

بازنمایی مؤلفه‌های اجتماعی هنرهای ایرانی اسلامی (مفهوم و سنخ‌شناسی هنرهای ایرانی اسلامی تا پیش از فرایند مدرن شدن)

ایمان عرفان‌منش*

چکیده

یکی از ضرورت‌های مفهوم‌پردازی دربارهٔ هنرهای ایرانی اسلامی، توجه به مؤلفه‌های زمینه و بافت اجتماعی تاریخ این هنرهاست. در این مقاله، هنرهای ایرانی اسلامی به آن دسته از هنرهایی اطلاق می‌شود که به‌طور کلی در میان جامعهٔ ایران به‌عنوان هنرهای ایرانی یا جزئی از آن شناخته شده‌اند. از این رو، تلاش شده تا با استفاده از روش مطالعهٔ اسنادی، برخی از مهم‌ترین عناصر اجتماعی نهفته در مفهوم «هنرهای ما» تا قبل از مواجهات جامعه با فرایند مدرن شدن بازنمایی شوند. مفاهیم «کاربرد در زندگی اجتماعی»، توجه هنرمند به «جمع‌گرایی» و اتکا به مؤلفه‌های اجتماعی «فرهنگ و دین» از مهم‌ترین عناصر دخیل در تعریف آثار هنرهای ما تا پیش از مدرن شدن بوده‌اند. همچنین به لحاظ سنخ‌بندی اجتماعی، با استفاده از ملاک‌هایی همچون تقسیم بر مبنای زنانه یا مردانه بودن (جنسیت)، عمومیت مخاطب، وقایع مهم اجتماعی فرهنگی و حمایت‌های اجتماعی نهادهای جامعه، هنرهای ما بررسی شده‌اند. واژگان کلیدی: هنرهای ایرانی اسلامی، هنرهای ما، کاربرد، جمع‌گرایی، فرهنگ و دین.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

طرح مسئله

یکی از مناقشه‌های نظری در جامعه‌شناسی هنر، اثر هنری و معیارهای شناخت یک شیء، به‌عنوان اثر هنری است. ناتالی هینیک این موضوع را مجادله‌انگیزترین بحث در جامعه‌شناسی هنر می‌داند (هینیک، ۱۳۸۷، ص ۱۲۵). در «هنرهای زیبا»^۱ تعریف هنر بر مبنای هنرهای ناب، یکتا و غیرکاربردی آشکار می‌شود. تلاش برای بررسی هنرهای ایرانی بر مبنای معیارهای هنرهای زیبا و مدرن در جامعه‌شناسی هنر، می‌تواند به حاشیه راندن برخی از هنرهای ایرانی و نازل انگاشتن آنها را در پی داشته باشد؛ چراکه شناخت و بررسی هنرهای جامعه ایران تا قبل از تحولات مدرن شدن جامعه، براساس مبانی هنرهای زیبا و مدرن، سنخیتی با تاریخ هنرهای ایرانی اسلامی ندارد. از این‌رو، ضرورت دارد مبانی اجتماعی مفهوم «هنرهای ما» (هنرهای جامعه ایرانی) را با توجه به زمینه تاریخی اجتماعی آن واکاوی شوند. به تعبیر جانت ولف، شرایط و موقعیت خاص هر جامعه است که موقعیت اشکال هنری در آن جامعه را تعیین می‌کند (ولف، ۱۳۶۷، ص ۹۳). همچنین، عنصر زمان می‌تواند به مرور مصداق‌های هنر را در میان افراد یک جامعه تغییر دهد که این موضوع به پویایی روابط در جامعه بازمی‌گردد (ر.ک: باستید، ۱۳۷۴، ص ۱۴۶).

مفهوم «هنرهای ما» برای بیان تقابل ظاهری با «هنرهای دیگران» (غرب و یا شرق) نیست، بلکه برای تعریف جامعه‌شناسانه هنر در بافت تاریخ و فرهنگ جامعه ایران است. به سخن دیگر، ریشه‌های تاریخی اجتماعی که به هنر شدن یک شیء می‌انجامد و معیارها و مؤلفه‌های مفهومی که در نامیدن یک شیء به‌عنوان اثر هنری پدید می‌آیند، مورد توجه قرار می‌گیرند (بری، ۱۹۹۹، ص ۱۳۴-۱۳۵). این مقاله در گام نخست به سه وجه اجتماعی در تعریف هنرهای ایرانی توجه می‌کند:

۱. می‌توان با بررسی تاریخی مفهوم هنر و مصداق‌های آن در ایران به تعریفی جامعه‌شناسانه از هنر دست یافت که در آن برخلاف تعریف‌های مدرن، «کاربردی» بودن را به‌عنوان یکی از ملاک‌ها در تعریف برخی از هنرها وارد می‌کند.^۲ این موضوع به پیوند زندگی اجتماعی و درهم‌تنیدگی آن با هنر بازمی‌گردد. هنرمندی، عموماً حرفه‌ای بوده که با تولید محصولات هنری و فروش آنها، با زندگی عموم مردم رابطه برقرار می‌کرده است؛

1. Fine Arts

۲. از زمان الکساندر گوتلیب بومگارتن و ایمانوئل کانت، هنرها در غرب به دو بخش «هنرهای زیبا» و «هنرهای کاربردی یا مفید» تقسیم شدند. (این تفکیک نخستین بار در سال ۱۷۵۰م، با نوشتن کتاب «زیبایی‌شناسی» بومگارتن در غرب پدید آمد). وجه مشترک کانت و بومگارتن توجه به امر محسوس در تعریف هنر است. به عقیده کانت، به محض وارد شدن قوه خیال به قوه فاهمه و بازی این دو قوه، حکم زیبایی‌شناختی صادر می‌شود. او یکی از ویژگی‌های هنر را بی‌غرضی می‌داند که بر این اساس، هنر به دنبال رفع نیاز نیست. کانت به جهان‌شمول بودن این تعریف از هنر قائل بود (ر.ک: کانت، نقد قوه حکم، ص ۹۹-۱۰۷). وجوه کاربردی بودن و بی‌غرض نبودن هنرهای ایرانی در دستگاه نظری کانت قابل بررسی نیست.

۲. درباره تعریف «هنرمند» در تاریخ هنر مدرن، هنرمند زمانی متولد شد که «هویت فردی» خود را با «امضا» نشان داد. این موضوع برآمده از رابطه و قرابت مدرنیت و فردگرایی است، اما در تاریخ اجتماعی هنر ایرانی، عموماً هنرمند بیش از اینکه بخواهد فردیت خود را در قالب موضوعاتی مانند امضا متبلور سازد، نوعی «هویت جمعی» بر او حاکم بوده است؛^۱

۳. در هنرهای زیبا و مدرن، صورتی از هنر و زیبایی پدید آمده که بیانگر تمایز دین و هنر است (ریخته‌گران، ۱۳۸۰، ص ۱۶۳). این موضوع به اقتضاها و علقه‌های معرفتی تمدن غرب در دوره مدرن (پیدایی رنسانس) بازمی‌گردد؛ به نحوی که با تحولات تدریجی مدرن شدن، تفکیک میان نهادهای اجتماعی آشکار و مستقل شد. در تاریخ اجتماعی «هنرهای ما»، دو مؤلفه مهم فرهنگ ایرانی و دینی حضوری مؤثر داشته‌اند.

در گام دوم، پس از مشخص شدن برخی ابعاد اجتماعی مفهوم هنر در ایران، به این موضوع پرداخته می‌شود که سنخ‌شناسی اجتماعی هنرهای ایرانی اسلامی با چه معیارهایی امکان‌پذیر است. بنابر آنچه گفته شد، دو پرسش اصلی این مقاله عبارت‌اند از: ۱. برخی از ملاک‌های جامعه‌شناسانه برای روشن‌تر کردن مفهوم هنرهای ایرانی اسلامی با توجه به زمینه اجتماعی‌شان کدام‌اند؟ ۲. سنخ‌شناسی هنرهای ما از منظر اجتماعی چه تقسیم‌بندی‌هایی را می‌تواند به همراه داشته باشد؟

مفهوم «هنرهای ما» (هنرهای ایرانی اسلامی)

«هنرهای ما» برای اشاره به هنرهای جامعه ایرانی، به کار می‌رود. این هنرها پیش از ورود اسلام بیشتر متأثر از ارزش‌های فرهنگی ایران باستان و آیین زردشت بودند. با ورود اسلام به ایران، هنرهای ما بر پایه ارزش‌های والای اسلام اعتلا و گسترش یافت. می‌توان هنرهای ما را بر مبنای خاستگاه فرهنگی اجتماعی به دو دسته تقسیم کرد:

۱. برخی از هنرها در جامعه ایران، به وجود آمده و تکامل یافته‌اند. برای مثال، می‌توان به چرخ سفالگری که در هزاره ششم تا چهارم پیش از میلاد در ایران اختراع شد، و یا ابداع برخی از پدیده‌های هنری به‌ویژه در معماری مانند طاق‌های هلالی و گنبد، اشاره کرد (آیت‌اللهی، ۱۳۸۰، ص ۶). همچنین هنرهایی مانند تذهیب حول «قرآن» شکل گرفتند که می‌توان تأثیر هنرمندان ایران را در اشاعه و گسترش آنها دنبال کرد؛

۲. برخی دیگر از هنرها به ایران وارد شده‌اند که یا با تغییر شکل همراه بوده، یا بدون تغییر

۱. بنگرید به: دو وینیو، ۱۳۷۹، ص ۱۲۲.

رواج یافته‌اند؛ یعنی با ورود به جغرافیای فرهنگی هنری ایران، ضمن پذیرفته شدن در میان اجتماع، با تغییر شکل، یا اعتلا همراه شده‌اند. برای مثال، پس از ورود اسلام به ایران، هویت هنر اصیل و پیشین ایرانی حفظ شد و در پاره‌ای از موارد با هنر اسلامی درآمیخت. به‌گونه‌ای که در زمان عباسیان، هنر ایرانی غلبه یافت (حسن، ۱۳۳۰، ص ۳؛ آیت‌اللهی، ۱۳۸۰، ص ۳۰۴-۳۰۵ و مرزبان، ۱۳۸۳، ص ۱۱۸). یا اینکه استاد بهزاد در عصر صفویه، با وارد کردن تکنیک‌های جدید، نقاشی ایران را تقویت کرد (لیمان، ۲۰۰۴، ص ۱۷۲). البته تاریخ اجتماعی هنر شاهد هنرهایی نیز بوده که در جامعه ایران پذیرفته نشده و پس زده شده‌اند. برای مثال، پس از پایان یافتن هلیسیسم اجتماعی فرهنگی در ایران (سلوکیان و اشکانیان)، هنر یونانی نتوانست در دوره‌های بعد باقی بماند و ریشه بدآوند (حسن، ۱۳۳۰، ص ۳۱۹).

در مجموع، با بازخوانی متون هنری می‌توان برخی از مهم‌ترین مصداق‌های هنرهای ایرانی اسلامی را در جدول شماره ۱ خلاصه کرد:

جدول ۱: برخی از مصداق «هنرهای ما»

معماری، حجاری و گچ‌بری	مینیانور	شمایل	میناکاری و آئینه‌کاری
خوش‌نویسی، تذهیب، تشعیر و مرقع	کاشی‌کاری و موزائیک‌کاری	نگارگری و نقاشی	پیکرتراشی و مجسمه‌سازی (ایران باستان)
سفالگری (خزف)	ظروف آبگینه	خاتم‌کاری	ملیله‌کاری، قلم‌زنی و فلزکاری (مفرغ، مس، نقره و طلا)
جواهرسازی سنتی؛ گوهرنشانی و فیروزه‌کوبی	منسوجات، حریربافی و قلم‌کاری‌سازی	حصیربافی و صنایع چوبی	قالی، گلیم، جاجیم، نمد و ترمه‌بافی
منبت و معرق‌کاری	سازسازی: عود، چنگ، تار، سه تار، دهل، تنبک و ریاب	موسیقی‌های محلی و سنتی با دستگاه‌های ایرانی	نمایشی: تعزیه، روحوضی و نقالی

منابع: برای نمونه رک: دیماند، ۱۳۳۶؛ حسن، ۱۳۳۰؛ حقیقت، ۱۳۶۹ و مهرپویا، ۱۳۸۸.

اگر هنر را بتوان بخشی از فرهنگ هر جامعه و تمدن به‌شمار آورد، سیر تحولات فرهنگی هر جامعه در لایه‌های عمیق معرفتی (ارزش‌ها و هنجارها) تا لایه‌های بیرونی فرهنگ (ظواهر و رفتارها) بر هنر نیز تأثیرگذار خواهد بود. مواجهه جامعه ایران با فرایند مدرن شدن و شکل‌گیری گونه‌ای از اندیشه‌های اجتماعی فرهنگی متأثر از این فرایند به‌ویژه در دروان قاجار، در تعریف هنر و فرهنگ جامعه ایران اسلامی آثاری را بر جای گذاشت که صورت نهائی آن را می‌توان در ترویج هنرهای زیبا که برآمده از اقتضاها و علقه‌های معرفتی تمدن غرب در ساحت هنر است، مورد دقت و ملاحظه قرار داد. از نظر منطقی نمی‌توان «هنرهای ما» را با زمینه اجتماعی و معرفتی که دارای

خاستگاهی غیر از بافت اجتماعی فرهنگی ایران بوده، تحلیل و بررسی کرد. بنابراین، در ادامه مقاله تلاش می‌شود به تدریج مؤلفه‌های اجتماعی فرهنگی «هنرهای ما» شناسایی و معرفی شوند.

ملاحظه نظری

برای رسیدن به اهداف و پرسش‌های مقاله، چنین به نظر می‌رسد که می‌توان از دو دسته نظریات برای بحث از وجوه اجتماعی هنرهای ایرانی اسلامی بهره گرفت: ۱. نظریات درباره رابطه هنر، با کاربرد آن در جامعه؛ ۲. نظریات مرتبط با تأثیرپذیری محتوای هنر از مؤلفه‌های فرهنگی اجتماعی و دینی.

روژه باستید، در کتاب هنر و جامعه موضوعی را درباره هنر، نیاز اجتماعی و صنعت بیان کرده است^۱ که بر طبق آن، در بخشی از کار هنرمند، حرفه‌ای وجود دارد که ناظر به ساختن چیزهای معینی است که «اجتماع به آنها نیاز دارد»، یا در هر حال، «اجتماع از آن استفاده می‌کند». از این‌رو، هنرمند سرانجام ناگزیر از آموختن فن و تکنیک است (باستید، ۱۳۷۴، ص ۱۴۰-۱۴۱). در بحث از «هنرهای ما» باید به این موضوع توجه داشت که در فرهنگ ایران، به‌ویژه پس از ورود اسلام، از کلمه «صنعت و حرفه» برای همه هنرهای زیبا و کاربردی به‌طور یکسان استفاده می‌شد که تا اوائل دوران قاجار این تلقی از هنر تداوم داشت و برخلاف تلقی رایج در قرن هجدهم، میان هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی، هیچ تمایزی وجود نداشت. در نتیجه، کلمه هنر در گذشته فرهنگ ایرانی و اسلامی به معنای هنر در قرم هجدهم و پس از آن نبوده است (نصر، ۱۳۸۴، ص ۱۶۶ و موسوی، ۱۳۹۰، ص ۲۳-۲۴). از این‌رو، ناتالی هینیک، از رویکردی در جامعه‌شناسی هنر دفاع می‌کند که می‌توان آثار هنری را به مثابه کنشگران تمام‌عیار زندگی در جامعه بررسی کرد؛ چراکه این آثار واکنش‌هایی را برمی‌انگیزند.^۲ او معتقد است در بررسی آثار هنری همواره باید به گفتمان‌هایی که هنر را همراهی می‌کنند، توجه داشت (هینیک، ۱۳۸۷، ص ۱۳۷-۱۴۱).

جرج زیمل برخی از مبانی معرفت اجتماعی، هنر مدرن را نقد می‌کند و در ادامه ضمن بحث از کاربرد هنر، به بهره‌مندی محتوای هنر از مؤلفه‌های دینی می‌پردازد. او در «فلسفه پول» بیان می‌کند که به جریان افتادن پول در جوامع مدرن تأثیر عمیقی بر شیوه برآوردمان از نسبت موجود میان «چیزها» و «ارزش» آنها داشته است، به نحوی که با نوعی عینیت‌پذیری ارزش‌ها روبه‌رو می‌شویم و این موضوع، دلالت بر طلیعه غلبه جهان‌بینی کمی تمدن غرب دارد.^۳ بر این اساس،

۱. در بحث از پیوند میان هنر و کاربرد، ماکس وبر نیز به نقش «ضرورت‌های اجتماعی» و «نیازهای کاربردی» در تکوین شیوه‌ها و سبک‌های هنری اشاره کرده است. او این موضوع را درباره پیشرفت دو هنر موسیقی و معماری گوتیک نشان داده است (وبر، روش‌شناسی علوم اجتماعی، ص ۶۴-۵۸).

۲. همچنین ر.ک: Barry, Art, Culture, and the Semiotics of Meaning, p 134.

۳. رنه گنون باور دارد اختلاف نگاه کمی و کیفی میان دنیای جدید و سنتی، به حوزه هنر نیز تسری یافته است به گونه‌ای که هنر و فن با غلبه رویکرد کمی دنیای مدرن از یکدیگر جدا شده‌اند (گنون، سیطره کمیّت و علائم آخرالزمان، ص ۶۷۶-۶۷۸). ←

اندیشه بشر از صورت کیفی به صورت کمی گذار کرده است (بودن، ۱۳۸۹، ص ۱۶۴-۱۶۹). در همین راستا، زیمل در مقاله «زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی»، میان هنرهای ظریف و هنرهای کاربردی تمایز قائل می‌شود (فریزی، ۱۳۸۶، ص ۲۴). همچنین او در بحث از رابطه هنر با ساحت فرهنگ و دین بر این باور است که هنر با زندگی انسان‌ها سرشته است؛ به گونه‌ای که در فرهنگ‌های گوناگون به شیوه‌های متفاوت خود را بروز می‌دهد (زیمل، ۱۳۸۸، ص ۱۴۵). همچنین او می‌گوید: دین می‌تواند کلیت محتوای هنر را فارغ از ارائه فرم، ترسیم کند (همان، ص ۱۷۱). در نتیجه جهان‌بینی کمی، تعریف هنر بر مبنای معرفت‌شناسی یونانی - که دوره مدرن از آن متأثر است - ناظر به وجه محسوس و مادی زیبایی است (مددپور، ۱۳۸۳، ص ۳۲۱-۳۲۲؛ آژند، ۱۳۷۴، ص ۴۰ و راووداد، ۱۳۸۲، ص ۱۸-۱۹) اما در مقابل، توجه به ساحت معنا و ارزش‌ها را می‌توان در هنرهای ایرانی اسلامی جستجو کرد. بر این مبنای، هنر صرفاً مشتمل بر وجه محسوس و مادی یک اثر نیست و به وجه فرهنگ غیرمادی نیز مرتبط است (موسوی، ۱۳۹۰، ص ۲۷). متفکران مسلمان نظیر فارابی، ابن سینا و غزالی، عموماً در بحث نظری، هنر را فراتر از صورت و فرم، به محتوای معنایی آن متصل می‌سازند. برای مثال، فارابی هنر را با مفاهیم «تجلی وجود به نحو افضل و برتر (کمال)، چه در وجه محسوس و مادی و چه غیرمادی» تعریف می‌کند (مفتونی، ۱۳۹۰، ص ۷۲-۷۳).

ملاحظه روش‌شناختی

اینک، تلاش می‌شود تا برای پاسخی اجمالی به پرسش‌های مقاله، با استفاده از روش اسنادی و بازخوانی متون، به استخراج مفاهیم کلیدی و طبقه‌بندی «هنرهای ما» از منظر اجتماعی پرداخته شود. روش اسنادی، یعنی تحلیل آن دسته از اسنادی که شامل اطلاعات درباره پدیده‌ها یا موضوعاتی است که ما قصد مطالعه آنها را داریم (بیلی، ۱۹۹۴). با استفاده از این روش، امکان کاوش تفسیری پیرامون دیدگاه‌های اجتماعی پیشین میسر می‌شود (دایمون و هالووی، ۲۰۰۵، ص ۲۱۷). روش تحقیق اسنادی برای بررسی دیدگاه‌ها، نقد نظری، جمع‌آوری آرای نظریه‌پردازان اجتماعی، مقایسه تطبیقی رویکرد نظریه‌پردازان و بازنمایی رویکرد نظری مکاتب و پارادایم‌ها مناسب است. کشف، استخراج و طبقه‌بندی موضوعات، تکنیک‌های روش اسنادی را تشکیل می‌دهد (مک کالج، ۲۰۰۵؛ پرپور، ۲۰۰۳؛ احمد، ۲۰۱۰ و کوپر، ۱۳۸۵).

→ او از این راه با تعریف هنر مدرن مخالفت می‌کند. همچنین مارتین هایدگر چنین بیان می‌کند: زمانی techné فقط نام تکنولوژی نبود، بلکه در آن زمان امر، زیبا نیز تلقی می‌شد. او معتقد است علوم طبیعی نوین، اساسی فن‌شناختی را به دنبال آورده‌اند که منطق ابزاری خود را بر ساحت‌های مختلف وجودی و اجتماعی انسان تحمیل کرده است (Heidegger, pp. 287-294). برای آگاهی بیشتر ر.ک: الیوت و ترنر، برداشت‌هایی در نظریه اجتماعی معاصر، ص ۳۲ و مددپور، آشنایی با آرای متفکران درباره هنر، ص ۳۱۹.

برای رسیدن به هدف مقاله، یعنی بازنمایی مؤلفه‌های اجتماعی هنرهای اسلامی ایرانی (هنرهای ما)، در ادامه محورهای ذیل دنبال خواهند شد:

۱. مفهوم‌شناسی هنرهای ما: بازنمایی مفاهیم کلیدی از منظر جامعه‌شناختی؛

۱-۱. تجلی هنر در زندگی اجتماعی؛

۲-۱. هنرمند، بازتاب هویت جمعی؛

۳-۱. نقش مؤلفه‌های دینی و فرهنگی بر هنر و هنرمند ایرانی؛

۲. رویکردی جامعه‌شناختی به سنخ‌شناسی هنرهای ما.

۱. مفهوم‌شناسی هنرهای ما: بازنمایی مفاهیم کلیدی از منظر جامعه‌شناختی

۱-۱. تجلی هنر در زندگی اجتماعی^۱

برای ورود به بحث از رابطه هنر و کاربرد آن در متن زندگی اجتماعی ایرانیان، اشاره‌ای به «واژه» هنر، بی‌ارتباط با «مفهوم و معنا»ی اجتماعی آن نیست. واژه هنر، اصل و ریشه‌ای کاملاً ایرانی دارد و برخلاف واژه‌های فن و صنعت که ترجمه عربی «techne» در یونانی‌اند، هنر (hunar) مرکب از دو واژه «هو» (به معنای خوب، نیک، زیبا و پسندیده) و «نر» (به معنای دلیر و دلور) است که به لحاظ معنایی، گستره وسیعی را دربرمی‌گیرد؛ به گونه‌ای که در گذشته تاریخی زبان فارسی، همه زیبایی‌ها و صفات نیکو را دربرمی‌گرفته است (مددپور، ۱۳۸۳، ص ۳۸۱؛ بلخاری قهی، ۱۳۹۰، ۴۹-۵۶). در ایران باستان، پدیده هنر از دیگر پدیده‌های اجتماعی جدا نبود؛ زیرا اساساً هنر از دیگر فعالیت‌های مادی، تولیدی و اجتماعی جدایی‌ناپذیر بود (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹، ص ۱۳). با ورود اسلام به ایران و تأکید اسلام بر اینکه هنر و هنرمندی متضمن برترین فضیلت‌هاست، باور پیشین ایرانیان از هنر مستحکم‌تر شد و در دوره‌های بعد تداوم یافت (ملاصالحی، ۱۳۷۸، ص ۶۴؛ نصر، ۱۳۸۴، ص ۳۱۶-۳۱۷؛ پوپ، ۱۹۷۶، ص ۳). بنابراین، مفهوم «هنرهای زیبا» تا پیش از فرایند تحولات مدرن شدن جامعه ایران معنا نداشت؛ زیرا هنر با زندگی روزمره و وسائل زندگی پیوند خورده بود^۲ و بیشتر آنچه که ساخته می‌شد، هنری نیز تلقی می‌شد (محدثی، ۱۳۷۶، ص ۲۶۶-۲۶۷؛ حسن،^۳ ۱۳۳۰، ص ۳۱۳). از این‌رو، با استفاده از نظر باستید که پیشتر به آن

۱. ذکر این نکته ضروری است که باید میان «کاربرد» و «کارکرد» تفاوت قائل شد. هر اثر هنری فارغ از کاربردی بودن یا نبودن، دارای کارکرد است. برخی کارکرد آن را برانگیختن حس زیبایی و لطافت روحی در انسان می‌دانند و برخی کارکردهای غیرذوقی و حسی (برای مثال، کارکرد سیاسی و اجتماعی) را نیز برای آن مطرح کرده‌اند که موضوع مورد بحث این مقاله نیست (ر.ک: موسوی، حکمت هنر، ص ۳۹-۴۳).

۲. پوپ (۱۲۵۹-۱۳۴۸ش)، پژوهشگر آمریکایی و متخصص در حوزه مطالعاتی هنر و تاریخ ایران، درباره هنر ایرانی گفته است که ایران به واسطه هنرهای تزئینی گوناگون و درخشان خود شهرت جهانی دارد و هنر ایران بزرگ‌ترین سرمایه این کشور است (پوپ، هنر ایران در گذشته و آینده، ص ۱۳).

۳. چاپ جدید: حسن (۱۳۸۸)، هنر ایران در روزگار اسلامی، ترجمه محمد ابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر؛ با وجود در اختیار داشتن هر دو کتاب (چاپ ۱۳۳۰ و ۱۳۸۸)، در این مقاله، از چاپ قدیم استفاده شده است. ←

اشاره شد، در فرهنگ ایرانی - به‌ویژه پس از ورود اسلام - نمی‌توان میان برخی هنرها با هنرهای صناعی تفاوتی قائل شد زیرا هر دو ممزوج در دیگری بودند (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹، ص ۱۳۳-۱۳۴؛ مهرپویا، ۱۳۸۸، ص ۴۶).

جدول ۲: هنرهای دستی ایران از نگاه معاونت صنایع دستی و هنرهای سنتی

منجوق‌دوزی	منبت چوب	میناکاری	مهله‌سازی
ملیله‌سازی	ملیله‌دوزی	موج‌بافی	متن‌دوزی
مشبک سنگ	مشبک چوب	مشبک فلز	مشبک‌دوزی
معرق چرم	معرق چوب	معرق منبت چوب	معرق شیشه
مفرش	مَسند	مضاعف‌دوزی	معرق سنگ
مقمان‌دوزی	مسگری	مقرنس‌کاری	مُحزق
مقتعه‌بافی	مصنوعات چرمی	مغزی‌دوزی	مداخله‌بافی
مرورابدبافی	مرصع‌کاری	مرصع‌دوزی	مُرورابافی
مجری‌سازی	مخمل‌بافی	ماشته‌بافی	مَزس‌بافی
... (سایر)	شرابه‌دوزی	متکازین‌بافی	مجسمه مومی

منبع: www.handicrafts.ir

باید به این موضوع توجه داشت که به‌طور عام هنر ایرانی به میزانی که در میان افراد جامعه عمومیت می‌یافته، به مفهوم فن و کالای کاربردی نزدیک‌تر می‌شده است، اما در چنین شرایطی نیز نمی‌توان این‌گونه پنداشت که لزوماً از زیبایی آن اثر به دلیل کاربردی بودن‌اش کاسته شده است. بنابراین برای تفکیک «هنرهای ما» بر مبنای کاربردی بودن در زندگی اجتماعی، می‌توان طیفی از آثار را درجه‌بندی کرد؛ به نحوی که برخی آثار کاربردی‌تر و برخی بیشتر جنبه تزئینی دارند. هرقدر یک اثر کاربردی‌تر بود، بیشتر به صنعت (فن) نزدیک می‌شد و هرقدر که کاربرد کمتری پیدا می‌کرد، تزئینی‌تر تلقی می‌شد.

جدول ۳: تقسیم‌بندی و تمایز مفهومی «هنرهای ما» براساس کاربرد

←			→ نوع آثار «هنرهای ما»
اثر هنری نزدیک به صنعت	اثر هنری کاربردی	اثر هنری محض	ویژگی
عمومیت بیشتر زینتی تلقی نشدن کاربردی‌تر	عمومیت متوسط کمتر زینتی بودن کاربردی	عمومیت کمتر تزئینی تلقی شدن اثر بدون کاربرد (و یا کاربرد بسیار محدود)	
لباس‌ها، سفال و قالی	معماری	آینه‌کاری و منبت‌کاری	مصادق

→ نکته قابل تأمل آن است که عنوان عربی کتاب الفنون الإيرانية فی العصر الاسلامی است که چاپ قدیم، «الفنون» را «صنایع» و چاپ جدید «الفنون» را به «هنر» ترجمه کرده است.

از همین بحث می‌توان دو دسته از مخاطبان «هنرهای ما» را از یکدیگر تفکیک کرد: ۱. هنرهایی که از ابتدا نزد دربار، یا دیگر حامیان آن بودند؛ ۲. هنرهایی که به شدت با مفهوم صنعت (هنر دستی) پیوند داشته و در میان عموم طبقات جامعه رایج بودند، اما طبیعتاً با گذشت زمان و با ایجاد صنایع جدید، از اقبال مردم به آنها کاسته شده است. بر این اساس، آن دسته از «هنرهای ما» که به مرور زمان از انحصار نهادی همچون سیاست (دربار) خارج شدند، بیشتر وجه تزینی خود را حفظ کردند و آن دسته از هنرهایی که از همان آغاز عموماً در دسترس دیگر طبقات جامعه بودند، بیشتر به فن و جنبه کاربردی نزدیک شدند. امتزاج و به هم پیوستگی دو مفهوم هنر و صنعت دستی در ایران، باعث شده است تا پس از فرایند مدرن شدن، با ورود صنایع جدیدی که با منطق تجاری همراهاند، خواه ناخواه بخشی از «هنرهای ما» در حاشیه قرار گیرند، یا سنتی (صنایع دستی) محسوب شوند. آن دسته از «هنرهای ما» که از ابتدا به صنعت نزدیک بوده‌اند، به مرور زمان با توسعه و تنوع صنایع، مشمول این موضوع شده‌اند.

۱-۲. هنرمند، بازتاب هویت جمعی

پس از تحولات رنسانس در اروپا، تحت تأثیر معرفت یونانی، عموماً برای هنر تلقی شدن یک اثر، نقش «هویت فردی هنرمند» اهمیت پیدا کرد (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹، ص ۱۴۰) چراکه هنرمند در تحولات رنسانس با «امضا» متولد شد. این موضوع، ناظر به چرخش توجه از «اثر»، به «شخص» هنرمند بود (هینیک، ۱۳۸۷، ص ۱۲۴-۱۲۷). ریشه این مسئله را باید در تحولات معرفت‌شناختی و انسان‌شناختی تمدن غرب دنبال کرد؛ زیرا «فردگرایی» پیوند نزدیکی با تحولات آغازین مدرنیته، مانند پروتستانتیسم و روشنگری (عصر نقره‌ای رنسانس) داشته است. از این رو، رابطه مستقیمی میان امضا و فردگرایی وجود دارد.

اهمیت روابط خویشاوندی و قومی در تاریخ اجتماعی ایران بیانگر شکل‌گیری هویت فردی در سایه هویت جمعی است.^۱ همچنین از تأثیرهای ورود اسلام به ایران در زمینه هنر، اعتبار بخشیدن به این موضوع است که زیبایی متجلی از ذات الهی بوده و همه زیبایی‌ها به او بازمی‌گردند؛ بر این اساس، از تظاهر و نمایش مستقیم فردیت هنرمند در اثر هنری کاسته شده است (یعنی نازل انگاشتن تأثیر «فردی» شان در خلق آثار هنری).^۲ دلیل نامعلوم بودن بسیاری از شخصیت‌های هنری و سازندگان آثار هنری در ایران (به‌ویژه پس از اسلام) را می‌توان در چند دلیل بررسی کرد:

۱. غلبه روحیه جمع‌گرایی و هویت جمعی در مردم ایران که بروز هویت فردی برای هنرمند را

۱. ر.ک: آزاد ارمکی، جامعه‌شناسی فرهنگ، ص ۱۸۲-۱۹۸.

۲. ر.ک: ریخته‌گران، هنر، زیبایی، تفکر، ص ۱۶۳-۱۶۴.

لازم نمی‌ساخته است. دلیل نادر بودن پدیده «امضا» در میان هنرمندان ایرانی، پیروی بیشتر هنرمندان و صنعتگران از یک الگو و سبک مشخص جمعی بوده است. البته نباید پدیده امضا، یا ثبت اسم هنرمند را در تنافی با غلبه هویت جمعی دانست؛ تاریخ هنر شاهد باقی ماندن نام شماری از هنرمندان نظیر «باربد»، موسیقی‌دان دربار ساسانی، یا «بهزاد» در دوره صفویه نیز هست. بنابراین، در اینجا مسئله پیرامون عمومیت این موضوع است و نبودن اقتضا و علاقه اجتماعی و معرفتی برای ثبت اثر به نام هنرمندی خاص نیز شایسته توجه است؛

۲. در هنرهایی که برای طبقات بالایی اجتماعی، یعنی دربار، یا ثروتمندان ساخته می‌شد (معماری خانه‌ها و عمارت‌ها)، هنرمند کم‌تر اجازه ثبت نشان و اثری از خود پیدا می‌کرد؛ زیرا اشراف با این اقدام خود، اعلام می‌کردند که تمام شهرت و اهمیت اثر هنری به دلیل هزینه مالی متعلق به آنهاست (حسن، ۱۳۳۰، ص ۳۱۵-۳۱۷). از این رو، فارغ از غلبه هویت جمع‌گرایی، مسئله «امکان» بروز و ظهور هویت فردی نیز مطرح است. برای نمونه، تا اواخر سده نهم قمری، بیشتر نگاره‌های ایرانی فاقد امضا و به ندرت به هنرمندی منتسب بودند، اما پس از این دوره، نگارگران به تدریج آثارشان را امضا کردند. برای مثال، در مقاطعی از قرن‌های هشتم و نهم هجری که در شیراز نقاشی به منظور اهداف تجاری تولید شد، امضا نیز برای مشخص بودن صاحب اثر تجلی یافت (برخی از این نقاشی‌ها با نام «فرهاد» امضا شده‌اند). (عدل، ۱۳۷۹، ص ۴۱) به‌طور دقیق‌تر، پس از زوال نظام کتابخانه‌های سلطنتی و رشد اقتصاد هنر، نام هنرمندان به مثابه اعتبار هنری اثر، وارد آثار شد (کن بای، ۱۳۸۲، ص ۱۳). این موضوع به دلیل حمایتی است که یک سلسله یا خاندان (جمع) از هنرمند انجام می‌داد و از این رو، تا زمانی که آن حمایت وجود داشت، هنرمند ضرورتی برای بروز خود احساس نمی‌کرد.

۱-۳. نقش مؤلفه‌های دینی و فرهنگی بر هنر و هنرمند ایرانی

یکی دیگر از ویژگی‌های جامعه‌شناختی «هنرهای ما» تجلی مؤلفه‌های فرهنگی و دینی است. برخلاف رویکرد کانتی در بی‌غرض بودن آثار هنری، دوسویگی و اتصال عناصر فرهنگی و دینی با «هنرهای ما» از مواردی هستند که عموماً در هنرهای مختلفی قابل شناسایی‌اند (پوپ، ۱۹۷۶، ص ۲؛ لیمان، ۲۰۰۴، ص ۱۲). به تعبیر باستید دین، جهت‌دهی و سمت و سورا برای هنر مشخص می‌کند (باستید، ۱۳۷۴، ص ۱۸۹). دین از مجرای جامعه، بر «هنرهای ما» به چند طریق تأثیر گذاشته است:^۱

۱. باید میان هنرهای عربی در زمان ظهور اسلام و هنرهای برآمده از اسلام تفکیک قائل شد. هنرهای عربی ترکیبی از هنرهای برآمده از فرهنگ اعراب، در مواردی به همراه امتزاج با هنر اسلامی هستند؛ اما هنرهای اسلامی مشتعل بر آن دسته از هنرهایی است که با جهت‌گیری از توصیه‌های کلی اسلام برای قلمرو هنر، پدید آمده‌اند. این توصیه‌ها، ←

الف) ایجاد انگیزه برای هنرمند: تسری اعتقادهای دینی در جامعه ایرانی، یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های کنش و خلق اثر هنری برای هنرمندان بوده است. قرار دادن هدف برای هنرمند در انجام برخی هنرها، به‌ویژه هنرهای حول کتاب (قرآن)، مثل تذهیب و همچنین ابنیه مذهبی یکی از آثار دین بر هنر است. برخی از نفیس‌ترین فرش‌های ایرانی برای مساجد و آرامگاه امامان و امام‌زادگان بافته شده‌اند (پرایس، ۱۳۴۷، ص ۱۵۷) بدون اینکه به سفارش دربار یا مذهب بوده باشند؛

ب) محتوای هنر: پیش و پس از ورود اسلام، دین و باورهای مذهبی، از موضوعاتی هستند که در برخی از «هنرهای ما» تجلی یافته‌اند. در طرح‌های ایران باستان، توجه به مضمون‌های دینی و اعتقادی (متأثر از آیین زردشت) در پیکرها و حجاری‌های سنگی کاملاً مشهودند.^۱ همچنین آن دسته از «هنرهای ما» که متأثر از اسلام بوده‌اند، به شدت با ارزش‌های اسلامی پیوند خورده (ر.ک: ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹، ص ۱۴۱؛ پوپ، ۱۹۷۶، ص ۴۹) و در سایه دین تنظیم و تنسيق شده‌اند؛ چراکه از منظر اسلام نوعی انطباق میان هستی‌شناسی و زیبایی‌شناسی وجود دارد (ملا صالحی، ۱۳۷۸، ص ۶۴؛ موسوی، ۱۳۹۰، ص ۳۲). برای مثال، خطوط و نقش‌های اسلیمی^۲ فاقد تجسیم انسان و عالم مادی بوده و با ترسیم گل‌های بالارونده حالتی استعلائی را پدید آورده‌اند. از این منظر، هنر به لحاظ صورت و اسلوب متأثر از عناصر فرهنگی اجتماعی است و همان‌گونه که زیمل مطرح کرده، به لحاظ محتوایی از آموزه‌های دینی تأثیر گرفته است.^۳

همچنین، به‌رغم توجه دربار به انواع موسیقی (از جمله موسیقی همراه با رقص و طرب)، دین اسلام محدوده‌ای را برای آن ترسیم کرده است و این به معنای تحریم همه انواع هنر موسیقی نیست^۴ (محدثی، ۱۳۷۶، ص ۱۹۲-۱۹۸). فارابی موسیقی را به دو دسته نیکو و پلید تقسیم می‌کند و حد و مرز آن را هدایت یا عدم هدایت تعقل، افکار و افعال به سمت سعادت می‌داند (مفتونی، ۱۳۹۰، ص ۵۹-۶۰؛ لیمان، ۲۰۰۴، ص ۱۰۵-۱۰۶). همچنین تحریم کشیدن نقاشی صورت‌های انسانی باعث شده که در عین محدود شدن، نوعی «محدودیت مثبت» را برای هنرمندان و نقاشان ایرانی پدید آورد؛ به این معنی که آنها را به سمت ایده‌های جدیدتری در کشیدن سوق داده که به ایجاد روش‌ها و سبک‌های جدیدی نیز منجر شده است (محدثی، ۱۳۷۶، ص ۳۰۲ و حسن، ۱۳۳۰، ص ۳۱۷). باستید نیز به پیامد مثبت این محدودیت درباره دیدگاه قرآن به

→ قابلیت پذیرش در فرهنگ‌های مختلف را دارند؛ از این رو، هنر اسلامی را نمی‌توان محدود به جغرافیا، فرهنگ و مکانی خاص قلمداد کرد (ر.ک: Leaman, Islamic aesthetics, pp. 11-15).

۱. ر.ک: مرزبان، خلاصه تاریخ هنر، ص ۳۱.

2. Arabesque

۴. بنگرید به: بیضایی، نمایش در ایران، ص ۱۳-۱۴.

۳. ر.ک: موسوی، حکمت هنر، ص ۸۲.

برخی از هنرها اشاره کرده است (ر.ک: باستید، ۱۳۷۴، ص ۱۸۹-۱۹۰). غلبه نیافتن اصول زیبایی‌شناسی بر احکام مذهبی یکی از نتایج این موضوع است (آژند، ۱۳۷۴، ص ۸۹):

(ج) توجه به مخاطب هنرها: توجه دادن به هنرهایی که بیشتر مردم جامعه می‌توانند مخاطب آن قرار گیرند، از دیگر تأثیرهای مهم اجتماعی دین بر هنر محسوب می‌شود. برای مثال، توجه کردن به هنرهای مربوط به مساجد و اماکن مذهبی (بقاع متبرکه) که مخاطب بیشتری دارند. کاخ سلجوقی قرن هاست که ناپدید شده، اما مسجد جمعه سلجوقی هنوز پایدار بوده و حتی نقشه آن پایه‌ای برای ساختمان مساجد دیگر ایران قرار گرفته است (پرایس، ۱۳۴۷، ص ۵۸). برخی بر این باورند که عالی‌ترین هنر ایرانی به معنی حقیقی هنر، معماری بوده است^۱ (نصر، ۱۳۸۴، ص ۱۶۳؛ حسن، ۱۳۳۰، ص ۴۱ و گذار، ۱۳۴۵، ص ۱۳۴). باستید، هنر معماری را به مثابه تلاقی دو نهاد هنر و دین می‌داند (باستید، ۱۳۷۴، ص ۱۸۴).^۲ پس از ورود اسلام به ایران، به دلیل کارکردهای متنوع اجتماعی، سیاسی و مذهبی مسجد، هنرمندان ایرانی اهمیت بسیاری را برای معماری مساجد قائل بودند (هوکر، ۱۳۸۶، ص ۴۸؛ آیت‌اللهی، ۱۳۸۰، ص ۲۰۱؛ بلخاری قهی، ۱۳۹۰، ص ۲۴۹-۲۷۳). آندره گذار^۳ پس از بررسی معماری ایرانی، اذعان می‌کند که اصل مهم در هنر معماری یک ملت، «روح اجتماعی» آن ملت است (گذار، ۱۳۴۵، ص ۳۴۴). همچنین هنرهایی را می‌توان نام برد که اساساً در میان طبقات بالا (دربار و اشراف) رواج داشتند. برای مثال، ساخت جام‌های نقره و طلا پس از ورود اسلام به ایران، به دستور طبقه اشراف ایرانی برای مصرف خود، همچنان ادامه یافت تا جایی که هنر نقره و طلائشان (نقره و طلاکاری) بر روی مصنوعات فلزی در قرن‌های پنجم و ششم هجری در ایران به اوج رسیدند. این در حالی بود که قشرهای دیگر جامعه (اکثریت) به‌ویژه قشر مذهبی، آن را تحریم کردند (عدل، ۱۳۷۹، ص ۱۹۵).

فرهنگ هر جامعه از سوی افراد معنادار می‌شود و این معنا به وجه مادی فرهنگ (مانند آثار هنری) نیز تجلی می‌یابد. زیمل نیز به رابطه فرهنگ ذهنی و عینی در جامعه اشاره کرده است (فریزی، ۱۳۸۶، ص ۲۵-۲۸؛ ریتزر، ۱۳۸۹، ص ۱۰۴-۱۰۵). بررسی معنای آثار هنری، بنیانی معرفت‌شناسانه را پدید می‌آورد (بری، ۱۹۹۹، ص XI). معنادهی افراد یک جامعه به مؤلفه‌های فرهنگ، بر محتوای آثار تأثیرگذار است. اندیشه‌ها و ارزش‌های هنرمند که خود به صورت اجتماعی شکل گرفته‌اند، از طریق قراردادهای فرهنگی (مانند سبک‌ها) منتقل می‌شوند (ولف، ۱۳۶۷، ص ۸۳). یکی از وجوه

۱. شاید بتوان گفت که اگر در اروپا هنر نقاشی از مهم‌ترین هنرهاست، در مقابل در ایران معماری و طراحی هنری به کار رفته در بناها از اهمیت والایی برخوردار است (حسن، صنایع ایران بعد از اسلام، ص ۳۲۲).

۲. همچنین بنگرید به: محلثی، هنر در قلمرو مکتب، ص ۳۳۳.

۳. گذار (۱۸۸۱-۱۹۶۵م)، پژوهشگر فرانسوی در زمینه هنر و باستان‌شناسی است که در دوره پهلوی فعالیت‌های مهم پژوهشی و آموزشی مهمی را برعهده داشت و از بنیان‌گذاران و اساتید دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران بود.

«هنرهای ما» که از معنای فرهنگی برآمده، «نقش مایه‌ها» است (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۵، ص ۲). این نقش مایه‌ها را می‌توان در هنرهای نقاشی، ظروف و پوشاک ملاحظه کرد.^۱ همچنین برخی هنرهای دینی از فرهنگ ایرانی ملهم بوده‌اند. تعزیه نیز برخی عناصر خود را از نمایش سوگواری مرگ سیاوش و شاهنامه الهام گرفته است (بیضایی، ۱۳۸۵، ص ۵۵).

بنابراین، «هنرهای ما» قابلیت جذب و واکنش مناسب در قبال ورود هنرهای دیگران را داشته است. بسیاری از عناصر محتوایی نهفته در «هنرهای ما» برخاسته از پذیرش عمومی آن در جامعه‌اند. در زمان هلنیسم اجتماعی فرهنگی سلوکیان، هنر یونانی با اعمال فرهنگ‌سازی از بالا (طبقه حاکم) تفوق یافت، اما پس از گذشت این دوران، عناصر فرهنگی اصیل ایرانی بار دیگر احیا شدند (حقیقت، ۱۳۶۹، ص ۱۵۸-۱۶۳؛ مرزبان، ۱۳۸۳، ص ۳۴). این تحول در نوع منسوجات و سبک‌های تزئین آن در آثار متعدد به‌جای مانده، آشکار است (کلانتری، ۱۳۸۳، ص ۵۴). هینیک، در بحث از واکنش‌هایی که افراد جامعه به هنرهای متفاوت و گفتمان حول آنها نشان می‌دهند، این موضوع را نشان داده است. بر این اساس، هنر به مثابه کنشگری است که مخاطبان با آن ارتباط برقرار می‌کنند.

۲. رویکردی جامعه‌شناختی به سنخ‌شناسی هنرهای ما

تاکنون فارغ از نگاه اجتماعی، تقسیم‌بندی‌های بسیاری برای طبقه‌بندی «هنرهای ما» به کار رفته است. برای مثال، هنرها برحسب مکتب آن (نقاشی هرات، تبریز و بغداد)، هنرها برحسب صورت و شکل بروز آنها (تجسمی، نمایشی و موسیقایی) و نظایر آن. اما با فاصله گرفتن از طبقه‌بندی‌های مرسوم هنری، می‌توان برای سنخ‌بندی «هنرهای ما» از منظر جامعه‌شناختی، از ملاک‌های گوناگونی در سطوح خرد، میانه و کلان بهره جست: تقسیم بر مبنای زنانه یا مردانه بودن (جنسیت)، عمومیت مخاطب، وقایع مهم اجتماعی فرهنگی، حمایت‌های اجتماعی نهادهای جامعه. ملاک اول در سطح خرد، ملاک دوم در سطح میانه و ملاک‌های سوم و چهارم در سطح کلان جای دارند. در ادامه، ضمن معرفی اجمالی این سنخ‌بندی‌ها، با استعانت از ملاک چهارم (یعنی حمایت اجتماعی نهادهای جامعه) «هنرهای ما» با ارائه برخی شواهد تاریخی بررسی خواهد شد.

الف) بر مبنای زنانه یا مردانه بودن (جنسیت): با نگاهی به تاریخ اجتماعی هنر می‌توان سفالگری، یا قالی‌بافی را به‌عنوان مصداق‌هایی از هنرهایی که زنان در آن نقش مهمی ایفا کرده‌اند،

۱. ر.ک: متین، پوشاک ایرانیان، ص ۳۳.

در این میان، ویژگی‌های اقلیمی و جغرافیایی نیز در «هنرهای ما» تأثیرگذار بوده‌اند. برای نمونه، هنرمندان ایرانی خواستار نگاشتن نقش‌های ریز و باریک قالی، کاشی و جامه و جای دادن آنها در زمینه‌ای از درخت، گل و باغ بودند که آن را در سرزمین خشک ایران مغتنم می‌داشتند (پرایس، تاریخ هنر اسلامی، ص ۳۷؛ نصر، جوان مسلمان و دنیای متجدد، ص ۱۶۴-۱۶۵).

معرفی کرد.^۱ البته در این باره باید به ساختار اجتماعی و تقسیم کار خانگی در جامعه ایرانی توجه کرد. تقسیم کار داخلی (زنان) و خارجی (مردان) یکی از دلایل تأثیرگذار در رواج هنرها بر مبنای جنسیت است. بر این اساس، از آنجا که معماری نیازمند حضور هنرمند در محافل عمومی و کار مداوم در عرصه بیرونی بوده، عموماً هنری مردانه بوده است. البته معیار زنانه و مردانه بودن هنرها، به معنای اختصاص برخی هنرها به زنان، یا مردان نیست؛ بلکه بیشتر شواهد تاریخ اجتماعی هنر بیانگر عمومیت آنها در میان زنان یا مردان است؛

ب) بر مبنای عمومیت مخاطب: هنرهای نزد دربار یا نهاد سیاسی در تاریخ اجتماعی ایران، در برابر هنرهای رایج تر در میان همه مردم و بر این مبنای تقسیم شده‌اند. دربار همواره برای هنر مجسمه‌سازی، معماری، طلاکاری و مانند اینها، زمان و هزینه بسیاری را صرف می‌کرد. در عوض، هنرهای کاربردی تر در میان مردم رواج بیشتری داشت. برخی هنرها مانند نقاشی به دلیل حمایت دربار، ریشه‌ای درباری و به تبع به طبقه بالای جامعه تعلق داشته‌اند. حتی پس از عمومیت نقاشی، این هنر در میان مخاطبان خاص تداوم می‌یابد. برای نمونه، در اواخر سده یازدهم قمری، مسافران خارجی نظیر انگلبرت کمپفر^۲ سفارش نقاشی‌هایی را به نقاشان اصفهان می‌دادند (کن بای، ۱۳۸۲، ص ۱۱۵). همچنین در مواردی می‌توان شاهد ارتباط میان نوع سبک‌های هنری مختلف برای طبقات گوناگون در جامعه ایران بود. برای مثال، سبک هنری که در پارچه‌ها و منسوجات ساسانیان وجود داشته، برای هر طبقه اجتماعی متفاوت بوده که به دوره‌های بعد از خود نیز منتقل شده است (متین، ۱۳۸۳، ص ۲۷)؛

ج) بر مبنای وقایع اجتماعی فرهنگی: ایجاد یا تغییر برخی هنرها همسو با تحولات و تغییرات اجتماعی در جامعه است.^۳ برای مثال، ورود اسلام به ایران، یکی از مهم‌ترین وقایع اجتماعی فرهنگی است که با خود هنرهایی را پدید آورد. بر این اساس، می‌توان هنرهای ایرانی را به هنرهای پیش از ورود اسلام به ایران و هنرهای پس از ورود آن تقسیم کرد. افزون بر این، تغییرات سلسله‌ها و مناسبات سیاسی نیز بر تقسیم‌بندی هنر تأثیر گذاشته‌اند. نمونه دیگر از تحولات اجتماعی فرهنگی، گرایش‌های تدریجی به شهرنشینی و کاسته شدن از پراکندگی جغرافیایی است که این رخداد مهم در تاریخ اجتماعی ایران، از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری هنر نمایش بوده است (بیضایی، ۱۳۸۵، ص ۲۲-۲۳)؛

د) بر مبنای حمایت اجتماعی نهادهای جامعه: هینیک معتقد است مسئله حامیان هنر، یک مدخل

۱. باستید نیز به نقل از موریس لینهارت، سفالگری را یکی از هنرهای زنان در اقوام کاناک برشمرده است (ر.ک: باستید، هنر و جامعه، ص ۱۷۱-۱۷۲ و ۱۷۶).

۲. انگلبرت کمپفر (۱۶۵۱-۱۷۱۶م)، پزشک و زیست‌شناس آلمانی که در میان سال‌های ۱۶۸۴ تا ۱۶۸۸م، به ایران سفر کرده و سفرنامه او منتشر شده است.
۳. ر.ک: دو وینیو، ۱۳۷۹، ص ۱۷.

ممتاز در تاریخ اجتماعی هنر است؛ چراکه طرح تبیینی را با فشارهای بیرونی تأثیرگذار بر هنرمندان پیوند می‌دهد (هینیک، ۱۳۸۷، ص ۴۶). دو نهاد مهم در جامعه ایران دین و سیاست هستند.

اهتمام و توجه خاندان‌های سلطنتی و زمامداران در رشد هنر و صنایع ایرانی نقش مهمی داشته (حسن، ۱۳۳۰، ص ۸) تا جایی که از بزرگ‌ترین عوامل برای پیشرفت و ترقی سبک‌های هنری و فنون، حمایت نهاد سیاسی بوده است. پادشاهان ایرانی امکان هنرنمایی، مخارج هنری و مواد عالی را برای هنرمندان فراهم می‌آوردند. حتی گفته می‌شود لازمه تثبیت قدرت و خدمت یک شاه در ایران، ایجاد آثار بزرگ و مهم هنری در دوره او بوده است (پوپ، ۱۳۵۵، ص ۲۹-۳۰). به همین دلیل در تمدن‌های گذشته، از جمله دلانلی که فاتحان در جنگ‌ها آثار هنری ملت‌های مغلوب را نابود می‌ساختند، از میان بردن خاطره قدرت و عظمت اجتماعی آنها بوده است (شاهرودی، ۱۳۸۴، ص ۱۷۱-۱۷۲). از این رو، هم نهاد سیاست به برخی از هنرها مشروعیت می‌بخشید و هم خود در سایه حمایت از آنها، اعتبار کسب می‌کرد. برخی حکومت‌های ایرانی برای ایجاد آثار هنری و برپایی صنایع، صنعتگران ماهر را از مناطق دیگر فرامی‌خواندند. برای مثال، بهزاد به دعوت شاه اسماعیل صفوی از هرات به تبریز آمد و شاه او را به ریاست کتابخانه سلطنتی و سرپرستی نقاشان، خطاطان، صحافان و همه پیشه‌های وابسته به کار کتاب قرار داد. شاهان صفوی پس از صدها سال، نخستین فرمانروایان ایران بودند که با خشنودی، از هنر بومی قالبی‌بافی حمایت کردند. برای مثال، شاه طهماسب، در کاخ خود کارگاه قالبی‌بافی برپا ساخت (پرایس، ۱۳۴۷، ص ۱۵۶-۱۵۷). در این هنگام، شهرت قالبی ایرانی تا آنجا بود که برخی نقاشان ایتالیایی و آلمانی در تابلوهای خود به کشیدن نقوش و رسوم قالبی‌ها، منسوجات و برخی صنایع ایرانی و اسلامی پرداختند (حسن، ۱۳۳۰، ص ۳۰۶). اما هنگامی که شاه عباس صفوی درگذشت، معماری، نقاشی، خطاطی، فرش‌بافی و پارچه‌بافی رو به افول و انحطاط رفت و هنر ایران رو به تنزل گذاشت (پرایس، ۱۳۴۷، ص ۱۷۰).

مقارن با رکود نقاشی ایرانی در میان سال‌های ۱۰۳۹ تا ۱۱۳۵ق، نفوذ شیوه‌های اروپایی مدرن در سال‌های ۱۱۳۵ تا ۱۳۴۳ق، رواج یافت؛ به گونه‌ای که در قرن یازدهم هجری، نگاره‌پردازی جای خود را به تک‌چهره‌پردازی (وام گرفته از سبک‌های اروپایی مدرن) داد (کن بای، ۱۳۸۳، ص ۷).

همچنین توجه نهاد دین به برخی هنرها و تأثیر بر شکل‌گیری آنها بر پایه مبانی دینی قابل بررسی است. برای نمونه، تذهیب یا تعزیه در این زمره قرار می‌گیرند. باستید معتقد است میسیونرهای مسلمان، هنر معماری را در دیگر مناطق گسترش دادند (او به مثال گنبد و مناره در هند اشاره کرده است) (باستید، ۱۳۷۴، ص ۱۸۸). برخی هنرها مورد حمایت دین نبوده‌اند. می‌توان به برخی از انواع نمایش، موسیقی، پیکرتراشی و مجسمه‌سازی اشاره کرد. این موضوع به کارکرد هنر مرتبط است (موسوی، ۱۳۹۰، ص ۴۱).

بحث و جمع‌بندی

در این مقاله تلاش شد تا برخلاف رویکرد مدرن در تعریف هنر، در دو وجه مفهوم‌شناسی و سنخ‌شناسی به بررسی جامعه‌شناسانه «هنرهای ما» پرداخته شود. نظریه‌پردازی اجتماعی پیرامون «هنرهای ما» کمتر از این دو موضع انجام شده است. استفاده از مبانی و معیارهای مدرن در بررسی اجتماعی «هنرهای ما» تا پیش از تحولات مدرن شدن جامعه، تناسب و سنخیت منطقی با هنرهای ایرانی ندارد. از این رو، ضرورت بررسی «هنرهای ما» بر مبنای استخراج و تدوین نظری مؤلفه‌های برآمده از مختصات اجتماعی هنر در ایران هویدا می‌شود. افزون بر اینکه همواره باید به معیار معرفت‌شناسانه نظریات عنایت داشت. با استعانت از نظر هینیک درباره مطالعه جامعه‌شناختی اثر هنری به مثابه کنشگری فعال، «هنرهای ما» در دوره‌های مختلف هم به تغییرات اجتماعی جامعه واکنش نشان داده‌اند و هم باعث ایجاد واکنش هنرمندان، نهادهای اجتماعی و سلسله‌ها بوده‌اند. با بازگشت به دو پرسش اساسی این مقاله، یعنی چیستی مبانی اجتماعی مفهوم «هنرهای ما» و همچنین بازنمایی اجتماعی سنخ‌های این هنرها، می‌توان به چند محور مهم اشاره کرد:

۱. قابلیت ورود معیار کاربردی بودن به برخی «هنرهای ما»؛ به گونه‌ای که هر قدر به طبقات پایین اجتماعی نزدیک می‌شویم، این معیار خود را بیشتر نمایان می‌سازد. همان‌طور که زیمیل نیز اشاره کرده است، امتزاج هنر با زندگی اجتماعی مردم باعث شد تا نتوان کلیت هنر را متعلق به طبقات اجتماعی خاصی دانست. البته هنرهای تزیینی‌تر به طبقات بالا، به ویژه دربار تعلق داشته است؛
۲. توجه به غلبه «هویت جمعی» بر هویت فردی هنرمند در تولید آثار هنری قابل تدقیق و شناسایی است. برخلاف رویکرد فردگرایانه مدرن به هنرهای زیبا که پیوندی میان هنرمند و امضا را معرفی می‌کند، هنرمند «هنرهای ما» لزوماً با امضا تعریف نمی‌شود، بلکه ریشه اجتماعی آن را باید در اصل جمع‌گرایی در جامعه ایرانی جستجو کرد؛
۳. تأثیر مؤلفه‌های فرهنگی و دینی بر «هنرهای ما» در صورت و بیشتر در محتوای آثار هنری، از دیگر ویژگی‌هاست. برخلاف رویکرد کانتی به هنر که فارغ از غرض است، بسیاری از «هنرهای ما» افزون بر کاربردی بودن، به لحاظ محتوا از آموزه‌های دینی و فرهنگی ملهم بوده و تبعیت کرده‌اند؛
۴. به لحاظ سنخ‌شناسی می‌توان «هنرهای ما» را براساس جنسیت، عمومیت مخاطب، وقایع فرهنگی اجتماعی و حمایت نهادهای اجتماعی طبقه‌بندی کرد. یکی از مهم‌ترین معیارها در تقسیم «هنرهای ما»، رابطه آنها با دو نهاد دین و سیاست در ایران است. در این زمینه، هنر معماری به‌عنوان هنری برجسته و ممتاز، مورد توجه هر دو نهاد بوده است.

شناسایی و توجه به «هنرهای ما» یکی از زمینه‌های پیوند هویت فرد با تاریخ اجتماعی جامعه

خویش است. بر مبنای نظر وبر، ضرورت‌های اجتماعی هنر در هر جامعه‌ای برای پیشرفت هنر اهمیت دارند. از این‌رو، شایسته تأمل است که در نسبت ارتباط «هنرهای ما» و زندگی اجتماعی به پژوهش‌هایی با چنین رویکردی اهتمام ورزیده شود. جایگاه «هنرهای ما» در خانواده ایرانی و زندگی افراد نیازمند بررسی مضاعف است. افزون بر این، بخشی از «هنرهای ما» نیازمند معرفی و اعتباربخشی دوباره از راه نهاد تعلیم و تربیت و دیگر رسانه‌ها هستند.

افزون بر اینها، همچنان چند سؤال باقی‌اند و می‌توانند هرکدام موضوعی برای مقاله‌ها و پژوهش‌های دیگر باشد:

۱. هنرهای ما پس از مواجهات لایه‌های عمیق‌تر فرهنگی جامعه ایران با فرایند مدرن شدن، چه وضعیتی پیدا کرده است؟
۲. آیا در دوره معاصر می‌توان از احیای «هنرهای ما» بدون توجه به بافت اجتماعی کنونی و زندگی صنعتی امروزی سخن گفت؟
۳. کدام یک از «هنرهای ما» همچنان تداوم یافته است؟
۴. هنرمند «هنرهای ما» کیست؟
۵. «هنرهای ما» در شرایط فعلی از سوی کدام نهادهای اجتماعی حمایت شده‌اند؟

منابع

۱. آزاد ارمکی، تقی (۱۳۸۷)، جامعه‌شناسی فرهنگ، تهران: علم.
۲. آژند، یعقوب (۱۳۷۴)، تاریخچه زیبایی‌شناسی و نقد هنر، تهران: مولی.
۳. آیت‌اللهی، حبیب‌اله (۱۳۸۰)، تاریخ هنر، تهران: الهدی.
۴. الیوت، آنتونی و برایان ترنر (۱۳۹۰)، برداشت‌هایی در نظریه اجتماعی معاصر، ترجمه فرهنگ ارشاد، تهران: جامعه‌شناسان.
۵. باستید، روزه (۱۳۷۴)، هنر و جامعه، ترجمه غفار حسینی، تهران: توس.
۶. بودن، ریمون (۱۳۸۹)، مطالعاتی در آثار جامعه‌شناسان کلاسیک، ترجمه باقر پرهام، تهران: مرکز.
۷. بیضایی، بهرام (۱۳۸۵)، نمایش در ایران، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
۸. بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۰)، فلسفه هنر اسلامی، تهران: علمی و فرهنگی.
۹. پرایس، کریستین (۱۳۴۷)، تاریخ هنر اسلامی، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۰. پوپ، آرتور اپهام (۱۳۵۵)، هنر ایران در گذشته و آینده، ترجمه عیسی صدیق، تهران: مدرسه عالی خدمات جهانگردی و اطلاعات.
۱۱. تذهیبی، مسعود و فریده شهبازی (۱۳۸۵)، نقش مایه‌های ایرانی، تهران: سروش.
۱۲. حسن، زکی محمد (۱۳۳۰)، صنایع ایران بعد از اسلام، ترجمه محمدعلی خلیلی، تهران: اقبال.
۱۳. حقیقت، عبدالرفیع (۱۳۶۹)، تاریخ هنرهای ملی و هنرمندان ایرانی، جلد اول، تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.
۱۴. دو وینیو، ژان (۱۳۷۹)، جامعه‌شناسی هنر، ترجمه مهدی سحابی، تهران: مرکز.
۱۵. دیمانند، موریس سون (۱۳۳۶)، راهنمای صنایع اسلامی، ترجمه عبدالله فریار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۶. راودراد، اعظم (۱۳۸۲)، نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، تهران: دانشگاه تهران.
۱۷. ریتزر، جرج (۱۳۸۹)، مبانی نظریه جامعه‌شناختی معاصر و ریشه‌های کلاسیک آن، ترجمه شهناز مسمی‌پرست، تهران: ثالث.
۱۸. ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۰)، هنر، زیبایی، تفکر: تأملی در مبانی نظری هنر، تهران: ساقی.
۱۹. زیمیل، جرج (۱۳۸۸)، مقالاتی درباره دین، ترجمه شهناز مسمی‌پرست، تهران: ثالث.

۲۰. شاه‌رودی، فاطمه (۱۳۸۴)، «نگاهی اجمالی به حامیان هنری و نظام‌های حمایتی هنر: با تأکید بر ایران»، دو ماهنامه بیناب: حوزه هنری، شماره ۹، ص ۱۷۰-۱۷۹.
۲۱. ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۹)، پژوهش‌هایی در شناخت هنر ایران، تهران: نی.
۲۲. عدل، شهریار (۱۳۷۹)، هنر و جامعه در جهان ایرانی، تهران: توس.
۲۳. فریزی، دیوید (۱۳۸۶)، گئورگ زیمل، ترجمه شهناز مسمی پرست، تهران: ققنوس.
۲۴. کانت، ایمانوئل (۱۳۸۲)، نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.
۲۵. کلاتری، محبوبه (۱۳۸۳)، تاریخچه کلاه و پوشش سر در ایران، تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.
۲۶. کن‌بای، شیلا (۱۳۸۲)، نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
۲۷. کوپر، هریس ام. (۱۳۸۵)، پژوهش ترکیبی: راهنمای بررسی متون پژوهشی، ترجمه محمدعلی حمید رفیعی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۲۸. گذار، آندره (۱۳۴۵)، هنر ایران، ترجمه بهرام حبیبی، تهران: دانشگاه ملی ایران.
۲۹. گنون، رنه (۱۳۶۱)، سيطرة کیمیت و علائم آخر الزمان، ترجمه علی محمد کاردان، تهران: نشر دانشگاهی.
۳۰. متین، پیمان (۱۳۸۳)، پوشاک ایرانیان، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۳۱. محدثی، جواد (۱۳۷۶)، هنر در قلمرو مکتب، تهران: دفتر تبلیغات اسلامی.
۳۲. مددپور، محمد (۱۳۸۳)، آشنایی با آرای متفکران درباره هنر، تهران: سوره مهر.
۳۳. مرزبان، پرویز (۱۳۸۳)، خلاصه تاریخ هنر، تهران: علمی و فرهنگی.
۳۴. مفتونی، نادیا (۱۳۹۰)، اخلاق هنر از نگاه فارابی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۳۵. ملا صالحی، حکمت‌اله (۱۳۷۸)، زیبایی و هنر از منظر و حیانی اسلام، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
۳۶. موسوی، سیدرضی (۱۳۹۰)، حکمت هنر: هنر از منظر سنت و مدرنیته، قم: مرکز پژوهش‌های صدا و سیما.
۳۷. مهریویا، جمشید (۱۳۸۸)، «درآمدی بر شناخت هنرهای سنتی ایران»، مجله رشد آموزش هنر: سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزش وزارت آموزش و پرورش، ش ۱۸، ص ۴۵-۴۹.
۳۸. نصر، سیدحسین (۱۳۸۴)، جوان مسلمان و دنیای متجدد، ترجمه مرتضی اسعدیان، تهران: طرح نو.
۳۹. وبر، ماکس (۱۳۹۰)، روش‌شناسی علوم اجتماعی، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: مرکز.
۴۰. ولف، جانت (۱۳۶۷)، تولید اجتماعی هنر، ترجمه نیره توکلی، تهران: مرکز.

۴۱. هوکر، کریستف (۱۳۸۶)، تاریخ مختصر معماری، ترجمه فرهاد گشایش، تهران: لوتس.
۴۲. هینیک، ناتالی (۱۳۸۷)، جامعه‌شناسی هنر، ترجمه عبدالحسین نیک‌گهر، تهران: آگه.
43. Ahmed, J. U. (2010), "Documentary Research Method: New Dimensions", *Indus Journal of Management & Social Sciences*, volume 4, pp1-14.
44. Bailey, K.D. (1994), *Methods of Social Research*, New York: The Free Press.
45. Barry, Jackson (1999), *Art, Culture, and the Semiotics of Meaning*, U.S: MacMillan.
46. Daymon, C. & Holloway, I. (2005), *Qualitative Research Methods in Public Relations and Marketing Communications*, London & U.S. : Routledge.
47. Heidegger, Martin (1977), *The Question concerning technology and other essay*, translation By W. Lovitt, New York: Harper & Row.
48. Leaman, Oliver (2004), *Islamic aesthetics*, Edinburgh: Edinburgh University.
49. McCulloch, Gary (2005), *Documentary Research in Education, History and the Social Sciences*, London and New York: RoutledgeFalmer.
50. Pope, Arthur Upham (1976), *Persian architecture*, Tehran: Soroush.
51. Prior, L (2003), *Using documents in social research*, London: Sage.
52. www.handicrafts.ir.