حکمت *معاصر*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال ششم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹٤، ۹۹ – ۱۱۵

شناخت هنر اسلامی در نظام اندیشگانی موزه‌های غرب[۱]

مریم دشتی‌زاده*
اصغر جوانی**، **فرزان سجودی*****

چکیده

شناخت هنر اسلامی فارغ از مباحث هستی‌شناختی و معرفت ذوقی و شهودی متأثر از ورود آثار هنری به موزه (به‌مثابهٔ محصول فرهنگی تمدن غرب) و نظام معرفت‌شناختی متمایز آن است. حرکت هنر اسلامی در امتداد زمان و مکان و حضور در نظام اندیشگانیِ دیگری، بر کیفیت حصول معرفت مخاطب تأثیر می‌گذارد. پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی و بهره‌گیری از منابع اسنادی می‌کوشد تا چگونگی حصول معرفت هنر اسلامی را در سیری تاریخی آشکار کند. جستار حاضر با معرفی سه نظام معرفتی شرق‌شناسی، زیبایی‌شناسی، و مطالعات بینافرهنگی در موزه های غرب، شناخت از هنر اسلامی به‌مثابهٔ «کالای مادی»، «هنر»، و «کالای فرهنگی» و شکل‌گیری سه ارزش متمایز اقتصادی، زیبایی‌شناختی، و نمادین را در هنر اسلامی آشکار می‌کند. بنا بر یافته‌های پژوهش، معرفت هنر اسلامی در موزه‌ها نه مبتنی بر ملاک‌های حسن‌شناسی و غایت‌شناسی در فلسفهٔ اسلامی، بلکه کاملاً متأثر از معرفت به هنر در تفکر غرب است.

کلیدواژه‌ها: چرخش معنا، هنر اسلامی، موزه، کالای فرهنگی.

۱. مقدمه

با ورود آثار به موزه، ما دیگر در جهانِ واقعی نیستیم، بلکه در جهان تخیلی هستیم. مجموعه‌ها در موزه از کارکرد اصلی خود جدا شده‌اند و «بافت‌زدوده» می‌شوند. آثار از این

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان (نویسندهٔ مسئول)، m.dashtizadeh@aui.ac.ir
** دانشیار گروه هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، a.javani@aui.ac.ir
*** دانشیار گروه سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، fsojoodi@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۸/۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۱۰/٤

پس دیگر جنبهٔ کاربردی ندارند و به نظمی نمادین وارد شده‌اند که به آن‌ها مفهوم تازه‌ای می‌بخشد. کریستوف پومین اشیای موزه‌ای را اشیای با معنای نمادین («حاملان مفهوم») می‌نامد و ارزش تازه‌ای را به آن‌ها نسبت می‌دهد که پیش از هر چیز ارزشی مطلقاً موزه‌ای است (Pomian, 1987: 161). آن چیزی که به‌مثابهٔ اثر موزه‌ای ثبت می‌شود شیئی است که معنای آن در مسیر انتقال از تولیدکنندهٔ اثر به کاربر، مجموعه‌دار، حفاظت‌کننده، و در نهایت به نمایش‌دهنده دائماً دست‌خوش تغییر می‌شود. طی زمان داده‌ها به آن افزوده می‌شوند و در توسعه‌ای تکاملی معنای یکی بر دیگری تحمیل می‌شود. شیء می‌تواند به‌منزلهٔ یک کالا، مصنوع، هنر، میراث فرهنگی، و یا نشانه‌ای مقدس در نظر گرفته شود. این‌ها راه‌های متفاوتی برای دیدن چیزی یک‌سان و همه ویژگی‌ها یا ارزش‌های شیءاند. مجموعه‌های موزه‌ای در نظام‌های گوناگون دانایی جامعهٔ میهمان (جامعه‌ای که موزه در آن قرار دارد) بازتولید معنایی می‌شوند و ارزش‌های متفاوتی به آن‌ها نسبت داده می‌شود. ارزشی متفاوت از آن‌چه در زمان تولید اثر به آن نسبت داده شده بود؛ تحسین و اعتباری که ما به آثار می‌بخشیم و متأثر از دیدگاه کنونی ما به آثار است.

در این پژوهش، فارغ از ارزش ذاتی هنرهای اسلامی، به بررسی ارزشی که با حضور آثار در بافت موزه به آن‌ها اضافه می‌شود می‌پردازیم. در این‌جا ماهیت ذاتی هنر اسلامی و معنای آن از منظر خالقان مطرح نیست، بلکه چگونگی بازتولید مفهوم هنر اسلامی در فرایند موزه‌ای‌شدن مد نظر است. پژوهش حاضر با بررسی مجموعه‌های هنر اسلامی در غرب به معرفی سه جریان و سنت کلی در موزه‌ها و پیامدهای آن در بازتولید معنا و مفهوم هنر اسلامی می‌پردازد. دورهٔ نخست، سنت شرق‌شناسی که شکل‌دهندهٔ نخستین موزه‌های هنر اسلامی در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم است، در این دوره درک مخاطب از هنر اسلامی میراث‌دار رویکرد شرق‌شناسی است. دورهٔ دوم، موزه‌های هنر قرن بیستم و نفوذ سنت تاریخ هنر و زیبایی‌شناسی در آن‌هاست. در این دسته از موزه‌ها تغییر نگاه به آثار هنری به‌منزلهٔ آثار مستقل از بافت قابل پی‌گیری است. دورهٔ سوم، نگاه «لیبرال‌تر» موزه‌ها و مجموعه‌های معاصر است که هم‌جهت با تنوع فرهنگی موجود در جوامع عصر حاضر و پاسخ‌گویی به نیاز مخاطبان تلاش می‌کنند تا به ابعاد و لایه‌های معنایی متفاوت در شیء توجه کنند و با بازنگری شیوهٔ نمایش هنرهای اسلامی موزه‌های لیبرال‌تری را ایجاد کنند.

۲. روش تحقیق

پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی منابع مکتوب موجود و خوانش

گفتمانی نخستین نمایشگاه‌ها و موزه‌های هنر اسلامی در غرب می‌پردازد. در توضیح چگونگی تغییر معنای هنر اسلامی در بافت موزه‌ها نخست به استناد تحلیل متون موجود گفتمان‌های موجود در موزه‌های هنر اسلامی را شناسایی می‌کنیم. سپس به توصیف گفتمان و نگاه حاکم بر موزه‌ها در نظم گفتمانی موزه‌ها در هر دوره می‌پردازیم و در نهایت به پیامدهای مسلط‌شدن گفتمان مذکور بر شکل‌گیری درک ما از هنر اسلامی خواهیم پرداخت. داده‌های این پژوهش، به‌ویژه دربارهٔ دو دورهٔ نخست، محدود به اطلاعات کتاب‌خانه‌ای و با استناد به کاتالوگ‌ها، تألیفات، و سایر متون نوشتاری موجود در ارتباط با نخستین نمایشگاه‌ها و مجموعه‌های موقت و دائمی هنر اسلامی در غرب است. دربارهٔ دورهٔ سوم از روش حضور مستقیم در موزه و سایر روش‌های اطلاعاتی موجود در عصر حاضر (تارنمای مجازی موزه، ویدئوها، و غیره) بهره گرفته شده است.

۳. پیشینهٔ تحقیق

موزه‌های قرون هجدهم و نوزدهم و رویکردهای منتخب آن‌ها تأثیرات ماندگاری بر رشته‌های علمی و دانشگاهی به جای گذاشتند. این موزه‌ها، که فعالیت‌های خود را بر محوریت اشیا طرح‌ریزی کرده بودند، شیء را از مکان اصلی و اولیهٔ خود جدا می‌کردند و پس از ورود به موزه داده‌های جدیدی به آن می‌افزودند و بدین وسیله به درک ما از خود و جهان پیرامون خود جهت می‌دادند. موزه‌های نخستین با طرح روایت‌هایی گزینشی از اشیاء موقعیت‌های ذهنی را به اشیای موزه‌ای منتسب می‌کردند و از این طریق الگوهای مهمی را برای موزه‌های پس از خود و رشته‌های وابسته به آن، هم‌چون تاریخ هنر و موزه‌شناسی، به یادگار می‌گذاشتند. به‌زعم دونالد پرتسیوسی اطلاعاتی که از اشیا در این دوران سازنده به‌دست می‌آمد، مجموعه‌ای از شیوه‌های ممکنِ «بودن» در جهان را به اشیای موزه‌ای نسبت می‌داد؛ شیء می‌توانست تحسین شود، مطلوب باشد، تقلید شود، و یا انکار و طرد شود (Preziosi, 2006: 52).

در حوزهٔ هنر اسلامی الگ گرابر به نقش نخستین مجموعه‌های گردآوری‌شده از جانب سیاحان و شرق‌شناسان اروپایی در چگونگی پیدایش مفهوم «هنر» اسلامی اشاره می‌کند. از دیدگاه گرابر شکل‌گیری مفهوم هنر اسلامی و انتساب مفهوم «هنر» به اشیا بیش از آن‌که نتیجهٔ فرایند خلق اثر به‌دست خالق آن باشد متأثر از فرایند گردآوری است. به اعتقاد گرابر و استفان وبر، هنرهای اسلامی زمانی که در نمایشگاه‌های موزه‌ای حضور

یافتند به «هنر» تبدیل شدند. این آثار، که پیش از این اهمیت کاربردی و یا جنبهٔ تزئینی و چشم‌نواز داشتند، در موزه‌ها به‌منزلهٔ اثر هنری معرفی و مستقل از بافت و کارکرد اولیهٔ خود بازنمایی شدند (Weber, 2012: 36). دیوید راکسبرگ تحلیل خود از شیوه‌های گردآوری و بازنمایی هنر اسلامی در نخستین نمایشگاه‌های موقت هنر اسلامی در سال‌های ۱۹۹۰ را در سه دوره بیان می‌کند: دورهٔ نخست، معرفی هنر اسلامی در نشریه‌های اقتصادی و مرتبط با «بازار هنر»؛ دوم، ارائهٔ تحلیل‌های «زیبایی‌شناختی و هنری» از هنر اسلامی که مبتنی بر ایدهٔ استقلال اثر هنری بود؛ و سوم، دورهٔ تمرکز بر مطالعات هنر اسلامی و هنرهای غیرغربی در نتیجهٔ پیدایش موزه‌های هنر در خاورمیانه و شمال افریقا، پیش‌رفت مجموعه‌های موزه‌ای در اروپا، گسترش برنامه‌های استعماری، و پیدایش رشتهٔ انسان‌شناسی (J. Roxburgh, 2000: 12).

اوا ترولنبرگ (Troelenberg) در مقالهٔ «هنر اسلامی و ابداع مفهوم «شاهکار»: رویکردهایی در دانش اوایل قرن بیستم» نمایشگاه سال ۱۹۱۰ در مونیخ با عنوان «شاهکارهای هنر محمدی» را یکی از رویدادهای جریان‌ساز و تأثیرگذار در شکل‌گیری نگاهی منحصراً صورت‌گرا و غیرتاریخی به آثار جهان اسلام می‌داند (Troelenberg, 2012: 184). وی در این مقاله دو نگاه متمایز به میراث اسلامی را در موزه‌های هنر و مردم‌شناسی معرفی می‌کند. از دید ترولنبرگ نگاه متمایز موزه‌های هنر و مردم‌شناسی به آثار اسلامی به گزینش متفاوت آثار برای مجموعه و نهایتاً شکل‌گیری ارزش‌های متفاوت برای اشیای موزه‌ای منجر می‌شود. در موزه‌های مردم‌شناسی از میان طیف وسیع آثار نمونه‌هایی به روش قیاسی انتخاب می‌شوند که توانایی بیش‌تری در بیان ویژگی‌ها و کیفیت هنری ـ فرهنگی دارند. آثار منتخب «گواه فرهنگی»‌ای هستند که قابلیت بازنمایی مختصات فرهنگی ـ هنری یک دوره را دارند. اما در موزه‌های هنر ملاک ارزش‌یابی و گزینش آثار برای نمایش موزه‌ای صرفاً ارزش‌های زیبایی‌شناختی است و آثار منتخب به‌صورت مستقل در موزه‌های هنر به نمایش درمی‌آیند. در حالی که در موزه‌های مردم‌شناسی آثار به‌صورت گروهی و در برشی عرضی نمایش و بازنمایی می‌شوند، در موزه‌های هنر آثار به‌صورت منفرد و مستقل از بافت نمایش و تحلیل می‌شوند. دو گفتمان هنری و فرهنگی در موزه‌های هنر اسلامی پیوسته با یک‌دیگر در چالش بوده و هستند. این منازعه که به‌نظر می‌رسد بر تناسب‌داشتن یا تناسب‌نداشتن رویکردهای تاریخ هنر غرب به هنر شرق و جهان اسلام مبتنی است در هر موزه به‌سمت یکی از گفتمان‌ها متمایل می‌شود و ارزش‌های متفاوتی را در ارتباط با میراث اسلامی برجسته می‌کند.

٤. سه گفتمان مسلط در موزه‌های هنر اسلامی

بررسی آثار اسلامی از منظر غرب به رسوب الگوهایی در حوزهٔ مطالعات هنر اسلامی منجر شد که پیامدهای آن تا امروز در موزه‌ها درخور مشاهده است. الگوهای اندیشگانی طرح‌شده در ذیل برجسته‌ترین گفتمان‌هایی بودند که در موزه‌های نخستین رواج داشتند و بر جهان‌بینی مخاطب و شناخت او از هنر اسلامی تأثیر گذاشتند. در این بخش از پژوهش به معرفی سه گفتمان برجسته در حوزهٔ بیناگفتمانی تاریخ هنر اسلامی و موزه‌شناسی می‌پردازیم و شرح خواهیم داد که تسلط هر یک از گفتمان‌های ذیل چگونه در دوره‌ای از تاریخ موزه‌های هنر اسلامی بر معنای هنر اسلامی و درک مخاطب از این هنر تأثیر گذاشته است. در این‌جا تنوع ارزش‌های منتسب به هنرهای اسلامی و چگونگی چرخش معنا در هر دوره، متناسب با نظام دانایی موزه‌ها (به‌مثابهٔ جامعهٔ میزبان هنرهای اسلامی) بررسی می‌شود.

١.٤ هنر اسلامی به‌مثابهٔ کالا در سنت شرق‌شناسی

اولین‌بار سیاحان و مستعمران قرن هجدهم و نوزدهم شروع به جمع‌آوری «اشیایی مرتبط» با فرهنگ‌های «دیگر»، نه به‌منزلهٔ یادگاری، بلکه بیش‌تر به‌منزلهٔ مدرک کردند. این اشیا از روی کنجکاوی و به امید این‌که به یک دانش سازمان‌یافته شامل سنت‌ها و آداب جوامع جهان دست یابند گردآوری می‌شدند. از اواسط قرن هجدهم غرب با بهره‌برداری از رشته‌های علمی هم‌چون قوم‌شناسی، زبان‌شناسی، و تاریخ به مطالعه دربارهٔ شرق اقدام کرد و به‌واسطهٔ مجموعه‌ای از تدابیر پیچیدهٔ علمی به شرق هویت بخشید. غرب با دوگانه‌سازی رابطهٔ میان «شرق» و «غرب» و تبدیل آن به تضاد «ما و آن‌ها» برخی ویژگی‌های ثابت و مشترک را به هر آن‌چه شرقی است تعمیم داد (گاندی، ۱۳۸۸: ۱۱۲–۱۱٤). در این زمان مطالعهٔ مصنوعات هنری جهان اسلام، که کیفیتی متفاوت از نمونه‌های هنری رایج در غرب داشتند، در مطالعات شرق‌شناسی مورد توجه قرار گرفتند. ورود هنر اسلامی (که تا آن زمان به این نام شناخته نشده بود) به مفصل‌بندی گفتمان شرق‌شناسی سبب شد تا میزان وسیعی از تمرکز و کنجکاوی را به خود متوجه کند و چالش‌های گفتمانی وسیعی بر سر معنادهی به این حوزه از فرهنگ و هنر از سوی گفتمان‌های درونی و بیرونی این حوزه صورت گیرد. در نظر سیاحان اروپایی قرن نوزدهم سرزمین‌های اسلامی و آثار متعلق به آن‌ها به‌منزلهٔ یک حوزه و رشتهٔ زنده لابراتوار دانش نافذ غربی دربارهٔ شرق شدند و شرق‌شناسان این دوران اکتشافات، تجربیات، و دریافت‌های خود از شرق را آن‌طور که مناسب اصطلاحات جدید

باشد تدوین می‌کردند و اندیشه‌های مرتبط با شرق را در تماس بسیار نزدیک با واقعیات جدید قرار می‌دادند (سعید، ۱۳۷۷: ۸۲). دست‌کم به مدت هزار سال سیاحان اروپایی صنایع دستی اسلامی را برای سوغات به وطن خویش می‌بردند و معانی جدیدی به آن‌ها می‌دادند. اروپاییان این «اشیای غریب» را عزیز می‌داشتند، اما قطعاً آن‌ها را «هنر» نمی‌پنداشتند، تا این‌که جزو مجموعه‌های موزه‌های اروپایی قرار گرفتند (Blair and Bloom, 2003: 154). الگ گرابر ضمن انتقاد از خودمحوری اروپاییان در بررسی هنر سرزمین‌های دیگر (غیرغربی) می‌گوید که تا مدت‌ها مترادف‌شمردن هنر اسلامی با تزئین صرف به‌مثابهٔ پوششی آزینی بر آثار هنری سبب شد تا هنر اسلامی در کتاب‌های تاریخ هنر جهان جایی نداشته باشد (گرابر و دیگران، ۱۳۸۹: ۲۵-۲۶). این اشیا که بدون سازمان‌دهی و طبقه‌بندی خاصی در کنار یک‌دیگر چیده می‌شدند تصویری از بازارهای شرقی را به ذهن می‌رساندند. در نخستین مجموعه‌های هنر اسلامی که به فروشگاهی بزرگ شباهت داشتند، چیدمان آثار حاکی از تمایلات شرق‌شناسانه و تلاشی در جهت نمایش غنا و پرمایه‌گی شرق در نظر گردآورندگان بود. در حقیقت بسیاری از آثاری که اکنون در موزه‌های غرب قرار دارند روزگاری به‌واسطهٔ ارزش اقتصادی آن‌ها جمع‌آوری شده بودند. فروشندگان این آثار «عجیب» را به‌منزلهٔ نمونه‌های ملموس از تصویر شرق و کالاهایی با ارزش مادی گردآوری می‌کردند. برای نمونه در حدود نیمی از ۱۱۰۰۰ اثر متعلق به موزهٔ متروپولیتن در نیویورک، که یکی از جامع‌ترین و وسیع‌ترین موزه‌های هنر اسلامی در امریکا محسوب می‌شود، از همین فروشندگان و مجموعه‌داران هدیه گرفته شده یا خریداری شده‌اند. یکی از تأثیرگذارترین مجموعه‌داران و دلالان هنر اسلامی دیکران کلکیان (Dikran Kelekian) بود که با موزه‌ها در ارتباط بود و دو نمایشگاه از آثار متعلق به مجموعهٔ وی در موزهٔ متروپولیتن به نمایش درآمد. کلکیان در نهایت مجموعهٔ هنر اسلامی خود را به موزهٔ هنرهای زیبا بوستون (Boston Museum of Fine Arts) و گالری فریر (Freer Gallery of Art) فروخت. هم‌چنین در شکل‌گیری و توسعهٔ مجموعهٔ هنر اسلامی هانری والترز نقش مهمی ایفا کرد (Komaroff, 2000: 6). به بیان دیگر، نگاه و ذائقهٔ دلالان هنری و مجموعه‌داران شخصی به‌شدت بر شکل‌گیری نخستین مجموعه‌های هنر اسلامی در اروپا و امریکا سایه انداخته بود. این اعمال سلیقهٔ شخصی گاه به برتری و تسلط نوع منحصری از یک رسانهٔ هنری در موزه منجر می‌شد. کلکیان با گردآوری مجموعهٔ وسیعی از سفال‌های ایرانی که در آن زمان چندان مورد توجه دلالان و مجموعه‌داران قرار نگرفته بود موزهٔ متروپولیتن را به یکی از مجموعه‌های درخور توجه در زمینهٔ سفالینه‌های اسلامی تبدیل کرد. از دید لیندا کوماروف

دردسترس‌بودن هنرهای ایرانی و سهولت گردآوری آن‌ها در بازار آثار هنری سبب اوج‌گیری تمایل به هنر اسلامی ایران شد و تا جایی پیش رفت که هنر ایران در جایگاه یکی از اصیل‌ترین و مرغوب‌ترین نمونه‌های هنر اسلامی معرفی شد. این روند ارزش‌گذاری در میان هنر سرزمین‌های اسلامی، که از بازار شروع شده بود، به جریانی مسلط در موزه‌ها و تألیفات مرتبط با حوزهٔ هنر اسلامی تبدیل شد (ibid: 7).

نزاع میان شرق‌شناسی و مطالعات اسلامی در ابتدا در سطحی نظری رواج داشت و تمرکز آن بر متن و زبان بود. اما از سال ۱۹۱۰ روند جدیدی از مطالعات اسلامی در آلمان از جانب اندیشمندانی چون کارل هاینریش بکر[۲] و مارتین هارتمن (Martin Hartmann) پایه‌ریزی شد که بیش‌تر در پی پاسخ به پرسش‌های تاریخی و ساختار اجتماعی بودند. ایشان با مطالعهٔ تاریخ مواد فرهنگی (material culture)، زمینه را برای گرایش به مصنوعات هنری هموار کردند. در این دوران آثار «غریب» به‌دست‌آمده از سرزمین‌های شرقی و اسلامی مورد توجه سیاحان اروپایی بود.

۲.٤ هنر اسلامی در سنت تاریخ هنر غرب

ابداع و کاربست مفهوم «شاهکار» (masterpiece) در موزه‌های هنر قرن بیستم تأثیراتی بنیادی بر حوزهٔ هنر اسلامی داشت. این ایده مرزهای نوینی برای موزه‌های فرهنگی ــ تاریخی پایه‌گذاری کرد و زمینه‌ساز تغییر نگاه به هنرهای اسلامی به‌مثابهٔ آثاری منفرد و مستقل از بافت شد. آثار هنری در موزه‌ها، که به‌منزلهٔ شاهکار معرفی می‌شدند، نه به‌صورت گروهی بلکه به‌صورت منفرد به نمایش درمی‌آمدند. این شیوهٔ بازنمایی هنرهای اسلامی در ظاهر روندی منطقی و بی‌غرض را دنبال می‌کرد. ترولنبرگ شروع این جریان در هنرهای اسلامی را به نمایشگاه مونیخ سال ۱۹۱۰ با عنوان «شاهکارهای هنر محمدی» و به مدیریت فردریش ساره (Friedrich Sarre) و دستیارش ارنست کونل (Ernst Kuhnel) مرتبط دانست. به‌کارگرفتن عبارت «شاهکار» هنری از جانب ساره برای معرفی هنرهای اسلامی رویکردی جدید و تاریخ‌ساز بود. کونل که در این زمان تحت تأثیر سنت آلویس ریگل (Alois Riegl) و روش «تاریخ سبک‌ها» (History of Style) قرار داشت، با توجه به ویژگی‌های صورت‌گرایانهٔ (formalistic) آثار، امکان بررسی غیرتاریخی آن‌ها را فراهم می‌کرد (Troelenberg, 2012: 185). از این زمان نمایشگاه‌های هنر اسلامی با هدف فاصله‌گرفتن از تمایلات و رویکردهای رایج مردم‌شناسی شکل گرفتند. از این پس شیء

به‌منزلهٔ یک اثر هنری مستقل و نه بخشی از روایتی تاریخی معرفی شد. تأکید ساره بر عبارت «شاهکار» تلاشی در راستای متمایزکردن جایگاه خود از مردم‌شناسان و شرق‌شناسان هم‌دورهٔ خود بود و تلاش می‌شد تا مرزهای تفسیری مشخص و مستقلی برای حوزهٔ هنر اسلامی ارائه شود. ساره برای درک اثر رجوع به بافت اصلی اثر را فرع بر خود اثر هنری می‌دانست، در حالی که در آن زمان شرق‌شناسان برای درک آثار متعلق به شرق خود را ملزم به آشنایی با متون و زبان مرتبط با آثار می‌دانستند. ساره معتقد به «زبان خنثای تصویر» بود و بر ارزش‌های زیبایی‌شناختی در شاهکارها تکیه داشت. وی از قوانین سبک‌های تصویری، طبقه‌بندی‌های فرمی، و زیبایی‌شناختی پیروی می‌کرد و تا حد زیادی این دیدگاه را در نمایش آثار نمایشگاه هنرهای اسلامی مونیخ پیاده کرد. در مجموعهٔ سه‌جلدی نمایشگاه که حدود ۳۵۰۰ اثر اسلامی در آن به چاپ رسید؛ به جای متون تاریخیِ معمول، برتری با تصاویر بود (Troelenberg, 2012: 187). این شیوهٔ نمایش، که با انگیزهٔ فاصله‌گرفتن از میراث شرق‌شناسی طراحی شده بود، با انتقادهای بی‌شماری روبه‌رو شد. با این حال به یکی از شیوه‌های مرسوم نمایش موزه‌ای هنرهای اسلامی تبدیل شد (J. Roxburgh, 2000: 9). بعدها در نمایشگاه هنر ایرانی در سال ۱۹۳۱ در لندن بار دیگر تمرکز بر رویکرد صورت‌گرا و فرمالیستی در آثار هنری جهان اسلام مشاهده شد. بَری وود در مقایسهٔ رویکرد این نمایشگاه با نمونه‌های بعد از آن می‌گوید:

> در نمایشگاه هنر ایران در لندن که به مدیریت آرتور پوپ برگزار شد، تصور ما از هنر اسلامی کاملاً فرمالیستی است؛ در شرایطی که در نمایشگاه هنر اسلامی سال ۱۹۸۹ با عنوان «تیمور و چشم‌انداز شاهانه» (Timur and Princely Vision)، از رویکردهای صورت‌گرایی محض اجتناب شده بود و آثار براساس سلسله گردآوری شده بودند. نمایشگاه سال ۱۹۸۹ کنجکاوی از بافت فرهنگی و سیاسیِ شکل‌دهندهٔ هنر اسلامی را با بازنمایی آثار درهم آمیخت که خود بیان‌کنندهٔ بلوغ دانش در حوزهٔ هنر اسلامی است (Wood, 2000: 127).

از دیگر تأثیرات موزه‌ها پیاده‌کردن الگوهای غرب بر هنرهای اسلامی و تلاش برای مطابقت آثار اسلامی با طبقه‌بندی‌ها و دسته‌بندی‌های غربی از هنر بود. موزه‌ها سعی داشتند تا هنرهای اسلامی را در روایت خطی تاریخ هنر غرب جای دهند. چنان‌که در دفترچهٔ راهنمای نمایشگاه مونیخ هدف اصلی ساره و کونل قراردادن هنر اسلامی در شرایطی مشابه هنر غرب بیان شد و نمایشگاه به‌منزلهٔ موزهٔ هنری «صِرف» (pure art museum) معرفی شد:

> نمایشگاه ما، در کنار مقاصد آموزشی، در پی نمایش اهمیت هنری محض این حوزه از هنر (هنر اسلامی) است که تاکنون به میزان وسیعی ناشناخته مانَده و به‌درستی درک نشده است. این نمایشگاه درصدد است تا نشان دهد که ساخته‌های هنر محمدی شایستگی این را دارد که در موقعیتی برابر با سایر دوره‌های فرهنگی قرار بگیرد (Munich 1910, Exhibition Guidebook).

در *تاریخ صنایع ایران* اثر ویلسون (J. Christy Wilson) نیز تمایل به پیاده‌کردن معیارهای هنر غرب در هنرهای اسلامی به‌وضوح بیان می‌شود:

> در اروپا و امریکا بین صنایع مستظرفه و صنایع عملی فرق نهاده می‌شود. صنایع مستظرفه یعنی صنایعی که پیدایش آن‌ها تنها به‌منظور ارائهٔ زیبایی و جمال باشد نه استفادهٔ مادی. ... ما میل داریم مردم این کشور را بدان تشویق و ترغیب کنیم که صنعت را به‌خودی‌خود و برای خاطر صنعت دوست بدارند (ویلسن، ۱۳۱۷: ۳).

کاربست طبقه‌بندی‌های غرب از هنر بر روی آثار اسلامی موجب شد تا این آثار به‌منزلهٔ هنرهای «کاربردی» (applied arts) یا در بهترین حالت هنر «دکوراتیو» (decorative arts)، جایی در مرز میان «صنعت» و «هنر»، درک و فهم شوند (Weber, 2012: 36). به باور دونالد پرتسیوسی شکاف میان «هنر» و «صنعت» از پیامدهای انقلاب صنعتی، مکانیزه‌شدن، و تولید محصولات انبوه در دوران مدرن است (Preziosi, 2006: 51) و پیش از این چنین طبقه‌بندی‌ای وجود نداشت. پیش از دوران مدرن دسته‌بندی هنرها به دو گروه هنرهای «زیبا» و هنرهای «کاربردی» (هنرهایی که زیبا نیستند) رایج نبوده است و افزودن زیبا به دسته‌ای از هنرها را زاید می‌دانستند؛ زیرا هنر را فی‌نفسه زیبا تلقی می‌کردند (پازوکی، ۱۳۸۸: ۱۸). تشخیص مرز میان هنر «کاربردی» و هنر «زیبا» و درستی یک چنین طبقه‌بندی‌ای همواره در بسیاری از متون مرتبط با حوزهٔ هنر اسلامی چالش و دغدغهٔ پژوهش‌گران این حوزه بوده است. زیبایی‌شناسی به معنایی که از قرن هجدهم به بعد پدید آمد در عالم اسلام یافت نمی شود. در متون عرفای اسلامی هم چون فارابی، ابن سینا، سهروردی، و ملاصدرا مسئلهٔ زیبایی مطرح شده است. از دید عارف و حکیم مسلمان زیبایی کاملاً جنبهٔ وجودشناختی (ontological) دارد و برخلاف رأی کانت زیبایی امری اعتباری و راجع به سوژه (ذهن) نیست، بلکه در عالم اسلام موجودات همه زیبایند. انسان ملاک تحقق زیبایی نیست، زیبایی تحقق خارجی دارد. در حکمت اسلامی بحث زیبایی در هنر مطرح نمی شود، بلکه دربارهٔ کل موجودات مطرح است، کل وجود زیباست و مبانی متافیزیکی دارد (همان: ٢٤).

علاوه‌بر دسته‌بندی‌های اعمال‌شده بر هنرهای اسلامی، چالش میان دو گفتمان «هنر» و «فرهنگ مادی» از دیگر اختلاف‌نظرهایی است که از دیرباز دربارهٔ تعریف آثار در بخش اسلامی موزه‌ها مطرح بوده است. جولیا گونلا متصدی موزهٔ هنر اسلامی در برلین در مقاله‌ای با عنوان «هنر اسلامی در برابر فرهنگ مادی: موزه‌های هنر اسلامی یا موزه‌های فرهنگ اسلامی» بیان می‌کند که وی عبارت «فرهنگ مادی» را هم‌چون «هنر اسلامی» برساخت قرن نوزدهم می‌داند. گونلا به تقابل میان گفتمان «هنر اسلامی» و «فرهنگ مادی» و تأثیر تسلط هر یک از این گفتمان‌ها بر شیوهٔ بازنمایی موزه‌ها و معرفی هنر اسلامی اشاره می‌کند (Gonnella, 2012: 144). برخی موزه‌ها با پذیرش تقابل میان این دو گفتمان هنری و فرهنگی به نمایش آثار در دو گروه و در موزه‌های مردم‌شناسی و هنری اقدام می‌کنند. برخی دیگر از موزه‌ها قائل به این گروه‌بندی نیستند و برای غلبه بر این دسته‌بندیِ تا حدی ناآشنا با مفاهیم اسلامی تمامی آثار را در زیر سقف یک موزه به نمایش می‌گذارند. برای مثال موزهٔ هنرهای ترکی و اسلامی در استانبول، که در ۱۹۱٤ احداث شد، منشأ هنرهای زیبا را در هنرهای مردمی جست‌وجو می‌کند. نازان اولچر، مدیر موزهٔ هنر ترکی و اسلامی، با اعتقاد به این‌که هنرهای زیبا وام‌دار هنرهای مردمی‌اند، هر دوی این هنرها را در یک موزهٔ واحد به نمایش گذاشت (Ölcer, 1999: 33). الگ گرابر (Oleg Grabar)، مدیر مجموعهٔ اسلامی در موزهٔ متروپولیتن نیویورک که در سال ۱۹۷۵ برای عموم بازگشایی شد، با تأکید بر اهمیت نمایش هنرهای اسلامی به‌صورت گروهی و به‌منزلهٔ اسناد مردم‌شناسی و مرتبط با زندگی روزمرهٔ مردم، آثار فلزی، نگاره‌ها، و منسوجات را در کنار یک‌دیگر به نمایش می‌گذاشت، در حالی که در نمایشگاه سال ۱۹۱۰ مونیخ آثار تقریباً بر مبنای رسانه (فلز، نگاره، سفال، و غیره) از یک‌دیگر مجزا شده بودند. رویکرد گرابر به نمایش گروهی هنرهای اسلامی در متروپولیتن صرفاً با انگیزهٔ نمایش اشیای موزه‌ای در بافت مرتبط با آن‌ها نبود، بلکه برجسته‌سازی ویژگی‌های مشترک در آثار جهان اسلام هم مد نظر وی بوده است. گرابر نمایش ارتباط بصری و تناسبات میان رسانه‌های گوناگون هنر اسلامی را هدف خود از این شیوهٔ بازنمایی گروهی آثار بیان کرد (Komaroff, 2000: 3).

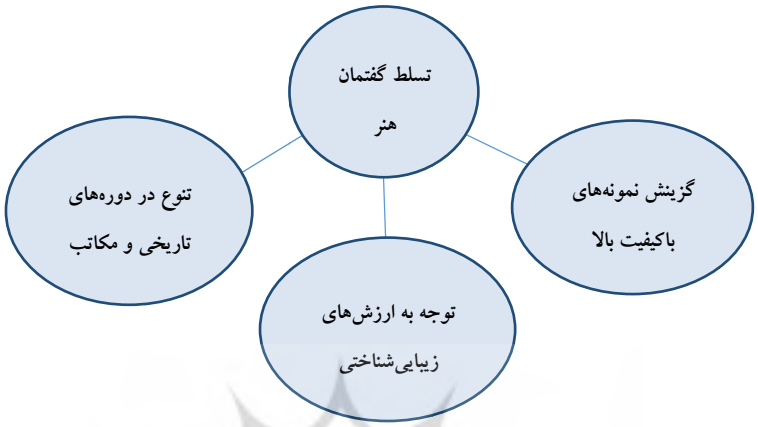
در آن دسته از موزه‌های هنر اسلامی که گفتمان هنری مسلط است، ملاک انتخاب آثار موزه‌ای اغلب محدود به کیفیات زیبایی‌شناختی است و سایر ابعاد و ویژگی‌های اثر (مفهوم عبادی، کارویژهٔ علمی، و غیره) به حاشیه رانده می‌شود. در این‌جا تمامی فرایندهای موزه‌ای از گزینش تا چیدمان و نمایش آثار وابسته به بُعد هنری اثر است. بُعدی که با حضور شیء در فضای نشان‌دار موزه به آن منتسب شده است. در مرحلهٔ گزینش اولویت با آثاری است

که کیفیت زیبایی‌شناختی بالایی دارند و در مرحلهٔ چیدمان آثار به‌صورت منفرد و مستقل از یک‌دیگر در فضای موزه تنظیم می‌شوند. در طبقه‌بندی و سازمان‌دهی مجموعهٔ موزه این رویکرد هنری به آثار اسلامی به موزه‌دار این امکان را می‌دهد که آثاری متعلق به سبک‌ها و دوره‌های زمانی متفاوت را با ویژگی مشترک «شاهکار»بودن در کنار یک‌دیگر هم‌نشین کند.

تسلط گفتمان هنری به یکی از رایج‌ترین رویکردهای موزه‌های هنر اسلامی تبدیل شد. مرزهای تفسیری این گفتمان به موزه‌دار این فرصت را می‌داد که اشیای باکیفیتِ مجموعهٔ خود را با کلی‌گویی و بدون نیاز به بافت‌سازی به مخاطب عرضه کند. در موزه مخاطب هم‌چون مشتری در ازای پرداخت ورودی موزه امتیاز نگریستن به «شاهکار» هنری را به‌دست می‌آورد. شاهکاری که زمانی در تملک صاحبان قدرت زمان خود بود و حضور آن در موزه در کنار سایر آثار هنری «باکیفیت» بیش از آن‌که حرکتی در جهت معرفی یک فرهنگ با همهٔ ابعاد آن باشد نمایشی از قدرت موزه به‌نظر می‌رسد. گونلا طبقه‌بندی ارزشی هنرهای اسلامی را عملی سیاسی می‌داند و معتقد است که دسته‌بندی اشیا با عناوین «باارزش» و «کم‌اهمیت» بیش از آن‌که صرفاً مرز مشخصی میان این آثار باشد، نوعی شیوهٔ نگریستن و برخورد با اشیا را بیان می‌کنند. بدین‌ترتیب اشیا و هنرهای «باارزش»، «سطح بالا»، و «شاهکار» به موزه‌های هنر و در مقابل آثار «کم‌اهمیت»، «دنیوی» (Profane)، و «اشیای کاربردی روزمره» به موزه‌های مردم‌نگاری و قوم‌نگاری راه می‌یابند. متصدیان موزه‌های هنر اشیای خود را «هنر» می‌نامند و عمدتاً روی نقاشی‌ها و مجسمه و در مرحلهٔ بعد بر «هنرهای فرعی»تری چون سرامیک، آثار فلزی، یا شیشه تمرکز می‌کنند. از سوی دیگر موزه‌های «مواد فرهنگی» به نمایش «فرهنگ» بیش از «هنر» متمایل‌اند. در این موزه‌ها به بافت شیء توجهی بیش از خود شیء نشان داده می‌شود. مواد فرهنگی دربرگیرندهٔ مقولاتی چون «مذهب» و «جغرافیا» و مفاهیم فرهنگی‌ای چون «زندگی خانوادگی»اند (Gonnella, 2012: 144).

گونلا با وجود نابرابری‌های توصیفی و طبقه‌بندی‌های سنتی هنر در قرن نوزدهم، عنوان «هنر» را برای آثار اسلامی موزه‌ها مناسب‌تر از «فرهنگ مادی» می‌داند. به اعتقاد وی، طی صد سال گذشته پیش‌رفت‌های وسیعی در حوزهٔ هنر اسلامی در سطح جهان صورت گرفته است و موزه‌های هنر در مقایسه با فرهنگ مادی توانسته‌اند بستری منعطف و بدون جهت‌گیری برای پل‌زدن بر شکاف‌ها ایجاد کنند و بالاتر از همه خوانش‌های متفاوت از آثار اسلامی را امکان‌پذیر کنند. البته با توجه به تغییر مداوم معنای هنر و درک ما از آن، کفایت تمرکز بر صورت و فرم آثار هنری و تکیه بر ارزش‌های جهان‌شمولی چون زیبایی و

هارمونی در معرفی هنر اسلامی از سوی پژوهش‌گرانی چون ترولنبرگ و وبر به پرسش گرفته شده است (Weber, 2012: 36; Troelenberg, 2012: 188).



شکل ۱. پیامدهای تسلط گفتمان هنر در موزه‌های هنر اسلامی (نگارنده)

شکل ۲. رویارویی گفتمان هنر و گفتمان مواد فرهنگی در موزه‌های هنر اسلامی (نگارنده)

۳.٤ بافت‌مندی مجدد هنر اسلامی در موزه

با رشد روزافزون کنجکاوی عمومی دربارهٔ فرهنگ و تمدن اسلامی، به‌ویژه پس از حادثهٔ یازده سپتامبر، موزه‌های هنر اسلامی در سراسر جهان با هدف معرفی تمدن اسلامی بر

فعالیت‌های تألیفی و اطلاع‌رسانی‌های سازمانی خود به‌منظور پاسخ‌گویی به پرسش‌های مخاطبین خود افزودند. چگونگی نمایش هنر غیرغربی در موزه‌های غرب در سال‌های اخیر به موضوعی پرمجادله تبدیل شده است. موزه‌ها دیگر یک مکان خنثی برای نگه‌داری آثار در نظر گرفته نمی‌شوند. نجیب اوغلو، پژوهش‌گر برجستهٔ هنر اسلامی، به تغییر کانون تمرکز محققان از ماهیت به بافت موقعیتی و ابعاد اجتماعی ـ سیاسی و دینی ــ فرهنگی هنرهای اسلامی اشاره می‌کند. اوغلو موضوعات بینارشته‌ای و مبادلات بینافرهنگی را علت توجه پژوهش‌های اخیر بر ویژگی‌های بافتی تولید هنر اسلامی می‌داند (Necipoglu, 2012: 58). بسیاری از پژوهش‌گران بر این باورند که به جای این‌که شیء را به انزوا ببریم و به‌منزلهٔ شکلی از هنر به مطالعهٔ بصری و زیبایی‌شناسی آن محدود شویم، به بررسی لایه‌های معنایی آن در بافت اجتماعی ـ سیاسی، دینی ــ فرهنگی، و زیبایی‌شناختی تولید اثر بپردازیم (Doumani, 2012: 133). اثر موزه‌ای ابعاد و کیفیت‌های متعددی دارد که لایه‌های متعدد معنایی اثر محسوب می‌شوند و زمینهٔ تفسیرهای بسیار را فراهم می‌کنند. موزه‌های نخستین با تمرکز بر صورت آثار بسیاری از قابلیت‌ها و روایت‌های ممکن را به حاشیه رانده و نادیده می‌گرفتند. امروزه پدیده‌هایی چون چرخش فرهنگی، چرخش زبانی، و چرخش نشانه‌ها بر رشتهٔ مطالعات اسلامی تأثیر گذاشته است و تاریخ خاورمیانه و تاریخ اسلام دیگر مانند گذشته مطالعه نمی‌شود (Kramer, 2012: 127-128). آن‌چه در گذشته میراث مادی محسوب می‌شد و به‌منزلهٔ اشیای باشکوه نشانهٔ طبقهٔ اجتماعی مالکان آن بود، در متن موزه‌های کنونی به‌منزلهٔ میراث معنوی گروهی از مردم در نظر گرفته می‌شود (Duncan, 2003: 283). در موزه‌های معاصر تلاش می‌شود تا به بافت موقعیتی تولید آثار و لایه‌های متعدد معنایی شیء توجه شود و به بازتاب صداهای متعدد در فضای گفتمانی موزه احترام گذاشته شود.

پاسخ‌گویی به نیاز مخاطبین موزه‌ها را در وضعیتی بیش از پیش لیبرال قرار داده است که منجر به بازنگری در شیوه‌های نمایش هنرهای اسلامی در بسیاری از موزه‌های معاصر شده است. تغییرات مجموعهٔ ارمیتاژ و ویکتوریا و آلبرت، بازگشایی مجدد مجموعهٔ داوید در کپنهاگ و موزهٔ هنر اسلامی قاهره، بازسازی‌های موزهٔ متروپولیتن در امریکا، توسعهٔ مجموعهٔ هنر اسلامی موزهٔ لوور فرانسه، و تأسیس موزهٔ هنر اسلامی در دوحه از نمونه‌های بارز این اصلاحات‌اند. پیرو تنوع فرهنگی جوامع معاصر، موزه‌ها تلاش می‌کنند تا نشان دهند که همواره در میان مردم جهان تعاملات فرهنگی وجود داشته است. پس از حادثهٔ یازده سپتامبر موزه‌ها نقش مهمی در بالابردن بردباری جوامع و تحمل و پذیرش دیگری ایفا

کردند. بر خلاف موزه‌های نخستین، که آثار اسلامی را آثار متعلق به دیگریِ غرب معرفی و بازنمایی می‌کردند، سیاست کنونی برخی مجموعه‌های اسلامی هم‌چون موزهٔ متروپولیتن برجسته‌سازی مشابهت‌ها و مشترکات زندگی روزمرهٔ انسان‌ها از تمامی آیین‌ها، مذاهب، مناطق جغرافیایی، و محدوده‌های تاریخی است. موزهٔ متروپولیتن پس از بازسازی گالری‌های اسلامی خود، هنر اسلامی را به‌مثابهٔ کالایی نمادین در نظر می‌گیرد و تنوع در هنر جهان اسلام را دلالت‌گر تعاملات اسلام با سایر فرهنگ‌ها می‌داند. چینش آثار در این گالری‌ها به‌گونه‌ای است که بازدیدکننده بعد از مشاهدهٔ یک اثر با ورود به گالری متصل به آن به پیوندهای بینافرهنگی پی می‌برد.

۵. نتیجه‌گیری

میراث اسلامی در رویارویی با سنت‌های شرق‌شناسی، تاریخ هنر غرب، و سنت به‌ظاهر لیبرال‌تر مطالعات بینافرهنگی در قرن بیست‌ویکم، به شیوه‌های متفاوت تفسیر و درک شدند. این آثار ارزش‌های متفاوتی را متناسب با نظام دانایی زمان خود دریافت کردند و در این میان موزه به‌مثابهٔ نهادی مشروعیت‌بخش و گویای «حقیقت» همواره نقش مهمی در تولید و بازتولید معنای هنر اسلامی داشته است.

در نخستین مجموعه‌ها هنرهای اسلامی بیش‌تر به‌مثابهٔ اشیای غریب متعلق به دیگری گردآوری می‌شدند و نحوهٔ نمایش آثار مشابه بازار و فروشگاه‌های بزرگ بود. آثار اسلامی بدون طبقه‌بندی و چینش خاص به‌صورت گروهی به نمایش درمی‌آمدند. گاهی نیز هنرهای اسلامی به‌صورت فرعی و دسته‌دوم در پس‌زمینهٔ سایر آثار هنری غرب به نمایش درمی‌آمدند. در این دوره هنرهای اسلامی به‌منزلهٔ کالاهای مادی دارای ارزش اقتصادی بودند.

با ورود به قرن بیستم تمرکز بر صورت و فرم آثار هنری و تکیه بر ارزش‌های جهان‌شمولی چون زیبایی و هارمونی، فارغ از بافت فرهنگی، زمینه‌ساز نمایشگاه‌های جدیدی از هنر اسلامی شد. در این زمان مفهوم «شاهکار» هنری در موزه‌ها مطرح شد و معیارهای هنر غرب بر هنر اسلامی اعمال شد و آثار اسلامی به‌منزلهٔ اثر هنری به موزه‌ها راه یافتند و طبقه‌بندی شدند. در این دوره آثار هنری به‌صورت منفرد به نمایش درمی‌آمد و با تحلیل‌های صورت‌گرایی همراه بود و ارزش‌های زیبایی‌شناختی آثار مورد توجه قرار می‌گرفت. تا پیدایش مفهوم «شاهکار» ارزش هنری ناب در گفتمان رایج هنر اسلامی آن

زمان جایگاهی نداشت و هنر اسلامی با مجموعه‌ای از روایت‌های تاریخی هم‌راه بود. برجسته‌شدن کیفیت‌های فرمی آثار در حوزهٔ هنرهای اسلامی به فعال‌شدن مفاهیم جدیدی چون شاهکار هنری، ارزش زیبایی‌شناسی، صورت اثر هنری، فاصله‌گرفتن از روایت‌های تاریخی مرتبط با اثر، و شکل‌گیری مفصل‌بندی جدیدی در گفتمان هنر اسلامی انجامید. تأثیر نظریات افرادی چون ریگل و طرح سنت صورت‌گرایی در این زمان به ضعیف‌شدن و به‌حاشیه‌رفتن روایت‌های تاریخی منجر شد و گفتمان هنری تا مدت‌ها بر فضای نمایشگاه‌های موزه‌ای مسلط شد. نمایش شاهکارهای هنری در بسیاری از موزه‌های قرن بیستم رواج یافت و هم‌چنان در برخی موزه‌های جدید مانند موزهٔ هنر اسلامی دوحه از این شیوهٔ بازنمایی بهره می‌گیرند.

در دورهٔ سوم مبحث درک هنر اسلامی در بافت اجتماعی ـ سیاسی، دینی ـ فرهنگی، و زیبایی‌شناختی خودش مطرح شد. دیدگاه‌های انتقادی به میراث شرق‌شناسی و مطالعات بینافرهنگی زمینه‌ساز این رویکرد و پیدایش برخی اصلاحات در موزه‌های هنر اسلامی شد. در این دوره اهمیت بررسی اثر در بافت مطرح شد و بسیاری از موزه‌ها به اصلاح و تغییر در چینش موزه‌ها به‌منظور بافت‌مندسازی اقدام کردند. امروزه مجموعه‌های اسلامی به جای به‌انزوابردن هنر اسلامی و تقلیل آن به آثار عجیب متعلق به دیگری و محدودماندن به ویژگی‌های صوری و زیبایی‌شناختی آثار هنر اسلامی را به‌مثابهٔ کالایی نمادین در نظر می‌گیرند که می‌تواند بیان‌کنندهٔ تنوع فرهنگی در جهان اسلام و پیوندهای آن با سایر فرهنگ‌ها باشد. این موزه‌ها، که پیش از این وارث رویکرد شرق‌شناسی بودند، فضای مساعدتری برای گفتمان‌های متعدد و خرده ـ گفتمان‌هایی که پیش از این طرد یا به حاشیه رانده شده بودند دارند.

جدول ۱. تأثیر گفتمان‌های مسلط موزه‌ای بر تولید معنا و ارزش در آثار (نگارنده)

زمان (قرن)	گفتمان	درک از اثر	ارزش اثر	توضیحات
نوزدهم میلادی	شرق‌شناسی	کالای مادی	اقتصادی	نمایش به شیوهٔ بازارهای شرق
بیستم میلادی	تاریخ هنر غرب	هنر	زیبایی‌شناختی	نمایش آثار در فضایی ساده و بدون نشانه‌ای از بافت مرجع
بیست و یکم میلادی	تنوع فرهنگی	کالای نمادین	نشانه‌ای	چیدمان گروهی اشیا چیدمان در بافت معماری مرتبط

پی‌نوشت‌ها

۱. مقالهٔ حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری مریم دشتی‌زاده با عنوان «تبیین چالش‌های بین‌گفتمانی موزه‌شناختی معاصر و مقایسهٔ آن با گفتمان‌های موزه‌ای هنر اسلامی» در رشتهٔ پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان است.

۲. بکر مجلهٔ معروف *هنر اسلامی* را در سال ۱۹۱۰ بنیان نهاد. انتشار این مجله، که از مجلات مهم در مطالعات اسلامی است، تاکنون ادامه یافته است. بکر مبانی فکری و اساس اسلام را یونانی می‌پندارد. در نظر ادوارد سعید (۱۳۷۷: ۱۰۴-۱۰۳، ۲۰۹) بکر چنان شیفتهٔ فرهنگ فلسفی یونان است که اسلام را تلاشی نه‌چندان موفق برای جذب مبانی فکری سنت یونانی می‌داند.

کتاب‌نامه

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

سعید، ادوارد (۱۳۷۷). *شرق‌شناسی*، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

گاندی، لیلا (۱۳۸۸). *پسااستعمارگرایی*، مترجمان: مریم عالم‌زاده و همایون کاکا سلطانی، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

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

Blair, Sheila, S. and Bloom, Jonathan, M. (2003). 'The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field', *The Art Bulletin*, 85 (1).

Doumani, B. (2012). 'The Power of Layers or the Layers of Power? The Social Life of Things as the Backbone of New Narratives', In G. K. Bonoît Junod, *Islamic Art and The Museum*, London: Saqi Books.

Duncan, C. (2003). 'Art Museums and the ritual of citizenship', In S. M. Pearce, *Interpreting Objects and Collections*, Taylor & Francis e-Library.

Gonnella, J. (2012). 'Islamic Art versus Material Culture: Museum of Islamic Art or Museum of Islamic Culture? approaches to art and archeology of the Muslim world in the twenty-first century', In G. K. Bonoît Junod, *Islamic Art and the Museum* G. K, London: Saqi Books.

J.Roxburgh, D. (2000). 'Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910', *Ars Orientalis*, Vol. 30.

Komaroff, L. (2000). 'Exhibiting the Middle East: Collections and Perceptions of Islamic Art', *Ars Orientalis*, Vol. 30.

Kramer, G. (2012). 'The Cultural Turn, the Spatial Turn and the Writing of Middle Eastern History', In G. K. Bonoît Junod, *Islamic Art and the Museum*, London: Saqi Books.

Muller-Wiener, M. (2012). Islamic Art versus Material Culture: Museum of Islamic Art or Museum of Islamic Culture? approaches to art and archeology of the Muslim world in the twenty-first century. In G. K. Bonoît Junod, *Islamic Art and the Museum*, Saqi Books.

Ölcer, N. (1999). ‘Living the past: the Museum of Turkish and Islamic Art’, *Museum International*, 51iii.

Pearce, S. M. (2003). *Interpreting Objects and Collections*, Taylor & Francis e-Library.

Pomian, Krzystof (1987). ‘The collection: Between the visible and the invisible’, In Pearce, S. M. (2003), *Interpreting Objects and Collections*. Taylor & Francis e-Library.

Preziosi, D. (2006). ‘Art History and Museology: Rendering the Visible Legible’, In S. Macdonald, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing.

Troelenberg, E. (2012). ‘Islamic Art and the Invention of the Masterpiece : Approaches in Early Twentieth-century Scholarship’, In G. K. Bonoît Junod, *Islamic Art and the Museum*, London: Saqi Books.

Weber, S. (2012). ‘A Concert of Things: Thoughts on Objects of Islamic Art in the Museum Context’, In G. K. Bonoît Junod, *Islamic Art and the Museum*, London: Saqi Books.

Wood, B. (2000). ‘A Great Symphony of Pure Form: The 1931 International Exhibition of Persian Art and Its Influence’, *Ars Orientalis*, 30.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی