
تاریخ سبک شناسی در تاریخ نگاری هنر مغرب زمین

مهدی صحراگرد*

علی اصغر شیرازی**

تاریخ دریافت: ۹۳/۴/۱۰

تاریخ پذیرش: ۹۳/۵/۶

چکیده

سبک را به طور عام می‌توان الگوها یا صفات بارز چیز یا مجموعه‌ای از اشیاء دانست. مزیت سبک بر دیگر روش‌های طبقه‌بندی تاریخ هنر در این است که به وسیله آن می‌توان با حداقل مدارک بیشترین آگاهی را از وضع هنر در دوره‌ای خاص کسب کرد. اگرچه کاربرد واژه سبک در تاریخ ادبیات مغرب زمین به دوران باستان می‌رسد کاربرد آن در مطالعه تاریخ هنر از قرن هجدهم رایج شد. اول بار وینکلمان از سبک برای شناخت هنر و تمدن یونان باستان استفاده کرد. پس از او هریک از مورخان و متفکران به وجهی از سبک توجه کردند؛ تجربه‌گرایان تنها بر مطالعه صوری آثار متمرکز شدند؛ هگلگرایان کوشیدند میان سبک آثار هنری و روح زمانه رابطه‌ای بیابند و متفکران متأخر سبک را هرچه بیشتر وابسته و معلول سازوکار تولید اثر و طرز عمل هنرمند دانستند. به طور کلی مروری بر سیر تحول مفهوم سبک و روشهای سبک‌شناسی در مطالعات تاریخ هنر مغرب زمین نشان می‌دهد از قرن هجدهم تا کنون اهمیت اثر هنری، و اندیشه و خواست هنرمند در سبک‌شناسی در نظر مورخان افزایش یافته است.

این مقاله در پی بررسی مفهوم سبک و اصول سبک‌شناسی در تاریخ هنر مغرب زمین است.

کلیدواژه‌ها: سبک، سبک‌شناسی، تاریخ هنر، طبقه‌بندی تاریخ هنر، .

مقدمه

تاریخ، که تاریخ هنر نیز صورتی از آن است، سیر مداوم و مستمر رویدادهاست. اما ذهن انسان برای ارزیابی بهتر آن را طبقه‌بندی می‌کند. از آنجا که طبقه‌بندی امری ذهنی است، پس اعتباری است یعنی حقیقت تاریخی ندارد. از این رو به تاریخ درجه دو -تاریخ چون گزارش- مربوط است. با این حال آن طبقه‌بندی‌ای پذیرفتنی است که با حقیقت تاریخ یا تاریخ درجه یک -تاریخ چون رویداد- انطباق بیشتری داشته باشد.

در تاریخ هنر روش‌های مختلفی برای طبقه‌بندی تاریخ وجود دارد. گاه سیر مداوم رویدادهای هنر را به ادوار گوناگون تقسیم می‌کنند و گاه به سبک‌ها و مکتب‌ها و جنبش‌ها و غیره. هر یک از این روش‌ها فوایدی دارد و بخشی از فهم ما را نسبت به حقیقت تاریخ هنر شکل می‌دهد. مهمترین مزیت سبک بر دیگر روشها این است که می‌شود آن را با حداقل اسناد تاریخی و به وسیله خود آثار هنری تأسیس کرد. به سخن دیگر برای فهم چگونگی رویدادهای هنر در زمانی خاص اگر هیچ مدرک تاریخی‌ای جز یک یا چند اثر هنری در دست نباشد از طریق سبک آن آثار می‌توان از شرایط و وضع هنر در آن عصر خبر دار شد. همین ویژگی سبب فراگیری سبک در مطالعات تاریخ هنر شده است.

با این حال به سبب اعتباری بودن مفهوم سبک تعریف و اصول درست آن همواره مورد بحث بوده است. اینکه اساساً سبک چه مفهومی دارد؟ صفات سبک و عوامل تغییر سبک چیست؟ سبک بیشتر متأثر از کدام یک از عوامل تاریخی، فرهنگی و اجتماعی است؟ تا کنون چه نظریه‌هایی درباره سبک و چه روش‌هایی برای سبک‌شناسی طرح شده و مزایا و معایب هر یک چه بوده است؟

متفکران مغرب زمین دست کم از قرن هجدهم تا کنون درباره سبک نظریه‌پردازی کرده‌اند. این نوشتار در پی شرح و نقد نظریه‌های سبک‌شناسی در مغرب زمین است تا از آن طریق بتواند به سوالات یاد شده پاسخ دهد. پیش از این برخی از محققان به این موضوع توجه

کرده‌اند و کوشیده‌اند نظریه‌های سبک‌شناسی را مطالعه و نقد کنند. از آن جمله می‌توان از ورنن هاید ماینر یاد کرد که در باب «مرجعیت بصری: خبرگی، سبک و فرمالیسم» از کتاب تاریخ تاریخ هنر پس از شرح تعاریف سبک به توضیح و نقد نظریه سبک ولفلین و جیمز اکرمین می‌پردازد. (ماینر، ۱۳۹۰) همچنین نظریه سبک گومبریش را جانسون در مقاله‌ای شرح و نقد کرده است. (Janson and others, 1970: 115-122) کارل جی فردریش در مقاله «سبک مبنای تفسیر تاریخی» ضمن شرح و نقد نظریه بورکهارت و ولفلین نکاتی مغفول مانده در مطالعات سبک‌شناسی طرح می‌کند. (Friedrich, 1955) درباره مفهوم سبک نیز تحقیقاتی در دست است که از آن جمله می‌توان از کتاب مفهوم سبک (Berel Lang, 1979) که مجموعه‌ای از مقالات محققان در پاسخ به چیستی مفهوم سبک است یاد کرد. با این حال در هیچ یک از تحقیقات یاد شده نمونه‌ای که در آن سیر تحول نظریه‌های سبک‌شناسی از آغاز تا اواسط قرن بیستم به طور پیوسته و در پی هم توضیح و تبیین شده باشد در دست نیست. به همین علت در این نوشتار که ماهیتی بنیادی دارد با رویکردی تاریخی می‌کوشیم نگرش متفکران مغرب زمین در باره سبک و مبانی آن در تاریخ هنر را مطالعه و در آخر با مقایسه این نظرات تحول کلی دیدگاه‌ها را نشان دهیم.

تعریف سبک

سبک طیفی وسیع از معانی را در بر دارد. این واژه اصالتاً یونانی است و از «stylus» گرفته شده است و زمانی بر نوشته دست ساخته (کتیبه) دلالت می‌کرد (Harris, 2006: 305). گومبریش آن را مشتق از «sti-lus» می‌داند که واژه‌ای رومی است و ابزاری است برای نوشتن و از سیسرو جمله‌ای نقل کرده که از کاربرد اولیه آن در ادبیات حکایت می‌کند: «آن [سبک] می‌تواند برای سبیه‌پردازی روش نوشتن یک نویسنده به کار رود» (Gombrich, 1968: 130). بنابراین کاربرد اولیه سبک در ادبیات آن هم برای توصیف سبک فردی بوده و بعداً در هنر به کار رفته است. هر کس سبک را جوری تعریف کرده است. برخی



دوره.

چیزی که در سبک‌شناسی بین مورخان مورد بحث است یکی ماهیت و چگونگی یافتن صفات سبک است. مورخان هنر هر یک بر اساس رویکرد یا روشی مخصوص کوشیده‌اند صفات سبک‌ها را بیابند یا الگویی برای یافتن آن‌ها عرضه کنند. دیگر چگونگی تغییر سبک است؛ این که چه عامل یا عواملی باعث تغییر سبک می‌شود و این تغییر چگونه صورت می‌گیرد.

نظریه‌های سبک

الف. رنسانس تا پایان قرن هجدهم

وازاری در کتاب تاریخ هنرمندان واژه سبک را به کار برد. او سبک را حاصل رونگاری مکرر از زیباترین اشیاء یا ترکیب ظریف‌ترین و دلکش‌ترین اندام‌ها می‌داند چه این اندام‌ها دست و سر باشد چه تن و پا چراکه نتیجه این همه پیکری کامل خواهد بود (به نقل از ماینر، ۱۳۹۰: ۱۳۹). می‌بینیم در این قول مفهوم سبک متفاوت از مفهوم امروزی آن است. بنا بر این استفاده از مفهوم سبک با معنای مورد نظر مورخان امروز در عصر رنسانس رایج نبوده است. با این حال نگاه سبک‌شناسانه کم و بیش در کار وازاری وجود دارد. گومبریش معتقد است وازاری هنرهای عصر خویش را از مراحل آغازین به سوی کمال از نظر هنجاری مطالعه کرد (Gombrich, 1968: 131).

بر این اساس می‌توان الگوی استعاری ظهور، بلوغ، زوال وازاری را اندیشه‌ای برای مراحل «تغییر» در سبک تفسیر کرد. وازاری این الگو را هم در دوره‌بندی تاریخ هنر از عصر باستان تا زمانه خویش به کار برد و هم در مراحل پیشرفت هنرمند. اکرمین معتقد است این الگو در قرن هجدهم با نظریه تکامل داروین احیاء شد (Ackerman, 1962: 230).

روی هم رفته هر توضیحی درباره خصوصیات کار هنرمند با موضوع سبک در ارتباط است. چراکه در بیان خصایص اصلی کار یک هنرمند دانسته یا ندانسته خصوصیات مشترک آثارش بیان می‌شود و این را می‌توان سبک آن هنرمند تلقی کرد. بنا بر این اهمیت تاریخ هنرمندان وازاری از نظر سبک شناسی علاوه بر

مدعی‌اند تعبیر مختلف از سبک به اندازه طرفداران آن متنوع است و هرچه در طی سالها پیش رویم خواهیم دید معنی آن نیز گسترش یافته است (Baumer, 1869: 17). مایر شاپیرو سبک را همچون شکل ثابت و گاهی عناصر و کیفیت‌ها و تأثیرات ثابت در هنر فردی یا جمعی دانسته است (آدامز، ۱۳۹۰: ۳۷). گومبریش سبک را هر چیز متمایز، قابل تشخیص، یا روشی برای انجام عملی خاص یا تولید اثری دست‌ساخته به روشی که باید اجرا یا تولید شود می‌داند و معتقد است گستره وسیع کاربردهایی که بر این واژه دلالت می‌کند بازتاب تنوع کاربرد این اصطلاح در زبان انگلیسی است او کاربردهای مختلف واژه سبک را دو گروه اصلی می‌داند: توصیفی و هنجاری. توصیفی‌ها روش‌های گوناگون تولید یا ساخت بر اساس روش‌های رایج یا عادات مردمان گروه‌ها، کشورها، یا دوره‌هایی خاص است. مثل موسیقی سبک جیپسی^۳، آشپزی به سبک فرانسوی، یا لباس سبک قرن هجدهم. اما کاربرد هنجاری آن ویژگی تمجیدگرانه و عاری از سجایای قابل تشخیص اما پیوسته و آشکاری است که اجرا یا اثر را متمایز از دیگر انواع می‌کند. مثلاً می‌گویند این بندباز سبک دارد؛ این ساختمان بدون سبک است (Gombrich, 1968: 129). به طور کلی می‌توان گفت اولاً ما سبک را فقط برای ساخته‌های دست بشر به کار می‌بریم. به قول کندال والتون^۴ تصور سبک ربطی به ساخته‌های غیربشری ندارد. کیفیت سبک‌شناسانه مخصوص دست‌ساخته‌ها و بخصوص آثار هنری است (Rump, 1981: 48). ثانیاً هرچند تعاریف مختلفی برای سبک وجود دارد به نظر نمی‌رسد در مفهوم آن اختلاف نظری اساسی در میان باشد. هر یک از تعاریف بالا را می‌توان وجهی از مفهوم سبک به شمار آورد. اگر بخواهیم به بیان ساده سبک را در عام‌ترین معنا تعریف کنیم می‌توان آن را الگوها یا صفات متمایز و مشخص چیز یا مجموعه‌ای از اشیاء دانست. این الگوها یا صفات مشخص را مشخصات یا صفات سبک می‌خوانیم. حال این صفات اگر در یک اثر هنری باشد می‌شود سبک آن اثر، اگر در آثار یک هنرمند باشد می‌شود سبک هنرمند، اگر در آثار یک منطقه یا یک دوره باشد می‌شود سبک آن منطقه یا

تفاسیر گومبریش و اگر من این است که در آن از سبک هر یک از هنرمندان عصر رنسانس سخن رفته است. سبک در مطالعه تاریخ هنر در قرون هفدهم و اوایل قرن هجدهم کاربرد چندانی نداشت. اندکی پس از نیمه قرن هجدهم بود که آن را یوهان وینکلمان در کتاب تاریخ هنر باستان (۱۷۶۴) به طور گسترده به کار گرفت. وینکلمان در مطالعاتش روش وزاری در تاریخ‌نگاری هنر را کنار گذاشت. او به جای نوشتن از هنرمندان به خصوصیات مشترک آثار عصر باستان توجه کرد و نخستین دگرگونی در تاریخ هنر نگاری اروپا را رقم زد. او صراحتاً در کتابش تذکار می‌دهد که قصد دارد به هنرمندان منفرد سهمی اندک دهد و رویکردی منظم‌تر به ساماندهی معرفت داشته باشد (فرنی، ۱۳۸۳: ۶۹).

بر اساس طرح وینکلمان سبک در یک فرهنگ خاص از نسلی به نسل دیگر بر اساس الگویی معین که متناسب همان تمدن خاص است تحول و تغییر می‌یابد (مایر، ۱۳۹۰: ۱۶۹). او سبک یونانی را نمودی از زندگی یونانی قلمداد کرد و ارتباطی که او میان سبک با گستره فرهنگ و جامعه برقرار کرد به شناخت و معرفی سبک دوره منجر شد. این ایده سبب شد کسانی دیگر همچون هردر به مطالعه و شناسایی خصوصیات زندگی مردمان دوره قرون وسطی و گوتیک بر پایه سبک به منزله نمود طرز زندگی مردم آن اعصار توجه کنند (Gombrich, 1968: 131).

طرز عمل وینکلمان به جز استفاده‌اش از فرهنگ به منزله اصل سازمان‌ده شبهه وزاری بود. این شیوه متضمن بررسی دقیق اثر هنری با نگاه هنرمندانه تحلیل پیشرفت فنی، تعریف و تشخیص زیبایی آرمانی (یعنی اعمال خبرگی)، و بررسی شواهد مستند بود. (فرنی، ۱۳۸۳: ۶۹)

کوشش وینکلمان در زمینه سبک‌شناسی از دو منظر شایان توجه است: یکی توجه به سبک از طریق مطالعه تجربی آثار به منزله چهارچوبی برای شناخت کلیات هنر باستان که نتیجه آن شناخت شاخص‌ترین ویژگی‌های کلی شاهکارهای هنر یونانی بود. دیگر کوشش برای یافتن رابطه این میان سبک با تمدن که به طرح ایده سبک دوره در تاریخ هنر منجر شد.

کار وینکلمان را این طور نیز می‌توان تفسیر کرد. او در آثار هنرمندان عصر باستان - که هویت اکثرشان برای ما مشخص نیست - خصوصیات مشترک یافت. از آنجا که هر هنرمندی سبک مخصوص به خود دارد و مشخصه سبکش در اثرش منعکس شده جمع‌آوری صفات مشترک آثار عصر باستان به معنی تجمیع صفات مشترک سبک‌های فردی است. در واقع وینکلمان از طریق مطالعه سبک‌های فردی به شناختی کلی از خصوصیات هنر عصر باستان رسید و با ایجاد ارتباط میان این خصوصیات با جامعه و فرهنگ آن عصر ایده سبک دوره را طرح کرد.

ب. قرن نوزدهم

از زمان انتشار کتاب فرهنگ رنسانس در ایتالیا (۱۸۶۰) اثر یاکوب بورکهارت سبک‌های تاریخی گسترشی چشمگیر یافت و برای تفسیر نه فقط تاریخ هنر که تاریخ اروپا به کار رفت. از این زمان است که سبک‌ها به طور گسترده پایه دوره‌بندی در تاریخ اروپا را تشکیل دادند. (پیش‌تر این کار فقط برای عصر کلاسیک و قرون وسطی انجام شده بود). در طرح جامعی که بورکهارت از نقشه معنوی و حوزه‌های مادی ترتیب داد هنرهای بصری محور اصلی خصوصیات تعیین کننده دوره‌هاست (فرنی، ۱۳۸۳: ۷۲).

بورکهارت درباره دو خصوصیت اساسی سبک چنین نتیجه گرفت: نخست اینکه او تشخیص داد سبک فرآیندی فعال است که به مشارکت فعال هنرمند نیازمند است. دوم اینکه اگرچه سبک به سبب اینکه به فهم ما از زمانی مشخص کمک می‌کند حقیقتی تاریخی است، از آنجا که امری قرار دادی است - چون ساخته ذهن انسان است - عنصری خیالی است. سبک چیزی است که انسان آن را برای بیان اهداف خود آفریده است. برای بورکهارت سبک زمانی وجود دارد که یک گونه بتواند عملکرد تعیین شده‌اش را به انجام برساند و در فضای فرهنگی تفوقی عمومی یابد. در این صورت توافق نظری عمومی بر حقیقت و ضرورت شکل ساختاری بیان آن گونه خاص پدید می‌آید و سبک همچون یک حقیقت محقق می‌شود (Hinde, 2000:294).

گوتیکی‌اش گوتیک است و هنر رنسانس به سبب ویژگی‌های رنسانسی‌اش (ونگ، ۱۳۸۳: ۴۹). به تعبیر هگل روح اجتماعی خود را در صورتهای مادی عیان می‌کند. بنا بر این هر صورت مادی - که هنرهای بصری یکی از نمودهای آن است - از آنجا که از مأخذی واحد نیرو می‌گیرند ویژگی‌هایی مشابه دارند.

در قرن نوزدهم در کنار ایدئالیست‌ها تجربه‌گرایانی نیز بودند که می‌کوشیدند سبک‌ها را از طریق مطالعه دقیق و موشکافانه آثار هنری شناسایی کنند. رویکرد تجربه‌گرایانه صفات سبک را در نه در ارتباط آن با فرهنگ و اجتماع و دوره که فقط در صورت آثار هنری می‌جوید. تجربه‌گرایان امیدوار بودند از مطالعه تک تک آثار هنری روابط و صفات مشترک آن‌ها را کشف کنند و به شناختی کلی از سبک‌ها برسند. از جمله در تحقیقات بانیستر فلیشر^۵ و فرزندش در نخستین ویرایش تاریخ معماری به روش تطبیقی^۶ در ۱۸۹۶ سبک‌ها را با نگاهی ریخت‌شناسانه مقایسه کردند و به قصد بازشناسی سجایایشان آن‌ها را در تقابل هم قرار دادند. آنان ساخت تزئینی یونان باستان را با معماری رومی و سبک انگلیسی نرم و انواع گوناگون طاقهای نوک تیز گوتیکی در دوره میانه را به قصد تاریخ‌گذاری هر یک از این صفات مقایسه کردند (Conway and Roenich, 2005: 168). در این رویکرد باید همواره به این نکته توجه کرد از آنجا که سبک‌ها پایدار و دائمی نیستند در ریخت‌شناسی آثار هنری الزاماً نباید در پی یافتن همه صفات شناخته شده یک سبک بود. مثلاً بناهای گوتیک پشت‌بند و طاق جناغی و پنجره‌های رنگی قابی و منحنی دارند. حال اگر یک کلیسای جامع پشت‌بند نداشت بدان معنی نیست که نمی‌تواند کلیسای گوتیک باشد.

برخی از مورخان هنر در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به بسط و توسعه رویکرد ایدئالیسمی بخصوص نظریه هگل بر اساس مصداق‌ها کوشیدند. به سخن دیگر آنان نظریه هگل را با روش تجربه‌گرایان همراه کردند و ضمن اعتقاد به وجود رابطه میان روح زمان و تولیدات هنری کوشیدند از طریق مطالعه دقیق آثار هنری و کوشش برای تعیین صفاتی قابل فهم در آثار هنری به شناخت روح هر دوره نائل شوند. از جمله

بورکهارت در این کتاب کوشید تمام زمینه‌های پدید آوردنده هنر عصر رنسانس را مطالعه کند. مواردی همچون مراکز قدرت، نقش کلیسا، کشف سرزمینهای جدید، اخلاق و مذهب، جامعه و غیره (Burkhardt, 2010). او در مطالعه هنر رنسانس باروک را نیز مطالعه و معرفی کرد اما در آغاز باروک را به هدف تضاد با رنسانس به صورتی منفی به کار برد. ولی بعدها عقیده‌ای متعادل‌تر درباره باروک ابراز کرد (Friedrich, 1955:143) به هر حال بورکهارت همچون وینکلیمان و بر خلاف شاگردانش بیشتر بر زمینه‌ای که هنر در آن پدید می‌آید تمرکز کرد؛ به همین علت استفاده‌اش از سبک صورت‌مداری صرف نبود بلکه از آن فقط به منزله تصدیقی برای اثبات خصوصیات سیاق تاریخی فعالیت‌های هنری استفاده کرد. این علاقه به سیاق از علاقه‌ای عمومی در قرن نوزدهم بر می‌آید. بورکهارت و هم‌نسلانش بیشتر بر تاریخی کردن هنر متمرکز شدند. آنان معتقد بودند هنر باید از طریق زمینه تاریخی‌ای که آن را پدید آورده فهمیده شود؛ هنری که خود بخشی از تاریخ فرهنگی است (Hinde, 2000:282). بنابراین مسیر شناخت دوره در تاریخ هنر از نظر بورکهارت از سیاق اجتماعی و فرهنگی به سوی آثار هنری است. یعنی ابتدا زمینه‌ها شناخته می‌شود و سپس صفات متناسب با این زمینه‌ها در آثار هنری جستجو می‌گردد. نظریه روح زمان هگل بر نظریات سبک‌شناسی تأثیری اساسی نهاد به طوری که بیشتر متفکران اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم تحت تأثیر آن دستگاه نظری‌شان را تنظیم کردند. حرکت روح یکی از معدود رویکردهای تفسیری است که می‌تواند تحول سبکی به سبک دیگر را توضیح دهد. نظر هگل به طور کلی وابسته به ناپایداری ضروری هر شکل فرهنگ در طول زمان است. نیروهای درون هر نظام فرهنگی همواره به سوی افق‌های جدید فهم می‌راند. نتیجه همین امر است که تغییرات صفات بصری محصولات فرهنگ مادی را پدیدار می‌سازد (ونگ، ۱۳۸۳: ۴۸). همچنین توضیح این نظام درباره وحدت سبک نیز شایان توجه است. بر اساس آن محصولات هنری در هر دوره معین میل دارند که مشابه بنمایند. هنر گوتیک به سبب ویژگی‌های

واکنش به تاریخ گرایانی که معتقد به تعلق سلیقه و خیال هنرمند به زمینه تاریخی معین بودند، معتقد بود اراده یا خواست هنر برابر نهاده‌ای برای مقاصد هنری دوران‌های تاریخی نیست؛ بلکه گرایش یا انگیزه‌ای زیبایی‌شناسانه است که در چارچوب آن گرایشها اثر هنری تحت تاثیر سازوکار لمسی بینشی شکل می‌گیرد و این سازوکار در دوران‌های تاریخی به طرق مختلف عمل کرده است (احمدیان، ۱۳۸۶: ۳۳).

ج. قرن بیستم

یکی از مهمترین مورخان و نظریه پردازان سبک در قرن بیستم یکی از شاگردان بورکهارت یعنی هانریش ولفلین بود. او اصول سبک‌شناسی را در آغاز کاملاً بر صورت مداری متمرکز کرد و کوشید از طریق تطبیق بصری آثار هنری به فهمی کلی از سبک‌ها برسد. او با تطبیق و مقایسه تصاویر الگوها، شباهت‌ها و اختلافهای آثار هنری را کشف کرد و معتقد بود از طریق همین خصوصیات است که می‌توان در باره تک تک هنرمندان، سبک‌های منطقه‌ای و دوره‌ای به دیدی کلی دست یافت (مایر، ۱۳۹۰: ۲۰۶). او تاریخ هنر را مجموعه‌ای از تاریخ دوره‌ها و سبک‌ها از یک سو و تأثیر متقابل فردیت هنرمندان و تفکر زمانه بر یکدیگر می‌انگاشت.

تمرکز ولفلین بر سبک چنان بود که در کتاب معروفش، اصول تاریخ هنر، تاریخ هنر بدون نام کسان را پیش کشید و به تاریخ هنر به مثابه تاریخ سبک‌ها توجه کرد (Leach, 2010: 45) زیرا تا پیش از او به پیروی از وزاری تاریخ هنر و معماری تاریخ هنرمندان و معماران بود. به گمان او هویت هر فرد هنرمند در مقایسه با روانشناسی عصر او و ضروریات ماهوی سبک‌ها و تغییرات سبکی چنان کم اهمیت است که به راحتی می‌توان هنرمند را در مقام عامل مهم آفرینش سبک حذف کرد (مایر، ۱۳۹۰: ۲۰۶). البته او پس از ویراست نخست اصول تاریخ هنر نگرشی متعادل‌تر یافت و عنوان باب «تاریخ هنر بدون نام کسان» را در ویراستهای بعد حذف کرد.

طرح اساسی ولفلین در سبک‌شناسی در تضاد بین کلاسیک یونانی و باروک تجلی یافت. او در سبک‌شناسی

آنان می‌توان از آلویس ریگل و هانریش ولفلین یاد کرد. آلویس ریگل در اواخر قرن نوزدهم ایده‌هایی نو در مطالعه تاریخ هنر عرضه کرد. او در درجه نخست با مفهوم هنجاری و پیشرفت تاریخ هنر که در آن عصر قطعی و پذیرفته شده بود مخالفت کرد و بجایش الگویی از تغییرات آنی عرضه کرد که اهمیتی یکسان دارند. او همچنین نخستین کسی است که به اهمیت مخاطب در مطالعه آثار هنری توجه کرد (Brush, 1994: 355). ریگل در مطالعه تاریخ هنر بر خلاف وزاری و هگل هیچ دوره‌ای را برتر از دیگر ادوار نمی‌دانست. او در سبک‌شناسی نیز هیچ هنری را از دایره مطالعاتش بیرون نگذاشت و به همه هنرها از صنایع دستی تا هنرهای زیبا دیدی برابر داشت. او در نخستین کتابش به نام پرسش سبک^۲ (۱۸۹۰) مسیری ممتد از استمرار صوری در تاریخ نقوش گیاهی ترسیم کرد که از مصر باستان آغاز می‌شد و تا اوایل دوره اسلامی ادامه می‌یافت. در این کتاب او مفهوم «اراده هنر آفرینی»^۳ را معرفی کرد و همچنین توانایی‌اش در عرضه تصویری تمام‌نما از تحول تاریخی بر اساس مطالعه آثار منفرد را نشان داد (Brush, 1994: 355).

ریگل معتقد بود عامل تغییر سبک در خود اثر هنری است. او برای توجیه این نظر از ایده پیشرفت با استفاده از دو مفهوم بساواپی و بصری استفاده کرد. به گمان ریگل توالی طبیعی سبک‌ها همان تغییر از امر بساواپی به بصری است مثلاً نقش برجسته‌های مصری تماماً واجد ویژگی بساواپی است و بهترین روش بررسی آنها این است که از نزدیک مطالعه شوند. در این آثار خطوط کناره‌نما و کلی بدن یعنی همان اجزایی که مناسب حس بساواپی انسان است با وضوح کامل نشان داده شده است. او معتقد است در مسیر ضروری پیشرفت، امر بصری در آثار هنری اهمیت می‌یابد. مثلاً در نقش برجسته‌های عصر رنسانس و رای سطح اثر بعد سوم یا فضایی توهم‌انگیز است که از طریق لامسه درک نمی‌شود بلکه باید آن را از دور دید تا سایه‌ها و فضاهای خیالی و سه بعد نمای آن به درستی درک شود (مایر، ۱۳۹۰: ۱۹۹).

آلویس ریگل درباره چگونگی تغییر سبک‌ها در

یا دوره منریسم در انتهای دوره رنسانس رسیدند. این دوره به سبب فرهیختگی تقلیدی‌اش در نظریه‌روشهای ادراک ولفلین جایی نداشت (احمدیان، ۱۳۸۶: ۳۵).

در نیمه نخست قرن بیستم به سبب سوء استفاده از نظریه در سیاست جوی منفی بر علیه نظریه شکل گرفت و سبب شد کوشش برای طرح نظریه در معارف مختلف از جمله تاریخ هنر کاهش یابد (لوین، ۱۳۸۶: ۳۷). البته کوشش‌ها برای گسترش مرزهای جدید و شناخت نقاط تاریک تاریخ هنر ادامه یافت و در پرتو همین کوشش‌ها بود که سبک تقلیدگرانه منریسم و سبک خام و پریشان هنر باستانی پسین شناسایی شد. اما چون طرح نظریه از مقام خویش فرو افتاده بود پس از ولفلین کسی نظریه مهمی برای سبک عرضه نکرد.

در دهه ششم قرن بیستم با کوشش برخی از متفکران نظریه دوباره پا به عرصه مطالعات تاریخ هنر گذاشت. یکی از کسانی که در این امر نقشی اساسی داشت جیمز اکرمن مورخ و نظریه‌پرداز امریکایی بود. او در سخنرانی‌ای در سال ۱۹۵۸ به ضرورت دوری از افراط و تفریط در به کارگیری نظریه در مطالعات تاریخ هنر پرداخت. در همین زمینه او که معتقد به دور شدن تاریخ هنر از درک عمومی مردم در سالهای گذشته بود خود به طرح نظریه‌ای درباره سبک پرداخت که به جای تکیه بر روح زمان - که بیشتر مورخان پیش از او به آن پرداخته بودند- بر تخیل هنرمند تکیه کرد. اکرمن در مقاله‌ای با عنوان «نظریه‌ای برای سبک»^{۱۵} (۱۹۶۲) ابتدا از اهمیت و کاربرد سبک در مطالعات تاریخ هنر سخن می‌گوید. از نظر اکرمن در مطالعه سبک‌ها باید ویژگیهایی لحاظ شود که هم آنقدر ثابت باشد که تشخیص داده شود و هم آنقدر متغیر که داستان داشته باشد (Acker- man, 1962: 227). مهمترین مؤلفه‌ای که اکرمن در سبک مهم می‌شمارد «رابطه»^{۱۶} است. به نظر او مفهوم سبک معنایی از تحقق رابطه میان آثار هنری منفرد است (Ackerman, 1962: 228). برای اینکه بتوانیم به روشنی مفهوم رابطه در آثار هنری را درک کنیم می‌توانیم مسیری را دنبال کنیم که هنرمند طی می‌کند تا ویژگی‌های مشخصی در جهان اطرافش را انتخاب یا با چیزهای دیگر جایگزین کند. برای هنرمند و مخاطب

پنج گزاره دوگانه شامل «خطی- نقاشانه»^{۱۷}؛ «تخت - پس نشسته»؛ «اشکال باز - بسته»؛ «چندگانگی - یگانگی»؛ «وضوح مطلق- وضوح نسبی» خلاصه کرد. تطابق این گزاره‌ها با ویژگی آثار نئوکلاسیک و باروک نظریه ولفلین را خرسندکننده می‌نمایاند (آدامز، ۱۳۹۰: ۳۸) گزاره «خطی- نقاشانه» که بنیاد دیگر گزاره‌ها است با تلقی ریگل از امر بساوابی و بصری ارتباط دارد. ولفلین همچنین بر شناخت صفات همه تولیدات هنری هر دوره تأکید دارد. او می‌گوید: «یک اثر هنری اهمیتی ندارد بلکه عموم آثار، یا فضای پایه^{۱۱} زمانی خاص که این آثار را پدید آورده مهم است. این فضای پایه نمی‌تواند تفکری خاص یا نظامی از گزاره‌ها باشد، اگر باشد دیگر فضا (اتمفسفر)^{۱۲} نخواهد بود. تفکرات مطلق‌اند اما فضا (اتمفسفر) بیانی لایه‌ای^{۱۳} دارد» (Fried- rich, 1955: 146). او در مطالعه سبک‌ها امیدوار بود بتواند به درکی از فضای پایه هر دوره برسد و علوم فرهنگی را بر بنیان آن استوار کند؛ همان چیزی که مورخان اومانیست آلمانی در قرن نوزدهم بسیار بدان امیدوار بودند.

او سبک را مبنای شناخت کلیت فرهنگی هر عصر می‌داند. در جایی می‌گوید: «سبک را توصیف کن آنگاه می‌توانی هر چیز دیگر را در سیاق عمومی آن تعریف کنی و مطمئن باشی که در هماهنگی کامل با اعضای دیگر زمانه‌اش سخن می‌گوید».^{۱۴} بنابراین برای ولفلین رابطه سبک و دوره -بر خلاف استادش بورکهارت- مسیری از سبک به سوی سیاق فرهنگی و اجتماعی یا روح زمان است. یعنی مورخ از طریق مطالعه آثار هنری به فهم خصوصیات سبک دوره و از آنجا به شناخت روح زمانه نائل می‌گردد.

شیوه ولفلین در مطالعه سبک‌ها همچنان یکی از روشهای مهم مطالعه هنر رنسانس و باروک است. اما باید توجه کرد گزاره‌های دوگانه ولفلین به رغم کارآمدی جبری و خشک و غیر منعطف است. چنین شیوه‌ای سبب می‌شود مورخ از توجه به خصوصیات دیگر سبک یا شناخت قلمروهایی جدید در تاریخ هنر که در سایه سبک‌های بزرگ‌تر قرار گرفته‌اند غافل شود. برای نمونه مورخان نیمه نخست قرن بیستم به شناخت شیوه‌گرایی

سبک پشتیبانی است در برابر آشفتگی. سبک همان نقشی را در کار هنری ایفا می‌کند که الگوهای اجتماعی و نهادها در جامعه ایفا می‌کنند (Ackerman, 1962: 228).

از مؤلفه‌های دیگر سبک مفاهیم «پایداری» و «انعطاف‌پذیری»^{۱۷} است. برای مورخ هنر آثار در حکم داده‌های اولیه است که در آنها باید صفاتی را بیابد که کمابیش «پایدار» است. اما هنرمندان هیچ‌گاه تابع صفات کاملاً پایدار نبوده‌اند چرا که پایداری صرف سبب ملالت در سبک می‌شود از این رو صفات سبک در عین پایداری باید انعطاف‌پذیر نیز باشد تا حیات سبک را محقق کند. اگر من در این زمینه می‌گوید: «احتمالاً اگر نهاد طبیعت با بلندپروازی و خیالات آشفته نمی‌شد زبان و جامعه ثابت می‌ماند و هنر می‌شد نسخه‌برداری‌یابی کم و بیش شایسته از آثار نیمه‌خدایانه. اما غرایز و شور و شوق خدادادی که با جبر درونی مبارزه می‌کند عامل انعطاف‌پذیری در سبک است. هنرمند ضرورتاً، نه انتخابی، تسلیم کشمکش بین ایستایی و تغییر، بین تولید صورتهای موجود و صورتهایی نو می‌شود» (Ackerman, 1962: 228).

اگر من علل تغییر سبک را بر خلاف هگل گرایان که عاملی بیرونی می‌دانستند در سازوکار تولید هنری می‌داند. او به قول خودش به جای اینکه مفاهیم راز آمیز و نیروهای کور تاریخ همچون روح زمانه را عامل تغییر سبک بداند بر تخیل هنرمند و شرایط تولید اثر هنری تکیه می‌کند (ماینر، ۱۳۹۰: ۲۳۲). به طور کلی در فرهنگ دو نوع گرایش به چشم می‌خورد یکی گرایش به ثبات و دیگری گرایش به حرکت و تغییر. ثبات با الگوها و قالب‌هایی سروکار دارد که با موضوعات کلیشه‌ای پذیرفته شده و با روالی جاافتاده پیوند دارد. اما گرایش به تغییر درحاصل بی‌قراری طبیعی انسان، دزدگی از شرایط معمول و گاه رویارویی با چالش‌های بزرگ است. هنرمند بی‌شک با مسائل و مشکلات فنی و بیانی روبرو می‌شود. رویکرد هر نسل از هنرمندان در حل معضلات هنری بر نسل بعدی اثر خواهد گذاشت. بدین ترتیب سبک مجموعه‌ای از راه‌حلهای به هم پیوسته یا واکنش به آزمونهای چالش برانگیز است و این

جریان زمانی پا می‌گیرد که هنرمند دست به کار بی‌جویی راه حل برای مشکلی شود که آن راه حل اساساً متفاوت از سبک یا سبک‌های رایج باشد. این ساده است که این تفاوت عمده را در کار هنرمندی که نخواستند روش سنتی را بپذیرد یا هوشیارانه آن ویژگیها را دفع کرده شناسایی کنیم اما این تمایز وقتی یک هنرمند عمیقاً به خود در مقام یک هنرمند حامل سنت ایمان دارد در حالی که هسته شکل‌گیری سبکی جدید است سخت درک خواهد شد. او جوتو را مثال می‌زند که هنرمند اواخر دوره میانه بود و منشاء رنسانس. مورخان هر یک بر اساس نیاز خود یکی از این دو ویژگی را در کار او می‌بینند (Ackerman, 1962: 235-236).

بنابراین عامل تغییر سبک از نظر اگر من عاملی در درون ساز و کار تولید هنری است؛ عاملی است در ارتباط با شخص هنرمند و قوه خلاق او. حال گاه شرایط چالش برانگیز و مشکلات سر راه هنرمند یک اندیشه جدید است گاه مسایل فنی. مثلاً معماری گوتیک و معماری اوایل قرن بیستم بسیار وابسته به ساختار و امور فنی ساخت بود به حدی که عامل مهم تغییر سبک در این دوره‌ها را می‌توان مسائل و مشکلات فنی سر راه معماران دانست. اما معماری دیگر ادوار تاریخ اروپا از ۸۵۰ تا ۸۵۰ یا ۱۴۵۰-۱۶۵۰ به آن اندازه با امور فنی و ساختار درگیر نبود به حدی که آن را نمی‌توان عامل تغییر سبک در معماری این دوره‌ها به شمار آورد.

پس عامل تغییر سبک چه میل به تغییر باشد چه چالش‌های فنی یک سر آن وابسته به چگونگی واکنش هنرمند به آن عامل است. اما نکته‌ای که اگر من توضیح نمی‌دهد این است که چگونه هنرمندان یک عصر به طور مشترک روش‌هایی مشابه برای حل یک مشکل فنی یا امری چالش برانگیز به کار می‌گیرند که نتیجه آن پیدایش سبکی جدید می‌شود. او فقط در بحث چگونگی برخورد هنرمند با ایستایی و تغییر می‌گوید: «هنرمند نمی‌تواند بیرون از زمانه خویش ابداع کند، چراکه اگر چنین می‌کرد به سبب ترک چارچوب قابل درکش اثرش غیر قابل فهم می‌شد» (Ackerman, 1962: 228). به نظر می‌رسد در پس این گفته اعتقاد به چیزی شبیه به روح زمانه وجود دارد.

تأثیر این عامل چنان ناچیز است که می‌توان آن را نادیده گرفت.

گومبریش نکته‌ای درباره از هم پاشیدگی سبک‌ها بیان می‌کند که می‌تواند عاملی دیگر برای تغییر سبک تلقی شود. از نظر او نقطهٔ اوج یک سبک می‌تواند بذری از هم پاشیدگی آن سبک نیز قلمداد شود زیرا در چنین حالتی جستجوی هنرمند برای پیچیده کردن سبک و رسیدن به نقطهٔ بالاتری از دیگران بی‌رمقی سبک را به همراه خواهد داشت. نقطه از هم پاشیدگی سبک که در اوج آن نهفته است می‌تواند زمان آغاز مبهم و آزمون اولیهٔ سبکی دیگر نیز باشد (Gombrich, 1968: 134-135). به سخن دیگر کوشش هنرمندان برای استفاده هرچه بیشتر از صفات شناخته شده سبک باعث دگرگونی در سبک می‌شود. این دگرگونی در آغاز با از هم پاشیدگی سبک و بلاتکلیفی هنرمندان نسل بعد همراه است. اما کمی بعد سبکی دیگر از دل خاکستر سبک پیشین پدید می‌آید. منریسم مثال خوبی برای این تعبیر است.

مسئلهٔ دیگری که گومبریش در این مقاله بیان می‌کند دربارهٔ نقاط اوج سبک‌هاست. او می‌گوید سرنوشت ذاتی هر سبک این است که از سوی هنرمندان پیروی شود اما این امر برای هنرهای مختلف در لحظات مختلف تاریخ رخ می‌دهد به همین علت نقاط اوج هر سبک برای هنرهای مختلف متفاوت است. مثلاً نقطه اوج کلاسیک در شعر حماسی هومر است؛ مجسمه سازی در آثار پراکسیتل؛ نقاشی در آثار رافائل؛ و موسیقی در سمفونی موتسارت. این افراد اختلاف تاریخی زیادی دارند (Gombrich, 1968: 134). این عقیده نظریات سبک‌شناسانه مرتبط با طرح روح زمان را به چالش می‌کشد. چرا که اگر معتقد به عاملی بیرونی در پدید آمدن و اوج‌گیری سبک‌ها باشیم این سؤال پیش می‌آید که چگونه ممکن است این عامل بیرونی برای هنرهای مختلف در دوره‌های مختلف عمل کند؛ آن هم دوره‌هایی با اختلاف تاریخی بسیار دور.

جانسون در مقاله‌ای از منظر رابطهٔ سبک و دوره این نظریه را مفصلاً نقد کرده و به کم‌فایده‌گی آن در مطالعات تاریخ هنر معتقد است. از اشکالات این نظریه یکی جامع

پس از اکرمن ارنست گومبریش با طرح نظریه هنجار نکاتی جدید در درک سبک‌های هنری و عوامل تغییر سبک طرح کرد. گومبریش در مقاله «سبک» که در سال ۱۹۶۸ منتشر شد^{۱۸} نکاتی تازه دربارهٔ وجه تمایز سبک‌های هنر مغرب‌زمین و علل تغییر سبک و رابطهٔ سبک و دوره عرضه کرد. مینای نظریه گومبریش که به نظریه هنجار^{۱۹} معروف است بر «اصل دافعه»^{۲۰} از سبک کلاسیک استوار است. او به جای جستجوی صفات سبک‌های مختلف بر تمایز آنها از سبک کلاسیک تأکید می‌کند. به سخن دیگر ماهیت سبک‌های هنر اروپا به میزان فاصله یا تفاوتی که از سبک کلاسیک دارند تعیین می‌شود مثلاً باروک و گوتیک دو صورت مختلف از کلاسیک نبودن است. سبک باروک در مقایسه با کلاسیک متحرک، پر جنب و جوش، تزئینی و مبهم است. همین خصوصیات، صفات سبک باروک را می‌سازد. گومبریش عوامل تغییر سبک را بهبود فن‌آوری و چشم و هم‌چشمی اجتماعی می‌داند. او می‌گوید روش متمایز تولید یک اثر هنری یا انجام یک عمل تا زمانی که نیازهای اجتماعی را بر آورده می‌کند ثابت می‌ماند. اما آگاهی از روشهای بهتر به طرز مقاومت ناپذیری سبک تولید مصنوعات را تغییر می‌دهد. در واقع جایی که اهداف فنی فائق آیند - همانند جنگ و حمل و نقل - احتمال زیادی هست که روش بهتر به محض اینکه شناخته و رام شد سبک تولید اثر را تغییر دهد.

عامل دیگر چشم و هم‌چشمی است که در طول تاریخ سبب پدید آمدن آثار ماندگار شده است. در ایتالیای قرون وسطی خانواده‌های رقیب می‌کوشیدند با ساخت برجهای هرچه بلندتر با یکدیگر رقابت کنند. حتی در شهرهایی که دولت اجازه ساخت بناها بیش از ارتفاعی مشخص را نمی‌داد این کلیسای جامع شهر بود که محل رقابت می‌شد و همه می‌کوشیدند تا کلیسایی هرچه بزرگتر و باشکوه‌تر داشته باشند. فشار از طرف این عامل همانند فن‌آوری ابعادی جدید فراهم می‌کند که دست هنرمند را برای تغییر سبک باز می‌گذارد (Gombrich, 1968: 131-132). با این حال تأثیر بهبود فن‌آوری در تغییر سبک برای همه سبک‌ها یکسان نیست. حتی چنان که پیشتر دربارهٔ معماری ۵۵۰ تا ۸۵۰ اروپا گفتیم

نبودن آن است. در واقع آن تمدنهایی که هنری با خصوصیات کلاسیک ندارند عملاً معیار پایه برای شناخت سبک‌ها را نخواهند داشت. مثل هنر مصر باستان، هنر اسلامی و هنر هند و چین. در واقع این نظریه فقط برای هنر مغرب زمین تدوین شده است. با این حال حتی همه ادوار تاریخ هنر اروپا را نیز در بر نمی‌گیرد و فقط برای دو دوره محدود تاریخ هنر اروپا صادق است. به قول جانسون گومبریش فقط ۱۵۰۰ سال از پنج هزار سال تاریخ هنر اروپا را در سبک‌شناسی خویش جای داده است (Janson and others, 1970: 117).

گومبریش بر اساس اصل دافعه معتقد است هنرمندان سبک‌های مختلف می‌کوشند از رعایت قواعد کلاسیک دوری کنند. اما این گفته اگرچه ممکن است برای برخی از هنرمندان درست باشد برای همه صدق نمی‌کند. ممکن است ورمیر واقعاً کوششی برای تقلید شیوه رافائل به خرج نداده باشد، روبنس می‌کوشید دست کم برخی از صفات کار رافائل را در کارش به خدمت گیرد (Janson and others, 1970: 118).

پس از اکرمین و گومبریش نظریه‌ای جدید برای سبک طرح نشد اما مورخان همچنان سبک را به مثابه ایده‌ای بنیادی در روایت خود از تاریخ هنر به کار می‌گیرند.

برای جمع‌بندی موضوع مطالب یاد شده را به طور خلاصه می‌توان چنین بیان کرد:

- سبک معانی مختلف دارد؛ گاه به معنای صفت بارز و متمایز یک پدیده یا یک شخص است. گاه کاربردی تمجیدگرانه دارد و برای ستایش صفتی خاص در شخص یا یک پدیده به کار می‌رود. و گاه بر صفات مشترک مجموعه‌ای از پدیده‌ها دلالت می‌کند. برخی از این تعاریف معنای عمومی سبک است و برخی مخصوص هنر. در مطالعات تاریخ هنر سبک را به طور عام می‌توان الگوها و صفات متمایز و مشترک یک یا مجموعه‌ای از آثار هنری دانست. این تعریف بسیار کلی است و نقطه قوتش در کلی بودنش است زیرا تقریباً همه تعاریف گوناگون سبک را در بر می‌گیرد. حال می‌توان گفت مجموعه صفات مشترک آثار یک هنرمند سبک آن

هنرمند است و صفات مشترک سبک هنرمندان یک منطقه یا یک دوره نیز سبک آن منطقه یا دوره است.

- سبک به خودی خود وجود ندارد بلکه مفهومی است که ما برای درک بهتر آثار به کار می‌بریم. پس سبک مفهومی اعتباری است و وجودش به نگرش ما نسبت به آثار هنری و بخصوص توانایی ما در درک خصوصیات آثار وابسته است.

- اهمیت سبک در مطالعات تاریخ هنر این است که از طریق آن با حداقل مدارک می‌توان بیشترین اطلاعات را بر مبنای خود آثار هنری به دست آورد. به همین علت در مقایسه با دیگر روش‌های طبقه‌بندی تاریخ هنر عمومیت بیشتری دارد و کارآمدتر است. کارآمدی آن بیش از همه در آن بخش‌هایی از تاریخ هنر مشخص می‌شود که اطلاعات ناچیزی از وضع هنر وجود دارد.

- مرجع سبک آثار هنری است و شناخت سبک از طریق مطالعه بی‌واسطه آثار به دست می‌آید. رابطه سبک‌شناسی با تجربه‌گرایی نیز در همین خصوصیت است. زیرا اساس تجربه‌گرایی در هنر نیز بر مطالعه صوری و مستقیم پدیده‌هاست. تا اینجا سبک با تجربه‌گرایی و صورت‌مداری در ارتباط مستقیم است. حال گاه سبک‌شناسان تنها به مطالعه صورت‌مدارانه آثار اتکا می‌کنند و گاه می‌کوشند پس از شناخت خصوصیات صوری سبک آن خصوصیات را با سیاق تاریخی، اجتماعی، سیاسی، و فرهنگی ادوار تاریخ مرتبط کنند. بیشتر نظریه‌های مطرح شده درباره سبک حول چگونگی ارتباط سبک با این زمینه‌ها شکل گرفته است. به همین علت سبک دوره در مطالعات نظری تاریخ هنر اهمیتی ویژه دارد.

- در مطالعات تاریخ هنر همواره اثر هنری به مثابه معلول عواملی بیرونی نگریسته شده است. بنا بر این سبک که نهفته در عناصر درونی اثر هنری است نیز معلول عواملی است. سبک در اثر این عوامل پدید می‌آید، اوج می‌گیرد، و از هم می‌پاشد. درباره عوامل تغییر سبک بسیار سخن رفته است. به طور کلی دو گروه نظریه در این زمینه وجود دارد گروهی که عامل تغییر سبک را عاملی بیرونی می‌دانند مانند کسانی که روح زمانه، عوامل فرهنگی، اقتصادی و غیره را عامل

همچنین معتقد بود با استفاده از خصوصیات سبک‌شناسی می‌توان به شناخت جامعه پی برد. با این حال او در اهمیت روح زمانه در شکل‌گیری سبک تا حذف نقش هنرمند از دایره مطالعاتش پیش رفت. جیمز اکرم‌ن بیش از دیگر نظریه‌پردازان بر نقش هنرمند و چگونگی برخورد او با چالش‌ها تمرکز کرد و معتقد به وجود رابطه در شناخت سبک‌ها بود. او عامل مهم تغییر سبک را نیز نه عوامل بیرونی که چگونگی برخورد هنرمند با چالش‌ها می‌دانست. نظریه‌هنجار گومبریش درباره سبک بر محوریت هنر کلاسیک است. او معتقد است صفات هر سبک به میزان فاصله‌ای که از خصوصیات هنر کلاسیک می‌گیرد تعیین می‌شود. گومبریش عوامل تغییر سبک را یکی زمینه‌های اجتماعی و دیگر پیشرفت فناوری دانست.

در نظریه‌های یاد شده می‌توان سیر تحولی را تشخیص داد که از بورکهارت آغاز و به اکرم‌ن ختم می‌شود. در آغاز این تحول فکری مسیر شناخت سبک از سیاق فرهنگی و اجتماعی به سوی آثار هنری است یعنی در آغاز مورخان کوشیدند سیاق فرهنگی و اجتماعی را بشناسند سپس آن خصوصیات را در آثار هنری جستجو کنند. اما این مسیر رفته رفته دگرگون شد تا اینکه در نظریه ولفلین به صورت معکوس درآمد به طوری که بر اساس آن مورخ از طریق شناخت خصوصیات سبک به شناخت دوره نائل می‌شود. به نظر می‌رسد مبنای این تغییر نگرش اهمیت یافتن تدریجی آثار هنری و بخصوص خواست و اندیشه هنرمند در شکل‌گیری سبک است. به طوری که می‌دانیم این مسیر فکری در نهایت به جیمز اکرم‌ن رسید که حتی عوامل تغییر سبک را نیز در خود هنرمند جستجو کرد.

پی‌نوشت‌ها

- این مقاله برگرفته از رساله دکتری با عنوان «تبیین مبانی بومی برای طبقه‌بندی تاریخ خوشنویسی ایران» در رشته تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه شاهد است. استادان راهنما و مشاور رساله عبارتند از: دکتر علی اصغر شیرازی، دکتر محمود طلوسی، دکتر مهرداد قیومی بیدهندی.
- با سپاس ویژه از دکتر مهرداد قیومی بیدهندی.

تغییر سبک می‌دانند و آن‌ها که عامل تغییر سبک را در خود اثر هنری جستجو می‌کنند. به هر حال اگر معتقد به وجود عاملی درون سازوکار تولید اثر هنری باشیم نمی‌توان نسبت به عوامل بیرونی بی‌توجه بود. چراکه در این صورت همانند مورد اکرم‌ن - نمی‌توان رابطه صفات مشترک بین سبک هنرمندان یک منطقه یا یک دوره را توضیح داد. به سخن دیگر اگر معتقد باشیم سبک فقط در اثر واکنش هنرمند به چالش‌ها یا مشکلات تولید تغییر می‌کند آنگاه نمی‌توانیم توضیح دهیم چگونه هنرمندان یک عصر یا یک منطقه واکنشهایی نسبتاً مشابه در برخورد با مشکلی مشترک نشان می‌دهند مگر اینکه معتقد باشیم آنان از یک منبع - که آن می‌تواند فرهنگ، جامعه، یا روح زمانه باشد - متأثرند. بنابراین در هر حال باید برای شناخت عامل تغییر سبک به عوامل بیرون از سازوکار تولید آثار هنری مراجعه کرد. در این صورت مفروض این است که روح زمانه، فرهنگ، سیاق اجتماعی و غیره به شکل رمز در قالب سبک در آمده و کار مورخ کشف آن رمز است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله ابتدا کوشیدیم تعریفی از سبک عرضه کنیم و گفتیم سبک کاملاً وابسته به صورت اثر هنری است از این رو با صورت مداری و تجربه‌گرایی هم رابطه دارد. اما آنچه آن را متمایز می‌کند رابطه‌اش با زمینه‌های پدید آورنده اثر هنری است. بحث اصلی این نوشتار شرح نظریه‌های سبک در مغرب‌زمین است. گفتیم در تاریخ هنر مغرب‌زمین سبک را با معنای امروزی‌نش وینکلیمان از اواسط قرن هجدهم به منظور شناخت خصوصیات هنر باستان به کار گرفت. بورکهارت کوشید با شناختی که از جوانب مختلف جامعه رنسانس کسب کرده بود سبک رنسانس را بشناسد. ریگل به جای تکیه بر زمینه‌ها بر خود آثار هنری تمرکز کرد و رابطه سبک را با زمینه‌های پدید آورنده‌اش دو سویه کرد. ولفلین با تعیین پنج گزاره دوگانه کوشید چگونگی تغییر سبک را توضیح دهد و روشی برای مطالعه سبک‌شناسانه آثار هنری عصر رنسانس و باروک عرضه کند. ولفلین

- Ackerman, James S. (1962). "A Theory of Style", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 3 (Spring, 1962), pp. 227-237
- Baumer W., I.Schnorr and Others , Style in Ornamental Art, *The Workshop*, Vol. 2, No. 5 (1869), pp. 65-66.
- Berel Lang(ed) (1979). *Concept of style*, Cornell University Press.
- Brush, Kathryn (1994). "Problems of style: foundations for a History of Ornament (review)", *Art Bulletin*, No 74, pp. 355-358
- Burckhardt, Jacob (2010). *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Dover Publications.
- Conway, Hazel ,and Rowan Roenisch (2005). *Understanding Architecture: An Introduction to Architecture and Architectural History*, Psychology Press.
- Fletcher, Banister (1967) *A History of Architecture on the Comparative Method*, Charles Scribner's Sons Press.
- Fredrich, Carl. J (1955). Style as the principle of Historical Interperitation, *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 14, No. 2, Second Special Issue on Baroque Style in Various Arts (Dec, 1955), PP 143-151.
- Gombrich, Ernst (1968)."Style", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, edited by Donald Preziosi, Oxford University Press, pp 129-140.
- Hinde, John R. (2000). Jacob Burckhardt and the Crisis of Modernity, McGill Queens University Press.
- Janson, H. W, Schapiro, Meyer, and Gombrich, E. H. "Criteria of Periodization in the History of European Art", *New Literary History*, Vol. 1, No.2, A Symposium on Periods (winter, 1970), pp. 113-125.
- Rump, Gerhard Charles (1981). Commentary on the Book "The Concept of Style", *Leonardo*, Vol. 14, No. 1 (winter 1981), PP. 48-50.
3. Gypsy.
4. kendall Walton
5. Banister Fletcher
6. A History of Architecture on the Comparative Method.
7. stilfragen (question of style)
۸. این کتاب در سال ۱۸۹۲ به انگلیسی و با عنوان مشکلات سبک (problems of style) منتشر شد.
9. kunstwollen
- 10 . painterly
11. basic atmosphere (Grundstimmung)
12. Stimmung
13. tectonic expression
۱۴. این ایجاب کل نگرانه به طرزی وسیع از سوی تاریخ نگاران و هنرمندان نیز پذیرفته شد. آدولف لوز پیشگام معماری مدرن اتریش می‌گوید: «اگر جز یک دکمه هیچ چیز از یک نسل به جا نمانده باشد، من قادر خواهم بود از شکل آن دکمه استنتاج کنم که آن مردم چه می‌پوشیدند، خانه‌هایشان را چگونه می‌ساختند، چگونه می‌زیستند، مذهب و هنرشان چه بوده و چگونه می‌اندیشیدند». Gombrich. ۱۹۶۸: ۱۳۶.
15. A Theory of Style
16. relationship
- 17 . stability and flexibility
18. Ernst Gombrich, "Style", in: *International Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. 15, 352-361.
19. Norm
20. principle of exclusion

کتابنامه

- آدامز، لوری (۱۳۹۰). روش‌شناسی هنر، ترجمه علی معصومی، تهران، نظر.
- احمدیان، مهرداد (۱۳۸۶). «مقدمه بر بحران تاریخ هنر»، گلستان هنر، ش ۷ (بهار ۱۳۸۶)، ص ۳۳-۳۶.
- فرنی، اریک. «روش‌های تاریخ‌نگاری هنر و سیر تحول آنها»، ترجمه زهرا اهری، خیال، ش ۱۰ (تابستان ۱۳۸۳)، ص ۶۴-۸۶.
- مایر، ورنن هاید (۱۳۹۰). تاریخ تاریخ هنر، ترجمه مسعود قاسمیان، تهران، فرهنگستان هنر و سمت.
- ونگ، دیوید (۱۳۸۳). «تحقیق تفسیری - تاریخی در معماری» ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، صغه، ش ۹۳، ص ۶۷-۱۰۲.

