 2024/04/08

A Comparative Analysis of the Views of Josef Strzygowski and Arthur Upham Pope on the Historiography of Eastern Art

Mitra Ghaffari* **Amir Maziar**** **Nayer Tahoori*****

Abstract

One of the most important and challenging issues in Orientalists' research about art historiography is to investigate the nature and place of Eastern art in comparison with Western art, and how they interact with each other during different historical periods. Strzygowski and Pope were among the most prominent Western researchers who, in the early 20th century, investigated the evolution of Eastern art, focusing on Iranian art and its interactions with Western art. Considering that the views of these two researchers have had significant effects on Western and Iranian researchers in the field of art history, the recognition and analysis of these views is necessary to examine the evolution of Iranian art historiography. Therefore, in the present article, the views of these two Orientalists regarding the historiography of Eastern art are measured and compared with each other. This research is fundamental and theoretical, and a descriptive-analytical method has been used. Data collection in the current research was based on library research. The findings of this research show that the origin, method and approach as well as the sources used by these two researchers were not the same. The results of this research indicate that Strzygowski and Pope have paid attention to the independent and influential nature of Iranian art in comparison with Western art from two different perspectives. The special feature of Strzygowski's point of view is its emphasis on the influence of the historical flow of Eastern art on the late ancient arts of Western Europe and medieval arts. On the other hand, Pope gives more importance to the examination of oriental art, focusing on Iranian art and emphasizing the formalist aesthetic aspects. Although Pope did not explicitly mention Strzygowski's influence on his opinions, it seems that Strzygowski's racial thoughts as well as his view on the role of immigration in the evolution of art history were the main basis of Pope's view on the superiority of Iranian-Aryan art.

Keywords: Historiography of art, Josef Strzygowski, Arthur Upham Pope, Eastern art, Iranian art

---

* Student of Art studies, Department of Faculty of Civil Engineering Architecture and Art, Islamic Azad University Science and Research Branch, Tehran, Iran. *mitra.ghaffari93@gmail.com*

** Assistant Professor in the philosophy of Art, Department of Faculty of Theories and Art Studies, Art University,Tehran, Iran. *maziar1356@gmail.com*

*** Assistant Professor in the Art studies, Department of Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art ,Islamic Azad University Science and Research Branch, Tehran.Iran. *ntahoori@gmail.com*