رسته‌بندی شدن «صنایع دستی ایران» در تضارب گفتمان‌های «غرب‌گرایی» و «شرق‌شناسی» در دورهٔ قاجار

بهروز سهیلی اصفهانی*
زینب صابر**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۲۳

چکیده

این مقاله با روش تحلیل گفتمان قصد دارد شیوهٔ رسته‌بندی و تفکیک «صنایع‌دستی ایران» را به رسته‌هایی براساس جنس مادهٔ کار (مثل آثار سفالی، فلزی، چوبی و غیره) در عصر قاجار و در نسبت با دو گفتمان «غرب‌گرایی» و «شرق‌شناسی» بکاود و به این پرسش‌ها پاسخ دهد که چگونه «صنایع‌دستی» در این تضارب گفتمانی در دورهٔ قاجار رسته‌بندی می‌شود و چطور این آثارِ کاربردی، به ابژه‌هایی کارکردی در خدمت مفصل‌بندی آن گفتمان‌ها درآمدند و سوژهٔ «هنرمندِ صنعتگر» پدیدار شد. روش تحلیل گفتمان برخلاف تاریخ‌نگاری‌های پیشین هنر، به دنبال تحلیل روندهای پیوسته در تاریخ هنر نیست و با رد تداوم تاریخی، در جستجوی گسست‌ها و تغییرهاست. در این روش، ضمن پرداختن به تمامی شکل‌های گفتگو و متن‌های پیرامون موضوع، نحوهٔ تولید متن‌ها و شیوهٔ بازگویی‌شان، نهادها و رویّه‌های مرتبط و برساخت سوژه‌ها نیز به‌خوبی مد نظر قرار می‌گیرد. این مقاله باتمرکزبر نمایشگاه جهانی ۱۸۷۳م، اقدامات مرداک اسمیت در ایران و نتایجش، توضیح می‌دهد که چگونه این رسته‌بندیِ صنایع‌دستی به‌صورت یک امر بدیهی بازنمایی می‌شود؛ در مفهوم سوژهٔ «صنعتگر» در دورهٔ قاجار گسست به‌وجود می‌آید و سوژهٔ «هنرمندِ صنعتگر» پدیدار می‌گردد. نتایج نشان می‌دهد در این دوره، طی مواجههٔ ایران با غرب ذیل گفتمان غرب‌گرایی، ساختار هژمونیک گفتمان شرق‌شناسی و کنشگرانش در ایران همچون مرداک اسمیت، اقدامات سوژه‌های گفتمان سلطنتی (مثل شاه) و تصمیماتی که در عرصهٔ فرهنگی و اقتصادی در جهت حرکت به سوی غرب گرفتند، به رسته‌بندی‌شدن صنایع‌دستی ایران بر اساس «جنس مادهٔ اثر» انجامید که تا امروز نیز بر این عرصه حکفرماست. در این فضای گفتمانی، آثار صنایع‌دستی ایران که تا پیش از این در متن زندگی پادشاهان، دربار، مناسک مذهبی و مردم به کار می‌رفتند، به ابژه‌هایی با کارکرد هویتی (نمایانگر هویت ایرانی) در گفتمان مدرنیته ـ که همه‌چیز برایشان ابژهٔ موردمطالعه بود ـ و در خدمت و مفصل‌بندی گفتمان شرق‌شناسی درآمدند؛ طی این فرایند، در مفهوم سوژهٔ «صنعتگر»، گسستی پدید آمد و به سوژهٔ «هنرمندِ صنعتگر» گذار کرد.

کلیدواژه‌ها: صنایع‌دستی، گفتمان غرب‌گرایی، گفتمان شرق‌شناسی، هنر دورهٔ قاجار، تحلیل گفتمان، مرداک اسمیت، نمایشگاه جهانی ۱۸۷۳ وین

*. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. Email: behrouz.soheili@yahoo.com
**. دانشیار گروه هنر اسلامی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول) Email: z.saber@aui.ac.ir

مقدمه

تا امروز مطالعات نه‌چندان محدودی بر هنر ایران صورت گرفته، اما به‌طور کلی، تاریخ صنایع‌دستی ایران گفتمان‌شناسی نشده و پژوهش‌ها بیشتر به فرم و تکنیک ساخت آثار پرداخته‌اند و این یک‌سونگری تا بدانجاست که هنرمندان خُرد و برجستهٔ این عرصه به‌ندرت شناسایی و مورد پژوهش واقع شده‌اند. از طرف دیگر، از آنجا که تاریخ هنر ایران را بیشتر، باستان‌شناسان و مستشرقان غربی مکتوب کرده‌اند، تمرکز آن‌ها بیشتر بر نگارگری و معماری بوده و آثار صنایع‌دستی کمتر تحلیل و نقد شده یا صرفاً از منظر علم باستان‌شناسی بدان‌ها پرداخته شده است. اما این مقاله با روش تحلیل گفتمان فوکویی قصد دارد در فضای گفتمانی عصر قاجار که متشکل از گفتمان‌های متعدد (از جمله گفتمان‌های سلطنتی، تجدد، مدرنیته، شیعه‌گرایی، باستان‌گرایی و هویت ملی، غرب‌گرایی، شرق‌شناسی، مشروطه و غیره) است، شیوهٔ رسته‌بندی و تفکیک «صنایع‌دستی ایران» را در نسبت با دو گفتمان «غرب‌گرایی» و «شرق‌شناسی» بکاود و به این پرسش‌ها پاسخ دهد که چگونه «صنایع‌دستی» در این تضارب گفتمانی در دورهٔ قاجار رسته‌بندی می‌شده و چطور این آثار کاربردی، به ابژه‌هایی کارکردی در خدمت مفصل‌بندی آن گفتمان‌ها درمی‌آمدند و سوژهٔ «هنرمندِ صنعتگر» پدیدار شده است. بدین ترتیب، مقالهٔ حاضر ابتدا به تبیین صورت‌بندی گفتمان‌های غرب‌گرایی و شرق‌شناسی در بستر تاریخی ـ اجتماعیِ آن دوره پرداخته و سپس باتمرکزبر اقدامات مرداک اسمیت در ایران و نتایجش، گسست در مفهوم سوژهٔ «صنعتگر» را مطالعه می‌کند تا به هدف شناسایی مفهوم صنایع‌دستی ایران در فضای گفتمانی عصر قاجار دست یابد.

روش پژوهش

این مقالهٔ توصیفی ـ تحلیلی به روش تحلیل گفتمان و بر پایهٔ دیدگاه‌های میشل فوکو و ادوارد سعید انجام شده است. از منظر هدف، بنیادین طبقه‌بندی می‌گردد و داده‌ها را به روش کتابخانه‌ای گرد آورده و با رویکرد کیفی تجزیه‌وتحلیل کرده است.

چارچوب نظری پژوهش

به باور فوکو، «گفتمان» مجموعه‌ای از نشانه‌ها، متون، رویدادها و رویه‌ها است که به گونه‌ای نظام‌مند (سیستماتیک) موضوعات یا واژه‌هایی را که درباره‌شان سخن می‌گویند، شکل می‌دهند (فوکو، ۱۳۹۸: ۵۲-۵۹). گفتمان «اشاره به گروه‌هایی از گزاره‌ها دارد که شیوهٔ تفکر دربارهٔ یک چیز و نحوهٔ عمل براساس آن را ساختار می‌دهد» (رز، ۱۳۹۴: ۲۵۷). گفتمان، «شکل خاصی از زبان [است] با قواعد خاصش و نهادهایی که در درون آن گفتمان تولید و منتشر می‌شود» (Nead, 1988: 4) و همچنین، سوژه‌ها [و ابژه‌ها]ی خود را تولید می‌کند (رز، ۱۳۹۴: ۲۵۷). فوکو می‌گوید: «هیچ رابطهٔ قدرتی نیست که یک حوزهٔ دانش متناظر را نسازد و هیچ دانشی نیست که فاقد پیش‌فرض نباشد و درعین‌حال، روابط قدرت را پایه‌گذاری نکند» (Foucault، 1977: 77 به نقل از رز، ۱۳۹۴: ۲۶۰). از دید وی گفتمان، شکلی از انضباط و قدرت است. فوکو اصرار داشت دانش و قدرت به این دلیل درهم تنیده می‌شوند که قدرتمندترین گفتمان‌ها، متکی به مفروض‌ها و ادعاهایی‌اند که دانش آن‌ها حقیقی است؛ زمینه‌های خاصی که براساس آن، ادعای حقیقت می‌شود - و این زمینه‌ها به صورت تاریخی تغییر می‌کنند ـ و چیزی را تشکیل می‌دهد که فوکو آن را «رژیم حقیقت» می‌نامد. «رژیم حقیقت» یا «دعاوی حقیقت» شامل طرح و برساختن ادعاهای مربوط به حقیقت می‌باشد که در دل تقاطع و فصل مشترک دانش/قدرت نهفته است. یعنی هر گفتمان سعی دارد تا آنچه خود منظور دارد را به مثابه حقیقت مطلق جلوه دهد و برای این‌کار به نظام دانش/قدرتِ خاصِ خود تکیه می‌کند (رز، ۱۳۹۴: ۲۵۹-۲۶۱). «صورت‌بندی گفتمانی» که از اصطلاحات فوکو می‌باشد، شیوه‌ای است که معناها، در یک گفتمان خاص به هم مرتبط می‌شوند (همان: ۲۵۷). فوکو آن را به منزلهٔ «نظام‌های پراکندگی» توصیف می‌کند؛ به‌گونه‌ای که شامل روابط میان اجزای یک گفتمان می‌شوند. به بیان ساده‌تر، زمانی که گزاره‌های به‌ظاهر نامرتبط، گرد هم آیند و یک گفتمان خاص را شکل دهند که با آن بتوان یک قاعده، نظم یا همبستگی میان‌شان برقرار کرد

که موقعیت‌ها، کارکردها و تبدیل‌ها را به راحتی تعریف کند، صورت‌بندی گفتمانی، رخ داده است (فوکو، ۱۳۹۸: ۵۹).

«دوگان» که از آن به «تقابل دوتایی» نیز نام برده می‌شود، از کلیدواژه‌های پربسامد اندیشهٔ ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی است. اشتروس معرفت انسانی را محصول نظام بسته‌ای از دوگان‌ها می‌داند. از نظر او، اندیشهٔ دوتایی، خاصه‌ای بنیادی از ذهن انسان است که با آن، به فهم جهان می‌پردازد (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۵۷۲ و برتنز ۱۳۹۶: ۸۷). دریدا به کمک نگرش ساختارزدایی با فاش کردن تقابل‌های دوتایی و ساخت سلسله‌مراتبی آن‌ها همچون تقابل، نور/ظلمت، مذکر/مؤنث و والا/پست، برتری یک طرف از این دوگان‌ها را بر دیگری برملا می‌کند و به معکوس‌سازی یا خنثی‌سازی آن‌ها می‌پردازد (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۳۶۲-۳۶۳). کشف و بررسی این تقابل‌های دوتایی، از مواردی است که پژوهشگرِ تحلیل گفتمان بایستی بدان‌ها بپردازد تا به روابط قدرت و شیوه‌های کارکردشان پی ببرد.

مراد از «کاربرد» در این مقاله در دوگان «کاربرد/کارکرد»، آن بخش از خوانش آثار صنایع‌دستی ایران است که بر وجوه کارآمدی[۳] تاکید دارند، در به‌انجام رسیدن امور زندگی به کار می‌آیند، لذت جسمانی فراهم می‌آورند و به نوعی با «امر مطبوع» در اندیشهٔ کانتی متناظرند (مثل کاربرد آشپزخانه‌ای، کاربرد روزمره، کاربرد پذیرایی). اما «کارکرد»، اشاره به وظیفه‌ای غیر مادی، فرهنگی، اخلاقی، ارزشی یا معنوی و اجتماعی دارد (مثل کارکرد هویتی، کارکرد فرهنگی و کارکرد نمادین) که به وسیله گفتمان‌ها بر دوش صنایع‌دستی جهت مفصل‌بندیِ گفتمانی، فرافکن می‌شود و به بیانی نه‌چندان دقیق، با «امر خیر» در فلسفهٔ کانت قرابت دارد. برای مثال، «کاربرد» یک کاسهٔ سفالی یا یک پیالهٔ برنجی، به احتمال زیاد می‌تواند نوشیدن مایعات باشد و با ایجاد لذت جسمانی، موردطبع قرار گیرد اما هنگامی که همان شیء در یک مراسم مذهبی مثل تعزیه در دستان شبیه‌خوانان مورداستفاده قرار گیرد، با ایجاد یک حلقهٔ اتصالِ معنوی به شخصیت‌های مذهبی، منتسب می‌شود و از این پس حاوی «کارکرد»هایی نظیر کارکردِ مذهبی، معنوی، شفابخشی، تبرّک‌گونه و غیره می‌گردد. یعنی یک شیء معمولی، به یک «شیء تحت گفتمان» با کارکرد/های خاص تبدیل می‌شود تاجایی که گاهی بیش از آنکه کاربردشان به منزلهٔ یک شیءِ کاربردی موردتوجه باشد، کارکردشان از اهمیت برخوردار است و مصرف‌کننده یا صاحبش را به یک گروه و اندیشهٔ خاص منتسب می‌دارد که پیش‌تر به وسیله گفتمان/های مشخص، مفصل‌بندی شده است. از همین‌رو شاید بتوان گفت بحث پیرامون کارکرد صنایع‌دستی، به مباحث «نشانه‌شناسی اجتماعی» نیز نزدیک می‌شود. بدیهی است که این خوانش‌ها در مواردی می‌توانند با همدیگر همپوشانی داشته باشند. این دوگان (کاربرد/ کارکرد) در پژوهش‌های پیشین کمتر مطالعه نشده و معمولاً این دو وجه از یکدیگر متمایز تشخیص داده نمی‌شده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

بانی‌مسعود (۱۴۰۰) در کتاب «ایران و نمایشگاه‌های جهانی: از غرفهٔ ۱۸۶۷ تا پاویون ۲۰۲۰ دوبی» ضمن گردآوری اسناد و تصاویر، شرکت‌کردنِ ایران در ادوار مختلف نمایشگاه جهانی و حواشیِ خبریِ آن را مرور کرده است. قاسمی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «نقد و بررسی کتاب هنر ایران»، کتابچه‌ای را که مرداک اسمیت بر نمایشگاه هنر ایران نوشته تحلیل کرده و آن را از اولین تاریخ‌نگاری‌های هنر ایران دانسته که طبقه‌بندی منسجمی از هنر ایران ارائه داده است. میرزایی (۱۴۰۰) نیز تأثیرات جهانی ۱۸۷۳را بر صادرات قالیِ ایران در آن دوره بررسی کرده است. خبازی‌کناری و سبطی (۱۳۹۶) کوشیده‌اند تا طیف صنایع‌دستی را از جنبهٔ زیبایی‌شناختی از منظر کتاب «نقد قوهٔ حکم» کانت تحلیل و هنر و غیرهنر را در صنایع‌دستی متمایز کنند. کتاب «تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی» (دل‌زنده، ۱۳۹۶) به سبب رویکرد انتقادی و مقطع تاریخی که اتخاذ کرده، به موضوع مقالهٔ حاضر مرتبط است زیرا با نگاهی انتقادی به مرور وقایع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی هنر نقاشی ایران از قاجار تا انقلاب اسلامی پرداخته تا روایت تحلیلی منسجم از آن به‌دست دهد. کتاب «جستاری در سنت و مدرنیسم و تاثیر آن بر

صنایع‌دستی» (دادور، غریب‌پور، شهریاری، عرب‌نیا، ۱۳۹۴) به تعامل سنت و مدرنیسم و تعارض میانشان و مسئلهٔ هویت هنر ایرانی در این بین پرداخته است. مقالهٔ کریمیان و عطارزاده (۱۳۹۰) به تأثیر انقلاب صنعتی بر صنایع‌دستی ایران پرداخته است. رضوانفر (۱۳۸۵) در مقاله‌اش اشاره داشته که در یک جامعهٔ سنتی، آثار صنایع‌دستی دارای «ارزش‌های استفاده» و کاربردی هستند، یعنی مردم به دلیل فایده‌های عملی این صنایع را به‌کار می‌برند. اما در جامعهٔ مدرن، این صنایع بیشتر دارای «ارزش نمادین» هستند. پژوهش‌های پیشین از منظر گفتمانی به صنایع‌دستی و چگونگی رسته‌بندی آن نپرداخته‌اند که این از نوآوری‌های مقالهٔ حاضر است.

گفتمان «غرب‌گرایی» در دورهٔ قاجار

در حکومت قاجار دو سویهٔ قدرت یعنی «ایل» که خصلت مرکزگریزی داشت و «دیوان» که ویژگی مرکزگرایی بر آن حاکم بود، همواره در چالش و تنش بود (آبراهامیان، ۱۳۷۶: ۱-۵۵). مواجهه با غرب و ورود گرایش‌های جدید، اجازهٔ تعمیق این خصلتِ دو-جنبگی و مؤلفه‌هایش را در جامعهٔ ایران سدهٔ نوزدهم نداد. ازاین‌رو نتیجه‌ای که حاصل شد، پیکار بین سنت و تجدد در تمامی زمینه‌ها از جمله در امر سیاست بود. «برخلاف گفتهٔ تجددستیزان و روحانیون و سنت‌گرایان، این‌طور نبود که ایرانیان از سرخودباختگی، تقلید، فرنگی‌مآبی و غرب‌زدگی، دنبال تجدد و نوسازی رفته باشند، بلکه اغلب نهادها و ساختارهای قدیمی ایران ... بی‌خاصیت و بی‌کارکرد شده بودند و نیازی را برآورده نمی‌کردند... و سنت به‌کلی به «بحران» افتاده بود» (محمدی، ۱۳۹۸: ۱۷۳-۱۷۵). فکر ترقی و تجدد از نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم برای بیشتر افراد ایرانی و حتی مردم کوچه‌وبازار، جریانی شناخته‌شده و به یک گفتمان تبدیل شده بود. روزنامهٔ دولتی ایران در سال ۱۲۵۱ش، چندی پیش از اولین سفر ناصرالدین‌شاه به فرنگ، ضمن نکوهش عادت انزواطلبیِ حاکمان مسلمان کشورهای شرقی که برخلاف توصیهٔ اسلام به انجام سفر و طلب علم و دانش، جز به قصد کشورگشایی از سرحدات کشور خود خارج نمی‌شوند، شاه همایونی را ناقض این سنت ناپسند معرفی می‌کند که علاقه‌مند به توسعهٔ روابط بین‌الملل بوده و می‌خواهند «وجود مسعود مبارکشان پیشرو این مسلک جدید باشند. ... مسافرت فرنگستان و ملاقات با احتشام فرنگ را مصمم شده‌اند تا به مجاهدت نفس نفیس و مشهودات نظر مبارک، راه ترقیات حاصلهٔ ملل اروپ را به این مملکت مفتوح نمایند» (روزنامهٔ ایران، ۱۳۷۴: ۵۲۹-۵۳۰). بدین وسیله، اذعان به عقب‌ماندگی از غرب و صراحت الگوبرداری از غرب، به عنوان راه صحیح جبران، به عموم مردم اعلام می‌شود. به قدرت رسیدن قاجار در صحنهٔ تاریخ ایران، به‌تقریب با ظهور انقلاب فرانسه در غرب مقارن بود که سازماندهی قدرت را بر اساس عدل و عقل پیش کشید. جهان دم‌به‌دم در حال نو شدن بود. نوجویی و دگرگونی و از خود فراتر رفتن، زمینه‌ساز عصر جدید می‌شد. دولت قاجار که بر قدرت جنگی ایل قاجار و شیوهٔ حکومتی استبداد شرقی متکی بود، با اَعمال جهان‌جویانهٔ ناپلئون و اندیشه‌های توسعه‌طلبانهٔ تزارهای روس و افکار سودجویانه و نفوذطلبانهٔ انگلیسی‌ها روبرو شد. سیاست و تجارت غرب در شرق به‌هم آمیخت و در سراسر جهان اسلام تاثیر گذاشت و گرایش‌های متفاوت از جمله غرب‌گرایی از درون آن سر برکشید. البته در این فعل‌وانفعال، وضع موجود سرزمین‌های اسلامی را نیز نباید مغفول گذاشت که خود عامل مهمی در تعلیق فراپایگی سیاست و تجارت غرب و فروپایگی سیاست شرق بود (حائری، ۱۳۷۳: ۱۲۱-۱۹۱ و زرین‌کوب، ۱۳۵۴، ج۲: ۲۳۱-۲۷۱). گفتمان غرب‌گرایی بر پایهٔ دوگانِ «غرب/شرق» مفصل‌بندی می‌شود که در آن، «غرب» را با تمام ابعادش وجه برتر و «شرق» را به نوعی عقب‌افتاده از غرب و دنباله‌رو برساخت می‌کرد. تا آنجا که به موضوع این مقاله مربوط می‌شود، با اِعمال قدرت گفتمانی از سمت وجه برتر (غرب) به سمت وجه مادون (شرق)، صنایع‌دستی دورهٔ قاجار در آن دوره بازخوانیِ گفتمانی می‌شود و گفتمان‌هایی همچون «گفتمانِ شرق‌شناسی»، روایتی نو از این آثار تولید کرده‌اند که در این مقاله بدان پرداخته خواهد شد.

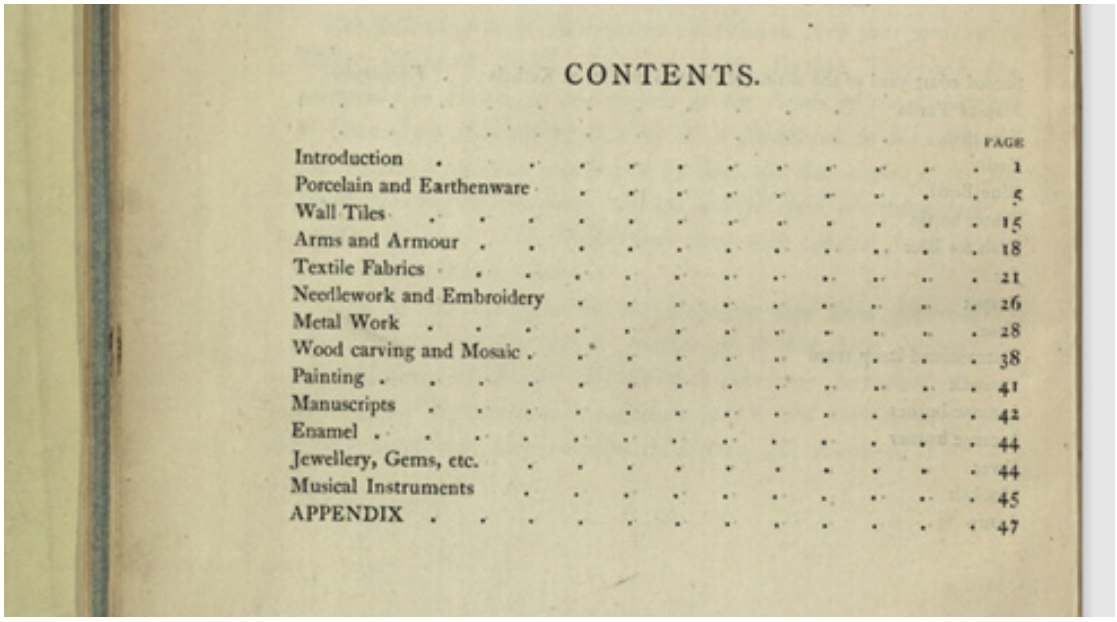
گفتمان شرق‌شناسی

ادوارد سعید به این موضوع پرداخته که چطور غرب طی سدهٔ نوزدهم در اوج گسترش امپریالیسم، شرق و شرقیان (به‌خصوص خاورمیانهٔ اسلامی) را نه فقط در ادبیات خود، بلکه در بی‌نهایت متون دیگری که تولید کرده از جمله اسناد استعماری، تاریخ‌ها، سفرنامه‌ها، گزارش‌های رسمی و غیره به نمایش گذاشته و ذیل گفتمان شرق‌شناسی، دوگان «غرب/شرق» را تثبیت کرده است. متون و کنش‌هایی که شرق را از طریق تصاویر خیالی در نقاشی‌ها و رمان‌ها، توصیف‌های به‌ظاهر واقعی در سفرنامه‌ها و مطبوعات و ادعای دانش دربارهٔ تاریخ و فرهنگِ شرق از طریق کتاب‌های تاریخ و مردم‌شناسی برساخته‌اند (سعید، ۱۳۹۵، ۵۹-۱۳۷ و ۳۵۹-۴۵۴). همهٔ این اشکال و گزاره‌های غربی، یک گفتمان به‌معنای فوکویی آن را به وجود آورده‌اند؛ گفتمانی که شرق رازآلود در نظر غربیان را به پدیده‌ای قابل فهم و معقول در درون شبکه‌ای از طبقه‌بندی‌ها، جداول و مفاهیم معرفی می‌کند که به‌وسیلهٔ آن، شرقْ همزمان هم تعریف شده و هم تحت نظارت قرار می‌گیرد (میلز، ۱۳۹۲: ۱۴۰). یعنی نظامی مبتنی بر ادعاها و دانشِ خاص که تثبیت‌کنندهٔ روابط قدرت است. به باور سعید، شرق‌شناسی (یعنی گفتمان غرب دربارهٔ شرق) همیشه در خدمت اهداف سلطه‌گرایانه (هژمونیک) است و آن‌طور که گرامشی[5] اذعان داشته، هژمونی که همانا «سلطه به‌موجب رضایت» است (Gramsci, 1998: 277)، وجه غالب (در این‌جا غرب) از طریق «فرهنگ» موفق می‌شود تا وجوه دیگر را با تأیید ظاهریِ خودشان (با قبولِ آن شکل از روابط فرهنگ) سرکوب کند و به انقیاد درآورد. پس گفتمان شرق‌شناسی با هدف توسعه‌طلبی امپریالیسم غرب بدان مشروعیت می‌بخشد و پنهانی و نرم می‌کوشد تا شرقیان را قانع کند که فرهنگ غربی، معرف تمدن جهانی است و پذیرشِ این‌چنین فرهنگی، به نفع آن‌هاست و آن‌ها را از شرایط «عقب‌مانده» و «خرافاتی» که دارند، نجات می‌دهد. از دید سعید، حتی آن شرق‌شناسانی که آشکارا با مردمان شرق و فرهنگشان دوستی و نزدیکی برقرار می‌کنند نیز ـ خواسته یا ناخواسته ـ سوژه‌هایی در خدمت گفتمان شرق‌شناسی و اهداف هژمونیک آن هستند (برتنز، ۱۳۹۶: ۲۵۹-۲۶۳).

اقدامات مرداک اسمیت در دههٔ پنجاه در ایران

برای دست‌یابی به تحلیلی عمیق‌تر از مفهوم صنایع‌دستی در گفتمان تجدد، نیاز به اشارهٔ مختصری به اقدامات مرداک اسمیت و نتایج آن در این حوزه است. او در حدود سال‌های ۱۲۴۹ تا ۱۲۵۱ش، بعد از هفت سال که به تأسیس و تحکیم امورات تلگراف‌خانه در ایران پرداخت، مشغول آماده‌سازی طرحی بلندپروازانه شد که سه هدف را دنبال می‌کرد: به‌دست آوردن مجموعه‌ای متعادل از صنایع معاصر ایران که نمونه و معرف کل هنر ایران باشد؛ دوم ارائهٔشان به بریتانیا و تحقیق دربارهٔ آن‌ها و سوم مستندسازی آن صنایع. او توانست حمایت دو نهاد را از این ایدهٔ خود به‌دست آورد: موزهٔ *ساوت کنزینگتون*[6] و موزهٔ *علم و هنر ادینبرو*[7] بعد از نمایشگاه بزرگ *کریستال پالاس*[8] در ۱۲۲۹ش (۱۸۵۱م) آثاری از خاورمیانه و شرق دور را در معرض دید عموم مردم بریتانیا قرار داده بود و احداث موزه‌های جدیدی تحت پشتیبانی دولت بریتانیا در دستور کار بود. مرداک در قالب یک کارگزار سیار، گزارش آثار ایرانی متناسبِ تملک برای هریک از این دو موزه را برایشان ارسال می‌کرد و آن‌ها از اعتبارات رسمی، اقدام به خریداری آن آثار می‌کردند (اسمیت، ۱۳۹۹: ۱۱۸-۱۲۰). اسمیت نخستین گزارش تملک این آثار را در نامه‌ای به تاریخ دوازدهم آبان ۱۲۵۲ش به موزهٔ *ساوت کنزینگتون* چنین ارائه داد: «مفتخر به اظهار این گزارش هستم که تا بدین لحظه، بیش از هشتاد قطعه از چینی‌آلات و سفالینه‌های ایرانی، تعدادی آثار فلزی حکاکی‌شده، یک دست لباس رزم شامل کلاه‌خود و سپر و شماری از اقلام هنری دیگر تهیه نموده‌ام» (Helfgott, 1990: 172). او از سال ۱۸۷۳ تا ۱۸۸۵م به این کار مشغول بود و به نخستین هدف از طرح مدنظرش دست یافت؛ یعنی مجموعه‌ای دائمی در دو موزه از آثاری که با بهترین اطلاعاتِ موجود در آن دوره مستند و ثبت شده بودند؛ اما موزه تمایل به مطالعه، طبقه‌بندی و بعد از آن، نمایش و معرفی این آثار به مخاطبان را داشت. بنابراین از مرداک اسمیت به واسطهٔ اسناد باستان‌شناسی (به مثابه شاخه‌ای از دانش در گفتمان مدرنیته) که در اختیار داشت، خواسته شد تا کاتالوگی برای آن آثار تهیه

کند. موزهٔ *ساوت کنزینگتون* نمایشگاهی بزرگ از هنر ایران را در آوریل ۱۸۷۶ (فروردین ۱۲۵۵) با ۳۵۱۷ اثر از هنر ایران بازگشایی کرد و اسمیت بنابر خواست موزه، کتابچه‌ای راهنما (Smith, 1876) به اسم Persian Art (هنر ایران) برایش نگاشت (اسمیت، ۱۳۹۹: ۱۲۰-۱۲۵). در اینجا گسست مهمی در تاریخ هنر ایران به وقوع پیوسته است؛ این اولین مرتبه‌ای است که هنر ایران به‌صورت یک کلِ مستقل، در مکانی به اسم «موزه» به منزلهٔ یک نهاد گفتمانی، بیرون از ایران و جدا از خاستگاه خود و مکان‌های کاربردیِ مفروضش (مثل سازهٔ معماری و منازل) به نمایش درمی‌آید و مخاطبِ مفروضش شهروند غربیِ مدرن است. برگزاری این نمایشگاه با نام «هنر ایران»، گویی ایرانیان را در جایگاهی می‌گذاشت که به وسیلهٔ غرب (دیگری در مفهوم لکانی) نظاره شوند[۹]. به عبارت دیگر، این نمایشگاه در برساخت مفهوم هویت ایرانی (چه برای غرب و چه برای ایرانیان) نقش به‌سزایی می‌توانسته بازی کرده باشد. این آثار که تا پیش از این در امور روزمرهٔ زندگی به کار می‌رفتند، گویی یک‌باره کاربردشان منقطع شد و به ابژه‌هایی با کارکرد هویتی (ایرانی) و زیبایی‌شناسانه در گفتمان مدرنیته درآمدند که همه‌چیز برایش ابژهٔ موردمطالعه بود. پس این آثار، دیگر نه اشیائی کاربردی، بلکه راویان تاریخ، فرهنگ و هنر سرزمینی پیشامدرن در دوردست به اسم ایران بودند که شهروندان و پژوهشگران مدرن بریتانیایی آن‌ها را به سخن وامی‌داشتند. اما نکتهٔ مهم دیگری که از این نمایشگاه و کتابچهٔ راهنمایش مستفاد می‌شود، شیوهٔ رسته‌بندی و نمایش این آثار است که مرداک اسمیت صراحتاً چنین تفکیکشان کرده است (تصویر ۱): «سفالینه و چینی‌جات، کاشی‌دیواری‌ها، سلاح‌ها و زره‌ها، منسوجات، سوزن‌دوزی و قلاب‌دوزی، آثار فلزی، منبت و معرق چوب، نقاشی، نسخه‌های خطی، آثار مینایی، جواهرات، سنگ‌های قیمتی و غیره، آلات موسیقی» (Smith, 1876). این شیوهٔ رسته‌بندی‌شدن آثار صنایع‌دستی ایران، که مبتنی بر جنس مادهٔ اثر (متریال) بود[۱۰]، چیزی است که تا به امروز نیز پابرجا مانده است. در این شیوهٔ رسته‌بندیِ به‌ظاهر بدیهی، خبری از در نظرگرفتن ویژگی‌های مفهومی و محتوایی، ژانر یا موضوع، وجوه بیانگرایانه، جنسیت مؤلف، سال و جغرافیای تولید اثر نبود، بلکه همان‌طور که ذکر شد، آنچه سبب مرزبندی این آثار شده، همان جنس کار است که به‌خوبی با علوم پوزتیویستی غرب (دانش مدرن) در آزمایشگاه (آپاراتوس نهادی[۱۱] مدرن) قابل شناخت و ارزیابی بود. افزون بر آن، شاخص مهمی که مرداک اسمیت در جمع‌آوری و انتخاب آثار مدنظر قرار داده، کیفیت و ظرافت اثر بود. بنابراین، برخلاف ادعایش، نمونه‌ای که وی گردآورده بود، نه معرف کل هنر یا صنایع‌دستی ایران بلکه یک نمونهٔ انتخابی از میان آثاری بود که متعلق به طبقهٔ مرفه، اشراف، متمولین، درباریان یا ابنیهٔ اسلامی بود که همگی از بهترین متریال‌ها، ظریف، دارای تزئیناتِ بسیار، پُرکار و اصطلاحاً گونه‌ای بود که آن را هنر فاخر می‌خوانند و در آن، آثار پیش‌پاافتاده که در زندگی روزمرهٔ مردم کاربرد داشتند (مثل جاجیم‌ها و گلیم‌های ساده‌باف)، آثار کارکردیِ قومیت‌ها، آثارِ دارای متریال ارزان (مثل حصیربافی)، آثار کم‌کار و ساده و در یک عبارت، آثار ارزان‌قیمت جایی نداشتند و به حاشیه رانده شده بودند. بنابراین، مخاطب غربی، صنایع‌دستی ایران را از لنزی تجمل‌گرایانه، سلطنتی و گران‌قیمت می‌نگریست که بسیار با آنچه در همان‌دوره در انگارهٔ شرق‌گرایی[۱۲] از شرق شنیده بود و در نقاشی‌های تخیلی غربی‌ها از شرق دیده بود، سازگاری داشت. همسو با این ادعا، در کل کتابچهٔ هنر ایران، توضیحات اسمیت حاوی این نکته است که آثار هنری ایران در عصر صفوی، بسیار باکیفیت و باشکوه بود و در حال حاضر (دورهٔ قاجار) دچار تنزل‌هایی شده است (اسمیت، ۱۳۹۹). بنابراین او نیز در تفکیک صنایع‌دستی ایران به دوگان «صنایع‌دستی فاخر/صنایع‌دستی نازل» و تثبیت آن و ایجاد یک نظرگاه مشترک میان مخاطبِ غربی و شرقی برای نگریستن به صنایع‌دستی ایران مؤثر بوده است. صورت‌بندی مفهوم «صنایع‌دستی خوب و درست» یا «صنایع‌دستی مورد قبول» که تا امروز نیز بر این حوزه حاکم است، می‌تواند در این گفتمان و محصول همین نمایشگاه، اقدامات مرداک اسمیت و به دنبالش حضور ایران در دیگر نمایشگاه‌های جهانی در سال‌های بعد در



CONTENTS.

	PAGE
Introduction	1
Porcelain and Earthenware	5
Wall Tiles	15
Arms and Armour	18
Textile Fabrics	21
Needlework and Embroidery	26
Metal Work	28
Wood carving and Mosaic	38
Painting	41
Manuscripts	42
Enamel	44
Jewellery, Gems, etc.	44
Musical Instruments	45
APPENDIX	47

تصویر ۱. صفحهٔ فهرست کتابچهٔ راهنمای نمایشگاه «Persian Art» که آثار به‌نمایش‌درآمده را چنین رسته‌بندی نموده است: «سفالینه و چینی‌جات»، «کاشی‌دیواری‌ها»، «سلاح‌ها و زره‌ها»، «منسوجات»، «سوزن‌دوزی و قلاب‌دوزی»، «آثار فلزی»، «منبت و معرق چوب»، «نقاشی»، «نسخه‌های خطی»، «آثار مینایی»، «جواهرات، سنگ‌های قیمتی و غیره»، «آلات موسیقی» (Smith, 1876)

دورهٔ قاجار باشد؛ زیرا همین روند ارائهٔ آثار فاخر در آن‌ها نیز به چشم می‌خورد.

در همین رابطه، ورنویت[۱۳] چنین نقل می‌کند که برخی کارشناسان اروپایی قرن نوزدهم، هنگامی که با رویکردهای مختلف هنری در جوامع غیرغربی روبرو شدند، پیش‌داوری‌های متعصبانه‌ای مطرح می‌کردند (Vernoit, 1997: 12). برای مثال مرداک اسمیت، در سال ۱۲۵۴ش (۱۸۷۶م) نقاشی‌های ایرانی نمایش‌داده‌شده در موزهٔ کنزینگتون را چنین توضیح می‌دهد: «[آن‌ها] خصوصاً از حیث طراحی بسیار ضعیف‌اند [... و] نه به جهت اهمیتی که شاید از نظر هنری داشته باشند، بلکه به عنوان نمایشی از جامه‌های محلی و اشکال ملی و مانند آن خریداری شده‌اند» (Smith, 1876: 78). نمونهٔ بارز دیگر، ارزیابی کنت ژولین دو روششوار[۱۴] در دههٔ ۱۲۴۰ش است که می‌نویسد: «دیدن نقاشی‌هایی که پارسیان تولید می‌کنند، انسان را به شدت خشمگین می‌گرداند... بدون هرگونه پشتوانهٔ طراحی یا اطلاع از ساده‌ترین قوانین پرسپکتیو، فقدان درک هنری به‌شکلی که ما در اروپا می‌شناسیم و در نتیجه نداشتن درک منتقدانه که با آن آثارشان را ارزیابی و سلیقه‌شان را تشریح کنند. آن‌ها ترکیب‌بندی‌هایی تخت و پوچ را با وسواس زیاد کپی و در آثارشان خود را ملزم می‌دارند که درخشش رنگ‌هاشان را چنان خفه کنند تا بتوانند حتی‌الامکان رنگ‌های تیره و افسرده و اشتباهشان را با دقت تمام به لیتوگراف‌های رنگی اروپایی نزدیک کنند» (Rochechouart, 1867: 261 & 264-265 به نقل از کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۳۰). به کار بردن «دقت بسیار زیاد» یا به تعبیر روششوار، «وسواس» در رعایت اصول و قراردادهای اجرای اثر هنری، الگویی است که از دیرباز در ایران تداوم داشته و سبب شده با تشابه آثار هر دوره به یکدیگر، مکتب خاصی از زیبایی‌شناسی زمانه شکل‌گیرد؛ یعنی «رعایت اصول» در برابر «آزادی هنری». این همان چیزی است که هنرهای ایرانی را در تضاد جدی با هنر غربی قرار می‌دهد و امکان و حتی ضرورت بروز «خلاقیت فردی» را به عنوان چیزی غیرضروری می‌نمایاند. اگرچه از گفتهٔ روششوار یا سایر منتقدان هنری غربی می‌توان چنین استنباط کرد که هنر غرب (به‌ویژه از رنسانس تا پایان هنر مدرن) نیز دارای اصول مشخصی بود، اما آن اصول معمولاً به‌گونه‌ای تکوین می‌یافت که هنرمند در آن بتواند بروزی از خویشتنِ خود داشته باشد و خلاقیت هنری به عنوان یک اصلِ پسندیده تحسین می‌شد. اما

در هنرهای ایرانی، آنچه تحسین حامیان اصلی هنر (به‌ویژه شاه و دربار) را برمی‌انگیخت، «پایبندی و رعایت دقیق اصول اجرای اثر هنری»، «ظرافت» و «مرارت فرایند خلق اثر»[۱۵] بوده است.

نکتهٔ دیگری که از نقد روششوار و دیگر منتقدان عصر قاجار نسبت به هنر ایرانی به‌خوبی قابل درک است، نگاه از بالا به پایین یا به عبارت دیگر، دوگانهٔ «هنر خوب و صحیح/ هنر بد و غلط» است که وجه خوب و صحیح را همواره هنر غرب پر می‌کند و هنر سایر ملل در وجه دیگر گذاشته می‌شود. به دنبال این تعریف و مقوله‌بندی از هنر که از گفتمان شرق‌شناسی برمی‌خیزد، اصولی که در ساخت و اجرای اثر هنری باید پذیرفته شود، همان اصول رنسانسی هنر غرب است و رعایت اصولی غیر از آن، امری «پوچ»، «اشتباه» و «خشمگین‌کننده» تلقی می‌شود. به عقیدهٔ فینبار بری‌فلاد، «برای کنت [روششوار] همانند دیگر مفسران قرن نوزدهم، فقدان تعمدی پرسپکتیو خطی، سایه‌روشن و واقع‌نمایی، قرارگیری هنر قاجار را در زمرهٔ هنرهای زیبا منتفی می‌کند، و در عوض، آن را در درجهٔ اول در جایگاه سندی از منظر قوم‌نگاری می‌نشاند» (Flood, 2007: 37). یعنی اگر چشم ناظر، مخاطب غربی باشد، در دوگان «هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی» هنر دوران قاجار در وجه دوم قرار می‌گیرد ولی اگر مخاطب، منتقد ایرانی یا هنرمند ایرانیِ آشنا با فرنگ باشد، نقاشی قاجار در وجه «هنرهای زیبا» و آثار صنایع‌دستی در زمرهٔ «هنرهای کاربردی» جای می‌گیرند. مهم آنکه در هر دو حالت، صنایع‌دستی در سمتی نشانده می‌شود که مادون است و شأنیت چندانی ندارد.

گسست در مفهوم سوژهٔ «صنعتگر»: پیدایش سوژهٔ «هنرمندِ صنعتگر»

اسمیت در طی انجام این پروژه، با یک کاشی‌کار به اسم علی‌محمد اصفهانی آشنا می‌شود که تحسین وی را برمی‌انگیزد و از طرف هر دو موزه، کاشی‌هایی را به او سفارش می‌دهد و وی را مجاب می‌کند که شرحی از مواد و فنون حرفه‌ایِ خود برای اسمیت مکتوب کند. این رساله با عنوان «در باب تهیه و ساخت کاشی و ظروف سفالین جدید» را جان فارگس[۱۶] (از کارمندان ادارهٔ تلگراف تهران) از فارسی به انگلیسی ترجمه کرد (اسمیت، ۱۳۹۹: ۱۲۷-۱۲۹) که در سال ۱۲۶۷ش (۱۸۸۸م) موزهٔ *ادینبرو* آن را چاپ کرد[۱۷](Isfahani, 1888). به‌نظر می‌رسد این اولین‌باری است که در تاریخ صنایع‌دستی ایران، یک صنعتگرِ مستقل از دربار، توسط نهادهای هنری مدرنِ غرب، واجد این شأنیت قرار می‌گیرد که -با یک واسطه- با وی وارد گفتگو شوند و اثری به وی سفارش دهند که نه برای کاربرد (قرارگیری در ابنیه)، بلکه برای نشستن در پشت باکس‌های شیشه‌ای (به منزلهٔ یک تکنولوژی نهادی[۱۸]) در پیش چشمان غربی‌ها (همان دیگری در مفهوم لکانی) و کارکردهای هویتی (روایتگر هنر معاصر ایران در آن زمان) ساخته شود و به ابژه‌ای در گفتمان شرق‌شناسی بدل شود. این گسست در مفهوم سوژهٔ «صنعتگر»، گذار آن را از سوژه‌ای درخدمت دربار، در خدمت باورهای مذهبی و در خدمتِ کاربرد، به سوژهٔ «هنرمندِ صنعتگر» نشان می‌دهد؛ اما این سوژهٔ جدید، هنوز در دوگان «هنرمند آزاد/هنرمند مزدگیر» که شاخص هنرمندیّت را در آزادی تمام‌عیار وی از قید بندهای مالی، مذهبی، سیاسی، اخلاقی، کاربردی و غیره می‌دید[۱۹]، در وجه دوم یعنی «هنرمند مزدگیر» قرار دارد، زیرا او هنوز در بندهای محدودیت‌های مادهٔ‌کار خود گرفتار است و نمی‌تواند از مرزهای رسانه‌اش (که مثلاً سفال یا سرامیک است) پا را فراتر بگذارد و خط‌قرمزهای حاصل از پیشینهٔ آن در ایران را تمام‌وکمال درنوردد. اسمیت در گزارش‌هایش به موزه از علی‌محمد اصفهانی با عنوان «سفالگر» نام می‌برد (اسمیت، ۱۳۹۹: ۱۲۷)؛ یعنی علی‌محمد، نه «هنرمند»، بلکه سفالگر است. برای درک این مدعا لازم است یادآوری شود که اسمیت می‌توانسته به‌جای استفاده از واژهٔ «سفالگر»، مثلاً بگوید «هنرمندِ کاشی‌ساز» یا «هنرمندی که سفال می‌سازد» کمااینکه میکل‌آنژ، «مجسمه‌ساز»ی بود که همواره با «سنگ» (مرمر) آثارش را می‌آفرید اما او را «سنگینه‌ساز»، «حجّار»، «مرمرساز» یا واژه‌هایی مستخرج از سنگ نمی‌خوانند. همچنین دوناتلّو، مجسمه‌سازی بود که گاهی با سنگ، گاهی با چوب و گاهی با برنز کار می‌کرد

و سوژهٔ «مجسمه‌ساز»اش در قید مادهٔ‌کارش نبود و آزادی او را در انتخاب ماده‌کارش محدود نمی‌کرد. اما در این شیوهٔ رسته‌بندی مبتنی بر ماده، وقتی سازنده، «سفالگر» نام نهاده می‌شد، به نوعی آزادیِ انتخاب از وی مسلوب می‌شد؛ گویی او در دایره‌ای فرضیِ بسته فرض می‌شد که بهتر بود هویت هنری خود را در آن حصارِ مبتنی بر ماده‌کار پیدا می‌کرد.[۲۰]

در رابطه با شأنیت هنرمندِ صنعتگر، ذکر دیدگاه‌های تیموتی میچل[۲۱] در تحلیل جایگاه موزه و امر بازنمایی، در تحلیل پیدایش این پدیده در ایران نیز می‌تواند موثر باشد. وی در مقالهٔ «اورینتالیسم و نظم نمایشگاهی»[۲۲] با ارائهٔ تحلیلی از پدیدهٔ نمایشگاه‌های جهانی، آن را به عنوان رویهٔ تازه‌ای نقد می‌کند که در کنار رمان‌ها و نقاشی‌های شرق‌انگار و شاخه‌های دانشگاهی مطالعات شرقی، به اروپایی‌ها امکان داد تا از خلال آن تصویر، «شرق» و شیوه‌های ادراک آن را به نظم کشند. این رویه‌ها همگی بخشی از اجزای دستگاه معرفتی‌ای[۲۳] بودند که بازنمایی جهان را از موزه‌ها تا نمایشگاه‌های جهانی، و از معماری تا آموزش‌وپروش، گردشگری، صنعت مد و تسهیلات زندگی روزمره سازماندهی می‌کردند و نظم می‌دادند. «نمایشگاه جهانی» که اهمیت ویژه‌ای برای نمایش دنیای «غیرغربی» قائل بود، به عنوان محل تلاقی اورینتالیسم و شرق‌شناسی با طرح‌های استعماری، به‌تدریج نقش مهمی در ایجاد مرزهای فرهنگی و ساختن هویت ملی مدرن در کشورهای مختلف ایفا کرد. میچل، پدیدهٔ نمایشگاه جهانی را ابزار تازه‌ای برای بازنمایی[۲۴] قلمداد می‌کند که متضمن فاصله‌ای میان اصل و بدل (واقعیت و تصویر) است. به باور وی، اصلِ وجودی و سازوکار حاکم بر این نمایشگاه‌ها، بازنمایی است که جوهرهٔ اصلی هنر اروپایی از رنسانس تا قرن نوزدهم (تا پیش از مدرنیسم) بوده، بار دیگر در این نمایشگاه‌ها در کنار شیوه‌های مقوله‌بندی، نظم‌دادن و عرضه‌کردن اصل‌ها و بدل‌ها قرار گرفته و «نظم نمایشگاهی» را به‌وجود آورده که شیوه‌های مدرن تولیدِ معنای غرب و شرق را به قاعده درآورده و با کمک آن، هویت استعماری جهانِ نیمهٔ دوم قرن نوزدهم را تعریف کرده است (Mitchell, 2009: 409). این نمایشگاه‌ها که برای برگزاری آخرین دستاوردهای فنی، صنعتی، تجاری و فرهنگی برپا می‌شد، از کشورهای جهان دعوت می‌کرد تا در غرفه‌ای، محصولات و کالاهای خود را به تماشا بگذارند. غرفهٔ کشورهای غیرغربی را معمولاً کشورهای اروپایی طرح‌ریزی می‌کردند و می‌ساختند. همچنین زمانی که نمایندگان کشورهای آسیایی و عربی در این مجمع عمومی برای بازدید حاضر می‌شدند، همواره در نوعی سازوکار نمایشی محاط می‌شدند که بر غریب‌بودن و «دیگربودن» آنان تأکید بیش‌ازحد می‌شد و درنتیجه، آنان را به [ابژهٔ موردشناسایی و] موضوع نگاه کنجکاو اروپایی مبدل می‌کرد. روح بازنمایانهٔ حاکم بر فضای نمایشگاه، هرچیزی جز تماشاگر غربی را تبدیل به شیء می‌کرد. حتی زمانی که پادشاه یکی از کشورهای شرقی به بازدید آنجا می‌آمد، به بخشی از این نمایش بدل می‌شد و همچون شیئی در پشت ویترین به تماشا گذاشته می‌شد. میچل در تحلیل خود از این روایت، سه عامل «نمای کاذب»، «خفت» و «تماشاگر» را در پیوند با یکدیگر، سازندهٔ بازنماییِ «شرق» معرفی می‌کند که از طریق تعدد بازدیدکننده‌ها (تکرار) و خصلت رسانه‌ای نمایشگاه جهانی، موجب تثبیت ایدهٔ بازنمایی‌شدهٔ «شرق» می‌شوند (Mitchell, 2009: 410-412). حال تمایل مرداک اسمیت و دو موزهٔ *کنزینگتون* و *ادینبرو* به تملک و نمایش آثار صنایع‌دستی ایران، از منظری روشن‌تر قابل فهم است. «از آنجایی که نمایش هنرهای صناعی مستعمرات و کشورهای غیرصنعتی، بخشی از اهداف فرهنگی و ثابت این رویدادها را به خود اختصاص می‌داد، لذا کشورهای شرقی و غیر صنعتی با فرهنگ بومی و محلی در این نمایشگاه‌ها شرکت داده می‌شدند» (میرزایی، ۱۴۰۰: ۱۵۲) و برگزارکنندگان بر طراحی پاویون‌ها به‌عنوان نمادی از فرهنگ و معماری تأکید داشتند؛ از این‌رو هر دولتی باید بنای پاویون خود را به نحوی طراحی و اجرا می‌کرد که هویت ملی یا قومی آن کشور را در معرض نمایش قرار دهد (جمال‌الدین و کیانی، ۱۳۹۹: ۷۰). ناصرالدین‌شاه نیز با دریافت دعوت‌نامه‌ای رسمی از طرف امپراتور اتریش، حضور و بازدید از نمایشگاه جهانی ۱۸۷۳م وین در خلال اولین

تصویر۲. عکسی از پاویون ایران در نمایشگاه جهانی ۱۲۵۱ش (۱۸۷۳م) وین. (tehranprojects, 2022)

تصویر۳. عکسی از غرفهٔ فروش اجناس ایرانی در نمایشگاه جهانی ۱۲۵۱ش (۱۸۷۳م) وین. (بانی‌مسعود، ۱۴۰۰: ۷۷)

سفر اروپایی‌اش را با اشتیاق پذیرفت و تمهیدات لازم از طریق جمع‌آوری و ارسال آثار هنری و صنایع‌دستی و اعزام استادان معمار برای ساخت پاویون ایران در نمایشگاه را فرمایش کرد. در اتریش نیز به کوشش دکتر پولاک (پزشک سابق ناصرالدین‌شاه) «کمیتهٔ ایرانی نمایشگاه بین‌المللی وین» برای فراهم کردن مقدمات حضور بهتر ایران در نمایش تشکیل شد (راعی، ۱۳۷۵: ۲۷۵). در سال ۱۲۵۱ش، ناصرالدین‌شاه، ضمن اقامت چندروزه در وین، سری هم به نمایشگاه جهانی آن سال در آن شهر زد و از پاویون ایران (تصویر ۲) بازدید و تحسینش کرد (ناصرالدین‌شاه، ۱۳۶۲: ۱۹۶). آثار شرکت‌داده‌شده در غرفهٔ ایران (تصویر ۳) «شامل سنگ‌های قیمتی، سفالینه‌ها، اسلحه و تجهیزات جنگی، البسه، مینیاتورها و برگه‌های خوشنویسی، پارچه و قالی‌ها، ابزارآلات موسیقی و ابزارآلات طبابت بودند که به ترتیب تاریخی از سال ۱۵۷۰م تا ۱۸۶۰م تنظیم و بر روی میزها، دیوارها و قفسه‌ها چیده شده بودند» (Ful-co, 2017: 56) یعنی پادشاه ایران به منزلهٔ نوک هرم قدرت، از «ایرانی» که اروپا بازنمایی کرده، بازدید می‌کند و در آینهٔ غرب، از نزدیک به خود می‌نگرد و گویی مفهوم «ایران» طی این فرایند نمایش، نه‌تنها برای غرب، که برای پادشاه قاجار نیز صورت‌بندی جدیدی پیدا می‌کند. ارتباط میان مفهوم برساختی «ایران» ـ به منزلهٔ بخشی از شرق و در دوگانِ «غرب/شرق» ـ با جنبهٔ بازنمایانهٔ آن در دورهٔ قاجار تا امروز، که فاعلیت اصلی آن عموماً با غرب بوده، در پیشبرد این مقاله بسیار حائز اهمیت است؛ زیرا تقریبا در همهٔ ادوار این نمایشگاه هر زمان که ایران غرفه‌ای داشته، آثار صنایع‌دستی به عنوان ابژه‌هایی کارکردی با وظیفهٔ بازنماییِ هویت ایرانی به کار گرفته شده‌اند که راویِ تمایزگذاری میان «همان» و «دیگری»‌ای باشند که فوکو آن را محصول هر شیوهٔ مقوله‌بندی‌ای می‌داند که قرار و آرامش را میان آن اجزا برقرار می‌کند (فوکو، ۱۳۹۹: ۲۹). در همین رابطه، ظهیرالدوله که ملازم مظفرالدین‌شاه در سفر سال ۱۲۷۸ش به فرانسه بوده، در سفرنامه‌اش چنین ذکر کرده که «رفتیم به اکسپوزیسیون و نمایش بنا و امتعهٔ دولت علیهٔ ایران. ...بنایش را مثل یکی از عمارات سلطنتی قدیم اصفهان ساخته‌اند. بیرونش تمام کاشی‌کاری است. متاعش هم غالباً قالی و فیروزه و تذهیب و فولادکاری و کاشی‌های کهنه و شمشیر و از این قبیل است. بالای این بنا هم اتاق بزرگی است که سازوآواز است ولی هیچ دخلی به سازوآواز و رقص ایرانی‌ها ندارد. مطرب‌هایش را از بیرود که از ممالک عثمانی است آورده است. شمشیربازی و چوب‌بازی هم می‌کنند ولی به رسم افغان‌ها» (ظهیرالدوله، ۱۳۷۱: ۱۷۲-۱۷۳). «شرق»‌ی که غرب در صدد بازنماییِ آن بوده، باید یادآورِ «گذشته» باشد؛ گذشتهٔ انسان اروپایی. آن زمانی که وی هنوز انقلاب صنعتی را از سر نگذرانده

بود، گذشتهٔ نوستالژیک، گذشته‌ای که هنوز تولیدات کشورها دستی بود و غربِ مدرن می‌توانست با آفریدن چنین «شرق»ی جایگاه برتر خود را در این دوگانْ تنظیم کند. شیوهٔ روایت خطیِ تاریخیِ مبتنی بر «زمان» از آثار ایران در اولین نمایشگاه جهانی که ایران شرکت کرده بود (سال ۱۲۵۱ش وین)، به‌اضافهٔ سازهٔ معماریِ پاویون ایران در نمایشگاه سال ۱۲۷۸ش که به سبکیِ قدیمی (صفوی) و حضور کاشی‌های کهنه و احتمالاً سایر آثار صنایع‌دستی در این غرفه‌ها نیز مؤید همین مدعاست: آثاری با پیامی نوستالژیک برای خوانشگرِ غربی. افزون بر آن، وجود رقاصه‌ها و شمشیربازی نیز، یادآور همان صحنه‌های نقاشی‌های شرق‌انگار بوده است و گویی کل این سازوکار نمایش، برای مفصل‌بندی گفتمان شرق‌شناسی طرح‌ریزی شده بود و ایران را به مثابه جزئی از یک مقولهٔ بزرگ‌تر به اسم «شرق» به نمایش می‌گذاشت؛ پس مهم نبود که مطرب‌هایش بیروتی و بازی‌های نمایشی‌اش افغانی باشند، زیرا برای مخاطب غربی، هویت شرق به مثابه یک کل و در گرو تمایز با غرب برساخت می‌شد نه با هویت‌های مستقل و ملی.

نتیجه‌گیری

مفهوم «صنایع‌دستی ایران» در عصر قاجار در یک فضای گفتمانی که محصول ارتباط، تقابل و کشمکش گفتمان‌های سلطنتی، تجدد، مدرنیته، شیعه‌گرایی، باستان‌گرایی و هویت ملی، مشروطه و غیره بود، برساخته می‌شد و آثار صنایع‌دستی به ابژه‌های کارکردیِ تحت گفتمان/ها بدل می‌شدند. در این دوره، طی مواجههٔ ایران با غرب ذیل گفتمان غرب‌گرایی، ساختار هژمونیک گفتمان شرق‌شناسی و کنشگرانش در ایران همچون مرداک اسمیت، اقدامات سوژه‌های گفتمان سلطنتی (مثل شاه و غیره) و تصمیماتی که در عرصهٔ فرهنگی و اقتصادی در جهت حرکت به سوی غرب گرفتند، خواسته یا ناخواسته با گفتمان شرق‌شناسی همدستی کردند؛ همگی این موارد به‌طور مستقیم با صنایع‌دستی نیز مرتبط می‌شود که به رسته‌بندی‌شدنِ صنایع‌دستی ایران بر اساس «جنس مادهٔ اثر» انجامید که با علوم پوزتیویستی غرب (دانش مدرن) در آزمایشگاه (آپاراتوس نهادی مدرن) قابل شناخت و ارزیابی بود و تا امروز نیز بر این عرصه حکم‌فرماست. در این فضای گفتمانی، آثار صنایع‌دستی که تا پیش از این در متن زندگی پادشاهان، دربار، مناسک مذهبی و مردم به کار می‌رفتند، کاربردشان منقطع شد و به ابژه‌هایی با کارکرد هویتی (نمایانگر هویت ایرانی) در گفتمان مدرنیته ـ ابژه‌های برای مطالعه‌شدن ـ و در خدمت مفصل‌بندی گفتمان شرق‌شناسی درآمدند؛ طی این فرایند، در مفهوم سوژهٔ «صنعتگر» گسستی پدید می‌آید و به سوژهٔ «هنرمندِ صنعتگر» گذار می‌کند. سوژهٔ جدیدی که مستقل از دربار، توسط نهادهای هنری مدرنِ غرب، واجد شأنیتِ «گفتگو» و «سفارش‌دهیِ اثر» قرار می‌گیرد. اثری که وی تولید می‌کند؛ دیگر نه برای کاربرد، بلکه برای «بازنماییِ شرق» در گفتمان شرق‌شناسی است. این سوژهٔ جدید، هنوز در دوگان «هنرمند آزاد/هنرمند مزدگیر» در وجه دوم یعنی «هنرمند مزدگیر» قرار دارد، زیرا هنوز در بندهای محدودیت‌های مادهٔ‌کار خود گرفتار است و بر همین اساس، با جنس مادهٔ کارش (سفالگر) خطاب و رسته‌بندی می‌شود و در این نظمِ سیستماتیک، بدان درجه از آزادی دست نیافته یا بدان داده نشده تا «هنرمند» (هنرمند آزاد) تلقی شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Binary Opposition
2. Usage
3. usefulness
4. Function
5. Antonio Gramsci
۶. South Kensington Museum نخستین موزهٔ هنرهای تزیینی لندن بود که در سال ۱۸۵۷م افتتاح شد و در ۱۸۹۹م به «موزهٔ ویکتوریا و آلبرت» تغییر نام داد. این موزه از همان ابتدا، مبنای کار خود را بر هدف آموزش در جهت تقویت و پرورش صنایع و تولیدات بریتانیا گذاشته بود و با تصاحب و نمایش نمونه‌هایی از هنر و صنایع تمام فرهنگ‌های جهان، آن را پیش می‌برد (اسمیت، ۱۳۹۹: ۱۴۱). ورنویت نیز معتقد است که در این پروژه، آثار هنر اسلامی، به دلیل کیفیت‌شان، ظاهراً به عنوان آثاری نمونه و مثال‌زدنی به‌شمار می‌آمدند (Vernoit, 2000: 22).

۷. Edinburg Museum of Science and Art که امروزه «موزهٔ سلطنتی اسکاتلند» است.

8. The Great Exhibition of Crystal Palace

۹. لکان معتقد است تکامل رشد کودک در «حیث انگاره‌ای» منوط به دسترسی‌اش به تصویرِ حاصل از کالبد خود است. شناسایی این تصویر، طی فرایندی صورت می‌گیرد که وی، آن را «مرحلهٔ آینه‌ای» می‌نامد. بنابراین، شناخت کودک از خود، مبتنی بر تصویر اعوجاجی‌ای است که دنیا (بیرون) به او نشان می‌دهند که همواره با تحریفات یا دخل‌وتصرف‌هایی همراه است. این خصلت که تا بزرگسالی هم در انسان پابرجا می‌ماند، و آدمی همواره به‌واسطهٔ چشم‌اندازِ بیرونی، به خود می‌نگرد و همواره خواهد کوشید تا خود را با آن دیگری (the other person and otherness) منطبق کند و وحدت بیشتری با آن بیابد. در هستهٔ هویت هر فرد، همواره دیگری/هایی وجود دارد که با هر آینهٔ جدیدی که تصویری از فرد به او نشان دهد، این هویت عوض می‌شود (لکان، ۱۳۹۶: ۳۳۹-۳۴۶ و برتنز، ۱۳۹۶: ۲۰۸-۲۱۲ و مولّلی، ۱۳۸۳: ۱۴۹-۱۶۱). در مواجههٔ ایرانیان با غرب در دورهٔ قاجار، غربْ به آینه‌ای برای ایرانیان بدل می‌شود که از آن منظر درکی جدید از هویت خویش، هنر، شیوهٔ حکومت‌داری، صنعت، دانش و حتی زیبایی‌شناسی پیدا می‌کنند.

۱۰. البته در برخی موارد مثل سلاح و زره، آلات موسیقی و زیورآلات، «کاربرد» را نیز از شاخص‌های رسته‌بندی‌اش قرار داده اما چندان در اولویت نیست.

۱۱. «آپاراتوس‌های نهادی»، شکل‌هایی از دانش/قدرت هستند که نهادهایی را ایجاد می‌کنند (مثل معماری، مقررات، رساله‌های علمی، اخلاقیات و نظایر آن که نهادهایی را به دنبال دارند) و گفتمان از طریق همهٔ این‌ها مفصل‌بندی می‌شود (Hall, 1997: 47).

۱۲. Orientalism. «اوریانتالیست‌ها (شرقی‌سازان)، عنوانی است که به شماری از نقاشان آکادمیک اروپایی سدهٔ نوزدهم داده‌اند... که بنابر سلیقهٔ باب روز، موضوع‌های شرقی‌مآب (سلاطین، زنان حرم‌سرا، بازارها و غیره) را با برداشتی رمانتیک تصویر می‌کردند ... و آن را به‌طرزی غریب و افسانه‌ای نشان می‌دادند» (پاکباز، ۱۳۹۴: ۱۸۹).

13. Stephen Vernoit

14. Julien M. Rochechouart

۱۵. دشواری بسیار زیاد فرایند ساخت که معمولاً به علت پرداختنِ فراوان به جزئیات، فرایندِ دستیِ تولید، عدم وجود ابزارهای مدرن و غیره بوده است.

16. John Fargues

۱۷. ارزش و اهمیت این رسالهٔ فنی از این جهت نیز بسیار بالا است که تا به امروز، تنها گزارشی است که از زمان رسالهٔ ابوالقاسم کاشانی (سال ۷۰۰ هـ‌ق) به بعد، دربارهٔ تولید کاشی و سفالینه‌های ایرانی نگاشته شده است (Allan, 1973: 111-120).

۱۸. «تکنولوژی‌های نهادی» تکنیک‌های عملی‌ای هستند که برای به کار بستن دانش/قدرت مورداستفاده قرار می‌گیرند و اغلب از تکه‌ها و قطعه‌هایی تشکیل شده‌اند و مجموعه‌ای مجزا از ابزارها و روش‌ها هستند (مثل طراحی پنجره‌ها در ساختمان‌های زندان، تکنیک‌های عکاسی و غیره) (رز، ۱۳۹۴: ۳۱۲-۳۱۳).

۱۹. دوگان «هنرهای آزاد/هنرهای مزدور»، مبتنی بر دانش و روایت مدرن از هنر و همسو با دیدگاه‌های شافتسبری (آنتونی اشلی کوپر، ارل سوم شافتسبری) و ایمانوئل کانت است. دیدگاه‌های شافتسبری در خصوص «هنرمند آزاد» و «لذتِ بی‌علاقه» بر آموزه‌های کانت دربارهٔ تجربهٔ زیبایی‌شناسی، و سپس بر زیبایی‌شناسی مدرن تأثیر به‌سزایی داشته است. شافتسبری با وضع تعبیر مدرن «نبوغ»، از هنرمند خلاق یا هنرمند نابغه نام می‌برد و به صورت‌بندی مفهوم مدرن هنرمند پرداخته و تأکید مکرر بر «آزادی هنرمند»، «روح ابداع»، «اتکای هنرمند به خود و عدم تقلید» داشته است (باراش، ۱۳۹۹: ۵۵-۵۷ و ۶۲). کانت نیز معتقد بود «هنر از پیشه‌وری نیز متفاوت است؛ می‌توان اولی را آزاد و دومی را مزدورانه (مزدگیرانه) نامید» (کانت، ۱۳۹۵: ۲۳۹). از آرای ایشان دوگان «هنرمند/صنعتگر» یا «هنرمند آزاد/ هنرمند مزدگیر» برساخت می‌شود که در آن‌ها، وجه اول بر دومی برتری دارد.

۲۰. آبراهامیان نیز به وجود «آهنگر»، «مسگر»، «سفالگر» و دیگر مشاغلی از این دست در روستاها و شهرهای دورهٔ قاجار اشاره داشته است (آبراهامیان، ۱۳۹۶: ۲۸). این شیوهٔ تقسیم شغل براساس «جنس مادهٔ کار»، همان چیزی می‌باشد که در رسته‌بندی اسمیت مشهود است.

۲۱. Timothy Mitchell: یکی از اندیشمندان و نظریه‌پردازان مطالعات پسااستعماری که دیدگاه‌هایش به‌ویژه بر خاورمیانهٔ عربی و مصر متمرکز است.

22. Orientalism and the Exhibitionary Order

23. Episteme

24. re-presentation

۲۵. مکان و تمهیدات نمایشگاه، همگی اروپایی است و دکتر یاکوب ادوارد پولاک نیز که سرپرستی تیم ایران برای نمایشگاه را بر عهده دارد نیز اتریشی می‌باشد.

کتابنامه

اسمیت، رابرت مرداک. (۱۳۹۹)، *هنر ایران*، ترجمه کیانوش معتقدی با همکاری علیرضا بهارلو. تهران: خطوطرح.

آبراهامیان، یرواند. (۱۳۷۶)، *مقالاتی در جامعه‌شناسی سیاسی ایران*، ترجمه سهیلا ترابی فارسانی. تهران: شیرازه.

ـــــــــ (۱۳۹۶)، *ایران بین دو انقلاب: درآمدی بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران معاصر*، ترجمه احمد گل‌محمدی و همکاران. نشر نی.

باراش، موشه. (۱۳۹۹)، *نظریه‌های هنر (جلد ۲): از وینکلمان تا بودلر*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: گیلگمش.

بانی‌مسعود، امیر. (۱۴۰۰)، *ایران و نمایشگاه‌های جهانی: از غرفهٔ ۱۸۶۷ تا پاویون ۲۰۲۰ دوبی*، مشهد: کتابکدهٔ کسری.

برتنز، یوهانس ویلم. (۱۳۹۶)، *نظریه ادبی: مقدمات*، ترجمه فرزان سجودی. چاپ اول. تهران: علم

پاکباز، رویین. (۱۳۹۴)، *دایره المعارف هنر (سه جلدی)*، تهران: فرهنگ معاصر.

جمال‌الدین، غلامرضا؛ کیانی، مصطفی. (۱۳۹۹)، «زمینه‌های تاریخی و اجتماعی شکل‌گیری پاویون‌های عصر قاجار در نمایشگاه‌های جهانی و جایگاه‌شان در معماری مدرن ایران. (۱۹۱۳-۱۸۷۳م /۱۲۵۲-۱۲۹۲ش)». *نامهٔ معماری و شهرسازی*. سال۱۳. ش۲۸. پاییز. صص ۶۹ -۹۲.

حائری، عبدالهادی. (۱۳۷۳)، *دو رویهٔ تمدن غرب*، تهران: امیرکبیر.

خبازی‌کناری، مهدی؛ سبطی، صفا. (۱۳۹۶)، «آیا صنایع‌دستی هنر است؟ جستجوی جایگاه صنایع‌دستی در بین هنرها براساس زیبایی‌شناسی کانت». فصلنامهٔ *کیمیای هنر*. سال ششم، ش۲۲؛ بهار، صص ۷-۱۸.

دادور، ابوالقاسم؛ قریب‌پور شهریاری؛ نازنین؛ عرب‌نیا؛ فرناز. (۱۳۹۴)، *جستاری در سنت و مدرنیسم و تاثیر آن بر صنایع‌دستی*، تهران: مرکب سفید و دانشگاه الزهراء.

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

راعی، انیسه. (۱۳۷۵)، *اتریش*، تهران: موسسه چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه.

رز، ژیلیان. (۱۳۹۴)، *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر*. ترجمه سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۴)، *فرهنگ پسامدرن*. چاپ دوم. تهران: نشر نی.

رضوانفر، مرتضی. (۱۳۸۵)، «صنایع‌دستی و مدرنیته، تحلیلی مردم شناختی از ابعاد نظری صنایع‌دستی». *کتاب ماه هنر*. پیاپی ۹۹-۱۰۰. آذر و دی. صص ۷۰-۷۴.

روزنامهٔ ایران. (۱۳۷۴)، «سرمقالهٔ روزنامهٔ ایران»، جلد اول. به کوشش عنایت‌اله رحمانی. ش۱۳۳. سال ۱۲۸۹.ق. تهران: کتابخانهٔ ملی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۴)، *نقد ادبی*. جلد دوم، تهران: امیرکبیر.

سعید، ادوارد. (۱۳۹۵)، *شرق‌شناسی*، ترجمه عبدالرحیم گواهی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

ظهیرالدوله، علی‌بن‌محمدناصر. (۱۳۷۱)، *سفرنامهٔ ظهیرالدوله همراه مظفرالدین‌شاه به فرنگستان*. محقق: محمداسماعیل رضوانی. تهران: مستوفی.

فوکو، میشل. (۱۳۹۸)، *دیرینه‌شناسی دانش*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. چاپ هفتم. تهران: نی.

ـــــــــ (۱۳۹۹). *الفاظ و اشیا: باستان‌ناسی علوم انسانی*، ترجمه فاطمه ولیانی. تهران: ماهی.

قاسمی، مرضیه. (۱۴۰۰)، «نقد و بررسی کتاب هنر ایران». *پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه های علوم انسانی*. سال ۲۱. مرداد، ش ۵. پیاپی ۹۳. صص ۲۵۷-۲۸۰.

کانت، ایمانوئل. (۱۳۹۵)، *نقد قوهٔ حکم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان. نشر نی.

کریمیان، سعید و عطارزاده، عبدالکریم. (۱۳۹۰). «نقش انقلاب صنعتی در تحولات صنایع‌دستی ایران». *فصلنامه مطالعات تاریخ اسلام*. سال سوم. ش۱۱. زمستان. صص ۹۹-۱۲۰.

کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۶)، *کنکاشی در هنر معاصر ایران*. نشر نظر.

لکان، ژاک. (۱۳۹۶)، «مرحلهٔ آینه‌ای به مثابه آن‌چه کارکرد من را آن‌گونه که در تجربهٔ روانکاوانه آشکار می‌شود شکل می‌بخشد». ترجمه محمدزمان زمانی جمشیدی. *متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*. لارنس کهون. ویراست ۲. تهران: نی.

محمدی، رحیم. (۱۳۹۸)، *گفتمان‌های جامعهٔ ایرانی: تجدید ساختارهای آگاهی و نظم معنایی در تاریخ معاصر*، تهران: نقد فرهنگ.

مولّلی، کرامت. (۱۳۸۳)، *مبانی روان‌کاوی فروید-لکان*، تهران: نی.

میرزایی، عبداله. (۱۴۰۰)، «ابعاد فرهنگی مشارکت ایران در نمایشگاه جهانی ۱۸۷۳ وین و تأثیر آن بر تولید و صادرات قالی ایران». *تاریخ‌نامهٔ ایران بعد از اسلام*. پیاپی ۲۶. بهار،

صص۱۴۹-۱۷۶.
میلز، سارا. (۱۳۹۲)، *گفتمان*، ترجمه فتاح محمدی. زنجان: هزارهٔ سوم.
ناصرالدین‌شاه قاجار. (۱۳۶۲)، *سفرنامه ناصرالدین شاه به فرنگ*، با مقدمهٔ عبدالله مستوفی. ویراست دوم. اصفهان: مشعل.
Allan, James W. (1973), "Abu'l-Qasim's treatise on ceramics". Iran. No.11. pp. 111-120.
Flood, Finbarr Berry. (2007), "From the Prophet to Postmodernism? New world Orders and the End of Islamic Art". In Elizabeth Mansfield (ed). Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions. London.
Foucault, Michel. (1977), Discipline and Punish: The Birth of the Prison. Translated by A. Sheridan. London: Allen Lane.
Fulco, Daniel. (2017), "Displays of Islamic Culture in Vienna and Paris: Imperial Politics and Exoticism at the Weltausstellung and Expositions Universelles". MDCCC 1800. Vol 6 (Summer) Venice: Edizioni Ca'Foscari. Pp: 51-65.
Gramsci, Antonio. (1998), "Hegemony" (from "The Formation of the Intellectuals.") Literary Theory: An Anthology. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Massachusetts: Blackwell Publishers.
Hall, Stuart. (1997), "The Work of Representation". Cultural Representations and Signifying Practices. London: Stage. pp. 13-74.
Helfgott, Leonard. (1990), "Carpet Collecting in Iran, 1873-1883: Robert Murdoch Smith and the Formation of the Modern Persian Carpet Industry". Muqarnas. Vol. 7. pp. 171-181.
Isfahani, Alimohammad. (1888), On the Manufacture of Modern Kashi Earthenware Tiles and Vases, written at the request of Major-General Sir R. Murdoch Smith. KCMG. Edinburgh.
Mitchell, Timothy. (2009), "Orientalism and the Exhibitionary Order". The Art of Art Histort. Edited by Donald Preziosi. New York: Oxford University Press. pp: 409-423.
Nead, Lynda. (1988), Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain. Oxford: Basil Blackwell.
Rochechouart, Julien M. (1876), "Quant aux painturers que les Persans produisent eux-memes, c'est a faire grincer les dents". Souvenir D'un Voyage En Perse. Paris.
Smith, Murdoch Robert. (1876), Persian Art. London.
Tehranprojects. (2022), "Early Iranian Pavilions at the World Expos."
http://www.tehranprojects.com/Early-Iranian-Pavilions-at-the-World-Expos (accessed 24 Mar 2022)
Vernoit, Stephen. (1997), "Occidentalism: Islamic Art in the 19th Century". The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art. Vol. 23. New York.
Vernoit, Stephen. (2000), Discovering Islamic art: scholars, collectors and collections, 1850-1950. London & New York: I.B. Tauris & St. Martin's Press.