# تحولات تصویری هنر ایران

www.ketab.ir

سرشناسه: دل‌زنده، سیامک، ۱۳۵۲- • عنوان و نام پدیدآور: تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی/ سیامک دل‌زنده.
مشخصات نشر: تهران: چاپ و نشر نظر، ۱۳۹۴. • مشخصات ظاهری: ۴۵۶ص.: مصور (بخشی رنگی). • شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۱۵۲-۲۱۸-۵
وضعیت فهرست: فیپانویسی • یادداشت: کتابنامه به صورت زیرنویس. • موضوع: نقد هنری— ایران— تاریخ • موضوع: تصویرها— ایران— نشانه‌شناسی
رده‌بندی کنگره: N ۷۴۸۵ الف/ ۱۳۹۴۹ ۸د • رده‌بندی دیویی: ۷۰۱/۱۸ • شماره کتابشناسی ملی: ۴۱۵۱۵۶۷

www.ketab.ir

موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر
خیابان ایرانشهر جنوبی، کوچه شریف، شماره ۲
تلفن: ۸۸۸۲۸۹۰۳- ۸۸۸۴۳۲۹۴- ۸۸۸۴۴۱۷۸
www.nazarpub.com
info@nazarpub.com

تحولات تصویری هنر ایران
بررسی انتقادی
سیامک دل‌زنده

صفحه‌آرایی و طرح روی جلد: روشنک مافی  آماده‌سازی و چاپ: چاپ و نشر نظر
پیش از چاپ: سعید کاوندی  مدیر تولید: مهدی ابراهیم  تیراژ: ۱۱۰۰جلد
چاپ نخست: تهران ۱۳۹۵  شابک: ۵-۲۱۸-۱۵۲-۶۰۰-۹۷۸

© هر نوع تکثیر، انتشار یا استفاده از تمامی یا بخشی از اثر به شکل فتوکپی، الکترونیکی، ضبط و ذخیره در سیستم‌های بازیابی و پخش، ممنوع و قابل پیگرد قانونی است.

www.ketab.ir

سپاسگزاری ۹

مقدمه ۱۱

**فصل اول طرح مسأله: ساختار نمادین پرده‌های سلطنتی**

صندلی مهدعلیا: آغاز چالش ۱۹
وصله‌های سلطنت و نمادهای کیانی ۲۵
تالار آینه: تجلی دوقطبی تخت/ صندلی ۴۲
وضعیت موزه‌ای: انتخاب شاهانه، یا جبر زمانه؟ ۴۸
تالار موزه: آوردگاه گفتمان‌های در حال گذار ۵۲
صندلی‌های قاجار در نیمه‌راه نمادین‌شدن ۵۸
نه برتخت، نه روی صندلی: بر زانوی تزار ۶۶
وضعیت موزه‌ای در بوته نقد ۷۲

**فصل دوم اورینتالیسم و تحولات تصویری از عصر قاجار تا پهلوی دوم**

شرق آرمانی و [illegible] سالتیکوف ۹۱
تصاویر سالتیکوف از ایران: شرق‌انگاری یا مستندنگاری؟ ۹۹
در نیمه‌باز نام‌ها: [illegible] متغیر پیکتورسک ۱۱۰
نقاشی‌های فریزر و پیکتورسک [illegible] ۱۱۶
گذار از شرق‌انگاری به شرق‌شناسی؛ [illegible] ۱۲۷
کیک ژیلبرت و کاخ داریو [illegible] ۱۲۸
باستان‌شناسی: تلاقی‌گاه اورینتالیسم و [illegible] ایرانشهری ۱۳۲
گفتمان ایرانشهری محاط در نظم [illegible] ۱۴۸
مکتب کمال‌الملک: ناسازه‌ای درون نظم [illegible] ۱۶۲
تحقق فُرم ناب: آرتور پوپ و تداوم وضعیت موزه‌ا ۱۶۶
احیای نگارگری: هنرستان عالی در برابر مکتب کمال‌الملک ۱۸۷
سایه رباعیات خیام روی جلد قلمدان: انعکاس تصو[illegible] هدایت و نقد گفتمان موزه‌ای ۲۰۳

**فصل سوم سه دهه هنر نوگرا**

بافت نوین شهری: از محو گذشته تاریخی تا شبیه‌سازی فرهنگی ۲۳۱
دوگانگی فرهنگی در روابط فضایی شهرسازی جدید؛ واسطه‌های مادی و ظهور نقاشی نوگرای ایران ۲۴۲
گالری آپادانا: کاشانه‌ای موقت برای هنرهای زیبا در تهران نوین ۲۵۳
خروس جنگی: بانگ نخستین بیانیه برای اعلام حضور زبان تصویری تازه ۲۵۷
از شبیه‌سازی تا بومی‌سازی: تدوین پیکره بومی به مثابه فُرم ثابت هنر نوگرا ۲۷۲
گذر از «بومی سازی» به سمت «نگره تزئینی» ۲۹۳
مکتب سقاخانه و بازتعریف «نگره تزئینی» ۳۰۷
از مرکزیت نمادین خط در روایت‌های چندگانه تا نقاشی انتزاعی: دهه چهل و جریان دیگر ۳۳۷
پادنگره تزئینی: «فُرم ناب» در برابر با «فُرم ناب» ۳۶۸
دهه سوم (۱۳۵۶-۱۳۴۷): دهه بحران، اشباع‌شدگی و ضرورت همزیستی ۳۸۲
گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان: همزیستی نگره/پادنگره ۳۸۷
گشایش موزه هنرهای معاصر: پایان سه دهه هنر نوگرا ۴۰۷

**پیوست‌ها**

پیوست۱- معضل «مدرنیته» و روایت‌های مدرنیسم هنری ایران ۴۱۶
پیوست۲- خوانش فرمالیستی هنر ایران: فرمالیسم و اورینتالیسم؛ تنوسوفی و هنر قدسی ۴۲۹
پیوست۳- نقد پسااستعماری: ظرفیت‌ها و محدودیت‌ها ۴۳۸

فهرست منابع (کتاب‌شناسی) ۴۴۶

مآخذ تصاویر ۴۵۳

نمایه ۴۵۶


www.ketab.ir

در سال‌های ۹۰ـ۱۳۸۹ که طرح اولیه این کتاب را آماده می‌کردم، قصدم تحلیل و بررسی رویکردهای هنر جدید در ایران بود و تمرکز اصلی‌ام بر هنر دو دهه گذشته. از آنجا که یکی از اصلی‌ترین رویکردها در دهه‌های اخیر اقتباس و از آن خودسازی ذخیره هنری گذشته ایران بوده، هر گونه متن تحلیلی در این رابطه ناگزیر از ارجاع به آن ساختار تصویری است که در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ خورشیدی شکل گرفته و به نوعی زمینه اقتباسی و پشتوانه بسیاری از آثار هنری متأخر بوده است. زمانی که سرفصل‌های کار را مشخص کردم و می‌خواستم مقالات و مطالب مورد نیاز را برای شروع آماده کنم، متوجه پراکندگی و ناکامل بودن روایت‌های تاریخ هنر ایران و کمبود حیرت‌آور گزاره‌های تحلیلی درباره هنر این دوره شدم. انگار یک خلاء تحلیلی مانع از ساخته‌شدن روایت‌های تاریخ هنر نوگرا شده بود. همزمان با اندیشیدن به ابعاد این خلاء و چگونگی و چرایی آن، به ضرورت ساختن دست‌کم یک روایت منسجم از تاریخ هنر نوگرای ایران اندیشیدم. روایتی که بتوان با استفاده از مفاهیم و گزاره‌هایی که درون و در امتداد آن ساخته شده‌اند، تحولات هنری بعدی را بررسی کرد. علی‌رغم نوشته‌های غالباً پراکنده کسانی چون احسان یارشاطر، کریم امامی، رویین پاکباز، فیروز شیروانلو، بهروز صوراسرافیل، و برخی کتاب‌ها و جزوه‌هایی که مدرسان دانشگاه‌ها تألیف کرده بودند، همچنان کمبود یک روایت منسجم درون چارچوب نظری مشخص، هر گونه طرح تحلیلی برای بررسی آثار هنری متأخر را ناکارآمد می‌کرد. این بود که به ناچار تصمیم گرفتم مفاهیم مورد نیاز برای بررسی انتقادی هنر جدید ایران را با رجوع به بزنگاه‌هایی که تحولات تصویری در آن‌ها شکل گرفته بودند، استخراج کنم.

با آغاز کار متوجه شدم که ابعاد این طرح بسیار گسترده‌تر از آن خواهد شد که در یک کتاب بگنجد. بنابراین آن را مورد بازبینی قرار دادم و نوشتن درباره هنر جدید را به فرصتی دیگر موکول کردم. برای اجرای طرح بازبینی‌شده، که به طور مشخص متوجه بزنگاه‌های تحول در هنر تصویری ایران است، ناگزیر از اتخاذ شیوه‌ای روش‌مند و دارای چارچوب نظری مشخص بودم که بررسی‌های مرا به سمت نتیجه‌گیری‌های محکم و البته قابل نقد هدایت کند. تصمیم گرفتم به جای آنکه از شرایط کلی اجتماعی، سیاسی و هنری هر دوره بیآغازم و ویژگی‌های هنری آن دوره را برشمرم، ابتدا به آثار شاخص آن دوره رجوع کرده و اجازه دهم که آن آثار، ویژگی‌های شکلی، نمادین، و نمایه‌ای‌شان، شرایط دوره آفریده‌شدنشان را خود تعریف کنند؛ و پس از آن با اتکا به چارچوب‌های نظری این معانی را در متن فرهنگ امروز مشخص کنم. بنابراین، برای کتاب ساختاری روش‌مند در دوسطح تعریف کردم: یعنی هم در جزئیات و در تحلیل و بررسی تک‌تک آثار، و هم در سطح کلان و در ترکیب کلی کتاب از روش‌های مشخص نقد هنری استفاده کردم. از دید کلان، ساختار فصل اول کتاب را بر روش شمایل‌شناسی (آیکنولوژی) بنا کردم، فصل دوم بر اساس روش نشانه‌شناسی ساخته شده و فصل سوم ترکیبی از هر دو روش به اضافه روش تحلیل فرهنگ مادی، و نظریه فضا و معماری است. از دید جزئی، اما به فراخور بحث، هر یک از آثار مورد نظر را با کمک چندین روش به طور همزمان بررسی کرده‌ام که از این میان شمایل‌شناسی، تحلیل فرهنگ مادی، تحلیل فُرم و نشانه‌شناسی تقریباً در بیشتر موارد به کار گرفته شده‌اند.

فصل اول به طرح مسأله اصلی کتاب اختصاص دارد: اینکه چگونه عوامل سیاسی، تاریخی و اعتقادی درون متن تصویر بر هم منطبق می‌شوند، و باز اینکه چگونه از طریق تفسیر نمادها و نشانه‌ها از درون اثر هنری

www.ketab.ir

می‌توان به این لایه‌ها دست یافت. در این فصل از راه آنالیز و مقایسه چند اثر بسیار مهم نقاشی دوره قاجار (از جمله تالار آینه کمال‌الملک، دیوارنگاره کاخ نگارستان اثر عبدالله‌خان معمارباشی و نقاشی دیواری عمارت نظامیه اثر صنیع‌الملک) با محوریت روش شمایل‌شناسی (آیکونولوژی) و با کمک تحلیل فرهنگ‌مادی و آنالیز فرم، شکل‌گیری دو قطبی نمادین بسیار مهمی را در این آثار شناسایی کرده و بر پایه آن مفهومی ساخته‌ام که شرح و بسط آن به بسیاری از آثار نقاشی و عکاسی دوره قاجار، در خدمت ارائه گزاره‌های اصلی این فصل قرار می‌گیرد. «دوقطبی تخت/صندلی» و «وضعیت موزه‌ای» مهم‌ترین مفاهیم این فصل هستند.

در فصل دوم که فصلی نسبتاً طولانی و دارای بخش‌های متعدد اما پیوسته است، از طریق بررسی تأثیر اورینتالیسم بر تحولات تصویری در ایران، خواننده اگرنه با تاریخ کامل این پدیده در رابطه با ایران، دست‌کم با بررسی دقیق بخش تأثیرگذار آن بر ساختار آفرینش تصویری و نیز تغییر ساختار نمادین آثار هنری از ابتدای سده‌ی نوزدهم تا پایان قرن بیستم میلادی، یعنی از آغاز عصر قاجار و شکل‌گیری مکتب نقاشی سلطنتی تا عصر پهلوی دوم و ظهور هنر نوگرا و رواج آن به عنوان زبان اصلی و رسمی هنر ایران، به طور ریشه‌ای آشنا خواهد شد.

این بررسی همه‌جانبه در سطح سوم تحلیل نشانه‌شناسی، مسأله مطرح شده در فصل اول را بازتر کرده و ریشه‌های تاریخی، اجتماعی و سیاسی پیدایش آن را تفسیر می‌کند. در عین‌حال مثال‌هایی که در فصل دوم بررسی شده‌اند خود بخشی از مصداق‌های بحث اصلی کتاب نیز هستند. این رویکرد تحلیلی، از خلال گونه‌ای تاریخنگاری خاص و در پیوند با سرفصل‌های متنوعی که مجموعاً عوامل تحولات تصویری از قاجار به پهلوی اول را می‌سازند صورت می‌گیرد. در این فصل گزاره‌های قبلی صیقل خورده و با کمک ادله مختلف دوباره بررسی می‌شوند. از دل این فرآیند مفاهیم دیگر نیز به مجموعه مفاهیم تولید شده در این کتاب افزوده شده‌اند: از جمله «نظم نمایشگاهی»، «پیکتورسک استعماری» و «نقد وضعیت موزه‌ای».

فصل سوم را با فاعلیت معماری و شهرسازی عصر مدرن بر زندگی شهری در ایران و به طور خاص تهران آغاز می‌کنم. اینکه چگونه نظم نمایشگاهی و وضعیت موزه‌ای در معماری و ترکیب کلی عناصر معماری تجلی می‌یابد، همانگونه که در نام‌گذاری خیابان‌ها و معابر شهر. در این فصل، با کمک گزاره‌ها و مفاهیمی که پیشتر ساخته و آزموده شده‌اند، تحلیل و بررسی سه دهه هنر نوگرای ایران در این چند سرفصل موضوعی و تاریخی انجام می‌گیرد. گزاره‌های تازه‌ای به دست آمده و چند مفهوم دیگر نیز به بحث اضافه می‌شوند. و سرانجام جستجویی که در آغاز کتاب با طرح مسأله دوقطبی تخت/ صندلی آغاز شده بود با رسیدن به یک تز جامع که در قالب دو مفهوم متضاد پرداخته شده، و می‌تواند به رسیدن به اولین پله‌ها برای دستیابی به یک نظریه‌ی انتقادی مختص هنر ایران بیانجامد، به پایان می‌رسد. این تز جامع را «نگره تزنینی» نامیده‌ام و پدیداری آن در فضای تجسمی کشور از دهه چهل به بعد را در قالب دوقطبی نگره/پادنگره تزنینی بررسی کرده‌ام.

در سه پیوستی که بر متن اصلی کتاب نوشته‌ام، بخشی از مباحث نظری نسبتاً پیچیده که پرداختن به آن‌ها در داخل متن موجب برهم خوردن پیوستگی موضوعی می‌شد، و در عین‌حال آوردن‌شان در آخر کتاب مکمل مطالب فصل‌های اصلی بود، را گردآورده و بررسی کرده‌ام. در اینجا هم کوشش کرده‌ام رویکردی انتقادی را

www.ketab.ir

پیش بگیرم و در تکمیل بحثی که در متن اصلی پایه کار بوده، نظرات انتقادی و مخالف را هم مطرح کنم. به این ترتیب، نسبیتی که در اتخاذ هر روش و همینطور گزاره‌های حاصل از آن وجود دارد، هم برای خودم و هم برای خواننده محرز می‌شود. آشکارا مشخص است که نه تنها گزاره‌هایی که من در این کتاب مطرح کرده‌ام، حرف آخر، قطعی و نهایی نیست، بلکه تمامی روش‌ها و گزاره‌هایی که چهره‌های برجسته فکری و هنری تا کنون بیان کرده‌اند نیز محل تشکیک و پرسش است. با اینهمه با آگاهی به اهمیت متون تحلیلی مرتبط با هنر تجسمی، و اینکه آثار هنری کامل نمی‌شوند مگر آنکه درون بافتاری از اندیشه و استدلال به بحث گذاشته شوند، ناگزیر از طی این مسیر پر مخاطره بوده‌ام.

بدیهی است که هر کوششی از این دست نیازمند یک گفتگوی جمعی و پذیرش و اجماع عمومی است. مفاهیم مطرح شده در این کتاب، تنها با بهره‌گیری مخاطبان از آن‌ها و با تمرین شدن درون متون ادبیات تجسمی، قابلیت خود را برای رسیدن به اهدافی که به خاطر آن شکل گرفته‌اند به آزمون خواهند گذاشت.

در اینجا لازم می‌بینم تأکید کنم که این کتاب، یک تاریخ هنر نیست. اگرچه به ناگزیر سیری تاریخی برای موضوع‌های آن در نظر گرفته‌ام، اما به هیچ‌وجه قصد نوشتن یک تاریخ هنر نداشته‌ام و به همین خاطر مثال‌ها و آثاری که انتخاب شده‌اند لزوماً طول تاریخ را نمایندگی همه مصادیق یک دوره را نمی‌کنند. با اینحال، می‌توان در این کتاب یک یا چند روایت جانبی را جستجو کرد که در جای خود امکان حرکت در مسیر نگارش یک تاریخ هنر معاصر برای ایران را فراهم می‌کنند.

اما فارغ از بحث ضرورت و چگونگی نگارش یک تاریخ جامع برای هنر ایران، لازم است اندکی در مفهوم همین عبارت تأمل کنیم. در واقع، بخشی از مسأله در تعریف «هنر» نهفته است. اینکه با چگونه تعریفی از هنر می‌خواهیم آن را به ایران نسبت دهیم تا سپستر تاریخ آن را به بحث بگذاریم. اگر هنر را به هنرها، و به تزئینی و کاربردی، و به هنر والا و پست از یکسو، و به سنتی، مدرن و جدید از سوی دیگر، تقسیم کنیم، آنوقت معنایی که ترکیب «هنر ایران» به دست خواهد داد بسیار متفاوت خواهد بود از زمانی که معنایی یکدست و سرراست از هنر ـ مثلاً معطوف به آفرینش صرف ـ در نظر داریم. هر شیوه دیگر به نگارش تاریخ هنر ضرورتاً با درک معنای اعتباری «هنر» همبسته است. بنابراین اگر تصور کنیم که رابطه ما با هنر گذشته ایران با یک منظومه منسجم که درون سنت‌های هنری به هم پیوسته به وجود آمده رو به رو هستیم، آنگاه طبیعتاً با جستجوی هسته مرکزی و مشترک این منظومه به تعریف کلیت آن و سپس تاریخنگاری آن خواهیم پرداخت. اگر قائل به حاشیه‌ای بودن و ثانوی بودن هنر مدرن ایران نسبت به هنر مدرن اروپا باشیم، آنگاه تمامی اعتبار معنای «هنر» را وابسته به تعریفی اروپامحور از آن خواهیم کرد و در نتیجه تاریخ هنری هم که می‌نگاریم در ذیل تاریخ هنر اروپا نوشته خواهد شد.

در واقع، «تاریخ هنر» نهادی ـ آکادمیک و سیاسی ـ است که از نیمه دوم قرن هجده میلادی به تدریج تا پایان قرن نوزدهم در اروپا شکل گرفته است. از آنجا که «تاریخ هنر» محصول ذهنیتی اروپامحور بوده، خوانش تاریخی از هنر سرزمین‌های غیراروپایی را تحت عناوین و طبقه‌بندی‌هایی نظیر هنر ابتدایی(primitive)، تزئینی، سنتی و از این دست انجام می‌دهد. همین «تاریخ هنر» در کنار نگاه استعماری و ژنوپلیتیک،

www.ketab.ir

طبقه‌بندی دیگری را در دل رده‌بندی قبلی با عناوینی چون «هنر شرق»، «هنر اسلامی»، «هنر خاورمیانه»، «هنر محمدی» و غیره برقرار می‌سازد. از دهه‌ی سوم قرن بیستم میلادی، رویکردی سراسر تازه و خاص به هنر ایران شکل گرفت و آن تفسیری فرمالیستی بود که در نهایت منجر به خوانش منظومه‌ای از هنر ایران شده و آن را همتراز منظومه‌های دیگر نظیر هنر یونان، هنر چین و هنر هند، و حتی برتر و والاتر از آنها قلمداد می‌کرد. خوانش فرمالیستی هنر ایران می‌توانست به رویکرد ساختارگرایانه به این هنر نیز منجر شود، اما وقوع جنگ جهانی دوم و جابه‌جایی‌های ژئوپلیتیک حاصل از آن، تمرکز بیشتر بر «هنر ایران» و تخصیص سرمایه به منظور تداوم کار فکری و نظری بر روی آن را از دستور کار نهادهای ذی‌ربط در اروپا و آمریکا خارج کرد. همزمانی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ با گسترش نقد پساساختارگرایی و از پس آن نقد پسااستعماری، آن رویکرد پیشین را به محاق برده، و در نهایت، تازه‌ترین رویکردهای آکادمیک، هنر ایران را به همان شیوه پیشین اما با خوانش‌های پسااستعماری و نواورینتالیستی طبقه‌بندی می‌کنند. آنچه وجه مشترک تمامی این رویکردهاست، برخورد گونه‌شناسانه (taxonomic) با مقوله مبهمی به نام تاریخ هنر ایران است. در واقع هسته اصلی تمامی تاریخنگاری‌های انجام شده از هنر ایران را همین رویکرد، یعنی گونه‌شناسی، رده‌بندی و بعد طبقه‌بندی دوره‌های مختلف هنری تشکیل می‌دهد. آنچه در این میانه غایب است خوانشی است که علیه طبقه‌بندی هویتی، نژادی و سیاسی آثار هنری عمل کرده، نشان دهد آنچه خیلی ساده به صورت کلیتی یکپارچه و قابل طبقه‌بندی تصور می‌شود در واقع بسیار پیچیده‌تر و نظم‌ناپذیرتر از آن است که بتوان با ارزش‌گذاری‌های ژئوپولیتیک رتبه‌بندی کرده و هر بار از یک طبقه به طبقه دیگر منتقل ساخت.

در شرایط موجود و با علم به اینکه اصولاً «تاریخ هنر» محصول اپیستمه دوران استعمار بوده، و در شرایطی که وفاق عمومی بر سر معنای اعتباری «هنر» و رویکرد «تاریخنگاری هنر» در جامعه وجود ندارد، در واقع ضرورتی هم برای تدوین یک تاریخ جامع هنر ایران احساس نمی‌شود. چرا که تک تک این واژه‌ها دارای بار ژئوپلیتیک بوده و اعتبارشان وابسته به اقتدار گفتمان‌های سیاسی و فرهنگی غالب است. اما، در عین‌حال، برای اندیشیدن به هنر، برای درک تجربه هنری و تفسیر آن نیاز به مجموعه‌ای از مفاهیم یا حتی فراتر از آن، نیاز به دستگاهی دقیق از مفاهیم داریم. خود این مفاهیم، اما، به ضرورت کارکرد و پیشینی موجود نبوده بلکه محصول روایت‌هایی هستند که حدود و معنای آن‌ها را تعریف می‌کنند و با پیوند زدن آن‌ها با تاریخ، و با مفاهیم دیگر به آن‌ها جنبه انضمامی می‌دهند. بنابراین بیش از کوشش برای تدوین یک تاریخ هنر ایران، نیازمند روایت‌هایی با ساختار و چارچوب نظری دقیق هستیم که مفاهیم لازم برای اندیشیدن به هنر، و اندیشیدن در هنر را در اختیارمان بگذارند. در واقع هدف اصلی از نگارش این کتاب، در راستای کمک به شکل‌گیری چنین روایت‌هایی بوده است.

به همین منظور در فصل‌های سه‌گانه این کتاب کوشش کرده‌ام تا آثار هنری منتخب و تحلیل و تفسیر مفاهیم پیوسته با آن‌ها را از زیر سایه گونه‌شناسی (taxonomy) و اقتدار نهاد «تاریخ هنر» بیرون آورده، وجه وجودی و نمادین آن‌ها را بیرون از قاب تاریخ هنر و با واژگانی که با مفاهیم ژئوپلیتیک اشباع نشده‌اند روایت کنم. برای این مقصود، آثار بسیاری را مد نظر قرار دادم و از تصاویر و عکس‌های متنوعی بهره بردم. منابع نوشتاری

www.ketab.ir

دست‌اول بسیاری را بررسی کردم و جا به جا تفسیر و تحلیل شخصی خودم را بر گزاره‌های مطرح شده در این متون با خواننده در میان گذاشته‌ام. از آنجا که بسیاری از منابع لازم برای نگارش این کتاب به زبان انگلیسی بوده‌اند، ناگزیر از ترجمه بخش‌های مورد استفاده در کتاب از متن‌های مرجع بوده‌ام. شیوه من در ترجمه، در بیشتر موارد، نقل به مضمون و یا ترجمه محتوایی بوده است، اما، در مواردی نیز به ضرورت انتقال دقیق پیام و رعایت اصطلاحات خاص نویسنده، ترجمه واژه به واژه نیز صورت گرفته است. بنابراین مسئولیت کاستی‌ها و خطاهای احتمالی در برگردان را نیز همینجا بر عهده می‌گیرم.

امیدوارم که کوشش‌های چندساله من برای نگارش این کتاب مورد توجه خوانندگان محترم و صاحبنظران قرار گیرد و باب مکالمه‌ای جدی در رابطه با موضوع‌های مطرح شده گشوده شود، و از این طریق بخشی از اهداف این کتاب که تعمیق گفتگوی نظری درباره هنر ایران است محقق شود.

سیامک دل‌زنده/ تابستان ۱۳۹۴

www.ketab.ir