

ضرورت مطالعه و گردآوری هنر ایرانی*

نویسنده: یوکا کادویی و ایوان سانتو

مترجم: شایان خالصی^{۱*}

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

زمان شاهان هخامنشی آغاز شد، و پس از آن تحت فرمانروایی سلسله امپراتوری‌های دیگر ایرانی، یعنی اشکانیان، ساسانیان و مسلمانان به رشد خود ادامه داد. [هرچند] سرزمین‌های اصلی این امپراتوری‌ها در طول زمان تغییر کرده است؛ اما گسترش حاکمیت ایران، ایرانی‌سازی^۵ گسترده‌ای را در پی داشت که بخش‌های وسیعی از آسیای مرکزی و همچنین تاریخ هنر مناطق بسی دور دست‌تر را تحت تأثیر [خود] قرار داد. [۱] پس از ادغام منطقه اوسیان^۶ در جهان بزرگ‌تر اسلامی در زمان عباسیان، سامانیان، ایلخانیان، تیموریان و جانشینان آنان، یک پیوند بصری پایدار میان ایران و این منطقه مسلم شد. به قول «رابرت بایرون»^۷: «تیمور، با تأسیس امپراتوری [...]، اوسیان را از سیطره چادر نشینان رهانید و ترکان آسیای مرکزی را در مدار تمدن ایرانی قرار داد.» [۲] با این حال، گزاره‌های این چنین کلی و عاری از دقتی^۸، می‌بایست به چالش کشیده شوند. در حالی که تأثیر سبک ایرانی به‌طور غیر قابل انکاری در بیشتر جنبه‌های هنر و معماری دوره اسلامی آسیای مرکزی قابل مشاهده است، این پیوند ایرانی-آسیای مرکزی^۹، عمدتاً

در متن حاضر جز در یک مورد، برای رسایی هرچه بیشتر، واژه «جستار» به جای «فصل» و «مجلد» (مرتبط با کتاب مورد نظر) به کار رفته است. همچنین برای هرچه آسان‌تر شدن متن، توضیحاتی توسط مترجم به متن افزوده شد که افزوده‌های مترجم با اعداد خالی، و یادداشت‌های خود نویسنده با عدد مربوطه درون [] آورده شده است. نیز گفتنی ست برای ضبط نام‌های خاص (که برخی از آنها برای نخستین بار است که به فارسی برگردانده می‌شود)، جز یک استثناء، خوانش نام‌ها در زبان مادر آنها ملاک قرار گرفته است.

مفهوم «ایران»^۱، کلیدی برای درک آن چیزی است که عمدتاً به‌عنوان سبک هنر ایرانی-اسلامی^۲ و همچنین سبک هنر آسیای مرکزی در دوره اسلامی شناخته می‌شود، آنچه که برای نمونه، میدان مشهور اصفهان [میدان نقش جهان] یا باغ‌های [با پلان] چهارگوش شیراز، و همچنین کاشی‌های آبی‌فام بنای چهارایوانی سمرقند، یا فرش‌های گره‌دار طرح ترنجی^۳ هرات را برای ما تداعی می‌کند. سیر «هنر ایرانی»^۴، از

* 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

قضاوت بگیریم، آنچه جالب توجه می‌نماید، آنست که در حالی که هرگز هیچ اتفاق نظری در مورد اقلامی که می‌توان با هم در این محمل^{۱۷} [«هنر ایرانی»] گردهم آورد وجود نداشته است، تقریباً همه دانش پژوهان 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 مشتی^{۲۰} در اردن امروزی ایرانی بوده، ولی برخی قائل به تاجیکی بودن صرف مقبره اسماعیل سامانی در ازبکستان امروزی بوده‌اند.

جستار حاضر به دنبال ارائه داورى یا راه‌حل جدیدی نیست، و همچنین، به بحث سیر تحول تاریخ هنری^{۲۱} هنر ایرانی پیش یا پس از استیلای مسلمانان ورود نمی‌کند. در عوض، به بازنگری اندیشه‌های کسانی که در شکل‌گیری «هنر ایرانی» دوره اسلامی سهم بودند می‌پردازد.

توضیحاتی درباره تاریخ نگاری^{۲۲} پارسی، ایرانی یا اسلامی؟

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

«شاید شگفت‌انگیز به نظر برسد که آغاز تاریخ هنر اسپانیا و پرتغال در سپهر ایران 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 مونیرو دو ویلارد»^{۳۶} (۱۸۸۱-۱۹۵۴) و «گزا د فرانکوویچ»^{۳۷} (۱۹۰۲-۱۹۹۶)، و «جوانی درمه»^{۳۸} (۱۹۳۵-۲۰۱۱)، پیوند تبارشناسانه مشابهی را در میان ایتالیای سده‌های میانی، مصر فاطمی، و ایران پیش از اسلام نشان دادند.

توسط جنبش اروپایی-آمریکایی^۱ مجموعه‌داری^{۱۱} و تفسیر هنر و فرهنگ مادی^{۱۲} جهان اسلامی ایرانی در اواخر سده نوزدهم تا اوایل سده بیستم شکل گرفته و مطرح شده است. این امر برای نمونه با تلاش برای تعریف ویژگی‌های چگونه نگریستن به هنر اسلامی 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 آفریده صرف 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 سیاسی Iran جایگزین شود یا نه، این سوال اساسی مطرح می‌شود که: آیا اصلاً هنر «ایرانی» قابل تعریف 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 بازه زمانی محدودی اشاره دارد؟ چرا وقتی صحبت از هنر، معماری و فرهنگ مادی ایران مدرن و آسیای مرکزی پس از تسخیر اعراب در سده هفتم به میان می‌آید، هنوز - به جای Iran، نام چندین «استان» مستقل، به‌طور کلی خاورمیانه، اسلام یا غرب آسیا-واژه 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 ببریم؟ [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

فیلیس آکرمن^{۵۱} بود. [۱۵] بی شک، برجسته ترین پژوهشگران غربی که در ایران اقامت گزیدند، پوپ، کارآفرین خودساخته آمریکایی، [۱۶] ارنست هرتسفلد آلمانی^{۵۲} [۱۷]، و آندره گدار^{۵۳}، معمار و وابسته فرهنگی فرانسوی-ایرانی بودند. [۱۸] آنها از تغییر نام رسمی کشور از «پرسیا» به «ایران» حمایت کردند، حرکتی که نشان دهنده آن بود که این کشور، سرزمین نه تنها فارس‌ها، بلکه همه ایرانیان -کردها، لرها، بلوچ‌ها و حتی ترک‌زبانان- است. با این حال، می‌توان ادعا کرد که احتمالاً این چرخش گفتمان در نهایت سرنوشت «هنر ایرانی» را رقم زد. «هنر ایرانی» با بستگی‌اش به یک دولت مدرن و سکولار، از هاله بی‌زمانگی پیشین خود جدا گشت، و بیشتر ادعاهای جهانی خود را از دست داد.

اگرچه ایران مدرن تلاش کرد تا به عناصر برساخته غرب^{۵۴} از عرفان خود بال و پر دهد، دیدگاه ناسیونالیستی جدید تاثیری بی‌اثرکننده^{۵۵} داشت. در نهایت «هنر ایرانی» نتوانست توفیق اصطلاح (به گونه مشابه شدیداً رقابت‌پذیر) «هنر اسلامی» را به چالش بکشد. امروزه، هنر ایرانی بخشی از مجموعه‌ها و موزه‌های اسلامی در سراسر جهان را تشکیل می‌دهد، اما هیچ «موزه هنر ایرانی» تاکنون تأسیس نشده است. [۱۹] آنچه از فرضیه اسپانیایی دیولافوا برمی‌آید آنست که در جدایی کامل سنت‌های هنری قرطبه‌ای^{۵۶} و بخارایی پیش از سال ۷۵۰ میلادی، و ادغام اجباری این دو سبک کاملاً متفاوت در قالب اسلام پس از ۷۵۰ میلادی (آنگونه که الگ گریار^{۵۷}، متخصص مطالعات هنر اسلامی در اواخر سده بیستم، می‌انگاشت)، اگر قالب را ایرانی بگیریم تصویر متفاوت‌تری خواهیم داشت. [۲۰] تغییر از «ایرانی» به «اسلامی» به موازات تأسیس دولت‌های عربی در سرزمین‌های عثمانی سابق پس از نخستین جنگ جهانی و ابداع یا ابراز وجود^{۵۸} سنت‌های محلی و مدرنیستی-ملی آنها رخ داد. در حالی که تلاش‌هایی صورت گرفت که هنرها بر اساس گروه‌های قومیتی عمده خاورمیانه بر پایه مفهوم سده نوزدهمی [آن] -یعنی ترکی، عربی و ایرانی- یا براساس گروه مذهبی با بکارگیری صفت‌هایی مانند محمدی^{۵۹} یا مسلمان^{۶۰}، از نو دسته‌بندی شود، در دوره بین دو جنگ مقوله طبقه‌بندی جدیدی-اسلام- توسط مورخان هنر غربی معرفی شد تا به هنر اسلامی معنای کاذبی از یک واحد فرهنگی سکولار بدهد. [۲۱] به کارگیری اصطلاح جمعی سکولار «اسلامی» برای توصیف کلی هنرهای ایران متاخر^{۶۱} نقش ایران را تضعیف کرد، در حالی که ناسیونالیسم پان‌عرب پسا-عثمانی از [این] تأکید بر اسلام به عنوان مشارکت اصیل اعراب در تمدن جهانی، چه از نظر مذهبی و چه از لحاظ فرهنگی استقبال کرد. چنین تغییراتی به ندرت بدون درگیری رخ می‌دهد، و برای نمونه می‌توان از اختلاف‌نظر

برای نمونه، آماری بحث مهاجرت گسترده ایرانیان به سیسیل در طی فتح مسلمانان را پیش کشید و مجموعه‌ای از نام‌ها و وجه تمسیه‌ها^{۶۲} را ارائه کرد که به باور وی، بازتاب‌دهنده رابطه ایتالیای سده‌های میانی با خراسان یا فرارودان [ماوراءالنهر] بود. [۷] مونه نه تنها دست به مقایسه هنر ایتالیایی سده‌های میانی اولیه و هنر ایرانی زد، بلکه از حضور هنری ایرانی در هند باستان نیز آگاه بود. [۸] فرانکوویچ هسته ایرانی زیربنایی در بازنمایی سلطنت در هنر اروپای سده‌های میانی را یافت [۹]، و درمه به وضوح مجذوب «هاله ایرانی»^{۶۳} بود که از «نمازخانه پالاتین»^{۶۴} پالمو انتشار یافته بود^{۶۵}. [۱۰]

چنین اظهارات جسورانه‌ای ممکن است از افکار عجیب و غریب پژوهشگران ایتالیایی دوران مختلف سرچشمه گرفته باشد؛ [۱۱] ولی تا حدی پاسخ آنان به روند سده نوزدهمی موجود در زبان‌شناسی و انسان‌شناسی هندواروپایی بود، که برانگیزاننده گفتمان اروپایی روبرشد در باب منشأ هنر غربی بود، و از جمله اینها، بحث «خاورزمین یا روم»^{۶۶}، که کلید آن به‌طور تحریک‌آمیزی توسط «یوزف استریگوفسکی»^{۶۷} [۱۸۶۲-۱۹۴۱] در وین در سال ۱۹۰۱ زده شد. [۱۲] ایران علیرغم نقش نه‌چندان تعریف‌شده‌اش در شکل‌گیری هنر غرب، همچنان «هاله»^{۶۸} خود را ساطع می‌کرد و همین هاله بود که در متن مناظره «خاورزمین یا روم» دریافت شده، و به ایده انتزاعی «هنر ایرانی» تعبیر شد. البته اصطلاح «هنر ایرانی» در نهایت، در کلی‌ترین معنای آن، در زمینه‌های مرتبط با سده‌های میانی، به‌عنوان پس‌زمینه‌ای دور^{۶۹} برای گذشته‌های دور مورد استفاده قرار گرفت، در حالی که ارتباطات^{۷۰} هنری جدیدتر بین اروپا و ایران تا پیش از جنگ جهانی دوم به‌ندرت مورد توجه قرار گرفت، چه رسد به ارتباطات معاصر. [۱۳]

در حالی که اروپا در خلال سده نوزدهم و اوایل سده بیستم، از هنر و فرهنگ ایران مدرن استقبال ویژه‌ای نکرد، از آن سو، ایران، به‌ویژه در سال‌های پایانی سلسله قاجار و تحت حکومت پرتحرک رضاشاه پهلوی (۱۹۲۵-۱۹۴۱) به‌طور جدی به مطالعه و پاسخگویی متقابل به گفتمان جاری اروپایی درباره درخشش شبه‌افسانه‌ای هنر ایرانی، و بهره‌جویی از آن پرداخته، [۱۴] و مدعی کل عظمت ایرانی بود که دانشمندان غربی عمیقاً ستوده بودند. ایران دوران پهلوی (که از ۱۹۳۵ نام آن از Persia به Iran تغییر یافت) از دانشمندان برجسته دعوت نمود، و از پروژه‌های بین‌المللی بزرگ دهه ۱۹۳۰ مرتبط با این موضوع، حمایت مالی یا پشتیبانی کرد: این پروژه‌ها شامل کاوش‌های باستان‌شناسانه، کنگره‌ها، نمایشگاه‌های امانی^{۷۱}، و -ماندگارتر از همه- انتشار مجموعه «بررسی هنر ایرانی»^{۷۲} (۱۹۳۸-۱۹۳۹) (مجموعه‌ای چندین جلدی به ویراستاری آرتور آپهام پوپ^{۷۳} و

پیشاسلامی 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 اسلامی 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 محلی از دید ظاهر ایرانی، به عنوان شاهدهی 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 تعبیر 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 بزرگ فارسی جدید^{۷۲}، ابوعبدالله جعفر رودکی (۸۵۸ - حدود ۹۴۱) در پنج‌رود، تاجیکستان (۱۹۵۸) و مقبره دو دانش‌پژوهش آمریکایی 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^{۷۳} 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^{۷۴} (متولد ۱۹۲۰) سخت کوشیده‌اند تا ایده «ایران بزرگ‌تر»^{۷۵} را نه تنها در حوزهٔ دانشگاهی بلکه در بین مردم حفظ کنند. [۳۲] در رویکردی اندکی متفاوت‌تر، «انجمن مطالعات جوامع فارسی زبان»^{۷۶} (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

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

اما در اوج مجادله «خاور یا روم» [در اروپا]، در جایی از دید جغرافیایی دور از مرکز [این] بحث، «یاکو آوانوویچ 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 اقوام مدت‌ها فراموش‌شدهٔ ایرانی مانند سفدیان، خوارزمی‌ها و باختری‌ها، به عنوان شرح‌های اساسی یک تمدن ایرانی 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 شوروی 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 آثار حفظ‌شده در منطقه که توسط دانشمندان برجسته شوروی در دهه‌های ۱۹۶۰-۱۹۷۰ مورد بررسی قرار گرفته بودند، درست پس از استقلال [ایافتن جمهوری‌های شوروی] در دههٔ 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 تأکید 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 ازبک ترک [آبیار] می‌شمارد. برعکس، همسایه آن، تاجیکستان، بر هویت ایرانی خود در تقابل با ازبک‌های «تورانی»^{۶۹} تأکید می‌کند. [۲۷] افغانستانیان سلسله‌های کوشانی

روغن استادان قدیمی تلقی شده و مورد ستایش قرار گرفته است. از این رو، نگاره‌های ایرانی، اغلب با تأکید بر [خود] تصویر به جای کل صفحه و متن، به صورت جداگانه و در قاب‌های ظریف فروخته می‌شد، و عمدتاً بر دیوار موزه‌های اروپایی-آمریکایی به نمایش در می‌آمد. برای تثبیت بیشتر خبرگی در نگارگری ایرانی در غرب، نقش نگارگران بیش از حد مورد تأکید قرار گرفت و خوشنویسان و دیگر جنبه‌های هنری کتاب [آرایی] کم‌اهمیت شدند. حروف عربی ناخوانا و غیرقابل درک می‌بایست برای اکثر غربی‌های این زمان، در درک نگارگری بی‌ربط به نظر رسیده باشد، و احتمالاً همین گرایش، دلیل جدا شدن تصویر از متن، هم

در حوزه پژوهش و هم در تجارت هنری بوده باشد. [۳۹] در حالی که خوشنویسان به ندرت در پژوهش‌های اولیه نقاشی ایرانی در غرب مطرح می‌شدند، [۴۰] برخی از چهره‌های بارز نگارگری ایرانی، مانند رضا عباسی (حدود ۷۰/۱۵۶۵-۱۶۳۵)، در پی ضوابط تاریخ‌هنری مسلط بر غرب به «ستاره» یا «استاد» تبدیل شدند. [۴۱] کمال الدین بهزاد، این نگارگر اواخر دوران تیموری، که بنا بر تصورات پیشینی ایرانی (۱۴۶۰-۱۵۳۵م) «مانی ثانی» (کنایه به پیامبر سده سوم میلادی که هنر را به خدمت مقاصد دینی گرفت) لقب گرفته بود، [اینک] به «میکل آنژ ایرانی» بدل شد. این کنارهم‌گذاری‌ها^{۸۷} به پژوهشگران اروپایی امکان ایجاد ساخت‌های^{۸۸} اروپایی‌شده‌ای برای بحث درباره هنر ایرانی را داد که در آن نبوغ بی‌حدوحد دست‌نیافتنی نگارگری چون بهزاد یا دیگری، دست‌نوشته‌های حاوی نگاره‌ها را تحت‌الشعاع قرار می‌داد. [۴۲] جهان ایرانی از طریق بررسی‌های اروپاییان با هنرمندان ایرانی آشنا شد، همانگونه که ژاپن از این طریق نقاشان چاپ‌های اوکیو-ئه^{۸۹} را کشف کرد. ایران و تاجیکستان، به نوبه خود، موزه‌های جدید خود را به افتخار این هنرمندان بازکشف‌شده نام‌گذاری نمودند، موزه رضا عباسی در تهران (گشایش در سال ۱۹۷۷) و موزه کمال الدین بهزاد در دوشنبه (گشایش در ۱۹۴۵). طنز داستان در اینجاست که موزه کمال الدین بهزاد هیچ نگاره‌ای، ولو یک نگاره از هنرمندی که نام موزه از او گرفته شده است ندارد، ولی دارای نقاشی‌های رنگ روغن مدرن و الهام‌گرفته از اروپاست، که قصد دارند تداعی‌گر گذشته فراموش‌شده (اگر نگوییم اسطوره‌ای) ملت تاجیک باشند. [۴۳]

چنین سلیقه نگارگر-محوری در نهایت مرزی میان تاریخ‌هنر (تصویر) و لغت‌شناسی (متن) در مطالعات نسخ خطی فارسی ایجاد کرد؛ که این امر اغلب منجر به نویسه‌گردانی‌های تحریف‌شده و تفسیرهای نادرست از متن در گذشته می‌شد. [۴۴] با این حال، به‌یمن ظهور نسخه‌شناسی^{۹۰} در حوزه [مطالعه] نسخه‌های خطی اسلامی در دوران اخیر، اینک زمان مناسبی برای اعلام آنست

بوده‌ایم که به بررسی نقش زبان فارسی، در تاریخ هنر اسلامی از جمله ترجمه‌ها و کتیبه‌ها، پرداخته‌اند. برای نمونه، بررسی اخیر «برنارد اوکین»^{۷۸} نشان داد که کتیبه‌نگاری فارسی به‌طور شگفت‌انگیزی در هنر اسلامی رواج دارد، و در گستره اروپا تا بنگال، پس از زبان عربی، به‌عنوان دومین زبان محبوب در کتیبه‌ها ظاهر می‌شود. [۳۴]

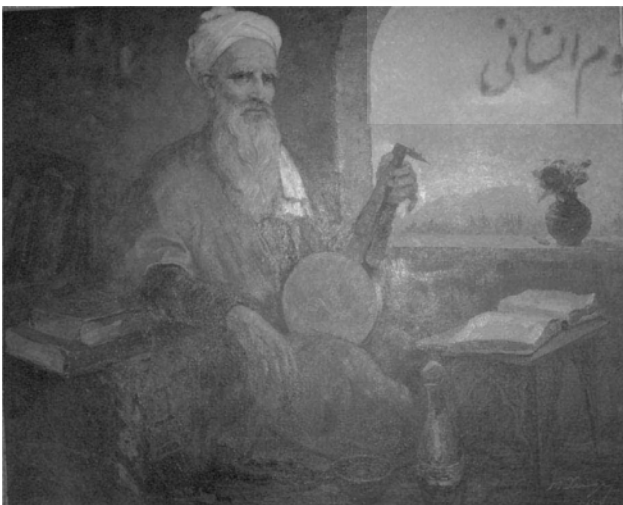
زایش هنر «اسلامی ایرانی» و تاریخ هنر غرب

بنابر یک بازنگری اخیر درباره تاریخ هنر در جهان غیرغربی که در جای دیگر به‌طور مفصل بحث شده است، تاریخ هنر اسلامی از سده نوزدهم تا سده بیستم اساساً به عنوان شاخه‌ای از تاریخ هنر غرب توسعه یافت [۳۵]، و گفتمان اصلی صفت دوگانه^{۷۹} Persian Islamic «ایرانی-اسلامی»، یا اصطلاح ترکیبی تر^{۸۰} Perso-Islamic، نیز عمدتاً توسط دانش‌پژوهان اروپایی-آمریکایی^{۸۱} پیش برده شده است. در دوران شکل‌گیری این حوزه پژوهش، توجه و علاقه اصلی هنر ایرانی در میان پژوهشگران غربی بیشتر معطوف به معماری و نگارگری سلسله‌های بزرگ سده‌های میانی سلجوقیان، ایلخانیان، تیموریان و صفویان بود. مجسمه‌سازی که به‌طور سنتی در تاریخ هنر غرب رتبه و مقام بالایی دارد، پس از فتوحات مسلمانان، در جریان کنار گذاشته شدن یا تغییر کردن بسیاری از سنت‌های شکل‌نگارانه^{۸۲}، اهمیت خود را از دست داد. یکی از مقوله‌هایی که نظیری در مفاهیم تاریخ هنری غربی نداشت، اما به زودی در کنار معماری و نگارگری، جای خود را به ویژه در میان مجموعه‌داران و موزه‌ها به‌عنوان [هنری] مشخصاً «ایرانی» و همچنین بحق «اسلامی»، باز کرد و پذیرش یافت، فرش بود. نمونه‌های فرش قابل‌انتساب به جهان ایرانی پیش از اسلام تا اواسط سده بیستم کشف نشد، اگرچه که توصیف‌های مشهور سده‌های میانی از فرش‌های ایرانی پیش از اسلام موجود بود. [۳۶] بنا بر سنت‌های تاریخ هنری غرب هنرهای اصطلاحاً «فرعی»^{۸۳} یا «هنرها و پیشه‌ها»^{۸۴}، مانند فلزکاری، سفالینه‌ها و آبگینه، نیز به عنوان موضوع پژوهش مورد توجه قرار گرفتند، اما اغلب در مقوله وسیع‌تر هنر اسلامی ادغام شدند. [۳۷] دیگر گونه‌های^{۸۵} «هنرهای فرعی»، از قبیل سلاح‌ها و زره‌ها نیز گردآوری شدند، اما به ندرت به‌عنوان اشیاء مشخصاً ایرانی در نظر گرفته شدند. [۳۸]

پژوهشگران اروپایی-آمریکایی به ناچار رویکردهای [خود] به این موضوعات را اروپایی-آمریکایی کردند^{۸۶}. این امر به ویژه در مورد نگاره‌های تک‌برگی ایرانی صادق است که نه به عنوان تصویرگری کتاب، بلکه به عنوان هم‌تای ایرانی نقاشی‌های رنگ

به‌ویژه سفالینه‌ها، در آغاز، زمانی که به‌صورت خرده و تکه و عمدتاً بدون تزئین یا بی‌رنگ کشف شدند، توجه اندکی را برانگیختند. با این حال، به دور از این شرایط اولیه، نمونه‌هایی از انواع ظروف ایرانی سده‌های میانی، مانند مینایی و لاجوردی، با شکل‌های عالی و رنگ‌های زنده، در بازار هنر غرب پدیدار شدند و به تدریج از بیشتر تاریخچه باستان‌شناسانه خود تهی شدند. افزون بر این، رونق فراوان اشیای ایرانی در بازار هنر، ناگزیر با رشد حفاری‌ها و دادوستدهای مشکوک و همچنین افزایش اشیای تقلبی و جعل اشیای ایرانی در اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم پیوند یافت؛ [این تجارتی‌سازی هنر ایرانی، بر جامعه دانشگاهی نیز تأثیر نامطلوبی گذاشت. [۵۲]

در نهایت، دیدگاه‌های مختلف اروپامحور سده نوزدهمی به هنر جهان غیرغربی یک جدول زمانی و سلسله‌مراتب پیچیده و تحریف‌شده از هنر اسلامی ایرانی بدست داد. در حالی که سلسله‌های بزرگ اسلامی سده‌های میانی و پس از آن معادل دربارهای رنسانس اروپایی تلقی شدند، تولیدات هنری ایران مدرن، به‌ویژه دوره‌های قاجار و اوایل پهلوی، تقریباً تماماً از تاریخ هنر ایرانی حذف شد. اشیای سلسله پهلوی به عنوان صنایع دستی سنتی ایران تعریف شد [۵۳]. در حالی که نمونه‌های پیشین همین صنایع به عنوان آثار هنری زیبا جایگاه افتخارآمیز خود را کسب کردند. مطالعه هنر قاجار در چند دهه اخیر پیشرفت چشمگیری داشته که تا حدودی این وضعیت را اصلاح کرده است. با این حال، هنر ایرانی پساصفوی به‌طور کلی به جای گفتمان جهانی هنر مدرن، هنوز مقید به مقوله هنر اسلامی یا خاورمیانه‌ای مانده است و همچنان از چنین غفلتی رنج می‌برد. [۵۴]



تصویر ۱. محمد خوش‌محمدوف (Mukhammed Hushmukhammedov)، تمثال رودکی چاه‌سرا، رنگ روغن بر بوم، ۱۹۵۸، موزه ملی کمال‌الدین بهزاد، دوشنبه (عکس © ایوان سانچو) [نک. یادداشت ۴۴]

که «نگارگری» [صرف] دیگر وجود ندارد، و در این زمان همه جنبه‌های وضعیت فیزیکی نگاره کتاب‌های فارسی به‌طور کامل مورد بررسی قرار گرفته است.

جدای از [بحث] آفرینش «نگارگری»، ضوابط تاریخ هنری غربی برای طبقه‌بندی نگارگری براساس «مکتب» نیز به کار گرفته شد. به‌دلیل کمبود اطلاعات در مورد نگارگران یا استادان بنام نگارگری پیشامدرن ایرانی، مکتب‌های [نگارگری اغلب در پیوند با یک شهر بود، نه کارگاهی که توسط استاد مدیریت شود. این امر نوعی سوگیری^{۹۱} نسبت به سنت‌های تصویری پیرامونی^{۹۲} ایجاد کرد. بسیاری از مکاتب نگارگری ایرانی خارج از خطوط اصلی تبارشناسی، مانند شیانیان در آسیای مرکزی (۱۵۰۰-۱۵۹۹)، [۴۵] آق قویونلو (۱۳۹۶-۱۵۰۸) در آناتولی شرقی و غرب ایران، [۴۶] یا سلسله‌های سلطنت دهلی^{۹۳} (۱۲۰۶-۱۵۵۵)، [۴۷] برای مدت طولانی نادیده ماندند. و در برخی موارد، برای توجیه موجودیتشان، به‌طور مبهم به عنوان آثار مکاتب استانی تحت نام‌های سلسله‌ای تثبیت‌شده تر دسته‌بندی می‌شدند. در مقابل، برخی از ویژگی‌های غیرعادی موجود در آنچه که می‌بایست تداعی‌کننده «مکتب متعالی» نگارگری ایرانی باشد (مانند نگارگری دوره تیموریان و صفویان)، به عنوان غیرایرانی رد شد. [۴۸]

همین گرایش را می‌توان در مورد فرش، یعنی پر فروش‌ترین محصول فرهنگی ایران نیز صادق دانست. در پی درک ارزش تجاری عظیم فرش که مرهون ارزیابی‌ها و بررسی‌های غربی بود، صنعت فرش در اواخر دوره قاجار و اوایل دوران پهلوی احیا شد و تصویر فرش «ایرانی»، آرام و پیوسته شکل گرفت. [۴۹] فرش ایرانی در نظر پژوهشگران و مجموعه‌داران اروپایی-آمریکایی اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم، به جای شیء برای استفاده روزمره، اساساً به عنوان شیء نمایشی-تزیینی^{۹۴} در نظر گرفته می‌شد؛ و تمجیدهای فراوانی که معیارهای مجموعه‌داری غربی نثار «مکتب متعالی» فرش‌های محصول کارگاه‌های درباری می‌کرد، به طبقه‌بندی ماندگار فرش‌های ایرانی، براساس مناطق [بافت] و نه تکنیک‌های [بافت] انجامید. فرش‌های ابریشمی محصول کارگاه‌های درباری به‌عنوان محصولات هنرهای زیبا در نظر گرفته شد، در حالی که فرش‌های کم‌ظرافت‌تر^{۹۵} بافته قبایل آسیای مرکزی مواد و مصالح قوم‌نگاری به حساب آمد. [۵۰]

افزون بر رشته‌های پیشگفته، یعنی تاریخ‌هنر و قوم‌نگاری، باستان‌شناسی نیز سهم بسزایی در شکل‌دهی نظرگاه ما به هنر اسلامی ایرانی داشته است. [۵۱] به دلیل مخالفت دین اسلام با آداب تدفین [کهن]، بقایای مادی [بدست آمده] از ایران اسلامی عمدتاً از محوطه‌های شهری بوده، و نه تنها منعکس‌کننده زندگی طبقه حاکم، بلکه همچنین طبقه کارگر است. چنین یافته‌هایی،

Oriente Moderno, n. s., 23/2: 401-16., P. 401

همچنین نک.

D'Erme, G. 1995. "Contesto architettonico e aspetti culturali dei dipinti del soffitto della Cappella Palatina di Palermo", *Bollettino d'Arte*, 92: 1-32.

[۱۱] تز « ایرانی-اسپانیایی » مشابهی توسط « رابرت مرداک اسمیت » (Robert Murdoch Smith) (۱۸۳۵-۱۹۰۰)، مدیر اسکاتلندی شرکت تلگراف ایرانی در تهران، که عاملی برای بدست آوردن اشیای ایرانی برای « موزه کزینگتون » جنوبی (South Kensington Museum) (امروزه با نام موزه ویکتوریا و آلبرت (Victoria and Albert Museum)) لندن در حدفاصل ۱۸۷۳-۱۸۸۵ بود، ارائه شده است. او در کتاب « هنر ایرانی » (Persian Art) خود، کتاب راهنمایی که به مناسبت نمایشگاه هنر ایرانی در سال ۱۸۷۶ در لندن منتشر شد، می نویسد: « ایران به احتمال زیاد کشوری است که عربها هنر را از آن کسب کردند و این هنر [سپس توسط آنها در اسپانیا و دیگر جاها] توسعه یافت. البته محتمل است که حتی خود الحمرا عمدتاً کار ایرانیانی که در برابر اعراب ایستادگی کردند بوده باشد، درست همانند رابطه یونانیها با رومیها. » (Smith, R. M. 1876. *Persian Art*, London., PP. 3-4)

[۱۲] عنوان کتاب جنجالی او « خاورزمین یا روم: مشارکت در تاریخ هنر باستان متأخر و مسیحی اولیه » (Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst) بود. همزمان با یکصد و پنجاهمین سالگرد تولد استریگوفسکی، چندین رویداد مرتبط با کار و زندگی او در سال ۲۰۱۲ برگزار شد که مهمترین آنها کنفرانسی در وین در ۱۲ اکتبر بود که توسط « انجمن مطالعات تطبیقی در هنر » (Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung) ترتیب داده شد؛ برای آگاهی از برنامه کنفرانس، نک. <http://www.vergleichende.at> (accessed 21 March 2013)

[۱۳] استثناهایی نیز وجود داشت؛ برای نمونه، نک. مقاله اولیه فردریش زاره (Friedrich Sarre) (۱۸۶۵-۱۹۴۵) در مورد عناصر اسلامی در هنر رامبراند: "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'

توضیحات

[۱] برای آگاهی از سازوکارهای این فرآیند در دوران پیش از اسلام، نک.

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 (re-print, 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 روش شناختی مقدمات اصطلاحی به خوبی تعریف نشده توسط گرابر در اینجا بحث شده است:

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. Bamberg-er Symposium der Islamischen Kunst*, 25.-27. Juli 1996,

خلیج فارس در بندرعباس، بزرگترین شهر بندری ایران تأسیس شد، زمانی که در ساحل مقابل، افتتاح موزه هنرهای اسلامی در دوحه 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 سده 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 درباره 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، قزاقستان و قزاقستان مسیر مشابهی را دنبال می‌کنند، گرچه در غیاب جمعیت فارسی‌زبان قابل توجه، 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، سلسله ایرانی پیشاسلامی کوشانی (حدود سده ۱ تا ۴ میلادی) نقشی اساسی در شکل‌گیری هویت فرهنگی مدرن افغانستانی ایفا کرد (نک. Nayksi 1982). این جهت‌گیری در دهه‌های بعدی جنگ تحت‌الشعاع قرار گرفت، و در سال‌های اخیر به نظر می‌رسد این سلسله غوریان مسلمان ایرانی (سده ۱۲ تا ۱۳ میلادی) است که به عنوان سلسله «ملی» افغانستان چیرگی یافته است، و بیان شدن این نکته در سمیناری بین‌المللی تحت عنوان «امپراتوری غوریان و نقش آن در تاریخ، تمدن و

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 *EI*, 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 *EI*, 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 موزه‌ای 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 موزه 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 از دید 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 درباره مجموعه‌های هنر اسلامی در موزه 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 موزه

در این باره که آیا اصطلاح «اسلامی» می‌تواند به‌طور کلی برای توصیف هنر، معماری و فرهنگ مادی جهان اسلام به کار رود، بحث‌های مداومی وجود داشته است. با این حال تاکنون هیچ جایگزینی برای این اصطلاح گمراه‌کننده وجود ندارد.

[۳۶] برای نمونه، مطالعاتی درباره فرس افسانه‌ای ساسانی متأخر با نام «بهارخسرو» در سده نوزدهم منتشر شده بود. نک.

Karabacek, J. 1881. Die persische Nadelmalerei Susandschird: Ein Beitrag zur Entwicklungs-Geschichte der Tapiserie de Haute Lisse, Leipzig.

کهن‌ترین فرس پرزدار ایرانی باقی‌مانده، متعلق به قرن پنجم پیش از میلاد، در سال ۱۹۴۹ در دره پازیریک (Pazyryk) در کوه‌های آلتای (Altai) در سیبری کشف شد و اکنون در مجموعه موزه دولتی آرمنیاز در سن پترزبورگ (به شماره ۱۶۸۷/۹۳) نگهداری می‌شود. نک.

Loukonine, V. and A. Ivanov, 2003. Persian Art: Lost Treasures, London, no. 29.

[۳۷] این دسته شامل مصالحی مانند عاج و کریستال سنگی می‌شود، اما اینها بیشتر با غرب اسلامی مرتبط هستند تا با جهان ایرانی.

[۳۸] احتمالاً قابل توجه‌ترین دستاورد در این زمینه در دهه اخیر، منبع زیر است که تاریخ اسلحه و زره ایرانی را از دوران برنز تا سده بیستم پوشش داده و ویژگی‌های ایرانی آنها را نشان می‌دهد:

Moshtagh Khorasani, M. 2006. Arms and Armor from Iran, Tübingen.

[۳۹] شاید بتوان به سرنوشت بسیاری از نسخه‌های مهم پیشامدرن شاهنامه فکر کرد که صفحات آن در سراسر جهان پراکنده است. این وضعیت نامطلوب مانعی جدی برای دانش پژوهانی است که پیش از هر چیز مجبورند تا مختصاتی که صفحات یک نسخه خطی رسیده، در جهان سفر کنند. به لطف انقلاب فناوری اطلاعات در دهه گذشته، ما اکنون به‌طور مجازی قادر به مطالعه نسخه‌های خطی پراکنده با استفاده از پایگاه‌های اطلاعاتی آنلاین، مانند پروژه شاهنامه کمبریج (به آدرس <http://shahnama.caret.cam.ac.uk/new/jnama/page>) (مشاهده‌شده در ۱۵ جولای ۲۰۱۲) هستیم. دانش غربی در مورد نقاشی ایرانی نه تنها تصویری نادرست از هنر کتاب آرایی ایرانی در گذشته به دست می‌دهد، بلکه در مواردی آسیب‌های جبران‌ناپذیری به برخی از بهترین نسخه‌های خطی، مانند شاهنامه مغولی بزرگ (Great Mongol Shahname) و شاهنامه شاه تهماسبی [هوتن] (Houghton Shahname) وارد می‌کند.

[۴۰] کلمنت هوارت (۱۹۲۶-۱۸۵۴) از نخستین کسانی بود که خط در نقاشی ایرانی را مطالعه کرد (۱۹۰۸ Huart). برای اطلاعات بیشتر درباره زندگینامه هوارت، نک.

فرهنگ افغانستان و منطقه» که در ۲۰۱۱ در کابل برگزار شد را می‌توان نمونه چنین نظری دانست. هرچند مقالات آیین کنفرانس [هنوز منتشر نشده است، بنیاد برگزارکننده (بنیاد فرهنگی جهانداران غوری) وبسایتی دارد که اطلاعات مربوط با این رویداد و دیگر کنفرانس‌ها را ارائه می‌دهد: <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] برای آگاهی از جشن‌های هزاره رودکی در تاجیکستان، نک.

Mirzoev, A. M. 1968. Rudaki: zhisn i tvorchestvo [Rudaki: Life and Work], Moscow.

برای آگاهی از آرامگاه پاپ-اکرمین، نک.

Grigor, T. 2009. Building Iran: Modernism, Architecture, and National Heritage under the Pahlavi Monarchs, New York, pp. 175-200

برای آگاهی از مشارکت پوپ در توسعه مطالعات و مجموعه‌های هنر 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

گفتنی است که آرامگاه رودکی اخیراً با سازه‌ای بزرگتر جایگزین شده است که به جای ویژگی‌های سامانی، ویژگی‌های دوره تیموری را به نمایش می‌گذارد.

[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>).

- [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 «-(y) i» یا «-(y) e» (ساختار اضافه) در این نام، گویا ناشی از مناقشه بین [صورت‌های بکار گرفته‌شده توسط] زاره [Riza 'Abbasi] و کاراباچک [Riza-'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، تصویری 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 دربارهٔ 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
- Calmard, J. 2004. "Huart, Clément", in *EI*, 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 *EI*, 4: 313-4.
- [۴۱] کلید مجموعه نوشته‌های طولانی دربارهٔ 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 هم‌نویسی 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 میتووک 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 برسررضاعباسی‌رادرمقالهٔ «علی‌رضای عباسی، خوشنویس و نقاش» ('Alī Riḏā-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 شیلای 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

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] علیرغم نمایشگاه‌های اخیر، مانند کارلسروهه ۲۰۱۰، که (Karlsruhe 2010. *Das fremde Abendland? Orient begegnet Okzident von 1800 bis heute*, ed. S. Mostafawy and H. Siebenmorgen, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe.) در آن به این مساله بازپرداخته شده است، در زمان نگارش این مقاله، نمایش دیگری از هنر معاصر ایران در موزه قوم‌نگاری ورشو افتتاح شده است، نک.

Malek-Madani, F. (ed.) 2012. *Unexposed, 40 Young Women Artists from Iran*, Brussels.

برای نمایش هنر معاصر غیرغربی در زمینه‌های قوم‌نگاری، نک.

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.

برای آگاهی از دید قوم‌نگارانه به هنر و فرهنگ مادی آسیای مرکزی، 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 سال‌های اخیر، مطالعات متعددی به توسعه باستان‌شناسی خاورمیانه در اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم به عنوان یک رشته علمی و همچنین ابزاری برای ناسیونالیسم و استعمار اختصاص یافته است، نک.

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.

هرچند این مجلد به مأموریت‌های باستان‌شناسی در ایران این دوران نمی‌پردازد، اما در مقالات آن به برخی از فعالیت‌های گردآورانه باستان‌شناسان اشاره خواهد شد. برای داشتن یک دید کلی از پیشرفت باستان‌شناسی در ایران مدرن، نک.

Abdi, K. 2001. "Nationalism, Politics, and the development of archaeology in Iran", *American Journal of Archaeology*, 105/1: 51-76.

همچنین نک. به موضوع تاریخچه شعبه تهران مؤسسه باستان‌شناسی آلمان، که در یک نمایشگاه و کنفرانس بین‌المللی در سال ۲۰۱۱ مورد ارزیابی مجدد قرار گرفت:

Helwing, B. and P. Rahemipour (eds.), 2011. *Tehran 50: Ein halbes Jahrhundert deutsche Archäologen in Iran*, Berlin.

[۵۲] در گذشته بسیاری از مورخان برجسته هنر توسط اشیای تقلبی همراه شدند: گذشته از منسوجات موسوم به «بویه ای» (Buyid) که در دهه ۱۹۳۰ در بازار ظاهر شد و برخی از محققان از جمله «دوروتی شپرد» (Dorothy Shepherd) (۱۹۹۲-۱۹۱۶) را به پذیرفتن صحت آنها واداشت، برای نمونه می‌توان به تک‌نگاری طولانی «گاستون ویت» (Gaston Wiet) درباره تعدادی از ابریشم‌های مدل سده‌های میانه اشاره کرد:

Wiet, G. *Soieries persanes* (vol.52 of *Mémoires présentés à l'Institut d'Egypte*) (Cairo, 1947).

برای آگاهی از آثار تقلبی هنر ایرانی و قاچاق از ایران، برای نمونه، نک.

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 دانشنامه ایرانیکا (EIr).

[۵۳] نک.

پی‌نوشت

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 زبان‌شناسانه مردم-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/اساسانی»، 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 نگارنده 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 گداگرد 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 (دهه ۱۹۳۰)، نام «سفر به اوسیان» (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

1. "Persia"

پیش از خواندن این متن شایسته است درباره‌ی 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 واژه 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 واژه 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 می‌آورد که «ایران رسمی و دولتی را Iran ترجمه می‌کنیم و آنچه به این نهاد رسمی 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، ج ۲، 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 پیشاسلامی و هنر پس‌اسلامی)، 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 می‌شوند.

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 واژه 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

- تاریخدان هنر ایتالیایی [نام کوچک وی مجاری است].
38. Giovanni Maria D'Erme (12 Feb 1935 - 21 Dec 2011)
ایران‌شناس، زبان‌شناس و واژه‌شناس ایتالیایی.
39. toponymy
40. 'Persian aura'
41. Cappella Palatina in Palermo / [It] Cappella Palatina
نمازخانه (Chapel) سلطنتی کاخ نورمن در پالمو سیسیل که با آمیزه‌ای از سبک‌های معماری بیزانسی، نورمنی و فاطمی، نمایانگر حکومت سه فرهنگی سیسیل در خلال سده ۱۲ م. است.
42. To effuse
43. "Orient Oder Rom"
اشاره به کتاب مشهور استریگوفسکی در ۱۹۰۱، که به نوعی حمله او به کتاب «کتاب تکوین وینی» (Die Wiener Genesis)، نوشته فرانتز ویکهف (Franz Wickhoff)، تاریخدان هنر حلقه وین بود. ویکهف در این کتاب، منشأ سبک هنر باستان متأخر را صرفاً رومی می‌داند. گفتنی است کار ویکهف توسط همکار اینک نامدارتر او، «الوییس ریگل» (Alois Riegl)، با کتاب «صنعت هنر روم متأخر» (Spätromische Kunstindustrie) در همان سال انتشار کتاب «خاور یا روم» دنبال شد، و این بحث و جدل‌ها برای دهه‌ها ادامه پیدا کرد. برای آگاهی بیشتر از این بحث، نک. 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)
تاریخدان هنر لهستانی-اتریشی، که بخاطر نظریات خود درباره تأثیر هنر خاورمیانه بر هنر اروپایی (البته از دیدی رادیکال و حتی نژادپرستانه) مشهور بود. در برگرداندن نام وی، صورت آلمانی (و نه اصل لهستانی آن) مورد نظر قرار گرفته است.
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)
دانش‌پژوه، تاریخدان هنر و معماری آمریکایی.
51. Phyllis Ackerman (1893 - 25 Jan 1977)
17. baggage
18. Mughal paintings
- 19 "Indo-Persian" schools
در اینجا به تبعیت از صفت Persian، این عبارت به «هندو-ایرانی» برگردانده شد، و می‌توان کارکرد آن در فرهنگ و هنر را برابر عبارت Indo-Iranian در حیطه زبان‌شناسی دانست که همزمان در بردارنده مفهوم فاصله مکانی و همسانی‌های دو مقوله است.
20. palace of Mshatta
21. arthistorical development
22. historiography
23. Marcel Dieulafoy (3 Aug 1844 - 25 Feb 1920)
باستان‌شناس فرانسوی و حفار شهر شوش.
24. "Art antique de la Perse" (1884-9)
25. "Art in Spain and Portugal" (1913)
26. Iberia
شبه جزیره‌ای در جنوب غربی قاره اروپا که اسپانیا و پرتغال، و بخش‌های کوچکی از فرانسه است.
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)
تاریخدان و خاورشناس ایتالیایی. در ایران، به دلیل برگردانده شدن بیشتر منابع از زبان فرانسه یا انگلیسی، این نام به صورت آشنا تر «میشل آماری» ضبط شد است.
36. Ugo Monneret de Villard (16 Jan 1881– 4 Nov 1954)
باستان‌شناس، خاورشناس، منتقد هنری ایتالیایی؛ گفتنی است از نام این پژوهشگر آشکار است که اعقاب وی فرانسوی بوده‌اند، از این رو نام نزدیک‌تر به خوانش فرانسوی آن ضبط گردید.
37. Geza de Francovich (28 Aug 1902– 24 Nov 1996)

- تاریخدان هنر، طراح داخلی و نویسنده آمریکایی.
۵۲. Ernst Herzfeld (23 Jul 1879 – 20 Jan 1948)
باستان‌شناس و ایران‌شناس آلمانی.
۵۳. André Godard (21 Jan 1881 – 31 Jul 1965)
باستان‌شناس، معمار و تاریخدان هنر فرانسوی.
۵۴. westernfabricated elements
۵۵. counteractive effect
۵۶. Cordovan
۵۷. Oleg Grabar (3 Nov 1929 – 8 Jan 2011)
تاریخدان هنر و باستان‌شناس فرانسوی.
۵۸. reassertion
۵۹. Muhammadan
۶۰. Muslim
۶۱. later Persia
۶۲. Yakov Ivanovich Smirnov (27 Apr 1869 - 23 Oct 1918)
تاریخدان هنر روسی که همچنین در غرب به Jacob Ivanovich Smirnov مشهور است.
۶۳. Siberia
۶۴. Persian
۶۵. 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.
۶۶. To remodel
۶۷. To model
۶۸. Persianate
۶۹. Turanian
۷۰. Ghorid / Ghurid
۷۱. Ernst Cohn-Wiener (25 Dec 1882 – 13 Apr 1941)
تاریخدان هنر آلمانی.
۷۲. interpretations
۷۳. 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 اقتدار پیشه‌ور و سوداگر) بود. صحنه‌های سیرک و شعبده‌بازی و چهره بازیگران و روسپیان از مهمترین موضوع‌های اینگونه نقاشی‌ها بودند. [ادبیرہ 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/هـ ۱۵۲۶ م با گسترش امپراتوری گورکانی هند از میان رفتند.
94. show display
95. roughly-woven