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.

* 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: 2023/03/22, Date of acceptance: 2023/07/29

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 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).

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).

Azar, A., M. Rabia, and F. Qaytasi (2007), “Ethics in Management Science”, *Ethics in Science and Technology*, 3 (1-2).

Bahar, M. (2013), *From Myth to History*, Tehran: Cheshme.

Bahar, M. Sh. (Mohammed Taghi) (2006), *The Religion of Chivalry*, Written: Henry Carbin, Translated: Ehsan Naraghi, 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.

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

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.

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

Bloom, J. et al. (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, Tehran: Matn.

Burckhardt, T. (2012), *Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods (Sacred Art: Principles and Methods)*, Translated: Jalal Sattari, 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, Tehran: Matn.

Habiba, S. and Z. Shakeri (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).

Hashem Nejad, H. (2017), *Aesthetics in the Works of Ibn 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.

Gravand, M. et al. (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).

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

Laczniak, Gene R. and Patrick E. Murphy (2018), "The Role of Normative Marketing Ethics", *Journal of Business Researc*, doi.org/10.1016/j.jbusres.2018.07.036.

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).

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., M. Taghizadegan, and H. Abdullahi (2012), "Analysis of Artistic Discourses in the Geopolitics of the Islamic World", *National Studies*, 4 (2(C54)).

Musa, M. and M. Al Assad (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*, Tehran: Matn.

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

Sarfaraz, H et al. (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>.

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*, no. 6, Jun: <https://arthistoriography.wordpress.com/number-6-june-2012-2>.

Shayiri, H. (2008), "From Structuralist Semiotics to Discursive Semiotics", *Literary Criticism*, 2(8).

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>.

Yazdan Panah, H., M. Ezadi Dehkordi, and E. Gol Ahmar (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.

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

Zeimaran, M. (2010), "Basics of Aesthetics Criticism of Islamic Arts", *Journal of Aesthetics* (Theoretical and Philosophical Studies of Art), no. 4, 371-361.

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

نقد و بررسی کتاب *هنر پیرااسلامی*: تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلّط در مطالعات هنر اسلامی

ملیحه طهماسبی*

زینب صابر**

چکیده

مطالعات در حوزهٔ هنرهای اسلامی، باتوجه‌به این‌که پیشینهٔ زیادی دارد، اما همواره با چالش‌هایی مواجه بوده است. یکی از این چالش‌های پیش‌رو خودِ واژهٔ هنرهای اسلامی است که در دورهٔ 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 هنر اسلامی)* نوشتهٔ صادق رشیدی مورد نقد و بررسی قرار گیرد، نویسنده با اشاره به دو گفتمان تاریخی و سنت‌گرا به نقد آن‌ها می‌پردازد و بیان می‌کند که هنر اسلامی پاسخ‌گوی نیاز مطالعات هنر در جامعهٔ معاصر نیست و پیش‌نهاد می‌دهد که از گفتمان هنر پیرااسلامی به‌جای هنر اسلامی استفاده شود. مقالهٔ حاضر با بررسی و تحلیل گفتمان تاریخی و سنت‌گرا به نقاط قوت و ضعف این کتاب و دیدگاه منتقدان پرداخته است. اگرچه می‌توان گفت هم‌راستا با نظر نویسندهٔ کتاب گفتمان هنر اسلامی پاسخ‌گوی جغرافیای گستردهٔ سرزمین‌های اسلامی نیست، اما گفتمان هنرِ پیرااسلامی مطرح‌شده در این کتاب نیز باید روش‌شناسی واضح‌تری ارائه دهد.

کلیدواژه‌ها: هنر اسلامی، هنر پیرااسلامی، گفتمان تاریخی، گفتمان سنت‌گرا، نشانه‌شناسی فرهنگی، جغرافیای تاریخی.

* دانشجوی کارشناسی ارشد تاریخ هنر ایران اسلامی، دانشکدهٔ صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، tahmasbimalihe@gmail.com

** دانشیار دانشکدهٔ صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسندهٔ مسئول)، z.saber@aui.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۰۷

۱. مقدمه

بااین‌که بیش‌ترین منابع درخصوص هنر اسلامی را پژوهش‌گران غربی نوشته‌اند، اما گاهی با نظراتی دور از واقعیت مواجهیم. درابتدا مستشرقان هنر سرزمین‌های اسلامی را با نام‌هایی چون هنر محمدی، هنر عربی، و هنر مسلمانان معرفی کرده‌اند. سپس عنوان هنر اسلامی را برای هنر تمام این سرزمین‌ها به‌کار بردند که مورداستفادهٔ اکثریت تا به امروز قرار گرفت، ولی هیچ‌یک از عنوان‌ها برای هنر و ماهیت هنری سرزمین‌های اسلامی، به‌ویژه 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 موردقبولی برای همهٔ هنرها نیست. در کتاب *هنر پیرااسلامی*، نوشتهٔ صادق رشیدی، این چالش به‌خوبی دیده می‌شود. وی با مطالعه و معرفی نگرش‌های مختلف پژوهش در هنر اسلامی و هم‌چنین تحلیل آرا و نظریات صاحب‌نظران این حوزه تلاش کرده رویکردهای مختلف هنرهای اسلامی را موردبررسی قرار دهد و اشاره دارد که بیش‌تر تحقیق و پژوهش‌ها توسط شرق‌شناسانی صورت گرفته که عمدهٔ توجهشان سیر تاریخی شیوه‌ها و جایگاه این آثار مطابق با اصول و روش‌های تاریخ هنر بوده و تنها به نظرهای کلی با ادبیاتی گزارشی در تحلیل داده‌ها اکتفا کرده‌اند. این نگرش باعث محدودشدن فضای گفتمان‌های انتقادی و نو برای محققان معاصر، به‌ویژه در مراکز دانشگاهی، شده و شاهد تکرار چهارچوب‌های توصیفی با عنوان هنر اسلامی هستیم که آغاز آن به قرن‌های پیش برمی‌گردد. باوجود انبوه مقاله‌ها و کتاب‌ها درخصوص هنر اسلامی، 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، هنر اسلامی به پاره‌ای از تحقیقات سنت‌گرایانه، عرفانی، و تاریخی محدود شود و از نگاه تحلیلی و بازبینی از نگاه متفکران مختلف به گفت‌وگو گذاشته نشده است. بنابراین توجه به مسئلهٔ مطالعات واقع‌بینانه و انتقادی هنر اسلامی در مجامع علمی و دانشگاهی اهمیت و ضرورت دارد. در کتاب *هنر پیرااسلامی*، که موردبحث این مقاله است، نویسنده با اشاره به شیوه‌های تاریخ‌نویسی در هنر اسلامی و تحلیل آرا و نظرات مورّخان، هم‌چنین دیدگاه نویسندگان هنر اسلامی سعی دارد تا با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان به یک نظر واحد درخصوص عنوان هنر اسلامی در دورهٔ معاصر دست یابد. مقاله به‌روش توصیفی ـ تحلیلی با گردآوری اطلاعات به‌شیوهٔ کتاب‌خانه‌ای ابتدا نگاهی به کتاب و دیدگاه نویسنده دربارهٔ هنر اسلامی کرده، سپس با بررسی نگاه نویسنده درخصوص گفتمان تاریخی و سنت‌گرا سعی در

بازنمایی دیدگاه پژوهش‌گران این گفتمان‌ها درخصوص معنای هنر اسلامی دارد. سپس به نقاط قوت و ضعف کتاب اشاره شده و درنهایت به این نتیجه خواهیم رسید که نویسنده در انتقال پیام خود به مخاطب برای استفاده از عنوان هنر پیرااسلامی تا چه‌اندازه موفق بوده است.

۲. معرفی کتاب و نویسنده

صادق رشیدی، دارای مدرک دکترای پژوهش هنر، پژوهش‌گر مطالعات نظری هنر و ادبیات، دارای تألیفاتی شامل *درآمدی بر نشانه¬شناسی موسیقی* (۱۳۹۳)، *مطالعات انتقادی؛ نظریه‌های انتقادی معاصر در نقد ادبیات و هنر* (۱۳۹۳)، *هنر پیرااسلامی؛ تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنر اسلامی* (۱۳۹۶)، *نشانه‌شناسی موسیقی* (۱۳۹۸)، و ترجمهٔ کتاب *مبانی نشانه‌شناسی رولان بارت* با همکاری فرزانه دوستی در سال ۱۳۹۹ است. درکنار تألیفاتی که نویسنده داشته مقالاتی نیز از ایشان در مجلات داخلی چاپ شده است. ایدهٔ نوشتن کتاب *هنر پیرااسلامی* از پایان‌نامهٔ مقطع دکترای نویسنده تحت عنوان *نقد به‌شیوه‌های تاریخ‌نویسی هنر اسلامی (با هدف ارائهٔ شیوهٔ نوین)* در 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. درادامه به بررسی کتاب و دیدگاه نویسنده می‌پردازیم.

نویسنده در بخش پیش‌گفتار، با اشاره به پرسش‌هایی که باعث شکل‌گیری مطالعاتش درخصوص گفتمان هنر اسلامی شده است، بیان می‌کند که مطالعات در شاخهٔ هنرهای اسلامی باوجود کلی‌بودنش به‌عنوان یکی از جدی‌ترین پژوهش‌ها در کشورهای دنیا موردتوجه است. سپس در مقدمه اشاره می‌کند هدف کتاب این است که با مطالعه و بررسی شیوه‌های خوانش و پژوهش در هنر اسلامی و تحلیل آرا و نظریات پژوهش‌گران و تحلیل‌گران، این فرایند را با رویکرد انتقادی موردمطالعه قرار دهد و با معرفی یک روش‌شناسی متفاوت و سازگار با ویژگی‌های گفتمان هنر اسلامی بتواند جایگاه هنر اسلامی و تاریخ‌پژوهی را در شرایط کنونی و در بستر چالش‌های پژوهشی معاصر تبیین کند و بتواند پاسخی روشن درمقابل رویکردهای سنت‌گرایانه ارائه دهد، چراکه باتوجه‌به جنبه‌های مختلف هنر اسلامی در دوران معاصر و بررسی ناتوانی‌ها و توانایی‌های مطالعاتی این حوزه، معرفی و شناخت آن ضرورت دارد. روش‌شناسی کتاب و مبنای اصلی تحقیق باتوجه‌به توضیح نویسنده از نوع تحقیقات کیفی با رویکرد تحلیلی ـ انتقادی است.

فصل اول با عنوان شکل‌گیری گفتمان هنر اسلامی با سه زیرمجموعه تفکیک شده است:

۱. هنر اسلامی، پی‌آمد گفتمان شرق‌شناسی؛ که به مطالعات مربوط به ایران‌شناسی و هنرشناسی شرق توسط محققان غربی اشاره دارد. باتوجه‌به این‌که گفتمان شرق‌شناسی پایهٔ شکل‌گیری مطالعات پسااستعماری محسوب می‌شود، به تعریف واژهٔ شرق پرداخته و درخصوص شرق‌شناسی و معضلات این نوع دیدگاه از کتاب *شرق‌شناسی* ادوارد سعید استفاده شده است.

۲. تاریخ‌نویسی در هنر و هنر اسلامی؛ به تاریخ‌پژوهی و مؤلّفه‌های علم تاریخ پرداخته شده و با اشاره به این‌که تاریخ هنر یک حوزهٔ میان‌رشته‌ای و چندوجهی است، هنر دوران مختلف را به‌شیوه‌های مختلف موردبررسی توصیفی قرار داده است. سپس اشاره شده که چگونه نگرش‌های پساساختارگرایانه با نظریهٔ مرگ مؤلفِ رولان بارت تا نگرش‌های دریدا و تحلیل گفتمان فوکو توانسته خوانش ما را در مطالعات تاریخی تغییر دهد و با بررسی چند دیدگاه ازجمله دیدگاه وایت، بلر، و بلوم به نارسایی مفهوم هنر اسلامی پرداخته است.

۳. روش‌شناسی مطالعات هنر اسلامی: رویکرد انتقادی؛ نگاهی انتقادی به نمونه‌های نظری که قبلاً درخصوص شیوه‌های پژوهش هنر اسلامی نوشته شده می‌شود و باتوجه‌به مبانی نظری تحقیق به بحث دربارهٔ گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنر اسلامی 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 هریک را درمعرض گفتمان قرار می‌دهد. درنهایت دو خوانش و گفتمان کلی را ارائه می‌دهد: گفتمان توصیفی ـ تاریخی و گفتمان حکمی ـ عرفانی که همان کاربرد عناوین تاریخ‌گرایی و سنت‌گرایی را دارند.

فصل دوم با عنوان گفتمان‌های مسلّط در مطالعات اسلامی شامل دو زیرمجموعه است که هریک نیز تفکیک شده‌اند:

۱. گفتمان توصیفی ـ تاریخی (تاریخ‌گرایی)؛ نویسنده بیان می‌کند در گفتمان توصیفی ـ تاریخی نگاه ایدئولوژی و بنیاد اصلی چنین گفتمانی پوزیتیویسم است، اما به‌دلیل مطالعات توصیفی‌محور و اشاره‌های متعدد به گذشته و مسیر تاریخی می‌توان این گفتمان را توصیفی ـ تاریخی نام نهاد. اولویت این رویکرد براساس مشاهدات عینی و

توصیف آثار است و هیچ‌گونه کوششی درجهت 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 نوربرت ولف، نوزهت کازمی، شیلا بلر و جاناتان بلوم، ریچارد ایتینگهاوزن و الگ گرابار، و رابرت هیلن برند موردبررسی قرار داده است. در بخش ۲۲، گفتمان حکمی ـ عرفانی (سنت‌گرایی)، به این موضوع اشاره دارد که پژوهش‌گران این حوزه برای رجعت به اصل، منشأ، و سنت تلاش می‌کنند، سنت به‌معنای دینی که در دیدگاه این نویسندگان همهٔ متون و آثار هنری از یک اصل و منشأ برخاسته‌اند و به آن تعلق دارند. سپس پیش‌گامان گفتمان سنت‌گرا ازجمله رنه گنون، کومارآسوامی، فریتهیوف شوئون، تیتوس بورکهارت، حسین نصر، و دیگران موردبررسی قرار گرفته‌اند. در بخش سفسطه‌های تفسیری، بیان می‌کند باتوجه‌به این‌که هنرهای اسلامی از نگاه زیبایی‌شناسانه و مفهومی قابل بررسی هستند، اما خوانش سنت-گرایان به‌گونه‌ای است که معانی ازپیش‌تعیین‌شده به آثار می‌دهند و حکم مطلق صادر می‌کنند. در بخش آخر، روش‌های خوانش و پژوهش هنر در کشورهای اسلامی؛ در جدولی در انتهای این فصل تقسیم‌بندی شده و هر بخش را به‌صورت مختصر توضیح داده است. ۱. خوانش باستانی؛ ۲. خوانش اسلامی؛ ۳. خوانش پیوندگرا؛ ۴. خوانش حکمی ـ عرفانی؛ و ۵. خوانش چندفرهنگی و اجتماعی.

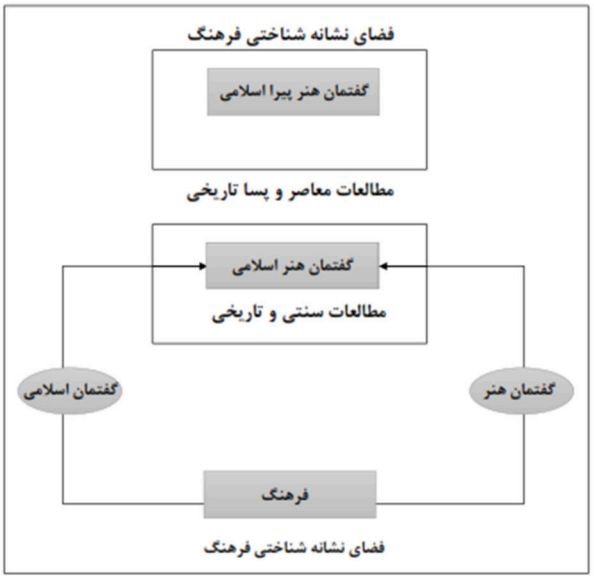
در فصل سوم نویسنده به تحلیل انتقادیِ گفتمان در بخش‌های مختلف می‌پردازد:

۱. گفتمان؛ نویسنده با ارائهٔ تعاریف و نظرات اندیشمندان در این خصوص سعی کرده تصویر روشن و مناسبی با اهداف پژوهش ارائه دهد. با اشاره به جایگاه گفتمان در زبان-شناسی نگاهی به دیدگاه فرزان سجودی، میشل فوکو، و دیگر پژوهش‌گران درخصوص نشانه‌شناسی شده است. سپس به‌تفصیل به رویکرد نورمن فرکلاف، تئون ون‌دایک، نظریهٔ گفتمان ارنستو لاکلا، و شنتال موف پرداخته است.

۲. رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان در مطالعات هنر اسلامی؛ نویسنده اشاره می‌کند باتوجه‌به نظریه‌ها و دیدگاه‌های بیان‌شده در فصل‌های قبل دربارهٔ تحلیل گفتمان، هنر اسلامی را به‌مثابهٔ یک گفتمان مفصل‌بندی‌شده در نظر گرفته که براساس نظم گفتمانی خاص خودش شکل گرفته است. سپس دو مدل تحلیلی و مدل بسط‌یافته نورمن فرکلاف را ارائه می‌دهد و اشاره‌ای به بازنگری در الگوی تحلیلی فرکلاف می‌کند.

در فصل چهارم نویسنده به موضوع نشانه‌شناسی می‌پردازد و وارد موضوع اصلی مبحث کتاب می‌شود در بخش ۱ نظریهٔ 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 نشانه-شناسی قادر است نظام‌های ایدئولوژیک را موردمطالعهٔ انتقادی قرار دهد و در نشانه‌شناسی فرهنگی بیان می‌کند که موضوع مهم موردمطالعه در این رویکرد فرهنگ است. در بخش۲ رویکرد نشانه‌شناسی در مطالعات هنر اسلامی اشاره می‌کند که هم‌زیستی نشانه‌ها باعث تبادل معنا می‌شود.

در فصل پنجم، نویسنده گفتمان پیرااسلامی را مطرح می‌کند و در بخش نظریهٔ گفتمان هنر پیرااسلامی را در فضای نشانه‌شناختی فرهنگ موردبحث قرار می‌دهد. نویسنده به این موضوع می‌پردازد که چرا واژهٔ هنر پیرااسلامی را جای‌گزین هنر اسلامی و این گفتمان می‌کند. نمودار این فصل دیدگاه نویسنده درخصوص هنر پیرااسلامی، که الگوگرفته از نشانه‌شناختی فرهنگی است، را نشان می‌دهد.



شکل‌گیری گفتمان هنر پیرااسلامی در فضای نشانه‌شناختی فرهنگ
(رشیدی ۱۳۹۶: ۱۸۶)

در بخش آخر این فصل به روش‌شناسی و فرایند مطالعات نظری (مبانی و کلیات) به‌صورت فهرست‌وار اشاره شده است. در نتیجه‌گیری نویسنده بیان می‌کند که در کتاب کوشش شده تا براساس مبانی نظری رویکردهای گفتمانی و تحلیلی، مسئلهٔ گفتمان‌های رایج و مسلّط در مطالعات هنر اسلامی را موردمطالعهٔ انتقادی قرار دهد تا بتواند ره‌یافتی را برای مطالعات میان‌رشته‌ای و درعین‌حال انتقادی برای مطالعات نظری هنر اسلامی در سطحی کلان ارائه دهد. نویسنده خاطرنشان می‌کند که هدف وی از طرح چنین رویکردی تأکید بر محوریت فرهنگ در مطالعات گفتمانی هنر اسلامی، هم‌چنین راه‌کاری برای برون‌رفت از دامنهٔ محدود تاریخ روایی و روش‌های توصیفی گذشته‌نگر است. درآخر نویسنده پیش‌نهادهایی را برای محققان بعدی دربارهٔ مطالعات هنر اسلامی ارائه می‌کند.

۳. بررسی و تحلیل دیدگاه گفتمان تاریخی و سنت‌گرا باتوجه‌به متن کتاب

نویسنده در کتاب از دو گفتمان تاریخی و سنت‌گرا صحبت می‌کند و باتوجه‌به 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 به‌خطارفتن داشته و بهتر است موردبازنگری قرار گیرند.

گفتمان سنت‌گرا: نویسنده گفتمان حکمی ـ عرفانی را تحت‌عنوان سنت‌گرایی آورده و با اشاره به نگاه سنت‌گرایان به هنرهای مذهبی، قدسی، صوفی‌گرایانه، و عرفانی دیدگاه آن‌ها را نقد می‌کند و اشاره می‌کند که گفتمان‌های مدرن را کنار گذاشته و ماورائی و بیهوده سخن می‌گوید. اما دلایل این مشکلات را به‌صورت کامل موردبررسی 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 برمبنای توجه به سنت صورت گیرد و راه انسان را مجزا از هرگونه تغییرات اجتماعی درنظر می‌گیرند. به همین دلیل انتقادات این گرایش به جامعهٔ مدرن صورتی غیرمنطقی به خود گرفته است. رشیدی اشاره می‌کند:

بنا به نقدی که در گفتمان سنت‌گرایی نسبت به علـوم جدیـد و علـوم تجربـی وجـود دارد، می‌توان گفت در نظر سنت‌گرایان، تنها علوم قدسی و سنتی مـی‌تواننـد حقیقـت را تبیـین و راه‌های سعادت انسان و زندگی او را تأمین کنند. سنت‌گرایان با پیش‌کشیدن مفـاهیمی ماننـد جهان قدسی و معنای قدسی، عدم تمایل خود به دستاوردهای تکنولوژیک، علـوم جدیـد و طبیعی را آشکارا بیان می‌کنند. درواقع سنت‌گرایان در قالب نظری مسائلی را مطرح می‌کننـد که بیش‌تر ذهنی است و لذا ره‌یافت¬های باورپـذیری هـم بـرای تحقـق ادعاهایشـان ارائـه نمی‌دهند (رشیدی ۱۳۹۶: ۷۱).

باتوجه‌به موارد مذکور واژهٔ سنت، آن‌چنان¬که سنت‌گرایان بـه‌کـار بـرده‌انـد دربردارنـدهٔ دو مفهوم است: اول امر مقدس، که از طریق وحی و کشف الهی بر انسان آشکار شده؛ دوم بسـط و گسترش آن پیام مقدس درطول تاریخ که برای جوامع خاصی مشخص شده است؛ به‌گونه‌ای‌کـه تمامی فعالیت‌ها و نوسـانات زیسـت سـنت مـوردنظر را بـا واقعیـت والا و فراتـاریخی مـرتبط می‌سازد (داداشی ۱۳۹۱: ۱۸۱). از نظر سنت‌گرایان قواعد و اصول حاکم بـر هنرهـای سـنتی بـر هنر اسلامی نیز قابل اطلاق است، بنابراین هنر امری مقدس محسـوب مـی‌شـود (مازیـار ۱۳۹۱: ۸). به همین دلیل هنر مینوی و مقدس از نظر سنت‌گرایان هنری است که دارای منش و مـاهیتی فراطبیعی باشد و آثاری که واجد درون مایه¬ای مذهبی است هنر 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: ۳۶۱). سـنت‌گرایـان روی مقـدس‌بـودن هنـر صحبت می‌کنند، اما توجه ندارند که تمام هنرها نمی‌توانند مقدس باشـند (بورکهـارت ۱۳۹۲: ۱۴ –۷؛ 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 آن‌ها را هنر مقدس نامید. بسیاری از هنرهایی که در طول تـاریخ تولیـد شـده بخشـی از هنرهای دینی و قدسی‌اند که ارتباطی با هنر اسلامی‌ندارند و مربوط به ادیان دیگر 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 نگاه شده 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 جای شک و شبهه دارد و نباید این هنرها را از دید پرسش‌گرایانه و پژوهش خارج کرد. موضوع موردبحث دیگر موضوع ارتباط اخلاق و فقه در هنر و نگاه صوفیانه و عارفانه توسط متفکران سنت¬گراست. وی می‌نویسد:

> در این نگرش تلاش می‌شود تا با بهره‌گیری از گفتمان عرفانی و گرایش به تصوف، تکثر و تفاوت‌های موجود آثار هنری را به یک سرمنشأ واحد متصل نمایند (رشیدی ۱۳۹۶: ۷۰).

> وظیفهٔ هنر سخن‌گفتن با افکاری است که تمایلی معنوی دارند و به‌دلیل نحوهٔ بیان عینی و انضمامی و مستقیم خود، یاور فهم فقهی و اخلاقی در خطاب عام جامعه است و علاوه‌بر وظیفهٔ عام خود، هنر وظیفه‌ای صرفاً معنوی و باطنی نیز دارد، مبدأ الهی مطلق است. این گزاره‌ها شبیه آیین‌نامه‌ای اخلاقی برای هنر است و به‌نظر می‌رسد اگر کسی به چنین وظایف مشخصی وفادار نباشد، از دایرهٔ بحث و فهم هنر خارج است. این دیدگاه‌ها بیش‌تر به حوزه‌های فقهی و احکام تکلیفی آن مربوط است تا نظریه‌های مرتبط با هنر (رشیدی ۱۳۹۶: ۸۰–۸۱).

باتوجه‌به این‌که هنر در عالم اسلام در بستر تصوف و عرفان شناخته شده، فتوّت‌نامه‌ها بهترین اسناد در این رابطه هستند. فتوّت‌نامه‌ها در میان اصناف و حرفه‌ها، بیش‌ترین تأثیر آموزشی و تربیتی را در وفاداری به اصول اخلاقی و انسانی داشته‌اند. با نگاهی به دوره‌های میانهٔ تاریخ ایران می‌توان فهمید که فتوّت‌نامه‌ها فقط به شرح اصول عرفانی و پاکی نفس محدود نشده، بلکه رعایت اصول اخلاقی و آمیختگی آن با شغل و روزمره قابل تشخیص است تا مسیر عرفان نظری را به عرفان عملی مبدل سازند. داشتن پیشه و شغل جزء شرایط فتوّت تلقی می‌شد. شخصی که وارد عرصهٔ فتوّت شود شغل او هم وارد عرصهٔ فتوّت و جوان‌مردی می‌شود (یزدان‌پناه و دیگران ۱۳۹۴: ۷۵). فتوّت در ایران به دوران اشکانیان و ساسانیان می‌رسد (زرینی و دیگران ۱۳۹۷) و اندرزنامه‌های پهلوی بازگوی مباحث اخلاقی بودند که در اوایل اسلام با ترجمهٔ آثار ایرانی از زبان پهلوی به عربی اندرزهای ایرانی به منابع عربی راه یافت و در تشابه شگفت‌انگیز از ائمهٔ اطهار نقل شد (آهنگری ۱۳۸۶: ۱۲). پژوهش‌ها نشان می‌دهد که شباهت‌های فراوانی میان فتوّت در دورهٔ اسلامی با برخی کیش‌ها و مراسم و آیین‌ها در ایران پیش از اسلام است (بهار ۱۳۹۳: ۳۳–۴۰). ملک‌الشعرای بهار اشاره می‌کند که نسب آن‌ها تا دورهٔ هخامنشیان است (بهار ۱۳۸۵: ۱۰۹، ۱۱۶). ناتل خانلری معتقد است که عیّاری یکی از سازمان‌های مهم اجتماعی ایران بوده است، عیّاران درطی سه قرن نخستین تاریخ ایران بعد از اسلام وظایف خطیری در امور اجتماعی و اداری ایران برعهده داشتند (خانلری ۱۳۴۸: ۱۰۷۲).

در منابع ایلخانان از وجود گروه‌های پیشه‌وران و پیشوایان در مراکزی چون خانقاه‌ها، لنگرها، و آستانه‌ها نام می‌برند. رابطهٔ دوسویهٔ بین اصناف و خانقاه‌های اهل فتوّت باعث شد که فتوّت ضمن رواج در بین بازاریان و پیشه‌وران، جای خود را به آیینی اخلاقی و اجتماعی دهد (گراوند و دیگران ۱۳۹۱: ۱۶۱). اخوان صفاها رویکردی خاص به هنر داشتند (بینایی‌مطلق و ایزدی دهکردی ۱۳۹۷: ۱۲۷) و اولین گروهی بودند که فتوّت‌نامه‌ها را تنظیم کردند و نظامی از تعلیم و تربیت استادشاگردی و نوآموزان و مرشدان ساختند (بلخاری قهی ۱۳۹۱: ۱۴۶–۱۴۷) و تأثیر بسیار در ظهور حلقه‌های اتّصال میان حکمت، صناعت، فن، و فتوّت در تاریخ تمدن اسلامی داشتند. اهمیت اخلاق در حرفه‌ها از گذشته تا امروزه را در علوم مدیریت، مدیریت منابع انسانی (الوانی ۱۳۸۳؛ آذر و دیگران ۱۳۸۷)، اقتصاد و مارکتینگ (Laczniak and Murphy 2018)، و پژوهش و هنر (لایس ۱۳۸۷؛ همیلتن ۱۳۸۷؛ گات ۱۳۹۱) شاهدیم و به‌تفضیل درخصوص اخلاق، چه از نظر حقوقی و چه از نظر فقهی، صحبت شده است (شاکری: ۱۳۹۱). سنت‌گرایان بدون اشارهٔ دقیق و موشکافانه به منابع فلسفی، علمی، و عرفانی گذشته درخصوص هنر اسلامی برای هنر وظیفه مشخص کرده‌اند، درصورتی‌که حتی انتخاب منش فتوّت اختیاری است. نویسنده نیز در کتاب بدون توجه به ریشه‌یابی موضوع عرفان، تصوف، و اخلاق در طول تاریخ تنها به‌عنوان یک نقد به آن اشاره کرده است. باتوجه‌به این موارد سنت‌گرایان در این‌که خاستگاه همهٔ 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 از این دیدگاه مربوط به صناعات و حرفه‌ها در دوران‌های مختلف است که درکنار 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 هنر اسلامی توجه کرده‌اند می‌پردازد و اشاره می‌کند:

> مقدمهٔ هرکدام از کتاب‌های هنر اسلامی را که مشاهده می‌کنیم، با همین توجیهات و ادعاهایی مبنی‌بر این‌که هدف این کتاب معرفی اجمالی هنر اسلامی و غیره است شروع می‌شود که اتفاقاً حکایت از شتاب‌زدگی و مطالعات سرسری و موزه‌ای و نیز ناتوانی نویسندگانش دارد. این نوع ادبیات و شیوهٔ مواجهه نشان می‌دهد که سوژهٔ غربی همواره خود را در موضع و موقعیتی برتر قرار می‌داده است (رشیدی ۱۳۹۶: ۹).

نگرش تاریخی و صرفاً گذشته‌نگر به هنر اسلامی آن را بیش‌تر به‌سمت تاریخ سوق می‌دهد، این درحالی است که در جوامع اسلامی، هنر در بافت فرهنگی معاصر می‌تواند هنر اسلامی معاصر قلمداد شود و البته تمامی مناقشات و گاه استنباط‌های کلی و شخصی درمورد هنر اسلامی و گفتمان‌سازی‌های متعدد نتیجهٔ همین عنوان کلی است که مقامات برداشت‌های نارسا و اغتشاش‌های نظری بعدی را برای خیلی‌ها، حتی آن‌ها که از این عنوان برداشت‌های سیاسی می‌کنند به‌وجود آورد (رشیدی ۱۳۹۶: ۱۰).

به‌نظر می‌رسد نویسنده تنها بر توصیف‌های نویسندگان غرب درخصوص هنر اسلامی تمرکز کرده و بیان می‌کند که آن‌ها گفتمان‌های مدرن را کنار گذاشته‌اند، از نگاه سیاسی و اجتماعی کم‌تر به هنر توجه شده و نگاه روایت‌گری به آثار هنری دارند. درصورتی‌که پژوهش‌گرانی که نویسنده نام می‌برد درخصوص بی¬راهه‌رفتن عنوان هنر اسلامی و اهمیت نگاه سیاسی و اجتماعی به هنر مطالب بسیاری نوشته‌اند. بلر بیان می‌کند که کشف هنر و معماری جهان اسلام در قرن نوزدهم و بیستم از سوی غرب باعث شد واژهٔ هنر اسلامی را بسازند و عقاید و آرای اروپاییان جای‌گزین اندیشه و مواد و مصالح بومی شود (بلر ۱۳۹۰: ۷۹۳). چراکه غربی‌ها ترجیح می‌دهند یک سنت را بشناسند نه چندین سنت را (بلر و همکاران ۱۳۸۹: ۸). آرنولد هاتینگر استدلال می‌کند که صحبت دربارهٔ هنر اسلام با استفاده از یک اصطلاح واحد، یک‌پارچه، و جهانی یک داستان تخیلی محض است. علاوه‌براین، 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 منشأ اصلی آن در ذهن است (Shalem 2012: 1)، زیرا هنرمندان مسلمان بیش‌تر مایل بودند که خود را به‌عنوان شهرشان چون موصلی، هراتی، یا کوردویایی بشناسند تا شهروندان تحت سلطهٔ مذهب یا پادشاه (ایروین ۱۳۸۹: ۲۱)، اما اصطلاح هنر اسلامی جای‌گزین فرهنگ و عناوین جغرافیایی یا نژاد کشورها شد (بلر ۱۳۹۰: ۷۹۴)، به همین دلیل گرابار می‌گوید: «پرسش این است که هنر اسلامی، چنان‌چه اصلاً چنین هنری وجود داشته باشد، چگونه شکل گرفته؟» (گرابار ۱۳۷۹: ۸). به‌نظر گرابار این تصور که هنر برآمده از جهان اسلام دارای بعد اسلامی بوده یا باید باشد دو نتیجه را در بر دارد:

۱. این‌که آیا بعد اسلامی در هنر بررسی هنر اسلامی را فقط ویژهٔ مسلمانان می‌کند؟ اگر این‌گونه باشد، پس غیرمسلمانان حق پرداختن به هنر اسلامی را ندارند، چون حوزهٔ ممنوعه برای آن‌هاست.

۲. این‌که اصول و مفاهیمی که در گذشته اسلامی شناخته می‌شدند، مثل خوش‌نویسی و هندسه، امروزه هم هم‌چنان در حوزهٔ اصلی هنر اسلامی قرار دارند؟ (موسی ۱۳۸۵: ۳۳).

سپس اشاره می‌کند باتوجه‌به این‌که شمار زیادی از این آثار ارتباط چندانی با دین اسلام ندارند، «آیا آن دسته از آثار هنری که مشخصاً به‌دست غیرمسلمانان ساخته‌شده نیز به‌حق می‌توانند در شمار هنر اسلامی مطالعه شوند؟» (گرابار ۱۳۷۹: ۱-۲). گرابار با طرح این سؤال که آیا واژهٔ هنر اسلامی امروزه کاربرد مفیدی در مطالعات هنر می‌تواند داشته باشد؟ (موسی ۱۳۸۵) بیان می‌کند که اصطلاح اسلامی به‌صورت روکشی صرفاً فرهنگی است و سرزمین‌هایی را تحت‌تأثیر قرار داده که دین یا تمدّن اسلامی آن‌ها را مسلمان کرده است (گرابار ۱۳۷۹: ۳). رشیدی، با اشاره به این‌که عنوان هنر اسلامی کلی است، خود نیز دچار همین اشتباه کلی‌بودن عنوان شده است و درخصوص کاربرد هنر پیرااسلامی می‌نویسد: «هنر پیرااسلامی هنری مرتبط با مؤلّفه‌های 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 سؤال پیش می‌آید که آیا منظور نویسنده از هنر پیرااسلامی هنرهایی است که فقط شاخصهٔ دینی داشته باشند یا شامل تمام هنرهاست؟ جایگاه هنرمندان غیرمسلمان ملل اسلامی در این گفتمان کجاست؟ بااین‌که نویسنده اشاره می‌کند هدف از عنوان این است تا دستاوردهای هنرمندان معاصر جهان اسلام را موردتوجه قرار داده و امکان بحث و مطالعه درخصوص هنر اسلامی معاصر را فراهم آورد (رشیدی ۱۳۹۶: ۱۸۰)، پس تعریف هنر پیرااسلامی برای هنرهای معاصر غیردینی و غیرمسلمان چه خواهد بود؟ نویسنده بدون توجه به این موضوع که واژهٔ هنر اسلامی از نظر پژوهش‌گران برای درک درست از هنر سرزمین‌هایی 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 هنر اسلامی و هنر پیرااسلامی

نویسنده در پیش‌گفتار و مقدمهٔ کتاب اشاره می‌کند که به‌دلیل چالش‌های پیش‌رو درخصوص عنوان هنر اسلامی تصمیم دارد نظریه‌های گفتمان‌های مسلط در این حوزه را مورد نقد و بازخوانی قرار دهد و در تحلیل شیوه‌های رایج در مطالعات هنر اسلامی از نظریهٔ نشانه‌شناسی

انتقادی و فرهنگی استفاده کند. باتوجه‌به این امر کـه هنـر اسـلامی گفتمـانی کـلان اسـت 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 هنر اسلامی می‌داند تا بتواند جایگاه هنر اسلامی و تاریخ‌پژوهی را در این قلمرو و در شرایط کنونی، در بستر چالش‌های پژوهشی معاصر تبیین کند و از سویی پاسخی روشن درمقابل رویکردهای سنت‌گرایانه ارائه دهد (رشیدی ۱۳۹۶: ۱۱).

زیرا معتقد است مانع اصلی مطالعات هنر اسلامی دیدگاه سنت‌گرایان و تاریخ‌نگـاران اسـت. به همین دلیل اشاره می‌کند:

> اندیشمندان حوزهٔ حکمت و فلسفهٔ اسلامی دغدغه‌های هنر و زیبایی‌شناختی نداشته‌اند و اصلاً بنیان مباحث آن‌ها هنر و سازوکار ماجرایی به نام هنر اسلامی نبوده است و تلقی‌های آن‌ها حتی از مفهوم زیبایی با آن‌چه در عالم هنر از آن یاد می‌شود متفاوت است (رشیدی ۱۳۹۶: ۱۳۳).

باید در نظر داشت که مفهوم و واژهٔ زیبایی‌شناسی و هنـر در غـرب از قـرن هجـدهم شـکل گرفت (هاشم‌نژاد ۱۳۷۹: ۱)، پس نمی‌توان به فلاسفهٔ سرزمین‌های اسلامی خرده گرفت که چـرا در گذشته به این امر توجه نداشته‌اند. حتی واژهٔ هنر در شرق و غرب عمـر طـولانی نـدارد و در گذشته به‌عنوان فن شناخته می‌شده است (پـازوکی ۱۳۹۸: ۴۳، ۴۷). بـه همـین دلیـل توجـه بـه فتوّت‌نامه‌ها به درک ما در سیر تحـول هنـر دوران مختلـف اسـلامی کمـک مـی‌کنـد. از طرفـی باتوجه‌به اشارهٔ نویسنده به نگاه نقادانه و استفاده از نشـانه‌شناسـی فرهنگـی، اگـر آرای متفکـران شرق و حوزهٔ جغرافیای اسلامی را در نظر بگیریم، متوجه می‌شویم که تأثیرات عمیقـی در زمـان خود بر فرهنگ، سیاست، اقتصاد، و تفکرات عامّه حتی در تولیدات هنری داشته‌اند و نمـی‌تـوان این تفکّرات، که به‌عنوان بخشی از مطالعات بسترهای تاریخی است، را در نشـانه‌هـای فرهنگـی هر جامعه‌ای نادیده گرفت (سرفراز و دیگران ۱۳۹۶). نویسنده در فصـل سـوم، تحلیـل انتقـادی گفتمان، با اشاره به اهمیت گفتمـان‌هـای مختلـف تـاریخ‌نگـاری، ماننـد سیاسـی یـا اجتمـاعی، می‌نویسد که رویکرد تاریخ‌نگاری گفتمان‌هـای منجمـد تـاریخی در دوران معاصـر هسـتند کـه شیوه‌ای موزه‌ای و کاتالوگ‌وار دارند (رشیدی ۱۳۹۶: ۱۳۷) و می‌نویسد:

> مقصود از طرح رویکرد نشانه‌شناسـی فرهنگـی تأکیـد بـر محوریـت فرهنـگ در مطالعـات گفتمانی هنر اسلامی است. بنابراین تاریخ‌نویسی فرهنگ محور هنـر پیرااسـلامی، بـه‌منظـور

> درنظرگرفتن تغییرات اجتماعی و سیاسی دهه‌های اخیر و تأثیر آن‌ها بر روند پژوهش‌های میدانی، ره‌یافتی برای تدوین روش‌ها و رویکردهای جدید در مطالعات هنر اسلامی است. هم‌چنین راه‌کاری است برای برون‌رفت از دامنهٔ محدود تاریخ روایی و روش‌های توصیفی گذشته‌نگر است (رشیدی ۱۳۹۶: ۱۹۶).

درصورتی‌که از اوایل قرن بیستم درکنار رویکرد توصیفی، رویکرد تحلیلی در تاریخ‌نگاری گسترش یابد و کتاب‌ها و مقاله‌های گسترده‌ای در سطح جهانی منتشر شود. پژوهش‌گران درخصوص مفهوم گفتمان هنر اسلامی اشاره می‌کنند: در مطالعات معاصر باوجود مشکلاتی که واژهٔ هنر اسلامی برای بیان گفتمانی دقیق از هنرهای تولیدشده 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 زادهٔ یک چشمهٔ خاص بدانیم (بلر و بلوم ۱۳۹۰: ۷۹۴) یا ایده‌ها و مفاهیم ایرانی در سده‌های اولیهٔ اسلام، که نقش و تأثیرات پررنگی در مناطق مختلف کشورهای اسلامی داشتند (همان: ۱۳۹۰) را نادیده بگیریم، زیرا پیوند بین هنر، اجتماع، و جغرافیا امری آشکار است و برای درک هنر شرق و خاورمیانه عوامل زیادی را باید در نظر گرفت تا بتوان به تحلیل مناسبی از هنر مناطقی رسید که اسلام وارد آن‌ها شد. حتی به تأثیرات میان‌منطقه‌ای باید توجه ویژه کرد (Sauvaget 1951: 133)، چراکه به‌معنای تبادل فرهنگ هستند. ازهمین‌رو بلر در مقالهٔ مقابر مغول در اوراسیا به تأثیرات مختلف فرهنگی، ملّی، مذهبی، قومی، سیاسی، و البته جغرافیایی در تزئینات و معماری اشاره می‌کند (Blair 2019). این تغییر نگرش و احتیاط از به‌کاربردن عنوان کلی هنر اسلامی باعث شد در نمایشگاه‌های معاصر سعی در بازنگری مفهوم هنر اسلامی‌شود تا دقیق‌تر به موضوع تاریخ هنر در شرق پرداخته شود (Bier 2017) و بسیاری از پژوهش‌گران به طرح این سؤال پرداختند که بهتر نیست نگرش خود را درخصوص طبقه‌بندی هنر تغییر داد؟ (Strygowski 1934: 7-9). به همین دلیل دو گفتمان تاریخ‌نگاری و سنت‌گرایی نه‌تنها مانع نیستند، بلکه دو گفتمان مهم و پایه در هنر اسلامی محسوب می‌شوند که ساختار اولیهٔ گفتمان هنر اسلامی را شکل داده‌اند. نویسنده یکی دیگر از اهداف کتاب را پرداختن به تعریف متفاوت از هنر اسلامی بیان می‌کند که موضوع انتقادی روشنی در این خصوص اتخاذ خواهد کرد (رشیدی ۱۳۹۶: ۱۲). در فصل پنجم به موضوع گفتمان هنر پیرااسلامی می‌پردازد و اشاره می‌کند:

> عنوان هنر اسلامی در اغلب موارد ارجاع به گذشته و مطالعات درزمانی است. درحالی‌که در شرایط کنونی و حتی از این به بعد ما با مفهوم هنر پیرااسلامی مواجه خواهیم بود.

> پس برای رهایی از یک عنوان کلی و لزوماً گذشته‌نگر نیازمند نظریه و مفاهیمی برای خوانش از هنر اسلامی هستیم تا بتواند ضمن پوشش‌دادن سنت مطالعات هنر اسلامی تاریخی، حتی دستاوردهای هنرمندان معاصر جهان اسلام را هم موردتوجه قرار دهد و برای ما امکان بحث و مطالعه درخصوص هنر اسلامی معاصر را نیز فراهم آورد (رشیدی ۱۳۹۶: ۱۷۹–۱۸۰).

به‌نظر می‌رسد که تمام موارد ذکرشده درخصوص کلی‌گویی هنر اسلامی در هنر پیرااسلامی نیز رخ می‌دهد. ازآن‌جاکه نویسنده در کتاب سعی دارد مفهوم و تعریف جدید برای هنر اسلامی ارائه دهد، به تعریف هنر پیرااسلامی می‌رسد و اشاره می‌کند: «هنر پیرااسلامی هنری است که اسلامی نیست، اما غیراسلامی هم نیست» (رشیدی ۱۳۹۶: ۱۸۲). درواقع شامل آثاری است که بیش از بقیه واجد ویژگی‌های نزدیک به نگرش اسلام هستند، اما وابستهٔ مطلق به آن هم نیستند.

> درنتیجه برخی از این هنرها در پیرامون و در حول این گفتمان جدید به حیات خویش ادامه می‌دهند. اما چون نمی‌توان به‌تمامی و با قطعیت ادعا کرد که همهٔ آن‌ها اسلامی هستند، درنتیجه باید آن‌ها را هنر پیرااسلامی خواند (رشیدی ۱۳۹۶: ۱۸۰).

همین کلیت‌گرایی هنر اسلامی 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. به‌نظر می‌رسد واژهٔ هنر اسلامی و هنر پیرااسلامی را نمی‌توان برای عموم هنرها درنظر گرفت، زیرا ابتدا باید بار معنایی واژه‌های اسلامی، مسلمانان، و هنر را کشف کرد. شاید گفتمان جغرافیای تاریخی و بررسی هنرها در محدودهٔ جغرافیایی (ایران، عراق، هند، و ...) از نظر مطالعات هنر در دورانی که اسلام شکل گرفت و رشد کرد تا دورهٔ معاصر، پاسخ‌گوی پرسش‌های بیش‌تری باشد و کم‌تر به خطا خواهد رفت، زیرا محدودهٔ جغرافیای تاریخی و تأثیر و تأثرهای منطقه‌ای، فرهنگی، و دینی نسبت به تقسیمات کلی هنر اسلامی یا هنر پیرااسلامی یا حتی تقسیمات خردتر فرمان‌روایان و حکومت‌ها (هنر سلجوقیان، تیموریان، و صفویه) درک بهتری از تولیدات مناطق و چیستی و چرایی این تولیدات به ما خواهد داد. مثلاً ایران در قرن‌های اولیهٔ اسلام حکومت‌های محلّی 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. درخصوص هنر دورهٔ معاصر نیز باتوجه‌به دغدغهٔ نویسنده، که یکی از علت‌های انتخاب هنر

پیرااسلامی را حضور هنر معاصر در این گفتمان می‌داند، باید به این نکته توجه داشت که با فراگیرشدن عصر جهانی‌شدن (مریدی و دیگران ۱۳۹۲) و تغییر نگرش انسان مدرن و ارتباط مستقیم او با ویژگی‌های کلان هنر در سطح جهان چه هنرهای معاصری می‌توانند در زیرمجموعهٔ هنرهای پیرااسلامی قرار گیرند.

۵. بررسی کتاب

دلیل انتخاب این اثر از این جهت است که می‌توان آن را به‌عنوان بخشی از حوزهٔ مطالعات نظری هنر دید که به‌دلیل خوانش هنر اسلامی با رویکردهای مختلف حائز اهمیت است. درادامه اشاره‌ای کوتاه به نقاط قوت و ضعف کتاب خواهیم کرد.

۱.۵ نقاط قوت کتاب

۱. نگاه تطبیقی به منابع موجود مرتبط با هنر اسلامی: یکی از ویژگی‌های خوب کتاب معرفی منابع و پژوهش‌های انجام‌شده درخصوص هنرهای اسلامی به خواننده و پژوهش‌گران این حوزه است و کمک می‌کند تا منابع فارسی و منابع غیرفارسی و ترجمه‌شده درخصوص هنرهای اسلامی را شناسایی کنند و از نظر تطبیقی موردمقایسه قرار دهند.

۲. نقد و گفت‌وگو درخصوص مشکلات رویکرد تاریخ‌نگاری: باتوجه‌به این‌که رویکرد تاریخ‌نگاری قدمتی طولانی در مطالعات تاریخی و باستان‌شناسی دارد، مشکل عمدهٔ این رویکرد تنها توجه‌کردن به داده¬ها، توصیف آن‌ها از نگاه ظاهری، توجه به تاریخ خلق اثر، و در مواردی مقایسه و تطبیق داده با مکان‌های دیگر است. نگاه به این موارد باعث شده تا پژوهش‌گران این حوزه از تحلیل اثر با رویکردهای انتقادی فاصله گیرند و در بسیاری از موارد در تحلیل داده‌هایشان به‌کار نبرند.

۳. نقد و گفت‌وگو درخصوص مشکلات رویکرد سنت‌گرایی: رویکرد سنت‌گرایی همان‌گونه‌که نویسنده به آن پرداخته در بسیاری از مواقع وارد فضای ماورایی و تخیلات ذهنی پژوهش‌گران این حوزه شده و آن‌ها را از مطالعهٔ علمی اثر دور کرده است. متأسفانه در پژوهش‌های معاصر تاریخ هنر ایران اسلامی بدون توجه به رویکردهای علمی و انتقادی و شناخت ساختار درست این رویکردها، تلفیقی از تفکر سنت‌گرایی و اندیشهٔ انتقادی را پیش گرفته‌اند که باعث به‌بیراهه‌رفتن تحلیل درست هنر در سرزمین‌های اسلامی شده است.

۴. معرفی رویکردهای مختلف باتوجه‌به اندیشهٔ انتقادی در هنر: نویسنده با اشاره به رویکردهای انتقادی گفتمان‌های متفاوت باعث آشنایی مخاطب با این رویکردها و استفادهٔ آن‌ها در پژوهش‌های خود می‌شود و از طرفی با اشاره به این رویکردها مخاطب با رجوع به فصل‌های اولیهٔ کتاب می‌تواند متوجه سیر حرکت نویسنده برای بیان پرسشی که طرح کرده بشود.

۵. طرح مبحث مهمی درخصوص مشکلات هنر اسلامی به‌خصوص واژهٔ هنر اسلامی: موضوع هنر اسلامی و تعریف هنر اسلامی در دهه‌های اخیر موردتردید پژوهش‌گران بسیاری در داخل و خارج از کشور شده است. در این کتاب به‌خوبی به این موضوع پرداخته شده و دلایل استفادهٔ نامناسب از این واژه را نویسنده در رویکردهای مختلف موردبررسی قرار داده است.

۶. پیش‌نهاد عنوان جدید هنر پیرااسلامی به‌جای هنر اسلامی: باتوجه‌به 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 نتیجهٔ مطلوب نیاز است پژوهش‌گران دیدگاه‌های خود را مطرح کنند و درمعرض آزمون و خطا قرار دهند تا با پژوهش‌هایی که انجام می‌گیرد به یک نتیجهٔ مناسب دست پیدا کرد. ازآن‌جاکه هنوز واژهٔ جای‌گزینی برای هنرهای اسلامی پیش‌نهاد نشده، این عنوان می‌تواند مورد بحث و گفت‌وگو قرار گیرد.

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

۸. ایجاد چالش جدیدی درخصوص چیستی واژهٔ هنر اسلامی و تلاش برای دست‌یابی به واژهٔ مناسب‌تر در این خصوص: همان‌گونه‌که اشاره شد، با طرح سؤالات و ارائهٔ رویکردهای مختلف و خوانش‌های متفاوت از هنرهای اسلامی باعث ایجاد چالشی جدید برای مخاطب شده تا به‌دنبال 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 هنر اسلامی بیان می‌کند، اما شیوهٔ مطالعات و گفتمان‌های تاریخی را روش‌های توصیفی گذشته‌نگر معرفی می‌کند. درصورتی‌که این گفتمان می‌تواند براساس ویژگی‌های بافتی و موقعیتی تغییر کند (شعیری ۱۳۸۸: ۳۵). ازاین‌رو رویکرد تاریخ‌نگاری باتوجه‌به این‌که داده‌های هنری را مورد بررسی و پژوهش قرار می‌دهد، به‌عنوان یک مطالعهٔ پایه و اصل باید در نظر گرفت. بهتر بود نویسنده اشاره می‌کرد که در مرحلهٔ اول شناخت اثر هنری، باید از روش تاریخ‌نگاری استفاده کرد، سپس باتوجه‌به رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی به تحلیل و بررسی اثر پرداخت.

۲. عدم توجه کافی به ابعاد گفتمان سنت‌گرایی باتوجه‌به این‌که این رویکرد به‌عنوان یک ایدئولوژی در برخی از آثار هنری دیده می‌شود: نویسنده به گفتمان سنت‌گرایی نیز به‌عنوان گفتمانی اصلی در نظام کلان گفتمان مطالعات هنر اسلامی اشاره می‌کند، اما معتقد است که با ابزارهای پادگفتمانی به مغالطه‌ها و سفسطه‌های تأویلی و تفسیری می‌پردازند. در خوانش گفتمان سنت‌گرایی باید به دیدگاه عرفا و حکمای اسلامی و فتوّت‌نامه‌ها توجه شود. ما شاهد تقدس هنر در بخش‌های مختلف هنر هستیم و نمی‌توانیم این تفکر هنرمندان را نادیده بگیریم. 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. باتوجه‌به این امر که گفتمان تاریخ‌نگاری و سنت‌گرایی دو گفتمان مهم و اصلی در تاریخ هنر دوران اسلامی و مطالعات هنر اسلامی هستند، درنتیجه این دو گفتمان در هنر پیرااسلامی نیز به قوت خود باقی خواهند ماند. به این دلیل نویسنده بهتر بود راه‌کاری برای استفادهٔ بهینه از این دو گفتمان ارائه می‌داد، زیرا این دو گفتمان ساختار اصلی هنر اسلامی و درنهایت هنر پیرااسلامی را تشکیل می‌دهند.

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

۴. عدم توجه به رویکردهای مختلف متفکران ایرانی در دوران اسلامی (مانند ابن‌سینا، فارابی، سهروردی، ملاصدرا، و ...): باتوجه‌به این‌که متفکران اسلامی در شکل‌گیری هنر و فرهنگ اسلامی جایگاه ویژه‌ای داشتند، در فصل یا بخشی از کتاب نویسنده می‌توانست به آرای این متفکران و تأثیراتشان در الگوهای هنری ـ اسلامی اشاره کند.

۵. پرداختن بخش اعظم کتاب به رویکردهای مختلف: نویسنده در فصل‌ها و بخش‌های مختلف کتاب به‌خوبی الگوهای فکری مناسبی را برای مخاطب مطرح می‌کند، اما به‌صورت کلی نویسنده آن‌قدر که تمرکز بر اثبات دیدگاه خود از طریق خوانش‌ها و رویکردهای مختلف و ارائهٔ تعریف از آن‌ها دارد به بخش اصلی و چگونگی شکل‌گیری هنر پیرااسلامی نپرداخته است. تنها در فصل چهار و پنج به‌صورت محدود سعی شده الگوی فکری نویسنده برای مخاطب طرح شود تا مخاطب به نتیجه‌ای که در ذهن نویسنده است دست یابد.

۶. نپرداختن به تحلیل مناسب درخصوص هنر پیرااسلامی نویسنده به‌صورت مختصر و کوتاه در فصل آخر دلیل خود را بیان کرده است: در فصل پنجم و نتیجه‌گیری نویسنده دلیل انتخاب واژهٔ هنر پیرااسلامی را بیان می‌کند و می‌نویسد مقصود از نظریهٔ گفتمان هنر پیرااسلامی در فضای نشانه‌شناختی فرهنگ تأکید بر محوریت فرهنگ در گفتمان هنر اسلامی است. (رشیدی ۱۳۹۶: ۱۹۶). باتوجه‌به این امر که گفتمان‌های هنر اسلامی و هنر پیرااسلامی کلی‌نگر هستند و گسترهٔ تاریخی وسیعی را در بر می‌گیرند، اگر گفتمان نشانه‌شناسی فرهنگی را به‌عنوان یک گفتمان کلان دیگر وارد گفتمان‌های هنر اسلامی و هنر پیرااسلامی کنیم، باتوجه‌به خاصیت نشانه‌ها، که در دوره‌های مختلف زمانی دارای ماهیت مختلفی هستند، به نتیجهٔ 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 و دیگران ۱۳۹۶). 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

هنر اسلامی بااین‌که حول یک مفهوم کلی به‌نام دین اسلام دارای تنوع جغرافیایی گسترده‌ای است، اما اطلاق آن به یک منطقه و قومیتی خاص سطحی‌نگری و شاید غرض‌ورزی باشد. همهٔ سرزمین‌هایی که اسلام در آن‌ها وارد شد در رشد و بالندگی هنر و فرهنگ اسلامی سهیم بودند و نقش داشتند، زیرا هرکدام از این سرزمین‌ها هنرهای مختص به خود را از گذشته داشته‌اند و با حضور اسلام حفظ کردند و نقش پررنگی در گسترش تفکر و اندیشهٔ خود به تمدّن اسلامی ایفا کردند، همانند نقش ایران دورهٔ ساسانی در کل جهان اسلام یا بیزانس

مسیحیت در غرب جهان اسلام. ازهمین‌روی در مطالعات جدید، پژوهش‌گران بیان می‌کنند که واژهٔ هنرهای اسلامی نمی‌تواند پاسخ‌گوی نیاز جغرافیایی هنری سرزمین‌های مختلف باشد و بهتر است از گفتمان جغرافیای تاریخی برای درک بهتر هنر این سرزمین‌ها کمک گرفت. همین مشکل درخصوص هنرهای معاصر سرزمین‌های اسلامی وجود دارد، زیرا بااین‌که هنرهای معاصر در سرزمین‌های اسلامی شکل گرفته، اما کم‌تر از گفتمان دینی تأثیر گرفته‌اند. پس دور از اندیشه‌های ایدئولوژی و تعصب‌های علمی دهه‌های گذشته، باید به‌دنبال روشی نوین برای خوانش صحیح هنرهای این سرزمین‌ها باشیم و هنرهای اسلامی را براساس جغرافیای شکل‌گیری و نشانه‌شناسی فرهنگی هر دوره مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم، چراکه در جغرافیای فرهنگی همان‌قدر که به پدیده‌ها توجه می‌شود به بافت، زمینه، نماد، و نشانه‌ها نیز پرداخته می‌شود. باتوجه‌به این موارد نویسنده در کتاب با نقد کلی‌نگری گفتمان هنر اسلامی پیش‌نهاد گفتمان نشانه‌شناسی فرهنگی را در هنر پیرااسلامی می‌دهد. ازآن‌جاکه نشانه‌ها در دوره‌های مختلف زمانی دارای ماهیت مختلفی هستند و از آن جهت که گفتمان‌هایی چون هنر اسلامی یا هنر پیرااسلامی کلی‌نگر هستند و گسترهٔ تاریخی وسیعی را در بر می‌گیرند. اگر گفتمان نشانه‌شناسی فرهنگی در بافت تاریخی هر دوره موردبررسی قرار گیرد، به نتیجهٔ مطلوب‌تری در شناخت تاریخ هنر اسلامی‌خواهیم رسید تااین‌که بخواهیم گفتمان کلان دیگری چون فرهنگ را وارد گفتمان‌های هنر اسلامی و هنر پیرااسلامی‌کنیم. بااین‌که نویسنده هنگام تعریف هنر پیرااسلامی و بررسی هنر معاصر دچار کلی‌نگری 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 براساس چه ساختاری است، شاید استفاده از گفتمان نشانه‌شناسی فرهنگی در گفتمان هنر پیرااسلامی مفیدتر و کاربردی‌تر می‌توانست باشد و وارد ادبیات هنر شود.

کتاب‌نامه

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

آهنگری، فرشته (۱۳۸۶)، «پیشینه و بنیادهای اخلاق در ایران و جهان»، فصل‌نامهٔ *اخلاق در علوم و فن‌آوری*، دورهٔ ۲، ش ۳ و ۴، ۱۱–۲۲.

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

الوانی، مهدی (۱۳۸۳)، «اخلاقیات و مدیریت به‌سوی نظام اخلاقیات یک‌پارچه در سازمان»، *مطالعات مدیریت؛ بهبود و تحول*، دورهٔ ۱۱، ش ۴۱ و ۴۲، ۱–۱۲.

ایروین، روبرت (۱۳۸۹)، *هنر اسلامی*، ترجمهٔ رؤیا آزادفر، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۱)، *رویکرد اخوان‌الصفا به هنر اسلامی*، *مجموعه‌مقالات جستاری در چیستی هنر اسلامی*، به‌اهتمام هادی ربیعی، تهران: متن.

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

بلوم، جاناتان و دیگران (۱۳۸۹)، *تجلی معنا در هنر اسلامی*، ترجمهٔ اکرم قیطاسی، تهران: سورهٔ مهر.

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

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

بهار، ملک‌الشعرا (محمدتقی) (۱۳۸۵)، *آیین جوان‌مردی*، نوشتهٔ هانری کربن، ترجمهٔ احسان نراقی، تهران: سخن.

بینای مطلق، سعید و مریم ایزدی دهکردی (۱۳۹۷)، «عرفان اسلامی و آداب معنوی آموزش هنر: با تأکید بر فتوّت‌نامه‌ها»، پژوهش‌نامهٔ *مذاهب اسلامی*، ۵ (۱۰)، ۱۳۹–۱۱۷.

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

حبیبا، سعید و زهرا شاکری (۱۳۹۱)، «مبحثی در محدودیت‌ها و استثنائات حقوق مالکیت ادبی و هنری»، *مطالعات حقوق تطبیقی*، ۳ (۱)، ۳۷–۵۴، (DOI): 10.22059/jcl.2012.32104.

خانلری، ناتل (۱۳۴۸)، «آیین عیاری»، مجلهٔ سخن، ۱۸ (۱۱–۱۲)، ۱۰۷۱– ۱۰۷۷.

داداشی، ایرج (۱۳۹۱)، *رویکرد سنت‌گرایان به هنر اسلامی*، مجموعه‌مقالات جستاری در چیستی هنر اسلامی، به‌اهتمام هادی ربیعی، تهران: متن.

رشیدی، صادق (۱۳۹۶)، *هنر پیرااسلامی: تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنر اسلامی*، تهران: علمی فرهنگی.

زرینی، علی، محمد شفیع صفاری، و رضا سمیع‌زاده (۱۳۹۷)، «جوان‌مردی، عیاری و فتوّت در قبل و بعد از اسلام»، پژوهش‌نامهٔ *ادیان*، ۱۲ (۲۳)، ۴۵–۷۲.

سرفراز، حسین و دیگران (۱۳۹۶)، «واکاوی نظریهٔ فرهنگی 'سپهر نشانه‌ای' یوری لوتمان (و کاربست آن در زمینهٔ تحلیل مناسبات میان دین و سینما)»، فصل‌نامهٔ *راهبرد فرهنگ*، ۱۰ (۳۹)، ۷۳–۹۵.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸)، «از نشانه‌شناسی ساختارگرا تا نشانه ـ معناشناسی گفتمانی»، فصل‌نامهٔ *نقد ادبی*، ۲ (۸)، ۳۳–۵۲.

ضیمران، محمد (۱۳۸۰)، «مبانی زیباشناسی نقد هنرهای اسلامی»، مجلهٔ *زیباشناخت (مطالعات نظری و فلسفی هنر)*، ش ۴، نیم‌سالانه، ۳۶۱–۳۷۱.

گات، بریس (۱۳۹۱)، *هنر و اخلاق، دانش‌نامهٔ زیبایی‌شناسی*، به‌کوشش بریس گات و دومینگ مک آیور لوپس، ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی و همکاران، تهران: متن.

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

گراوند، مجتبی و دیگران (۱۳۹۱)، «بررسی و تحلیل گفتمان فتوّت در تاریخ اسلام از سدهٔ چهارم تا سدهٔ هشتم هجری قمری»، *مطالعات تاریخ هنر*، ۴ (۱۵)، ۱۳۷–۱۶۶.

لایس، کالین (۱۳۸۷)، *هنر، بیان و اخلاق*، مجموعه‌مقالات هنر و اخلاق، به‌کوشش خوزه لوییس برمودس و سباستین گاردنر، ترجمهٔ مشیت علایی، تهران: فرهنگستان هنر.

مازیار، امیر (۱۳۹۱)، «نسبت هنر اسلامی و اندیشهٔ اسلامی از منظر سنت‌گرایان»، فصل‌نامهٔ *کیمیای هنر*، ۱ (۳)، ۷–۱۲.

مریدی، محمدرضا، معصومه تقی‌زادگان، و هادی عبداللهی (۱۳۹۲)، «تحلیل گفتمان‌های هنری در ژئوپولتیک جهان اسلام»، فصل‌نامهٔ *مطالعات ملی*، ۴۲ (۵۴)، ۷۳–۹۷.

موسی، مجد و محمد الاسد (۱۳۸۵)، «الگ گرابار و نیم قرن تحقیق در هنر اسلامی»، ترجمهٔ رمضانعلی روح‌الهی، فصل‌نامهٔ *گلستان هنر*، ۲ (۴)، ۲۴–۳۴.

هاشم‌نژاد، حسین (۱۳۹۷)، *زیبایی‌شناسی در آثار ابن‌سینا، شیخ اشراق و صدرالمتألهین*، تهران: سمت.

همیلتن، کریستفر (۱۳۸۷)، *هنر و آموزش اخلاق، مجموعه‌مقالات هنر و اخلاق*، به‌کوشش خوزه لوییس برمودس و سباستین گاردنر، ترجمهٔ مشیت علایی، تهران: فرهنگستان هنر.

یزدان‌پناه، حسین، مریم ایزدی‌دهکردی، و احسان گل احمر (۱۳۹۴)، *پژوهشی در آداب معنوی آموزش هنر اسلامی برپایهٔ فتوّت نامه‌ها*، اولین همایش بین‌المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی.

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.

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.

Laczniak, Gene R. and Patrick E. Murphy (2018), "The Role of Normative Marketing Ethics", *Journal of Business Researc*, 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, vol. 15/16, <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*, no. 6, <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, vol. 1, <https://www.jstor.org/stable/4515455>.