پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیستم، شمارهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۹۹، ۲۶۳ –۲۸۹

خوانش تحلیلی - انتقادیِ کتاب جستارهایی در چیستی هنر اسلامی

علی‌اصغر کلانتر*

صادق رشیدی**

چکیده

هدف از نوشتن این مقاله، نقد محتوایی و شکلی کتاب جستارهایی در چیستی هنر اسلامی (مجموعه مقالات و درس‌گفتارها) است،این کتاب از جمله کتاب‌های مبنایی در مورد گفتمان هنر اسلامی با رویکردهای مختلف به شمار می‌رود. نویسندگان مقالات این کتاب، با طرح مباحث نظری در چارچوب نگرش‌های تاریخ‌نگارانه، اشراقی، فقهی، عرفانی، جامعه‌شناختی، نشانه‌شناختی و هرمنوتیک به دنبال بررسی ماهیت و چیستی هنر اسلامی بوده اند.مسئله اصلی این مقاله طرح این پرسش بنیادی است که رویکردهای عرفانی و حکمی به عنوان گفتمان سنت‌گرا و نیز رویکردهای تاریخ‌گرا به عنوان گفتمان‌های توصیف محور چگونه می‌توانند هنر اسلامی را تحلیل و تفسیر نمایند و از برایند آن روزنه‌های درک و دریافت پیچیدگی‌های گفتمان هنر اسلامی را برای ما آشکار سازند. ضرورت و اهمیت نگاه نقادانه به کتاب جستارهایی در چیستی هنر اسلامی به منظور تحلیل دقیق‌تر و نیز تبیین سازوکارهای و ویژگی‌های رویکردهای مختلف در تحلیل گفتمان هنر اسلامی است. به همین دلیل نشان دادن اهمیت کتاب مورد بحث با

* دکترای تخصصی تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، عضو هیات علمی (استادیار)، دانشگاه مازندران، ایران، (نویسندهٔ مسئول)، a.kalantar@umz.ac.ir

** دکترای تخصصی پژوهش هنر (مطالعات عالی هنر)، تهران، ایران، S.rashidi17@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰٤/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۹/۲۷

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

آشکارسازیِ کارکردهای تحلیلی آن با هدف راهنمایی مخاطبین و دانشجویانی کـه دغدغـه مطالعات هنرِ اسلامی را دارند، ضروری است.

کلیدواژه‌ها: هنراسلامی، سنت‌گرایی، نقد، تاریخ‌گرایی، فرهنگ

۱. مقدمه

کتاب جستارهایی در چیستی هنر اسلامی، بر آناست تـا بـا مطالعـه و معرفـی نگـرش‌هـای مختلـف پژوهشـی در هنـر اسـلامی و همچنـین تحلیـل آراء و نظریـات پژوهشـگران و تحلیلگران، این فرایند را با رویکردهای متنوع مورد مطالعه قرار دهد. از سویی دیگر دغدغـهٔ توجه به جنبه‌های مختلف هنر اسلامی و نیز بررسی قابلیـت‌هـای مطالعـاتی ایـن حـوزه، در ارائه و معرفی و شناخت آن، ضـرورت توجـه بـه ایـن مسـئله را دوچنـدان مـی‌کنـد. زیـرا به‌نظر می‌رسد، نگاه برخی از مورخین و کسانی که در قلمرو هنر اسـلامی بـه شـکل نظـری فعالیت می‌کنند، نگاهی صرفاً توصیفی و گذشته‌نگر است، که گفتمان هنر اسلامی را در حـد یک مقولهٔ به تاریخ پیوسته تقلیل می‌دهنـد. بنـابراین اگـر مراجعـه بـه تـاریخ هنـر اسـلامی بر شناختی عمیق از ویژگی‌ها و حدود قابلیـت‌هـای آن مبتنـی نباشـد، مشـکلات و مسـائل مربوط به مطالعات نظری هنر اسلامی را بیشـتر خواهـد کـرد. از ایـن‌رو بررسـی و مطالعـهٔ فرازونشیب‌های سنت مطالعات هنر اسلامی (که محصول گفتمان شرق‌شناسـی اسـت) یـک مسئلهٔ پژوهشی مهم محسوب می‌شود. امروزه مطالعات موزه‌ای و کتابخانه‌ای، که بیشـتر هـم متکی بر همان تحقیقات محققان غربی است، روزنه‌هـای دیـدگاه‌هـای انتقـادی و جدیـد را بر روی محققان معاصر ما بسته است و متاسفانه، دستاوردهای فرهنگی‌ای که سـرآغاز آن بـه قرن‌هـای پیشـین بـر مـی‌گـردد، در قالـب نوشـتارهای توصـیفی، بـا عنـوان هنـر اسـلامی معرفی می‌شود و به رغم تمامی ادعاهایی که در این باب وجود دارد و به رغم انبوه مقـالات و کتاب‌هایی که در باب هنر اسلامی به‌صورت توصیفی و کاتالوگ‌وار نوشـته شـده‌انـد، امـا نظریه‌پردازی و مطالعات انتقادی و میان‌رشته‌ای در این بین بسیار محدود و کـم‌رنـگ اسـت. در ایـران، نسـبت و ارتبـاط عمیقـی بـین هنـر اسـلامی، تحقیقـات هنـر اسـلامی و جامعـه وجود ندارد و هنر اسـلامی را بـه پـاره‌ای از تحقیقـات سـنت‌گرایانـه، عرفـانی و احساسـی معطوف و محدود نموده‌اند که با واژگـان شـبه فلسـفی و پیچیـده نیـز توجیـه شـده اسـت. در واقع ضعف اصلی، در فقدان مطالعات واقـع‌بینانـه و انتقـادی در دانشـگاه‌هاسـت و اکثـر تحقیقاتی هم که تا کنون به انجام رسیده، تکرار همان سنت پژوهشی محققـان غربـی اسـت

که نخستین آغازگران مطالعه در این حوزه بوده‌اند. روش آنها همان اظهار نظرهای کلی و زیبایی‌شناختی، با ادبیاتی بعضاً ژورنالیستی و گزارشی است که در جای خود لازم، اما فرع و نقطهٔ شروع آشنایی با هنر اسلامی است. بنابراین امروز به رویکردهای انتقادیِ اجتماعی – فرهنگی در مطالعات هنر اسلامی نیاز بیشتری داریم. اگرچه اذعان دارم که فقدان منابع مکتوب تاریخی از جانب هنرمندان دوران گذشته، بر ابهامات و مسائل در پیش روی ما افزوده است، با این حال با نگاهی تحلیلی و تخصصی، می‌توان به تکمیل و برطرف کردن نقاط ضعف و مشکلات تحقیقات قبلی اقدام کرد. در کتاب مورد بحث این مقاله، بحث‌ها و تحلیل‌های نویسندگان، مبتنی بر نظریه‌ها و رویکردهای مختلف است. برخی از رویکردهای نظری مهم که در ارتباط با تحلیل‌های فلسفی و عرفانی قرار می‌گیرند، و نیز برخی از رویکردهای نظری که بیشتر متکی بر نگرش‌های مدرن هستند محتوای کلی کتاب جستارهایی در چیستی هنر اسلامی را تشکیل می‌دهند. کتاب مورد بحث با هدف پرداختن به ابعاد مختلف هنر اسلامی جهت رسیدن به ماهیت و چیستی آن نوشته شده‌است. در نتیجه انتخاب مقالات مختلف با رویکردهای متفاوت اولین قدم در جهت رسیدن به این هدف است که در ادامه برخی از آنها را در فرایند تحلیل و نقد رویکردهای اصلی، مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۲. تحلیل خاستگاه اثر: خاستگاه مطالعات هنر اسلامی

اندیشه و سنت هنر و معماری اسلامی، که آغاز آن را از قرن هفتم در سوریه می‌دانند، نتیجهٔ جست‌وجوهای غربی‌ها در اواخر سده‌های نوزدهم و بیستم بوده است. زیرا هیچ سند و مدرکی در دست نبوده و نیست که نشان دهد در ممالک اسلامی از عنوان «هنر اسلامی» برای تبیین و نام‌گذاری و یا دسته‌بندی آثار مختلف استفاده کرده‌اند. بنابراین عمدهٔ آثار نظری در خصوص گفتمان هنر اسلامی، نتیجهٔ پژوهش‌های شرق‌شناسانهٔ پژوهشگران غربی است. گفتمان شرق‌شناسی که پایهٔ شکل‌گیری مطالعات پسااستعماری است، «نشان می‌دهد چگونه این آثار، «شرق را از طریق تصاویر خیالی (برای مثال رمان‌ها)، توصیف‌های به ظاهر واقعی (در گزارش‌های مطبوعاتی و سفرنامه‌ها) و ادعای دانش دربارهٔ تاریخ و فرهنگ شرق (کتاب‌های تاریخ، مردم‌شناسی و غیره) می‌سازند» (برتنز، ۱۳۸۸: ۲۶۰– ۲۵۹). شرق‌شناسی یکی از بحث‌های مهم در مطالعات پسااستعماری است. ادوارد سعید (۱۳۸۳) معتقد است:

> واژهٔ شرق تقریباً یک ابداع اروپایی بود و فرانسوی‌ها و انگلیسی‌ها و تا حدود کمتری هم آلمانی‌ها، روسی‌ها، اسپانیایی‌ها، پرتقالی‌ها، و ایتالیایی‌ها و سوئیسی‌ها و...سابقه‌ای در شرق‌شناسی داشته‌اند. شرق‌شناسی فرایند مطالعهٔ شرق و حتی جهان، دارای ویژگی‌ها و رویکردهایی مانند رویکرد فلسفی، رویکرد استعماری، سیاسی و امپریالیستی و رویکرد تحقیر بود. در وهلهٔ اول شرق‌شناسی یک تفکر و ایدئولوژی است، شرق‌شناسی عبارت از نوعی سبک فکر است که بر مبنای یک تمایز هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی بین شرق و (غالب موارد) «غرب» قرار دارد... (ص: ١٦)
>
> شرق‌شناسی مجموعه‌ای از نظریات و روش‌های اجرایی است که در خلال نسل‌های متمادی روی آن سرمایه‌گذاری‌های مادی قابل ملاحظه‌ای شده است و آن را به یک نظام معرفتی دربارهٔ شرق بدل کرده است (همان: ۲۲).

سعید به طرح این موضوع می‌پردازد که تصویر شرق نزد غربی‌ها، تصویری عمدتاً خیالی است که در انواع هنری و حتی گزارش‌هایی با عنوان واقعی و علمی ارایه شده‌اند. او بین یک شرق‌شناس و شرقی (انسان شرقی) که مورد مطالعه قرار می‌گیرد تفاوت قائل می‌شود و شرق‌شناس را به مثابه نویسنده‌ای می‌پندارد که در مورد موضوعی (شرق) می‌نویسد و شرق برای این نویسنده، منبع فراوان اطلاعات و داده‌هایی است که قرار است تحقیقات گزارشی آنها را پر کند. اگر دستاوردهای فرهنگی شرق نبود، ملل مختلف شرقی، تنوع فرهنگی شرقی و اقوام مختلف در شرق، گفتمان هنر اسلامی موردنظر شرق‌شناسان و محققان غربی هم زاده نمی‌شد. ابداع گفتمان هنر اسلامی در واقع نوعی گریز از دردسرهای مطالعاتی و تحقیقاتی در یک حوزهٔ سیال بوده است، زیرا جای دادن تکثر هنری و تنوع گونه‌های مختلف آثار هنری دوران اسلامی در سرزمین‌هایی که اسلام وارد آنها شد، در قالب کلی، تحت عنوان هنر اسلامی، ساده‌ترین کار ممکن برای شکل دادن به چنین گفتمانی بوده و متأثر از سیاست‌های شرق‌شناسانه است. از سویی سوداگری و تخریب، همراه با شناسایی هنر شرقی از قرون نوزدهم شروع شد و در نتیجهٔ این غارت‌ها بود که در اروپا و امریکا، گروه‌های شرق‌شناسی و خاورمیانه‌شناسی، ایران‌شناسی و هندشناسی و... به وجود آمد و موزه‌های آنها نیز برای جذب مخاطب، رونق بیشتری گرفت. لیکن از طرفی، از برایند این شناسایی‌ها، البته زمینهٔ مطالعات پژوهشی برمبنای بررسی آثار هنری شرق نیز آغاز شد:

کشف هنر اسلامی، به عنوان بخشی از پروژهٔ شرق‌شناسی در قرن نوزدهم، منتج به فرایندهای بزرگی شد که اسلام را به عنوان یک «*دیگری*» (the Other) تعریف کرد، به‌صورتی که از آن زمان به بعد، بسیار متداول شد. اینکه بدانیم *دیگری* می‌تواند مفهومی مثبت و یا منفی داشته باشد بسیار مهم است، که در هر دو حالت پندار درستی نیست. وقتی که نوبت به هنر اسلامی می‌رسد، ممکن است هنر اسلامی را برمبنای همین *دیگری* در قیاس با سایر گونه‌های هنری، یا بسیار برتر بدانیم و یا خیلی حقیر. هیچ‌کدام از این دو پندار مفید نخواهد بود چرا که در مورد هنر، هیچ لیگ قهرمانی حاکم نیست، بلکه هر نوع هنری را باید به منظور مطالعهٔ ماهیت و درک ما نسبت به آن مورد مطالعه و قضاوت قرار داد (لیمن، ۲۰۰٤: ۲۲).

اگر چه به‌نظر می‌رسد که مطالعات شرق‌شناسی حاکی از نوعی موضع‌گیری سیاسی و فرهنگی است، اما سازوکار و مجموعه برنامه‌ها و آفرینش‌های اجرایی‌ای بوده است تا بدین طریق بتوان مفهوم و حقیقتی را بنام شرق ساخت و آن را چونان یک ابژهٔ خنثی مطالعه کرد و این همان کاریست که با متن‌ها و دستاوردهای فرهنگی‌ای به نام هنر اسلامی کرده‌اند، یعنی با طرح عنوانی کلی و پر از ابهام بنام «هنر اسلامی»، مفهوم تکثر و تنوع فرهنگی و اجتماعی را به نفع مطالعات حریصانه، توصیفی، شاعرانه و یک جانبه کنار زده‌اند و دامنه‌های سوتفاهم و اغتشاشات نظری را نیز برای ما فراهم ساختند و به‌یادگار گذاشتند. اگر چنین نگرشی وجود نداشت و مورخین به شناخت فرهنگی و اجتماعی دست می‌یافتند، شاید به‌جای طرح عبارت کلی *هنر اسلامی*، با در نظر گرفتن تفاوت‌های فرهنگی ملل، مجموعه آثار هنری و دستاوردهای فکری شرق را در یک فرایند گفتمانی و با توجه به تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی مورد مطالعه قرار می‌دادند. لیکن تاریخ اسلام و فرهنگ‌های دیرینهٔ شرق به‌صورت پراکنده و دست و پا شکسته و در نهایت به شکلی توصیفی، مانند یک آلبوم ارایه می‌شوند (از نقاشی تا معماری) بر ما مسلم و آشکار می‌شود که این رویه، هدفی جز انحصارطلبی تحقیقاتی نداشته است. دانش‌های این حوزه برای آنها و نهادهای پژوهشی و دانشگاهی آنها در حقیقت محصول نوعی شیوهٔ انحصار طالبانه و استعماری است، که طبعاً به چشم نمی‌آید. زیرا با پیش کشیدن تاریخچه‌ای از شکل‌گیری تمدن اسلامی در ابتدای برخی از کتاب‌ها، این شیوه انحصاری و استعماری و حریصانه را توجیه می‌کنند. این فرایند، جهان آنها را با جهان ما، به دو بخش مجزا تقسیم می‌کند و پس از آنکه اوضاع سیاسی و اجتماعی دهه‌های معاصر در خاورمیانه، مانند حملهٔ امریکا به عراق و بحران‌های پس از آن، مسئلهٔ سوریه و مصر، شرایط را به کلی

تغییر می‌دهد، دیگر خبری از آن دوران پر بار پژوهشی و تحقیقاتی آنها نیست و این خود سوالی است که به‌نظر می‌رسد پاسخش سویه‌های سیاسی خواهد داشت.

واقعیت این است که مقدمه هر کدام از کتاب‌های هنر اسلامی که مشاهده می‌کنیم، با همین توجیهات و ادعاهایی مبنی بر اینکه هدف این کتاب معرفی اجمالی هنر اسلامی و غیره است شروع می‌شود، که اتفاقاً حکایت از شتاب‌زدگی و مطالعات سرسری و موزه‌ای و نیز ناتوانی نویسندگانش دارد. این نوع ادبیات و شیوهٔ مواجهه، نشان می‌دهد که سوژهٔ غربی همواره خود را در موضع و موقعیتی برتر قرار می‌داده است.

از سویی دیگر، نگرش تاریخی و صرفاً گذشته‌نگر به هنر اسلامی، آن را بیشتر به سمت تاریخ سوق می‌دهد، این در حالی است که در جوامع اسلامی، هنر در بافت فرهنگی معاصر، می‌تواند هنر اسلامی معاصر قلمداد شود و البته تمامی مناقشات و گاه استنباط‌های کلی و شخصی در مورد هنر اسلامی و گفتمان‌سازی‌های متعدد نتیجهٔ همین عنوان کلی است که مقدمات برداشت‌های نارسا و اغتشاش‌های نظری بعدی را برای خیلی‌ها، حتی آنها که از این عنوان، برداشت‌های سیاسی می‌کنند، به وجود آورد. با این حال، همهٔ اینها به معنای این نیست که فقط ما می‌توانیم در مورد خودمان بنویسیم و یا آن‌گونه که سعید استدلال می‌کند، قرار بر این نیست که به یک دید داخلی امتیاز بیشتری بدهیم و نگاه دیگری را مطرود اعلام نماییم، بلکه موضوع و دغدغهٔ اصلی این است که شیوهٔ معرفی و سازوکار مطالعات هنر اسلامی، از عهدهٔ چنین امری به خوبی بر نیامده و گفتمانی تحت عنوان هنر اسلامی ایجاد کرده است که محل مناقشه و برداشت‌های مبهم و مسئله‌ساز است و گاه عرصه‌ای برای مصادرهٔ مفاهیم به نفع اهداف سیاسی و غیر علمی است. از سویی آثار داخلی در باب مطالعات هنر اسلامی نیز، گزارش‌هایی دست دوم و بر پایهٔ همان نگرش‌هایی است که در خصوص آنها بحث کردیم. گویی که محققان داخلی هم تحت لوای همان سنت مطالعاتی، به مسیر خود ادامه می‌دهند و با سازگاری و تصدیق چنین رویه‌ای، بر پیروزی هدف‌های شرق‌شناسی مهر تأیید می‌زنند و این پیروی و تبعیت چشم بستهٔ پژوهشی، از سنت‌های خام مطالعاتی آنها، به معنای موفقیت برنامهٔ شرق‌شناسی است که به‌نظر می‌رسد حتی در جهت متقاعد کردن محققان و معلمان نیز موفق عمل کرده است. بنابراین، اگر تفکر انتقادی و حتی وجدان خودآگاه انتقادی دراین بین تحت تأثیر طبیعی‌شدگی نظریات بی اساس و بحث‌های کلیشه‌ای در باب هنر اسلامی و یا تحت تأثیر خوانش‌های ایدئولوژیک و سیاسی در این باب قرار گیرد، محکوم

به شکست است و این شکست، به معنای ناکامی و ناکارآمدی پژوهش و مطالعه دربارهٔ گفتمان هنر اسلامی است.در ادامه، دربارهٔ جریان شکل‌گیری و شروع مطالعات هنر اسلامی به اختصار نتیجهٔ بررسی‌های دو تن از پژوهشگران این حوزه را مطرح می‌کنیم، دراین خصوص جاناتان بلوم و شیلا بلر (۱۳۸۷– ۲۰۰۳) می‌نویسند:

[در پایان قرن نوزدهم، چندین سنت فکری اروپا، ازجمله مطالعهٔ زبان‌ها و آثار باستانی خاور نزدیک، شرق‌شناسی، و تاریخ هنر، در حوزهٔ پژوهشی جدید ادغام شدند و ریشهٔ مطالعات مدرن هنر اسلامی را می‌توان در آثار مکس ون برشم (Max van Berchem) پژوهشگر سوئیسی (۱۹۲۱–۱۸٦۳) یافت. او که عضو خانوادهٔ ثروتمندی در ژنو بود، در دانشگاه‌های متعدد اروپا در زبان‌شناسی تاریخ تحصیل کرد. پس از سفر به مصر، فلسطین و سوریه در سال ۱۸۸۹، به ژنو بازگشت و آنجا به ایدهٔ باستان‌شناسی عرب شکل داد...با این حال مرکز پژوهش‌های هنر اسلامی در اروپا، برلین و شخصیت فکری برجسته در مطالعه هنر اسلامی در سر تا سر نیمه نخست قرن بیستم باستان‌شناس و مورخ آلمانی، ارنست هرتسفلد (۱۹٤۸–۱۸۷۹) بود...برجسته‌ترین پژوهشگر هنر اسلامی که پس از جنگ جهانی در ایالات متحده آموزش دید، الگ گرابار (متولد ۱۹۲۹) است...گرابار، همراه با اتینگهاوزن، معرف هنر اسلامی به بسیاری از آمریکایی‌ها در سال‌های پس از جنگ بودند...گرابار به معماری، باستان‌شناسی و مباحث نظری برآمده از هنر اسلامی بیشتر علاقه داشته است...نشانهٔ دیگر توسعهٔ این حوزه و جهانی‌شدن آن ایجاد برنامه آقاخان برای معماری اسلامی در دانشگاه‌های هاروارد و ام آی تی در سال ۱۹۷۹ بود...در مقابل، در خود سرزمین‌های اسلامی کرسی‌های تدریس «هنر اسلامی» انگشت شمارند و در آنها استادان و دانشجویان عمدتاً هنر کشورهای خود را مطالعه می‌کنند. به همین دلیل، روبه‌رو شدن با مصریانی که در مصر، هنر مصری را تحصیل و تدریس می‌کنند، ترک‌هایی که هنر ترک را در ترکیه تحصیل و تدریس می‌کنند بسیار محتمل‌تر است. به عبارت دیگر، مفهوم کلی‌نگرانهٔ «هنر اسلامی» همچنان مختص به غرب باقی مانده است.] (ص: ۹۲–٤۸).

از چنین شرحی، می‌توان نتیجه گرفت که حتی در همان دوران با شکوه مطالعات هنر اسلامی، نگرش‌ها و روش‌های نخستین پژوهشگران این حوزه، فارغ از سازوکار معناشناختی و ماهیت آن بوده است. ابداع عنوان هنر اسلامی، ازسوی محققان غربی، تقریباً ابداعی بی هدف بوده و کاستی اصلی چنین مطالعاتی، عدم ارایهٔ تعریف روشن و یا مواضع نظری مشخص در خصوص چنین موضوعی است.

۳. علت انتخاب اثر برای نقد

انتخاب این اثر برای نقد و بررسی آن، از اهمیت و ضرورت شناختهنر اسلامی و روش‌های مطالعاتی از طریق رویکردهای مختلف ناشی می‌شود. کتاب حاضر یکی از درس‌گفتارهای پایایه‌ای برای آشنایی با چیستی هنر اسلامی است. بنابراین با توجه به محتوای کتاب که شامل مقالات متنوع و متفاوتی است، می‌توان گفت شاخص‌ها و معیارهایی که برای شناخت هنر اسلامیباید نظر داشت را می‌توان در بخش‌های مختلف این کتاب ملاحظه کرد. دلیل علمی انتخاب این اثر از آنجایی ناشی می‌شود که هنر اسلامی را می‌توان بخشی از حوزه مطالعات نظری هنر تلقی کرد و به دلیل تلاقی و گره خوردن هنر اسلامی با رویکردهای مختلف در حوزه علوم انسانی، انتشار و گزینش مجموعه‌ای از مقالات با رویکردهای مختلف از جمله ویژگی‌های مثبت کتاب مورد بحث است.

٤. نقد شکلی کتاب جستارهایی در چیستی هنر اسلامی

کتاب جستارهایی در چیستی هنر (مجموعه مقالات و درس‌گفتارها) که به اهتمام هادی ربیعی و انتشارات فرهنگستان هنر منتشر شده است، ترتیب و ترکیبی از مقالات با رویکردهای مختلف با محوریت یک موضوع مشخص تحت عنوان هنر اسلامی است. کتاب حاضر، طبق اصول چهاردگانه مورد نظر فاقد پیشگفتار،خلاصه فصول، تمرین و آزمون، پیشنهاد پژوهش در هر فصل، معرفی منابع برای هر فصل (به جز منابع و ماخذهای مورد استفاده) و پیشنهاد پژوهش برای هر فصل است. در نتیجه معیارهای مورد نظری که در کتاب‌ها و منابع آموزشی اغلب دیده می‌شوند در این کتاب لحاظ نشده‌اند. با این وجود از نظر طبقه‌بندی و ارزش‌های محتوایی و آموزشی، کتاب یک درس‌گفتار مفید برای دانشجویان هنر اسلامی است.

از نظر کیفیت چاپ، کتاب در قطع وزیری منتشر شده و با کیفیت کاغذ مطلوب و صفحه‌آرایی استاندارد تنظیم شده است. اگر چه بهتر آن بود تصاویر موجود در کتاب با کیفیتی بهتر منتشر می‌شدند. طرح جلد کتاب با توجه به محتوای کتاب، با طرحی ساده اما از نظر معنایی متناسب با موضوع کتاب است. به عبارتی طرح جلد کتاب تصویری از نقوش اسلیمی با طرح‌های گیاهی را نشان می‌دهد که بیشتر در حوزه هنرهای تجسمی و مرتبط با هنر و معماری اسلامی مورد توجه پژوهشگران است. استفاده از خط نستعلیق در

درج عنوان کتاب و ترکیب آن با رنگ‌های سبز و پس‌زمینه سفید کتاب، از نظر بصری و در ارتباط با محتوای کتاب ویژگی مثبت طرح جلد کتاب محسوب می‌شود. کتاب شامل چهارده مقاله است که برای هر کدام از مقالات، (به استثنای یک مقاله که متن سخنرانی غلام‌حسین ابراهیمی دینانی است)، یک چکیده کلی در نظر گرفته شده است. این چکیده‌ها شکل توصیفی دارند و عمدتاً معرفی و خلاصهٔ هر مقاله هستند.

در مورد مقالاتی که در آنها تصاویری ارایه شده‌اند، چینش تصاویر و ترکیب آنها در فرایند صفحه‌آرایی بیشتر جنبه توجیهی دارد. در نتیجه به نظر می‌رسد بهتر آن بود که تصاویر در متن مقاله و متناسب با بحث‌های مقاله ذیل هر پاراگراف قرار می‌گرفت تا خواننده آنها را همزمان با مطالعه متن، مورد توجه قرار دهد.

۵. نقد محتوایی: دربارهٔ کتاب جستارهایی در چیستی هنر اسلامی

از آنجایی که شیوه چیدمان این مجموعه مقالات در کتاب مورد بحث، از نظر موضوعی فاقد تیترهای منفک کننده است اما، با عنایت به رویکردهایی که در هر مقاله شاهد آنها هستیم نشان می‌دهند که این مقالات به طور کلی در سه دسته یا حوزه جای می‌گیرند. دو عامل اصلی در تشخیص این نکته دخالت دارند. نخست چیدمان مقالات است که از مقالات مرتبط با رویکردهای تاریخی شروع می‌شود، سپس با مقالات فلسفی و عرفانی موجه هستیم و در ادامه با مقالاتی که رویکردهای مدرن و نظریه‌بنیاد دارند مواجه هستیم. دوم، عناوین مقالات که با اشاره به رویکرد مورد نظرشان، می‌توان آنها را مرتبط با نگرش‌های کلان‌تری مورد نقد و بررسی قرار داد. به همین دلیل بحث ما در باب نقد محتوایی کتاب، به دلیل محدودیت در حجم مقاله حاضر، شامل دو رویکرد کلی است که مهم‌ترین مقالات و به عبارتی اکثر مقالات کتاب جستارهایی در چیستی هنر اسلامی در این این رویکرد کلی یا گفتمان جای می‌گیرند. گفتمان‌های توصیفی - تاریخی و حکمی - عرفانی.

مقالات کتاب مورد نقد و بررسی مقاله حاضر، عبارتند از مروری بر تاریخ موسیقی ایرانی - اسلامی، نوشته عبدالله انوار، مروری بر تاریخ نگارگری ایرانی - اسلامیاثر حبیب‌الله آیت‌الهی، مروری بر تاریخ معماری ایرانی- اسلامی، نوشته کامبیز حاجی‌قاسمی، رویکرد عرفانی به هنر اسلامی نوشته شهرام پازوکی، رویکرد حکمای مشاء مسلمان به هنر اسلامی، نوشته هادی ربیعی، رویکرد حکمت اشراق به هنر اسلامی نوشته

غلامحسین ابراهیمی‌دینانی، رویکرد حکمت متالعیه به هنر اسلامی نوشته سیدمهدی امامی‌جمعه را در این کتاب می‌خوانیدرویکرد اخوان الصفا به هنر اسلامی نوشته حسن بلخاری، رویکرد سنت‌گرایان به هنر اسلامینوشته ایرج دادشی، رویکرد فقه شیعی به هنر اسلامی نوشته احمد پاکتچی، رویکرد بینامتنی و فرامتنی به هنر اسلامی اثر بهمن نامورمطلق، رویکرد نشانه‌شناسانه به هنر اسلامی نوشته علی عباسی، رویکرد جامعه‌شناسانه به هنر اسلامی نوشته اعظم راودراد و رویکردهای هرمنوتیکی به هنر اسلامی نوشته محمدسعید حنایی‌کاشانی از دیگر مقالات این کتاب است. در معرفی کلی برخی از این مقالات می‌توانیم به نمونه‌هایی از آنها اشاره نماییم تا در ادامه به بحث اصلی مقاله وارد شویم:

به عنوان نمونه حسن بلخاری در مقاله خود با عنوان «رویکرد اخوان الصفا به هنر اسلامی» با توجه به نقش مهم اخوان الصفا و رسایل او در شکل‌گیری حکمت و فلسفه در جهان اسلام، رویکرد او را به هنر اسلامی مورد بررسی قرار داده استوی با معرفی اخوان الصفا و اشاره به جهان‌بینی، آرای او را درباره دو مقوله تعریف و تصور اخوان الصفا از صناعت و نقش کلیدی آنها در تکوین و تدوین حلقه‌های اخوت و ظهور فتوت‌نامه‌ها بررسی کرده استدر مقالهرویکرد حکمت متالعیه به هنر اسلامی نوشته سیدمهدی امامی‌جمعه، نویسنده، ملاصدرا را تنها فیلسوف در عالم اسلام می‌داند که هنر را به عنوان صنعت شناخته و در عین حال با دیدی زیبایی‌شناسانه به هنر، آن را به صنایع لطیفه تعبیر کرده استنویسنده با توجه به آثار روانشناختی و جامعه‌شناختی هنر در جامعه و نیز تحولات ناشی از رواج تعلیم و تعلم صنایع لطیفه معتقد است قومی که این صنایع در بین آنها رواج داشته باشد، زمینه‌های بیشتری برای توجه به خداوند و زیبایی‌های او دارند و عشق‌های پاک انسانی در چنین جوامعی بروز بیشتری داردر این مقاله با توجه به این بعد از فلسفه ملاصدرا، مبانی فلسفی وی درباره هنر، حکمت هنر و زیبایی‌شناسی هنری مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

۱,۵ رویکرد و گفتمان توصیفی - تاریخی

واقعیت این است که در گفتمان توصیفی- تاریخی، نگاه و ایدئولوژی اصلی و به عبارتی، بنیاد اصلی چنین گفتمانی، پوزیتیویسم است. اما به دلیل مطالعات توصیفی محور و اشاره‌های متعدد به گذشته و مسیر تاریخی، می‌توان این گفتمان را توصیفی- تاریخی

نام نهاد. با این وجود لازم است به نگرش غالب این گفتمان توجه داشت. تحصل‌گرایی یا پوزیتیویسم، در مطالعات هنر اسلامی در واقع اشاره به شیوهٔ مطالعه و نگاه کلی نویسندگانی دارد که بر اساس مشاهدات عینی و مطالعات موزه‌ای اقدام به تدوین منابع پژوهشی می‌کنند، که به آن روش تاریخی‌نگری (تاریخ‌گرایی) هم گفته می‌شود. اما در حقیقت نه به‌طور کامل تحصل‌گرا هستند و نه به‌طور کامل تاریخ‌گرا یا تاریخ‌نگر. به دلیل اینکه این نویسندگان حتی در مواجهه با تاریخ‌نویسی، اساساً در قید و بند روش و پارادایم خاصی نبوده‌اند. با دقت در شیوهٔ پژوش در این گفتمان، متوجه می‌شویم که این آثار در واقع در برگیرندهٔ گفتمان نقد، نگاه زیبایی‌شناختی، نمادگرایی، بررسی توصیفی و تاریخی و حتی ژورنالیستی هستند و بنابراین دسته‌بندی آنها ذیل یک عنوان و گفتمان به‌طور مطلق، تقریباً غیر ممکن است. اما، برداشت نویسنده از ایدئولوژی حاکم در این آثار (که از بطن تفکر غرب برخاسته و محصول عصر روشنگری است)، گفتمان تحصل‌گرایی است، زیرا اولویت اصلی در شکل دادن به این شیوهٔ پژوهش، عینیت‌گرایی و سپس گردآوری داده‌ها بر اساس مشاهدات عینی و توصیف آثار است و هیچ کوشش ویژه‌ای در جهت خوانش معناشناختی و یا به‌طور کلی، خوانش هرمنوتیکی در آنها صورت نگرفته‌است و اگر بحث تاریخ و گذشته‌نگری آنها هم صرفاً محدود به جنبه‌های روایی زمان و رویدادهای گذشته باشد، گفتمان ویژه و پیچیده‌ای نیست.

اگر گونه‌شناسی حساب شده‌ای در حوزه هنر اسلامی صورت بگیرد، می‌توان تاحدودی مدعی این بود که در حوزهٔ معماری، مساجد از شاخصه‌های اسلامی و کارکردهای دینی و اسلامی برجسته‌تری برخوردار هستند و ما را به معنای هنر اسلامی، آن‌گونه که مورد نظر بنیادگرایان است نزدیک‌تر می‌کند. اما در اینجا هیچ حکم مطلقی نمی‌توان صادر کرد، زیرا زوایای پنهان تولید و ساخت بناها نیز در طول تاریخ همیشه در یک مسیر مشخص و با اهداف دینی همراه نبوده و لذا یک بنای مذهبی کارکرد اجتماعی و غیرمذهبی هم داشته است، لیکن بی ارتباط با نگرش اسلامی هم نبوده‌اند. چنانکه گروبه (۱۳۸۸) در این خصوص، پس از بحث دربارهٔ گنبد در معماری و کارکردهای مشترک آن در بناهای مختلف می‌نویسد:

> به‌نظر می‌رسد گنبد به جای نوع خاصی از معماری و یا بنای خاصی با کارکرد خاص، یک رمز و نماد عمده یعنی نشان دهندهٔ قدرت، شهر سلطنتی و نقطهٔ محوری یک تجمع و گردهمایی باشد. بنابراین می‌تواند اهداف مذهبی و غیر مذهبی را

> دنبال کند. جلوهٔ ظاهری آن نمی‌تواند ما را در فهم و درک، تفسیر و یا تشخیص یک بنا یاری کند (ص: ۱۱).

گروبه در اینجا از نوعی معماری صحبت می‌کند که آن را معماری پنهان نام می‌نهد. او معتقد است که نظاره کردن بیرون بنا با آنچه که در رخنه به درونش مواجه می‌شویم متفاوت است و لذا معماری اسلامی نوعی معماری پنهان است. او در ادامه توضیح می‌دهد:

> مسجد جامع امویان در دمشق یک نمونهٔ برجسته و قبه‌الصخره در بیت‌المقدس یک استثنای عالی است. مسجد جامع دمشق از بنای جا افتاده‌ای تبعیت کرده و در شکل‌گیری یک سنت موثر بوده است. قبه‌الصخره که به تنهایی بر صفه‌ای استوار شده و از همهٔ جوانب دیده می‌شود در فرهنگ اسلامی بنای بی همتایی است و کاملاً بر الگوهای پیش از اسلام استوار و البته آگاهانه بر پا شده است. قبه‌الصخره به مفهومی که درک آن مد نظر ماست، یک بنای ناب اسلامی نیست، گو اینکه به وسیلهٔ مسلمانان ساخته شده (یا دست‌کم بنا بر دستور آنها بر پا گشته) و کارکردی مرتبط با انقیاد دشمنان اسلام داشته است: یعنی قبه‌الصخره در حقیقت نوعی بنای پیروزی و نصرت است. حال آنکه زبان رسمی معماری این بنا، زبان مغلوبان است نه فاتحان. آنچه این بنا را یک بنای اسلامی کرده شکل آن نیست، بلکه نیتی است که (نه در زبان هنری آن) با ابزار فرعی و غیر معماری، یعنی کتیبه‌های عربی آن بیان شده است (همان: ۱۱).

اگرچه باید گفت بخش تزئینات معماری اسلامی و در مجموع آرایه‌های نوشتاری وابسته به آن به دلایلی با ماهیت نگرش اسلامی نزدیکی بسیار دارد و در نهایت حتی اگر گسترش اسلام را نوعی فرایند تحول فرهنگی و سیاسی و اجتماعی مد نظر قرار دهیم، در نهایت همین عوامل بیرونی و اجتماعی زمینه‌ساز شکل‌گیری نوعی از معماری بوده است که در بخش‌هایی آشکارا با ویژگی‌های اسلامی همراه است. اما این نکته در خصوص سایر شاخه‌های هنری به این آشکاری و وضوح صدق نمی‌کند و حتی در صورت پذیرش فرض‌های بنیادی و فکری سنت‌گرایان در خصوص ایده و روح مشترک معنوی بین تمامی آثار اسلامی، باز هم معتقدیم که در اسلامی بودن این آثار، باید دلالت‌های پنهانی مانند نقش قدرت و سیاست را نیز در مسیر تولید آثار در نظر گرفت.

الگ گرابار (۱۳۸۸) در خصوص تجلی و بیان قدرت، اشکال مختلفی را بـرای بازنمـایی قدرت مورد بحث قرار می‌دهد از جمله اینکه قدرت می‌تواند به‌صورتی نمادین بیان شـود و گاه از طریق سازوکار نحوی در نظام‌های نشانه‌ای مختلف تجلی پیدا کند:

> حتی آثار عام‌المنفعه و جمعی همچون مساجد، کـاروان‌سـراها هـم بازتـابی از شـوکت، غرور و قدرت سلاطین، خلفا و یا امرا بود و این آثار در زمان حکومت آنان برپا می‌شـد و اسامی شان هم در کتیبه‌های عمارات می‌آمد. از قیـروان سـدهٔ نهـم گرفتـه تـا قرطبـهٔ سدهٔدهم، از اصفهان سدهٔ دهم تا دهلی سدهٔ سیزدهم، در مساجد جامع اسلامی بخشـی مجزا و پنهانی بنام مقصوره تعبیه می‌شد که دارای تـزئین پـر مایـه بـود و در آن از نظـر تزئین و ترکیب‌بندی نوآوری و بداعت ویژه‌ای به‌کار می‌رفت. این بخش جایگاه خـاص سلطان بود، یعنی حضـور مرئـی قـدرت دنیـوی در بنـایی کـه بـه کـلِ امـت اسـلامی تعلق داشت. (ص: ٦٥).

گرابار که به درستی به مسئله قـدرت و تجلـی آن در معمـاری اسـلامی اشـاره مـی‌کنـد بر ایدهٔ محوری این پژوهش اشاره دارد، بدین معنا، که با ایـن ویژگـی موجـود در معمـاری اسلامی، هر اثری، محلی برای تلاقی و تجمع نظـام‌هـای معنـایی و گفتمـان‌هـای گونـاگون ازجمله قدرت است. بر این اساس، اینکه از نظر این پژوهش، هنر گذشته و هنر در تـاریخ و عموماً هنر پیشامدرن، هنر فتح و قدرت‌نمایی بوده است به دلیل استنادات نمادین، اسـتعاری، ساختاری و دلالت‌های متنی موجود در آثار هنـری اسـت و ایـن قـدرت، بخـش مهمـی از سازوکار سیاسی و اجتماعی دوران مختلف است.

این تجلی قدرت، حتی در نگارگری نیـز بـارز و برجسـته اسـت. در نگـارگری ایرانـی، تزئینات و نگاه اتمیستیک و خالی نبودن فضا و موضوعاتی که شخصیت‌ها و افـراد شـاخص اجتماعی و سیاسی را در مرکز توجه قرار می‌دهنـد، تـابع همـین تحلیلـی اسـت کـه گرابـار تحت عنوان خودنمایی و تفاخر و قدرت مطرح می‌کند. با توجه به اینکـه نگـارگری ایرانـی در خدمت ادبیات بوده است و نیز از آنجایی که اساساً نمی‌توان ابعاد سیاسی هنر اسـلامی را نادیـده گرفـت و هـر جـا کـه سـخن از سیاسـت باشـد، نقـش قـدرت هـم کلیـدی و پررنگ می‌نماید، لذا نمی‌توان گفتمان‌های سیاسی و ایدئولوژیک حاکم بر هنر اسـلامی را در قالب توصیفات ادبی- هنری صرف تقلیل داد. زیرا «بسیاری از نوشته‌هـای پـر اهمیـت ادب فارسی، اعم از نظم و نثر به خلاف آنچه به عادت گفتـه‌انـد، بـه‌طـور اساسـی، نوشـته‌هـای سیاسی‌اند و نه نوشته‌های ادبی صـرف.» (طباطبـایی، ۱۳۷۵: ٨٤). ایـن دلایـل دسـت‌کـم در

مورد مهم‌ترین دوره‌های نگارگری، نظریه‌های حِکمی و عرفانی و کل‌نگر در تحلیل این هنر را به چالش می‌کشد. کشاورز افشار(۳۷:۱۳۸۹) در مورد این مسئله چنین شرح می‌دهد:

> در فاصلهٔ بین قرون سوم تا ششم ه.ق، نیروی فرهنگی و سیاسی نظام خلافت عباسی در بغداد در نتیجهٔ ظهور خاندان‌های پادشاهی نیمه مستقل ایرانی و سپس سلطنت مقتدرانهٔ قبایل ترک زبان در ایران به تدریج رو به ضعف نهاد. در نهایت این نیرو باظهور مغولان در افق سیاسی جهان اسلام در قرن هفتم ه.ق، به کلی خاموش شد. به‌دنبال آن همراه با انتقال مرکز سیاسی از بغداد به حیطهٔ جغرافیای سیاسی ایران، مراکز هنر نگارگری نیز به شهرهای ایرانی منتقل شدند. با این انتقال، چرخش عظیم در انتخاب متون برای کتاب آرایی در نگارگری به وقوع پیوست. در این دوره، از کتاب‌آرایی متون علمی به زبان عربی در نگارگری دست کشیده شد و با اشاره و هدایت وزیرانی ایرانی تبار، همچون خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی، به تدریج متمایل به ادبیات حماسی ایران شد و همگامی با شعر و ادب فارسی را آغاز کرد (همچنین نگاه کنید به آژند،۱۳۸۷).

این نکات تاریخی و سیاسی نشان می‌دهد که توجه به اندیشه‌های سیاسی و گرایش به نظام سیاسی کهن ایرانی در مرکز توجه قرار گرفته و لذا تحلیل بازنمایی چنین گفتمان‌هایی در ادب و هنر بیشتر از ابعاد صوفیانه و عرفانی قابل بحث است. پس تقلیل ارزش‌های فرامتنی هنر دوران اسلامی به نفع تفسیرهای ذهنی و محفلی، به ویژه در ایران، راه‌های شناخت دقیق‌تر و واقعی‌تر انگیزه‌های خلق آثار را مسدود خواهد کرد. کشاورز افشار سپس ادامه می‌دهد:

> در فاصلهٔ زمانی بین قرون سوم تا ششم ه.ق، به تدریج دو جریان مهم پا به پای یکدیگر در سپهر سیاسی و فرهنگی ایران پدیدار شدند. در این دوره با حمایت خاندان‌های پادشاهی ایرانی- و در ادامهٔ آنها سلاطین ترک- زبان فارسی به عنوان زبان درباری و سیاسی احیاء شد و در کنار آداب و سنن پادشاهی ایرانی و اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری در جغرافیای سیاسی ایران مورد توجه جدی قرار گرفت. حاصل امتزاج این دو جریان خلق شدن متون تاریخی، سیاسی، ادبی و جز این‌ها به زبان فارسی و بر پایهٔ منابع ایرانشهری با محتوای تاریخ پادشاهی ایران باستان و اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری بود. شاهنامه فردوسی در حوزهٔ ادب و سیاست‌نامه خواجه نظام‌الملک در حوزهٔ سیاست، شاخص‌ترین متون تولید شده با این رویکرد در دوران مذکور به‌شمارمی‌آیند... این نوع اندیشهٔ سیاسی که جریان سیاست‌نامه‌نویسی نامیده می‌شود،

پایه‌های نظری حکومت پادشاهی را در برابر حکومت خلیفگان بر می‌ساخت (همان: ۳۸).

بدیهی است که با شکل‌گیری علوم اجتماعی در قرن بیستم زمینه‌ها و رهیافت‌های مناسبی برای تبیین و تحلیل هنجارها و رفتارها و تولیدات فرهنگی و هنری بشر ارایه شد و این دستاوردهای مدرن در علوم انسانی، همواره در فهم لایه‌های پنهانی و گاه سیاسی و اجتماعی محصور در آثار هنری یاری‌گر محققان بوده است. امروز باید از خود بپرسیم که آیا اصولاً اهمیتی دارد که ما بخواهیم بین هنر اسلامی و سایر هنرها تمایزی ایجاد کنیم و مرزهای مشخصی را قائل شویم؟ آیا اساساً ارجحیت هندسه و خوشنویسی اکنون نیز مانند گذشته است؟ پرسش‌هایی از این قبیل، بهره‌گیری از رویکردهای انتقادی برای تبیین جایگاه امروزین هنر اسلامی و نسبت آن با سایر هنرها را، ضروری می‌سازد. هر اثری که در بستر یک فرهنگ و در گذر از تاریخ پر فراز و نشیب گذشته ساخته شده است، حاوی نشانه‌های فرهنگ‌های دیگر نیز هست و کانون آمیختگی فرهنگ‌ها تلقی می‌شود و زیبایی‌شناسی آن مدیون همین تلاقی فرهنگی است. زیرا در یک سطح دیگر، ممکن است باعث جذب مخاطبانی از فرهنگ‌های گوناگون شود. بنابراین: «فرهنگ تمامی بشریت در حقیقت نظام بسته و مستقل و قایم به ذاتی را تشکیل می‌دهد، اما فرهنگ‌های قبایل یا مناطق به‌هیچ روی دستگاه‌های مستقل و وابسته نیستند، بلکه همواره در معرض تأثیرات فرهنگی قرار دارند» (وایت، ۱۳۷۹: ۳۹). و هر فرهنگ هنگامی که دچار دگرگونی و تلاقی با دیگر فرهنگ‌ها شود از وضعیت خود، وارد حوزه‌ای پویا، دگرگون شونده و چند وجهی می‌شود و در نتیجه محصول این تلاقی فرهنگی زایش متون و آثار هنری بدیع و جدیدی است که در فرایند همنشینی نشانه‌های *خودی* و *دیگری* تحقق می‌پذیرد.

هنر اسلامی، قبل از هر چیز، دستاوردی فرهنگی و اجتماعی به شمار می‌رود. *استوارت هال* یکی از چهره‌های مهم مطالعات فرهنگی، در تعریف خود از فرهنگ می‌گوید:

> فرهنگ، کارهای زیست شده‌ای است که مشخصهٔ جامعه، طبقه یا گروه خاصی در دوره‌ای خاص از تاریخ است. فرهنگ شامل ایدئولوژی‌های عملی است که جامعه، گروه یا طبقه را قادر می‌سازد تا شرایط هستی خود را تجربه، تعریف و تفسیر کنند و معنای آن را درک نمایند (هال، ۱۹۸۲: ۷ و بیلینگتون و همکاران، ۱۳۸۰: ٦٧. نقل شده در بهار، ۱۳۸٦: ۲۸).

پس ما در تحلیل‌های آثار هنری دوران اسلامی، در هر حال پیش از هر چیزی، درحال مطالعهٔ بخشی از نظام پیچیده و کلی فرهنگ هستیم. زیرا بنا به تعریفی دیگر، تامپسون (۱۳۷۸) به نقل از تایلور می‌نویسد:

> فرهنگ را مجموعه‌ای به هم پیوسته از اعتقادات، آداب و رسوم، اشکال معرفت هنر و مانند آن باید دانست که افراد آنها را به مثابه اعضای جامعه‌ای خاص کسب می‌کنند و این مجموعه می‌تواند به روش علمی و به‌صورت کلیت پیچیده مورد مطالعه قرار گیرد (ص:۱۵۹).

از این‌رو همین که هنر بخشی از تفکر و نگرش یک فرهنگ را در قالب آثار هنری بیان می‌کند، پس صرفاً نگاه متن محور و سپس عرفانی نمی‌تواند ما را در تبیین چگونگی تجلی و تحقق ویژگی‌های فرهنگ اسلامی در متون هنری یاری رساند. به‌طور مثال در مورد معماری که اساساً پیچیده‌تر از سایر نظام‌های نشانه‌ای دروان اسلامی است، پوپ (۱۳٦٦) می‌نویسد:

> معماری ایران شش‌هزار سال تاریخ پیوسته دارد و مفاهیم و اهداف دینی، مقیاس مناسب، تنوع در عین وحدت، شکل‌های ساده و موقر با آرایش‌های غنی، و ویژگی‌های نمادین از جمله ویژگی‌های اصلی معماری ایران است. این معماری تحت تأثیر اقلیم، مصالح در دسترس، هدف‌های دینی، فرهنگ‌های همسایه، و حامیان بانیان بناها رشد و گسترش یافته است (ص: ۱۱).

بر این اساس، شیوهٔ زیست و هنجارهای اجتماعی مسلمانان، اقلیم، تأثیرپذیری فرهنگی از سایر جوامع و...، در تولید آثار و سازوکار مولفه‌های کالبدی و زیبایی‌شناختی بناها تأثیرگذار بوده است. در واقع ابعاد فرهنگی و اجتماعی هنر در فرهنگ‌های اسلامی، مهم‌تر از ویژگی‌های رمانتیک و عرفانی و ذهنی آن است. البته نه به این معنا که وجه دینی و یا کارکرد دینی آن را کنار بگذاریم، بلکه همین کارکرد دینی هم بخشی از کل نظام فرهنگی و اجتماعی هنر اسلامی است.

همچنین به‌نظر می‌رسد در استفاده از واژهٔ «هنر»، در چنین موضوعات و مباحثی، می‌بایست با احتیاط آن را به‌کار برد، زیرا در فرایند تاریخی شکل‌گیری اسلام و هنر اسلامی، بیش از هر چیزی ما با فرهنگ و پدیده‌هایی که محصول فرهنگ هستند و عمدتاً هم کارکردهای مصرفی، سیاسی و اجتماعی داشته‌اند مواجه‌ایم تا هنر در لفظ و معنای

خاص کلمه. بدیهی است که هنر را در شکل و معنای امروزین آن اگر ملاک قرار دهیم، با چالش‌های نظری و فلسفی بسیاری مواجه خواهیم شد، چرا که هر جا صحبت از هنر یا همان *آرت* در لفظ مدرن به میان بیاید لاجرم موضوع زیباشناسی هم مطرح است و این درحالی است که اساساً چیزی بنام زیبایی‌شناسی اسلامی و عرفانی به‌صورتی که از قرن هجدهم مطرح شد، وجود ندارد. چنانکه در این مورد پازوکی (۱۳۸۸) می‌گوید:

> بحث زیبایی‌شناسی به معنایی که ما امروزه درک می‌کنیم کاملاً جدید بوده و مبانی خاص خودش را دارد. چون این مبانی و نتایج حاصل از آن هیچ مصداقی در تفکر اسلامی و اصولاً تفکر شرقی نداشته، بنابراین چیزی بنام زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر در عالم اسلام وجود ندارد و جست‌وجو در این مورد بی حاصل است (ص: ۱۹).

دیدگاه پازوکی دقیقاً اشاره به این موضوع دارد که معنای زیبایی‌شناسی نوعی مطالعه و بررسی ساختاری و شکلی و ظاهری اثر است و لذا دیدگاه اسلامی و عرفانی با حسیات مغایرت دارد و از این‌رو بحث زیبایی‌شناسی را باید در قلمرو فکری عرفا و با مفاهیم خاص خودش پی گرفت و نه در معنای علمی و مدرن این اصطلاح. اگرچه جایگزین کردن مفاهیم عرفانی و مستخرج از ادبیات کلاسیک و متون کهن مانند *حُسن* و *جمال* و *عشق* به‌جای مفاهیم مدرن در حوزهٔ زیبایی‌شناسی، حقیقتاً یک توجیه صرفاً نظری است. چنانکه آیت‌اللهی (۱۳۸۸) می‌گوید:

> در تمام آنچه که به نام فرهنگ اسلامی و قوانین و دستورات آن بر جا مانده است و اقوام و ملت‌های مختلف را به هم پیوند برادرانه داده است، هرگز و هیچ‌گاه به واژه‌ای که مفهوم هنر را آشکار سازد برخورد نشده است. همین امر سبب شده که متخصصان قلمرو هنر، تاریخ هنر نویسان، منتقدان، زیبایی‌شناسان، فیلسوفان، عالمان علوم دینی و علوم انسانی، در تبیین اصطلاح «هنر اسلامی» در مانده‌اند (ص: ٤٦).

ضمن اینکه آیت‌اللهی در ابتدای مباحث خود دربارهٔ چیستی هنر اسلامی به نقل از سزار براندی (Cesar Brandi) می‌نویسد: «...هر تولید فعالیت‌های انسانی را نمی‌توان هنر نامید، مگر تولیدهای فعالیت‌های انسانی که هدفشان ایجاد لذت زیبایی‌شناسانه در مخاطبِ اثر هنری بوده و از خلاقیت برخوردار باشد» (همان:٤٥). اینجاست که در حقیقت وقتی مجاری فرهنگی و اجتماعی برای گسترش اسلام در اولویت قرار داشته‌اند، انگیزه و هدفی برای خلق هنر در کار نبوده و لذا بسیاری از تولیدات فرهنگی در اسلام، در جهت

بیان قدرت و اقتدار سیاسی بوده‌اند. البته این مسائل نظری در خصوص هنرهای باستانی و کهن شرق (قبل از اسلام) هم مصداق دارد.

نمونه‌ها و مصادیقی که در مقالات کتاب جستارهایی در چیستی هنر اسلامی با روش تاریخ‌محوریمطرح شده‌اند، مبتنی بر همین گفتمان هستند، یعنی مطالعاتی که عموماً به توصیف آثار هنری در بستر زمان گذشته پرداخته‌اند و تاریخ را در قالب گذر زمان موردتوجه قرارداده‌اند.

۲,۵ گفتمان حِکمی - عرفانی

گفتمان حِکمی- عرفانی اشاره به تلاش نویسندگان این حوزه، به منظور رجعت به اصل، منشأ و سنت دارد، سنت در معنای دینی، که در دیدگاه این نویسندگان، همهٔ متون و آثار هنری از یک اصل و منشأ برخاسته‌اند و به آن تعلق دارند. البته در این گفتمان، گرایش‌های ذات‌گرایانه و بنیادگرایانه نیز مشاهده می‌شود. لیکن عمدتاً به سنت‌گرایی معروف است که البته این اصطلاح برای کسانی که با این رویکرد آشنا نیستند ممکن است معنای دیگری داشته باشد. سنت در این چارچوب فکری، به معنای متعارف زمانی، مکانی و کنش‌های تکراری نیست. بلکه منظور مبدأ ذات و سنت الهی است. سنت الهی و حِکمی که در واقع همان ارجاع به اصل و منشأ عالم است. اما به دلیل اینکه ایدئولوژی حاکم بر این گفتمان هم گاهی در برگیرندهٔ منش و مسلک بنیادگرایان است، آن را به عنوان گفتمان بنیادگرایی نیز می‌توان معرفی کرد. در نتیجه، در مجموع گرایش‌های بنیادگرایی، ذات‌گرایی و عرفانی را می‌توان در فضای گفتمانی سنت‌گرایی ملاحظه کرد.

گفتمان سنت‌گرایی، که با پیشگامی رنه‌گنون، کومارآسوامی، شوئون (شووان)، (Frithjof Schuon) بورکهارت و دیگران شکل گرفت، در واقع نوعی پادگفتمان در مقابل گفتمان مدرنیته است. در اندیشهٔ برخی از سنت‌گرایان ایرانی، مانند سیدحسین نصر، سنت و مدرنیته قابل جمع نیستند، لذا از منظر سنت‌گرایان، برای رسیدن به سر منزل مقصود و نجات انسان از گفتمان مدرنیته، باید به سنت رجوع کرد. در این دیدگاه، به نظر می‌رسد بیان دستاوردهای مهم و ایجابی تفکر و اندیشهٔ مدرن اصولاً به حاشیه رانده می‌شود. درواقع از این نظر که اینان اصرار زیادی در جهت بازگشت به اصول دارند، می‌توان آنها را بنیادگرا دانست. گرایشاتی مانند حمکت متعالیه و حکمت خالده از جمله رویکردهای برخی از مقالات کتاب جستارهایی در چیستی هنر اسلامی هستند از اصول و متعلقات این گفتمان

به‌شمار می‌روند. در این نگرش، تلاش می‌شود تا با بهره‌گیری از گفتمان عرفانی و گرایش به تصوف، تکثر و تفاوت‌های موجود در آثار هنری را به یک سرمنشأ واحد متصل نمایند. در نتیجه، در چارچوب فکری این گفتمان، تفاوت‌های فرهنگی، اجتماعی و زیبایی‌شناختی حذف می‌شوند. چرا که معتقدند هر گونه تغییر و تحولی، ولو در سطح اجتماعی، می‌بایست بر مبنای توجه به سنت و همان اصول خدشه ناپذیری که رو به سوی حقیقت مطلق دارند، صورت بگیرد. این دیدگاه در چنین رویهٔ بنیادگرایانه‌ای، سوژه را تک ساحتی و در ارجاعش به سرمنشأ ذات مورد توجه قرار می‌دهد و در واقع جامعه را از سوژه منفک می‌کند و با چنین توجیهی راه انسان را مجزا از هر گونه تغییرات اجتماعی درنظر می‌گیرد. به همین دلیل انتقادات این گرایش به جامعهٔ مدرن، صورتی غیرقابل باور و غیرمنطقی به خود گرفته است.

بنا به نقدی که در گفتمان سنت‌گرایی نسبت به علوم جدید و علوم تجربی وجود دارد، می‌توان گفت در نظر سنت‌گرایان، تنها علوم قدسی و سنتی می‌توانند حقیقت را تبیین و راه‌های سعادت انسان و زندگی او را تأمین کنند. سنت‌گرایان با پیش کشیدن مفاهیمی مانند جهان قدسی و معنای قدسی، عدم تمایل خود به دستاوردهای تکنولوژیک، علوم جدید و طبیعی را آشکارا بیان می‌کنند و در همین مسیر، زمینهٔ گرایشات صوفی‌گرایانه و عرفانی را فراهم می‌کنند. (نگاه کنید به نصر (۱۳۷۸) نیاز به علم مقدّس). در واقع اعتقادات آنها نسبت‌به قراردادن علوم جدید در فضای فکری علوم سنتی که مبنای آن امور قدسی است، در سطح تئوری باقی می‌ماند، چرا که چنین امری در عمل و با عنایت به نیازهای متعدد علمی و طبیعی که انسان دارد تقریباً غیر ممکن است. در این مورد می‌توان به پژوهشی که مهدی گلشنی (۱۳۹۲) تحت عنوان *از علم سکولار تا علم دینی*، انجام داده است نیز نگاه کرد. گلشنی با همین نگرش بنیادگرایانه و البته سیاسی، در صدد است تا با تحدید عقلانیت مدرن و خرد، مسئله‌ای را به اثبات برساند که بیشتر جنبهٔ انتزاعی دارد.

در واقع سنت‌گرایان در قالب نظری، مسائلی را مطرح می‌کنند که بیشتر ذهنی است و لذا رهیافت‌های باورپذیری هم برای تحقق ادعاهایشان ارایه نمی‌دهند. هر چند انتقادات آنها در مواجهه با پیامدهای سلبی مدرنیته برای بشر و نیز هشدارهای آنها در خصوص بحران‌های اعتقادی، قابل تأمل است و این نکته برای پیروان آنها، از جمله وجوه ایجابی این گفتمان به‌شمار می‌رود، اما تعمیم دادن کلیتِ این فضای گفتمانی سنت‌بنیاد و ذهنی به عالم هنر، محل مناقشه و چالش است. زیرا در نظر اینان، هنر در مجموع، همان فضای سمبولیک

و متجلی کنندهٔ مطلق و یا ایدهٔ خیر (خیر برین در معنای افلاطونی) است و این استنباط در مواجهه با هنر اساساً با تناقضات و مشکلاتی همراه است که گاهی در چارچوب فکری سنت‌گرایان لاینحل باقی می‌ماند. در واقع در سطح نظری، سنت‌گرایان از نگرش افلاطونی و فلوطینی تأثیر می‌گیرند. نگرش و ایدئولوژی حاکم بر این گفتمان، وقتی قابل تعمیم و تحمیل به کلیهٔ ساختارهای گفتمانی زندگی انسان است، طبعاً برای هنر هم مجالی برای گریز از فضای تعمیم پذیر گفتمان مورد نظرشان باقی نمی‌گذارند.

مسئله‌ای که رویکرد انتقادی را برای مطالعهٔ گفتمان‌های مسلط در هنر اسلامی به ضروت تبدیل می‌کند، این است که نویسندگان و محققان سنت‌گرا، با آنکه گاهی در برابر دستاوردهای فلسفی دوران روشنگری واکنش نشان می‌دهند، اما در همان حال از اسلوب‌های مدرن برای تبیین مسائل خود بهره می‌گیرند که یک پارادوکس نظری و فکری در این بین است. بر اساس این پارادوکس، همچنان مدعی هستند باید به سنت رجوع کرد و برای فرایند ارجاعات باطنی خود، بعضاً متوسل به رویکرد پدیدارشناسی هرمنوتیک می‌شوند. این در حالیست که پدیدارشناسی از جمله روش‌های فلسفی همان غربی است که با پروژهٔ روشنگری دکارتی و شیوه و منش کانتی به اینجا رسید. دیدگاه سنت‌گرایی بر آن است که هرگونه مطالعهٔ روش‌مند از منظر علوم اجتماعی و انتقادی را نفی کند و خود را در سایهٔ سفسطه و عرفان، تنها مرجع و دیدگاه مشروع در مواجهه با هنر اسلامی در نظر بگیرد و نیز از پدیدارشناسی خوانشی عرفانی ارایه دهد که این مسئله بر ابهامات نظری و پژوهشی آنها افزوده است. به نظر می‌رسد سر منشأ چنین دیدگاهی، ارایهٔ خوانشی عارفانه و شبه عرفانی از هیدگر و پدیدارشناسی و تطبیق تحمیلی افکار صوفیانه با مصادیق هنری است. هدف فلسفهٔ هیدگر در حوزهٔ پدیدارشناسی، برطرف کردن ثنویت وکوگیتوی (Cogito) دکارتیاست. در واقع تلاش هیدگر، کانت و هگل و برخی دیگر از فلاسفه، پیدا کردن یگانگی و وحدانیت در فراسوی این دوگانگی‌ها و برداشتن شکاف بین من، جسم من و هستی بوده است. چنانکه وقتی به دیدگاه کانت رجوع می‌کنیم، مفهوم تأمل زیباشناختی را در ارتباط و تعامل بین سوژه و ابژه دریافت می‌کنیم. پس تفاوت بین نگاه درون‌گرایانه و سنت‌گرایانه و ارجاع و رجعت به حقیقت مطلق در نظرگاه سنت‌گراها، اساساً از حیث بنیان و مبادی فکری با پدیدارشناسی متفاوت است. در نتیجه، نگاه عرفانی سنت‌گراها که به منش‌ها و نگرش‌های دینی هم آغشته است، سنخیتی با پدیدارشناسی

هیدگری، که اصلاً ارتباطی با مفهوم معرفت و طریقت مورد نظر سنت‌گرایان ندارد، قابل‌جمع نیست.

نصر و برخی دیگر از سنت‌گرایان، حتی یک مورد از مجموعهٔ آثار هنری را به عنوان مصداق ادعاهای نظری‌اش مورد تحلیل قرار نمی‌دهند. و بدیهی است که کلی‌گویی و نگرش کلی، از شاخصه‌های اصلی و توجیه کننده در گفتمان سنت‌گرایی به شمار می‌رود. دیدگاه نصر بر این نکته اشاره دارد که هنرهای سنتی از ویژگی‌های مادی برخوردار هستند و بنابراین ارتباطی از نظر معنایی با مراتب معنویت حاکم در هنرهای قدسی ندارند. گرچه ممکن است ریشه‌های عرفانی داشته باشند، ولی جایگاه آنها در قیاس با هنر قدسی، زمینی است و هنر قدسی در مرتبه‌ای بالاتر جای دارد. این نظر و استدلال، در حقیقت نوعی توجیه است و با توجه به اینکه به ریشه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی ساخته شدن مساجد و سایر نمونه‌های هنر قدسی توجهی ندارد، لذا به آن وجهی قدسی می‌بخشد و برای ارجحیت هنر قدسی مقوله‌بندی پیش‌گفته را انجام می‌دهد. نصر با بیان این کلیات، تمام دستاوردهای هنری دوران گذشته را ذیل یک نگاه سراسر بین قرار می‌دهد و تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید هنرهای سنتی اسلامی، تمامی ابعاد معنوی و دینی را به شیوه‌ای غیرمستقیم بازنمایی می‌کنند و این در حالی است که اشاره‌ای به بازهٔ زمانی مشخص و مصادیق آنها نمی‌کند. بدیهی است که بخشی از آثار بصری سنتی (مانند نگارگری) بازنمود موضوعات و مضامینی هستند که با بنیان چنین تفکری مغایرت دارند. مانند نمونه‌هایی از بازنمایی داستان‌های هفت اورنگ جامی و محفل عشاق، که فرایندهای محسوس و روابط جسمانی و فیزیکی بین انسان‌ها را به وضوح به تصویر کشیده‌اند. نصر در نقد دیدگاه‌های واقع‌نگر و تاریخی به هنر اسلامی و جست‌وجوی منشأ هنر اسلامی در بستر بافت اجتماعی و فرهنگی می‌نویسد:

> این دیدگاه حتی اگر مقبول گروهی از مسلمانان هم باشد، باز دیدگاهی کاملاً متجدد و غیر اسلامی است، چون منشأ امر باطنی را در ظاهر می‌جوید و هنر قدسی و نیروی درونی ساز آن را به شرایط بیرونی و اجتماعی محض، یا همچون مورخان مارکسیست، به عوامل اقتصادی صرف تقلیل می‌دهد. این دیدگاه را می‌توان از منظر مابعدالطبیعه و الاهیات اسلامی، که خداوند را منشأ تمام صورت‌ها می‌داند، به سادگی رد کرد، چرا که او بر همه چیز عالم است و بنابراین، ذوات و صورِ همهٔ اشیاء حقیقت خود را مدیون عقل الهی‌اند. (همان: ١٤).

اینکه سنت‌گرایان دقیقاً دربارهٔ کدام یک از هنرهای دوران اسلامی بحث می‌کنند، واقعاً نکته‌ای است که مشکلات بسیاری را موجب شده است. زیرا این ادعا که هنرهای دوران اسلامی ریشه در طریقت دارند، صرفاً یک برداشت شخصی و عرفانی است که هنر را در سطح یک ابژه و نشانهٔ تهی از معنا تقلیل می‌دهد. چون معتقد است تمامی ظواهر و محسوسات، تجلی همان منشأ حقیقی است و گویی سنت‌گرایان در مورد نوعی هنر صحبت می‌کنند که هنوز زاده نشده و یا هنوز کشف نشده است. هنرهای دوران اسلامی، دستاودرهای فرهنگی و اجتماعی اقوام و مللی بوده‌اند که پیش از ظهور اسلام هم وجود داشته‌اند و بخشی از کاوش‌های شرق‌شناسی در حقیقت معرفی و شناسایی همین هنری است که سنت‌گراها مدعی تبیین ماهیت آن هستند. در نتیجه، این گزاره‌های کلی نشان می‌دهد که سنت‌گرایان علاقه زیادی به تعمیم و تحت سیطره درآوردن همهٔ انوع متون فرهنگی بشری دارند و تمامی شئون زندگی را به یک ایدهٔ مشترک متصل می‌کنند و هنر را هم ناشی از آن می‌دانند. در حالی که بحث هنر لااقل با توجه به اینکه آئین‌نامه و یا احکامی برای آن در اسلام تدوین نشده، به عرف کلی جامعه تعلق دارد و لذا تعمیم آن به قلمرویی که سنت‌گرایان مطرح می‌کنند، با سازوکار درونی و بیرونی هنر در تضاد است، زیرا مفهوم هنر یک دستاورد گفتمانی است. سنت‌گرایان حتی تمامی ادیان را در عین کثرت، تجلی عینی یک سنت واحد می‌دانند، و به‌طور عامدانه این نکته را به حاشیه می‌رانند که در ادیان مختلف، کنش‌های اجتماعی و انسانی و آئینی، با دیگری متفاوت است.

اگرچه برخی از محققان، نگرش نصر و رویکردهای مشابه را در حیطهٔ رویکردهای تفسیری ملاحظه کرده‌اند، لیکن اذعان دارند که انتقاداتی به دیدگاه‌های نصر و امثال ایشان وارد است. به طور مثال در یکی از مقالات کتاب مورد نقد ما، حنایی‌کاشانی (۱۳۹۳) می‌نویسد: «پرهیز از مطالعهٔ تاریخی، استفاده از بیان‌های خطابی، نفی علوم سکولار، قایم‌به‌ذات دانستن موضوعات تحقیق، گزینش‌ها و تعریف‌های تقلیل‌گرایانه و قداست بخشیدن به گذشته از ایرادهایی است که می‌توان به آنان گرفت» (ص: ۳۷٤). برخی از پژوهشگران هم در حین تشریح رویکرد سنت‌گرایان، نگاهشان نه تنها ارزش‌گذارانه، بلکه اساساً نشان دهندهٔ این است که با مفهوم و ذات موضوعی به اسم «هنر» مخالفت ضمنی دارند و گرایش‌های بنیادگرایانه‌شان، پر رنگ‌تر از تعلق آنها به گفتمان سنت‌گرایی است. در این مورد می‌توان به نظرات داداشی (۱۳۹۳) اشاره کرد که مقاله ایشان هم در همین کتاب مورد بررسی ما منتشر شده است، او می‌نویسد:

> هنر به معنای مبتذل کلمه، آن‌گونه که در تداول دنیای مدرن است، هیچ مکانتی در سنت‌های الهی ندارد. در حقیقت هنر بیشتر یک اشتراک لفظی بین دنیای مدرن و جهان سنتی است تا اشتراکی معنوی. فرزانگان جاویدان خرد از منظر و مرئایی خاص به دین و هنر به طور اعم می‌نگرند و هنر اسلامی به عنوان جلوه‌ای از هنر دینی- البته دین به‌معنای قرآنی آن، نه ترجمهٔ اصطلاح مبهم religion در بستر فرهنگی مدرن- با دقایق و ظرائف مربوط به این دین مورد تدقیق و بررسی ایشان قرار گرفته است (صص: ۱۷٤-۱۷۵).

با چنین نگرشی، آیا داداشی به دنبال بحث در باب معنا و ماهیت و سرچشمهٔ هنر اسلامی است؟ یا مصادره کردن مفاهیم برای دفاع از استنباط‌ها و برداشت‌هایی که به واقع نسبت چندانی با هنر اسلامی ندارند؟ پیروان سنت‌گرایی، بدون استدلال‌های روشن و علمی، هنر مدرن را مبتذل می‌خوانند و تبیین نمی‌کنند که منظور از فرزانگان جاویدان خرد، دقیقاً چه کسانی هستند؟ و نیز گاهی، دین را فقط در دایرهٔ سلایق خودشان تبیین می‌کنند. در واقع پیروان گفتمان سنت‌گرا (که ظاهراً بنیادگرا هستند) عموماً به نحو دیگری همان بحث‌ها و گزاره‌ها و احکامی را تکرار می‌کنند که سرآمدشان نصر است.

پیروان این نگرش‌ها با پیروی از افکار نصر و پر رنگ کردن همان دیدگاه‌ها با نگاهی رادیکال تا بدانجا پیش می‌روند که می‌نویسند:

> ...وظیفهٔ هنر سخن گفتن با افکاری است که تمایلی معنوی دارند و به دلیل نحوهٔ بیان عینی و انضمامی و مستقیم خود، یاور فهم فقهی و اخلاقی در خطاب عام جامعه است و علاوه بر وظیفهٔ عام خود، هنر وظیفه‌ای صرفاً معنوی و باطنی نیز دارد...، مبدأ الهی مطلق است. (داداشی، ۱۳۹۳: ۱۸۷).

این اظهارات تجویزی و به‌کار بردن هوشمندانه اصطلاحات مبهم و کلی، حاکی از تأکید بر حضور تنها یک گفتمان مسلط در مطالعات هنر است. این گزاره‌ها، شبیه آئین نامه‌ای اخلاقی برای هنر است و به نظر می‌رسد اگر کسی به چنین وظایف مشخصی وفادار نباشد از دایرهٔ بحث و فهم هنر خارج است. این دیدگاه‌ها بیشتر به حوزه‌های فقهی و احکام تکلیفی آن مربوط است تا نظریه‌های مرتبط با هنر. (رجوع کنید به پاکتچی، ۱۳۹۳: ۲۲۹-۲۱۱). می‌توان گفت که یکی از معضلات جدی گفتمان سنت‌گرایی، فقدان روش مطالعاتی، عدم واقع‌بینی، ضدیت با تاریخ و عدم توجه به مسئلهٔ بافت اجتماعی و فرهنگی است.

٦. نتیجه‌گیری

در این مقاله کوشش کردیم تا بر اساس رویکردی تحلیلی-انتقادی، مسئلهٔ روش‌ها رایج و مسلط در مطالعات هنر اسلامی را با محوریت کتاب جستارهایی در چیستی هنر اسلامی، مورد مطالعهٔ انتقادی قرار دهیم و از این رهگذر، رهیافت‌ها و چشم‌اندازهایی را برای مطالعات انتقادی هنر اسلامی در پیش روی خواننده قرار دهیم. البته اذعان داریم که راه‌های نرفته در مطالعات هنر اسلامی بسیار است و نیز می‌پذیرم که هنوز گره‌های حل نشده‌ای در خصوص مفهوم هنر اسلامی و نیز موضوعات موردی فراوانی برای بررسی و مطالعه وجود دارند. اما واقعیت این است که از جمله دلایلی که ما را به سمت چنین نقد انتقادی‌ای سوق داد، این بود که دستاوردهای نظری و پژوهشی برخی از محققان داخلی ما نشان داده است که مسیر در پیش‌رو و شیوهٔ مطالعات نظری هنر اسلامی، پیرو همان شیوهٔ تجربه‌گرا و توصیفی رایج در نوشته‌های مورخین غربی است و اگر این مسیر صرفاً با توصیفات موردی و مطالعات کتابخانه‌ای جهت تلمبار کردن نوشته‌هایی در باب هنر اسلامی تداوم داشته باشد، با منطق و اهداف تحقیقات علمی مغایر است و نتایج امیدوارکننده و حتی کاربردی نخواهد داشت. در واقع آنچه تا کنون در قالب منابع متعدد نوشته شده، نه تاریخ تحلیلی و نظری، که نوشتارهایی کلی در باب هنر اسلامی است که قلمرو جغرافیایی وسیعی را در برگرفته و از قضا نکته‌ای که محققان هرگز به آن توجه نکرده‌اند سازوکار فرهنگ، جامعه، گفتمان‌های سیاسی و فرایند تغییر و تحول این هنر در ارتباط با بافت و اندیشه‌های متعدد در فرهنگ‌ها و اقوام جهان اسلام بوده است. به‌همین دلیل اگر چنین منطق و دقتی در کانون تحقیقات صورت گرفته قرار می‌گرفت از همان ابتدا، با عنوان کلی و غیر قابل تعریفی بنام هنر اسلامی مواجه نبودیم.

همچنین اذعان داریم که رویکرد مورد استفاده در این مقاله، ممکن است با ذائقه و تفکر خیلی از محققان ایرانی فعال در حوزهٔ مطالعات هنر اسلامی هم‌سو نباشد، برای نویسنده هم کمال مطلوب نبوده است. اما از یک طرف برای رهایی از کلی‌گویی و افتادن در دام تحقیقات توصیفی و سفسطه‌های گفتمان سنت‌گرایی و بدون چارچوب می‌بایست متناسب با موضوع تحقیق و برای روشن کردن مسئله، مبانی فکری و نظری مشخصی را تعیین کرد و بهتر آن دیدیم که موضوع بحث برخی از مقالات را با روشی انتقادی مورد بحث قرار دهیم.

طبق آنچه که از تحلیل نمونه‌های موردی ارایه دادیم، ملاحظه شد که شیوهٔ کلی گفتمان سنت‌گرایی و پوزیتیوسیم یا تجربه‌گرایی توصیفی، عمده‌ترین راهکار تحقیقاتی محققان هنر اسلامی بوده و مهم‌ترین دلیل این ادعا منابعی بوده است که به سفارش موزه‌ها و با طبقه‌بندی آثار مختلف برای معرفی آثار هنر اسلامی نوشته شده‌اند و این منابع عموماً کلی و توصیفی هستند. یعنی سازوکار شیوهٔ مواجههٔ نویسندگان با آثار هنری به منظور توصیف آنچه مشاهده کرده‌اند و به عبارتی توصیف فرم و ظواهر اشیای هنری رقم خورده است.

همان‌گونه که شرح دادیم، فقدان مطالعهٔ گفتمانی و عدم توجه به مناسبات بینافرهنگی در هنر اسلامی موجب شده است تا متن محوری و خوانش‌های لزوماً فرم‌گرایانه و سنت‌گرا در مرکز توجه قرار بگیرند. همچنین به دلیل عدم بهره‌گیری محققان سنت‌گرا از روش‌های مشخص و یا مطالعات میان‌رشته‌ای،(که البته برخی از مقالات کتاب جستارهایی در چیستی هنر اسلامی به خوبی واجد رویکرد میان‌رشته‌ای هستند)، مطالعات آن‌ها به سمت کلی‌گویی و اظهار نظرهای شخصی سوق داده شده است. در نتیجه پیشنهادات نویسندگان این مقاله به محققان بعدی در خصوص مطالعات هنر اسلامی، این است که باید توجه کرد، مطالعات موزه‌ای و توصیفی، تنها بخشی از روش‌های کلی در خصوص شناساندن دستاوردهای هنری دوران اسلامی است. شیوه‌ها و روش‌های تحقیق و پژوهش در این زمینه با چنین رویه‌های کلی‌ای کارآمد نخواهد بود. ضمن اینکه می‌بایست بدون هیچ‌گونه تعصب و در کمال بی طرفی، در کسوت محققی آگاه، با دستاوردهای فرهنگی و اجتماعی متنوع دوران اسلامی، احساساتی برخورد نکرد. صدور فتواها و برچسب‌های غیرمنطقی و غیرعلمی در خصوص ماهیت و ساختار هنرهایی که اساساً ابعاد آنها به عوامل متعددی از جمله سرمایه‌ای دوران گذشته و حمایت‌های سیاسی و نیز تعاملات بینافرهنگی مرتبط و متصل است، در حوزهٔ تحقیقات علمی نمی‌گنجد و بدیهی است درحال حاضر مسئله‌ای که به شدت دایرهٔ مطالعات هنر اسلامی را محدود کرده، نگرش‌های افراطی و انتزاعی در این زمینه است. امروز بیش از پیش نیازمند روش‌های علمی و مطالعات میان‌رشته‌ای در مطالعات هنر اسلامی هستیم.

کتاب‌نامه

آژند، یعقوب (۱۳۸۷ بهار). [شاهنامه‌نگاری در مکتب شیراز (۸۵۵– ۷۰۰ هجری)] مقاله در : فرهنگ و مردم. سال هفتم. شماره ۲٤ و ۲۵. صص ۹۷– ۸٤

آیت‌اللهی، حبیب الله (۱۳۸۸). *نوشتارهای هنری دینی*. جلد اول. نشر اشتاد: تهران

برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۸۸). *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ فرزان سجودی. نشر آهنگ دیگر: تهران

بلر، شیلا و بلوم، جاناتان (۱۳۸۷پاییز و زمستان). [سراب هنر اسلامی: تأملاتی در مطالعهٔ حوزه‌ای سیال]. ترجمهٔ فرزانه طاهری. مقاله در: مجله باستان‌شناسی و تاریخ. سال بیست و سوم، شماره اول. شماره پیاپی ٤٥. صص ٤٨– ٩٢

ربیعی، هادی (۱۳۹۳). *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی*. انتشارات فرهنگستان هنر: تهران

بهار، مهری (۱۳۸٦). *مطالعات فرهنگی: اصول و مبانی*. نشر سمت: تهران

پازوکی، شهرام (۱۳۸۸). *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*. انتشارات فرهنگستان هنر: تهران.

پاکتچی، احمد(۱۳۹۳). [رویکرد فقه شیعی به هنر اسلامی] مقاله در: کتاب *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی*. به کوشش: هادی ربیعی. انتشارات فرهنگستان هنر: تهران. صص ۲۳۱– ۲۱۱

پوپ، آرتور اپهام (۱۳٦٦). *معماری ایران: پیروزی شکل و رنگ*. ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار. انتشارات انزلی: ارومیه

تامپسون، جان. ب (۱۳۷۸). *ایدئولوژی و فرهنگ مدرن*، ترجمهٔ مسعود اوحدی، چاپ اول نشر مؤسسه فرهنگی آینده پویان: تهران

حنایی‌کاشانی، محمدسعید (۱۳۹۳). [رویکردهای هرمنوتیکی به هنر اسلامی] مقاله در: کتاب *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی*. به کوشش هادی ربیعی. انتشارات فرهنگستان هنر: تهران. صص ۳۳۷– ۳۳٦۰

داداشی، ایرج (۱۳۹۳). [رویکرد سنت‌گرایان به هنر اسلامی] مقاله در: کتاب *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی*. به کوشش: هادی ربیعی. انتشارات فرهنگستان هنر: تهران. صص ۱٦۹– ۲۱۱

سعید، ادوارد (۱۳۸۳). *شرق‌شناسی*. ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی. دفتر نشر فرهنگ اسلامی: تهران

طباطبایی، سیدجواد (۱۳۷۵). *خواجه نظام الملک*، انتشارات طرح نو: تهران

کشاورز افشار، مهدی (۱۳۸۹ پاییز و زمستان). [اندیشه سیاسی ایرانشهری در نگارگری ایرانی، مطالعه موردی: نگاره بهرام گور و شبانی که سگش را به دار آویخته است، از خمسه نظامی] مقاله در: دوفصلنامه نامه هنرهای تجسمی و کاربردی. سال سوم. شماره شش. صص ۳۵– ۵۷

گرابار، الگ (۱۳۷۹). *شکل‌گیری هنر اسلامی*. ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند. انتشارت پژوهشگاه مطالعات فرهنگی و علوم انسانی: تهران

گرابار، الگ (۱۳۸۸). [معماری و قدرت: کاخ‌ها، ارگ‌ها و قلعه‌ها] مقاله در: *معماری جهان اسلام (تاریخ و مفهوم اجتماعی آن)*. با ویرایش جرج میشل. ترجمهٔ یعقوب آژند. انتشارات مولی: تهران

گروبه، ارنست (۱۳۸۸). [معماری اسلامی چیست؟] مقاله در: *معماری جهان اسلام(تاریخ و مفهوم اجتماعی آن)*. با ویرایش جرج میشل. ترجمهٔ یعقوب آژند. انتشارات مولی: تهران

گلشنی، مهدی (۱۳۹۲). *از علم سکولار تا علم دینی*. چاپ ششم، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی: تهران

نصر، سید حسین (۱۳۷۸). *نیاز به علم مقدس*، ترجمهٔ حسن میانداری، موسسه فرهنگی طه: قم

وایت، ارلسلی (۱۳۷۹). *تکامل فرهنگ*، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، انتشارات دشتستان: تهران

Blair S.S and Bloom J.M (2003). [the mirage of Islamic Art: reflection on the study of an unwieldy field], the art Bulletin 85/1 (march), PP:152-184

Hall, Stuart (1982). [Encoding and Decoding in the Television Discourse], In: S.Hall. D. Hobson, A. Lowe and P.Willis (eds). *Culture, Media language*.Hutchinson. London

Leaman, Oliver (2004). *Islamic Aesthetics : An Introduction*. Edinburg University Press. Edinburg.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی