

نگاهی به تحولات گفتمانی حوزه هنر اسلامی در سه مقطع زمانی

روح‌اله مجتهدزاده^۱

مهدی سعدوندی^۲

چکیده

مقاله حاضر به بررسی حوزه «تاریخ هنر اسلامی» در سه مقطع زمانی اختصاص دارد. این مقاله با بررسی تحولات این حوزه، در قالبی تحلیلی گفتمانی، ضمن روشن کردن ویژگی‌های بنیادین آن به تبیین ریشه برخی منازعات شکل گرفته در این حوزه، از جمله منازعه اخیر بر سر خود اصطلاح هنر اسلامی، می‌پردازد. در این راستا پس از ارائه مقدماتی در باب مقوله تحلیل گفتمان که ابزار تحلیل نظری در این مقاله است، به بررسی ابعاد مختلف پیدایش، تحول و نشانه‌های چرخش در گفتمان هنر اسلامی در سه مقطع زمانی، یعنی قرن نوزدهم، قرن بیستم و دهه‌های آغازین قرن بیست و یکم، پرداخته شده است.

بررسی حاضر نشان می‌دهد «هنر اسلامی»، به مثابه یک گفتمان، بیش از آنکه محصول واقعیت‌هایی در جهان بیرونی باشد، محصول اندیشه‌هایی است که در ادوار مختلف پیرامون این واقعیات به عمل آمده و انعکاس بیرونی خود را در قالب زبان و گفتمان یافته است. این حوزه گفتمانی در قرن نوزدهم و تحت تاثیر جریان شرق‌شناسی شکل گرفت. در قرن بیستم جابجایی آرام و درون گفتمانی را از رویکرد هویتی-مردم‌شناختی به رویکرد تاریخی-فرهنگی تجربه کرد؛ و در سالهای آغازین قرن بیست و یکم، عمدتاً تحت تاثیر نظریات پسااستعاری، با نقدهای جدی‌تری مواجه شد که در نتیجه بسیاری از ابعاد تثبیت شده این گفتمان، از چارچوب شرق‌شناسانه تا رویکرد فرهنگی-تاریخی آن، به پرسش کشیده شد. از دل این پرسش‌ها رویکردهایی نو و تازه به حوزه هنر اسلامی در حال پدید آمدن است. این پژوهش به روش تاریخی-تفسیری و با رویکرد تحلیلی گفتمانی انجام یافته است.

اهداف پژوهش:

۱. تبیین زمانه و زمینه برآمدن «هنر اسلامی» به مثابه یک گفتمان
۲. توضیح مجادلات جاری در حوزه هنر اسلامی از منظر تحلیل گفتمان

سوالات پژوهش:

۱. حوزه هنر اسلامی چگونه شکل گرفته و در حوزه تاریخ هنر تثبیت شده است؟
۲. ریشه منازعات جاری پیرامون اصطلاح هنر اسلامی چیست؟

^۱ . پژوهشگر دوره دکتری دانشگاه هنر اصفهان و مربی دانشگاه شهید چمران اهواز؛ ایمیل: r.mojtahed@scu.ac.ir

^۲ . استادیار دانشگاه هنر اصفهان، ایمیل: masters.aui.ac.ir/sadvandi

واژگان کلیدی:

هنر اسلامی، تحلیل گفتمان، شرق‌شناسی، مطالعات پسااستعماری.

مقدمه

اصطلاح «هنر اسلامی»، بر خلاف آنچه ممکن است در بدو امر به نظر برسد، قدمت چندانی ندارد. خود این اصطلاح نخستین بار در سال‌های میانی نیمه دوم قرن میلادی گذشته، یعنی از سالهای ۱۹۷۰، عمومیت یافت (ایمانی، ۱۳۸۴: ۳۲). البته حوزه‌ای که این اصطلاح به آن اشاره می‌کند، قدمت به مراتب بیشتری دارد و تأسیس آن به قرن نوزدهم میلادی بازمی‌گردد. این حوزه تا سال‌های متمادی پس از تأسیس شعبه‌ای فرعی از مطالعات مردم‌شناسی، باستان‌شناسی و تاریخ هنر بود و همین امر مطالعه آن را در قالب حوزه‌ای مستقل مشکل می‌ساخت. با استقلال نسبی این حوزه از نیمه قرن بیستم کم‌کم، بحث و فحص پیرامون اصطلاحات و الگوها و شیوه‌های حاکم بر آن نیز بالا گرفت. این مباحث که ابتدا از سوی طیف کوچکی از صاحب‌نظران هنر اسلامی، عموماً در ایالات متحده، طرح می‌شد، امروزه گسترش و اقبال فزون‌تری یافته و در قالب «تاریخ‌نگاری تاریخ هنر اسلامی» جایگاه درخوری را به خود اختصاص داده است. تخصیص یک شماره از نشریه معتبر «مجله تاریخ‌نگاری هنر»^۳ به موضوع تاریخ‌نگاری هنر اسلامی در سال ۲۰۱۲ را باید نشانه روشنی از این جایگاه جدید برشمرد. مویا کری^۴ و مارگارت گریوز^۵ در مقاله مشترکی که درآمد این شماره ویژه به شمار می‌رفت «بازتاب روزافزون توسعه سریع حوزه تاریخ هنر اسلامی» را که در انبوه انتشارات این حوزه می‌توان سراغ گرفت، انگیزه اصلی تخصیص یک شماره از مجله مذکور به هنر اسلامی دانسته‌اند (Carey & Graves: 2012, 1). این شماره با بحث پیرامون برخی از مهمترین و اساسی‌ترین مقولات هنر اسلامی، از جمله خود اصطلاح هنر اسلامی، همراه بود. گریوز و کری در همان مقاله فوق‌الذکر در این باب می‌نویسند: «به گونه‌ای بسیار برجسته، خود اصطلاح هنر اسلامی موضوع بحثی دیرپا و توجه برانگیز بوده که اخیراً با تغییر نام آنچه اکنون رسماً «گالری‌های هنر سرزمین‌های عربی، ترکیه، ایران، آسیای مرکزی و آسیای جنوبی متاخر»^۶ در موزه هنر متروپولیتن در نیویورک نامیده می‌شود، به نقطه‌ای حساس رسیده است» (Carey & Graves: 2012, 3). انعکاس چنین جدلهایی را، در مقیاسی کوچکتر، در فضای دانشگاهی هنر و معماری اسلامی در ایران نیز می‌توان دید. جدا از پاره‌ای رویکردهای ملی‌گرایانه و گاه

³ Journal of Art Historiography

⁴ شماره مورد نظر با آدرس زیر به صورت برخط (آنلاین) در دسترس است:

<https://arthistoriography.wordpress.com/number-6-june-2012-2/>

⁵ Moya Carey

⁶ Margaret S. Graves

⁷ Galleries of the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia and Later South Asia

عنوان مقاله: . نگاهی به تحولات گفتمانی حوزه هنر اسلامی در سه مقطع زمانی

شوونیستی که در سال‌های دور و نزدیک می‌توان رد آن را سراغ گرفت؛ رویکردهای دیگری نیز در سال‌های اخیر به بحث از ابعاد گوناگون هنر اسلامی و معنای چنین اصطلاحی پرداخته‌اند.^۸ البته در اغلب رویکردهای فوق کمتر خود اصطلاح «هنر اسلامی»، از دیدگاه اصطلاح‌شناسی، محل اندیشه و مذاقه بوده و بیشتر به نسبت‌های برآمده از این اصطلاح، نظیر نسبت هنر و اسلام، نسبت هنر اسلامی و تاریخ و نظایر آن پرداخته شده است. بدین ترتیب به نظر می‌رسد جای پرداختن مستقل به خود اصطلاح «هنر اسلامی»، زمینه و زمانه برآمدن آن و نیز چند و چون چالش‌هایی که در حال حاضر پیرامون این اصطلاح جریان دارد، همچنان در مباحث حوزه هنر اسلامی در کشورمان خالی است. مقاله حاضر با نگاه به چنین خلأی به نگارش درآمده و نویسندگان قصد دارند با بررسی تحولات تاریخی حوزه تاریخ‌نویسی هنر اسلامی زمینه‌ای برای پاسخ به پرسش‌های اصلی مقاله فراهم کنند. براین اساس روش تحقیق مقاله حاضر تاریخی و رویکرد آن، به سبب آنکه با تاریخ تحولات یک حوزه علمی و اصطلاحات مرتبط با آن سروکار دارد، رویکرد تحلیل گفتمان است. مقاله، پس از این مقدمه، در چهار باب و یک مؤخره (نتیجه) تنظیم گردیده است. اولین باب، نگاهی به نظریه گفتمان، در واقع نظریه تفسیری مقاله حاضر را معرفی می‌کند. در این باب ویژگی و اصطلاحات نظریه گفتمان لاکلو-موف به اختصار شرح داده می‌شود. این شرح علاوه بر آنکه علت استفاده از این نظریه را در مقاله حاضر روشن می‌کند، کمک می‌کند تا معنا و دلالت هر یک از اصطلاحات تحلیل گفتمانی به کاررفته در ادامه مقاله روشن شود. سه باب دیگر به سه مقطع تاریخی شکل‌گیری گفتمان هنر اسلامی اختصاص دارد و مجموعاً هدف اصلی مقاله، یعنی تبیین زمانه و زمینه برآمدن اصطلاح هنر اسلامی و توضیح مجادلات جاری پیرامون آن از منظر تحلیل گفتمان را برآورده می‌سازد. آخرین عنوان نیز به نتیجه‌گیری و جمع‌بندی بحث اختصاص دارد.

چارچوب نظری: نگاهی به نظریه گفتمان

منظور از گفتمان در این مقاله «شیوه‌ای خاص برای سخن گفتن درباره جهان و فهم آن (یا فهم یکی از وجوه آن)» است (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۴: ۱۸). به تبع، نظریه گفتمان نیز نظریه‌ای است که سعی دارد شیوه سخن گفتن و فهم ما از جهان پیرامون را توضیح دهد. هرچند امروزه نظریه‌های گفتمان خود از تنوع و تفاوت‌های زیادی برخوردارند، اما بیشتر این نظریه‌ها در برخی پیش‌فرض‌های اولیه همداستانند. به عنوان مثال در اغلب این نظریه‌ها دانش و بازنمایی‌های ما از جهان نه بازتاب واقعیت «جهان خارج» که محصول مقوله‌بندی جهان به دست ما، یا به تعبیر تحلیل

در این زمینه می‌توان این منابع را ملاحظه کرد: بوربور، مهدی، «هنر و معماری اسلامی، ضرورت‌های تغییر یک عنوان»، *ایران نامه*، پاییز ۱۳۶۶، ۸

شماره ۲۱ و متینی، جلال، «هنر اسلامی علی‌رغم ایران و اسلام»، *ایران نامه*، پاییز ۱۳۶۷، شماره ۲۵.

از جمله ن. ک. جستارهایی در چیستی هنر اسلامی (مجموعه مقالات و درس‌گفتارها)، به اهتمام هادی ربیعی، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۹۳^۹

¹ terminology

گفتمانی، محصول گفتمان‌اند. در این نظریات درک ما از جهان و شیوه بازنمایی آن تاریخی و فرهنگی و همچنین تصادفی است؛ یعنی می‌توانست به گونه‌ای باشد غیر از آنچه اکنون است. بدین ترتیب معرفت ما محصول تعامل اجتماعی است که در طول زمان تغییر می‌کند؛ و پیامدهای آن نیز، بیش از هر چیز، خود را در اجتماع نشان می‌دهد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۴: ۲۴-۲۳).

در مقاله حاضر از میان رویکردهای مختلف تحلیل گفتمان نظریه گفتمان ارنست لاکلاو^۱ و شانتال موف^۲ که از این پس اختصاراً «نظریه گفتمان» خوانده می‌شود، برگزیده شده است. علت این انتخاب آن است که این رویکرد به نحو خاص بر مقوله معنا تمرکز کرده و استفاده از آن برای تحلیل حوزه‌های گفتمانی تاریخ و علوم انسانی مناسب‌تری دارد. براساس نظریه گفتمان کل حوزه اجتماعی شبکه‌ای از فرایندها به شمار می‌آید که معنا درون آن خلق می‌شود؛ اما معانی نمی‌توانند برای همیشه تثبیت شوند و این امر راه را برای کشمکش‌های اجتماعی باز می‌گذارد. وظیفه تحلیل‌گران گفتمان نشان دادن جریان این کشمکش‌ها بر سر تثبیت معناست (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۴: ۵۴). فرایند خلق معنا در نظریه گفتمان تاحدی، البته با یک تفاوت مهم، ملهم از نظریه ساختارگرایی سوسور است. از نظر سوسور نشانه‌ها و کلمات معنای خود را نه به واسطه ارجاع به جهان خارج بلکه از طریق رابطه‌ای که با یکدیگر درون نظام زبانی برقرار می‌کنند، به دست می‌آورند (سلطانی، ۱۳۹۴: ۷۱). بسیاری این امر را به یک تور ماهیگیری تشبیه می‌کنند، زیرا در تور ماهیگیری هر خانه هویتش را از قرار گرفتن در کنار سایر خانه‌ها و تفاوت با آنها کسب می‌کند. به این ترتیب سوسور نیز به گونه‌ای مشابه ساختار زبان را شبکه‌ای از نشانه‌ها می‌داند که به یکدیگر معنا می‌بخشند و ثابت و تغییر ناپذیرند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۴: ۳۱). نظریه گفتمان این موضوع که نشانه‌ها معنای خود را از تفاوت با یکدیگر درون یک ساختار زبانی می‌گیرند قبول دارد، اما نمی‌پذیرد که این ساختار ثابت و تغییرناپذیر است. از منظر نظریه گفتمان تثبیت معنا امری تصادفی-امکانی است که در طول زمان تغییر می‌کند. تحلیل گفتمان وظیفه نشان دادن فرایند تثبیت و روند تغییر معنا را به عهده دارد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۴: ۵۰). بر اساس نظریه گفتمان هویت هر شیء در شبکه هویت‌های دیگری که با هم مفصل‌بندی شده‌اند کسب می‌گردد. لاکلاو و موف مفصل‌بندی را هرگونه عملی به شمار می‌آورند که به برقراری و تثبیت رابطه‌ای جدید میان مؤلفه‌های زبانی می‌انجامد؛ به گونه‌ای که هویت این مؤلفه‌ها یا نشانه‌ها دگرگون می‌شود (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۴: ۵۶). به عنوان مثال واژه بدن نشانه‌ای عام در گفتمان‌های زبانی است که در گفتمان پزشکی معنا و هویتی خاص را در ارتباط با واژگانی چون بیماری، درمان و غیره می‌یابد. براین اساس، در این نظریه گفتمان را تثبیت معنا درون یک قلمرو خاص تعریف کرده‌اند. گفتمان کلیتی است

¹ Ernesto Laclau 1

¹ Chantal Mouffe 2

که در آن هر نشانه‌ای در قالب یک بُعد و به واسطه رابطه‌اش با سایر نشانه‌ها (درست مثل تور ماهیگیری)^{۱۳} تثبیت شده است. این عمل از طریق **طرد** سایر معنایی که یک نشانه می‌توانست داشته باشد انجام می‌گیرد. لاکلاو و موف کلیه حالت‌هایی را که گفتمان طرد می‌کند **میدان گفتمان** می‌نامند. به این ترتیب میدان گفتمان مخزنی است که برای نگهداری «مازاد معنا» ی تولید شده به وسیله عمل مفصل‌بندی شکل می‌گیرد و همه آن چیزهایی را که خارج از یک گفتمان قرار گرفته در بردارد؛ اما از آنجا که گفتمان همواره در رابطه با آنچه خارج از آن قرار دارد ساخته می‌شود، همواره در معرض این خطر است که از سوی عناصر میدان گفتمان تضعیف شود. **عناصرها** نشانه‌هایی‌اند که معنایشان هنوز تثبیت نشده است؛ یعنی نشانه‌هایی که **چندمعنایی**‌اند و بالقوه معانی متعددی دارند. گفتمان‌ها تلاش می‌کنند با ایجاد یک **بست** از این حالت چند معنایی عناصرها بکاهند و هر عنصر را به یک بُعد (نشانه‌ای با معنای ثابت) تبدیل کنند. بست‌ها در واقع یک توقف موقت در نوسان معنای نشانه‌ها دارند، اما بست‌ها هیچگاه نهایی نیستند. در واقع انتقال از «عناصر» به «بعد» هرگز با توفیق کامل همراه نیست، بنابراین همیشه مجال برای **کشمکش** بر سر شکل این ساختارها وجود دارد. نظریه گفتمان بر ظرفیت‌های یک بیان خاص به منزله مفصل‌بندی متمرکز شده، با بررسی رویه‌های رقیب نسبت دادن محتوا به نشانه‌ها، رفته‌رفته، نزاع‌های موجود بر سر معنا را بازشناسی می‌کند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۴: ۶۲-۵۶). هدف مقاله حاضر آن است که با کمک این دیدگاه تحولات تاریخی حوزه هنر اسلامی را، به مثابه یک گفتمان، بررسی و ماهیت نزاع‌های درگرفته و جاری این حوزه را شناسایی کند.

تحلیل‌ها

۱- قرن نوزدهم؛ ظهور یک گفتمان

در نگاهی تاریخی به نظر نمی‌رسد مسلمانان هرگز اصطلاح «معماری و هنر اسلامی» را در طول تاریخ، برای نامیدن آثار معماری و هنری که از قرون اولیه هجری در تمدن اسلامی شکل گرفته، به کار برده باشند. به عنوان مثال ابن‌خلدون، متفکر و مورخ قرن نهم هجری، در اثر مشهور خود، یعنی مقدمه کتاب *العبر*، معماری در جهان اسلام را تحت عنوان کلی «صناعت بنایی» معرفی کرده و در معرفی خود تفاوت‌چندانی میان بناهای مذهبی و غیرمذهبی و حتی اسلامی و غیر اسلامی قائل نشده است. او مسجد و مدرسه را در کنار کاخ و آتشکده، یکسان، به عنوان محصولات صنعت بنایی معرفی می‌کند. (ابن‌خلدون، ۱۳۷۵: ۲: ۱۲۰-۱۱۸) شاید اولین جرعه‌های به کارگیری عنوانی واحد برای آثار هنری و

^{۱۳} برای درک بهتر این استعاره لازم است به این نکته توجه کرد که در این استعاره کلیت تور، شامل گره‌ها و فضای خالی میان آنها، در تولید معنا مشارکت دارد. در این استعاره گره‌های تور در حکم نشانه‌های گفتمانی‌اند که معنایشان را از تفاوت موقعیتی ناشی از قرارگرفتن درون یک شبکه، یعنی از فضای خالی میان گره‌ها، اخذ می‌کنند. (ن.ک. یورگنسن و فیلیپس، ص ۵۵)

بناهای سرزمین‌های اسلامی را باید در قرون هجده و نوزده میلادی، در اروپا، جستجو کرد. این قرون مقارن با شکل‌گیری نگاهی تازه از سوی جهان غرب به جهان پیرامون خود است. نگاهی که عموماً تحت عنوان شرق‌شناسی^۴ از آن یاد می‌شود.

اصطلاح شرق‌شناسی اولین بار در اواخر قرن هجدهم به کار رفته است (Online Etymology Dictionary, s.v. "Orientalism")؛ اما تاریخچه آن به قرن‌ها پیش از کاربرد این اصطلاح باز می‌گردد. شرق‌شناسی همچون نظامی تحقیقی از اوایل قرن چهاردهم میلادی به منصفه ظهور رسید. در این زمان تجارت، رقابت‌های درون دینی و منازعات قومی نیروی محرکه اصلی شرق‌شناسی بود؛ بنابراین شرق‌شناسی را نمی‌توان از تاریخ فتوح اروپا در خاورمیانه و آسیا جدا کرد (ترنر، ۱۳۹۰: ۸۶-۸۵).

این فتوح عمدتاً مقارن قرون ۱۸ و ۱۹ میلادی و فعالیت‌های استعماری کشورهای غربی در جهان پیرامون است. این فعالیت‌ها تنها در حوزه‌های سیاسی و اقتصادی نبود؛ اروپاییان به تدریج شروع به فعالیت‌هایی در راستای شناخت و تغییر فرهنگ جوامع تحت استعمار خود هم نمودند. یکی از اولین نمونه‌ها در این زمینه مجموعه فعالیت‌هایی است که به شکل‌گیری دانش مردم‌شناسی انجامید. مردم‌شناسی رشته‌ای است که جیمز کلیفورد^۱، مورخ آمریکایی تاریخ فرهنگ، آن را با کلیدواژه «الگوی نجاتگری»^۲ تعریف می‌کند؛ الگویی ژئوپولیتیکی و تاریخی که روشهای «گردآوری هنر و فرهنگ» در غرب را سازمان داده و بیان‌گر بار مسوولیت خودخوانده‌ای است که انسان غربی در برابر سایر انسان‌ها بر ذمه خود می‌دانست. این مسوولیت به گونه‌ای متناقض‌نما از یک سو در مقهور ساختن انسانهایی وحشی، کافر، جانورخو و بربر و از سوی دیگر در تلاش برای نجات دادن و حفظ استخوانها، سنگواره‌ها، اصالت و فرهنگ قبیله‌ای هم اینان تبلور می‌یافت. این رابطه آشکارا رابطه‌ای برابر نبوده و نیست. در چنین رابطه‌ای غیرغربی‌ها همواره انسان‌هایی حاشیه‌ای و دورانداختنی تلقی می‌شدند که توانایی درک اهمیت و حفظ مصنوعات خود را نداشتند. از این رو بار مسوولیت انسان غربی ایجاب می‌کرد که ساخته‌ها و میراث آنان را نجات دهد، حفظ کند و برهاند. چنانکه کلیفورد گوشزد می‌کند، تصادفی نیست که هنرشناسی، گردآوری آثار هنری، رواج موزه‌های عمومی، رقابت برای جمع‌آوری مصنوعات اقوام گوناگون و پیدایش و مقبولیت یافتن نمایشگاه‌های جهانی، همه به گونه‌ای همزمان با گسترش مردم‌شناسی در قرن نوزدهم به وجود آمد (بروجردی، ۱۳۷۷: ۱۵).

به این ترتیب اولین تلاش‌ها برای بررسی هنر سرزمین‌های تحت استعمار، از جمله سرزمین‌های اسلامی، ذیل الگوی مردم‌شناسی غربی شکل گرفت. این تلاش‌ها رفته‌رفته به شکل‌گیری گفتمانی انجامید که امروزه می‌توان از آن تحت عنوان گفتمان هنر اسلامی یاد کرد. همان‌گونه که اشاره شد این گفتمان که در دل گفتمان بزرگتر شرق‌شناسی شکل

¹ Orientalism 4

¹ James Clifford 5

¹ Salvage Paradigm 6

گرفت، در مقاطع اولیه خود تا حد زیادی تحت تاثیر رویکردهای مردم‌شناسانه بود؛ بنابراین هنر اسلامی در این گفتمان انعکاسی از صفات نژادی یک قوم بود که فاقد اصول و مبانی مشخص، نظیر آنچه هنر غرب واجد آن بود، تلقی می‌شد. ژول بورگوئن^۷ یکی از اولین مورخان هنر اسلامی، در کتاب *هنر عربها*^۸ (۱۸۷۳) صراحتاً می‌نویسد «نباید توقع داشت که در تاریخ هنر شرق سیر تحول مشخص و محکمی که خاصه هنر غرب است یافت شود» (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ۹۵). نام‌هایی نیز که در این دوره برای نامیدن هنر اسلامی به کار می‌رفت، همگی ناظر به ریشه‌های قومی و نژادی بودند؛ نام‌هایی نظیر «هنر عرب»، «هنر ساراسن»، «هنر مغربی» و «هنر بربر». در این دوره حتی اگر از نام‌هایی نظیر «هنر محمدی» یا ارتباط هنر اسلامی با قرآن یاد می‌شد، عمدتاً با تفاسیر نژادی بود. به عنوان مثال اگر به رابطه هنر اسلامی و قرآن اشاره می‌شد «قرآن را بیشتر کتابی قومی و نماینده روحیه تازیان می‌شمردند، نه کتابی فراقومی» (قیومی بیدندی، ۱۳۸۴: ۵).

گفتمان جدید به تدریج ابعاد و گره‌گاه‌های خاص خود را نیز شکل داد. به عنوان مثال نگاه قومی به هنر اسلامی به این نتیجه انجامید که هنر اسلامی در تمام سرزمینهای تحت نفوذ اسلام، علی‌رغم گونه‌گونی که بر این سرزمینها حاکم بود، هنری واحد است و تفاوت‌های منطقه‌ای در آن بسیار فرعی و عارضی است. این اندیشه که معمولاً از سوی مورخان و منتقدان تاریخ هنر اسلامی با نام «جهانشمولی»^۹ هنر اسلامی از آن یاد می‌شود، یکی از بُعدهای مهم گفتمان هنر اسلامی در قرن نوزده و تقریباً سراسر قرن بیستم است. علاوه بر این در این گفتمان معمولاً تفاوت چندانی میان گونه‌های مختلف هنر اسلامی از معماری و صنایع دستی تا فرش و خوشنویسی وجود نداشت و تمام این هنرها علی‌رغم تنوع و گونه‌گونیشان دارای اصول و ضوابطی واحد تلقی می‌شد. این نوع نگاه به هنر اسلامی که توأم با نگاهی از بالا به پایین،

1 Jules Bourgoïn

1 *Les arts arabes*

1 Universalism

7

8

9

^{۲۰} اصطلاح شناسی هنر اسلامی از منظر تاریخچه واژگان مربوط به شاخه‌های گوناگون این هنر نظیر معماری، خوشنویسی، صنایع دستی و نظایر آن نیز حایز اهمیت است. همان‌گونه که اشاره شد به نظر نمی‌رسد در آغاز تفکیک چندانی میان شاخه‌های گوناگون این هنر بوده باشد و در آثار هنر اسلامی درباره همه‌چیز از ظروف فلزی خاتم‌کاری و بافته‌های سوزندوزی تا بناهای معماری و قطعات خوشنویسی یکسان به اظهار نظر پرداخته شده است. در چنین دیدگاه فراگیری حتی کاوشهای باستان‌شناسی نیز بخشی از گفتمان هنر اسلامی محسوب می‌شد، به‌طوریکه سال‌ها این دو (باستان‌شناسی و هنر اسلامی) همزاد توأم یکدیگر بودند. شاید اولین نشانه‌ها در تفکیک باستان‌شناسی از هنر اسلامی را بتوان در مقاله «تأملاتی بر هنر اسلامی» (۱۹۸۳) از گرابار دید که بر خلاف دو مقاله دیگرش، هردو تحت عنوان «هنر اسلامی و باستان‌شناسی» (مشترک با اتینگهاوزن در سال‌های ۱۹۵۱ و ۱۹۷۶) عنوان باستان‌شناسی را از انتهای نام این حوزه حذف کرد. به نظر می‌رسد از همین زمان (ربع قرن پایانی سده بیستم) تمایلی برای تاکید بر «معماری اسلامی» به مثابه نشانه‌ای گره‌گاهی در گفتمان هنر اسلامی شکل می‌گیرد. عنوان اثر کلاسیک و حجیم گرابار و اتینگهاوزن هنر و معماری اسلامی (۲۰۰۱) و آثار منفرد محققانی چون گروه و هیلن براند پیرامون معماری اسلامی در سالهای پایانی قرن گذشته مؤید این مدعاست. در حال حاضر نیز محققانی نظیر گلرو نجیب اوغلو و، خصوصاً ناصر ریاط تمرکز خود را عمدتاً بر حوزه معماری درون گفتمان هنر اسلامی معطوف ساخته‌اند که این امر می‌تواند نشانه هرچه تخصصی‌تر شدن رویکردها درون این حوزه و ظهور دانشورانی با رویکرد تخصصی در حوزه گفتمان هنر اسلامی باشد.

مشابه آنچه پیش‌تر در اظهارنظر بورگوئن دیدیم، بود؛ به ویژگی یا بُعد بنیادی دیگری، موسوم به «ذات باوری»^۲ راه برد که سرنوشتی تقریباً مشابه با جهانشمولی دارد.

تأکید بر تزئین یکی دیگر از نشانه‌های مهم در گفتمان هنر اسلامی بود. اوژن ویوله لودوک^۲ منتقد و نظریه‌پرداز مشهور معماری در اواخر قرن نوزدهم و اوایل سده بیستم، در کتاب مباحثی در معماری تحقیق درباره معماری اسلامی را بیشتر از لحاظ تزئینات برای معماری جهان مفید می‌داند و می‌نویسد: «عربها ساختار {معماری} رومی را تغییر ندادند، بلکه به تغییر روکش آن بسنده کردند، هندسه‌ای که به کار بستند ایشان را به کشف نظامهای جدید ساخت {و ترکیبات تازه فضایی} راه نبرد... در بنای عربی، هندسه لباس را تامین می‌کند؛ و در بنای غرب قرون وسطی، بدن را پدید می‌آورد» (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ۹۵).

به این ترتیب، در نتیجه تلاش شرق‌شناسان و مورخان تاریخ هنر، در پایان قرن نوزدهم هنر اسلامی به گفتمانی بدل شد که آثار هنری و بناهای سرزمین‌های اسلامی، عناصر سازه‌ای و تزئینی این بناها و شیوه ساخت و تحلیل آنها، ذیل این گفتمان معنایی جدید یافتند. مهمترین نشانه‌ها و در واقع دال‌های اصلی یا گره‌گاه‌های این گفتمان، مفاهیمی چون هویت قومی، مشخصه‌های تزئینی، ذات‌باوری، جهان‌شمولی و نظایر آن بود. این مفاهیم در یک شبکه گفتمانی، ذیل گفتمان شرق‌شناسی، مفصل‌بندی شد؛ و معنایی احساسی و رمانتیک از هنر اسلامی تولید کرد که در آن هنر اسلامی پدیده‌ای اساساً متمایز و فروتر از هنر غربی بود. مفاهیم کلیدی این گفتمان همزمان با تقویت یکدیگر درون یک شبکه گفتمانی برخی مفاهیم کلیدی دیگر نظیر زیباشناسی صوری (فرمی)، ساختار فضایی، ابداعات سازه‌ای، تنوع نظام‌های معماری، خصوصیات منطقه‌ای، مفاهیم فرهنگی و نظایر آن را کوچک می‌شمرد و طرد می‌کرد. این خصوصیات طرد شده، بنا به ماهیت پدیده گفتمان، در میدان گفتمان هنر اسلامی باقی ماند و در طی زمان منشاء کشمکش‌هایی شد که بعضاً تا به امروز نیز در جریان است. در ادامه مقاله پیرامون برخی از مهمترین آنها گفتگو خواهد شد.

۲- قرن بیستم؛ تحول در یک گفتمان

با گذر زمان و تحت تأثیر عوامل متعددی نظیر ظهور رشته دانشگاهی تاریخ هنر در نیمه قرن نوزدهم (احمدیان، ۱۳۸۶: ۳۳)، وقوع تغییرات در باستان‌شناسی اسلامی و متعاقب آن رویکردهای جدید در موزه‌داری و جمع‌آوری آثار هنری، بررسی هنر اسلامی از اوایل قرن بیستم، از حوزه مردم‌شناسی به حوزه تاریخ هنر انتقال یافت. این انتقال خود زمینه‌ساز نخستین تغییرات گفتمانی در این حوزه نیز گردید. یکی از مهمترین تغییرات در عنوان این حوزه مطالعاتی بود. از اوایل قرن بیستم در کنار کاربرد عناوین متداول قرن نوزدهمی، از عناوینی نظیر «هنر مسلمانان» و «معماری مسلمانان» نیز استفاده می‌شد، در همین دوران و به صورت محدودتر، عمدتاً در آثار نویسندگان آلمانی زبان، اصطلاح «هنر اسلامی»

² Essentialism 1

² Eugène Viollet-le-Duc 2

نیز به چشم می‌خورد؛^{۲۳} اما همانگونه که در مقدمه نیز اشاره شد، استفاده از این اصطلاح تا پیش از نیمه دوم قرن بیستم رواج نیافت. به نظر می‌رسد در نیمه دوم قرن بیستم به تدریج نوعی اجماع گفتمانی بر سر نحوه نامیدن این حوزه مطالعاتی تحت عنوان «هنر اسلامی» میان مورخان تاریخ هنر شکل گرفت؛ اجماعی که سایر عناوین متداول پیش از آن را از رونق انداخت و به تعبیر تحلیل گفتمانی به میدان گفتمان این حوزه طرد کرد. به عنوان مثال جان هوگ^{۲۴} در کتاب سبک‌شناسی هنر معماری در سرزمینهای اسلامی^{۲۵} با ردّ عناوینی چون هنر عربی، هنر مغربی و هنر ساراسن اظهار می‌دارد «ظاهراً هنر اسلامی به لحاظ جغرافیای تاریخی و هم از نظر تاریخ هنر تنها نام قابل قبول است» (هوک و مارتن، ۱۳۷۵: ۱۹۰).

بررسی اظهارات مورخان هنر نیمه دوم قرن بیستم پیرامون اصطلاح هنر اسلامی نشان می‌دهد یکی از دلایلی که این صاحب‌نظران عنوان هنر اسلامی را بر سایر عناوین ترجیح می‌دادند جامع‌تر بودن و بار فرهنگی گسترده‌تری بود که این واژه در مقایسه با سایر واژگان رایج در آن زمان در برداشت. ریشارت اتینگهاوزن^{۲۶} در این باب می‌نویسد «وقتی به هنر تعبیر اسلامی اطلاق می‌شود به اقوامی اشاره می‌کند که زیر نظر حکام مسلمان می‌زیسته‌اند و یا در فرهنگها و جوامعی زندگی می‌کرده‌اند که به شدت متأثر از ویژگی‌های خاص حیات و اندیشه اسلامی بوده‌اند؛ اما تعبیر اسلامی، بر خلاف تعبیر مسیحی، نه تنها به یک دین که به یک فرهنگ عمومی هم اطلاق می‌شود» (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۸۶: ۲). عقیده مشابهی را ارنست کونل^{۲۷} در اثر خود هنر اسلامی^{۲۸} (۱۹۷۱) ابراز می‌دارد. وی معتقد است در هنر اسلامی اشتراکات در معتقدات دینی تأثیری قویتر از جهان مسیحیت داشته و توانسته فراتر از عقاید دینی، آیینها و آداب و رسوم کشورهای گوناگون جهان اسلام را در جهت روشن و مشخصی هدایت نماید (کونل، ۱۳۶۸: ۶). مشابه چنین نظری را جین ترنر^{۲۹} در *دائرة المعارف هنر* (۱۹۹۶) بیان می‌کند. وی ذیل عنوان «هنر اسلامی» ضمن توضیحاتی تفصیلی می‌نویسد: «به طور خلاصه صفت اسلامی زمانی که با واژه هنر به کار می‌رود، انحصاراً به یک ایمان یا عقیده ویژه اشاره نمی‌کند؛ بلکه به مجموعه پیچیده و متنوع فرهنگی اشاره می‌کند که با پذیرش یا تحمیل آن، مجموعه‌ای از سنتهای فرهنگی و هنری قدیمی و ریشه‌دار به ترکیبی خاص و متفاوت ارتقا یافت» (Turner, 1996: 172).

^{۲۳} شواهد این کاربرد را، از جمله، در آثار ارنست دیتز، نظیر *ایران و هنر ساختمان‌سازی اسلامی در خراسان*، ۱۹۲۳ (Persien, islamische Baukunst in Churasan) و *هنر اسلام*، ۱۹۲۵ (Die Kunst des Islam)، می‌توان مشاهده کرد.

^{۲۴} John D. Hoag

4

^{۲۵} این کتاب دربرگیرنده دو کتاب *Western Islamic Architecture* (1965) و *Islamic Architecture* (1975&1978) است که در ترجمه فارسی در یک مجلد و تحت عنوان فوق منتشر شده است. نقل قولی که در ادامه در متن آمده در واقع از کتاب دوم (بخش دوم کتاب فارسی) است

^{۲۶} Richard Etinghausen

6

^{۲۷} Ernst Kuhnel

7

^{۲۸} Islamic Arts

8

^{۲۹} Jane Turner

9

تأکیدات مکرری که بر «اسلام به مثابه یک فرهنگ» در قول‌های فوق دیده می‌شود، در واقع گشودن نوعی دلالت گفتمانی جدید در باب هنر اسلامی است. گفتمان هنر اسلامی تا پیش از این زمان دارای نشانه یا دال‌هایی تثبیت شده با محتوای قومی و مردم‌شناسی بود؛ اما با ظهور و شیوع رویکرد جدید، به تدریج، این ویژگی تضعیف شد تا آنجا که از اواسط نیمه دوم قرن بیستم عناوین دارای بار قومی، نظیر هنر ساراسن، هنر بربر و غیره، به تدریج از حوزه گفتمان هنر اسلامی طرد شد. شاید این تغییر گفتمانی که عمده‌تاً در حوزه تاریخ‌نگاری هنر اسلامی در ایالات متحده رقم خورد، با نظرات مارشال هاجسن، مورخ آمریکایی تاریخ اسلام که در همین سالها نظراتش انتشار عمومی یافت، بی‌ارتباط نباشد.

هاجسن استاد کرسی تمدن اسلامی در دانشگاه شیکاگو و نویسنده چندین مقاله علمی درباره تاریخ اسلام بود؛ اما اعتبار او بیش از هر چیز به سبب کتابی سه‌جلدی به نام *مخاطرات اسلام* است که در سال ۱۹۷۴، چندسال پس از مرگ او، منتشر شد. هدف او در این کتاب نقد اسلام‌شناسی غربی و حرکت به فراسوی مفروضات سنتی آن بود که بنا به گفته وی به عرب‌گرایی و زبان‌شناسی تاریخی متکی بود (ترنر، ۱۳۹۰: ۱۰۹). منظور هاجسن از عرب‌گرایی رویکردی است که هسته اصلی اسلام را هسته عربی می‌شمارد و فرهنگ اسلامی را در امتداد فرهنگ عربی ماقبل اسلام می‌داند و عناصر فرهنگ ایرانی و شامی و یونانی را «بیگانه» با این هسته اصلی قلمداد می‌کند. در تقابل با چنین فرض‌هایی هاجسن کوشید نشان دهد که چه عناصر و عواملی بیشتر مشخصه اسلامی بودن عناصر و فرهنگ‌هاست (ترنر، ۱۳۹۰: ۱۱۰). هاجسن در کتاب *مخاطرات اسلام* واژه‌های جدیدی را برای تعریف ابعاد یا قلمروهای گوناگون اسلام معرفی می‌کند. او اصطلاح «جهان اسلام» را به ازای «جهان مسیحیت» به کار می‌برد و منظورش مجموعه‌ای از مناسبات اجتماعی است که در آن، مسلمانان و دینشان چیرگی فرهنگی و سیاسی دارند. البته در این تعبیر از «جهان اسلام» انواع فرهنگ‌های دیگر هم ممکن است حضور داشته باشد؛ همچنان که یهودیان و نهادهای آنان بخشی از جهان مسیحیت اروپایی بود. بنابراین، «جهان اسلام»، از منظر هاجسن، به هویت مذهبی یا حتی فرهنگی خاصی دلالت نداشت؛ بلکه مجرایی بود که فرهنگ از خلال آن به وجود می‌آمد. هاجسن اصطلاح «اسلامی‌مآب»^۳ را برای بیان این ویژگی به کار گرفت. از نظر او، فرهنگ اسلامی‌مآب فرهنگی بود که، تا آنجا که به شبکه ارتباطی- نهادی جهان اسلام مربوط باشد، میان مسلمانان و غیرمسلمانان مشترک بود (ترنر، ۱۳۹۰: ۱۱۲-۱۱۱). در چنین سیاقی است که در

³ Marshall G. S. Hodjson 0

³ The Venture of Islam. 1

^{۳۲} هر چند اعراب شبه‌جزیره در مقطع ظهور اسلام فاقد فرهنگ مادی غنی، حداقل چنانچه تا امروز شناخته شده، بودند؛ اما مجموعه‌ای آداب و رسوم و

پارهای سنت‌های شفاهی، نظیر شعر، میان اعراب حاکم بود که در مجموع گونه‌ای از فرهنگ را میان آنان پدید آورد. به نظر می‌رسد آنچه هاجسن تحت

عنوان «فرهنگ عربی قبل از اسلام» از آن یاد می‌کند همین فرهنگ است که در تاریخ اسلام عمدتاً تحت نام «جاهلیت» از آن یاد می‌شود.

³ Islamicate 3

سال‌های ۱۹۷۰ با توسعه روزافزون کاربرد اصطلاح «هنر اسلامی»، در مجامع آکادمیک ایالات متحده، با تأکید بر اسلام چون بستری فرهنگی و نه دین یا مذهبی خاص، مواجهیم.

در نتیجه گفتمان تاریخ هنر اسلامی که نخست به‌مثابه شعبه‌ای از مردم‌شناسی در دل یک گفتمان شرق‌شناسانه در قرن نوزدهم شکل گرفت، در طی قرن بیستم، به تدریج، از یک گفتمان هویتی با بن‌مایه‌های قومی و مردم‌شناختی به گفتمانی تاریخی با بن‌مایه‌های فرهنگی و دینی تغییر ماهیت داد. در رویکرد جدید وجه فرهنگی به مراتب قوی‌تر و غالب‌تر از وجه قومی، مردم‌شناختی، و حتی دینی آن هنر بود. به این دلیل است که اصطلاح هنر اسلامی هنرهایی را که در سرزمین‌های اسلامی و برای کارفرمایان غیرمسلمان ساخته می‌شد نیز در بر گرفت؛ نظیر فلزکاری تزیینی در شام قرن ۱۳ میلادی که با تکنیکی اسلامی برای حامیان و کارفرمایانی مسیحی اجرا می‌شد (Turner, 1996: 172)؛ یا معماری کلیساهای منطقه جلفا در اصفهان. به گونه‌ای معکوس این اصطلاح طرح‌های شهری و اشیای تزیینی را که توسط غیر مسلمانان و برای استفاده مسلمانان ساخته می‌شد نیز در بر گرفت؛ نظیر هنر دوره اموی در سوریه، دوره مغولی در هند و برخی از برجسته‌ترین آثار معماری در کشورهای اسلامی در دوران معاصر.

۳- قرن بیست و یکم؛ نشانه‌های چرخش در یک گفتمان

قرن بیست و یکم شاهد وقوع منازعات و مجادلاتی تازه در گفتمان «هنر اسلامی» است. اصطلاح هنر اسلامی که بنا به آنچه دیدیم باید آن را نشانه‌ای تازه در این حوزه گفتمانی به شمار آورد، خود کانون برخی از این جدل‌ها شد؛ به گونه‌ای که در پاره‌ای موارد، نظیر آنچه در موزه متروپولیتن نیویورک رخ داد، راه حل را در حذف این نشانه گفتمانی جستجو کردند. شاید اول‌بار این منازعات به گونه‌ای برجسته در مقاله دو تن از مورخان هنر اسلامی یعنی شیلا بلر^۳ و جاناتان بلوم^۴ تحت عنوان جدل آمیز «سراب هنر اسلامی: تأملاتی در مطالعه یک حوزه بی‌قواره»^۵ گذر سال ۲۰۰۳ خود را نشان داده باشد. در این مقاله پرآوازه نویسندگان پس از مقدمه کوتاهی پیرامون تفاوت وضعیت حوزه هنر اسلامی در سالهای ۱۹۷۰، هنگامی که خود در آن مشغول تحصیل شدند، با شرایط آن در سال ۲۰۰۳ بحث اصلی مقاله خود را آغاز می‌کنند. نویسندگان در ابتدا به موضوع تعریف هنر اسلامی می‌پردازند و نتیجه می‌گیرند: «به نظر می‌رسد اصطلاح هنر اسلامی، نام‌گذاری غلط و راحت هر آن چیزی است که از هر جای دیگر جا مانده است. نه یک منطقه است، نه یک دوره، نه یک جنبش، نه یک سلسله، بلکه فرهنگ بصری مکان و زمانی است که مردم آن (یا دست کم رهبران‌شان) پشتیبان دینی خاص بودند» (بلر و بلوم، ۱۳۸۷: ۵۰). پس از آن نویسندگان به بررسی تفصیلی تحولات تاریخ‌نگاری هنر

³ Shiela Blair 4

³ Jonathan Bloom 5

³ The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field این مقاله با عنوان «سراب هنر اسلامی، تأملاتی در

مطالعه یک حوزه سیال» توسط خانم فرزانه طاهری به فارسی ترجمه گردیده که در این مقاله نیز مورد استفاده بوده و مشخصات آن در منابع مقاله حاضر آمده است؛ اما با توجه به دغدغه‌های نویسندگان که از متن مقاله پیداست، نگارندگان ترجیح دادند عبارت «بی‌قواره» را به عنوان معادل "Unwieldy" به کار برند.

اسلامی می‌پردازند و با تصریح به این نکته که «دیدگاه‌های غربی در باب اسلام و فرهنگ آن در بوتۀ استعمار شکل گرفتند» (بلر و بلوم، ۱۳۸۷: ۵۱)، این تحولات را در دوره‌های مختلف بررسی می‌کنند. نویسندگان حجم زیادی از نوشته خود را به بررسی ده رویکرد در زمینه هنر اسلامی اختصاص داده، در پایان به بحث از چالش‌های این حوزه می‌پردازند. این بخش در عین حال یکی از چالش‌برانگیزترین بخش‌های این مقاله نیز به شمار می‌رود. بلر و بلوم به چهار چالش اشاره می‌کنند که از نظر ایشان مهمترین چالش‌های پیش روی رشته است. اولی به گستره و موضوعات تحت پوشش حوزه هنر اسلامی بازمی‌گردد. از نظر نویسندگان چتر هنر اسلامی تنها برای پوشش زمان و مکانی معین در قرون میانه که تقریباً از قرن دوم هجری/ هشتم میلادی تا حمله مغول در قرن هفتم/ سیزدهم را در برمی‌گیرد، معتبر است. زمانی که به تعبیر نویسندگان «می‌شد چکی را در قرطبه نوشت و در سمرقند نقد کرد» (بلر و بلوم، ۱۳۸۷: ۶۸)؛ اما پس از آن سخن گفتن از هنر اسلامی دشوار است و هرچه به دوره معاصر نزدیک می‌شویم این امر غیرممکن می‌گردد. از منظر ایشان سخن گفتن از تحولات هنر معاصر در کشورهای اسلامی اساساً ربطی به حوزه هنر اسلامی ندارد. نویسندگان معتقدند کسانی که غیر از این می‌اندیشند نگاهشان بی‌شبهت به نگاه شرق‌شناسان قرن نوزدهم با انگاره شرق لاتغیر و بدون تاریخ نیست (بلر و بلوم، ۱۳۸۷: ۸۷). بلر و بلوم معتقدند که آموزش هنر اسلامی در وسیع‌ترین مفهوم آن که هنر اسلامی را در گستره‌ای وسیع از زمان، مکان و انواع هنرها مورد بحث قرار می‌دهد، به «بی‌قوارگی» این حوزه انجامیده است. دومین چالش را نویسندگان در رابطه میان هنر اسلامی و دین اسلام می‌بینند. بلر و بلوم، چون وارثان گفتمان تاریخی-فرهنگی نیمه دوم قرن بیستم، معتقدند هنر اسلامی نه هنر یک دین که هنر فرهنگی با جلوه‌های بسیار متنوع و گاه متضاد است. سومین و چهارمین چالش چالش‌های نظری نیستند و می‌توان آنها را دغدغه مشترک تمام محققان هنر اسلامی در همه نقاط دنیا دانست. اولی مربوط است به نحوه دسترسی به آثار با توجه به شرایط سیاسی آن روز خاورمیانه که متأسفانه امروز بدتر نیز شده و دیگری مربوط به چگونگی جذب حمایت، ارائه و در دسترس قرار دادن تولیدات این عرصه است.

دو پاسخ نسبتاً مفصل‌تر به این مقاله را چند سال پس از انتشار آن دو تن از محققان متأخرتر حوزه هنر اسلامی، گلو و نجیب‌اوغلو^۷ و ناصر رباط^۸ دادند. نجیب‌اوغلو، محقق اهل ترکیه و استاد دانشگاه هاروارد آمریکا، بخش عمده مقاله خود در زمینه تاریخ‌نگاری معماری و هنر اسلامی را، با عنوان «انگاره هنر اسلامی: گفتمان‌های موروثی و رویکردهای جدید»^۹ که اولین بار در سال ۲۰۱۰ و در قالب یک سخنرانی ایراد شد به نقد و پاسخ به مقاله سراب بلر و بلوم اختصاص داد. به عقیده نجیب اوغلو مقاله سراب در واقع تنش‌های درونی حوزه تاریخ‌نویسی معماری و هنر اسلامی را آشکار می‌کند (Necipoglu, 2012: 9). تنش‌هایی که در یک سر آن مورخان چون بلر و بلوم قرار دارند و در سوی دیگر

³ Gulru Necipoglu 7

³ Nasser Rabbat 8

³ The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches

عنوان مقاله: . . . نگاهی به تحولات گفتمانی حوزه هنر اسلامی در سه مقطع زمانی

محققان چون نجیب اوغلو که به دنبال تغییر برخی پیش‌فرض‌ها در این حوزه‌اند. یکی از این پیش‌فرض‌ها رویکرد کل‌نگر یا جهان‌شمولی است که بلر و بلوم اولین رویکرد، از ده رویکرد مورد بررسی در مقاله خود را به آن اختصاص داده بودند. به عقیده نجیب اوغلو ایشان (بلر و بلوم) با نوعی حسرت از این جهان‌شمولی که مشخصه مطالعات هنر اسلامی در سال‌های پیش از ۱۹۷۰ است، یاد می‌کنند و از این رو توسعه‌های ۱۹۷۰ به بعد در این حوزه را به طرز ویران‌کننده ای «بی‌قواره» می‌خوانند (Necipoglu, 2012: 10). در مقابل نجیب اوغلو معتقد است: «توسعه تاریخ هنر اسلامی در عرصه‌ای چند صدایی، چند کانونی و تا حدی منسجم، به عقیده من، نشانه بلوغ فزاینده حوزه‌ای به راستی جوان و مهیج است نه علامت رشته‌ای متلاطم و در بحران» (Necipoglu, 2012: 1). او به بحث بلر و بلوم راجع به نام رشته و اینکه «هنر اسلامی نامی فقیر برای حوزه‌ای بد تعریف شده است» نیز می‌پردازد و می‌نویسد

آیا هنر اسلامی به راستی یک سراب است؟ و به هر جهت تا چه حد رشته بی‌قواره‌ای است؟ آنگونه که نویسندگان [منظور بلر و بلوم است] به درستی ملاحظه می‌کنند، پیش از اینکه این رشته به وسیله محققان اروپایی ابداع شود، هیچ سنت بومی در سرزمین‌های اسلامی برای مطالعه هنر اسلامی در شکل کلی وجود نداشت؛ اما با استدلالی مشابه، هر کس می‌تواند عنوان کند در عالم مسیحیت هم سنت بومی برای مطالعه هنر غرب به مثابه یک حوزه همه‌شمول پیش از پیدایش رشته مدرن تاریخ هنر در اروپای قرن نوزدهم وجود نداشت؛ بنابراین غیاب یک مفهوم فراگیر از هنر اسلامی پیش از دوره مدرن ویژگی عجیب و غریبی در رشته ما نیست. حداقل ابداع آن خیلی غریب‌تر از سراب هنر غربی نیست که در زمانی حدوداً یکسان، به انضمام زیرمجموعه‌های فرعی غیر غربی‌اش، ابداع شد. نام‌گذاری مبهم هنر اسلامی البته گمراه‌کننده است اما هیچ جایگزین قانع‌کننده‌تری نیز یافت نشده است. به این ترتیب به نظر می‌رسد یک اجماع عمومی وجود دارد که فرهنگ‌های بصری، متنوع و چندوجهی‌ای که تحت این عنوان مسأله‌دار دسته‌بندی شده‌اند، از جهات زیادی قطعاً به یکدیگر تعلق دارند؛ خواه کسی ترجیح دهد بر وحدت تأکید کند یا بر تنوع؛ یا بر ترکیب هر دو که به شیوه مرسوم با اصطلاح «کثرت در وحدت» بیان می‌شود. با این ملاحظه هنر اسلامی خیلی متفاوت از هنر غربی نیست، موضوعی به همان اندازه بی‌قواره با برجستگی نارضایت‌بخش که بسیاری آن را از خود نمی‌دانند، بدون آنکه جایگزین بهتری مطرح کرده باشند (Necipoglu, 2012: 10-11).

نجیب اوغلو سپس سه گام عملی را که به تعبیر خود او ممکن است به طرز فریبنده‌ای ساده به نظر برسد، برای تسکین شرایط موجود پیشنهاد می‌کند: نخست آغاز تفکر درباره هنر اسلامی به مثابه مجموعه «تمدنی» چند فرهنگی^۴ به جای مجسم کردن آن به مثابه هنری دینی (نظیر آنچه سنت‌گرایان می‌اندیشند) یا فرهنگ دینی گسترش یافته به

⁴ All-encompassing 0

⁴ a multicultural "civisational" 1

وسيلة مردمان هم‌نژاد (آنگونه که تاریخ‌گرایان تصور می‌کنند)؛ گام دوم بازاندیشی در معیار تشخیص^{۴۲} هنر اسلامی؛ و گام سوم بازترسیم این حوزه از خلال اصول ساختاردهنده زمان‌نگاری آگست (Necipoglu, 2012: 12).

مورخ دیگری که با رویکرد انتقادی ولی از منظری متفاوت با نجیب اوغلو سعی کرد پاسخی به مقاله سراب فراهم آورد ناصر رباط است. رباط سوری الاصل، استاد مؤسسه آقاخان و مدیر برنامه آقاخان برای معماری اسلامی در دانشگاه ام. آی. تی.^{۴۴} آمریکا است. او در مقاله خود با عنوان «بالاخره معماری اسلامی چیست؟»^{۴۵} که اولین بار در سال ۲۰۱۱ منتشر و سپس در سال ۲۰۱۲ تجدید چاپ شد، تلاش کرد تا به‌گونه‌ای غیرمستقیم به مقاله سراب هنر اسلامی بلر و بلوم نیز پاسخ دهد. هرچند او مستقیماً به این نکته اشاره نمی‌کند و حتی حوزه مقاله‌اش را به جای هنر اسلامی به معماری اسلامی محدود می‌کند، اما در عین حال تصریح می‌کند به دنبال آن است تا با بررسی انتقادی داستان شکل‌گیری معماری اسلامی نظر خود را پیرامون این رشته «بی‌قواره» بیان کند (Rabbat, 2012: 1)؛ و با این تصریح کنایی تا حد زیادی روشن می‌کند که مقاله او در پی پاسخ به کدام دسته مباحث در حوزه هنر اسلامی است.

رباط با بررسی روند تکوین معماری اسلامی تحت سیطره «تاریخ‌نگاری مقتدر معماری غربی»^{۴۶} به تأثیر تحولات سال‌های ۱۹۸۰ و به صورت خاص کتاب ادوارد سعید، با نام شرق‌شناسی (۱۹۷۸)، در ایجاد فهمی متفاوت از مقولات فرهنگی و تاریخی مربوط به شرق، از جمله معماری اسلامی، می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد سؤال «نقش اسلام در معماری اسلامی چیست؟»^{۴۷} سؤالی است که در بستری نامناسب طرح و متعاقباً بد فهمیده شده و به همین دلیل پاسخی در خور نیافته است. او برای توضیح این مطلب به مقایسه میان دو سؤال «نقش مسیحیت در معماری اروپایی چه است؟» و «نقش مسیحیت در معماری اروپایی چه بود؟» دست می‌زند و می‌گوید پاسخ به این دو سؤال، به ترتیب و به اتفاق آراء، «خیلی کم» و «خیلی زیاد» است و توضیح می‌دهد که این تفاوت به دلیل گسستی است که به واسطه رنسانس و دنیاگرایی^{۴۸} متعاقب آن میان مسیحیت و جامعه غربی به وجود آمد، حال آنکه در جهان اسلام هرگز گسستی کامل از دین پدید نیامد. جهان اسلام نه عصر روشنگری را از درون وجدان کرد و نه انقلاب صنعتی را؛ در جهان اسلام تجربه مدرنیته سکولار تجربه‌ای متأخر و وارداتی و فاقد ریشه‌های فکری محلی بوده است که پذیرش کامل یا آسان آن را تضمین کند. بیشتر متفکران جهان اسلام در مقابل مدرنیته سکولار مقاومت کردند. عده‌ای یکسره آن را رد کردند؛ اما بسیاری کوشیدند آن را از صافی دین بگذرانند و با اوضاع و احوال جوامع اسلامی منطبق کنند. آنان به دنبال مدرنیته‌ای متعادل و عاری از بسیاری بنیادهای سکولار بودند که تمایلات دینی بیشتر مسلمانان پذیرای آن باشد. از خلال کشمکش‌های این‌چنینی با مدرنیته، اسلام تغییر یافته - اما نه شکست‌خورده - به‌در آمد. حتی اگر مسلمانان روش‌ها و ابزارهای مدرن

4 rethink the canon

2

4 chronological structuring principles

4 MIT (Massachusetts Institute of Technology)

4 What Is Islamic Architecture Anyway?

4 The Authoritative Historiography of Western Architecture

4 Secularism

7

اختیار کنند امروزه اسلام، چه در اعمال اخلاقی و عقاید مسلمانان و چه در شکل‌دهی به روابط اجتماعی، رفتار فردی، تصورات و سیاست جمعی آنان، همچنان نیروی اصلی است. به عقیده رباط

این [جایگاه تاثیرگذار اسلام در میان مسلمانان] یک قضاوت ارزشی نیست، یک واقعیت ساده تاریخی است. امروز فهمیدن و شرح ترکیب تاحدی متناقض، اما مشخصاً پویای، فرهنگ‌های جهان اسلام برای پی بردن به راه‌های متقابلی که مذهب و مدرنیسم غربی سکولار با هم تعامل و یکدیگر را تعدیل می‌کنند، لازم است. چنین فهمی راهی است که ما چگونه می‌توانیم نقش تعدیل‌کننده «اسلامی» را در اصطلاح «معماری اسلامی» درک کنیم. این اصطلاح ضرورتاً نشانه فرم و سبکی که اسلام تولید می‌کند، به ویژه آنها که در قالب سنت و مثال‌های تاریخی عالی پنهان است، نیست؛ بلکه در عوض نشانه ماندگاری مذهب در تعریف بسیاری از جنبه‌های زندگی در جهان اسلام، خواه در رقابت و خواه در هماهنگی با مدرنیته و دیگر نیروهای عمده فرهنگی-اجتماعی معاصر است. (Rabbat, 2012: 14)

به این ترتیب رباط تاریخ معماری اسلامی را چیزی نه مربوط به گذشته که دامنه‌دار تا زمان حال می‌داند و تأکید می‌کند «اسلام هرگز از اینکه جزء تشکیل‌دهنده [جامعه] باشد، باز نایستاده است، هرچند راه‌هایی که خود را بیان می‌کند در خلال زمان و مکان به شدت تغییر کرده است» (Rabbat, 2012: 15). رباط در تفسیر خود از به رسمیت شناختن اسلام چون نیرویی تاثیرگذار در معادلات هنر اسلامی، نه تنها در گذشته بلکه در همین حال حاضر، تنها نیست و برخی از مورخان پسامدرن هنر اسلامی نظیر ون‌دی شاول^۸ نیز با او هم رأی می‌کنند.

شاول در مقاله «اسلام در تاریخ هنر اسلامی: سکولاریسم و گفتمان عمومی»^۹ ضرورت کنار گذاشتن چهارچوب تاریخی-هنری سکولاری^{۱۰} را که برای دهه‌ها بر مطالعه تاریخ هنر اسلامی سلطه داشته، مطرح می‌کند (Carey & Graves, 2012: 13). در حالی که بسیاری از دست‌اندرکاران این حوزه به شدت در برابر امکان یک مدل دینی برای تاریخ هنر اسلامی، جهت پرهیز از سلطه نگاه سنت‌گرایی که در نیمه دوم قرن بیستم شکل گرفت، واکنش نشان می‌دهند؛ شاول با ارجاع به برخی تحولات دو دهه اخیر یک گفتمان تخصصی جدید و پیچیده‌تر از نقش اسلام در حوزه هنر اسلامی را پیشنهاد می‌کند. از نظر شاول چنین گفتمانی می‌تواند ظرفیت هنر اسلامی را برای روایت برداشت‌های روشنفکرانه دینی از فرهنگ مادی تقویت کند و به یاری آن می‌توان به شرحی رنگارنگ‌تر از اسلام و هنر اسلامی دست یافت که همزمان «در برابر ذات‌باوری اسلامی نهفته در بطن شرق شناسی و بنیادگرایی» بایستد (Carey & Graves, 2012: 14).

4 Wendy Shaw

8

4 The Islam in Islamic art history: Secularism and public discourse

5 secular art-historical framework

5 Material Culture

1

وندی شاو مقاله خود را با نقل قولی نسبتاً طولانی از اتینگهاوزن آغاز می‌کند که در آن اتینگهاوزن هنر اسلامی را مهمترین سفیر برای جهان اسلام و مهمتر از میداین نفتی یا موقعیت استراتژیک سرزمین‌های اسلامی، می‌شمرد. شاو با پرداختن به دیدگاه فرهنگی نهفته در این قول، هرچند آن را نسبت به دیدگاه‌های پیش از خود همدلانه‌تر می‌یابد، معتقد است این دیدگاه علی‌رغم خوش‌نیتی و آگاهی صاحب‌نظرانش موفقیت اندکی داشته است (Shaw, 2012: 1).

2. شاو مهمترین دلیل این عدم موفقیت را در نوع فهم این دیدگاه از اسلام می‌داند. به عقیده شاو در این دیدگاه اسلام به مثابه مقوله‌ای از اساس متفاوت با فرهنگ غرب و فرهنگی متعلق به دورانی طلایی، اما سرآمده، درک می‌شود. او می‌گوید این دیدگاه با به کار بردن یکی از کلان‌روایت‌های جریان سکولار مسلط^۴ مژزی قاطع میان اسلام، آنگونه که در هنر اسلامی تجلی می‌یابد و اسلام مسلمانان امروز می‌کشد (Shaw, 2012: 2). در مقابل شاو تلاش دارد به جایگاه «اسلام» در هنر اسلامی نگاهی دوباره بیندازد و می‌خواهد این کار را، به تعبیر خود، با اجتناب از «بیرون انداختن»^۵ اسلام از کشتی هنر اسلامی به انجام رساند (Shaw, 2012: 2). شاو معتقد است تغییر نام اسلام در اصطلاح هنر اسلامی ارتباط بصری موضوعات این هنر [با اسلام] و تعصبات ذات‌باورانه محققان هنر اسلامی را تغییر نخواهد داد. به عقیده او توضیح گسترده و وسیع زمانی و مکانی شباهت‌های زیباشناسانه هنر اسلامی با تأکید صرف بر جنبه مادی تبادلات فرهنگی به نادیده گرفتن شبکه درهم تنیده ادبی، فلسفی و دینی فرهنگی که به جهان اسلام خدمت می‌کرد، انجامیده است (Shaw, 2012: 12)؛ و این همان موضوعی است که کانون مرکزی بحث شاو را تشکیل می‌دهد. شاو در پی طرح گفتمانی جدید است که همزمان هم هنجارهای دنیوی مسلط^۴ غربی، در فهم دیگر فرهنگ‌های بصری و هم فهم ضدمدرن بنیادگرانه از اسلام را رد می‌کند (Shaw, 2012: 12). او به دنبال عرضه مفهومی از اسلام در حوزه تاریخ هنر اسلامی است که اسلام را چون واسطه‌ای میان فرهنگ‌های تاریخی و معاصر جهان مطرح می‌کند. به اعتقاد شاو تنوع فراوان فرهنگ مادی جهان اسلام، از سرچشمه‌ها تا زمان حاضر، به‌وضوح از تنوع فرهنگ و عمل اسلامی صحبت می‌کند. به جای قراردادن این تنوع ذیل گونه‌های رسمی بنیادگرایانه و همزمان تأکید بر تفاوت رسمی میان هنر اسلامی و هنر غربی، تاریخ هنر اسلامی می‌تواند فهمی نظری از تفاوت میان هنر اسلامی و هنر غربی ارائه دهد که پیش‌فرض‌های حاکم بر این حوزه را به چالش کشد (Shaw, 2012: 30). از نظر شاو فهم اسلام چون حوزه‌ای عقلانی که بیان هنری‌اش متفاوت از غرب، اما دارای میراث کلی مشترک با آن است، شناختی فراهم خواهد کرد که صرفاً بر تفاوت‌های رسمی که فرهنگ اسلامی را از اشکال هنری غربی بیگانه می‌سازد، تأکید نمی‌کند؛ بلکه ریشه‌های مشترک فلسفی و دینی اسلام و غرب را نیز نشان می‌دهد (Shaw, 2012: 32).

⁵ A metanarrative of triumphal secularism

⁵ Jettisoning

⁵ Hegemonic

گام اول در این تلاش تجدید نظر در تمایز میان فرهنگ و دین و بدین وسیله ملاحظه دوباره تعریف اسلام است. فارغ از آنچه در قالب نظریه‌ها تعیین یافته اسلام، چون هردین دیگر، شامل هر دو جنبه اعمال دینی و تولیدات فرهنگی است. بنابراین اسلام صرفاً در اصول بنیادی و تفاسیر نظری آن خلاصه نمی‌شود، بلکه در قالب محصولات فرهنگی‌ای عرضه می‌شود که می‌تواند بر کیفیت آن اصول عقیدتی که در سیاق‌های گوناگون فهمیده می‌شود، تأثیر گذارد (Shaw, 2012: 31). شاول، تحت تأثیر نظریه گفتمان فاکال می‌گوید «اسلام نه یک ساختار انعطاف‌ناپذیر تاریخی، فرهنگی، دینی یا دنیوی بلکه گفتمانی سیال است که این ساختارها را به یکدیگر می‌دوزد، آنها را بیان می‌کند و به واسطه آنها بیان می‌شود. در جهانی که نظریه سکولاریسم به مثابه یک فراورده جانبی کوتاه‌مدت مدرنیسم قرن بیستمی به‌نظر می‌رسد، اسلام باید چون عامل مرکزی آموزنده حاصل از فرهنگی فراقومی، نه تنها در دوره تاریخی بلکه در سیاق مدرن، فهمیده شود» (Shaw, 2012: 32). او سرانجام نتیجه می‌گیرد «غنی کردن نحله‌های موجود گفتمان تاریخ هنر اسلامی با افزودن انگاره‌های فلسفی و الهیاتی سنت اسلامی به آن نه تنها بر تفکر ما پیرامون هنر اسلامی، خواه چون تاریخ یا چون هنر، تأثیر می‌گذارد بلکه سؤالات کلیدی فلسفی پیرامون طبیعت صورت [فرم] و بازنمایی آن که مربوط به طیف وسیعی از فعالیت‌های هنری، تاریخی و فرهنگی معاصر است، پیش می‌کشد؛ سوالاتی که فراتر از انگ دیوانگی زدن بزرگ یک آرایش فرهنگی است، خواه فرهنگ بومی باشد، یا فرهنگ اسلامی و یا فرهنگ مدرن و غربی» (Shaw, 2012: 34).

با نگاهی به منازعات حوزه هنر اسلامی در آغاز قرن بیست و یکم که خلاصه‌ای از آن در بالا آمد، می‌توان پی برد بخش مهمی از مفروضات و نشانه‌های گفتمانی این حوزه که طی دو سده شکل گرفته و تا حد زیادی تثبیت شده بود، در خلال این منازعات دستخوش مجادله و تغییر قرار گرفته است. از سویی مورخانی چون بلر و بلوم با طعنه به «انگاره شرق لاتین و بدون تاریخ» ذات‌باوری نهفته در سنت گفتمانی هنر اسلامی را به پرسش می‌گیرند و از سوی دیگر محققانی چون نجیب‌اوغلو با کنایه به دلتنگی بلر و بلوم برای رویکرد کل‌گرای نهفته در مطالعات هنر اسلامی، جهان‌شمولی گفتمان هنر اسلامی را به چالش می‌کشند. بعد تاریخی- فرهنگی مطالعات هنر اسلامی نیز از تیررس نقد منتقدان دور نمانده و کسانی چون رباط، با برجسته کردن نقش دین و وندی شاول، با نقد چارچوب سکولار، این بعد از گفتمان هنر اسلامی را نیز به نقد کشیده‌اند. مجموعه نقدهای فوق، در مقایسه با نقدهای قرن بیستمی، در همین حوزه، بسیار جدی‌تر و بنیادی‌تر به نظر می‌رسد. نقدهای قرن بیستم تنها به طرد برخی ابعاد قرن نوزدهمی گفتمان هنر اسلامی و شکل‌گیری برخی ابعاد جدید انجامید؛ و مشخصات بنیادی این حوزه، یا به تعبیر تحلیل گفتمانی، مفصل‌بندی آن را تغییر جدی نداد. تداوم حیات ابعادی نظیر ذات‌باوری و جهان‌شمولی که پیش‌تر اشاره شد، بهترین گواه بر این مدعاست.

در مقابل به نظر می‌رسد فرایند انتقادی آغاز قرن بیست و یکم تا حد زیادی مفصل‌بندی این حوزه گفتمانی را تحت تأثیر قرارداده تا آنجا که برخی نشانه‌های گره‌گامی آن، نظیر خود اصطلاح هنر اسلامی، نیز دچار چالش گردیده؛ چالشی که تغییر نام گالری هنر اسلامی در موزه متروپولیتن را می‌توان نشانه‌ای از آن ارزیابی کرد. به این ترتیب بسیاری از نشانه‌هایی که پیش از این حکم بُعدهای گفتمانی، یعنی نشانه‌هایی با معنای ثابت، در حوزه هنر اسلامی را داشتند، در آستانه تبدیل به عناصری چندمعنایی در این حوزه گفتمانی‌اند. هرچند ممکن است در نگاه نخست رویداد فوق را به منزله آشفتگی و درهم‌ریختگی‌ای که مقدمه فروپاشی حوزه هنر اسلامی است ارزیابی کرد، اما به نظر می‌رسد در یک برداشت تحلیل گفتمانی بایست رویدادهای فوق را مقدمه‌ای برای ظهور مفصل‌بندی یا مفصل‌بندی‌های جدید گفتمانی در حوزه هنر اسلامی به شمار آورد. بدین ترتیب چنین رویدادهایی نه تنها نشانه فروپاشی و اضمحلال یک گفتمان نیست که می‌تواند شاهی بر تحرک و پویایی درونی آن باشد.

نتیجه‌گیری

بررسی حاضر نشان می‌دهد «هنر اسلامی» چون یک گفتمان بیش از آنکه محصول واقعیت‌هایی در جهان بیرونی باشد، محصول اندیشه‌هایی است که در ادوار مختلف پیرامون این واقعیات به عمل آمده و انعکاس بیرونی خود را در قالب زبان و گفتمان یافته است. این حوزه گفتمانی در قرن نوزدهم تحت تأثیر چارچوب شرق‌شناسی و مردم‌شناسی برخاسته از آن، شکل گرفت؛ و در قرن بیستم جابجایی آرام و درون گفتمانی‌ای را از رویکردی هویتی-مردم‌شناختی به رویکردی تاریخی-فرهنگی تجربه کرد. در سالهای آغازین قرن بیست و یکم و با ظهور اندیشه‌های تازه، خصوصاً در حوزه مطالعات انتقادی، گفتمان هنر اسلامی با نقدهای جدی‌تری مواجه شد. بسیاری از ابعاد تثبیت شده این گفتمان، از چارچوب شرق‌شناسانه تا رویکرد فرهنگی-تاریخی آن، در خلال این نقدها به پرسش کشیده شد و از دل این فرایند پرسشگری رویکردهایی نو و تازه به حوزه هنر اسلامی پدید آمد. هرچند این فرایند پرسشگری و مجموعه رویکردهای تازه هنوز نتوانسته مفصل‌بندی گفتمانی جدید و مورد توافقی در حوزه هنر اسلامی پدید آورد، به گونه‌ای که به تعبیر باربارا برنر امروز هنر اسلامی برای افراد متفاوت مقوله‌ای متفاوت است (Karawala, 1996, p51)، اما توانسته مفصل‌بندی مستحکم و دو سده‌ای آن را تا حد زیادی دچار تغییر و نوسان سازد. از منظر تحلیل گفتمانی چنین نوساناتی را می‌توان مقدمه‌ای برای فروپاشی بست‌های موقت درون گفتمانی و شکل‌گیری بست‌های معنایی تازه به شمار آورد؛ چیزی که خود مقدمه ظهور مفصل‌بندی یا مفصل‌بندی‌های جدید است. چنین مفصل‌بندی را روشن‌تر از هر جا می‌توان در آراء محققان پسااستعماری چون نجیب اوغلو، رباط و شاو دید که به برخی از مهمترین آنها در این مقاله اشاره شد.

تشکر و قدردانی: لازم است سپاس و قدردانی ویژه خود را از استاد ارجمند جناب آقای دکتر مهرداد قیومی بیده‌ندی ابراز داریم. این مقاله بسیار مرهون دقت نظر و رهنمودهای ارزنده ایشان است که در دو نوبت ضمن خواندن مقاله نکات مهم و ارزشمندی را به نگارندگان گوشزد کردند.



فهرست منابع و مآخذ

کتاب‌ها:

ابن خلدون، عبدالرحمن، (۱۳۷۵) تاریخ ابن خلدون (مقدمه)؛ ۲ جلدی، ترجمه محمد پروین گنابادی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

اتینگهاوزن، ریچارد، گرابار، اولگ، (۱۳۸۶)، هنر و معماری اسلامی، ترجمه دکتر یعقوب آژند، تهران، انتشارات سمت.

بروجردی، مهرزاد، (۱۳۷۷) روشنفکران ایرانی و غرب، ترجمه جمشید شیرازی، تهران، نشر و پژوهش فرزاد روز.

ترنر، برایان اس. (۱۳۹۰)، رویکردی جامعه شناختی به شرق‌شناسی، پست مدرنیسم و جهانی شدن، ترجمه محمدعلی محمدی، تهران، انتشارات یادآوران.

سلطانی، سیدعلی اصغر، (۱۳۹۴)، قدرت، گفتمان و زبان؛ سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران. تهران، نشر نی.

کونل، ارنست، (۱۳۶۸)، هنر اسلامی، ترجمه هوشنگ طاهری، تهران، انتشارات طوس.

نجیب اوغلو، گلرو، (۱۳۷۹)، هندسه و تزیین در معماری اسلامی (طومار توقاپی)، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران، انتشارات روزنه.

هوغ، جان، مارتن، هانری، (۱۳۷۵) سبک‌شناسی هنر معماری در سرزمینهای اسلامی، ترجمه پرویز ورجاوند، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

یورگنسن، ماریان، فیلیپس، لوئیز، (۱۳۹۴)، نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمه هادی جلیلی، تهران، نشر نی.

مقالات:

احمدیان، مهرداد، (۱۳۸۶)، «مقدمه بر بحران تاریخ هنر»، فصلنامه گلستان هنر، سال سوم، شماره ۱ (شماره پیاپی ۷)، صص ۳۳-۳۶.

ایمانی، نادیه، (۱۳۸۴)، «نقد تلقی مورخان از معماری اسلامی»، فصلنامه گلستان هنر، شماره ۱، صص ۷۴-۸۰.

بلر، شیلا، بلوم، جاناتان، (۱۳۸۷)، «سراب هنر اسلامی: تاملاتی در مطالعه حوزه‌ای سیال»، ترجمه فرزانه طاهری، مجله باستان‌شناسی و تاریخ، سال بیست و سوم، شماره ۱ (پیاپی ۴۵)، صص ۹۳-۴۸.

قیومی بیدهندی، مهرداد، (۱۳۸۴)، «بررسی انتقادی چهار تاریخ‌نامه معماری ایران»، فصلنامه خیال، شماره ۱۵، صص ۳۷-۴.

منابع انگلیسی:

Carey, Moya and Graves, Margaret S. (2012). "Introduction: Historiography of Islamic Art and Architecture", in *Journal of Art Historiography*, 6 (June 2012): special issue, 'Islamic Art Historiography', 15 p. (accessed on <https://arthistoriography.wordpress.com/number-6-june-2012-2>)

Necipoğlu, Gülru, (2012). "The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches", in *Journal of Art Historiography*, 6: special issue, 'Islamic Art Historiography', 26 p. (accessed on <https://arthistoriography.wordpress.com/number-6-june-2012-2>)

Rabbat, Nasser. (2012). "What Is Islamic Architecture Anyway?" , in *Journal of Art Historiography*, 6: special issue, 'Islamic Art Historiography', 15p. (accessed on <https://arthistoriography.wordpress.com/number-6-june-2012-2>)

Shaw, Wendy M.K. (2012). "The Islam in Islamic Art History: Secularism and Public Discourse" , in *Journal of Art Historiography*, 6: special issue, 'Islamic Art Historiography', 15p. (accessed on <https://arthistoriography.wordpress.com/number-6-june-2012-2>)

Turner, Jane. (1996). *The Dictionary of Art*, Vol2, New York, GROVE.

منابع سایت:

Karawala, Minaz. (1996). "What Is Islamic Art". (accessed on <https://www.scribd.com/document/191688381/What-is-Islamic-Art-Minaz-Kerawala>, 14.8.93, 7:00 pm)

Online Etymology Dictionary. "Orientalism". (accessed on <http://www.etymonline.com/index.php?term=Orientalism>, 18.5.94, 10:00 am)

An Overview of Discourse Evolution of Islamic Art in Three Periods of Time

Rouhollah Mojtahedzadeh
Mehdi Saedvandi

Abstract

The present paper is dedicated to investigate the field of "the history of Islamic Art" in three periods of time. It is intended to explain the root of some of the established disputes in this field, including the recent dispute over the own term "Islamic Art". After presenting some preliminaries on the subject of discourse analysis, which is the tool for theoretical analysis in the present paper, it investigates formation, evolution and signs of turning of discourse of Islamic Art in three periods of time: nineteenth century, twenty and twenty first centuries.

This paper shows "Islamic Art", as a discourse, is produced from thinking about external reality more than reality itself. These thoughts, gradually, have reflected in format of language and discourse. The Islamic Art discourse formed in 19th century under orientalism. It had a mild inter-discourse paradigm shift from anthropological approach to historical approach in 20th century. Then, in the early 21th century, it faced with serious critiques that questioning many of fixed aspects of this discourse from orientalism framework to historical-cultural approach. This questioning process shows the formation of new approach, or even, new discourse in this field. The research method in this paper is historical method and for analyzing data was used from discourse analysis theory