How to Cite This Article: Sibuyeh, N; Bolkhari Ghahi; H, Azhand, Y. (2025). "Research on Developing Principles of Iranian Painting Stylistics (Based on Comparative Analysis of Ernst Gombrich, Sheila Canby, and Basil Gray's Stylistic Approaches)". *Kimiya-ye-Honar*, 14(54): 35-52.

Research on Developing Principles of Iranian Painting Stylistics (Based on Comparative Analysis of Ernst Gombrich, Sheila Canby, and Basil Gray's Stylistic Approaches)

Narges Sibuyeh*

Hasan Bolkhari Ghahi**

Yaghoub Azhand***

Received: 26.11.2024

Accepted: 10.05.2025

Abstract

Stylistic studies, as one of the fundamental approaches in art historiography, play a crucial role in understanding and explaining the historical evolution of artworks. Therefore, for a better understanding of Iranian painting history, it is necessary to establish coherent principles for stylistics and formulate the development of this art throughout the Islamic period accordingly. Some art historians, such as Basil Gray and Sheila Canby, have narrated the history of Iranian painting based on systematic methods, and identifying their principles can be effective in this endeavor. To this end, this research compares Ernst Gombrich's theory of style, as a model for stylistics, with Basil Gray and Sheila Canby's stylistic principles to extract a framework for Iranian painting stylistics by discovering the similarities and differences between this theory and these two historians' historiographical principles. The research method is descriptive, employing qualitative content analysis to systematically compare these three scholars' approaches across four levels: theoretical foundations, stylistic analysis methodology, stylistic criteria, and historical narrative approach. The research findings reveal that Gombrich, with a psychological approach emphasizing the concept of schema, views style as the outcome of interaction between artists' mental schemas and external conditions; whereas Canby, with a socio-historical approach, focuses on the role of art patronage institutions and social contexts, and Gray, centering on technical and workshop traditions, emphasizes the importance of tradition continuity in style formation. These fundamental differences in theoretical foundations have led to significant distinctions in methodology and historical narrative approaches. Through analyzing these distinctions, this research proposes an integrative framework that utilizes Gombrich's theory in analyzing psychological mechanisms, Canby's methodology in historical documentation, and Gray's approach in understanding technical traditions. This integrative framework can lead to a more comprehensive understanding of stylistic complexities in Iranian art, particularly in studying artistic traditions like Gol-o-Morgh painting, where formal, psychological, historical, and technical aspects are intricately interwoven.

Key words: Stylistics, Iranian Painting, Ernst Gombrich, Sheila Canby, Basil Gray, Comparative Analysis.

* Ph. D Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Visual Arts Department, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: narges.sibuyeh@ut.ac.ir

** Professor, Advanced Studies of Art Department, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

*** Professor, Advanced Studies of Art Department, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: yazhand@ut.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]

[DOI: 10.22034/14.54.35]

ارجاع به مقاله: سیبویه، ن؛ بلخاری قهی، ح؛ آژند، ی. (۱۴۰۴). «پژوهشی در تدوین اصول سبک‌شناسی نقاشی ایران (بر پایهٔ تحلیل تطبیقی مبانی سبک‌شناسی ارنست گومبریش ، شیلا کنبی، و بازل گری)». کیمیای هنر، ۱۴(۵۴): ۳۵-۵۲.

پژوهشی در تدوین اصول سبک‌شناسی نقاشی ایران (بر پایهٔ تحلیل تطبیقی مبانی سبک‌شناسی ارنست گومبریش، شیلا کنبی، و بازل گری)

نرگس سیبویه*
حسن بلخاری قهی**
یعقوب آژند***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۲۰

چکیده

مطالعات سبک‌شناسی به‌منزلهٔ یکی از رویکردهای بنیادین در تاریخ‌نگاری هنر، نقشی اساسی در فهم و تبیین تحولات تاریخی آثار هنری ایفا می‌کند. همسو با این، به منظور فهم بهتر تاریخ نقاشی ایران لازم است مبانی منسجمی برای سبک‌شناسی تعیین و بر مبنای آن روند تحولات این هنر در طی دوران اسلامی تدوین شود. برخی از مورخان، مانند بازل گری و شیلا کنبی، تاریخ نقاشی ایرانی را بر پایهٔ روشی منسجم روایت کرده‌اند که شناسایی اصول آنان می‌تواند در این امر موثر باشد. بدین منظور، در این پژوهش نظریهٔ سبک ارنست گومبریش، به‌عنوان الگویی برای سبک‌شناسی، با اصول سبک‌شناسی بازل گری و شیلا کنبی تطبیق داده شد تا از طریق کشف شباهت‌ها و تفاوت‌های این نظریه با اصول تاریخ‌نگاری این دو مورخ، چهارچوبی برای سبک‌شناسی نقاشی ایرانی استخراج شود. روش پژوهش توصیفی و با بهره‌گیری از تحلیل محتوای کیفی، به مقایسهٔ نظام‌مند رویکردهای این سه پژوهشگر در چهار سطح مبانی نظری، روش‌شناسی تحلیل سبک، معیارهای سبک‌شناسی و شیوهٔ روایت تاریخی می‌پردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد گومبریش با رویکردی روان‌شناختی و با تأکید بر مفهوم طرحواره، سبک را برآیند تعامل میان طرحواره‌های ذهنی هنرمند و شرایط بیرونی می‌داند؛ درحالی‌که کنبی با رویکردی تاریخی-اجتماعی بر نقش نهادهای حامی هنر و بسترهای اجتماعی تمرکز می‌کند و گری با محوریت سنت‌های تکنیکی و کارگاهی، اهمیت تداوم سنت‌ها در شکل‌گیری سبک‌ها را برجسته می‌سازد. این تفاوت‌های بنیادین در مبانی نظری، به تمایزهایی چشمگیر در روش‌شناسی و شیوهٔ روایت تاریخی منجر شده است. پژوهش حاضر با تحلیل این تمایزها، چهارچوبی تلفیقی پیشنهاد می‌کند که ضمن بهره‌گیری از نظریهٔ گومبریش در تحلیل سازوکارهای روان‌شناختی، از روش‌شناسی کنبی در مستندسازی تاریخی و از رویکرد گری در شناخت سنت‌های تکنیکی استفاده می‌کند. این چهارچوب تلفیقی می‌تواند به درک جامع‌تری از پیچیدگی‌های سبکی در هنر ایران، به‌ویژه در مطالعهٔ سنت‌های هنری، همچون نقاشی گل و مرغ که در آن جنبه‌های صوری، روان‌شناختی، تاریخی و تکنیکی به شکلی پیچیده درهم تنیده‌اند، منجر شود.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی، نقاشی ایرانی، ارنست گومبریش، شیلا کنبی، بازل گری، تحلیل تطبیقی.

*مقالهٔ حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارندهٔ اول، با عنوان «طبقه‌بندی تاریخ نقاشی گل و مرغ در ایران بر اساس نظریهٔ سبک‌شناسی ارنست گومبریش» است که با راهنمایی استادان راهنمای اول و دوم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

* دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email : narges.sibuyeh@ut.ac.ir
** استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران، (نویسنده مسئول).
Email : hasan.bolkhari@ut.ac.ir
*** استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email : yazhand@ut.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]

[DOI: 10.22034/14.54.35]

۱. مقدمه

مطالعات سبک‌شناختی به‌عنوان یکی از رویکردهای اساسی در تاریخ‌نگاری هنر، نقشی محوری در شناخت و تحلیل تحولات هنری ایفا می‌کند. این رویکرد که از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم با آثار مورخان و نظریه‌پردازانی چون هاینریش ولفلین،[۱] آلوئیس ریگل[۲] و یاکوب بورکهارت،[۳] به‌منزلهٔ روشی نظام‌مند در تدوین و روایت تاریخ هنر به کار می‌رفت، در قرن بیستم متأثر از دیدگاه نظریه‌پردازانی چون ارنست گومبریش[۴] عمق و غنای بیشتری یافت. گومبریش با ارائهٔ نظریه‌ای جامع در مقاله «سبک»[۵] (۱۹۶۸)، و کتاب‌های هنر و توهم: پژوهشی در روان‌شناسی بازنمایی تصویری[۶] (۱۹۶۰) و احساس نظم: پژوهشی در روان‌شناسی هنر تزئینی[۷] (۱۹۷۹)، چهارچوبی نظری برای تحلیل سبک‌شناختی[۸] آثار هنری فراهم آورد که همچنان از مهم‌ترین رویکردها در این حوزه به‌شمار می‌رود.

مطالعه سبک‌شناختی نقاشی ایرانی همواره با چالش‌های روش‌شناختی مهمی روبرو بوده است. از یک‌سو، پیچیدگی‌های ذاتی این هنر، از جمله تنوع مکاتب، تداخل سنت‌های هنری، و ارتباط تنگاتنگ با متون ادبی و فرهنگی، نیازمند رویکردی جامع و چندوجهی است. از سوی دیگر، تاکنون اغلب پژوهشگران تنها از یک منظر خاص به مطالعهٔ این هنر پرداخته‌اند: برخی صرفاً بر جنبه‌های صوری تمرکز کرده‌اند، گروهی دیگر تنها به زمینه‌های تاریخی توجه داشته‌اند و عده‌ای نیز تنها به جنبه‌های فنی و کارگاهی پرداخته‌اند. این نگاه تک‌بعدی مانع از درک جامع ویژگی‌های سبکی نقاشی ایرانی شده است.

در میان مورخان نقاشی ایرانی شیلا کنبی[۹] و بازل گری[۱۰] با رویکردهای متمایز خود، سهمی اساسی در شناخت و طبقه‌بندی سبک‌های نقاشی ایرانی داشته‌اند. کنبی در کتاب نقاشی ایرانی[۱۱] (۱۹۹۳) و گری در کتاب نقاشی ایرانی[۱۲] (۱۹۷۷)[۱۳] هر یک از منظری متفاوت به تحلیل و طبقه‌بندی مکاتب نقاشی ایرانی پرداخته‌اند.

مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر این است که چگونه می‌توان به چهارچوبی جامع و کارآمد برای مطالعهٔ سبک‌شناختی نقاشی ایرانی دست یافت. برای پاسخ به این پرسش، این پژوهش به مقایسهٔ تطبیقی رویکردهای سبک‌شناختی سه مورخ هنر تأثیرگذار، گومبریش، کنبی و گری، می‌پردازد و تلاش می‌کند شباهت‌ها و تفاوت‌های میان نظریه‌های آنها را در مطالعهٔ نقاشی ایرانی بررسی کند. علت انتخاب نظریهٔ گومبریش، جامعیت آن به‌منزلهٔ آخرین نظریهٔ مهم در سبک‌شناسی تاریخ هنر است؛ زیرا او در تدوین نظریهٔ خود از نقاط قوت نظریه‌های پیشین بهره برده است. همچنین نظریهٔ او جنبه‌های عملی روشن‌تری در مقایسه با نظریه‌های هگل‌گرایان پیش از خود دارد. برای این منظور لازم است به این سوالات پاسخ داده شود:

- مبانی نظری هریک از نظریه‌های گومبریش، کنبی و گری بر چه اصلی استوار است؟
- شباهت‌ها و تفاوت‌های نظریات گومبریش، گری و کنبی در مرحلهٔ آغازین سبک‌شناسی چیست؟
- شباهت‌ها و تفاوت‌های نظریات گومبریش، گری و کنبی در طبقه‌بندی و روایت تاریخی نقاشی چگونه است؟
- نقاط قوت هریک از این نظریه‌ها که می‌تواند در تدوین مبانی منسجم‌تر سبک‌شناسی نقاشی ایرانی به کارآید چیست؟

همچنین در روند این تحقیق، تمرکز اصلی بر کتاب‌های نقاشی ایرانی کنبی و گری است، اگرچه برای درک جامع‌تر رویکرد آنان به سایر آثارشان نیز رجوع خواهد شد. در نهایت پس از تطبیق و استخراج وجوه اشتراک و افتراق این نظریه‌ها و تحلیل و تطبیق آنها با ویژگی‌های نقاشی ایرانی، سعی می‌شود به استخراج چهارچوبی منسجم برای سبک‌شناسی نقاشی ایرانی دست یافت.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]

[DOI: 10.22034/14.54.35]

۱- ۲. روش پژوهش

روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است و با استفاده از تحلیل محتوای کیفی، به مقایسه نظام‌مند رویکردهای این سه مورخ در چهار سطح می‌پردازد: مبانی نظری، روش‌شناسی تحلیل سبک، معیارهای سبک‌شناسی، و شیوهٔ روایت تاریخی.

ضرورت این پژوهش از آن روست که علی‌رغم مطالعات ارزشمند پیشین، هنوز چهارچوبی جامع که بتواند همه جنبه‌های سبکی نقاشی ایرانی را پوشش دهد، تدوین نشده است. به‌ویژه برای مطالعه سنت‌های هنری پیچیده‌ای مانند نقاشی گل و مرغ که در آن جنبه‌های صوری، روان‌شناختی، تاریخی و فنی درهم تنیده‌اند، به رویکردی چندوجهی نیاز داریم. مقایسهٔ تطبیقی این سه رویکرد می‌تواند گامی مؤثر در جهت دستیابی به چنین چهارچوبی باشد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

مطالعات انجام شده در ارتباط با رویکردهای سبک‌شناختی در تاریخ هنر را می‌توان در دو دستهٔ اصلی طبقه‌بندی کرد: نخست، پژوهش‌هایی که به بررسی نظریهٔ سبک‌شناسی گومبریش پرداخته‌اند. در این حوزه، در زمینهٔ مقایسهٔ رویکردهای روش‌شناختی در تاریخ هنر، میشل آن هالی[۱۴] در فصل چهارم کتاب پانوفسکی و بنیان‌های تاریخ هنر[۱۵] (۱۹۸٤)، با عنوان «مسئلهٔ سنت»، به مقایسهٔ تطبیقی روش‌های سبک‌شناختی پانوفسکی[۱۶] و گومبریش می‌پردازد. هالی نشان می‌دهد درحالی‌که پانوفسکی سبک را به‌مثابه نظامی نشانه‌شناختی می‌نگرد که با جهان‌بینی عصر خود در ارتباط است، گومبریش با رویکردی روان‌شناختی-ادراکی به تحلیل سبک می‌پردازد. به باور هالی، این تفاوت بنیادین در نگرش، به دو مسیر متفاوت در روش‌شناسی منجر می‌شود: روش سه‌مرحله‌ای پانوفسکی که بر تحلیل لایه‌های معنایی تأکید دارد، و رویکرد تجربی-تاریخی گومبریش که بر فرایندهای ادراکی و روان‌شناختی در شکل‌گیری سبک متمرکز است. ریچارد وودفیلد[۱۷] در کتاب هنر و روان‌شناسی: گومبریش و روان‌شناسی ادراک[۱۸] (۱۹۹۶) به بررسی عمیق رویکرد روش‌شناختی گومبریش در مطالعات تاریخ هنر می‌پردازد. او با تمرکز بر نظریهٔ روان‌شناختی-ادراکی گومبریش در تحلیل سبک، نشان می‌دهد چگونه این نظریه‌پرداز با فاصله گرفتن از رویکردهای سنتی تاریخ هنر، روان‌شناسی ادراک[۱۹] را به عنوان ابزاری کلیدی در فهم تحول سبک‌های هنری به کار می‌گیرد. به باور وودفیلد، نوآوری گومبریش در این است که او به جای تکیهٔ صرف بر تحلیل‌های صوری یا شمایل‌شناسی[۲۰]، بر فرایندهای روانی-ادراکی هنرمند و مخاطب در شکل‌گیری و درک سبک تأکید می‌کند. این رویکرد، که ریشه در مطالعات تجربی روان‌شناسی دارد، چهارچوب جدیدی برای درک تحولات سبکی در تاریخ هنر فراهم می‌آورد. افزون بر این، وودفیلد در بخشی از کتاب تاریخ هنر به‌مثابه تاریخ فرهنگی: پروژه‌های واربورگ[۲۱] (۲۰۰۱) که حاوی مجموعه مقالاتی دربارهٔ پروژه‌های آبی واربورگ[۲۲] و تأثیر آن بر روش‌شناسی تاریخ هنر است؛ به بررسی نظریهٔ طرحوارهٔ گومبریش می‌پردازد. وودفیلد ضمن بررسی ارتباط میان نظریه‌های واربورگ و گومبریش، توضیح می‌دهد چگونه مفهوم طرحواره در اندیشهٔ گومبریش به‌عنوان ابزاری روش‌شناختی برای فهم تحولات سبکی عمل می‌کند. او با بررسی تطبیقی آرای گومبریش و واربورگ، استدلال می‌کند که نظریهٔ طرحوارهٔ گومبریش، تکامل‌یافتهٔ همان رویکرد فرهنگی-تاریخی است که واربورگ در مطالعهٔ تاریخ هنر مطرح کرده بود.

دستهٔ دوم، پژوهش‌هایی هستند که به‌طور کلی روش‌شناسی مطالعهٔ نقاشی ایرانی را بررسی کرده‌اند. در این زمینه، اولگ گرابار[۲۳] در کتاب نگاره‌ها: مقدمه‌ای بر مطالعهٔ نقاشی ایران[۲٤](۲۰۰۰) فصلی را به بررسی تطور روش‌شناسی در مطالعات نقاشی ایرانی اختصاص داده و تأثیر رویکردهای مختلف غربی بر این حوزه را تحلیل کرده است. او با نگاهی انتقادی، ضمن بررسی روش‌های مختلف پژوهشگران غربی در مطالعهٔ نقاشی ایرانی، به محدودیت‌های رویکردهای سنتی در این حوزه اشاره می‌کند و بر ضرورت بازنگری در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]

[DOI: 10.22034/14.54.35]

روش‌شناسی مطالعات نقاشی ایرانی تأکید می‌ورزد. گرابار با تحلیل نمونه‌های شاخص نگارگری ایرانی، چهارچوبی نو برای مطالعهٔ این هنر پیشنهاد می‌کند که در آن، جنبه‌های فرهنگی و معنایی در کنار ویژگی‌های صوری و تکنیکی مورد توجه قرار می‌گیرند. رابرت هیلن‌برند[۲۵] در مقالهٔ «یادداشت‌هایی دربارهٔ زیبایی‌شناسی هنر اسلامی قرون وسطی و نقاشی ایرانی»[۲۶] (۲۰۲۲) به بررسی معیارهای زیبایی‌شناختی[۲۷] هنر اسلامی و به‌طور خاص نقاشی ایرانی می‌پردازد. او با نقد رویکردهای غربی در مطالعهٔ نقاشی ایرانی، از جمله تمرکز صرف بر جنبه‌های صوری و زیبایی‌شناختی سطحی، معتقد است باید این هنر را در بافت فرهنگی خود و با توجه به مفهوم «فراطبیعت»[۲۸] درک کرد. هیلن‌برند با بررسی سیر مطالعات نقاشی ایرانی از خلالِ کار محققان گذشته تا معاصر، بر این باور است که نقاشی ایرانی نه‌تنها هنری تزئینی، بلکه حامل لایه‌های عمیق معنایی و فلسفی است، بنابراین نیازمند رویکردی جدید و همه‌جانبه به مطالعهٔ نقاشی ایرانی است که به جای تحمیل معیارهای غربی، به دنبال درک این هنر در بافت خودش باشد.

با این حال، تاکنون مطالعه‌ای که به‌طور خاص، به مقایسهٔ تطبیقی رویکرد سبک‌شناختی گومبریش با روش‌شناسی کنبی و گری در مطالعهٔ نقاشی ایرانی بپردازد، انجام نشده است. این خلأ پژوهشی از آن رو اهمیت دارد که مقایسهٔ این رویکردها می‌تواند به درک بهتر امکانات و محدودیت‌های هر یک در مطالعهٔ نقاشی ایرانی کمک کند. افزون بر این، این مقایسه می‌تواند زمینه را برای تدوین چهارچوبی جامع‌تر در مطالعات سبک‌شناختی هنر ایران فراهم آورد. نکتهٔ قابل توجه آن است که اگرچه پژوهش‌های پیشین هر یک از زاویه‌ای به موضوع سبک‌شناسی در مطالعهٔ نقاشی ایرانی پرداخته‌اند، اما رویکرد تطبیقی که بتواند نقاط قوت نظریه‌های مختلف را با هم تلفیق کند، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. پژوهش حاضر با تمرکز بر این جنبهٔ تطبیقی، می‌کوشد این شکاف پژوهشی را پُر کند.

۲. مبانی نظری

۲-۱. نظریهٔ سبک‌شناسی گومبریش

دیدگاه گومبریش دربارهٔ سبک در آثار کلیدی او، همچون مقالهٔ «سبک» (۱۹۶۸) و همین‌طور در بخش‌هایی از کتاب‌های هنر و توهم: پژوهشی در روان‌شناسی بازنمایی تصویری (۱۹۶۰) و احساس نظم: پژوهشی در روان‌شناسی هنر تزئینی (۱۹۷۹) تبیین شده است. گومبریش با تعریف سبک به‌عنوان «هر روش متمایز و قابل تشخیصی که یک عمل انجام می‌شود یا یک مصنوع ساخته می‌شود» (Gombrich, 1968, p. 131)، نظریه‌ای بر پایهٔ درکی عمیق از رابطهٔ میان ادراک، بازنمایی و فرهنگ ارائه می‌دهد. وی سبک را پدیده‌ای پویا و چندوجهی می‌داند که در تعامل میان ذهنیت هنرمند و شرایط تاریخی-فرهنگی شکل می‌گیرد.

مفاهیم کلیدی در نظریهٔ گومبریش را می‌توان در چند محور اصلی طبقه‌بندی کرد:

در مقالهٔ «سبک» (۱۹۶۸) «اصل توهم»[۲۹] یک جنبهٔ مهم از تحول سبک در هنرهای تجسمی، به‌ویژه در ارتباط با نقاشیِ اروپا است. این مفهوم، به توانایی هنرمند در ایجاد تصویری واقع‌گرایانه و متقاعدکننده از جهان سه‌بعدی بر روی سطح دوبعدی اشاره دارد و شامل تکنیک‌هایی مانند پرسپکتیو، سایه‌زنی، و کوتاه‌نمایی می‌شود که به ایجاد عمق و حجم ظاهری کمک می‌کنند. گومبریش با تأکید بر این اصل، به توانایی هنرمند در خلق تصاویر متقاعدکننده از واقعیت اشاره دارد و معتقد است هنرمند واقعیت را نه به شکلی منفعل، بلکه از طریق طرحواره‌های ذهنیِ فعال، درک و بازنمایی می‌کند. این درک فعال، که گومبریش آن را «سهم بیننده»[۳۰] می‌نامد، نقشی اساسی در شکل‌گیری سبک‌های هنری دارد. گومبریش همچنین معتقد است «اصل توهم» در دو دورهٔ تاریخی هنر یونان باستان از

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]
[DOI: 10.22034/14.54.35]

قرن ششم تا چهارم پیش از میلاد، و هنر اروپا از قرن دوازدهم تا نوزدهم میلادی به اوج خود رسید و اختراعاتی مانند کوتاه‌نمایی و پرسپکتیو[۳۱] در این دوره‌ها، تأثیری عمیق بر تحول سبک‌های هنری گذاشتند (Gombrich, 1968, p. 136).

از مباحث مهم دیگر در این نظریه، رد نظریهٔ «تقدیر ذاتی»[۳۲] سبک‌ها است. گومبریش برخلاف نظریه‌پردازان پیشین که تحول سبک را مسیری خطی و اجتناب‌ناپذیر می‌دانستند، بر نقش انتخاب و امکان‌های متعدد در تحول سبکی تأکید می‌کند و معتقد است، آنچه در یک زمینه پایان یک سبک به‌نظر می‌رسد، می‌تواند در زمینه‌ای دیگر آغاز سبکی نو باشد. این دیدگاه غیرجبرگرایانه، درک پویاتری از تحولات سبکی ارائه می‌دهد (Woodfield, 1996, p. 78). دوره‌هایی که عموماً این سه مرحله را پیش روی خود دارد: آغاز شکل‌گیری سبک و ابتدایی بودن، اوج و کمال (که در هنر غرب، نمود همان مرحله کلاسیک در آثار است) و سرانجام زوال یا فرسودگی است. با این حال، گومبریش در مورد دیدن این تکامل به‌عنوان امری اجتناب‌ناپذیر هشدار می‌دهد و معتقد است آنچه در یک زمینه به‌عنوان مرحلهٔ آخر به نظر می‌رسد، ممکن است در زمینهٔ دیگری به‌عنوان یک آغاز جدید دیده شود.

ارنست گومبریش در تحقیقات دیگر نیز سبک را مورد تحلیل و تدقیق قرار داده است که می‌تواند مکمل نظریهٔ او باشد. وی در هنر و توهم: پژوهشی در روان‌شناسی بازنمایی تصویری[۳۳] (۱۹۶۰) با رویکردی روان‌شناختی به مطالعهٔ سبک پرداخت، و نقش ادراک و طرحواره‌های ذهنی را در تحولات سبکی بررسی کرد و پس از آن در حس نظم: پژوهشی در روان‌شناسی هنر تزئینی[۳۴] (۱۹۷۹) به بررسی روان‌شناسیِ هنرهای تزئینی پراخت. وی با بهره‌گیری از نظریهٔ اطلاعات[۳۵] و روان‌شناسی ادراک، چهارچوبی نظری برای فهم ساختار هنرهای تزئینی ارائه می‌دهد و استدلال می‌کند که گرایش انسان به نظم و الگویابی، نه صرفاً یک ترجیح زیباشناختی، بلکه یک سازوکار بنیادینِ شناختی است که در طول تکامل شکل گرفته است. به عقیدهٔ گومبریش: «این گرایش به نظم، پیش از آنکه یک انتخاب آگاهانه باشد، یک ضرورت زیستی-ادراکی است» (Gombrich, 1979, p. 5).

گومبریش برای درک این مسئله، سه سطح از درک نظم را مطرح می‌کند:

- سطح اول: درک ناخودآگاه و غریزی نظم

- سطح دوم: شناسایی آگاهانهٔ الگوها

- سطح سوم: تحلیل و تفسیر معنایی نظم‌ها. در واقع، وی نشان می‌دهد که چگونه سیستم ادراکی انسان به‌طور ذاتی به سمت کشف و سازماندهی الگوها گرایش دارد. همچنین می‌نویسد: «مغز انسان ماشینی برای کشف نظم است و این فرایند حتی پیش از آگاهی ما آغاز می‌شود» (Gombrich, 1979, p.14). بنابراین ساختارهای تزئینی، بازتاب‌دهندهٔ نظام‌های اجتماعی و فرهنگی هستند و هر نقش تزئینی، فراتر از زیبایی ظاهری‌اش، حامل نشانه‌هایی از نظام فکری و اجتماعی خالقانش است.

او همچنین با پرداختن به مفهوم «دستور زبان سبکی»[۳۶] در بررسی سبک‌شناسی هنرهای تزئینی، اذعان دارد هر سبک تزئینی، همچون یک زبان، دارای قواعد و ساختارهای درونی مشخصی است. بنابراین همان‌طور که هر زبان دارای دستور زبان خاص خود است، هر سبک تزئینی نیز از مجموعه‌ای قواعد ضمنی و صریح پیروی می‌کند که می‌توان آن را دستور زبان سبکی نامید (Gombrich, 1979, p. 173). بر این اساس می‌توان گفت دومین مفهوم محوری در نظریهٔ گومبریش، «طرحواره»[۳۷] است که از نگاه او الگوهای ذهنی و ادراکی هستند و هنرمند از طریق آنها واقعیت را درک، پردازش و بازنمایی می‌کند. به عبارت دیگر، طرحواره‌ها نه ساختارهایی ثابت، بلکه چهارچوب‌هایی انعطاف‌پذیر هستند که در تعامل مداوم با تجربهٔ شخصی هنرمند، سنت‌های هنری موجود در فرهنگ، محدودیت‌های فنی و مادی، و انتظارات اجتماعی و فرهنگی هستند (Gombrich, 1960, pp. 136-138). در واقع

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]

[DOI: 10.22034/14.54.35]

گومبریش در عین توجه به جنبه‌های روان‌شناختی، از نقش عوامل فرهنگی و تاریخی در شکل‌گیری سبک غافل نیست. او نشان می‌دهد چگونه طرحواره‌ها در بستر سنت‌های فرهنگی شکل می‌گیرند و تحول می‌یابند. در این نگاه، سبک محصول تعامل پیچیده میان ظرفیت‌های ذهنی هنرمند، سنت‌های هنری موجود، و نیازهای فرهنگی-اجتماعی است. او در هنر و توهم: پژوهشی در روان‌شناسی بازنمایی تصویری تبیین می‌کند که چگونه این طرحواره‌ها از طریق فرایند «آزمون و تصحیح»[۳۸] تکامل می‌یابند و به شکل‌گیری سبک‌های متمایز می‌انجامند.

در مجموع، قدرت این نظریه به توانایی آن در تلفیق جنبه‌های روان‌شناختی و فرهنگی، همراه با درک عمیق از ماهیت پویای سبک است. گومبریش با تأکید بر مفهوم طرحواره، رد جبرگرایی سبکی، و توجه به نقش فعال هنرمند در فرایند بازنمایی، راهی میانه میان فردگرایی افراطی و جبرگرایی تاریخی می‌گشاید. این رویکرد متوازن، هم به ظرفیت‌های خلاقانهٔ فرد و هم به محدودیت‌های تاریخی-فرهنگی توجه دارد.

۲-۲. روش سبک‌شناسی شیلا کنبی

شیلا کنبی در کتاب نقاشی ایرانی (۱۹۹۳) و دیگر آثارش، روش‌شناسی متمایزی در مطالعهٔ نقاشی ایران ارائه می‌دهد. رویکرد او که حاصل سال‌ها پژوهش در حوزهٔ هنر ایران است، بر تلفیق مطالعات تاریخی، تحلیل‌های صوری و بررسی زمینه‌های اجتماعی-فرهنگی استوار است. مبانی نظری این رویکرد را می‌توان در چند محور اصلی بررسی کرد.

نخستین محور، بازتعریف مفهوم «مکتب»[۳۹] در نقاشی ایرانی است. کنبی برخلاف رویکردهای سنتی که مکاتب نقاشی را صرفاً بر اساس تقسیمات جغرافیایی طبقه‌بندی می‌کردند، مکتب را محصول تعامل پیچیده میان چندین عامل می‌داند: حامیان هنری، هنرمندان، سنت‌های تصویری و شرایط اجتماعی-فرهنگی[۴۰]. او همچنین در عصر طلایی هنر ایران[۴۱] (۱۹۹۹) تأکید می‌کند که تغییرات سبکی در نقاشی ایرانی را نمی‌توان جدا از نظام حمایت هنری و سلیقهٔ حامیان درک کرد.

دومین محور رویکرد کنبی، تمرکز بر نقش حامیان هنری در شکل‌گیری سبک‌هاست. او با بررسی دقیق اسناد تاریخی نشان می‌دهد چگونه سلیقه، خواست و امکانات حامیان هنری، به‌ویژه دربارها، در شکل‌گیری و تحول سبک‌های نقاشی ایرانی نقش داشته است. این تأکید بر نقش حامیان، به درک عمیق‌تری از شرایط اجتماعی تولید هنری می‌انجامد.

سومین محور، توجه ویژه کنبی به مفهوم تداوم و تحول در نقاشی ایرانی است. او نقاشی ایرانی را در بستر تداوم سنت‌های تصویری و همزمان، نوآوری‌های هنرمندان بررسی می‌کند (Canby, 1999, p. 78). کنبی با مطالعهٔ تحولات نقاشی در دربار صفوی در دههٔ ۱۵۶۰ میلادی/ ۹۶۷-۹۷۷ق نشان می‌دهد چگونه نقاشی ایرانی توانسته ضمن حفظ سنت‌های تصویری، تأثیرات جدید را جذب و بازتفسیر کند.

محور چهارم رویکرد کنبی به سبک فردی هنرمندان است. او در مطالعات خود، در کنار بررسی سبک‌های مکتبی، به تفاوت‌های فردی هنرمندان نیز توجه ویژه دارد. کنبی معتقد است هر هنرمند در چهارچوب سنت‌های مکتبی، سبک شخصی خود را توسعه می‌دهد و این سبک فردی به نوبه خود می‌تواند به غنای سنت مکتبی بینجامد (Canby, 1993, p. 156). همسو با این، کنبی با تمرکز اصلی بر تحلیل عناصر صوری و ویژگی‌های بصری و به جای ورود به مباحث پیچیدهٔ انتساب و تاریخ‌گذاری، تلاش می‌کند با توصیفات دقیق و تشبیهات روشنگر، ماهیت سبکی آثار را تبیین کند. نمونهٔ بارز این رویکرد را می‌توان در تحلیل او از آثار کمال‌الدین

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]
[DOI: 10.22034/14.54.35]

بهزاد دید، جایی که با تمرکز بر تحلیل دقیق یک اثر خاص، نشان می‌دهد چگونه بهزاد با رها کردن رسمیت نقاشی درباری تیموری، سبکی را پایه‌گذاری کرد که بعدها به عنوان نماد نقاشی ایرانی شناخته شد (Diba, 1999, p. 622).

پنجمین محور، توجه به رابطهٔ متن و تصویر در نقاشی ایرانی است. کنبی در تحلیل‌های خود به رابطهٔ میان نقاشی و متون ادبی توجه ویژه‌ای دارد و این رابطه را برای شناخت تحولات سبکی ضروری می‌داند. به عقیدهٔ او نقاشی ایرانی در بستر سنت مصورسازی متون ادبی تکامل یافته و هر تحلیل سبک‌شناختی باید این رابطه را در نظر داشته باشد.

در مجموع، رویکرد سبک‌شناختی کنبی با توجه به نمونهٔ مصداقی در این تحقیق بر پنج محور اصلی استوار است: بازتعریف مفهوم مکتب، تأکید بر نقش حامیان هنری، توجه به تداوم و تحول در سنت‌های تصویری، اهمیت سبک‌های فردی، و رابطهٔ متن و تصویر. علی‌رغم برخی محدودیت‌های روش‌شناختی در این اثر، از جمله اتکای عمده بر مجموعه‌های موزهٔ بریتانیا[۴۲] و کتابخانهٔ بریتانیا[۴۳] که سبب شده بعضی از نسخ خطی مهم موجود در دیگر مجموعه‌ها مورد بررسی قرار نگیرند، اما مهارت‌های تحلیلی قابل توجه و درک عمیق کنبی از سنت و تداوم هنر ایرانی در این پژوهش، منجر به خلق مطالعه‌ای موجز و روشنگر از تاریخ نقاشی ایرانی شده است.

۲-۳. روش سبک‌شناسی بازل گری

بازل گری به‌عنوان یکی از پیشگامان مطالعات نقاشی ایرانی، رویکردی نوآورانه در سبک‌شناسی هنر ایران ارائه داد. همکاری او با بینیون[۴۴] و ویلکینسون[۴۵] در تدوین کاتالوگ نمایشگاه ۱۹۳۱ رویال آکادمی[۴۶]، نقطه عطفی در مطالعهٔ نظام‌مند نقاشی ایران محسوب می‌شود. رویکرد سبک‌شناختی گری که در آثاری چون نگارگری ایرانی (۱۹۳۷) و نقاشی ایرانی (۱۹۷۷) تبیین شده، بر تلفیق مطالعات تاریخی، تحلیل‌های تکنیکی و بررسی‌های تطبیقی استوار است.

محور اصلی رویکرد گری، تأکید بر اهمیت دوره‌بندی تاریخی در مطالعهٔ سبک‌هاست. برخلاف رویکردهای صرفاً صوری، او معتقد است تحولات سبکی را باید در بستر دوره‌های تاریخی درک کرد. گری با تلفیق روش صوری و تاریخی، ضمن توجه به عناصر بصری همچون رنگ‌پردازی و ترکیب‌بندی، زمینهٔ تاریخی آثار را نیز در نظر می‌گیرد.

دومین محور رویکرد گری، تمرکز بر سنت‌های تکنیکی و شیوه‌های اجرایی است. به عبارتی دیگر، بازل گری در مطالعات سبک‌شناسانهٔ خود، روشی تلفیقی و چندوجهی را به کار می‌گرفت که در آن، بررسی تطبیقی آثار با تحلیل زمینه‌های تاریخی و فرهنگی درهم می‌آمیخت. نقطه عطف این رویکرد را می‌توان در کتاب نگارگری ایرانی[۴۷] (۱۹۳۳) مشاهده کرد که در آن، برای نخستین بار، یک چهارچوب نظام‌مند برای مطالعهٔ سبک‌شناسانهٔ نگارگری ایرانی ارائه شد. آنچه رویکرد گری را متمایز می‌کند، توجه همزمان او به جنبه‌های فنی، زیبایی‌شناختی و تاریخی آثار است. او در تحلیل سبک‌ها، به جای تکیهٔ صرف بر ویژگی‌های صوری، به بررسی مجموعه‌ای از روابط فرهنگی و هنری می‌پرداخت. به‌عنوان نمونه، در مطالعهٔ نسخه‌های مصور دورهٔ تیموری، تأثیرات متقابل هنر چینی و ایرانی را در بستر روابط سیاسی و فرهنگی دو تمدن مورد بررسی قرار می‌داد.

در نگاهِ گری، سبک‌شناسی نه به‌عنوان یک هدف مستقل، بلکه به‌مثابه ابزاری برای درک عمیق‌تر تحولات فرهنگی و هنری عمل می‌کند. همسو با این، گری همواره مطالعات سبک‌شناسانه را با پژوهش‌های تاریخی و باستان‌شناختی پیوند می‌زد. این رویکرد جامع‌نگر در کتاب نقاشی ایرانی (۱۹۷۷) به اوج خود می‌رسد. برای او، هر سبک هنری بازتابی از شبکهٔ پیچیده‌ای از روابط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی است و درک آن مستلزم مطالعهٔ همه‌جانبهٔ این روابط است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]

[DOI: 10.22034/14.54.35]

بنابراین با توجه به نمونهٔ مصداقی در این پژوهش، مبانی نظری رویکرد او را می‌توان در چند محور اساسی بررسی کرد:

نخست، تأکید بر «دوره‌بندی تاریخی» در مطالعه سبک‌ها. گری برخلاف رویکردهای صرفاً صوری، معتقد است تحولات سبکی را باید در بستر دوره‌های تاریخی درک کرد[۴۸]. بنابراین، رویکرد او به مطالعهٔ آثار هنری مبتنی‌بر تلفیق دو روش صوری و تاریخی است. گری در عین توجه دقیق به عناصر بصری، همچون رنگ‌پردازی، ترکیب‌بندی و جزئیات فنی، هرگز زمینهٔ تاریخی اثر را از نظر دور نمی‌دارد. این امر به‌ویژه در تحلیل او از نگاره دیوسکوریدس[۴۹] مشهود است، جایی که تحلیل دقیق عناصر بصری را با بررسی پیشینهٔ تاریخی نسخه و سرنوشت آن پس از نمایشگاه مونیخ ۱۹۱۰ [۵۰] در هم می‌آمیزد.

افزون بر این، با پرهیز از دسته‌بندی‌های سطحی و صرفاً مکتب‌محور، به دنبال درک پیچیدگی‌های تعاملات هنری و فرهنگی بود. این امر به‌ویژه در مطالعات او دربارهٔ نقاشی دورهٔ مغول و تیموری مشهود است، جایی که او نشان می‌دهد چگونه سبک‌های هنری در بستر مناسبات فرهنگی شکل می‌گیرند. مثلاً در بخش «مکتب ترکمانان» در نقاشی ایرانی نمونه‌ای از این رویکرد انتقادی به دسته‌بندی‌های سنتی است (Gray, 1977, pp. 127-145).

گری بر «سنت‌های تکنیکی» نیز در شکل‌گیری سبک‌ها تأکید می‌ورزید. او در نگارگری ایرانی (۱۹۳۷) با دقتی موشکافانه به بررسی تکنیک‌های نقاشی ایرانی می‌پردازد و نشان می‌دهد چگونه این تکنیک‌ها در شکل‌گیری سبک‌ها نقش داشته‌اند: «تکنیک‌های خاص نقاشی ایرانی، از شیوه‌های رنگ‌گذاری تا نحوهٔ طراحی، چهارچوب‌های سبکی را تعیین می‌کنند» (Gray, 1937, p. 67). همچنین با تأکید بر مفهوم «تداوم سنت» در نقاشی ایرانی، برخلاف دیدگاه‌های تکامل‌گرایانه، اهمیت تداوم سنت‌های تصویری در نقاشی ایرانی را مهم می‌انگارد. در واقع او معتقد است آنچه نقاشی ایرانی را متمایز می‌کند، توانایی آن در حفظ اصول بنیادین در عین تغییرات ظاهری است (Gray, 1977, p. 156).

به عبارتی، بازل گری رویکردی چندوجهی را در مطالعهٔ نسخ خطی مصور به کار می‌گیرد که نشان‌دهندهٔ فهم عمیق او از پیچیدگی‌های هنر نگارگری ایرانی است. این وجه از دیدگاه او در هنرهای کتاب‌آرایی در آسیای میانه [۵۱] (۱۹۷۹)، با تأکید بر مراکز هنری و نقش آنها در شکل‌گیری سبک‌ها نشان می‌دهد که چگونه مراکز مختلف هنری، از کارگاه‌های سلطنتی تا مراکز محلی، در شکل‌گیری سبک‌های متمایز نقش داشته‌اند. او می‌گوید: «هر مرکز هنری با توجه به امکانات، سنت‌ها و نیازهای خاص خود، سبکی متمایز را توسعه می‌دهد» (Gray, 1979, p. 89). افزون بر این، به تأثیرات متقابل در تحول سبک‌ها اشاره دارد و در تحلیل‌ها معتقد است سبک‌های نقاشی ایرانی نه در انزوا، بلکه در تعامل با یکدیگر و گاه با سنت‌های هنری دیگر تکامل یافته‌اند (Gray, 1977, p. 203).

در مجموع، رویکرد سبک‌شناختی گری بر پنج محور اصلی استوار است: دوره‌بندی تاریخی، تمرکز بر سنت‌های تکنیکی، توجه به تعاملات فرهنگی، نقش مراکز هنری، و مفهوم تداوم سنت. این عناصر در کنار هم، چهارچوبی روشمند برای مطالعهٔ تحولات سبکی در نقاشی ایرانی فراهم می‌آورند.

۳. تحلیل تطبیقی

۳-۱. مقایسهٔ مبانی نظری

بررسی تطبیقی مبانی نظری گومبریش، کنبی و گری آشکار می‌سازد که هر یک از این مورخان هنر، از منظری متفاوت به مفهوم سبک و تحول آن نگریسته‌اند. گومبریش با رویکردی روان‌شناختی-شناختی، سبک را محصول تعامل پویا میان طرحواره‌های ذهنی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]

[DOI: 10.22034/14.54.35]

هنرمند و شرایط محیطی-فرهنگی می‌داند. او در مقالهٔ محوری «سبک» (۱۹٦۸) تأکید می‌کند که هر سبک هنری نتیجهٔ مجموعه‌ای از انتخاب‌های آگاهانه و ناآگاهانه است که در چهارچوب امکانات و محدودیت‌های موجود صورت می‌گیرد. این نگرش که ریشه در روان‌شناسی گشتالت دارد، به درک عمیق‌تری از سازوکارهای شکل‌گیری سبک می‌انجامد.

در مقابل، کنبی با اتخاذ رویکردی تاریخی-اجتماعی، بر نقش تعیین‌کنندهٔ نهادهای حامی هنر و ساختارهای اجتماعی در شکل‌گیری سبک‌ها تأکید می‌ورزد. او در کتاب نقاشی ایرانی (۱۹۹۳) نشان می‌دهد که چگونه سلیقهٔ حامیان هنری، امکانات مادی و شرایط اجتماعی-سیاسی، مسیر تحول سبک‌های نقاشی را تعیین می‌کنند. این رویکرد که متأثر از جامعه‌شناسی هنر است، توجه ما را به بستر اجتماعی تولید هنری جلب می‌کند.

گری با تمرکز بر سنت‌های تکنیکی و کارگاهی، رویکردی متمایز از هر دو مورخ پیشین ارائه می‌دهد. او در نقاشی ایرانی (۱۹۷۷) استدلال می‌کند که تحول سبک در نقاشی ایرانی را باید در چهارچوب تداوم سنت‌های تکنیکی و شیوهٔ انتقال آنها درک کرد. این نگرش، بر اهمیت آموزش کارگاهی و انتقال مهارت‌های فنی تأکید دارد و به درک عمیق‌تری از جنبه‌های عملی تولید هنری می‌انجامد.

تفاوت بنیادین دیگر در نگرش این سه مورخ، به درک آنها از رابطه میان فردیت هنرمند و سنت‌های هنری بازمی‌گردد. گومبریش با تکیه بر مفهوم طرحواره، رابطه‌ای پویا و دوسویه میان خلاقیت فردی و سنت‌های موجود ترسیم می‌کند. در این نگاه، هنرمند نه به شکلی منفعل، بلکه فعالانه با سنت‌ها تعامل می‌کند و آنها را بازتفسیر می‌کند. کنبی، اما، بیشتر بر نقش محدودکنندهٔ نهادهای اجتماعی و انتظارات حامیان در شکل‌دهی به سبک‌های فردی تأکید دارد. گری نیز با تمرکز بر اهمیت انتقال سنت‌های تکنیکی، نقش فرد را عمدتاً در چهارچوب این سنت‌ها تعریف می‌کند.

۳-۲. مقایسهٔ روش‌شناسی‌ها

تفاوت در مبانی نظری این سه مورخ، به تمایزهای چشمگیری در روش‌شناسی تحلیل سبک انجامیده است. روش‌شناسی گومبریش که می‌توان آن را «روش‌شناسی چندلایه» نامید، از تحلیل عناصر صوری آغاز می‌شود و به‌تدریج به سطوح عمیق‌تر روان‌شناختی و فرهنگی می‌رسد. این روش که در کتاب هنر و توهم: پژوهشی در روان‌شناسی بازنمایی تصویری (۱۹٦۰) به تفصیل شرح شده، شامل چهار مرحله اصلی است:

۱. تحلیل دقیق عناصر صوری و ساختار بصری اثر

۲. شناسایی طرحواره‌های بنیادین و الگوهای تکرارشونده

۳. بررسی سازوکارهای روان‌شناختی شکل‌دهنده به این طرحواره‌ها

٤. تحلیل تعامل این طرحواره‌ها با زمینه‌های فرهنگی و تاریخی

روش‌شناسی کنبی، در مقابل، بر سه رکن اساسی استوار است:

۱. مستندسازی تاریخی: گردآوری و تحلیل انتقادی اسناد و مدارک تاریخی

۲. تحلیل روابط اجتماعی: بررسی شبکهٔ روابط میان هنرمندان، حامیان و نهادهای هنری

۳. تحلیل صوری: مطالعهٔ ویژگی‌های صوری آثار در چهارچوب شرایط تاریخی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]

[DOI: 10.22034/14.54.35]

این روش که در کتاب نقاشی ایرانی (۱۹۹۳) به کار گرفته شده، به درک عمیق‌تری از زمینه‌های اجتماعی تولید هنری می‌انجامد. کنبی با ترکیب هوشمندانه روش‌های صوری و مطالعات تاریخی-فرهنگی، چهارچوبی روشمند برای تحلیل آثار هنری ارائه می‌دهد.

گری نیز روش‌شناسی متمایزی ارائه می‌دهد که در آن، تحلیل تکنیکی نقش محوری دارد. این روش که در نقاشی ایرانی (۱۹۷۷) و هنرهای کتاب‌آرایی در آسیای میانه (۱۹۷۹) به کار گرفته شده، شامل این مراحل است:

۱. بررسی دقیق مواد و تکنیک‌های مورد استفاده

۲. تحلیل شیوه‌های اجرایی و فرایندهای کارگاهی

۳. مطالعه چگونگی انتقال سنت‌های تکنیکی

٤. بررسی ارتباط میان تکنیک‌ها و سبک‌های مختلف

آنچه روش‌شناسی گری را متمایز می‌کند، توانایی او در پیوند زدن جزئیات تکنیکی با تحلیل‌های گسترده‌تر فرهنگی است. او با حرکت مداوم میان سطوح مختلف تحلیل، از جزئیات فنی گرفته تا زمینه‌های گسترده‌تر تاریخی، تصویری جامع از تحولات هنری ارائه می‌دهد.

در ادامه تفاوت‌های روش‌شناختی این سه مورخ را می‌توان در چند محور اصلی خلاصه کرد:

الف. نقطهٔ آغاز تحلیل:

- گومبریش: آغاز از عناصر صوری و حرکت به سمت لایه‌های روان‌شناختی
- کنبی: آغاز از بستر تاریخی و حرکت به سمت تحلیل صوری
- گری: آغاز از تکنیک‌ها و حرکت به سمت تحلیل تاریخی

ب. شیوهٔ استناد:

- گومبریش: تکیه بر شواهد بصری و تحلیل‌های روان‌شناختی
- کنبی: استفادهٔ گسترده از اسناد تاریخی و متون کتابخانه‌ای
- گری: ترکیبی از تحلیل‌های تکنیکی و مستندات تاریخی

پ. رویکرد به طبقه‌بندی:

- گومبریش: طبقه‌بندی بر اساس طرحواره‌های مشترک
- کنبی: طبقه‌بندی بر اساس دوره‌های تاریخی و مراکز هنری
- گری: طبقه‌بندی بر اساس سنت‌های تکنیکی و مکاتب هنری

این تنوع در روش‌شناسی‌ها، امکانات گسترده‌ای برای مطالعهٔ تاریخ هنر فراهم می‌آورد. هر یک از این روش‌ها، جنبه‌ای از واقعیت تاریخی را آشکار می‌سازد و ترکیب آنها می‌تواند به درک جامع‌تری از تحولات هنری بینجامد. به نظر می‌رسد برای مطالعهٔ هنر ایران، رویکردی تلفیقی که بتواند از نقاط قوت هر سه روش بهره گیرد، مناسب‌تر است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]

[DOI: 10.22034/14.54.35]

۳-۳. مقایسهٔ شیوهٔ روایت تاریخی

بررسی تطبیقی شیوهٔ روایت تاریخی در آثار گومبریش، کنبی و گری نشان‌دهندهٔ تفاوت‌های بنیادین در نحوهٔ روایت‌پردازی و ساختار تاریخ‌نگاری آنهاست. این تفاوت‌ها که ریشه در مبانی نظری و روش‌شناختی متمایز این مورخان دارد، به شکل‌گیری سه الگوی متفاوت روایت تاریخی انجامیده است. گومبریش با تکیه بر درک روان‌شناختی از تاریخ هنر، روایتی غیرخطی و چندلایه ارائه می‌دهد که در آن، تحولات هنری، نه به صورت توالی ساده رویدادها، بلکه به‌مثابه شبکه‌ای پیچیده از تعاملات میان طرحواره‌های ذهنی و شرایط تاریخی تصویر می‌شود. این شیوهٔ روایتگری، امکان درک عمیق‌تری از پویایی‌های درونی تحولات هنری فراهم می‌آورد.

کنبی، در مقابل، با اتخاذ رویکردی تاریخی-اجتماعی، روایتی منسجم و خطی از تحولات هنری ارائه می‌دهد که در آن، نقش عوامل اجتماعی و نهادی برجسته می‌شود. او با پیروی از توالی تاریخی رویدادها و تمرکز بر نقش حامیان هنری و شرایط اجتماعی، تصویری روشن از سیر تحول نقاشی ایرانی به دست می‌دهد. این شیوهٔ روایت که بر مستندات تاریخی استوار است، به خواننده امکان می‌دهد مسیر تحولات هنری را در بستر تاریخی آن درک کند.

گری با ترکیب روایت تاریخی و تحلیل تکنیکی، الگوی سومی از روایت‌پردازی ارائه می‌دهد. او ضمن حفظ چهارچوب کلی تاریخی، بر نقش محوری سنت‌های کارگاهی و تکنیک‌های هنری در شکل‌دهی به مسیر تحولات تأکید می‌ورزد. این روایت که جنبه‌های فنی و تاریخی را درهم می‌آمیزد، درک عمیق‌تری از سازوکارهای عملی تولید هنری به دست می‌دهد.

از منظر منطق روایی، هر یک از این مورخان الگوی متمایزی را دنبال می‌کنند. گومبریش از منطقی روان‌شناختی پیروی می‌کند که در آن، تحولات هنری بر اساس تغییر در طرحواره‌های ذهنی و الگوهای ادراکی توضیح داده می‌شوند. این منطق که ریشه در روان‌شناسی گشتالت دارد، امکان درک عمیق‌تری از سازوکارهای درونی تحول هنری فراهم می‌آورد. کنبی منطقی تاریخی-اجتماعی را به کار می‌گیرد که در آن، تغییرات سبکی به‌عنوان بازتاب تحولات اجتماعی و تغییر در نظام حمایت هنری تفسیر می‌شوند. گری بر منطقی تکنیکی-کارگاهی تکیه می‌کند که تحولات هنری را بر اساس تغییر در شیوه‌های اجرایی و سنت‌های کارگاهی توضیح می‌دهد. در سطح ساختار زمانی نیز تفاوت‌های معناداری میان این سه مورخ مشهود است. گومبریش گاه از ساختار خطی زمان فاصله می‌گیرد تا بتواند الگوهای مشابه را در دوره‌های مختلف بررسی کند. این رویکرد غیرخطی، امکان کشف شباهت‌های ساختاری در تحولات هنری دوره‌های مختلف را فراهم می‌آورد. کنبی معمولاً به ترتیب تاریخی پایبند است و تحولات هنری را در توالی زمانی آنها روایت می‌کند. این پایبندی به نظم تاریخی، به روایت او انسجام و وضوح می‌بخشد. از طرفی، گری ساختاری ترکیبی را به کار می‌گیرد که در آن توالی تاریخی با طبقه‌بندی تکنیکی درهم می‌آمیزد.

از نظر شیوهٔ استدلال نیز هر یک رویکرد متمایزی دارند. گومبریش بیشتر از استدلال قیاسی بهره می‌گیرد و می‌کوشد اصول کلی روان‌شناختی را در موارد خاص تاریخی به کار بندد. کنبی عمدتاً از استدلال استقرایی استفاده می‌کند و از شواهد جزئی تاریخی به نتایج کلی‌تر دربارهٔ تحولات هنری می‌رسد. گری رویکردی ترکیبی دارد که در آن استدلال‌های تکنیکی و تاریخی درهم می‌آمیزند.

این تنوع در شیوه‌های روایت تاریخی، امکانات گسترده‌ای برای درک پیچیدگی‌های تاریخ هنر فراهم می‌آورد. هر یک از این شیوه‌های روایی، جنبه‌ای از واقعیت تاریخی را آشکار می‌سازد و ترکیب آنها می‌تواند به درک جامع‌تری از تاریخ هنر بینجامد. به نظر می‌رسد برای روایت تاریخ هنر ایران، رویکردی تلفیقی که بتواند از قابلیت‌های هر سه شیوهٔ روایی بهره گیرد، مناسب‌تر باشد. چنین رویکردی می‌تواند هم پیچیدگی‌های روان‌شناختی، هم زمینه‌های اجتماعی-تاریخی و هم جنبه‌های فنی-کارگاهی تحولات هنری را در روایتی منسجم و چندلایه بازتاب دهد (جدول ۱).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]

[DOI: 10.22034/14.54.35]

٤. جمع‌بندی یافته‌های اصلی پژوهش

تحلیل تطبیقی رویکردهای سبک‌شناختی گومبریش، کنبی و گری در مطالعهٔ نقاشی ایرانی، علی‌رغم آشکار ساختن تمایزهای بنیادین در مبانی نظری و روش‌شناختی، نشانگر ظرفیت‌های قابل‌توجه نظریهٔ سبک‌شناسی گومبریش است که از ظرفیت‌های نظری و تحلیلی لازم برای ارائهٔ چهارچوبی جامع در مطالعهٔ نقاشی ایران برخوردار است. با این حال، برای کاربرد مؤثرتر نظریهٔ گومبریش، می‌توان از برخی نقاط قوت روش‌شناسی دو مورخ دیگر نیز بهره گرفت. از کنبی می‌توان روش مستندسازی دقیق تاریخی و توجه به نقش حامیان هنری را وام گرفت. این رویکرد به‌ویژه در مطالعهٔ دوره‌های تاریخی که نظام حمایت هنری نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری سبک‌ها داشته، مانند دورهٔ تیموری و صفوی، راهگشاست. از گری نیز می‌توان شیوهٔ تحلیل دقیق تکنیکی و توجه به سنت‌های کارگاهی را آموخت. این جنبه به‌ویژه در مطالعهٔ شیوه‌های اجرایی و فرایندهای انتقال دانش فنی در کارگاه‌های نقاشی ایران اهمیت می‌یابد.

تلفیق این رویکردها با نظریهٔ گومبریش می‌تواند به غنای تحلیل‌های سبک‌شناختی بیفزاید. برای نمونه، در مطالعهٔ تحول سبکی نقاشی گل و مرغ، می‌توان:

- از نظریهٔ طرحوارهٔ گومبریش برای درک چگونگی شکل‌گیری و تحول الگوهای تصویری استفاده کرد.
- از روش‌شناسی کنبی برای بررسی نقش سفارش‌دهندگان و تغییر ذائقهٔ هنری بهره گرفت.
- از رویکرد گری برای تحلیل تکنیک‌های اجرایی و شیوه‌های انتقال مهارت استفاده کرد.

این رویکرد تلفیقی که مبتنی‌بر نظریه گومبریش و تکمیل‌شده با نقاط قوت کنبی و گری است، می‌تواند به چند دستاورد مهم بینجامد:

۱. ارائه تحلیلی عمیق‌تر از سازوکارهای درونی تحول سبکی در نقاشی ایران

۲. درک بهتر رابطهٔ میان خلاقیت فردی و سنت‌های جمعی

۳. شناخت دقیق‌تر نقش عوامل اجتماعی و نهادی در شکل‌گیری سبک‌ها

٤. فهم جامع‌تر از شیوه‌های انتقال دانش فنی در کارگاه‌های نقاشی

افزون بر این، این رویکرد می‌تواند راهگشای پژوهش‌های آینده در چند زمینه باشد:

- مطالعهٔ تطبیقی تحولات سبکی در مکاتب مختلف نقاشی ایران
- بررسی چگونگی انتقال و تحول طرحواره‌ها در دوره‌های مختلف تاریخی
- تحلیل نقش حامیان هنری در شکل‌گیری سبک‌های فردی
- مطالعهٔ ساز وکارهای انتقال دانش فنی در کارگاه‌های نقاشی

پیشنهاد می‌شود در پژوهش‌های آینده، ضمن استفاده از چهارچوب نظری گومبریش، به جنبه‌های تاریخی و تکنیکی که کنبی و گری بر آنها تأکید دارند نیز توجه شود. این رویکرد تلفیقی می‌تواند به درک جامع‌تری از پیچیدگی‌های سبک‌شناختی در نقاشی ایران بینجامد و زمینه را برای مطالعات عمیق‌تر در این حوزه فراهم آورد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]

[DOI: 10.22034/14.54.35]

جدول ۱. مقایسه تطبیقی رویکردهای سبک‌شناختی ارنست گومبریش، شیلا کنبی و بازل گری در مطالعهٔ نقاشی ایرانی، مأخذ: نگارنده

معیار مقایسه	ارنست گومبریش	شیلا کنبی	بازل گری
مبنای نظری	روان‌شناختی-شناختی با تأکید بر فرآیندهای ادراکی	تاریخی-اجتماعی با تمرکز بر نهادهای هنری	تکنیکی-کارگاهی با محوریت سنت‌های اجرایی
نگاه به ماهیت سبک	تعامل پویای طرحواره‌های ذهنی با شرایط محیطی و فرهنگی	بازتاب نظام حمایت هنری و تعاملات اجتماعی	حاصل تداوم و تحول سنت‌های تکنیکی و کارگاهی
روش‌شناسی تحلیل	تحلیل چندلایه از سطح صوری به لایه‌های روان‌شناختی	مستندسازی تاریخی و تحلیل روابط اجتماعی	بررسی تکنیک‌ها و مطالعه تعاملات کارگاهی
تأکید اصلی	سازوکارهای روان‌شناختی شکل‌گیری و تحول سبک	نقش حامیان و ساختارهای اجتماعی در تولید هنری	سنت‌های کارگاهی و فرایند انتقال دانش فنی
نگرش به تحول سبکی	غیرخطی و مبتنی‌بر انتخاب‌های آگاهانه و ناآگاهانه	تابعی از تحولات اجتماعی و تغییر در نظام حمایت هنری	تدریجی و مبتنی‌بر تداوم و تحول سنت‌ها
رویکرد به فردیت هنرمند	تأکید بر خلاقیت در چهارچوب طرحواره‌های موجود	بررسی در بستر روابط اجتماعی و نهادی	تأکید بر نقش هنرمند در تداوم سنت‌ها
نقاط قوت	چهارچوب نظری جامع و منعطف، توجه به خلاقیت فردی، درک پویایی‌های تحول سبکی	مستندسازی دقیق تاریخی، درک عمیق زمینه‌های اجتماعی، توجه به نقش نهادها	تحلیل دقیق جنبه‌های فنی، درک عمیق سنت‌های کارگاهی، توجه به فرایند انتقال دانش
محدودیت‌ها	نیاز به تطبیق با بافت فرهنگی ایران، کم‌توجهی به جنبه‌های تکنیکی	تأکید بیش از حد بر نقش حامیان، کم‌توجهی به جنبه‌های روان‌شناختی	تأکید بیش از حد بر تداوم سنت‌ها، کم‌توجهی به نوآوری‌های فردی
کاربرد در مطالعهٔ هنر ایران	نیازمند تطبیق با ویژگی‌های فرهنگی و تاریخی ایران	مناسب برای درک زمینه‌های تاریخی و اجتماعی	مناسب برای مطالعهٔ نظام آموزش سنتی و کارگاهی
امکان تلفیق با سایر رویکردها	قابلیت ترکیب با تحلیل‌های تاریخی و تکنیکی	امکان تلفیق با تحلیل‌های روان‌شناختی و فنی	قابلیت ترکیب با تحلیل‌های نظری و تاریخی

۵. نتیجه‌گیری

تحلیل تطبیقی رویکردهای سبک‌شناختی گومبریش، کنبی و گری در مطالعهٔ نقاشی ایرانی، علی‌رغم آشکار ساختن تمایزهای بنیادین در مبانی نظری و روش‌شناختی، نشانگر ظرفیت‌های قابل‌توجه هر سه رویکرد در تبیین جنبه‌های مختلف تحولات سبکی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]

[DOI: 10.22034/14.54.35]

است. این پژوهش با هدف تدوین چهارچوبی منسجم برای سبک‌شناسی نقاشی ایرانی، به تحلیل تطبیقی مبانی نظری و روش‌شناختی سه مورخ تأثیرگذار، ارنست گومبریش، شیلا کنبی و بازل گری، پرداخت. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که هر یک از این مورخان، مبنای نظری متمایزی را در تحلیل سبک‌شناختی دنبال کرده‌اند. گومبریش با رویکردی روان‌شناختی-شناختی، سبک را محصول تعامل پویا میان طرحواره‌های ذهنی هنرمند و شرایط محیطی-فرهنگی می‌داند. کنبی با اتخاذ رویکردی تاریخی-اجتماعی، بر نقش تعیین‌کنندهٔ نهادهای حامی هنر و ساختارهای اجتماعی تأکید می‌ورزد، و گری با تمرکز بر سنت‌های تکنیکی و کارگاهی، اهمیت تداوم سنت‌ها در شکل‌گیری سبک‌ها را برجسته می‌سازد.

مقایسهٔ روش‌شناختی این سه مورخ، نشان‌دهندهٔ تفاوت بنیادین در نقطهٔ آغاز تحلیل است: گومبریش از عناصر صوری و طرحواره‌های ذهنی آغاز می‌کند، کنبی از بستر تاریخی و اجتماعی شروع می‌کند، و گری تحلیل خود را با بررسی تکنیک‌ها و سنت‌های کارگاهی آغاز می‌نماید. با این حال، هر سه مورخ در اهمیت مطالعهٔ همه‌جانبهٔ آثار هنری اتفاق نظر دارند.

در زمینهٔ روایت تاریخی نیز هر یک رویکرد متمایزی را در پیش گرفته‌اند. گومبریش روایتی غیرخطی و چندلایه ارائه می‌دهد که در آن تحولات هنری به صورت شبکه‌ای پیچیده از تعاملات دیده می‌شود. کنبی روایتی خطی و مبتنی‌بر توالی تاریخی بازگو می‌کند، و گری روایتی ترکیبی که در آن توالی تاریخی با طبقه‌بندی تکنیکی درهم می‌آمیزد.

بررسی‌های این پژوهش آشکار می‌سازد که نظریهٔ گومبریش با ارائهٔ چهارچوبی جامع و منعطف، امکان تحلیل عمیق سازوکارهای روان‌شناختی را فراهم می‌آورد. روش‌شناسی کنبی در مستندسازی دقیق تاریخی و درک عمیق زمینه‌های اجتماعی برجسته است، و رویکرد گری در تحلیل دقیق جنبه‌های فنی و درک عمیق سنت‌های کارگاهی متمایز می‌شود.

بر اساس این یافته‌ها، پژوهش حاضر چهارچوبی تلفیقی برای مطالعهٔ سبک‌شناختی نقاشی ایرانی پیشنهاد می‌کند که در آن نظریهٔ طرحوارهٔ گومبریش به‌عنوان چهارچوب نظری اصلی، با روش‌شناسی تاریخی کنبی و رویکرد تکنیکی گری تکمیل می‌شود. این چهارچوب تلفیقی می‌تواند به درک جامع‌تری از پیچیدگی‌های سبکی در نقاشی ایران بینجامد، به‌ویژه در مطالعهٔ سنت‌های هنری، مانند نقاشی گل و مرغ، که در آن جنبه‌های صوری، روان‌شناختی، تاریخی و تکنیکی به شکلی پیچیده درهم تنیده‌اند.

در نهایت، این پژوهش خاطر نشان می‌کند درک جامع تحولات سبکی در نقاشی ایران، مستلزم رویکردی چندوجهی است که بتواند همزمان به جنبه‌های روان‌شناختیِ شکل‌گیری سبک، زمینه‌های تاریخی-اجتماعی، و سنت‌های تکنیکی-کارگاهی توجه کند. چنین رویکردی می‌تواند راهگشای مطالعات عمیق‌تر در حوزهٔ سبک‌شناسی هنر ایران باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Heinrich Wölfflin (1864-1945), مورخ هنر سوئیسی و از پیشگامان نظریهٔ سبک‌شناسی در تاریخ هنر
2. Alois Riegl (1858-1905), مورخ هنر اتریشی
3. Jacob Burckhardt (1818-1897), مورخ فرهنگ و هنر سوئیسی
4. Ernst Gombrich (1909-2001), مورخ و نظریه‌پرداز برجستهٔ هنر اتریشی-بریتانیایی
5. "Style" (1968), مقالهٔ کلیدی گومبریش در دایرةالمعارف بین‌المللی علوم اجتماعی
6. *Art and Illusion* (1960), از مهم‌ترین آثار گومبریش دربارهٔ روان‌شناسی بازنمایی هنری
7. *The Sense of Order* (1979), اثر مهم گومبریش دربارهٔ روان‌شناسی هنر تزئینی
8. Stylistic Analysis, تحلیل سبک‌شناختی، روشی نظام‌مند در مطالعهٔ ویژگی‌های صوری و محتوایی آثار هنری

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]
[DOI: 10.22034/14.54.35]

9. Sheila Canby (1944-), مورخ هنر آمریکایی و متخصص هنر ایران و اسلامی

10. Basil Gray (1904-1989), مورخ هنر بریتانیایی و از پیشگامان مطالعات نقاشی ایرانی

11. *Persian Painting* (1993)

12. *Persian Painting* (1977)

۱۳. کتاب نقاشی ایرانی اثر بازل گری، نخست در سال ۱۹۶۱ منتشر شد و در سال ۱۹۷۷ نسخهٔ بازنگری‌شدهٔ آن انتشار یافت. در این پژوهش، نسخهٔ ۱۹۷۷ مبنای مطالعه قرار گرفته است. این نسخه، به دلیل تمرکز تخصصی‌تر بر مکاتب نگارگری دورهٔ اسلامی، تقسیم‌بندی دقیق‌تر دوره‌های تاریخی، و ارائه جزئیات موشکافانهٔ مکاتب مختلف نقاشی ایرانی (همچون مکتب شیراز، هرات و بخارا) منبعی جامع و معتبر برای مطالعهٔ تاریخ نگارگری ایران محسوب می‌شود. همچنین افزوده شدن فهرست نسخ خطی و تدقیق دوره‌بندی‌های تاریخی در این نسخه، آن را به مرجعی علمی‌تر برای پژوهش‌های این حوزه تبدیل کرده است.

14. Michael Ann Holly (1944-), مورخ و نظریه‌پرداز هنر آمریکایی

15. *Panofsky and the Foundations of Art History* (1984)

16. Erwin Panofsky (1892-1968): مورخ و نظریه‌پرداز برجستهٔ هنر آلمانی-آمریکایی

17. Richard Woodfield (1943-), پژوهشگر و استاد هنر بریتانیایی

18. *Art and Psychology*: *Gombrich and the Psychology of Perception* (*1996*)

19. Psychology of Perception

20. Iconology

21. *Art History as Cultural History*: *Warburg's Projects*

22. Aby Warburg (1866-1929), مورخ هنر و فرهنگ آلمانی و بنیانگذار مؤسسه واربورگ در لندن

23. Oleg Grabar (1929-2011), مورخ برجستهٔ فرانسوی- آمریکایی در زمینهٔ هنر اسلامی

24. Mostly Miniatures (2000), کتاب اولگ گرابار دربارهٔ نقاشی ایرانی

25. Robert Hillenbrand (1941-), مورخ و پژوهشگر برجستهٔ بریتانیایی در زمینه هنر اسلامی

26. "Notes on the Aesthetics of Medieval Islamic Art—and of Medieval Persian Painting" (2022)

27. Aesthetic Criteria

28. super-nature, مفهومی که به فراتر رفتن هنر اسلامی از بازنمایی صرف طبیعت اشاره دارد.

۲۹. اصل توهم (principle of illusion) اصطلاحی است که گومبریش برای توصیف توانایی هنرمند در خلق تصاویر متقاعدکننده از واقعیت سه‌بعدی بر سطح دوبعدی به کار می‌برد.

30. beholder's share, سهم بیننده، مفهومی که به نقش فعال مخاطب در درک اثر هنری اشاره دارد

31. Perspective, فن نمایش عمق و فاصله در نقاشی

32. Inherent Destiny, اعتقاد به سرنوشت محتوم و از پیش تعیین‌شده در تحول سبک‌های هنری

33. *Art and Illusion*: *A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, مهم‌ترین اثر گومبریش دربارهٔ روان‌شناسی بازنمایی تصویری که در آن نظریهٔ طرحواره را مطرح کرد.

34. *The sense of order*: *A study in the psychology of decorative art*

۳۵. نظریهٔ اطلاعات (Information Theory) که در دههٔ ۱۹۴۰ توسط کلود شانون (Claude Shannon) مطرح شد، به مطالعهٔ کمّی و ریاضیاتی انتقال، پردازش و ذخیره اطلاعات می‌پردازد. گومبریش از این نظریه در کنار یافته‌های روان‌شناسی گشتالت دربارهٔ سازماندهی ادراکی، برای تبیین چگونگی پردازش الگوهای بصری توسط مغز استفاده کرد. برای مطالعه بیشتر نک: (Shannon, 1948, pp. 379-423).

36. Stylistic Grammar

37. Schema

38. trial and correction

39. School/Maktab: مکتب، اصطلاحی برای طبقه‌بندی سبک‌های نقاشی ایران

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]

[DOI: 10.22034/14.54.35]

۴۰. «یک مکتب نقاشی نه‌تنها محصول یک مکان جغرافیایی، بلکه نتیجهٔ تعامل میان حامیان هنری، هنرمندان، سنت‌های تصویری و شرایط اجتماعی-فرهنگی است» (Canby, 1993, p. 24).

41. *The Golden Age of Persian Art* (1999)

42. British Museum

43. British Library

44. Laurence Binyon (1869-1943), مورخ هنر و شاعر بریتانیایی، از پیشگامان مطالعهٔ هنر آسیایی

45. J.V.S. Wilkinson (1885-1957), پژوهشگر و متخصص بریتانیایی نسخ خطی شرقی

46. Royal Academy Exhibition, 1931

47. *Persian Miniature Painting*

۴۸. «هر سبک نقاشی محصول دورهٔ تاریخی خاصی است و تنها در چهارچوب آن دوره قابل فهم است» (Gray, 1977, p. 34).

۴۹. نسخهٔ مصور کتاب الحشایش دیوسکوریدس، کتابخانهٔ ملی اتریش (Cod. A. F. 10) که در سال ۱۳۳۹/۷۴۰ه.ق در بغداد مصور شده است. نک: (Gray, B. 1937, pp. 28-31).

50. Munich Exhibition, 1910; (Gray, 1938, pp. 146-147).

51. *The Arts of the Book in Central Asia* (1979).

کتابنامه

Binyon, L. & Wilkinson, J. V. S. & Gray, B. (1933). *Persian miniature painting: Including a critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at Burlington House*. Oxford University Press.

Canby, S. R. (1993). *Persian painting*. British Museum Press.

Canby, S. R. (1999). *The golden age of Persian art, 1501-1722*. British Museum Press.

Diba, L. S. (1999). [Review of the book Persian painting by Sheila R. Canby]. *Iranian Studies*, 32(4), 620-624.

Gombrich, E. H. (1960). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. Phaidon Press.

Gombrich, E. H. (1968). Style. In D. L. Sills (Ed.), *International encyclopedia of the social sciences,* (Vol. 15, pp. 129-140). New York: Macmillan.

Gombrich, E. H. (1979). *The sense of order: A study in the psychology of decorative art*. Phaidon Press.

Grabar, O. (2000). *Mostly miniatures: An introduction to Persian painting*. Princeton University Press.

Gray, B. (1937). The 'monochrome' style of the Dioscorides. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 4(1), 28-31.

Gray, B. (1938). The first international exhibition of Islamic art. *The Burlington Magazine*, 73(425), 146-147.

Gray, B. (1977). *Persian painting* (Rev. ed.). Skira.

Gray, B. (Ed.). (1979). *The arts of the book in Central Asia, 14th-16th centuries*. Serindia Publications; UNESCO.

Hillenbrand, R. (2022). Notes on the aesthetics of medieval Islamic art and of medieval Persian painting. *Iranian Studies*, 55(3), 537-565.

Holly, M. A. (1984). *Panofsky and the foundations of art history*. Cornell University Press.

Shannon, C. E. (1948). A mathematical theory of communication. *Bell System Technical Journal*, 27(3), 379-423.

Woodfield, R. (1996). *Art and psychology: Gombrich and the psychology of perception*. Manchester University Press.

Woodfield, R. (2001). *Art history as cultural history: Warburg's projects*. G+B Arts International.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]

[DOI: 10.22034/14.54.35]

منبع اینترنتی

The British Museum. (2024). Persian painting collection. Retrieved November 5, 2024, from https://www.britishmuseum.org/collection/persian-painting

کاتالوگ نمایشگاه

International Exhibition of Persian Art. (1931). Catalogue of the international exhibition of Persian art. Royal Academy of Arts.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-08-24]

[DOI: 10.22034/14.54.35]