فصلنامه علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا • دوره ۳، شماره ۸، تابستان ۱۴۰۱

ضرورت مطالعه و گردآوری هنر ایرانی*

نویسنده: یوکا کادویی و ایوان سانتو

مترجم: شایان خالصی[1*]

۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر سمنان، ایران.

در متـن حاضـر جز در یک مورد، برای رسـایی هرچه بیشـتر، واژه « جسـتار» بـه جای « فصـل» و « مجلد» (مرتبط با کتـاب موردنظر) بـه کار رفتـه اسـت. همچنیـن برای هرچه آسـان‌یاب‌تر شـدن متن، توضیحاتـی توسـط مترجـم بـه متـن افـزوده شـد کـه افزوده‌هـای مترجـم بـا اعـداد خالـی، و یادداشـت‌های خـود نویسـنده بـا عـدد مربوطـه درون [] آورده شـده اسـت. نیـز گفتنـی سـت بـرای ضبط نام‌هـای خـاص (کـه برخـی از آنها بـرای نخسـتین بار اسـت که به فارسـی برگردانـده می‌شـود)، جـز یـک اسـتثناء، خوانـشِ نام‌ها در زبـان مـادرِ آنهـا ملاک قـرار گرفته اسـت.

مفهـوم « ایـران»[1] ، کلیـدی بـرای درک آن چیـزی اسـت کـه عمدتـاً به‌عنـوان سـبک هنـر ایرانی-اسـلامی[2] و همچنیـن سـبک هنـر آسـیای‌مرکزی در دورهٔ اسـلامی شـناخته می‌شـود، آنچـه کـه بـرای نمونـه، میـدان مشـهور اصفهـان [میـدان نقـش جهـان] یـا باغ‌هـای [بـا پـلان] چهارگـوش شـیراز، و همچنین کاشـی‌های آبی‌فـام بنـای چهارایوانـی سـمرقند، یـا فرش‌هـای گـره‌دار طـرح ترنجـی[3] هـرات را برای مـا تداعی می‌کند. سـیر «هنر ایرانـی»[4] ، از زمـان شـاهان هخامنشـی آغاز شـد، و پـس از آن تحـت فرمانروایی سلسـلهٔ امپراتوری‌هـای دیگـرِ ایرانی، یعنی اشـکانیان، ساسـانیان و مسـلمانان بـه رشـد خود ادامـه داد. [هرچنـد] سـرزمین‌های اصلی ایـن امپراتوری‌هـا در طـول زمـان تغییـر کرده اسـت؛ اما گسـترش حاکمیـت ایـران، ایرانی‌سـازی[5] گسـترده‌ای را در پـی داشـت کـه بخش‌هـای وسـیعی از آسـیای‌مرکزی و همچنیـن تاریـخ هنـر مناطـق بسـی دوردسـت‌تر را تحت تأثیر [خـود] قـرار داد. [۱] پس از ادغـام منطقـهٔ اوکسـیانا[6] در جهـان بزرگ‌تـر اسـلامی در زمـان عباسـیان، سـامانیان، ایلخانیـان، تیموریـان و جانشـینان آنـان، یک پیونـد بصـری پایـدار میـان ایـران و این منطقه مسـلم شـد. به قول «رابـرت بایـرون»[7] :« تیمور، با تأسـیس امپراتوری [...]، اوکسـیانا را از سـیطره چادرنشـینان رهانید و ترکان آسـیای -مرکزی را در مدار تمـدن ایرانـی قـرار داد.» [۲] بـا ایـن حـال، گزاره‌هـای این‌چنیـن کلـی و عـاری از دقتـی[8] ، می‌بایسـت بـه چالـش کشـیده شـوند.

در حالـی کـه تأثیـر سـبک ایرانـی به‌طـور غیـر قابـل انـکاری در بیشـتر جنبه‌هـای هنـر و معمـاری دوره اسـلامی آسـیای مرکـزی قابـل مشـاهده اسـت، ایـن پیونـد ایرانی-آسـیای مرکـزی[9] ، عمدتاً

* این ترجمه برگردان فصل ششم کتاب Aesthetic Experience and Somaesthetics اثر ریچارد شوسترمن در سال ۲۰۱۸ و از انتشارات بریل است.
این جستار در اصل بخشی از مقدمه کتاب « یوکا کادویی» و « ایوان سانتو»، با نام « شکل‌گیری هنر ایرانی» با مشخصات زیر است:
Kadoi,Yuka; Szántó, Iván (Eds.). 2013. "The Shaping of Persian Art", Cambridge Scholars Publishing

** ایمیل مترجم: shayan.khalesi@alum.semnan.ac.ir

توسط جنبش اروپایی-آمریکایی[۱۰] مجموعه‌داری[۱۱] و تفسیرِ هنر و فرهنگ مادیِ[۱۲] جهانِ اسلامیِ ایرانی در اواخر سدهٔ نوزدهم تا اوایل سدهٔ بیستم شکل گرفته و مطرح شده است. این امر برای نمونه با تلاش برای تعریف ویژگی‌های چگونه نگریستن به هنر اسلامیِ ایران و آسیای مرکزی امروزی، و نمایش آن در موزه‌ها، و [همچنین] شیوه پژوهش در باب این موضوعات در سپهر دانشگاهی، تأثیر بسزایی در شکل‌گیری حوزه پژوهش[۱۳] و خبرگی[۱۴] در هنر ایرانی داشت. این واقعیت مهم تاریخی که تنها در سال‌های اخیر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است، را باید به‌عنوان موضوعی جدی برای تحقیق در نظر گرفت، البته با پذیرش این نکته که تصویر مجرد هنر ایرانی آفریدهٔ صِرف تمدن ایرانی نیست؛ بلکه می‌تواند مظهر دوره‌های تاریخی و افراد پرجذبه خاص باشد. بنابراین باید به عوامل مختلفی که منجر به شکل‌گیری تصویرپردازی «ایرانی»[۱۵] در سرتاسر جهان شد توجه کرد، که نه تنها نظرگاه ایدئولوژی‌های ملی، بلکه همچنین بازیگران متعددی مانند پژوهشگران، مجموعه‌داران و فروشندگان، و صد البته خود اشیا [هنری] نیز را در برمی‌گیرد. در کنار بحث کماکان جاری مبنی بر اینکه آیا واژه فرهنگی Persia باید با اصطلاح سیاسی‌تر Iran جایگزین شود یا نه، این سوال اساسی مطرح می‌شود که: آیا اصلاً هنر «ایرانی» قابل‌تعریف است؟ آیا به یک سبک خاص یا زبان بصری خاص مربوط می‌شود، یا چه بسا به وحدت سنت‌های هنری در یک محدوده جغرافیایی، قومی یا زبانی معین در بازهٔ زمانی محدودی اشاره دارد؟ چرا وقتی صحبت از هنر، معماری و فرهنگ مادی ایران مدرن و آسیای -مرکزی پس از تسخیر اعراب در سدهٔ هفتم به میان می‌آید، هنوز - به جای Iran، نام چندین «ـستان» مستقل، به‌طور کلی خاورمیانه، اسلام یا غرب آسیا- واژهٔ ماندگار «Persia» را برمی‌گزینیم؟آیا باز هم می‌توان پس از فتح [ایران توسط مسلمانان] بین Persian و «اسلامی» تمایز قائل شد؟

اگر «هنر ایرانی» تنها باید به عنوان ایده‌ای مجرد تعبیر شود تا وحدتی کاملاً تعریف‌شده، آیا استفاده مداوم از آن در گذشته به دلیل پختگی و قابل اتکا بودن آن بوده است؟ از اینها بگذریم، آیا هنوز هم می‌توانیم با خیال راحت آن را به کار بریم؟ [۳] اظهارات و تلاش‌هایی که با اطمینان خاطر، اشکال هنری و معماری را به گروه‌های اجتماعی یا قومی مختلف مانند فارس‌ها، ترک‌ها یا عرب‌ها منتسب کرده، و همچنین قائل به وجود نظم‌های سلسله‌مراتبی خاصی میان آنها می‌باشند، کم نیستند. [۴] با این حال، « هنر ایرانی» - مانند اغلب اصطلاحات عمومی[۱۶] در تاریخ هنر- همیشه سیال، و تا حد زیادی بسته به این بوده است که چه کسی، کجا، چه زمانی و با چه هدفی آن را به کار گیرد. اگر تعداد کتاب‌ها و مقالات در مورد «هنر ایرانی» را ملاک قضاوت بگیریم، آنچه جالب توجه می‌نماید، آنست که در حالی که هرگز هیچ اتفاق‌نظری در مورد اقلامی که می‌توان با هم در این محمل[۱۷] [«هنر ایرانی»] گردهم آورد وجود نداشته است، تقریباً همه دانش‌پژوهان وجود چنین محملی را پذیرفته‌اند. برای برخی، یک منسوج قبطی می‌تواند ساسانی، و از این رو ایرانی بوده باشد. دیگران نقاشی‌های گورکانی[۱۸] را با تأکید بر پیشینه ایرانی در چندین مکتب «هندو-ایرانی»[۱۹] دسته‌بندی کرده‌اند. برای برخی دیگر، کاخ مشتّی[۲۰] در اردن امروزی ایرانی بوده، ولی برخی قائل به تاجیکی بودنِ صِرف مقبرهٔ اسماعیل سامانی در ازبکستان امروزی بوده‌اند.

جستار حاضر به دنبال ارائه داوری یا راه‌حل جدیدی نیست، و همچنین، به بحث سیر تحولِ تاریخ هنریِ[۲۱] هنر ایرانی پیش یا پس از استیلای مسلمانان ورود نمی‌کند. در عوض، به بازنگری اندیشه‌های کسانی که در شکل‌گیری «هنر ایرانی» دوره اسلامی سهیم بودند می‌پردازد.

توضیحاتی درباره تاریخ نگاری[۲۲] پارسی، ایرانی یا اسلامی؟

برای آغاز، از دید تاریخ‌نگارانه، به بررسی کار « مارسل دیولافوآ»[۲۳] (۱۸۴۴-۱۹۲۰)، نویسنده یکی از نخستین بررسی‌های عمومی هنر ایران باستان، با عنوان«هنر باستان ایران»[۲۴] (۹-۱۸۸۴)، می‌پردازیم. [۵] دیولافوآ در کتاب کمترشناخته‌شده بعدی خود، «هنر در اسپانیا و پرتغال»[۲۵] (۱۹۱۳)، این نظر را پیش می‌کشد که بیشتر هنرهای ایبریای[۲۶] سده‌های‌میانی[۲۷] ، از ایرانِ اسلامی و نهایتاً ایرانِ ساسانی گرفته شده است. شایسته است که بند نخست [آن] را بی کم‌وکاست نقل کنیم:

«شاید شگفت‌انگیز به نظر برسد که آغاز تاریخ هنر اسپانیا و پرتغال در سپهر ایرانِ ساسانی بوده باشد، و مطالعه مساجد اولیه[۲۸] را باید مقدمه‌ای بر کلیساهای غربی دانست. با این حال، امیدوارم در طول سه فصل نخست بتوانم نشان دهم که ایران نه تنها منبع الهام معماری مسلمانان، و به اصطلاح معماری مدجنی[۲۹] اسپانیا بوده، بلکه نقش مهم و مشخصی را در تشریح مضامین مذهبی ایفا کرده است که پس از اخراج مهاجمان، به آستوریاس[۳۰] ، کاستیل[۳۱] و کاتالونیا[۳۲] راه یافت و در دوره بعد توسط بندیکتی‌ها[۳۳] در فرانسه صورت بومی به خود گرفت[۳۴] .»[۶]

زنجیره‌ای از پژوهشگران ایتالیایی از «میکله آماری»[۳۵] (۱۸۰۶-۱۸۸۹) گرفته، تا «اوگو مُونِره دو ویلارد»[۳۶] (۱۸۸۱-۱۹۵۴) و «گِزا دِ فرانکوویچ»[۳۷] (۱۹۰۲-۱۹۹۶)، و «جُووانی دِرمه»[۳۸] (۱۹۳۵-۲۰۱۱)، پیوند تبارشناسانه مشابهی را در میان ایتالیای سده‌های میانی، مصر فاطمی، و ایران پیش از اسلام نشان دادند.

بـرای نمونـه، آمـاری بحث مهاجـرت گسـترده ایرانیان به سیسـیل در طـی فتـح مسـلمانان را پیـش کشـید و مجموعـه‌ای از نام‌هـا و وجـه تمسـیه‌ها[۳۹] را ارائـه کـرد که به بـاور وی، بازتاب‌دهنـدهٔ رابطهٔ [ایتالیـای سـده‌های میانـی] با خراسـان یـا فـرارودان [ماوراءالنهر] بـود. [۷] مونـره نـه تنها دسـت به مقایسـه هنر ایتالیایی سـده‌های میانـی اولیـه و هنـر ایرانی زد، بلکـه از حضور هنـری ایرانی در هند باسـتان نیـز آگاه بـود. [۸] فرانکوویـچ هسـته ایرانـیِ زیربنایـی در بازنمایـی سـلطنت در هنـر اروپـای سـده‌های میانـی را یافـت [۹]، و درمـه بـه وضوح مجـذوب «هالـه ایرانی»[۴۰] بـود کـه از «نمازخانه پالاتیـن»[۴۱] پالرمـو انتشـار یافته بـود[۴۲]. [۱۰]

چنیـن اظهـارات جسـورانه‌ای ممکـن اسـت از افـکار عجیـب و غریـب پژوهشـگران ایتالیاییِ دوران مختلـف سرچشـمه گرفتـه باشـد؛ [۱۱] ولـی تـا حـدی پاسـخ آنـان بـه رونـد سـدهٔ نوزدهمیِ موجـود در زبان‌شناسـی و انسان‌شناسـی هندواروپایـی بـود، کـه برانگیزاننـده گفتمـانِ اروپاییِ روبه‌رشـد در بـاب منشـأ هنـر غربی بـود، و از جملـهٔ اینهـا، بحـث «خاورزمین یـا روم»[۴۳]، کـه کلید آن به‌طـور تحریک‌آمیزی توسـط «یـوزف استریگوفسـکی»[۴۴] (۱۸۶۲-۱۹۴۱) در وین در سـال ۱۹۰۱ زده شـد. [۱۲] ایران علیرغم نقش نه‌چنـدان تعریف-شـده‌اش در شـکل‌گیری هنـر غـرب، همچنـان «هالـه»[۴۵] خـود را سـاطع می‌کـرد و همیـن هالـه بـود کـه در متن مناظـره «خاورزمیـن یا روم» دریافت شـده، و به ایـده انتزاعی «هنر ایرانـی» تعبیـر شـد. البتـه اصطـلاح «هنـر ایرانـی» در نهایـت، در کلی‌تریـن معنـای آن، در زمینه‌هـای [مرتبـط بـا] سـده‌های‌میانی، به‌عنـوان پس‌زمینـه‌ای دور[۴۶] بـرای گذشـته‌های دور مورد اسـتفاده قـرار گرفـت، در حالـی کـه ارتباطـات[۴۷] هنـری جدیدتـر بیـن اروپا و ایـران تـا پیـش از جنـگ جهانـی دوم به‌نـدرت مـورد توجـه قرار گرفـت، چه رسـد بـه ارتباطـات معاصـر. [۱۳]

در حالـی کـه اروپـا در خـلال سـدهٔ نوزدهـم و اوایل سـدهٔ بیسـتم، از هنـر و فرهنـگ ایـران مـدرن اسـتقبال ویـژه‌ای نکرد، از آن سـو، ایـران، به‌ویـژه در سـال‌های پایانـی سلسـله قاجار و تحـت حکومت پرتحـرک رضاشـاه پهلـوی (۱۹۲۵-۱۹۴۱) به‌طـور جـدی بـه مطالعـه و پاسـخگویی متقابـل بـه گفتمـان جـاری اروپایـی درباره درخشـش شبه‌افسـانه‌ای هنـر ایرانـی، و بهره‌جویـی از آن پرداخته، [۱۴] و مدعـی کلّ عظمـتِ ایرانـی بود که دانشـمندان غربی عمیقاً سـتوده بودنـد. ایران دوران پهلـوی (که از ۱۹۳۵ نـام آن از Persia بـه Iran تغییـر یافـت) از دانشـمندان برجسـته دعـوت نمـود، و از پروژه‌هـای بین‌المللـی بـزرگ دهـهٔ ۱۹۳۰ مرتبـط بـا ایـن موضوع، حمایـت مالـی یـا پشـتیبانی کرد: ایـن پروژه‌هـا شـامل کاوش‌های باستان‌شناسـانه، کنگره‌هـا، نمایشـگاه‌های امانـی[۴۸]، و - ماندگارتـر از همه - انتشـار مجموعهٔ «بررسـی هنر ایرانـی»[۴۹] (۱۹۳۸-۱۹۳۹) (مجموعـه‌ای چندیـن جلـدی به ویراسـتاری آرتـور آپهام پـوپ[۵۰] و فیلیـس آکرمـن[۵۱] بـود. [۱۵] بی‌شـک، برجسـته‌ترین پژوهشـگران غربـی کـه در ایـران اقامـت گزیدنـد، پـوپ، کارآفریـن خودسـاختهٔ آمریکایی، [۱۶] ارنسـت هرتسـفلد آلمانـی[۵۲] [۱۷]، و آنـدره گدار[۵۳]، معمـار و وابسـتهٔ فرهنگـی فرانسـوی-ایرانی بودنـد. [۱۸] آنهـا از تغییـر نام رسـمی کشـور از «پرسـیا» به «ایـران» حمایـت کردند، حرکتـی کـه نشـان‌دهندهٔ آن بـود کـه ایـن کشـور، سـرزمین نـه تنهـا فارس‌هـا، بلکـه همـه ایرانیـان -کردها، لرهـا، بلوچ‌هـا و حتی ترک‌زبانـان- اسـت. بـا ایـن حـال، می‌تـوان ادعـا کـرد کـه احتمالاً ایـن چرخـش گفتمـان در نهایت سرنوشـت «هنـر ایرانـی» را رقم زد. «هنـر ایرانـی» بـا بسـتگی‌اش بـه یـک دولت مدرن و سـکولار، از هالـهٔ بی‌زمانگـی پیشـین خـود جـدا گشـت، و بیشـتر ادعاهـای جهانـی خـود را از دسـت داد.

اگرچـه ایـران مـدرن تلاش کـرد تا بـه عناصر برسـاخته غـرب[۵۴] از عرفـان خـود بال و پـر دهد، دیـدگاه ناسیونالیسـتی جدیـد تاثیری بی‌اثرکننـده[۵۵] داشـت. در نهایـت «هنـر ایرانـی» نتوانسـت توفیـق اصطـلاح (بـه گونـه مشـابه شـدیداً رقابت‌پذیـر) «هنـر اسـلامی» را بـه چالـش بکشـد. امـروزه، هنـر ایرانـی بخشـی از مجموعه‌هـا و موزه‌هـای اسـلامی در سراسـر جهـان را تشـکیل می‌دهـد، اما هیچ «مـوزهٔ هنـر ایرانـی» تاکنـون تأسـیس نشـده اسـت. [۱۹] آنچه از فرضیـه اسـپانیایی دیولافـوا برمی‌آیـد آنسـت کـه در جدایـی کامل سـنت‌های هنـری قرطبـه‌ای[۵۶] و بخارایـی پیـش از سـال ۷۵۰ میـلادی، و ادغـام اجبـاری ایـن دو سـبک کامـلاً متفـاوت در قالب اسـلام پـس از ۷۵۰ میـلادی (آنگونـه کـه اُلگ گرابـار[۵۷]، متخصص مطالعـات هنـر اسـلامی در اواخـر سـدهٔ بیسـتم، می‌انگاشـت)، اگر قالـب را ایرانـی بگیریـم تصویر متفاوت‌تـری خواهیم داشـت. [۲۰] تغییـر از «ایرانـی» بـه «اسـلامی» بـه مـوازات تأسـیس دولت‌هـای عربـی در سـرزمین‌های عثمانـی سـابق پـس از نخسـتین جنـگ جهانـی و ابـداع یـا ابـراز وجـود[۵۸] سـنت‌های محلی و مدرنیسـتی-ملـی آنهـا رخ داد. در حالـی که تلاش‌هایی صـورت گرفت که هنرها بـر اسـاس گروه-های قومیتی عمـدهٔ خاورمیانه بر پایه مفهوم سـدهٔ نوزدهمـی [آن] -یعنـی ترکـی، عربـی و ایرانـی- یـا براسـاس گروه مذهبـی بـا بکارگیـری صفت‌هایی ماننـد محمدی[۵۹] یا مسـلمان[۶۰]، از نـو دسـته‌بندی شـود، در دوره بیـن دو جنـگ مقولـه طبقه‌بندی جدیدی- اسـلام- توسـط مورخـان هنر غربی معرفی شـد تا به هنر اسـلامی معنـای کاذبی از یک واحـد فرهنگیِ سـکولار بدهد. [۲۱] به‌کارگیـری اصطـلاح جمعـی سـکولار «اسـلامی» بـرای توصیـف کلـی هنرهـای ایران متاخر[۶۱] نقـش ایران را تضعیف کـرد، در حالی که ناسیونالیسـم پان‌عربِ پسـا-عثمانی از [این] تأکید بر اسـلام به عنوان مشـارکت اصیـل اعراب در تمدن جهانی، چـه از نظر مذهبی و چـه از لحـاظ فرهنگـی اسـتقبال کرد. چنیـن تغییراتـی به ندرت بـدون درگیـری رخ می‌دهـد، و برای نمونـه می‌تـوان از اختلاف‌نظر

مداوم بر سر نام خلیج فارس یاد کرد. [۲۲] فرآیندهای مشابهی در محدوده‌های بسیار بیشتری، در منطقه وسیع‌ترِ از قفقاز تا افغانستان در جریان بوده است.

اما در اوج مجادله «خاور یا روم» [در اروپا]، در جایی از دیدِ جغرافیایی دور از مرکزِ [این] بحث، «یاکُوْ ایوانوویچ اسمیرنوف»[۶۲] روسی (۱۸۶۹-۱۹۱۸) دریافت تعداد بسیار، و شاید اکثریت گنجینه‌های فلزکاری باشکوه از استپ روسیه و سیبری[۶۳] که پیشتر پارسی[۶۴] تلقی می‌شد، در واقع «ایرانی»[۶۵] بوده است. [۲۳] فصل جدیدی از هنر اقوامِ مدت‌ها فراموش‌شدهٔ ایرانی مانند سغدیان، خوارزمی‌ها و باختری‌ها، به عنوان شرح‌های اساسی یک تمدن ایرانیِ گسترده‌تر و متنوع‌تر آغاز به ظهور کرد. این رخداد نیز باز به موازات تغییرات سیاسی مهمی بود که در حال صورت گرفتن در آسیای مرکزی، سرزمینی تحت تسلط ترکان، که «توران» یا «ترکستان» نیز نامیده می‌شد، بود. در عرض چند دهه، دولت‌های جدیدی، مانند جمهوری‌های شورویِ ازبک، تاجیک ،ترکمن و آذربایجان، در این بخش از قلمرو فرهنگی ایران پدید آمدند، که چندپاره شدن هنر ایرانی را تکمیل کردند. [۲۴]

هر یک قویاً، و اغلب به شیوه‌ای طردکننده، ادعا می‌کردند که وارث میراث موردنظر هستند و مشتاق بودند که پیوندی تاریخی با سلسله‌های بزرگ سده‌های میانی، ایجاد کنند، برای نمونهٔ تاجیکستان که خود را به سامانیان، و ازبکستان که خود را به تیموریان پیوند می‌زدند. برخی از بهترین آثارِ حفظ‌شده در منطقه که توسط دانشمندان برجسته شوروی در دهه‌های ۱۹۶۰-۱۹۷۰ مورد بررسی قرار گرفته بودند، درست پس از استقلال [یافتن جمهوری‌های شوروی] در دهۀ ۱۹۹۰، در راستای ملی‌تر کردن فرهنگ محلی و همچنین زدودن تاریخ گذشته کمونیستی، به‌طور گسترده مرمت، یا در برخی موارد به‌طور کامل به‌صورت ساختمان‌هایی با تزئینات به سبک «ایرانی» کاملاً بازسازی شد[۶۶] . [۲۵]

همزمان، ازبک‌های ترک خود را وارثان تورانیان، دشمنان افسانه‌ای ایرانیان، به حساب آورده، و بناهای تاریخی خود را براساس این دیدگاه شکل دادند[۶۷] . تاریخ نگاری رسمی ازبکستان بر استقلال فرهنگ کلاسیک ازبکستان از ایران تاکید می‌کند، حتی اگر ناظران غربی، مانند رابرت بایرون، که نقلی از او در بالا آمد، هنر محلی را به عنوان ایرانی[۶۸] در نظر بگیرند. [۲۶] افزون بر این، ملی‌گرایی ازبک، جمعیت تاجیک فارس‌زبان بزرگ خود را به عنوان تاجیک نمی‌پذیرد، و به جای آن تمامی شهروندان کشور را نماینده ملت ازبکِ ترک [تبار] می‌شمارد. برعکس، همسایه آن، تاجیکستان، بر هویت ایرانی خود در تقابل با ازبک‌های «تورانی»[۶۹] تأکید می‌کند. [۲۷] افغانستانیان سلسله‌های کوشانی پیشااسلامی و غوریان[۷۰] اسلامی را به‌عنوان پیشروان تاریخ ملی خود یافتند. [۲۸] [در این میان] ترکمنستان شاید یک استثناء باشد: این ملت ترک که از یک جامعهٔ چوپانی عشایری برخاسته است، تجسم دیرینه خود را در پارتیان ایرانی‌زبانی که آنان هم در تاریخ به شکل چادرنشین ظاهر شدند می‌یابد. [۲۹]

در نهایت، بسیاری از بناهای تاریخی آسیای مرکزی، در مقایسه با زمانی که ارنست کوهن وینر[۷۱] (۱۸۸۲-۱۹۴۱) مطالعهٔ پیشگامانه [خود] را در مورد آثار اسلامیِ هنوز دست‌نخورده آسیای مرکزی انجام داده بود، عناصر اصلی خود را از دست دادند. [۳۰] در قفقاز، دولت تازه‌تأسیس ترک آذربایجان نیز به شیوهٔ مشابه خود را از دولت مدرن ایران جدا کرد، پیوندها با فرهنگ ایرانی را کم‌اهمیت جلوه داد و خود را قربانی توسعه‌طلبی ایرانی دانست، در عین حال بناهای محلیِ از دید ظاهرْ ایرانی، به عنوان شاهدی بر یک نبوغ ترکی-آذری مستقل تلقی شدند. جالب اینکه ارامنه مسیحی و گرجی‌ها، که میراث هنری آنها در ایران و ترکیه پراکنده است، برخورد بسیار متعادل‌تری نسبت به این مسأله از خود نشان می‌دهند. به‌عنوان مهم‌ترین واسطه‌های [تجاری] در میان گروه‌های مذهبی و قومی مختلف منطقه از زمان‌های قدیم، بسیاری از جنبه‌های هنر آنان با تعابیر[۷۲] ایرانی و ملی‌گرایانه سازگار شده است.

در این راستا، تأمل در سرنوشت هنر ایرانی با نگاهی به دو مورد از قدرتمندترین جلوه‌های مدرن آن آموزنده است. مقبره نمادین نخستین چامه‌سرای بزرگِ فارسی جدید[۷۳] ، ابوعبدالله جعفر رودکی (۸۵۸ – حدود ۹۴۱) در پنجرود، تاجیکستان (۱۹۵۸) و مقبره دو دانش‌پژوهش آمریکاییِ هنر ایرانی، آرتور آپهام پوپ و فیلیس آکرمن در اصفهان (تکمیل‌شده در سال ۱۹۷۷)، که هر دو براساس مقبرهٔ موسوم به مقبرهٔ سامانی در بخارا در ازبکستان امروزی، نخستین بنای مهم ایرانی از دورهٔ اسلامی (حدود ۴۳-۹۱۴)، الگوبرداری شدند [۳۱]؛ ولی اهداف به‌کلی متضادی در پس این دو بنا وجود دارد: در حالی که مقبره رودکی کاملاً در معیار[۷۴] ملی تاجیکی جای می‌گیرد، ساختمان دیگر بنا بر نظر خود پوپ و آکرمن، جهانی‌بودن هنر ایرانی را به نمایش می‌گذارد.

برای جلوگیری از چندپاره شدن بیشتر جهان ایرانی، چند پژوهشگر بین‌المللی مانند ریچارد نلسون فرای[۷۵] (متولد ۱۹۲۰) سخت کوشیده‌اند تا ایده «ایران بزرگ‌تر»[۷۶] را نه تنها در حوزهٔ دانشگاهی بلکه در بین مردم حفظ کنند. [۳۲] در رویکردی اندکی متفاوت‌تر، « انجمن مطالعات جوامع فارسی زبان»[۷۷] (ASPS) در سال ۲۰۰۲ در تاجیکستان افتتاح شد تا فرهنگ جوامع فارسی‌زبان و جهان گسترده‌تر ایرانی را بررسی کند. [۳۳] افزون بر این، در سال‌های گذشته شاهد انتشار تعداد زیادی از پژوهش‌های پیشگام

بوده‌ایـم کـه به بررسـی نقـش زبـان فارسـی، در تاریخ هنر اسـلامی از جملـه ترجمه‌هـا و کتیبه‌هـا، پرداخته‌انـد. بـرای نمونـه، بررسـی اخیـر «برنـارد اوکیـن»[۷۸] نشـان داد کـه کتیبه‌نگاری فارسـی به‌طور شـگفت‌انگیزی در هنر اسـلامی رواج دارد، و در گسترهٔ اروپا تا بنگال، پـس از زبـان عربی، به‌عنـوان دومین زبان محبـوب در کتیبه‌ها ظاهر می‌شـود. [۳۴]

زایش هنر «اسلامی ایرانی» و تاریخ هنر غرب

بنابـر یـک بازنگری اخیر دربـارهٔ تاریخ هنر در جهـان غیرغربی که در جـای دیگـر به‌طور مفصـل بحث شـده اسـت، تاریخ هنر اسـلامی از سـدهٔ نوزدهم تا سـدهٔ بیستم اساسـاً به عنوان شـاخه‌ای از تاریخ هنر غرب توسـعه یافـت [۳۵]، و گفتمان اصلیِ صفت دوگانـه[۷۹] Persian Islamic «ایرانی-اسـلامی»، یـا اصطـلاح ترکیبی‌تر[۸۰] هنـر Perso-Islamic، نیـز عمدتـاً توسـط دانش‌پژوهـان اروپایی-آمریکایـی[۸۱] پیـش بـرده شـده اسـت. در دوران شـکل‌گیری ایـن حـوزهٔ پژوهش، توجـه و علاقـهٔ اصلی هنـر ایرانی در میان پژوهشـگران غربی بیشـتر معطـوف بـه معمـاری و نگارگری سلسـله‌های بزرگِ سـده‌های‌میانیِ سـلجوقیان، ایلخانیـان، تیموریـان و صفویان بود. مجسمه‌سـازی که به‌طـور سـنتی در تاریـخ هنر غـرب رتبه و مقـام بالایـی دارد، پس از فتوحـات مسـلمانان، در جریـان کنارگذاشته‌شـدن یـا تغییـر کردن بسـیاری از سـنت‌های شـکل‌نگارانه[۸۲] ، اهمیـت خـود را از دسـت داد. یکـی از مقوله‌هایـی کـه نظیـری در مفاهیـم تاریخ هنـری غربی نداشـت، امـا بـه زودی در کنار معمـاری و نگارگری، جای خـود را به ویـژه در میـان مجموعـه‌داران و موزه‌هـا به‌عنـوان [هنری] مشـخصاً «ایرانـی» و همچنیـن بحـق « اسـلامی»، بـاز کـرد و پذیـرش یافت، فـرش بـود. نمونه‌هـای فـرش قابل‌انتسـاب به جهـان ایرانـی پیش از اسـلام تا اواسـط سـده بیسـتم کشـف نشـد، اگرچه که توصیف‌های مشـهور سـده‌های‌میانی از فرش‌هـای ایرانـی پیـش از اسـلام موجود بـود. [۳۶] بنـا بـر سـنت‌های تاریخ هنری غـرب هنرهـای اصطلاحاً « فرعـی»[۸۳] یـا « هنرهـا و پیشـه‌ها»[۸۴] ، ماننـد فلزکاری، سـفالینه‌ها و آبگینـه، نیـز بـه عنوان موضـوع پژوهش مـورد توجه قـرار گرفتند، امـا اغلـب در مقوله وسـیع‌تر هنر اسـلامی ادغـام شـدند. [۳۷] دیگر گونه‌هـای[۸۵] «هنرهـای فرعـی»، از قبیـل سـلاح‌ها و زره‌هـا نیـز گـردآوری شـدند، امـا بـه نـدرت به‌عنـوان اشـیاء مشـخصاً ایرانی در نظـر گرفته شـدند. [۳۸]

پژوهشـگران اروپایی-آمریکایـی بـه ناچـار رویکردهـای [خـود] بـه ایـن موضوعـات را اروپایی-آمریکایـی کردنـد[۸۶] . ایـن امر بـه ویژه در مـورد نگاره‌هـای تک‌برگـی ایرانـی صـادق اسـت کـه نـه بـه عنـوان تصویرگـری کتـاب، بلکه به عنـوان همتـای ایرانی نقاشـی‌های رنگ روغن اسـتادان قدیمی تلقی شـده و مورد سـتایش قرار گرفته اسـت. از ایـن رو، نگاره‌هـای ایرانـی، اغلـب بـا تأکیـد بـر [خـود] تصویـر به جـای کل صفحـه و متـن، به‌صـورت جداگانـه و در قاب‌هـای ظریف فروختـه می‌شـد، و عمدتـاً بـر دیـوار موزه‌هـای اروپایی-آمریکایی به نمایـش در می‌آمـد. برای تثبیت بیشـتر خبرگی در نگارگـری ایرانی در غـرب، نقـش نگارگـران بیـش از حـد مـورد تأکیـد قـرار گرفت و خوشنویسـان و دیگـر جنبه‌هـای هنـری کتـاب [آرایـی] کم‌اهمیت شـدند. حـروف عربـیِ ناخوانـا و غیرقابل‌درک می‌بایسـت بـرای اکثر غربی‌هـای ایـن زمـان، در درک نگارگـری بی‌ربـط بـه نظـر رسـیده باشـد، و احتمالاً همیـن گرایش، دلیل جدا شـدن تصویر از متن، هم در حـوزه پژوهـش و هـم در تجـارتِ هنـری بوده باشـد. [۳۹]

در حالـی کـه خوشنویسـان بـه نـدرت در پژوهش‌های اولیهٔ نقاشـی ایرانـی در غـرب مطـرح می‌شـدند، [۴۰] برخـی از چهره‌هـای بـارز نگارگـری ایرانی، ماننـد رضا عباسـی (حـدود ۱۵۶۵/۷۰-۱۶۳۵)، در پـی ضوابـط تاریخ‌هنـری مسـلط بـر غرب بـه «سـتاره» یا «اسـتاد» تبدیـل شـدند. [۴۱] کمـال الدیـن بهـزاد، این نگارگـر اواخـر دوران تیمـوری، کـه بنـا بـر تصـورات پیشـینی ایرانـی (۱۴۶۰-۱۵۳۵م) « مانـی ثانـی» (کنایـه بـه پیامبـر سـدهٔ سـوم میـلادی کـه هنـر را به خدمـت مقاصـد دینی گرفـت) لقب گرفته بـود، [اینک] بـه « میکل آنـژ ایرانـی» بـدل شـد. ایـن کنارهم‌گذاری‌ها[۸۷] بـه پژوهشـگران اروپایـی امـکان ایجـاد سـاخت‌های[۸۸] اروپایی‌شـده‌ای بـرای بحـث دربـارهٔ هنـر ایرانی را داد کـه در آن نبوغ بی‌حدوحصر دسـت‌نیافتنی نگارگـری چـون بهـزاد یا دیگری، دسـت‌نوشـته‌های حـاوی نگاره‌ها را تحت‌الشـعاع قـرار مـی‌داد. [۴۲] جهـان ایرانی از طریق بررسـی‌های اروپاییـان بـا هنرمنـدان ایرانـی آشـنا شـد، همانگونـه کـه ژاپـن از ایـن طریـق نقاشـان چاپ‌هـای اوکیـو- ئـه[۸۹] را کشـف کـرد. ایـران و تاجیکسـتان، بـه نوبـهٔ خـود، موزه‌هـای جدیـد خـود را بـه افتخـار ایـن هنرمنـدان بازکشف‌شـده نام‌گـذاری نمودند، موزه رضا عباسـی در تهـران (گشـایش در سـال ۱۹۷۷) و مـوزهٔ کمـال الدین بهـزاد در دوشـنبه (گشـایش در ۱۹۴۵). طنـز داسـتان در اینجاسـت که موزه کمـال الدیـن بهـزاد هیچ نـگاره‌ای، ولـو یـک نـگاره از هنرمندی که نـام موزه از او گرفته شـده اسـت نـدارد، ولی دارای نقاشـی‌های رنگ روغـن مـدرن و الهام‌گرفتـه از اروپاسـت، کـه قصـد دارنـد تداعی‌گـر گذشـته فراموش‌شـده (اگر نگوییم اسـطوره‌ای) ملت تاجیک باشـند. [۴۳]

چنیـن سـلیقه نگارگـر- محـوری در نهایـت مـرزی میـان تاریخ‌هنر (تصویر) و لغت‌شناسـی (متن) در مطالعات نسـخ خطی فارسی ایجاد کـرد؛ کـه این امـر اغلب منجـر به نویسـه‌گردانی‌های تحریف‌شـده و تفسـیرهای نادرسـت از متن در گذشـته می‌شـد. [۴۴] بـا این حال، به‌یُمـن ظهـور نسخه‌شناسـی[۹۰] در حوزهٔ [مطالعهٔ] نسـخه‌های خطی اسـلامی در دوران اخیـر، اینـک زمـان مناسـبی بـرای اعـلام آنسـت

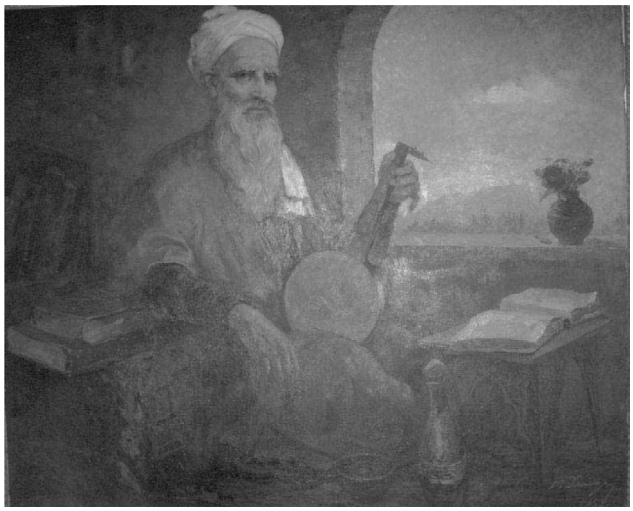
کـه «نگارگـری» [صِـرف] دیگـر وجـود نـدارد، و در ایـن زمان همهٔ جنبه‌هـای وضعیـت فیزیکی نـگارهٔ کتاب‌های فارسـی به‌طـور کامل مـورد بررسـی قرار گرفته اسـت.

جـدای از [بحـث] آفرینش «نگارگـری»، ضوابط تاریـخ هنری غربی بـرای طبقه‌بندی نگارگری براسـاس «مکتب» نیز به کار گرفته شـد. به‌دلیـل کمبود اطلاعـات در مورد نگارگران یا اسـتادانِ بنامِ نگارگری پیشـامدرن ایرانی، مکتب[های] نگارگری اغلب در پیوند با یک شـهر بـود، نـه کارگاهـی که توسـط اسـتاد مدیریـت شـود. این امـر نوعی سـوگیری[۹۱] نسـبت بـه سـنت‌های تصویـری پیرامونـی[۹۲] ایجـاد کـرد. بسـیاری از مکاتـب نگارگـری ایرانـیِ خارج از خطـوط اصلی تبارشناسـی، مانند شـیبانیان در آسـیای مرکزی (۱۵۰۰-۱۵۹۹)، [۴۵] آق قویونلـو (۱۳۹۶-۱۵۰۸) در آناتولـی شـرقی و غـرب ایـران، [۴۶] یـا سلسـله‌های سـلطنت دهلـی[۹۳] (۱۲۰۶-۱۵۵۵)، [۴۷] بـرای مـدت طولانی نادیـده ماندند. و در برخی مـوارد، برای توجیـه موجودیتشـان، به‌طور مبهم بـه عنوان آثار مکاتب اسـتانی تحـت نام‌هـای سلسـله‌ای تثبیت‌شـده‌تر دسـته‌بندی می‌شـدند. در مقابـل، برخـی از ویژگی‌هـای غیرعـادی موجـود در آنچـه کـه می‌بایسـت تداعی‌کننـدهٔ «مکتـب متعالی» نگارگری ایرانی باشـد (ماننـد نگارگـری دورهٔ تیموریـان و صفویان)، به عنـوان غیرایرانی رد شـد. [۴۸]

همیـن گرایـش را می‌تـوان در مـورد فـرش، یعنـی پرفروش‌تریـن محصـول فرهنگـی ایـران نیـز صـادق دانسـت. در پـی درک ارزش تجـاری عظیـم فرش کـه مرهون ارزیابی‌هـا و بررسـی‌های غربی بود، صنعـت فـرش در اواخـر دورهٔ قاجـار و اوایـل دوران پهلوی احیا شـد و تصویـر فـرش «ایرانی»، آرام و پیوسـته شـکل گرفـت. [۴۹] فرش ایرانـی در نظر پژوهشـگران و مجموعـه‌داران اروپایی-آمریکایی اواخر سـدهٔ نوزدهـم و اوایـل سـدهٔ بیسـتم، به جـای شـیء برای اسـتفاده روزمـره، اساسـاً بـه عنوان شـیء نمایشـی- تزیینی[۹۴] در نظـر گرفته می‌شـد؛ و تمجیدهـای فراوانـی کـه معیارهـای مجموعـه‌داری غربی نثـار «مکتـب متعالـی» فرش‌هـای محصـول کارگاه‌هـای دربـاری می‌کـرد، بـه طبقه‌بندی مانـدگار فرش‌هـای ایرانی، براسـاس مناطق [بافـت] و نـه تکنیک‌هـای [بافـت] انجامیـد. فرش‌هـای ابریشـمی محصـول کارگاه‌هـای دربـاری به‌عنوان محصـولات هنرهـای زیبا در نظـر گرفتـه شـد، در حالی که فرش‌هـای کم‌ظرافت‌تـر[۹۵] بافتهٔ قبایل آسـیای مرکـزی مـواد و مصالـح قوم‌نـگاری به حسـاب آمـد. [۵۰]

افـزون بـر رشـته‌های پیشـگفته، یعنـی تاریخ‌هنـر و قوم‌نـگاری، باستان‌شناسـی نیـز سـهم بسـزایی در شـکل‌دهی نظرگاه مـا به هنر اسـلامی ایرانـی داشـته اسـت. [۵۱] به دلیـل مخالفت دین اسـلام با آداب تدفیـن [کهـن]، بقایـای مادی [بدسـت آمده] از ایران اسـلامی عمدتـاً از محوطه‌هـای شـهری بوده، و نه تنهـا منعکس‌کنندهٔ زندگی طبقـهٔ حاکـم، بلکـه همچنین طبقهٔ کارگر اسـت. چنیـن یافته‌هایی، به‌ویـژه سـفالینه‌ها، در آغاز، زمانی که به‌صورت خـرده و تکه و عمدتاً بـدون تزئیـن یا بی‌رنگ کشـف شـدند، توجـه اندکـی را برانگیختند. بـا ایـن حال، بـه دور از این شـرایط اولیـه، نمونه‌هایی از انـواع ظروف ایرانـی سـده‌های میانـی، ماننـد مینایـی و لاجـوردی، بـا شـکل‌های عالـی و رنگ‌هـای زنـده، در بازار هنـر غرب پدیدار شـدند و به تدریج از بیشـتر تاریخچـه باستان‌شناسـانهٔ خود تهی شـدند. افـزون بر این، رونـق فـراوان اشـیای ایرانـی در بـازار هنـر، ناگزیر با رشـد حفاری‌ها و دادوسـتدهای مشـکوک و همچنین افزایش اشـیای تقلبی و جعل اشـیای ایرانـی در اواخـر سـدهٔ نوزدهـم و اوایـل سـدهٔ بیسـتم پیوند یافـت؛ [ایـن] تجاری‌سـازی هنـر ایرانـی، بـر جامعـهٔ دانشـگاهی نیز تأثیـر نامطلوبی گذاشـت. [۵۲]

در نهایـت، دیدگاه‌هـای مختلـف اروپامحـور سـدهٔ نوزدهمـی بـه هنـر جهـان غیرغربـی یـک جـدول زمانـی و سلسـله‌مراتبِ پیچیده و تحریف‌شـده از هنـر اسـلامی ایرانـی بدسـت داد. در حالـی کـه سلسـله‌های بـزرگ اسـلامیِ سـده‌های‌میانی و پـس از آن معـادل دربارهای رنسـانس اروپایی تلقی شـدند، تولیدات هنری ایران مدرن، به‌ویـژهٔ دوره‌هـای قاجـار و اوایـل پهلوی، تقریبـاً تعمـداً از تاریخ هنر ایرانی حذف شـد. اشـیای سلسـله پهلوی به عنوان صنایع دسـتی سـنتی ایـران تعریـف شـد [۵۳]، در حالی کـه نمونه‌های پیشـین همیـن صنایـع به عنـوان آثار هنری زیبـا جایـگاه افتخارآمیز خود را کسـب کردنـد. مطالعـهٔ هنر قاجـار در چند دههٔ اخیر پیشـرفت چشـمگیری داشـته کـه تا حـدودی این وضعیـت را اصـلاح کرده اسـت. بـا این حـال، هنـر ایرانـی پسـاصفوی به‌طور کلـی به جای گفتمـان جهانـی هنـر مـدرن، هنـوز مقیّد بـه مقوله هنر اسـلامی یـا خاورمیانـه‌ای مانـده اسـت و همچنـان از چنیـن غفلتـی رنـج می‌بـرد. [۵۴]



تصویر ۱. محمد خوش‌محمـدوف (Mukhammed Hushmukhammedov)، تمثـال رودکـی چامه‌سـرا، رنـگ روغـن بـر بـوم، ۱۹۵۸، مـوزه ملـی کمال‌الدیـن بهـزاد، دوشـنبه (عکـس © ایوان سـانچو) [نک. یادداشـت ۴۴]

توضیحات

[۱] بـرای آگاهـی از سـازوکارهای ایـن فرآینـد در دوران پیـش از اسـلام، نـک.
Ball, W. 2010. Towards One World: Ancient Persia and the West, New York.; Boardman, J. 2000. Persia and the West: An Archaeological Investigation of the Genesis of Achaemenid Persian Art, London.

[2] Byron, R. 1937. The Road to Oxiana, London (reprint, New York, 1982)., P. 88.

[۳] برای آگاهی از تاریخ واژه « ایران»، نک.
Gnoli, G. 1989. The Idea of Iran: An Essay on its Origin, Rome.

[۴] پیامدهای روش‌شناختیِ مقدمات اصطلاحیِ به‌خوبی‌تعریف‌نشده توسـط گرابـر در اینجا بحث شـده اسـت:
Grabar, O. 2010. "What does 'Arab painting' mean?" in A. Contadini (ed.), Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts, Leiden: 17-22.

[5] Dieulafoy, M. 1884-9. L'art antique de la Perse, 5 volumes, Paris.

[6] Dieulafoy, M. 1913. Art in Spain and Portugal, London and New York., P. 1.

[7] Amari. M. 1858, Storia dei Musulmani di Sicilia, vol. 2, F. Le Monnier., PP. 31-35.

[8] Monneret de Villard, U. 1938. "The Iranian temple of Taxila", in SPA, 1: 445-8.
برای ارزیابی از آرای مونره، نک.
Contadini, A. 2000. "Ugo Monneret de Villard, a master of the Italian Orientalist school", in Vernoit (ed.) 2000: 156-62.

[9] Francovich, G. de, 1964. "Il concetto della regalità nell'arte sasanide e l'interpretazione di due opere d'arte bizantine del periodo della dinastia done", Arte Lombarda, 9: 1-48

[10] D'Erme, G. 2004. "The Cappella Palatina in Palermo: an iconographical source to be read en lieu of lacking texts", in B. Finster, C. Fragner and H. Hafenrichter (eds.), Kunst und Kunsthandwerk im Islam: 2. Bamberger Symposium der Islamischen Kunst, 25.-27. Juli 1996, Oriente Moderno, n. s., 23/2: 401-16., P. 401
همچنین نک.
D'Erme, G. 1995. "Contesto architettonico e aspetti culturali dei dipinti del soffito della Cappella Palatina di Palermo", Bollettino d'Arte, 92: 1-32.

[۱۱] تـز « ایرانی-اسـپانیایی» مشـابهی توسـط « رابـرت مـرداک اسـمیت» (Robert Murdoch Smith) (۱۸۳۵-۱۹۰۰)، مدیـر اسـکاتلندی شـرکت تلگـراف ایرانـی در تهـران، کـه عاملـی بـرای بدسـت‌آوردن اشـیای ایرانـی بـرای « مـوزهٔ کنزینگتـون» جنوبـی (South Kensington Museum) (امـروزه بـا نـام مـوزهٔ ویکتوریـا و آلبـرت (Victoria and Albert Museum)) لنـدن در حدفاصـل ۱۸۷۳-۱۸۸۵ بـود، ارائـه شـده اسـت. او در کتـاب «هنـر ایرانـی» (Persian Art) خـود، کتاب‌راهنمایـی کـه بـه مناسـبت نمایشـگاه هنـر ایرانـی در سـال ۱۸۷۶ در لنـدن منتشـر شـد، می‌نویسـد: « ایـران بـه احتمـال زیـاد کشـوری اسـت کـه عرب‌هـا هنـر را از آن کسـب کردنـد و [ایـن هنـر] سـپس توسـط آن‌هـا در اسـپانیا و دیگـر جاهـا [...]توسـعه یافـت. البتـه محتمـل اسـت کـه حتـی خـود الحمـرا عمدتـاً کار ایرانیانـی کـه در برابـر اعـراب ایسـتادگی کردنـد بـوده باشـد، درسـت هماننـد رابطـهٔ یونانی‌هـا بـا رومی‌هـا.»
(Smith, R. M. 1876. Persian Art, London., PP. 3-4)

[۱۲] عنـوان کتـاب جنجالـی او « خاورزمیـن یـا روم: مشـارکت در تاریـخ هنـرِ باسـتانِ متأخـر و مسـیحی اولیـه» (Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst) بـود. همزمـان بـا یکصـد و پنجاهمیـن سـالگرد تولـد استریگوفسـکی، چندیـن رویـداد مرتبـط بـا کار و زندگـی او در سـال ۲۰۱۲ برگـزار شـد کـه مهمتریـن آنهـا کنفرانسـی در ویـن در ۱۲ اکتبـر بـود کـه توسـط « انجمـن مطالعـات تطبیقـی در هنـر» (Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung) ترتیـب داده شـد؛ بـرای آگاهـی از برنامـه کنفرانـس، نـک.
http://www.vergleichende.at (accessed 21 March 2013)

[۱۳] اسـتثناهایی نیـز وجـود داشـت؛ بـرای نمونـه، نـک. مقالـه اولیـه فردریـش زاره (Friedrich Sarre)(۱۸۶۵-۱۹۴۵) در مـورد عناصـر اسـلامی در هنـر رامبرانـد:
"Rembrandts Zeichnungen nach Indisch-Islamisch Miniaturen", Jahrbuch der königlich-preußischen Kunstsammlungen, 25 [1904], 143-58
برای آگاهی از زندگی و حرفه زاره، نک.
Gierlichs, Joachim. 2103. "Philipp Walter Schulz and Friedrich Sarre: Two German Pioneers in the Development of Persian Art Studies", in "The Shaping of Persian Art: Collections and Interpretations of the Art of Islamic Iran and Central Asia", Yuka Kadoi & Iván Szántó (eds), PP. 213-236

[14] Grigor, T. 2007. "Orient oder Rom? Qajar 'Aryan'

architecture and Strzygowski's art history", Art Bulletin, 89/3: 562-90.

[15] SPA.

[۱۶] برای آگاهی از زندگی و فعالیت حرفه‌ای پوپ، نک.
Gluck, J. and N. Siver (eds.), 1996. Surveyors of Persian Art: A Documentary Biography of Arthur Upham Pope and Phyllis Ackerman, Ashiya.; Kadoi, Y. (ed.) forthcoming. Arthur Upham Pope and A New Survey of Persian Art, Leiden. (در دست انتشار)

[۱۷] برای آگاهی از زندگی و فعالیت هرتسفلد در ایران، نک.
Hauser, S. R., H. von Gall, D. Stronach and P. O. Skjaervo, 2003. "Herzfeld, Ernst", in EIr, 12: 290-302.
و اخیراً
Jenkins, J. 2012. "Excavating Zarathustra: Ernst Herzfeld's archaeological history of Iran", Iranian Studies, 45/1: 1-27.

[۱۸] برای آگاهی از زندگی و فعالیت گدار در ایران، نک.
Gran-Aymerich, È. and M. Marefat, 2001. "Godard, André", in EIr, 9: 29-31; Bombardier, Alice. 2013. "Persian Art in France in the 1930s: The Iranian Society for National Heritage and Its French Connections", in "The Shaping of Persian Art: Collections and Interpretations of the Art of Islamic Iran and Central Asia", Yuka Kadoi & Iván Szántó (eds), PP. 192-212

[۱۹] در حالی که در ایران موزه¬ای به این نام وجود ندارد، مجموعه‌های متعددی در کشور وجود دارد که هدفشان منحصراً ارائه هنر ایرانی است. مهمترین آنها « موزه ملی ایران» (پیشتر با نام موزهٔ ایران باستان) است که در سال ۱۹۳۷ توسط آندره گدار در تهران تأسیس شد. همانطور که از نام اصلی آن پیداست، تأکید اولیه آن بر دوران پیش از اسلام بود، اما ازدیاد مواد ایرانی-اسلامی نیز چنان سرعتی گرفت که دولت جمهوری اسلامی ایران مجبور به گسترش آن در قالب موزه جداگانه دوران اسلامی در ۱۹۹۴ گردید.

[20] Grabar, O. 1973. The Formation of Islamic Art, New Haven and London., PP. 4-15.

[۲۱] روند سکولاریزه‌شدن در هنر اسلامی به‌طور مفصل در مطالعه شاو دربارهٔ مجموعه‌های هنر اسلامی در موزهٔ امپراتوری عثمانی مورد بحث قرار گرفته است. نک.
Shaw, W. M. K. 2000. "Islamic arts in the Ottoman imperial museum, p. 59.

[۲۲] در این زمینه گفتنی است که در سال ۲۰۰۸ موزهٔ

خلیج فارس در بندرعباس، بزرگترین شهر بندری ایران تأسیس شد، زمانی که در ساحل مقابل، افتتاح موزهٔ هنرهای اسلامی در دوحهٔ قطر جریان داشت.
[23] Smirnov, Y. I. 1909. Vostochnoe Serebro [Oriental Silver], St. Petersburg.

[۲۴] قزاقستان و قرقیزستان را می‌توان در بحث نو-ایرانی‌سازی (neoPersianisation) در [بخش] آسیای مرکزی شوروی سابق مستثنی کرد. اولی از نظر قومی متنوع است و نه تنها از قزاق‌های ترک، بلکه از بسیاری از گروه‌های قومیتی که در نتیجه تبعیدهای دسته‌جمعی زمان جوزف استالین از دیگر کشورهای شوروی به آنجا آمدند تشکیل یافته است. دومی بیشتر از نظر فرهنگی با سرزمین‌هایی که به‌طور رسمی ترکستان شرقی (East Turkestan) نامیده می‌شود، مرتبط است، که در چین از نظر تاریخی با نام سرزمین‌های اویغورها (Uyghurs) یا مناطق غربی (Xiyu) شناخته می‌شود.

[۲۵] روند باز-ایرانی‌سازی (re-Persianising) آثار اسلامی پیشتر در آسیای مرکزی در سدهٔ نوزدهم رخ داده است، نک.
Rogers, J. M. 2006. "Nineteenth-century tilework at Khiva", in D. Behrens-Abouseif and S. Vernoit (eds.), Islamic Art in the 19th Century: Tradition, Innovation and Eclecticism, Leiden: 363-85.

[۲۶] برای بحث بیشتر دربارهٔ ایدئولوژی ملی ازبکستان، نک.
March, A. F. 2002. "The use and abuse of history: 'national ideology' as transcendental object in Islam Karimov's 'Ideology of National Independence'", Central Asian Survey, 21/4: 371-84.
ترکمنستان، قرقیزستان و قزاقستان مسیر مشابهی را دنبال می‌کنند، گرچه در غیاب جمعیت فارسی‌زبان قابل‌توجه، درگیری‌ها در آنجا کمتر از ازبکستان است.

[۲۷] نک.
Dodkhudoeva, Larisa; Mukimov, Rustam & Hughes, Katherine. 2013. "Tajik Art: A Century of New Traditions", in "The Shaping of Persian Art: Collections and Interpretations of the Art of Islamic Iran and Central Asia", Yuka Kadoi & Iván Szántó (eds), PP. 276-297

[۲۸] پیش از اشغال افغانستان توسط شوروی در سال ۱۹۷۹، سلسلهٔ ایرانی پیشااسلامی کوشانی (حدود سدهٔ ۱ تا ۴ میلادی) نقشی اساسی در شکل‌گیری هویت فرهنگی مدرن افغانستانی ایفا کرد (نک. Nayksi 1982). این جهت گیری در دهه‌های بعدی جنگ تحت-الشعاع قرار گرفت، و در سال‌های اخیر به نظر می‌رسد این سلسلهٔ غوریان مسلمان ایرانی (سده ۱۲ تا ۱۳ میلادی) است که به عنوان سلسلهٔ « ملی» افغانستان چیرگی یافته است، و بیان شدن این نکته در سمیناری بین‌المللی تحت عنوان « امپراتوری غوریان و نقش آن در تاریخ، تمدن و

فرهنـگ افغانسـتان و منطقـه» کـه در در ۲۰۱۱ در کابـل برگـزار شـد را می‌تـوان نمونـه چنیـن نظـری دانسـت. هرچنـد مقـالات [ایـن کنفرانـس] هنـوز منتشـر نشـده اسـت، بنیـاد برگزارکننـده (بنیـاد فرهنگـی جهانـداران غـوری) وب‌سـایتی دارد کـه اطلاعـات مربـوط بـا ایـن رویـداد و دیگـر کنفرانس‌هـا را ارائـه می‌دهـد:
http://www.jameghor.com (accessed 30 October, 2012)

[۲۹] برای نمونه، نک.
Asyrov, A. (ed.) 2007. Nisa: An Ancient Hearth of the World Culture Development, Abstracts of the Conference Proceedings (5-7 December, 2007), Ashgabat

[30] Cohn-Wiener, E. 1930. Turan: Islamische Baukunst in Mittelasien, Berlin.

[۳۱] بـرای آگاهـی از جشـن‌های هـزارۀ رودکـی در تاجیکسـتان، نک .
Mirzoev, A. M. 1968. Rudaki: zhisnʹ i tvorchestvo [Rudaki: Life and Work], Moscow.

برای آگاهی از آرامگاه پاپ-آکرمن، نک.
Grigor, T. 2009. Building Iran: Modernism, Architecture, and National Heritage under the Pahlavi Monarchs, New York, pp. 175-200

بـرای آگاهـی از مشـارکت پـوپ در توسـعه مطالعـات و مجموعه¬هـای هنـر ایرانـی، نـک.
Kadoi, Yuka. 2013. "A Loan Exhibition of Early Oriental Carpets, Chicago 1926", in "The Shaping of Persian Art: Collections and Interpretations of the Art of Islamic Iran and Central Asia", Yuka Kadoi & Iván Szántó (eds), PP. 254-273

گفتنـی اسـت کـه آرامـگاه رودکـی اخیـراً بـا سـازه‌ای بزرگتـر جایگزین شـده اسـت کـه بـه جـای ویژگی‌هـای سـامانی، ویژگی‌هـای دورۀ تیمـوری را بـه نمایـش می‌گـذارد.
[32] Frye, R. N. 2005. Greater Iran: A 20th-Century Odyssey, Costa Mesa.

[۳۳] نک.
http://www.persianatesocieties.org (accessed 11 November 2012).

[34] O'Kane, B. 2009. The Appearance of Persian on Islamic Art, New York.

[۳۵] اخیراً
Shalem, A. 2012. "What do we mean when we say 'Islamic art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam", Journal of Art Historiography, 6: 1-18 (http://arthistoriography.files.wordpress. com/2012/05/shalem.pdf).

در این‌بـاره کـه آیـا اصطـلاح « اسـلامی» می‌توانـد به‌طـور کلـی بـرای توصیـف هنـر، معمـاری و فرهنـگ مـادی جهـان اسـلام بـه کار رود، بحث‌هـای مداومـی وجـود داشـته اسـت. بـا ایـن حـال تاکنـون هیـچ جایگزینـی بـرای ایـن اصطـلاح گمراه‌کننـده وجـود نـدارد.

[۳۶] بـرای نمونـه، مطالعاتـی دربـارۀ فـرش افسـانه‌ای ساسـانی متأخـر بـا نـام «بهارخسـرو» در سـدۀ نوزدهـم منتشـر شـده بـود. نـک.
Karabacek, J. 1881. Die persische Nadelmalerei Susandschird: Ein Beitrag zur Entwicklungs-Geschichte der Tapisserie de Haute Lisse, Leipzig.

کهن‌تریـن فـرش پـرزدار ایرانـی باقی‌مانـده، متعلـق بـه قـرن پنجـم پیـش از میـلاد، در سـال ۱۹۴۹ در درۀ پازیریـک (Pazyryk) در کوه‌هـای آلتـای (Altai) در سـیبری کشـف شـد و اکنـون در مجموعـۀ مـوزۀ دولتـی آرمیتـاژ در سـن پترزبـورگ (بـه شـماره ۱۶۸۷/۹۳) نگهـداری می‌شـود. نـک.
Loukonine, V. and A. Ivanov, 2003. Persian Art: Lost Treasures, London, no. 29.

[۳۷] ایـن دسـته شـامل مصالحـی ماننـد عـاج و کریسـتال سـنگی می‌شـود، امـا اینهـا بیشـتر بـا غـرب اسـلامی مرتبـط هسـتند تـا بـا جهـان ایرانـی.

[۳۸] احتمـالاً قابل‌توجه‌تریـن دسـتاورد در ایـن زمینـه در دهـۀ اخیـر، منبـع زیـر اسـت کـه تاریـخ اسـلحه و زره ایرانـی را از دوران برنـز تـا سـدۀ بیسـتم پوشـش داده و ویژگی‌هـای ایرانـی آنهـا را نشـان می‌دهـد:
Moshtagh Khorasani, M. 2006. Arms and Armor from Iran, Tübingen.

[۳۹] شـاید بتـوان بـه سرنوشـت بسـیاری از نسـخه‌های مهـم پیشـامدرن شـاهنامه فکـر کـرد کـه صفحـات آن در سراسـر جهـان پراکنـده اسـت. ایـن وضعیـت نامطلـوب مانعـی جـدی بـرای دانش‌پژوهانـی اسـت کـه پیـش از هـر چیـز مجبورنـد تـا مختصاتـی کـه صفحـات یـک نسـخه خطـی رسـیده، در جهـان سـفر کننـد. بـه لطـف انقـلاب فنـاوری اطلاعـات در دهـۀ گذشـته، مـا اکنـون به‌طـور مجـازی قـادر بـه مطالعـۀ نسـخه‌های خطـی پراکنـده بـا اسـتفاده از پایگاه‌هـای اطلاعـاتی آنلایـن، ماننـد پـروژه شـاهنامه کمبریـج (بـه‌آدرس http://shahnama.caret.cam.ac.uk/new/jnama/page (مشاهده‌شـده در ۱۵ جـولای ۲۰۱۲) هسـتیم. دانـش غربـی در مـورد نقاشـی ایرانـی نـه تنهـا تصویـری نادرسـت از هنـر کتـاب آرایـی ایرانـی در گذشـته بـه دسـت می‌دهـد، بلکـه در مـواردی آسـیب‌های جبران‌ناپذیـری بـه برخـی از بهتریـن نسـخه‌های خطـی، ماننـد شـاهنامه مغولـی بـزرگ (Great Mongol Shahname) و شـاهنامۀ شـاه تهماسـبی [هوتـن] (Houghton Shahname) وارد می‌کنـد.

[۴۰] کلمنـت هـوارت (۱۹۲۶-۱۸۵۴) از نخسـتین کسـانی بـود کـه خـط در نقاشـی ایرانـی را مطالعـه کـرد (Huart ۱۹۰۸). بـرای اطلاعـات بیشـتر دربـاره زندگینامـه هـوآرت، نـک.

Calmard, J. 2004. “Huart, Clément”, in EIr, 12: 550-1.

ادگار بلوشه (Edgard Blochet) (۱۸۷۰-۱۹۳۷)، هموطن او، با تهیهٔ فهرست نسخ خطی فارسی موجود در پاریس، به یکی از مورخان برجستهٔ نقاشی ایرانی بدل شد. برای آگاهی از زندگی و آثار او، نک.

Richard, F. 1989. “Blochet, Edgard”, in EIr, 4: 313-4.

[۴۱] کلید مجموعه نوشته‌های طولانی درباره رضا نقاش] با بحث‌هایی از این دست که آیا وی همچنین خوشنویس برجسته‌ای با نامی مشابه است یا خیر زده شد. فرض اولیه زاره ۱۸۷۶-۱۹۴۲) هم (در مقاله) (Eugen Mittwoch) که یوگن میتووک “Riza Abbasi, ein persischer Miniaturmaler”, Kunst und Künstler, 9, 1911, 45-53) با آن همنوایی کرد، دربارهٔ هویت دوگانهٔ شخص رضا به عنوان نقاش و خوشنویس بود، که این نظر توسط کاراباچک (Josef Ritter von Karabacek) در مقالهٔ اصلی خود ("Riza-i Abbasi, ein persischer Miniaturmaler", in Sitzungsberichte, Akademie der Wissenschaften, Philosophisch- Historische Klasse, 167, 1911, Vienna: 1-48) مورد نقد قرار گرفت. در پاسخ، زاره و میتواک مشترکاً کتابی در تأیید ایدهٔ پیشین خود نوشتند (Zeichnungen von Riza Abbasi, Munich, 1914) ، در حالی که تعدادی دیگر از دانش‌پژوهان عمدتاً آلمانی، نظرات شخصی خود را در مورد رضا منتشر نمودند. ایزابل هوبارد (Isabel Hubbard) در اوایل دههٔ ۱۹۳۰، تمامی مجادلات بر سر رضا عباسی را در مقالهٔ «علی رضای عباسی، خوشنویس و نقاش» ('Alī Riẓā-i 'Abbāsī, Calligrapher and Painter, Ars Islamica, 4, 1934, 282-91) جمع‌بندی کرد. پس از اثبات درستی نظر کاراباچک، « علیرضا خوشنویس» به ندرت مورد بحث قرار گرفت، اما رضای نقاش همچنان موضوع تحقیقات تاریخ هنری بود، و از آن جمله، کتاب « رضا عباسی، اصلاح‌گر سرکش» (“The Rebellious Reformer: The Drawings and Paintings of Riza-yi ‘Abbasi of Isfahan”, London, 1996) اثر شیلا کنبی (Sheila Canby)

[۴۲] تأکید بر فرد هنرمند در هنر نوظهور ایران نیز قابل‌مشاهده است، چنان که حسین بهزاد (Husayn Bihzad / Hossein Behzad) (۱۸۹۴-۱۹۶۸) نام سلف برجستهٔ خود را داشت. در مورد این نقاش، نک.

Bombardier, Alice. 2013. "Persian Art in France in the 1930s: The Iranian Society for National Heritage and Its French Connections", in "The Shaping of Persian Art: Collections and Interpretations of the Art of Islamic Iran and Central Asia", Yuka Kadoi & Iván Szántó (eds), PP. 192-212

[۴۳] برای نمونه، نک. شکل ۱.۱

[۴۴] برای نمونه، نام رضای نقاش در زبان انگلیسی به شکل‌های گیج‌کننده‌ای مانند Riza-i ‘Abbasi، Riza-yi ‘Abbasi، Rizaye ‘Abbasi، Riza ‘Abbasi و غیره نویسه‌گردانی شده است. تداوم استفاده بی‌دلیل از ساختار « i (y)-» یا « e (y)-» (ساختار اضافه) در این نام، گویا ناشی از مناقشه بین [صورت‌های بکار گرفته‌شده توسط] زاره [Riza ‘Abbasi] و کاراباچک [Riza-yi ‘Abbasi] باشد؛ طنز داستان اینجاست که پیروزی نظریه کاراباچک دربارهٔ زندگینامهٔ رضا عباسی [نک. یادداشت ۴۱]، منجر به تداوم ضبط نادرست وی از نام این نقاش شد.

[45] Porter, Y. 1998. “Remarques sur le peinture à Boukhara au XVIe siècle”, in M. Szuppe (ed.), Boukhara le noble, Cahiers d’Asie Centrale, 5-6, Tashkent and Aix-en-Provence: 147-67.

[46] Rettig, S. 2011. La production manuscrite à Chiraz sous les Aq-Qoyunlu de 1467 à 1503, unpublished PhD dissertation, University of AixMarseille.

[۴۷] برای آگاهی از مطالعهٔ اخیر دربارهٔ نقاشی دوران سلطنت دهلی و فرهنگ بصری آن، نک.

Perrière, É. B. de la, 2008. L’art du livre dans l’Inde des sultanats, Paris.

[۴۸] برای نمونه، تصوری که از « مکتب» شیراز سدهٔ شانزدهم داشتیم، به‌تازگی توسط این مطالعه اصلاح شده است:

Uluç, L. 2006. Turkman Governors, Shiraz Artisans and Ottoman Collectors: Sixteenth Century Shiraz Manuscripts, Istanbul.

همچنین برای تجدیدنظر درباره مکتب شیراز، نک.

Kangarani, M. (ed.) 2008. Girdihama-yi-e maktab-e Shiraz: hunar, adab, andishe: sade-haye haftum, hashtum wa nuhum-e hijri-ye qamari [Conference on the School of Shiraz: Art, Culture and Thought of the 7th, 8th, and 9th Centuries A. H.], Tehran.

[۴۹] نک.

Rudner, M. 2011. “The modernization of Iran and the development of the Persian carpet industry: the Neo-classical era in the Persian carpet industry, 1925-45”, Iranian Studies, 44/1: 49-76.

[۵۰] برای بحث گسترده‌تر دربارهٔ شکل‌گیری سلیقه فرش «ایرانی»، نک.

Kadoi, Yuka. 2013. "A Loan Exhibition of Early Oriental Carpets, Chicago 1926", in "The Shaping of Persian Art: Collections and Interpretations of the Art of Islamic Iran and Central Asia", Yuka Kadoi & Iván Szántó (eds), PP. 254-273

بـرای آگاهـی از دیـد قوم‌نگارانـه بـه هنـر و فرهنـگ مـادی آسـیای-مرکـزی، نک.
Voigt, Friederike. 2013. "The Central Asian Collection at National Museums Scotland: History and Perspective", in "The Shaping of Persian Art: Collections and Interpretations of the Art of Islamic Iran and Central Asia", Yuka Kadoi & Iván Szántó (eds), PP. 73-108

[۵۱] در سـال‌های اخیـر، مطالعـات متعـددی بـه توسـعهٔ باستان‌شناسـی خاورمیانـه در اواخـر سـدهٔ نوزدهـم و اوایـل سـدهٔ بیسـتم بـه عنـوان یـک رشـتهٔ علمـی و همچنیـن ابـزاری بـرای ناسیونالیسـم و اسـتعمار اختصـاص یافتـه اسـت. نـک.
Goode, J. F. 2007. Negotiating for the Past: Archaeology, Nationalism, and Diplomacy in the Middle East 1919-1941, Austin.; Trümpler, C. (ed.) 2010. Das Grosse Spiel: Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus (1869-1940), Cologne.
هرچنـد ایـن مجلـد بـه مأموریت‌هـای باستان‌شناسـی در ایـران ایـن دوران نمی‌پـردازد، امـا در مقـالات آن بـه برخـی از فعالیت‌هـای گردآورانـه باستان‌شناسـان اشـاره خواهـد شـد. بـرای داشـتن یـک دیـد کلـی از پیشـرفت باستان‌شناسـی در ایـران مـدرن، نـک.
Abdi, K. 2001. "Nationalism, Politics, and the development of archaeology in Iran", American Journal of Archaeology, 105/1: 51-76.
همچنیـن نـک. بـه موضـوع تاریخچـه شـعبه تهـران مؤسسـه باستان‌شناسـی آلمـان، کـه در یـک نمایشـگاه و کنفرانـس بین‌المللـی در سـال ۲۰۱۱ مـورد ارزیابـی مجـدد قـرار گرفـت:
Helwing, B. and P. Rahemipour (eds.), 2011. Tehran 50: Ein halbes Jahrhundert deutsche Archäologen in Iran, Berlin.

[۵۲] در گذشـته بسـیاری از مورخان برجسـته هنر توسـط اشـیای تقلبـی گمـراه شـدند: گذشـته از منسـوجات موسـوم بـه «بویـه ای» (Buyid) کـه در دهـه ۱۹۳۰ در بـازار ظاهـر شـد و برخـی از محققـان از جملـه « دوروتـی شـپرد» (Dorothy Shepherd) (۱۹۱۶-۱۹۹۲) را بـه پذیرفتـن صحـت آنهـا واداشـت، بـرای نمونـه می‌تـوان بـه تکنـگاری طولانـی « گاسـتون ویـت» (Gaston Wiet) دربـاره تعـدادی از ابریشـم‌های مـدل سـده‌های میانـه اشـاره کـرد:
Wiet, G. Soieries persanes (vol.52 of Mémoires présentés à l'Institut d'Egypte) (Cairo, 1947).
بـرای آگاهـی از آثـار تقلبـی هنـر ایرانـی و قاچـاق از ایـران، بـرای نمونـه، نـک.
Muscarella, O. W. 2000. The Lie Became Great: The Forgery of Ancient Near Eastern Cultures, Groningen; Majd, M. G. 2003. The Great American Plunder of Persia's Antiquities 1925-1941, Lanham.
و همچنین مدخل‌های forgeries در دانشنامهٔ ایرانیکا (EIr).

[۵۳] نک.

Wulff, H. 1966. The Traditional Crafts of Persia: Their Development, Technology, and Influence on Eastern and Western Civilizations, Cambridge, MA, and London.
و اخیراً
Floor, W. 2003. Traditional Crafts in Qajar Iran 1800-1925, Costa Mesa.

[۵۴] علیرغـم نمایشـگاه‌های اخیر، ماننـد کارلسروهـه ۲۰۱۰، کـه (Karlsruhe 2010. Das fremde Abendland? Orient begegnet Okzident von 1800 bis heute, ed. S. Mostafawy and H. Siebenmorgen, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe.) در آن بـه ایـن مسـاله بازپرداختـه شـده اسـت، در زمـان نـگارش ایـن مقالـه، نمایـش دیگـری از هنـر معاصـر ایـران در مـوزهٔ قوم‌نـگاری ورشـو افتتـاح شـده اسـت، نـک.
Malek-Madani, F. (ed.) 2012. Unexposed, 40 Young Women Artists from Iran, Brussels.
بـرای نمایـش هنـر معاصـر غیرغربـی در زمینه‌هـای قـوم نـگاری، نـک.
Shatanawi, M. 2009. "Contemporary art in Ethnographic museums", in A. Buddensieg and H. Belting (eds.), The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums, Ostfildern: 368-84.

پی‌نوشت

1. "Persia"

پیش از خواندن این متن شایسته است اندکی دربارهٔ دشواری‌های ترجمه و رهیافت‌های اتخاذشده برای ترجمه‌پذیر شدن متن گفته شود، تا هم به درک بهتر مخاطب کمک کند، و هم شاید بتوان بر پایه آن به رهیافتی برای مشکل ترجمه این واژگان (دست‌کم در متن‌های فرهنگی و هنری) رسید: دشواری از آنجا برمی‌خیزد که برای فرد ایرانی و فارسی‌زبان، سرزمین مورد بحث از دیرباز با نام «ایران» شناخته شده است، ولی برای غربی‌ها از دوران یونان باستان تا زمان تغییر رسمی نام کشور به Iran در ۶ دی ۱۳۱۳ خورشیدی، این سرزمین مشتقی از واژهٔ مرتبط با قوم «پارس» بوده است که ضبط آن در زبان انگلیسی به صورت Persia و صفت مرتبط با آن به صورت Persian است.

اکنون شاید بتوان برای هر دو واژهٔ Persia و Iran برابر «ایران» را برگزید و بخش بزرگی از مشکلات را حل کرد، ولی به کار گرفته شدن صفت Iranian در معنای جدید، در کنار صفت جا افتاده‌تر Persian همواره واجد مشکلاتی برای مترجمان بوده است. یک رهیافت برای ترجمه این دو صفت را «کریم امامی» بدین شکل می آورد که «ایرانِ رسمی و دولتی را Iran ترجمه می‌کنیم و آنچه به این نهاد رسمیِ مربوط می‌شود، Iranian یا به صورت اضافه‌ملکی، of Iran می‌خوانیم... آنچه به هنر و فرهنگ و تمدن و زبان ایران مربوط می‌شود، بهتر است به Persian ترجمه شود: Persian literature ...Persian carpet» (کریم امامی، «از پست و بلند ترجمه»، تهران: نیلوفر، ج۲، ص ۲۳۹) ولی داستان به این سادگی‌ها نیست، و این رهیافت، دست‌کم پاسخگوی حل مشکل ما نمی‌تواند باشد:

چرا که ما (به ویژه در این جستار) با صفت Persian روبرو هستیم که همزمان هم به مفهوم مجرد اشاره دارد (برای نمونه در Persian art)، هم برای دوره‌های کاملاً متفاوت بکار می‌رود (برای نمونه برای هر دو هنر پیشااسلامی و هنر پسااسلامی)، و هم برای مناطق جغرافیایی گسترده و متفاوتی که به مفهوم اخص کلمه Iran نیستند (برای نمونه Persian carpet که در هرات یا کشمیر بافته می‌شود یا Persian gardenهایی که در هند و اسپانیا ساخته می‌شود).

پیچیدگی بیشتر حتی در خود صفت «ایرانی» [Iranian] نیز نهفته است، آنچه می‌بایست صرفاً برای جغرافیای سیاسی ایران مدرن در نظر گرفته شود، به تبع کارکرد قدیم‌تر خود در زبان‌شناسی و مردم‌شناسی، در بسیاری موارد دربرگیرنده منطقه بسیار بزرگتر و متکثرتری است: برای نمونه در زبانشناسی، در ارجاع به شاخه‌ای از زبان‌های هندواروپایی، زبان‌های فراوان موجود در گستره‌ای وسیع، از اوستیا (Ossetia) و کردستان گرفته تا ازبکستان و تاجیکستان و پاکستان زیر نام زبان‌های ایرانی قرار می‌گیرند، و در مردم‌شناسی نیز در بسیاری از موارد گویشوران این مناطق، «ایرانی» خوانده می شوند.

از این رو مترجم راه حل را بدین صورت دید که نخست، هر کجا خود واژه‌های انگلیسی مورد اشاره‌اند، صورت انگلیسی آنها در متن ترجمه آورده شود. همچنین، برای هر دو واژهٔ Persia و Iran، چون تقریباً همیشه به مفهومی سیاسی اشاره دارند (و در اکثر موارد مراد از آنها نام رسمی سرزمین «ایران» (فارغ از مرزبندی‌های آن در دوره‌های متفاوت، که در این حوزه، مورد نظر ما نیست) است)، برابر «ایران» آورده شود.

برای دو صفت پیشگفته نیز، هر جا واژه Persian به مفهوم کلی ایران (و بطور اخص فرهنگ و هنر دیرپای آن) اشاره دارد، از برابر «ایرانی» استفاده شود، و در جایی که اشاره این صفت مشخصاً به دوره پیش از اسلام است، به تبعیت از ریشه‌شناسی دو واژه فارسی و انگلیسی، و نیز گزینش چندین منبع (و از جمله، کتاب «سبک‌شناسی معماری ایرانی» محمدکریم پیرنیا) واژه «پارسی» به عنوان برابر واژه انگلیسی به کار رود.

در مورد Iranian هم این صفت دست‌کم در این متن به یکی از دو معنای سیاسی مدرن، یا معنای زبان‌شناسانه‌مردم-شناسانه (برای نمونه «اقوام ایرانی» / «ایرانی‌زبان») بکار رفته است، از این رو چون مفهوم آن از خود متن نوشته آشکار است و خود نشانی دقیق به مدلول خود می‌دهد، باز هم کماکان صفت «ایرانی» بکار برده شود (و به توضیح کوتاهی بسنده شود). گفتنی است در کاربرد اخیر، در متن، در دو جا صفت «ایرانی» در اشاره به اقوام ایرانی‌زبان شمال‌شرق بکار رفته است: در یک جا در تقابل با «پارسی/ساسانی»، و در جای دیگر در تقابل با «تورانی/ترکستانی». اشاره آن به زبان‌های ایرانی [شرقی] در جای دیگر نیز که نیک آشکار است. امید که این چند خط روشنگر بوده باشد و آغازی باشد برای رسیدن به رهیافت نهایی که نگارندهٔ چشم‌انتظار آن است.

2. Islamic Iranian art

جز در این مورد خاص، در همه جای متن، نویسنده اصطلاح Persian art را برای اشاره به «هنر ایران» بکار برده است، از این رو جز در این مورد، در باقی موارد، «هنر ایرانی» ترجمه عبارت Persian art است.

3. Knotted-pile carpet

4. "Persian art"

5. Persianisation

۶. نام باستانی منطقه گرداگرد رودخانه جیحون (آمودریا)، مرز شمالی افغانستان (با تاجیکستان و ازبکستان) که برگرفته از نام یونانی این رودخانه، یعنی Oxus است. «رابرت بایرون» برای کتاب سفرنامه خود به ایران و افغانستان (دههٔ ۱۹۳۰)، نام «سفر به اوکسیانا» (The Road to Oxiana) را برگزید، که با نام «سفر به کرانه‌های جیحون» به فارسی ترجمه شده است.

7. Robert Byron (26 Feb 1905 – 24 Feb 1941)
سفرنامه‌نویس، نویسنده، منتقد هنری و تاریخدان بریتانیایی.

8. sweeping

9. PersoCentral Asian

10. EuroAmerican

11. collecting

12. material culture

13. scholarship

14. connoisseurship

15. "Persian" imagery

16. collective terms

17. baggage

18. Mughal paintings

19 “Indo-Persian” schools
در اینجـا بـه تبعیـت از صفـت Persian، ایـن عبـارت بـه « هندو-ایرانـی» برگردانـده شـد، و می‌تـوان کارکـرد آن در فرهنـگ و هنـر را برابـر عبـارت Indo-Iranian در حیطـه زبانشناسـی دانسـت کـه همزمـان دربردارنـده مفهـوم فاصلـه مکانـی و همسـانی‌های دو مقولـه اسـت.

20. palace of Mshatta

21. arthistorical development

22. historiography

23. Marcel Dieulafoy (3 Aug 1844 - 25 Feb 1920)
باستان‌شـناس فرانسوی و حفار شهر شوش.

24. “Art antique de la Perse” (1884-9)

25. “Art in Spain and Portugal” (1913)

26. Iberia
شـبه جزیـره‌ای در جنـوب غربـی قـاره اروپـا کـه اسـپانیا و پرتغـال، و بخش‌هـای کوچکـی از فرانسـه اسـت.

27. mediaeval

28. primitive mosques

29. Mudejar

30. Asturias

31. Castille

32. Catalonia

33. Benedictines

34. to acclimatize

35. Michele Amari (7 July 1806 – 16 July 1889)
تاریخـدان و خاورشـناس ایتالیایـی. در ایـران، بـه دلیـل برگردانـده شـدن بیشـتر منابـع از زبـان فرانسـه یـا انگلیسـی، ایـن نـام بـه صـورت آشـناتر « میشـل آمـاری» ضبـط شـد اسـت.

36. Ugo Monneret de Villard (16 Jan 1881– 4 Nov 1954)
باستانشـناس، خاورشـناس، منتقـد هنـری ایتالیایـی؛ گفتنـی اسـت از نـام ایـن پژوهشـگر آشـکار اسـت کـه اعقـاب وی فرانسـوی بوده‌انـد، از ایـن رو نـام نزدیک‌تـر بـه خوانـش فرانسـوی آن ضبـط گردیـد.

37. Geza de Francovich (28 Aug 1902– 24 Nov 1996)
تاریخدان‌هنـر ایتالیایی [نام کوچک وی مجاری اسـت].

38. Giovanni Maria D'Erme (12 Feb 1935 - 21 Dec 2011)
ایرانشناس، زبانشـناس و واژه‌شناس ایتالیایی.

39. toponymy

40. ‘Persian aura’

41. Cappella Palatina in Palermo / [It] Cappella Palatina
نمازخانـه (Chapel) سـلطنتی کاخ نورمـن در پالرمـو سیسـیل کـه بـا آمیـزه‌ای از سـبک‌های معمـاری بیزانسـی، نورمنـی و فاطمـی، نمایانگـر حکومـت سـه فرهنگـی سیسـیل در خـلال سـدهٔ ۱۲ م. اسـت.

42. To effuse

43. “Orient Oder Rom”
اشـاره بـه کتـاب مشـهور استریگوفسـکی در ۱۹۰۱، کـه بـه نوعـی حملـهٔ او بـه کتـاب « کتـاب تکویـن وِینـی» (Die Wiener Genesis)، نوشـتهٔ « فرانتـز ویکهُـف» (Franz Wickhoff)، تاریخدان‌هنـر حلقـه وِیـن بـود. ویکهـف در ایـن کتـاب، منشـأ سـبک هنـر باسـتان متآخـر را صرفاً رومـی مـی دانسـت. گفتنـی اسـت کار ویکهـف توسـط همـکارِ اینـک نامدارتـر او، « الوییـس ریـگل» (Alois Riegl)، بـا کتـاب « صنعـتِ هنـر روم متاخـر» (Spätrömische Kunstindustrie) در همـان سـال انتشـار کتـاب « خـاور یـا روم» دنبـال شـد، و ایـن بحـث و جدل‌هـا بـرای دهه‌هـا ادامـه پیـدا کـرد. بـرای آگاهـی بیشـتر از ایـن بحـث، نـک.
Foletti & Lovino (2018), “Orient oder Rom? History and Reception of a Historiographical Myth (1901-1970)”, ed. Ivan Foletti & Francesco Lovino, Roma: Viella Editrice

و

Elsner (2002), "The birth of late antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901," Art History 25 (2002), P. 371-373

44. Josef Rudolph Thomas Strzygowski (7 Mar 1862 – 2 Jan 1941)
تاریخدان‌هنـر لهستانی-اتریشـی، کـه بخاطـر نظریـات خـود دربـارهٔ تاثیـر هنـر خاورمیانـه بـر هنـر اروپایـی (البتـه از دیـدی رادیـکال و حتـی نژادپرسـتانه) مشـهور بـود. در برگردانـدن نـام وی، صـورت آلمانـی (و نـه اصـل لهسـتانی آن) مـورد نظـر قـرار گرفتـه اسـت.

45. “aura”

46. distant

47. contacts

48. loan exhibitions

49. A Survey of Persian Art (1938–9)

50. Arthur Upham Pope (7 Feb 1881 – 3 Sep 1969)
دانش‌پـژوه، تاریخدان‌هنر و معماری آمریکایی.

51. Phyllis Ackerman (1893 - 25 Jan 1977)

تاریخدان‌هنر، طراح‌داخلی و نویسنده آمریکایی.

52. Ernst Herzfeld (23 Jul 1879 – 20 Jan 1948)
باستان‌شناس و ایرانشناس آلمانی.

53. André Godard (21 Jan 1881 – 31 Jul 1965)
باستان‌شناس، معمار و تاریخدان‌هنر فرانسوی.

54. westernfabricated elements

55. counteractive effect

56. Cordovan

57. Oleg Grabar (3 Nov 1929 – 8 Jan 2011)
تاریخدان‌هنر و باستان‌شناس فرانسوی.

58. reassertion

59. Muhammadan

60. Muslim

61. later Persia

62. Yakov Ivanovich Smirnov (27 Apr 1869 - 23 Oct 1918)
تاریخدان‌هنر روسی که همچنین در غرب به Jacob Ivanovich Smirnov مشهور است.

63. Siberia

64. Persian

65. Iranian
همانطور که در ادامه خواهیم دید در اینجا « ایرانی» به اقوام ساکن در شمال شرقی ایران اطلاق می‌شود که به زبان‌های ایرانی شرقی سخن می‌گویند.

66. To remodel

67. To model

68. Persianate

69. Turanian

70. Ghorid / Ghurid

71. Ernst Cohn-Wiener (25 Dec 1882 – 13 Apr 1941)
تاریخدان‌هنر آلمانی.

72. interpretations

73. New Persian

اشاره به زبان « فارسی» پس از اسلام (در سنجش با دو زبان پیش از اسلام ایران، « پارسی میانه» [پهلوی] و « پارسی باستان»)، که زبان فارسی امروزی به نوعی ادامه این زبان است.

74. canon

75. Richard Nelson Frye (10 Jan 1920 – 27 Mar 2014)

76. “Greater Iran”

77. the Association for the Study of Persianate Societies (ASPS)

78. Bernard O’Kane (1950 -)

79. double-adjective

80. hybrid term

81. EuroAmerican

82. figurative

83. minor arts

84. arts and crafts

85. genre

86. To Euro-Americanize

87. juxtapositions

88. constructs

89. Ukiyoe prints’ painters
جنبشی در مردم‌نگاری ژاپنی در سده‌های شانزدهم و هفدهم که هدف آن ارضای ذوق عامه (به ویژه اقشار پیشه‌ور و سوداگر) بود. صحنه‌های سیرک و شعبده‌بازی و چهره بازیگران و روسپیان از مهمترین موضوع‌های اینگونه نقاشی‌ها بودند. [دایره المعارف هنر، رویین پاکباز، ص ۵۷]

90. codicology

91. bias

92. periphery

93. the Delhi Sultanate
مجموعه‌ای از پنج سلسله مسلمان در هند که بر دهلی و مناطقی از شمال هند فرمان راندند و در ۹۳۲ ه/ ۱۵۲۶ م با گسترش امپراتوری گورکانی هند از میان رفتند.

94. show display

95. roughly-woven