

تأملاتی در باب مطالعه‌ی هنر اسلامی

نویسنده: اولگ گرابار

مترجم: سینا علیزاده^۱

با بعضی تغییرات، «مقرنس» پاسخی برای آن نیاز بود. شرح وقایع سالانه‌ای از فعالیت‌های این رشته، نیازمند شبکه‌ای از همکاری‌هاست که ساخته شدنش زمان می‌خواهد. ارزانی قیمت در حین تورم اقتصادی، هدف تقریباً ناممکنی است. از طرفی، تبادل اطلاعات و ایده‌ها آسان‌ترین کار برای انجام است؛ این تبادل صرفاً نیازمند این است که محققان، منتقدان یا تیم‌های تحقیقاتی، تمام داده‌هایی که گرد آورده‌اند را بنویسند، هر فرضیه‌ای که تولید کرده‌اند و هر توضیح یا نتیجه‌ای که به آن رسیده‌اند. اما از طرفی دیگر، این کار یکی از مشکل‌ترین و چالش‌برانگیزترین فعالیت‌هاست. برای موفقیت این فضای تبادل

پنج سال پیش، در مقاله‌ای مفصل برای جمع‌بندی چندین روز جلسه و گردهمایی با همکارانی از تمامی شاخه‌های مطالعات اسلامی، در جستجوی تعریف دستاوردها، محدودیت‌ها، نیازها و امکان‌های مطالعه هنر اسلامی و باستان‌شناسی بودم.^۱ یکی از این موارد مورد نیاز، یک مجله بود. نشریه‌ای را پیشنهاد دادم که ارزان قیمت باشد تا در تمام جهان مسلمان و هر جای دیگری که هنر اسلامی مطالعه یا گردآوری می‌شود، در دسترس باشد. نشریه‌ای که اطلاعات کتاب‌شناسی و دیگر معلومات کاربردی را درباره پژوهش و تفکر در این زمینه فراهم کند و محلی برای تبادل اطلاعات و ایده‌ها پیرامون هنر اسلامی باشد.^۲

۱. پژوهشگر کارشناسی ارشد پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران. پست الکترونیک: sinaalizadeho@gmail.com

ایده‌ها دو شرط وجود دارد: اول، باید از انتظاراتی که افراد، در درون و بیرون حلقه‌های آکادمیک از ایده‌ها و اطلاعات فراهم‌شده دارند، آگاه بود؛ دوم، باید نسبت به طبیعت ذاتی داده‌ها در زمینه هنر اسلامی، حساسیت لازم اعمال شود. اولین شرط تضمین می‌کند که فعالیت‌های تحقیقاتی برای گفتار معاصر معنا دار خواهند بود. شرط دوم هم محققان را از پرسیدن سوال‌هایی که امکان پاسخ‌دادن به آن‌ها موجود نیست باز می‌دارد.

این مقتضیات واضح به نظر می‌رسند، اما پیامد آن‌ها برای مطالعه هنر اسلامی پیچیده و ویژه است. با اینکه ما خالصانه امید به تبادلی فکری داریم که خالی از رنجش و تندی باشد، انتظار موافقت در تمامی موضوع‌ها نامعقولانه به نظر می‌رسد و اشتباه است که فرض کنیم می‌توانیم از پیش‌داوری‌های شخصی و ایدئولوژیک خلاص شویم. با این وجود، امکان این هست که امیدوار باشیم مخالفت‌ها و نقطه‌نظرهای متفاوت به طرز خلاقانه‌ای بیان شوند.^۳ شکل شماره‌های آینده این مجله به این بستگی دارد که چگونه این جدل‌ها و بحث‌ها به طرز موفقیت‌آمیزی تکوین یابند. در این میان، اهداف من در این جستار، تأملاتی در باب دو مقتضای انتظار و داده، اظهارنظری درباره بعضی از تجارب اخیر در زمینه تحقیقات و روش‌های معاصر در معماری و همچنین، ارائه چند رویکرد برای تحقیقات بعدی تاریخ هنرها در کشورهای مسلمان است.

بیست و پنج سال فعالیت در این رشته، نظارت و راهنمایی چندین رساله دکتری و بی‌شمار

ساعت‌های آموزش و سخنرانی، باعث شده که درباره مسیر تحقیقات و ویژگی سوال‌هایی که در هنر اسلامی پرسیده می‌شود، عقاید و نظراتی داشته باشم. نقش من تقریباً به مدت سه سال در کمیته رهبری جایزه آقاخان برای معماری، مرا در تماس با جهان معاصر و سوال‌هایش قرار داد؛ حداقل آن بخشی که مربوط به معماری می‌شود، برای یک متخصص تاریخ و فرهنگ قرون وسطی که به راحتی آکادمیک در مواجهه با گذشته‌های بسیار دور عادت کرده، این تجربه‌ای هیجان‌انگیز اما رعب‌آوری بود. نهایتاً، چندین سال مدیریت یک دپارتمان تاریخ هنر مرا به این امر آگاه کرد که تحقیق و تحصیل، صرفاً جمع‌آوری اطلاعات و گردآوری پانوشت‌ها نیست، بلکه موضوع، تعیین ارتباط بین اطلاعات و دهها (شاید صدها) مرد و زنی است که مطالعه می‌کنند، می‌نویسند، گوش می‌دهند، می‌بینند، و تنوع عظیم شیوه‌های متفاوت در درک خودشان و دیگران را جستجو می‌کنند. بنابراین چیزی که در ادامه می‌آید جنبه شخصی دارد. برای این من عذرخواهی نمی‌کنم، چون فراتر از تحقیقات سنتی اطلاعات، یکی از اهداف این سالنامه این است که به دقت، نگرش‌هایی را که به درک ما از هنر اسلامی شکل می‌دهند کندوکاو کرده و درباره آن تأمل کند.

سی سال پیش، تعریف مطالعه هنر اسلامی به قدر کافی آسان بود. اغلب افراد با یکی از سه مسیر ساده وارد آن می‌شدند. یکی از آن‌ها باستان‌شناسی بود: مطالعه کاخ‌های امویان

در شامات و شهرهایی مثل نیشابور در ایران، تحقیقات ادامه‌دار «باستان‌شناسانه» هند و ده‌ها حفاری، بدون انگیزه اسلامی مثل طرسوس، کورنت، انطاکیه، شوش و ری که غالباً بدون قصد، با بازمانده‌های جهان مسلمان روبه‌رو می‌شد. راه دیگر، گردآوری بود: قالی‌ها، سفالینه‌ها و مینیاتورها ارزش تجاری کسب کردند و جمعیتی پدید آمد که ذوق و سلیقه داشتند و هر دو مجموعه‌های فردی و عمومی رشد کردند. نهایتاً و سومین مسیر، شرق‌شناسی قدیمی و در حال حاضر بدنام بود که از طریق دستور زبان خشک و نامهربان، سفرنامه‌ها و مفاهیم رمانتیک از سرزمین‌های دور و غریبه، کم‌کم رشد می‌کرد و مفاهیمش را القا می‌نمود. هر تاثیری که ترکیب این سه مسیر فکری بر محقق یا نویسنده می‌گذاشت، نتیجه تقریباً همیشه یکسان بود: شکل‌گیری گروه کوچکی از متخصصین با دانشی دارای هم‌پوشانی بسیار، در حالی که سوالات یکسانی می‌پرسند و شیوه‌های معمول و مورد قبول تبادل اطلاعات را استفاده می‌کنند. زبان اسلامی ترجیحی مد نظر آن‌ها، برای کسانی که می‌خواستند زبانی را بیاموزند، عربی بود. موضوع تحقیقات گسترده‌تری که ما به آن عادت کرده بودیم، مسائل قدیمی و سنتی معناشناسان، کلاسیک‌گرایان و محققان قرون وسطی بود: میزان نفوذ «مشرق‌زمین» در جهان مسیحی، ناپدید شدن یک ایده‌آل کلاسیک بدون ساختن و جایگزین کردن یک نوع غربی از ساختار سده‌های میانه، طبیعت تزیین، موضوعی که

به آن شمایل‌شکنی گفته می‌شود، چرخه‌های مینیاتور، کاخ و غیره. شیوه‌ای که با این مسائل برخورد می‌شد به همان اندازه واضح است: به کارگیری روش‌هایی از تحقیق که در سال ۱۹۰۰ ایجاد شده‌اند. یک روش‌شناسی پیچیده که شامل کتاب‌شناسی کامل، تحقیقی در باب منابع و نتایج سه جزئی مورد نیاز بود. محصول نهایی شامل یک کتاب یا حداقل مقاله‌ای با پانوشته‌های فراوان می‌شد.

ساده است که این سنت تحقیقی را با صفت‌هایی مثل فضل‌فروشانه یا نخبه‌گرایانه بودن کوچک بشماریم. اما دستاوردهای آن، پایه و اساس ناگزیری است که تمام دانش و تفاسیر بعدی بر آن ساخته خواهد شد. در دقت اطلاعات و تمامیت کنترل روی موضوع، تکنیک سنتی نمونه‌ای است از آنچه فرانسوی‌ها به آن «Grande These» می‌گویند.^۴ با این وجود، زمینه‌هایی برای این هست که ارزش نهایی این تکنیک یا روش تحقیق، یا حداقل، انحصارگری‌اش را برای تحقیق و تفکر زیر سوال ببریم. اول از همه، این ابزاری که بسیار روی آن کار شده، اساساً غربی است. جهان مسلمان در رشد و تحولش شرکت نکرده است و این موضوع مستقیماً این سوال پایه‌ای را مطرح می‌کند (به آن بیش از یک‌بار بازخواهم گشت) که آیا یک فرهنگ می‌تواند از طریق به کارگیری روش‌هایی که خارج از آن شکل گرفته است، به طرز معنا‌داری فهمیده شود؟ دومین موضوع این است که تحقیقات جهانی که مربوط به نخبگان فکری اوایل قرن بیستم^۵ بود توسط

تغییرات ملی، اجتماعی، تکنیکی و زبان‌شناسی که بعدها پا به عرصه گذاشته‌اند، اگر نگوییم نابود، منسوخ شده‌است.

در حالی که ما تلاش می‌کنیم توانایی‌مان را برای ذخیره اطلاعات کتابشناسی اصلاح کنیم و آن‌ها را به جای شیوه قدیمی کارت‌های نمایه‌شده یا حافظه‌ی انسان در کامپیوترها ذخیره کنیم، فایده این راه و روش آکادمیک کمتر می‌شود؛ چون کتاب‌شناسان متخصص می‌توانند فعالیت‌های تحقیقاتی را در بیست زبان در دسترس بگذارند، در حالی که از یک فرد آموزش‌دیده در دانشگاه می‌توان انتظار خواندن دو یا سه زبان را داشت. ارتباط فوری ماهواره‌ای درباره یک ایده یا یک تصویر مشکلی عملی ایجاد نمی‌کند، وقتی دستیابی به یک عکس از یک موزه یا امانت گرفتن یک کتاب از کشوری دیگر احتمالاً نیازمند ماه‌ها مذاکره‌ی بی‌نتیجه است.

حتی اگر تمامی ما بیست زبان را بدانیم و اغلب وسایل تخصصی به‌اشتراک گذاشتن تصاویر و ایده‌ها برایمان فراهم باشند، هیچ‌کدام از ما نمی‌تواند اطلاعات کافی درباره تقریباً پنجاه کشور مسلمان، مجموعه‌های دوپست و پنجاه موزه در کل جهان و پروژه‌های بیش از پنجاه مرکز فعال تحقیقاتی را در ذهن نگه دارد.^۶ در جایی که مرزهای ملی یا منطقه‌ای به موانع زبان‌شناسانه تبدیل می‌شوند، آرمان قدیمی تحقیقات جهانی بیشتر فرو می‌شکند. دو مثال بارز برای این موضوع هست: روسی و ترکی. صدها کتاب و نشریه مربوط به هنر اسلامی همه ساله در این

دو زبان به چاپ می‌رسند که هیچ‌کدام آن‌ها معمولاً توسط متخصصان مکان‌های دیگر خوانده نمی‌شوند. به عنوان نتیجه، اغلب این کتاب‌ها و نشریات به راحتی کنار گذاشته می‌شوند، با اینکه در کتابخانه‌ها در دسترس هستند.^۷

ما به طور واضحی با شکلی از «اضافه‌بار ورودی» انسان سروکار داریم. تمام اطلاعاتی که فراهم می‌شود را نمی‌توان دریافت کرد، و همچنین، مثل آزمایش‌های استاندارد روانشناسی، این اطلاعات بر اساس معیارهای متعددی از جمله کاربردی و ایدئولوژیکی انتخاب می‌شوند یا کنار گذاشته می‌شوند. از طرف دیگر، این موضوع می‌تواند نشانه سالمی باشد از اینکه رشته هنر اسلامی باید به زیرمجموعه‌هایش تقسیم شود، چون از متخصص معماری اندونزیایی نمی‌توان انتظار داشت آثار تاریخی مراکش را بشناسد، محقق‌ی که در باب قرن نهم سخن می‌گوید، صلاحیت سخن گفتن درباره قرن چهارده را ندارد و دانش کامل در باب سفالینه‌ها، مغایر و ناسازگار با آگاهی مشابه در باب خوشنویسی خواهد بود. متأسفانه این گوناگونی در صلاحیت، شایستگی و یادگیری که در زیست‌شناسی یا فیزیک بدیهی شده‌است، انتظارات کسانی را که به هر دلیلی، در جستجوی دانش در هنر اسلامی هستند، برآورده نمی‌کند.

انتظاراتی جذاب و از بسیاری جنبه‌ها جدید، از طرف سازندگان معاصر، حامیان، طراحان، معماران، مهندسان، بانک‌دارها و انواع متخصصان توسعه مطرح شده‌است که جهانی را متصور می‌شوند

که عهده‌دار نقش‌های متناقضی است (یا اینطور فرض می‌کند). در مجموع، آن‌ها بایستی با چالش رشد سریع جمعیت روبه‌رو شوند، باید اشکال بیگانه صنعتی‌شدن را در مناطق جدید، سازگار کنند، ثروت جدید و هنگفت کشورهای تولیدکننده نفت را در سازه‌های فیزیکی معنادار سرمایه‌گذاری کنند، باید درختی (دانشگاه‌ها، بیمارستان‌های آموزشی و موزه‌ها) بکارند که در آن نخبگان جدید بومی بتوانند استفاده از تکنیک‌های امروز را بیاموزند و تکنیک‌های آینده را آماده کنند، باید در تعادلی زیست-محیطی با محیط پیرامون باقی بمانند، باید سیستم سنتی روابط اجتماعی و فردی را حفظ کنند و ارتباطی زیبایی‌شناسانه با گذشته ایجاد کنند. در حال حاضر، تکنیک‌های قابل اجرای جهانی می‌توانند تمام این بایسته‌ها را به جز دو مورد آخر فراهم می‌کنند. حفاظت و نگه‌داری از شیوه سنتی حیات بسیار پیچیده‌تر از آن است که تکنولوژی بین‌المللی بتواند با آن سروکار داشته باشد. جدا شدن نخبگان از گذشته خودشان در صد سال گذشته، این امر را مشکل می‌کند که بتوان، بین انبوه سخت‌گیری‌های کلیشه‌ای یا بنیادگرا، ابداعات اجتماعی، کشفیات فکری و احساسی هر فرد از گذشته‌اش با آثار بیگانه و هر نوعی از نگرش‌های میانجی، راه را پیدا کرد. این موضوعی نیست که غیرمسلمانان بتوانند به آن پردازند، حداقل، نه در شیوه‌ای معمول؛ به این علت که نهایتاً نیاز به انتخاب‌ها و گزینه‌هایی هست که از جستجوی خود فرد برای هویت بیرون می‌آیند.

در بهترین حالت، غیرمسلمانان می‌توانند اطلاعات و شاید تجاربی مشابه را فراهم کنند، اما نمی‌توانند بینشی را که از عضویت در فرهنگی مسلمان به دست می‌آید، تأمین کنند.

از طرفی، این موضوع راجع به ارتباطات زیباشناسانه با گذشته نیز صادق است. بعد از سمینارهای متعدد، بحث‌ها، کارهای مشاوره و با دقت خواندن پروژه‌های ساخته یا طراحی شده، من دیگر مطمئن نیستم که مورخ می‌تواند به طراحی آینده کمک کند. او می‌تواند فهمیدن آثار تاریخی گذشته را دقیق‌تر کند، توصیه کند که چگونه ادراکشان کنیم، اما توانایی اینکه تعیین کند چگونه باید گذشته با آینده ادغام شود، بسیار ناواضح‌تر است. با این وجود، او باید آنچه اکنون رخ می‌دهد را مشاهده و ضبط کند، چرا که نگرانی حامیان معاصر برای ایجاد ارتباط با گذشته، مستلزم یک پرسش اساسی از حمایت معماری و هنر در هر زمان است: چگونه زیباشناسی و طبع زمان حال درست شده و کنترل می‌شود؟

در عمل، حامیان و طراحان از مورخ انتظار دارند که مشخص یا تعریف کند که در فرم، موتیف یا ساختار چه چیزی «اسلامی» است. این سؤال معمولاً از نقاشان، سفال‌سازان، بافندگان یا تزئین‌کنندگان پرسیده نمی‌شود، به این علت که آن هنرها نیاز به سرمایه‌گذاری مالی هنگفتی ندارند که معماری به آن نیاز دارد، و البته اینکه کم‌تر به چشم می‌آیند. اما یک تقابل کنجکاوی‌برانگیز در دوگانگی بین حس

امکان و ضرورت در معماری و پذیرش به مراتب ساده‌تر ارزش‌های جهانی (یا غیاب آن‌ها) در دیگر هنرها وجود دارد. این امر مانند تکاپوی هنری است که نیاز به شناخت فرهنگی دارد، در حالی که دیگر جنبه‌ها این نیاز را ندارند. من نمی‌توانم توضیح جامعه‌شناسانه این تقابل را تعیین کنم، اما حضور این تقابل مورخ را با مشکلی جالب روبه‌رو می‌کند. این مخصوص و منحصر به زمانه ماست؟ آیا همیشه اینطور بوده؟ آیا همیشه باید در جستجوی راه‌هایی برای جداکردن اشکال یا سطح‌های سلیقه بر اساس مدیومی که از آن استفاده می‌شود باشیم؟ در دیدی گسترده‌تر، انتظاری که از نقش بعضی از معماران و حامیان معاصر می‌رود، به علت برخی عناصر بدتعریف‌شده از گذشته مورخ را به این سمت هدایت می‌کند که گذشته را با دیدی جدید و متفاوت ببیند. او گذشته را به مثابه سری‌هایی از قسمت‌های مجزای زمانی و مکانی می‌بیند و پیچیدگی این موضوع به این علت برای او آشکار شده که او از زمان حال، آگاهی یافته است. بنابراین، او رفته رفته کمتر می‌تواند به سوالاتی که از او پرسیده می‌شود پاسخ دهد. در اواخر قرن نوزدهم و نیمه اول قرن بیستم، وقتی نقش مستعمرانه غرب در اغلب جهان اسلام پر رنگ شد، شمال آفریقا، مصر، ایران و هند شاهد این موضوع بودند که نسبت به دهه‌های چهل، پنجاه و شصت، دغدغه قوی‌تر و دقیق‌تری برای نگه‌داری، استمرار و دوباره اقتباس کردن از سبک‌های سنتی معماری و هنر مردمی وجود

داشت. به نظر من، تحولات اقتصادی و روانی دهه‌های اخیر، تعاریف ملی از هنر را بیشتر زیرمجموعه تعاریف اجتماعی قرار داده‌اند تا تعاریف نژادی و سیاسی. به طور مثال، ساختار بصری یک روستا یا یک توسعه شهری خودجوش با نیاز «مدرن به نظر رسیدن» مطابقت دارد. این گرایش به ویژه وقتی تکان‌دهنده خواهد بود که فرد آن را با تلاش‌های چند دهه گذشته در باب تشخیص اسپانیایی بودن، انگلیسی بودن، فرانسوی بودن یا غیره در هنر غربی دوره گوتیک یا باروک^۸ مقایسه کند یا با دغدغه‌ی بعضی از محققین ترک قدیمی که مستمر می‌خواستند موتیف‌ها و ایده‌های ترکی را از مصری تا آسیای مرکزی تمایز دهند^۹، یا چند پروژه غیرمعقول در امپراتوری ایران^{۱۰}، و مخصوصاً با تلاش‌های مستمر برای تعریف هنرها بر مبنای واحدهای عمودی ملی یا نژادی که در اتحاد جماهیر شوروی^{۱۱} پی گرفته می‌شد. مفروض بر اینکه استثناهایی موجود است و اینکه این پدیده ممکن است موقتی باشد، انتظار از واقعیت یا به قول معروف، اشکال ملی، بسیار از جهان غرب یا آن چیزی که در سیاست یا آموزش ظاهر می‌شود، محسوس‌تر بوده است (یا هنوز هم هست). مردم متقاعد شده‌اند که اشکال «اسلامی» و رای متغیرهای منطقه‌ای، آب و هوایی یا ملی وجود دارند. آیا این ویژگی فرهنگ مسلمان ریشه در گسترش عظیم آن در سده‌های میانه دارد؟ زمانی که پیوندهای اجتماعی، فکری و مذهبی بین گروه‌های مختلف در مناطق گوناگون بر امپراتوری‌های موقت

سایه انداخت. یا این ویژگی منحصر به فرد جهان مسلمان امروز است، با نابرابری‌هایش در ثروت و سرمایه؟ آیا این یک پدیده جهان‌سومی است؟ جایی که مقتضیات یک زندگی باوقار در محدودیت‌های قرارداد اجتماعی جافتاده، مهم‌تر از یک هویت ملی وارداتی و بالقوه است. این به احتمال زیاد کار مورخ هنر نیست که به این سوالات پاسخ دهد. اما غیبت نسبی تمرکز روی هویت ملی فرم‌های بصری در زمینه مطالعات هنر سؤالاتی اساسی را بر می‌انگیزاند. چه برجستگی - فرهنگی، ملی، منطقه‌ای، زمانی، کیفی - برای خلاقیت هنری مناسب است؟ آیا بکار بردن تمایزهای نژادی و نگرش‌های فکری امروز در مورد آثار هنری قدیمی‌تر معتبر است؟ ارتباط یک فرهنگ با نوآوری‌اش تا چه میزان محکم است؟

مجموعه سوم انتظارات، از جهان مسلمان منشأ نمی‌گیرد، همچنین نتیجه مستقیم تحقیقات شرق‌شناسانه سنتی غربی نیز نیست، با اینکه تا حدی به آن مربوط است. شاید بتوان آن را انتظار معرفت‌شناختی نامید. به عنوان یک رشته، تاریخ هنر اسلامی در سن کودکی خود به سر می‌برد. تمامی مناطق - مثل بنگلادش، مالزی، اندونزی، چین و آفریقا - هنوز کاوش نشده‌اند. فقط نیم دوجین نسخه مصور منتشر شده و اطلاعات ما از فرآیندهای خلق و زیباسازی در جهان مسلمان از آغازش محدود است. از لحاظ ایدئولوژیکی، مفاهیم قدیمی شمایل‌شکنی و تزیین، هنوز هم در کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و تحقیقاتی که به

سلیقه عموم تحصیل‌کرده شکل می‌دهند، نفوذ و تاثیر قاطع دارند.^{۱۲} بنابراین دلایل گسترده‌ای می‌تواند برای تلاشی گسترده در راستای جبران و رسیدن به زیرشاخه‌های دیگر تاریخ هنر مطرح شود. آثار تاریخی باید مطالعه و منتشر شوند، تحلیل‌های سبکی و شمایل‌نگارانه باید ادامه یابند، منابع نوشتاری باید برای اطلاعات گردآوری شوند، تئوری‌ها و فرضیه‌ها باید امتحان شوند و باید درباره آن‌ها بحث کرد. از طرف دیگر، شاید موضوع بر سر این باشد که هنر اسلامی فرصتی منحصر به فرد را عرضه می‌کند تا چیز دیگری امتحان شود، تا از رویکردهای فکری و نظری بیشتری که در رشته‌های دیگر ایجاد شده استفاده کنیم یا روشی کاملاً جدید تولید کنیم. روشی که قابلیت ترجمه شدن به دیگر رشته‌ها را داشته باشد.

سه مثال می‌تواند نشان دهد که منظورم چیست. باستان‌شناسی، از صدها کاوش و حفاری که در جستجوی اشیاء موزه یا مکان‌های مهم تاریخی یا مقدس بوده، سیستمی پیچیده و گاهاً بغرنج و انتزاعی برای طرح کردن مسائل و پاسخ به آن‌ها ایجاد کرده است.^{۱۳} باید امکان این وجود داشته باشد که یک استراتژی برای پژوهش‌های باستان‌شناسانه تعبیه شود. نوعی استراتژی که با مشخص کردن سوالات مهم شروع کند. سوالاتی که باستان‌شناسی می‌تواند برای آن‌ها پاسخی مناسب ارائه دهد. برای مثال، چگونه خانه‌سازی ایجاد شد؟ چگونه تکنیک‌های سفال‌سازی منتشر شد؟ یا چگونه ابزار ساخت ایجاد شد؟ از

این طریق، انرژی و سرمایه بر دقت آن پاسخ‌ها متمرکز می‌شود. این روش برای پیگیری بسیار عقلانی‌تر است از سیستم کاوش و حفاری تصادفی و شانس‌آمیز امروز در هر سایتی که در دسترس باشد. به جای مطابقت دادن روش‌شناسی‌های سنتی در هنر اسلامی، ما می‌توانیم سیستم‌های جدید تحلیل را از طریق سیستم نشانه‌امتحان کنیم^{۱۴}؛ شاید بدین وسیله، آگاهی و درک از آثار تاریخی اسلامی را با استفاده از اشکال قابل دسترس‌تر برای جهان معاصر سرعت ببخشیم. اشکالی که بهتر از دیگر روش‌هایی است که نیاز به مطالعه بی‌پایان زبان و کاتالوگ دارد. حتی برای غیرحرفه‌ای‌ها جالب است که بیشتر کارهای تاریخی اخیر در اروپای غربی، مبتنی بر کاربرد نوآورانه از منابع نوشتاری بوده است و اینکه اکنون طیفی از تجربه تاریخی فراهم شده است که نه تنها درک ما از گذشته را عمق بخشیده بلکه فضایی را برای انواع تفسیرهای ایدئولوژیک باز گذاشته است.^{۱۵} البته که این نامعقول خواهد بود که انتظار داشته باشیم اطلاعات یکسانی را از فرهنگی با عادت‌های بایگانی کردن متفاوت استخراج کنیم. اما اطلاعاتی که در جهان مسلمان وجود دارد، امکان رسیدن به عمق بیشتری از معنا را مهیا می‌کند که امروز در دست است. مثال بارز این موضوع را می‌توان در کتیبه‌های مقبره‌ها در مصر یافت. این کتیبه‌ها می‌توانند برای تاریخ اجتماعی و ایدئولوژیک مصر مسلمان منبع فراهم کنند و درک ما را از آثار تاریخی افزایش دهند.^{۱۶}

عمده تحقیقات اخیر روی بسیاری از موضوعات سنتی، تاریخی و فرهنگی تقریباً منحصرأ به منابع اصلی متکی هستند و عمدتاً لوازم کتاب‌شناسی و دهه‌های متعدد تحقیق روی همان منابع را انکار می‌کنند.^{۱۷} من معتقدم دلیل این امر، غیرقابل اعتماد بودن یا نادانی محققین قبلی نیست؛ بلکه دلیل این است که سوالاتی که اکنون مطرح می‌شود برای آن‌ها پیش نیامده بود. این‌ها سوالاتی هستند که دقیقاً از خصوصیت منابع اسلامی و پدیده مسلمان در کل مطرح می‌شود^{۱۸}، نه توسط موضوعاتی که در غرب ایجاد شده است.

اول از همه، مطالعه هنر اسلامی نیاز به درک این موضوع دارد که تفکر فرهنگ اسلامی درباره خودش چیست و چگونه این تفکر در زمان و مکان مشخص عملی شده است. بعضی از پدیده‌ها که در باب آن پژوهش خواهد شد - مثل انتقال فرم‌های بصری که مستقیماً زاییده ایمان است یا تغییرات در تصاویر و تکنیک‌های قابل دسترس ایجاد شده توسط امپراطوری مسلمان - مخصوص جهان مسلمان خواهد بود. بقیه - مثل شیوه‌هایی که فرم‌ها در آن ایجاد شده تا به سلیقه خوش بیاید، معنای سمبول‌ها، یا فرآیندهای اتخاذ تصمیم در هنر - جهانی هستند. برای تصمیم‌گیری در باب اینکه کدام سوال‌ها به فرهنگ متصل هستند و کدام‌ها نه، و اینکه کدام رویکردها برای تحقیقی معین به کار برده شوند، باید اول از همه درک کنیم که فرهنگ چه بوده و قصد داشته چه چیزی باشد.

دیالوگ و دیالکتیک بین گذشته و حال امروزه همان قدر اجتناب‌ناپذیر است که همیشه بود. چون بازتولید ساخت انسان در گذشته، همیشه به آرزوها و مقتضیات اکنون خیانت می‌کند، اگر فقط با وسیله‌های ایدئولوژیکی اکنون به گذشته نگاه کنیم، امکان اینکه گذشته درست فهمیده نشود وجود دارد. مورخ باید در لبه نازکی راه برود که خودبزرگ‌بینی در عین آزادی فکر را از تحقیقات هوشمندانه، اما از نظر ایدئولوژیکی جهت‌دهی‌شده معاصر، جدا می‌کند.

خلاصه، مقتضیات ابداعی سنتی، معاصر، ملی، اسلامی، تکنیکی و ذهنی، همزمان موقعیت‌هایی فوق‌العاده و تله‌های بالقوه‌ای هستند. فوق‌العاده‌اند چون هیجان ایده‌ها و اطلاعات جدیدی را در هر جنبه و بُعد مطالعات هنر اسلامی عرضه می‌کنند؛ درست در میانه رشد بی‌مانندی که مشخصه جهان مسلمان امروز است. همچنین می‌توانند به راحتی نمونه‌ای از مطالعه‌ی هنر و به صورت کلی تاریخ شوند. متأسفانه، آن‌ها همچنین می‌توانند گرفتاری مضاعفی ایجاد کنند و مکرراً به قضاوت‌های ناپخته و نامناسب منجر شوند. درست مثل محقق قرون وسطایی که با اطمینانی یکسان در باب شرایط معاصر و قرن هفتم صحبت می‌کند، و مثل معماران یا حامیانی که آثار تاریخی گذشته را بدون آگاهی از شرایط ساخته شدن آن‌ها ارزیابی می‌کنند. در این موضوع تعداد کمی از ما بدون تقصیر هستیم؛ ما باید همانقدر که از محدودیت‌هایمان آگاهیم چالش‌های فکری که با آن‌ها روبه‌رویییم

نیز بشناسیم.

از ملاحظات گسترده نظری، بگذارید که حال به ابزارهای کاربردی در دسترس برای مواجهه با هنر اسلامی بپردازیم.^{۱۹} مخصوصاً گروهی از کتاب‌های اخیر که یا مدعی مقدماتی در این رشته یا تحقیقات کاملی در این زمینه هستند.^{۲۰} هدف من نقد کردن آن‌ها نیست؛ کاری که درباره تمام اینگونه کتاب‌ها مناسب است. هدف من این هم نیست که دقت آن‌ها را زیر سوال ببرم، کاری که مثلاً در هنر اسلامی بسیار راحت‌تر از هنر غربی است. تلاش من این است که بررسی کنم این کتاب‌ها چه تاثیراتی بر خواننده غیرحرفه‌ای می‌گذارند.

محققانه‌ترین و دقیق‌ترین آن‌ها جلد چهار پژوهش هجده جلدی تاریخ هنر در ورژن جدید «تاریخ هنر» پراپیلان است.^{۲۱} مقدمه تاریخی و تاریخ هنری که در ۴۷۴ لوح و ۲۹۶ صفحه دو ستونی با چاپ ریز و توضیحات گاهی کوتاه و گاهی مفصل درباره هر لوح، کتاب‌شناسی‌ها و نمایه‌ها است. دو سوم عکس‌ها و به جز سه عدد، تمام طراحی‌ها مربوط به معماری است، که این نسبت، در اثر مشابه جانسون در زمینه تاریخ غرب، برعکس است. مفهوم این امر این است که معماری اختصاصاً ژانر شاخص هنر اسلامی است.

آماری دیگر معنادارتر هم هست. تقریباً سه پنجم تصاویر با آثاری سروکار دارند که قبل از ۱۳۰۰ میلادی خلق شده است. فقط دوازده اثر از بعد از ۱۷۰۰ نشان داده شده است. در تقابل با این موضوع، شاید نود درصد ساختمان‌های جهان

مسلمان مربوط به بعد از ۱۷۰۰ هستند و عمده آثار تاریخی معماری و نقاشی‌های موجود متعلق به بین سال‌های ۱۳۰۰ و ۱۷۰۰ است. تقریباً چهار پنجم تصاویر تاریخ هنر مذکور، اشیایی را نشان می‌دهند که در مکان‌های مربوط به آن‌ها، فقط یک پنجم مسلمانان زندگی می‌کنند. به نظر می‌رسد تمام این‌ها به خواننده دو چیز را می‌رساند؛ اول اینکه هنر اسلامی دویست و پنجاه سال پیش از خلاق بودن بازمانده است، پیشنهادی که حداقل ناموجه است به خاطر اینکه بسیار نامحتمل است فرهنگی، ساختن برای لذت خودش یا بنا کردن سازه‌ای برای زندگی‌اش را متوقف کند. دوم اینکه فقط گذشته‌های بسیار دور را می‌توان اسلامی نامید.

به جز یک نفر، تمامی همکاران مجلد پروپیلان غربی هستند. این موضوع اشاره به این دارد که خلاقیت اسلامی اگر متعلق به قبل از ۱۷۰۰ باشد می‌تواند برای غربی‌ها معنا داشته باشد. احتمالاً این نیز تصادفی نیست که تحقیقات هنر اسلامی قرن هجده و قرن نوزده بیشتر از طرف مسلمانان بوده تا غربیان.^{۲۲} همچنین محققان از آثار تاریخی اولیه، بیشتر از مؤخرها می‌دانند، اما کلمه مهم در اینجا «محققان» است. توجه آن‌ها به تحقیقات پیرامون آثار باستانی و شیفتگی به سرآغازها و خاستگاه‌ها باعث شده که به گذشته دور اسلام بیشتر از تحولات مدرن و ماقبل مدرن تمرکز داشته باشند. این واضح است که هیچ‌کدام از اینها به خودی خود اشتباه نیست. در واقع خوانش دقیق مقدمه تاریخ هنری ژانین

سوردل تومین نشان می‌دهد که او از این موضوع آگاه است که کتاب او اساساً درباره هنر سده‌های میانه و جانشینان مقتدر بعد از آن است. با این وجود، ادعا می‌کند که این تحقیقی کامل است و رشد هنری ادامه‌دار فرهنگی زنده را بازنمایی می‌کند.

کتاب هنر اسلام^{۲۳} از الکساندر پاپادوپولو تا اندازه زیادی همان نگرش مجلد پروپیلان را به اشتراک می‌گذارد. بسیاری از آثار تاریخی و تقسیم‌بندی‌ها یکسانند. با اینکه سنگینی ترازوی تصاویر به سمت قرون اول اسلام نیست، قسمت عمده آثار تاریخی متعلق به قبل از سال ۱۶۰۰ هستند. به علت توجه نویسنده، اغلب مطالب در باب نقاشی است و به رغم تحقیقات گسترده به همراه عکس، معماری به مثابه غیرهنر کنار گذاشته شده است. اصلی‌ترین تفاوت بین این دو مجلد این است که فرضیات و حدس‌های «تاریخ هنر» از دستگاهی بر اساس واقعیات استنتاج می‌شوند، در حالی که ادعاهای پاپادوپولو از همان اول به عنوان اصول بیان می‌شوند؛ به عنوان یک توضیح و نه توصیفی موشکافانه از آثار تاریخی. اینکه آیا این اصول معتبر هستند یا نه بی‌اهمیت است، چیزی که به موضوع مربوط می‌شود این است که نویسنده حس می‌کند می‌تواند یک توضیح واحد، با برخی نوسانات داخلی، برای کل پدیده خلاقیت اسلامی ارائه کند.

دومین تفاوت این است که «تاریخ هنر» (پراپیلان) به طرز واضحی یک تاریخ است. این کتاب گام‌به‌گام بر اساس دوره‌هایی قابل

تشخیص، یک اثر تاریخی یا مجموعه‌ای از آن‌ها را دنبال می‌کند؛ گرچه این دوره‌ها همیشه با جزئیات قابل مشخص کردن نباشند.^{۲۴} ولی پادوپولو موضوعات غیرتاریخی را دوست دارد؛ مثل تکنیک‌ها و تقسیم‌بندی‌هایی از قبیل «هندسه»، «جنبه‌های ملی»، «ارزش‌های زیبایی‌شناسانه» یا -گرچه فقط در معماری- «فرم‌های ملی». رویکرد غیرتاریخی و در واقع به عمد ضدتاریخی پادوپولو در تصاویر بزرگ کتاب هم دیده می‌شود، جایی که عکس‌های باشکوه توالی کارکرد یا تکنیکی را فراهم می‌کنند که هیچوقت مستقیماً در باب آن‌ها توضیحی ارائه نمی‌شود و به نظر می‌رسد این تصاویر مثال‌هایی صوری باشند از امری انتزاعی که اسلام نامیده می‌شود.

کتاب پادوپولو بسیار بهتر از مجلد پروپیلان در باب مقتضیات زمان حال برای تعریفی از فرم‌های اسلامی مستقل از زمان و مکان پاسخ ارائه می‌کند. این کتاب هیچ نگرانی بی‌موردی را، در باب معنای ذاتی و وابسته به زمان آثار تاریخی، به خواننده تحمیل نمی‌کند. به جای آن، خواننده می‌تواند با احساس توانایی برای شناخت فرهنگی خاص پیش بیاید؛ نه صرفاً مثل یک شاهد که سبک‌های درهم‌قفل شده را در شبکه‌ای از ارتباطات زمانی و فضایی می‌بیند. مبتنی بر شرح ویژه نویسنده از سیستم فرهنگ، اگر معنای همزمان یک اثر هنری نسبت به معنای غیرهمزمان آن اهمیتی ثانویه داشته باشد، این بی‌فایده است که تاریخ اثری زیر سوال برده شود یا تفسیری نقد شود.

هر دو کتاب «گسترش اسلام»^{۲۵} از مایکل راجر و «هنر اسلام، زبان و معنا»^{۲۶} از تیتوس بورکهارت، عناوینی دارند که به محتوایشان ربطی ندارد. هر دوی آن‌ها از اثر پادوپولو و مجلد تاریخ هنر پروپیلان مختصرتر هستند. با اینکه رویکردهایشان متفاوت است، هر دو کتاب بر معماری یا، به طور دقیق‌تر، محیط ساخته شده تمرکز دارند. اگرچه آن‌ها از تصاویر سنتی، که تاثیرات ماندگار گذاشته‌اند، اجتناب نکرده‌اند، انتخاب تصاویرشان به صورت مکرر بر زمینه اثر تاریخی و حتی مردم درون آن تاکید دارد. اما، درست مثل نویسنده‌های دو کتاب اول، تمایل دارند که آثار تاریخی اولیه را انتخاب کنند، و اگرچه راجر بر دوره ۱۳۰۰ تا ۱۵۰۰ تمرکز می‌کند، چهار قرن بعدی فقط بر حسب موقعیت در هر دو کتاب بازنمایی می‌شوند. تصاویر، با اینکه بسیار خوب هستند، هدف اصلی نیستند. هیچ‌کدام از این دو ادعا، پوشش سیستماتیک ندارند، مثل تاریخ هنر پروپیلان و پادوپولو که به صورت واضحی از طریق معنای عنوانشان این ادعا را دارند. هر دو کتاب ذکر شده نقطه‌نظری دارند، اما برای پیدا کردن آن نقطه‌نظر باید متن را خواند و دوباره خواند.

دیدگاه بورکهارت واضح‌تر است. اگر به صورت ساده بخواهیم این دیدگاه را بازگو کنیم، این می‌شود که «زبان مشترک هنر اسلامی» توسعه یافت و این زبان در بیانات زندگی مسلمان به مثابه رفتاری مذهبی یا زاهدانه (که در کتاب به آن «آیین نماز» گفته می‌شود) یا به عنوان

ایده‌آل‌های چادرنشینی و یکجانشینی ظاهر شد و نهایتاً، عمده آثار تاریخی در تنوعی از سبک‌ها و روش‌های مختلف «سنتزهای» منطقه‌ای یک زبان مسلمان نمود پیدا می‌کند. این کتاب ادعا نمی‌کند که جامع و کامل است، اما عناصری پیشنهاد می‌کند که با آن می‌توان شیوه‌ای از زندگی متعالی را با بیان‌های قابل دیدن همسو کرد. همچنین کتاب به طرز ماهرانه‌ای اشاره می‌کند که خلاقیت هنری مسلمان، جنبه‌ای تجویزی دارد. طبیعت این تجویزها توضیح داده نمی‌شود، اما بحث در باب -به عنوان مثال- نقاشی ایرانی، این است که با تمام شایستگی‌های زیباشناسانه، این نقاشی نهایتاً شکست خورد چون به خوبی در سبک ویژه تجویز شده جا نگرفته است؛ سبک ویژه‌ای که قضاوتی ارزشی است از اصول زاییده ایمان، و نه از کارهای هنری. کتابی مثل این، گிரایی بسیاری دارد و رویکرد آن به انواع طرق مختلف، بر گروهی از کتاب‌های معاصر و جستارها تاثیر گذاشته است.^{۲۷} یکی از دلایل گிரایی این کتاب این است که مدعی می‌شود کشف و شهود اسلامی، تمام جنبه‌های زندگی فرد را تحت تاثیر قرار می‌دهد و با این ادعا هنر اسلامی را به مثابه پدیده‌ای خاص از نظر ایدئولوژیک مطرح می‌کند. بنابراین، از طرفی نمی‌توان آن را از بیرون نقد کرد. از درون، این امکان وجود دارد که پرسیده شود آیا اهمیتی که به زبان عربی و آثار تاریخی عربی داده شده، وقتی اکثر جهان اسلام عرب نیستند، منطقی است؟ این سوال نیز رواست که آیا عرفان و جستجوی

وحدت کیهانی، همانطور که بسیاری از تحقیقات اخیر پیشنهاد می‌کنند، نیروهای موثر در پشت خلاقیت هنری بوده‌اند؟^{۲۸} خلاصه، با اینکه تا چه میزان جهانی بودن مفهوم اسلامی رویکرد، سوالی برحق است، خود رویکرد، به طریقی، و رای سوال ایستاده است. این به یک دگم تبدیل می‌شود تا یک روش‌شناسی، و برای مورخی که دل مشغول لحظه‌ای خاص است، فایده‌اش محدود است. این فقط یکی از گزینه‌هایی است که برای درک گذشته در مقابل ما فراهم است. از طرف دیگر برای هنرمند معاصر، این بسیار جذاب است، به این علت که ادعا می‌کند به تمام صفات و ویژگی‌های یک فرهنگ نفوذ کرده است و یقیناً و تحقیقاً (اصطلاحی مورد علاقه در کتاب)، پارامترهایش را تعریف می‌کند. نه این مشکلات، نه این فرصت‌ها، هیچکدام در اثر راجرز فراهم نمی‌شوند. تحقیقات این کتاب بی‌عیب و نقص است و حتی در جاهایی که ارجاعات مبهم افزون‌تر از ارجاعات در دسترس است، ارزنده به حساب می‌آید. همچنین اساساً اثری تاریخی است، با تاریخ‌های فراوان، در سلسله‌ها و رویدادهای پیچیده‌ای که رخ داده. تاکید این کتاب، روی چند موضوع عمدتاً فرهنگی، مثل تحول ایمان یا تقابل بین نظم شهری و روستایی با بحث‌های دقیق و غالباً بسیار روشن چند اثر تاریخی، کلیدی از گذشته اعراب، ایرانیان و مردم آسیای مرکزی است و همچنین با ارجاعات مختصر به شاید پنجاه کشور دیگر هم‌راستا است.

به عنوان تحقیق تاریخی، این اثر خودش را به نقد درونی می‌سپارد: چرا یک اثر تاریخی به جای دیگری انتخاب شده است؟ آیا تفسیر و تاریخی که ارائه شده صحیح است؟ آیا منابع بهتر یا دیگری برای این دوره موجود نیست؟ این مباحث برای اغلب جامعه‌های که علاقه‌مند به یادگیری جهان مسلمان هستند مهم نیست. حتی فصل اول عالی این کتاب در باب «اوغاگری اسلام» منحصرأ با جذابیت آن برای غربی‌ها سروکار دارد، نه با دلایل گرایش به اسلام در بربرهای شمال آفریقا یا دهقانان اندونزیایی. این اثر، یک کتاب بدون اصل اساسی است، بدون تعریف‌هایی در این باب که چه چیزی را می‌توان اسلامی تلقی کرد و چه چیزی را نمی‌توان. با این وجود، شامل پیام ایدئولوژیک قدرتمندی است که وظیفه مورخ قضاوت و ارزیابی نیست، بلکه وظیفه او این است که هر چیزی را «به نظر واقعیت می‌رسد» از منابع باقی‌مانده استخراج کند. این روش برای سوالاتی که توسط جهان مسلمان معاصر پرسیده می‌شود پاسخی فراهم نمی‌کند.

وقتی فرد کتاب‌های مشابهی را در نظر می‌گیرد که در اتحاد جماهیر شوروی تولید شده‌است، تصویر بسیار متفاوتی ظاهر می‌شود: تاریخ جهانی معماری در ۱۲ جلد که یک مجلد از آن با عنوان معماری کشورهای مدیترانه، آفریقا و آسیا^{۲۹} است؛ تاریخ مردم اتحاد جماهیر شوروی در نه جلد^{۳۰} که به تصاویر زیبایی‌میزین است؛ و هنر کشورهای عرب و ایران نوشته بی. وی. وایمارن^{۳۱} که بخشی از سری‌هایی است که

با هنرهای جهان سروکار دارد. این کتاب‌ها به همان آثار تاریخی قبلی‌ها مربوط هستند، اما در آن‌ها از کلمه‌ی اسلام، حتی در عنوان بسیاری از فصل‌ها هم استفاده نشده است، نقطه ارجاعات آن‌ها ملی یا منطقه‌ای است. ویراستاران تمامی سه نسخه، رسماً اعلام می‌کنند که آن‌ها در جستجوی استمرار در زمانی و فرهنگی هستند، همانطور که این موضوع در سری‌های تاریخ‌های هنر کشورهای آسیای مرکزی و آذربایجان واضح است.^{۳۲} تمامی آن‌ها تحقیقات‌شان را تا زمان حال، پیش‌می‌آورند. در اینجا، به قرن‌های هجدهم و نوزدهم، که غیبت‌شان در مطالعات غربیان بارز بود، به همان غنای قرون اولیه پرداخته می‌شود. مطالب، هم از نظر زمانی و هم از نظر دوره‌ای تنظیم شده‌اند (طبق یکی از کتاب‌ها، دوره قرون وسطی به طرز جالبی تا قرن نوزدهم ایران ادامه پیدا می‌کند^{۳۳}) و از لحاظ الگوی زمانی بسیار واضح و شفاف مشخص هستند. ارتباطات و تاثیرات بین-منطقه‌ای و بین-فرهنگی، به جز وقتی پیرامون اصطلاح «آسیای مرکزی» سردرگمی پیش آید، به حداقل رسیده‌است. نهایتاً، جدا از اصطلاحات مبهم مثل «موفق‌ترین» یا «مشخصه ویژه» در این کتاب‌ها ارزیابی انتقادی بسیار کم است، برای هر دوره یا منطقه، مثال‌ها همان مثال‌های معمول تحقیقات آکادمیک است.

اولین برداشتی که از تمام این‌ها می‌شد داشت، این است که توجه بیشتر روی معماری و سازه‌ی معماری و دکوراسیون است تا دیگر هنرها. دقیقاً

مثل این است که از جنبه اصطلاحاً پرستیژ جهانی، معماری و تکنیک‌های مربوط به آن، از نقاشی، مجسمه‌سازی و اشیاء مقام برتری دارند. سوال این است که آیا این موضوع ارتباطی با برخی واقعیت‌های اساسی جهان مسلمان داشته یا نه. آیا اسلام برای تمام جامعه باعث نوعی توسعه ساخت‌وساز شده و دیگر تلاش‌های هنری را رها کرده است؟ یا آیا شرایط تاریخی اسلام صرفاً محیط ساخته‌شده‌ای را نگه داشته که برای تمام فرهنگ‌ها معنادارترین شکل خلاقیت انسانی است؟ آیا تمایل به تمرکز روی تاریخ هنری نقاشی، مجسمه و اشیاء، نوعی انحراف نخبگان غربی از رنسانس و ادبای چینی است؟ تمرکز بر تلاش تحقیقاتی روی قرون اولیه اسلام و توجه به جهان عرب، دو موضوع را بازتاب می‌دهد؛ از طرفی دغدغه پیشین تحقیقات در باب توضیح و آشکار کردن مراحل آغازین فرهنگ اسلامی را منعکس می‌کند و از طرف دیگر، نفوذ باستان‌شناسی را که با آثار تاریخی اولیه بسیار راحت‌تر است تا آثار اخیر. این بعید است که کتاب‌هایی که ده سال بعد نوشته خواهند شد همین پیش‌داوری‌ها را نشان دهند، چون تمرکز تحقیقی اکنون روی زمان‌های گذشته، بازنمایی بهتری از قرن چهاردهم به بعد ارائه خواهد کرد. آگاهی از تفاوت‌های منطقه‌ای نیز باید توسعه یابد. نه برای دلایل دیگر، صرفاً به‌خاطر اینکه منابع دوره‌های میانی به صورت برابری در عربی، ترکی (به شکل‌های مختلف)، فارسی و اردو پخش شده‌اند. این برابری در شش قرن اول اسلام وقتی

زبان عربی گسترش یافت، کم‌تر دیده می‌شود. اما در همین حال، ما دیدی از هنر اسلامی داریم که در آن آثار تاریخی اولیه شیوه‌های معمولی را ساخته‌اند که تمام محدوده هنری با آن‌ها تعریف شده است. این تاکید اهمیتی بلامنازع به فرم‌های متقدم اسلامی می‌دهد. همچنین، اشاره می‌کند که جهان معاصر از زمان‌های قدیم فرود نیامده است و به نوعی هنوز در فرهنگش سهیم است. فرض می‌شود که قاهره امروز، متعلق به فرهنگی است که مسجد ابن طولون یا مدرسه سلطان حسن را ساخته است؛ اگر چه این شبیه به آن است که فرض کنیم فردی اهل شارتر امروزی، همچنان در مسیری زندگی می‌کند که از رمانسک به گوتیک رسید و بسیار عالی در مجسمه‌های کاتدرال‌ش نمود پیدا کرد. سنگینی بار اثبات پیوستگی فرهنگی این شکوه بر دوش کسانی است که ادعا می‌کنند وجود دارد. منطق تاریخی آن به طرز واضحی نامحتمل است. تمامی این کتاب‌ها به جز کتاب‌های جماهیر شوروی، با طبیعت «اسلامی» و ویژگی‌هایی سروکار دارند که توسط و برای مسلمانان درست شده است. اگرچه «اسلام» احتمالاً فقط به صورت عنوان ظاهر شده است. یا اینکه فقط به مثابه توصیفی قراردادی و سنتی از مجموعه آثار تاریخی استفاده شده تا بتوان در باب آن‌ها طبق روش‌های کلاسیک تاریخ هنری یا باستان‌شناسی بحث کرد. در اینجا این سوال، که در این آثار تاریخی، چه چیز اسلامی وجود دارد؟ پنهان است و تقریباً پاسخی وجود ندارد. مورخان درباره

اینکه چه اتفاقی افتاده بحث می‌کنند، آن‌ها هرچیز جدید و متفاوتی را که می‌یابند به هستی فرهنگ اسلامی نسبت می‌دهند. همین که این اتفاق افتاد، آن‌ها به سادگی در باب انواع تغییر سلیقه، تکنیک و عادت‌ها که به فرهنگ شکل می‌دهد، سخن می‌گویند. غیرمورخان به صورت نواضح‌تری عمل می‌کنند. گاهی آن‌ها در ساختمان‌ها یا طراحی‌ها (برای مثال، فضاهای بزرگ یا هندسه پیچیده) اصول یا گرایشاتی را می‌یابند (تساوی بخش‌ها در فضا، غیبت صورت خارجی دادن یا رشد بی‌نهایت طراحی تزئین) که ویژگی‌های (برای مثال، وحدت اجتماعی از برابری‌ها یا ادعای یک خالق مبتنی بر تنوع جهان) فرهنگ اسلامی را بازتاب می‌دهند. در زمان‌هایی دیگر، از فرآیندی پیچیده‌تر استفاده می‌شود. هر کدام از ویژگی‌های اعتقاد مسلمان و رفتار مذهبی که توصیف می‌شود یا تصور می‌شود به صورت خودکار دلیل هر شکلی است که ظاهر شده. مثال معمولی از این فرآیند خانه درباری است که مکرراً با عنوان خانه اسلامی در نظر گرفته می‌شود؛ چون اجازه می‌دهد مکانی خصوصی، نیمه‌خصوصی و عمومی ساخته شود. در واقعیت، این نقشه مخصوص در قسمت‌های زیادی از مناطق استوایی مسلمان یا در نواحی شمالی که اسلام به آنجا گسترش یافته قابل استفاده نیست. به بیانی دیگر، معناداری آب و هوایی و بنابراین منطقه‌ای خانه درباری بسیار مهم‌تر از سازگاری بالقوه‌ی آن با مقررات اجتماعی و اعتقادی است.

برای اینکه از اسلام به مثابه توضیحی برای هنر اسلامی، و نه چند اثر تاریخی مسلمانان، استفاده شود باید از گرفتار شدن در سه مسأله پرهیز کرد. یکی گستردگی و شیوه‌هایی است که متغیرهای اسلامی، هنر اسلامی را تحت‌تاثیر قرار داده‌اند. برای مثال، فرضیه‌ای پیش‌کشیده شده است که رشد بازنمایی در قرون دوازده و سیزده ایران به گسترش صوفی‌گری خالص ایرانی ارتباط دارد.^{۳۴} اما اگر متغیر مذهبی می‌تواند این تغییر را ایجاد کند، فقط در باب صوفی‌گری ایرانی این اتفاق افتاده است؟ نمی‌شود تصور کرد که این موضوع در گونه‌های دیگر، از یک مذهب به مذهبی دیگر، از یک طریقت به طریقت دیگر، یا از شیعه‌گری تا سنی‌گری، معادل‌هایی داشته باشد؟ جایگزین مناسب مطمئناً این است که تاثیر اسلام محدود به ویژگی‌هایی آنقدر گسترده است که برای پژوهشگر فرم‌ها تقریباً بی‌معنی به نظر می‌رسد.

موضوع دیگر ارتباط اسلام با منطقه، نژاد، موجودیت‌های ملی، ویژگی‌های سربرآورده از شرایط آب و هوایی و گره خورده در هویت نژادی یا ملی است. این مسأله احتمالاً برای فردی از قرن پانزده یا نهم که بدین نحو فکر نمی‌کند جالب خواهد بود. اما ما اینطور فکر می‌کنیم و به جستجو درباره موتیف‌های ترکی، اصول ایرانی و سهم بنگالدش در هنر ادامه می‌دهیم، درست به همان شیوه که دنبال تاثیرات ایتالیا در آلمان یا تاثیرات انگلیس از فرانسه می‌گردیم. آیا اسلام، مثل وقتی که مخالفتش با بازنمایی

انسان را اعلام کرد، از این موقعیت‌های محلی و محدود فراتر نرفت؟

سومین و آخرین موضوع به بهترین شکل می‌تواند در قالب دو سوال مطرح شود.^{۳۵} در چه مرحله‌ای از توسعه یک شکل، مجاز است که به آن معنایی فرهنگی، در موضوع ما اسلامی، بدهیم؟ آیا آن معانی درونی فرم‌ها هستند یا فقط در ذهن مذاقه‌کنندگان وجود دارند؟ این سوال‌ها شاید فقط در واژه‌های فرهنگ اسلامی پاسخ داده شوند؛ اگرچه به نظر من به مشکل تاریخ هنری بسیار گسترده‌تری تعلق دارند. مشکلی که در مطالعه هنر غربی هم از طریق طبقه‌بندی هنر بر اساس سبک‌های شخصی یا دوره‌ای، تحولات فرمی محلی و غیره به کنار رانده شده است. این شاید یکی دیگر از بسیاری حوزه‌هاست که مطالعه هنر اسلامی، که با سوالات بی‌پاسخ و دست و پنجه نرم می‌کند، می‌تواند به درک تمامی هنرها کمک کند.

چهارمین نتیجه که می‌توان از نمونه‌هایی از کتب مشهور هنر اسلامی گرفت، شاید در واقع ریشه سه کتاب اول، مخصوصاً سومی، باشد. فقط یکی از این کتاب‌ها توسط یک مسلمان نوشته شده است و حتی اظهاراتی که او از جهان مسلمان در باب هنر خودش بیان می‌کند، ناکافی است: گهگاه نقل قولی از ابن خلدون، چند آیه قرآن و اینجا و آنجا ارجاعاتی از شعرهای فارسی یا یک مورخ یا جغرافی‌دان. اگر فرد تمامی این کتاب‌ها را تواریخ هنر در نظر بگیرد، فقدان منابع مکتوب به خودی خود غیرعادی نیست. اما اغلب آن‌ها

دقیقاً روی ویژگی اسلامی هنر متمرکز هستند و با آن سروکار دارند؛ بدون اینکه مفهومی در باب چیستی اسلام در گذشته و اکنون انتقال دهند.

کم بودن نوشتار مسلمانان معاصر در باب هنر اسلامی در کل معنادارتر است. محققان ترک درباره هنر اسلامی در آناتولی یا امپراطوری عثمانی می‌نویسند؛ ایران، مصر و شبه‌جزیره هند به سهم خود در تاریخ و توضیح آثار تاریخی محلی آثاری تولید کرده‌اند. اما به استثنای یک کتاب کوچک از آ، بحنسی در باب زیباشناسی عربی^{۳۶} و تعمیم‌های گسترده درباره نقاشی توسط م. س. ایپسیراوغلو^{۳۷}، تا آنجا که می‌دانم هیچ تداومی از کاری که تقریباً نیم قرن قبل توسط ب. فارس، م. ذکی حسن، م. مصطفی و آ. فیکری شروع شده بود موجود نیست. پس احتمال نگران‌کننده‌ای مطرح می‌شود که خود نیاز به تعریف هنر اسلامی نیازی غربی است و جهان معاصر مسلمان در آن شریک نیست. شاید انجمن‌های سیاسی و فرهنگی از انگیزه‌هایی الهام می‌گیرند که با انگیزه‌ی آنان که آثار هنری خلق می‌کنند متفاوت است. اگر امروزه چنین است، آیا در گذشته هم همینطور بوده؟ یک بار دیگر یک ویژگی جهان معاصر به سؤالی برای گذشته تبدیل می‌شود و یک دغدغه برای رابطه گذشته و حال در هنر اسلامی، به سؤالاتی پایه‌ای در باب طبیعت خود هنر می‌انجامد.

ملاحظات در باب اینکه کتاب‌های برگزیده‌مان و رای تصاویر زیبا چه چیزی برای ارائه دارند و چه تعریفی از هنر اسلامی می‌توان از آن‌ها استخراج

کرد، به نتیجه‌گیری آخر من سوق می‌یابد. تمامی این کتاب‌ها چه از نظر واقعیت چه از نظر مفهوم، نابالغ‌تر از آن هستند که چارچوب قابل تایید و تایید شده‌ای برای اطلاعات و توضیحات داشته باشیم. درجا مانده از آثار گذشته‌های دور، نویسندگان ادعا می‌کنند که یافته‌هایشان امروز معتبر است، با این که در اغلب بخش‌ها آن‌ها سه قرن گذشته را به کلی انکار می‌کنند و تقسیم‌بندی‌های زمانی و مکانی معرفی می‌کنند، همین‌طور تفسیرهای مذهبی و فلسفی که یا از مدل‌های غربی کپی شده‌اند یا اثبات نشده‌اند. ما اول از همه به آثاری مبتنی بر واقعیت و از نظر فکری چالش‌برانگیز نیاز داریم که شاید بتوان آن را تحقیقات «واسطه» نامید: تحقیقات منطقه‌ای، تکنیکال، زمان‌مند، تماتیک که بین مونوگراف‌ها و آثار گسترده‌تر ایده‌ها پل بزند. متأسفانه تحقیقات کمی به این شکل موجود هستند^{۳۸}، و اغلب آن‌هایی که نوشته شده‌اند متعلق به ۱۵ سال اخیر هستند. همواره کتاب‌های راهنما یا میز قهوه ده یا پانزده سال از جایگاه واقعی تحقیقات و دانش در آن زمینه عقب هستند. مشکل خاصی که با هنر اسلامی وجود دارد، مخصوصاً معماری، این است که نیاز به دانش در باب گذشته آن، ناگهانی و بسیار سریع‌تر از توان تحقیقات بیشتر شد. محققان به راحتی گرفتار دوراهی‌های بین دانش تخصصی و نیاز عموم می‌شوند؛ دوراهی بین تحقیقات سنتی که محتاج یک دستور کلی منابع است و اطلاعات عمومی که همیشه باید

برای همه قابل‌دسترس باشد؛ میان انتظارات اجتماعی، ایدئولوژیکی و فکری معاصر و فرض گذشته‌ای که به صورت اژکتیو در دسترس است؛ میان عظمت جهان مسلمان و آگاهی از محدودیت‌های فردی هر کس؛ میان مقتضیات جهانی تحقیقات در غرب و احساسات بی‌واسطه و شخصی مسلمانان، مخصوصاً جوانان ناآرام و بانگیزه. برخی از این دوراهی‌ها، بخش اجتناب‌ناپذیری از ذات تحقیقات بین‌المللی هستند که درباره گذشته فرهنگی زنده فعالیت می‌کنند. برخی دیگر از این امر ناشی شده‌اند که انتظاراتی که از هنر اسلامی ایجاد شده با اطلاعاتی که در دسترس است سازگار نیستند. گسترش روش‌های سنتی جمع‌آوری اطلاعات و گردآوری آن‌ها در قالب کاتالوگ‌ها یا مجموعه‌های دقیق و کامل متن‌های مناسب مشکل را حل نمی‌کند. به این علت که ما موظفیم ویژگی‌های مخصوص به جهان مسلمان و ریتم درونی فرهنگی که هنرش را ساخته، تعریف کنیم و توضیح دهیم. این موضوع قبلاً مطرح شد که در ارتباط با هنر اسلامی از منابع مکتوب به اندازه کافی استفاده نشده است. در نگاه اول، این ادعا درست نیست. هر دو سنت باستان‌شناسی و شرق‌شناسی همیشه از مدارک مکتوب سود برده‌اند، همان‌طور که به طور واضح در آثار ماکس وان برچام^{۳۹} ژان ساواژ^{۴۰} و ریچارد اتهینگهاوزن^{۴۱} مشهود است. با این همه در اغلب موارد، اثر تاریخی، اثر هنری، کتیبه یا شی به متن منتهی می‌شوند. تنها استثنای موجود، تا آنجا که می‌دانم

این‌ها هستند: مطالعات ابن بی‌بی، تاریخ‌نویس سلجوقیان آناتولی؛ کورت اردمن^{۴۲}، یک مورخ هنر که به متون توجه خاصی ندارد^{۴۳}؛ و چند جستار که شعر فارسی را به نقاشی ایرانی ارتباط می‌دهند^{۴۴}؛ و متاسفانه چند تحقیق در کتاب راهنماهای تخصصی^{۴۵}.

اما خوانش هر متنی سوالات یا اطلاعاتی را در باب تاریخ هنر به همراه دارد. برای مثال، در مروج‌الذهب، المسعودی می‌نویسد که خلیفه المتوکل (۸۴۷-۸۶۱ م.) انواع جدیدی از منسوجات و لباس‌هایی را در دربار عباسی معرفی کرد (به صورت اختصاصی استفاده رسمی از ملهم، ابریشمی در کتان) و شیوه جدیدی از ساختن («ساختنی ناشناخته برای مردم (تا آن زمان)») «از حیره»^{۴۶} که شامل استفاده جالبی از رواق می‌شد (این صحیح است که در آن زمان portico را به رواق ترجمه کنیم) برای اهداف تشریفاتی. به بیانی دیگر، در این متن یک مورخ مشهور و اصیل، تغییرات در سبک‌های معماری ثبت شده است. شاید نتوانیم این تغییرات را با مدارک دیداری اثبات کنیم، اما حداقل می‌دانیم چیزی توسط خود فرهنگ به عنوان تغییر شناخته و ثبت شده است. اکنون، این وظیفه مورخ هنر است که برای کشف آن چیز تلاش کند.

مثال دوم از کتاب الموشح می‌آید. توصیف اجتماع با ذوق و سلیقه در بغداد در اوایل قرن چهارم هجری قمری (اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم میلادی) است. در این کتاب آمده است که دبیری در دکانی از چوب نشسته

بود. دکانی که با مثبت‌کاری‌های فراوان اشعاری در سنگ لاجوردی تزیین شده بود^{۴۷}. این متن، فارغ از اطلاعات مربوط به دانش ما از چوب ساج مثبت‌کاری شده، نشان می‌دهد که تزیین اشیا با متون ادبی در اوایل قرن دهم شروع شده بود، اگرچه تا یک یا دو قرن بعد متداول نشد.^{۴۸} مثال اول لحظه تغییر در ذوق و تکنیک را معلوم می‌کند. مثال دوم اطلاعاتی می‌دهد که از نظر زمانی وجود اشیای تزیین شده و آثار تاریخی معماری را گسترده‌تر از معمول بدانیم. این واضح است که صدها مثال مشابه از تقریباً تمامی اشکال خلاقیت ادبی اسلامی می‌توان جمع‌آوری کرد و این نشان می‌دهد که به احتمال زیاد این موارد می‌توانند تاریخی از فرم‌های تکمیلی را فراهم کنند، شاید تاریخی کاملاً متفاوت از آنچه توسط مورخ هنر ایجاد شده است.

رویکردی دیگر به منابع ادبی شامل تحلیل نویسندگان برجسته است تا حساسیت زیباشناسانه آن‌ها فهمیده شود. نمونه واضح این موضوع ابن خلدون است. شاید استخراج اطلاعات مفید برای تاریخ هنر، از این مورخ-فیلسوف برجسته و قضاوت‌های ناموفق نیاز به سمینارهای و رساله‌های متعددی داشته باشد، اما لازم است ذکری از دو فصل معروف درباره‌ی شهرها و صنایع دستی آورده شود.

در بحثش درباره شهرها، ابن خلدون بر خاندان‌ها (دول) به مثابه سازندگان شهرهای «متمدن» تاکید می‌کند که از نظر او مراکز آرامش (دعا) و نعمت (طرف) هستند. همچنین او، بین بنا

و اثر تاریخی فرق می‌گذارد. برای دومی او از واژه هیکل استفاده می‌کند که به نظر من در متون اولیه عربی، آن معنای عمومی را نداشته است و معمولاً به ساختار قبل از اسلام اشاره دارد.^{۴۹} اما آنچه برای مورخ هنر جالب است این است که او سلسله‌ها را با واحدهای فرهنگی و آثار تاریخی معماری و با سبک زمانی مشخص شناسایی می‌کند. هر دوی این نظرات برای انسان قرن چهاردهم مناسب و عادی است. تمایزهای سلسله‌ها و صورت خارجی دادن به بناها در واقع ویژگی آن زمان هستند، حتی اگر مسیر از قبل هموار شده باشد. بنابراین، مورخ هنر، توجیه می‌شود که تفسیراتش از آن قرن را تغییر دهد (یا حداقل تغییرات جزئی را بیان کند). و با این کار این تفسیرها را قابل قبول‌تر کند، یا در بحث پیرامون مدرسه سلطان حسن یا نقاشی‌های رشیدالدین از آثار هنری درستی صحبت کند. به دلایل صرفاً بصری، این امکان هست که آثار هنری را از میلیون‌ها شی و اثر تاریخی جدا کنیم، اما می‌توانیم مطمئن باشیم که قضاوت‌هایی که از این امر به آن می‌رسیم فقط وقتی معتبر است که مفاهیم متداول معاصر را از منابع بیرون بکشیم.

در متن دوم ابن خلدون به صنایع‌البناء یا صنایع دستی مربوط به ساختمان می‌پردازد.^{۵۰} معماری، موازی با کشاورزی، خیاطی، نجاری و بافندگی یکی از صنایع «ضروری» است، از آنجایی که آن‌ها را با صنایع «اشرافی» مثل کتابت، تولید کتاب، آوازخوانی و پزشکی جدا می‌کند. ابعاد

این متن شاید متعلق به ژانر ادبی باشد که تاریخ آن هنوز پژوهش نشده است^{۵۱}، اما همچنان بسیار آموزنده است. او معمار را سازنده اصلی بنا مشخص می‌کند. در حالی که اذعان می‌کند بعضی از معماران از دیگران برتر هستند، ابن خلدون همیشه آن‌ها را بالاتر از مهندسان، مساحان و گروه صنعت‌کاران درگیر در ساخت‌وساز، مثل آجرچین، گچ‌کار، طاق‌زن، آذین‌گر و غیره قرار می‌دهد. معمار از شهر می‌آید و توسط حاکم به کار گرفته می‌شود و این او را میانجیگری می‌کند که بین طبقه حاکم و مردم شهر قرار دارد. هیچ ادعایی از این دست درباره دروگر، نساج یا خیاط در بخشی که بلافاصله در متن بعد از معماران می‌آید موجود نیست. اینجا هم دوباره ابن خلدون خود را به عنوان انسانی از قرن چهاردهم یا شاید حتی اختصاصاً قرن چهارده مصر نشان می‌دهد. او چیزی خلاف قاعده قاهره را بازتاب می‌دهد. جایی که حاکمان بیگانه برخی از برجسته‌ترین آثار تاریخی معماری مسلمان و محلی را که در اسلام می‌توان یافت، ساختند و او به معمار نقشی بزرگ می‌دهد که تا آن زمان در نسخه‌ها یا تاریخچه‌ها شناخته شده نبود. اعتبار این نظرات درباره ابن خلدون را تنها با متون مشابهی مثل نوشته‌های معاصران و نوشته‌های قبل و بعد دوران او با اهمیتی مشابه می‌توان سنجید. تنها نکته مد نظر من اینجا این است که متون، چه مثل آثار ابن عبد ربه و الغزولی حالت جمع‌بندی داشته باشند^{۵۲}، چه مثل مقدسی یا اولیای چلبی^{۵۳} توصیفات جغرافیایی

باشند، چه مثل آثار التنوکی یا هزارویک شب^{۵۴} تلاش‌های ادبی محسوب شوند، یا حتی متون حقوقی مثل «حسب» ابن خلدون یا وقفنامه رشیدالدین^{۵۵}، حاوی هر دو اطلاعات زمانی و فرازمانی هستند. اولی درباره ذوق و نیازهای زمان با ما سخن می‌گوید و دومی درباب نیازها و آرمان‌های ثابت فرهنگ اسلامی. بدون خواندن دقیق صدها متن از این دست ممکن نیست که بتوان این دو را از هم جدا کرد و این منصفانه نیست که از مورخین هنر انتظار انجام چنین کاری را داشته باشیم. چون این کار نیاز به مهارت ویژه‌شناسانه و ادبی دارد که به طور معمول در توانایی و دانش آن‌ها نیست. با این حال، آن‌ها وظیفه دارند که آگاه باشند که سلیقه و حساسیت یک زمان را می‌توان از متن‌های موجود از آن زمان استخراج کرد. آیا این کاملاً تصادفی است که ابن خلدون تا این میزان از معماری سخن می‌گوید و بسیار کم درباب دیگر هنرها و صنایع دستی حرف می‌زند؟ آیا این امر او را از دوست محمد قرن شانزدهم که درباره نقاش‌ها صحبت می‌کند متمایز نمی‌کند؟ یا او را از نویسندگان بیزانسی و مسیحیان غربی زمان ابن خلدون که در زمینه شمایل‌نگاری بحث می‌کنند جدا نمی‌سازد؟ همچنان یکی دیگر از وظایف مورخین هنر این است که سوالاتی را برای مورخان فرهنگی و ادبی مطرح کنند. یکی از جذاب‌ترین آن‌ها این است که چگونه می‌توان ظهور و رشد سریع هنر سفال‌سازی در عراق، شمال شرق ایران و مصر را طی قرون شکل‌گیری هنر اسلامی توضیح داد.

اغلب پژوهش‌ها تاکنون روی تعاریف تکنیکال و روی زمان و مکان اختراع یا توسعه انواع مختلف ساخت سفال متمرکز بوده‌اند و اجماع نظر تحقیقاتی مبهمی شکل گرفته است که توسعه ساخت سفال نتیجه تاثیر سرامیک‌های چینی از طریق تجارت احیا شده با شرق دور است. این موضوع همراه با ایجاد سلیقه‌ای شهری در نظر گرفته می‌شود که نمی‌شد پاسخش را داد یا نمی‌شد مالکیت اشیا گران‌قیمت طلا یا نقره را خواست. هر تعادلی که باید بین این دو برقرار شود یا شاید توضیحات دیگری که باید برای سفالینه‌های اسلامی اولیه ارائه شود، تزیین، سبک، ارزیابی کیفی آن‌ها به ندرت قسمتی از مباحث بوده است. با این همه، آیا چیزی که باعث فراگیر شدن هنر سفال‌سازی یا بقا و نابودی بعضی عناوین یا تکنیک‌های تزیین می‌شود، به جای دلایل شکل‌گیری آن، دقیقاً کیفیات فرمی و تزیینی یک جام یا کوزه نیست؟ تحقیقات با بعضی از این مسائل سروکار داشته است، اما یا روی تحلیل فرمی^{۵۶} تمرکز داشته است یا روی آن موتیف‌هایی، مثل نوشته، بازنمایی‌ها یا نشانه‌های وابسته به طرز فکر (برای مثال یک صلیب)، که به راحتی ارجاعات بیرونی قابل تشخیص دارند.^{۵۷}

تعداد کمی از منابع اولیه از سفالینه‌ها ذکری به میان آورده‌اند، چون تکنیکی است که در تمامی طبقات اجتماعی قابل استفاده بوده است. بنابراین، فقط از طریق نگاه کردن به خود اشیا است که توضیحی از معنی‌شان در فرهنگ اسلامی پیدا

خواهیم کرد. درست برعکس کارکردهای صرفاً کاربردی که توسط باستان‌شناسان برای هدف تاریخ‌گذاری علمی تعیین می‌شود.

کتابی اخیراً راجع به سفالینه‌های پیداشده در حفاری نیشابور چاپ شده است، مقالات چارلز ویلکینسون^{۵۸} در باب سفالینه، تعداد زیادی از اشیاء منتسب به نیشابور که در تمامی موزه‌ها یافت می‌شود و چندین تحقیق روی سفالینه‌های افراسیاب و نوشته‌های پیدا شده روی گروهی از سفالینه‌ها، صدها شی و هزاران قطعه را برای مطالعه قابل دسترس کرده‌اند.^{۵۹} چگونه مورخ هنر می‌تواند سلیقه و حرفه ساکنان نیشابور یا افراسیاب را از مشاهدات و طبقه‌بندی‌هایی استنباط کند که درباره این ظروف و سفال‌های تکه‌تکه شده تهیه شده است؟ مطالعات موتیف‌ها یا اشیای تک، با اینکه فوق‌العاده‌اند، برای تعمیر به اشیای دیگر در همین نوع دشوار هستند. چون این مطالعات فاقد استخوان‌بندی گسترده‌تر مفهومی در باب دگرگونی‌ها و تغییرات هستند.^{۶۰}

کشفیات نیشابور طرحی پیشنهادی را برای این استخوان‌بندی پیرامون سفالینه‌های شمال شرق ایران، قرن نهم و دهم، ممکن کرده است.^{۶۱} بشقاب‌ها و کوزه‌ها اختصاصاً مفید هستند چون تمامی آن‌ها با مشکلات ترکیب‌بندی یکسانی - سامان‌دهی سطح گرد- و اشکال دیگر بسیاری با حاشیه‌ی پهن سروکار دارند.

صرف نظر از تکنیک‌ها، نقوش و یا الگوی ترکیبی، تمام طرح‌های سفالینه مد نظر ما می

توانند از نظر مجموعه‌ای از مقیاس‌های خطی مورد ارزیابی قرار گیرند که ممکن است هدف مخالف آن در چیزی مانند اصطلاحات زیر تعریف شود.

۱. شفافیت کامل در مقابل تناقض کامل. چه طرحی خوش‌نویسی باشد چه گل‌دار، یک نقش می‌تواند از کاملاً خوانا تا کاملاً ناخوانا طبقه‌بندی شود.

۲. یک موضوع در مقابل عدم قطعیت موضوع. یک بشقاب می‌تواند صرفاً مزین به یک پرند باشد یا با مجموعه‌ای از موتیف‌های بسیار پیچیده تزیین شود که هیچ‌کدام به مثابه موضوع اصلی تزیین قابل تشخیص نباشند.

۳. سادگی ترکیب‌بندی در مقابل پیچیدگی آن. یک نوشته‌ی ساده دور لبه یا محل تقسیم دایره (از طریق هر موضوعی) به چهار قسمت، مثال‌هایی از ترکیب‌بندی‌های ساده هستند، تزیین روی بشقاب‌های موزه فریر^{۶۲} یا فروغی^{۶۳} مثال‌هایی از ترکیب‌بندی‌های پیچیده هستند.

۴. موتیف‌های سنتی در مقابل موتیف‌های ابداع شده. اگرچه نیاز به پژوهش‌های بیشتری دارد، به نظر می‌رسد که بعضی طراحی‌های گل‌دار مشابه‌هایی در زمان‌های قدیم‌تر و مکان‌هایی دیگر دارند، حتی (اگرچه بسیار به ندرت) در آثار تاریخی قبل از اسلام. از طرف دیگر، طراحی‌هایی پرنده‌ها به نظر ابداعی می‌رسند.

۵. خطوط کناره‌نمای دقیق در مقابل خطوط نادقیق. برخی از حروف یا تقسیمات هندسی به طرز واضحی قابل تشخیص هستند،

برخی دیگر نادقیق، یا روی هم افتاده یا آزاد و بدون دقت طراحی شده‌اند.

۶. طراحی با کیفیت بالا در مقابل طراحی با کیفیت پایین. این معمولا برای یک گروه دشوار نیست که موافق باشند بعضی اشیا - مثل بشقاب‌های معروف لوور، موزه متروپولین و گالری فریر - برتر و حتی منحصر به فردند، آثار هنری دیگر یا تکراری‌اند یا به طرز ضعیفی اجرا شده‌اند.

بدون شک تقسیم‌بندی‌های دیگر می‌توانند مطرح شوند و یک یا چند از این تقسیم‌بندی‌ها نیز می‌توانند تغییر کنند، دقیق‌تر شوند یا حذف شوند. نکته اصلی در اینجا این است که به راحتی می‌توان هر گروهی از اشیا را در مقابل وسیله سنجشی ارزیابی کرد که می‌تواند طیفی از قضاوت‌های تصویری، مستقل از موتیف‌شان، فراهم کند. تحلیل موضوعات سفالینه‌ها بر اساس طیف‌های خطی حتی می‌تواند وسوسه‌برانگیزتر باشد وقتی این طیف‌ها مربوط به ساختار اجتماعی نیشابور، مثل چیزی که ریچارد بالیت^{۶۴} بازسازی کرد، می‌شود. طبق نظر بالیت، شهر به دو فرقه تقسیم شده بود، که هر کدام ابعاد حقوقی و ابتدایی‌اش را از ارتباطش با مذهب به دست می‌آورد، ابعاد فکری‌اش را در تقابل با اشعار معتزله و بعد ایدئولوژیکش را در صوفی‌گری. احتمالا هر کدام بعدی محلی نیز در استفاده یا عدم استفاده از فارسی، و بعدی اخلاقی در رفتار خصوصی می‌یافتند. این طرح چیزی است که بالیت آن را یک «نظم اجتماع» می‌نامد، و تا

میزان زیادی دل‌بخواهی اما ضروری است، درست مثل تزیین اشیا روزمره که دل‌بخواهی است، اگرچه نظم شکل‌ها کمتر ضروری است. هر فردی به صورت اتوماتیک از همان نظم اجتماعی پیروی نمی‌کند، وقتی مذهب او مشخص شد، آن فرد می‌تواند از نظر حقوقی حنفی باشد اما در اخلاق و ارتباطات اجتماعی شفیفی.

در نهایت، بخش‌ها و ریزبخش‌های اجتماعی و رفتاری بیشتری تکامل یافته‌اند، و البته بسیاری از آن‌ها هنوز نیاز دارند که در ساختار اجتماعی بنشینند. اما شاید منتهای متقابل تحلیل بصری که من طرح کردم، به نحوی با تقابل‌های دوگانه وسیله سنجش اجتماعی مطابقت داشته باشد و شاید بتوان ابعاد سلیقه، حافظه تصویری و نمادها را هم به آن اضافه کرد. نامعقول خواهد بود که تلاش شود معیارهای تصویری و اجتماعی قرن دهم با یکدیگر جفت شوند؛ اگرچه این امر درباره قرن دوازده و سیزده ممکن است. با این وجود، این امکان باقی می‌ماند که بین انتخاب‌های بصری و وفاداری اجتماعی یا مذهبی ارتباط نزدیکی وجود دارد. پس امکان دیگری مهیا می‌شود که تحلیل‌های تصویری، اگر به طور کافی درباره گروه بزرگی از اشیا^{۶۵} عملی شوند، می‌توانند ما را با بعدی انسانی مواجه کنند که احتمالاً به کشمکش‌ها و مذاکرات بزرگ اجتماعی و فکری قرون اولیه اسلام مربوط باشد. از طرف دیگر، ارتباط بین ظاهر یک نظم اجتماعی مسلمان جدید و ظهور اشکال هنری، این فرض را پیش می‌آورد که اشکال هنری شاید

یک تلاش آگاهانه برای ساختن زبانی تصویری را بازنمایی می‌کنند؛ زبانی که با پیچیدگی‌های درونی جامعه سازگار باشد.

مثال سفالینه‌های شمال شرق ایران، ضرورتاً برای این نیست که اعتبار تحلیل را نشان دهد، بلکه بدین منظور است که فرآیندی را برای مواجهه با آن اشیای روزمره پیشنهاد کند. فرآیندی که می‌تواند آن‌ها را به منابعی برای تاریخ فرهنگی تبدیل کند که آن‌ها را ساخته است. شاید این نوع رویکرد می‌تواند نشان دهد که درکی از هر هنر می‌تواند به دست آید، حتی وقتی که بعضی از موتیف‌ها و اهدافش کشف نشده باقی بماند.

هدف این اظهارات این نیست که اصول سیستماتیک یا روشمندی برای مواجهه با هنر اسلامی ایجاد کند، بلکه قصد این پیشنهاد را دارد که تجربه هنری جهان مسلمان در طول این ۱۴۰۰ سال، غنی، متنوع و بسیار پیچیده‌تر از آن است که خودش را به پیامی واحد، صدایی واحد یا توضیحی واحد واگذارد. هیچ فردی نمی‌تواند با دقت و تعهدی که استحقاقش را دارد در حل و فصل آن استاد باشد. این یک خیانت به تاریخ هنر اسلامی خواهد بود که آن را به یک سیستم قراردادی یا مجموعه‌ای از توضیحات محدود کنیم. اما دلالت‌های این نتیجه‌گیری، دیگر دفاع کردن از مورخین، مخصوصاً مورخین غیرمسلمان نیست. جهان اسلامی معاصر انتخاب‌های خودش را در زمینه میراث خودش، بر اساس احساسات و تفسیرات خودش انجام خواهد داد. منتقدان،

از هرکجا که باشند، می‌توانند درباب این انتخاب‌ها اظهار نظر کنند و می‌توانند آن‌ها را بر اساس هنجارهای انتخابی ارزیابی کنند، اما مورخ تنها می‌تواند ثبت و ضبط کند.

دهه‌های پیشین درک ما از هنر اسلامی را دقیق‌تر کرده و افزایش داده است. اما با دغدغه‌ها و سوالات جدید، که بسیاری از آن‌ها خارج از جهان آکادمیک برآمده، نیازمند این هستیم که چیزی فراتر از تحقیقات سنتی و محدود شده را دنبال کنیم. همچنین ما باید با پیچیدگی‌های گوناگون گذشته برای زمان حال به نحوی مواجه شویم که با چالش‌های معاصر سازگار باشد. این که این راه‌ها چیستند شاید کم‌تر شفاف باشد اما من امیدوارم که مقرنس بتواند به دو وظیفه‌ی موفقیت علمی و گفتار خلاقانه و حتی فرضی معنای گذشته برای حال دست یابد.

دانشگاه هاروارد

کمبریج، ماساچوست

- محققان ترک و شوروی در شرایط متفاوتی روی آن کار می‌کنند و غالباً دغدغه‌های متفاوتی نیز دارند. مسئله‌ی مهم‌تر این است که اغلب تحقیقات آن‌ها انکار می‌شود چون ترکی و روسی مثل انگلیسی و فرانسوی زبان‌هایی نیستند که بقیه بلد باشند. اما چه کسی بین ما شکایت از این موضوع را شنیده که تحقیقاتی در یک کشور کاری را که در آن طرف مرز انجام می‌شود و می‌توان به راحتی از این مرز گذشت، انکار می‌کند؟ مفید بودن ترجمه با تفسیرهای متفاوت، مثل کاری که مایکل راجرز در ایران (۱۹۷۸-۱۹۸۰) انجام داد، آشکار است، اما آن‌ها صرفاً چند قطره آب در بیابان هستند.
- Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art* (London, 1955).
- در حالی که جنگ‌های جهانی قرن بیستم اختصاصاً در زمینه‌ی چیزی که بعداً تحریف فکری به نظر رسید موثر بودند، بسیاری از تاریخ‌نگاری‌های هنری اروپا در طول دو قرن گذشته بسیار متعهد بوده‌اند که غرور ملی را توسعه دهند. از نقطه‌نظر مثبت، این موتیف‌ها به نگرانی از بسیاری اثر تاریخی کمک کرده‌اند.
- Oktay Aslanapa, *Turkish Art and Architecture* (London, 1971).
- این اثر دغدغه‌های مشابهی را بروز می‌دهد.
۱۰. مثال‌های مخصوصی در این زمانه‌ی عدم قطعیت سیاسی باید ذکر شود، اما کل دوره برای مطالعات بعدی بسیار جالب توجه است.
- See pp. 7-8. ۱۱
۱۲. ببینید:
۱. Oleg Grabar, "Islamic Art and Archaeology," in Leonard Binder, ed., *The Study of the Middle East* (New York, 1976), pp. 229-63.
۲. Ibid., p. 257.
۳. اغلب مثال‌هایی که به ذهن می‌آیند از تحقیقات بسیار تخصصی هستند، برای مثال:
- Meyer Shapiro-Carl Nordenfalk debate on the Florence Diatessaron in the pages of *Art Bulletin* 60 (1973)
- Ernst Herzfeld's and Friedrich Saxl's views on the throne of Khusraw in, respectively, the *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 40 (1920)
- Wiener Jahrbuch fur Kunstgeschichte* 2 (1923)
- مثال زیر بیشتر به صورت سطحی مطالب پوچ و بی‌معنی دارد اما در واقع وسیله‌ی خوبی است برای ارائه‌ی دیدگاه‌های متفاوت:
- Charles Jencks and George Baird, *Meaning in Architecture* (New York, 1969).
۴. مثال اخیر در این زمینه‌ی اختصاصاً تاریخی:
- Andre Raymond, *Artisans et commercants au Caire au XVIIIe siecle* (Damascus, 1973).
۵. Herzfeld's highly perceptive obituary of Max van Berchem in *Der Islam* 12 (1922):206-13.
۶. به مثابه مثال‌هایی ساده و تصادفی انتخاب‌شده از این مشکل به این موارد توجه شود:
۷. -K. Abdullaev, "Dva liustrovoi keramiki iz Bukhary," *Istoriia Materialnoi Kultury Uzbekistana* 15(1979).
- ۸.
۹. در واقع مسئله بسیار پیچیده‌تر از آنی است که

از اواخر دهه شصت که به شهر اسلامی اختصاص دارند به سوالات جدید و قدیمی بی‌طرف و بی‌تفاوت مانده‌اند.

۱۹. یکی از ابزارهای کتاب‌شناسی کتاب زیر است که تنها مورد تخصصی هنر اسلامی است. این موضوع ضروری است که ادامه پیدا کند:

-K. A. C. Creswell's Bibliography of the Architecture Arts, and Crafts of Islam (London, 1961),

۲۰. من تمرکز را روی موارد اخیر می‌گذارم چون قدیمی‌ها یا چاپشان تمام شده مثل:

-(Ernst Grube, The World of Islam [New York, 1966])

۲۱. یا نایاب شده‌اند:

-(Ernst Kiihnel, Islamic Art and Architecture [Ithaca, 1966]),

یا در تحقیقات ضعیفند.

-Katarina Otto-Dorn's Art de l'Islam (Paris, 1964).

اما این کتاب هم در کنار نسخه‌های آلمانی و انگلیسی‌اش شامل بررسی می‌شود و بسیاری از نکاتی که در باب پروپیلان یا کتاب راجرز گفته شد در مورد این مقدمه‌ی عالی به هنر اسلامی اولیه نیز صادق است.

Janine Sourdel-Thomine, Bertold Spuler

همکار دیگر, Die Kunst des Islam (Berlin, 1973)

۲۲. برای مثال:

-Gunsel Renda, Turk Resim Sanati, 1850-1700

(Ankara, 1977),

در بین کارهای دیگر ترکی البته که استثناهایی هست مثل:

-Dorothea Duda, Innenarchitektur syrischer

Stadhduser (Beirut, 1971),

-H. W. Janson, History of Art, 2d ed. (New York, 1977). Pp. 226-45;

-Frederick Hartt, Art (New York, 1976), pp. 92-280;

-Helen Gardner, Art through the Ages, 7th ed. (New York, 1980), pp. 254-67.

۱۳. دو مثال در بین بسیاری از مثال‌ها:

-David Clarke, Analytical Archaeology (London, 1968),

-Jean-Claude Gardin, Une archeologie theorique (Paris, 1979)

۱۴. برای مثالی در بین بسیاری از مثال‌های دیگر ببینید:

-Umberto Eco, A Theory of Semiotics (Bloomington, 1979),

۱۵. این مثال مشهورترین مثال در vogue فرانسه است:

-Emmanuel LeRoy-Ladurie, Montaillou (Paris, 1975)

۱۶. ببینید:

-Richard Bulliet, Conversion to Islam in the Medieval Period (Cambridge, Mass., 1979),

-the dissertation of Jonathan Bloom, "Meaning in Early Fatimid Architecture" (Harvard University, 1980).

۱۷. مثال‌های کمی در این موضوع هستند:

-Roy Mottahedeh, Loyalty and Leadership in an Early Islamic Society (Princeton, 1980);

-Klaus Lech, Geschichte des islamischen Kultus (Wiesbaden, 1979);

-Tilman Nagel, Studien zum Minderheitenproblem in Islam (Bonn, 1973).

۱۸. Ira M. Lapidus, Muslim Cities in the Later Middle Ages (Cambridge, 1967),

به طرز قابل توجهی این مثال و مثال‌های دیگری

- تاجیکستان، ازبکستان، ترکمنستان و آذربایجان توسط افراد زیر نوشته شده‌اند:
- G. A. Pugachenkova and L. T. Bretanitskii. V.L. Voronina, I.S. Iarlova, ed., *Arkhitektura*. ۳۳
- Oleg Grabar, "The Visual Arts," *Cambridge History of Iran*, vol. 5 (Cambridge, England, 1968). ۳۴
۳۵. همچنین با جنبه‌های دیگری نیز سر و کار داشتیم:
- "An Art of the Object," *Artforum*, March 1976
- "Islamic Art: Art of a Culture or of a Faith?" *AARP13* (1978);
- "Das Ornament in der islamischen Kunst," *Zeitschrift der deutschen morgenlandischen Gesellschaft*, supp. 3 (1977), pp. xli-liv.
- Afif Bahnassi, *Jimaliyah al-fann al-'Arabi* (Ku-wait, 1979). ۳۶
- M. S. Ipsiroglu, *Das Bild im Islam* (Vienna, 1971). ۳۷
۳۸. تنها تلاش مستمر توسعه‌ی این تحقیق میانجی بر پایه‌ی سیستماتیک و با نتایج مهم اما درهم از Dietrich Bran-denbur است که مجلد آخرش به همراهی Kurt Brusehoff : *Die Seldchuken* (Graz, 1980).
- بسیاری از این کتاب‌ها کامل نیستند، و بعضی‌ها که اشتباه نوشته شده‌اند مدرکی هستند از شکاف بین اطلاعات و تفسیرات در رشته‌ی ما. نوشته‌ی خود من شکل‌گیری هنر اسلامی نیز خالی از ایراد نیست و سریعاً به مشکلاتش بازخواهم گشت.
- Max van Berchem ۳۹.
- و آثار متعددی از: B. Revault
- Alexandre Papadopoulo, *L'Islam et l'art musulman* (Paris, 1976; English ed., New York, 1979). ۲۳
۲۴. در کتاب هر خاندان جدیدی با صفحه‌ای پر از سکه مقدمه‌بندی شده است.
- Michael Rogers, *The Spread of Islam* (Oxford, 1976). ۲۵
- Titus Burckhardt, *Art of Islam, Language and Meaning* (London, 1976). ۲۶
۲۷. واضح‌ترین و معروف‌ترین مثال:
- Nader Ardalan and Leila Bakhtiar, *The Sense of Unity* (Chicago, 1972).
۲۸. این در ادبیات اخیر بسیاری پیرامون تزیین نفوذ کرده است:
- Keith Critchlow, *Islamic Patterns* (London, 1976),
- Issam El-Said and Ayze Parman, *Geometric Concepts in Islamic Art* (London, 1976).
۲۹. تمامی مجموعه توسط N. V. Barano ویراستاری شده است. مجلدی که از آن صحبت می‌کنیم توسط I. S. Iara-lova ویراستاری شده است:
- Arkhitektura Stran Srednizemnomoriia, Afriki I Azii* (Moscow, 1969).
۳۰. ویراستار عمومی B. V. Veimarn است.
- این به دو دوره و حداقل چهار مجلد تقسیم می‌شود.
- B. V. Veimarn, *Iskusstvo, Arabskikh Stran I Irana VII-XVII vekov* (Moscow, 1974). ۳۱
۳۲. من به تاریخ‌های هنری فکر می‌کنم که در

- Source for Architecture,"Eucharisterion: Essays Jean Sauvaget ۴۰
- Presented to Omeljan Pritsak, Harvard Ukrainian Richard Ettinghausen ۴۱
- Studies, 3-4 (1979-80), pt. 1, pp. 310-19 Kurt Erdmann ۴۲
- Ibn 'Abd Rabbihi, al-'Iqd al-farid (many editions); ۵۲ Kurt Erdmann, Ibn Bibi als kunsthistorische
al-Ghuzbi, Matdi' al-Budur (Cairo[?], 1299 /1882). Quelle (Istanbul, 1962). ۴۳
- ۵۳ در باب تمام جغرافی دانها: ۴۴ مثالها متفاوتی از استفاده ادبیات با هنر:
- Andre Miquel, La geographie humaine du monde -Priscilla Soucek, "Nizami on Painters and Painting,"
musulman, 2 vols. (Paris, 1967-75). in Richard Ettinghausen, ed., Islamic Art in the
Metropolitan Museum (New York, 1972)
- D. S. Margoliouth, The Table-Talk of a ۵۴ -Henry Corbin, L'imagination creative dans le
Mesopotamian Judge (London, 1921). souPsme d'Ibn Arabi (Paris, 1958).
- E. Levi-ProvenSal, Trois traites hispaniques (Cairo, ۵۵ James Allen, "Abu'l Qasim's Treatise on Ceramics," ۴۵
1947); French ed., Seville au debut du XII siecle Iran 11 (1973).
- (Paris, 1947). I. Afshar, Waqfnameh (Tehran, 1976). Abu'l-Hasan 'All Mas'udi, Muruj al-dhahab, ed. ۴۶
Oleg Grabar, "Notes on Decorative Composition," in Richard Barbier de Meynard and Pavet de Courteille (Paris,
Richard Ettinghausen, ed., Islamic Art in the Metropolitan 1681-77), vol. 7, pp. 192-99.
- Museum (New York, 1972), 91-98 . Lisa Volov [Golombek], "Plaited KuPc on Saminid ۴۷
۵۷ Abu'l-Tabib Muhammad al-Washsha', Kitdbal-
Epigraphic Pottery," Ars Orientalis 5(1966); Charles muwashsha (Beirut, 1965), p. 268;
- Wilkinson," Christian Remains from Nishapur," M. M. Ahsan, Social Life under the Abbasids
Forschungen zur Kunst Asiens in Memoriam Kurt (London, 1970), p. 176.
- Erdmann (Istanbul, 1969). ۴۸ به اشعاری می‌اندیشم که در مناطق مدیترانه‌ای
قرن یازدهم کشف شده است، یک کاخ غزنوی و
- Charles Wilkinson ۵۸ سفالینه‌های بدون لعاب خراسان قرن یازدهم و
Charles Wilkinson, Nishapur: Pottery of the Early ۵۹ دوازدهم (۹). تمام این موضوع نیاز به تحقیق دقیق
Islamic Period (New York, 1973); دارد.
- S. Tashkhodzhaev, Khudozhistvennaia Polivnaia ۴۹
Keramika Samarkanda (Tashkent, 1967). Ibn Khaldun, The Muqaddimah, trans. F. Rosenthal ۴۹
(New York, 1958), vol. 2, pp. 273 ff.
- ۶۰ این کتاب چارچوبی برای مینیاتورها ارائه می‌کند که در Ibid., pp. 357-66. ۵۰
آن می‌توان در باب یک نسخه کاملاً به نتایج متناقض Oleg Grabar and Renata Holod, "A Tenth- Century ۵۱
رسید. اینگونه شیوه‌ها در باستان‌شناسی هم هست.

-Richard Bulliet, *The Patricians of Nishapur* (Cambridge, Mass., 1972),

"The Political-Religious History of Nishapur in the Eleventh Century," in D. S. Richards, ed., *Islamic Civilization, 1150-950* (London, 1973).

۶۵. تلاش قابل توجهی برای این کار در زمینه‌ی تاریخ

هنری در باب بشقاب‌های برنزی انجام شده است:

I. Marshak, "Ranneislamskie bronzovye bliuda," *Trudy Otdela Vostoka Gosudarstvennogo Ermitazha* 19 (1978).

۶۱. بسیاری از مشکلات در باب تاریخ‌گذاری دقیق سفالینه‌ها

و ارائه‌ی هرگونه کرونولوژی درونی همچنان وجود دارد.

در این زمان، این منطقی به نظر می‌رسد که کل بدنه

را واحد در نظر بگیریم تا تحقیقات بعدی بتواند «تاریخ»

حقیقی برای گروه‌های مختلف ایجاد کند.

۶۲. Freer

۶۳. Esin Atil, *Ceramics from the World of Islam*

(Washington, D.C., 1973), no. 12;

for Foroughis plate, see Papadopoulo, *L'Islam*, pl. 85.

۶۴. ببینید: