Journal of Iranian Cultural Research, 16(1), 167-198, Spring 2023

Mazhari, M., Armaghan, M., & Alborzi, F. (2023). Reflecting the expectations of orientalism's construct culture in the representation of contemporary Iranian architecture. *Journal of Iranian Cultural Research*, 16(1), 167-198. doi: 10.22035/jicr.2023.2823.3195

https://doi.org/10.22035/jicr.2023.2823.3195 URL: http://www.jicr.ir/article_495.html

2008-1847 / © The Authors. This is an open access article under the CC BY 4.0 license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Research Paper

Reflecting the expectations of Orientalism's construct culture in the representation of contemporary Iranian architecture

Mohammad Mehdi Mazhari[1], Maryam Armaghan[*2], Fariba Alborzi[3]

Received: Jul. 1, 2022; Accepted: Dec. 11, 2022

ABSTRACT

Edward Said's analysis of "Orientalism" critically examines how the East is portrayed in Western art and how this portrayal reinforces the colonial mindset. It goes beyond just distorting the ideology to establish a new political order. Instead, it creates a separate reality of the Orient, distant from the West and objectifies it as a source of Western knowledge. The world exhibition serves as an arena to showcase various Western and Eastern cultures. It juxtaposes logical and imaginary, chronological order, and mythical disorder. The exhibition has been used to shape transcultural and advance Orientalist discourse strategies and expectations of imperialism. The representation and construction of "self" and "others" found an ontological and epistemological relationship with Orientalist alienation. Also, due to the newly acquired strategic position during the first Pahlavi era and the ancient history of the country's science and art, Iran's presence there earned special position in the eyes of Orientalists and the Western knowledge domain. Therefore, it was necessary to depict it by classifying the structure of knowledge and related historiography. In fact, the concepts and political rules of the historical interpretation of Orientalism were derived from Iran's participation in international exhibitions. The goal was to identify a connection between Orientalist ideas and the pavilions' physical, content, and functional aspects. The study found that Iran's pavilions, in particular, reflected Orientalist expectations. They were designed like museums showcasing Iranian art and arranged exotically to appeal to Western audience.

Keywords: Orientalism, world exhibition, discourse analysis, 1st Pahlavi era architecture

1. Ph.D. Candidate in Architecture, Department of Architecture, Qazvin Branch, Islamic Azad University, Qazvin, Iran
✉ m.mehdimazhari@gmail.com

2. Assistant Professor in Architecture, Department of Architecture, Qazvin Branch, Islamic Azad University, Qazvin, Iran (Corresponding Author)
✉ armaghan@qiau.ac.ir

3. Assistant Professor in Architecture, Department of Architecture, Qazvin Branch, Islamic Azad University, Qazvin, Iran
✉ faalborzi@yahoo.com

INTRODUCTION

With the publication of Orientalism by Edward Said in 1978, there began a growing criticism of the works of Orientalists and their accomplishments. That's as Said argued that Orientalists emphasized the two opposing worlds and had depicted the Eastern world as an inverted version of the West. World exhibitions, as a framework of modern society, determine the requirements for image distribution and accessibility.

During the Constitutional Revolution in Iran and the early 1920s, Iranian artists and intellectuals had limited or no access to written records about the history of their land, leading to a lack of documentation they encountered with. Instead, Western artists, advisers, and historians wrote about their experiences and acted as intermediaries between the East and West. As a result, Iranian art and architecture were often viewed through the lens of Western expectations and fantasies rather than reflecting the state of Iranian society at the time. Replicating architectural works from Iran in international exhibitions further reinforced this perception. Meanwhile, the World Fairs held in the 19th century exemplified the "Age of Invention" by showcasing the most recent achievements of industrialized civilizations.

Iranian Cultural Research

Vol. 16
Issue 1
Spring 2023

The presence of Eastern countries (in this case, Iran) created a dichotomy with other exhibits and is an appropriate platform for demonstrating the polarized Western/Eastern world. Iranians viewed their participation in global exhibitions as an opportunity to present a "fake tradition" based on art (they regard industries to be equivalent to art) and progress (under Western expectations, definitions, and rules). The portrayal of Iran's historicist architecture in international fairs is a discourse-oriented narrative output of Orientalism (Iranology under it) when consider it in the historical context of the modern world. The architects connect the two discourses of orientalism and its expectations with the authoritarian hegemonic western discourse.

PURPOSE

This article examines the relationship between orientalist approaches and their objectives and the physical, thematic, and functional representation of Iranian pavilions at the Sesquicentennial International Exposition, a world's fair held in Philadelphia (1926), Burlington Art and Architecture Exhibition (1931), and Brussels Art Exhibition (1935).

METHODOLOGY

This is a qualitative research based on a theoretical and critical approach to Orientalism by Edward Said. However, at the same time, it relies on the rereading of

"discourse" near Michel Foucault to recognize the reflection of the dominant discourse influenced by the institutional level and its representation in the architectural layer and level. It also tends to the theoretical concept of "representation" by Timothy Mitchell. This theoretical research and discursive approach is based on the historical strategy. The primary strategy is to formulate a conceptual research framework and analyze the extracted data, relying on logical reasoning.

FINDINGS

Iranians have been familiar with modernity since the late 19th century when their experiences with war and defeat at the hands of Russia shaped their adoption of two dominant discourses: modernity and nationalism. These discourses turned into the accepted "truth" in the Iranian society as people started learning new techniques from the West to avoid frustration. However, it increased dependence on Western consultants, educational boards, and knowledge. As a result, the discourse of oriental studies took root in Iran, becoming one of the most effective ways of defining and strategizing knowledge and art.

With the beginning of the Pahlavi rule, attempts to resuscitate historical themes and emblems became the official language of architecture for that era and a tool for political homogenization as an indisputable discourse. Following the expectations of the orientalist discourse of foreign architects working in Iran, a contradictory situation arose with the expectation of progress based on the Western model. Some Westerners' desire to reproduce and represent Iran's exotic and bizarre features primarily followed and bolstered the discourse of archaism and encircling Iran's art and architecture in a museum-like state of past art. It fulfilled both the nationalist and orientalist expectations of Iranians and was extensively exhibited at international fairs.

Discourses explain descriptive mechanisms, regularity between objects, concepts, and topic selection to stabilize and homogenize as well as normalize their rulings. Following is a discussion of the ways and strategies of confronting the crystallized discourse in the design of Iran's pavilion and representation of objects to satisfy the expectations of Orientalism.

The discursive unity arising from the phenomenal space of the object and continuously changing against continuity and uniqueness i.e. the highlighting of "self" and the marginalizing and blocking of the meaning of "other," semantic integrity against its abundance, historicization along with the concealment of historicity, stereotyping, and degradation, taking a stance on differences, naturalization, the regime of discourse truth.

CONCLUSION

Participating in world fairs provided Iran with a unique opportunity. The pavilions' architecture was based on the country's rich history and cultural heritage, incorporating ancient motifs and themes into their design. This representation of the past was evident in the patterns and elements in those pavilions.

Iran held a dual significance for Orientalists as a subject of study: its exotic and mythical qualities and the realization of its practical exploitative hopes. Orientalism is a method of articulating the expectations and perspective of the West toward the East, which provides the practical exploitation of the "other" for the "self" of the West and is directly related to the logic of colonialism. The obvious conclusion should have been drawn from the uniqueness of their interests in the colonies and the "Philosophy of Utilitarianism," the theory governing colonialism. Based on this, the principle regulating this structure was to transform the nature of science to knowledge under the control of the state to continuously acquire, update and repair information obtained from Eastern societies. By maintaining the guardian power of the Western "self," the objective was to regulate the development of traditional societies and their incorporation into the new system to provide them with more benefits and less resistance and rebellion. Consequently, the world fairs provided a solid foundation for representing this transformation as science.

Iranian Cultural Research

Vol. 16
Issue 1
Spring 2023

NOVELTY

Fewer researches have been conducted in Orientalism and other fields of art and therefore the current paper can be considered as a necessity for giving a new insight into this form of architectural knowledge. Orientalist's analysis is inspired by many forms of Iran's experiences with the West (the first Pahlavi era is described here, but other periods can also be explored), and its reflection on Iranian architecture is a subject that is rarely observed and possibly even overlooked.

CONFLICT OF INTEREST

The authors declare no conflict of interest.

BIBLIOGRAPHY

Ackan, E. (2014). Postcolonial theories in architecture. In *A Critical History of Contemporary Architecture* (pp. 115-136). London: Ashgate. doi: 10.4324/9781315263953

Ashoori, D. (1998). Goftār va goftemān [About discourse]. *Rāh-e-Now*, 1(7), 24-25

Boroujerdi, M. (2017). *Rošanfekrān-e Irani va Qarb: Sargozašt-e nāfarjām-e boomigarāyi* [Iranian intellectuals and the west: the tormented triumph of nativism] (J. Shirazi, Trans.). Tehran, Iran: farzānrooz.

Bozdogan, S. (1986). Orientalism and architectural culture. *Social Scientist*, 14(7), 46-58.doi: 10.2307/3517250

Cheraghi, R. (2011). Vojuh-e goftemāni-ye negāh-e šā'erān-e nowgarā be še're kelasik [Discursive aspects of the modernist poets' approach to persian classic poetry], *Adab Pažuhi*, 5(18) 9-39.

Crinson, M. (1996). *Empire building orientalism and victorian architecture.* New York: Routledge.

Delzendeh, S. (2017). *Tahavolāt-e tasviri-ye honar-e Iran* [Iranian art visual development: A critical analysis]. Tehran, Iran: Nazar.

Dieulafoy, J. (1997). *Xāterāt-e Kavošhā-ye bāstānšenāsi-ye Šuš* [En mission chez les immortels: journal des fouilles de Suse, 1884 - 1886 (I, Farahvashi, Trans.). Tehran, Iran: University of Tehran Press.

Foroughi, M. (2008). *Foroughi's Essays* (Vol 2). Tehran, Iran: Toos.

Foucault, M .(1974) *Archaeology of knowledge and the discourse on language* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). New York: Panthon Books.

Foucault, M. (2019). Dirinešenāsi-ye dāneš [L'Archéologie du savoir] (N. Sarkhosh, & A. Jahandide, Trans.). Tehran, Iran: Ney. (Original work published in 1969)

Hall, S., & Gieben, B. (1995). *Formations of modernity.* Oxford: Open university.

Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2012). *The invention of tradition.* England: Cambridge University Press.

Jorgensen, M., & Phillips, L. J. (2002). *Discourse analysis as theory and method.* London: Sage Publications Ltd.

Kadoi, Y., & Szántó, I. (2013). *The shaping of persian art: Collections and interpretations of the irt of Islamic iran and central asia.* England: Cambridge Scholars Publishing.

Katouzian, H. (2015). *Tazād-e dowlat va mellat* [Conflict between government and nation] (A. Tayeb, Trans.). Tehran, Iran: Ney.

Lotman, J. (2008). Matn va sāxtār-e moxātab-e ān [The text and the structure of its audience]. In *The Communication Theory Reader* (P. Cobley, E.Shaghasemi, Trans.). Tehran, Iran: Institute for Humanities and Cultural Studies.

Meagher, J. (2004). *Orientalism in Nineteenth-Century Art.* New York: The Metropolitan Museum.

Mills, S. (2014). *Goftemān* [Discourse] (N. Hasanli, Trans.). Tehran, Iran: Nešāneh.

Mirsepasi, A. (2019). *Ta'ammoli dar modernite-ye Irani: Bahsi darbāre-ye goftemānhā-ye rošanfekri va siyāsat-e modernizāsion dar Iran* [Negotiating modernity in Iran: Intellectual discourse and the politics of modernization (J. Tavakoliyan, Trans.). Tehran, Iran: Tarh-e-now.

Mitchell, T. (2009). Orientalism and the Exhibitionary Order. In: D. Pezosi (Ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology* (2nd ed., pp 409-424). New York: Oxford University Press.

Overton, K. (2016). Filming, photographing and purveying in 'The New Iran: The Legacy of Stephen H. Nyman. In *Arthur Upham Pope and A New Survey of Persian Art* (pp. 327-373). Boston: Brill.

Rizvi, K. (2007). Art history and the nation: Arthur Upham Pope and the discourse on "Persian Art" in the early Twentieth Century. *Muqarnas*, 24, 45-65.

Said, E. (2003). *Orientalism* (25th ed.). NewYork :Vintage books.

Said, E. (2007). *Orientalism.* (L. Khanji, Trans). Tehran, Iran: Amirkabir.

Soltani, A. (2008). *Qodrat, goftemān, va zabān-e sāzokārhā-ye jaryān-e qodrat dar IRIB* [The power of discourse and language; Mechanisms of power flow in the Islamic Republic of Iran]. Tehran, Iran: Ney.

Stuart, H. (2007). Qarb va baqiye: Goftemān va qodrat [West and the rest in formations of modernity] (M. Motahed, Trans.). Tehran: Āgah.

Stuart, H. (2017). *Ma'nā, Farhang va zendegi-ye ejtemā'i* [Representation: Cultural representations and signifying practices (A. Golmohammadi, Trans.). Tehran, Iran: Ney.

Torfing, J. (2005). Discourse theory: Achievements, arguments, and challenges. In *Discourse Theory in European Politics* (pp. 1-32). New York: Palgrave Macmillan.

Towfigh, E. (2019). *Nāmidan-e ta'liq: Barnāme'i pažuheši barāye jāme'ešenāsi-ye tārixi-ye enteqādi dar Iran* [Naming of the suspension: A research program for historical sociology of Iran]. Tehran, Iran: Maniā Honar.

Wood, B. D. (2000). A great symphony of pure form: The 1931 international exhibition of persian art and its influence. *Arts Orientalis*, 30, 113-130.

Ziaee, A. (2020). On contradictions: The architecture of women's resistance and emancipation in early twentieth-Century Iran. *Architecture Beyond Europe*, 16, 1-27. doi: 10.4000/abe.7059

فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۱۶(۱)، ۱۹۸-۱۶۷، پیاپی ۶۱، بهار ۱۴۰۲

مظهری، محمدمهدی؛ ارمغان، مریم؛ و البرزی، فریبا (۱۴۰۱). بازتاب انتظارات فرهنگ برساخته شرق شناسی در بازنمایی معماری معاصر ایران. فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۱۶(۱)، ۱۹۸-۱۶۷. doi: 10.22035/jicr.2023.2823.3195

شاپا: ۱۸۴۷-۲۰۰۸ URL: http://www.jicr.ir/artide_495.html https://doi.org/10.22035/jicr.2023.2823.3195

© نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانین کریتیو کامانز CC BY 4.0 آزاد است. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0)

مقاله پژوهشی

بازتاب انتظارات فرهنگ برساختهٔ شرق‌شناسی در بازنمایی معماری معاصر ایران

محمدمهدی مظهری[۱]، مریم ارمغان[۲*]، فریبا البرزی[۳]

دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۱۰؛ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۲۰

چکیده

در تحلیل انتقادی ادوارد سعید از «شرق‌شناسی»، بازنمود تصویری شرق در هنر و پژوهش‌های علمی غرب و محاط کردن آن در نظم استعماری و معنابخشی به آن، تنها تحریفی ایدئولوژیک برای دستیابی به نظمِ جهانِ سیاسی نوظهور (دوران مدرن) نیست، بلکه آرایش و تصور کاملاً منسجمی است که مشرق‌زمین را به‌عنوان واقعیتی متمایز، با فاصله از جهان غرب و ابژه‌ای برای برآوردن میلِ شناخت غربی، سازماندهی و تولید می‌کند. با این نگاه، نمایشگاه جهانی نیز عرصه و فرصتی برای نمایشِ دنیاهای متفاوت غربی/ شرقی است؛ جایی‌که فرهنگ‌های متقابل منطقی/ خیالی و نظمِ تاریخی/ بی‌نظمی اسطوره‌ای در مقابل هم، درون ویترینی صف‌آرایی می‌کنند. دراین‌میان، حضور ایران به‌دلیل موقعیت راهبردی تازه‌به‌دست‌آمده در دورهٔ پهلوی اول و به‌سبب تاریخ کهنِ علم و هنرش در نزد مستشرقان و نهادهای دانش غربی اهمیت ویژه‌ای یافت و لازم بود که متناسب با طَبقه‌بندی ساختار دانش و تاریخ‌نگاری وابسته به آن، بازنمایی شود. غرفه‌های ایران در نمایشگاه‌های جهانی، منابعی بودند که مفاهیم و قواعد سیاست‌زدهٔ خوانش تاریخی هماهنگ با شرق‌شناسی شرق‌شناسان، برپایهٔ آن‌ها ساخته می‌شدند. در اینجا به‌منظور روشن‌تر شدن بحث و به‌عنوان نمونه، بر راهبردهای رویارویی گفتمانی حضور ایران در سه نمایشگاه جهانی هنر فیلادفیا (۱۹۲۶)، هنر و معماری برلینگتون (۱۹۳۱)، و بروکسل (۱۹۳۵) تمرکز کرده‌ایم. مقاله حاضر با تکیه بر رهیافت تحلیل گفتمان، در جست‌وجوی پاسخی است برای پرسش «انتظارات گفتمان شرق‌شناسانه چگونه از مسیر برگزاری نمایشگاه‌های جهانی برآورده می‌شد؟» تا رابطه‌ای معنادار میان رهیافت‌های اورینتالیستی و اهداف آن با بازنمایی کالبدی، محتوایی، و کارکردی معماری این غرفه‌ها پیدا کند. یافته‌ها نشان داد معماری غرفه‌های ایرانی در این نمایشگاه‌های جهانی به‌گونه‌ای است که ایستادن در میانهٔ توقعات گفتمان شرق‌شناسی را مانند شیئی موزه‌ای بازمی‌تاباند که هنر ایران را در نظم نمایشگاهی محاط و محصور کرده است و به غرب برای نمایش ایران اگزوتیک یاری می‌رساند.

کلیدواژه‌ها: شرق‌شناسی، نمایشگاه جهانی، تحلیل گفتمان، معماری دورهٔ پهلوی اول

---

۱. دانشجوی دکتری معماری، گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران
m.mehdimazhari@gmail.com

۲. استادیار معماری، گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران (نویسنده مسئول)
armaghan@qiau.ac.ir

۳. استادیار معماری، گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران
faalborzi@yahoo.com

۱. مقدمه

شرق‌شناسی، اصطلاحی است که از اواخر سدهٔ هجدهم تا سدهٔ نوزدهم، به اشتیاق و میل اروپاییان به مشرق‌زمین گفته می‌شود؛ البته مشرق‌زمین، پهنهٔ گسترده‌ای از خاورمیانه تا خاور دور و حتی شمال آفریقا (و بیشتر سرزمین‌های مسلمان) را دربر گرفته بود و شرق‌شناسان به هنرمندان، ادیبان، و پژوهندگانی گفته می‌شد که با سفر به شرق، مردم، آداب، و مکان‌های شرقی، را به‌تصویر می‌کشیدند. با انتشار کتاب «شرق‌شناسی» ادوارد سعید (۱۹۷۸)، نگرش انتقادی گسترده‌ای به آثار شرق‌شناسان و تردیدهایی در مورد دستاوردهای آنان، شکل گرفت؛ زیرا، به‌نظر سعید، شرق‌شناسان بر دو جهان متقابل‌شده تأکید می‌کردند و جهان شرق را جهانی وارونهٔ غرب به‌تصویر کشیده بودند؛ یعنی در آثار آنان، شرق، در برابرِ جهان منطقی، مدرن، خردگرا، و انسان‌محور غربی، جهانی وحشی، احساسی، اسطوره‌ای، اگزوتیک (غریب)، و خیال‌انگیز (بیشتر از نگاه جنسیتی) بود.

میچل[1] نیز نمایشگاه‌های جهانی را چونان ابزار جدید بازنمایی به‌شمار می‌آورد که در به‌تصویر کشیدن نگاه شرق‌شناسانه، نقش برجسته‌ای دارند. این‌گونه نمایش جهان شرق، نقش مهمی در ساخت هویت‌های ملی مدرن و برآوردن اهداف استعماری داشت. میان بازنمایی (توزیع زیبایی‌شناختی و تحریف ایدئولوژیک) به‌عنوان شیوهٔ مدرن معنابخشی و نظم‌دهی، و ساختن «دیگری» در مطالعات شرق‌شناسی، رابطهٔ جدایی‌ناپذیری وجود دارد.

«سه ویژگی، شرق را به‌مثابه «دیگری» تعریف می‌کند که از آن به‌عنوان نوعی محصول ذاتی نژادی یا فرهنگی تغییرناپذیر یاد می‌شود؛ ویژگی‌های بنیادینی که در قطب مخالف غرب قرار می‌گیرند (منفعل در برابرِ فعال، ایستا به‌جای پویا، احساسی در مقابل منطقی، و بی‌نظم در برابر منظم)؛ بنابراین، دیگری شرقی، با مجموعه‌ای از غیبت‌های بنیادین (حرکت، عقل، نظم، معنی، و...) برجسته شده است. جهان استعمار می‌تواند با تکیه‌بر سه ویژگی (ذات‌گرایی، دیگری، و غیاب) مسلط شده و بار دیگر این ویژگی‌ها را توصیف و تقویت کند» (میچل، ۱۹۸۹، ۴۰۹).

1. Mitchell

نمایشگاه‌های جهانی به‌عنوان ساختار بازنمایی نظم مدرن، پیش‌شرط‌های توزیع تصاویر و قابلیت دستیابی به آن را تعیین می‌کنند. این نمایشگاه‌ها، به‌مثابه ماشین بازنمایی، منظومه‌های دلالتی‌ای هستند که جهان را به منظومه‌ای از اشیا فرومی‌کاهند و با تکیه بر سازمان‌دهی دقیق (انتظام منظر[1]) دامنهٔ معانی خود را گسترش می‌دهند.

«شرق‌شناسی، تنها شاهدی از قرن نوزدهم برای به‌تصویر کشیدن یک فرهنگ از سوی فرهنگ دیگر (اروپا) یا تنها جنبه‌ای از سلطهٔ استعماری نیست؛ شرق‌شناسی، چیزی بیش از محتوای (احتمالاً تغییرپذیر) یک سیاست است، اما بیشتر، بخش بنیادینی از روش‌های شناختی نظم و حقیقت است (به‌مثابه شگردهای معرفت‌شناختی) که خود، مدرنیتهٔ اروپایی را شکل می‌دهد و می‌تواند بخشی از سازمان شناختی بنیادینِ دنیای مدرن اروپا، به‌عنوان سفارش‌دهندگان نمایشگاه جهانی باشد. چنین جهانی، ناشی از تمایل به بازنمایی و وارونه جلوه دادن واقعیت‌ها است» (میچل، ۲۰۰۹، ۴۲۴-۴۰۹).

«تأثیر شیءوارگی [دیگری‌ـدر اینجا شرق] نه‌تنها در چیدمان بصری، بلکه در بازنمایی نیز نهفته بود؛ آنچه جهان را به نظامی از اشیاء فرو می‌کاهد. شیوهٔ سازماندهی دقیق، آن‌ها را قادر می‌کرد تا معانی بزرگ‌تری مانند تاریخ یا امپراتوری یا پیشرفت را برانگیزند (میچل، ۲۰۰۹، ۴۱۳).

رویارویی هنرمندان و روشنفکران ایرانی با تاریخ این سرزمین، از دوران مشروطه تا آغاز قرن چهاردهم خورشیدی به‌دلیل نبود یا کمبود منابع و مستندات متنی به‌قلم خود ایرانیان، بیشتر شفاهی و غیرمستند بود و درمقابل، این نوشته‌ها و سفرنامه‌های هنرمندان، مستشاران، و مورخان غربی بودند که به‌مثابه میانجی برای شناخت آنان عمل می‌کردند. همین امر، سبب نوعی نگرش از بیرون یا زیر نگاه غیر شد و نوعی وضعیت موزه‌ای را بر هنر و معماری ایران تحمیل کرد. گواه آن نیز بازنمایش آثار معماری تاریخی دوران خاصی از این سرزمین در نمایشگاه‌های معماری جهانی بود که برخلاف وضعیت جامعهٔ فرهنگی و اجتماعی درحال‌گذار آن روزگار، جلوه‌ای ابژه‌گون و موردانتظار غرب از هنر خاور (در اینجا ایران) را همراه با خیال‌پردازی‌ها و نگاه رمانتیک مغرب به هنر مشرق‌زمین

1. Intizam Almanzar

بازمی‌تاباند. این ردِ گفتمانی غالب، هم در ادبیات با آثاری مانند «حاجی‌بابای اصفهانی» جیمز موریه، «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» اثر مارسل پروست، «نامه‌های ایرانی» مونتسکیو قابل‌ردیابی است و هم در مستندات باستان‌شناسانی همچون هرتسفلد، معمارانی نظیر گدار، و برخی پژوهشگران تاریخ هنر مانند پوپ[1]، که توسط انجمن آثار ملی برای کشف و مستندسازی به ایران دعوت شدند. تصاویری که نه‌تنها ذهن فرد غربی را شکل داده‌اند، بلکه به اندیشه و تصور فرد شرقی نیز سمت‌وسوی مشخصی بخشیده‌اند. بحث شرق‌شناسی و بازنمایی شرق از نگاه غرب، نکتهٔ تازه‌ای در علوم اجتماعی و سیاسی نیست و حتی در حوزهٔ هنرهای شرقی نیز بررسی و تحلیل شده است؛ اما جای خالی واکاوی آن در حیطهٔ معماری ایران احساس می‌شود.

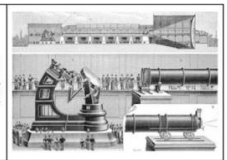
نمایشگاه‌های جهانی از زمان آغازبه‌کارشان در سال ۱۹۵۱ و در اوج شکوفایی انقلاب صنعتی، فرصت ویژه‌ای را برای بازنمایی جهان بر مدار انتظارات دنیای مدرن، فراهم کردند. نمایشگاه جهانی لندن، نشان‌دهندهٔ گذار از بورس کالای ساده به مبادلهٔ فناوری‌های جدید تولید و مفاهیم جدید زندگی در دوران مدرن است و به‌همین‌دلیل، به‌عنوان نخستین نمایشگاه جهانی به‌معنای مدرن، شناخته می‌شود. ازآن‌پس، کشورها به‌دلیل نقش چشمگیر نمایشگاه‌های جهانی در نمایش پیشرفت‌های صنعتی و ترویج تبادل فناوری، تجارت، و فرهنگ، علاقهٔ زیادی به حضور در آن نشان دادند. نمایشگاه‌های جهانی که در قرن نوزدهم برگزار شدند، جلوه‌ای از «عصر اختراع» بودند که به‌گونه‌ای گسترده، جدیدترین دستاوردهای تمدن صنعتی را در آن دوره ارائه می‌کردند. این درحالی است که حضور کشورهای شرقی (در این مقاله ایران)، نوعی تناقض با غرفه‌های دیگر را به‌تصویر می‌کشید؛ گویی بستر مناسبی برای نمایش جهان دوقطبی‌شدهٔ غربی/ شرقی، پویا/ در سکون، منطقی و آینده‌گرا/ خیالی و واپس‌گرا بود (جدول شمارهٔ ۱). ایرانیان نیز حضور در نمایشگاه‌های جهانی را فرصتی برای به‌تصویر کشیدن «سنت ساختگی[2]» بر بنیان هنر (صنایع را هم‌ردیف هنر برمی‌شمردند) و پیشرفت (البته همسو با توقعات، تعریف، و قواعد غربی) می‌دانستند. به‌بیان روشن‌تر، با توجه

1 Arthur Upham Pope

2. invented tradition (Hobsbawm, Eric, Ranger, Terence, 2012)

به بستر تاریخی جهـان مدرن‌شـده، نمـایش معمـاری تاریخ‌گرایانـهٔ ایـران در نمایشـگاه‌های جهانی، به‌مثابه محصول و برآیند روایتی گفتمان‌محور از شرق‌شناسی (ایران‌شناسـی در ذیـل آن) است که در آن معماران، دو گفتمان شرق‌شناسی و انتظـارات آن را بـا گفتمـان هژمونیـک اقتدارگرایانهٔ حکمتی/ غربی پیوند می‌زنند.

جدول ۱. مقایسهٔ دوگانهٔ غربی / شرقی در غرفه‌های نمایشگاهی اکسپوی جهانی

	◄نمودار تلسکوپ نمایشگاه پاریس۱۹۰۰ https://en.wikipedia.org/wiki/Exposition_Universelle_(1900)#/media/File:Great_Ex_Telescope_Design.jpg	اکسپو ۱۹۰۰ پاریس در مجاورت برج ایفل-خود به‌عنوان غرفه پاریس ۱۸۸۹- با موضوع «ارزیابی یک قرن و بررسی دستاوردهای تکنولوژیکی و شتاب بخشی به توسعه در آینده» برگزار شد. در این نمایشگاه بسیاری از اختراعات، ابداعات و ماشینهای صنعتی نوین مانند پله‌برقی، تلسکوپ و ... به نمایش گذاشته شد. با انقلاب صنعتی به‌عنوان نیروی محرکه قرن ۱۹، این نمایشگاه به اوج نمایشگاه‌های جهانی رسید، و به‌مثابه «نمای کلی یک قرن» درنظر گرفته می‌شد.
	◄پاویون ایران اکسپو۱۹۰۰ پاریس https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft8x0nb62g;chunk.id=d0e2091;doc.view=print	پاویون ایران در این اکسپو توسط معمار فرانسوی، فلیپ مریات طراحی و ساخته شد. او این پاویون را از مجموعه مسجد و مدرسه مادر شاه سلطان حسین الگوبرداری کرد که البته الگوهایی با الهام از عالی قاپو و کاخ چهل ستون بدان اضافه کرد. این پاویون شامل دو ایوان ستون‌دار و چهار نمای خارجی و بدون حیاط مرکزی بود که البته برخلاف مجموعه مادرشاه سلطان حسین فضاها دور حیاط مرکزی سازماندهی نشده.

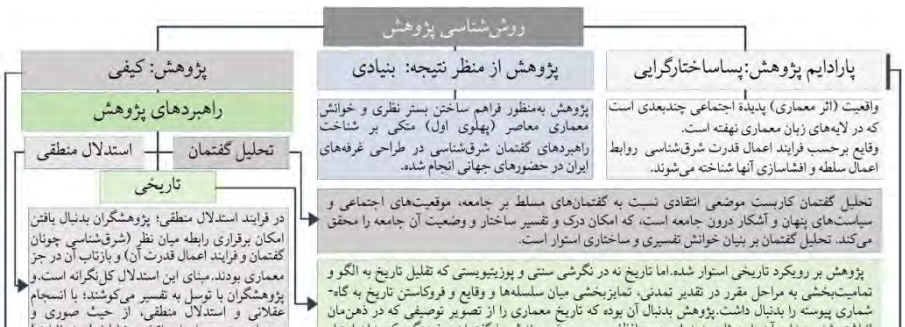
۲. روش پژوهش

روش به‌کاررفته برای انجام پژوهش حاضر، روش پژوهش کیفی است که بر رویکرد نظری و انتقادی شرق‌شناسی سعید بنیان نهاده شـده اسـت؛ البتـه، بـه‌منظور بازشناسـی بازتـاب گفتمان غالب متأثر از سطح نهـادی و بازنمـایی آن در لایـه و سـطح معمـاری، به‌گونـه‌ای هم‌زمان بر بازخوانی «گفتمان» در نزد فوکو نیـز تکیـه دارد و همچنـین، بـه مفهـوم نظـری «بازنمایی» تیموتی میچل نیز نظر افکنده است. ماهیت پژوهش نظری است و بـر رهیافـت گفتمانی و راهبرد تفسیری- تاریخی (تاریخ نه با نگرشی سنتی) استوار شده است.

«تاریخ به‌شکل سنتی آن، اقدامی بود برای «به‌یاد سپردن» یادمان‌هـای گذشـته، تبـدیل کردن آن‌ها به اسناد، و به‌سخن واداشتن آن نشان‌ها و اثرها؛ اما در روزگار ما، تاریخ، چیزی است که اسناد را به یادمان‌ها تبدیل می‌کند و هرجا که نشـان و اثرهـای بازمانـده از آدمیـان رمزگشایی می‌شد، هرجا که تلاش می‌شد چیستی آدمیان به‌گونه‌ای غیرمسـتقیم بازشناسـی شود، تاریخ انبوهی از عناصر را بازمی‌گستراند که باید مجزا شوند، گروه‌بندی شوند، مربوط شوند، مرتبط شـوند، و به‌شـکل مجموعـه‌هایی برسـاخته شـوند.... یکـی از اساسـی‌ترین

ویژگی‌های تاریخ جدید، جابه‌جایی امر ناپیوسته است: گذار آن از مانع به رویه؛ ادغام امر ناپیوسته در گفتمان مورخ که در آن امر ناپیوسته، دیگر نقش یک تقدیر بیرونی که باید حذف شود را ایفا نمی‌کند، بلکه نقش یک مفهوم عملیاتی را به‌عهده دارد؛ ازهمین‌رو، وارونگی نشانه‌هاست که به یمن این وارونگی، امر ناپیوسته دیگر امر منفی خوانش نیست، بلکه ابژۀ خوانش تاریخی را تعیین می‌کند و به تحلیل این خوانش، اعتبار می‌بخشد» (فوکو، ۱۳۹۸، ۱۶-۱۵).

در پژوهش حاضر، راهبرد تاریخی با محوریت تحلیل گفتمان شرق‌شناسی، امکان خوانش آثار، یعنی غرفه‌های ایران در سه نمایشگاه جهانی (فیلادلفیا، برلینگتون لندن، بروکسل بلژیک) در دورۀ پهلوی اول را فراهم کرده است که به‌گونه‌ای هدفمند به‌منظور فهم پیوندها یا گسست‌های گفتمان شرق‌شناسی و نسبت آن با معماری، انتخاب شده‌اند. راهبرد اصلی در تدوین چارچوب مفهومی و تحلیل داده‌های پژوهش، با تکیه‌بر استدلال منطقی به‌پیش رفته است. به‌بیان روشن‌تر، حضور ایران در نمایشگاه‌های جهانی، به‌مثابه عرصه‌ای برای بازنمایی، چونان شیئی موزه‌ای متأثر از گفتمان شرق‌شناسی، درنظر گرفته شده است. در شکل شمارۀ (۱) روش‌شناسی پژوهش و گام‌های آن به‌اختصار ارائه شده است.



شکل ۱. روش‌شناسی پژوهش

۳. پیشینهٔ پژوهش

در دوران رنسانس، عطش انسان مدرن غربی برای کشف جهان‌های دیگر، نخست به‌منظور گسترش قلمرو با اکتشافات جغرافیایی و قاره‌ای گره خورد و در پی آن، بر دگرگونی در فضای فرهنگ و اندیشه نیز بر شناخت فرهنگ‌هایی با خاستگاه‌های ذهنی متفاوت صحه گذاشت. چهره‌ها و لباس‌های مردمان خاورزمین، در آثار هنرمندان رنسانس و توسط هنرمندانی چون بلینی، وروئونز، و رامبراند نمایش داده شد و همچنین، صحنه‌های عجیبی از حرمسراها برپایهٔ اصول زیبایی‌شناختی روکوکوی فرانسوی به‌تصویر کشیده شد. تا این زمان، اروپایی‌ها بیشتر از طریق تجارت و درگیری‌های نظامی متناوب با شرق ارتباط داشتند. ارتش فرانسه در سال ۱۷۹۸ به‌فرماندهی بناپارت به مصر حمله کرد و تا سال ۱۸۰۱ آن را اشغال کرد. حضور اروپاییان در مصر، توجه و میل مسافران غربی را به خاورمیانه و شرق جلب کرد؛ درنتیجه، بسیاری از آن‌ها تصورات خود از شرق را با رنگ یا چاپ به‌تصویر درآوردند. دولت فرانسه، مجموعه‌ای بیست‌وچهارجلدی، به‌نام «توصیف مصر[1]» (۱۸۰۹) را منتشر کرد، که جغرافیا و توپوگرافی سرزمین، معماری، آثار تاریخی، زندگی طبیعی، و جمعیت را به‌تصویر می‌کشید که هدف آن، مستندسازی فرهنگ منطقه‌ای بود و تأثیر عمیقی بر معماری فرانسه و هنرهای تزئینی آن دوره داشت؛ به‌گونه‌ای که تسلط نقش‌های مصری بر سبک امپراتوری آن دوران، مشهود است. برخی از نقاشی‌های آغاز قرن نوزدهم شرق‌شناسان را باید به‌مثابه تبلیغاتی در حمایت از امپریالیسم درنظر گرفت. «آنان شرق را بسان سرزمینی عقب‌مانده، بی‌قانون، با بربریت مردمانش تصویر می‌کردند که توسط حکومت فرانسه، روشن و مهار شده بود» (ماهر[2]، ۲۰۰۴).

از این دوره به‌بعد است که دوگانه‌پنداری، یونانیان و اندکی بعدتر، رومیان/ ایرانیان، مسیحیت/ اسلام، جای خود را به دوگانهٔ غربی/ شرقی داد. در پژوهش‌های دارای نگرش شرق‌شناسانه، سفرنامه، به‌عنوان بازتاب‌دهندهٔ یکی از انواع گفتمان‌های شرق‌گرایانه درنظر گرفته می‌شود. نخستین‌بار شرق‌شناسان، مستشرقان، و دانشمندان قرن نوزدهم بودند که

1. Description de l'Égypte (1809–22)
2. Meagher

نوشته‌های مشرق‌زمین را به زبان خود ترجمه کردند؛ زیرا، بر این نظر بودند که قدرت استعماری مؤثر، به دانش مردمان زیر سلطهٔ خود، نیاز دارد؛ ازاین‌رو، این شاهدان تاریخی از طریق تصاویرشان، به‌گونه‌ای ظریف بر آگاهی غربی از شرق تأثیر گذاشتند. هنرمندان و به‌ویژه نقاشان مستشرق، به‌این‌شکل، تاریخ هنر خویش را از شرق تولید کردند؛ یعنی تلاشی معنوی و رسمی برای یافتن بدویت والا و خلوص ابتدایی در شرق ایدئال. شرق‌شناسی در هنر، همهٔ این جنبه‌ها را دربر می‌گیرد و آن را به یک جلوهٔ ضروری برای مورخان هنر و مشتاقان هنر شرقی تبدیل می‌کند. مرحلهٔ پس از مستندنگاری شرق‌شناسانه در اروپا، نوید آن را می‌دهد که با تصاویری از خاورمیانه، شمال آفریقا، شرق، و جهان اسلام، از اسرار آن پرده‌برداری کند. آثار هنرمندان اروپایی از قرن نوزدهم به‌این‌سو، این تصویر را به‌نمایش می‌گذارد. منشأ این وجه از شرق‌شناسی را باید در همان کارزارهای فرانسوی در مصر دنبال کرد. آن‌گاه نوبت به بازنمایی تبلیغاتی غربِ چیره بر بربریت شرقی می‌رسد و سرانجام، گرایش سومی متجلی شد و آن، آثاری آمیخته و تلفیقی از عناصر اروپایی و شرقی در کنار یکدیگر است (شکل شمارهٔ ۲).

شکل ۲. پیشینهٔ شرق‌شناسی

منبع: نگارندگان

شرق‌شناسی، نخست اصطلاحی بود که معمولاً به مطالعات و شیفتگی دانشمندان و مورخان غربی به شرق (متأثر از عصر روشنگری) اشاره داشت و تنها به‌شکل توصیفی بود. با انتشار کتاب «شرق‌شناسی» (۱۹۷۸) ادوارد سعید، این اصطلاح در گفتمان دانشگاهی و

فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران
۱۷۴
دوره ۱۶، شماره ۱
بهار ۱۴۰۲
پیاپی ۶۱

نقد رواج یافت. موضوع اصلی کتاب، طرح مفاهیم متضاد و دوقطبی اروپا/ مشرق‌زمین است که برپایهٔ آن اروپایی‌ها، تصویری مثبت و قوی از اروپا ارائه داده‌اند که تمدن‌های شرقی در مقابل آن قرار می‌گیرند (شکل شمارهٔ ۳).

شکل ۳. شرق‌شناسی در هنر

منبع: نگارندگان

سعید در مقدمهٔ کتاب خود، این مفهوم را این‌گونه بیان می‌کند: شرق‌شناسی در حکم طریقهٔ تماس و گفتمان است و دراین‌زمینه از یاری نهادها، واژگان، پژوهش‌ها، تصویرها، و نظریه‌ها و حتی دستگاه‌های دیوان‌سالاری استعماری و شیوهٔ استعماری نیز برخوردار است (سعید، ۱۳۸۶، ۲۰). وی این نظریه را طرح می‌افکند که غرب بر آن است که با آگاهی از مشرق‌زمین، آن را تصاحب کند. به‌نظر سعید، این استعمار است که انگیزهٔ شرق‌شناسی را ایجاد می‌کند. شرق‌شناسی، پیش از انتشار اثر سعید، مفهومی منفی را دربر نداشت؛ اما او در این کتاب، بر رابطهٔ قدرت و دانش تأکید و استدلال کرده است که در آثار شرق‌شناسی، شرق و غرب به‌عنوان اصطلاح‌هایی در مقابل یکدیگر عمل می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که «مشرق» با باژگونی فرهنگ غربی ساخته شده است. اگرچه برخی از مورخان و پژوهشگران، همچون لویس و مکنزی[1]، نظریهٔ سعید را نقد کرده و این استدلال را که

۱. ن.ک: lewis, Bernard, (1982). The question of orientalism, The NewYork Review of Books و مک‌فی، الکساندر (۱۳۹۸). شرق‌شناسی. ترجمهٔ مسعود فرهمندفر. تهران: انتشارات مروارید. همچنین، کتاب اروین، رابرت (۱۳۹۹). دانش خطرناک (شرق‌شناسی و مصائب آن). ترجمهٔ محمد دهقانی، نشر ماهی

مشرق، چونان تصویر وارونهٔ غرب است، رد کرده‌اند، کتاب شرق‌شناسی، پایهٔ نظریه‌های پسااستعماری بود و تحول چشمگیر ایده‌ها را نه‌تنها در حوزهٔ فلسفی و ادبی ایجاد کرد، بلکه زمینه‌های دیگری مانند معماری و هنرهای تجسمی را نیز دربر گرفت (آکان[1]، ۲۰۱۴، ۱۲۱). در بحث‌های سعید، شرق‌گرایی به‌معنای درکی متفاوت، به‌شدت با قدرت، پیوند خورده و در کنش‌های گوناگون گسترش یافته است. برپایهٔ نگرش سعید، شرق‌شناسی، چونان نوعی پدرسالاری فرهنگی یا فرهنگ قیم‌مآبانه است؛ ازاین‌رو، بسیاری از جوامع و تاریخ‌ها به‌گونه‌ای انتزاعی، به‌صورت دوقطبی و «وارونگی مکمل[2]» با فرهنگ غرب متکی‌بر مستشرق ـشرق‌شناس، تقلیل و بازسازی شده‌اند (کرینسون[3]، ۱۹۹۶، ۵). صورت‌بندی اورینتالیسم نیز به‌تعبیر سعید، وابستگی یافته است. او با پیونداین اصطلاح با تعبیر «گفتمان قدرت» فوکو، به تبارشناسی این پدیده و بسط و صورت‌بندی نظریه و نقد پسااستعماری، همت گماشت. اورینتالیسم بر بنیان دگرگونی شناخت‌شناسی استوار شده است؛ به‌بیان روشن‌تر، شرق‌شناسی، چیزی بیش از یک نظام بازنمایی است که بر اثر ناسازگاری‌های معرفتی، پنهان مانده است، اما خودآگاهانه است. دانش شرق‌شناسی، متعلق به مقولهٔ سیاسی است؛ دانشی که از طریق سازوکارهای قدرت، نفوذ می‌کند.

جدول ۲. منابع و عوامل مؤثر بر شرق‌شناسی

متون و دانش‌های کلاسیک (گفتمان دانش کلاسیک)	از دوران باستان که متکی بر دوگانه‌انگاری یونان/ ایران تا دوگانه‌ای که متکی بر جهان اسلام و مسیحیت قوام یافته است و آنگاه عطش کشف سرزمین‌های دیگر که از دوران رنسانس آغاز و تا قرن بیستم بر جهان چیره شد، بر شکل‌گیری شرق‌شناسی مؤثر بوده‌اند.
کتاب مقدس و مذهب (گفتمان مذهب)	کتاب مقدس، به‌عنوان منبع دانش در قرون وسطا، جغرافیا را بازتفسیر کرد. بیت‌المقدس، سرزمین مقدس مرکز زمین شد و زمینهٔ جهان مقدس «ما» و سرزمین کفر «آنان» را رقم زد و در شرق‌شناسی نقشی حیاتی یافت.
سفرنامه و مستندنگاری (توصیف)	سفرنامه، به‌مثابه بازتاب‌دهندهٔ یکی از انواع گفتمان‌های شرق‌گرایانه درنظر گرفته می‌شود.
اسطوره‌شناسی (گفتمان اسطوره‌ای)	بازخوانی شیوهٔ بیان و روایت‌های افسانه‌ای زبان‌های شرقی؛ شناخت سبکی از گفتار به‌مثابه شرقی/ اسطوره‌شناسی دنیای بیرون از «خود» را به باغی مسحورکننده، افسانه‌ای، و زنده با مردمانی متحجر و غریب تبدیل کرد.
ادوارد سعید (گفتمان انتقادی)	نگرش انتقادی به شرق‌شناسی، فهم از دانش شرق‌شناسی را باژگونه کرد و شرق‌شناسی را (به‌مثابه نهاد، حرفه و سبکی از تفکر که بر بنیان تمایز هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی میان شرق/ غرب استوار شده است) به‌نقد کشید.

1. Ackan
2. complementary opposite
3. Crinson

روش گفتمان انتقادی، به خـوانش شرق‌شناسـانه در پژوهش‌هـای ایـران در حوزه‌هـای گوناگون نقد معاصر نیز راه یافته است. این شیوه در پی بررسی سازوکارهای قدرتی است که نه‌تنها بر ارتباط اجتماعی، بلکه بر شیوهٔ اندیشیدن نیز تأثیر می‌گذارند.

مهـرزاد بروجـردی در کتـاب «روشـنفکران ایرانـی و غـرب: سرگذشـت نافرجـام بومی‌گرایی»، چگونگی واکنش روشنفکران مشهور ایرانی چند دههٔ اخیر (چهره‌هایی چـون فخرالدین شادمان، فردید، شریعتی، سیدحسـین نصـر، احسـان نراقـی، حمیـد عنایـت، و شایگان) به دگرگونی‌هـای فرهنگـی، اجتمـاعی، اقتصـادی، و سیاسـی جامعـهٔ ایـران بـین سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۷۰ را بررسی کرده و به مسئلهٔ غرب در ایران در این فاصلهٔ زمانی نیز توجه داشته است (بروجردی، ۱۳۹۶).

ابـراهیم توفیـق و همکـاران در کتـاب «نامیـدن تعلیـق: برنامـه‌ای پژوهشـی بـرای جامعه‌شناسی تاریخی انتقادی در ایران» کوشیده‌اند به این پرسش پاسخ دهند که «چگونـه می‌توان تاریخ ایران را غیرشرق‌شناسانه نوشت؟» پژوهشگران بر این نکته تأکید کرده‌اند که نظام دانش کنونی، سـوژهٔ شرق‌شـناس را بـه کـل تـاریخ، فرافکنـی کـرده اسـت (توفیـق و همکاران، ۱۳۹۸، ۲۷۱).

دل‌زنده در کتاب «تحولات تصویری هنر ایران؛ بررسی انتقادی» کوشیده است تحـولات تصویری ایران را در گذر از سه مرحله (سه فصل) به بوته نقد و تحلیل بکشاند. وی در فصـل نخست این کتاب، تلاش کرده است تا گذار اندیشـهٔ سـنتی بـه مـدرن را در اسـتعارهٔ فـانتزی قدرت و رابطه‌اش با جلوس بر تخت و نشستن بر صندلی دنبال کند. وی در فصل دوم کتـاب یادشده، اورینتالیسم و الگوی ایرانشهری این انگاره را بررسـی و در فصـل پایـانی، نگره‌هـای مدرن در هنرهای تجسمی ایران را تجزیه‌وتحلیل کرده است (دل‌زنده، ۱۳۹۶).

«تأملی در مدرنیتهٔ ایرانی»، نوشتهٔ علـی میرسپاسـی، داسـتان رویـارویی شـورمندانه و پرماجرای ایرانیان با مدرنیته است. توکلیان در مقدمهٔ ترجمهٔ خود از کتاب میرسپاسـی و در تحلیل او از وضعیت روشنفکر ایرانی در رویارویی با مدرنیته می‌گوید: «این متفکـران، در تفسیر خود، به حضور یک «غیر» یا «بیگانه» نیاز دارنـد تـا در تقابـل بـا آن، خـودِ مـدرن خویش را تعریف کنند. این‌گونه است کـه دوگانـه‌های عقلانی ـغیرعقلانی، متمدن ـبربر،

غربی-شرقی، اروپایی-غیر و سرانجام، مدرن-سنتی پدید می‌آید و هرآنچه معقول و گشوده و مداراخواهانه و عرفی است به اولی، و هرآنچه تعصب، جمود، بندگی، و دینی است به دومی نسبت داده می‌شود» (میرسپاسی، ۱۳۹۸، ۹).

۴. نگاهی به واژهٔ «گفتمان[1]»

گفتمان و تحلیل آن، هم به‌مثابه روش و هم در قالب مباحث نظری، آن‌چنان درهم‌تنیده‌اند که برداشت و فهم هریک بدون آشنایی با دیگری ناممکن است. در زبان فارسی، نخستین‌بار آشوری واژهٔ «گفتمان» را به‌عنوان برابرنهاده‌ای برای واژه دیسکورس مطرح کرد[2]. واژه گفتمان، با تأثیرپذیری از جنبش‌های اجتماعی دههٔ ۱۹۶۰، بار معنایی تازه‌ای یافت و به مفهوم مهمی در شناخت‌شناسی و نقد در حوزه‌های گوناگون ادبی، علوم اجتماعی، و جامعه‌شناسی تبدیل شد. فوکو، گفتمان را به‌صورت مفهومی محوری در تحلیل‌های اجتماعی و تاریخی خود درآورد و بار معناییِ سترگی به آن بخشید؛ به‌گونه‌ای که اکنون در قلمروهای گوناگون علوم انسانی به‌کار می‌رود.

آنچه سبب ضرورت تفکیک مفهوم کلی «سخن» و «گفتار» از «گفتمان» می‌شود، هدفمندی گفتمان است که در گفتار ساخته‌وپرداخته، نهفته است.... گفتمان به سخن، لایه‌های آشکار و پنهان معنایی می‌بخشد و زبان را به‌گونه‌ای هدفمند به‌کار می‌گیرد. هر گفتمان در ساحت امکانی ویژه‌ای پدیدار می‌شود. گفتمان‌ها، زبان گشادهٔ روابط قدرت هستند. هم آفریدهٔ قدرت و هم خود قدرت‌اند (آشوری، ۱۳۷۷). گفتمان‌ها، شیوه‌های ارجاع یا ساختن دانش دربارهٔ عملی خاص هستند... واژهٔ گفتمانی، به هرگونه رهیافتی که معنا، بازنمایی، و فرهنگ را عنصری سازا به‌شمار می‌آورد، اطلاق می‌شود (هال، ۱۳۹۶، ۱۸). گفتمان‌ها، اعمالی هستند که به‌گونه‌ای نظام‌مند به موضوعاتی شکل می‌دهند که خود، سخن می‌گویند. گفتمان‌ها تنها دربارهٔ موضوعات سخن نمی‌گویند یا تنها تعین‌بخش هویت موضوعات نیستند، بلکه سازندهٔ موضوعات بوده و مداخله و حضور خود را در فرایند مداخله پنهان می‌کنند (فوکو، ۱۹۷۴، ۹۴).

---

1. Discourse

۲. ن.ک: داریوش آشوری داستان پیدایش «گفتمان»، روزنامهٔ شرق، شماره ۳۴۸۸، ۸ مرداد ۱۳۹۸

گفتمان، همان چیزی است که مرزها و محدودیت‌هایی را برای انسان به‌عنوان سوژهٔ شناخت و آگاهی ایجاد می‌کند؛ مرزهایی که ناگزیریم در محدودهٔ آن‌ها بیندیشیم و سخن بگوییم؛ مرزها و محدودیت‌هایی که به‌ندرت می‌توان از آن‌ها گریخت (میلز، ۱۳۹۳، ۹۲).

فوکو، گفتمان را دارای زمینهٔ اجتماعی و ریشهٔ آن را در قدرت می‌داند؛ به‌بیان روشن‌تر، گفتمان، نقطهٔ پیوند قدرت و دانش است. هر نظام دانش در هر دورهٔ خاص تاریخی، مجموعه‌ای نظام‌مند از قواعد و قانون‌های ایجابی و سلبی را در خود درونی کرده است که به‌طور هم‌زمان بر متون و چشم‌اندازهای آن سایه می‌اندازند و «گفتمان» آن رشته در آن دورهٔ خاص تاریخی هستند. در تحلیل فوکو، مسئلهٔ محوری، تعیین این واقعیت است که چه چیزی وحدت و انسجام صورت‌بندی گفتمانی را قوام می‌بخشد.

۴-۱. رهیافت گفتمانی به‌مثابه روش پژوهش و تحلیل

تحلیل گفتمان به‌مثابه روشی در پژوهش‌های زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، انسان‌شناسی، قوم‌نگاری، علوم اجتماعی و انسانی، در حوزه‌هایی متمایل به مطالعات نظام‌مند ساختار، کارکرد، و فرایند تولید و فهم گفتار و نوشتار (متن)، از اواسط دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، در پی دگرگونی پارادایم‌های معرفتی (از پارادایم اثبات‌گرایی[1] به پارادایم‌های ساخت‌گرایی[2]، پدیدارشناسی[3]، و پساساخت‌گرایی[4]) موردتوجه قرار گرفت و وام‌دار متفکران انتقادی مکتب فرانکفورت[5]، لوکاچ[6]، گرامشی[7]، آلتوسر[8] و تلاش‌های نظریه‌پردازان پساساخت‌گرا و بن‌فکنی[9] همچون فوکو و دریدا[10] است.

---

1. Positivism
2. Constructivism
3. Phenomenology
4. Post-structuralism

۵. Frankfurt School

ـ ماکس هورکهایمر در حدود سال ۱۹۳۰ این مکتب را بنیان نهاد و تئودور آدورنو، هربرت مارکوزه، و والتر بنیامین، از چهره‌های مهم آن، با گرایش عمدتاً مارکسیستی بودند. نظریهٔ انتقادی در پی نشان دادن روابط قدرت در چارچوب پدیده‌های فرهنگی است.

6. György Lukács(1885-1971)
7. Antonio Gramsci(1891-1937)
8. Louis Althusser(1918-1990)
9. Deconstruction
10. Jacques Derrida (1930-2004)

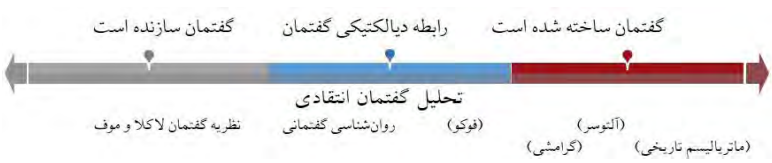
تحلیل گفتمان، کاربست تفکر و موضعی انتقادی و تفسیری در برابر گفتمان‌های مسلط بر جامعه، موقعیت‌های اجتماعی، و سیاست‌های پنهان و آشکار درون جامعه است که امکان درک و تفسیر ساختار و وضعیت آن جامعه را فراهم می‌کند. تحلیل گفتمان بر بنیان خوانش تفسیری و ساختاری استوار است. تورفینگ در مقالهٔ «نظریهٔ گفتمان: دستاوردها، بحث‌ها، و چالش‌ها» سه نسل از نظریه‌پردازان گفتمان را برمی‌شمارد. مراد او از نسل، سه شیوهٔ تحلیل گفتمان است نه لزوماً ترتیب و توالی زمانی. تحلیل گفتمان، دارای سه رویکرد ساخت‌گرایانه، نقش‌گرایانه، و تحلیل انتقادی گفتمان است. نسل نخست، نظریهٔ گفتمان را به‌معنای واحدی زبان‌شناختی تعریف می‌کند که با فراتر رفتن از سطح جمله، بیشتر بر جنبه‌های معنایی متن گفتاری یا نوشتاری متمرکز می‌شود؛ به‌عنوان نمونه‌هایی از نظریه‌پردازان این نسل می‌توان به پژوهشگران زبان‌شناسی اجتماعی، روانشناسی گفتمان، و زبان‌شناسی انتقادی اشاره کرد. در روش‌های زبان‌شناختی نسل نخست، هیچ تمایلی به پیوند دادن زبان‌شناسی اجتماعی، تحلیل محتوا، و تحلیل مکالمه با تحلیل گفتمان متکی بر تجزیه‌وتحلیل‌های سیاسی و سلطهٔ قدرت وجود ندارد. نسل دوم، گفتمان را مفهومی گسترده‌تر از نسل نخست به‌شمار می‌آورد. گفتمان به زبان گفتاری و نوشتاری محدود نمی‌شود، بلکه به طیف گسترده‌ای از پراکتیس‌های (کردارهای) اجتماعی گسترش می‌یابد. تحلیل انتقادی گفتمان مبتنی‌بر تأکید بر تمایز پراکتیس‌های گفتمانی از پراکتیس‌های اجتماعی است. این نسل، از تحلیل‌های فوکو در مورد شیوه‌های گفتمانی‌ای که سوژه‌ها و اشیا را تشکیل می‌دهند، الهام گرفته است، اما برداشت شبه‌استعلایی او از گفتمان را به‌صراحت رد می‌کند. اما نسل سوم نظریهٔ گفتمان، مفهوم گفتمان را بیشتر گسترش می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که اکنون همهٔ پدیده‌های اجتماعی را دربر می‌گیرد. گفتمان، دیگر به بخش خاصی از نظام کلی اجتماعی اشاره نمی‌کند، بلکه با کلیت جامعه همسو است. این دیدگاه را در آرای فوکو، نظریهٔ گفتمان پساساخت‌گرا، و آثار دریدا می‌توان پی گرفت. نظریهٔ گفتمان، نه بر واقعیت‌های مشاهده‌شده و نه بر معانی عمیق، بلکه بر شکل‌گیری تاریخی شرایط گفتمانی موجود اجتماعی متمرکز است (تورفینگ[1]، ۲۰۰۵، ۵). رابطهٔ متن با زمینه‌های دربردارندهٔ آن، نسبی است و ممکن است همچون ابزار قدرتمندی برای آشکارسازی محتواها، ساختارها، و راهبردهای بنیادین بازنمایی‌های اجتماعی به‌کار رود (لاتمن،

1. Torfing

۱۳۸۷، ج۳، ۶۰۲). فارغ از تنوع مفاهیم و حوزه‌های گفتمان و شناخت‌شناسی آن، می‌توان دو رویکرد اصلی ساخت‌گرا[1] و نقش‌گرا[2] را در حوزهٔ گفتمان برشمرد.

الف) رویکرد ساخت‌گرا: برپایهٔ این رویکرد، گفتمان به واحدهای زبانی (رسانهٔ بیانی) فراتر از جمله و بند گفته می‌شود و مطالعهٔ زبان و رسانهٔ بیانی (برای نمونه، تصویر، انگاره، و...) با تمرکز بر روابط ساختاری و واحدهای کوچک‌تر (واژه‌ها، واحدهای آوایی) در بافت متن امکان‌پذیر می‌شود. در این رویکرد، معنای نشانه از رابطهٔ آن با مجموعهٔ عناصر متن به‌دست می‌آید.

ب) رویکرد نقش‌گرا (کارکردگرا): این رویکرد، چگونگی تولید معنا را در رابطه با بافت غیرمتنی درنظر دارد و معنا نه برآمده از رابطهٔ ساختاری نشانه‌ها در بافت متنی بلکه وابسته به رابطهٔ زبانی با بافت موقعیت است. صورت‌های زبانی در این رویکرد، تابع نقش یا کارکرد هستند. در سطح نخست، بافت به مفهوم موقعیت فردی و محیطی متأثر از قواعد و ساختارهای گفت‌وگویی و دانش پس‌زمینه‌ای، درنظر گرفته می‌شود. برپایهٔ آرای فوکو، معنا در سطح دوم، در ارتباط و پیوند صورت‌های زبانی با بافت‌های موقعیتی متأثر از ایدئولوژی‌های سیاسی، قدرت، تاریخ، فرهنگ، جامعه، و... به‌دست می‌آید که در شرق‌شناسی، این سطح از ماهیت گفتمانی آن اهمیت دارد؛ زیرا، تا حد زیادی، آگاهانه و برپایهٔ قدرت استعماری و سلطهٔ سیاسی غرب بر شرق پدید آمده است و دانش شرق‌شناسی به‌مثابه گفتمان، زمینهٔ تولید قدرت غرب را در شرق فراهم کرده است؛ دانشی که اگرچه به‌طور کامل، غیرواقعی نیست، اما معنای برآمده از آن، گونه‌ای از تصور مبهم اندیشهٔ غرب دربارهٔ شرق را تجسد می‌بخشد.



شکل ۴. نقش گفتمان در ساخت جهان

منبع: یورگنسن و فیلیپس[3]، ۲۰۰۲، ۲۰

1. structuralist
2. functionalist
3. Jorgensen and Phillips

۴-۲. بازشناسی لایه‌های گفتمانی بازتولید و ساخته‌شده در سال‌های سلطنت رضاشاه پهلوی

ایرانیان از اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی با تجدد (مدرنیته) آشنا شدند. رویدادهای ناشی از جنگ و شکست از روسیه، بر شکل‌گیری و طبیعی‌سازی دو گفتمان غالب، یعنی تجددگرایی و ملی‌گرایی، و تبدیل آن‌ها به رژیم حقیقت، تأثیرگذار بود؛ به‌گونه‌ای که بسیاری از آثار این دوران برپایهٔ گزاره‌های منتشرشده از این دو گفتمان شکل گرفته‌اند. به‌تعبیر هال، «زمانی‌که گفتمانی اثرگذار باشد به روابط قدرت، سازمان و نظم می‌بخشد؛ به‌گونه‌ای که رژیم حقیقت[1] خوانده شده و زمینه‌ساز فشار گفتمانی می‌شود» (هال، ۱۳۸۶، ۶۹). ذهنیت ایرانی به‌منظور فرار از سرخوردگی، در پی فراگیری فنون جدید از غرب برمی‌آید؛ ازاین‌رو، ناگزیر، بیش‌ازپیش به حضور مستشاران و هیئت‌های آموزشی غربی ازیک‌سو و ابزارها و دانش‌های ره‌آورد غربی ازسوی‌دیگر، وابسته می‌شود و این‌گونه است که گفتمان شرق‌شناسی به‌مثابه یکی از اثرگذارترین گفتمان‌ها، بر تعریف و راهبردهای دانش و هنر در این سرزمین سایه می‌افکند. اصلاحات مدرن رضاشاه با عزم او برای ورود ایران به فضای اقتصادی، فرهنگی، و سیاسی غرب همسو بود. این اصلاحات، به‌طور معمول، مبتنی‌بر تمایز میان سنت/ مدرنیته بود و انگارهٔ اصلی آن بر گردِ این موضوع می‌چرخید که جامعهٔ سنتی ایران را افرادی اداره می‌کنند که ذهنیتی سنتی و ایستا دارند که تنها بر محور ارزش‌های صلب می‌گردد؛ ازاین‌رو، آمادگی پذیرش نوآوری را ندارند. درحالی‌که جامعهٔ ایران، همچون جوامع مدرن غربی، نیاز به ذهنیت مدرن و کسانی دارد که ضرورت درک و تجربهٔ چیزهای نو را دریافته باشند. به‌این‌ترتیب، فضا برای ورود مهندسان، باستان‌شناسان، و معماران غربی در راستای تحقق آرزوی پیشرفت و انتظارات توسعه، فراهم شد.

تشکیل دولت مدرن در جامعهٔ سنتی ایران، تعارضات میان ایرانیت و اسلامیت را فزونی بخشید. در چنین شرایطی، ایرانیان بر سر دوراهی متعارضی قرار گرفتند: دغدغهٔ توسعه در کنار نگرانی از دست رفتن هویت اخلاقی و فرهنگی. براین‌اساس، پیدایش ایده‌های گوناگون لیبرالی، ملی‌گرایانه، رادیکال، و جنبش‌های اصلاح‌طلب اسلامی، بخشی از

1. Regime of truth

تلاش‌های روشنفکران و نخبگان ایرانی برای دستیابی به سودای مدرنیزاسیون بود (میرسپاسی، ۱۳۹۸، ۳۷-۳۶).

با پیگیری انتظارات گفتمان شرق‌شناسی توسط دعوت‌شدگان، وضعیتی متناقض با توقع پیشرفت برپایهٔ الگوی غربی پدید آمد. برخی غربی‌ها تلاش کردند تا با بازتولید و بازنمایی ویژگی‌های خیال‌انگیز ایران‌زمین، گفتمان باستان‌گرایی، و محاط کردن هنر و معماری ایرانی در وضعیتی موزه‌گون در قالب هنر گذشته، به‌طور هم‌زمان، هم انتظارات ناسیونالیستی ایرانیان و هم خواسته‌های شرق‌شناسی خود را برآوردند؛ تلاشی که در نمایشگاه‌های جهانی، به‌گونه‌ای گسترده بازتاب یافت. گرایش ایرانیان آرزومند تجدد و پیشرفت برپایهٔ الگوی غربی نیز خود از زهدان شرق‌شناسی به‌در آمده است؛ زیرا، هنگامی‌که جهان متکی‌بر نگرش شرق‌شناسی به دو سوی غربی/ شرقی تبدیل شد و یکی نماد خرد و منطق، پیشرفت، و... و دیگری (شرق) نمایندهٔ جهان احساسی و خیال‌انگیز، بی‌منطق، و عقب‌افتاده شد، به‌ناگزیر میل به پیشرفت برای انسان شرقی، به تقلید از غرب یا فروغلتیدن در تکرار تاریخیِ خود و کینه‌توزی از آن دیگری انجامید. به‌بیان روشن‌تر، ایران‌شناسی وارونه (نمودار شمارهٔ ۷) که نوعی نگاه اعتراضی از درون به بیرون دارد، زمینهٔ شکل‌گیری سه نوع رویارویی را فراهم می‌کند؛ یکی برآشفته از واپس‌ماندگی از پیشرفت به شیوهٔ غربی و غضبناک از فرومانـدگی در سنت‌های خود، دچار نوعی سرسپردگی به ارزش‌های بیرون از شرق و تداوم نگرش برتری‌جویی (غرب) می‌شود؛ در سوی دیگر، وضعیتی است که ایرانی با نگاهی انتقادی و با فاصله‌گذاری از غرب به خود می‌نگرد و با نوعی شیفتگی به ارزش‌ها و فرهنگ ایرانی همراه می‌شود، که در تعابیر گاه اغراق‌آمیز، با تأکید بر اصالت، موقعیت یگانه، و اعتباربخشی به زبان جلوه‌گر می‌شود. این نگاه، بازنمایانندهٔ سیاست‌های ملی‌گرایانهٔ دههٔ ۱۹۲۰ و متأثر از دیدگاه‌های شرق‌شناسان است. اندیشه‌های ایرانشهری سیدجواد طباطبایی، این نوع رویارویی را بازتاب می‌دهند. وضعیت سوم، از نوعی کینه‌توزی[1] حکایت دارد که به‌عنوان الگویی متکی‌بر دوگانهٔ خودی/ دیگریِ منفور، با معارضه‌جویی همراه است و از احساس ضعف یا حقارت نسبت به دیگری‌ای

۱. (رِسانتیمان) به نقل از آشوری

ناشی می‌شود که او را علت ناکامی «خود» تلقی می‌کند. در شناخت، رِسانتیمان به‌عنوان چرخش ذهنیِ خودبنیادِ غیرمولد و سرخوردگی ناشی از آن تلقی می‌شود.

شکل ۵. رویکردها و رویارویی‌ها در ایران‌شناسی وارونه

منبع: نگارندگان

اشاره‌ها و کنایه‌ها به قدمت ایران و بازتولید معادل‌های فرهنگی آن در دوران پهلوی اول، اقدامی نو نبوده است؛ زیرا، پادشاهان و اشراف قاجار نیز از آغاز سدهٔ نوزدهم، به شیوه‌های گوناگون با بازنمایی تصاویر سلطنتی در راستای احیای سنت هخامنشی و ساسانی تا هنر پساسلامیِ ایران، اقدام کردند. از میانهٔ سال‌های ۱۲۷۰ خورشیدی، کاوشگران و باستان‌شناسان در گسترش شیفتگی به گذشتهٔ باستانی، نقش چشمگیری داشته‌اند. با آغاز حکومت پهلوی، گرایش‌های پراکنده برای احیای شمایل‌های باستانی به زبان رسمی معماری این دوران، و نوعی گفتمان انکارناپذیر برای همگن‌سازی سیاسی تبدیل شد. وطن به‌جای قوم، تاریخ به‌جای جغرافیا و مرزهای قبیله‌ای و همچنین، جایگزین مذهبی شد که با هدف سکولاریزاسیون رضاخانی همسویی داشت. شاه و دولت به‌سرعت تقلید از معماری و هنر هخامنشی را دستمایهٔ برهان‌های برتری نژاد آریایی، وطن‌پرستی مردم ایران، و تجدید حیات آن در سلسلهٔ جدید قرار دادند.

گرایش‌های پراکندهٔ دوران قاجار برای احیای صورت‌ها و شمایل‌های باستانی در میانهٔ دههٔ ۱۳۱۰ به زبان رسمی معماری دولت پهلوی تبدیل شد، که با سیاست وطن‌پرستانهٔ مبتنی‌بر همگن‌سازی و سکولاریزاسیون همسویی داشت. شاه و دولت به‌سرعت سیاست تقلید از معماری هخامنشی را گسترش دادند تا استدلال‌هایی را به‌نفع برتری نژادی (آریایی) و تجدید حیات آن در سلسلهٔ جدید، ارائه دهند (ضیایی[1]، ۲۰۲۰). با درنظر

1. Ziaee

گرفتن این بستر تاریخی، تحقق معماری تاریخ‌گرا و معماری متعارض آن، یعنی معماری مدرن در ایران، تنها به‌مثابه محصول و برآیند روایتی گفتمان‌محور است که در آن معماران غربی یا حتی معماران ایرانی رشدیافته در غرب، دو گفتمان شرق‌شناسی و انتظارات آن را با گفتمان هژمونیک رضاخان پیوند می‌زنند؛ به‌گونه‌ای که می‌توان سویه‌های دوگانه‌ای از میل و گفتمان شرق‌شناسانه را در این غرفه‌ها بازشناخت.

مورخان و فیلسوفان یونانی‌ـرومی، به وجود برخی تفاوت‌های بنیادین میان شرق و غرب ــ به‌ویژه یونان و روم با ایران ــ پی برده بودند. در پایان سده‌های میانه در اروپا، به‌طور مشخص دو مسئله موجب جلب‌توجه دوباره به این‌گونه تفاوت‌ها شد؛ نوزایش (رنسانس) فرهنگی و سر برآوردن ترکیهٔ عثمانی به‌عنوان قدرتی بزرگ در شرق اروپا؛ قدرت توسعه‌طلبی که مردمان اروپای غربی خداخدا می‌کردند که صوفیان بزرگ[1] بتوانند آن را از مرزهای شرقی‌شان دور نگه دارند. یک‌بار دیگر، ترس و پیش‌داوری، نقش بزرگی در ایجاد این تصور داشت (کاتوزیان، ۱۳۹۴، ۲۵). ایرانیان، حضور در نمایشگاه‌های جهانی را فرصتی برای به‌تصویر کشیدن هنر (صنایع را هم‌ردیف هنر برمی‌شمردند) و پیشرفت (البته منطبق با توقعات، تعریف، و قواعد غربی) در دورهٔ رضاخان می‌دانستند. فروغی در پیامی به نمایشگاه صنعتی لنینگراد (۱۳۱۴) می‌نویسد: «این فکر دلپذیر برایم پیش می‌آید که ملت ایران در میان ملل از حیث تمدن دارای مقامی ارجمند است که ملل متمدن دنیا، که خود در صنعت پایگاه عالی دارند، مناسب دانستند که صنایع ایران، تاریخ و سیر آن را موردمداقه قرار دهند و نسبت به آن، تکریم روا دارند.» (فروغی، ۱۳۸۷، ۲۳۳-۲۳۲).

۴-۳. شیوه‌ها و راهبردهای رویارویی گفتمانی

گفتمان‌ها برای تثبیت و هژمون‌سازی خود و طبیعی‌سازی احکامشان به تبیین سازوکارهای توصیفی و بیانی، قاعده‌مندی میان ابژه‌ها و مفاهیم، و گزینش درون‌مایه‌ها می‌پردازند. فوکو از یافتن امکان‌های راهبردی گوناگونی سخن می‌گوید که فعالیت‌های درون‌مایه‌هایی ناسازگار یا به‌کارگیری درون‌مایه‌ای یکسان در مجموعه‌هایی متفاوت را امکان‌پذیر می‌کنند. او از تحلیلی می‌گوید که به‌جایِ بازسازی زنجیره‌های استنتاج (آن‌گونه که معمولاً در تاریخ

۱. ایران، که در آن زمان، زیر سیطرهٔ صفویان به‌سر می‌برد و در اروپا به‌عنوان سرزمین صوفی بزرگ شناخته می‌شد.

علوم و فلسفه انجام می‌شود)، یا اتکا به قیاس‌ها و جداول تفاوت‌ها، سیستم پراکندگی را موردنظر قرار می‌دهد. «درصورتی‌که بتوانیم چنین سیستمی از پراکندگی را میان شماری از گزاره‌ها توصیف کنیم و مفاهیم و انتخاب درون‌مایه‌ها را تعریف کنیم (نظم‌ها، همبستگی‌ها، جایگاه‌ها، کارکردها، و دگرگونی‌هایی)، بنابر قرارداد خواهیم گفت که با شکل‌گیری گفتمانی سروکار داریم...؛ شرایطی که عناصر این توزیع (ابژه‌ها، مفاهیم، انتخاب درون‌مایه‌ها) از آن تبعیت می‌کنند را قواعد شکل‌گیری می‌نامیم. این قواعد شرایط وجود (و نیز هم‌زیستی، ماندگاری، اصلاح و ناپدیدی) در یک توزیع معین گفتمانی است» (فوکو، ۱۳۹۸، ۶۰-۵۸).

در ادامه، شیوه‌ها و راهبردهای رویارویی گفتمانی متبلور در طراحی غرفه‌های ایران در نمایشگاه جهانی (شکل شمارهٔ ۶) و بازنمایی‌شان به‌مثابه ابژه‌های نمایشگاهی برای برآوردن توقعات شرق‌شناسی بررسی شده‌اند.

شکل ۶. بازشناسی شیوه‌های رویارویی گفتمانی متبلور در راهبردهای طراحی غرفه‌های ایران در نمایشگاه جهانی

۴-۳-۱. وحدت گفتمانی برآمده از فضای پدیداری شیءواره و پیوسته دگرگون در برابرِ استمرار و یکتایی

گفتمان‌ها را نباید برپایهٔ وجود وحدت، شکل معینی از گزاره‌ها، و ابژه‌های خاص آن‌ها که در طول زمان تداوم یافته‌اند، درنظر بگیریم؛ زیرا، وحدت گفتمانی بر چیزی بیش از وحدت قراردادی ابژه استوار است. در اینجا وحدت، نه مفهومی در نسبت با امر متعالی است و نه شکل معینی از گزاره‌ها، بلکه سیستم و مجموعه قواعدی است که گاهی هم‌زمان و گاه پی‌درپی، توصیف‌های ادراکی و نیز بهره‌گیری از روش‌های مشخص به‌واسطهٔ ابزارها و رسانه‌های بازنمودی را امکان‌پذیر کرده است و به‌این‌ترتیب، فضایی را برای هم‌زیستی گزاره‌های گاه پراکنده و ناهمگن فراهم آورده است. در این فضا، گزاره‌ها، ابژه‌ها، و احکام گفتمانی متضمن هم‌پیوندی و گاهی حتی حذف، دگرگونی، و جایگزینی با یکدیگرند.

وحدت گفتمانی در مورد معماری ایران در نمایشگاه‌های جهانی، برآمده از همنشینی قواعدی است که پدیداری ابژه‌های معینی از دل تاریخ ایران را امکان‌پذیر می‌کند؛ زیرا، توقعات بیرونی گفتمان شرق‌شناسی، یعنی میلِ به ابژه‌ها و شمایل‌های تاریخی دیگرگونه و لفافه‌ای از خیال‌پردازی‌ها و نگاه اگزوتیک به مشرق‌زمین را برآورده می‌کنند و به‌طور هم‌زمان به انتظارات درونی متأثر از گفتمان قدرت رضاشاه که بر پرورش ذوق تودهٔ متکی بر اعتباربخشی به تاریخ و هنر باستان ایران پای می‌فشرد، پاسخ می‌دهد؛ ازاین‌رو، با نگاهی تبعیض‌آمیز به هنر ایران، ابژه‌های خاصی از دل تاریخ برش خورده و بازنمایی شده‌اند. به‌طور مشخص، با گزینش معماری دو دورهٔ باستان (هخامنشی و ساسانی) و صفوی، بار دیگر تاریخ برای تأکید بر قدرت نوظهور ملت (ایران) زنده می‌شود؛ دو گسترهٔ زمانی هرچند متفاوت، اما دارایِ وحدت گفتمانی به‌لحاظ گفتمان قدرت اقتدار حاکمیت ایران در برابرِ دیگران (خواه یونانیان دوره باستان یا ترکان سلجوقی و عثمانی). تطابق این دو دوران و پهلوی، با سیاست مشروعیت‌بخشی به رضاخان همسو است؛ گویی شاه جدید، میراث‌دار قدرت کوروش و شاه‌عباس بود.

۴-۳-۲. برجسته‌نمایی «خود» و به‌حاشیه‌رانی و انسداد معنایی «دیگری»

گفتمان با غیریت‌سازی، یعنی برساختن یا بازنمایی گفتمان‌های رقیب، راهی برای اعمال قدرت هویت‌یابی خود می‌گشاید. بهترین شکل هویت‌یابی گفتمان، وجود رقیبی است که کاملاً در نقطهٔ

مقابل باشد؛ ازاین‌رو، گفتمان برای ایجاد قطبیتِ مطلق و حذف همسانی‌ها و هم‌پوشانی‌های خود با گفتمان رقیب، به ساده‌سازی و حذف تنوع معانی در گفتمان رقیب می‌پردازد.

برپایهٔ ذهنیت دوقطبی «خود/ دیگری»، کلیهٔ رفتار و کردار سوژه به‌گونه‌ای شکل می‌گیرد که او تمامی پدیده‌ها را در قالب دوگانهٔ ما/ آن‌ها می‌ریزد. این دوگانگی به‌صورت برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی نمایان می‌شود که شیوه‌ای برای حفظ و استمرار قدرت است (سلطانی، ۱۳۸۷، ۱۰۲).

تاریخ هنر اسلامی، اساساً به‌عنوان شاخه‌ای از تاریخ هنر غربی از قرن نوزدهم تا بیستم گسترش یافت و گفتمان اصلی با صفت مضاعف هنر اسلامی پارسی در دورهٔ شکل‌گیری دانش تخصصی، همراه با گرایش به هنر ایرانی، موردتوجه پژوهندگان غربی قرار گرفت (کادوی و سانتی[1]، ۲۰۱۳). حال باید هنر ایرانی به‌عنوان ایده‌ای انتزاعی به‌جای وحدت مشخص پیشین (اسلامی) آن، تفسیر شود که نمایشگاه جهانی، به بازخوانی آن جهت مشخصی می‌بخشید.

سفارش ماکت و نسخهٔ بدلی تاریخی، بازتاب روند جهانی تقلید از هنر خاورزمین بود که از وفاداری رسانه‌های گوناگون به آن ریشه می‌گرفت. پوپ مشارکت‌کننده مشتاق این پارادایم بود چراکه سفارش بازآفرینی معماری صفوی در نمایشگاه فیلادلفیا و برلینگتون و همچنین، بازنمایی نسخه‌هایی از نقاشی‌های دیواری صفوی توسط سرکیس خاچاطوریان (۱۹۳۲) از این شوق حکایت دارند (اوورتون[2]، ۲۰۱۶، ۳۳۶-۳۳۵). علاقه به معماری جهان اسلام [ایران]، امکان تصویرگری بیشتری را در اختیار فرهنگ معماری کثرت‌گرا و مصرف‌گرای غربی می‌گذاشت؛ تصویری که در بازار سرمایه‌داران [هردو جهان] قابل‌فروش بود. در اینجا غربی به‌نمایندگی از تصویر شرق عمل می‌کند و محصول بازنمایی‌شده به‌مثابه کالایی غربی با بسته‌بندی شرقی عرضه می‌شود (بوزدوگان[3]، ۱۹۸۶، ۴۶).

رابطهٔ معماران به‌عنوان روایان، با گذشته و تاریخ و لایه‌ها و عناصر معماری، امری متغیر و سیال است که به نگاه هستی‌شناختی و معرفت معمار و بافت و موقعیت اثر بستگی داشته و بر چندجهتی بودن آن دلالت دارد. موضوع مهمی که در شکل‌گیری معماری ایرانی

1. Kadoi and Szanto
2. Overton
3. Bozdogan

غرفه‌های نمایشگاهی در آغاز قرن چهاردهم خورشیدی اهمیت دارد، گسترش دو نگرش و منش در این دوران است؛ نخست، گرایش به تاریخ از جنبهٔ ملی‌گرایانهٔ آن و دیگری، توسعهٔ بنیادها و کرسی‌های ایران‌شناسی که نقشی بنیادین و ریشه‌ای در بیان معماری و هنر این دوران برای «خود» (غربی) و «دیگری» (در اینجا ایرانیان) ایفا می‌کند. این کرسی‌ها به دو چیز وابسته‌اند؛ یکی پررنگ شدن مفهوم مرز و قلمرو سرزمینی در جوامع بین‌المللی که به‌طور طبیعی، مسئلهٔ خود/ دیگری، گفت‌وگوی فرهنگی، و... را از سطح حکومت‌ها (نهاد سلطنت، دولت) به سطح مردم (ملت) ــ اگرچه نه لزوماً تودهٔ مردم ــ گسترش می‌دهد و دیگری، نقش راهبردی ایران در منطقه، جهان اسلام، و امپراتوری عثمانی ازیک‌سو، و هماوردی دو نیروی استعمار سنتی (انگلیس) و روسیه در برابرِ یکدیگر، ازسوی‌دیگر، است که حضور ایران را در نمایشگاه جهانی، برجسته و پررنگ می‌کند.

۴-۳-۳. تمامیت معنایی در برابرِ فراوانی آن

گفتمان، سعی دارد عناصر را با فروکاستن چندگانگی معنایی آن‌ها به معنای کاملاً تثبیت‌شده، به لحظه‌ها (گشتاورها[1]) تبدیل کند؛ زیرا، احتمالات معنایی‌ای که گفتمان به حوزهٔ گفتمانی منتقل می‌کند، همیشه تهدیدکنندهٔ بی‌ثباتی معنایی است (یورگنسن و فیلیپس، ۲۰۰۲، ۳۰-۲۷). اگر نظر فوکو دربارهٔ تبارشناسی پیدایش علوم اجتماعی و هم‌پیوندی آن‌ها با گفتمان قدرت را در معماری بپذیریم، به‌نظر می‌رسد که معماری نیز عمیقاً با روابط قدرت درآمیخته و هم‌پیوند است و با اعمال قدرت، امکان رسیدن به هدف و معنایی مشخص را، با کنار زدن معانی دیگر، به‌دست می‌آورد. با این نگاه، معماری، درون شبکه‌ای از قدرت و روابط گفتمانی، محقق شده و به‌طور هم‌زمان، موجب پیشبرد گفتمان قدرت می‌شود. پاویون‌های طراحی‌شده در نمایشگاه‌های جهانی به کلیشه‌ای‌ترین اقتباس‌ها از معماری ایران تن داده‌اند؛ اگرچه در خارج از آن، با تأثیرپذیری از تحولات اجتماعی و سیاسی دوران پهلوی اول، از آن تصویر و نظم برساختهٔ شرق‌انگارانهٔ غربی فاصله می‌گرفتند؛ زیرا، این تصویر با وجود همسویی با خواستهٔ ملی‌گرایان و هواداران گرایش باستان‌گرایی، در تناقضی آشکار با معانی موردنظر تجددطلبان و نوگرایان بود.

۱. در علوم، گشتاور (moments) به‌معنای تمایل نیرویی برای دوران جسمی حول یک محور است.

۴-۳- ۴. تاریخی کردن همراه با نهان‌سازی تاریخمندی

درصورت تقدم زمانی گفتمان رقیب، سعی می‌شود عناصری که در جریان تحول تاریخی از آن به گفتمان «خودی» رسیده‌اند (به‌این‌سبب که تهدیدی برای هویت منحصربه‌فرد خود به‌شمار می‌آیند)، پنهان شوند (کتمان تاریخمندی). تاریخی شدن و وابستگی معنایی به بستر تاریخی، بنیانی نهفته در پسِ گفتمان است که آن را در برابرِ نگرش غیرتاریخی نشانه‌شناسی قرار می‌دهد.

گفتمان می‌کوشد با اثبات تقابل، قطبیت، و پنهان‌سازی عناصر تاریخ‌مندی، هر نوع ارتباط و گفت‌وگوی بینامتنی را نفی کند؛ زیرا، آن را خطری برای هویت منحصربه‌فرد خود می‌داند؛ بنابراین، تلقی گسست و تقابل، جایگزین تحول و بازتولید عناصر تاریخی می‌شود (چراغی، ۱۳۹۰، ۱۷).

توجه به دو بزنگاه تاریخی در هنر ایران (تاریخ پیشااسلام و دوران صفویه) در نمایشگاه‌های جهانی (۱۹۲۹) و (۱۹۳۱) بی‌ارتباط با نظم نمایشگاهی موردانتظار گفتمان شرق‌شناسی نیست؛ زیرا، تطابق این دو دوران، با سیاست گفتمان دوران رضاشاه و مشروعیت‌بخشی به آن، همسویی دارد. هنر هخامنشی و شوش (مهم‌ترین مجموعه‌های باستان‌شناسی)، از منظر سیاسی، هم برای دولت‌های غربی و هم برای ایرانیان اهمیت فراوانی دارد. این مجموعه به‌عنوان نخستین پایتخت امپراتوری پارس، چونان شمایلی از شکوه ایران به‌شمار می‌آمد. همچنین، این دورهٔ تاریخی به‌عنوان تجسمی از شکوه ازدست‌رفتهٔ سلطنت مقتدر و روح ملت ایران، برای ملی‌گرایان بسیار اهمیت داشت. غربی‌ها نیز از دو سو به آن توجه داشتند؛ ازیک‌سو، چنان‌که پیشتر اشاره شد، منبعی برای کنکاش‌های علمی و تفسیری از شمایل معماری ایران بود که در پی این آگاهی، نمایشی از اقتدار غربی‌ها ــ بازماندگان نسل پیروز (دوگانه یونان/ ایران)ــ است. «به‌زودی تپه‌هایی که با حسادت، تاریخ گذشته را پنهان کرده‌اند، شکافته خواهند شد و گنجینه‌های مدفونشان را به ما عرضه خواهند داشت؛ مگر ما وارث فاتحین [نبرد] سالامین نیستیم» (دیولافوا، ۱۳۷۶، ۸۰). ازسوی‌دیگر، منبعی برای ارضای حس کنجکاوی غربی‌ها در جست‌وجوی کاخی به روایت تورات بودند. «اصولاً مبنای کار باستان‌شناسی هیئت‌های اروپایی، نه

حافظهٔ تاریخی مردم ایران بلکه بیشتر، اشاره‌های «کتاب مقدس»، به‌ویژه تفسیرشان از تورات و عهد عتیق (در کنار منابع قدیمی یونان باستان مانند سفرنامهٔ هرودت یا کوروپیدیای گزنفون) بوده است. دیولافوآ به‌روشنی علت حفاری شوش را جست‌وجوی کاخی اعلام می‌کند که در آن به روایت تورات، استر، ملکهٔ ایران شد» (دل‌زنده، ۱۳۹۶، ۱۳۸). هر دو تفسیر، با اتکا به داده‌های جدول شمارهٔ (۲)، تصویرگر گفتمان شرق‌شناسانه است.

سلسلهٔ صفوی، خاندان بااصالتی است که «با بازپس‌گیری قدرت از ترکان شرق به احیای ملیت و تمامیت ارضی خود در مقابل ترکان غرب (عثمانی) دست می‌زند. به‌نظر گروست، بی‌شک، دورهٔ صفویه، دوران تجلی هنر و احیای عظمت تاریخی ایران است. او مدعی می‌شود که این بازگشت شکوه تنها با دورهٔ پهلوی [اول] قابل‌قیاس است» (ریضوی[1]، ۲۰۰۷، ۵۸).

۴-۳-۵. کلیشه‌سازی و فروکاهی

گفتمان‌های غالب برای محوریت یافتن خود و در تقابل با «دیگری» به‌منظور فروکاستن و به‌حاشیه راندن آن و در راستای حذف تنوع معانی در گفتمان، ناگزیر از کلیشه‌سازی و ساده‌سازی خود هستند. آن‌ها با راهبرد کلیشه‌سازی و فروکاهی وجوه گوناگون موضوعی به ویژگی‌هایی محدود و ثابت، راهی برای گسترش و نفوذ خود می‌گشایند. به‌این‌ترتیب، گفتمان تنها به‌منظور حفظ هژمونی خود، با تکیه بر ویژگی‌هایی محدود و ایستا و با نادیده انگاشتن تحولات تاریخی و زمینه‌ای و تقابل‌ها و تنوع‌های موضوعی، به برداشتی ابژه‌گون و کلیشه‌وار از موضوع فروکاسته می‌شود.

هر سه دورهٔ حضور ایران در نمایشگاه جهانی، متضمن بازنمایی مفاهیم تاریخ باستانی باشکوه، پیشتازی هنر و معماری ایران، و پیش‌بینی قدرت نوظهور ملت با تأثیرپذیری از گرایش‌های جاه‌طلبانهٔ رضاشاه است و به‌طور هم‌زمان، بازنمایانندهٔ مکانی است دربردارندهٔ نظام اشیا، ارزش‌ها، معانی، و بازنمایی‌های سازمان‌یافته، و شکل‌دهندهٔ نشانه‌هایی است که هزارتویی جلوه‌های شرق‌شناسی (ایران‌شناسی در چارچوب آن) را بازتاب می‌دهند.

1. Rizvi

معماری غرفه‌های نمایشگاهی ایران، به‌کمک تـاریخ و باسـتان‌گرایی در قلمـرو هنـر و معماری، و حول محور گفتمان قدرت رضاشاهی، ازیک‌سو، ملی‌گرایـی و تجـددخواهی را برجسته می‌کنند و ازایـن‌رو، گـاهی جزم‌اندیشـانه در سـیطرهٔ تصـاویر و ابژه‌هـا، عناصـر و موتیف‌ها معماری تاریخی ایران و بازنمایی کلیشه‌ای آن‌ها قرار گرفته‌انـد؛ و ازسـوی‌دیگر، رختی هماهنگ با توقعات شرق‌شناسانه برای معماری این غرفه‌ها دوخته‌اند.

۴-۳-۶. موضع‌گیری در برابر تفاوت‌ها

برتری‌جویی، ماهیت شرق‌شناسی است. بسیاری از گزاره‌ها و احکام شرق‌شناسان بربنیـان کژاندیشی تفاوت‌ها و تلقی آن به‌مثابه فقدان، استوار شده است؛ زیرا، ساختار شرق با قواعد و انتظارات آنان همسو نبوده است. شرق‌شناسی، روحِ تـاریخ را بـر دوگانـه‌انگاری شـرقی/ غربی، خود/ دیگری بنیان نهاده است.

زمانی‌کـه اروپایی‌هـا بـا سـاختار کـاملاً متفـاوت و پیچیـدهٔ بومیـان در سـرزمین‌های تازه‌کشف‌شده روبه‌رو شدند، بـا تأثیرپـذیری از آنچـه آن را غیـاب دولـت و جامعـهٔ مـدنی ــاساس تمدنــ تعبیر می‌کردند، مردم دنیای جدید را فاقد تمدن و فرهنـگ فـرض کردنـد. رفتار اروپایی‌ها با درک و هنجارهای پیچیدهٔ متکی بر نظام‌های مشخصـی بـرای مبـادلات مالی تنظیم می‌شد. ازآنجاکه چنین نظامی در میان بومیان وجود نداشت، اروپایی‌ها تصـور می‌کردنـد کـه هـیچ نظـامی ندارنـد و هـدایایی را کـه آنـان بـه‌عنوان حرکتـی دوسـتانه بـه بازدیدکنندگان پیشکش می‌کردند را حرکتی التماس‌گون از سوی «آنان» و متناسب با برتری طبیعی خود تعبیر می‌کردند. آنچه درک آن برای اروپایی‌ها دشوار بـود ایـن بـود کـه مبادلـهٔ هدایا، بخشی از یک رویهٔ اجتماعی پیچیده، اما متفاوت بود؛ شیوه‌های متقابلی که تنهـا در زمینهٔ فرهنگی خاصی معنا داشت (هال[1]، ۱۹۹۵، ۳۰۵-۳۰۳).

تقلید از تاریخ و کالبد معماری، چونان عینیتی متجسد در قامت غرفه‌های نمایشگاهی، تبلور وضعیت موزه‌ای ایران به‌عنوان ابژه‌ای متفاوت برای شـناخت میـل غربـی، متنـاظر بـا قواعد و ساختارمندیِ آگاهی طبقه‌بندی‌شدهٔ او از ساحت‌های دوقطبی غرب/ شرق، واقعی/ بازنمایی است.

1. Hall

برپایهٔ نگاه شرق‌شناسانه، با گنجاندن مفهوم «اصالت و رازگونگی» در مرکز هنر شرق [ایران]، بنای غرفه‌های ایران بر بنیان متفاوت بودن آن با خرد غربی استوار شد. این غرفه‌ها به‌نوعی در میانهٔ گفتمان شرق‌شناسی و قدرت اقتدارگرایی حکومتی و سیاستِ ملی‌گرایی به‌واسطهٔ باستان‌گرایی قرار گرفتند؛ گرایشی که بر محور گذشتهٔ تاریخی بنیان شده است و به‌گونه‌ای گریزناپذیر بر بازنمود گذشته تأکید دارد. این گرایش بر به‌یاد آوردن گذشته بر مدار نگاه شرق‌انگارانه بنیان نهاده شده است و بر شاعرانگی، اسطوره‌ای، و اگزوتیک بودن هنر ایران اصرار می‌ورزد. در این وضعیت، برپایهٔ گفتمان شرق‌شناسی استعماری، تاریخ، امری انتخابی است که معمار، با توجه به قرائت خود از تاریخ به‌مثابه سوژه و گزینش ابژه‌هایی از دل آن، به دیگرگونگی خودخواسته از یک ملت (اینجا ایران) اشاره دارد. معماری تاریخی در این گرایش با تأکید بر انباشتهٔ تاریخی، تصویری ابژه‌گون از تاریخ و هویت ایرانی و نظمی نوین (در مقابل دیگری) را بازتاب می‌دهد؛ ازاین‌رو، معماری به‌عنوان نوعی میانجی در شکل‌دهی و ساخت ذائقهٔ جهانی اهمیت یافت.

۴-۳-۷. طبیعی‌سازی، رژیم حقیقت گفتمان

مفهوم هژمونی در میانهٔ عینیت (ابژکتیویتی) و امرِ سیاسی قرار می‌گیرد. همان‌گونه که عینیت می‌تواند به امر سیاسی تبدیل شود، درگیری‌های آشکار نیز می‌توانند در گذر زمان، محو شوند و جای خود را به عینیت بدهند؛ ایجاد چنین وضعیتی نیازمند غلبهٔ دیدگاه طبیعی‌سازی‌شده و اجماع است. فرایند تبدیل تضادهای سیاسی به عینیت نیز از مسیر مداخلات هژمونیک می‌گذرد که به‌موجب آن، درک‌های جایگزین از جهان، سرکوب شده و به طبیعی‌سازی دیدگاهی واحد منجر می‌شود (یورگنسن و فیلیپس، ۲۰۰۲، ۳۷-۳۶). طبیعی‌سازی در میانهٔ دو مجموعه معانی و نیروها در فرایند دلالتی قرار می‌گیرد؛ دریک‌سو، مجموعهٔ معانی یا نیروهای طبیعت، پیشازبانی، غریزی، تنانه، عاطفی و احساسی، اسطوره‌ای و دینی قرار گرفته‌اند؛ یا آن‌گونه که فیلسوفان، آن را روان‌شناسی می‌نامند، یعنی امر نشانه‌ای[1]؛ و درسوی‌دیگر، با مجموعهٔ رانه[2]ها یا معانی برآمده از امر اجتماعی،

1. The semiotic
2. drive

فرهنگی، علمی، منطقی، و هژمونیک یـا امـر نمـادین[1] روبـه‌رو هسـتیم کـه سـاختارمند و قابل‌بازنمایی هستند. گفتمان‌ها، برآنند که خود را چونان حقایق جلوه دهند و بـا انسـداد و تثبیت معنایی، راه را بر معانی دیگر، یا برداشت‌ها و تشکیک در آن‌ها را، ببندند.

حقیقت، بیرون از قـدرت نیسـت. حقیقـت، چیـزی از ایـن جهـان اسـت؛ تنهـا بـه‌دلیل شکل‌های پرشمار، محدودیت تولید می‌شود... و باعـث اثـرات مـنظم قـدرت می‌شـود. هـر جامعه، رژیم حقیقت خود و سیاست کلیِ حقیقـت خـود را دارد؛ یعنـی انـواع گفتمـانی کـه می‌پذیرد و عملکرد آن‌ها را درسـت جلـوه می‌دهـد (فوکـو، بـه‌نقل از: هـال، ۱۹۹۵، ۲۹۵). گفتمان‌ها، شیوه‌های گفت‌وگو، تفکر، یا بازنمایی موضوع خاصی هستند که دانش معنـاداری دربارهٔ آن تولید می‌کنند؛ دانشی که بر اعمال اجتماعی تأثیر می‌گـذارد و درنتیجـه، پیامـدها و تأثیراتی واقعی دارد. گفتمان‌ها به منافع طبقاتی قابل‌تقلیـل نیسـتند، امـا همیشـه در رابطـه بـا قدرت عمل می‌کنند؛ ازاین‌رو، «رژیم حقیقت» نامیده می‌شوند (هال، ۱۹۹۵، ۲۲۵).

عاملیت معنایی و رژیم طبیعی‌سازی نمایشگاه جهانی در بازنمایی تصـویر ابژه‌گـون از دنیای غیرغربی (ایران) اهمیت ویـژه‌ای دارد؛ زیـرا، تصـویری طبقه‌بندی‌شـده و بـدل‌هایی نمایشی همسو با انتظارات شرق‌شناسانه ارائه می‌دهد که در عین مرزبندی با جهان مترقی و منطقی غرب، تجسمی از واقعیتی بیرون از جهان غرب را در ویتریـنی نمایشـی پـیش روی مخاطب می‌گشاید که بـرای تماشـاگر غربـی، خیـالی و اگزوتیـک و بـرای شـاهد شـرقی، بازتاب‌دهندهٔ فاصلهٔ او از جهان مترقی است. نمایشگاه جهانی، این فرصت را برای غربی‌ها فراهم می‌کند که به شرق و ناظر شرقی از دریچهٔ شیءشدگی بنگرند.

میل نگریستن و تماشای تجربی و برآمده از رویارویی با تقریرهای متکـی بـه وضـعیت سرزمین میهمان در نمایشگاه‌های جهانی در سرزمین میزبان (عمـدتاً غرب ـغربی‌شده نـه به‌لحاظ جغرافیایی)، نقش بسـزایی در بازنمـایی تصـویری و ابژه‌گـون از هنـر ایرانـی دارد. دراین‌میان، آثار هنری، فرهنگی، و معماری، نه‌تنها برآمده از میل زیباشناختی هسـتند و نـه حتی بی‌طرف. در واکاوی نسبت گفتمان شرق‌شناسی با معماری ایران، نگرش غربی، تنهـا خیرگی به‌سوی ابژه‌ای معین و موضوعی ثابت، یعنی هنر و تاریخ ایران، نبوده اسـت، بلکـه

1. The symbolic

نوعی گرته‌برداری و انتخاب گزینشی در راستای اصالت‌بخشی به جهان‌های دوگانهٔ منطقی/ اگزوتیک، متمدن/ بربر و... ساختارمندی تاریخی متکی به خواست خود (غربی) است.

۵. بحث و نتیجه‌گیری

حضور ایران در نمایشگاه‌های جهانی، فرصتی ویژه بود؛ هم به‌سبب موقعیت راهبردی تازهٔ ایران در دورهٔ پهلوی اول و هم به‌دلیل تاریخ کهنِ علم و هنر آن، که در نزد پژوهندگان غربی، منزلت ویژه‌ای به آن می‌بخشید؛ به‌گونه‌ای که لازم بود تا متناسب با اهمیت دانش و تاریخ جهانی، بازتعریف و بازنمایی شود؛ ازاین‌رو، منبعی را بنا نهادند که طبق آن، مفاهیم شرقی براساس گواهی تاریخ‌نگارانه، زنده و ساخته می‌شدند؛ زمینه‌ای برای بازنمایی شرق‌انگارانه و تصویری که بیننده را افسون و شیفته کرده و صورتی گاه حتی نامتجانس با واقعیت داشت و ضرورت داشت تا متناسب با قواعد و رسمِ نوین جهانی، احیا شود. معماری این غرفه‌ها ازیک‌سو بر محور گذشته و تاریخ، چونان عینیتی متجسد در آثار باستانی، بازنمایی شد که به‌گونه‌ای گریزناپذیر بر بازنمایی الگوها، عناصر، موتیف‌ها، و مضامین گذشته تکیه دارند و ازسوی‌دیگر، در نسبت با شرق‌شناسی، انتظارات و توقعات دیگری (غرب یا شرقی که خود را از دریچهٔ غرب می‌نگرد) را دنبال کردند و خوانش شرق‌شناسانه (ایران‌شناسی در ذیل آن) از نگاه آکادمیک و خیال‌پردازانه تا نگرشی مبتنی‌بر نهادهای فراگیر قدرت و پرداختن به مشرق به‌مثابه موضوع شناخت را به‌نمایش گذاشتند که بر فاصله‌گذاری میان دو جهان متقابل‌شدهٔ غربی (خودی، منطقی و آگاه)/ شرقی (شرقی‌شده نه شرق جغرافیایی، غریب، اسطوره‌ای و خیالی) استوارند. دو جریان عمده در غرفه‌های نمایشگاه‌های هنر و معماری ایران حاکم بود؛ یکی، کلیشه‌سازی تاریخ‌گرایانهٔ ایران همسو با انتظارات شرق‌شناسانه (با تأکید بر دوگانگی ماهیت جهان غربی/ شرقی) و دوم، جریان شیءوارگی و نظم نمایشگاهی که با طبیعی‌سازی گفتمان شرق‌شناسانه همراه شده و بازنمایانندهٔ دو قلمرو واقعی/ خیالی بود. شرایطی که بیش از هر چیز و راه دیگری، منجر به ظهور معنا، ماهیتی انتزاعی از شرق قائم‌به‌ذاتِ کل‌نگرانه و برساختهٔ غربی می‌شود. هم‌زمان با شوق غربی در رویارویی با جهان‌های متنافر با خودش، شرق (ایران در ذیل آن)

خـود را نـاگزیر بـه تحـول، الگـوبرداری از خواسـته‌های شرق‌شناسـانه، و نظـام بازنمـایی نمایشگاهی می‌دید.

ایران به‌مثابه ابژه‌ای برای شناخت، برای مستشرقان، اهمیتی دوگانه یافت؛ هـم به‌سـبب جنبه‌های اگزوتیک و اسطوره‌ای آن و هم به‌موجب برآوردن توقعـات بهره‌بردارانـهٔ عملـی از آن. شرق‌شناسی، روشی برای بیان توقعات و شیوهٔ رویارویی غرب با شرق است کـه زمینـهٔ بهره‌برداری عملی از «دیگری» را برای «خود» غربی فراهم می‌کند و ارتبـاط مسـتقیمی بـا منطقِ استعمار دارد. نتیجهٔ منطقیِ موردانتظار از فلسفهٔ حـاکم بـر اسـتعمارگرایی، «فلسـفهٔ سودمندگرایی[1]» و اصالت منافعشان در مستعمرات است. براین‌اساس، اصل حاکم بر ایـن ساختار، تغییر ماهیت علوم به دانش‌های تحت کنترل قدرت به‌منظور کسب، به‌روزرسانی، و ترمیم پیوستهٔ اطلاعاتی بود که از جوامع شرقی به‌دست می‌آمد و بر آن بـود کـه پیشـروی جوامع کهن و سنتی را کنترل کرده و ورودشان به نظام نوین را به‌گونه‌ای رقم بزنند که با حفظ قدرت قیم‌مآبانهٔ «خود» غربی، عواید و منفعتی بیش‌ازپیش و سرکشی و مخالفت کمتری را برایشان رقم بزنند و نمایشگاه‌های جهـانی بـه‌خوبی زمینـه‌ای را بـرای بازنمـایی ایـن تغییـر ماهیت علوم فراهم کردند.

1. Utilitarianism

ـ اگرچه می‌توان رد این فلسفه را در آرای اپیکور یافت که خوشبختی را در خیر جست‌وجو می‌کرد، اما سنت سودگرایی به‌شکل امروزی با بنتام آغاز شد و جان استوارت میل و دیگران برای تبیین آن در حوزه‌های گوناگون دانش، از اقتصاد تا اخلاق، همت گماردند.

منابع

آشوری، داریوش (۱۳۷۷). گفتار و گفتمان. نشریه راه نو، ۱(۷). ۲۵-۲۴.

بروجردی، مهرزاد (۱۳۹۶). روشنفکران ایرانی و غرب: سرگذشت نافرجام بومی‌گرایی (مترجم: جمشید شیرازی). تهران: نشر فرزان روز.

توفیق، ابراهیم (۱۳۹۸). نامیدن تعلیق: برنامه‌ای پژوهشی برای جامعه‌شناسی تاریخی انتقادی در ایران. تهران: نشر مانیا هنر.

چراغی، رضا (۱۳۹۰). وجوه گفتمانی نگاهِ شاعرانِ نوگرا به شعر کلاسیک. ادب‌پژوهی، ۵(۱۸)، ۳۹-۹.

دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۶). تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی. تهران: چاپ و نشر نظر.

دیولافوا، ژان (۱۳۷۶). خاطرات کاوش‌های باستان‌شناسی شوش (مترجم: ایرج فره‌وشی). تهران: نشر دانشگاه تهران.

سعید، ادوارد (۱۳۸۶). شرق‌شناسی (مترجم: لطفعلی خنجی). تهران: انتشارات امیرکبیر.

سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۸۷). قدرت، گفتمان و زبان سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران. تهران: نشرنی.

فروغی، محمدعلی (۱۳۸۷). مقالات فروغی (جلد دوم). تهران: توس.

فوکو، میشل (۱۳۹۸). دیرینه‌شناسی دانش (مترجم: نیکو سرخوش، افشین جهاندیده). تهران: نشرنی. (تاریخ اصل اثر ۱۹۶۹)

کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۹۴). تضاد دولت و ملت: نظریه تاریخ و سیاست در ایران (مترجم: علیرضا طیب). تهران: نشر نی.

لاتمن، یوری (۱۳۸۷). متن و ساختار مخاطب آن. در کوبلی، پاول. نظریه‌های ارتباطات (مترجم احسان شاقاسمی؛ جلد سوم). تهران: پژوهشکده علوم انسانی و مطالعات فرهنگی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری.

میرسپاسی، علی (۱۳۹۸). تأملی در مدرنیته ایرانی، بحثی درباره گفتمان‌های روشنفکری و سیاست مدرنیزاسیون در ایران (مترجم: جلال توکلیان). تهران: طرح نو.

میلز، سارا (۱۳۹۳). گفتمان (مترجم: نرگس حسنلی). تهران: نشر نشانه.

هال، استوارت (۱۳۸۶). غرب و بقیه: گفتمان و قدرت (مترجم: محمود متحد). تهران: نشر آگاه.

هال، استیوارت (۱۳۹۶). معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی (مترجم: احمد گل‌محمدی). تهران: نشرنی.

Ackan, E. (2014). Postcolonial theories in architecture. In *A Critical History of Contemporary Architecture* (pp. 115-136). London: Ashgate. doi: 10.4324/9781315263953

Bozdogan, S. (1986). Orientalism and architectural culture. *Social Scientist*, 14(7), 46-58.doi: 10.2307/3517250

Crinson, M. (1996). *Empire building orientalism and victorian architecture.* New York: Routledge.

Foucault, M .(1974) *Archaeology of knowledge and the discourse on language* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). New York: Panthon Books.

Hall, S., & Gieben, B. (1995). *Formations of modernity.* Oxford: Open university.

Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2012). *The invention of tradition.* England: Cambridge University Press.

Jorgensen, M., & Phillips, L. J. (2002). *Discourse analysis as theory and method.* London: Sage Publications Ltd.

Kadoi, Y., & Szántó, I. (2013). *The shaping of persian art: Collections and interpretations of the irt of Islamic iran and central asia.* England: Cambridge Scholars Publishing.

Meagher, J. (2004). *Orientalism in Nineteenth-Century Art.* New York: The Metropolitan Museum.

Mitchell, T. (2009). Orientalism and the Exhibitionary Order. In: D. Pezosi (Ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology* (2nd ed., pp 409-424). New York: Oxford University Press.

Overton, K. (2016). Filming, photographing and purveying in 'The New Iran: The Legacy of Stephen H. Nyman. In *Arthur Upham Pope and A New Survey of Persian Art* (pp. 327-373). Boston: Brill.

Rizvi, K. (2007). Art history and the nation: Arthur Upham Pope and the discourse on "Persian Art" in the early Twentieth Century. *Muqarnas*, 24, 45-65.

Said, E. (2003). *Orientalism* (25th ed.). NewYork: Vintage Books.

Torfing, J. (2005). Discourse theory: Achievements, arguments, and challenges. In *Discourse Theory in European Politics* (pp. 1-32). New York: Palgrave Macmillan.

Wood, B. D. (2000). A great symphony of pure form: The 1931 international exhibition of persian art and its influence. *Arts Orientalis*, 30, 113-130.

Ziaee, A. (2020). On contradictions: The architecture of women's resistance and emancipation in early twentieth-Century Iran. *Architecture Beyond Europe*, 16, 1-27. doi: 10.4000/abe.7059