نوع مقاله: پژوهشی
10.52547/mth.11.21.55
دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۲۷
پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۲۵

خوانش سفالینه‌های سده‌های میانی ایران از منظر سنت‌گرایان و تاریخ‌گرایان

محمدرضا غیاثیان* فروزان داودی**

چکیده

دو گفتمان عمده در زمینه مطالعات هنر اسلامی، رویکردهای تاریخ‌گرایانه و سنت‌گرایانه هستند که گاهی در تعارض با یکدیگر قرار می‌گیرند. گفتمان تاریخ‌گرا آثار هنری را بر مبنای عوامل زمینه‌ای همچون؛ تاریخ، فرهنگ و اجتماع مورد بررسی قرار می‌دهد. از سوی دیگر، جریان سنت‌گرایی با نقد مؤلفه‌های مدرنیته، اصول زیربنایی خود را بر مفاهیم عرفانی قرار داده و با نگاهی آرمانی، بحث متافیزیک سنتی هنر را در زمینه هنرهای اسلامی مطرح می‌سازد. از آنجا که گفتمان سنت‌گرایی عموماً در مورد مفاهیم کلی صحبت کرده، نمونه‌های زیادی برای تطبیق قابل شناسایی نیستند که اندیشمندان برجستهٔ هر دو رویکرد در مورد آنها بحث کرده باشند. بدین منظور، چهار نمونه از کاشی‌ها و ظروف سفالین انتخاب شده تا دیدگاه‌های متمایز صاحب‌نظران دو رویکرد در تحلیل آثار صنایع دستی آشکار شوند. مهم‌ترین سؤال این پژوهش، شناسایی تفاوت خوانش‌های دو رویکرد سنت‌گرا و تاریخ‌گرا در مواجهه با آثار سفالین سده‌های میانی ایران و نقد آنها است. این مقاله با بهره‌گیری از مطالعهٔ کتابخانه‌ای و به شیوه توصیفی- تحلیلی انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهند که تاریخ‌گرایان با اتکا به مؤلفه‌های زمان، جغرافیا، فرهنگ و سیاست، تحقیقات بی‌شماری در مورد تک‌نمونه‌های آثار هنری دوره‌های مختلف انجام داده‌اند. نزد آنان خوانش آثار هنری، بر پایه توصیف دقیق اثر و ارائه فرضیات و نتایج طی یک روش‌شناسی مستدل و علمی صورت می‌گیرد. حال آنکه مبانی فکری سنت‌گرایان بر اساس بازگشت به اصل اولیه سنت و احیای آن شکل گرفته‌اند و به همین دلیل، موضوع نوشته‌های آنان بیشتر مفاهیم و کلیاتی در خصوص نمودهای هنر مذهبی و عرفانی است که به‌سختی می‌توان این رویکرد را برای تحلیل آثار صنایع دستی به‌کار بست.

کلیدواژه‌ها: رویکرد سنت‌گرا، رویکرد تاریخ‌گرا، هنر اسلامی، سفال، کاشی

* استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کاشان(نویسنده مسئول). mrgh73@yahoo.com
** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه کاشان. forouzan.davoudi@yahoo.com

مقدمه

مقولهٔ "هنر اسلامی"، بخش مهمی از مطالعات شرق‌شناسی را در بر می‌گیرد. انتخاب واژه "شرق" یا "شرق‌شناسی" در این راستا از آن جهت اهمیت پیدا می‌کند که اصولاً به‌عنوان یک پاسخ فرهنگی به جغرافیای مولّد آن، محصول مطالعات غربی و غیربومی است. تقسیم‌بندی‌هایی که امروزه در حوزه مطالعات تاریخ هنر وجود دارند، از یک‌سو برآمده از جامعه مدرن هستند و از سویی دیگر، ناشی از جهان‌بینی‌هایی بوده که متشکل از بازنمایی‌های ذهنی، اعتقادات و نگرش‌های متفاوت هستند. درک عمومی ما از هنر اسلامی یا هنر سرزمین‌های مسلمان عموماً برخاسته از یک تکامل فرهنگی است. از این‌رو، زمانی که از هنر اسلامی سخن می‌گوییم، با قلمرو جغرافیای بزرگی در اوراسیا (از هند تا اسپانیا) روبه‌رو هستیم که در پس آن یک اندیشه جهانی نهفته است. اگرچه عنوان "هنرهای اسلامی" با توجه به جستجوهای باستان‌شناسانه از آثار هنری با نگرشی مادی، تاریخی، فرهنگی و اجتماعی پدید آمده است، اما امروزه دو رویکرد عمدهٔ نسبتاً متعارض -یعنی تاریخ‌گرا و سنت‌گرا- برای مطالعات آن وجود دارند.

می‌توان گفت که در فضای علمی کنونی دانشگاه‌ها و مراکز تحقیقاتی کشورهای غربی صرفاً رویکرد اول کاربرد دارد، ولی در تحقیقات دانشگاهی ایران هر دو رویکرد دیده می‌شوند و شاید تفوق با رویکرد دوم باشد. گفتمان تاریخ‌گرا محور اصلی تفکرات خود را بر شناخت، درک و ارتباط کامل با اثر از طریق برقراری رابطه دیالکتیک میان اثر هنری و مخاطب آن قرار داده است. از سوی دیگر، جریان سنت‌گرایی به‌عنوان یک پادگفتمان در مقابل گفتمان تاریخ‌گرا، با نقد مؤلفه‌های مدرنیته اصول زیربنایی خود را بر مفاهیم عرفانی و صوفی‌منشانه قرار داده و با نگاهی آرمانی، بحث متافیزیک سنتی هنر را مطرح می‌سازد.

تمایز ذاتی این دو رویکرد و مرز مهم بین سنت‌پژوهی و تاریخ‌پژوهی، باعث به وجود آمدن خوانش‌های کاملاً متفاوت از آثار هنر اسلامی شده است. همین نکته سبب بروز ابهام در ذهن محققان جوانی می‌شود که قصد ورود به این حوزه پژوهشی را دارند. این مقاله به تطبیق و نقد خوانش‌های متفاوت این رویکردها، آن هم نه از برخورد آنها با کلیات هنر اسلامی (مانند تعاریف، مفاهیم، نقوش هندسی و اسلیمی‌ها) بلکه از نحوه مواجهه آنها با نمونه‌های موردی چند کاشی و ظرف سفالین، می‌پردازد. هدف این مقاله، محک زدن کارآمدی هر کدام از این دو رویکرد و نقد آنها در مواجهه با نمونه‌های موردی آثار صنایع دستی است. بنابراین مهم‌ترین سؤال این پژوهش، شناسایی تفاوت خوانش‌های دو رویکرد سنت‌گرا و تاریخ‌گرا از آثار سفالین دوران اسلامی است. اگرچه بررسی چند نمونه اندک، قابلیت تعمیم به کل را ندارد، اما تفاوت عینی و محصول مستقیم این دو دیدگاه در مواجهه با آثار صنایع دستی را به‌خوبی ترسیم می‌کند.

پیشینه پژوهش

تحقیقات انجام‌شده در این خصوص را می‌توان به دو گروه عمده دسته‌بندی نمود؛ گروه اول، آثار پژوهشگران مطرح و صاحب‌نظر سنت‌گرا و تاریخ‌گرا است و گروه دوم، آثار محققانی است که به نقد یا تطبیق این دو نگرش پرداخته‌اند. از مهم‌ترین منابع گروه اول، می‌توان به کتاب "شکل‌گیری هنر اسلامی" از اُلگ گرابار (1973) به‌عنوان یک تاریخ‌گرا اشاره نمود که در آن ضمن پرداختن به نحوه شکل‌گیری و مفهوم هنر اسلامی، آن را تحت عناوین "هنر دینی" و "هنر سکولار" تقسیم‌بندی کرده است. او همچنین در بحث مرتبط با گفتمان‌ها بر نقش قدرت و سیاست در شکل‌گیری هنر تأکید می‌کند. جاناتان بلوم و شیلا بلر (1997) در کتاب "هنرهای اسلامی" به پیدایش هنر اسلامی، مراکز قدرت و مناطق جغرافیایی اسلامی پرداخته‌اند. آنان ضمن تأکید بر فرهنگ و تاریخ، به هنر به‌عنوان ابزاری جهت بروز این ویژگی‌ها می‌نگرند. همچنین بلر و بلوم (2003) در مقاله "سراب هنر اسلامی" ضمن تعریف هنر اسلامی و تاریخ‌نگاریِ آن، به بحث کلی‌نگری در هنرها نیز اشاره داشته‌اند؛ رویکردی که در آن تمامی آثار هنری به‌عنوان بازتابی از جهان اسلام مطرح می‌شوند و ارتباط نزدیکی با زمینه‌های سنت‌گرایی دارد. تیتوس بورکهارت (2009) نویسندهٔ مطرح سنت‌گرا در کتاب "هنر اسلام: زبان و معنا" ضمن اشاره به بحث‌های مرتبط با متافیزیک هنر و انتزاع هندسی، بر نمادین بودن هنر اسلامی تأکید دارد. از دیگر متون مهم سنت‌گرایانه، باید به آثار مارتین لینگز (1976)، سید حسین نصر (1987 ؛1999) و کیت کریچلو[1] (۱۳۹۰) اشاره نمود.

در میان تحقیقات گروه دوم که به نقد یا تطبیق این دو گفتمان پرداخته‌اند، می‌توان به کتابی از حسین قنبری (۱۳۹۵) با نام "امکان و ضرورت هنر اسلامی: بررسی و نقد دیدگاه سنت‌گرایان" اشاره کرد که به تشریح جریان سنت‌گرایی به‌عنوان جدی‌ترین رویکرد در حوزه تفسیر معنایی هنر اسلامی می‌پردازد. اگرچه او به وجود مشکلاتی در نظریه‌پردازی سنت‌گرایان اشاره کرده، اما معتقد است که در حال حاضر تئوری بدیلی برای هنر اسلامی در دست نیست. همین‌طور صادق رشیدی

(۱۳۹۶) در کتاب "هنر پیرا اسلامی: تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنر اسلامی" به نقد گفتمان‌های مسلط با نگرشی انتقادی پرداخته و در نهایت شیوه‌ای ارائه می‌کند که بر نشانه‌شناسی فرهنگی تأکید دارد. سامره کاظمی و سید رضی موسوی گیلانی (۱۳۹۸) در مقاله "مطالعه تطبیقی نقوش هنر اسلامی از دیدگاه سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری بر اساس آرای کیت کریچلو و گل‌رو نجیب‌اوغلو[۲]" به تطبیق این نقوش پرداخته‌اند. محمد معین‌الدینی (۱۳۹۹) در مقاله "نقد مفهوم سالک/ عارف-هنرمند از دیدگاه سنت‌گرایان بر اساس مطالعات تاریخ اجتماعی" به نقد رویکرد غالب سنت‌گرایانه در فضای دانشگاهی ایران پرداخته و ادعاهای آنان را مبتنی بر نگرشی ذهن‌گرایانه دانسته که با یافته‌های تاریخی در تناقض هستند. ابوالفضل عرب‌بیگی و ناهید عبدی (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با نام "تحلیل آیکونوگرافیک تصویر بشقابی زرین‌فام از کاشان با نقد آرای گست و اتینگهاوزن" به نقد آرای تاریخ‌گرایان در تحلیل بشقابی زرین‌فام پرداخته‌اند. در مجموع باید گفت اگرچه مطالعات بسیاری در حوزه هنر اسلامی و گفتمان‌های سنت‌گرا و تاریخ‌گرا انجام شده، اما هیچ‌کدام به‌طور ویژه به نقد و تطبیق نحوه خوانش آثار صنایع دستی از منظر این دو گفتمان نپرداخته‌اند.

روش پژوهش

از آنجا که گفتمان سنت‌گرایی عموماً در مورد مفاهیم کلی و هنرهای مذهبی بحث کرده و کمتر به تحلیل موردی آثار صنایع دستی پرداخته است، نمی‌توان نمونه‌های زیادی برای تطبیق در این مقاله ارائه کرد. به همین دلیل، در اینجا چهار نمونه از کاشی‌ها و ظروف سفالین از میان آثار متنوع دوران اسلامی انتخاب شده که هم سنت‌گرایان و هم تاریخ‌گرایان برجسته غربی در مورد آنها بحث کرده باشند. در تحلیل نمونه‌ها از آرای سنت‌گرایانی مانند؛ مارتین لینگز[۳]، تیتوس بورکهارت[۴] و سید حسین نصر استفاده شده است. طبیعی است که تاریخ‌گرایان بیشتر به بررسی موردی آثار پرداخته باشند و در تحلیل نمونه‌ها به نظرات محققان بیشتری از جمله؛ الگ گرابار، ریچارد اتینگهاوزن، اسین آتیل، ارنست کونل، آرتور لین، گریس گست، اولیور واتسون، جیمز آلن، شیلا کنبی، استفانو کربنی، توموکو ماسویا، ونتیا پورتر و دیگران اشاره شود.[۵] گفتنی است که محققان سرشناسِ مذکور، سهم عمده‌ای در مطالعات سفال اسلامی در دنیای غرب داشته و کتاب‌ها و مقالات فراوانی در این خصوص منتشر کرده‌اند. این مقاله با بهره‌گیری از مطالعه کتابخانه‌ای و به شیوه توصیفی-تحلیلی و تطبیقی انجام شده است.

رویکردهای سنت‌گرا و تاریخ‌گرا

گفتمان سنت‌گرا به‌عنوان یک ایدئولوژی یا جریان فکری با گرایشی عرفانی، در مقابله با مدرنیته شکل گرفت. این گفتمان در اوایل قرن بیستم با پیشگامی اندیشه‌های رنه گنون[۶]، تیتوس بورکهارت، آنند کوماراسوامی[۷] و برخی دیگر از صاحب‌نظران با هدف نجات انسان مدرنیته و بازگشت به اصول متعالی و حکمت خالده به وجود آمد (رشیدی، ۱۳۹۶: ۷۰). اساس مکتب سنت‌گرایی بر مفاهیمی همچون خرد جاویدان شکل گرفته و هنر را امری سنتی و مقدس تعبیر می‌کند. این رویکرد با پیش کشیدن بحث متافیزیک هنر، صورت آثار هنری را منعکس‌کننده بُعد فرازمینی و حقایقِ بالاتر از ماهیت مادی آنها دانسته که عموماً با زبانی نمادین قابلیت تعبیر می‌یابند. بورکهارت فرم و ماده را حاصل مکاشفه‌ای می‌داند که بر تمدن مورد مطالعه حاکم است و صراحتاً تمامی آثار هنر اسلامی را دارای سرچشمه‌ای از وحی قرآنی می‌داند. او هنری را سنتی معرفی می‌کند که مقدس نیز باشد (Nasr, 1999: 143-144). دیدگاه کلی سنت‌گرایان در مورد هنر اسلامی این است که این هنر از یک جهان‌بینی اسلامی که دارای جنبه‌های غیرشخصی است سرچشمه می‌گیرد. در گفتمان سنت‌گرا مفاهیمی مانند زمان، مکان و مبانی هنر از شکل تعریف‌شده خود خارج شده‌اند و دامنه پیدایش و تحولات پدیده‌ها و آثار هنری متعلق و محدود به چارچوب خاصی نیست (جدول ۱).

گفتمان تاریخ‌گرا به‌عنوان یک رویکرد فکری برگرفته از اثبات‌گرایی یا پوزیتیویسم[۸]، مبتنی بر مشاهدات عینی و مطالعات میدانی و موزه‌ای است. در این رویکرد، پدیده‌ها و رخدادها در مسیر تاریخ، در بافت‌های مختلف فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و جغرافیایی و در یک خط زمانی مشخص مورد بررسی قرار می‌گیرند. در اشاره به بحث تاریخ و تاریخ‌نویسی، با دو دیدگاه غالب تاریخ‌گرایی سنتی و تاریخ‌گرایی نوین مواجه هستیم. میشل فوکو[۹] تاریخ‌گرایی سنتی را ناکارآمد دانسته و با اشاره به موضوعاتی همچون؛ تمامیت‌گرایی، غایت‌گرایی و انسان‌شناسی، این ناکارآمدی را توضیح می‌دهد (جمشیدی‌ها و باینگانی، ۱۳۹۰: ۱۹۳). در مقابل، تاریخ‌گرایی نوین را رهیافتی به متن دانسته که بر روابط میان قدرت و برساخت‌های اجتماعی در هر دوره اشاره دارد. در این تعریف، تاریخ از یک پدیده عینی به یک کیفیت ذهنی تبدیل شده و مفهوم "حقیقت" به شکل یک امر نسبی تعریف می‌شود. تاریخ‌گرایی در هنر، پدیده‌ها و آثار هنری را در یک سیر زمانی بررسی می‌کند و نتایج حاصل از این بررسی و خوانش را مشروط و احتمالی

دانسته؛ چرا که صحت آنها متکی به مجموعه‌ای از شرایط همان دوره و نتیجه کنش‌ها و واکنش‌های زمان مورد مطالعه است. همچنین از طرفی، هنر یک مقوله ایستا نیست و به‌طور نسبی، مفروضات و عملکردهای مورخان هنر نیز در طول زمان تغییر کرده‌اند.

معرفی نمونه‌ها

یافتن نمونه‌های آثار سفالینی که سنت‌گرایان در مورد آنها بحث کرده باشند، کار چندان ساده‌ای نیست و در اینجا چند نمونه انتخاب شده که به پیشبرد هدف مقاله کمک کنند. این نمونه‌ها شامل؛ یک بشقاب سفالی دوره سامانی از نیشابور، یک بشقاب زرین‌فام مورخ ۶۰۷ ق./ ۱۲۱۰ م.، سه فقره از کاسه‌های مینایی مورخ محرم ۵۸۲ ق./ ۱۱۸۶ م. و محرم ۵۸۳ ق./ ۱۱۸۷ م. و دو کاشی هشت‌پر زرین‌فام به تواریخ ۶۰۸ ق./ ۱۲-۱۲۱۱ م. و ۶۶۱ ق./ ۶۳-۱۲۶۲ م. هستند.

بشقاب سفالی دوره سامانی

این بشقاب بزرگ به قطر ۴۷ سانتی‌متر، لبه‌ای پهن دارد که بر آن کتیبه‌ای به خط کوفی در دو دایرهٔ هم‌مرکز آمده است (تصویر ۱). همانند بسیاری از ظروف نیشابور، نقطه کوچکی در مرکز بشقاب ترسیم شده که تاریخ‌گرایان آن را با نماد یین و یانگ در هنر چین تطبیق داده‌اند که نیروهای متضاد در طبیعت را نشان می‌دهد (Atıl, 1973: 29, cat. 8). متن کتیبه بیرونی چنین است: "مَن أیقنَ بالخَلَفِ جادَ و کیفما عودت النفس تعتاد. برکه لصاحبه[۱۰]". در کتیبه داخلی نیز تکرار همین متن بدون سه کلمه آخر آمده است.

الگ گرابار با انتشار تصویری از این بشقاب، در مورد اهمیت کتیبه‌های نوشتاری در ظروف نواحی شرقی ایران بحث کرده است (Grabar, 1973: 174, fig. 113). او همچنین به مفاهیم آنها که شامل دعاهای خیر برای صاحبان ناشناس آنها، احادیث و ضرب‌المثل‌های عربی می‌شود، اشاره کرده است. شن فو و دیگران در کتاب "از مفهوم تا زمینه: رویکردهایی به خوشنویسی آسیایی و اسلامی"، تصویری از این بشقاب را منتشر کرده و نوشته‌اند که ریتم حروف در این کتیبه‌ها کارکرد تزئین دارد و هیچ عنصر تزئین دیگری به‌جز خوشنویسی در این آثار به چشم نمی‌خورد (Fu et al, 1986: 106, fig. 10).

تصویر ۱. بشقاب سفالین دوره سامانی با کتیبه‌ای به خط کوفی، گالری هنر فریز (شماره: F1952.11)، قطر: ۴۷ سانتی‌متر (URL: 1)

جدول ۱. مؤلفه‌های سنت‌گرایی و تاریخ‌گرایی

مؤلفه‌ها	گفتمان سنت‌گرا	گفتمان تاریخ‌گرا
رویکرد	حکمی- عرفانی / ایدئولوژیک	توصیفی- تاریخی
مبانی فکری	بنیادگرایی	اثبات‌گرایی
نگرش	اعتقاد به بی‌نهایت بازنمایی کیفیت معنوی اجتناب از طبیعت‌گرایی	استدلال‌محور عدم تمایل به تعمیم نگرش تجربی به واقعیت‌ها
شیوه برخورد با آثار	توجه به سطوح معنایی اثر و ابعاد فرا مادی نمادگرایی نگاه تک‌ساحتی به اثر ایجاد فرآیند یک‌سویه میان انتقال مفهوم و پذیرش معنا در اثر	توجه به سطوح توصیفی اثر توجه به ویژگی‌های صوری اثر توجه به واقعیت‌های مرتبط با شرایط تولید اثر ایجاد فرآیند دیالکتیک میان اثر و مخاطب، جامعه، فرهنگ و عوامل زمینه‌ای

(نگارندگان)

ریچارد اتینگهاوزن در مقاله "هنرهای ایران در زمان ابن سینا" به درج عبارات عربی مذهبی مانند "الملک لله" به خط کوفی روی سفالینه‌های دوره سامانی اشاره کرده است. او می‌نویسد از آنجا که عبارات مذهبی با نمونه‌های سکولار ناهمگون بوده، جملات حکیمانه بر آنها نقش بسته‌اند. وی به نمونه‌های دیگری از چنین جملاتی در سایر ظروف اشاره کرده و آنها را اولین مجموعه از "نسخ خطی" در ایران دانسته که حاوی ضرب‌المثل‌های عربی است. او نه‌تنها این آثار را از نظر هنری و خوشنویسی نمونه‌های موفقی دانسته، بلکه آنها را اولین نمونه‌های بازتاب ادبیات در هنر ایران معرفی کرده است. وی همچنین در مورد عبارات عربی روی این ظروف می‌نویسد که آنها به‌نوعی کارکرد برکت‌بخشی داشته‌اند (Ettinghausen, 1984: 894-895, fig. 10). اتینگهاوزن و دیگران در کتاب "هنر و معماری اسلامی" با تأکید مجدد بر سکولار بودن موضوعات بسیاری از این کتیبه‌ها، این فرضیه را مطرح کرده که آنها احتمالاً برای افراد باسواد از طبقه متوسط جامعه مانند تاجران متمول ساخته شده‌اند. آنها همچنین ذکر می‌کنند که ظروف کتیبه‌دار یافت‌شده در سمرقند از ظرافت بیشتری نسبت به نمونه‌های نیشابور برخوردار هستند (Ettinghausen et al, 2001: 119-120, fig. 188).

برخلاف نظرات تاریخ‌گرایان، سید حسین نصر، تصویری از این بشقاب در کتاب "هنر و معنویت اسلامی" آورده و در زیرنویس آن نوشته است که «بسیاری از ظروف روزمره مانند این بشقاب، متعلق به سده چهارم/دهم از نیشابور مزیّن به کتیبه‌های قرآنی هستند. چنین ظروفی که برای غذاخوری یا سایر کاربردها بوده‌اند، بازتابی از زندگی مصرف‌کنندگان آنهاست که معمولاً درآمیخته با ذکر اسامی خداوند و ترکیب‌هایی برگرفته از قرآن است» (Nasr, 1987: 20). نصر این تصویر را در فصل دوم از همان کتاب آورده که "پیام معنوی خوشنویسی اسلامی" نام دارد و در آنجا به قداست خوشنویسی پرداخته است. وی بدون ارجاع به مارتین لینگز، نظرات او را تکرار کرده و "لوح محفوظ" که "قرآن مجید" بر آن نگاشته شده را سرچشمه هنرهای تجسمی در اسلام معرفی کرده است (Lings, 1976: 16؛ Nasr, 1987: 17-18). آنان به "حضور الهی"[۱۱] در متن قرآن اشاره کرده و خوشنویسی را تجسم بصری کلام الهی دانسته‌اند (Lings, 1976: 72؛ Nasr, 1987: 19).

در تحلیل خوانش محققان این دو رویکرد از اثر فوق می‌توان گفت که تاریخ‌گرایان در معرفی این بشقاب، به تطبیق آن با هنر چین، مفاهیم کتیبه‌ها، کارکرد خوشنویسی به‌عنوان عنصر تزئینی، سکولار بودن آن، بازتاب ادبیات بر اثر هنری، شناسایی جامعه مصرف‌کننده و سبک‌شناسی اثر پرداخته‌اند. تطبیق آثار هنر اسلامی با هنر چین، ثمره تعاملات گسترده فرهنگ‌ها در منطقه اوراسیا بوده است و محققان زیادی بدان پرداخته‌اند.[۱۲] آنان در تحلیل فرمی خوشنویسی، به مقایسه جزئیات نوشتاری خط در مناطق جغرافیایی گوناگون پرداخته و در تحلیل محتوایی خوشنویسی، کتیبه‌های گروه بزرگی از این ظروف را خوانده و به این نتیجه رسیده‌اند که متن آنها غیرقرآنی و عموماً ضرب‌المثل‌ها و جملات حکیمانه به زبان عربی است.[۱۳] در تضاد با تاریخ‌گرایان، سید حسین نصر صرفاً تصویری از این ظرف جهت مصور کردن متن خود در مورد تقدس خوشنویسی در اسلام آورده و اعتقاد راسخ او به این تقدس، مانع از این شده که حتی کوششی در جهت خوانش کتیبه بکند و بنابراین آن را به اشتباه متنی قرآنی دانسته است. این در حالی است که می‌دانیم به‌جز معدود نمونه‌هایی -که مثلاً کتیبهٔ "الملک لله"[۱۴] دارند- محتوای کتیبه‌های ظروف نیشابور غیرقرآنی است. او همچنین در مورد عدم تناسب کارکرد روزمرگی ظروفی از این دست با کتیبه‌های به‌اصطلاح قرآنی و اسمای جلاله توضیحی نداده است. نکته‌ای که وی در نظر نگرفته این است که وقتی یک مسلمان بدون وضو نباید آیات قرآنی و اسامی خداوند را لمس کند، چطور امکان غذا خوردن در چنین بشقابی را دارد؟ سایر نوشته‌های سنت‌گرایانه نیز ناظر به مفاهیم و کلیات هستند و توان پاسخ‌گویی به سؤال تمایز یک اثر کتیبه‌دار با سایر آثار مشابه (در متریال‌ها و محدوده‌های زمانی و مکانی مختلف) را ندارند.

بشقاب زرین‌فام مورخ ۶۰۷ ق./ ۱۲۱۰ م.

این بشقاب زرین‌فام به قطر ۳۵ سانتی‌متر در جمادی‌الثانی ۶۰۷ ق./ ۱۲۱۰ م. توسط سید شمس‌الدین الحسنی معروف به ابوزید در کاشان تولید شده است (تصویر ۲). اسین آتیل بر اساس وجود ۲۹ دالبری در دیواره بشقاب و ابعاد آن، چهار ظرف دیگر را شناسایی کرده که در همان سال‌ها با استفاده از قالب یکسان ساخته شده‌اند (Atıl, 1973: no. 28). تصویر این بشقاب برای اولین بار توسط هنری ریویر در سال 1913 منتشر شد (Rivière, 1913/1: pl. 35) و در دهه بعد، ارنست کونل آن را صحنه‌ای از آبتنی کردن شیرین و نظاره خسرو خواند که در نقاشی سده‌های بعد زیاد تکرار شده است (Kühnel, 1924: 43). پس از نمایش این اثر در نمایشگاه بین‌المللی هنر ایران در سال 1931 در لندن، برخی محققان در تفسیر کونل تردید ایجاد کردند (Catalogue, 1931: 93, no. 159Q)، اما کونل در همان سال بر نظر خود تأکید

ورزیده و آن را «کهن‌ترین تصویر به‌جامانده از شعر نظامی سروده شده در سال ۱۱۸۶ م.» (Kühnel, 1931: 225) خواند. پیرو نظر کونل، محققانی مانند آرتور لین نیز آن را صحنه‌ای از منظومه خسرو و شیرین در نظر گرفته‌اند (Lane, 1947: 40). سپس گریس گست و ریچارد اتینگهاوزن در مقاله‌ای به‌طور مفصل به آیکونوگرافی این بشقاب پرداخته و با رد نظر کونل، جنبه‌های مختلف معنایی آن که ممکن است به صحنهٔ رسمی درباری، روایات تاریخی، افسانه‌ای و یا مفاهیم عرفانی دلالت کند را مطرح کرده‌اند (Guest & Ettinghausen, 1961).

در گوشه پایینیِ قاب دوّارِ بشقاب، با یک خط افقی یک برکه ترسیم شده که در درون آن یک زن برهنه در میان ماهی‌ها آبتنی می‌کند. بخش عمده تصویر شامل یک اسب ابرش در مرکز تصویر است که بالاتر از آن در کنار لبه بشقاب، چهره‌های پنج ملازم ترسیم شده‌اند. پایین چهره اسب، یک جوان که در حال نظاره آبتنی کردن آن زن است، در حالت نشسته به خواب فرو رفته یا مدهوش شده است. تمام پس‌زمینه با تزئینات گیاهی یا خطوط مارپیچی و مواج مرسوم در زرین‌فام‌های کاشان پر شده است. روی لبه و دیواره‌های دالبریِ این بشقاب، کتیبه‌های طولانی با مضمون دعای خیر، اشعار و نام سفالگر آمده‌اند. در انتهای کتیبهٔ لبهٔ بشقاب که پس‌زمینه تیره دارد نوشته شده: «سید الملوک و السلاطین سید الامراء ... [حسـ]ـام امیرالمؤمنین أعزالله انصاره و ضاعف اقتداره ما صنعه السید شمس‌الدین الحسنی فی شهر فی جمادی الآخر سنه سبع و ستمائه» (Ibid: 28). نام امیری که این بشقاب برای او ساخته شده، در قسمتی از لبه بوده که از بین رفته و اکنون با گچ مرمت شده است. اولیور واتسون او را الحسن بن سلمان می‌داند که نام او بر ظرف دیگری نیز آمده است (Watson, 1985: 108). بر دیواره دالبری سفیدرنگ داخلی، چند متن و بیش از ده بیت شعر به فارسی و عربی شامل مضامین عاشقانه و دعای خیر برای مالک ظرف آمده‌اند.[۱۵] گست و اتینگهاوزن که سهم بزرگی در خوانش این بشقاب داشته، چهار فرضیه کلی را طرح کرده‌اند:

- بر اساس اولین فرضیه، چنانچه کلیه این عناصر به شکلی کاملاً اتفاقی چیدمان شده باشند، موضوع آن می‌تواند به یک "صحنهٔ درباری" اشاره کند. درج عبارت "سید الملوک و السلاطین سید الامراء ... [حسـ]ـام امیرالمؤمنین" در کتیبهٔ بشقاب، این فرضیه را تقویت می‌کند (Guest & Ettinghausen, 1961: 55).
- برخلاف فرضیه نخست، چنانچه عناصر تصویر بخشی ذاتی از ترکیب‌بندی موجود در بشقاب باشند، می‌توانیم حضور زن شناگر و جوان منتظر را تداعی‌کننده یک "صحنه عاشقانه" بدانیم. در این حالت، عنوان "نظاره خسرو و آبتنی کردن شیرین" که به منظومه نظامی اشاره دارد، محتمل خواهد بود. اما سه دلیل برای رد این فرضیه وجود دارد؛ اول اینکه بر اساس داستان، زمانی که خسرو شیرین را ملاقات می‌کند، از شدت خوشحالی گریه می‌کند؛ اما در این تصویر، جوان به خواب رفته است. دوم اینکه پوشش ساده جوان، فاقد وجاهت خسروانی است. دلیل سوم، مغایرت متن نظامی در توصیف شخصیت شیرین به‌عنوان زنی برجسته، عفیف و دارای منزلت اجتماعی بالا با زن موجود در این تصویر است (Ibid: 26-27).
- احتمال سوم، با استناد به متون تاریخی و ادبی و داستان‌های شفاهی شکل گرفته و آن را به "داستانی اساطیری" نسبت می‌دهد. بیشترین تأکید این فرضیه بر زن شناگر است که در متون تاریخی زیادی مشابهت‌هایی با آن یافت می‌شوند. یکی از قدیمی‌ترین داستان‌های مرتبط در عجایب الهند بزرگ بن شهریار رامهرمزی (متوفی: ۳۹۹ ق./ ۱۰۰۹ م.) آمده است. در آنجا به زنانی با سرهای کوچک و باله‌هایی شبیه به ماهی اشاره شده که در آب‌های ساحلی جزیره‌ای شنا می‌کردند. همچنین زکریای قزوینی (متوفی: ۶۸۲ ق./ ۱۲۸۳ م.) در "عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات" به موجوداتی ساکن دریا اشاره کرده که دارای صورت

تصویر ۲. بشقاب زرین‌فام، ابوزید کاشانی، جمادی‌الثانی ۶۰۷ ه.ق./ ۱۲۱۰ م.، قطر: ۳۵٫۲ سانتی‌متر، ارتفاع: ۳٫۷ سانتی‌متر، محل نگهداری گالری هنر فریر (شماره: F1941.11)(URL: 2)

آدمیزادی و تنی شبیه به ماهی هستند؛ و نیز ماجرایی از ظاهر شدن یک پری دریایی در ساحل جزیره‌ای در هند ذکر کرده که برای افسون کردن مردی در خواب فرورفته آمده بود. افسانه‌های مشابهی در ماجراهای اسکندر و پریان دریایی، حاتم طایی و غیره نیز قابل ردیابی هستند (Ibid: 57-58).

- چنانچه روابط میان اجزای تصویر را به شکلی کاملاً متفاوت در نظر بگیریم، به‌گونه‌ای که احساس شاعرانه‌تری به مخاطب القا کند، می‌توان به خوانش جدیدی از تصویر دست یافت که در مرحله‌ای بالاتر از توجه به ظاهر عناصر قرار دارد. بر این اساس، دیگر چهره جوانِ به خواب رفته، انسانی نیست که منتظر نشسته و وقت را به بطالت می‌گذراند. در این تعبیر که به استعارات شعر نظامی شباهت دارد، هم‌زیستی در فضایی بی‌جان به یک ارتباط درونی زنده که جنبه‌ای اساطیری نیز می‌یابد تبدیل شده است (Ibid: 56).

فرضیه چهارم که مبتنی بر نگرشی صوفیانه و عارفانه است، مفهومی از عشق و زیبایی را به موضوع بشقاب نسبت می‌دهد. این فرضیه نه‌تنها توسط گست و اتینگهاوزن بلکه توسط سایر تاریخ‌گرایان نیز به صورت عمومی بیشتر مقبول افتاده است (Atıl, 1971: 22, no. 74 Watson, 1985: 155;). این فرضیه به واسطه ظهور اموری فرا واقع‌گرایانه و دخیل دانستن نگرش‌های استعاری و نمادین، به آرای سنت‌گرایان نزدیک است. سنت‌گرایان به هنگام بررسی چنین آثاری، به ارزیابی تک‌تک عناصر تصویر به لحاظ نمادشناسی پرداخته و معانی استعاری آنها را تبیین می‌کنند. برای نمونه، آب به‌عنوان سرچشمه‌ای از فیض الهی معرفی می‌شود که در درون انسان مانند چشمه‌ای می‌جوشد (پاکدل و توکلی، ۱۳۹۵: ۱۷). ماهیان موجود در آب، نمادی از انسان عارف و سالک و به‌طور کلی مجاز از تمامی موجودات هستند. بدین ترتیب می‌توان گفت که انسان عارف با شنا در دریای معرفت خداوندی به سرمنزل مقصود خواهد رسید (گلی‌زاده و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۷۱-۱۶۹).

گست و اتینگهاوزن، تصویر اسب و سواران را نمادی از عقل و روح ایستاده می‌دانند و همچنین آنها را به‌عنوان عوامل مداخله‌گر معرفی می‌کنند که مانع از سلوک عارفانه مرد جوان می‌شوند. به اعتقاد آنان، جوان به خواب رفته در کنار برکه بیشتر به انسان عارفی می‌ماند که در خلسه‌ای عارفانه فرو رفته است (Guest & Ettinghausen, 1961: 62). دو نکته می‌تواند نظر گست و اتینگهاوزن در مورد مداخله‌گر بودن اسب را زیر سؤال ببرد؛ اول اینکه اغلب اسب نزد عارفان وسیله‌ای جهت تقرب الهی و حرکت به سوی خیر و سعادت است و در مواردی نادر، به فراق و گمراهی نسبت داده شده و نکته دوم اینکه اصولاً زمانی که بخواهند آن را به نفس سرکش انسان تشبیه کنند از عبارت "اسب بی‌لگام" استفاده می‌کنند (نوری، ۱۳۸۵: ۶۶ و ۷۷). اما اسب ترسیم‌شده در این بشقاب، زین و لگام دارد. پس می‌توان در خوانشی متفاوت از این اثر، چنین استنباط کرد که اگر حضور ملازمان را به‌عنوان عوامل مانع از سلوک در نظر بگیریم، اسب می‌تواند نقش یک میانجی، واسطه‌گر و یا عاملی جداکننده میان عناصر گمراه‌کننده و خلسه انسان عارف داشته باشد.

در مجموع می‌توان گفت که به‌طوری جالب و کم‌نظیر، خوانش سنت‌گرایانه از این اثر توسط تاریخ‌گرایان مطرح شده است. اما چنین برداشتی از عناصر تصویر که مفهوم سلوک عارفانه بدان داده و عناصری را مداخله‌گر دانسته، چندان محکم و مستدل نیست و محققان گوناگون ممکن است تعابیر گوناگونی از آن داشته باشند. برای پذیرش قطعی چنین تأویلی، دست‌کم نیازمند حمایت این ادعا توسط متن کتیبه‌ها هستیم که اکنون همانند سایر ظروف زرین‌فام، ارتباطی میان متن و تصویر وجود ندارد.

کاسه‌های مینایی موسوم به "کاسه‌های محرم"

پنج کاسه مینایی برجای‌مانده که سه فقره از آنها (از جمله نمونه‌ای در موزه متروپولیتن) در تاریخ محرم ۵۸۲ ق./ ۱۱۸۶ م. و دو فقره از آنها در موزه هنر لس‌آنجلس و موزه بریتانیا در ماه محرم سال بعد تولید شده‌اند (Pope, 1977: pls. 686-689؛ Watson, 1985: 70؛ و Allan, 2012: 83). کاسه‌های موزه‌های بریتانیا و متروپولیتن، امضای ابوزید دارند و بقیه نیز بر اساس شباهت‌های سبکی به او نسبت داده شده‌اند. گفتنی است کاسه متروپولیتن اولین اثر تاریخ‌دار شناسایی‌شده از چهار دهه فعالیت هنری ابوزید است (Watson, 1994: 171 Blair, 2008: 156;).

سه کاسه موجود در موزه‌های متروپولیتن، بریتانیا و لس‌آنجلس از نظر ترکیب‌بندیِ نقاشی‌ها شباهت قابل‌توجهی دارند (تصاویر ۵-۳). در هر سه نمونه، در سمت چپ تصویر، شخصی روی زمین نشسته و در مقابل او در سمت راست، گروهی متشکل از شش یا هفت نفر به صورت نشسته یا ایستاده ترسیم شده‌اند. در پایین تصویر، یک برکه با تعدادی ماهی و در بالای تصویر، یک سایبان به چشم می‌خورد. فضاهای خالی تصاویر، بیشتر با پرندگان و نیز چند گل‌بوتهٔ انتزاعی پر شده‌اند. در دو کاسه، یک درخت سرو در میان گروه افراد و تک‌شخصیت ترسیم شده است. با نگاه دقیق‌تر به گروه

اشخاص می‌توان دریافت که در کاسهٔ موزه بریتانیا یکی از آنها بر تخت نشسته که گویا یک حاکم است و افراد دور و بر، ملازمان او هستند. در کاسه متروپولیتن، دو نفر و در کاسه لس‌آنجلس، سه نفر بر تخت نشسته‌اند.

در سال 1989 فیروز باقرزاده در مقاله‌ای به این گروه از کاسه‌های مینایی توجه نشان داد (Bagherzadeh, 1989). از آنجا که این کاسه‌ها در ماه محرم ساخته شده‌اند و برخی از آنها اشعار غمگین دارند[۱۶]، او آنها را صحنه‌هایی از تعزیه تعبیر کرده که در ارتباط با بزرگداشت شهادت امام حسین (ع) است. وی بدون اشاره به وجود اشعار عاشقانه در برخی کتیبه‌ها[۱۷]، به شواهدی از سفرنامه آدام اولئاریوس[۱۸] در سال ۱۶۳۷ توجه کرده که مراسم روضه و تعزیه را توصیف کرده‌اند. او صحنه موجود در کاسهٔ موزه لس‌آنجلس را صحنه دریافت خلعت شاهانه توسط یکی از نقیبان یا سران مذهبی پس از مراسم تعزیه دانسته است. وی همچنین به نقش راه‌راه در جامه‌های شخصیت‌ها اشاره کرده و آن را همان محرمات دانسته که راه‌های آن یک در میان سفید و سیاه بوده‌اند (Bagherzadeh, 1989: 1007-1024؛ Allan, 2012: 83-84). انتساب مراسم دینی به موضوع این نقاشی‌ها بیشتر به نگرشی سنت‌گرایانه تشابه دارد تا تاریخ‌گرایانه.

گرچه برخی تاریخ‌گرایان نظر باقرزاده را مورد توجه قرار داده و این پنج اثر را به "کاسه‌های محرم" موسوم کرده (Watson, 1985: 70؛ Allan, 2012: 83-84)، برخی نیز این فرضیه را متقاعدکننده ندانسته‌اند. به‌عنوان نمونه، شیلا کنبی کاسهٔ موزه بریتانیا را صحنه‌ای از جلوس پادشاه در میان ملازمان او تعبیر کرده و لبخند چهره‌ها، پرندگان و برکه ترسیم‌شده را بی‌ارتباط با عزاداری عاشورا توصیف کرده است (Canby, 2000: 184). مارتینا روجادی نیز با توجه به آیکونوگرافی مجموعه تصاویر باقی‌مانده از آن دوره، چنین تصاویری را "مجالس ادبی" درباری خوانده که شاعران شعر خود را عرضه می‌کردند (Rugiadi, 2016: 112-113).

بنابراین همانند نمونه پیشین (بشقاب زرین‌فام)، در اینجا نیز خوانش سنت‌گرایانه یعنی انتساب مضمون مذهبی به نقاشی توفیق چندانی نداشته است و نه‌تنها می‌توان برداشت‌های متفاوتی از اثر داشت، بلکه می‌توان مفهوم عزاداری را با لبخند چهره‌ها و اشعار عاشقانه در کتیبه‌ها نقض نمود. در حقیقت با توجه به اینکه مضامین کتیبه‌های سفالینه‌ها به‌ندرت مرتبط با تصاویر آنها هستند، درک معنای چنین نقاشی‌هایی مشکل است.

تصویر ۳. کاسه سفال مینایی، محرم ۵۸۳ ق./ ۱۱۸۷ م.، ابعاد: ۹٫۲×۲۱٫۲ سانتی‌متر، موزه هنر لس‌آنجلس (شماره: M.45.3.116) (URL: 3)

تصویر ۴. کاسه سفال مینایی، محرم ۵۸۳ ق./ ۱۱۸۷ م.، قطر: ۲۱ سانتی‌متر، موزه بریتانیا (شماره: 1945 10-17 261) (URL: 4)

تصویر ۵. کاسه سفال مینایی، ۴ محرم ۵۸۳ ق./ ۱۱۸۷ م.، ابعاد: ۸٫۱×۲۱٫۶ سانتی‌متر، موزه هنر متروپولیتن (شماره: 64.178.1) (URL: 5)

کاشی‌های هشت‌پر زرین‌فام

یکی از انواع معروف زرین‌فام کاشان، کاشی‌های ستاره‌ای چندپر به‌ویژه نمونه‌های چلیپایی و هشت‌پر منقوش هستند. این کاشی‌ها هم بر دیوارهای بناهای مذهبی شیعی و هم غیرمذهبی نصب شده بودند. اگرچه تاریخ‌گرایان و سنت‌گرایان در مورد تک‌نمونه‌های آنها مطالب مفصلی ننوشته، اما نظرات آنان در مورد مجموعه کلی این کاشی‌ها قابل تطبیق و بررسی هستند. تاریخ‌گرایان در مداخل کاتالوگ‌های موزه‌ها به‌طور کلی مطالبی در مورد این کاشی‌ها نوشته‌اند که نوع نگاه آنان به موضوع را نشان می‌دهد.

در اینجا دو نمونه کاشی هشت‌پر مصور با مضمون سکولار و مذهبی معرفی می‌شود؛ اولی یک کاشی به ابعاد ۳۱ سانتی‌متر و متعلق به سال ۶۰۸ ق./ ۱۲-۱۲۱۱ م. است که صحنه‌ای از جلوس یک شاه در میان ملازمان را نشان می‌دهد (تصویر ۶). در حاشیه این کاشی‌ها عموماً کتیبه‌ای از رباعی‌ها نوشته شده که حداقل ۹ فقره از آنها امضای ابوزید دارند و در خلال سال‌های ۶۰۰ ق./ ۱۲۰۳ م. تا ۶۰۹ ق./ ۱۲۱۳ م. ساخته شده و مشخص است که متعلق به بناهای متعدد بوده‌اند (Carboni & Masuya, 1993: 12). استفانو کربنی و توموکو ماسویا با توجه محتوای عاشقانه سه رباعیِ نوشته‌شده در حاشیه کاشی، به عدم ارتباط میان متن و تصویر در عموم این کاشی‌ها اشاره کرده‌اند (Idem). مایکل فالچتانو برای بررسی جامه‌ای ابریشمی از دوره سلجوقی که نقش‌مایه‌های اردک دارد، آن را با نقش‌مایه‌های مشابه روی ردای پادشاه در این کاشی هشت‌پر تطبیق داده و بر همین اساس نتیجه گرفته که چنین نقش‌مایه‌ای بر لباس‌های درباری وجود داشته است (Falcetano, 2016: 96).

کاشی دوم به تاریخ ۶۶۱ ق./ ۶۳-۱۲۶۲ م. دارای نقش‌مایه‌های طوماری گیاهی و حاشیه‌ای از تمام آیات سوره فاتحه و اخلاص است (تصویر ۷). کربنی و ماسویا آن را کهن‌ترین کاشی هشت‌پر تاریخ‌دار ایلخانی از امامزاده یحیی در ورامین دانسته‌اند. آنان ضمن اشاره به وجود لوح مزار زرین‌فام این امامزاده در موزه ارمیتاژ، ذکر کرده که ۱۵۰ کاشی از این بنا به موزه‌های مختلف دنیا راه یافته‌اند. هم کاشی‌های هشت‌پر و هم چلیپایی‌های این بنا در زمینه اصلی، نقوش گیاهی و هندسی و در حاشیه، کتیبه‌های قرآنی دارند. تاریخ آنها بین ذی‌الحجه ۶۶۰ ق./ ۱۲۶۲ م. تا صفر ۶۶۱ ق./ ۱۲۶۳ م. است. آنان همچنین اشاره کرده که پس از این تاریخ، ابعاد کاشی‌های هشت‌پر از حدود ۳۲ به ۲۱ سانتی‌متر کاهش یافته‌اند (Carboni & Masuya, 1993: 15-16).

لادن اکبرنیا و فرانچسکا لئونی در معرفی یک کاشی هشت‌پر ستاره‌ای با نقش یک غزال و آهو که در حاشیه آن رباعیات عرفانی خواجوی کرمانی و شرف‌الدین صالح بیلقانی آمده، ضمن اشاره به کاربرد این‌گونه کاشی‌ها در بناهای شیعی مانند امامزاده جعفر دامغان، احتمال ارتباط آن با بناهای متصوفه را مطرح کرده‌اند (Akbarnia & Leoni, 2010: 92-93). ونتیا پورتر می‌نویسد که اگرچه ظاهراً کاشی‌های هشت‌پر با نقوش حیوانی برای بناهای سکولار و نمونه‌های دارای نقوش گیاهی برای بناهای مذهبی بوده، اما نقوش حیوانی در بناهای مذهبی شیعی نیز کاربرد داشته‌اند. او همچنین رواج اشعار

راست: تصویر ۶. کاشی هشت‌پر با نقش سلطان و ملازمان، کاشان، ۶۰۸ ق./ ۱۲-۱۲۱۱ م.، قطر: ۳۲٫۱ سانتی‌متر، موزه هنر متروپولیتن (شماره: 40.181.1) (URL: 6)

چپ: تصویر ۷. کاشی هشت‌پر با نقوش گیاهی، کاشان، ۶۶۱ق/۶۳-۱۲۶۲م، قطر: ۳۱٫۹ سانتی‌متر، موزه هنر متروپولیتن (شماره: 91.1.100)،(URL: 7)

عاشقانه در این کاشی‌ها را به دلیل رواج تصوف در آن دوره می‌داند که بر اساس آن، عشق زمینی استعاره‌ای از عشق الهی است (Porter, 1995: 34-37).

در تضاد با نوع نگرش تاریخ‌گرایان، سنت‌گرایان معتقد هستند که چنانچه منشأ هنر و آثار هنری را در شرایط سیاسی و اجتماعی جستجو کنیم، با یک دیدگاه کاملاً مدرن و غیراسلامی مواجه هستیم؛ زیرا به دنبال منشأ امر باطنی در ظاهر بوده‌ایم و در این صورت، شأن هنر را به شرایط بیرونی و مادی تقلیل داده‌ایم (Nasr, 1987: 4). از این‌رو، سنت‌گرایانی همچون کریچلو با تکیه بر مفاهیم جهان‌شناختی نقوش اسلامی و هندسه پنهان، تمامی صورت‌های مثالی جهان ناپیدا را در ارتباط با اعداد قابل ترجمان می‌دانند. کریچلو ستارۀ هشت‌پر را متشکل از تداخل دو مربع می‌داند که یکی با چرخش ۹۰ درجه حول یک محور مشترک نسبت به دیگری قرار گرفته است. او این شکل را نمادی از جنبه‌های فعال و غیرفعال عناصر حیات دانسته و همچنین آن را با نمادگرایی هشت حامل عرش مرتبط می‌داند (کریچلو، ۱۳۹۰: ۱۷۱).[۱۹]

عموماً استفاده از فرم‌ها و شکل‌ها در این رویکرد با مضمونی دینی همراه است. همان‌طور که سید حسین نصر نیز اشاره می‌کند، در فرقه‌های دینی همچون تصوف برای بیان حقیقت، از هر وسیله یا شکلی استفاده می‌شود. هدف تصوف از این کار، جلب توجه انسان از جهان ماده به جهان روح است. از آنجایی که انسان در جهان ماده زندگی می‌کند، به وسیله همین ابزار می‌توان توجه او را به جهان روحانی سوق داد (Nasr, 1987: 164-165). در بیشتر منابع، ستارۀ هشت‌پر به لحاظ نمادپردازی اسلامی، "شمسه" نامیده می‌شود که با مبحث نور ارتباط تنگاتنگی دارد. به عقیده بورکهارت، هنرمند برای بیان پندار "وحدت وجود"، از سه ابزار استفاده می‌کند؛ هندسه، ریتم و نور. او معتقد است که هیچ نمادی کامل‌تر از وحدت الهی از نور نیست. به همین علت، هنرمند مسلمان سطوح بناها را با کاشی می‌پوشاند تا بارقه‌های نور ایجاد کند (Burckhardt, 2009: 84).

در تحلیل نظرات دو طیف فکری می‌توان گفت که تاریخ‌گرایان با نام سازنده، حامی، نوع بنا، تاریخ ساخت، سبک‌شناسی (ابعاد، نوع قلم، ترکیب‌بندی، شناسایی سایر آثار مرتبط و ارتباط متن و تصویر) و احتمالاً ارتباط اثر هنری با سیاست، مذهب، فرهنگ و اجتماع در آن دوره تاریخی سروکار دارند، اما سنت‌گرایان نه به تک‌نمونه‌ها و جزئیات، بلکه به کلیات هنر و معماری مذهبی و نمادها و معانی اعداد به‌کاررفته در آنها می‌پردازند.

اگرچه در این مقاله صرفاً نظرات محققان برجسته غربی مورد تحلیل قرار می‌گیرند، اما مرور تحقیقات معاصر ایرانیان نشان می‌دهد که این نگرش تا چه میزان پرطرفدار است. حسینی و فراشی ابرقویی، عدد هشت را اشاره‌ای به هشت درب بهشت می‌دانند که در عرفان اسلامی درب هشتم، "درب توبه" نام‌گذاری شده است (حسینی و فراشی ابرقویی، ۱۳۹۳: ۳۶). آنان همچنین حدیثی را نقل کرده‌اند که بر بنا شدن عالم هستی روی هشت ستون اشاره دارد و روی هر کدام فرشته‌ای در حال تسبیح است. جعفری دهکردی و دیگران (۱۴۰۰) با توجه به کاربرد کاشی‌های هشت‌پر در حرم امام رضا (ع)، آن را در ارتباط مستقیم با امام هشتم می‌دانند. ادعایی که تنها در صورتی منطقی و قابل پذیرش بود که تنها در آن بنا این نوع کاشی‌ها یافت می‌شد؛ و اگر این فرض را بپذیریم، کاشی‌های شش‌پر، پنج ضلعی، مربعی و مثلثی را به چه اموری نسبت دهیم؟ اگر چنین باشد، آیا نمی‌توان کاشی‌های چلیپایی که مکمل همان هشت‌پرها بوده‌اند را به مسیحیت نسبت داد؟

به هر حال، تاریخ‌گرایان نسبت دادن اعداد و فرم‌های این‌چنینی را با کنایات عرفانی مرتبط نمی‌دانند. به‌عنوان مثال، واتسون معتقد است که کاشی‌های ستاره‌ای خواه هشت‌پر و چلیپایی و خواه شش‌پر و شش‌ضلعی، از نمونه‌های پرکاربرد در معماری اسلامی بوده که کاربرد آنها صرفاً پوشاندن دیوارهای بناها بوده است(Watson, 1985: 122-123) .

جدول ۲، به تطبیق خوانش‌های چهار نمونه مورد بررسی توسط سنت‌گرایان و تاریخ‌گرایان می‌پردازد.

جدول ۲. تطبیق خوانش‌های تاریخ‌گرایان و سنت‌گرایان از نمونه آثار سفالین

نمونه	تاریخ‌گرایان	سنت‌گرایان
 بشقاب دوره سامانی	تطبیق با هنر چین (یین یانگ) کارکرد خوشنویسی به‌عنوان عنصر تزئین بازتاب ادبیات بر اثر هنری (اولین مجموعه از "نسخ خطی" حاوی ضرب‌المثل‌های عربی) تأکید بر مفاهیم کتیبه‌ها و سکولار بودن شناسایی جامعه مصرف‌کننده سبک‌شناسی (تمایز ظروف نیشابور و سمرقند)	بازتاب آیات قرآن و اسمای جلاله بر اشیای زندگی روزمره مسلمانان خوشنویسی هنر مقدس مسلمانان
 بشقاب زرین‌فام، ابوزید، ۶۰۷ ق.	کهن‌ترین تصویر به‌جامانده از خسرو و شیرین نظامی شناسایی صاحب ظرف (الحسن بن سلمان) شناسایی سایر ظروف ساخته‌شده با قالب همین بشقاب صحنه درباری یک داستان اساطیری صحنه عاشقانه خلسه عارفانه	مفهوم عرفانی از عشق و سلوک
 کاسه‌های مینایی، ۵۸۳-۵۸۲ ق.	انتساب تمام آنها به ابوزید بر اساس دو نمونه رقم‌دار جلوس پادشاه در میان ملازمان مجالس ادبی درباری که شاعران شعر خود را عرضه می‌کردند.	بزرگداشت ماه محرم (با توجه به تاریخ ساخت در ماه محرم، مضمون غمگین برخی از اشعار و جامه‌های راه‌راه) دریافت خلعت پس از اجرای مراسم تعزیه
 کاشی‌های زرین‌فام هشت‌پر	عدم ارتباط میان متن و تصویر در عموم این کاشی‌ها ارتباط با بناهای شیعی و صوفیانه بحث در مورد نام سازنده، تاریخ‌گذاری، سبک‌شناسی، نوع بنا و غیره	مرتبط با نمادگرایی هشت حامل عرش اشاره به هشت درب بهشت ارتباط شمسه با نور و وحدت وجود

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

سنت‌گرایان، فرم را حجاب عالم معنا می‌دانند و همین نکته سبب شده تا این رویکرد برای کشف حقایقِ پنهان در فرم، در دام نوعی نگاه فرمالیستی گرفتار شود؛ نگاهی که برای نیل به مقصود تنها بر یک یا چند جنبه خاص از فرم اثر متمرکز می‌شود تا بتواند به اثر هنری تقدس ببخشد. مثالی از این نوع دیدگاه، کاشی‌های هشت‌پر هستند که برای خوانش آنها صرفاً بر عدد هشت تأکید شده و به مظاهری از این عدد در اسلام (هشت درب بهشت یا امام هشتم و غیره) منسوب می‌شوند و از کاشی‌های چلیپایی صلیبی‌شکل که مکمل آنها بوده‌اند، چشم‌پوشی می‌شود. نمادشناسی اعداد در بررسی آثار هنری -که در فضای علمی ایران به چشم می‌خورد- به‌گونه‌ای است که بالاخره هر عددی را به امری مقدس نسبت می‌دهند.

رویکرد تاریخ‌گرا از طرفی استدلال‌گرا است و بر اساس ارتباط میان اثر هنری و عوامل تأثیرگذار بر آن (خواه مذهبی و خواه سکولار)، به دنبال ارائه خوانشی منطقی است و از طرفی، قابلیت انعطاف بیشتری دارد و می‌تواند حتی برداشت سنت‌گرایانه را نیز در دل خود داشته باشد. نمونه‌ای از آن، انتساب مفهوم سلوک عارفانه به بشقاب زرین‌فام ابوزید توسط تاریخ‌گرایان است. اما چنین برداشت‌هایی از عناصر تصویر چندان محکم و مستدل نیستند و محققان گوناگون ممکن است تعابیر گوناگونی از آن داشته باشند. برای پذیرش قطعی تأویل عارفانه و مذهبی برای نقاشی‌های روی سفال دوران سلجوقی و ایلخانی، دست‌کم نیازمند حمایت متن کتیبه‌ها هستیم که اغلب ارتباطی میان متن و تصویر در آنها وجود ندارد. به همین دلیل است که عنوان "کاسه‌های محرم" برای پنج بشقاب مینایی ابوزید توسط همگان مورد پذیرش واقع نشده است و مضمون عزاداری نسبت‌داده‌شده به نقاشی‌ها را می‌توان با لبخند چهره‌ها و اشعار عاشقانه در کتیبه‌ها نقض نمود.

نزد سنت‌گرایان، ایده شکل‌گیری آثار هنر اسلامی کاملاً آرمانی و عرفانی است که باید بر اساس باور به ذات بی‌نهایت الهی، نوعی بازنمایی نمادین از کیفیت معنوی تلقی شود. به همین دلیل، موضوع نوشته‌های آنان بیشتر مفاهیم و کلیاتی در خصوص نمودهای هنر مذهبی مانند؛ خوشنویسی، ابنیه مذهبی، آرایه‌های نسخ قرآن و نقاشی‌های کتب عرفانی است. آنان آثار هنر اسلامی را مصداقی برای تبیین مفاهیم خود می‌دانند و مثلاً اشیای کتیبه‌دار را نمونه‌ای از تقدس‌بخشی به ماده با استفاده از "هنر مقدس خوشنویسی" تلقی می‌کنند. از اینجا است که سید حسین نصر، ظروف روزمره کتیبه‌دار دوره سامانی را مزین به آیات قرآن تلقی کرده که نشان از جلوه‌گری هنر قدسی در تمام جوانب زندگی مسلمانان دارد. این در حالی است که می‌دانیم آنها غیرقرآنی هستند و درج آیات قرآنی بر ظروف روزمره که بدون وضو استعمال می‌شوند، از نظر فقهی حرام است. طبیعی است که چنین رویکرد ایدئولوژیکی، توان پاسخ‌گویی به سؤال تمایز یک اثر کتیبه‌دار با سایر آثار مشابه (در متریال‌ها و محدوده‌های زمانی و مکانی مختلف) را نداشته باشد. اما در رویکرد تاریخ‌گرا، آثار هنری، یک اتفاق تاریخیِ شکل‌گرفته در مجموعه‌ای از مؤلفه‌های زمان، جغرافیا، فرهنگ، مذهب و سیاست است و به همین دلیل با استفاده از این رویکرد، تحقیقات بی‌شماری در مورد تک‌نمونه‌های آثار هنری دوره‌های مختلف تاریخی انجام شده و می‌توان گفت این گفتمان زایایی بیشتری دارد. سنجش میزان کارآیی این دو رویکرد در مواجهه با آثار معماری و نیز نقاشی‌های نسخ خطی، موضوعی است که در آینده می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد.

پی‌نوشت

1. Keith Barry Critchlow.
2. Gülru Necipoğlu.
3. Martin Lings.
4. Titus Burckhardt.
5. Oleg Grabar, Richard Ettinghausen, Esin Atıl, Ernst Kühnel, Arthur Lane, Grace D. Guest, Oliver Watson, James W. Allan, Sheila Canby, Venetia Porter, Stefano Carboni and Tomoko Masuya.

6. René Guénon (d. 1951).
7. Ananda Kentish Muthu Coomaraswamy (d. 1947).
8. Positivism.
9. Michel Foucault (d. 1984).
۱۰. کسی که به پاداش یقین دارد، سخاوتمند است؛ و هر گونه که نفس را عادت بدهی، به همان شکل عادت می‌کند. برکت برای صاحبش. جمله اول که برگرفته از نهج‌البلاغه (حکمت ۱۳۸) است، در دو ظرف دیگر از نیشابور نیز آمده است (قوچانی، ۱۳۶۴: ۲۸ و ۲۲۴).
11. "Divine Presence"
۱۲. برای یکی از جامع‌ترین تحقیقات انجام‌شده در مورد تعاملات هنری دنیای اسلام و چین، رجوع کنید به: Kadoi, 2009.
۱۳. عبدالله قوچانی در کتاب "کتیبه‌های سفال نیشابور"، در مجموع کتیبه‌های ۱۴۰ نمونه را خوانده که هیچ‌کدام آیات قرآنی نیستند. در این میان، سه حدیث از حضرت رسول (ص)، یازده جمله قصار از امام علی (ع) و مابقی ضرب‌المثل‌های عربی است (قوچانی، ۱۳۶۴: ۷، ۹ و ۱۰).
۱۴. برگرفته از آیه «لمن الملک الیوم لله الواحد القهّار» (غافر: ۱۶).
۱۵. بخش عمده این کتیبه توسط مجتبی مینوی خوانده شده و بسیاری از بخش‌های آن برای او ناخوانا بوده‌اند. برای خوانش کتیبه‌ها رجوع کنید به: Atıl, 1973: no. 28؛ Guest & Ettinghausen, 1961: 28-30 و عرب‌بیگی و عبدی، ۱۳۹۳: ۲۳ و ۳۰.
۱۶. برای نمونه، متن داخل بشقاب موزه لس‌آنجلس را می‌توان چنین خواند: "پیوسته غصهٔ جگر می‌زندم هر صبح نو بی‌هوش بنگرم که بر خود و بر روزگار خود می‌گریم که بر فلک و دور فلک ...". البته گفتنی است که بر لبه بیرونی کاسه، شعری عاشقانه آمده است.
۱۷. مثلاً اشعار کاسهٔ موزه متروپولیتن که توسط خود ابوزید سروده و نوشته شده، توسط عبدالله قوچانی چنین خوانده شده است: «ای تن غم عشق به کزینت نکند | [...] بجان و دینت نکند | در دام عافیت (عاقبت) شکرپای هوس | تا عشق سزاوار آستینت نکند. دیدی که چه کرد برف با ما یارا | ای برف بگفتمی ولی گو یارا | بر آتش عاشقان [...] و سرد تو هم گرم گرفتی ما را. قائله کاتبه ابوزید بعد ما عمله کتبه فی یوم الاربعا الرابع من محرم سنه اثنی و ثمانین و خمسمائه هجریه عربیه بقا لصاحبه و کاتبه» (Rugiadi, 2016: 112).
18. Adam Olearius (Ölschläger) (1599-1671).
۱۹. اشاره دارد به آیه «و المَلَکُ علی أرجائِها و یَحملُ عرشَ رَبّکَ فَوقَهُم یَومئذٍ ثَمانیه» (حاقه: ۱۷).

منابع و مآخذ

- **قرآن کریم** (۱۳۹۵). ترجمه حسین انصاریان، چاپ اول، قم: افق فردا.
- پاکدل، مسعود و توکلی، فرشته (۱۳۹۵). نمادها و تمثیل‌های آب در مخزن‌الاسرار. *تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی*، ۸ (۲۷)، ۲۴-۱۳.
- جعفری دهکردی، ناهید؛ علی‌بابایی، گلناز و قاضی‌زاده، خشایار (۱۴۰۰). ویژگی نمادین ستارهٔ هشت‌پر و ارتباط آن با امام رضا (ع) به استناد علم اعداد (حروف ابجد). *هنرهای صناعی ایران*، ۲ (۶)، ۹۸-۸۵.
- جمشیدی‌ها، غلامرضا و باینگانی، بهمن (۱۳۹۰). فوکو، تاریخ و روش‌شناسی تاریخی. *برگ فرهنگ*، (۲۳)، ۱۹۹-۱۷۴.
- حسینی، سید هاشم و فراشی ابرقویی، حسین (۱۳۹۳). تحلیل جنبه‌های نمادین شیعی در تزئینات مسجد جامع یزد. *نگره*، ۹ (۲۹)، ۴۳-۳۳.
- رشیدی، صادق (۱۳۹۶). **هنر پیرا اسلامی: تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنر اسلامی**. چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
- عرب‌بیگی، ابوالفضل و عبدی، ناهید (۱۳۹۳). تحلیل آیکونوگرافیک تصویر بشقابی زرین‌فام از کاشان با نقد آرای گست و اتینگهاوزن. *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، سال هفتم (۱۴)، ۳۲-۱۹.
- قنبری، حسین (۱۳۹۵). **امکان و ضرورت هنر اسلامی: بررسی و نقد دیدگاه سنت‌گرایان**. چاپ اول، تهران: نگاه معاصر.
- قوچانی، عبدالله (۱۳۶۴). **کتیبه‌های سفال نیشابور**. چاپ اول، تهران: وزارت ارشاد اسلامی.
- کاظمی، سامره و موسوی گیلانی، سید رضی (۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی نقوش هنر اسلامی از دیدگاه سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری بر اساس آرای کیت کریچلو و گل‌رو نجیب اوغلو. *مطالعات تطبیقی هنر*، سال نهم (۱۷)، ۱۰۵-۹۳.
- کریچلو، کیت (۱۳۹۰). **تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی**. ترجمه سید حسن آذرکار، چاپ اول، تهران: حکمت.

- گلی‌زاده، پروین؛ ابراهیمی، مختار و سعادتی، افسانه (۱۳۹۴). تحلیل ماهی، یک نماد معنوی در مثنوی مولوی. *زیبایی‌شناسی ادبی*، ۶ (۲۵)، ۱۸۷-۱۶۷.
- معین‌الدینی، محمد (۱۳۹۹). نقد مفهوم سالک/ عارف-هنرمند از دیدگاه سنت‌گرایان بر اساس مطالعات تاریخ اجتماعی. *تحقیقات تاریخ اجتماعی*، سال دهم (۱)، ۲۹۵-۲۷۵.
- نوری، محمد (۱۳۸۵). اخلاق و عرفان تمثیلی: بررسی اسب به‌عنوان یک نماد معنوی. *فصلنامه اخلاق*، (۴)، ۸۷-۵۷.

- Akbarnia, Ladan & Leoni, Francesca (2010). **Light of the Sufis: The Mystical Arts of Islam**. Houston: The Meuseum of Fine Arts.
- Allan, James W. (2012). **The Art and Architecture of Twelver Shiʿism: Iraq, Iran and the Indian Sub-Continent**. London: Azimuth.
- Atıl, Esin (1971). **Exhibition of 2500 years of Persian Art**. Washington: Smithsonian Institution.
- ---------- (1973). **Freer Galley of Art, Fifties Anniversary Exhibition: Ceramics from the World of Islam**. Washington: Smithsonian Institution.
- Bagherzadeh, Firouz (1989). Iconographie iranienne: Deux illustrations de Xel'at de la'Année 583H./1187 apr.J.-C. In: **Archaeologia Iranica et Orientalis: Miscellanea in Honorem Louis Vanden Berghe**. De Meyer, Léon & Haerinck, Ernie (Eds.). Gent: Peeters Press. 1007-1024.
- Blair, Sheila S. (2008). A Brief Biography of Abu Zayd. *Muqarnas*, 25 (1), 55- 176.
- Blair, Sheila S. & Bloom, Jonathan (2003). The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field. *The Art Bulletin*, 85 (1), 152- 184.
- Bloom, Jonathan & Blair, Sheila S. (1997). **Islamic Arts**. London: Phaidon Press.
- Burckhardt, Titus (2009). **Art of Islam: Language and Meaning**. Bloomington: World Wisdom.
- Canby, Sheila (2000). Bowl. In: **Art of Islam: Earthly Beauty, Heavenly Art**. Piotrovsky, Mikhail B. & Vrieze, John (Eds.). Amsterdam: Lund Humphries. 184.
- Carboni, Stefano & Masuya, Tomoko (1993). **Persian Tiles**. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Catalogue (1931). **Catalogue of the International Exhibition of Persian Art: 7th January to 28th February, 1931**. London: Royal Academy of Arts.
- Ettinghausen, Richard (1984). The Arts of Iran at the Time of Avicenna. In: **Islamic Art and Archaeology: Collected Papers**. Berlin: Gebr. Mann Verlag. 892-913.
- Ettinghausen, Richard; Grabar, Oleg & Jenkis-Madina, Marilyn (2001). **Islamic Art and Architecture 650-1250**. New Havan and London: Yale University Press.
- Falcetano, Michael (2016). Robe. In: **Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs**. Canby, Sheila R.; Beyazit, Deniz; Rugiadi, Martina & Peacock, A. C. S. (Eds.). New York: The Metropolitan Museum of Art. 95-96.
- Fu, Shen; Lowry, Glenn D. & Yonemura, Ann (1986). **From Concept to Context: Approaches to Asian and Islamic Calligraphy**. Washington: Freer Gallery of Art.
- Grabar, Oleg (1973). **The Formation of Islamic Art**. New Haven: Yale University Press.
- Guest, Grace D. & Ettinghausen, Richard (1961). The Iconography of a Kāshān Luster Plate. *Ars Orientalis*, 4, 25-64.
- Kadoi, Yuka (2009). **Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran**. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Kühnel, Ernst (1924). Datierte persische Fayencen. *Jahrbuch der Asiatischen Kunst*, 1, 42-52.
- ---------- (1931). Dated Persian Lustred Pottery. *Eastern Art*, 3, 221-236.
- Lane, Arthur (1947). **Early Islamic Pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia**. London: Faber and Faber.
- Lings, Martin (1976). **The Quranic Art of Calligraphy and Illumination**. London: World of Islam Festival Trust.
- Nasr, Seyyed Hossein (1987). **Islamic Art and Spirituality**. Albany: State University of New York Press.
- ---------- (1999). The Spiritual Significance of Islamic Art: The Vision of Titus Ibrahim Burckhart. *Sophia: The Journal of Traditional Studies*, 5 (2), 141- 154.
- Pope, Arthur Upham (1977). **A Survey of Persian Art: From Prehistoric Times to the Present. vol. 9, Plates: Pottery and Faience**. Tehran: Soroush Press.
- Porter, Venetia (1995). **Islamic Tiles**. London: British Museum Press.
- Rivière, Henri (1913). **La céramique dans l'art musulman**. 2 vols. Paris: Morance.
- Rugiadi, Martina (2016). Bowl with Majlis Scene by a Pond. In **Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs**. Canby, Sheila R.; Beyazit, Deniz; Rugiadi, Martina & Peacock, A. C. S. (Eds.). New York: The Metropolitan Museum of Art. 112-113.
- Watson, Oliver (1985). **Persian Lustre Ware**. London: Faber and Faber.
- ---------- (1994). Documentary Mina'i and Abu Zaid's Bowls. In: **The Art of the Saljūks in Iran and Anatolia: Proceedings of a Symposium Held in Edinburgh in 1982**. Hillenbrand, Robert (Ed.). Costa Mesa, CA: Mazda Publishers. 170-180.
- URL 1: https://asia.si.edu/object/F1952.11/ (access date: 2021/11/26).
- URL 2: https://asia.si.edu/object/F1941.11/ (access date: 2021/11/26).
- URL 3: https://collections.lacma.org/node/228685 (access date: 202126/11/).
- URL 4: www.britishmuseum.org/collection/object/W_1945- 1017- 261 (access date: 202126/11/).
- URL 5: www.metmuseum.org/art/collection/search/140009122 (access date: 202126/11/).
- URL 6: www.metmuseum.org/art/collection/search/450358 (access date: 202126/11/).
- URL 7: www.metmuseum.org/art/collection/search/444453 (access date: 2021/11/26).

پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2021/12/18
Accepted: 2022/03/16

The Interpretations of Medieval Persian Ceramics by the Traditionalists and Historians

Mohamad Reza Ghiasian* **Forouzan Davoudi****

Abstract

Two main approaches in studying Islamic art are perennial philosophy and historical perspective, which sometimes are in contradiction with one another. Historical discourse examines works of art based on contextual factors such as history, culture and society. In this approach, the analysis of artistic works is based on an accurate description of the work and the presentation of hypotheses happens through a scientific methodology. On the other hand, the perennial philosophy, by criticizing the fundamentals of modernity, puts its underlying principles on mystical concepts and with an idealistic view, introduces the discussion of traditional metaphysics of art in the field of Islamic arts. This paper through a descriptive-analytical method compares distinctive readings of these two approaches from seven examples of Islamic tiles and pottery. For this purpose, the opinions of the known thinkers of both approaches regarding the discussed examples have been compared to reveal their different views in the analysis of handicrafts. The most important question of this research is to identify the differences between the readings of these two approaches in studying the Islamic pottery. The data for this study has been gathered through library research. It can be said that the historians of Islamic art, based on the factors of time, geography, culture and politics, have done countless research on the artistic works of different periods. On the other hand, the studies of the followers of the perennial philosophy are mostly based on concepts and generalities about the manifestations of religious art; a method which can hardly be applied for the analysis of handicrafts.

Keywords: Islamic Art, Perennial Philosophy, Historians of Islamic Art, Islamic Pottery and Tiles

Assistant Professor, Faculty of Architecture and Art, University of Kashan, Iran (Corresponding Author).
mrgh73@yahoo.com

Graduate student of Islamic Art, University of Kashan, Iran. *forouzan.davoudi@yahoo.com*