Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 5, Summer 2021, 257-280
Doi: 10.30465/CRTLS.2021.32127.1941

A Critical Review on the Book "*Persian Art*"

Marziyeh Ghasemi*

Abstract

The history of Persian art is replete with many unique artworks and fine artifacts today reserved inside and outside Iran. Enjoying certain historical and cultural features, such works of art and other traditional handicrafts could be categorized in different groups. Despite large-scale production and vast artistic movements, Persian art had not been recorded in an academic, scholarly manner just until the Qajar period. Before this event, the accounts and records left from art of Persia were just limited to artists, not artworks and the related categories. With regard to this shortage, *Persian Art* would be considered as the first independent research done by a Scot named Sir Robert Murdoch Smith in a period when there was rarely, if any recognition of art and artworks. This book was composed in the Qajar period for the purpose of introducing Persian arts to the South Kensington (now Victoria & Albert) Museum, England. Although some sections and subjects of the book seems quite evident today, or may need revision, it contains some invaluable ideas and information from that time. Furthermore, the book could be regarded as a pioneer in the study of Orientalism which forms the basis of a more extended field, i.e. Islamic art.

Keywords: Persian Art, Orientalism, Qajar Period, Robert Murdoch Smith

* Assistant Professor, Research in Art Department, Art and Architecture Faculty, Zahedan University, Zahedan, Iran, Mghasemi1505@arts.usb.ac.ir

Date received: 16/12/2020, Date of acceptance: 15/06/2021

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیست‌ویکم، شمارهٔ پنجم، مرداد ۱۴۰۰، ۲۵۹ – ۲۸۰

نقد و بررسی کتاب
هنر ایران

مرضیه قاسمی*

چکیده

حوزهٔ هنر ایران به رغم تولیدات گسترده و جریان‌هایی که در طول قرن‌های متمادی با آمدورفت سلسله‌های متعدد به خود دیده، اصولا در دورهٔ قاجار است که به شکلی نظام‌مندتر، مدوّن شده و در این راستا، عرصه‌ای ذیل تاریخ‌نگاری هنر، به خصوص در حیطهٔ طبقه‌بندی یا معرفی آثار، و نه هنرمندان، پدید می‌آید. کتاب *هنر ایران*، بر اساس این رویکرد، نخستین تحقیق مستقلی است که توسط یک بریتانیایی به نام رابرت مرداک اسمیت، آن هم در دوره‌ای که کمتر شناختی نسبت به ماهیت و کیفیت آثار هنری ایران وجود داشته، تدوین و نگارش شده است. این کتاب با هدفِ معرفی و توصیفِ آثار هنری ایران برای موزهٔ ساوت‌کنزینگتون انگلستان (ویکتوریا و آلبرت امروزی) در عصر قاجار و مشخصا دورهٔ ناصری به رشتهٔ تحریر درآمده و اگرچه پاره‌ای از مباحث آن امروزه بدیهی یا به لحاظ محتوایی قابل بازنگری است، با این حال در مواردی، با اطلاعات و نقطه‌نظرات ارزنده‌ای همراه است و سرآغاز جریان مهمی تحت عنوان «شرق‌شناسی» است که اساسِ مطالعاتِ حوزهٔ عظیم‌تری به نام «هنر اسلامی» در پرتو آن تکوین و تحول یافته است.

کلیدواژه‌ها: هنر ایران، شرق‌شناسی، دورهٔ قاجار، رابرت مرداک اسمیت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* استادیار پژوهش هنر، عضو هیئت علمی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران،
Mghasemi1505@arts.usb.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۲۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۲۵

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

۱. مقدمه

عصر قاجار سرآغاز شکل‌گیری و بستر تحولات عمده‌ای در زمینهٔ سیاست خارجیِ ایران است. در واقع شرایط منطقه‌ای و اوضاع سیاسی جهان در قرن نوزدهم میلادی به گونه‌ای رقم خورده بود که حضور استعمار و دست‌اندازی قدرت‌های فرادست را بر سرزمین‌های دیگر، به خصوص آسیا و افریقا، به امری ناگزیر مبدل می‌کرد. سلسلهٔ قاجار در این بحبوحهٔ زمانی و در اواخر قرن هجدهم بود که به قدرت رسید و از همان آغاز، روابط سیاسی و دیپلماتیکِ فزاینده‌ای را با دول اروپایی در پیش گرفت. حاصل این مراودات سیاسی؛ حضور مستشاران، نمایندگان، کارشناسان، سفرا، دولتمردان و سیاحانی بود که علاوه بر تأمین مقاصد دولت‌های خود، نقش ضمنیِ مهمی در تکوین مطالعات خاورشناسی، گسترش دیپلماسی فرهنگی و پیشبرد این دامنه در کشورهای تابع داشتند.

اگرچه پیش از دورهٔ قاجار و در عصر صفوی نیز سیاحان و سیاسیون اروپایی به ایران سفر کرده بودند، با این حال اوج این مراودات، عصر قاجار —آن هم با گرایش‌های سیاسی و فرامنطقه‌ای —است. در این خصوص گفته شده است که

> پیوندهای ایران و اروپا در سده‌های دهم و یازدهم هـ‌ق. [شانزده و هفده م.]، یعنی دورهٔ پادشاهی صفویه، تنها یک رشته پیوندهای ناپایدار و بیشتر به صورت مبادلهٔ نمایندگانی برای برقرار کردن مناسبات بازرگانی بوده و جامعهٔ ایران یکراست در مسیر این پیوند قرار نداشته است (رضایی ۱۳۷۸: ۷۹۱).

بر همین اساس، دورهٔ قاجار را باید نقطهٔ عطفی در این گشایش سیاسی و متعاقبا پیدایش جریان‌های شرق‌شناسی دانست.

در میان این تبادلات و تعاملات، دیپلمات‌ها و مستشاران بریتانیایی، در قالب هیئت‌های سیاسی، حضور پررنگ و پراهمیتی داشتند که سرشناس‌ترینِ آنها عبارت بودند از: سِرجان ملکم، سِرگور اوزلی، سِر ویلیام اوزلی، سِر ویلیام جونز، سِر بِیلی فریزر، رابرت گرانت واتسون، ادوارد هنری پالمر، جیمز موریه، ادوارد براون، جورج کرزن و دیگران (مدیرشانه‌چی، ۱۳۸۸). رابرت مرداک اسمیت از جمله کسانی است که در زمرهٔ همین جریان تاریخی قرار می‌گیرد و اقدامات وی —جدا از مسائل حرفه‌ای —زمینه‌ساز عرصهٔ تازه‌ای در مجموعه‌داریِ هنری و ثبت و نگاشت تاریخ هنر ایران است. حاصل این اقداماتِ بدیع و پیشرو، در قالب کتابی منتشر شده که در ادامه به محتوا و سایر مؤلفه‌های آن پرداخته می‌شود.

۲. دربارهٔ مؤلف

رابرت مرداک اسمیت (Robert Murdoch, 1835-1900)، مهندس، باستان‌شناس و دیپلمات اسکاتلندی است که نام وی اساسا با اکتشافات سایت‌های باستانی در آسیای صغیر[۱] و شمال افریقا (لیبی)، ریاست اداره‌ی تلگراف ایران، و مدیریت «موزهٔ علم و هنرِ» ادینبرو[۲] شناخته می‌شود.

سرآغاز حرفهٔ مرداک اسمیت و آنچه از او در زمینهٔ ایران‌شناسی و بالاخص هنر ایران به جا مانده، سال ۱۸۶۳م.، یعنی زمانی است که در سن ۲۸ سالگی به همراه هئیتی از افسران انگلیسی برای راه‌اندازی خطوط تلگراف به ایران آمد. ۲ سال بعد به ریاست این اداره منصوب شد و ۱۰ سال بعدتر، با رایزنی مسئولینِ «موزهٔ ساوث کینزینگتون»[۳]، کار اصلی خود را که جمع‌آوری آثار هنر ایران بود آغاز کرد (بهرامی ۱۳۹٤: ذیل مدخل «اسمیث، سِر رابرت مرداک»؛ *فرهنگ خاورشناسان* ۱۳۷۷: ذیل مدخل «اسمیت، رابرت مرداک»).

اسمیت با تسلطی که بر زبان فارسی پیدا کرد، توانست در مدت بیش از ۲۰ سال حضور در ایران و در پی آشنایی با اماکن و نقاط تاریخی و همچنین افراد، هنرمندان و دلالان، مجموعهٔ گسترده‌ای از آثار هنری این سرزمین را گردآوری کند که تا آن زمان، در کنار مجموعه‌های افراد خارجی دیگر در ایران، مثل ژول ریشار فرانسوی[٤]، بزرگترین در نوع خود بود (حدود ۲۰۰۰ قطعه اثر)؛ به طوری که امروزه بخش عمده‌ای از آثار موجود در بخش هنر ایران در موزه‌های بریتانیا مرهون همت و تلاش‌های بی‌وقفهٔ او در این زمینه است.

طبق مدارک موجود، رابرت مرداک اسمیت طی دو مرحله، از سال‌های ۱۸۷۳ تا ۱۸۷۸م. و از ۱۸۸۳ تا ۱۸۸۹م.، که هر دو مقارن با دوران سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار است، موفق شد با بهره‌گیری از رابطهٔ نزدیک خود با شاه ایران و دربار، از جمله صدراعظم و وزیر وقتِ امور خارجه، میرزا حسین‌خان سپهسالار، آزادانه به داد و ستدِ این گونه آثار بپردازد و دست آخر آنها را از مسیر خلیج فارس روانهٔ انگلستان کند (معتقدی ۱۳۹۹: ۱۵، ۲۱). این محموله‌ها عمدتا شامل آثار فلزی، منسوجات و بافته‌ها، نقاشی، نسخ خطی و خصوصا کاشی و سرامیک می‌شد که اسمیت در ٦۸ فهرست و گزارش، آنها را ثبت کرده بود.

اسمیت در نهایت به پاس خدماتی که در ایران انجام داد در سال ۱۸۸۵م. از سوی ناصرالدین‌شاه که روابط حسنه‌ای با او داشت، مفتخر به دریافت «شمشیر افتخار» شد

Oxford Dictionary of National Biography 2004: "Smith, Sir Robert Murdoch (1835–1900)"؛ و همچنین اسکرس ۱۳۹۹: ٦٤). او بعد از بازنشستگی در ایران، به ادینبرو بازگشت و تا پایان عمر (۱۹۰۰م.) ریاست موزهٔ علم و هنر را بر عهده داشت. از این دیپلمات و مجموعه‌دارِ آثار هنری، اسناد، کتاب‌ها و نوشته‌هایی موجود است که عبارتند از:

- استراتژی روسیه در آسیای مرکزی از نگاه ایران (۱۸۷٤م.)؛
- هنر ایران (۱۸۷٦م.)؛
- ارتش ایران (۱۸۸۳م.)؛
- رود کارون: مسیر تجارت (۱۸۸۹م.)؛
- دربارهٔ رود کارون (۱۸۸۹م.)؛
- چشم‌انداز تحولات تجاری ایران و بریتانیا در مسیر گشایش رود کارون (۱۸۸۹م.)؛
- تاریخچهٔ ارتباطات تلگرافی میان بریتانیا و هند (۱۸۸۹م.)؛

۳. دربارهٔ کتاب

کتاب *هنر ایران*، برگردان مجلد انگلیسیِ Persian Art، نوشتهٔ رابرت مرداک اسمیت است که در سال ۱۸۷۷م. توسط انتشارت «چَپمَن اند هال» (Chapman and Hall) که در نیمه‌ی نخست قرن نوزدهم در بریتانیا پایه‌گذاری شد، نشر یافت. این کتاب را طی سال‌های اخیر، ناشران مختلفی در اروپا بازنشر کرده‌اند، اما نسخهٔ اولیهٔ آن همان است که نشر چپمن اند هال به طبع رساند. Persian Art در واقع فهرست توصیفی و تشریحیِ نمایشگاهی است که برای عرضهٔ هنر ایران برگزار شده بود و به بهانهٔ رونمایی از این آثار نوشته شده است؛ اما چنانکه در مقدمه نیز گفته شد، خود بخشی از جریان مهم‌تری است که ورای یک نوشتهٔ توصیفی – تحلیلیِ صرف قرار می‌گیرد.

نسخهٔ فارسی کتاب مذکور را کیانوش معتقدی با همکاری علیرضا بهارلو در سال ۱۳۹۹ شمسی ترجمه و «انتشارات خط و طرح» آن را منتشر کرده است. ترجمهٔ فارسی این اثر در ۱۷۸ صفحه ارائه شده و بخش قابل توجهی از آن را تصاویر دربرمی‌گیرند: ۳۵ تصویر سیاه و سفید، ۱۵ باسمه با لوحهٔ چوب‌تراش[۵] در نسخهٔ اصلی کتاب، و ۲۵ صفحهٔ متوالی تصویر رنگی، حاوی ۳۵ اثر.

ترجمهٔ فارسی کتاب *هنر ایران*، در مجموع شامل یک دیباچهٔ مختصر، پیشگفتار از مترجم، مقدمهٔ نویسندهٔ اصلی، بخش‌های اصلی شامل رسانه‌های هنری، فهرست آثار موزه‌ای، آلبوم تصاویر رنگی از مترجم، و دو ضمیمهٔ افزودهٔ مترجم است. نکتهٔ مهمی که این اثر را در همان وهلهٔ اول و با نگاهی تطبیقی به اصل مجلد انگلیسی، تا حدی متفاوت از ترجمه‌های مرسوم و به طور کلی، متمایز از روال معمولِ ترجمه در ایران نشان می‌دهد، علاوه بر حفظ ساختار اصلی کتاب؛ نوشتن یک پیشگفتار پژوهشی و تاریخی، افزودن تصاویری مازاد و متناسب با محتوای کتاب، و الحاق دو ضمیمهٔ ارزشمند در قالب دو مقاله، همگی توسط مترجم، به بدنهٔ اصلی کتاب است که در مجموع حجم و کمیت آن را از حدود ۶۰ صفحهٔ انگلیسی به رقمی که در بالا گفته شد (۱۷۸ صفحه) رسانده است. در این خصوص در بخش نقد شکلی و محتوایی اثر، بیشتر بحث خواهد شد.

هنر ایران طبق مباحثی که در ذیل آمده، تنظیم و تدوین شده است:

- پیشگفتار: از دیپلماسی تا ایران‌شناسیِ بریتانیایی در عصر قاجار
- مقدمه
- چینی و سفال
- کاشی‌کاری
- سلاح و جوشن
- منسوجات
- سوزن‌دوزی و گلدوزی
- فلزکاری
- کنده‌کاری و معرّق چوب
- نقاشی
- نسخه‌های خطی
- میناکاری، جواهرسازی و حکّاکی
- آلات موسیقی
- فهرست آثار موجود در موزه‌ی ساوت کنزینگتون
- آلبوم تصاویر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

- ر. مرداک اسمیت و روابط فرهنگی- هنریِ ایران و بریتانیا در عصر قاجار
- از فرهنگ شخصی تا ذائقه‌ی شرقی: مجموعه‌داران بریتانیاییِ هنر ایران در قرن نوزدهم

پیشگفتار کتاب که نوشته و پژوهشِ مترجم آن است، نقطهٔ عطف و پیش‌درآمدی است بر شناخت مخاطب در زمینهٔ مجموعه‌داری هنری، ایران‌شناسیِ غربی، تأثیر روابط سیاسی و دیپلماتیک بر تحول هنرهای ایرانی –اسلامی و بالاخص نقش سیّاحان، هیئت‌های اعزامی و سیاسیون بریتانیایی بر روند تکوین و تحول بستری تحت عنوان «هنر اسلامی» به‌طور اعم، و «هنر ایران» به طور اخص. مترجم در واقع با اشاره به نقش تأثیرگذار سفرا، مستشاران نظامی، مشاوران، دولتمردان و سیّاحان، عصر قاجار را سرآغاز فصلی تازه در حوزهٔ شناخت ایران در خارج از مرزهای این سرزمین می‌داند و از آن تحت عنوان «نهضتی در مطالعات ایران‌شناسی» (معتقدی ۱۳۹۹: ۱۲) یاد می‌کند. وی با برشمردن نام مستشاران مختلف –چه بریتانیایی و چه غیر بریتانیایی –که چنین رسالتی را در ایرانِ قاجار به طرق مختلف و سِمت‌های گوناگون برعهده داشته‌اند، مشخصا توجه را به رابرتِ مرداک اسمیت جلب می‌کند و سیر مختصر و مفیدی از زندگی حرفه‌ای و وظایف وی در ایران ارائه می‌دهد. معرفی جایگاه چنین مجلدی در حیطهٔ هنرشناسی ایران و انگیزهٔ نویسنده از نگارش کتاب، موضوع پایانی این پیشگفتار است.

اسمیت مقدمهٔ کتاب را با ذکر قابلیت انطباق‌پذیری ایرانیان در برابر تهاجم اقوام بیگانه مثل اسکندر، اعراب، مغولان و افغان‌ها و موضوع عدم از دست رفتن هویت تاریخی و فرهنگی آنان در قرون متمادی، شروع می‌کند و علاوه بر عامل قومیت و ملیّت («تمام‌کمال ایرانی‌اند»)، حوزهٔ دین و فرقه‌گرایی (تشیّع) را نیز از اسباب حفظ این وحدت و عدم استحالهٔ فرهنگ ایرانی در دیگر اقوام و ملل می‌داند. ویژگی یادشده حتی مدت‌ها پیش از آنکه نویسنده به آن اذعان کند، در متون کهن نیز مورد توجه قرار گرفته؛ چنان‌که «هرودوت، مورّخ یونانی (٤٨٥ تا ٤٢٤ ق.م.)، صریحا از استعداد بارز ایرانیان به انطباق‌پذیری با محیط و وام‌گیری‌های فرهنگی از اقوام بیگانه یاد کرده است» (هرودوت، به نقل از فریه ١٣٧٤: ٦). اسمیت در ادامه، از ذوق و علاقهٔ وافر ایرانیان به هنر و کاربردی بودن نقش آن، برخلاف هنرهای زیبا، در زندگی روزمرهٔ ایرانیان سخن می‌گوید و حتی بحث خود را چند گام پیش برده و حکام عرب و حکومت‌های صدر اسلام مثل عباسیان را مرهون هنر ایران می‌داند. وی با اشاره به حوزهٔ معماری از جمله کاخ‌سازی،

ساخت مساجد و غیره و آرایه‌های مرتبط با آن مانند اسلیمی و مقرنس، از حضور پُررنگ هنرمندان ایرانی در دستگاه‌های خلفای اسلامی یاد می‌کند و وام‌گیری هنریِ ایرانیان از این «فاتحان ناپرورده» یعنی اعراب را سخت غیر قابل تصور می‌داند.

نخستین بخش از رسانه‌های هنری‌ای که نگارنده بعد از مقدمه، به آنها پرداخته «چینی و سفال» و بعد از آن هم «کاشی‌کاری» است. این گزینش و قرار دادن این دو مبحث در ابتدای کار، بی‌دلیل نبوده و احتمالا به علاقهٔ شخصی اسمیت به سفالگری و کاشی‌کاری و البته تعداد آثار موجود در مجموعه ارتباط داشته است. در حقیقت مرداک اسمیت در زمان مطالعهٔ هنر ایران، بالاخص هنر صفوی و قاجار، به طور مستقیم با هنرمندان و استادکاران قاجاری نیز ارتباط پیدا کرد. یکی از مهم‌ترینِ این صنعتگران، استاد علیمحمد اصفهانی، کاشی‌کار سرشناس قاجاری بود که حتی به ترغیب مرداک اسمیت، رساله‌ای را از خود درخصوص فن سفالگری به رشتهٔ تحریر درآورد. این شاید نخستین رابطهٔ ثبت‌شده و رسمیِ یک دیپلمات خارجی با یک استادکار ایرانی باشد که تا به این حد بر روند تولید هنر مؤثر واقع شده است. علیمحمد اصفهانی حتی پرتره‌ای از مرداک اسمیت را که از روی عکس این دیپلمات گرته‌برداری شده بود روی کاشی پیاده و پیرامون قاب آن را به سبک ایرانی تزئین کرد.

نویسنده در بخش «چینی و سفال» و «کاشی‌کاری»، از تشابهات و تمایزات چینی‌آلات بلاد چین و ایران و کیفیت خاص هر کدام سخن می‌گوید و در این بین، گاه از سفرنامهٔ شاردن نیز نقل قول می‌آورد. او احتمال حضور و ورود سفالگران چینی در دوران مغول و صفویه به ایران را به بحث می‌گذارد و از وفور مدل‌های خاص این سرزمین در ایران و تاثیر آنها بر کار هنرمندان می‌گوید. مرداک اسمیت با این حال، سفال دوره‌ی معاصر خود یعنی عصر قاجار را به لحاظ سطح کیفی، درخور توجه نیافته و این حوزه را بعد از دوران حکومت شاه عباس صفوی رو به افول و نزول می‌داند. ادامهٔ مباحث نویسنده در این فصل، به طبقه‌بندی سفال ایران در شش گروه اختصاص یافته، اما با این وجود آنچه از نظر وی شاخص‌ترین نوع سفال بوده و به همهٔ دیگر انواع برتری دارد، نوع زرّین‌فام است که پوشش و سطح آن از هر حیث یکه و بی‌همتاست.

در بخش «کاشی‌کاری» شمایی کلی از کاربرد کاشی بر سطوح مختلف، به خصوص دیوار مساجد و مقابر و همچنین لوح مزارات، ارائه و از برخی نقوش و رنگ‌های موجود نام برده شده است.

«سلاح و جوشن» مبحث دیگری است که بعد از این، مورد توجه قرار گرفته است. در اینجا اصفهان و خراسان به عنوان مهم‌ترین مراکز تولیدِ این آثار معرفی شده‌اند، ضمن آنکه نویسنده کاربرد سلاح‌ها و جوشن‌های قدیمی را که معمولا وزن زیادی داشتند، دیگر در دورهٔ قاجار و در کارزارها چندان مرسوم نمی‌داند و مراسم تعزیه‌خوانیِ ماه محرم و نمایش‌های مذهبیِ مربوطه را تنها جایگاه استفاده از این اسباب و پوشش‌های سنگین معرفی می‌کند. در عوض، آنچه به عنوان سلاح‌های رایجِ این عصر باب می‌شود، اسلحه شامل تفنگ و طپانچه، قمه، تیر و کمان، زوبین، سنان، دبوس و کوپال، تبرزین، دشته و غیره است.

«منسوجات»، عنوان دیگری است که به فرش و انواع دستبافته اختصاص دارد. فرش و بافته‌های ایرانی از نظر نویسنده جایگاه بسیار شامخی در شناسایی هنر و تمدن ایرانی داشته، تا آنجا که نگارنده خاستگاه فرشبافی جهان را ایران می‌داند. او از کردستان، فراهان[۶]، خراسان و کرمان به عنوان مراکز عمدهٔ این صنعت نام می‌برد و ویژگی‌های هر یک را از لحاظ طرح و بافت و نقش، به اختصار و به اقتضای کلام بیان می‌کند. مختصات و ابعاد قالی و فرش ایرانی، نمدبافی، پرورش احشام در فلات ایران برای تهیهٔ پشم، شال کرمان و یزد، و ابریشم‌بافی موضوعات دیگری هستند که به اجمال در ادامه معرفی شده‌اند و به تناسب هر یک، نمونه‌اثری از موزه با شمارهٔ ثبت آن معرفی شده است.

در بخش «سوزن‌دوزی و گلدوزی»، نمونه‌هایی از این نوع بافته‌ها، کاربردشان، نحوهٔ تهیه و بافت، و همچنین طرح‌های به‌کاررفته مورد توجه قرار گرفته‌اند. رشتی‌دوزی و پارچه‌های قلمکار، از نمونه‌های خاصی است که مشخصا به آنها اشاره شده است. نگارنده در این فصل کوتاه، به نکات مهمی اشاره می‌کند؛ مثلا واژهٔ فرانسویِ Persiennes را که به نوع خاصی از باسمه‌های فرنگی اطلاق می‌شود، دارای ریشهٔ فارسی دانسته، و بسیاری از تولیدات و مصنوعات اروپایی در این زمینه را بار دیگر مرهون هنر ایران می‌داند.

«فلزکاری» از بخش‌های مهم و نسبتا مفصل این کتاب است که نگارنده در آنجا همگام با مباحث خود، به ذکر نمونه‌های مختلفی که گردآوری و به موزه منتقل کرده می‌پردازد. این فلزینه‌ها انواع، جنس و تکنیک‌های مختلفی دارند: از ظرف، پایهٔ چراغ، مجسمه‌های کاربردی، ابریق یا ابدستان، جام و پیاله، عودسوز، چراغ و قلیان‌ها فلزی، از جنس فولاد، برنج و مس، تا تکنیک‌هایی چون قلمزنی، حکاکی، کنده‌کاری، مرصّع‌کاری و دمشقی‌سازی. معرفی کوتاهِ برخی روش‌های ساخت، مثل فولاد دمشقی، از مواردی است که در بین

مطالب بیان شده است. نویسنده در ادامه، به اشیاء و ادوات فرعی دیگری هم اشاره می‌کند؛ از جمله رکاب اسب، لجام دهنه، قاشق، مهره‌های طالع‌بینی، طلسم‌های فلزی و غیره، و همه را ذیل هنرهای ایرانی و آثاری که کاربرد ملموس و روزمره دارند جای می‌دهد. قلیان، کوزه‌قلیان[۷] و بخش‌های مختلف آن نیز به دلیل تمایل شدید ایرانیان به کشیدن تنباکو در عصر قاجار، و البته وفور این آثار و در دسترس بودن و خریدشان توسط اسمیت، از مواردی است که مشخصا مورد توجه قرار گرفته است.

فصول یا مباحث پایانی کتاب، به نسبتِ مطالب بیان‌شده در موارد قبل، حجم کم و مختصری دارند. «کنده‌کاری و معرق چوب»، «نقاشی»، «نسخه‌های خطی»، «میناکاری، جواهرسازی و حکاکی» و «آلات موسیقی»، با وجود اهمیت و جایگاهی که در عصر قاجار داشته‌اند، به ترتیب عناوینی هستند که نویسنده در حد دانش، توان و وسع کلام به آنها پرداخته است؛ هرچند در این بین نباید از یاد برد که آثار خریداری‌شده توسط اسمیت، سرفصل‌ها و بخش‌های کتاب هنر ایران را رقم زده و در واقع تعداد آثار در این میان تعیین‌کننده بوده است. او هنر کنده‌کاری روی چوب را منحصر به آبادهٔ استان فارس و شیراز دانسته و چوب مورد استفاده برای این کار را درخت گلابی بیان می‌کند. جعبه، سرویس قاشق، تخته‌نرد، صندلی، چهارپایه، چوبدستی، جَرید[۸] و نظایر آنها، از نمونه‌های ذکرشده در این بخش است که همگی از چوب و حاصل هنر کنده‌کاری هستند.

نگارنده در مبحث «نقاشی»، مستقیم به سراغ حوزهٔ نقاشی روی قلمدان، جلد کتاب و جعبه‌های چوبی می‌رود و از هنرمندانی چون آقاصادق، علی اشرف، آقانجف، محمداسماعیل و دیگران نام می‌برد. اسمیت در اینجا اظهار می‌کند که بهترین نقاشی‌ها در ایران آنهایی است که در مقیاس کوچک ترسیم شده‌اند، یعنی آثار لاکی، و در ادامه نیز خاطرنشان می‌سازد که نقاشی‌های بزرگتر روی بوم یا پرده بسیار نازل و کم‌مایه‌اند، خصوصا از حیث طراحی. «نسخه‌های خطی»، عنوان بعدی کتاب است که با بیان ارج و منزلت هنر خوشنویسی در میان ایرانیان آغاز می‌شود و تنی چند از برترین خوشنویسان ایرانی مثل یاقوت مستعصمی و میرعماد نیز معرفی می‌گردند. در اینجا تذهیب و اسلیمی به عنوان دو عنصر مهم تزئینی ذکر شده‌اند و نگارنده منشاء آرایهٔ اسلیمی را ایران و نه جهان عرب عنوان می‌کند. کاغذ و انواع آن شامل خانبالغ، دولت‌آبادی، کشمیری و غیره موضوع دیگر این نوشتار است. جلد و جلدسازی نیز به عنوان جزء لاینفک هر نسخهٔ خطی، هنری است که در این زمینه از آن یاد شده و نویسنده به چند نمونه از آنها که

در موزه وجود داشته و خود به شخصه آنها را منتقل کرده اشاره می‌کند. ورود صنعت و دستگاه چاپ به ایرانِ عصر قاجار و متعاقبا افول هنر خوشنویسی از دغدغه‌هایی که مورد توجه نگارنده قرار گرفته است.

«میناکاری، جواهرسازی و حکاکی»، هر سه تحت یک بخش واحد آمده‌اند.[۹] سرقلیان، پایهٔ فنجان قهوه‌جوری، سینی یا طَبق و قوطی یا مِجری از آثاری هستند که مصادیق هنر میناکاری ذکر شده‌اند. کنده‌کاریِ مُهر و جواهر نیز دو بخش کوتاه پایانی است که مرداک اسمیت برای مصداق‌یابی این بخش، به طلسم‌های موجود (کنده‌کاری‌شده) اشاره می‌کند و از اهمیت مُهرکردن اسناد و مراسلات در این زمان می‌گوید.

«آلات موسیقی» پایان‌بخش کتاب *هنر ایران* در بخش اصلیِ بدون ضمائم است. اسمیت موسیقی ایرانی را قدری یکنواخت و نامفهوم می‌داند و قابلیتی برای پیاده‌سازی آن روی خطوط حامل غربی قائل نیست. در اینجا به حضور معلمان و مربیان موسیقیِ غربی برای آموزش موسیقی نظامی اشاره‌ای کوتاه و از برخی سازهای ایرانی مثل تار، سنتور و دهل نام برده شده است. محل استقرار نوازندگان طبل و شیپور در جایی به نام «نقاره‌خانه» یا نواختن آهنگ شامگاه در تهران و باقی شهرها، آن هم با همان ویژگی خاص ایرانی (هر شیپور فقط یک نت)، چیزی است که برای نویسنده ناهماهنگ و ناموزون جلوه می‌کرده که خود به آن اشاره می‌کند.

٤. دربارهٔ ضمایم

ضمایم کتاب *هنر ایران*، شامل دو مقالهٔ نسبتا بلند از جنیفر اسکرس، پژوهشگر اسکاتلندی در حوزهٔ هنر خاورمیانه و عصر قاجار؛ و ایزابل گدوئین، مدرس ادبیات و هنرهای تجسمی دانشگاه پوئاتیه، فرانسه، است. این مقالات، چنان‌که اشاره شد، از افزوده‌های مترجم بر ساختار اصلی کتاب بوده و به ترتیب عبارتند از: «رابرت مرداک اسمیت و روابط فرهنگی–هنری ایران و بریتانیا در عصر قاجار» و «از فرهنگ شخصی تا ذائقهٔ شرقی: مجموعه‌داران بریتانیاییِ هنر ایران در قرن نوزدهم».

(۱) جنیفر اسکرس در مقالهٔ نخست، سرآغازِ شکل‌گیریِ روابط بین دو کشور ایران و اسکاتلند در عصر قاجار و دورهٔ ویکتوریا را به بحث می‌گذارد. این گفتار، چنان‌که از عنوانش نیز پیداست، حول زندگی و حرفهٔ رابرت مرداک اسمیت، نویسندهٔ کتاب، و

مجموعه‌روابطی است که این شخص بعد از حضور در ایران و مراوده با دربار، پیگیر آنهاست که سرانجام از وی محققی پیشگام در هنر ایران می‌سازد.

اسمیت در حقیقت در ادامهٔ سیاست‌های استعماری دولت بریتانیا و در امتداد اهداف این امپرطوری به ایران آمده بود. شغل او در ایران، ریاست ادارهٔ تلگراف بود؛ تلگرافی که واسطهٔ بین بریتانیا در آن سوی اروپا و هندوستانِ مستعمره قرار می‌گرفت. در واقع اخبار یک سلسله وقایع و آشوب‌ها تحت عنوان «شورش ۸–۱۸۵۷» در هند، بریتانیا را بر آن داشته بود تا با ایجاد ارتباط مستقیم و کشیدن خطوط ارتباطی که از ایران و ترکیه می‌گذاشت، بر اخبار هند به سرعت آگاهی پیدا کند و هرچه زودتر اقدامی مقتضی را درپیش گیرد.

مرداک اسمیت، با توجه توانایی‌های فنی و دانش خود در این زمینه، گزینهٔ مناسبی محسوب می‌شد. اما آنچه در این حین و در کنار حرفهٔ اصلی او به وقوع پیوست، حضور در وادی باستان‌شناسی و مطالعه و گردآوری آثار هنری ایران بود که از اهمیت برخوردار است. در واقع کار اسمیت، در مقام مدیریت و ریاستِ یک دستگاه ارتباطی بزرگ، یعنی تلگرفخانهٔ ایران، چنین اقتضا می‌کرد که پیوسته بر سایر دفاتر محلی نظارت و سرکشی کند که لازمهٔ آن هم سفرهای متعدد و گشت‌های بازرسی به نقاط مختلف ایران بود. حاصل این سفرها و سرکشی‌ها، علاوه بر انجام وظایف محول‌شده، آشناییِ هرچه بیشتر با اماکن تاریخی ایران و آثار و هنرمندان ایرانی بود. این حس کنجکاوی که به تحقیقات منسجم علمی منتهی می‌گشت، به طور کلی ریشه در علایق و مطالعات گسترده‌تری داشت که غرب در قرن نوزدهم با سرعت و شتاب دنبال می‌کرد. از این جریان مهم تاریخی، تحت عنوان «شرق‌شناسی» یا «شرقی‌سازی» (اورینتالیسم) نام می‌برند.

نویسنده (اسکرس) در ادامه، با بیان سیر تاریخیِ زندگی مرداک اسمیت و مشاغل و مسئولیت‌های او در خارج از ایران، وارد حوزهٔ اصلی می‌شود که حضور و زندگی این دیپلمات و باستان‌شناس در ایران است.

جنیفر اسکرس طبق مستندات تاریخی و از جمله سفرنامهٔ ناصرالدین‌شاه به فرنگ، نخستین ملاقات شاه با مرداک اسمیت را سه‌شنبه، ۲٤ ژوئن ۱۸۷۳ (۱۲۹۰هـ‌ق.) عنوان می‌کند و ملاقات دیگر این دو را که این بار جنبهٔ فرهنگی و هنری داشت، پنجشنبه ۳ ژوئیهٔ همان سال می‌نویسد. ملاقات اخیر در بازدید از یک نمایشگاه بین‌المللی در «آلبرت هال» لندن به وقوع پیوست که از برخی جهات، بر مراودات و تعاملات هنریِ

اسمیت با دربار و آشنایی وی با سلائق هنری شاه بیشتر افزود. اسمیت در طول این سفر و در مقاطعی، نقش مترجم شاه را ایفا می‌کرد و این موضوع به تدریج در تحکیم پیوند آنان مؤثر واقع شد. وی علاوه بر اینها، در تبادل هدایا و پیشکش‌های دیپلماتیک بین ایران و دربار ملکه ویکتوریا نیز نقش واسطه را داشت، هرچند خود نیز مفتخر به دریافت شمشیر افتخار از دست ناصرالدین‌شاه شد.

مدیریت موزهٔ علم و هنر ادینبرو، واپسین مسئولیت خطیری است که نگارنده برای مرداک اسمیت برمی‌شمارد؛ وظیفه‌ای که تا پایان عمر با وی بود. در واقع در همین ایام و با همین انتصاب است که بار سنگین امور تلگرافخانه از دوش اسمیت برداشته شد و او حاصل آنچه که در طول حدود دو دهه اقامتش در ایران به دست آورده بود، به نظم و سامان رسانید و به این ترتیب کلکسیون ارزشمندی از آثار اصیل را به نمایش گذاشت که تا امروز هم پابرجاست و گنجینهٔ موزه‌های بریتانیا را تشکیل می‌دهد. دامنهٔ تاریخیِ این اشیای هنری، بازه‌ای در حدود هفت قرن، از قرن دوازده تا نوزده میلادی (عصر مغول تا دورهٔ قاجار) را در برمی‌گیرد.

اسکرس در ادامه به همکاران اسمیت که در کار جمع‌آوری و خرید آثار در کنارش بودند اشاره و نام و انواع آثار گردآوری‌شده را در زمینهٔ هنرهای عمدتا کاربردی ذکر می‌کند. این آثار نیازمند معرفی، توصیف، مطالعه و طبقه‌بندی بود که حاصلش انتشار یک فهرست توصیفی – تشریحی به سفارش موزه و در قالب کتابی بود که اینک شاهد هستیم.

(۲) موضوع و محور اصلی مقالهٔ دومِ ضمیمه، مجموعه‌داری و مجموعه‌داران بریتانیاییِ قرن نوزدهم است، به خصوص گردآورندگان هنر ایران. در اینجا نخستین مراحل شکل‌گیری مجموعه‌های خصوصیِ هنر ایران در انگلستانِ قرن نوزده میلادی مطرح و به شخصیت‌هایی پرداخته می‌شود که در طول تاریخ به دست فراموشی سپرده شده‌اند. نقش هنرمندان انگلیسی در فرایند اکتشاف هنر شرق و ذکاوت آنان در زمینه‌ی این منابع هنری، و متعاقبا احیای تولیدات ملّی با بهره‌گیری از چنین آثاری در کشورهای مقصد، از نکاتی است که نگارنده سعی در پرورش و بازگوکردن آنها دارد.

روی سخن گدوبین در این مطلب، پیش از هر چیز، مبحثی است مهم و تاریخی که پیشتر نیز به سویه‌ها و دستاوردهای آن اشاره شد: شرق‌شناسی. تاریخچه‌ی شرق‌شناسی در بریتانیای عصر ویکتوریا، از منظر گدوبین، تاریخچه‌ی اشیاء و آثاری هنری است که مدت‌ها پیش از آنکه هرگونه پرسش یا هرگونه گرایش نظری در هنرِ سرزمین‌های شرقی یا در آن

فرهنگی که سازنده و معنادهنده‌ی آثار مزبور است مطرح شود یا سربرآورد؛ کشف یا شکار شده‌اند، یا به دست رسیده و در یک جا گرد آمده‌اند. به عبارت دیگر، تصاحب و تملک این آثار، مقدّم بر پژوهش‌های فرهنگی و هنری، جمع‌آوری آنها مقدّم بر فهم‌شان، و دست آخر، عمل (کاربری) مقدّم بر نظر (نظریه) بوده است.

موضوعی که در ابتدای بحثِ مجموعه‌داری در این مقاله مورد توجه قرار گرفته، پیش از معرفیِ دیگر اشخاص و مجموعه‌داران، رابرت مرداک اسمیت، به عنوان یکی از قدیمی‌ترین گردآورندگان مجموعه‌آثار هنر اسلامی است. وی در همان بدو شکل‌گیری بخش هنر ایرانِ موزهٔ ساوت کنزینگتون بریتانیا، از سوی هِنری کول، نخستین مدیر موزه، مأمور جمع‌آوریِ آثار شد و با مراودات پی‌درپی خود با موزه، این عمل را در طول چندین سال با موفقیت به انجام رساند. حاصل این کار هستهٔ اصلی بخش هنر ایرانِ موزه را تشکیل داد.

نویسنده در ادامه، با تأکید بر هدف عمدهٔ موزه در آن زمان، که بر آموزش توده‌ها قرار داشت، به «کتابچه‌ی هنر ایران»، نوشتهٔ مرداک اسمیت، یعنی کتاب حاضر، که سال‌ها راهنمای اصلی موزه به شمار می‌آمد اشاره می‌کند. از نقطه نظر نگارنده، این کتاب را امروزه به عنوان خاطراتی شخصی از صنایع گوناگون آن سرزمین خوانده و می‌شناسند؛ خاطراتی که در جای‌جای آن، قضاوت‌های نسبتا ذهنی و شخصی و گاه احساسی و ارزشی به چشم می‌آید.

وی با عبور از مبحث مربوط به پیشگامان مجموعه‌داری، دنبالهٔ این سیر تاریخی و آموزشی را دیگر خارج از حوزهٔ آموزش عمومی، آگاهی‌بخش و تولید دانش می‌داند و آن را مقوله‌ای محدود به خانه‌ها و مجموعه‌های شخصی عنوان می‌کند. برای او «نمایشگاه هنر ایران و عرب» در لندن (۱۸۸۵م.) که آن را «کانون هنرهای زیبای برلینگتون» تدارک داده بود، نقطهٔ عطفی در کشف و رونماییِ آثار مالکان خصوصیِ هنرِ ایران است. در این بین، از شخصیت‌های مهمی در این رابطه نیز یاد شده؛ از جمله جورج سالتینگ، فردریک دیوکِین گادمن، الگزندر آیانیدیز و خانواده‌اش، ویلیام هولمن هانت، ادوارد برن‌جونز، ویلیام موریس و اگلایا کورونیو.

۵. نقد شکلی

اثر حاضر در نگاه اول، از نظر ابعاد، کیفیت چاپ و سایر نکات فنی، در سطح مطلوبی قرار دارد و از ظاهری ساده و وزین برخوردار است. قطع کتاب در اندازهٔ رقعی[۱۰] بسته شده که

با توجه به نسخه‌های متعددِ بازنشرشدهٔ انگلیسی آن از طرف ناشران خارجی که آنها نیز با نظر به محتوای کتاب تقریبا همین ابعاد – ٦ × ۹ اینچ (حدود ۱۵ × ۲۲/۵ سانتی‌متر) و یا ۵/۵ × ۸/۵ اینچ (١٤ × ۲۱/۵ سانتی‌متر) – را برگزیده‌اند، متناسب به نظر می‌رسد.

در چاپ این اثر، کاغذِ استفاده‌شده از نوع – اصطلاحا – «بالکی» بوده که در ایران با نام‌های «کاغذ سبک» و «کاغذ سبک‌بال» شناخته می‌شود. این نوع کاغذ نسبت به کاغذهای معمولی سبک‌تر و در عین حال ضخیم‌تر است. طرح جلد کتاب نیز ساده و از یک تکهٔ سفال شکسته تشکیل شده است. این قطعه احتمالا از سفالینه‌های مربوط به عصر سلجوقی است که با تکنیک مینایی و طلاچسبان تهیه می‌شدند. این سفال شکسته که روی آن یووی موضعی[11] خورده، از زمینهٔ جلد که به رنگ آبیِ زنگاری مات است جدا شده و ظاهری درخشان و متمایز، هم به خود کاشی و هم به کلیت جلد داده است. جلد از نظر مفهوم، تاحدودی در راستای کلیت عنوان کتاب و محتوای آن قرار می‌گیرد، هرچند بهتر بود تکه‌سفالی متأخرتر و متعلق به عصر صفوی یا حتی قاجار که ارتباط بیشتری با سیر زمانی کتاب دارد استفاده می‌شد. این عدم ارتباط بین طرح جلد و محتوا را می‌توان از نقاط ضعف کتاب دانست. در پشت جلد نیز توضیحی مختصر و مفید، به روال مرسوم بسیاری کتاب‌ها، با قلمی متناسب، در مورد محتوای اثر آمده است.

قلم (فونت) به‌کاررفته در نگارشِ مطالبِ درون کتاب احتمالا از خانوادهٔ IR است که شکل به‌روزشدهٔ خانوادهٔ B سابق بوده و از این حیث ظرافت بیشتری به حروف داده است. اندازهٔ این قلم به نسبتِ ابعاد کتاب، تقریبا مناسب و قابل خوانش است، هرچند فاصلهٔ بین خطوط نسبتا کم به نظر می‌رسد و این مسأله سبب ایجاد فشردگی در حجم مطالب شده است. صفحه‌آرایی و چینش تصاویر که برخی از نمونه‌های سیاه و سفید آنها نیز از افزوده‌های مترجم بوده، مطلوب و قابل قبول است و به طور کلی روند ثابت و مشخصی در چینش مؤلفه‌های فنیِ هر فصل شامل سرعنوان‌ها، فواصل، حاشیه‌گذاری، پانویس، تصاویر سیاه و سفید، زیرنویس تصاویر و جای‌گذاری‌شان اتخاذ شده است.

کتاب از تصاویر رنگیِ متناسب، متنوع، مکفی و مطلوبی نیز برخوردار است که با توجه به محتوای آن که به تاریخ هنر و هنرهای صناعی و دیداری مربوط می‌شود، اقدامی است قابل توجه و شایسته که توسط مترجم صورت گرفته است. اینها در واقع آثاری است که زمانی توسط نگارنده (مرداک اسمیت) جمع‌آوری و به موزه‌های بریتانیا ارسال شده‌اند و درحال حاضر در منابع تاریخ هنر غرب، بسیار شناخته‌شده هستند.

از دیگر موارد قابل ذکر، رعایت اصول نگارش، ویرایش و سلیس بودن متن ترجمه‌شده است. در تطبیق عین به عینِ متنِ حاضر با اصل انگلیسی آن که توسط راقم این سطور انجام شد، می‌توان اظهار کرد که ترجمهٔ حاضر از نظر دقت و صحت و اعتبار در درک درست جملات و ساختارها، انتقال روان و صحیح آنها، انتخاب معادل‌های فارسیِ درست و مناسب، به خصوص برای واژگان تخصصی هنر، و به طور کلی ارائهٔ متنی رسا و قابل فهم، در وضعیت مطلوبی قرار دارد و عاری از کج‌فهمی و خطاست. ویرایش فارسی کتاب نیز نسبتا معقول است، هرچند به نام ویراستار در شناسنامهٔ اثر اشاره نشده است.[۱۲] این نقیصه در خصوص عدم ذکر نام صفحه‌آرا و گرافیست یا مدیر هنری نیز به چشم می‌آید.

٦. نقد محتوایی

کتاب *هنر ایران*، نوشتهٔ رابرت مرداک اسمیت، با توجه به مطالعات پیشینهٔ تاریخ‌نگاری هنر در ایران تا به امروز، به احتمال قرین به یقین نخستین منبع منسجمی است که مشخصا به بحث دربارهٔ هنرهای ایرانی و اسلامی، آن هم توسط یک فرد غیرایرانی، می‌پردازد و با توجه به کاوش‌های راقم این طور در کلیهٔ منابع موجود تا به امروز، اولین کتابی است که در تاریخ به نام «هنر ایران» نامگذاری شده است. اگرچه پیش از این و به خصوص در عهد تیموری و صفوی با تذکره‌ها، یادنامه‌ها و برخی تواریخ متفرق فارسی در باب هنرها و صنایع مواجهیم،[۱۳] با این حال این قبیل منابع بیشتر به شرح احوال هنرمندان، مثل نگارگران و خوشنویسان، در قالب زندگی‌نامه‌هایی هرچند مختصر یا موضوعاتی چون مراتب حرفه‌ای و نظام استاد – شاگردی پرداخته‌اند و خودِ مبحث هنر یا حتی آثار هنری را به تنهایی و مستقل مورد ارزیابی قرار نداده‌اند. در زمینهٔ منابع خارجی نیز آنچه پیش از این موجود است در قالب گزارش‌های پراکنده و بعضا مفیدی است که در اسناد و سفرنامه‌های اروپاییان ارائه شده و به همین سبب حیطهٔ مورد نظر باز به طور مستقل و تحت یک مجموعهٔ معین، کاوش، توصیف و تحلیل نشده است. کتاب *هنر ایران* از این حیث، یک تحقیق پیشگام و بی‌سابقه به شمار می‌آید، هرچند همین مسأله طبعا به معنی عدم دسترسی به منابع کافی و مراجع مطالعاتی در زمان تهیه و نگارش اثر بوده است. از این رو برخی خطاهای پیش‌آمده در کتاب حاضر، به خصوص بعضی سال‌ها و تاریخ‌ها، را می‌توان به این کاستی نسبت داد و با نقدی منصفانه آن را قضاوت کرد. در حقیقت مسائل، مفاهیم و

رویدادهایی که امروزه در تاریخ هنر برای ما بدیهی به نظر می‌آیند، در روزگاری که با فقر اطلاعات و نبود مراکز و مراجع علمی مواجه بوده، قابل تأمل و توجیه است.

کتاب حاضر در چهار بخش عمده، شامل پیشگفتار، بدنه و مباحث اصلی، آلبوم تصاویر رنگی، و ضمیمه تدوین شده و از این بابت ساختاری مشخص دارد. پیشگفتار، آلبوم تصاویر و ضمایم —هر سه —از افزوده‌های مترجم به اصل کتاب بوده است. از این‌رو در اینجا مترجم فراتر از رسالت خود که برگردان صحیح جملات و عبارت با حفظ محتوا و روان بودن آنهاست ظاهر شده و کار ترجمه را به نوعی به سمت و سوی یک تحقیق و تدوینِ نسبتا جامع و روشنگر پیش برده است. وی علاوه بر این، در متن اصلی کتاب هرکجا نیاز بوده، از کروشه و پانویس نیز برای توضیح مفاهیم خاص و اصلاح بعضی تواریخ استفاده کرده است.

یکی از موارد یا اصولی که در این کتاب به عنوان شیوه و روال نگارش نویسنده مد نظر بوده و در اثنای شرح آثار هنری و صناعی از جانب وی مدام رعایت می‌شود، ذکر نمونه‌هایی ملموس با شمارهٔ ثبت آنها در موزه و بعضا ارائهٔ شکل یا طراحی آنهاست. درواقع اسمیت به عنوان مجموعه‌دار آثار هنری و کسی که به شخصه در گردآوری و انتقال این آثار به موزه‌های بریتانیا نقش داشته، متن خود را در جهت معرفی و مصداق‌یابی توضیحات تاریخی قرار داده و از این فرصت برای ارجاع به آثاری که خودش آنها را دیده و جمع‌آوری کرده استفاده می‌کند. البته چنین روشی با توجه به اینکه کتاب حاضر در واقع راهنمای نمایشگاه هنری و موزه بوده، امری مرسوم تلقی می‌شود. شمار آثاری که وی منتقل کرده، چنان‌که اشاره شد، حدود ۲۰۰۰ قطعه بوده که فهرست کاملی از آنها در انتهای متن انگلیسی به طور مشروح و به تفکیکِ اقلام، ارائه شده و در ترجمهٔ فارسی به طور مختصر و فقط در حد تعداد و مجموع آنها آمده است.

بنابراین مرداک اسمیت در اینجا مبنای معرفی و تحلیل «هنر ایران» را که خود یک عنوان کلی و فراگیر برای کتاب است، بر اساس مجموعه‌آثار شخصیِ جمع‌آوری‌شده و نمونه‌های ارائه‌شده در موزه گذاشته و بر این اساس، نتایج را به کل حیطهٔ هنر ایران تعمیم می‌دهد یا دست‌کم چنین به نظر می‌رسد. در صورتی که این رویّه یا معیار، امروزه از مبنای علمی مناسبی برخوردار نیست. به همین دلیل در جایی که وی با قلت آثار و اشیاء مواجه بوده، بحث خود را خلاصه‌وار به اتمام رسانده – هرچند که رسانهٔ مورد نظر حتی در زمان خود اهمیت زیادی داشته است. نقاشی، میناکاری، جواهرسازی، نسخه‌آرایی، موسیقی، چاپ هنری و ... از این دست موارد مغفول هستند.

جنیفر اسکرس (۱۳۹۹: ۱۲۲)، نویسندهٔ ضمیمهٔ اول کتاب، نیز در راستای مباحث فوق، تأکید می‌کند که اسمیت «مجموعه‌ای را که معرّف هنر ایران باشد» تهیه و گردآوری کرده و در نگارش متن مذکور، این آثار شاخص و نماینده را ارائه کرده است. اما این «معرّف بودن» بر اساس چه میزانی و گزینش آنها بر مبنای کدام معیار صورت گرفته است؟ دسته‌ای از این آثار هرچند در شماره زیاد هستند (نک: ص۸۳)، با این حال وضعیت‌شان در نحوهٔ انتخاب یا شیوهٔ بررسی و تحلیل و تعمیم، نامعلوم مانده است.

درست است که امروزه مواردی که در موزه هست تقریبا همه از آثار اصیل و طرازاول هنر ایران محسوب می‌شوند، اما در برخی موارد و نمونه‌ها، کاستی‌هایی هست که تمام‌کمال نمی‌تواند نمایندهٔ هنر یک سرزمین قلمداد گردد و برای این امر خطیر نیاز به گردآوریِ دست‌کم بخش عمده‌ای از تمامی رسانه‌های هنری در حوزهٔ مورد نظر بوده است. به همین دلیل در اینجا به نظر می‌رسد نویسنده که نقش مجموعه‌دار هنر را ایفا می‌کند، در انتخاب آثار و رسانه‌های هنری تا حدی گزینشی عمل کرده است. مثلا چنان که گفته شد، نقاشی قاجار، یکی از رسانه‌هایی است که نگارنده از آن غفلت ورزیده یا آثاری تحت عنوان «غیرمنقول»، شامل نقاشی دیواری، نقش‌برجسته، برخی تزئینات معماری و ... به هیچ وجه مورد نظر وی نبوده است. البته این مسأله چیزی است که حتی تا دهه‌های متمادی و بعد از اسمیت نیز به نحوی شایسته مورد توجه محققان خارجی قرار نگرفته و صرفا مدت کوتاهی است که جایگاه حقیقی خود را بازیافته است. در واقع در عصر قاجار، نقاشی، به خصوص نوع رنگ روغن و به طور کلی بوم‌نگاری، مهم‌ترین رسانهٔ هنری در جهت نمایش اقتدار، تبلیغات، کسب مشروعیت سیاسی و به طور کلی حکومت‌داریِ سلاطین قاجاری قلمداد می‌شد و مهم‌ترین هنرمندان، نقاشان دربار بودند. در کتاب حاضر، به حیطهٔ «نقاشی»، تحت همین عنوان، فقط در حد چند سطر بسنده شده و آغاز سخن نگارنده نیز قدری متفاوت از انتظار خواننده است، چراکه وی بحث را در همین مبحث مختصر هم با زیرمجموعهٔ خاصی از تصویرگری، یعنی نقاشی روی قلمدان، جلد کتاب و جعبه‌های چوبی که به واقع در حیطهٔ آثار لاکی و به طور کلی «نقاشی لاکی» قرار دارند، پی می‌گیرد. هنرمندانی که نام برده می‌شوند نیز اصولا قلمدان‌نگار بوده و یا این بخش از هنرشان بیشتر مورد توجه قرار داشته: آقاصادق، علی اشرف، آقانجف، محمداسماعیل و دیگران. دلیل آنکه مرداک اسمیت پیش از پرداختن به نقاشی رنگ‌روغنی و بوم‌نگاری، به حوزهٔ لاکی‌کاری و قلمدان‌نگاری روی آورده، در گفته‌های خود او پیداست. وی اظهار می‌کند که «بهترین نقاشی‌ها در ایران آنهایی است که در مقیاس کوچک [...] ترسیم شده‌اند» (اسمیت،

۱۳۹۹: ۷۵)، یعنی همان آثار لاکی، و ادامه نیز خاطرنشان می‌کند که «نقاشی‌های بزرگتر روی بوم (پرده) بسیار نازل و کم‌مایه‌اند، خصوصا از حیث طراحی» (همان: ۷۶). اما قیاس این دو رسانه، یعنی نقاشی رنگ روغنی و لاکی، با یکدیگر، آن هم برای یکی در ابعاد بسیار بزرگ و دیگری در حد چند سانتی‌متر، آن هم با کارکردهای متفاوت، چندان معقول نبوده و ترجیح یکی بر دیگری محلی از اعراب ندارد.

خوشنویسی و خطاطی تزئینی که امروزه به نام «نقاشیخط» شناخته می‌شود نیز در کنار دیگر گونه‌ها و دسته‌های هنر ایران، از حوزه‌های کاملا مغفول در میان آثار گردآوری‌شدهٔ اسمیت هستند. وی اگرچه خط و خوشنویسی را والاترینِ هنرها در اسلام معرفی می‌کند و خط خوش را از ویژگی‌های بارز ایرانیان و از ملزومات امور دیوانی می‌داند، با این حال نمونهٔ خاص و شاخصی ارائه نمی‌دهد و به طور کل این رسانه را در کنار جلدسازی، تذهیب و انواع کاغذ، ذیل مبحث «نسخه‌های خطی» بررسی می‌کند. اما چنانچه به مطالعاتِ دهه‌های اخیر در ایران و کشورهای دیگر در حیطهٔ قاجارشناسی مراجعه شود، مشاهده خواهد شد که حتی تا همین اواخر هم رسانهٔ بسیار مهمی همچون «خوشنویسی قاجار» و نقاشیخط به کل مورد غفلت واقع شده و نام و نشانی از خطاطان برتر این دوره مثل میرزاغلامرضا اصفهانی، میرزا کاظم، میرزا رضا کلهر، میرحسین و دیگران در پژوهش‌های هنری در میان نیست. در حقیقت شناخت این حوزه و ایجاد یک گفتمان علمی برای درک جایگاه چنین رسانه‌ای سالیان سال به طول انجامید و این تأخیر و اهمال به خوبی در کتب تاریخ هنر ایران یا تاریخ هنرهای اسلامی مشهود است. به همین دلیل، طبیعی است که متنی که اسمیت آن زمان نگارش کرده، قطعا نمی‌توانسته جایی برای این موضوع مهجور داشته باشد. هنرمندانی هم که وی از آنها یاد کرده، مثل یاقوت مستعصمی و میرعماد قزوینی، از خطاطان ممتاز و طرازاول مغول و صفوی بوده‌اند.

به طور کلی نویسندهٔ کتاب، نه فقط در حیطهٔ خوشنویسی، بلکه در سراسر متن، اساس سخن خود را در معرفی و توصیف هنر ایران، عصر صفوی و حتی ادوار پیش از آن گذاشته و مباحث خود را از این دوره آغاز می‌کند. در واقع وی علی‌رغم آنکه در دورهٔ قاجار در ایران حضور داشته، هنر این دوره را که در آن زمان «معاصر» محسوب می‌شده است و قطعا شناخت کافی دربارهٔ آن وجود نداشت، تا حدی زیادی کنار گذاشته و پایه و محور تحقیقات و بررسی‌های عینی‌اش را به چند قرن قبل‌تر منتقل کرده است؛ به طوری که هنر فاخر ظاهرا و همچنان هنر عصر صفوی است. این مسأله حتی در کتب تاریخ هنرِ مربوط به دهه‌های اخیر نیز کاملا مشهود بوده و نویسندگان و پژوهشگران

معاصر، نقطهٔ پایان تاریخ هنر ایـران، بـه خصـوص هنرهـای تجسـمی و کـاربردی را پایـان عصر صفویه گذاشته‌اند. در مجموع، خاورشناسان قرن نوزدهم نیـز پیشـتر چـه در خـوانش متون و چه در باستان‌شناسی، کوشش می‌کردند تا تصـویری از عظمـت باسـتانی ایـران، اوج دوره‌ی صفوی و زوال دورهٔ قاجار ارائه دهند.

با این وجود، طرح برخی صنایع خاص مثل بافندگی و انواع پارچـه‌هـا، و تکنیـک‌هـا و هنرهایی چون رشتی‌دوزی یا قلاب‌دوزی، و یا معرق چوب و خـاتم‌کـاری، از نمونـه‌هـایی است که نگاه دقیق نویسنده را در آن زمان نسبت به صنایع بومی و محلی نشان می‌دهد.

یکی از دستاوردهای بسیار مهم نگارنده که در آن زمان کـم‌نظیـر و کـم‌سـابقه محسـوب می‌شود، ارتباط مستقیم وی با خود هنرمنـدان، اسـتادکاران و صـنعتگران، و سـفارش کـار و جمع‌آوری بی‌واسطهٔ آثـار از طریـق افـراد ذیـربط اسـت. علـی‌محمـد اصـفهانی، اسـتادکار سرشناس در حوزهٔ کاشی‌کاری؛ ژول ریشار، معلم وقـت دارالفنـون؛ رضـی طالقـانی صـنیع همایون، نقاش و مُذهِّب؛ و دیگران، در این زمره جـای مـی‌گیرنـد. ایـن ارتبـاطِ مسـتقیم بـا اصحاب هنر و صنایع و مشاغل، تأثیر بسزایی در شناخت نویسنده نسبت به هنرهـای ایرانـی و بهبود نوع نگاه و نگارش کتاب او داشته است. اگرچه به این ارتباطات و نـام اشـخاص در خود کتاب اشاره نشده، در نامه‌ها و به خصـوص گـزارش‌هـای کـاری و حرفـه‌ای اسـمیت می‌توان به آن پی برد.

رویکرد اسمیت نسبت به هنر و فرهنگ عرب و قیاس جایگاه آن با هنـر ایـران، یکـی از نکات قابل توجه کتاب است. برای نمونه، او در دفـاع از هنـر ایـران، پیشـاپیش و در همـان آغاز بحث در مقدمه (صص ۲۵ و ۲۶) هنـر اعـراب را وام‌دار هنـر ایـران مـی‌دانـد و آنچـه خلفای عرب در تحول حیات هنریِ دوران خود داشته‌اند را به واسطهٔ به‌کارگیریِ هنرمنـدان، صنعتگران و دانشورانِ دیگر ممالکِ اسلامی، به خصوص ایرانیان، می‌داند. از نگـاه اسـمیت، مردم عرب به هیچ وجه هنردوست نبودند، هرچند حکـام آنـان ایـن کاسـتی را تاحـدی بـا تمسک به خارج، جبران کرده‌انـد. آرایـه‌ی «اسـلیمی» کـه در برخـی منـابع از آن بـه عنـوان «آرابسک» یا «عربانه» یاد شده، یکی از مواردی است که نگارنده قاطعانه ریشـهٔ آن را ایرانـی دانسته و هرگونه احتمال در عرب بودن خاستگاهش را رد می‌کنـد (صـص ۲۵ و ۷۷). ایـن نوع نگرش به هنر ایران و درک منزلـت آن در دوره‌ای کـه کمتـر شـناختی، حتـی از سـوی صاحب‌نظران و روشنفکران داخلی، نسبت به این مقوله وجود داشته، نشانهٔ آگاهی و پویـایی ذهن نویسنده و درک موقعیت فرهنگیِ این کشور در تاریخ و در منطقه است.

۷. نتیجه‌گیری

شرق‌شناسی یا شرقی‌سازی حوزهٔ مهمی در تاریخ سرزمین‌های آسیایی، به خصوص خاورمیانه است که عامل تکوین و تحول آن، دولت‌هایی بودند که پای نمایندگان‌شان در هیئت دیپلمات، ایلچی، مستشار، مُبلّغ، سیّاح، باستان‌شناس یا هر عنوان دیگری، به کشور تابع باز شد. درست است که استعمار و تعرض به منابع یک کشور، چه طبیعی و چه فرهنگی، ذاتا عملی است نکوهیده، اما گاه با دستاوردهایی – هرچند شاید ناخواسته – سازنده و بعضا خدماتی ماندگار توأم بوده است. به طور مثال، خرید و فروش و انتقال آثار هنری ایران، به خصوص در قرن نوزدهم، به موزه‌ها و نمایشگاه‌های غربی، و به طور کلی بازار اروپا، گرچه امروزه از نگاه برخی به دیدهٔ دست‌درازی به اموال ملی یک سرزمین یا تمدن قلمداد می‌شود، با این حال باید توجه کرد که همین اقدام در مقاطع و در مواردی، زمینه‌ساز ترویج و شناسایی یک فرهنگ در مقیاسی گسترده و حتی جهانی بوده است.

کتاب *هنر ایران*، نوشتهٔ رابرت مرداک اسمیت، از نگاه امروزی، نه صرفا یک تألیفِ مقطعی و موقت با هدفی گذرا، بلکه در حقیقت بخشی از یک جریان تاریخی است. این جریان، در کنار رسالت اصلی خود، نقش ضمنی اما سرنوشت‌سازی در مستندنگاری، شناخت و معرفی هنر و باستان‌شناسی ایران ایفا کرده است. اقدامات اسمیت و کتاب او، که محصول و ماحاصل این اقدامات است، در واقع قطعهٔ کوچک و مهمی از یک کل است که نشان می‌دهد جهان غرب در قرن نوزدهم چگونه از طرق مختلف به شناسایی و ارزیابی جهان شرق می‌پرداخته است.

هنر ایران، از حیث غنای محتوا، نه آن پژوهش‌های جامع و مانعی است که ایران‌شناسان و هنرپژوهان شناخته‌شده‌ای چون آرتور پوپ، آندره گدار، رومن گیرشمن، ریچارد فرای و دیگران، در دوران متأخر، به خصوص پهلوی، انجام داده‌اند؛ اما با توجه به تقدم زمانی (عصر قاجار) و فقر منابع علمی و مطالعاتیِ آن روزگار، سرآغاز فصلی نوین در تاریخ‌نگاری هنر ایران، و از طرف دیگر، جزو اولین طبقه‌بندی‌های نسبتا منسجمی است که خارج از حیطهٔ سفرنامه‌نویسی جای می‌گیرد. اهمیت این موضوع در همین دوره و در قرن ۲۱ میلادی که بعضا شاهدیم برخی نمایشگاه‌ها در موزه‌ها و در سایر اماکنِ مرتبطِ فرهنگیِ داخل کشور بدون نشر حتی یک کاتالوگ ساده برگزار می‌شوند، نشان از شیوهٔ نگرش نگارنده در آن زمان و نوع برخورد دولت‌های حامی آنان با چنین مسائلی است.

این کتاب اگرچه در معرفی و شرح برخی رسانه‌های هنری مانند نقاشی، دیوارنگاری، خوشنویسی، نقش‌برجسته‌سازی، آرایه‌های معماری کم‌مایه است و شیوهٔ واحد و انتظام خاصی در گزینش و چینش مطالبش که اصولا رسانه‌ها و حوزه‌های هنری باشند مشاهده نمی‌شود، با این وجود در طرح و ارائهٔ شماری از صنایع و تکنیک‌های بومی و بعضا مهجور مثل پارچه‌بافی، رشتی‌دوزی، قلاب‌دوزی، و یا معرق چوب و خاتم‌کاری توفیق داشته است. در اینجا نگارنده مبنای تعریف و تعمیم هویت هنرهای ایرانی را همان مجموعه‌ای قرار داده که خود به شخصه در طول سال‌ها جمع‌آوری و خریداری کرده و از این بابت که به سایر آثار مشابه و جریان‌های موازی اشاره‌ای نکرده، کارش با نقص مواجه است. این نقیصه با توجه به زمان نگارش متن (عصر قاجار) و با توجه به هدف مورد نظر از این نگارش، یعنی ارائهٔ فهرست و توصیف آثار نمایشگاه، تا حد زیادی قابل توجیه است.

اما گذشته از این موارد، یکی از نکات بسیار ارزنده در ترجمهٔ فارسی این اثر، نقش مترجم در تکمیل و به‌روزرسانیِ مطالب و محتوای کتاب بوده است. وی این مهم را با ارائهٔ تصاویر سیاه و سفید در میان متن، ارائهٔ یک آلبومِ تصاویر رنگی از آثارِ منتقل‌شده به موزهٔ مورد نظر با ذکر مشخصات و شمارهٔ ثبت آثار، نگارش مقدمه‌ای پژوهشی در ارتباط با محتوای کتاب و همچنین الحاق دو ضمیمه به انتهای کتاب در قالب دو مقاله، به انجام رسانده است. این رویّهٔ علمی و نگاه پژوهشی، به سایر مترجمانی که در حوزهٔ مورد نظر صاحب تخصص هستند نیز پیشنهاد می‌شود. سایر مؤلفه‌های صوری و بصری، از قبیل فهرست، کیفیت ترجمه، صحفه‌آرایی، قطع کتاب، اندازه و نوع قلم، کیفیت چاپ و جلد کتاب نیز همگی تقریبا در سطح مطلوبی قرار دارند و از محاسن کتاب محسوب می‌شوند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱. ترکیهٔ کنونی

۲. پایتخت اسکاتلند

۳. بعدها «ویکتوریا و آلبرت» لندن

٤. نک: دایره‌المعارف ایرانیکا ۲۰۱٦: ذیل مدخل Khan Rishar

۵. «وودکات» یا کنده‌کاری روی چوب به منظور تهیهٔ تصویر چاپی

٦. اراک

۷. مخزن قلیان

۸. چوب مخصوص بازی، حین سوارکاری

۹. در نسخهٔ اصلی کتاب، این سه مبحث در دو فصل جداگانه قرار گرفته‌اند.

۱۰. ۱٤/۵ × ۲۱ سانتی‌متر

۱۱. UV، نوعی پوشش سلفونی

۱۲. احتمالا کار ویرایش فارسی، همزمان با ترجمه یا بعدتر، توسط خود مترجم و همکارش صورت گرفته است.

۱۳. مثل *گلستان هنر*، اثر قاضی احمد منشی قمی در دوره‌ی صفوی

کتاب‌نامه

اسکرس، جنیفر (۱۳۹۹). *شکوه هنر قاجار (مجموعه مقالات فرهنگ، هنر و کاشی‌کاری عصر قاجار)*، ترجمهٔ علیرضا بهارلو و مرضیه قاسمی، تهران: خط و طرح.

اسمیت، رابرت مرداک (۱۳۹۹)، *هنر ایران*، ترجمهٔ کیانوش معتقدی، تهران: خط و طرح.

بهرامی، عسکر (۱۳۹٤)، *دانش‌نامهٔ ایران*، به سرپرستی محمدکاظم موسوی بجنوردی، ج۳، ذیل مدخل «اسمیث، سِر رابرت مرداک»، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

رضایی، عبدالعظیم (۱۳۷۸)، *گنجینهٔ تاریخ ایران (صفویان، افشاریان، زندیه و قاجاریه)*، ج۱۲، تهران: انتشارات اطلس.

فرهنگ خاورشناسان (۱۳۷۷)، به سرپرستی پرویز مشکین‌نژاد و سید سعید فیروزآبادی، ج۱، ذیل مدخل «اسمیت، رابرت مرداک»، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

فریه، ر. دبلیو (۱۳۷٤)، *هنرهای ایران*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: نشر فرزان.

کاووسی، ولی‌الله (۱۳۹۸)، «سرآغاز تاریخ‌نگاری هنر اسلامی در بوتهٔ استشراق، استعمار و مجموعه‌داری، *هنرهای زیبا – هنرهای تجسمی*، دورهٔ ۲٤، ش ٤، زمستان.

مدیرشانه‌چی، محسن (۱۳۸۸)، «روابط فرهنگی ایران و انگلستان درعصر قاجار با تأکید بر نقش ایران‌پژوهان انگلیسی»، *پژوهش‌نامهٔ تاریخ*، دورهٔ ٤، ش ۱٦، تابستان.

معتقدی، کیانوش (۱۳۹۹). مقدمه بر: *هنر ایران*، رابرت مرداک اسمیت، ترجمهٔ کیانوش معتقدی، تهران: خط و طرح.