Critical Studies in Texts and Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Quarterly Journal, Vol. 23, No. 2, Summer 2023, 233-261
Doi: 10.30465/CRTLS.2023.40432.2543

Book Review *Pira-Islamic Art: A Critical Analysis of Dominant Discourses in Islamic Art Studies*

Malihe Tahmasbi*, Zeinab Saber**

Abstract

Studies in the field of Islamic arts, given that it has a long history, has always faced challenges. One of these challenges is the term Islamic arts itself, which has attracted the attention of many domestics and foreign scholars in the contemporary period. In this article, an attempt has been made to review the book Pira-Islamic Art (Critical Analysis of Dominant Discourses in the Study of Islamic Art) by Sadegh Rashidi. The author criticizes two historical and traditionalist discourses and states that Islamic art does not meet the needs of art study in contemporary society and suggests that the discourse of Pira-Islamic art should beused instead of Islamic art. The present article examines and analyzes the historical and traditionalist discourse on the strengths and weaknesses of the book and the views of critics. Although , in line with the opinion of the author of the book, the discourse of Islamic art does not correspond to the vast geography of Islamic lands , but the discourse of Pira-Islamic art presented in this book should also provide a clearer methodology.

Keywords: Islamic art, Pira-Islamic, Historical Discourse, Traditionalist Discourse, Cultural Semiotics, Historical Geography

The title of Islamic arts has attracted the attention of many contemporary researchers and has caused challenges. Sadegh Rashidi in the book Pira-Islamic Art (Critical

* M.A. student, Art History, Isfahan University of Art tahmasbimalihe@gmail.com
** Associate Professor, Faculty of Handicrafts, Isfahan University of Art (Corresponding Author), z.saber@aui.ac.ir
Date received: 22-03-2023, Date of acceptance: 29-07-2023

Analysis of Dominant Discourses in Islamic Art Studies) referring to the two historical and traditionalist discourses, criticizes them and states that Islamic art does not meet the needs of contemporary art studies and suggests the discourse of pira-Islamic art. This article, by examining and analyzing the historical and traditionalist discourse, points out that the Islamic art discourses is generalist, but the pira-Islamic art discourse also does not have a clear methodology.

1. Introduction

Considering that most sources of Islamic art is written by Western researchers, sometimes we come across opinions that are far from reality such as the use of Mohammedan art, Arab art, Muslim art, or Islamic art for all lands where Islam had entered. From the point of view of contemporary researchers, the title of Islamic art is not an acceptable division into all arts. Therefore, in the book Pira-Islamic Art, which is discussed in this article, the author has examined the reasons for the incomprehensible nature of Islamic art, and he is trying to reach a single opinion about the title of Islamic art in the contemporary period with the approach of critical discourse analysis. The article reviews the author's and other researchers' views on historical and traditionalist discourse in a descriptive-analytical way. As a result, it states how successful the author has been in conveying his message to the audience by using the title of pira-Islamic art.

2 Introduction to the book and the author

This section introduces the author and the book. The book includes a foreword, introduction, research methodology and five chapters with conclusions and a list of sources. The first chapter deals with the formation of Islamic art discourse, the second chapter deals with dominant discourses in Islamic study, the third chapter with critical discourse analysis, the fourth chapter with semiotics, and in the fifth chapter with pira-Islamic discourse.

3 Investigating and analyzing the perspective of historical and traditionalist discourse according to the text of the book

The book discusses two historical and traditionalist discourses, which are checked in the article of an analytical view due to the importance of these two discourses in the history of Islamic art. The author criticizes the view of traditionalists that leave aside modern discourses and speak transcendental and useless to relate art to ethics, jurisprudence and

Sufism. Traditionalists consider art as sacred, but they do not pay attention to the fact that many arts are functional or aesthetic. In Sufism, mysticism, and morality, they do not pay attention to the historical context, and they have not systematically studied Fotovatnames, which are the best documents in this regard. Therefore, traditionalists have gone astray without analyzing the sources of the past. By criticizing the historical discourse, the author introduces it as a retrospective descriptive method while this discourse can change based on contextual and situational characteristics. By criticizing two discourses, Rashidi did not find the root of their problems. He only points out that Islamic art is a general title. He considers pira-Islamic art to be related to the earlier and later elements of the culture of Islamic nations, which pays attention to the achievements of contemporary artists of the Islamic world. Regardless of the fact that the term "Islamic art" is not suitable for understanding the art of Islamic lands according to researchers, he has fallen into the mistake of generalization by bringing contemporary arts under the title of pira-Islamic art.

4 Critical approaches to the concept of Islamic art discourse and pira-Islamic art.

The author believes that the aim at the book is to introduce a different methodology with the characteristics of Islamic art discourse and believes that the main obstacle to Islamic art study is the view of traditionalists and historians. Therefore, he tries to present a new concept and definition for Islamic art and suggests the title of Pira-Islamic art and says Pira-Islamic art is an art that is neither Islamic nor non-Islamic. It includes works that are closer to the attitude of Islam than others but they are not absolutely dependent on it, so they should be called pira-Islamic art and it takes this discourse in the semiotic space of culture. Rashidi criticizes the general title of Islamic art and proposes another general title. Since the discourses of Islamic art and Pira-Islamic art are macroscopic, if we introduce the discourse of cultural semiotics as another macro-discourse into these discourses, we will not reach a favorable result. Perhaps the discourse of historical geography and the study of arts within the geographical scope, from the point of view of art studies, will answer more questions and make less mistakes. For this reason, the discourse of historiography and traditionalism are not only obstacles, but they are considered two important and basic discourses that form the primary structure of the Islamic art discourse and ultimately pira-Islamic art.

5 Book review

This work is important as a part of the field of theoretical studies of art due to the reading of Islamic art with different approaches. Therefore, the strengths and weaknesses of the book have been discussed.

Strengths: a comparative look at the existing sources of Islamic art, criticism and discussion regarding the problems of historiographical approach and traditionalism, introducing different approaches incritical thinking in art, discussing the problems of the word Islamic art and proposing a new title for pira-Islamic art.

Weaknesses: not paying attention to the importance of the historiographic approach and traditionalism, not paying attention to the approaches of the thinkers of the Islamic world and Iran, not having proper analysis regarding pre-Islamic art.

6 Conclusion

Islamic art is based on the general concept of Islam, and discourses such as Islamic art or pira-Islamic art have a wide historical scope, and as a result, they are holistic. It seems that the discourse of historical geography will help to better understand the art of the lands where Islam entered. Because in cultural geography, context, context, symbols and signs are also considered as much as phenomena. If the discourse of cultural semiotics is examined in the historical context of each period, we will reach a more favorable result of understanding the history of Islamic art. By defining pira-Islamic art and examining contemporary art in this discourse, the question is: where is the position of religious, non-religious, commissioned and independent contemporary artists in this discourse? It would have been better if Pira-Islamic art had explained the structure and methodology of classifying art in this discourse so that the use of cultural semiotic discourse becomes more practical.

Bibliography

Ahangari, F. (2007). *The background and foundations of ethics in Iran and the world*, quarterly ethics in science and technology, 2(3-4): 11-22.

Akhgar, M. (2012). *Fani and Baghi: a critical introduction to studies of Iranian painting*, Tehran: Herfeh Honarmand.

Alwani, M. (2013). *Ethics and management towards an integrated ethics system in the organization*, management studies (improvement and transformation), 11(41-42): 1-12.

Azar, A; Rabia, M; Qaytasi, F. (2007). *Ethics in management science*, ethics in science and technology, 3(1-2): 61-70.

Bahar, M. (2013). *From myth to history*, 8th edition, Tehran: Cheshme.

Bahar, M Sh. (Mohammed Taghi) (2006). *The religion of chivalry*, written: Henry Carbin, translated: Ehsan Naraghi, second edition, Tehran: Sokhan.

Bier, Carol (2017). *Reframing Islamic Art for the 21st Century*; Horizons in Humanities and Social Sciences: An International Refereed Journal, Doi: 10.19089/HHSS.V2I2.53, Corpus ID: 164482722, pp. 1-25.

Binaye Motlaq, S; Ezadi Dehkordi, M (2017). *Islamic Mysticism and Spiritual Etiquettes of Art Education: Emphasis on Fotovatnames*, Research Journal of Islamic Religions, 5(10): 139-117.

Blair, Sheila (2019). *Muslim-style Mausolea across Mongol Eurasia: Religious Syncretism, Architectural Mobility and Cultural Transformation*; Journal of the Economic and Social History of the Orient 62. Doi: 10.1163/15685209-12341481, pp. 318-355.

Blair, Sh; Bloom, J. (2011). *The Art and Architecture of Islam*, translated: Yaqub Azhand, 4th edition, Tehran: Samt and Academy of Arts (Farhangistan Honar).

Bloom, J; Blair, Sh; Dury, C J; Ettinghausen, R; Grabar, O. (2010). *Manifestation of meaning in Islamic art*, translation: Akram Qitasi, Tehran: Surah Mehr.

Bolkhari Kahi, H. (2011). *Akhwan al-Safa's approach to Islamic art*, a collection of essays on the nature of Islamic art, Effort: Hadi Rabiei, 4th edition, Tehran: Matn, pp. 167-129.

Burckhardt, T. (2012). *Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods (Sacred art: principles and methods)*, translated: Jalal Sattari, 7th edition, Tehran: Soroush.

Dadashi, Iraj (2012). *The approach of traditionalists to Islamic art*, a collection of essays on the nature of Islamic art, Effort: Hadi Rabiei, 4th edition, Tehran: Matn, pp. 210-169.

Habiba, S; Shakeri, Z (2012). *A discussion on the limitations and exceptions of literary and artistic property rights*, Comparative Law Studies, 3(1): 37-54. (DOI): 10.22059/jcl.2012.32104

Hamilton, Ch. (2007). *Art and moral education, a collection of articles on Art and morality*, Effort: Jose Luis Bermudez and Sebastian Gardner, translated: Mashiat Alaei, Tehran: Academy of Arts (Farhangistan Honar), pp. 45-68.

Hashem Nejad, H (2017). *Aesthetics in the works of Ibn E Sina, Sheikh Eshraq and Sadr al-Motealehin*, Tehran: Samt.

Irwin, R G. (2009). *Islamic art*, translation: Roya Azadfar, Tehran: Islamic Culture and Art Research Institute.

Grabar, O. (2000). *The formation of Islamic art*, translated: Mehrdad Wahdati Daneshmand, Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies.

Gaut, B. (2011). *Art and Ethics*, The Routledge Companion to Aesthetics, Effort: Berys Gaut, Dominic McIver Lopes, translated: Manouchehr Sanei Dare Bedi et al, Tehran: Matn. pp. 251-259.

Gravand, M; Ayene vand, S; Aghajari, H; Manzoor Al Ajdad, M. (2013) *Review and analysis of Fotovat discourse in the history of Islam from the 4th to the 8th century AH*, Art History Studies, 4(15): 166-137.

Khanleri, N. (1969). *Ayin Ayari*, Sokhan Magazine, 18(11-12): 1071-1077.

Laczniak, Gene R; Murphy, Patrick E (2018). *The role of normative marketing ethics*, Journal of Business Researc, doi.org/10.1016/j.jbusres.2018.07.036, pp. 1-7.

Lyas, C. (2007). *Art, expression and ethics*, a collection of articles on Art and morality, Effort: Jose Luis Bermudez and Sebastian Gardner, translated by Meshit Alaei, Tehran: Academy of Arts (Farhangistan Honar), pp. 357-378.

Maziar, A. (2012). *The relationship between Islamic art and Islamic thought from the perspective of traditionalists*, Kimia Honar, 1(3): 7-12.

Moridi, M R; Taghizadegan, M; Abdullahi, H. (2012). *Analysis of artistic discourses in the geopolitics of the Islamic world*, National Studies, 4(2(C54)): 73-97.

Musa, M; Al Assad, M. (2006). *Oleg Grabar and half a century of research in Islamic art*, translated: Ramzan Ali Rooh Alahi, Golestan Honar, 2(4): 24-34.

Pazuki, Sh. (2018). *The wisdom of art and beauty in Islam*, 6th edition, Tehran: Matn.

Rashidi, S. (2016). *Pira-Islamic Art: A Critical Analysis of Dominant Discourses in Islamic Art Studies*, Tehran: Scientific and Cultural.

Sarfaraz, H; Pakatchi, A; Kosari, M; Ashena, H. (2016). *Analyzing the cultural theory of Juri Lotman's "Semiosphere" (and its application in the field of analyzing the relationship between religion and cinema)*, Culture Strategy, 10(39): 73-95.

Sauvaget, J (1951). *Une Représentation de la citadelle seljoukide de Merv*; Ars Islamica, Published by: Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, Vol. 15/16, https://www.jstor.org/stable/4515671, pp. 128-132.

Shalem, Avinoam (2012). *What do we mean when we say 'Art Islamica art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam*; Journal of Art Historiography, N 6, June, https://arthistoriography.wordpress.com/number-6-june-2012-2/, pp 1-18.

Shayiri, H. (2008). *From structuralist semiotics to discursive semiotics*, Literary Criticism, 2(8): 33-52.

Strygowski, Josef (1934). *Die Islamische Kunst ALS Proplem*; Ars Islamica, Published by: Freer Gallery of Art, the Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, Vol. 1 https://www.jstor.org/stable/4515455, pp.7-9.

Yazdan Panah, H; Ezadi Dehkordi, M, Gol Ahmar, E. (2014). *A research on the spiritual manners of Islamic art education based on Fotovatname*, the first international conference on innovation and research in art and humanities, pp. 70-81.

Zarini, A; Shafi Safari, M; Saamei Zadeh, R. (2017). *Chivalry, Aiyari and Fotovat before and after Islam*, Adyan Research Journal, 12(23): 45-72.

Zeimaran, M. (2010). *Basics of Aesthetics Criticism of Islamic Arts*, Journal of Aesthetics (Theoretical and Philosophical Studies of Art), Number 4, pp. 371-361.

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
فصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۲۳، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۲

نقد و بررسی کتاب هنر پیرااسلامی: تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنراسلامی

ملیحه طهماسبی*

زینب صابر**

چکیده

مطالعات در حوزه هنرهای اسلامی با توجه به اینکه پیشینه زیادی دارد اما همواره با چالش‌هایی مواجه بوده است. یکی از این چالش‌های پیش رو خود واژه هنرهای اسلامی است که در دوره معاصر نظر بسیاری از پژوهشگران داخلی و خارجی را به خود جلب کرده است. در این مقاله سعی شده کتاب هنر پیرااسلامی (تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنراسلامی) نوشته صادق رشیدی مورد نقد و بررسی قرار گیرد، نویسنده با اشاره به دو گفتمان تاریخی و سنت‌گرا به نقد آنها پرداخته و بیان می‌کند که هنراسلامی پاسخ‌گوی نیاز مطالعات هنر در جامعه معاصر نیست و پیشنهاد می‌دهد که از گفتمان هنر پیرااسلامی به جای هنراسلامی استفاده شود. مقاله حاضر با بررسی و تحلیل گفتمان تاریخی و سنت‌گرا به نقاط قوت و ضعف این کتاب و دیدگاه منتقدان پرداخته است. اگر چه می‌توان گفت همراستا با نظر نویسنده کتاب گفتمان هنراسلامی پاسخ گوی جغرافیای گسترده سرزمین‌های اسلامی نیست، اما گفتمان هنر پیرااسلامی مطرح شده در این کتاب نیز باید روش‌شناسی واضح‌تری ارائه دهد.

کلیدواژه‌ها: هنراسلامی، هنر پیرااسلامی، گفتمان‌تاریخی، گفتمان‌سنت‌گرا، نشانه‌شناسی فرهنگی، جغرافیای‌تاریخی

* دانشجوی کارشناسی ارشد تاریخ هنرایران اسلامی، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، tahmasbimalihe@gmail.com

** دانشیار دانشکده صنایع‌دستی دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول)، z.saber@aui.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/٤/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۷/۱٤

CC BY

۱. مقدمه

با توجه به اینکه بیشترین منابع در خصوص هنراسلامی را پژوهشگران غربی نوشته‌اند، اما گاهی با نظراتی دور از واقعیت مواجه هستیم. در ابتدا مستشرقان؛ هنر سرزمین‌هایی که اسلام وارد آنها شد را با نام‌هایی چون هنرمحمدی، هنرعربی، هنرمسلمانان معرفی کرده‌اند. سپس عنوان هنراسلامی را برای هنر تمام این سرزمین‌ها به کاربردند که مورد استفاده اکثریت تا به امروز قرار گرفت. ولی هیچ یک از عنوان‌ها برای هنر و ماهیت هنری سرزمین‌های اسلامی به ویژه هنر ایران تعریف جامعی نبودند. عنوان هنرهای اسلامی که امروزه گروه وسیعی از آثار هنری با آن شناخته می‌شوند از دیدگاه پژوهشگران معاصر، تقسیم‌بندی و نگرش مورد قبولی برای همه هنرها نیست. در کتاب هنر پیرااسلامی نوشته صادق رشیدی، این چالش به خوبی دیده می‌شود. وی با مطالعه و معرفی نگرش‌های مختلف پژوهش در هنراسلامی و همچنین تحلیل آراء و نظریات صاحب نظران این حوزه تلاش کرده رویکردهای مختلف هنرهای اسلامی را مورد بررسی قرار دهد. و اشاره دارد که بیشتر تحقیق و پژوهش‌ها توسط شرق‌شناسانی صورت گرفته که عمده توجهشان؛ سیرتاریخی، شیوه‌ها و جایگاه این آثار مطابق بر اصول و روش‌های تاریخ هنر بوده و تنها به نظرهای کلی با ادبیاتی گزارشی در تحلیل داده‌ها اکتفا کرده‌اند. این نگرش باعث محدود شدن فضای گفتمان‌های انتقادی و نو برای محققان معاصر به ویژه در مراکز دانشگاهی شده و شاهد تکرار چهارچوب‌های توصیفی با عنوان هنراسلامی که آغاز آن به قرن‌های پیش برمی‌گردد هستیم. با وجود انبوه مقاله‌ها و کتاب‌ها در خصوص هنراسلامی هنوز جایگاه گفتمان‌های انتقادی، نظریه‌پردازی و مطالعات میان‌رشته‌ای محدود است و کمتر پژوهشگری در یافته‌های خود به رویکردهای نظری و انتقادی پرداخته است. این موضوع باعث شده در فضای دانشگاهی ایران، هنراسلامی به پاره‌ای از تحقیقات سنت‌گرایانه، عرفانی و تاریخی محدود شود و از نگاه تحلیلی و بازبینی از نگاه متفکران مختلف به گفتگو گذاشته نشده است. بنابراین توجه به مسئله مطالعات واقع‌بینانه و انتقادی هنراسلامی در مجامع علمی و دانشگاهی اهمیت و ضرورت دارد. در کتاب هنر پیرااسلامی که مورد بحث این مقاله است نویسنده با اشاره به شیوه‌های تاریخ‌نویسی در هنراسلامی و تحلیل آراء و نظرات مورخین، همچنین دیدگاه نویسندگان هنراسلامی سعی دارد تا با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان به یک نظر واحد در خصوص عنوان هنراسلامی در دوره معاصر دست یابد. مقاله به روش توصیفی-تحلیلی با گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای ابتدا نگاهی به کتاب و دیدگاه نویسنده در خصوص هنراسلامی کرده سپس با بررسی نگاه نویسنده در خصوص گفتمان

تاریخی و سنت‌گرا سعی در بازنمایی دیدگاه پژوهشگران این گفتمان‌ها در خصوص معنای هنراسلامی دارد. سپس اشاره به نقاط قوت و ضعف کتاب شده، در نهایت به این نتیجه خواهیم رسید که نویسنده در انتقال پیام خود به مخاطب برای استفاده از عنوان هنر پیرااسلامی تا چه اندازه موفق بوده است.

۲. معرفی کتاب و نویسنده

صادق رشیدی دکترای پژوهش هنر، پژوهشگر مطالعات نظری هنر و ادبیات دارای تالیفاتی شامل درآمدی برنشانه‌شناسی موسیقی ۱۳۹۳، مطالعات انتقادی(نظریه‌های انتقادی معاصر در نقد ادبیات و هنر) ۱۳۹۳، کتاب هنر پیرااسلامی(تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنراسلامی) ۱۳۹۶، نشانه‌شناسی موسیقی ۱۳۹۸ و ترجمه کتاب مبانی نشانه‌شناسی رولان بارت با همکاری فرزانه دوستی در سال ۱۳۹۹ می‌باشد. در کنار تالیفاتی که نویسنده داشته مقالاتی نیز از ایشان در مجلات داخلی چاپ شده است. ایده نوشتن کتاب هنر پیرااسلامی از پایان‌نامه مقطع دکترای نویسنده تحت عنوان نقد به شیوه‌های تاریخ‌نویسی هنراسلامی (با هدف ارایه‌ی شیوه نوین) سال ۱۳۹۳ گرفته شده که نویسنده در پیشگفتار کتاب به این موضوع اشاره می‌کند. کتاب هنر پیرااسلامی شامل پیشگفتار، مقدمه، روش‌شناسی پژوهش و پنج فصل همراه با نتیجه‌گیری و فهرست منابع است. در ادامه به بررسی کتاب و دیدگاه نویسنده می‌پردازیم.

نویسنده در بخش پیشگفتار با اشاره به پرسش‌هایی که باعث شکل‌گیری مطالعاتش در خصوص گفتمان هنراسلامی شده است، بیان می‌کند که مطالعات در شاخه هنرهای اسلامی علی‌رغم کلی بودنش به عنوان یکی از جدی‌ترین پژوهش‌ها در کشورهای دنیا مورد توجه است. سپس در مقدمه اشاره می‌کند هدف کتاب این است که با مطالعه و بررسی شیوه‌های خوانش و پژوهش در هنراسلامی و تحلیل آرا و نظریات پژوهشگران و تحلیلگران، این فرایند را با رویکرد انتقادی مورد مطالعه قرار دهد و با معرفی یک روش‌شناسی متفاوت و سازگار با ویژگی‌های گفتمان هنراسلامی بتواند جایگاه هنراسلامی و تاریخ‌پژوهی را در شرایط کنونی و در بستر چالش‌های پژوهشی معاصر تبیین نماید و بتواند پاسخی روشن در مقابل رویکردهای سنت‌گرایانه ارائه دهد. چرا که با توجه به جنبه‌های مختلف هنراسلامی در دوران معاصر و بررسی ناتوانی‌ها و توانایی‌های مطالعاتی این حوزه، معرفی و شناخت آن ضرورت دارد. روش‌شناسی کتاب و مبنای اصلی تحقیق با توجه به توضیح نویسنده از نوع تحقیقات کیفی با رویکرد تحلیلی–انتقادی است.

فصل اول با عنوان شکل‌گیری گفتمان هنراسلامی با سه زیر مجموعه تفکیک شده است: ۱–هنراسلامی، پیامد گفتمان شرق‌شناسی؛ که اشاره به مطالعات مربوط به ایران‌شناسی و هنرشناسی شرق توسط محققان غربی دارد. با توجه به اینکه گفتمان شرق‌شناسی پایه شکل‌گیری مطالعات پسا استعماری محسوب می‌شود به تعریف واژه شرق پرداخته و در خصوص شرق‌شناسی و معضلات این نوع دیدگاه از کتاب شرق‌شناسی ادوارد سعید استفاده شده است. در بخش ۲–تاریخ‌نویسی در هنر و هنراسلامی؛ به تاریخ‌پژوهی و مولفه‌های علم تاریخ پرداخته شده و با اشاره به اینکه تاریخ هنر یک حوزه میان رشته‌ای و چندوجهی است، هنر دوران مختلف را به شیوه‌های مختلف مورد بررسی توصیفی قرار داده است. سپس اشاره شده که چگونه نگرش‌های پساساختارگرایانه با نظریه مرگ مولف رولان بارت تا نگرش‌های دریدا و تحلیل گفتمان فوکو توانسته خوانش ما را در مطالعات تاریخی تغییر دهد و با بررسی چند دیدگاه از جمله وایت، بلر و بلوم به نارسایی مفهوم هنراسلامی پرداخته است. در بخش آخر ۳–روش‌شناسی مطالعات هنراسلامی: رویکرد انتقادی؛ نگاهی انتقادی به نمونه‌های نظری که قبلاً در خصوص شیوه‌های پژوهش هنراسلامی نوشته شده می‌شود و با توجه به مبانی نظری تحقیق به بحث درباره گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنراسلامی و نقد دیدگاه‌ها و نظریه‌های موجود پرداخته شده است. سپس به بررسی دیدگاه وندی شاو، اولیور لیمن، رضی موسوی، شهرام پازوکی و دیگر پژوهشگران داخلی و خارجی پرداخته و دیدگاه هر یک را در معرض گفتمان قرار می‌دهد. در نهایت دو خوانش و گفتمان کلی را ارائه می‌دهد، گفتمان توصیفی–تاریخی و گفتمان حکمی–عرفانی که همان کاربرد عناوین تاریخ‌گرایی و سنت‌گرایی را دارند.

فصل دوم با عنوان گفتمان‌های مسلط در مطالعات اسلامی شامل دو زیر مجموعه است که هریک نیز باز تفکیک شده‌اند. ۱–گفتمان توصیفی–تاریخی (تاریخ‌گرایی)؛ نویسنده بیان می‌کند در گفتمان توصیفی–تاریخی، نگاه ایدئولوژی و بنیاد اصلی چنین گفتمانی، پوزتیویسم است. اما به دلیل مطالعات توصیفی محور و اشاره‌های متعدد به گذشته و مسیر تاریخی می‌توان این گفتمان را توصیفی–تاریخی نام نهاد. اولویت این رویکرد بر اساس مشاهدات عینی و توصیف آثار است و هیچ‌گونه کوششی در جهت خوانش معناشناختی یا در کل خوانش هرمنوتیکی صورت نگرفته است. سپس به معرفی دیدگاه پژوهشگران این حوزه پرداخته و نمونه‌هایی از آثار پژوهشگرانی چون انور الرفاعی، باربارا برند، ارنست کونل، کریستین پرایس، روبرت ایروین، آنت هاگدورن و نوبرت ولف، نوزهت کازمی، شیلا بلر و جاناتان بلوم، ریچارد

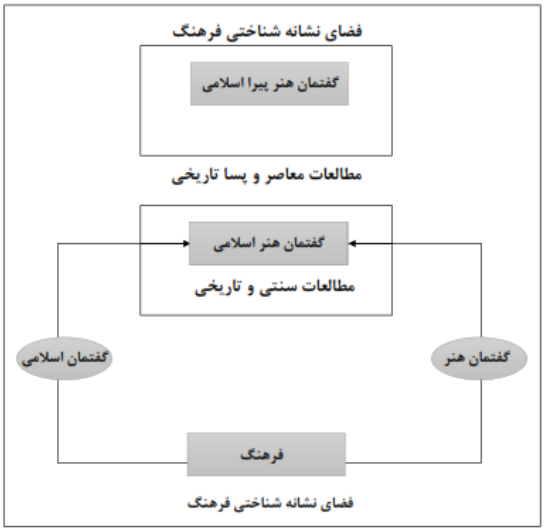
ایتینگهاوزن و الگ گرابار، رابرت هیلن برند مورد بررسی قرار داده است. در بخش ۲-گفتمان حکمی-عرفانی (سنت‌گرایی)؛ اشاره به این موضوع دارد که پژوهشگران این حوزه تلاش به منظور رجعت به اصل، منشاء و سنت دارند، سنت به معنای دینی که در دیدگاه این نویسندگان همه متون و آثار هنری از یک اصل و منشاء برخاسته‌اند و به آن تعلق دارند. سپس به پیشگامان گفتمان سنت‌گرا رنه گنون، کومارآسوامی، فریتهیوف شوئون، تیتوس بورکهارت، حسین نصر و دیگران نگاه شده است. در بخش: سفسطه‌های تفسیری؛ بیان می‌کند با توجه به اینکه هنرهای اسلامی از نگاه زیبایی‌شناسانه و مفهومی قابل بررسی هستند اما خوانش سنت‌گرایان به گونه‌ای است که معانی از پیش تعیین شده به آثار می‌دهند و حکم مطلق صادر می‌کنند. در بخش آخر ۳-روش‌های خوانش و پژوهش هنر در کشورهای اسلامی؛ در جدولی در انتهای این فصل تقسیم‌بندی شده و هر بخش را به صورت مختصر توضیح داده است. ۱-خوانش باستانی، ۲-خوانش اسلامی، ۳-خوانش پیوندگرا، ٤-خوانش حکمی-عرفانی، ۵-خوانش چندفرهنگی و اجتماعی.

فصل سوم نویسنده به تحلیل انتقادی گفتمان در بخش‌های مختلف می‌پردازد. شامل: ۱-گفتمان؛ نویسنده با ارائه تعاریف و نظرات اندیشمندان در این خصوص سعی کرده تصویر روشن و مناسبی با اهداف پژوهش ارائه دهد. با اشاره به جایگاه گفتمان در زبان‌شناسی نگاهی به دیدگاه فرزان سجودی، میشل فوکو و دیگر پژوهشگران در خصوص نشانه‌شناسی شده است. سپس به رویکرد نورمن فرکلاف، تئون ون‌دایک، نظریه گفتمان ارنستو لاکلا و شنتال موف، به تفصیل پرداخته است. در بخش ۲-رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان در مطالعات هنراسلامی؛ نویسنده اشاره می‌کند با توجه به نظریه‌ها و دیدگاه‌های بیان شده در فصل‌های قبل در خصوص تحلیل‌گفتمان، هنراسلامی را به مثابه یک گفتمان مفصل‌بندی شده در نظر گرفته که بر اساس نظم گفتمانی خاص خودش شکل گرفته است. سپس دو مدل تحلیلی و مدل بسط یافته نورمن فرکلاف را ارائه می‌دهد و اشاره‌ای به بازنگری در الگوی تحلیلی فرکلاف می‌کند.

فصل چهارم نویسنده به موضوع نشانه‌شناسی می‌پردازد و وارد موضوع اصلی مبحث کتاب می‌شود در بخش ۱-نظریه نشانه‌شناسی؛ به تعریف علم نشانه‌شناسی پرداخته و از سه دیدگاه سنت آمریکایی چارلز سندرس‌پیرس، سنت اروپایی فردینان دوسوسور و مکتب مسکو تارتو یوری لوتمان بررسی کرده است. در نشانه‌شناسی انتقادی؛ عنوان کرده که نشانه‌شناسی قادر است نظام‌های ایدئولوژیک را مورد مطالعه انتقادی قرار دهد و در نشانه‌شناسی فرهنگی؛ بیان

می‌کند که موضوع مهم مورد مطالعه در این رویکرد فرهنگ است. در بخش ۲-رویکرد نشانه-شناسی در مطالعات هنراسلامی اشاره می‌کند که همزیستی نشانه‌ها باعث تبادل معنا می‌شود.

فصل پنجم نویسنده گفتمان پیرااسلامی را مطرح می‌کند و در بخش نظریه گفتمان هنر پیرااسلامی را در فضای نشانه‌شناختی فرهنگ مورد بحث قرار می‌دهد. نویسنده به این موضوع می‌پردازد چرا واژه هنر پیرااسلامی را جایگزین هنراسلامی و این گفتمان می‌کند. نمودار این فصل، دیدگاه نویسنده در خصوص هنر پیرااسلامی که الگو گرفته از نشانه‌شناختی فرهنگی است را نشان می‌دهد.



شکل‌گیری گفتمان هنر پیرااسلامی در فضای نشانه‌شناختی فرهنگ (رشیدی۱۳۹٦: ۱۸٦)

در بخش آخر این فصل به روش‌شناسی و فرایند مطالعات نظری (مبانی و کلیات) به صورت فهرست‌وار اشاره شده است. در نتیجه‌گیری نویسنده بیان می‌کند که در کتاب کوشش شده تا بر اساس مبانی نظری رویکردهای گفتمانی و تحلیلی، مسئله گفتمان‌های رایج و مسلط در مطالعات هنراسلامی را مورد مطالعه انتقادی قرار دهد تا بتواند رهیافتی را برای مطالعات میان رشته‌ای و در عین حال انتقادی برای مطالعات نظری هنراسلامی در سطحی کلان ارائه دهد. نویسنده خاطر نشان می‌کند که هدف وی از طرح چنین رویکردی تاکید بر محوریت فرهنگ در مطالعات گفتمانی هنراسلامی، همچنین راهکاری برای برون رفت از دامنه محدود

تاریخ روایی و روش‌های توصیفی گذشته‌نگر است. در آخر نویسنده پیشنهادهایی را برای محققان بعدی در خصوص مطالعات هنراسلامی ارائه می‌کند.

۳. بررسی و تحلیل دیدگاه گفتمان تاریخی و سنت‌گرا با توجه به متن کتاب

نویسنده در کتاب از دو گفتمان تاریخی و سنت‌گرا صحبت می‌کند و با توجه به اهمیت این دو گفتمان در تاریخ هنر سرزمین‌های اسلامی به بررسی این دو گفتمان از نظر انتقال مفاهیم می‌پردازیم؛ و اشاره می‌شود نگاه تحلیلی و تفسیری این دو گفتمان در کدام بخش‌ها امکان به خطارفتن داشته و بهتر است مورد بازنگری قرار گیرند.

گفتمان سنت‌گرا: نویسنده، گفتمان حکمی-عرفانی را تحت عنوان سنت‌گرایی آورده و با اشاره به نگاه سنت‌گرایان به هنرهای مذهبی، قدسی، صوفی‌گرایانه و عرفانی دیدگاه آنها را نقد و اشاره می‌کند که گفتمان‌های مدرن را کنار گذاشته و ماورائی و بیهوده سخن می‌گویند. اما دلایل این مشکلات را به صورت کامل مورد بررسی دقیق قرار نمی‌دهد. سنت‌گرایی گرایشی است که در قرن بیستم ظاهر و مهمترین هدف آنها دفاع از تمدن سنتی با گرایش‌های دینی از طریق شرح مفهوم سنت است. محتوای مفهوم سنت را حکمت خالده یا خرد جاویدان، معرفت قدسی یا شناخت مینوی می‌دانند که کمال مطلوب آن معرفت خداوند است. (داداشی ۱۳۹۱: ۱۷۵) در این نگرش، تفاوت‌های فرهنگی، اجتماعی و زیبایی‌شناختی حذف می‌شوند و معتقدند هرگونه تغییر و تحولی، حتی در سطح اجتماعی، می‌بایست بر مبنای توجه به سنت صورت گیرد و راه انسان را مجزا از هر گونه تغییرات اجتماعی در نظر می‌گیرند. به همین دلیل انتقادات این گرایش به جامعه مدرن، صورتی غیرمنطقی به خود گرفته است. رشیدی اشاره می‌کند:

> بنا به نقدی که در گفتمان سنت‌گرایی نسبت به علوم جدید و علوم تجربی وجود دارد، می‌توان گفت در نظر سنت‌گرایان، تنها علوم قدسی و سنتی می‌توانند حقیقت را تبیین و راه‌های سعادت انسان و زندگی او را تأمین کنند. سنت‌گرایان با پیش کشیدن مفاهیمی مانند جهان قدسی و معنای قدسی، عدم تمایل خود به دستاوردهای تکنولوژیک، علوم جدید و طبیعی را آشکارا بیان می‌کنند. در واقع سنت‌گرایان در قالب نظری، مسائلی را مطرح می‌کنند که بیشتر ذهنی است و لذا رهیافت‌های باورپذیری هم برای تحقق ادعاهایشان ارایه نمی‌دهند. (رشیدی ۱۳۹۶: ۷۱)

با توجه به موارد فوق واژه سنت، آن چنانکه سنت‌گرایان بـه کـار بـرده‌انـد، در بردارنـده دو مفهوم است: اول امر مقدس، که از طریق وحی و کشف الهی بر انسان آشکار شده؛ دوم بسـط و گسترش آن پیام مقدس در طول تاریخ که برای جوامع خاصی مشخص شده است؛ بـه گونـه‌ای که تمامی فعالیت‌ها و نوسانات زیست سنت مورد نظر را بـا واقعیـت والا و فراتـاریخی مـرتبط می‌سازد. (داداشی ۱۳۹۱: ۱۸۱) از نظر سنت‌گرایان قواعد و اصول حاکم بـر هنرهـای سـنتی بـر هنراسلامی نیز قابل اطلاق است بنابراین هنر امری مقدس محسوب می‌شـود. (مازیـار ۱۳۹۱: ۸) به همین دلیل هنر مینوی و مقدس از نظر سنت‌گرایان هنـری اسـت کـه دارای مـنش و مـاهیتی فراطبیعی باشد. و آثاری که واجد درون مایه‌ای مذهبی است هنـر مینـوی مـی‌خواننـد. فرامـوش می‌کنند که هنر مینوی هنری نیست که در اطراف موضوعی مذهبی دور می‌زند بلکه هنر مینـوی باید دارای فرمی مینوی هم باشد. (ضیمران ۱۳۸۰: ۳٦۱) سنت‌گرایـان روی مقـدس بـودن هنـر صحبت می‌کنند اما توجه ندارند که تمام هنرها نمی‌توانند مقدس باشـند. (بورکهـارت ۱۳۹۲: ۱٤ –۷ و اخگر ۱۳۹۱: ۳۳–۳۷) آثار هنری ذاتاً غیردینـی هسـتند کـه مضـمون مقدسـی دارنـد، زیـرا برخی هنرهای مذهبی و دینی سفارشی هستند و روح معنوی خالق در آن نقش نـدارد و بعضـی از هنرها که ذات معنوی هنرمند در آن دخالت دارد گاهی بدون هیچ سفارشی خلق می‌شـود کـه می‌توان هنر مقدس نامیدشان. بسیاری از هنرهـایی کـه در طـول تـاریخ تولیـد شـده بخشـی از هنرهای دینی و قدسی‌اند که ارتباطی با هنراسلامی‌ندارند و مربوط به ادیان دیگـر هسـتند کـه از گذشته در این سرزمین‌ها حضور داشتند و از زمان ورود اسلام به این سرزمین‌ها تا امـروز هنـوز دیده می‌شوند. بسیاری هنرها کاربردی هستند یا از منظر زیبایی‌شناسانه به آنها نگـاه شـده اسـت. یا آثار هنر و معماری در فضاهای غیرمذهبی گاه حتی خلاف اعتقادات و باورهای دینـی شـکل گرفته‌اند. در بسیاری از آثـار تکـرار المـان‌هـا و عناصـر مـذهبی اسـتفاده شـده کـه کاربردهـای غیرمذهبی دارند. به همین دلیل نمی‌تـوانیم دیـدگاه سـنت‌گرایـان را بـه تمـام هنرهـایی کـه در سرزمین‌های اسلامی و توسط غیرمسلمانان و مسلمانان شکل گرفته است هنـر دینـی و مقـدس بخوانیم. رویکرد آنها برای تمام هنرها جـای شـک و شـبهه دارد و نبایـد ایـن هنرهـا را از دیـد پرسش‌گرایانه و پژوهش خارج کرد. موضوع مورد بحث دیگر موضوع ارتباط اخـلاق و فقـه در هنر و نگاه صوفیانه، عارفانه توسط متفکران سنت‌گرا است. وی می‌نویسد:

> در این نگرش تلاش می‌شود تا با بهره‌گیری از گفتمان عرفـانی و گـرایش بـه تصـوف، تکثر و تفاوت‌های موجود آثار هنری را به یک سرمنشـاء واحـد متصـل نماینـد. (رشـیدی ۱۳۹٦: ۷۰)

وظیفه هنر سخن گفتن با افکاری است که تمایلی معنوی دارند و بـه دلیـل نحـوه بیـان عینی و انضمامی و مستقیم خود، یاور فهم فقهی و اخلاقی در خطاب عـام جامعـه اسـت و علاوه بر وظیفه عام خود، هنر وظیفه‌ای صرفا معنوی و بـاطنی نیـز دارد، مبـدا الهـی مطلـق است. این گزاره‌ها ، شبیه آئین نامه‌ای اخلاقی برای هنر است و به نظر می‌رسد اگر کسی بـه چنین وظایف مشخصی وفادار نباشد از دایره بحث و فهم هنر خارج است. ایـن دیـدگاه‌هـا بیشتر به حوزه‌های فقهی و احکام تکلیفی آن مربوط اسـت تـا نظریـه‌هـای مـرتبط بـا هنـر. (رشیدی ۱۳۹۶: ۸۰-۸۱)

با توجه به اینکه هنر در عالم اسلام در بستر تصوف و عرفان شـناخته شـده، فتـوت نامـه‌هـا بهترین اسناد در این رابطه هستند. فتـوت‌نامـه‌هـا در میـان اصـناف و حرفـه‌هـا، بیشـترین تـأثیر آموزشی و تربیتی را در وفاداری به اصول اخلاقی و انسانی داشته‌انـد. بـا نگـاهی بـه دوره‌هـای میانه تاریخ ایران می توان فهمید که فتوت‌نامه‌ها فقـط بـه شـرح اصـول عرفـانی و پـاکی نفـس محدود نشده بلکه رعایت اصول اخلاقی و آمیختگی آن با شغل و روزمره قابل تشخیص اسـت تا مسیر عرفان نظری را به عرفان عملی مبدل سازند. داشتن پیشه و شـغل جـزء شـرایط فتـوت تلقی می‌شد. شخصـی کـه وارد عرصـه‌ی فتـوت شـود، شـغل او هـم وارد عرصـه‌ی فتـوت و جوانمردی می‌شود. (یزدان‌پنـاه و همکـاران ۱۳۹٤: ۷۵) فتـوت در ایـران بـه دوران اشـکانیان و ساسانیان می‌رسد (زرینی و همکاران ۱۳۹۷) و اندرزنامه‌های پهلـوی بـازگوی مباحـث اخلاقـی بودند. که در اوایل اسلام با ترجمه آثار ایرانی از زبان پهلوی به عربی اندرزهای ایرانی بـه منـابع عربی راه یافت و در تشابه‌ی شـگفت‌انگیـز نقـل از ائمـه اطهـار گردیـد. (آهنگـری ۱۳۸٦: ۱۲) پژوهش‌ها نشان می‌دهد که مشابهت‌های فراوانی میان فتوت در دوره اسلامی با برخی کـیش‌هـا و مراسم و آیین‌ها در ایران پیش از اسلام است. (بهار ۱۳۹۳: ۳۳-٤۰) ملک‌الشعرای بهـار اشـاره می‌کند که نسب آنها تا دوره هخامنشـیان اسـت. (بهـار ۱۳۸۵: ۱۰۹و۱۱٦) ناتـل‌خـانلری معتقـد است که عیاری یکی از سازمان‌های مهم اجتماعی ایران بـوده اسـت، عیـاران در طـی سـه قـرن نخستین تاریخ ایران بعد از اسلام وظـایف خطیـری در امـور اجتمـاعی و اداری ایـران برعهـده داشتند. (خانلری ۱۳٤۸: ۱۰۷۲) در منابع ایلخانان از وجود گروه‌هـای پیشـه‌وران و پیشـوایان در مراکزی چون خانقاه‌ها ، لنگرهـا و آسـتانه‌هـا نـام مـی‌برنـد. رابطـه‌ی دو سـویه بـین اصـناف و خانقاه‌های اهل فتوت باعث شد که فتوت ضمن رواج در بین بازاریان و پیشه‌وران، جـای خـود را به آیینی اخلاقی و اجتماعی دهد. (گراوند و همکاران ۱۳۹۱: ۱٦۱) اخوان صـفاها رویکـردی خاص به هنر داشتند (بینایی‌مطلـق، ایـزدی‌دهکـردی ۱۳۹۷: ۱۲۷) و اولـین گروهـی بودنـد کـه فتوت‌نامه‌ها را تنظیم و نظامی از تعلیم و تربیت استادشاگردی و نوآمـوزان و مرشـدان سـاختند.

(بلخاری‌قهی ۱۳۹۱: ۱٤٦– ۱٤۷) و تأثیربسیار در ظهور حلقه‌های اتصال میان حکمت، صناعت، فن و فتوت در تاریخ تمدن اسلامی داشتند. اهمیت اخلاق در حرفه‌ها از گذشته تا امروزه در علوم مدیریت، مدیریت منابع‌انسانی (الوانی ۱۳۸۳ همچنین آذر و همکاران ۱۳۸۷) اقتصاد و مارکتینگ (Laczniak, Murphy: 2018) پژوهش و هنر (لایس ۱۳۸۷ و همیلتن ۱۳۸۷ و گات ۱۳۹۱) شاهد هستیم و به تفضیل در خصوص اخلاق چه از نظر حقوقی و چه از نظر فقهی صحبت شده است. (حبیبا، شاکری ۱۳۹۱) سنت‌گرایان بدون اشاره دقیق و موشکافانه به منابع فلسفی، علمی و عرفانی گذشته در خصوص هنراسلامی برای هنر وظیفه مشخص کرده‌اند در صورتی که حتی انتخاب منش فتوت اختیاری است. نویسنده نیز در کتاب بدون توجه به ریشه‌یابی موضوع عرفان، تصوف و اخلاق در طول تاریخ تنها به عنوان یک نقد به آن اشاره کرده است. با توجه به این موارد سنت‌گرایان در اینکه خاستگاه همه هنرها را دینی و مذهبی می‌نامند به بیراهه رفته‌اند. از سویی رشیدی با نگاهی انتقادی به صوفیگری و عرفان، به این امر توجه نکرده که این نوع نگاه تماماً ماورائی نیست و بخش مهمی ازاین دیدگاه مربوط به صناعات و حرفه‌ها در دوران‌های مختلف است که در کنار پیشه و اخلاق؛ نگاه اجتماعی، سیاسی و ملی به حرفه‌ها شده است.

گفتمان تاریخی: نویسنده با اشاره به گفتمان تاریخی به نقد از دیدگاه پژوهشگرانی که از منظر تاریخی به هنراسلامی توجه کرده‌اند می‌پردازد و اشاره می‌کند:

> مقدمه هر کدام از کتاب‌های هنراسلامی که مشاهده می‌کنیم، با همین توجیهات و ادعاهایی مبنی بر اینکه هدف این کتاب معرفی اجمالی هنراسلامی و غیره است شروع می‌شود، که اتفاقا حکایت از شتاب‌زدگی و مطالعات سرسری و موزه‌ای و نیز ناتوانی نویسندگانش دارد. این نوع ادبیات و شیوه مواجهه، نشان می‌دهد که سوژه غربی همواره خود را در موضع و موقعیتی برتر قرار می‌داده است. (رشیدی، ۱۳۹٦: ۹)
>
> نگرش تاریخی و صرفاً گذشته نگر به هنراسلامی، آن را بیشتر به سمت تاریخ سوق می‌دهد، این در حالی است که در جوامع اسلامی، هنر در بافت فرهنگی معاصر، می‌تواند هنراسلامی معاصر قلمداد شود و البته تمامی مناقشات و گاه استنباط‌های کلی و شخصی در مورد هنراسلامی و گفتمان سازی‌های متعدد نتیجه همین عنوان کلی است که مقامات برداشت‌های نارسا و اغتشاش‌های نظری بعدی را برای خیلی‌ها، حتی آنها که از این عنوان، برداشت‌های سیاسی می‌کنند، به وجود آورد. (رشیدی ۱۳۹٦: ۱۰)

بنظر می‌رسد نویسنده تنها بر توصیف‌های نویسندگان غرب در خصوص هنراسلامی تمرکز کرده و بیان می‌کند آنها گفتمان‌های مدرن را کنار گذاشته، از نگاه سیاسی و اجتماعی کمتر به هنر توجه شده و نگاه روایتگری به آثار هنری دارند. در صورتی که پژوهشگرانی که نویسنده نام میبرد در خصوص بی‌راهه رفتن عنوان هنراسلامی و اهمیت نگاه سیاسی و اجتماعی به هنر مطالب بسیاری نوشته‌اند. بلر بیان می‌کند که کشف هنر و معماری جهان اسلام در قرن ۱۹ و ۲۰ از سوی غرب باعث شد واژه هنراسلامی را بسازند و عقاید و آراء اروپاییان جایگزین اندیشه و مواد و مصالح بومی شود. (بلر، بلوم ۱۳۹۰: ۷۹۳) چرا که غربی‌ها ترجیح می‌دهند یک سنت را بشناسند نه چندین سنت را. (بلوم، بلر و همکاران ۱۳۸۹ : ۸) آرنولد هاتینگر استدلال می‌کند که صحبت درباره هنراسلام با استفاده از یک اصطلاح واحد، یکپارچه و جهانی یک داستان تخیلی محض است. علاوه بر این، او افزود که تمایل به دیدن حوزه‌ای وسیع و متنوع از کشورها و هنرشان در حوزه‌ای همگن به نام اسلام، صرفاً یک تصور شناختی انتزاعی است، که مانند هر مفهوم کلی منشاء اصلی آن در ذهن است. (Shalem 2012: 1) زیرا هنرمندان مسلمان بیشتر مایل بودند که خود را به عنوان شهرشان چون موصلی، هراتی یا کوردویایی بشناسند تا شهروندان تحت سلطه مذهب یا پادشاه. (ایروین ۱۳۸۹: ۲۱) اما اصطلاح هنراسلامی جایگزین فرهنگ و عناوین جغرافیایی یا نژاد کشورها شد. (بلر، بلوم ۱۳۹۰: ۷۹٤) به همین دلیل گرابار می‌گوید: «پرسش این است که هنراسلامی، چنانچه اصلاً چنین هنری وجود داشته باشد، چگون شکل گرفته؟» (گرابار ۱۳۷۹: ۸) به نظر گرابار این تصور که هنر برآمده از جهان اسلام دارای بعد اسلامی بوده یا باید باشد دو نتیجه را در بر دارد؛ یک اینکه آیا بعد اسلامی در هنر، بررسی هنراسلامی را فقط ویژه مسلمانان می‌کند؟ اگر این گونه باشد پس غیرمسلمانان حق پرداختن به هنراسلامی را ندارند چون حوزه‌ی ممنوعه برای آنهاست، دوم اینکه اصول و مفاهیمی که در گذشته اسلامی شناخته می‌شدند، مثل خوشنویسی و هندسه، امروزه هم همچنان در حوزه اصلی هنراسلامی قرار دارند؟ (موسی، الاسد ۱۳۸۵: ۳۳) سپس اشاره می‌کند با توجه به اینکه شمار زیادی از این آثار ارتباط چندانی با دین اسلام ندارند. «آیا آن دسته از آثار هنری که مشخصاً به دست غیرمسلمانان ساخته شده نیز به حق می‌تواند در شمار هنراسلامی مطالعه شوند؟». (گرابار ۱۳۷۹: ۱و۲) گرابار با طرح این سوال که آیا واژه هنراسلامی امروزه کاربرد مفیدی در مطالعات هنر می‌تواند داشته باشد؟ (موسی، الاسد ۱۳۸۵) بیان می‌کند که اصطلاح اسلامی به صورت روکشی صرفاً فرهنگی است و سرزمین‌هایی را تحت تاثیر قرار داده که دین یا تمدن اسلامی آنها را مسلمان کرده است. (گرابار ۱۳۷۹: ۳) رشیدی با اشاره به

اینکه عنوان هنراسلامی کلی است خود نیز دچار همین اشتباه کلی بودن عنوان شده است و در خصوص کاربرد هنر پیرااسلامی می‌نویسد: «هنر پیرااسلامی هنری مرتبط با مولفه‌های پیشین و پسین فرهنگ ملل اسلامی است. خوانشی دوباره از هنر مللی که اسلام در آن رسوخ یافت. هنر پیرااسلامی، نوعی نگاهی گفتمانی به هنر ملل اسلامی در فضای نشانه‌شناختی فرهنگ است.» (رشیدی ۱۳۹۶: ۱۸۰) حال این سوال پیش می‌آید آیا منظور نویسنده از هنر پیرااسلامی هنرهایی است که فقط شاخصه دینی داشته باشند یا شامل تمام هنرهاست؟ جایگاه هنرمندان غیرمسلمان ملل اسلامی در این گفتمان کجاست؟ با اینکه نویسنده اشاره می‌کند هدف از عنوان این است تا دستاوردهای هنرمندان معاصر جهان اسلام را مورد توجه قرار داده و امکان بحث و مطالعه در خصوص هنراسلامی معاصر را فراهم آورد. (رشیدی ۱۳۹۶: ۱۸۰) پس تعریف هنرپیرااسلامی برای هنرهای معاصر غیردینی و غیرمسلمان چه خواهد بود؟ نویسنده بدون توجه به این موضوع که واژه هنراسلامی از نظر پژوهشگران برای درک درست از هنر سرزمین-هایی که اسلام وارد آنها شد الگوی مناسبی نیست. با آوردن هنرهای معاصر زیر عنوان هنر پیرااسلامی دچار همین اشتباه شده و هنرهای معاصر را وارد گفتمان جدیدی می‌کند که برای آن الگویی ارائه نکرده است.

۴. رویکردهای انتقادی به مفهوم گفتمان هنراسلامی و هنر پیرااسلامی

نویسنده در پیش‌گفتار و مقدمه کتاب اشاره می‌کند که به دلیل چالش‌های پیش رو در خصوص عنوان هنراسلامی تصمیم دارد نظریه‌های گفتمان‌های مسلط در این حوزه را مورد نقد و بازخوانی قرار دهد و در تحلیل شیوه‌های رایج در مطالعات هنراسلامی از نظریه‌ی نشانه‌شناسی انتقادی و فرهنگی استفاده کند. با توجه به این امر که هنراسلامی گفتمانی کلان است و دو گفتمان تاریخ‌نگاری و سنت‌گرا بخشی از این گفتمان کلان هستند. وی هدف مهم کتاب را

> معرفی یک روش‌شناسی متفاوت و سازگار با ویژگی‌های گفتمان هنراسلامی می‌داند تا بتواند جایگاه هنراسلامی و تاریخ‌پژوهی را در این قلمرو و در شرایط کنونی، در بستر چالش‌های پژوهشی معاصر تبیین نماید و از سویی پاسخی روشن در مقابل رویکردهای سنت‌گرایانه ارائه دهد.(رشیدی، ۱۳۹۶: ۱۱)

زیرا معتقد است مانع اصلی مطالعات هنراسلامی، دیدگاه سنت‌گرایان و تاریخ‌نگاران است. به همین دلیل اشاره می‌کند:

اندیشمندان حوزه حکمت و فلسفه‌اسلامی دغدغه‌های هنر و زیبایی‌شناختی نداشته‌اند و اصلاً بنیان مباحث آنها هنر و ساز و کار ماجرایی به نام هنراسلامی نبوده است و تلقی‌های آنها حتی از مفهوم زیبایی با آنچه در عالم هنر از آن یاد می‌شود متفاوت است. (رشیدی، ۱۳۹٦: ۱۳۳)

باید در نظر داشت که مفهوم و واژه زیبایی‌شناسی و هنر در غرب از قرن ۱۸ شکل گرفت (هاشم‌نژاد، ۱۳۷۹: ۱) پس نمی‌توان به فلاسفه سرزمین‌های اسلامی خرده گرفت که چرا در گذشته به این امر توجه نداشته‌اند. حتی واژه هنر در شرق و غرب عمر طولانی ندارد و در گذشته به عنوان فن شناخته می‌شده است. (پازوکی، ۱۳۹۸: ٤۳ و ٤۷) به همین دلیل توجه به فتوت‌نامه‌ها به درک ما در سیرتحول هنر دوران مختلف اسلامی کمک می‌کند. از طرفی با توجه به اشاره نویسنده به نگاه نقادانه و استفاده از نشانه‌شناسی فرهنگی، اگر آراء متفکران شرق و حوزه جغرافیای اسلامی را در نظر بگیریم متوجه می‌شویم که تاثیرات عمیقی در زمان خود بر فرهنگ، سیاست، اقتصاد و تفکرات عامه حتی در تولیدات هنری داشته‌اند و نمی‌توان این تفکرات که به عنوان بخشی از مطالعات بسترهای تاریخی است را در نشانه‌های فرهنگی هر جامعه‌ای نادیده گرفت. (سرفراز، پاکتچی و همکاران، ۱۳۹٦) نویسنده در فصل سوم، تحلیل انتقادی گفتمان؛ با اشاره به اهمیت گفتمان‌های مختلف تاریخ‌نگاری مانند سیاسی یا اجتماعی می‌نویسد که رویکرد تاریخ‌نگاری گفتمان‌های منجمد تاریخی، در دوران معاصر هستند که شیوه‌ای موزه‌ای و کاتالوگ وار دارند. (رشیدی، ۱۳۹٦: ۱۳۷) و می‌نویسد:

مقصو از طرح رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی تاکید بر محوریت فرهنگ در مطالعات گفتمانی هنراسلامی است. بنابر این تاریخ‌نویسی فرهنگ محور هنر پیرااسلامی، به منظور در نظر گرفتن تغییرات اجتماعی و سیاسی دهه‌ای اخیر و تاثیر آن‌ها بر روند پژوهش‌های میدانی، رهیافتی برای تدوین روش‌ها و رویکردهای جدید در مطالعات هنراسلامی است. همچنین راهکاری است برای برون رفت از دامنه محدود تاریخ روایی و روش‌های توصیفی گذشته نگر است. (رشیدی، ۱۳۹٦: ۱۹٦)

در صورتی که از اوایل قرن ۲۰ در کنار رویکرد توصیفی، رویکرد تحلیلی در تاریخ‌نگاری گسترش یافت و کتاب‌ها و مقاله‌های گسترده‌ای در سطح جهانی منتشر شدند. پژوهشگران در خصوص مفهوم گفتمان هنراسلامی نقد کرده و اشاره می‌کنند؛ در مطالعات معاصر با وجود مشکلاتی که واژه هنراسلامی برای بیان گفتمانی دقیق از هنرهای تولید شده در سرزمین‌های غربی و شرقی و البته ایران دارد، موضوع جغرافیا از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. (Sauvaget

1951) زیرا به بیراهه می‌رویم اگر الحمرا و تاج‌محل را زاده یک چشمه خاص بدانیم. (بلر، بلـوم ۱۳۹۰: ۷۹٤) یا ایده‌ها و مفاهیم ایرانی در سده‌های اولیه اسلام که نقـش و تـأثیرات پررنگـی در مناطق مختلف کشورهای اسلامی داشت (همان، ۱۳۹۰) را نادیده بگیریم. زیرا پیونـد بـین هنـر، اجتماع و جغرافیا امری آشکار است و برای درک هنرشرق و خاورمیانه عوامل زیادی را بایـد در نظر گرفت تا بتوان به تحلیل مناسبی از هنر مناطقی کـه اسـلام وارد آنهـا شـد رسـید. حتـی بـه تاثیرات میان منطقه‌ای باید توجه ویـژه کـرد (Sauvaget 1951: 133) چـرا کـه بـه معنـای تبـادل فرهنگ هستند. از همین رو بلر در مقالـه مقـابر مغـول در اوراسـیا اشـاره بـه تـاثیرات مختلـف فرهنگی، ملی، مذهبی، قومی، سیاسی و البته جغرافیایی در تزئینات و معمـاری مـی‌کنـد. (Blair 2019) این تغییـر نگـرش و احتیـاط از بـه کـار بـردن عنـوان کلـی هنراسـلامی باعـث شـد در نمایشگاه‌های معاصر سعی در بازنگری مفهوم هنراسلامی‌شود تا دقیق‌تر به موضوع تاریخ‌هنـر در شرق پرداخته شود. (Bier 2017) و بسیاری از پژوهشگران به طرح این سوال پرداختند، که بهتـر نیست نگرش خود را در خصوص طبقه‌بندی هنر تغییر داد؟ (Strygowski 1934: 7-9) بـه همـین دلیل دو گفتمان تاریخ‌نگاری و سنت‌گرایی نه تنها مانع نیستند، بلکه دو گفتمـان مهـم و پایـه در هنراسلامی محسوب می‌شوند که ساختار اولیه گفتمـان هنراسـلامی را شـکل داده‌انـد. نویسـنده یکی دیگر از اهداف کتاب را پرداختن به تعریف متفاوت از هنراسلامی بیان می‌کند که موضـوع انتقادی روشنی در این خصوص اتخاذ خواهد کـرد. (رشـیدی، ۱۳۹٦: ۱۲) در فصـل پـنجم بـه موضوع گفتمان هنر پیرااسلامی می‌پردازد و اشاره می‌کند:

> عنوان هنراسلامی در اغلب موارد ارجاع به گذشته و مطالعات در زمانی است. در حـالی که در شرایط کنونی و حتی از این به بعد ما با مفهوم هنر پیرااسـلامی مواجـه خـواهیم بـود. پس برای رهایی از یک عنوان کلی و لزومـاً گذشـته‌نگـر نیازمنـد نظریـه و مفـاهیمی بـرای خوانش از هنراسلامی هستیم تـا بتوانـد ضـمن پوشـش دادن سـنت مطالعـات هنراسـلامی تاریخی، حتی دستاوردهای هنرمندان معاصر جهان اسلام را هـم مـورد توجـه قـرار دهـد و برای ما امکان بحث و مطالعه در خصوص هنراسلامی معاصر را نیز فـراهم آورد. (رشـیدی، ۱۳۹٦: ۱۷۹–۱۸۰)

بنظر می‌رسـد کـه تمـام مـوارد ذکـر شـده در خصـوص کلـی گـویی هنراسـلامی در هنـر پیرااسلامی نیز رخ می‌دهد. از آنجا که نویسنده در کتاب سعی دارد مفهوم و تعریف جدید بـرای هنراسلامی ارائه دهد، به تعریف هنر پیرااسلامی می‌رسد و اشاره می‌کند: «هنر پیرااسلامی هنـری است که اسلامی نیست، اما غیراسلامی هم نیست.» (رشیدی، ۱۳۹٦: ۱۸۲) در واقع شامل آثـاری

است که بیش از بقیه واجد ویژگی‌های نزدیک به نگرش اسلام هستند، اما وابسته مطلق به آن هم نیستند.

> در نتیجه برخی از این هنرها در پیرامون و در حول این گفتمان جدید به حیات خویش ادامه می‌دهند. اما چون نمی‌توان به تمامی و با قطعیت ادعا کرد که همه‌ی آن‌ها اسلامی هستند، در نتیجه باید آن‌ها را هنر پیرااسلامی خواند. (رشیدی، ۱۳۹٦: ۱۸۰)

همین کلیت‌گرایی هنراسلامی در هنر پیرااسلامی نمود پیدا می‌کند. شاید اگر هنر پیرااسلامی فقط روی هنر معاصر یا هنرهایی که فقط فضای اسلامی یا فقط فضای غیراسلامی دارند تمرکز داشت و ساختار ویژه‌ای برای شناخت و طبقه‌بندی آنها ارائه می‌داد در ادبیات علمی کاربرد بیشتری داشت. بنظر می‌رسد واژه هنراسلامی و هنر پیرااسلامی را نمی‌توان برای عموم هنرها در نظر گرفت. زیرا ابتدا باید بار معنایی واژه‌های اسلامی، مسلمانان و هنر را کشف کرد. شاید گفتمان جغرافیای تاریخی و بررسی هنرها در محدوده جغرافیایی (ایران، عراق، هند و...) از نظر مطالعات هنر در دورانی که اسلام شکل گرفت و رشد کرد تا دوره معاصر، پاسخ‌گوی پرسش‌های بیشتری باشد و کمتر به خطا خواهد رفت. زیرا محدوده جغرافیای تاریخی و تأثیر و تأثرهای منطقه‌ای، فرهنگی و دینی نسبت به تقسیمات کلی هنراسلامی یا هنر پیرااسلامی و یا حتی تقسیمات خردتر فرمانروایان و حکومت‌ها (هنر سلجوقیان، تیموریان، صفویه) درک بهتری از تولیدات مناطق و چیستی و چرایی این تولیدات به ما خواهد داد. مثلاً: ایران در قرن‌های اولیه اسلام حکومت‌های محلی متعدد داشت. به همین دلیل جغرافیای تاریخی نسبت به جغرافیای سیاسی و حکومتی برای تقسیم‌بندی هنرها مفیدتر و علمی‌تر است و از زوایای مختلف قابل مطالعه خواهند بود. در خصوص هنر دوره معاصر نیز با توجه به دغدغه نویسنده که یکی از علت‌های انتخاب هنر پیرااسلامی را حضور هنرمعاصر در این گفتمان می‌داند باید به این نکته توجه داشت با فراگیر شدن عصر جهانی شدن (مریدی، تقی‌زادگاه، عبدالهی، ۱۳۹۲) و تغییر نگرش انسان مدرن و ارتباط مستقیمی او با ویژگی‌های کلان هنر در سطح جهان چه هنرهای معاصری می‌توانند در زیرمجموعه هنرهای پیرااسلامی قرار گیرند.

۵. بررسی کتاب

دلیل انتخاب این اثر از این جهت است که می‌توان آن را بـه عنـوان بخشـی از حـوزه مطالعـات نظری هنر دید که به دلیل خوانش هنراسلامی بـا رویکردهـای مختلـف حائزاهمیـت اسـت. در ادامه اشاره‌ای کوتاه به نقاط قوت و ضعف کتاب خواهیم کرد.

۱,۵ نقاط قوت کتاب

۱. نگاه تطبیقی به منابع موجود مرتبط با هنراسلامی: یکـی از ویژگـی‌هـای خـوب کتـاب معرفی منابع و پژوهش‌های انجام شده در خصوص هنرهای اسلامی به خواننـده و پژوهشـگران این حوزه است و کمک می‌کند تا منابع فارسی و منابع غیرفارسی و ترجمـه شـده درخصـوص هنرهای اسلامی را شناسایی و از نظر تطبیقی مورد مقایسه قرار دهند.

۲. نقد و گفتگو در خصوص مشکلات رویکرد تاریخ‌نگاری: با توجـه بـه اینکـه رویکـرد تاریخ نگاری قدمتی طولانی در مطالعات تاریخی و باستان‌شناسـی دارد، امـا مشـکل عمـده ایـن رویکرد تنها توجه کردن به داده‌ها، توصیف آنها از نگاه ظاهری، توجه به تـاریخ خلـق اثـر و در مواردی مقایسه و تطبیق داده با مکـان‌هـای دیگـر اسـت. نگـاه بـه ایـن مـوارد باعـث شـده تـا پژوهشگران این حوزه از تحلیل اثر با رویکردهای انتقادی فاصله گرفتـه و در بسـیاری از مـوارد در تحلیل داده‌هایشان به کار نبرند.

۳. نقد و گفتگو در خصوص مشکلات رویکرد سنت‌گرایی: رویکرد سـنت‌گرایـی همـان گونه که نویسنده به آن پرداخته در بسـیاری از مواقـع وارد فضـای مـاورائی و تخـیلات ذهنـی پژوهشـگران ایـن حـوزه شـده و آنهـا را از مطالعـه علمـی اثـر دور کـرده اسـت. متاسـفانه در پژوهش‌های معاصر تاریخ هنر ایران اسلامی بـدون توجـه بـه رویکردهـای علمـی و انتقـادی و شناخت ساختار درست این رویکردها، تلفیقی از تفکر سنت‌گرایـی و اندیشـه انتقـادی را پـیش گرفته‌اند که باعث به بی‌راهه رفتن تحلیل درست هنر در سرزمین‌های اسلامی شده است.

٤. معرفی رویکردهای مختلف با توجه به اندیشه انتقادی در هنـر: نویسـنده بـا اشـاره بـه رویکردهای انقادی گفتمان‌های متفاوت باعث آشنایی مخاطب با این رویکردهـا و اسـتفاده آنهـا در پژوهش‌های خود می‌شود و از طرفی بـا اشـاره بـه ایـن رویکردهـا مخاطـب بـا رجـوع بـه فصل‌های اولیه کتاب می‌تواند متوجه سیر حرکت نویسنده برای بیـان پرسشـی کـه طـرح کـرده بشود.

۵. طرح مبحث مهمی در خصوص مشکلات هنر اسلامی بخصوص واژه هنر اسلامی: موضوع هنر اسلامی و تعریف هنر اسلامی در دهه‌های اخیر مورد تردید پژوهشگران بسیاری در داخل و خارج از کشور شده است. در این کتاب به خوبی به این موضوع پرداخته شده و دلایل استفاده نامناسب از این واژه را نویسنده در رویکردهای مختلف مورد بررسی قرار داده است.

٦. پیشنهاد عنوان جدید هنر پیرااسلامی به جای هنراسلامی: با توجه به موضوع تعریف هنر اسلامی و چالش‌هایی که در این دهه‌ها رخ داده است یکی از نقاط مثبت و قوت این کتاب پیشنهاد اصطلاح جدید در این خصوص است. زیرا برای رسیدن به نتیجه مطلوب نیاز است پژوهشگران دیدگاه‌های خود را مطرح و در معرض آزمون و خطا قرار دهند تا با پژوهش‌هایی که انجام می‌گیرد به یک نتیجه مناسب دست پیدا کرد. از آنجا که هنوز واژه جایگزینی برای هنرهای اسلامی پیشنهاد نشده این عنوان می‌تواند مورد بحث و گفتگو قرار گیرد.

۷. طرح پرسش‌های جدید برای به دست آوردن الگوی مناسب مطالعه هنرهای اسلامی: در بخش‌های مختلف کتاب شاهد طرح پرسش‌های متعددی بودیم که از سوی نویسنده عنوان می‌شود و می‌تواند ذهن جستجوگر مخاطب را به چالش بکشد تا برای رسیدن به الگوی مناسب مطالعات هنراسلامی از چه رویکردهایی استفاده کند. این امر در کتاب نکته مثبتی است تا پژوهشگران بتوانند وارد مطالعه و بررسی عمیق‌تر مطالعات هنراسلامی شوند.

۸ ایجاد چالش جدیدی در خصوص چیستی واژه هنراسلامی و تلاش برای دست یابی به واژه مناسب‌تر در این خصوص: همانگونه که اشاره شد با طرح سوالات و ارائه رویکردهای مختلف و خوانش‌های متفاوت از هنرهای اسلامی باعث ایجاد چالشی جدید برای مخاطب شده تا به دنبال واژه‌ای جدید و مناسب‌تر برای هنرهای اسلامی باشند.

۲,۵ نقاط ضعف کتاب

۱. عدم توجه به این موضوع که رویکرد تاریخ‌نگاری در درک مبانی اثر هنری و نشانه‌شناسی فرهنگی مهم است: نویسنده گفتمان تاریخ‌نگاری را از گفتمان‌های اصلی در نظام کلان گفتمان مطالعات هنراسلامی بیان می‌کند. اما شیوه مطالعات و گفتمان‌های تاریخی را روش‌های توصیفی گذشته‌نگر معرفی می‌کند. در صورتی که این گفتمان می‌تواند بر اساس ویژگی‌های بافتی و موقعیتی تغییر کند. (شعیری، ۱۳۸۸: ۳۵) از این رو رویکرد تاریخ‌نگاری با توجه به اینکه داده‌های هنری را مورد بررسی و پژوهش قرار می‌دهد به عنوان یک مطالعه پایه

و اصل باید در نظر گرفت. بهتر بود نویسنده اشاره می‌کرد که در مرحله اول شناخت اثر هنری، باید از روش تاریخ‌نگاری استفاده کرد سپس با توجه به رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی به تحلیل و بررسی اثر پرداخت.

۲. عدم توجه کافی به ابعاد گفتمان سنت‌گرایی با توجه به اینکه این رویکرد به عنوان یک ایدئولوژی در برخی از آثار هنری دیده می‌شود: نویسنده به گفتمان سنت‌گرایی نیز به عنوان گفتمانی اصلی در نظام کلان گفتمان مطالعات هنراسلامی اشاره می‌کند، اما معتقد است که با ابزارهای پادگفتمانی به مغالطه‌ها و سفسطه‌های تاویلی و تفسیری می‌پردازند. در خوانش گفتمان سنت‌گرایی باید به دیدگاه عرفا و حکمای اسلامی و فتوت‌نامه‌ها توجه شود. ما شاهد تقدس هنر در بخش‌های مختلف هنر هستیم و نمی‌توانیم این تفکر هنرمندان را نادیده بگیرم. بنابراین توجه به نگاه فیلسوفان دوران اسلامی و روش‌شناسی آنها به ما در تحلیل آثار و شناخت فضای فرهنگی و اجتماعی شکل‌گیری تولیدات هنری کمک خواهد کرد. با توجه به این امر که گفتمان تاریخ‌نگاری و سنت‌گرایی دو گفتمان مهم و اصلی در تاریخ هنر دوران اسلامی و مطالعات هنر اسلامی هستند در نتیجه این دو گفتمان در هنر پیرااسلامی نیز به قوت خود باقی خواهند ماند. به این دلیل نویسنده بهتر بود راهکاری برای استفاده بهینه از این دو گفتمان ارائه می‌داد. زیرا این دو گفتمان ساختار اصلی هنراسلامی و در نهایت هنر پیرااسلامی را تشکیل می‌دهند.

۳. عدم توجه به رویکردهای مختلف متفکران جهان اسلام: در کل کتاب از متفکران جهان غرب صحبت به میان آمد اما نگاهی به متفکران جهان اسلام نشد و یا بسیار محدود اشاره شد. بنظر می‌رسد با توجه به اینکه این کتاب نقدی است بر گفتمان هنراسلامی می‌توانست نگاه متفکران اسلامی را در این خصوص نیز مورد کنکاش و بررسی قرار دهد و با توجه به نگرش‌های هر دو متفکران شرق و غرب به گفتمان مشترکی از هنراسلامی دست یافت.

٤. عدم توجه به رویکردهای مختلف متفکران ایرانی در دوران اسلامی (مانند: ابن سینا، فارابی، سهروردی، ملاصدرا و...): با توجه به اینکه متفکران اسلامی در شکل‌گیری هنر و فرهنگ اسلامی جایگاه ویژه‌ای داشتند در فصل یا بخشی از کتاب نویسنده می‌توانست به آراء این متفکران و تاثیراتشان در الگوهای هنری‌اسلامی اشاره کند.

۵. پرداختن بخش اعظم کتاب به رویکردهای مختلف: نویسنده در فصل‌ها و بخش‌های مختلف کتاب به خوبی الگوهای فکری مناسبی را برای مخاطب مطرح می‌کند. اما به صورت

کلی نویسنده انقدر که تمرکز بر اثبات دیدگاه خود از طریق خوانش‌ها و رویکردهای مختلف و ارائه تعریف از آنها دارد به بخش اصلی و چگونگی شکل‌گیری هنر پیرااسلامی نپرداخته است. تنها در فصل چهار و پنج به صورت محدود سعی شده الگوی فکری نویسنده برای مخاطب طرح شود تا مخاطب به نتیجه‌ای که در ذهن نویسنده است دست یابد.

٦. نپرداختن به تحلیل مناسب در خصوص هنرپیرااسلامی، نویسنده به صورت مختصر و کوتاه در فصل آخر دلیل خود را بیان کرده است: در فصل پنجم و نتیجه‌گیری نویسنده دلیل انتخاب واژه هنر پیرااسلامی را بیان می‌کند و می‌نویسد مقصود از نظریه گفتمان هنر پیرااسلامی در فضای نشانه‌شناختی فرهنگ تاکید بر محوریت فرهنگ در گفتمان هنراسلامی است. (رشیدی، ١٣٩٦: ١٩٦) با توجه به این امر که گفتمان‌های هنراسلامی و هنر پیرااسلامی کلی نگر هستند و گستره تاریخی وسیعی را در بر می‌گیرند. اگر گفتمان نشانه‌شناسی فرهنگی را به عنوان یک گفتمان کلان دیگر وارد گفتمان‌های هنراسلامی و هنر پیرااسلامی کنیم با توجه به خاصیت نشانه‌ها که در دوره‌های مختلف زمانی دارای ماهیت مختلفی هستند به نتیجه مطلوبی نخواهیم رسید زیرا امکان تغییر مفاهیم نشانه‌ها در هر دوره و هر هنری وجود دارد. زیرا نشانه‌شناسی در فرهنگ از جزءهای متعددی شکل گرفته تا به یک علم کلی به نام نشانه‌شناسی فرهنگ دست پیدا کند. (سرفراز، پاکتچی و همکاران، ١٣٩٦) شاید اگر نویسنده دقیق‌تر مشخص می‌کرد که هنر پیرااسلامی بر روی چه هنر و دوره‌ای تمرکز دارد و با معرفی نمونه موردی مطرح می‌شد طبق چه الگو و شیوه‌ای از هنر پیرااسلامی در گفتمان‌های جدید استفاده شود و ساختار مشخصی برای شناخت و طبقه‌بندی هنر پیرااسلامی ارائه می‌داد در ادبیات علمی کاربرد بیشتری داشت.

۶. نتیجه‌گیری

هنراسلامی با اینکه حول یک مفهوم کلی به نام دین اسلام دارای تنوع جغرافیایی گسترده‌ای است. اما اطلاق آن به یک منطقه و قومیتی خاص سطحی‌نگری و شاید غرض‌ورزی باشد. همه سرزمین‌هایی که اسلام در آنها وارد شد در رشد و بالندگی هنر و فرهنگ اسلامی سهیم بودند و نقش داشتند. زیرا هر کدام از این سرزمین‌ها هنرهای مختص به خود را از گذشته داشته‌اند و با حضور اسلام حفظ کردند ونقش پررنگی در گسترش تفکر و اندیشه خود به تمدن اسلامی ایفا کردند، همانند نقش ایران دوره ساسانی در کل جهان اسلام و یا بیزانس مسیحیت در غرب جهان اسلام. از همین روی در مطالعات جدید، پژوهشگران بیان می‌کنند واژه هنرهای اسلامی

نمی‌تواند پاسخ گوی نیاز جغرافیایی هنری سرزمین‌های مختلف باشد و بهتراست از گفتمان جغرافیای تاریخی برای درک بهتر هنر این سرزمین‌ها کمک گرفت. همین مشکل در خصوص هنرهای معاصر سرزمین‌های اسلامی وجود دارد زیرا با اینکه هنرهای معاصر در سرزمین‌های اسلامی شکل گرفته اما کمتر از گفتمان دینی تاثیر گرفته‌اند. پس دور از اندیشه‌های ایدئولوژی و تعصب‌های علمی دهه‌های گذشته، باید به دنبال روشی نوین برای خوانش صحیح هنرهای این سرزمین‌ها باشیم و هنرهای اسلامی را بر اساس جغرافیای شکل‌گیری و نشانه‌شناسی فرهنگی هر دوره مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم. چرا که در جغرافیای فرهنگی همانقدر که به پدیده‌ها توجه می‌شود به بافت، زمینه، نماد و نشانه‌ها نیز پرداخته می‌شود. با توجه به این موارد نویسنده در کتاب با نقد کلی نگری گفتمان هنراسلامی پیشنهاد گفتمان نشانه‌شناسی فرهنگی را در هنر پیرااسلامی می‌دهد. از آنجا که نشانه‌ها در دوره‌های مختلف زمانی دارای ماهیت مختلفی هستند، و از آن جهت که گفتمان‌هایی چون هنراسلامی یا هنر پیرااسلامی کلی نگر هستند و گستره تاریخی وسیعی را در بر می‌گیرند. اگر گفتمان نشانه‌شناسی فرهنگی در بافت تاریخی هر دوره مورد بررسی قرار گیرد به نتیجه مطلوب‌تری در شناخت تاریخ هنراسلامی خواهیم رسید تا اینکه بخواهیم گفتمان کلان دیگری چون فرهنگ را وارد گفتمان‌های هنراسلامی و هنر پیرااسلامی‌کنیم. با اینکه نویسنده هنگام تعریف هنر پیرااسلامی و بررسی هنر معاصر دچار کلی نگری می‌شود و ابهاماتی را ایجاد می‌کند. این پرسش‌ها شکل می‌گیرد که آیا منظور نویسنده از هنر ملل اسلامی در گفتمان پیرااسلامی هنر مسلمانان است یا غیرمسلمان هم شامل می‌شود؟ جایگاه هنرهای دینی، غیردینی، سفارشی و هنرمندان معاصر مستقل در این گفتمان کجاست؟ اگر هنر پیرااسلامی روش‌شناسی خود را برای استفاده از این گفتمان واضح‌تر توضیح می‌داد و بیان می‌کرد که دسته‌بندی هنر در گفتمان هنر پیرااسلامی بر اساس چه ساختاری است، شاید استفاده از گفتمان نشانه‌شناسی فرهنگی در گفتمان هنر پیرااسلامی مفیدتر و کاربردی تر می‌توانست باشد و وارد ادبیات هنر شود.

کتاب‌نامه

اخگر، مجید (۱۳۹۱). *فانی و باقی: درآمدی انتقادی بر مطالعات نقاشی ایرانی*، تهران: حرفه هنرمند.

آذر، عادل؛ ربیعه، مسعود؛ قیطاسی، فاطمه (۱۳۸۷). *اخلاق در علم مدیریت*، اخلاق در علوم و فناوری، ۳(۱-۲): ۶۱-۷۰.

الوانی، مهدی (۱۳۸۳). *اخلاقیات و مدیریت به سوی نظام اخلاقیات یکپارچه در سازمان*، مطالعات مدیریت (بهبود و تحول)، ۱۱(۴۱-۴۲): ۱-۱۲.

آهنگری، فرشته (۱۳۸٦). *پیشینه و بنیادهای اخلاق در ایران و جهان*، فصلنامه اخلاق در علوم و فن آوری، ۲(۳-٤): ۱۱-۲۲.

ایروین، روبرت (۱۳۸۹). *هنراسلامی*، ترجمه: رویا آزادفر، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنراسلامی.

بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۹۱). *رویکرد اخوان الصفا به هنراسلامی*، مجموعه مقالات جستاری در چیستی هنراسلامی، اهتمام: هادی ربیعی، چاپ چهارم، تهران: متن، صص. ۱٦۷-۱۲۹.

بلر، شیلا؛ بلوم، جاناتان (۱۳۹۰). *هنر و معماری اسلامی*، ترجمه: یعقوب آژند، چاپ چهارم، تهران: سمت و فرهنگستان هنر.

بلوم، جاناتان؛ بلر، شیلا؛ جی‌دوری، کارل؛ ایتینگهاوسن، ریچارد؛ گرابار، اولگ (۱۳۸۹). *تجلی معنا در هنراسلامی*، ترجمه: اکرم قیطاسی، تهران: سوره مهر.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۲). *هنر مقدس: اصول و روش‌ها*، ترجمه: جلال ستاری، چاپ هفتم، تهران: سروش.

بهار، مهرداد (۱۳۹۳). *از اسطوره تا تاریخ*، چاپ هشتم، تهران: چشمه.

بهار، ملک الشعرا (محمد تقی) (۱۳۸۵). *آیین جوانمردی*، نوشته: هانری کربن، ترجمه: احسان نراقی، چاپ دوم، تهران: سخن.

بینای‌مطلق، سعید؛ ایزدی‌دهکردی، مریم (۱۳۹۷). *عرفان اسلامی و آداب معنوی آموزش هنر: با تأکید بر فتوت‌نامه‌ها*، پژوهشنامه مذاهب اسلامی، ۵(۱۰): ۱۳۹-۱۱۷.

پازوکی، شهرام (۱۳۹۸). حکمت *هنر و زیبایی در اسلام*، چاپ ششم، تهران: متن.

حبیبا، سعید؛ شاکری، زهرا (۱۳۹۱). *مبحثی در محدودیت‌ها و استثنائات حقوق مالکیت ادبی و هنری*، مطالعات حقوق تطبیقی، ۳(۱): ۳۷-٥٤. (DOI): 10.22059/jcl.2012.32104

خانلری، ناتل (۱۳٤۸). *آیین عیاری*، مجله سخن، ۱۸(۱۱-۱۲): ۱۰۷۱- ۱۰۷۷.

داداشی، ایرج (۱۳۹۱). *رویکرد سنت‌گرایان به هنراسلامی*، مجموعه مقالات جستاری در چیستی هنراسلامی، اهتمام: هادی ربیعی، چاپ چهارم، تهران: متن، صص. ۲۱۰-۱٦۹.

رشیدی، صادق (۱۳۹٦). *هنر پیرااسلامی: تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنراسلامی*، تهران: علمی فرهنگی.

زرینی، علی؛ شفیع‌صفاری، محمد؛ سمیع‌زاده، رضا (۱۳۹۷). *جوانمردی، عیاری و فتوت در قبل و بعد از اسلام*، پژوهشنامه ادیان، ۱۲(۲۳): ٤٥-۷۲.

سرفراز، حسین؛ پاکتچی، احمد؛ کوثری، مسعود؛ آشنا، حسام‌الدین (۱۳۹٦). *واکاوی نظریه فرهنگی «سپهر نشانه‌ای» یوری لوتمان (و کاربست آن در زمینه تحلیل مناسبات میان دین و سینما)*، فصلنامه راهبرد فرهنگ، ۱۰(۳۹): ۷۳-۹٥.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸). *از نشانه‌شناسی ساختارگرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی*، فصلنامه نقد ادبی، ۲(۸): ۳۳-٥۲.

ضیمران، محمد (۱۳۸۰). *مبانی زیباشناسی نقد هنرهای اسلامی*، مجله زیباشناخت(مطالعات نظری و فلسفی هنر)، شماره چهارم، نیم سالانه، صص. ۳۷۱-۳٦۱.

گات، بریس (۱۳۹۱). *هنر و اخلاق*، دانشنامه زیبایی‌شناسی، کوشش: بریس گات، دومینگ مک آیور لوپس، ترجمه: منوچهر صانعی دره بیدی و همکاران، تهران: متن. صص. ۲۵۱-۲۵۹.

گرابار، اولگ (۱۳۷۹). *شکل گیری هنراسلامی*، ترجمه: مهرداد وحدتی‌دانشمند، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

گراوند، مجتبی؛ آیینه‌وند، صادق؛ آقاجاری، سیدهاشم؛ منظورالاجداد، سیدمحمدحسین (۱۳۹۱) *بررسی و تحلیل گفتمان فتوت در تاریخ اسلام از سده چهارم تا سده هشتم هجری قمری*، مطالعات تاریخ هنر، ٤(۱۵): ۱٦٦-۱۳۷.

لایس، کالین (۱۳۸۷). *هنر، بیان و اخلاق*، مجموعه مقالات هنر و اخلاق، به کوشش: خوزه لوییس برمودس و سباستین گاردنر، ترجمه: مشیت علایی، تهران: فرهنگستان هنر، صص. ۳۵۷-۳۷۸.

مازیار، امیر (۱۳۹۱). *نسبت هنراسلامی و اندیشه اسلامی از منظر سنت‌گرایان*، فصلنامه کیمیای هنر، ۱(۳): ۷-۱۲.

مریدی، محمدرضا؛ تقی‌زادگان، معصومه؛ عبداللهی، هادی (۱۳۹۲). *تحلیل گفتمان‌های هنری در ژئوپولتیک جهان اسلام*، فصلنامه مطالعات ملی، ٤(۲(پ٥٤)): ۷۳-۹۷.

موسی، مجد؛ الاسد، محمد (۱۳۸۵). *الگ گرابار و نیم قرن تحقیق در هنراسلامی*، ترجمه: رمضانعلی روح-الهی، فصلنامه گلستان هنر، ۲(٤): ۳٤-۲٤.

هاشم نژاد، حسین (۱۳۹۷). *زیبایی‌شناسی در آثار ابن سینا، شیخ اشراق و صدرالمتالهین*، تهران: سمت.

همیلتن، کریستفر (۱۳۸۷). *هنر و آموزش اخلاق، مجموعه مقالات هنر و اخلاق*، به کوشش: خوزه لوییس برمودس و سباستین گاردنر، ترجمه: مشیت علایی، تهران: فرهنگستان هنر، صص. ٤۵-٦۸.

یزدان‌پناه، حسین؛ ایزدی‌دهکردی، مریم، گل‌احمر، احسان (۱۳۹٤). *پژوهشی در آداب معنوی آموزش هنراسلامی بر پایه‌ی فتوت نامه‌ها*، اولین همایش بین‌المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی، صص. ۷۰-۸۱.

Bier, Carol (2017). *Reframing Islamic Art for the 21st Century*; Horizons in Humanities and Social Sciences: An International Refereed Journal, doi: 10.19089/HHSS.V2I2.53: pp. 1-25. Corpus ID: 164482722.

Blair, Sheila (2019). *Muslim-style Mausolea across Mongol Eurasia: Religious Syncretism, Architectural Mobility and Cultural Transformation*; Journal of the Economic and Social History of the Orient 62, pp. 318-355. doi: 10.1163/15685209-12341481.

Laczniak, Gene R; Murphy, Patrick E (2018). *The role of normative marketing ethics*, Journal of Business Researc, pp. 1-7. doi.org/10.1016/j.jbusres.2018.07.036.

Sauvaget, J (1951). *Une Représentation de la citadelle seljoukide de Merv*; Ars Islamica, Published by: Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, V15/16: pp. 128-132. https://www.jstor.org/stable/4515671.

Shalem, Avinoam (2012). *What do we mean when we say 'Art Islamica art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam*; Journal of Art Historiography, N6: pp 1-18. https://arthistoriography.wordpress.com/number-6-june-2012-2/.

Strygowski, Josef (1934). *Die Islamische Kunst ALS Proplem*; Ars Islamica, Published by: Freer Gallery of Art, the Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, V1: pp.7-9. https://www.jstor.org/stable/4515455.