

## دو نگرش به تاریخ هنر: مطالعه تطبیقی فلسفه تاریخ هنر قاضی احمد قمی و جورج وازاری در «گلستان هنر» و «زندگی هنرمندان»

حنیف رحیمی پردنجانی\*

### چکیده

تاکنون در خصوص نخستین آثار تاریخ هنر به معنای امروزی؛ یعنی «گلستان هنر» از قاضی میر احمد قمی و «زندگی هنرمندان» تألیف جورج وازاری، که در بستر و سنت‌های متفاوت تاریخ‌نگاری نوشته شده‌اند، از جنبه‌های نسخه‌شناسی، تاریخی و از منظر ادبی، پژوهش‌های متعددی صورت گرفته‌اند. اما آن‌چه که تا کنون مغفول مانده، نگاهی ژرف‌تر و وسیع‌تر به مبانی معرفتی و چارچوب نظری تاریخ‌نگاری و نگرش مورخان به مفهوم تاریخ، سیر آن و در نهایت، نوع نگاه آنها به تاریخ هنر است. در حقیقت، سؤال اصلی پژوهش حاضر این است که نگرش و چارچوب فکری و مفهومی نویسندگان مذکور به تاریخ هنر یا به‌طور کلی فلسفه تاریخ هنر آنان با توجه به دو اثر «گلستان هنر» و «زندگی هنرمندان»، از چه مؤلفه‌هایی برخوردار است؟ جهت دست‌یابی به پاسخ، از روش توصیفی-تطبیقی استفاده می‌شود. در این راستا، از ترکیب روش‌های تفهیمی و تطبیقی بهره برده می‌شود. روش تفهیمی، شیوه‌ای تفسیری است که به‌شکلی درونی و همدلانه می‌کوشد تا طرز تلقی و نگاه نویسنده یا عامل تاریخی را نسبت به موضوعات کشف و درک کند. در نهایت، اجزای مورد بررسی با یکدیگر تطبیق داده شده و وجوه مختلف تشابه و تفاوت آنها مورد کنکاش قرار می‌گیرد. هدف کلی پژوهش، دست‌یابی به مبانی و خطوط اصلی معرفت تاریخی این دو مورخ هنر و سپس تعمیم نتایج است. نتایج و یافته‌های کلی پژوهش بر آن هستند که در دو جهان ایرانی و اروپایی، حداقل تا پیش از دوره مدرن، دو تلقی متفاوت از تاریخ هنر وجود دارد؛ فلسفه تاریخ هنر در ایران، منبعث از تفکر دینی است که از ماهیتی خطی، ثابت، سرچشمه‌ای و گذشته‌نگر برخوردار است و هنرمند وابسته به زنجیره استاد-شاگردی، مقلد استادان و سنت پیش از خود است، اما در اروپا بر اساس تفکر اومانیستی برگرفته از دوره باستان، فلسفه تاریخ هنر دارای ویژگی چرخه‌ای، تکاملی، غایت‌نگر و آینده‌گرا است که فردیت هنرمند خلاق و مقلد طبیعت مورد تأکید بوده است.

**کلیدواژه‌ها:** فلسفه تاریخ هنر، «گلستان هنر»، قاضی احمد قمی، «زندگی هنرمندان»، جورج وازاری

## مقدمه

تاریخ‌نویسی هنر به‌صورت جدی و مستقل در ایران و اروپا، تقریباً به‌طور هم‌زمان و از نیمه اول قرن شانزدهم میلادی / اوایل قرن یازدهم هجری شروع شد؛ این نحو تاریخ‌نگاری در ایران، با تذکره «گلستان هنر» از قاضی احمد بن میر منشی قمی و در اروپا، با «زندگی هنرمندان» اثر جورج وازاری چهره نمود. تا پیش از این آثار، در هر دو جهان ایرانی و اروپایی، نوشتن در خصوص هنرمندان و آثار هنری، ذیل دیگر آثار تاریخی و به‌صورت رسالات فنی وجود داشت؛ البته در ایران، شکل دیگری نیز از ثبت و ضبط هنرمندان و آثار آنان به‌صورت دیباچه بر مرقعات به‌وجود آمده بود (برای فهرست کاملی از رسالات و دیباچه‌ها و تاریخ‌نگاری هنر رک به دانش‌پژوه، ۱۳۴۸؛ مایل هروی، ۱۳۷۲؛ هایدماینر، ۱۳۸۵؛ Fernie, 1996).

تا کنون در خصوص دو اثر مورد بحث در این پژوهش، از جنبه‌های نسخه‌شناسی، کتاب‌شناسی و از منظر ادبی چه به‌صورت مستقل و یا در مقایسه با دیگر آثار، پژوهش‌های متعددی صورت گرفته‌اند. اما آن‌چه که تا کنون - خصوصاً در مورد «گلستان هنر» - مغفول مانده، نگاهی ژرف‌تر و وسیع‌تر به مبانی معرفتی و چارچوب نظری تاریخ‌نگاری و نگرش مورخ به مفهوم تاریخ، سیر آن و در نهایت، نوع نگاه وی به تاریخ هنر است. اگر بپذیریم که مورخ به‌عنوان یک عامل شناسایی، محصول زمان و مکان خود است و بر پایه دو منبع معرفتی؛ یعنی معرفت عمومی جامعه و معرفت شخصی خود، فهمی ویژه از تاریخ کسب می‌کند و معرفت حاصل را در نگارش تاریخ به کار می‌گیرد، آنگاه باید گفت که هر نوع تاریخ‌نگاری، اعم از عمومی، سلسله‌ای یا هنر، معرفت مورخ از تاریخ خواهد بود. با این وصف، مسأله اصلی این پژوهش، پرسش از وجود و چیستی فلسفه تاریخ هنر قاضی احمد قمی و جورج وازاری با توجه به دو اثر آنان در حوزه تاریخ هنر؛ یعنی «گلستان هنر» و «زندگی هنرمندان» است.

در خصوص ضرورت پرداختن به این قبیل مباحث نظری، باید گفت که هنوز ما فاصله بسیار زیادی با این حوزه‌ها در جوامع دیگر داریم و از آنجا که این نوع مطالعات در جه دوم تاریخ (منظور از درجه دوم، مطالعاتی هستند که در سطحی دیگر و بر روی متون نوشته‌شده تاریخی صورت می‌گیرند) تا کنون در ایران و به‌خصوص در حوزه هنر چندان مورد توجه قرار نگرفته و بدنه مطالعاتی اندکی در این زمینه وجود دارد، لذا ضرورت پژوهش حاضر دوچندان خواهد بود.

## پیشینه تحقیق

در خصوص پژوهش‌هایی که تا کنون در زمینه استخراج فلسفه تاریخ از «گلستان هنر» و «زندگی هنرمندان» چه به‌صورت مجزا و چه تطبیقی صورت گرفته، هیچ موردی به نظر راقم این سطور نرسید. تنها پژوهشی که به‌طور کلی رسالات و تواریخ هنر قرون میانه در ایران و غرب را با هم مقایسه و از این رهگذر، «گلستان هنر» و «زندگی هنرمندان» را در برابر هم مورد بررسی و تطبیق قرار داده است، مقاله قیومی و گلدار با عنوان «تاریخ هنر بر محور هنرمند در دو جهان: بدایت تاریخ هنر در مغرب‌زمین و ایران‌زمین» (۱۳۹۴) است. نویسندگان مقاله مذکور با بررسی شباهت و تفاوت رسالات، دیباچه‌ها و تذکره‌ها در ایران و برخی از آثار به‌خصوص «زندگی هنرمندان» در غرب، بر هنرمندمحور بودن آنان تأکید می‌کنند و اشاره‌ای به فلسفه تاریخ یا مبانی معرفتی مورخان نکرده‌اند و البته پژوهش حاضر در خصوص محوریت اثر، دیدگاه دیگری در مورد «گلستان هنر» ارائه می‌دهد.

در مورد «زندگی هنرمندان»، پژوهش‌های متعددی در اروپا صورت گرفته‌اند که یکی از مهم‌ترین آنها که مرتبط با پژوهش حاضر است؛ تحت عنوان «مقدمه‌های جورج وازاری: هنر و نظریه» تألیف لیانا دو گیرولامی چنی<sup>۱</sup> (۲۰۱۲) است. مؤلف در این اثر، ضمن بررسی ابعاد مختلف فکری و هنری وازاری، برخی نامه‌ها، مقدمه‌ها و مؤخره‌های فصول «زندگی هنرمندان» را به‌همراه تصویر اصل آنها به زبان ایتالیایی آورده و تا حدودی و به‌صورت پراکنده در مقدمه، مبانی معرفت تاریخی وازاری را مورد بررسی قرار داده است. وی هم‌چنین در اثری دیگر با عنوان «استادان جورج وازاری: هنر مقدس و دنیوی» (۲۰۰۷)، به تأثیر استادان و حامیان وازاری بر نقاشی‌های وی در زمینه‌های هنر تصویری، ادبیات، سیاست، مذهب و طبیعت پرداخته است. علاوه بر مقدمه مترجم فارسی بر «زندگی هنرمندان» (۱۳۸۴) که به شرح مختصری از کتاب، زندگی وازاری و عصر رنسانس پرداخته است و اشارات مختصری به اصول تاریخ‌نگاری وی دارد، تنها پژوهشی که در خصوص نحوه تاریخ‌نگاری وازاری در زبان فارسی مشاهده شده، مطلبی در کتاب ماه هنر (۱۳۸۹) از آرمان یعقوب‌پور با عنوان «زندگی هنرمندان» است که علاوه بر شرح مختصری از زندگی وازاری و کتاب، از این ایده که تاریخ‌نگاری وازاری در مرز بین تاریخ‌نگاری سنتی و مدرن قرار گرفته است، دفاع می‌کند.

بنابراین تحقیق حاضر، نخستین پژوهشی است که به تطبیق فلسفه تاریخ هنر در دو اثر شاخص تاریخ هنر در ایران و اروپا

و بررسی مبانی معرفتی، چارچوب نظری و نگرش مؤلفان آنها به مفهوم و سیر تاریخ هنر می‌پردازد.

### روش تحقیق

روش پژوهش حاضر بر اساس هدف، از نوع بنیادی نظری و بر اساس ماهیت و روش، از نوع توصیفی - تطبیقی است. به علاوه روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است. این پژوهش با تطبیق و مقایسه آرا و اندیشه‌های دو مورخ هنر در زمان کمابیش واحد (نیمه اول قرن شانزدهم میلادی) در دو فرهنگ متفاوت و در دو مکان جغرافیایی متمایز، در صد فهم اندیشه تاریخی و فلسفه تاریخ هنر آنان است. اندیشه تاریخ‌نگاری هنر، بدایت تاریخ‌نویسی هنر توسط این دو مورخ و به صورت مستقل در دو جهان اندیشه متفاوت، توجه به هنرمند و آغاز تبادلات فرهنگی نظام‌های سیاسی هم‌عصر نویسندگان، تطبیق و مقایسه آنان را موجه می‌کند. همان‌طور که قبلاً ذکر شد، پژوهش حاضر به دنبال کشف فلسفه تاریخ هنر نزد دو مورخ هنر است. در تبیین تحلیل فلسفه تاریخ، پل ادواردز می‌گوید: «تحلیل فلسفی تاریخ‌نگاری در درجه اول عبارت است از توصیف منطقی، عقلانی و معرفت‌شناختی آن‌چه که مورخان انجام می‌دهند و دیگر، کوششی است برای کشف معنا و مفهوم در سیر و روند کلی رویدادها با ماهیت عمومی فرآیند تاریخی که فراتر از عقلانیتی است که کار و پژوهش متداول تاریخی می‌تواند به آن دست یابد» (۱۳۷۵: ۳). آر. اف. اتکینسون می‌گوید: فلسفه تحلیلی تاریخ بایستی جریانی تطبیقی و مقایسه‌ای باشد (نوذری، ۱۳۹۲: ۲۷) و استفورد آن را معطوف به تحلیل و نقد از عملکرد مورخان می‌داند (همان: ۸۳). به منظور دستیابی به هدف تحقیق، از ترکیبی از روش‌های توصیفی شامل «تفهیمی» و «تطبیق» بهره گرفته می‌شود. روش تفهیمی، یک نوع شیوه تفسیری است که با استفاده از روش درونی و همدلانه می‌کوشد تا طرز تلقی و نگاه نویسنده یا عامل تاریخی را نسبت به موضوعات کشف و درک کند. روش تفهیمی در تاریخ؛ یعنی پی بردن به عمق معنی، نظرات مستتر نویسنده در متن و بیان اندیشه مورخ در کلیت آن.

از طرف دیگر، در هر نوع معرفتی، با یک سری پیش‌فهم‌ها<sup>۱</sup> و یک سری پیش‌وضع‌ها<sup>۲</sup> روبرو هستیم. پیش‌فهم‌ها مسبوق است به الگوهای تفسیری و تعبیری و انگاره‌هایی که سوژه شناسایی یا مورخ دارد و پیش‌وضع‌ها مسبوق است به نقطه مختصات جامعه‌شناختی - تاریخی - روان‌شناختی که سوژه شناسایی در آن قرار دارد (آفاجری و دیگران، ۱۳۸۰: ۵۱). کاربست مفاهیم پیش‌گفته در تحقیق حاضر به این صورت

خواهد بود که نخست و پیش از همه، پژوهشگر با مذاقه در اندیشه تاریخی عصر مورخان، سعی در ارائه تصویری کلی از نگرش مورخان آن عصر به تاریخ و تاریخ هنر دارد، دوم؛ بررسی تاریخت اثر که ناظر بر زمینه معرفتی و جامعه‌شناختی آن است، سوم؛ پژوهشگر با بررسی ساختار، گفتمان مسلط، تحلیل عناصر زبانی، تقدم و تأخر مطالب و مؤلفه‌های درونی آثار، سعی در ترسیم چارچوب معرفتی تاریخ و فلسفه تاریخ هنر مورخ دارد و در نهایت، با تطبیق و مقایسه یافته‌ها، وجوه مختلف فلسفه و نگرش آنان به تاریخ هنر، به بحث و تبیین گذاشته خواهد شد. البته باید اضافه کرد که هر سه مؤلفه اثر، مورخ و بافت معرفتی در یکدیگر فرو رفته و در هم تنیده شده‌اند و متمایز ساختن آنها، از وجوه مؤثر معرفتی روش هرمنوتیکی خواهد کاست.

### اندیشه تاریخی در عصر صفوی

در زمینه تاریخ صفویه، منابع تاریخی، مورخان، اسلوب نگارش آنها، زبان به کار رفته و دیگر ابعاد مختلف ادبی و کتاب‌شناسانه، ده‌ها و بلکه صدها کتاب به نگارش درآمده‌اند، در حالی که در خصوص فلسفه تاریخ و مباحث نظری تاریخ در این دوره، ضعف شدید پژوهشی وجود دارد. تنها یک اثر منسجم و ارزنده در این زمینه به نظر نگارنده رسید و بهره‌های فراوان از آن گرفته شد؛ پژوهش محمدباقر آرام با عنوان «اندیشه تاریخی‌نگاری عصر صفوی» (۱۳۸۶) و تجدید چاپ در (۱۳۹۳) که پس از بررسی بیست اثر برجسته تاریخی‌نگاری از ابعاد مختلف سیاسی، دینی و فلسفی، نتیجه می‌گیرد که «تاریخی‌نگاری عصر صفوی، از فقدان یک سنت معرفت‌شناسانه در حوزه فهم تاریخ، چپستی و فواید آن رنج می‌برد؛ به گونه‌ای که مورخان صفوی پاسخ به پرسش‌هایی در این مقوله‌ها را در حدود وظایف تاریخی‌نگاری خود ندیدند. در هیچ کدام از منابع چند دهه اول صفوی [...] بحثی غنی در باب معرفت‌شناسی «تاریخ» وجود ندارد و این نقص معرفتی به مورخان مراحل بعدی انتقال یافت» (۱۳۹۳: ۲۱۹). البته این نکته به صورت گذرا و مختصر و بدون ورود جدی به آن، مورد تأیید کوئین نیز است؛ آنجا که می‌گوید: «مورخان صفوی به ندرت درباره دیدگاه‌های فلسفی خود از تاریخ یا مشخص کردن هدفشان از نوشتن تاریخ، توضیح داده‌اند؛ البته آنها گاهی اوقات این گونه اطلاعات را در پیش‌گفتارها یا مقدمه‌های کتاب‌های خود گنجانده‌اند، خصوصاً اگر پیرو الگوهای تیموری بوده‌اند. با وجود این، ممکن است که بعضی از اهداف مؤلفان برای آگاهی تاریخی را از وقایع‌نامه‌های هم‌عصرانشان به دست آورده باشند» (۱۳۹۲: ۳۷۵). در خصوص الگوهای تیموری، به احتمال زیاد

منظور کوئین، پیروی از مورخی هم چون فضل الله بن روزبهان خنجی اصفهانی، متخلص به امین و اثرش با عنوان «تاریخ عالم آرای امینی» (تکمیل در ۸۹۶ هـ) بوده که دارای مقدمه‌ای عالمانه و مفصل با عنوان «بیان رتبت علم تاریخ و فواید آن...» (خنجی اصفهانی، ۱۳۸۲: ۷۸-۸۸) است. البته باید افزود که به دلیل شرح و انتقاد از فعالیت‌ها و اعتقادات سلطان جنید و سلطان حیدر صفوی که از معاصران وی بودند، مورخان صفوی به شیوه تاریخ‌نویسی روزبهان چندان وقعی ننهادند. در ادامه و در نبود فلسفه تاریخ، آرام، سخن از حکمت تاریخی مورخان صفوی می‌کند: «مورخان عصر صفوی برای تاریخ، جهت و سمت‌وسو قائل بودند و برای آن آغاز و انجامی می‌شناختند. اندیشه آنان را در این محورها اگر نتوانیم بر تعاریف دقیق فلسفی و فلسفه تاریخ منطبق نماییم، می‌توانیم در قالبی از حکمت بپذیریم و با امعان نظر، مفهومی فلسفی بدان اطلاق نماییم. برای توضیح نظر مورخان درباره فلسفه یا حکمت تاریخ لازم است فهم آنان را از متون تاریخ‌نگاری در محورهای نظیر جهت حرکت تاریخ، مکانیزم حرکت آن و نیروهای مؤثر در این روند، غایت و هدف تاریخ، دریافت کرد. رویکرد حکمت تاریخی بر این اصل استوار است که هر نوع نگره مورخ یا اندیشه‌های وی را که معطوف بر تبیین هدفدارانه تاریخ و تعریف آغاز و انجام آن باشد، با امعان نظر می‌توان فلسفه تاریخ نامید؛ هر چند ممکن است این نگره بر مفروضه‌های پیشینی مبتنی بر ایدئولوژی استوار باشد و حاصل تفکر عقلانی و خردورزانه مورخ نباشد. در چنین صورتی، فلسفه تاریخ به دست آمده را می‌توان حکمت تاریخی نیز نامید» (۱۳۹۳: ۳۴۴).

نگاه مورخان عصر صفوی به این مسائل، از مبانی تفکر دینی بر خاسته بود و آنان این زمینه را از تفکر دینی و اندیشه جامعه ایران به ارث برده بودند. به عبارت دیگر، تفکر الهیاتی، سرچشمه‌ای بود که باید پاسخ سؤالات مهم و غیرمهم از آن برگرفته می‌شد. در فلسفه الهیاتی، همه چیز از جمله جامعه و حکومت، از قدرت و خواست الهی نشأت می‌گیرد و مراحل و منازل را می‌پیماید و به سمت مقصدی که از قبل تعیین شده حرکت می‌کند. در این جهان‌بینی، چنین فرض می‌شود که حرکت جامعه و تاریخ، از مبدایی تا مقصدی معین صورت می‌گیرد و فاصله آن دو نقطه را اگر دوری فرض کنیم، آن دور عین خطی مستقیم است؛ زیرا آن خط قبلاً هویت یافته و گریزی از طی آن نیست (همان: ۳۴۵). بدین ترتیب در این تفکر، همه چیز از خداوند شروع می‌شود و به خداوند ختم می‌شود. از این رهگذر، هر پدیده‌ای به سرچشمه و مبدأ متصل است و از آن حیات می‌گیرد. جهان‌بخش ثواب نیز «بینش

تاریخ‌نگاری ایران تا قبل از مشروطه را یک بینش اسلامی می‌داند که مورخ با بهره‌گیری از ایدئولوژی اسلامی، تاریخ خود را می‌نوشت. به‌ویژه در تواریخ عمومی که مورخ، وقایع را از هبوط آدم شروع و آن را تا عهد خویش می‌رسانید، تأثیر بینش اسلامی کاملاً مشهود است» (۱۳۸۰: ۱۳).

تبیین تقدیرگرایانه تاریخ، یکی از وجوه اصلی فهم الهیاتی تاریخ در عصر صفوی بود. این نگرش، حکمتی تاریخی در مبانی خود دارد؛ حکمتی که تاریخ را هدفمند می‌بیند و همه امور را مظاهر اراده خداوندی می‌شمارد و تاریخ را یکی از جلوه‌های آن می‌داند (آرام، ۱۳۹۳: ۳۴۶).

اما وجه دیگر حکمت الهیاتی تاریخ‌نگاری در آثار مورخان عصر صفوی، جبرگرایی است. جبرگرایی، نتیجه قطعی مبانی اصلی اندیشه هستی‌شناسی آن مورخان است. [...] در نگرش تقدیرگرایانه، بدان صورتی که مورخان عصر صفوی آن را در می‌یافتند، جایگاهی برای عمل آزاد و اعمال اراده انسانی بر روند تاریخ وجود ندارد؛ زیرا هر نوع اختیار با حکمت رایج در فهم تاریخ، با جهان‌بینی و هستی‌شناسی مورخان مغایرت دارد (همان: ۳۹۴). بنابراین بر مبانی معرفت دینی، مؤلفه‌های فلسفه تاریخ عصر صفوی را می‌توان خطی، ثابت و سرچشمه‌ای بودن و هم‌چنین تقدیرگرایی و جبرگرایی دانست.

اما مسأله دیگری که باید آن را در چارچوب انواع تاریخ‌نگاری دانست، افزوده شدن عنصر جدید ساختاری است که در تاریخ‌های صفوی اهمیت دارد و آن، قسمت شرح احوال نویسی است. خواندمیر در دوره صفویه، نخستین مورخی بود که ترکیبی از نوعی اطلاعات شرح حال نویسی همراه سال‌شمار تاریخی در پایان هر قسمت کتاب خود، حبیب‌السیر، گنجانده بود. مورخان بعدی صفوی مانند حسن بیگ روملو، قاضی احمد قمی و اسکندر بیگ نیز این سنت را ادامه دادند. در نتیجه، علاوه بر روایت زمانی، بسیاری از تاریخ‌های معنوی، مشتمل بر بخش‌هایی هستند که اطلاعات شرح حال نویسانه‌ای درباره فرماندهان مهم نظامی، دیوان‌سالاران، هنرمندان، روحانیون، دانشمندان یا علما و دیگر اشخاص بلندمرتبه ارائه می‌دهند (کوئین، ۱۳۹۲: ۳۷۵).

### «گلستان هنر» و فلسفه تاریخ قاضی احمد قمی

پیش از پرداختن به «گلستان هنر»، بهتر است به اثر بزرگ‌تر قاضی احمد که قبل از «گلستان هنر» تألیف شده است نظری افکنده شود. بخش مهمی از کتاب «خلاصه‌التواریخ»، اختصاص به شرح حال و آثار رجال سیاسی و مذهبی و ادبی و هنری دارد و شاید در کمتر اثری از دوران صفویه، مباحثی از این قبیل و این‌گونه دقیق مطرح شده‌اند. نویسنده کتاب

۳. فصل اول؛ در بیان خط ثلث و مایه‌شایبه؛ در این فصل به ذکر احوالات ۵۷ تن از خوشنویسان متقدم پرداخته شده که نخستین آن علی بن مقله و آخرین آن، مولانا فغان‌الدین بلبل است.

۴. فصل دوم؛ در ذکر خط تعلیق: قاضی احمد، واضع خط تعلیق را خواجه تاج سلمانی اصفهانی می‌داند و به ذکر احوالات ۳۹ تن از تعلیق‌نویسان پرداخته است که نخستین آن، خواجه تاج سلمانی اصفهانی و شاگرد وی خواجه عبدالحی را سر سلسله تعلیق‌نویسان دانسته و آخرین آنها را خواجه علاء‌الدین منصور آورده است.

۵. فصل سوم؛ در شرح خط نستعلیق به همراه رساله منظوم صراط‌السطور از سلطان‌علی مشهدی: نویسنده، واضع این خط را خواجه میرعلی تبریزی می‌داند و به ذکر ۶۴ تن از سرآمدان این خط پرداخته است. پس از خواجه میرعلی تبریزی، پسرش عبیدالله و آخرین خوشنویس ذکر شده در این فصل، مولانا نعمت‌الله است.

۶. خاتمه؛ در احوال نقاشان و مذهبیان و عکس‌سازان و قاطعان خط و افشانگران و رنگ‌آمیزان و صحافان: در ذکر استادان متأخر این فن نیز به ترتیب در نقاشی به ۳۰ تن و در تذهیب و صحافی به ۱۰ تن از ایشان و ذکر احوالات و زندگی آنها اشاره شده است. نخستین نقاشان، مولانا قاسمعلی معاصر سلطان حسین بایقرا و آخرین ایشان، صادقی بیک، معاصر خود قاضی میر احمد است.

قاضی احمد در خلال ذکر زندگی‌نامه و احوالات خوشنویسان، به استادان و شاگردان، آثار شناخته‌شده، زادگاه و محل اشتغال، پادشاه یا حاکم معاصر ایشان و نقدی که بر وی و یا آثار وی شده است، پرداخته است. در این بین تلاش شده تا جایگاه هنرمند در زنجیره و سلسله استاد-شاگردی مشخص شود. این مسأله برای همه هنرمندان نیست و در مجموع، جایگاه ۷۳ هنرمند مشخص شده است.

باید اضافه کرد که «گلستان هنر»، تذکره‌ای است مستقل که به موضوع هنرمندان شامل خوشنویسان، نقاشان، مذهبیان و صحافان می‌پردازد که از لحاظ عمومیت و خصوصیت، تذکره‌ای عمومی محسوب می‌شود. هم‌چنین به لحاظ تشخیص، از امهات تذکره‌ها در زمینه هنرمندان حوزه‌های خوشنویسی، نقاشی، تذهیب و صحافی است. این تذکره، بر حسب نوع قلم و به ترتیب ظهور اقلام و در هر فصل بر طبق زمان حیات هنرمندان (از واضع و مبدع تا معاصر قاضی احمد) تنظیم شده است. هر چند با توجه به تعلق هنرمندان به شهرهای مختلف تا حدودی می‌توان سلسله‌نظم‌هایی مشاهده کرد، لیکن ترتیب ذکر هنرمندان بر اساس جغرافیا و مکان توسط

که به مقتضای شغل خود، روزگاری دراز در دستگاه حکومت ابراهیم میرزا در خراسان و دربار شاه تهماسب در قزوین با طبقه علما و روحانیون و مردم سخن‌شناس و هنرور دمساز بوده، کوشیده است در اثر تاریخی خود، زندگی و آثار این مردم نامور را منعکس سازد و همین امر، بر جامعیت و ارزش کتاب افزوده است (اشراقی، ۱۳۵۴: ۱۵۹ و ۱۶۰).

«خلاصه‌التواریخ» با وجود داشتن دیباچه‌ای چند صفحه‌ای، تنها جملاتی معدود درباره انگیزه مؤلف از تألیف کتاب در بر دارد: «محور و راقم این فقرات و عبارات ... که نسبتی ناقص از خود به مورخان می‌دهد، به خاطر فاطر رسانید که نسخه‌ای تازه در تاریخ سلطنت و پادشاهی سلاطین صفوی و خلاصه احفاد دودمان مرتضوی در تلو مجلداتی که از ابتدای آفرینش عالم با ظهور این دولت ابد پیوند نوشته در سلک تحریر در آورد» (قمی، ۱۳۵۹: ۲ و ۳ به نقل از آرام، ۱۳۹۳: ۲۱۸).

اگر در نظر بگیریم که قاضی احمد در «خلاصه‌التواریخ» خود که کتابی است در تاریخ عمومی، سخن از مباحث نظری و فلسفه تاریخ را ضروری ندانسته است، بنابراین جای تعجب نخواهد بود که در «گلستان هنر» نیز هیچ سخنی از این مطالب به میان نباشد.

#### دو تحریر از «گلستان هنر»

از «گلستان هنر»، نسخه‌های متعددی در اقصی نقاط جهان به دست آمده و معرفی شده است. پس از بررسی نسخه‌های مختلف موجود، مشخص شده که قاضی احمد در دو مقطع مختلف از زندگی، دو بار تذکره خود را تحریر کرده است. مینورسکی پس از بررسی‌های مفصل، سال ۱۰۰۵ ق/ ۱۵۹۶-۱۵۹۷ م را برای تألیف تحریر نخست پیشنهاد می‌دهد (مقدمه رساله خوشنویسان و نقاشان، ۱۹۵۹ م). در تحریر دوم تذکره، از رویدادهایی به سال ۱۰۰۷ ق و حتی ۱۰۱۵ ق نیز یاد شده است. از این رو، می‌توان نتیجه گرفت که قاضی احمد تحریر دوم تذکره خویش را احتمالاً در حدود دوازده سال پس از تحریر اول نگاشته است. در این جا، از آنها به نسخه مسکو و نخجوانی نام برده می‌شود. طرح مطالب در تحریر نخست چنین است (کاووسی، ۱۳۸۵: ۱۳۳):

۱. دیباچه؛ در حمد باری و نعت نبی و منقبت ائمه اثنی عشر و ستایش شاه عباس اول: نویسنده در پایان دیباچه، به مدح خان زمان؛ ابوالمنصور فرهادخان قرمانلو، سردار دلیر و محبوب شاه عباس، پرداخته و رساله را به او تقدیم کرده است.

۲. مقدمه؛ در باب احداث قلم و پیدا شدن خط و اسناد آن به حضرت امیرالمؤمنین علی (ع).



قاضی احمد منتفی است و ترتیب ایشان بر حسب زمان ظهور، منطقی تر است.

ذکر این نکته نیز خالی از فایده نیست که قاضی احمد اصولاً تذکره‌نویس بوده و این موضوع، از فهرست آثار وی قابل مشاهده است.

### گذشته‌نگری: علت و هدف تألیف «گلستان هنر»

قاضی احمد در نسخه نخجوانی و در دیباچه، علت تألیف را «ادای حقوق استادان و ذکر ایشان و ابقای آثار و حالات آن جمع بیکران» ذکر کرده است که «بر ذمه شاگردان و ابنای جنس در هر زمان واجب است و آنان که سلسله و شجره خط به هر کدام از آن طایفه کثیرالفایده می‌رسانند بموادی من علمنی حرفاً فقد صیرنی عبداً از لوازم است؛ چرا که هر کدام از این طایفه جلیله و زمره رفیعه را حالتی و مرتبه‌ای بوده به واسطه مرور و گردش دهور و انقضای شهر، نام اکثر آنها در پرده خفا مانده چون فقیر حقیر...» (قمی، ۱۳۵۲: ۵).

اما در نسخه مسکو از متن بالا اثری نیست و به شکلی که به نظر در ادامه مطلب بالا است، قاضی احمد خود را معرفی و علت تألیف کتاب را این چنین بیان می‌کند: «چون فقیر... بخدمت اهل فضل می‌رسید و از خرمن افضالشان خوشه می‌چید بخاطر فاطر رسید که نسخه‌ای پاکیزه در باب حدوث قلم و پیدا شدن و اسناد آن به حضرت شاه ولایت پناه امیر مؤمنان صلوات الله و سلامه علیه و احوال هر یک از استادان و خوشنویسان و نقاشان و افشانگران و سایر هنروران که به این طبقه منیفه منوطند و از اهل کتب و کتابخانه‌اند، در سلک تحریر و نمط تسطیر در آورد» (Qomi, 1959: 44).

از دو متن مذکور و در علت تألیف، چندین مورد قابل استنباط است؛ الف. علت تألیف چنین اثری و ذکر استادان و آثار و احوال ایشان، به نوعی ادای حقوق آنها بوده که این امر بر ذمه شاگردان آنها است، ب. ذکر و یاد استادان صرفاً به شاگردان آنها منحصر نمی‌شود و بر هر کسی در هر زمانی واجب است. این موضوع در مورد هر کسی که خود را با آنان مرتبط می‌بیند - از طریق سلسله و شجره خط - واجب تر است، ج. بر اثر گذشت زمان، نام اکثر استادان فراموش شده و پنهان مانده است؛ بنابراین تألیف چنین اثری، به جهت جلوگیری از فراموش کردن آنها است، د. اما در نسخه نخجوانی، قاضی احمد اعلام می‌کند که چون با این طبقه از اجتماع - هنرمندان - در ارتباط بوده و از آنها بهره‌مند می‌شده، از سر ذوق به ذهنش رسیده که کتابی در مورد آنها تألیف کند، ه. موضوع، در خصوص پیدایش قلم و منسوب کردن آن به حضرت علی (ع) و احوال هنرمندان است. آشکار است که مسأله نسبت

دادن قلم به امام علی (ع)، از اهمیت وافری برخوردار است. از طرف دیگر در نسخه مسکو، قاضی احمد به دنبال منفعت مادی و دنیوی نیز بوده و پس از مدح و ستایش غلوآمیز و مقایسه شاه عباس و سلطنت آن با پادشاهان اسطوره‌ای و تاریخی هم‌چون جمشید، داریوش، اسکندر، فریدون، نوشیروان، کیخسرو و بهرام و با برشمردن صفات سیارات و ستارگان و نسبت دادن هر کدام از آنها به شاه عباس و فرهادخان قرمانلو، کتاب را به آن دو پیشکش می‌کند و امیدوار است که رساله حاضر در میان علاقه‌مندان دست به دست بچرخد و جایی در کتابخانه شاه جهان (شاه عباس) و خان زمان (فرهادخان) داشته باشد. این موضوع در نسخه نخجوانی حذف شده و جنبه‌ای عام‌المنفعه بدان بخشیده و آن «را جهت یاران و خلان و جمعی از جوانان و بزرگ‌زادگان که به این فنون رغبت داشته باشند و بدان خاطر عاطر شکفته دارند و کسب کمال نمایند، تدوین و تألیف نمود» (قمی، ۱۳۵۲: ۶).

### نگرش به تاریخ هنر: تقدیرگرایانه و سرچشمه‌ای

قاضی احمد در قسمت مقدمه به مطالب مختلفی در باب قلم می‌پردازد؛ از جمله تعریف تجسمی از نقطه و خط (در نسخه نخجوانی)، مسأله قلم و کتابت وحی و هم‌چنین نظریه دو قلم (در خصوص نظریه دو قلم رک به پورتر، ۱۳۸۸). وی اشاره می‌کند که اولین موجودی که خداوند ساخت، قلم بود: «حضرت خالق برایا عز و علا اول چیزی که موجود ساخت، قلم معجز رقم بود؛ چنان چه نص الهی در آن باب صادر شده که اقرأ و ربک الاکرم الذی علم بالقلم و حدیث حضرت نبوی صلی الله علیه و آله و سلم موافق آن اول خلق الله القلم» (قمی، ۱۳۵۲: ۸). مسأله قلم آن قدر برای قاضی احمد مهم است که تذکره خود را بر اساس انواع قلم، تقسیم‌بندی و هنرمندان هر قلم را بر طبق آنها ذکر کرده است؛ بدین ترتیب که در مقدمه، قلم را به دو نوع نباتی و حیوانی تقسیم کرده و در ادامه در قلم نباتی در مقدمه به خط کوفی، در فصل اول به اقلام سته، در فصل دوم خط محقق و در فصل سوم به خط نسخ تعلیق پرداخته است. پس از این در قلم حیوانی، نقاشان و مذهببان و جدول‌کشان را ذکر کرده است. به نوعی می‌توان گفت که وی، تاریخ هنر را نه بر حسب سلسله‌های حکومتی، بلکه بر اساس ابزار هنری؛ یعنی قلم، دوره‌بندی کرده است و این قلم در مسیر مقدر و از پیش تعیین شده خود در هر دوره‌ای و توسط هنرمند یا هنرمندانی به شکلی ظهور پیدا کرده است. در حقیقت، تاریخ هنر؛ تاریخ ظهور قلم یا تاریخ آن چه که خداوند با آن تعلیم داده، است. به تعبیری دیگر، در این جا تاریخ هنر، تاریخ ظهور حق است.

در زنجیره‌ای قرار گرفته‌اند که از یک طرف به استاد / استادان خود و نهایتاً به سر سلسله ارتباط دارند و از طرف دیگر به شاگرد / شاگردان خود وصل می‌شوند. هدف ضمنی دیگر، اعتبار و مشروعیت بخشیدن به استادان است. هر هنرمندی باید به زنجیره‌ای وصل باشد تا از سرچشمه، کسب فیض نموده باشد؛ در غیر این صورت، آن هنرمند اعتباری نخواهد داشت و جایگاهی در تاریخ هنر نمی‌تواند داشته باشد.

اما نکته در خور توجه دیگر این که در سراسر «گلستان هنر»، چندان سخنی از پیشرفت و تکامل هنر در میان نیست. هر آن چه که در یک قلم باید اتفاق می‌افتاد، در آغاز و توسط مبدع و متقدمین اتفاق افتاده و در طول مسیر خطی تاریخ، هر کدام از استادان پی در پی و لاینقطع ظاهر شده و این امانت را به دیگری سپرده‌اند. بدین ترتیب در اقلام سته، اصول توسط ابن مقوله تعیین و توسط ابن بواب تکمیل شده و سپس در یاقوت مستعصمی به نهایت رسیده‌اند و پس از وی هر کدام از استادان شش گانه، شیوه وی را در شرق و غرب ایران پراکندند. در خط تعلیق نیز به همین منوال، اصول آن توسط خواجه تاج سلمانی و خصوصاً خواجه عبدالحی استرآبادی مشخص شده و سپس دو شیوه عبدالحی توسط شاگردان وی در خراسان و عراق مورد تقلید واقع شدند. اصول خط نسخ تعلیق توسط میرعلی تبریزی وضع شدند و توسط سلطان علی مشهدی به کمال رسیدند و پس از او شاگردان شش گانه ایشان، شیوه او را نشر دادند. البته نویسنده در فصل مربوط به نقاشان و مذهبان، چندان از الگوهای پیش گفته پیروی نمی‌کند؛ این امر بدان سبب است که بخش اعظمی از این فصل را عیناً و بدون ذکر منبع از دیباچه قطب‌الدین محمد قصه‌خوان بر مرقع شاه تهماسب اقتباس کرده و بنابراین حداقل می‌توان گفت الگوی وی را جایگزین الگوی ذهنی خود در روند تاریخی می‌کند و علت این امر را باید در مهارت عملی و علاقه قاضی احمد به خوش‌نویسی دانست و این که چندان دستی در نقاشی و تاریخ‌نویسی آن نداشته است. مؤلف در این جا غیر از سرچشمه و مبدأ الوهی و اصلی؛ یعنی امام علی (ع)، ذکری از واضعان و استادان متقدم به میان نمی‌آورد و تنها از میان همه استادان، بهزاد را «نادره دوران و اعجوبه زمان و بهترین نقاشان» (قمی، ۱۳۵۲: ۱۳۴) معرفی می‌کند. در تأیید مطالب گفته شده باید اضافه کرد که پس از مبدعین و متقدمین، هر جا که قاضی احمد خواسته است درجه مهارت و استادی یکی از خوش‌نویسان یا نقاشان را به اعلا درجه معرفی کند، آن را با متقدمین مقایسه کرده است؛ در ثلث با یاقوت، در تعلیق با عبدالحی، در نسخ تعلیق با سلطان علی و در نقاشی با بهزاد (قمی، ۱۳۵۲)۴.

نکته جالب در این قسمت، جمع آرای دینی و ملی در خصوص سرمنشأ خط است که این در نوع خود، بدیع و در میان رسالات و دیباچه‌های گذشته، بی‌سابقه است. «اول کسی که کتابت عربی کرد و قلم به دست گرفت حضرت آدم... است... اما آن چه مشهور است و مذکور، چنین است که از قدیم خط نبود، طهمورث دیوبند در این امر شروع کرد و ابتدای آن از زمان اوست» (قمی، ۱۳۵۲: ۱۲). اما در استناد خط و خوش‌نویسی بعد از پیامبران می‌آورد: «و پیش از آن که خط فارسی روی کار آید... معقلی بود و بعد از آن، خطی که دیده اولوالابصار را سرمه‌وار به وحی الهی و اوامر و نواهی حضرت رسالت پناهی صلی الله روشنایی می‌بخشید، خط کوفی بود» (همان: ۱۳) و بهترین خط کوفی را از آن امام علی (ع) دانسته و «استادان، سند آن خط و سلسله شجره آن را بدان حضرت می‌رسانند» (همان: ۱۴) و بعد از آن حضرت، امام حسن (ع) و سپس امام زین‌العابدین (ع) و امام هشتم علی بن موسی (ع) خوش می‌نوشته‌اند.

قاضی احمد همانند دیگر رساله‌ها و دیباچه‌های خط و خوش‌نویسی، آغازگر و مبدع خوش‌نویسی و نقاشی را علی بن ابی‌طالب (ع) می‌داند که تمام سلسله خوش‌نویسان و نقاشان، خود را به وی منسوب می‌دارند. در آن زمان، این مسأله از دو جهت مورد پذیرش قرار می‌گرفته است؛ نخست، سیاست مذهبی صفویان و تأکید آنان بر شیعه اثنی‌عشری و پیروی از امام علی (ع) به‌عنوان جانشین بر حق پیامبر، دوم، امام علی (ع) کاتب وحی بوده و مصحف قرآن را هم می‌نوشته و هم تزئین می‌کرده است و بنابراین خط، خوش‌نویسی و نقاشی از او ارزش و اعتبار می‌گرفتند: «کردی اکثر کتابت مصحف / خط از آن یافت رسم عز و شرف» (همان: ۱۳) و برای نقاشی رک به مایل هروی، دیباچه گواشانی، ۱۳۷۲: ۲۶۷). به همین ترتیب، سلسله نقاشان و مذهبان به جهت دفاع از شغل خود (رحیمی و دیگران، ۱۳۹۵)، نسبت آن را به شرع و سند و سلسله خود را به امام علی (ع) می‌رسانند.

#### روند تاریخ هنر: خطی و ثابت

از آن چه گفته شد به نظر می‌رسد، قاضی احمد قائل به زمان خطی در تاریخ است که از ازل و با خلقت قلم توسط خداوند تبارک و تعالی آغاز شده و سپس از طریق انبیا و ائمه تداوم پیدا کرده و در نهایت در طول تاریخ، این ودیعه میان هنرمندان برجسته و نخبه انتقال یافته تا به هنرمندان زمان خود نویسنده رسیده است. قاضی احمد با قرار دادن هر کدام از هنرمندان در سلسله استاد - شاگردی، دیدگاه خود از خطی بودن تاریخ هنر را تکمیل کرده است. اکثر هنرمندان

## نگرش سرچشمه‌ای در مسأله ابداع و خلاقیت هنری

حال، مسأله‌ای رخ می‌نماید و آن این‌که، در آنجا که موردی چون یاقوت و سلطان‌علی‌علی‌رغم این‌که با واضع فاصله داشته، دست به ابداع و خلاقیت زده و در قلم خود به کمال رسیده‌اند، مسأله ابداع و خلاقیت در روند ثابت، از پیش مقدر و لایتغیر تاریخ خطی چگونه حل می‌شود؟ این موضوع در خوش‌نویسی، از طریق بازگشت به سرچشمه الوهی و رجوع به سر سلسله حل شده است؛ آنجا که برخی از نخبگان و سرآمدان توسط رؤیا و با راهنمایی امام علی (ع) دست به ابداع زده یا در کار استادان خود پیشرفت و تکاملی صورت داده‌اند و بنابراین خدشه‌ای به ماهیت کارکردی سرچشمه در نظر قاضی احمد وارد نمی‌شود و نکته جالب در خصوص این نخبگان این است که تحت نظر و تعلیم مستقیم استاد خاصی نبوده‌اند و با تتبع از خط استادان ماضی و سعی و تلاش شبانه‌روزی خود و در نهایت، نظر یافتن از سوی امام علی (ع)، به کمال هنری و استادی رسیده‌اند. در دیباچه دوست محمد گواشانی، حتی ابداع اقلام سته توسط ابن مقله نیز از طریق رؤیا و تعلیم امیر مؤمنان صورت گرفته است (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۶۳).

در مجموع و با توجه به مؤلفه‌های پیش‌گفته در خصوص فلسفه تاریخ هنر در دوره صفوی، می‌توان روند ثابت و خطی تاریخ هنر و مسأله تقدیرگرایی را در ساختار «گلستان هنر» که از پیدایش قلم توسط خداوند شروع می‌شود و تا عصر نویسنده ادامه پیدا می‌کند، مشاهده کرد؛ با این توضیح که در تمام این روند خطی، قلم در مسیر مقدر و از پیش تعیین‌شده خود به انحای مختلف (انواع خطوط و نقاشی) و توسط هنرمندان مختلف، ظهور و تجلی کرده است. قاضی احمد با پرداختن به ابتدای آفرینش قلم و نخستین خطاطان و خوش‌نویسان و در ادامه با بازگشت به آغاز و سرچشمه از طریق مقایسه با مبدعان و حتی رؤیای برخی از خوش‌نویسان برجسته و اتصال با مبدأ، مؤلفه‌های سرچشمه‌ای و گذشته‌نگر بودن تاریخ‌نگاری خود را مورد تأکید قرار داده است. هم‌چنین با قرار دادن هنرمندان در سلسله‌های استاد - شاگردی و مسأله تقلید از استادان ماضی، امکان ابداع و خلاقیت خارج از چارچوب تعیین‌شده را از هنرمند گرفته و جبرگرایی فلسفه تاریخ خود را به منصفه ظهور می‌رساند.

## اندیشه تاریخی در عصر رنسانس

باور به نوعی ادوارمندی چرخه‌ای<sup>۵</sup>، از دوران باستان گاهی با مفهوم و عمل دوره‌بندی همراه بوده است. نظریه دوره‌ای در تاریخ، آموزه‌ای است که می‌گوید همه رویدادها طی دوره‌هایی

کما بیش تکراری روی می‌دهند. مطابق گزارش بوئر، این آموزه دو شکل عمده دارد؛ گاه دوره‌های متناوب و تکرارشونده کیهانی و گاهی دوره‌های تکرارشونده در امور انسانی را فرض می‌گیرند (بوئر، ۱۳۸۵: ۱۲۶۱؛ سارلی، ۱۳۹۱: ۹۷). تاریخ‌نگاران یونان باستان به دیدگاه چرخه‌ای در تاریخ‌گرایی داشته‌اند، (Gerhard, 1973-4: 476). هر چند نمی‌توان گفت دیدگاه‌های تاریخی کسانی چون هزیود، افلاطون و ارسطو تأثیر مستقیمی در الگوهای دوره‌بندی در سده‌های میانه داشته است، الگوی اصلی دوره‌بندی دوران باستان؛ یعنی دوره‌های تکرارشونده اعصار، از طریق کسانی چون ویرژیل به ادوار بعدی راه یافته است (Besserman, 1996: 5-6).

چندین الگوی دوره‌بندی در سده‌های میانه شناخته شده است که مستقیماً یا با واسطه، از کتاب مقدس گرفته شده‌اند. یکی از این الگوها، سه عصر پائولین است. او تاریخ را به سه عصر تقسیم کرده است؛ عصر قبل از موسی (طبیعت)، عصر قانون موسی و عصر رحمت یا فرمانروایی مسیح (Patterson, 1996: 53). مشروح‌ترین و بحث‌انگیزترین طرح دوره‌بندی در سده‌های میانه، طرح اعصار شش‌گانه جهان است؛ این طرح، نسخه‌های متفاوتی دارد که مشهورترین آنها از آن سنت آگوستین است: ۱. از آدم (ع) تا طوفان نوح (ع)، ۲. از طوفان نوح (ع) تا ابراهیم (ع)، ۳. از ابراهیم (ع) تا داود (ع)، ۴. از داود (ع) تا اسارت و تبعید اهل بابل، ۵. از تبعید اهل بابل تا عیسی مسیح (ع)، ۶. از عیسی مسیح (ع) تا داوری نهایی (Postlewait, 1988: 300). ویژگی اصلی دیدگاه آگوستین، مقایسه اعصار شش‌گانه جهان با مراحل عمر آدمی بود؛ هم‌چنان که انسان متولد می‌شود، رشد می‌کند و پیر می‌شود، جهان نیز چنین است. همان‌طور که پیری پر از درد و محنت است، جهان پیر نیز پر از مصیبت و بلا خواهد بود (Besserman, 1996: 7). الگوی سه بخشی تولد - بلوغ - مرگ که شالوده دیدگاه آگوستین در دوره‌بندی تاریخ است، نه‌تنها اساس اغلب طرح‌های دوره‌بندی مشابه در سده‌های میانه است، بلکه در طرح‌های بعد از رنسانس نیز تأثیر نهاده است؛ برای مثال، این الگو را ویرژیل برای توضیح فلسفه تاریخ خود و در تبیین تاریخ انگلستان به کار برده است؛ هر چند تغییر مهمی نیز در این الگو اعمال کرده که به‌نظر بسرمن، یکی از نخستین تلاش‌ها برای سکولار کردن ایده‌های مسیحی در باب دوره‌بندی است. ویرژیل در ابتدای جلد ششم کتاب تاریخ انگلستان (۱۵۵۵) می‌نویسد: «ملت‌ها مانند انسان، از جوانی و بلوغ گذر می‌کنند و در سن پیری زوال می‌یابند. اما ملت‌ها بر خلاف انسان‌ها، محدود به یک زندگی واحد نیستند. انگلستان در قرن یازدهم میلادی پیر بود، اما به‌واسطه نبرد نورمان‌ها، از نو جوان شد» (Ibid: 8).



شاید مهم‌ترین تغییر در طرح‌های دوره‌بندی دوره رنسانس، کم‌رنگ شدن الگوهای مسیحی باشد. گرهارد، چند عامل را در این امر مؤثر یافته است؛ یکی این که اومانیزمها معتقد بودند نسبت به دوران باستان، در سده‌های میانه زوال و انحطاطی در هنر و ادبیات رخ داده است. آنان خود را آغازگر دوره‌ای نو می‌دانستند، دیگر این که مفسران پروتستان در میانه قرن شانزدهم به دلایلی کاملاً متفاوت با دلایل اومانیزمها، دوره کلیسای سده‌های میانه را عصر تاریکی نام نهادند و بالاخره این که اومانیزم‌های ایتالیایی، مفهوم تداوم امپراتوری روم را که یکی از امپراتوری‌های پیش‌گویی شده در کتاب دانیال نبی شمرده می‌شد، رها کردند (Gerhard, 1973: 477). بنا بر آن چه گفته شد، به‌طور خلاصه و بر مبنای تفکر غالب اومانیزمی، مؤلفه‌های فلسفه تاریخ در دوره رنسانس را می‌توان چرخه‌ای و تکاملی بودن و هم‌چنین برخوردار از ویژگی غایت‌نگری و آینده‌گرایی همراه با تأکید بر فردیت انسان دانست.

اما در بحث از انواع تاریخ‌نگاری باید اضافه کرد که هنرمندان پیش از قرن پانزدهم برای نوشتن درباره هنر و زندگی خود تلاش‌های اندکی کرده‌اند؛ به‌گونه‌ای که هیچ‌کدام در عمق و وسعت با «زندگی هنرمندان» و آزاری هم‌سنگ نیست. در کتاب «مورخان و تاریخ‌نگاری در ایتالیا» رنسانس اثر اریک کوچران<sup>۱</sup>، مشاهده می‌شود که در دوران رنسانس، نویسندگانی که درباره هنر می‌نوشتند، تبدیل زندگی‌نامه به نوشتن تاریخ را با موفقیت به انجام رسانده‌اند. نویسندگان قرن شانزدهم با الهام از آثار دوران باستان، شروع به گزینش هنر و هنرمندان باستان و مدرن کردند؛ به‌عنوان مثال، بندتو وارچی<sup>۲</sup> (۱۵۶۵-۱۵۰۲/۳) شاعر، مورخ و اومانیزم‌در پاراگونه<sup>۳</sup>، در مورد تأثیر پلینی مهین (کسی که طرحی تاریخی - تکاملی درباره هنرمندان باستان نوشت) بر ایده آزاری برای نوشتن «زندگی‌نامه هنرمندان» بر اساس زمان‌بندی تاریخی تأکید دارد (Cheney, 2012: XV).

#### «زندگی هنرمندان» و فلسفه تاریخ جورجو آزاری

##### دو تحریر از «زندگی هنرمندان»

«زندگی هنرمندان» در دو نسخه متفاوت توسط آزاری به چاپ رسید؛ نخستین بار در سال ۱۵۵۰ م. و در نهایت در سال ۱۵۶۷ م. و آزاری در چاپ ۱۵۵۰ م. که در سنجش با نسخه مرور شده و کامل دوم شهرت کمتری به‌دست آورد، به نقل اقوال و احوال هنرمندان گذشته پرداخت و در مورد روند و تاریخ هنر، به‌شکلی بسیار صریح و موجز نظریات خود را بیان کرد. آزاری در نسخه اول کتاب خود، تنها به هنرمندان صدر رنسانس پرداخت و از میان هم‌عصران خود،

در مجموع، الگوی دوره‌بندی‌های مسیحی به‌ویژه در سده‌های میانه، خطی است و چنان‌که اشاره شد، دیدگاه ادوارمندی چرخه‌ای رایج در دوران باستان در آن جایی ندارد. دوره‌بندی‌های مسیحی نسبت به طرح‌های دوران باستان پیچیده‌تر و البته غایت‌مند و هدفمند است و چنان‌که دیدیم، از کتاب مقدس برگرفته شده است (سارلی، ۱۳۹۱: ۹۹). گرهارد معتقد است در تمام این طرح‌ها، تولد و بازگشت مسیح، محور دوره‌بندی است. ادوار جهان همگی مقدمه‌ای برای تجسد مسیح است (Gerhard, 1973: 477). طرح‌های دوره‌بندی در سده‌های میانه بسته بود و به عاقبتی که از جانب خدا مقدر بود، ختم می‌شد. از نظر مورخان سده‌های میانه، تاریخ ساخته نمی‌شد، بلکه مقدر بود؛ ساخته بشر نبود بلکه مشیت الهی بود. آگاهی این مورخان از زمان، بیش از آن که به آینده مرتبط باشد، به گذشته مربوط بود (Patterson, 1996: 53) (در این زمینه، با دیدگاه مورخان صفوی و به‌خصوص قاضی میر احمد مقایسه شود).

ظاهراً تلقی تاریخ به‌عنوان محصول بشری و در پی آن، نگاه به آینده، با گرایش اومانیزمی در دوره رنسانس ارتباط دارد. در همین زمینه، باید آزاد شدن انسان از قیدوبند تعاریف تقدیرگرایانه و جبرگرایانه در دوره میانه و توجه و تأکید بر فردیت و خلاقیت بشر در دوره رنسانس را نیز در نظر گرفت. این گرایش، بسیاری از الگوها و دیدگاه‌های سده‌های میانه درباره دوره‌بندی را تغییر داد و اصلاح کرد. الگوی تولد - بلوغ - مرگ، هم‌زمان با رنسانس، جای خود را به الگوی تولد - مرگ - تولد دوباره داد. الگوی سه‌بخشی پترارک<sup>۴</sup> (۱۳۷۴-۱۳۰۴ م) (دوران باستان، سده‌های میانه یا تاریک و رنسانس یا بازآزایی)، در بنیان خود چنین طرحی دارد (سارلی، ۱۳۹۱: ۱۰۰). بنا بر نظر بسرمن، الگوی تولد - مرگ - تولد دوباره نیز به‌گونه‌ای با دو مفهوم در کتاب مقدس انطباق دارد یا حتی از آن الهام گرفته شده است؛ نخست، توالی سه مرحله در کتاب مقدس شامل ۱. آغاز در بهشت، ۲. ارتکاب گناه و اخراج از بهشت، ۳. رستگاری و بازبازی بهشت و دیگری، این سخن معروف عیسی مسیح (ع): «نمی‌توانی پادشاهی خدا را ببینی مگر این که دوباره متولد شوی» (Besserman, 1996: 7).

این الگو البته به‌نوعی تحت تأثیر دیدگاه چرخه‌ای رایج در دوران باستان نیز هست. اگر الگوی تولد - بلوغ - مرگ، غایت‌مند و خطی است، الگوی تولد - مرگ - تولد دوباره، چرخه‌ای است و می‌تواند به‌گونه‌ای بی‌پایان تکرار شود. شاید از همین رو است که برخی منتقدان اشاره کرده‌اند که طرح‌های دوره‌بندی دوره رنسانس و عصر روشنگری، حاصل مورخانی چون ویکو، برای تلفیق الگوهای دوره‌بندی کلاسیک دوره باستان و الگوهای مسیحی سده‌های میانه است (Postlewait, 1988: 300).

میکل آنجلو<sup>۱۱</sup> تنها هنرمند زنده‌ای بود که وزارت زندگی نامه او را نیز نوشت (وزاری، ۱۳۸۴، مقدمه مترجم: ۱۲). وی در نسخه دوم کتاب در سال ۱۵۶۷ م. با استناد به یافته‌های تازه، برخی از زندگی‌نامه‌های نسخه اول را تغییر داد و در پاره‌ای نظرات خود تجدید نظر کرد (همان: ۱۳).  
بر اساس نسخه دوم «زندگی هنرمندان»، کتاب به سه بخش مجزا تقسیم می‌شود:

بخش نخست: رنسانس آغازین؛ این بخش شامل یک پیش‌گفتار بوده که در حقیقت مقدمه‌ای بر تمام کتاب است و وزارت در آن علاوه بر پرداختن به ریشه‌های هنرهای پیکرتراشی و نقاشی در تمدن‌های مصر، کلدان، بابل، حبشه و یونان، به علل زوال هنر و اهداف خود از نوشتن کتاب می‌پردازد. هم‌چنین در خلال مباحث پیش‌گفتار، به روند تکاملی هنر در دنیای قدیم اشاره می‌کند. پس از پیش‌گفتار، به زندگی و آثار چهار تن از هنرمندان در سرآغاز رنسانس شامل چیمابونه<sup>۱۲</sup>، جوتو<sup>۱۳</sup>، مارتینی<sup>۱۴</sup> و دوچو<sup>۱۵</sup> پرداخته می‌شود.

بخش دوم: رنسانس میانه؛ این بخش شامل یک مقدمه و زندگی‌نامه ۲۶ هنرمند نقاش، پیکرتراش و معمار است که وزارت آنها را در مرحله دوم خیزش هنر در عهد رنسانس جای داده است. در مقدمه بخش دوم که نسبتاً مفصل‌تر از دیگر مقدمه‌ها است، وزارت به طرح نظریه هنر و تاریخ هنر خود می‌پردازد. در ادامه و پس از مقدمه، به شرح زندگی و زمانه هنرمندان از یاکوپو دلاکوئرتا<sup>۱۶</sup> تا لوکا سینیورلی<sup>۱۷</sup> پرداخته است.

بخش سوم: اوج رنسانس؛ این بخش نیز همانند دو بخش پیشین، شامل یک مقدمه و زندگی‌نامه ۱۲ هنرمند است. این بخش نیز زندگی‌نامه هنرمندان از لئوناردو داوینچی تا تیسین<sup>۱۸</sup> را در بر دارد.

در نهایت در مؤخره‌ای، وزارت روی سخن با هنرمندان دارد و از سختی‌های تألیف، نوع نگاه خود به هنرمندان در دوره‌های مختلف و برخی منابع مورد استفاده خویش صحبت کرده است. تعداد هنرمندان به کثرت «گلستان هنر» نیست، اما در این‌جا مفصل‌تر و جامع‌تر به آنها پرداخته شده است. اطلاعات مربوط به هر هنرمند علاوه بر تولد، کودکی و گذران زندگی، معمولاً به بررسی مفصل و جزئی آثار وی و ذکر حکایت‌هایی از سرگذشت هنرمند منتهی می‌شود. وزارت در مجموع، به هنرمندان سه رشته نقاشی، پیکرتراشی و معماری پرداخته است که از آنها، ۲۸ نفر نقاش، ۵ نفر پیکرتراش و ۹ نفر در بیش از یک رشته (۲ نفر نقاش و پیکرتراش، ۲ نفر نقاش و معمار، ۱ نفر پیکرتراش و معمار و ۴ نفر نقاش، پیکرتراش و معمار) مهارت دارند.

اما مسأله استاد-شاگردی برای وزارت از چنان اهمیتی برخوردار نیست و تأکید چندانی بر آن ندارد. بسیاری از هنرمندان، طبیعت را سرمشق قرار داده و به‌صورت خودانگیزه عمل کرده‌اند که از نظر وزارت، بی‌ارتباط با نبوغ و خلاقیت در آنها نیست.

#### آینده‌نگری: هدف تألیف «زندگی هنرمندان»

وزارت، هدف خود از نوشتن «زندگی هنرمندان» را در پیش‌گفتار نخست که در حقیقت مقدمه‌ای بر کل اثر است آشکار می‌کند؛ «و آن آگاه ساختن هنرمندان معاصر از رویدادها و روندی است که هنر پشت سر نهاده است. من کوشیده‌ام تا به‌قدر دانش خویش به معاصرانم بنمایانم که چگونه هنر پس از آغازی فروتنانه بر قله‌های کمال گام نهاد، چه‌سان پس از اعتلا یافتن بار دیگر رو به افول نهاد و سرانجام یکسره از جهان رخت بریست. من بر این اعتقادم که بی‌گمان دانسته‌هایی از این دست، بر توان دریافت هنر می‌افزاید؛ چرا که هنرها، همسان خود انسان، زاده می‌شوند، می‌بالند، پیر و کهنه می‌شوند و سرانجام از میان می‌روند، اما با آگاهی از فرآیند زایش و فرسایش کلی هنر است که اگر روزگاری، خدای ناخواسته، به‌سبب تلخ‌کامی‌های مصیبت‌بار و شوم، بار دیگر هنر از جایگاهی که امروز به آن دست یافته است فرو افتد و تباهی گیرد، این کتاب بتواند دست کم یاد هنر را در دل‌ها زنده نگه دارد» (همان: ۹۲). برای وزارت، هنر و روند آن مهم‌تر از هر چیز دیگر است و هنرمند در پرتو آن فهم می‌شود: «جهدم همه آن بوده است تا سیر تکامل هنر را نشان دهم» (همان: ۹۸۱). به‌همین سبب، شرح آثار و تکنیک‌های به‌کار رفته، شیوه‌ها، سلوک و باورهای هنرمندان مورد تأکید است؛ چرا که در هر صورت، هنرمند از دست رفته است و آثار وی کمابیش در حال زوال، اما اگر روزی هنر در سراسیمه سقوط در غلطید، این مطالب کمک کند تا باز دوباره آن را به جایگاه خود برساند.

#### روند تاریخ هنر: تکاملی و چرخه‌ای

وزارت در خلال بیان اهداف خود از تألیف، نگرش خود به روند تاریخ هنر را نیز بیان کرده و آن، نگاه تکاملی به تاریخ هنر است. در جایی دیگر می‌گوید: «پیشرفت گام به گام هنر امری اجتناب‌ناپذیر است و عامل رشد، در ذات و طبیعت هنر ودیعه نهاده شده است. بسیار پذیرفتنی می‌نماید که هنر، آغازی فروتنانه داشته باشد، به‌مرور زمان و به‌تدریج مراحل تکامل را بپیماید و سرانجام به اوج کمال برسد» (همان: ۱۶۵). اما هنگامی که سخن از تکامل می‌شود، باید در نظر داشت که وزارت به تکامل در هنر نه در یک روند خطی،

### ابداع و خلاقیت در نظر وزاری

اما مسأله ابداع و خلاقیت هنرمند نزد وزاری، منعکس کننده جایگاه انسان هنرمند در تاریخ است. وزاری، آفرینش هنری هنرمند را با عمل خداوند در خلق جهان مقایسه می‌کند. خداوند به‌عنوان یک هنرمند و معلم شناخته می‌شود که طبیعت را آفریده و چگونه دیدن و مطالعه را تعلیم داده است. برای وزاری، موفقیت هنری نشأت گرفته از الهام خداوندی؛ استعداد درونی، هوشیاری و کار سخت است.

هنگامی که وزاری ادعا می‌کند هنر، تقلیدی از طبیعت است؛ نظر او برگرفته از ارسطو (۳۳۲-۳۸۴ ق.م) است. دانش وزاری از نظریه هنر ارسطو، از طریق نوشته‌های لئون باتیستا آلبرتی (۱۴۷۲-۱۴۰۴)، به‌خصوص از رساله «در باره نقاشی» (۱۴۳۶) به‌علاوه ترجمه آنیباله کارو از «فن شعر» ارسطو (در حدود ۱۵۴۷) است. وزاری در نوشته‌های خود، خلاقیت را در دو قلمرو مفهوم‌سازی می‌کند؛ نخست، قلمرو الهی است که در آن هنرمندان به‌عنوان بچه‌های خداوند در خلق هنر از او تقلید می‌کنند. دوم، قلمرو انسانی است که در آن تکامل هنر به‌عنوان پیشرفت طبیعی از طریق تغییر و تبدیل زندگی انسان مشاهده می‌شود. از این‌جا است که آمیختگی تعلیمی در «زندگی هنرمندان»، طبقه‌بندی وزاری از سه مرحله زیست‌شناختی یا دوره‌های هنر را منعکس می‌کند: (Ibid; 2007: 1). XXXIII

### غایت‌نگری در تاریخ هنر وزاری

با این چارچوب پیش‌گفته در ذهن، وزاری به‌طور روشمند متوجه شد که چگونه تاریخ هنر بنویسد. بینش او به تاریخ به‌عنوان «یک پیشرفت، یک تکامل و نه صرفاً گردآوری از واقعیت‌ها»، زمینه‌ای نوین در مفهوم تاریخ هنر به‌عنوان «پیشرفتی ضروری و تکاملی» باز می‌کند؛ هم‌چنان که وزاری عمیقاً مفهوم خود از پیشرفت را به جلو می‌برد و «نظریه‌ای از دوره‌ای بودن دستاوردهای انسان» را مطرح می‌کند.

مشکل خط سیر تاریخ هنر به‌روایت وزاری در این پرسش ساده نهفته است که پس از میکال آنجلو بر سر هنر چه آمد؟ آیا متوقف شد یا رو به نزول نهاد؟ وقتی هنر به نقطه اوج خود می‌رسد، پس از آن به کجا می‌تواند برود؟ همان‌طور که از همین مثال ساده می‌توان دید، بنا را بر این ایده گذاشتن که هنر دائماً در حال پیشرفت است - و این پیشرفت می‌تواند به‌سوی دستاوردهای عالی هنرمند منفردی باشد یا اندیشه انتزاعی‌تر بازآفرینی دوباره قطعات کلاسیک یا عرضه بی‌عیب و نقص پیکر انسان - این مفهوم جانبی را القا می‌کند که برای تاریخ هنر می‌توان نقطه پایانی تصور کرد. این نکته، خود

بلکه به‌شیوه اومانیزم‌ها، به روندی چرخه‌ای می‌اندیشیده است؛ چرخه‌ای که پترارک آن را تنظیم کرد. این چرخه، از دوران اوج تمدن یونان و روم باستان آغاز می‌شود و به هزار سال انحطاط پس از آن می‌رسد؛ سپس، به نیمه قرن چهاردهم میلادی می‌انجامد که علائم احیا در آن ظاهر شده است. یک قرن بعد، در دهه ۱۴۵۰ م، هنرمند فلورانس؛ لورنزو گیبرتی، الگوی پترارک را در تاریخ هنر به‌کار برد؛ بر اثر ظهور مسیحیت، تمامی مجسمه‌ها و تصاویر اصالت و کمال منهدم شد و خود هنر از حرکت بازماند، تا آنگاه که جوتو با استعداد خود، آن را احیا کرد. ایدئولوژی انسان‌محورانه مندرج در انگاره «چرخه اعصار»، مشخصه رویکرد رنسانسی به تاریخ هنر است که انسان را در مرکز تلاش برای درک جهان می‌نشانند و آن را «معیار همه چیز» می‌گیرد. این امر، منجر به تأکید بر دستاوردهای افراد و نحوه تأثیر آنان بر حوزه فعالیت آنها شد (Fernie, 1996: 11). وزاری به این چرخه، مفاهیم خاص زیست‌شناسی شامل ظهور و بلوغ و زوال را اضافه کرد. وی، این چرخه را در مورد هنر باستان به‌کار برد؛ مراحل آغازین دوردست را دوره ظهور آن خواند، عصر طلایی آن را در یونان و دوران تسلط قیصران بر روم دانست و دوره انحطاط آن را در قرون چهارم و پنجم میلادی شمرد. سپس، بین دستاوردهای عهد باستان و آنچه در دوران خود وی در حال وقوع بود، شباهت‌های بسیاری نشان داد. البته در این کار، هیچ ذکری از مرحله انحطاط به‌میان نیاورد و به‌جای آن، از مراحل کودکی و جوانی و کمال سخن گفت؛ که جوتو و ماساچو<sup>۱۹</sup> و میکال آنجلو به‌ترتیب نمایندگان این سه مرحله بودند. حداکثر مواجهه او با موضوع انحطاط، اقرار به این بود که اگر هنرمندان و حامیان هشیار نباشند، انحطاط در روزگار بعد از او محتمل است (Ibid).

بدین‌گونه وزاری در «زندگی هنرمندان» خود، مفهوم خود از تاریخ هنر را از طریق فرمول‌بندی طرحی زیست‌شناختی از تکامل تاریخی آشکار می‌سازد. این نگاه تاریخی در مقدمه‌های «زندگی هنرمندان» و در زندگی‌نامه هنرمندان تفسیر می‌شود. مقدمه‌ها، نگاهی تقریباً چرخه‌ای از تاریخ ارائه می‌دهند که به‌وسیله قوانین طبیعت به‌جای حادثه تاریخی خاصی مشخص می‌شود، در حالی که زندگی‌نامه‌ها، روند تاریخی در سیری تکاملی از دستاوردهای هر هنرمند را توضیح می‌دهند؛ آنها «آینه‌ای حقیقی از زندگی انسان» ارائه می‌دهند (Cheney, 2012: XVI).

برانگیزاننده مسأله مهمی در شیوه‌های نگارش هر نوع تاریخی است. هنگام تاریخ‌نویسی، از مزیت بازپس‌نگری برخورداریم؛ می‌دانیم که پیش و پس از رخدادهایی که مورد بحث است، چه اتفاقاتی افتاده است. این اندیشه که رویدادها به سمت پیامد مشخصی حرکت می‌کنند و بازگشایی می‌شوند، غایت‌شناسی نام دارد (آرنولد، ۱۳۸۹: ۵۸). وازاری، این مفهوم را به خوبی در تاریخ هنر خود منعکس کرد و میکلو آنجلو را نقطه کمال و اوج پیشرفت هنر از دوره باستان تا کنون دانست.

بدین ترتیب با توجه به بررسی صورت‌گرفته در بالا می‌توان گفت، وازاری تمام مؤلفه‌های فلسفه تاریخ در دوره رنسانس اعم از روند تاریخ چرخه‌ای و تکاملی و هم‌چنین نگرش‌های آینده‌گرا و غایت‌نگر را در اثر خود، «زندگی هنرمندان»، به کار برده است.

### تطبیق و مقایسه دو نگرش

با تطبیق و مقایسه و مشخص کردن تمایزات و تشابهات، می‌توان خطوط روشن‌تری از فلسفه تاریخ هر کدام از مؤلفان کسب کرد. بر اساس مبانی دینی قاضی احمد و عصری که وی در آن قرار گرفته بود، او قائل به زمان خطی در تاریخ است. این خط سیر، با خلقت قلم آغاز شده و تا زمان خود قاضی احمد ادامه پیدا کرده است. وی در تقسیم‌بندی خود از تاریخ هنر، بر عنصری غیرتاریخی؛ یعنی قلم تکیه دارد. بدین ترتیب، علی‌رغم آن‌چه که به نظر می‌رسد و متخصصان همواره بر آن تأکید داشته‌اند، محوریت تاریخ هنر از نظر قاضی احمد، بر قلم است و نه هنرمند. قلم، عنصر ثابتی است که با خلق آن توسط خداوند و تداوم آن توسط انبیا و ائمه، به دست هنرمندان رسیده است. در طول خط تاریخ، هنرمندان یکی پس از دیگری آمده‌اند و این امانت و ودیعه را به دیگری انتقال داده‌اند. خط تاریخ از قبل مقدر شده و تغییرناپذیر است و هر هنرمند از آزادی و اعمال اراده خود بر روند تاریخ برخوردار نیست. خطی بودن تاریخ و انتقال‌دهنده امانت، در سلسله استاد - شاگردی تکمیل می‌شود؛ آنجا که هر هنرمند، جایگاه خود و مشروعیت خود را در زنجیره استاد-شاگردی کسب می‌کند. در این نوع تفکر، جایی برای خلاقیت و ابداع وجود ندارد و هر نوع تغییری و یا هر نوع ابداعی باید از سرچشمه و مبدأ الوهی صورت گیرد. با این وصف، فاصله زمانی هنرمند تا سرچشمه که یکی از اولیاء الله یا ائمه؛ به خصوص امام علی (ع) است، مطرح نیست و با رؤیا یا

«واقعیه» این فاصله حذف می‌شود. هم‌چنین باید اضافه کرد که مسأله تقلید از طبیعت - علی‌رغم تقلید نقاشان در برخی جنبه‌ها از طبیعت و واقعیات بیرونی هم‌چون اشیا، گیاهان و حیوانات - به هیچ‌رو مطرح نیست.

اما با گسست از تفکرات قرون وسطا و تسلط اومانسیم بر رنسانس ایتالیا، دیدگاه چرخه‌ای از تاریخ که دیرزمانی با نگاه خطی منبعث از تفکر دینی به کنار رفته بود، مجدداً احیا شد و وازاری تحت تأثیر حلقه اومانیست‌های اطراف خود، از آن در «زندگی هنرمندان» بهره جست. اساس دوره‌بندی وازاری در تاریخ، زمان است. از نظر وی، هنر در دوران باستان، تولد، اوج و انحطاط خود را داشته و سپس مجدداً و با سعی و تلاش و ابداع هنرمندانی هم‌چون چیمابوئه و جوتو، احیا شده و طی سه مرحله به بلوغ و کمال خود رسیده است. وازاری با اضافه کردن اصطلاحات زیستی بر چرخه تاریخی، دیدگاه تکاملی و پیش‌رونده هنر را توسعه داده و مسأله توجه به طبیعت را نوزایی اصلی هنر در عصر خود می‌داند؛ امری که برای قاضی احمد اصلاً مطرح نیست و حد نهایی و کمال هنر را سرمشق قرار دادن استادان ماضی و فراتر رفتن از آنها با تمرین و ممارست و یا امداد از سرچشمه و مبدأ می‌داند. «زندگی هنرمندان» به معنی واقعی کلمه، هنرمندمحور است. این هنرمندان هستند که با نبوغ و خلاقیت خود و توجه به طبیعت، یکی پس از دیگری تاریخ هنر را به پیش برده و در تکامل آن و رفع نقایص کوشیده‌اند. وازاری، چندان به سلسله استاد - شاگردی توجهی نداشته و تعداد زیادی از هنرمندان را خودانگیخته دانسته است. نقطه تمایز دیگر وازاری و قاضی احمد در همین است که وازاری تحت تأثیر تفکر اومانیستی و روح زمانه خود، هنرمند را محور تاریخ هنر می‌داند که از آزادی و اعمال اراده خود بر روند تاریخ برخوردار است.

وجه تمایز و تشابه نگرش قاضی احمد و وازاری به تاریخ را می‌توان در جدول ۱ خلاصه کرد. البته این تقسیم‌بندی به‌مثابه ترسیم خط تمایز قطعی و لایتغیر نیست. مسلم است که در برخی مؤلفه‌ها در هر دو اثر می‌توان رگه‌هایی را یافت، لیکن باید دید غلبه با کدام مفهوم است. هم‌چنین باید افزود که نگرش‌های تقدیرگرایانه و جبرگرایانه در مؤلفه‌های «جایگاه هنرمند» و «شیوه هنرمند» به‌طور ضمنی آورده شده است.

مؤلفه	قاضی احمد	وزارتی
مبانی فکری در نگرش به تاریخ	دینی	اومانیستی (باستانی)
محوریت اثر	ابزار هنری (قلم)	هنرمند
مبنای دوره‌بندی	نوع ابزار (نوع قلم)	دوره زمانی (زیست‌شناختی)
روند تاریخ هنر	ثابت و خطی	تکاملی و چرخه‌ای
نگرش به تاریخ هنر	سرچشمه‌ای و گذشته‌نگر	غایت‌نگر و آینده‌گرا
جایگاه هنرمند	در زنجیره استاد-شاگردی	تأکید بر فردیت هنرمند
شیوه هنرمند	مقلد استادان و سنت	مقلد طبیعت و خلاق

(نگارنده)

### نتیجه‌گیری

هدف پژوهش حاضر، کشف فلسفه تاریخ هنر قاضی احمد قمی و جوړجو وزارت از طریق بررسی و تحلیل آثار آنان؛ یعنی «گلستان هنر» و «زندگی هنرمندان» بود. در پی آن، سؤال اصلی پژوهش این بود که فلسفه تاریخ هنر مورخان مذکور با توجه به دو اثر گفته‌شده، از چه مؤلفه‌هایی برخوردار است؟ در پی پاسخ، پژوهشگر با توصیف و کنکاش در اندیشه تاریخی عصر مؤلفان و بررسی این دو اثر و تحلیل متن آنها به شیوه تفهیمی، سعی در کشف مؤلفه‌های فلسفی و هستی‌شناختی مؤلفان از روند و فلسفه تاریخ داشت. از آنجا که این آثار، حاصل و نقطه‌نهایی دستاوردها و تلاش‌های قبلی مورخان و هنرمندان در زمینه تاریخ‌نویسی هنر بوده‌اند و تا دویست سال پس از وزارت و آغاز نگارش تاریخ فرهنگی توسط وینکلمان، عمده تواریخ هنر متأثر از زندگی هنرمندان بودند و همین‌طور پس از قاضی احمد تا دوره معاصر، تاریخ هنر مستقلی نوشته نشد، لذا می‌توان نتایج حاصل از این پژوهش را به دو جهان تفکر تاریخی هنر ایرانی و اروپایی که در آن زمان ایتالیا نماینده آن به‌شمار می‌رفت، تعمیم داد. بنابراین با توجه به یافته‌های پژوهش، به‌طور کلی باید اعلام کرد که فلسفه تاریخ هنر در دوره‌های مذکور، متأثر از فلسفه تاریخ عمومی عصر خود است و از همان مؤلفه‌ها برخوردار است. اما به‌طور مشخص در پاسخ به سؤال اصلی پژوهش، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که فلسفه تاریخ هنر در جهان ایرانی، منبعت از الهیات و تفکر دینی بوده که دارای مؤلفه‌هایی به این قرار است: روند تاریخ در آن، خطی، ثابت و لایتغیر و نگرش به تاریخ به‌شکلی تقدیرگرایانه، جبرگرایانه، سرچشمه‌ای و گذشته‌نگر است؛ در آن فلسفه، هویت و جایگاه هنرمند در سلسله استاد - شاگردی تعریف شده که امانت‌دار و انتقال‌دهنده میراث استادان پیشین است و چندان مجاز به دخل و تصرف در آن نیست. اما مشخص شد که فلسفه تاریخ هنر در جهان اروپایی، نشأت گرفته از تفکرات اومانیستی بوده که آن نیز به‌نوبه خود، احیاکننده تفکر باستان است و از مؤلفه‌های چرخه‌ای بودن و تکاملی در روند تاریخ و غایت‌نگر و آینده‌گرا در نگرش به تاریخ برخوردار است. در این سنت فکری، فردیت هنرمند مورد تأکید است که با خلاقیت خود در تقلید از طبیعت، کار استادان پیشین را تکمیل و نواقص را برطرف می‌کند.

در نهایت اضافه می‌شود که پژوهش حاضر صرفاً در تلاش برای گشودن چشم‌اندازی نو در مطالعات تاریخی هنر بوده و پیشنهاد می‌شود متخصصان و پژوهشگران این عرصه با بررسی دیگر آثار و مورخان هنر به‌خصوص هنر ایران، اندیشه‌های تاریخی مستتر و بنیادین هر کدام را کشف کرده و تکه‌های پازل نگرش تاریخی هنر ایران به‌طور اخص و فلسفه تاریخ و اندیشه تاریخی ایران به‌طور کلی را در کنار یکدیگر قرار دهند. به‌همین منظور، بررسی دیباچه‌های مرقعات در دوره صفوی می‌تواند نقطه شروع مناسبی در بررسی تاریخ‌نگاری و رویکردهای تاریخی باشد.





## پی نوشت

1. Liana de Girolami Cheney
2. Presuppositions
3. Propositions
۴. در این خصوص و برای هر یک از استادان مذکور به تفکیک رک قمی، ۱۳۵۲: (یاقوت مستعصمی: ۲۳، ۲۴، ۴۳، ۹۳، ۹۷؛ خواجه عبدالحی: ۴۴، ۴۷؛ سلطانعلی مشهدی: ۷۸؛ کمال الدین بهزاد: ۱۱۵، ۱۴۱، ۱۴۹).
5. Periodicity
6. Tempora
7. Francesco Petrarck
8. Eric Cochrane
9. Benedetto Varchi
10. Paragone
11. Michelangelo
12. Cimabue
13. Giotto
14. Simone Martini
15. Duccio
16. Jacopo della Quercia
17. Luca Signorelli
18. Titian
19. Masaccio

## منابع و مأخذ

- ادواردز، پل. (۱۳۷۵). فلسفه تاریخ. ترجمه بهزاد سالکی، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- اشراقی، احسان. (۱۳۵۴). خلاصه التواریخ قاضی احمد قمی. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ۲۲ (۳) و ۴، ۱۶۲-۱۴۸.
- آرام، محمدباقر. (۱۳۹۳). اندیشه تاریخ نگاری عصر صفوی. چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- آرنولد، دینا. (۱۳۸۹). تاریخ هنر. ترجمه رحیم قاسمیان، چاپ اول، تهران: بصیرت.
- آقاجری، هاشم؛ زرگری نژاد، غلامحسین و حسنی، عطاءالله. (۱۳۸۰). تأملاتی در علم تاریخ و تاریخ نگاری اسلامی. به اهتمام حسن حضرتی، چاپ اول، تهران: نقش جهان.
- بوئر، گئورگ. (۱۳۸۵). دوره فرهنگ تاریخ اندیشه ها. ویرایش فیلیپ پی. واینر. تهران: سعادت. ۱۲۶۸-۱۲۶۱.
- پورتر، ایو. (۱۳۸۸). از نظریه «دو قلم» تا «هفت اصل نقاشی». مجموعه مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل. ترجمه صالح طباطبایی. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران. ۱۱۱-۱۴۰.
- ثواقب، جهانبخش. (۱۳۸۰). تاریخ نگاری عصر صفوی و شناخت منابع و مأخذ. چاپ اول، شیراز: نوید شیراز.
- خنجی اصفهانی، فضل الله بن روزبهان. (۱۳۸۲). تاریخ عالم آرای امینی. به کوشش محمداکبر عشیق، چاپ اول، تهران: مرکز نشر میراث مکتوب.
- دانش پژوه، محمدتقی. (۱۳۴۸). سرگذشت نامه های خوشنویسان و هنرمندان. هنر و مردم، ۸ (۸۶ و ۸۷)، ۴۳-۳۱.
- رحیمی پردنجانی، حنیف؛ شیرازی، علی اصغر و مراثی، محسن. (۱۳۹۵). بررسی دیباچه دوست محمد هروی بر مرقع بهرام میرزای صفوی از منظر جامعه شناسی تاریخی تحلیلی. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۹ (۱۷)، ۶۹-۵۳.
- سارلی، ناصرقلی. (۱۳۹۱). دوره بندی در تاریخ ادبی: پیشینه، خاستگاه های فلسفی و کارکردها. مجله تاریخ ادبیات (ویژه نامه ششمین همایش پژوهش های ادبی)، (۷۱)، ۱۱۶-۹۱.
- قمی، قاضی احمد. (۱۳۵۲). گلستان هنر. تصحیح احمد سهیلی خوانساری، چاپ اول، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

- ----- (۱۳۵۹). **خلاصه‌التواریخ**. تصحیح احسان اشراقی، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
- قیومی بیدهندی، مهرداد و گلدار، فاطمه. (۱۳۹۴). تاریخ هنر بر محور هنرمند در دو جهان: بدایت تاریخ هنر در مغرب‌زمین و ایران‌زمین. **مطالعات تطبیقی هنر**، ۵(۹)، ۱۲-۱.
- کاووسی، ولی‌الله. (۱۳۸۵). نگاهی به نسخه‌ها و طبع‌های رساله گلستان هنر. **گلستان هنر**، ۲(۵)، ۱۳۸-۱۳۱.
- کوئین، شعله. (۱۳۹۲). تاریخ‌نگاری در دوره صفوی. **پیام بهارستان**، ۲(۲۱)، ۳۸۱-۳۷۰.
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). **کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی**. چاپ اول، مشهد: آستان قدس رضوی.
- وازاری، جورجو. (۱۳۸۴). **زندگی هنرمندان**. ترجمه علی‌اصغر قره‌باغی، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- نوذری، حسینعلی. (۱۳۹۲). **فلسفه تاریخ، روش‌شناسی و تاریخ‌نگاری**. چاپ سوم، تهران: طرح نو.
- هایدمایر، ورنن. (۱۳۸۵). **تاریخ تاریخ هنر**. ترجمه مسعود قاسمیان، چاپ اول، تهران: سمت.
- یعقوب‌پور، آرمان. (۱۳۸۹). **زندگی هنرمندان**. کتاب ماه هنر، ۱۴۸(۱)، ۵۹-۵۴.

- Besserman, L. (1996). **The Challenge of Periodization: Old Paradagms and New Perspectives. The Challenge of Periodization: Old Paradagms and New Perspectives**. Besserman, L. (Ed.). New York and London: Garland Publishing, Inc. 3-27.
- Cheney, L. (2007). **Giorgio Vasari's Teachers: Sacred and Profane Art**. New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Cheney, L.; Prinz, W. (2012). **Giorgio Vasari's Prefaces: art and theory**. New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Fernie, E. (1996). **Art History and its Methods. A Critical Anthology**. London: Phaidon Press.
- Gerhard, D. (1973). Periodization in History. **Dictionary of History of Ideas**. New York: Charles Scribner's Sons. 476-481.
- Patterson, L. (1996). **The Place of Modern in the Late Middle Ages. The Challenge of Periodization: Old Paradigm and New Perspectives**. Besserman, L. (Ed.). New York and London: Garland Publishing, Inc. 51-66.
- Postlewait, T. (1988). The Criteria for Periodization of Theatre History. **Theatre Journal**, 40(3), 299-318.
- Qomi, Q. (1959). **Calligraphers and Painters**. Translated By Minorsky, V. Washington D. C.: Freer Gallery of Art.



Received: 2018/05/15

Accepted: 2018/07/08

## **Two Attitudes toward Art History: A Comparative Study of Philosophy of Art History of Qādī Ahmad Qomi and Giorgio Vasari in “Golestān-e Honar” and “Lives of the Artists”**

**Hanif Rahimi Pordanjani\***

### **Abstract**

Up to now, about the first art history as we know today, i.e. “Golestān-e Honar” by Qādī Mir Ahmad Qomi and “Lives of the Artists” by Giorgio Vasari, different researches and studies from different aspects of bibliographical, historical and literary has been done. But what has been neglected is a broader and deeper view into the epistemic foundation and theoretical frame of historiography and view of the historians toward the concept of the history, art history and its direction. The main question of this research is asking of existence and quiddity of the components of the philosophy of art history of Qādī Mir Ahmad Qomi and Giorgio Vasari based on their works “Golestān-e Honar” and “Lives of the Artists.” In order to answer, Comparative-Descriptive method has been used. In this regard, Interpretive and comparative Methods have been utilized. Interpretive method is a way that somehow emotionally and inwardly, try to explore the view of author or historical agent toward the subjects. At the end, the components compares and different aspects of similarity and differences are scrutinized. The main goal of this research is reaching to the foundations and main lines of philosophy of history of those art historians named above and generalizing the results. The results show that in two worlds of Iran and Europe, at least before the modern era, there were two different attitudes toward art history: the philosophy of art history in Iran emanates from theological thought which has linear, invariant, source-oriented, retrospective nature, but in Europe based on Humanism thought and from the ancient time, the philosophy of art history has cyclical, evolutionary, end-oriented and future-oriented characteristics that the individuality of creative and nature imitator artist has been emphasized.

**Key Words:** Philosophy of Art History, Golestān-e Honar, Qādī Ahmad Qomi, Lives of the Artists, Giorgio Vasari

---

\* Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Yazd University, Yazd, Iran.