تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۷/۱۱
تاریخ‌پذیرش‌نهایی: ۸۹/۱۲/۱۸

صادق رشیدی [۱]

کاربرد روش‌شناسی پژوهش‌های کیفی در مطالعات هنر اسلامی (مطالعهٔ موردی: نشانه‌شناسی نگارگری)

چکیده

مقالهٔ حاضر که با استفاده از روش تحقیق کیفی و بر اساس مطالعات نظری نوشته شده است، به بررسی کاربرد روش‌شناسی پژوهش‌های کیفی در مطالعات هنر اسلامی به عنوان هدف اصلی پرداخته است. اطلاعات و داده‌های مورد نظر به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده و با روش کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند. نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن‌اند که نگارگری به عنوان یکی از شاخه‌های هنر اسلامی به دلیل دارا بودن ابعاد زیبایی‌شناختی و فرهنگی خاص، و در عین حال به عنوان نظامی نشانه‌ای، می‌تواند از طریق مطالعات و پژوهش‌های کیفی از چارچوب‌ها و دیدگاه‌های سنت‌گرایانه و توصیفی ـ که تا کنون رایج بوده‌اند ـ خارج شود و در حوزه‌های جدید علمی مورد بررسی قرار گیرد. نگارگری، چه از جنبه زیبایی‌شناختی و چه از بُعد تاریخی، بیشتر به صورت نوعی ابژهٔ مطالعاتی صرف مدّ نظر دیگران بوده است. بنابر این، و بر اساس پیشینهٔ مطالعاتی این مقاله، می‌توان دریافت که پژوهش‌های کیفی، نقش نگارگری را به عنوان یکی از شاخه‌های هنر اسلامی در بستر فرهنگ معاصر و نیز در حوزهٔ مطالعات دانشگاهی، به صورتی نظام‌مند تبیین می‌کنند و باعث توسعه و گسترش دیدگاه‌های مهم پژوهش‌های کیفی در این حوزه می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: پژوهش کیفی، نگارگری، هنر اسلامی.

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، استان تهران، شهر تهران
E-mail: s.rashidi17@gmail.com

ART University Journal
www.art.ac.ir

مقدمه

مقالهٔ حاضر که به بررسی و مطالعهٔ کاربرد رویکرد پژوهش‌های کیفی در هنر اسلامی می‌پردازد، و با هدف ارائهٔ روش‌شناسی‌ای علمی در حوزهٔ تحقیقات دانشگاهی، مسائل و موضوعات مهمی دربارهٔ جایگاه و نقش پژوهش‌های کیفی در قلمرو مطالعات هنر اسلامی ـ با تأکید بر نگارگری ـ در کانون توجه آن است. متأسفانه، به رغم تنوع و تعدد رشته‌های مختلف هنری در دانشگاه‌های کشور، هنوز هیچ منبع جامعی ـ اعم از تألیف یا ترجمه ـ که بتواند مشخصاً به روش‌شناسی و روش تحقیق در هنر بپردازد، وجود ندارد (دست‌کم تا این لحظه)؛ و چنین می‌نماید که در حوزهٔ پژوهش و به‌ویژه در قلمرو هنر اسلامی، عمدهٔ تحقیقات و مطالعات صرفاً تاریخ‌محورند و در قالب توصیفات و گزارش‌های کلی قرار می‌گیرند. از سویی دیگر، در حوزهٔ مطالعات دانشگاهی و با وجود دانشکده‌های مستقل هنری، از مجموع دروس تعریف‌شده برای رشته‌های هنری تنها دو واحد درسی با عنوان روش تحقیق برای دانشجویان رشته‌های هنر ارائه شده است. این مقدار اساساً برطرف‌کننده نیاز علاقه‌مندان به یادگیری روش‌های تحقیق در هنر نیست؛ و در حقیقت رابطهٔ بین آموزش آکادمیک و پژوهش و جایگاه روش‌های تحقیق و پژوهش در محیط‌های دانشگاهی، متناقض و مبهم است. متأسفانه مطالعات انجام‌شده در حوزه هنر اسلامی و به‌ویژه نگارگری، با اتکا به رویکردهای صرفاً توصیفی و سنت‌گرایانه انجام شده است. این خود نشان می‌دهد که نزد پژوهشگران و حتی جامعهٔ دانشگاهی، نگارگری و برخی از دیگر رشته‌های هنر اسلامی همچون پدیده‌ها یا ابژه‌هایی به تاریخ پیوسته هستند که چنانچه گاه کتاب یا مقاله‌ای هم دربارهٔ آن نوشته شود، متکی بر یافته‌های تکرارشونده مشابهی است که در بیشتر منابع می‌توان آنها را یافت.

این‌گونه مسائل، به دلیل فقدان روش‌شناسی در پژوهش‌های علمی در این زمینه، رخ نموده‌اند. بنابراین در این مقاله با تأکید بر یکی از روش‌شناسی‌های مهم در حوزه پژوهش، کاربرد آن در تحلیل نگارگری، مورد مطالعه و بررسی قرار می‌گیرد. این روش‌شناسی، که در اینجا به صورتی کلی شرح داده می‌شود، روش‌شناسی پژوهش کیفی است که می‌تواند در مطالعات و پژوهش‌های حوزهٔ هنر، نتایج درخور توجهی را به همراه و در پی داشته باشد.

به همین منظور، نگارگری به عنوان مطالعهٔ موردی این مقاله در نظر گرفته شده است، زیرا دربردارندهٔ ساختار و ویژگی‌هایی است که می‌توان از منظر تحقیقات کیفی به مطالعه و تحلیل آنها پرداخت. این مقاله در چهار بخش عمده تنظیم شده است:

۱ـ تعریف پژوهش کیفی؛

۲ ـ پژوهش کیفی و هنر اسلامی؛

۳ ـ نشانه‌شناسی ساختارگرایانه در نگارگری؛ و

٤ ـ هم‌زیستی نشانه‌های مهمان و میزبان در نگارگری.

در بخش نخست این مقاله، به شرح مفاهیم و تعاریف و ویژگی‌های پژوهش کیفی پرداخته می‌شود. در بخش دوم مباحثی دربارهٔ رابطه و نقش رویکردهای کیفی در هنر اسلامی و نیز دشوار بودن ارائه تعریفی واحد از معنای هنر اسلامی، مطرح و بررسی می‌گردند. در بخش سوم و چهارم مقاله نیز به بررسی و مطالعه نمونه‌هایی موردی با ارائهٔ تصاویری با رویکرد نشانه‌شناسی ـ به عنوان یکی از زیرشاخه‌های تحلیل‌های کیفی ـ پرداخته می‌شود.

ART University Journal
www.art.ac.ir

روش تحقیق

روش تحقیق به‌کاررفته در این مقاله از نوع کیفی است. به عبارتی، در این روش با بهره‌گیری از رویکرد نشانه‌شناختی ـ که در زیر مجموعه روش‌های تحقیق کیفی قرار می‌گیرد ـ نمونه‌ها و داده‌های مورد نظر تجزیه و تحلیل می‌گردند. البته به اعتقاد نگارنده، نشانه‌شناسی و به‌ویژه نشانه‌شناسی مکتب پاریس، هم رویکرد است و هم روش، که در فرایندهای تحقیقات کیفی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این مقاله، در بخش مبانی نظری، به این موضوع پرداخته می‌شود.

پژوهش کیفی

منظور از پژوهش کیفی، پژوهشی است که یافته‌هایی را فراهم می‌آورد که با روش‌های غیرآماری یا هر گونه کمّی کردن به دست می‌آیند. «روش‌های کیفی برای پرده برداشتن از پدیده‌هایی که کمتر شناخته شده‌اند و دیدن اینکه در پشت آنها چه نهفته است، به کار گرفته می‌شوند... . با این روش‌ها در عین حال می‌توان جزئیات ظریفی از پدیده‌هایی را که ارائه آنها به روش‌های کمّی دشوار است، به دست آورد» (استراس و کوربین، ۱۳۸۷، ۱۹). با این تعریف می‌توان چند نکته درخور تعمق را برشمرد: نخست اینکه اساساً در روش‌شناسی کیفی، تأکید عمدتاً بر به‌کارگیری روش یا نگرش نو در مطالعهٔ هر پدیده است. دوم، از آنجا که در پژوهش کیفی پدیده‌های مورد نظر از طریق آمار و ارقام بررسی نمی‌گردند، این پژوهش در بردارنده ویژگی انعطاف‌پذیر و چند منظوره‌ای است که با آن می‌توان به جزئیات پدیدهٔ مورد مطالعه بیشتر توجه کرد.

«روش تحقیق کیفی سنخیت بیشتری با مطالعات زمینه‌های فرهنگی دارد، زیرا بنا بر طبیعت یا ماهیت خود، با نظام ارزشی و ساختار ذهنیت‌ها و باورها سروکار می‌یابد. البته باید گفت که هر چند روش تحقیق کیفی به علت همین خصوصیت، دارای سنخیت بیشتری با مطالعات انسان‌شناختی نیز هست، اما بدان معنی نیست که قابل استفاده بودن آن منحصر به همین زمینه است؛ بل بدان معناست که روش تحقیق کیفی برای درک مفاهیم فرهنگی که نیازمند درک محتوای کلامی و رفتاری‌اند، مناسب‌تر است» (استراس و کوبین، ۱۳۸۷، ۱۰).

این تعریف مشخص می‌سازد که تحولات هنری، که در طول تاریخ همواره از تحولات فرهنگی و اجتماعی و تاریخی تأثیر پذیرفته‌اند، به خودیِ خود زمینه‌های فرهنگی گوناگونی را به همراه داشته‌اند و این زمینه‌های فرهنگی با تجارب انسانی ـ و به عبارت بهتر، انسان‌ها ـ در مقاطع مختلف تاریخی گره خورده‌اند. بدین سبب، هنر اسلامی و از جمله نگارگری در برخی موارد محصول آمیختگی بین فرهنگ‌های متفاوت است و از جنبه ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و فرهنگی موجود در آن، در این قلمرو، بر اساس رویکرد کیفی مورد بحث قرار می‌گیرد. ما امروزه در جهانی پیچیده و متنوع و سرشار از تکثر زندگی می‌کنیم، که می‌توان با رویکردهای گوناگون آن را بررسی کرد.

پژوهش کیفی نتیجه تحولات و تغییرات زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی، از مرحله سنتی به مدرن و پس از آن است. بدین ترتیب، پژوهش کیفی در کنار شکل‌های مختلف و متفاوت فرهنگی، نقش برجسته تری یافته است و به عبارتی دیگر «پژوهش کیفی، فرایندی محسوب می‌شود که دربردارندهٔ چند روش و همچنین نیازمند رویکردی طبیعی و تفسیری برای موضوع مطالعاتی آن است» (Denzin and Lincoln, 2005, 12-18). به همین خاطر است که معمولاً پژوهش مذکور نوعی پژوهش ترکیبی برشمرده می‌شود که در قلمروهای مختلف علوم انسانی و مطالعات هنری مورد

ART University Journal www.art.ac.ir

استفاده قرار می‌گیرد. فلیک (۲۰۰۹) چند ویژگی کلی را برای پژوهش‌های کیفی در نظر می‌گیرد که عبارت‌اند از: «۱ـ تناسب و انتخاب صحیح نظریه‌ها و روش‌ها؛ ۲ـ نگرش‌های مشارکت‌کنندگان در پژوهش کیفی و تنوع آنها؛ ۳ـ تأثیر متقابل پژوهشگر و پژوهش؛ و ٤ـ تنوع و تعدد رویکرد و روش‌ها در پژوهش‌های کیفی» (Flick,2009,14).

در این بین برخی از ویژگی‌ها مانند تنوع و تعدد رویکردهای روش‌شناسی پژوهش‌های کیفی و تأثیر متقابل پژوهشگر و پژوهش در مطالعات هنری اهمیت زیادی دارد. همچنین در نخستین ویژگی اشاره‌شده، به تناسب یا هم‌خوانی انتخاب روش و مبانی نظری برای موضوع مورد مطالعه پرداخته می‌شود؛ با این اعتقاد که هر موضوعی در قلمرو تخصصی آن نیازمند روشی مناسب است. به همین دلیل است که در حوزهٔ مطالعات نظری هنر به دلیل تنوع شاخه‌ها و رشته‌های هنری و نیز شاخه‌های مختلف نظری همچون نقد، زیبایی‌شناسی، مباحث فلسفی و مانند اینها، به بهره‌گیری از روش‌های پژوهش کیفی نیاز است.

تاریخ شکل‌گیری پژوهش کیفی نشان از آن دارد که این مباحثه‌ها در آلمان و امریکا شکل گرفته‌اند و تا کنون فرایند خاصی را به لحاظ تاریخی پشت سر گذاشته‌اند. مقاطع تاریخی مذکور را در امریکا می‌توان به‌صورت جدول ۱ ترسیم کرد:

جدول ۱. تحولات تاریخی تحقیقات کیفی

دوره‌ها	سال
دوره سنتی	۱۹۰۰ تا ۱۹٤٥
دوره مدرن	۱۹٤٥ تا ۱۹۷۰
دوره‌های ژانرهای متداخل	تا اواسط دههٔ ۱۹۸۰
بحران بازنمایی	از اواسط دههٔ ۱۹۸۰
مقطع پنجم، که در آن روایت‌ها جایگزین نظریه‌ها شده‌اند؛ و نیز آگاهی از پایان یافتن کلان روایت‌ها (سیاسی، کثرت‌گرا و عمل‌گراتر)	دهه ۱۹۹۰
مقطع ششم، نوشته‌های پساتجربی، نسبت‌گرایی بعد از پسامدرن مقطع هفتم: (آیندهٔ پژوهش‌های کیفی)	

منبع: Denzin and Linclon, 2002, 12-18

این تحولات موجب گوناگونی و تعدد رویکردهای مورد استفاده در پژوهش‌های کیفی شده‌اند. تحلیل گفتمان، نشانه‌شناسی و نیز هرمنوتیک و مطالعات فرهنگی و دیگر رویکردها، همگی ناشی از فرایند تحولات پژوهش‌های کیفی است. از سویی به موازات همین تحولات، فرایند تاریخ‌نویسی

ART University Journal
www.art.ac.ir

در عرصه هنر و پیدایی شاخه‌های مختلف هنری و تحولات آن، اهمیتِ بهره‌مندی هر چه بیشتر و جدی‌تر از پژوهش‌های کیفی را مشخص می‌سازد. در اینجا ممکن است این پرسش پیش آید که پژوهش‌های کیفی چه تفاوتی با پژوهش‌های کمی دارند. در اینجا به اجمال به برخی از تفاوت‌های اساسی این دو روش اشاره می‌شود:

۱ـ پژوهش کیفی ناظر به حقایق و فرایندها و معناهایی است که نمی‌توان آنها را به صورت تجربی و کمّی اندازه‌گیری کرد یا برسنجید و آزمود، چرا که مبتنی بر نظریه‌ها و واقعیت‌های از پیش موجود نیست و بر این باور است که واقعیت‌ها در جامعه ساخته می‌شوند؛ در حالی که بسیاری از پژوهشگران کمّی رسالت‌شان را کشف واقعیت‌های از پیش موجود و روابطِ پیش‌تر به وجود آمده بین پدیدارها می‌دانند (دلاور ، ۱۳۷٤).

۲ـ «کسانی که به پژوهش‌های کمّی گرایش دارند، پژوهش‌های کیفی را عمدتاً مبتنی بر احساس و ذهن برمی‌شمارند؛ اما ذهنی بودن همانا هدف پژوهش کیفی است» (Bryman, 2001, 282). این در حالی است که در روش کمی ذهنیت سرکوب می‌شود.

۳ـ پژوهشگران کیفی اغلب از منطق چندبعدی کردن یا ترکیب چند روش استفاده می‌کنند، زیرا در پاره‌ای از موارد از حساسیت‌های پسامدرن و پساساختارگرایی تأثیر می‌پذیرند.

٤ـ پژوهشگران کمّی معتقدند که اساساً تفسیرها و استنباط‌های پژوهش‌های کیفی اعتمادناپذیرند؛ و از این رو می‌کوشند تا از طریق آزمون و با توجه به عینیت پدیده‌ها به صحت و سقم مسائل و موضوعات پی ببرند.

حال با توجه به توضیحاتی که از ویژگی‌های پژوهش کیفی ذکر شد، در ادامه به رویکرد آن در مطالعات هنر اسلامی پرداخته می‌شود.

پژوهش کیفی و هنر اسلامی

با توجه به مباحثی که در بخش پیشین مقاله شرح داده شد، به تشریح چگونگی کاربرد روش‌شناسی پژوهش کیفی در هنر اسلامی پرداخته می‌شود و مطالعهٔ موردی بر اساس یکی از روش‌های پژوهش کیفی ـ یعنی نشانه‌شناسی ساختارگرایانه ـ مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

پیش از پرداختن به این نکته، می‌بایست اشاره شود که در اینجا بحث بر سر چیستیِ هنر اسلامی نیست، زیرا طرح و بسط مباحث نظری دربارهٔ اصطلاح هنر اسلامی و چیستی آن مجال دیگری را می‌طلبد.

اما «در تمام آنچه که به نام فرهنگ اسلامی و قوانین و دستورات آن برجای‌مانده و اقوام و ملت‌های مختلف را به هم پیوند برادرانه داده است، هیچ‌گاه به واژه‌ای که مفهوم هنر را آشکار سازد برخورد نشده است. همین امر موجب شده است که متخصصان قلمرو هنر، همچون تاریخ هنر نویسان، منتقدان، زیبایی‌شناسان، فیلسوفان و عالمان علوم دینی و علوم انسانی، در تبیین اصطلاح "هنر اسلامی" درمانده‌اند» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۸، ٤٦).

حال در اینجا صرفاً با در نظر گرفتن وجود شاخه‌های مختلف «هنر اسلامی» با نمونه‌ای موردی، نحوهٔ کاربرد روش‌شناسی پژوهش کیفی مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد. این نیز ناگفته نماند که نگارنده، باید دیدگاه شیلا بلر و جاناتان بلوم (۲۰۰۳) موافق‌ترند که اعتقاد دارند هنر اسلامی باز نمایی فرهنگ بصری و نیز فرهنگ زمانی و مکانی مردمی است که دینی خاص دارند. حتی از منظر تاریخ‌نویسی هنر نیز اساساً نمی‌توان تحولات و تغییرات مکان و زمان را در

ART University Journal www.art.ac.ir

مطالعات هنر اسلامی نادیده گرفت. این نکته را نیز باید در نظر داشت که مطالعات ما و نحوهٔ کاربرد روش‌های پژوهش‌های کیفی در مطالعات هنر اسلامی ممکن است مورد انتقاد سنت‌گرایان قرار گیرد؛ زیرا به نظر می‌رسد که یافتن ویژگی واحد و مشترک در عرصه هنر اسلامی، که به لحاظ جغرافیایی گسترهٔ وسیعی را دربرمی‌گیرد، هدف سنت‌گرایان بوده است. به عقیده تیتوس بورکهارت، که در کتاب هنر اسلامی: زبان و بیان (۱۹۷٦) مطرح شده است، تمامی هنرهایی که ملت‌های مسلمان آفریده‌اند، شالوده‌ای مشترک از حیث زبان و بیان دارد که ریشهٔ آن اسلام است. سیدحسین نصر نیز در کتاب معنویت و هنر اسلامی (۱۹۸۷) این دعوی را مطرح کرده است که هنر اسلامی بازنمود بیرونی واقعیتی باطنی است که «اسلام» نام دارد. بدین ترتیب، این ایدهٔ مشترک بین آرای متفکران سنت‌گرا موجب جدایی هنر اسلامی از دیگر سنت‌های هنری می‌شود؛ و در نهایت نتیجهٔ آن خاص‌بودگی یا دیگربودگی هنر اسلامی است. که بعدها اولیور لمن در کتاب زیبایی‌شناسی اسلامی (۲۰۰٤) می‌نویسد که دیگربودگی یا خاص بودن هنر اسلامی نوعی اشتباه زیبایی‌شناسانه در هنر اسلامی است. از سویی دیگر باید گفت که سنت‌گرایان اساساً با مبانی مدرنیته و حتی مدرنیسم مخالف‌اند و از دیدگاه آنان مسائل و موضوعات تاریخی، اجتماعی، انسان‌شناختی و زیبایی‌شناسی مدرن، در تحلیل دستاوردهای هنری دوران اسلامی بی‌معناست. به همین دلیل است که نوشته‌ها و آرای آنان غیرعلمی، شاعرانه، رمانتیک و کلی است. اگر قرار بر سازماندهی دانش در عرصهٔ هنر باشد، بدیهی است که آن را نمی‌توان با دیدگاه‌های عرفانی و کلی و رمانتیک سازماندهی کرد.

با این حال در برخی از موارد تفسیرها و برداشت‌های مبتنی بر دیدگاه‌های هرمنوتیک سنتی از منظر سنت‌گرایان، در زیرمجموعه رویکردهای کیفی توجیه‌پذیر است، مشروط بر اینکه بر پایه استدلال‌های نظری و علمی باشد.

در مجموع امروزه رویکردهای مختلفی در مطالعات هنر اسلامی رواج دارد، همچون ارتباطات میان‌فرهنگی، نشانه‌شناسی فرهنگی، جامعه‌شناسی و جز اینها. اما هنوز در ایران این رویکردها، که همگی زیرمجموعهٔ روش‌های پژوهش کیفی به شمار می‌روند، در مطالعات هنر اسلامی آن گونه که باید شکل نگرفته است.

نشانه‌شناسی ساختارگرایانه و نگارگری

تردیدی نیست که هر متنی، اعم از نوشتاری یا تصویری، دارای نشانه‌های متعددی است؛ و به عبارتی، می‌توان گفت که هر متنی ـ به‌ویژه متن تصویری ـ نوعی نظام نشانه‌ای است، که در فرایند سازوکاری معین، نشانه‌ها در کنار یکدیگر و براساس رابطهٔ هم‌نشینی، شاکلهٔ کلی متن را ایجاد می‌کنند. بدین‌ترتیب، در مواجهه با آثار هنری ـ در اینجا نگارگری ـ آنچه که اهمیت می‌یابد، سازوکار تولید معناست؛ و اینکه متن بصری چگونه کار می‌کند و چگونه با مخاطب خود ارتباط برقرار می‌سازد. رسیدن به چنین سازوکارهایی، تحلیل متون هنری را با استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی میسّر می‌سازد.

«ساختارگرایان معتقد به وجود دستورهای بنیادی بودند. متونی که [آنان] مطالعه می‌کردند، در اصل حکم پیکرهٔ پژوهشی را داشتند، برای دستیابی به دستورهای بنیادی» (سجودی، ۱۳۸۷، ۱۱۳). بنابراین ساختارگرایی از طریق توجه به ساختارها و نظام‌های زیرین به تجزیه و تحلیل عناصر متن توجه ویژه‌ای دارد. نیز می‌توان اشاره کرد که «ساختارگرایی روشی است

ART University Journal
www.art.ac.ir

شکل ۱. فرار یوسف از زلیخا، کمال‌الدین بهزاد، مکتب هرات منبع: آژند، ۱۳۹۰

برای نظام‌مند کردن تجربیات انسانی که در برخی از رشته‌های دیگر مانند مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی نیز به‌کار برده می‌شود» (Tyson, 1999, 198). بنابراین کشف نظام‌های بنیادین و دستورهای پایه‌ای هر اثر در ابتدا هدف رویکرد ساختارگرایی است.

اما روش کار را چگونه باید آغاز کرد؟ حال، در بررسی نمونه‌های انتخابی، مسئله با همین رویکرد تبیین می‌گردد. به طور کلی باید توجه داشت که «ساختار نظامی مفهومی است که سه اصل بر آن حاکم است: ۱ـ کلیت، یعنی اینکه ساختار جمع ساده‌ای از اجزا نیست و عملکردی نظام‌مند دارد و محصول رابطه‌ای نظام‌مند است؛ ۲ـ پویا و دگرگون‌شونده است، یعنی ساخت‌آفرین هم هست؛ و ۳ـ خودتنظیم‌گر است، یعنی همیشه قائم به خود است و عملکردش وابسته به روابط صوری درون خود ساختار است و نه ارجاع به چیزی ورای خود» (سجودی، ۱۳۸۷، ۱۱۵). بنابراین هر متن دیداری و حتی نوشتاری ابتدا از کلیتی تشکیل شده است که می‌توان آن را به اجزای تشکیل‌دهنده‌اش تجزیه، و ساختارها یا نظام‌های بنیادین آن را جست‌وجو کرد. از این لحاظ برای خوانش تابلوهای مورد نظر می‌توان آنها را در گام نخست قطب‌بندی کرد، علی عباسی (۱۳۸۵) می‌نویسد: «برای خوانش هر متنی چه متن گفتاری و چه دیداری، ابتدا باید تابلو را قطب‌بندی ـ یا به زبان ساده‌تر، آن را به دو قطب تقسیم ـ کرد. برای این کار باید توجه داشت که در هر متنی همیشه ثابت‌ها و متغیرهایی نیز در کار هستند». این نوع قطب‌بندی که رویکردی کاملاً ساختارگرایانه دارد عمدتاً بر اساس تمایز و یا تقابل‌های دوتایی که در هر متنی هستند شکل می‌گیرد؛ و می‌توان در بیشتر آثار نگارگری، تقابل بین فرهنگ و طبیعت را مشاهده کرد. حال در اینجا، علاوه بر این تقسیم‌بندی و نشان دادن تقابل بین فرهنگ و طبیعت در نگارگری، گامی فراتر نهاده می‌شود و کوشش می‌گردد تا براساس رویکرد ساختارگرایانه، نظام‌های بنیادین و اصلی تابلو کشف گردد و رابطهٔ بین آنها شرح داده شود. نخستین اثری که در اینجا مورد بررسی قرار می‌گیرد، تابلوی فرار حضرت یوسف از زلیخا (شکل ۱) اثر کمال‌الدین بهزاد است.

بر اساس آنچه که شرح داده شد؛ می‌توان ابتدا بیان کرد که این تابلو دارای کلیتی نظام‌مند است، و به نظر می‌رسد که عناصر و ترکیبات هندسی آن به لحاظ زیبایی‌شناختی برجستگی بیشتری دارد؛ اما از لحاظ ساختار، این تابلو از سه نظام بنیادین تشکیل شده است که ساختار اصلی اثر بر همان‌ها استوار است:

۱- سازه‌های معماری (بنا)؛
۲- شخصیت‌های انسانی؛ و

ART University Journal
www.art.ac.ir

۳- ادبیات (متن نوشتاری).

بقیه عناصر نظام‌مند این اثر را، مانند تزئینات معماری و مؤلفه‌های فرهنگی، در حقیقت خودِ نقاش در بطن یا درون سازه‌های اصلی یا همان نظام‌های بنیادین قرار داده است. پس از این مرحله می‌توان به جست‌وجوی تقابل‌ها پرداخت، که همان‌گونه که اشاره شد، در واقع همان ساخت‌ها یا ساختارها هستند که می‌توانند به صورت‌های مختلف در نگارگری مورد خوانش قرار بگیرند. به روشنی پیداست که یکی از تقابل‌های مهم این اثر تضاد بین رنگ سرخ و سبز است که در لباس حضرت یوسف(ع) و زلیخا تجلی یافته است. فارغ از معانی ضمنی یا دلالت‌های تلویحی این رنگ که می‌تواند بر پیامبر بودن یوسف و عشق زلیخا دلالت داشته باشد، این هر دو رنگ در تقابل با یکدیگر قرار دارند. همچنین باید گفت که مهم‌ترین قطب ثابت تابلو را مؤلفه‌ها یا عناصر فرهنگ تشکیل می‌دهند. در اینجا تقابل بین فرهنگ و طبیعت دیده نمی‌شود، بلکه فرهنگ در قالب شخصیت‌ها و ادبیات و معماری نمود می‌یابد. البته می‌توان تقابل‌های دیگری را نیز مانند: بالا/ پایین یا درون/ برون و یا مرکز/ حاشیه را در بخش‌های مختلف تابلو مشاهده کرد.

در فرایند خوانش این تابلو چگونگی ارتباط معنادار این عناصر بنیادین نیز مطرح است. به عبارتی ادبیات یا متن نوشتاری این اثر بازگوکنندهٔ روایت تصویری است. رویداد در حال وقوع نیز با نحوهٔ ترکیب‌بندی هندسی اثر مرتبط است؛ بدین صورت که حرکت‌های هندسی درها یا دالان‌های تو در تو از پایین به بالا ـ و نیز از بالا به پایین ـ مسیر حرکت یوسف را نشان می‌دهند. بدین ترتیب، می‌توان دید که تمامی عناصر و نظام‌های بنیادین تابلو، علاوه بر قایم به ذات بودن‌شان، ارتباطی اندام‌واره‌ای (ارگانیک) با یکدیگر دارند. به همین دلیل در حوزهٔ نشانه‌شناسی اساساً نشانه به تنهایی معنا ندارد بلکه در کنار نشانه‌های دیگر معنا و هویت می‌یابد. به همین دلیل رابطهٔ بین سه سازه یا عناصر اصلی و بنیادین این اثر (که نام برده شدند)، کاملاً معنادار و بر اساس تحلیل‌های ساختارگرایانه، نظام‌مند، پویا و و حتی دگرگون‌شونده نیز هست. این پویایی را البته می‌توان در ترکیبات هندسی تابلو نیز مشاهده کرد. به‌واقع حالت فرار یوسف از زلیخا نقطه شروع روایتی است داستانی که در قاب تابلو به ثبت رسیده است. حالت اریب ترکیبات هندسی سمت چپ تابلو نیز به حالت دگرگونی روایت افزوده است. سمت راست تابلو ثبات و آرامش بیشتری دارد که این نکته می‌تواند با تنها ماندن زلیخا در فرجام کار، رابطه‌ای معنادار داشته باشد.

هم‌زیستی نشانه‌های مهمان و میزبان در نگارگری

با رویکرد ساختارگرایانه و با تشخیص ثابت‌ها و متغیرها و کشف روابط بین عناصر بنیادین و قواعد نحوی، می‌توان به مراحل پیچیده‌تری از تحلیل‌های کیفی راه یافت. در ادامه، در بخش دیگری از مقاله، یک گام به پیش، براساس رویکرد نشانه ـ معناشناسی گفتمان هنری، تصویر دیگری مورد بررسی کیفی قرار می‌گیرد که کمابیش پیچیده‌تر است. پیش از آن، ضروری است که توضیحی مختصر در باب اصطلاح نشانه ـ معناشناسی ارائه گردد.

اصطلاح نشانه‌شناسی بیشتر به مطالعه و شناسایی و طبقه‌بندی نشانه‌ها، و اطلاق مدلولی به آنها اشاره دارد. به همین دلیل در تحلیل‌های ساختارگرایانهٔ کلاسیک، پیچیدگی چندان خاصی مشاهده نمی‌شد؛ اما همان طور که اشاره شد، در گامی فراتر تحلیل‌هایی از نشانه‌شناسی صورت می‌گیرند که بتوانند پاسخگوی تمامی توان و کارایی نشانه باشند. شعیری (۱۳۸۵) می‌نویسد: «نشانه تنها و دورافتاده نیست، بلکه همواره معنا را فرامی‌خواند، همان‌طور که معنا در نشانه تجلی

ART University Journal www.art.ac.ir

می‌یابد... بر این اساس نشانه بدون معنا عقیم است و معنا بدون نشانه هیچ و پوچ و نامشروع است. همان‌گونه که نشانه حضور معنا را توجیه می‌کند معنا نیز حضور نشانه را کارا، مؤثر و ضروری جلوه می‌دهد و بالاخره نه نشانه بدون معنا ارزشی دارد و نه معنا [بدون نشانه]» (شهیده شعیری الف،۱۳۸۵:۱-۲). این اصطلاح را شعیری در کتاب تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان (۱۳۸۵ الف) مطرح کرده است که به نوعی به تحولات نشانه‌شناسی از دهه ۹۰ به بعد هم می‌پردازد.

نگارنده این مقاله نیز بنا بر تحلیل‌های کیفی خود از تصاویر مورد نظر، مبانی نظری خود را بر اساس رویکرد نشانه ـ معناشناسی ادامه می‌دهد. تصویری که در این بخش انتخاب شده، مربوط به جریان فرنگی‌سازی در دوره صفوی است. این نقاشی (شکل ۲) یکی از آثار دیوارنگاری کاخ چهل‌ستون است که در ادامه به تحلیل آن پرداخته می‌شود.

با توجه به تحولات تاریخی و زیبایی‌شناختی در عرصه نگارگری و جریان فرنگی‌سازی و تأثیرپذیری از نقاشی‌های اروپایی، آثاری شکل می‌گیرند که به طور کلی دربردارندهٔ چند بُعدِ نظری نشانه‌شناختی‌اند همچون:

۱ـ تغییر در روابط بین نشانه‌ها و بر هم زدن انتظارات پیشین مکتب نگارگری؛

۲ ـ جابه‌جایی نشانه‌ها و تغییر کارکردی آنها؛

۳ ـ هم‌زیستی یا هم‌نشینی نشانه‌های مهمان و میزبان؛ و

٤ ـ انعطاف نشانه‌ها و روابط بینانشانه‌ای در بافتی واحد.

شکل ۲. نقاشی دیواری، کاخ چهل‌ستون، مکتب اصفهان منبع: جوانی و آقاجانی اصفهانی، ۱۳۸٦

با دقت به تصویر مورد نظر، بر اساس نظریات ساختارگرایانه می‌توان دو جزء بنیادین را که با هم تعامل دارند، از یکدیگر تفکیک کرد. آنها فرهنگ و طبیعت نام دارند. فرهنگ شامل شخصیت انسان و اشیای اطراف اوست؛ و طبیعت دربرگیرندهٔ منظره‌پردازی طبیعی، مانند جوی آب و درخت. اما نشانه‌ای که در این تصویر بخش اصلی و درونی فضا را به خود اختصاص داده، بانویی است ایرانی در لباس اروپایی یا فرنگی. نشانه‌های دیگر مانند کلاه فرنگی و نیز بخشی از تزئینات دیوار یا بنایی را شامل می‌شود که تصویر بر روی آن نقش بسته است. بدین ترتیب، در این تصویر ارتباط کل با جزء و جزء با کل به چشم می‌خورد، که کلیت اثر را براساس محور جانشینی و سپس هم‌نشینی شکل داده‌اند. به واقع می‌توان گفت که کلاه اروپایی، مؤلفه‌ای است از نوعی ترکیب همگن لباس اروپایی که در بافت فرهنگی دیگری قرار گرفته است؛ و آن بافت فرهنگی همان سنت‌نگارگری ایرانی است. این رابطهٔ جزء با کل، تا حدودی انتظارات قبلی و عادی

ART University Journal www.art.ac.ir

را برهم زده، و از طریق ترکیب با بانوی ایرانی و تصویر آن، نوعی تعامل نشانه‌ای را به وجود آورده است.

درواقع آنچه که در اینجا درخور تأمل می‌نماید، اتصال و هم‌زیستی نشانهٔ مهمان (متعلق به بافت فرهنگی دیگر) با نشانه‌های میزبان (ایرانی) است. در این رویداد متنی، انفصال یا جداافتادگی نشانه‌ها به چشم نمی‌خورد؛ یعنی با اینکه نشانه‌های این اثر به دو دنیای فرهنگی متفاوت تعلق دارند، اما در سطح هم‌زمانی در نوعی رابطهٔ هم‌نشینی قرار گرفته‌اند. این خود مشخص می‌سازد که نشانه ـ در اینجا کلاه فرنگی ـ قابلیت برش‌پذیری دارد و می‌تواند قالب اصلی خود را ترک گوید و در بافت متفاوت و جدیدی قرار گیرد.

افزون بر اینها، نشانه‌های زیبایی‌شناختی خاص نگارگری ایرانی همواره پابرجاست؛ یعنی این تصویر که نزدیکی زیادی با آثار و سبک و سیاق نقاشی‌های رضا عباسی دارد، مخاطب را در سطح درزمانی به سنت هنری خاصی ارجاع می‌دهد، که اکنون در سطح هم‌زمانی با نشانه‌های مهمان (فرنگی) تعامل دارد. بدین‌ترتیب، این قطعه‌پذیری نشانه، موجب شکل‌گیری تعامل و دیالوگ نیز می‌شود؛ و همین تعامل و دیالوگ به شکل‌گیری معنا می‌انجامد.

حضور نشانه‌های مهمان و تعامل با سنت نگارگری ایرانی و به طور کلی نشانه‌های میزبان ـ که در این اثر زن ایرانی، تنگ‌ها، منظره‌پردازی و حتی تزئینات دیواری است، که نقاشی روی آن کشیده شده است ـ معیارگریزی و شکستن قالب‌های از پیش تعیین‌شده، یا فرار از باورها و معیارهای سنت نقاشی ایرانی و غافلگیر کردن بیننده می‌سازد.

این تصویر به دلیل هم‌زیستی نشانه‌های فرهنگ‌های متفاوت، دربردارندهٔ پویایی و دگرگونی و نوسان و تنش‌پذیری است، زیرا همین رویدادهای متنی در دوره‌های بعدی کاملاً دگرگون می‌شوند و سبک نقاشی آن دوره‌ها را رقم می‌زنند. پس می‌توان گفت که ورود تدریجی نشانه‌های مهمان، و تحول و ناپایداری سبک نقاشی، همگی پیش‌متن‌هایی هستند که تحول زیبایی‌شناختی نقاشی را در دوره‌های متأخرتر رقم می‌زنند. به همین دلیل، دیگر در به‌کارگیری اصطلاح نشانه ـ معناشناسی به عنوان رویکردی کیفی در پژوهش‌های کیفی، سنت نشانه‌شناسی کلاسیک که بیشتر با طبقه‌بندی و تشخیص نشانه‌ها سروکار داشت به چشم نمی‌خورد بلکه متن‌هایی دگرگون‌شونده و نشانه‌هایی پویا و پیوسته معنادار مشاهده می‌شوند. این هم‌زیستی نشانه‌های خودی و دیگری را می‌توان بر اساس اصول سپهر نشانه‌ای معناشناختی یوری لوتمان تعبیر کرد، که در ادامه به اجمال، به نقل از شعیری (۱۳۸۵، ب) و با توجه به ویژگی‌های نشانه‌شناختی تصویر مورد بحث ذکر می‌گردد.

۱ـ نشانهٔ غیرخودی و خارجی با ورود به سرزمین خودی در موقعیت ارزشمندتر و برتری قرار می‌گیرد؛ به شیوه‌ای که به آن نسبت گونه‌ای نشانهٔ متعالی داده می‌شود. به همین ترتیب، گونه‌های نشانه‌ای قبلی که شناخته‌شده؛ و رایج‌اند، به عقب رانده می‌شوند و رنگ می‌بازند. به طور مثال، در اینجا کلاهِ فرنگی جای سربندها و دستارهای ایرانی (شکل ۳) را که در سایر آثار نگارگری مشاهده می‌شود، گرفته و به عنوان نوعی نشانهٔ فرهنگیِ دیگر وارد بافت متفاوتی شده است.

۲ـ دوگونهٔ نشانه‌ای که در تلاقی با هم قرار می‌گیرند، یکدیگر را به نوعی پشتیبانی می‌کنند. [نشانه‌های] میزبان و میهمان در تشریک مساعی با یکدیگر به هم‌زیستی و مسالمت می‌پردازند. بر این اساس در تصویر مورد بحث، ورود نشانه‌های جدید و میزبان موجب قطع ارتباط با

ART University Journal
www.art.ac.ir

شکل ۳. نقاشی دیواری، کاخ چهل‌ستون، مکتب اصفهان
منبع: جوانی و آقاجانی اصفهانی، ۱۳۸۶

گذشته و گونه‌های مرسوم نشانه‌گذاری یا رمزپردازی به وسیله هنرمند می‌شود؛ یا به عبارتی، رمزگان‌های ایرانی (خودی) با برخی از رمزگان‌های دیگری تلاقی می‌یابند.

۳ـ گونهٔ نشانه‌ای غیرخودی به قدری در فرهنگ سرزمین جدید نفوذ می‌کند که کاملاً در آن مستحیل می‌گردد و به گونه‌ای نشانه‌ای تبدیل می‌گردد که به هیچ وجه حال و هوایی ناآشنا ندارد.

بدین ترتیب، در بستر اصول و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی، به عنوان بافتی فرهنگی، حضور نشانه‌های متفاوت دیگری را می‌توان دید که با مهارت هنرمندان، چنان در فضای نقاشی مستحیل شده‌اند که دیگر رنگ و بوی ناآشنا ندارند و پیوسته در تعامل و مسالمت با کلیت اثر و همچنین دیگر اجزا و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن‌اند.

البته از منظر زیبایی‌شناختی نیز باید اشاره کرد که ترکیب‌بندی شکل ۲ کما بیش به ترکیب‌بندی‌های نقاشی غربی دوره رنسانس شباهت دارد، یعنی هندسی و به صورت مثلث‌شکل، که این نیز به عنوان نوعی رمزگان زیبایی‌شناختی، نشانه‌ای متفاوت به شمار می‌رود.

با توجه به آنچه که شرح داده شد، می‌توان دریافت که رویکرد پژوهش‌های کیفی و همچنین تحلیل‌های کیفی بسیار انعطاف‌پذیر و در عین حال تحلیلی‌اند. این البته تنها یکی از رویکردها و نمونه‌های موردی بود که به بحث و بررسی دربارهٔ آن پرداخته شد. همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، می‌توان با رویکردهای متفاوت در روش‌شناسی پژوهش‌های کیفی ـ که از جمله مطالعات تطبیقی را نیز دربرمی‌گیرد ـ به مطالعه و بررسی شاخه‌های هنر اسلامی پرداخت. البته باید در نظر داشت که رویکردهای کیفی در بررسی متون هنری، زاییدهٔ تحولات علمی و متناسب با شرایط متکثر دوران مدرن و پسامدرن و معاصرند، و می‌کوشند که مطالعات نظری هنر را از حالت کلی‌گرایانه و شاعرانه و توصیفی بیرون آورند.

نتیجه‌گیری

با توجه به مباحثی که در این مقاله شرح داده شد، می‌توان نتیجه گرفت که اساساً کلی‌نگری تاریخی و ارائه داده‌های صرفاً توصیفی در مطالعات هنری ـ به‌خصوص هنر اسلامی ـ چندان نتایج علمی و کاربردی مناسبی به دنبال نخواهد داشت، زیرا مباحث زیبایی‌شناسی نیز در قلمرو خود دست‌کم در دوران معاصر دچار دگرگونی‌های مهمی شده‌اند، همچنین باید در نظر داشت به‌رغم اینکه عده‌ای هنر اسلامی و هنر دوران باستان را هنری موزه‌ای می‌پندارند، اما به هر حال نمی‌توان نقش تحولات فرهنگی و اجتماعی و تاریخی را در تولید آثار هنری این دوران نادیده

ART University Journal www.art.ac.ir

گرفت. پس مطالعات میان‌فرهنگی و نیز نشانه‌شناسی و رویکردهای مشابه، که محصول تحولات علمی دوران مدرن‌اند و همگی از زیرشاخه‌های پژوهش‌های کیفی به شمار می‌آیند، می‌توانند در خدمت مطالعات هنری به صورت درزمانی و هم‌زمانی قرار گیرند. نگارگری ایرانی با توجه به سیر تحولات تاریخی و مکاتب متعدد آن و همچنین هنرمندان بی‌نظیرش، دارای ویژگی‌هایی است که خواه و ناخواه نمی‌توان صرفاً با دید توصیفی و لزوماً تاریخی به آن نگریست. دست کم در شکل‌گیری مکاتب و سبک‌های مختلف ـ مانند جریان فرنگی‌سازی، که به آن اشاره شد نمی‌توان نقش تعاملات و ارتباطات فرهنگی و اجتماعی را در شکل دادن به چنین رویدادهایی نادیده گرفت. به همین خاطر وارد شدن از منظر فرهنگ و حتی نشانه‌شناسی فرهنگی در تحلیل آثار هنری یعنی وارد شدن به حوزهٔ پژوهش‌های کیفی. منظور این نیست که هنرمندان و پژوهشگران این عرصه لزوماً می‌بایست جامعه‌شناسان یا حتی فرهنگ‌شناسان متخصصی باشند، بلکه به اعتقاد نگارنده، معتقدیم به موازات مطالعهٔ تاریخ هنر می‌توان با تحولات فرهنگی و ویژگی‌های قوم‌شناختی و جامعه‌شناختی هر قلمرو جغرافیایی آشنایی یافت و بر اساس آن نتایج پژوهشی متفاوتی را به دست داد. البته همه هنرشناسان و پژوهشگران این حوزه به‌خوبی می‌دانند که آثار هنری و به‌ویژه نگارگری در کلیت‌شان در واقع نظامی از نشانه‌ها هستند ـ حتی نشانه‌هایی زیبایی‌شناختی که برای اهل فن کاملاً واضح‌اند. بنابراین، با توجه به ویژگی‌های پژوهش‌های کیفی و تاریخ تحولات این پژوهش‌ها می‌توان در هر حیطه‌ای مانند مطالعات فرهنگی یا جامعه‌شناسی یا روان‌شناسی، دیدگاه‌ها و الگوهای نظری خاصی را برگزید و آنها را مبنای مطالعهٔ آثار هنری قرار داد.

نگارنده در عین حال اذعان دارند که پژوهش‌های کیفی محصول تحولات علمی در حوزهٔ علوم انسانی بوده‌اند، و بدین ترتیب روش‌های تحقیق دانشگاهی در هنر نیز وام گرفته از علوم انسانی‌اند در نتیجه، این دقت پژوهشگر یا محقق دانشگاهی است که باید آنها را در خدمت مطالعهٔ علمی آثار هنری به کار گیرد. البته نگارنده این مقاله منکر رویکردهای کمّی نیستند بلکه بر آن‌اند که انعطاف و پویایی پژوهش‌های کیفی در مواجهه با مطالعات هنری که پیوسته با احساس و تجربیات و خلاقیت‌های انسانی سروکار دارند، بیش از رویکردهای کمّی است. درواقع، همان‌گونه که مشاهده شد، تحلیل‌های نشانه‌شناختی به مثابه نوعی رویکرد پژوهشی کیفی، نقشی یاری‌رسان در تحلیل‌های علمی و دقیق و متفاوت از آثار هنری ـ به‌ویژه نگارگری ـ دارند؛ و در این میان نخستین گام همانا شناخت قواعد دستوری و زبان خاص اثر و کشف نظام‌های بنیادین آن است که زمینه را برای تحلیل‌های پیچیده‌تر آماده می‌سازند.

فهرست منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۹۰) *نگارگری ایران*، انتشارات سمت، تهران.
- آیت‌اللهی، حبیب الله (۱۳۸۸) *نوشتارهای هنری دینی*، جلد اول، انتشارات اشتاد، تهران.
- استراس، انسلم و کوربین، جولیت (۱۳۸۷) *اصول روش تحقیق کیفی، نظریه مبنایی، رویه‌ها و شیوه‌ها*، ترجمه: بیوک محمدی، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.
- جوانی، اصغر و آقاجانی اصفهانی، حسین (۱۳۸٦) *دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان: کاخ چهلستون*، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- دلاور، علی (۱۳۷٤) *مبانی نظری و عملی پژوهش در علوم انسانی و اجتماعی*، انتشارات رشد، تهران.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۷) *نشانه‌شناسی کاربردی*، ویرایش دوم، انتشارات علم، تهران.

ART University Journal
www.art.ac.ir

– شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵، الف)، *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناسی گفتمان*، انتشارات سمت، تهران.
– شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵، ب) «مطالعه نقش گفتمان هنری در جابجایی نشانه‌ها و تغییر کارکرد معنایی آنها»، مقاله در: کتاب مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران، صص ۱۳۲–۱۵۰.
– عباسی، علی (۱۳۸۵) «تقابل‌ها و رابطه‌ها در تابلوهای نقاشی»، مقاله در: کتاب مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران، صص. ۱۵۱–۱۷۷.
- Bryman, A. (2001) *Quantity and Quality in Social Reaserch*, Unwn Hyman: London.
- Burckhard t, Titus, (1976) *Art of Islam: languge and mening*, World of Islam festival, London.
- Blair, S.S. and Bloom, J.M. (2003) "The Mirage of Islamic Art: Reflection on the Study of an Unwieldy Field", The art Bulletin 85/1 (march): 152-184.
- Denzin, N., and Lincoln, Y.S. (2000) *Intrudoction: The Discipline and Practice of Qulitative Research*, Thousand Oaks, CA, SAGE.
- Denzin, N., and Lincoln (Eds) (2005) *Hand book of Qualitive Research*, Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Flick U. (2009) *An Introduction to Qualitative Research*, Edition 4, CA: SAGE.
- Tyson, Lois, (1999) *Critical Theory Today*, Garland publishing Inc. London and New York.
- Nasr, Seyyed Hossein (1987) *Islamic Art and Spirituality*, State University of New York press.
- Leman, Oliver (2004) *Islamic Aesthetic*, Edinburgh university press.

ART University Journal
www.art.ac.ir