مطالعهٔ تطبیقی در باب معرفت‌شناسی هنر در ایران و اروپا با تأکید بر جایگاه اجتماعی هنرمند

مینا محمدی‌وکیل*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۹

چکیده

جایگاه هنرمند در ادوار مختلف تاریخ به سبب تفاوت در مفهوم هنر و رابطهٔ هنر و خرد دستخوش تغییرات بنیادین بوده است؛ از ایدهٔ خلاقهٔ آفرینش که خالق را در مقام هنرمند اول قرار می‌داد تا عصر سلطهٔ فلسفهٔ دین یا الهیات که در آن هنرمند در مقام صنعتگری صرف، مجری ایده‌های برتر و سرنمون‌ها بود و خود فاقد هرگونه اعتبار ویژهٔ اجتماعی و یا پس از آن که با ظهور رنسانس، هنرمندـ دانشمندانی پدیدار شدند که با تأکید بر تفوق ایده‌های انسانی موقعیت جدیدی را ایجاد نمودند که نهایتاً در قرن بیستم با ظهور هنرِ مفهومی تعریف جدیدی از هنرمند ـ فیلسوف، را به منصهٔ ظهور رسانید. اما با زوال اندیشهٔ مدرن و برپایی نظام‌های نقادی آن، ناقوس پایان و مرگ بسیاری از مفاهیم به صدا درآمد. جستار حاضر که با روش توصیفی ـ تحلیلی و با هدف روش‌نساختن نسبت میان ایده و اجرای هنری با جایگاه اجتماعی هنرمند در تاریخ به ویژه در دوران متاخر ایران انجام شده است، نشان خواهد داد که در ابتدای تاریخ، هنرمند در مقام خالق، هم‌پایهٔ داستان‌های اساطیری خلقت، دارای توانمندی و کنش‌گری ویژه در امر خلقت است و هنرش در رابطه با امر آفرینش‌گرایانه تعبیر می‌شود، در حالیکه در ادوار بعد که ایدهٔ هنری از انحصار ذهن و ادراک شخصی هنرمند خارج می‌گردد، هنر به اندیشه و باور حامیانش تعهداً معطوف و مقید میگردد؛ این امر گرچه اثر هنری را دارای ارج و اهمیت می‌کند، اما جایگاه هنرمند را به مقام صنعتگری گمنام تنزل میدهد. در عصر خرد، بار دیگر هنرمند با تعهدی که نسبت به خلق اثر هنری مبتنی بر اندیشهٔ فردی به دست می‌آورد، موفق به کسب مقامی ویژه در عرصه اجتماعی می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: هنر، شأنیت هنر، ایده هنری، جامعه‌شناسی هنر، جایگاه اجتماعی هنرمند

*. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: m.vakil@alzahra.ac.ir

مقدمه

جایگاه اجتماعی هنرمند در درازای تاریخ دستخوش تغییرات بنیادین بوده است؛ این امر عمدتاً به سبب تفاوت در مفهوم هنر و رابطهٔ هنر و خرد از یک‌سو و تعهد هنر در ادوار مختلف از سوی دیگر بوده است. نگاهی به روند این تحولات نشان می‌دهد که تعهد هنری و رابطهٔ میان خلق هنری و ایدهٔ شکل‌دهندهٔ آن، در تعیین جایگاه اجتماعی هنرمند تأثیراتی جدی و قابل تأمل داشته است. این سیر تحول از کنش بدوی هنرمندانه در خلق نخستین که خالق را در مقام هنرمند اول قرار میداد، تا صنعتگری گمنام که در عصر استیلای تفکر مسیحی و یا در میان سایر فرهنگ‌های سنتی گمنام و فاقد اعتبار خاص اجتماعی بود، تغییر می‌داد. در عصر خرد، با تثبیت قدرت انتخابی هنرمند توانست از میدان قدرت حامی درباری فاصله گیرد و نهایتاً، فرصت یافت تا با تجمیع ایده و اجرا به مرحلهٔ هنرمند خلاق و خودمختار گام نهد. تا پیش از این و هنگامی که ایدهٔ آثار از جانب نیرویی خارجی که عموماً دارای قدرتی فراتر از هنرمند می‌باشد، و توسط نظام حمایت‌گر هنر، تعیین می گردد؛ هنرمند به‌عنوان مجری آن ایده عمل میکند. و به جای آنکه فردیت خویش را در اثرش به منصهٔ ظهور رساند، اجراکننده ایدهٔ دیگری است. در این حالت، هنرمند صنعت‌کاری است صرف و به همین سبب جایگاه و منزلتی مشابه سایر پیشه‌وران و صنعت‌کاران جامعه دارد.

روند تغییر و ارتقای جایگاه اجتماعی هنرمند در جامعهٔ ایران روندی سریع و پرشتاب بوده است. به‌طوری که طی چند دهه هنرمند از صنعتگری گمنام و بینشان، به مصاحب و هم‌نشین مخصوص پادشاه بدل می‌گردد. و همانطور که در ادامه خواهیم دید به موقعیتی خواهد رسید که حتی شاه را در زمرهٔ اتباع و زیردستان خویش می‌خواند. چنانچه این موقعیت را با جایگاه هنرمند غربی عصر رنسانس قیاس کنیم، درخواهیم یافت که شرایط اجتماعی هنرمند ایرانی دورهٔ قاجار در پاره‌ای جهات همانند هنرمند رنسانس است. هنرمندی که به تازگی به مقام و منزلت خویش آگاه شده و با تکیه بر قدرت ایده‌پردازی و مهارت اجرایی و پیوند آن دو، جایگاهی مقتدر و قائم به ذات به دست آورده است.

تحقیق حاضر به ضرورت شناخت جایگاه اجتماعی هنرمند و نسبت آن با تعهد هنری در یک مقایسه اجمالی میان وضعیت هنرمندان در اروپا و ایران دوران متأخر خواهد پرداخت تااز این راه بتواند به سوالاتی همچون: ۱) نسبت میان ایدهٔ هنری و اجرای آن، چه تأثیری بر جایگاه اجتماعی هنرمند داشته است؟ ۲) تعهد هنری چه رابطه‌ای با تعریف موقعیت هنرمند در اجتماع دارد؟ پاسخ دهد.

روش تحقیق

روش تحقیق در این نوشتار، از نوع تحقیقات توصیفی ـ تحلیلی است و به لحاظ هدف در دسته پژوهش‌های توسعه‌ای قرار می‌گیرد. تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش استقرائی صورت گرفته و روش گردآوری داده‌ها مبتنی بر اسناد مکتوب کتابخانه‌ای بوده است.

پیشینه تحقیق

نوربرت لینتون در مقاله‌ای با عنوان «جایگاه هنرمند در جوامع غربی» (۱۳۷۹) به دگرگونی مقام هنرمند در اجتماع، در بستر تاریخ غرب، پرداخته است. نویسنده نهایتاً به این نکته اشاره دارد که در اواخر قرن هجدهم میلادی با پیدایش رومانتیسیسم، هنرمندان به دنبال یافتن جایگاهی والاتر در جامعه برآمدند؛ مقامی مافوق جامعه و جایگاهی همپایه با نوابغ. لینتون در انتها اذعان می‌دارد که بهت و حیرتی که امروزه هنرمندان با آن روبرو هستند حاصل دگرگونی‌هایی است که در ساختار اجتماعی و آرمان‌های هنری در طول تاریخ پدید آمده است. ویکتوریا الکساندر نیز در مقاله‌ای با عنوان «جامعه شناسی هنر: شکل‌گیری هنر در جامعه» (۱۳۸۴) هنر را به‌عنوان موضوعی جامعه‌شناسانه و یک عنصر کلیدی از منظر کنش‌گران جامعه تلقی کرده و نهایتاً این امر را تا هنر معاصر و در بستر نظریه‌های فکری قرن بیستم مطالعه نموده است. نویسنده استدلال می‌کند که هنر عمیقاً با دیگر جنبه‌های عالم اجتماعی پیوسته است و متقابلاً معنا و زیبایی‌شناسی حیطه‌های مناسبی برای تفحص جامعه‌شناسانه‌اند. فرزانه محمدی خان‌قشلاقی و

امیر مازیار در مقاله‌ای با عنوان «تقابل تصویر و کلمه در پاراگون لئوناردو داوینچی» (۱۳۹۵) به اهمیت نقاشی در قیاس با شعر و به تبع آن جایگاه نقاش در برابر شاعر در رساله پاراگون داوینچی پرداخته‌اند. و نهایتاً اعتبار نقاشی نسبت به شعر را با استناد به اقوال داوینچی باز می‌نمایند. امیرحسین ذکرگو (۱۳۸۴) در مقالهٔ «علم جامعه‌شناسی در برابر حقیقت هنر» که در قالب مصاحبه منتشر گردیده است، هنر را پدیده‌ای مرتبط با خود زندگی و آن را دارای رابطه‌ای تعاملی و همبسته با مسائل جامعه قلمداد می‌کند. در مقالهٔ دیگری تحت عنوان «نقش هنر و جایگاه هنرمند در شهرخدای آگوستین» (۱۳۹۵)، به قلم علی رازی زاده، روشن می‌شود که آگوستین با کاربست مفهوم «شهر» در واقع زندگی اجتماعی انسان را موضوع اندیشه خود قرار داده است و بر همین اساس او انسان‌ها را به دو بخش و دو جامعه متفاوت، که یکی با محوریت خدا و دیگری با محوریت انسان است، طبقه بندی می‌کند. در شهر خدا، منزلت هنرمند بر پایهٔ میزان وفاداری او به مضامین دینی و خدمت به آموزه‌های مسیحی معین می‌گردد.

در هیچکدام از پژوهش‌های مذکور مطالعه روند تاریخی تغییرات منزلت هنرمند نسبت به تعریف هنر به‌طور کامل موضوع بحث نبوده و همچنین مطالعه جایگاه اجتماعی هنرمند ایرانی بر پایهٔ جایگاه هنر نیز تاکنون مورد بحث قرار نگرفته است.

نگاهی به جایگاه اجتماعی هنرمند در تاریخ

جایگاه اجتماعی هنرمند در بستر تاریخ، به دلایلی همچون تفاوت در مفهوم هنر، تنوع ادراک مردمان از کاربست اثر هنری و همچنین هویت‌های مختلف اجتماعی هنرمند در هر دوره، دستخوش دگرگونیهای بسیار گردیده است. تلقی از جایگاه هنرمند در جوامع باستانی و تمدن‌های پیشاتاریخی بر ما نامکشوف است؛ احتمالاً هنرمند پیشاتاریخ جایگاهی مشابه و هم‌پایه با یک کاهن، حکیم و یا جادوگر داشته است. این امر را می‌توان مرتبط با افسانه‌های آفرینش و کنش‌های ابتدایی خلقت در اکثر فرهنگ‌های قدیم دانست. «چیستان منشأ جهان از دیرباز به صورت کنش خلاق هنرمندانه مورد تبیین قرار گرفته است. قبایل توتنی[1] شمال اروپا اعتقاد داشتند که وُتان[2]، شاه خدایان نخستین، انسان‌ها را با شمشیر از تنهی درخت صنوبر تراشیده است. در باور سنتی هندو، کاینات در رقص شیوا آفریده و نابود می‌گردد. همچنین در بسیاری اساطیر سخن از سرشته شدن انسان از گِل است: چه در افسانه‌های چینی توسط پدر آسمانی لائو ـ تیئن ـ یه[3]، چه در افسانه‌های آفرینش یونان به دست پرومته و چه در کتاب مقدس به توسط یَهُوَه. پس عجیب نیست که اهل هنر در هاله‌ای از قدرت افسانه‌ای قرار داشته‌اند و هنرمندان ممتاز از سایرین، به‌مثابهٔ آفرینندگان انگاشته می‌شدند. (الکساندر، ۱۳۸۴، ۹۶)[4] این امر اعتبار اجتماعی هنرمند را در اندازه و قامت یک کاهن بالا برده و او را صاحب نیرویی فرازمینی و دارای الهامات و توانایی‌های غیبی برمی‌شمرد. افزون بر این، هنر انسان باستان عموماً هنری با قابلیت کاربرد و دارای ماهیتی مبتنی بر بهره‌وری است و به عبارتی دیگر رویکردی صناعی دارد. چنین موقعیت دوگانه‌ای از هنر و هنرمند، یعنی از یک‌سو هنری آیینی و هنرمندی کاهن با نیرویی فراانسانی و از سوی دیگر هنری کاربردی و صنعتگری ماهر و همشأن سایر اصناف اجتماعی، از همان ابتدای تاریخ، دو موقعیت متفاوت را در تعریف و ماهیت هنر و جایگاه اجتماعی هنرمند ایجاد نمود که با گذشت هزاره‌ها همچنان محل پرسش و مبنای اختلاف است. اما سرانجام با جدایی و انفکاک دو قطب مهم تولید هنر یعنی مذهب و صنعت، در قرون وسطی، رفته‌رفته تولید هنر بیشتر معطوف به وجه صنعتی آن گردید و وجه شهودی، خلاقه و فراانسانی آن خارج از ارادهٔ هنرمند و در اختیار حامیان هنر که مشخصاً نظام‌های قدرتمند مذهبی و سیاسی بودند قرار گرفت. و بدین ترتیب بدیهی بود که جهت و ماهیت هنر نیز بر پایهٔ ایده و سفارش همان حامیان تعیین گردد. نوربرت لینتون[5] در این باره معتقد است: «هنگامیکه کشیشان به گروهی ممتاز و نیرومند تبدیل شدند، در هنر نیز دو بخش ادراک و اجرا از یکدیگر تفکیک شده و عملکرد هنرمند صنعتکار محدود به تهیه اشیای مورد نیاز با در نظر گرفتن خصوصیات و ویژگی‌های دقیق آن‌ها بود. در مصر

کهن، یونان باستان، و تا حدی نیز در اروپای قرون وسطی اوضاع بدین ترتیب بود.» (لینتون، ۱۳۷۹، ۱۹) به یاد داریم که افلاطون نقاشان را دارای شأنی هم‌ردیف با صنعت‌گرانی همچون آهنگر، کفاش و یا کشتی‌ساز می‌دانست و از آنجا که به تعبیر افلاطون نقاش در بازنمود اشیاء دست‌ساخت انسان همچون تخت، نمودی دورتر از حقیقت آن‌ها را به نمایش می‌گذاشت، بنابراین ساختهٔ نقاش را باید در درجه‌ای پایین‌تر از ساخته‌های سایر صنعت‌گران قرار داد.[۷] با گذر از عصر استیلای فلسفه، در سده‌های میانه، هنرمندان از نظر مرتبت اجتماعی در زمرهٔ سایر اصناف و پیشه‌وران قرار می‌گیرند. و عموماً اجتماع نسبت به ویژگی‌های منحصر به فرد و خاص ایشان توجه نشان نمی‌داد. از سوی دیگر در جوامع طبقاتی که اعتبار اشخاص بر پایهٔ اصالت و اشرافیت تعریف می‌گردید، کار جسمانی عموماً عملی حقیرانه به شمار می‌آمد و اشخاصی که به واسطهٔ کنشی فیزیکی به خلق چیزی می‌پرداختند، نمی‌توانستند صاحب شأن و منزلت والایی در اجتماع باشند و در طبقات برتر جامعه قرار گیرند. در چنین نظامی، تنها شعرا که به واسطهٔ عنصر کلام خلق هنر می‌کردند، امکان کسب مقام و اعتبار اجتماعی را داشتند. شأن اجتماعی نقاش به‌مثابهٔ صنعتگر همچنان پس از رنسانس، که عصر شکوفایی فردیت خوانده می‌شد، نیز ادامه داشت. لودویگ گُلدشیدر[۸] در رساله‌ای که در باب هنر گیبرتی به نگارش درآورد، کارگاه‌های هنری این دوره، را چنین توصیف می‌کند: «در نخستین روزها، و حتی در نیمه‌های رنسانس، یک مشتری که به کارگاه هنرمند وارد می‌شد ممکن بود هم ساختن یک دگمه را سفارش دهد و هم نقاشی یک محراب‌نگاره را، هم ساختن یک گوشواره و هم تراشیدن پیکره یا سنگ گور مرمری را» (وازاری، ۱۳۸۴: ۲۳۳).

رنسانس و تغییر جایگاه اجتماعی هنرمند

با فرا رسیدن عصر رنسانس و تعریف موقعیت جدید انسان، در تمامی ابعاد فکری انسان و در شاخه‌های مختلفی چون سیاست، مذهب، اقتصاد، جغرافیا، آموزش، هنر و... رویکردهای جدید و متفاوتی به منصهٔ ظهور درآمد. «تغییر در موقع اجتماعی هنرمند، در دوران رنسانس و به هنگامی تحقق یافت که مفهوم هنرمند در مقام دانش‌پژوه یا دانشمند مطرح شد. از این زمان بود که محتوای «فلسفی» هنرهای بصری و خصلت عقلانی درک زیبایی اهمیت پیدا کرد» (پاکباز، ۱۳۷۸، ۶۵۸). در چنین فضای تازه‌ای بود که هنرمند نابغه فرصت یافت تا رفته‌رفته شأن و جایگاه تازه‌ای برای خویش بیابد. گرچه تحولات اجتماعی به سرعت فراگیر می‌شد، با این وجود، ترفیع جایگاه اجتماعی هنرمند به سرعت و سهولت رخ ننمود. حتی در اوج رنسانس نیز همچنان هنرهای تصویری با نگاهی غیراصیل نگریسته میشدند و عموماً در زمرهٔ هنرهای آزاد[۹] طبقه‌بندی نمی‌شدند و به تبع آن، هنرمندان نیز منزلت در خور نداشتند. در چنین شرایطی پدر و عموهای میکلآنجلو[۱۰] از آن‌که فرزندی از تبار خانوادگی‌شان روی به هنر آورده احساس سرافکندگی می‌کردند.[۱۱] چرا که به تعبیر مردمان آن زمان، نقاشی به سبب آنکه کیفیت و خصلتی مکانیکی نسبت به شعر داشت، مقبول عموم نبود. «به‌عنوان نمونه Equicola بر این باور بود که: نقاشی و پیکره‌سازی هر قدر هم که با ارزش و ستودنی جلوه کنند و از نظر مقام و کارکرد اجتماعی، جایگاهی فرودست‌تر از شاعری دارند، چرا که بیشتر دستی و فیزیکی‌اند تا ذهنی، و اجرا کنندگان آن نیز مشتی بیسواد و نادانند. لئوناردو داوینچی[۱۲] در دفاع از این دو هنر و در پاسخ یاوه‌های اکویولا می‌گفت: اگر به این دو هنر تنها به سبب آنکه با دست اجرا می‌شوند «مکانیکی» لقب داده شود بیگمان نویسندگان هم که با دست می‌نویسند کار مکانیکی انجام می‌دهند» (وازاری، ۱۳۸۴: ۱۷۶ ـ ۱۷۵). داوینچی در اثری با عنوان پاراگون[۱۳]، نگاه ظریف و نقادانه خود را در باب نقاشی و قیاس آن با شعر و همچنین جایگاه نقاش و شاعر شرح می‌دهد. به اعتبار او «نقاشی اصیلتر از شعر عمل می‌کند و پدیده‌های طبیعت را با حقیقتی بیشتر از شعر به نمایش می‌گذارد، [...] آثار طبیعت به مراتب سزاوارتر از آثار کلمات است، کلمات اثر انسان و طبیعت میان انسان و خداست» (Farago, 1992:197). در اینجا داوینچی شعر و کلام را پدیدهای انسانی دانسته در حالیکه طبیعت که موضوع نقاشی است پدیدهای

است خدایی. در فصل۱۲ همین رساله، در باب کسانی که نقاشی را به سخره می‌گیرند و آن را هنری حقیر در قیاس با شعر تلقی می‌کنند، نقاشی را زاییده طبیعت می‌خواند و به آن سبب که هر چیزِ قابل ادراک (محسوس) از طبیعت زاده می‌شود و نقاشی تمام آن چیزها را باز می‌آفریند، نقاشی را «نوهٔ طبیعت» و «خویشاوند خدا» برمی‌شمارد (Farago, 1992: 195).

بدین‌سان، رفته‌رفته با استیلای این اندیشه که عمل هنرمند عملی فراتر از اجرای فیزیکی صرف است، باور به ذهنی بودن خلق هنری و اصالت ایده در هنرهای تجسمی، مورد توجه قرار گرفت. این روند که متکی بر اندیشه و باورهای انسان‌گرای دوره رنسانس بود، در نهایت به تعریف جدیدی از هنرهای تجسمی و به تبع آن موقعیت هنرمندان این حوزه منجر گردید. بدین‌ترتیب نقاش و پیکره‌ساز عصر رنسانس، از صنعتگر گذشته به هنرمندی نابغه و خلاق بدل گردید و منزلت اجتماعی تازه‌ای یافت که شاید تلویحاً بتوان آن را با موقعیت هنرمند ماقبل تاریخ، همان‌گونه که شرح آن گذشت، مقایسه نمود.

با ظهور رنسانس و با تغییر محور اندیشه از آسمان به زمین و مشخصاً با تمرکز یافتن تمامی ارزش‌ها و نیروها بر انسان، تغییرات بنیادین در ساختارهای اجتماعی نیز رخ نمود. در حوزه سیاست فروپاشی قدرت‌های عظیم امپراتوری و در قلمرو مذهب، ضعف و تلاشی در نهاد پاپی و پیدایی دولت‌های ملی و قدرت‌های نسبتاً مستقل محلی؛ به مرور باعث کاهش قدرت نظام‌های ملوک‌الطوایفی و افزایش نفوذ طبقهٔ شهرنشین گردید. به این ترتیب، حامیان خصوصی اندک‌اندک جایگزین نهادهای قدرتمند گذشته در زمینه سفارشات هنری گردیدند. ایدهٔ هنر از انحصار نظام‌های سیاسی و مذهبی خارج شد و در اختیار مجریان هنر قرار گرفت؛ بدین‌ترتیب بار دیگر هنرمند، قدرت باستانی و خلاقهٔ خود را به دست آورد و نظر اجتماعی موقعیت یک نابغه ـ دانشمند را به دست آورد. موقعیتی که او را از یک صنعتگر عام به یک شهروند خاص و نخبهٔ جامعه مبدل می‌نمود. به عبارتی دوران رنسانس (و پس از آن) دوران شکل‌گیری تخیل خلاق بود. دوره‌ای که هنرمند محوریت یافته و هویت می‌یابد و به یک معنا، هنر از یک کار دستی به یک خلاقیت مغزی ارتقا می‌یابد. شاید مهم‌ترین مرجع برای اثبات و تثبیت چنین ایده‌ای این کلام میکل‌آنژ خطاب به پاپ باشد که گفت: «آخر انسان با مغز نقاشی می‌کند نه با دست» (رولان، ۱۳۸۹: ۱۲۹) آرنولد هاوزر در تاریخ اجتماعی هنر ضمن برشمردن عواملی که این رویداد را در تاریخ هنر رقم زده و به مکانت اجتماعی هنرمند انجامید، می‌آورد: «همهٔ این چیزها نشان می‌دهد که توجه از آثار هنری به شخصیت هنرمند معطوف شده است. اینک مردم کم‌کم ملتفت نیروی خلاقه به مفهوم امروزی کلمه می‌گردند و نشانه‌های زیادی بروز می‌کند که همه حاکی از افزایش عزت نفس هنرمند است... اکنون برای نخستین بار آزادی کامل هنرمند تحصیل می‌شود. اینک برای اولین بار او به صورت آن‌گونه نابغه‌ای در می‌آید که از عهد رنسانس به این سو با او آشنا بوده‌ایم. اینک دگرگونی نهایی صورت پذیرفته است: دیگر نه هنر، بلکه خود هنرمند است که مورد تجلیل و تکریم واقع می‌شود و ستایش از او باب می‌شود. (هاوزر،۱۳۳۷: ۴۰۹) و این معنا علاوه بر آن است که هنرمند به قدرت نبوغ و ترکیب کننده خود پی برده است. داوینچی و میکل‌آنژ مثال‌های بارز و ظاهر این معنایند. در این دوره، مفهوم عینیِ حقیقت تسلیم امر ذهنی شد و هنر نوعی تقلید از خدا.[۱۴]

همچنین مبتنی بر چنین تحولی می‌توان گفت ایدهٔ هنر (یا به تعبیر میکل‌آنژ مغز هنرمند) تعیین‌کنندهٔ اصلی جایگاه اجتماعی هنرمند است. در شرح این معنا تأمل بر این نکته ضروری است که این تعهد هنری است که شأنیت هنر را به یکی از ارکان حامی، هنرمند و یا مخاطب تفویض می‌کند. این بدان معناست که چنین امری بستگی تام به محل ظهور ایدهٔ هنری دارد؛ چنانچه ایده مطلقاً در تعهد سازمان حمایت‌گر و یا نهاد قدرت مذهبی یا سیاسی شکل گرفته باشد، اعتبار و اهمیت آن نیز معطوف به همان نهاد و سازمان خواهد بود و چنانچه ایدهٔ از ذهن خلاق و فردی هنرمند تراوش نموده باشد، این شأنیت به شخص او بازخواهد گشت.

جایگاه اجتماعی هنرمند در ایران

در ایران، پیش از آنکه از تغییر جایگاه هنرمند نقاش و افزایش اعتبار در اعصار جدید صحبت کنیم، لازم است یادآور شویم، که پیش از ورود به دورهٔ مدرنیته، اعتبار شعرا در جامعهٔ ایران همواره بیش از سایر هنرمندان بوده است و داستان‌های متعدد در طول تاریخ در این باب نقل شده است. به‌عنوان مثال می‌توان از مقاله دوم از چهار مقالهٔ عروضی یاد کرد که در باب شعر است و بر جایگاه و منزلت برخی شاعران نزد شاهان ایران سخن می‌گوید. عروضی ویژگی‌های شاعر را چنین روایت می‌کند: «شاعر باید که سلیم الفطره، عظیم الفکره، صحیح الطّبع، جیّدالرّویّه، دقیق النّظر باشد، در انواع علوم متنوّع باشد و در اطراف رسوم مستطرف، زیرا چنان‌که شعر در هر علمی بکار همی شود هر علمی در شعر بکار همی شود» (نظامی عروضی سمرقندی، ۱۳۲۷: ۴۷). در همین اثر، قیاس میان مطرب و چنگ‌نواز و... با شاعر طرح شده و علت ماندگاری پادشاهان را نه تخت‌وتاج، بلکه مدح شاعران قلمداد شده است. به اعتبار عروضی اثر شاعر تا بدان پایه است که می‌تواند امور را در نظام عالم دگرگون کند؛ «بدان ایهام طباع را انقباضی و انبساطی بود و امور عظام را در نظام عالم سبب شود» (همان: ۴۳).

در ایران نیز با ظهور عصر جدید منزلت اجتماعی هنرمندان نقاش تا حدودی همچون همتایان غربی‌شان تحول یافت؛ در پی ورود اندیشه‌های غربی به ایران، روشنفکران ایرانی به نگرشی نو در باب انسان، عقلانیت و فردانیت او دست یافتند. اما پیش از این زمان همان‌طور که بنجامین در سفرنامهٔ خود می‌نویسد: «متاسفانه نام هنرمندان بزرگی که آثار نقاشی ایرانی‌ها را بوجود آورده‌اند معلوم نیست و همه آن‌ها بفراموشی سپرده شده‌اند و بدتر از همه آن‌ها آثار و تابلوهای آن‌ها هم در معرض خرابی و از بین رفتن است.» (بنجامین، ۱۳۶۹: ۲۵۱) اما با توجه به تحولات گسترده در جامعهٔ دورهٔ قاجار و گسترش اندیشه‌های انسان‌مدارانه، عقل‌گرایانه و آزادی‌خواهانه در بین روشنفکران، تغییرات قابل توجهی در منزلت انسان و جایگاه فرد در جامعهٔ ایرانی ایجاد شد، این تغییرات، ارتقاشأن اجتماعی هنرمند را در پی داشت. میرزا ملکم خان با نقل مکالمه‌ای مابین یک نقاش اروپایی و شاه ایران، درخصوص بهای اثر هنری، به روشنی آگاهی از موقعیت جدید هنرمند را نشان داده و می‌نویسد: «یکی از نقاش‌های مشهور فرنگ در عوض یک پرده نقاشی چهل هزارتومان خواست. پادشاه متغیر شد که مردکه من چهل هزارتومان را به هشت نفر سردار معتبر خود می‌دهم. نقاش در جواب گفت بلی شما در یک ساعت می‌توانید بیست نفر بلکه سی نفر مثل این‌ها سردار درست بکنید اما اگر بیست نفر مثل شما پادشاه جمع بشوند تا سی سال دیگر دو نفر نقاش مثل من نمی‌توانند تربیت بکنند.» (محیط طباطبایی، ۱۳۲۷: ۶۱) بدین‌ترتیب هنرمندی که پیش از این صرفاً به‌عنوان یک صنعتگر به حساب می‌آمد و هنرش نیز حوزهٔ صنایع دستی طبقه‌بندی می‌شد، کم‌کم هویت فردی و اجتماعی ویژه‌ای به دست آورد. گرچه باید این نکته را نیز در نظر داشت که در همین زمان نقاشان ایرانی در چندین دسته و طبقه مختلف قرار داشتند، عدهٔ کثیری همچنان به سیاق گذشته، در حجره‌های در جوار سایر حِرف و در دکان‌های بازار بر طبق نظام سنتی آموزش دیده و کار می‌کردند، و تنها عدهٔ بسیار اندکی از هنرمندان بخت آن را به داشتند که در نقاشخانهٔ سلطنتی ورود پیدا کنند. در این زمان، عموماً نقاشان خاصه‌ای که به دربار راه می‌یافتند، یا از میان دانش‌آموختگان مدارس هنری جدید بودند و یا در زمرهٔ دانشجویان اعزام شده‌ای بودند که به جهت تعلیم، زمانی را در نظام آموزشی اروپا گذرانده و در آنجا تربیت یافته بودند. این دو دسته، معرف دو جایگاه اجتماعی کاملاً متفاوتی هستند که نقاشان دورهٔ قاجار تجربه کرده‌اند. بنجامین، در سفرنامهٔ خود موقعیت اجتماعی نقاش سنتی ایرانی را شرح داده و می‌نویسد: «نقاش ایرانی مردیست از طبقه متوسط که عمامه سفید یا سبز رنگی دور سر خود پیچیده و لباده‌ای که تا زانوی او میرسد پوشیده و چهارزانو روی گلیمی در دکانی که در آن به طرف خیابان کاملاً باز است، یا در سایه درخت چناری نشسته است و بکار خود مشغول است. اگر او هنرمند موفق و خوشبختی باشد، آنقدر درآمد دارد که بتواند زندگی روزمره خود را بگذراند، اطراف او چند نفر از

شاگردانش بهمان وضع چهارزانو نشسته‌اند و به استاد خود کمک می‌کنند و ضمناً از او هم کار یاد می‌گیرند که بعداً اگر استعدادی داشته باشند روزی نقاش شوند. او رنگ‌هایی را بکار می‌برد که خودش طبق نسخه‌ای که از پدر یا استادش بارث برده، ساخته است و روغن جلائی را برای درخشش تابلوی خود مصرف می‌کند که شخصاً درست کرده است. کسی در کارهایش او را راهنمائی و ارشاد نمی‌کند و هیچکس هم از او انتقاد هنری نمی‌نماید، هرگز کسی درصدد برنمی‌آید که تابلوهای او را مورد بررسی و نقد هنری قرار دهد و نظرات خود را بگوید یا مانند اروپا در روزنامه‌ها برای استحضار عموم منتشر کند. تنها منتقد نقاشان ایرانی و کسانی که دربارهٔ کار آن‌ها نظر می‌دهند مشتریانشان هستند.» (بنجامین، ۱۳۶۹: ۲۴۸) او در باب ارزش هنری و نوع عرضه آثار هنری به خریدار در سفرنامهٔ خویش اطلاعات مفیدی را منعکس نموده است که به واسطهٔ آن می‌توان تا حدودی، جایگاه اجتماعی هنرمندان و ارزش آثار هنری در آن دوره را بازشناخت: [نقاش ایرانی] «دستمزدی که دریافت می‌کند هرگز کافی برای کاری که عرضه کرده نیست ولی مشتری‌ها طوری پول را به او می‌دهند که مانند صدقه و بخشش است. هرگز مانند هنرمندان اروپائی از هیجانات و لذات زندگی استفاده نمی‌کند ولی خصوصیتی را دارد که یک هنرمند واقعی باید داشته باشد و آن لذت از کاری است که می‌کند و علاقه و عشقی است که بکار خود می‌ورزد». (همان، ۲۴۹ ـ ۲۴۸) در سفرنامهٔ دو روش‌شوار نیز دربارهٔ موقعیت اجتماعی نقاشان ایرانی چنین آمده است: «در آسیا در همه اعصار هنرمند یک سوداگر یا یک کارگر بوده و هست، که کار او را نه به خاطر ارزش خودِ کار بلکه به سبب نیازی که به آن دارند خریداری می‌کنند. این است که امروزه نقاشی باسمه‌ای فراوان عرضه می‌شود نقاش ـ آب‌طلاکاران از گرسنگی می‌میرند.» (روش‌شوار، ۱۳۷۸: ۱۹۳)

طبیعتاً در چنین شرایطی که هنرمند از نظر اجتماعی هم‌پایهٔ یک صنعتکار صرف قرار دارد، بنا به موقعیت عام اجتماعیاش، هم خود گمنام و بی‌نشان باقی می‌ماند و هم آثارش دست‌خوش ناملایمات تاریخی شده و در معرض نابودی قرار می‌گیرد «متاسفانه نام هنرمندان بزرگی که آثار نقاشی ایرانی‌ها را بوجود آورده‌اند معلوم نیست و همه آن‌ها به فراموشی سپرده شده‌اند و بدتر از همه آن‌ها آثار و تابلوهای آن‌ها هم در معرض خرابی و از بین رفتن است» (همان، ۲۵۱).

اما در همین ایام، در نقاشخانهٔ شاهی، هنرمندان رفته‌رفته فرصت‌های بیشتری جهت تبیین ویژگی‌های فردی خویش پیدا کردند. چنین تغییر وضعیتی که مستقیماً با فردگرایی مرتبط بود، در گام نخست، متأثر از نظام آموزشی جدید بود. به این معنی که با جایگزینی نظام آموزش نوین و آکادمیک به‌جای نظام سنتی استاد ـ شاگردی، امکان رشد فردیت هنرمند بیش از پیش فراهم آمد. تأکید بر فردیت و آموزش هنر به صورت همگانی، که مشخصاً توسط صنیع‌الملک آغاز گردید، و پس از او نیز ادامه یافت، نمود دیگری از تغییر نگرش سنتی در گفتمان هنر قاجاری بود که به واسطهٔ آشنایی با آموزه‌های غربی از یک‌سو و گسترش مفاهیم فردگرایانه در اذهان عمومی از سوی دیگر ایجاد گردید. طرح تأسیس «مجمع الصنایع» در دوره صدارت امیرکبیر ایجاد و پس از مرگ وی اجرا گردید. صنیع‌الملک که در همان روزها مسئولیت انتشار روزنامه دولتِ علّیه ایران را بر عهده داشت و هم زمان به تأسیس و همچنین آموزش نقاشی در نخستین نقاشخانهٔ ایران که به سیاق اروپایی راه‌اندازی شده بود، اقدام ورزید. او در شماره ۵۱۸ روزنامهٔ دولت علیه ایران تأسیس مدرسهٔ عمومی نقاشی را اعلام نمود؛ «حسب‌الامر مقرّر گردیده است صنیع‌الملک نقّاش‌باشی خاصه کارخانهٔ باسمهٔ تصویر و نقاشخانهٔ دولتی ترتیب داده[...] به طوری‌که هر کس طالب آموختن این صنعت باشد به هیچوجه نقصی در اسباب تحصیلش نباشد[...] و همچنین کارخانهٔ باسمهٔ تصویر را متداول نماید که همه روزه تصاویر مختلفه از کارخانه بیرون آید و این صنایع را رواج کامل بدهد[...] ثانیاً اعلان خواهد نمود که جوانان قابل در ایّام هفته در آنجا جمع شده مشغول تحصیل باشند و هفتهٔ یک‌روز هم خود مشارالیه مشغول تعلیم خواهد بود و هفتهٔ دو روز هم در آنجا قراری داده خواهد شد که مردم جهه تماشای آنجا مأذون باشند و این اوّل نقاشخانه و کارخانهٔ

باسمهٔ تصویر است که در دولت ایران حسب‌الامر معمول و متداول می‌گردد به‌طور و طرز فرنگستان» (روزنامهٔ دولت علیه ایران، ش ۵۱۸، ۶).[۱۵]

مطلب قابل تأمل در اینجا، گرایشات مشخصاً فردگرایانهٔ نویسنده است؛ در عبارات «هر کس طالب آموختن» و «مردم جهت تماشا» می‌توان به روشنی تغییر توجه از خواص به عوام را در نظام آموزشی هنر آن زمان دریافت. نخستین مدرسهٔ همگانی هنر، را می‌توان نمودی از تحقق آرمان‌های فردگرایانهٔ عصر رنسانس در ایران دانست. اما روند تحولات مدرنیزاسیون و تغییرات وابسته به آن را نمی‌توان یک شبه و همه جانبه تجربه کرد؛ می‌دانیم که، آموزش نقاشی در مدرسهٔ صنایع مستظرفه همچنان بر پایهٔ نظام سنتی استاد ـ شاگردی استوار است، در همین گزارش نیز استفاده از عبارت «کارخانهٔ باسمهٔ تصویر» نشان می‌دهد که نگاه نوگرایانی چون صنیع‌الملک نیز در این زمان همچنان بر «صنعت» به جای «هنر» استوار است.

اما رفته‌رفته با جانشین شدن نظام جدید به‌جای الگوی سنتی، مقام اجتماعی هنرمند نیز دستخوش دگرگونی گردید، این روند تا رسیدن برخی نقاشان به مقام‌هایی همچون «باشی» و کسب القاب افتخارآمیز دیگری همچون «الدوله» و «المُلک» ادامه یافت. در باب موقعیت جدید و البته رفیع نقاش در این دوره، روایت خاطره‌ای از کمال‌الملک روشنگر خواهد بود: «امروز شاه مشغول نقاشی بود و دماغ داشت و با من مزاح و ضمناً ملاطفت می‌کرد از جمله گفت حالا دیگر من خود نقاشم و به تو اعتنائی ندارم. من گفتم چه فرمایشی است و من به موجب فرمان همایونی نقاش‌باشیم و همه نقاش‌ها زیر دست مناند. حالا که شما هم نقاش شدهاید از اتباع من محسوب می‌شوید. چگونه می‌توانید به من بی‌اعتنائی بکنید» (فروغی و دیگران، ۱۳۶۸، ۱۸ ـ ۱۷).

علاوه بر این، می‌دانیم که در نقاشخانهٔ دربار فتحعلی‌شاه، نقاشان خاصه نه تنها در عمارت‌های سلطنتی حضور داشتند، بلکه، به سبب قرب به پادشاه در مجاورت تخت شاهی، مستقر شده و به فعالیت هنری می‌پرداختند. «قرار گرفتن نقاشخانه در جنب تخت شاه به احتمال زیاد حساب شده بوده است.[...] نزدیکی نقاشخانهٔ نقاش به تخت شاهی نشان دهندهٔ اعتماد و مکانتی بوده که شاه برای نقاشان قایل بوده است.» (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۰۴) به‌این‌ترتیب باید گفت، روند تحول و ارتقاء شأن اجتماعی هنرمند در ایران روندی بسیار سریع و پرشتاب بوده است؛ به قسمی که در طی فقط چند دهه، منزلت هنرمند از صنعتگری عام و گمنام، به هم‌صحبت و هم‌نشین خاص پادشاه تغییر یافت. هنرمند به واسطهٔ همین جایگاه جدید و رفیع اجتماعی، دیگر حتی شاه را زیردست خود و از اتباع خویش می‌نامد! چنانچه این موضوع را در نگاهی تطبیقی با وضعیت هنرمندان دورهٔ رنسانس بررسی کنیم، مشخص خواهد شد که موقعیت هنرمند دوره قاجار با هنرمند رنسانسی که مقام و منزلت فردی و اجتماعی خویش را باز یافته و با موقعیتی تقریباً قائم به ذات، هر دو وجه ایده و اجرای هنری را در اختیار خویش گرفته است، مشابهت دارد. طبق گزارشی که ویل دورانت از وضعیت هنرمند دورهٔ رنسانس و جایگاه وی ارائه می‌دهد، می‌توان روند مشابهی از ارتقاء اجتماعی هنرمند در اروپا و ایران دورهٔ قاجار را مشاهده نمود. به تقریر دورانت، «هنر رنسانس (ادعای مخالفان چنین ادامه می‌دهد) زیبا، اما کمتر متعالی بود. در جزئیات بر هنر گوتیک فایق بود، اما در عظمت به وحدت و در اثر کلی به پای آن نمی‌رسید؛ ندرتاً به کمال یونانی یا جلال رومی بالغ می‌شد. صلای یک اشرافیت ثروتمند بود که هنرمند را از افرازمند جدا ساخته، از میان مردم ریشه‌کن کرده، و به امیران و توانگران تازه به دوران رسیده وابسته ساخته بود» (دورانت ۱۳۸۵، ج۵، ۷۶۲).

استقلال فردی هنرمند

با گسترش اندیشهٔ انسان‌گرا و باور به خودبنیادی انسان در جامعهٔ نوجوی ایران، به مرور نقاشی مستقل، فرصت ظهور یافت. در این زمان هنرمند دغدغهٔ برآوردن خواسته‌های مرجع دیگری را ندارد. او در قامت فردی مستقل، سازندهٔ مقیاس و مسیر هنر خویش است. هنرمند با تکیه بر جایگاه نویافتهٔ خود، توان فاصله گرفتن از میدان‌های قدرت همچون قدرت سیاسی، نظام‌های مذهبی و قدرت عامه مردم را به دست آورده و

در مقام انسان ـ هنرمند خویشباور مدرن ظاهر می‌گردد.

تجربهٔ مذکور، در ایران، پس از انقلاب مشروطه و به دنبال گسترش روحیهٔ انتقادی و آزادیخواهانه‌ای منتج از انقلاب، پدید آمد. با کاهش قدرت مرکزی و مطلق شاه، مجالی برای ظهور اندیشهٔ مستقل هنرمند، خارج از میدان‌های وابسته به دربار ایجاد گردید. در این دوره، کمال‌الملک به‌عنوان هنرمندی که صاحب اندیشه‌هایی انقلابی و آزادیخواهانه بود، اندک‌اندک از دربار و سایه حمایتی آن فاصله گرفت و به خلق آثاری با رویکرد فردی و موضوعات اجتماعی روی آورد، وی دربارهٔ کارهای متأخر خود، که نوعاً فرمایشی بوده‌اند، به قاسم غنی می‌گوید: «پردهٔ اطاق آینه، بلی ابتدا زور بود ولی بعد خودم شوق پیدا کردم که تمام کنم.» (بهنام‌شباهنگ؛ دهباشی، ۱۳۶۴: ۲۰) با گذشت زمان، کمال‌الملک به سبب انتخاب موضوعات جدید نقاشی، به‌عنوان یک هنرمند نواندیش و مستقل توانست موقعیت قائم به ذات خویش را در انتخاب مضامین آثار منصه ظهور رساند، وی در آثاری همچون فالگیر یهودی، زرگر بغدادی، کهنه‌فروشان یهودی، مرد مصری و نمونه‌های دیگر که در حدفاصل ۱۳۰۸ تا ۱۳۱۴ (یعنی شش سال آخری که در دربار حضور داشته است)، موضوع نقاشی‌هایش را آزادانه و با تکیه بر نظر و اختیار شخصی خود انتخاب نمود. بدین‌ترتیب، او با تثبیت جایگاه خود، از سلطهٔ نظام درباری در تعیین ایدهٔ هنر فاصله گرفت و نهایتاً، توانست به مرتبهٔ هنرمند خلاق و خودمختار گام نهد. تا پیش از تحولات مذکور، و مادامی که محتوی و ایدهٔ اثر از جانب مرجعی خارج از ذهن تعیین می‌گردید؛ هنرمند در مقام یک صنعتکار و اجراکنندهٔ اثر به حساب می‌آمد و طبیعتاً دارای جایگاهی اجتماعی مشابه با سایر صنعت‌کاران بود. اقدامات کمال‌الملک را شاید بتوان به عنوان نخستین تلاش‌ها در جهت شکل‌گیری جایگاه جدید هنرمند در ایران به شمار آورد. او پس از بازگشت از اروپا، در زمان سلطنت مظفرالدین‌شاه، به سبب پاره‌ای مشکلات از جمله فساد دربار و جوّ نابسامان حاکم بر جامعه، برای دور شدن از فضای مذکور تصمیم به سفر گرفت و عازم عتبات گردید. در اینجا هنرمند نمودی از روحیهٔ استقلال‌طلبی و خروج از قدرت حمایتگر پیشین را نمایش می‌دهد. حاصل سفر مذکور، آثاری چون میدان کربلا، زرگر بغدادی، فالگیر یهودی و... بود که موضوع اصلی آن‌ها، بازتاب زندگی ساده و بی‌پیرایهٔ طبقهٔ متوسط جامعه بود. در اینجا، به‌طور مشخص پیداست که هنرمند در انتخاب موضوع آثار شخصاً و مستقلاً عمل نموده است.

بوردیو[۱۶] هنرمندانی که در انتخاب موضوع نقاشی و اسلوب اجرای آن آزادی عمل ندارند را استادکارانی می‌داند که عموماً جهت رفع این نقیصه و نمایش والایی هنری خود، به تکنیک ماهرانه و اجرای استادانه روی می‌آورند. از نظر بوردیو، «این دسته از هنرمندان اجراکارانی هستند که استادی خود را تنها از طریق اجرای آثار سفارشی پرکار نشان می‌دهند». (Baurdieu, 1993: 241) همو معتقد است آن هنگام که نقاش در انتخاب موضوع آثار خویش از آزادی کافی برخوردار نباشد، ناچار به مهارت بالای تکنیکی روی می‌آورند تا بتواند بدین وسیله شخصیت هنری خویش را به اثبات رساند. در حقیقت هنرمندان با هر چه زیباتر کشیدن موضوعاتی که به ایشان تحمیل گردیده است سعی در نمایش قدرت و مهارت هنری خویش دارند.» (Ibid) بنابراین شاید بتوان گفت ظرافت و دقت فوق‌العادهٔ کمال‌الملک در پرده‌ای همچون تالار آئینه، که میتوان آن را نسبت به آثار متأخرتر دارای جزئیات، ریزه‌کاری‌ها و پرداخت‌های هنری بیشتری دانست، مطابق بر گفته‌های بوردیو ناشی از عدم آزادی هنرمند در انتخاب موضوع کاری خود بوده است. در دورهٔ بعد، با افزایش آزادی‌های فردی و پیرو تحولات اجتماعی، هنرمند نیز به نوعی از استقلال دست یافتند.آزادی در انتخاب موضوع و به تعبیر دیگر ایده‌پردازی هنرمند، او را از سایهٔ سلطهٔ حامی به درآورد و استقلال فردی او نهایتاً، روند خلق هنری را در مفهوم امروزی آن قرار داد.

نتیجه‌گیری

رابطهٔ میان ایده و اجرا به‌عنوان دو مقولهٔ اصلی خلق هنری، در طول تاریخ تعیین‌کنندهٔ جایگاه اجتماعی هنرمند است. مصداق این امر از ابتدای تاریخ تا به امروز قابل مطالعه است. بدین معنا که، در نخستین خلق

هنری که نطفهٔ آفرینش در ادیان و مذاهب آسمانی و بشری به شمار می‌آید، خالق ـ هنرمند اولیه ایده و اجرا را توأمان در اختیار دارد، بنابراین در این عصر که هنرمند آثارش را با رویکردی آیینی تولید می‌کند، همچنان دارای جایگاهی خالق‌گونه است و لذا ارتباط با آفرینش، جادو و مناسک، جایگاه ویژه‌ای برای وی به ارمغان می‌آورد. اما با گذشت زمان و شکل‌گیری اجتماعات بزرگتر بشری که بر پایهٔ روابط طبقاتی و نظام‌های قدرت تشکیل می‌شود، نهاده‌ای سفارش دهندهٔ هنر، محدود به قدرت‌های مذهبی و یا حکومتی بزرگ می‌گردد، بدین ترتیب ضمن تمرکزگرایی هنری و بروز خصایص ناشی از یکپارچگی ایده در این زمان، جریان تولید هنری به دو بخش مجزایِ ایده توسط قدرت‌های مذکور و اجرا توسط هنرمند ـ صنعتکار تقسیم می‌شود. در این هنر، عموماً نام و نشانی از هنرمند در میان نیست، بلکه یک مرجع برتر تعیین کنندهٔ مسیر آفرینش هنری است، در این زمان، ندرتاً هنرمندی خاص به‌صورت فردی دست به تغییرات جزئی در اسلوب هنری رایج می‌زند و اساساً موضوعات هنری محدود به خواسته‌ها و گرایشات نهاد سفارش دهنده است. با فرارسیدن عصر نوزایی و به سبب تغییر موضع اندیشه از آسمان به زمین، نیروها و ارزش‌ها بر انسان و موقعیت او تمرکز یافت، این امر تغییرات تدریجی در ساختارها و بنیادهای اجتماعی را در پی داشت. در سیاست از هم پاشیدگی قدرت‌های جهانگیر امپراتوری و در حوزهٔ مذهب، تلاشی نهاد پاپی در نتیجه پیدایش دولت‌های ملی و قدرت‌های کم و بیش مستقل محلی؛ به کاهش قدرت نظام‌های ملوکال‌طوایفی و افزایش نفوذ طبقهٔ شهرنشین انجامید. بدین ترتیب حامیان خصوصی رفته‌رفته به‌عنوان سفارش‌دهنگان اصلی هنر جای نهاده‌ای قدرتمند و متمرکز پیشین را گرفتند و به این ترتیب، ایدهٔ هنر از انحصار نهادهای بزرگ اجتماعی خارج گردید و کمابیش در اختیار خود هنرمند قرار گرفت؛ و دیگر بار با پیوند ایده و اجرا، هنرمند شأنی نزدیک به‌شأن باستانی خویش را در اجتماع بازیافت و جامعه جایگاهی همچون نابغه ـ دانشمند برای او قائل شد. این امر هنرمند را از یک صنعتگر عام به یک شهروند خاص و نخبهٔ بدل می‌نمود.

در واقع روند تغییرات مذکور را می‌توان اجمالاً به این شکل خلاصه نمود؛ در ابتدای تاریخ، هنرمند در مقام خالق، هم‌پایهٔ داستان‌های اساطیری خلقت، دارای توانمندی و کنش‌گری ویژه در امر خلقت است و هنرش در تعهد امر آفرینش‌گرایانه تعبیر می‌شود، در حالیکه در ادوار بعد که ایدهٔ هنری از انحصار ذهن و ادراک شخصی هنرمند خارج می‌گردد، هنر به اندیشه و باور حامیانش تعهداً معطوف و مقید می‌گردد؛ این امر گرچه اثر هنری را دارای ارج و اهمیت می‌کند، اما جایگاه هنرمند را به مقام صنعتگری گمنام تنزل می‌دهد. در عصر خرد، بار دیگر هنرمند با تعهدی که نسبت به خلق اثر هنری مبتنی بر اندیشهٔ فردی به دست می‌آورد، موفق به کسب مقامی ویژه در عرصه اجتماعی می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. Teutonic
2. Wotan
3. Lao – Tien – Yeh
4. به نقل از Getzels, Jacob W. and Mihaly Csiksz-entmihalyi (1976) The Creative Vision: A Longitudinal study of problem finding in Art. New York: Wiley.
5. Norbert Lynton
6. Ludwig Goldscheider
7. Art Liberale
8. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Si-moni

۹. وازاری، ۱۳۸۴: ۸۱

10. Leonardo da Vinci
11. Paragone

۱۲. به جامعه شناسی اخلاقی هنر نوشته حسن بلخاری‌قهی نشر سوره مهر، ۱۳۹۵.

۱۳. روزنامهٔ دولت عِلیه ایران، ۱۳۷۰، ج۱، ۳۷۸

14. Baurdieu

کتابنامه

افلاطون. (۱۳۵۳)، *جمهوری*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات ابنسینا.

الکساندر، ویکتوریا. (۱۳۸۴)، «جامعه‌شناسی هنر: شکل‌گیری هنر در جامعه»، مجلهٔ بیناب، ش۸، مرداد ۱۳۸۴، صص ۹۵ ـ ۱۱۷.

بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۹۵)، جامعه‌شناسی اخلاقی هنر، تهران: انتشارات سوره مهر.

بنجامین، س. ج. د. (۱۳۶۹)، ایران و ایرانیان «عصر ناصرالدّین شاه»، ترجمهٔ محمدحسین کردبچه، انتشارات جاویدان، بیجا.

بهنام شباهنگ، داراب؛ دهباشی، علی. (۱۳۶۶)، *یادنامه کمال‌الملک*، تهران: نشر چکامه.

پاکباز، رویین. (۱۳۷۸)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

دورانت، ویل. (۱۳۸۵)، *تاریخ تمدن، ج۵، رنسانس*، ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده، و ابوطالب صارمی، تهران: چ۱۲ علمی و فرهنگی.

روزنامه دولت علیهٔ ایران. (۱۳۷۰)، نسخه جدید چاپ شده توسط کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی، ج۱، ش۵۵۰ ـ ۱، تهران.

روش‌شوار، ژولین دو. (۱۳۷۸)، *خاطرات سفر ایران*، ترجمه مهران توکلی، تهران: نشر نی.

رولان، رومن. (۱۳۸۹)، *زندگی میکل آنژ*، ترجمهٔ اسماعیل سعادت، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

فروغی، محمدعلی و دیگران. (۱۳۶۸)، *کمال‌الملک (۱۳۱۹ ـ ۱۲۲۷)*، تهران: انتشارات هیرمند.

فلور، ویلم، چکلووسکی، پیتر و اختیار، مریم. (۱۳۸۱)، *نقاشی و نقاشان قاجار*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی.

لینتون، نوربرت. (۱۳۷۹)، «جایگاه هنرمند در جوامع غربی»، ترجمهٔ نسیم مهرتبار، نشریهٔ *هنرهای تجسمی*، ش۱۰ پاییز ۱۳۷۹، صص ۱۸ ـ ۲۵.

محمدی خان‌قشلاقی، فرزانه؛ امیر مازیار. (۱۳۹۵)، «تقابل تصویر و کلمه در پاراگون لئوناردو داوینچی» نشریهٔ *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، بهار ۱۳۹۵، ش۱۷، صص ۵-۱۸.

محیط طباطبائی، محمد. (۱۳۲۷)، *مجموعه آثار میرزا ملکم خان با مقدمه و حواشی جامع*، تهران: کتابخانه دانش.

نظامی عروضی سمرقندی، احمدبن عمر بن علی. (۱۳۲۷)، *چهار مقاله، به تصحیح و اهتمام محمد قزوینی و به کوشش محمد معین*، تهران: انتشارات ارمغان.

وازاری، جورجو. (۱۳۸۴)، *زندگی هنرمندان*، ترجمهٔ علی‌اصغر قره‌باغی، تهران: انتشارات سوره مهر.

هاوزر، آرنولد. (۱۳۳۷)، *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران: ج ۲، خوارزمی.

Baurdieu, Pierre. (1993), *The Field of cultural production*, Edited and Introduced by Randal Johnson, polity press.

Farago, Claire J. (1992), Leonardo da Vinci's Paragone, a critical interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinas, Leiden, New York.