نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2023.248533.1071

گسست «صنایع‌دستی ایران» از «هنرهای زیبا» در نسبت با گفتمان سلطنتی قاجار با تأکید بر دوگانهٔ «هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی»*

بهروز سهیلی اصفهانی**
زینب صابر***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۸/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۱

چکیده

مقالهٔ حاضر قصد دارد به شناسایی چگونگی گسسته‌شدن «صنایع‌دستی ایران» از «هنرهای زیبا» در نسبت با «گفتمان سلطنتی قاجار» در این عصر دست یابد و به این پرسش پاسخ دهد که صنایع‌دستی چگونه در تمایز با هنرهای زیبا قرار گرفت و به وجه مادون در دوگانهٔ «هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی» بدل شد؟ این مقاله به روش تحلیل گفتمان و براساس آراء میشل فوکو انجام شده است. این روش، برخلاف تاریخ‌نگاری‌های پیشین هنر، به‌دنبال تحلیل روندهای پیوسته در تاریخ هنر نیست بلکه با رد تداوم تاریخی، در جستجوی گسست‌ها و تغییرهاست. در این روش، ضمن پرداختن به تمامی شکل‌های گفتگو و متن‌های پیرامون موضوع، نحوهٔ تولید متن‌ها و شیوهٔ بازگویی‌شان، نهادها و رویّه‌های مرتبط و برساخت سوژه‌ها نیز به‌خوبی مدنظر قرار می‌گیرد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که مفهوم «صنایع‌دستی ایران» در عصر قاجار در یک فضای گفتمانی - متشکل از گفتمان‌های سلطنتی، تجدد، شیعه‌گرایی، باستان‌گرایی و هویت ملی، مشروطه، و غیره- درون دوگانه‌هایی که از شاخص‌ترینشان «هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی» بود، برساخته شد. در این دوره، طی مواجههٔ ایران با غرب و صنایع غربی، سوژه‌های گفتمان سلطنتی (اعم از شاه، وزرا و دربار) تصمیماتی در عرصهٔ فرهنگی و اقتصادی در جهت حرکت به سوی غرب گرفتند که به‌طور مستقیم با صنایع‌دستی نیز مرتبط می‌شود و کنش‌های عملی آن را از فرمان محمدشاه به عبدالله‌خان معمار تا تأسیس دارالفنون و مدرسهٔ صنایع مستظرفه و هم‌چنین ارسال هنرآموز به غرب برای ارتقای هنرهای زیبا در ایران، می‌توان مشاهده نمود. حاصل این تغییر نگرش‌ها، والایشِ هنرهای زیبا و به حاشیه رانده‌شدن صنایع‌دستی بوده است.

کلیدواژه‌ها:

صنایع‌دستی، گفتمان سلطنتی قاجار، هنرهای زیبا؛ هنرهای کاربردی، عبدالله‌خان معمار، تحلیل گفتمان.

* این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری بهروز سهیلی اصفهانی با عنوان «تحلیل گفتمان صنایع‌دستی ایران از مشروطه تا دولت دوازدهم جمهوری اسلامی با تاکید بر دوگان‌های "فرم/ محتوا" و "کاربرد/ کارکرد"» به راهنمایی دکتر زینب صابر در دانشگاه هنر اصفهان می‌باشد.

** دانشجوی دکتری، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)/ behrouz.soheili@yahoo.com
*** دانشیار، گروه هنر اسلامی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ z.saber@aui.ac.ir

۱. مقدمه

اگرچه تا به امروز مطالعات متعددی بر هنر ایران صورت گرفته، اما برخی پژوهشگران بر این باورند که تاریخ هنر ایران در همهٔ عرصه‌ها هم‌چنان نیازمند پژوهش‌های اساسی است و بهتر آن‌که بار دیگر به مدد نظریات جدیدِ تاریخ‌نگاریِ هنر، مورد خوانش قرار گیرد. به‌طور کلی، تاریخ صنایع‌دستی ایران، چندان گفتمان‌شناسی نشده و پژوهش‌ها بیش‌تر به فرم و تکنیک ساخت آثار پرداخته‌اند. به‌نظر می‌رسد پژوهش‌های نظری در این حوزه نیز بیش‌تر حاوی تنها یک زاویهٔ دید (سنت‌گرایی) می‌باشند، اگرچه که در دههٔ اخیر، از این یک‌سونگری کاسته شده است. از طرف دیگر، از آن‌جا که تاریخ هنر ایران اغلب توسط باستان‌شناسان و مستشرقین غربی مکتوب گردیده، تمرکز آن‌ها بیش‌تر بر نگارگری و معماری بوده و آثار صنایع‌دستی کم‌تر مورد تحلیل و نقد واقع گشته و یا صرفاً از منظر علم باستان‌شناسی بدان‌ها پرداخته شده است. در این خلاء گفتمانی، به‌نظر می‌رسد تنها گفتمانی که از فضای بی‌رقیب‌بودگی استفاده نموده، گفتمانِ سنت‌گرایی است که اساساً فرم و محتوای اغلب این آثار را از دالان فتوت‌نامه‌ها (به منزلهٔ دانش گفتمانی یا رژیم حقیقت) به وحی و حکمت متصل ساخته و ضمن پرهیز از ارجاع به سندیت‌های تاریخی، بر خوانش حِکمی تمرکز دارد. اما این مقاله با روش تحلیل گفتمان فوکویی قصد دارد در فضای گفتمانی عصر قاجار که متشکل از گفتمان‌های متعدد (گفتمان‌های سلطنتی، تجدد، شیعه‌گرایی، باستان‌گرایی و هویت ملی، مشروطه و غیره) است، گسسته‌شدن «صنایع‌دستی ایران» را از «هنرهای زیبا» در نسبت با «گفتمان سلطنتی قاجار» بکاود و به این پرسش پاسخ دهد که چگونه در ایران، صنایع‌دستی در تمایز با هنرهای زیبا قرار گرفت و به وجه مادون در دوگانهٔ «هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی» بدل شد؟ بدین ترتیب، مقالهٔ حاضر ابتدا به تبیین مختصری از صورت‌بندی گفتمان سلطنتی قاجار در بستر تاریخی- اجتماعیِ آن دوره پرداخته و سپس در چهار گام، رخداد این گسست را تشریح و تحلیل نموده است. در گام اول، به همجواری هنرهای زیبا با هنرهای کاربردی تا پیش از دورهٔ محمدشاه پرداخته، در گام دوم به اولین بارقه‌های گسست در فرمان محمدشاه به عبدالله‌خان معمار دقت نموده و در گام سوم و چهارم، پیدایش تمایز در نگرش قاجاریان به دو مقولهٔ صنایع‌دستی و هنرهای زیبا را مطالعه نموده است. هم‌چنین برون‌داد این گسست و پیدایش نهادهای مجزا در هردو حوزه و تفاوت‌های آن‌ها و هم‌چنین برساخته‌شدن دوگانهٔ «هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی» را تفسیر نموده است.

این مقالهٔ توصیفی- تحلیلی به روش تحلیل گفتمان و بر پایهٔ دیدگاه‌های میشل فوکو انجام شده است که از منظر هدف، بنیادین طبقه‌بندی می‌گردد و داده‌ها را به روش کتابخانه‌ای گردآورده و با رویکرد کیفی تجزیه و تحلیل نموده است. به باور فوکو، «گفتمان»، مجموعه‌ای از نشانه‌ها، متون، رویدادها و رویه‌ها است که به‌گونه‌ای نظام‌مند (سیستماتیک)، موضوعات یا واژه‌هایی را که درباره‌شان سخن می‌گویند، شکل می‌دهند (فوکو ۱۳۹۸، ۵۲-۵۹). گفتمان، «اشاره به گروه‌هایی از گزاره‌ها دارد که شیوهٔ تفکر دربارهٔ یک چیز و نحوهٔ عمل براساس آن را ساختار می‌دهد» (رز ۱۳۹۴، ۲۵۷). گفتمان، «شکل خاصی از زبان [است] با قواعد خاصش و نهادهایی که درون آن گفتمان تولید و منتشر می‌شود» (Nead 1988, 4) و هم‌چنین، سوژه‌ها (و ابژه‌ها)ی خود را تولید می‌کند (رز ۱۳۹۴، ۲۵۷). فوکو می‌گوید: «هیچ رابطهٔ قدرتی نیست که یک حوزهٔ دانش متناظر را نسازد و هیچ دانشی نیست که فاقد پیش‌فرض نباشد و درعین‌حال، روابط قدرت را پایه‌گذاری نکند» (Foucault 1977, 77 به نقل از رز ۱۳۹۴، ۲۶۰). گفتمان از دید وی، شکلی از انضباط و قدرتمند است. فوکو اصرار داشت دانش و قدرت، درهم تنیده می‌شوند به این دلیل که قدرتمندترین گفتمان‌ها، متکی به مفروض‌ها و ادعاهایی‌اند که دانش آن‌ها حقیقی است؛ زمینه‌های خاصی که براساس آن، ادعای حقیقت می‌شود - و این زمینه‌ها به صورت تاریخی تغییر می‌کنند - و چیزی را تشکیل می‌دهند که فوکو آن را «رژیم حقیقت» می‌نامد. رژیم حقیقت یا دعاویِ حقیقت، شامل طرح و برساختن ادعاهای مربوط به حقیقت می‌باشد که در دل تقاطع و فصل مشترک دانش/قدرت نهفته است. یعنی هر گفتمان سعی دارد تا آن‌چه خود منظور دارد را به مثابه حقیقت مطلق جلوه دهد و برای این‌کار به نظام دانش/قدرتِ خاصِ خود تکیه می‌کند (همان، ۲۵۹-۲۶۱). «صورت‌بندی گفتمانی» یکی از اصطلاحات فوکو و شیوه‌ای است که معناها، در یک گفتمان خاص به هم مرتبط می‌شوند (همان، ۲۵۷). فوکو آن را به منزلهٔ «نظام‌های پراکندگی» توصیف می‌کند، به‌گونه‌ای که شامل روابط میان اجزای یک گفتمان می‌شوند. به بیان ساده‌تر، زمانی که گزاره‌های به‌ظاهر نامرتبط، گرد هم آیند و یک گفتمان خاص را شکل دهند که با آن بتوان یک قاعده، نظم یا همبستگی میانشان برقرار نمود که موقعیت‌ها، کارکردها و تبدیل‌ها را به راحتی تعریف کند، صورت‌بندی گفتمانی رخ داده است (فوکو ۱۳۹۸، ۵۹).

دوگانه[1] که از آن با عنوان تقابلِ دوتایی نیز نام می‌برند و در این مقاله بارها از آن استفاده گردیده، از کلیدواژه‌های پربسامد اندیشهٔ ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی می‌باشد و در آراء کلود لوی-اشتروس و ژاک دریدا بدان بسیار پرداخته شده است. اشتروس معرفت انسانی را محصول نظام بسته‌ای از دوگانه‌ها می‌داند. از نظر او، اندیشهٔ دوتایی، خاصه‌ای بنیادی از ذهن انسان است که با آن، به فهم جهان می‌پردازد (رشیدیان ۱۳۹۴، ۵۷۲؛ برتنز ۱۳۹۶، ۸۷). دریدا به کمک نگرش ساختارزدایی با فاش‌ساختن تقابل‌های دوتایی و ساخت سلسله‌مراتبی آن‌ها هم‌چون تقابلِ نور/ظلمت، مذکر/مؤنث و والا/پست، برتری یک طرف از این دوگانه‌ها بر دیگری را برملا کرده و به معکوس‌سازی یا خنثی‌سازی آن‌ها می‌پردازد (رشیدیان ۱۳۹۴، ۳۶۲-۳۶۳). کشف و بررسی این تقابل‌های دوتایی، از مواردی است که پژوهشگرِ تحلیل گفتمان می‌بایست بدان‌ها بپردازد تا به روابط قدرت و شیوه‌های کارکردشان پی ببرد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

دادور، قریب‌پور شهریاری و عرب‌نیا (۱۳۹۴) در کتاب جستاری در سنت و مدرنیسم و تاثیر آن بر صنایع‌دستی، به تعامل سنت و مدرنیسم و تعارض میان آن‌ها پرداخته و ورود مدرنیسم و رویارویی سنت و تجدد در ایران را پی‌جسته و به رخدادهای هنری، نهادها، مسئلهٔ هویت هنر ایرانی از اواخر صفویه تا پس از انقلاب اسلامی توجه نموده‌اند. خبازی‌کناری و سبطی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «آیا صنایع‌دستی هنر است؟ ...» کوشیده‌اند تا طیف صنایع‌دستی را از جنبهٔ زیبایی‌شناختی و از منظر کتاب نقد قوهٔ حکمِ کانت تحلیل کنند و هنر و غیرهنر را در صنایع‌دستی متمایز سازند. کریمیان و عطارزاده (۱۳۹۰) در مقالهٔ «نقش انقلاب صنعتی در تحولات صنایع‌دستی ایران»، به تأثیر انقلاب صنعتی بر صنایع‌دستی ایران پرداخته و هنرهای سنتی و صنایع‌دستی ایران را قبل و بعد از انقلاب صنعتی موردمطالعه قرار داده‌اند. سپهری‌راد و آرامجو (۱۳۹۳) در مقالهٔ «ورود ایران به بازار جهانی و تاثیر آن بر صنایع‌دستی کشور در نیمهٔ دوم حکومت قاجاریه» اظهار داشته‌اند که با این ورود، حوزه‌های مختلف اقتصادی و اجتماعی کشور و صنایع‌دستی متحول گشته و به این نتایج رسیده‌اند که در این دوره، بسیاری از صنایع‌دستی به دلیل عدم توان رقابتی با کالاهای ماشینی و عمدتاً ارزان‌قیمت و سهل‌الوصول غربی، به حاشیه رانده شده و به مرور از بین رفته‌اند. رضوانفر (۱۳۸۵) در مقالهٔ «صنایع‌دستی و مدرنیته، تحلیلی مردم‌شناختی از ابعاد نظری صنایع‌دستی» اشاره کرده که در یک جامعهٔ سنتی، آثار صنایع‌دستی دارای «ارزش‌های استفاده» و کاربردی هستند یعنی مردم به دلیل فایده‌های عملی و نیازهای اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی خود این صنایع را به‌کار می‌برند؛ اما در جامعهٔ مدرن، این صنایع بیش‌تر دارای «ارزش نمادین» هستند. این مقاله هم‌چنین به مقایسهٔ سطحی صنایع‌دستی با صنایع جدید نیز پرداخته است. پژوهش دل‌زنده (۱۳۹۶) با عنوان تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی، به سبب رویکرد انتقادی و مقطع تاریخی کتاب، به موضوع مقالهٔ حاضر مرتبط است. دل‌زنده با نگاهی انتقادی به مرور وقایع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی هنر نقاشی ایران از قاجار تا انقلاب اسلامی پرداخته تا روایت تحلیلی منسجمی از آن وقایع، گزاره‌ها، آثار و مفاهیم به‌دست دهد. نظر به آن‌چه مرور شد، مقالهٔ حاضر از جهت تحلیل گفتمانی که بر این حوزه گذاشته است و با توجه به وقایعِ کم‌تر دیده‌شده‌ای مثل فرمان محمدشاه به عبدالله‌خان معمار، دارای نوآوری است.

۲. گفتمان سلطنتی قاجار

برای تبیین این گفتمان، بهتر آن باشد که صراحتاً از سوژهٔ مرکزی‌اش آغاز به سخن نمود. در دورهٔ قاجار، پادشاه در رأس الیگارشی حاکم قرار داشت و فرمانروای مطلق بود. حکمش قانون، کلامش حق، اراده‌اش مطلق، عقلش بالاتر از همه، منویاتش واجب‌الاطاعه، وجود مبارکش نیز در حقیقت، سایهٔ خدا بود بر روی زمین که هر جنبنده‌ای به زیر آن پناه می‌برد (زیباکلام ۱۳۷۵، ۱۰۴-۱۰۸). نه حزبی وجود داشت نه تشکیلات سیاسی، نه حق و حقوق صنفی، نه امنیت سیاسی، نه ملجأ و پناه اجتماعی و نه هیچ قانون و قدرت دیگری که بتواند در مقابل حکومت عرض اندام نماید. تودهٔ مردم، رعیت به حساب می‌آمدند و تنها انتظاری که از آنان می‌رفت آن بود که هم‌چون گلهٔ گوسفند از شبان خود یعنی قبلهٔ عالم تبعیت نمایند (همو ۱۳۹۷، ۴۹). اما با همهٔ این‌ها، در بررسی سوژهٔ «شاه» در نسبت با «قدرت»، نباید شاه قاجار را به مثابه یک قدرت بلامنازع درنظر گرفت که در یک دستگاه حکومتیِ ایدئولوژیکِ یک‌پارچه و بی‌منفذ بر همه‌چیز سیطره و سلطه داشته است؛ همان‌طور که گرومشی معتقد است: «ایدئولوژیِ موردنظر آلتوسر، جامعه را فرامی‌گیرد و اشباع می‌کند، ولی به کلی بدون درز نیست و می‌توانیم [...] دربرابر کارکردهایش مقاومت کنیم» (برتنز ۱۳۹۶، ۱۱۹-۱۲۰)، قدرت مطلقهٔ پادشاه قاجار نیز در دو مورد به‌طور جدی به

چالش کشیده می‌شد: اول آن‌که رعایت صوری آداب مذهب ملی بر او واجب بود (Curzon 1892, 433 به نقل از آبراهامیان ۱۳۹۶، ۱۳) و دوم، کلانتر یا کدخدایی که توسط وی بر رعیت انتخاب می‌شد، اگر موردپذیرش مردم واقع نمی‌گشت، در عمل از کارکرد ساقط و مجبور به استعفا می‌شد (Malcolm 1829, 324-325 به نقل از آبراهامیان ۱۳۹۶، ۱۴).

نظام دانش/قدرتِ گفتمان سلطنتی قاجار بر تقابل دوتاییِ «سلطان/رعیت» (راعی/رعیت) استوار است. مطابق آراء تولیدکنندگانِ این دانش در آن دوره هم‌چون جعفر کشفی دارابی، «رعیت به جماعتی اطلاق می‌شود که در قلمرو حکومت سلطان قرار دارند و باید از فرامین سلطان، بی‌چون‌وچرا و بی‌قیدوشرط اطاعت کنند و البته بر سلطان است که با آنان به عدالت رفتار کند» (کشفی دارابی ۱۳۷۵، ۲۴۰). به بیان دقیق‌تر، تقابل رعیت/سلطان، شاکلهٔ گفتمان مسلط در این عصر را تشکیل می‌دهد که در برابر دوگانهٔ «دولت/ملتِ» مدرن و گفتمان تجدد قرار دارد. نظام‌العلمای تبریزی نیز اذعان داشته که علت اصلی و اساسی اطاعت رعیت و تمکین از سلطان، [که دعوی حقیقت این گفتمان محسوب می‌شود] ایجاد امنیتی است که سلطان برقرار می‌کند «و بدون وجود او اختلال امر ملک و دین، واضح و عیان است» (تبریزی۱۳۰۱ه.ق، ۸۰۹-۸۱۱ به نقل از اکبری ۱۳۹۳، ۴۵). در این دعوی حقیقت، سوژهٔ پادشاه نه‌تنها به صلاح وضعیت مادی اجتماع بلکه به بقا و مصلحت دین (اسلام) نیز گره می‌خورَد و به‌عبارت‌دیگر، این سوژه، در تقاطع گفتمان‌های سلطنتی و شیعه‌گرایی، برساخته می‌شود.

۳. صنایع‌دستی در نسبت با گفتمان سلطنتی قاجار

از آن‌جا که در تحلیل گفتمانی هر پدیده، می‌بایست به سرآغاز شکل‌گیری گزاره‌های گفتمانی پیرامون آن پدیده رجوع شود، نگارندگان با عقب‌رفتن در تاریخ، ابتدا خود را ملزم به کشف و بررسی گزاره‌ها و رخدادهای متمایزکنندهٔ «صنایع‌دستی» از «هنر» در دورهٔ قاجار دانسته‌اند و سپس به چگونگیِ برساخته‌شدنِ دوگانهٔ هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی و جایگاه صنایع‌دستی در آن، ورود نموده‌اند.

الف) همجواری اولیهٔ «هنرهای زیبا» با «هنرهای کاربردی»

آموزش نقاشان در دورهٔ فتحعلی‌شاه و محمدشاه قاجار، بر محور نظام سنتیِ استاد-شاگردی می‌چرخید. آن‌ها علاوه بر نقاشی و ترسیم، می‌توانستند در تذهیب، نگارگری، نقاشی لاکی، نقاشی پشت شیشه، دیوارنگاری و نقاشی مینایی هم اصولی را بیاموزند. آن‌ها حتی با طراحی روی پارچه، قالی، کاشی و پیکرتراشی هم آشنایی پیدا می‌کردند. تدریس و تعلیم طراحی و نقاشی به‌صورت رسمی وجود نداشت و تشویق و ترغیب هم در میان نبود و هنوز اصل ممانعت کلامی و فقهیِ نقاشی در بین گروه‌هایی از جامعه جاری بود و نقاشان تنها به‌صورت خصوصی تعلیم می‌دیدند. البته نباید فراموش کرد که تعلیم طراحی و نقاشی تحت نظام صنفی و در منازل شخصی و خانواده‌های نقاشان صورت می‌گرفت. «نقاشان همچون سایر صنعتگران» برای خود صنف خاصی داشتند (تحویلدار اصفهان ۱۳۴۲، ۱۱۲). به‌عبارت دقیق‌تر، اگرچه ممانعت‌های عرفی و شرعی بر سر راه نقاشی وجود داشت، اما میان نقاشی و صنایع‌دستی یک پیوستگی نیز به چشم می‌خورد و هنوز گسیختگیِ میان آن دو صورت‌بندی نشده بود. یعنی تعلیمِ همزمان شاخه‌های نقاشی و مجسمه با گونه‌های صنایع‌دستی، بیانگر عدم پیدایش دوگانهٔ هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی در این دوره است. توصیفی که میرزا صالح شیرازی در سال ۱۲۲۷ه.ق (۱۸۱۲م) از نقاشخانهٔ فتحعلی‌شاه ارائه داده نیز موید همین وضعیت است: «در جانبین تالار چهار اروسی است. دو اروسی به جهت پیشخدمتان و غلام پیشخدمتان و دو اروسی دیگر نشیمن نقاشان و زرگران و میناکاران که به جهت شاه و اندرونیِ شاهی، شب و روز کار می‌کنند» (میرزا صالح شیرازی ۱۳۸۸، ۳۰). در این دوران، «کارگاه‌های نقاشی ایران بسیار ساده و بی‌پیرایه بود، بیشتر نقاشان در حجره‌های محقری در بازار کار می‌کردند و از آتلیه‌های پر زرق‌وبرق اروپایی در ایران خبری نبود» (بنجامین ۱۳۶۳، ۴۱۵)؛ یعنی حتی مکان تولید این دو گروه از آثار (حجره‌های متداول در هر کوی و برزن) نیز مشابه یکدیگر بوده است. تصویری که بنجامین از نقاش ایرانی در این دوره ارائه می دهد، تصویر تمام‌عیار زندگی سادهٔ نقاش ایرانی در این عهد برشمرده می‌شود که تفاوتی با زندگی خالقان صنایع‌دستی و صنعتگران ندارد.

ب) فرمان محمدشاه به عبداللهخان معمار: «باشی بالاستقلال»

البته به نظر می‌رسد این روند در دوران محمدشاه با یک تغییر نگرش جزئی همراه شده باشد. محمدشاه فرمانی به نام عبداللهخان معمار صادر و او را در سال ۱۲۵۵ه.ق (۱۸۳۹م) به لقب‌های نقاش‌باشی، معمارباشی و خانی مفتخر کرد (تصویر۱). او پیش از انتصاب به این مقام جزو نقاشان نقاشخانهٔ همایونی فتحعلی‌شاه بود. از همه مهم‌تر این‌که در پایان این فرمان، محمدشاه تأکید می‌کند که نقاشان، معماران، مهندسان، میناکاران، نجاران، حجاران، فخاران (سفالگران)، شیشه‌بُران، حدادان، سرایداران، باغبانان، مغنیان (چاه‌کنان) و شماعان (شمع‌سازان)، عبداللهخان را «باشی بالاستقلال» خود بدانند (افشار و یارشاطر ۱۳۸۸، ۱۷۹-۱۸۰ و کریم‌زاده تبریزی ۱۳۷۶، ۳۰۲-۳۰۳). بنابراین، وی با این فرمان در رأس همهٔ صاحبان حِرَف قرار گرفت؛ یک نقاش-معمار (هنرمند هنرهای زیبا) بر صنایع‌دستی‌سازان و صنعتگران تفوق داده شد.

تصویر۱: فرمان محمدشاه مبنی بر اعطای لقب «نقاش‌باشی بالاستقلال» به عبداللهخان معمار (شهرستانی ۱۳۸۱، ۷۲)

از این فرمان، سه نکتهٔ دیگر نیز پیرامون موضوع این مقاله مستفاد می‌شود؛ اول، همجواری سوژه‌های نامرتبط مثل سرایدار و فخّار است. همان‌طور که فوکو در مقدمهٔ کتاب «الفاظ و اشیاء»، مقوله‌بندی حیوانات در یک دایره‌المعارف چینی[۲] که بورخس از آن نقل کرده را مورد پرسش قرار می‌دهد و این همجواری اشیاء و مقولاتِ نامرتبط را فقط در منزلگاه «زبان» ممکن می‌داند (فوکو ۱۳۹۹، ۲۹-۳۱) و می‌نویسد: «در این سیاهه [ی بورخس] همجواری اشیاء، ناممکن نیست؛ [بلکه] وجود خودِ جایگاهی که این اشیا بتوانند در آن همجوار شوند، ناممکن است [...] آن‌ها جز در نامکانِ زبان، در کجای دیگر ممکن است کنار هم قرار گیرند؟» (همان، ۳۱). در این‌جا نیز هم‌ترازی و همجواری هنرهای زیبا با صنایع‌دستی، کنارهم‌قرارگیریِ نقاش و میناکار و باغبان به‌چشم می‌خورَد. سیاهه‌ای است که در ساحت زبان امکان تحقق یافته و مثل فوکو باید پرسید که خود این مقوله‌بندی به کدام فضای گفتمانی تعلق دارد و مقولهٔ مرکزی‌اش[۳] چیست؟ آنچه در مقوله‌بندیِ موجود از هنرها در این فرمان مدنظر است، همان «فن» و مهارتی می‌باشد که کنندهٔ آن داراست و این امر چنان است که تمایزِ ارزشی میان مهارت نقاش با مهارت چاه‌کن قائل نمی‌شود و به تعبیر فوکویی، «مقولهٔ مرکزی» آن را «سوژهٔ کنندهٔ صاحب مهارت» می‌توان درنظر گرفت که در این دوره از وی با واژهٔ «صنعتگر» نام برده می‌شود. در راستای همین ادعا لازم به ذکر هست که بنابر گفتهٔ معیرالممالک، منصبِ «نقاش‌باشی، همچنین وظیفهٔ تعلیم "نقاشی" و "هنر" را به شاه و ولیعهد نیز برعهده داشته که این وظیفه در سرتاسر دورهٔ قاجار [برایش] وجود داشته است» (معیرالممالک ۱۳۶۳، ۲۷۷-۲۷۸). یعنی نقاش‌باشی لازم است تا در کنار نقاشی، در دیگر گونه‌های هنری نیز صاحب مهارت و استادی باشد، همان‌طور که عبداللهخان، هم در معماری و هم در نقاشی چنین بود.

نکتهٔ مستخرج دوم از این فرمان، به کاربردن واژهٔ «بالاستقلال» برای یک نقاش- معمار است که ضمن حکایت از جایگاه و شأن والای هنرمند، بیانگر امر مهم «آزادیِ» وی نیز به شمار می‌آید. لازم به یادآوری است که کارگاه‌های هنریِ درباری همواره می‌بایست ذوق و سلیقهٔ پادشاه و دربار را در خلق آثارشان مدنظر قرار می‌دادند. این درحالی است که محمدشاه، با این فرمان و اختیاری که به عبداللهخان اعطا نموده، به‌نوعی آزادی و اختیار عمل را به خود هنرمند واگذار کرده و او دیگر مختار است بدون کسب اجازه از پادشاه در امور هنری تصمیم بگیرد. شاید بتوان این را نقطهٔ شروع مسیری در آزادی هنرمندان (از قید دربار) و پیدایش مفهوم آزادی در هنر دانست که همسو و «شاید» متأثر از دیدگاه‌هایی این‌چنینی در غرب بود که با پررنگ‌تر شدن مفهوم آزادیِ هنر و هنرمند در دیدگاه‌های شارل باتو[۴]، شافتسبری[۵] و کانت، سبب جداسازی هنرهای کاربردی از هنرهای زیبا گردید که جلوتر بدان‌ها پرداخته می‌شود. البته جنبهٔ استبدادی این فرمان را نیز نباید نادیده گرفت. هنرمند نه با خواست و کوشش خود، بلکه با اعطای آزادی از بالا (همچون برده‌ای که اربابش وی را آزاد می‌کند)، به این رهاییِ نسبی

دست یافته است. لازم به ذکر است که با اتفاقات سیاسی دورهٔ قاجار و کوچک‌تر شدن حدود جغرافیایی ایران طی جنگ‌ها و عهدنامه‌ها، دخالت قوای دولت‌های خارجی و با پژواک گزاره‌های گفتمان‌های هویت ملی و تجددطلبی، واژهٔ «استقلال»، مفهومی مهم در طی دورهٔ قاجار تلقی می‌شود که گفتمان‌هایی را با یکدیگر همسو نموده است. در این‌جا اشارتی به دیدگاه‌های شافتسبری درخصوص زیبایی‌شناسی، «هنرمند آزاد» و «لذتِ بی‌علاقه»، مهم به نظر می‌رسد چراکه برخی معتقدند آموزه‌های کانت دربارهٔ تجربهٔ زیبایی‌شناسی، متأثر از ایده‌های شافتسبری است و این ایده‌ها نفوذ مؤثری بر زیبایی‌شناسی مدرن داشته و آن نیز تأثیراتی بر هنر ایران داشته است. به اعتقاد شافتسبری، فرایند رسیدن به هارمونی، مستلزم وجود «صانع الهی» و «نبوغ مدبر» می‌باشد. تصویر کهن خدا در مقام صانعِ خالق عالَم در اندیشهٔ شافتسبری با تعبیرِ مدرن «نبوغ» احیا شده است (باراش ۱۳۹۹، ۵۵-۵۶ و ۶۲). وی از «هنرمند خلاق» یا «هنرمند نابغه» نام می‌برد و به صورت‌بندی مفهوم مدرن هنرمند پرداخته است تا جایی که «امروزه بیش‌ازآنچه تصور می‌رود، پیرو رهنمودهای شافتسبری هستیم» (همان، ۵۷). او ضمن تأکید مکرر بر آزادی هنرمند، بیان داشته که روحِ ابداع است که «استقلالِ» هنرمند را تضمین می‌کند و هنرمند، جز به خودش، نباید متکی بر چیزی یا کسی باشد. شافتسبری تقلید را جایز نمی‌دانست چراکه در اندیشهٔ وی، هنرمند، استادی اصیل بود که همه‌چیز را خودش ابداع، آفرینش و تصور می‌کرد (همان‌جا).

نکتهٔ سوم آن‌که در ترتیب نام‌بردن سوژه‌ها در این فرمان، نوعی اولویت‌دهی ضمنی به خالقانِ هنرهای زیبا (نقاش، معمار و مهندس) و سپس به سازندگانِ صنایع‌دستی (میناکار، نجار، حجار و فخار) و بعد به سایر تولیدکنندگان و خدماتیان (شیشه‌بر، حداد، سرایدار، باغبان، مغنی و شماع) قابل برداشت است، به‌طوری‌که با حرکت از ابتدای این لیست به سمت انتها، از شأنیتِ سوژهٔ صاحب مهارت، کاسته می‌شود. روندی که با ادامهٔ بحث در دورهٔ قاجار، افزون و افزون‌تر گشته تا به جدایی هنرهای زیبا از هنرهای کاربردی منتهی می‌گردد.

ج) تمایز در نگرش شاهان و دربار قاجار به «هنرهای زیبا» و «صنایع‌دستی»: تصمیمات متفاوت در دو حوزه

در راستای آن‌چه در بالا ذکر شد، یک نکته بسیار حائز اهمیت است. حکومت قاجار در اوایل سدهٔ نوزدهم برای پیشرفت فن نقاشی، بعضی از نقاشان را به اروپا اعزام کرد مثلاً کاظم فرزند نقاشباشیِ عباس‌میرزا به بریتانیا و میرزارضا در زمان محمدشاه به پاریس اعزام شد و این روند ادامه داشته (آژند ۱۳۹۸، ۱۲۱؛ محبوبی اردکانی ۱۳۸۰، ۱۲۳و۱۲۵) و در عکاسی نیز این امر قابل رؤیت است؛ مثلاً عبدالله‌میرزا در روزنامهٔ تربیت می‌نویسد: «در عهد شاه شهید ناصرالدین‌شاه [...] در وزارت علومِ شاهزاده اعتضادالسلطنه از مدرسهٔ مبارکهٔ دارالفنون [...] به فرنگ رفته [و] تقریبا یک‌سال‌ونیم در پاریس مشغول عمل عکاسی [...] شد» (عبدالله‌میرزا ۱۲۷۵ه.ق). اگرچه اعزام هنرآموز به غرب برای فراگرفتن نقاشی و عکاسی به‌طور جدی از دورهٔ قاجار در ایران آغاز شد و حتی تا پایان دورهٔ پهلوی نیز ادامه داشت، چنین خواستی هرگز برای صنایع‌دستی وجود نداشته است.[۶] به بیان ساده‌تر، پادشاهان قاجار وضعیت هنرهای زیبای ایران را در نسبت با غرب، دارای کم‌وکاست‌هایی تلقی می‌کردند که می‌بایست با اعزام هنرجو و بازگشت وی به میهن برطرف شود ولی در زمینهٔ صنایع‌دستی، یا اساساً چنین ارزیابی‌ای برایشان صورت نمی‌گرفت یا احتمالاً صنایع‌دستی ایران را هم‌طراز یا برتر و جلوتر از غرب قلمداد می‌نمودند. البته نباید فراموش نمود که اساساً نقاشی، رسانهٔ اصلی حکومت بود و وظیفهٔ معرفی چهرهٔ قدرت، شاه، خاندان قاجار و دولتمردان را به مردم و سایر ملل برعهده داشت. یعنی نقاشی و عکاسی، تکنولوژی‌های نهادی[۷] در «گفتمان حاکم» و در راستای مشروعیت‌بخشی به قدرت و در خدمت آن بودند درحالی‌که صنایع‌دستی چنین کارکردی[۸] نداشت.

امیرکبیر، صدراعظم ناصرالدین‌شاه برای پیشبرد صنایع و فنون در سال ۱۲۶۶ه.ق (۱۸۵۰م) مجمع‌الصنایع را (تقریباً یک‌سال بعد از تأسیس دارالفنون) در زاویهٔ غربی بازار که امروزه به سبزه‌میدان شهرت دارد تأسیس کرد.[۹] سندی به تاریخ ۱۲۶۸ه.ق (۱۸۵۲م)، محل اولیهٔ تولید هنر و صنایع در تهران را با نام «حجره» در این مرکزِ تازه‌تأسیس یعنی «مجمع دارالصنایع» تشریح می‌کند. این مرکز برای تولید، ساخت و طراحی ساعت (دو حجره)، توپ‌ریزی، کالسکه‌سازی (دو حجره)، یونیفورم‌های نظامی به سبک اروپا (۱۱ حجره)، نقاشی‌های زیبا، خیاطی، دواتگری، ملیله‌سازی، میناسازی، طلاسازی، صحافی و تذهیب، زرکشی و زردوزی، تفنگ‌سازی و قداره و اجزاء آن (چهار حجره) برپا شده بود (روزنامهٔ وقایع اتفاقیه ۱۲۶۸ه.ق؛ اعتمادالسلطنه ۱۳۶۳ب، ۲۴۴؛ کریم‌زاده تبریزی ۱۳۷۶، ۱۵۱ و ۳۴۷؛ اقبال ۱۳۲۷، ۵۹-۷۰). مدرسهٔ مجمع‌الصنایع، مانند مدرسهٔ دارالفنون، مؤسسه‌ای در تشکیلات بیوتات دستگاه سلطنتی بود. بیوتات سلطنتی که ریشه در الگوی کهن تشکیلات سلطنتی داشت، مجموعه‌ای از سازمان‌ها، کارخانه‌ها، کارگاه‌ها و واحدهای خدماتی بود که وظیفهٔ تهیهٔ حوائج و ملزومات موردنیاز

دربار پادشاهان را برعهده داشتند. تولیدات بیوتات در خزانه‌های سلطنتی نگهداری می‌شد (آل داود ۱۳۹۹). امیرکبیر، مجمع‌الصنایع را برای «ترویج "فن" و "هنر" بنیان نهاد» (آدمیت ۱۳۶۲، ۳۹۶) و پیداست که بخشی از آن به امور هنری و صنایع‌دستی اختصاص داشته است. در این مرکز، ۱۴۴ شاگرد تحت نظر ۴۵ استادکار در پروژه‌های مختلف سلطنتی کار می‌کردند (اقبال ۱۳۲۷، ۵۹-۷۰) و تولیداتشان نیازهای دربار (شامل نیروهای نظامی، خدمهٔ دربار و اشیای موردنیاز در تشریفات و غیره) را برطرف می‌ساخت.[10] به هر روی، مجمع‌الصنایع از توان تخصصی و حرفه‌ای استادکاران زمانه و حمایت مالی و اداری سلطنت قاجار برخوردار بود. تولیدات گران‌بهای آن را دربار، قشر اعیان و اشراف، یا بخش‌های نظامی مصرف می‌نمودند (اعتمادالسلطنه ۱۳۶۳ب، ۹۳ و یوسفی‌فر ۱۳۹۰، ۵۱). این نهاد در اختیار میرزا ابوالحسن غفاری قرار گرفت و از طرف ناصرالدین‌شاه مأمور طراحی و تصویرسازی نسخهٔ خطی هفت‌جلدی هزارویک‌شب شد. این نسخهٔ ۱۱۳۴ صفحه‌ای، در مدت هفت سال توسط ۴۲ هنرمند رشته‌های مختلف ازجمله نقاش، مذهب، خطاط، صحاف و غیره تحت نظر وی در آن‌جا به انجام رسید (آژند ۱۳۹۸، ۱۲۱؛ کشمیرشکن ۱۳۹۶، ۶۸). همین مورد به‌خوبی نشان می‌دهد که هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی یا هنرمندان و صنایع‌دستی‌سازان در کارگاه سلطنتی یا در خلق سفارشات درباری، به روش دیرین در فرایند خلق، به‌طور مشترک همکاری داشته‌اند و گسیختگی میان آن‌ها هنوز کاملاً صورت‌بندی نشده است. خود نام این نهاد نیز بر یکجاجمع‌شدن صنعت‌های مختلف دلالت دارد. در این دوره و در این نهاد، هنوز واژه و مفهوم «صنایع‌دستی» برساخت نشده و تنها صحبت از «حِرَف» و یا خود اشیاء (مثل قلمدان، کوزه، گلدان، حصیر و غیره) است که از بقیهٔ محصولاتِ تولیدی مثل کالسکه، اسلحه، شمع و حتی چاه نیز گسستگی ندارد. واژهٔ «صنعت» (و جمع آن: «صنایع») در دورهٔ قاجار به‌طور مکرر برای جمیع هنرها، آثار کاربردی و حتی هر دست‌سازهٔ انسانی (مثل کشتی) به‌کار می‌رفته[11] که همزمان بر سه وجه «مهارتی»، «شیءبودگی» و «ساختی‌بودن» آن‌ها تأکید می‌کرده است.

د) آغاز گسست میان هنرهای زیبا از هنرهای کاربردی در ایران: به‌انتظام کشیده‌شدنِ هنرهای زیبا در نهادی مجزا و مدرن

اما ناصرالدین شاه (سوژهٔ اصلی گفتمان سلطنتی) در ۱۱ ذی‌القعده ۱۲۷۷ه.ق (۱۸۶۱م) برابر با ۳۰ اردیبهشت ۱۲۴۰ه.ش، در فرمانی ابوالحسن غفاری را به لقب صنیع‌الملکی مفتخر کرد و اجازهٔ تاسیس نقاشخانه و چاپخانهٔ دولتی را به او تفویض نمود تا به موجب آن، «شاگردان عدیده نیز در این صنعت تربیت نمایند» (کریم‌زاده تبریزی ۱۳۷۶، ۲۴-۲۵). با شکل‌گیری این مدرسه، تعلیم نقاشی (هنرهای زیبا[12]) برای نخستین‌بار در ایران با برنامه‌ریزی نظام مدرسه‌ای به سبک اروپایی و تحت نظارت وزارت علوم صورت گرفت. درحقیقت، نظارت وزارت علوم بر این مدرسه، سنتی را پدید آورد که تا به امروز نیز ادامه یافته است. با این‌که برنامه‌های درسی ابوالحسن غفاری از روی برنامه‌های مدارس اروپایی الگوبرداری شده بود، ولی در مدرسهٔ او از تعلیم هندسه، تشریح و تئوری هنر خبری نبود و در حقیقت «برنامهٔ» آن، طوری تنظیم شده بود که تناقضی با «تعلیم سنتی هنر» در ایران نداشته باشد. نقاش در این مکتب‌خانه طوری بار می‌آمد که اثر او از نظر واقع‌گرایی، پرسپکتیو، اسلوب سایه‌روشن و الگوبندی با معیارهای اروپایی منطبق باشد (آژند ۱۳۹۸، ۱۲۴-۱۲۵). یعنی کماکان توجه و تمرکز بر تکنیک (روش ساخت هنر) قرار داشت و به ساحت زیبایی‌شناسی، نقد و حتی مفهوم و معنای اثر هنری پرداخته نمی‌شد. همان‌طور که آژند نیز باور دارد، این (تمرکز بر تکنیک نه بر چیز دیگر) همان روشی است که پیش از این در تعلیم سنتی هنر (صنایع‌دستی و غیره) در ایران رایج بوده است. حضور نقاشی در این فرمان و غیاب هنرهای کاربردی در آن، بیانگر اهمیت‌دهی دربار به هنرهای زیباست. یعنی شاه و دربار با نگاه به هنر غرب به این امر رسیده‌اند که نقاشی بدون آموزش به روش غربی، به کارکردی که آن‌ها در ذهن دارند (نمایش و مشروعیت‌بخشی به قدرت) نمی‌رسد اما چنین نگرشی به صنایع‌دستی نداشته‌اند. به عبارت دقیق‌تر، آغاز گسست میان هنرهای زیبا از هنرهای کاربردی در ایران، درون همین فرمان نهفته است که ناصرالدین‌شاه (سرمنشاء گفتمان حاکم)، نقاشی را از دل سایر صنعت‌های موجود در مجمع‌الصنایع (زری‌دوزی، توپ‌سازی و غیره که در بالا ذکر شدند) بیرون می‌کشد و شأنیتی مجزا می‌دهد که لازم است «نهادی» مجزا برای خود داشته باشد تا به مفصل‌بندی گفتمانی بینجامد که در آن، دوگانهٔ هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی برساخت شود. «در ایران تا قرن‌ها هنر و صنایع‌دستی با هم مترادف بوده‌اند» (Nasr 1990, 67) و بررسی چهار واژهٔ صنعت، فن، پیشه و هنر و ردیابی کاربرد آن‌ها نشان می‌دهد که تا نیمهٔ دوم قرن سیزدهم ه.ق به جای یکدیگر به کار برده می‌شدند (Ekhtiar 1999, 50-51)؛ اما این گسست چنان که اشاره رفت، «نقاشی» را به «دانش» و «نظام آموزشی غربی و مدرسه» - به منزلهٔ یک نهاد در گفتمان مدرنیته- پیوند می‌داد که در آن‌جا با نقاشی

همانند سایر علومِ غربی با روش علمی و تجربی (پوزتیویستی) برخورد و آموزش داده می‌شد.[۱۳] این فرمانِ ناصرالدین‌شاه را می‌بایست در یک فضای گفتمانی ماحصلِ گفتمان‌های سلطنتی، تجدد (به‌ویژه گفتمان غرب‌گرایی) تحلیل نمود. شاه قاجار که مجذوب غرب شده بود، می‌کوشید با هنرهای زیبا، چهرهٔ قدرت خود را به چهرهٔ قدرت در غرب نزدیک نماید (نک. تصاویر۲ و ۳).[۱۴]

تصویر ۲: نقاشی ناپلئون در حال عبور از آلپ، اثر ژاک لوئی داوید، ۱۸۰۱م (جونز ۱۳۸۶، ۹۳)

تصویر۳. مجسمه ناصرالدین‌شاه اثر علی‌اکبرخان حجار، ساخته شده در شعبان ۱۳۰۴ه.ق (۱۸۸۷م) (مشرق‌نیوز ۱۳۹۷)

در واقع هنرهای زیبا نیز در این دوره نه برای امر زیبای کانتی، بلکه دارای مقاصد کارکردی بود. برای مثال، در مقاله‌ای در روزنامهٔ تربیت به سال ۱۲۷۵ه.ق (۱۸۵۸م) چنین آمده است: «هیچ صنعتی از صنعت‌های قدیم و جدید نیست که مبلغی فایده و منفعت نداشته باشد و مخصوصاً فواید عکس و عکاسی بسیار است» (روزنامهٔ تربیت ۱۲۷۵ه.ق). به‌نمایش گذاشتنِ عکس‌ها، نقاشی‌ها و مجسمه‌های واقع‌گرایانه در کاخ در چشم سفیران و دولتمردان سایر ملل، برای قاجار به مثابه نمایش روزآمدبودگی و ترقی محسوب می‌شده است.

۴. نتیجه‌گیری

اگرچه برای شناخت مفهوم «صنایع‌دستی ایران» و گسسته‌شدن آن از مقولهٔ «هنرهای زیبا» و برساخته‌شدن دوگانهٔ هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی در عصر قاجار نمی‌توان تنها به یکی از گفتمان‌ها بسنده کرد و می‌بایست این مفهوم را در یک فضای گفتمانی که محصول ارتباط، تقابل و کشمکش گفتمان‌های سلطنتی، تجدد، شیعه‌گرایی، باستان‌گرایی و هویت ملی، مشروطه و غیره است، بررسی نمود، اما یکی از مهم‌ترین این گفتمان‌ها به سبب تاثیرگذاری، گفتمان سلطنتی قاجار است که در قراردادن صنایع‌دستی در وجهِ دوم در دوگانهٔ هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی و برساخته‌شدنِ آن‌چه امروزه از «صنایع‌دستی» استنباط می‌گردد، سهم به‌سزایی داشته است. در این دوره، طی مواجههٔ ایران با غرب، صنایع غربی و هنرِ غرب (که تمرکز و ستایش‌اش بر هنرهای زیبا بود)، سوژه‌های گفتمان سلطنتی (مثل شاه، افراد صاحب‌نفوذ خاندان قاجار، دولتمردان و غیره) تصمیماتی در عرصهٔ فرهنگی، صنعتی و اقتصادی در جهت حرکت به سوی غرب گرفتند که به‌طور مستقیم با صنایع‌دستی نیز مرتبط می‌شود و در پیوستگی مفهوم صنایع‌دستی با سایر هنرها، گسستی ایجاد می‌گردد. در این بستر، محمدشاه در فرمانش به عبداللـه‌خان معمار، یک نقاش-معمار را بر صنایع‌دستی‌سازان و صنعتگران تفوّق می‌بخشد؛ پس از تأسیس دارالفنون و آسان‌سازیِ ورود جریان آموزش هنر به روش غربی، ناصرالدین‌شاه با فرمان تأسیس نقاشخانهٔ دولتی، هنرهای زیبا را در نهادی جدید و مجزا سامان داده و با رویکردی نسبتاً مدرن آن را از دل سایر هنرها بیرون می‌کشد؛ پادشاهان قاجار، وضعیت هنرهای زیبای ایران را در نسبت با هنرهای زیبای غرب، دارای کم‌وکاست‌هایی تلقی می‌کردند که می‌بایست با اعزام هنرجو و بازگشت وی به میهن برطرف شود ولی در زمینهٔ صنایع‌دستی، یا اساساً چنین ارزیابی‌ای برایشان صورت نمی‌گرفت یا احتمالاً صنایع‌دستی ایران را هم‌طراز یا برتر و جلوتر از غرب قلمداد می‌نمودند؛ هنرهای زیبا در خدمت معرفیِ چهرهٔ قدرت و در راستای مفصل‌بندی گفتمان سلطنتی قاجار قرار می‌گیرند؛ حاصل

همهٔ این تغییر نگرش‌ها، برساخت یک نظام سلسله‌مراتبی در هنر ایران است که والایشِ هنرهای زیبا و واقع‌گرایی در هنر ایران را به‌دنبال دارد و از سوی دیگر، صنایع‌دستی را به حاشیه رانده است. البته این رویداد نه فقط در نسبت با گفتمان سلطنتی قاجار، بلکه در یک تقاطع گفتمانی که دیگر گفتمان‌ها به‌ویژه گفتمان تجدد در آن نقش دارند، صورت پذیرفته است. با این مقوله‌بندی جدید از هنر ایران، سوژهٔ سازندهٔ هنر نیز تفکیک شد به‌طوری‌که سازندهٔ هنرهای زیبا، «هنرمند» نامیده شد و شأنیت بالاتری یافت و برای سوژهٔ سازندهٔ صنایع‌دستی از تعبیر «صنعتگر» استفاده گردید که مرز مشخصی با سازندگانِ کالاهای غیرزیباشناسانه‌ای مثل چاه‌کن و شمع‌ساز نداشت.

پی‌نوشت‌ها

1. Binary Opposition

۲. «حیوانات به چند دسته تقسیم می‌شوند: الف) متعلق به امپراتور؛ ب) مومیایی‌شده؛ ج) اهلی؛ د) بچه‌خوک؛ هـ) پری دریایی؛ و) افسانه‌ای؛ ز) سگ‌های ولگرد؛ ح) داخل در رده‌بندی حاضر؛ ط) حیواناتی که همچون دیوانگان بی‌قرارند؛ ی) حیوانات بی‌شمار؛ ک) حیواناتی که با قلم‌موی بسیار ظریف، ساخته از پشم شتر ترسیم شده‌اند؛ ل) و غیره؛ م) حیواناتی که هم‌اکنون تنگ را شکسته‌اند؛ ن) حیواناتی که از دور شبیه مگس به‌نظر می‌رسند» (فوکو ۱۳۹۹، ۲۹)

۳. «مقولهٔ مرکزی این سیاهه [ی بورخس]، یعنی حیوانات [...]، نشان می‌دهد که هرگز نمی‌توانیم میان این مجموعه‌ها و مجموعه‌ای که آن‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد رابطهٔ پایدار ظرف‌ومظروف برقرار کنیم» (فوکو ۱۳۹۹، ۳۱-۳۲).

4. Charles Batteux (1713-1780)

۵. آنتونی اشلی کوپر، ارل سوم شافتسبری (۱۶۷۱-۱۷۱۵) (Anthony Ashley Cooper, Shaftesbury, 3d)

۶. اگرچه در زمان صدارت امیرکبیر وی برای رواج صنعت در سال ۱۲۶۶ه.ق (۱۸۵۰م)، شش تن از صنعتکاران ایرانی را برای تکمیل فنِ خود در رشته‌های کاغذسازی، بلورسازی، چدن‌ریزی، تصفیهٔ شکر و قندسازی، نجاری و چرخ‌سازی و شماعی به روسیه فرستاد و دو نفر از حریربافان کاشان را نیز برای آموختن چرخ ابریشم، به اسلامبول راهی کرد و هفت سال بعد نیز هفده نفر برای آموختن فنونی مثل ماهوت‌بافی، چینی‌سازی و کاغذسازی به فرانسه روانه شدند (آدمیت ۱۳۶۲، ۳۹۱)، اما نتایج این ارسال‌ها پس از بازگشت‌شان به ایران و ارزیابی‌هایی که بر محصولات تولیدی‌شان صورت گرفته (رجوع کنید به آدمیت، ۱۳۶۲، ۳۹۱-۳۹۸) حاکی از آن است که در همهٔ این تصمیمات، آن‌جا که به صنایع‌دستی مربوط می‌شود، تنها آموختن «فن» برای ارائهٔ یک زیرساختِ باکیفیت مدنظر بوده است و در این گسیل‌کردن‌ها جنبه‌های زیبایی‌شناسی، سبک یا چیز دیگری لحاظ نمی‌شده است.

۷. «تکنولوژی‌های نهادی»، تکنیک‌های عملی‌ای هستند که برای به‌کاربستن دانش/قدرت مورداستفاده قرار می‌گیرند و اغلب از تکه‌ها و قطعه‌هایی تشکیل شده‌اند و مجموعه‌ای مجزا از ابزارها و روش‌ها هستند (مثل طراحی پنجره‌ها در ساختمان‌های زندان، تکنیک‌های عکاسی و غیره) (رز ۱۳۹۴، ۳۱۲-۳۱۳).

۸. «کارکردِ صنایع‌دستی»، اشاره به وظیفه‌ای غیرمادی، فرهنگی، اخلاقی، ارزشی یا معنوی و اجتماعی دارد (مثل کارکرد هویتی، کارکرد فرهنگی و کارکرد نمادین) که توسط گفتمان‌ها بر دوش صنایع‌دستی جهت مفصل‌بندیِ گفتمانی، فرافکن می‌شود و با «کاربردِ صنایع‌دستی» متفاوت است. برای مثال، «کاربرد» یک کاسهٔ سفالی یا یک پیالهٔ برنجی، می‌تواند نوشیدن مایعات باشد اما هنگامی که همان کاسهٔ سفالی در یک مراسم مذهبی مثل تعزیه در دستان شبیه‌خوانان مورد استفاده قرار گیرد، با ایجاد یک حلقهٔ اتصالِ معنوی به شخصیت‌های مقدس مذهبی، منتسب می‌شود و حاوی «کارکرد»هایی نظیر کارکردِ مذهبی، معنوی، شفابخشی، تبرّک‌گونه و غیره می‌گردد. یعنی یک شیء معمولی در ذیل یک گفتمان خاص، به یک شیء نمادین تبدیل می‌شود. به عبارت دیگر، کارکرد سبب می‌گردد تا یک اثر صنایع‌دستی به یک شیءِ تحت گفتمان بدل شود.

۹. البته در برخی منابع، مؤسس آن متفاوت است. اعتمادالسلطنه نوشته که این مؤسسه «به وسیلهٔ حسینعلی‌خان معیرالممالک و به دستور ناصرالدین‌شاه تأسیس شد» (اعتمادالسلطنه ۱۳۶۳ب، ۶۷۰).

۱۰. اگرچه شدت این برآورده‌سازی مشخص نیست. ضمناً برای اطلاعات کامل‌تر درخصوص تعداد استادکاران از هر رشته و شاگردانشان بنگرید به: (اقبال ۱۳۲۷، ۶۷-۷۰).

۱۱. چند نمونه ذکر می‌شود: «میرزا ابوتراب خان غفاری کاشانی [...] و در مدرسهٔ مبارکهٔ دارالفنون به تکمیل صنعت نقاشی پرداخته [...] و ترقی او در مراتب صنعت و هنر مشهود است» (محمد حسن ۱۲۶۸ه.ق)؛ «پارهٔ علوم و صناعات نیز برحسب احتیاجات و ضروریات معیشت در میان بنی نوع انسان اختراع شد چون صنعت نجاری و کشتی‌سازی و آهنگری و مسگری و فخّاری و بنّایی و زراعت [...] و تربیت اشجار [...] و شبانی [...] و اسلحه‌سازی [...]» (کرمانی ۱۳۰۰ه.ق، ۲۸)؛ «و بنده در اعمال و فنون عکاسی که شعبه‌ای از این صنعت است، چندین سال زحمت کشیده‌ام» (عبدالله‌میرزا ۱۲۷۵ه.ق).

۱۲. اعتمادالسلطنه، وزیر انطباعات ناصرالدین‌شاه به ارتباط تنگاتنگ عکاسی و نقاشی در این دوره اشاره کرده است (اعتمادالسلطنه ۱۳۶۳الف، ۲۶۸). هم‌چنین، میرزا آقاخان کرمانی، تأثیر عکاسی بر بهبود کیفیت هنرهای زیبا (نقاشی، پیکرتراشی و نقش‌برجسته) را چنین بازگو نموده است: «نقاشی و هیکل‌تراشی و منبت‌کاری [...] از چند جهت ناقص بود [...] ولی بعد از پیدایش فوتوگراف، این صنایع خیلی ترقی کرد» (کرمانی ۱۳۰۰ه.ق، ۷۰-۷۱).

۱۳. مریم اختیار اشاره می‌کند که در اعلان سال ۱۲۷۸ه.ق (۱۸۶۲م) در روزنامهٔ دولتی «دولت علیهٔ ایران» که دانش‌آموزان را به آموزش و مدرسه مرتبط می‌کرد، ارجاع به نقاشی در حکم «رشته‌ای تحصیلی» که با روش علمی صورت می‌گرفت، ذکر شده و این برنامهٔ آکادمیک برای هنر در ایران، از اروپا و مشخصاً از ایتالیا و فرانسه الگوبرداری شده بود (Ekhtiar 2001, 50-51).

۱۴. عکسی از ناصرالدین شاه و پسرش کامران‌میرزا در کنار مجسمهٔ همایونی معروف به «جهان‌پیما» که پس از بازدید از موزه‌های اروپا، سفارش ساخت این مجسمه از خود را به جهانگیرخان اقبال‌السلطنه (وزیر صنایع و قورخانه) داد (مشرق‌نیوز ۱۳۹۷).

منابع

۱. اعتمادالسلطنه (صنیع‌الدوله)، محمدحسن خان. ۱۳۶۳الف. مطلع‌الشمس. ج. ۳. تهران: فرهنگسرا.

۲. -----. ۱۳۶۳ب. المآثر و الآثار. به اهتمام ایرج افشار. تهران: اساطیر.

۳. افشار، ایرج، و احسان یارشاطر. ۱۳۸۸. رهنمای کتاب. ج. ۱۷. تهران: سخن.

۴. اقبال، عباس. ۱۳۲۷. «ورقی ز تاریخ طهران: سبزه‌میدان و مجمع‌الصنایع». یادگار. ۴ (۹-۱۰): ۵۹-۷۰.

۵. اکبری، محمدعلی. ۱۳۹۳. تبارشناسی هویت جدید ایرانی: عصر قاجاریه و پهلوی اول. تهران: علمی و فرهنگی.

۶. آبراهامیان، یرواند. ۱۳۹۶. ایران بین دو انقلاب: درآمدی بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران معاصر. ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و همکاران. تهران: نشر نی.

۷. آدمیت، فریدون. ۱۳۶۲. امیرکبیر و ایران. تهران: امیرکبیر.

۸. آژند، یعقوب. ۱۳۹۸. از کارگاه تا دانشگاه. تهران: فرهنگستان هنر.

۹. آل داود، علی. ۱۳۹۹. «بیوتات سلطنتی». مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی. برگرفته از: https://www.cgie.org.ir/fa/article/229315

۱۰. باراش، موشه. ۱۳۹۹. نظریه‌های هنر: از وینکلمان تا بودلر. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: گیلگمش.

۱۱. برتنز، یوهانس ویلم. ۱۳۹۶. نظریه ادبی: مقدمات. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: علم.

۱۲. بنجامین، سمیوئل‌گرین‌ویلر. ۱۳۶۳. ایران و ایرانیان عصر ناصرالدین شاه. ترجمهٔ حسین کردبچه. تهران: جاویدان.

۱۳. تبریزی، نظام‌العلماء. ۱۳۰۱ه.ق. تحفهٔ خاقانیه در بیان حدود و حقوق سلطنت و رعیت. چاپ سنگی.

۱۴. تحویلدار اصفهان، حسین‌بن‌محمدابراهیم. ۱۳۴۲. جغرافیای اصفهان: جغرافیای طبیعی و انسانی و آمار اصناف شهر. تهران: دانشگاه تهران.

۱۵. جونز، استیون. ۱۳۸۶. تاریخ هنر - سدهٔ هجدهم. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

۱۶. خبازی‌کناری، مهدی، و صفا سبطی. ۱۳۹۶. «آیا صنایع‌دستی هنر است؟ جستجوی جایگاه صنایع‌دستی در بین هنرها براساس زیبایی‌شناسی کانت». فصلنامهٔ کیمیای هنر. ش. ۲۲: ۷-۱۸.

۱۷. دادور، ابوالقاسم، نازنین قریب‌پور شهریاری، و فرناز عرب‌نیا. ۱۳۹۴. جستاری در سنت و مدرنیسم و تاثیر آن بر صنایع‌دستی. تهران: مرکب سفید و دانشگاه الزهراء.

۱۸. دل‌زنده، سیامک. ۱۳۹۶. تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی. تهران: نظر.

۱۹. رز، ژیلیان. ۱۳۹۴. روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر. ترجمهٔ سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

۲۰. رشیدیان، عبدالکریم. ۱۳۹۴. فرهنگ پسامدرن. تهران: نشر نی.

۲۱. رضوانفر، مرتضی. ۱۳۸۵. «صنایع‌دستی و مدرنیته، تحلیلی مردم‌شناختی از ابعاد نظری صنایع‌دستی». کتاب ماه هنر. ش. ۱۰۰-۹۹: ۷۰-۷۴.
۲۲. روزنامهٔ تربیت. ۱۲۷۵ه.ق. «تتمهٔ مقالهٔ نواب عبدالله‌میرزا عکاس». ش. ۱۶.
۲۳. روزنامهٔ وقایع اتفاقیه. ۱۲۶۸ه.ق. ش. ۱۱۱.
۲٤. زیباکلام، صادق. ۱۳۷۵. ما چگونه، ما شدیم: ریشه‌یابی علل عقب‌ماندگی در ایران. تهران: روزنه.
۲۵. زیباکلام، صادق. ۱۳۹۷. سنت و مدرنیته: ریشه‌یابی علل ناکامی اصلاحات و نوسازی در ایران عصر قاجار. تهران: روزنه.
۲٦. سپهری‌راد، امید، و علی آرامجو. ۱۳۹۱. «ورود ایران به بازار جهانی و تاثیر آن بر صنایع‌دستی کشور در نیمهٔ دوم حکومت قاجاریه، نمونهٔ موردی: ولایت قاینات». پژوهش‌نامه تاریخ. ش. ۲۹: ۸۳-۱۰۲.
۲۷. شهرستانی، سید حسن. ۱۳۸۱. جلوه‌های هنر ایرانی در اسناد ملی. تهران: سازمان اسناد ملی.
۲۸. عبدالله‌میرزا. ۱۲۷۵ه.ق. «عبدالله‌میرزا عکاس مخصوص». روزنامهٔ تربیت. ش. ۱۰.
۲۹. فوکو، میشل. ۱۳۹۸. دیرینه‌شناسی دانش. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نشر نی.
۳۰. -----. ۱۳۹۹. الفاظ و اشیاء: باستان‌شناسی علوم انسانی. ترجمهٔ فاطمه ولیانی. تهران: نشر ماهی.
۳۱. کرمانی، میرزا آقاخان. ۱۳۰۰ه.ق. تکوین و تشریح: وتر دوم: در بیان حالت انسان در بدو آفرینش و چگونگی پیدایش لوازم زندگی مشتمل بر نوزده فروغ. نسخهٔ خطی به قلم حسینعلی کاتب جهرمی.محفوظ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.
۳۲. کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. ۱۳۷۶. احوال و آثار نقاشان قدیم ایران. ج. ۱. تهران: نشر نو.
۳۳. کریمیان، سعید، و عبدالکریم عطارزاده. ۱۳۹۰. «نقش انقلاب صنعتی در تحولات صنایع‌دستی ایران». فصلنامه مطالعات تاریخ اسلام. ش. ۱۱: ۹۹-۱۲۰.
۳٤. کشفی دارابی، سیدجعفر. ۱۳۷۵. میزان الملوک و الطوائف و صراط المستقیم فی سلوک الخلائف. به کوشش عبدالوهاب فراتی. قم: دفتر تبلیغات اسلامی و بوستان کتاب قم.
۳۵. کشمیرشکن، حمید. ۱۳۹۶. کنکاشی در هنر معاصر ایران. نشر نظر.
۳٦. محبوبی اردکانی، حسین. ۱۳۸۰. تاریخ موسسات تمدنی جدید در ایران. ج. ۱. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۳۷. مشرق‌نیوز. ۱۳۹۷. «مجسمه‌ای از ناصرالدین شاه که ذوب شد». برگرفته از: https://www.mashreghnews.ir/news/856889
۳۸. محمد حسن. ۱۲۶۸ه.ق. «میرزا ابوتراب‌خان سرهنگ نقاش مخصوص». روزنامهٔ شرف. ش. ۷۵ .
۳۹. معیرالممالک، دوستعلی‌خان. ۱۳۶۳. رجال عصر ناصری. کتاب دهم قاجاریه. تهران: تاریخ ایران.
٤۰. میرزا صالح شیرازی. ۱۳۸۸. مجموعه سفرنامه‌های میرزا صالح شیرازی. به کوشش غلامحسین میرزا صالح. تهران: نگاه معاصر.
٤۱. یوسفی‌فر، شهرام. ۱۳۹۰. «مجمع‌الصنایع (تجربه‌گرایی در مشاغل کارگاه‌های سلطنتی دورهٔ قاجار)». گنجینهٔ اسناد. ش. : ۴۲-۶۵.
42. Curzon, George. 1892. *Persia and the Persian Question*. Vol. 2. London: Black.
43. Ekhtiar, Maryam. 1999. "From Workshop and Bazaar to Academy: Art Training and Production in Qajar Iran". *Royal Persian Painting: The Qajar Epoch 1785-1825, Two Hundred Years of Painting from the Royal Persian Courts*. *New York: I. b. Tauris*: 50-65.
44. -----. 2001. "Nasir Al Din Shah and the Dar Al Funun: The Evolution of an Institution". *Iranian Studies*. Vol. 34: 153-163.
45. Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by A. Sheridan. London: Allen Lane.
46. Malcolm, John. 1829. *History of Persia*. London: Murray.

47. Nasr, Seyyed Hossein. 1990. *Art and Spirituality*. New Delhi : Delhi.

48. Nead, Lynda. 1988. *Myths of Sexuality*: *Representations of Women in Victorian Britain*. Oxford : Basil Blackwell.